



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

1. Die Halberstädter Wirkteppiche

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

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 herunterzuleiten scheinen. Dies wird besonders deutlich durch die Art, wie der zu äußerst 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 gegenständiglich 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 gegenständiglich 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 Rogkerus*. 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 Vergleiche heranziehen.⁶⁾ Wobei allerdings die Verschiedenheit der technischen Voraussetzungen vom Vergleichsresultat zu subtrahieren ist.

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

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 Gernode²⁾ kehrt auch die zeichnerische Behandlung der Haare und Bärte, die Parallelität der Faltenzüge, der wegwatternde 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

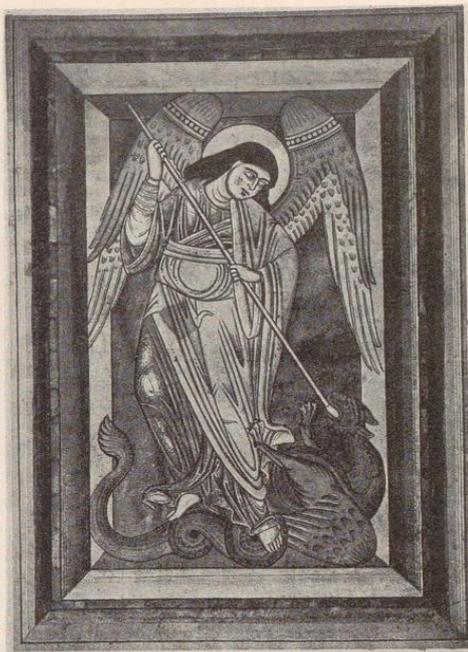


Abb. 18. St. Michael. Miniatur aus dem Missale des Ratmannus presbyter von 1159. Hildesheim, Domschatz.

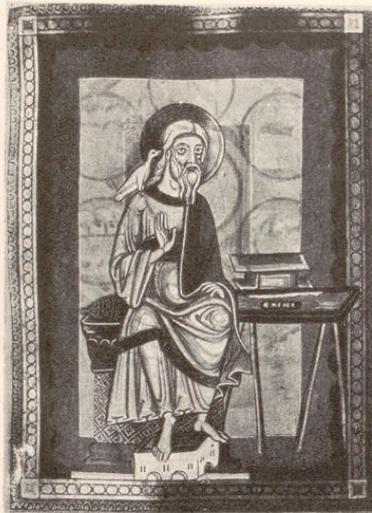


Abb. 19. St. Gregor. Miniatur des Evangelienbuchs aus Kloster Hardehausen. Kassel, Ständische Landesbibliothek.

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 gehöhnt 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 Gleichlingigkeit der künstlerischen Geistesrichtung wird besonders klar, wenn wir das Bild auf Fol. 18r vergleichen, das die Ausgießung des heiligen Geistes darstellt (Abb. 20). In unerschütterlicher Ruhe und Geschlossenheit sind auch hier die Apostel nebeneinander gereiht. Hand- und Fußstellungen zeigen mit dem Teppich identische Motive.

Das der Kasseler Handschrift nahestehende Evangeliarium aus Kloster Riddagshausen im Museum zu Braunschweig (Nr. 55)²⁾ ist ebenfalls zum Vergleiche heranzuziehen (Abb. 21). Der ganze Stilcharakter auch dieser Handschrift ist unserem Teppich eng verwandt. Endlich sei auch auf das Lektionar des Kanonikus 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.

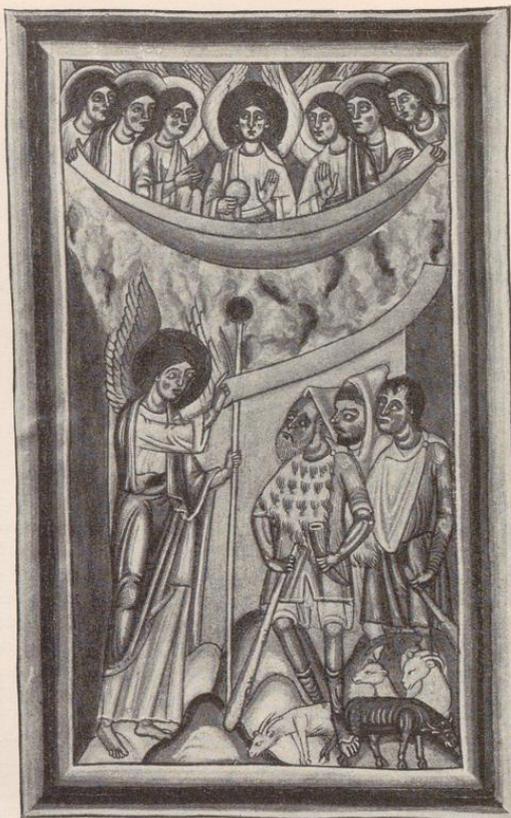


Abb. 21. Die Verkündigung an die Hirten. Miniatur des Evangeliers aus Kloster Riddagshausen. Braunschweig, Museum.



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. 80ff. — 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 acceptabis sacrificiū iusticie oblationes & holocausta. Tunc inponent sup altare tuū vitulos.

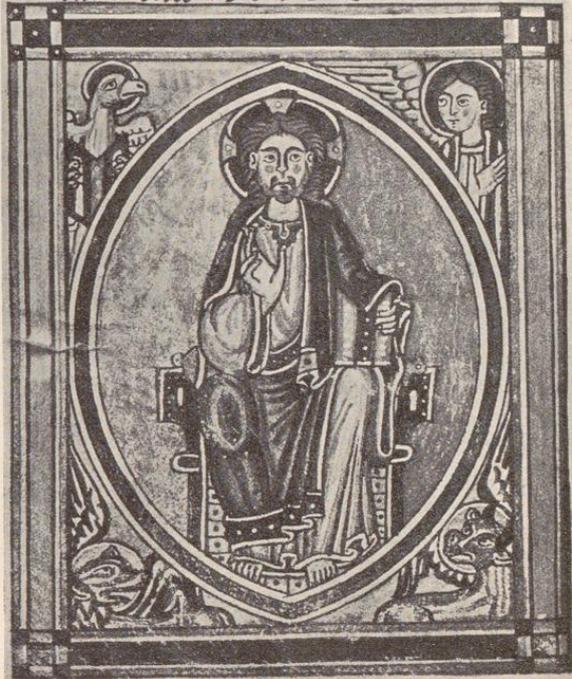


Abb. 23. Thronender Heiland zwischen den Evangelistensymbolen. Miniatur des Psalteriums aus St. Blasien, St. Paul im Lavanttal, Stiftsbibliothek.



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 schwungvoller Falte über das linke Knie legt, wie es sich in diagonalem Faltenzuge zwischen den Beinen empor zieht — man vergleiche hier auch das Titelbild der Bibel Karls des Kahlen von S. Callisto in Rom, das auch eine analoge Stellung der Füße 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.