



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters**

Text

**Kurth, Betty**

**Wien, 1926**

Der Karls-Teppich

---

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

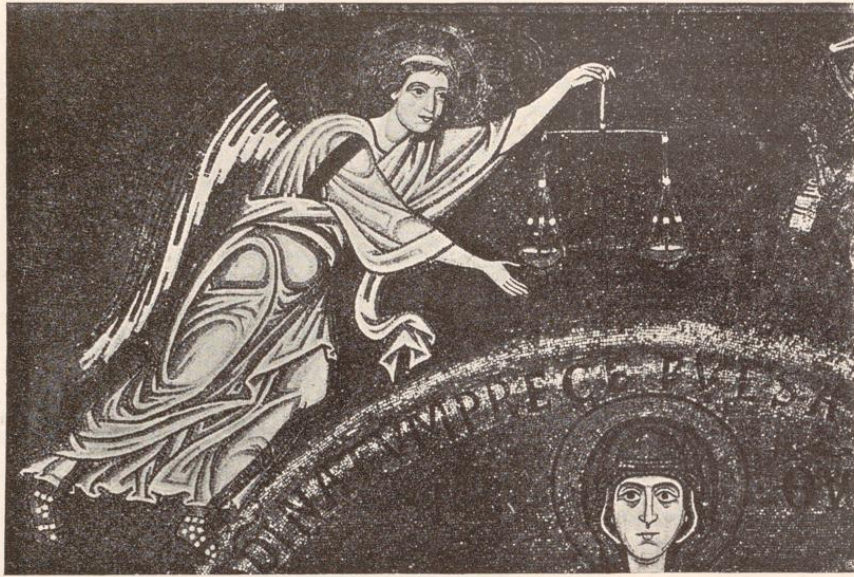


Abb. 24. St. Michael. Torcello, Dom.

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.<sup>1)</sup>

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.“<sup>2)</sup>

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.<sup>3)</sup>

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.

<sup>1)</sup> Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. — Paul Clemen, Die Portraitdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 165. — <sup>2)</sup> 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. — <sup>3)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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 zeigt<sup>2)</sup> —, 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.<sup>3)</sup> Zur Stützung dieser Hypothese werde ich im folgenden Kapitel seine Stilverwandtschaft mit dem Knüpfteppich in Quedlinburg als wichtigstes Argument darzulegen versuchen.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Vielleicht hat auch die Gestalt Karls des Großen den Künstler irgendwie auf das alte Vorbild gewiesen. — <sup>2)</sup> Max Kemmerich, Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei. Die Porträts Karls des Kahlen. Zeitschrift für bildende Kunst, XVII. Bd., S. 157, Abb. 5. — <sup>3)</sup> S. oben S. 39. — <sup>4)</sup> Vgl. unten S. 60.