



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters**

Text

**Kurth, Betty**

**Wien, 1926**

2. Weltliche Quellen

---

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

## 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, <sup>1)</sup> als Rücklaken über umlaufende Holzbänke, <sup>2)</sup> als Decken und Polster und zum Schmucke der Straße bei festlichen Aufzügen. <sup>3)</sup>

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 <sup>4)</sup>  
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.“ <sup>5)</sup>

Die interessante Beschreibung einer Werkstatt, eines mittelalterlichen Arbeitshauses findet sich in Hartmann von Aues Iwein. <sup>6)</sup> 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 wip.  
den wâren cleider unt der lip  
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,“ ... <sup>7)</sup>

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

„sî was wol behangen  
mit guoten umbehangen  
der gemaele was von golde rich.“ <sup>8)</sup>

<sup>1)</sup> Biterolf, V., 6817. „Der küniginne palas / Von guotem umbehang / Was verdeckt an daz ende: / Der estrich und die wende. / Des envant man lützel blöz.“ — <sup>2)</sup> 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.“ — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> „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. — <sup>5)</sup> Tristan, V. — <sup>6)</sup> Iwein, V., 6186. — <sup>7)</sup> Nibelungenlied, Vers 347. — <sup>8)</sup> Hartmann von Aues „Erec“, Vers 8590 ff.

Ausführlicher ist die Beschreibung eines „Umbehangs“, der im „Alexanderlied“ des Pfaffen Lamprecht <sup>1)</sup> als Werk der Königin Candacis besonders gerühmt wird. <sup>2)</sup>

„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 Türlin. <sup>3)</sup> Hier sandte zu einem an König Artus' Hof stattfindenden großen Fest dessen Schwägerin ein köstlich Laken, mit dem man den ganzen Saal behängen konnte. <sup>4)</sup> 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. <sup>5)</sup> 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. <sup>6)</sup>

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“. <sup>7)</sup> 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. <sup>8)</sup>

<sup>1)</sup> Alexanderlied, Vers 5799. — <sup>2)</sup> „Der umbehanc was hêrlîch. / ime was nie nehein gelîch, / den meisterde Candacis, / Wande si was listich und wis. .“ — <sup>3)</sup> Herausgegeben von Gottlob Heinr. Friedr. Scholl. Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, XXVII. Bd., Stuttgart 1852. — <sup>4)</sup> Vers 520—538. — <sup>5)</sup> Karl Bartsch, Meleranz von dem Pleier. Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart, Bd. 60, V, 579 ff. „Obe dem bette über al / einzendâl, der was lieht gemâl, / als breit sô daz bette was. / Al umb und umbe ûf daz gras / hie ein 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. — <sup>6)</sup> 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. — <sup>7)</sup> 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. — <sup>8)</sup> A. Marignan, La Tapisserie de Bayeux, Paris 1902.

<sup>5)</sup> 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 höfischer-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 gelangte<sup>1)</sup> (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.<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup>

Riegl hat das Stück auf Grund der ikonographischen Details nach Frankreich lokalisiert und ins XII. Jahrhundert datiert.<sup>4)</sup> 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,<sup>5)</sup> auf den Teppich mit den klugen und thörichten Jungfrauen,<sup>6)</sup> auf das Stück mit dem Gastmahl des Herodes von 1613,<sup>7)</sup> 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.<sup>8)</sup> 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.

<sup>1)</sup> H. Grosch, Altnorwegische Teppichmuster, Berlin 1889, Pl. I. — <sup>2)</sup> 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. — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> Alois Riegl, Die Wirkerei und der textile Hausfließ. Kunstgewerbeblatt, N. F., I, Leipzig 1890, S. 21 ff. — <sup>5)</sup> H. Grosch, Altnorwegische Bildteppiche, Berlin 1901, T. 9. — <sup>6)</sup> H. Grosch, Altnorwegische Teppichmuster, Berlin 1889, Pl. III. — <sup>7)</sup> Ibidem, Pl. III. — <sup>8)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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

<sup>1)</sup> Paul Weber, Christliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894.