



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

2. Der Quedlinburger Knüpfteppich

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

2. DER QUEDLINBURGER KNÜPFTEPPICH

HISTORISCHES

Die Leitlinien und Kraftquellen der sächsischen Kunstentwicklung im XII. und XIII. Jahrhundert werden deutlicher, sobald wir das bedeutendste textile Kunstwerk romanischer Zeit, den Knüpftappich in der Schloßkirche zu Quedlinburg (Taf. 12—22), in den Kreis der Betrachtung ziehen.

Seine singuläre Stellung in der Entwicklung der textilen Künste und seine bemerkenswerte künstlerische Höhe lassen es als gerechtfertigt erscheinen, daß wir uns entschlossen haben, ein, nicht in Wirktechnik, sondern in Knüpfarbeit hergestelltes Stück in die Darstellung einzubeziehen.

Der Quedlinburger Knüpftappich ist überdies der einzige unter den erhaltenen Teppichen, dessen Entstehung in Sachsen nicht nur durch stilkritische Argumente, sondern auch auf Grund historischer Anhaltspunkte gesichert erscheint.

In einer alten Aufzeichnung aus der Zeit um 1600, die in der Stiftsbibliothek zu Quedlinburg verwahrt wird, findet sich als Arbeit der Äbtissin Agnes angeführt:!) „Große Decke oder Teppich, 24 Schuh lang, 20 (oder 26) Schuh breit, damit der Estrich im hohen Chor an hohen Festtagen geziert wird, so sie verfertigt und dem Papst nach Rom hat senden wollen, wie aus der Inscription erhellet.

Alme dei vates! decus hoc tibi contulit Agnes!
Gloria pontificum famularum suscipe votum.“

Eine analoge Notiz findet sich in einer anderen undatierten Chronik der Stiftsbibliothek.²⁾ Dort heißt es: „Diese Aebtissin (Agnes) hat bei ihren Zeiten schöne Bücher mit ihren eigenen Händen geschrieben und hat sie mit Figuren schön illuminiert, in gleichen köstliche Teppiche mit ihren Jungfrauen gewürkt, so von 24 Schuh lang und 20 breit, darauf die ganze Philosophie gewürket und genähet war, welche sollten dem Papst nach Rom geschickt werden, aber es ist nach dem verblieben. Und sind noch jetzo zu finden in der Stiftskirche und waren ausgebreitet auf dem hohen Chor.“

Ähnliches berichtet auch Kettner in seiner Kirchen- und Reformationshistorie des Stifts Quedlinburg.³⁾

An der Identität unseres Knüpftappichs mit dem Objekt dieser Erwähnung ist kein Zweifel möglich. Die Maße erweisen sich bei entsprechender Rekonstruktion als richtig. Die ungenaue Bezeichnung des dargestellten Stoffes als „ganze Philosophie“ ist der mangelnden antiquarischen Bildung des Chronisten wohl zugute zu halten. Und die Widmungsinschrift (die Worte: Alme dei vates decus hoc) ist fragmentarisch auf einem der Bruchstücke (Fragment II) erhalten.

Auch die alte Überlieferung, die den Teppich als Geschenk an den Papst bezeichnet, dürfte sich als zutreffend erweisen. Wohl hat Michael⁴⁾ diese Nachricht mit dem Hinweise zu entkräften versucht, daß das Wort Pontifex auch einen Bischof bezeichnen kann — er meint, Gloria Pontificum würde ein Bischof heißen, der unter seinen Amtsbrüdern in rühmlicher Weise hervorrage — und daß die Nonnen die Gestalt des Sacerdotiums nicht als Bischof, sondern als Papst dargestellt hätten, wenn der Teppich dem Papst zugedacht gewesen wäre. Diese Argumente sind aber keineswegs beweiskräftig gegenüber jenen, die für die entgegengesetzte Ansicht aus der Lebensgeschichte der Äbtissin Agnes gefolgert werden können.

Agnes war die Tochter des Markgrafen Konrad von Meißnen.⁵⁾ Nach Winnigstädt's Bericht wurde sie 1186 Äbtissin in Quedlinburg.⁶⁾ Die wichtigsten Fakten ihrer Regierung gruppieren sich um einen erbitterten Kampf mit dem Bischof von Halberstadt.⁷⁾ Das Quedlinburger Kloster war dem Bischof seit alters her tributpflichtig. Insbesondere gab es stets große Feste bei der Feier des Palmsonntags, wobei der Bischof mit Gefolge erschien und im Kloster verköstigt werden mußte. Mit Hinblick auf die großen Kosten, die dem Stifte erwachsen, weigerte sich

1) Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. — 2) Chronik der Stiftsbibliothek, S. 68. — 3) Friedrich Ernst Kettner, Kirchen- und Reformationshistorie des kaiserlich freien weltlichen Stifts Quedlinburg, Quedlinburg, 1710, S. 47. — Vgl. auch Gottfried Christian Voigt, Geschichte des Stiftes Quedlinburg, Leipzig 1786. — Die Kunstfertigkeit der Äbtissin Agnes, insbesondere in den textilen Künsten, wird von allen Chronisten übereinstimmend gerühmt. Eine Schenkung von Textilien an den Quedlinburger Dom ist uns sogar urkundlich überliefert. Sie spendete: Dorsalia duo serica, Dorsale retro crucem, Dorsale in uno latere chori et tapete ante summum altare sanctis fideliter obtulimus. (Vgl. Antonio Udalrico ab Erath, Codex Diplomaticus Quedlinburgensis, Frankfurt 1764, p. 109, XL.) Das gleiche Dokument bei Friedrich Ernst Kettner, Antiquitates Quedlinburgenses oder Kaiserliche Diplomata, Leipzig 1712, p. 208. — 4) Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes während des XIII. Jahrh., V. Bd., Freiburg i. Br. 1911, S. 415. — 5) E. F. Ranke und F. Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg, Berlin 1838. — L. Weiland, Chronologie der älteren Äbtissinnen von Quedlinburg und Gandersheim. Zeitschrift des Harz-Vereines für Geschichte und Altertumskunde, 1875, VIII. Bd., S. 480. — 6) Caspar Abel, Sammlung etlicher noch nicht gedruckter alten Chroniken, Braunschweig 1732, S. 493. — Nach Joh. Heinr. Fritsch (Geschichte des vormaligen Reichsstiftes und der Stadt Quedlinburg 1828, I. Bd., S. 120) soll sie Papst Lucius bereits in einer Urkunde vom 5. November 1184 bestätigt haben. — 7) Vgl. Gottfried Christian Voigt, Geschichte des Stiftes Quedlinburg, Leipzig 1786, S. 318 ff.

Agnes gleich bei ihrem Regierungsantritt, die alte Sitte beizubehalten. Und als sie trotz des Bischofs richterlichen Befehls bei ihrer Weigerung verharrte, sprach er den Bann wider sie aus. Äbtissin Agnes beschwerte sich nun bei Papst Innozenz III. über das Verhalten des Bischofs. Es gelang ihr die Aufhebung des Bannes zu erwirken und der päpstliche Bann wurde nun über Bischof Conrad selbst verhängt. Später wurde dieser sogar verurteilt, sein bischöfliches Amt niederzulegen, während Agnes als Äbtissin starb.¹⁾

Diese wenigen urkundlich überlieferten Daten lassen erkennen, daß Agnes nicht ihrem Bischof, mit dem sie verfeindet war — und welcher andere Bischof sollte als Geschenknehmer in Betracht kommen? —, sondern nur dem Papst, dessen Intervention sie erbeten hatte und dessen Gunst zu gewinnen sie bestrebt sein mußte, den kostbaren Teppich zugedacht haben konnte. Vermutlich wurde sie an der Ausführung ihres Vorhabens durch den Tod gehindert. Stilistische Indizien, vor allem die Stildifferenzen zwischen den einzelnen Bestandteilen, sprechen dafür, daß der Teppich unvollendet zurückblieb und erst nach Agnes' Tode fertiggestellt wurde.

Jedenfalls gewinnen wir durch die chronologische Erfassung dieses wichtigen Werkes, dessen wesentliche Teile zuverlässig in der Zeit zwischen 1186 bis 1203 in Quedlinburg entstanden sind, für den Endpunkt der von uns dargelegten Entwicklungsreihe einen festen Pflock, der auch Datierung und Lokalisierung der früher behandelten Wandteppiche zu sichern geeignet ist.

IKONOGRAPHIE

Der Gegenstand der Teppichbilder ist einem im frühen Mittelalter weit verbreiteten allegorisch-enzklopädischen Lehrgedicht entnommen, das den Titel führt: „Die Hochzeit des Merkur und der Philologie.“ (De nuptiis Philologiae et Mercurii.)²⁾ Verfasser des Gedichtes ist der Neuplatoniker Martianus Capella, ein heidnischer Schriftsteller, von dem nur bekannt ist, daß er in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts nach Christi gelebt, daß er aus Madaura in Afrika stammte und in Karthago als Advokat tätig war.³⁾ Das in der Form der Menippischen Satire abgefaßte, mit Prosastellen durchsetzte Gedicht zerfällt in neun Bücher. Die Fabel, die der Autor seinem Sohne erzählt, ist kurz folgende:

Merkur faßt den Entschluß, sich zu vermählen. Nachdem er um Sophia, Mantice und Psyche vergeblich geworben, rät ihm Apollo, die Philologie zum Weibe zu nehmen. Sie ist von uraltem Geschlecht, die gelehrteste aller Jungfrauen; sie kennt die Geheimnisse des Himmels und der Unterwelt, die Tiefen des Meeres und den Willen Jupiters. Alle Weisheit, alles Wissen der Welt ist in ihr verkörpert. Merkur stimmt dem Vorschlag zu. Er zieht mit Apoll und Virtus im Geleite der Musen und unter Sphärenmusik durch alle Himmel in den Palast Jupiters. Apollo trägt Merkurs Wunsch vor. Zur endgültigen Entscheidung rät Pallas, eine Versammlung der Götter einzuberufen. Die Versammlung, in der sich auch viele Personifikationen der späteren römischen Mythologie einfinden, wie Valitudo, Verisfructus, Celeritas — während Discordia und Seditio ausgeschlossen bleiben — entscheidet zugunsten Merkurs und beschließt, daß die Ehe stattfinden und die Braut zur Göttin erhoben werden solle. Der Genius wird hinzugezogen, der scriba Jovis setzt die Ehepakten auf.

Im zweiten Buch spielt Philologia selbst die Hauptrolle. Sie wird von ihrer Mutter Phronesis zur Hochzeit geschmückt. Die Musen feiern sie, die vier Kardinaltugenden und die drei Grazien begrüßen sie. Athanasia, die Tochter der Apotheosis, erscheint, sie in den Himmel zu geleiten. Vorher aber erbricht sie auf deren Geheiß — ein wenig geschmackvoller symbolischer Akt — eine Menge Bücher, die von personifizierten Künsten und Wissenschaften aufgelesen werden. Nachdem sie noch den Becher der Unsterblichkeit geleert, steigt sie mit Hilfe der Labor in eine Sänfte und fährt in den Himmel. Hier wird die Keuschheit der Verbindung hervorgehoben. Sie begegnet

¹⁾ Das Todesdatum schwankt in der Angabe der Chronisten und Biographen. Winnigstätt und Kettner nennen 1203, Voigt 1205. Jedemfalls war sie 1207 schon tot, denn in diesem Jahr wird ihre Nachfolgerin im Amt Sophia zum erstenmal urkundlich erwähnt. (Antonio Udalrico ab Erath, Codex diplomaticus Quedlinburgensis, Frankfurt 1764.) — ²⁾ Ausgabe von Kopp, Frankfurt a. M. 1836, von Eysenhardt, Leipzig 1866. — Auch eine altdeutsche Übersetzung durch Notker Labeo († 1022) ist erhalten. — Hattemer, Denkmale des Mittelalters. St. Gallen, 1849, III, 263—372. — Der Inhalt ist kurz wiedergegeben bei Gabriel Meier, Die sieben freien Künste im Mittelalter. Programm, Einsiedeln 1885/86, S. 4 f. — Adolf Ebert, Geschichte der christlichen lateinischen Literatur von ihren Anfängen bis zum Zeitalter Karls des Großen, Leipzig 1874, I. Bd., S. 459 ff. — Emile Mâle, L'art religieux du XIII^e siècle en France. Paris 1898, p. 103 ff. — Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. — Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes, Freiburg i. Br. 1911, V. Bd., S. 412 ff. — ³⁾ Emil Michael, Geschichte des deutschen Volkes, V, S. 412.

der Juno Pronuba, die die Führung übernimmt. Nach Durchwanderung der Planetenkreise und der Milchstraße gelangen sie in den Palast Jupiters, der im Kreise der Götter das Brautpaar erwartet. Apollo erscheint und führt die sieben Jungfrauen vor, die Merkur seiner Gemahlin als Begleiterinnen bestimmt hat. Es sind die sieben freien Künste, deren jeder eines der übrigen sieben Bücher gewidmet ist. Die Bücher enthalten jeweils eine Schilderung des Äußeren, der Gestalt, des Ausdrucks, der Symbole und ein in die Form eines trockenen Vortrags gekleidetes, kompilatorisches Gemengel aus den Elementar-begriffen der vorgeführten Wissenschaft. Sogar die Götter langweilen sich dabei und geben ihrer Ermüdung mehr oder weniger lebhaften Ausdruck.

Daß diese abstrakte und blutleere allegorisch-enzklopädische Dichtung, die Gregor von Tours als den Inbegriff aller Schulweisheit gepriesen hat, dem Sinne des vorgotischen Mittelalters zusagte, kann uns nicht wundernehmen. Lag sie doch ganz in der Geistesebene jener Zeit. Vieles spricht dafür, daß sie im Mittelalter als Schulbuch, als Grundlage des Unterrichts diente.¹⁾ Und ihre weite Verbreitung und allgemeine Kenntnis bezeugen nicht allein zahlreiche teils erhaltene, teils in Bibliotheksverzeichnissen erwähnte Handschriften des X. bis XIII. Jahrhunderts, in denen die Martianische Dichtung oder die Kommentare des Remigius von Auxerre aufgezeichnet waren,²⁾ sondern auch die Erwähnungen von Werken der bildenden Kunst, die, von dem heidnischen Thema angeregt, es zum Gegenstand illustrativer Gestaltung gemacht haben.

So wird uns berichtet, daß Herzogin Hedwig, die Gemahlin Burchards von Schwaben, dem Abte Immo von St. Gallen ein Priesterkleid schenkte, auf dem die Hochzeit Merkurs mit der Philologie eingestickt war.³⁾

Und in einem Vagantenlied, Phyllis und Flora, wird uns ein Sattel beschrieben, der denselben Stoff in kunstvoller Arbeit zeigte.⁴⁾

Zweifellos war die Dichtung im hohen Mittelalter allgemein bekannt und die Vertrautheit mit dem Stoffe erklärt es, daß auf dem Teppich nicht der ganze Verlauf der Erzählung, sondern nur einzelne markante Szenen, gewissermaßen Momentaufnahmen aus ihrem Inhalt dargestellt waren.

Die Illustration der Dichtung beginnt mit Fragment III (Taf. 15–17). Zu äußerst links erscheint die sitzende Figur des Dichters — der Rest der Beischrift „...cianus“ läßt an dieser Deutung keinen Zweifel —, der ja in der Rahmenerzählung als Sprecher eingeführt ist. Sein Spruchband „Sors erit equa tibi“, „Du wirst ein gleiches Schicksal haben“ oder „Das Schicksal wird Dir gerecht sein“, mag an den Leser gerichtet sein. Es folgt die Gruppe des Merkur mit den drei umwobenen Jungfrauen, Mantice, Psyche und Sophia. Das Spruchband Merkurs sagt: „Deprecor auxilium vestri sociae“, „Ich erbitte Hilfe von Euch Genossinnen“. Darauf erwidert Mantice: „Verba imperfecta relinquo“, „Ich hinterlasse unvollständige (rätselhafte) Worte“ und Psyche „Constanter iuvo (?)“, „Ich helfe beständig“. Das Schriftband der Sophia ist verstümmelt. Es folgt Hymenäus, der Gott der Ehe, mit dem Spruchband: „Quia felix copia talis“, „Weil eine solche Vermählung glücklich ist“. (?) Neben ihm das Brautpaar. Merkur mit dem Schriftband: „Sum tuus“, „Ich bin der Deine“. Wobei das Schwert als Attribut wohl die keusche Ehe andeuten soll, Philologia mit den Worten: „Si placet astrigeris“, „Wenn es den Lenkern der Gestirne gefällt“. Von einer folgenden Figur ist nur die Hand erhalten mit dem Spruchband: „Nitor astra P...“.

Auf Fragment IV (Taf. 18/19) erscheint links die thronende Gestalt eines Jünglings in festlicher Kleidung, von deren Beischrift nur die Buchstaben „RI“ zu erkennen sind. Vermutlich ist hier Merkur dargestellt neben einer stehenden Gestalt, deren Anwesenheit ein roter Schuh an den Thronstufen bezeugt. Das Spruchband sagt: „Erimus super aethera nomen“. Ihm wird die Philologie von ihrer Mutter Phronesis zugeführt mit dem Schriftband: „Vestris annuo votis“, „Ich stimme Euren Wünschen zu“. In der folgenden Figur ist, wie schon Lessing hervorgehoben hat⁵⁾, Genius mit dem Jovis scriba zu einer Person verschmolzen. Er ist mit Tintenfaß und Feder ausgerüstet und auf seinem Spruchband erscheinen die Worte: „Dulcis amor noster“, „Süß ist unsere Liebe“. Den Abschluß des Streifens bildet die Figur eines Jünglings mit der Bezeichnung: „Custus amor“, „Die keusche Liebe“. Sein Spruchband trägt die Worte: „Sinite eam immortal...“, „Laßt sie unsterblich werden“. (?) Neben ihm steht die Sänfte, auf welcher die Braut in den Himmel gehoben werden soll. Zu äußerst rechts ist der Arm der Philologie sichtbar,

¹⁾ Franz Anton Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts, Stuttgart 1885, S. 84. — Jul. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, Bd. 120, Wien, 1891, S. 129. — ²⁾ Vgl. Ausgabe von Franciscus Eyssenhart, Leipzig 1866, p. XX. ff. — Corpet in Annales archéol. Tome XVII. p. 89 ff. — ³⁾ Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, V. Bd., S. 538, 2. — K. G. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung, Leipzig 1903, II, S. 653 ff. — Idem, Die textile Innendekoration, S. 30. — In einem Bücherverzeichnis des Klosters von St. Gallen wird auch ein Martianus, De nuptiis Mercurii et philologiae, libri 2, aufgezählt. (Pertz, Mon. Germ. II. Bd., S. 72.) — ⁴⁾ Carmina burana (Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrh. aus Benediktbeuern) Ed. Schmeller, Breslau 1894. — De Phyllide et Flora Nr. 65 (fol. 39), S. 155. Die betreffende Stelle lautet: „Equo superposita / radiabat sella, / ebur enim medium / clausit auri cella, / et cum essent quatuor / selle capitella, / venustavit singulum / gemma velut stella. / Multa de preteritis / rebus et ignotis / erant mirabilibus / ibi sculpta notis, / nuptie Mercurii / superis admotis / fedus matrimonii / plenitudo dotis.“ — ⁵⁾ Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland.

den eben eine von oben herabschwebende Halbfigur ergreift. (Vermutlich labor, denn es heißt bei Martianus: „Labor in lecticam eam sustulit.“) Das Spruchband sagt: „Semper eris numen“ (?), „Du wirst immer eine Gottheit sein“.

Auf dem letzten Fragment V (Taf. 20) erscheint links eine sitzende Figur mit einem Blütenzweig, von der Beischrift als „Risus Jovis“ bezeichnet, „Der lachende Himmel“. Wir finden dieselbe Bezeichnung in Martians Gedicht bei der Wanderung Merkurs in den Himmel. Hier erblickt er die vier Wetterfässer des Apollo, unter denen eines „Risus Jovis“ heißt und den Herbst bedeutet.¹⁾ Auf dem Teppich folgt nun die Figur des „Ver“ mit dem Blashorn. Sein Spruchband trägt die unklaren Worte: „Gaudia (?) virtutis (?)“, „Freuden der Tugend“. (Vielleicht: „Gaudete virtutibus“, „Freut Euch der Tugenden“.) Das Horn erscheint hier in demselben Sinne wie auf den Monatsbildern des „März“ verwendet, wo ebenfalls häufig ein Hornbläser als Hinweis auf die Winde des Frühlings²⁾ dargestellt wird.³⁾ Es schließt sich Venus an mit dem Rad, das schon in der Antike als ihr Symbol erscheint. Der Knabe, der es am unteren Rande umfaßt, ist wohl Amor. Das auf dem oberen Radrand angebrachte verstümmelte Wort „... stivalis“ (aestivalis?) scheint anzuzeigen, daß die Figur der Cypris in Zusammenhang mit dem Sommer gebracht ist. Das Spruchband „Vivo Bipartita“, „Ich lebe zweigeteilt“, läßt an den von Martian mehrfach hervor gehobenen Dualismus des voluptuarius und des castus amor denken. Die letzte Figur stellt Naiade dar, die Wasser in ein Faß gießt. Sie ist wohl als Symbol der Regenzeit gedacht. So war der letzte Streifen des Teppichs der Darstellung elementarer Mächte, den Bildern der Jahreszeiten, der Planeten und Himmelskörper gewidmet, zu denen die umständliche Beschreibung der von Merkur und der Philologie durchquerten Himmelsregionen die Anregung geboten haben mag.

Anders liegt die Sache bei dem obersten Streifen, dem die Fragmente I und II (Taf. 12, 13/14) angehörten. Während bei den besprochenen Stücken der Zusammenhang mit der Erzählung Martians deutlich verfolgt werden konnte, erweisen sich die Darstellungen jener zwei Fragmente als fremde Einsprengungen. Wohl treten einzelne der hier erscheinenden Tugenden, wie Prudentia, Temperantia, Justitia auch in der Martianischen Dichtung auf, aber die Hauptgestalten gehören offensichtlich einem ganz anderen Gedankenkreis an.

Um die antike Vorstellungswelt dem XIII. Jahrhundert mundgerecht zu machen, um den heidnischen Stoff dem kirchlichen Zweck zu akkomodieren, wurden dem antiken Bildkreis als Proömium die Personifikationen des Imperiums und des Sacerdotiums vorangestellt, und ihre Verbindung durch die zwischen ihnen demonstrierte Umarmung der Justitia und Pietas — Tugenden, die gewissermaßen die charakteristischen Grundlagen der beiden gegensätzlichen Gewalten bilden (das Spruchband des Imperiums lautet: „Iuste judica“, „Urteile gerecht“) — symbolisiert. Durch Hinweis auf den gewaltigen Kampf zwischen den weltlichen und kirchlichen Häuptern, der das ganze Mittelalter erfüllte und in Atem hielt — daß er wiederholt auf romanischen Teppichen dargestellt wurde, hat unsere ikonographische Untersuchung ergeben⁴⁾ —, gewann der tote Bildstoff des heidnischen Dichters eine neue Aktualität. Und die Vermählung des Merkur mit der Philologie wurde hier gewissermaßen zu einer Präfiguration, zu einem prophetischen Hinweis, zu einer symbolischen Propaganda für die Versöhnung zwischen Kaisertum und Papsttum, zwischen weltlicher und geistlicher Herrschaft.

STIL

Der Quedlinburger Teppich bedeutet den Kulminationspunkt und die Peripetie der bisher verfolgten Stilentwicklung.

Mächtige eindrucksvolle Gestalten von klassischer Monumentalität treten uns hier entgegen. In klaren Gesamtumrissen, in streng räumlicher Isolierung heben sie sich von dem obligaten blauen, grün gerahmten Grund ab. Die Linie erscheint entwertet zugunsten der plastischen Form. Die Figuren haben nun endgültig Volumen gewonnen. Weiche Modellierung in zarten Farbübergängen, reiche schwungvolle Drapierungen und wellige Falten-

¹⁾ Die Namen der drei anderen von Martian benannten Fässer erscheinen auf den erhaltenen Resten der Teppiche nicht. — ²⁾ Windgötter sind auch durch die zwei vermutlich von Halbfiguren geblasenen Hörner am linken oberen Rand angedeutet. — ³⁾ Er erscheint in den Monatszyklen zu Verona, Pavia, Piacenza, Parma, Arezzo, Venedig (Dogenpalast), also vornehmlich in Italien und ist der byzantinischen Kunst fremd. Daß der Hornbläser das Vieh auf die Weide ruft, wie Strzygowski meint, glaube ich nicht. (Vgl. Joseph Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin 1888.) — ⁴⁾ Eine ähnliche Darstellung im Rahmen eines rein christlichen Stoffkreises fand sich auf den Teppichen in St. Ulrich und Afra zu Augsburg. Vgl. meine Ausführungen S. 30.31. — Und der Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum war teilweise auch Gegenstand des Teppichs in der Abtei Murbach. Vgl. oben S. 31 und Quellen-Anhang Nr. 1.

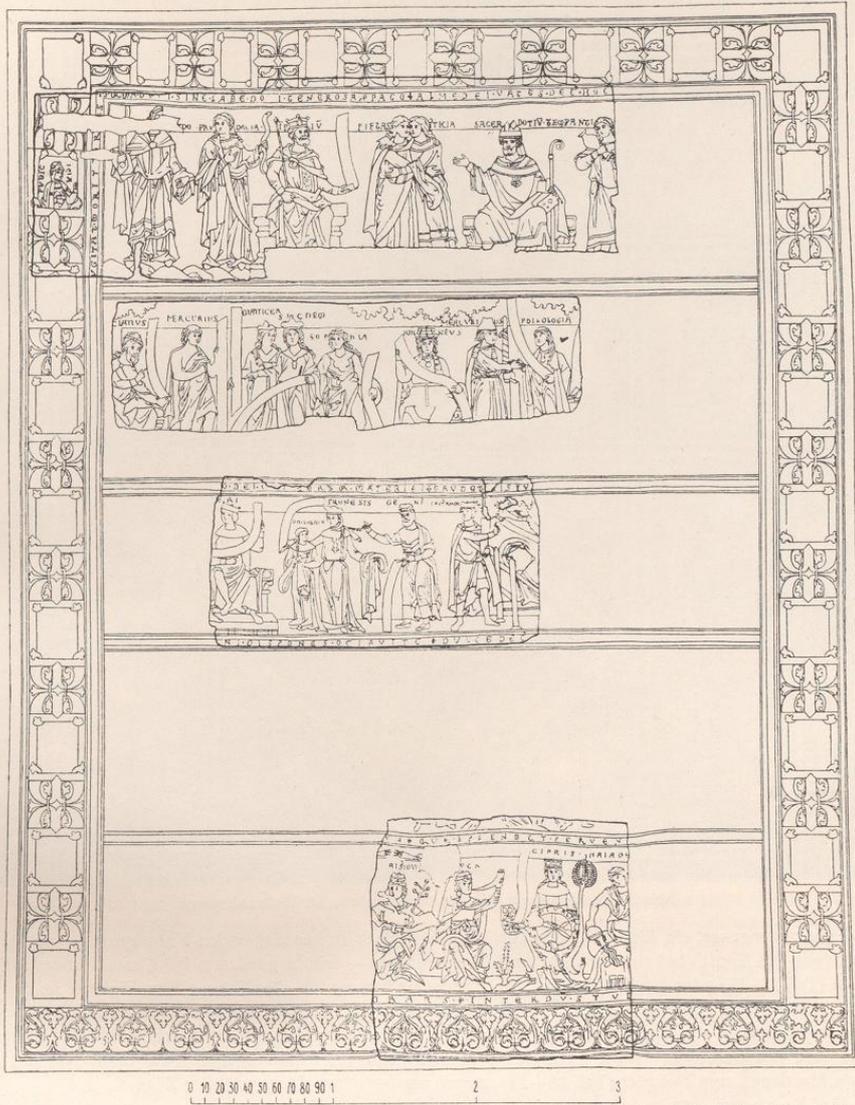


Abb. 26. Rekonstruktion des Quedlinburger Knüpfteppichs. Nach Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland.

züge betonen die schwere Stofflichkeit der Gewandmassen, unter denen die Funktion der Körper deutlich zutage tritt. Die antinaturalistischen, ornamentalen Bildungen sind verschwunden; die Innenzeichnung schließt sich teils in Linien, teils in modellierenden Schatten der Körperform an. Einzelne Figuren, wie Fortitudo und Prudentia, haben geradezu etwas von der großzügigen Geschlossenheit und tektonischen Wirkung monumentaler Freistatuen. Eine statuarische Ruhe liegt über den Gestalten ausgebreitet, ihre Bewegungen sind gemessen und langsam, doch voll kraftvoller Anmut. Gegenüber der strengen Gebundenheit des Abrahams- und Apostel-Teppichs erscheint ihre Haltung



Abb. 27. Deckenmalerei (Ausschnitt). Hildesheim, St. Michaelskirche.

freier und ungezwungener, ein Eindruck, der durch den mehrfach zu beobachtenden Kontrapost — der hier durch Zurückwendung des Kopfes bei vorschreitendem Körper entsteht — erhöht wird, wie bei Castus Amor (Taf. 18/19), bei Mantice (Taf. 15–17) oder Prudentia (Taf. 12). Lebhafter bewegt als die Haltung der Figuren ist der Falten-schwung der Gewänder. Windgebauchte Ärmel, flatternde Zipfel, sich wellende Säume, unruhige Zickzackränder bestimmen den Eindruck der Gewandumrisse. Bemerkenswert ist der Reichtum der Zierborten und des Schmucks. Die Köpfe sind fast durchwegs stark idealisiert und entbehren eines individuellen Ausdrucks. Nur die bärtigen Greise, wie Martianus zum Beispiel (Taf. 15–17), zeigen naturalistisch durchgebildete Züge.

Die fünf Fragmente sind im Stil durchaus nicht einheitlich. Deutlich sind zwei Gruppen zu erkennen, von denen die zweite ihrerseits wieder eine Spaltung zeigt. Zur ersten Gruppe gehören die Fragmente I, II, III (Taf. 12–17), nach der Rekonstruktion (Abb. 26) Teile der zwei obersten Bildstreifen, die sich schon durch äußerliche Indizien, wie den gemeinsamen bestirnten Hintergrund, die gleichen Proportionen der Figuren, das nämliche Kolorit als unmittelbar zusammengehörig erweisen. Von ihnen weichen die Fragmente IV und V (Taf. 18–20) ab, die auf ungemustertem Grund wesentlich kleinere Figuren mit kleineren Köpfen zeigen.¹⁾ Die Gesichter sind hier stärker

¹⁾ Größe der stehenden Figuren auf den Fragmenten I–III ca. 1.15 m, auf den Fragmenten IV und V ca. 0.90 m. Die Köpfe sind auf den Fragmenten I–III ca. 0.12 m lang, auf Fragment IV ca. 0.08–0.09 m.



Abb. 28. Stickerei mit Szenen aus dem Neuen Testament. Berlin, Schloß-Museum.

durchmodelliert, die Palette ist viel bunter, die Farbtöne kräftiger; insbesondere erscheinen hier rötliche und rote Nuancen, die auf den anderen Stücken fehlen. Während auf den zwei oberen Streifen jeder Versuch einer Raumangabe, jede Andeutung perspektivischer Tiefenerstreckung, ja sogar die Anbringung jeglichen der Raumvertiefung dienenden Objekts sichtlich vermieden ist, erscheinen auf den Fragmenten IV und V eine Reihe raumvertiefender Akzessorien, die, wie die quer in die Bildebene geschobene verkürzte Säufte, das Faß der Naiade oder die Darstellung von Erdhügeln und Bäumen der Verbindung mit der umgebenden Welt zu dienen bestimmt sind. Auch in der Faltegebung bestehen merkliche Verschiedenheiten; denn die an den Gewandenden hervorschießenden, spitzen Zipfel, die als Präludien des in Sachsen in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts heimisch gewordenen, wildbewegten eckigen Stils zu erkennen sind, finden sich ausschließlich auf den Fragmenten IV und V. Doch ist der Stil auch dieser beiden Stücke untereinander nicht homogen. Verschiedenheiten des Kolorits und der Gewandbehandlung lassen auch hier Ungleichmäßigkeiten in der Ausführung erkennen.

Alle geschilderten Stildifferenzen sind jedoch nicht tiefgreifend genug, um für die einzelnen Partien wesentlich veränderte Entstehungsbedingungen anzunehmen. Der Gesamtkomposition lag wohl ein einheitlicher künstlerischer Entwurf zugrunde. Die Verschiedenheiten des vollendeten Werkes weisen auf Ungleichzeitigkeiten der Ausführung, auf einen Wechsel der handwerklichen Kräfte und des zur Verfügung stehenden Materials. Doch ist ohne Zweifel der Zeitabstand nur ein geringer gewesen, und ich glaube mit der Vermutung nicht zu irren, daß die obersten Streifen noch zu Lebzeiten der Äbtissin Agnes, also vor dem Jahre 1203, die anderen unmittelbar nach ihrem Tode fertiggestellt wurden. Für diese Chronologie sprechen nicht allein die Abfolge der nach Martian illustrierten Szenen

8* Kurth, Bildtreppiche



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

Vorstellung von der Wirkung des einstigen, nur mehr in Resten erhaltenen Rahmens des Quedlinburger Teppichs zu geben vermag. Die Form der antikisierenden Akanthusranken selbst kehrt, wenn auch in einer durch die Textiltechnik bedingten, etwas schwerfälligeren Umwertung auf der Abschlußbordüre (Taf. 20) des Teppichs wieder. Von den Figuren wären die sitzenden Könige, die Halbfiguren der Tugenden und die antiken Flußgöttern nachgebildeten Paradiesesflüsse — ihnen ähnelt insbesondere die Gestalt der Naiade — mit den Teppichbildern zu vergleichen.

Der kompositionellen Gesamtanlage nach entspricht unserem Teppich auch ein anderes in Sachsen entstandenes Werk, eine Stickerei mit Szenen aus dem Neuen Testament, die sich im Schloß-Museum zu Berlin befindet (Abb. 28). Die übereinander angeordneten Bildstreifen sind auch hier durch Schriftbänder getrennt, und auch hier

¹⁾ Vgl. oben S. 52. — ²⁾ Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang auf das Bortenfragment, das am oberen linken Rand des Apostel-Teppichs angestückelt ist, und das — wie die Quedlinburger Arbeiten — in Knüpftechnik hergestellt ist und in Farben und Stil mit den letzteren die größte Verwandtschaft zeigt. Das Vorhandensein dieses Fragmentes in Halberstadt bietet einen deutlichen Hinweis auf die vermuteten Beziehungen. Vgl. Katalog S. 207. — ³⁾ Adolf Zeller, Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim, Berlin 1907, Taf. 18, S. 35. Mir scheint recht unwahrscheinlich, daß Frater Ratmannus, von dem das Missale herrührt (1159), auch die Decke entworfen hat, wie mehrfach — auch von Zeller — angenommen wird. Die Decke ist doch wohl ihrer ganzen Anlage nach kaum vor dem Beginn des XIII. Jahrs. entstanden.

sowie die Abschlußborte, die Fragment V als Endstück kennzeichnet, sondern auch die eine spätere Entwicklungsstufe repräsentierenden Stileigenheiten der Fragmente IV und V.

Dem Kunstkreis der Äbtissin Agnes und ihrer Zeit dürfte, wie erwähnt, auch der Halberstädter Karls-Teppich (Taf. 11)¹⁾ seine Entstehung danken, da sein stilistischer Gesamtbefund dem des Quedlinburger Knüpftappichs in seinen wesentlichen Grundzügen ähnelt. Der Vergleich zeigt neben Übereinstimmungen des Kolorits, die mit Hinblick auf die verschiedene Technik und das ungleiche Material anzumerken sind, Ähnlichkeiten in der Haltung und im Gestus der Figuren und in der Durchbildung der Typen; man vergleiche zum Beispiel die Form der Augen. Auch Übereinstimmungen in der Gewandbehandlung — der diagonale Faltenzug zwischen den Beinen kehrt bei dem thronenden Jüngling auf Fragment IV wieder —, in der antikisierenden Kleidung, in Form und Verzierung der Thronsitze, in den künstlerischen Grundtendenzen, in dem ganzen ästhetisch-geistigen Gehalt der Kompositionen bieten Argumente für die von uns statuierte örtliche und zeitliche Zusammengehörigkeit der beiden Textilwerke.²⁾

Daß ihre künstlerische Konzeption aus der niedersächsischen Kunst herausgewachsen ist und sich unschwer ihrer Entwicklung einfügen läßt, bezeugt der Vergleich mit erhaltenen sächsischen Werken der anderen Bildkünste.

Als Beispiel aus der Malerei nenne ich die leider in stark verrestauriertem Zustand auf uns gekommene Decke von St. Michael zu Hildesheim (Abb. 27).³⁾ Einzelheiten, wie Faltengebung und Typik, wage ich mit Hinblick auf die starke Erneuerung nicht zum Vergleich heranzuziehen. Doch zeigen Komposition, Ornamentik und die Haltung der Figuren mancherlei Berührungspunkte. So läßt die Felderteilung mit den in Rhomben angeordneten Königsfiguren wohl an den Aufbau des Karl-Teppichs denken, während die Umrahmung mit Halbfigurenmedaillons zwischen romanischen Rankenornamenten uns eine

erscheinen die Darstellungen von einer breiten Bordüre umgeben, in der Halbfiguren in quadratischen Rahmen mit ornamentalen Rosetten wechseln. Stilistisch steht dieses Werk wohl dem Apostel-Teppich näher.

Auf rein intuitivem Urteil basiert meine Annahme, daß die Wandmalereien in der Liebfrauen-Kirche zu Halberstadt ¹⁾ in Stil und künstlerischem Ausdruck unserem Teppich besonders nahe gestanden haben. Da die Originale um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in völlig unverständiger Weise übermalt und ergänzt wurden, konnten mir die im Berliner Schloß-Museum erhaltenen und mehrfach fotografierten Pausen (Abb. 29, 30) und die enthusiastische Beschreibung Quast's, ²⁾ des Entdeckers, eine Ahnung von ihrem einstigen Aussehen vermitteln. Wenn auch nur mehr Umrisse der Hauptgestalten erhalten sind, so glaube ich doch — dies unter gebührendem Vorbehalt — in den wuchtigen Gestalten der Propheten (Abb. 29), die mit Spruchbändern in den Händen, mit kunstvoll drapierten Gewändern in machtvoller Ruhe und Gemessenheit daherschreiten, in den klassisch idealisierten Halbfiguren der Ecclesia und Davids, der Königin von Saba und Salomons (Abb. 30) Beziehungen zu dem Monumentalstil unseres Teppichs zu erkennen.

Derselbe Stil findet sich ins Eckig-Bewegte fortgebildet in der Handschriftengruppe, die Haseloff zu der thüringisch-sächsischen Schule zusammengeschlossen hat. ³⁾ Hier erscheinen die monumentalen Einzelgestalten, die ihre Abkunft von der besprochenen Stilstufe nicht verleugnen, mit zerklüfteten Gewandumrissen und zackigen Drapierungen ins Kleinliche und Handwerkliche übersetzt.

Losere Beziehungen zwischen einzelnen Typen und Figuren unseres Teppichs und des Rathaus-Evangeliiars zu Goslar, ⁴⁾ man vergleiche Merkur und Genius mit den Figuren auf der Rückkehr des verlorenen Sohnes, sind auf die Einwirkung gemeinsamer fremder Vorbilder zurückzuführen.

Zwischen Malerei und Plastik eines Kunstzentrums besteht wie in einem System kommunizierender Röhren ein deutlich wahrnehmbares gleiches Niveau. Mit der Stilphase der Quedlinburger Teppiche korrespondieren die Chorschrankenreliefs in Hildesheim ⁵⁾ und Halberstadt (Abb. 32) ⁶⁾, die als unter anderen technischen Voraussetzungen entstandene Parallelerscheinungen zu werten sind. Wenn auch in den Einzelformen die Analogien nicht unmittelbar in die Augen springen, bietet uns doch der Gesamtkomplex der Stilmerkmale die Überzeugung von einer Identität des Kunstwillens. Auch hier treten uns räumlich streng isolierte, monumentale Einzelgestalten entgegen. Auch hier Figuren von mächtiger tektonischer Wirkung mit reich drapierten Gewändern, gemessenen Bewegungen, idealisierten Zügen. Auch diesen Werken ist ein neues Erkennen der Realität und des Volumens, eine neue Lebendigkeit, ein neues Verständnis für Formenschönheit und harmonische Proportionierung eigen.

Das Werden des neuen Stils ist auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens zu beobachten. Als markantes Beispiel aus dem Kreis der Kleinkunst nenne ich den silbernen Reliquienkasten im Schatz der Schloßkirche zu Quedlinburg (Abb. 31). Wie ein unmittelbarer Abkömmling unseres Teppichs mutet uns dieses Werk an. Es ist

¹⁾ Oskar Doering, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmale der Kreise Halberstadt Land und Stadt, Halle a. S. 1902, Heft 23. — Lucanus, Die Liebfrauen-Kirche zu Halberstadt, Halberstadt. — ²⁾ Friedr. v. Quast in Tübinger Kunstbl. 1845, S. 222. — Quast und Otte, in Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. II. Bd. — ³⁾ Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule. — ⁴⁾ Adolf Goldschmidt, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Berlin 1910. — E. Dobbert, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1898, XIX. Bd., S. 139 und 183. — ⁵⁾ Adolf Goldschmidt, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XXI. Bd. — J. Bachem, Sächsische Plastik etc., S. 14. — ⁶⁾ Adolf Goldschmidt, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XXI. Bd. — J. Bachem, Sächsische Plastik, S. 21 ff. — Alfred Wolters, Beiträge etc., S. 36 ff.



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

vermutlich auch in Quedlinburg, aber um gut ein Jahrzehnt später entstanden. Die Formensprache ist hier schon eckiger und lebhafter bewegt, die Gesamtaufassung malerischer, aber einzelne Faltenmotive, Typen und Silhouetten weisen deutliche Beziehungen zum Stil des Teppichs auf. Man vergleiche den heiligen Andreas der Kreuzigung (Abb. 31) in Haltung und Typus mit Genius (Taf. 18/19) oder das über das rechte Knie geworfene Gewandende, wie es der zweite Apostel von links auf einem der Seitenwände des Kästchens zeigt, mit dem Gewandmotiv des Ver (Taf. 20).

So stellt sich unser Teppich als ein in der sächsischen Kunst tief verankertes, durch Kreuz- und Quersfäden mit den anderen Bildkünsten eng verbundenes Glied der romanischen Stilentwicklung dar.

Wie jedes Werk, das auf der Höhe des Könnens seiner Zeit steht, neben dem konzentrierten Ausdruck des eigenen Zeitstils, die Keime künftiger Stilbildungen in sich trägt, so sind auch in unserem Teppich zwischen den Formen des romanischen Monumentalstils die Uranfänge späterer Stilbewegungen zu erkennen. Nicht nur der barocke Ausklang des Romanismus, der in wildbewegter Eckigkeit alle Formen zu krauser Unruhe, zu höchster

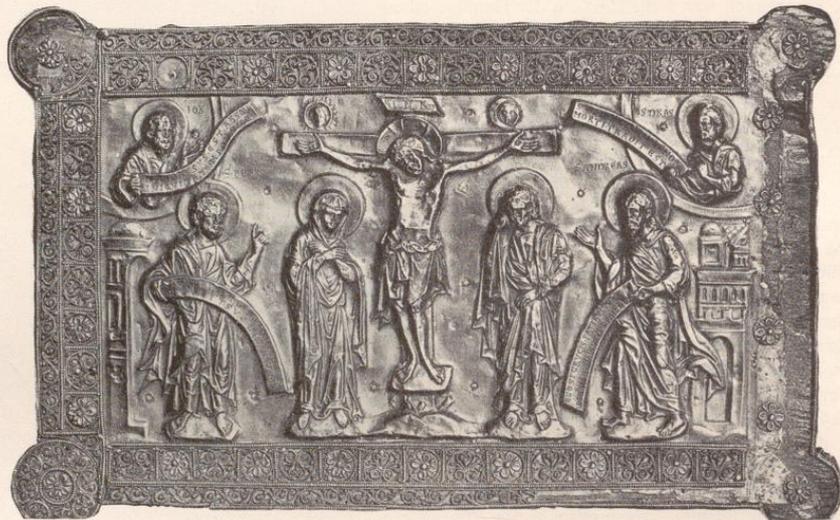


Abb. 31. Kreuzigung. Relief eines silbernen Reliquienkastens. Quedlinburg, Schloßkirche.

Erregung steigert — wir sahen ihn auf unserem Teppich in Zickzackkonturen und spitzen Gewandzipfeln zutage treten —, sondern auch die ersten schüchternen Regungen gotischen Formempfindens, das allen Bewegungsparoxismus zu milder Anmut besänftigt. Man beachte die gotische Schwingung in den Figuren der Psyche und der Philologia auf Fragment III (Taf. 15–17) oder die Gruppe der Phronesis und Philologie auf Fragment IV (Taf. 18/19). Fast wie ein Anachronismus muten uns diese Gestalten an. Ich verweise nur auf die weich sich über die Füße wellenden, ja sich am Boden fortschlängelnden Gewandränder, auf die Art, wie das Kleid der Phronesis um die Taille gegürtet ist und auf die anmutige, leichte Bewegung ihrer ausgebreiteten Arme. Am besten bestätigt den frühgotischen Stilcharakter der Vergleich mit einer der törnichten Jungfrauen am Domportal zu Magdeburg,¹⁾ die eine ähnliche Silhouette wie Phronesis (Taf. 18/19) zeigt, noch deutlicher aber demonstriert die Ähnlichkeit mit einer zirka um hundert Jahre später entstandenen, englischen Miniatur (Abb. 33)²⁾ das imponierbare Gotische ihrer Bewegung.³⁾

¹⁾ Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh., Berlin 1899. — ²⁾ Sir Georges Warner, The Queen Mary Psalter, London 1912. — ³⁾ Es ist durchaus möglich, daß bei diesen gotisierenden Gestalten schon englische Einflüsse gewirkt haben. Haseloff (Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerken der Kunst in Sachsen und Thüringen“) hat für die sächsische Buchmalerei englische Einflüsse schon für die zweite Hälfte des XII. Jahrh. nachgewiesen. Der Hinweis auf die politischen Beziehungen des Welfenhauses zu England, die englische Heirat Heinrichs des Löwen, die englische Erziehung seines Sohnes vermag uns auch die Erscheinung künstlerischer Einflußnahme zu erklären. Überdies erfreuten sich die englischen Buchmalereien, die Prachtodices jener Zeit internationaler Wertung.



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

Durch diese Feststellung gewinnt unser Teppich als eines der frühesten Beispiele gotischer Formensprache in Deutschland noch eine besondere Bedeutung.¹⁾

Fragen wir aber nunmehr nach den Ursachen des bedeutsamen Stilwandels um die Wende des XII. Jahrhunderts, fragen wir, wie es möglich war, daß in so kurzem Zeitraum eine Entwicklung vom Abrahams- zum Quedlinburger Teppich, von abstrakten Schemen zu körperlichen Menschen sich vollziehen konnte, fragen wir, wie die Verbindung, die Vergangenes und Künftiges, Absterbendes und Wachsendes, Gewordenes und werdendes in diesem Teppich eingehen, zustande kam, so gelangen wir zu dem Schlusse, daß hier nur fremde, von außen kommende Einflüsse formerschließend, stilbildend und fördernd gewirkt und der Entwicklung den Weg gekürzt haben können. Mit dem Hinweis auf die Welle byzantinischen Einflusses, die wir im Apostel-Teppich und den mit ihm verwandten Werken beobachten konnten, ist das Problem nicht gelöst. Der Stil der Quedlinburger Teppiche bedeutet einen viel weiteren Fortschritt, eine viel konsequentere Abkehr vom Überlieferten. Die unbefangene Betrachtung einzelner Figuren, wie der Fortitudo und der Prudentia (Taf. 12) und die Registrierung des ersten intuitiven Eindrucks weckt am stärksten die Erinnerung an die klassische Antike. Die mächtigen Frauengestalten mit den reich drapierten Ge-

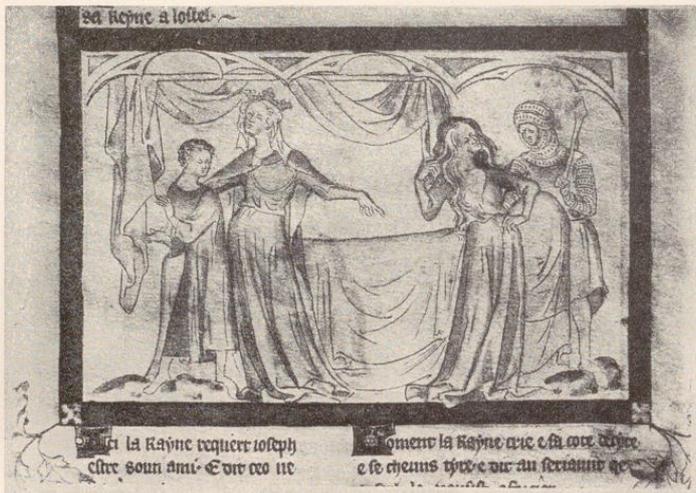


Abb. 33. Miniatur aus dem Queen Mary Psalter. London, Nationalbibliothek.

linken) Schulter um die linke (oder rechte) Hüfte geschlungen, während die Enden über den rechten (oder linken) Arm gelegt, an der Seite des Körpers herabwallen. Ich verweise zum Vergleich auf ein Relief vom Nerva-Forum zu Rom, wo bei der dritten stehenden Figur von rechts dieselbe Tracht deutlich zu erkennen ist. Auch die Figur des Merkur auf Fragment III (Taf. 15–17) erscheint von antiken Vorbildern beeinflusst. Antik ist die Tracht — das lose um den Körper geschlungene, nur bis zu den Knien reichende Gewand, das den rechten Arm und die rechte Schulter freiläßt²⁾ —, antikisierende Züge zeigt der lockige Kopf. Man vergleiche die Gestalt mit dem Relief des Antinous in der Villa Albani zu Rom.³⁾ Auch die Köpfe einzelner Frauen, wie der Prudentia, der Psyche, der Sophia, der Cypris, mit den über die Schultern fallenden regelmäßig gewellten Locken sind ganz im Sinne der Antike idealisiert.⁴⁾ Endlich kann auch Haltung und Bewegung des Castus Amor (Taf. 18/19) mit dem nach rechts in Schrittstellung vorgesetzten Fuß, dem leicht gedrehten Körper und zurückgewendeten Kopf wohl nur einem spätantiken Vorbild

¹⁾ Die frühesten Werke gotischer Plastik am Magdeburger Dom, Arbeiten, die bereits deutlich französische Einflüsse zeigen, datiert Goldschmidt in die Zeit zwischen 1210–1220. Vgl. Adolf Goldschmidt, Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1899, XX. Bd., S. 285. — ²⁾ Die nackte rechte Schulter erscheint sowohl bei der antiken Bauern- und Handwerkertracht — hier ist das Gewand ganz kurz, endet oberhalb der Knie und ist in der Taille gegürtet — als auch bei der Tracht der Rhetoren (vgl. die Tracht des Demosthenes) und jugendlicher Personen, wie sie z. B. auf den attischen Grabreliefs erscheinen. (Conze, Die attischen Grabreliefs, Berlin 1893–97.) Vgl. auch Carl Meyer, Der griechische Mythos in den Kunstwerken des Mittelalters. Repertorium für Kunstwissenschaft XII. Bd. 1889, S. 163. — ³⁾ Fritz Baumgartner, Franz Poland und Richard Wagner, Die Hellenistisch-römische Kultur, Leipzig und Berlin 1913, S. 600, Fig. 419. — ⁴⁾ Man vgl. z. B. den Faustina-Kopf auf dem Marc-Aurel-Relief der Villa Albani in Rom u. a. — Auch H. Heydemann (Zeitschrift für bildende Kunst XXVII. Bd. S. 173.) vergleicht die Pietas mit einem Faustina-Kopf.

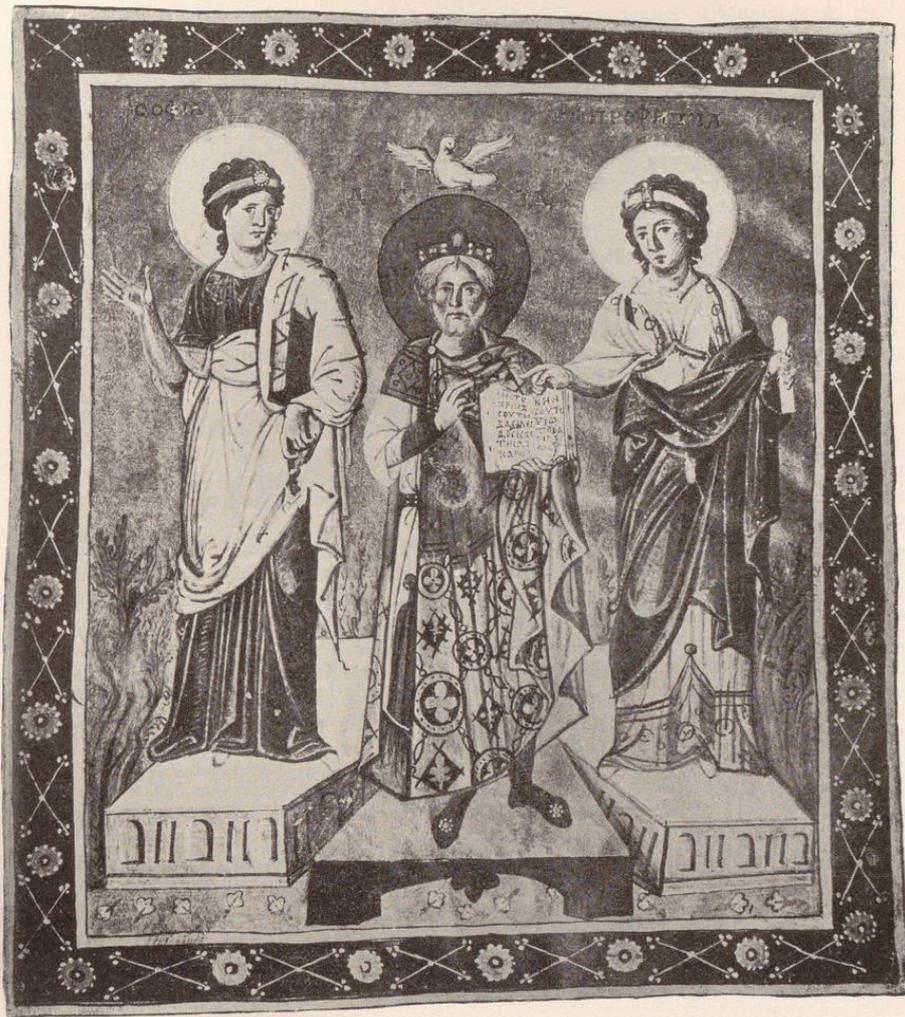


Abb. 34. Miniatur aus dem Pariser Psalter. Paris, Bibliothèque nationale.

abgelauscht sein. Ganz ähnlich bewegte Figuren finden sich im Josua-Rotulus — man vergleiche Josua und die Kundschafter — oder auf dem noch ganz antikisierenden Sarkophag des Junius Bassus. Auch das Motiv des Ver als Hornbläser und der Naiade, die von einer Flußgöttin abstammt, gehen auf antike Überlieferung zurück.

Wie auf dem Teppich, so sind auch auf den anderen sächsischen Werken, die seinem Stilkreis nahestehen, antike Einflüsse wahrzunehmen. Am deutlichsten auf den Stuckreliefs der nördlichen Chorschranke in St. Michael zu Hildesheim.¹⁾ Die sechs Heiligen, die hier die Madonna flankieren, muten uns an wie eine Gesellschaft antiker Rhetoren. Man vergleiche den dritten von rechts mit dem Aeschines im Museum zu Neapel und den zweiten von links mit dem Sophokles aus Terracina in Rom. Und es bedarf keiner weiteren langatmigen Belege. Ähnliche Gestalten erscheinen, wenn auch in sehr übermaltem Zustand, auf der Decke in Hildesheim (Abb. 27).

¹⁾ Ad. Goldschmidt, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXI. Bd.

Und auch die Halberstädter Stuckapostel (Abb. 31) zeigen in Haltung und Bewegung, in dem großen Wurf der Gewandung, den stark idealisierten Köpfen ein gut Teil antiker Formenschönheit.

Somit scheint aus dem Dargelegten unzweifelhaft hervorzugehen, daß in der Provinz Sachsen am Ende des XII. und zu Beginn des XIII. Jahrhunderts eine ausgesprochen klassizistische Tendenz Einfluß auf die Entwicklungsvorgänge geübt hat. Noch ist aber die Frage ungelöst, wie diese antiken Einflüsse vermittelt, auf welchem Wege sie in die sächsische Kunst eingeführt wurden. Es gibt drei Möglichkeiten:

1. Der Umweg über Byzanz.
2. Der Einfluß erhaltener antiker Originale selbst.
3. Die abendländische Tradition.

Auf welchem dieser Wege jeweils die Splitter der antiken Formenwelt in die sächsische Kunst Eingang fanden, ist um so schwerer festzustellen, als ich die Überzeugung habe, daß alle drei Wege gleichzeitig begangen wurden.

Goldschmidt hat in seinen aufschlußreichen Ausführungen den Einfluß von Werken der byzantinischen Kleinkunst, „der Konserven der Antike“, wie er sie nennt, auf die Halberstädter Stuckapostel mit einer Fülle von Argumenten nachgewiesen.¹⁾ Weitere Belege für byzantinische Einwirkungen auf die sächsische Plastik der Zeit haben die Untersuchungen von Wolters²⁾ und Fink³⁾ erbracht, während Haseloff⁴⁾ die Bedeutung byzantinischer Vorlagen für die Malerei darzulegen versuchte.

Es ist sicher nicht zu leugnen, daß auch der Quedlinburger Teppich neben den antiken Elementen byzantinisch-orientalische Züge aufweist. Sie tragen vornehmlich akzessorischen Charakter und äußern sich in dem reichen Schmuck der Gewänder, in den breiten Zierstreifen auf Brust und Säumen⁵⁾ — man beachte insbesondere das Gewand der Cypris — in der Form der Kronen und Kopfbedeckungen und in vereinzelt Faltenmotiven, wie sie Fragment V zeigt.

Halten wir Umschau nach Vergleichsmaterial, nach Werken byzantinischer Herkunft, die unserem Teppich als Vorbilder und Anreger gedient haben können, so finden wir deutliche stilistische Zusammenhänge ausschließlich bei solchen, die die antike Formensprache am reinsten bewahrt und überliefert haben. Ich bilde ein Blatt aus dem Pariser Psalter (Cod. Ms. Gr. 139, fol. 7, verso) ab (Abb. 34), einer Handschrift, von der wir ziemlich sicher wissen, daß sie getreu nach antiken Vorlagen kopiert ist.⁶⁾ Man vergleiche die Gestalt der Sophia mit der Prudentia auf unserem Teppich (Taf. 12). Die antike Drapierung des Mantels um Schulter und Hüfte, der wellige Fall, mit dem sich das Gewand um die Füße schmiegt, stimmen ebenso überein, wie die anmutige Drehung des Kopfes aus der Körperachse, die der ganzen Haltung etwas Freies und Ungezwungenes gibt. Alle diese Übereinstimmungen waren dem antiken Vorbild gemeinsam. Daß seine Formen auf dem Teppich nicht mehr ganz verstanden wurden, bezeugt der nur hier vorhandene unwahrscheinliche Wulst an den Mantelrändern.

Sofern also eine byzantinische Vorlage für den Teppichentwurf benützt wurde — es dünkt mich dies nach dem Dargelegten und mit Hinblick auf den lateinischen Stoff durchaus unwahrscheinlich —, so war es ausschließlich die Formenwelt der Antike, die der Künstler in ihr suchte.

Wenn auch in vielen Fällen der Weg zur Quelle über die Wasserleitung geführt haben mag, so bin ich doch überzeugt, daß die byzantinische Kunst nicht der einzige Zugang zur Antike war.

Haben sich doch im ganzen Abendland Werke der antiken Kunst erhalten: Römische Grabsteine, Sarkophage, Triumphbogen, Baureste, Werke der Kleinkunst, wie Elfenbeine, Stoffe, Geräte.⁷⁾ Warum sollten die Künstler in einer Zeit, in der man an der antiken Formensprache neuerlich Gefallen fand, in der man ihrer bedurfte, um zu einer neuen Naturauffassung, zu einer neuen organischen Bildung der Körper zu gelangen, einzig byzantinische Vorlagen benützt haben, wenn antike Originale in erreichbarer Nähe lagen? Für Italien ist das Verhältnis längst klargestellt. Niemand zweifelt mehr daran, daß die Baumeister des hohen Mittelalters, daß die Fredericianischen Künstler in Süditalien, daß Nicolo Pisano antike Vorbilder kopierte. Auch daß in Frankreich, in Bauten der Languedoc, Provence und Burgunds, in der Plastik zu Reims,⁸⁾ im Skizzenbuch des Villard de

¹⁾ Adolf Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXI. Bd. — ²⁾ Wolters, Beiträge zur Geschichte der Skulptur im Halberstädter Dom. — ³⁾ Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen. — ⁴⁾ Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule. — ⁵⁾ Ähnlicher reicher Schmuck findet sich auch in den Handschriften der thüringisch-sächsischen Malerschule, insbesondere im Psalter Hermanns von Thüringen. (Vgl. A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule Taf. V. X. etc.) — ⁶⁾ Henri Omont, Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIe siècle. Paris 1902. — Rud. Berliner, Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139. Weida i. Th. 1911. — Oskar Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I. S. 284. — ⁷⁾ In Quedlinburg selbst sind die Fragmente der völlig in antikem Stil illustrierten, altchristlichen Itala-Handschrift gefunden worden. Vgl. Oskar Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I. Bd. Taf. XVII, S. 284. Und in dem Reliquienkasten der Äbtissin Agnes im Zitter der Schloßkirche befindet sich noch heute eine antike Kamee. — ⁸⁾ Die Madonna der Verkündigung in Reims z. B. zeigt die größte Verwandtschaft mit zwei griechischen Statuen, von denen die eine, als „sacerdotessa“ bezeichnet, in den Uffizien zu Florenz, die andere, die

Honnecourt,¹⁾ antike Motive verwendet wurden, ist längst erkannt worden. Springer hat auch in Deutschland eine Reihe von Entlehnungen festgestellt, die auf direkten Einfluß antiker Vorlagen deuten.²⁾

Es würde mich weitab vom Wege führen, wollte ich den ganzen Komplex dieser Fragen hier aufrollen. Nur auf ein einziges Werk sei verwiesen, auf ein Werk früher sächsischer Plastik, das noch innerhalb der Peripherie unserer Untersuchungen liegt. Es ist die bronzene Grabstatue des Erzbischofs Friedrich von Wettin im Magdeburger Dom, zu deren Füßen ein kleines Figürchen, eine Kopie des Dornausziehers, angebracht ist.³⁾ Wie anders als durch unmittelbares Zurückgreifen auf ein antikes Vorbild — der Dornauszieher befand sich während des ganzen Mittelalters in Rom über der Erde — ist diese Figur zu erklären?

Aber nicht nur durch byzantinische Vorlagen, nicht nur durch antike Originale sind klassische Formen in die abendländische Kunst übertragen worden. Auch mittelalterliche Werke selbst haben als Stilvermittler fungiert. Ich erinnere nur an die Kopien nach Antiken in altchristlichen und karolingischen Handschriften.

Auch den Stil des Quedlinburger Teppichs möchte ich weder aus byzantinischen noch aus antiken Quellen ableiten. Mich dünkt am wahrscheinlichsten, daß eine Handschrift als Vorlage gedient hat. Die Benützung einer solchen ist uns nicht nur durch die genaue Kenntnis des Textes gewährleistet, sondern auch durch die Verstümmelungen der Namensbeischriften Sicheu (Psyche), Manticeu, Iminäus, die sich in einer Abschrift des Martianus zu Göttingen völlig identisch wiederfinden.⁴⁾ Was liegt näher, als anzunehmen, daß die benützte Handschrift mit Bildern geschmückt war und daß diese Bilder den Künstler zu seinen Kompositionen anregten? Die antiken Züge dieser Kompositionen aber lassen die Vermutung gerechtfertigt erscheinen, daß die benützte Handschrift letzten Endes auf ein antikes Urbild zurückging, auf ein Urbild, das — wie es kein vereinzelt Beispiel wäre — Stoff und Bilder durch eine Ahnenreihe von Handschriften fortgeerbt hat.

C. SCHLUSS

Ich habe versucht, die Entwicklung der sächsischen Kunst um die Wende des XII. zum XIII. Jahrhundert aus dem Stil der wenigen erhaltenen Teppiche abzuleiten, die hier die Stelle der durch Zerstörung oder Übermalung verlorenen Wandmalereien würdig vertreten. Meine Untersuchung hat im wesentlichen eine Parallelität der Entwicklungszüge zu den von Goldschmidt für die Plastik festgestellten Grundlinien ergeben.

Die Entwicklung des romanischen Monumentalstils von der linienbeherrschten Flächenhaftigkeit und Abstraktion des Abrahams-Teppichs zu der größeren Freiheit und Belebung, dem neuen Verständnis der plastischen Form, wie sie in den Quedlinburger Fragmenten zutage treten, ist im wesentlichen durch zwei Bewegungen bewirkt und befördert worden. Durch eine byzantinische Welle, die, ganz Deutschland nach und nach überflutend, den Anstoß zu dem Wandel der Kunstanschauungen gegeben, und durch ein ihr unmittelbar folgendes, kausal mit ihr eng verknüpftes Zurückgreifen auf die antike Formensprache. Wie sich in dem Erdreich dieses neuen Stils noch vor dem konsequenten Einströmen französischer und englischer Einflüsse die Keime der Gotik zu entwickeln begannen, hat die Stilanalyse der Quedlinburger Teppiche ergeben.

Nicht in Sachsen allein, in ganz Westeuropa ist am Ende des XII. und am Beginn des XIII. Jahrhunderts ein Zurückgreifen auf das klassische Altertum zu beobachten. Die Künstler suchten in byzantinischen Übersetzungen, in antiken Originalen, in karolingischen und ottonischen Umbildungen immer wieder die Darstellungs- und Ausdruckswerte der Antike. Nicht weil sie auf die Antike zurückgriffen, entstand eine neue Naturauffassung; sie griffen vielmehr auf die Antike zurück, weil diese ihrer neuen Naturauffassung als Interpret, als Dolmetsch, als Zungenlöser diene.

Dem ganzen Geistesleben der Epoche gab diese Rückschau in die Antike die Signatur. Es war eine Reaktionserscheinung. Künstlerisch eine Reaktion auf die hieratische Strenge der Formen, auf den starren Subjektivismus

aus der Sammlung Trentham stammt, im British Museum verwahrt wird. Vergl. Abb. bei Maria Millington Evans im Burlington Magazine XVII. 1910, p. 371, Cecil H. Smith ebendort XII. 1908, p. 333 und E. A. Gardner im Journal of Hellenic Studies vol. XXVIII 1908, p. 138, plates XXVII, XXIX.

¹⁾ J. B. A. Lassus et Alfred Darcel, Album de Villard de Honnecourt. Paris 1858. — H. Omont, Album de Villard de Honnecourt Paris s. a. — ²⁾ Anton Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1896, I. Bd. S. 13f. — ³⁾ Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte I. Bd. — Adolph Goldschmidt, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXI. Bd. — Aug. Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen, S. 24. — ⁴⁾ Die Abschrift entstammt nach Kugler dem XIII. Jahrh. Vgl. Kugler, Kleine Schriften I. S. 636.