UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

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

Visual Library

3374/34/3

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

BVg
4/10353

3 Bände komplett mit 344 Tafeln.

Selten!

~~€ 250,-~~

€ 349,-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

BETTY KURTH

DIE DEUTSCHEN BILDTEPPICHE DES MITTELALTERS

BAND I

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHEN BILDTEPPICHE DES MITTELALTERS

VON

BETTY KURTH

BAND I

TEXT

MIT 91 ABBILDUNGEN

19 26

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO.
IN WIEN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn 63
06
JZ XI
1576-1+1
22/10312

DEM ANDENKEN MEINES MANNES

DR. PAUL KURTH

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Den Text dieses Werkes druckte die Österreichische Staatsdruckerei. Die Lichtdrucktafeln lieferte die Wiener-Kunstdruck A. G. Einbandentwurf von Rudolf Geyer. Sämtlich in Wien

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VORWORT

Die vorliegende Publikation, die ihre Entstehung einem Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft verdankt, wagt zum erstenmal den Versuch, einen zusammenfassenden Überblick über die deutsche Bildwirkerei des Mittelalters zu geben. In langjähriger Sammeltätigkeit wurden die deutschen gewirkten Bildteppiche in Museen und öffentlichen Gebäuden, in Kirchenschätzen und Privatbesitz, und — soweit erreichbar — alle Stücke, die im Antiquitätenhandel auftauchten und verschwanden, systematisch untersucht und bearbeitet, insgesamt ein Corpus von über 320 Werken, die ihrer Aufbewahrung nach fast auf sämtliche Länder Europas, ja sogar auf russische und amerikanische Sammlungen verteilt sind.

Wenn auch die Erreichung einer absoluten Vollständigkeit des erhaltenen Materials, die als »ideale Forderung« angestrebt wurde, ein unerfüllbares Desideratum bleiben muß — »Vollständigkeit ist der Tod der Wissenschaft« sagt dagegen Willamowitz-Möllendorf — so dürften doch durch die hier versuchte Katalogisierung und Lichtdruckwiedergabe sämtlicher auffindbaren Stücke wichtige Wegweiser zur Klärung der Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst, zum Verständnis der deutschen Kultur des Mittelalters gewonnen sein.

Die Verfasserin ist sich wohl bewußt, daß in ihrer Darstellung die verschiedenen Perioden sehr ungleichmäßig behandelt, viele Probleme aufgeworfen und nicht gelöst, viele Wege beschritten und nicht zu Ende gegangen sind. Diese Schwächen mögen durch den Mangel umfassender Vorarbeiten, durch die geringe Wegbereitung der Lokalforschung, durch die Lückenhaftigkeit des Materials entschuldigt werden, und durch die große Schwierigkeit, die es bot, die zufällig erhaltenen, durch Jahrhunderte auseinanderliegenden, qualitativ sehr verschiedenen Objekte zu einem Ganzen der Darstellung aneinander zu schließen.

Stellt das Werk auch im Wesentlichen eine Materialsammlung dar, deren Neues und zum erstenmal Dargebotenes für ihre Fehler entschädigen möge, so wurde doch auch der Versuch gemacht, die einzelnen Wirkereien lokal und chronologisch zu bestimmen und in den Gesamtentwicklungsverlauf der Kunst einzuordnen, wobei rein intuitive Urteile, kunsthistorische Rutengänge tunlichst vermieden wurden. Chronologie und Gruppenbildung konnten allerdings nicht überall nach einem einheitlichen Gesichtspunkt orientiert werden. Einerseits sind die gewirkten Bildteppiche zumeist künstlerische Individualitäten, die der Einordnung in Gruppen widerstreben, andererseits ließen sich, wie z. B. in der Schweiz, gegenständlich zusammengehörige Werke vielfach auch stilgeschichtlich zusammenfassen.

Für den zeitlichen Abschluß des Themas war das Eindringen der Renaissanceformen in die Teppichkunst am Beginn des 16. Jahrhunderts die elastische Grenze.

Bei den Farbenbeschreibungen wurden nur die allgemeinsten Bezeichnungen verwendet, weil es eine genaue, eindeutige und allgemein verständliche Farbenterminologie nicht gibt und Beschreibungen keinerlei Anschauungen zu vermitteln vermögen.

Das Erscheinen der Publikation, die schon 1913 in Angriff genommen wurde, ist durch mannigfache Schicksale aufgehalten worden. Haben schon die physischen und psychischen Hemmnisse des Krieges, die den Abschluß der Materialsammlung unmöglich machten, die Fertigstellung der Arbeit um mehrere Jahre verzögert, so wurden diese Hindernisse weit übertroffen durch die Schwierigkeiten, mit denen das Werk in der Nachkriegszeit zu kämpfen hatte. Der Satz des Werkes wurde 1920 begonnen. Dann stagnierte die Arbeit mehrere Jahre, bis die Übernahme durch den Verlag Schroll dem Werke ein schnelles Erscheinen ermöglichte. Die einschlägige kunsthistorische Literatur dieser letzten Jahre wurde, soweit es die vorgeschrittenen technischen Arbeiten gestatteten, noch berücksichtigt.

Allen die meine Arbeit mit Rat und Tat unterstützten, Museumsbeamten und Bibliothekaren, Sammlern und Kunstfreunden, Kunsthistorikern, Heraldikern und Germanisten fühle ich mich zu größter Dankbarkeit verpflichtet. Ohne die Anregung und das tätige Interesse meines verstorbenen verehrten Lehrers Max Dvořák wäre es mir nicht möglich gewesen, die Arbeit zu beginnen und zu Ende zu führen. Meine Dankesschuld gebührt auch in besonderem Maße meinem verehrten Lehrer Julius von Schlosser, dessen stets rege Anteilnahme, dessen Anregungen und Perspektiven die Arbeit in jeder Hinsicht förderten, sowie Herr Geheimrat Otto von Falke in Berlin, der durch seine reiche Erfahrung und seine unermüdliche Hilfsbereitschaft mir viele Schwierigkeiten aus dem Wege räumte.

Endlich kann ich nicht unterlassen an dieser Stelle auch meinen lieben Freunden, den feinsinnigen Kennern und Sammlern, dem inzwischen verstorbenen Herrn Leopold Iklé und seinem Sohne Fritz Iklé in St. Gallen, sowie Herrn Dr. Albert Figdor in Wien für ihre Hilfe und Anspornung meinen allerherzlichsten Dank auszusprechen; ebenso meinem Kollegen Dr. Felix Reichmann, der in opferfähiger Bereitwilligkeit die erste Korrektur mit mir revidierte.

Etretat, August 1925.

DR. BETTY KURTH

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

DIE TECHNIK 1
VORGOTISCHE BILDWIRKEREIEN 11

Die Bildwirkkunst im frühen Mittelalter . . . 13
A. Die Orienthypothese 13
B. Quellen 16
Vorkarolingische Quellen 16
Quellen aus karolingischer Zeit 17
Quellen des X. und XI. Jahrhunderts 18
C. Denkmäler 22
Der Teppich aus S. Gereon in Köln 22

Die deutsche Bildwirkerei im XII. und XIII. Jahrhundert 28
A. Quellen 28
1. Kirchliche Quellen 28
Bayern 29
Schwaben 29
Die Länder am Rhein 31
Sachsen 33
2. Weltliche Quellen 34
3. Ikonographie 37
B. Denkmäler 38
1. Die Halberstädter Wirkteppiche 38
Der Abrahams-Teppich 39
Der Apostel-Teppich 45
Der Karls-Teppich 50
2. Der Quedlinburger-Knüpfteppich 53
Historisches 53
Ikonographie 54
Stil 56
Schluß 67
GOTISCHE BILDWIRKEREIEN 69
Die Bildwirkkunst im XIV. und XV. Jahrhundert 71
A. Einleitung 71
B. Verwendung 73
C. Die wichtigsten Zentren 78
I. Der Oberrhein 80
1. Konstanz 80
2. Schweiz 81
Das XIV. Jahrhundert:
Der Medaillon-Teppich in Thun 83
Der Wappen-Teppich im Bayerischen National-Museum 84
Das XV. Jahrhundert:
Die frühesten Schweizer Fabeltier-Teppiche und ihre Stilverwandten 85
Vier Teppichstreifen aus dem Kloster Gnadental in Basel 86
Die Teppiche des Petermann von Krauchthal und ihre Gruppe 88
Der Teppich mit dem Einzug der Jungfrau von Orléans in Chinon und seine Verwandten 91
Der Johanniter-Teppich auf der Wartburg . 92
Der Berliner Greifen-Teppich und seine Stilverwandten 93
Die Hauptgruppe der Schweizer Wildleute-Teppiche 95

Seite

Die Gruppe der Minne-Teppiche 102
Schweizer Bildteppiche aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mit kirchlichen Vorwürfen 108
Frankoflämische Einflüsse in der Schweizer Wirkkunst des Jahrhundertendes . . . 115
Das XVI. Jahrhundert 118
Zusammenfassung 120
3. Elsaß 122
Einleitung 122
Das XIV. Jahrhundert:
Der Spielteppich in Nürnberg 122
Wildleute-Teppiche aus der Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert 124
Das XV. Jahrhundert:
Die Gruppe der Minneburg-Teppiche. . . 126
Zwei Bildteppiche mit Kalenderdarstellungen 128
Bildwirkereien mit den Legenden elsässischer Heiliger 128
Die Gruppe des Wiener Jagdteppichs . . . 130
Das XVI. Jahrhundert:
Die Schule von St. Johann bei Zabern . . 136
Zusammenfassung 140
4. Freiburg im Breisgau 141
5. Nachlese 142
II. Mittelrhein 144
Einleitung 144
Drei Rücklaken aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts 144
Die Rücklaken im Mainzer Dom 146
Die Gruppe der Wappen-Teppiche. . . . 148
Einige vereinzelte Zyklen des letzten Jahrhundertviertels 150
Der Einfluß des Hausbuchmeisters . . . 151
Ausklingen der bodenständigen Entwicklung 155
Zusammenfassung 156
Trier 157
III. Mitteldeutschland 160
IV. Schwaben 162
V. Franken 164
Einleitung 164
Der Tierteppich in Freiburg im Breisgau . 166
Die Propheten-Teppiche u. ihre Stilverwandten 167
Die Werkstatt im Katharinenkloster . . . 176
Fortbildung des Stils der Katharinen-Teppiche 181
Die Tucher-Teppiche und ihre Stilverwandten 184
Wachsende Einflüsse der Pleydenwurff- und Wolgemutwerkstatt und der Höhepunkt der fränkischen Bildwirkerkunst 186
Zusammenfassung 192
Eichstätt 192
VI. Niederdeutschland 194
D. Ikonographie 199
Schluß 201
KATALOG 203
QUELLENANHANG 279
REGISTER 301

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

Abb. 1. Ausschnitt aus einer gewirkten Bordüre. Freiburg i. Br., Altertümersammlung 3
Abb. 2. Penelope am Wirkstuhl. Rotfigurige Vase aus Chiusi (Ausschnitt). Mitte des V. Jahrhunderts v. Chr. 4
Abb. 3. Die Jungfrau vor dem Wirkstuhl. Glasgemälde aus Straßengel, 1350—1375. Wien, Sammlung Figdor 5
Abb. 4. Miniatur aus einer Juvenal-Handschrift von 1450 6
Abb. 5. Der Tod der Arachne. Holzschnitt aus Boccaccio, De claris mulieribus. Ulm, Johannes Zainer, 1473 7
Abb. 6. Zwei Nonnen bei der Wirkarbeit. Tafelbild, oberdeutsch, 1450—1475. Berlin, Kunsthandel . 8
Abb. 7. Zwei Dominikanerinnen vor dem Wirkstuhl. Aus der Bordüre des Passions-Teppichs. Bamberg, Dom 9
Abb. 8. Byzantinischer Seidenstoff aus der Ursulakirche in Köln 22
Abb. 9. Byzantinischer Seidenstoff aus Eichstätt . 23
Abb. 10. Miniatur aus dem Evangeliar aus Freising. München, Staatsbibliothek. God. lat. 6204. . . 24
Abb. 11. Miniatur aus dem Evangeliar aus Altomünster. München, Staatsbibliothek. Cod. lat. 2939 25
Abb. 12. Miniatur aus der Gebhardsbibel. Admont, Stiftsbibliothek 26
Abb. 13. Fragment eines Wirkteppichs mit Monatsdarstellungen. Christiania, Kunstgewerbe-Museum 37
Abb. 14. Miniatur aus dem Glossarium des Bischofs Salomon von Konstanz. Datiert 1158. München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 13002 41
Abb. 15. Miniatur aus der Evangelien-Handschrift Mscr. A. 94. Dresden, Öffentliche Bibliothek . 42
Abb. 16. Sog. Grabfigur Widukinds. Enger bei Herford 43
Abb. 17. Christus und die Apostel. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (früher Gröningen, Westempore) 44
Abb. 18. St. Michael. Miniatur aus dem Missale des Ratmannus presbyter von 1159. Hildesheim, Domschatz 45
Abb. 19. St. Gregor. Miniatur des Evangelienbuchs aus Kloster Hardehausen. Kassel, Ständische Landesbibliothek 46
Abb. 20. Die Ausgießung des heiligen Geistes, Miniatur des Evangelienbuches aus Kloster Hardehausen. Kassel, Ständische Landesbibliothek . . 46
Abb. 21. Die Verkündigung an die Hirten. Miniatur des Evangeliars aus Kloster Riddagshausen. Braunschweig, Museum 47
Abb. 22. Christus und die Apostel. Miniatur aus dem Lektionar des Kanonikus Marcwardus. Halberstadt, Bibliothek des Domgymnasiums . . 48
Abb. 23. Thronender Heiland zwischen den Evangelistensymbolen. Miniatur des Psalteriums aus St. Blasien. St. Paul im Lavanttal, Stiftsbibliothek 49

Seite

Abb. 24. St. Michael. Torcello, Dom 50
Abb. 25. Der thronende Christus zwischen den vier Evangelisten. Miniatur aus der Bibel Karls des Dicken. Rom, S. Paolo fuori le mura 51
Abb. 26. Rekonstruktion des Quedlinburger Knüpfteppichs. Nach Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland 57
Abb. 27. Deckenmalerei (Ausschnitt). Hildesheim, St. Michaelskirche 58
Abb. 28. Stickerei mit Szenen aus dem neuen Testament. Berlin, Schloß-Museum 59
Abb. 29. Prophet Abdias mit Spruchband. Pause nach einem Wandgemälde, Halberstadt, Liebfrauenkirche 60
Abb. 30. Salomon und die Königin von Saba (Synagoge). Pause nach einem Wandgemälde. Halberstadt, Liebfrauenkirche 61
Abb. 31. Kreuzigung. Relief eines silbernen Reliquienkastens. Quedlinburg, Schloßkirche . . . 62
Abb. 32. Stuckrelief mit thronendem Christus. Halberstadt, Liebfrauenkirche. Nördliche Chorschranke 63
Abb. 33. Miniatur aus dem Queen Mary Psalter. London, Nationalbibliothek 64
Abb. 34. Miniatur aus dem Pariser Psalter. Paris, Bibliothèque nationale 65
Abb. 35. Einkleidung der heiligen Klara. Bamberg, Gemäldesammlung 72
Abb. 36. Das Christkind erscheint der heiligen Klara. Bamberg, Gemäldesammlung 73
Abb. 37. Die heilige Klara überreicht dem Papst die Ordensregeln ihres Klosters. Bamberg, Gemäldesammlung 74
Abb. 38. Hans von Kulmbach, Der Tod des Evangelisten Johannes (1516). Krakau, Marienkirche 75
Abb. 39. Votivbild des Papstes Johannes I. Wernhard von Nußdorf ob der Traisen. Herzogenburg, Gemäldesammlung des Stifts 76
Abb. 40. Tafelbild mit Szene aus dem Leben des heiligen Vitus (Ausschnitt) 77
Abb. 41. Barthel Bruyn, Madonna mit Kind und Stifter. Berlin, Kaiser-Friedrichs-Museum . . . 78
Abb. 42. Fresko mit Kreuzigung (1348). Konstanz, Münstersakristei 81
Abb. 43. Gestickter Wandbehang mit Tieren in Medaillons. Wartburg 84
Abb. 44. Dame und Wildmann. Relief eines holzgeschnitzten Kästchens. XIV. Jahrhundert. Basel, Historisches Museum 96
Abb. 45. Jungfrau und Einhorn. Relief eines holzgeschnitzten Kästchens. XIV. Jahrhundert. Basel, Historisches Museum 96
Abb. 46. Dame und Wildmann aus dem gestickten Medaillon-Teppich. XIV. Jahrhundert. Regensburg, Rathaus 97
Abb. 47. Wolf, der den Gänsen predigt. Holzschnitt nach einem gewirkten Kissen 100

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Seite

Abb. 48. Fuchs, der den Gänsen predigt. Tonmodel. XV. Jahrhundert. Wiesbaden, Museum 101
Abb. 49. Fragment eines Wirkteppichs. Schweiz, 1470—1480. München, Privatbesitz 103
Abb. 50. Holzschnitt aus Äsop. Basel, Leonhard Ysenhut 106
Abb. 51. Fragmentierter Wirkstreifen mit Liebespaaren und Tieren. Petersburg, Stieglitz-Museum . . . 107
Abb. 52. Wirkteppich mit Liebespaar. Schweiz, 1480 bis 1490. Derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt 107
Abb. 53. Noli me tangere. Holzschnitt aus dem „Spiegel menschlicher Behaltnis". Basel, Bernhard Richel, 1476 109
Abb. 54. Noli me tangere. Kupferstich des Meisters E. S. (L. 153) 110
Abb. 55. Auferstehung. Kupferstich des Meisters E. S. (L. 152) 110
Abb. 56. Gewirktes Antependium mit Hortus conclusus. Berlin, Sammlung James Simon 111
Abb. 57. Französischer Wirkteppich mit der Krönung Mariä (Schule der Touraine). Villingen, Altertümersammlung 117
Abb. 58. Wirkteppich mit Liebespaaren (1548). Berlin, Schloß-Museum 118
Abb. 59. Antependium mit Hortus conclusus (1554). Sarnen, Kloster 118
Abb. 60. Gewirktes Antependium mit Hortus conclusus (1563). München, Sammlung Böhler . . 119
Abb. 61. Gewirktes Kissen mit Einhornjagd (1589). Gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt . . 119
Abb. 62. Gewirktes Kissen mit Virgils Ehebrecherfalle (1585). Wien, Sammlung Figdor 120
Abb. 63. Gewirktes Kissen mit Liebesszene (1559). Wien, Sammlung Figdor 121
Abb. 64. Gewirktes Kissen mit Maria und den Kindern der heiligen Sippe (1573). St. Gallen, Sammlung Iklé 121
Abb. 65. Ansicht der Schnabelburg auf der Eschenbacher Tafel von 1434 123
Abb. 66. Fragment mit zwei Szenen aus einer Legende. Verschollen 126
Abb. 67. Wirkteppich mit den Rätseln der Königin von Saba. Basel, Historisches Museum 134
Abb. 68. Wirkteppich mit den Rätseln der Königin von Saba. Schleiz, Sammlung des Fürsten Reuß jüngere Linie 135
Abb. 69. Gewirktes Kissen mit der Jungfrau und dem Einhorn. St. Gallen, Sammlung Iklé . . . 136

Seite

Abb. 70. Wirkteppich mit Ahasver und Esther. Paris, Musée Cluny 137
Abb. 71. Wirkteppich mit Grablegung Christi. Kloster St. Johann bei Zabern 138
Abb. 72. Streifen mit Madonna und Heiligen. Kloster St. Johann bei Zabern 138
Abb. 73. Streifen mit Verkündigung und Kreuzigung. Kloster St. Johann bei Zabern 139
Abb. 74. Antependium mit dem Urteil Salomos. Kloster St. Johann bei Zabern 140
Abb. 75. Gewirkter Streifen mit Jagd wilder Leute. Kloster St. Johann bei Zabern 143
Abb. 76. Holzschnitt aus Bernhard Richels „Spiegel menschlicher Behaltnis". Basel, 1476 151
Abb. 77. Ausschnitt aus dem Teppich mit der Suche nach der Treue. Köln, Kunstgewerbe-Museum . 153
Abb. 78. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt). Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee . . 155
Abb. 79. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt). Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee . . 156
Abb. 80. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt). Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee . . 157
Abb. 81. Rücklaken mit Weiberlisten (1540). (Ausschnitt.) St. Gallen, Sammlung Iklé 158
Abb. 82. Rücklaken mit Weiberlisten (1540). St. Gallen, Sammlung Iklé 159
Abb. 83. Miniatur aus der Handschrift „Virtutum et Vitiorum omnium Delineatio" (Cod. 1404). Rom, Biblioteca Casanatense 171
Abb. 84. Tafelbild mit Vermählung der heiligen Katharina 177
Abb. 85. Epitaph der Walpurg Prünsterin. Nürnberg, Germanisches National-Museum 183
Abb. 86. Pleydenwurff, Zeichnung mit Kreuzigung. Budapest, Kupferstichkabinett 187
Abb. 87. Wirkteppich mit Verkündigung. Nürnberg, Sammlung des Freiherrn Heinrich von Tucher . 191
Abb. 88. Wirkstreifen mit fünf Szenen aus der Geschichte Christi. Verschollen 193
Abb. 89. Tafelbild mit Madonna und Kind. Rhoendorf, Sammlung Merkens 195
Abb. 90. Wirkteppich mit Anbetung der Hirten. Alt-Jeßnitz, Pfarrkirche 197
Abb. 91. Wirkteppich mit Wappen. Nürnberg, Germanisches National-Museum 201

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE TECHNIK

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 1. Ausschnitt aus einer gewirkten Bordüre. Freiburg i. Br. Altertümersammlung.

Die Wirkerei ist in ihren primitiven technischen Grundlagen ein unmittelbarer Abkömmling des Flechtwerkes. Wie dieses zählt sie zu den in den Anfangsstadien materieller Kultur erworbenen frühesten Errungenschaften des vor den Einwirkungen der Außenwelt Schutz suchenden Menschen. Während aber das Geflecht, gehemmt durch die Sprödigkeit und Härte des Materials, sich aus den engen Grenzen seines Gebrauchswertes nie zur Höhe des Künstlerischen emporzuschwingen vermochte, hat die Wirkkunst, vom einfachen Ornament zum vollendeten Wirkbild fortschreitend, sich aus textiler Gebundenheit zur ebenbürtigen Konkurrentin der Malerei entwickelt. Ihre weite Verbreitung und reiche Ausbildungsfähigkeit dankt sie nicht zuletzt der Einfachheit und Zwanglosigkeit ihrer technischen Voraussetzungen.

Die Wirkerei — die mit der im modernen Sprachgebrauch ebenso genannten mechanischen Strickerei nicht zu verwechseln ist,[1]) — beruht auf der Verschlingung zweier sich rechtwinklig kreuzender Fadensysteme. Das eine System ist die Kette, das andere der Einschlag oder Schuß. Die Kette besteht aus einer Reihe paralleler, in gleichmäßigen Abständen ausgespannter Fäden. Mit diesen wird der Schuß derart verkreuzt, daß in regelmäßiger Abwechslung ein Kettfaden über, ein Kettfaden unter den Schuß zu liegen kommt. Ist die jeweilige Breite des Schußfeldes durchflochten, so kehrt der fortlaufende Schußfaden um, indem er nunmehr alle oberhalb liegenden Ketten deckt, alle unterhalb liegenden hebt. Bei dieser Art der Fadenverkreuzung oder Bindung wird — ähnlich wie beim Geflecht oder bei der einfachsten Form des Gewebes — jeder Schußgang durch den darauffolgenden gefestigt und gehalten. [2])

Während jedoch beim Flechtwerk und Gewebe Kette und Schuß gleichermaßen sichtbar und an der Bildung des Musters beteiligt sind, verschwindet bei der Wirkerei die in weiteren

[1]) Wirken (würken, wurken) ist der gute alte deutsche Ausdruck für die zu besprechende Technik. Durch die Identifizierung erhaltener gotischer Bildwirkereien mit der Erwähnung in zeitgenössischen Inventaren konnte das mit Sicherheit festgestellt werden. Über die Bezeichnung vgl. auch Alois Riegl, Textilkunst in Bruno Buchers Geschichte der technischen Künste, Bd. III, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1893, S. 340, und die von mir S. 34 angezogenen weltlichen Quellen. — [2]) Alois Riegl, Der antike Webstuhl. Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F., VIII. Jahrg., 1893, S. 293 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

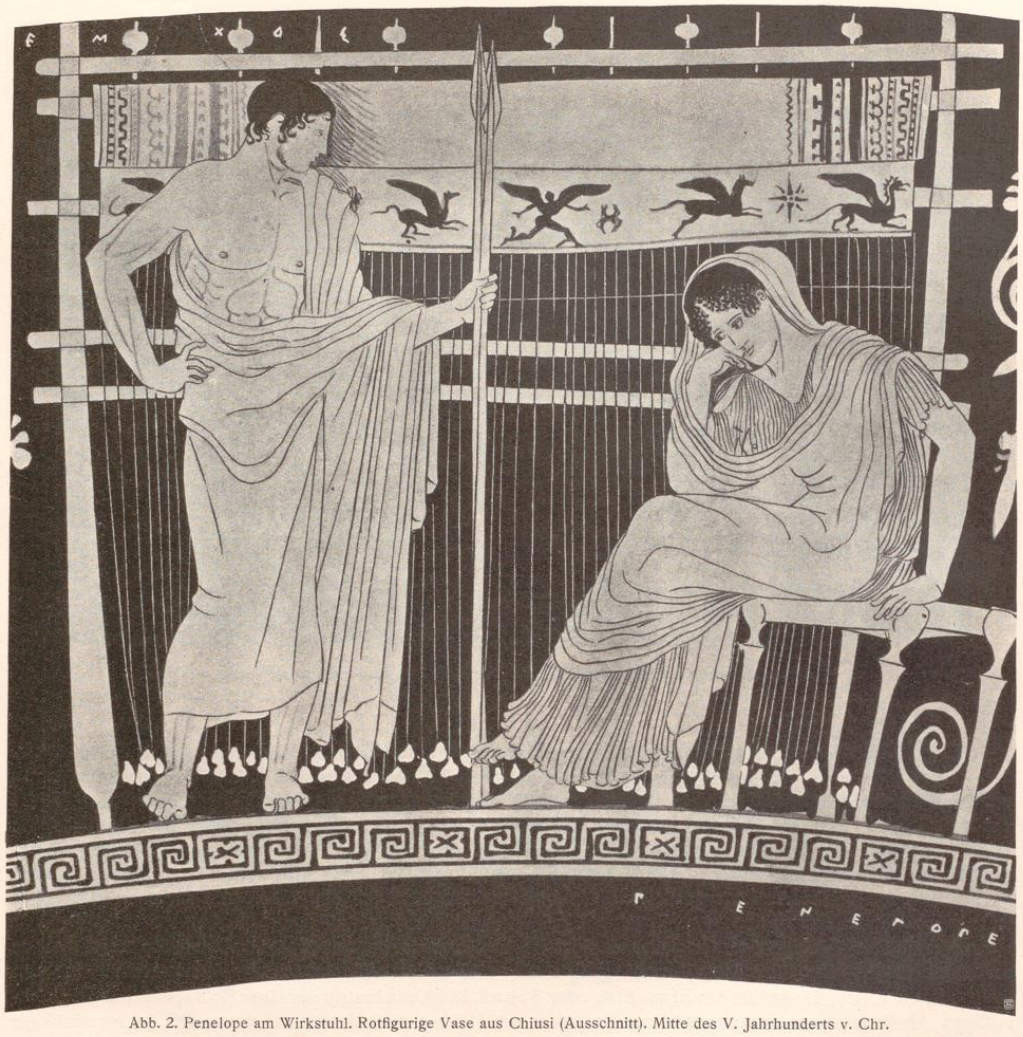

Abb. 2. Penelope am Wirkstuhl. Rotfigurige Vase aus Chiusi (Ausschnitt). Mitte des V. Jahrhunderts v. Chr.

Abständen stehende Kette völlig unter den eng zusammengepreßten Fäden des Einschlags. Diese Eigentümlichkeit bestimmt notwendig die spezifische Funktion der beiden Fadensysteme: Die Kette ist das feste Gerüst, das Rückgrat des Wirkbilds, der Schuß der ausschließliche Träger des Musters. Der technischen Aufgabe entspricht die Wahl des Materials. Die Kette besteht zumeist aus naturfarbenen, widerstandsfähigen Hanf- oder Leinenfäden; für den Schuß wird bunte Wolle, in geringerer Menge Leinen, Seide, Gold und Silber verwendet.

Schließlich wird bei der Wirkarbeit, ganz im Gegensatz zum einfachen Gewebe, der Schußfaden nicht grundsätzlich durch die ganze Breite der Kette geführt. Er wird nur um so viele Kettfäden geschlungen, als es die betreffende Farbe der Vorlage verlangt.[1]) Wo eine neue Farbe

[1]) Selbstverständlich kommt es auch häufig vor, daß ein Schußfaden durch die ganze Breite der Kette gezogen ist, aber nur dort, wo auch die angezeigte Farbe durch die ganze Breite reicht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beginnt,[1]) muß ein neuer Faden eingewirkt werden, so daß das Wirkbild mosaikartig aus farbigen Flächen zusammengesetzt erscheint[2]) (Abb. 1). Diese Eigenheit der Wirktechnik bringt es mit sich, daß überall dort, wo geradlinig begrenzte Felder verschiedener Färbung in der Richtung der Kette aneinanderstoßen, im Gewebe Schlitze oder Spalten entstehen, die durch nachträgliches Vernähen geschlossen werden müssen. Nur bei einzelnen besonders sorgfältig gewirkten Stücken sind diese Spalten vermieden, indem ähnlich wie bei den ruthenischen Kilims[3]) oder den norwegischen Wirkteppichen[4]) an der Grenze zweier zur Kette paralleler Farbflächen ein Kettfaden von den beiderseitigen Schußfäden gemeinsam umschlungen wird, so daß sich die letzteren fest ineinander verzahnen.



Abb. 3. Die Jungfrau vor dem Wirkstuhl. Glasgemälde aus Straßengel. 1350—1375. Wien, Sammlung Figdor.

Können wir somit die Methode der Fadenverbindung, Beschaffenheit und Eigenart des textilen Gefüges ziemlich deutlich aus den erhaltenen Geweben selbst ablesen, so sind wir dagegen betreffs des technischen Hergangs der mittelalterlichen Wirkerei und betreffs der ihr zu Gebote stehenden mechanischen Vorrichtungen auf Vermutungen angewiesen. Über Aussehen und Form des künstlerischen Entwurfs, des „Kartons" oder der „Patrone" sind wir ebensowenig unterrichtet, wie über die Art, in der die Übertragung auf die textile Materie stattfand.

Wir dürfen jedenfalls annehmen, daß in der Frühzeit der Wirkkunst die technischen Hilfsmittel die denkbar einfachsten waren. Man bediente sich eines hölzernen Rahmens, über den die Kette gespannt wurde und der je nach seiner horizontalen oder vertikalen Lage als wagrechter (liegender) oder Basse-lisse-Stuhl, als aufrechter oder Haute-lisse-Stuhl bezeichnet wird. Der Schuß wurde mittels eines nadelähnlichen Instrumentes, das zugleich als Fadenspule diente, freihändig eingetragen, ohne daß es — wie schon in früher Zeit beim Webstuhl — einer mechanischen Tritt- oder Zugvorrichtung zum Zwecke der Fachöffnung[5]) bedurft hätte. War der Webstuhl mit seinen komplizierteren Einrichtungen durch die Ersparung von Menschenkräften mehr zur Schnellproduktion, zur Befriedigung des wachsenden Massenbedarfs befähigt, so bot er weniger künstlerische Möglichkeiten, die sich den Bildwirkereien, als Erzeugnissen ausschließlicher Handarbeit, gerade dank ihrer relativen Unabhängigkeit von mechanischen Hilfsmitteln eröffneten. Der künstlerische Aufschwung steht hier, wie so oft, im umgekehrten Verhältnis zur technischen Vervollkommnung der Instrumente. Der Vorzug der Weberei bestand eben nur in ihrer Fähigkeit zu vervielfältigen; ihr Ziel war daher nicht das Bild, sondern das Muster, während die Wirkerei, die nie mechanisch vervielfältigte, sich gerade für Einzelstücke verwendbar erwies, für abgepaßte Darstellungen, für Bilder, die in ihrem Entwurf nur durch das Können der Zeit, nicht aber durch die Technik beschränkt waren. Wir finden daher in einer Zeit, in der die Wirkkunst bereits vielfarbige figurale Darstellungen bewältigte — ich verweise nur auf die Zeichnung des Wirkstreifens auf der im folgenden besprochenen chiusinischen Vase —, die Erzeugnisse des Webstuhles, soweit sie nicht einfärbige Gebrauchsstoffe waren, nur mit linearen und geometrischen Mustern einfachster Art geziert.

Bisher wurde in allen einschlägigen Untersuchungen die Ansicht vertreten, daß während des Mittelalters neben dem aufrechten auch der wagrechte Wirkstuhl gleichermaßen

[1]) Wo der Faden einer Farbe für die fortlaufende Musterung nicht mehr benötigt wird, wird er auf die Rückseite geführt, dort vernäht oder mit einem Knoten versehen und abgeschnitten. Bei weniger sorgfältig behandelten Stücken erscheinen auf der Rückseite von einem Farbfleck zum anderen oft lange Stiche gezogen. — [2]) Vgl. Otto von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, Wasmuth, 1913. — [3]) Vgl. Alois Riegl, Ruthenische Teppiche. Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F., VII. Jahrg., 1892, S. 17. — [4]) H. Grosch, Altnorwegische Bildteppiche, Berlin 1901. — [5]) Fachöffnung wird die Öffnung genannt, die durch Hebung aller geraden oder aller ungeraden Kettfäden erzeugt wird, um den Schuß leichter hindurchführen zu können. Vgl. darüber Alois Riegl, Der antike Webstuhl. Mitteilungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

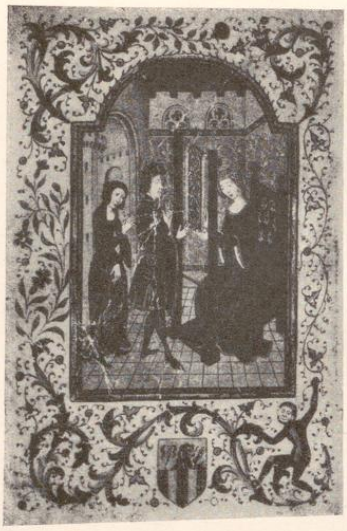

Abb. 4. Miniatur aus einer Juvenal-Handschrift von 1450.

Verwendung fand. Die Richtigkeit dieser Behauptung ist einer Überprüfung schwer zugänglich. Versagt uns doch das fertige Wirkbild darüber jedweden Aufschluß.[1]) Nichtsdestoweniger glaube ich, daß weitaus der größte Teil der erhaltenen Bildwirkereien, sicher aber alle umfangreicheren Stücke auf dem Haute-lisse-Stuhle angefertigt wurden.

Ich stütze meine Vermutung auf die folgenden mehr oder minder beweiskräftigen Argumente:

1. Das einem Überblick und praktischer Beherrschung weit zugänglichere Prinzip des aufrechten Wirkstuhles ließ ihn zur Herstellung farbenreicher Bilder größeren Ausmaßes besonders geeignet scheinen. Seine größere Beweglichkeit und seine leichtere Handhabung boten dem Wirker erhebliche Vorteile, die erhöht wurden durch die Möglichkeit unmittelbareren Vergleiches mit dem Originalkarton, der neben oder über dem Stuhl in der nämlichen Lage wie das auszuführende Wirkbild[2]) oder hinter den Kettfäden angebracht werden konnte, oder vermittels eines Spiegels dem Auge des Wirkers sichtbar gemacht war. Über den wagrechten Stuhl mußte sich der Wirker herabbeugen, was an und für sich seine Aktionsfreiheit beeinträchtigte. Der wagrechte Wirkstuhl dürfte sich daher meines Erachtens nur für kleinere Stücke, wie Kissen oder Stuhlbehänge, zweckmäßig erwiesen haben.[3])

2. Das französische Quellenmaterial des ausgehenden Mittelalters spricht sich durchwegs für die Bevorzugung der Haute-lisse-Technik aus. In französischen Inventaren, Rechnungen, Verträgen, Zunfturkunden des XIV. und XV. Jahrhunderts, die ganz im Gegensatz zu deutschen Quellen ähnlicher Art häufig die Herstellungsart der Teppiche ausdrücklich nennen, werden die Wirker als Haute-lisseurs, die Bildwirkereien zumeist als Haute-lisse-Tapisserien oder Tapisserie de Haute-lisse (Tapisserie ouvrée de hautelice) bezeichnet. Kein einziges Mal wird in den Quellen der angegebenen Zeit ausdrücklich einer Basse-lisse-Arbeit Erwähnung getan.[4]) Die Entscheidung über die Frage, ob die manchmal auftauchende Bezeichnung „faite à la marche", „marcheterie" (ouvrier à la marche, marcheteurs) tatsächlich, wie manche Forscher annehmen,[5]) eine Umschreibung der Basse-lisse-Technik bedeutet oder sich auf Knüpfteppiche bezieht, muß bis zur Beibringung zwingender Beweise vertagt werden. Jedenfalls konnte auch in Frankreich unter dem erhaltenen Kunstbesitz bisher keine einzige mittelalterliche Tapisserie mit Sicherheit als Basse-lisse-Arbeit angesprochen werden.

3. Kann den vorangehenden Darlegungen nur ein mittelbarer Beweiswert zuerkannt werden, so dürfen wir dagegen in den erhaltenen bildlichen Darstellungen der Wirkkunst einen unmittelbaren Beleg für die Richtigkeit unserer Behauptung erblicken. Ausnahmslos alle mir bekannt gewordenen bildlichen Illustrationen der Wirk-

des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F., VIII. Jahrg., 1893, und Moriz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des XIX. Jahrh., Wien 1904, S. XV.

[1]) Manche Forscher glaubten zwischen den auf dem Haute-lisse- und den auf dem Basse-lisse-Stuhle angefertigten Wirkereien Unterschiede wahrzunehmen. So verweist M. Darcel (Gazette des Beaux-Arts 1876, p. 203) auf Verschiedenheiten der Gewebestruktur auf der Rückseite, während Eugen Müntz (La Tapisserie, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts) die Ansicht vertritt, daß die Basse-lisse-Wirkereien, da der Wirker auf der Rückseite des Gewebes arbeitet (ein Verfahren, das übrigens bei der Gobelinwirkerei auf dem Haute-lisse-Stuhle noch heute üblich ist), alle Darstellungen im Gegensinne wirkt, so daß Inschriften in Spiegelschrift erscheinen. Beide Vermutungen entbehren jedweder Stütze durch Tatsachen. — [2]) Der Wirker hatte sowohl beim wagrechten wie beim aufrechten Wirkstuhl die Figuren, die er wirkte, liegend vor sich, da die Ketten bei sämtlichen Stücken — mit Ausnahme eines zu besprechenden mittelalterlichen Stückes und der antiken Wirkarbeiten — horizontal im Bildfeld laufen, die Durchkreuzung der Fäden aber aus Gründen der Arbeitsökonomie von rechts nach links und umgekehrt erfolgen mußte. — [3]) Daß in der Schweiz im ausgehenden Mittelalter auch Basse-lisse-Technik, wenn auch nur selten, geübt wurde, bezeugt eine Stelle im Pilgerbuch des Hans von Waltheim aus Halle a. d. S., das in einem Wolfenbüttler Kodex erhalten ist (vgl. Quellenanhang Nr. 16). Hans von Waltheim besuchte auf seiner Pilgerreise im Jahre 1474 das Schloß Röteln bei Basel und sah dort einen Meister „der wergkit heydenisch wergk vor yme legende und her hatte den bildener (Karton) undir deme zettel (Kette) und her hatte dorundir vile schemele eynen an dem andern und her trad das werg mit den fussen, das man sust an ste (he)nden remen mit den henden griffit etc.". Vgl. auch Rud. F. Burckhardt: Wandbehang mit Liebesgarten, in Basel um 1460 bis 1470 gewirkt. Jahresbericht des Hist. Mus. zu Basel 1921, S. 10, Anm. 30. — [4]) Die Bezeichnung Basse-lisse erscheint erst im XVII. Jahrh., zu der Zeit als die Basse-lisse-Wirkerei in einzelnen Fabriken der Auvergne und Marche, in Beauvais, Aubusson u. a. systematisch betrieben wurde. Vgl. Eugen Soil, Les Tapisseries de Tournai, Lille 1892. — Jules Guiffrey, Histoire de la Tapisserie depuis le moyen-âge jusque à nos jours, Tours 1886, p. 6. — Idem, La Tapisserie en France in Müntz, Pinchart, Guiffrey, Histoire Générale de la Tapisserie, p. 7. — [5]) So Soil, Les Tapisseries de Tournai, p. 112, 205. — Jules Guiffrey: Les Tapisseries du XII. à la fin du XVI. siècle, Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie, Paris, s. a. Die Bezeichnung wird auf die Pedale (marches) zurückgeführt, deren der Wirker vor dem Basse-lisse-Stuhl zum Zwecke der Fachöffnung bedurfte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

technik von der Antike bis zum Beginne des XVI. Jahrhunderts zeigen gleichermaßen die Herstellung der Wirkerei auf dem Haute-lisse-Stuhle.

Die wichtigsten dieser für das Verständnis der jeweiligen technischen Gepflogenheiten, wie für die Aufhellung kulturhistorischer Tatsachen gleich aufschlußreichen Darstellungen seien im folgenden kurz besprochen.

Eine um das Jahr 3000 vor Christi entstandene ägyptische Malerei im Hypogeum zu Beni Hassan[1]) veranschaulicht bereits den völlig ausgebildeten aufrechten Stuhl mit straff gespannter vertikaler Kette, wie er noch heute in den Gobelinmanufakturen Verwendung findet. Mit Hilfe zweier Stäbe wird die Fachbildung bewerkstelligt; ein Kamm, den die beiden Wirkerinnen handhaben, dient dem Zusammenpressen der Schußfäden, der Festigung des Gewebes. Unten sind Tritte zu sehen, welche zur Bewegung der Schäfte dienen und abwechselnd getreten werden.[2])



Abb. 5. Der Tod der Arachne. Holzschnitt aus Boccaccio, De claris mulieribus. Ulm, Johannes Zainer 1473.

Läßt uns hier die konstruktive Darstellung über die endgültige Bestimmung des Stuhles im Unklaren, sind wir außerstande, mit Sicherheit zu entscheiden, ob er der Herstellung gewebter oder gewirkter Textilien diente — ich möchte entgegen Thomson, Müntz und anderen mit Rücksicht auf die deutlich sichtbare Trittvorrichtung hier einen Webstuhl erkennen,[3]) so bietet uns dagegen der Stuhl der Penelope auf der bekannten chiusinischen Vase[4]) (Abb. 2) aus der Mitte des V. Jahrhunderts das Beispiel einer Vorrichtung, die, wie schon Riegl[5]) und neuerlich Falke[6]) mit zwingenden Gründen nachwiesen, unzweifelhaft zur Anfertigung gewirkter Muster bestimmt war. An zwei senkrechten Pflöcken ist hier ein horizontaler Balken befestigt, der die Kette trägt und zugleich als Zeugbaum zum Aufwickeln des fertigen Gewebes dient. Um die Kette straff zu spannen, ist jedem Faden am unteren Ende ein kleines Gewicht (Zettelstrecker) angehängt.[7]) Die auf dem fertigen Querstreifen des Gewebes dargestellten Figuren, eine Gorgo, ein Flügelpferd und Greifen, lassen eine Herstellung mit den Mitteln der Weberei für jene Zeit als ausgeschlossen erscheinen.[8]) Ein so kompliziertes, frei entworfenes Figurenmuster, das schon eine reiche Textilentwicklung anzunehmen erlaubt, mußte eine völlige Deckung der Kette durch den Einschlag erfordern; eine Eigentümlichkeit der Bindung, die wir als charakteristisches Merkmal der Wirkerei festgestellt haben. Eine Herstellung durch die Webetechnik ist, wie schon Falke hervorhob, auch durch die tektonische Verteilung der Ornamente in längs- und querlaufende Streifen unmöglich. Zugunsten der Wirkerei sprechen dagegen die an den Längsborten deutlich markierten Verzahnungen, deren sich die Wirkerei zu allen Zeiten gerne bediente. Überdies war die Herstellung eines so komplizierten Figurenmusters in jener Zeit wohl mit den Mitteln der Wirkerei möglich, während die Weberei zur Bewältigung einer solchen Aufgabe noch nicht fortgeschritten genug war. In der Webetechnik dürfte Ähnliches nicht vor der Einführung des bildsameren Materiales, der Seide, am Ausgang der spätrömischen Antike Eingang gefunden haben.[9]) Schließlich gewinnt unsere Annahme eine empirische Bestätigung durch die zahlreichen

[1]) Ippolito Rosellini, I monumenti dell' Egitto e della Nubia. II. Pisa 1834, p. 25. Tav. XLI. 6. — Lepsius, Denkmäler aus Ägypten und Nubien. — J. Gardner Wilkinson, The manners and customs of the Ancient Egyptians, London 1878. Vol. II., p. 170. — [2]) Otto Schroeder, Zu den Webstühlen der Alten. Archäologische Zeitung, XLII., 1884, S. 170. — H. L. Ahrens, Die Webstühle der Alten, Philologus, Bd. 35, 1876, S. 385. — I. Marquardt, Römische Privatalertümer, Leipzig 1867, II., S. 128 ff. — G. Buschan, Die Anfänge und Entwicklung der Weberei in der Vorzeit. Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Berlin 1889, S. 227 ff. — [3]) W. G. Thomson, A history of Tapestry, London 1906, p. 3. — Eugène Müntz, La Tapisserie, p. 16 ff. — [4]) Alexander Conze, Il ritorno di Ulisse. Annali dell' Istituto 1872. Monumenti IX. Tav. 42. — H. L. Ahrens, Die Webstühle der Alten. Philologus, Bd. 35, 1876. — A Guide to the exhibition illustrating Greek and Roman Life. British Museum, London 1908, p. 156. — Hugo Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, 2. Aufl., Bd. I, Leipzig und Berlin 1912, S. 157 f. — Furtwägler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei (Text von E. Buschor), Taf. 142. — [5]) Alois Riegl, Der antike Webstuhl. Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F., VIII., 1893, S. 290 ff. — Idem, Textilkunst in Bucher, Geschichte der technischen Künste, Bd. III, S. 347. — Vgl. auch J. Heierli, Die Anfänge der Weberei. Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1887, S. 423, 455. — [6]) Otto von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Bd. I. — [7]) F. Ritschl, Antike Gewichtsteine. Jahrbücher des Vereines von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft XLI, 1866, S. 9. — [8]) Alois Riegl, Textilkunst in Bucher, Geschichte der technischen Künste, Bd. III. — [9]) Alois Riegl, Textilkunst in Buchers Geschichte der technischen Künste, Bd. III.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 6. Zwei Nonnen bei der Wirkarbeit. Tafelbild, oberdeutsch, 1450—1475. Berlin, Kunsthandel.

ägyptischen Gräberfunde, die das Dominieren der Wirkerei als Dekorationsträger in der antiken Textilkunst beweisen.[1])

Auch im Vergil-Kodex der Vaticana ist auf dem Bilde, welches Kirke unter den in Tiere verwandelten Griechen zeigt,[2]) ein aufrechter Rahmenstuhl von primitiven Formen dargestellt.[3]) Zahl und Länge der gespannten Kettfäden lassen erkennen, daß es sich wie beim Wirkstuhl der Penelope um die Vorbereitung zu einer Arbeit großen Ausmaßes handelt. Leider gibt uns die Zeichnung keinerlei Aufschluß über die Art und Bindung der Textur. Eine andere, in den Details zerstörte Darstellung ähnlicher Art findet sich auf dem Relief des Nerva-Forums zu Rom.[4])

Die früheste Darstellung der Wirkkunst aus dem Mittelalter fand ich auf einer Glasscheibe der Sammlung Figdor, die aus der Kirche von Straßengel bei Graz stammt (Abb. 3). Das bisher unpublizierte und sehr reizvolle Werkchen stellt eine durch kein Attribut gekennzeichnete weibliche Heilige, vielleicht die Madonna selbst, beim Wirkunterricht dar. In ein modisches Zeitkostüm gekleidet, dessen Form für das dritte Viertel des XIV. Jahrhunderts bezeichnend ist, sitzt die Heilige in einer Kirche, unweit des Altars vor einem aufrechtstehenden Wirkrahmen. In der Linken hält sie einen Stab, mit dem sie eben die Fachöffnung besorgt, in der Rechten das Weberschiffchen, ein nadelähnliches Stäbchen, auf dem wie auf einer Spindel der Faden aufgewickelt ist. Rings um die beiden Horizontalbalken des Wirkrahmens laufen die straff gespannten Kettfäden, während der mit ornamentalem Muster bedeckte fertige Teil des Wirkstreifens über den oberen Querbalken nach rückwärts geführt wird. Zu Füßen der Heiligen sitzen drei junge Mädchen, die anscheinend als ihre Schülerinnen gedacht sind. Die Vorderste hantiert an einem Wirkrähmchen,[5]) die Zweite hält ein Weberschiffchen in der Hand, die Dritte sitzt vor einer Garnhaspel. Leider bietet das Darstellungsmotiv zu geringe Anhaltspunkte für eine Deutung der heiligen Szene. Jedesfalls aber scheint die konstruktive Einfachheit der technischen Vorrichtung hier mit Sicherheit auf eine Wirkarbeit zu weisen und nicht auf einen Webstuhl, dessen schnellere Entwicklung bereits in jener Zeit eine komplizierte Tritt- und Schaftvorrichtung vorauszusetzen gestattet.[6])

Im westlichen Kulturkreis, vornehmlich in Frankreich und den Niederlanden, wo die Bildwirkerei sich im XV. Jahrhundert zu größter Blüte entfaltete und wo die Verrichtungen und Obliegenheiten des täglichen Lebens durch den Vorstoß des Naturalismus immer mehr in den Darstellungsbereich der Kunst gezogen wurden, erscheint die Vorführung der Hofdamen und heiligen Frauen am Wirkstuhl als beliebter Vorwurf der Miniaturmalerei. Hier

[1]) Ob auch auf der aus Theben stammenden Vase der ehemaligen Sammlung Branteghem mit Odysseus und Kirke oder Penelope (Froehner Kat. Nr. 210, Taf. 45) ein Wirkstuhl dargestellt ist, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Jedenfalls ist auch hier die konstruktiv klare und einfache Zeichnung eines aufrechten Rahmenstuhles gegeben. Vgl. Alois Riegl, Der antike Webstuhl. Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F., VIII., 1893. — [2]) Das Bild illustriert die Stelle der Aeneis, VII., 14. Dort heißt es von Circe: „arguto tenuis percurrens pectine telas". — [3]) Codices e Vaticani selecti, Nr. 1. Fragmenta et Picturae Vergiliana Codicis Vaticani 3225. Romae 1899, pict. 39. — Nolhac, Le Virgile du Vatican. Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Paris 1897. — [4]) F. Baumgarten, F. Poland und R. Wagner, Die Hellenistisch-Römische Kultur. Leipzig und Berlin 1913, S. 475, Abb. 324. — [5]) Hier ist vielleicht das vereinzelte Beispiel einer Basse-lisse-Arbeit zu erkennen, die jedoch mit Hinblick auf das kleine Format unsere vorangehenden Ausführungen nur bestätigen würde. — [6]) Vgl. J. Heierli, Die Anfänge der Weberei. Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1887, S. 423, 455

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seien nur einige Beispiele angeführt: das Bild der wirkenden Maria in einem zwischen 1430 bis 1440 entstandenen französischen Gebetbuch, das Winkler veröffentlicht hat;[1]) die Darstellung der Penelope vor dem Wirkstuhl in einer Juvenal-Handschrift von 1450, angeblich spanischen Ursprungs, die im Katalog XXV von Börner beschrieben ist[2]) (Abb. 4), und endlich eine französische Miniatur, die bei Rossi in einer Umrißzeichnung wiedergegeben erscheint.[3]) All diese Darstellungen zeigen die nämliche Konstruktion und Form des aufrechten Wirkstuhls wie die Glasscheibe der Sammlung Figdor.[4])

Daß uns in den besprochenen Bildern tatsächlich das Verfahren der Wirkerei vor Augen geführt wird, beweist noch eindringlicher die von jenen etwas abweichende Zeichnung des Wirkstuhls der Arachne (Abb. 5), den der Illustrator des Ulmer Boccaccio von 1473[5]) mit der breiten Sachlichkeit und Gegenstandsfreude wiedergegeben hat, die der deutschen Illustration des XV. Jahrhunderts Eigenart und Reiz verleihen. Uns interessiert hier vornehmlich das Detail der drei über den fertigen Teil des buntfarbig gemusterten Teppichgewebes[6]) herabhängenden Spulen. Dieses Aussetzen der farbigen Schußfäden, das in der Weberei, wo jede Farbe grundsätzlich durch die ganze Breite des Stoffes geführt wird, sinnlos wäre, findet eine allseits befriedigende Erklärung einzig in den dargelegten technischen Voraussetzungen des Wirkverfahrens.[7])



Abb. 7. Zwei Dominikanerinnen vor dem Wirkstuhl. Aus der Bordüre des Passions-Teppichs. Bamberg, Dom.

Ganz deutlich erscheint auch die Darstellung der Wirkkunst auf einem süddeutschen Tafelbild des XV. Jahrhunderts, das Falke im Berliner Kunsthandel fand (Abb. 6). Es gehörte vermutlich zu einer Folge der Tätigkeiten des Klosterlebens[8]) und zeigt zwei Nonnen, von denen die eine, neben der Garnhaspel stehend, die Wollknäuel ordnet, die andere vor dem hohen Wirkstuhl bei der Arbeit sitzt. Man sieht, wie sie die Kettfäden sondert, um den Schußfaden hindurchzuführen. Auch hier hängen mehrere Spulen herab. Von dem in Arbeit befindlichen Teppich ist der größere Teil vollendet; er zeigt in zwei Reihen übereinander vier Heilige vor Tapetenhintergrund. Es hat den Anschein, als ob die Wirkerin den Karton unmittelbar hinter der gespannten Kette aufgestellt hätte, wie es später bei der Basse-lisse-Technik üblich war, da die Kettfäden über dem unteren Teil der Zeichnung sichtbar sind. Die Darstellung des technischen Verfahrens ist übrigens ungenau, da die Figuren liegend, nicht stehend hätten dargestellt werden müssen. Es geht dies wohl auf ästhetische Bedenken zurück.

Sollten die vorgebrachten Belege noch nicht allen Einwänden standhalten, so schwindet jeglicher Zweifel, wenn wir die Darstellungen der wirkenden Nonnen betrachten, mit denen die Wirkerinnen die Produkte eigenen Schaffens durch die Miniatur-Wiedergabe ihrer Tätigkeit am Teppichrande gleichsam signiert haben. Solche Signaturen finden

[1]) Friedrich Winkler, Zur Pariser Miniaturmalerei im 3. und 4. Jahrzehnt des XV. Jahrh. Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal, München 1914, 1. Folge, Heft IV, V. — [2]) Gotische Miniaturmalerei, Nr. 3, S. 8, Taf. IV, V. — [3]) G. B. Rossi, L'arte dell'Arazzo. Manuale Hoepli, Milano 1907, p. 179. Rossi erwähnt noch eine andere ähnliche Miniatur im British Museum (ohne Angabe der Signatur), die mir unbekannt blieb. — [4]) Eine ganz ähnliche Form zeigt der Wirkstuhl auf einem Bilde aus der Werkstatt Cranachs, das im Gotischen Hause zu Wörlitz verwahrt wird und die Jungfrau als Wirkerin darstellt. — [5]) Boccaccio, De claris mulieribus. Ulm, Johannes Zainer, 1473. — [6]) Es ist zu beachten, daß hier im Gegensatz zu den französischen Miniaturen und der deutschen Glasscheibe nach unten, also „abwärts" gewirkt wird. Über diese Terminologie vgl. H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, 2. Aufl., Leipzig und Berlin 1912, I., S. 138. — [7]) Von späteren Boccaccio-Ausgaben, wo die Darstellung des Wirkstuhls der Arachne immer wiederkehrt, sei hier z. B. auf die ganz ähnliche Wiedergabe des aufrechten Wirkstuhls mit den herabhängenden Schußspulen in dem von Meister I. K. illustrierten, bei Matthias Apiarius in Bern 1539 erschienenen Druck verwiesen. — [8]) Auf einem Gegenstück waren die Nonnen in der Bibliothek dargestellt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich auf zweien der bedeutendsten erhaltenen Stücke fränkischer Herkunft, auf einem Teppich mit Passionsdarstellungen i m Dom zu Bamberg (Abb. 7) und auf einem anderen mit der Anbetung der Könige im Bayrischen Nationalmuseum in München (Taf. 307), beides Werke des ausgehenden Mittelalters. Mit Hinblick auf die hier gegebene Darstellung des aufrechten Wirkstuhls, dessen Form und Einrichtung der der besprochenen Bilder analog ist, gewinnen wir nunmehr einen sicheren Beweis einerseits dafür, daß auch auf den angeführten bildlichen Beispielen die Ausübung der Wirkkunst veranschaulicht wird, andrerseits dafür, daß die zwei fränkischen Teppiche und — wie als Ergebnis unserer Beweisführung nunmehr angenommen werden darf – die Mehrzahl der übrigen erhaltenen Bildwirkereien auf dem Haute-lisse-Stuhle ausgeführt wurden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VORGOTISCHE BILDWIRKEREIEN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE BILDWIRKKUNST IM FRÜHEN MITTELALTER

A. DIE ORIENTHYPOTHESE

Es kann nach dem Dargelegten kaum einem Zweifel unterliegen, daß die Bildwirkerei zu den ältesten Formen der Textilverzierung gehörte.

Befragen wir die antiken Schriftquellen, die für die Geschichte der textilen Künste nicht unergiebig sind, so erfahren wir, daß bei allen Kulturvölkern des Altertums Textilwerke mit figuralen Verzierungen als Wandteppiche, Vorhänge, Portieren, Decken, Bodenbelage und als Gewandschmuck hergestellt wurden, von denen den größeren Teil als Bildwirkereien zu erkennen einer eingehenderen Quelleninterpretation nicht schwer fällt.[1]) Die ältesten schriftlich überlieferten Spuren einer ausgedehnteren Wirkindustrie führen nach dem Orient. Mit der Sitte der reichgemusterten Gewänder mag die Kenntnis der Technik nach Europa gelangt sein. Sie taucht zuerst in Cypern und Griechenland auf, wo sie sich unter dem Einfluß orientalischer Stilgedanken zu selbständiger Entwicklungsfähigkeit aufschwingt, um dann als orientalisches Vermächtnis im Rom der Kaiserzeit festen Fuß zu fassen.

Die Rettung eines kleinen Teiles dieser einstigen Textilschätze danken wir einzig den Gebräuchen des antiken Gräberkultes. Die Ausgrabungen in der Krim und in Ägypten haben ein reiches Material an gewirkten Teppichresten und Gewandverzierungen zutage gefördert, die uns einen breiten Zugang zur Kenntnis der spätantiken und frühchristlichen Bildwirkkunst eröffnen. Falke hat als erster versucht,[2]) diese Funde, die sich der näheren Untersuchung als völlig disparate Spolien verschiedener Kulturepochen, verschiedener Stile, verschiedener Rassen erweisen und in keiner Weise unter der bisher üblichen generellen Bezeichnung „koptisch" subsumiert werden können, in Stilgruppen zusammenzufassen und den Entwicklungsablauf dieses Kunstzweiges von seiner hellenistischen Blüte bis zu seinem Verfall in frühchristlicher Zeit — der durch das Aufblühen der Seidenweberei in Alexandrien und Byzanz eingeleitet und beschleunigt wurde — an den erhaltenen Denkmälern zu verfolgen und darzulegen.[3])

Zwischen den aus ägyptischen Gräbern zutage geförderten, spätantiken und frühchristlichen, dem Gewandschmuck dienenden Wirkstücken und den monumentalen Wandteppichen, die der romanische Stil im deutschen Norden hervorgebracht hat, klafft eine breite Lücke in der erforschbaren Entwicklung mittelalterlicher Bildwirkkunst. Weder die wenigen erhaltenen Denkmäler noch irgendeine zweifelfreie Quelleninterpretation bieten genügend sichere Stützen, um zwischen den beiden so entfernten und entgegengesetzten Entwicklungspunkten eine Notbrücke zu schlagen. Ich vermag nur mit theoretischen Erwägungen den sich erhebenden Fragen zu begegnen.

War die Technik der Bildwirkerei schon in der Antike dem europäischen Norden vertraut? Hat sie dort fortdauernd Pflege gefunden? Oder ist sie, von anderen textilen Techniken verdrängt, im frühen Mittelalter gänzlich in Vergessenheit geraten? Und ist endlich die früher allgemein verbreitete und von namhaften Forschern vertretene Lösung richtig, wonach die Kenntnis der Wirkkunst durch die Vermittlung der Kreuzfahrer aus dem Orient nach Europa eingeführt wurde?[4])

Die Gesamtkultur der Mittelmeervölker war vom Beginne der Kaiserzeit bis zum Zusammenbruch des weströmischen Reiches in ihren allgemeinen Funktionsformen fast völlig homogen. Aus gemeinsamer hellenistischer Grundlage erwachsen, durch einen Komplex übereinstimmender Entwicklungsfaktoren bedingt, hat sich, begünstigt von dem starken Gefälle des Verkehrs, dem blühenden Handel, den mächtigen Ausstrahlungen des Zentrums, der Kulturprozeß des ganzen gewaltigen Reiches, von geringen Verschiedenheiten des Tempos abgesehen, überall einheitlich vollzogen. Kulturgüter, die in Rom und Ägypten heimisch waren, fehlten nicht in den peripheren Ländern des Reiches. Verwaltung und öffentliches Leben, damit ein Teil der Sitten, die Trachten, Gebräuche und Techniken stimmten im

[1]) Ein kleiner Aufsatz von mir, „Die Bildwirkkunst in der Antike", der ursprünglich als erstes Kapitel dieser Arbeit gedacht war, wird demnächst gesondert erscheinen. – Vgl. auch E. Buschor, Beiträge zur Geschichte der griechischen Textilkunst, Dissertation, München 1912. — [2]) Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Bd. I. — [3]) In jüngster Zeit sind zwei weitere wichtige Arbeiten erschienen, die zur Klärung der Bestimmung und Datierung der koptischen Wirkereien wesentlich beitragen. Und zwar: A. F. Kendrick, Victoria und Albert Museum. Catalogue of Textiles from burying-grounds in Egypt. Vol. I.—III., London 1920—1923, und M. Dimand, Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien, Leipzig 1924. — [4]) Joseph Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird, Leipzig 1881. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wesentlichen ebenso überein wie der künstlerische Formen- und Typenschatz. Und wenn wir die Bildwirkkunst sich in den Mittelpunkten des Reiches zu hoher Blüte entfalten sahen, dürfen wir annehmen, daß sie auch in den entfernteren Provinzen, in Hispanien und Gallien, Afrika und Britannien gekannt und geübt wurde.[1]) Wohl hat nur der heiße Sandboden Ägyptens Proben spätantiker Wirkkunst fast unversehrt bewahrt, die anderwärts in rauheren Himmelsstrichen sich nicht erhalten konnten, dennoch aber bieten vereinzelte Fundstücke, deren Entstehung in Gallien in den dunkelsten Zeiten der germanischen Invasion mit guten Gründen verfochten wird, einen wenn auch bescheidenen Beleg für die Richtigkeit unserer Annahme. Ich verweise nur auf das von Blanchet in einer alten Kirche der Provence entdeckte Gewandzierstück mit der Darstellung eines sprengenden Reiters,[2]) das bei aller Verwandtschaft mit den spätesten ägyptischen Funden durch seine gröbere Wirkstruktur und seine rohere Zeichnung einen provinziellen Stil repräsentiert, der ebenso wie der Fundort auf gallische Herkunft deutet.

Ist aber die Wirktechnik in frühchristlicher Zeit auf gallofränkischem Boden geübt worden, so erscheint eine Hypothese, wonach sie bis zum hohen Mittelalter so völlig vergessen wurde, daß sie aus dem Orient neu erlernt werden mußte, zumindest anfechtbar. Für diese Anschauung spricht nichts, gegen sie alles. Was wissen wir überhaupt von orientalischer Bildwirkkunst des frühen Mittelalters? Sind uns Denkmäler, sind uns Quellen erhalten? Und besitzen wir irgendeinen Beweis oder Anhaltspunkt dafür, daß die Kreuzfahrer im XI. und XII. Jahrhundert in Kleinasien und Syrien Gebrauch und Herstellung figural geschmückter Wirkereien kennen lernen konnten?

Alois Riegl, der die morgenländische Hypothese mit zwingenden Einwänden bekämpfte, hat mit Recht auf das Bildverbot des Korans hingewiesen, das einem ausgedehnteren Betrieb der Figurenwirkerei in den Ländern des Ostens nicht eben förderlich gewesen sein kann.[3]) Denn daß nur figural geschmückte Textilgemälde und nicht geometrische Ornamente, wie sie auf den Kilim- und Zeltwirkereien der asiatischen Nomadenvölker erscheinen, den europäischen Wandteppichen des Mittelalters als Vorbilder gedient haben können, ist unmittelbar klar. Das Bedenken aber, daß es zu gewissen Zeiten in Persien wie in Ägypten mit den Bildverboten nicht gar genau genommen wurde, gilt wenig. Ist doch bisher nicht eine einzige Bildwirkerei von unbestreitbar orientalischer Herkunft entdeckt worden, weder aus dem frühen noch aus dem späten Mittelalter, deren Stil die Möglichkeit eines Einflusses auf die europäische Produktion anzunehmen berechtigt.

Gewiß hat sich auch im Orient die Kenntnis der Technik aus der Antike fortgeerbt. Die frühmittelalterlichen ostasiatischen Seidenwirkereien bezeugen eine hohe Stufe der Wirkkunst im Osten.[4]) Und die Wollkilims haben dort ebenso ihre Vorstufen wie die islamischen Wirkereien späterer Zeit[5]) oder die wundervollen, gewirkten persischen Seidenteppiche der Sefidenzeit. Auch das Grabtuch des Bischofs Günther im Domschatz zu Bamberg, eine figurale Seidenwirkerei höchster Qualität, die vermutlich im X. Jahrhundert in Byzanz entstanden ist, wäre hier zu nennen.[6])

Aber alle diese Werke, von denen die Mehrzahl rein ornamental ist, zeigen gegenüber den nordischen romanischen Bildteppichen die Verwendung der Wirktechnik als Ausdruck eines ganz anderen Stilgefühls — schon die ausschließliche Verwendung der Seide für reichere Figurenmuster beweist dies —, so daß jeder Zusammenhang mit diesen vorbehaltlos abgelehnt werden muß. Eine Erscheinung, die nicht zu erklären wäre, wenn wir es tatsächlich im Orient mit einer so mächtigen, gerade im Mittelalter in Blüte stehenden Produktion zu tun hätten, daß ihr die unmittelbare Paternität der so lebensfähigen europäischen Haute-lisse-Kunst zugeschrieben werden dürfte.

[1]) Vgl. Alois Riegl, Die Gobelinausstellung im Österreichischen Museum. Mitteilungen des Österreichen Museums für Kunst und Industrie, N. F., V. Jahrg. 1890, S. 49 ff. — [2]) A. Blanchet, Notices sur quelques tissus antiques et du moyen-âge, Paris 1897, p. 23—24. Pl. XIV. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, London 1906, p. 43. — [3]) Alois Riegl, Die Gobelinausstellung im Österreichischen Museum. Mitteilungen des Österreichischen Museums, N. F., V. Jahrg. 1890, S. 49 ff. — [4]) A. von Le Coq, Chotscho, Faksimilewiedergaben der wichtigsten Funde der ersten königlich preußischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan, Berlin 1913. — [5]) Ich sehe hier von den wenigen für die Entwicklung bedeutungslosen arabischen Wirkstücken ab, die, in Ägypten in mohammedanischen Gräbern gefunden, die koptische Tradition bis ins XII. Jahrhundert fortsetzen, ohne — mit Ausnahme arabischer Inschriften — den übernommenen Bildtypen und Stilformen etwas hinzuzufügen. Vgl. darüber Otto von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Bd. I, S. 10, Anm. 1. Was die von Karabacek besprochenen südpersischen Wirkstreifen vom Anfange des VII. Jahrhunderts anbelangt, die ich nicht kenne, so sind sie wohl noch als Ausläufer der spätantiken Entwicklung zu betrachten. Dieses Material spricht in seiner Dürftigkeit viel eher dafür, daß die frühchristliche Bildwirkerei im Morgenlande langsam verkümmerte, als daß sich dort eine selbständige und schöpferische Wirkkunst entwickelte. Vgl. dagegen Joseph Karabacek, Die Theodor Grafschen Funde in Ägypten, Wien 1883, S. 35 ff. Idem, Die persische Nadelmalerei Susandschird, Leipzig 1881. Wie wenig Glauben im übrigen den Hypothesen Karabaceks beizumessen ist, erhellt aus der Tatsache, daß die Nadelmalerei „Susandschird", die die Grundlage all seiner Beweisführungen für ein Bestehen der Haute-lisse-Kunst im Orient während des Mittelalters gebildet hat, neuerlich von F. R. Martin (A History of Oriental Carpets before 1800, Vienna 1908) mit schlagenden Gründen für ein Werk des XIX. Jahrhunderts erklärt wurde. Vgl. auch Riegl, Altorientalische Teppiche, Wien 1891, S. 107. — [6]) Cahier et Martin, Melanges d'archéologie II., p. 251. Pl. 34. — Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, S. 25, Taf. 55. — E. Bassermann-Jordan und Wolfgang M. Schmidt, Der Domschatz zu Bamberg, 1914. — Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916. Fig. 486. — Otto v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei II, S. 5, Abb. 220. — Das Grabtuch ist eine in Wirktechnik ausgeführte Arbeit, ganz in Seide, von feinster Textur (27 Fäden auf den Quadratzentimeter).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So bleiben von den Argumenten, welche zugunsten der orientalischen Herkunft der abendländischen Teppichwirkerei noch geltend gemacht werden, nur mehr die Erwähnungen orientalischer Arbeiter in Europa, z. B. die Innung der „Tapissiers sarrazinois" in Paris. In den unter Ludwig dem Heiligen 1258 gesammelten und von Etienne Boileau in seinem „Livre des Métiers" 1277 zusammengestellten Statuten und Regeln der Pariser Tapissiers,[1]) die in den Jahren zwischen 1188 bis 1200 herausgegeben wurden, findet sich auch eine Korporation der „Tapissiers sarrazinois", denen die „Tapiciers de tapiz nostrez" entgegengestellt werden. Diese Tapissiers sarrazinois sind von vielen Forschern als sarazenische Haute-lisse-Arbeiter angesprochen worden, die ihre Technik in Frankreich eingebürgert haben.[2])

Quicherat und mit ihm Riegl[3]) haben jedoch darauf hingewiesen, daß die Franzosen des XIII. und XIV. Jahrhunderts unter Sarrazinois nicht so sehr das Arabisch-Sarazenische, sondern vielmehr alles von wirklich oder vermeintlich heidnischem Ursprung, insbesondere aber das Römisch-Antike verstanden haben.[4]) Sind auch ähnliche Beispiele vom Bedeutungswandel mancher Bezeichnungen nicht selten und im vorliegenden Falle sogar mit aller Bestimmtheit nachzuweisen, so scheint es mir doch gegebenenfalls gar nicht notwendig, zu diesem Argument Zuflucht zu nehmen.

Es ist durchaus nicht klar, ob es sich bei dem Wort „sarrazinois" um eine Heimatsbestimmung der Teppicharbeiter[5]) oder um eine solche der geübten Technik handelt. Auf die letztere Eventualität deutet die in der ältesten Zunftordnung immer wieder gebrauchte Bezeichnung „Tapiciers de tapiz sarrazinois",[6]) sowie die Eingangsworte: „Quiconque veut estre tapicier de tapiz sarrazinois à Paris estre le puet franchement pour tant que il euvre aus us et aus coustumes del mestier qui tel sont".[7]) Im übrigen ist durch nichts bewiesen, daß diese Tapiciers sarrazinois überhaupt in Wirktechnik gearbeitet haben. Ja, es sprechen sogar gewichtige Bedenken gegen eine solche Annahme.

Depping bringt in seiner Ausgabe des Etienne Boileau aus einer „ordonnance des prévots de Paris" einen Rechtsspruch, demzufolge im Jahre 1302 ein Streit zwischen den Tapissiers sarrazinois und den Haute-lisse-Arbeitern, die hier zum ersten Male erwähnt werden, durch Angliederung der letzteren an die Zunft der ersteren geschlichtet wurde.[8]) Weist schon der Umstand, daß die beiden Korporationen bis weit ins XIV. Jahrhundert hinein in Konkurrenz miteinander standen, auf die Verschiedenheit der von ihnen gebrauchten Techniken, so spricht noch klarer der Wortlaut der früher erwähnten Urkunde aus dem Jahre 1302. Dort heißt es: „Après ce discort fu meu entre les tapiciers sarrazinois devant diz d'une part et une autre manière de tapiciers, que l'en appèle ouvriers de la haute lice d'autre part . . . "

Sind aber die Tapis sarrazinois keine Haute-lisse-Arbeiten, so liegt es nahe, an eine Technik zu denken, von der wir sicher wissen, daß sie im Orient — ja vielleicht in Persien — zuhause ist: die Knüpfarbeit.[9]) Eine Lösung, die schon Müntz[10]) und Guiffrey[11]) ohne zureichende Begründung vorgeschlagen haben.[12]) Für sie spricht die Vorschrift in den Zunftsatzungen, daß für die Herstellung der Tapis sarrazinois ausschließlich Wolle verwendet werden dürfe.[13]) Daß die Knüpftechnik im späteren Mittelalter in Frankreich nicht unbekannt war, bezeugen mehrfache Erwähnungen geknüpfter Teppiche (tapis velus) in alten Inventaren. In einem derselben, dem Inventar der Königin Clementia von Ungarn, der Witwe Ludwigs X., heißt es sogar ausdrücklich „tapis velus d'outremer".[14]) Und in einer allerdings viel späteren Quelle, in einer Satzung der Tapissiers aus den Jahren 1625—1627, erscheint der Vermerk: „Que nul ne pourra rentraire aucune tapisserie ni tapis sarrazinois, dit de Turquie ou du Levant".[15])

Was schließlich die Nachricht über die von Karl IV. im Jahre 1360 nach Prag berufenen und auf dem Lorenzberge angesiedelten persischen Teppichweber anbelangt,[16]) so dürfte es sich vermutlich auch hier um Arbeiter

[1]) Nouveau Recueil des statuts et reglements du corps et communauté des maîtres marchands tapissiers, haut-liciers, Sarracinois etc., Paris 1756. — Depping, Réglements sur les arts et métiers de Paris rédigés au XIIIe siècle et connus sous le nom de Livre des Métiers d'Etienne Boileau, Paris 1837. — Lespinasse et Bonnardot, Le Livre des métiers d'Etienne Boileau, Paris 1879. — [2]) Joseph Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird, Leipzig 1881, S. 92 ff. — [3]) Alois Riegl, Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F., V. Jahrg. 1890, S. 49 ff. — [4]) In diesem Sinne ist wohl auch die Benennung „Heidnisch werk" zu verstehen, mit der das ausgehende Mittelalter in Deutschland die Bildwirkereien zu bezeichnen pflegte. Hier dürfte entweder ein Hinweis auf die antike Technik — dies scheint mir das Wahrscheinlichste — oder auf den häufig profanen Inhalt zu erkennen sein. Vgl. auch unten S. 73 f. — [5]) H. L. Ahrens (Die Webstühle der Alten, Philologus, Bd. 35, 1876, S. 385) denkt an die spanischen Araber. — [6]) In einer späteren Aufstellung der Satzungen heißt es: „faiseurs de Tapis sarrazinois", Depping a. a. O., p. 404. — [7]) Depping, Op. cit., p. 126. — [8]) Ibidem, p. 410, Anm. 1. — [9]) Alois Riegl, Die Heimat des orientalischen Knüpfteppichs. Österreichische Monatsschrift für den Orient 1892, S. 9 ff. — Idem, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche, Berlin 1895. — [10]) Eugène Müntz, La Tapisserie, p. 106. — [11]) Jules Guiffrey, Les tapisseries du XIIe jusque à la fin du XVIe siècle, p. 8. — [12]) Lacordaires Ansicht, daß die Technik der tapisseries sarrazinois eine Art Stickerei gewesen sei, scheint mir jeder Begründung zu entbehren. Vgl. A. L. Lacordaire, Notice historique sur les Manufactures impériales de Tapisseries des Gobelins et de Tapis de la Savonnerie, Paris 1853. — [13]) Depping, Op. cit., p. 127. „Nus du mestier devant dit ne puet ne ne doit ouvrer de file se il n'est de lainnes et retors bons et loiax; et wui i mettoit autre chose l'oeuvre seroit fausse." — [14]) Nouveau recueil des comptes de l'Argenterie, publ. par Douet d'Arcq. 1874. — [15]) A. L. Lacordaire, Op. cit., p. 15. — [16]) Bernhard Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Mitteilungen der Zentralkommission für Denkmalpflege, Bd. 17, S. XXXVIII.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von Knüpfteppichen handeln. Auch diese Quelle vermag der wankenden Orienthypothese keinen Halt zu verleihen.

Weitere Argumente für die letztere habe ich in den Schriften ihrer Verfechter nicht gefunden. Dagegen wird sich im folgenden noch mancher Anhaltspunkt für die entgegengesetzte Überzeugung ergeben.

B. QUELLEN

VORKAROLINGISCHE QUELLEN

Das negative Resultat, das meine vorangehende, bislang destruktive Untersuchung über die Herkunft der deutsch-romanischen Teppichwirkkunst ergeben hat, fordert nunmehr ein Eingehen auf die Frage, ob keinerlei positive Anhaltspunkte für die Kontinuität der Bildwirkübung in Westeuropa angeführt werden können.

Tatsächlich enthalten die Schriftquellen des frühen Mittelalters eine große Zahl von Erwähnungen und Beschreibungen textiler Kunstwerke und bieten mannigfache Zeugnisse für den Gebrauch reichen Textilschmuckes in Kirche und Haus.

Während sich jedoch die antiken Schriftstellen durch die Ausschaltung paralleler Möglichkeiten interpretieren lassen, versagt den mittelalterlichen Quellen gegenüber jegliches Hilfsmittel zur Identifizierung von Wirkarbeiten. Denn die Stick- wie die Webekunst sind gleichermaßen zur technischen Bewältigung großer bildkünstlerischer Aufgaben vorgeschritten und können nicht mehr ausgeschaltet werden, so daß mit Hinblick auf die unbestimmte Ausdrucksweise und den schwankenden Gebrauch der Termini technici in den frühmittelalterlichen Schriften einer Unterscheidung zwischen gestickten, gewebten und gewirkten Textilgemälden unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstehen.

Nichtsdestoweniger möchte ich mit aller Entschiedenheit die Ansicht vertreten, daß die Bildwirkkunst in Westeuropa niemals gänzlich in Vergessenheit geraten, daß sie fortdauernd mit wechselnder Intensität Pflege gefunden, daß die germanischen Völker die uralte Technik als antikes Kulturerbe mitübernommen, bewahrt und fortentwickelt haben.[1])

Ihre Rolle als Gewandverzierung hatte sie freilich ausgespielt. Blüte und Verbreitung der Seidenweberei entfremdeten ihr dieses Arbeitsfeld ebenso sehr wie der wachsende Einfluß der christlichen Kirche, die sich mit scharfen Worten gegen den Prunk der weltlichen Kleidung wandte. Ich erinnere nur an die Philippika, mit der der Bischof Asterius von Amasea um 400 die figural gemusterten Gewänder verdammte.[2]) Doch das bedeutete nur einen Wechsel der Zwecke. Dem Kleiderschmuck entzogen, erwuchs der Wirkkunst durch die gesteigerte Prachtentfaltung des kirchlichen Kultes, der sich der wertvollsten Textilerzeugnisse bediente, durch den wachsenden Gebrauch figural gezierter Wandbehänge in den kahlen Wohnhäusern und Palästen des germanischen Nordens ein neuer, für ihre künftige Entwicklung bestimmender Schaffenskreis.

Franken, Angelsachsen, Sachsen und Skandinavier schmückten nach altüberlieferter Sitte Wohn- und Festräume mit reichen Wandbehängen. Hier seien nur einzelne Belege angeführt. Nach dem Bericht Gregors von Tour, bei dem sich auch sonst mancherlei Bemerkungen über den textilen Schmuck des gallofränkischen Hauses finden,[3]) wurden bei der Taufe Chlodwigs die Hausfassaden mit ausgehängten figurierten Teppichen, die Kirchen mit Vorhängen geziert.[4]) Nachrichten über Tür- und Wandbehänge in den Wohnräumen der Franken sind uns auch sonst mehrfach überliefert.[5]) Die Bereitung einer festlichen Halle mit prächtigen, golddurchwirkten Wandteppichen schildert das angelsächsische Beowulfslied.[6]) Und ebenso wurden bei den Sachsen die Festräume, wie die Beschreibung des heiligen Nachtmahles im Hêliand zeigt,[7]) mit Wandbehängen bekleidet. Endlich wird in der Edda erzählt, wie Gudrun (Kriemhild) nach Sigurds (Siegfrieds) Ermordung in Dänemark mit Hakons Tochter Thora eine Tapete arbeitete, auf der die deutschen Burgen dargestellt waren und die Helden und Sigmunds Schiffe, die mit Gold- und Schnitzwerk geschmückt, vom Strande stießen.[8]) Und Brunhild verfertigt nach der Volsungasaga mit ihren Jungfrauen einen Teppich, auf dem zu sehen war, wie Sigurd den Drachen erschlug, den Hort erwarb und Regin tötete.[9])

[1]) Vgl. Alois Riegl, Mitteilungen des Österreichischen Museums, N. F., V. Jahrg., S. 49. — [2]) S. Asterii, Episcopi amaseae Homiliae. Homilia De divite et Lazaro. — Josef Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig 1901, IV. Einfarbige Stoffe mit biblischen Darstellungen aus Ägypten. — [3]) Gustav Stephani, Die textile Innendekoration, S. 21. — Idem, Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung, I. Bd., S. 320. — [4]) Historia Francorum. Mon. Germ. SS. Rer. Merovingicarum, T. I. II. c. 31, p. 92. „Velis depictis adumbrantur placae, ecclesiae cortinis albentibus adornantur." — [5]) „Vela quae vel parietibus vel ostiis dependebant." Gloria conf. c. 54, 779. Mon. Germ. SS. Rer. Merov. T. I. — [6]) Beowulf, V., 1001 ff. In der Übersetzung von Moritz Heyne: „Goldbunt an den Wänden / Erglänzten Teppiche, den Männern, die / auf solches sehen, ein wundervoller Anblick." — [7]) Hêliand, V., 4543 ff. „the is bihanganal fagarum fratahun." — [8]) Gudrunarkyida, II. 14, 15, 16. Vgl. auch Karl Weinhold, Die deutschen Frauen in dem Mittelalter, 3. Aufl., Wien 1897, I., S. 168. — [9]) Volsungasaga, c. 24.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stephani ist nach Heranziehung des gesamten einschlägigen Quellenmateriales zu dem Ergebnis gelangt, daß der Gebrauch von Wandbehängen — wie auch von Stuhl- und Bankteppichen — in den Wohnräumen als eine vornehmlich im germanischen Herkommen wurzelnde Errungenschaft anzusehen sei.[1]) Tatsächlich fiel ja dem Wandteppich in den zumeist aus Holz gebauten nordischen Häusern neben der dekorativen Raumausschmückung auch die Aufgabe des Kälteschutzes zu. Wobei überdies die vielfältige Verwendungsmöglichkeit und leichte Übertragbarkeit dieses Zimmerschmucks dem lang dauernden Wandertrieb der nordischen Völker entgegenkam. Anders war es südlich der Alpen, wo das wärmere Klima und der nach antiker Überlieferung übliche Steinbau die Verwendung wärmender Wandbehänge entbehrlich machte, während den dekorativen Bedürfnissen Wandmalerei und Mosaikkunst vielfach genügten.

QUELLEN AUS KAROLINGISCHER ZEIT

Nur in den Kirchen wurden auch in Italien Wandteppiche verwendet. Es geschah zur Steigerung des hieratischen Prunks. Mit ihnen wurden besonders an hohen Festen die Interkolumnien des Mittelschiffs, Türen und Altäre, Presbyterium und Confessio in verschwenderischer Fülle geschmückt. Der Liber pontificalis Romanus, der von Duchesne als Ganzes,[2]) von Schlosser reduziert auf seinen Gehalt an kunsthistorischen Quellen herausgegeben[3]) und von De Waal[4]) und Beissel[5]) auf seine Erwähnungen von Textilien untersucht wurde, vermittelt uns eine Vorstellung von dem unermeßlichen Reichtum an figural gezierten Wandbehängen, mit denen die römischen Basiliken im VIII. und IX. Jahrhundert ausgestattet wurden. Nach einer von Beissel zusammengestellten Statistik der päpstlichen Textilgeschenke waren die Gaben Hadrians I. (772 bis 795) am reichsten, dessen Schenkungen sich auf alle Kirchen Roms erstreckten; er sandte S. Peter 67, S. Paul 72, S. Maria Maggiore 44, S. Giovanni in Laterano 58, S. Lorenzo fuori 87, in jede der 22 Titelkirchen je 20, in jede der 26 Diakonatskirchen je 6, in die Klosterkirche des heiligen Pankratius 39 für den Festschmuck bestimmte Teppiche, Vorhänge und Altartücher. Leo III. (795 bis 816) schenkte der Peterskirche 164 Teppiche, Paschalis (817 bis 824) den Kirchen S. Maria Maggiore 140, S. Maria in Domnica 48, S. Cecilia 90 Textilwerke verschiedener Art. S. Paul erhielt von Gregor IV. (827 bis 844) 91 Behänge, während die von den Sarazenen ausgeplünderte Peterskirche von Leo IV. (847 bis 855) mit 136 Teppichen neu geschmückt wurde.

Da von diesen Textilschätzen so gut wie nichts erhalten ist, die Bezeichnungen des Papstbuches aber sich als vieldeutig und unbestimmt erwiesen, so sind wir über Beschaffenheit und Technik der römischen Kirchenteppiche im unklaren. Wohl sind einzelne Stücke ausdrücklich als Stickereien (acupictile) bezeichnet, andere können auf Grund der Beschreibung und durch den Vergleich mit ähnlichen erhaltenen Werken als Seidengewebe erkannt werden, davon sind einige auch durch Herkunftsangaben, wie tyrisch, alexandrinisch usw., näher bestimmt; die Mehrzahl jedoch ermangelt einer genaueren technischen Spezifizierung. Wir dürfen jedoch mit Hinblick auf das reiche Programm der Bildentwürfe, die fast die ganze christliche Ikonographie umfassen — das Papstbuch zählt 45 auf über 150 Teppichen dargestellte Szenen meist aus dem Leben Christi und der Heiligen auf[6]) —, annehmen, daß ein beträchtlicher Teil der römischen Teppiche in Wirktechnik ausgeführt war; eignete sich diese doch nicht nur am besten zur Herstellung komplizierter Figuralkompositionen, sondern ihre Erzeugnisse waren vermöge ihrer Festigkeit weit mehr als die zarteren Stickereien und Seidengewebe zur Verwendung als Wandbehänge und Interkolumnienvorhänge prädestiniert. Auch glaube ich darauf verweisen zu sollen, daß das einzig erhaltene Beispiel eines altchristlichen Kirchenteppichs im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, ein Werk ägyptischen Ursprungs, das in fragmentiertem Zustande in einem Grabe zu Achmin-Panopolis gefunden wurde und dessen Verwendung als Tür- oder Interkolumnienvorhang durch die am oberen Rande und an den Seiten befindlichen Ösenansätze wie auch durch die dargestellte Bogenarchitektur wahrscheinlich gemacht wird, als eine in reiner Wirktechnik hergestellte Arbeit zu erkennen ist.[7])

[1]) Gustav Stephani, Die textile Innendekoration, S. 29. — [2]) Duchesne, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, I. Série, vol. I. — Ed. Muratori, SS. RR. Italicarum, vol. III. p. I. — [3]) Julius von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896, S. 59 ff. — [4]) De Waal, Figürliche Darstellungen auf Teppichen und Vorhängen in römischen Kirchen bis Mitte des IX. Jahrh. nach dem Lib. pont., Römische Quartalschrift, 1888. — [5]) Stephan Beissel, Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrh. Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg. 1894, S. 357 ff. — Idem, Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Literatur in Italien, Freiburg 1899, S. 260 ff. — Vgl. auch Josef Strzygowski, Orient oder Rom. S. 90. — [6]) Stephan Beissel, Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrg. 1894, Sp. 367. — Idem, Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst, Freiburg 1899, S. 275. — [7]) H. Swoboda, Ein altchristlicher Kirchenvorhang aus Ägypten. Römische Quartalschrift, VI. Jahrg., Rom 1892, S. 95 ff. — Alois Riegl, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche, Berlin 1895.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die glänzende Textilausstattung der römischen Basiliken kann auch im Reich Karls des Großen nicht ohne Wirkung geblieben sein. Daß dieser Herrscher, der in universeller Erkenntnis der Zeiterfordernisse aus Einheimischem und Fremdem, aus germanischer Eigenart und antiken Kulturelementen durch Vermittlung des Christentums eine neue Kulturwelt geschaffen hat, auch die Textilkunst wie jedes andere Gebiet künstlerischer und gewerblicher Betätigung gefördert und gepflegt hat, kann kaum einem Zweifel begegnen.[1]) Die reichlich fließenden karolingischen Schriftquellen gewähren Einblick in die fürstlichen Schenkungen von Decken, Vorhängen und Teppichen an Kirchen, Klöster und Höfe,[2]) rühmen die Kunst der Frauen im Sticken und Weben[3]) und bezeugen durch mannigfache Nachrichten den Gebrauch reichen Textilschmucks in Kirchen und Palästen. Von den Kirchen des karolingischen Reichs, deren Ausstattung mit Textilien der verschiedensten Art (palliae, cortinae, tapecia) durch Quellen des VIII. und IX. Jahrhunderts überliefert ist, seien hier genannt: Fulda,[4]) Michelstadt,[5]) Neustadt am Spessart,[6]) St. Gallen,[7]) Reichenau,[8]) Regensburg,[9]) St. Vaast,[10]) S. Trond,[11]) Auxerre,[12]) Cysoing,[13]) S. Denis,[14]) Luxueil,[15]) Reims,[16]) S. Riquier,[17]) S. Wandrille[18]) und andere. Der Kaisersaal, in dem Karl Papst Leo empfangen wollte, war nach Angilberts dichterischer Schilderung mit figural oder ornamental geschmückten Teppichen und Stuhlbehängen geziert.[19]) Und in des Kaisers Testament wird über eine bestimmte Zahl von Decken, Vorhängen und Teppichen verfügt.[20]) Auf den Kunstdenkmälern jener Periode aber, auf Miniaturen und Elfenbeinen, erscheinen zahlreiche Teppichdekorationen an Türen und Fenstern, zwischen Säulen und als Stuhlbelege und bezeugen auch noch in ihrer abbreviierten Darstellungsform die wichtige Aufgabe, die dem textilen Schmuck bei der Ausstattung des karolingischen Innenraums zugewiesen war.

QUELLEN DES X. UND XI. JAHRHUNDERTS

Im X. und XI. Jahrhundert, einer Zeit, in der trotz wüster innerer und äußerer Kämpfe innerhalb des einstigen Reiches Karls des Großen die neu erworbenen Kulturgüter nicht ganz vernichtet, ja durch frische Kulturarbeit vielfach gefestigt und regeneriert werden, mehren sich die erhaltenen Schriftquellen über die Textilausschmückung der Kirchen und Wohnräume. Die wichtigsten Quellen über den vielfältigen Gebrauch figürlich geschmückter Wandbehänge, Rücklaken und Stuhlteppiche in sächsischer Zeit sind von Stephani,[21]) Bock,[22]) Lacordaire,[23]) Jubinal,[24]) Müntz,[25]) Clemen[26]) und anderen zusammengestellt und erklärt worden. Stephani bringt auch viele Abbildungen von Miniaturen,[27]) auf denen immer häufiger Darstellungen von Wandteppichen und Rücklaken erscheinen. Leider bleibt uns die schriftliche Überlieferung auch jetzt noch die ersehnten Hinweise auf die Art des angewandten technischen Verfahrens schuldig. Weder die alten Inventare,[28]) noch das wiederholt zitierte Testament des Erzbischofs Bruno,[29]) noch die vielen zerstreuten Nachrichten in den Geschichtsschreibern der deutschen Vorzeit[30]) bieten unserer Beweisführung irgendwelche Stützpunkte. Wir erfahren nicht, welcher Art der Teppich mit Darstellungen aus dem

[1]) Hielt er doch seine eigenen Töchter zum Weben und Spinnen an, wie uns Einhart „Vita Karoli", c. 19, berichtet: „Filias vero lanificio adsuescere, coloque ac fuso, ne per otium torperent, operam in pendere atque ad omnem honestatem erudiri iussit." — [2]) Vgl. Julius von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst in Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, N. F., IV., Wien 1892, Nr. 59, 64, 68, 75, 77, 80, 82, 1087. — [3]) Ibidem, Nr. 1080, 1081, 1083, 1084, 1085, 1089, 1090, 1091. — [4]) Ibidem, Nr. 394. Kartula traditionis Emhildae abbatissae de monasterio Milize. 3. Februar 800. — [5]) Ibidem, Nr. 410. Transl. ss. Marcellini et Petri, c. 21. — [6]) Ibidem, Nr. 413. — [7]) Ibidem, Nr. 459. Col. ms. eccl. maioris Turicensis. Hier erscheinen unter anderem Wandbehänge, Stuhl-, Bank- und Fußteppiche erwähnt. Vgl. auch Nr. 1090. Der Mönch von St. Gallen erzählt, daß ein Bischof einen Saal besessen habe, der mit verschiedenen Teppichen und Behängen geschmückt war („aulam variis tapetibus et omnigenis ornatam palliis.") Monachi Sangallensis, De Gestis Karoli imperatoris, 1. I. c. 20, SS. II., p. 738. — [8]) Ibidem, Nr. 485. Catalogus Monasterii Augienses. — [9]) Ibidem, Nr. 540. Arnulfus de S. Emmeramo, I. 5. — [10]) Ibidem, Nr. 262. Chron. Vedast. („Pallia suspendit parietibus atque lucernas additit . . ." — [11]) Ibidem, Nr. 261. Gesta abb. Trudonens, I. 2. („Pallia inter maiora et minora 44. Item palliam 1 cum friso et margaritis. Item pallas lineas serico coopertas 10. Item pallas lineas sine serico 98. Cortinas lineas 6, laneas 2.") — [12]) Ibidem, Nr. 594. Gesta episcorum Antisiodorensium, c. 35. („Tapetia etiam optima ad sedilia basilicae exornanda plurima contulit . . . cortinas etiam in circuitu altaris ac nonnulla pallia condonavit.") — [13]) Ibidem, Nr. 652. Historia ecclesiae Cisoniens. p. 87. — [14]) Ibidem, Nr. 664 b. Paris Bibl. nat. cod. nr. 7230. — [15]) Ibidem, Nr. 708. Gesta abb. Fontanell, c. 17. — [16]) Ibidem, Nr. 771. Flodoardus Hist. Rem. — [17]) Ibidem, Nr. 782. Angilberti de ecclesia Gentulensi libellus, cap. 1, N. 785. Vita S. Angilberti auct. Anschero, c. 7. — [18]) Ibidem. Nr. 865, 866. Gesta abb. Fontanell, c. 15, 16. — [19]) Angilberti, Carmen de Karola Magno, v. 523. „Invitat Karolus celsa intra tecta Leonem. / Clara intus pictis conlucet vestibus aula, / Auro, ostro, ornantur hinc inde sedilia multo." — [20]) Einhardi, Vita Karoli M. Mon. Germ. SS. II., p. 462. — [21]) Gustav Stephani, Die textile Innendekoration etc., S. 30 ff. — Idem, Der älteste deutsche Wohnbau etc., I. — [22]) Fr. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Bonn 1871, III. Bd., S. 112 ff. — [23]) A. L. Lacordaire, Notice historique sur les Manufactures impériales de Tapisseries des Gobelins et de Tapis de la Savonnerie, Paris 1853. — [24]) Achille Jubinal, Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages, dites historiées, Paris 1840. — [25]) Eugène Müntz, La Tapisserie, Paris s. a. — [26]) Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916. — [27]) Gustav Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau, Fig. 442—448. — [28]) Z. B. Inventar von Gaudersheim aus dem Jahre 1007 in Antonio Udalrico ab Erath. Codex diplomaticus Quedlinburgensis, Frankfurt 1764, p. 60. — [29]) Ruotgeri, Vita Brunonis archiepiscopus coloniensis. Mon. Germ. SS. IV., S. 274. — [30]) Ekkehardi, IV. Casus. S. Galli. Mon. Germ., SS. II., cap. 10, p. 123, und cap. 18 und cap. XC., p. 329. Vita S. Adalberti Episcopi. Mon. Germ., SS. IV., p. 592.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leben des heiligen Gregor von Burtscheid war, den die Kaiserin Theophanu gegen Ende des X. Jahrhunderts dem Kloster Maria am Kapitol zu Köln spendete;[1]) und wir besitzen nur ganz allgemein gehaltene Nachrichten über den reichen Textilschmuck in den Kirchen zu Fulda,[2]) Paderborn[3]) und Halberstadt,[4]) wie über die Teppichwerkstatt zu Poitiers, bei der der Bischof Leo von Vercelli im Jahre 1025 ein „tapetum mirabile" bestellte,[5]) während Graf Wilhelm von Poitiers dem König von Frankreich im Verlaufe einer Unterhandlung 100 Stück Tapeten nebst einem Barbetrage anbot.[6]) Auch die dichterische Ekphrasis des Abtes Baudri de Bourgueil, der um die Wende des XI. Jahrhunderts mit großer Umständlichkeit ein vornehmes Frauengemach beschreibt,[7]) versagt jede Aufklärung über die Art der zahlreichen in Gold, Silber und Seide ausgeführten und mit ungewöhnlich reichem Bildschmuck gezierten Wandbehänge.[8])

Von den wenigen Nachrichten, die dem Nachweis der Kontinuität der Bildwirkübung in Europa eine geringe Klammer bieten, findet sich die eine in einer alten Chronik des Klosters S. Florent bei Saumur.[9]) Dort wird erzählt, daß der kunstsinnige Abt Robert gegen Ende des X. Jahrhunderts in seinem Kloster eine große Anzahl der erlesensten Textilwerke herstellen ließ, Rücklaken, Vorhänge, Teppiche, Banktücher und andere, deren größter Teil aus Wolle gefertigt wurde und die mit den verschiedensten Bildern geschmückt waren.[10]) Daß es sich nicht um Stickereien handeln kann, geht deutlich aus dem mehrfach gebrauchten Wort „texere" hervor. Auch deutet die Bezeichnung der Arbeiter als „trapezitae" auf eine Stuhlarbeit.[11])

Meine Vermutung, daß die hier erwähnten bildgeschmückten Werke, deren Herstellung in Wolle zweimal ausdrücklich hervorgehoben erscheint, als Wirkarbeiten zu erkennen sind, gründet sich einerseits auf die bereits mehrfach dargelegten technischen Erwägungen,[12]) anderseits auf eine in derselben Quelle mitgeteilte Anekdote. Danach hätten die Trapeziten, während einer kurzen Abwesenheit des Abtes, erbost über das Verhalten des Kellermeisters, einen Teil des eben in Arbeit befindlichen Rücklakens verkehrt ausgeführt (opus inversum faciemus), ein Fehler, der noch zur Zeit des Chronisten zu sehen war.[13]) Beim Wirkstück nun, welches ausschließlich Handarbeit ist, läßt sich eine solche Umkehrung viel einfacher erklären als beim Gewebe. — An eine Stickerei können wir mit Hinblick auf die Bezeichnungen „trapezitae" und „texere" kaum denken. — Der Wirker konnte entweder den ihm vorliegenden Karton verkehrt, also im Gegensinne reproduzieren, was, wenn es nur bei einem Teil der Arbeit geschah, den Gesamteindruck des Bildes wesentlich gefährdete, oder er konnte Vorder- und Rückseite vertauschen, wodurch Knoten und Verknüpfungen an einem Teil der Schauseite zutage traten. Beim Gewebe dagegen, wo die Kettfäden mit mechanischer Zug- und Trittvorrichtung verbunden waren und der Schuß durchläuft, scheint der Vorgang einer Umkehrung viel komplizierterer Voraussetzungen zu bedürfen.

Selbstverständlich ist dieser Anekdote, die alle Kriterien einer späteren Erfindung an sich trägt und sich deutlich als retrospektive Erklärung eines Wirkfehlers darstellt, nur ganz sekundäre Beweiskraft zuzubilligen.

Was die Werkstatt von S. Florent bei Saumur betrifft, so scheint sie, wie einer weiteren Nachricht der Chronik zu entnehmen ist, noch im Jahre 1130 geblüht zu haben, als Abt Matthäus dem Kloster zwei große Teppiche,

[1]) Vita Gregorii abb. Porcetensis posterior. Mon. Germ., SS. XV., p. 1198. — Franz Xaver Kraus, Die altchristlichen Inschriften der Rheinlande, Freiburg i. Br. 1890, II., S. 604. — [2]) Rudolfi Miracula Sanctorum in Fuldensis ecclesias translatorum, Mon. Germ., SS. XV., I., p. 330, „ecclesiam ex diverso metallorum preciosarumque vestium genere pulchra varietate decoravit." — [3]) Vita Meinwerci episcopi, Mon. Germ., SS. XI., p. 156. — [4]) Annalist Saxo, Mon. Germ., SS. VI., p. 641. — [5]) Rerum Gallic. et Francic., Mon. Germ., SS. X., p. 484 C, und 501 B. „Ceterum tapetum tibi possem mittere, nisi fuissem oblitus quantae longitudinis et latitudinis tapetum jamdumdum requiristi. Rememora ergo, precor quam longum et latum esse velis; et mittetur tibi, si invenire potuero. Sin autem, jubebo tibi fieri quale volueris, si consuetudo fuerit illud texendi apud nostrates. Guillelmi aquitaniae ducis epistola ad Leonem episcopus Vercellens. A. C. 1825." — [6]) Rerum Gallic. et Francic., Mon. Germ., SS. X. Auch der Abt von S. Riquier, Gervinus (1075), ließ für sein Kloster Tapeten erwerben und Teppiche anfertigen („tam in palliis adquirendis, quam in tapetibus faciendis"). Vita S. Gerv. cap. VII. in Acta sanctorum ordinis Benedicti, s. VI., II. Teil, p. 322. — [7]) Léopold Délisle, Poème adressé à Adèle, fille de Guillaume le Conquérant par Baudri, abbé de Bourgueil, Caen 1871. — Julius v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896, S. 218. — [8]) Neben Szenen aus der Bibel (Adam und Eva, Kain und Abel, Noa, Abraham, Sodoms Untergang, Jakob, Josef, Moses, David und Goliath, Salomon), Szenen aus der antiken Sage (Saturn, Jupiter, Deukalion und Pyrrha, Phaeton, Ganymed, Jupiter und Jo, Kadmus, Pyramus und Thisbe, Hermaphrodit, Orpheus und Euridice, Narzis, Paris, Gründung von Alba longa etc.) waren Zeitereignisse, wie die Eroberung Englands durch die Normannen, auf den Teppichen wiedergegeben. Auch wenn es sich nur um eine fiktive Beschreibung handelt, so ist für den Vorstellungskreis des Dichters doch das Anschauungsmaterial seiner Zeit maßgebend gewesen. Man hat nicht zu Unrecht an die berühmte, in Stickerei ausgeführte Tapete von Bayeux erinnert, auf der ebenfalls die Eroberung Englands dargestellt ist. — [9]) Martene et Durand, Veterum scriptorum, Tomus V, Paris 1729. Historia Monasterii S. Florentii Salmurensis, Sp. 1105/06. — [10]) „Ipse enim praefatus pater multitudinem copiosam ornatuum in auditorum diligens exquisitor adquisivit, videlicet magnorum ex lana dossalium, cortinarum, fasterdium, tapetum, bancalium, ceterorum que ornatuum variis imaginibus insculptorum." — [11]) Das Wort „trapezita, trapezitus", das bei Du Cange und anderen als Münzwechsler, Wechsler übersetzt erscheint, bezeichnet hier unzweifelhaft einen Textilarbeiter. — [12]) Vgl. oben S. 7 f. — [13]) „Binos etiam ex lana dossales texi praecepit, quorum unus dum texeretur memorato abbate in Franciam profecto, cum frater cellarius mixtum solitum trapezitis vetuisset; en, inquiunt in absentia boni domini nostri opus non deseremus, sed ut vos nobis, ita et nos vobis opus inversum faciemus, quod usque hodie univerum aspicitur."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einen mit Darstellung der vierundzwanzig Ältesten, den anderen mit apokalyptischen Szenen, zum Geschenk machte.[1])

Eine andere wichtigere Nachricht findet sich in der im dritten Viertel des XVI. Jahrhunderts abgefaßten Chronik von Zimmern. Dort wird bei Erwähnung des Herrn Gottfridts von Zimmern folgendes erzählt:[2])

„Sein gemahel, fraw Elisabeth herzogin von Tegk, zu ainer langwürigen gedechnus der freiherrschaft Zimbern, wurket im ain tuoch mit neuen jungfrawen, die sie in irem frawenzimmer hat, die ganz historia des Zugs geen Jerusalem und wie weiland ire zwen schwäger, herr Conrat und herr Albrecht bei Nicea erschlagen und herr Friderrich von Zimbern hart verwundt mit dem graven von Schwarzenburg und andern vorgenannten darvon kommen war. Dises tuch, daran sie neun ganzer jhar gearbait, und die Grösse gehabt, das der ganz chor zu baiden seiten ob dem gestuel darmit behenkt, kam nach ir und ires gemahels, herrn Gottfridts absterben geen Alperspach in das closter, da es anno domini fünfzehen hundert zwainzige noch gewesen ist.

Und wiewol solichs in der beurischen auffrur, als gemelt closter von den pauren auch eingenommen, zum thail verbrennt und zerrissen worden ist, so sein doch etliche stuck noch vorhanden, die zu Herrnzimbern in dem Schloss zu ainer ewigen gedechtnus behalten werden. Und sonder zweifel ist diser herr Gottfrid von Zimbern bei seinem leben in aim höchern stand, dann ains freiherrn gewesen, seitmals man in oftgemelten gewurkten tuch seinen namen allwegen „Goltfredus dux de Zimbris“ geschriben findt.“

Gottfried von Zimmern und seine Gemahlin Elisabeth von Teck müssen nach dem Bericht des Chronisten im Beginne des XII. Jahrhunderts gestorben sein.[3]) Die Ereignisse, die auf der Arbeit dargestellt waren, betreffen Gottfrieds Erlebnisse bei seiner Teilnahme am ersten Kreuzzug. Der in Frage stehende Teppich wäre also, vorausgesetzt, daß wir der Quelle Vertrauen schenken dürfen, im Anfang des XII. Jahrhunderts gearbeitet worden. Daß es sich um ein in Wirktechnik ausgeführtes Werk handelt, scheint mir außer jedem Zweifel zu stehen. Denn der Chronist kannte, wie deutlich aus dem Text hervorgeht, aus unmittelbarer Anschauung Teile des Teppichs, die zur Zeit der Abfassung der Chronik auf Schloß Herrenzimmern noch erhalten waren. Die Ausdrucksweise des XV. und XVI. Jahrhunderts aber hat bereits deutlich zwischen den verschiedenen textilen Techniken differenziert. Die Bezeichnung „wurken“ (gewurkt) war in jener Zeit fast ausschließlich für die in Wirktechnik hergestellten Stücke in Gebrauch und in diesem Sinn, wie aus vielen Quellen zu erweisen, allgemein üblich.

Schwieriger ist die Beantwortung der Frage, ob der Chronist auch die Entstehungszeit des Teppichs richtig bestimmt hat, ob wir es nicht mit einem Werk viel jüngern Datums zu tun haben, und ob die Nachricht von der Anfertigung des Stückes durch die Gemahlin Gottfrieds von Zimmern sich bei näherer Überlegung nicht als ein gern überliefertes Kustodenmärchen darstellt. In diesem Zweifel vermag eine andere Stelle der Chronik einen Fingerzeig zu geben, eine Aufzeichnung, die uns eine wenn auch nur ganz allgemeine Vorstellung von dem Aussehen des Zimmerner Teppichs vermittelt. Sie lautet:

„Darumb ist zu wissen, das in dem closter zu Alperspach auf dem Schwarzwaldt ain alt geschriben buach, desgleichen ain grosser gewirkter Aufschlag gewesen, welcher baide von langen unverdechtlichen jarn von der freiherrschaft Zimbern dahin kommen und gegeben worden. Der inhalt des ganzen buchs ist ain beschribung des hörzugs, und gütlich zu glauben, das sollichs von der freiherren zu Zimbern ainem deren drei, namlich her Friderich, herr Conradt und herr Albrecht, gebrüeder, darbei gewesen, beschriben und aufgezaichnet seye worden. Gleicherweis sein grosse figuren scheibenweis in das gemelt tuoch gewürkt, mit lateinischen worten, welcher inhalt sich mit dem buch vergleicht; aus disen baiden dise nachvolgende capitl, so vil es die freiherrn von Zimbern belangen thut, gezogen worden.“[4])

Wir haben uns also eine Anordnung großer Figuren in Medaillons vorzustellen. Diese Kompositionsart deutet in Verbindung mit den lateinischen Beischriften auf die Entstehung des Teppichs noch in romanischer Zeit.[5]) Wenn diese Feststellung auch für eine sichere Datierung unzureichend ist, vermag sie doch Autorität und Glaubwürdigkeit unserer Quelle wesentlich zu stärken; dies um so mehr, als Henri Hagenmeyer in seiner eingehenden kritischen Untersuchung über den Quellenwert der Chronik von Zimmern zu dem nämlichen Resultat gelangt ist.[6])

[1]) Martens et Durand, Veterum scriptorum, Tomus V, Paris 1729. Historia Monasterii S. Florentii Salmurensis, Sp. 1130/31. „Fecit etiam hic venerabilis pater dorsalia duo egregia, quae praecipuis solemnitatibus extenduntur in choro, in quorum altero XXIV seniores cum cytharis et phialis depinguntur; in reliquo Apocalypsis Johannis opere est descripta eleganti. Fecit insuper quosdam mirae pulchritudinis pannos, sagittariis et leonibus et ceteris quibusdam animantibus figuratos, qui in navi ecclesiae festis solemnibus appenduntur.“ — [2]) Karl August Barack, Zimmerische Chronik, 2. Aufl., Freiburg und Tübingen 1881, S. 106, z. 25 ff. — [3]) Heinrich Ruckgaber, Geschichte der Grafen von Zimmern, Rottweil 1840. — [4]) K. August Barack, Zimmerische Chronik I., S. 86, Z. 12. — [5]) Es gab freilich auch in gotischer Zeit noch Medaillonkompositionen, aber zumeist mit Fabeltieren; mir ist kein erhaltenes Stück bekannt, auf dem große Figuren in Medaillons dargestellt wären. Im allgemeinen sind Medaillons auf den Geweben und Stickereien der romanischen Zeit die häufigste Kompositionsform. Ich erinnere nur an die byzantinischen Seidenstoffe, an den gestickten Mantel Heinrichs II. in Bamberg, an das Gösser Ornat, oder an das Leinenpluviale

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von der gewonnenen Erkenntnis ausgehend, sei hier noch eine zweite in der Chronik enthaltene Nachricht über einen Wirkteppich des XI. Jahrhunderts angeführt, für welche die obigen Erwägungen gleichermaßen Geltung haben. Die Stelle lautet wie folgt:

„Wie Kaiser Hainrich der dritt ain schlacht mit herzog Vratislaen von Behem getan, in welcher her Wernher freiher von Zimbern sambt grave Annolten von Dierstain hern Cuno von Altenclingen und andern gefangen, die aber volgendts von Got wunderbarlich widerumb erledigt wurden . . . . . [1])

Und damit diese wunderzaichen in ewigkeit nit vergessen, sondern zu ainer zeugnus der ehr und macht gottes denen nachkomen kundt thon wurd, liesen sie sich alle mit iren wappen[2]), bei denen sie erkannt werden mechten, in ain aufschlag wurken, denen etliche die Ketten an füessen, etlichen an Armen oder an leiben hiengen, nachdem dann ain iegclicher gefangen und eingeschmiedt gelegen war. Diser gewurkt aufschlag ist bei 40 jahren in gemelter Kirchen bei sant Lienhart zu Etenhaim noch vorhanden gewesen, nachvolgends anno domini 1525 ist er sambt vilen andern monumenten daraus dise historia zum thail gezogen, in der beurischen aufruor zerhawen und verbrennt worden.“[3])

* * *

Die Serpentinen dieser Untersuchung führen nun zu einem Ausblick: Die antike Überlieferung barg alle Keime für eine neue Blüte der Wirkkunst im Mittelalter. Alteinheimische Sitten, die die Germanen mitbrachten, verbanden sich mit dem klassischen Erbe zu neuem Werden, von primitivem Kunstwollen beherrschte Versuche mit vielgeübter Fertigkeit zu neuer Entwicklung. Selbst in den dunkelsten Zeiten des spätantiken Völkerchaos war Sitte und Gebrauch textiler Innendekoration nicht verloren gegangen.

Wenn auch die Quellen des besprochenen Zeitraums sichere Beweise für eine fortgesetzte Pflege der Wirkkunst vermissen lassen, so ergibt doch die Summe aller Folgerungen ein wesentlich positives Resultat. Denn mit Hinblick auf die reiche Verwendung bildgeschmückter Textilien in Wohnhaus und Kirche, die wir aus den Schriftquellen erweisen konnten, dürfen wir nicht annehmen, daß die einfachste und bildungsfähigste, die primitivste und zugleich den schwierigsten Aufgaben gewachsene Textiltechnik, die bei den geringsten Vorbereitungen die weitesten Möglichkeiten eröffnete, den nordischen Völkern unbekannt blieb. Wir dürfen nicht annehmen, daß die Figurenwirkerei, die die Antike zu höchster Leistung ausgebildet hatte, im frühen Mittelalter so gänzlich vergessen wurde, daß zur Erklärung ihrer späteren Neuentwicklung der Orient als Lehrmeister, ein Deus ex machina herbeigerufen werden mußte. Die erhaltenen Stücke des XII. Jahrhunderts aber erscheinen — vom Gereons-Teppich, der noch dem XI. Jahrhundert angehört, ist abzusehen, da er als Nachahmung eines Seidengewebes eine singuläre Erscheinung ist — durchaus unabhängig von orientalischen Vorbildern und bezeugen durch ihre technische Beschaffenheit, daß sie unmöglich aus der Wiegenzeit deutscher Bildwirkerkunst herstammen können.

Aber noch gilt es einen berechtigten Einwand zu widerlegen: Wie erklärt es sich mit der Voraussetzung einer ununterbrochenen Entwicklung, daß aus dem besprochenen Zeitraum wohl Werke der Weberei und Stickerei in nicht unbeträchtlicher Zahl, aber keinerlei Denkmäler der Wirkkunst erhalten sind?

Ich möchte die Deutung auch dieser Erscheinung versuchen:

1. Das Aufblühen der Seidenweberei in frühchristlicher Zeit, die schwindende Bedeutung der Wirkerei als Gewandverzierung, als Massenbedarfsartikel, die überwiegende Verwendung bildgeschmückter Teppiche als Wand-, Bank- und Stuhlbehänge, all dies hat die Produktion in andere Bahnen gelenkt. Mit dem Wachsen der monumentalen Aufgaben und künstlerischen Ziele verringerte sich notwendig die Zahl der erzeugten Werke der Wirkerei.

2. Eine Zeit wie die der großen Völkerschiebungen, in der zwei Welten mächtig aufeinander prallten, in der eine politische Evolution unerhörter Art ganz Westeuropa in seinen Grundfesten erschütterte und wandelte, mußte ein Ermatten alles Kunstschaffens, eine Verminderung aller künstlerischen Bedürfnisse und Erzeugnisse mit sich bringen. Sicher ist auch in den Wirren und Kämpfen der nachkarolingischen Zeit viel zerstört und Neues nicht in gleichem Ausmaß geschaffen worden.

3. Auch rechtfertigt die leichte Zerstörbarkeit durch Mottenfraß die durch ihre Beweglichkeit und vielfältige praktische Bestimmung bedingte Abnutzung der Wollwirkereien die Seltenheit erhaltener Stücke.[4])

4. Endlich ergibt ein Überblick über den gesamten Kunstbesitz an Bildteppichen, daß ihre Erhaltung etwas rein Zufälliges, das gerettete Material kein kontinuierliches, sondern ein temporär ganz lückenhaftes ist. Sind uns doch aus viel späteren Perioden, in denen das Bestehen einer Wirkproduktion außer Frage steht, zum Beispiel aus der zweiten Hälfte des XIII. und dem Anfang des XIV. Jahrhunderts weder deutsche noch französische Wirkstücke irgendwelcher Art erhalten.

mit dem Leben des heiligen Vinzentius und Blasius in St. Paul in Kärnten u. a. m. — [6]) Henri Hagenmeyer, Etude sur la Chronique de Zimmern. Archives de l'Orient latin, Tome II, Paris 1884.

[1]) K. August Barack, Zimmerische Chronik I., S. 62. — [2]) Wenn das Stück tatsächlich aus der angegebenen Zeit gewesen ist, könnte es sich hier nur um Feldzeichen handeln, wie sie die Ritter auf den Schilden trugen. Wappen in unserem Sinne gab es wohl noch nicht. — [3]) Karl August Barack, Zimmerische Chronik I., S. 65, Z. 14 ff. — [4]) Seidengewebe sind in größerer Zahl erhalten, nicht nur weil es von ihnen mehr gab, sondern auch weil sie von Motten nicht angegriffen werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 8. Byzantinischer Seidenstoff aus der Ursula-Kirche in Köln.

Leider vermag diese negative Einsicht unserer Quellenauslegung keinerlei anschauliche Evidenz zu verleihen, solange nicht Denkmäler selbst als Zeugen geführt werden können. Ja, nach dem Dargelegten würde ein einziges erhaltenes Werk aus dem besprochenen Zeitraum das lockere Gefüge unserer Beweisführung zu festigen imstande sein, ein Werk, das die Hinfälligkeit der Kreuzfahrerhypothese erweisen helfen und das ein Streiflicht auf den Entwicklungsweg einer Kunst werfen könnte, die im XII. Jahrhundert, weit über kunstgewerbliche Ziele hinausstrebend, als ebenbürtige Konkurrentin der Malerei auf den Plan tritt.

Und in der Tat ist ein solches leider völlig isoliertes Einzeldenkmal der Wirkkunst erhalten. Es ist das vielumstrittene Stück aus der Kölner Gereonskirche.

C. DENKMÄLER

DER TEPPICH AUS S. GEREON IN KÖLN (TAFEL 1, 2)

Das wichtige Werk war seit seiner Auffindung in der Mitte des XIX. Jahrhunderts ein Spielball mehr oder minder gelehrter Hypothesen. Zeitlich zwischen dem IX., X., XI. und XII. Jahrhundert hin- und hergeworfen, mußte es auch den ihm in der lokalen Entwicklung angewiesenen Platz beständig wechseln.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

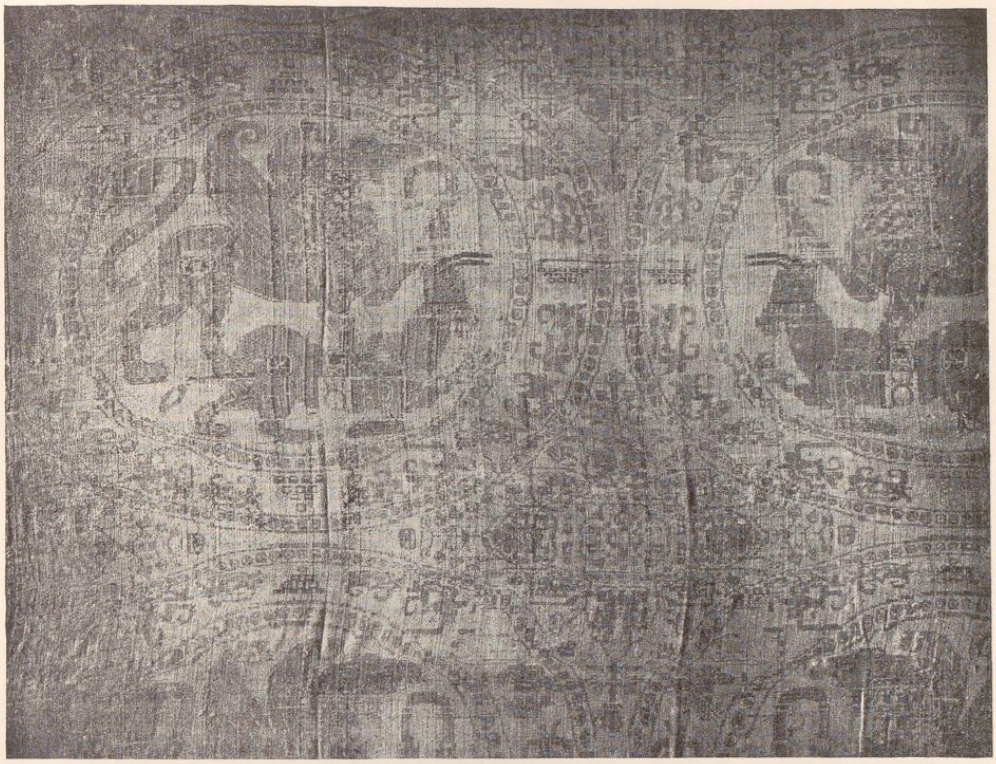

Abb. 9. Byzantinischer Seidenstoff aus Eichstätt.

In der Frage nach seiner Herkunft stehen drei völlig disparate Bestimmungen — jede von namhaften Forschern vertreten — einander schroff gegenüber. Die einen halten den Gereons-Teppich vorbehaltlos für eine Arbeit des Orients,[1]) die andern erklären ihn für ein Werk byzantinischer Herkunft, ein „Opus Grecum", wie es so häufig in den mittelalterlichen Inventaren erscheint,[2]) die dritten endlich haben seine occidentale Entstehung zum Teil mit beachtenswerten Gründen vertreten.[3])

Die starre Gegensätzlichkeit dieser Meinungen erscheint nur der ersten Überlegung unversöhnlich. Bei genauer Untersuchung stellt sich der rätselvolle Wirkteppich als eine Synthese aus allen drei vermuteten Stilrichtungen dar.

Leider fehlt es an homogenem Vergleichsmaterial. Wir können uns von dem Aussehen und Stil der Wirkarbeiten im ersten Jahrtausend und darüber hinaus nur an der Hand der erhaltenen Stickereien und Seidengewebe eine Vorstellung machen. Und nur mit Hilfe der letzteren können wir den Kölner Teppich in den Zusammenhang der Entwicklung zu fügen versuchen.

Hat in frühchristlicher Zeit der Wandel im Stilempfinden, die veränderte Formauffassung, das anders gerichtete Kunstwollen, unterstützt durch die Einführung der Seide, die Technik der Weberei bevorzugt und zur Blüte gebracht,

[1]) Franz Bock, Das heilige Köln, Leipzig 1858, S. 10. — C. de Linas, Les origines de l'orfévrerie cloisonnée. Revue de l'art chrétien, 1878, p. 426. — Joseph Karabacek, Die Theodor Grafschen Funde in Ägypten, Wien 1883, S. 43, Anm. 23. — Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, II, 1 (bearbeitet von Hugo Rathgens), S. 98. — [2]) Essenwein, Über einen Wollteppich in der Sammlung der Gewebe im Germanischen Museum. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1870, Sp. 33. — Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 732. — [3]) Alfred Darcel, Exposition rétrospective de Lyon. Gazette des Beaux-Arts, 1877, 2, p. 272. — Alois Riegl, Die Textilkunst in Buchers Geschichte der technischen Künste, Bd. III, S. 371, 372. — Eugène Müntz, La Tapisserie, p. 94. — Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, II. Bd., S. 3. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, London 1906, p. 52.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 10. Miniatur aus dem Evangeliar aus Freising. München, Staatsbibliothek. Cod. lat. 6204.

wobei die Weberei von der Wirkerei lernte, so ist es in den folgenden Jahrhunderten die hochentwickelte Seidenweberei, die ihrerseits Einfluß auf die anderen Bildkünste gewonnen hat. Die endgültige Aufhellung ihrer Entwicklungswege danken wir dem an neuen Erkenntnissen so reichen Werke Falkes.[1]) Nach der Eroberung Ägyptens durch die Araber, der Islamisierung der hellenistisch-koptischen Kultur ging die Führung auf dem Gebiete der Seidenweberei von Alexandria an den Orient über. Dort in den Heimatländern der Seide, unter der Einwirkung islamischen Formenreichtums entwickelte sich die Seidenweberei immer mehr zu ihrem charakteristischen Eigenstil.

Erst in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts übernahm neuerlich Ostrom die Führung, und es waren vielfach nach orientalischen Vorbildern gearbeitete Werke, die durch Zuflüsse antiker Überlieferung verlebendigt, den Ruhm des byzantinischen Seidengewerbes in jener Zeit begründeten.

Alle Eigentümlichkeiten des entwickelten mittelalterlichen Seidenstils finden wir in der hellenistisch-koptischen Kunst vorgebildet. Die Einteilung der Flächen in festumgrenzte Felder, die Vorliebe für Kreisfigurationen mit Jagd- und Tiergruppen, die Neigung zu immer stärkerer Vereinfachung und ornamentaler Umwertung der vegetabilen und zoomorphen Formen, die symmetrische Reihung des angeschlagenen Motivs in unendlichem Rapport. Mit fortschreitender Entwicklung werden die Motive immer mehr den Besonderheiten der Technik angepaßt und die Eigenart des Materials gewinnt größere Bedeutung.

Der zeichnerisch-dekorative Flächenstil der frühmittelalterlichen orientalischen und byzantinischen Seidengewebe, die als wichtiger Ausfuhrartikel in allen Kulturländern verbreitet waren, hat dem künstlerischen Schaffen des europäischen Westens mannigfache Befruchtung zugeführt. In Reliefs und Kapitälen, in Glasgemälden und Goldschmiedearbeiten, in Miniaturen und Wandmalereien wurden mehrfach Entlehnungen aus dem Gebiete der Kunstweberei nachgewiesen.[2]) Daß auch die Wirkerei bei ihrer Schwesterkunst Anleihen machte, kann uns nicht Wunder nehmen. Um so weniger, als wir beobachten können, daß schon die frühchristliche Wirkkunst sich — dem Zeitgeschmack nachgebend — zur Imitation der Seidenmuster gedrängt sah.

Bei näherer Untersuchung stellt sich nun auch das früheste aus romanischer Zeit erhaltene Wirkstück, der Teppich aus S. Gereon, als Umbildung eines Seidenmusters dar.

Wenn es auch nicht möglich ist, das Einzelwerk zu erkennen, nach dem die Nachahmung angefertigt wurde, so ist uns doch genügend Vergleichsmaterial erhalten, um die Tatsache als solche und die Art des Vorbildes mit

[1]) Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. — [2]) Vgl. z. B. Anton Springer, Ikonographische Studien, II. Teppichmuster. Mitteilungen der Zentralkommission, Wien 1860, V. Bd., S. 67 ff. — Friedrich Seesselberg, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, Berlin 1897, S. 28 ff. — E. Heinrich Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916, S. 81 und 139.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bestimmtheit festzustellen. Ein wichtiges Beweisstück ist vor allem ein byzantinischer Seidenstoff, der in unmittelbarer Nachbarschaft vom Fundort des Gereons-Teppichs, in der Ursula-Kirche zu Köln, ans Licht kam (Abb. 8). Da dieser Stoff in einem Sarkophag gefunden wurde, in dem eine Tochter Pipins des Kurzen beigesetzt war, ist seine Datierung in die zweite Hälfte des VIII. Jahrhunderts gegeben.[1]) Der Vergleich der beiden Werke (Taf. 1, 2 und Abb. 8) ergibt die größte Übereinstimmung sowohl des Motivs wie der Gesamtkomposition. Auch hier erscheint in Kreisen, die durch kleinere Kreise verbunden sind, die Darstellung des Greifen auf dem Rücken eines Stieres. Die Zwickel sind auch hier mit Ornamenten ausgefüllt. Und in den breiten Bändern, die die Kreise umrahmen, erscheint ein dem unseren ganz ähnliches Dekorationsmotiv: einzelne verkümmerte Herzen mit je zwei Punkten. Also eine Abbreviatur des antiken Herzblütenornamentes mit Knospenpaaren, wie sie auf dem Gereons-Teppich in reinerer Zeichnung wiederkehrt. Das Motiv des von einem Greifen angefallenen Stieres hat Falke noch auf einem anderen datierten Werk byzantinischer Herkunft nachgewiesen,[2]) das wohl auch als Nachahmung eines Seidenmusters aufzufassen ist: auf der Prachtausfertigung der Heiratsurkunde Kaiser Ottos I. mit der griechischen Prinzessin Theophano aus dem Jahre 972.[3]) Die flott gezeichnete Tiergruppe ist auch hier in einen Kreis eingefügt.

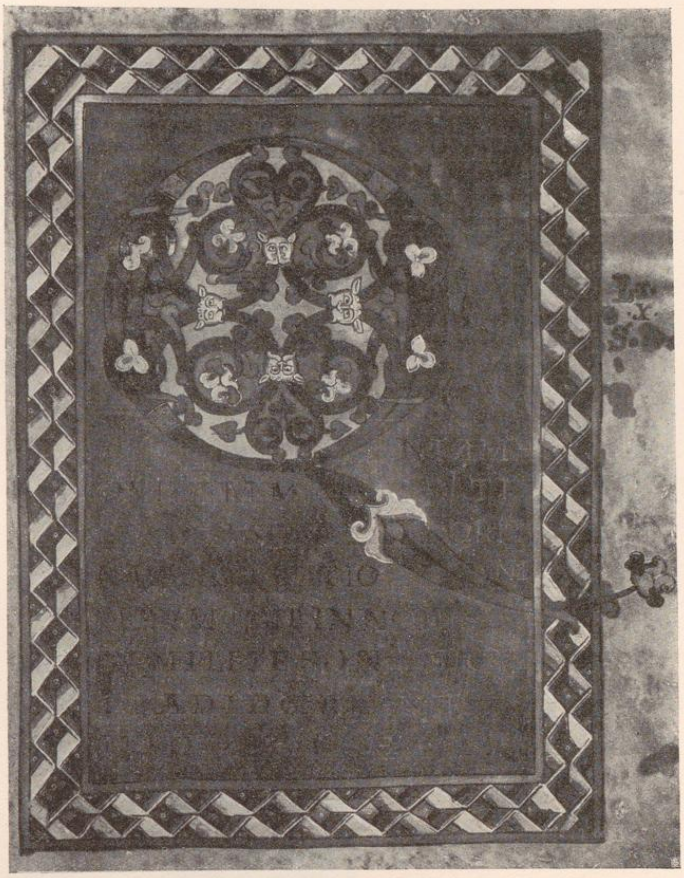

Abb. 11. Miniatur aus dem Evangeliar aus Altomünster. München, Staatsbibliothek. Cod. lat. 2939.

Endlich ist noch ein jüngeres byzantinisches Seidengewebe zum Vergleiche heranzuziehen, ein Stoff des XI. Jahrhunderts, der in dem Grabe des 1074 gestorbenen Domherrn Grafen Luitger von Graisbach im Kloster St. Waldburg zu Eichstätt gefunden wurde (Abb. 9).[4]) Auch hier ist in Kreisen ein Greif mit erhobenem Kopf auf dem Rücken eines erjagten Tieres dargestellt. Es ist kein Stier, sondern ein niedergebrochener Elefant mit emporgerichtetem Rüssel. Die Kreisbänder, die hier radial gestellte Herzblüten tragen, werden ganz wie auf unserem Wirkteppich von zwei schmalen Perlschnüren eingefaßt.

Kann an dem engen Zusammenhang des Wirkteppichs mit den byzantinischen Geweben kein Zweifel bestehen, so ist doch das byzantinische Stilelement nicht die einzige fremde Komponente in der künstlerischen Komplexion

[1]) Jul. Lessing, Die Gewebesammlung des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Berlin 1900, Taf. 37 b. — Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, II. Bd., Abb. 213. — Paul Schulze, Alte Stoffe, Berlin 1917. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, X. Bd., S. 74, Abb. 62. — [2]) Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. II. Bd., S. 3. — [3]) N. Kondakoff, Histoire de l'art Byzantin, Paris und London 1886, 1891. — Gustave Schlumberger, L'epopée Byzantine, 1896, I, p. 202. — [4]) Luidl, Eichstättisches Heiligtum, München 1750, III. S. 25 f. — Joseph Schlecht, Beiträge zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt. Der Luitiger Teppich des Klosters St. Waldburg. Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt, VIII. (1893), S. 56. — Jul. Lessing, Die Gewebesammlung des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Berlin 1900, Taf. 71. — Herb, Mader, Schlecht u. a., Eichstätts Kunst, München 1901, S. 6 f. — Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, II.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unseres Werkes. Die Wurzeln der gegenständlichen Darstellung reichen weit in die Antike zurück. Das Motiv des jagenden Tieres auf dem Rücken eines andern ist dem antiken Kunstschaffen ganz geläufig. Ich erinnere nur an zahlreiche antike Vasengemälde,[1]) an ähnliche Darstellungen auf Objekten des antiken Kunstgewerbes, an die Marmorintarsien aus der Basilika des Junius Bassus, jetzt im kapitolinischen Museum, wo Stiere von Panthern angefallen werden,[2]) oder an den römischen Sarkophag aus Antiochia, wo ein Löwe auf dem Rücken des Stieres erscheint.[3]) Von der orientalischen, byzantinischen und abendländischen Kunst übernommen, gewinnt das Motiv in allen Bildkünsten Verbreitung.[4]) Die Untersuchung der Frage, inwieweit ihm symbolische Bedeutung beigelegt wurde und welcher Art diese war, liegt außerhalb meiner Aufgabe.

Auf den antiken Ursprung des Herzblütenornaments mit Knospenpaaren habe ich bereits verwiesen. Auf alexandrinischen Seidenstoffen erscheint dieses Motiv reif entfaltet Mitte des VI. Jahrhunderts, während es auf den koptischen Wirkereien in reduzierter und entnaturalisierter Form übernommen wurde.[5]) In der byzantinischen Seidenweberei, von der es der Gereons-Teppich entlehnte, ist es bis in spätkarolingische Zeit nachzuweisen. Doch findet es sich in etwas veränderter Bildung noch viel später in der deutschen Handschriftenillustration. Ich erinnere zum Beispiel an den Uta-Kodex.[6])



Abb. 12. Miniatur aus der Gebhardsbibel. Admont, Stiftsbibliothek.

Die mittelbare Beziehung des Gereons-Teppichs zur Antike ist endlich auch in dem aus aneinandergereihten Dreiecken gebildeten Ornament des Hintergrundes zu erkennen.

Neben antiken und byzantinischen sind auch vereinzelte sassanidische Motive — wohl auch durch Vermittlung der Vorlage — in den Darstellungskreis des Teppichs eingedrungen. So sind zum Beispiel die mit Punkten geschmückten Halsbänder der Tiere als ein auf persischen Seidengeweben immer wiederkehrendes charakteristisches Detail zu erkennen. Noch ist die Analyse unzureichend. Denn mit der Zerlegung in die geschilderten Stilelemente ist das Problem unseres Teppichs nicht gelöst. Vor allem finden sich auf keinem der zum Vergleich herangezogenen Denkmale die Löwenmasken und Stierköpfe, die in der Bordüre, den Zwickeln und den kleinen Verbindungskreisen erscheinen. Aber auch nach analogen Rankenformen würden wir in der byzantinischen und sassanidischen Kunst vergeblich Umschau halten. Wir haben es hier mit spezifisch abendländischen Bildungen zu tun.

Die Köpfe, wohl auch ein Rudiment aus antiker Zeit, erscheinen in ganz ähnlicher Funktion bereits in merovingischen Handschriften[7]) und werden später zu einem geläufigen Motiv in der nordischen Kunst des romanischen Mittelalters. Man beachte nur ihre häufige Verwendung in der deutschen Handschriftenillustration. In dem um das Jahr 1000 entstandenen Evangelienbuch Heinrichs II. in der Münchner Staatsbibliothek (Cim. 48)[8]) oder in dem Evangeliar aus Kloster Raitenbuch aus dem XI. Jahrhundert in derselben Bibliothek oder in dem Breviar aus Michelbeuern aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts, einem Werk der Salzburger Schule, erscheinen ähnliche Köpfe. Und auch die Ranken mit Knospenansätzen und Dreiblättern tragen das charakteristische Gepräge der romanischen Formen, wie sie in der abendländischen Initial- und Randleistenornamentik insbesondere des XI. Jahrhunderts die führende Rolle spielen. Ich verweise zum Belege auf Reichenauer, Salzburger und Regensburger Handschriften, zum Beispiel auf das Evangeliar Ottos III., auf das Perikopenbuch Heinrichs II., beide in München,[9]) auf die Bamberger Apokalypse,[10]) auf das Evangeliarium des Kustos Berthold in der Stiftsbibliothek zu Admont,[11]) auf das Evangelienbuch Heinrichs IV. im Dom zu Krakau[12]) und andere mehr. Auch in bayrischen

[1]) Die Belege bei Ludolph Stephani in Compte Rendu de la Commission impériale archéologique pour l'année 1864, St. Pétersbourg 1865, S. 54. — [2]) A. Venturi, Storia dell'arte italiana. I. Bd. Milano 1901, p. 60, Fig. 34, 44. — [3]) Ernest Babelon, Sarcophage Romaine trouvé à Antioche. Gazette archéologique, 1885, p. 233. — [4]) Vgl. André Michel, Histoire de l'art, Tome I, 1905, p. 889. — [5]) Vgl. z. B. das Medaillon mit Geschichte Josefs in Crefeld. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, I. Bd. — [6]) Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrh., Leipzig 1901, Taf. XII. — [7]) E. Heinrich Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916. — [8]) Vöge, Eine deutsche Malerschule um das Jahr 1000, Abb. 14, S. 89. — [9]) Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Hof- und Staatsbibliothek in München. — [10]) Heinrich Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse, München 1918. — [11]) Paul Buberl, Die illuminierten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handschriften erscheinen die nämlichen Ranken und Köpfe, wie das Evangeliar aus Freising beweist (München, Cod. lat. 6204), das dem Ende des XI. Jahrhunderts angehört (Abb. 10), oder das Evangeliar aus Altomünster (München cod. lat. 2939), das aus etwas späterer Zeit stammt (Abb. 11). Wir finden endlich ganz ähnliche Ranken noch im Perikopenbuch aus Passau[1]) und in der Gebhardsbibel in Admont, die schon im ersten Drittel des XIII. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. 12).[2])

Während der Fond unseres Teppichs noch das Rapportmuster der Seidengewebe nachahmt, ist die schön gezeichnete romanische Rankenbordüre, die wahrscheinlich den Teppich auf allen vier, sicher an drei Seiten umgeben hat, eine Konzession an die Technik der Wirkerei, die nach Abschluß verlangt, und ein Übergang zu der abendländischen Bestimmung des Wirkteppichs als Wandschmuck.

Wenn sich auch mit Hinblick auf die Einzigartigkeit des besprochenen Werkes die genaue Feststellung seines Herkunftsortes meiner Kompetenz entzieht, so kann doch nach dem Dargelegten an der Entstehung in einem Kulturzentrum des abendländischen Nordens kein Zweifel bestehen. Die Datierung ins Ende des XI. Jahrhunderts ergibt sich aus dem Verhältnis zum herangezogenen Vergleichsmaterial.

Handschriften in Steiermark, Leipzig 1911, Nr. 3. — Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei, Leipzig 1908. — [12]) Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Leipzig 1901.

[1]) Swarzenski, Die Salzburger Malerei, Taf. LXXXVII, Abb. 294. — [2]) Ibidem. Taf. XXXII, Abb. 107, Taf. 50, Abb. 152.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHE BILDWIRKEREI IM XII. UND XIII. JAHRHUNDERT

A. QUELLEN

Drei schöpferische Kräfte waren am Werke, um die deutsche Kunst im XII. und XIII. Jahrhundert zu ihrer höchsten Entfaltung zu bringen.

1. Die stetig fortwirkende, durch die Römerzüge der deutschen Kaiser wach erhaltene und erneuerte Tradition der Antike, die an der Gestaltung des politischen Lebens in jener Zeit ebenso großen Anteil hatte, wie an der Entwicklung der künstlerischen Formen.

2. Die reife Macht der christlichen Kirche, die dem Kunstschaffen monumentale Ziele und Zwecke, den Künstlern und Bestellern religiöse Begeisterung zu höchster Leistung gab.

3. Der fortschrittliche Geist des erstarkenden deutschen Rittertums, das, aus französischen Wurzeln erwachsen, nach Aufnahme mannigfacher fremder Kulturelemente zum Träger und Verbreiter des neu erwachten nationalen Bewußtseins wurde.

Hatte die Kirche durch ihren Widerstand gegen das Eindringen neuer Formen der deutsch-romanischen Kunst zu ihrem vollen Ausleben, zu ihrer höchsten Ausdruckskraft verholfen, so bargen die künstlerischen Bestrebungen der höfischen Gesellschaft, die durch die stete Verbindung mit fremder Kultur, durch die junge weltliche Nationaldichtung der Kunst unbekannte Gedanken- und Darstellungskreise eröffnete, die positive Kraft der Neubildung. Das Festhalten an der romanischen Form zu einer Zeit, in der in Frankreich bereits längst der Siegeszug der Gotik in die Wege geleitet war, bedeutete keinen Stillstand, kein provinzielles Zurückbleiben in der Entwicklung, sondern eine im deutschen Formwillen tief begründete Umwertung und Neuschaffung des Überlieferten. Ja, in keiner anderen Epoche der deutschen Kunstentwicklung können wir eine so fruchtbare Erneuerung älterer Stilelemente, eine so wuchtige und ausdrucksvolle Monumentalität, einen so einheitlichen und konsequenten Aufschwung in allen Zweigen des künstlerischen Schaffens beobachten, wie im XII. und XIII. Jahrhundert. Die romanischen Kathedralen mit ihrem reichen malerischen und plastischen Schmuck, die Kirchenschätze mit ihrer Fülle an hochwertigen Arbeiten der Kleinkunst, die Kaiserpfalzen und Ritterburgen, so weit sie uns erhalten sind, sie alle legen Zeugnis ab für die mächtige Konzentration aller künstlerischen und geistigen Kräfte in jener Zeit.

Auch die Bildwirkerkunst entfaltete damals ihre erste große Blüte. Die Geistlichkeit bediente sich ihrer zur Dekoration der Kirchen, in denen durch die Eigenart romanischer Bauweise breite Mauerflächen in Schiffen und Chor nach monumentalem Bildschmuck verlangten. Die Ritter verwendeten reich gezierte Textilien zur Ausstattung und Wohnlichmachung der kahlen Räume in ihren Schlössern und Burgen.

Tatsächlich enthalten die Quellen, die für jene Zeit reiches Material zur Geschichte der Textilkunst überliefern, auch mannigfache Belege dafür, daß die ältesten Produktionsstätten der Wirkkunst sich in Klöstern und an Fürstenhöfen befanden. Mönche und Nonnen, Fürstinnen und adelige Damen mit ihrem Gesinde betätigten sich als Wirker und Wirkerinnen. Neben die Arbeiten des Hausfleißes traten vielfach gewerbsmäßig hergestellte Erzeugnisse.

1. KIRCHLICHE QUELLEN

Leider bieten die zufällig erhaltenen Beschreibungen und Erwähnungen von Textilgemälden nur geringe Hinweise für eine entwicklungsgeschichtliche Grenzbestimmung fest umrissener lokaler Betriebsorte. Kaum wage ich aus dem Umstand, daß in Deutschland die Quellen reichlicher fließen als im übrigen Westeuropa, auf eine reichere Erzeugung in diesem Lande zu schließen. Noch weniger aber vermag ich auf Grund des mir vorliegenden lückenhaften deutschen Materials zur Gruppenbildung zu schreiten oder einzelnen Gegenden eine überragende Bedeutung in unserem Kunstzweige zuzumessen. Nur mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Labilität meiner Ergebnisse nenne ich zwecks leichterer Orientierung einige Landschaften, die mir quellenmäßig durch einen regeren Wirkbetrieb hervorzutreten scheinen. Es sind dies: Bayern, die Rheinlande und Niedersachsen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

BAYERN

In den bayerischen Klöstern werden zum ersten Male Geistliche als „Tapetiarii" bezeichnet. So erscheinen in den Urkunden des Klosters Schefflar aus den Jahren 1164 bis 1200 als Zeugen geführt: „Meginwart de Weltinburch Tapetiarius et due fratueles eius Gerwich et Chounrat" und an anderer Stelle: „Meginwart et Gerwich Tapetiarii de Weltenbuch",[1]) in einer Urkunde des Klosters Weihenstephan aus der Zeit zwischen 1182 bis 1197 „Aschwin Tapeciarius,"[2]) im Kloster von Chiemsee, in einer Urkunde von 1160 „Fridericus tapiciator" und in einer anderen von 1177 „De familia ecclesie Fredericus Tapifex."[3])

Es ist freilich nicht festzustellen, ob es sich bei dieser Bezeichnung um Arbeiter von Wirkstücken oder um solche von Knüpfteppichen handelt.[4]) Das Wort „Tapecia", das den mittelalterlichen Inventaren geläufig ist, dürfte Wand- und Fußteppiche, gewirkte und geknüpfte, vielleicht auch gewebte Werke bezeichnet haben. Doch möchte ich mit Hinblick auf die geringe Verbreitung der Knüpfteppichfabrikation in Europa und bei Berücksichtigung der späteren allgemein gültigen Bedeutung des Wortes „Tapissier"[5]) eine Erklärung der „Tapetiarii" als Wirker bevorzugen. Dies um so mehr, als eine andere nur um geringes spätere Quelle den sichern Beweis erbringt, daß kostbare Wandteppiche mit umfangreichen Bilderfolgen — ein Umstand, der aus technischen Erwägungen wieder an Wirkarbeiten denken läßt — in einem bayerischen Kloster — vermutlich von bayerischen Mönchen — hergestellt wurden:

Stephan Leopolder, der Bibliothekar und Archivar des Klosters Wessobrunn, erzählt in seiner Chronik, daß zu seiner Zeit, am Anfang des XVI. Jahrhunderts, bildgeschmückte Teppiche in der Klosterkirche hingen („tapetia sive vela, mirabilis picturae ac variae texturae"), die der kunstsinnige Abt Adalbert II. zwischen 1200 bis 1220 zum Schmucke des Münsters hatte anfertigen lassen.[6]) Auf dem einen waren die Visionen der Apokalypse, auf dem anderen die Legenden der Heiligen Petrus und Paulus dargestellt. Die Tituli, die aus leoninischen Hexametern bestanden und dem Konventualen Ludwig von Wessobrunn zugeschrieben werden, sind in Abschriften Leopolders überliefert. Sie lassen durch die Numerierung der Zeilen erkennen, daß die Darstellungen teils in zwei, teils in vier Streifen übereinander angeordnet waren und geben eine deutliche Inhaltsübersicht der gesamten Bildfolge.[7]) Neben der biblischen Erzählung waren, wie den Inschriften zu entnehmen, die Bildnisse des Stifters und des entwerfenden Künstlers oder Tapifex eingewirkt „Albertus Abbas" und „Sibot Chenich de Hohemos".[8])

Ein altes von Hager veröffentliches Inventar des Klosters, das vermutlich der Wende des XII. Jahrhunderts angehört, erwähnt ein „dorsale cum imaginibus apostolorum, quod in sedilia ponitur.[9]) Ob dieses Rücklaken mit den von Adalbert gestifteten Teppichen identisch war oder ob sich noch andere mit ähnlichen Bildern geschmückte Behänge in Wessobrunn fanden, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls waren im Jahre 1753, als Abt Cölestin Leutner anläßlich des 1000jährigen Gründungsfestes der Abtei seine Geschichte von Wessobrunn herausgab, sämtliche Textilschätze des Klosters verschwunden.[10])

SCHWABEN

Läßt die Beschreibung der Wessobrunner Werke („tapetia mirabilis picture et variae texturae") den lockern Schluß zu, daß es sich nicht um Stickereien, sondern um Wirkereien handelt, so ist für die Bestimmung der technischen Beschaffenheit der umfangreichen Bildteppichfolgen, die sich einst im schwäbischen Kloster St. Ulrich und Afra in Augsburg befanden, ein schlüssiges Indizium anzuführen. Der Umstand, daß eines der Stücke in der Widmungsinschrift als Arbeit der Nadel bezeichnet ist, läßt wohl nur an Stickereien denken. Wenn ich die Werke,

[1]) Monumenta Boica, VIII. Bd., München 1767, p. 450, 452. — [2]) Ibidem, IX. Bd., p. 473. — [3]) Ibidem, II. Bd., p. 302, 303. — [4]) Die Deutung der „Tapeciarii" auf „Sticker", die Manfred Mayer (Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern 1892) vorbringt, möchte ich mangels jeglicher Begründungsmöglichkeit zurückweisen. Auch Weber kommen zweifelsohne nicht in Betracht. — [5]) Nur im XIII. Jahrh. erscheint in Frankreich die Korporation der Tapissiers Sarrazinois, die ich auf Knüpfarbeiter deutete. Vgl. oben S. 15. Später wird das Wort ausschließlich für Gobelinwirker gebraucht. Auch in englischen Rechnungen und Urkunden werden in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. mehrere „Tapiter" oder „Tapener" genannt, ohne daß es möglich wäre, über die von ihnen geübte Technik Aufschlüsse zu gewinnen. Vgl. W. G. Thomson, A History of Tapestry, p. 59f. — [6]) Stephan Leopolder, Liber fundationum, sive Codex traditionum. Ms. im Reichsarchiv zu München. — Coelestin Leutner, Historia Monasterii Wessofontani, Augustae Vindelicorum et Friburgi Brisgoje 1753, p. 235. — Sebastian Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in Bayern, I. Bd., München 1810, S. 389. — Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste, I. Bd., Hannover 1815, S. 208f. — Eberhard von Fugger, Kloster Wessobrunn, München 1885, S. 51, — Manfred Mayer, Geschichte der Wandteppichfabriken etc., S. 22f. — Georg Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren. Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte, München 1893—94, 48. Bd. — [7]) Georg Hager, Oberbayrisches Archiv, 48. Bd., S. 223—228. — [8]) Wahrscheinlich der Ort Höhenmoos unweit des Chiemsees. — [9]) Hager, Oberbayrisches Archiv, 48. Bd., S. 477. — [10]) Coelestin Leutner, Historia Monasterii Wessofontani, p. 235. „Cum hodie nihil eorum suspersit, suspicari licet, ea vel antiquitate detrita duobus his posterioribus saeculis fuit, alienata fuisse, vel in pignus cessisse, nemquam amplius redempta."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die nach Wittwers Zeugnis im Kloster selbst unter den Äbten Udalskalk und Heinrich (1174 bis 1179) entstanden sind[1]) — ein Klosterbruder Beretha nennt sich in der Widmungsinschrift auf einem Behang als Maler und Sticker[2]) — hier erwähne, so geschieht es, weil sie in der Textilliteratur und in den Veröffentlichungen zur christlichen Ikonographie nirgends besprochen sind,[3]) trotzdem sie zu den interessantesten monumentalen Bilderfolgen des Mittelalters gehört haben.

Von den zwölf Behängen, die in dem in den neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts vollendeten Catalogus abbatum Wilhelm Wittwers — wohl noch eines Augenzeugen — beschrieben werden, schmückten fünf den Chor der heiligen Afra, drei den des heiligen Ulrich, vier wurden als Hungertücher verwendet.

Das ikonographische Programm der Darstellungen ist uns durch die von Wittwer aufgezeichneten Tituli und Beischriften ziemlich genau überliefert.

Die große christlich-philosophische Grundidee, an der der Bilderkreis aufgereiht wurde, ist kurz folgende: Die Überwindung der Sünde und Sinnlichkeit durch den Kreuzestod Christi, die Versöhnung des Menschen mit der Gottheit durch die Macht der Kirche, deren geistliche und weltliche Herrschaft betont wird, und die endliche Berufung der Menschheit zum Heile im unvergänglichen Gottesstaat. Mit einem großen Aufgebot an allegorischen Figuren wurde dieser Gedanke illustriert. Die beiden Testamente sind mit Betonung ihrer gegensätzlichen Grundlagen charakterisiert. Das alte Testament durch die Allegorien von Lex, Vetus testamentum, Sinagoga, Justicia, Judicium, das neue durch Gracia, Novum testamentum, Ecclesia, Misericordia, Veritas. Auf den Teppichen des alten Testaments erscheinen ferner die zwölf Stämme Israels, die Ruthe Arons, Josua und Kaleb mit der Traube, Ithamar und Phineas, das Richtertum, das Königtum, das Prophetentum, die Heiligtümer des jüdischen Volkes; den Schluß bildet das mitternächtige Schweigen (medium silentium). Auf den Teppichen des neuen Testaments Johannes der Täufer, Maria mit dem Stifter Abt Udalskalk, St. Gabriel und Rafael, St. Petrus, St. Afra, die Allegorie des Martyriums, St. Ulrich, die Taufe Christi; endlich als Hinweis auf das asketisch-christliche Lebensideal: Fructus theoreticus, Labor practicus, Virginitas, Continentia, Monogamia; als letzte Gestalt endlich Aurora mit einem Spiegel in der Hand und dem Schriftband: „Dies appropinquabit." Auf einem Teppich war die Kreuzigung dargestellt mit den Figuren von Propheten und Tugenden, auf einem anderen die Parabel von den Arbeitern im Weinberg mit personifizierten allgemeinen Ideen, auf einem dritten das Bild der Kirche, die dem Sacerdotium den Kelch, dem Regnum das Schwert reicht, auf einem vierten die neun Chöre der Engel in ihren drei Ordnungen, wie sie von Dionysius überliefert sind, auf einem fünften der Gnadenstand und die Gnadenmittel der Gläubigen im Diesseits mit einem Hinweis auf die Erfüllung im künftigen Leben.[4]) Hier sah man unter anderen die Figuren der Anima und Innocencia, den Spiritus sapiencie, Spiritus intellectus, Princeps pacis, Spiritus fortitudinis, Spiritus consilii, Sciencie, Spiritus pietatis, Spiritus timoris, Sabbatum, Status spiritualis hominis, die Gaben des heiligen Geistes, die Evangelisten und endlich Pulchritudo und Aeternitas.[5])

Aus diesen Proben erhellt, welch wichtige Aufgaben dem Textilschmuck in der romanischen Kirche zugewiesen wurden. Der Bilderkreis bietet uns förmlich eine Enzyklopädie der mittelalterlichen Weltanschauung, das illustrierte Kompendium einer Vorstellungswelt, deren abstrakt didaktischer Charakter hier besonders deutlich zutage tritt.

Als symptomatische Merkmale, die auch an anderen deutschen Kunstwerken der Zeit nachweisbar sind, seien hervorgehoben:

1. Die Hypertrophie des Allegorischen.

2. Das starke Hineinspielen der lateinischen Geisteswelt, die durch den Einfluß der spätantiken und scholastischen Literatur resorbiert erscheint.

3. Das Überwiegen des gedanklichen Inhalts über die Form, des lehrhaften Zweckes über die künstlerische Eingebung.

4. Die dominierende Bedeutung des zum Verständnis der Darstellungen unentbehrlichen Textes, dem in Benennungen, Schriftbändern und erläuternden Versen die wichtige Rolle der Vermittlung zwischen der Phantasie des Künstlers und der Auffassung des Beschauers zufällt.[6])

[1]) Wilhelm Wittwer, Catalogus abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis, herausgegeben von Anton Steichele, Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg, 1860, III. Bd., p. 110 ff. — J. A. Endres, Die Kirche der heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 1895, 22. Jahrg., S. 199 f. — [2]) „Hujus materie duplicis duo causa fuere / Artis: Udalscalcus pannum Gerardusque ministrat, / Cum Beretha frater pictoris acusque laborem." — [3]) Weder bei Ferdinand Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, Weimar 1851, und Idem, Einleitung in die monumentale Theologie, Gotha 1867, noch bei Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, I, II. Bd., Freiburg i. Br. 1897, fand ich eine Erwähnung. — [4]) J. A. Endres, Op. cit. Zeitschrift des Historischen Vereines für Schwaben und Neuburg, Augsburg 1895, 22. Bd., S. 205. — [5]) Die vier Hungertücher (vela quadragesimalia) zeigten Darstellungen aus dem Leben des heiligen Ulrich, der heiligen Afra sowie Szenen aus dem alten und neuen Testament mit metrischen Beischriften. — [6]) Diese Eigentümlichkeit ist, wie ich später ausführen werde, noch im XIV. und XV. Jahrh., ja noch weit ins XVI. Jahrh. hinein ein charakteristisches Merkmal der deutschen Bildwirkerkunst.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Unsere Vorstellung von der Art der Darstellung und Komposition der Augsburger Teppiche wird durch den Umstand erleichtert, daß in dem wenig späteren Knüpfteppich in Quedlinburg, der das spätantike Lehrgedicht des Martianus Capella illustriert, ein Werk ähnlich didaktisch-allegorischen Inhalts erhalten ist, auf dem teilweise die nämlichen Personifikationen — zum Beispiel Tugenden, Sacerdotium, Imperium — wiederkehren (Taf. 12—21).[1])

DIE LÄNDER AM RHEIN

In den wichtigen Kulturzentren der Rheingegend, wo der Reichtum der Klöster, der Bau neuer Kirchen, das Aufblühen der Städte das Bedürfnis nach textilem Schmuck steigerte, gab es im XII. und XIII. Jahrhundert eine ausgedehnte Produktion bildgezierter Wandbehänge. Leider sind die Denkmäler ausnahmslos zugrundegegangen. Was uns vorliegt, sind nur mehr flüchtige Inventarnotizen, schwer zu deutende Beschreibungen und einige aufgezeichnete Tituli. Da die Inventarnachrichten genauere Angaben vermissen lassen, seien hier nur die beiden letzteren Quellen in ihren charakteristischen Beispielen berücksichtigt.

Zwei mit eingewebten („intexta") Figuren geschmückte Wandteppiche, die sich noch am Ausgang des Mittelalters in der Abtei Murbach im Oberelsaß fanden, werden uns in einem Berichte beschrieben, den Bruder Sigismund am 7. Juni 1464 im Anhang zu einem Verzeichnis der Murbacher Handschriften an den Abt Bartholomaeus von Andlau sandte (siehe Quellen-Anhang Nr. 1).[2]) Auf den Teppichen waren die Gründer und Wohltäter des Klosters mit den von ihnen beschenkten Äbten dargestellt, jeder mit der Beischrift seines Namens und mit einem Schriftband, das in lateinischer Sprache die gewährten Privilegien erläuterte. Als erster erschien der Gründer Graf Eberhard mit dem Kirchenpatron St. Leodegar, dann folgten in chronologischer Reihe Könige und Fürsten mit den jeweils begünstigten Äbten, König Theoderich IV. mit dem heiligen Pirminius, Pipin mit Abt Baldebert, Karl der Große mit Bischof Sintpert, Kaiser Ludwig mit Abt Guntram, Kaiser Karl der Kahle mit Abt Friedrich, König Konrad mit Abt Nantpert, Erzbischof Hugo von Besançon mit Abt Eberhard, Kaiser Otto der Große mit Bischof Landeloh, Otto II. mit Abt Beringer, Otto III. mit Abt Helmerich, Kaiser Heinrich II. und König Konrad mit Abt Degenhart, Heinrich III. mit Abt Wolferad und endlich Kaiser Heinrich V. und Abt Erlolfus. Am obern Rand lief eine Inschrift in leoninischen Versen, die das Problem des Verhältnisses zwischen Königen und Päpsten zum Inhalte hatte.

Die Annahme, wonach die beiden Stücke in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts angefertigt wurden, gründet sich einerseits auf den Umstand, daß die Reihe der Schenker mit Kaiser Heinrich V., die der Äbte mit Erlolfus (Erlolf von Bergholz 1122) abschließt, anderseits auf die in der Epistola Bruder Sigismunds überlieferte eingewirkte Inschrift: „'ω das Uolrica, Berchtoldus A dat mediumque." Daß es sich hier nicht um die Wirker, wie Bruder Sigismund und mit ihm Moßmann anzunehmen scheinen, sondern nur um die Stifter handeln kann, scheint unmittelbar klar. Wer Abt Ulrich war, konnte ich nicht feststellen. Der von Gatrio[3]) vorgeschlagene Ulrich von Lorsch war von 1073 bis 1075 Abt von Murbach und kommt somit wohl zeitlich nicht in Betracht. Dagegen ist Berchtold wohl mit Bertolf zu identifizieren, dem Nachfolger Erlolfs, der die Abtswürde in Murbach von 1122 bis 1149 innehatte.[4])

Die beiden Teppiche hingen sehr hoch und Bruder Sigismund verfaßte seine ausführliche Beschreibung, wie er sagt „ut qui vel oculis dolet aut collo, ut alte suspensa non queat legere, carte utatur suffragio." So seien die Rechte und Privilegien des Klosters vor Vergessenheit und Zerstörung geschützt worden.

Die Darstellung der Kirchenoberhäupter in chronologischer Reihung scheint ein nicht seltener Vorwurf der Textilgemälde gewesen zu sein. Denn eine Teppichfolge ähnlichen Inhalts wird uns in den Wormser Annalen beschrieben.[5]) Diese Folge befand sich im Dom zu Worms, als Stiftung Nibelungs, des Domkustoden und Präpositus von St. Paul, der 1127 bis 1160 lebte.[6]) Hier waren neben der Gestalt des heiligen Petrus die ersten Bischöfe der Wormser Diözese mit lateinischen Beischriften und Versen eingewirkt. Die ausdrückliche Bezeichnung „intexti" scheint mir wie in Murbach anzudeuten, daß es sich um Wirkereien handelt. Auf einem der Teppiche waren die Gestalten der Apostel und Evangelisten dargestellt. Inschriften und Verse begleiteten auch diese Bilder (siehe Quellen-Anhang Nr. 2).

[1]) Vgl. unten S. 53ff. — [2]) X. Mossmann, Lettre de Frère Sigismond à l'abbé Barthélémy d'Andlau. Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, 2e série, 2e tome, 2e livre, p. 49. — Matter, Pièces rares et inédites, Paris 1846. — F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, II. Bd., Straßburg 1884, S. 477. — Idem, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, Freiburg und Leipzig 1894, II. Bd., S. 5. — A. Gatrio, Die Abtei Murbach in Elsaß, 2 Bde., Straßburg 1895, I. Bd., S. 211ff. — [3]) A. Gatrio, Die Abtei Murbach im Elsaß. I. Bd., S. 215. — [4]) Ibidem, S. 219ff. — [5]) Annal. Wormatiens. (1221—98) e cod. Darmst. (c. 1520) ed. Boehmer, Fontes II. 214. — Pertz, Mon. Germ. SS. XVII. 37. — Franz Falk, Die Bildwerke des Wormser Doms, Mainz 1871, S. 28. — F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, II. Bd., S. 79. — [6]) Heinrich Boos, Urkundenbuch der Stadt Worms, Berlin 1886, I. Bd., S. 55.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In einer anderen Wormser Chronik, die in Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts überliefert ist, wird ein Teppich in der Domkirche zu Trier erwähnt, dessen Bildprogramm neben Schilderung historischer Ereignisse wieder in das Gebiet des Allegorischen übergreift.[1]) Darstellungen aus der Geschichte Triers erschienen hier neben den Personifikationen der Städte Trier, Rom, Basel, Worms, Mainz, Speyer, Köln und Straßburg. Die begleitenden lateinischen Verse und Benennungen sind in der Chronik überliefert (siehe Quellen-Anhang Nr. 3). Daß der Teppich in einer Aufzeichnung des XVI. Jahrhunderts — die Chronik wurde von Friedrich Zorn, Rektor der Stadtschule zu Worms (1538 bis 1618), verfaßt und von seinem Zeitgenossen Franz Bechthold von Flersheim ergänzt[2]) —, also zu einer Zeit, in der er wohl noch erhalten war, als „altes gewirktes Tuch" bezeichnet wurde, deutet auf seine Herstellung in Wirktechnik, da, wie ich schon erwähnte, die Bezeichnung „wirken" seit dem XIV. Jahrhundert in Deutschland für Gobelinarbeiten allgemein in Gebrauch war. Anhaltspunkte für die Entstehungszeit des Werkes besitzen wir nicht.

Anders ist es mit einer Teppichfolge, die einst den Chor der Abteikirche St. Maximin in Trier schmückte.[3]) Hier bot das eingewirkte Stifterbildnis der zeitlichen Einordnung sichere Grenzen. Die Tituli sind uns in einer Handschrift des XV. Jahrhunderts in der Trierer Stadtbibliothek (Cod. Trev. 1337) erhalten (siehe Quellen-Anhang Nr. 4). Besonders interessant ist der ikonographische Durchmesser dieses Teppichwerks. Zunächst waren die vier Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregorius dargestellt; neben ihnen erschienen Athanasius und Beda, Presbyter. Es folgten in parallelen Gruppen Sokrates und Aristoteles, Boethius und die Philosophie, Diogenes im Fasse und der Dieb (der eine unter dessen Haupte befindliche mit Gold und Silber gefüllte Börse stiehlt) und Xenophon und Discretio; endlich das Bild des Stifters, des Abtes Bartholomäus, der die Abtswürde in St. Maximin bis zu seinem Tode 1224 bekleidete. Auf einem der Teppiche fanden sich, wie aus den lateinischen Versen zu erkennen, Darstellungen symbolischer Tiere, Phönix, Löwe, Panther, Einhorn, Hirsch, wohl nach dem Physiologus.

Das Bildprogramm ist für die geistigen Strömungen des XIII. Jahrhunderts wieder besonders paradigmatisch. Die bedeutendsten Repräsentanten der christlichen Lehre neben den Hauptvertretern der antiken Geisteswelt; dazu Allegorien abstrakter Begriffe und symbolische Tiergestalten, alles zusammen ein Amalgam der mittelalterlichen Weltanschauung.

Die Bildnisse antiker Philosophen und Schriftsteller waren in jener Zeit auch sonst öfter auf Kunstwerken dargestellt worden. Aristoteles und Sokrates erscheinen in der früher besprochenen Beschreibung der Teppiche im Gemache der Gräfin von Baudri,[4]) Boethius und Martianus Capella auf einem Wandgemälde in St. Aposteln zu Köln,[5]) Martianus Capella allein auf dem Teppich in Quedlinburg (Taf. 15—17) und vier antike Schriftsteller, darunter Seneca und Cato, umgeben Karl den Großen auf dem Teppich im Halberstädter Dom (Taf. 11).

Wie die Kirchen zu Worms und Trier, so besaß auch der Dom zu Mainz ein reiches Inventar bildgeschmückter Wandbehänge. Leider sind uns von diesen weder Beschreibungen noch Tituli erhalten. Nur in der Chronik Bischof Christians II. (1249 bis 1251) wird der Mainzer Kirchenschatz und die Ausstattung des Domes gerühmt (siehe Quellen-Anhang Nr. 5).[6]) Hier wird berichtet, daß die Zahl der kostbaren, zum Teil mit Gold durchwirkten Tapeten und Altartücher so groß gewesen sei, daß an Festtagen das ganze Innere der Kirche damit behängt werden konnte. Unter den Textilien fanden sich „tapetia et dorsalia mira picture varietate distincta que operis subtilitate et pulchritudine animos intuentium admiratione delectabant".

Zu den reichsten rheinischen Folgen dürften aber die Wandteppiche in der Benediktinerabtei Maria-Laach unweit Koblenz gehört haben. Beschreibungen und Inschriften der kostbaren Stücke sind in den Kollektaneen des Johann Schoeffer († 1652) überliefert[7]) (siehe Quellen-Anhang Nr. 6). Schoeffer hat zu seinen Aufzeichnungen, wie Richter nachwies, alte Annalen benützt, doch dürfte er die Teppiche noch im Original gekannt haben, da sie erst bei der Einnahme von Koblenz durch die Schweden im Jahre 1632 geraubt wurden. Es handelt sich um zwei Folgen, die in den ersten Jahren des XIII. Jahrhunderts unter dem Abt Albert (1199 bis 1217) wohl in der Abtei selbst entstanden sind. Der eine Zyklus war, wie Clemen mit Richter annimmt, dazu bestimmt, die zehn Obergadenfelder des

[1]) Friedrich Zorn, Wormser Chronik, herausgegeben von Wilhelm Arnold. Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Stuttgart 1857, XLIII. Bd., S. 14. — F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, II. Bd., S. 173. — [2]) Friedrich Zorn, Wormser Chronik. S. 2. — [3]) F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, II. Bd., S. 179. — Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 734. — [4]) Vgl. meine Ausführungen S. 19. Hier ist auch die einschlägige Literatur zitiert. — [5]) Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. — [6]) Christiani Chronicon Moguntiacum in Boehmer, Fontes Rer. Germ., II., 258. — Pertz, Mon. Germ. SS., XXV. Bd. — Jaffé, Bibl. rer. Germ., T. III, p. 678ff. — Franz Werner, Der Dom von Mainz und seine Denkmäler, Mainz 1836, I. Bd., S. 343. — J. Wetter, Geschichte und Beschreibung des Domes von Mainz, Mainz 1835, S. 155. — Ferd. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, Gotha 1867, S. 584. — Julius v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, S. 294. — [7]) Paul Richter, Die Schriftsteller der Benediktinerabtei Maria-Laach. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Trier 1898, XVII. Jahrg., S. 41ff. P. — Adalbert Schippers, Maria-Laach und die Kunst im XII. und XIII. Jahrh., Trier s. a., S. 64. — Andreas Huppertz, Die Abteikirche zu Laach und der Ausgang des gebundenen romanischen Systems in den Rheinlanden, Straßburg 1913. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 165, S. 25. — Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 735f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mittelschiffs der Abteikirche zu schmücken. Dargestellt waren wie auf den Wandbehängen in Murbach die Stifter und Wohltäter des Klosters in chronologischer Reihe.[1]) Neben den Gründern, dem Pfalzgrafen Heinrich und seiner Gemahlin Adelheid, folgten Pfalzgraf Siegfried und seine Gattin Gertrud, — Pfalzgraf Wilhelm, — Rupert von Rheineck, — Gerhard von Hochstaden, — Burggraf Heinrich, — Mechthild, Johannes, Margarete und Johannes, — Sibertus, Johannes, Rudolph und Heinrich, — Mengottus mit Ernst und Erluwin — und endlich die Stifterin des Chores, Gräfin Hedwig von Are. Beischriften gaben die Namen der Dargestellten und der von ihnen dem Kloster gemachten Schenkungen. Eine Inschrift in leoninischen Hexametern begleitete die Darstellungen.

Der zweite Zyklus zeigte Bilder historischen Inhalts. Es waren Szenen aus den Kämpfen, die Abt Albert in den Jahren 1209 bis 1213 mit dem Grafen von Nürnberg-Are um die Vogtei führte. Über die Einzelheiten der Darstellungen sind wir nicht näher unterrichtet. Daß aber sämtliche Stücke nicht in Stickerei, sondern in Wirktechnik hergestellt wurden, geht mit größter Wahrscheinlichkeit aus einer Bemerkung hervor, die der Beschreibung angefügt ist. Sie lautet: „Hanc tragoediam Albertus una cum aliis vel fundationis vel donationis historiis pacatis iam sopitisque iurgiis ne obliterata in oblivionem irent, in haec quae visuntur peristromata texere fecit."

SACHSEN

Wie die Länder am Rhein, so erreichte auch Sachsen im hohen Mittelalter die reifste Phase seiner künstlerischen Entwicklung.

Schriftquellen legen auch hier Zeugnis ab für eine örtliche Erzeugung figurierter Textilien.

Von der Kunstfertigkeit der Äbtissin Agnes von Quedlinburg, Tochter des Markgrafen Konrad von Meißen, und ihren Schenkungen an die Schloßkirche zu Quedlinburg und die Kirchen der Umgebung wird im folgenden Kapitel die Rede sein. Nach Agnes trug auch Ermgard von Kirchberg — wie uns Winnigstädt in seiner Chronik berichtet — das ihre zum Schmucke der Quedlinburger Schloßkirche bei. Sie gab unter anderem einen Teppich und einige köstliche Rücklaken.[2])

Andreas Hoppenrod überliefert in seiner Oratio de Monasteriis Mansfeldensibus[3]) die aus leoninischen Hexametern bestehenden Tituli eines Teppichs (siehe Quellen-Anhang Nr. 7), den Bertha, eine zweite Tochter des Markgrafen Konrad von Meißen und Äbtissin des Klosters Gerbstedt (1098 bis 1157), mit eigenen Händen gewirkt hatte.[4]) Es heißt dort: „sicut testantur rhytmi quos ipsa sua manu tapeto intexuit ut ibi adhuc hodie conservantur." Trotzdem also der Teppich noch zu Hoppenrods Zeit im Kloster zu Gerbstedt bewahrt wurde, vermissen wir in dem Bericht jeglichen Hinweis auf den Inhalt seiner bildlichen Darstellungen.

Andere bildgeschmückte Behänge, die Gräfin Oda von Blankenburg, deren Bruder Anno 1172 Bischof von Minden wurde,[5]) gegen Ende des XII. Jahrhunderts der Domkirche zu Minden geschenkt hat, werden im Chronicon Mindense erwähnt[6]) (siehe Quellen-Anhang Nr. 8). Ein großer Vorhang von kunstvoller Arbeit („magnam cortinam artificioso ingenio contextam ac opere contextili consummatam . . .") stellte dar, wie die Heiligen durch ihren Glauben die irdischen Reiche besiegten. Rings um die Darstellungen waren leoninische Hexameter eingewirkt. Zwei Rücklaken („eodem opere contexta") zeigten Szenen aus dem Leben und Martyrium der Heiligen Petrus, Gorgonius und Dorotheus.

Sind die dürftigen Quellen auch ein ungenügendes Material, um Art und Umfang der Textilkunst in Sachsen zu erschließen, so werden die in einem folgenden Kapitel untersuchten erhaltenen Denkmäler den Beweis für eine hochentwickelte Bildteppicherzeugung gerade in diesem Lande erbringen.

[1]) Auf einer romanischen Stickerei aus dem Kloster Rupertsberg bei Bingen, jetzt im Museum zu Brüssel, sind ebenfalls Patrone und Wohltäter des Klosters dargestellt. Friedrich Schneider, Ein Kunstwerk der alten Mainzer Kirche vertrödelt. Mainzer Journal, 2. April 1897. — Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes, Freiburg i. Br. 1911, V. Bd., S. 401. — J. Destrée et P. van den Ven, Les tapisseries des Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles 1910. Dieser in der Textilkunst nun mehrfach nachgewiesene Vorwurf erscheint auch in der Wandmalerei; ich verweise auf die an der Außenwand des Magdeburger Domkreuzgangs befindlichen halbzerstörten Wandmalereien, auf denen außer Kaiser Otto I. mit seinen zwei Gemahlinnen eine Reihe von Magdeburger Erzbischöfen aus dem zweiten Viertel des XIII. Jahrhs. dargestellt waren. Stifter und Donatorenreihen erscheinen auch auf dem Tafelreliquiar in St. Matthias zu Trier (Abg. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1904, und Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I. T., nach S. 272) oder auf dem Gregorius Tragaltar in Siegburg. Endlich ist auch an die Stifterfiguren im Naumburger Dom zu erinnern. — [2]) E. F. Ranke und F. Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg, Berlin 1838. — [3]) Andreas Hoppenrod, Oratio de Monasteriis Mansfeldensibus. — [4]) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, XIX. Heft. Der Mansfelder Seekreis, Halle a. S. 1895, S. 232. — [5]) L. F. Niemann, Geschichte Halberstadts, Halberstadt 1829, I. Bd., S. 301. — [6]) Henrici Meibomii, Chronicon Mindense. Rerum Germ., Helmstedt 1688, III. Tom.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

2. WELTLICHE QUELLEN

Vorerst seien noch einige Bemerkungen über die weltlichen Quellen eingefügt.

Die bisher besprochenen Werke sind zumeist in Klöstern für die Ausschmückung der Kirchen und Klöster entstanden. Aber auch die Ritterschaft bediente sich bildgeschmückter Textilien. Als Wandteppiche in Schlössern und Burgen, [1]) als Rücklaken über umlaufende Holzbänke, [2]) als Decken und Polster und zum Schmucke der Straße bei festlichen Aufzügen. [3])

Die Nachrichten über Kirchenteppiche konnten aus der historischen Überlieferung gesammelt werden. Für die weltlichen Behänge sind wir auf die kärglichen Beschreibungen in der höfischen Literatur angewiesen. Während sich jedoch die kirchlichen Quellen ganz unklar in ihrer Ausdrucksweise erwiesen und keinerlei sichere Schlüsse auf die Art der technischen Herstellung zuließen, finden wir in den deutschen Dichtungen des XII. und XIII. Jahrhunderts zum erstenmal den für die Gobelinwirkerei später in Deutschland allgemein gebräuchlichen Terminus technicus „wirken" (wurken).

. . . . „sie worhten frouwen an der ram [4])
von golde und ouch von sîden . . . ."

heißt es von einem „umbehang" in Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde". Und eine andere Stelle derselben Dichtung erzählt:

„Des herzogen palas
Was al um und umme gar
Behangen mit sperlachen klar,
Die meisterlich warn gebriten
Wohl gewohrt und underspriten
Mit siden und mit golde." [5])

Die interessante Beschreibung einer Werkstatt, eines mittelalterlichen Arbeitshauses findet sich in Hartmann von Aues Iwein. [6]) Es wird erzählt, daß Iwein durch ein Fenster in einen „Werkgadem" blickte, in dem an dreihundert ärmlich gekleidete Frauen arbeiteten, der größere Teil am Wirkrahmen, andere lasen, spannen, nähten oder hechelten Flachs.

„Nû sach er inrehalp dem tor
ein wîtez wercgadem stân:
daz was gestalt unde getân
als armer liute gemach;
dar in er durch ein venster sach
wurken wol driu hundert wîp.
den wâren cleider unt der lîp
vil armeclîche gestalt:
ir'n was iedoch deheiniu alt.
die armen heten ouch den sin
daz genuoge worhten under in
swaz iemen wurken solde
von sîden und von golde.
Genuoge wohrten an der rame:
der werc was aber âne schame.
und die des niene kunden,
die lâsen, dise wunden
disiu blou, disiu dahs,
disiu hachelte vlahs
dise spunnen, dise nâten."

Auch von Bildwirkereien wird mehrfach berichtet. An solche müssen wir denken, wenn es im „Nibelungenlied" von Kriemhild heißt:

„dâ si ê dâ saz,
ûf matrazze rîche, — — —
gewohrt mit guoten bilden," . . . . [7])

oder von einer Kemenate in Hartmann von Aues „Erec":

„sî was wol behangen
mit guoten umbehangen
der gemaele was von golde rich." [8])

[1]) Biterolf, V., 6817. „Der küniginne palas / Von guotem umbehange / Was verdecket an daz ende: / Der estrich und die wende. / Des envant man lützel blôz." — [2]) Parzival 627, 22. „Manec rücklachen / In dem palas wart gehangen, / Aldâ wart niht gegangen / wan ûf tepchen wol gewohrt." Der Slegel. (Hagen, Gesamtabenteuer, II., 418), 178. „Si hiez im bringen dráte Tepich' / zuo den benken, / Und an die wende henken. / Sîdîniu stuol lachen." — [3]) Alwin Schultz, „Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger", Leipzig 1889, I. Bd., S. 76 ff. — Jakob v. Falke, „Die Kunst im Hause", Wien 1897, 6. Aufl., S. 68 ff. — Moriz Heyne, „Das deutsche Wohnungswesen", Leipzig 1899, S. 246 ff., 375 ff. — Georg Steinhausen, „Geschichte der deutschen Kultur", Leipzig und Wien 1904, S. 267 ff. — [4]) „ram" ist wohl der Wirkrahmen. Das Wort „wirken" hat im Mittelhochdeutschen in vielen Fällen die weitere Bedeutung von „arbeiten", „schaffen", „verfertigen" etc. (Vgl. Lexer, „Mittelhochdeutsches Wörterbuch".) Hier jedoch kann kaum ein Zweifel bestehen, welche Art Arbeit gemeint ist. — [5]) Tristan, V. — [6]) Iwein, V., 6186. — [7]) Nibelungenlied, Vers 347. — [8]) Hartmann von Aues „Erec", Vers 8590 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ausführlicher ist die Beschreibung eines „Umbehangs", der im „Alexanderlied" des Pfaffen Lamprecht [1]) als Werk der Königin Candacis besonders gerühmt wird. [2])

„Da hinc ein tûre umbehanc
der was breit unde lanc,
von edelen golde durhslagen.
mit sîdin wâren dar în getragen
vogele unde tiere
mit manicfalden ziere
unde mit manigerslahte varwe
daz merketih alliz garwe.
man mohte da an scouwen
rîter unde frouwen
obene und nidene
mit wunderlîchen bilide."

Einen Einblick in den dargestellten Bilderkreis gewinnen wir durch die Schilderung eines Wandbehanges in der „Crône" Heinrichs von dem Türlin. [3]) Hier sandte zu einem an König Artus' Hof stattfindenden großen Fest dessen Schwägerin ein köstlich Laken, mit dem man den ganzen Saal behängen konnte. [4]) Dargestellt waren Szenen aus dem troianischen Krieg.

„Da was von golde geworht an,
Wie von Kriechen entran
Von Pârîs vrouwe Hêlenâ;
Ouch was geworht anderswâ
Wie Troie zerüeret lac
Und der jaemerlîche slac,
Der an Dîdôn ergienc,
Dô sie Eneam empfienc.
Man sach ouch dâ schînen
Von der schoenen Lavînen.
Wie sie Eneas ervaht,
Und der Rômaere slaht,
Diu lache den sal umbe gie
Und in mit staten bevie
Die sante im sîn geschwîe."

Die Beschreibung eines ähnlichen Behangs, der als Bettvorhang diente, enthält die Dichtung „Meleranz" von dem Pleier. [5]) Und der Wandteppich, der den Mittelpunkt der verlorenen Dichtung „Der Umbehanc" von Blikker von Steinach bildete, war vermutlich ebenfalls mit Darstellungen aus der antiken Sagenwelt geschmückt. [6])

Sicher haben die mittelhochdeutschen Dichter ihre Beschreibungen nicht frei aus der Phantasie geschöpft. Ihre Darstellungen waren von der Kenntnis ähnlicher existierender Werke angeregt.

Und wenn auch die Beweise für diese Annahme in Deutschland nicht erhalten sind, vermag uns wenigstens eine nordfranzösische Stickerei — als charakteristisches Beispiel der höfischen Textilkunst aus hochromanischer Zeit — eine Vorstellung von Art und Wirkung der profanen Wandbehänge zu geben. Es ist die vielumstrittene berühmte „Tapete von Bayeux". [7]) Die ungewöhnliche Länge von 70 *m* (gegen 50 *cm* Höhe) läßt sie als einen jener „Umbehänge" erscheinen, die einen großen Festsaal zu umkleiden bestimmt waren. Die Darstellungen illustrieren mit einem reichen Aufgebot figürlicher Szenen die Eroberung Englands durch die Normannen. Die durch die Literatur lange mitgeschleifte Hypothese, daß Mathilde, die Gattin Wilhelm des Eroberers, die Stickerei angefertigt, ist nunmehr endgültig fallen gelassen. Eine Entstehung des Werkes vor dem Ende des XII. Jahrhunderts ist undenkbar. Darauf weisen nicht nur kostümliche Einzelheiten, wie die Kettenpanzer, die Helme mit Nasenschutz, die spitzen Schilde mit Feldzeichen, die Lilienkronen, nicht nur stilistische Erwägungen, darauf weist vor allem die von Marignan in einer gründlichen Untersuchung mit größter Bestimmtheit festgestellte literarische Vorlage der Teppichillustrationen, der zwischen 1170 bis 1175 entstandene Roman de Rou von Wace, dessen Benutzung die Entstehung des Werkes frühestens in das letzte Viertel des XII. Jahrhunderts rückt. [8])

[1]) Alexanderlied, Vers 5799. — [2]) „Der umbehanc was hêrlich. / ime was nie nehein gelîch, / den meisterde Candacis, / Wande si was listich und wîs . ." — [3]) Herausgegeben von Gottlob Heinr. Friedr. Scholl. Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, XXVII. Bd., Stuttgart 1852. — [4]) Vers 520—538. — [5]) Karl Bartsch, Meleranz von dem Pleier. Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart, Bd. 60, V, 579 ff. „Obe dem bette über al / einzendâl, der was lieht gemâl, / als breit sô daz bette was. / Al umb und umbe ûf daz gras / hie ein rîcher umbehanc, / der was breit unde lanc, / Genât wol mit golde, / Als diu küngin wolde, / Wie Pârîs unde Elenâ / Ein ander minten, ouch stuont dâ, / Wie Troien sît gewan / Und wie Enêas dan entran / Und wie im al sin dine ergie / Daz stuont wol genât hie." Ganz derselbe Stoff war auf einem Elfenbeinsattel dargestellt, den Hartmann von Aue in seinem „Erec" beschreibt (Vers 7525 ff.). Und Anséis de Carthago schildert in seinem „Chanson de geste" einen Teppich und die Segel eines Schiffes mit Darstellungen aus der troianischen Sage. Über die Quellen, aus denen das Mittelalter den Stoff des troianischen Krieges schöpfte, vgl. Gabriel Meier, „Die sieben freien Künste des Mittelalters". Programm, Einsiedeln 1885/86, S. 18. — [6]) Über Blikker von Steinach vergl. F. Pfeiffer, Freie Forschungen. Wien 1867. — Auch in der französischen Dichtung finden sich ähnliche Beschreibungen. In der Dichtung „Blancadin" spielt ein Vorhang eine wichtige Rolle, auf dem Ritter und Knappen in den verschiedensten Kämpfen dargestellt waren. Der Anblick des Werkes übte eine solche Wirkung auf den jungen Helden, daß er Vater und Mutter verläßt, um auf Abenteuer auszuziehen. Im Galerentroman des Dichters Renaut wird ein großer Teppich beschrieben, den die Fee Gente hergestellt hat und auf dem Flor und Blancheflors Leben, der Raub der Helena, die zwölf Monate des Jahres, die Elemente u. a. dargestellt waren. Vgl. Otto Söhring, Werke der bildenden Kunst in altfranzösischen Epen. Romanische Forschungen, XII. Bd. (1900), S. 616, und Francisque Michel, Recherches sur le commerce, la fabrication, et l'usage des étoffes de soie etc., 1854. — [7]) Jules Comte, La Tapisserie de Bayeux, Paris 18.. — Frank Rese Fowke, The Bayeux Tapestry, London 1898. — Hilaire Belloc, The Book of the Bayeux Tapestry, London 1914. — [8]) A. Marignan, La Tapisserie de Bayeux, Paris 1902.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dieser überraschenden Fülle an figürlichen Szenen, dem vielgestaltigen Darstellungsprogramm, das wohl auch den stilistischen Formenvorrat zu erweitern geeignet war, der Lebendigkeit und Bewegtheit der ganz in höfisch-ritterlichem Geiste empfundenen Kompositionen, diesen ersten Versuchen zu einer neuen naturalistischen Bildübersetzung der dichterischen Vorlage, können wir leider in der deutschen Textilkunst nichts Gleichgerichtetes an die Seite stellen.

Das einzige mir bekannt gewordene in Wirktechnik ausgeführte Werk profanen Inhalts, das der besprochenen Zeitperiode entstammt und ähnlich wie die Tapete von Bayeux das höfisch-weltliche Genre vertritt, ist eine Arbeit vermutlich norwegischer Herkunft.

Es ist ein Teppichfragment von 2 *m* Länge und 1 *m* 20 *cm* Breite, das in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei Niederlegung einer Kirche des XVII. Jahrhunderts im Kirchspiel Haes bei Hedemarken in Norwegen zwischen zwei Fußböden gefunden wurde und nach mannigfachen Schicksalen in den Besitz des Kunstgewerbe-Museums zu Christiania gelangte[1]) (Abb. 13). Dargestellt sind zwei Kalenderbilder, die Monate April und Mai. Das Stück wird von zwei gedrückten Rundbogen, die von massiven Säulen getragen werden, in zwei Felder geteilt. Links erscheint ein bärtiger Mann zwischen Blumenranken, in denen Vögel herumklettern. Es ist, wie ich glaube, die Gestalt eines Vogelstellers, der als Kalenderbild mehrfach überliefert ist.[2]) Im Bogen die leicht zu ergänzende Majuskelinschrift „PRILIS". Rechts ist ein Reiter dargestellt, in Kettenpanzer und Nasenhelm, mit Lanze und spitzem Schild, in einer ähnlichen Zeittracht wie sie uns in der Tapete von Bayeux entgegentrat. Die Inschrift ist hier verballhornt: „HIVIS" (?), doch kann kaum ein Zweifel bestehen, daß es sich um die den Mai bezeichnende Kalenderfigur des sprengenden Reiters handelt.[3])

Riegl hat das Stück auf Grund der ikonographischen Details nach Frankreich lokalisiert und ins XII. Jahrhundert datiert.[4]) Die beiden Bestimmungen stehen in einem Kausalverhältnis.

Sicher zeigt die Zeichnung des Teppichs starke Einflüsse der französischen Kunst, sicher sind die kostümlichen Einzelheiten dem französischen Modekanon entlehnt — auf die Zusammenhänge mit der Tapete von Bayeux wurde hingewiesen, das Kostüm des Vogelstellers konnte ich ähnlich in französischen Miniaturen feststellen —, dennoch möchte ich für die Herkunft aus dem Lande des Fundortes eine Reihe technischer Eigentümlichkeiten anführen. Vor allem eine bemerkenswerte, die dekorative Wirkung steigernde Primitivität, wie sie ganz ähnlich den späteren Werken des nordischen Hausfleißes eigen ist. Die Palette ist bunt und grell wie bei einem Kinderbuch, die Zeichnung der Gewänder und Gesichter ganz roh und unbeholfen. Der konsequente Horror vacui, der jede kleinste leere Stelle mit völlig unmotivierten Ornamenten füllt, ist ein Kennzeichen aller späteren norwegischen Wandbehänge. Ich verweise auf den Teppich mit Justitia und Patientia,[5]) auf den Teppich mit den klugen und thörichten Jungfrauen,[6]) auf das Stück mit dem Gastmahl des Herodes von 1613,[7]) alle im Kunstgewerbe-Museum von Christiania. Endlich aber erscheint die weitgehende Anwendung der Verzahnung an den horizontalen Farbgrenzen und das Vermeiden solcher durch Diagonal- und Zickzacklinien als ein Merkmal technischer Eigenart, das weder auf deutschen noch auf späteren französischen, dagegen ausnahmslos auf allen norwegischen Bildwirkereien nachzuweisen ist.

Die geschilderten primitiven Züge bringen einen Anachronismus der Stilformen mit sich, der bei der Datierung nicht zu übersehen ist. Auch muß — die nordische Herkunft vorausgesetzt — ein Spatium für die Stilübertragung aus Frankreich in Betracht gezogen werden. Das sind Erwägungen, die eine Entstehung des Teppichs vor der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts unwahrscheinlich machen.

Was an dem besprochenen Wirkteppich aber vor allem bemerkenswert und für unsere Beweisführung besonders interessant ist, sind seine Beziehungen zur späten Antike. Schon Riegl hat auf Analogien mit hellenistisch-koptischen Wirkereien aufmerksam gemacht.[8]) Man vergleiche mit solchen den in einer Wellenlinie aufsteigenden Baum, die dreigeteilten Blüten mit den volutenartig eingerollten Kelchblättern, die Art des Streumusters, die Zeichnung der Vögel, das aus aneinandergereihten Dreiecken gebildete Ornament im mittlern Zwickel und vor allem die obere Abschlußborte mit dem laufenden Hund. Die Übereinstimmungen sind so zahlreich, daß wohl — ähnlich wie bei dem Wirkteppich aus S. Gereon — von einer Fort- und Nachwirkung spätantiker Wirkmuster gesprochen werden kann.

[1]) H. Grosch, Altnorwegische Teppichmuster, Berlin 1889, Pl. I. — [2]) Z. B. im Chronicon Zwifaltense (1162) für den Mai. (Vgl. Artur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, Straßburg 1897, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 9. Heft, S. 77.) In römischen und byzantinischen Zyklen findet sich der Vogelfang für Oktober. Vgl. Joseph Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen von 354, Berlin 1888, Jahrbuch des kaiserl. archäolog. Instituts, Ergänzungsheft, I., S. 88. — [3]) Anzumerken ist hier, daß der sprengende Reiter für Mai sich am häufigsten auf italienischen Zyklen findet, so in Aosta, Verona, Arezzo, Parma, Perugia etc. In den nordischen Monatsbildern erscheint häufiger der Reiter mit einem Blütenzweig oder dem Jagdfalken oder mit einer Dame. — [4]) Alois Riegl, Die Wirkerei und der textile Hausfleiß. Kunstgewerbeblatt, N. F., I, Leipzig 1890, S. 21 ff. — [5]) H. Grosch, Altnorwegische Bildteppiche, Berlin 1901, T. 9. — [6]) H. Grosch, Altnorwegische Teppichmuster, Berlin 1889, Pl. III. — [7]) Ibidem, Pl. III. — [8]) Alois Riegl, Kunstgewerbeblatt. N. F., 1890, S. 21 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

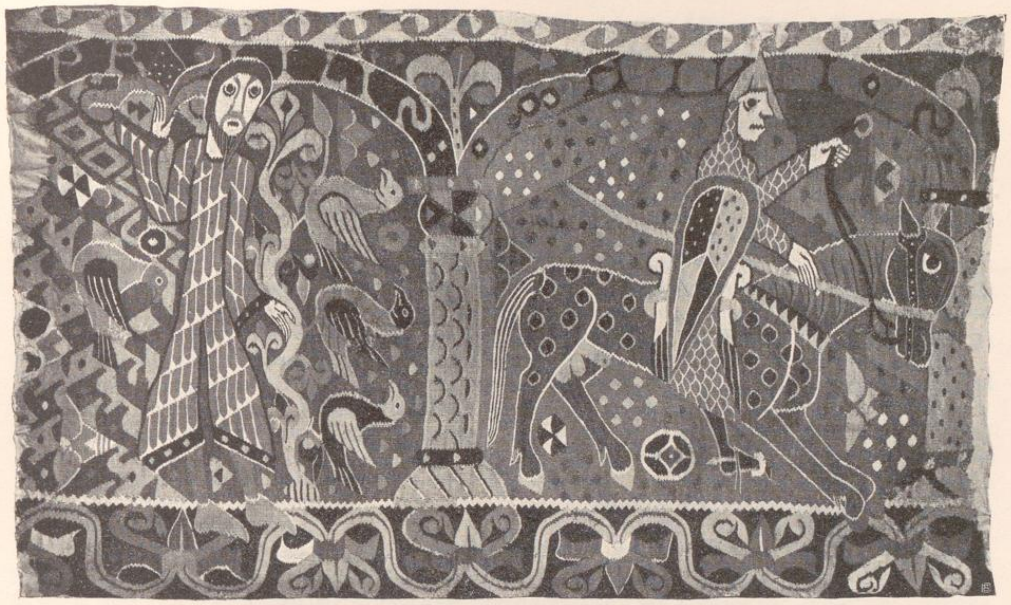

Abb. 13. Fragment eines Wirkteppichs mit Monatsdarstellungen. Christiania, Kunstgewerbe-Museum.

Wir gewinnen somit einen neuerlichen Beweis dafür, daß die antike Wirktradition sich in Europa erhalten hat — in den nordischen Ländern vielleicht reiner und ungebrochener als in Mitteleuropa —, einen Beweis, der als neuer Protestgrund gegen die Kreuzfahrerhypothese zu buchen ist.

3. IKONOGRAPHIE

Zusammenfassend können wir aus den angeführten Nachweisen für das ikonographische Programm der Textilgemälde im XII. und XIII. Jahrhundert folgende Ergebnisse ableiten.

Wie die Wand und Buchmalerei hat auch die Textilkunst, vermutlich in stetem Kontakt und fruchtbarer Wechselwirkung mit den Schwesterkünsten, alle Gebiete des Darstellbaren der künstlerischen Gestaltung erschlossen.

Deutlich lassen sich drei Gruppen von Darstellungen scheiden, die aus dem geistigen Stromkreis der Epoche gespeist werden.

1. Christliche, der heiligen Schrift entnommene Darstellungen. Das Erlösungswerk mit den Konkordanzen des Alten und Neuen Testaments. Legenden und Martyrien von Aposteln und Heiligen. Bildnisse von Kirchenlehrern und geistlichen Fürsten. Viele der kirchlichen Szenen gehen wohl auf Motive aus geistlichen Spielen, auf Vorwürfe der Predigt und Liturgie zurück.[1])

2. Allegorische und symbolische Darstellungen.

a) Kirchliche Allegorien. Christliche Symbole verschiedener Art, wie symbolische Tiere, Pflanzen, Emblemata. Es sind dies bildliche Umschreibungen, die vielfach in der religiös-spiritualistischen Vorstellungswelt des Mittelalters ihren Ursprung haben und ethische Ziele verfolgen.

b) Weltliche Allegorien, wie die Personifikationen der Städte, die Materialisierung abstrakter Begriffe, der Wissenschaften oder freien Künste usw., ein Bilderkreis, der im Paganismus seine Wurzel hat und dem die lateinische Literatur der Spätantike die Vorlagen bot. Insbesondere sind die Personifikationen der Städte ein dem späteren

[1]) Paul Weber, Christliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Altertum ganz geläufiger Vorwurf,[1]) während die Darstellungen der sieben freien Künste auf Martianus Capella zurückgehen.

Eine Mittelstellung nehmen ein:

c) Die personifizierten psychischen Kräfte, wie zum Beispiel die Allegorien der Tugenden und Laster, und ähnliche, die, wenn auch aus antikem Vorstellungskreis geschöpft, vom Mittelalter zu religiös-didaktischen Zwecken umgedeutet wurden.

In den Werken der mittelalterlichen Schriftsteller — wie bei Hugo von S. Viktor, Honorius von Autun, Rupert von Deutz, Alanus de Insulis, Vincentius von Beauvais und anderen — findet diese aus lateinischen und mittelalterlichen Elementen zusammengesetzte, allegorisch-symbolische Geistesrichtung ihren literarischen Ausdruck.

3. Profane Darstellungen, wie historische Ereignisse, weltliche Kämpfe, Szenen der antiken Mythologie und Sage, Bildnisse der antiken Philosophen, der Kaiser und weltlichen Fürsten etc., ein Stoffkreis, der teils in der antiken, teils in der neuen weltlichen Dichtung sich Vorbilder und Anregungen holte.

Selbstverständlich stehen bei den kirchlichen Textilien die Profanstoffe mit christlichen Vorwürfen oder mit der Geschichte der Kirche, für die sie bestimmt sind, in enger Verbindung.

Und nun erhebt sich die Frage: Mußte ein so fest umrissener Ideenkreis nicht auch in der Formenbildung in Erscheinung treten? „Jedes Kunstwerk hat eine gewisse Proportion zu seinem Vorwurf, zu seinem geistigen Gehalt."[2])

Ich will im folgenden versuchen, bei der Bearbeitung der wenigen erhaltenen Denkmäler der romanischen Teppichkunst zu prüfen, wie weit die geistige Disposition des Zeitalters in ihrer Formgestaltung zutage tritt und ob sich eine korrespondierende Synthese für den Stil dieser Epoche ableiten läßt.

B. DENKMÄLER

1. DIE HALBERSTÄDTER WIRKTEPPICHE

Bildgeschmückte Kirchenteppiche des XII. und XIII. Jahrhunderts sind uns ausschließlich in der Provinz Sachsen erhalten; drei Wirkteppiche im Dom zu Halberstadt, fünf Fragmente eines monumentalen Knüpfteppichs in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

Während wir über Herkunft und Entstehungszeit des letzteren durch alte Aufzeichnungen ziemlich genau unterrichtet sind, fehlen zur örtlichen und zeitlichen Bestimmung der ersteren alle historischen Handhaben. Die Aufhellung ihrer Vorgeschichte kann nur mit Hilfe stilkritischer Untersuchung erfolgen.

Gegenwärtig werden die Halberstädter Teppiche zum Schmucke des Domchores verwendet. Die zwei schmäleren und längeren Stücke mit der Geschichte Abrahams und dem heiligen Michael (Taf. 3/4) und mit Christus in der Mandorla und den zwölf Aposteln (Taf. 8/9) zieren als Dorsalien die Rückwände der Chorstühle, der schmälere und höhere Behang mit Karl dem Großen und vier Philosophen (Taf. 11) ist an einem Pfeiler des Chores über dem Levitensitz befestigt.[3]) Zwei von einem ehemaligen Domküster gemalte Kopien (Taf. 7a, b) nach verloren gegangenen Werken werden im Kapitelsaale verwahrt.

Seit wann die Teppiche sich im Besitz der Kirche befinden, wissen wir nicht. Alte Inventare des Domschatzes sind nicht vorhanden. Die Schriftquellen geben keine Auskunft. Und die wenigen monographischen und beschreibenden Werke des XVIII. Jahrhunderts erwähnen das Vorhandensein der Teppiche nicht.[4]) So sind wir über Herkunft und Entstehungszeit in keiner Weise unterrichtet.

Immerhin besteht mit Hinblick auf die im allgemeinen beobachtete Stabilität alten Kirchenguts kein Grund, eine Komplikation ihres Schicksals durch Zwischenbesitz anzunehmen. Näher liegt die Vermutung, daß die Teppiche kurz nach ihrer Herstellung dem Dom geschenkt oder unmittelbar für ihn gestiftet wurden. Vielleicht bot hiezu der nach der Einäscherung des alten Domes im Jahre 1179 unter den Bischöfen Theoderich und Gardolph in den Jahren 1181 bis 1195 in Angriff genommene Neubau[5]) die Gelegenheit. Oder die Einweihung der neuen Kirche, die

[1]) So erscheinen z. B. die Personifikationen der Städte Rom, Alexandria, Konstantinopel, Trier im Chronographen von 354. Vgl. Joseph Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. Auch auf byzantinischen Elfenbeindiptychen sind solche Personifikationen häufig. — [2]) Ich zitiere hier einen Satz, den ich von Max Dvořák in einer Vorlesung hörte. — [3]) E. Hermes, Der Dom zu Halberstadt, Halberstadt 1896. — [4]) Conrad Matthias Haber, Kurtzgefaßte aber doch gründliche Nachricht von der hohen Stiffts-Kirchen oder so genannten Dom-Kirchen zu Halberstadt und deroselben Merkwürdigkeiten. Halberstadt 1728. — V. Bennigsen, Halberstädter Merkwürdigkeiten, Halberstadt 1751. — [5]) Vgl. F. G. H. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt 1837. — G. Schmidt, Zur Chronologie der Halberstädter Bischöfe. Zeitschrift des Harz-Vereines. VII. Bd. (1874), S. 50 ff. — Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert, Berlin 1899, S. 16. — H. Clajus, Kurze Geschichte des ehemaligen Bistums und späteren weltlichen Fürstentums Halberstadt, Osterwieck a. Harz 1901, S. 50.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1220 unter Bischof Konrad von Krosigh stattfand. Damals mag durch fromme Stiftungen der umliegenden Klöster, durch Spenden der geistlichen und weltlichen Gönner dem neuen Dom auch neuer Schmuck geworden sein.[1])

Tatsächlich berichtet uns Johannes Gerdanck in seinem Chronicon Quedlinburgense,[2]) einer Kompilation älterer Nachrichten, die bis zum Jahre 1600 reichen, von einer solchen Schenkung:

„Agnes I. Markgrafen Conradi von Meissen Tochter, wurde a. 1186 Äbtissin, soll eine gute Schreiberinn gewesen seyn, die viel Bücher in ihrem Amte mit schönen Gemählden und vergüldeten Buchstaben geschrieben pro divino officio, dazu auch viel herliche Teppiche und Rücklaken oder Dorsalia gewircket, die man noch im Thum zu Halberstadt, zu S. Johannis und in andern Kirchen findet."[3])

Wenn ich diese wenig zuverlässige Nachricht auch nur mit allem Vorbehalt registriere und einer Entscheidung über die Herkunft der Halberstädter Teppiche damit in keiner Weise präjudizieren will, so scheint mir hier doch eine Wegrichtung gewiesen, die bei der folgenden Untersuchung nicht aus dem Auge verloren werden darf.

Da die drei Stücke nicht nur verschiedene Stilformen, die eine Identität der entwerfenden Künstlerhände als ausgeschlossen erscheinen lassen, sondern auch völlig verschiedene Stilphasen repräsentieren, ist es notwendig, vorerst ihr Verhältnis zueinander zu bestimmen, bevor die örtliche, zeitliche und entwicklungsgeschichtliche Einfügung in die allgemeinen Zusammenhänge versucht werden kann.

DER ABRAHAMS-TEPPICH

Das älteste der zu besprechenden Stücke ist der Teppich mit der Geschichte Abrahams und dem heiligen Michael (Taf. 3/4). Zugehörig, wenn auch nicht mit Sicherheit als Fragment des nämlichen Teppichs zu erkennen, war ein Streifen mit dem Traum Jakobs, der nur mehr in einer gemalten Kopie des XVIII. Jahrhunderts erhalten ist (Taf. 7a).

In diesen Werken tritt uns ein streng linearer Flächenstil entgegen. Die Linie ist durchaus Träger der dekorativen Erscheinung, Interpret des monumentalen Ausdrucks. Mit festen, eckigen Konturen sind die Figuren umrissen und im Raum isoliert. Alle plastischen Werte sind in die Fläche umgedeutet. Auf Modellierung ist fast ganz verzichtet. Die Falten sind durch ein Parallelsystem von breiten, kräftigen Linien gegeben, die teils durch dünnere Linien verdoppelt, teils durch gleichwertige verdreifacht oder vervielfacht werden, ein Mittel, das die monumentale Stilisierung wesentlich fördert. Spitzwinkelig gebrochen, mit Zickzackrändern erscheinen die parallelen Faltenzüge an der wuchtigen Gestalt des heiligen Michael (Taf. 6), die an feierlich monumentaler Wirkung keinem Werk der Wandmalerei nachsteht. An den Ärmeln sind die Faltenlinien vielfach sichelförmig gestaltet, während sie auf den Untergewändern zwischen rhombischen Dütenfalten als aufwärts gerichtete Bogen erscheinen, die dem natürlichen Fall der Stoffmasse grundsätzlich widersprechen. Völlig architektonisch endlich wirkt die Faltengliederung des am vorderen Tischrand befestigten Tuches (Taf. 3/4). Hier sind streng stilisierte, nach unten geöffnete Doppelbogen zwischen den rhombischen Dütenfalten eingezeichnet.

Mit der strengen Faltenbildung harmoniert die ruhige Silhouette der Gestalten. Eine gewisse Schwere und Untersetztheit, eine plumpe Standfestigkeit ist ihnen eigen. Sie haben quadratische Köpfe und rechteckige Körper. Ja sogar die Armhaltung ist mehrfach in unnatürlicher Verrenkung parallel zur geometrischen Form geführt. Man beachte die Haltung Abrahams bei der Opferung (Taf. 5). Den Bewegungen der Figuren fehlt alles Momentane. Sogar die Bewegung des heiligen Michael, der kräftig mit der Lanze zustößt, erscheint in zeitloser Ruhe wie versteinert.

Jegliche Relation zwischen Kleid und Körper fehlt. Die Körperformen verschwinden völlig unter den schweren, wie aus Pappe geschnittenen Gewändern, denen jede weiche Stofflichkeit mangelt. Nur auf dem Kleid des Knaben sind schematisch die Formen eingezeichnet.

Haar und Bart sind durch zarte parallele Striche wiedergegeben. Die roh gezeichneten Hände erscheinen — wie häufig in der mittelalterlichen Kunst — viel zu groß gebildet, eine Eigentümlichkeit, die die Nachdrücklichkeit des Gestus zu erhöhen bestimmt ist. Und die großen Augen, deren Pupillen am oberen Lidrand flachgedrückt sind, geben den Figuren einen Ausdruck von düsterer Feierlichkeit. Sämtliche Köpfe sind in Dreiviertelansicht gezeichnet, nur der Diener bei der Opferung erscheint im Profil.

Dem geschilderten Linienstil entspricht die Art der Raumdarstellung. Die dritte Dimension ist nur an Gewandrändern und Dütenfalten, an Ärmeln und Tischtuch und durch den schmalen Bodenstreifen angedeutet, auf dem

[1]) Die Annahme von Lucanus (Der Dom von Halberstadt), daß die Teppiche bei dem Brande im Jahre 1179 bereits vorhanden waren und beschädigt wurden — er meint auch, daß die beiden Kopien nach den beim Brande zerstörten Teilen angefertigt worden seien —, scheint mir aus später zu erörternden Gründen sehr unwahrscheinlich. — [2]) Caspar Abel, Sammlung etlicher noch nicht gedruckter alten Chroniken. Johannis Winnigstadii, Chronicon Quedlinburgense, Braunschweig 1732, S. 493. — [3]) Daß das Kloster Quedlinburg alljährlich einen Tribut an Geschenken (Gold und Kerzen) an das Stift Halberstadt sandte, ist uns urkundlich bezeugt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich die Figuren bewegen, alle in einer Ebene, wie auf der Leinwand eines Schattentheaters. Sonst ist alle Tiefenerstreckung durch Umklappung in die Vertikale vermieden. Die Häuser sind durch Torbogen abgekürzt, deren eingezeichnetes Sparrenwerk keinerlei Illusion einer Untersicht aufkommen läßt (Taf. 3/4). Der Tisch ist ganz in die Ebene des Bildfeldes umgelegt, so daß die Gegenstände herunterzugleiten scheinen. Dies wird besonders deutlich durch die Art, wie der zu äußert rechts sitzende Engel die Tischplatte mit der Hand faßt. Der Griff ist in dieser Form bei einem wagrechten Tisch unmöglich. Endlich zeigt auch das rechte Bein des Abraham, welches in Kniebeuge gegeben ist und in übermäßiger Länge unnatürlich in die Bildebene gedreht erscheint, das sichtliche Bestreben, die Verkürzung zu meiden.

Auch die Farbe trägt keinerlei Funktion der Modellierung. Sie dient nicht der Erzielung naturalistischer Illusion, sondern rein dekorativen Tendenzen. In diesem Sinn wirkt am stärksten der grelle Kontrast von Hell und Dunkel. Die schneeweißen Gewänder leuchten förmlich aus dem matten Hintergrund hervor und weiße Konturen an dunklen Farbrändern betonen kräftig den Eigenwert der Linie. Im Lokalton zeigt das Kolorit sogar eine grundsätzliche Abkehr vom Naturvorbild; so werden z. B. Haare und Bärte — ähnlich wie in der archaischen griechischen Kunst — mehrfach in blauer Farbe gegeben.

Der stilistische Gesamtbefund, Figurenzeichnung, Gewandbehandlung, Raumdarstellung und Kolorit ergeben somit gleichermaßen eine bewußte Entfernung von Naturnachahmung. Wobei insbesondere die ganz ins Ornamentale umgedeutete Struktur der Bäume und Blüten anzumerken ist, die der dekorativen Wirkung zuliebe in völliger Symmetrie angeordnet erscheinen. Wo dennoch naturalistische Ansätze zu beobachten sind, wie bei der Fußstellung des heiligen Michael oder bei seinem wegflatternden Mantelende, sind sie als Entlehnungen aus einem fremden Kunstkreis — vermutlich haben hier byzantinische Vorbilder eingewirkt — zu erkennen, die aber nur bei nebensächlichen Details in Erscheinung treten. Der Gesamtstilcharakter kann auf diese Einflüsse nicht zurückgeführt werden, sondern ist seiner ganzen Eigenart nach in der nordostdeutschen Kunst verankert.

Auch ikonographisch dürften die Darstellungen auf abendländische Tradition zurückgehen, obwohl gegenständlich übereinstimmende Szenen auch im byzantinischen Kunstkreis mehrfach nachzuweisen sind. Als abendländisches Beispiel aus frühchristlicher Zeit nenne ich die Genesismosaiken im Mittelschiff von S. Maria Maggiore zu Rom.[1]) Sie zeigen gegenständlich mit unseren Darstellungen die größte Ähnlichkeit. Die Geschichte von Abraham und den drei Engeln zum Beispiel wird in zwei übereinander angeordneten Streifen illustriert. Oben die Begrüßung, in der Abraham leicht das Knie vor den drei stehenden Engeln neigt, unten die drei Engel am reich besetzten Tisch sitzend, während Abraham sich zu Sarah wendet, die, wie auf dem Teppich, unter einer Bogenarchitektur die Speisen bereitet. Auch hier ist der mittlere Engel größer gebildet als die zwei andern.[2])

Auch die typologische Bedeutung der Opferung Isaaks als Präfiguration zum Kreuzestod Christi, eine Bedeutung, die für die Darstellung unseres Teppichs durch die eingewirkten Worte „ducit puerum Christi iussu cruciandum" gestützt ist, reicht in altchristliche Zeiten zurück. Schon bei Augustin im XXX. Psalm heißt es: „Abraham pater noster fuit, non propter propageniem carnis, sed propter imitationem fidei . . . Isaac tam quam filius meius dilectus figuram habens filii Dei, portans ligna sibi, quomodo Christus crucem portavit. Ille postremo ipse aries Christum significavit. Quid est enim haerere cornibus, nisi quondammodo crucifigi?"

* * *

Zweimal wurde der Versuch gemacht, dem eigentümlichen Stil des Abrahams-Teppichs eine Heimat zu geben. Das erstemal in den Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Sachsen,[3]) wo er — wie auch die übrigen Halberstädter Teppiche — uns ohne den leisesten Versuch einer stilkritischen Untersuchung und Beweisführung als ein Werk griechischen Ursprungs vorgestellt wird.[4]) Den Haken, an den diese Bestimmung willkürlich gehängt wurde, bot das zufällig erhaltene Inventar der Kunstschätze, die Bischof Konrad von Krosigh im Jahre 1208 von seiner Reise aus dem heiligen Lande mitgebracht und dem Dom geschenkt hatte.[5]) Das Verzeichnis enthält eine Reihe von Textilien, darunter „vier Vorhänge im Chor zu benutzen". Daß die Halberstädter Teppiche mit diesen byzantinischen Erzeugnissen nicht zu identifizieren, ja, daß sie unzweifelhaft als Werke abendländischer Herkunft zu erkennen sind, bedarf keiner ernsthaften Erörterung.

Ebensowenig aber hält die jüngste Hypothese, die die Halberstädter Teppiche vorbehaltlos dem Kreis, ja der Werkstatt des Rogkerus von Helmershausen, des vermutlichen Verfassers der Schedula diversarum

[1]) Jean Paul Richter und Canceron Taylor, The golden age of classic christian art, London 1904, Plate 7. — Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jh. Bd. III., Taf. 10. — [2]) Zu vergleichen wäre auch die Darstellung in S. Vitale zu Ravenna, die mit dem römischen Mosaik und mit unserem Teppich ikonographische Übereinstimmungen aufweist. — [3]) Oskar Doering, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt, Halle a. S. 1902, S. 289. — [4]) Diese Bestimmung wiederholt Hermes in seinem Dom von Halberstadt, Halberstadt 1896. — [5]) Gesta Episcoporum Halberstadensium. Mon. Germ. (Edit. Pertz) XXIII. Bd., p. 121. — Oskar Doering, a. a. O.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

artium [1]) zuweist,[2]) einer eindringlicheren Prüfung stand. Im Grunde sind es nur zwei Argumente, die Creutz zur Stützung dieser Bestimmung vorbringt.

1. Die Ähnlichkeit der Typen auf den Teppichen mit jenen des Paderborner und des Abdinghofer Tragaltars.

2. Die Übereinstimmung der in der Schedula des Theophilus für die Farbenmischung und Verwendung angegebenen Vorschriften mit dem Kolorismus der Teppiche.

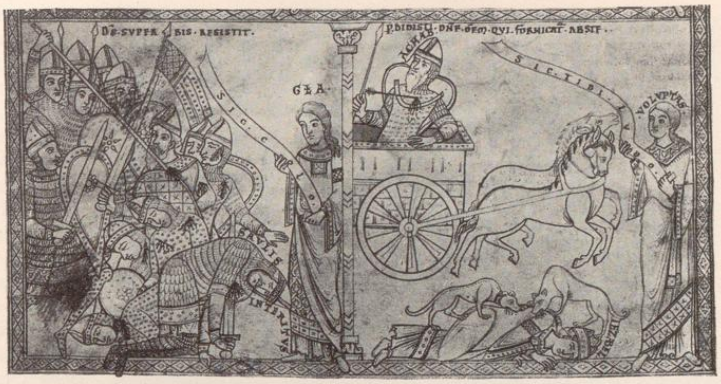

Abb. 14. Miniatur aus dem Glossarium des Bischofs Salomon von Konstanz. Datiert 1158. München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 13002.

Darauf habe ich zu erwidern:

Ad 1. Eine Bestimmung, die sich einzig auf Ähnlichkeit der Typen stützt, ist an und für sich sehr labil. Haben sich doch gewisse Eigentümlichkeiten der Gesichtsbildung im Mittelalter oft weit verbreitet, oft lange erhalten. Im vorliegenden Fall zeigen aber die Typen überhaupt keine Ähnlichkeit. Der rechteckige Kopf des Abraham mit dem glatten, aus feinen Parallelstrichen gebildeten Haar, dem in einzelne abgetreppte Spitzen zerlegten, oval ansetzenden Bart, den an den oberen Lidrand gepreßten Augäpfeln findet sich analog auf keinem Werke des Rogkerus. Hier sind, z. B. auf dem Paderborner Tragaltar[3]), die Haare der Apostel vielfach lockig, die Bärte wellig mit herzförmigem Ansatz gebildet. Die Augen sind viel runder und weit offen. Die Ohren, die auf den Halberstädter Teppichen zu verkümmerten Auswüchsen zusammengeschrumpft sind, erscheinen auf den Werken des Rogkerus groß und natürlich geformt.

Ad 2. Die für die Malerei bestimmten Farbenrezepte der Schedula können für die auf ganz anderen technischen Voraussetzungen beruhende Wirktechnik und ihre Farbenzusammensetzung keine Geltung haben. In der Tat zeigen die Farbtöne des Abrahams-Teppichs keinerlei Kongruenz mit den von Theophilus angegebenen Mischungen. So fehlen z. B. völlig die hier bevorzugten rötlichen Nuancen in den Gesichtern. Graugrüne Schatten sind an ihre Stelle getreten. Was aber die hellen Lichter, die weißen Höhungen betrifft, die auch bei Theophilus erwähnt werden, so finden sie sich bei so vielen Werken des XI. und XII. Jahrhunderts — ich erinnere nur an venezianische Mosaiken, die doch sicher nicht aus der Rogkerus-Werkstatt stammen —, daß aus ihrem Vorhandensein auf einen bestimmten Kunstkreis nicht geschlossen werden kann.

Stellen wir endlich ein anderes Werk der Rogkerus-Werkstatt, zum Beispiel den Abdinghofer Tragaltar[4]), unmittelbar neben unseren Teppich, so ergibt der Vergleich, daß wir es mit einem Schulbeispiel zweier verschiedener Stile, zweier verschiedener Epochen zu tun haben. Auf dem Werk des Rogkerus ein unklares Gedränge lebhaft bewegter Figuren, ein Hin und Her gewaltsam gehobener und verkreuzter Gliedmaßen, wild flatternde Gewänder und phantastische Silhouetten, auf dem Teppich in lockerer Anordnung feierliche Ruhe, ein Streben nach symmetrischem Gleichklang und kubischer Geschlossenheit der Umrisse. Dort eine verwirrende Faltenunruhe in den Gewändern, die den organischen Zusammenhang mit den Körpern noch nicht verloren haben, hier eine strenge Ornamentalisierung der geradlinigen, ganz unwirklichen Faltenzüge. Auch Einzelheiten, wie die Bildung der Bäume, die Darstellung der Tiere, sind auf beiden Werken grundsätzlich verschieden.

Wenn wir somit einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Rogkerus-Werkstatt unbedingt ablehnen müssen, so scheint diese doch für unsere fernere Untersuchung nicht ganz ohne Bedeutung.

Die Altäre des Rogkerus und die anderen mit diesem Künstler in Verbindung gebrachten Arbeiten[5]) sind um das Jahr 1100 im Nordwesten Deutschlands entstanden. Englische und französische Vorbilder haben ihren Stil

[1]) A. Ilg, Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Bd. VII. Einleitung S. 42 f. — [2]) Max Creutz, Aus der Werkstatt des Rogerus. Zeitschrift für christliche Kunst, XXII. Bd., Sp. 357. — Idem, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland, Köln 1910. — [3]) Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt a. M. 1904. Taf. 9—11. — [4]) Ibidem, Taf. 12—14. — [5]) Vgl. Max Creutz, Zeitschrift für christliche Kunst, XXII. Bd., 1909, Sp. 357. — Idem, Die Anfänge des monumentalen Stils. — Herm. Lüer und Max Creutz, Geschichte der Metallkunst, II. Bd., S. 142f. — Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, S. 13 ff. — Alois Fuchs, Die Tragaltäre des Rogkerus in Paderborn, Paderborn. 1916.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 15. Miniatur aus der Evangelien-Handschrift Mscr. A. 94. Dresden, Öffentliche Bibliothek.

mitbestimmt. Vielleicht hat die Cluniazenser Kunst als Stilvermittlerin fungiert.[1]) Die Entwicklung tendiert in dieser Gruppe deutlich nach einer bestimmten Richtung. Von der antikisierenden malerischen Form der spätkarolingischen Zeit wenden sich diese Werke immer mehr einem Linien- und Flächenstil zu, der durch den materialistischen Hinweis auf die Notwendigkeiten der Graviertechnik durchaus keine hinreichende Erklärung findet. Noch sind die antiken Errungenschaften nicht ganz verloren, noch wird die plastische Form angedeutet, die Funktion des Körpers durch das Gewand hindurch betont; aber schon dominiert die Linie in all ihren Ausdrucksmöglichkeiten und auf eine Darstellung des Raumes, auf eine perspektivische Tiefenerstreckung wird völlig verzichtet.

Auf demselben Entwicklungsweg liegt auch der Halberstädter Abrahams-Teppich. Nur stellt er gegenüber den Arbeiten des Rogkerus eine spätere Etappe dar. Gewisse äußerliche Beziehungen zur Rogkerus-Werkstatt sind noch vorhanden. Traditionelles Gut, das sich durch mehrere Generationen vererbte. Ich verweise zum Beispiel auf die halbkreisförmigen Nimben, in die hier und dort (Taf. 3/4) die göttlichen Erscheinungen gebannt sind. Aber auf dem Teppich ist, wie wir dargelegt haben, der Flächenstil schon völlig durchgeführt und die strenge Tektonik des kompositionellen Baues, die dekorative Stilisierung der Formen ist monumentalen Wirkungszwecken dienstbar gemacht.

Alle Einzelheiten weisen auf eine Entstehung nicht vor dem dritten Viertel des XII. Jahrhunderts. Die radikale Scheidung von Hell und Dunkel, die ornamentale Stilisierung der Bäume, insbesondere die Form dieses Ornaments; ganz besonders endlich die Trachten. So zeigt das Gewand der Sarah auf der Bewirtungsszene eine Modeform, die für die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts charakteristisch ist. Das enge Übergewand, das am Oberarm und am untern Rande durch Borten geziert ist, die losen, ziemlich lang herabfallenden Ärmel des Unterkleides finden sich in ganz analoger Form auf vielen Kunstwerken aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, so im Salzburger Antiphonar der Stiftsbibliothek zu St. Peter[2]) oder im Lustgarten der Herrad von Landsberg,[3]) ein frühes Beispiel im Glossarium des Bischofs Salomon von Konstanz aus Prüfening von 1158 (München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 13002) (Abb. 14).

Halten wir aber Umschau nach verbindenden Entwicklungsgliedern, nach Repräsentanten derselben Stilphase in Sachsen und anderwärts, so sind wir enttäuscht. Das Material ist noch wenig durchforscht, ein Großteil der einschlägigen Werke ist noch heimatlos und als Stütze für einen Lokalisierungsversuch unverwendbar. Ein Werk, das sich unserem Teppich als unmittelbar stilverwandt an die Seite stellen ließe, konnte ich überhaupt nicht finden. Dennoch möchte ich nicht darauf verzichten, unter den Denkmälern der sächsischen Kunst, die Gegenstand wissenschaftlicher Bearbeitung waren, einige Werke zum Vergleich heranzuziehen, die mir, wenn auch nicht als identisch im Stil, doch durch ähnliche lineare Tendenzen, durch eine Kongruenz der allgemeinen Stilmerkmale als Ausdruck des nämlichen Kunstwollens erscheinen.

Es sind dies nicht, wie mit Hinblick auf den Monumentalstil des Teppichs zu erwarten wäre, Werke der Wandmalerei. Was an solchen in Sachsen erhalten ist, ist entweder völlig übermalt oder bis auf die Umrisse zerstört. Auch die Buchmalerei bietet nur vereinzelte Analogien. Immerhin sei auf eine Gruppe von Arbeiten verwiesen, die Haseloff als Vertreter des strengen sächsischen Stils zusammengestellt und den wichtigsten

[1]) Das Kloster Abdinghof ist unter Bischof Meinwerk (1009—1036) durch Cluniazensermönche gegründet worden. Vgl. Lüer und Creutz, Geschichte der Metallkunst, II. Bd., S. 152. — [2]) Georg Swarzenski, Salzburger Malerei, Taf. CVI, Abb. 357. — [3]) Hortus deliciarum, herausgegeben von der Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, Straßburg 1901.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunstzentren Halberstadt, Hildesheim, Braunschweig etc., zugewiesen hat.[1])

Übereinstimmungen mit unserem Teppich zeigt insbesondere die Evangelienhandschrift Mscr. A. 94 in der öffentlichen Bibliothek zu Dresden[2]) (Abb. 15) und ihre Schwesterhandschrift im British Museum (Add. 27, 926).[3]) Hier kehrt eine verwandte Faltenbildung wieder, vor allem finden sich hier die rhombischen Dütenfalten in gleicher Verwendung wie auf dem Teppich — zwischen den Füßen und zu deren Seiten bei den stehenden, zu einem Fächer zusammengeschoben bei den sitzenden Figuren. Ähnlich ist die Haartracht der Evangelisten mit der des Abraham, ähnlich die Bildung der Ohren, ähnlich die an den oberen Lidrand geschobenen Pupillen, unter denen ein Streifen der weißen Iris sichtbar bleibt. Auch die Miniaturen zeigen weiße Linien an dunkeln Gewandrändern und der grelle Kontrast von Hell und Dunkel verleiht auch diesen Bildern eine feierlich dekorative Wirkung.[4])

Auch die Bibel aus Hamersleben in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt (Nr. 1, K. N. 225) wäre zum Vergleich heranzuziehen. Der strenge Linienstil, die rhombischen Dütenfalten, die eckigen Köpfe kehren auch hier wieder.[5])

Zur Festigung der behaupteten Zusammenhänge müssen wir aber vor allem die durch die Kontinuität ihrer Entwicklungsreihen besonders wertvolle, von Goldschmidt und seinen Schülern in mustergebender Weise bearbeitete sächsische Plastik zum Vergleiche heranziehen.[6]) Wobei allerdings die Verschiedenheit der technischen Voraussetzungen vom Vergleichsresultat zu subtrahieren ist.

Die deutlichsten Analogien zeigt die sogenannte Grabfigur Widukinds in Enger bei Herford (Abb. 16).[7]) Obzwar zierlicher und von schlankeren Proportionen als die Figuren des Teppichs, scheint sie dennoch diesen in vielen Einzelheiten verwandt. Ein System von parallelen Linien markiert auch hier ohne plastische Wirkung die Falten des Gewandes. Die unnaturalistischen, nach aufwärts gerichteten Faltenbogen kehren auch hier wieder, von rhombischen Dütenfalten geschieden, ebenso die Zickzackkontur am Überfall des Obergewandes und die gepunkteten Bortenverzierungen an Ärmel- und Gewandrand. Vor allem aber bekundet das Starre, Zeichnerische und Flächenhafte der Gesamterscheinung den gleichgerichteten Stilwillen. Creutz datiert die Grabfigur, wie ich glaube zu Unrecht, in den Beginn des XII. Jahrhunderts.[8]) Ich kann sie mir nicht vor der Jahrhundertmitte entstanden denken. Auch die Herkunftsbestimmung auf Westfalen, die von Creutz und nach ihm von Fink vertreten wird,[9]) scheint mir bestreitbar. Sowohl der Stil als auch das verwendete Material, Stuck, das, wie auch Fink betont, in Sachsen allgemein gebräuchlich, in Westfalen ganz ungewöhnlich war, läßt das Werk mit Recht als Arbeit eines sächsischen Künstlers erkennen.

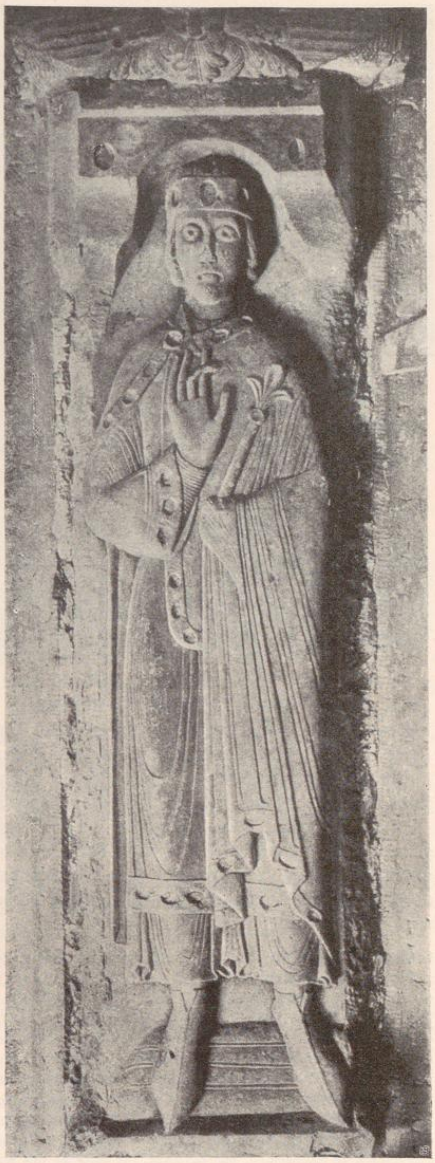

Abb. 16. Sog. Grabfigur Widukinds. Enger bei Herford.

Eine andere Gruppe sächsischer Arbeiten bietet noch allgemeinere Vergleichsmerkmale. Es ist jene Gruppe, die Goldschmidt als Werke des ersten Stils zusammengeordnet und wie folgt charakterisiert hat.[10])

[1]) Haseloff, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen". — [2]) Robert Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreiches Sachsen, Dresden 1906. Nr. 14, S. 33 ff. — [3]) Haseloff, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen". — [4]) Die auf den Miniaturen wie auf den Teppichen wiederkehrenden blau-grünen Hintergrundsrahmen haben

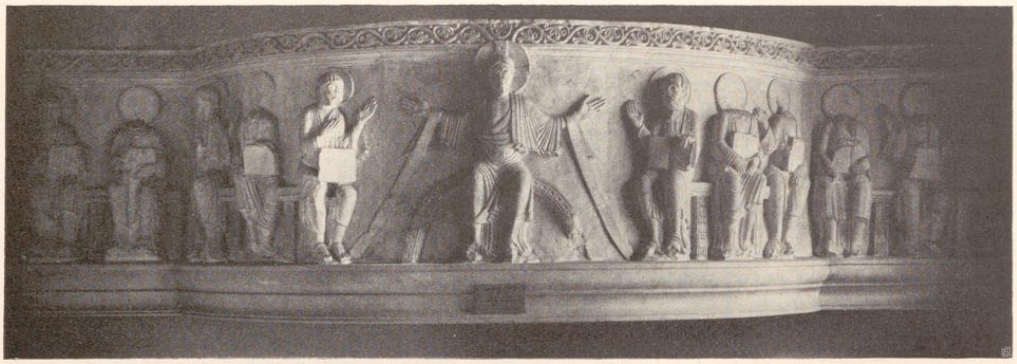

Abb. 17. Christus und die Apostel. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (früher Gröningen, Westempore).

„Das Gemeinsame all dieser Figuren besteht darin, daß die Modellierung nur im allergröbsten stattfindet; der Faltenwurf wird nur durch eingeschnittene Linien oder durch schematisch übereinander geschichtete flache Falten mit Zickzackkontur ausgedrückt. Die Körper sind steif und die Bewegungen der Glieder eckig und mit möglichster Vermeidung jeder Verkürzung etc."

Das streng Tektonische und Typisierende dieser Gruppe tritt am deutlichsten in den drei ältesten Grabsteinen der Quedlinburger Äbtissinnen in Erscheinung, die im zweiten Viertel des XII. Jahrhunderts entstanden sind und die früheste Phase des geschilderten Stiles repräsentieren.[1]) Zu vergleichen wären hier die zeichnerisch dekorativen Faltenlinien, die fächerförmig zusammengeschobenen Dütenfalten und die Tracht, die mit der der Sarah auf dem Abrahams-Teppich teilweise Ähnlichkeit zeigt.

Auf den einer etwas späteren Stilstufe zuzuweisenden Reliefs der heiligen Grabkapelle zu Gernrode[2]) kehrt auch die zeichnerische Behandlung der Haare und Bärte, die Parallelität der Faltenzüge, der wegflatternde Gewandzipfel wieder, auf dem Grabstein des Erzbischofs Friedrich von Wettin im Magdeburger Dom[3]) die zeichnerische Faltenbehandlung und die aufwärts gerichteten Bogen, während die Stuckapostel der Westempore von Gröningen (Abb. 17),[4]) die schon etwas lebendiger und plastischer gestaltet sind und von Goldschmidt um 1170 datiert werden, in der starren Stofflichkeit der Gewänder, der plumpen Eckigkeit der Haltung, in der ganzen strengen Gebundenheit ihrer Erscheinung eine unserem Teppich analoge Stiltendenz erkennen lassen.

Auch von der Mäanderbordüre, die in der nämlichen perspektivischen Bandform seit karolingischer Zeit in ganz Westeuropa nachzuweisen ist,[5]) findet sich in Sachsen in unmittelbarer Nähe unseres Teppichs ein charakteristisches Beispiel. Es kam mit den sehr zerstörten Wandmalereien der Liebfrauenkirche in Halberstadt zutage und zeigt in Zeichnung und Modellierung, in Farbentönen und punktiertem Grunde völlige Identität mit der Borte unseres Teppichs.[6])

keinen Beweiswert, da sie sich in der Kunst der Zeit überall finden. — [5]) Haseloff, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen", Taf. 109. — [6]) Adolph Goldschmidt, Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXI. Bd., S. 225. — J. Bachem, Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach der Mitte des XIII. Jahrh. Dissertation, Berlin 1908. — Alfred Wolters, Beiträge zur Geschichte der Skulptur im Halberstädter Dom. Dissertation, Halle a. S. 1911. — August Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des XIII. Jahrhs. Dissertation, Berlin 1915. — [7]) Ludorff, Bau- und Kunstdenkmale in Westfalen, Kreis Herford, S. 15, Taf. 4. — Wilbrand, Das Grabdenkmal Wittekinds in Enger. XVI. Jahresbericht d. hist. Ver. f. d. Grafschaft Ravensberg, Bielefeld 1902, S. 41. — Trappen, Die Kirche zu Enger. XVI. Jahresbericht d. hist. Ver. f. Ravensburg, S. 36. — [8]) Max Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils, S. 56. — [9]) August Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen, S. 10. — [10]) Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd., S. 225.

[1]) Vgl. K. Wilh. Hase und F. v. Quast, Die Gräber in der Schloßkirche zu Quedlinburg, Quedlinburg 1877. — August Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen. — Max Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils. — Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd. — [2]) Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd. — J. Bachem, Sächsische Plastik. — [3]) Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd. August Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen. — [4]) Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd. — J. Bachem, Sächsische Plastik. — [5]) Ein der Teppichborte sehr ähnlicher Mäander aus gelben und braunen Bändern findet sich unter den Wandmalereien zu Goldbach. — Fr. X. Kraus, Die Wandgemälde der St. Sylvester-Kapelle zu Goldbach a. Bodensee. München 1902, Taf. I. — Auch in den Rheinlanden ist er schon im XI. Jahrhundert nachzuweisen. Vergl. Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 201 ff. — [6]) Richard Bormann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, Taf. 24.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Versuch, den Abrahams-Teppich in den Gesamtzusammenhang der sächsischen Stilentwicklung einzufügen, ergibt für seine Entstehung das letzte Drittel des XII. Jahrhunderts. Bei diesem Ansatz mußten die Einzelheiten der Tracht, das Verhältnis zu den Werken der anderen Bildkünste und die etwas sprödere, den Eindruck der Zurückgebliebenheit begünstigende Technik gleichermaßen berücksichtigt werden.

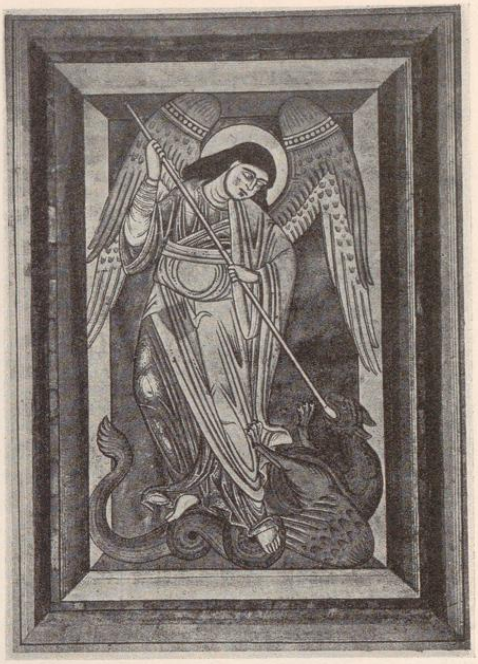

Abb. 18. St. Michael. Miniatur aus dem Missale des Ratmannus presbyter von 1159. Hildesheim, Domschatz.

DER APOSTEL-TEPPICH

Gegenüber dem besprochenen Linienstil zeigt der nur wenig später entstandene Teppich mit Christus und den Aposteln (Taf. 8/9), dem ein nur in Kopie erhaltener Streifen mit Christus und den vier Evangelisten (Taf. 7b) zugehörte, eine bemerkenswerte Fortentwicklung.

Die Vorherrschaft der Linie erscheint hier überwunden. An Stelle unkörperlicher Stilisierung ist das Streben nach plastischer Rundung getreten. Das Verhältnis des Gewandes zum Körper ist ein anderes geworden. Nicht mehr als starre Masse verhüllt es das Formenspiel der Glieder; es beginnt sich dem Körper anzuschmiegen, beginnt weichere Stofflichkeit zu gewinnen. Schon zeichnen sich Arme, Beine, Knie unter den Kleidern ab. Das System der parallelen Faltenlinien ist verlassen und geschwungen verlaufende Faltenzüge, Versuche einer weicheren Modellierung verleihen den Gewändern erhöhte Realität. Die Dütenfalten, die auch hier erscheinen, sind plastischer gerundet und weniger ornamental verteilt und behandelt. Die wegflatternden Gewandzipfel haben ihre Starrheit verloren.

Auch in den Proportionen der Figuren ist eine Wandlung eingetreten. Sie sind schlanker und zierlicher geworden und zeigen gegenüber den plumpen, eckigen Gestalten des Abrahams-Teppichs eine gewisse Hagerkeit. Dagegen haben sich die Typen nicht wesentlich verändert; nur die Köpfe sind weniger eckig, die Augen größer und runder geworden und die Haare sind nicht mehr zeichnerisch in dünnen Parallelstrichen, sondern in zarter Abschattierung gegeben.

Ein Streben nach symmetrischer Ordnung, eine strenge Tektonik ist auch diesem Teppich eigen. Die einzelnen Apostel sind zueinander orientiert und gleichzeitig in symmetrischen Gruppen zum Mittelpunkt. Der gleichmäßige Rhythmus der kompositionellen Glieder, die Befangenheit der Körperhaltung, der konsequente Vertikalismus der Spruchbänder, der von den Bankstützen aufgenommen wird, die ganze repräsentative Stimmung, die über dem Werke liegt, erhöhen den architektonischen Gesamteindruck. Trotzdem ist ein Streben nach größerer Belebung bemerkbar. Es zeigt sich in der Differenzierung der Typen, in den Verschiedenheiten der Gewanddrapierungen, in der Art, wie Fuß- und Armhaltung und die Wendungen der Köpfe und Körper bei den einzelnen Figuren variiert erscheinen.

Die künstlerische Absicht auch dieses Werkes ist auf monumentale Wirkung gerichtet, doch ist hier nicht wie beim Abrahams-Teppich die einzelne Figur Träger des monumentalen Ausdrucks — ich erinnere an die Gestalt des heiligen Michael (Taf. 6) —, sondern der strenge Aufbau der Gesamtkomposition.

Deutlich ist der Fortschritt auch in der koloristischen Behandlung. Wenn die Farbe auch hier noch vornehmlich in dekorativem Sinne verwertet ist, so wird sie doch weit stärker zur Modellierung herangezogen. Auch hier erscheinen die Gewandränder von weißen Linien umsäumt. Aber die grellen Kontraste der weißen Untergewänder fehlen und wo weiße Höhungen erscheinen, dienen sie fast überall den Versuchen plastischer Gestaltung.

Es kann trotz des geschilderten Stilwandels kein Zweifel bestehen, daß Abrahams- und Apostel-Teppich, wenn auch von verschiedenen Künstlern entworfen, aus dem nämlichen Produktionszentrum, ja aus der nämlichen Werkstatt stammen. Dies bezeugt die Übereinstimmung der technischen Merkmale, die Ähnlichkeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

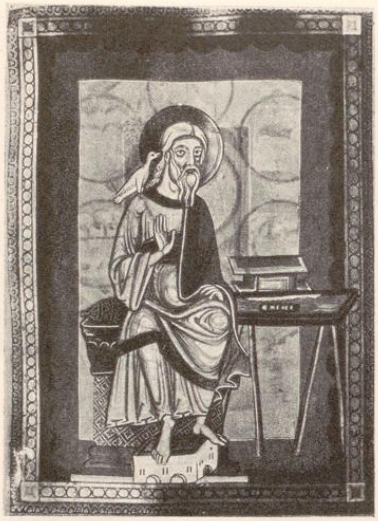

Abb. 19. St. Gregor. Miniatur des Evangelienbuchs aus Kloster Hardehausen. Kassel, Ständische Landesbibliothek.

des verwendeten Materials und nicht zuletzt die völlige Identität der vier wichtigsten Farbennuancen, die in verschiedener Dosierung auf beiden Teppichen wiederkehren. Auch stilistische Gemeinsamkeiten lassen die lokale Zusammengehörigkeit erkennen.

Es fällt nicht schwer, zur Herkunftsbestimmung des Apostel-Teppichs Vergleichsmaterial aus dem sächsischen Kunstkreis zusammenzustellen. Hier kommt uns die Fülle der erhaltenen Buchmalereien zu Hilfe, vornehmlich jene Gruppe von Werken, die den Übergang zwischen dem strengen sächsischen Linienstil und den von Haseloff als thüringisch-sächsische Schule zusammengestellten Arbeiten[1])vermitteln.

Ich nenne vor allem ein Missale im Domschatz zu Hildesheim, das von Ratmannus, presbyter et monachus, im Jahre 1159 vermutlich für das Michaelskloster in Hildesheim ausgeschmückt wurde.[2]) Dieses Missale zeigt, wenngleich von einer Identität der Stile nicht gesprochen werden kann, immerhin in den wichtigsten Stilmerkmalen gewisse Beziehungen zum Apostel-Teppich. Vergleichen wir die Gestalt des heiligen Michael hier (Abb. 18) und dort (Taf. 10), so finden wir beachtenswerte Übereinstimmungen in der Art, wie der Körper durch das Gewand modelliert ist, wie das Obergewand sich in schwungvoller Kurve über das zurückgestellte Bein zieht, wie der untere Gewandsaum, das wegflatternde Ende gebildet und wie die hellsten Stellen mit weißer Farbe gehöht sind. Auch die spitzwinkligen, von weißen Linien durchzogenen Falten auf der Brust, die für den Teppich besonders charakteristisch sind, kehren hier wieder.

Ebenso steht das dem Ratmann-Missale unmittelbar stilverwandte Missale aus St. Michael zu Hildesheim, das sich gegenwärtig im Besitz des Grafen Fürstenberg-Stammheim befindet,[3]) in vielen Einzelheiten unserem Teppich nahe. Man vergleiche zum Beispiel Gewandbehandlung und Formauffassung auf dem Bild des Engelsturzes. Auch das Fraternitätsbuch des Klosters Corvey in Münster (Staatsarchiv Ms. I. 133, Kat. Nr. 248)[4]), das unter Propst Adelbert (1147 bis 1176) angefertigt wurde, und ein Psalter in der Stadtbibliothek in Hamburg (in scrinio 84, Kat. Nr. 231)[5]) bieten mannigfache Vergleichsmerkmale. Am deutlichsten aber zeigt den Zusammenhang mit der sächsischen Miniaturmalerei das Evangelienbuch aus Kloster Hardehausen, das in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel (Ms. theol. fol. 59) verwahrt wird.[6]) Die Figur des heiligen Gregor (Fol. 111 v, Abb. 19)[7]) hat die größte Verwandtschaft mit den Aposteln Bartholomäus und Paulus (Taf. 8/9). Der Gesichtstypus mit dem langen, in mehreren Spitzen verlaufenden Vollbart, dem großen Mund, den weit aufgerissenen, starrenden Augen, der niederen Stirn mit gescheiteltem Haare, den verkümmerten Ohren stimmt ebenso überein, wie die Haltung der Hände, die Art der Gewandbehandlung, der Faltenzeichnung und das System der Modellierung. Man beachte, durch welchen Linienverlauf die Form des linken Knies



Abb. 20. Die Ausgießung des heiligen Geistes. Miniatur des Evangelienbuches aus Kloster Hardehausen. Kassel, Ständische Landesbibliothek.

[1]) Artur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 9. Heft, Straßburg 1897. — [2]) Stephan Beissel, Der heilige Bernward, S. 63. — Idem, Evangelienbuch des heiligen Bernward, 2. Aufl., Taf. III. — Kurzer Führer durch den Hildesheimer Domschatz, S. 19. — Artur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 330. — Idem, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen", S. 93, Taf. 118. — [3]) Stephan Beissel, Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel. Zeitschrift für christliche Kunst 1902, S. 265 ff. — Haseloff, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen", S. 93, Taf. 110, 2. — [4]) Haseloff, Die mittelalterliche Kunst, S. 93, Tafel 111, 2. — [5]) Ibidem, S. 94, Taf. 111, 1, 3. — [6]) Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 338 ff. — Idem, Die mittelalterliche Kunst, S. 94, Taf. 112. — [7]) Ich verdanke die Photographien der Kasseler Handschrift Fräulein Dr. Margarete Frey.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beim Gregor und Paulus auf dem Gewand angedeutet ist. Auch die Zickzackkonturen an den Überwürfen und die weißen Randlinien kehren wieder. Und vor allem zeigen die Proportionen der Figuren, die befangene Haltung, der ganze geistige Ausdruck die größte Ähnlichkeit.[1]) Die Gleichlinigkeit der künstlerischen Geistesrichtung wird besonders klar, wenn wir das Bild auf Fol. 18r vergleichen, das die Ausgießung des heiligen Geistes darstellt (Abb. 20). In unerschütterlicher Ruhe und Geschlossenheit sind auch hier die Apostel nebeneinander gereiht. Hand- und Fußstellungen zeigen mit dem Teppich identische Motive.

Das der Kasseler Handschrift nahestehende Evangeliarium aus Kloster Riddagshausen im Museum zu Braunschweig (Nr. 55)[2]) ist ebenfalls zum Vergleiche heranzuziehen (Abb. 21). Der ganze Stilcharakter auch dieser Handschrift ist unserem Teppich eng verwandt. Endlich sei auch auf das Lektionar des Kanonikus Markwardus[3]) in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt hingewiesen, das ebenfalls der Stilstufe unseres Teppichs angehört (Abb. 22). Leider konnte ich die wichtigste noch unpublizierte Handschrift der besprochenen Gruppe, das vom Mönch Heriman in Helmwardeshausen 1175 für Heinrich den Löwen ausgemalte Pracht-Evangeliar im Besitze des Herzogs von Cumberland,[4]) nicht aus eigener Anschauung kennen lernen. Doch scheint mir aus den Stilbeziehungen unseres Teppichs zu dem zugehörigen Psalter Heinrichs des Löwen und der Herzogin Mathilde, von dem das British Museum einige Fragmente besitzt (Lansdowne 351),[5]) eine Stilkongruenz auch mit diesem Werke hervorzugehen.

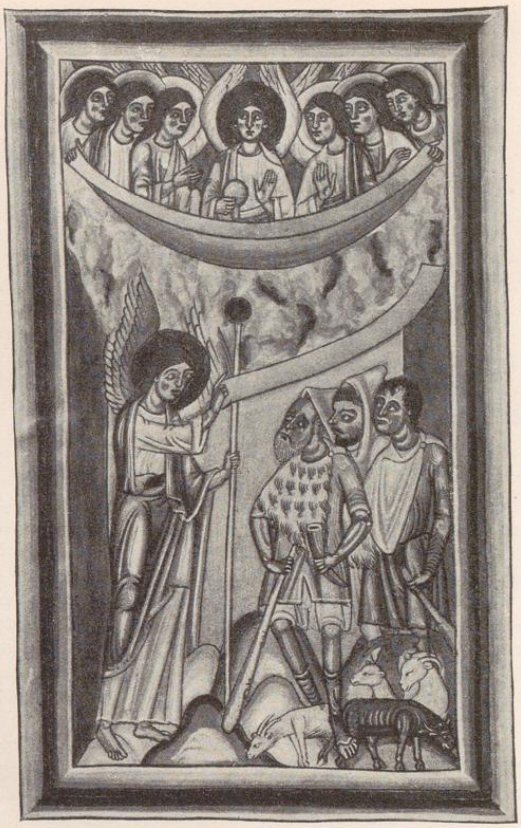

Abb. 21. Die Verkündigung an die Hirten. Miniatur des Evangeliars aus Kloster Riddagshausen. Braunschweig, Museum.

Zur Deutlichmachung der geschilderten Zusammenhänge zwischen Teppichen und Buchmalereien trägt der monumentale Charakter der letzteren wesentliches bei. Die Miniaturen des XII. Jahrhunderts zeigen, ähnlich wie die Elfenbein- und Metallarbeiten dieser Zeit, eine Geschlossenheit der Umrisse, eine strenge Tektonik des kompositionellen Baues, die auch einem größeren Maßstab monumentale Werte zu geben vermöchte. Man könnte sich die meisten der kleinen Bilder vergrößert als mächtige und wirkungsvolle Wandmalereien vorstellen. Die Tatsache beweist, wie der künstlerische Instinkt einer Epoche in sämtlichen Werken der Zeit ohne Rücksicht auf Format und Zweck, auf Material und Technik seinen Formwillen zum Ausdruck bringt.

Nicht in Sachsen allein, auch in andern führenden Miniaturenschulen können wir Ähnliches beobachten. Halten wir Umschau, um uns zu überzeugen, ob die gefundenen stilistischen Beziehungen nicht nur Übereinstimmungen des Zeitstils, sondern Beweise lokaler Zusammengehörigkeit sind, so stoßen wir auf ein loses, hier und dort zufällig publiziertes Material, das die Aufstellung einer vergleichenden Chronologie zwischen den einzelnen deutschen Provinzen in keiner Weise ermöglicht. In Betracht kommen rheinische und süddeutsche, unter den letzteren schwäbische, fränkische, bayerische und Salzburger Handschriften.

[1]) Wesentlich verschieden ist nur das Kolorit. Die Miniaturen zeigen eine starke Buntheit in hellen Farbtönen, die unserem Teppich fehlt, die sich aber hier durch den kleinlicheren, dekorativen Wirkungen dienenden Zierzweck der Buchmalerei erklärt. — [2]) Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 339. — Idem, Die mittelalterliche Kunst, S. 93. — [3]) Haseloff, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen", S. 92. — [4]) Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 336 f. — Idem, Die mittelalterliche Kunst, S. 93. — [5]) Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 337. — Idem, Die mittelalterliche Kunst, S. 93, Taf. 110, 1.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 22. Christus und die Apostel. Miniatur aus dem Lektionar des Kanonikus Marcwardus. Halberstadt, Bibliothek des Domgymnasiums.

Während die rheinische und fränkische Miniaturmalerei, soweit ich sie untersuchen konnte, nur lockere und entfernte Zusammenhänge mit dem Stil des Apostel-Teppichs aufweist, lassen sich Beziehungen zu schwäbischen und Salzburger Arbeiten nachdrücklicher feststellen.

Ich nenne als Beispiel ein Psalterium, das aus St. Blasien im Schwarzwald stammt und gegenwärtig im Archiv der Benediktinerabtei von St. Paul im Lavanttal verwahrt wird.[1]) Die Gestalt des thronenden Christus bietet die besten Vergleichspunkte (Abb. 23, Taf. 10, 22a). Ähnlich ist der Gesichtstypus: die gescheitelten und zu beiden Seiten wellig herabflutenden Haare über der niedrigen Stirn, die Bildung der weit aufgerissenen Augen, die Nase mit dem breiten Rücken und die herabhängenden, von einem kahlen Streifen getrennten Schnurrbartenden. Verwandtschaft zeigt auch die Gewand- und Faltenbehandlung. Die spitzwinkeligen Faltenzeichnungen auf der Brust kehren wieder, die weißen Ränder, die Zickzackkonturen des Überfalls, die Dütenfalten etc.

Auch der Vergleich mit Salzburger Handschriften ergibt kein ganz negatives Resultat. Die Miniaturen des Genesismeisters in der Waltersbibel in Michelbeuern,[2]) der Bildschmuck des Salzburger Antiphonars[3]) zeigen mannigfache Berührungspunkte mit dem Stil unseres Teppichs. Man vergleiche die Kopftypen, insbesondere die im Dreiviertelprofil gegebenen, den Faltenverlauf auf Brust, Ärmeln und Untergewändern, die Art, wie der Körper durch das Gewand gezeichnet ist, wie das helle Weiß die Formen rundet.

Aber diesen Übereinstimmungen stehen wesentliche Verschiedenheiten gegenüber. Die Salzburger Miniaturen sind viel stärker nach der koloristischen Seite hin durchgebildet, fast möchte ich sagen, malerischer, illusionistischer; die Formen sind in Licht und Schatten gelöst, die Modellierung ist eine weichere, die Typen erscheinen kräftiger individualisiert. Es sind dies Verschiedenheiten, die wohl die Annahme einer unmittelbaren Schulzusammengehörigkeit mit den sächsischen Arbeiten ablehnen, die aber der Zurückführung der Gemeinsamkeiten auf den Einfluß gemeinsamer Vorbilder nichts in den Weg legen.

Für die Salzburger Malerei sind diese Vorbilder einwandfrei festgestellt worden.[4]) Der Salzburger Stil des XII. Jahrhunderts wurde deutlich als Produkt der autochthonen Entwicklung und den Einflüssen der durch Oberitalien, beziehungsweise Venedig vermittelten byzantinischen Kunst erkannt.

Haseloff und Goldschmidt haben auch in Sachsen den Einfluß byzantinischer Vorbilder nachgewiesen. Haseloff für die Miniaturmalerei des beginnenden XIII. Jahrhunderts,[5]) Goldschmidt für die Plastik in der Zeit zwischen 1190 bis 1210.[6]) Der letztere hat insbesondere der byzantinischen Kleinkunst die Rolle des Stilvermittlers und Anregers zugeschoben.

Unser Teppich ist ohne Zweifel noch ein Werk des XII. Jahrhunderts. Ich möchte ihn in die letzten zwei Jahrzehnte datieren. Er gehört einer Stilphase an, die den Hauptwerken der „Thüringisch-sächsischen Malerschule" und jener Gruppe von plastischen Arbeiten unmittelbar vorangeht, die Goldschmidt als Werke des zweiten Stils bezeichnet und charakterisiert hat. Daß auch auf ihn byzantinische Vorbilder eingewirkt haben, ist unschwer festzustellen. Mir scheinen diese Vorbilder nicht Werke der Kleinkunst, sondern, wie in Salzburg, Mosaiken gewesen zu sein, Werke aus dem Umkreise von Venedig und sizilianische Arbeiten. In zweiter Linie kommen auch Buchmalereien als Stilvermittler in Betracht. Auf einem Mosaik in Torcello, das aus dem Beginn des XII. Jahrhunderts stammt, ist die Figur des heiligen Michael als Seelenwäger dargestellt (Abb. 24). Vergleichen wir diese Gestalt mit den Erzengeln auf unserem Teppich (Taf. 10), so finden wir eine Reihe verwandter Züge: denselben Kopftypus im Dreiviertelprofil, dasselbe schielende und schlecht verkürzte Auge, die starken Schatten unter den Brauen, die niedere Stirn, die verkümmerten Ohren. Ähnlichkeit zeigt auch die auf dem venezianischen Werk reichere und bewegtere Faltenbehandlung der Ärmel und Gewandsäume, die Stellung der Beine, die ganze schwungvolle

[1]) Robert Eissler, Die illuminierten Handschriften in Kärnten, Leipzig 1907, S. 92. — [2]) Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei. Taf. XXIII—XXVI. — [3]) Ibidem. Taf. XCIV—CVI. — [4]) Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1910. — Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei. S. 80ff. — [5]) Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule. — [6]) Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 21.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Haltung des Körpers. Eine gewisse Abhängigkeit spricht aus dem Verhältnis des Gewandes zum Körper, das auf dem Mosaik ganz plastisch und organisch gebildet ist, auf dem Teppich alle Kriterien unklarer Imitation, zaghafter Nachempfindung trägt. Ähnliche Beziehungen ergibt der Vergleich mit byzantinischen Miniaturen, zum Beispiel mit den Homelien des Mönches Jakobus (Cod. Vat. Graec. Nr. 1162).[1]) Aber auch die monumentalen Apostelgestalten im Dom von Torcello, vornehmlich jene zur Rechten des Heilands (vom Beschauer links) sind zum Vergleiche heranzuziehen.[2]) Man beachte die hier allerdings viel kontrastreichere Licht- und Schattenbehandlung, den Typus der Köpfe, die Faltenbildung — insbesondere die spitzwinkeligen Schatten und Lichter auf der Brust —, die Art, wie durch verschiedene Orientierung der Figuren, durch Variationen der Fußstellungen die eintönige Reihung verlebendigt wird. Verwandte Faltenmotive zeigt auch die Gestalt des thronenden Christus in der Apsis-Kuppel.[3]) Die Darstellung der Apostelgestalten auf dem Abendmahl und der Fußwaschung in S. Marco zu Venedig, die später entstandenen Mosaiken in S. Giusto zu Triest[4]) und endlich die Mosaiken in der Martorana zu Palermo[5]) bieten entferntere Vergleichsmerkmale.

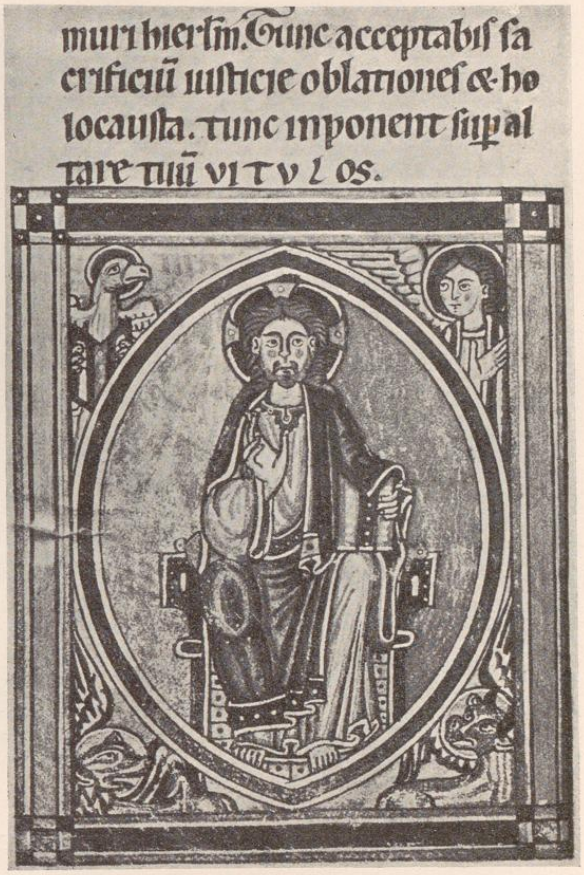

Abb. 23. Thronender Heiland zwischen den Evangelistensymbolen. Miniatur des Psalteriums aus St. Blasien. St. Paul im Lavanttal, Stiftsbibliothek.

Wenn auf den besprochenen Salzburger Malereien der Einfluß der italo-byzantinischen Kunst früher und intensiver rezipiert erscheint als in Sachsen — daß dies der Fall ist, dafür sprechen gerade jene von uns bei früher entstandenen Salzburger Werken hervorgehobenen Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten in der stilistischen und malerischen Behandlung —, so bietet für diese chronologische Inkongruenz Salzburgs größere territoriale Nähe zu den Vermittlungsstellen byzantinischer Kunst und seine zentralere Lage auf den Welthandelswegen eine hinreichende Erklärung. Sachsen lag ferner und entlegener. Dennoch war es mit den anderen Kunstzentren in Fühlung. Und gerade für seine Verbindung mit Schwaben und Salzburg besitzen wir historische Wegweiser. In den Schwarzwaldklöstern Hirsau, St. Blasien, St. Georgen trafen sich im XII. Jahrhundert die Anhänger der römisch-katholischen Richtung aus ganz Deutschland zur Organisierung des gemeinsamen Kampfes. Hier vereinigte sich die Geistlichkeit von Salzburg und Österreich, Schwaben und Sachsen.[6]) Durch diesen Verkehr der Klöster mögen auch kulturelle Wechselbeziehungen, der Austausch künstlerischer Errungenschaften zwischen Nord und Süd, die Vereinheitlichung der stilistischen Formensprache in die Wege geleitet worden sein.

Am Ende des XII. Jahrhunderts, am Beginn des XIII. gewinnt, wie wir im folgenden sehen werden, die sächsische Kunst durch die erneute Aufnahme byzantinischer und antiker Elemente wachsende und führende Bedeutung. Der Apostel-Teppich erscheint wie ein Proëmium zu diesem Aufstieg. Ein Übergangswerk, das die Brücke schlägt

[1]) Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg. — [2]) Laudedeo Testi, La storia della pittura veneziana, I. Bd., S. 77. Photogr. Naya, Venezia Nr. 3764. — [3]) Photographie Alinari, P e. 2 a., Nr. 13835. — [4]) Laudedeo Testi, La storia della pittura veneziana, I. Bd., S. 81. — [5]) Adolfo Venturi, Storia dell' Arte italiana, II. Bd., Fig. 288/89. — [6]) Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei, S. 72.

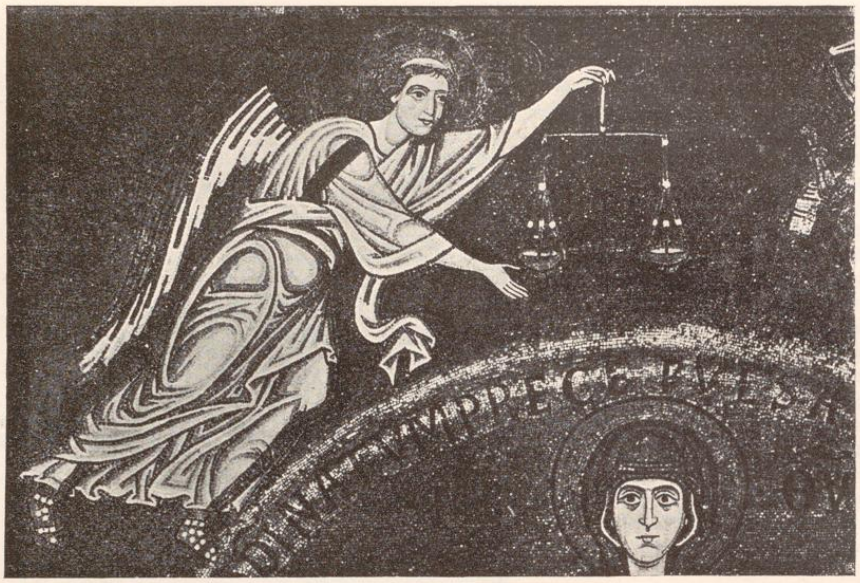

Abb. 24. St. Michael. Torcello, Dom.

zwischen der älteren sächsischen Kunst, dem strengen Linienstile des Abraham-Teppichs, der Quedlinburger Äbtissinnen, der Heiligen Geist-Kapelle zu Gernrode etc. auf der einen Seite, und der monumentalen Größe jener Denkmäler, die den Höhepunkt der antikisierenden Richtung, des romanischen Klassizismus in Sachsen repräsentieren: den Chorschrankenreliefs in Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und den Knüpfteppichen in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

DER KARLS-TEPPICH

Einen bemerkenswerten Fortschritt auf dem eingeschlagenen Entwicklungswege bedeutet der dritte Wirkteppich, der im Halberstädter Dom verwahrt wird, der Teppich mit Karl dem Großen und den vier Philosophen (Taf. 11).

Durch zwei Besonderheiten unterscheidet sich schon bei flüchtiger Betrachtung dieser Teppich von den eben besprochenen:

1. durch das Format,
2. durch den dargestellten Bildstoff.

Während wir im Abraham- und Apostel-Teppich schmale Streifen mit friesartigen Kompositionen kennen lernten, haben wir es hier mit einem Werk im Hochformat, mit einer auf allen vier Seiten festumrahmten Bildkomposition zu tun. Die Änderung der äußeren Gestalt setzt auch eine Änderung des technischen Apparats, einen Wandel der maschinellen Hilfsmittel und Gepflogenheiten voraus. Dieser Wandel tritt in der Struktur des Werkes selbst in Erscheinung. Die Kette läuft hier nicht wie beim Gereons-, Abrahams- und Apostel-Teppich in horizontaler Richtung durch das Bildfeld, sondern senkrecht. Der Wirker hatte also mit Hinblick auf die übliche Längsrichtung des Wirkrahmens während der Arbeit die Figuren nicht in liegender Haltung, sondern wie auf dem vollendeten Teppich in aufrechter Stellung vor sich. Es ist dies eine technische Besonderheit, die wir bei keinem einzigen Werke des Mittelalters, dagegen ausnahmslos bei allen antiken und spätantiken Bildwirkereien finden.

Nicht nur der Wandel der Technik, auch der des ikonographischen Inhalts ist bemerkenswert. Wir sehen hier auf einem Teppich, der vermutlich immer kirchlichen Zwecken diente, eine Darstellung, die keinerlei offensichtliche Beziehung zur christlichen Lehre zeigt, sondern rein weltlichen Charakter trägt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In einer schlanken Raute erscheint Karl der Große in weltlicher Herrschertracht. Ihn umgeben vier männliche Gestalten mit Spruchbändern, von denen die unteren durch Namensbeischriften als Cato und Seneca bezeichnet sind, die oberen halbzerstörten vermutlich ebenfalls als Vertreter antiker Geisteswissenschaft zu erkennen waren. Lessing glaubt sie als Sokrates und Plato deuten zu können.[1])

Zu dieser Verweltlichung des Stoffes tritt noch etwas anderes. Der Text beginnt hier eine neue Rolle zu spielen. Er beschränkt sich nicht mehr auf bloße Namensbeischriften, wie beim Apostel-Teppich, er dient nicht mehr zur Erläuterung und Begleitung der dargestellten Handlung, wie beim Abrahams-Teppich, sondern er gewinnt eine selbständige Bedeutung, er nimmt einen aphoristischen Charakter an und tritt als gleichwertiger Faktor neben die bildliche Darstellung.

.... „ Ta re diu nec honor nec vis nec forma nec etas sufficit in mundo plus tamen ista placent“ ....

„Weder Ehre noch Kraft, noch Schönheit, noch Jugend haben langen Bestand in dieser Welt, dennoch gefallen sie sehr.[2])

Wir sehen aber, daß auch der geistige Inhalt der Texte ein anderer geworden ist. Dieses Klagen über die Vergänglichkeit irdischer Güter und das Gefallen an solchen ist für die Geistesdisposition der besprochenen Epoche symptomatisch.



Abb. 25. Der thronende Christus zwischen den vier Evangelisten. Miniatur aus der Bibel Karls des Dicken. Rom, S. Paolo fuori le mura.

Gegenüber dem religiösen Transzendentalismus der früheren Zeit, gegenüber dem überzeugten und beseligenden Jenseitsglauben, wie er uns noch in den Teppichdarstellungen und Beischriften in St. Ulrich und Afra zu Augsburg entgegentrat, liegt in dieser Trauer um vergängliche Ideale ein Einbekenntnis der Weltfreude, ein starkes Hängen am Leben, ein erwachender Rationalismus, eine neue realistischere Weltanschauung. Und diesem neuen geistigen Verhältnis zum Leben, dieser Verweltlichung des Gedankenkreises, wie sie in allen geistigen Äußerungen des späteren Mittelalters mehr oder minder zutage treten, hat Dvořák in seiner kürzlich erschienenen, überaus geistvollen Schrift über Idealismus und Realismus in der gotischen Skulptur und Malerei eine wichtige Funktion bei der Neubildung der Kunstformen, bei der Schaffung des neuen Stiles zugeschrieben.[3])

So gewinnt in unserer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung der Karls-Teppich gewissermaßen die Bedeutung eines Marksteins.

* * *

Trotz des weltlichen Stoffes verbinden auch diesen Teppich zwei äußerliche Momente mit der Kirche.

1. Die Gestalt Karls des Großen. Karl der Große wird in den alten Chroniken von Halberstadt immer wieder als Gründer des Bistums genannt. Und mit Hinblick auf diese alte Überlieferung mag unser Teppich als Gründerdenkmal für den Dom gestiftet worden sein.

[1]) Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. — Paul Clemen, Die Portraitdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 165. — [2]) Einem ähnlichen Gedankenkreise mag die jetzt verstümmelte Umschrift des ganzen Teppichs entsprungen sein. Hier ist von etwas die Rede, das man lange sucht, kaum findet und nur mit Schwierigkeit bewahrt. — [3]) Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Historische Zeitschrift (hg. von Fr. Meinecke und Fr. Vigener), 3. Folge, Bd. 23 (Bd. 119).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

2. Ein Vorbild aus dem christlichen Bilderkreis. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß eine Darstellung von Christus und den vier Evangelisten der Komposition des Teppichbildes die Vorlage geboten. Die christlichen Gestalten erscheinen in Miniaturen, auf Elfenbein- und Silberarbeiten des hohen Mittelalters in identischer Anordnung. Am häufigsten findet sich die Komposition, was ich besonders bemerken möchte, in karolingischer Zeit. Ich nenne als markante Beispiele die Bibel Karls des Kahlen in der Pariser National-Bibliothek und die Bibel Karls des Dicken in S. Paolo fuori le mura zu Rom (Abb. 25). Schon ein flüchtiger Vergleich bestätigt die Ähnlichkeit der beiden Kompositionen. Auch auf den Miniaturen ist die Mittelfigur in einer schlanken Raute angeordnet. An Stelle der vier Philosophen in den Zwickeln erscheinen die Evangelisten mit ihren Symbolen. Hier wie dort ist die starre Symmetrie des Aufbaues durch den Wechsel in der Haltung und Stellung der Figuren, durch die Verschiedenheit der Gewanddrapierungen und des Gestus verlebendigt. Und wie auf der Darstellung in der Bibel Karls des Kahlen erscheinen auch hier die etwas verschobenen und in mißverstandener Perspektive verkürzten Fußschemel.

Halten wir diese Übereinstimmungen fest und fügen wir hinzu, daß die analogen Kompositionen des XI. und XII. Jahrhunderts, soweit ich sie prüfen konnte, eine wesentlich veränderte Gestaltung zeigen — wohl pflegt auch hier Christus thronend in einer spitzen Raute als Mittelfigur dargestellt zu werden, aber an Stelle der vier sitzenden Evangelisten erscheinen in weitaus den meisten Bildern nur deren Symbole (Abb. 23) —, so gewinnt die Vermutung an Wahrscheinlichkeit, daß für den Entwurf unseres Teppichs ein Vorbild aus der karolingischen Kunst die Anregung geboten.[1])

Für die Richtigkeit dieser Annahme bietet auch der Stil des Teppichs gewisse Anzeichen. Vor allem stimmt der hier deutlich in Erscheinung tretende antikisierende Zug mit den Tendenzen der karolingischen Zeit. Es ist nicht nur der gewählte Stoff, in dem das antiquarische Interesse und zugleich die Sympathie für die karolingische Zeit zutage tritt. Auch die Trachten zeigen antikisierende Form. Und die Gewanddrapierungen, zum Beispiel die Art, wie das Gewand Karls den linken Arm verhüllt, wie es sich bei Karl und Seneca in schwungvoller Falte über das linke Knie legt, wie es sich in diagonalem Faltenzuge zwischen den Beinen empor zieht — man vergleiche hier auch das Titelbild der Bibel Karls des Kahlen von S. Callisto in Rom, das auch eine analoge Stellung der Füße zeigt[2]) —, deuten auf den Einfluß eines älteren Vorbildes, das seinerseits antike Motive aufgenommen hat. Daß einzelne Formdetails der Vorlage nicht ganz verstanden wurden, bezeugen gewisse unorganische Faltengebilde, wie die Löffelfalten auf dem rechten Beine des Seneca.

Beim Vergleich mit dem Abrahams- und dem Apostel-Teppich zeigt der Karls-Teppich ein wesentlich neues Verhältnis zur Natur. Von dem strengen Linienstil, von der ornamentalen Stilisierung jener früheren Werke ist keine Spur mehr vorhanden. Der Stil ist plastischer geworden. Die Gewänder schmiegen sich den Körperformen an. Eine Modellierung Ton in Ton ist versucht. Wellige Falten betonen die schwere, stoffliche Struktur der Gewandmassen. Die grellen und unvermittelten Farbenkontraste sind verschwunden. Die hellen Randlinien, die auch hier wiederkehren, sind nicht in weißen Leinenfäden, sondern in naturfarbener Wolle gegeben. Die Köpfe sind stärker individualisiert. Während auf dem Apostel-Teppich ein Inventar von drei Menschentypen immer wieder verwendet und abgewandelt erscheint — ich verweise auf die Identität der Gesichtszüge bei den Heiligen Jakobus, Judas, Barnabas, Philippus, Thomas, Michael und Gabriel, derselbe Typus mit Vollbart bei Johannes, Andreas und Simon (Taf. 8/9)—, ist hier deutlich der Versuch eingehender Individualisierung, stärkerer Annäherung an die Natur zu verzeichnen. Der jugendliche, nachdenkliche Cato, der ältere, dozierende Seneca, beide haben nichts mehr von der starren Leblosigkeit der älteren Schemen; ihr Blick, ihre Züge, ihre Haltung sind natürlicher und bewegter. Auch im Kopfe Karls ist ein gewisses Individualisierungsbestreben zu beobachten, wenn auch für den Versuch einer Porträtdarstellung nicht das leiseste Indizium vorhanden ist.

Während also einerseits der Karls-Teppich als Konsequenz aus der vorangehenden Entwicklung zu werten ist, lassen andrerseits die Abweichungen im Stile, die völlig andere technische Behandlung, der Wechsel der Farbenpalette, die hier viel bunter ist, eine Entstehung in der nämlichen Werkstatt wie der Abrahams- und der Apostel-Teppich ausgeschlossen erscheinen.

Der Stil des Karl-Teppichs bietet aber andere Hinweise, die das Rätsel seiner Herkunft mit größter Sicherheit zu lösen geeignet sind. Er ist vermutlich eines jener Werke, die nach Angabe der alten Chroniken im Kloster zu Quedlinburg angefertigt und von der Äbtissin Agnes dem Dom zu Halberstadt gestiftet worden sind.[3]) Zur Stützung dieser Hypothese werde ich im folgenden Kapitel seine Stilverwandtschaft mit dem Knüpfteppich in Quedlinburg als wichtigstes Argument darzulegen versuchen.[4])

[1]) Vielleicht hat auch die Gestalt Karls des Großen den Künstler irgendwie auf das alte Vorbild gewiesen. — [2]) Max Kemmerich, Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei. Die Porträts Karls des Kahlen. Zeitschrift für bildende Kunst, XVII. Bd., S. 157, Abb. 5. — [3]) S. oben S. 39. — [4]) Vgl. unten S. 60.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

2. DER QUEDLINBURGER KNÜPFTEPPICH

HISTORISCHES

Die Leitlinien und Kraftquellen der sächsischen Kunstentwicklung im XII. und XIII. Jahrhundert werden deutlicher, sobald wir das bedeutendste textile Kunstwerk romanischer Zeit, den Knüpfteppich in der Schloßkirche zu Quedlinburg (Taf. 12—22), in den Kreis der Betrachtung ziehen.

Seine singuläre Stellung in der Entwicklung der textilen Künste und seine bemerkenswerte künstlerische Höhe lassen es als gerechtfertigt erscheinen, daß wir uns entschlossen haben, ein, nicht in Wirktechnik, sondern in Knüpfarbeit hergestelltes Stück in die Darstellung einzubeziehen.

Der Quedlinburger Knüpfteppich ist überdies der einzige unter den erhaltenen Teppichen, dessen Entstehung in Sachsen nicht nur durch stilkritische Argumente, sondern auch auf Grund historischer Anhaltspunkte gesichert erscheint.

In einer alten Aufzeichnung aus der Zeit um 1600, die in der Stiftsbibliothek zu Quedlinburg verwahrt wird, findet sich als Arbeit der Äbtissin Agnes angeführt:[1]) „Große Decke oder Teppich, 24 Schuh lang, 20 (oder 26) Schuh breit, damit der Estrich am hohen Chor an hohen Festtagen geziert wird, so sie verfertigt und dem Papst nach Rom hat senden wollen, wie aus der Inscription erhellet.

Alme dei vates! decus hoc tibi contulit Agnes!
Gloria pontificum famularum suscipe votum."

Eine analoge Notiz findet sich in einer anderen undatierten Chronik der Stiftsbibliothek.[2]) Dort heißt es: „Diese Aebtissin (Agnes) hat bei ihren Zeiten schöne Bücher mit ihren eigenen Händen geschrieben und hat sie mit Figuren schön illuminiert, in gleichen köstliche Teppiche mit ihren Jungfrauen gewürkt, so von 24 Schuh lang und 20 breit, darauf die ganze Philosophie gewürket und genähet war, welche sollten dem Papst nach Rom geschickt werden, aber es ist nach dem verblieben. Und sind noch jetzo zu finden in der Stiftskirche und waren ausgebreitet auf dem hohen Chor."

Ähnliches berichtet auch Kettner in seiner Kirchen- und Reformationshistorie des Stifts Quedlinburg.[3])

An der Identität unseres Knüpfteppichs mit dem Objekt dieser Erwähnung ist kein Zweifel möglich. Die Maße erweisen sich bei entsprechender Rekonstruktion als richtig. Die ungenaue Bezeichnung des dargestellten Stoffes als „ganze Philosophie" ist der mangelnden antiquarischen Bildung des Chronisten wohl zugute zu halten. Und die Widmungsinschrift (die Worte: Alme dei vates decus hoc) ist fragmentarisch auf einem der Bruchstücke (Fragment II) erhalten.

Auch die alte Überlieferung, die den Teppich als Geschenk an den Papst bezeichnet, dürfte sich als zutreffend erweisen. Wohl hat Michael[4]) diese Nachricht mit dem Hinweise zu entkräften versucht, daß das Wort Pontifex auch einen Bischof bezeichnen kann — er meint, Gloria Pontificum würde ein Bischof heißen, der unter seinen Amtsbrüdern in rühmlicher Weise hervorragt — und daß die Nonnen die Gestalt des Sacerdotiums nicht als Bischof, sondern als Papst dargestellt hätten, wenn der Teppich dem Papst zugedacht gewesen wäre. Diese Argumente sind aber keineswegs beweiskräftig gegenüber jenen, die für die entgegengesetzte Ansicht aus der Lebensgeschichte der Äbtissin Agnes gefolgert werden können.

Agnes war die Tochter des Markgrafen Konrad von Meißen.[5]) Nach Winnigstädts Bericht wurde sie 1186 Abtissin in Quedlinburg.[6]) Die wichtigsten Fakten ihrer Regierung gruppieren sich um einen erbitterten Kampf mit dem Bischof von Halberstadt.[7]) Das Quedlinburger Kloster war dem Bischof seit alters her tributpflichtig. Insbesondere gab es stets große Feste bei der Feier des Palmsonntags, wobei der Bischof mit Gefolge erschien und im Kloster verköstigt werden mußte. Mit Hinblick auf die großen Kosten, die dem Stifte erwuchsen, weigerte sich

[1]) Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. — [2]) Chronik der Stiftsbibliothek, S. 68. — [3]) Friedrich Ernst Kettner, Kirchen- und Reformationshistorie des kaiserlich freien weltlichen Stifts Quedlinburg, Quedlinburg, 1710, S. 47. — Vgl. auch Gottfried Christian Voigt, Geschichte des Stiftes Quedlinburg, Leipzig 1786. — Die Kunstfertigkeit der Äbtissin Agnes, insbesondere in den textilen Künsten, wird von allen Chronisten übereinstimmend gerühmt. Eine Schenkung von Textilien an den Quedlinburger Dom ist uns sogar urkundlich überliefert. Sie spendete: Dorsalia duo serica, Dorsale retro crucem, Dorsale in uno latere chori et tapete ante summum altare sanctis fideliter obtulimus. (Vgl. Antonio Udalrico ab Erath, Codex Diplomaticus Quedlinburgensis, Frankfurt 1764, p. 109, XL.) Das gleiche Dokument bei Friedrich Ernst Kettner, Antiquitates Quedlinburgenses oder Kaiserliche Diplomata, Leipzig 1712, p. 208. — [4]) Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes während des XIII. Jahrhs., V. Bd., Freiburg i. Br. 1911, S. 415. — [5]) E. F. Ranke und F. Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg, Berlin 1838. — L. Weiland, Chronologie der älteren Äbtissinnen von Quedlinburg und Gandersheim. Zeitschrift des Harz-Vereines für Geschichte und Altertumskunde, 1875, VIII. Bd., S. 480. — [6]) Caspar Abel, Sammlung etlicher noch nicht gedruckter alten Chroniken, Braunschweig 1732, S. 493. — Nach Joh. Heinr. Fritsch (Geschichte des vormaligen Reichsstiftes und der Stadt Quedlinburg 1828, I. Bd., S. 120) soll sie Papst Lucius bereits in einer Urkunde vom 5. November 1184 bestätigt haben. — [7]) Vgl. Gottfried Christian Voigt, Geschichte des Stiftes Quedlinburg, Leipzig 1786, S. 318 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Agnes gleich bei ihrem Regierungsantritt, die alte Sitte beizubehalten. Und als sie trotz des Bischofs richterlichen Befehls bei ihrer Weigerung verharrte, sprach er den Bann wider sie aus. Äbtissin Agnes beschwerte sich nun bei Papst Innozenz III. über das Verhalten des Bischofs. Es gelang ihr die Aufhebung des Bannes zu erwirken und der päpstliche Bann wurde nun über Bischof Conrad selbst verhängt. Später wurde dieser sogar verurteilt, sein bischöfliches Amt niederzulegen, während Agnes als Äbtissin starb. [1])

Diese wenigen urkundlich überlieferten Daten lassen erkennen, daß Agnes nicht ihrem Bischof, mit dem sie verfeindet war — und welcher andere Bischof sollte als Geschenknehmer in Betracht kommen? —, sondern nur dem Papst, dessen Intervention sie erbeten hatte und dessen Gunst zu gewinnen sie bestrebt sein mußte, den kostbaren Teppich zugedacht haben konnte. Vermutlich wurde sie an der Ausführung ihres Vorhabens durch den Tod gehindert. Stilistische Indizien, vor allem die Stildifferenzen zwischen den einzelnen Bestandteilen, sprechen dafür, daß der Teppich unvollendet zurückblieb und erst nach Agnes' Tode fertiggestellt wurde.

Jedenfalls gewinnen wir durch die chronologische Erfassung dieses wichtigen Werkes, dessen wesentliche Teile zuverlässig in der Zeit zwischen 1186 bis 1203 in Quedlinburg entstanden sind, für den Endpunkt der von uns dargelegten Entwicklungsreihe einen festen Pflock, der auch Datierung und Lokalisierung der früher behandelten Wandteppiche zu sichern geeignet ist.

IKONOGRAPHIE

Der Gegenstand der Teppichbilder ist einem im frühen Mittelalter weit verbreiteten allegorisch-enzyklopädischen Lehrgedicht entnommen, das den Titel führt: „Die Hochzeit des Merkur und der Philologie." (De nuptiis Philologiae et Mercurii.)[2]) Verfasser des Gedichtes ist der Neuplatoniker Martianus Capella, ein heidnischer Schriftsteller, von dem nur bekannt ist, daß er in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts nach Christi gelebt, daß er aus Madaura in Afrika stammte und in Karthago als Advokat tätig war.[3]) Das in der Form der Menippischen Satire abgefaßte, mit Prosastellen durchsetzte Gedicht zerfällt in neun Bücher. Die Fabel, die der Autor seinem Sohne erzählt, ist kurz folgende:

Merkur faßt den Entschluß, sich zu vermählen. Nachdem er um Sophia, Mantice und Psyche vergeblich geworben, rät ihm Apollo, die Philologie zum Weibe zu nehmen. Sie ist von uraltem Geschlecht, die gelehrteste aller Jungfrauen; sie kennt die Geheimnisse des Himmels und der Unterwelt, die Tiefen des Meeres und den Willen Jupiters. Alle Weisheit, alles Wissen der Welt ist in ihr verkörpert. Merkur stimmt dem Vorschlag zu. Er zieht mit Apoll und Virtus im Geleite der Musen und unter Sphärenmusik durch alle Himmel in den Palast Jupiters. Apollo trägt Merkurs Wunsch vor. Zur endgültigen Entscheidung rät Pallas, eine Versammlung der Götter einzuberufen. Die Versammlung, in der sich auch viele Personifikationen der späteren römischen Mythologie einfinden, wie Valitudo, Verisfructus, Celeritas — während Discordia und Seditio ausgeschlossen bleiben — entscheidet zugunsten Merkurs und beschließt, daß die Ehe stattfinden und die Braut zur Göttin erhoben werden solle. Der Genius wird hinzugezogen, der scriba Jovis setzt die Ehepakten auf.

Im zweiten Buch spielt Philologia selbst die Hauptrolle. Sie wird von ihrer Mutter Phronesis zur Hochzeit geschmückt. Die Musen feiern sie, die vier Kardinaltugenden und die drei Grazien begrüßen sie. Athanasia, die Tochter der Apotheosis, erscheint, sie in den Himmel zu geleiten. Vorher aber erbricht sie auf deren Geheiß — ein wenig geschmackvoller symbolischer Akt — eine Menge Bücher, die von personifizierten Künsten und Wissenschaften aufgelesen werden. Nachdem sie noch den Becher der Unsterblichkeit geleert, steigt sie mit Hilfe der Labor in eine Sänfte und fährt in den Himmel. Hier wird die Keuschheit der Verbindung hervorgehoben. Sie begegnet

[1]) Das Todesdatum schwankt in der Angabe der Chronisten und Biographen. Winnigstädt und Kettner nennen 1203, Voigt 1205. Jedesfalls war sie 1207 schon tot, denn in diesem Jahr wird ihre Nachfolgerin im Amt Sophia zum erstenmal urkundlich erwähnt. (Antonio Udalrico ab Erath, Codex diplomaticus Quedlinburgensis, Frankfurt 1764.) — [2]) Ausgabe von Kopp, Frankfurt a. M. 1836, von Eyssenhardt, Leipzig 1866. — Auch eine altdeutsche Übersetzung durch Notker Labeo († 1022) ist erhalten. — Hattemer, Denkmale des Mittelalters. St. Gallen, 1849, III, 263—372. — Der Inhalt ist kurz wiedergegeben bei Gabriel Meier, Die sieben freien Künste im Mittelalter. Programm, Einsiedeln 1885/86, S. 4 f. — Adolf Ebert, Geschichte der christlichen lateinischen Literatur von ihren Anfängen bis zum Zeitalter Karls des Großen, Leipzig 1874, I. Bd., S. 459 ff. — Emile Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France. Paris 1898. p. 103 ff. — Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. — Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes, Freiburg i. Br. 1911, V. Bd., S. 412 ff. — [3]) Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes, V, S. 412.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Juno Pronuba, die die Führung übernimmt. Nach Durchwanderung der Planetenkreise und der Milchstraße gelangen sie in den Palast Jupiters, der im Kreise der Götter das Brautpaar erwartet. Apollo erscheint und führt die sieben Jungfrauen vor, die Merkur seiner Gemahlin als Begleiterinnen bestimmt hat. Es sind die sieben freien Künste, deren jeder eines der übrigen sieben Bücher gewidmet ist. Die Bücher enthalten jeweils eine Schilderung des Äußeren, der Gestalt, des Ausdrucks, der Symbole und ein in die Form eines trockenen Vortrags gekleidetes, kompilatorisches Gemengsel aus den Elementarbegriffen der vorgeführten Wissenschaft. Sogar die Götter langweilen sich dabei und geben ihrer Ermüdung mehr oder weniger lebhaften Ausdruck.

Daß diese abstrakte und blutleere allegorisch-enzyklopädische Dichtung, die Gregor von Tours als den Inbegriff aller Schulweisheit gepriesen hat, dem Sinne des vorgotischen Mittelalters zusagte, kann uns nicht wundernehmen. Lag sie doch ganz in der Geistesebene jener Zeit. Vieles spricht dafür, daß sie im Mittelalter als Schulbuch, als Grundlage des Unterrichts diente.[1]) Und ihre weite Verbreitung und allgemeine Kenntnis bezeugen nicht allein zahlreiche teils erhaltene, teils in Bibliotheksverzeichnissen erwähnte Handschriften des X. bis XIII. Jahrhunderts, in denen die Martianische Dichtung oder die Kommentare des Remigius von Auxerre aufgezeichnet waren,[2]) sondern auch die Erwähnungen von Werken der bildenden Kunst, die, von dem heidnischen Thema angeregt, es zum Gegenstand illustrativer Gestaltung gemacht haben.

So wird uns berichtet, daß Herzogin Hedwig, die Gemahlin Burchards von Schwaben, dem Abte Immo von St. Gallen ein Priesterkleid schenkte, auf dem die Hochzeit Merkurs mit der Philologie eingestickt war.[3])

Und in einem Vagantenlied, Phyllis und Flora, wird uns ein Sattel beschrieben, der denselben Stoff in kunstvoller Arbeit zeigte.[4])

Zweifellos war die Dichtung im hohen Mittelalter allgemein bekannt und die Vertrautheit mit dem Stoffe erklärt es, daß auf dem Teppich nicht der ganze Verlauf der Erzählung, sondern nur einzelne markante Szenen, gewissermaßen Momentaufnahmen aus ihrem Inhalt dargestellt waren.

Die Illustration der Dichtung beginnt mit Fragment III (Taf. 15–17). Zu äußerst links erscheint die sitzende Figur des Dichters — der Rest der Beischrift „ ... cianus“ läßt an dieser Deutung keinen Zweifel —, der ja in der Rahmenerzählung als Sprecher eingeführt ist. Sein Spruchband „Sors erit equa tibi“, „Du wirst ein gleiches Schicksal haben“ oder „Das Schicksal wird Dir gerecht sein“, mag an den Leser gerichtet sein. Es folgt die Gruppe des Merkur mit den drei umworbenen Jungfrauen, Mantice, Psyche und Sophia. Das Spruchband Merkurs sagt: „Deprecor auxilium vestri sociae“, „Ich erbitte Hilfe von Euch Genossinnen“. Darauf erwidert Mantice: „Verba imperfecta relinquo“, „Ich hinterlasse unvollständige (rätselhafte) Worte“ und Psyche „Constanter iuvo (?)“, „Ich helfe beständig“. Das Schriftband der Sophia ist verstümmelt. Es folgt Hymenäus, der Gott der Ehe, mit dem Spruchband: „Quia felix copia talis“, „Weil eine solche Vermählung glücklich ist“. (?) Neben ihm das Brautpaar. Merkur mit dem Schriftband: „Sum tuus“, „Ich bin der Deine“. Wobei das Schwert als Attribut wohl die keusche Ehe andeuten soll, Philologia mit den Worten: „Si placet astrigeris“, „Wenn es den Lenkern der Gestirne gefällt“. Von einer folgenden Figur ist nur die Hand erhalten mit dem Spruchband: „Nitor astri P....“.

Auf Fragment IV (Taf. 18/19) erscheint links die thronende Gestalt eines Jünglings in festlicher Kleidung, von deren Beischrift nur die Buchstaben „RI“ zu erkennen sind. Vermutlich ist hier Merkur dargestellt neben einer stehenden Gestalt, deren Anwesenheit ein roter Schuh an den Thronstufen bezeugt. Das Spruchband sagt: „Erimus super aethera nomen“. Ihm wird die Philologie von ihrer Mutter Phronesis zugeführt mit dem Schriftband: „Vestris annuo votis“, „Ich stimme Euren Wünschen zu“. In der folgenden Figur ist, wie schon Lessing hervorgehoben hat[5]), Genius mit dem Jovis scriba zu einer Person verschmolzen. Er ist mit Tintenfaß und Feder ausgerüstet und auf seinem Spruchband erscheinen die Worte: „Dulcis amor noster“, „Süß ist unsere Liebe“. Den Abschluß des Streifens bildet die Figur eines Jünglings mit der Bezeichnung: „Castus amor“, „Die keusche Liebe“. Sein Spruchband trägt die Worte: „Sinite eam immortal...“, „Laßt sie unsterblich werden“. (?) Neben ihm steht die Sänfte, auf welcher die Braut in den Himmel gehoben werden soll. Zu äußerst rechts ist der Arm der Philologie sichtbar,

[1]) Franz Anton Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts, Stuttgart 1885, S. 84. — Jul. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, Bd. 120, Wien, 1891, S. 129. — [2]) Vgl. Ausgabe von Franciscus Eyssenhardt, Leipzig 1866, p. XX. ff. — Corpet in Annales archéol. Tome XVII. p. 89 ff. — [3]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, V. Bd., S. 538, 2. — K. G. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung, Leipzig 1903, II, S. 653 ff. — Idem, Die textile Innendekoration, S. 30. — In einem Bücherverzeichnis des Klosters von St. Gallen wird auch ein Martianus, De nuptiis Mercurii et philologiae, libri 2, aufgezählt. (Pertz, Mon. Germ. II. Bd., S. 72.) — [4]) Carmina burana (Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrh. aus Benediktbeuern) Ed. Schmeller, Breslau 1894. — De Phyllide et Flora Nr. 65 (fol. 39), S. 155. Die betreffende Stelle lautet: „Equo superposita / radiabat sella, / ebur enim medium / clausit auri cella, / et cum essent quatuor / selle capitella, / venustavit singulum / gemma velut stella. / Multa de preteritis / rebus et ignotis / erant mirabilibus / ibi sculpta notis, / nuptie Mercurii / superis admotis / fedus matrimonii / plenitudo dotis.“ — [5]) Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den eben eine von oben herabschwebende Halbfigur ergreift. (Vermutlich labor, denn es heißt bei Martianus: „Labor in lecticam eam sustulit".) Das Spruchband sagt: „Semper eris numen" (?), „Du wirst immer eine Gottheit sein".

Auf dem letzten Fragment V (Taf. 20) erscheint links eine sitzende Figur mit einem Blütenzweig, von der Beischrift als „Risus Jovis" bezeichnet, „Der lachende Himmel". Wir finden dieselbe Bezeichnung in Martians Gedicht bei der Wanderung Merkurs in den Himmel. Hier erblickt er die vier Wetterfässer des Apollo, unter denen eines „Risus Jovis" heißt und den Herbst bedeutet.[1]) Auf dem Teppich folgt nun die Figur des „Ver" mit dem Blashorn. Sein Spruchband trägt die unklaren Worte: „Gaudia (?) virtutis (?)", „Freuden der Tugend". (Vielleicht: „Gaudete virtutibus", „Freut Euch der Tugenden".) Das Horn erscheint hier in demselben Sinne wie auf den Monatsbildern des „März" verwendet, wo ebenfalls häufig ein Hornbläser als Hinweis auf die Winde des Frühlings[2]) dargestellt wird.[3]) Es schließt sich Venus an mit dem Rad, das schon in der Antike als ihr Symbol erscheint. Der Knabe, der es am unteren Rande umfaßt, ist wohl Amor. Das auf dem obern Radrand angebrachte verstümmelte Wort „. . stivalis" (aestivalis?) scheint anzuzeigen, daß die Figur der Cypris in Zusammenhang mit dem Sommer gebracht ist. Das Spruchband „Vivo Bipartita", „Ich lebe zweigeteilt", läßt an den von Martian mehrfach hervorgehobenen Dualismus des voluptuarius und des castus amor denken. Die letzte Figur stellt Naiade dar, die Wasser in ein Faß gießt. Sie ist wohl als Symbol der Regenzeit gedacht. So war der letzte Streifen des Teppichs der Darstellung elementarer Mächte, den Bildern der Jahreszeiten, der Planeten und Himmelskörper gewidmet, zu denen die umständliche Beschreibung der von Merkur und der Philologie durchquerten Himmelsregionen die Anregung geboten haben mag.

Anders liegt die Sache bei dem obersten Streifen, dem die Fragmente I und II (Taf. 12, 13/14) angehörten. Während bei den besprochenen Stücken der Zusammenhang mit der Erzählung Martians deutlich verfolgt werden konnte, erweisen sich die Darstellungen jener zwei Fragmente als fremde Einsprengungen. Wohl treten einzelne der hier erscheinenden Tugenden, wie Prudentia, Temperantia, Justitia auch in der Martianischen Dichtung auf, aber die Hauptgestalten gehören offensichtlich einem ganz anderen Gedankenkreis an.

Um die antike Vorstellungswelt dem XIII. Jahrhundert mundgerecht zu machen, um den heidnischen Stoff dem kirchlichen Zweck zu akkomodieren, wurden dem antiken Bildkreis als Proëmium die Personifikationen des Imperiums und des Sacerdotiums vorangestellt, und ihre Verbindung durch die zwischen ihnen demonstrierte Umarmung der Justitia und Pietas — Tugenden, die gewissermaßen die charakteristischen Grundlagen der beiden gegensätzlichen Gewalten bilden (das Spruchband des Imperiums lautet: „Juste judica", „Urteile gerecht") — symbolisiert. Durch Hinweis auf den gewaltigen Kampf zwischen den weltlichen und kirchlichen Häuptern, der das ganze Mittelalter erfüllte und in Atem hielt — daß er wiederholt auf romanischen Teppichen dargestellt wurde, hat unsere ikonographische Untersuchung ergeben[4]) —, gewann der tote Bildstoff des heidnischen Dichters eine neue Aktualität. Und die Vermählung des Merkur mit der Philologie wurde hier gewissermaßen zu einer Präfiguration, zu einem prophetischen Hinweis, zu einer symbolischen Propaganda für die Versöhnung zwischen Kaisertum und Papsttum, zwischen weltlicher und geistlicher Herrschaft.

STIL

Der Quedlinburger Teppich bedeutet den Kulminationspunkt und die Peripetie der bisher verfolgten Stilentwicklung.

Mächtige eindrucksvolle Gestalten von klassischer Monumentalität treten uns hier entgegen. In klaren Gesamtumrissen, in streng räumlicher Isolierung heben sie sich von dem obligaten blauen, grün gerahmten Grund ab. Die Linie erscheint entwertet zugunsten der plastischen Form. Die Figuren haben nun endgültig Volumen gewonnen. Weiche Modellierung in zarten Farbübergängen, reiche schwungvolle Drapierungen und wellige Falten-

[1]) Die Namen der drei anderen von Martian benannten Fässer erscheinen auf den erhaltenen Resten der Teppiche nicht. — [2]) Windgötter sind auch durch die zwei vermutlich von Halbfiguren geblasenen Hörner am linken oberen Rand angedeutet. — [3]) Er erscheint in den Monatszyklen zu Verona, Pavia, Piacenza, Parma, Arezzo, Venedig (Dogenpalast), also vornehmlich in Italien und ist der byzantinischen Kunst fremd. Daß der Hornbläser das Vieh auf die Weide ruft, wie Strzygowski meint, glaube ich nicht. (Vgl. Joseph Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin 1888.) — [4]) Eine ähnliche Darstellung im Rahmen eines rein christlichen Stoffkreises fand sich auf den Teppichen in St. Ulrich und Afra zu Augsburg. Vgl. meine Ausführungen S. 30.31. — Und der Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum war teilweise auch Gegenstand des Teppichs in der Abtei Murbach. Vgl. oben S. 31 und Quellen-Anhang Nr. 1.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

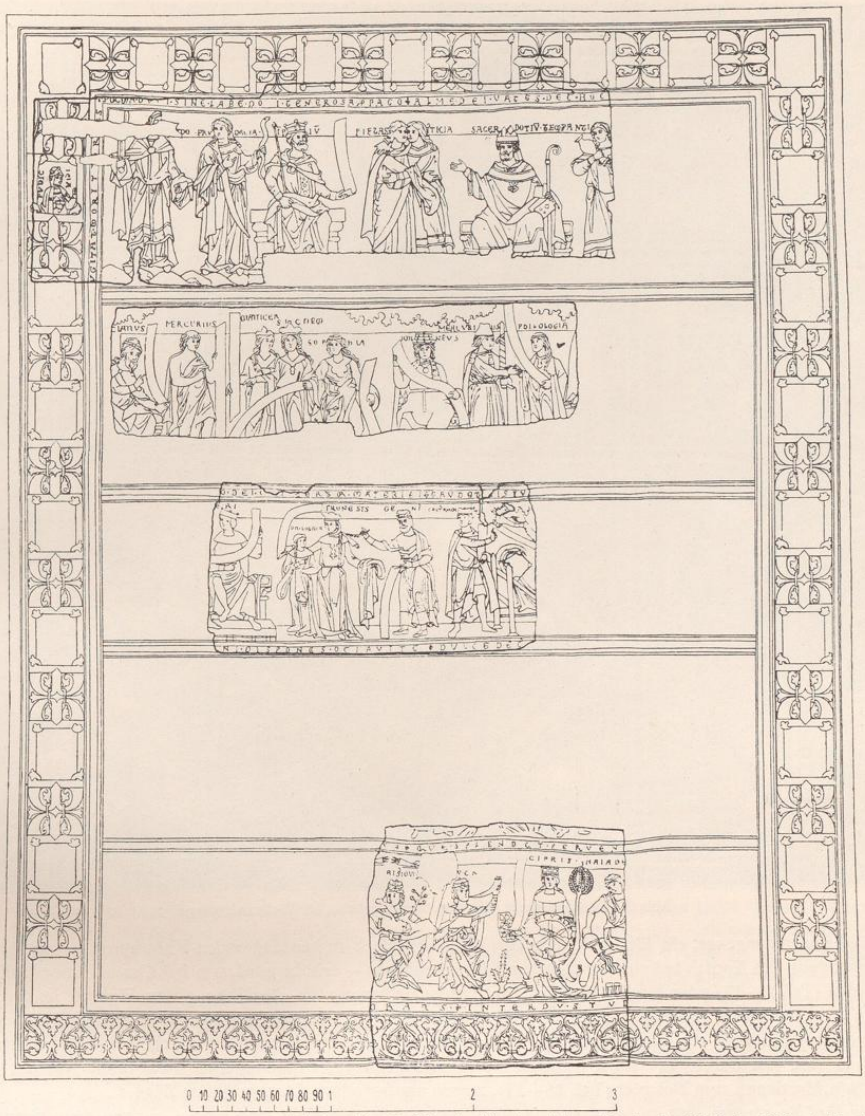

Abb. 26. Rekonstruktion des Quedlinburger Knüpfteppichs. Nach Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland.

züge betonen die schwere Stofflichkeit der Gewandmassen, unter denen die Funktion der Körper deutlich zutage tritt. Die antinaturalistischen, ornamentalen Bildungen sind verschwunden; die Innenzeichnung schließt sich teils in Linien, teils in modellierenden Schatten der Körperform an. Einzelne Figuren, wie Fortitudo und Prudentia, haben geradezu etwas von der großzügigen Geschlossenheit und tektonischen Wirkung monumentaler Freistatuen. Eine statuarische Ruhe liegt über den Gestalten ausgebreitet, ihre Bewegungen sind gemessen und langsam, doch voll kraftvoller Anmut. Gegenüber der strengen Gebundenheit des Abrahams- und Apostel-Teppichs erscheint ihre Haltung

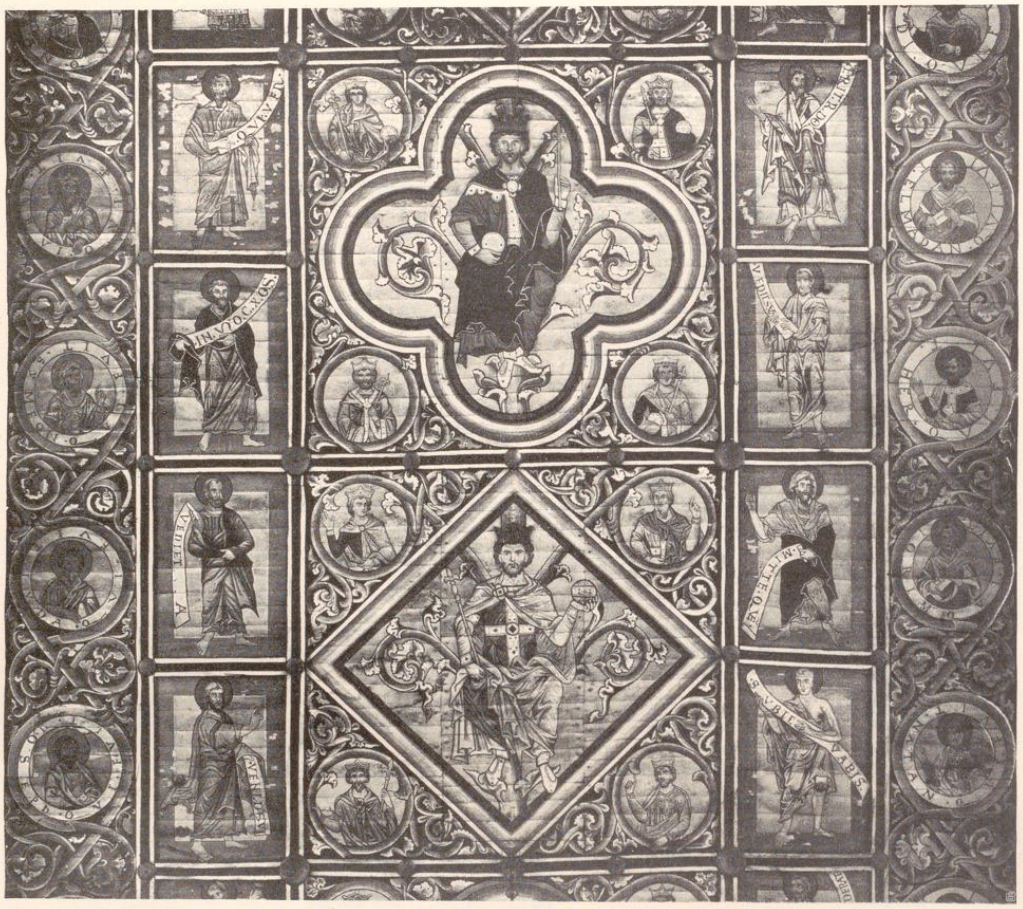

Abb. 27. Deckenmalerei (Ausschnitt). Hildesheim, St. Michaelskirche.

freier und ungezwungener, ein Eindruck, der durch den mehrfach zu beobachtenden Kontrapost — der hier durch Zurückwendung des Kopfes bei vorschreitendem Körper entsteht — erhöht wird, wie bei Castus Amor (Taf. 18/19), bei Mantice (Taf. 15–17) oder Prudentia (Taf. 12). Lebhafter bewegt als die Haltung der Figuren ist der Faltenschwung der Gewänder. Windgebauschte Ärmel, flatternde Zipfel, sich wellende Säume, unruhige Zickzackränder bestimmen den Eindruck der Gewandumrisse. Bemerkenswert ist der Reichtum der Zierborten und des Schmucks. Die Köpfe sind fast durchwegs stark idealisiert und entbehren eines individuellen Ausdrucks. Nur die bärtigen Greise, wie Martianus zum Beispiel (Taf. 15—17), zeigen naturalistisch durchgebildete Züge.

Die fünf Fragmente sind im Stil durchaus nicht einheitlich. Deutlich sind zwei Gruppen zu erkennen, von denen die zweite ihrerseits wieder eine Spaltung zeigt. Zur ersten Gruppe gehören die Fragmente I, II, III (Taf. 12–17), nach der Rekonstruktion (Abb. 26) Teile der zwei obersten Bildstreifen, die sich schon durch äußerliche Indizien, wie den gemeinsamen bestirnten Hintergrund, die gleichen Proportionen der Figuren, das nämliche Kolorit als unmittelbar zusammengehörig erweisen. Von ihnen weichen die Fragmente IV und V (Taf. 18—20) ab, die auf ungemustertem Grund wesentlich kleinere Figuren mit kleineren Köpfen zeigen.[1]) Die Gesichter sind hier stärker

[1]) Größe der stehenden Figuren auf den Fragmenten I—III ca. 1.15 *m*, auf den Fragmenten IV und V ca. 0·90 *m*. Die Köpfe sind auf den Fragmenten I—III ca. 0·12 *m* lang, auf Fragment IV ca. 0·08—0·09 *m*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 28. Stickerei mit Szenen aus dem Neuen Testament. Berlin, Schloß-Museum.

durchmodelliert, die Palette ist viel bunter, die Farbtöne kräftiger; insbesondere erscheinen hier rötliche und rote Nuancen, die auf den anderen Stücken fehlen. Während auf den zwei oberen Streifen jeder Versuch einer Raumangabe, jede Andeutung perspektivischer Tiefenerstreckung, ja sogar die Anbringung jeglichen der Raumvertiefung dienenden Objekts sichtlich vermieden ist, erscheinen auf den Fragmenten IV und V eine Reihe raumvertiefender Akzessorien, die, wie die quer in die Bildebene geschobene verkürzte Sänfte, das Faß der Naiade oder die Darstellung von Erdhügeln und Bäumen der Verbindung mit der umgebenden Welt zu dienen bestimmt sind. Auch in der Faltengebung bestehen merkliche Verschiedenheiten; denn die an den Gewandenden hervorschießenden, spitzen Zipfel, die als Präludien des in Sachsen in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts heimisch gewordenen, wildbewegten eckigen Stils zu erkennen sind, finden sich ausschließlich auf den Fragmenten IV und V. Doch ist der Stil auch dieser beiden Stücke untereinander nicht homogen. Verschiedenheiten des Kolorits und der Gewandbehandlung lassen auch hier Ungleichmäßigkeiten in der Ausführung erkennen.

Alle geschilderten Stildifferenzen sind jedoch nicht tiefgreifend genug, um für die einzelnen Partien wesentlich veränderte Entstehungsbedingungen anzunehmen. Der Gesamtkomposition lag wohl ein einheitlicher künstlerischer Entwurf zugrunde. Die Verschiedenheiten des vollendeten Werkes weisen auf Ungleichzeitigkeiten der Ausführung, auf einen Wechsel der handwerklichen Kräfte und des zur Verfügung stehenden Materials. Doch ist ohne Zweifel der Zeitabstand nur ein geringer gewesen, und ich glaube mit der Vermutung nicht zu irren, daß die obersten Streifen noch zu Lebzeiten der Äbtissin Agnes, also vor dem Jahre 1203, die anderen unmittelbar nach ihrem Tode fertiggestellt wurden. Für diese Chronologie sprechen nicht allein die Abfolge der nach Martian illustrierten Szenen



Abb. 29. Prophet Abdias mit Spruchband. Pause nach einem Wandgemälde. Halberstadt, Liebfrauenkirche.

sowie die Abschlußborte, die Fragment V als Endstück kennzeichnet, sondern auch die eine spätere Entwicklungsstufe repräsentierenden Stileigenheiten der Fragmente IV und V.

* * *

Dem Kunstkreis der Äbtissin Agnes und ihrer Zeit dürfte, wie erwähnt, auch der Halberstädter Karls-Teppich (Taf. 11)[1] seine Entstehung danken, da sein stilistischer Gesamtbefund dem des Quedlinburger Knüpfteppichs in seinen wesentlichen Grundzügen ähnelt. Der Vergleich zeigt neben Übereinstimmungen des Kolorits, die mit Hinblick auf die verschiedene Technik und das ungleiche Material anzumerken sind, Ähnlichkeiten in der Haltung und im Gestus der Figuren und in der Durchbildung der Typen; man vergleiche zum Beispiel die Form der Augen. Auch Übereinstimmungen in der Gewandbehandlung — der diagonale Faltenzug zwischen den Beinen kehrt bei dem thronenden Jüngling auf Fragment IV wieder —, in der antikisierenden Kleidung, in Form und Verzierung der Thronsitze, in den künstlerischen Grundtendenzen, in dem ganzen ästhetisch-geistigen Gehalt der Kompositionen bieten Argumente für die von uns statuierte örtliche und zeitliche Zusammengehörigkeit der beiden Textilwerke.[2])

* * *

Daß ihre künstlerische Konzeption aus der niedersächsischen Kunst herausgewachsen ist und sich unschwer ihrer Entwicklung einfügen läßt, bezeugt der Vergleich mit erhaltenen sächsischen Werken der anderen Bildkünste.

Als Beispiel aus der Malerei nenne ich die leider in stark verrestauriertem Zustand auf uns gekommene Decke von St. Michael zu Hildesheim (Abb. 27).[3]) Einzelheiten, wie Faltengebung und Typik, wage ich mit Hinblick auf die starke Erneuerung nicht zum Vergleich heranzuziehen. Doch zeigen Komposition, Ornamentik und die Haltung der Figuren mancherlei Berührungspunkte. So läßt die Felderteilung mit den in Rhomben angeordneten Königsfiguren wohl an den Aufbau des Karl-Teppichs denken, während die Umrahmung mit Halbfigurenmedaillons zwischen romanischen Rankenornamenten uns eine Vorstellung von der Wirkung des einstigen, nur mehr in Resten erhaltenen Rahmens des Quedlinburger Teppichs zu geben vermag. Die Form der antikisierenden Akanthusranken selbst kehrt, wenn auch in einer durch die Textiltechnik bedingten, etwas schwerfälligeren Umwertung auf der Abschlußbordüre (Taf. 20) des Teppichs wieder. Von den Figuren wären die sitzenden Könige, die Halbfiguren der Tugenden und die antiken Flußgöttern nachgebildeten Paradiesesflüsse — ihnen ähnelt insbesondere die Gestalt der Naiade — mit den Teppichbildern zu vergleichen.

Der kompositionellen Gesamtanlage nach entspricht unserem Teppich auch ein anderes in Sachsen entstandenes Werk, eine Stickerei mit Szenen aus dem Neuen Testament, die sich im Schloß-Museum zu Berlin befindet (Abb. 28). Die übereinander angeordneten Bildstreifen sind auch hier durch Schriftbänder getrennt, und auch hier

[1]) Vgl. oben S. 52. — [2]) Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang auf das Bortenfragment, das am oberen linken Rand des Apostel-Teppichs angestückelt ist, und das — wie die Quedlinburger Arbeiten — in Knüpftechnik hergestellt ist und in Farben und Stil mit den letzteren die größte Verwandtschaft zeigt. Das Vorhandensein dieses Fragmentes in Halberstadt bietet einen deutlichen Hinweis auf die vermuteten Beziehungen. Vgl. Katalog S. 207. — [3]) Adolf Zeller, Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim, Berlin 1907, Taf. 18, S. 35. Mir scheint recht unwahrscheinlich, daß Frater Ratmannus, von dem das Missale herrührt (1159), auch die Decke entworfen hat, wie mehrfach — auch von Zeller — angenommen wird. Die Decke ist doch wohl ihrer ganzen Anlage nach kaum vor dem Beginn des XIII. Jahrhs. entstanden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erscheinen die Darstellungen von einer breiten Bordüre umgeben, in der Halbfiguren in quadratischen Rahmen mit ornamentalen Rosetten wechseln. Stilistisch steht dieses Werk wohl dem Apostel-Teppich näher.

Auf rein intuitivem Urteil basiert meine Annahme, daß die Wandmalereien in der Liebfrauen-Kirche zu Halberstadt [1]) in Stil und künstlerischem Ausdruck unserem Teppich besonders nahe gestanden haben. Da die Originale um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in völlig unverständiger Weise übermalt und ergänzt wurden, konnten mir die im Berliner Schloß-Museum erhaltenen und mehrfach photographierten Pausen (Abb. 29, 30) und die enthusiastische Beschreibung Quast's, [2]) des Entdeckers, eine Ahnung von ihrem einstigen Aussehen vermitteln. Wenn auch nur mehr Umrisse der Hauptgestalten erhalten sind, so glaube ich doch — dies unter gebührendem Vorbehalt — in den wuchtigen Gestalten der Propheten (Abb. 29), die mit Spruchbändern in den Händen, mit kunstvoll drapierten Gewändern in machtvoller Ruhe und Gemessenheit daherschreiten, in den klassisch idealisierten Halbfiguren der Ecclesia und Davids, der Königin von Saba und Salomons (Abb. 30) Beziehungen zu dem Monumentalstil unseres Teppichs zu erkennen.

Derselbe Stil findet sich ins Eckig-Bewegte fortgebildet in der Handschriftengruppe, die Haseloff zu der thüringisch-sächsischen Schule zusammengeschlossen hat. [3]) Hier erscheinen die monumentalen Einzelgestalten, die ihre Abkunft von der besprochenen Stilstufe nicht verleugnen, mit zerklüfteten Gewandumrissen und zackigen Drapierungen ins Kleinliche und Handwerkliche übersetzt.

Losere Beziehungen zwischen einzelnen Typen und Figuren unseres Teppichs und des Rathaus-Evangeliars zu Goslar, [4]) man vergleiche Merkur und Genius mit den Figuren auf der Rückkehr des verlorenen Sohnes, sind auf die Einwirkung gemeinsamer fremder Vorbilder zurückzuführen.



Abb. 30. Salomon und die Königin von Saba (Synagoge). Pause nach einem Wandgemälde. Halberstadt, Liebfrauenkirche.

Zwischen Malerei und Plastik eines Kunstzentrums besteht wie in einem System kommunizierender Röhren ein deutlich wahrnehmbares gleiches Niveau. Mit der Stilphase der Quedlinburger Teppiche korrespondieren die Chorschrankenreliefs in Hildesheim [5]) und Halberstadt (Abb. 32) [6]), die als unter anderen technischen Voraussetzungen entstandene Parallelerscheinungen zu werten sind. Wenn auch in den Einzelformen die Analogien nicht unmittelbar in die Augen springen, bietet uns doch der Gesamtkomplex der Stilmerkmale die Überzeugung von einer Identität des Kunstwollens. Auch hier treten uns räumlich streng isolierte, monumentale Einzelgestalten entgegen. Auch hier Figuren von mächtiger tektonischer Wirkung mit reich drapierten Gewändern, gemessenen Bewegungen, idealisierten Zügen. Auch diesen Werken ist ein neues Erkennen der Realität und des Volumens, eine neue Lebendigkeit, ein neues Verständnis für Formenschönheit und harmonische Proportionierung eigen.

Das Werden des neuen Stils ist auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens zu beobachten. Als markantes Beispiel aus dem Kreis der Kleinkunst nenne ich den silbernen Reliquienkasten im Schatz der Schloßkirche zu Quedlinburg (Abb. 31). Wie ein unmittelbarer Abkömmling unseres Teppichs mutet uns dieses Werk an. Es ist

[1]) Oskar Doering, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmale der Kreise Halberstadt Land und Stadt, Halle a. S. 1902, Heft 23. — Lucanus, Die Liebfrauen-Kirche zu Halberstadt, Halberstadt. — [2]) Friedr. v. Quast in Tübinger Kunstbl. 1845, S. 222. — Quast und Otte, in Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. II. Bd. — [3]) Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule. — [4]) Adolf Goldschmidt, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Berlin 1910. — E. Dobbert, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1898, XIX. Bd., S. 139 und 183. — [5]) Adolf Goldschmidt, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd. — J. Bachem, Sächsische Plastik etc., S. 14. — [6]) Adolf Goldschmidt, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd. — J. Bachem, Sächsische Plastik, S. 21 ff. — Alfred Wolters, Beiträge etc., S. 36 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

vermutlich auch in Quedlinburg, aber um gut ein Jahrzehnt später entstanden. Die Formensprache ist hier schon eckiger und lebhafter bewegt, die Gesamtauffassung malerischer, aber einzelne Faltenmotive, Typen und Silhouetten weisen deutliche Beziehungen zum Stil des Teppichs auf. Man vergleiche den heiligen Andreas der Kreuzigung (Abb. 31) in Haltung und Typus mit Genius (Taf. 18/19) oder das über das rechte Knie geworfene Gewandende, wie es der zweite Apostel von links auf einem der Seitenwände des Kästchens zeigt, mit dem Gewandmotiv des Ver (Taf. 20).

So stellt sich unser Teppich als ein in der sächsischen Kunst tief verankertes, durch Kreuz- und Querfäden mit den anderen Bildkünsten eng verbundenes Glied der romanischen Stilentwicklung dar.

Wie jedes Werk, das auf der Höhe des Könnens seiner Zeit steht, neben dem konzentrierten Ausdruck des eigenen Zeitstils, die Keime künftiger Stilbildungen in sich trägt, so sind auch in unserem Teppich zwischen den Formen des romanischen Monumentalstils die Uranfänge späterer Stilbewegungen zu erkennen. Nicht nur der barocke Ausklang des Romanismus, der in wildbewegter Eckigkeit alle Formen zu krauser Unruhe, zu höchster



Abb. 31. Kreuzigung. Relief eines silbernen Reliquienkastens. Quedlinburg, Schloßkirche.

Erregung steigert — wir sahen ihn auf unserem Teppich in Zickzackkonturen und spitzen Gewandzipfeln zutage treten —, sondern auch die ersten schüchternen Regungen gotischen Formempfindens, das allen Bewegungsparoxismus zu milder Anmut besänftigt. Man beachte die gotische Schwingung in den Figuren der Psyche und der Philologia auf Fragment III (Taf. 15–17) oder die Gruppe der Phronesis und Philologie auf Fragment IV (Taf. 18/19). Fast wie ein Anachronismus muten uns diese Gestalten an. Ich verweise nur auf die weich sich über die Füße wellenden, ja sich am Boden fortschlängelnden Gewandränder, auf die Art, wie das Kleid der Phronesis um die Taille gegürtet ist und auf die anmutige, leichte Bewegung ihrer ausgebreiteten Arme. Am besten bestätigt den frühgotischen Stilcharakter der Vergleich mit einer der törichten Jungfrauen am Domportal zu Magdeburg,[1]) die eine ähnliche Silhouette wie Phronesis (Taf. 18/19) zeigt, noch deutlicher aber demonstriert die Ähnlichkeit mit einer zirka um hundert Jahre später entstandenen, englischen Miniatur (Abb. 33)[2]) das imponderabel Gotische ihrer Bewegung.[3])

[1]) Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh., Berlin 1899. — [2]) Sir Georges Warner, The Queen Mary Psalter, London 1912. — [3]) Es ist durchaus möglich, daß bei diesen gotisierenden Gestalten schon englische Einflüsse gewirkt haben. Haseloff (Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerken der Kunst in Sachsen und Thüringen") hat für die sächsische Buchmalerei englische Einflüsse schon für die zweite Hälfte des XII. Jahrhs. nachgewiesen. Der Hinweis auf die politischen Beziehungen des Welfenhauses zu England, die englische Heirat Heinrichs des Löwen, die englische Erziehung seines Sohnes vermag uns auch die Erscheinung künstlerischer Einflußnahme zu erklären. Überdies erfreuten sich die englischen Buchmalereien, die Prachtcodices jener Zeit internationaler Wertung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 32. Stuckrelief mit thronendem Christus. Halberstadt, Liebfrauenkirche. Nördliche Chorschranke.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Durch diese Feststellung gewinnt unser Teppich als eines der frühesten Beispiele gotischer Formensprache in Deutschland noch eine besondere Bedeutung.[1])

* * *

Fragen wir aber nunmehr nach den Ursachen des bedeutsamen Stilwandels um die Wende des XII. Jahrhunderts, fragen wir, wie es möglich war, daß in so kurzem Zeitraum eine Entwicklung vom Abrahams- zum Quedlinburger Teppich, von abstrakten Schemen zu körperlichen Menschen sich vollziehen konnte, fragen wir, wie die Verbindung, die Vergangenes und Künftiges, Absterbendes und Wachsendes, Gewordenes und Werdendes in diesem Teppich eingehen, zustande kam, so gelangen wir zu dem Schlusse, daß hier nur fremde, von außen kommende Einflüsse formerschließend, stilbildend und fördernd gewirkt und der Entwicklung den Weg gekürzt haben können. Mit dem Hinweis auf die Welle byzantinischen Einflusses, die wir im Apostel-Teppich und den mit ihm verwandten Werken beobachten konnten, ist das Problem nicht gelöst. Der Stil der Quedlinburger Teppiche bedeutet einen viel weiteren Fortschritt, eine viel konsequentere Abkehr vom Überlieferten. Die unbefangene Betrachtung einzelner Figuren, wie der Fortitudo und der Prudentia (Taf. 12) und die Registrierung des ersten intuitiven Eindruckes weckt am stärksten die Erinnerung an die klassische Antike. Die mächtigen Frauengestalten mit den reich drapierten Gewändern ähneln in ihrer idealisierten Körperlichkeit römischen Göttinnen auf antiken Bildwerken. Die Ungezwungenheit der Haltung, die Freiheit der Auffassung in diesen Figuren bedeuten etwas ganz Neues in der Entwicklung der romanischen Kunst. In ganz derselben Weise erscheint auf antiken Werken der Mantelüberwurf von der rechten (oder linken) Schulter um die linke (oder rechte) Hüfte geschlungen, während die Enden über den rechten (oder linken) Arm gelegt, an der Seite des Körpers herabwallen. Ich verweise zum Vergleich auf ein Relief vom Nerva-Forum zu Rom, wo bei der dritten stehenden Figur von rechts dieselbe Tracht deutlich zu erkennen ist. Auch die Figur des Merkur auf Fragment III (Taf. 15–17) erscheint von antiken Vorbildern beeinflußt. Antik ist die Tracht – das lose um den Körper geschlungene, nur bis zu den Knien reichende Gewand, das den rechten Arm und die rechte Schulter freiläßt [2]) —, antikisierende Züge zeigt der lockige Kopf. Man vergleiche die Gestalt mit dem Relief des Antinous in der Villa Albani zu Rom.[3]) Auch die Köpfe einzelner Frauen, wie der Prudentia, der Psyche, der Sophia, der Cypris, mit den über die Schultern fallenden regelmäßig gewellten Locken sind ganz im Sinne der Antike idealisiert.[4]) Endlich kann auch Haltung und Bewegung des Castus Amor (Taf. 18/19) mit dem nach rechts in Schrittstellung vorgesetzten Fuß, dem leicht gedrehten Körper und zurückgewendeten Kopf wohl nur einem spätantiken Vorbild

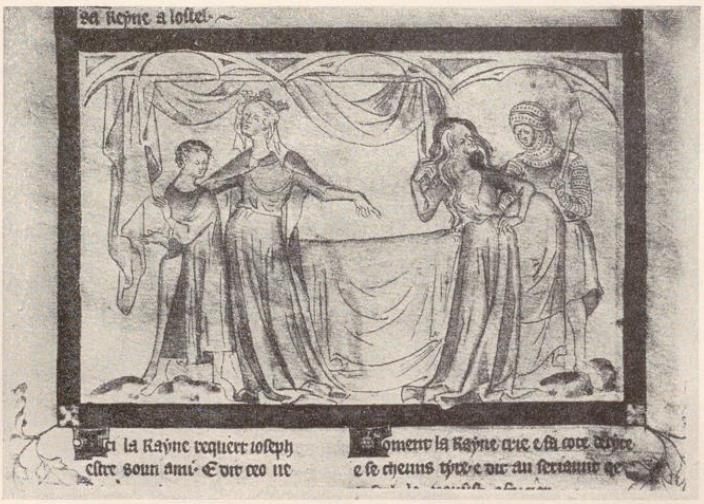

Abb. 33. Miniatur aus dem Queen Mary Psalter. London, Nationalbibliothek.

[1]) Die frühesten Werke gotischer Plastik am Magdeburger Dom, Arbeiten, die bereits deutlich französische Einflüsse zeigen, datiert Goldschmidt in die Zeit zwischen 1210—1220. Vgl. Adolf Goldschmidt, Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1899, XX. Bd., S. 285. — [2]) Die nackte rechte Schulter erscheint sowohl bei der antiken Bauern- und Handwerkertracht — hier ist das Gewand ganz kurz, endet oberhalb der Knie und ist in der Taille gegürtet — als auch bei der Tracht der Rhetoren (vgl. die Tracht des Demosthenes) und jugendlicher Personen, wie sie z. B. auf den attischen Grabreliefs erscheinen. (Conze, Die attischen Grabreliefs, Berlin 1893—97.) Vgl. auch Carl Meyer, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters. Repertorium für Kunstwissenschaft XII. Bd. 1889, S. 163. — [3]) Fritz Baumgartner, Franz Poland und Richard Wagner, Die Hellenistisch-römische Kultur, Leipzig und Berlin 1913, S. 600, Fig. 419. — [4]) Man vgl. z. B. den Faustina-Kopf auf dem Marc-Aurel-Relief der Villa Albani in Rom u. a. — Auch H. Heydemann (Zeitschrift für bildende Kunst XXVII. Bd. S. 173.) vergleicht die Pietas mit einem Faustina-Kopf.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Abb. 34. Miniatur aus dem Pariser Psalter. Paris, Bibliothèque nationale.

abgelauscht sein. Ganz ähnlich bewegte Figuren finden sich im Josua-Rotulus — man vergleiche Josua und die Kundschafter — oder auf dem noch ganz antikisierenden Sarkophag des Junius Bassus. Auch das Motiv des Ver als Hornbläser und der Naiade, die von einer Flußgöttin abstammt, gehen auf antike Überlieferung zurück.

Wie auf dem Teppich, so sind auch auf den anderen sächsischen Werken, die seinem Stilkreis nahestehen, antike Einflüsse wahrzunehmen. Am deutlichsten auf den Stuckreliefs der nördlichen Chorschranke in St. Michael zu Hildesheim.[1]) Die sechs Heiligen, die hier die Madonna flankieren, muten uns an wie eine Gesellschaft antiker Rhetoren. Man vergleiche den dritten von rechts mit dem Aeschines im Museum zu Neapel und den zweiten von links mit dem Sophokles aus Terracina in Rom. Und es bedarf keiner weiteren langatmigen Belege. Ähnliche Gestalten erscheinen, wenn auch in sehr übermaltem Zustand, auf der Decke in Hildesheim (Abb. 27).

[1]) Ad. Goldschmidt, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXI. Bd.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Und auch die Halberstädter Stuckapostel (Abb. 31) zeigen in Haltung und Bewegung, in dem großen Wurf der Gewandung, den stark idealisierten Köpfen ein gut Teil antiker Formenschönheit.

Somit scheint aus dem Dargelegten unzweifelhaft hervorzugehen, daß in der Provinz Sachsen am Ende des XII. und zu Beginn des XIII. Jahrhunderts eine ausgesprochen klassizistische Tendenz Einfluß auf die Entwicklungsvorgänge geübt hat. Noch ist aber die Frage ungelöst, wie diese antiken Einflüsse vermittelt, auf welchem Wege sie in die sächsische Kunst eingeführt wurden. Es gibt drei Möglichkeiten:

1. Der Umweg über Byzanz.
2. Der Einfluß erhaltener antiker Originale selbst.
3. Die abendländische Tradition.

Auf welchem dieser Wege jeweils die Splitter der antiken Formenwelt in die sächsische Kunst Eingang fanden, ist um so schwerer festzustellen, als ich die Überzeugung habe, daß alle drei Wege gleichzeitig begangen wurden.

Goldschmidt hat in seinen aufschlußreichen Ausführungen den Einfluß von Werken der byzantinischen Kleinkunst, „der Konserven der Antike", wie er sie nennt, auf die Halberstädter Stuckapostel mit einer Fülle von Argumenten nachgewiesen.[1]) Weitere Belege für byzantinische Einwirkungen auf die sächsische Plastik der Zeit haben die Untersuchungen von Wolters[2]) und Fink[3]) erbracht, während Haseloff[4]) die Bedeutung byzantinischer Vorlagen für die Malerei darzulegen versuchte.

Es ist sicher nicht zu leugnen, daß auch der Quedlinburger Teppich neben den antiken Elementen byzantinisch-orientalische Züge aufweist. Sie tragen vornehmlich akzessorischen Charakter und äußern sich in dem reichen Schmuck der Gewänder, in den breiten Zierstreifen auf Brust und Säumen[5]) — man beachte insbesondere das Gewand der Cypris — in der Form der Kronen und Kopfbedeckungen und in vereinzelten Faltenmotiven, wie sie Fragment V zeigt.

Halten wir Umschau nach Vergleichsmaterial, nach Werken byzantinischer Herkunft, die unserem Teppich als Vorbilder und Anreger gedient haben können, so finden wir deutliche stilistische Zusammenhänge ausschließlich bei solchen, die die antike Formensprache am reinsten bewahrt und überliefert haben. Ich bilde ein Blatt aus dem Pariser Psalter (Cod. Ms. Gr. 139, fol. 7, verso) ab (Abb. 34), einer Handschrift, von der wir ziemlich sicher wissen, daß sie getreu nach antiken Vorlagen kopiert ist.[6]) Man vergleiche die Gestalt der Sophia mit der Prudentia auf unserem Teppich (Taf. 12). Die antike Drapierung des Mantels um Schulter und Hüfte, der wellige Fall, mit dem sich das Gewand um die Füße schmiegt, stimmen ebenso überein, wie die anmutige Drehung des Kopfes aus der Körperachse, die der ganzen Haltung etwas Freies und Ungezwungenes gibt. Alle diese Übereinstimmungen waren dem antiken Vorbild gemeinsam. Daß seine Formen auf dem Teppich nicht mehr ganz verstanden wurden, bezeugt der nur hier vorhandene unwahrscheinliche Wulst an den Mantelrändern.

Sofern also eine byzantinische Vorlage für den Teppichentwurf benützt wurde — es dünkt mich dies nach dem Dargelegten und mit Hinblick auf den lateinischen Stoff durchaus unwahrscheinlich —, so war es ausschließlich die Formenwelt der Antike, die der Künstler in ihr suchte.

Wenn auch in vielen Fällen der Weg zur Quelle über die Wasserleitung geführt haben mag, so bin ich doch überzeugt, daß die byzantinische Kunst nicht der einzige Zugang zur Antike war.

Haben sich doch im ganzen Abendland Werke der antiken Kunst erhalten: Römische Grabsteine, Sarkophage, Triumphbogen, Baureste, Werke der Kleinkunst, wie Elfenbeine, Stoffe, Geräte.[7]) Warum sollten die Künstler in einer Zeit, in der man an der antiken Formensprache neuerlich Gefallen fand, in der man ihrer bedurfte, um zu einer neuen Naturauffassung, zu einer neuen organischen Bildung der Körper zu gelangen, einzig byzantinische Vorlagen benützt haben, wenn antike Originale in erreichbarer Nähe lagen? Für Italien ist das Verhältnis längst klargestellt. Niemand zweifelt mehr daran, daß die Baumeister des hohen Mittelalters, daß die Fredericianischen Künstler in Süditalien, daß Nicolo Pisano antike Vorbilder kopierte. Auch daß in Frankreich, in Bauten der Languedoc, Provence und Burgunds, in der Plastik zu Reims,[8]) im Skizzenbuch des Villard de

[1]) Adolf Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXI. Bd. — [2]) Wolters, Beiträge zur Geschichte der Skulptur im Halberstädter Dom. — [3]) Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen. — [4]) Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule. — [5]) Ähnlicher reicher Schmuck findet sich auch in den Handschriften der thüringisch-sächsischen Malerschule, insbesondere im Psalter Hermanns von Thüringen. (Vgl. A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule Taf. V. X. etc.) — [6]) Henri Omont, Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIe siècle. Paris 1902. — Rud. Berliner, Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139. Weida i. Th. 1911. — Oskar Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I. S. 284. — [7]) In Quedlinburg selbst sind die Fragmente der völlig in antikem Stil illustrierten, altchristlichen Itala-Handschrift gefunden worden. Vgl. Oskar Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I. Bd. Taf. XVII, S. 284. Und in dem Reliquienkasten der Äbtissin Agnes im Zitter der Schloßkirche befindet sich noch heute eine antike Kamee. — [8]) Die Madonna der Verkündigung in Reims z. B. zeigt die größte Verwandtschaft mit zwei griechischen Statuen, von denen die eine, als „sacerdotessa" bezeichnet, in den Uffizien zu Florenz, die andere, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Honnecourt,[1]) antike Motive verwendet wurden, ist längst erkannt worden. Springer hat auch in Deutschland eine Reihe von Entlehnungen festgestellt, die auf direkten Einfluß antiker Vorlagen deuten.[2])

Es würde mich weitab vom Wege führen, wollte ich den ganzen Komplex dieser Fragen hier aufrollen. Nur auf ein einziges Werk sei verwiesen, auf ein Werk früher sächsischer Plastik, das noch innerhalb der Peripherie unserer Untersuchungen liegt. Es ist die bronzene Grabstatue des Erzbischofs Friedrich von Wettin im Magdeburger Dom, zu deren Füßen ein kleines Figürchen, eine Kopie des Dornausziehers, angebracht ist.[3]) Wie anders als durch unmittelbares Zurückgreifen auf ein antikes Vorbild — der Dornauszieher befand sich während des ganzen Mittelalters in Rom über der Erde — ist diese Figur zu erklären?

Aber nicht nur durch byzantinische Vorlagen, nicht nur durch antike Originale sind klassische Formen in die abendländische Kunst übertragen worden. Auch mittelalterliche Werke selbst haben als Stilvermittler fungiert. Ich erinnere nur an die Kopien nach Antiken in altchristlichen und karolingischen Handschriften.

Auch den Stil des Quedlinburger Teppichs möchte ich weder aus byzantinischen noch aus antiken Quellen ableiten. Mich dünkt am wahrscheinlichsten, daß eine Handschrift als Vorlage gedient hat. Die Benützung einer solchen ist uns nicht nur durch die genaue Kenntnis des Textes gewährleistet, sondern auch durch die Verstümmelungen der Namensbeischriften Sichem (Psyche), Manticen, Iminäus, die sich in einer Abschrift des Martianus zu Göttingen völlig identisch wiederfinden.[4]) Was liegt näher, als anzunehmen, daß die benützte Handschrift mit Bildern geschmückt war und daß diese Bilder den Künstler zu seinen Kompositionen anregten? Die antiken Züge dieser Kompositionen aber lassen die Vermutung gerechtfertigt erscheinen, daß die benützte Handschrift letzten Endes auf ein antikes Urbild zurückging, auf ein Urbild, das — wie es kein vereinzeltes Beispiel wäre — Stoff und Bilder durch eine Ahnenreihe von Handschriften fortgeerbt hat.

C. SCHLUSS

Ich habe versucht, die Entwicklung der sächsischen Kunst um die Wende des XII. zum XIII. Jahrhundert aus dem Stil der wenigen erhaltenen Teppiche abzuleiten, die hier die Stelle der durch Zerstörung oder Übermalung verlorenen Wandmalereien würdig vertreten. Meine Untersuchung hat im wesentlichen eine Parallelität der Entwicklungszüge zu den von Goldschmidt für die Plastik festgestellten Grundlinien ergeben.

Die Entwicklung des romanischen Monumentalstils von der linienbeherrschten Flächenhaftigkeit und Abstraktion des Abrahams-Teppichs zu der größeren Freiheit und Belebung, dem neuen Verständnis der plastischen Form, wie sie in den Quedlinburger Fragmenten zutage treten, ist im wesentlichen durch zwei Bewegungen bewirkt und befördert worden. Durch eine byzantinische Welle, die, ganz Deutschland nach und nach überflutend, den Anstoß zu dem Wandel der Kunstanschauungen gegeben, und durch ein ihr unmittelbar folgendes, kausal mit ihr eng verknüpftes Zurückgreifen auf die antike Formensprache. Wie sich in dem Erdreich dieses neuen Stils noch vor dem konsequenten Einströmen französischer und englischer Einflüsse die Keime der Gotik zu entwickeln begannen, hat die Stilanalyse der Quedlinburger Teppiche ergeben.

Nicht in Sachsen allein, in ganz Westeuropa ist am Ende des XII. und am Beginn des XIII. Jahrhunderts ein Zurückgreifen auf das klassische Altertum zu beobachten. Die Künstler suchten in byzantinischen Übersetzungen, in antiken Originalen, in karolingischen und ottonischen Umbildungen immer wieder die Darstellungs- und Ausdruckswerte der Antike. Nicht weil sie auf die Antike zurückgriffen, entstand eine neue Naturauffassung; sie griffen vielmehr auf die Antike zurück, weil diese ihrer neuen Naturauffassung als Interpret, als Dolmetsch, als Zungenlöser diente.

Dem ganzen Geistesleben der Epoche gab diese Rückschau in die Antike die Signatur. Es war eine Reaktionserscheinung. Künstlerisch eine Reaktion auf die hieratische Strenge der Formen, auf den starren Subjektivismus

aus der Sammlung Trentham stammt, im British Museum verwahrt wird. Vergl. Abb. bei Maria Millington Evans im Burlington Magazine XVII. 1910, p. 371, Cecil H. Smith ebendort XII. 1908, p. 333 und E. A. Gardner im Journal of Hellenic Studies vol. XXVIII 1908, p. 138, plates XXVII, XXIX.

[1]) J. B. A. Lassus et Alfred Darcel, Album de Villard de Honnecourt. Paris 1858. — H. Omont, Album de Villard de Honnecourt Paris s. a. — [2]) Anton Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1896, I. Bd. S. 13f. — [3]) Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte I. Bd. — Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXI. Bd. — Aug. Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen, S. 24. — [4]) Die Abschrift entstammt nach Kugler dem XIII. Jahrh. Vgl. Kugler, Kleine Schriften I. S. 636.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des frühen Mittelalters, geistig eine Regung der Weltlichkeit gegenüber dem religiösen Dogmatismus, eine Strömung des Paganismus, der in den der Antike entlehnten weltlichen Stoffen ebenso seinen Ausdruck fand wie in der lateinischen Literatur der Zeit, oder in den Stoffen der mittelalterlichen Rittergedichte, die großenteils dem antiken Sagenkreis entlehnt waren.

Diese klassizistische Episode des hohen Mittelalters hatte jedoch nur eine beschränkte okkasionelle Bedeutung. Sie war der Wegbereiter für eine neue weittragende nationale Stilbewegung, sie hat dem neuen naturalistischen Idealismus, sie hat der Gotik die Tore geöffnet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

GOTISCHE BILDWIRKEREIEN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

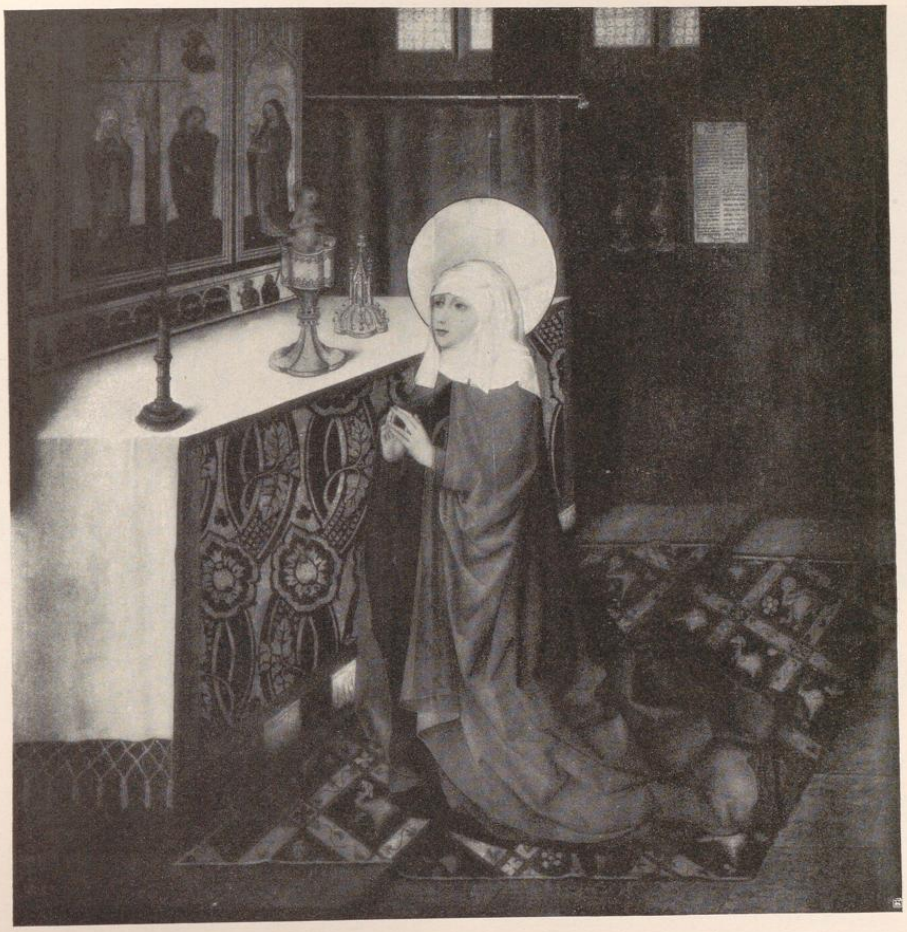

Abb. 36. Das Christkind erscheint der heiligen Klara. Bamberg, Gemäldesammlung.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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 . . . ."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

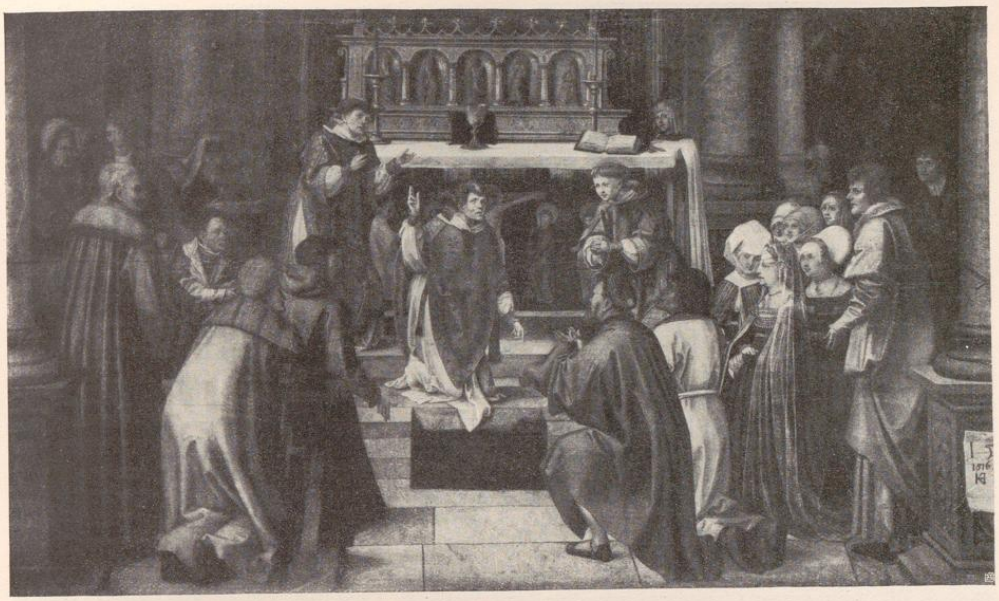

Abb. 38. Hans von Kulmbach, Der Tod des Evangelisten Johannes. (1516) Krakau, Marienkirche.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gutschentüchern,[1]) von Bank- oder Stuhllachen,[2]) Bett-[3]) und Tischtüchern,[4]) Decken 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.

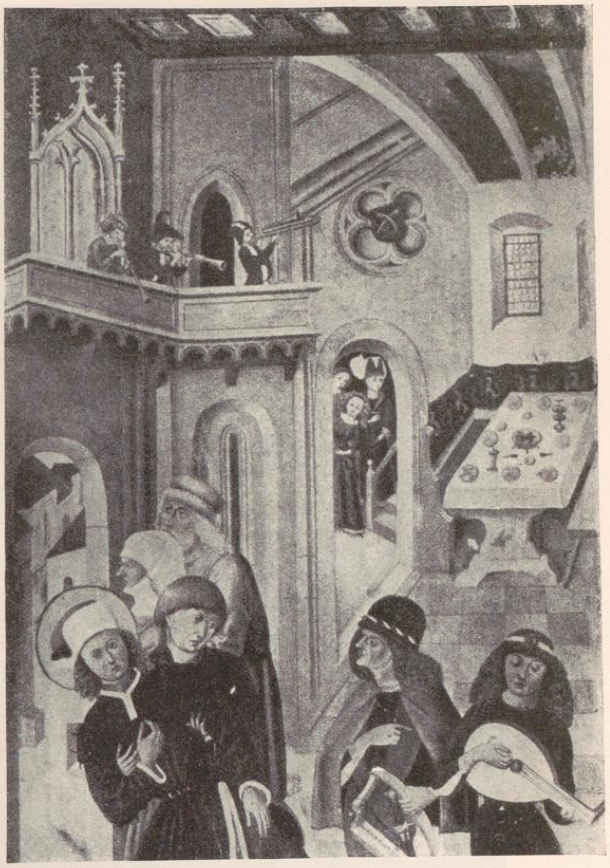

Abb. 40. Tafelbild mit Szene aus dem Leben des heiligen Vitus (Ausschnitt).

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

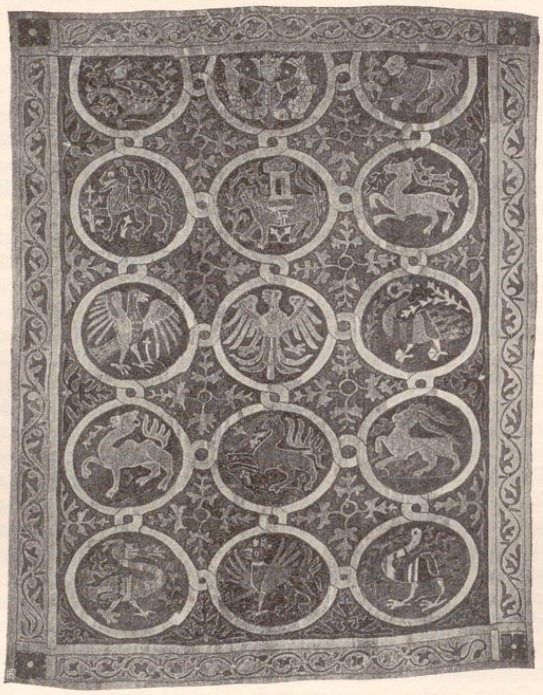

Abb. 43. Gestickter Wandbehang mit Tieren in Medaillons. Wartburg.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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:"

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 bösen 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 lôwen 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 vbn̄den."
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 verbreitete Vorstellung, daß die wilden Männer wilde Tiere hüten, gibt uns für die Deutung keinen Stützpunkt, hängt aber wohl mit dem Inhalt unserer 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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]) ī 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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".

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

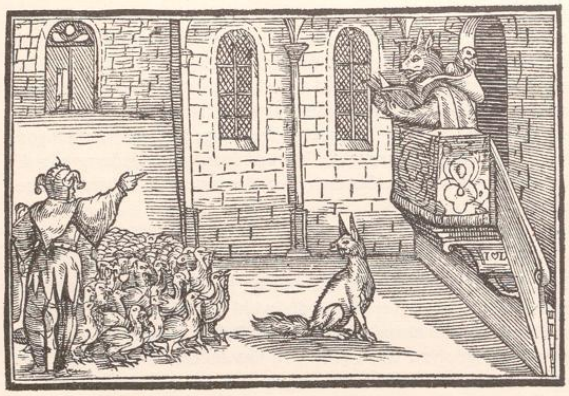

Abb. 47. Wolf, der den Gänsen predigt. Holzschnitt nach einem gewirkten Kissen.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

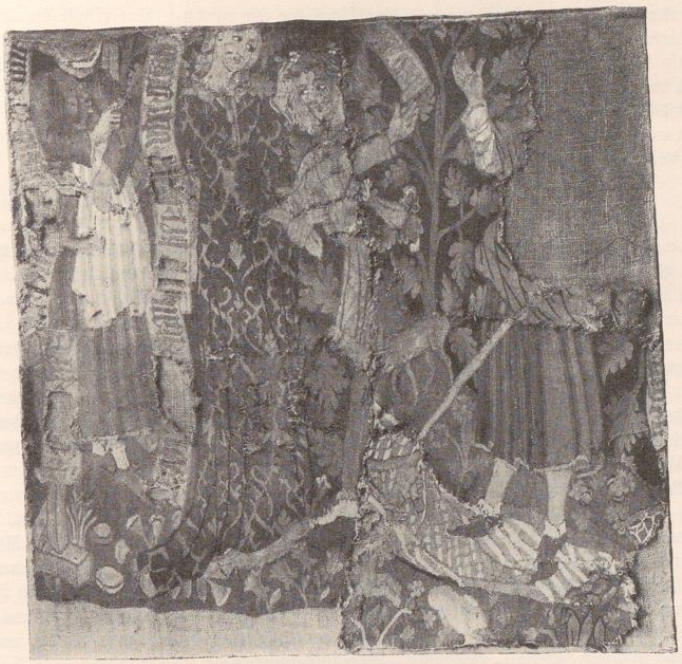

Abb. 49.
Fragment eines
Wirkteppichs.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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])

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.



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

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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 Kinge ntal, eine neue Bestätigung für die Richtigkeit der Lokalisierung. Vgl. Burckhardt, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde N. F. XXII., S. 251.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

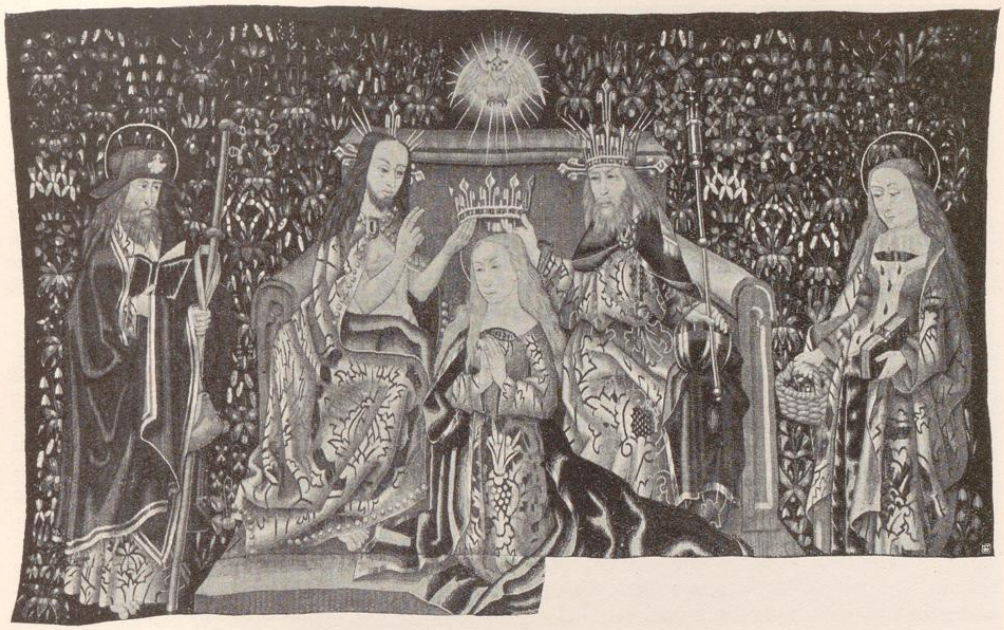

Abb. 57. Französischer Wirkteppich mit der Krönung Mariä (Schule der Touraine). Villingen, Altertümersammlung.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Aufoewahrungsort 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).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

DAS XV. JAHRHUNDERT

DIE GRUPPE DER MINNEBURGTEPPICHE

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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. 131c, 132c).

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. 125a).

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

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. 123c, 131c, 132c), auf dem Streifen in Paris (Taf. 123a, b), auf dem Jungbrunnen in Colmar (Taf. 124) und auf dem Gewand des Jünglings in Basel (Taf. 125a) 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. 125a) und in der Sammlung Figdor (Taf. 125b) oder das Zelt der Minneburgteppiche (Taf. 114—119) mit dem Zelt des schlafenden Waldmanns auf dem Fragment im Kunstgewerbemuseum zu Straßburg (Taf. 123c) 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. 131c, 132c, 124, 125a) 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

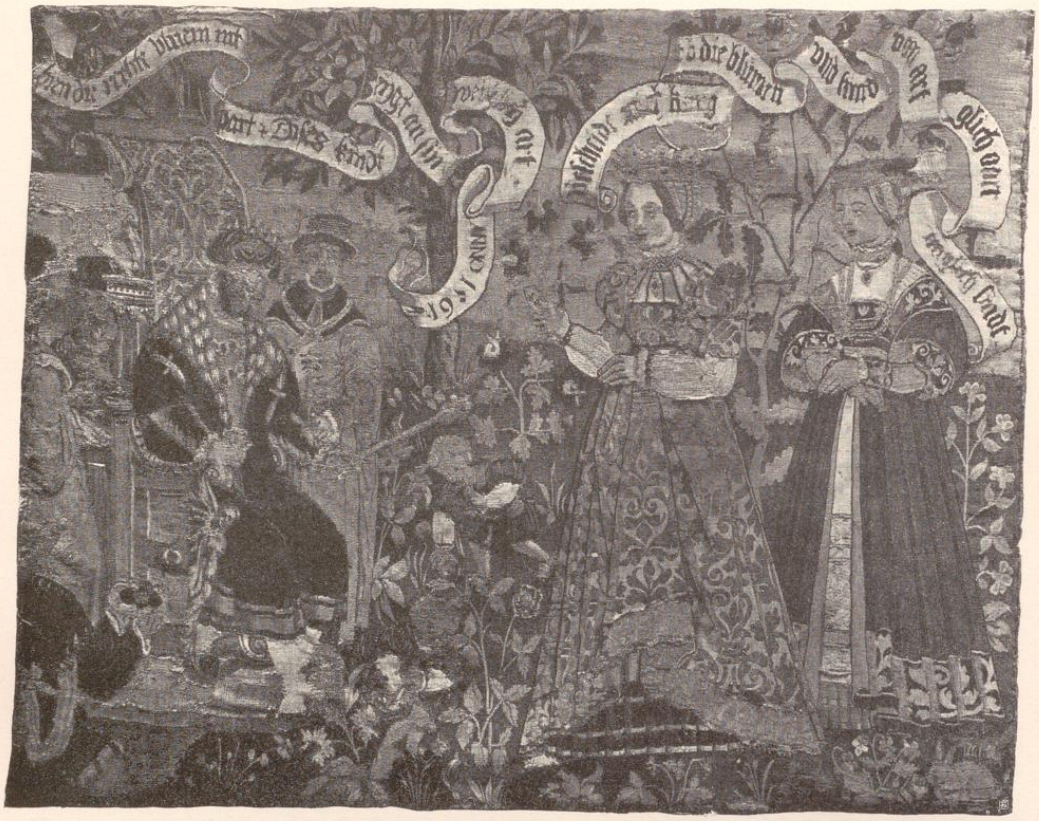

Abb. 67. Wirkteppich mit den Rätseln der Königin von Saba. Basel, Historisches Museum.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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. 141 a), — 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

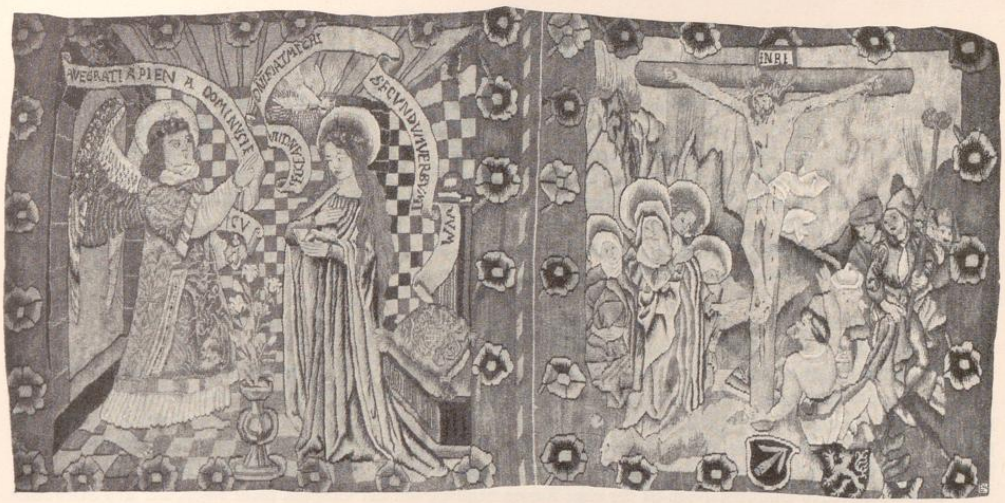

Abb. 73. Streifen mit Verkündigung und Kreuzigung. Kloster St. Johann bei Zabern.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 manierierter 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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. 180/181a).

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

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

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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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. 204/205a) —, 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

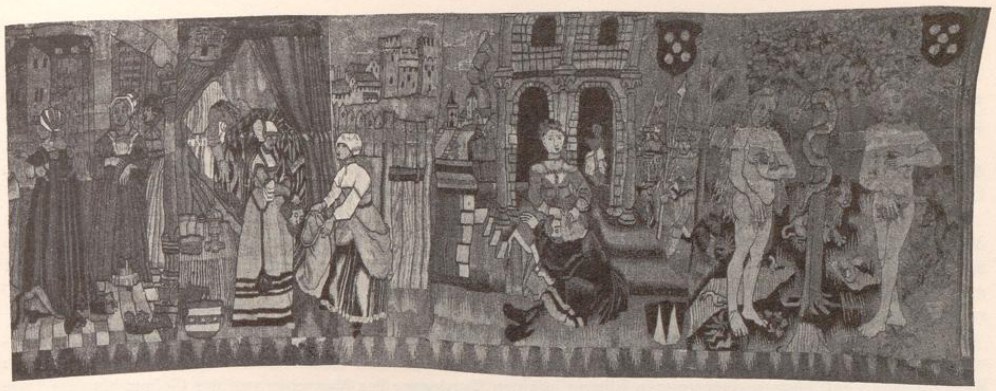

Abb. 82. Gewirkter Streifen mit Weiberlisten von 1540 (Ausschnitt). St. Gallen, Sammlung Iklé.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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. 24 ff. — Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S 21. — [5]) Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 36 f. — [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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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, XCVIIIa. — [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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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).

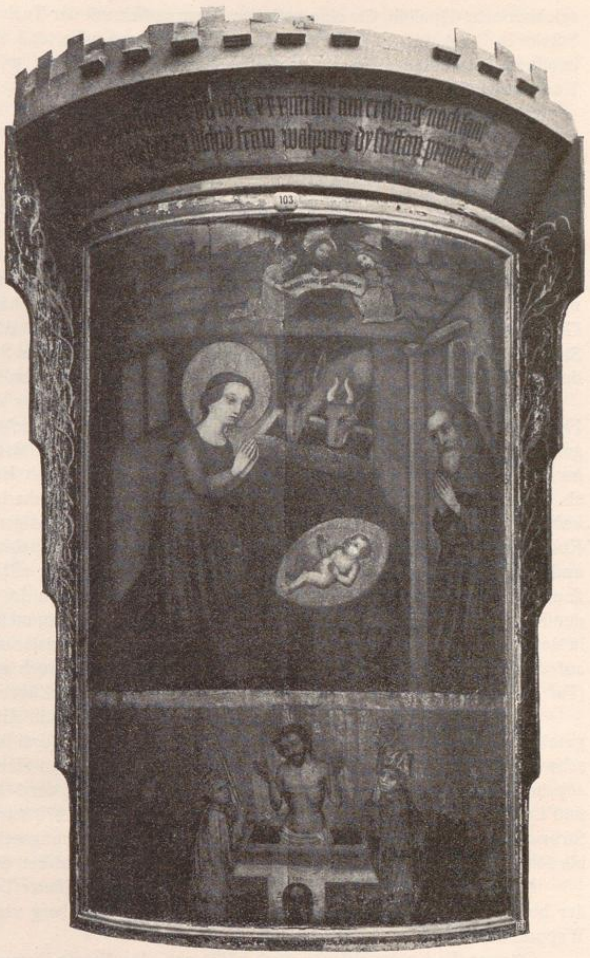

Abb. 85. Epitaph der Walpurg Prünsterin. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

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])

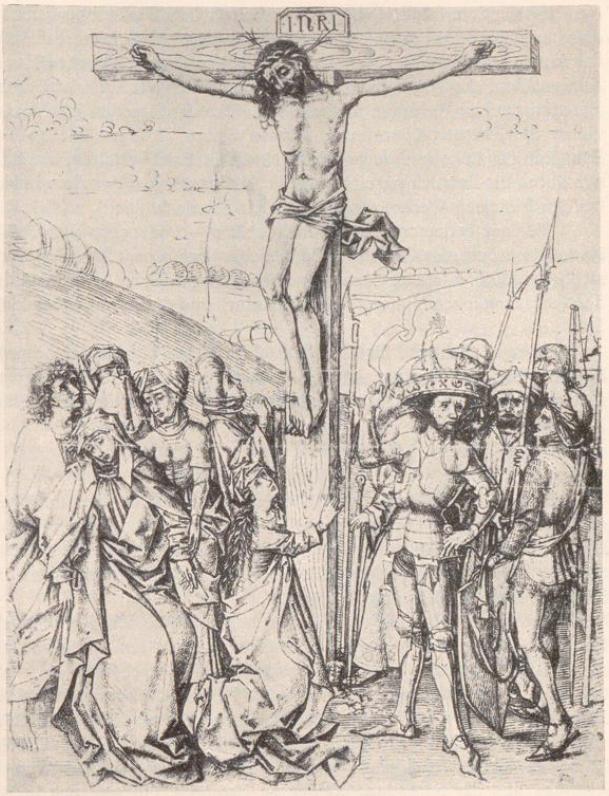

Abb. 86. Pleydenwurff, Zeichnung mit Kreuzigung. Budapest, Kupferstichkabinett.

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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. 167 f. — [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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

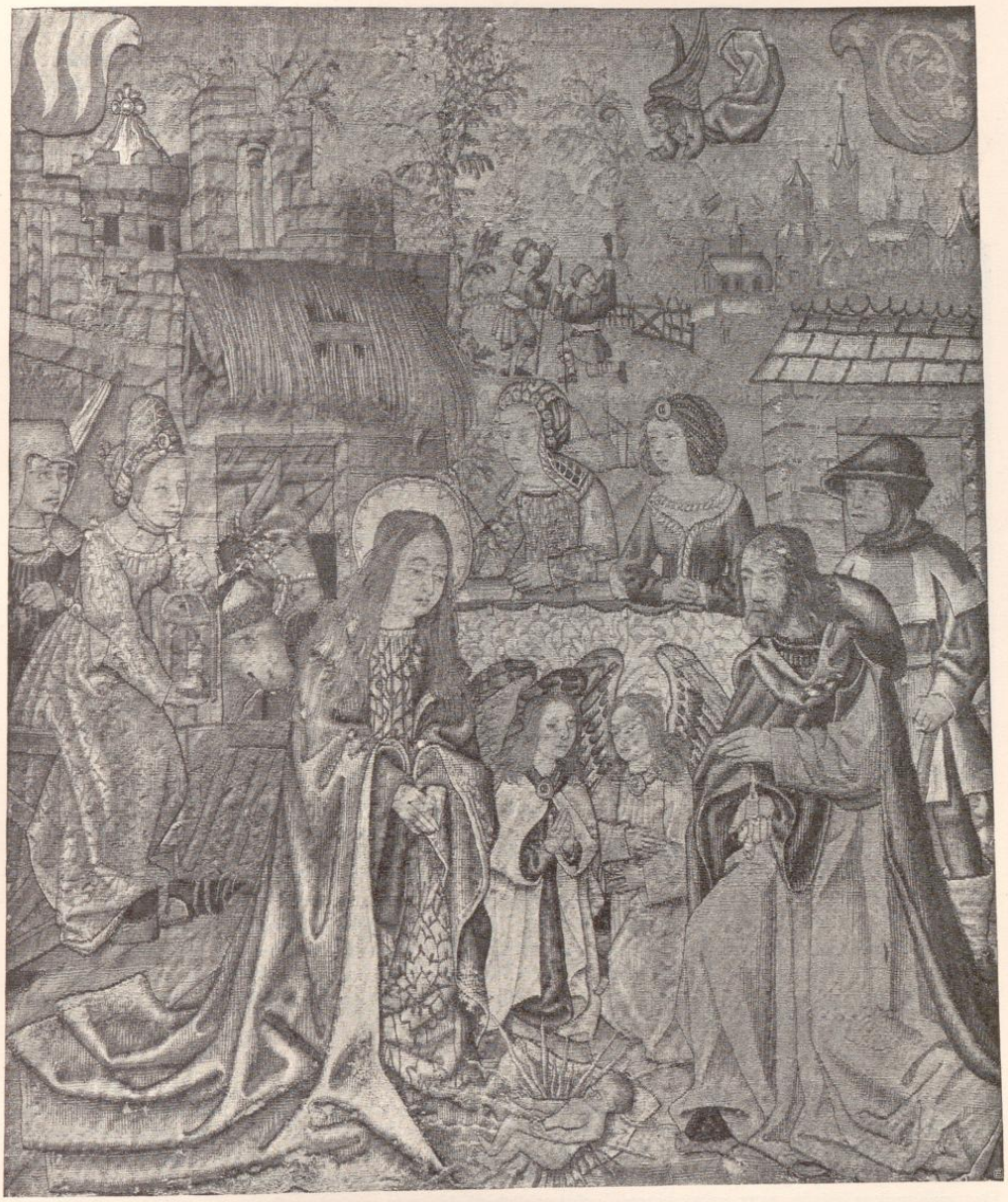

Abb. 89. Wirkteppich mit Anbetung der Hirten. Alt-Jeßnitz, Pfarrkirche.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

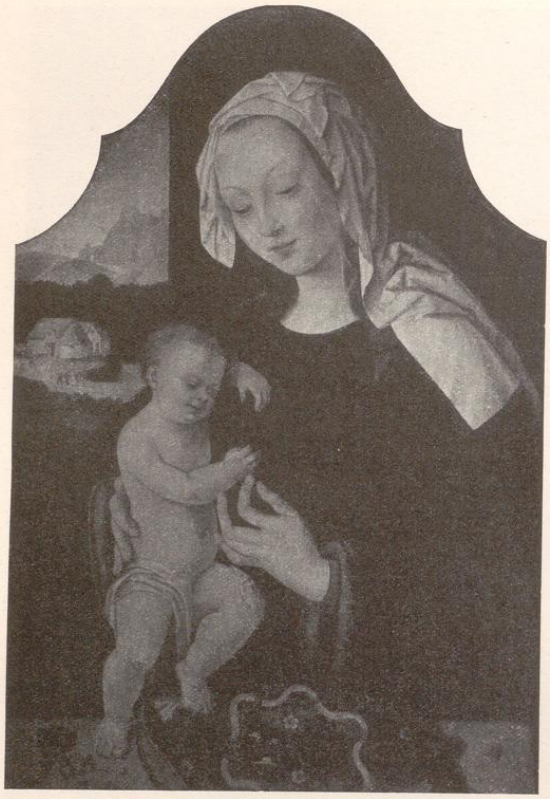

Abb. 90. Tafelbild mit Madonna und Kind. Rhoendorf, Sammlung Merkens.

(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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Sebalduskirche 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

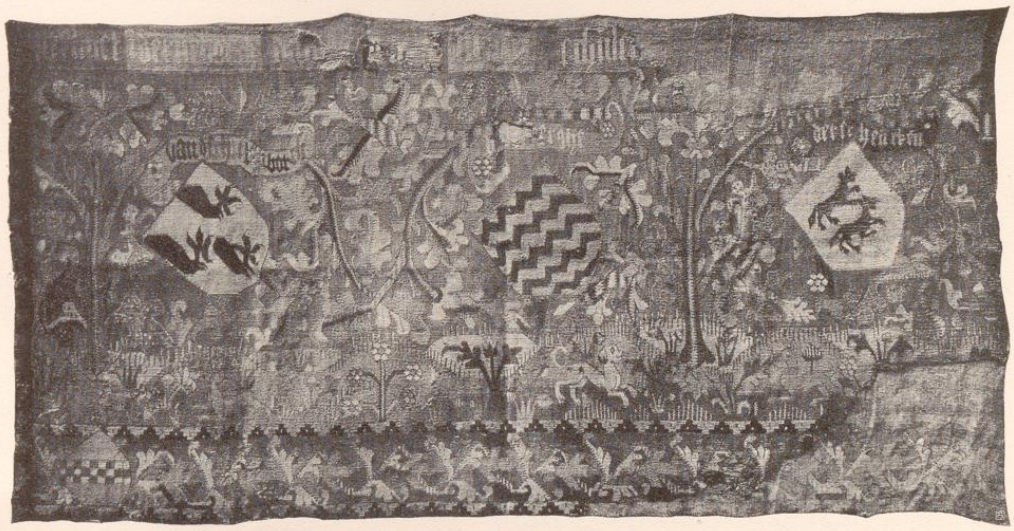

Abb. 91. Wirkteppich mit Wappen. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

KATALOG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 1, 2.

Wirkteppich mit Tierkämpfen in Medaillons.

(Vier Teile.)

Berlin, Kunstgewerbe-Museum, Nürnberg, Germanisches National-Museum, Lyon, Musée des Tissus, London, South-Kensington-Museum.
Deutsch. Ende des XI. Jahrhunderts.

H. 0·745 *m*, B. 0·625 *m* (Fragment in Berlin).
H. 0·72 *m*, B. 1·45 *m* (Fragment in Nürnberg).

Wolle. 5—6 Kettfäden.[1] Die zur Kette parallelen Farbgrenzen sind durch Verzahnung verbunden.

Erhaltung: Sämtliche Fragmente sind sehr defekt. Große Löcher. Bloßliegende Ketten. Ein in der Längsrichtung laufender Riß am obern Rande wie auch andere Löcher sind notdürftig geflickt. Eine systematische Ergänzung hat nicht stattgefunden. Die schmale Wellenrankenbordüre am untern Rand, die in Berlin zum Teil erhalten ist, fehlt in Nürnberg. Das Stück in London konnte ich nicht untersuchen.

Beschreibung: In Medaillons von 0·43 *m* (beziehungsweise 0·66 *m*) Durchmesser erscheint die Darstellung des einen Stier bezwingenden Greifen. Neben diesem ein Adler. Die Greifen haben Ringe im Schnabel und Halsbänder. Der Grund der Kreisfelder ist graugrün, die Tiere naturfarben[2] mit roten Konturen und blauen Ornamenten. Um die Kreise laufen breite naturfarbene Bänder, die mit einem stilisierten Herzblütenornament geziert sind und ihrerseits von zwei schmalen Perlbändern eingefaßt werden. Die Medaillons sind durch kleinere Kreise (Durchmesser 16 *cm*) in Verbindung gesetzt, in deren rot-blau gedreiecktem Grund naturfarbene Tierköpfe erscheinen, von denen ausgehend sich grüne volutenähnliche Ranken um die Peripherie schlingen. Ähnliche Köpfe neben naturfarbenen, stilisierten Blüten und Blattornamenten füllen die Zwickel. Rings um den Teppich zieht sich eine zirka 20 *cm* breite Randbordüre, die aus den nämlichen Köpfen und Ornamentranken gebildet und von zwei schmäleren, mit Rosetten und Wellenranken geschmückten Bändern gesäumt ist. In der Bordüre ist der Grund naturfarben, die Ranken abwechselnd blau und grün. Zusammen 7 Farbtöne.

Vorgeschichte: Der Teppich stammt aus der Kirche St. Gereon in Köln und ist zum Zwecke des Verkaufes von Dr. Franz Bock zerschnitten worden.

Literatur: Kölner Domblatt 1858, 157. — Franz Bock, Das heilige Köln, Leipzig 1858, S. 10, Taf. II, Abb. 6. — Idem, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Bonn 1871, III, S. 115, Taf. 19. — Essenwein, Über einen Wollteppich in der Sammlung der Gewebe im Germanischen Museum, Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit 1870, Sp. 33. — Alfred Darcel, Exposition rétrospective de Lyon, Gazette des Beaux-Arts 1877, 2, S. 272. — C. de Linas, Les origines de l'Orfévrerie cloisonnée, Revue de l'Art chrétien 1878 l. p. 426. — Gaston Le Breton, Les tapisseries et les broderies anciennes à l'exposition de l'union centrale des Arts décoratifs, Gazette des Beaux-Arts 1882, p. 440. — Eugène Müntz, La Tapisserie Paris 1881, p. 93, 94. — Josef Karabacek, Die Theodor Grafschen Funde in Ägypten, Wien 1883, S. 43, Anm. 23. — Alois Riegl, Die Textilkunst in Bruno Bucher, Geschichte der technischen Künste, Stuttgart 1893, Bd. III, S. 371/2. — André Michel, Histoire de l'Art, Tome I, 1905, p. 889 f. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, London 1906, p. 52 ff. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe à la fin du XIVe siècle, Histoire générale des Arts appliquées à l'industrie, Paris s. a. p. 3, Fig. 2. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 180. — Friedrich Seesselberg, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, Berlin 1897, S. 32 ff. — Otto von Falke, in Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes Bd. I, S. 298. — Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, bearbeitet von Hugo Rathgens, Bd. II, Düsseldorf 1911, S. 98. — Otto von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1915, Bd. II, S. 3. — Hermann Schmitz, Bildteppiche, Berlin s. a. S. 51, Abb. 20.

[1] Die Fäden sind hier und im folgenden für einen Quadratzentimeter gezählt.

[2] Naturfarben = naturfarbige Wolle, die im allgemeinen schmutzig weißgrau ist.

TAFEL 3—6.

Wirkteppich mit der Geschichte Abrahams und dem heiligen Michael.

Halberstadt, Domchor.
Niedersachsen. Zwischen 1165—1190.

H. (links) 1·19—1·22 *m*, rechts 1·20 *m*, B. 10·26 *m* (davon Borte rechts 0·35 *m*).

Wolle. Alle hellweißen Stellen in Leinen. 5—6 Kettfäden. Verzahnungen und Vernähungen. Die Rückseite ist mit großer Sorgfalt behandelt und mit der Vorderseite fast identisch. Wenige lange Stiche und hängende Enden. Vereinzelte Knoten.

Erhaltung: Der Teppich ist vielfach beschädigt. Durchlöcherte und geflickte Stellen. Bloßliegende Ketten. Eine fachmännische Wiederherstellung wurde nie vorgenommen. Links fehlt der Anfang. Am untern Rande fehlt ein Streifen. Unterhalb der ersten Darstellung (Begrüßung der drei Engel) ist eine Mäanderborte von 1·80 *m* Länge und 0·20 *m* Breite angenäht. Dieses Mäanderfragment (Taf. 7 d), das bei der photographischen Aufnahme abgetrennt wurde, gehörte unter das Opferbild, da im Mäander die Beine des knienden Isaak und die Füße des Abraham erhalten sind. Der Mäander ist kleiner und schmäler und von einfacherer Form als der der rechten Abschlußborte. Mit einem Fragment der nämlichen Mäanderborte erscheint auch das durchlöcherte Gesicht Abrahams, der Fackel und Schwert trägt, unterlegt. Auch fehlt der obere Teil vom Kopfe des Dieners beim Weg zum Opfer. Hier ist als Unterlage ein Bruchstück der Palmettenborte des Apostelteppichs verwendet. Oben und unten ist der Teppich in einer Breite von zirka 22 *cm* von Stoff eingefaßt, der die am obern Rande erhaltene Inschrift verdeckt.[3]

Beschreibung: Der Teppich wird durch zwei senkrechte Inschriftstreifen in drei ungleich große Felder geteilt. Der Hintergrund ist grün mit blauem Rahmen, der von einem schmälern weiß-gelb-roten Streifen bordiert ist. I. Darstellung: Begrüßung der Engel. Links Abraham mit blau-weiß gestreiftem Bart in weißem Gewand, rotem Mantel, unter einer Architektur stehend, in der Linken ein leeres Spruchband, die Rechte zur göttlichen Erscheinung erhoben, die segnend mit Kreuznimbus in einem Halbkreis am obern Rand sichtbar wird. Spruchband: EGO . S U . AET . (ego sum æternus). Rechts die drei stehenden Engel in weißen Gewändern, der erste mit rotem, der zweite mit gelbem Überwurf, der dritte in Diakonsgewand mit gelber, rot gemusterter Dalmatika und rotem Mantel. II. Darstellung: Die Bewirtung der Engel. Links Sarah in weißem, blau verbrämtem Untergewand und gelb-rotem Mantel unter einer Architektur. Sie bereitet die Speisen. Abraham in gelb-rotem Gewand mit rotem Überwurf wendet sich zu ihr zurück, um Becher und Brot zu ergreifen. Links die drei Engel am gedeckten Tisch.[4] Zwischen dieser und der

[3] Zum Zwecke der Untersuchung und zur Herstellung der photographischen Aufnahmen wurden die Stoffleisten abgetrennt.

[4] Der erste der Engel trägt von der rechten Schulter herab auf dem Untergewand einen gelben Streifen mit blauen Punkten, vielleicht ein Manipel. Der Manipel wurde zwar, nach den Bildwerken des IX., X. und XI. Jahrhunderts zu schließen, fast immer entweder in der linken Hand oder auf dem linken Unterarm getragen. Doch erscheint er manchmal auch auf dem rechten Arm, zum Beispiel bei einem Kanoniker von S. Martin auf dem Widmungsbild der Bibel Karls des Kahlen und bei den Diakonen auf einem Fresko in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom. Vergleiche Joseph Braun, Die liturgische Gewandung. Freiburg i. Br. 1907. S. 545. Hier würde die ungewöhnliche Tragweise über dem rechten Oberarm und unter der teilweisen Verhüllung des Überwurfs vorliegen. Im übrigen ist das Gewand des Engels hier durch nichts sonst als priesterliches gekennzeichnet. Vielleicht liegt ein Mißverständnis des Wirkers vor.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

folgenden Darstellung ein stilisierter Baum. III. Darstellung: Der Gang zum Opfer. Voran Abraham, der den Kopf zurückwendet, in gelbrotem Untergewand und blau-rotem Überwurf mit Schwert und Fackel. Hinter ihm Isaak, der die Holzscheite trägt, in gelb-rotem, blauverbrämtem Gewand. Zuletzt der Knecht in gelbrotem Gewand mit dem Esel, der rot ist und ein gelbes Hinterbein hat. Inschrift auf dem blauen Hintergrundrahmen: YSAAC. IV. Darstellung. Das Opfer. Abraham, in weißrotem Gewand mit rot-blauem Überwurf, hält mit der Linken die Haare des knienden Knaben, in der Rechten das erhobene Schwert. Links oben erscheint der Engel in einem Halbkreis, unten das Opfertier, rechts der brennende Holzstoß. V. Darstellung. Der heilige Michael mit weißem Gewand (rot und dunkelbraune Faltenzeichnung) und blaurotgefüttertem Überwurf, schildbewehrt, mit rotem, blaugetuschtem Schild, er durchbohrt den Drachen mit der Lanze. Der rechts die Darstellung abschließende Mäander ist in Blau und Grün und in Rot und Gelb abschattiert.

Inschriften: SSTHABRAHAMQVINTSTQVꝺTVQHIIFORISIN˜+ ANTABNACŁO +- ADORATPꝰB'VNV̄NAĪODVPLEXS, ƆTINVA-PRECE SVPRLAX.

(S [?] est hic Abraham qui intus est qua videt viros hii fori sint. ante tabernaculo adorat pro tribus unum non animo duplex sed continua prece superlaxat.)

OBSECRONOBISQV̄PLACEATIBISVMERECIBV̄ . ESCASDV̄-SAESICW GŁSIVNTHOĪESTE . SVMVNT . CONCPIECSAAC . . . . . RIES . . . . . DVCITPVERVMXPIIVSSVCRVCIANRVM +- TRUNCCATURCAPITESEDSC . PHIBETOEUSIPSDAGNVM . PNATOIVBEOTEꝑDERECARO .

(Obsecro nobiscum placeat tibi sumere cibum. escas dum [?] Sare sic angelus [?] siunt [?] homines te. sumunt. concipies ysaac . paries . . . . . ducit puerum Christi iussu crucian[r]um [Wirkfehler r statt d] trunccatur capite sed sc [sanctus] prohib[t]t [Wirkfehler f statt e] [o]eus [Wirkfehler o statt d] ipse d [icit ?] agnum. pro nato iubeo te perdere caro.)

Literatur: F. G. H. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt, Halberstadt 1837. — Idem, in Kunstdenkmäler in Deutschland, Schweinfurt 1844. — Wandteppiche im Dom zu Halberstadt in Kirchenschmuck, hg. v. d. Diözese Rottenburg, II, 1858, S. 44. — C. Elis, Der Dom zu Halberstadt, Halberstadt 1857, 1889. — Franz Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Bd. III, Bonn 1871, S. 201. — Eugène Müntz, La Tapisserie, Paris 1881, p. 94 ff. — Idem (Pinchart, Guiffrey), Histoire générale de la Tapisserie, Paris 1878—1884, p. 2. — Eugène Soil, Tapisseries conservées à Quedlinbourg, Halberstadt etc. Bulletin de la Gilde de Saint Thomas et Saint Luc, XXII, Bruges 1889. — Zschiesche, Halberstadt sonst und jetzt, 1895. — E. Hermes, Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte und seine Schätze, Halberstadt 1896. — O. Doering, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Bd. 23, S. 289 ff. — Julius Lessing und Max Creutz, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin 1910. — André Michel, Histoire de l'Art Tome I, 1905. — Otto v. Falke, in Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, London 1906, p. 53 f. — Jules Guiffrey, Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle. Histoire générale des Arts appliquées à l'industrie, Paris s. a. p. 4 ff. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 181 f. — Max Creutz, Aus der Werkstatt des Rogerus. Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 22, 1909, Sp. 357. — Max Creutz und Hermann Lüer Geschichte der Metallkunst, Bd. II (Kunstgeschichte der edlen Metalle). — Max Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland, Köln 1910, S. 45 ff. — Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes vom XIII. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters, Bd. V, Freiburg i. Br. 1911, S. 408 ff. — Hermann Schmitz, Bildteppiche, S. 54, Abb. 22.

TAFEL 7 d.

Teil einer gewirkten Mäanderborte.

(Zum Abrahamteppich gehörig.)

Halberstadt, Dom.

H. 0·20 *m*, B. 1·80 *m*.

TAFEL 7 a.

Gemalte Kopie eines Wirkteppichfragments mit dem Traum Jakobs.

Halberstadt, Dom, Kapitelstube.
Niedersachsen. Kopie des XVIII. Jahrhunderts nach einem Original aus der Zeit zwischen 1165—1190.

In Ölfarben auf Leinwand gemalt.
H. 1·12 *m*, B. 3·00 *m*.

Beschreibung: Rechts ruht Jakob schlafend unter einem stilisierten Blütenbaum. Er stützt den Kopf auf die linke Hand. Ein heranschreitender Engel beugt sich zu ihm herab, ihn mit beiden Händen berührend. Links erscheint, von der Himmelsleiter herabsteigend, ein zweiter Engel. Der Oberkörper eines dritten Engels neigt sich aus einer halbkreisförmigen Glorie herab. Links ein Turm, ähnlich dem Turm am rechten Ende des Abrahamsteppichs. Den daneben hervorkommenden Hügel möchte ich für eine Zutat oder eine mißverständliche Wiedergabe des Kopisten halten. Die Darstellung hebt sich von grünem, blau gerahmtem Hintergrund wie auf dem Abrahamsteppich ab. Die Farben stimmen auch sonst mit jenem überein. Rechts und links ein senkrechtes Inschriftband. Links: GENES. XXVIII. Rechts: FESSUSITINEREDORMIT. (Fessus itinere dormit.)

Geschichte: Die Kopie wurde von dem ehemaligen Domküster Haber nach den vermutlich dem Untergang geweihten, sehr zerstörten Resten angefertigt. Ob das Stück den Anfang des Abrahamsteppichs bildete und am linken Ende angefügt zu denken ist, wie Lessing mit aller Bestimmtheit erkennen will, ist unentschieden. Die stilistische Zugehörigkeit zu dem genannten Werke ist durch den gleichen Blütenbaum gesichert. Möglich ist auch, daß dieses Stück vielleicht einem zweiten verlorengegangenen Teppich derselben Folge entstammte.

Literatur: Lessing und Creutz, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, S. 2, Abg. 2.

TAFEL 8—10, 22 a.

Wirkteppich mit Christus und den zwölf Aposteln.

Halberstadt, Domchor.
Niedersachsen. 1180—1200.

H. 1·14—1·18 *m* (die Verbreiterung beginnt beim Erzengel Michael), B. 8·95 *m*. Die Palmettenbordüre am linken Rand ist 0·315 *m* breit.

Wolle. Alle hellweißen Stellen in Leinen. 5—6 Kettfäden. Die horizontalen Farbgrenzen sind zumeist roh vernäht, wenige Verzahnungen. Die Rückseite ist mit großer Sorgfalt behandelt und mit der Vorderseite fast identisch. Wenige lange Stiche und hängende Enden. Vereinzelte Knoten.

Wie aus diesen Notizen erhellt, stimmt der Teppich in allen technischen Details mit dem Abrahamteppich überein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erhaltungszustand: Im Ganzen wohl erhalten. Der figürliche Teil des Teppichs scheint vollständig. Von der Palmettenbordüre, die ihn wahrscheinlich rings einfaßte, sind nur der linke vollständige Abschlußrand und Teile am oberen Rande rechts erhalten. Zur Ergänzung ist links oben das Fragment einer Knüpfteppichbordüre angesetzt, die aufsteigende ornamentale Herzblattpalmetten mit Rosetten und Hakenkreuzen zeigt und einem Werke von der Art des Quedlinburger Teppichs entnommen ist. Etliche roh geflickte und vernähte Stellen. Unterlegte Löcher, insbesondere am unteren Rande rechts. Neben dem Kopf des Jacobus minor ein mit Wirkerei unterlegter Riß. Eine sachgemäße Ergänzung hat nie stattgefunden.

Beschreibung: In der Mitte Christus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Buch. Er thront auf dem Regenbogen in einer Mandorla, die von den Erzengeln Gabriel und Michael gehalten wird. Zu beiden Seiten sitzen je sechs Apostel, jeder mit einem vertikalen Schriftband, das seinen Namen trägt. Die Apostel zur Rechten des Heilands sind durch eingeschobene Turmarchitekturen paarweise isoliert.

Von links nach rechts. Thomas: Gelbes Gewand mit blauer, roter Mantel mit brauner Innenzeichnung. Johannes: Gelbes Gewand mit blauer, grüner Mantel mit dunkelbrauner Innenzeichnung. Andreas: Gelbes Gewand mit blauer, gelber Mantel mit roter Innenzeichnung. Jacobus: Gelbes Gewand mit blauer, roter Mantel mit brauner Innenzeichnung. Philippus: Gelbes Gewand mit blauer, grüner, rot gefütterter Mantel mit brauner Innenzeichnung. Petrus: Gelbes Gewand mit blauer, gelber Mantel mit roter Innenzeichnung. Haar und Bart blau. Michael: Gelbes Gewand mit blauer, gelber Mantel mit roter Innenzeichnung. Im gelben Futter des Mantels rote, blaue und hellgrüne Linien. Flügel: rot-gelb-grün-gelb-blau. Christus: Gewand gelb mit blauer, Mantel rot mit gelber Innenzeichnung. Bart und Haare rot. Mandorla und Regenbogen weiß-blau-rot-grün. Gabriel: Gelbweißes Gewand mit blauer, gelber Mantel mit roter Innenzeichnung. Flügel rot-gelb-grün-gelb-blau. Paulus: Gewand gelb mit blauer, Mantel grün mit brauner Innenzeichnung. Jakobus (minor): Gelbes Gewand mit blauer, roter Mantel mit gelber Innenzeichnung. Bartholomäus: Gelb-weißes Gewand mit blauer, gelber Mantel mit roter Innenzeichnung. Judas: Gelbes Gewand mit roter und blauer, olivgrüner Mantel mit dunkelgrüner Innenzeichnung. Simon: Gelbes Gewand mit roter und blauer, roter Mantel mit grüner Innenzeichnung. Barnabas: Gewand gelb mit roter und blauer, Mantel gelb mit grüner Innenzeichnung. Hintergrund blau. Bank grün. Die Stützen der Bank rotgelb mit Ausnahme der letzten Stütze rechts, die blau ist. Alle Nimben gelb. Inschriften rot auf gelb. Gesichter, Füße, Hände sind schattiert, vielfach in rot und parallelen Linien. Konturen dunkelbraun. Auf den Mänteln neben dem braunen ein weißer Konturstreifen.

Der Vergleich mit den Farbennuancen des Abrahamsteppichs zeigt, das vier der wichtigsten Farbtöne völlig übereinstimmen. Das deutet mit größter Wahrscheinlichkeit auf einen gemeinsamen Entstehungsort oder dieselbe Werkstatt. Die angesetzte geknüpfte Herzblattpalmettenbordüre zeigt gelbe, blaugrüne und rote Farbtöne.

Literatur: F. G. H. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt, Halberstadt 1837. — Idem, in Kunstdenkmäler in Deutschland, Schweinfurt 1844. — C. Elis, Der Dom zu Halberstadt, Halberstadt 1857, 1889. — Wandteppiche im Dom zu Halberstadt in Kirchenschmuck, hg. v. d. Diözese Rottenburg II. 1858, S. 44. — Franz Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Bd. III, Bonn 1871, S. 201. — Eugene Müntz, La tapisserie, Paris 1881, p. 94ff. — Idem (Pinchart, Guiffrey), Histoire générale de la tapisserie, Paris 1878—1884, p. 2. — Eugéne Soil, Tapisseries conservées à Quedlinbourg, Halberstadt etc. Bulletin de la Gilde de Saint Thomas et Saint Luc, XXII, Bruges 1889. — Zschiesche, Halberstadt sonst und jetzt. 1895. — E. Hermes, Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte und seine Schätze. Halberstadt 1896. — O. Doering, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Bd. 23. S. 289ff. — Julius Lessing und Max Creutz, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. Berlin, s. a. Georg Swarzenski, Besprechung des Werkes von Lessing in Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1904, S. 45. — André Michel, Histoire de l'Art, Tome I, 1905. — Otto von Falke, in Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe á la Fin du XVIIe siècle. Histoire générale des Arts appliquées à l'industrie, Paris, s. a. p. 4ff., Fig. 3. — W. G. Thomson, A History of Tapestry London 1906, p. 53f. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 181f. — Max Creutz, Aus der Werkstatt des Rogerus. Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 22, 1909, Sp. 357. — Idem, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland, Köln 1910, S. 45ff. — Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen, 2. Aufl. 1913, S. 55. — Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters, Bd. V, Freiburg i. Br. 1911, S. 408ff. — Schmitz, Bildteppiche, S. 57, Abb. 23.

TAFEL 7 b.

Gemalte Kopie eines Wirkteppichs mit Christus und den vier Evangelisten.

Halberstadt, Dom, Kapitelstube.
Niedersachsen. Kopie des XVIII. Jahrhunderts nach einem Original aus der Zeit zwischen 1180—1200.

In Ölfarben auf Leinwand gemalt.

H. 1·18 *m*, B. 2·96 *m*.

Beschreibung: In der Mitte der auferstandene Christus, in der Linken die Kreuzesfahne, die Rechte segnend erhoben. Zu beiden Seiten je zwei Evangelisten mit ihren Symbolen. Neben jedem ein vertikales Spruchband. Links Matthäus und Markus, rechts Lukas und Johannes. Die Farben stimmen im allgemeinen mit denen des Apostelteppichs überein.

Geschichte: Die Kopie wurde von dem ehemaligen Domküster Haber nach dem seither verlorenen Original angefertigt. Daß das Stück am rechten Ende des Apostelteppichs angefügt zu denken ist, wie Lessing annimmt, ist sehr unwahrscheinlich; obwohl die rechte Hälfte des Apostelteppichs etwas kürzer ist als die linke, ist der Teppich doch inhaltlich und kompositionell ein abgeschlossenes Ganzes. Dasselbe gilt von dem Vorbild der Malerei, dessen nahe stilistische Zugehörigkeit zum Apostelteppich deutlich zutage tritt. Nur der Christus stimmt weder im Stil noch in den Proportionen zu den vier Evangelistengestalten und dürfte vom Kopisten einem andern und jüngern Vorbild entlehnt sein.

Literatur: Lessing und Creutz, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin, s. a. S. 4 (Abb. 5).

TAFEL 11.

Wirkteppich mit Karl dem Großen und vier Philosophen.

Halberstadt, Domchor.
Niedersachsen. 1186—1203.

H. 1·57—1·59 *m*, B. unten 1·45 *m*, oben 1·53 *m*.

Wolle. Keine Leinenfäden. Senkrecht laufende Hanfkette. 4 Kettfäden. Vernähungen und Verzahnungen laufen hier notwendig in vertikaler Richtung. Die Rückseite ist völlig gleich der Vorderseite. Einzelne Knoten von angestückelten Fäden.

Erhaltungszustand: Der obere Teil des Teppichs mit den Oberkörpern der sitzenden Gestalten und dem umlaufenden Spruchband fehlt. Die Ränder beschädigt. Von der Palmettenborte, die einst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den ganzen Teppich einfaßte, ist nur ein Fragment erhalten (Taf. 7c), das sich, wie Lessing nachwies, dem am Rand links noch sichtbaren Rest des Ornaments genau anpaßt. Der Teppich ist verzogen, wie der Größenunterschied oben und unten ergibt. Geflickte Stellen. Eine sachgemäße Restaurierung wurde nie vorgenommen.

Beschreibung: In einem rhombischen Mittelfeld, dessen Hintergrund blau mit grünem Rahmen ist, sitzt in gelbem Gewand und rotem Mantel Kaiser Karl auf dem Thron, in der Linken das Zepter, die Rechte im Redegestus erhoben. Über seinem Haupte die Beischrift: „KAROLUS REX". In der rautenförmigen Umrahmung, deren obere Spitze mit dem Anfang des Textes fehlt, die folgende Inschrift:

„TA . RE . DIV . NEC . HONOR . NEC . VIS . NEC . FORMA . NEC . ETAS . SUFFICIT . IN . MUNDO . PLUS . TAMEN . ISTA . PLACE(NT)".

In den Zwickeln vier sitzende männliche Figuren mit Spruchbändern. Die Figur links oben in rotem Gewand und grünem, gelb schattiertem Mantel, die rechts oben in gelbem, rot schattiertem Gewand und blau-weißem Überwurf. Links unten Cato in rotem Untergewand, blauem, rot gemustertem Überkleid und grünem, gelb schattiertem Überwurf, rechts unten Seneca in rotem Gewand und grünem Mantel. Hintergrund blau mit grünem Rahmen. Zusammen 9 Farbtöne.

Das Spruchband des Cato lautet: „DENIGRAT . MERITUM . DANTIS . MORA", das des Seneca: „QUI . CITO . DAT . BIS . DAT." Den Resten der Spruchbänder der obern zwei Figuren ist zu entnehmen links: „TUTUM . CRE (D) . . . . . ", rechts: „ . . . . . (S) VIS . NEMINI . DIX . . . . . "

Die Inschriftreste des die ganze Darstellung umschließenden Spruchbands lauten: „ . . . DIV . QUERITUR . VIX . INVENITUR . DIFICILIUS."

Geschichte: Vermutlich unter Äbtissin Agnes in Quedlinburg entstanden.

Literatur: F. G. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt, Halberstadt 1837. — Idem, in Kunstdenkmäler in Deutschland, Schweinfurt 1844. — C. Elis, Der Dom zu Halberstadt, Halberstadt 1857. — Eugène Müntz, La Tapisserie, Paris 1888, p. 94 ff. — Idem (Pinchard, Guiffrey), Histoire générale de la Tapisserie, p. 2 ff. — Eugène Soil, Tapisseries conservées à Quedlinbourg, Halberstadt etc. Bulletin de la Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc, XXII, Bruges 1889. — Paul Clemen. Die Porträtdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 165. — Zschiesche, Halberstadt einst und jetzt, Halberstadt 1895. — E. Hermes, Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte und seine Schätze, Halberstadt 1896. — O. Doering, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Bd. 23, S. 289 ff. — Lessing und Creutz, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin s. a. — Georg Swarzenski, Besprechung des Werkes von Lessing, Kunstgeschichtliche Anzeigen 1904, S. 45. — André Michel, Histoire de l'Art, Bd. I, 1905. — Otto von Falke in Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, London 1906, p. 53 ff. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe à la Fin du XVIe siècle. Histoire générale des Arts appliquées à l'industrie, Paris, s. a. p. 4 ff. Fig. 4. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 181 f. — Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes vom XIII. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters, Bd. V, Freiburg i. Br. 1911, S. 408 ff. — Schmitz, Bildteppiche, S. 60, Abb. 24.

TAFEL 7 c.

Fragment einer gewirkten Palmettenborte des Karls-Teppichs.

Halberstadt, Dom, Kapitelstube.

H. 0·20 *m*, B. 1·16 m.

Farbenbeschreibung: Auf dunkelbraunem Grund Palmetten in Blau, Rot, Grün und Gelb.

Literatur: Lucanus, in Kunstdenkmäler in Deutschland, Schweinfurt 1844. — Lessing und Creutz, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin s. a.

TAFEL 12—21, 22 b.

Knüpfteppich mit der Hochzeit des Merkur und der Philologie.

(Sechs Fragmente.)

Quedlinburg, Schloßkirche, Schatzkammer und Wien, Sammlung Wilczek.

Niedersachsen. 1186—1203, beziehungsweise —1220.

Geschichte: Der Teppich wurde von Äbtissin Agnes (1186—1203) und ihren Nonnen gearbeitet und war dazu bestimmt, dem Papst nach Rom geschickt zu werden. Wahrscheinlich ist durch den Tod der Äbtissin die Spende unterblieben. Vielleicht auch war der Teppich damals noch nicht vollendet und wurde erst nach Agnes' Tode fertiggestellt, eine Annahme, die durch eine merkliche Stildifferenz der einzelnen Teile gestützt wird. Über Bestimmung und Größe berichtet eine Aufzeichnung aus der Zeit um 1600. Danach war er 24 Schuh lang, 20 Schuh breit und diente zum Schmucke des Estrichs im hohen Chor an den Festtagen. Bei seiner Neuentdeckung im Jahre 1835 wurden die übriggebliebenen Reste als Fußteppiche in den Priechen der Äbtissinnen benützt. 1868 war noch eine Kiste mit Bruchstücken vorhanden, von denen ein einziges Fragment in der Sammlung Wilczek wieder auftauchte. Es befand sich vorher in der Sammlung Forrer zu Straßburg. Gegenwärtig werden die fünf erhaltenen Teile in der Schatzkammer der Quedlinburger Schloßkirche, dem sogenannten Zitter, aufbewahrt.

Fragment I (Taf. 12). H. links 1·28 *m*, (rechts) 1·32 *m*, B. (oben) 1·62 *m*, (unten) 1·63 *m* (Bildstreifen ohne Inschrift 1·24 *m*).

Fragment II (Taf. 13, 14). H. (links) 1·17 *m*, (rechts) 1·25 *m*, B. (oben) 2·47 *m*, (unten) 2·53 *m*.

Fragment III (Taf. 15—17). H. (links) 0·83 *m*, (rechts) 0·88 *m*, B. 3·45 *m*.

Fragment IV (Taf. 18, 19). H. 1·16 *m*, B. 2·26 *m*.

Fragment V (Taf. 20). H. 1·65 *m*, B. 1·75 *m* (Bildstreifen ohne Inschrift: 1·04 *m*).

Fragment VI (Taf. 21 a). H. (links) 0·26 *m*, (rechts) 0·28 *m*, B. (oben) 0.41 *m*, (unten) 0·40 *m*.

Technik: In Knüpftechnik nach europäischer Art. Die vertikal laufende Kette aus starken Hanfleinenfäden. Der Einschlag aus sehr dicken Hanffäden. Auf den Quadratzentimeter entfallen je zwei Einschlag- und acht Kettfäden. Zwischen Kette und je einem Einschlagfaden die eingeknüpften Wollbüschel. Sie entstehen, indem kurze Wollfäden zu Knoten geschlungen und ihre aufrechtstehenden Enden gleichmäßig geschoren werden. Die Wolle erscheint hier nicht wie bei orientalischen Knüpfarbeiten um zwei benachbarte Kettfäden geschlungen, sondern um einen, während der Nachbarfaden von der Knüpfung freibleibt. Bei der folgenden Reihe werden dann die freigebliebenen Ketten zur Knüpfung verwendet, während die vordem umschlungenen freibleiben. Nur an den Rändern ist, vermutlich um die Haltbarkeit zu erhöhen, über zwei Ketten geknüpft.[1]

Bei orientalischen Knüpfarbeiten wird nach jeder durchgeführten Reihe von Knüpfungen nicht wie hier ein einziger Faden, sondern es werden drei Schußfäden eingezogen, von denen die beiden äußeren straff daliegen, der von ihnen eingeschlossene und von der Kette

[1] Ich konnte die Technik nur an dem Fragment der Sammlung Wilczek, nicht aber in Quedlinburg, wo die Teppiche angenagelt und unter Glas sind, untersuchen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

doppelt verkreuzte dagegen wellenförmig erscheint. Auch wird bei den Orientalen für Kette und Schuß zumeist Baumwolle oder Schafwolle, nicht Hanfleinen verwendet.[2]

Erhaltungszustand: Aus den in der obenerwähnten alten Aufzeichnung angegebenen Maßen geht hervor, daß der Teppich — wofern wir den Schuh mit zirka 0·29 *m* berechnen — ursprünglich ungefähr 7 *m* hoch und 5·80—5·90 *m* breit war. Lessing hat mit Hinblick auf diese Maße eine Rekonstruktion versucht (Abb. 26), die ich im allgemeinen für sehr glücklich halte. Danach bestand der Teppich aus fünf übereinander angeordneten Streifen, die später, als das Stück defekt war, auseinandergeschnitten wurden. Den Beweis für diese Anordnung erbringen die Reste von Füßen und Gewandfalten, die am obern Rande des Fragments V noch erhalten sind und dem verlorenen vierten Streifen zugehörten. Der ganze Teppich war von einer zirka 0·50 *m* breiten Bordüre umgeben, die, wie die erhaltenen Reste zeigen, an drei Seiten aus miteinander wechselnden, ornamentalen Rankenrosetten und ins Rechteck komponierten Brustbildern, am vierten untern Rande aus einem schön gezeichneten romanischen Rankenornament bestand.

Fragment I und II (Taf. 12—14) schließen unmittelbar aneinander an und bildeten den linken Teil des obersten Streifens. Die Komposition scheint symmetrisch gewesen zu sein und es ist wohl anzunehmen, daß der Mittelpunkt durch die einander umarmenden Figuren der Pietas und Justitia gegeben war. Es dürfte neben der Gestalt der Temperantia, die durchschnitten ist, noch eine zweite Tugend den rechten Abschluß gebildet haben. Die Breite des Streifens samt Bordüre dürfte damit ungefähr 6 *m* erreicht haben (Fragment I + II = 4·09 *m*, Bordüre 1 *m*, verlorener Rest 0·90 *m*. In der Rekonstruktion ist diese Lücke zu breit). Fragment I zeigt noch die nicht ganz vollständige linke Abschlußbordüre. Durch ein breites Loch ist der Kopf der Fortitudo bis auf einen kleinen Rest zerstört. Neben ihrem rechten Arm ist ein zweites, vom untern Rand bis zu ihrer rechten Wade ein drittes größeres Loch. Außerdem andere kleine Beschädigungen mit bloßliegenden Einschlagfäden.

Fragment II (Taf. 13, 14) ist am untern Rand stark beschädigt. Die Füße der Figuren sind abgeschnitten. Im Gewand des Bischofs (Sacerdocium) ein großes Loch. Der erhaltene Streifen der obern Randbordüre ermöglicht die einwandfreie Rekonstruktion.

Fragment III (Taf. 15—17). Der hier links erhaltene grüne Rahmen beweist, daß wir den Beginn eines Streifens zu erkennen haben. Auch dieser nicht ganz vollständig, wie die fragmentarische Inschrift und die überschnittene Gestalt des Marcianus zeigen. Die Bordüre fehlt, ebenso ein ziemlich breiter Streifen am untern Rande, der insbesondere in die Gestalten der Sichem und Sophia tief einspringt. Auch die Philologie am rechten Rande ist stark mitgenommen. In diesem Streifen dürfte Imineus den Mittelpunkt gebildet haben, so daß rechts noch zwei bis drei Figuren zu ergänzen wären.

Fragment IV (Taf. 18, 19). Nach beiden Seiten unvollständig. Geflickte Stellen und Löcher, insbesondere in der Gestalt des Castus amor und rechts von ihrem Kopfe. Welche Figur hier den Mittelpunkt gebildet hat, ist nicht klar. Lessings Rekonstruktion, die sich auf die Versenden der Inschriften stützt, scheint mir in diesem Punkt nicht überzeugend.

Fragment V (Taf. 20). Nach rechts und links unvollständig. Am unteren Rande eine durch Webekante abgeschlossene Bordüre. Am oberen Rande der bereits erwähnte Ansatz eines andern Bildstreifens. Die Randgestalten sind zerschnitten; Risus Jovis und Ver durch Löcher beschädigt, zwischen ihren Köpfen ein breites Loch, das bis zum Rande des Streifens reicht, ein kleineres in dem Rad der Cypris, daneben ein zusammengeflickter Riß, der sich über Speichen und Rad hinzieht. Hier könnte Cypris, die durch ihre reine En-face-Stellung und dominierende Haltung auffällt, den Mittelpunkt des Streifens gebildet haben, eine Annahme, die sich mit den angedeuteten Enden der Verse und somit mit Lessings Rekonstruktion allerdings nicht vereinen läßt.

Fragment VI (Taf. 21 a). Halbfigur aus einem der Rechtecke der Bordüre. Am untern Rande unvollständig. Einzelne ausgefressene Fäden. Trotzdem das linke obere Eckblatt fehlt, scheint das Fragment zur linken Seitenbordüre des Teppichs gehört zu haben, da noch der rote Einfassungsstreifen am rechten Rande des Bruchstücks erhalten ist.

Die Farben sind bei sämtlichen Fragmenten etwas verblaßt. Lucanus berichtet im Jahre 1837 über den Teppich:

„Nur drei Felder sind einigermaßen erhalten, es wird indes auch noch das vierte ziemlich gut zusammengeflickt werden können. Man will sie scheren lassen, da das Sammetfadenwerk mehr als dreiviertel Zoll lang ist, um die Farben wieder besser herauszubekommen."

Die vier Felder erklären sich wohl so, daß Fragment I und II noch ein Ganzes gebildet haben. Auch scheint, da die Dicke des Teppichs gegenwärtig nicht ganz dreiviertel Zoll beträgt, die geplante Restaurierung ausgeführt worden zu sein.

Beschreibung: Fragment I (Taf. 12). Links eine stehende weibliche Gestalt in weißem Unter-, gelb-rotem Übergewand, rotem Mantel mit grünlichen Schatten, in der rechten ein emporgehobenes blankes Schwert, in der Linken eine Rolle. Beischrift: . . . . . D O, wohl als Fortitudo zu deuten. Neben ihr Prudentia, Beischrift: PRUDECIA, in gelb-rotem Gewand mit grünem Überwurf, in der Linken eine Schlange, deren Kopf auf Fragment II sichtbar ist. Hintergrund dunkelblau mit breitem grünem Rahmen. Auf Grund und Rahmen weißes Streumuster. Am untern Rand gelbliche und grünliche Erdschollen. In Gesichtern und Händen bläuliche Schatten. In der Bordüre die Halbfigur der „PUDICICIA" (in grauem, rot gemustertem Gewand und grünem Überwurf), die eine Rolle in der Hand hält. Hintergrund der Bordüre blau. Ornamentrosetten auf dunkelbraunem Grund, Ranken in gelblichen, blauen, grünen und rötlichen Tönen, regenbogenartig abschattiert.

Fragment II (Taf. 13, 14). Links ein sitzender Fürst mit Krone und Zepter als IPIV̄ (Imperium) bezeichnet. Er trägt ein blaues Gewand mit gelben Schmuckstreifen und rotem Überwurf und hält in der Linken ein Spruchband: IUSTE IVDICA. Es folgt die Gruppe zweier Frauen, die einander umarmen, PIETAS (in gelbem Unter-, blauem Überkleid und graubraunem Überwurf mit hellblauen Punkten) und I' TICIA (Justitia) (in gelb-rotem Unter- und grünem Übergewand), ein thronender Bischof mit Bischofsstab und Buch (in bläulicher Alba, grüner Dalmatica, roter Kasel und blauem Rationale mit Rot). Beischrift: SACERDOTIV̄. Endlich eine stehende weibliche Gestalt mit dem Mischkrug, in grünem Unter- und gelbem Übergewand. Beischrift: TEMPANTI (Temperantia). Hintergrund, Randborte. Gesichtsschattierung wie auf Fragment I.

Fragment III (Taf. 15—17). Links die sitzende Figur eines Mannes, Beischrift: . . . . . CIANUS (wohl Marcianus). Er trägt ein grünes Gewand mit grünem Überwurf und hat die Rechte im Sprechgestus erhoben. In der Linken hält er ein Spruchband: SORS . ERIT . EQUA . TITI . (Webefehler TIBI). Es folgt MERCVRIUS, das gelb-rote Gewand nach antiker Art umgeworfen. so daß die rechte Schulter nackt ist. Die rechte Hand im Sprechgestus erhoben, in der Linken ein Spruchband: DEP̄COR . AXILIV̄ . VES† . SOCIA . . (Deprecor auxilium vestr sociae).

Es folgt eine Gruppe von drei Frauen: MANTICEN (Mantice) in bläulichem Gewand mit Sprechgebärde und Spruchband: VERBA IMPERFECTA RELINQUO, SICHEM (Psyche) in grünem Gewand mit rotem und gelbem Streumuster mit Sprechgebärde und Spruchband: CONSTANTER IV . . . (Constater iuvo?) und SOPHIA in rötlich grauem Gewand. Sie hält in der Rechten den Zipfel eines Schals, in der Linken ihr Spruchband: QVIA PER . . . . . TE . . . C . . T(?) Dann eine sitzende Figur in Zeitkostüm (gelb) mit einer dreiteiligen gelben Krone „IMINEVS" (Hymenäus). Spruchband: QUIA . FELIX : COPIATALIS (Quia felix copia talis). Die nächste Gruppe zeigt MERCVRIVS (in rot-gelbem Gewand und Überwurf) und PHILOLOGIA

[2] Alois Riegl, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Ch. und die ältesten orientalischen Teppiche, Berlin 1895, S. 30 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(in blau-rotem Gewand und rotem Mantel), die einander die Hände reichen. Merkur trägt in der Linken ein erhobenes, mit einem Band umwundenes Schwert. Spruchband: SVMTVV (Sum tuus). Spruchband der Philologie: SI PLACET ASTRIGERIS. Von der folgenden Darstellung ist nur ein Teil des Spruchbandes erhalten: NITOR . ASTRI . P..... Modellierung der Gesichter, Hintergrund und Rahmen wie bei I und II. Nur erscheinen hier am oberen Rand Wolkengebilde, die dort fehlen.

Fragment IV (Taf. 18, 19). Links auf einem Thron ein Jüngling mit Krone in rotem Gewand mit blauem Schmuck. Von der Beischrift sind nur zwei Buchstaben ..... R I erhalten. Auf dem Thronschemel ist die Spitze eines Fußes zu erkennen, die einer links neben dem Thron stehenden Figur zugehörte. Spruchband: ERIMO SUPEHTERANOM̄. (Erimus super aethera nomen (?). Es folgt die jugendliche Gestalt der PHILOLOGIA (in gelb-braunem Kleid), die sich zu der sie geleitenden FRONESIS (in weiß-blauem Gewand mit gelb-grünem Überwurf) wendet. Diese trägt eine Krone auf dem Haupte, hält in der Linken ein Gewandstück, in der Rechten ein Spruchband: VR̄IS ANNVO VOT'S (Vestris annuo votis). Auf Fronesis zu schreitet in rot-braunem Gewand und weiß-grünem Überwurf ein bärtiger Mann, der als GENI' (Genius) bezeichnet ist und der in der Rechten eine Feder, in der Linken ein Tintenfaß trägt. Spruchband: DVLCIS AMOR . N̄R . (Dulcis amor noster). Die letzte Figur ist ein Jüngling, der als CAST' AMOR (Castus amor) bezeichnet ist. Er trägt ein weiß-blaues Gewand, braunen, grün gefütterten Mantel und weist mit der Rechten auf ein Möbelstück, das anscheinend eine Sänfte darstellt. Spruchband: SINIT̄E ĒA . IMORTAL (Sinite eam immortalem). Eine von oben aus Wolken herabschwebende Halbfigur packt den Arm einer Gestalt, die nicht erhalten ist. (Wahrscheinlich der Philologie, die auf einer Sänfte von Labor in den Himmel getragen wird.) Spruchband: SEPERIS ..... (Semper eris . . . [numen?]. Die Farbennuancen und ihre Dosierung weichen hier von I—III wesentlich ab. Gesichter und Hände sind hier in Rot modelliert. Hintergrund blau mit grünem Rand oben und unten (ohne Streumuster).

Fragment V (Taf. 20). Links eine sitzende männliche Figur in blauem Gewand mit einem Blütenzweig, bezeichnet als RIS' IOVIS (Risus Jovis). Neben ihr eine zweite sitzende Figur in grünem Gewand und rotem Überwurf, die in ein Horn bläst, VER. Spruchband: GAUD .... IRTVTE .... (Gaudia Virtutis?). Zwischen den beiden ist am oberen Rand links neben dem großen Loch eine Hand erkennbar, die ein Horn hält; am linken Rande des Fragments erscheint ein gleiches Horn. Lessing vermutet nicht mit Unrecht, daß hier vielleicht die Halbfiguren von Windgöttern dargestellt waren. Es folgt in der Darstellung CIPRIS in grünem, reich geschmücktem Kleid, die stehend zwischen zwei Bäumen ein sechsspeichiges Rad hält. Vor ihr kniet ein Knabe in blauem Gewand und roten Hosen, der das Rad von unten mit beiden Armen umfängt. Spruchband: VIVOBIPTITA. (Vivo Bipartita). Zwischen den Speichen des Rades die nur undeutlich erkennbare Inschrift ST' PET .. AMOR. Auf dem Rade: A . STIVALIS (Aestivalis?). Neben Cypris auf einem Hügel eine Gestalt in Gelbbraun, die aus einem Gefäß Wasser in ein Faß gießt und als NAIAD . (Naiade) bezeichnet ist.

Die Farben weichen hier von den vier andern Fragmenten ab. Es findet sich ein kräftiges leuchtendes Dunkelrot (Karmin), z. B. auf Brustschild und Gürtel der Cipris. Die Gesichter sind in Fleischfarbe schattiert (nicht in Rot) und zeigen rote Flecken auf den Wangen. Hintergrund blau mit grünem Rand oben und unten (ohne Streumuster). Am oberen Rand der Ansatz des obern Bildstreifens. Reste eines blauen Gewandes und Schuhe braun mit weißen Tupfen, in der Mitte Wurzelwerk eines Baumes, rechts zwei Füße in roten Schuhen.

Ornamentbordüre: Auf dunkelbraunem Grund blau, gelb und grün abschattierte Ranken.

Fragment VI (Taf. 21 a). Halbfigur einer Frau in gelbem Gewand mit erhobener rechter Hand auf blauem, gelb gerahmtem Grund.

Beischrift: DVLCEDO.

Schriftbänder umschlossen den Teppich auf allen vier Seiten und trennten die einzelnen Bildstreifen. Die kaum rekonstruierbaren Reste lassen erkennen, daß es Hexameter — möglicherweise leoninische Hexameter — waren. Die Worte sind durch Punkte, die Verse durch Rosetten von einander geschieden. Fragment I und II:

Vertikales Schriftband: ..... VGITAT . MORIT . R S. (Mugitat Morituros),

Horizontales Schriftband: FORMA (M) . DURI (?) SINE . LABE DOTI . GENEROSA . PPAGO

ALME . DEI . VATES . DEC' . HOC ..... (Nach den erhaltenen Aufzeichnungen lautete diese Widmungsinschrift:

„Alme dei vates decus hoc tibi contulit Agnes
Gloria pontificum famularum suscipe votum.“)

Fragment IV. Oberes horizontales Schriftband:

..... O . DEI . C ..... ERTOR MATERIEI

GAUDET ..... ISTV .....

Unteres horizontales Schriftband: ..... NI . DISPONENS . OCIA . VITE + DVLCE . DEC .....

Fragment V. Oberes horizontales Schriftband: ..... SA + QVE . SPLENDET . FERVEN .....

Unteres horizontales Schriftband: ..... O (?) RANS . + INTERDV̄ . STVD .....

Literatur: Daniel Otto Kegel, Durchleuchtige Fama von Quedlinburg, Quedlinburg 1687. — Friedrich Ernst Kettner, Kirchen- und Reformations-Historie des kaiserlich freien weltlichen Stifts Quedlinburg, Quedlinburg, 1710. — Idem, Antiquitates Quedlinburgenses, Goslar 1712. — Caspar Abel, Sammlung etlicher noch nicht gedruckter alter Chroniken. Braunschweig 1732. Johann Winnigstadii, Chronicon Quedlinburgen se. S. 493. — Antonio Udalrico ab Erath, Codex diplomaticus Quedlinburgensis, Frankfurt 1764, p. 109 XL. — Johann Andreas Wallmann, Abhandlung von den schätzbaren Altertümern der hohen Stiftskirche zu Quedlinburg, Quedlinburg 1776, p. 101. — Gottfried Christian Voigt, Geschichte des Stiftes Quedlinburg, Leipzig 1786, S. 318. — Joh. Heinr. Fritsch, Geschichte des vormaligen Reichsstifts und der Stadt Quedlinburg, 2 Bde., Quedlinburg 1828, I. S. 120. — E. F. Ranke und F. Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg, Berlin 1838, S. 75. — Kunstdenkmäler in Deutschland, Schweinfurt 1845, Bd. I. — Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1853, S. 635. — J. F. Riecke, Altertümer und Sehenswürdigkeiten des Stiftes Quedlinburg, Quedlinburg 1852. — Wilh. Steuerwaldt und Carl Virgin, Die mittelalterlichen Kunstschätze im Zittergewölbe der Schloßkirche zu Quedlinburg, Quedlinburg 1855. — Besprechung von Steuerwaldt und Virgin im Deutschen Kunstblatt 1855, 6. Jg., S. 345. — Franz Bock, Kunstschätze des Mittelalters in der Schloßkirche zu Quedlinburg, Beilage der Allgemeinen Zeitung 1860. Nr. 96 und 97. — Idem, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Bd. III, Bonn 1871, S. 200. — V. Mülverstedt, Über den Kirchenschatz des Stiftes Quedlinburg, Zeitschrift des Harz-Vereins, Bd. VII, 1874, S. 210. — Ferd. Piper, Mythologie der christlichen Kunst, Bd. I, 1. S. 242. — H. Heydemann, Aus dem Pavillon für kunstgewerbliche Altertümer auf der Ausstellung zu Halle, Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 17, S. 173 (1882). — Wilh. H. Mithoff, Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens, Hannover 1883, S. 6. — Eugène Müntz, La Tapisserie, Paris 1888. — Idem (Pinchart et Guiffrey) Histoire générale de la Tapisserie. Histoire de la Tapisserie en Italie, en Allemagne etc., Paris 1878—1884. — Eugène Soil, Tapisseries, conservées à Quedlinbourg, Halberstadt etc., Bulletin de la Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc, XXII, Bruges 1889. — Carl Meyer, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters, Repertorium XII, 1889, S. 163. — Quedlinburg und seine Altertümer, Quedlinburg 1890. — Führer durch Quedlinburg und Umgebung, Quedlinburg 1897. — Jean J. Marquet de

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vasselot, Le Trésor de l'abbaye de Quedlinbourg, Gazette des Beaux Arts 1898, 2, p. 305. — Julius Lessing und Max Creutz, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin s. a. — André Michel, Histoire de l'Art, Tome I, 1905. — Otto v. Falke, in Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I. — Artur Haseloff, Besprechung von Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, in der Deutschen Literaturzeitung 1903. — Georg Swarzenski, Besprechung desselben Werkes in Kunstgeschichtliche Anzeigen 1904, S. 45. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, London 1906. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe jusqu'à la fin du XVIe siècle. Histoire générale des Arts appliquées à l'industrie, Paris s. a. p. 64, Fig. 5. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 181 f. — Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes, Bd. V, Freiburg i. Br. 1911, S. 410 ff. — Schmitz, Bildteppiche, S. 60, Abb. 25.

TAFEL 23 a.

Teppich mit Kreuzigung Christi und Heiligen.

New-York, Sammlung Pierpont Morgan.
Konstanz, Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Wolle.

Erhaltung: Ein stark beschädigtes, vermutlich an allen vier Seiten fragmentiertes Mittelstück eines größeren Teppichs.

Beschreibung: Auf sternbesätem Grund Christus blutüberströmt am Kreuz hängend zwischen Maria und Johannes. Links von der Hauptgruppe die heilige Katharina, rechts die heilige Margarete.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Hoentschel, Paris.

Literatur: Jules Guiffrey, La Tapisserie, 1904. — Idem, Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, p. 9 f, Fig. 6. — Loan Exhibition of the Pierpont Morgan Collection The Metropolitan Museum of Art, p. 27. — Description d'une série de tapisseries gothiques appartenant à M. J. Pierpont Morgan, exposées au benefice de la société des Amis du Louvre à la Galerie Seligman, Paris 1911.

TAFEL 23 b.

Teppich mit sechs Heiligen.

Nürnberg, Germanisches National-Museum.
Konstanz. Mitte des XIV. Jahrhunderts.

H. 0·75 *m*, B. 1·64 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Am untern Rand und wohl auch an den Seiten unvollständig. In der Mitte der ganzen Höhe nach gestückelt. Die beiden Teile mit je drei Heiligen dürften zu Seiten einer dominierenden Mitteldarstellung angeordnet zu denken sein. Beschädigte und restaurierte Stellen. Die Gesichtszüge sind mit hellgelber Seide in Stilstich gestickt (vermutlich Restaurierung!) In Rahmen gespannt und gefüttert.

Beschreibung: Auf blauem, mit gelben Sternen besätem Grund stehen sechs Heilige: Klara in grauem Gewand, Johannes der Täufer in Weiß, Agnes und Dorothea in roten Gewändern mit gelbgrünen Mänteln, Petrus in grünem Gewand mit rotem Mantel, Paulus in rosa Gewand mit weißem Mantel. Im ganzen sind verwendet: drei rote Nuancen, zwei grüne, eine gelbe, eine blaue, zwei graue, also neun Nuancen neben schwarz und weiß.

Literatur: Katalog der Kunst und Kunstindustrie-Ausstellung in München 1876, Nr. 107. — Th. Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums, Nr. 670. — Guiffrey, Müntz, Pinchard, Histoire générale de la Tapisserie, Allemagne, p. 5. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 259. — Schmitz, Bildteppiche, S. 81.

TAFEL 24.

Fragment mit Madonna und Kind.

St. Gallen, Sammlung Iklé.
Konstanz, Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Durchmesser der Höhe inkl. der angesetzten Teile 0·37 *m*.
Durchmesser der Breite inkl. der angesetzten Teile 0·42 *m*.
Wolle. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr zerstörtes Fragment. Rechts und links und am Kopf der Madonna sind Fetzen eines späteren Wirkteppichs angestückelt.

Beschreibung: Auf schwarzem Grund erscheint die Madonna in hellrotem Gewand und blauem Mantel. Sie hält das mit hellblauem Hemdchen bekleidete Christkind, das die rechte Hand segnend erhebt.

TAFEL 25.

Teppich mit Evangelisten- und Tiersymbolen in Medaillons.

Thun, Historisches Museum.
Schweiz, Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

H. 1·02—1·04 *m*, B. 3·30 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden. Einzelne vielleicht ausgefallene Konturen sind in Klosterstich gestickt (z. B. die Flügel des Pelikans, Haare und Gesicht des Engels und des Heiligen usw.).

Erhaltung: Das Stück ist vollständig. Es hat mehrere kleinere und größere Löcher. Das größte in der linken untern Ecke, dem das Fabeltier fast ganz zum Opfer fiel. In Rahmen gespannt und gefüttert.

Beschreibung: Im Mittelpunkt steht auf rotem Hintergrund unter einer von Halbsäulen getragenen, krabbenbesetzen gotischen Architektur der heilige Mauritius mit Schild und Kreuzfahne. Rechts und links von ihm sind ebenfalls auf rotem Grund je sechs durch kleinere Kreise miteinander verbundene Medaillons mit Tierfiguren auf abwechselnd grünem und blauem Grund angeordnet. Dem Mittelbilde zunächst die vier Evangelistensymbole. Links von diesen oben Panther und Hahn, unten Phönix und Widder (?), rechts oben Einhorn und Strauß, unten Pelikan und Hirsch. Im ganzen sind sechs Farbennuancen neben weiß verwendet.

Vorgeschichte: Stammt aus der Pfarrkirche oder ehemaligen Leutkirche zu Thun.

Literatur: Jakob Stammler, Die Teppiche des historischen Museums zu Thun. Bern 1891.

TAFEL 26.

Teppich mit Wappen der Hohenberg und Toggenburg.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Oberrhein, vermutlich Schweiz, 1360—1393.

H. 0·55 *m*, B. 0·64 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr zerstörtes, stark restauriertes, links oben unvollständiges Stück.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beschreibung: Auf blauem Grund ein orangeroter Rankenbaum mit roten und grünen Blättern. Zu seinen Seiten zwei Wappen, deren Helmkleinode von zwei Wappenträgerinnen gehalten werden. Die linke trägt ein grüngestreiftes, die rechte ein orangerot und hellgrün gestreiftes Gewand. Beide haben in einen Strahlenkranz auslaufende Nimben und stehen auf niedrigen Erdhügeln. Das linke Wappen: geteilt weiß über rot, auf dem gekrönten Helm zwei weiß-rote Mundhörner, ist das der schwäbischen Familie Hohenberg, das rechte: ein stachelhaariger, schwarzer Hund mit roter Zunge und rotem Halsband in Gelb, auf dem Helm zwei weiße Fische, das der Schweizer Familie Toggenburg.

Vorgeschichte: Das Stück stammt vermutlich von einem Gestühl des Klosters Ehingen in Schwaben.

Literatur: Führer durch das Bayerische Nationalmuseum.

TAFEL 27.

Drei Teile eines Rücklakens mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, 1420—1440.

1. H. 0·78 *m*, B. 2·08 *m*.
2. H. 0·78 *m*, B. 2·08 *m*.
3. H. 0·78 *m*, B. 2·08 *m*.

Wolle. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Drei Fragmente, die einst ein Ganzes gebildet haben. Alle drei sind vielfach beschädigt, zeigen ausgefallene und geflickte Stellen, Fragment 2 ist der ganzen Breite nach gestückelt. In den Farben gut erhalten.

Beschreibung: 1. Eine Dame in blauem Kleid mit roten Unterärmeln und Blumenschapel führt ein grün-rotes Fabeltier an der Kette, das sie mit einem Blütenzweig antreibt. Rechts von der Gruppe ein Jüngling in rotem Zaddelgewand, blauen Ärmeln, einem grünen und einem blauen Beinling mit einem blau-rot-grünen Fabeltier, gegen das er einen Hollunderzweig schwingt.

2. Eine Dame in grünem, rot gefüttertem Zaddelgewand mit Blumenschapel führt ein blau-rotes Fabeltier, das sie mit einem Blütenzweig antreibt. Neben ihr ein Jüngling in blauem Rock mit roten Zaddeln und grünen Unterärmeln, einem roten und einem grünen Beinling, der ein rotes Fabeltier hält; auch er trägt einen Blütenzweig.

3. Eine Dame in rotem, grün gefüttertem Zaddelkleid und blauer Zaddelhaube hält mit beiden Händen das Horn eines rot-blauen Einhorns. Neben ihr ein Jüngling in grünem Gewand mit roten Unterärmeln, einem blauen und einem roten Beinling, der mit einem Hollunderzweig ein rot-blaues Fabeltier åntreibt. — Der Hintergrund ist auf allen drei Fragmenten tief dunkelblau, von grünem Rankenwerk mit blauen und roten Blüten übersponnen.

Vorgeschichte: Aus dem Besitz des Geschichtsforschers August Quiquerez, der sie 1880 in der Nähe von Delsberg erwarb.

Literatur: Moritz Heyne, Kunst im Hause, 1880, I. Bd. — Jules Guiffrey, Histoire de la Tapisserie, Tours 1886, p. 113. — Idem, Les Modèles et le Musée des Gobelins, s. a. II, Pl. 154. — J. v. Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche, Mitt. d. österr. Mus., 1892, S. 107. — Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Taf. 29. — André Michel, Histoire de l'Art III, 1. p. 364, Fig. 186. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 263/64. — Rud. F. Burckhardt, Ein aus Bruchstücken ergänzter, gewirkter, oberrheinischer Wandbehang, Jahresberichte des Historischen Museums, Basel, 1918. — Schmitz, Bildteppiche, S. 92, Abb. 42. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel, Leipzig 1923, S. 7 f., Tafeln I—IV (in Farben).

TAFEL 28/29 a.

Teil eines Rücklakens mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren.

(Wiederholung des Streifens in Basel auf Taf. 27.)

Derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt.
Schweiz, 1420—1440.

H. ca. 0·75 *m*, B. ca. 3 *m*.

Wolle.

Erhaltung: An den Seiten und am obern Rand unvollständig. Bloßliegende Ketten und geflickte Stellen.

Beschreibung: Zwei Damen und ein Jüngling in modischer Tracht, die Fabeltiere führen und mit Blütenzweigen antreiben. Der Hintergrund ist mit Blütenranken übersponnen.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung des Herrn Meyer-am-Rhyn zu Luzern.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1923, S. 7 f.

TAFEL 28/29 b.

Teil eines Rücklakens mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren.

(Wiederholung des Streifens in Basel auf Taf. 27.)

Gries bei Bozen, Stift.
Schweiz, 1420—1440.

H. 0·74 *m*, B. 2·33 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Sehr zerstörtes Fragment. Links neben dem ersten Jüngling und im Vorderleib des Einhorns der ganzen Höhe nach gestückelt. In der Mitte fehlt am obern Rand ein großes Stück mit den Köpfen der Jungfrau und des Einhorns. Der Jüngling rechts ist nur zum Teil erhalten. Löcher, geflickte Stellen, bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Auf einem von Blütenranken übersponnenen Hintergrund ein Jüngling in Zaddeltracht, der ein Fabeltier führt und mit einem Blütenzweig antreibt, eine Jungfrau mit Zaddelhaube und Ärmeln, die mit beiden Händen das Horn eines Einhorns hält, und zu äußerst rechts ein Jüngling mit Hollunderzweig.

Vorgeschichte: Früher im Kloster Muri im Kanton Aargau. Das Stück gelangte nach Aufhebung dieses Klosters 1843 nach dem Bruderkloster Gries bei Bozen.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Ein aus Bruchstücken ergänzter, gewirkter, oberrheinischer Wandbehang, Jahresberichte des Historischen Museums Basel, 1918. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1923, S. 7 f.

TAFEL 28/29 c.

Fragment mit Fabeltier.

(Wiederholung des Streifens in Basel auf Taf. 27.)

Schloß Wildenstein (Kt. Baselland) Sammlung Vischer-Von der Mühll.
Schweiz, 1420—1440.

H. 0·78 *m*, B. 0·86 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Rechts und links fragmentiert. In der Mitte der ganzen Höhe nach gestückelt. Restauriert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beschreibung: Auf dunkelblauem, von Blütenzweigen übersponnenem Grund ein Fabeltier, das von einem Jüngling, von dem nur der linke Arm erhalten ist, an der Leine geführt wird.

Vorgeschichte: Alter Schloßbesitz.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Ein aus Bruchstücken ergänzter, gewirkter, oberrheinischer Wandbehang, Jahresberichte des Historischen Museums Basel, 1918, S. 38. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1923, S. 7 f.

TAFEL 30/31 a.

Teppichfragment mit Jungfrau, Jüngling, Fabeltieren und wilden Leuten.

Schloß Wildenstein (Kt. Baselland) Sammlung Vischer-Von der Mühll.
Schweiz, 1420—1440.

H. 0·96 *m*, B. 2 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Das Stück ist 1908 in München restauriert worden. Wie die vorher aufgenommene Photographie beweist, sind der Kopf des reitenden Jünglings und der Blumenstengel, den er in der Hand hält, ferner eine Erdscholle mit Blume in der Ecke rechts unten ergänzt worden.

Beschreibung: Auf rankenübersponnenem Grund eine Jungfrau und ein Jüngling in höfischer Tracht, die auf der rechten behandschuhten Hand einen Falken tragen und mit der Linken ein Fabeltier führen. Auf dem Rücken der Fabeltiere reiten wilde Männer, die in den erhobenen Händen Blütenzweige halten, mit denen sie die Tiere antreiben. Der schmale Bodenstreifen wird aus stilisierten Hügelchen gebildet, zwischen denen kleine Tiere zum Vorschein kommen.

Vorgeschichte: Alter Schloßbesitz.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums Basel, 1918. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1923, S. 7 f.

TAFEL 30/31 b.

Teppichfragment mit Jungfrau, Jüngling, Fabeltieren und Wildleuten.

Gries bei Bozen, Stift.
Schweiz, 1420—1440.

H. 0·93 *m*, B. 1·95 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Zerstörtes Fragment. Viele Löcher und bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Auf rankenübersponnenem Grund eine Jungfrau und ein Jüngling in modischer Tracht, beide mit Fabeltieren. Die Jungfrau hält das Tier, ein Einhorn, mit der Linken am Kopfe und trägt auf der behandschuhten Rechten einen Jagdfalken. Der Jüngling hält auf der Linken den Falken, in der Rechten eine Frucht. Auf dem Rücken der Fabeltiere reiten wilde Leute, die die Tiere mit Blütenzweigen antreiben. Der schmale Bodenstreifen wird aus stilisierten Hügelchen gebildet, zwischen denen sich kleine Tiere tummeln.

Vorgeschichte: Das Stück befand sich früher im Kloster Muri im Kanton Aargau und gelangte nach Aufhebung dieses Klosters 1843 in das Bruderkloster zu Muri-Gries.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums Basel, 1918. — Schmitz, Bildteppiche, S. 92. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1923, S. 7 f.

TAFEL 32.

Teppich mit Liebespaar.

Gries bei Bozen, Stift.
Schweiz, 1420—1440.

H. 0·77 *m*, B. 1·08 *m*.

Wolle.

Erhaltung: An allen Seiten fragmentiert. Löcher, bloßliegende Ketten, geflickte und eingesetzte Stellen, insbesondere an den Ecken.

Beschreibung: Auf rankenübersponnenem Grund ein Jüngling und ein Mädchen in modischer Tracht mit Spruchbändern. Zwischen ihnen erscheint in Wolken eine weisende Hand. Der schmale Bodenstreifen wird von kleinen Erdhügelchen gebildet.

Spruchband des Jünglings: „Nu . tuo . als . ich . dir . wol . getruw."
Spruchband des Mädchens: „Min . hertz . von . dir . nüt . wichen . sol."

Vorgeschichte: Das Stück befand sich früher im Kloster Muri im Kanton Aargau und gelangte nach Aufhebung dieses Klosters 1843 in das Bruderkloster Gries bei Bozen.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums Basel, 1918, S. 38, Abb. 10. — Schmitz, Bildteppiche, S. 92, Abb. 43. — Rud. F. Burckhardt. Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1923, S. 8.

TAFEL 33.

Fragment mit dem Tod der Maria.

Köln, Kunstgewerbemuseum.
Basel, erstes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·95 *m*, B. 0·85 *m*.

Wolle.

Erhaltung: An allen Seiten fragmentiert, sonst gut.

Beschreibung: Dargestellt ist eine Szene aus der Erzählung: „Vom Hingang Mariä". Der heilige Johannes gibt der Jungfrau, die seit der Kreuzigung in seinem Hause wohnt, vor ihrem Tode die Kommunion. Maria sitzt in ihrem Bette. Hinter Johannes erscheint Christus in Wolken mit einem Spruchband, von dem nur mehr Reste erhalten sind: „fruwe d . . . .". Über Maria sieben Tauben, die sieben Gaben des heiligen Geistes. Zwei Engel halten die Stola, andere fliegen herbei und bringen Palme, Fackel, Totenhemd usw., vor dem Bett schweben zwei Engel in Wolken mit Rauchfaß und Weihwedel. Rechts kniet ein männlicher Heiliger, links stehen drei heilige Frauen, die durch Inschriften in ihren Heiligenscheinen bezeichnet sind: „marta", „maria magd", „susanna". Es sind die drei Jungfrauen, die nach der alten Legende beim Tode der Jungfrau anwesend sind. Der Hintergrund ist dunkelrot, mit Blüten und gelappten Blätterranken ausgefüllt. Der Boden ist aus grün-gelbgestreiften stilisierten Erdhügeln mit bunten Blumen gebildet. Dominierende Farben: rot, blau, weniger grün, etwas rosa.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Ritleng in Straßburg, dann in der Sammlung Clemens in München.

Literatur: Katalog der Ausstellung von Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, Straßburg 1895, Nr. 867. — Katalog der Sammlung Ritleng, Versteigerung 1906.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 34.

Teppich mit dem Tod der Maria.

(Fortsetzung des vorangehenden.)

Schloß Heiligenberg, Fürstlich Fürstenbergsche Sammlung.

Basel, erstes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 1 *m*, B. 2·40 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Sehr gut. Links fragmentiert, rechts vollständig.

Beschreibung: Vor rotem Hintergrund, der mit gelappten Blätterranken und Blüten bedeckt ist, drei Szenen aus der Erzählung „Vom Hingang Mariä". 1. Johannes empfängt die Apostel, die vor dem Tod der Jungfrau plötzlich von Engelshänden vor das Haus des Johannes, in dem Maria wohnt, getragen werden. Johannes steht zu äußerst links, faßt mit einer Hand nach der Hand des eben herabfliegenden Petrus, mit der andern nach einem Spruchband: „willkomen mulsend ir alle sin / ir bruder und ir herren min". 2. Maria wird im Beisein der Apostel und des Heilands von Engeln in den Sarkophag gebettet. Über der Darstellung ein Spruchband: „du bist der buss (?) unverbrañt bi dē (?) de du moses wirt bekant". 3. Maria, die ihren Gürtel dem heiligen Thomas reicht, wird von Engeln in den Himmel getragen, wo sie Jesus aufnimmt. Spruchband der Madonna: „tomans min gürtel han ich dir gesant (?) do bi .. ist dir min deffert (bekannt)" (die zweite Hälfte des Verses ist fast unleserlich). Spruchband Christi: „bis willkomen maget rein / got hat dich user welt allein". Auf der ersten Darstellung kniet am untern Rand betend eine Nonne in Dominikanerinnentracht, vermutlich die Stifterin. Neben ihr ein kleines Spruchband: „gnadēdal".

Vorgeschichte: Der Teppich ist vermutlich im Kloster Gnadental zu Basel entstanden, wurde nach der Aufhebung des Klosters 1529 durch die Äbtissin Anna Peyerin ins Freiburger Klarissenkloster mitgenommen und gelangte nach Aufhebung des letzteren (1782) in die Kirche Pfaffenweiler bei Freiburg, aus der ihn Fürst Fürstenberg erwarb.

Literatur: Marc Rosenberg, Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe, 1881, Nr. 35. — Fr. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden II (1890). — Fredegar Mone, Die bildenden Künste im Großherzogtum Baden ehemals und jetzt, Konstanz 1884—1890, I. Bd., S. 135 ff. — Barth, Heiligenberg, 2. Aufl., 1920. — Jos. Clauß, Der Pfaffenweiler Marienteppich des XV. Jahrhunderts auf Schloß Heiligenberg, Freiburger Diözesanarchiv 1921, IL. Bd., S. 123 ff.

TAFEL 35.

Teppichfragment mit der Flucht nach Ägypten.

Paris, Kunsthandel (H. Bäuml).

Basel, erstes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 1 *m*, B. 0·80 *m*.

Wolle und Metallfäden.

Erhaltung: Rechts fragmentiert, links ist die Abschlußwirkborte erhalten,

Beschreibung: Auf rotem Rankengrund die Flucht nach Ägypten. Oben schweben aus stilisierten Wolkenbändern die Halbfiguren dreier betender Engel.

TAFEL 36 a.

Teppich mit Anbetung der Könige.

Köln, Privatbesitz.

Basel, erstes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·95 *m*, B. 1·56 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Restauriert in der Berliner Gobelin-Manufaktur Ziesch & Co.

Beschreibung: Auf rotem Rankengrund die Anbetung der Könige. Rechts der heilige Mauritius, links ein heiliger König, vielleicht der heilige Ludwig? Über der Darstellung die Halbfiguren schwebender Engel. Einer befestigt einen Stern am Dach der strohgedeckten Hütte, einer hält ein Spruchband: „Gloria in eccels."

TAFEL 36 b.

Antependium mit Noli me tangere.

München, Sammlung Prof. Pringsheim.

Schweiz, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·95 *m*, B. 2·80 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Das Stück scheint vollständig zu sein. Restauriert.

Beschreibung: Auf schwarzem, mit blaugrünen Ranken bedecktem Grund das Noli me tangere zwischen zwei Rauchfässer schwingenden Engeln. Es dominieren rote und blaue Töne. Den obern Abschluß bildet ein rot-blaues stilisiertes Wolkenband. Links das Wappen der Berner Familie von Krauchthal, in Weiß ein linksgeschrägter roter Balken, begleitet von zwei roten Rosen. Rechts das der Thuner Familie von Felschen (oder Velschen): in Gelb der Kopf eines schwarzen Langohrs.

Literatur: Katalog der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, München 1901, Nr. 712a. — Bassermann-Jordan, Renaissance-Ausstellung des Bayrischen Museums-Vereins, Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1907, S. 99.

TAFEL 37—39.

Teppich mit Madonna und Heiligen.

Thun, Historisches Museum.

Schweiz, 1425—1440.

H. 0·97—1 *m*, B. 3·41 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. 7 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. Vollständig, links mit Abschlußborte. Viele kleine restaurierte Stellen, insbesondere in den Gesichtern. Etwas zerzogen und verblaßt. (Grün in Blaugrün.) In Rahmen gespannt und unterlegt.

Beschreibung: Unter einer gotischen Säulenarchitektur, die das ganze Bildfeld in einzelne Kompartimente teilt, steht in der Mitte vor grünem Vorhang die Madonna in blauem Mantel in einer Glorie, das Kind auf dem Arm. Über ihr ein Netzgewölbe mit krabbenbesetztem Eselsrückenbogen, zu dessen Seiten zwei Engel sichtbar werden. Zu Seiten der Madonna zwischen den Säulen auf schwarzem, mit gelblichgrünen Ranken überwuchertem Hintergrund je drei Heilige. Links Antonius der Einsiedler mit blauem Mantel, Johannes der Täufer in gelbem Haargewand mit blauem Mantel und Johannes der Evangelist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in blauem Gewand und rotem Mantel, rechts Mauritius in blauer Rüstung, mit roten Zaddeln und Ärmelbauschen, Maria Magdalena, die von sechs Engeln zum Himmel getragen wird, in gelbem Haargewand, und die heilige Katharina in blauem Gewand und rotem Mantel. Der Boden ist grün gestreift und mit bunten Blumen bewachsen. Zu Füßen der Madonna zwei Wappen. Links: in Weiß ein rechtsgeschrägter roter Balken, begleitet von zwei roten Rosen (Wappen der Berner Familie von Krauchthal). Rechts: in Gelb der Kopf eines schwarzen Langohrs (Wappen der Edlen von Felschen [oder Velschen], einer Thuner Familie).

Vorgeschichte: Aus der Leutkirche zu Thun.

Literatur: Jakob Stammler, Die Teppiche des Historischen Museums in Thun, Bern 1891 (Sonderabdruck aus dem Archiv des Historischen Vereines des Kantons Bern.)

TAFEL 40.

Teppich mit Verkündigung und Heiligen.

New-York, Sammlung P. W. French & Co.
Schweiz, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 1 *m*, B. 1·35 *m*.

Wolle.

Erhaltung: An der rechten Seite und am untern Rand fragmentiert. Viele Löcher und bloßliegende Ketten. In Rahmen gespannt und gefüttert. Links ist die gedreieckte Abschlußbordure erhalten.

Beschreibung: Auf schwarzem, von grünen Ranken bedecktem Grund erscheint rechts die Verkündigung, links neben ihr ein Apostel und ein heiliger Bischof mit einem Bettler, wohl der heilige Martin. Am obern Rand ein stilisiertes Wolkenband mit Sternen. Die Darstellung ist sehr bunt und lebhaft in der Farbe.

Spruchband des Engels: „ave gracia plena dominus tecu . . ."

Vorgeschichte: Der Teppich stammt aus Neuburg a. D. Er befand sich dann in der Sammlung Kuppelmayr, gelangte von dort in die Sammlung Forrer und war 1914 bei A. S. Drey in München.

Literatur: Katalog der Sammlung Kuppelmayr, Versteigerung 1896, Nr. 952, Taf. 18.

TAFEL 41/42 a.

Streifen mit Jungfrauen und Tieren.

Villingen, Altertums-Sammlung.
Schweiz, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·51—0·52 *m*, B. 2·85 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Ausgefallene und geflickte Stellen, bloßliegende Ketten. An den Rändern stärkere Beschädigungen. Die obern Ecken sind weggerissen.

Beschreibung: Das Stück ist aus fünf rechteckigen Feldern zusammengesetzt, die durch schmale Streifen getrennt sind. In den drei mittlern ist dreimal eine Jungfrau mit einem Löwen dargestellt mit je einem gleichlautenden Spruchband. In dem ersten Feld sitzt eine Jungfrau zwischen Baumstümpfen an einer Quelle. Neben ihr zwei Kinder. In dem fünften Feld steht eine Jungfrau mit einem Hirsch. Der Hintergrund der zwei ersten Felder zeigt rosa Ranken auf rotem, der der drei letzten grüne Ranken auf blauem Grund. Die Jungfrauen im ersten und zweiten Feld tragen blaugrüne Kleider, die Jungfrau im dritten Feld ein rotes Gewand, die Jungfrauen im vierten und fünften Feld blaue Gewänder.

Spruchband: „ich . wil . die . velt . lon.
und . wil . mich . zuo . dem . löven . hon."

Literatur: Fr. X. Kraus, Die Kunstdenkmale des Großherzogtums Baden, II. Kreis Villingen, S. 144.

TAFEL 41/42 b.

Kissen mit Dame und Kind.

Hamburg, Kunstgewerbe-Museum.
Schweiz, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·53—0·55 *m*, B. 0·54 *m*.

Wolle, 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Stark restauriert. Sowohl das Gewand der Dame wie der Hintergrund und die Inschrift, die vollständig unleserlich wurde.

Beschreibung: Auf dunkelgrünem Hintergrund mit heller grün abschattierten Ranken steht vor einer Dame in rosa Gewand, die drei Blumen in der Hand trägt, ein Kind in rot und gelbem Kleid, das in der einen Hand ebensolche Blumen, mit der andern das Spruchband über seinem Kopfe hält.

Vorgeschichte: Das Stück wurde in den achtziger Jahren von einer Dame aus Bayern mitgebracht und dem Museum zur Aufbewahrung übergeben.[1]

TAFEL 41/42 c.

Fragment mit Darstellung einer Jungfrau, die Liebesknoten löst.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Schweiz, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·55 *m*, B. 0·58 *m*.

Wolle. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Fragmentiert. Restaurierte Stellen. Mit schwarzer Borte eingefaßt.

Beschreibung: Auf dunkelgrünem Grund mit heller grünen Ranken ein Mädchen in gelblich und blauem, rosa gefüttertem Gewand, die mit der linken Hand von einem Hollunderbaum Liebesknoten pflückt, die sie mit der Rechten aufgelöst zu Boden wirft. Über ihr ein Spruchband mit der Spiegelinschrift: „mit dim willen."

Vorgeschichte: Erworben im Antiquitätenhandel in Luzern.

Literatur: Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich.

TAFEL 43.

Fragment mit Jungfrau und Fabeltier.

Schloß Wildenstein, Baselland, Sammlung Vischer-Von der Mühll.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·58 *m*, B. 0·89 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Gut.

Beschreibung: Vor stilisiertem Rankengrund steht eine Jungfrau, die ein bekröntes Fabeltier an der Kette führt.

Vorgeschichte: Alter Schloßbesitz.

[1] Wie mir der inzwischen verstorbene Direktor Dr. Justus Brinckmann freundlichst mitteilte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatur: Rud. R. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel, Leipzig 1923, S. 27 f.

TAFEL 44—46.

Teppich mit wilden Leuten und Fabeltieren.

Klagenfurt, Museum.
Schweiz, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·67—0·70 *m*, B. 3·49—3·53 *m*.
Wolle. 8 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. Wenige bloßliegende Ketten und gestopfte Stellen. Stärkere Beschädigungen an den Ecken. Im Schweif des zweiten Fabeltieres ein schlecht geflickter Riß. Unterlegt.

Beschreibung: Der schwarze Hintergrund ist mit steingrünen, schwungvollen Ranken bedeckt, die eingerollte, gelappte Blätter tragen. Die dargestellten Szenen sind folgende: Links ein wilder Mann mit gelblichen Zotteln, Kopf und Taille mit roten Hopfenblüten umkränzt, der mit zwei Geißeln ein rotes Fabeltier antreibt. Spruchband: „disse . tierlin . wil . ich . triben . / und . wil . on . die . welt . beliben." Es folgt ein dem ersten zugewendeter wilder Mann mit blauen Zotteln, die Taille mit roten Blüten umkränzt, der mit der einen Hand ein grünes Fabeltier mit roten Tupfen führt, mit der andern sein Spruchband hält: „das . han . ich . wol . empfhunden . / zů . disen . dierlin . han . ich . mich . v̄ . büden. Der dritte Wildmann ist wieder nach rechts gewendet. Er trägt rote Zotteln und um Kopf und Taille Kränze von grünen, bohnenähnlichen Schoten. Mit zwei Geißeln treibt er ein blaues, greifenähnliches Fabeltier an. Spruchband: „mit/. disen dierlin sůn wier ůns began die welt git bůssen lon." Der vierte wilde Mann endlich hat weißlich graue Zotteln und um die Taille einen Kranz aus roten Winden. Er steht vor einem Einhorn mit weiß-rosa Punkten und gelbem Horn. Spruchband: „die welt ist wntrwen fol / mit dissen dierlin ist uns wol." Im Rankenhintergrund sind blaue Liebesknoten und die gotischen Minuskeln tvboreng eingestreut, die keinen Sinn ergeben. Verwendet sind im ganzen 14 Farbennuancen.

Vorgeschichte: Der Teppich stammt aus dem Schloß Straßburg in Kärnten und ist Eigentum des Bistums Gurk.

Literatur: Ankershofen, Symbolische Darstellungen des gewirkten Teppichs im Schloß Straßburg, Mitt. d. Zentralkommission, V, 1860, S. 272. — Albert Ilg, Ein altdeutscher Wandteppich von Schloß Straßburg in Kärnten, Mitt. d. Zentralkommission, Bd. XVII, 1872, S. 40. — Idem, In Betreff des Straßburger Wandteppichs, ebendort 1873, S. 333. — Katalog der Spezialausstellung der Gobelins und verwandten Gegenstände, Wien, Österreichisches Museum, 1890. — J. v. Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche, Mitt. d. Österr. Museums, 1892, S. 107. — Jul. v. Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters. Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XV, S. 292. — F. G. Hann, Das Einhorn und seine Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst Kärntens, Carinthia I, 1899, S. 86. — Schmitz, Bildteppiche, S. 78.

TAFEL 47 a.

Teppich mit drei allegorischen Vögeln.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Schweiz, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·26 *m*, B. 2·65 *m*.
Wolle, 6—7 Kettfäden.
Erhaltung: Auf Rahmen gespannt. Löcher und geflickte Stellen.

Beschreibung: Drei greifenähnliche Vögel — der mittlere trägt eine Krone — auf grünem Rankengrund. Der erste rosa mit bläulichen, der zweite blau mit gelblichen, der dritte gelblich mit rosa Flügeln.

Vorgeschichte: Aus der Sammlung Angst.

Literatur: Jahresberichte des Schweizerischen Landesmuseums, 1903 (12. Bericht). — Führer durch das Schweiz. Landesmuseum. — Schmitz, Bildteppiche, S. 96, Abb. 47.

TAFEL 47 b.

Rücklaken mit sechs symbolischen Tieren.

Wartburg.
Schweiz, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·94—0·96 *m*, B. 3·83 *m*.
Wolle, 5 Kettfäden.

Erhaltung: In den Farben sehr gut. Restauriert. Rechts und links vollständig mit Abschlußborte. In der Mitte zwischen Greif und Einhorn aus zwei Streifen der ganzen Höhe nach gestückelt.

Beschreibung: Auf leuchtend rotem Rankengrund sechs zu Seiten von stilisierten Bäumen einander paarweise gegenüberstehende Fabeltiere. Löwe und Hirsch, Greif und Einhorn und wieder Löwe und Hirsch, die mit veränderten Farben nach derselben Vorlage gewirkt sind, wie das erste Paar. Am obern Rand ein weiß-blaues Wolkenband. Neben rot, blau und grün gelb, braun und violett.

Literatur: Katalog der Kunst- und Industrieausstellung in München 1876, Nr. 12b. — Weber-Baumgärtel, Die Wartburg, Berlin 1907, S. 611. — Bau- und Kunstdenkmale Thüringens. Sachsen-Weimar-Eisenach. III. Bd. 2. Abt., Die Wartburg, S. 270.

TAFEL 48.

Teppich mit dem Einzug der Jungfrau von Orléans in Chinon.

Orléans, Musée de Jeanne d'Arc.
Schweiz, 1430—1440.

H. 0·82 *m*, B. 3·07 *m*.
Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: An allen vier Seiten fragmentiert. Restaurierte Stellen.

Beschreibung: Inmitten des Bildes reitet vor rankenüberspinnenem Grund die Jungfrau von Orléans vor einem Zug von vier geharnischten Reitern, deren einer eine Fahne trägt, auf der Christus zwischen zwei Engeln dargestellt ist. Links schreitet über die Zugbrücke einer Burg, in deren Zinnen Geharnischte sichtbar werden, der Dauphin der Jungfrau entgegen. Der Boden ist mit hohen Blumenstauden bestanden, zwischen denen einige kleine Tiere sich tummeln.

Spruchband: „hie . kunt . die . iuckfrow . vō . got . gesant .
dem . delphī . i . sin . land."

Vorgeschichte: Das Stück wurde vom Marquis d'Azeglio in Luzern gekauft und gelangte aus seinem Besitz in das Museum zu Orléans.

Literatur: Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France, 1858, p. 130. — Organ für christliche Kunst, 1858, S. 276. — Jules Guiffrey, Histoire de la Tapisserie, Tours, 1886, p. 114. — Jeanne d'Arc en tapisserie. La Chronique des Arts, 1892, p. 222. — Jules Guiffrey, Les tapisseries, p. 69. — Marius Sepet, Histoire de Jeanne d'Arc, Paris, 1907, Abb. Taf. 7. — Migeon, Les Arts du Tissu, p. 264.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 49 a.

Teppichfragment mit drei wilden Leuten und drei Fabeltieren.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Schweiz, 1430—1440.

H. 1·05 *m*. B. 2·32 *m*.

Wolle. 6—7 Kettfäden. Einzelheiten mit Seidenfäden gestickt. (So die weißen Blüten der wilden Frau und die roten und weißen Blumen des Hintergrundes.) Rückseite sehr sorgfältig behandelt.

Erhaltung: Sehr zerstörtes Fragment. In der Mitte gestückelt. Lücken, bloßliegende Ketten, gestopfte Löcher. Über dem Kopf des wilden Mannes links ist ein Stück ergänzt.

Beschreibung: Von links nach rechts: Ein vierbeiniges Fabeltier mit blauem Körper und rotem Kopf; ein bärtiger Wildmann mit dunkelblauen Zotteln, der in der Rechten eine Keule trägt, mit der Linken ein zweibeiniges weißes Fabeltier mit rotem Halse führt; eine rote Wildfrau, die ein vierbeiniges rotes Fabeltier am Halsband hält; ihr zugewendet ein junger Wildmann mit dunkelblauen Zotteln. Dunkelblauer Hintergrund mit grünen Ranken. Unten in kleinerem Maßstab dreimal ein Einhorn von Hunden gejagt.

Vorgeschichte: Bei Antiquar Picard in Paris gekauft. Dürfte sich früher im Museum zu Sigmaringen befunden haben, da es mit der Beschreibung eines verschollenen Stückes im Katalog der Textilsammlung des Museums vollständig übereinstimmt.

Literatur: F. A. Lehner, Fürstlich Hohenzollernsches Museum zu Sigmaringen. Verzeichnis der Textilarbeiten, Nr. 6. — Führer durch das Schweizerische Landesmuseum. — Schmitz, Bildteppiche, S. 98. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel, S. 25.

TAFEL 49 b.

Teppichfragment mit drei wilden Leuten und drei Fabeltieren.

(Replik des vorhergehenden.)

Wien, Sammlung Figdor.
Schweiz, Mittte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·91 *m*, B. 2·13—2·23 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden. Rückseite sorgfältig behandelt. Wenige Knoten.

Erhaltung: An der linken Seite fragmentiert. Von dem dritten Fabeltier ist nur der Kopf und ein Vorderbein erhalten. Rechts in der obern Ecke ein kleines nicht zugehöriges Stück ergänzt. Restaurierte Stellen.

Beschreibung: In Farben, Hintergrund und Bodenstreifen veränderte Wiederholung des Stückes auf Tafel 49 a. Von links nach rechts: Teile eines Fabeltiers mit gelbem Körper und blauem Kopf und Bein, ein bärtiger Wildmann mit roten Zotteln, ein gelbes Fabeltier mit rosa-blauem Schmuck, eine wilde Frau in blau, ein blaugrünes Fabeltier mit rotem Hals und Rückenschmuck, ein junger Wildmann mit roten Zotteln. Dunkelblauer Hintergrund mit grünen Rankenbäumen und bunten Blüten. Der Bodenstreifen besteht aus grün und gelb kammartig schattierten Hügeln.

Vorgeschichte: Stammt aus dem Kloster Bruch bei Luzern. Befand sich früher in der Sammlung Meyer-am-Rhyn zu Luzern, dann in der Sammlung Abt ebendort, aus der es Dr. Figdor erwarb.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel, S. 25.

TAFEL 50.

Teppich mit Simson und Dalila.

St. Gallen, Sammlung Iklé.
Schweiz, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·00 *m*, B. 0·93 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Mehrfach beschädigt. Löcher, bloßliegende Ketten, verblaßt und schmutzig. Rechts sind die Abschlußwirkborten, oben und unten teilweise die Webekanten erhalten. In der rechten obern Ecke fehlt ein Stück.

Beschreibung: Simson in blauem Gewand ruht im Schoß der rotgekleideten Dalila, die ihm die Locken abschneidet. Rechts tritt ein Knabe über eine Zugbrücke aus einem Schloß. Links ein Jüngling auf einem Turm. Im Hintergrunde werden drei bewaffnete Ritter auf einem Schiff sichtbar. Die ganze Szene erscheint innerhalb einer Festungsmauer. Blauer Tapetenhintergrund mit großem Muster. In den beiden untern Ecken je ein Wappen, links zwei rote gekreuzte Stäbe auf Weiß, rechts zwei grüne Blätter auf Weiß.

Inschriften: „sag mir gesel min
was mag das beste und das aller böste sin."
„das ist ein wib das kein man
ein guttes wib fol loben kan."

Literatur: Katalog der Ausstellung in Stein am Rhein.

TAFEL 51, 52.

Teppich mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Elisabeth.

Wartburg.
Oberrheinisch, vermutlich Schweiz, 1440—1460.

H. 1·08 *m*, B. 3·12 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Oben und unten fragmentiert. Rechts und links sind Reste einer gedreieckten Abschlußbordüre erhalten. Viele ausgefallene Stellen und bloßliegende Ketten, insbesondere an den Rändern. Unterlegt und in Rahmen gespannt.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, mit grünem und rotem Granatapfelmuster bedeckten Grund drei Szenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth. 1. Zu Elisabeth (in blauem Gewand), die für die Armen spinnt, kommt der Bote des Königs von Ungarn (in rotem Rock) mit vier Gefährten zu Pferde (in blau, rot und grün), um sie an den Hof des Königs zu laden.

Spruchband des Boten: „min . her . der . künig . rich .
send . har . sin . diner . noch . iuch."
Spruchband Elisabeths: „sagent . dem . vatter . min .
das . er . on . ûmût . welle . sin."

2. Elisabeth (wie früher) empfängt den von vier Rittern begleiteten Boten (in rotem Gewand) des Landgrafen von Thüringen, der ihr eine Kassette mit Goldstücken sendet.

Spruchband des Boten: „disen . schatz . send . iuch .
uwer . swger . groff . heinrich."
Spruchband Elisabeths: „das . sol . niemen . verdriessen .
die . armen . sollentz . niessen."

Auf beiden Darstellungen sitzen zu Füßen der Heiligen je zwei Kinder lernend und spielend.

3. Der Besuch der Heiligen im Spital zu Marburg. Links ist sie dargestellt (in Grün), wie sie einem Krüppel einen (blauen, rot gefütterten) Mantel schenkt, rechts (in Blau), wie sie einem Kranken Speise reicht. Im Vordergrund sitzen zwei Kranke beim Mahl.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatur: Baumgärtl-Weber, Die Wartburg, Berlin, 1907, S. 611, Abb. S. 619. — Bau- und Kunstdenkmale Thüringens, Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, Bd. III, 2. Abt. Die Wartburg, S. 269.

TAFEL 53.

Johanniter-Grabteppich.

Wartburg.
Schweiz, 1460—1475.

H. 1 *m*, B. 2·42 *m*.

Wolle. 6 Kettfäden. Die beiden Wappen sind in Klosterstich über die alten Bestellerwappen gestickt.

Erhaltung: Sehr gut. Wenige Löcher, bloßliegende Ketten und Flickerei. Auf Rahmen gespannt. Unterlegt.

Beschreibung: Hinter einem Sarkophag, durch dessen Eisengitter ein von Würmern zerfressener Leichnam sichtbar ist, stehen die Mitglieder einer Johanniter-Bruderschaft, neun an der Zahl, die eine Totenmesse halten. Ihnen zur Seite die Familie der Stifter, links die Männer, rechts die Frauen, je acht Personen. Roter Granatapfel-Hintergrund mit gelben Blüten. Es dominieren in den Gewändern rote und blaue Töne. In den obern Ecken zwei gestickte Wappen, die Wappen späterer Besitzer: links ein weißer Stern auf blauem Dreiberg in Rot. (Wappen des oberrheinischen Geschlechts Heggenzer von Wasserstelz), rechts drei weiße Kreise auf Rot (Wappen des Schweizer Geschlechts von Breitenlandenberg). Unter den gestickten sind die alten eingewirkten Bestellerwappen erhalten: links ebenfalls das Wappen der Heggenzer von Wasserstelz, rechts eine weiße Figur auf blauem Grund. (?)

Inschrift: „an . dise . figur . sönd . ir. sechen .
úch . wirt . ouh . allē . also . beschehen."

Vorgeschichte: Nach Mitteilung des Herrn Burghauptmanns v. Cranach wurde der Teppich vom Großherzog Karl Alexander auf der Insel Rhodos erworben.

Literatur: Baumgärtl-Weber, Die Wartburg. — Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Heft XLI, Die Wartburg, S. 270. — Schmitz, Bildteppiche, S. 106.

TAFEL 54.

Fragment eines Teppichs mit Greif und Liebespaar.

Berlin, Schloßmuseum.
Schweiz, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·05 *m*, B. 1·48 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden in Haaren und Kopftuch. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Restauriert (in der Berliner Gobelin-Manufaktur Ziesch & Co. Neue Ketten, eingesetzte und gestückelte Stellen). An der rechten Seite Fragment. Das Grün des Hintergrundes ist stark in Blau verschossen. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: Auf dunkelgrünem Granatapfelgrund stehen drei Figuren, eine Dame in blauem Kleid mit roten Ärmeln und roter Sendelbinde, ein Jüngling in rotem Gewand und eine Dame in Blau. Alle drei halten Spruchbänder in den Händen. Zwischen dem ersten Paar ein gelb und rotbrauner Greif.

2. Spruchband der ersten Dame:
„der . griffe . betůttet . (?) mir . den . list .
dz . rehter . liebe . nim . uf . erden . ist."

1. Spruchband des Jünglings:
„Schone . frŏwe . begnodent . mich . in . rehter . liebe . . . ."

3. Spruchband der zweiten Dame: „wer . nit . wil . sin . au . . . ."

Literatur: Jul. Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Taf. 38. — Schmitz, Bildteppiche, S. 94, Abb. 44.

TAFEL 55 a.

Fragment mit Fabeltieren.

Gegenwärtiger Aufenthaltsort unbekannt.
Schweiz, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. ca. 1·05 *m*. B. ca. 1·50 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Ein an den Ecken beschädigtes, aus zwei in der Mitte willkürlich zusammengestückelten Bruchstücken bestehendes Fragment. Geflickte Stellen.

Beschreibung: Auf grünem Granatapfelgrund zwei von einander abgekehrte Fabeltiere, das linke rot, das rechte weiß.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung des Herrn Meyer-am-Rhyn zu Luzern.

Literatur: Catalogue de l'Art ancien. Exposition nationale Suisse. Genève, 1896, Nr. 3666. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts. S. 25, Anm. 6.

TAFEL 55 b.

Teppich mit vier auf Fabeltieren reitenden Wildleuten.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, 1470—1480.

H. 1·15 *m*, B. 2·93 *m*.

Wolle, 6 Kettfäden.

Erhaltung: Ein aus zwei großen und drei kleineren Bruchstücken zusammengesetztes und durch einen in der Mitte der ganzen Breite nach eingefügten gemalten Streifen ergänztes Fragment. Auch am untern Rande links und am obern rechts sind gemalte Teile zugefügt.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Granatapfelhintergrund sind vier auf Fabeltieren reitende wilde Leute dargestellt, von denen je zwei, ein wilder Mann und eine wilde Frau, einander kämpfend zugewendet sind. Jeder trägt ein Wappen und den Helm mit Helmzier. Erhalten sind drei Helmkleinode und ein Wappenschild. Das erste Helmkleinod zeigt eine schwarze Schere mit gelber Krone und schwarz-roter Helmdecke (Helmkleinod der bei Pforzheim ansässigen Familie von Neidlingen), das zweite einen wachsenden weißen Bracken mit roter Zunge und blau-weißer Helmdecke (Helmkleinod des in Luzern und Aarau seßhaften Geschlechts von Hunwil), das dritte einen Adlerkopf mit weißem Hals, gelbem Schnabel, roter Zunge und rot-weißer Helmdecke (Helmkleinod der elsässischen Familie Roeder von Rodeck) und der einzig erhaltene Wappenschild, der sich als angenähtes Flickstück vorfand, einen goldenen Balken auf dem von Rot und Weiß gespaltenen Schild (Wappen der im Breisgau begüterten Familie von Ampringen, Helmzier: zwei erhobene weiße Bärentatzen mit je einem roten Apfel).

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung des Herrn Meyer-am-Rhyn, Luzern.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Ein aus Bruchstücken ergänzter, gewirkter, oberrheinischer Wandbehang usw., Jahresberichte des Historischen Museums Basel 1918. — Idem, Zwei oberrheinische, gotische Wirkereien im Historischen Museum zu Basel, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. Bd. XXII. 1920, S. 247. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 24 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 56.

Teppich mit wilden Leuten auf der Jagd.

Süddeutschland, Privatbesitz.
Schweiz, 1468—1488.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: In zwei beiläufig gleich große Teile zerschnitten, zwischen denen ein schmaler Streifen fehlt.

Beschreibung: Vor großgemustertem Granatapfelgrund wilde Leute auf der Jagd. Links ist eine eichenlaubumkleidete Asthütte dargestellt, in der hinausblickend eine Wildfrau mit einem Kochlöffel steht. Neben ihr ein bärtiger Wildmann mit drei Hunden, die einen Hirsch in ein Netz jagen.

Spruchband des Wildmanns: „ich . dů̈n . mit . treiwe̅ . dz . best . das . ich . vermag . dz . ich . dz . dier . bring . an . den . hag."

Spruchband über der Tiergruppe: „ich . bin . kumen . uf . den . rechtten . spur . han . ich . glük . ich . kum . hin . dur."

Es folgt ein Paar, der junge Wildmann ist mit dem Pfropfen eines Baumes beschäftigt, die Frau hält Liebesknoten auf einer Stange.

Spruchband: „wart . hin . zuo . d - - (en) h - - (un) den sy . hand . ein . dierlin . funden."

Dann ein Liebespaar; die Frau hält einen Falken auf der Hand.

Spruchband des Mädchens: „lieber . gesel . los . uns . swigen . ich . hör . die . hündlin . driben."

Spruchband des Jünglings: „die . hündly . jaggen . wol . ich . üwer . pflegen . sol."

Zuletzt ein Paar, von einem Hündchen begleitet; der Jüngling reicht dem Mädchen einen Vogel, vermutlich eine Jagdbeute.

Spruchband des Mädchens: „lieber . gesel . sich umb . dich . gar . uñ . nim . des . gewiltz . ebben . war."

Spruchband des Jünglings: „hand . kein . sorg . ir . wiplich . bild . ich . wil . üch . geben . zams . und . wiltz."

Rechts und links in den Ecken zwei Wappen, die in der Mitte des Stückes am untern Rand zu einem gemeinsamen Wappen vereinigt sind. Schwarzer rechter Schrägbalken in Gelb (Wappen der oberrheinischen Familie von Flachsland) und drei weiße Kreise in Rot (Wappen der Basler Familie von Breitenlandenberg).

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Wandbehang mit Liebesgarten, Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums 1921, S. 10. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 34.

TAFEL 57.

Zwei Streifen mit Wildleute-Darstellungen.

Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsches Museum.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·76 *m*, B. 5·98 *m* (der beiden zusammengestückelten Streifen).

Wolle, 7 Kettfäden.

Erhaltung: Gut, nur etwas verblaßt und schmutzig. Die Streifen sind fragmentiert und zusammengestückelt. Einige Beschädigungen und Flickstellen.

Beschreibung: Vor dunkelblauem, mit heller blauem Granatapfelmuster und roten Blüten bedecktem Grund, auf schmalem, blaugrünem Bodenstreifen, der mit Blumenstauden und Gräsern bewachsen ist, Wildleute-Darstellungen. Auf Streifen I (von links nach rechts): ein Brunnen, ein wilder Mann mit hellgrünen Zotteln, der mit zwei Gefäßen Wasser holt, ein Liebespaar, der Jüngling mit roten, das Mädchen, das eine Krone trägt, mit dunkelgrünen Zotteln. Spruchband des Jünglings: „noch . wer . liebe . grot . mich . verlangen." Spruchband des Mädchens: „het . es . kurtzlich . angefangen . / gehe . liebe . ist . bald . zergangen ." Es folgt ein zweites Liebespaar, das einen Hollerbaum pfropft, der Jüngling in Rot, das Mädchen in Hellgrün. Spruchband des Jünglings: „konden . ir . mich . underwisen . / das der . holder . nit . wr̄d . risen ." Spruchband des Mädchens: „wilt . du . stet . und . fest . beliben . / so . hilf . mir . dise . holder . zwigen ." Endlich eine eichenlaubgedeckte Asthütte, aus der eine wilde Frau in Blau mit einem Kind auf dem Arm tritt und einen Hasen in Empfang nimmt, den der von der Jagd heimkehrende rote Wildmann ihr reicht. — Auf Streifen II folgt links ein roter Wildmann, der zwei Fabeltiere — vermutlich symbolisierte Laster — an der Leine führt. Sein Spruchband lautet: „nieman . kan . sich . fristen . / vor . der welt . großen . listen." Dann ein bärtiger Wildmann in Hellgrün, der mit einer Königin (Frau Ehre) mit dunkelgrünen Zotteln und rotem Mantel spricht. Spruchband der Wildfrau: „do . clagen . wir . die . werden . fürsten . guot . / die . hend . kein . trw . noch . stette . muot ." Spruchband des Wildmannes: „ir . frůwen . aller . tugenden . rich . / uwer . clag . ist . ernstlich." Es folgt eine zweite Königin (Frau Minne) mit roten Zotteln und grünem Mantel, die auf einem von Löwen getragenen Stuhl sitzt und ein Hündchen auf dem Schoß hält. Ihr Spruchband lautet: „fruw . er . und . ich die . clagen . wol . / die . welt . ist . untrw . vol." Den Abschluß bildet ein Liebespaar, das zu einem Brunnen schreitet, das Mädchen in Hellgrün, der Jüngling in Rot.

Literatur: F. A. Lehner, Fürstlich Hohenzollernsches Museum in Sigmaringen, Verzeichnis der Textilsammlung, Nr. 4. — Schmitz, Bildteppiche, S. 92, Abb. 45. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 34.

TAFEL 58.

Fragment mit Wildleute-Darstellungen.

(Replik des Vorhergehenden.)

Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·755—0·78 *m*, B. 1·79—1·82 *m*.

Wolle, 7 Kettfäden.

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert, oben und unten vollständig. Einige mit groben Stichen zusammengeflickte Löcher. Unter Glas und Rahmen.

Beschreibung: Erhalten ist hier nur die Wiederholung der rechten Hälfte des I. Streifens in Sigmaringen. Die Farben der Figuren sind geändert, die des Hintergrundes stimmen überein. Auch die Spruchbänder zeigen den gleichen Wortlaut und die gleiche Schreibweise.

Vorgeschichte: Gelangte als Geschenk des Herrn Guido Oppenheim ins Frankfurter Kunstgewerbe-Museum.

Literatur: Katalog der historischen Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. 1875, Nr. 4. — Otto v. Falke in Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes, I, S. 346. — Hermann v. Trenkwald, Führer durch das Kunstgewerbe-Museum in Frankfurt a. M. 1908.

TAFEL 59—63.

Rücklaken mit wilden Leuten bei der Landarbeit.

Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·96—1·02 *m*, B. 6·00 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. Einzelne geflickte und ausgefallene Stellen.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Hintergrund, der mit grünen Hopfenranken und roten Blüten bedeckt ist, wilde Leute bei der Landarbeit, die Mehrzahl mit roten oder blauen Zotteln. Links ein bärtiger

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wildmann hinter einem Pflug, der von zwei Ochsen und einem scheckigen Pferd gezogen wird. Auf dem Pferd reitet ein jugendlicher Wildmann. Sein Spruchband: „. usta . brun" verdolmetscht uns vermutlich seinen anfeuernden Ruf an die Tiere. Das Spruchband des Pflügers lautet: „mit . arbet . mus . uch . muhegon. / darum̄ . min pflug . nit . sol . müssig . ston." Es folgt eine Säerin mit dem Spruchband: „zu . dise . winder . went . wir . seiggen. / das . wir . den . sumer . hant . ze . meiggent." Hinter ihr ein reitender Jüngling mit einer Egge. Sein Spruchband lautet: „mit . miner . eggen. / wil . ich . das . korn . vor . den . rappen . deggen." Die folgende Darstellung zeigt ein Getreide mähendes Wildleutepaar. Spruchband: „zu . disem . summer . went . wir . schniden. / das . wir . den . wider . bi . einand . beliben." Ein weiteres Paar bindet das gemähte Korn zu Garben. Spruchband: „mit . truwen . bring . ich . das korn. / bind . es . das . es . nuit . wert . vloren." Es folgt ein bärtiger Wildmann, der auch Garben bindet mit dem Spruchband: „ze . samen . wil . ich . es . bindē. / das . wir . es . dem . winder . wider . findent." Und dann ein Wildleutepaar mit zwei Kindern, die in einer Hütte aus Ästen und Eichenblättern das Essen kochen und den Arbeitern bringen. Spruchband: „ich . wil . uch . bringen . zeessen. / untrw . sond . ir . gegen . mir . vgessen." Die letzte Darstellung zeigt die Heimkehr des Schnitterpaares auf dem Erntewagen, den ein jugendlicher Wildmann mit Garben beladt. Spruchband: „wir . fürend . hem . das . korn. / umtrw . ist . gar . verlorn." Zu äußerst rechts endlich der Kutscher, der sich aus einer Flasche stärkt. Spruchband: „lond . uch . wol . sin / kalt . ist . d' . win."

Vorgeschichte: Aus dem Besitze des Grafen Ledebur. Gefunden auf Schloß Milleschau in Böhmen.

Literatur: Katalog der Spezialausstellung mittelalterlichen Hausrats, Wien 1892, Nr. 535. — Jakob v. Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche, Mitteilungen des Österreichischen Museums 1892, S. 109. — Idem, Die Ausstellung mittelalterlichen Hausrats im Österreichischen Museum, ebendort 1893, S. 290. — Kunst und Kunsthandwerk I. 1898, S. 316. — Schmitz, Bildteppiche, S. 94, Abb. 46.

TAFEL 64.

Fragment mit wilder Frau.

Wien, Sammlung Figdor.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·79 *m*, B. 0·47 *m*.
Wolle. 6 Kettfäden.

Erhaltung: An allen vier Seiten fragmentiert. Restaurierte Stellen. Gefüttert und mit roter Samtleiste eingefaßt.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, von grünen Ranken und roten Blumen bedeckten Hintergrund steht eine Wildfrau mit blauen Zotteln, Blumenschapel und Gürtelkranz. Sie hält mit der Linken ein Spruchband, von dem nur ein Teil erhalten ist.

Spruchband: „. . . noch . . . . . ruch noch so wild /
ich hoff dich zem ein wiplich bild."

Vorgeschichte: Befand sich früher bei den Herren Brüder Heilbronner in München.

TAFEL 65 a.

Teppich mit Wildmann, der von einer Frau an einer Kette gehalten wird. [1]

Kopenhagen, Nationalmuseum.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·75 *m*, B. 1·01 *m*.
Wolle.

[1] Die Notizen über diesen Teppich danke ich den freundlichen Mitteilungen Dr. Paul Nörlunds in Kopenhagen.

Erhaltung: Vollständig. Nur an den Rändern beschädigt. Löcher Verstopfte Risse.

Beschreibung: Ein bärtiger Wildmann mit gelblichen Zotteln, der in der rechten Hand einen Baum hält, wird von einer rot bekleideten sitzenden Dame an einer Kette gehalten, die an seinem linken Fuß befestigt ist. Hintergrund blau mit grünen Blätterstauden.

Spruchbänder: Wildmann: „ich wil iemer wesen wild
bis mich zemt ein frovwen bild."
Dame: „ich frvw ich wel dich zemen wol
als ich billich sol."

Vorgeschichte: Stammt aus Island.

TAFEL 65 b.

Fragment mit wildem Mann, Hirsch und Widder.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·32 *m*, B. 0·88 *m*.
Wolle und weiße Leinenfäden. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Beschädigtes Fragment. In der Mitte der ganzen Länge nach gestückelt. Verstopfte Löcher.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, mit grünen Distelstauden und roten Blüten bedeckten Grund ein wilder Mann mit hellbraunen Zotteln, der in der einen Hand eine Keule trägt, mit der andern einen Hirsch am Halsband führt. Rechts geht ein Widder gegen eine andere Gestalt im Angriff los, von der nur die linke Hand erhalten ist.

Vorgeschichte: Aus der Sammlung des Herrn Denier in Attinghausen. Vorher in der Gottschwyler Kapelle zu Spiringen.

Literatur: Führer durch das Schweizerische Landesmuseum. — Schmitz, Bildteppiche, S. 92.

TAFEL 66.

Teppich mit dem Wildleutespiel: „Der Graf von Safoi."

Besançon, Musée.
Schweiz, 1470—1480.

H. 1·22 *m*, B. 2·84 *m*.
Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. Schmutzig und verzogen.

Inhalt der Dichtung, soweit sie für die Darstellungen in Betracht kommt: Der Graf von Safoi wird durch eine göttliche Stimme veranlaßt, den Glanz seines Hofes zu verlassen und ins Elend zu wandern. Nach mannigfachen Gefahren verkauft er 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.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, mit blaugrünen Ranken gefülltem Grund sind, von rechts beginnend, vier Szenen der Erzählung dargestellt.

1. Die Schiffahrt nach Frankreich. Im Schiff die Frau (in Blau) mit drei wilden Leuten (in Rot, Grün und Blau); am Ufer steht ein vierter Wildmann mit roten Zotteln. Das Segel des Schiffes trägt ein Wappen: Gelbes Andreaskreuz, begleitet von vier gelben Sternen in Rot (Wappen der Berner Familie v. Wabern). Spruchband des am Ufer Stehenden: „kauf her wille mich (?) / zu einer frowe minniglich." Spruchband des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bärtigen Schiffers: ein schönes wip mit folle begir / dz ich dir sag die zög ich dir." 2. Die Wildfrau (wie früher) erscheint, von einem wilden Mann (rot) begleitet, vor dem König (braun). Der begleitende Wildmann hat auf der Schulter ein Wappen: drei gelbe Lilien auf Blau (Wappen von Frankreich). Spruchband der Frau: „bi uch schlaffen nit sol sin / gewerē mich e dr̄ bet min." Spruchband des Begleiters: „eī iar hat sy gelopt kuscheit / künig / dz sy dir furwar geseit." Spruchband des Königs: „sit ir so hant begert / so söllent ir des sin gewert." 3. Das Turnier. Zwei Ritter (der linke in blauer Rüstung, der rechte blau mit gelb) sprengen mit eingelegten Speeren aufeinander los. Jeder trägt einen Schild mit Wappen. Der Rechte das Wappen der Wabern, das auf dem Schiff war, der linke: Blauer Ring oder Spiegel auf rotem Fünfberg in Gelb (Wappen der Schweizer Familie Spiegelberg zu Solothurn). Spruchband des Siegers: „ach got durch din gutte / mich in dinem schyrm behutte." Spruchband des Besiegten: „ich sprich by minē lebe / ma sol dem dr̄ priss un er geben." 4. Die Wiedervereinigung des getrennten Ehepaares vor dem König (der König und die Frau wie früher, der Mann mit grauen Zotteln und rosa Pilgerhut). Spruchband des Mannes: „o got durch din dot / du hest uns erloset von grose not." Spruchband der Frau: „got sy gelobt der stunden, ds ich hab min gemahel widr funden." Spruchband des Königs: „sit ir beide sint by leben / so wil ich uch land un bit wider geben."

Unter den Hintergrundsranken verstreut findet sich zwölfmal rechts und zwölfmal links ein kleines Spruchband mit den Minuskeln „wr̄mv", wohl die Devise des Stifters.

Literatur: Jules Guiffrey, Les tapisseries, p. 65.

TAFEL 67.

Teppich mit satirischer Darstellung.

Wien, Sammlung Figdor.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·85 *m*, B. 1·09 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. Sechs Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Nur an den Rändern ausgefranst und schadhaft. Restaurierte Stellen. In Rahmen gespannt und gefüttert.

Beschreibung: Auf einer Eselin reitet eine weibliche Gestalt in rotem Gewand. Von ihrem Gürtel hängt eine Wage herab. Sie trägt in einem weißen Tuch auf der Brust ein kleines Kind, in einem Rückenkorb, von dem ein Maulkorb herabhängt, zwei Enten. Mit den Händen spinnt sie. Auf dem Kopf der Eselin sitzt ein Affe. Ein Ziegenbock und ein Kalb, ein Hund und ein Schwein und ein an den Eutern der Eselin säugendes Junges begleiten den Zug. Den Hintergrund bildet ein grünes Granatapfelmuster mit roten Blüten.

Spruchband: „ich . het . husrat . gnug .
wer . ich . sus . imas . fuog."

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung des Herrn Touzain, Paris.

Literatur: Katalog der Spezialausstellung mittelalterlichen Hausrats im Österreichischen Museum, Wien, 1892, Nr. 534. — T. de Wyzewa, Gazette des Beaux-Arts, Tome VIII. 3e période, p. 378.

TAFEL 68.

Teppich mit satirischer Darstellung.

Köln, Kunstgewerbemuseum.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·80 *m*, B. 1·10 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn.

Erhaltung: Gut. Nur an den Rändern beschädigt. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: Auf einer Eselin reitet eine Frau in rotem Gewand, ein Kind an der Brust. Auf dem Kopf trägt sie einen Korb mit einer Ente und einem Hahn; mit den Händen spinnt sie. Eine Katze sitzt auf dem Kopf der Eselin, ein Kalb, ein Schwein und ein Lamm begleiten den Zug. Rechts steht ein Jüngling mit blauem Wams und roten Hosen, der mit den Händen ein Spruchband hält. Der blaugrüne Hintergrund ist mit heller grünen Ranken übersponnen.

Spruchband der Frau: „unmuss . han . ich . fil .
wen . ich . ze . merck . wil."

Spruchband des Jünglings: „liebes . metzlin .
wie . machtu . so . un . miessig . sin."

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Clemens, München.

Literatur: Katalog der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, München 1901. Nr. 712. — Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung, Düsseldorf 1902, Nr. 2531. — Luise Strauß-Ernst, Die Sammlung Clemens, Zeitschrift für bildende Kunst 1921.

TAFEL 69 a.

Teppich mit Wolf, der den Gänsen predigt.

Wien, Sammlung Figdor.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·565 *m*, B. 0·615 *m*.

Wolle. Fünf Kettfäden.

Erhaltung: Sehr zerstörtes und verblaßtes Fragment. Löcher, bloßliegende Ketten, restaurierte und roh geflickte Stellen. Gefüttert und mit schwarzer Borte eingefaßt.

Beschreibung: Ein Wolf, der zwei Gänse in seiner Kapuze trägt, predigt von einer aus Latten geflochtenen Kanzel vier Gänsen, die Rosenkränze in den Schnäbeln halten. Ein Fuchs steht am Fuße der Kanzel. Der Grund ist dunkelblau und von grünen Weinblattranken und roten Beeren bedeckt.

Spruchband: „Listdickkeit (?) . han . ich . wol .
do . mit . fuill (?) . (ich?) min . k . . . en (kragen?)
gar . foll ."

Vorgeschichte: Früher in den Sammlungen Lorenz Gedon und Fr. Greb, München.

Literatur: Katalog der Sammlung Lorenz Gedon, München 1884, Nr. 759. — Katalog der Spezialausstellung von Gobelins im Österreichischen Museum 1890, Nr. 20.

TAFEL 69 b.

Rücklaken mit Darstellung der Weiberlisten.

Basel, Historisches Museum.
Schweizerisch, vermutlich Basel. 1470—1480.

H. 0·62 *m*, B. 2·15 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. 7 Kettfäden. Verwendung von Knüpfarbeit an der Verbrämung des Gewandes der Quintaine spielenden Dame.

Erhaltung: Fragmentiert. In der Mitte der ganzen Höhe nach gestückelt. Löcher, geflickte Stellen, bloßliegende Ketten. Grün, stark zu blaugrün verblaßt.

Beschreibung: Drei Szenen, die durch Bäume mit großen Früchten (einen Birn- und einen Apfelbaum) von einander getrennt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sind. 1. Die Frau und der Pilger. Der Pilger in grauem Gewand mit rotem, blau gefüttertem Kragen, rotem Hut, blauer Kapuze, die Dame in grünem Granatapfelgewand.

Spruchband des Pilgers: „ellend . bin . ich . den . das . erbarmt . der . troest . mich."

Spruchband der Frau: „der . welt . luest . ist . wnderlich . dorum . treiest . dich . din . gelich."
(Darum tröste Dich Deinesgleichen.)

2. Das Quintainespiel. Die Dame, die auf dem Rücken eines blau gekleideten Knaben sitzt in rotem, blau verbrämtem Gewand, ihr Partner in Blau; hinter diesem eine Dame in graubraunem, weißgemustertem Gewand mit blauen Ärmeln und ein Jüngling in Rot.

Spruchband der Dame: „ich . halt . dir . ebbe . noch . dem . schisch." (Fuß.)

Spruchband des Jünglings: „so . wil . ich . recht . treffen . dich."

Spruchband der Zuschauer: „trift . er . nit . ebben . und . voi . er . ouch . vallan . sol."

3. Phyllis, auf Aristoteles reitend. Sie trägt ein blaues, Aristoteles ein rotes Gewand.

Spruchband der Phyllis: „wer . schōen . wibē . pflegē . wil . der . mûs . in . gestaten . vil."

Spruchband des Aristoteles: „mich . über . kam . ein . reine . meit . dz . si . mich . als . eĩ . pfert . reit."

Die Reste eines weiteren Spruchbandes, das vielleicht zu einer Darstellung von Simson und Dalila gehörte, lautet: „diner . list . wart . . ." Hintergrund dunkelblaugrün mit heller blaugrünen Ranken.

Literatur: Führer durch das Historische Museum Basel. — Rud. F. Burckhardt, Wandbehang mit Liebesgarten, Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums 1921, S. 10. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 16.

TAFEL 70.

Teppich mit den neun stärksten Helden.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, vermutlich Basel, 1460—1480.

H. 1·12 *m*, B. 1·70 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. Silberlahn bei der Mantelschließe Davids. Sieben Kettfäden.

Erhaltung: An den beiden Seiten fragmentiert. Löcher, bloßliegende Ketten, geflickte und mit Stoff unterlegte Stellen.

Beschreibung: Auf blaugrünem Grund, der von heller grünen Rosenranken übersponnen ist, die rote Blüten tragen, stehen fünf von den neun stärksten Helden. Zu äußerst links David, der nur zur Hälfte erhalten ist. Er trägt einen grünen, gelb verbrämten Rock und einen blauen, rot gefütterten Mantel. Sein Schild zeigt in hellblauem Feld eine weiße Harfe. Spruchband: „ . . . . gotte . kam / schlug . ich . den . grossen . goliam." Es folgt Judas Makkabäus in blauem Gewand. In seinem Schild eine weiße Sphinx auf Rosa. Spruchband: „Judas . machebeus . ich . hab . gehabt . iudischie . lant . / und . min . opfer . zuo . gott . gesant." Der dritte ist König Artus in Rosa. Er trägt eine Fahne mit drei Kronen. Spruchband: „kunig . artus . min . macht . und . min . miltikeit . / das . ich . alle . lant . erstreit." Der vierte ist Kaiser Karl der Große in blauem Gewand und rotem Mantel. Seine Fahne: gespalten, rechts ein halber schwarzer Adler auf Weiß, links drei weiße Lilien auf Blau. Spruchband: „keisser . karelus . weltlich . recht . han . ich . gestifft . / und . die . beste[tt] . iet . in . geschrift." Der letzte ist Gottfried von Bouillon in blau-weißer Rüstung. Seine Fahne: gespalten, rechts ein graues Krückenkreuz auf Weiß, links ein weißer Balken in Rot. Spruchband: „goeppfrit hertz (og) . von . hollant . noch . düresz . fürsten . adels . sitten . / han . ich . das . heilige . grab . erstritten." Zwischen David und Judas ist das Wappen des Stifters eingewirkt. Ein roter (hier nur rosa konturierter) Eberkopf mit weißen Hauern auf Weiß, das Wappen der Basler Familie „Eberler", genannt „Grünenzweig".

Literatur: Jules Guiffrey, Histoire de la Tapisserie, Tours 1886, p. 117. — Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Taf. 28. — André Michel, Histoire de l'Art III. l, p. 570. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, p. 31, Fig. 14. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 264. — Schmitz, Bildteppiche, S. 98. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 36 ff.

TAFEL 71 a.

Teppich mit Liebespaaren.

Berlin, Schloßmuseum.
Schweiz, vermutlich Basel, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·59—0·60 *m*, B. 1·31—1·32 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Oben und unten abgeschlossen. Rechts und links fragmentarisch. Einzelne Löcher und grob geflickte Stellen. Auf Rahmen gespannt und gefüttert.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, mit grünem Granatapfelmuster bedecktem Hintergrund sind, durch einen weißen Wirkstreifen getrennt, zwei Liebespaare dargestellt. Links in blauem Untergewand und rotem großgemustertem Mäntelchen der Jüngling, die Hände im Redegestus erhoben, das Mädchen in blauem Gewand hält das Spruchband. Hinter ihr erscheint der Vorderleib eines kläffenden Hündchens. Rechts stehen die beiden Figuren, das Mädchen in Rot, der Jüngling mit roten Hosen und blauem Wams, zu Seiten eines gotischen Brunnens und halten Spruchbänder.

Spruchband des Jünglings links: „ich . har . uff . gnod."

Spruchband des Mädchens links: „bis . stet . und . vest . har . uf . das . best."

Spruchband des Jünglings rechts: „du . erfreuwest . mir . das . hertz . min.

Spruchband des Mädchens rechts: „mag . ich . des . von . dir . sicher . sin."

Literatur: Führer durch das Berliner Kunstgewerbemuseum. — Schmitz, Bildteppiche, S. 98, Abb. 51. — Rud. F. Burckhardt, Wandbehang mit Liebesgarten, Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums 1921, S. 11. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 17.

TAFEL 71 b.

Teppich mit Liebespaaren.

Paris, Musée de Cluny.
Schweiz, vermutlich Basel, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·60 *m*, B. 1·32 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Rechts vollständig mit Wirkborte. Beschädigungen am oberen Rand. Bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Auf blauem, grün gemustertem Granatapfel-Hintergrund die sich zweimal in wechselnden Farben wiederholende Darstellung eines Liebespaares zu Seiten des symbolischen Hollerbaumes. Die Mittelfiguren tragen blaue, die Seitenfiguren rote Kleider. Der Jüngling hat die Hände im Redegestus erhoben, das Mädchen, das ein Maiglöckchen-Schapel im Haar trägt, schneidet mit einem Messer Blüten vom Baume.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spruchband des Jünglings: „ich . trag . an . minem . hertzen . un . holder . grosē . schērtzē.“ (Schmerzen.)

Spruchband des Mädchens: „es . sol . nut . mne . bluiegen . das . dz . hertz . mœg . muiegen.“

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Wandbehang mit Liebesgarten, Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums 1921, S. 11. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 17.

TAFEL 72.

Kissen mit Dame und Papagei.

Hamburg, Kunstgewerbemuseum.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·55 *m*, B. 0·67 *m* (ohne die oben und unten angesetzten je 3 *cm* breiten Streifen).

Wolle und weiße Leinenfäden. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Restauriert. Angesetzte Streifen oben und unten. Doch scheint am untern Rand das Stück vollständig mit Wirkkante erhalten. Eine 3 *cm* breite Doppelborte umgibt das Ganze.

Beschreibung: Vor hellblauem Hintergrund auf dunkelgrünem Bodenstreifen sitzt eine Dame in großgemustertem, blauem Gewand mit roten Ärmeln und Hermelinbesatz, die auf der rechten Hand einen Papagei hält. Über ihr ein gotisch geschwungenes Spruchband.

Spruchband: „mich . dunckt . die . welt . git . bössen . lon . dar . um̄ . wil . ich . ir . abi . ston.“

Vorgeschichte: Gekauft bei Antiquar Bossard in Luzern.

TAFEL 73 a.

Fragment mit Äpfelpflücken.

Schloß Osthausen.
Schweiz, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. ca. 0·60 *m*, B. ca. 0·60 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Das Stück scheint auf allen vier Seiten fragmentiert.

Beschreibung: Auf Granatapfelgrund zu Seiten eines Apfelbaumes steht links eine Dame mit weißer Haube und großgemustertem Gewand, rechts ein Liebespaar. Das Mädchen pflückt einen Apfel vom Baum und wendet sich zu dem Jüngling, der nach ihren Brüsten greift. Von den Spruchbändern sind nur einige Worte zu entziffern.

Spruchband des Liebespaares: „Es . . . . . frow . sin . (?) ist . das . apfflein (?) min.“

Literatur: Eduard Fuchs, Deutsche Sittengeschichte, Ergänzungsband I, S. 218, Abb. 172. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 17 f.

TAFEL 73 b.

Teppich mit Liebespaar.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Schweiz, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·76 *m*, B. 0·93—0·98 *m*.

Wolle, weiße Leinen-, wenige Seidenfäden. Silber am Gürtel und Halsausschnitt. 6 Kettfäden. Verbrämung an den Ärmeln der Dame in Knüpfarbeit.

Erhaltung: Restaurierte Stellen. Gefüttert und in Rahmen gespannt.

Beschreibung: Auf rotem Granatapfelgrund, der mit rückgewendeten Vögeln geziert ist, erscheint ein Liebespaar. Links steht die Dame in blau-gelb großgemustertem Gewand, im Haar und in der linken Hand einen Vergißmeinnichtkranz. Rechts der Jüngling in grüngemustertem Rock. Zwischen ihnen ein Hollunderbaum. Die Gestalten werden von Spruchbändern umrahmt.

Spruchband der Dame: „kanst . du . holder . lieb . haben . bliemlin . wergiss . nit . mi . sotu . tragen.“

Spruchband des Jünglings: „holder . hot . mir . min . hert . besesen . das . ich . alls . leides . han . wergesen.“

Vorgeschichte: Im Jahre 1895 vom Antiquar Picard in Paris gekauft.

Literatur: Führer durch das Schweizerische Landesmuseum.

TAFEL 74.

Teppich mit Liebespaar und Fabeltieren.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·17 *m*, B. 2·87 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Vereinzelte geflickte und ausgefallene Stellen. Grün zu Blaugrün verschossen. Auf Rahmen gespannt und unterlegt.

Beschreibung: Auf dunkelgrünem Grund mit heller blaugrünem Tapetenmuster ein Jüngling und ein Mädchen in höfischer Tracht, jedes zwei Fabeltiere am Halsband führend.

Spruchband des Jünglings: for . mir . mag . kein . dier . sich . gefristen dz schaff ich [alles] mit minen listen.“

Spruchband des Mädchens: „mit [miner] minē ich schwingen kan wilde dier und ouch dar zu die man.“

Literatur: Heyne, Kunst im Hause, I. S. 9, Taf. III u. IV. — Jules Guiffrey, Histoire de la tapisserie, Tours 1886, p. 110. — Jak. von Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche, Mitteilungen des Österreichischen Museums 1892, S. 107. — Jul. v. Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XV, S. 291. — Rud. F. Burckhardt, Ein aus Bruchstücken ergänzter, gewirkter, oberrheinischer Wandbehang, Jahresberichte des Historischen Museums. Basel 1918, S. 42f. — Schmitz, Bildteppiche, S. 96, Abb. 50. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 23 f.

TAFEL 75/76.

Teppich mit Liebesgarten.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, vermutlich Basel, 1460—1480.

H. 1·02 *m*, B. 3·55 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden, etwas Silberlahn. 7 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. Restauriert. Am untern Rand ist ein Streifen, der zerstört war, neu ergänzt.

Beschreibung: In einem blumenbewachsenen Garten, der im Hintergrund von einem Weinlaubspalier abgeschlossen ist, fünf Liebespaare. Alle in höfischer Modetracht. Links eine Dame mit einer Krone, die mit einem Jüngling Schach spielt. Es folgt ein Jüngling, der einer Dame einen Korb mit Obst überreicht. In der Mitte des Teppichs ein mit Speisen besetzter Tisch, an dessen linker Seite ein kosendes Paar sitzt, während rechts ein Jüngling mit Blumenschapel mit einem Messer vom Spalier eine Traube schneidet. Es folgt ein sitzendes Paar, das Karten spielt. Dann eine Dame, die ein Kränzlein windet, während ein Jüngling auf sie einzusprechen scheint. Im Vordergrund ein schmaler, aus Astwerk geflochtener Zaun, vor dem allerhand kleine Tiere sich tummeln. Hauptfarbtöne: blau, rot und grün.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vorgeschichte: Einst in der Sammlung Meyer-am-Rhyn in Luzern. Der Vater des Sammlers, Oberst J. Meyer-Bielmann, hat ihn auf dem Gut Seematt bei Vordermeggen entdeckt und erworben. Seit 1902 in der Sammlung Engel-Gros auf Schloß Ripaille, seit 1921 im Historischen Museum zu Basel.

Literatur: G. Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 198. — Collection Engel-Gros, Paris 1821, Nr. 286. — Rud. F. Burckhardt, Wandteppich mit Liebesgarten. Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums. Basel 1921. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 19 ff.

TAFEL 77.

Fragment mit schachspielender Königin.

Colmar, Unterlindenmuseum.
Schweiz, vermutlich Basel, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·10 *m*, B. 0·65 *m*
Wolle und weiße Leinenfäden.
Erhaltung: Restauriertes Fragment.
Beschreibung: Links eine schachspielende Königin mit der Krone und hermelinverbrämtem Granatapfelgewand. Rechts eine stehende weibliche Gestalt mit Blumenschapel im Haar. Im Hintergrund ein Baum mit Weinblättern und Früchten, durch dessen Zweige sich ein Spruchband schlingt, das die Buchstabendevise „g. s. f. d." trägt.
Vorgeschichte: Von Herrn Ch. Foltz in Colmar gekauft, der das Stück in Reichenweiher bei Colmar gefunden hatte.
Literatur: Rud. F. Burckhardt, Wandbehang mit Liebesgarten, Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums zu Basel 1921, S. 5. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 20 f.

TAFEL 78/79.

Drei Teile eines Minneteppichs mit kartenspielendem Paar.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, vermutlich Basel, 1471—1500.

H. 1·08 *m*, B. 2·65 *m*. Mittelstück B. 1·34 *m*, linkes Teilstück B. 0·52 *m*, rechtes Teilstück B. 0·81 *m*.
Wolle, Leinen und Seide. (Das Zelt in weißen Leinenfäden, daneben hellgrüne und hellgelbe Seidenfäden in Aufputz, Blumen etc.) 5 Kettfäden.
Erhaltung: Drei Bruchstücke, die vermutlich einst ein Ganzes gebildet haben. Zwischen den Seitenteilen und dem Mittelstück fehlt links ein breiterer, rechts ein schmälerer Streifen der Darstellung. Einzelne Löcher und geflickte Stellen. Grün ist zu Blaugrün verschossen.
Beschreibung: Auf dem Mittelstück erscheinen unter einem Zelt ein Jüngling und ein Mädchen beim Kartenspiel. Der Jüngling trägt gelben Rock und grünen Überwurf, das Mädchen ein rotes Gewand mit gelben Blüten. Vor dem Zelt steht ein Jüngling in hellgrünem Rock, der einen Trank rührt.
Spruchband des Jünglings: „den . us . wurf . hand . ir . wol . besunnen."
Spruchband des Mädchens: domit . han . ich . das . spil . gewunnen."

Auf dem linken Seitenteil steht ein Jüngling in Blau, von dessen rot gekleideter Dame nur mehr Schleppe und Hand sichtbar sind. Die Spruchbänder sind nur fragmentarisch erhalten.
Spruchband der Dame: „wergis . nit . min . wil . ich. . . . . krentzlin."
Spruchband des Jünglings: „ie . lenger . ie . lieber . stott . . . . ."
Auf dem rechten Seitenteil eine Dame in blauem Gewand mit einem Kränzlein in der Hand und ein Jüngling in Rot.
Spruchband der Dame: „des . mach . ich . dich . . . mit . . . [ro]ssen bekleit."
Spruchband des Jünglings: „zart . frou . in . uiwerem . dienst . bin . ich . all . zit . berit."
Im Hintergrund der Darstellungen zieht sich vor tiefblauem Himmel eine Blumenhecke und eine Rasenbank hin. Im Vordergrund blumenbewachsener Gartenboden. Über dem Zelt zwei Wappen, die sich als Fähnchen wiederholen. Links ein roter Querbalken, begleitet von (zwei, eins) schwarzen Schleifen (Wappen der Zum Luft von Basel), rechts weißer Halbmond und Pfeil auf Schwarz (Wappen der Basler Familie Meyer zum Pfeil).
Literatur: Führer des Historischen Museums zu Basel. — Guiffrey, Les tapisseries, p. 39. — Schmitz, Bildteppiche, S. 98. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 39.

TAFEL 80 a.

Behang mit Liebespaar.

Näfels, Freuler-Palast.
Schweiz. Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·55 *m*, B. 0·80 *m*.
Wolle und weiße Leinenfäden.
Erhaltung: Im allgemeinen gut. Beschädigungen am oberen Rande. Einzelne Lücken, bloßliegende Ketten, geflickte Stellen.
Beschreibung: Zu Seiten eines Apfelbaumes sitzen vor blauem Hintergrund auf dem reich mit Blättern und Blumenstauden bewachsenen Rasen eine Dame und ein Jüngling, beide in roten Gewändern. Sie halten Spruchbänder.
Spruchband der Dame: „gesel . hab . . . . guten . mut . hof . duldig . wirt . noch . gut ."
Spruchband des Jünglings: uich . . . r . pluet . . . so . ich . nit . hab . vrzegeven ."
Vorgeschichte: Wurde 1866 von Dr. Oertli in Glarus geschenkt.

TAFEL 80 b.

Behang mit zwei Liebespaaren.

Näfels, Freuler-Palast.
Schweiz, 1490.

H. 0·54 *m*, B. 1·26 *m*.
Wolle und weiße Leinenfäden.
Erhaltung: Ein aus zwei Einzelstücken zusammengesetzter Streifen. An der rechten Seite fragmentiert, so daß ein Teil der linken Körperhälfte und der linke Arm des hier stehenden Jünglings fehlen. Auch das Spruchband ist unvollständig. Lücken, bloßliegende Ketten, geflickte Stellen.
Beschreibung: Links steht ein Liebespaar vor großgemustertem, dunkelrotem Granatapfelhintergrund auf blumenbestandenem Rasen, der Jüngling in blauer Jacke und roten Beinlingen, die Dame in Dunkelblaugrün. Rechts ein Liebespaar auf dunkelblauem Grund zu Seiten eines von einem niedrigen Lattenzaun eingefaßten Nelkenbeetes.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Dame trägt ein karminrotes, der Jüngling ein hellviolettes Gewand. Jede Figur ist von einem kräftig geschwungenen Spruchband begleitet.

Spruchband des 1. Jünglings: „Nit . liberss . dan . dich ."

Spruchband der 1. Dame: „1490 . nit . mer . beger . ich ."

Spruchband der 2. Dame: „xel . hüt . dich .
trüw . ist . mislich ."

Spruchband des 2. Jünglings: „truw . ist . worden . ain . gast . . . .

Vorgeschichte: Geschenkt 1866 von Dr. Oertli in Glarus.

TAFEL 81/82.

Feer-Teppich.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, vermutlich Basel, 1488—1502.

H. 1·20 *m*, B. 3·50 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn, etwas Seide im Haarschmuck der Frauen. 8 Kettfäden.

Erhaltung: Am Rand etwas restauriert (in der Manufacture des Gobelins zu Paris). Das Grün stark zu blaugrün verblaßt. Unterlegt. Von blauer Borte eingefaßt.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, mit heller blauen, ins gelbliche abschattierten Hopfenranken bedecktem Hintergrund erscheinen von links nach rechts: eine Dame in rotem, grün gestreiftem Gewand, ein wilder Mann in Blaugrün, eine Dame in rotem Unter- und blauem Übergewand, ein Jüngling in Rot und Braun, eine Wildfrau mit braunen Zotteln, ein wilder Mann in Blau und eine Dame in rotem Kleide, alle von Spruchbändern begleitet. Am untern Rand in der Mitte drei Wappen: ein roter aufrechter Löwe in weißem Feld (Wappen der Feer), eine rote Burg in Gelb (Wappen der Kastelen) und ein roter Jäger in Gelb (Wappen derer von Meggen). Die Helmzieren entsprechen den Wappen, nur das zweite Wappen trägt zwei Helmzierate, einen Spangenhelm mit der Burg und einen mit einem blauen Pfauenstutz.

Spruchbänder: 1. Dame links: „Ich wart geliück am endes zil
deñ Ich wol sich der beitzer vil."
1. Wildmann: „Schoenni nun dond schon
so vil ich . den . regel (Reiher)
och fan."
2. Dame: „Stolcer jüngling verint vir nit an
dē bach gangen
vir heten kein antfogel nun."
Jüngling: „Edli . iunpfrou . ir . sond . nit .
sorg . han .
der . has . mag . uns . nit . angan."
Wildfrau: „lieber Weidman guot
halt die hund . in guoter . hůt."

Im Hintergrund links zwischen den Ranken ein Teich mit Wildenten, rechts Szenen der Hühner- und Hasenjagd mit Falken und Hunden.

2. Wildmann: „Junpfro . hand acht uf . den . falc .
und . nemend . sin . gar . eben .
var."
3. Dame: „nim . var . zuo . den . hunden .
si . hand . der . huoner . und .
wachtlen . funden."

Vorgeschichte: Nach einem Brief des Herrn J. Bossard an Herrn Engel Gros von 6. März 1911 ist der Feer-Teppich lange Zeit in Feer'schem Familienbesitz geblieben und 1794 nach Aussterben des Geschlechts an die Familie Pfyffer-Feer übergegangen. Später gelangte er in die Sammlung Meyer-am-Rhyn.

Literatur: F. Holzach, Der Feeren-Teppich im Historischen Museum zu Basel, Jahresberichte und Rechnungen des Vereins für das Historische Museum 1906, S. 36. — Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des Berliner Kunstgewerbe-Museums Bd. I, S. 174. — Idem, Bildteppiche, S. 100. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 32 ff.

TAFEL 83 a.

Fragment mit vier Tieren.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, 1490—1510.

H. 1·17 *m*, B. 1·85 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Links fragmentiert, rechts sind Reste einer Abschlußborte erhalten. Einzelne Flickstellen, insbesondere am obern Rande.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, mit stilisierten grünen Ranken bedecktem Grund vier Tiere: Eber (von dem nur der Vorderkörper erhalten ist), Löwe, Einhorn und Hirsch, jedes mit einem Spruchband.

Spruchbänder: Eber: „ . . . . . ston."
Löwe: „Elid (Leid) . bringt . himels . lon."
Einhorn: „Got . muos . al . geschaffen . hahn."
Hirsch: „Des . loben . Ine . sin . trinitat."

Vorgeschichte: Stammt aus Basel.

Literatur: Führer durch das Historische Museum zu Basel. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries, p. 45, Fig. 22. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 26.

TAFEL 83 b.

Fragment mit Tieren.

(Wiederholung des Vorhergehenden.)

Schlettstadt, Bibliothek, Sammlung Spetz.
Oberrheinisch, vermutlich schweizerisch, 1490—1500.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Fragment, von dem nur der Mittelstreifen alt ist. Der obere Teil mit den Köpfen der Tiere, der untere mit ihren Füßen und der rechts stehende wilde Mann sind neue Ergänzungen.

Beschreibung: Vergleiche Tafel 83 a. Hier sind jedoch nur drei Tiere, Löwe, Einhorn und Hirsch, erhalten.

Spruchbänder: Vergleiche Tafel 83 a.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Georges Spetz, Isenheim bei Gebweiler.

Literatur: A. Laugel, Biographies Alsaciennes. Georges Spetz. Ext. de la Revue Alsacienne illustrée. Straßbourg 1900, Abb. p. 22. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 26 f.

TAFEL 84 a.

Antependium mit Szenen aus dem Leben Christi.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·97—1·00 *m*, B. 2·19 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 6 Kettfäden. In den Gesichtern vereinzelte gestickte Stellen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erhaltung: An den Rändern ausgefranst, bloßliegende Ketten-Löcher, geflickte Stellen. Der Kopf Christi, der in der Wirkerei zerstört ist, ist mit bemaltem Rohleinen unterlegt. Grün ist zu Blaugrün verschossen. Auf Rahmen gespannt und gefüttert.

Beschreibung: Drei Szenen aus dem Leben Christi: Die Verkündigung. Die Kreuzigung. Christus erscheint der Maria Magdalena in einem Garten mit der Kreuzesfahne (Noli me tangere). Kräftig grüner Hintergrund mit heller grünen Hopfenranken. Neben roten, grünen und blauen braune und gelbliche Töne. In der linken untern Ecke Wappen der Margarethe Brandt aus Basel: zwei schwarze gekreuzte Fackeln mit roter Flamme auf Weiß, in der rechten Ecke Wappen der Geißler: zwei weiße Geißeln auf Rot.

Spruchbänder: „ece . ancille . dn̄ . fiat . michi . sc . dm . verbum . tuum."
„ave . maria . plena . domine . tecum."
„vere . vere . filius . dei . . erat . iste."

Vorgeschichte: Aus der Klosterkirche von Rheinau.

Literatur: E. A. Stückelberg, Die Stifterin des Antependiums zu Rheinau, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1896, S. 87. — Lehmann, Das Antependium der Margarete Brandt, 20. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1911, S. 52. — Rud. F. Burckhardt, Ein aus Bruchstücken ergänzter, gewirkter, oberrheinischer Wandbehang, Jahresberichte des Historischen Museums 1918. — Schmitz, Bildteppiche, S. 102, Abb. 52. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 31.

TAFEL 84 b.

Teppich mit drei Szenen aus dem Leben Christi.

Berlin, Schloßmuseum.
Schweiz, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·98 *m*, B. 2·46 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5 Kettfäden. Der Hut des linken untern Wächters in der Auferstehung in Knüpfarbeit.

Erhaltung: Gut.

Beschreibung: Drei Szenen aus dem Leben Christi, durch treppenartig gemusterte Bordüren begrenzt und getrennt. Auferstehung, Christus erscheint als Gärtner der Magdalena, Christi Himmelfahrt. Blauer Hintergrund mit grünen Eichenranken. Dominierende Farben im Figurenbild rot und grün. In der rechten und linken obern Ecke je eine Krone über zwei Minuskelbuchstaben, links: „b w", rechts in Spiegelschrift: „r e".

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Lipperheide, München.

Literatur: Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers. I. Abteilung. Textilarbeiten. Versteigerung. München, Helbing 1909, Nr. 2621. — Schmitz, Bildteppiche, S. 106, Abb. 54.

TAFEL 85.

Teppich mit Christus am Ölberg und Auferstehung.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Schweiz, 1460—1480.

H. 0·92 *m*, B. 1·305 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. Gelbliche Seide und Silber (an Gewandschließe und Fahne). 7 Kettfäden.

Erhaltung: Vermutlich ein an allen vier Seiten fragmentiertes Bruchstück eines größeren Teppichs. Lücken und geflickte Stellen. Stark verblaßt. Mit Samt eingefaßt und gespannt.

Beschreibung: Vor rotem Granatapfelgrund zwei Szenen aus dem Leben Christi. Links Christus am Ölberg. Zu Füßen des Heilands in kleinerem Maßstab die Stifterin, eine betende Nonne. Rechts die Auferstehung. Es dominieren rote und braune Töne.

Literatur: Schmitz, Bildteppiche, S. 102.

TAFEL 86.

Teppich mit drei Szenen aus dem Leben Jesu und Heiligen.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, vermutlich Basel, 1470—1480.

H. 1·05 *m*, B. 3·00 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. Silberlahn im Stern des heiligen Dominikus. 7—8 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut, insbesondere in den Farben. Beschädigte Ränder, ausgefallene schwarze Stellen, die teils durch Stickerei ergänzt sind. Die Hälfte des rechten Wappens und der Kopf des Heiligen zu äußerst rechts sind durch Malerei auf Leinwand ergänzt.

Beschreibung: Auf tiefrotem Grund, der von roten Ranken mit saftgrünen, gelappten Blättern übersponnen ist, sind in der Mitte auf blumigem Bodenstreifen drei Szenen aus der Geschichte Christi angeordnet: die Darstellung im Tempel, Christus erscheint der Magdalena und der Einzug in Jerusalem. Zu Seiten dieser Szenen je zwei Heiligenpaare. Zur Linken: Agnes, Johannes der Täufer, Elisabeth von Thüringen und eine Heilige ohne Attribut. Zur Rechten: vier Heilige des Dominikanerordens, Margarete von Ungarn, zu deren Füßen eine Dominikanerklosterfrau, die Stifterin, kniet, Dominikus, Petrus Martyr und ein Dominikanerheiliger, vielleicht Thomas von Aquino. In den oberen Ecken zwei Wappen. Links ein kleineres mit gelber Mondsichel zwischen drei gelben Sternen in Blau, rechts auf schwarzem Sparren eine aufgesetzte, schwarze Halblilie in Gelb (Wappen des Basler Geschlechts Schönkind).

Literatur: Rudolf F. Burckhardt, Zwei oberrheinische, gotische Wirkereien im Historischen Museum zu Basel. Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. XXII. Bd. 1920, S. 247. — Idem, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 29 f.

TAFEL 87.

Fragment mit Madonna und Heiligen.

Wien, Sammlung Figdor.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·75 *m*, B. 1·27 *m*.

Wolle, weiße Leinenfäden, Silber im Nimbus des Christkinds. 6 Kettfäden. Rückseite sehr sorgfältig behandelt.

Erhaltung: An allen vier Seiten unvollständig. Restaurierte Stellen. Verblaßt.

Beschreibung: Auf grünem Granatapfelhintergrund mit roten, gelben und weißen Blütenteilen sind links die Heiligen Cosmas und Damian dargestellt, die einen zwischen ihnen liegenden kranken Knaben heilen. Der erste Heilige, in blauem Gewand und roter Mütze, greift in eine geöffnete Arzneidose, der andere Arzt, in rotem Gewand, roter Mütze und blauer Stola hält ein Uringlas empor. Der Kranke trägt einen dunkelvioletten Rock. Weiter rechts sitzt die Madonna in blauem, rot gefüttertem Gewand auf dem Thron, hält mit der Rechten das auf ihrem Schoß stehende, nackte Christkind, in der Linken einen Apfel. Zu äußerst rechts steht in grünem Gewand und rotem Mantel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Heilige Jakobus mit Hostienkapsel und Buch. Rechts unter der Madonna ein halbzerstörtes Wappen: rechts der obere Teil einer schwarzen Raute auf Weiß, links weiße Sterne auf Blau.

Vorgeschichte: Früher im Besitze der Frau von Juriewitsch auf Schloß Hilmangen bei Maria-Taferl.

TAFEL 88.

Teppich mit fünf Heiligen.

Gries, Kloster.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·935 *m*, B. 1·56 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: An den Rändern stark beschädigt. Rechts und links fragmentiert.

Beschreibung: Auf großgemustertem Granatapfelgrund sind fünf Heilige angeordnet, Christoph, Johannes der Evangelist, Johannes der Täufer, Hieronymus und Onuphrius, dem ein Engel die Hostie bringt.

Vorgeschichte: Früher im Kloster Muri im Kanton Aargau, wurde nach Aufhebung des Klosters 1843 nach Gries gebracht.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 42.

TAFEL 89.

Teppichfragment mit drei Heiligen.

Paris, Musée des Arts décoratifs.
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·96 *m*, B. 0.96 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Aus zwei wohl zu demselben Stück, aber nicht unmittelbar zusammengehörigen Teilen gestückeltes Fragment. Zwischen den Heiligen Johannes dem Evangelisten und dem Täufer läuft der ganzen Höhe nach die Naht. Löcher, roh geflickte Stellen, beschädigte Ränder.

Beschreibung: Vor grünlich blauem Granatapfelgrund stehen unter krabbenbesetzten Eselsrückenbogen zwischen schlanken, blattumwundenen, roten Säulchen die Heiligen Severus, gekennzeichnet durch das Bischofsornat und die Taube, Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer. Über dem ersten Heiligen die verstümmelte Beischrift „S . . erus".

Vorgeschichte: Stammt aus der Sammlung Emile Peyre.

TAFEL 90.

Teppichfragment mit zwei Heiligen.

(Replik des vorangehenden.)

Straßburg, Sammlung Dr. Forrer
Schweiz, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Ein an allen vier Seiten fragmentiertes Bruchstück eines größeren Teppichs.

Beschreibung: Vor Granatapfelgrund stehen unter krabbenbesetzten Eselsrückenbogen zwischen schlanken, blattumwundenen Säulchen die Heiligen Severus, gekennzeichnet durch das Bischofsornat und die Taube, und Johannes der Evangelist.

TAFEL 91.

Fragment mit Johannes dem Täufer.

Dresden, Kunstgewerbemuseum.
Schweiz, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·96 *m*, B. 0·41 *m*.

Wolle, Silberlahn (in der Schließe des Gewandes, den Beschlägen des Buches, im Nimbus des Lammes und auf der Fahne usw.) und gelbe Seide (Fahne, Lamm, Schließen des Buches usw.). 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Auf allen vier Seiten fragmentiert. Restaurierte Stellen.

Beschreibung: Auf dunkelblaugrünem Granatapfelgrund steht Johannes der Täufer in gelbem Haargewand mit rot gemustertem, blau gefüttertem Mantel.

TAFEL 92.

Teppich mit Anbetung des Kindes.

Gries bei Bozen, Stift.
Schweiz, 1480—1490.

H. 0·965 *m*. B. 1·54 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Allem Anscheine nach vollständig, an den Rändern jedoch ausgefranst und beschädigt. Einige Löcher, bloßliegende Ketten, geflickte Stellen.

Beschreibung: In der Mitte die Anbetung des Kindes. Rechts die heilige Kunigunde mit dem Kreuz, links der heilige Heinrich, mit Zepter, Krone und einem Kirchenmodell. Die drei Darstellungen sind durch schlanke Säulchen, die durch laubumwundene Astbogen verbunden sind, voneinander isoliert. Zu Seiten der Anbetung am untern Rand zwei Stifterwappen. Links das Wappen der Schweizer Familie Businger: von Weiß und Rot schräglinks geteilt, auf dem weißen Feld ein roter Stern, rechts das Wappen der Schweizer Familie von Efringen: schwarze Figur auf Weiß.

Vorgeschichte: Früher im Kloster Muri im Kanton Aargau in der Schweiz, gelangte nach Aufhebung des Klosters im Jahre 1843 in das Bruderkloster zu Gries bei Bozen.

TAFEL 93.

Teppich mit fünf weiblichen Heiligen.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·98 *m*, B. 1·56 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Links vollständig, rechts fragmentiert. Beschädigungen am obern Rand. Einzelne Löcher. Grün ist stark in Blaugrün verschossen.

Beschreibung: Auf fraisefarbenem Granatapfelgrund mit gelblichen Blüten die Heiligen Barbara, Agnes, Dorothea, Magdalena und Verena in blauen, grünen und roten Gewändern.

Literatur: Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, p. 47, Fig. 23. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 41 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 94 a.

Fragment mit der Enthauptung Johannes des Täufers.

Schloß Tratzberg in Tirol, Sammlung des Grafen Enzenberg.
Schweiz, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·96 *m*, B. 0·54 *m*.
Wolle. 8 Kettfäden.
Erhaltung: Restauriertes Bruchstück eines größeren Teppichs.
Beschreibung: Auf dunkelfraisefarbenem Grund, der mit heller fraisefarbenem Granatapfelmuster bedeckt ist, die Enthauptung des Täufers. Der Henker trägt ein blaugrünes Gewand, Johannes erscheint in gelblichem Haarkleid. Der schmale Bodenstreifen ist blaugrün.

TAFEL 94 b.

Fragment mit der Taufe Christi.

Schloß Liechtenstein (Württemberg), Kunstsammlung.
Schweiz, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·98 *m*, B. 0·60 *m*.
Wolle und weiße Leinenfäden. Knüpfarbeit an den Disteln. 8 Kettfäden.
Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. Ausgefallene Konturen. bloßliegende Ketten, roh geflickte Stellen.
Beschreibung: Vor großgemusterter roter Granatapfeltapete die Taufe Christi. Im Vordergrund wird neben hochstieligen Blumenstauden der Vorderkörper eines weidenden Hirsches sichtbar.

TAFEL 95.

Fragment mit Madonna und Kind.

Schloß Liechtenstein (Württemberg), Kunstsammlung.
Schweiz, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·99 *m*, B. 0·68 *m*.
Wolle. Goldfäden in der Krone der Maria. 8 Kettfäden.
Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. Ausgefallene schwarze Konturen, bloßliegende Ketten, roh geflickte Stellen. Risse und Löcher, besonders in der linken oberen Ecke.
Beschreibung: Die Madonna als Himmelskönigin in der Strahlenglorie in blauem Gewand und weiß und gelblichem Mantel mit schwarzen Punkten. Sie trägt auf dem Arm das Jesuskind, dem sie einen Apfel reicht. Als Hintergrund eine rote, großgemusterte Granatapfeltapete, zu Füßen der Madonna blühen Lilien und Disteln.

TAFEL 96 a.

Antependium mit Auferstehung Christi.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, 1490—1500.

H. 0·92 *m*, B. 1·62 *m*.
Wolle und weiße Seide. 6 Kettfäden.
Erhaltung: Links unvollständig. An den Rändern beschädigt, Einzelne Löcher.
Beschreibung: Vor blauem, mit blaugrünem Granatapfelmuster bedeckten Grund die Auferstehung Christi zwischen den Heiligen Magdalena und Veronika. Magdalena trägt ein gelbes Gewand mit rotem, blau gefütterten Mantel, Veronika ein rotes Gewand mit blauem Mantel. Christus ist mit einem roten, grün gefüttertem Mantel bekleidet. Am obern Rand zwei Stifterwappen, links geteilt, ein halber, nach links blickender, blauer Adler auf Gelb über weiß-rot geschachtem Feld (Wappen der Hettlingen), rechts von Rot und Weiß schräg rechts geteilt (Wappen der Hofstetter).
Vorgeschichte: Aus Kloster Hermetschwyl bei Bremgarten im Aargau. Später in der Sammlung des Herrn J. Meyer-am-Rhyn in Luzern.
Literatur: Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 41.

TAFEL 96 b.

Antependium mit der Ausgießung des heiligen Geistes.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·88 *m*, B. 1·80 *m*.
Wolle und weiße Seide. 6 Kettfäden.
Erhaltung: Gut. Rechts und links sind die seitlichen Abschlußwirkborten erhalten.
Beschreibung: Auf dunkelblauem, hellgrün gemustertem Grund ist die Ausgießung des heiligen Geistes dargestellt. Dominierende Farben: rot, blau und hellgrün.
Vorgeschichte: Stammt aus dem Kloster Hermetschwyl bei Bremgarten im Aargau. Angekauft aus der Sammlung Gubler in Zürich.
Literatur: Schmitz, Bildteppiche, S. 102. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 41.

TAFEL 97.

Fragment mit Gottvater und Heiligen.

Wien, Sammlung Figdor.
Schweiz, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·73 *m*, B. 1·52 *m*.
Wolle. 5 Kettfäden.
Erhaltung: Auf allen vier Seiten fragmentiert. Sonst sehr gut.
Beschreibung: Vor rotem Granatapfelhintergrund links in stilisierten Wolken die Halbfigur Gottvaters, unter ihm eine Lilie, rechts davon fünf weibliche Heilige (in Grün, Rot, Blau, Grün, Blau) sitzend mit Spruchbändern. Zwischen den zwei letzten rechts wird der Kopf einer sechsten rot gekleideten Heiligen sichtbar.
Spruchband Gottvaters: „. . . . . (p) er . filias."
Spruchband der 1. Heiligen: „. . . . a . mater . dei . et . hoĩs (hominis) . ppla (?) . non . sustĩet . discordiã . ĩter . ipsos."
Spruchband der 2. Heiligen: „spiritū . sanctū . qui . et . pecatorib' . reĩssioēm (remissionem) obtineat."
Spruchband der 3. Heiligen: „. . . . tem . miliciam . inadiutoriū . pecatorib' . ĩvitat."
Spruchband der 4. Heiligen: „ . . . . (p)sa . prēz (preces) supplicat . filio . imperat."
Spruchband der 5. Heiligen: „Mariã . invocat . pecatorib' . veĩaz . (venias) . ĩpetrat."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der rechten obern Ecke ist das Wappen der Mareit (weißer Zickzackbalken in Blau), der späteren Besitzer, in Flachstickerei aufgestickt.

Vorgeschichte: Das Stück stammt aus dem Schloß Mareit in Tirol. Vorbesitzer Herr Jos. Falkensteiner, Brixen.

TAFEL 98/99.

Teppich mit Hortus conclusus.

Zürich, Schweizerisches Landes-Museum.
Schweiz, 1480.

H. 1·05 *m*, B. 3·79 *m*.

Wolle, Seide (weiß, hellgrün, hellgelb, orange) und Gold und Silber (in Heiligenschein, Verbrämung und Schmuck). 5—6 Kettfäden. An mehreren Stellen Verwendung von Stickerei (z. B. an Kopftüchern und Gewändern der Stifterinnen, an einem Wappen etc.).

Erhaltung: Sehr gut. Vollständig mit seitlichen, abgetreppten Abschlußbordüren. In den Farben etwas verblaßt, insbesondere das Grün zu Blaugrün.

Beschreibung: Dargestellt ist die Madonna im Hortus clusus, umgeben von den Symbolen der lauretanischen Litanei. Im Mittelpunkt der von einem Zinnenkranz und Türmen umschlossene Garten. Die drei Tore sind durch Spruchbänder benannt: „porta clausa", „porta ezechielis" und „porta aurea". Rechts sitzt in weißem Gewand und rosa und gelb gefüttertem Mantel die Madonna, der das Christkind mit dem Kreuz und der heilige Geist in Gestalt der Taube zufliegen. Das Einhorn springt in ihren Schoß. In ihrem Heiligenschein die Worte: „ecce ancilla dm." Neben dem Christkind das Spruchband: „vox . turturis . audita . ē . ī . t'ra (terra) . nr̄a.." Vor der Madonna ein Mädchen mit einem Kelch als „eva", hinter ihr ein Knabe bei der Gartenarbeit als „adam" bezeichnet. Spruchband des Mädchens: „et. cruore . eius . sanati . sumus." Spruchband des Knaben: „ipse . aut . vulneratus . ē . prop . ter . iniquitates . nostras." Rechts neben der Madonna kniet ein Ritter neben dem Vlies „vellus gedeonis". Dahinter ein mit weißen Kugeln gefülltes, eimerähnliches Gerät, die „urna aurea". Neben ihr ein Turm mit Wappen und der Beischrift: „turris . david . que . mille . clipeis . erat . communita". In der Mitte des verschlossenen Gartens steht ein Brunnen, der „fons signatus". Daneben der Pelikan, der sich die Brust aufreißt, um seine Kinder zu nähren, dahinter ein Altar mit kahlen Zweigen und einem blühenden Zweig, die „virga . aaron". Rechts über einem Lilienstrauch das Spruchband: „sic . non . inter . spinas . sis . amica . mea . inter . filias." In dem Garten blühen mehrere symbolische Blumen: „caritas", „castitas" und „humilitas." Links vor dem Garten steht der Erzengel Gabriel als Jäger in weißem Gewand und rotem, blau gefüttertem Mantel. Er bläst ins Horn „Ave . gracia . plena . dns . tecum" und führt vier gekoppelte Hunde: „veritas," „justitia," „pax" und „misericordia." Über ihm ein Stern „stella Jacob". Links die „Archa . dm̄." Dahinter ein Löwe mit seinen Jungen und dem Spruchband: „gina (?) . recperit . dn̄s . hm̄ilitatem . ancille . sue." Neben dem Löwen ein ummauerter Quell: „fons . ortōr . puteus . aquaī . vi vensiū (?) q . flunt . specu . de . libano." Rechts vor dem Garten unter einer Sonne Moses vor dem brennenden Dornbusch „Rubus . moysi." Links und rechts in den Ecken zwei Stifterinnen in Nonnentracht, die linke mit einem Wappen: schrägrechts geteilt ein halber roter Adler auf Weiß über Schwarz. Die rechte mit dem Wappen: ein weiß-grüner Fisch auf grünem Dreiberg in Rot (Wappen der Schweizer Familie von Irmensee). Dasselbe Wappen neben einem weltlichen Stifter, der in der Mitte des Teppichs kniet. Unter ihm ein Spruchband mit der eingewirkten Jahreszahl „m cccc lxxx". Rechts davon ein Spruchband mit den Worten: „ortus . conclusus."

Vorgeschichte: Gekauft von Antiquar Band in Luzern. Stammt aus der Heiligen-Kreuz-Kapelle in Lachen.

Literatur: Führer durch das Schweizerische Landesmuseum. Schmitz, Bildteppiche, S. 102.

TAFEL 100.

Teppich mit der Einhornjagd.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Schweiz, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·79 *m*, B. 1·01 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Restauriert. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: Rechts liegt das Einhorn neben der Jungfrau, die ein rotes Gewand trägt. Im Mittelgrund lugen zwei Jäger ängstlich hinter einem Felsen hervor, auf dem ein wilder Widder sich bäumt, der linke in blauem Gewand mit roter Mütze, der rechte in Grau mit brauner Kapuze. Zu äußerst links ein Jäger in rotem Wams, roter Mütze und gelben Hosen. Im Vordergrund Jagdhunde vor einem Bächlein, in dem Enten schwimmen. Das Ganze in freier Hügellandschaft vor blaugrünem Himmelsgrund.

Spruchband des 1. Jägers: „ich āg noch truwē find ich die
kein liebē zit gelebt ich nie."

Spruchband des 2. und 3. Jägers: „wir wogē hie unser leben
dz uns got uns heer (?) het gebe."

Spruchband der Jungfrau: „wer do iaget durch (?) üppikeit
an sinem fad vint er (?) im (nur?) leit!

(Die Inschrift ist stark verrestauriert.)

Vorgeschichte: Das Stück stammt aus Graubünden.

Literatur: Führer durch das Schweizerische Landesmuseum.

TAFEL 101.

Fragment mit Wägerin.

Wien, Sammlung Figdor.
Schweiz, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·48 *m*, B. 0·56 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden, Gold- und Silberlahn. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Restauriertes Fragment.

Beschreibung: Auf einer Rasenbank vor einer Mauer sitzt eine Dame in rotem Gewand mit Silberverbrämung und Gürtel, einen Blumenkranz im Haar, und hält in der Rechten eine Wage, deren schwerere Schale Blumen, deren leichtere Gold enthält. Dominierende Farben rot und grün.

Spruchband: „Je lengerie lieb (?) bin ich hold
Sie wigt das Silber und das goldt."

Vorgeschichte: Früher im Besitz der Frau Widmann-Lingg zu Lindau.

Literatur: Katalog der Spezialausstellung von Gobelins im Österreichischen Museum 1890, Nr. 7. — Katalog der Spezialausstellung mittelalterlichen Hausrats 1892/93 im Österreichischen Museum, Nr. 539.

TAFEL 102.

Teppich mit Transfiguration und zwei Heiligen.

Villingen, Altertümersammlung.
Schweiz, 1480—1492.

H. 1·13—1·14 *m*, B. 1·79 m.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wolle und weiße Leinenfäden. Im Nimbus des Heilands Gold. 6 Kettfäden. Auf der Rückseite viele lange Stiche, hängende Enden und Knoten.

Erhaltung: Gut. Löcher und restaurierte Stellen.

Beschreibung: Das Bildfeld ist durch zwei schlanke Säulchen in drei Teile geteilt. In dem breiteren Mittelteil Darstellung der Transfiguration auf dunkelblauem Hintergrund, der mit Blumenstauden bedeckt ist. In der Mitte Christus in weißem Gewand. Links die Halbfigur Gottvaters in Hellviolett. Darunter auf dem dunkelgrünen, blumigen Boden die drei Apostel, die das Gesicht verhüllen; Johannes in blauem Gewand und rotem Mantel, Petrus in violettem Gewand und blauem Mantel, Jakobus in grünem Gewand und rotem Mantel. Zwischen den Felsen rechts und links werden die Köpfe von Moses und Elias sichtbar. Spruchbänder: „Confortare dñe ihu." „bō ẽ nos h esse."

In den beiden Seitenteilen stehen vor rotem Granatapfelhintergrund links die heilige Genoveva in rotem, gelbgemustertem Gewand und blauem Mantel, rechts die heilige Apollonia in weißem, rot gemustertem Kleid mit grünem, rötlich gefüttertem Mantel. Zu Füßen der letzteren zwei Wappen: das eine geteilt, auf schwarzem Grund zwei weiße Lilien über weißem Feld mit schwarzer Lilie (Wappen der oberrheinischen Familie v. Muntprat). Das andere: ein schwarzer Rabe auf Gelb, der auf rotem Dreiberg steht (Wappen der Schweizer Familie Mötteli von Rappenstein).

Literatur: Fr. X. Kraus, Die Kunstdenkmale des Großherzogtums Baden, Bd. II, Kreis Villingen, S. 144. — Marc Rosenberg, Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe 1881, Nr. 241.

TAFEL 103.

Teppich mit der Geschichte des armen Lazarus und des reichen Mannes.

Basel, Historisches Museum.
Schweiz, vermutlich Basel, um 1500.

H. 2·58 *m*, B. 3·65 *m*.

Wolle, weiße Seidenfäden und Silberlahn in Schmuckstücken und Gefäßen. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. An den Rändern restaurierte Stellen.

Beschreibung: Die Darstellungen sind in zwei Streifen übereinander angeordnet. Unten ist links das Gastmahl des reichen Mannes dargestellt, der dem armen Lazarus die Türe weist.

Spruchband des Lazarus: „ o richer man ich bite dich
dass du dich erbarmest über mich.
und wellest mir ei gob geben
dass dir got geb das ewig leben."

Spruchband des reichen Mannes: „Trieb uss den unreinen gast
von jm so hab jch überlast
und luog das er nit me do werd
funden
darum so jag in us mit hundē."

Rechts unten ist der Tod des reichen Mannes und die Teilung seiner Schätze zwischen den streitenden Erben dargestellt.

Oben erscheint das Begräbnis des reichen Mannes und seine Qualen in der Hölle, der Tod des armen Lazarus und seine Aufnahme in Abrahams Schoß.

Spruchband des reichen Mannes in der Hölle:
„O abraham lieber vatter min
loss dir min elend empfolē sin
ich bitte dich mir zeschicken
Ein tropfen wassers min zung zu erkicken."

Spruchband des Abraham: „Den armen lasarus hast du vschmecht
darū bist du in die hell gerecht
in grossem ellend und liden
můst du din zit verrriben."

Es dominieren gelblich braune Töne. Daneben einige kräftige Akkorde von Blau und Rot in den Gewändern, von Grün in der Hecke links unten. Oben rechts leuchtet aus den braunen Tönen das matte Rot des Höllenfeuers.

Vorgeschichte: Der Teppich wurde 1899 bei Goldschmied Bossard in Luzern erworben, der ihn vom Antiquar Böhler in München gekauft hatte.

Literatur: Gewirkter Wollenteppich aus Basel mit der Geschichte des reichen Mannes und des armen Lazarus, Jahresberichte des Historischen Museums Basel 1899, S. 27. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 43 f.

TAFEL 104.

Fragment mit dem Tod des armen Lazarus.

Wien, Sammlung Figdor.
Schweiz, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·65 *m*, B. 0·55 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Oben und unten vollständig mit Webekante, rechts und links fragmentiert. Bloßliegende Ketten. Restaurierte Stellen.

Beschreibung: Der arme Lazarus mit Pilgerhut, -stab und Tasche liegt sterbend am Boden. Neben ihm steht ein Engel mit betend gefalteten Händen, ein anderer fliegt in einer Wolkenglorie gegen den Himmel. Links heizt eine Teufelin mit einem Tierkopf, Stoßzähnen und hängenden Brüsten die Hölle, die durch rote Flammen angedeutet ist, für den reichen Mann. Der Tod des reichen Mannes, der sich vermutlich anschloß, fehlt. Es dominieren braune und rötliche Töne.

Vorgeschichte: Stammt aus der Sammlung Abt in Luzern, für die es von der Händlerin Kost in Luzern aus altem Familienbesitz erworben wurde.

TAFEL 105—107.

Teppich mit Gesellschaftsspielen.

Nürnberg, Germanisches National-Museum.
Oberrheinisch, vielleicht Elsaß, 1385—1400.

H. 1·60 *m*, B. 3·94 *m*.

Wolle, Gold und Silber (im Aufputz etc.). 6 Kettfäden. Einzelne Konturen sind in Stilstich nachgetragen. Die Gesichtskonturen, die vielfach ganz fehlen, sind teilweise mit dem Stift eingezeichnet; einige sind auch gewirkt.

Erhaltung: An der linken Seite fragmentiert. Mehrere sachgemäße Restaurierungen neben einzelnen roh geflickten Stellen. Am stärksten beschädigt der linke Rand. Links unten ist ein Streifen angestückelt. Mit Borte eingefaßt.

Beschreibung: In einer steil ansteigenden Gebirgslandschaft, in der auf kahlen Felsen in der Mitte ein befestigtes Schloß, links eine kleinere Burg und ein Kirchlein, rechts ein Kloster liegen, sind Belustigungen und Spiele einer höfischen Gesellschaft dargestellt. Links unten ein Spiel, bei dem die Paare im Kreis herumzugehen scheinen und der Herr seine Dame (oder umgekehrt) von rückwärts unter den Armen faßt. Daneben das Quintainespiel, bei dem die Dame, die auf dem Rücken eines Jünglings sitzt und von rückwärts gestützt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist, sich mit dem erhobenen Fuß gegen ihren ohne Stütze stehenden Partner stemmt, wobei jeder versucht, den andern umzustoßen. Eine Dame mit einer Krone assistiert als Schiedsrichterin neben mehreren Zuschauern dem Kampfspiel. Spruchband der Dame: „din stosen gefelt mir wol / lieber stos als es sin sol". Spruchband des Partners: „ich stes gern ser / so mag ich leider nit mer." Über dieser Darstellung ein Spiel, „la main chaude" genannt, bei dem ein Jüngling seinen Kopf im Schoß einer Dame birgt und erraten muß, wer ihn berührt. Über diesem Spiel auf der Spitze des Berges ein Jäger, der einen Hirsch erlegt. Rechts davon ein Affe, den ein Hund verfolgt. Es folgt dann unterhalb des Schlosses eine Art Blindekuh-Spiel, bei dem eine Dame mit verbundenen Augen trachten muß, die anderen Mitspieler zu fangen, doch ist diese Deutung der Darstellung nicht ganz sicher. Rechts endlich scheint ein Gericht der Minne dargestellt zu sein. In einem kleinen, durch einen Bretterzaun abgetrennten Raum sitzt eine Dame mit Krone auf einer Bank, vermutlich Königin Minne, flankiert von zwei Höflingen, deren einer einen Apfel hält. Außerhalb des Zaunes Liebespaare. Im Vordergrund fesselt eine Dame einen jungen und einen älteren Mann mit Stricken an den Zaun. Spruchband der Königin: „drost und freid / machent dise meid." Spruchband des gefesselten Jünglings: „von dinē handē / lig ich in bandē." Über der geschilderten Darstellung führt ein Hohlweg zum Kloster, auf dem zwei Mönche mit Säcken auf dem Rücken sichtbar werden. Vor der Klosterkirche sitzt ein Knabe mit einer Angel an einem Fluß. Rechts bilden zwei Wappen auf dunkelrotem Grund den seitlichen Abschluß des Teppichs. Oben ein blaugrau gestreifter Linkarm und ein gelber Stern in Rot, Helmzier: Treuhand mit schwarzem Buschen und gelbem Stern. Unten zwei gekreuzte schwarze Gabeln und eine rote Krone auf Gelb. Als Helmzier ein Doppelflug belegt mit dem gleichen Wappen. Dominierende Farben: in den Gewändern rot und blau, in der Landschaft grüne und gelbe Töne.

Vorgeschichte: Wurde in den sechziger Jahren durch Baron Aufseß in Nürnberg erworben.

Literatur: J. v. Falke, Ein kulturhistorisch merkwürdiger Teppich im Germanischen Museum. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1857, Sp. 324. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie 1878—1885. Allemagne, p. 4. — Eugène Müntz, Tapisseries, Broderies et Dentelles, Paris 1890, Taf. 2. — J. v. Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche, Mitt. d. österr. Mus. 1892, S. 105. — Jul. v. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch, Jahrb. d. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XVI, S. 175. — Th. Hampe, Katalog der Gewebesammlung des German. Mus. 1897, Nr. 668. — Jul. Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters, Taf. 34—39. — Otto v. Falke, in Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 346. — Migeon, Les Arts du Tissu, p. 259. — Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission 1911, S. 79. — Schmitz, Bildteppiche, S. 73, Abb. 30.

TAFEL 108/109.

Teppich mit Wildleuten im Kampf gegen Ungeheuer und Mohren.

Sigmaringen, Hohenzollernsches Museum.
Elsaß, 1390—1410.

H. 0·98 *m*, B. 5·00 *m*.

Wolle. 7 Kettfäden.

Erhaltung: An allen vier Seiten fragmentiert. Im Drachenkampf der ganzen Höhe nach gestückelt. Kleine Löcher, bloßliegende Ketten und Flickstellen.

Beschreibung: Links greifen bärtige, als Riesen gebildete Wildleute, die mit Bäumen, Ästen und Blättern bewaffnet sind, eine Burg an, die von Braunen und Mohren mit Pfeilen verteidigt wird. Ein schwarzer König und eine Königin schauen aus den Fenstern dem Kampf zu. Es folgt der Kampf der wilden Riesen mit einem Löwen, einem Drachen und einem Einhorn. Dann eine Familienszene. Vor einem baumbewachsenen Hügel sitzt eine Wildfrau mit zwei Kindern. Drei wilde Leute nahen ihr, einer auf einem Hirsch reitend, der zweite beugt das Knie vor ihr und reicht ihr eine Tierkeule, der dritte bringt einen erlegten Löwen auf dem Rücken herbei. Der Hintergrund ist tiefrot mit blauen Rhombenketten, zwischen denen weiße Kreise erscheinen. Der grüne Bodenstreifen besteht aus stilisierten Hügelchen, aus denen großblättrige Bäume emporwachsen. Am untern Rand waren zweimal zwei Wappen angebracht. Eines, unter dem auf dem Hirsch reitenden Wildmann ohne Helmzier, ist ganz erhalten: Gelb mit zwei fünfblättrigen Rosen mit blauem Kern über schwarz geteiltem Schild. Wappen der elsässischen Familie Blümel. Neben dem Drachenkampf erscheint die analoge Helmzier desselben Wappens. Von dem zweiten ist nur zweimal die Helmzier erhalten: ein Steinbockshorn, dessen oberer Teil gelb ist, dessen unterer zwei weiße Sterne auf Rot zeigt. Vermutlich die Helmzier des Wappens der Straßburger Familie Zorn.

Literatur: F. A. Lehner, Fürstl. Hohenzollernsches Museum in Sigmaringen, Verzeichnis der Textilarbeiten, Nr. 2. — Schmitz, Bildteppiche, S. 80, Abb. 32.

TAFEL 110—112.

Rücklaken mit wilden Leuten bei Jagd, Spiel und Familienleben.

Regensburg, Rathaus.
Oberrheinisch, vermutlich Elsaß, 1390—1410.

H. 0·82—0·83 *m*, B. 9·00 *m*.

Wolle, 5 Kettfäden.

Erhaltung: Der Teppich ist an 11 Stellen der ganzen Höhe nach gestückelt, besteht also aus 12 Fragmenten, die bei einer Restaurierung sachgemäß aneinandergefügt wurden. Die Stückelungen befinden sich zwischen der 1. und 2. Darstellung, zwischen der 2. und 3., mitten in der 4., zwischen der 4. und 5., in der 5., in der 7., in der 10., 11., und 12. zwischen der 13. und 14. und in der 15. Darstellung. Auch sonst viele restaurierte Stellen. Unterlegt.

Beschreibung: Der Teppich ist in 15 Darstellungen von ungleicher Breite gegliedert, die durch Bäume voneinander geschieden sind. Immer wechselt ein Baum mit dichtbelaubter, kugeliger Krone mit einem stilisierten Rankenbaum ab, dessen zartere ornamentale Verschlingungen den Hintergrund über den Köpfen der Figuren füllen. Der Boden besteht aus stilisierten, gestreiften Hügelchen, in deren Mitte eine Blume steht. Den seitlichen Abschluß rechts und links bilden zwei Wappen. Ein weißer Hundskopf mit gelbem Halsband auf Rot, der in der Helmzier wiederkehrt (Wappen des schwäbischen Geschlechts von Wembding) und drei schwarze Wolfseisen auf Gelb, Helmzier: ein mit grünen Pfauenfedern bestecktes, gelbes Wolfseisen (Wappen des schwäbischen Geschlechts Stain von Rechtenstain). Von links beginnend: 1. Ein wilder Mann als Jäger mit angeseiltem Jagdhund und geschulterter Keule, der ins Horn bläst. 2. Ein wilder Mann ersticht einen Hirsch mit dem Jagdspeer. 3. Ein Reh, auf dem ein bärtiger Wildmann nach Frauenart sitzt, er hält sich an einem Ohr des Tieres, das von einer wilden Frau am Halsband angeseilt geführt wird. 4. Eine wilde Frau mit Blumenschapel trägt einen bärtigen Wildmann auf ihrer Schulter. (Hier fehlt zwischen dem 4. und 5. Bild ein Streifen des Teppichs.) 5. Die Erstürmung einer von wilden Jünglingen verteidigten Burg durch wilde Frauen. (Vielleicht eine Art Maskenspiel mit Erstürmung einer Minneburg.) 6. Das Quintainespiel, bei dem eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Frau, die auf dem Rücken eines Mannes sitzt, und ein stehender Mann mit erhobenem rechten Bein und gegeneinander gepreßten Fußsohlen sich gegenseitig zu Fall zu bringen suchen. 7. Ein Wildmann ersticht einen Eber mit einem Speer, neben dem eine Wildfrau mit erhobenem Knüttel schlagbereit steht. 8. Ein wilder Mann überreicht einer sitzenden Wildfrau mit einem Kind drei Blüten an einem Stil, indem er vor ihr das Knie beugt. 9. Ein Wildmann reitet auf einem Hirsch, hinter ihm mit Pfeil und Bogen eine wilde Frau. 10. Links eine sitzende wilde Frau, die einem Wildmann, der hinter ihr steht, eine Frucht aus einem Korb reicht. Rechts ein Wildmann, der einen erlegten Hirsch ausweidet. 11. Ein Gesellschaftsspiel zwischen drei wilden Leuten und einer wilden Frau, das bisher nicht gedeutet werden konnte. 12. Einer Frau, die auf einem aus Ästen gezimmerten Stuhl sitzt und in einer Hand eine Tierkeule hält, überreicht ein Wildmann mit einer eigenartigen, hohen, helmartigen Kopfbedeckung eine Schale. Darunter brät ein Mann ein Stück Wild an einer langen Stange über einem Feuer. 13. Zwei wilde Leute schreiten auf die frühere Gruppe zu, der eine trägt einen Fisch auf einer Schüssel, der andere einen erlegten Hasen auf dem Rücken und eine Keule. 14. Turnier zwischen einem alten und einem jungen Wildmann, von denen der eine auf einem Löwen, der andere auf einem Reh reitet. 15. Links ein Wildleutepaar, die ein Spruchband tragen: „wir wildlut p..en ditz grut." (in Spiegelschrift). (Spamer ergänzt: pvwen und übersetzt: „Wir wilden Leute bewohnen dieses Gereute". Ich möchte glauben, daß es „bauen" heißt. Rechts eine wilde Familie, eine sitzende Frau, auf deren Schultern ein hinter ihr stehender wilder Mann seine Hände hält. Vor ihr steht ein Knabe, den Kopf in ihrem Schoß, und läßt sich lausen. Der Hintergrund ist rot, die Blätter grün, die Baumstämme blau und weiß, der Boden grün. In den Zotteln der wilden Leute dominieren blau-grüne, grün-weiße, gelblich-grüne und grün-bräunliche Streifung.

Literatur: Hans Weininger, Die mittelalterlichen Teppiche im Rathaus zu Regensburg, Mitteilungen der Zentralkommission 1863, S. 57. — Münchner Kunstanzeiger 1866, Jan. — Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland 1866, S. 337. — J. v. Falke, Mitteilungen des Österreichischen Museums 1892, S. 108. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la Tapisserie, Allemagne, p. 5. — André Michel, Histoire de l'Art. III. 1, p. 355. — O. v. Falke, in Lehnerts Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 346. — Friedrich von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathaus. — O. Döring, Die Wandteppiche im Regensburger Rathaus. Der Aar 1910, S. 42. — Lessing, Wandteppiche und Decken, Taf. 32, 33.

TAFEL 113.

Fragment mit einer Jagd wilder Männer.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Elsaß, 1390—1410.

H. 0·75 *m*, B. 1·05 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Restauriertes, sehr zerstörtes Fragment. In der Mitte fast der ganzen Höhe nach gestückelt.

Beschreibung: Auf rotem Hintergrund, zwischen stilisierten Bäumen und blauen und grünen Erdhügeln eine Jagd wilder Männer. Links ein wilder Jüngling in weiß-blauen Zotteln, der auf einem Fabeltier reitet, mit Jagdspeer und Horn, neben ihm eine grün-weiße wilde Frau mit Speer und einem Jagdhund, den sie an der Leine hält. Ein zweiter Jagdhund wird bellend neben ihr sichtbar. Rechts daneben ein bärtiger, blaugezottelter Mann, der auf einen Baum klettert. Zu äußerst rechts ein gelbbrauner Wildmann, der, von den Hügeln halb verdeckt, auf einem Hirsch reitet. Neben ihm ein Häschen.

TAFEL 114.

Teppich mit wilden Leuten und Minneburg.

Nürnberg, Germanisches Museum.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·90 *m*, B. 2·38 *m*.

Wolle, 6—7 Kettfäden. Die Gesichter sind gestickt, die Nasen in Reliefstickerei.

Erhaltung: An den beiden Seiten fragmentiert. Löcher, bloßliegende Ketten, grob geflickte Stellen. Gefüttert und in Rahmen gespannt.

Beschreibung: Links in einem Zelt ein Mahl, an dem eine wilde Frau mit einer Krone, ein bärtiger und ein jugendlicher Wildmann teilnehmen. Zwei andere wilde Leute ziehen an den Seilen des Zeltes. Es folgt der Ansturm einer Gruppe wilder Leute, die auf Fabeltieren reiten und mit Keulen, Zweigen und Rosenpfeilen bewaffnet sind. Ein mit Schild und Blumen bewehrter wilder Knabe stürmt ihnen voran. Sie greifen eine Burg an, die — nur zum Teil erhalten — von wilden Leuten mit Lilienpfeilen verteidigt wird. Im Hintergrund ein leuchtend rotes Tapetenmuster und einzelne stilisierte Bäume. Der Boden ist aus breitumrandeten, stilisierten grünen Grashügeln mit Blumen gebildet, zwischen denen kleine Tiere sich tummeln. Die Farbengebung ist sehr bunt.

Spruchbänder: „Woluf . ale . mine . wilden . man .
wir . wellent . festen . und . buirge . ha."
„Schiesen . alle . nieman . los . abe .
an bûte . gewinnent . wil . einne . habe."
„Unser . vesten . die . ist . wol . behût .
mit . gilgen . klew . (en . rosenblut)."

Literatur: Th. Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums. Nürnberg 1897. Nr. 669. — Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München 1876. Nr. 12.

TAFEL 115—117.

Teppich mit wilden Leuten und Minneburg.

(Replik der vorhergehenden.)

Wien, Österreichisches Museum f. Kunst und Industrie.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·90 *m*, B. 2·35 *m*.

Wolle, 6—7 Kettfäden. Die Gesichter sind gestickt, die Nasen in Reliefstickerei.

Erhaltung: An beiden Seiten fragmentiert. Links ist ein Teil der Minneburg erhalten, der sich vermutlich an den Teppich in Nürnberg anschloß. Restaurierte Stellen. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: Vergleiche die Beschreibung zu Tafel 114.

Vorgeschichte: Erworben 1875 von Drey in München.

Literatur: J. v. Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche. Mitteilungen des Österreichischen Museums 1892, S. 106. — Schmitz, Bildteppiche, S. 80.

TAFEL 118.

Teppich mit wilden Leuten und Minneburg.

(Replik der vorhergehenden.)

Wartburg, Sammlungen.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·88—0·92 *m*, B. 2·25 *m*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wolle, 6—7 Kettfäden. Die Gesichter sind gestickt, die Nasen in Reliefstickerei.

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. Ausgefallene schwarze Stellen. Restauriert. Unterlegt und gespannt.

Beschreibung: Vergl. Tafel 144. Rechts ist nur ein schmales Stück der Burg erhalten.

Vorgeschichte: Ende der sechziger Jahre vom Antiquar Goldschmiedt in Frankfurt a. M. erworben. Stammt der Überlieferung nach aus der Martinengoschen Sammlung in Würzburg.

Literatur: Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie. Allemagne, p. 3. — A. v. Zahn, Altdeutscher Teppich auf der Wartburg. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1870, Sp. 92. — Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung zu München 1876. Nr. 12. — Jul. v. Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters. Jahrb. d. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XV, S. 292. — Baumgärtel, Weber, Die Wartburg. Berlin 1907, S. 611. Abb. 614/15. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu. Paris 1909, p. 260. — Jules Guiffrey, Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, p. 48. — Schmitz, Bildteppiche, S. 80. — Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach. Bd. III. Die Wartburg. Jena 1917. S. 267.

TAFEL 119.

Teppich mit wilden Leuten und Minneburg.

(Replik der vorhergehenden.)

Wartburg, Sammlungen.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·82—0·88 *m*, B. 2·25 *m*.

Wolle, 6—7 Kettfäden. Die Gesichter sind gestickt, die Nasen in Reliefstickerei.

Erhaltung: Restauriert und aus zwei Fragmenten zusammengestückelt. Das linke kleinere Stück mit der Minneburg schließt sich genau an den früher besprochenen Teppich auf der Wartburg an und hat wohl mit diesem einst ein Ganzes gebildet. Auf dem rechten größeren Stück fehlt die Szene mit dem Zelt, von der nur der Mann mit dem Seil erhalten ist. Dagegen ist hier die Darstellung der Minneburg vollständig. Ausgefallene schwarze Stellen. Gefüttert und gespannt.

Beschreibung: Siehe die Beschreibung bei Tafel 114.

Vorgeschichte: Ende der sechziger Jahre vom Antiquar Goldschmiedt in Frankfurt a. M. erworben. Stammt der Überlieferung nach aus der Martinengoschen Sammlung in Würzburg.

Literatur: Vergleiche Literatur zu Tafel 118.

TAFEL 120.

Antependium mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau und Heiligen.

Sigmaringen, Hohenzollernsches Museum.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·88 *m*, B. 2·00 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Rechts allem Anscheine nach vollständig, links fragmentiert. Ein paar geflickte Stellen, einige Lücken.

Beschreibung: Unter gotischen, durch laubumwundene Säulchen getrennten Bogenarchitekturen vor tiefblauem Tapetenhintergrund drei Darstellungen: 1. Die Heimsuchung (Maria in blauem Gewand und weißem Mantel, Elisabeth in grünem Gewand und rotem Mantel). 2. Die Madonna mit dem Kind (in weißem, blau und rot gemustertem Mantel) in der Glorie, auf der Mondsichel stehend, neben ihr Johannes der Evangelist (in grünem Gewand und rotem Mantel), dem ein Engel die Feder führt. Am Boden verschiedene Tiere: Hirsch, Löwe, Taube, Hase, Drache und Storch. Zu beiden Seiten der Darstellung in den Zwickeln je ein Prophet mit einem Spruchband. Die teilweise unverständlichen Spruchbänder lauten: „Eminvenciam . sublimvia . meritorum . iohannis.“ „Hic . liber . mandatorum . dei . et . lex . eternd.“ (statt eterna). 3. „S. Simon“ (in rotem Gewand und grünem Mantel), „S. Judas“ (in blauem Gewand und rotem Mantel) und die heilige Margarete mit dem Kreuz, auf dem Drachen stehend (in grünem Gewand und weißem, mit Ähren gemustertem Mantel).

Literatur: F. A. Lehner, Fürstlich Hohenzollernsches Museum in Sigmaringen. Verzeichnis der Textilarbeiten. Nr. 41.

TAFEL 121.

Fragment mit landwirtschaftlichen Szenen.

(Allem Anscheine nach zu einer Serie mit Monatsdarstellungen gehörig.)

Paris, Kunsthandel. Gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

Wolle.

Erhaltung: Rechts und links fragmentiert.

Beschreibung: Vor dunkelblauem, mit grünen Blütenornamenten gemustertem Grund wilde Leute und höfisch gekleidete Personen bei Erntearbeiten. Zu äußerst links ein wilder Mann, der Gras mit einer Sense mäht. Neben ihm eine Bäuerin und ein Wildmann, der ein höfisches Mäntelchen trägt. Beide sind mit dem Zusammenrechen des Heus beschäftigt. Spruchband:

„wir . mügent . nit . lange . beiten .
wir . mǔessēt . dz . höwe . zerspreitē.“

Es folgen eine wilde Frau und ein modisch gekleideter Jüngling, die mit ihren Rechen das Heu zu Haufen schichten. Spruchband:

„wir . wendtz . höwe . zů . hufen . tragen .
so . kan . mans . uf geladen.“

Endlich rechts eine höfisch gekleidete Frau, die eine Fahne mit einem Rechen trägt und vermutlich die Personifikation des „Heumonats“ darstellt. Mit ihr im Gespräch ein wilder Mann, der sich umwendet und einen Rechen geschultert trägt. Spruchband der Frau:

„der . howat . bin . ich genānt .
dz . dǔn . ich . mit . dem . reche . bekant.“

Spruchband des wilden Mannes:

„eb . wir . in . den . höwat . kumen .
so . het . er . ein – – – – – – – – – – –“

Am untern Rand stilisierte Erdhügel mit Blumen, zwischen denen kleinere Genreszenen dargestellt sind. Links ein musizierendes Paar, eine Wildfrau mit einer Guitarre und ein Höfling mit einem Xylophon. Spruchband:

„selten . spil . went . wir . triben .
trurē . lon . blibē.“

In der Mitte zwei Kinder, wohl ein Zwillingspaar, mit Steckenpferden; eines trägt ein Windrad in der Hand. Spruchband:

„wir . went . gůt . geselen . sin.“

Rechts ein Wildmann und eine Bäuerin beim Erdbeerpflücken. Spruchband:

„die . erbern . hant . wir . funden .
die . kirsen . werden . schier . kumē.“

Vorgeschichte: Aus der Sammlung Bardac, Paris. Später bei Arnold Seligmann in Paris.

Literatur: Collection Bardac. 1913. Tafel 49. — Katalog der Sammlung Arnold Seligmann. Versteigerung, Paris 1914.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 122 a.

Fragment mit Szene aus einem Roman oder einer Legende.

Berlin, Besitz des Fräulein Carlotta Brinckmann.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

Wolle.

Erhaltung: An allen vier Seiten stark beschädigtes und geflicktes Fragment. Die Gesichtszüge sind ausgefallen.

Beschreibung: Vor großgemustertem Tapetenhintergrund ein Boot, in dem zwei Frauen in Dominikaner-Nonnentracht und eine rudernde Figur sitzen. Von der letzteren sind nur die Unterarme und das Ruder erhalten. Über den Figuren drei Spruchbandreste.

Spruchband der ersten Nonne: „Ach . t . . . . . t . das . so . ein . klug . s . lant."

Spruchband der zweiten Nonne: „Dast (?) . wor . es . ist . engelant . genant."

Spruchband links von der Darstellung: „ . . . . . mag . es . dich . ut . her . ."

Vorgeschichte: In der Schweiz einem Bauern abgekauft.

TAFEL 122 b, c.

Zwei Teppiche mit symbolischer Darstellung des Alters.

St. Johann bei Zabern. Kloster.
Elsaß, allem Anscheine nach eine Arbeit vom Anfang des XVI. Jahrhunderts nach einem Vorbild aus dem ersten Drittel des XV. Jahrhunderts.

Wolle.

Erhaltung: Der eine Teppich scheint vollständig mit den Abschlußwirkborten erhalten, der zweite ist an den Seiten fragmentiert und der ganzen Breite nach gestückelt.

Beschreibung: Auf dem ersten Stück sind zwei, auf dem zweiten ist eine Szene dargestellt. Alle drei vor Tapetenhintergrund, getrennt durch stilisierte Bäume:

1. Erster Streifen. Ein bärtiger Mann auf einem Sessel sitzend und in der Rechten einen Rosenkranz haltend; hinter ihm steht ein Knabe, vor ihm stehen drei modisch gekleidete Frauen, deren eine ein Kind an der Hand führt. Spruchband:

„sehent . ir . jungen . sint . seiner . wisse .
ich . bin . worden . gro . und . grisse."

2. Derselbe Mann schwer auf einen Stock gestützt; er trägt in der Linken den Rosenkranz, ein Knabe hinter ihm hält seinen Hut, vor ihm ein Pfau, der ein Rad schlägt. Spruchband:

„Den . stap . den . mos . ich . liben . han .
den . das . beste . ros . dz . ich . ie . gewan."

3. Zweiter Streifen. Derselbe Mann mit einer Gehschule, wie sie die kleinen Kinder zum Gehenlernen benutzten. Vor ihm zwei modisch gekleidete Frauen und ein Jüngling. Spruchband:

„sehent . ir . jungen . wer . ir . sint .
ich . bin . worden . gar . ein . toreht . kin . (t)."

Am untern Rand ein schmaler Bodenstreifen mit Gräsern, Blumenstauden und kleinen Tieren, Einhorn, Elefant, Kamel, Affe und Storch.

Auf dem ersten Teppich zwei Wappen innerhalb des Spruchbandbogens. Links ein weißer gekrönter Löwe auf schwarz (Wappen der elsässischen Familie von Oberkirch) und eine gelbe Schwertspitze in schwarzem, weißbordierten Schild. (Wappen der elsässischen Familie Knobloch.)

TAFEL 123 a, b.

Fragment mit wilden Leuten.

Paris, Louvre.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·40 *m*, B. 3·20 *m*.

Wolle und weiße (vermutlich) Leinenfäden.

Erhaltung: Sehr zerstörtes Fragment, vermutlich der untere Streifen eines größeren Teppichs. Löcher, bloßliegende Ketten und geflickte Stellen, insbesondere an den Rändern. Mehrfach gestückelt, der ganzen Höhe nach, rechts vor der Jagdszene.

Beschreibung: Vor einem Hintergrund stilisierter, grüner Hügel, in deren Mitte einzelne ornamentale Blumen stehen, eine Darstellung des Erdreichs, wie sie an den untern Rändern der Teppich-Darstellungen üblich ist, Liebes-, Jagd- und Spielszenen wilder Leute. Die Szenen von links nach rechts sind folgende: Eine Dame in einem hellrosa Blätterkleid, die, in der linken Hand eine Gerte, in der rechten eine Schnur, vielleicht ein Fabeltier führte. Darauf deuten auch die Reste des Spruchbandes: „– – – – – – wich . gevanen . dich." Es folgt ein wildes Paar (violett und gelb) beim Quintainespiel, ein Brunnen, aus dessen Abfluß eine Gans trinkt, eine wilde Frau (blau mit roten Lilien), die einen Falken lockt und ein bärtiger Wildmann, (violett und hellgrau), der zu ihr zu sprechen scheint. Dann ein wildes Paar, die Dame (rot und blau) windet ein Kränzlein, der Jüngling (braun und grau) hält einen Blumenstrauß in der Hand, Reste zweier halbzerstörter Spruchbänder, auf dem einen die Worte: „– – – – mich . den . elttern (?)", und endlich Reste eines wilden Jägers, der mit einer Koppel Hunde einen Hirsch jagt. Am oberen Rand Reste eines Spruchbands: „– – – – – nu . minen . sol . (?)". Zwischen den Darstellungen verstreut blaue und weiße Blumenstauden und stilisierte rote Bäume.

Vorgeschichte: Nach Guiffrey befand sich das Fragment früher im Museum zu Basel.

Literatur: Jules Guiffrey, Les modèles et le Musée des Gobelins. Paris. s. a. II. Pl. 153.

TAFEL 123 c.

Fragment eines Teppichs mit wilden Leuten.

Straßburg, Kunstgewerbe-Museum.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

Wolle.

Erhaltung: Ein an allen vier Seiten fragmentiertes Bruchstück eines größeren Teppichs.

Beschreibung: Die Darstellung gliedert sich in zwei Streifen übereinander. Im obern Streifen ist links eine Burg dargestellt, aus deren Tor ein wilder Mann und eine Dame auf Fabeltieren reiten. Von ihrem Spruchband fehlt der Anfang: „– – – – – – – – – – – varren . über . den . burnne . gut." Es folgt ein bärtiger Wildmann, der ein Huhn am Spieß über dem offenen Feuer brät, während hinter ihm ein Jüngling Suppe ißt, die er aus einem über dem Feuer hängenden Kessel geschöpft hat. Rechts ist eine Mahlzeit dargestellt, an der ein wilder Mann, eine Wildfrau und eine höfisch gekleidete Dame teilnehmen. Spruchband: „wir . esent uñ . trinkend . uñ . – teten . lon." Im untern Streifen schreitet links ein Wildmann, der einen Esel an der Leine führt und einen Hasen an seinem Jagdspeer trägt. Reste seines Spruchbands: „– is . brigen . wil." Es folgt eine Liebesszene (vielleicht eine Entführung) zwischen einer wilden Frau zu Pferd und einem höfisch gekleideten Jüngling, ein schlafender Wildmann in einem Zelt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und endlich zwei Flötenbläser, davon einer ein Wildmann, einer ein Höfling. Den Abschluß rechts macht ein Brunnen, der sein Wasser aus einer am obern Rand entspringenden Quelle empfängt. Im obern Streifen Tapetenhintergrund, im untern stilisierte Erdhügel mit Blumen.

Vorgeschichte: Das Stück stammt aus der Sammlung des Kanonikus Straub und befand sich früher in Jung Sankt Peter zu Straßburg.

Literatur: A. Schricker, Sammlung Straub, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XV, S. 385.

TAFEL 131 c, 132 c.

Zwei Fragmente mit Darstellung einer Frau und eines wilden Mannes.

Straßburg, Petit Séminaire. Besitz der Kirche St. Stephan.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·85 *m*, B. ca. 0·42 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Zwei kleine, an allen vier Seiten fragmentierte Bruchstücke, die an die ersten Streifen der Attala- und Odilienteppiche angenäht sind.

Beschreibung: Auf dem einen Stück eine höfisch gekleidete Dame mit einem Hut aus Blättern vor Tapetenhintergrund. Reste eines Spruchbands mit den Worten: „.....t. nut . ful." Auf dem andern Stück ein wilder Mann mit einem ganz ähnlichen Blätterhut, ebenfalls vor Tapetenhintergrund. Reste seines Spruchbands: . holder o . . (?) trwe ist dz ist nut one ar . . . . ." Rechts in der oberen Ecke ein Falke. Unten ein schmaler Bodenstreifen mit stilisierten Erdhügeln und Blumen. Darin ein zweites Spruchband: „waz . mag . es . de....." Darunter ist ein schmaler Streifen mit einem weidenden Einhorn angestückelt.

TAFEL 124.

Teppich mit Jungbrunnen.

Colmar, Museum.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·89 *m*, B. 1·12 *m*.

Wolle. Die innern Gesichtspartien sind „gestickt". 6 Kettfäden.

Erhaltung: Rechts und links vollständig mit Abschlußbordüre. Viele kleinere Löcher, bloßliegende Ketten, roh geflickte Stellen.

Beschreibung: Im Mittelpunkt der Darstellung steht ein gotischer Brunnen mit Bassin, in dem mehrere Paare baden. Er ist umgeben von einer Ummauerung, zu der zwei Tore führen. Durch das linke kommt der Strom der alten Leute und Krüppel. Ein bärtiger Alter schreitet gerade durch das Tor, ein anderer auf Krücken wird von seiner Frau geführt, ein dritter trägt die Frau in einem Tragkorb auf dem Rücken. Eine Frau wird auf einer Bahre getragen, eine andere auf einem Schubkarren herbeigebracht. Durch das rechte Tor ziehen die Verjüngten fort. Neben dem Eingang sitzt ein Paar beim Mahl, die andern reiten zu Pferde weg. Im Hintergrund Ornamentranken, der Boden wird aus stilisierten Erdhügeln mit Blumen gebildet.

Spruchbänder: „Ich . lobe . dich . got . ich . altter . man .
das . ich . dē . burnen . funden . han ."
„Sind . wir . gewese . also . die . altten .
so . ist . unser . gelt . gar . wol . behaltten ."

Vorgeschichte: 1860 aus der Sammlung Foltz gekauft. Er soll im oberelsässischen Dorfe Bernsweiher aufgefunden worden sein.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts. S. 12 f.

TAFEL 125 a.

Teppich mit Liebespaaren.

Basel, Historisches Museum.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·50 *m*, B. 1·82 *m*.

Wolle, 7 Kettfäden.

Erhaltung: Verblaßtes Teilstück eines längeren Rücklakens. Die Gesichtszüge, die gestickt waren, sind ausgefallen.

Beschreibung: Links ein stehendes Liebespaar mit Spruchbändern. Das Mädchen impft einen Hollerbaum, auf dem als Symbol der Treue mehrere verschlungene Hände sichtbar sind. Links neben dem Mädchen ein Löwe, zwischen dem Paare ein ruhender Hirsch. Das Mädchen trägt ein rot-grünes Gewand, der Jüngling ein rotes Wams und graue Strümpfe. Es folgt ein sitzendes Liebespaar, das Mädchen, neben dem ein Affe steht, in Rot, der Jüngling, zu dem ein Einhorn heranschreitet, in grün-weißem Gewand mit roten Ärmeln und Strümpfen. Rechts wiederholt sich die erste Darstellung, doch ist nur mehr das Treue impfende Mädchen und das erste Spruchband erhalten. Der Hintergrund ist dunkelblau, mit hellerblauen Ornamentranken bedeckt. Zwischen den einzelnen Figuren stehen stilisierte Laub- oder Nadelbäume mit braunen oder roten Stämmen. Der Bodenstreifen wird aus breitumrandeten, stilisierten Erdhügeln mit Blumen gebildet.

Spruchbänder: „ich . inpfe . hie . in . hölder . truwe ."
„ich . hof . es . suille . üch . nüt . beruwen ."

Vorgeschichte: Geschenkt von Herrn Daniel Heussler-Thurneysen zu Basel.

Literatur: Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts. S. 11 f.

TAFEL 125 b.

Vier Fragmente eines Teppichstreifens mit Liebespaaren und Tieren.

Wien, Sammlung Figdor.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·18—0·19 *m*, B. 1·59 *m*, 0·60 *m*, 0·25 *m*, 0·19 *m*.

Wolle, 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Die Fragmente sind aus einzelnen kleineren Bruchteilen bei der Restaurierung zusammengestückelt worden. Löcher, beschädigte Ränder. Oben und unten vollständig.

Beschreibung: I. Links zu Seiten einer hohen, stilisierten Blume ein sitzender Löwe, der einem auf die Hinterbeine gestellten Bären zugewendet ist. Es folgt ein Rapportmuster, das sich auf dem Stück in wechselnden Farben viermal wiederholt. Es zeigt eine Dame, neben der ein Affe steht. Sie greift mit der linken Hand nach einer Blume, die ihr ein Jüngling reicht. Von dem Jüngling ist nur die rechte Hand mit der Blume und die eine Fußspitze erhalten. (Löwe, Dame, Affe und Jüngling sind reduzierte Kopien nach dem vorangehend beschriebenen Stück in Basel, Tafel 125 a.) Es folgt ein greifenähnliches Fabeltier und ein Baum. Hierauf wiederholt sich die Darstellung, auch hier zusammengestückelt, denn von dem Jüngling ist auch hier nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Hand mit der Blume und ein Fuß erhalten. Rechts beginnt die Darstellung ein drittes Mal, doch ist hier nur der Affe und die Hälfte der Dame erhalten. II. Hier wiederholt sich dieselbe Darstellung ein viertes Mal. Links ist das Bein einer wegschreitenden Gestalt sichtbar und das greifenähnliche Fabeltier. Rechts die Dame und der Jüngling, von dem hier auch der Kopf und ein Teil der Gestalt erhalten ist. III. und IV. zeigen den Löwen und den Bären wie I.

Vorgeschichte: Früher bei Böhler in München.

TAFEL 126.

Teppich mit Fabeltieren.

Wien, Sammlung Dr. Figdor.
Elsaß, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·99 *m*, B. 2·86 *m*.

Wolle, 5 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr verblaßtes, schmutziges, vielfach restauriertes und gestopftes Stück. Von Stoffborte eingefaßt und gefüttert.

Beschreibung: Auf rotem Grund neun durch Bäume geschiedene Tiere. Hirsch, Löwe, Einhorn, Greif, Drache, Panther und anschließend eine Wiederholung der drei ersten Tiere, von denen das Einhorn nur zum Teil erhalten ist. Auf dem aus stilisierten Erdhügeln gebildeten Wiesenboden tummeln sich kleine Tiere. Dominierende Farben: blau, rot, grün. Auch die Bäume haben blaue, rote und grüne Stämme. Die Bordüre, die später entstanden und nicht zugehörig ist, zeigt auf blauem Grund rötliche, stilisierte Ranken. Am unteren Rand ist der fehlende Bordürenteil durch ein Fragment aus noch späterer Zeit ergänzt.

Vorgeschichte: Das Stück war früher im Kloster Neustift bei Brixen, dann im Besitz des Grafen Sig. Braida, Brünn, und kam endlich zu A. S. Drey in München, von dem es Dr. Figdor erwarb.

Literatur: Katalog der Spezialausstellung von Gobelins im Österreichischen Museum 1890. — A. Riegl, Die Gobelin-Ausstellung im Österreichischen Museum. Mitteilungen des österreichischen Museums 1890, N. F., V. Jahrgang. S. 54. — Katalog der Spezialausstellung mittelalterlichen Hausrats im Österreichischen Museum 1892.

TAFEL 127—130.

Zwei Rücklaken mit Monatsdarstellungen.

I. Aufbewahrungsort unbekannt. II. London, South-Kensington-Museum.
Elsaß, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·40 *m*, B. 3·06 und 3·03 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Sehr gut. Vollständig. Restauriert.

Beschreibung: Auf grünem Bodenstreifen, der von Gräsern, Blumen, Sträuchern und Bäumen bestanden ist, vor dunkelgrünem Grund Darstellungen der Monatsbeschäftigungen. Über den Bildern Spruchbänder mit Bezeichnung der Monate. I. Teppich (von links nach rechts). 1. „hornung". Ein Bauer und eine Bäuerin beschneiden die Bäume. 2. „merez". Ein Bauer hinter dem Pflug, der von zwei Pferden gezogen wird, die eine Frau antreibt. 3. „apreil". Ein Jüngling und ein Mädchen beim Pfropfen der Bäume. 4. „mey". Ein Liebespaar mit Blumenschapel, die Dame trägt einen Krug, der Jüngling einen Falken auf der Hand. Daneben eine Badwanne, in der eine Frau und ein Kind baden. 5. „browot". Ein Bauer, der den Garten umgräbt. II. Teppich. 1. „howmonet". Ein Bauer und eine Bäuerin bei der Grasernte. 2. „ougst". Ein Bauernpaar bei der Getreideernte. 3. „fuilmonet". Ein Bauer treibt das Pferd einer Egge an, ein anderer sät. 4. „herbstmonet". Eine Frau schneidet die Trauben vom Stock, ein Mann trägt die Trauben in einer Butte zum Kelter, ein zweiter keltert in einem großen Bottich. 5. „witermonet". Schlachtung eines Ochsen. Ein Mann hält ihn beim Kopfe, ein anderer schlägt mit einem Beil auf ihn los. 6. „voirot". Zwei Männer sitzen essend und trinkend an einer mit Speisen besetzten Tafel.

Vorgeschichte: Die Teppiche befanden sich einst im Besitze des Freiherrn Joseph von Laßberg auf der Meersburg am Bodensee.

Literatur: Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften. Band V. Frankfurt 1884. Taf. 326. — Alan. S. Cole, A descriptive catalogue of the Collection of Tapestry and Embroidery of the South-Kensington Museum, London 1888. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, p. 202. — Guide to the Victoria and Albert Museum, 1909. — Kendrick, The Tapestries of the South-Kensington-Museum, London 1914.

TAFEL 131.

Zwei Streifen eines Teppichs mit der Legende der heiligen Attala.

Straßburg, Petit Séminaire. Besitz der Kirche St. Stephan zu Straßburg.
Elsaß. Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·85 *m*, B. 2·85 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Zwei Teile, die noch Ende des XVII. Jahrhunderts ein Ganzes gebildet haben. Wenige Löcher, mehrere restaurierte Stellen.

Beschreibung: I. Teppichteil. Vor einem mit Blattranken übersponnenen Hintergrund links der heilige Stephanus mit Palme und Steinen. Es folgt die Auffindung der Leichen der Gerlundis, Mutter der heiligen Attala und ihrer Stiefmutter Balthehild mit zwei Kindern. Spruchband: „Wie gerlūdis sant athalē mutter und ir stieffmutter balthehilt mit zweyen kinden funden wart." Dann die Auffindung der Leiche der Schwester der heiligen Attala, Safina. Spruchband, dessen Ende auf dem zweiten Teppich erhalten ist: „Wie safina sanctle athalen swester funden wart." Unter dem linken Totengräber ein Wappen (Wappen des Straßburger Geschlechts der Zorn).

II. Teppichteil. Auffindung der in einem Sarkophag verwahrten Hand der heiligen Attala. Spruchband: „Wie sẽe athalē hant funden wart in eime schrine." Das nächste Bild zeigt den Tod der Heiligen, die, umgeben von den betenden Schwestern, auf der Bahre liegt und der ein bärtiger Mann die Hand abschneidet. Spruchband: „Wie sät athala starp und uf der bore lag und ir die hant abgesnitē wart." Unter der Bahre zu Häupten der Heiligen ein Wappen: Das Wappen des Straßburger Geschlechts der Ratsamhausen. Die letzte Darstellung zeigt die Gründung des Klosters und der Kirche St. Stephan durch den Vater der heiligen Attala, Herzog Adalbert. Er übergibt selbst seiner Tochter den Schlüssel; im Hintergrund ist der hohe und ausgedehnte Bau des Klosters sichtbar. Spruchband: „Wie herzog obreht sẽe athala siner dochter disen stift befalch und ir gewalt dar uber gab."

Literatur: Joh. Schilter, Elsässische und Straßburgische Chronik von Jac. v. Königshoven. Straßburg 1698. S. 526, mit Kupfern. — Fr. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, Bd. I. Straßburg 1876. S. 521. — Katalog der Ausstellung von Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. Straßburg 1895. — Jules Guiffrey, Les tapisseries, p. 66. — Jules Guiffrey, Trois tapisseries alsaciennes, Revue Alsacienne illustrée 1908. Heft IV. S. 101.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 132.

Zwei Streifen eines Teppichs mit der Legende der heiligen Odilia.

Straßburg, Petit Séminaire. Besitz der Kirche St. Stephan.
Elsaß. Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·85 *m*, B. 2·85 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Zwei Streifen, die noch am Ende des XVII. Jahrhunderts ein Ganzes gebildet haben. Restauriert.

Beschreibung: Streifen I mit sechs Szenen aus dem Leben der Heiligen. 1. Geburt der Heiligen. Sie wird blind geboren und ihr grausamer und gewalttätiger Vater, Herzog Adalrich, befiehlt, daß man sie töten solle. Aber die Liebe ihrer Mutter rettet sie. Sie wird treuen Dienerinnen anvertraut und aus dem väterlichen Hause entfernt. 2. Die Taufe der Heiligen. Bei der Taufe wird Odilia durch ein Wunder wieder sehend. Ihr Bruder, der von dem Wunder hört, läßt das Kind nach Hohenberg (später Odilienberg) kommen und beeilt sich, die Freudenbotschaft dem Vater mitzuteilen. Dieser, entrüstet über den Ungehorsam seiner Diener, tötet seinen Sohn in einer Aufwallung des Zornes. 3. Mitteilung des Sohnes an den Vater vor den Mauern von Hohenberg. Unten in einem geschlossenen Wagen die kleine Odilia. 4. Reue des Herzogs am Totenbett seines Sohnes. 5. und 6. Die Klostergründung. Der Herzog läßt die Heilige, die hier schon erwachsen ist, zu sich kommen und übergibt ihr den Schlüssel zu dem künftigen Odilienkloster.

Streifen II mit weiteren sieben Szenen der Legende. 1. Der Tod des Herzogs. 2. Odilia erlöst durch ihr Gebet ihren Vater aus dem Fegefeuer. 3. Odilia betrachtet an der Seite des heiligen Johannes des Täufers den Bau ihres Klosters. Ein mit Steinen beladener Wagen stürzt den Berg herab; weder Kutscher noch Ochsen nehmen Schaden. 4. Unten pflanzt die Heilige ein Bäumchen vor der Kirchentür. Neben ihr ein Wappen (Wappen der Straßburger Familie Zorn). Das zweite Wappen (der Ratsamhausen) ist durch die Restauration zerstört worden. 5. Odilia im Gebet vor dem Altar. 6. Die sterbende Heilige empfängt von einem Engel die Hostie. 7. Die Leiche wird von den Schwestern in einen Sarkophag gebettet, ein Priester liest die Totenmesse.

Literatur: Joh. Schilter, Elsässische und Straßburgische Chronik von Jacob von Königshoven. Straßburg 1698. S. 526, mit Kupfern. — Fr. Xaver Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. Bd. I. Straßburg 1876. S. 521. — André Michel, Histoire de l'Art III. 1. p. 370. — Katalog der Ausstellung von Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, Straßburg 1895. — R. Forrer, Der Odilienberg. 1899. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries, p. 66. — Migeon, Les Arts du Tissu, p. 263. — Jules Guiffrey, Trois tapisseries Alsaciennes. Revue Alsacienne illustrée 1908. Heft I, p. 17.

TAFEL 133.

Antependium mit Beweinung Christi.

St. Gallen, Sammlung Iklé.
Elsaß, Drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·885 *m*, B. 1·475 *m*.

Wolle und Seide. 7 Kettfäden. In den Gesichtern Stickerei.

Erhaltung: Gut. Mehrere restaurierte Stellen. In der Mitte ist ein größeres, in den Gewändern dreier Figuren sind kleinere Stücke aus alten Wirkteppichen eingesetzt.

Beschreibung: Vor blauem, mit grünen Hopfenranken bedecktem Hintergrund hält Maria den blutenden Heiland auf dem Schoß, Magdalena hält seine Füße, hinter ihr steht eine weinende Heilige. Eine andere faßt mit beiden Händen die linke Hand Christi. Hinter ihr Johannes, der dem Herrn das Haar streichelt. Rechts und links stehen mit Sprechgebärden Nikodemus und Josef von Arimathias. Farben: rot, blau, grün und graugelb. In den untern Ecken je ein Wappen. Links: zwei schwarz bekleidete Arme in weiß-schwarz geteiltem Schild. Wappen der Elsässer Familie Marx von Eckwertsheim. Rechts: eine weiße fünfblätterige Rose in rotem, weiß bordiertem Schild. Wappen der Elsässer Familie von Müllenheim.

Literatur: Katalog der Sammlung Iklé. Zürich 1923. Nr. 788.

TAFEL 134—137.

Vier Teppiche mit der Legende des heiligen Adelphus.

Neuweiler, Kirche.
Elsaß, 1465—1480.

H. 0·94 *m*, B. 2·85 *m*. Die vier Streifen sind gleich groß.

Wolle und weiße Leinenfäden (?).

Erhaltung: Die vier Streifen scheinen an den Seiten vollständig. Soweit sich aus den Abbildungen feststellen läßt, scheinen sie auch sonst wenig beschädigt. Die gedreieckten Abschlußwirkbordüren sind erhalten.

Beschreibung: I. Teppich. 1. Ein Engel verkündigt den zwei betenden Stifterinnen die Geburt des Heiligen.

Spruchband: „Hie . vohet . sant . adelffs . leben . an . der . engel . verkundet . uns . den . heiligen . man."
„Ave . deo . dilecta . et . oē . gen' . tuum."

2. Die Geburt des Heiligen.

Spruchband: „darnoch . ist . er . in . die . welt . geboren."

3. Der Heilige in der Schule.

Spruchband: „Und . zu . schulen . der . götlichen . kunst . usser . korē."

4. Wahl und Konsekration zum Bischof von Metz.

Spruchband: „darnoch . wart . er . erwelt . bischoff . zu . metz."

5. Die Teufelsaustreibung.

Spruchband: „hie . dribet . er . usz . die . tüfel . noch . geistlichē . gesetz."

In den vier Ecken und zu Füßen der beiden Stifterinnen Wappen.

II. Teppich. 6. Die Erweckung der Toten.

Spruchband: „hie . het . er . die . doten . erqwicket . zum . leben."

7. Beschenkung der Armen.

Spruchband: „Und . den . armen . luten . grosz . almusen . geben."

8. Er beherbergt die Pilger in seinem Hause.

Spruchband: „Er . hat . die . bilgerin . ge(herb)ergt . von . allen . enden."

9. Er wäscht den Pilgern die Füße.

Spruchband: „Und . ynnen . ire . fuesse geweschen . mit . sinen . heilgen . hendē."

10. Der Tod des Heiligen.

Spruchband: „hie . ist . er . dot . und . kommen . zu . ewgem . leben."

Zwischen der 7. und 8. Darstellung ein geviertes Wappen.

III. Teppich. 11. Auffindung des Sarkophags.

Spruchbänder: „durch . gottes . verkundung . geoffenet . wart . und . uns . gegeben."
„Exultabunt . sancti . in . gloria."
„letabuntur . in . cubilibus . suis."

12. Eröffnung des Sarkophags und Auffindung der Gebeine des Heiligen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spruchband: „hie . ist . er . lobelichen . erhebet . der . in . dem . hymel . eweclich . lebet.“

13. Überführung der Gebeine des Heiligen in die Stadt Neuweiler. Die Kirchenglocken fangen von selbst zu läuten an.

Spruchband: „Und . wart . gefuret . gon . nuwiler . in . die . stat . do . er . vil . wunder . zeichen . volbroht . hat.“

In der ersten Darstellung unter dem Sarkophag zwei Wappen.

IV. Teppich. Reliquienwunder. 14. Bestrafung des Frevlers, der das Grab des Heiligen erbrechen wollte.

Spruchband: „do . sel . best . wart . unsinnig . der . sin . grap . zerbrach.“

15. Heilung der Kranken.

Spruchband: „Ouch . machet . er . die . lamen . gerad . die . blinde . gesach.“

16. Wiederbelebung eines jungen Mädchens, das in einen Brunnen gefallen ist.

Spruchband: „hie . erquicket . er . die . iungffrow . in . brunnen . als . sie . was . dot.“

17. Wiederbelebung eines in einen siedenden Kessel gefallenen Kindes.

Spruchband: „Und . erloste . das . kint . in . dem . kessel . usz . heisser . not.“

18. Ausstellung und Anbetung der Reliquien.

Spruchband: „dar . noch . wart . er . hie . gezeuget . mit . lobe . und grossen . eren.“

19. Schußapotheose. Verherrlichung des Heiligen.

Spruchband: „hie . suchen . in . die . siner . genoden . und . hilffe . begeren.“

In der 18. Darstellung, zu Füßen eines knienden Paares, vermutlich eines Stifterpaares zwei Wappen.

Literatur: Fr. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. Bd. I. Straßburg 1876, S. 180. — A. Straub, Tapisseries de Neuwiller. Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. I. série, V. 2, p. 54. — Katalog der Ausstellung von Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. Straßburg 1895. Nr. 858. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries, p. 66. — Idem, Trois tapisseries Alsaciennes. Revue Alsacienne illustrée 1908, p. 102.

TAFEL 138/139.

Rücklaken mit Jagd- und Liebesszenen.

Wien, Kunsthistorisches Museum.
Elsaß, letztes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·41 *m*, B. 2·72 *m*.

Erhaltung: Oben und unten vollständig, rechts und links fragmentiert. Verzogen und unterlegt. Viele restaurierte Stellen.

Beschreibung: Dargestellt ist, von links beginnend, ein Jäger auf der Hirschjagd, der ins Horn stößt, ein Jäger, der einen Bären durchbohrt, ein gemeinsam auf einem Pferd reitendes Liebespaar, ein Liebespaar auf dem Söller einer Burg, zwei Jäger, die ein erlegtes Reh auf einer Stange tragen, ein Jäger, der einen Eber ersticht, hinter ihm ein anderer, der einen toten Hasen auf dem Rücken trägt, schließlich rechts ein Jäger, der vor einem Brunnen einen Pfeil auf einen Hirsch anlegt. Alle Szenen spielen sich in einer freien, von Bäumen und Blumen bewachsenen Gebirgsszenerie ab. Dominierende Farben: blau, rot, grün; daneben gelbe und violette Töne, die durch Fadenmischungen roter und blauer Fäden erzielt sind. Von den zwei eingewirkten Stifterwappen ist das linke das des Straßburger Geschlechts Boecklin von Boeklinsau: in Rot ein aufgerichteter, silberner Steinbock, das rechte das der Straßburger Familie Mühlheim oder Müllenheim: eine fünfblättrige, weiße Rose in rotem, gelb umsäumtem Feld.

Vorgeschichte: Das Stück befand sich in den siebziger Jahren in der Sammlung des Herrn J. Lebreton, Konservators des Musée céramique in Rouen, kam dann in die Sammlung Goldschmiedt zu Wien und gelangte schließlich durch Erbschaft an das Kunsthistorische Museum.

Literatur: Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la Tapisserie. Paris 1878—1885. Allemagne, p. 18. — Betty Kurth, Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrhunderts. Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII, S. 233.

TAFEL 140.

Teppich mit Liebespaar auf der Hirschjagd.

New-York, Sammlung P. W. French & Co.
Elsaß, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

Wolle.

Erhaltung: Gut. Nur an den Rändern beschädigt und restauriert.

Beschreibung: Über eine blumenbestandene Wiese galoppiert auf einem Apfelschimmel ein Liebespaar, begleitet von drei Jagdhunden, und jagt einen Hirsch dem Fangnetz zu. Der Jüngling bläst in sein Jagdhorn. Im Hintergrund Wald, Berge, Wolken, links ein Eichenbaum mit großen Eicheln.

Spruchband: „Ich . iag . nach . truwen . find . ich . die . kein . lieber . zit . gelebt . ich . nie.“

Vorgeschichte: Das Stück befand sich früher im Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin und gelangte auf dem Tauschweg in den englischen Kunsthandel. 1913 war es bei Durlacher Brothers in London.

TAFEL 141 a.

Teppich mit Liebespaar auf der Hirschjagd.

(Replik des vorangehenden Stückes.)
Gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt.
Elsaß, um 1500.

H. 0·78 *m*, B· 0·85 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden, Goldlahn (im Zierat) und bunte Seide (in Schapeln, Gürtel, Wamsfutter, Blumen und im Gefieder der Enten). 7 Kettfäden. Verwendung von Knüpfarbeit an den Blüten links.

Erhaltung: Rechts und links sind Reste der Abschlußwirkborte erhalten. Ränder und Ecken sind ausgefranst. Sehr verblaßt.

Beschreibung: Siehe Tafel 140. Der Jüngling trägt ein hellbraunes Wams, die Dame ein rot gemustertes Kleid.

Spruchband: Wie auf Tafel 140.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Engel Gros in Basel. Im Elsaß erworben.

Literatur: Collection Engel Gros. Paris 1921.

TAFEL 141 b.

Teppichfragment mit wilder Frau und Einhorn.

Gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt.
Elsaß, um 1500.

H. 0·75 *m*, B. 0·63 *m*.

Wolle, weiße Leinenfäden, Gold (in den Felspartien), und Seide (im Blumenschapel und im Gefieder eines Vogels). 8 Kettfäden. Verwendung der Knüpftechnik an den Blüten des Blumenschapels.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erhaltung: Auf allen vier Seiten fragmentiertes und beschädigtes Bruchstück, das einst als Lehne eines Fauteuils verwendet wurde. Verblaßt.

Beschreibung: Auf einer Rasenbank sitzt eine wilde Frau mit blauen Zotteln und offenem, mit Blumenschapel geschmücktem Haar. Vor ihr ruht ein braunes, grau gesprenkeltes Einhorn. Den Schauplatz der Darstellung bildet eine von Bäumen, Felsen und allerlei Tieren belebte, blumenreiche Wiese. Rechts strömt aus dem Fels eine Quelle, die in einem gemauerten Bassin aufgefangen wird. Sie bildet in ihrem weiteren Lauf einen Teich, in dem Enten schwimmen. Die Szene ist von einem nur teilweise erhaltenen, lebhaft geschwungenen Spruchband begleitet.

Spruchband: „min . zit ..... (han ich der?) welt . gegebe .
nuon . mus . ich . hie . im . Ellenden . leben .
O . WIE . d ....." (draurig?)

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Engel-Gros zu Basel. Wurde in Straßburg erworben.

Literatur: Collection Engel-Gros. Paris 1921.

TAFEL 142—146.

Rücklaken mit sechs Szenen aus dem deutschen Gedicht: Der Busant.

London, South-Kensington-Museum.
Elsaß, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·76 *m*, B. 3·66 *m*.

Wolle, weißes Leinengarn und Gold. 7—8 Kettfäden.

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. An den Rändern beschädigt. In der Mitte der 5. Darstellung der ganzen Höhe nach gestückelt. Restauriert.

Inhalt der Dichtung: Der Sohn des Königs von England wird in Begleitung eines Kaplans auf die hohe Schule nach Paris geschickt. Dort lernt er bei Hof die schöne Königstochter kennen, die wider ihren Willen dem reichen König von Marokko verlobt ist. Zwischen den beiden Königskindern entspinnt sich eine heimliche Liebe. Der Prinz verspricht, in seine Heimat zu reisen, in einem Jahr am Tage ihrer Hochzeit zurückzukehren und sie heimlich zu entführen. Nach England heimgekehrt, wo er von seinen Eltern freudig empfangen wird, verschafft er sich durch seine Vögte drei schnelle Rosse und eine prächtige Geige. Und als das Jahr zur Neige geht, läßt er seinen Knecht mit den drei Rossen vor das Tor reiten und macht sich, als Geiger verkleidet, mit ihm auf den Weg nach Frankreich. Dort wird er vom König aufgefordert, bei der Hochzeit seiner Tochter zu spielen. Er lehnt ab mit dem Bemerken, daß er eine weiße Taube befreien müsse, der er es vor einem Jahre versprochen habe. Inzwischen reitet der König von Marokko in die Stadt ein. Alles geht ihm entgegen und die junge Königstochter bleibt allein und unbewacht. Sie schleicht sich, wie es verabredet war, in den Garten, wo der als Spielmann verkleidete Königssohn sie erwartet, sie aufs Roß hebt und mit ihr davonsprengt. Der König von Marokko zieht ins Schloß ein und fragt nach seiner Braut, diese ist jedoch nirgends zu finden.

Unterdessen reitet das Liebespaar durch einen Wald und kommt zu einer blumenbewachsenen Lichtung. Hier bittet die Königstochter, vom Ritt ermüdet, den Geliebten um eine kurze Rast. Sie lassen sich im Grase nieder und senden den Knecht in die nächste Stadt voraus, um Herberge zu suchen. Die Königstochter schläft im Schoße des Prinzen ein. Dieser zieht, während sie schlummert, zwei Ringe von ihrem Finger und betrachtet sie. Plötzlich schießt ein Busant herab und entreißt ihm einen der Ringe.

Er verfolgt den Raubvogel mit Stöcken und Steinen, verirrt sich dabei im Walde und kann die Geliebte nicht mehr finden. Vor Schmerz gerät er von Sinnen, reißt sich die Kleider vom Leibe und läuft auf allen Vieren im Walde wie ein wildes Tier umher.

Unterdessen ist die Königstochter erwacht und nachdem sie lange vergeblich auf die Rückkehr des Geliebten gewartet hat, reitet sie schließlich, das ledige Roß des Prinzen am Zügel führend, einen Bach entlang und gelangt zu einer Mühle. Traurig bittet sie den Müller um Herberge.

Der Müller nimmt die Verlassene freundlich auf. Sie läßt sich für den Erlös der verkauften Pferde Seide und Gold bringen und wirkt kunstvolle Borten und Meßgewänder daraus. Nachdem sie ein ganzes Jahr in der Mühle gelebt hat, kommt der Herzog und seine Gemahlin, ein Bruder des Königs von England, zu einem Brunnen nahe der Mühle. Die Herzogin sieht die Königstochter, erkennt an Gestalt, Betragen und Arbeit derselben ihre hohe Abkunft und nimmt sie mit sich auf ihre Burg Engelstein. Hier verbringt die Königstochter wiederum ein ganzes Jahr. Da fangen eines Tages die Jäger im Wald einen wilden Mann, der mit langen Haaren bewachsen ist und auf allen Vieren geht. Der Herzog erkennt, daß er nicht von Natur wild sei, läßt ihn baden, salben, pflegen, bis er wieder zu Sinnen kommt und wie ein Mensch aufrecht gehen lernt. Da er sich der Falkenjagd kundig erweist, erlaubt ihm der Herzog auf die Jagd zu reiten. Bei dieser Gelegenheit erblickt er einen Busant und nachdem dieser durch seinen Falken getötet worden war, beißt er zornig dem toten Raubvogel den Kopf ab und zerfleischt ihn. Der Herzog, dem das Vorgefallene berichtet wird, befragt ihn über sein seltsames Tun und der Königssohn erzählt, wie er durch einen Busant seine Geliebte, die Königstochter von Frankreich, verloren habe. Als die Königstochter, die zugegen ist, diese Erzählung hört, springt sie auf und sinkt dem Geliebten in die Arme. Ritter werden ausgesandt, um die Eltern der beiden Liebenden zn benachrichtigen und mit Spiel, Tanz, Turnier und Festmahl wird die Hochzeit gefeiert.

Beschreibung: Dargestellt sind sechs Szenen aus der Dichtung.

1. Die Heimkehr des Königssohns nach England. Die Eltern treten ihm an der Schwelle des Palastes entgegen und begrüßen ihn freudig.
„Bisz . gottwilkum . dusnt . stunt .
grőßer . froyd . wart . uns . nie . kunt."

2. Der Königssohn steht im Innern des Hauses mit seinen drei Vögten. Er sagt:
„frumer . dienr . bestelle . mir .
dri . ros . ein . gige . ist . min . begir."
Einer der Vögte erwidert:
„herre . ich . will . mich . des . genietē .
uñ . tun . noch . dein . gebieten."

3. Einer der Vögte überreicht dem Königssohn die Geige, während ein Diener die Rosse am Zügel heranführt.
„gige . uñ . rosz . sint . bereit .
als . uñ(?) . uger . geñd . het . geseit."
Darauf der Königssohn:
„wol . hin . glick . zů . dieser . vart .
nie . kein . reise . mir . lieber . wart."

4. Die Ankunft in Frankreich. Der Königssohn reitet heran; sein Diener trägt die Geige. Der König von Frankreich und sein präsumtiver Eidam, der Prinz von Marokko, begrüßen an der Tür des Hauses den vermeintlichen Spielmann und laden ihn zur Hochzeit.
„mich . dunckt . du . kumst . ȳn . lañd . vit .
dien . mir . zů . der . hochziit."
Doch der Königssohn erwidert:
„ich . hab . vor . eim . ior . geriht .
einer . tuben . und . mich . yr . werpfliht."

5. Eine der vorigen ähnliche Begrüßungszene. Der Prinz von Marokko wird vom König und der Königin empfangen. Er naht mit den Worten:
„umb . semlich . ich . nůn . kunē . bin .
wo . ist . die . junge . kunigin."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der König begrüßt ihn:

„bis . wilkū . lieb . dochtē . man .
wie . . . . ē(?) . wir . dz . brulofft . an."

6. Die Flucht der Liebenden. Das Spruchband sagt:

„dē . brutiome . dût . we . uver . scheidē .
aber . ich . bin . sin . in . grossē . freiden."

Literatur: Alan S. Cole, A descriptive Catalogue of the Collection of Tapestry and Embroidery in the South Kensington Museum. London 1888. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, p. 146. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, p. 262. — Guide to the Victoria and Albert Museum. 1909. — A. F. Kendrick, Victoria and Albert Museum, Catalogue of Tapestries. London 1914. — Betty Kurth, Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrhunderts. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII.

TAFEL 147.

Fragment mit zwei Szenen aus der Dichtung „Der Busant".

Köln, Kunstgewerbemuseum.
Elsaß, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·75 *m*, B. 0·65 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. Verwendung von Knüpfarbeit (am Besatz des Wamses, das der Jüngling auf beiden Szenen trägt).

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. An mehreren Stellen beschädigt und restauriert.

Beschreibung: Die Darstellungen schließen sich unmittelbar an das besprochene Stück in London (Taf. 142—146) an. 1. Die Rast im Walde. Die Königstochter ist im Schoße des Prinzen eingeschlafen. Dieser hält in der linken Hand den Ring und betrachtet ihn. Im Hintergrund wird der Kopf eines rastenden Pferdes sichtbar. 2. Unmittelbar neben dieser Szene erblicken wir den Königssohn noch einmal, wie er, mit einem Stocke bewaffnet, dem räuberischen Vogel nacheilt. Von dem Vogel sind nur mehr die Spitzen der Flügel zu sehen.

Spruchband: „Ach . got . du . mir . diner . helffe . schin.
dz . mir . wider . werd . dz . finerlin."

Die Prinzessin trägt ein rotes, großgemustertes Gewand, der Prinz ein hellgrünes mit gelb. Der Himmel ist hellblau abschattiert, der Rasengrund blaugrün.

Literatur: Katalog der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz. München 1901, Nr. 711. — Katalog der kunsthistorischen Ausstellung, Düsseldorf 1902, Nr. 2532. — Betty Kurth, Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrhunderts. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII.

TAFEL 148.

Fragment mit zwei Szenen aus der Dichtung „Der Busant".

Wien, Sammlung Figdor.
Elsaß, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·79 *m*, B. 1·35 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 7—8 Kettfaden.

Erhaltung: Gut. An den Seiten fragmentiert. Restaurierte Stellen.

Beschreibung: Das Stück schließt sich unmittelbar an das früher besprochene der Sammlung in Köln. (Taf. 147.) Bei dem letzteren sind nur mehr die Spitzen der Flügel des Busant zu sehen. Hier ist sein Kopf erhalten, der im geöffneten Schnabel den Ring trägt. Gleich daneben sehen wir den Königssohn, schon als wilden Mann, aber noch mit der Krone auf dem Boden kriechen, während die Königstochter auf ihrem Ritt, neben sich das ledige Pferd des Geliebten, den Müller begegnet und ihn um Herberge bittet:

Spruchband: „ich . . . . ete (?) . frouge . ich . biten . dich .
dz . du . durch . got . berherbergestz mich."

Worauf der Müller erwidert:

Spruchband: „gern . . . . (als?) . armer . man .
kein . er . ich . uch . erbieten . kan."

Die Prinzessin trägt ein rotes Gewand, der Prinz erscheint in gelbem Fellkleid. Hellblauer Himmelsgrund, blaugrüner Wiesenboden.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Abt zu Luzern. Wurde seinerzeit bei Bossard in Luzern erworben.

Literatur: Betty Kurth, Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrhunderts. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII. — Idem, Der deutsche Bildteppich der Gotik. Bibl. der Kunstgeschichte, Bd. 57.

TAFEL 149.

Teppichstreifen mit fünf Szenen aus der Dichtung „Der Busant".

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Elsaß, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·72—0·73 *m*, B. 3·12 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 7—8 Kettfäden. Verwendung von Knüpftechnik (im Hut des Speerträgers auf der ersten Darstellung).

Erhaltung: Rechts vollständig mit Bordüre, links fragmentiert. Zwischen der zweiten und dritten Darstellung der ganzen Höhe nach gestückelt, so daß ein Teil des Spruchbandes fehlt. Einzelne zerrissene und verklebte Stellen. Auf Rahmen gespannt.

Beschreibung: Zwischen dem eben besprochenen Fragment bei Figdor und dem vorliegenden Stück fehlt ein Streifen, der die Illustration der Erzählung bis zur Wiedervereinigung der Liebenden zeigte. Hier sind die letzten fünf Episoden der Dichtung dargestellt. 1. Der Herzog sendet Boten aus, um den Eltern des Paares von dessen Wiederauffindung Mitteilung zu machen.

Spruchband: „sagē . hin . in . alle . lant .
den . king . und . die . kungin . vir . vider . fundē . hant."

2. Die Ehe der Königskinder wird in Anwesenheit des Herzogspaares und eines Jünglings durch den Priester eingesegnet.

Spruchband: „got . vel . glick . uñ . ere . gebn .
un . noch . ugerm . tode . dz . ewege . leben."

3. Das Hochzeitsmahl.

Spruchband (in dem die Jungvermählte ihr schwer errungenes Glück preist): „kein . groesser . froide . mir . werdē . kan
min . liebensten . fein . ich . funden . han."

4. Ein Turnier. 5. Rückkehr der Liebenden in ihre Heimat. Sie reiten, von Gefolge begleitet, gemeinsam auf einem Pferde.

Spruchband: „in . grossen Freiden . und . allen . eren .
wellen . wir . heim . zu . lande . keren."

Dominierende Farben: Blaugrün und ein dunkles Braungelb. Daneben rote und blaue Töne. Auf dem Turnier tragen die Kämpfer zwei Wappen: Gelbe Lilie auf dunkel- und hellrot geteiltem Schild und ein roter Sparren in Blau.

Literatur: Müntz, Guiffrey, Pinchart, Histoire générale de la Tapisserie. Paris 1878—1885. Allemagne, p. 4. — Die Sammlung von Webereien und Stickereien im Germanischen Museum. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1855, Sp. 315. — Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums, Nr. 673. — Gaston

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Migeon, Les Arts du Tissu, Paris 1909, p. 262. — Betty Kurth, Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrhunderts. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII.

TAFEL 150.

(Replik des Vorangehenden.)

Fragment mit zwei Szenen aus der Dichtung „Der Busant".

Paris, Louvre.
Elsaß, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

Wolle und weiße Leinenfäden. 7—8 Kettfäden.

Erhaltung: An den beiden Seiten fragmentiert.

Beschreibung: Replik der zwei letzten Szenen des Nürnberger Stückes (siehe Tafel 149). Nach demselben Entwurf mit kleinen Veränderungen gewirkt. So erscheint zum Beispiel hier im Vordergrund des Turniers nur eine kleine Heroldsfigur. Auch die Kostüme sind verändert.

TAFEL 151.

Teppich mit vier Szenen aus der Dichtung von der Königin von Frankreich und dem ungetreuen Marschalk.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Elsaß, 1492.

H. 0·93—0·94 *m*, B. 2·57 *m*.

Wolle, Leinen und Goldfäden. 5 Kettfäden. Verwendung von Knüpfarbeit (in dem Hut des Köhlers auf der zweiten Darstellung).

Erhaltung: Links fragmentiert, rechts vollständig mit Abschlußbordüre. Restaurierte Stellen.

Inhalt der Dichtung: Die schöne und tugendhafte Gemahlin des Königs von Frankreich wird von dessen Marschall geliebt, weist jedoch seine Liebesanträge zurück. Der Marschall beschließt sich zu rächen, und legt eines Tages den Zwerg des Königs neben die Königin, als diese in Schlummer liegt. Dann eilt er zum König und klagt die Schuldlose des Ehebruchs an. Der König tötet den Zwerg und beschließt, seine Gemahlin verbrennen zu lassen. Den Bitten des Herzogs Leopold von Österreich, seines Bruders, gelingt es, einen Aufschub des Todesurteils zu erwirken, bis die Königin das Kind, das sie unter dem Herzen trägt, zur Welt gebracht hat. Sie wird daraufhin durch einen Ritter in den Wald geführt, der jedoch dem Herzog heimlich verspricht, die Königin auch nach der Geburt des Kindes nicht zu töten. Auf dem Wege werden die beiden vom Marschall eingeholt, der den Ritter ermordet und dessen Leichnam verscharrt. Der Königin gelingt es zu entfliehen. Sie irrt im Walde umher und wird schließlich von einem Köhler freundlich aufgenommen. Sie gebiert einen Knaben und ernährt sich und das Kind durch Wirken kostbarer Arbeiten, die der Köhler in Paris verkauft. Inzwischen wird der Marschall durch die Treue eines Hundes als Mörder des Ritters entlarvt, wird im Ordalkampf mit dem Hunde schwer verwundet und gesteht seine Schuld. Er wird zur Strafe gerädert und der König sendet durch das ganze Land Boten aus, um seine unschuldig verleumdete Gemahlin zu suchen. Nach viereinhalb Jahren, als die Königin wieder einmal den Köhler zum Verkauf ihres Gewirkes nach Paris sendet, läßt die Krämerin den Köhler vor ihrem Laden warten, eilt zum König und berichtet ihm, daß sie die Spur seiner Gemahlin gefunden zu haben glaube. Der König begibt sich sogleich mit dem Herzog zum Kramladen und befragt den Köhler, der anfangs zu leugnen versucht. Als jedoch der König die Wirkarbeiten als die seiner Gemahlin erkennt, berichtet der Köhler, wie sich alles zugetragen, und erklärt sich bereit, den König zu seiner Frau zu führen, vorausgesetzt, daß ihr kein Leides geschehe. Auf dem Wege treffen sie zuerst den kleinen Sohn, der auf die Vogeljagd gegangen war. Der Knabe flieht, als er die Fremden erblickt, eilt ängstlich zu seiner Mutter und berichtet ihr das Gesehene. Die Königin will mit dem Kinde flüchten, aber der König erreicht sie, erfleht ihre Verzeihung, und nach ihrer Heimkehr wird die Wiedervereinigung mit frohen Festen begangen.

Beschreibung: Auf dem Teppich sind die letzten vier Episoden der Erzählung dargestellt. 1. Der König vor dem Laden der Krämerin, die das Gewirk von dem Köhler in Empfang nimmt und ihm Geldstücke dafür reicht. Links oberhalb des Verkaufstisches hängen ähnliche Wirkarbeiten, auf dem Tisch hockt ein Affe an einer Kette. Links von dem Fenster unterhalb des Daches die zwei Ziffern 92, vermutlich stand auf der Gegenseite 14. Im Hintergrund des Ladens zwei Wappen: ein weißer Balken in Rot und ein von Weiß und Blau schräg links geteilter Schild. 2. Der Köhler geleitet den König und den Herzog, die zu Pferde sind, während der erschreckte Knabe, der mit Pfeil und Bogen zur Vogeljagd ausgezogen ist, beim Anblick der Fremden entflieht. Am untern Rand der Darstellung ein Wappen: gelbe (?) Figur in Weiß. 3. Die Versöhnung der getrennten Ehegatten. Das Kind hält sich ängstlich am Gewand der Mutter. 4. Das Festmahl, das zu Ehren der Wiedervereinigung gefeiert wird. Hier kehrt das Wappen der zweiten Darstellung auf einer Kanne im Vordergrund wieder, hier jedoch als schwarze Figur auf Weiß. Dominierende Farbe: Grünblau, daneben rote und gelbe Töne.

Literatur: Theodor Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums, Nr. 678. — Müntz, Guiffrey, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie. Allemagne, p. 5. — Betty Kurth, Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrhunderts. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII. — Schmitz, Bildteppiche, S. 108, Abb. 55.

TAFEL 152.

Minneteppich.

Wien, Sammlung Gustav von Benda.
Elsaß, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·73 *m*, B. 0·97 *m*.

Wolle. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Stark restauriert. Ganze Streifen sind neu eingefügt, zum Beispiel am untern Rand, oberhalb der Wappen. Auf Rahmen gespannt.

Beschreibung: Zu Seiten eines Baumes ein Paar, vermutlich ein Braut- oder junges Ehepaar. Die Dame in rotem Gewand mit hellgrünem, hermelinbesetztem Unterkleid, der Jüngling in Rosaviolett. Der Bodenstreifen grün mit bunten Blumen, der Lufthintergrund hellblau abschattiert. Zwischen dem Paar zwei Allianzwappen mit gemeinsamer Helmzier und Decke. Links ein weißer Stern in Rot über Weiß geteiltem Schild. (Wappen des Straßburger Geschlechts der Zorn?) [1]) Rechts ein springender weißer Bock in Rot. (Wappen des Straßburger Geschlechts der Böcklin von Böcklinsau.) In den vier Ecken vermutlich die Wappen der Ahnenprobe. Oben links: fünfmal geteilt von Weiß und Schwarz. (Wappen der Elsässer Familie Truchseß von Reinfelden.) Oben rechts: eine weiße, fünfblättrige Rose in rotem, weiß bordiertem Schild. (Wappen der Elsässer Familie von Müllenheim.) Unten links: Zwei schwarz bekleidete Arme in weiß-schwarz geteiltem Schild. (Wappen der Elsässer Familie Marxen von Eckwartsheim.) Unten rechts: ein weißer

[1]) Das Wappen der Zorn ist rot über Gelb geteilt, nicht über Weiß; es müßte sich also um ein Versehen des Wirkers handeln. Siebmacher, III. 143.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schwan in blauem, weiß bordiertem Schild. (Wappen der Elsässer Familie Mansen von Mansenberg?) [1])

Spruchband des Jünglings: „...(?) muer . lich . bin . ich . ver . wunt . dieff . in . mijness. . . . (?) herzens . grunt."

Spruchband der Dame: „lieber . gesel . des wirt . nut . rot . sit . die sach . zu mij . stot."

TAFEL 153.

Teppich mit den Rätseln der Königin von Saba.

New York, Sammlung P. W. French & Co.
Elsaß, 1470—1490.

H. zirka 0·90 *m*, B. zirka 1·16 *m*.

Wolle, Gold- und Silberfäden. Reichliche Verwendung von Knüpfarbeit an Haaren, Gewändern und Zeltvorhang.

Erhaltung: Gut. Links fragmentiert, rechts ist die Abschlußbordüre erhalten. An den Rändern und Ecken Löcher und bloßliegende Ketten.

Beschreibung: In einem reichen Blumengarten sitzt links unter einem Thronzelt der König mit Szepter und Krone. Zu ihm tritt von rechts in reichem, modischem Gewand die Königin, zwei gleiche Blumen in der Hand haltend. Zu ihren Füßen sammeln zwei gleichgekleidete Kinder Äpfel.

Das Spruchband der Königin sagt:

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

Darauf die Antwort des Königs:

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

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Pierpont Morgan.

Literatur: Burlington Fine Art Club. Exhibition of Early German Art. London 1906, Taf. LXVIII, p. 189. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, p. 261/3. — Friedrich von der Leyen, Zu den Rätseln der Königin von Saba. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München, 1907, Nr. 175. — Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, 1915, S. 246. — Kunstchronik 1915.

TAFEL 154.

Teppich mit David und Batseba.

Tours, Museum.
Elsaß, 1490—1500.

H. 0·79 *m*, B. 0·87 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. Verwendung von Knüpfarbeit, zum Beispiel am Hutrand der Batseba.

Erhaltung: Gut. Wenige Flickstellen und Beschädigungen.

Beschreibung: Der König, der links in rotem, hermelinverbrämtem Gewand aus der Tür seines Schlosses tritt, sendet einen Boten in rotem Kleid mit Blumenschapel zu Batseba, die sich, blau gekleidet, in einem Flüßchen, in dem Enten und Schwäne schwimmen, die Füße badet. Neben ihr ein kleiner Hund und anderes Getier, im Hintergrund freie Landschaft mit Bäumen und einem Schloß auf der Berghöhe. Rechts und links oben je ein Wappen, links drei goldene Lilien in Blau (Wappen der elsässischen Familie von Altdorff), rechts gespalten in Schwarz und Weiß mit einemschwarzen, schwarz umrandeten Kreuz. (Wappen der elsässischen Familie von Gerbott?)

[1]) Das Wappen der Mansen ist nach Siebmacher, II, 133, gelb, nicht weiß bordiert.

Spruchband des Königs: „duo . bersuwe . minē . wille . offē . bor . sag . ir . vō . myr . min . meinong . gar."

Spruchband des Boten: „so . holt . wart . wibes . bild . nye . kein . man . als . uch . min . her . er . wil . uch . han."

Spruchband der Batseba: „sag . dim . herē . was . er . an . mich . begert . das . sol . ersin . gewert."

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Le Carpentier, die 1866 versteigert wurde, dann in der Sammlung des Herrn Petit de Vauzelles in Saint-Symphorion.

Literatur: Léon Palustre, Album de l'exposition rétrospective de Tours, 1890. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 52.

TAFEL 155.

Antependium mit Gnadenstuhl und Heiligen.

St. Johann bei Zabern, Kloster.
Elsaß, 1510.

H. 0·93 *m*, B. 2·10 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Sehr gut. Geringe Beschädigungen und Flickereien.

Beschreibung: Im Mittelpunkt der Darstellung der Gnadenstuhl: Gottvater thronend, den blutüberströmten Heiland in den Armen, dem die heilige Taube zufliegt. Links kniet die Madonna als Fürbitterin. Neben ihr stehen die Heiligen Andreas und Jakobus. Rechts die Heiligen Barbara und Elisabeth. Im Hintergrund eine großgemusterte, mit Fransen abgeschlossene Granatapfeltapete. Schmaler Bodenstreifen mit Gräsern und Blumenstauden. In den untern Ecken rechts und links je ein Wappen. Links ein weißer Stern in Rot über gelb geteiltem Schild (Wappen des Straßburger Geschlechts der Zorn), rechts in Rot ein von drei (2, 1) gelben Schragen begleiteter silberner Sparren (Wappen der Elsässer Familie Musler). Am Fuß des Thrones die Jahreszahl MVX.

Vorgeschichte: Ehemals im Besitze des 1798 aufgehobenen Dominikanerklosters in Zabern.

Literatur: Christmann und Audignier, Les tapisseries de Saint-Jean-des-Choux près Saverne. Zabern 1885. — Gerspach, Les tapisseries de Saint-Jean-des-Choux près Saverne. Revue alsacienne 1886/87, p. 18. — L. Cromback, Die Klosterkirche von St. Johann bei Zabern. Elsässische Monatsschrift für Geschichte und Volkskunde. 1910, S. 54. — Katalog der Ausstellung von Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. Straßburg 1895.

TAFEL 156.

Teppich mit Ahasver und Esther.

Stuttgart, Altertümersammlung.
Elsaß, um 1500.

H. 0·92 *m*, B. 1·18 *m*.

Wolle, Leinen und (grau gewordene) Metallfäden im Schmuck und Gerät. 7 Kettfäden. Knüpfarbeit an der Verbrämung des Überwurfs bei dem lockigen stehenden Jüngling links. Die Verbrämung an dem Gewande von Esthers Dienerin ist in schwarzer Seide gestickt und war vermutlich ebenfalls einst geknüpft.

Erhaltung: Gut. Restaurierte Stellen besonders an den Seiten.

Beschreibung: Esther (in weißem Unterkleid mit roter Bordüre und blauem Übergewand mit rotem Granatapfelmuster) kniet vor dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

König (in braun und rosa gemustertem Gewand mit grünen Beinlingen). Neben ihm zwei Höflinge. (Der linke in hellgrünem Wams und roten Hosen, der rechte in blauem Überwurf und roten Hosen.) Esther ist begleitet von einer Dienerin (in Rot) und einem Pagen (in Grün mit Blumenschapel). Hintergrund blau mit grünen, naturalistischen Rosenranken. In den unteren Ecken zwei Wappen. Links: weißer Stern auf Rot über gelb geteiltem Schild (Wappen der elsässischen Familie Zorn von Bulach). Rechts: in rotem, gelb bordiertem Schild ein von drei goldenen Schragen begleiteter silberner Sparren (Wappen der elsässischen Familie Musler).

Spruchbänder: Ahasver:

„Hester, wass bist vo mier begern
ich dŭn dich alles bet gewern."

Esther:

„King dz ist das bitten min
lass dier mĩ folck enpfolchen sin."

TAFEL 157.

Antependium mit der Sippe Christi.

Sigmaringen, Hohenzollernsches Museum.
Elsaß, um 1500.

H. 0·87 *m*, B. 2·62 *m*.

Wolle, Seide (grün, rot und gelb), Gold- und Silberfäden. 6 Kettfäden. Die Verbrämung der Gewänder, das Gewand der heiligen Anna, das Haarkleid und das Lamm des Johannes, der Pelzbesatz der Hauben in Knüpfarbeit. Die Konturen der Heiligenscheine sind gestickt.

Erhaltung: Sehr gut. An den Rändern fragmentiert, insbesondere rechts scheint ein kleines Stück zu fehlen.

Beschreibung: Vor einem Baumgarten, der sich von schwarzem Hintergrund abhebt, eine blumenbewachsene Rasenbank, auf der die weiblichen Mitglieder der Sippe Christi sitzen. Alle Figuren sind durch Spruchbänder bezeichnet. In der Mitte „s. anna" (in dunkel-rotviolettem Gewand und rotem, hermelingefüttertem Mantel), links von ihr Maria mit dem Jesusknaben „ihs maria" (in violettem Gewand und blauem Mantel), zu äußerst links „maria salome" (in grünem Gewand und rötlichbraunem Mantel) mit „s. iackop minor" auf dem Schoß. Rechts von der heiligen Anna „maria cleofe" mit „s. iuda" auf dem Arm (in rotem Gewand und blauem Mantel), „memelia" (in rotviolettem Gewand und grünem Mantel) und „s. elisabet" (in blauem Gewand und rotem, grün gefüttertem Mantel), neben der „s. Johannes baptista" steht. Im Vordergrund andere Kinder der Sippe Christi: „s. servat'", „s. simo'", „Jhoseph iust'", „s. iacob' minō". Hinter der Rasenbank stehen die männlichen Mitglieder: „zebedeus", der den kleinen „s. ihohnes" (Johannes den Evangelisten) hält, „ihoseph" „ioachin prim'", „alpheus", „cleofas terci'", „simyn" und zachrias". Links in der Ecke kniet eine Frau in Dominikaner-Nonnentracht (weißes Gewand, schwarzer Mantel) mit einem Gebetbuch, vermutlich die Stifterin.

Literatur: F. A. Lehner, Fürstl. Hohenzollernsches Museum in Sigmaringen. Verzeichnis der Textilarbeiten, Nr. 42.

TAFEL 158.

Teppich mit Anbetung der Hirten.

Freiburg i. Br., Münster.
Oberrhein, vermutlich Freiburg, 1501.

H. 0·98 *m*, B. 1·85—1·91 *m*.

Wolle. Verwendung von Knüpfarbeit an den Lämmern.

Erhaltung: Gut. Das Stück ist vollständig, an den Seiten ist die Randbordüre erhalten. Doch ist es rechts und links nahe des Randes der ganzen Höhe nach gestückelt, rechts mit Verlust eines schmalen Streifens, wodurch die Frau mit dem Kind auf dem Arm im Mittelgrund zerstört ist. Verblaßt.

Beschreibung: Dargestellt ist die Anbetung der Hirten, oben von einem stilisierten Wolkenband, an den Seiten von Bordüren mit Treppenmuster begrenzt. In den untern Ecken sind Stifter und Stifterin eingewirkt, die betend neben ihren Wappen knien. Links Peter Sprung (Wappen: eine gelbe Spitze mit rotem Stern in Rot mit gelben Sternen), rechts seine Gemahlin Elisabeth, geborene Zehnderin (Wappen: gelbe Spitze mit roter Kugel in Rot mit gelben Kugeln). Über der Madonna auf einem Schriftband in gotischen Ziffern die Jahreszahl 1501. Dominierende Farben: gelbbraun und blau.

Schriftbänder: „herusalem" „Gloria in excelsis deo" „iuda bethlahe."

Literatur: F. Kempf und K. Schuster, Das Freiburger Münster, Freiburg 1906.

TAFEL 159 a.

Antependium mit Ausgießung des heiligen Geistes.

Freiburg, i. Br., Münster.
Oberrhein, vermutlich Freiburg, Anfang des XVI. Jahrhunderts.

H. 1·05 *m*, B. 1·86 *m*.

Wolle.

Erhaltung: An mehreren Stellen geflickt und beschädigt; bloßliegende Ketten, verblaßte Farben.

Beschreibung: In einem Quaderbau, durch dessen Tore die von Architekturen belebte freie Landschaft sichtbar wird, ist die Ausgießung des heiligen Geistes dargestellt. In den untern Ecken knien wieder die Stifter Peter Sprung und seine Gemahlin neben ihren Wappen. (Vergleiche Tafeln 158 und 159b.)

Literatur: F. Kempf und K. Schuster, Das Münster von Freiburg. Freiburg i. Br. 1906.

TAFEL 159 b.

Antependium mit Madonna und Kind zwischen Katharina und Barbara.

Freiburg i. Br., Münster.
Oberrhein, vermutlich Freiburg, Anfang des XVI. Jahrhunderts.

H. 1·05 *m*, B. 1·87 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Gut. Links ist die gedreieckte Bordüre erhalten. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: Auf einer Rasenbank vor einem Rosenspalier sitzt die Madonna mit dem Jesusknaben, links von ihr die heilige Katharina mit Schwert und Rad, rechts die heilige Barbara neben dem Turm, den Kelch in der Hand. In den untern Ecken sind die beiden Stifter Peter Sprung und seine Gattin eingewirkt, kniend neben ihren Wappen wie auf den Antependien mit der Anbetung und dem Pfingstfest. (Vergleiche Tafeln 158 und 159a.) Dominierende Farben: hellblau und gelbbraun.

Literatur: F. Kempf und K. Schuster, Das Freiburger Münster. Freiburg i. Br. 1906.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 160/161.

Teppich mit fünf Szenen der Passion Christi.

Freiburg i. Br., Münster-Schatzkammer.

Oberrhein, vermutlich Freiburg, Anfang des XVI. Jahrhunderts.

H. 1·17 *m*, B. 5·29 *m*.

Wolle. Die Blumen auf der Geißelung links unten und die Disteln auf der Dornenkrönung in Knüpfarbeit.

Erhaltung: Sehr gut. Einzelne restaurierte Stellen.

Beschreibung: Fünf Szenen aus der Passion: 1. Das Gebet am Ölberg. 2. Der Judaskuß. 3. Christus vor Pilatus. 4. Die Geißelung. 5. Die Dornenkrönung. Neben rot, blau, grün gelbe und gelbbraune Töne.

Literatur: Hermann Flamm, Die Schatzverzeichnisse des Freiburger Münsters (1483—1748). Freiburger Münsterblätter 1906, II. Jahrgang, S. 75 ff.

TAFEL 162—164.

Teppich mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau und mit Heiligen.

Freiburg i. Br., Städtische Altertümersammlung.

Oberrhein, Anfang des XV. Jahrhunderts.

H. 0·92 *m*, B. 2·14 *m*.

Wolle. 6—7 Kettfäden. Die Schrift auf den von der Dreifaltigkeit ausgehenden Spruchbändern ist gestickt, ebenso die Gesichtszüge, auch mehrere Konturen in Stilstich.

Erhaltung: Gut. Das Stück ist vollständig. Ausgefallene schwarze Stellen, bloßliegende Ketten. In der Mitte verzogen.

Beschreibung: Der Hintergrund ist rot mit stilisierten Blätterranken und roten, gelben und blauen Blumen bedeckt. Als Bodenstreifen grüngestreifte, stilisierte Hügelchen mit bunten Blumen. Links ist die heilige Katharina dargestellt mit Schwert und Rad, in blauem, mit gelb-roten Sternen gemustertem Gewand. Dann die Verkündigung, bei der die Madonna in weißem, blau gesticktem Gewand und grünem Mantel, der Engel in rotem Gewand und blauem Mantel erscheint. Spruchband des Engels: „Ave gratia plena". Spruchband der Madonna: „Ich bin ein dien des (herrn)". Über der Szene rechts der Kopf Gottvaters in einer Wolkenglorie. Unten die heilige Dreifaltigkeit in Gestalt eines dreifachen Gesichts in einer Glorie. Von jedem Mund des dreifachen Gesichts geht ein Spruchband aus: 1. „ich sende dich us." 2. „ich bi gehorsā bitz in den dot." 3. „ich bi nit w (?) icher (?)." Es folgt die Heimsuchung. Maria trägt ein braunrotes Gewand mit braunem Mantel, Elisabeth ein braunes Gewand mit blauem Mantel. Spruchband der Maria: „magnificat anima mead.". Spruchband der Elisabeth: „von dim grus growt sich mi kint." Die Anbetung der Könige. Maria mit dem Kind auf gotischem Thron in blauem Gewand und rotem Mantel, die Könige in Blau, Grün und Hellbraun. Über den Königen ihre Wappen. Die Engel, die die Spruchbänder halten, in Grün und Blau. Spruchbänder: „gloria i excelsis deo et in." „ich kund uch gros froid." Zu äußerst rechts ein heiliger Bischof in weißem Gewand, blauem Mantel und grüner Stola. Über ihm schweben zwei Engel. Am untern Rand sind kleinere Szenen eingestreut. Ein Jäger, der mit Hunden ein Einhorn jagt (Taf. 164), das Lamm des Johannes, ein ruhender Hirsch und zwei Hirten mit einer Herde von Schafen. Der ganze Teppich wird am obern Rand von einem stilisierten, von Sternen gekrönten Wolkenband begleitet.

Vorgeschichte: Aus Kloster Adelhausen.

Literatur: Herm. Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. B., Schauinsland. XXXI. Jahrgang, XXXI, 1904. — Schmitz, Bildteppiche, S. 114. — Wingenroth, Die alten Kunstsammlungen der Stadt Freiburg i. B. Vom Bodensee zum Main. Freiburg i. B., 1920.

TAFEL 165.

Zwei Streifen mit Darstellungen aus der Geschichte Heinrichs des Löwen.

Basel, Historisches Museum.

Oberrhein, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

Je H, 0·90 *m*, B. 2·00 *m*.

Wolle. 4—5 Kettfäden.

Erhaltung: Schlecht. Beide Streifen sind fragmentiert. Der schwarze Grund ist an manchen Stellen, insbesondere auf dem untern Streifen ganz ausgefallen, so daß die Ketten bloßliegen. Mehrere große Löcher, die mit bemaltem Stoff unterlegt sind, so bei der Schiffahrt und in der Mitte des zweiten Streifens. Die Farben sind verblaßt (grün in Blaugrün).

Inhalt der Erzählung nach Michel Wyssenherre's Gedicht: „Von dem edeln hern von Bruneczwigk, als er über mer fure", soweit er für die Darstellung in Betracht kommt:

Der Fürst von Braunschweig träumt eines Tages, er solle das heilige Grab besuchen. Er entschließt sich sogleich, dem Traume zu folgen, nimmt von seiner Gemahlin herzlich Abschied und zieht mit seinen Knechten von dannen. Sie rüsten ein Schiff aus und fahren ab. Aber auf dem Wege werden sie von einem Sturm an ein wüstes Ufer verschlagen, von dem sie nicht wieder fort können. Speise und Trank gehen ihnen aus und die Knechte sterben vor Hunger. Am Ende ist nur mehr der Herr, ein Knecht und ein Pferd am Leben. Der Knecht tötet das Pferd, um den Hunger zu stillen und zieht ihm die Haut ab. Der Fleischgeruch hat einen Greifen angelockt, der über ihnen kreist. Der Fürst läßt sich von dem Diener mitsamt seinem Schwert in die Pferdehaut einnähen. Der Greif stößt herab, ergreift die Pferdehaut, trägt sie in sein Nest auf dem Bergesgipfel und fliegt wieder davon. Nun durchschneidet der Fürst mit seinem Schwert die Haut, tötet die Jungen, haut ihnen die Klauen ab und klettert mit Hilfe dieser Klauen, die er ins Erdreich stößt, den Berg herab. Er kommt in einen Wald und lebt von Wurzeln und Beeren. Eines Tages erblickt er einen Drachen, der mit einem Löwen kämpft. Er eilt herbei, tötet den Drachen und der Löwe wird aus Dankbarkeit für die Rettung nun sein treuer Begleiter, beschützt ihn und bringt ihm Nahrung. Sie kommen an ein großes Wasser und der Herzog baut sich ein Floß, um den Weg fortzusetzen.

Beschreibung: Auf schwarzem Grund, der von grünen Gräsern, von Blumen und stilisierten Ranken bedeckt ist, sind sieben Szenen der Erzählung dargestellt, die am obern Rand von erklärenden Beischriften (in Spiegelschrift) begleitet sind. Die Darstellungen beginnen auf dem ersten Streifen rechts.

1. Der Abschied des Herzogs von seiner Frau. Es trägt, wie auf den andern Bildern rote Hosen und einen blauen Rock, seine Frau ein rosa Gewand mit blauen Ärmeln. „hie . schiet . d̄ . hertzog . vō . siner . frouwe". 2. Die Meerfahrt. „hie . fert . er . of . dem . mer." 3. Der Greif raubt den in die Haut eingenähten Herzog aus dem Schiff. „hie . fort . d̄ . grif . dē . her". 4. Der Herzog schneidet sich aus der Haut; die abgehauenen Klauen der jungen Greifen hängen an seinem Gürtel. „hie . sneit . er . sich". 5. (auf dem zweiten Streifen rechts) Der Herzog kämpft mit dem Drachen, der den Löwen bedrängt. „hie . hilfft . der . her . dem . lewen . striden." 6. Der Löwe bringt ihm einen Hasen, den er gefangen, zur Nahrung. „hie . bringt . der . lew . daz . wilt." 7. Der Herzog baut das Floß, „hie . macht . der . her . de . hort."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vorgeschichte: Aus der Sammlung Meyer-am-Rhyn.

Literatur: Führer durch das historische Museum Basel. — Jules Guiffrey, Les tapisseries, p. 38, Fig. 19, 21. — Rud. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, S. 14 f.

TAFEL 166.

Teppichfragment mit Madonna und Kind.

St. Gallen, Sammlung Iklé.
Oberrheinisch? zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·66 *m*, B. 0·60 *m*.

Wolle und Goldfäden (in Krone, Gewandsaum etc.). 5 Kettfäden.

Erhaltung: Rechts unvollständig. Restauriert.

Beschreibung: Vor dunkelgrünem, mit bunten Ranken bedecktem Hintergrund steht die Madonna mit dem Kind in rotem Gewand und hellblauem Mantel. Rechts hinter ihr ein kleiner gebildeter Heiliger in grauviolettem Gewand mit Schwarz. Er trägt ein Salbgefäß und einen Pilgerstab. Zu Füßen der Madonna steht eine Nonne in Dominikanerinnenordenstracht, weißem Habit und Skapulier und schwarzem Mantel. Am linken Rand drei Wappen übereinander. Ein gelber Sparren in Schwarz (Wappen der schwäbischen Familie von Ehingen). Ein Freiviertel Weiß in Rot (Wappen des württembergischen Geschlechts der Grafen von Aichelberg). Eine abgetreppte Spitze Blau in Weiß mit einem roten Stern.

TAFEL 167 a.

Fragment mit den Aposteln Thomas und Matthäus.

Petersburg, Stieglitz-Museum.
Oberrheinisch, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Wolle.

Erhaltung: Links vollständig mit Wirkbordüre, rechts fragmentiert. Bloßliegende Ketten, roh geflickte Stellen.

Beschreibung: In offener Landschaft, vor einem mit großen Sternen bedecktem Himmel stehen die Apostel Thomas („S Thomas") und Matthäus („S Matheus"). Da sie Stöcke in der Hand tragen und Matthäus sich mit der Hand die Augen wischt, als ob er weinte, scheint es sich um den Teil eines Abschieds der Apostel zu handeln. Links vor dem heiligen Thomas kniet als Stifterin eine Frau in Nonnentracht mit einem Inschriftband: „ora pro me s thome." Darüber ihr Wappen: Zwei offene weiße Mundhörner auf weißem Dreiberg in Blau. (Wappen der oberrheinischen Familie Hornberg.) Am untern Rande eine Bordüre mit der Inschrift: „ich un wirdige schwoeste . . ".

TAFEL 167 b.

Teppichfragment mit den Aposteln Matthias und Jakobus.

Salzburg, Sammlung Professor Frey.
Oberrheinisch, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·98—1·03 *m*, B. 0·68—0·70 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Gut, bis auf einzelne restaurierte Stellen. Rechts vollständig mit gedreieckter Abschlußwirkbordüre, links fragmentiert und durch eine nachgeahmte angefügte Borte ergänzt.

Beschreibung: In einer Hügellandschaft, die von einem Stadtbild belebt wird, stehen die Apostel Matthias, in rotem Gewand und blauem Mantel, und Jakobus, in blauem Gewand und rotem Mantel. Inschriften auf den Heiligenscheinen: „S Mathias." „S Jacobus." Im Hintergrund wird der mit Sternen bedeckte blaue Himmel sichtbar.

Literatur: Hans Tietze, Die Kunstdenkmale der Stadt Salzburg. Österreichische Kunsttopographie, Bd. XVI.

TAFEL 168.

Teppich mit Verkündigung.

St. Gallen, Sammlung Iklé.
Oberrheinisch. Zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·75 *m*, B. 0·65 *m*.

Wolle. Das Weiße der Augen in Leinen. Die Inschrift in Applikationsstickerei (Seidenstoff und Goldfäden). 6 Kettfäden. Vernähungen und Verzahnungen. Rückseite sorgfältig behandelt mit wenigen schwebenden Fadenenden.

Erhaltung: Gut. Rechts und links sind die bunt gedreieckten Abschlußwirkborten erhalten. Restaurierte Stellen, insbesondere am obern Rand, dem der Abschluß fehlt. In den Gesichtern sind die Konturen mehrfach mit Stilstich nachgestickt.

Beschreibung: Auf hellblauem Grund, der links von einem roten, gelb gemusterten Vorhang begrenzt ist, kniet die Madonna in gelbem Gewand und blauem Mantel vor einem Betpult. Rechts naht ihr der Engel in weißem Gewand und gelbem, schwarz gemustertem Mantel. Spruchbänder: „ecce ancilla dni." „Ave plena gracia." Am obern unvollständigen Rand erscheinen einzelne Buchstabenteile (A, F, ? U T, L, ?) und Bruchstücke eines Wappens, das einen wachsenden Dreiberg mit gelben Hörnern zeigt.

TAFEL 169.

Teppich mit den Szenen aus dem Leben Christi.

Gelnhausen, Marienkirche.
Mittelrhein, erstes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 1·03 *m* (mit dem unten angesetzten Streifen), B. 2·25 *m*.

Wolle. Die hellweißen Lichter in Leinenfäden. 7 Kettfäden. Die Gesichtszüge sind gemalt, ebenso die Linien im Körper des Gekreuzigten und auch an mehreren Stellen die Konturen der Finger.

Erhaltung: Mäßig. Restauriert. Links fragmentiert. Am untern Rand ist ein 7—7½ *cm* breiter Streifen bemalten Gobelinstoffs angesetzt. Die Füße der Figuren sind nur zu äußerst links, bei der Darstellung des Judaskusses erhalten.

Beschreibung: Zehn Szenen aus dem Leben Christi, in zwei Reihen übereinander angeordnet. Oben: Fragment der Ölbergszene, von der nur die schlafenden Jünger erhalten sind, die Fußwaschung, das Abendmahl, die Anbetung der Könige und zwei Kreise mit einer Hand und einem Fuß mit den Wundmalen, Symbole des Martyriums. Unten: der Judaskuß, Christus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung. Der Hintergrund blauschwarz mit grünen Ranken. Neben den dominierenden Farben Blau, Grün und Rot erscheinen braune, violette und gelbliche (orangegelbe) Töne.

Literatur: Bau- und Kunstdenkmäler im Reg. Bez. Cassel. I. Band, Atlas Taf. 92. — Otto von Falke in G. Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes I., S. 346. — Schmitz, Bildteppiche, S. 114.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 170.

Teppich mit Szenen aus Wilhelm von Orlens.

Sigmaringen, fürstlich Hohenzollernsches Museum.
Mittelrhein, erstes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·80 *m*, B. 6·50 *m*.

Wolle und helle Seidenfäden. 6—7 Kettfäden. Die Gesichtszüge sind teils gemalt, teils gestickt.

Erhaltung: Gut. Nur an den Seiten fragmentiert. Wenige restaurierte Stellen. In der Mitte der ganzen Höhe nach zusammengestückelt, doch scheint nur ein schmaler Streifen zu fehlen.

Beschreibung: Die Darstellungen beginnen links. Auf der Mehrzahl der Bilder sind die Namen der Helden „wilhelm“ und „amelie“ auf kleinen Spruchbändern beigeschrieben.

1. Wilhelm von Orlens (Beischrift: „wilhelm“) und Amelie, die Königstochter von England (Beischrift „amelie“) spielen Schach.

Spruchband:

„hy ist wilhelms liebe anfanck
von der schonen ameligin die yme sin herz twāg“.

2. Wilhelm erklärt „amelige“ seine Liebe, während sie mit dem Rosenkranz aus der Kirche kommt. Spruchband Wilhelms:

„essin und drinckin wil ich hie verswer̄
uwer trost mus mich da herner̄.

3. Wilhelm liegt von Liebe krank zu Bette und wird von König und Königin und dem Arzt aufgesucht.

4. Amelie erscheint an Wilhelms („wilhelme“) Krankenlager und legt ihm die Hand aufs Herz. Spruchband Ameliens:

„sal ich von dē dode erlosen dich
so sich lieb her an mich
amelige die trost dich.“

5. Der genesene Wilhelm („wilhēl“) verabschiedet sich von Amelie (ameli). Sie rät ihm nach Brabant zu gehen und schenkt ihm einen Ring zum Abschied. Spruchband Amelies:

„urlaub wil ich dir gebē
in myme dinst saltu rytter werden.“

6. Wilhelm verabschiedet sich von Amelies Eltern und reitet, den Falken auf der Hand, mit seinem Knappen fort. Spruchband Wilhelms:

„ich bin genesē und sūt worden
an mich wil ich nemen rytters orden.“

7. Wilhelm kommt zum Herzog von Brabant. Spruchband des Herzogs:

„uns sal nu fraude geschiehen
ich hette dich lange gern gesehen.“

8. Wilhelm wird durch den Herzog zum Ritter geschlagen. (Er schwört auf das Schwert und erhält das Schellenhalsband.) Spruchband des Herzogs:

„rytterschaft wirt dir hie gegebē
der saltu swern truwe und stede zu leben.“

9. Ein Turnier, an dem auch Wilhelm teilnimmt, der durch einen Boten einen Brief von Amelie empfängt.

10. Amelie wird von ihrem Vater mit dem König von Spanien verlobt. Spruchband des Vaters:

„dochter du bist mineclich und zart
ich gebē dir einē junglig der da ist von kunglichir art.“

11. Amelie schreibt an Wilhelm einen Brief, der ihn von der Gefahr verständigt, die ihrer Liebe droht.

12. Wilhelm kommt heimlich in den Garten und entführt Amelie.

13. Die Liebenden reiten mit zwei Gewaffneten davon. Spruchband Wilhelms:

„gelucke kure ich vor allen dingen
mucht uns uf dirre fart wol ge . . . (lingen)“

Hintergrund dunkelblau mit grünen Ranken, Bodengrund hellgrün mit bunten, stilisierten Blumen. Dominierende Farben in den Gewändern: rot, blau und etwas grün.

Literatur: Mone, im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1835, S. 27 ff. — Sitzungsprotokolle der allgemeinen Versammlung deutscher Geschichts- und Altertumsforscher zu Ulm. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, Jahrgang IV, 1856, S. 96. — Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften. Frankfurt am Main, 1883, Band IV, Taf. 223, 224. — Alphonse Wauters, Les tapisseries historiées à l'exposition nationale Belge 1880. — Camille de Roddaz, L'Art ancien à l'exposition nationale Belge. Bruxelles et Paris, 1882, p. 212. — Müntz, Guiffrey, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie. Allemagne, p. 3. — J. v. Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche. Mitteilungen des Österreichischen Museums, 1892, S. 108. — Julius v. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch etc., Jahrbuch der Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XVI, S. 176. — Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf, 1904. — Otto v. Falke, in Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes, I., S. 346. — Migeon, Les Arts du Tissu, p. 260. — Schmitz, Bildteppiche, S. 76, Abb. 31.

TAFEL 171.

Teppich mit fünf Szenen aus einem Roman wilder Leute.

Brüssel, Musées Royaux du Cinquantenaire.
Mittelrhein, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·14 *m*, B. 3·85 *m*.

Wolle und Seide. Die Gesichter, die jetzt fast ganz zerstört sind, waren gemalt.

Erhaltung: An allen vier Seiten unvollständig. In der Mitte der ganzen Höhe nach gestückelt. Beschädigte Ränder, restaurierte Stellen.

Beschreibung: Auf einem dicht mit stilisierten Ranken und Ornamentblumen gemusterten Grund fünf Szenen aus einem Roman wilder Leute.

1. Ein wilder König zu Pferde reitet aus einem Schloß, auf dessen Zinne ein Hornbläser sichtbar ist, während eine wilde Frau, die durch Zepter und Krone als Königin gekennzeichnet ist, in einem Zelte sitzt. Spruchband des Königs:

„Ich . finden . hie . truwe . und . stede .
die . ich . lange . so . gern . hede.“

Spruchband der Königin:

„Wer . truwe . und . stede . in . herzē . dreit .
find . der . nit . stede . das ist . mir . leyt.“

2. Es folgt ein Mahl, an dem König und Königin, ein zweiter jugendlicher Wildmann mit Blätterschapel und eine Dame im Blätterkleid teilnehmen. Ein junger wilder Mann serviert die Speisen. Spruchband des Königs:

„Lost . und . aller . freudē . spel .
des . kon . die . reynen . frauwē . fiel.“

Spruchband der Königin:

„Freyde . mit . zochten . wol . behut .
das . ist . den . reinē . frauwen . gut.“

4. Der König und die Königin beim Brettspiel. Spruchband des Königs:

„Ich . spelen . von . allen . minen . sinen .
abe . ich . och . dru . kone . an . gewinen.“

Spruchband der Königin:

„Wyltu . dru . kysen .
so . kanst . du . nit . ver(gi)sen.“

Zwischen dieser Szene und der vorhergehenden sitzt ein Hündchen mit einem Spruchband in der Schnauze:

„ich . huden.“ (?)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Der König zu Pferde mit seinem Zepter, begleitet von einem Jüngling im Blätterkleid mit Schapel, der auf der rechten Hand einen Falken trägt, mit der Linken ein Hündchen an der Leine hält und auf einem Einhorn reitet, kommt zu einem Einsiedler, der in einer Höhle sitzt. Im Hintergrund ist ein Schloß sichtbar. Spruchband des Jünglings:

„Bracke . sech . dich . vor .
und . wise . mich . of . die . rechte . spor."

Spruchband des Königs:

„War . umb . bistu . abegescheiden .
sogar . von . der . werlde . freuden."

Spruchband des Einsiedlers:

„Der . werlde . freyde . ist . klein .
darumb . fliehen . ich . aless . gemeyn."

Am untern Rand auf dem mit Gräsern, Blumen und Bäumen bestandenen Bodenstreifen sind kleine Genreszenen eingestreut. Von links: ein Eseltreiber, der zur Mühle geht, zwei spielende, nackte Knaben mit Steckenpferden, ein Brunnen, dessen Ablauf einen Teich bildet, in dem ein Schiffer rudert und an dessen Ufer ein Knabe und zwei Gänse zu sehen sind, ein Knabe mit einer Armbrust, zwei Knaben im Ringkampf, ein Schlafender, ein Holzfäller, zwei fechtende Knaben und der Kampf eines Mannes mit einem Bock.

Literatur: J. Destrée et P. van den Ven, Les tapisseries des Musées Royaux du Ciquantenaire. Bruxelles 1910.

TAFEL 172/173.

Zwei Teppichstreifen mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren.

Mainz, Kapitelsaal des Doms.
Mittelrhein, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·70 *m*, B. 6·20 *m*, (zusammen).

Wolle.

Erhaltung: Die beiden Streifen schließen unmittelbar aneinander und haben einst ein Ganzes gebildet. Viele geflickte Stellen, das eine der beiden Wappen ist gänzlich zerstört. In den Farben sehr gut erhalten.

Beschreibung: Auf schwarzem oder tiefdunkelblauem Grund zwischen gelblichen und hellgrünen Rankenbäumen höfisch gekleidete Damen und Jünglinge mit Fabeltieren. Die Darstellungen beginnen auf dem untern Streifen links mit zwei Wappen zu Seiten eines Rankenbaums, das eine geteilt von Schwarz und Weiß, im schwarzen Feld ein weißer Bracke, dessen Rumpf auch als Helmzier dient, zwischen mit Lindenblättern belegten, schwarzen Flügeln auf weißer Helmdecke, von dem andern zerstörten ist nur der Helm mit Helmzier erhalten, zwischen mit Lindenblättern belegten, schwarzen Flügeln ein gelber Löwenrumpf mit roter Zunge und Krone, gelbe Helmdecke. Es folgen von links nach rechts: ein Greif, ein Jüngling mit einem Stab, eine Dame, die zwei Fabeltiere an Stricken führt, ein Jüngling, der einen Rankenzweig hält zwischen zwei ihm zugekehrten Fabeltieren, eine Dame, die die eine Hand mit Redegestus erhoben hat und dann die Wiederholung des Musters in anderen Farben. Tiere und Figuren in blauen, roten, rosa, gelblichen und braunen Tönen.

Literatur: Otto v. Falke, in Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes, I. Bd., S. 346. — Bode und Volbach, Mittelrheinische Ton- und Steinmodel, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 39. Bd., 1918, S. 119. — Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb, Der Dom von Mainz in: Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen, Stadt und Kreis Mainz, II. Bd., S. 486. — Schmitz, Bildteppiche, S. 110, Abb. 57.

TAFEL 174.

Teppich mit wilden Leuten auf der Jagd.

Mainz, Kapitelsaal des Doms.
Mittelrhein, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·66 *m*, B. zwei Streifen 2·90 *m*, einer 2·32 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden. Die Gesichter waren gestickt, sind aber jetzt zum Teil ausgefallen.

Erhaltung: Bei allen drei Stücken sind die seitlichen Abschlußbordüren erhalten. I. und III. sind der ganzen Höhe nach gestückelt, I. vor dem springenden Hirsch, III. zwischen dem hornblasenden Jäger und der schreitenden Wildfrau. Im übrigen viele ausgefallene Stellen, Löcher, teils mit Stoff unterlegt, bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Alle drei Stücke sind mit geringen Abweichungen nach demselben Karton gewirkt und wiederholen mehrere Male das nämliche Muster. Die Darstellung des I. Stückes zeigt eine schreitende Frau, einen bärtigen Wildmann und einen hornblasenden Jäger, der mit vier Hunden einen Hirsch in ein aufgespanntes Netz treibt. Links ist die Gestalt der schreitenden Wildfrau noch zweimal wiederholt. Streifen II zeigt dieselben drei Figuren, nur fehlt das Netz. Streifen III zeigt rechts die drei Figuren, angeordnet wie auf I, rechts zweimal die schreitende Wildfrau, doch fehlen Hirsch, Netz und die Vorderkörper der größeren Hunde, da hier ein Teil des Teppichs, der vermutlich zerstört war, ausgefallen ist. Alle drei Streifen tragen dunkelblaugrünen Hintergrund mit gelblichen, grünen, roten, blauen Rankenbäumen. Die Figuren blau, rosa und rot. Auf Streifen I sind am untern Rande zwei Wappen eingewirkt. Links: halb gespalten und geteilt von Blau, Weiß und Rot. Rechts: drei weiße Rauten (2, 1) auf Schwarz. (Das Wappen ist zum Teil zerstört und mit Stoff unterlegt, so daß nicht mit Sicherheit festzustellen ist, ob ein weißer Balken zwischen den Rauten lief.)

Literatur: Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb, Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen, Stadt und Kreis Mainz, II. Bd., Teil I. Der Dom von Mainz, S. 486 ff. — Schmitz, Bildteppiche, S. 110, Abb. 56.

TAFEL 175.

Zwei Rücklaken mit Damen und Blumengeistern.

Mainz, Kapitelsaal des Doms.
Mittelrhein, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·60—0·66 *m* (?), B. 2·90 *m* jedes.

Wolle und Goldfäden. 5 bis 6 Kettfäden. Die Gesichtszüge fehlen. Sie waren in Seide gestickt.

Erhaltung: Mittelmäßig. Beschädigungen, Löcher, bloßliegende Ketten. Rechts und links sind die Abschlußwirkborten erhalten.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, mit stilisierten Blätterstauden bedecktem Grund erscheint eine höfisch gekleidete Frau mit großgemustertem Gewand und Blumenschapel im Haar, die mit der Rechten an ihren Gürtel greift, mit der Linken ein Spruchband hält. Rechts von ihr tauchen aus Blumenkelchen zwei Halbfiguren von Kindern auf, die kleinere Spruchbänder halten. Dasselbe Muster wiederholt sich auf jedem der beiden Stücke je fünfmal in wechselnden Farben. An den beiden Seiten gedreieckte Abschlußwirkborten. Neben der naturfarbenen Wolle finden sich rote, blaue, grüne, gelbe und violette Töne.

Spruchband der Dame auf dem einen Stück: „der . welt . ere . liebt . mir . sere." Die Spruchbänder der beiden Halbfiguren ergänzen sich zu der Antwort: „sie . ist . falls" Auf dem andern Stück: „der . welt . list . send . mir . umer." Die Antwort der Halbfiguren: „such . got."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatur: Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb, Der Dom von Mainz. Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen. Stadt und Kreis Mainz, II. Bd., Teil I, S. 486.

TAFEL 176.

Teppich mit Liebeswerbung.

Mannheim, Historisches Museum.
Mittelrhein, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·54 *m*, B. 0·75 *m*.

Wolle. 7 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Unten und an den Seiten fragmentiert. Teilstück eines größeren Teppichs.

Beschreibung: Vor dunkelblauem Hintergrund, der mit naturalistischen Rosenranken übersponnen ist, steht ein Mädchen in rotem Kleid, mit Rosen bekränzt, einen Ring und ein Kränzlein in den ausgestreckten Armen haltend. Um sie stehen im Halbkreis vier Jünglinge, die um den Liebespreis werben, zwei in roten Röcken, einer violett, der vierte blau. In den Ecken sind unten links die Halbfigur eines Mönchs, rechts die eines nackten Kindes, die anscheinend aus Blumenkelchen wachsen, sichtbar. Ein vielfach verschlungenes Spruchband, dessen Anfang der Mönch hält, umrahmt die Darstellung:

„das nymät liebe erzeygen kunde
es quem dan us herzen grunde
und us ganczer stedykeyt
so wyrde nymät bedrogen noch quē in herczen leyt."

Von einem zweiten sich am untern Rand hinziehenden Spruchband sind nur Reste erhalten: „ . . . . . thut . . . . . der liebste sy."

Literatur: Marc Rosenberg, Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe, 1881.

TAFEL 177—179.

Teppichstreifen mit den Wappen von „Bragan", „Ungern", „Ispange" und „Cipern".

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Mittelrhein, 1450—1475.

H. 0·55 *m*, B. 3·05 *m*.

Wolle. 6 Kettfäden. Grobe ungleichmäßige Arbeit.

Erhaltung: Unten und oben größtenteils vollständig (mit Webekante); dies zum Teil auch links, wo die Abschlußwirkbordüre erhalten ist. An der rechten Seite ist ein fehlender Streifen des Teppichs samt Bordüre durch gemalten Stoff ergänzt. Auch am untern und rechten Rand wie in der Mitte des Stückes sind gänzlich zerstörte Stellen mit gemaltem Stoff unterlegt. Der ganze Teppich ist restauriert. Einzelne Konturen sind in Stickerei (Klosterstich) nachgezogen.

Beschreibung: Vor dunkelgrünem Grund mit hellergrünen Ranken und weißen und rosa Blüten fünf Wappen mit Beischriften. 1. „Bragan" (Braganza?): Roter Adler mit weißer Sichel auf Gelb. Ebensolcher Adler als Helmkleinod. Ein Greif und ein Wolf als Schildhalter. 2. „Ungern" (Ungarn): Schild gespalten. Blaue Lilien auf Gelb und fünfmal von Weiß und Rot geteilt. Helmkleinod: ein weißer Schwanenhals mit rotem Hufeisen im gelben Schnabel. Als Schildhalter ein Einhorn und ein Löwe. 3. „Ispange" (Spanien): Geviertelt; in Weiß ein schwarzer Löwe, in Rot ein gelber Turm. Der Turm auch als Helmkleinod. Als Schildhalter ein Hund und ein Hirsch. 4. „Cipern": Gelbes Kleeblattkreuz auf gelber Treppe mit 10 kleineren Kleeblattkreuzen auf Rot. Gelbes Kleeblattkreuz auch als Helmkleinod. Schildhalter ein Bock und ein Hund. 5 wie 1. „Bragan".

Vorgeschichte: Stammt aus Friedberg.

Literatur: Bau- und Kunstdenkmale des Großherzogtums Hessen. V. Bd. Provinz Oberhessen, Kreis Friedberg. S. 124. — Schmitz, Bildteppiche, S. 110.

TAFEL 180/181a.

Teppichstreifen mit vier Wappen.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Mittelrhein, 1450—1475.

H. 0·25 *m*, B. 2·40 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden. Grobe Arbeit.

Erhaltung: Unterer Rand vollständig. Ebenso linke Seite, wo die Abschlußwirkborte erhalten ist. Rechts fragmentiert. Der obere Rand ist sehr beschädigt und an mehreren Stellen durch bemalten Stoff ergänzt.

Beschreibung: Auf mittelgrünem Hintergrund mit gelblichen Ornamentranken und bunten Blumen vier Wappen. 1. Drei schwarze Posthörner auf Weiß. (Wappen der Horn?) 2. Roter gelöwter Leopard mit blauen Waffen und Krone auf Gelb. (Wappen der Katzenellenbogen.) 3. Gelber gelöwter Leopard mit schwarzen Waffen und blauer Zunge auf Rot. (Wappen der Sayn.) 4. Fünfmal geteilt von Weiß und Schwarz. (Wappen der Isenburg.) Am linken Rand zwischen zwei Schachbrettornamenten ein fünftes kleineres Wappen: Weiße Figur mit gelbem Kreuz auf Rot.

Vorgeschichte: Stammt aus Friedberg.

Literatur: Bau- und Kunstdenkmale des Großherzogtums Hessen, V. Bd. Provinz Oberhessen, S. 124. — Schmitz, Bildteppiche, S. 110.

TAFEL 180/181 b, c.

Fries mit acht Wappen.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Mittelrhein, 1450—1475.

H. 0·26—0·28 *m*, B. 4·50 *m*.

Wolle. 4 Kettfäden. Ziemlich grobe und unregelmäßige Arbeit.

Erhaltung: Sehr zerstört. Unten ziemlich vollständig, ebenso rechts, wo die Abschlußwirkborte erhalten ist. Dagegen sind sowohl der sehr beschädigte obere Rand wie einzelne größere Löcher mit bemaltem Stoff ergänzt.

Beschreibung: Auf schwarzem Grund zwischen bunten, stilisierten Blütenranken 8 Wappen: 1. Rotes Kreuz in Weiß (Wappen des Erzbistums Trier). 2. Ein rot-weiß geschachter, steigender Löwe in Blau (Wappen des Landgrafen von Thüringen). 3. Fünfmal gesparrt Weiß und Rot (Wappen der Familie Ravensburg). 4. Ein blauer steigender Löwe mit roter Zunge, begleitet von blauen Punkten in Gelb (Wappen von Nassau?). 5. Zwei schwarze Balken in Weiß (Wappen von Isenburg). 6. Ein roter gelöwter Leopard mit zwei Schwänzen in Gelb (Wappen von Katzenellenbogen). 7. Fünfmal gesparrt Gelb und Rot (Wappen von Hanau). 8. Ein gelber gelöwter Leopard in Rot (Wappen der Familie von Witgenstein).

Vorgeschichte: Aus Friedberg.

Literatur: Bau- und Kunstdenkmale des Großherzogtums Hessen, V. Bd. Provinz Oberhessen, Kreis Friedberg, S. 124.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 180/181 d.

Streifen mit sieben Wappen.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Mittelrhein, 1450—1475.

H. 0·55 *m*, B. 3·77 *m*.

Wolle. 6 Kettfäden. Grobe, ungleichmäßige Wirkerei.

Erhaltung: Schlecht. Zerrissene und geflickte Stellen. Nach dem vierten Wappen der ganzen Höhe nach gestückelt. Oben und unten vollständig, rechts und links fragmentiert.

Beschreibung: Auf dunkelgrünem Hintergrund zwischen bunten Ranken 7 Wappen. 1. Weißer gelöwter Leopard auf Gelb (Wappen der Solms?). 2. Fünfmal gesparrt, gelb und rot. Helmkleinod: ein weißer Schwanenrumpf (Wappen von Hanau). 3. Fünfmal geteilt von Weiß und Schwarz. Helmkleinod: Schwarzer Flug mit weißen Lindenblüten (Wappen der Isenburg). 4. Blauer Löwe auf Gelb. Helmkleinod. Blauer Löwenrumpf zwischen gelbem Doppelflug (Wappen von Nassau). 5. Fünfmal gesparrt, gelb und rot. Helmkleinod: Weißer Schwanenrumpf (Wappen von Hanau?). 6. wie 3, 7. wie 4.

Vorgeschichte: Stammt aus Friedberg.

Literatur: Bau- und Kunstdenkmale des Großherzogtums Hessen, V. Bd. Provinz Oberhessen, S. 124. — Schmitz, Bildteppiche, S. 110.

TAFEL 182.

Zwei Teppiche mit Wappen.

Wien, Sammlung Figdor.
Mittelrhein, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·99 *m* und 1·02 *m*, B. 2·19 *m* und 1·98 *m* (samt Ergänzungen).

H. 1·03 *m* und 2·06 *m*, B. 0·74 *m* und 0·70 *m* (Maße der erhaltenen alten Teppichteile).

Wolle. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Von dem ersten Stück ist nur der obere Teil bis zur Mitte der Wappen erhalten, von dem andern nur ein kleines Stück mit nicht ganz zwei Wappen. Die Ergänzungen wurden von Professor Gebhardt in München mit bemalter Leinwand hergestellt.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Grund, der von grünen stilisierten Ranken bedeckt ist, je vier Wappen. 1. Drei weiße Ringe in rotem Schild. Auf dem Helm zwei weiße, schwarz geteilte Büffelhörner mit roten Ohren, deren jedes mit drei weißen Ringen belegt ist. Helmdecken schwarz (Wappen der rheinländischen Familie von Schwalbach). 2. Zwei gelbe Schaufeln in rotem Schild, auf dem Helm zwei rote Büffelhörner, Helmdecke rot (Wappen der hessischen Familie von Rolshausen). 3. Ein weißer Bocksrumpf in blauem Schild und auf dem Helm, Helmdecke weiß (Wappen der rheinländischen Familie von Buseck). 4. Unter weißem, durch drei Spitzen abgeteiltem Schildhaupt in Schwarz sechs gelbe Doppelkreuzchen. Dasselbe auf den Flügeln des Helms, Decke weiß (Wappen der rheinländischen Familie von Hohenwisel).

Vorgeschichte: Früher bei Freiherrn von Riedesel, Schloß Eisenbach in Hessen. Aus der Dorfkirche zu Gießen.

Literatur: Hildebrand, Heraldische Meisterwerke. Berlin 1882, Taf. 47. — Katalog der Spezialausstellung von Gobelins im Österreichischen Museum 1890, Nr. 23. — Katalog der Spezialausstellung mittelalterlichen Hausrats im Österreichischen Museum 1892/3, Nr. 541.

TAFEL 183 a.

Taufdecke mit Ornamentranken.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Mittelrhein, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·11 *m*, B. 1·20 *m* (Höhe des einen Streifens 0·68 *m*, des andern 0·43 *m*).

Wolle. 4—5 Kettfäden. Grobe, ungleichmäßige Arbeit.

Erhaltung: Aus Streifenfragmenten zusammengesetzt. Von einer alten, nicht zugehörigen Franse eingefaßt. Mit grauem Leinen unterlegt.

Beschreibung: Sehr bunte Ranken auf schwarzem Grund.

TAFEL 183 b.

Kleiner Teppich mit Wappen.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Mittelrhein (?), zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·50 *m*, B. 0·28 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Recht gut, doch an allen vier Seiten fragmentiert.

Beschreibung: Auf grünem Rankengrund ein Wappen: ein gelber sitzender Löwe mit blauen Waffen und erhobenem rechtem Vorderbein auf rotem, weiß bordiertem Schild. Offener Spangenhelm mit rot gekleidetem Männerrumpf.

TAFEL 184 a, b.

Zwei zu Kissen verschnittene Teilstücke eines Wirkstreifens mit Ornamentranken.

Freiburg i. Br., Altertümersammlung.
Mittelrhein, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·35 *m*, B. 0·50 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 7 Kettfäden.

Erhaltung: Verschnittene Teilstücke. Restauriert.

Beschreibung: Auf dunkelgrünem Grund heller grüne Ranken mit gelappten Blättern und großen stilisierten Blumen. Auf einem der Stücke ein weißes Spruchband mit der Inschrift „Jhesus ave Maria" und den beiden aus stilisierten Wolken wachsenden Halbfiguren der Heiligen Petrus und Johannes des Täufers.

Literatur: Hermann Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien in der Altertümersammlung zu Freiburg i. Br., Schauinsland, Jahrgang XXXI.

TAFEL 184 c.

Wirkstreifen mit den Minuskeln S und M.

Freiburg i. Br., Städtische Altertümersammlung.
Mittelrhein, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·66 *m*, B. 3·77 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Gut. An einer Stelle der ganzen Höhe nach gestückelt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beschreibung: Der Mittelstreifen zeigt auf dunkelgrünem Grund, der von heller grünen Herzblütenranken übersponnen ist, die Minuskeln S und M (Sancta Maria?) zwischen rot-blauen Rosetten. Die Bahnen oben und unten tragen auf abwechselnd rotem, blauem und grünem Grund ein Muster bunter, abgetreppter Rauten.

Vorgeschichte: Stammt aus dem Kloster Adelhausen.

Literatur: Hermann Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien in der Altertümersammlung in Freiburg i. Br., Schauinsland, Jahrgang XXXI, 1904. — Max Wingenroth, Die alten Kunstsammlungen der Stadt Freiburg i. Br. Vom Bodensee zum Main, Freiburg i. Br. 1920, Abb. 46, S. 45.

TAFEL 185.

Fragment mit Evangelistensymbolen.

Berlin, Stoffsammlung des Kunst-Gewerbe-Museums.
Mittelrhein, 1450—1475.

H. 1·07—1·09 *m*, B. 0·59—0·60 *m* mit der rechts angefügten 10 *cm* breiten Wollborte.

Wolle, Silberfäden. 5 Kettfäden. Ziemlich grobe Arbeit.

Erhaltung: Ein der ganzen Länge nach aus zwei Teilen zusammengestückeltes und ruiniertes Fragment. Die rechte Wolkenborte, deren Kette hier nach der Höhenrichtung läuft, ist nicht zugehörig.

Beschreibung: Auf orangerotem Grund mit rosa Ranken zwei Evangelistensymbole: der Adler des Johannes und der Stier des Lukas mit Schriftbändern.

Inschriften: „iohannes", „lucas".

Literatur: Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Taf. 19.

TAFEL 186—188.

Antependium mit Christus am Kreuz, Verkündigung und Heiligen.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Mittelrhein, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·65—0·77 *m*, B. 2·71—2·84 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden. Ziemlich ungleichmäßige Arbeit.

Erhaltung: Oben unvollständig. Zerrissene und geflickte Stellen. Restauriert. Rechts oben fehlt eine Ecke, die durch unterlegten Stoff mit Malerei ergänzt ist.

Beschreibung: Die Verkündigung. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Die Heiligen Barbara und Katharina. Auf dunkelblauem Grund, der von grünen Ranken, roten und blauen Blumen erfüllt ist. Neben den dominierenden Farben Rot, Blau, Grün erscheinen gelbe, violette und orangegelbe Töne.

Schriftbänder: „Ave gracia plena domus tcum."
„n. i. r. i."[1]

Vorgeschichte: Stammt aus Wimpfen.

TAFEL 189 a, b.

Fries mit weiblichen Heiligen.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Mittelrhein, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·205 *m*, B. 2·17 *m*.

[1] Wohl i. n. r. i.

Wolle und dicke, schwarz gewordene Goldfäden (Goldlahn) in Kronen, Haaren, Schmuck etc. 6 bis 7 Kettfäden.

Erhaltung: Vollständig. Am obern Rand an mehreren Stellen beschädigt. Restauriert.

Beschreibung: Auf fraiserosa Hintergrund, der mit gelben und goldenen Sternen besät ist, sind zu beiden Seiten der Madonna die Halbfiguren von 13 weiblichen Heiligen, alle mit Kronen und Attributen angeordnet, links 7, rechts 6. Und zwar: Juliana mit Teufel und Geißel, Eulalia mit eisernen Haken, Katharina von Schweden mit der Hirschkuh, eine Heilige mit einer Krone in der Hand (?), eine mit einem Messer (?), Agnes mit dem Lamm, Katharina mit Schwert und Rad — hier folgt die Halbfigur der Madonna mit dem Kind —, Ursula mit dem Pfeil, Apollonia mit Zange und Zahn, Margarete mit Drache und Kreuz, Genoveva mit der Kerze, Barbara mit dem Turm und Dorothea mit einem Blumenkörbchen. Farben: Fraise, Orangerot, Blau, Rot, Gelb, Braun, Olivegrün und Steingrün.

Vorgeschichte: Aus Wimpfen.

TAFEL 189 c.

Streifen mit Märtyrern und Heiligen.

München, Privatbesitz.
Mittelrhein, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·22 *m*, B. 1·52 *m*.

Wolle. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Restauriert. (Aus zwei Streifen zusammengestückelt.) An allen vier Seiten sind Webekanten erhalten.

Beschreibung: Auf schwarzem, mit grünen Blumenranken gefülltem Grund zwei auf Äste gespießte Märtyrer (Marter der Zehntausend?). Zu ihren Seiten ein heiliger Bischof und die heilige Ursula, in blauen Gewändern und roten Mänteln.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Böhler zu München.

TAFEL 190.

Fragment mit dem heiligen Sebastian.

München, Sammlung Professor Benno Becker.
Mittelrhein (?), XV. Jahrhundert.

H. 0·16 *m*, B. 0·26 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Sehr zerstörtes und mehrfach geflicktes Fragment. An den Seiten ist eine nicht zugehörige Borte angenäht.

Beschreibung: Auf tiefblauem Hintergrund zwischen den Resten grüner Bäume die Halbfigur des heiligen Sebastian, von einem Pfeil durchbohrt.

TAFEL 191.

Fragment mit Kreuznagelung Christi.

Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.
Mittelrheinisch, XV. Jahrhundert.

H. 0·555 *m*, B. 0·405 *m*.

Wolle, 7 Kettfäden.

Erhaltung: Fragment eines größeren Teppichs. Ausgefranste Ränder, bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Drei Kriegsknechte richten das Kreuz auf. Rechts unter dem Kreuz der Rock Christi. Im Hintergrund Maria und Johannes.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 192/193.

Fries mit Wappen und wappentragenden wilden Leuten.

Freiburg i. Br., Städtische Altertümersammlung.
Mittelrhein, 1457—1494.

H. 0·41 *m*, B. 3·35 *m*.

Wolle. 7 Kettfäden. Stickerei in den Gesichtern.

Erhaltung: Aus mehreren Bruchstücken zusammengesetzt. Löcher, bloßliegende Ketten, beschädigte Ränder, viele Flickstellen.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Grund, der von grünen und gelben, naturalistischen Ranken mit roten und blauen Blüten bedeckt ist, erscheinen von links nach rechts: Wappen, ein rechter Linkarm, der eine Rose hält und mit einem Prunkärmel bekleidet ist, in blauem Feld, die gleiche Figur verdoppelt als Helmzier, blau-weiße Helmdecke (Wappen der rheinischen Familie von Wolfskehl), eine wilde Frau mit rot-gelben Zotteln und Blumenschapel, die einen roten Schild vor sich hält mit einem Wappen: in Blau eine weiße Geige (zwischen dem ersten Wappen und der Wildfrau ist der Teppich der ganzen Höhe nach gestückelt); Wappen: ein gelber halber Flug in Schwarz, rot und schwarzer Sturmhut mit zwei Buschen Pfauenfedern als Helmzier, schwarz-gelbe Helmdecke (Wappen der rheinländischen Familie Waldeck von Iben). Zwischen der Wildfrau und dem zweiten Wappen ist der Teppich neuerlich der ganzen Höhe nach gestückelt. Es folgt ein rot-weißer wilder Mann mit einem blauen Schild, auf dem als Wappen eine rote Wolfsangel auf Gelb erscheint. Dann wieder das Wappen der Wolfskehl, das Wappen der Waldeck von Iben fragmentarisch, dann nochmals das Wappen der Wolfskehl, das Wappen der Waldeck von Iben, der wilde Mann, braun mit grünem Schild, das Wappen der Wolfskehl, der Waldeck von Iben und wieder die Wildfrau in Grau mit gelbem Schild.

Vorgeschichte: Das Stück befand sich einst im Kloster Liebenau, gelangte von dort in das Kloster St. Katharina und von da in das Kloster Adelhausen, aus dem es die Altertümersammlung in Freiburg übernahm.

Literatur: Hermann Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien etc., S. 26. — Schmitz, Bildteppiche, S. 114. — Wingenroth, Die städtische Altertümersammlung. Vom Bodensee zum Rhein. Freiburg i. Br. 1920.

TAFEL 194 a, b.

Teppichstreifen mit Wappen.

Nürnberg, Germanisches National-Museum.
Mittelrhein, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·55—0·57 *m*, B. 3·90 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Rechts, links und unten fragmentiert; oben vollständig. Viele zerrissene, verzogene, ausgefallene und notdürftig geflickte Stellen.

Beschreibung: Auf dunkelblaugrünem, mit naturalistischen Rosen und Distelstauden bedeckten Grund 12 Wappen. Je vier sind nach derselben Vorlage gewirkt. 1. Ein blaues Herzblatt auf Gelb. 2. Ein blauer Fisch auf Weiß. 3. Geteilt. Weißer gekrönter Löwe auf Rot über blauer Welle in Gelb. Helmkleinod: rote Büffelhörner. 4. Dasselbe Wappen im Gegensinne. Helmkleinod: Rumpf mit roter Mütze.

Literatur: Theodor Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1897, Nr. 682.

TAFEL 195 a, b.

Teppichstreifen mit phantastischen Vögeln.

Nürnberg, Germanisches National-Museum.
Mittelrhein, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·56—0·59 *m*, B. 3·82 *m*.

Wolle. 4—5 Kettfäden. Rückseite sorgfältig behandelt.

Erhaltung: Gut, etwas verzogen.

Beschreibung: Auf dunkelgrünem, mit naturalistischen Rosen- und Distelsträuchen bedecktem Grund 6 phantastische Vögel. Je zwei sind einander zugewendet und nach derselben Vorlage gewirkt und weichen nur in den Farben voneinander ab. Blaue und grüne Nuancen herrschen vor.

Literatur: Theodor Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1897, Nr. 683. — Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Taf. 18.

TAFEL 196 a, b, 197.

Drei Fragmente mit Szenen aus dem Leben Christi.

Wimpfen a. B. Kirche.
Mittelrhein, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Wolle und weiße Leinen- (oder Seiden)fäden.

Erhaltung: Sehr schlecht. Sämtliche Stücke sind an allen Seiten fragmentiert, durch die beiden größeren Bruchstücke laufen der ganzen Breite nach je zwei klaffende Risse. Löcher, bloßliegende Ketten, ausgefranste Ränder.

Beschreibung: Fragment I. Verkündigung und Heimsuchung. Fragment II. Beschneidung und Anbetung der Könige. Fragment III. Die Gestalt des Heilands, vielleicht aus einem Noli me tangere.

Literatur: Kunstdenkmäler des Großherzogtums Hessen, Bd. VI, (Provinz Starkenburg, Kreis Wimpfen), S. 119, Fig. 56.

TAFEL 198—201.

Vier Fragmente mit Szenen aus der Passion Christi.

Schloß Goluchow, Fürstlich Czartoryskisches Museum.
Mittelrhein, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·23 *m*, B. 0·95 *m*.

Wolle. 4—5 Kettfäden.

Erhaltung: Sämtliche Stücke sind restauriert, unterlegt und auf Rahmen gespannt. An alle ist ein etwa $5^1/_2$ *cm* breiter Rand angewirkt. Bei der Geißelung ist der Kopf des rechten Schergen, seine linke Hand mit der Geißel, sein Hals, die rechte Hälfte seines Gewandes, sein rechtes Bein und das Knie des linken Ergänzung. Ebenso ein etwa 3 *cm* breiter Streifen am oberen Rand.

Beschreibung: Auf dunkelblauem, mit blau- und gelbgrünem Granatapfelmuster bedecktem Hintergrund vier Szenen aus der Passion: Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo. Neben Blau, Grün und Rot erscheinen violette und gelbe Töne.

Schriftband auf der Darstellung des Ecce Homo: „krucifite“

Literatur: Émile Molinier, Objets d'art du moyen-âge et de la Renaissance, Collection du Château de Goluchow, Paris 1903.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 202, 203.

Zwei Fragmente mit Szenen aus der Passion Christi.

Lyon, Musée des Tissus.
Mittelrhein. Zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. ca. 1·26 *m*, B. ca. 0·90 *m*.
Wolle, 4—5 Kettfäden.
Erhaltung: Oben und unten vollständig, an den Seiten fragmentiert. Löcher, geflickte Stellen. Verschossen.
Beschreibung: Auf blaugrünem Granatapfelgrund zwei Szenen der Passion. Das Abendmahl und der Judaskuß. Die Farben stimmen mit jenen der Stücke auf Schloß Goluchow überein. Vgl. Tafeln 198—201.

TAFEL 204/205 a.

Teppich mit der Suche nach der Treue.

Köln, Kunstgewerbe-Museum.
Mittelrhein, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·90 *m*, B. 3·00 *m*.
Wolle.
Erhaltung: Gut. Oben und unten allem Anscheine nach vollständig. An den Seiten fragmentiert. Zu äußerst links ist nur die Hälfte der Darstellung erhalten. Zwischen der Jungfrau und dem Einsiedler der ganzen Höhe nach gestückelt; ein schmaler Streifen fehlt hier. Auch die letzte Darstellung, die einzige weltliche, ist angestückelt und zwar an falscher Stelle, denn sie ging ohne Zweifel den andern Darstellungen voran. Im übrigen kleinere Beschädigungen, Löcher, bloßliegende Ketten, insbesondere an den Rändern.
Beschreibung: Die Darstellungen spielen sich vor dunkelblauem Hintergrund ab, auf dem aus strahlenförmigen Gräsern hohe naturalistische Pflanzenstauden mit weißen, roten und blauen Blüten emporwachsen.
1. Von der ersten Darstellung ist nur die Jungfrau erhalten, die ein rotes Gewand und grünes Unterkleid und ein Blumenschapel im Haar trägt.
Spruchband: „(lieber (?) vatter myn
wo mag trew in der weilt zufinden syn."
2. Das Mädchen und der Einsiedler. Er sitzt vor einer Kapelle und trägt eine graue Kutte, das Mädchen ein blaues Über-, ein rotes Untergewand.
Spruchband des Mädchens: „bruder ich bin verirret in mȳ suñe
uf erden keyn (trew ich?) kan finde."
Spruchband des Einsiedlers: „Jügfraw got solt ir uch keren
der wirt wch rech trew bescheren."
3. Die Jungfrau und der Engel. Das Mädchen in weißem Unter- und rotem Übergewand, der Engel in Weiß mit rotblauen Flügeln.
Spruchband des Mädchens: „ogot ich muß dir clagen
niemans weiß von trew zu sagen."
Spruchband des Engels: „Stett zu got dyn und lebe
der wirt dir ewig trew geben."
4. Das Mädchen und die Madonna mit dem Kind. Die Madonna in rotem Gewand und blauem Mantel, das Mädchen in Gelbbraun.
Spruchband des Mädchens: „omaria so man uf erden keȳ trew fint
so gib mir yn trewen din libes kint."
Spruchband der Madonna: „wiltu myn kint han yn trewen
so bicht dyn sunde und hab rechte
rewen."
5. Das Mädchen und der Jüngling. Sie trägt ein rotes Gewand und weißes Unterkleid, er rote Hosen und einen violetten Wams.
Spruchband des Mädchens: „bescheide mich jungher man
ab ich trew in der welt finden kan."
Spruchband des Jünglings: „der ich alzit gedinet han
die hot mich an trew lossen stan."
Vorgeschichte: Der Teppich ist in Mainz aufgetaucht, wurde von Geheimrat Otto Andrae erworben und als Geschenk dem Kölner Kunstgewerbe-Museum überwiesen.
Literatur: Max Creutz, XIX. Jahresbericht des Kunstgewerbe-Museums der Stadt Köln 1909, S. 13. — Idem, Ein rheinischer Wirkteppich, Deutsche Monatshefte, II. Jahrg., Heft 12, S. 412. — Betty Kurth, Ein Erzeugnis mittelrheinischer Bildwirkerkunst, Mainzer Zeitschrift, Jahrg. X, 1915, S. 87.

TAFEL 204/205 b.

Teppich mit der Suche nach der Treue.

London, Viktoria- und Albert-Museum.
Mittelrhein, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·90 *m*, B. 2·60 *m*.
Wolle.
Erhaltung: Gut. An der rechten Seite vollständig mit Abschluß-Wirkbordüre.
Beschreibung: Fünf Szenen, die sich den Darstellungen auf dem Teppich in Köln (Taf. 204/205) unmittelbar anschließen, vor einem Hintergrund, auf dem aus strahlenförmigen Grasbüscheln hohe naturalistische Pflanzenstauden mit farbigen Blüten emporwachsen.
1. Das Mädchen im Gebet.
Spruchband: „das mir maria kindt in trew moge werden,
so wil ich myn sunde bichten uf erden."
2. Das Mädchen, einem Priester beichtend.
Spruchband des Mädchens: „her myn sunde vil ich uch clagen
uff das mir gots trew moge behagen."
Spruchband des Priesters: „bicht din sunde mit ernst sonder spot
so findestu ewig trew bygot."
3. Das Mädchen wäscht ein Herz in einer Schüssel.
Spruchband: „sal ich myn sunde hi leshen
so mußich mȳ hertz im blud wesche."
4. Das Mädchen empfängt die heilige Kommunion.
Spruchband des Mädchens: „liber her nu versorget mich
mit gottes trew das bitten ich."
Spruchband des Priesters: „entphang in trewen den waren crist
divil dyn hertz nu reyn ist so (nu so
reyn ist)."
5. Die Aufnahme des Mädchens ins Kloster. Sie wird von einem Engel geleitet, die Äbtissin tritt ihr aus dem Kloster entgegen, begleitet von einer Nonne. Auf dem Gebäude, aus dessen Fenster zwei Nonnen in Dominikaner-Ordenstracht blicken, stehen die Worte:
„dez hymels ey port godesviel (?) eyn huss diss ist."
Spruchband der Äbtissin: „kum brudt christi wol gemeidt
nym dy kron dy dir got hot bereit."
Literatur: Daniel Rock, Textile fabrics, London 1870, Nr. 1297. — Alan S. Cole, A descriptive Catalogue of the Collections of tapestry and embroidery in the South-Kensington-Museum. London 1888. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la Tapisserie, Allemagne, p. 6. — Jules Guiffrey, Les tapisseries, p. 65. — Migeon, Les Arts du Tissu, p. 262. — W. G. Thomson, A History of Tapestry, p. 148. — Max Creutz, Jahresbericht XIX des Kunstgewerbe-Museums der Stadt Köln 1909, S. 14. — Betty Kurth, Ein Erzeugnis mittelrheinischer Bildwirkerkunst, Mainzer Zeitschrift 1915, S. 87. — A. F. Kendrick, Victoria- und Albert-Museum, Catalogue of tapestries, London 1914.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 206.

Antependium mit Anna Selbdritt und vier weiblichen Heiligen.

München, Sammlung Bernheimer.
Mittelrhein, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·80 *m*, B. 1·87 *m*.

Wolle, Seide (gelbe, grüne, hellblaue, orangerote in Haaren, Gewändern, Heiligenscheinen), Gold- und Silberfäden (in Schmuck und Heiligenscheinen). 8 Kettfäden. Die Gesichtszüge sind in feinen Seidenfäden gestickt

Erhaltung: Gut. Restauriert. In Rahmen gespannt. Unter Glas.

Beschreibung: Auf schwarzem Hintergrund, der mit grünen Ranken und bunten Blumen übersponnen ist, erscheint Anna Selbdritt (in violettem, grün gemustertem Gewand und blauem Mantel, Maria trägt ein rotes Gewand) zwischen den Heiligen Dorothea (in rot und weiß gemustertem Gewand und weißem Mantel), Barbara (in rotem Gewand und grünem, violett gefüttertem Mantel), Katharina (in grünem Gewand und violettem, rot gefüttertem Mantel) und Agnes (in blauem Gewand und rotem, grün gefüttertem Mantel).

Vorgeschichte: Das Stück stammt aus dem Kloster Marienberg oberhalb Boppard am Rhein und war dann im Besitze des Freiherrn von Fechenbach in Schloß Lauterbach am Main.

TAFEL 207.

Teppiche mit vier Szenen aus dem Leben der Jungfrau.

Maihingen, Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Sammlung.
Mittelrhein, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·60 *m*, B. 1·51 *m*.

Wolle. 7 Kettfäden. In Stickerei die rhombische Vergitterung der Fenster, teilweise auch die Gesichtszüge.

Erhaltung: Nicht schlecht. Die zwei Fragmente dürften einst ein Ganzes gebildet haben. Beschädigungen hauptsächlich an den Rändern. Mehrere Löcher, bloßliegende Ketten und geflickte Stellen.

Beschreibung: 1. Verkündigung. Der Engel mit weißem Gewand, rotem Mantel, blau-roten Flügeln, die Madonna in blauem, rot gefütterten Mantel. In der bräunlichen Architektur hellgrüne Fenster, das Dach blau. 2. Heimsuchung. Elisabeth in braunem, Maria in weißem Gewand und blauem, rot gefüttertem Mantel. 3. Die heilige Nacht. Josef in grauem Gewand, braunem Mantel, blauer Kapuze, Maria wie früher. 4. Die Anbetung der Könige. Josef und Maria wie früher, der erste und dritte König in Rot, der mittlere in Blau. Hinter allen vier Szenen freie Hügellandschaft, blauer Himmel, grüne und blaue Berge. Vier Wappen in den äußern Ecken der beiden Fragmente. Links oben: zwei weiße Balken in Blau. (Wappen der rheinländischen Familie Craysen von Lindenfels, unten: eine schwarze Lira auf Weiß (Wappen der rheinländischen Familie Landschaden von Steinach). Rechts oben: von Gelb und Blau sechsmal mit Spitzen geteilt, im größeren blauen Feld sechs weiße Lilien (3, 2, 1) (Wappen der rheinländischen Familie Kammerer von Dalberg), unten: geviertet von weiß-blau geteiltem Feld (Wappen der rheinländischen Familie von Altdorf-Wolnschläger) und linker Schrägbalken weiß in Schwarz (Wappen des rheinländischen Geschlechts Greifenclau von Vollrat).

TAFEL 208—211.

Teppich mit der Geschichte der Susanna.

Berlin, Schloßmuseum.

Mittelrhein, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 1·34—1·36 *m*, B. 7·05—7·30 *m*.

Wolle. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Ziemlich schmutzig und verblaßt. Löcher, bloßliegende Ketten, rohe Flickstellen, insbesondere in der ersten und letzten Darstellung und am obern Rand. Unterlegt.

Beschreibung: Sechs Szenen aus der Geschichte der Susanna, vermutlich aus einem geistlichen Spiel.

1. Susanna begibt sich ins Bad, von den beiden Alten belauscht.

Spruchband der Susanna: „Ich werd mich wachsen schlisst die dur
und bringt mir seyf und oell herfur."

Spruchband der Alten: „Sich die wyr hant in liebe gemeī
die fynd wyr gantz nach willn alleyn."

2. Rechts die Versuchung Susannens, links die Anklage beim Gesinde.

Spruchband des einen Alten: „Thu unsern willē sunst wir sprechē
wir han sehen dich E brechen."

Spruchband Susannens: „Im herrn lydd ich lieber dē dot
kompt all gesynd helft mir uss noyt."

Spruchband des zweiten Alten: „hort all eyn boss und selczam
dingk.
wyr fundē by ir einen jungeling."

Spruchband des Gesindes: „das sin uns gar ser unglaublich wort
der glych ist nye fon yr gehort."

3. Susannas Verurteilung.

Spruchband der beiden Alten: „wir hant wort fon ir geseit
ist also off unser eyd."

Spruchband des Richters: uff sag der zug ist unser spruch
das sterb susan umb irn Eebruch."

4. Die Frage des kleinen Daniel, unter welchem Baume die Greise den Ehebruch gesehen hätten, verwickelt diese in Widersprüche und rettet Susanna vor dem Tode.

Spruchband Daniels: „du alter schalck must auch verjehen
unde' wass baum du sie habst gesehē."

Spruchband des ersten Alten: „under eym mel baum es geschach
dass ich sie by dē jungē sach."

Spruchband des zweiten Alten: „under eim prum baum sie da rect
myt dem jungē der flog stet."

5. Susannas Freisprechung und die Verurteilung der Greise durch Daniel.

Spruchband des Richters: „susanna dot sy uch bereit
den yr yr hett falschlich uff geleit."

Spruchband Susannas: „Ich danck dir got uss hertzen grunt
du hast gemacht die warheit kunt."

Spruchband des Volkes: „gesegent sy got ysrahel
Er hylft alczyt der gerechten sel."

6. Die Steinigung der Greise.

Spruchband des Volkes: „wer het sich des zo in verdacht
das solichs wer durch sie volbracht."

Spruchband des Engels mit dem Schwert: „Es hilfft kein falscheyt
oder lyst
Wo got der her eyn
richter ist."

Dominierende Farben: Rot in den Gewändern, Grün in der Landschaft, daneben Blau, Gelb und Braun.

Literatur: H. Schmitz, Der Hausbuchmeister im Kunstgewerbe, Der Kunstwanderer 1919, S. 47. — Idem, Mittelrheinische Bildteppiche, Berliner Museum 1919, S. 22. — Idem, Bildteppiche, S. 114, Abb. 58.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 212—214.

Wandteppich mit Wurzel Jesse und Sippe Christi.

Mainz, Dom, Kapitelsaal.

Mittelrhein, dat. 1501.

H. 1·68 *m*, B. 4·06 *m*.
Wolle. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. Vollständig. An der linken Seite ist auch die Wirkbordüre erhalten. Einige Flickstellen, so rechts am untern Rand.

Beschreibung: Am untern Rand liegt Jesse, der Vater Davids, lang ausgestreckt. Spruchband: „Jesse pater david." Von ihm gehen nach beiden Seiten naturalistische Blütenranken aus, die sich in breitem Rahmen um das Mittelbild schließen. In den kreisförmig geschwungenen Rankenästen wachsen aus Blütenkelchen die Brustbilder der Vorfahren Christi. Ihre Namen stehen auf Spruchbändern, die sich an den Außenrändern aneinander reihen. Von rechts beginnend sind es: „David rex", Saloman", „Roboam", „Abia", „Asa", „Josophat", „Joram", „Ozias", „Joathan", „Achas", „Ezechias", „manasses", „amon", „Josias", „Jecomas", „Salathiel", „Zorobabel", „Abiud", „eliachim", „Azor", „sadoch", „Achim", „Eliud", „eleazar", „mathan", „Jacob". Das Mittelfeld wird von einer langen Bank ausgefüllt, in deren Mitte Maria mit dem Jesusknaben und Mutter Anna „sctā anna" einander gegenübersitzen. Rechts reihen sich zwei, links drei heilige Frauen mit ihren Kindern an, die ihre Namen in den Nimben eingezeichnet tragen. Links: „sc̄ta elisabet" mit „iohēs bap", „ . . . . . soror āne pie . . . . . ", „memelia pie servacii (?)" mit „servacii", rechts: „maria cleophe" mit vier Kindern, und „maria salome" mit „iohāes ewang" und „jacobus maior". Hinter der Bank werden zwischen den Frauen die zugehörigen Männer sichtbar. Ihre Namen stehen am untern Rand eines großen Schriftbandes, das sich zwischen ihren Köpfen und den Stammbaumranken durch das ganze Mittelfeld hinzieht. Es sind: „emyn", „eliud", „zacharias", „ioseph", „Joachim", „cleophas", „salomas", „alpheus", „zebedeus". Über den Namen die Inschrift, die auf den Konkordanzversuch des Jean Gerson zurückgeht: „Anna viros habuit Joachim cleopham salomāq; / Quilibet existis generavit sorte mariam / Pruna datur ɔivux ioseph alpheosq; secunda / Et que saloma zebedeo tercia nupsit / Prima ihm̄ peperit symone Judamq; secunda / Et ioseph et iacobum quem dicuɔ esse minorem. / Tercia maiorem Jacobum parit atque iohannem." In den unteren Ecken zwei Stifterwappen; links ein von 4, 3 gelben Lilien begleiteter, silberner Balken in Schwarz; (Wappen der rheinländischen Familie Hilgin oder Hilchen von Lorch) rechts ein gelber Löwe in rotem, weiß bordiertem Schild (Wappen der rheinländischen Familie von Dietz). Neben dem linken Wappen die eingewirkte Jahreszahl „mvci". Der Hintergrund ist dunkelgrün mit heller grünen Ranken, die Blumenkelche rot und blau. In den Gewändern dominieren rote Farbtöne.

Vorgeschichte: Der Teppich stammt aus dem Kloster Altenmünster in Mainz und gelangte als Schenkung des Medizinalrats Dr. Größer in den Dom.

Literatur: Falk, Der Prachtteppich mit dem Stammbaum Christi im Mainzer Dom, Kirchenschmuck, herausgegeben vom christlichen Kunstverlag der Diözese Rottenburg, Jahrg. XII, 1868, 3. Heft, S. 8. — Idem, Die eingegangene Wallfahrt und die Reste der Wallfahrtskirche zu Schöllenbach im Odenwald, Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, Bd. XIV, S. 279. — Betty Kurth, Ein Erzeugnis mittelrheinischer Bildwirkerkunst, Mainzer Zeitschrift 1915, S. 88. — Schmitz, Bildteppiche, S. 114.

TAFEL 215.

Fragment mit der Rheinfahrt der heiligen Ursula.

Mainz, Altertümersammlung.

Mittelrheinisch, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 1·01 *m*, B. 1·40 *m*.
Wolle. 6 Kettfäden. Im Haarschmuck einiger Frauen (z. B. der ersten und dritten von links), am Kronreif der heiligen Ursula etc. sind schmale Streifen in Rot und Gold gestickt. Die Rückseite war mit der Vorderseite identisch und nur an den Horizontalnähten zu erkennen.

Erhaltung: Das Stück war sehr zerstört und ganz durchlöchert (Mottenfraß) und wurde vor kurzem in der Münchner Gobelin-Manufaktur restauriert. Die Farben der Vorderseite sind stark verblaßt.

Beschreibung: Die Darstellung zeigt die Heilige mit dem Prinzen, vier weiblichen und zwei männlichen Begleitern auf dem Schiff. Im Hintergrund eine kulissenartig angeordnete Wald- und Gebirgslandschaft mit Staffagefiguren, darunter zwei Landsknechte mit Wappenschilden, ein Hirt mit seiner Herde, zwei Reiter. Ein viel zu großer Hase läuft an einem Berghang hin, über dem eine Sonne mit Strahlenkranz und primitiv angedeuteten Gesichtszügen erscheint. Das diesseitige Flußufer ist durch einen schmalen, pflanzenbewachsenen Bodenstreifen angedeutet, auf dem ein Hündchen läuft. Dominierende Farben: Blau, Grün, Rot; daneben braune, gelbe und orangefarbene Töne.

Vorgeschichte: Aus dem kurfürstlichen Schlosse zu Mainz.

Literatur: Betty Kurth, Ein Erzeugnis mittelrheinischer Bildwirkerkunst, Mainzer Zeitschrift X. 1915, S. 87.

TAFEL 216.

Antependium mit Hortus clusus, Geburt Christi und Anbetung der Könige.

Gelnhausen, Marienkirche.

Mittelrhein, um 1500.

H. 0·79 *m*, B. 2·97 *m*.
Wolle. 5 Kettfäden. Die Gesichter sind teils gezeichnet, teils gewirkt, teils in Seidenfäden gestickt. Viele Konturen sind in Stickerei — vermutlich später — eingefügt. (Am deutlichsten bei dem liegenden Christkind, dessen Körper ganz gestickt ist.)

Erhaltung: Nicht schlecht. Etwas verblaßt. Viele restaurierte Stellen. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: 1. Hortus clusus: Rechts die Jungfrau mit dem Einhorn im verschlossenen Garten, in dem der Brunnen (Fons signatus) und der Turm (Turris Salomonis) zu sehen sind. Von links kommt der Engel heran mit Horn und Speer und zwei symbolischen Hunden. Spruchband: „Ave gracia plena dominus tecū". 2. Die Geburt Christi. Im Hintergrund die Verkündigung an die Hirten. Spruchband der beiden Engel, die über dem Kopf Mariä schweben: „Gloria in . ." Spruchband des Engels. „Fr . . ." (Vielleicht Freud?) 3. Die Anbetung der Könige.

Literatur: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Cassel, Bd. I, Atlas Taf. 93. — Schmitz, Bildteppiche, S. 114.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 217.

Teppich mit dem Tod der Maria.

Gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt.
Mittelrheinisch, vielleicht Trier. Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. ca. 0·80 *m*, B. 1·35 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Gut. Einzelne restaurierte Stellen. Von breiter Borte eingefaßt.

Beschreibung: Maria liegt tot mit gekreuzten Armen auf dem zum Bildfeld parallel stehenden Bette. Hinter demselben Christus mit der Seele. Zu seinen Seiten rechts und links die Apostel, von denen viele Kerzen in den Händen halten. Ein jugendlicher Apostel, vermutlich Johannes, kniet vor dem Bette und betet.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Dirksen, Berlin.

Literatur: Ausstellung von Werken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, 1898, Nr. 951.

TAFEL 218—220.

Teppich mit Christus und den zwölf Aposteln.

Trier, Provinzial-Museum.
Mittelrhein, vielleicht Trier, letztes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 1·10 *m*, B. 5·00 *m*.

Wolle. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Vollständig mit Abschlußbordüren erhalten. Löcher, bloßliegende Ketten, geflickte Stellen. Die schlimmsten Beschädigungen im Kopf, wie zu Häupten und Füßen des heiligen Andreas.

Beschreibung: Vor dunkelrotem Hintergrund, der mit blaugrünen Ranken, teils mit Lorbeer- teils mit Eichenlaub, bedeckt ist, stehen auf einem Bodenstreifen, der von Blumen, Blätterbüscheln und messerähnlichen Gräsern bewachsen ist, Christus und die zwölf Apostel. Christus in der Mitte, etwas größer gebildet, zu seinen Seiten je sechs Apostel mit ihren Attributen in wechselnder Orientierung und Körperwendung. Ein schmales, weißes Schriftband über den Köpfen enthält die Namensbeischriften. Von links nach rechts: „S. mathies“, „S. thomas“, „S. matheus“, „S. jacō minō“, „S. johannes“, „S. petrus“, „Salvator“, „S. paulus“, „S. andres“, „S. jacobus“, „S. bartholmū“, „S. philippus“, „S. symoñ“. Über dem Namensstreifen eine schmale, gewürfelte Bordüre und ein stilisiertes Wolkenband. Am unteren Rand eine Rankenbordüre, Grün auf rotem Grund, mit schmalem Dreiecksabschluß.

Vorgeschichte: Das Stück stammt aus der Sammlung I. P. I. Hermes († 1833), der seine Sammlung seiner Heimatstadt Trier vermachte.

Literatur: Hettner, Illustrierter Führer, S. 138, Nr. 360.

TAFEL 221.

Teppich mit Szenen aus der Geschichte Joachims.

Trier, Diözesan-Museum.
Mittelrhein, vielleicht Trier, letztes Drittel des XV. Jahrhunderts.

Wolle und weiße Leinen(?)fäden.

Erhaltung: Rechts vollständig mit Abschlußbordüre. Viele Löcher, bloßliegende Ketten und roh geflickte Stellen.

Beschreibung: Drei Szenen aus der Geschichte Joachims; erklärende Beischriften in einem Schriftband am oberen Rand. 1. Die Begegnung an der goldenen Pforte. „und'. dē. gl'dē. pōtē.“ 2. Verkündigung an Joachim. „S. Joachī. by. syner. hĕdē. schaif.“ 3. Joachim wird aus dem Tempel gejagt. „S. Joachī. uss. dē. tēpel. getriffen.“

TAFEL 222—225.

Zwei Teile eines Teppichs mit der Geschichte des verlorenen Sohnes.

Marburg, Elisabethkirche.
Mitteldeutsch, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 3·75 *m*, B. jeder Teil 4·12 *m*.

Wolle.

Erhaltung: In zwei Teile zerrissen mit je vier Bildern. Die Bordüre ist an drei Seiten erhalten, fehlt nur am untern Rand. Dieser, wie die Seiten des Durchschnitts, sind teilweise fragmentiert und ausgefranst. Die Farben sind verblaßt.

Beschreibung: Der Teppich besteht aus acht oblongen (1,35 : 1,48 *m*) Bildern mit Szenen aus der Parabel des verlorenen Sohnes, die von schmalen Inschriftleisten eingerahmt sind. Auf drei Seiten des Teppichs läuft eine breite Bordüre aus stilisierten Ranken und Blüten, zwischen denen Bilder aus der Entwicklung des Menschen von der Jugend bis zum Alter eingestreut sind.

Die acht Darstellungen des Teppichs beginnen links oben. Die Inschriften folgen mit Abkürzungen dem Text der Vulgata ad Lucas cap. XV, 11 ff.

1. Der verlorene Sohn verläßt das Vaterhaus. „Homo quidā hūit duos filios et dixit adolescencior pater da michi porcionem substancie que me contingit et divisit illis substanciam.“

2. Er reitet in die Fremde.

3. Er wird bei den leichtfertigen Frauen aufgenommen.

4. Er lebt üppig mit diesen und vergeudet sein Geld. Inschrift: „Et non post multos dies congregatis oibus (omnibus) adolescencior filius peregre profectus est in regionem longinquam et dissipavit ibi substanciam suam vivendo luxuriose.“

5. Die Frauen jagen ihn aus dem Hause. „(Et) postqm oīa cōsūmasset facta est fames valida in regione illa et ipse cepit egere et abiit.“

6. Er hütet die Schweine. „(Ab) iit et adhesit uni civiū regonis et misit eu in villā suā ut pasceret porcos et cupiebat implere ventrē (suum).“

7. Die Heimkehr. „ . . . . . pr peccavi corā te iam nō sum dignus vocari filius tuus tūc p̄r miā (misericordia) motus dixit ser(vis).“

8. Das Festmahl. „ . . . . . ceperit epulare indignatus ergo senior filius ait ei p̄r fili tu sp mecū es oīa mea t sūt epulāi aūtet gaudere oportebat.“

Die Darstellungen der Bordüre beginnen links oben: Junge Frau mit einem Wickelkind; Knabe mit der Gehschule; Knabe mit einem Kreisel; Kind mit einer Fibel; in der Ecke der Pelikan mit seinen Jungen, der sich die Brust aufreißt. Es folgt der Jüngling in modischer Kleidung, einen Falken auf der Hand; der Jüngling zum Turnier reitend; eine Liebesszene; der folgende untere Teil der Bordüre fehlt. Im erhaltenen vierten Teil ein alter Mann im Bade oder Bett, von einer Frau bedient, ein Grabstein und als Abschluß das Lamm mit der Kreuzesfahne.

Der Hintergrund der Bilder ist rot. Sonst sind Rot, Gelb, Braun und Blauschwarz in verschiedenen Abtönungen verwendet.

Vorgeschichte: Der Teppich wurde früher bei der Feier des heiligen Abendmahles auf dem Fußboden ausgebreitet. Im Jahre 1820

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wurde ein Teil gestohlen und zerschnitten. Die Stücke wurden wieder zustande gebracht und der Teppich soll nunmehr restauriert und an den Innenwänden der Kirche aufgehängt werden.

Literatur: Lotz, Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. — W. Kolbe, Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg. Marburg 1882. — Bücking, Die Kirche der heiligen Elisabeth in Marburg. 1890. — Carl Schäfer, Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze Berlin 1910.

TAFEL 226/227, 228.

Teppich mit der Geschichte der heiligen drei Könige.

Burg Kreuzenstein, Sammlung des Grafen Wilczek.
Mitteldeutsch, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·96—0·99 *m*, B. 3·82—3·94 *m*.

Wolle, Gold und Silber (in Zierat und Nimben). 4—5 Kettfäden, nur in der obern Wolkenbordüre 6 Fäden. Die Gesichtszüge sind gestickt; auch innerhalb der Darstellung sind Konturierungen in Stilstich, so z. B. bei den Sternblumen.

Erhaltung: Links vollständig mit Randbordüre. Rechts fragmentarisch. Oben und unten vollständig. Geflickte Löcher. Links unterhalb des Propheten ist ein Stück eingestückelt. Auch der linke Fuß des Propheten, der ausgefallen war, ist (mit Stoff) unterlegt.

Beschreibung: Dargestellt ist ein Prophet und fünf Szenen aus der Geschichte der Geburt Christi und der heiligen drei Könige. Die Bilder sind durch schlanke Säulchen voneinander getrennt und sind oben durch ein Schriftband mit erklärenden Inschriften begrenzt. Oberhalb des Schriftbandes eine stilisierte Wolkenbordüre. Links in der Ecke ein Wappen: Rot und weiß schrägrechts geteilt, auf dem roten Feld ein weißer, auf dem weißen ein roter Stern. (Wappen der sächsischen Familie v. Quitzow?) — Rechts beginnen die Darstellungen mit der Gestalt eines Propheten. „valam . profengete.“ Er hält ein Spruchband in den Händen mit den Worten: „von . dem . hern . iacob.“ Es folgen die Szenen: Geburt Christi. „wi . ihesus . geboren . wart.“ Die Erscheinung der zwölf Sternseher. „wi . di . szvolf . stern . seger . ey . nawe . stern . soge . in . de . stunt . ein . kint.“ Der Zug der heiligen drei Könige. „wi . dy . dry . konige . keyn . iherusale . komen.“ Die Anbetung der heiligen drei Könige. „wi . dei . konig . dem . nawe . geboꝛ . kide . ir . opper . brachten.“ Die Warnung des Engels. „wi . der . engel . dy . dry . konige . warnt . in . dem . scloff.“ Rechts schließt das Fragment mit den Resten einer stadtähnlichen Architektur, die zur nächsten Darstellung gehörte. Im Schriftband das Wörtchen „wi.“ Dominierend sind braune Töne, doch scheint, wie beim Wappen deutlich ersichtlich, die rote Wolle durch Zersetzung des Farbstoffes eine rein braune Färbung angenommen zu haben.

Literatur: Katalog der Interieur-Ausstellung von der Gotik bis zum Empire, Brünn 1899, S. 7, Nr. 18. — Katalog der Ausstellung zu Dresden 1906, S. 199.

TAFEL 229.

Teppich mit Krönung der Jungfrau und Heiligen.

St. Gallen, Sammlung Iklé.
Mitteldeutsch, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·84—87 *m*, B. 2·02 *m*.

Wolle. 4 Kettfäden. Kronen, Mitren, Bischofsstäbe, Zieraten etc. in Gold und Silberfäden. Die Innenzeichnung der Gesichter, einzelne Ornamente an den Gewändern, z. B. an dem Gewand der heiligen Katharina, Wundmale, Inschriften, Blumen sind gestickt. (Stilstich, Kettenstich, Plattstich.)

Erhaltung: Zerrissen und ausgefranst, insbesondere am untern und linken Rand. Nicht restauriert. Die Wolkenborte wohl zugehörig, aber angesetzt. Rechts und links ist die Abschlußwirkbordüre vorhanden. Die Farben sind in ursprünglicher Frische erhalten.

Beschreibung: Vor gelbem Thron, der mit grün gemustertem Teppich belegt ist, erscheint in der Mitte die Krönung der Jungfrau. Links die Heiligen ERBANUS (Inschrift: „Erban“), ADELARIUS (Inschrift: „A delarius“) und BONIFACIUS (Inschrift: „Bonifaci“). Rechts der heilige ANDREAS und die heilige KATHARINA (ohne Inschriften), alle in kräftig gefärbten und gemusterten Gewändern, in denen Blau, Gelb und Rot dominieren. Blauer Himmelsgrund mit gelben Sternen. Hintergrund rot.

Vorgeschichte: Stammt nach Angabe Herrn Iklés aus Fulda.

Literatur: Katalog von Antiquitäten aus österreichischem Schloßbesitz, Versteigerung Helbing, München 1911, Nr. 269. — Katalog der Sammlung Leopold Iklé. Zürich 1923. Nr. 789.

TAFEL 230 a.

Antependium mit der heiligen Sippe.

Amsterdam, Museum voor Geschiedenis en Kunst.
Mitteldeutsch, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·76 *m*, B. 1·82 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Gut. Die seitlichen Abschlußwirkborten sind erhalten.

Beschreibung: Auf einer gemauerten Rasenbank sitzt in der Mitte die heilige Anna; rechts von ihr steht das Christkind, das von der Madonna betreut wird, die hinter der Bank steht. Rechts neben der Madonna erscheinen, durch Spruchbänder bezeichnet, „Josef“, „Sebedeus“, „Salome“ und die Kinder „Jacob“ und „Johanes“. Links von der heiligen Anna stehen auf der Rasenbank die Kinder: „Jacob minor“, „Tadeus“, „simon“, „josep iustas“, hinter diesen stehen: „cleophe“, „Alpheus“, „M. Jacobj“. Zu äußerst links ohne Spruchband Johannes der Täufer. Zu dessen Füßen kniet eine Nonne als Stifterin. Zu Seiten der Heiligen Anna im Vordergrund je ein Engel. Stilisierter Rankenhintergrund.

TAFEL 230 b.

Streifen mit Johannes dem Täufer, Verkündigung und Anbetung der Könige.

Köln, Sammlung Schnütgen.
Mitteldeutsch, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·60 *m*, B. 3·20 *m*.

Wolle. Gestickte Stellen.

Erhaltung: Sehr schlecht. Ausgefallene und geflickte Stellen. Große Löcher und fehlende Teile, die mit gemaltem Stoff unterlegt sind (zum Beispiel der ganze Unterkörper Johannes des Täufers, der untere Rand des Mantels der Madonna bei der Anbetung).

Beschreibung: Auf Rankengrund, durch schmale, gewirkte Bordüren getrennt, Johannes der Täufer neben der Verkündigung und die Anbetung der Könige. Der Engel der Verkündigung hält ein halb zerstörtes Spruchband: „Ave gracia .....“ Zwischen der Madonna

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und dem Engel schwebt die heilige Taube und das Christkind mit dem Kreuz im Arm.

Literatur: Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902, Nr. 1631.

TAFEL 231.

Teppich mit Szenen aus dem Leben Mariae.

Frankfurt, Städtisches Museum.
Mitteldeutsch, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·95 *m*, B. oben 1·71 *m*, unten 1·53 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden. Augen, Nasen und Münder in Seidenfäden gestickt. Ebenso der Stirnreif der Madonna.

Erhaltung: An den Seiten mit starker Beschädigung der Ränder fragmentiert. Oben vollständig. Unten sind zwei nicht zugehörige Wirkbordüren angenäht, Blütenranken und ein stilisiertes Wolkenband. Unter Glas und Rahmen.

Beschreibung: Links die Anbetung der Könige, von der nur die Madonna in gelbem Gewand und blauem Mantel und das Kind und der erste der Könige in Grün teilweise erhalten sind; daneben die Anbetung des Kindes, in der die Madonna in hellblauem Gewand und rosa Mantel, Josef in dunkelbrauner Kutte und gelbem Mantel erscheint; zu äußerst rechts die Madonna der Verkündigung in gelbem Gewand und hellblauem Mantel. Zwischen den Darstellungen stehen aus Ästen gewundene Säulchen, die durch stilisierte Ranken verbunden sind. Der rote Hintergrund ist mit grünen Ranken und gelben Blüten bedeckt. Am unteren Rand zwei Bordüren, eine breitere, die auf rotem Grund grüngelbe Blütenranken trägt, eine schmälere, die auf blauem Grund ein rot und hellgrün schattiertes Wolkenband zeigt. Zu Seiten der beiden Säulchen je zwei Wappen. 1. Ein schwarzes, achtendiges Hirschgeweih auf Weiß. 2. Ein weißer Vogel auf Rot. 3. Drei grauweiße Fische auf Schwarz. 4. Ein schwarzes Posthorn mit gelber Klaue auf Weiß (rotes Mundstück). Alle Gewänder sind nur in einer Farbe schattiert. Wenige Nuancen; zwei rote, eine blaue, eine grüne, eine violette. Daneben Grau, Schwarz, Gelb und Rosa.

TAFEL 232.

Teppich mit vier biblischen Darstellungen.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Mitteldeutsch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·80 *m*, B. 2·21 *m*.

Wolle. Einzelne gestickte Konturen. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: An den Seiten unvollständig. Löcher. Grob geflickte Stellen. Ausgefallene Konturen. Auf Rahmen gespannt und gefüttert.

Beschreibung: Vier Darstellungen: 1. Die Strafe des Heliodor. Spruchband: „helyodori . strauf." 2. Das Abendmahl. 3. Die Mannalese. Spruchband: „Das . himelbrot." 4. Das Osterfest. Spruchband: „Das . osterlam." Dominierende Farben: Blau, Grün, Rot, Violett.

Literatur: Müntz, in Histoire générale de la tapisserie, Allemagne, p. 6. — Theodor Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, 1897, Nr. 684. — Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, p. 65. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, p. 260.

TAFEL 233/234.

Teppich mit sechs Szenen aus dem Marienleben.

New York, Sammlung Karl Iklé.
Schwäbisch, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·99 *m*, B. 3·50 *m*.

Wolle, Seidenfäden (weiße, gelbe, graue, hellblaue, rote, orangenfarbene etc.), Gold- und Silberfäden in Gewändern, Nimben, Schmuck, im Haar der Madonna bei der Heimsuchung usw. 6—7 Kettfäden, Verzahnungen und Vernähungen. Rückseite sehr sorgfältig behandelt.

Erhaltung: Sehr gut, besonders in den Farben. Rechts ist auch die Abschlußwirkborte erhalten. Restauriert.

Beschreibung: Sechs Szenen aus dem Leben der Jungfrau: Geburt, Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung des Kindes, Darstellung im Tempel, Krönung. Das Ganze in sehr lebhaften, leuchtenden Farben. Es dominieren violette, rote und blaue Töne. Am oberen Rand läuft eine Bordüre mit grünen Ranken auf rotem Grund. In der Mitte derselben schweben zwei Engel mit dem Schweißtuch der heiligen Veronika.

Literatur: Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers. I. Abteilung, Textilarbeiten. Versteigerung München, Helbing 1909, Nr. 2619. — Schmitz, Bildteppiche, S. 341. — Katalog der Sammlung Iklé. Zürich 1923, Nr. 784.

TAFEL 235.

Zwei Streifen mit gotischen Ranken.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Schwäbisch, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·61—0·63 *m*, B. 2·93 *m*.

Wolle. 4 Kettfäden.

Erhaltung: Zwei Fragmente, die vermutlich einst ein Ganzes gebildet haben. An einem der Stücke ist die seitliche Abschlußbordüre erhalten. Oben und unten vollständig. Auf Rahmen gespannt.

Beschreibung: Auf blaugrünem Grund Ranken in Weiß, Grün, Blau und wenig Rot. Auf einem der Stücke zwei Wappen: 1. Ein weißer Ring auf Schwarz (Wappen der schwäbischen Familie von Knöringen). 2. Ein weißer Schlüssel auf Schwarz.

TAFEL 236/237.

Antependium mit Madonna und sechs Heiligen.

Wien, Kunsthistorisches Museum.
Schwäbisch, 1502.

H. 0·77—0·80 *m*, B. 2·11 *m*.

Wolle, weiße Seide, Gold und Silber in Heiligenscheinen, Zierat etc. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Bis auf einige Löcher, ausgefallene Konturen und grob geflickte Stellen. An den Seiten sind die getreppten Abschlußbordüren erhalten. Gefüttert.

Beschreibung: Auf hellblauem, von zarten Blumenranken übersponnenem Hintergrund steht in der Mitte die Madonna auf der Mondsichel in der Mandorla mit dem Christkind auf dem Arm. Sie trägt ein rotes Gewand und einen blauen Mantel. Links von ihr stehen die Heiligen: Bonaventura, in gelbem Gewand und rotem Mantel, Franziskus in brauner Kutte und Clara in gelblichbraunem Gewand und hellblauem Mantel. Rechts von ihr die Heiligen: Ludwig von Toulouse in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gelblichblauem Gewand und rotem Mantel, Antonius und Bernhard in braunen Kutten. An den Seitenrändern der Darstellung je ein Wappen. Links: Zwei weiße Flüge auf Blau. (Wappen der schwäbischen Familie von Gumeringen.) Rechts: ein braungrauer Wolf mit gelber Krone auf Weiß. (Wappen des schwäbischen Geschlechts von Westernach.) Zu den Füßen des Ludwig von Toulouse sein Wappen: viergeteilt, drei weiße Lilien auf Blau und zwei rote Pfähle in Weiß.

Vorgeschichte: Stammt aus der Sammlung Gasser. 1862 vom Museum gekauft.

TAFEL 238.

Teppich mit Tieren.

Freiburg i. Br., Städtische Altertümersammlung.
Fränkisch? erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

H. 0·74 *m*, B. 5.50 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden. Sehr sorgfältig gewirkt. Vorder- und Rückseite völlig identisch.

Erhaltung: In den Farben sehr gut. Löcher, bloßliegende Ketten. An den Rändern oben und unten ist eine nicht zugehörige, gewirkte Borte angenäht, die einzelne, durch stilisierte Blumen voneinander getrennte, gotische Majuskeln in Spiegelschrift zeigt und wohl beträchtlich später (XV. Jahrhundert) entstanden ist.

Beschreibung: Der Streifen ist durch gotische Maßwerkrahmen in zwei übereinanderstehende Reihen von Rauten gegliedert, 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. Die roten Zwickelfelder sind abwechselnd von Blattrosetten und stilisierten Efeublättern gefüllt. Zusammen neun Farbtöne.

Vorgeschichte: Das Stück stammt aus dem Kloster Adelhausen.

Literatur: Otto v. Falke in Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, S. 346. — Hermann Schweitzer, Bildteppiche etc., S. 26. — Migeon, Les Arts du Tissu, p. 259. — Max Wingenroth, Die alten Kunstsammlungen der Stadt Freiburg i. Br., Vom Bodensee zum Main. Freiburg i. Br. 1920.

TAFEL 239.

Fragment mit Tieren.

(Bruchstück des vorhergehenden Teppichs in Freiburg.)

Wien, Sammlung Dr. Figdor.

H. 0·54 *m*, B. 0·54 *m*.

Erhaltung: Oben und unten vollständig mit Webekante, an den Seiten fragmentiert. Kleine Löcher, bloßliegende Ketten, geflickte Stellen.

Vorgeschichte: Erworben von Dr. R. Forrer, Straßburg.

TAFEL 240/241.

Rücklaken mit Propheten und Spruchbändern.

Nürnberg, Lorenzkirche.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch, letztes Viertel des XIV. Jahrhunderts.

H. 0·62—0·64 *m*, B. 4·36—4·47 *m*.

Wolle und wenige weiße Leinenfäden (im Weiß der Augen und dem Turban des 8. Propheten). 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Mittelmäßig. Löcher, geflickte Stellen, ausgefallene Konturen, bloßliegende Ketten. Nicht restauriert. Gefüttert und mit Borte eingefaßt. Rechts ist die Abschlußbordüre erhalten, links ist das Stück unvollständig.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Grund 12 Propheten. Je zwei und zwei sind in lebhafter Sprechgebärde zueinander orientiert. Jeder hält ein Spruchband, das ihn wie ein Bogen umrahmt. Den linken seitlichen Abschluß bildet ein bandumwundener Aststab. Neben zarten blauen, roten und grünen erscheinen gelbe und graue Farbtöne. Die letzten zwei Prophetenpaare rechts sind nach derselben Vorlage gewirkt wie die ersten und differieren nur in den Farben.

Spruchbänder:

1. „Dymutiheit . die . groß . tugent . ist .
der . Sie . ubt . neur . zu . aller . frist."
2. „Wilt . du . in . himel . werden . reich .
so . leb . auf . erden . dimutikleich."
3. „Pis . maister . deiner . zung . des . ist . dir . not
oder . si . werdint . dir . dē . ewigen . dot."
4. „Loz . all . red . fur . oren . gan .
du . scholt . neur . an . der . borhait . bestan."
5. „Wer . sein . zung . wol . ferhuten . woll .
der . bedecht . sich . waz . er . reden . schol."
6. „In . ist . dik . misselunen .
di . nut . in . hut . hilten . ir . falsch . zungen."
7. „Sweigen . schatt . kainen . tak .
. . . . en (kla . en?) . wol . gescaden . mach."
8. „Wir . schullen . uns . pezzern . von . tag . zu . tag .
und . gern . üsweig . ün . vertrag."
9. „We . der . sel . di . sich . mit . ir . sund . not .
gselde . vo . dem . ewigen . got."
10. „Von . gut . vō . erē . scheidē . daz . wer . nihcz .
ab . vo . got . gescheidē . sei . vieht."
11. Wie 3.
12. Wie 4.

Literatur: G. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt, Stuttgart 1854, S. 44. — Falke, in Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 346. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la Tapisserie, Allemagne, p. 5. — André Michel, Histoire de l'Art, Tome III. 1, Paris 1907, p. 355. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, p. 262. — Schmitz, Bildteppiche, S. 82.

TAFEL 242.

Teilstück eines Rücklakens mit Propheten und Spruchbändern.

Wien, Sammlung Hofrat Dr. List.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch, erstes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·62—63 *m*, B. 1·23—1·25 *m*.

Wolle. 7—8 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. Wenige alte Restaurierungen. Mehrfach sind schwarze Fäden, insbesondere in den Inschriften ausgefallen. Das linke Spruchband ist nur mehr teilweise zu entziffern. Mit grauem Stoff unterlegt und eingefaßt.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Grund drei Propheten in lebhafter Sprechgebärde, jeder mit der Hand ein Spruchband haltend, das ihn wie ein Bogen umrahmt. Den seitlichen rechten Abschluß bildet auf schwarzem Grund ein grüner Stab mit Wurzel und blütenartig stilisierter Krone, der von einem rosa Band umwunden ist.

Inschriften: „Hett . fatter . Adam . gebot . . . . (e geh?) . . . alten . / dorf . wir . soren, (?) noch . altten (?)."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

„Got . und . mensch . in . natur / ist . wol . ein . wirdiklich . figur."
„Kein . großer . wüder . ny . gesach . (?) / den . (?) da . man . got . in . menscheit . sach."

Literatur: Betty Kurth, Der Deutsche Bildteppich der Gotik. Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 57.

TAFEL 243.

Teppich mit Ölberg.

Fränkischer Privatbesitz.
Nürnberg, letztes Viertel des XIV. Jahrhunderts.

H. 0.92 *m*, B. 1·40 *m*.
Wolle.
Erhaltung: Sehr gut.

Beschreibung: Das Gebet am Ölberg in kahler Berglandschaft. An den Seiten sind stilisierte Wolkenbandbordüren angenäht, am untern Rand ein späterer Wirkstreifen mit Blatt- und Blumenstauden. In den obern Ecken die Stifterwappen, links Wappen der Nürnberger Familie Pirkheimer: auf gelb-rot geteiltem Schild ein gelber Baum, rechts das Wappen der Nürnberger Familie Gräser: eine weiße Sichel und drei weiße Sterne auf Rot.

Literatur: Luitpold, Herzog in Bayern, Die fränkische Bildwirkerei.

TAFEL 244—246.

Teppich mit dem Kampf der Tugenden und Laster.

Regensburg, Rathaus.
Nürnberg. Um 1400.

H. 1·26—1·29 *m*, B. 9·68 *m*.
Wolle. 5—6 Kettfäden.

Erhaltung: Aus drei vermutlich separat gewirkten Teppichstreifen zusammengesetzt. Zwischen dem ersten und dem zweiten Streifen sind die schmalen Abschlußbordüren erhalten. Zwischen dem zweiten und dem dritten Streifen fehlt, wie an den Spruchbändern ersichtlich, ein schmaler Streifen des Teppichs. Der erste Streifen ist 3·30 *m*, der zweite 3·19 *m*, der dritte 3·11 *m* lang. Bei dem ersten Streifen war der obere Teil mit dem größeren Teil der Spruchbänder zerstört und wurde in ca. 14 *cm* Höhe bei einer Restauration ergänzt. Auch sonst restaurierte Stellen und kleinere Beschädigungen.

Beschreibung: Der Hauptteil des Teppichs trägt die Darstellung des Kampfes der sieben Tugenden gegen die ihnen widerstreitenden Laster. Diese Mittelszenen werden flankiert von der Darstellung zweier Burgen, die von Tugenden verteidigt, von Lastern angegriffen werden und zwar ist die linke die Burg der natürlichen, der vier Kardinaltugenden, die rechte die Burg der drei theologischen Tugenden. Die einzelnen Gestalten sind durch Beischriften in kleinen Spruchbändern benannt. Die Burg links wird von den Tugenden Gerechtigkeit („gerehtikait"), Mäßigkeit („mesikait"), Stärke („sterke") mit Speeren und Steinen verteidigt, von den Lastern Ungerechtigkeit („ungerechtikait"), Unmäßigkeit („frasshait"), Schwäche („krankhait") mit Leitern und Beilen angegriffen. Die beiden gegnerischen Gestalten, deren Spruchbänder zerstört sind, dürften als Weisheit und Unweisheit zu erkennen sein. Über der Burg ein großes Spruchband, von dem nur mehr die Worte erhalten sind: „dise ..... dug ..... ist." Niedermayer, Weiniger und Sighart lasen hier noch die Worte:

„Die burg ist tugendvol(l)
behut auf wandel wol(vol)
..... (ge)winnet im streit ....."

Rechts folgen dann die Zweikämpfe der Todsünden mit den Lastern.

1. Die Hoffahrt („hofart") kämpft gegen die Demut („demutikait"). Die Hoffahrt sitzt auf einem mit einer reichen Schabracke gezierten Pferd, trägt eine dreifache Krone mit einem Pfau, ein Schwert in der Hand, im Schild einen Löwen, im Banner einen Adler. Von ihrem Spruchband sind nur mehr die Worte erhalten:

„ich bin hochfertig und v .....
.. dred ....."

(Niedermayer: „ich bin hochfartig und verwegen
und tret ich nieder was ich sehe."
Weininger: „ich bin hochfahrtig und verwegen
und tre' ich nieder was ich sehe."
Sighart: „ich bin hoffartig und verwegen
und tret nieder was ich sehgen.")

Die Demut hat ein Blumenkränzlein als Helmzier, trägt den drachentötenden Erzengel Michael im Schild und das kreuztragende Christkind im Banner. Von ihrem Spruchband sind nur mehr die Schlußworte: „ich lah" erhalten. (Weininger und Niedermayer:

„ich hoffe dich zu bessern (bezzern),
wenn(wen) bessern (bezzern) hochfart dich lan."

2. Der Geiz („geitigkeit") kämpft gegen die Milde („miltikait"). Der Geiz reitet auf einem Fabeltier (vielleicht der afrikanische Orix des Augsburger Traktats), hat statt des Helms eine Fischreuse mit einem Hahn, einen Geldbeutel um den Hals hängen und trägt im Schild die Kröte, im Banner ein Eichhörnchen. Von seinem Spruchband sind nur mehr die Worte erhalten: „ich ..... nit .... n na ..... ste ....." (Weininger und Niedermayer:

„Ich mag nit geben
nach schetzen(schezen) ..... stad min leben.")

Die Milde hat ein Kränzlein mit einem Vogel als Helmzier (vielleicht der symbolische Vogel Golodrius, den sie im Augsburger Druck im Schilde trägt), trägt einen Blütenzweig in der Hand, im Schild einen Panther, im Banner den Pelikan mit seinen Jungen, das Symbol Christi. Spruchband: „ ..... ane zal."

(Weininger: „Nimmer mehr gebet .....
wenn ich gebeit ..... fröhlich ohne zal.")

3. Die Unkeuschheit („vnkewschait") kämpft gegen die Keuschheit („kewschait"). Die Unkeuschheit reitet auf einem Bären, hat ein Rosenkränzlein mit einem als geschwänzten Hahn dargestellten Basilisken als Helmzier und hält drei Pfeile an einem gespannten Bogen in den Händen. Sie trägt im Schild das Eberschwein, im Banner einen kleinen Vogel (nach Spamer einen Finken).

Spruchband: „ich scheusz in deines hertzen zil
und meinen leip ich zieren wil."

Die Keuschheit hat ein Kränzlein mit einem Vogel als Helmzier und hält einen Lilienzweig mit Wurzel in der Hand. Sie trägt im Schild einen Engel, im Banner die Jungfrau mit dem Einhorn.

Spruchband: „in unkewscheit ich dich vinden
mit kewschait ich dich uberwinden."

4. Der Zorn („zorn") kämpft gegen die Geduld („gedultigkait"). Der Zorn reitet auf einem Eber, hat als Helmzier eine Dornenkrone mit einer Eule; sie trägt einen Affen im Schild, einen Igel im Banner.

Spruchband: „in mir ist zorn und streites vil
alle dinck ich verstoren wil."

Die Geduld hat ein Kränzlein mit einem Vogel als Helmzier, trägt das Lamm im Schild und einen Geier im Banner.

Spruchband: „mit meinem gedultigen leiden
mag ich wol deinen streit verdreiben."

5. Die Gefräßigkeit („frezzigkait") kämpft gegen die Mäßigkeit („mesigkait"). Die Gefräßigkeit reitet auf einem Fuchs, der eine Gans im Maul trägt, und hat als Helmzier ein geschlossenes Weingefäß mit einem Adler. Sie trägt im Schild einen Raben, im Banner ein Huhn am Spieß.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spruchband: „ich sorge alles auf diser erden
wie ich vol muge werden."

Die Mäßigkeit hat einen Kranz mit einem Vogel als Helmzier (vielleicht der Wasservogel Gantalea des Augsburger Traktats, von dem die Sage geht, daß er sich von Luft allein zu nähren vermöge). Sie trägt im Schild ein aus Flammen steigendes, gekröntes Tier, im Banner einen Fisch (die Fastenspeise).

Spruchband: „ich mir wol begnugen lan
dar umb mustu mir sein under(tan)."

6. Die Trägheit („(unstetik)ait") kämpft gegen den Fleiß („die stetigkait"). Die Trägheit reitet auf einem Esel, hat einen Affen als Helmzier, einen Strauß im Schild und einen Krebs im Banner.

Spruchband: „treg (ist aller) mein gedanck
zu guten werken pin ich krank."

Der Fleiß trägt als Helmzier einen Vogel in einem Kranz (nach Spamer die Nachtigall im Rautenkranz, der die Castitas bedeuten soll, in der sich Christus, die göttliche Nachtigall, ergötzt), im Schild einen Hirsch, im Banner den Phönix.

Spruchband: „alle dinck fugen ich zw dem pesten
und pin gedultig mild und feste."

7. Der Haß („hasz") kämpft gegen die Liebe („lieb"). Der Haß reitet auf einem Drachen, hat eine Dornenkrone mit einer Fledermaus als Helmzier, einen Skorpion im Schild und zwei Nattern im Banner.

Spruchband: „mir tut ander lewt gut
pein und posen mut."

Die Liebe trägt eine Krone, einen Löwen mit seinen Jungen im Schild und einen Baum mit sechs Vögeln in den Zweigen (das Sinnbild des Paradieses mit den Seligen).

Spruchband: „ich gan ider man wol
waz er gutez haben schol."

Den rechten Abschluß der Darstellungen bildet eine Burg, die von den göttlichen Tugenden Glaube („der gelawbe"), Liebe („die liebe") und Hoffnung („die hoffnung") verteidigt wird. Die Liebe schießt aus der obersten Zinne ihre Pfeile, die Hoffnung kämpft mit dem Schwert, der Glaube schleudert einen Stein. Die Angreifer sind Unglaube („der ungelawb"), Haß („der haz") und Verzweiflung („verzweifelung"). Der Unglaube versucht die Mauern der Burg zu untergraben, die Verzweiflung und der Haß steigen auf Leitern zu der Festung empor. Über der Burg zwei Spruchbänder:

„dise vesten hat dugend ..... bey."
und „daz ist die vesten der dugende der heilige scrift."

(Niedermayer:
„Die vesten hat tugend, der glaube, hoffnung und liepe derbey.")

Den dominierenden Farbeneindruck ergibt das Dunkelblau des Hintergrundes, von dem sich die helleren, etwas verblaßten Farben der Figuren in grünlichen und gelblichen neben roten und blauen Tönen abheben. Das Terrain, das zickzackförmig gebildet, durch stalagmitenähnliche Gräser, hakenförmige Gesteinsrisse, ornamentale Blumen und dichtbelaubte Bäume gekennzeichnet ist, erscheint hellgelbgrün und dunkelgrün.

Literatur: J. D. Passavant, im Deutschen Kunstblatt, 1846, Nr. 41. — A. Niedermayer, Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg. Landshut 1857, S. 268. — Hans Weininger, Die mittelalterlichen Teppiche im Rathaus zu Regensburg. Mitteilungen der Zentralkommission 1863, S. 57. — Idem, Historisch-politische Blätter, Bd. 62, 1868, S. 334. — Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, S. 414. — Riezler, Geschichte Bayerns. II., S. 585. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie, Allemagne, p. 5. — J. v. Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche, Mitteilungen des österr. Museums, 1892, S. 108. — Graf Walderdorff, Führer durch Regensburg, 4. Aufl., Regensburg 1906, S. 509. — Friedr. v. d. Leyen und Ad. Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause, S. A. aus dem Rathaus von Regensburg. Regensburg, 1910. — O. Döring, Die Wandteppiche im Regensburger Rathause. Der Aar 1910, S. 42. — Schmitz, Bildteppiche, S. 81, Abb. 33.

TAFEL 247.

Teppich mit allegorischer Darstellung.

München, Sammlung Böhler.
Nürnberg. 1400—1420.

H. 0·63 *m*, B. 2·60 *m*.

Wolle. 7—8 Kettfäden.

Erhaltung: Zerstört und vielfach restauriert. Ausgefranste Ränder. Die Inschriften sind völlig verrestauriert. Sie waren in schwarzer Wolle gewirkt und diese, die auch bei den Konturen verwendet wurde, ist zum großen Teil ausgefallen. In Rahmen gespannt und unterlegt.

Beschreibung: Dargestellt sind vor schwarzem Hintergrund auf hell- und dunkelgrün schattiertem, hügeligem Boden drei weibliche Gestalten (in Rot, Hellgrün, Weiß-Hellviolett gekleidet) auf Ziegenböcken reitend, mit Schilden und Waffen (die erste trägt eine Heugabel, die zweite ein rechenähnliches Instrument, die dritte eine Keule). Sie reiten neben einer Burg hervor, in der mehrere Halbfiguren anderer weiblicher Gestalten und ein König mit einer Dame sichtbar werden. In der rechten Ecke werden zwei bärtige Wildleute (rot und gelb) von einem Mädchen (in Grün und Blau) gefesselt. Zwischen den Gruppen erscheint ein Landschaftsprospekt mit strohgedeckten Hütten und Nadelwaldungen. Über den Darstellungen verstümmelte Spruchbänder. Links von der Burg eine Wappenhalterin (in blaßlila Gewand mit gelbem Ärmelfutter und grünen Schulterklappen) mit zwei Allianzwappen. Links ein rot gekleideter, bärtiger Männerrumpf mit zwei Heuhaken auf Weiß, derselbe als Helmzier (Wappen der Nürnberger Familie Stark). Rechts von weißer und roter Stufe geviertet. Helmzier: ein roter Ochsenkopf mit weißen Hörnern (Wappen der Nürnberger Familie Tracht).

Literatur: Betty Kurth, in Berichte des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft III, S. 105. — Schmitz, Bildteppiche, S. 82, Abb. 36.

TAFEL 248/249.

Teppich mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Sebaldus.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Nürnberg, 1400—1420.

H. 1·00 *m*, B. 7·25 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5—6 Kettfäden. Sehr sorgfältig gewirkt, Rückseite und Vorderseite sind beinahe identisch.

Erhaltung: Auf beiden Seiten fragmentiert. Vor der letzten Darstellung der ganzen Höhe nach gestückelt. Die schwarze Wolle ist vielfach ausgefallen, so daß die Ketten bloßliegen, insbesondere bei den Konturen und bei der Zeichnung des Wassers auf dem letzten Bilde, das außerdem am untern Rand stärker beschädigt ist.

Beschreibung: Vor blauem Hintergrund sieben Szenen aus der Legende des Heiligen, die am obern Rand von einem erklärenden Inschriftband begleitet werden. 1. Der Leichnam des Heiligen schlägt einem Mönch, der ihn verhöhnen will, ein Auge aus. „hi .... (riss?) ein munch sant sebolt tod leichna slug ī ē aug aus." 2. Einer Frau, die die abgebrochenen Kerzen an der Bahre des Heiligen wieder aufrichtet, springt ein zur Buße um den Arm getragener Ring. „hie pring ē fraw sant sebolt kertzē die eise ..... (fesseln?) fiellē ir ab." 3. Die Leiche des Heiligen wird von Ochsen gegen Nürnberg gefahren. „hie zichē ochsē s sebolt leichnā von poppērent gē nurberg." 4. Der vertauschte Käse wird in einen Stein verwandelt. „hie verwexelt fraw ē kes der wardt zu ē stain." 5. Pilger führen die sie überfallenden Räuber mit sich nach Rom. „hie fiengē pilgerē die rauber und prochtens mit in gen rom." 6. Bei einem neuerlichen Überfall der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Räuber werden diese von dem Heiligen gelähmt. „hie wolten sie die pilgeī beraubt haben do erkrumpt sie.“ 7. Der Heilige bringt Schiffbrüchigen Hilfe. „hie wolten leut ertrincken do kam in s sebolt zu hilf.“ „hie . . . . . “ Dominierende Farben neben braunen und gelblichen Tönen blau, rot, grün.

Literatur: Moritz Maximilian Mayer, Die Kirche des heiligen Sebaldus. Nürnberg 1831, S. 38. — Friedr. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 201/02.— Betty Kurth, im 3. Bericht über die Arbeiten an den Denkmälern deutscher Kunst, S. 105. — Schmitz, Bildteppiche, S. 82, Abb. 35.

TAFEL 250—252.

Teppich mit dem Gericht der Minne.

Regensburg, Rathaus.
Fränkisch, 1400—1420.

H. 3·44 *m*, B. 2·58—2·60 *m*.
H. 1·35 *m*, B. 0·72 *m* (das untere Teilstück allein).
Wolle. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr zerstört und an allen Seiten fragmentiert. Auf der linken oberen Hälfte fehlen ganze Stücke aus den Darstellungen. Vom untern Teil ist nur mehr der Mittelstreifen, der früher abgetrennt in München im Nationalmuseum aufbewahrt war, erhalten, sonst nur einige Fetzen, die bei einer sachgemäßen Restaurierung ganz richtig zusammengesetzt wurden (Taf. 250). Der ganze Teppich ist auf gelben, grobfädigen Stoff gespannt. Sehr viele restaurierte Stellen; auch die Spruchbänder sind restauriert und mehrfach unverständlich geworden.

Beschreibung: In der Mitte des Teppichs thront in rotem Gewand die Königin Minne auf einem Sitz, der von zwei Adlern gebildet ist. Die Füße setzt sie auf einen Löwen. Sie hält ein Spruchband: „Lieben diener und dinerinne
pfleget mit trewen steter mynne.“

Vor ihrem Thron erscheint links ein Ritter in rotem Gewand, rechts ein Zwerg mit einem Sack auf dem Rücken. Jeder hält ein Spruchband.

Spruchband des Ritters: „Fraw ich pin ein helt und ein dege
und volt mit euch steter min pflegē.“

Spruchband des Zwerges: „frav ich pin nit ein edel man
seht mein pfennig an.“

Zu beiden Seiten der Mittelgruppe sind auf zickzackförmigem, durch stalagmitenähnliche Gräser und hakenförmige Erdsprünge angedeutetem Bodengrund vier Liebespaare angeordnet, deren Gewandfarben Gegenstand symbolischer Auslegung in den zugehörigen Spruchbändern sind. Links oben ein stehendes Paar in Hellgrün.

Spruchband der Dame: „(g)run ist ein anfank
der l . . . . . den . . te“

Spruchband des Herrn: „grun ist ein anfank
l . . . a . . . . . nder wank.“

Links unten ein sitzendes Paar in Rot. Das Spruchband des Herrn ist ganz zerstört.

Spruchband der Dame: „ . . . . . nit prunn . . . zu
aller . . .“

Rechts oben ein stehendes Paar in Weiß. Die Inschrift des Herrn ist ganz zerstört.

Spruchband der Dame: „ weyz . . . . . um chann ez get
mich hindē ein“ (??)

Rechts unten ein sitzendes Paar in Blau.

Spruchband des Herrn: „ . . . . . ich lan . . . zu
aller zeit.“

Spruchband der Dame: „plow varb gelogen hat
un unstet sie pegraven hat“

Auf dem untern Teil des Teppichs ist oben ein kartenspielendes Paar in Grau. Das Spruchband der Dame ist zerstört.

Spruchband des Herrn: „grov vorb d . . . ubet si gut
und tregt hohē (mut).“

Unter dieser Darstellung kommt ein Ritter in rotem, blau gefüttertem Gewand zu einem bärtigen Einsiedler, dem Vater Eckhardt, in blauem Mantel.

Spruchband des Jünglings: „got grus dich vater eckhart
bit . . tz du mir zu diser vart.“

Spruchband des Vater Eckhardt: „zu diser v . . . . . “

Literatur: Hans Weininger, Die mittelalterlichen Teppiche im Rathause zu Regensburg. Mitteilungen der Zentralkommission 1863, S. 57. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie, Allemagne, p. 5. — J. v. Falke, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche. Mitteilungen des Österreichischen Museums 1892, S. 108. — Ernst Bassermann-Jordan, Renaissance-Ausstellung des Bayerischen Museumsvereins. Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1907, S. 99. — Friedr. von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause, S. A. aus dem Rathaus von Regensburg, Regensburg 1910. — O. Döring, Die Wandteppiche im Regensburger Rathause. Der Aar 1910, S. 42.

TAFEL 253.

Teppich mit Spiel- und Jagdszenen.

Berlin, Schloßmuseum.
Fränkisch, vermutlich Nürnberg, 1410—1430.

H. 0·60—0·645 *m*, B. 4·86—5·00 *m*.
Wolle und weiße Leinenfäden. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Rechts vollständig mit Abschlußwirkrand. Restauriert. Insbesondere sind viele schwarze ausgefallene Stellen wieder hergestellt. Nur die Inschriftbänder bei der Mittelszene sind durch Fehlen der schwarzen Buchstaben vollständig unleserlich geworden. Unterlegt.

Beschreibung: Vor dunkelblauem Hintergrund auf grünem, hügeligem Bodenstreifen Spiele und Jagdszenen. Von links beginnend: 1. Brettspiel zwischen einem Jüngling in Gelblich-Violett und einer Dame in blauem Gewand.

Spruchband der Dame: „ich pin elend und pin alt (?)“
Spruchband des Jünglings: „ich hoff und liab.“

2. Eine Jagdszene, bei der sich ein Reh zu einer Dame (in Hellgrün) flüchtet, während ein Hirsch von einem Jäger (in Rot) und seinen Hunden erlegt wird. 3. Ein Paar zur Falkenjagd reitend, der Jüngling in Blau, die Dame in rotem Kleid mit gelben Zaddeln. Im Hintergrund eine Burg. 4. Zwei Liebespaare, ein sich umarmendes (blau und violettgrau), und eines beim Mahl (in Grün und Rot), das letztere umrahmt von zwei Spruchbändern, deren Inschriften ausgefallen sind. 5. Gesellschaftsspiel: der König darf nicht über den Bach. Der König muß die, die ihn berühren, zu fangen versuchen, darf aber einen Stab nicht überschreiten. (Linke Gruppe in Grau, Blau, Rot, Hellgrün, Rosa gekleidet, rechte Gruppe in Grau, Blau, Grau und Grün.) 6. Ein Gesellschaftsspiel, „la main chaude“ genannt, bei der eine Person mit verbundenen Augen erraten muß, wer sie berührt. (Die fünf Mitspieler in Rot, Grau, Blau, Rot und Gelb.) 7. Ballspiel. (Die fünf Spieler in Rot, Blau, Grau, Grün und Rot.)

Literatur: Hefner, Alteneck, Trachten und Gerätschaften etc., IV. Bd., Taf. 233—236. — Schmitz, Bildteppiche, S. 82, Abb. 37.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 254.

Rücklaken mit den Weiberlisten.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Fränkisch, vermutlich Nürnberg, 1420—1440.

H. 0·63 *m*, B. 4·30 *m*.

Wolle. 6 Kettfäden. Die Rückseite ist sehr sorgfältig behandelt und beinahe mit der Vorderseite identisch.

Erhaltung: An der rechten Seite fragmentiert. Stark beschädigte Ränder. Viele roh geflickte Stellen und bloßliegende Ketten; insbesondere ist die schwarze Wolle ausgefallen. Gefüttert.

Beschreibung: 1. Der Sündenfall. 2. Die Vertreibung aus dem Paradies. 3. Simson und der Löwe. 4. Simson und Dalila. 5. David und Batseba. 6. Ein Jüngling und eine Dame beim Ballspiel (fragmentiert). Sämtliche Darstellungen auf dunkelblauem Grund in einer von großen Blumenstauden und Bäumen bewachsenen Hügellandschaft. Neben Rot, Blau und Grün braune, gelbe und violette Töne.

Literatur: Moritz Maximilian Mayer, Die Kirche des heiligen Sebaldus, Nürnberg 1831, S. 38. — Friedr. Wilh. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, Wien 1912, S. 202.

TAFEL 255/256a, b, c.

Teppich mit Darstellung eines Hostienwunders.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Fränkisch, 1420—1440.

H. 0·78 *m*, B. 4·07 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5 Kettfäden. In den Gesichtern Stickerei.

Erhaltung: Schlecht. Stark restauriert. Schmutzig, verzogen, verblaßt. Viele Stellen, die zerstört waren, sind erneut.

Beschreibung: Der Teppich ist durch zwei nicht bis zum untern Rand reichende Laubstabbordüren in drei Teile geteilt. In der Mitte läuft zum Bildfeld parallel eine Holzbrücke. Auf ihr ein Priester, dem die Hostien aus seiner Monstranz zum Teil auf die Brücke, zum Teil ins Wasser gefallen sind. Herbeifliegende Engel sammeln die Hostien und bringen sie unbeschädigt dem Priester zurück. Zu den Seiten sind die Stifter dargestellt. Rechts die Männer, links die Frauen und Kinder in höfischer Modetracht. Vor den Stiftern neben der Mittelszene am obern Rand zwei Allianzwappen, rechts zwei gekreuzte, gelbe Hämmer auf Rot (vermutlich Wappen des Regensburger Stadtgeschlechts der „Sitawar"), links an der Laubstabbordüre drei Schellen (2, 1) in Rot über weiß geteiltem Schild (Wappen der Regensburger Familie Reich). Dominierende Farben: Fahlgelbbraun und Rötlichbraun. Weniger Blau.

Vorgeschichte: Der Teppich stammt aus Regensburg.

TAFEL 257.

Christus als Schmerzensmann zwischen St. Sebald, Maria und den Stiftern.

Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.
Nürnberg, 1390—1410.

H. 0·74 *m*, B. 1·05 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 7—8 Kettfäden.

Erhaltung: Allem Anscheine nach vollständig. Ausgefallene Konturen, bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Vor blauem Hintergrund steht in der Mitte in lichtblauem, rosa gefüttertem Mantel Christus als Schmerzensmann mit den Wundmalen. Links von ihm der heilige Sebald mit dem Kirchenmodell in braunem, gelb gefüttertem Mantel. Er empfiehlt den Stifter, der in blauer Rüstung betend neben ihm kniet. Rechts steht die Madonna in fahlbraunem, gelb gefüttertem Mantel und hellbraunem Kleid als Fürbitterin der beiden betend neben ihr knienden Stifterinnen, die eine in grünem Gewand mit gelbrotem Mantel, die andere in blauem Kleid und blaßgrünem Mantel. Zu Füßen der Stifter deren Wappen. Links: auf blauem Grund drei weiße, sechszackige Sterne, die gemeinsam ein kleines Dreieck von derselben Farbe einschließen. Helmschmuck: ein Stern weiß-blau, halbiert mit je einem blauen und weißen Federbusch. (Wappen der Nürnberger Familie Geuder von Heroldsberg.) Rechts: gelb über schwarz geteilter Schild (Wappen der Nürnberger Familie Pfinzig) und zwei Lindenblätter, das aufsteigende Rot, das abwärts gerichtete Weiß. (Wappen der Nürnberger Familie Ortlieb.)

Spruchband des heiligen Sebald: „oher . ich . pit . dich . fur . die . sel . geuer . mich."

Spruchband der Madonna: „okint . ich . pit . dich . fur . die . sel . geuer . mich."

Vorgeschichte: Erworben 1869.

Literatur: Albert 11g, Ein Nürnberger Gobelin aus dem XV. Jahrhundert, Mitteilungen der Zentralkommission 1873, XVIII. Bd., S. 120. — Katalog der Spezial-Ausstellung der Gobelins, Österreichisches Museum, Wien 1892, Nr. 538. — Migeon, Les Arts du Tissu, p. 263. — Otto v. Falke in Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I, S. 347.

TAFEL 258.

Teppich mit Dreifaltigkeit, St. Sebald und St. Michael.

Maihingen,
Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Sammlung.
Nürnberg, 1400—1420.

H. 0·61 *m*, B. 1·22 *m* (dazu ist auf den beiden Seiten die Laubstabbordüre zirka 0·05 *m* eingeschlagen!)

Wolle und weißes Leinengarn. Wenig Gold. 7—8 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Bis auf einzelne Löcher und ausgefallene Konturen. Rechts und links ist die Laubstabbordüre erhalten, aber eingeschlagen. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: Unter einer gotischen Bogenarchitektur sitzt in der Mitte Gottvater, der das Kreuz mit Christus hält, zu dem die heilige Taube herabfliegt. Links steht St. Sebald mit Schwert und Kirchenmodell, rechts der heilige Michael mit der Seelenwage und einem gezückten Schwert. Am untern Rande zwei Wappen, links: ein weißer Deichselbalken auf Gelb (Wappen der Nürnberger Familie Deichsler), rechts: zwischen zwei weißen ein schwarzer linker Schrägbalken in Gelb. (Wappen der Nürnberger Familie Zeuner.) Dominierende Farben: Blau und Gelb.

TAFEL 259/260a, b, c.

Drei Fragmente mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau.

Maihingen,
Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Sammlung.
Nürnberg, 1400—1420.

H. (I) 0·87 *m* (II und III) 0·92 *m*, B. (I) 2, 10—16 *m* (II und III) 5·10 *m* (dazu kommen ungefähr 3—5 *cm* Einschlagungen auf beiden Seiten).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wolle und weiße Leinenfäden. 8 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr zerstörte und zerrissene Fragmente. Fragment II und III sind zusammengesetzt; zwischen ihnen fehlt nur ein schmaler Streifen. Löcher, beschädigte Ränder, ausgefallene Konturen. Schmutzig und verschossen.

Beschreibung: Fragment I. (Taf. 259/260 a.) Vor schwarzem Hintergrund zwei Szenen aus der Geschichte der Jungfrau. 1. Die Anbetung der Könige. Maria mit dem Kinde sitzt vor einem roten Vorhang in blauem Gewand und Mantel. Die beiden erhaltenen Könige in hellerem und dunklerem Grün. 2. Die Darstellung im Tempel. Madonna wie früher, die Frau mit den Tauben in Grün, der Priester in Hellgrün, Josef in Blau. Rechts ist als Abschlußbordüre ein laubumwundener Stab erhalten mit zwei Wappen. Oben ein weißer Deichselbalken auf Gelb (Wappen der Nürnberger Familie Deichsler), unten ein von zwei weißen Balken begleiteter schwarzer linker Schrägbalken in Gelb. (Wappen der Nürnberger Familie Zeuner.)

Fragment II und III. (Taf. 259/260 b, c.) Zusammen sechs Szenen aus dem Leben der Jungfrau. 1. Christus erscheint seiner Mutter nach der Auferstehung. Er trägt ein weißes Gewand und einen roten Mantel, Maria ein blaues, rot gefüttertes Gewand. Drei Engel mit Spruchbändern schweben über der Szene. „frew dich und wain ..... nicht". „ ..... hat zutragen alleluia". Das dritte Spruchband ist vollständig unleserlich. 2. Himmelfahrt Christi. Hier sind die vorderen sechs Gestalten, deren Gewänder sichtbar sind, in Grün, Rot, Blau und Rot, Grün, Grau. 3. Ausgießung des heiligen Geistes. Die Madonna und die vier vordersten Apostel in Blau, Rot, Blau, Rot und Grün. 4. Johannes gibt der Jungfrau vor ihrem Tode die Kommunion. Madonna in Blau, Johannes in Rot und Blau. 5. Tod der Maria. Sie trägt einen blauen Mantel. Die Apostel am Kopfende sind hell und dunkelgrün gekleidet, die am Fußende des Bettes rot und grün. Christus in Rot. Petrus und Johannes weiß. 6. Die Apostel verlassen mit dem Sarg das Sterbehaus. Die Darstellung ist nur zum Teil erhalten. Der erste Apostel trägt einen roten, der zweite, nur mehr zum Teil sichtbare einen blauen Mantel. Im ganzen dominieren blaue, rote und graugrüne Töne.

Vorgeschichte: Vermutlich Fragmente von zwei Teppichen, die einst für die Frauenkirche zu Nürnberg gestiftet wurden.

Literatur: J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, S. 74 ff. — J. Metzner, Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg, 32. Bericht des historischen Vereines zu Bamberg 1869, S. 26.

TAFEL 261.

Teppich mit Anbetung der Könige.

Wien, Sammlung Figdor.
Nürnberg, Anfang des XV. Jahrhunderts.

H. 0·85 *m*, B. 1·92 *m*. (Ohne Peluche-Einfassung.)

Wolle. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Doch ist das ganze Stück schmutzig, verblaßt und verschossen. Restaurierte Stellen, ausgefallene Konturen, bloßliegende Ketten. Mit Stoff gefüttert, von einem 18 *cm* breiten, grünen Peluchestreifen eingefaßt.

Beschreibung: Vor dunkelblauem Hintergrund ist die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt. Rechts erscheinen zwischen Felskulissen auf Kamelen reitende Fahnenträger des Gefolges. Die seitliche Begrenzung bilden zwei von grünen Blättern umwundene Aststäbe auf rotem Grund. Neben Rot, Blau, Grün erscheinen gelbbraune und violette Töne.

Vorgeschichte: Stammt aus der Lorenzkirche in Nürnberg. Vorbesitzer Herr O. Lang, München.

TAFEL 262.

Teppich mit Märtyrerinnen.

Köln, Kunstgewerbe-Museum.
Nürnberg, 1407—1435.

H. 0·85 *m*, B. 1·65 *m*.

Wolle.

Erhaltung: Sehr gut. Vollständig. In Rahmen gespannt und von Borte eingefaßt.

Beschreibung: In der Mitte das Martyrium der heiligen Katharina, die in rotem Gewand neben dem Rade kniet. Zu ihren Seiten je drei Märtyrerinnen mit eingewirkten Namensbeischriften, die von Händen gemartert werden. Links die heilige Benedikta („s benedickta") in grünem Gewand, die ans Kreuz genagelt und gegeißelt, die heilige Christina („s. christina") in Rot, die von Pfeilen durchbohrt und mit einem Mühlstein beschwert, und die heilige Apollonia („s apolonia") in Blau, die ihrer Zähne und Augen beraubt wird. Rechts die heilige Barbara („s barbara") in grünem Gewand, den Kelch in der Hand, die von Fackeln gebrannt wird. Zu ihren Füßen liegen zwei Schwerter, wohl als Zeichen ihres Todes durch das Schwert. Dann die heilige Reparata („s repra") in Rot, der der Darm aus dem Leibe gewunden wird. Auch die Taube, die bei ihrem Tod aus ihrem Hals entweicht, ist dargestellt. Endlich die heilige Fausta („s fausta") in Blau, die mit Nägeln und Säge gemartert wird. Der Hintergrund ist schwarz, der Boden in sattem Dunkelgrün. Rechts und links ist die Darstellung von einem Laubstab begrenzt. In den unteren Ecken die Stifterwappen, links das Wappen der Nürnberger Familie Kress: ein linksgerichtetes gelbes Schwert auf Rot, rechts das Wappen der Nürnberger Familie Waldstromer: zwei gekreuzte gelbe Gabeln auf Rot.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Clemens zu München. Das Stück befand sich in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in einem Kloster zu Neuburg a. D.

Literatur: Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902, Nr. 2530. — Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 181, Abb. S. 409. — Katalog der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance, München 1901, Nr. 710. — Friedländer im Repertorium, Bd. XXIV, 1901, S. 327. — Zeitschrift für bildende Kunst. Jänner 1921. — Zeitschrift für christliche Kunst XVI, S. 207.

TAFEL 263.

Teppich mit der heiligen Dreifaltigkeit, Maria, Johannes und Engeln mit den Marterwerkzeugen.

Petersburg, Stieglitz-Museum.
Fränkisch, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·88 *m*, B. 1·20 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. Beschädigungen an den Rändern.

Beschreibung: Im Mittelpunkt der Darstellung Gottvater, der den blutüberströmten Christus stützt, dem die heilige Taube zufliegt. Zu den Seiten des Heilands knien Maria und Johannes, die seine Hände küssen. Links hinter Johannes steht ein Engel mit dem Kreuz, das wie eine Fahne mit einem weißen Tuche behängt ist; er trägt an seinem rechten Arm ein Wappen mit christlichen Symbolen. Hinter Maria steht ein zweiter Engel, der den Kreuzesstamm mit Lanze und Schwamm hält. Blauer Hintergrund.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Hermann Sax, Wien.

Literatur: Katalog der Sammlung Hermann Sax, Versteigerung, Wien 1893, Nr. 51.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 264.

Fragment mit betendem Stifter.

(Linker Seitenteil des vorangehenden Teppichs.)

Wien, Sammlung Figdor.
Fränkisch, erstes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·89 *m*, B. 0·555 *m*.

Wolle, hellgrüne und hellgelbe Seide (in Haar und Pfauenstutz), weiße Leinenfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Auf Rahmen gespanntes Fragment. Im Gewand der Hauptfigur ein großes Loch. Die linke obere Ecke fehlt. Der rechte Rand ist sehr beschädigt.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Grund ein im Betstuhl kniender Stifter, der den Rosenkranz betet. Er trägt ein rotes, graubraun gefüttertes Gewand. Neben ihm sein Wappen: in blauem Feld ein gelber gelöwter Leopard mit weißer Krone und weißen Waffen. Als Helmzier der gelbe Löwe wachsend mit Krone und Pfauenstutz. Blaue Helmdecke. (Wappen der Grafen von Schwarzburg.)

Vorgeschichte: War früher im Besitz des Herrn Jung in Bremen, dann in der Sammlung Sax, Wien.

Literatur: Katalog der Sammlung Hermann Sax, Versteigerung Wien 1893.

TAFEL 265.

Fragment eines Rücklakens mit fünf Darstellungen aus dem Leben der heiligen Katharina.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Nürnberg, 1440—1450.

H. 0·91—0·99 *m*, B. 5·27 *m*.

Wolle, weißes Leinengarn und Metallfäden (in Kronen etc.). 6 Kettfäden.

Erhaltung: An den Seiten unvollständig. Beschädigungen, bloßliegende Ketten; insbesondere die dunkelbraune Wolle, die auch zu den Konturen verwendet ist, ist vielfach ausgefallen. Gefüttert.

Beschreibung: Fünf durch Säulchen oder Mauerstreifen getrennte Darstellungen, die am obern Rand von Inschriften begleitet sind. 1. Die wunderbare Erscheinung des Kreuzes am Himmel. Inschrift: „(Sancta Kat[?])erina . lebē . hie . sahen . die . heinischen . meister . ein . czeichen . am . himel.“ 2. Die Opferung von Weihegeschenken vor dem Altar. Inschrift: „dez . heiligen . creuz . daz . erten . sie . mit . guter“. 3. Geburt der Heiligen. Inschrift: „hi . wart . sancta . katarina . geporn.“ 4. Religiöse Erziehung der Heiligen. Inschrift: „hi . bart . si . gelert . daz . si . dem . kreuczigten . got . solt . din.“ 5. Unterricht durch den Einsiedler. Inschrift: „hie . lert . si . der . einsidel . daz . si . xpm. . . . .“ Hintergrund dunkelblau. Dominierende Farben: Rot und Blau.

Literatur: Moritz Maximilian Mayer, Die Kirche des heiligen Sebaldus. Nürnberg 1831, S. 38. — Friedr. Wilhelm Hoffmann. Die Sebalduskirche in Nürnberg. Wien 1921, S. 202.

TAFEL 266/267 a.

Fragment eines Rücklakens mit drei Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Nürnberg, 1440—1450.

H. 0·82 *m*, B. 2·04 *m*.

Wolle, weißes Leinengarn und Metallfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Unvollständig. Links fehlt ein Teil der ersten Szene, die sich vermutlich unmittelbar an den früher besprochenen Streifen anschloß. Die Inschriften sind nicht erhalten. Unterlegt.

Beschreibung: Drei durch Mauerstreifen getrennte Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina. 1. Die Madonna mit dem Kind. (Unvollständig). 2. Die Taufe der Heiligen. 3. Die mystische Verlobung mit dem Christkind. Hintergrund dunkelblau. Dominierende Farben: Rot und Blau.

Literatur: Siehe die vorangehende Tafel.

TAFEL 266/267 b.

Fragment eines Rücklakens mit vier Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Nürnberg, 1440—1450.

H. 0·82—0·85 *m*, B. 4·94 *m*.

Wolle, weiße Leinen- und Metallfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: An der rechten Seite vollständig, mit Laubstabbordüre. Das Schriftband am obern Rande fehlt. Beschädigte und geflickte Stellen, bloßliegende Ketten. Die dunkelbraune Wolle ist vielfach ausgefallen.

Beschreibung: Vier zum Teil durch Säulchen getrennte Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina. 1. Katharina bekämpft den Götzenwahn vor dem Kaiser Maxentius. 2. Katharinas Disputation mit den Philosophen. 3. Katharina tröstet die wegen ihrer Bekehrung zum Feuertod verurteilten Weisen. 4. Katharina wird auf Befehl des Kaisers gegeißelt. Hintergrund dunkelblau. Rechts ein laubumwundener Stab als Abschlußbordüre. Dominierende Farben: Rot und Blau.

Literatur: Siehe die vorangehende Tafel 265.

TAFEL 268—271.

Zwei Fragmente eines Rücklakens mit zehn Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina.

Nürnberg, Lorenzkirche.
Nürnberg, 1440—1450.

I. Fragment: H. 0·95 *m*, B. 3·67 *m*.

II. Fragment: H. 0·83—0·84 *m*, B. 8·20 *m*.

Wolle, weiße Leinen- und Metallfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Die beiden Streifen schließen sich unmittelbar aneinander. Fragment I ist links vollständig mit erhaltener Laubstabbordüre. An Fragment II ist rechts ein Streifen mit einer Laubstabbordüre angestückelt, an den die Inschrift in Spiegelschrift gesondert angesetzt ist. Auch fehlt bei Fragment II ein zirka 10 *cm* breiter Streifen am untern Rand, teilweise mit den Füßen der Figuren. Auf beiden Stücken bloßliegende Ketten, Beschädigungen und roh geflickte Stellen.

Beschreibung: Zehn zum Teil durch Mauerstreifen oder Säulchen geschiedene Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina, die am oberen Rand von einem Inschriftband begleitet werden.

Fragment I (Taf. 268, 269): 1. Katharina bekehrt die Kaiserin und Porphyrius. Inschrift: „hi . bekert . si . di . keiseri . und . porfirio.“ 2. Katharina wird vor den Kaiser Maxentius geführt. Inschrift: „hi . wart . si . fur den . keiser . gefurt. 3. Das Rad-Martyrium- und Wunder. Inschrift: „hi . pet . sant . katterina . da . zu . prachē . di . reder . hie . wart . di . . . .“

Fragment II (Taf. 270/271): 4. Die Kaiserin wird gegeißelt. Inschrift: „. . . . . (k)eiserin . gegeiselt.“ 5. Enthauptung der Kaiserin. Inschrift:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

„hie . enthaubt . man . di . keiserī.“ 6. Porphyrius begräbt sie. Inschrift: „hi . begrebt . si . porphirius.“ 7. Porphyrius wird deshalb mit seinen 200 Rittern enthauptet. Inschrift: „darum̄ . tot . mā . in . mit . seinen cc . ritterē.“ 8. Katharina wird zum Tode durch das Schwert verurteilt. Inschrift: „hi . verurteilt . mā . sant . katterina . zu . dem . tod. 9. Katharinas Enthauptung. Inschrift: „hie . wart . sant . katterina . enthaubt.“ 10. Katharina wird von Engeln bestattet. Inschrift: „da . nāen . di . engel . irē . leichnā . und . flogn . m . .“ (in Spiegelschrift: „. . perk . di.“ Vielleicht heißt es: „und flogen auf den perk sinai.“?) Hintergrund dunkelblau. Dominierende Farben: Rot und Blau.

Literatur: R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben. Stuttgart 1854, S. 44. — Joh. Wolfg. Hilpert, Die Kirche des heiligen Laurentius, Nürnberg 1831, S. 342. — Otto v. Falke in Lehnerts Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, S. 346. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie, Paris 1878—1885, Allemagne, p. 6. — Jules Guiffrey, La Tapisserie du XIIe à la fin du XVIe siècle, p. 65. — J. Hartmann, Die St. Lorenz-Kirche zu Nürnberg. Nürnberg 1904, S. 36.

TAFEL 272.

Fragment mit Grablegung der heiligen Katharina.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Nürnberg, 1440—1450.

H. 0·73—0·75 *m*, B. 1·01 *m*.

Wolle, die Gewänder der Engel in weißen Leinenfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Recht zerrissenes Fragment mit ausgefallenen Konturen und roh geflickten Löchern. Nicht sachgemäß restauriert.

Beschreibung: Vor blauem Hintergrund, der von großblättrigen Bäumen belebt ist, wird die heilige Katharina von 7 Engeln in den Sarkophag gesenkt. Rote, grüne und blaue Töne.

Literatur: Theodor Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1897, Nr. 676. — Betty Kurth, Der deutsche Bildteppich der Gotik. Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 57.

TAFEL 273.

Fragment mit Heinrich, Kunigunde und Heiligen.

Nürnberg, Lorenzkirche.
Nürnberg, 1440—1450.

H. 0·82—0·84 *m*, B. 1·22 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. (Für alle hell weißen Stellen) Metallfäden in Aufputz und Zierat. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Fragment, vermutlich auf allen vier Seiten. Löcher, ausgefallene Stellen. Rohe Verstopfung, keine sachgemäße Ergänzung. Gefüttert und mit Borte eingefaßt.

Beschreibung: Auf tiefdunkelblauem Grund Heinrich und Kunigunde mit dem Modell des Bamberger Doms, neben ihnen die Heiligen Agnes und Dorothea und drei heilige Dominikaner, einer davon mit Stab, Lilienstengel und Stern ist der heilige Dominikus selbst. Rechts wird ein Arm sichtbar, wohl der Arm der Madonna, die einem heiligen Dominikaner ein Gewand reicht. Dominierende Farben: Rot und Blau. Daneben grüne und gelbliche Töne.

Literatur: Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, p. 65. — J. Hartmann, Die Lorenzkirche zu Nürnberg. Nürnberg 1904, S. 30.

TAFEL 274—276.

Wandteppich mit der Legende der heiligen Walpurga.

Maihingen, Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Sammlung.
Fränkisch, vermutlich Nürnberg, 1445—1464.

H. 1·49 *m*, B. 2·66 *m*.

Wolle, weißes Leinengarn, Gold und Silber (in Aufputz, Schmuck etc.)

Erhaltung: Vollständig mit Seitenbordüren. Ausgefallene schwarze Konturen. (Auch in den Buchstaben der Inschrift.) Bloßliegende Ketten. Risse und Löcher, Flickstellen, insbesondere in den beiden Eckdarstellungen der unteren Reihe. In Rahmen gespannt und unterlegt.

Beschreibung: In zwei Reihen übereinander mit je drei Bildern ist die Geschichte der heiligen Walpurga erzählt. Über den Darstellungen läuft ein Schriftband mit erklärenden lateinischen Inschriften. Als Seitenbegrenzung Laubstabbordüren. Die Darstellungen beginnen rechts oben. 1. Abschied der Heiligen von ihrer Mutter, der Königin von England. Über dem Stadteingang ein Wappen: drei schreitende goldene Löwen in rotem Feld, das Wappen von England. Inschrift: „filia . Richardi . walpurga . anglie . regis.“ 2. Walpurga fährt mit ihren Jungfrauen übers Meer. Auf dem Schiff das Wappen von England. Inschrift: „virginibus . sacris . trasiens . mare . sibi . iunctis.“ 3. Die Ankunft der Heiligen und ihrer Jungfrauen beim heiligen Bonifazius in Mainz. Im Innern der Kirche, in der die Szene dargestellt ist, zweimal ein Wappen: ein silbernes Rad in Rot, Wappen des Erzbistums Mainz. Inschrift: „Maguncie . bonifacium . pervenit . sanctum.“ 4. (Rechts unten.) Der Heiligen erscheint ein göttliches Licht in Heidenheim. Die Szene spielt im Innern eines Raumes, in den ein breiter Lichtstrahl fällt. Auch hier über der Tür das englische Wappen. Inschrift: „In . heydēhey . virgini . lux . celitɔ . splenduit . illi.“ 5. Die Heilige, der die wilden Hunde nichts tun, heilt auf einem Schloß die Tochter des Schloßherrn. Inschrift: „hec . sanat . virginem . In . castro . grando . laguent.“ 6. Die Grabstätte der Heiligen in Eichstätt und ihr Schrein, aus dem das heilige Öl quillt. Zu Füßen des Grabes kniet der Stifterbischof Johannes von Eych neben seinem Wappen. Sein Spruchband: „ora pro nobis s . walpurga.“ Neben dem Grab das Wappen von England. Inschrift: „Ex . eius . tumba / manat . sacri . pectoris . unda.“ Dominierende Farben: Rot und Blau.

Literatur: Georg Grupp, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Fürstl. Oettingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen, Zeitschrift des Münchner Altertumsvereins 1892, S. 4. — Ulrich Schmid, Das ehemalige Kloster Maihingen und die fürstl. Oettingen-Wallersteinschen Sammlungen, Bayerland 1902. — Schmitz, Bildteppiche, S. 110, Abb. 61.

TAFEL 277.

Wandteppich mit Jüngstem Gericht.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Nürnberg, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 2·42 *m*, B. 1·47 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Vortrefflich, insbesondere in den Farben. Restauriert. In Rahmen gespannt, unter Glas.

Beschreibung: Auf schwarzem Hintergrund ist das Jüngste Gericht dargestellt. An drei Seiten ist das Bildfeld von einer Laubstabbordüre umrahmt. In den unteren Ecken derselben zwei Wappen. Links: geteilt, ein halbes rotes Rad auf Weiß über weißer Lilie auf Gelb. (Wappen der Nürnberger Familie Volkamer.) Rechts: Zwei gekreuzte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schwarze Fackeln auf Weiß. (Wappen der Nürnberger Familie Schürstab.) Dominierende Farben: Rot und Blau.

Literatur: Katalog der Kunst und Kunstindustrieausstellung zu München 1876, Nr. 106. — Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums, Nr. 671. — Otto v. Falke in G. Lehnerts Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, S. 347. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissu, p. 263.

TAFEL 278.

Fragment mit Auferstehung Christi.

Straßburg, Sammlung Dr. Forrer.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·86 *m*, B. 0·53 *m*.

Wolle, alle hellweißen Stellen in Leinen.

Erhaltung: An allen vier Seiten fragmentiert. Ausgefallene Konturen, bloßliegende Ketten. In der untern linken Ecke ist ein nicht zugehöriger Fetzen einer Wirkerei mit einem Spruchbandbruchstück („an d ( )m mort") eingesetzt.

Beschreibung: Im Mittelpunkt der auferstehende Christus, segnend, mit der Kreuzfahne. Links ist ein fragmentierter Engel, rechts Arm und Haar eines Jüngers sichtbar.

Vorgeschichte: Früher in der Sammlung Kuppelmayr. Stammt der Tradition nach aus Nürnberg.

Literatur: Katalog der Sammlung Kuppelmayr, Kunst und Kunstgewerbe 1896, Nr. 950, Taf. 18.

TAFEL 279.

Teppich mit der Vermählung der heiligen Katharina.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Nürnberg, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·81 *m*, B. 0·97 *m*.

Wolle, Leinenfäden, Gold in Schnalle und Ring. 8 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Einige restaurierte Stellen, insbesondere am obern Rand. Seitenbordüren erhalten, oben und unten unvollständig.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Grund erscheint die Madonna in der Mandorla, in der Rechten das Kind, in der Linken ein Zepter tragend. Das Christkind, dem die rechts stehende Katharina, die durch Rad und Schwert gekennzeichnet ist, den Mittelfinger der rechten Hand entgegenstreckt, hält den Ring. Links Johannes der Evangelist, in der Linken den Kelch mit der Schlange, die rechte Hand segnend erhoben. An den Seiten Laubstabbordüren. In der linken obern Ecke das verrestaurierte Wappen der Pirkheimer, ein gelber Baum mit weißem Stamm und weißer Wurzel auf gelb und rot geteiltem Feld. Dominierende Farben: Rot und Blau. Daneben Grün, Gelb, Orange.

Literatur: Führer durch das Bayerische Nationalmuseum.

TAFEL 280.

Teppich mit Abendmahl und Fußwaschung.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Nürnberg, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·84 *m*, B. 1·16 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 8 Kettfäden.

Erhaltung: Fragmentiert und zerstört, insbesondere am obern Rand. Löcher und bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Das Abendmahl auf dunkelblauem Grund. Dargestellt ist der Augenblick, in dem Christus dem Judas die Hostie reicht. Links vorne die Fußwaschung. In der rechten obern Ecke das Wappen der Pfinzig, ein gelb über schwarz geteilter Schild. Farben wie bei dem zugehörigen Stück mit der Vermählung der heiligen Katharina. (Taf. 279.)

TAFEL 281 a.

Teppich mit Madonna und Kind in der Glorie.

Kalchreuth, Kirche.
Fränkisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·70 — 0·72 *m*, B. 1·38 *m*.

Wolle, alle hellweißen Stellen in Leinen, 6 Kettfäden. Die Rückseite ist beinahe ebenso sorgfältig gearbeitet wie die Vorderseite. Wenige Stiche.

Erhaltung: Gut. Nur die schwarzen Konturen sind vielfach ausgefallen und durch rotbraune Fäden ergänzt. Der Teppich, der etwas verschossen ist, scheint ziemlich vollständig zu sein; rechts und links sind die Laubstabbordüren erhalten. Von grauer Borte eingefaßt.

Beschreibung: Auf blauem, von blau-roten Wolkenbändern und gelben Sternen bedecktem Hintergrund erscheint die Madonna mit Kind auf der Mondsichel stehend in einer Glorie. Sie trägt ein rotes, grün gefüttertes Gewand und einen blauen Mantel. Zu beiden Seiten als Abschluß mit Eichenlaub umwundene Stäbe. Neben den dominierenden Farben Rot und Blau sind zwei grüne Nuancen, eine violette und eine gelbe verwendet.

Literatur: Karl Gottlob Rehlen, Beschreibung der Kunstgegenstände in der Kirche St. Endres zu Kalchreuth, Jahresberichte des historischen Vereines in Mittelfranken, 1845, S. 13. — H. M. Sauermann, Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte Heft 1, S. 112. — Theodor Hampe, Zwei mittelalterliche Dorsalien in der Kirche zu Kalchreuth, Zeitschrift für christliche Kunst 1896, Sp. 115—122. — Katalog der historischen Ausstellung zu Nürnberg 1906, Nr. 183.

TAFEL 281 b.

Fragment mit stilisierten Wolkenbändern.

Berlin, Stoffsammlung des Kunstgewerbe-Museums.
Fränkisch, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·34—0·41 *m*, B. 0·49—0·52 *m*.

Wolle, alle hellweißen Stellen in Leinen. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Zerrissenes und geflicktes Fragment.

Beschreibung: Rot-grün-blaue Wolken auf blauem Grund, dazwischen gelbe Sterne. Links eine grüne Bordüre mit Blüten und roten Blättern.

TAFEL 282.

Teppich mit Liebesgarten.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Fränkisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·65 *m*, B. 1·40 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 6 Kettfäden. Rückseite sehr sorgfältig behandelt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erhaltung: Sehr verblaßtes Fragment. Löcher und grobgeflickte Stellen.

Beschreibung: Auf dunkelblauem Grund, der von einer Reihe großblättriger Bäume abgeschlossen wird, ist links ein Schmaus dargestellt, an dem ein Jüngling und drei Damen teilnehmen. Zwei Musikanten mit Geige und Laute begleiten die Mahlzeit. Rechts ein Brunnen, bei dem ein Jüngling Wasser holt, ein anderer trinkt. Neben dem Brunnen ein Liebespaar im Gespräch. Dominierende Farben: Rot, Blau, Grün.

Literatur: Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums 1897, Nr. 672.

TAFEL 283 a.

Teppich mit Einhornjagd.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Fränkisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·73 *m*, B. 1·47 *m*.

Wolle. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. Schadhafte und geflickte Stellen.

Beschreibung: In einem Garten, der im Hintergrund von Bäumen abgeschlossen ist, jagt im blumigen Rasen ein bärtiger Wildmann ein Einhorn, das sich in den Schoß einer Jungfrau flüchtet. Links von der Szene ein von Hunden verfolgter Hirsch, rechts ein zinnenbewehrtes Schloß mit Burggraben und Zugbrücke, das von zwei Jünglingen verteidigt wird. Im Vordergrund zwischen Blumenwerk kleinere Genreszenen, eine Hirschjagd, ein Eseltreiber, ein flöteblasender Narr usw. Farben wie bei der Szene am Brunnen. (Taf. 283 b.)

Literatur: Führer durch das Bayerische Nationalmuseum.

TAFEL 283 b.

Teppichfragment mit Szene am Brunnen.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Fränkisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·75 *m*, B. 1·45 *m*.

Wolle. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Links vollständig mit Abschlußbordüre, rechts fragmentiert. Viele Löcher und verstopfte Stellen.

Beschreibung: In einer von Bäumen abgeschlossenen Landschaft auf dunkelblauem Grund steht zu äußerst rechts ein Jüngling, der in ein Gefäß aus einem Brunnen Wasser füllt. Links neben dem Brunnen ein Jüngling und ein Mädchen. Links von diesen ein grasumwachsener Teich, in dem Wildenten von Hunden und Falken gejagt werden. Vor dem Teich steht ein Jüngling, der mit einem hackenähnlichen Instrument zum Schlage ausholt. Am untern Bildrand zwischen Blumenwerk landwirtschaftliche Szenen. Links ein Wappen: eine gestürzte Spitze Weiß in Rot, über offenem Spangenhelm weißrote Helmdecke und ein weiß-roter Flug als Helmzier. Links ein laubumwundener Stab als Abschlußbordüre. Dominierende Farben: Rot und Blau. Weniger Grün, Rosa, Gelb, Weiß.

Literatur: Führer durch das Bayerische Nationalmuseum.

TAFEL 284.

Teppich mit der Geschichte des heiligen Kreuzes.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Nürnberg, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·85 *m*, B. 1·80 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden (?) 6 Kettfäden.

Erhaltung: Restaurierte Stellen. Gefüttert und von Borte eingefaßt.

Beschreibung: Zwei Szenen aus der Legende des heiligen Kreuzes. Links bezeichnet die heilige Helena den Platz, wo gegraben werden soll. Rechts wird die Wunderwirkung des wahren Kreuzes durch die Auferweckung des Toten geprüft. Hintergrund dunkelblau mit Ornamentranken. Neben Rot, Blau, Grün gelbbraune und violette Töne. In den untern Ecken zwei Wappen, links das Wappen der Nürnberger Familie Rummel — zwei schwarze, gegenständige Hähne mit rotem Kamm auf Gelb, — rechts das Wappen der Nürnberger Familie Haller, — gestürzte, schrägrechte, weiße Eckspitze mit schwarzer Füllung in Rot.

Literatur: Moriz Maximilian Mayer, Die Kirche des heiligen Sebaldus, Nürnberg 1831, S. 35. — Friedr. Wilh. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 203.

TAFEL 285.

Teppich mit Christus am Kreuz, Marterszenen und Heiligen.

Nürnberg, Lorenzkirche.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·755—0·79 *m*, B. 1·36—1·42 *m*.

Wolle und weißes Leinengarn. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Einzelne roh geflickte Stellen. Gefüttert und mit einer Borte eingefaßt.

Beschreibung: Von links nach rechts sind folgende Figuren und Szenen dargestellt: Ein heiliger Bischof mit Pedum und Buch, die Marter des heiligen Stephanus, die Marter des heiligen Laurenzius, Christus am Kreuz zwischen Johannes und Maria, die Heiligen Heinrich und Kunigunde, das Kirchenmodell des Bamberger Doms tragend, die Heiligen Balderamus in Diakonsgewand mit der Zange und Leonhard mit der Kette. Auf dem schwarzen Hintergrund hochstielige Blumenstauden. Dominierende Farben: Rot und Blau.

Literatur: Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie, Allemagne, p. 6. — J. Hartmann, Die St. Lorenzkirche zu Nürnberg. Nürnberg 1904, S. 30.

TAFEL 286.

Teppich mit Christus und Heiligen.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Fränkisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·70 *m*, B. 1·29 *m*.

Wolle, alle hellweißen Stellen in Leinen. 5 Kettfäden. Die Rückseite ist nicht sorgfältig behandelt. Viele hängende Enden, Knoten und lange Stiche.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erhaltung: An allen vier Seiten fragmentiert. Mit grüner Borte eingefaßt. Zerrissen und verblaßt. Bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Auf dunkelrotbraunem Granatapfel-Hintergrund mit gelben Blüten Christus als Schmerzensmann, die Wundmale zeigend, zwischen den Heiligen Blasius, Erasmus, Achatius und Georg. Zwischen den Figuren am Boden je eine Pflanze. Dominierende Farben: Rot und Blau.

Literatur: Theodor Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1897, Nr. 675. — Müntz in Histoire générale de la Tapisserie, Paris 1878—1885, p. 6.

TAFEL 287.

Fragment mit Schmerzensmann.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·00 *m*, B. 2·90 *m*.

Wolle. Schamtuch, Augen und Nägel in weißen Leinenfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Recht gut bis auf einige ausgefallene, schwarze Konturen und Beschädigungen am obern Rand, an dem gestopfte und mit Stoff unterlegte Löcher sich finden. Unten ist ein nicht zugehöriger Streifen eines gewirkten Stoffes angesetzt. Das Stück ist mit Stoff gefüttert und auf einen Rahmen gespannt.

Beschreibung: Auf rotem Granatapfel-Hintergrund Christus als Schmerzensmann, die Wundmale zeigend.

Vorgeschichte: Aus der Heiligen-Geist-Kirche in Nürnberg.

Literatur: Theodor Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1897, Nr. 685.

TAFEL 288.

Fragment mit Anna Selbdritt.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 1·00 *m*, B. 2·90 *m*.

Wolle. Kopftuch der heiligen Anna, Kleid der Maria, Augen und Nägel in weißen Leinenfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Recht gut, bis auf ausgefallene, schwarze Konturen und Beschädigungen, geflickte und mit Stoff unterlegte Löcher am obern Rand. Unten ist ein nicht zugehöriger Streifen gewirkten Stoffes angesetzt. Auf Rahmen gespannt und mit Stoff gefüttert.

Beschreibung: Anna Selbdritt in grünem Gewand und blauem Mantel auf rotem Granatapfel-Hintergrund.

Vorgeschichte: Aus der Heiligen-Geist-Kirche in Nürnberg.

Literatur: Theodor Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1897, Nr. 686.

TAFEL 289a.

Teppich mit den Heiligen Pankratius und Gotthard.

In fränkischem Privatbesitz.
Nürnberg, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·88 *m*, B. 1·57 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Gut. An den Seiten vollständig. Oben ist eine nicht zugehörige Wolkenbordüre angefügt.

Beschreibung: Auf großgemustertem Granatapfelgrund stehen die durch Beischriften bezeichneten Heiligen Pankratius „s pangrasius“ und Gotthardus „s Gothardus“. Pankratius trägt eine Fahne und einen Dolch, Gotthardus den Bischofsstab und ein Kirchenmodell. Zwischen den Heiligen zwei Wappen; links: gestürzte, schrägrechte, weiße Eckspitze mit schwarzer Füllung in Rot (Wappen der Nürnberger Familie Haller), rechts: ein weißer Zickzackbalken in schwarz und rot gespaltenem Schild (Wappen der Nürnberger Familie Prünsterer).

Literatur: Luitpold, Herzog in Bayern, Die fränkische Bildwirkerei.

TAFEL 289b.

Teppich mit heiliger Taube und Spruchband.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Fränkisch, Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 0.90 *m*, B. 1·63 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: An allen vier Seiten fragmentiert. Geflickte und unterlegte Löcher.

Beschreibung: Auf rotem, weiß und gelb gemustertem Granatapfelgrund erscheint zwischen den Halbfiguren musizierender Engel und den Heiligen Ursula und Agnes die heilige Taube mit einem Spruchband. Darüber in einem Kreisrund das Christkind mit dem Kreuz und der kleine Johannes mit dem Lamm, zu ihren Seiten zwei stehende, musizierende Engel.

Spruchband: „misericordias dnī ineternum santabo.“

Literatur: Eug. Müntz in Histoire générale de la tapisserie, Paris 1878—1884, p. 6.

TAFEL 290.

Teppich mit der Geschichte Josefs.

Maihingen, Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Sammlung.
Nürnberg, 1450—1460.

H. 0·75 *m*, B. 5·54 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: An beiden Seiten unvollständig. Links ist noch ein Teil des begrenzenden Laubstabs mit den Wappen erhalten. Rechts setzten sich die Darstellungen fort. Löcher, ausgefallene, schwarze Stellen, schmutzig und verblaßt.

Beschreibung: Vor schwarzem Hintergrund, in grüner, mit Blättern, Blumen und Bäumen bewachsener Hügellandschaft sechs Szenen aus der Geschichte Josefs. Erklärende Beischriften begleiten in einem Schriftband am obern Rand die Darstellungen: 1. Josefs Traum. „hie . traumt . iosep“. 2. Josef erzählt seinen Traum beim Mahl den Eltern und Geschwistern. „hie . sagt . iosep . seim . vater . unt . prudern . sein . treum.“ 3. Josef kommt zu seinen Brüdern, die im Feld die Herden hüten. „hie . weist . ein . man . in . zu . sein . prudern.“ 4. Die Brüder ziehen Josef sein Gewand aus und werfen ihn in den Brunnen. „hi . zuge . si . iosep . sein . rok . ab . und . wurfen . iosep . in . zistern.“ 5. Die Brüder ziehen ihn wieder aus dem Brunnen. „hie . zugen . sein . pruder . iosep . ais . der . zistern.“ 6. Die Brüder verkaufen Josef. „hie . verkauften . sein . pruder . iosep . umb. XXX. pfennig.“ Dominierende Farben: Rot und Blau, in zweiter Linie Grün. Links ist ein Teil des Laubstabs mit zwei Wappen erhalten, oben drei schwarze Kettenglieder auf weißem Balken in Rot (Wappen der Nürnberger Familie Schopper), unten ein schwarzer, springender Drache mit roter Krone und Waffen in Gelb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 291/292.

Teppich mit drei Szenen aus dem Leben Mariä.

Maihingen, Oettingen-Wallersteinsche Sammlung.
Nürnberg, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·95 *m*, B. 2·93 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 7 Kettfäden. Mehrfach ist Stickerei verwendet. In den Gesichtern Stilstich, an der Rose und dem Buch der Madonna der Verkündigung, am Strahlenkranz des Kindes aufgelegte Leinenfäden, die von Überfangstichen festgehalten werden.

Erhaltung: Gut. Über dem Wappen im Gewand der Madonna ein großes Loch. Links unten ist ein Stück Stoff aufgenagelt. Die Borte oben, die gröber und aus anderem Material gewirkt ist, nicht zugehörig. Unterlegt.

Beschreibung: Drei Szenen aus dem Leben Mariä: Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung des Kindes. Zwischen den beiden letzteren Darstellungen die Verkündigung an die Hirten. In der linken Ecke das Wappen der Behaim: ein rechter roter Schrägfluß in weiß und rot gespaltenem Schild, in der rechten Ecke das Wappen der Schopper: ein weißer Balken mit drei schwarzen Kettgliedern in Rot. Auf der Borte am obern Rand, die auf den Kopf gestellt und in Spiegelschrift erscheint, sind die Worte eingewirkt: „Ave maria plena dominus tecum."

Vorgeschichte: Vielleicht aus der Frauenkirche in Nürnberg.

TAFEL 293.

Teppich mit Anbetung der Könige und Heiligen.

England, Privatbesitz.
Nürnberg, 1472—1480.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Gut.

Beschreibung: In der Mitte die Anbetung der heiligen drei Könige; links steht der heilige Erasmus mit der Winde, rechts die heilige Dorothea mit dem Blumenkörbchen. Am untern Rand der Darstellung knien die Stifter, links der Vater mit sieben Söhnen, rechts vier Frauen und vier Mädchen. Zu Füßen des heiligen Erasmus ein Wappen: zwei schwarze gekreuzte Fackeln auf Weiß, Helmzier: ein weiß bekleideter Rumpf eines Bischofs (Wappen der Nürnberger Familie Schürstab), das sich unter den knienden Gestalten noch neunmal in verkleinertem Maßstab wiederholt. Neben der in der Mitte knienden Frau ein zweites Wappen, geteilt von Gelb und Schwarz (Wappen der Nürnberger Familie Pfinzig). Und zu Füßen der heiligen Dorothea ein drittes Wappen: eine gestürzte, schrägrechte weiße Eckspitze mit schwarzer Füllung in Rot (Wappen der Nürnberger Familie Haller). Unter einer der Frauen rechts endlich ein viertes Wappen, geviertet: 1 und 4 geschrägt rot und zwei rechte Schrägbalken weiß in Rot, 2 und 3 Wappen der Schürstab.

Vorgeschichte: Das Stück stammt aus Nürnberg.

TAFEL 294a.

Teppich mit der Kreuzigung Christi.

Bamberg, Jakobskirche.
Fränkisch, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 1·01 *m*, B. 1·00 *m* (innerhalb des Rahmens gemessen).

Wolle, alle hellweißen Stellen in Leinen. 7 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Nur sehr verschmutzt. Einige geflickte Stellen. Unterlegt und in Rahmen gespannt.

Beschreibung: Darstellung der Kreuzigung Christi auf Landschaftshintergrund. Es dominieren rote und blaue Töne.

TAFEL 294b.

Teppich mit Grablegung.

Bamberg, Jakobskirche.
Fränkisch, drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 1·01 *m*, B. 1·00 *m* (innerhalb des Rahmens gemessen).

Wolle, alle hellweißen Stellen in Leinen. 7 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. Nur sehr verschmutzt. Einige roh geflickte Stellen. Unterlegt und in Rahmen gespannt.

Beschreibung: Darstellung der Grablegung auf Landschaftshintergrund. Es dominieren rote und blaue Töne.

TAFEL 295/296a, b.

Zwei Rücklaken mit Darstellungen aus der Parabel des verlorenen Sohnes.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Nürnberg, 1447—1484.

H. 0·63 *m*, B. 3·85 und 3·14 *m*.

Wolle, weiße und gelbe Seide, Silber. 5—6 Kettfäden. Stickerei in Haaren und Gesichtern.

Erhaltung: Sehr gut. Oben vollständig. An den Seiten fragmentiert. Einzelne restaurierte Stellen. Unterlegt.

Beschreibung: I. Vier Szenen aus der Parabel und eine Wappenträgerin. 1. Der verlorene Sohn bei den Dirnen. Zwei Frauen, eine in grünem, die andere in rotem Kleid baden und frisieren ihn. Rechts ist eine gedeckte Tafel, im Innern des Hauses ein Schlafraum sichtbar. 2. Die Frauen jagen ihn aus dem Hause. Die Frauen sind in Rot, Blau und Rot gekleidet. 3. Die Wappenhalterin in blauem Gewand mit roten Ärmeln. Sie hält zwei Allianzwappen mit Helmzier. Links geteilt, drei linke Schrägbalken, Schwarz in Weiß über einem schwarzen Mohrenkopf auf Gelb. Helmzier der Mohrenkopf zwischen zwei weiß-schwarz-gelben Hörnern (Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie v. Tucher). Rechts an den Ecken eines weißen Dreiecks drei weiße Lilien auf Rot. Helmzier eine weiße Lilie (Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Stromer von Reichenbach). 4. Der verlorene Sohn als Schweinehüter. Er steht zwischen den Schweinen und spricht mit einem Jüngling in rotem Gewand. 5. Heimkehr. Auf dem Söller des Hauses sein Vater in grauem Gewand, dem er bittend entgegengeht. (Hier schließt sich das Fragment in München an. Siehe Tafel 295/296c.) II. Vier Szenen aus der Parabel. 1. Schlachtung eines Kalbes zu Ehren des Heimgekehrten. Der Fleischer trägt ein blaues Gewand; der verlorene Sohn in Rot spricht mit zwei Frauen in Rot und Grün. 2. Das Festmahl. Die Musikanten sind mi-parti gekleidet, der Bläser rot-weiß, der Harfenist rot-blau. Die andern wie früher. 3. Der vom Feld zurückkehrende Bruder erfährt von den Zimmerleuten die Heimkehr des verlorenen Sohnes. Die drei Zimmerleute in Blau, Rot und Grün, der Bruder in Blau. 4. Der Bruder weigert sich an dem Festmahl teilzunehmen und verläßt die Tafel trotz gütlichen Zuredens der Eltern. Farben wie früher. In den Ecken rechts die zwei Allianzwappen, oben das Wappen der Tucher, unten das Wappen der Stromer. Hintergrund schwarz über breitem, grünem Bodenstreifen, der von Blättern, Blumen, hochstieligen Pflanzen und kleinen Bäumen bewachsen ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatur: Katalog der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, München 1901, Nr. 714. — Friedr. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 203. — Schmitz, Glasgemälde des kgl. Kunstgewerbemuseums, Bd. I., Abb. 246. — Idem, Bildteppiche S. 84.

TAFEL 295/296c.

Fragment eines Teppichs mit der Geschichte des verlorenen Sohnes.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Nürnberg, 1446—1484.

H. 0·65 *m*, B. 0·66 *m*.

Wolle und helle Seidenfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Fragment. Restaurierte Stellen.

Beschreibung: Auf schwarzem Hintergrund, an den sich unten ein breiter, dunkelgrüner, pflanzenbewachsener Bodenstreifen schließt, ist die Heimkehr des verlorenen Sohnes dargestellt. Sein Vater in dunkelgrauem Gewand mit gelbem Hut und Kragen geht dem mit einem gelblichen Hemde Bekleideten entgegen und faßt seine Hand. Aus dem Tor des Hauses tritt der Diener, grün bekleidet (mit rötlichen Hosen), der den Ring und einen roten Mantel bringt.

Vorgeschichte: Vom Tucherteppich in S. Sebald in Nürnberg abgetrennt.

Literatur: Führer durch das Bayerische Nationalmuseum.

TAFEL 297.

Teppich mit Grablegung der heiligen Katharina.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Nürnberg, 1446—1484.

H. 0·77 *m*, B. 1·72 *m*.

Wolle, Leinen und Seidenfäden. 5 Kettfäden. Nasen und Augenbrauen mit Seidenfäden gestickt.

Erhaltung: Gut. Unten und an den Seiten fragmentiert. Oben vollständig, mit Webekante. Unterlegt.

Beschreibung: Dargestellt sind zwei Szenen mit der Bestattung der heiligen Katharina. Links tragen sieben Engel ihren Leichnam durch die Luft, rechts betten sie ihn in einen Sarkophag. Freie Landschaft. Himmelshintergrund. Im Vordergrund eine mit Blumenstauden und Blättern bewachsene Wiese. Hinter der zweiten Darstellung mehrere großblättrige Bäume. Dominierende Farben: Rot und Grauviolett. Daneben einzelne Nuancen von Blau, Grün und Gelbbraun. (Beiläufig 15 Farbtöne.) In der Mitte am untern Rand zwei Allianzwappen. Links geteilt drei linke Schrägbalken schwarz in Weiß über einem schwarzen Mohrenkopf auf Gelb (Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie von Tucher), rechts an den Ecken eines kleinen weißen Dreiecks drei weiße Lilien auf rotem Feld. (Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Stromer von Reichenbach.)

Literatur: Friedr. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 204.

TAFEL 298.

Teppich mit Christus als Schmerzensmann und den beiden Johannes.

In fränkischem Privatbesitz.
Fränkisch. Drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·75 *m*, B. 1·52 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Gut. Restaurierte Stellen.

Beschreibung: Christus als Schmerzensmann, mit einem Kelch das Blut seiner Brustwunde auffangend, neben den Symbolen der Passion. Zu seiner Rechten und Linken die Heiligen Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer. Das Ganze vor bestirntem Hintergrund, in den hochstielige Pflanzenstauden hineinragen. Den seitlichen Abschluß bilden Laubstabbordüren.

Literatur: Luitpold, Herzog in Bayern, Die fränkische Bildwirkerei.

TAFEL 299.

Teppich mit drei Szenen aus dem Marienleben.

Nürnberg, Sebalduskirche.
Nürnberg, 1461—1501.

H. 0·88 *m*, B. 1·81 *m*.

Wolle, orangefarbene Seide (am Mantelsaum der Madonna bei der Heimsuchung) und einzelne Goldfäden (in Mantelschließen). 5 Kettfäden.

Erhaltung: Oben ist ein Streifen von zirka 5—6 *cm*, unten ein Streifen von zirka 3 *cm* angestückelt. Sonst vollständig. Restauriert. Unterlegt.

Beschreibung: Durch schmale Wirkbordüren getrennt, drei Szenen aus dem Leben der Maria. 1. Die Verkündigung. Die Madonna trägt ein violettes Gewand und einen blauen Mantel, der Engel ein grünes Gewand und einen roten Mantel. 2. Die Heimsuchung. Madonna wie früher. Elisabeth ist in blauem Gewand und rotem Mantel. 3. Die Geburt Christi. Die Madonna trägt ein blaues Gewand, Josef ein grünes und einen dunkelvioletten Mantel. Im Hintergrund Architekturen und Landschaft. An den Seiten auf grünem Grund Laubstabbordüren. Auf der Heimsuchung zwischen den Frauen ein Wappen: geviertet; 1 und 4: eine gestürzte schräglinke Eckspitze weiß mit schwarzer Füllung in Rot (Wappen der Nürnberger Familie Haller), 2: gelb über schwarz geteilt (Wappen der Nürnberger Familie Pfinzig), 3: zwei schwarze Fackeln auf Weiß. (Wappen der Nürnberger Familie Schürstab.)

Literatur: W. Friedr. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 203, Abb. 134.

TAFEL 300.

Teppich mit der Legende des heiligen Kreuzes.

Chicago. Sammlung Chauncey-Blair.
Fränkisch. Letztes Drittel des XV. Jahrhunderts.

Wolle.

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. Zwischen den zwei Darstellungen der ganzen Höhe nach gestückelt.

Beschreibung: Zwei Szenen aus der Legende des heiligen Kreuzes. Rechts wird auf Anordnung der heiligen Helena die Probe auf die Echtheit des Kreuzes durch das Wunder der Belebung eines Toten gemacht. Links trägt der Kaiser Heraklius im Büßerhemd das Kreuz in die Stadt.

TAFEL 301.

Teppich mit dem Abschied der Apostel.

In fränkischem Privatbesitz.
Fränkisch, letztes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·98 *m*, B. 2·00 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erhaltung: Gut.

Beschreibung: Vor einem von Burgen, Bäumen und Blumen belebten Hintergrund erscheinen die sechs Paare der abschiednehmenden Apostel. Am obern unvollständigen Rand ist eine Borte angenäht, welche abwechselnd Engel mit Spruchbändern und Wolkenbänder auf Sternengrund zeigt. Unten sind zwei Streifen angestückelt, ein breiterer mit Gräsern und Blumen, ein schmälerer mit stilisierten Blüten.

Literatur: Luitpold, Herzog in Bayern, Die fränkische Bildwirkerei.

TAFEL 302.

Teppich mit Dreieinigkeit, Verkündung und Heimsuchung.

Wallerstein, Schloß.
Fränkisch, letztes Drittel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·63 *m*, B. 2·12 *m*.

Wolle und helle Seidenfäden (gelb, hellblau, grellgrün). 5 Kettfäden. Konturen in Gesichtern und Pflanzen teilweise gestickt (vielleicht spätere Nachbesserung ausgefallener Stellen).

Erhaltung: Zahlreiche ausgefallene Stellen und bloßliegende Ketten. In Gewändern und Wangen hat die rote Wolle durch Zersetzung eine graubraune Färbung angenommen. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: Auf schwarzem Grund, der von Blumen und Distelranken bedeckt ist, sind drei Szenen dargestellt. 1. Die Dreieinigkeit, dargestellt durch Christus und Gottvater, die auf einer Bank einander gegenüber sitzen, während der heilige Geist als Taube (mit dem Körper eines Engels) zwischen ihnen schwebt. 2. Die Verkündigung. 3. Die Heimsuchung.

TAFEL 303.

Wandteppich mit Darstellung der Kreuzigung.

St. Gallen, Sammlung Iklé.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch. 1460—1475.

H. 2·93 *m*, B. 1·61—1·66 *m*.

Wolle. Kopftücher, Gewandfutter der heiligen Frauen, Lendentuch Christi etc. aus weißen Leinenfäden. Vereinzelte Metallfäden im Muster der Gewänder und des Hintergrundes. 6—7 Kettfäden.

Erhaltung: Das Bild ist, abgesehen von kleinen Restaurierungen, gut erhalten. Von den Bordüren ist nur die rechte bis zum unteren, die obere bis zum linken Bildrand alt. Die übrigen Teile der Bordüre links und unten sind inklusive des Rahmens neu dazugewirkt.[1] An die Bordüre ist ein 4 *cm* breiter, rosa-brauner Einfassungsstreifen angesetzt.

Beschreibung: Unter einem Streifen blauen Himmels vor einer roten Granatapfeltapete erscheinen die das Kreuz umgebenden, enggestaffelten Figuren in roten und blauen Gewändern. Roter Bildrahmen. Die Bordüre zeigt auf dunkelblauem Grund einen Stab, der von abwechselnd roten und grünen Blättern umrankt ist.

TAFEL 304.

Wandteppich mit Kreuzigung.

Würzburg, Universitätsmuseum.
Nürnberg, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 2·82—2·87 *m*, B. 1·65—1·69 *m*.

Wolle, Seide (alle gelbblauen, gelben, weißen und rosa Töne) und Gold. 7 Kettfäden.

[1] Unter der angenähten neuen Bordüre sind noch 2 *cm* des alten Rahmens erhalten.

Erhaltung: Sehr gut. Einzelne restaurierte Stellen. In Rahmen gespannt und unterlegt.

Beschreibung: Kreuzigung Christi. Im Hintergrund zwischen baumbewachsenen Hügeln eine Stadt. Vom tiefblauen Himmel heben sich die Bäume in sattem Grün wirksam ab. In den Gewändern der Figuren dominieren rotviolette und blaue Farbtöne. (Zusammen beiläufig 23 Farbennuancen.) Die Darstellung ist von einer grünen, rot und blau schattierten Laubbordüre auf blauem Grund umgeben. In den untern Ecken zwei Wappen. Links ein schwarzer Greif auf schwarzem, grau damasziertem Schild, ebenso Helmzier, weiß und schwarze Helmdecke. (Wappen der fränkischen Familie v. Wadt.) Rechts ein weißer Baum auf Gelb über rot geteiltem Schild, als Helmzier ein rot bekleideter Männerrumpf, gelb-rote Helmdecke. (Wappen der Nürnberger Familie Pirkheimer.)

Literatur: Karl Lind, Die Gruppe XXIV der Wiener Weltausstellung. Mitteilungen der Zentralkommission. 1873, S. 308. — Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung München 1876, Nr. 127. Friedrich Dörnhöffer, Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 241. — Franz Friedrich Leitschuh, Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des XV. und XVI. Jahrhunderts. Collectanea Friburgensia N. F. Fasc. XIV, S. 70. — Erich Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 157. Straßburg 1912, S. 288. — Fritz Knapp in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1913. — Schmitz, Bildteppiche, S. 84.

TAFEL 305.

Antependium mit Beweinung Christi.

Wien, Österreichisches Museum.
Fränkisch, letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 0·87 *m*, B. 2·135 *m*.

Wolle, helle Seide (weiße, gelbliche, hellblaue etc.), Gold und Silber (in Heiligenscheinen und beim Besatz der Gewänder). 8—9 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut, insbesondere in den Farben. Einzelne ausgefallene, schwarze Konturen und bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Vor tiefblauem Himmel und einer Hügellandschaft, die rechts von einem Stadtbild, links von Bäumen und weidenden Herden belebt ist, die Beweinung Christi am Fuße des Kreuzes. Im Vordergrund blumiger Wiesenboden. An den Seiten Laubstabbordüren. Dominierende Farben: Tiefblau und Rotviolett.

Vorgeschichte: Angekauft 1878 von Frau Spengel in München.

TAFEL 306.

Antependium mit Szenen aus der Geschichte Christi.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Fränkisch, um 1500.

H. 0·96 *m*, B. 1·99 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 6 Kettfäden.

Erhaltung: Gut. An den Rändern leicht beschädigt. Geflickte Stellen. Als Antependium gespannt. Unter Glas.

Beschreibung: Im Vordergrund: Christi Abschied von seiner Mutter, Christi Auferstehung und Christus als Gärtner. Im Hintergrund links: das Pfingstfest, der ungläubige Thomas, die drei Frauen, die zum Grabe gehen, und in der Ferne das Wunder auf dem Meere mit Petrus. Im Hintergrunde rechts: Christus erscheint dem Petrus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Himmelfahrt und Christus mit den zwei Jüngern auf dem Wege nach Emaus. Dominierende Farben: Rotviolett, Blaugrün, Gelblichbraun. Sehr farbige Kontraste.

TAFEL 307, 308 a, b.

Teppich mit Anbetung der Könige.

München, Bayerisches Nationalmuseum. Fränkisch, 1490—1500.

H. 0·91 *m*, B. 1·99 *m*.

Wolle, Seide (alle hellen Farbtöne) und Silber (in Gewändern, Kronen, Aufputz etc.). 7—8 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. Vollständig mit den Seitenbordüren. In Rahmen gespannt. Unter Glas.

Beschreibung: Zwischen zwei gedrehten, roten Säulchen, die eine Bogenarchitektur tragen, ist im Mittelfeld die Anbetung der Könige, im linken Seitenfeld die heilige Agnes mit dem Lamm, im rechten Seitenfeld die heilige Barbara mit dem Kelch dargestellt. Hinter den beiden Heiligen sind Teppiche mit Fransen gespannt. Darüber eine Landschaft, in der kleine bäuerische Szenen dargestellt erscheinen: eine spinnende Frau mit einem holzhackenden Mann, ein Sämann und eine Alte mit einem Sack auf dem Rücken und einem Stock, rechts eine Mäherin und ein Mann mit einer Kraxen auf dem Rücken. In der mittleren Szene ist rechts unten neben der Madonna ganz klein eine Dominikanerin vor dem Hautelisserahmen eingewirkt, wohl die Signatur der Wirkerin. Es dominieren ein leuchtendes Rot und ein mattes Grau und Blau. Agnes trägt ein rotes Übergewand, ein grün und silbernes Unterkleid, der Vorhang hinter ihr ist gelb mit rot-weißen Fransen. Der erste König der Anbetung links erscheint in Silber mit Rot, der kniende König in blauem Gewand und grauem Mantel, die Madonna in silbernem Gewand und blauseidenem, rot gefüttertem Mantel, Josef in hellblauem Gewand mit rotem Mantel und Kapuze, der dritte König in silbernem Brokatgewand mit grünem und gelbem Muster und rotem Mantel. Barbara trägt ein rotes Untergewand und einen grünseidenen, grau gefütterten Mantel, der Vorhang ist in Rosa mit Silber. Die Bäume haben mehrfach rote Stämme.

Vorgeschichte: Aus der Sammlung Reider in Bamberg.

Literatur: R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854, S. 48. — Christoph Gottlieb v. Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1804. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie. Allemagne, p. 8. — Otto v. Falke, in Lehnerts Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I. 347. — G. Frauberger, Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1907, Nr. 175. (Oktober.) — Migeon, Les Arts du Tissu, p. 263. — Schmitz, Bildteppiche, S. 88. — Betty Kurth, Der deutsche Bildteppich der Gotik. Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 57.

TAFEL 309.

Wandteppich mit Passionsszenen.

Bamberg, Domschatz. Fränkisch, 1490—1500.

H. 4·04—4·20 *m*, B. 3·26—3·29 *m*.

Wolle, helle Seidenfäden (weiß, gelblich, hellblau, hellbraun etc.), Gold und Silber. 6—7 Kettfäden. Die Kette läuft in den Begrenzungsbordüren oben und unten horizontal wie in den Bildern, in den beiden Seitenbordüren rechts und links, die also separat gewirkt und angesetzt sind, vertikal. Zwei Bildstreifen sind gemeinsam, ein Bildstreifen ist separat gewirkt und angesetzt.

Erhaltung: Vortrefflich. Sachgemäß restaurierte Stellen.

Beschreibung: Neun Bilder mit Szenen aus der Passion, auf rechteckigen Feldern, die durch schmale Bordüren von Laubstäben und Rosetten voneinander getrennt sind. Das Ganze umgeben von einer breiteren, stilisierten Ornamentblumenbordüre, in deren unterem Teil links zwei Nonnen in Dominikanerinnentracht bei der Wirkarbeit vor dem aufrechten Wirkstuhl sich verewigt haben (vgl. Abb. 7). Neben der Wirkerin steht ein Korb mit Wollspulen. Darüber ein weißes, winkelmaßförmiges Zeichen mit einem Kreuz, vielleicht eine Wirkermarke. 1. Fußwaschung, im Hintergrund das Abendmahl und Christus am Ölberg. 2. Der Judaskuß. Im Hintergrund Johannes und Jakobus. 3. Christus vor Kaiphas. Im Hintergrund die Verleugnung Petri. 4. Geißelung. Im Hintergrund Christus vor Pilatus. 5. Dornenkrönung. Im Hintergrund Verspottung. 6. Ecco Homo. 7. Die Kreuzschleppung. Im Hintergrund Kreuzigung. 8. Die Grablegung. Im Hintergrund Christus in der Vorhölle. 9. Auferstehung. Im Hintergrund Christus als Gärtner und die drei Marien am Grabe. Dominierende Farben: Rot, gelbliche Töne und Blau. Verwendet sind ungefähr 23 verschiedene Nuancen.

Vorgeschichte: Ehemals Eigentum des Klosters zum heiligen Grab in Bamberg, gelangte dann in die Sammlung Reider daselbst und ist nun im Besitze der marianischen Bürgersodalität.

Literatur: R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854, S. 44. — Eye, Die städtische Kunstsammlung zu Bamberg, Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit 1873, Sp. 353. — E. Bassermann-Jordan und Wolfg. M. Schmid, Der Bamberger Domschatz. München 1914, S. 35, Taf. XXIV, Abb. 49. — Schmitz, Bildteppiche, S. 88, Abb. 41.

TAFEL 310—312.

Teppich mit Anbetung des Kindes und vier Heiligen.

Nürnberg, Sebalduskirche. Fränkisch, 1497.

H. 0·84 *m*, B. 2·89 *m*.

Wolle, Seide (blau, gelblich, grün weiß etc.) und Gold. 8—9 Kettfäden.

Erhaltung: Sehr gut. Gefüttert und mit einer roten Borte eingefaßt.

Beschreibung: In der Mitte ist unter einem halb zerfallenen, von Säulen getragenen Bau die Anbetung des Kindes dargestellt. Das Kind liegt auf einem Tuch, das von zwei Engeln gehalten wird. Vor ihm kniet die Madonna mit betend gefalteten Händen, hinter ihm Josef mit der Laterne. Links nahen zwei Hirten. Rechts sind Ochs und Esel sichtbar. Am untern Rand ein Cartellino mit der Jahreszahl 1497. Zu den Seiten der Hauptgruppe stehen vor einer teppichbelegten Mauer je zwei Heilige, links Johannes der Täufer und Magdalena, rechts Dominikus und Katharina. Den seitlichen Abschluß bilden reiche ornamentale Bordüren. Im Hintergrund Ausblick auf eine von Hügeln, Bäumen und Architekturen belebte Landschaft. In der rechten, obern Ecke die Signatur E. S., wohl das Monogramm des Wirkers. Zarte helle Farben. Es dominieren rote, blaue und gelbliche Töne. Viel Gold.

Literatur: Moritz Maximilian Mayer, Die Kirche des heiligen Sebaldus. Nürnberg 1831, S. 38. — Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854. S. 44. — Guiffrey, Müntz, Pinchart, Histoire générale de la tapisserie 1878—1885. Allemagne, p. 9. — Friedrich Dörnhöffer, Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 241. — Erich Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Statistik zu dem Katalog. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 157. Straßburg 1912, S. 288. — Friedr. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg, S. 204, Abb. 135, 136.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 313.

Teppich mit Madonna und Heiligen.

New York, Sammlung P. W. French & Co.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch. Ende des XV. Jahrhunderts.

Wolle, Seide, Gold und Silberfäden.

Erhaltung: Allem Anscheine nach gut. An den beiden Seiten und am untern Rand unvollständig. Löcher und Beschädigungen am obern Rand. Bloßliegende Ketten.

Beschreibung: Auf einer mit Erdbeeren bewachsenen Rasenbank sitzt an einer Mauer unter einem Apfelbaum die Madonna mit dem Kind. Das Kind hält in der rechten Hand einen Blätterzweig und greift mit der linken nach einem Apfel, den die Mutter ihm entgegenhält. Links von dieser Gruppe die Heiligen Johannes der Täufer und Katharina, rechts die Heiligen Heinrich und Magdalena. Im Hintergrund eine von Burgen und Hügeln belebte Landschaft.

Literatur: Jules Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle. Fig. 88.

TAFEL 314.

Fragment mit Madonna und Kind.

(Replik des Vorhergehenden.)

Wien, Sammlung Figdor.
Fränkisch, vermutlich nürnbergisch. Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·68 *m*, B. 0·65 *m*.

Wolle, Seide (weiße, blaue, grüne, orangefarbene Töne) und Silber. 7 Kettfäden.

Erhaltung: Das Stück ist am untern Rande fragmentiert. Die Konturen sind zum Teil ausgefallen. Restaurierte Stellen.

Beschreibung: Auf einer mit Erdbeeren bewachsenen Rasenbank sitzt vor einer Mauer unter einem Apfelbaum in rotem Gewand und blauem, rot gefüttertem Mantel die Madonna mit dem Kind. Das Kind trägt ein rotes, gelb gefüttertes Kleidchen, hält in der rechten Hand einen Blätterzweig und greift mit der linken nach einem Apfel, den die Mutter ihm entgegenhält. Im Hintergrund wird eine Hügellandschaft sichtbar. Der Himmel ist blaßblau, ins Weiße verschwimmend. Der Apfelbaum hat einen roten Stamm.

Vorgeschichte: Früher im Besitze der Frau Julie Spengel, München.

Literatur: Katalog der Spezialausstellung von Gobelins im Österreichischen Museum 1890, Nr. 24. — Betty Kurth, Der deutsche Bildteppich der Gotik. Bibl. d. Kg., Bd. 57.

TAFEL 315.

Teppich mit dem Tod der Jungfrau.

Wien, Sammlung Figdor.
Fränkisch, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·82—0·89 *m*, B. 1·70 *m*.

Wolle, gelbe und orangefarbene Seide, Goldfäden. 8 Kettfäden.

Erhaltung: Vortrefflich. Wenige fast unmerklich restaurierte Stellen. Am obern Rand ist ein Stück alten Wirkstoffes angewirkt, der nicht zugehörig ist. Zwischen dem 2. und 3. Apostel links ist das Stück der ganzen Höhe nach gestückelt. Gefüttert und mit olivgrüner Samtborte eingefaßt.

Beschreibung: Vor dunkelblauem, mit Blumen- und Fruchtzweigen erfülltem Grund ist der Tod der Jungfrau dargestellt. Rechts und links Laubstäbe mit Rosetten. Dominierende Farben: Rot und Blau. Die Lilien auf der Bettdecke der Jungfrau sind in orangegelber Seide gewirkt.

Vorgeschichte: Stammt aus Schloß Annenberg im Vintschgau. Vorbesitzer: Herr M. Soyter, Augsburg.

Literatur: Katalog der Spezialausstellung von Gobelins im österreichischen Museum 1890, Nr. 4. — Katalog der Ausstellung Kirchlicher Kunstgegenstände im österreichischen Museum 1887, Nr. 220. — A. Riegl, Mitteilungen des österreichischen Musums, N. F. Jahrgang V, S. 55. — The Studio, Vol. 36, Nr. 152, P. 132. — Schmitz, Bildteppiche, S. 106.

TAFEL 316a, b.

Zwei Teppiche mit Philosophen, Kirchenvätern und Weisen des alten Testaments.

Berlin, Schloßmuseum.
Fränkisch oder rheinisch? Letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. (I) 1·47—1·50 *m* (II) 1·47—1·48 *m*.
B. „ 3·32—3·34 *m* „ 3·32—3·38 *m*.

Wolle. 5 Kettfäden. Die Gesichter sind gemalt, die Bärte teilweise in blauer Farbe. Die rosa Mütze des Hiob oberhalb der Krone ist in Knüpftechnik ausgeführt.

Erhaltung: Beide Streifen sind an den Seiten unvollständig. Fragment I ist zwischen der Figur Frigedangs und der folgenden gestückelt, wobei ein Streifen fehlt, so daß man das Spruchband nicht rekonstruieren kann. An dem Bruchstück mit Gregor und Friegedang ist überdies am obern Rand ein zirka 9 *cm* breiter Streifen angestückelt. Im übrigen zahlreiche restaurierte Stellen. Im Ärmel des Seneca ein größeres, mit Stoff unterlegtes Loch. Verschossen.

Beschreibung: Vor blaugrünem Tapetenhintergrund, der mit gelbgrünen Rankenornamenten und rückgewendeten Vögeln gemustert ist, stehen auf spätgotischen Konsolen je fünf Gestalten, die in lebhafter Sprechgebärde zueinander orientiert sind und von schwungvollen Spruchbandbogen umrahmt werden. Über diesen kleinere Spruchbänder mit Namensbeischriften. Fragment I. (Taf. 316a.)

„(G)regorius“. (in rotem, grün gefüttertem Mantel)
Spruchband: „ . . . . . tlich gůt kůmpt uñ fert
die ewege freide allewege wert.“
„Frigedang“. (in gelbgrünem, rot gefüttertem Mantel)
Spruchband: „ich han gut das ist nit min
ach got wes mag is sin
iss in stet nt (?) nie in nuwe (?) verrestauriert?) gebot
dan ich virs . . . . . got.“
„David“. (in blauem Gewand und rotem Mantel)
Spruchband: „Eine anbegynne aller selickit
ist fochten got die ewige wisheit.“
„Helias“ (in rot-blauem Mantel).
Spruchband: „Wer umb dise kortze zit
die selde ewiger freiden git
Der hat sich selber gar bedrogen
Und buwet uff den regenbogen.“
„sanct thomas“ (in brauner Kutte).
Spruchband: „wir sin hie fremde geste
wir spmern (?) hie grosse feste
mich hat wonder daz wir nit in muren
da wir eweclich můgen duren.“

Rechts unten ist noch der Beginn eines weiteren Spruchbandes zu sehen: „ist is eī . . . . . .

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fragment II. (Taf. 316b). „ . . . ct augustinus“ (in rotem, grün gefüttertem Mantel) Spruchband: „ . . . . . sterben
In allen dinen werken
salt du din Ende merken.“
„her Job“ (in rotem, blau gemustertem Gewand)
Spruchband: „wis gern alleyne
und halt din gedēke reyne
und hat vor augen die zehen gebot
und vor allen dingen so habe liep got.“
„catho“ (in rotem Gewand und blauem, rot gemustertem Mantel)
Spruchband: „Dencke was du bist und auch salt werden
du sist jung oder alt uff erden
cesstest (?) du dar in dinen sin
di dedest der sūden vil desto minr.“
„seneca“ (in violettem Gewand mit gelbgrünen Ärmeln)
Spruchband: „das sunde nit sunde in were
noch dan so were sie mir unmere
umb yre grosse unfledekeit
das wiset mich min bescheidēheit.“
„Salomon“ (in gelbgrünem Gewand und rotem Mantel)
Spruchband: „aller wischeide fūdamēt
ist das man got liep hat und kent
und an beden einen got
und halden darzu sin gebot.“

Vorgeschichte: Die Streifen stammen aus Nürnberg.

Literatur: Führer durch das Kunstgewerbemuseum. — Schmitz, Bildteppiche, S. 84, Abb. 38.

TAFEL 317/318.

Teppich mit der Legende der heiligen Walpurga.

Maihingen, Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Kunstsammlung.
Eichstätt. Datiert 1519.

H. 1·58 *m*, B. 2·63 *m*.

Wolle, weißes Leinengarn, helle Seide, Gold und Silber. 6 Kettfäden. Die Gesichter sind gestickt.

Erhaltung: Vollständig. Ausgefallene schwarze Stellen. Bloßliegende Ketten. (Zum Beispiel im Gewand der heiligen Walpurga bei ihrem Tod.)

Beschreibung: In acht fast quadratischen, durch Wirkleisten geschiedenen Bildern, die in zwei Reihen übereinander angeordnet sind, ist die Legende der heiligen Walpurga erzählt. Über den Darstellungen auf einem weißen Schriftband erklärende lateinische Verse. Unterhalb des Schriftbandes als seitliche Begrenzung ornamentale Blätter — und Blütenbordüren. Die Darstellungen beginnen links oben: 1. Die Heilige empfängt die Einladung nach Deutschland. Über dem Tor das Wappen von England. Inschrift:
„Ecce Bonifacius Rhenana misit ab urbe
Linquat ut anglorum pelagusq; et patria regna
Et videat fratrem Willibaldu ad flumina Rheni.“
2. Abschied Walpurgas von ihrer Mutter, der Königin von England. Über dem Tor des Palastes das Wappen von England. Inschrift:
„Me tenet altus amor cedum cum clore perosa (?)
Sis prorsus felix Anglica terra vale.“
3. Die Meerfahrt. Auf dem Segel das Wappen von England. Inschrift:
„Suscitat equoreus tempestatem pater undis
Quam virgo precibus pescuit alma piis.“
4. Ankunft in Mainz. Über dem Tor das Wappen von Mainz. Inschrift:
„Virgo Mogunciacam celebris pervenit ad urbē
Ter denis socijs concomitata sacris.“
5. Die Einkleidung. Inschrift:
„Hic adit Hercinie medijs loca structa sub oris
Induit et socias se monachamq; facit.“
6. Ihr Tod. Inschrift:
„Jam metas tenet hec felix meritisq; beata
Et socie tristes fletibus orga rigant.“
7. Überführung der Leiche nach Eichstätt. Inschrift:
„Mox Eystet vehitur corpus sanctuq; cadaver
Concinit et clerus carmine lene melos.“
8. Aus ihrer Grabstätte quillt das wundertätige Öl. Vorne kniet die Stifterin mit ihrem Wappen: eine weiße Spitze in blauem und rotem Feld. (Wappen der fränkischen Familie von Absberg.) Es ist die Äbtissin Walpurga von Absberg. Inschrift:
„Hic manat medicina potens olei liquor egris
Vnde deus suevit ferre salutis opem. cōtextū an. dn. MDXIX.
Auf der Grabstätte eine Inschrift: „Ab hūanis exempta dcclxix
Reclusa in hanc aram dcclxxxxii.“

Der Gesamtfarbeneindruck wird von gelben, grauen und schwarzen Tönen bestimmt.

Vorgeschichte: Stiftung der Äbtissin Walpurga von Absberg.

Literatur: Georg Grupp, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Fürstlich Oettingen Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen. Zeitschrift des Münchner Altertumsvereins. 1892, S. 4. — Ulrich Schmid, Das ehemalige Kloster Maihingen. Bayerland 1902.

TAFEL 319.

Teppich mit der heiligen Walpurga.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Eichstätt, erstes Drittel des XVI. Jahrhunderts.

H. 1·34 *m*, B. 1·11 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden.

Erhaltung: Schlecht. Löcher, bloßliegende Ketten, beschädigte Ränder. Rechts unten ein klaffender Riß.

Beschreibung: Vor rotem, gelb gemustertem Granatapfelhintergrund steht die heilige Walpurga in weißem, grün schattiertem Ordensgewand. Über ihr halten zwei Engel, einer in weißem, einer in blauem Kleid, die Krone. Zu ihren Füßen knien links 9, rechts 7 Nonnen in schwarzen Gewändern, betend. Unter der Heiligen ein Wappen: drei schreitende gelbe Löwen auf Rot. (Wappen von England.) Unter der ersten Nonne links ein kleineres Wappen: eine weiße, aufgerichtete Spitze in blauem und rotem Schild. (Wappen des fränkischen Geschlechts von Absberg.)

TAFEL 320.

Fragment mit dem Stammbaum des englischen Königshauses und der heiligen Walpurga.

Maihingen, Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Sammlung.
Eichstätt, erstes Drittel des XVI. Jahrhunderts.

H. 1—1·02 *m*, B. 1·32 *m*.

Wolle, weiße Leinenfäden und Gold. 5 Kettfäden. Die Goldkette des Königs, Rand und Musterung des Gefäßes des heiligen Benedictus sind in Gold gestickt. In den Gesichtern Stilstich.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erhaltung: Fragment. Ein Teil des Stückes im Bayerischen Nationalmuseum zu München (siehe Tafel 321). Große mit nicht zugehörigem Wirkstoff unterlegte Löcher, eines links oben im Hintergrund, eines im Gewand des Königs unten, eines über den Oberkörper der Königin. Bloßliegende Ketten, ausgefranste Ränder.

Beschreibung: Dargestellt ist vor blaugrünem, mit gelbgrünen Ranken und roten Blüten bedecktem Hintergrund der Stammbaum des englischen Königspaares. Alle Figuren sind durch lateinische Beischriften bezeichnet. Auf der rechten Seite, die einst den Mittelpunkt des Teppichs bildete, sitzen der König von England mit Zepter und Reichsapfel (in schwarzem Mantel mit gelber Zeichnung) „S . Richardus . rex . anglie . prius . dux . svevie . pat .“ und die Königin (in rotem Gewand) „wuneheidisallia . wn̄a . regn̄a . mate(r)“. Zwischen den beiden das englische Wappen, drei schreitende gelbe Löwen auf Rot. Links von dem Königspaar stehen der heilige Offo (in rotem Gewand) „offo . rex . anglie . fr . matris . s . richardi .“, der heilige Wilibrord (in rotem Gewand und blauem Mantel), „s . wilibrordus . cognatus . Ep̄s . traiecteus .“ und der heilige Benedikt (in rosabrauner Kutte) „s . benedictus .“ Über dem Königspaar erscheint die Halbfigur der heiligen Walpurga mit Abtsstab, Ölfläschchen und Buch (in rosabraunem Nonnenkleid) — über ihr halten zwei Engel eine Krone — „s . Walpurga . abbatissa . heidenhemensis“, links von ihr die Halbfigur des heiligen Wilibald (in Rot) „s . Wilibaldus . ep̄s . eistehencis .“ Am obern Rand des Teppichs läuft ein Schriftband mit folgender Inschrift in Majuskeln: „HEC . EST . GENERACIO . QVERENCIN̄. DUM̄ . QVERENCIV .“.

TAFEL 321.

Fragment mit dem Stammbaum des englischen Königshauses und der heiligen Walpurga.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Eichstätt, erstes Drittel des XVI. Jahrhunderts.

H. 1·03 *m*, B. 0·73 *m*.

Wolle, weißes Leinengarn und Goldfäden. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Fragment, das sich unmittelbar an das Stück in Maihingen anschließt (siehe Tafel 320). Ausgefranste Ränder. Restauriert.

Beschreibung: In der untern Reihe stehen die Heiligen Bonifacius (in grüner Kasel) „s . Bonifacius . avunculus . archiep̄s . Maguntinens . frater . Wunneheidis .“, Deodatus (in rotem Mantel) „s . deodatus . cognatus . martis . et pontifex .“, Solus (in grauer Kutte) „s . sola . cognatus . abbas . sulunhofen .“. In der obern Reihe die Halbfigur des heiligen Wunebald (in grauer Kutte) „s . Wunebaldus . abbas . heidenhemensis .“. Das Schriftband am obern Rand: „FACIEM . DEI . IACOB .“. Hintergrund wie bei dem vorhergehenden Stück.

TAFEL 322a.

Teppich mit Sippschaft Christi.

Wallerstein, Schloß.
Eichstätt. 1527.

H. 0·61 *m*, B. 1·18 *m*.

Wolle und weiße Leinenfäden. 5 Kettfäden. In den Gesichtern Stickerei.

Erhaltung: Sehr schlecht. An den Seiten und oben unvollständig. Löcher, bloßliegende Ketten. Über dem Spruchband „maria salome“ ein klaffender Riß. In Rahmen gespannt.

Beschreibung: Vor grünem Hintergrund, der mit Ranken und Blüten bedeckt ist, erscheinen die Halbfiguren der Sippe Christi, durch Namensbeischriften bezeichnet. In der obern Reihe: „iudas tadeus“, „alpheus“, „maria salome“, „Joachim“, „Anna“, „sebedeus“, „maria cleop...“. In der untern Reihe: „simon“, „cleophas“, „salomo“ und „stollonus“ (?), auf dessen Spruchband die Jahreszahl 1527 eingewirkt ist.

TAFEL 322b.

Kleines Wirkstück mit S. Sebald.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Eichstätt, erstes Drittel des XVI. Jahrhunderts.

H. 0·33 *m*, B. 0·21 *m*.

Wolle, Seiden und Metallfäden. 5 Kettfäden.

Erhaltung: Fragmentiert. Viele bloßliegende Ketten.

Beschreibung: S. Sebald, in der rechten Hand das Kirchenmodell, in der linken einen Pilgerstab vor hellrotem Hintergrund.

Inschrift: „S sebolt“.

TAFEL 323.

Teppich mit zwei weiblichen Heiligen.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Eichstätt, erstes Drittel des XVI. Jahrhunderts.

H. 0·91 *m*, B. 0·71 *m*.

Wolle, weiße Leinenfäden und Seide (in Kronen, Aufputz, Zahn und Schwert). 6 Kettfäden.

Erhaltung: An den Seiten fragmentiert. Eingefaßt, unter Glas in Rahmen.

Beschreibung: Vor rötlichbraunem, gelb und rot gemustertem Grund stehen auf schmalem, grünem, blumenbestandenem Bodenstreifen zwei weibliche Heilige. Links in grünlichem und gelblichem Gewand und rotem, braun gestreiftem Unterkleid die heilige Justina, der ein Schwert im Halse steckt, rechts in blauem Gewand und rotem Mantel die heilige Apollonia mit Zange und Zahn.

Vorgeschichte: Das Stück wurde 1857 aus dem Kloster St. Walburg in Eichstätt erworben.

TAFEL 324.

Antependium mit Aussendung der Apostel.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Eichstätt, erstes Drittel des XVI. Jahrhunderts.

H. 1·02 *m*, B. 1·86 *m*.

Wolle, weiße Leinen und Metallfäden. 5—6 Kettfäden. Gesichtskonturen in Stilstich.

Erhaltung: Gut. Vollständig mit erhaltenen Abschlußbordüren an den Seiten. Restaurierte Stellen. Unter Glas.

Beschreibung: In freier, mit Blumen, Blättern und Bäumen reich bewachsener Hügellandschaft, in der eine steingrüne Nuance überwiegt, der Abschied der Apostel, vierzehn an der Zahl. Einige von ihnen sind durch Attribute gekennzeichnet, wie Petrus, Paulus, Andreas, Bartholomäus. Zu äußerst links steht Johannes der Täufer im Haarkleid mit dem Lamm, rechts schöpft Johannes der Evangelist Wasser aus einem Brunnen. Neben ihm der Adler mit einem Spruchband, dessen Inschrift zerstört ist. Über der Szene schwebt in blaugrünem Himmel mit gelben Sternen die Halbfigur Gottvaters mit einem Spruchband: „Ite . in . orbem . universum . et . predicante . dic̄eres.“

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 325a.

Fragment mit dem Wappen des englischen Königshauses auf Granatapfelgrund.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Eichstätt, erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

H. 0·78 *m*, B. 0·70 *m*.
Wolle. 6 Kettfäden.
Erhaltung: Bruchstücke, an allen vier Seiten unvollständig.
Beschreibung: Auf Rot mit Gelb gezeichnetem Granatapfelmuster das Wappen des englischen Königshauses: drei schreitende gelbe Löwen auf Rot.

TAFEL 325b.

Fragment mit Jungfrau und Einhorn.

München, Bayerisches Nationalmuseum.
Eichstätt (?). Anfang des XVI. Jahrhunderts.

H. 0·46 *m*, B. 0·38 *m*.
Wolle und weiße Leinenfäden. 5 Kettfäden.
Erhaltung: Ziemlich ruiniertes Fragment. Rechts ein schmaler Streifen angestückelt.
Beschreibung: Das Einhorn (gelb) springt in den Schoß der rosa gekleideten Jungfrau, die es mit der linken Hand an dem Horne faßt und mit der rechten am Halse hält. Ein Hund jagt das Einhorn. Grüner Hintergrund mit gelber Granatapfelzeichnung.

TAFEL 326a.

Kissen mit wappenhaltender Wildfrau.

Aachen, Städtisches Kunstgewerbemuseum.
Niederdeutsch, Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·42 *m*, B. 0·44 *m*.
Wolle.
Erhaltung: An den Rändern beschnitten. Ausgefallene, zerfressene und geflickte Stellen. Die Innenzeichnung des Gesichtes, die vermutlich gestickt war, fehlt.
Beschreibung: Inmitten eines aus Distelzweigen gewundenen Astkranzes steht eine Wildfrau, die ein Wappenschild hält. Es zeigt in weißem Feld auf grünen Hügeln drei schwarze Äste, von denen einer durch Mottenfraß zerstört ist.

TAFEL 326b.

Kissen mit Wappen.

Lüneburg, Museum.
Niederdeutsch. Um 1500.

H. 0·55 *m*, B. 0·58 *m*.
Wolle. 5 Kettfäden. Auf der Rückseite viele herabhängende Fäden.
Erhaltung: Ziemlich gut. An den Rändern ausgefranst, nur links ist ein Teil der Wirkborte erhalten.
Beschreibung: Auf dunkelgrünem Grund ein Kranz von gelben, dunkelroten und hellgrünen Blatt- und Blütenornamenten. In der Mitte ein Wappen, weiße Lilie auf Rot.

TAFEL 327a, b.

Zwei Kissen mit wildem Mann und Wappen.

Köln, St. Maria Lyskirchen, Kirchenschatz.
Niederdeutsch, vermutlich Kölnisch. Ende des XV. Jahrhunderts.

H. 0·58 *m*, B. 0·60 *m*.
Wolle.
Erhaltung: Sehr beschädigte und an allen vier Seiten fragmentierte Stücke. Viele Löcher und bloßliegende Ketten.
Beschreibung: Auf schwarzem (?), mit naturalistischen Blumenstauden bedecktem Grund steht ein wilder Mann, der Haupt und Taille umkränzt hat und in jeder Hand ein Wappen trägt. Links: drei schwarze Pfeilspitzen und ein Halbmond auf Weiß (Wappen der Kölner Familie von Strahlen), rechts: ein mit drei Muscheln belegter, gelber Querbalken in Blau.
Literatur: Wilh. Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands, Bd. I. — Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. VII, 1, S. 312.

TAFEL 328a.

Kissen mit Hirsch.

Berlin, Schloßmuseum.
Niederdeutsch, XV. Jahrhundert.

H. 0·60 *m*, B. 0·59 *m*.
Wolle. 6—7 Kettfäden.
Erhaltung: Gut. Nur an den Ecken beschädigt. Gefüttert.
Beschreibung: In einem Kranz von Eichenranken, die sich von dunkelblauem Grund abheben, ein ruhender gelber Hirsch auf Rot.
Literatur: Schmitz, Bildteppiche, S. 120, Abb. 64.

TAFEL 328b.

Kissen mit Jungfrau und Einhorn.

Berlin, Schloßmuseum.
Niederdeutsch, XV. Jahrhundert.

H. 0·60 *m*, B. 0·57 *m*.
Wolle. 6 Kettfäden.
Erhaltung: An den Rändern beschädigt. Ausgefallene Konturen, bloßliegende Ketten.
Beschreibung: In einem Blätterkranz, der von Blütenzweigen umgeben ist, die Jungfrau in rotem Gewand, blauen Ärmeln, grüner Kopfbedeckung. Hintergrund dunkelblau.
Literatur: Schmitz, Bildteppiche, S. 120.

TAFEL 329a.

Kissen mit Jungfrau und Einhorn.

Berlin, Schloßmuseum.
Niederdeutsch, XV. Jahrhundert.

H. 0·61 *m*, B. 0·65 *m*.
Wolle. 5 Kettfäden. An Hut, Hals und Gürtelschmuck Goldfäden. Gesicht und Halskette waren in dünnen Seidenfäden gestickt.
Erhaltung: Gut. Nur an den Ecken beschädigt. Links ist eine Abschlußborte erhalten.
Beschreibung: In einem Astkranz aus Distelzweigen auf dunkelblauem Grund sitzt in rotem Gewand die Jungfrau mit dem Einhorn.
Literatur: Schmitz, Bildteppiche, S. 120, Abb. 63.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

TAFEL 329 b.

Kissen mit wilder Frau.

Berlin, Schloßmuseum.
Niederdeutsch, XV. Jahrhundert.

H. 0·63 *m*, B. 0·62 *m*.
Wolle. 5 Kettfäden.
Erhaltung: An den Ecken beschädigt. Das Gesicht der Frau, das vermutlich gestickt war, ist ausgefallen.
Beschreibung: Auf tief dunkelblauem, fast schwarzem Hintergrund, in einem Astkranz aus Distelzweigen eine wilde Frau mit rötlichgelbem Haargewand. Sie hält ein leeres Spruchband in der Linken, das sich in den Astkranz schlingt.
Literatur: Schmitz, Bildteppiche, S. 120.

TAFEL 330 a.

Kissen mit Jungfrau und Einhorn.

Köln, Sammlung Schnütgen.
Niederdeutsch, XV. Jahrhundert.

H. 0·58 *m*, B. 0·56 *m*.
Wolle, 6 Kettfäden.
Erhaltung: Beschädigte Ränder, restaurierte Stellen. An den Ecken sind Stücke eingefügt.
Beschreibung: In einem Blätterkranz, der von Blütenzweigen umgeben ist, die Jungfrau in rotem Gewand und blauen Ärmeln. Hintergrund dunkelblau.
Vorgeschichte: Angekauft 1874.
Literatur: Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Köln 1876, Nr. 416. — Katalog der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902, Nr. 1629. — Führer durch die Schnütgensammlung. — Schnütgen, Zwei Gobelin-Kissendecken des XV. Jahrhunderts. Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 20, Sp. 221 mit Abb. — Schmitz, Bildteppiche, S. 120.

TAFEL 330 b.

Kissen mit Jungfrau und Einhorn.

Köln, Sammlung Schnütgen.
Niederdeutsch, XV. Jahrhundert.

H. 0·59 *m*, B. 0·62 *m*.
Wolle. 5 Kettfäden. Schulterkette und Gürtel in Gold, Gesicht und Halskette in Seidenfäden gestickt.
Erhaltung: Gut.
Beschreibung: In einem Astkranz aus Distelzweigen auf dunkelblauem Grund sitzt in rotem Gewand und violettem Hut die Jungfrau mit dem Einhorn.
Vorgeschichte: Angekauft 1874.
Literatur: Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Köln 1876, Nr. 419. — Katalog der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902, Nr. 1630. — Führer durch die Schnütgensammlung. — Schnütgen, Zwei Gobelin-Kissendecken des XV. Jahrhunderts. Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 20, Sp. 221 mit Abb. — Schmitz, Bildteppiche, S. 120.

TAFEL 331 a.

Kissen mit Jungfrau und Einhorn.

Burg Liechtenstein bei Mödling, Sammlung des Fürsten Liechtenstein.
Niederdeutsch, XV. Jahrhundert.

H. 0·62 *m*, B. 0·59 *m*.
Wolle, 5 Kettfäden.
Erhaltung: Gut. Restaurierte Stellen. In Rahmen gespannt.
Beschreibung: In einem blätterumwundenen Astkranz aus Blütenzweigen auf dunkelblauem Grund sitzt die Jungfrau in rotem Gewand, blauen Ärmeln und blauem Hut. Neben ihr das Einhorn; auf ihrem Schoß ein undeutliches Wappen: blauer Schräglinksbalken auf Weiß. (?)

TAFEL 331 b.

Kissen mit Wappen.

Burg Liechtenstein bei Mödling, Sammlung des Fürsten Liechtenstein.
Niederdeutsch, XV. Jahrhundert.

H. 0·62 *m*, B. 0·62 *m*.
Wolle. 5 Kettfäden.
Erhaltung: Gut. Restaurierte Stellen. In Rahmen gespannt.
Beschreibung: In einem bandumwundenen Kranz aus Blütenzweigen auf blauem Grund ein Wappen: gelber Adler mit blauen Waffen auf rotem Feld.

TAFEL 332.

Kissen mit Jungfrau und Einhorn.

Wien, Österreichisches Museum.
Niederdeutsch, Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 0·45 *m*, B. 0·38 *m*.
Wolle. 7—8 Kettfäden.
Erhaltung: An allen vier Seiten fragmentiert. Die Ränder sind beschädigt und ausgefranst. Viele bloßliegende Ketten; insbesondere die schwarzen Konturen sind ausgefallen.
Beschreibung: In einem Laubkranz, innerhalb einer geschlossenen Hecke die Jungfrau mit dem Einhorn im Schoß.
Literatur: Katalog der Spezialausstellung von Gobelins im österreichischen Museum. 1890, Nr. 6. — Katalog der Spezialausstellung mittelalterlichen Hausrats im österreichischen Museum 1892/3, Nr. 537.

TAFEL 333—344.

Zwei Wandteppiche mit Darstellungen aus dem Marienleben.

Halberstadt, Dom.
Norddeutsch. Um 1500.

H. 1·61 – 1·64 *m* (I), 1·47—1·51 *m* (II). B. 6·83 *m* (I), 7·15 *m* (II).
Wolle und weiße Seidenfäden. 6—7 Kettfäden. Die Gesichter sind in ganz feinen Konturen gewirkt, die nur vereinzelt bei Mund und Augen in Stickerei nachgetragen sind, wo sie ausgefallen waren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erhaltung: I ist besser erhalten als II. Bei II ist die Mehrzahl der Gesichtszüge ausgefallen. Beide sind sehr verschossen und verzogen. Schlecht restaurierte Stellen. An den Seiten fragmentiert.

Beschreibung: Der dunkelrote Hintergrund der Teppiche ist dicht mit kreisrunden Ranken bedeckt, die große, stilisierte, bunte Ornamentblumen tragen. Dieses Tapetenmuster reicht bis an den untern Rand und ist nur unterbrochen, wo die einzelnen, durch breite Zwischenräume von einander geschiedenen Darstellungen, die beiläufig bis zur halben Höhe der Teppiche reichen, vor den Grund gesetzt sind.

I. 1. Mariä Tempelgang (Taf. 333). Maria schreitet in hellblauem Gewand mit gelben Sternen die Stufen zum Altar hinan, neben dem ein Bischof in blauer Alba und gelbem Mantel steht. Auf dem Altar die Inschrift „(H)ONORI" in Spiegelschrift. Am Fuße der Stufen stehen betend Anna in dunkelgrünem Gewand und hochrotem Mantel und Josef in blauem Rock und gelbem Mantel. Im Vordergrund drei Hasen und ein Papagei. 2. Mariä Vermählung (Taf. 334). Maria in hochrotem Gewand und blauem Mantel mit gelbem Futter, Josef in dunkelblauem Gewand und gelbem Mantel, der Bischof wie früher. Im Vordergrund ein von einem Hund verfolgter Hase. 3. Die Verkündigung (Taf. 335). Maria in grünem Gewand und blauem Mantel, der Engel in Weiß, gelbem Mantel und hellgelben Flügeln. Spruchband: „AVE . GACIA . PLENA . DO$\overline{\text{N}}$. TECUM." Am untern Rand zwei Hunde, die einem Hirsch zulaufen. 4. Die Heimsuchung (Taf. 336). Elisabeth in gelbem Gewand und grünem, Maria in gelbem Gewand und blauem Mantel. Im Vordergrund ein kleiner Vogel mit seinen Jungen. 5. Die heilige Nacht (Taf. 337). Maria wie früher, Josef in hochrotem Gewand mit blauer Kapuze. Im Vordergrund ein Einhorn und ein Hase, von einem Hunde verfolgt, links ein Vogel. 6. Die Beschneidung (Taf. 338). Madonna wie früher, Josef in gelbbraunem Gewand mit blauer Kapuze, der Priester in gelber und grüner Kasel. Im Vordergrund ein von drei Hunden verfolgter Hirsch.

II. 1. Anbetung der Könige (Taf. 339). Madonna wie früher, Josef in grünem Gewand und gelbem Mantel, die Könige in Braun, Grün und Gelbbraun. 2. Die Darstellung im Tempel (Taf. 340). Madonna wie früher, die Frau neben ihr in Braun, Josef in Blau, der Priester in Gelb. (An seinem Mantelsaum die verkehrte Inschrift „simon".) Im Vordergrund ein von Hunden angefallener Hirsch. 3. Die Flucht nach Ägypten (Taf. 341). Madonna wie früher, Josef in Gelb mit blauer Kapuze. Im Vordergrund ein von Hunden verfolgter Hase. 4. Der zwölfjährige Christus im Tempel (Taf. 342). Christus in Gelb, Madonna wie früher, Josef in Dunkelblau, die vier Schriftgelehrten in Grün, Gelb und Braun. Auf den Stufen eine Taube, im Vordergrund ein Hund. 5. Der Tod Mariä (Taf. 343). Die Madonna in blauem Gewand mit gelbem Polster und gelber Decke. Die vorderen Apostel in Gelb und Grün, Braun, Gelb und Blau. Die rückwärtigen in verschiedenen Schattierungen von Blau und Grün. Im Vordergrund ein Hündchen. 6. Krönung Mariä (Taf. 344). Christus in braunem Gewand mit gelbem, blau gefüttertem Mantel, Maria in gelb-rotem Gewand mit blauem Mantel. Im Vordergrund links ein Vogel und ein Hase, rechts ein von einem Hunde verfolgter Hirsch. Im ganzen sind ungefähr 15 Farbennuancen verwendet.

Literatur: André Michel, Histoire de l'Art III. 1, p. 368. — Schmitz, Bildteppiche, S. 123, Abb. 65.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

QUELLENANHANG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VORBEMERKUNG

Der hier folgende Quellenanhang enthält nur eine Auswahl des Wichtigsten und kann in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Er möge dazu dienen, eine Vorstellung von Verwendung und Verbreitung des gewirkten Bildteppichs zu vermitteln und den Text von Zitaten zu entlasten. Aufgenommen wurden vornehmlich jene Erwähnungen, aus denen auf die Technik der Bildwirkerei geschlossen werden kann. Die Mehrzahl der Inventarnotizen sind den jeweils angeführten Publikationen entnommen. Die Auszüge aus den Inventaren des Domes von Basel, der Stefanskirche zu Mainz[1]) und des Michaelsklosters zu Bamberg sind nach den Manuskripten hier zum erstenmal veröffentlicht.

[1]) Für die Überlassung des Mainzer Inventars bin ich Herrn Dr. Franz Theodor Klingelschmitt in Mainz zu besonderem Danke verpflichtet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1.

MURBACH.

(EHEMALIGE BENEDIKTINERABTEI, OBERELSASS.)

Epistola de Tapecijs antiquis in monasterio Morbacensi.

Reverendo valde omnique honore dignissimo domino patrique Bartholomeo abbati Morbacensi , frater Sigismundus vestre dilectioni deuotus sincere caritatis conatum ad obedienciam.

Cum te sciam, virorum optime, pro tua singulari industria iam dudum operam dedisse magnam, qua via omnia predecessorum tuorum monimenta ne perditum irent, possint ad restitutionem deduci, ut investigares, credo, ut assequi in tam laudabili cepto finem possis, me quoque non defuisse uoluntate, utinam et fructu. Profecto verum experti sumus quod uetustas omnia consummit (sic), ac tinea antiquitatis conflcit vniuersa, idque licuit videre in tot codicibus magna cura et ingenio patrum in loco illo sanctissimo ac vetustissimo tibi commisso repositis, prout hesternum quod reuoluebamus ostendit rotulum, quod tot describit iam proch ! deperdita opera ut numerum repertorum excedant. Et o vtinam et illa que de tot supersunt tuas ad manus deuenissent integra ac aluuione nunc (non?) attrita. Ob quem tuum conatum quanta assequaris preconia apud homines nostrievi quantaque premia a largitore omnium bonorum deo (sibi notum reor quem nil latet) fama (famam) tamen eciam tua (tuam), laus (laudem) nomenque nulla vmquam eximet vetustas posteris, si quid mea carmina possunt Me tamen eciam si tacente ipsa opera clamarent sed hoc in aliud tempus differamus.

Nunc qua de causa hec cepi percipe paucis. Tedium quoddam, vt assolet, cepit me hodie agendi aliquid naviter; ob hoc remisi animum oculosque volui pascere et maiori labori tum incidi. Si quidem cortinas illas antiquas inspexi, quod te fecisse scio quam sepe, moxque animum apposui si ne ipsa depicta possint etiam posteri tradi, ne, ut iam pene factum est nobis, sic et ipsis perirent. Studij nempe eorum et in hoc relucet assiduitas, amoris diligentijque ad locum sollicitudo, quando ante oculos hominum voluerunt intexta pannis eos proponere, qui loco benefecerant, vt segnibus peruersisque verecundiam egregijs vero ac laborantibus adderent quoddam calcar. Nosti autem meipso melius, tamen scribere uolui ut qui uel oculis dolet aut collo, ut alte suspensa non queat legere, carte vtatur suffragio.

Patres igitur fundacionis incrementique monasterij tui volentes tradere ordinem recto tramite, beneficia privilegiaque tradentes principes, ac patres quorum meritis dabantur, depingendos statuerunt. Quorum primus fundator ille inclitus dux, stans versus almum loci ipsius sanctissimum martirem ac patronum Leodegarium, eum alloquitur per versus illos:

„paucum, summe, datum quod reddas multiplicatum,
hanc tibi fac sedem dignam, presul sacer, edem."

Subsecuntur illum reges, imperatores ceterique principes quilibet manu gestans verba sui priuilegij quo locum dotauit.

Primo Theodericus rex dicens abbati ac episcopo, locique ipsius reformatori sanctissimo Pirminio: „placuit ut monasterium tuum sub defensione nostra successorumque nostrorum consistat, et quid fiscus de curtis uel territorijs separare poterat, ecclesie tue indulgemus."

Sequitur eum Pipinus imperator augustus, dicens abbati Baldeberto: „nullus iudex in res ecclesie tue nec ad causas audiendas, uel freda exigenda, uel fideiussores tollendum, nec homines tam ingenuos quam et seruos de quibus libet causis stringendum ingredi audeat."

Post hunc Carolus imperator augustus dicit Sintperto episcopo et abbati — Quisquis fuerit ille Sinpertus titubent alij, ego reor omnino fuisse hunc episcopum Augustensis ecclesie ac abbatem Morbacensem prius, cuius vita mirifica fuit ac temporibus Karoli floruit, hodieque sepulchrum eius miraculis choruscat, diesque eius vna cum historia propria celebratur infra septa monasterij sanctorum Vdalrici et Affre vbi et sepultus est, in prefata ciuitate terciadecima die octobris. Redeamus ad propositum. — Is Karolus dicit eidem: „beneficium autoritate antecessorum nostrorum confirmatum huic ecclesie deinceps per nostram auctoritatem mancat inconcussum."

Sequitur hunc Ludwicus imperator augustus, dicens Guntramo abbati: „nullus ex iudiciaria potestate homines tue ecclesie terras possidentes inquietare, uel calumpniam generare uel contraire temptare presummat."

Post hunc Karolus imperator augustus dicit Friderico abbati: „liceat possessoribus ecclesie tue res suas quiete possidere, et quidquid de jure fisci nostri habere poteram, ipsis concedimus."

Deinceps Cuonradus rex dicit Nantperto abbati: „basilicam sancti Desiderij et sancte Susanne et Dodilam et quidquid ad ipsam pependit regali auctoritate tibi roboramus."

In fine prime cortine Hugo archiepiscopus Bisuntinus ponitur, loquens abbati Eberhardo dicit: „concedimus tibi et succesoribus tuis libertatem consecrandi altaria in ecclesijs quas habet sanctus Leodegarius in nostra diocesi."

A latere vero taliter concluditur ipsa cortina seu tapecium: „das Uolrice, Berchtoldus A dat mediumque", quod artifices forsitan apposuere. Reliqua vero ita habet se sicut prima, nam primum locum tenet Otto imperator augustus et dicit Landeloh episcopo et abbati: „omnia que tempore Bernhardi (Eberhardi?) concessa sunt uel post adaucta uel iniuste abstracte ecclesie tue corroboramus."

Otto 2 us imperator augustus dicit Beringero abbati: „iuxta antecessorum nostrorum decreta sanccimus ut nullus comes aut iudex uel aliqua prepotens persona in locis ecclesie tue mansiones habere uel paratas exquirere presummat."

Otto 3 us gloriosissimus rex ait Helmerico abbati: „Murbacensi ecclesie et sibi eligendi abbatem qui rebus fratrumque regimini preesse possit, quantumcumque necesse sit, liberum concedimus arbitrium."

Hainricus imperator augustus loquitur Deginhardo abbati: teloneum uxta antecessorum nostrorum concessiones per omnes regni fines neque in vrbe, neque in via, neque ad pontes seu aliquam structuram a uestris requiratur."

Cuonradus dei gracia rex dicit Deginhardo abbati: „sanccimus vt nullus iudex uel comes seu quelibet prepotens persona mansiones in loco ecclesie tue aut paratas exquirere presumat etc."

Hainricus imperator augustus dicit Wolferado abbati: „omnia loca que Eberhardus et Luitfridus, tui monasterij costructores, fratrum usibus concesserunt, imperiali auctoritate roboramus."

Hainricus augustus ultimo loco dicit abbati Erlolfo: „omnia loca que constructo monasterio tuo vsibus fratrum antecessoris nostri concesserunt, regali auctoritate confirmamus."

In capitibus uero prefatarum ymaginum nomina ipsa personarum prout posui continentur, porro isti versus per longam lineam superiorem in ambabus cortinis positi sunt, tam de principibus quam abbatibus iudicantes:

„patres et reges simul ornant dogmata leges;
patrum doctrina rutilat dileccio bina;
reges debellant tumidos ne iura refellant;
hi patribus iuncti, parili carismate uncti,
ecclesias ditant, iniusticie mala uitant,
per testamentum regale quod est monumentum,
pervigili cura patribus firmantes valitura.
Pauperibus Christi dant reges largiter isti
cultus humanos et victus cottidianos.
Curant pastores teneant vt in ordine mores,
atque pie leti sua credant corda quieti;
publica qua plorent mala uel pro regibus orent.
Premia sumpserunt celestia que meruerunt."

Ecce, virorum prestantissime ac domine mi graciose, racionem temporis mei hodierni. Tu fac ut gratum tibi sit hoc munusculum, meque, ut assoles, fauoribus prosequere.

Datum in castro tue dominationes Hugstein, die martis septima junij (14)64.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nach Franz Xaver Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande. Freiburg i. B. 1890—1894, II. Teil, Nr. 9, S. 5.

2.

WORMS.

DOM.

In antiquissimis tapetis ecclesie maioris Wormaciensis, datis a Nibelungo dicte ecclesie custode ac sancti Pauli preposito, quibus primi episcopi dicte ecclesie Wormaciensis intexti sunt hec habentur carmina. Sanctus Petrus loquitur:

EST MIHI PRIMATUS SOLVENDI VINCLA REATUS.

Super capita episcoporum:

HIS BENE CREVISTI PRESENS O VINEA CHRISTI
QUOS PIETAS IVRE RECOLIT SIGNANTQUE FIGURE
NOBILITAS MORVM PROBITAS ET IN HIS MERITORVM
NOMINI FERCERVNT FAMAM LAVDEMQUE VIGERE
NUNC QVASI CONVIVE PETRI VEL SICVT OLIVE.

In tapeto cum apostolis et prophetis depicto:

PRIMICIAS FIDEI PANDIT ET ACTA DIEI
IVRIS APOSTOLICI PRIMATES REGIS AMICI
SVNT MERITIS AVCTI QVIA PNEUMATIS ORGANA SANCTI
ENARRANT ISTI SEPTEM MIRACVLA CHRISTI
GRACIA QVO CREDIT QVA CELOS CIVE REPLEVIT.

Nach Boehmer, Fontes II. Annales Wormatienses (1221—1298), S. 214.

3.

TRIER.

DOM.

„Es ist aber die stadt Worms vor der menschwerdung Jesu Christi unseres erlösers bei den fürnehmsten städten am Rhein löblich herkommen und von denen von Trier, welche (wie solches Julius Caesar bezeugt) in diesem land der zeit die allergewaltigste gewesen, erbauet, mit guten gesetzen und polizeiordnung versehen und regiert worden. Dann als die Trierische chronik ausweiset ist die alte stadt Trier, so nun-mehr ein schatt gegen der ersten, von Trebata des Nini bruder (nicht lang nach Abrahams zeiten, ohngefährlich 1942 jahr vor Christi geburt, 1360 eher denn Rom, wie Nauclerus aus einem alten monument so zu Trier gefunden anzeigt) so durch Asiam und das meer in Europam durch den Rhein an die Mosel kommen, erbauet worden, welcher auch dieselbig mit guter ordnung nicht allein friedlich regieret, sondern auch von wegen seiner vielfältigen tugend zu wegen bracht, dass ihm alle benachbarte sonderlich hold und ihn für anderen bevor gehalten haben. und deshalben sich viel zu ihme gen Trier in seine Hauptstadt begeben. als aber hernachmals die stadt an menig des volks also zugenommen, dass sie sich nicht alle darinnen erhalten haben können, ist von den trierischen befehl und anordnung gethan worden, andere städt als colonias zu bauen, welche mit trierischem volk besetzt, auch die von Trier für ihre oberherren erkannt und ihren oberhof bei ihnen geholet. dieser zeit und mit dieser gelegenheit ist auch Worms, Mainz (welche gewis anno mundi 3820) und andere flecken mehr erbaut worden, welche die von Trier für ihre ober- und schutzherren viel jahr so lang erkannt und geehrt, bis sie an eigenem volk und macht zugenommen haben; dann alsbald sie gewaltig worden, haben sie nach dem gemeinen sprüchwort „gut macht muth, muth macht übermuth“ gehandelt und eigen herren sein wöllen, die von Trier für ihre fundatores und conservatores nicht mehr geehrt noch gehalten, sind also in diesem ungehorsam gegen den trierischen ihren herren verharret, bis sie den andern theil jetzt erregten sprichworts erfahren „übermuth bringt armuth, armuth bringt demuth“. dann als auf ein zeit ein grausam gross ungewitter mit wind, hagel, platzregen, und allerlei ungestüm alle umliegende gemark, flecken und dörfer erschlagen, dass sie viel jahr grossen jammer, hunger und kummer auch etliche den tod darüber erlitten und sie in ihr eigen gewissen gangen, haben sie bei sich befunden, dass sie ihres abfalls halben diesen grossen merklichen schaden erlitten haben, sich derwegen eines bessern bedacht, botschaft und legaten an die von Trier geschickt, um verzeihung und gnad gebeten, allen willigen schuldigen dienst, gehorsam und beistand versprochen. welche also mit auferlegung jährlicher tribut und schirmgeld, welches sie dann treulich und gutwillig ihrem versprechen nach hernachmals gereicht, zu gnaden aufgenommen; und sind auf beiden seiten burgschaft und geiseln gegeben, auch nach heidnischem gebrauch opfer gethan worden, obgenannte ding fest und unverbrüchlich zu halten. (solches alles bezeugt ein altes gewirktes tuch in der domkirchen zu Trier, werden auch diese vers gelesen:

Treveris urbs multis bello quod compta triumphis
Cum populis fortes quinque subegerat urbes
A quibus immensum consuevit tollere censum
Quo locupletari coepit nimis et dominari.

hernach stehet die abconterfeiung der stadt Trier, bei ihr die stadt Rom, darnach civitas Rauracorum, Basilea; civitas Vangionum, Wormatia; civitas Moguntia; civitas Nemetum, Spira; civitas Ubiorum, Colonia; civitas Argentoratum picta. Darunter sind folgende vers geschrieben:

Nini Semiramis quae tanto conjuge foelix
Plurima possedit; sed plura prioribus addit.)“

(Nach Friedrich Zorn, Wormser Chronik. Herausgegeben von Wilhelm Arnold, Stuttgart 1857, S. 13 f.)

4.

TRIER.

S. MAXIMIN.

In panno veteri ad dextram prioris in choro pendente

B. Jheronimus Dilige scripturas vitii repelle figuras
B. Athanasius Qui salvvs fieri vis disce fidelis haberi
B. Ambrosius Discite pastores quosvis curare dolores
B. Augustinus Ne timeas mortem sed quam mors det tibi sortem
B. Gregorius Lingva docens sordet quam conscia vita remordet
B. Beda Pbr. Doctor p̄discat et quod docet hoc fore gliscat.

In Circumferencia praedictorum catholicorum doctorum subsequentia habentur carmina

Plenivs istorvm monstrant docvmenta virorvm
Qvidqvid in obscvris gessit lex prisca figvris
Qvidqvid psalmista cecinit rex et citharista
Qvodqve dolens lepra Iob scripsit qvodqve prophete
Qvomodo nascenti viventi et morienti
Sive resvrgenti sev celica regna petenti
Xpo conveniat qvo celebs ordine fiat
Vita qvid infernvs det sedes qvidve svpernas Socrates
Virtus sine sapientia pericvlosa est temeritas repvtanda
Aristoteles
Crimen sagitte simile: facile infigitvr difficile expellitvr.

Item in praedicto panno depingitvr ymago philosophie (?) et tristis Boetii (?) etc. Qvem philosophia alloquitvr:

Agnoscisne me (?) . . . . . pateris ascende
Si placet abite syrenes (?) meisqve cvm mvsis cvrandum relinqvite

Item in eodem panno est Diogenes in dolio sub cuius capite bursa argento vel auro plena a fure accipitur cui dixit idem philosophus:

Tolle infelix vt facias vtrvmqve dormire Xenofon
Nvllvm magis conscivm peccatis timveris qvam teipsvm Discretio

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Me sine virtvtis statvs et via ficta salvtis Deinde ponitur ymago abbatis huius monasterii Bartholomei qui obiit circa annum domini 1221. In panno dextro chori habentvr sequentia carmina:

Phenix degit anvs sine compare splendida svavis
Tres leo natvras et tres habet inde figvras
Qve tres natvre christi svnt rite figvre
Et formam pantheri christvs monstretvr habere
Virginis agnvs eris formam dat rinocerotis
Cervvs peccator fons est christus separator

In superiori eiusdem panni lateris parte

Alpha creatvre devs ω cvlpe peritvre
Misit ab arce poli natvm similem sibi soli
Nasci mirifice de virginea genitrice
Angelvs hvnc istis gregem inicit (?) ecce mgris
Enea qvi regvm svmens dat mvnera legvm
Templis oblatvs . . . . . beat ipse beatvs
Per lavacrvm tale solvens scelvs exitiale
Hinc morte bello propians consedit asello.
. . . . . .
. . . . . .

In quodam abrupto panno

Me christi dono gavdet domvs ista patrono
. . . . . pie pastor respice cetvm
Dicitvr a lvcis tvrre me praesvli (?)
Predia larga dedi me tradens religioni.

Nach Franz Xaver Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande Freiburg i. Br. 1890—1894, II. Teil, Nr. 373, S. 179.

5.

MAINZ.

DOM.

„Erant ibi purpurarum preciosarum tantae copie, ut diebus festivis totum monasterium, cum sit tamen longum et latum intrinsecus tegeretur et tamen adhuc superfuerunt. Erant tapetia et dorsalia mira picture varietate distincta, que operis subtilitate et pulchritudine animos intuentium admiratione delectabant. Preter ista erant alia, que super pavimentum templi, et scamma, et coram altaribus sternebantur."

„Erant palle altarium auro intexte preciose. Inter quas erant precipue, quarum una estimabatur posse valere marcas centum, alia sexaginta, atque alie non minoris vel parum minoris poterant estimari."

Nach Chronicon Moguntinum. Böhmer, Fontes Rer. Germ. II. 258.

6.

MARIA-LAACH.

BENEDIKTINERABTEI, RHEINLANDE.

Fuit huic Alberto gravis cum comite de Are decertatio pro monasterii huius advocatia ut vocant, quam haereditaria successione sibi vindicans mire et misere pro sua libidine monasterii res profligabat, tyrannum, non advocatum agens. Hic nec principum potuit ullis blandimentis vel terriculamentis a praetracti animi pervicacia absterreri, donec pontificali banno anathematis in eum fulmine retorto ecclesiasticam quam metuebat excommunicationem senties cederet et cum abbate pro pace depacisceretur. Hanc tragoediam Albertus una cum aliis vel fundationis vel donationis historiis pacatis ¡am sopitisque iurgiis ne obliterata in oblivionem irent, in haec quae visuntur peristromata texere fecit. O vir praeclarum! solent magnates haec tapetia vel pro sua antiquitate vehementer admirari, cum nobis interim omnia ista usu vilescant.

In tapetiis vero illis, quas Albertus abbas curavit fieri, sub singulis figuris hi legebantur versus:

Fons et origo boni, lux sidereae regioni,
Suppliciter proni, damus ista tuae ditioni
Dona, tui doni non ingrati dationi;
Unde evi throni speramus in aede reponi,
Qua meruere boni felices esse coloni.
Templum fundantes benedic et inhabitantes.

Hadwigis comitissa offerens chorum dicit;

Suscipe virgo pia munus, quod reddo, Maria.

Item Nengottus, Ernestus, Erluwinus dant Adenhan.
Item Sibertus, Joannes, Rudulphus et Henricus dant Budenhart.
Item Mechtildis, Joannes, Margareta et Joannes dant Evernach.
Item Henricus burggravus Berla, Joannes filius dant argenteam amphoram ac scyphum cum pecuniis coopertum. (et curtim, cuius nomen non habetur.)
Item Gerardus de Hohstaden det medietatem laci (lacus).
Rupertus de Ryneck dat curtim.
Wilhelmus palatinus . . . . . .
Et haeres maiorum confirmo dona meorum.
Sifridus palatinus et Gertrudis eius uxor
Dat in Brabant (Brabantis) Overhoven Under Meylen castrumque destrui facit (faciunt), scilicet Laih. (Laiche)
Item
Henricus palatinus ac eius uxor Aleidis
Palatin offerentes (offerunt) Bedendorf, Reida, Belle Cruft, Alckene.
Iungat in aede patris nos haec domus unice matris.
Item in atrio ante ianuam ecclesiae habentur hi versus:

Vir pius Adleidis comes Henricus fuit aedis
Huius fundator. Sit Christus in hac habitator.
In commune datum tibi virgo puerpera gratum.

Nach Paul Richter, Die Schriftsteller der Benediktinerabtei Maria-Laach. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Bd. XVII. Trier 1898.

7.

GERBSTEDT.

KLOSTERKIRCHE.

Porro praefuerunt huic monasterio multae personae et nobilitate gerneris et splendore et sanctitate vitae illustres, praesertim Bertha, filia Cunradi Marchionis, pietate morumque integritate multis praeclaris donis coetui praefuit, sicut testantur rhytmis quos ipsa sua manu tapeto intexuit, et ibi adhuc hodie conservantur:

Larga manus, herile decuis, stirps nobilitatis,
Hoc tibi, praeco Dei, Bertha ministrat opus,
Forma, genus census, fuit istis, gratia, senses,
Unde viri clari, famosi, laudis avari,
Vitabant vel res vel opes, ceu nauta Cyclopes,
Est melius mentis, animi, bene se statuentis,
Consequenda bonis, suadet iis rationis
Quam iuvat ars, studium, plus tamen ingenium
Mens claret, intenti studiis animo vehementi
Quem levat utrumque pollens, ars ingeniumque.

(Nach Andr. Hoppenrodii, Oratio de Monasteriis Mansfeldensibus. in Christian Schöttgen und Georg Christoph Kreysig, Diplomatische und curieuse Nachlese der Historie von Ober-Sachsen und angrentzenden Ländern. 5. Teil. Dresden und Leipzig 1731. S. 633.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

8.

MINDEN.

KIRCHE.

Item temporibus istius Episcopi (eines Grafen von Blankenburg, der im Jahre 1185 starb) domina Oda Comitissa de Blanckenborg, contulit dictae Ecclesiae magnam cortinam artificioso ingenio contextam, ac opere contextili consumatam: cuius materia est: Sancti per fidem vicerunt regna. In cuius circumferentia sequentes reperiuntur versus. Et credo quod sit hic in duobus versibus defectus, quia forte in capite cortinae inveniuntur defectuosi.

Qui legis hos flores, virtutum collige mores,
Philosophos sequere benefac vitia cavere.
Parcius utaris verbis et honesta loquaris:
Nam non vinosus homo fit magis artis amicus.
Sed bibe raro merum, quia turbant pocula verum,
Nam non vinosus homo fit magis ingeniosus.

Item praedicta Comitissa dedit duo dorsalia eodem opere contexta, vitas e passiones sanctorum Petri Apostoli, Gorgonii: Item Dorothei continentia.

(Nach Henrici Meibomii, Chronicon Mindense, Rerum Germanicarum Tom. III. Helmstedt 1688.)

9.

KONSTANZ.

DOM.

Inventar von 1527.

.... Item 8 köstliche tücher zu der bedeckung des grossen altars gehörig, namlich ains mit berlin bilden gewirkt, daran sin der Frygen und Blarer wapen, item ain news ouch mit bilden, item 2 von guldin tuch, die die Pfefferhartin geben hat, item ain sydins mit bilden, item ains mit vögelin und grüns.

. . . . . .

Tücher die man uff die altar legt.

. . . . . .

Item ain gewirkt tuch mit einer junkfrowen und ainem ainhorn.

. . . . . .

Item uff sant Peters altar ain rot gewirkt tuch gab die Bolzhuserin.

. . . . . .

Item uff der apostelaltar ein gewürkt tuch mit unser frawen geburt. Item ains mit der figur irer verkündigung.

. . . . . .

Uff sant Marien Magdalenenaltar ain gewürkt tuch mit den borden und mit bilden S. Dominici, Petri, Thome und Vincentii.

. . . . . .

Nach Ph. Ruppert, Was aus dem alten Münsterschatz zu Konstanz geworden ist? Freiburger Diözesanarchiv. Bd. 25. Freiburg 1896. S. 258.

10.

KONSTANZ.

Inventar von 1538.

Inventar aller messgewander und ander ornaten und cleinoter, altartücher, küssin, tapeten etc., die im münster, zu St. Stefan, St. Johanns, St. Pauls, zun Predigern und zun Barfüssern in Monat Jänner ao. 1538 gefunden und vorhanden sind.

. . . . . .

. . . . . .

Ain roter Teppich mit bilder, zwai rote teppich mit S. Dominicus bild. Ain grüner niederländischer teppich. Ain langer grosser teppich mit den künigen des alten testaments. — ain grosser teppich daruff die arch des alten testaments. — ain grosser teppich mit langen bilden und rymen daruff. — ain grosser teppich daruff Christus inritt am palmtag. ain grosser teppich mit vil wilden tieren. ain teppich daruff infantia Christi. — ain teppich mit bildern, gryfen und andern grusamen tieren. ain grosser langer teppich mit kungsecker wappen. . . . . .

. . . . . .

Nach Ph. Ruppert, Was aus dem alten Münsterschatz zu Konstanz geworden ist? Freiburger Diözesanarchiv Bd. 25. Freiburg 1896. S. 258.

11.

KONSTANZ.

MÜNSTER.

Inventar von 1555.

Fürheng unnd deppich, auch anders.

. . . . . .

Item ain deppich mit dem stammen Yesse gebildet.
Item ain deppich mitt den süben todtsünden gebildt.
Item ain deppich, ist der palmtag daran gebildt.
Item ain deppich mit allerlei bildtwerck der iung . . . khinder.
Item ain deppich mit vier wapen, isst das ain darunter königseckissch.
Item ain deppich, isst gebildet, wie die Juden die arch umb Jericho getragen haben.

. . . . . .

It em ain deppich mit frowenbilder und thierenn gemacht.
Item ain deppich, isst auch mit den süben todtsünden gebildet, mit etwas geschrifft daby.
Item ain grosser und ain klainer deppich, so man für den altar legt, wann die herrn ministrieren.

. . . . . .

Nach „Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden". Bd. I. Kreis Konstanz (von Franz Xaver Kraus). S. 217.

12.

KÖNIGSFELDEN.

KLOSTER.

Schatzverzeichnis, ausgefertigt von Königin Agnes von Ungarn am 28. Juli 1357.

„dri tepit des heidnischen Werkes mit Rosen."
(Geschenk des Herzogs Heinrich von Österreich und seiner Gemahlin Heinrich, starb 1327.)

Nach Jak. Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche des Berner Münsters S. 59.

13.

BERN.

Inventar der St. Vinzenzkirche von 1379.

. . . . . .

ein küsziehe von heidtwerch.

. . . . . .

Nach Jakob Stammler, Die St. Vinzenzteppiche des Berner Münsters. S. 59.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

14.

BASEL.

Inventar der Textilien des Jakob Fröwler von 1414.
(Ms. des Basler Staatsarchivs.)

. . . . . .

Item ein nuw heidischwergktuch mit tieren das ist 7 elen lang und 6 elen breit.
Item ein nuw gutschentuch mit tieren ist 10 elen lang.
Item aber ein semlich tuch ist demselben glich geschaffen und ist och 10 elen lang.
Item ein Bangktuch mit frowlers und mit billungs schilten und mit tieren das ist 16 elen lang, ist och nuw und gut.
Item aber ein bangktuch ist heidischwerk mit munchs und frowlers und Sintzen Schiltten, das ist 9 elen lang.
So denne ein gutschentuch mit Sintzen und Munchs Schilten, das ist 9 elen.
Item ein Gutschtuch mit Roten Schilten ist och 9 elen lang.
Item ein Bangktuch mit frowler und hall und der Zerkinden schilten.
Item ein gutschen tuch mit frowen mannen und mit einem wissen kunnlin das ist 7 elen lang.
Item ein gutschentuch mit Rossen frowlers und Billungs schilten, ist 9 elen lang.
Item ein gutschentuch mit zwein listen und mit 8 schilten frowler und billung.
Item ein nuw Bangktuch mit knaben und tieren ist 7 elen lang.

. . . . . .

Item so denne ein bangktuch mit knaben und tieren das ist 8 elen lang.
Item ein bangktuch das ist 12 elen lang mit einem geyegt (Jagd) mit Grün und zer kinden schiltten.
Item ein gewebt bangktuch daz ist 10 elen lang mit kleinen tierlin.
Item ein heidisch bettuch mit Baden und Roten schilten.
Item ein grün geweben banktuch ist 10 elen lang mit vogeln und Roten Rosen.
Item ein bangktuch mit hunden und mit rosen ist 10 elen lang.
Item ein rot und wiss bettuch mit listen das ist 7 elen lang und ist 5 elen breit.
Item aber ein serygen mit vehen (Pelz) listen die ist 6 elen lang und ist 5 elen breit.
Item so denne 16 grosser heidischwergk stutzkussi ziehen, die sind alle gelidert nu und alt.
Item 33 stulkussi ziechen heidischwerk sind gelidert nuw und alt die ligend in der kisten in Jungkherr fridrichs seligen kamer.

. . . . . .

Item aber zwey lidrini kussi und 4 heidischwergk ziehen. . . . .
Item drú grossi Stutzkussi mit heidischen ziechen. . . . .
Item 3 stulkussi mit heidischen ziechen.

. . . . . .

Nach E. Major, Basler Jahrbuch 1911. S. 253.

15.

BASEL.

Inventare etc.

1. 1372. Junker Arnold von Bärenfels, verheiratet mit Ursula von Hirzbach, 1395 Bürgermeister, † 1419, erbte als zweitältester von vier Söhnen des Bürgermeisters Konrad von Bärenfels unter anderm: „2 langi heidenschi stullachen und 1 kurcz heidensch stullachen, 2 heidensch nuw küssiziehen.“ (August Huber, Basler Jahrbuch 1912, S. 192.)
2. 1394—1395. „Item so hand wir geben umb ein heidnischtuoch dem Bischoff von Frysingen geschenket XXX florin.“ (B. Harms, Der Stadthaushalt Basels, II. Bd., S. 61, Zeile 77.)
3. 1405. Ritter Rudolf von Vitztum, verheiratet mit Agnes von Wessenberg, † 1405, hinterläßt dem Münster zu Basel: „pannum unum operis paganici meliorem cum floribus contextis vulgariter mit den Agleyen bluomen.“ (B. St.-A. Spitalurkunde, N. 289, Zeile 7.)
4. 1408. Johannes Tribock hinterläßt: 1. Heid . . . Ziehen, 1 Heid . . . Gutschentuch. (B. St.-A. K. 1 a.)
5. 1408. Konrad Münch, Domherr zu Basel, hinterläßt: 15 Heid . . . Stuhlkissenziehen, 1 langes Heid . . . Kissen, 1 Heid . . . Pfühl, 1 Heid . . . Banktuch, 3 Heid . . . Stützkissen. (B. St.-A. K. 1 a.)
6. 1408. Notar Arnold von Tanne hinterläßt: 1 Heid . . . Kissenziehen. 3 Heid . . . Stuhllachen, 1 Heid . . . Stuhlkissen. (B. St.-A. K. 1 a.)
7. 1410. Peter von Efringen, verheiratet mit Ursula ze Rin, hinterläßt: 1 Heid . . . Tuch, 1 Heid . . . Stützkissen. 19 Heid . . . Kissenziehen, 2 Heid . . . Banktücher, 2 Heid . . . Bettücher. (B. St.-A. K. 1 a.)
8. 1410. Ulrich von Konstanz hinterläßt: „1 körblin darin ligen heid . . . spynlen.“ (B. St.-A. K. 1 a.)
9. 1411. Rudolph Regenschein hinterläßt: 1 Heid . . . Kissenziehen, 1 Heid . . . Banktuch, 1 Heid . . . Gutschentuch. (B. St.-A. K. 1 a.)
10. 1411. Henman von Gebwiler hinterläßt im Hause zer Enten: „1 rat (wohl rot) tuch mit heideschwerkinen listen, 1 heideschwerktuch mit 2 listen“, 1 Heid . . . Stuhllachen, 1 Heid . . . Kissenziehen, „daz heideschwerktuch stat im 14 schilling.“ (B. St.-A. K. 1 a.)
11. 1412. Ratsherr Dietrich Erisman hinterläßt: 17 stulkússi mit heideschenziechen klein und gross, 28 heideschwerkschild, 1 heideschstutzkússi.“ (B. St.-A. K. 1 a.)
12. 1414. Peter Widersbach hinterläßt: 8 Heid . . . Kissenziehen, „eine lade mit heid . . . spindlen“, 3 „Heid . . . rahmen mit ein wenig werk“. (B. St.-A. 1 b. S. 108.)
13. 1414. Burkart Münch, verheiratet mit Agnes Truchsessin von Waldburg, hinterläßt: 7 Heid . . . Kissen „ein rahmen mit ein wenig heidenschwerk“. (B. St.-A. 1 b, S. 110.)
14. 1414. Werner Schaler hinterläßt: 3 Heid . . . Kissen, „ein blätzli heidnischwerk, einige Klüngeli heidnischwerk garns.“ (B. St.-A. K. 1 b, S. 121.)
15. 1414. Bürgermeister Günther Marschalk hinterläßt: 20 Heid . . . Kissen, 8 Heid . . . Kissenziehen, 1 „heidnischwerkrahmen und etliche Heidnischwerkschilt“, 4 „heidnischwerkbildner“. Er hatte eine Heidnischwirkerin in seinem Haus (vgl. oben S. 82). (B. St.-A. K. 1 b, S. 163.)
16. 1414. Agnes de Bass hinterläßt: 2 Heid . . . Banktücher. (B. St.-A. K. 1 b, S. 158.)
17. 1414. Die Stegin hinterläßt: 1 Heid . . . Stützkissen, 14 Heid . . . Kissenziehen und Banktücher. (B. At.-A. K. 1 b, S. 156.)
18. 1414. Thine Störchin hinterläßt: „in der Stube einen heidnischwerk rahmen.“ (B. St.-A. K. 1 b, S. 176.)
19. 1414. Befand sich im Besitz des Hans Günther von Eptingen, 1414 verheiratet mit Greda Münch; 1 Pfühl mit Heid . . . Ziehen, 2 Heid . . . Listen, 1 altes Heid . . . Gutschentuch (B. St.-A. K. 1 b, S. 189.)
20. 1418. Im Hausrat auf Schloß Schauenburg bei Basel verzeichnet der Besitzer, Ratsherr Konrad Sintz, verheiratet mit Agnes zem Angen, † 1439, am 13. XII. 1418 u. a.: „I heydenschwerch groß duch, 6 heydenschwergk gutzgenducher und langy bankducher, 9 nuw heidenschwergk küsszieh gelyderet und kússy darin, 1 nuw heidenschwerkent gutzentuch mit tieren. 1 gruen banktuch mit wiss und roten strichen getrettenwerk.“ (B. St.-A. St. Maria Magdalena, M. M. 2. Vgl. auch W. Merz: Die Burgen des Sisgaus.)
21. 1429. Henman Pflegler hinterläßt: „uff dem obrest Estrich ein Heidnischwerkram.“ (B. St.-A. K. 1 c.)
22. 1430. Wernlin Bader hinterläßt: „ein wenig Heid . . . Garn, ein heidnischwerkram und ein teil des werks daran“. (B. St.-A. K. 1 c.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

23. 1430. Junker Henman Vitztum hinterläßt: 13 Stuhlkissen mit Heid ... Ziehen, 2 Heid ... Gutschentücher, 1 langes Heid ... Banktuch, 3 „heid ... listli". (B. St.-A. K. 1 c, S. 20.)
24. 1432. Konrad Stützenberg, ein Krämer, hinterläßt: 1 Heid ... Banktuch, 9 Heid ... Kissenziehen, 6 „heidnischwerkbildner klein und groß", 12 Heid ... Kissen, klein und groß, 1 „heidnischwerkram", 6 pfund „heidnischwerkgarn in strangen", 1 „strengli heidnischwerkgarn". (B. St.-A. 1 c, S. 102.)
25. 1430. Samstag vor Mariae Himmelfahrt: Item 18 ♂ (Denar) einen bildner zu malen juncfrow barblen." (Aus der Hofrechnung des Bischofs von Basel, Staatsarchiv Bern.)
26. 1433. In einem Brief über Basel erwähnt Aeneas Silvius Piccolomini, der spätere Papst Pius II., die Basler Sitte, Teppiche als Wandbehänge zu benützen: „tapetis praeterea multis ornamentisque pannorum." (Concilium Basiliense V. 370, 14.)
27. 1433. Clara Götz „uff sant Leonhardsberg" hinterläßt: 1 Heid ... Kissen, 1 großes Heid ... Kissenziehen, 2 Heid ... Banktücher, 2 Heid ... Gutschentücher, 2 Heid ... Kissenziehen, 1 Heid ... Stuhlkissen. (B. St.-A. K. 1 c, S. 122.)
28. 1433—1434. Über Wirkereien, die bei Anlaß eines Aufenthalts des Kaisers Sigismund in Basel verwendet wurden: „Item umb 5 gewerchete tücher, der darnach zwey wider verkoufft wurdent 90 Gulden, fec. 100½ Pfund." G. Schönberg, Finanzverhältnisse der Stadt Basel im XIV. und XV. Jahrhundert, S. 191.)
„Item empfangen umbe zwey gewerckete tücher, dero fünfe in des keisers hofe koufft wurden, 46 Gulden, fecerunt 52 Pfund 18 Schilling, und dem keiser drü blibent." (B. Harms, der Stadt. haushalt Basels, 1. B., S. 137, Zeile 88.)
29. 1434. Im Münsterfabrikbüchlein sind aufgezählt: „24 banckküssi mit heideswerkziechen." (B. St.-A. Domstift N. N. 1434. S. 2.)
30. 1437. Die Steigerin hinterläßt: 1 Heid ... Banktuch, 3 Heid ... Ziehen, 1 Heid ... Kissen.
31. 1437. Die Schlyfferin hinterläßt: „heid ... garn, zwei heid ... bilder, ein heid ... bildram und wenig daran gewerchet." (B. St.-A. K. 1 c, S. 242.)
32. 1439. Richard Wider hinterläßt: „Kiste und heidenschwercki spinlen darin, bilder und ein zettel an einem ramen" (wohl für Heidnischwerk). (B. St.-A. K. 1 d, S. 93.)
33. 1439. Die Rudin von Solothurn hinterläßt: „ein heid ... ram mit einem zettel." (B. St.-A. K. 1 c. S. 291.)
34. 1441. Junker Konrad zem Haupt hinterläßt: 6 Heid ... Ziehen. (R. Vischer-Merian. Henman Sevogel, S. 196.)
35. 1442. Hinterläßt Heini Meyger der Brotbeck gegenüber der Predigerkirche dem Predigerkloster: „heideswerg stutzküssiziehen."
Um 1442 hinterläßt Aennelin, des Leutpriesters zu St. Peter Bruderkind, dem Predigerkloster: „8 Heid ... Kissen, 2 Heid ... Stuhlkissen, 2 groß Heid ... Ziehen." (B. St.-A. Predigerkloster N. 7.)
36. 1445. findet sich im Inventar des Hausrates im Schloß Pfeffingen bei Basel, das dem Grafen Tierstein gehörte, jedoch 1445 in Abwesenheit des Besitzers von den Baslern besetzt wurde, da Graf Johann bei der Schlacht von St. Jacob 1444 eine zweideutige Rolle gespielt hatte, unter „Vederwat" aufgezählt: „15 heidenswerkküssiziehen boss und gut, 4 heidenswerkbildner, 1 kisten vol garns" (wohl für Heidnischwerk).
Ferner ist beigefügt: „item zu wissen, das min gnedige frow hat genommen zu ihren kleyderen und kleinoten gute heidenswerktücher ..." (Gräfin Gertrud von Tierstein weilte in der Burg, als sie besetzt wurde.) (B. St.-A. Adelsarchiv T. 2 Tierstein, fol. 25, 26, 48. — Vgl. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1902/3, S. 198.)
37. 1445. Johann von Engen hinterläßt der Münsterfabrik: 6 Heid ... Gutschentücher. 1 Heid ... Banktuch, 19 Heid ... Bankkissen, 2 Heid ... Ziehen, 3 Stücke neues Heidnischwerk, „ein port heid ... für ein altar". (B. St.-A. Münsterfabrik N. N. 1445.)
38. Um 1450. Elisabeth Rot, Klosterfrau im Klingental, gab ihrem Kloster: „auch ein heidenswerchtuoch für den Altar." (B. St.-A. Klingental H, S. 103b.)
39. 1455. Im Rechnungsbuch des Klosters Klingental findet sich vermerkt: „Item umb ein altartuoch 4 Schilling." Weiterhin: „an die heidesten fuir altartucher die uns die brandin gemacht het des erst gab ich (die Küsterin Agnes Huswirt) ir 4 guld / und vor zwey bildrin ze mallen 1 pfund 16 Schilling / und den dritten bilder bezalt die ze rin (die Priorin Clara zu Rhein, † 1455) / und des mallers knecht geschenck 3 schilling / aber hab item der brandin ihr umb flechssin garn zu den fuiraltaren 12 schilling / und der heidenwerckerin die die fuiraltar gewerckt het hab wir geschenkt zwei pfund / und umb 1 elen scherter zu dem fuiraltaren ze machen zwey schilling zwei denar / davon ze machen 1 schilling / und so hand wir geben an das tuch mit den vier Evangelisten 2 gulden / und der heidesten wirkerin geschenkt 8 schilling." (B. St.-A. Klingental N., S. 143b.)
40. 1458. Ein Tetekoffer hinterläßt: 3 Heid ... Stützkissen, 1 Heid ... Kissenziehen, 1 Heid ... Gutschentuch. (B. St.-A. K. 1 d, S. 7.)
41. 1459. Jakob Sürlin hinterläßt: 3 Heid ... Banktücher, 1 Heid ... Bettuch, 2 Heid ... Gutschentücher, 6 Heid ... Kissenziehen, 13 Heid ... Bankkissen. 3 Stützkissen mit Heid ... Ziehen, (B. St.-A. K. 1 d, S. 48.)
42. 1459. Johann Bäumli hinterläßt: 1 langes Heid ... Gutschentuch, 2 Heid ... Kissenziehen, 2 Heid ... Stützziehen, 4 groß Heid ... Stützkissenziehen, 3 Heid ... Stuhlkissenziehen, 6 Heid ... Kissen, 3 Heid ... Banktücher, 1 Heid ... Gutschentuch. (B. St.-A. K. 1 d, S. 72.)
43. Hanns von Bregenz hinterläßt: in der Stube ein Heidnischwerkrahmen. (B. St.-A. K. 1 d, S. 85.)
44. 1459. Junker Rudolf von Ramstein, verheiratet mit Ursula von Geroldseck, Oberst Kämmerer des Bistums Basel, hinterläßt: 20 Stuhlkissen mit Heid ... Ziehen, 2 große Stützkissen mit Heid ... Ziehen, 1 Heid ... Ziehen, 2 Heid ... Banktücher. (B. St.-A. K. 1 d, S. 85.)
45. 1459. Die Troeschenin hinterläßt: 1 heideschwerkiramen, 19 kússi do sind stutzkússi, 1 klein ledly und faden dorzu do man heidenschwerk henschuo (Handschuhe) macht, 5 spinlen mit buwelem garn, 4 bilder" (wohl Vorbilder zu Heidnischwerk). (B. St.-A. K. 1 d, S. 110 ff.)
46. 1459. Hanns Zschach hinterläßt: 4 Heid ... Stuhlkissen, 1 Heid ... Gutschentuch, 1 Heid ... Banktuch, 11 Stütz- und Stuhlkissenziehen mit Lederböden. (B. St.-A. K. 1 d, S. 77.)
47. 1459. Johannes Kämpf hinterläßt: 2 Heid ... Banktücher, 7 Heid ... Kissenziehen, 3 Heid ... Stuhlkissen, 3 Heid ... Stützziehen, 1 neues Heid .. Gutschentuch, 1 neues Heid .. Banktuch. (B. St.-A. K. 1 d, S. 121.)
48. 1459. Frau von Geroldseck hinterläßt: 1 Heid ... Banktuch, 1 Stützkissen, 3 Kissen mit Heid ... Ziehen „mit miner frow von Geroltzegk zeichen". (B. St.-A. K. 1 d, S. 120.)
49. 1459. Im Inventar der St. Andreaskapelle zu Basel ist aufgeführt: „4 clein heidensswerck küssy uff die alter under die böcher (Bücher), 3 groß heidenswerkküssi, ein heidensswerck duch (welches man) für den alter leit (legt) ... 5 heidenswerck füraltarduch ... ein rod und bla(u) heidensswerck banckduch ... ein rod heidnesswerck duch, daz man uffhencket an der Kilwyhe." (B. St.-A. St. Andreas B., S. 154, 156, 157.)
50. 1460. Hanns von Bregenz hinterläßt: 1 Heid ... Kissen, 1 Heidnischwerkrahmen. (B. St.-A. K. 1 d, S. 136.)
51. 1460. Eine Schwester des Herrn Bäumlin im Trachenfels hinterläßt: 3 Heid ... Stützkissen, 3 Heid ... Stuhlkissenziehen. 4 „altarküsslin mit heidnischwerk", 1 Heid ... Gutschentuch. (B. St.-A. K. 1 d, S. 141.)
52. 1460. Herr Hanns von Arxs hinterläßt: 1 Heid ... Banktuch, 1 Heid ... Kissenziehen 1 Heid ... Stützkissenziehen, 1 „stückli heidnischwerk". (B. St.-A. K. 1 d, S. 161.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

53. 1460. Hanns von Pruntut hinterläßt: 3 Heid ... Stuhlkissen 2 Heid ... Banktücher, 1 Heid ... Gutschentuch, 3 Heid ... Ziehen, 2 Heid ... Kissen. (B. St.-A. K. 1 d. S. 174.)
54. 1460. Peter Affolter hinterläßt: 22 Heid ... Stuhlkissen, 1 Heidnischwerkrahmen. (B. St.-A. K. 1 d.)
55. 1462. Ritter Hanns Münch, verheiratet I. mit Katharina von Hohenburg († 1448), II. mit Clara von Randegg († 1506), hinterläßt: 21 Heid ... Stuhlkissen, „ein gutschen mit strohsack, ein Heid ... pfuhlen und vier heid ... Stutzküssi", 18 Heid ... Stutzkissenziehen, 4 Heid ... Banktücher, 2 Heid ... Listen, „etwen vil wullen heidnischwerkgarns", 2 große Heid ... Tücher, 1 rotes Heid ... Stuhlkissen. (B. St.-A. K. 1 d, S. 223.)
56. 1462. Die Witwe Barbeli Kretzingerin hinterläßt: 1 bös Heid ... Kissenziehen, 1 „Kesselin mit heid ... garn und mit ihrem werkzüg". (B. St.-A. K. 1 d, S. 231.)
57. 1465. Hanns Ruman Murer, der Schuhmacher im Haus zum Tanz am Fischmarkt, hinterläßt: 1 Heid ... Rahmen, 3 Heid ... Ziehen. (B. St.-A. K. 1 d, S. 337.)
58. 1460—1470. Im Inventar der Klosterkirche von Königsfelden ist angeführt u. a.: „ein Heidnischwerk-Rücktuch mit den 7 Todsünden." (Argovia V, 133.)
59. 1470. sind im Haushaltsinventar des Basler Bischofs Johann von Venningen (1458—1478) an Wirkereien aufgezählt: „zwo heidenschwerk sergen mit vmbgonden gewürkten listen: ein gewirkt serg mit schilten von Veningen; ein heidenschwerk Rucktuoch mit den siben Todsünden; ein heidenschwerk Rucktuoch mit Adam und Eva bilden; ein heidenschwerk Banktuoch mit vil Bildungen; aber eins mit bildungen hat einen blowen grunt; ein gewürckt banck tuoch mit einem grünen boden; ein blow banktuoch mit einem gewürckten listen uff einem wissen boden; zwei rucktücher mit vil schilten; ein groß heidenschwerck küssin mit dem wapen Veningen; III kleyn heidenschwerck küssen mit quartiertem wapen; ein heidenschverk küssen mit Veningen und Velberg (wohl Delsberg, wo der Bischof ein Schloß besaß); XIII gewürckt küssen- ziehen und küssen darjnn." (J. Trouillat; Monuments de l'histoire de l'ancien évéché de Bâle, V., S. 495.)
60. 1470. Im Wohltäterbuch der Kartause findet sich: „Margaretha Brandin, alias dicta Lostorffin, vidua dedit pannos ad ornandum pulpitum." (B. St.-A. Carthaus.)
61. 1471. Im Ausgabenbuch des Basler Bischofs Johann von Venningen (1458—1478) während seines Aufenthalts am Reichstag zu Regensburg findet sich: „7 gulden für drü heidesch tappeten koufft zu Regenspurg." (J. Stöcklin, „Ausgabebuch des Bischofs J. v. Venningen im Berner Staatsarchiv", Basel 1902, S. 222.)
62. 1473. Im Hausrat des Spitals finden sich „28 küssi mit ziehen von heidnischwerk und mit leder überzogen." (B. St.-A. Spital T. 3.)
63. 1474. „Item von den grossen heid ... tuch so min frou von Grünenberg dem buw gegeben zu reformieren exposui umb zwillich faden et pro laboribus 8 schilling." (B. St.-A. Domstift N. N. Münsterfabrikbüchlein 1474 bis 1475, S. 68.)
64. 1475. Hans Capeler, Kaplan des St. Agnesaltars des Hohen Stiftes Basel hinterläßt: 3 Heid ... Stullachen. (B. St.-A. K 1 e).
65. 1475. Meister Heinrich von Aesch hinterläßt: 6 Heid ... Stützkissen, 5 Heid ... Banktücher, 1 Heid ... Gutschentuch, 1 „Gutsche mit Strohsack, Pfühl und heidnischtuch daruff." (B. St.-A. K 2 u. 3, S. 6.)

Nach Rudolf F. Burckhardt. Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1923, S. 53 ff.

16.

SCHLOSS RÖTELN.

Aus dem Pilgerbuche des Hans von Waltheim von 1474/75.

. . . . . .

„Item uff somnobind noch Kyliani reit ich von Basel mit Ern Heinriche Blumen probist zu Interlappen uff des marggrafen von Rotel sloss, 1 ½ mile von Basele, das was Rotel genant, zu sehene eynen meister und syn wergk. Der wergkit heydenisch wergk vor yme legende un her hatte den bildener undir deme zettel und her hatte dorundir vile schemele eynen an dem andern und her trad das werg mit den fussen, das man sust an den ste(he)nden remen mit den henden griffit. etc. Item derselbe meister furte uns in des marggraven kemmenate unde wisete uns so vile grosser tepte, somete man die kemmenate obene und an allen muren obrirczuhit, und vile andere tepte mehir, die her gewirgkit had. Das war das hobischte werg von bilden, von angesichten, von cleidunge, von thieren, von blumen und von anderm wergke, glich als ab es lebitte, desglichen ich nicht vile gesehen habe." . . . .

Nach Albert Werminghoff, Das oberbadische Land im Pilgerbuche des Hans von Waltheim aus den Jahren 1474/75. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. N. F., Bd. XXXVII, 1. (76) 1922, S. 79.

17.

BASEL.

Inventar des Domschatzes von 1477/78.

1477. . . . . .
Item ein gewürcket tuch ad prespiterium cum ymaginibus de resurrectione Christi.
. . . . . .
Item ein gross grüne sergen cum armis zer Sunnen.
Item aber ein gewürckt tuch cum armis Ramstein et Rapoltzstein.
. . . . . .
Item aber ein gewürckt tuch hat geben die von Waltenheim.
Item aber ein gewürck füraltar mit einer roten gestickten porten, bruchet man per adventum domini cum armis Tierstein et Roetelen.
Item aber ein nuwer furaltar hat gebenn frow Agnes selig von Ramstein, ist gewürckt.
Item ein gruene serg, getretten werck,[1] dedit dominus Johannes Wiler decanus huius olim ecclesie.
. . . . . .
1478. . . . . .
Item ein heydenschwerck klein kussen, gefassete kussziechen.
. . . . . .
Item ein heydenschwerck furaltar cum sepultura salvatoris et clipeis Rich.
. . . . . .
Item zwey heydenschwerck kussen.
Ende des XV. Jhds. s. a. . . . .
. . . . . .
Item uff dem selben langen trog, lyt ein lang heydischwerck tuch, mit tÿren und froewlerss schyllten, gab fraw Roetin.
. . . . . .
Item ein heydischwercker furaltar cum sepultura domini.
. . . . . .
Item ein köstlich heydischwerck tuch, gewêben ad latus domin graciosi, cum armis Ůtemheim.
Item ein kostlichs heydysch wêrck tuch, ouch geweben ad latus domini decani, cum armis Hadstatt.
Item ein heydisch wêrck tuch cum armis Gylgenberg, gehoert zu sinen jorzyten.
. . . . . .

Nach Registrum omnium et singuloreum thesaur(oru)m ecclesie maioris Basiliensis. Großherzogliches Generallandesarchiv Karlsruhe. Akten Domstift Basel. Fasc. 155.

[1] Eine Basse-lisse-Arbeit oder ein Gewebe.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

18.

BASEL.

Inventare etc.

1. 1476. Im Inventar des Bischofshofs — in Abwesenheit des Bischofs Johann von Venningen — finden sich angeführt: in der Kapelle 9 Heid ... Füraltartücher, „8 tapet ... ein tepich", 3 Heid ... Ziehen. (B. St.-A. Bischöfliches Archiv LVI, S. 7 und 9.)
2. 1477. „umb ein lang heid ... banktuch zum gebrauch der kirche für die zeit da man das öl weiht, bezahlte ich 32 schilling." (B. St.-A. N. N., Münsterfabrikbüchlein 1477—78, S. 56.)
3. 1477. Hanns Regel hinterläßt: 5 Stück Heidnischwerk. (B. St.-A. K. 3, S. 61.)
4. 1478. Der Wurzeler hinterläßt: 2 Heid ... Banktücher, 4 Heid ... Ziehen. (B. St.-A. K. 2, S. 70.)
5. 1478. Frau Sophia Ziboll, geborene von Rotberg, zweite Frau des Oberstzunftmeisters Burkart Ziboll, hinterläßt: 1 Heid ... Bank, tuch, 5 Heid ... Stützkissen, 7 Heid ... Bankkissen, 3 Heid ... Bankkissen, 16 Heid ... Kissen. (B. St.-A. K. 3, S. 4.)
6. 1478. Hans zum Gold im Haus zum Arm hinterläßt: 9 Heid ... Stuhlkissen, 2 Heid ... Kissenziehen, 2 Heid ... Stützkissen, 2 Heid ... Gutschentücher, 5 Heid ... Banktücher, 1 Heid ... Stütztuch. (B. St.-A. K. 3, S. 28.)
7. 1478. Klaus Meyer hinterläßt: 5 Heid ... Kissenziehen, 1 Heid ... Gutschentuch. (B. St.-A. K. 3, S. 31.)
8. 1479. Klaus Zschampi (zusammengezogen aus Jean Baptiste) hinterläßt: 7 Heid ... Kissenziehen, 1 Heid ... Stullachen, 1 Heid ... Gutschentuch, 1 Heid ... Banktuch. (B. St.-A. K. 3, S. 99.)
9. 1479. Meister Schmalhans hinterläßt: 6 Heid ... Kissen, 1 Heid ... Gutschentuch. (B. St.-A. K. 3, S. 105.)
10. 1480. Conrad Solms der Bartscherer hinterläßt: 2 Heid ... Stuhlkissen, 4 Heid ... Ziehen, 1 Decke mit Heid ... Listen. (B. St.-A. K. 3, S. 128.)
11. 1480. Frau Dorothea Sigristin hinterläßt: 5 Heid ... Banktücher-1 Heid ... Gutschentuch, II Heid ... Kissenziehen. (B. St.-A. K. 3, S. 154.)
12. 1480. Unter den Ausgaben für den Kirchendienst im Münster findet sich: „von den hungertuchern abzenemen, von den heideschwercktuchern uff ze hencken und wider abzenemen ..... und von allen geschefften in der karwuchen ze vollenden 30 schilling .... von den tuchern heidischwerck tuchern per circulum anni uff und ab ze hencken im choro exposui 10 schilling." (B. St.-A. Münsterfabrikbüchlein 1480—1481, S. 42 und 63.)
13. 1480. Laut Inventar der Klosterfrauen in Klingental fanden sich bei Frau von Laufen: 2 Heid ... Sergen, bei der Priorin: 8 Heid ... Kissen, bei Frau von Eschenbach: 10 Heid ... kissen, bei anderen Klosterfrauen: 22 Heid ... kissen. (B. St.-A. Klingental H. H. 4.)
14. 1481. Frau Agnes Spitzin hinterläßt: 3 groß Heid ... Stützkissen, 10 Heid ... Kissen. (B. St.-A. K. 3, S. 181.)
15. 1482. Im Inventar des Bischofshofs findet sich angeführt, daß Herr Bartholome nach Pruntrut, wo der Bischof von Basel ein Schloß besaß, „ein heideschwerktuch gefurt, ist mit trubel (Trauben) gewerkt und mit einem rot belselstab und andeloch (von Andlau) schilt." (B. St.-A. Bischöfliches Archiv LVI, S. 19.)
16. 1490. Im Wohltäterbuch der Kartause findet sich: Hans Kupfernagel, der Sohn der Agnes Kupfernagel, „dedit pannum, ein heideschwercktuch cum floribus per antependium altarum valens 10 flor". (Abgeb. in W. R. Stachelin, „Basler Portraits" II. Taf. 1.)
17. 1491. Die Kartause leiht auf Rückfall seines Absterbens hin dem Leutpriester am hohen Stift zu Basel Meister Jacop Philippi, alias Federer, u. a.: „ein heideschbancktuch ist by 8 elen lang ... ein rotten sergen, ist geweben ... ein gutschpfulwen oder bettli und 1 spannbett darzu mit seilen gespannen", 1 großes Stützkissen mit Heid ... Ziehen, 4 Bankkissen mit Heid ... Ziehen. (B. St.-A. Karthaus Q., S. 56.)
18. Vor 1502. Im Inventar des Bischofshofs unter Bischof Caspar zu Rhein (1479—1502) finden sich angeführt: „1 heidischwerck tuch und darin ein gelerlew, um demselben lewen des genannten mins gnedig herrn wopen" (zu Rhein, ein grüner Löwe in weiß); „1 alt heid ... bancktuch und daran ettliche wilde tier"; „1 heid ... rucktuch ist grün mit tieren", 1 Heid ... Kissen, 4 große Heid ... Kissenziehen. (B. St.-A. Bischöfliches Archiv LVI, Seite 23 und 24.)
19. 1505. Peter Beringer hinterläßt: 2 Heid ... Gutschentücher. (B. St.-A. K. 3a, S. 1.)
20. 1505. Caplan Heinrich Rossnagel hinterläßt: 3 heid ... Stutzkissi, 1 Heid ... Gutschentuch, 3 Heid ... Küssiziehen. (B. St.-A. K. 3a, S. 15.)
21. 1505. Claus König und Anna, seine Frau, hinterlassen: 1 Heid ... Bettuch, 1 Heid ... Banktuch, 1 Heid ... Gutschentuch. (B. St.-A. K. 3a, S. 20.)
22. 1506. Frau Clara Münch, geb. von Randegg, die zweite Frau des Ritters Hanns Münch, hinterläßt: 2 Heid ... Bankkissen, 2 Heid ... Banktücher, 1 Heid ... Stützkissen, 1 Heid ... Tuch, 1 langer Bankpfühl mit einem Heid ... Tuch.
23. 1507. Hans Hubers Witwe hinterläßt: 1 Heid ... Gutschentuch. (B. St.-A. K. 3a, S. 160.)
24. 1507. Ritter Friedrich zu Rhein, verheiratet mit Ursula von Hohen-Landenberg, Hofmeister des Bischofs zu Basel, hinterläßt: 1 Heid ... Banktuch, 8 Heid ... Stützkissen, 10 Heid ... Kissenziehen. (An Silbergerät: 1 silbervergoldeter Deckelbecher, 1 beschlagener fladerner Kopf, ein silbervergoldetes Köpflin mit Fuß und Handhebe, 1 Elfenbeinhorn mit silbervergoldetem Beschlag.) (B. St.-A. K. 3a, S. 177.)
25. 1507. Jörg Herzogs Witwe hinterläßt: „ettliche strangen heidnischwerk garns ... 8 strangen garn zu Heidnischwerk ... garn zu bendel ... 1 bendelramen." (B. St.-A. K. 3a, S. 203.)
26. 1507. Hans Stehelin hinterläßt: 1 Heid ... Banktuch (B. St.-A. K. 3a, S. 231.)
27. 1507. Claus Rosenblatts Ehefrau hinterläßt: „1 heidnischwerkschlageisen." (Sie ist wohl die Großmutter der Wibrandis R., die 4 Reformatoren, in zweiter Ehe den Johannes Oekolampadius, heiratete.) (B. St.-A. K. 3a, Seite 263.)
28. 1508. Jörg Holtzmann hinterläßt: 4 Heid ... Sesselkissen, 2 neue Heid ... Stützziehen, 1 Heid ... Gutschentuch. (B. St.-A. K. 3a, S. 275.)
29. 1508. Claus Baumgartner hinterläßt: „ein niederländisch banktuch", 1 Heid ... Gutschentuch, 3 Heid ... Kissenziehen, 3 Heid ... Stützkissenziehen. (B. St.-A. K. 3a, S. 259.)
30. 1508—1515. Zusammenstellung der in vier Inventaren über den Hausrat im Schloß Pfeffingen bei Basel angeführten Heidnischwerktücher, interessant wegen der verschiedenen Bezeichnung gleicher Stücke.
    1508. In der Stube: „1 gutschen daruff 3 heideschwerche stotzküssi, heideschwerch gutschentuch und 1 strohsack darunder." Vor der Kammer: 2 Heid ... Bankziehen, 1 Heid ... Kissen auf eine gutschen, „1 rote särgen mit einem heideschwerchen lysten", „ein teppichtuch uff ein tisch". In der Kapelle: „1 heideschwerchi stol" neben einer „stol von sammet", „1 heideschwerch furaltar". (B. St.-A. K. Adelsarchiv T. 2, S. 333 ff.)
    1509. In der Stube: „ein chuschbett ein Tecki und 3 chüssi heidestwerg doruf." In der Kammer: „ein klein gewürcket stuol chussi", „ein alte degen heideschwerg und ein banctuch ouch heideschwerg", „ein rotten sergen mitt heideschenwerg in dē mitel". In der Kapelle: „ein füraltertuch ist heideschwerg", „2 stol". (B. St.-A. Adelsarchiv T. 2, Tierstein, S. 339 ff.)
    1514. In der Kapelle: „1 heidischer für hang." In der Stube und einer Kammer: „1 rotti sergi mit heidischem werk", 3 Heid ... Ziehen, 1 „böss heidisch gutschentuch", 1 Heid ... Kissenziehen. (B. St.-A. Adelsarchiv T. 2, Tierstein, S. 325 ff.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1515. In der Kapelle: „1 heidenschwerk für allter", „2 stol". „In mines heren kammer am sal"; „1 heidenschwerchen theoboch" (Teppich). In einer Kammer: „5 heidenschwerckküssi mit ziehen, klein und gross." (B. St.-A. Adelsarchiv T. 2, Tierstein, S. 348 ff.) Diese Rodel über den Pfeffinger Hausrat sind kurz vor Erlöschen des Mannesstammes der Grafen von Tierstein aufgenommen. Das wertvollere Gut des Grafen Heinrich, des letzten Tierstein, befand sich damals wohl in seinem Haus in Basel, dem Schildhof, in dem er 1519 starb. Die Schlösser Tierstein und Pfeffingen waren von den Tiersteinern fast vollständig geräumt und ihr Hausrat wohl zum größten Teil nach der Hohkönigsburg bei Straßburg gebracht worden. In den Inventaren der Hohkönigsburg von 1527 auf 1528 und von 1530 und 1533 sind einige Heidnischwerktücher näher beschrieben. Sie stammen gewiß zum größten Teil aus dem 15. Jahrhundert aus den Schlössern Tierstein und Pfeffingen und waren wohl in Basel gewirkt worden.
„1 heidnischwerck dischtuch." „1 gutschbeth mit einem heydnischwerck umbhang gebildet vonn leuten und voglen." „1 grosser langer uffschlag, ist grien heidischwerch mit allerley tieren." „1 grosser langer uffschlag heidischwerch mit bilden." „1 heidnischwerck uffschlag uber ein tisch." „1 heidischwerch deckgin mit gewürckgten listen." „1 sessel mit 2 heydischwerckkissen." (Prof. Wiegand, Zur Geschichte der Hohkönigsburg. Straßburg 1901, S. 23—42.)

31. 1525. Im Inventar des Stiftes zu St. Peter sind angeführt: in der Sakristei: „VI heidischwerche tucher so man zu hochzytlichen tagenn im chor uffschlecht", „item sybene so man an die pulpret schlecht", „item drig heydeschwerk furaltter", „item XIII heidischwercher furaltter". (B. St.-A. Bauakten [S. Peter] J. J. 3, S. 27 u. 28.)
32. 1525. Im Inventar des Basler Münsterschatzes von 1525, das auf den frühern Verzeichnissen fußt, sind folgende Heidnischwirkereien aufgezählt: „Der lang nyder trog, hat vier underschleg. Item uff demselben langen trog lit ein lang heidischwerchtuch mit thieren und Frowlers schiltten, gab frow Rottin." (Wohl Clara Rot, † 1451, die Tochter des Hartman Rot und der Clara Fröwler, die Frau des Bürgermeisters Arnold von Rotberg.) „Inn dem drytten underschlag, so man nempt der vasten. Item ein heydischwercker furaltter mit der begrebnis des herrenn." In einem grossen behalter: „ein koestlich heydischwerch tuch, gewebenn, gehoert inn das gestül, da min g(nädiger) h(err) stat, mit Uttenheim wappenn." (Christoph von Utenheim, Bischof von Basel 1502—1527.) „ein koestlich heydischwerch tuch uff desz dechanns sytten, mit Hatstat wappen." „ein heydischwerch tuch mit Gilgenberg wappen, gehoert zu sinen jarzytten inn den fronfasten." (B. St.-A. Bauakten J. J. 3.)
33. 1528. Im Inventar des Augustinerklosters sind angeführt: in der Kirche: „18 heideschwerck und gewebene tucher, uffschlag, 24 furaltartucher, von heideschwerk, siden und tuch, 8 heideschwerck stultucher"; in des Priors Stüblin: „ein gutschen mit strowsack, zwei pfullwen, vier heidischwerck küssin und ein gutschenthuch". (B. St.-A. Augustiner H. 1.)
34. Um 1530. Eine Aufzeichnung des Klarissenklosters in Freiburg i. Br. zeigt, wie Basler Heidnischwerk nach Freiburg i. Br. gekommen ist. „Nach diesen sind auch von Bassel, auss dem gottshauss St. Clara alda (und wurde diss closter selbiger zeit genandt Gnadenthal) 5 frauwen zu uns khomen und angenommen worden, als die abtissin mit namen Anna Peyerin und 4 convent frauwen. Gemelte 5 frauwen haben vill schenner gottsziert in unsser gottshauss brocht, auch die besten gesangbücher und unsere schöne haidische füraltärthücher, und andere mer, wie auch das andechtig gross Kreicz, welches genänt wird Bassler Kreicz, und die gross hailthumstaffel, darinnen unsser L. Frauwe in der Sonne mit berlin gestickt ist." (Karlsruhe, Landesarchiv: Handschrift 217, S. 19. Veröffentlicht von Dr. J. Clauss in dem Freiburgischen Diöz.-Archiv, N. F. XXII, S. 132.)
35. 1530. Verzeichnis über den Verkauf von Heidnischwerktüchern im Kloster St. Maria Magdalena an den Steinen: „um ein heydnischwerck deppenche" 16 Schilling, 8 Denare. Für ein langes Heid ... Gutschentuch 1 Pfund, 8 Schilling. Für ein Füraltartuch 1 Pfund, 1 Schilling. Für ein Heid ... Tuch 3 Pfund, 1 Schilling. Für ein Füraltartuch 1 Pfund, 13 Schilling. Für ein langes Heid ... Tuch 4 Pfund. (B. St.-A. St. Maria Magdalena M. M. I.)
36. 1530. Verzeichnis über den Verkauf von Heidnischwerktüchern in der Kartause:
    a) Meister Hans Goldschmit gab für einen Heid ... Füraltar 4 Schilling.
    b) Mathis Silberkremer gab für einen Heid ... Füraltar 6 Schilling.
    c) Fridlin Ulin, der Seiler, gab für ein Heid ... Tuch 2 Pfund, 2 Schilling.
    d) Item Bolonares der Schnider: ein Heid ... Füraltar für 2 Pfund, 10 Schilling.
    e) Jerg Meyer gab für ein kleines Stück „heidnischwerck mit roeslein" 10 Schilling, 6 Denars.
    f) Der Schaffner zu Wettingen gab für einen Heid ... Füraltar 2 Pfund, 1 Schilling.
    g) Heinrich Rumans Frau gab für einen Heid ... Füraltar 2 Pfund, 10 Schilling.
    h) Peter Spenglers Frau gab für ein Heid ... Kissen 1 Pfund, 5 Schilling und 4 Denars.
37. 1551. Im Inventar des Bischofshof von 1551 und 1569 findet sich angeführt: „ein Uffschlag mit altem heidnischwerckh, sind Lewen und Adler daran." (B. St.-A. Kirchliches Archiv. LVI. S. 32 und 56.)
38. 1559. Eva von Schönau, geborene von Anwil, im Haus des Domstiftes gegen St. Ulrich, hinterläßt: in einem Trog: 26 Heid ..; Bankkissen, 2 Heid ... Gutschentücher, 6 Heid ... Kissenziehen, 1 schwarz „geneit" Gutschentuch.
    Im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet sich eine schwarze, mit bunten Stickereien und Wappen verzierte Decke, darunter das von Schönau.
    In einem Reisetrog: „1 gross heidnischwerchtuch, daruff der lazarus." Ferner: 1 „genejt tuch mit drig göttin", 1 Heid ... Tuch, 3 Heid ... Kissen. An Silbergeschirr hinterläßt sie: 22 Sesterbecher, 10 verschiedene Becher, 1 Flasche, 4 Schalen, 10 Löffel, 2 Salzfässer, eine Büchse mit 14 silberbeschlagenen Löffeln, weiter 11 silberbeschlagene und vergoldete Löffel. (B. St.-A. K. 12, 1559, 3. April.)
39. 1577. Gertrud Brand, die Frau des Gavin von Beaufort, genannt von Roll, vom Rollerhof, hinterläßt in einem Trog: 1 Heid ... tuch. in der unteren Stube: 1 Heid ... Tischtuch; in einer Kammer: 9 „gemolt Heidnischwerkerinnen-Musterbücher"; in einem Kämmerlein: 1 Heid ... Rahmen. (B. St.-A. K. 13. — Vgl. R. F. Burckhardt: Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums 1917.)
40. 1578. Bei dem Ratsherrn Alexander Thurneysen-Herwagen († 1601) findet sich u. a. „ein ingefasst Tuch mit dem reichen Mann und armen Lazarus". (B. St.-A. K. 13.)
41. 1580. Hans Christoph von Baden, verheiratet mit Clara von Endingen, hinterläßt in der Stuben: „ein gefürnisste ingeleite Gutschen mit vier Säulen daruff ein Strausack, ein Pfühlen, ein roth cathalonische Decke und zwei heid ... küssi"; im Saal 1 gefürnisster Trog, daruff 1 grün Tuch und „darin ein heid ... Tuch mit Bilderen und ein Einhorn", 1 Heid ... Tuch mit Bilder und Tieren, 4 „heid ... Lähneküssi", 1 Trog, daruff 1 Heid ... Tuch und darin: 40 Linlachen, „eine Heid ... Wagelschnur" (ein gewirktes Band, das zum Schaukeln einer Wiege dient). (B. St.A.-K. 14.)
    Nach Rudolf F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1923. S. 57 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

19.

SCHLOSS VON THANN.

Inventar von 1502.

„Item ein heidschwercktuch vor den altar mit goldig schilt."

Nach Charles Nerlinger, Etat du chateau de Thann en Alsace au XVe siècle. Bibliothèque de l'école de Chartres. 1898, p. 318.

20.

INTERLAKEN.

AUGUSTINERKLOSTER.

Schatzverzeichnis von 1528.

. . . . . .

Eine grosse Tecky heidnisch Werk . . . .

6 füraltartücher auch heidnisch Werk.

. . . . . .

Nach Jak. Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche des Berner Münsters. S. 59.

21.

ZÜRICH.

Aus den Rechnungen des Frauenmünsters 1522.

. . . . . .

40 ℔ um ein gewürckt tuch im chor unsers herren leben.

. . . . . .

Nach J. R. Rahn, Das Frauenmünster in Zürich. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft Zürich 1900, S. 34.

22.

ZÜRICH.

Inventar des Kirchenschatzes im Münster.

. . . . . .

35 verschiedene Altar-Tücher, die Altar damit zu zieren, darunter eins von Seiden für den Hoch-Altar, darin die Krönung der glorwürdigsten Mutter Gottes.

. . . . . .

Andere Tücher in der Kirche zur Zierd aufzuhencken.

. . . . . .

Zween Burgundische Teppich auff die Chor-Sarch . . . .

Ein schwartz Carmesin-Tuch: item drey schon gewürckte Tücher.

. . . . . .

Nach Caspar Lang, Historisch-Theologischer Grund Riss der alt- und jeweiligen Christlichen Welt. Bd. I, S. 582.

23.

RITTERHAUS BUBIKON (SCHWEIZ).

Inventar von 1528.

. . . . . .

Item ein füraltartuch, heidischwerk.

. . . . . .

Nach Arnim Eckinger, Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde. N. F., Bd. 12, 1910, S. 248.

24.

ELSASS.

RUFACH.

Inventar des Klosters von 1463.

. . . . . .

Item 3 heidisch werkh uffschleg mit bilden.

. . . . . .

Item 3 altar tücher. Item 2 vor altar mit bilder. Item 1 geblümter voraltar mit bilder.

. . . . . .

Item 1 grosse Heidnischwerk serg mit allley gevögel und thieren, ... Item 7 küssen, clein und gross, mit heidischwerk, ... Item 3 küssen, Heidischwerk.

. . . . . .

Nach Theobald Walter, Das Minoritenkloster zu St. Katharina in Rufach. Alemannia. Freiburg. N. F., Bd. 7 (1906/07), S. 57.

25.

SCHLETTSTADT.

Inventar des Johanniterklosters von 1487.

. . . . . .

Ornamenta altarum in festis et primo summi altaris:

. . . . . .

1 fur altar rot gewurcket mit gulden blumen 1487.

. . . . . .

Ornamenta altarum minorum:

1 fur altar festivale ist grün mit bilden cum sua borta.

. . . . . .

1 fur altar festivale ist rot mit bilden resurreccio Domini cum sua borta.

1 fur altar festivale ist rot mit blümen on bort.

Palle vor alter dücher:

Item alter dücher summiert bona et mala, groß und clein sint XL, on die uff den altern ligen und an den duraltern sund trasen sint.

Habent ecam singula altaria sua coopertoria de coris.

Ornamenta prespiterii:

Item ein heidesch werg düch mit hirtzen ante prespiterium in festivitatibus maioribus.

Item ein gross heidesch werg kussen mit einem man und einer frouwen und mit truwen ist feriale.

Item 1 küssen grün mit blümen heideschwerg ist feriale.

Item 1 kussen gross heideschwerg mit einem bock, het 1 schilt an dem halss hangen, ist feriale.

Item 1 kussen rot grün brunn heideschwerg, hat 2 schilt einen Landesperg, den altern het 3 ringel, ist feriale.

Item 1 kussen gross heideschwerg festivale ist baptizacio Christi, dedit Fr. Joh. Eslinger.

Item 1 kussen heideschwerg mit blümen und mit 2 hirtzen ad tenendum librum in summo altari in summis festivitatibus.

Item 1 kussen festivale fugacio Christi in Egyptum heideschwerg.

Item 2 kussen heideschwerg festivale als Christum hanget an dem Crutz und S. Augustinus kninan vor im, dedit Fr. Allin. (?)

Item 1 kussin festivale heideschwerg mit einer jungfrowen, heit ein einhorn in iren geren. (Schoß.)

Item 1 kussen festivale heideschwerg mit einem gewehss.

. . . . . .

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sergen:

. . . . . .

Item 1 rot gross serg que ponitur ante altare in festivitatibus mit schilten und rosen.

Item 1 rot gross serg que ponitur ante altare in festivitatibus on schilt.

Item 1 rot serg gross und rein mit schilten und rosen que ponitur ante altare in festivitatibus maioribus scil. in die corporis Christi.

Item 1 gross grün serg mit rosen, que ponitur ante altare.

Item 1 clein serg grün qua utimur ante summum altare in festis duplicibus.

Item 1 rot gross serg que ponitur ante altare sint rosen dar uff gezogen mit garn und nebent mit gewirckten listen.

. . . . . .

In promptuario:

Item 1 grün serg mit schilten.

Item 1 rot serg mit schilten.

Item 1 blo serg mit wilden mannen.

Item ein grün serg mit vogelen.

Item 1 serg in qua habetur vita utriusque Johannis.

Item 1 rot serg mit schilten Ratsamhusen.

Item 1 rot serg mit 2 heideschwerg listen in der sergen, illam dedit illa antiqua de Ratsamhusen 1484.

Item 1 lang stullachen in qua habetur vita Johannis ewangeliste et figura filii prodigi gewircket.

Item 1 lang stullachen gewircket in qua habetur vita Johannes Baptiste.

Item 1 stullachen, aber de filio prodigo gewircket.

Item 1 rot gut serg qua utimur super sepulchra.

Item 1 rot serg dedit Katherina Sunthusen 1486 ad sepulchra.

Item 1 rot serg alt, ist beströfft mit wakss, super sepulchra mortuorum.

Item 1 grob rot serg uss der sacristein, dedit Heinrich Hegelin 1486.

Item 1 rot serg super sepulchra mortuorum.

Item 1 grün sergen mit schilten Mulnheim und Ratsamhusen, dedit uxor domicelli Mauricii de Kungesheim, quando filia sua fuit sepulta Cleophe nomine 1486.

. . . . . .

J. Clauss, Inventar und Totengebräuche aus dem Johanniterkloster zu Schlettstadt, 1487. Elsässische Monatsschrift für Geschichte und Volkskunde, S. 641.

26.

STRASSBURG.

St. Stephanskloster, Ende des 15. Jahrhunderts.

Im Inventar unter Textilien:

. . . . . .

Item 2 legenden von sant Athalen, ein latinsch und ein düsch.

Item sant Ottilien legend:[1]

. . . . . .

Item ein dïech, hört uf sant Athalen grab, ist mit dieren heidenschwerg, gab her Ulrich."

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche.

27.

STRASSBURG.

Nachlaß Heinrich Martins, Bürger zu Straßburg, 1498—1506.

Dis ist von heydenschwerk und anderm:

Zum ersten ein heydenschwerk serge mit einer Künigin und vil andern bilden, niderlendsch werk.

Item ein heydenschwerk tüch niderlendsch, mit einem danz.

Item zwo heydenschwerk sergen mit geblüme.

Item ein heydenschwerk stullachen von der frowen Melusina, ist 19 elen lang.

Item ein rot gezogenwerk lotterbettstullachen mit Kemkat mosyer 12 elen lang.

Item ein rot gezogenwerk bankstullachen, 8 elen lang.

Item ein rot gezogenwerk bankstullachen, 15 elen lang.

Item ein gezogenwerk bankstullachen, 17 elen lang.

Item ein teppichtüch uf ein lotterbett.

Item ein bankstullachen mit geloube, 12 elen lang.

Item aber ein solich stullachen desselben werks, 6 elen lang.

Item ein lotterbettstullachen ouch desselben werks.

Item ein alt rot gezogenwerk bankstullachen, 5 elen lang.

Item ein niderlendsch bankstullachen acht elen lang.

Item drü heydenschwerk Küssinbletter, eins mit gejägde und zwey mit frowen und ein adler.

Item zwey heydenschwerk Küssenbletter, jedes mit zweyen bilden und eim rosenboume.

Item vier gezogenwerk Küssinziechen mit swarzen underzügen.

Item drye Küssinziechen mit gelöube.

Item ein Küssinzieche mit eim bracken.

Item zwey kleine Küssinziechelin ouch mit bräckelin.

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Bd. II, S. 76 f.

[1] Ob hier die Wirkteppiche (Taf. 131 und 132) gemeint sind, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Bd. II, S. 169.

28.

ELSASS.

HOHENKÖNIGSBURG.

Inventar von 1530.

. . . . . .

Item ein new gutschbetlein mit einem getheilten arrissen umbhang, sol nichts.

. . . . . .

Item ein zugelegter disch mit einer heidischen deckhin.

. . . . . .

Item ein sessel mit zweygen heidisch wergken küssinen.

. . . . . .

Item ein heidisch wergk böse sergen.

. . . . . .

Item ein heidisch werck sergen.

. . . . . .

Item ein heidnisch werck dischtuch . . . .

. . . . . .

Item ein grosse betslatt mit einem arrissen umbhang geel und schwarcz.

Item ein gutschbeth mit einem heidisch wercken gepilten von luthen und voglen umbhang.

. . . . . .

Item ein kissen heidisch wergk, ...

Item im eim trog ein grosser langer uffschlag heidisch werck mit allerley thieren.

Item aber ein grosser uffschlag heidischwergk mit pildern.

Item fünff lanck tücher mit tieren und föglen.

Item 11 alte banktücher.

. . . . . .

Item ein heidisch werk uffschlag ober ein tisch.

. . . . . .

Nach Inventarium der fahrenden Habe auf dem Schlosse Hohenkönigsburg. Alsatia. Bd. 7 (1858—61), S. 304.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

29.

ELSASS.

Inventar von 1537.

Hausrat des Junkers Ludwig Horneck von Hornberg, bischöflicher Vogt zu Rufach und seiner beiden Gemahlinnen Serena Symler und Katharina von Burtembach.

. . . . . .
Item ein heidischwerck duch mit wilden mannen.
. . . . . .
Item ein ruckduch oder banckduch, heidischwerck.
. . . . . .
Item ein heidischwerck kussin mit symler schilt.
Item ain heidischwerk kussinziech mit eym einhorn.
Item ein heidischwerk kussin und ziech mit eym vech.
. . . . . .
Item ein alt heidischwerk kussinziech mit eyner junckfrauwen.
. . . . . .
Item ein heidischwerk kussin.
. . . . . .
Item ein heidischwerck kussen mit Massmunster wapen.

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, Kloster und Kirche. Bd. I, S. 82.

30.

ELSASS.

Wyhersheim.

Inventar der Clara Eckart von 1538.

. . . . . .
Item ein rot bankstullachen mit einer wissen heydischwerk lysten uf 24 eln.
Item ein rot lotterbetstullachen mit einer weissen lysten mit heydischen plumen.
Item aber ein rot lotterbetstullachen mit einer gewürkten lysten, byr gelecht.
Item zwo heydischwerk ziechen mit lydern böden, mit zweien bylden und eim häslin dozwischen.
Item aber zwo heydischwerk Küssenziechen, hat yede zwey byld und ein weiß hündlin, mit lidrern böden.
Item aber ein heydischwerk Küssenziech mit eym gjägs.
Item ein Küssenblatt heydischwerk mit eim weissen bracken.
Item ein heydischwerk Küssenziech mit eym weissen bracken. ist die Ziech rot.
Item zwey kleyn Küssenziechen mit lydern böden, mit wilden mannen.
Item ein reyn heydischwerk Küssenziech mit eim cartheuserbruder.
Item zwey geplümte gewürkte Küssenpletter, eins mit eim roten boden, das ander mit eim schwarzen boden.

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Bd. II, S. 95.

31.

KOLMAR.

FRANZISKANERKLOSTER.

Inventar von 1542.

. . . . . .
Dis alles obstot ligt in einer Nuwen beslagenen laden mit zweyen Heideschwerken küsslen beswert, ...
. . . . . .
. . . . . .
In der Gast Chamern:
. . . . Item 1 heideschwercken sergen.
. . . . . .
Im Stüblin:
Item ein gülschpfülw.
. . . . . .
Item ein banckussen.
Im Somer Hus:
. . . . Item ein Banckpfülwen.
. . . . Item 1 heidischwerken küssen.
. . . . . etc.

Nach Aug. Hertzog, Inventare des früheren Franziskanerklosters von Colmar. Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Literatur Elsaß-Lothringens. XXI. Jahrgang. Straßburg 1905, S. 33.

32.

STRASSBURG.

Inventar des Paulus Lauffenberger des Älteren von 1542.

. . . . . .
Item 2 niderlendische heidischwerk Kussen mit einhornen.
Item 3 niderlendische Küssenbletter.
Item 1 groß heidischwerk Kussen mit zweyen bilden.
Item 1 niderlendisch Kussenblat mit dem Samson.
Item 1 alt heidischwerk Kussenblat mit eim wilden tier.
Item 1 heidischwerk Kussen mit 2 vogeln.
Item 1 heidischwerk Kussen mit eim einhorn.

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Bd. II, S. 101.

33.

STRASSBURG.

Inventar der Stiftskirche von St. Thomas.

(XVI. Jahrhundert.)

. . . . . .
Ein grosse tapet cum stirpe Jesse, ein heidischwerck 10 fl.
Aber ein grosse tapet, heidischwerck, mit eim weibsbild etc. auf eim stul. 16 fl.
Ein heidnisch gebluemt ruckduch 9 fl.
Ein ander heidnisch geblümet ruckduch mit lewen und vogelwerk 9 fl.
Aber ein ander heidnisch geblümet ruckduch, mit thieren gezieret 9 fl.
Aber ein heidnisch geblümets ruckduch für 6 fl.
Ein heidnisch werck für altar mit Johannes des Teuffer und sunst bilderen 2 fl.
Ein ander heidnischer voraltar mit Bartholomeus bild und anderen 8 fl.
Ein grosse tapet inwendig mit rotem duch und innwendig darauf gesetzt heidnisch 2 fl.
Ein altfrenkisch heidnisch ruckduch mit Joseph in Egypten geflohen 5 fl.
Ein ander altfrenkisch ruckduch mit der historia Thomae 5 fl.
Ein alter voraltar mit der histori der drei konigen 2 fl.
Aber ein voraltar mit einlassung des creutzes Christi (mit der histori des Einlassens des creutzes Christi) 14 ß ℔.
Ein ander altfrenkisch voraltar mit eim guldenen lewen 1 ℔.
. . . . . .

Ein alt bös heidischwerck duch 10 ß ₰.
Zwei roten arrissin altarfurzuglin iedes fur 16 ₰ tut 2 ß 8 ₰.
. . . . . .
Ein viereck stulkissen mit einer jungfrauwen und einem einhorn. 6 ß.
Aber ein viereckts stulkissen mit einem gulden boden mit jungfraw einhorn 16 ß.
Aber ein viereckt stulkissen mit einem waldbruder 8 ß.
Aber gleicher gattung eins, aber ser bös 4 ß.
Aber ein heidischwerck mit einem Waldbruder 8 ß.
Aber 2 viereckt heidnisch kussen mit einem psittacus und kindlen drunder, iedes geachte zusammen fur 2 ß.
Aber eins mit einem psittacus und drunden einem schilt 12 ß.
. . . . . .
Fier alter beser heidischwerch kussen zusammen fur 13 ß.
Ein alte heidischwerck bodentapet für 8 fl.
Aber ein alte heidnische Bodentapet 6 fl.
. . . . . .

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, Kloster und Kirche. Bd. I, S. 187.

34.

STRASSBURG.

Inventar des Klosters St. Stephan von 1550.

. . . . . .
In der grosen stuben, welche die eptey genant befunden in hausrat:
Item ein langer lotterbettpfulwen mit einer heydnischwerk sergen, daruf fünf roter kyssen.
Item ein lotterbett- spanbett mit einem gehymmels daruf ein strosack, ein lotterbettpfulwen mit einer weyssen ziechen und einer grienen sergen, daruf auch drey heydnischwerkkyssen, dass grossest mit Ratsamhaussen schylt.
. . . . . .
Item ein heydnischwerk kyssen, mit Ratsamhaussen und Löwenstein schylt.
In der capellen:
Item ein gehymelte bettlad mit zweyen schemeln, daruf ein gewürkt rot tuch, mit Morspurger und Stauffenburger schylt.
In der grossen kammer:
Item ein alts spanbettlein . . . . ein serg, nyderlendisch werk, mit grossen byldern, ...
. . . . . .
Item fünf new heydnischwerk kyssenplatten.
Item zwey heydnischwerk rucktücher.
Item ein grien bankstulachen mit einer heydnischwerk lysten.
. . . . . .
Item ein grien gepliemte serg, mit einer heydnischwerken lysten.
In der steinkammern:
Item ein nyderlendisch deck mit bylwerk.
. . . . . .
In der stuben darneben:
Item ein lang heydnischwerk küssen daruf ein frawenbyld.
. . . . . .
Beim Ableben der Äbtissin Kunigunde Wetzel von Marsilien 1566.
Erstlich in der Abtey grosserer stuben:
. . . . . .
Item ein langen bank, daruf ein pfülwen und ein alt heydnischwerk serg oder stullachen mit zweien kyssen, daran Abersperg schilt.
In dem cleinen stublin neben der großen stuben:
Item ein cleines spanbetlin . . . . daruf heydnischwerk kyssen.
Im neuwen haus in der grossen vordern kamer:
Item ein gefirnisst lotterbet . . . . und zwey heydnischwer stulkyssen.
. . . . . .

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, Kloster und Kirche. Bd. I, S. 210.

35.

ELSASS.

Inventar von 1561.
Hausrat des Ludwig Schenck von Ehenheim, Vogt zu Sasbach.

. . . . . .
Item zwey alte heydnische werck kyssen.
. . . . . .
Item ein gros heidnischwerck küssen mit einem rodten liderin boden (10 ß).
Item ein heidnischwerck küssen mit wilden mannen und einem liderin boden (7 ß).
Item ein alt heidnischwerck küssen daruff ein Mariabild (6 ß).
Item ein alt heidnischwerkküssen mit einem einhorn (3½ ß).
. . . . . .
Item zwey heidnischwerck kussen (14 ß).
. . . . . .
Item ein heidnischwercktuch mit bilderen ob dem betth (16 ß).
. . . . . .
Item ein stuhlach mit bilden ist 13 ellen lang (1 lib. 19 ß).
Item ein stuhlach oder rucktuch mit bilden, ist acht ellen lang (2 lib. 8 ß).
. . . . . .
Item ein klein heidnischwerck küsselin mit einem liderin boden (2½ ß).
Item ein heidnischwerck küssen mit einem liderin boden (8 ß).
Item ein alt heidnischwerck küssen platt mit zweyen bilden (3 ß).
Item ein glein stulach mit sechs bildern (7 ß).
Item ein heidnisch stuhlach-leyst mit bildern (6 ß).
. . . . . .

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, Kloster und Kirche. Bd. I, S. 92.

36.

ELSASS.

Inventar des Dompropst Christof Ladislaus Graf von Nellenburg, Herr zu Thenpen. 1590.

. . . . . .
Item ein alt heidnisch werckh-stuelküssen 6 ß.
. . . . . .

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, Kloster und Kirche. Bd. I, S. 174.

Inventar des Arnold Graf zu Manderscheid und Blanckenheim. 1590.
. . . . . .
Item ein ledernier sessel, daruff ein küssen mit heidnischer arbeit zu einen seitten.
. . . . . .
Item ein weisser disch, daruff ein altt heidnisch duch.
. . . . . .

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus Kloster und Kirche. Bd. I, S. 180.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

37.

STRASSBURG.

Inventar des Johann Schenckbecher von 1590.

. . . . . .
Item ein heydnischwerk alte Küssenziech mit zweyen bildern.
Item ein heydnischwerk Küssenziech mit einem waldbruder.
Item ein alt heydnischwerk Küssen mit dem einhorn.
Item ein heydnischwerk Küssenziech mit dem leuwen in der mitten.
Item ein alt heydnischwerk wandtuch, uf fünf elen lang.
. . . . . .
Item ein kleins heydnischwerk Küsselin mit der junkfrauwen und einem einhorn.
. . . . . .
Item ein heydnischwerk lotterbetküssen mit der junkfrouwen.
. . . . . .
Item ein heydnischwerk kleins Küssen mit zwoen junckfrouwen.
Item ein heydnischwerk Küssen mit dem pappengey.
Item ein heydnischwerk Küssen mit dem Samson.
Item ein heydnischwerk Küssen mit dem einhorn.

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Bd. II, S. 130 ff.

38.

STRASSBURG.

Inventar des Dr. Andreas Waldner, Schaffner des Waisenhauses zu Straßburg, von 1597.

. . . . . .
Item ein heidnischwerk lotterbettserg, in der mitten mit einem bild der Aurelien.
. . . . . .
Item ein heidnischwerk Kissenblatt mit dem brunnen des lebens.
Item ein cleins heidnischwerk Kissenbettlin mit dem cananeischen weiblin.
Item noch ein heidnischwerk Kissenblettlin mit einer jungfrouwen und eim einhorn.
Item aber ein heidnischwerk Kissenblatt mit dem Joseph.
Item noch ein heidnischwerk Kissenblatt, mit einer junkfrouwen und einem bappengeuw.
Item ein heidnischwerk Kissenblatt mit einer spinnerin.
Item ein heidnischwerk Kissenblettlin mit Abraham und Isaak.
. . . . . .
Item ein heidnischwerk Kissenblatt mit zweyen bildern.

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Bd. II, S. 149 ff.

39.

STRASSBURG.

Inventar des Frauenhauses im Münster von 1604.

. . . . . .
Item ein grosse griene geschlagene sergen mit heidnischwercklisten.
. . . . . .
Item ein heidnischwerck-banckstulachen mit hirtzen und mülredern.
Item ein alt heidnischwerck-stulachen mit eim glickrad.
Item ein alt heidnischwerck-banckstulachen mit bildern.
Item ein alt heidnischwerck-rücktuch, Endingen und einen weissen schilt mit rothen gilgen.
Item ein alt heidnischwerck-banck-stulachen mit bildern.
Item ein alt lang heidnischwerck-rücktuch mit Zuckmantel schilt und ein schilt mit rot und gelen strichen.
. . . . . .
Item zwey alter heidnischwerck-kissenbletter.
. . . . . .
Item ein gewürckt rücktuch mit rohsen und hirtzen.
Item aber ein heidischwerck-rücktuch mit einem gezegs und gastierung.
Item ein clein rücktuch mit der gepurt Christi und den dryen königen.
Item ein alte heidnischwerck-küssenziechen.
. . . . . .
Item ein cleins heidischwerck-banckstulächlin mit rossen.
. . . . . .
Item ein heidnischwerck-küssen.
. . . . ein blamver getzogen werk-sergen mit einer heidnischwerck-lusten, mehr drey heidnischwerck-küssen.
. . . . . .
Item ein scheibentisch, daruff ein heidischwercktuch mit blow und grienen vöglen.
. . . . . .
. . . . ein lederner Sessel mit heidischwerck-küssen.
. . . . uff dem bencklin hinderm offen ein alt heidischwerck-stulächlin . .
. . . . . .

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, Kloster und Kirche. Bd. I, S. 154.

40.

STRASSBURG.

Inventar von 1604.
(Schätze des hohen Chors, die laut Hagenauischen Abschied nebst dem Gürtlerhof zurückgegeben wurden.)

. . . . . .
Item ein alt heidnisch gewürckte leist cum effigie sancti Erasmi, Steffani et beatae Mariae virginis.
. . . . . .
Item ein alt heidnisch gewürckter vierhang vir ein sacramentheisslin.
. . . . . .

Nach Edmund Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, Kloster und Kirche. Bd. I, S. 143.

41.

FREIBURG I. BR.

Inventar des Münsterschatzes von 1489—1519.

. . . . . .
Item ein heidniss wercktuch, gab her Adam Loep selig ritter und stat sein schilt und der von Feningen daran.
Item aber ein heidniss werktuch ist von den von Tuslingen hie.
Item aber ein heidniss werktuch mit 9 biden, daz gab herr Bernhart Schnebly ritter unserer liben frauen.
Item aber ein alt heidniss werktuch und ist hie von den von Digesheim.
. . . . . .
Item 3 grosse tücher zur zird im kor zu beiden siten.
Item 3 heidniss werktücher zum clein gezird.
. . . . . .
. . . . Item ein heidisch werk gren tuch mit panter, lewen und wilden menner, gab der Iryssen von siner frouwen seligen wegen uf den pfingsttag im 1500 und 13. jar.
. . . . . .

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vom Jacob Heimenhoffer heidisch werk 1514.

1515. Item 5 heidische tücher, vieren von bildwerk und das funff mit grenen blomen, sint mit zwilchin strichen undernet, hat geben junker Cunrat Stirtzel mit sampt sinem bruder Maximilian und der anderen freintschaft unser lieben frauen bouw uf aller heiligen tag im 1500 und 15. jar etc. kostent 200 gulden.

1517. Item ein heidisch altartuch uf Jacob Heimenhoffers altar, ist komen in die custrei uf donerstag sancti Remigii im 17. jar.

1518. Item 2 heitischi tiecher mit 5 figuren des passions hat geben junker Cunrat Stirzels mutter seligen an bouw, costent 100 gulden uf den palmentag im 1500 und 18. jar. etc.

Item die frow von Valkenstein, geborne von Emps hat geben ein gewirkt tuch zu einer zier in den chor circa festum Nicolai in 1500 und 19. jar überantwurt dem custor in die custori.

. . . . . .

Nach Hermann Flamm, Die Schatzverzeichnisse des Münsters 1483—1748. Freiburger Münsterblätter, II. Jg. 1906, S. 75.

42.

MAINZ.

St. Christoph.
Inventar von 1495.

. . . . . .

Zwey stul kussen mit geweben gepilten bletternn, off eyner syten und dar gegen ledder off der andern syten.

Ein lang ruck duch, dar inne ist gewirckt dÿ historie von eÿm kunig von franckenrich und sÿner husfrauwen — und daz henckt man oben herumb, uber den fron altar, Ist gleich breit wie eÿn banck duch.

Zwey semlich banck ducher von kussen blettern henkt man an die gesanckt stul zu ruck off die hoheren fest. (Gab ich sant cristofero, und das langst hat sibenn bletter. das ander hat nit mer dan fünff bletter, die ich mit mir von spier bracht de patrimonio mer) Der hat iecklichs sechs bletter.[1]

. . . . . .

Eyn gross gebildt duch mit Inschlagen gebraucht man Jars in der karwochen zu dem heiligen grabe, bey Sant Thomas cappellen.[2]

Inventar von St. Christoph in Mainz von 1495, fol. 1a und 6a.

43.

SPEIER.

Dominikanerkloster.
Inventar von 1525.

. . . . . .

Item XXVIII gewirckte und sunst kussin ziechen mit kussin guet und boess.

Item funff gewurckter wille furaltar Ducher.

. . . . . .

Item ein Rod gewurckt willen furaltar Duch.

Item IX. Deppecht und der ein usswendig mit seiden Dier werck.

. . . . . .

. . . . . .

Nach J. Mayerhofer, Das Inventar des Speierer Dominikanerklosters vom Jahre 1525. Mitteilungen des Historischen Vereines der Pfalz. Bd. XV, 1891, S. 31.

[1] Die letzten Worte von späterer Hand nachgetragen.

[2] Nachtrag von 1505.

44.

TRIER.

Aus der Speirischen Chronik.
(Handschrift in Karlsruhe, die vermutlich zwischen 1455 und 1471 geschrieben wurde.)

Item der römische Keyser (Friedrich III.) und der hertzog von Borgundien (Karl der Kühne) stunden by einander in der kirchen (zu Trier) 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.

Nach F. J. Mone, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte. Bd. I, Karlsruhe 1848, Nr. 282.

45.

NÜRNBERG.

SPITALKIRCHE ZUM HEILIGEN GEIST.
Inventar von 1401.

. . . . . .

Tebich:

Item und zwen tebich in der truhen bei dem messgewant.

Drey Tebich uher greber und zwen tebich fur den altar.

Leich tucher:

. . . . Ejn gewohrtz (gewirktes) wulleins leichtuch mit dem jungsten Geriht und mit unser frawen gehort zu peter Grossen (Spitalmeister, 1403) grebnuss.

Alter Tucher, die man vorn fur die elter henckt:

. . . . Ejn wullein geworhten furhanck mit dem jungsten geriht. Ejn geworhtz mit sant Espeten. Ejn geworhtz mit kaiser heinrich. Ejn plobs mit streiffen samot. Ejn rot samot. Vjer geworhtez mit den Ewangelisten. Ejn geworhtz mit dem abent essen mit der pfinczing und der ebner schilt. Ejn geworhtz mit unser frawen schiedung mit des valners (soll Valzners heißen) und dez Lispergers schilt. Ejns mit woppen tecken mit der grossen schilt. Ejns auf eim satploben podem mit weissen swannen . . . .

Pulpit tucher:

Zwei gewarchte tuch uber pulppit . . . .

. . . . . .

Nach Hans Boesch, Heiligtümer, Kleinodien und Ornat der Spitalkirche zum heiligen Geist in Nürnberg im Jahre 1401. Mitteilungen des Germanischen Museums. Bd. II, 1889, S. 28.

46.

KLOSTER HEILSBRONN BEI NÜRNBERG.

Rechnungen des Custos und Abts.

. . . . 1440:

pro novis tapetis ad summum altare 4 gulden; 1443 fur wirken tuch unter ein tepych 5 t; tenetur solvere 10 flor. Leonhardo Taffler in Nurnberga pro tapetibus pendentibus super stalla conventus temporibus festivitatum. . . . .

Nach Scheins, Die kirchlichen Schätze des ehemaligen Klosters Heilsbronn bei Nürnberg. Repertorium für Kunstwissenschaft I. 1876, S. 84.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

47.

NÜRNBERG.

FRAUEN- ODER MARIENKIRCHE.

Inventar von 1442.

Altar tucher auf unser frauen altar:

. . . . . .

Item ein alt gewurckts altartuch daz man teglich nutzt mit geuder schillt.

Item ein gar alts gewurckts altar tuch des man nit mer nutzt.

Item ein gut gewurckt altar tuch mit pfintzig schillt.

. . . . . .

Altar tucher auf die clein altar:

. . . . . .

Item ein gut gewurckt altartuch mit paumgartner und zeuner schilt.

Item ein gewurckt alartuch mit tucher und grolant schiltt.

Item ein gewurckt altar tuch mit unser frauen kintpett.

Item ein altartuch mit gewülcken mit sant Barbara pild mit ebner und rieter schilde.

Item ein gewurckt altartuch mit dez Storn schillt.

. . . . . .

Item ein gewurckt altartuch mit sant felitzen mit iren siben sunen.

. . . . . .

Item ein rot gemosiert gewurckt tebich mit golde gehort auff pulpitum auff altar mit seydein frensen. 1453.

Item ein graben und swartzen gemosirten gewurckten tebich fur altar. 1453.

Item ein gemosiert tebich uber den sitz stul. 1453.

. . . . . .

Item Mertein beheim hat geben dem gotzhaus ein gewurckts altar tuch mit peheim und schopper schillten, die sammatleisten mit gefrens zalt die kirchen. 1465.

. . . . . .

Item 6 gewurckte panklach pos und gute.

Item 3 alte pulpat tucher.

Item 2 gewurckte pulpat tucher mit gewulken mit der imhof. schillt.

Item ein gewurckt furhenglein fur daz tischlein darauff man am suntag pettelt.

Item ein gewurckt tuchlein, das man den fursten unterlegt, wenn sie messhoren.

Item ein grossen gewurckten tebich mit unser frauen pild und etlicher junckfrawen pild den gab an daz gotzhaus die Peter hallerin.

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.

Item ein clein gewurckt tuch fur unser frauen pild.

Item ein gut gewurckt tuch fur unnser frauen pild mit schürstab und deichsler schillt.

Item zwey gewurckte fürhenglein neben Sant anthony altar mit der storen schild.

Item ettwevil umbheng neben die alltar die all pos und gut sein.

. . . . . .

. . . . . .

Item ein gewurckt pancklach mit adam und eva.

. . . . . .

Nach J. Metzner, Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg, 32. Bericht des historischen Vereins zu Bamberg, 1869 S. 26.

48.

NÜRNBERG.

Testament der Frau Margarethe Herdegen von 1448.

. . . . . .

Item ich schick Herrn Purckhart Stol, meinem Caplan, 2 gülden und zwen silberein pecher und 6 beschlagen löffel und fünff gewürckte küss, das die küss allbeg peleiben in dem hawss eynen yden Caplan, darnach schick ich das ein yder mein Caplan meine czwey Pancklach, die in die capelln gehorn und den grabtebich ynne haben sol und die darleyhen wenn man der bedarff zu dem gotzdinst.

Item ich schick margreten mertein pesslerin, meiner Swester tochter .... ein polster und zwey hauptküss, und ein guten gewürckten polster und das pancklach, das mir mein mutter selig gab und 10 scz küss und vergult kopfflein darauff stet waltstromer und streitperck.

. . . . . .

Nach Letzter Wille Frawen Margarethen Herdegen Valtzners seligen Wittib a. 1448. Neue Beiträge zur Geschiche der Stadt Nürnberg. I. 1790, S. 179 und 184.

49.

NÜRNBERG.

BARFÜSSERKLOSTER.

Inventar von 1448.

. . . . . .

Item ein grosser gewurkter tebich, daran stet der Hamerstil schilt.

Item siben neu tebich gewurkt mit gewulkten und plobem gugler (Barchent) unterzogen. die gehorn auf die sechs pulpit im kor.

Item ein rot tebich mit weissen haidnischen tiren.

Item 1 tebich mit gelben Sternen.

Item ein rot serg in die prespitern und sust ein alter gewurkter tebich mit allerlei tirlein.

Item ein langs panklach und zwei kurze mit weinreben und tirlein.

Item drei alte grab tebich.

Item ein guter gewurkter tebich mit der Teufel schilt.

Item ein gewurkter grab tebich, doran stien die heiligen drei kunig.

Item aber ein gut grab tebich, dorauf stet der Forstmeister und Schopper schilt.

Item aber ein grab tepich, dorauf der Waldstromer schilt.

Item sust vil ander tebichlein und tücher, die man praucht fur die altar und zu andern notturftigen dingen, die sein gering.

. . . . . .

Item in der Kirchen sein 13 gute altartucher gewurkter.

Item im kor und capellen vier gute gewirkte altartucher.

Item sust gemeiner altertucher achte.

. . . . . .

Nach Pickel, Ein Nürnberger Klosterinventar aus dem Mittelalter. Mitteilungen des Vereins für Geschichte Nürnbergs. Bd. 20, 1913, S. 234.

50.

BAMBERG.

Domkustorei-Rechnungen 1464—1581.

. . . . . .

1478/80 .... 18 fl. 1 Pfd. kostete das gewirkte Kreuz mit der Verklärung des Herrn; darunter die Bilder St. Kaiser Heinrich und Kunigunda .... (Stickereien).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1481/82. . . . . Seidensticker Endres . . . . auch das Altartuch Trium Regum repariert (5 fl). 2 gute Tischtücher mit gulden Streifen gewirkt (2 fl) wurden zu zwei Altartüchern für die höchsten Feste verarbeitet . . . .

1500/01 für 21 Elle Fransen 5 Pfd. zu den beiden langen Teppichen, die an der Mauer auf St. Peterschor hängen. desg. 4 Pfd. für 17 Ellen Fransen zu 2 Teppich auf dem Georgenchor.

1503/04. Meister Jörg hatte für 17 Pfd. 7 Heilige auf einen blauen Teppich gemalt. . . . . (?)

1505/06. Aus einem alten Teppich wurden für 4 Pfd. 4 Kaseln gefertigt.

. . . . . .

1579/80. Für eine gewirkte Decke mit Bildern in die Kirche (aus Fiskals Testament) 19 Pfd.

1580/81. Für 2 Teppiche zum Kreuzteppich auf den Georgenchor 170 Pfd. 21 Pfd. für zwei messinge Zimbeln (Corp. Chr.). Maler Jakob in der Langgasse malte für 159 Pfd. die Patrone und ein Kruzifix auf den Georgenchor; hiezu eine Stange zum Aufwickeln 1 Pfd. und 2 Pfd. Trinkgeld.

. . . . . .

Nach Michael Pfister, Auszug aus den Bamberger Dom-Kustorei-Rechnungen der Jahre 1464—1801. Berichte des historischen Vereins zu Bamberg, Bd. 57.

51.

KLOSTER MICHELSBERG BEI BAMBERG.

Inventar des Abtes Andreas von 1483.

. . . . . .

Tria antependia pro fenestris.

Unum magnum tapetum pro ornatu Stube. . . .

. . . . . .

sex antependia ad sandem. . . .

. . . . . .

Unam novam pallam preciosam intextam auro ad summum altare sine antependio.

Unam pallam cum antependio intextam auro.

Unum antependium intextum diversis ymaginibus sine palla.

Unum antependium fusorum laneum cum assuta palla.

Unum antependium lineum depictum cum patronis.

. . . . . .

Duo antependia lanea cum ymaginibus (intexta ac pallis assutis).

. . . . . .

unum antiquum intextum aurorum pannum.

. . . . . .

unum laneum pannum cum leonibus ad ambonem.

Unum pannum laneum cum ymagine salvatoris ad prespiterium.

Unum lineum pannum cum leonibus.

Unum magnum laneum pannum cum historia filii prodigi.

. . . . . .

Duo tapecie ad summum altare.

. . . . . .

unum antependium laneum contextum cum ymaginibus patronorum cum palla assuta.

Nach dem Manuskript im Bayerischen Staatsarchiv, Bamberg.

52.

WÜRZBURG.

Inventar des Doms 1495 oder Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Verzeichnisse

des seit dem Jahre 1448 vorhanden gewesenen Domschatzes.

. . . . . .

In der Sakristey, in der Kirchnerkammer.

. . . . . .

Funf Bankkissen und vier Banktücher.

. . . . . .

Drey alte Decken zu dem Altar.

. . . . . .

Acht Altartücher und zwei gewürckte Tücher für den Altar.

Ein Banktuch.

Ein alter grosser tebich, der leyt uff des Bischoffs Pult.

Ein alter tebich, den legt man fur den Alter diebus festivis. In der Schnecken ober Allerseelen hangen die Tebich ut sequitur:

Item zwen grosse lange Tebich, die man uff dem Chor aufhenkt in die Stule hinter die Herren. An dem Teppich ist vita S. Kiliani, an dem andern vita trium regum.

Ein Tebich mit Bischoff Rudolff von Schernbergks Wappen.

Ein Tebich mit Bischof Hansen von Grumbachs Wappen.

Ein Tebich, daran steht castrum virtutum. Hrn. Christoffels von Grumbachs Tebich mit seinem Wappen.

Den alten Fiscals Tebich mit Schilten.

Ein alter Tebich, daran ist Brawnschweick.

. . . . . .

Ein Tebich, doran steht Hrn. Merten Truchs Wappen.

. . . . . .

Nach Scharold, Geschichte und Beschreibung des St. Kilians-Doms, oder der bischöflichen Kathedralkirche zu Würzburg. Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, 4 Bd. 1838, Beilage S. 131.

53.

HALBERSTADT.

Inventar des Dompropstes Balthasar von Neustadt von 1516.

. . . . . .

twe grote gewrochte Flameske doke, twe ruggelaken, ... 4 gewrochte ruggelaken,

. . . . . .

eyn ruggelaken, eyn kleyne banklaken.

. . . . . .

Nach Gustav Schmidt, Die Dompröpste von Halberstadt. Zeitschrift des Harzvereins, Bd. 19, 1886, S. 82.

54.

HALLE.

STIFTSKIRCHE.

Inventar von 1525.

. . . . . .

1 roter tebicht mitt bilder vor den altar ufs techants fest.

1 tebicht cum historia Alexej.

. . . . . .

35 gewirckter guldener und seydener tucher, sso umb den hoen altar, innwendig und ausswendig an dem letner und in der kirchenn pflegen zcw hangenn in den hoen festenn.

. . . . . .

1 gestickt oder gewirckt tuch von getzogenem golde unnd silber, dorinnen eyn pellican und mit schwartem sammet oben und unden verlenget hengett vor dem sacrament.

. . . . . .

Nach Paul Redlich, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle. Mainz 1900, S. 48.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

55.

HALLE.

Breviarium des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg 1532.

. . . . . .

Wye man die Tepichte hengen sall nach der Ordenunge. Und erstlich yn dem chore bey dem hohen altar.

Uff des Probstes seytten nach den stulen, darynne dye Priester und Thumhern stehen bey der seulen, das tuch mit des Keysers Controfact in der gestalt sancti Eustachij. Das tuch mit dem cleinen Crucifix, mit guldem stucke umleget. Die stule,da der Priester mit den ministranten ynne sittzet, das rotte, gulden sammet tuch, Ader eyn anders, sso es gemacht wirdet. Darnach das tuch mit dem grossern Marienbilde.

Uff des Dechandts seitten nach den stullen bei der seulen das tuch mit dem grossen Crucifix. Das tuch mit der figur der erweckunge Lazari. Das cleiner unser lieben frawen tuch in gulden stucke gefasset. Das tuch mit der geburt Christi.

An dem Lettner inwendig ym chor:

Das tuch mit sanct Moritz und Magdalenen mit unsers gnedigsten herren wappen. Und uff ytzlicher seitten eyn kleynes.

Ausswendig an dem Lettener nach der kirchen:

In dem mittel das tuch mit dem Oelberge, mit Sammet gefasset.

Scu der rechten hand uff des Probstes seitten. Das grosser, gulden unser frawen bilde, mit guldem tuch und Sammet gefasset. Das tuch mit der erweckunge Lazari. Das tuch, da Christus Magdalene im Garten erscheynet. Das gulden lange smale, gewurcket tuch.

Zcu der lincken handt uff des Dechandts seitten. Das kleiner, gulden unser lieben frawen tuch, yn sammeth und gulden stucke gefasset. Das ander tuch mit der erweckunge Lazari. Das tuch mit dem heidenischen weybelin uber dem Borne. Das gulden, lengelich gewurckt tuchlyn mit Marienbilde und engeln.

Die Acht stucke Tepichte zcwischen den pfeylern an dem gange uff beiden seiten.

Uff des Probstes seitten an dem Chore an dem andern pfeyler Das tuch mit der geburth Christi. Das tuch mit den heyligen dreyen konigen. Das Tuch mit der Figur Ecce homo. Das tuch, darynne Pilatus die hennde weschet.

Uff des Dechandts seitten an unsers gnedigisten herren hauss. Das tuch mit der aussfuhrunge Christi. Das tuch mit dem Crucifix. Das tuch, darynne Christus vom creutze genohmen. Das tuch mit der hymelfahrt Christi.

An dem Gange vor unsers gnedigisten herren Hausse:

In dem mittell das grosse tuch mit sanct Annen geschlechte.

Zcu der rechtten handt in choro Prepositi an dem tuch Sanct Annen anzufahen. Den Fall Christi mit dem creutz. Die Kronunge. Die Geysselunge. Der Oleberge. Unser frawen bilde.

Zcu der lincken handt in choro Decani, an dem tuche sanct Annen anzufahen. Die Veronica. Das crucifix. Das Vesperbilde. Die resurrectio Christi.

. . . . . .

Nach Paul Wolters, Ein Beitrag zur Geschichte des Neuen Stiftes zu Halle. Neue Mitteilungen aus dem Gebiete der hist. antiquarischen Forschungen, Bd. XV, 1882, S. 36.

56.

SACHSEN.

Inventar der Teppiche des Herzogs Johann Friedrich von Sachsen. 1566.

Verzeichnuss der gewirckten Deppich mit Goldt und der gewirckten Debbich ohne Goldt, auch gewirckte Tischdeppich und gewirckter Bancktucher so meinem gn. f. u. h. h. Johanss Friderichen dem mittlern, Hertzogen zu Sachsen zu s. f. gn. theil worden seind, wie auff dem Grimmenstein dinstag nach Esto michi seind getheilt worden. Anno 1566.

Gewirckte Debbich mit Goldt.

Ein Debbich, darinnen der Herr Christus von Creutz genommen und ins grab gelegt; ist mit gruner Leinwath gefuetert.

Ein Debbich, darinnen Pilatus den herrn Christum verurtheileth und die Hende wescht; ist mit gruner Leinwath gefuettert.

Ein Debbich, darinnen der herr Christus das Volckh mit funf gersten Brodt und zweien vischen speisst.

Ein Debbich, darinnen die Apostel in die welldt gesandt werden.

Ein Debbich mit dem Englischen Gruss, auf den seitten vier Propheten, mit dem Spruch: Ecce virgo concipiet.

Ein Debbich, darinnen ein König mit seiner Königin, iren Dienern und Frawenzimmer; oben stehet: Tota pulchra est.

Ein Debbich mit einem Thurnier umbher mit den Sächsischen wappen.

Ein Debbich mit dem Kinder-Tantz; darinnen stehet: nun frewet euch lieben Christen gemein.

Ein Debbich mit dem König inn Engellandt und mit meinem gnedigen allten herren, dem Churfürsten zu Sachsen.

Ein Debbich, da gibt ein Manss-Person einer Jungckfrawen ein guldin Tuch, auf einer seitten stehet ein alter man mit einem grabscheidt.

Zween cleiner Debbich, ist einer cleiner denn der ander, mit meins gned. alten herrn, des Churfursten zu Sachsen Contrafactur.

Ein cleiner Debbich mit dess Hertzogen von Gulchs Contrafactur.

Ein cleiner Debbich mit D. Luthers Contrafactur.

Ein Debbich mit dem herrn Christo, wie er das Creutz tregt, ist mit schwarzer Leinwat gefuetert.

Ein Debbich mit Maria und Anna und dem Kindlin Christo; ist nit gefuetert.

Drey Debbich mit dem Seeman, Lucä am 8. Ist mit schwartzer Leinwat gefuetert.

Ein Debbich mit der sendung des h. Geistes; ist mit schwartzer Leinwat gefuetert.

Ein Debbich mit S. Eustachio, wie er fur den Churfursten kniet. Ist mit schwartzer Leinwat gefuetert.

Ein Debbich, darinnen sitzet ein König auf einem Stuel, bei ime stehet ein fraw mit einem eingebundenen Kinde, mit schwartzer leinwat gefuetert.

Ein Debbich mit einer Göttin, die hat einen ziehebogen in der Handt und einen Rosenkrantz auf dem Haupt. Ist mit schwartzer Leinwat gefuetert.

Ein Debbich, darinnen stehet: Justitia homo; mit schwartzer Leinwat gefuetert.

Ein Debbich, darinnen Bulerey ist; mit schwartzer Leinwat gefuetert.

FünfDebbich mit allerley figurn, clein und gross, darunter zween, haben kain Goldt.

Gewirckte Brust-Debbich mit Goldt.

Nein Debbich mit wilden Mennern; seind mit schwartzer Leinwat gefuetert.

Sechs Debbich mit den Sechssischen und Gulchischen Wappen.

Gewirckte Debbich ohn Goldt.

Ein Debbich mit Maria und dem Kindlin Christo, dem gibt Joseph ein Apffel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ein Debbich mit der Creutztragung des Herrn Christi.
Ein Debbich mit der Königin Hester, darfur kniet Haman und bitt um sein Leben.
Vier Debbich, wie Daniel in den gluenden offen geworffen wurdt, und der König Nebucadnesar.
Zween gruene Debbich mit Thiergarten.
Ein Debbich mit einem Cruzifix.
Ein Debbich, darinnen ein König mit einem Scepter.
Ein Debbich, darinnen ein König mit einem schwartzen Bart.

Brust-Debbich ohne Goldt.

Sechs Debbich mit des Herrn von Sachsen Wappen.
Zween solche Debbich auf die vorbenckhe.
Zween Debbich mit nackenden Kindern und allerlei Vögeln.
Ein Debbich mit Verbum domini.
Dreyzehen gruene Debbich auf damassken Art mit des Herrn von Sachsen Wappen, lang und kurz.
Ein solch gruenen Debbich mit dem Gulchischen Wappen.

Banckthuecher ann Goldt gewirckht.

Zwey lange gruene Banckthuecher mit dem Sachsischen Wappen.
Drey Banckthuecher mit aller (ley) Farben und Blumen.

Gewirckte Tisch Debbich von Goldt.

Ein Dafell-Debbich mit dem wappen Chur und Sachsen. Ist mit weisser Leinwat gefuetert.
Ein Disch-Debbich mit Verbum Domini.
Zween gruener Disch-Debbich.
Drey rothe Disch-Debbich.
Ein Rodiser Dischdebbich. etc.
. . . . . .

Nach Gewirkte Teppiche des Herzogs Johann Friedrich von Sachsen, 1566. Anzeiger für die Kunde deutscher Vorzeit, Bd. 6, 1837, Sp. 363.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

REGISTER

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VERZEICHNIS
DER BILDTEPPICHE NACH AUFBEWAHRUNGSORTEN

AACHEN.

Städtisches Kunstgewerbemuseum.

Kissen mit wappenhaltender Wildfrau. Taf. 326 b. S. 195, 277.

AMSTERDAM.

Museum voor Geschiedenis en Kunst.

Antependium mit der heiligen Sippe. Taf. 230 a. S. 161, 256.

BAMBERG.

Jakobskirche.

Teppich mit Kreuzigung Christi. Taf. 294 a. S. 183, 269.
Teppich mit Grablegung. Taf. 294 b. S. 183, 269.

Domschatz.

Wandteppich mit Passionsszenen. Taf. 309. S. 188 f., 272.

BASEL.

Historisches Museum.

Drei Teile eines Rücklakens mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren. Taf. 27. S. 85 f., 212.
Teppich mit vier auf Fabeltieren reitenden Wildleuten. Taf. 55 b. S. 94, 218.
Teppich mit den neun stärksten Helden. Taf. 70. S. 100 f., 222.
Rücklaken mit Darstellung der Weiberlisten. Taf. 69 b. S. 101, 221 f.
Teppich mit Liebespaar und Fabeltieren. Taf. 74. S. 103 f., 223.
Teppich mit Liebesgarten. Taf. 75/76. S. 104 f., 223 f.
Drei Teile eines Minneteppichs mit kartenspielendem Paar. Taf. 78/79. S. 105, 224.
Feer-Teppich. Taf. 81/82. S. 106 f., 225.
Fragment mit vier Tieren. Taf. 83 a. S. 108, 225.
Teppich mit drei Szenen aus dem Leben Jesu und mit Heiligen. Taf. 86. S. 110 ff., 226.
Teppich mit fünf weiblichen Heiligen. Taf. 93. S. 113, 227.
Antependium mit Auferstehung Christi. Taf. 96 a. S. 113 f., 228.
Antependium mit der Ausgießung des heiligen Geistes. Taf. 96 b. S. 113 f., 228.
Teppich mit der Geschichte des armen Lazarus und des reichen Mannes. Taf. 103. S. 116 f., 230.
Teppich mit Liebespaaren. Taf. 125 a. S. 127, 235.
Zwei Streifen mit Darstellungen aus der Geschichte Heinrichs des Löwen. Taf. 165. S. 142, 244 f.

BERLIN.

Besitz des Fräuleins Carlotta Brinckmann.

Fragment mit Szene aus einem Roman oder einer Legende. Taf. 122 a. S. 126 f., 234.

Kaiser-Friedrichs-Museum.

Antependium mit Hortus clusus. Abb. 56. S. 114.

Kunstgewerbemuseum.

Fragment mit Evangelistensymbolen. Taf. 185. S. 148 f., 250.
Fragment mit stilisierten Wolkenbändern. Taf. 281 b. S. 180, 284 b.

Schloßmuseum.

Gereons-Teppich. Taf. 1, 2. S. 22 ff., 205.
Fragment eines Teppichs mit Greif und Liebespaar. Taf. 54. S. 93 f., 218.
Teppich mit Liebespaaren. Taf. 71 a. S. 102, 222.
Teppich mit drei Szenen aus dem Leben Christi. Taf. 84 b. S. 109 f., 226.
Teppich mit der Geschichte der Susanna. Taf. 208—211. S. 152 f., 253.
Teppich mit Spiel- und Jagdszenen. Taf. 253. S. 172 f., 261.
Zwei Teppiche mit Philosophen, Kirchenvätern und Weisen des alten Testaments. Taf. 316 a, b. S. 190, 273 f.
Kissen mit Jungfrau und Einhorn. Taf. 328 a. S. 195, 276.
Kissen mit Hirsch. Taf. 328 b. S. 195, 276.
Kissen mit Jungfrau und Einhorn. Taf. 329 a. S. 195, 276.
Kissen mit wilder Frau. Taf. 319 b. S. 195, 276.

BESANÇON.

Musée.

Teppich mit dem Wildleutespiel „Der Graf von Safoi". Taf. 66. S. 97 ff., 220 f.

BRÜSSEL.

Musées Royaux du Cinquantenaire.

Teppich mit fünf Szenen aus einem Roman wilder Leute. Taf. 171. S. 146, 246 f.

CHICAGO.

Sammlung Chauncey-Blair.

Teppich mit der Legende des heiligen Kreuzes. Taf. 300. S. 185, 270.

COLMAR.

Unterlindenmuseum.

Fragment mit schachspielender Königin. Taf. 77. S. 105, 224.
Teppich mit Jungbrunnen. Taf. 124. S. 127, 225.

DARMSTADT.

Hessisches Landesmuseum.

Streifen mit den Wappen „Bragan", „Ungern", „Ispange" und „Cipern". Taf. 177—179. S. 148 f., 248.
Streifen mit vier Wappen. Taf. 180/181 a. S. 148 f., 248.
Fries mit acht Wappen. Taf. 180/181 b, c. S. 148 f., 248.
Streifen mit sieben Wappen. Taf. 180/181 d. S. 148 f., 249.
Taufdecke mit Ornamentranken. Taf. 183 a. S. 148 f., 249.
Antependium mit Christus am Kreuz, Verkündigung und Heiligen. Taf. 186—188. S. 148 f., 250.
Fries mit weiblichen Heiligen. Taf. 189 a, b. S. 148 f., 250.

DRESDEN.

Kunstgewerbemuseum.

Fragment mit Johannes dem Täufer. Taf. 91. S. 112, 227.

ENGLAND.

Privatbesitz.

Teppich mit Anbetung der Könige und Heiligen. Taf. 293. S. 182 f., 269.

FRANKEN.

Privatbesitz.

Teppich mit Ölberg. Taf. 243. S. 168 f., 259.
Teppich mit den Heiligen Pankratius und Gotthard. Taf. 289 a. S. 181, 268.
Teppich mit Christus als Schmerzensmann und den beiden Johannes. Taf. 298. S. 185, 270.
Teppich mit dem Abschied der Apostel. Taf. 301. S. 185 f., 270 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

FRANKFURT A. M.

Kunstgewerbemuseum.

Fragment mit Wildleute-Darstellungen. Taf. 58. S. 95, 219.

Städtisches Museum.

Teppich mit Szenen aus dem Leben Mariä. Taf. 231. S. 161, 257.

FREIBURG I. BR.

Münster.

Teppich mit Anbetung der Hirten. Taf. 158. S. 141, 243.
Antependium mit Ausgießung des heiligen Geistes. Taf. 159 a. S. 141, 243.
Antependium mit Madonna und Kind zwischen Katharina und Barbara. Taf. 159 b. S. 141, 243.

Münsterschatz.

Teppich mit fünf Szenen der Passion Christi. Taf. 160/161. S. 141, 244.

Städtische Altertümersammlung.

Teppich mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau und mit Heiligen. Taf. 162—164. S. 142, 244.
Zwei zu Kissen verschnittene Teilstücke eines Wirkstreifens mit Ornamentranken. Taf. 184 a, b. S. 148 f., 249.
Wirkstreifen mit den Minuskeln S und M. Taf. 184 c. T. 148 f., 249 f.
Fries mit Wappen und wappentragenden wilden Leuten. Taf. 192/193. S. 149 f., 251.
Teppich mit Tieren. Taf. 238, S. 166 f., 258.

GELNHAUSEN.

Marienkirche.

Teppich mit Szenen aus dem Leben Christi. Taf. 169. S. 144 f., 245 f.
Antependium mit Hortus clusus, Geburt Christi und Anbetung der Könige. Taf. 216. S. 154 f., 254.

GOLUCHOW, SCHLOSS.

Fürstlich Czartoryskisches Museum.

Vier Fragmente mit Szenen aus der Passion Christi. Taf. 198—201. S. 150, 251.

GRIES BEI BOZEN.

Stift.

Teil eines Rücklakens mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren. Taf. 28/29 b. S. 85 f., 212.
Teppichfragment mit Jungfrau, Jüngling, Fabeltieren und Wildleuten. Taf. 30/31 b. S. 85 f., 213.
Teppich mit Liebespaar. Taf. 32. S. 85 f., 213.
Teppich mit fünf Heiligen. Taf. 88. S. 112, 227.
Teppich mit Anbetung des Kindes. Taf. 92. S. 112, 227.

HALBERSTADT.

Domchor.

Teppich mit der Geschichte Abrahams und dem heiligen Michael. Taf. 3—6. S. 39 ff., 205 f.
Teppich mit Christus und den zwölf Aposteln. Taf. 8—10, 22 a. S. 46 ff., 206 f.
Teppich mit Karl dem Großen und vier Philosophen. Taf. 11. S. 50 ff., 207 f.

Dom.

Fragment einer gewirkten Palmettenborte. (Zum Karls-Teppich gehörig.) Taf. 7 c. S. 208.
Teil einer gewirkten Mäanderborte. (Zum Abrahams-Teppich gehörig.) Taf. 7 d. S. 206.
Zwei Wandteppiche mit Darstellungen aus dem Marienleben. Taf. 333—344. S. 196, 277 f.

HAMBURG.

Kunstgewerbemuseum.

Kissen mit Dame und Kind. Taf. 41/42 b. S. 90, 215.
Kissen mit Dame und Papagei. Taf. 72. S. 102, 223.

HEILIGENBERG, SCHLOSS.

Fürstlich Fürstenbergsche Sammlung.

Teppich mit dem Tod der Maria. Taf. 34. S. 86 ff., 214.

KALCHREUTH.

Kirche.

Teppich mit Madonna und Kind in der Glorie. Taf. 281 a. S. 179 f., 266.

KLAGENFURT.

Museum.

Teppich mit wilden Leuten und Fabeltieren. Taf. 44—46. S. 90, 216.

KOPENHAGEN.

Nationalmuseum.

Teppich mit Wildmann, der von einer Frau an einer Kette gehalten wird. Taf. 65 a. S. 96, 220.

KÖLN.

Kunstgewerbemuseum.

Fragment mit dem Tod der Maria. Taf. 33. S. 86 ff., 213.
Teppich mit satirischer Darstellung. Taf. 68. S. 99, 221.
Fragment mit zwei Szenen aus der Dichtung „Der Busant". Taf. 147. S. 131 ff., 240.
Teppich mit der Suche nach der Treue. Taf. 204/205 a. S. 151 f., 252.
Teppich mit Märtyrerinnen. Taf. 262. S. 176, 263.

Privatbesitz.

Teppich mit Anbetung der Könige. Taf. 36 a. S. 87 f., 214.

St. Maria Lyskirchen Kirchenschatz.

Zwei Kissen mit wildem Mann und Wappen. Taf. 327 a, b. S. 195, 276.

Sammlung Schnütgen.

Streifen mit Johannes dem Täufer, Verkündigung und Anbetung der Könige. Taf. 230 b. S. 161, 256 f.
Kissen mit Jungfrau und Einhorn. Taf. 330 a. S. 195, 277.
Kissen mit Jungfrau und Einhorn. Taf. 330 b. S. 195, 277.

KREUZENSTEIN, BURG.

Sammlung Wilczek.

Teppich mit der Geschichte der heiligen drei Könige. Taf. 226/227, 228. S. 160, 256.

LIECHTENSTEIN, SCHLOSS (WÜRTTEMBERG).

Fragment mit der Taufe Christi. Taf. 94 b. S. 113, 228.
Fragment mit Madonna und Kind. Taf. 95. S. 113, 228.

LIECHTENSTEIN, BURG BEI MÖDLING.

Sammlung des Fürsten Liechtenstein.

Kissen mit Jungfrau und Einhorn. Taf. 331 a. S. 195, 277.
Kissen mit Wappen. Taf. 331 b. S. 195, 277.

LONDON.

Victoria- und Albert-Museum.

Gereons-Teppich. Taf. 1, 2. S. 22 ff., 205.
Rücklaken mit Monatsdarstellungen. Taf. 127—130. S. 128, 236.
Rücklaken mit sechs Szenen aus der Dichtung „Der Busant". Taf. 142—146. S. 131 ff., 239 f.
Teppich mit Suche nach der Treue. Taf. 204/205 b. S. 151 f., 252.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

LÜNEBURG.

Museum.

Kissen mit Wappen. Taf. 326 a. S. 194, 276.

LYON.

Musée des Tissus.

Gereons-Teppich. Taf. 1, 2. S. 22 ff., 205.
Zwei Fragmente mit Szenen aus der Passion Christi. Taf. 202, 203. S. 150, 252.

MAIHINGEN.

Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Sammlung.

Teppich mit vier Szenen aus dem Leben der Jungfrau. Taf. 207. S. 152 f., 253.
Teppich mit Dreifaltigkeit, St. Sebald und St. Michael. Taf. 258. S. 174, 262.
Drei Fragmente mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau. Taf. 259/260 a, b, c. S. 174 f., 262 f.
Teppich mit der Legende der heiligen Walpurga. Taf. 274—276. S. 178, 265.
Teppich mit der Geschichte Josefs. Taf. 290. S. 182, 268.
Teppich mit drei Szenen aus dem Leben Mariä. Taf. 291/292. S. 182, 269.
Teppich mit der Legende der heiligen Walpurga. Taf. 317/318. S. 192 f., 274.
Fragment mit dem Stammbaum des englischen Königshauses und der heiligen Walpurga. Taf. 320. S. 192 f., 274 f.

MAINZ.

Dom, Kapitelsaal.

Zwei Streifen mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren. Taf. 172/173. S. 146 f., 247.
Teppich mit wilden Leuten auf der Jagd. Taf. 174. S. 147, 247.
Zwei Rücklaken mit Damen und Blumengeistern. Taf. 175. S. 147, 247 f.
Teppich mit Wurzel Jesse und Sippe Christi. Taf. 212—214. S. 152 f., 254.

Altertümersammlung.

Fragment mit der Rheinfahrt der heiligen Ursula. Taf. 215. S. 154 f., 254.

MANNHEIM.

Historisches Museum.

Teppich mit Liebeswerbung. Taf. 176. S. 147 f., 248.

MARBURG.

Elisabethkirche.

Zwei Teile eines Teppichs mit der Geschichte des verlorenen Sohnes. Taf. 222—225. S. 160, 255 f.

MÜNCHEN.

Bayerisches Nationalmuseum.

Teppich mit Wappen der Hohenberg und Toggenburg. Taf. 26. S. 84, 211 f.
Fragment mit einer Jagd wilder Männer. Taf. 113. S. 124 f., 232.
Kleiner Teppich mit Wappen. Taf. 183 b. S. 148 f., 249.
Teppich mit Darstellung eines Hostienwunders. Taf. 255/256 a, b, c. S. 173, 262.
Teppich mit der Vermählung der heiligen Katharina. Taf. 279. S. 179, 266.
Teppich mit Abendmahl und Fußwaschung. Taf. 280. S. 179, 266.
Teppich mit Einhornjagd. Taf. 283 a. S. 180, 267.
Teppichfragment mit Szene am Brunnen. Taf. 283 b. S. 180, 267.
Teppich mit heiliger Taube und Spruchband. Taf. 289 b. S. 181 f., 268.
Fragment eines Teppichs mit der Geschichte des verlorenen Sohnes. Taf. 295/296 c. S. 184, 270.
Antependium mit Szenen aus der Geschichte Christi. Taf. 306. S. 188, 271 f.
Teppich mit Anbetung der Könige. Taf. 307, 308 a, b. S. 188 f., 272.
Teppich mit der heiligen Walpurga. Taf. 319. S. 192 f., 274.
Fragment mit dem Stammbaum des englischen Königshauses und der heiligen Walpurga. Taf. 321. S. 192 f., 275.
Kleines Wirkstück mit St. Sebald. Taf. 322 b. S. 193, 275.
Teppich mit zwei weiblichen Heiligen. Taf. 323. S. 193, 275.
Antependium mit Aussendung der Apostel. Taf. 324. S. 193, 275 f.
Fragment mit dem Wappen des englischen Königshauses. Taf. 325 a. S. 193, 276.
Fragment mit Jungfrau und Einhorn. Taf. 325 b. S. 193, 276.

Sammlung Becker.

Fragment mit dem heiligen Sebastian. Taf. 190. S. 148 f., 250.

Sammlung Bernheimer.

Antependium mit Anna Selbdritt und vier weiblichen Heiligen. Taf. 206. S. 152, 253.

Sammlung Böhler.

Teppich mit allegorischer Darstellung. Taf. 247. S. 170 f., 260.

Sammlung Pringsheim.

Antependium mit Noli me tangere. Taf. 36 b. S. 88, 214.

Privatbesitz.

Fragment eines Wirkteppichs. Abb. 49. S. 102.
Streifen mit Märtyrern und Heiligen. Taf. 189 c. S. 148 f., 250.

NÄFELS.

Freuler-Palast.

Behang mit Liebespaaren. Taf. 80 a. S. 106, 224.
Behang mit zwei Liebespaaren. Taf. 80 b. S. 106, 224 f.

NEUWEILER.

Kirche.

Vier Teppiche mit der Legende des heiligen Adelphus. Taf. 134—137. S. 129 f., 237 f.

NEW YORK.

Sammlung Pierpont Morgan.

Teppich mit Kreuzigung Christi und Heiligen. Taf. 23 a. S. 80 f., 211.

Sammlung Karl Iklé.

Teppich mit sechs Szenen aus dem Marienleben. Taf. 233/234. S. 162, 257.

Sammlung P. W. French & Co.

Teppich mit Verkündigung und Heiligen. Taf. 40. S. 89, 215.
Teppich mit Liebespaar auf der Hirschjagd. Taf. 140. S. 131, 238.
Teppich mit den Rätseln der Königin von Saba. Taf. 153. S. 133 ff., 242.
Teppich mit Madonna und Heiligen. Taf. 313. S. 189 f., 273.
Wirkteppich mit Liebespaar. Abb. 52. S. 108.

NÜRNBERG.

Germanisches Nationalmuseum.

Gereons-Teppich. Taf. 1, 2. S. 22 ff., 205.
Teppich mit sechs Heiligen. Taf. 23 b. S. 80 f., 211.
Teppich mit Gesellschaftsspielen. Taf. 105—107. S. 122 ff., 230 f.
Teppich mit wilden Leuten und Minneburg. Taf. 114. S. 126 f., 232.
Streifen mit fünf Szenen aus der Dichtung „Der Busant". Taf. 149. S. 131 ff., 240 f.
Teppich mit vier Szenen aus der Dichtung von der Königin von Frankreich und dem ungetreuen Marschalk. Taf. 151. S. 132 f., 241.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Teppichstreifen mit Wappen. Taf. 194a, b. S. 150, 251.
Teppichstreifen mit phantastischen Vögeln. Taf. 195a, b. S. 150, 251.
Teppich mit vier biblischen Darstellungen. Taf. 232. S. 161, 257.
Zwei Streifen mit gotischen Ranken. Taf. 235. S. 162, 257.
Fragment mit Grablegung der heiligen Katharina. Taf. 272. S. 177 f., 265.
Teppich mit Jüngstem Gericht. Taf. 277. S. 178 f., 265 f.
Teppich mit Liebesgarten. Taf. 282. S. 180, 266 f.
Teppich mit Christus und Heiligen. Taf. 286. S. 181, 267 f.
Fragment mit Schmerzensmann. Taf. 287. S. 181, 268.
Fragment mit Anna Selbdritt. Taf. 288. S. 181, 268.

Lorenzkirche.

Rücklaken mit Propheten und Spruchbändern. Taf. 240/241. S. 167 f., 258.
Zwei Fragmente eines Rücklakens mit zehn Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina. Taf. 268—271. S. 177 f., 264 f.
Fragment mit Heinrich, Kunigunde und Heiligen. Taf. 273. S. 178, 265.
Teppich mit Christus am Kreuz, Marterszenen und Heiligen. Taf. 285. S. 181, 267.

Sebalduskirche.

Teppich mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Sebaldus. Taf. 248/249. S. 172, 260 f.
Rücklaken mit den Weiberlisten. Taf. 254. S. 173, 262.
Fragment eines Rücklakens mit fünf Darstellungen aus dem Leben der heiligen Katharina. Taf. 265. S. 176 ff., 264.
Fragment eines Rücklakens mit drei Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina. Taf. 266/267a. S. 177 f., 264.
Fragment eines Rücklakens mit vier Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina. Taf. 266/267a. S. 177 f., 264.
Teppich mit der Geschichte des heiligen Kreuzes. Taf. 284. S. 180, 267.
Zwei Rücklaken mit Darstellungen aus der Parabel des verlorenen Sohnes. Taf. 295/296a, b. S. 184, 269 f.
Teppich mit Grablegung der heiligen Katharina. Taf. 297. S. 184, 270.
Teppich mit drei Szenen aus dem Marienleben. Taf. 299. S. 185, 270.
Teppich mit Anbetung des Kindes und vier Heiligen. Taf. 310—312. S. 188 f., 272.

ORLÉANS.

Musée de Jeanne d'Arc.

Teppich mit dem Einzug der Jungfrau von Orléans in Chinon. Taf. 48. S. 91 f., 216.

OSTHAUSEN.

Schloß.

Fragment mit Äpfelpflücken. Taf. 73a. S. 102, 223.

PARIS.

Louvre.

Fragment mit wilden Leuten. Taf. 123a, b. S. 127 f., 234.
Fragment mit zwei Szenen aus der Dichtung „Der Busant". Taf. 150. S. 131 ff., 241.

Musée des Arts décoratifs.

Fragment mit drei Heiligen. Taf. 89. S. 112, 227.

Musée de Cluny.

Teppich mit Liebespaaren. Taf. 71b. S. 102, 222 f.

PETERSBURG.

Stieglitz-Museum.

Fragment mit den Aposteln Thomas und Matthäus. Taf. 167a. S. 143, 245.
Teppich mit der heiligen Dreifaltigkeit, Maria, Johannes und Engeln. Taf. 263. S. 176, 263.
Fragmentierter Wirkstreifen mit Liebespaar und Tieren. Abb. 51. S. 106.

QUEDLINBURG.

Schloßkirche, Schatzkammer.

Knüpfteppich mit der Hochzeit des Merkur und der Philologie. Taf. 12—21, 22b. S. 53 ff., 208 ff.

REGENSBURG.

Rathaus.

Rücklaken mit wilden Leuten bei Jagd, Spiel und Familienleben. Taf. 110—112. S. 124 f., 231 f.
Teppich mit dem Kampf der Tugenden und Laster. Taf. 244—246. S. 169 f., 259 f.
Teppich mit dem Gericht der Minne. Taf. 250—252. S. 172, 261.

SALZBURG.

Sammlung Professor Frey.

Fragment mit den Aposteln Matthias und Jakobus. Taf. 167b. S. 143, 245.

SCHLETTSTADT.

Bibliothek.

Fragment mit Tieren. Taf. 83b. S. 108, 225.

SIGMARINGEN.

Fürstlich Hohenzollernsches Museum.

Zwei Streifen mit Wildleutedarstellungen. Taf. 57. S. 95, 219.
Teppich mit Wildleuten im Kampf gegen Ungeheuer und Mohren. Taf. 108/109. S. 124 f., 231.
Antependium mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau und mit Heiligen. Taf. 120. S. 126 f., 233.
Antependium mit Sippe Christi. Taf. 157. S. 138 f., 243.
Teppich mit Szenen aus Wilhelm von Orlens. Taf. 170. S. 145, 246.

ST. GALLEN.

Sammlung Iklé.

Fragment mit Madonna und Kind. Taf. 24. S. 80 f., 211.
Teppich mit Simson und Dalila. Taf. 50. S. 92, 217.
Antependium mit Beweinung Christi. Taf. 133. S. 129, 237.
Fragment mit Madonna und Kind. Taf. 166. S. 142, 245.
Teppich mit Verkündigung. Taf. 168. S. 143, 245.
Teppich mit Krönung der Jungfrau und Heiligen. Taf. 229. S. 161, 256.
Teppich mit Darstellung der Kreuzigung. Taf. 303. S. 186, 271.

STRASSBURG.

Petit Séminaire. Besitz der Kirche St. Stephan.

Zwei Streifen mit der Legende der heiligen Athala. Taf. 131. S. 128 f., 236 f.
Zwei Streifen mit der Legende der heiligen Odilia. Taf. 132. S. 128 f., 237.
Zwei Fragmente mit Darstellung einer Frau und eines wilden Mannes. Taf. 131c, 132c. S. 127, 225.

Kunstgewerbemuseum.

Fragment eines Teppichs mit wilden Leuten. Taf. 123c. S. 127 f., 234 f.

Sammlung Dr. Forrer.

Fragment mit zwei Heiligen. Taf. 90. S. 112, 227.
Fragment mit Auferstehung Christi. Taf. 278. S. 179, 266.

STUTTGART.

Altertümersammlung.

Teppich mit Ahasver und Esther. Taf. 156. S. 137 f., 242 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

THUN.

Historisches Museum.

Teppich mit Evangelisten und Tiersymbolen in Medaillons. Taf. 25. S. 83, 211.

Teppich mit Madonna und Heiligen. Taf. 37—39. S. 88 f., 214 f.

TOURS.

Museum.

Teppich mit David und Batseba. Taf. 154. S. 134 f., 242.

TRATZBERG, SCHLOSS.

Sammlung des Grafen Enzenberg.

Fragment mit Enthauptung Johannes des Täufers. Taf. 94a. S. 113, 228.

TRIER.

Provinzial-Museum.

Teppich mit Christus und den zwölf Aposteln. Taf. 218—220. S. 158 f., 255.

Diözesan-Museum.

Teppich mit Szenen aus der Geschichte Joachims. Taf. 221. S. 159, 255.

VILLINGEN.

Altertümersammlung.

Streifen mit Jungfrauen und Tieren. Taf. 41/42a. S. 89, 215.

Teppich mit Transfiguration und Heiligen. Taf. 102. S. 115 f., 229 f.

WALLERSTEIN.

Schloß.

Teppich mit Dreieinigkeit, Verkündigung und Heimsuchung. Taf. 302. S. 186, 271.

Teppich mit Sippschaft Christi. Taf. 322a. S. 193, 275.

WARTBURG.

Rücklaken mit sechs symbolischen Tieren. Taf. 47a. S. 89, 216.

Teppich mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Elisabeth. Taf. 51, 52. S. 92, 217 f.

Johanniter-Grabteppich. Taf. 53. S. 92 f., 218.

Teppich mit wilden Leuten und Minneburg. Taf. 118. S. 126 f., 232 f.

Teppich mit wilden Leuten und Minneburg. Taf. 119. S. 126 f., 233.

WIEN.

Kunsthistorisches Museum.

Rücklaken mit Jagd- und Liebesszenen. Taf. 138/139. S. 130 f., 238.

Antependium mit Madonna und sechs Heiligen. Taf. 236/237. S. 162 f., 257 f.

Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.

Rücklaken mit wilden Leuten bei der Landarbeit. Taf. 59—63. S. 95 f., 219 f.

Teppich mit wilden Leuten und Minneburg. Taf. 115—117. S. 126 f., 232.

Fragment mit Kreuznagelung Christi. Taf. 191. S. 148 f., 250.

Christus als Schmerzensmann zwischen St. Sebald, Maria und den Stiftern. Taf. 257. S. 173 f., 262.

Antependium mit Beweinung Christi. Taf. 305. S. 188, 271.

Kissen mit Jungfrau und Einhorn. Taf. 332. S. 195, 277.

Sammlung Benda.

Minneteppich. Taf. 152. S. 132, 241.

Sammlung Figdor.

Teppichfragment mit drei wilden Leuten und drei Fabeltieren. Taf. 49b. S. 92, 217.

Fragment mit wilder Frau. Taf. 64. S. 96, 220.

Teppich mit satirischer Darstellung. Taf. 67, S, 99, 221.

Teppich mit Wolf, der den Gänsen predigt. Taf. 69a. S. 99 f., 221.

Fragment mit Madonna und Heiligen. Taf. 87. S. 112, 226 f.

Fragment mit Gottvater und Heiligen. Taf. 97. S. 114, 228 f.

Fragment mit Wägerin. Taf. 101. S. 115, 229.

Fragment mit dem Tod des armen Lazarus. Taf. 104. S. 117 f., 230.

Vier Fragmente eines Teppichstreifens mit Liebespaaren und Tieren. Taf. 125b. S. 127, 235 f.

Teppich mit Fabeltieren. Taf. 126. S. 127, 236.

Fragment mit zwei Szenen aus der Dichtung „Der Busant". Taf. 148. S. 131 ff., 240.

Zwei Teppiche mit Wappen. Taf. 182. S. 148 f., 249.

Fragment mit Tieren. Taf. 239. S. 166 f., 258.

Teppich mit Anbetung der Könige. Taf. 261. S. 175, 263.

Fragment mit betendem Stifter. Taf. 264. S. 176, 264.

Fragment mit Madonna und Kind. Taf. 314. S. 189 f., 273.

Teppich mit dem Tod der Jungfrau. Taf. 315. S. 190, 273.

Sammlung List.

Teil eines Rücklakens mit Propheten und Spruchbändern. Taf. 242. S. 168, 258 f.

Sammlung Wilczek.

Fragment des Knüpfteppichs mit der Vermählung des Merkur und der Philologie. Taf. 21a. S. 53 ff., 208 ff.

WILDENSTEIN, SCHLOSS.

Sammlung Vischer von der Mühll.

Fragment mit Fabeltier. Taf. 28/29c. S. 85 f., 212 f.

Teppichfragment mit Jungfrau, Jüngling, Fabeltieren und wilden Leuten. Taf. 30/31a. S. 85 f., 213.

Fragment mit Jungfrau und Fabeltier. Taf. 43. S. 90, 215.

WIMPFEN a. B.

Kirche.

Drei Fragmente mit Szenen aus dem Leben Christi. Taf. 196a, b, 197. S. 150, 251.

WÜRTTEMBERG.

Privatbesitz.

Teppich mit wilden Leuten auf der Jagd. Taf. 56. S. 95, 219.

WÜRZBURG.

Universitätsmuseum.

Teppich mit Kreuzigung. Taf. 304. S. 186 f., 271.

ST. JOHANN BEI ZABERN.

Kloster.

Zwei Fragmente mit symbolischer Darstellung des Alters. Taf. 122b, c. S. 126 f., 234.

Antependium mit Gnadenstuhl und Heiligen. Taf. 155. S. 137, 242.

Streifen mit Jagd wilder Leute. Abb. 75. S. 132 Anm. 6.

ZÜRICH.

Schweizerisches Landesmuseum.

Fragment mit Darstellung einer Jungfrau, die Liebesknoten löst. Taf. 41/42c. S. 90, 215.

Teppich mit drei allegorischen Vögeln. Taf. 47b. S. 91, 216.

Teppichfragment mit drei wilden Leuten und drei Fabeltieren. Taf. 49a. S. 92, 217.

Fragment mit wildem Mann, Hirsch und Widder. Taf. 65b. S. 97, 220.

Teppich mit Liebespaar. Taf. 73b. S. 102, 223.

Antependium mit Szenen aus dem Leben Christi. Taf. 84a. S. 108 f., 225 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Teppich mit Christus am Ölberg und Auferstehung. Taf. 85. S. 110, 226.
Teppich mit Hortus conclusus. Taf. 98/99. S. 114, 229.
Teppich mit Einhornjagd. Taf. 100. S. 115, 229.

AUFBEWAHRUNGSORT UNBEKANNT.

Teil eines Rücklakens mit Jünglingen, Jungfrauen und Fabeltieren. Taf. 28/29a. S. 85f., 212.
Teppichfragment mit der Flucht nach Ägypten. Taf. 35, 214. S. 87f.
Fragment mit Fabeltieren. Taf. 55a. S. 94, 218.
Fragment mit landwirtschaftlichen Szenen. Taf. 121. S. 126f., 233.
Rücklaken mit Monatsdarstellungen. Taf. 127/128. S. 128, 236.
Teppich mit Liebespaar auf der Hirschjagd. Taf. 141a. S. 131, 238.
Fragment mit wilder Frau und Einhorn. Taf. 141b. S. 131, 238f.
Teppich mit dem Tod der Maria. Taf. 217. S. 158, 255.
Wirkstreifen mit fünf Szenen aus der Geschichte Christi. Abb. 88. S. 193.
Fragment mit zwei Szenen aus einer Legende. Abb. 66. S. 125.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VERZEICHNIS
DER AUF DEN BILDTEPPICHEN DARGESTELLTEN STOFFE

Abendmahl.
S. 145, 150, 161, 179, 182, 188, 245, 252, 257, 266, 272.

Abraham.
S. 19.

Abraham, Geschichte des.
S. 38 ff., 205 f., 294.

Abraham und die drei Engel.
S. 40, 205.

St. Achatius.
S. 181, 268.

Adam und Eva.
S. 19, 287, 296.

St. Adelarius.
S. 161, 256.

St. Adelphus, Legende des.
S. 129 f., 199, 237.

Adler.
S. 291.

Äbte.
S. 31 f.

Ältesten, Die vierundzwanzig.
S. 20.

St. Agnes.
S. 80, 152, 178, 182, 188, 211, 226 f., 250, 253, 265, 268.

Ahasver und Esther.
S. 137 f., 242 f., 299.

Alba longa, Gründung von.
S. 19.

Albert, Kämpfe des Abts — mit dem Grafen von Nürnberg-Are.
S. 33.

St. Alexius, Geschichte des.
S. 297.

Alters, Klagen des.
S. 126 f., 140, 234.

Amor castus.
S. 55, 58, 64, 209 f.

Anbetung der Könige.
S. 10, 87, 150, 154, 161, 175, 182, 188, 198, 214, 244 f., 251, 253 f., 256 f., 263, 269, 272, 278, 294, 296, 298.

Anbetung des Kindes.
S. 112, 154, 160 f., 182, 185, 189, 193, 227, 243, 257, 269, 272.

St. Andreas.
S. 52, 137, 161, 207, 242, 255 f.

Anna Selbdritt.
S. 152, 154, 181, 253, 268, 298.

Antilope.
S. 83.

St. Antonius.
S. 88, 162, 214, 258.

St. Ambrosius.
S. 32.

Apfelpflücken.
S. 102, 223.

Apokalypse.
S. 20, 29.

St. Apollonia.
S. 115, 193, 230, 250, 263, 275.

Apostel.
S. 29, 31, 38, 158, 199.

Apostelabschied.
S. 185, 193, 270 f., 275, 298.

Aristoteles.
S. 32.

Aristoteles und Phyllis.
S. 101, 222.

Artus, König.
S. 222.

St. Athala, Legende der.
S. 123, 128 f., 199, 236.

Athanasius.
S. 32.

Auferstehung.
S. 110 ff., 113, 188, 226, 228, 266, 271 f., 287, 290, 298.

St. Augustinus.
S. 32, 274, 290.

Ausgießung des heiligen Geistes.
S. 113, 141, 228, 243, 263, 271, 298.

St. Balderamus.
S. 181, 267.

St. Barbara.
S. 137, 139, 141, 148, 152, 227, 242 f., 250, 252, 263, 296.

St. Barnabas.
S. 52, 207.

St. Bartholomäus.
S. 207, 255, 292.

Batseba im Bade.
S. 134, 242, 262.

Beda, Presbyter.
S. 32.

St. Benedikta.
S. 263.

St. Benediktus.
S. 275.

St. Bernardin.
S. 162, 258.

Beschneidung.
S. 150, 196, 251, 278.

Bischöfe.
S. 31.

St. Blasius.
S. 181, 268.

Bock.
S. 148, 248, 290.

Boethius.
S. 32.

St. Bonaventura.
S. 162, 257.

St. Bonifacius.
S. 161, 192, 256, 275.

Burgen, Deutsche.
S. 16.

Busant, Der.
S. 131 f., 199, 239 ff.

Cato.
S. 32, 51 f., 208, 274.

Christi, Passion.
S. 10, 140 f., 188, 244, 251 f., 272, 295.

Christi, Szenen aus der Geschichte.
S. 17, 109, 144, 150, 193, 225 f., 251, 271, 284, 290.

Christi Geburt.
S. 141, 162, 253 f., 256, 270, 278, 294, 296, 298.

Christi Taufe.
S. 113, 228, 290.

Christi Einzug in Jerusalem.
S. 110, 226, 284.

Christi Gefangennahme.
S. 188.

Christi Verspottung.
S. 272.

Christi Geißelung.
S. 141, 150, 188, 244 f., 251, 272, 298.

Christi Dornenkrönung.
S. 141, 150, 188, 244 f., 251, 272.

Christi Kreuzannagelung.
S. 148, 250, 292.

Christi Beweinung.
S. 129, 139, 188, 237, 271.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Christi Himmelfahrt.
S. 175, 226, 263, 272, 298.
Christi Abschied von seiner Mutter.
S. 188, 263, 271.
Christi Verklärung.
S. 115, 229f., 296.
St. Christina
S. 263.
Christkind.
S. 181, 268.
Christus, Der zwölfjährige — im Tempel.
S. 198, 278.
Christus auf dem Wege nach Emmaus.
S. 272.
Christus vor Kaiphas.
S. 188, 272.
Christus vor Pilatus.
S. 244, 272, 298.
Christus am Kreuz.
S. 80, 148, 184, 196, 211, 250, 267, 290.
Christus erscheint dem Petrus.
S. 271.
Christus in der Vorhölle.
S. 272.
Christus in der Mandorla.
S. 38, 40ff., 207.
Christus und die Apostel.
S. 45ff., 158f., 199, 206f., 255.
Christus und die vier Evangelisten.
S. 40, 207.
Christus als Schmerzensmann.
S. 173, 181, 185, 262, 268, 270.
St. Christophorus.
S. 112, 227.
St. Cosmas und St. Damian.
S. 112, 226.
Cypris.
S. 56, 64, 66, 210.

Dame mit Blumengeistern.
S. 147, 199, 247.
Daniel im glühenden Ofen.
S. 299.
Darstellung im Tempel.
S. 110, 162, 226, 257, 263, 278.
David.
S. 222, 273.
David und Goliath.
S. 19.
S. Deodatus.
S. 275.
Deukalion und Pyrrha.
S. 19.
Devise.
S. 97, 105, 109, 221, 224.
Dido und Äneas.
S. 35.
Diogenes im Fasse.
S. 32.
Discretio.
S. 32.
Dominikanerheilige.
S. 178, 226, 265.
St. Dominikus.
S. 111, 189, 226, 265, 272, 284.
St. Dorothea.
S. 80, 113, 152, 178, 182, 211, 227, 250, 253, 265, 269.
St. Dorotheus, Szenen aus dem Leben des.
S. 33.
Drache.
S. 125, 199, 231, 236, 258.
Dreifaltigkeit, Die heilige.
S. 137, 139, 174, 176, 186, 242, 262f., 271.
Dulcedo.
S. 210.

Eber.
S. 108, 225.
Ecce Homo.
S. 150, 188, 251, 272, 298.
Eckhard, Vater.
S. 261.
Ehre, Frau.
S. 95, 219.
Einhorn.
S. 32, 83, 89f., 108, 125, 131, 148, 199, 211f., 216, 225, 229, 231, 235f., 238, 248, 276f., 284, 292f., 294.
Einhornjagd.
S. 119, 135f., 180, 193, 196, 229, 267, 276f., 284, 293f.
Elemente, Die.
S. 35.
Elias.
S. 230, 273.
St. Elisabeth, Szenen aus dem Leben der.
S. 92, 217.
St. Elisabeth.
S. 137, 226, 242, 295.
Engel.
S. 88, 176, 182, 263.
Englands Eroberung durch die Normannen.
S. 19, 35.
St. Eobanus.
S. 161, 256.
St. Erasmus.
S. 181f., 268f., 294.
St. Eulalia.
S. 250.
St. Eustachius.
S. 298.
Evangelisten.
S. 31, 40ff., 207, 295.
Evangelistensymbole.
S. 83, 148, 211, 250.

Fabeltiere.
S. 85, 90, 92, 94, 102ff., 146f., 149f., 199f., 212f., 216ff., 223, 231ff., 247, 284.
Flor und Blancheflor.
S. 35.
Flucht nach Ägypten.
S. 87, 214, 278, 290.
Fortitudo.
S. 57, 209.
Frau und Pilger.
S. 101, 222.
Frau mit zwei Liebhabern.
S. 119.
Frauen, Die drei — am Grabe.
S. 271f.
Freidank.
S. 273.
St. Fausta.
S. 263.
St. Franziskus.
S. 162, 257.
Fußwaschung.
S. 179, 188, 245, 266, 272.

St. Gabriel.
52, 207, 229.
Ganymed.
S. 19.
Genius.
S. 54f., 61f., 210.
St. Genoveva.
S. 115, 230, 250.
St. Georg.
S. 181, 268.
Geselligkeit, Höfische.
S. 180, 199, 223, 261, 266f.
Gesellschaftsspiele.
S. 122, 172, 231, 261f.
Glücksrad.
S. 294.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

St. Gorgonius, Szenen aus dem Leben des.
S. 33.
Gottfried von Bouillon.
S. 100, 222.
St. Gotthardus.
S. 181, 268.
Gottvater
S. 114, 228.
Grablegung.
S. 183, 188, 269, 272, 287, 298.
Graf von Safoi, Der.
S. 97 f., 199, 220.
Gregor von Burtscheid, Leben des heiligen.
S. 19.
St. Gregorius.
S. 32, 273.
Greif.
S. 89, 94, 148, 199, 205, 216, 236, 247 f., 284.
Gründer des Klosters.
S. 31, 33, 297.
Gürtelweihe.
S. 87, 214.

Hahn.
S. 211.
Heilige.
S. 89, 112 f., 114, 139, 148 f., 152, 154, 199, 211, 214 f., 226 f., 233, 242 f., 244, 250, 253, 256 f., 265, 267, 269, 272.
Heiligen, Leben der.
S. 17, 33.
Heimsuchung.
S. 126, 150, 182, 185 f., 233, 244, 251, 253, 257, 269, 270 f., 278.
Heinrich III., Kaiser — Schlacht mit Herzog Wratislaw von Böhmen.
S. 21.
St. Heinrich.
S. 112 f., 178, 181, 189, 227, 265, 267, 273, 295 f.
Heinrich des Löwen, Geschichte.
S. 142, 199, 244.
Helden, Die neun stärksten.
S. 86, 100, 102, 104, 222.
Helena, Raub der.
S. 35.
Heliodor, Strafe des.
S. 161, 257.
Hermaphrodit.
S. 19.
Hertzen.
S. 294.
St. Hieronymus.
S. 32, 112, 227.
Hiob.
S. 274.
Hirsch.
S. 32, 83, 89, 97, 108, 196, 211, 216, 220, 225, 235 f., 238, 247 f.
Hochzeit, Die — des Merkur und der Philologie.
S. 31, 53 ff., 208 ff.
Hollunderbaum.
S. 90, 102, 200, 215, 219, 222.
Hortus conclusus.
S. 114, 119, 133, 199, 229, 254.
Hostienwunder.
S. 173, 262.
Hund.
S. 148, 248, 285.
Hymenäus.
S. 55, 67, 209.

Imperium.
S. 31, 56, 209.
Impfen der Treue.
S. 123, 127, 219, 235.
Isaaks Opferung.
S. 40, 206.

Jagdszenen.
S. 130, 133, 172, 199, 225, 238, 261, 285, 290 ff., 294.
Jakobs Traum.
S. 39, 206.
St. Jakobus.
S. 19, 52, 137, 143, 196, 207, 227, 230, 242, 245, 255.
St. Jakobus minor.
S. 207, 255.
Jerobeam, Geschichte des.
S. 156.
Jerusalem, Zug gegen.
S. 20.
Joachim, Geschichte des.
S. 159, 255.
St. Johannes.
S. 52, 80 f.
St. Johannes der Evangelist.
S. 112, 126, 148, 176, 181 f., 185, 189, 196, 207, 211, 213 f., 227, 230, 233, 250, 255, 263, 267 f., 270.
Johannes des Evangelisten Leben.
S. 291.
St. Johannes der Täufer.
S. 88, 112, 139, 148, 161, 185, 189, 211, 214, 226 f., 249, 256, 270, 272 f., 292.
Johannes des Täufers Enthauptung.
S. 113, 228.
Johannes des Täufers Leben.
S. 291.
Johanniter.
S. 92 f., 218.
St. Josef.
S. 19, 294.
Josef, Geschichte des.
S. 182 f., 268, 292.
Jovis Scriba.
S. 54 f.
Jovis Risus.
S. 56, 209 f.
Judas.
S. 52, 126, 207, 233.
Judaskuß.
S. 150, 244 f., 252, 272.
Judas Makkabäus.
S. 222.
Juden, Die — tragen die Arche um Jericho.
S. 284.
St. Juliana.
S. 250.
Jungbrunnen.
S. 123, 127, 199, 235, 294.
Jungfrau mit Papagei.
S. 102, 199, 223, 294.
Jungfrau von Orléans.
S. 91 f., 216.
Jungfrau mit Kindern.
S. 89 f., 215.
Jungfrau mit Löwen.
S. 89 f., 199, 215.
Jungfrau, die Liebesknoten löst.
S. 90, 199, 215.
Jünglinge, Jungfrauen und wilde Leute.
S. 225, 234 f.
Jünglinge, Jungfrauen und Fabeltiere.
S. 85, 103, 146, 199, 212 f., 247.
Jüngstes Gericht.
S. 167, 178 f., 265, 295.
Jupiter.
S. 19.
Jupiter und Jo.
S. 19. S. a. Jovis.
St. Justina.
S. 193, 275.
Justitia.
S. 56, 209.

Kadmus.
S. 19.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kain und Abel.
S. 19.
Karl der Große.
S. 32, 38, 50 ff., 207 f., 222.
Karthäusermönch, Ein.
S. 292.
St. Katharina.
S. 80, 139, 141, 148, 152, 161, 189, 211, 215, 243, 250, 253, 256, 272 f.
St. Katharina, Martyrium der.
S. 176, 263 f.
St. Katharina, Grablegung der.
S. 177, 179, 265, 270.
St. Katharina, Verlobung.
S. 179, 264, 266.
St. Katharina, Legende der.
S. 177 f., 188, 264 f.
Katherina von Schweden.
S. 250.
St. Kilian, Leben des.
S. 297.
Kirchenväter.
S. 32, 190, 199, 273.
St. Klara.
S. 162, 211, 257.
Könige des alten Testaments.
S. 284.
Könige, Geschichte der heiligen drei.
S. 160, 256, 292, 297.
Königin von Frankreich, Die — und der ungetreue Marschalk.
S. 132, 199, 241, 295.
Königin, Schachspielende.
S. 105, 223 f.
Kreuzabnahme.
S. 298.
Kreuzes, Legende des heiligen.
S. 180, 185, 267, 270.
Kreuzigung.
S. 108, 140, 183, 186 f., 226, 245, 269, 271.
Kreuztragung, Die.
S. 188, 245, 272, 298 f.
Krönung der Jungfrau.
S. 161, 193, 198, 256 f., 278, 290, 298.
Künste, Die sieben freien.
S. 38.
Künstlerbildnis.
S. 29.
St. Kunigunde.
S. 112, 178, 181, 227, 265, 267, 296.

Labor.
S. 56.
Laster.
S. 169 f, 259 f., 284, 287.
St. Laurenzius, Legende des.
S. 189.
St. Laurenzius, Martyrium des.
S. 181, 267.
Lavinia.
S. 35.
Lazarus, Auferweckung des.
S. 298.
Lazarus, Geschichte des armen — und des reichen Mannes.
S. 116 f., 156, 199, 230, 289.
St. Leodegar.
S. 31.
St. Leonhard.
S. 181, 267.
Liebesgarten.
S. 104 f., 199, 223 f., 266.
Liebesknoten.
S. 90, 199, 215.
Liebespaar, Karten spielend.
S. 105, 199, 223 f., 261.
Liebespaare.
S. 85 f., 102 ff., 115, 130 f., 132, 135 f., 139, 199, 213, 218 f., 222 ff., 231, 235, 238, 241, 261, 366 f.
Liebeswerbung.
S. 147, 248.
Löwe.
S. 32, 89, 108, 125, 148, 216, 225, 231, 235 f., 248, 292, 294, 297.
St. Ludwig von Toulouse.
S. 162, 257.
S. Lukas.
S. 207.

Madonna und Kind.
S. 80, 88, 112, 113, 139, 141 f., 162, 173, 179, 189, 211, 226, 228, 233, 243, 245, 250, 257, 266, 273.
Madonna im Rosengarten.
S. 120.
St. Magdalena.
S. 113, 188 f., 213, 215, 227 f., 272 f., 298.
Mannalese, Die.
S. 161, 257.
Mantice.
S. 54 f., 58, 67, 209.
St. Margarethe.
S. 80, 126, 211, 233, 250.
St. Margarethe von Ungarn.
S. 111, 226.
St. Maria.
S. 80 f., 126, 137, 148, 176, 181, 198, 211, 250, 262 f., 267, 294, 296.
Mariä, Szenen aus dem Leben.
S. 86 f., 142, 152, 154, 162, 174, 196, 233, 244, 253, 257, 262, 269 f., 277, 296.
Mariä Geburt.
S. 257, 284.
Mariä Tempelgang.
S. 196, 278.
Mariä Vermählung.
S. 278.
Mariä Tod.
S. 87 f., 158, 190, 198, 213 f., 255 263, 273, 278.
Mariä Bestattung.
S. 87, 175, 214, 263.
St. Markus.
S. 207.
St. Martha.
S. 213.
Marter der 10.000 Christen.
S. 148, 250.
St. Martin.
S. 215.
Martianus Capella.
S. 32, 55, 58, 209.
St. Mathias.
S. 143, 245, 255.
St. Matthäus.
S. 143, 207, 245, 255.
St. Mauritius.
S. 83, 89, 211, 214 f., 298.
Melusine.
S. 291.
Merkur.
S. 54 f., 61, 64, 209 f.
St. Michael.
S. 38 ff., 52, 174 f., 250 ff., 262.
Minne, Königin.
S. 95, 122, 126, 219, 231, 261.
Minne, Die Thronende.
S. 172, 199 f., 261.
Minneburg.
S. 123 f., 126 f., 199 f., 232 f.
Minuskeln, Gotische.
S. 148, 221, 226, 249.
Mohrenburg.
S. 123, 125, 231.
Monatsdarstellungen.
S. 35 f., 126, 128, 199, 233. 236.
Moses.
S. 19, 230.

Naiade.
S. 56, 60, 65, 210.
Narziß.
S. 19.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nebukadnezar.
S. 299.
Noah.
S. 19.
Noah, Arche.
S. 284.
Noli me tangere.
S. 88, 108f., 110, 188, 214, 226, 251, 271, 272, 298.

St. Odilia, Legende der.
S. 123, 128f., 199, 237.
Ölberg.
S. 110f., 145, 150, 168, 170, 180, 188, 226, 244f., 251, 259, 272.
St. Offo.
S. 275.
St. Onufrius.
S. 112, 227.
Ornamentranken.
S. 148, 162, 195, 198, 249, 257.
Orpheus und Euridice.
S. 19.
Osterlamm, Das.
S. 161, 257.

St. Pankratius.
S. 181, 268.
Panther.
S. 32, 83, 211, 236, 294.
Paris.
S. 19.
Paris und Helena.
S. 35.
St. Paulus.
S. 207, 211, 255.
Paulus, Legende des heiligen.
S. 29.
Pelikan.
S. 83, 211, 297.
St. Petrus.
S. 31, 148, 207, 211, 230, 249, 255, 284.
St. Petrus, Legende des.
S. 29, 33.
St. Petrus Martyr.
S. 111, 226.
Phaeton.
S. 19.
St. Philippus.
S. 52, 207, 255.
Philologie, Die.
S. 54f., 61, 209f.
Philosophie, Die.
S. 32.
Philosophen.
S. 38, 50ff., 190, 207f., 273.
Phönix.
S. 32, 83, 211.
Phronesis.
S. 54f., 61, 210.
Pietas.
S. 56, 64, 209.
Plato.
S. 51.
Propheten.
S. 167f., 199, 273.
Prudentia.
S. 56ff., 64, 66, 209.
Psyche.
S. 54f., 61, 64, 67, 209.
Pyramus und Thisbe.
S. 19, 136.

Quintainespiel, Das.
S. 101, 104, 122, 199, 222, 231.

Rätsel der Königin von Saba.
S. 133, 136, 138, 242.
Regins Tod.
S. 16.
St. Reparata.
S. 263.
St. Richard.
S. 275.
Risus Jovis.
S. 56, 209f.
Ritterkämpfe.
S. 35.
Rosen.
S. 284f., 289f., 291, 294.

Sacerdotium,
S. 31, 56, 209.
Salomon.
S. 19, 274.
Salomos Urteil.
S. 140.
Satirische Darstellung.
S. 99, 221.
Saturn.
S. 19.
St. Sebald.
S. 173f., 193, 262, 275.
St. Sebaldus, Legende des.
S. 172, 174, 199, 260f.
St. Sebastian.
S. 148, 250.
Seneca.
S. 32, 51f., 208, 274.
St. Severus.
S. 112, 227.
Sigmunds Schiffe.
S. 16.
Sigurds Drachenkampf.
S. 16.
St. Simon.
S. 52, 126, 207, 233, 255.
Simson.
S. 292, 294.
Simson und Dalila.
S. 92, 101, 217, 222, 262.
Simson und der Löwe.
S. 262.
Sippe, Heilige.
S. 138, 152ff., 161, 193, 243, 254, 256, 275, 298.
Sodoms Untergang.
S. 19.
Sokrates.
S. 32, 51.
S. Solus.
S. 275.
Sophia.
S. 54f., 64, 209.
Städte, Personifizierte.
S. 32, 37.
Stammbaum des englischen Königshauses.
S. 192f., 274f.
St. Stephanus.
S. 128, 294.
St. Stephanus, Martyrium des.
S. 181, 267.
Stifterbildnisse.
S. 29, 32f, 88, 92, 108, 110f., 114, 137, 139, 141f., 143, 161, 173, 176, 178, 183f., 192f., 214, 218, 226, 229, 243, 245, 256, 262, 264, 269, 274.
Strauß.
S. 83, 211.
Sündenfall, Der.
S. 262.
St. Susanna.
S. 213.
St. Susanna, Geschichte der.
S. 152ff., 199, 253.
Symbole der Passion Christi.
S. 145, 176, 245, 263.

Tanz.
S. 291, 298.
Taube.
S. 83.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Taube, Die heilige.
S. 182, 268.
Temperantia.
S. 56, 209.
St. Thomas.
S. 52, 143, 207, 245, 255, 284.
Thomas von Aquino.
S. 111, 226, 273.
St. Thomas, Geschichte des.
S. 292.
Thomas, Der ungläubige.
S. 271.
Tiere.
S. 35, 166, 258, 284 f., 287 ff., 290 ff., 296.
Tiere, Symbolische.
S. 32, 37, 83, 89, 108, 127, 211, 216, 225, 235, 284.
Tierkämpfe in Medaillons.
S. 22 ff., 36, 205.
Totenfeier.
S. 93, 218.
Treue, Suche nach der.
S. 146, 151 ff., 199, 252.
Triers Geschichte.
S. 32.
Trojanischen Krieg, Szenen aus dem.
S. 36, 295.
Tugenden.
S. 31, 54 f., 126, 169, 259 f.
Tugenden und Laster.
S. 38, 259 f.
Tugenden und Laster, Kampf der.
S. 126, 169 f., 199, 259 f.
Turnier.
S. 298.

St. Ursula.
S. 148, 182, 250, 268.
St. Ursula, Rheinfahrt der heiligen.
S. 154, 254.

Ver.
S. 56, 61, 65, 209 f.
St. Verena.
S. 113, 227.
Verkündigung.
S. 89, 108, 140, 143, 148, 150, 161, 182, 185 f., 189, 215, 226, 244 f., 250 f., 253, 256 f., 269 f., 278, 284, 298.
Verlorenen Sohnes, Geschichte des.
S. 155, 160, 184, 255, 269 f., 291, 297.
St. Veronika.
S. 113, 228, 298.
Vertreibung aus dem Paradies, Die.
S. 262.
St. Vincentius.
S. 284.
Virgils Ehebrecherfalle.
S. 119.
Vögel.
S. 35, 258, 285, 289 f., 291 f., 294, 299.
Vögel, Allegorische.
S. 91, 216, 251.

Wägerin.
S. 115, 199, 229.
St. Walpurga.
S. 192, 274 f.
St. Walpurga, Legende der.
S. 178, 192, 199, 265, 274.
Wappen.
S. 21, 84, 93 ff., 98, 100, 105 f., 108, 110 f., 112 ff., 119 f., 124 f., 127, 129 f., 132, 135 f., 137, 139 f., 141 ff., 148 ff., 156, 160 f., 162, 168, 170, 173 f., 176, 178 f., 180, 182, 184, 187, 192 f., 195 f., 198, 211, 215, 218 ff., 225 ff., 241 ff., 247 ff., 253, 256 ff., 262 ff., 274 ff., 284 f., 287 ff., 293 ff., 296 ff.
Wappenträger(innen).
S. 84, 94, 148, 170, 172, 184, 211, 248, 260, 269.
Weiberlisten.
S. 101 f., 104, 156, 173 ff., 221 f., 262.
Widder.
S. 97, 211, 220.
Wilde Leute.
S. 85 f., 90, 92, 95 ff., 102, 104 f., 106, 112, 123 f., 127, 131, 146, 149, 151, 170, 180, 196, 199 f., 212 f., 216 ff., 225, 231 ff., 234 f., 238, 246 f., 260, 276 f., 291 f., 293 f.
Wilde Leute und Fabeltiere.
S. 90, 92, 95, 199, 212 f., 216 f., 231 ff.
Wilde Leute (Familienleben).
S. 125, 199, 231 f.
Wilde Leute auf der Jagd.
S. 95, 106, 125, 127, 132, 147, 199, 219, 225, 231 f.
Wilde Leute bei landwirtschaftlichen Arbeiten.
S. 95, 199, 219 f., 233.
Wilde Leute, Liebesleben.
S. 95, 127, 199, 219.
Wilde Leute beim Mahl.
S. 126, 232 f.
Wilde Leute beim Spiel.
S. 125, 127, 199, 231 f.
Wilde Leute als Wappenträger.
S. 149, 196, 218, 251.
Wildfrau mit Einhorn.
S. 131, 238 f.
Wilhelm von Orlens.
S. 145, 149, 199, 246.
St. Wilibrod.
S. 275.
St. Willibald.
S. 192, 275.
Wirkerin, Bildnis der.
S. 9 f., 188, 272.
Wohltäter des Klosters.
S. 31, 33.
Wolf, der den Gänsen predigt.
S. 99, 221.
Wolkenband.
S. 180, 266, 296.
Wunder der Brote, Das.
S. 298.
St. Wunebald.
St. 192, 275.
Wuneheidis.
S. 275.
Wurzel Jesse.
S. 254, 284, 292.

Xenophon.
S. 32.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ORTS- UND NAMENSREGISTER

Abdinghof. S. 41f.
Abel Caspar. S. 210.
Absberg, Wappen der. S. 274.
Absberg, Walpurga von. S. 192.
Achmin-Panopolis. S. 17.
Adalbert II., Abt. S. 29.
Adalbert, Herzog. S. 128.
Adelarius. S. 161.
Adelberg. S. 162.
Adelbert, Propst. S. 46.
Adelhausen, Kloster. S. 149, 244, 250f., 258.
Adelheid, Pfalzgräfin. S. 33.
Aesch, Heinrich von. S. 287.
Aeschines. S. 65.
Aesop. S. 105.
Affolter Peter. S. 287.
Agnes, Äbtissin. S. 33, 39, 52ff., 208ff.
Agnes von Ungarn, Königin. S. 82.
Aichelberg, Wappen der Grafen von. S. 143, 245.
Alanus de Insulis. S. 38.
Albert, Abt. S. 32, 283.
Albert von Straßburg, Bischof. S. 129.
Albrecht. S. 20.
Albrecht von Brandenburg. S. 76, 298.
Alexander. S. 100.
Alexandria. S. 24.
Alperspach, Kloster. S. 20.
Altdorf, Abtei. S. 122.
Altdorf, genannt Wolnschläger, Wappen der. S. 154, 253.
Altdorff, Wappen der, S. 135, 242.
Altenklingen, Schloß. S. 108.
Altenmünster, Kloster. S. 154, 254.
Altichiero. S. 141.
Alt-Jeßnitz. S. 195.
Altomünster. S. 27.
Alt-Regensberg, Schloß. S. 115.
Altzheim, Wappen der. S. 108.
Ampringen, Wappen der. S. 94, 218.
Ampringen, Christoffel von. S. 94.
Ampringen, Jakob von. S. 94.
Ampringen, Michael von. S. 94.
Amsterdam. S. 134.
Andeloch, Wappen der. S. 288.
Andreas, Abt. S. 297.
Angelrot Balthasar. S. 82.
Angen, Agnes zem. S. 285.
Angers. S. 168.
Angilbert. S. 18.
Anno, Bischof. S. 33.
Annolt von Dierstain. S. 21.
Anséis de Carthago. S. 35.
Antiochia. S. 26.
Antwerpen. S. 66.
Aosta. S. 36.
Arachne. S. 9.
Are, Hedwig von. S. 33.
Arezzo. S. 36, 56.
Arras. S. 76, 166, 168.
Arxs, Hanns von. S. 286.
Aschwin Tapetiarius. S. 29.
Asterius von Amasea, Bischof. S. 16.
Augsburg. S. 29, 51, 56.
Augustin. S. 40.
Auxerre. S. 18.
Avignon. S. 116.

Baden, Hans Christoph von. S. 289.
Baden (Aargau). S. 95.
Bader Wernlin. S. 285.
Bärenfels. S. 82.
Bärenfels, Arnold von. S. 285.
Bärenfels, Elisabeth von. S. 99.
Bärenfels, Konrad von. S. 285.
Bäuml Johann. S. 286.
Baldebert. S. 31.
Bamberg. S. 76, 79, 164, 166, 180f., 188, 272, 280, 296f.
Bartholomaeus von Andlau, Abt. S. 31.
Basel. S. 74, 79, 81ff., 285ff.
Basel, Wappen von. S. 288.
Baß, Agnes de. S. 285.
Bataille Nicolas. S. 168.
Baudri de Bourgueil, Abt. S. 19.
Baudri, Gräfin von. S. 32.
Baumgartner Claus. S. 288.
Baumhauer Sebald. S. 164.
Bayeux. S. 19, 35f.
Beaufort, Gavin von. S. 289.
Bechthold Franz von Fiersheim. S. 32.
Behaim, Wappen der. S. 182, 269, 296.
Behaim Martin I. S. 182.
Bellifortis. S. 172.
Belp. S. 99.
Beni Hassan (Hypogeum). S. 7.
Beowulf(slied). S. 16.
Berbelin, Heidenschwerckerin. S. 82.
Beretha. S. 30.
Berghen, Wappen der. S. 198.
Beringer, Abt. S. 31.
Beringer Peter. S. 288.
Bern. S. 75, 82, 88, 284.
Bernhard I. von Baden. S. 130.
Bernsweiher. S. 235.
Bertha, Äbtissin. S. 33, 283.
Berthold (Kustos). S. 26.
Bertolf Abt. S. 31.
Billung, Wappen der. S. 285.
Bingen. S. 162.
Blankenburg, Gräfin Oda von. S. 33, 284.
Blarer, Wappen der. S. 284.
St. Blasien. S. 48f., 91.
Blikker von Steinach. S. 35.
Blüml, Wappen der. S. 125, 231.
Boccaccio. S. 9.
Bock, Wappen der. S. 130f.
Bock Jakob. S. 131.
Bock Konrad. S. 131.
Boecklin von Benfeld, Wilhelm. S. 131.
Boecklin von Boecklinsau, Balthasar. S. 131.
Boecklin von Boecklinsau, Hans. S. 130.
Boecklin von Boecklinsau, Wappen der. S. 130, 132, 238, 241.
Bolonares. S. 289.
Bolzhauserin. S. 284.
Bonifazius. S. 161.
Bornheuser Lenhart. S. 144.
Bornheuser Ulrich. S. 144.
Botzheim von Schlettstadt, Wappen der. S. 134.
Brand. S. 82.
Brand Gertrud. S. 289.
Brand Margarethe. S. 109, 112, 225, 287.
Brant Sebastian. S. 97.
Braunschweig. S. 43, 142, 168, 195.
Braunschweig, Wappen von. S. 297.
Bregenz, Hans von. S. 286.
Breitenlandenberg, Anna von. S. 93.
Breitenlandenberg, Barbara von. S. 95.
Breitenlandenberg, Wappen der. S. 93, 218f.
Bremgarten. S. 82, 113.
Bruch, Kloster bei Luzern. S. 217.
Brüssel. S. 165.
Bruno, Erzbischof. S. 18.
Bruyn Barthel. S. 78, 196.
Bubikon. S. 74, 82, 290.
Buchhorn. S. 115.
Bümplitz. S. 88.
Bullinger. S. 82.
Burchard von Schwaben. S. 55.
Burtembach, Katharina von. S. 292.
Busek, Wappen der. S. 148f., 249.
Businger, Wappen der. S. 112, 227.
Businger Heinrich. S. 112.
Byzanz. S. 13f.

Calderon. S. 133f.
Capeler Hans. S. 287.
Cessolis, Jacobus de. S. 88, 172.
Chenich Sibot de Hohemos. S. 29.
Chiemsee, Kloster. S. 29.
Chlodwig. S. 16, 100.
Chounrat, Tapetiarius. S. 29.
Chrestien de Troyes. S. 98.
Christian II., Bischof. S. 32.
Clementia von Ungarn, Königin. S. 15.
Cleve, Wappen der. S. 196.
Conrad, Bischof. S. 54.
Conrat. S. 20.
Corvey, Kloster. S. 46.
Cranach. S. 9, 198.
Craysen von Lindenfels, Wappen der. S. 154, 253.
Cuno von Altenklingen. S. 21.
Cysoing. S. 18.

Degenhart, Abt. S. 31.
Deichsler Berthold. S. 174f., 182.
Deichsler, Wappen der. S. 174, 262f., 296.
Deichslerin, Berchtold. S. 296.
St. Denis. S. 18.
Deokarus (Schrein). S. 177.
Dernbach. S. 100.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Devonshire, Herzog von. S. 104.
Dießenhofen. S. 93.
Dietz, Agnes von. S. 154.
Dietz, Dietrich von. S. 154.
Dietz, Otto von. S. 154.
Dietz, Wappen der. S. 154, 254.
Digesheim. S. 294.
Dionysius. S. 30.
Donre Johannes, Abt. S. 157.
Drübeck. S. 79.
Dubeček. S. 175.
Dürer Albrecht. S. 131, 133, 140f., 164, 185, 190, 198.
Dürfelder Georg, Teppichmacher. S. 144.
Düsseldorf. S. 195.

Eberhard, Abt. S. 31.
Eberler Mathis. S. 100.
Eberler, genannt Grünenzweig, Wappen der. S. 100, 222.
Ebner Hieronymus. S. 164.
Ebner, Wappen der. S. 295f.
Eckart Clara. S. 292.
Edda. S. 16.
Efringen, Bernhart von. S. 112.
Efringen, Peter von. S. 285.
Efringen, Wappen der. S. 112, 227.
Ehenheim (Epitaph). S. 181.
Ehingen. S. 84, 212.
Ehingen, Wappen der. S. 143, 245.
Eichstätt. S. 25, 79, 160, 166, 178, 192ff.
Einhart. S. 18.
Eisenbach, Schloß. S. 149, 249.
Elsi Heidenschwerckerin. S. 82.
Endingen, Clara von. S. 289.
Endingen, Thomas von. S. 137.
Endingen, Wappen der. S. 294.
Endres, Seidensticker. S. 297.
Enenkel, Wappen der. S. 198.
Engen, Johann von. S. 286.
Enger bei Herford. S. 43.
Eoban (Erban). S. 161.
Eptingen, Hans Günther von. S. 285.
Erath, Antonio Udalrico ab. S. 210.
Erfurt. S. 161, 195.
Erisman Dietrich. S. 285.
Erlolfus von Bergholz, Abt. S. 31.
Erluwin. S. 33, 283.
Ermgard von Kirchberg. S. 33.
Ernst. S. 33.
Eschenbach, Walther von. S. 123.
Etenhaim. S. 21.
Etienne Boileau. S. 15.
Eych, Bischof Johannes von. S. 178, 193, 265.
Eyßlinger. S. 175.

Faustina. S. 64.
Feer, Petermann von. S. 107.
Feer, Wappen der. S. 106, 225.
Felschen, Anna von. S. 88.
Felschen, Werner von. S. 88.
Felschen (Velschen), Wappen der. S. 214f.
Feningen, Wappen der. S. 294.
Ferdinand I., König. S. 166.
Flachsland, Wappen der. S. 219.
Flachslandt, Hans von. S. 95.
Florenz. S. 66.
St. Florian, Stift. S. 83.
Forchheim. S. 179.
Forstmeister. S. 76, 296.
Frankenthal. S. 156.
Frankfurt. S. 156.
Fredericus Tapifex. S. 29.
Freiburg i. Br. S. 79, 81, 88, 141, 149, 214, 289, 294f.
Freidank. S. 190.
Freising. S. 27.
Freising, Bischof von. S. 285.
Fridericus tapiciator. S. 29.
Friedberg. S. 145, 149, 248f.
Friedrich. Abt. S. 31.
Friedrich III., Kaiser. S. 158.
Friedrich von Wettin. S. 44, 67.
Friedrich von Zimmern. S. 20.
Fröwler Clara. S. 289.
Fröwler Jakob. S. 77, 82, 86, 285.
Fröwler, Wappen der. S. 285, 287, 289.
Frygen, Wappen der. S. 284.
Fulda. S. 18f., 256.

St. Gallen. S. 18.
Gandersheim. S. 18.
Gardolph, Bischof. S. 38.
Gebhard (Bibel). S. 27.
Gebwiler, Henman von. S. 285.
Geiler von Kaisersberg. S. 82.
Geißler Peter. S. 109.
Geißler, Wappen der. S. 226.
Genf. S. 86.
Gengenbach Pamphilius. S. 126.
St. Georgen. S. 49.
Gerbstedt, Kloster. S. 33, 283.
Gerbott, Wappen der. S. 135, 242.
Gerdanck Johannes. S. 39.
Gerhard von Hochstaden. S. 33, 283.
Gernrode. S. 44, 50.
Geroldseck, Frau von. S. 286.
Geroldseck, Ursula von. S. 286.
Gertrud, Pfalzgräfin. S. 33, 283.
Gerwich de Weltenbuch, Tapetiarius. S. 29.
Geuder von Heroldsberg, Heinrich III. S. 173.
Geuder von Heroldsberg, Wappen der. S. 262, 296.
Gießen. S. 149.
Giotto. S. 169.
Gnadental, Kloster. S. 86ff., 91, 214, 289.
Göss, Ornat aus. S. 20.
Götz Clara. S. 286.
Gold, Hans zum. S. 288.
Goldbach. S. 44.
Goldschmit Hans. S. 289.
Goslar. S. 61.
Gottfried von Bouillon. S. 100.
Gottfried von Straßburg. S. 34.
Gottfridt von Zimmern. S. 20.
Gräser, Wappen der. S. 259.
Graserin Katharina. S. 168.
Granson. S. 99.
Grede von Thürmenach Heidenschwerckerin. S. 82.
Gregor IV. S. 17.
Gregor von Tours. S. 16, 55.
Greifenclau von Vollrat, Wappen der. S. 154, 253.
Gröger Franz. S. 133f.
Grolant, Wappen der. S. 296.
Groß Peter. S. 76, 295.
Groß, Wappen der. S. 295.
Grünenberg, Frau von. S. 287.
Grünewald Matthias. S. 139.
Grumbach, Christoffel von. S. 297.
Grumbach Hans. S. 297.
Gudrun. S. 16.
Günther, Bischof. S. 14.
Günther von Marschalk. S. 82.
Gumeringen, Wappen der. S. 162, 258.
Guntram, Abt. S. 31.
Gurzelen. S. 88.
Gylgenberg, Wappen von. S. 287, 289.

Hadstatt, Wappen von. S. 287.
Hadrian I. S. 17.
Haes bei Hedemarken. S. 36.
Hagenau. S. 85, 98, 127.
Hakon. S. 16.
Halberstadt. S. 19, 38ff., 60f., 79, 196, 297.
Hall, Wappen der. S. 285.
Halle a. S. S. 6, 75, 297f.
Haller Alexius. S. 185f.
Haller Andreas. S. 181.
Haller, Wappen der. S. 180f., 183, 185, 267f., 270.
Hallerin Agnes. S. 180.
Hallerin Dorothea. S. 183.
Hallerin Gerhaus. S. 180.
Hallerin Katharina. S. 180.
Hallerin Margarete. S. 82.
Hallerin Peter. S. 296.
Hannover. S. 195.
Hardehausen, Kloster. S. 46.
Hartmann von Aue. S. 34f.
Haupt, Konrad zem. S. 286.
Hedwig, Herzogin. S. 55.
Heerbrand, Professor. S. 99.
Heidegg. S. 112.
Heggenzer Johannes. S. 93.
Heggenzer, Wilhelm von. S. 93.
Heggenzer von Wasserstelz, Conrad. S. 93.
Heggenzer von Wasserstelz, Wappen der. S. 93, 218.
Heidelberg. S. 144.
Heilsbronn, Kloster. S. 75f., 164, 174, 180, 295f.
Heimenhoffer Jacob. S. 294.
Heinrich II. S. 20.
Heinrich II., Kaiser. S. 31.
Heinrich II. (Evangeliar). S. 26.
Heinrich III. S. 31.
Heinrich III., Kaiser. S. 21.
Heinrich IV. (Evangeliar). S. 26.
Heinrich V., Kaiser. S. 31.
Heinrich, Abt. S. 30.
Heinrich, Burggraf. S. 33, 283.
Heinrich der Löwe. S. 47, 62.
Heinrich, Pfalzgraf. S. 33, 283.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Heinrich von dem Türlin. S. 35.
Heinrich von Oesterreich, Herzog. S. 82, 284.
Hektor. S. 100.
Hêliand. S. 16.
Helmerich, Abt. S. 31.
Helmstedt. S. 79.
Helmwardeshausen. S. 47.
Heiningen. S. 79.
Herdegen Margarethe. S. 165, 296.
Hericourt. S. 99.
Heriman. S. 47.
Herlin. S. 162.
Hermann von Thüringen. S. 66.
Hermetschwyl, Kloster. S. 86, 113f., 228.
Herrad von Landsberg. S. 42.
Herrenzimmern. S. 20.
Hertenstein, Luise von. S. 107.
Hettlingen, Veronika von. S. 113.
Hettlingen, Wappen der. S. 113, 228.
Herzog Jörg. S. 288.
Herzogenburg, Stift. S. 76.
Hilchen von Lorsch, Johann. S. 154.
Hilchen von Lorsch, Wappen der. S. 154, 254.
Hildebrand. S. 131.
Hildesheim. S. 43, 46, 50, 60f., 65.
Hinnenburg. S. 195.
Hirsau. S. 49.
Hirzlach (Epitaph). S. 174.
Hirzbach, Ursula von. S. 285.
Höck Hans, Teppichmacher. S. 144.
Hofstetten, Wappen der. S. 113, 228.
Hohenberg, Rudolf III. von. S. 84.
Hohenberg, Wappen der. S. 84, 211f.
Hohenburg, Katharina von. S. 287.
Hohenklingen, Burg. S. 84.
Hohen-Königsburg, Schloß. S. 77, 289, 291.
Hohen-Landenberg, Ursula von. S. 288.
Hohenlohe, Gräfin Elisabeth von. S. 129.
Höhenmoos. S. 29.
Hohenwisel. Wappen der. S. 148f., 249.
Holbein. S. 133.
Holzschuher Friedrich. S. 165.
Holtzmann Jörg, S. 288.
Honorius von Autun. S. 38.
Hoppenrod Andreas. S. 33, 283.
Horn, Wappen der. S. 148, 248.
Horneck von Hornberg, Ludwig. S. 292.
Hornberg, Wappen der. S. 143, 245.
Huber Hans. S. 288.
Hünigen. S. 99.
Hugo von Besançon, Erzbischof. S. 31.
Hugo von S. Viktor. S. 38.
Hunwil, Beatrix von. S. 94.
Hunwil, Wappen der. S. 94, 218.
Huswirt Agnes. S. 286.

Imhof (Altar). S. 174.
Imhoff Endres. S. 166.
Imhof-Rothflasch (Epitaph). S. 168.
Imhof-Volkamer (Epitaph). S. 178.
Imhof Willibald. S. 165.
Imhof, Wappen der. S. 180, 296.
Immo von St. Gallen, Abt. S. 55.
Innozenz III., Papst. S. 54.
Interlaken, Kloster. S. 290.
Irmensee, Wappen der. S. 114, 229.
Iryß. S. 294.
Isenburg, Wappen der. S. 148, 248f.
Isenmann Caspar. S. 141.

Jakob, Maler. S. 297.
Jakobus, Mönch. S. 49.
Jörg Meister. S. 297.
Johann III. von Dalberg, Bischof. S. 144.
Johann Friedrich von Sachsen, Herzog. S. 298.
Johannes I. Wernhard von Nußdorf, Propst. S. 76.
Julius Cäsar. S. 100.
Junius Bassus. S. 26, 65.
Juvenal (Handschrift). S. 9.

Kaemmerer von Dalberg, Wappen der. S. 154, 253.
Kämpf Johannes. S. 286.
Kannegießer Dorothea. S. 133.
Kappel. S. 83, 123.
Karl IV. S. 15.
Karl VI. von Frankreich. S. 76, 97.
Karl der Dicke. S. 52.
Karl der Große. S. 18, 31, 50f., 100.
Karl der Kahle, Kaiser. S. 31, 52, 205.
Karl der Kühne. S. 104, 158.
Karlsruhe. S. 158.
Karthago. S. 54.
Kassel. S. 85, 156, 177.
Kastelen, Wappen der. S. 106f., 225.
Katzenellenbogen, Wappen der. S. 148, 248.
Katzheimer Wolf. S. 76, 167.
Kegel Daniel Otto. S. 210.
Keller von Schlatheim, Wappen der. S. 120.
Kettner. S. 53f.
Keyser Konrad. S. 172.
Kirke. S. 8.
Kirschkau. S. 134.
Klingenthal, Kloster. S. 82, 94, 111, 286.
Knobloch Kaspar. S. 137.
Knobloch Susanne. S. 140.
Knobloch, Wappen der. S. 127, 140, 234.
Knöringen, Wappen der. S. 162, 257.
Köln. S. 22, 25, 32, 79, 100, 195f., 205.
König Claus. S. 288.
Königseck, Wappen der. S. 284.
Königsfelden, Kloster. S. 82, 101, 284, 287.
Königshoven. S. 128f., 236f.
Kolmar. S. 292.
Konolfingen. S. 88.
Konrad, König. S. 31.
Konrad von Heimesfurt. S. 87.
Konrad von Krosigh, Bischof. S. 39f.
Konrad von Meißen, Markgraf. S. 33, 39, 53, 283.
Konrad von Würzburg. S. 200.
Konstanz. S. 79ff., 108, 284.
Konstanz, Ulrich von. S. 285.
Krakau. S. 76, 116.
Krauchthal, Peter von. S. 88.
Krauchthal, Petermann von. S. 84, 86, 88ff.
Krauchthal, Wappen der. S. 214f.
Kreß Konrad. S. 176.
Kreß, Wappen der. S. 176, 263.
Kretzinger Barbeli. S. 287.
Kriemhild. S. 16, 34.
Krusen Olrick. S. 195.
Kulmbach, Hans von. S. 198.
Kupfernagel Agnes. S. 288.
Kupfernagel Hans. S. 288.

Lachen. S. 114, 229.
Lamprecht, Pfaffe. S. 35.
Landauer Berthold. S. 174f.
Landeloh, Bischof. S. 31.
Landesperg, Wappen der. S. 290.
Landschaden von Stainach, Wappen der. S. 154, 253.
Langenseifen. S. 154.
Langenstein Berbelin, Heidenschwerckerin. S. 109.
Lauber Diebold. S. 85, 98, 127.
Laufen, Frau von. S. 288.
Leo III. S. 17.
Leo, Papst. S. 18.
Leo von Vercelli, Bischof. S. 19.
Leopolder Stephan. S. 29.
Leutner Cölestin, Abt. S. 29.
Lichtenberg, Anna von. S. 129.
Lichtenberg, Ludwig von. S. 129.
Liebenau, Kloster. S. 149, 251.
Liebenfels, Schloß. S. 96.
Liedet Loiset. S. 93.
Lindau. S. 115.
Lindenach, Anna von. S. 88.
Lisperger, Wappen der. S. 295.
Löffelholz Hans Wilhelm. S. 164, 188.
Löffelholz Kunigunde. S. 164, 188.
Löffelholz, Wappen der. S. 189.
Löwenstein, Wappen der. S. 293.
Losdorffin. S. 82, 109.
Lostorf. S. 109.
Lucius, Papst. S. 53.
Ludwig, Kaiser. S. 31.
Ludwig X. S. 15.
Ludwig der Heilige. S. 15.
Ludwig von Wessobrunn. S. 29.
Lüdershausen. S. 195.
Lüne, Kloster. S. 79, 195.
Lüneburg. S. 79, 195.
Luft, Barbara zum. S. 105.
Luft, Wappen der zum. S. 224.
Luitger von Graisbach, Graf. S. 25.
Luxueil. S. 18.
Luzern. S. 82, 90f., 107, 115.

Madaura. S. 54.
Madrid. S. 165.
Magdeburg, S. 33, 44, 62.
Mailand. S. 122.
Mainz. S. 32, 79, 132, 144, 151, 154, 252, 280, 283, 295.
Malzein, Reinhard von. S. 99.
Manderscheid und Blanckenheim, Arnold Graf zu. S. 293.
Mansen von Mansenberg, Wappen der. S. 132, 242.
Manta, Schloß. S. 127.
Marc Aurel. S. 64.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mareit, Wappen der. S. 114, 229.
Margreth Heidenschwerckerin. S. 82.
Maria-Laach. S. 32, 283.
Marienberg, Kloster. S. 195.
Marienberg, Kloster, oberhalb Boppard. S. 152, 253.
Markwardus, Kanonikus. S. 47.
Marschalk. S. 82.
Marschalk Günther. S. 285.
Martianus Capella. S. 31, 38, 54 ff.
Martin Heinrich. S. 130, 291.
Marx von Eckwertsheim, Johann Adolf. S. 129.
Marx von Eckwertsheim, Nicolaus. S. 129.
Marx von Eckwertsheim, Wappen der. S. 129, 237, 241.
Maßmünster, Wappen der. S. 292.
Mathilde. S. 35.
Mathilde, Herzogin. S. 47.
Matthäus, Abt. S. 19.
St. Matthias, Abtei. S. 157.
Mechthild. S. 33, 283.
Mechthilt, Pfalzgräfin. S. 144.
Meckenem, Israel von. S. 188.
St. Medardus, Kloster. S. 157, 159.
Meersburg. S. 128.
Meggen, Benedikta von. S. 107.
Meggen, Wappen der. S. 106, 225.
Meginwart de Weltinburch, Tapetiarius. S. 29.
Meinwerk, Bischof. S. 42.
Meister b + s. S. 131.
Meister der Spielkarten. S. 86, 89.
Meister des Hausbuchs. S. 131, 147, 151, 154, 157.
Meister des Marienlebens. S. 77.
Meister E. S. S. 104 f., 108, 110, 114, 133.
Meister I. K. S. 9.
Meister von Hohenfurt. S. 169, 175.
Meister von Wittingau. S. 168, 175.
Mengottus. S. 33, 283.
Mertein Margarete. S. 296.
Metten, Kloster. S. 172.
Metterin Margareta. S. 82.
Meyer Jerg. S. 289.
Meyer Klaus. S. 288.
Meyer zum Pfeil, Niklaus. S. 105 f.
Meyer zum Pfeil, Wappen der. S. 224.
Meyger Heini. S. 286.
Michelbeuern. S. 26, 48.
Michelstadt. S. 18.
Minden. S. 33, 284.
Mötteli von Rappenstein, Amalia. S. 115.
Mötteli von Rappenstein, Margarete. S. 115.
Mötteli von Rappenstein, Rudolf II. S. 115.
Mötteli von Rappenstein, Wappen der. S. 230.
Monschbach. S. 141.
Morspurger, Wappen der. S. 293.
Müllenheim, Christina von. S. 131.
Müllenheim Eva Magdalena. S. 131.
Müllenheim, Klara von. S. 131.
Müllenheim, Margarete von. S. 131.
Müllenheim, Nesa von. S. 129.
Müllenheim Richardis. S. 129.
Müllenheim, Walter von. S. 131.
Müllenheim, Wappen der. S. 129 ff., 237 f., 241, 291.
Müller Bernhard, Seidensticker. S. 164.
Münch Burkart. S. 285.
Münch Clara, geb. Randegg. S. 288.
Münch Greda. S. 285.
Münch Hanns. S. 287.
Münch Hans. S. 288.
Münch Konrad. S. 285.
Munch, Wappen der. S. 285.
Mundprat von Spiegelberg. S. 108.
Muntprat Walpurg. S. 115.
Muntprat, Wappen der. S. 230.
Murbach, Abtei. S. 31, 56, 281.
Murer Ruman. S. 287.
Muri, Kloster. S. 86, 91, 112 f., 212 f., 227.
Musler Elisabeth. S. 137.
Musler, Wappen der. S. 137, 242 f.

Nantpert, Abt. S. 31.
Nassau, Wappen von. S. 148 f., 248.
Naumburg. S. 33.
Neidlingen, Wappen der. S. 94, 218.
Nellenburg, Christof Ladislaus Graf von. S. 293.
Neuburg a. D. S. 215, 263.
Neudörfer Johann. S. 164.
Neunkirch. S. 93.
Neustadt am Spessart. S. 18.
Neustadt, Balthasar von. S. 297.
Neustift, Kloster. S. 236.
Neuweiler. S. 129.
Nibelung. S. 31.
Nicea. S. 20.
Nidau. S. 99.
Nördlingen. S. 162.
Nordhausen. S. 124.
Notker Labeo. S. 54.
Nürnberg. S. 75 f., 164 ff., 193, 295 f.
Nußdorf bei Überlingen. S. 163.

Oberkirch, Amelie von. S. 137, 139.
Oberkirch, Burkard von. S. 140.
Oberkirch, Wappen der. S. 127, 140, 234.
Odysseus. S. 8.
Oekolampadius Johannes. S. 288.
Oetenbach, Kloster am. S. 118.
Offenburg. S. 131.
Oppenheim. S. 149.
Ortenberg. S. 145.
Ortlieb Anna. S. 173.
Ortlieb Heinrich. S. 173.
Ortlieb, Wappen der. S. 262.
Otto I., Kaiser. S. 25, 31, 33.
Otto II. S. 31.
Otto III. S. 31.
Otto III. (Evangeliar). S. 26.

Paderborn. S. 19, 41.
Palermo. S. 49.
Paris. S. 15, 66, 211.
Parma. S. 36, 56.
Parzival. S. 92, 98, 127.
Paschalis. S. 17.
Passau. S. 27.
St. Paul, Kloster. S. 21, 91.
Paumgärtner Conrad. S. 164.
Paumgartner, Wappen der. S. 296.
Pavia. S. 56.
Penelope. S. 7 ff.
Peringsdörffer (Altar). S. 190.
Perugia. S. 36.
Peyerin Anna. S. 88, 214, 289.
Pfaffenweiler. S. 88, 214.
Pfäffingen, Schloß. S. 82, 286, 288.
Pfinzig Anna. S. 185.
Pfinzig Barbara. S. 179.
Pfinzig Brigitta. S. 173.
Pfinzig Ulrich. S. 173.
Pfinzig Ursula. S. 188.
Pfinzig, Wappen der. S. 179, 185, 262, 266, 269 f., 295 f.
Pflegler Henman. S. 285.
Pforzheim. S. 94, 99, 218.
Philipp I., Graf von Hanau-Lichtenberg. S. 129.
Philippi Jacob (alias Federer). S. 288.
Physiologus. S. 32.
Piacenza. S. 56.
Pipin. S. 31.
Pirkheimer Friedrich. S. 179.
Pirkheimer Hans. S. 168.
Pirkheimer Lorenz. S. 187.
Pirkheimer, Wappen der. S. 179, 187, 259, 266, 271.
Pisano Nicolo. S. 66.
Pius II. (Aeneas Silvius Piccolomini). S. 286.
Pleier. S. 35.
Pleydenwurff Hans. S. 185 ff., 192.
Pömer (Grabrelief). S. 174.
Poitiers. S. 19.
Prag. S. 15, 165, 175.
Prenzlau. S. 195.
Procop von Rabenstein. S. 165.
Prudentius. S. 169.
Prüfening. S. 42.
Prünsterer, Wappen der. S. 181, 268.
Prünsterin Barbara. S. 181.
Prünsterin Margarethe. S. 181.
Prünsterin Walpurg. S. 182.
Pruntrut Bartholome. S. 288.
Pruntrut, Hanns von. S. 287.

Quedlinburg. S. 33, 52 ff., 79, 196.
Quentel Peter. S. 196.
Quitzow, Wappen der. S. 160, 256.

Ramstein, Agnes von. S. 287.
Ramstein, Luitold von. S. 140.
Ramstein, Rudolf von. S. 286.
Ramstein, Wappen von. S. 287.
Rappoltstein, Wappen von. S. 287.
Rathausen, Kloster. S. 82.
Ratmannus, Presbyter. S. 46. 60.
Ratsamhausen, Lütelmann d. J. von. S. 129.
Ratsamhausen, Wappen der. S. 128 f., 236 f., 291, 293.
Ravenna. S. 40.
Ravensburg. S. 115.
Ravensburg, Wappen von. S. 148, 248.
Regel Hanns. S. 288.
Regensburg. S. 18, 173.
Regenschein Rudolph. S. 285.
Regin. S. 16.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Reich Barbara. S. 173.
Reich, Wappen der. S. 262.
Reichenau. S. 18.
Reichenau, Wilhelm von, Bischof. S. 192.
Reims. S. 18, 66.
Reitenbuch, Kloster. S. 26.
Remigius von Auxerre. S. 55.
Renaut. S. 35.
Rhein, Caspar zu, Bischof. S. 288.
Rhein, Clara zu. S. 286.
Rhein, Friedrich zu. S. 288.
Rheinau, Kloster. S. 108 f., 226.
Rhodos. S. 93.
Rich, Wappen von. S. 287.
Richel Bernhard. S. 150.
Riddagshausen. S. 47.
Riemenschneider Tilman. S. 190.
Rieter, Wappen der. S. 180, 296.
Rin, Ursula ze. S. 285.
St. Riquier. S. 18.
Roeder Sophia. S. 94.
Roeder von Rodeck, Wappen der. S. 94, 218.
Roeder Wilhelm. S. 94.
Röteln. S. 6, 82, 95, 287.
Roeteln, Wappen von. S. 287.
Rogkerus von Helmershausen. S. 40 ff.
Rolshausen, Wappen der. S. 148 f., 249.
Rom. S. 13, 17, 40, 52 f., 64 f., 116, 170, 205.
Rom, Nerva-Forum. S. 8, 64.
Rosenblatt Claus. S. 288.
Rossnagel Heinrich. S. 288.
Rot Elisabeth. S. 286.
Rot, Frau. S. 287, 289.
Rot Hartman. S. 289.
Roth, Wappen der. S. 285.
Rotberg, Arnold von. S. 289.
Rottenburg a. N. S. 84.
Rouen. S. 238.
Roy, Jhan de. S. 166.
Rudin von Solothurn. S. 286.
Rudolf von Ems. S. 83, 145.
Rüthy. S. 83.
Rufach. S. 122, 290.
Ruman Heinrich. S. 289.
Rummel von Zant, Franz. S. 180.
Rummel von Zant, Hans. S. 180.
Rummel Leonhard. S. 180.
Rummel, Wappen der. S. 180, 267.
Runkelstein, Burg. S. 124.
Rupert von Deutz. S. 38.
Rupert von Rheineck. S. 33, 283.
Rupertsberg, Kloster. S. 33.
Rymensnyder (Epitaph). S. 175.

Saugern, bei Delsberg, Schloß. S. 85, 212.
Salomon von Konstanz, Bischof. S. 42.
Samland. S. 187.
Saumur. S. 19, 97.
Sasbach. S. 77.
Sayn, Wappen der. S. 148, 248.
Schäppel, Wappen der. S. 120.
Schaffhausen. S. 82, 93, 120.
Schaffner zu Wettingen. S. 289.
Schaler Werner. S. 285.
Schauenburg, Schloß. S. 285.
Schefflar, Kloster. S. 29.
Scheid. S. 83.
Schenck von Ehenheim, Ludwig. S. 77, 293.
Schenck zu Diepen. S. 198.
Schenckbecher Johann. S. 294.
Schernbergk, Rudolf von. S. 297.
Schleißheim, S. 185.
Schleiz. S. 134.
Schlettstadt. S. 74 f., 122, 129, 290.
Schlyfferin. S. 286.
Schmalhans, Meister. S. 288.
Schnabelburg. S. 123, 125.
Schnebly Bernhart. S. 294.
Schoeffer Johannes. S. 32.
Schön Barthel. S. 131.
Schönau, Eva von. S. 289.
Schönkind Anastasia. S. 111.
Schönkind, Wappen der. S. 111, 226.
Schongauer Martin. S. 108, 111, 113, 131, 137, 139, 141, 151 ff., 155, 188.
Schopper, Wappen der. S. 76, 182, 269, 296.
Schopperin Agnes. S. 182.
Schüchlin. S. 162.
Schürstab Erasmus. S. 183.
Schürstab Martha. S. 185.
Schürstab, Wappen der. S. 179, 185, 266, 269 f., 296.
Schürstabin Barbara. S. 179.
Schürstabin Margarete. S. 179.
Schulenburg, Wappen der. S. 198.
Schuler Stephan. S. 174.
Schwalbach, Wappen der. S. 148 f., 249.
Schwarzburg, Günther von. S. 176.
Schwarzburg, Wappen der Grafen von. S. 176, 264.
Seematt bei Vordermeggen. S. 104.
Segesser Hans Ulrich. S. 95.
Seitenstetten, Stift. S. 87.
Seligenstadt. S. 145, 154.
Sibertus. S. 33, 283.
Siegburg. S. 33.
Siegfried. S. 16.
Siegfried, Pfalzgraf. S. 33.
Siegmund von Oesterreich, Herzog. S. 93.
Sigismund. S. 31.
Sigismund, Kaiser. S. 286.
Sigmaringen. S. 162.
Sigmund. S. 16.
Sigrist Dorothea. S. 288.
Sigurd. S. 16.
Silberkremer Mathis. S. 289.
Sintpert, Bischof. S. 31.
Sintz Konrad. S. 285.
Sintz, Wappen der. S. 285.
Sitauer Lienhard d. J. S. 173.
Sitauer, Wappen der. S. 173, 262.
Sleewitzer. S. 166.
Solms Conrad. S. 288.
Solms, Wappen der. S. 148, 249.
Solothurn. S. 119.
Sophia, Äbtissin. S. 54.
Specker Clemens. S. 101.
Speier. S. 75, 112, 158.
Spengler Peter. S. 289.
Spiegelberg, Hermann von. S. 99.
Spiegelberg, Küngold von. S. 99.
Spiegelberg zu Solothurn, Wappen der. S. 98, 221.
Spiringen. S. 97, 220.
Spitz Agnes. S. 288.
Sprung Peter. S. 141, 243.
Staiber Sebald. S. 164.
Stain von Rechtenstain, Wappen der. S. 125, 231.
Starck Hans. S. 172.
Starck, Wappen der. S. 170, 260.
Stauffenburger, Wappen der. S. 293.
Stegin. S. 285.
Stehelin Hans. S. 288.
Steigerin. S. 286.
Stein a. Rh. S. 84, 92, 115, 217.
Stemheim, Konrad von. S. 92, 98.
Stirzel Cunrat. S. 141, 294.
Stöteroggen Hartvuicus. S. 195.
Stöteroggen, Wappen der. S. 195.
Störchin Thine. S. 285.
Stoketo Margarethe. S. 195.
Stoketo, Wappen der. S. 195.
Stol Burckhard. S. 296.
Storn, Wappen der. S. 296.
Stoßin Kathrein. S. 164.
Stoß Veit. S. 164.
Strahlen, Wappen der. S. 196, 276.
Straßburg. S. 75, 77, 79, 122, 130, 166, 291 ff.
Straßburg, Schloß (Kärnten). S. 90, 216.
Straßengel. S. 8.
Streitperck, Wappen der. S. 296.
Stromer von Reichenbach, Wappen der. S. 173, 184, 269 f.
Stromerin von Reichenbach Barbara. S. 184.
Stuben bei Altshausen. S. 163.
Stützenberg Konrad. S. 82, 286.
Stuttgart. S. 83, 162.
Sürlin Jakob. S. 286.
Sulgen. S. 101.
Susandschird. S. 14.
Symler Serena. S. 292.
Symler, Wappen der. S. 292.

Taffler Leonhard. S. 164, 295.
Tanne, Arnold von. S. 285.
Tetekoffer. S. 286.
Tetzel Jobs. S. 165.
Thann. S. 74, 100.
Thann, Schloß. S. 290.
Theoderich, Bischof. S. 38.
Theoderich IV., König. S. 31.
Theophanu, Kaiserin. S. 19, 25.
Theophilus. S. 41.
Thora. S. 16.
Thun. S. 83, 88 ff., 211 f.
Thurneysen-Herdegen Alexander. S. 289.
Tiefenbronn. S. 162.
Tierstein, Gräfin Gertrud von. S. 286.
Tierstein, Graf. S. 286, 289.
Tierstein, Wappen von. S. 287.
Tölz. S. 77.
Toggenburg, Ida von. S. 84.
Toggenburg, Wappen der. S. 84, 211 f.
Torcello. S. 48 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Tournai. S. 116.
Tracht, Wappen der. S. 170, 260.
Trachtin Margarethe. S. 172.
Trausnitz, Schloß bei Landshut. S. 133f.
Triberg. S. 143.
Tribock Johannes. S. 285.
Trient. S. 124.
Trier. S. 31, 33, 79, 144, 148, 157ff., 248, 282f., 295.
Triest. S. 49.
Troeschenin. S. 286.
St. Trond. S. 18.
Truchseß von Reinfelden, Wappen der. S. 132, 241.
Truchsessin von Waldburg, Agnes. S. 285.
Truchs Merten. S. 297.
Tscharner David. S. 119.
Tucher. S. 189.
Tucher (Altar). S. 181.
Tucher Anthony. S. 189.
Tucher Anton. S. 165, 184, 189.
Tucher Hans VI. S. 189.
Tucher Langhans. S. 189.
Tucher Pertold. S. 189.
Tucher, Wappen der. S. 184, 269f., 296.
Tübingen. S. 99.
Tuslingen, Wappen der. S. 294.

Udalskalk, Abt. S. 30.
Ulin Fridlin. S. 289.
Ulm. S. 105.
Ulrich, Abt. S. 31.
Ulrich von Lorsch. S. 31.
Unterknöringen bei Augsburg. S. 162.
Unterwalden. S. 115.
Urs Graf. S. 119.
Uta (Kodex). S. 26.
Utenheim, Bischof Christoph von. S. 289.
Utenheim, Wappen von. S. 287, 289.

St. Vaast. S. 18.
Valkenstein, Frau von — geb. von Emps. S. 294.
Venedig. S. 48f., 56.
Veningen, Wappen von. S. 287.
Venningen, Bischof Johann von. S. 169, 287f.
Verardus. S. 101.
Vergil (Kodex). S. 8.
Verona. S. 36, 56, 169.
Villard de Honnecourt. S. 66f.
Vincentius von Beauvais. S. 38.
Vitztum Henmen. S. 286.
Vitztum, Rudolf von. S. 285.
Voigt Gottfried Christian. S. 210.
Volkamer Gottlieb. S. 179.
Volkamer, Wappen der. S. 179, 266.

Wabern, Petermann von. S. 99.
Wabern, Wappen der. S. 98, 221.
Wace. S. 35.
Waldeck von Iben, Barbara. S. 149.
Waldeck von Iben, Wappen der. S. 149, 251.
Waldner Andreas. S. 294.
Wallmann Johann Andreas. S. 210.
Waltheim, Hans von. S. 6, 82, 95, 287.
Waldstromer Walpurga. S. 176.
Waldstromer, Wappen der. S. 76, 176, 263, 296.
St. Wandrille. S. 18.
Wath, Paulus von. S. 187.
Wath, Peter von. S. 187.
Wath, Wappen der. S. 187, 271.
Weiersheim. S. 75.
Weihenstephan, Kloster. S. 29.
Wembding, Wappen der. S. 125, 231.
Wernher von Zimmern. S. 21.
Werner von Themar, Adam. S. 144.
Wernigerode. S. 195.
Wessenberg, Agnes von. S. 285.
Wessobrunn, Kloster. S. 29.
Westernach, Wappen der. S. 162, 258.
Werther, Heinrich von. S. 124.
Werther, Hermann von. S. 124.
Wider Richard. S. 286.
Widersbach Peter. S. 285.
Widukind. S. 43.
Wien. S. 185.
Wienhausen, Kloster. S. 79, 195.
Wiesbaden. S. 100.
Wiler Johannes. S. 287.
Wilhelm der Eroberer. S. 35.
Wilhelm, Pfalzgraf. S. 33, 283.
Wilhelm von England. S. 98.
Wilhelm von Orlens. S. 85, 124, 127.
Wilhelm von Poitiers, Graf. S. 19.
Wimpfen. S. 149, 250.
Winnigstädt. S. 33, 53f.
Witgenstein, Wappen der. S. 148, 248.
Wittwer Wilhelm. S. 30.
Witz Konrad. S. 86.
Wohlgemut Michael. S. 76, 167, 184f., 186f., 188, 192.
Wolf Johannes. S. 99.
Wolferad, Abt. S. 31.
Wolfskehl, Philipp von. S. 149.
Wolfskehl, Wappen der. S. 149, 251.
Wolsey, Kardinal. S. 126.
Worms. S. 31f., 144, 149, 282.
Wratislaw von Böhmen. S. 21.
Wurstemberger Barbara. S. 119.
Würzburg. S. 75, 233, 297.
Wurzeler. S. 288.
Wyhersheim. S. 292.
Wyssenherre. S. 142, 244.

Yffingen von Graneck, Wappen der. S. 120.
Ysenhut Leonhard. S. 105.

Zabern. S. 79, 122, 136f.
Zehnderin Elisabeth. S. 141, 243.
Zeitblom Bartholomäus. S. 162.
Zerkind, Wappen der. S. 77, 285.
Zeuner, Wappen der. S. 174f., 262f., 296.
Zeunerin Clara. S. 164.
Ziboll Sophia. S. 288.
Zimmern (Chronik von). S. 20.
Zorn Friedrich. S. 32, 282.
Zorn Susanne. S. 129.
Zorn, Wappen der. S. 125, 129, 132, 137, 231, 236, 241ff.
Zschach Hanns. S. 286.
Zschampi Klaus. S. 288.
Zuckmantel, Wappen der. S. 294.
Zürich. S. 75, 82, 117, 290.
Zurzach. S. 113.

ERRATA

S. 113. Z. 8 von oben lies statt „Helena“ — „Kunigunde“.
S. 154. Z. 6 von unten lies statt „Otto und Dietrich zu Dietz“ — „Otto und Dietrich von Dietz“.
S. 160. Z. 6 von unten lies statt „neben dem Propheten Balam am linken“ — „neben dem Propheten am linken“.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Coll.
Tfln oplt
I-160/je.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


B. KURTH
DIE
DEUTSCHEN
BILD-
TEPPICHE
DES
MITTEL-
ALTERS
BAND I