



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

1. Kirchliche Quellen

[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 hervorzutreten 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 Knüpft Teppichen 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 Knüpft Teppichfabrikation 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 „Tapetiarii“ 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 sapiencie*, *Spiritus intellectus*, *Princeps pacis*, *Spiritus fortitudinis*, *Spiritus consilii*, *Sciencie*, *Spiritus pietatis*, *Spiritus timoris*, *Sabbatum*, *Status spiritualis hominis*, die Gaben des heiligen Geistes, die Evangelisten und endlich *Pulchritudo* und *Aeternitas*.⁵⁾

Aus diesen Proben erhellt, 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 Afrae Augustensis*, herausgegeben von Anton Steichele, Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg, 1860, III. Bd., p. 110 ff. — J. A. Endres, Die Kirche der heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 1895, 22. Jahrg., S. 199 f. — ²⁾ „Hujus materie duplicis duo causa fuere / Artis: Udalscalcus pannum Gerardusque ministrat, / Cum Beretha frater pictoris acusque laborem.“ — ³⁾ Weder bei Ferdinand Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, Weimar 1851, und Idem, *Einleitung in die monumentale Theologie*, Gotha 1867, noch bei Fr. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, I, II. Bd., Freiburg i. Br. 1897, fand ich eine Erwähnung. — ⁴⁾ J. A. Endres, Op. cit. Zeitschrift des Historischen Vereines für Schwaben und Neuburg, Augsburg 1895, 22. Bd., S. 205. — ⁵⁾ Die vier Hungertücher (*vela quadragesimalia*) zeigten Darstellungen aus dem Leben des heiligen Ulrich, der heiligen Afra sowie Szenen aus dem alten und neuen Testament mit metrischen Beischriften. — ⁶⁾ Diese Eigentümlichkeit ist, wie ich später ausführen werde, noch im XIV. und XV. Jahrh., ja noch weit ins XVI. Jahrh. hinein ein charakteristisches Merkmal der deutschen 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 Teppichwerks. Zunächst waren die vier Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregorius dargestellt; neben ihnen erschienen Athanasius und Beda, Presbyter. Es folgten in parallelen Gruppen Sokrates und Aristoteles, Boethius und die Philosophie, Diogenes im Fasse und der Dieb (der eine unter dessen Haupte befindliche mit Gold und Silber gefüllte Börse stiehlt) und Xenophon und Discretio; endlich das Bild des Stifters, des Abtes Bartholomäus, der die Abtswürde in St. Maximin bis zu seinem Tode 1224 bekleidete. Auf einem der Teppiche fanden sich, wie aus den lateinischen Versen zu erkennen, Darstellungen symbolischer Tiere, Phönix, Löwe, Panther, Einhorn, Hirsch, wohl nach dem Physiologus.

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

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

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

Zu den reichsten rheinischen Folgen dürften aber die Wandteppiche in der Benediktinerabtei Maria-Laach unweit Koblenz gehört haben. Beschreibungen und Inschriften der kostbaren Stücke sind in den 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 oblitterata 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.