



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Die deutsche Bildwirkerei im XII. und XIII. Jahrhundert

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

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 Kaiserpalzen 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 leichter Orientierung einige Landschaften, die mir quellenmäßig durch einen regeren Wirkbetrieb hervortreten scheinen. Es sind dies: Bayern, die Rheinlande und Niedersachsen.

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 fratruales 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 Knüpftteppichen 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 Knüpftteppichfabrikation 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 veröffentlichtes Inventar des Klosters, das vermutlich der Wende des XII. Jahrhunderts angehört, erwähnt ein „dorsale cum imaginibus apostolorum, quod in sedilia ponitur.“⁹⁾ Ob dieses Rückklaken 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 Widmunginschrift 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 Brisoje 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. Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, München 1893—94, 48. Bd. — 7) Georg Hager, Oberbayerisches Archiv, 48. Bd., S. 223—228. — 8) Wahrscheinlich der Ort Höhenmoos unweit des Chiemsees. — 9) Hager, Oberbayerisches 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 cecisise, nemquam amplius redempta.“

die nach Wittwers Zeugnis im Kloster selbst unter den Äbten Udalskalk und Heinrich (1174 bis 1179) entstanden sind¹⁾ — ein Klosterbruder Beretha nennt sich in der Widmungsinschrift auf einem Behang als Maler und Sticker²⁾ — 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 bilden das mitternächtlige 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 sapientie*, *Spiritus intellectus*, *Princeps pacis*, *Spiritus fortitudinis*, *Spiritus consilii*, *Scientie*, *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, welche 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 Aefrae 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 Bildwerkunst.

Unsere Vorstellung von der Art der Darstellung und Komposition der Augsburger Teppiche wird durch den Umstand erleichtert, daß in dem wenig späteren Knüpftappich 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 Oberrheingebiet 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 oberen 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, andererseits 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 Gatrio³⁾ 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 Textilmalerei 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 „intexta“ 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. 53 ff. — 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, 2^e série, 2^e tome, 2^e 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. 211 ff. — ³⁾ A. Gatrio, *Die Abtei Murbach im Elsaß*, I. Bd., S. 215. — ⁴⁾ *Ibidem*, S. 219 ff. — 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.

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 ergänzt²⁾ —, 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 Teppichwerkes. 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 Kollektanen des Johann Schoeffer († 1652) überliefert⁷⁾ (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. 678 ff. — 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. 41 ff. 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. 735 f.

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 foundationis vel donationis historiis pacatis iam sopitisque iurgis 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 Winnigstätt in seiner Chronik berichtet — das ihre zum Schmucke der Quedlinburger Schloßkirche bei. Sie gab unter anderem einen Teppich und einige köstliche Rückklaken.²⁾

Andreas Hoppenrod überliefert in seiner Oratio de Monasteriis Mansfeldensibus³⁾ 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 erwähnt⁶⁾ (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 Rückklaken („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 halbersternten Wandmalereien, auf denen außer Kaiser Otto I. mit seinen zwei Gemahlinnen eine Reihe von Magdeburger Erzbischöfen aus dem zweiten Viertel des XIII. Jahrs. 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.

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 Kirchentepiche 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 siden ...“

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
Behagen 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 witez 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 armecliche gestalt:
ir'n was jedoch deheiniu alt.
die armen heten ouch den sin

daz genuoge worhten under in
swaz iemen wurken solde
von siden und von golde.
Genuoge wohten 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 umbehang / Was verdeckt an daz ende: / Der estrich und die wende. / Des envant man lützel blöz.“ — 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 drâte Tepich' / zuo den benken, / Und an die wende henken. / Sidiniu 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.

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 sidin wâren dar in getragen
voegele 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 wunderlichen bilide.“

Einen Einblick in den dargestellten Bilderkreis gewinnen wir durch die Schilderung eines Wandbehanges in der „Crône“ Heinrichs von dem Tûrlin. 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 Pâris vrouwe Hêlenâ;
Ouch was geworht anderswâ
Wie Troie zerüeret lac
Und der jaemerliche slac,
Der an Didôn ergiene,
Dô sie Eneam empfienc.

Man sach ouch dâ schinen
Von der schoenen Lavinen.
Wie sie Eneas ervalt,
Und der Rômaere slaht,
Diu lache den sal umbe gie
Und in mit staten bevie
Die sante im sîn geschwie.“

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 Blicker 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 hêrlîch. / ime was nie nehein gelîch, / den meisterde Candacis, / Wande si was listich und wis. .“ — 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. „Oben dem bette über al / einzendâl, der was lieht gemâl, / als breit sô daz bette was. / Al umb und umbe ûf daz gras / hie ein richer umbehanc, / der was breit unde lanc, / Genât wol mit golde, / Als diu kûngin wolde, / Wie Pâris unde Elenâ / Ein ander minten, ouch stuont dâ, / Wie Troien sit gewan / Und wie Eneâs dan entran / Und wie im al sîn 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 Blicker 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 Blancheffors 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.

⁵⁾ Kurth, Bildeppiche

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 Kunstgewerbemuseums zu Christiania gelangte¹⁾ (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 Majuskelschrift „PRILIS“. Rechts ist ein Reiter dargestellt, in Kettenpanzer und Nasenhelm, mit Lanze und spitzem Schild, in einer ähnlichen Zeitracht 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 Hausfließes 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 Hausfließ. 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.



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 Textilmalerei 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 Konkordanz 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.

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 Knüpftappichs 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 schmälere 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 Domkünstler 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 hierzu 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 Neubau⁵⁾ 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 Stifts-Kirchen oder so genannten Dom-Kirchen zu Halberstadt und deroelben 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.

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 Gemälden 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 Wegrüchtung 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 wichtigen 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 Liniensstil entspricht die Art der Raumdarstellung. Die dritte Dimension ist nur an Gewänderändern 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.

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 Lokaltön 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 gegenständig 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 gegenständig 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 propaginem carnis, sed propter imitationem fidei . . . Isaac tam quam filius meus 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 erstmal 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 Kunstschatze, 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.

artium¹⁾ 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 Farbmischung und Verwendung angegebenen Vorschriften mit dem Kolorismus der Teppiche.

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 Tragaltar³⁾, 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 Farbzusammensetzung keine Geltung haben. In der Tat zeigen die Farböne 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 Tragaltar⁴⁾, 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 Arbeiten⁵⁾ sind um das Jahr 1100 im Nordwesten Deutschlands entstanden. Englische und französische Vorbilder haben ihren Stil

¹⁾ A. Hg, *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. Lürer und Max Creutz, *Geschichte der Metallkunst*, II. Bd., S. 142 f. — Falke und Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, S. 13 ff. — Alois Fuchs, *Die Tragaltäre des Rogkerus in Paderborn*, Paderborn. 1916.



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



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

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. Peter²⁾ 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 Kunstwillens 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.

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

Übereinstimmungen mit unserem Teppich zeigt insbesondere die Evangelienhandschrift Mscr. A. 94 in der öffentlichen Bibliothek zu Dresden²⁾ (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 Vergleich 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.

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⁾



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

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 allergrößten 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 zusammengesetzten 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 Gernrode²⁾ 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 Dom³⁾ 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. Jahrh. 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. Ravensberg, 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.

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.

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

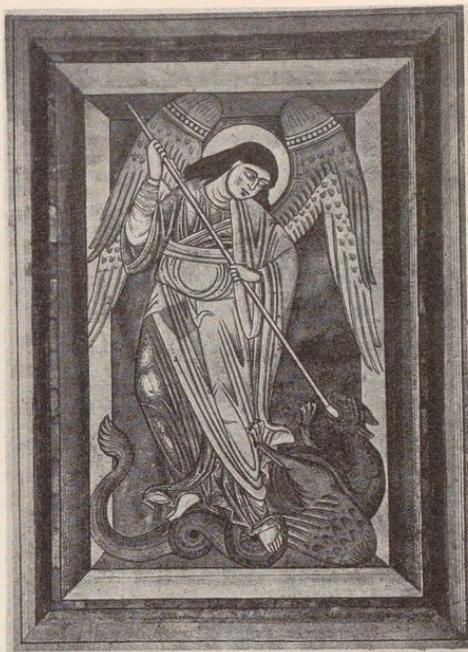


Abb. 18. St. Michael. Miniatur aus dem Missale des Ratmannus presbyter von 1159. Hildesheim, Domschatz.

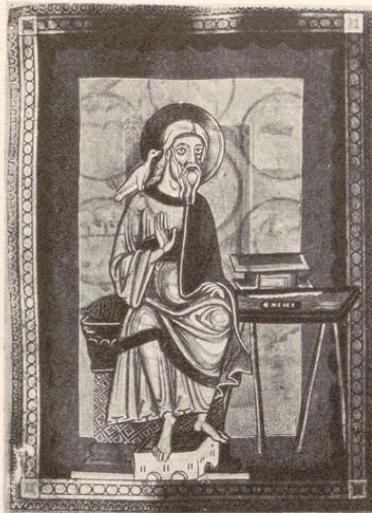


Abb. 19. St. Gregor. Miniatur des Evangelienbuchs aus Kloster Hardehausen. Kassel, Ständische Landesbibliothek.

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 Fraternalitätsbuch des Klosters Corvey in Münster (Staatsarchiv Ms. I. 133, Kat. Nr. 248⁴⁾), das unter Propst Adelbert

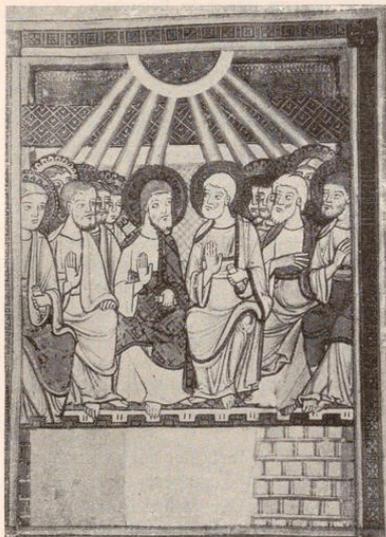


Abb. 20. Die Ausgießung des heiligen Geistes. Miniatur des Evangelienbuchs aus Kloster Hardehausen. Kassel, Ständische Landesbibliothek.

des verwendeten Materials und nicht zuletzt die völlige Identität der vier wichtigsten Farbnuancen, 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 Liniensstil und den von Haseloff als thüringisch-sächsische Schule zusammengestellten Arbeiten¹⁾ 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 wegfalternde Ende gebildet und wie die hellsten Stellen mit weißer Farbe gehöhlt sind. Auch die spitzwinkligen, von weißen Linien durchzogenen Falten auf der Brust, die für den Teppich besonders charakteristisch sind, kehren hier wieder.

Man beachte, durch welchen Linienverlauf die Form des linken Knies

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. — ³⁾ 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. — ⁴⁾ Idem, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen“, S. 93, Taf. 118. — ⁵⁾ 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. — ⁶⁾ Haseloff, Die mittelalterliche Kunst, S. 93, Tafel 111, 2. — ⁷⁾ Ibidem, S. 94, Taf. 111, 1, 3. — ⁸⁾ Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 338 ff. — ⁹⁾ Idem, Die mittelalterliche Kunst, S. 94, Taf. 112. — ¹⁰⁾ Ich verdanke die Photographien der Kasseler Handschrift Fräulein Dr. Margarete Frey.

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 Evangelarium 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 Markwardus³⁾ 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.

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. — ³⁾ Idem, Die mittelalterliche Kunst, S. 93. — ⁴⁾ Haseloff, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen“, S. 92. — ⁵⁾ Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 336 f. — ⁶⁾ Idem, Die mittelalterliche Kunst, S. 93. — ⁷⁾ Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 337. — ⁸⁾ Idem, Die mittelalterliche Kunst, S. 93, Taf. 110, 1.

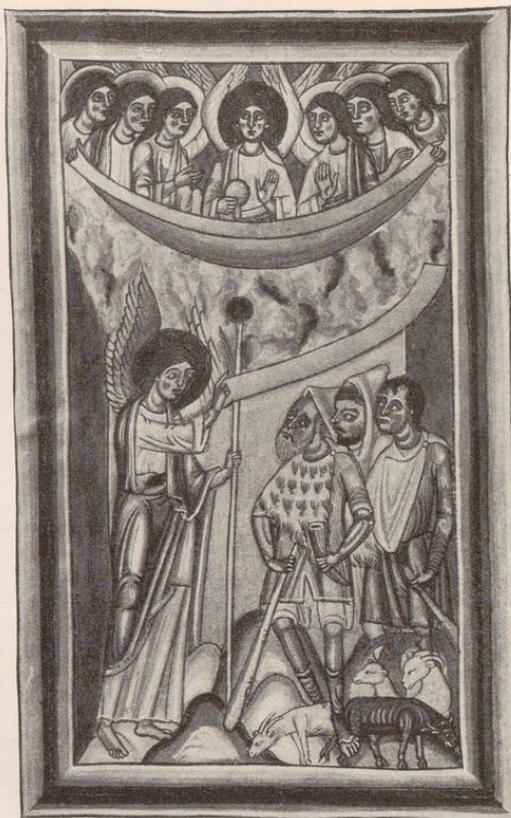


Abb. 21. Die Verkündigung an die Hirten. Miniatur des Evangeliers aus Kloster Riddagshausen. Braunschweig, Museum.



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

punkte 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 schwingvolle

¹⁾ Robert Eisler, 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. 80 ff. — ⁵⁾ Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule. — ⁶⁾ Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 21.

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 spitzwinkligen 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 Triest⁴⁾ und endlich die Mosaiken in der Martorana zu Palermo⁵⁾ bieten entferntere Vergleichsmerkmale.

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 Organisation 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 Proömium 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.

muri hier in. Tunc acceptabilis sacrificium iusticie oblationes & holocausta. Tunc inponent super altare tuum vitulos.

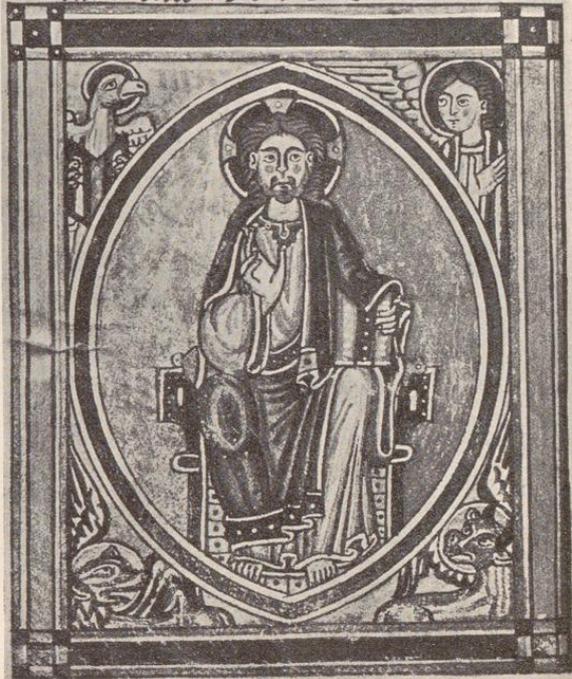


Abb. 23. Thronender Heiland zwischen den Evangelistensymbolen. Miniatur des Psalteriums aus St. Blasien. St. Paul im Lavanttal, Stiftsbibliothek.



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 Knüpft Teppichen 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.

In einer schlanken Raute erscheint Karlder 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. 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 Gründendenkmal 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).



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

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 mißverständlicher 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 schwingvoller 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 zeigt²⁾ —, 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 Liniestil, 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 Leblosgkeit 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 Porträt-darstellung nicht das leiseste Indizium vorhanden ist.

Während also einerseits der Karls-Teppich als Konsequenz aus der vorangehenden Entwicklung zu werten ist, lassen andererseits die Abweichungen im Stile, die völlig andere technische Behandlung, der Wechsel der Farbpalette, 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 Knüppteppich 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.

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 Knüpft Teppich 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 Knüpft Teppich 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:!) „Große Decke oder Teppich, 24 Schuh lang, 20 (oder 26) Schuh breit, damit der Estrich im 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 Knüpft Teppichs 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 Michael⁴⁾ 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 hervorrage — 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 Meißn.⁵⁾ Nach Winnigstädt's Bericht wurde sie 1186 Äbtissin 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 erwachsen, 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. Jahrh., 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.

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 zugebracht haben konnte. Vermutlich wurde sie an der Ausführung ihres Vorhabens durch den Tod gehindert. Stilistische Indizien, vor allem die Stilindifferenzen 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-enzklopädischen 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. Jedenfalls 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 Eysenhardt, 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 XIII^e 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.

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 Gemengel aus den Elementar-begriffen der vorgeführten Wissenschaft. Sogar die Götter langweilen sich dabei und geben ihrer Ermüdung mehr oder weniger lebhaften Ausdruck.

Daß diese abstrakte und blutleere allegorisch-enzklopädische 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 astra 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 hat⁵⁾, 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: „Custus 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 Eyssenhart, 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.

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 Frühlings²⁾ 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 oberen 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 hervorgerufenen 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 Proömium 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: „Iuste 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 ergeben⁴⁾ —, 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.

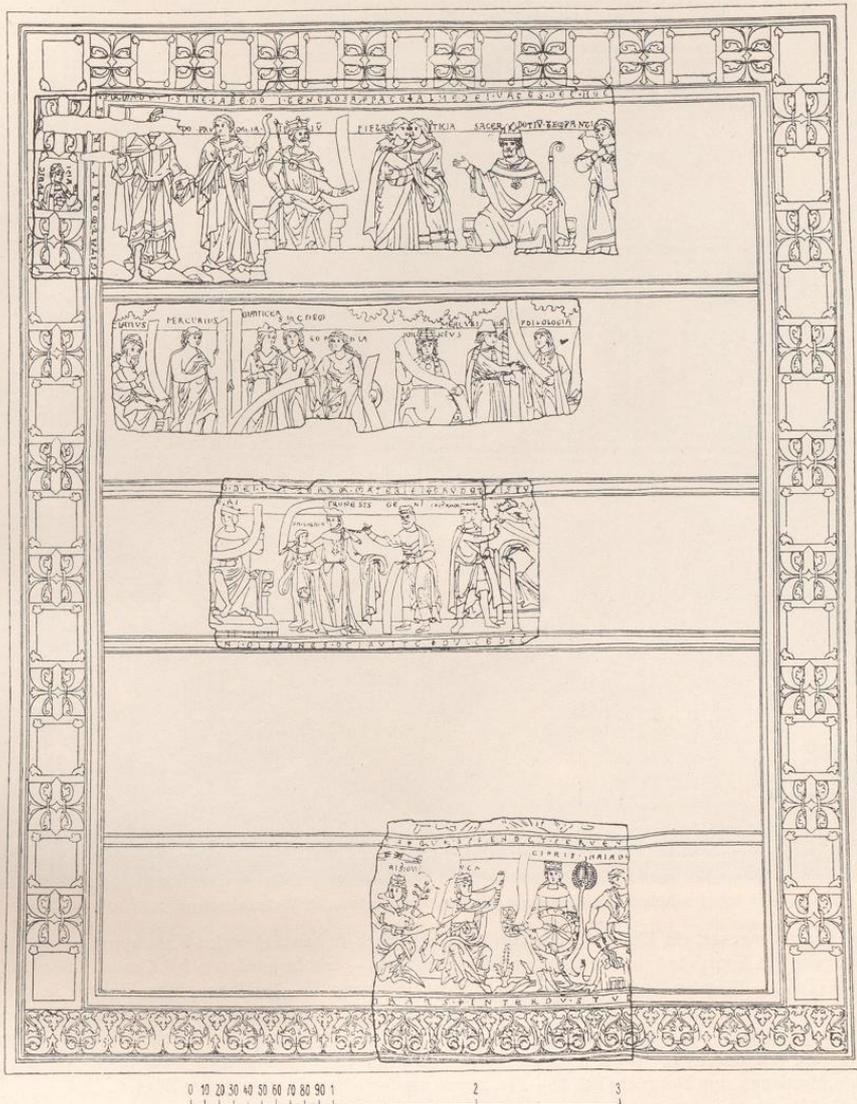


Abb. 26. Rekonstruktion des Quedlinburger Knüpfteppichs. Nach Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland.

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 Falten-schwung der Gewänder. Windgebauchte 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.



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 Faltegebung 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

8* Kurth, Bildrepiete



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

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. Jahrs. entstanden.

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 Knüpftappichs 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

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 fotografierten 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-Evangeliiars 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.

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 Kunstwillens. 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.



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

vermutlich auch in Quedlinburg, aber um gut ein Jahrzehnt später entstanden. Die Formensprache ist hier schon eckiger und lebhafter bewegt, die Gesamtaufassung 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 Quersfäden 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

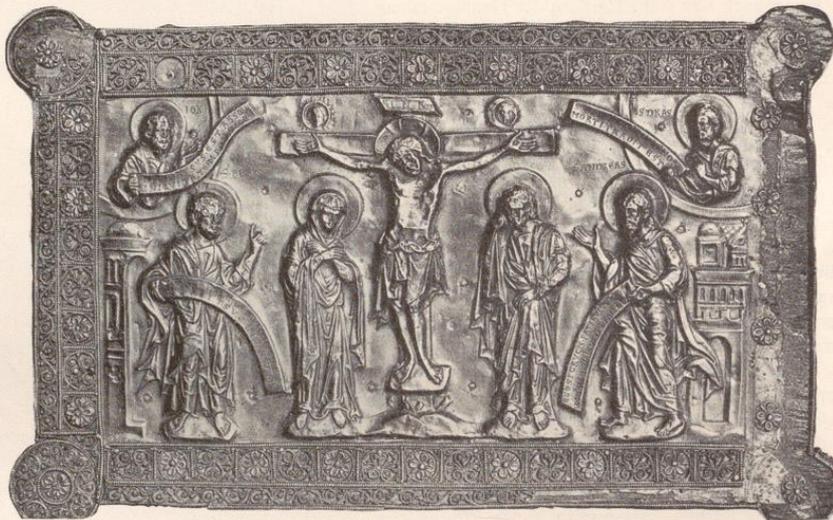


Abb. 31. Kreuzigung. Relief eines silbernen Reliquienkastens. Quedlinburg, Schloßkirche.

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 törnichten 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 imponierbare 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. Jahrh. 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 Prachtodices jener Zeit internationaler Wertung.



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

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 Eindrucks weckt am stärksten die Erinnerung an die klassische Antike. Die mächtigen Frauengestalten mit den reich drapierten Ge-

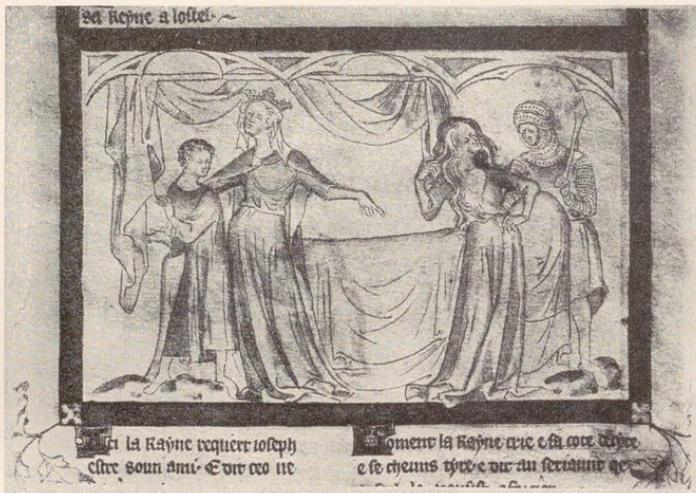


Abb. 33. Miniatur aus dem Queen Mary Psalter. London, Nationalbibliothek.

wändern 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 Mantelübergewurf 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 freiläßt²⁾ —, 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

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 Mythos 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.

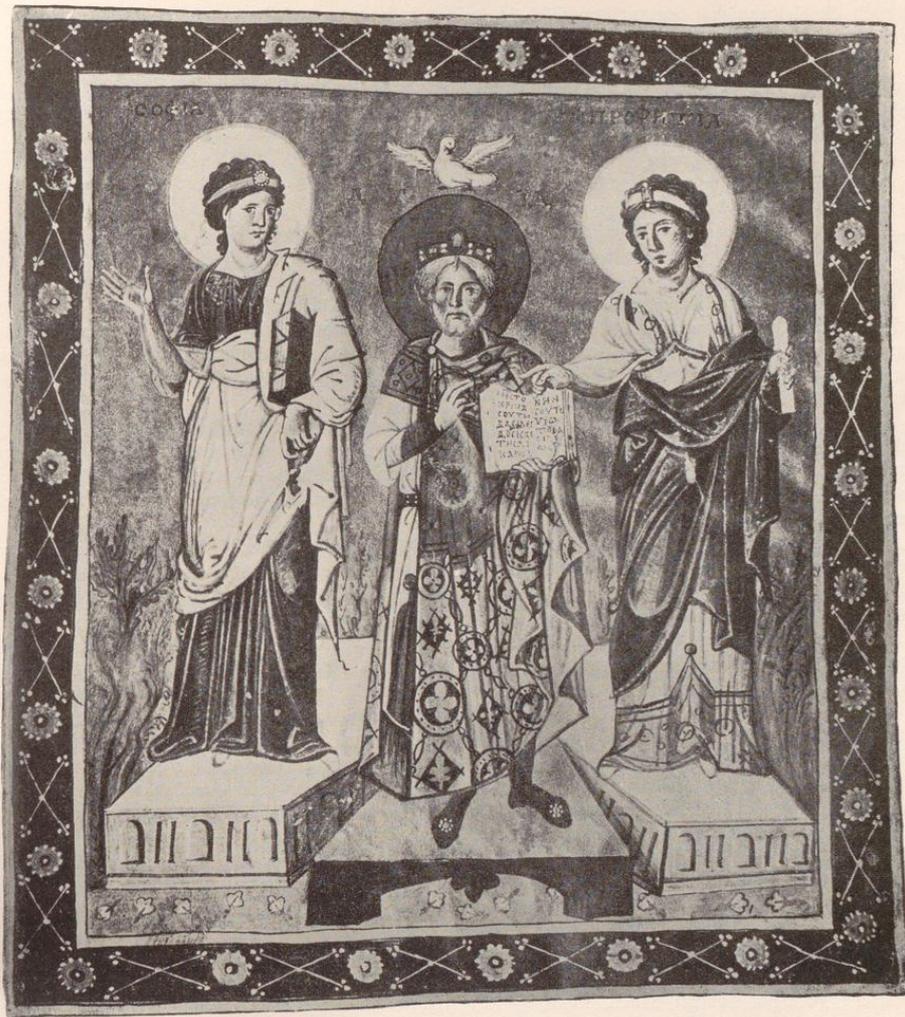


Abb. 34. Miniatur aus dem Pariser Psalter. Paris, Bibliothèque nationale.

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.

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 Wolters²⁾ und Fink³⁾ erbracht, während Haseloff⁴⁾ 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 Säumen⁵⁾ — man beachte insbesondere das Gewand der Cypris — in der Form der Kronen und Kopfbedeckungen und in vereinzelt 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

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 Sicheu (Psyche), Manticeu, 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 vereinzelt 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 diene.

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.

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.