UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Die Bildwirkkunst im frühen Mittelalter

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

Visual Library

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

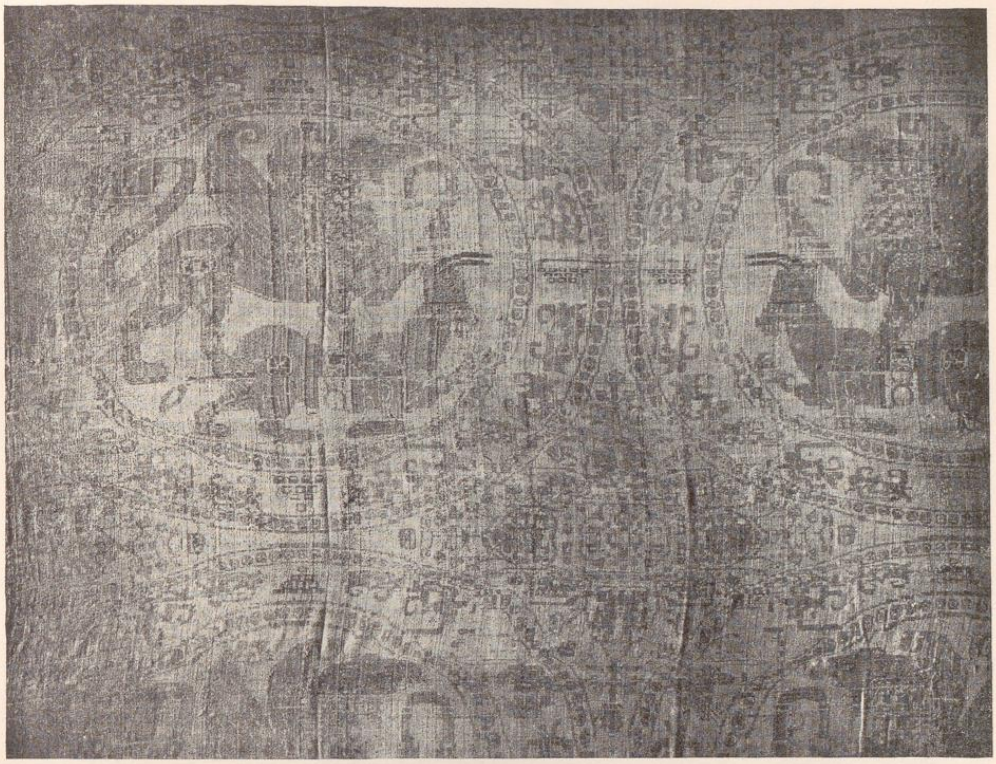

Abb. 9. Byzantinischer Seidenstoff aus Eichstätt.

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.

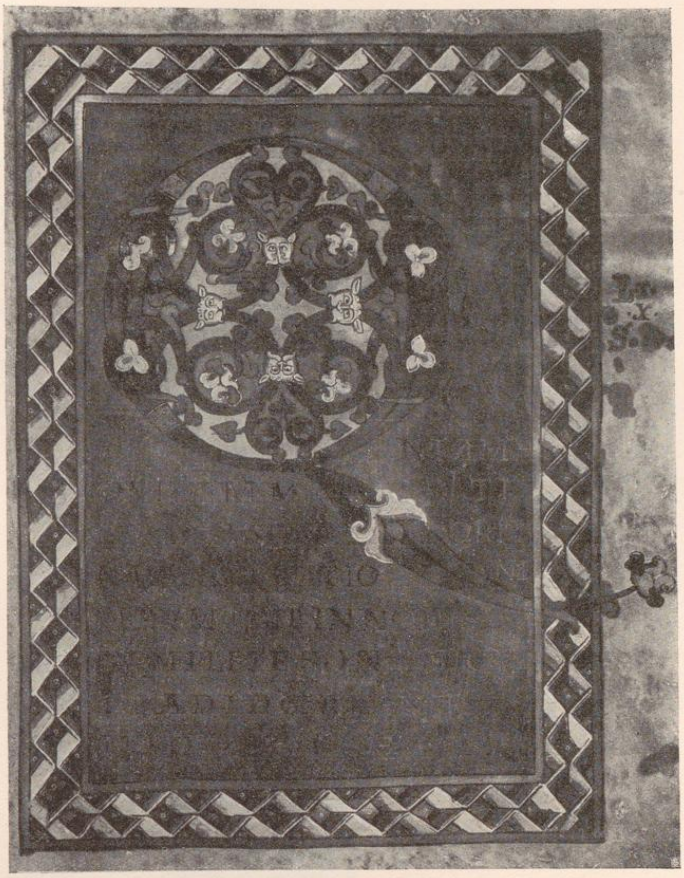

Abb. 11. Miniatur aus dem Evangeliar aus Altomünster. München, Staatsbibliothek. Cod. lat. 2939.

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