



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

I. Der Oberrhein

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

I. DER OBERRHEIN

1. KONSTANZ

Der historische Nachweis für einen Wirkbetrieb in der Bodenseegegend ist unmittelbar nicht zu erbringen. Denn der Umstand, daß in den Inventaren des Domes und der anderen Kirchen von Konstanz aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eine große Zahl gewirkter Bildteppiche aufgezählt und beschrieben werden,¹⁾ deren Herkunft aus unmittelbarer Nachbarschaft viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, ist von sekundärer Beweiskraft. Auch die Tatsache, daß auf dem Freskenzyklus im ehemaligen Kanonikats Hause des Chorherrenstiftes von St. Johann zu Konstanz, einem Werke aus dem Beginn des XIV. Jahrhunderts, unter den spinnenden und webenden Frauen eine Wirkerin vor ihrem Stuhl dargestellt ist mit der Inschrift: „(So kann ich) haidenschwerigen“ kann nicht vorbehaltlos als Beleg gelten.²⁾

Dagegen gewinnt die Annahme einer Konstanzer Wirkerschule eine bemerkenswerte Stütze durch den stilistischen Befund der frühesten erhaltenen gotischen Wirkteppiche. Es sind dies drei Fragmente von hervorragender künstlerischer und technischer Qualität, die noch der Mitte des XIV. Jahrhunderts angehören: ein Stück mit Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und zwei Heiligen, das aus der Sammlung Hoentschel in die Sammlung Pierpont Morgans gelangt ist (Taf. 23 a),³⁾ ein aus zwei Fragmenten mit je drei Heiligen zusammengesetzter Streifen im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 23 b) und ein schadhafte Bruchstück mit der Madonna und dem Kind in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 24). Die Stilidentität des Nürnberger Teppichs mit dem der Sammlung Hoentschel ist auf den ersten Blick klar. Es genügt, die technischen Merkmale, den Sternenhintergrund, Figurenstil und Gewandbehandlung, die Einzelheiten der Zeichnung und Modellierung, Hände und Haare zu vergleichen, um unwiderleglich die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke festzustellen.⁴⁾ In loserer Verwandtschaftsbeziehung steht zu ihnen die Madonna bei Iklé. Doch zeigt auch hier der ganze Typus, die Bildung der Haare in einzelnen von parallelen Linien begrenzten Strähnen und Locken, die Haltung des Kopfes und der Finger, die Art der Farbübergänge den stilistischen Zusammenhang.

Die Datierung dieser Gruppe in die Mitte des XIV. Jahrhunderts, die sich schon aus den Merkmalen des Zeitstils, der überschulankten Zierlichkeit der Figuren, den geschlossenen Konturen, den reich und wellig drapierten Gewändern, dem weichen Linienschwung und den Einzelheiten der Typenzeichnung und Haarbehandlung ergibt — auch das Kostüm der heiligen Dorothea trägt die Formen dieser Zeit —, wird bestätigt durch den Vergleich mit dem Kreuzigungsfresko der Münstersakristei zu Konstanz (Abb. 42), das durch eine Inschrift mit Sicherheit vor das Jahr 1348 datiert ist.⁵⁾ Man vergleiche vor allem die Gestalt des Gekreuzigten hier und dort. Seine Haltung ist ganz die nämliche, die Ausbiegung des Körpers, der gesenkte Kopf, die in flachem Segmentbogen aufwärts gestreckten Arme, die auseinander gespreizten Finger und vor allem die „rutenartig“ umeinander geschlungenen Beine, eine Eigentümlichkeit, für deren bezeichnendes Vorkommen am Oberrhein sowohl Gramm⁶⁾ wie Wienecke⁷⁾ eine große Zahl von Beispielen beibringen konnten. Die Zeichnung der Haare, die starke zeichnerische Betonung des Brustkorbes und der Rippen, das aus Brustwunde und Händen strömende Blutgerinnsel und insbesondere Kontur

¹⁾ Vgl. Quellenanhang Nr. 9—11. — ²⁾ Die Gestalt auf dem Fresko sitzt vor einem Hautelisse-Rahmen, den sie zur Bespannung herzurichten scheint. Literatur: Mone, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins XVII, S. 284. — Ettmüller, Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich XV. 1866, Taf. IV—XIV. — F. Schöber, Das alte Konstanz, Konstanz 1882 II, S. 29 u. 45. — F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Bd. I. Kreis Konstanz. Freiburg 1887, S. 288. — Beyerle, Freiburger Diözesan-Archiv N. F. IV. — Hertha Wienecke, Konstanzer Malereien des XIV. Jahrh. Diss. Halle a. d. S. 1912, S. 13 ff. — ³⁾ Vgl. Jules Guiffrey, Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIIe siècle. p. 8, Fig. 6. — Loan Exhibition of the Pierpont Morgan Collection. The Metropolitan Museum of Art. 1914. — ⁴⁾ Da ich das Stück der Sammlung Hoentschel nicht im Original kenne, wage ich nicht zu entscheiden, ob die beiden Streifen nicht einmal ein Ganzes gebildet haben. Manches würde dafür sprechen. So die analoge Fragmentierung am unteren Rand, die die Heiligen nicht in ganzer Figur, sondern als Kniestücke erscheinen läßt. Andernfalls ist es möglich, daß das Stück in Nürnberg mit einer anderen Mittelfigur, z. B. der Madonna, zu einem zweiten Stück derselben Serie gehört hat. Dafür würde die Haltung der beiden Heiligen Dorothea und Agnes sprechen, die, an den Kreuzteppich angesetzt, neben den ganz parallel orientierten Heiligen Katharina und Margarete allzu einförmig erscheinen würden. — Schmitz bezeichnet in seinen „Bildteppichen“ (S. 64 und 81) den Teppich mit Christus am Kreuz als vermutlich Pariser Arbeit aus dem Anfang des XIV., den in Nürnberg als fränkisch aus dem letzten Drittel des XIV. Jahrhunderts. — ⁵⁾ Josef Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 59, S. 11. — Wienecke, Konstanzer Malereien des XIV. Jahrhunderts, S. 31. — ⁶⁾ Gramm, a. a. O. S. 23 ff. — ⁷⁾ Wienecke, a. a. O. S. 34 f.

und Faltenbildung des zu beiden Seiten in welligen Zipfeln herabfallenden Lententuches zeigen weitestgehende Ähnlichkeit. Auch Maria und Johannes erscheinen auf Teppich und Fresko in fast kongruenten Umrissen. Maria mit leidvoll gesenktem Kopf faltet die beiden Hände vor der Brust, Johannes, der auf dem Fresko den Kopf in die Hand stützt, trägt auf beiden Darstellungen ein Buch. Ähnlich bauscht sich die Faltenfülle seines Gewandes.

Die Gestalt des Johannes auf einem um gut ein Jahrzehnt früher entstandenen Kreuzigungsfresko im Konstanzer Dominikanerkloster (jetzt Inselhotel), das zerstört wurde, aber in einer alten Photographie erhalten ist,¹⁾ zeigt in der Haltung noch größere Ähnlichkeit mit dem Johannes des Teppichs. Auch Maria und Christus erscheinen hier fast in allen oben angeführten Vergleichsmerkmalen verwandt. Zu Seiten der Kreuzigung sind überdies wie auf dem Teppich weitere Heilige aufgereiht.

Endlich zeigt auch ein aus Konstanz stammendes Glasfenster im Dom zu Freiburg im Breisgau eine unserem Teppich ähnliche Komposition.²⁾

Fresken und Teppich gehören jener Richtung des hochgotischen Stils an, die, von England und Frankreich ihren Ausgang nehmend, im XIV. Jahrhundert in einem schnellen Siegeszug ganz West- und Mitteleuropa erobert hat. Die geschilderten Zusammenhänge gehen über die allgemeinen Merkmale dieses Zeitstils hinaus. So zahlreich erscheinen die Übereinstimmungen, daß, wenn auch nicht eine Identität der Künstlerpersönlichkeit — eine solche ist zwischen gotischen Malereien und Werken der Textilkunst überhaupt nur sehr schwer festzustellen —, so doch eine lokale Schulzusammengehörigkeit angenommen werden muß.

Konstanz war im XIV. Jahrhundert der Kulturmittelpunkt des Oberrheins; eine reiche Bistumsstadt, an einer der wichtigsten Handelsstraßen zwischen West und Süd gelegen,³⁾ selbst ein blühender Handelsplatz, ein Zentrum der Leinenindustrie, ein bedeutender Seidenmarkt und eine Stätte fruchtbarster Kunstentfaltung. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir hier auch das Quellgebiet der sich im XV. Jahrhundert zu hoher Leistung aufschwingenden oberrheinischen Bildwerkkunst zu erkennen glauben.

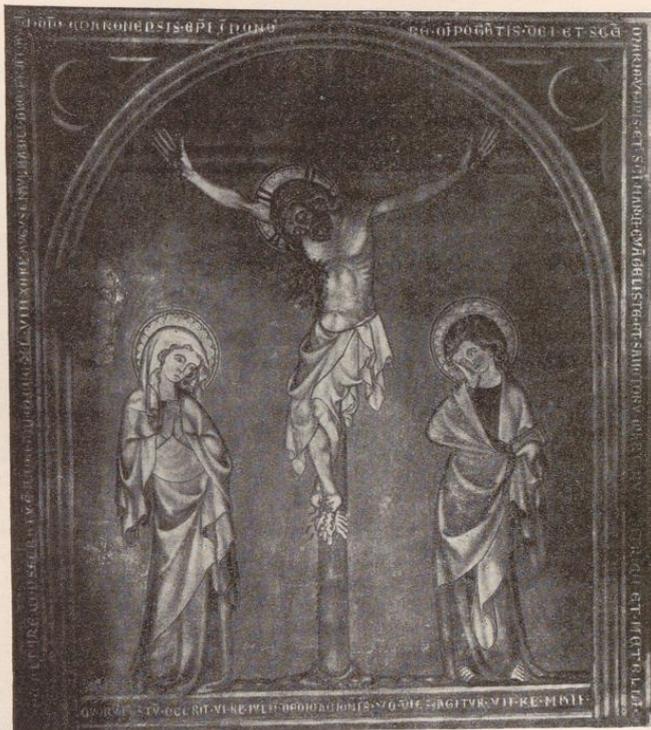


Abb. 42. Fresko mit Kreuzigung (1348). Konstanz, Münstersakristei.

2. SCHWEIZ

Schon kurze Zeit nachher, spätestens aber zu Beginn des XV. Jahrhunderts, scheint die Führung in der Heidenwerk-Erzeugung an die Nordschweiz übergegangen zu sein. Hier war, wie neuerlich Burckhardt mit zwingenden Gründen nachwies,⁴⁾ die Stadt Basel der künstlerisch wie produktiv bedeutendste Mittelpunkt des Wirkbetriebs.

¹⁾ Gramm (a. a. O. S. 27 f.) datiert nach der Pause vom Grafen Zeppelin das Fresko irrtümlich in den Beginn des XV. Jahrhunderts, ähnlich wie vorher Kraus in *Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden*, Bd. I, S. 247. — Wienecke (a. a. O., S. 34) setzt es m. E. richtig ins dritte oder vierte Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts. — ²⁾ Fritz Geiges, *Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters*, Freiburg 1901. — ³⁾ Alois Schulte, *Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluß von Venedig*, Bd. I, Leipzig 1900. — ⁴⁾ Rud. Burckhardt, *Jahresberichte des Historischen Museums zu Basel* 1918, S. 44. — *Idem*, *Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Basel 1923.

Aber auch an andern Orten, in Zürich und Luzern,¹⁾ in Bern und in den Klöstern des Aargaus sind Bildteppiche angefertigt worden.

Archivalische Nachrichten dienen als Wegweiser, erhaltene Arbeiten, die sich durch Herkunftsindizien und Stifterwappen mit Sicherheit auf die Schweiz lokalisieren lassen, als Pflöcke bei dem Versuch, die Nordschweizer Teppichgruppen aus der Menge der oberrheinischen Erzeugnisse zu lösen.

Schon in den Inventaren des XIV. Jahrhunderts erscheinen vereinzelte „Heidnischwerk“-Arbeiten aufgeführt. So schenkte Margareta Metterin in Basel im Jahre 1358 dem Kloster Klingenthal unter anderem „sex küssin ad sedes de ope heidenschwerch.“²⁾ In dem von Königin Agnes von Ungarn 1357 ausgefertigten Schatzverzeichnis des Klosters Königsfelden werden „dri reptit des heidnischen werkes mit Rosen“, Geschenke Herzog Heinrichs von Österreich († 1327) und seiner Gemahlin, genannt³⁾ und im Inventar des Berner Münsterschatzes von 1379 erscheint „ein küsziehi von heidtswerch“.⁴⁾

Die Erwähnungen mehren sich im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Eine größere Anzahl von Heidnischwerk-Banktüchern und Kissen mit figuralen Darstellungen und Wappen sind in dem Basler Inventar des Jakob Fröwler von 1414 angeführt.⁵⁾ Eine Reihe von Heidnischwerk-Arbeiten der verschiedensten Art mit Bildern und Wappen in den Inventaren des Domes zu Basel (1477/1478).⁶⁾ Vereinzelt Erwähnungen von bildgeschmückten Heidnischwerk-Tüchern und gewirkten Stücken finden sich in den Inventaren der Andreas-Kapelle zu Basel,⁷⁾ des Schlosses Pfäffingen bei Basel (1445, 1515),⁸⁾ im Haushaltinventar des Basler Bischofs Johann von Veningen (1458—1478),⁹⁾ des Ritterhauses Bubikon (1528),¹⁰⁾ in den Inventaren und Rechnungen des Münsters zu Zürich¹¹⁾ usw. Rudolf F. Burckhardt, der das archivalische Material zur Heidnischwerkerei in Basel systematisch sammelt, wird in seinem demnächst erscheinenden Werk über die Baseler Bildteppiche eine Fülle neuer Quellen erschließen.¹²⁾

Nicht nur die Wirkereien selbst, auch die Behelfe zu ihrer Herstellung finden in alten Inventaren Erwähnung. So heißt es im Inventar des Hausrats des Konrad Stützenberg (Basel) von 1432: „Sechs pund heidenschwerck garn in strangen“, in dem des Balthasar Angelrot (Basel) von 1545 „1 laden mit spinlen zum heidischwerck und allerlei farbenn wullin garn“,¹³⁾ und in dem Inventar des Schlosses Pfäffingen von 1445 und 1515: „4 heidenschwerk bildner“.¹⁴⁾ Geiler von Kaisersberg, ein gebürtiger Schaffhausener, hat in seiner „Christenlich Bilgerschaft“ (Basel 1512) das Heidnischwerk folgendermaßen beschrieben: „ein junkfrow, die vor einem bildner sitzt und heidenschwerk wirkt, die den bildner stetig ansicht und noch im wirkt.“

Das Bestehen eines gewerbsmäßig organisierten Bildwirkbetriebs in Basel bestätigen überdies die in der Literatur mehrfach zitierten Erwähnungen von Wirkwerkstätten in den Steuerlisten.¹⁵⁾ Im XV. Jahrhundert gab es drei solche besteuerte Werkstätten in Basel,¹⁶⁾ und vornehme Adels- und Bürgerfamilien, wie die Bärenfels, die Marschalk oder die Brand, beschäftigten, wie urkundlich überliefert, zur Deckung ihres Bedarfs an Bildwirkereien eigene „heideschwerkerinnen“.¹⁷⁾ Auch in Bern lebte, wie aus einem Testament von 1528 zu entnehmen, eine Heidnischwerkerin, namens Margarete Hallerin;¹⁸⁾ und in der Familie Bullinger zu Bremgarten im Aargau hat sich, wie Stammler aus alten Aufzeichnungen berichtet, im XV. und XVI. Jahrhundert die Kenntnis der Bildwirkkunst durch mehrere Generationen von Mutter zu Tochter vererbt.¹⁹⁾ Endlich erzählt Hans von Waltheim 1474 in seinem Pilgerbuch von einem Wirker auf Schloß Röteln bei Basel, der Heidnischwerk auf dem Basse-lisse-Stuhl wirkte.²⁰⁾

¹⁾ Herr Dr. Meyer-Rahn in Zürich berichtete mir, daß sein Vater, der berühmte Sammler J. Meyer-Am-Rhyn, im ehemaligen Zisterzienserkloster Rathsau bei Luzern eine alte — heute wohl zerstörte — Wandmalerei gesehen habe, auf der eine klösterliche Bildwirkwerkstatt dargestellt war. — ²⁾ Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums Basel 1918, S. 45, Anm. 21 (Basler Staatsarchiv, Klingenthalurkunde 1000, Zeile 23). — ³⁾ Quellenanhang Nr. 12. — Jakob Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche des Berner Münsters, Luzern 1890, S. 59. — Idem, Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, Aargau 1903, S. 263. — Argovia V, 133. — ⁴⁾ Jakob Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche, S. 59. — Idem, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., IV. Bd. (1902). Vgl. auch Quellenanhänge Nr. 13 und 15 (1, 2). — ⁵⁾ Quellenanhang Nr. 14. — ⁶⁾ Quellenanhang Nr. 17. — ⁷⁾ Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums, 1918, S. 47. — Quellenanhang Nr. 15 (49). — ⁸⁾ Quellenanhang Nr. 15 (36). — ⁹⁾ Quellenanhang Nr. 15 (59). — ¹⁰⁾ Quellenanhang Nr. 23. — ¹¹⁾ Quellenanhang Nr. 22. — ¹²⁾ Das Werk Rud. F. Burckhardts, Gewirkte Teppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts, ist während der Drucklegung der vorliegenden Arbeit erschienen. Vgl. Quellenanhänge Nr. 15 und 18. — ¹³⁾ E. Major, Der Basler Hausrat im Zeitalter der Spätgotik, Basler Jahrbuch 1911, S. 250. — Vgl. auch Quellenanhänge Nr. 15 und 18. — ¹⁴⁾ Die Bezeichnung „bildner“ ist gleichbedeutend mit „Karton“ oder „Patrone“. Vgl. Ernst Weydemann, Zwei Inventare eines mittelalterlichen Schlosses. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., IV. Bd., 1902/03, S. 198. — ¹⁵⁾ Moritz Heyne, Kunst im Hause 1880, I, S. 8. — Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918, S. 44 u. a. — ¹⁶⁾ G. Schönberg, Finanzverhältnisse der Stadt Basel im XIV. und XV. Jahrh., 1879, S. 614, 632, 635. (Steuerlisten von 1454: „Elsi Heideschwerckerin. Margreth Heideschwerckerin. Berbelin by der Luechstorf (Losdorffin) die Heydenswerckerin.“ — ¹⁷⁾ Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918, S. 44. („Urkundliche Nachweise über Heidnischwerk in Basel 1407: „der von Bärenfels heideschwerkerin.“ „Grede von Thürmenach hern Günther von Marschalks heideschwerkerin.“) Vgl. auch Rud. Wackernagel, Geschichte der Stadt Basel, 2., 1. Anm., S. 64. — ¹⁸⁾ Jakob Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche, S. 61. — E. v. Rodt, Das Historische Museum, S. 11. — ¹⁹⁾ Argovia III, 25, und IV, 15. — Jakob Stammler, Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, Aargau 1903, S. 263. — ²⁰⁾ Quellenanhang Nr. 16. Vgl. auch oben S. 6.

Daß die Wirkkunst in Frauenklöstern schon im XIV. Jahrhundert als Erwerb betrieben wurde, bezeugt eine Stelle in dem „Büchlyn von der seligen kluseneryn von Rüthy, die genant waz Elisabeth“, einer Handschrift von 1386. Von dieser frommen Frau wird ausdrücklich berichtet nicht nur, daß sie weben und wirken lernte, sondern auch „daz sie uff dem stule wirckte umb yre lypnarunge“.¹⁾

Aufschlußreicher als diese historischen Nachweise ist die Fülle des erhaltenen Materials.

DAS XIV. JAHRHUNDERT

DER MEDAILLON-TEPPICH IN THUN

Das älteste Stück, das ich auf die Schweiz lokalisieren möchte, ist der Medaillon-Teppich im Museum zu Thun (Taf. 25). Hier ist im Mittelpunkt unter einer gotischen Bogenarchitektur der heilige Mauritius mit Kettenpanzer, Wappen und Kreuzfahne dargestellt. Zu seinen Seiten sind je sechs durch kleinere Runde in Verbindung gesetzte Medaillons angeordnet, in denen neben den vier Evangelistensymbolen, Panther und Phönix, Taube und Antilope, Einhorn und Pelikan, Strauß und Hirsch erscheinen, christliche Symbole, die seit ihrer literarischen Konturierung durch den Physiologus und seine Bearbeitungen zum eisernen Bestand der mittelalterlichen Ikonographie gehören.

Die Herkunftsbestimmung gründet sich vor allem auf die Vorgeschichte. Der Medaillon-Teppich gehörte zum alten Besitz der Pfarrkirche, der ehemaligen „Leutkirche“ zu Thun.²⁾ Da diese Kirche dem heiligen Mauritius geweiht ist,³⁾ der im Mittelpunkt unseres Teppichs erscheint, gewinnt die Annahme, daß das Stück als Antependium für den dem Kirchenpatron konsekrierten Choraltar angefertigt wurde, sehr an Wahrscheinlichkeit.

Für die Datierung in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts bietet die Rüstung des Heiligen einen sicheren Anhalt. Der Kettenpanzer mit dem über den Kopf gezogenen Hersener, der ärmellose, lange, mit Stickereien verzierte Waffenrock, die Bekleidung der Beine sind Eigentümlichkeiten, die sich in derselben Form auf vielen Kunstwerken aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts nachweisen lassen. Ich nenne als Beispiele die Heidelberger Liederhandschrift, die Biblia Pauperum in St. Florian, die Welislawische Bilderbibel oder die Handschrift des Rudolf von Ems (um 1350) in der Bibliothek zu Stuttgart.⁴⁾ Auch die Formen der Architektur, die schwunglosen Blattrosetten der Zwickelfüllungen, die Zeichnung der Köpfe, Typen und Haarbehandlung weisen auf die angegebene Zeit.

Die dem Motivenschatz der Weberei entnommene Darstellung von symbolischen Tieren in Medaillons ist Gemeingut der mittelalterlichen Kunst geworden. Wir finden ganz ähnliche Kompositionen auf Wandgemälden, Decken, Holz- und Elfenbeinkästchen, Fliesen, Stickereien usw. Besonders häufig aber erscheinen auf Schweizer Werken Darstellungen ähnlicher Art. Ich erwähne als markante Beispiele die frühgotischen Wandmalereien in St. Peter und Paul zu Kappel (Kanton Zürich) — hier sind in den Medaillons, die ähnliche Zwickelfüllungen zeigen, die Evangelistensymbole und Halbfiguren von Propheten dargestellt⁵⁾ — oder das Kästchen aus Scheid im Züricher Museum mit Wappen und symbolischen Tieren⁶⁾ oder die Fragmente von Schweizer Stickereien des XIII. Jahrhunderts in der Sammlung Iklé in St. Gallen.⁷⁾ Seiner besonders großen Ähnlichkeit wegen sei auch der gestickte Wandbehang mit Tierdarstellungen in Medaillons angeführt, der sich auf der Wartburg befindet (Abb. 43). Seine bisherige Bestimmung auf Niederdeutschland erscheint mir ebenso zweifelhaft wie seine Datierung ins XIII. Jahrhundert.⁸⁾ Schon der flüchtige Vergleich mit unserem Teppich zeigt, daß die Stickerei einer späteren Zeit angehört. In den unruhigen Konturen und den geschwungenen Blattrosetten der Zwickel erscheint die Gotik in voller Blüte. Wir haben es mit einem Werk aus dem dritten Viertel des XIV. Jahrhunderts zu tun. Seine Entstehung am Oberrhein erscheint mir mit Hinblick auf das Dargelegte durchaus nicht unwahrscheinlich, wenn auch dafür kein sicheres Anzeichen angegeben werden kann.⁹⁾

¹⁾ A. Birlinger, *Leben heiliger alemannischer Frauen des XIV. und XV. Jahrh.*, Alemannia, IX. Bd., S. 275. — ²⁾ Jakob Stammer, *Die Teppiche des Historischen Museums zu Thun*, Bern 1891. — ³⁾ Lohner, *Die reformierten Kirchen des Kantons Bern*, S. 308, 332. — ⁴⁾ Vgl. Alwin Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh.*, Wien 1892, Familienausgabe, I. Bd., Taf. IX, 2. II. Bd., Taf. XXX, 1, Fig. 522, 523. — ⁵⁾ Konrad Escher, *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz*, Straßburg 1906, S. 36, Taf. II. — ⁶⁾ F. Jecklin, *Das Kästchen von Scheid*, Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde, 1893, 24. Jahrg., S. 250, Taf. XIX, XX. — ⁷⁾ Ad. Fäh, *Textile Vorbilder aus der Sammlung Iklé in St. Gallen*, Kunststickereien, Zürich, Kreuzmann s. a. — ⁸⁾ Die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, III. Bd., 2. Abt. Die Wartburg von G. Voß, S. 266 mit Abb. Hier ist der falsch datierte Teppich überdies als gewirkt bezeichnet, was den Tatsachen nicht entspricht. Es ist eine in Klosterstich ausgeführte Stickerei. Vgl. auch die Wartburg, Berlin 1907. (Paul Weber, *Alte und neue Kunstwerke auf der Wartburg*, S. 611.) Hier ist der Teppich als „romanisch“ bezeichnet und um die Wende des XII. zum XIII. Jahrh. datiert. — ⁹⁾ Jedenfalls sei hier hervorgehoben, daß die übrigen auf der Wartburg befindlichen deutschen gotischen Wandbehänge in Wirktechnik ausnahmslos Arbeiten oberrheinischer Herkunft sind.

DER WAPPEN-TEPPICH IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM

Ob der ohne Zweifel oberrheinische Wirkteppich mit den Wappen der Hohenberg (weiß über rot geteilter Schild¹⁾ und Toggenburg (schwarzer, stachelhaariger Hund auf Gold²⁾ im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Taf. 26) als Schweizer Arbeit angesprochen werden darf, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Argumente für eine solche Möglichkeit sind jedenfalls vorhanden.

Die Stifter des Teppichs waren Graf Rudolf III. von Hohenberg und dessen Gemahlin Ida von Toggenburg.³⁾ Die Allianz ermöglicht uns die Feststellung der Begrenzungsdaten für die Entstehungszeit des Stückes: 1360 bis 1393.

1360 findet sich zum ersten Male die urkundliche Erwähnung der Gemahlin des Grafen von Hohenberg.⁴⁾ 1393 war die Gräfin, nach dem 1389 erfolgten Ableben ihres Gatten, eine neue Ehe eingegangen. Die Hohenberg hatten ihren Stammsitz bei Rottenburg am Neckar, ihr Erbbegräbnis in der Kirche zu Ehingen, aus der — sofern wir der Notiz des Münchner Museumsführers glauben dürfen — auch unser Teppich stammt.⁵⁾ Im Jahre 1359 belehnten die Herzöge von Österreich den Grafen Rudolf III. mit der als Wohnsitz bestimmten Burg Hohenklingen und mit der Hälfte von Stein am Rhein.⁶⁾ Die Toggenburg aber waren ein altes, in den Kantonen St. Gallen und Graubünden begütertes Schweizer Geschlecht.⁷⁾ Mit Hinblick

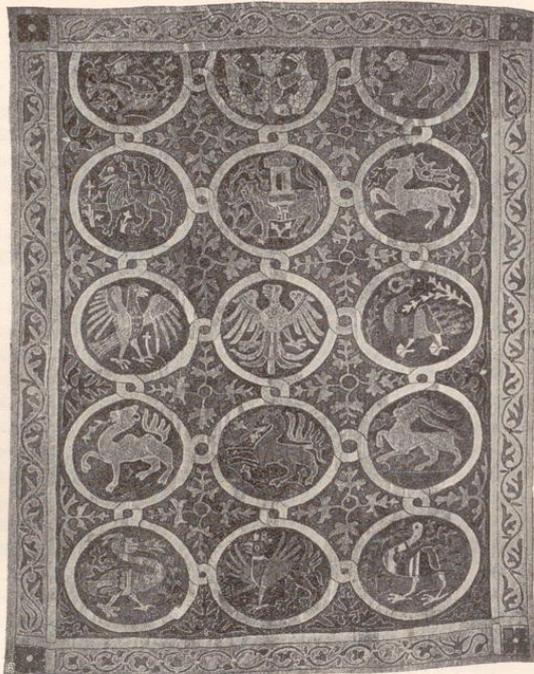


Abb. 43. Gestickter Wandbehang mit Tieren in Medaillons. Wartburg.

auf den Schweizer Lehensgrünen Blätterranken, wie auch in den unvermittelt nebeneinander gesetzten, kräftigen Farbwerten, in der gestreiften Gewändern und den krausen, in eine ornamentale Glorie ausstrahlenden Heiligenscheinen der Wappenträgerinnen.

Dies Werk steht am Beginn der großen Wandlung, die sich im Stil der oberrheinischen Wirkteppiche aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts vollzogen hat; einer Wandlung, die in einem bewußten Loslösen von den naturalistischen Grundsätzen der zeitgenössischen Malerei und in dem Versuch gipfelt, die in der Wirkungsebene der textilen Materie gelegenen, dekorativ-ornamentalen Werte zu erkennen und zu neuem Ausdruck zu bringen.

Wenn auch die Niederschläge dieser Stiländerung klarer an dem erhaltenen Material der frühen elsässischen Bildteppiche in Erscheinung treten, so bietet doch auch die Zusammenstellung der Nordschweizer Arbeiten ein analoges Entwicklungsbild, das die Kongruenz der Stilvorgänge in den oberrheinischen Kulturgebieten bestätigt.

¹⁾ Züricher Wappenrolle Nr. 25. — ²⁾ Siebmacher, II, 19. Hier und im folgenden zitiere ich Siebmacher nach der Ausgabe: „Das erneuerte teutsche Wappenbuch. Nürnberg, Paul Fürst 1657. — ³⁾ L. Schmid, Geschichte der Grafen von Zollern-Hohenberg und ihrer Grafenschaft, Stuttgart 1862, S. 248. — ⁴⁾ L. Schmid, Monumenta Hohenbergica. Urkundenbuch zur Gesch. d. Grafen von Zollern-Hohenberg, Stuttgart 1862, S. 499. — ⁵⁾ Er soll als Schmuck des Gestühls in Ehingen dienen haben. Vgl. Führer durch das Bayerische Nationalmuseum in München 1909, S. 197. — ⁶⁾ L. Schmid, Monumenta, S. 489. — ⁷⁾ Die Grafen von Toggenburg. Herausgeg. v. Hist. Ver. von St. Gallen, St. Gallen 1865. — Fr. Gule, Die Grafen von Toggenburg. Archives héraldiques Suisses, Nr. 38. — ⁸⁾ Vgl. unten S. 88 ff.

besitz des Grafen von Hohenberg und auf die Herkunft seiner Gemahlin ist die Möglichkeit, daß der Teppich in einer Schweizer Werkstatt bestellt wurde, nicht von der Hand zu weisen. Dies um so weniger, als auch sein stilistischer Zusammenhang mit der später zu besprechenden Gruppe der künstlerisch weit bedeutenderen Schweizer Teppiche des Petermann von Krauchthal und seiner Gattin⁸⁾ seine Schweizer Herkunft nahelegt.

In der Entwicklungsgeschichte der oberrheinischen Bildwirkkunst nimmt dieses sehr zerstörte und künstlerisch wenig bedeutende Stück eine Übergangsstellung ein. Wir sehen hier ein deutliches Streben nach ornamentaler Stilisierung, sowohl in den sich wirkungsvoll vom hellblauen Grund abhebenden,

DIE FRÜHESTEN SCHWEIZER FABELTIER-TEPPICHE UND IHRE STILVERWANDTEN

Die glänzendsten Vertreter des neuen Stils sind die frühesten Schweizer Fabeltier-Teppiche. Es sind neun teilweise fragmentierte Streifen, deren stilistische und technische Übereinstimmung so überzeugend ist, daß an ihrer unmittelbaren zeitlichen und örtlichen Zusammengehörigkeit keinen Augenblick gezweifelt werden kann.

Sechs dieser Streifen, davon drei im Historischen Museum zu Basel (Taf. 27),¹⁾ einer in der Sammlung Fischer von der Mühl auf Schloß Wildenstein im Kanton Baselland (Taf. 28/29c),²⁾ einer im Kloster Gries bei Bozen (Taf. 28/29b) und ein heute verschollenes Stück, das sich ehemals in der Sammlung Meyer-Am-Rhyn zu Luzern befand (Taf. 28/29a),³⁾ zeigen in mehrfach sich wiederholenden Darstellungen auf rotem, blumenübersponnenem Grund Jünglinge und Mädchen in prunkvoll höfischer Tracht, die — das Haupt umkränzt, in den Händen Blütenzweige — an einer Leine oder Kette je ein ihnen zugewendetes, phantastisches Fabeltier führen. Auf zweien der übrigen Stücke, eines auf Schloß Wildenstein (Taf. 30/31a), eines in Gries bei Bozen (Taf. 30/31b), reiten wilde Leute auf den Fabeltieren, sie mit Blütenzweigen antreibend. Die Jünglinge und Mädchen sind hier nicht alle nach derselben Richtung orientiert, sondern durch Wendung des Kopfes oder der Gestalt zueinander geordnet. Auch tragen sie alle Falken als Symbole des Jagdvergnügens auf der Hand. Das neunte Stück endlich — auch dieses im Kloster Gries bei Bozen — (Taf. 32) zeigt ein Liebespaar in derselben höfischen Modetracht, wie sie die früher besprochenen Figuren tragen. Spruchbänder verdolmetschen dem Beschauer das Gespräch der beiden Liebenden, das bezeichnenderweise von einem Treueversprechen handelt. Der Jüngling sagt: „Nu tuo als ich dir wol getruw.“ Darauf das Mädchen: „min hertz von dir nut wichen sol.“

Schon ein flüchtiger Vergleich der Stücke, die Ähnlichkeit aller technischen Details, der Typenzeichnung und Farbgebung, die Identität des Hintergrundrankenmusters bezeugen die Werkstattzugehörigkeit.

Der Versuch einer ikonographischen Erklärung der Fabeltierdarstellungen und der Nachweis ihres Zusammenhanges mit der zeitgenössischen Dichtung ist bisher nicht vorbehaltlos gelungen. Doch scheint die Auslegung der phantastischen Mischwesen als Verkörperungen psychischer Kräfte, als Symbole der Tugenden und Laster, eine Deutung, auf die wiederholt hingewiesen wurde und die auch in der literarischen Überlieferung eine Stütze findet, nicht von der Hand zu weisen.

Für die zeitliche Bestimmung der Werke besitzen wir in den dargestellten burgundischen Zeitkostümen ziemlich sichere Befestigungspunkte. Mit Hinblick darauf, daß die aus Frankreich eingeführten Moden im XV. Jahrhundert nicht überall in Deutschland gleichzeitig, sondern zumeist mit einer je nach der wachsenden Entfernung vom Entstehungszentrum zunehmenden Verspätung auftauchen, sei hier als Vergleichsbeispiel ein datiertes Werk ober-rheinischer Herkunft angeführt: die Handschrift des Wilhelm von Orlens von 1419 in der Bibliothek zu Stuttgart (Cod. poet. 2), in der sich die auf den Teppichen dargestellten Moden, wie zum Beispiel die in der Taille gegürteten, vielfach gezaddelten Röcke der Jünglinge oder die am Boden schleppenden, mit langen, gezaddelten Ärmeln gezierten Kleider der Frauen in ähnlicher Form finden.⁴⁾ Ganz ähnliche Gewandformen erscheinen auch in einer Gruppe illuminierten Handschriften aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau, deren Entstehung zwischen 1420 und 1430 anzusetzen ist.⁵⁾ Einige der Modetrachten, so die unterhalb der Taille gegürteten Kostüme der Jünglinge auf Tafel 27 und 28/29a, können wir bis gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts verfolgen.⁶⁾ Andere, wie die lang herabhängenden Sackärmel, verschwinden mit dem Ende der dreißiger Jahre. Unsere Teppichgruppe dürfte somit zwischen 1420 und 1440 entstanden sein.

Für ihre Schweizer Herkunft sind zwei Momente anzuführen.

1. Die Vorgeschichte. Sämtliche Stücke stammen, soweit wir sie zurückverfolgen können, aus der Schweiz. Die Basler Streifen wurden aus dem Besitz des Geschichtsforschers Quiquerez auf Schloß Saugern bei Delsberg (Kanton Bern) erworben, der sie seinerseits bei einem Landmann der Nachbarschaft kaufte.⁷⁾ Die Stücke auf Schloß Wildenstein in Baselland sind alter Familienbesitz.⁸⁾ Das Werk aus der Sammlung Meyer-Am-Rhyn wurde in der

¹⁾ Vgl. Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918, S. 38. — ²⁾ Für den Hinweis auf diesen wie auf den im folgenden besprochenen Teppich in Schloß Wildenstein, sowie für die Photographien der Stücke bin ich Herrn Dr. Rud. F. Burckhardt in Basel zu besonderem Danke verpflichtet. — ³⁾ Herr Dr. Meyer-Rahn zu Luzern, der Sohn des berühmten Sammlers, war so gütig, mich auf diesen Teppich aufmerksam zu machen. — ⁴⁾ Alwin Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh. Familienausgabe II. Bd., Fig. 301—311. — ⁵⁾ Rudolf Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Zentralblatt für Bibliothekswesen XII, 1895, 1., 2. und 3. Heft. — Betty Kurth, Handschriften aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Würzburg, Frankfurt und Wien. Kunsthistorisches Jahrbuch der Zentralkommission. Wien 1914, S. 6 des Beiblattes. — ⁶⁾ Wir finden ähnliche Kostüme in den Planetenbildern der Handschrift in Kassel von 1445, dem Werk eines fränkischen Künstlers. — ⁷⁾ Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Hist. Mus. 1918, S. 38. — ⁸⁾ Ibidem.

Schweiz angekauft,¹⁾ und die Arbeiten in Gries befanden sich bis zum Jahre 1843 im Kloster Muri im Aargau und wurden erst bei Aufhebung dieses Klosters nach Tirol in Sicherheit gebracht.

2. Der stilistische Befund. Vor allem der enge Zusammenhang mit etwas später entstandenen, nachweislich Schweizer Arbeiten. Man vergleiche zum Beispiel das Hintergrundrankenmuster in seiner naturalistischen Bildung und doch ganz tapetenartigen Wirkung mit den Rosenranken auf dem Teppich mit den neun stärksten Helden, einer sicher schweizerischen, vermutlich in Basel entstandenen Arbeit (Taf. 70), oder die grüngestreiften, stilisierten Bodenhügel oder Erdschollen und die auf ihnen emporwachsenden Blumen, wie sie auf den Teppichen mit den reitenden wilden Leuten und mit dem Liebespaar erscheinen (Taf. 30/31, 32), mit den ganz identischen Hügeln auf dem Teppich des Petermann von Krauchthal in Thun (Taf. 37—39). Man vergleiche auch die Zeichnung der Köpfe mit den Kreisen auf den Wangen und der doppelten Kinnlinie, die Bildung der Augen und Haare, die Art der Schattierung und Farbgebung hier und dort. Und die Annahme, daß die Fabelteppiche in der Schweiz entstanden sind, wird kaum mehr erschüttert werden können.

Auch die Mundart der Inschrift auf dem Teppich in Gries weist auf die Entstehung im alemannischen Sprachgebiet.²⁾

Endlich wird in dem Basler Inventar des Jakob Fröwler von 1414 eine Anzahl von Heidenschwergutschen- und Banktüchern „mit tieren“ aufgezählt, darunter „ein nuw bangktuch mit knaben und tieren“.³⁾ Es ist mit Hinblick auf die Flüchtigkeit solcher Inventarnotizen wohl möglich, daß es sich hier um etwas früher entstandene Werke in der Art unserer Fabelteppiche handelt, eine Voraussetzung, durch die sogar ein Anzeichen für die Entstehung der ganzen Gruppe in Basel selbst gewonnen wäre.⁴⁾

Stilistisch bedeuten diese frühen Schweizer Bildwerkereien ein Abzweigen von den Wegen der gleichzeitigen Malerei. Sie sind in einer Zeit entstanden, in der allerorts im Norden — in Miniaturen, Wandgemälden und Tafelbildern — das Streben nach einer neuen, eindringlicheren Naturtreue, das Interesse an perspektivischen Problemen auftaucht, in einer Zeit, in der die ersten Versuche sich regten, ein der Wirklichkeit abgelaushtes Raumbild zu schaffen — ich erinnere an Konrad Witz — und jedes Einzelding in objektiver Sachlichkeit mit der Summe seiner sichtbaren Eigenschaften zu schildern.

Naturalistische Einzelheiten sind auch auf den Teppichen vorhanden: die der Wirklichkeit nachgebildeten Modetrachten, die Zeichnung der Figuren oder die Bildung der Blumenranken und Vögel. Aber sie sind nur nebenbei verwendet, sie liegen nicht in der Hauptrichtungslinie der Entwicklung, die hier auf eine durch kräftige Farbtöne unterstützte, der textilen Struktur angepaßte dekorative Wirkung eingestellt ist. Die naturalistischen Blumenranken auf schwarzblauem Grund sind ganz unnaturalistisch verwendet. Sie täuschen keinen Blumengarten, keine Laube oder Hecke vor, sondern vertreten die Stelle des Tapetenhintergrundes. Die gestreiften Erdschollen, auf denen ganz individuell charakterisierte, kleine Tiere sich tummeln, machen in ihrer strengen Stilisierung den Eindruck ornamentaler Gebilde. Ganz unwirklich ist auch die Kolorierung der Fabeltiere, die in leuchtend roten und blauen Farbtönen gewirkt sind. Und die gleichförmige, nach einer Richtung orientierte, flächenhafte Reihung der Figuren und Tiere⁵⁾ zeigt ganz besonders die Abkehr von den Zielen der Malerei und den bewußten Versuch, durch Einfühlung in die Erfordernisse und Wirkungsmöglichkeiten der textilen Materie einen dem Wandbespannungszweck adäquaten dekorativen Stil zu schaffen.

VIER TEPPICHSTREIFEN AUS DEM KLOSTER GNADENTAL IN BASEL

Ein ähnliches Gemenge von flächenhaft dekorativen Elementen und Realismus des Figürlichen eignet zwei anderen Gruppen von Bildwerkereien, die, zwischen 1410 und 1460 entstanden, sich durch Gemeinsamkeiten verschiedener Art als Erzeugnisse eines Kulturzentrums ausweisen. Zu der ersten Gruppe gehören vier Streifen mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau, die vermutlich im Kloster Gnadental zu Basel gewirkt wurden.

¹⁾ Burckhardt betont auch (a. a. O., S. 35), daß Herr Meyer-Am-Rhyn fast ausschließlich schweizerische Altertümer erworben hat. Auch ist das Stück in dem Katalog der Genfer Ausstellung von 1896 unter Nr. 3665 beschrieben und ausdrücklich als aus dem Benediktiner-Nonnenkloster Hermetschwyl im Aargau stammend bezeichnet. — ²⁾ Z. B. min, wichen. — ³⁾ Quellenanhang Nr. 14. — ⁴⁾ Die Teppiche stehen im Stil auch dem gemalten Kartenspiel zu Stuttgart und dem gestochenen des Spielkartenmeisters nahe, doch sind sie ohne Zweifel, wie schon die Form einzelner Kostüme erweist, früher entstanden als diese. Die Übereinstimmungen in der Auffassung und Haltung der Figuren, in den Trachten und Typen, in der Gewandbehandlung zeugen jedenfalls für die Richtigkeit der von Geisberg vorgeschlagenen Lokalisierung der Spielkarten auf den Oberrhein. Vgl. Max Geisberg, Das Kartenspiel der kgl. Staats- und Altertümersammlung in Stuttgart. Straßburg 1910, St. z. d. Kg. Heft 132. — ⁵⁾ Diese bilden aber nicht wie in der Weberei ein völlig identisches, sich wiederholendes Muster, sondern sie sind in vielen Einzelheiten, vor allem aber in Schattierung und Farben voneinander verschieden, ein Umstand, der beweist, daß die Farbgebung nicht sklavisch an den Karton gebunden war, sondern dem Ermessen des wohl auch künstlerisch geschulten Wirkers überlassen blieb.

Zwei davon, einer im Kunstgewerbe-Museum zu Köln mit dem Tod der Jungfrau im Hause des Johannes, der ihr die heilige Kommunion erteilt (Taf. 33), der andere in der Sammlung des Fürsten Fürstenberg auf Schloß Heiligenberg bei Überlingen mit drei anschließenden Szenen der Legende, die die Ankunft der aus ihren Missionsstationen durch die Luft entführten Apostel im Hause des Johannes, Marias Bestattung und Gürtelweihe schildern (Taf. 34), gehören in Stil und Stoff unmittelbar zusammen und haben — beide sind fragmentiert — wohl einst ein Ganzes gebildet.

Die Bilder illustrieren mit seltener Ausführlichkeit die alte Legende „De transitu Mariae virginis“,¹⁾ die uns auch in mehreren deutschen Bearbeitungen des Mittelalters überliefert ist. Unter diesen ist Konrad von Heimesfurts am Anfang des XIII. Jahrhunderts entstandenes Gedicht: „Von unserer vrouwen hinvar“ die berühmteste.²⁾

Im vorliegenden Falle ist es sogar möglich, die unmittelbare literarische Vorlage der Teppichbilder mit ziemlicher Sicherheit festzustellen. Im Benediktinerstift Seitenstetten in Niederösterreich wird das Bruchstück einer Papierhandschrift verwahrt, die ebenfalls die Himmelfahrt Mariä zum Gegenstand hat.³⁾ Von der Dichtung ist zwar nur ein kleines Fragment erhalten, doch umfaßt es gerade die Beschreibung jener auf dem Heiligenberger Teppich dargestellten Szene, in der die Apostel aus ihren Missionsstationen von Engelshänden durch die Wolken vor das Haus des Johannes getragen werden, wo Maria dem Tode nahe ist. Es ist eine Szene, für deren bildliche Darstellung ich in der deutschen Kunst kein zweites Beispiel zu nennen vermag.⁴⁾ Johannes tritt den Ankommenden — wie es auch die Dichtung erzählt⁵⁾ — an der Schwelle seines Hauses entgegen und begrüßt sie. Auf dem Teppich verdolmetscht uns ein Spruchband seine Worte:

„willkomen mussend ir alle sin
ir bruder und ir herren min.“

Dieser Vers nun findet sich in dem Handschriftenbruchstück in Seitenstetten in ganz ähnlicher Form. Dort heißt es:

„got muzzt all willkomen sein
prueder und hrn mein.“

Fügen wir noch hinzu, daß Schönbach, der die in bayerisch-österreichischer Orthographie geschriebene Handschrift in Seitenstetten entdeckte, aus der Form der Reime festzustellen vermochte, daß das dem Schreiber vorliegende Original in alemannischer Mundart verfaßt war, so dürfen wir wohl annehmen, daß eine Abschrift dieser alemannischen Originaldichtung unserem Künstler bei seiner Darstellung zur Hand war. Damit ist der seltene Beweis für die unmittelbare Benutzung einer bestimmten literarischen Vorlage erbracht, der nicht allein der gegenständliche Inhalt, sondern auch die Textworte entlehnt wurden.

Derselben Werkstatt wie der Tod der Maria entstammt ein Stück mit der Anbetung der Könige in Kölner Privatbesitz (Taf. 36a) und ein Fragment mit der Flucht nach Ägypten (Taf. 35), das vor einigen Jahren im Pariser Kunsthandel auftauchte. Die Typen der Figuren, die Zeichnung der Gesichter und Haare — man vergleiche zum Beispiel den heiligen Johannes auf dem Stück im Kölner Kunstgewerbe-Museum mit dem heiligen Mauritius auf der Anbetung der Könige oder Köpfe und Gestalten der fliegenden Engel —, die Bildung der Heiligenscheine mit wellig gezackter Glorie, die Faltenbehandlung mit geschwungenen Säumen und kräftig abgesetzten Farbstreifen — dies letztere Eigentümlichkeiten, die wir schon bei dem Wappenteppich in München hervorgehoben haben — stimmen bei allen vier Stücken ebenso überein, wie die Form des den ganzen Hintergrund tapetenartig überziehenden Rankenmusters, die ornamentale Behandlung des grüngestreiften Rasenplans oder die Gestaltung der krausen Wolkenbänder, die auf den Teppichen mit der Flucht nach Ägypten und der Anbetung der Könige in mehreren Streifen übereinander den oberen Bildrand abschließen.

Die welligen, am Boden fortflutenden Faltenzüge, die unsichere Haltung der Figuren, die Typen, vor allem aber die Modetracht des heiligen Mauritius und des zu äußerst rechts stehenden jungen Königs auf der Anbetung in Köln — die langen, geschlitzten Mäntel und die offenen, tief herabhängenden Ärmel, die in Frankreich schon um das Jahr 1400 nachweisbar sind, erscheinen in Deutschland im ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts zum Beispiel

1) Vgl. über den Ursprung und die Entwicklung der Legende Ernst Lucius, Die Anfänge des Heiligenkults und der christlichen Kirche. Herausgegeben von Gustav Aurich, Tübingen 1904. S. 544 ff., und Josef Clauss, Der Pfaffenweiler Marien-Teppich des XV. Jahrhunderts auf Schloß Heiligenberg. Freiburger Diözesan-Archiv, 49. Bd. (1921), S. 123 ff. — 2) Paul Piper, Die geistliche Dichtung des Mittelalters, Berlin und Stuttgart, s. a. I. Bd. — Kramm, Über Konrad von Heimesfurts Sprache und Verskunst. Seine Himmelfahrt Mariä und ihr Verhältnis zu ihrer Quelle. Straßburg, Trübner (Diss. 1880). — Fr. Pfeiffer, Mariä Himmelfahrt von Konrad von Heimesfurt. Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. VIII. — E. F. Rosmann in Bärs Bücherfreund 1919, S. 217 ff. — 3) Ant. Schoenbach, Marien Himmelfahrt. Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literatur. Herausgegeben von Herrig, Bd. 53, Jahrg. XXIX, 1874, S. 121. — 4) Die zweite Szene auf dem Heiligenberger Teppich deutet Clauss als die leibliche Auferweckung Marias vor ihrer Himmelfahrt. Ich kann dieser Deutung nicht beistimmen. Ich halte die Szene für die Bestattung, für die ja vor allem die Anwesenheit der Apostel und deren Beten spricht. — 5) „in der weil do gieng heraus / sannnd Johannes vor dem haws / do er die junger all ersach / er emphieng sey und sprach.“

in der Handschrift des Jacobus de Cessolis von 1407 in der Münchner Staatsbibliothek¹⁾ — weisen die Entstehung der vier Teppichstreifen mit ziemlicher Bestimmtheit in das erste Viertel des XV. Jahrhunderts.

Auf dem Teppich in Heiligenberg kniet als Stifterin eine Nonne in Klarissennonnentracht mit einem Spruchband „Gnadeda!“. Clauss hat in seiner scharfsinnigen Untersuchung nachgewiesen, daß der Teppich aus dem Frauenkloster Gnadental oder St. Paul zu Basel stammen muß. Denn die Äbtissin dieses Klosters „Anna Peyerin“, die nach der Aufhebung des Klosters durch den Basler Magistrat (1529) nach Freiburg i. Br. zog und hier bei ihren Ordensgenossinnen in St. Clara Aufnahme fand, brachte, wie aus alten Aufzeichnungen des Freiburger Klarissenklosters hervorgeht, auch Kunstschätze aus Basel mit, darunter „schöne haidische für altärthücher“.²⁾ Nach der Aufhebung des Freiburger Klarissenklosters im Jahre 1782 mag der Teppich in die Kirche zu Pfaffenweiler gekommen sein, aus der ihn Fürst Fürstenberg erwarb. Auch das Fragment in Köln tauchte am Oberrhein auf.³⁾

So liegt es nahe, anzunehmen, daß der Heiligenberger Teppich und mit ihm die besprochene Gruppe im Kloster Gnadental zu Basel entstanden ist. Für die Entstehung am Oberrhein spricht auch die alemannische Mundart der Inschriften. Während vielfältige stilistische und technische Beziehungen der vier Teppichstreifen zu anderen unzweifelhaft Schweizer Arbeiten die gewonnenen historischen Belege auch stilgeschichtlich festigen.

DIE TEPPICHE DES PETERMANN VON KRAUCHTHAL UND IHRE GRUPPE

Zum Vergleich sind zwei Teppiche einer zweiten Gruppe heranzuziehen, die, wie den eingewirkten Allianzwapen zu entnehmen, von Petermann von Krauchthal, dem Schultheißen von Thun und Bern, und seiner Gemahlin Anna von Felschen gestiftet wurden. Das ältere der beiden Werke, ein Teppichstreifen mit dem Noli me tangere und zwei Engeln (Taf. 36b), befindet sich in der Sammlung Pringsheim in München, das jüngere künstlerisch bedeutendere, ein Antependium mit der Jungfrau und Heiligen (Taf. 37—39), im Museum zu Thun.

Man vergleiche die Kopftypen, die Bildung der Heiligenscheine, die Gewand- und Faltenbehandlung auf dem Noli-me-tangere-Teppich mit den früher besprochenen Bildwirkereien. Auch auf dem Münchner Stück bildet ein wellig gezacktes, blaurotes Wolkenband den oberen Abschluß und der Bodenstreifen zeigt ganz ähnliche, vertikal gestreifte, mit Blumen bestandene Grashügel. Das Hintergrundrankenmuster ist wohl komplizierter und mit naturalistischen Motiven ausgestattet — wie die großen Glockenblumen zeigen —, aber mehrfach finden sich auch hier Bildungen, die den ornamentalen gelappten Ranken der Marien-Teppiche unmittelbar ähnlich sind, zum Beispiel über dem linken Wapen oder zwischen der Gestalt der Magdalena und dem Engel.

Ein ganz ähnliches Rankenmuster bildet — hier wieder verbunden mit den großen Glockenblumen — auch den rechtsseitigen Abschluß des Antependiums in Thun.⁴⁾ Farbgebung und Faltenbehandlung, die Zeichnung der Haare und Heiligenscheine, der stilisierte Rasengrund tragen auch hier die für unsere Gruppe als charakteristisch erkannten Merkmale. Doch ist auf diesem Stück die Zeichnung klarer in der Form, die Figuren sind ausdrucksvoller und individueller; man beachte zum Beispiel die ganz naturalistischen Köpfe Johannes des Täufers und des heiligen Antonius. Ein von Säulen getragenes Mauerwerk mit einer unklar verkürzten Kassettendecke bildet den tektonischen Rahmen für die Komposition, in deren Mitte zwischen den Halbfiguren zweier betender Engel unter der stenographischen Bildformel einer Kirche, die aus einem krabbenbesetzten Eselsrückenbogen, Säulenfragmenten und der Andeutung eines Gewölbes besteht, der innige Verband der Madonna mit dem Kind in der Strahlenglorie dargestellt ist. Die Komposition als Ganzes, die an den Aufbau eines gotischen Altarwerkes erinnert, ist eine vereinzelt Erscheinung in der Geschichte der deutschen Bildwirkkunst.

Einen Fingerzeig für die Entstehungszeit der beiden Stücke gewinnen wir aus den dargelegten Stileigentümlichkeiten und den Daten der Allianz. Petermann von Krauchthal, der einer angesehenen und reich begüterten Berner Familie entstammte,⁵⁾ wurde 1396 Schultheiß von Thun, war 1407 bis 1417 Schultheiß von Bern und starb 1425, nachdem er in seinem Testament Spitäler und Klöster der Umgebung reich bedacht hatte. Seine Gattin Anna von Felschen, Tochter und Erbin des reichen Werner von Felschen in Thun, die ihrem Manne ausgedehnten Landbesitz in die Ehe gebracht hatte, starb als reiche, kinderlose Witwe erst um das Jahr 1459.⁶⁾

¹⁾ Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh. Familienausgabe. I. Bd., Taf. XXIV, XXV. — ²⁾ Vgl. Quellenanhang Nr. 18 (34). Clauss, in Freiburger Diözesan-Archiv, 49. Bd. (1921). — ³⁾ Katalog der Sammlung Ritleng, Straßburg. — ⁴⁾ Zu vergleichen ist auch die Form der Ranken zu Seiten Johannes des Täufers. — ⁵⁾ Er war der Sohn des bernischen Schultheißen Peter von Krauchthal und seiner Gattin Anna von Lindenach, hatte reiche Besitzungen in Bümlitz, Konolfingen, Gurzelen etc. geerbt und gewann durch ein Vermächtnis viele Güter in der Gegend von Thun und anderwärts. Vgl. darüber Stammler, Die Teppiche des Historischen Museums zu Thun, S. 17f. — ⁶⁾ Auch sie beschenkte in ihrem Testament von 1459 Gotteshäuser und Stiftungen. Vgl. Stammler, Die Teppiche im Historischen Museum von Thun, S. 18. — Stettler, Genealogie, Msc. der Bernischen Stadtbibliothek, III, 85, VI, 133.

Gestattet der Stil des Stückes der Sammlung Pringsheim noch eine Entstehung zu Lebzeiten des Petermann von Krauchthal, also in den Jahren 1420 bis 1425 anzunehmen, so dürfte das vorgeschrittenere Antependium zu Thun wohl erst nach seinem Tode, vermutlich in der Zeit zwischen 1425 bis 1440 — als äußerstes Datum ante käme das Todesjahr der Witwe 1459 in Betracht —, als fromme Erinnerungsstiftung seiner Gattin entstanden sein. Der noch aus der Periode der Zaddeltracht stammende Waffenrock des heiligen Mauritius bestätigt diese Datierung ebenso wie die weichfließende Faltenform, die den um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland einsetzenden niederländischen Einfluß noch vermissen läßt.

Die Erzeugung der beiden Werke in der Schweiz ist zwar nicht ausdrücklich überliefert, kann aber nicht zweifelhaft sein. Für diese Bestimmung spricht sowohl die Heimat der Stifter wie die Herkunft des Thuner Antependiums aus altem Schweizer Kirchengut. Es stammt wie der Medaillon-Teppich aus der Leutkirche in Thun und trägt wie dieser das Bild des hier verehrten Kirchenpatrons Mauritius.

* * *

In loserem Zusammenhang mit der besprochenen Gruppe steht ein Teppich aus der Sammlung Kuppelmayr, den ich vor einigen Jahren bei A. S. Drey in München untersuchen konnte.¹⁾ Er befindet sich gegenwärtig in der Sammlung P. W. French & Co. zu New York. Das bunte, farbig bewegte Stück trägt Darstellungen der Verkündigung und zweier Heiliger (Taf. 40). In ähnlichen Formen kehrt das rot-blaue Wolkenband, die wellige Glorie in den Heiligenscheinen, das ornamentale Rankenmuster — man vergleiche es auch mit dem Blütenmuster des Noli-me-tangere-Teppichs bei Pringsheim (Taf. 36b) — und die Art des breitreifigen Farbauftrags wieder. Die Verschiedenheiten in der Typenzeichnung weisen auf eine andere Werkstatt und Künstlerhand.

* * *

Endlich möchte ich der Gruppe der Krauchthal-Teppiche noch eine Serie von Stücken zuweisen, die dem weltlichen Bilderkreis angehören. Es sind vor allem einige in ihrer symbolischen Bedeutung noch unerklärte Fabeltier-Teppiche, wie sie fast in allen oberrheinischen Gruppen wiederkehren, daneben solche mit wilden Leuten, jungen Mädchen mit Tieren und so weiter. Der geistige Zusammenhang dieser Stücke untereinander, ihre Bindung in der Mentalität der Zeit bezeugen die hier mehrfach erscheinenden Spruchbänder, die übereinstimmend die hoffnungslose Klage über Undank und Untreue der Welt anstimmen: „Die welt git bössen lon, die welt ist wntwren fol“.

Ein Teppichstreifen der erwähnten Art mit gegenständigen Tieren — Greif, Einhorn, Löwe und Hirsch — befindet sich in den Sammlungen der Wartburg (Taf. 47a). Man beachte das Wolkenband, das Rankenmuster, die Bildung des Bodens. Die ornamentale Stilisierung der Bäume, die ganz identisch auf dem Stück mit der Flucht nach Ägypten erscheint (Taf. 35), ist auch ein bezeichnendes Merkmal der elsässischen Gruppe der Minneburg-Teppiche.²⁾ Wie ja alle oberrheinischen Gruppen untereinander nahe Berührungspunkte, ja eine oft kaum unterscheidbare Kongruenz der Stilmerkmale aufweisen.

Ein anderes den besprochenen Werken verwandtes Stück befindet sich im Rathaus zu Villingen (Taf. 41/42a). Es ist ein schmaler Streifen, in fünf quadratische Felder geteilt. Dreimal erscheint die nach demselben Karton gewirkte, wenn auch in Detail und Farben veränderte Darstellung einer bekränzten, höfisch gekleideten Jungfrau mit einem Löwen. In einem Spruchband kündigt sie ihre Abkehr von der Welt an und ihre Zuflucht bei dem Löwen, der hier — als wildes Tier und Sinnbild der Kraft — wohl die Natur symbolisiert. „Ich wil die velt lon / und wil mich zuo dem löwen hon.“

Rechts von diesen Darstellungen eine ähnliche Jungfrau mit zwei Kindern in einem abgeholzten Wald, links ein Mädchen, die Blumen in der Hand trägt, vor einem Hirsch, der ihr gezähmt zuzulaufen scheint. Der Sinn auch dieser zwei Darstellungen scheint sich mit der geistigen Tendenz der erstbesprochenen zu decken. Die Grundformel von der Rückkehr zur Natur erscheint in mannigfacher symbolischer Verkleidung noch in vielen anderen Bildwirkdarstellungen des XV. Jahrhunderts. Da aber der Löwe, dessen sinnbildliche Bedeutung im Mittelalter eine vielfältige war, auch das Gute — die Unschuld³⁾ —, der Hirsch die christliche Seele symbolisiert, muß man hier auch an die auf die Weltflucht folgende Einkehr im Glauben denken.

In allen stilistischen und technischen Merkmalen, in Farben- und Formgebung tritt dieser Wandbehang in engen Konnex mit unserer Gruppe. Die langen Hängeärmel und die Zaddeltracht weisen auf eine Entstehung vor den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts. Stilistische Beziehungen zum Meister des Stuttgarter Kartenspiels sind auch hier vorhanden. Man vergleiche nur die Jungfrau mit dem Hirsch mit der wohl etwas später nach einem älteren Vorbild kopierten „Hirsch-Oberhofdame“.⁴⁾

¹⁾ Katalog der Sammlung Kuppelmayr, München 1896. ²⁾ Vgl. unten S. 126 ff. — ³⁾ In italienischen Handschriften ist er das symbolische Tier der Innocentia. Vgl. Francesco Egidi, *Le miniature dei Codici Barberiniani dei „Documenti d'amore“*. L'Arte V. (1902), p. 82. — ⁴⁾ Max Geisberg, *Das Kartenspiel der kgl. Staats- und Altertümersammlung zu Stuttgart*. Straßburg 1910. St. z. d. Kg. Heft 132, Taf. 48.

Eine ganz ähnliche Figur mit Blumen und einem Kind erscheint auf einem stilistisch zugehörigen, stark restaurierten Kissenbezug¹⁾ des Hamburger Kunstgewerbemuseums (Taf. 41/42b).

Dem Villingen Streifen unmittelbar nahe steht auch ein Stück im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich, das in Luzern erworben wurde (Taf. 41/42c). Dargestellt ist eine bekränzte Jungfrau im Modekostüm, die auf einen Hollunderbaum²⁾ gehängte Liebesknoten herabnimmt und aufgelöst zu Boden wirft. Das Spruchband sagt: „Mit dim willen.“ Auch hier ist wohl eine symbolische Klage um enttäuschte Liebe, gebrochene Treue zu erkennen.

Etwas später, wohl erst nach der Jahrhundertmitte ist ein Fragment entstanden, das sich in der Sammlung Vischer-Von der Mühl auf Schloß Wildenstein in Baselland befindet und das eine Jungfrau zeigt, die ein bekröntes, löwenähnliches Fabeltier an der Kette führt (Taf. 43).³⁾ Die knappe Stilisierung, die verwandten Ornamentmotive bezeugen die fortwirkende Tradition der besprochenen Gruppe.

Das wohl auch kurz nach der Jahrhundertmitte entstandene, vortreffliche Rückklaken mit wilden Leuten und Fabeltieren, das aus Schloß Straßburg in Kärnten in das Museum zu Klagenfurt gelangte (Taf. 44—46), ist ebenfalls den besprochenen Arbeiten anzufügen. Hier vereinigt sich die strenge Eigenart des Stilgefühls, die flächige Gebundenheit, mit der Leuchtkraft der Farben und der Feinheit der Textur zu einem Kunstwerk von erlesenem Reiz. Wilde Leute führen phantastische Mischwesen, ganz ähnlich jenen, die wir auf der ersten Gruppe der Schweizer Fabeltier-Teppiche von höfischen Gestalten geleitet sehen. Die nahen stilistischen Zusammenhänge zwischen den Gruppen bezeugt schon ein flüchtiger Vergleich (Taf. 27—29 mit Taf. 44—46).

Die ikonographische Deutung stößt hier jedoch auf Schwierigkeiten. Die bisherigen Erklärungen sind wenig befriedigend. Weder ist hier der Kampf des Menschen mit den Lastern,⁴⁾ noch die Vertreibung des Bösen zu erkennen.⁵⁾ Auch Ilg's Annahme,⁶⁾ daß die ersten drei Tiere personifizierte Laster darstellen, die mit Geißeln fortgetrieben werden, das Einhorn aber als Sinnbild der Keuschheit, als Zuflucht der Tugendhaften ihnen gegenübergestellt ist, scheint mir durch den Inhalt der Inschriften durchaus widerlegt zu sein.

Jeder der Waldmänner sagt sein Sprüchlein auf:

- Der 1. „disse tierlin will ich triben
und will on die welt beliben.“
Der 2. „das han ich wol empfhunden
zu disen dierlin han ich mich v̄bnden.“
Der 3. „mit disen dierlin sun wier uns began
die welt git bössen lon.“
Der 4. „die welt ist wntwrwn fol
mit dissen dierlin ist uns wol.“

Daß die Verse sich nicht auf das Einhorn allein, sondern auf alle Tiere beziehen, geht sowohl aus der Verteilung der Spruchbänder als aus dem konsequent verwendeten Plural hervor.

Mir scheint es sich in der Darstellung dieses Teppichs um den Ausdruck einer ähnlichen, in der Disposition des späteren Mittelalters begründeten geistigen Bewegung zu handeln, wie bei dem Teppich in Villingen. Der durch die Enttäuschung über Undank und Untreue der Welt umschriebene Pessimismus löste die unklare Sehnsucht nach Einsamkeit und Weltflucht aus. Dem von den Genüssen der Weltlust und Liebe — die im ganzen Bildfeld verstreuten Liebesknoten weisen auf das Gebiet erotischer Symbolik⁷⁾ — gesättigten Menschen erschien das ungebundene Waldleben als erstrebenswertes Ziel. Und dieses Naturideal verkörperte sich dem Kulturgefühl der höfischen und bürgerlichen Gesellschaft des späteren Mittelalters ebenso in der auch literarisch verbreiteten Gestalt des wilden Mannes, wie in der noch ungeklärten allegorischen Bedeutung der phantastischen Bestien.⁸⁾

Der Straßburger Teppich fügt sich auf Grund seiner Stilmerkmale — man beachte Rankenmuster, Typen und Farbtöne — ohne Widerstand in den Rahmen unserer Gruppe. Auch die alemannische Mundart der Inschriften weist auf oberrheinische Herkunft.⁹⁾ Was die Auffindung in dem bischöflichen Schloß Straßburg in Kärnten

¹⁾ Die Inschrift des Spruchbandes wurde bei der Restaurierung bis zur Unleserlichkeit verstümmelt. — ²⁾ Der Hollunderbaum galt dem späteren Mittelalter als Symbol der Treue. — ³⁾ Die Kenntnis und Photographie auch dieses Stückes verdanke ich der Freundlichkeit Dr. Rud. F. Burckhardts in Basel. — ⁴⁾ F. G. Hann, Das Einhorn und seine Darstellung in der mittelalterlichen Kunst Kärnthens. Carinthia I. 89 (1899), S. 86. — ⁵⁾ G. von Ankershofen, Symbolische Darstellungen des gewirkten Teppichs im Schlosse Straßburg. Mitt. d. Zentral-Kommission 1860. V., S. 272. — ⁶⁾ Albert Ilg, Ein altdeutscher Wandteppich von Schloß Straßburg in Kärnten. Mitt. d. Zentral-Kommission, 1872. XVII. Bd., S. 40 ff. — ⁷⁾ Die gotischen Minuskeln, die im Bildhintergrund verteilt sind, ergeben keinen brauchbaren Sinn. In der Reihenfolge von links nach rechts bilden sie das Wort „tubareng“. — ⁸⁾ Der von Ilg erwähnte Hinweis auf die in Volkssage und Dichtung verbreitete Vorstellung, daß die wilden Männer wilde Tiere hüten, gibt uns für die Deutung keinen Stützpunkt, hängt aber wohl mit dem Inhalt unsrer Darstellung zusammen. Vgl. Albert Ilg, In Betreff des Straßburger Wandteppichs. Mitt. d. Zentral-Kommission 1873, S. 333. — ⁹⁾ Schmitz, (Bildteppiche S. 78) lokalisiert den Behang mit Hinblick auf seinen gegenwärtigen Aufenthaltsort ohne annehmbare Begründung auf die von ihm konstruierte Gruppe: Süddeutschland. Vgl. über diese Konstruktion meine Ausführungen S. 124.

betrifft, so sei z. B. auf die nahen Beziehungen zwischen dem Kloster St. Blasien im Schwarzwald und dem Kärntner Kloster St. Paul im Lavanttal verwiesen, in welchem letzterem noch heute die Schätze des 1806 aufgehobenen Schwarzwaldklosters erhalten sind.¹⁾

Das letzte Stück, das sich durch ein analoges Hintergrunds-Rankenmuster als zugehörig zu unserer Gruppe erweist, ist ein Behang mit drei allegorischen Vögeln im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 47b). Zwischen den Ranken erscheinen zarte Sternblümchen eingestreut, wie sie ganz ähnlich auf den Marien-Teppichen in Heiligenberg und in Köln (Tafn. 33, 34), auf dem Krauchthal-Teppich bei Pringsheim (Taf. 36b) und auf anderen Werken der beiden Gruppen zu finden sind. Die greifenköpfigen Vögel selbst, deren symbolische Deutung bisher vergeblich versucht wurde,²⁾ sind mit den Tieren des Wartburg-Teppichs (Taf. 47a) zu vergleichen; sie knüpfen aber durch Details ihrer Gestaltung auch stilistische Fäden mit der ersten Gruppe der Schweizer Fabeltier-Teppiche. In den technischen Einzelheiten, der Feinheit der Textur und Farbenabtönung, in der ausdrucksvollen Klarheit der Zeichnung erhebt sich dieses Stück über das Niveau der besprochenen Arbeiten und bildet den Übergang zu der späteren Gruppe der Schweizer Fabeltier- und Wildleute-Teppiche.

* * *

Die eben besprochenen Werke schließen sich teils in engerem, teils in loserem Verbands zu nahe verwandten Gruppen zusammen. Und zwar nicht nur auf Grund einzelner Details, die wie das Rankenmuster oder die gestreiften Bodenhügel in ähnlicher Form auch in andern Gruppen und Schulen wiederkehren, sondern auf Grund ihres technischen und stilistischen Merkmalkomplexes.

Es kann freilich nicht von einer Identität des entwerfenden Künstlers gesprochen werden; eine solche ist bestenfalls für die vier frühen Marien-Teppiche aus Kloster Gnadental anzunehmen. Auch die Entstehung in ein und derselben Werkstatt ist mehr als zweifelhaft. Doch deuten die Übereinstimmungen und Zusammenhänge auf eine territoriale Gemeinsamkeit der Herkunft, auf eine unter ähnlichen Voraussetzungen schaffende Schule.

Im allgemeinen Entwicklungsbild ist, wie schon angedeutet, auch diese Gruppe Vertreter jener Phase, die durch den Dualismus zwischen naturalistischer Beobachtung und dekorativer Stilisierung, zwischen isolierender Durchbildung der Einzelfigur und bewußter Ausschaltung aller Raum- und Landschaftsprobleme den Höhepunkt des flächenbetonenden Stils der deutschen Bildwirkkunst einleitet.

DER TEPPICH MIT DEM EINZUG DER JUNGFAU VON ORLÉANS IN CHINON UND SEINE VERWANDTEN

Vor Besprechung der wichtigsten Gruppen aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts sei noch auf einige frühere Werke verwiesen, die durch Übereinstimmungen charakteristischer Einzelheiten sich zu engerer Gemeinschaft zusammenordnen. Den Stützpunkt für Datierung und Bestimmung bildet hier der künstlerisch wie gegenständlich gleich bemerkenswerte Behang mit dem Einzug der Jungfrau von Orléans in Chinon (Taf. 48).³⁾

Das Werk, das gegenwärtig im Museum zu Orléans verwahrt wird, wurde durch den Marquis D'Azeglio in Luzern gefunden⁴⁾ und zeigt in Stil und Technik die engsten Beziehungen zu andern Schweizer Arbeiten, insbesondere zu den besprochenen frühen Fabeltier-Teppichen. Man vergleiche nur das Hintergrundsrankenmuster oder die Gestalt des Dauphin mit dem Jüngling auf dem Minneteppich aus Muri (Taf. 32). Auch die Inschrift weist Eigentümlichkeiten alemannischer Mundart auf.

Die Entstehungszeit dürfte kurz nach dem Datum des dargestellten Ereignisses — also zwischen 1430 und 1440 — anzusetzen sein, eine Zeit, für die neben stilistischen Indizien die Form der Rüstungen und die Sackärmeltracht des Dauphins bezeichnend ist.

Durch zwei Eigentümlichkeiten unterscheidet sich dieses Stück von den bisher besprochenen. Erstens durch die Struktur des blumenbestandenen Bodens, die von den früher beobachteten Bodendarstellungen abweicht. Zweitens durch den Versuch einer Andeutung der Räumlichkeit, der Landschaft. Zwar ist die vom Gegenstand der Darstellung vorgeschriebene Stadt zu der summarischen Ansicht eines mangelhaft verkürzten Burgbaues mit Wallgraben und Zugbrücke abgekürzt, aber das Prinzip der Ausbreitung in einer einzigen Flächenschicht ist hier durchbrochen — auch die hintereinander gestaffelten Reiter weichen von der flächenhaften Reihung der Figuren

¹⁾ F. X. Kraus, Die Schätze St. Blasians in der Abtei St. Paul in Kärnten. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins, 43. Bd. (1889), S. 46. — ²⁾ 12. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums. 1903. — ³⁾ Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France. 1858, p. 130. — Marius Sepet, Histoire de Jeanne d'Arc. Paris 1907, Taf. 7. — Anatole France, Vie de Jeanne d'Arc. Tome IV. Paris 1910, facs. en couleurs, p. 218. — ⁴⁾ Organ für christliche Kunst VIII. (1858), S. 276.

ab, wie wir sie auf den andern Stücken beobachten konnten —, und die Einführung der dritten Dimension in den Teppich erscheint angebahnt. Wir haben es hier vermutlich — vorausgesetzt, daß der Teppich ein Schweizer Produkt ist — mit dem vereinzelt Einfluß früher elsässischer Arbeiten zu tun, auf denen bewehrte Burgen ganz ähnlicher Bildung häufig erscheinen.¹⁾

Derselben Werkstatt möchte ich noch einen Behang mit wilden Leuten und Fabeltieren im Museum zu Zürich zuschreiben (Taf. 49a). Er teilt zwar die letztgeschilderte Besonderheit nicht mit dem Teppich in Orléans, zeigt jedoch dieselbe Bodenbehandlung wie dieser. Es finden sich dieselben reich mit gegenständigen Stengeln und Blüten besetzten Blumenstauden, zwischen denen sich kleine Tiere tummeln; die Gruppe eines von einem Hunde verfolgten, den Kopf zurückwendenden Tieres erscheint hier in mehrfacher Wiederholung.

Der Teppich befand sich früher in der Sammlung zu Sigmaringen,²⁾ einer fast ausschließlich aus oberrheinischen Bildwirkereien bestehenden Teppichsammlung. Die Kompositionsart, die Bildung der Fabeltiere und wilden Leute, der allegorische Gehalt verbinden ihn eng mit den früher besprochenen Schweizer Gruppen.

Eine nach demselben Karton gewirkte, in vielen Einzelheiten veränderte spätere Wiederholung³⁾ befand sich früher im Kloster im Bruch zu Luzern, gelangte dann in die Sammlung Abt, aus der sie Dr. Figdor in Wien erwarb (Taf. 49b).⁴⁾

Somit stützt sich die Annahme der Schweizer Herkunft auch bei dieser kleinen Gruppe auf mannigfache Indizien.

Um gut ein Jahrzehnt später entstanden als der Teppich mit der Jungfrau von Orléans, aber stilistisch in deutlichem Konnex mit diesem steht ein kleiner Behang der Sammlung Iklé in St. Gallen mit Simson und Dalila (Taf. 50). Auch hier der unsichere Versuch einer Raumvertiefung, auch hier Fragmente von zinnenbekrönten Architekturen mit der Figur eines Jünglings. Man vergleiche die breitstreifigen Gräser am Fuße der Umwallung hier und dort oder Haltung und Typus des über die Brücke schreitenden Jünglings mit der Figur des Dauphins.

Endlich scheint auch das Rückklaken auf der Wartburg mit Szenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth (Taf. 51, 52) der besprochenen Gruppe nahestehen. Gibt auch hier die raumlose Gedrängtheit der Figuren dem Gesamteindruck ein anderes Gepräge, so wird doch der Zusammenhang mit dem Teppich der Sammlung Iklé durch viele Einzelzüge bezeugt. Auch hier erscheinen wie auf diesem abrupte Architekturrudimente mit Zinnen, runden Erkertürmchen und Schindeldächern. Ähnlich sind die Gesichtszüge, die breitgestreiften Kleider, der Ausdruck der Köpfe — man vergleiche das auf der zweiten Darstellung des Rückklakens mit einem Tier spielende Kind mit dem über die Zugbrücke Schreitenden. Dalila endlich trägt wie die Gesandten auf dem Elisabeth-Teppich einen vorn aufgeschlagenen, den Pilgerhüten ähnlichen Hut mit Rosette auf der Krempe. Die Inschriften der beiden Teppiche sind alemannisch. Der Elisabeth-Teppich erinnert überdies an Miniaturen in oberrheinischen Handschriften, vor allem an die von Konrad von Stenheim von Konstanz 1447 geschriebene Parzival-Handschrift der Berner Stadtbibliothek,⁵⁾ in der ähnliche Köpfe mit Schraubenlocken und ähnliche Pferde wiederkehren.

Die Schweizer Herkunft schließlich ergibt sich ziemlich bestimmt⁶⁾ aus vielen Verbindungsfäden mit andern Schweizer Arbeiten, während die Datierung in die vierziger Jahre durch Trachten und Hutformen der Ritter bezeugt wird.

DER JOHANNITER-TEPPICH AUF DER WARTBURG

Eine Sonderstellung nimmt in Motiv und Komposition, in Stil und Einzelform der schöne Johanniter-Teppich auf der Wartburg ein (Taf. 53).

Vor einem roten Tapetenhintergrund mit feingezeichnetem Granatapfelmuster, das einer zeitgenössischen italienischen Seidenweberei nachgebildet ist, stehen um einen vergitterten Sarkophag, in dem ein von Würmern zerfressener Leichnam liegt, drei Gruppen von Figuren. Rechts und links die Stifter, acht Männer in höfischer, acht

¹⁾ Vgl. die ältesten Gruppen elsässischer Teppiche, S. 123. — ²⁾ Vgl. die Beschreibung bei F. A. Lehner, Fürstl. Hohenzollernsches Museum in Sigmaringen. Verzeichnis der Textilarbeiten, Nr. 6. — ³⁾ Verändert scheint besonders die Bildung der Blütenranken und der hier wieder stilisierten Bodenhügel, die Färbung der Tiere, die Form der Köpfe, Haare und Zotteln. Die Haltung der Figuren ist vorgeschrittener und weniger unsicher und befangen. Das Stück scheint mir beträchtlich später, vielleicht erst im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden. — ⁴⁾ Die Kenntnis der Vorgeschichte des Teppichs danke ich den Mitteilungen Dr. Figdors. — ⁵⁾ Karl J. Benzinger, Parzival in der deutschen Buchillustration des Mittelalters. Straßburg 1914. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 175. — ⁶⁾ Der Teppich mit Simson und Dalila befand sich seinerzeit in der Ausstellung zu Stein a. Rh. (vgl. Katalog dieser Ausstellung). Er trägt zwei Wappen, die jedoch so verstümmelt sind, daß ihre Identifizierung nicht möglich ist.

Frauen in klösterlicher Tracht. Zwischen ihnen neun Mitglieder einer Johanniter-Bruderschaft in Ordenskleidung. Die Mehrzahl begleitet gesenkten Blicks in andächtigem Gebet die Totenfeier. Ein Spruch, der wiederum ganz die Geistesstimmung des späteren Mittelalters zum Ausdruck bringt, enthält die Mahnung an das unaufschiebbare Ende, an die Vergänglichkeit alles Irdischen: „an dise figur sond ir sechen / ūch wirt ouch allē also beschehen“.

Der Teppich wurde in Rhodos aufgefunden, ein Umstand, der mit der Darstellung der Ordensbrüder ihn als Stiftung für ein Johanniterkloster erkennen läßt. An seiner Entstehung in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts kann nicht gezweifelt werden. Figurenstil und technische Behandlung, die unsichere Perspektive — man beachte die Verkürzung des Sarkophags — und die Form der Zeittracht weisen in diese Zeit. Insbesondere die vornehme Hoftracht des zu äußerst links stehenden Stifters, der in der Taille gegürtete, steiffaltige, pelzverbrämte Rock, das lang herabhängende Turbanende — eine Modeform, die in Burgund für die Mitte des Jahrhunderts typisch ist¹⁾ — dürfte in Deutschland gegen Ende des Jahrhunderts nicht mehr getragen worden sein.

Im Widerspruch mit dieser anschaulichen scheint die historische Evidenz zu stehen. Die beiden in den oberen Ecken dargestellten Wappen sind die der oberrheinischen Geschlechter Heggenzer von Wasserstelz (ein weißer Stern auf blauem Dreieck in Rot) und von Breitenlandenber (drei weiße Ringe auf Rot), deren Allianz uns erst in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts überliefert ist. Ein Conrad Heggenzer von Wasserstelz, der in Urkunden von 1502 bis 1547 erwähnt ist, soll mit Anna von Breitenlandenber verheiratet gewesen sein, eine Nachricht, deren Richtigkeit ich nicht nachzuprüfen vermochte.²⁾ Ein Mitglied der Familie, Johannes Heggenzer, wurde im Jahre 1500 Großprior und Meister des Johanniterordens in deutschen Landen.

Mit Hinblick auf die Beziehung zum Johanniterorden und auf die oben erwähnte Allianz hat die Forschung den Teppich bisher ins XVI. Jahrhundert datiert.³⁾

Mit Unrecht. Die besprochenen Wappen sind nicht die der ursprünglichen Besteller. Sie sind nicht gleichzeitig mit dem Teppich gewirkt, sondern auf Wunsch späterer Besitzer über die älteren gewirkten Bestellerwappen gestickt worden.⁴⁾ Leider war es ohne Zerstörung der gestickten Wappen nicht möglich, die ursprünglichen Allianzwappen zu identifizieren. Es konnte nur festgestellt werden, daß das männliche Wappen ebenfalls das Wappen der Heggenzer von Wasserstelz, das weibliche eine weiße Figur auf Blau, also ein unzweifelhaft von dem gestickten abweichendes Wappenbild darstellt.⁵⁾ Wenn somit das Stifterpaar nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, so sei doch auf die Möglichkeit verwiesen, daß Wilhelm von Heggenzer, der Vater des Johannitergroßmeisters Johannes, der Besteller ist, einer der wenigen des Geschlechts, bei dem wir den Familiennamen der Gattin nicht kennen.⁶⁾ Durch Erbschaft mag der Teppich dann — vielleicht aus dem Besitz des Großmeisters selbst — in den des Konrad Heggenzer übergegangen sein.

Die Heggenzer waren ein altes und reiches Schweizer Geschlecht, das bis zu seinem Aussterben im XVI. Jahrhundert im Gebiet von Schaffhausen herrschte, wo auch seine Stammschlösser lagen.⁷⁾ Die Annahme, daß der Teppich auch in der Schweiz entstanden ist, stützt sich somit nicht allein auf stilistische Zusammenhänge, die sich in den weiteren Darlegungen ergeben werden, sondern auch auf historische Argumente. Als vage Hypothese sei die Vermutung ausgesprochen, daß er vielleicht im Kloster Katharinenthal bei Diessenhofen angefertigt wurde, einem Konvent, in dem, wie urkundlich überliefert, 21 Töchter des Geschlechtes der Heggenzer als Nonnen lebten.⁸⁾

DER BERLINER GREIFEN-TEPPICH UND SEINE STILVERWANDTEN

Dem Johanniter-Teppich auf der Wartburg ist eine Gruppe anderer Schweizer Wirkereien anzugliedern, die, wenn auch nicht durch unmittelbare Zusammenhänge der Künstlerentwürfe, so doch durch Analogien des Stil-

¹⁾ Zu vergleichen wäre z. B. die von Loiset Liedet illustrierte Chronique de Hainaut, die 1446 datiert ist. — Vgl. auch Paul Post, Die französisch-niederländische Männertracht im Zeitalter der Spätgotik. Diss. Halle a. S. 1910. — ²⁾ Angeblich Mitteilung Dr. R. F. Burkhards an Oberburghauptmann von Cranach. Siehe Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens Heft XLI. Die Wartburg, S. 271. Mir scheint hier eine irrtümliche Wiedergabe der Burkhardschen Mitteilung durch den Bearbeiter der Kunstdenkmäler vorzuliegen. Mit dem Vetter des Johanniterpriors Johannes Heggenzer kann jedenfalls dieser Conrad nicht identisch sein, wie Voß angegeben hat, da dieser schon 1500 starb. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd., S. 9. Auch bei Ernst Diener, Das Haus Landenberg im Mittelalter, Diss. Zürich 1898, sowie bei J. J. Rüeger, Chronik der Stadt und Landschaft Schaffhausen, Schaffhausen 1884, II. Bd., S. 758 ff., findet sich eine Allianz einer Breitenlandenber mit einem Heggenzer nicht. — ³⁾ Die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Heft XLI, S. 271. — Schmitz, Bildteppiche, S. 106. — ⁴⁾ In Wolle mit Klosterstich. — ⁵⁾ Ich danke die eingehende Untersuchung der gewirkten Wappen Herrn Oberburghauptmann von Cranach, der sich bereitwillig der Mühe unterzog, nach Abtrennung des Futters die Rückseite zu prüfen. — ⁶⁾ Wilhelm „reserviert 1469 dem Herzog Sigmund von Österreich über das Lehen des Zehntens zu den drei Schletten bei Diessenhofen“, muß also schon lange vor der Mitte des Jahrhunderts geboren sein. Er ist 1477 bis 1499 Vogt zu Neunkirch. Seine Frau hieß Helene. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd., S. 8. — ⁷⁾ Vgl. Rüeger, Chronik von Schaffhausen. II. Bd., S. 758. — ⁸⁾ Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd., S. 8.

empfindens, durch Gemeinsamkeiten der Formensprache, durch dekorativ-technische Übereinstimmungen sich entwicklungsgeschichtlich als Werkstücke desselben Baues erweisen.

Zwischen den Behang mit den drei allegorischen Vögeln in Zürich (Taf. 47b) und den Johanniter-Teppich der Wartburg (Taf. 53) ist als stilistisches Intermedium der um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstandene Greifen-Teppich des Berliner Schloßmuseums (Taf. 54) einzuschieben.

Teilt er mit dem Werk in Zürich die Feinheit des Gewirkes, Einzelheiten in der Zeichnung der Tiere und den farbigen Gesamteindruck, so verbindet ihn mit dem Stück auf der Wartburg die Ähnlichkeit in Behandlung, Kostüm, Proportionierung der Figuren, die schlanke Zierlichkeit ihrer Haltung, die verwandte Zeichnung des Gewebemusters und die Identität der Raumauffassung, die sich mit einem breiten, von der Tapete abgeschlossenen Bodenstreifen als Bühne für die Aktion der Figuren begnügt. Schließlich sei auf den fast allen späteren Schweizer Arbeiten eigenen, ins Blau verschossenen grünen Farbton, der hier dominiert, besonders hingewiesen.

Wie bei den weltlichen Darstellungen der früher besprochenen Gruppen klingt auch aus den Inschriften dieses durch die Gestalt des Fabeltiers in die Sphäre des Symbolischen gerückten Liebesteppichs ein deutlicher Grundton enttäuschter Liebe und hoffnungsloser Resignation.

Zwei andere Fabeltier-Teppiche stehen dem Berliner Stück unmittelbar nahe. Ein Fragment mit zwei Fabeltieren, das sich früher in der Sammlung Meyer-am-Rhyn zu Luzern befand (Taf. 55a), und ein derselben Sammlung entstammender, kürzlich vom historischen Museum in Basel erworbener Streifen (Taf. 55b), der in seinem nunmehrigen, durch beträchtliche Teile ergänzten Zustand¹⁾ vier auf Fabeltieren reitende wilde Leute zeigt, je eine Frau und einen Mann im Kampfe gegeneinander, alle vier Wappenschilde mit reichem Helmschmuck tragend.

Diese Stücke zeigen wie der Greifen-Teppich in Berlin einen mit unregelmäßiger, welliger Linie den Bodenstreifen begrenzenden Tapetenhintergrund mit Granatapfelmuster. Die Illusion eines das Bildfeld nach rückwärts abschließenden Seidenvorhangs wird durch die Andeutung von Fransen am untern Rand, eine Eigentümlichkeit, die sich auf allen drei Stücken findet, gesteigert. Die Behandlung des Bodenstreifens, der mit Grasbüscheln und Blumenstauden bewachsen ist, zeigt ebenso Verwandtschaft wie die naturalistische Bildung der einzelnen Blüten und Blätter. Und die Fabeltiere ähneln einander in der Schattierung der Körper, in der Bildung der Beine und Krallen und in der ornamentalen Endigung der Schweife.²⁾

Mit den älteren Fabeltier-Teppichen (Taf. 27, 28/29) haben diese Stücke allerdings viele Merkmale gemeinsam, doch sind hier alle Formen ins Zierliche und Schlanke umgebildet, wie ja auch die größere Feinheit der Wirkstruktur einen Fortschritt des technischen Könnens bezeugt.³⁾

Neben Stilzusammenhängen weist auch hier die Herkunft auf die Entstehung in der Schweiz. Denn die beiden letztbesprochenen Fabeltier-Teppiche entstammen der bereits erwähnten, berühmten Sammlung von Schweizer Altertümern Meyer-am-Rhyn in Luzern; der eine trägt überdies vier Wappen, die Burckhardt als die Wappen ober-rheinischer Geschlechter mit Bestimmtheit identifizieren konnte.⁴⁾ Es sind die Wappen der im Breisgau begüterten Familie von Ampringen (ein goldener Balken auf dem von Rot und Weiß gespaltenen Schild), der bei Pforzheim ansässigen Familie von Neidlingen (eine aufrechtstehende schwarze Gartenschere), des Schweizer Geschlechts von Hunwil (eine weiße Bracke) und der elsässischen Familie Roeder von Rodeck (der Adlerkopf als Helmzier). Die Träger der vier Wappen waren die Eltern des Ehepaars Jakob von Ampringen und Sophia Roeder: Michael von Ampringen und Beatrix von Hunwil, die beide 1471 noch leben, und Wilhelm Roeder, der 1477 als tot erwähnt ist, und seine Gemahlin, eine geborene von Neidlingen. Da der Stil des Stückes seine Entstehung in den siebziger Jahren wahrscheinlich macht, dürfte besagtes Ehepaar als Besteller des Teppichs anzusprechen sein.⁵⁾

Da Burckhardt nahe Beziehungen der Familie Ampringen mit Basel und dem Kloster Klingental nachzuweisen vermag,⁶⁾ ist die Möglichkeit einer Entstehung des Werkes in Basel nahegerückt.

¹⁾ Ein breiter Streifen zwischen den Köpfen der wilden Leute und den Füßen der Tiere ist durch Malerei ergänzt. — ²⁾ Bei dem Stück des Basler Museums sind allerdings Körper und Schweife nicht erhalten, sondern Bestandteile der Ergänzung. — ³⁾ Die Basler Streifen mit Jünglingen und Jungfrauen, die Fabeltiere führen, zeigen 5 Kettfäden auf einen Quadratzentimeter, die oben besprochenen 6 bis 7, der Klagenfurter Streifen, der in Stil und Technik den späteren Stücken nähersteht, sogar 8 Ketten. — ⁴⁾ Von den vier Wappen war nur der Schild der Ampringen erhalten. Die drei andern mußten auf Grund der Helmzier identifiziert werden. Vgl. R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918. — Idem, Zwei ober-rheinische gotische Wirkereien im Historischen Museum zu Basel. Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde N. F. XXII. Bd. (1920), S. 257. — ⁵⁾ Mir scheint Burckhardts Annahme, daß es sich um eine Ahnenprobe des Christoffel, des Sohns von Jakob von Ampringen, handle, mit Hinblick auf die Datierung, die dann erst um 1500 anzusetzen wäre, nicht zutreffend. — ⁶⁾ Aus einer 1480 datierten Urkunde im Kloster Klingental zu Basel geht hervor, daß in diesem Jahre die Gattin Jakob von Ampringens nicht mehr lebte, daß aber damals zwei ihrer Töchter, Agathe und Magdalena, „capittelfrowen des Gotzhusses Clingental“ waren. Aus einer 1494 datierten Klingentaler Urkunde erfahren wir, daß Jakob von Ampringen einen Sohn namens Christoffel besaß, denn beide bürgen für Einhalten ihrer Verpflichtungen gegenüber dem Kloster Klingental. Vgl. Burckhardt, Anz. f. schweiz. Altertumskunde, N. F., XXII. Bd. (1920), S. 258.

DIE HAUPTGRUPPE DER SCHWEIZER WILDLEUTE-TEPPICHE

Einen Höhepunkt der Schweizer Bildwirkkunst bedeuten die im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstandenen Wildleute-Teppiche. Die zeitliche und örtliche Grenzsetzung erfolgt auch hier durch die Identifizierung zweier Allianzwappen, die in dreifacher Wiederholung auf einem in württembergischem Adelsbesitz befindlichen Rücklaken mit dem Liebes- und Jagdleben der wilden Leute (Taf. 56) eingewirkt erscheinen. Es sind die Wappen des Hans von Flachslandt (Schrägrechtsbalken Schwarz auf Gold),¹⁾ Hachbergschen Landvogts in Roeteln,²⁾ und der Barbara von Breitenlandenber (drei weiße Ringe auf Rot), aus der alten hochangesehenen und begüterten Thurgauer Familie. Die Vermählung fand 1468 statt. Hans von Flachslandt starb 1476. Seine Witwe lebte nach seinem Tode zu Baden im Aargau. Im Jahre 1488 verband sie sich zu neuer Ehe mit Hans Ulrich Segesser.³⁾ Die Entstehungszeit des Teppichs ist somit durch die Jahre 1468 und 1488 zuverlässig begrenzt. Der stilistische Befund und die historische Wahrscheinlichkeit — die Liebesdarstellungen deuten darauf, daß das Stück vielleicht als Hochzeitsgeschenk oder doch jedenfalls vor dem Tode des Gatten angefertigt wurde — scheinen jedoch eine engere Datierung in die erste Hälfte dieses Spatiums zu befürworten.

In nahe Beziehung zu diesem Stück möchte ich einen andern Wildleute-Teppich setzen, der sich im Museum zu Sigmaringen befindet (Taf. 57) und von dem das Fragment einer Replik im Frankfurter Kunstgewerbemuseum verwahrt wird (Taf. 58).

Die Verwandtschaft dieser Wildleute-Teppiche untereinander bedarf kaum eines Beweises. Man vergleiche nur das Tapetenmuster mit den eingestreuten, den Kopf zurückwendenden Vögeln — wohl die Kopie eines italienischen Seidenstoffes⁴⁾ —, ferner die Bildung der Köpfe und Zotteln, die Zeichnung der Füße, die Haltung der Figuren, die eichenlaubumkleidete Hütte oder die Form der Spruchbänder.

Aber auch stilistische Zusammenhänge mit den älteren Schweizer Teppichen drängen sich schon bei flüchtigem Vergleich auf. Ein schmaler Bodenstreifen, der mit Grasbüscheln und großblumigen Stauden bewachsen ist, erscheint — ganz ähnlich wie bei der früher besprochenen Gruppe — durch eine Granatapfeltapete, die in Fransen endet, unregelmäßig abgeschlossen. Die friesartige Gesamtkomposition stimmt ebenso mit älteren Werken überein wie Einzelheiten in Typik und Zeichnung der Figuren, die dekorative Farbenharmonie ebenso wie die Nuancierung und Abschattierung der einzelnen Farbtöne. Auch finden sich hier besonders deutlich die durch kleine Spalten im Gewebe verstärkten, ornamental wirkenden Wangenkreise und die Vervielfältigung der Kinnlinien und Fußkonturen, Eigentümlichkeiten, die zu den bezeichnendsten Merkmalen fast aller Schweizer Arbeiten gehören. Die Mundart der Spruchbänder endlich weist alle Kennzeichen des Alemannischen auf. Einzelne Formen, wie „hundly“ deuten sogar direkt auf die Schweiz.

Sind auf dem Teppich in Württemberg Liebe und Jagd die von erläuternden Beischriften begleiteten, in die Sphäre des Wildleutelebens übertragenen Daseinsfreuden, so erscheinen auf dem Sigmaringer Teppich im Verbande mit Liebesdarstellungen allegorische Gestalten, wie „Frau Ehre“ und „Frau Minne“, Fabeltiere und Spruchbänder mit didaktisch-moralisierenden Erwägungen („gehe Liebe ist rasch zergangen“), oder mit Klagen über Untreue und Trug der Welt („Nieman kan sich fristen / vor der Welt großen listen“, „do klagen wir die werten fürsten guot, / die hend kein trw noch stette muot“, „fruw er und ich die clagen wol, / die welt ist untrw vol“), also Emanationen aus derselben Gedanken- und Gefühlsebene, die wir schon bei früheren Schweizer Arbeiten kennen gelernt haben.⁵⁾

Einen andern Bilderkreis aus dem Wildleuteleben entrollt ein Rücklaken im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien (Taf. 59—63), das mit den eben besprochenen durch Übereinstimmung bezeichnender Stilmerkmale zu örtlichem Zusammenhang verbunden erscheint. Hier sind wilde Leute bei landwirtschaftlichen Arbeiten, bei Saat und Ernte, dargestellt und geschwätzig Spruchbänder in alemannischer Mundart enthalten wie auf den anderen Stücken Hindeutungen auf erotische Beziehungen, auf Treue und Untreue.

Zur Überprüfung des Stilzusammenhanges zwischen diesem Stück und den zwei anderen Wildleute-Teppichen genügt es, die Gesamtkomposition und die dekorative Verwendung der Spruchbänder zu vergleichen, oder die Bildung der Zotteln⁶⁾ und Typen, die Zeichnung der Haare und Gesichtslinien, die eichenlaubumkleidete Hütte und endlich den allgemeinen Farbeindruck, für den das Hervorleuchten roter und blauer Akkorde aus der dunkeln Hintergrundbegleitung bezeichnend ist.

1) Wie mir Dr. August Burckhart in Basel auf eine diesbezügliche Frage freundlichst mitteilte, war Hans von Flachslandt, wie fast sicher ist, der Sohn Hans von Flachslands des Älteren, der seit 1452 des Rats und von 1454 bis 1462 Bürgermeister zu Basel war. Er wird zum erstenmal neben seinem Vater 1442 genannt. — 2) In Röteln arbeitete jener Basselisse-Wirker, den Hans von Waltheim aus Halle a. S. besuchte. Vielleicht war er auch im Auftrage Hans von Flachslands tätig. Vgl. S. 6, Anm. 3. — 3) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. I. Bd., S. 360. — 4) Otto v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, II. Bd. — Moritz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, II. Bd. — 5) Vgl. oben S. 90. — 6) Als Unterschied ist hervorzuheben, daß auf dem Wiener Teppich die Wildfrauen — wie bei vielen anderen Stücken — auch durch nackte Brüste gekennzeichnet sind.



Abb. 44. Dame und Wildmann. Relief eines holzgeschnitzten Kästchens. XIV. Jahrhundert. Basel, Historisches Museum.

wie dort bildet eine Blätter- und Blütenranke die Hintergrundtapete. Vergleichen wir aber die Gestalt mit den Wildleuten des Teppichs in Württemberg, zum Beispiel mit dem Wildmann mit der Keule (die zweite Figur von rechts) (Taf. 56), so erhellt unmittelbar auch der enge stilistische Zusammenhang mit diesem Stück. Die Umkränzung des Hauptes mit leuchtend weißen Maiglöckchen — hier wie dort in feinen, glänzenden Leinenfäden gewirkt — stimmt ebenso überein wie die Zeichnung der Gesichtszüge, die Stellung der Füße und die Ausdrucksweise des Spruchbandes. In Sigmaringen lautet es: „hand kein sorg ir wiplich bild / ich will uch geben zams und wiltz;“ in Wien, wo der Anfang fehlt: „... noch so wild / ich hoff dich zem ein wiplich bild.“

Ein anderes kleines Wirkstück desselben Stilkreises befindet sich im Kunstgewerbemuseum zu Kopenhagen und stellt eine höfisch gekleidete Frau dar, die einen bärtigen Wildmann an einer Kette hält (Taf. 65a). Man beachte die Typen, die Form der Spruchbänder, die Hintergrundtapete und die stilisierten Erdhügel mit den kleinen Tierjagden, Eigentümlichkeiten, die die Verbindung zu den früher besprochenen Werken knüpfen. Wie auf dem Stück bei Figdor handelt es sich auch hier um die Bezähmung der Wildheit durch ein Weib. „Ich wil iemer wesen wild, bis mich zemt ein frouwenbild.“ „Ich fruw ich wel dich zemen wol / als ich billich sol.“



Abb. 45. Jungfrau und Einhorn. Relief eines holzgeschnitzten Kästchens. XIV. Jahrhundert. Basel, Historisches Museum.

Wohl ist die Granatapfeltapete hier durch eine blühende Hopfenranke ersetzt,¹⁾ aber diese bedeutet kein Abweichen von der dekorativen Flächenbetonung der übrigen Hintergrundmuster. Sie trägt keinerlei naturalistische Funktion. Sie überspinnt in schwungvollen Linien wie ein Ornament den ganzen Teppich und schließt wie eine Tapete jede Tiefenentwicklung des Bildfeldes ab. Die gestreiften Erdhügel, die wir bei früheren Schweizer Teppichen beobachtet haben, tauchen hier an einzelnen Stellen wieder auf.

In unmittelbare Beziehung zu der besprochenen Gruppe ist die wilde Frau mit Spruchband in der Sammlung Figdor in Wien zu setzen (Taf. 64), die ohne Zweifel das Fragment eines ähnlichen Wildleuterrückklakens darstellt. Wie auf dem Teppich im Österreichischen Museum (Taf. 59—63) sind Kopf und Taille der Frau umkränzt und

Eine ähnliche Darstellung befand sich auf einer der Fresken aus dem Minneleben, mit denen ein Saal des Schlosses Liebenfels im Thurgau ausgemalt war. Hier führte eine Dame einen wilden Mann an einem Strick; sie deutete dabei auf ein schwebendes Herz hin und sagte: „Ich zaig dir min anmuot / wie min herz fliegen tuot.“ Er erwidert: „Ich bin haarig und wild / und fuert mich ain wiplich

¹⁾ Die Hopfenblüten sind durch regelmäßige Verflechtungen zweier verschiedenfarbiger, feinerer Wollfäden gebildet, ähnlich wie die Blüten, mit denen der zu äußerst links stehende wilde Mann auf dem Klagenfurter Wildleute-Teppich Taille und Kopf umkränzt hat (Taf. 44—46), oder wie das Gewand des Liebesknoten lösenden Mädchens auf dem Stück in Zürich (Taf. 41/42c). Dies ist eine technische Besonderheit, die sich ausschließlich auf oberrheinischen Bildwerkereien findet.

bild.“¹⁾ Das nämliche Motiv findet sich noch auf einem andern am Oberrhein entstandenen Werk, auf einem holzgeschnitzten Kästchen im historischen Museum zu Basel, das noch dem XIV. Jahrhundert entstammt.²⁾ Hier ist auf einer der Seiten eine Jungfrau dargestellt, die einen wilden Mann an einem Strick führt (Abb. 44). Zwischen ihnen das Spruchband: „Zam und wild / macht mich ain bild.“

Bemerkenswert ist, daß sich auf diesem Kästchen ganz ähnliche stilisierte Hügel mit Blumen finden, wie sie für die oberrheinischen Teppiche des XV. Jahrhunderts charakteristisch sind (Abb. 45).

Eine vierte Darstellung der Jungfrau, die einen wilden Mann angekettet führt und zähmt, zeigt eine fränkische Stickerei vom Ende des XIV. Jahrhunderts, der Medaillon-Teppich im Rathause zu Regensburg (Abb. 46). Hier sagt die Umschrift: „ich fwr einē wilde man / wolt got wer er mir zam.“³⁾

Schließlich sei der Gruppe das unbedeutende Fragment eines Wildleute-Teppichs im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich angeschlossen (Taf. 65b), das einen Wildmann zeigt, der einen Hirsch an der Leine führt, während sich rechts ein Widder gegen eine zweite Figur wendet, von der nur die linke Hand erhalten ist. Daß auch dieses Stück in der Schweiz entstanden ist, bezeugt sowohl seine Herkunft aus Spiringen wie das Eichenlaubmuster des Hintergrundes, das auf dem Fragment der Sammlung Figdor (Taf. 64), oder die Bodenbehandlung, die auf dem Teppich in Sigmaringen (Taf. 57) in ähnlicher Form wiederkehrt.



Abb. 46. Dame und Wildmann aus dem gestickten Medaillon-Teppich. 14. Jahrhundert. Regensburg, Rathaus.

Eine Sonderbesprechung verlangt in Stil und Stoff der Wildleute-Teppich im Museum zu Besançon (Taf. 66). Ihn verbindet mit unserer Gruppe eine Reihe von Eigentümlichkeiten: die Bildung der Gesichtstypen, die Zeichnung der Hände und Füße und die Behandlung des Hintergrundes, der auch hier als Blättertapete gedacht ist. Allerdings handelt es sich nicht um Blätterranken, sondern um ein Streumuster von Blättern, um Blättersträuße, die durch ein Band zusammengehalten sind, auf welchem eine Buchstabendevisen („w r m v“), wohl die Devise der Besteller, angebracht ist.⁴⁾ Die zwischen den Blättern eingestreuten, kleinen, vierblättrigen Blüten finden sich ganz ähnlich auf dem eben besprochenen Fragment aus Spiringen (Taf. 65b). Sie erscheinen in derselben Verwendung auch auf den Krauchthal-Teppichen in Thun und München (Taf. 36b, 37—39).

Abweichend ist hier die Behandlung der Zotteln, die nicht naturgewachsen wie bei den andern Stücken, sondern mehr als Kleider, als Kostüme erscheinen, eine Eigentümlichkeit, die in jener Zeit nichts Verwunderliches hat. Wissen wir doch aus alten Quellen, daß im XIV. und XV. Jahrhundert bei Theateraufführungen und Festen Wildleutemaskeraden zu den gebräuchlichsten Verkleidungen gehörten. Ich erinnere nur an den durch seinen tragischen Ausgang bekannten Fakeltanz, das „Ballet des ardents“, das anlässlich eines burgundischen Hoffestes von Karl VI. mit andern Gästen in der Verkleidung wilder Leute aufgeführt wurde,⁵⁾ oder an die Wildleutemasken des Nürnberger Schönbartlaufens⁶⁾ u. a. m.⁷⁾

Allem Anscheine nach handelt es sich auch auf dem Teppich in Besançon um ein Wildleutemaskenspiel. Aber hier nicht um ein Fest — wie auf dem Tournaier Teppich mit einem Ball wilder Leute in Saumur⁸⁾ —, sondern

¹⁾ Vgl. Friedrich von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause. Sonderdruck aus dem Werke „Das Rathaus zu Regensburg“, Regensburg 1910, S. 25. — ²⁾ Das Kästchen wurde in der Ostschweiz erworben. Vgl. Moritz Heyne, Kunst im Hause, Bd. II, S. 3, Taf. XXIX. — Für die Überlassung der Photographien bin ich Dr. Rud. F. Burckhardt zu besonderem Danke verpflichtet. — ³⁾ Fr. von der Leyen und Ad. Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause, S. 25. — ⁴⁾ Es ist mir leider nicht gelungen, diese Devise zu deuten. Eine ähnliche, in derselben Weise angebrachte Devise findet sich auf dem Teppichfragment mit einer schachspielenden Königin im Museum zu Colmar (Taf. 77). Derartige Buchstabendevisen scheinen auch sonst am Oberrhein üblich gewesen zu sein. Eine ähnliche findet sich auf dem Holzschnitt-Titelblatt von Sebastian Brants „Narrenschiff“, Straßburg, Grüninger 1494. Abg. bei P. Kristeller, Die Straßburger Bücherillustration, S. 28. — ⁵⁾ Vgl. Henri Bouchot, Le maître aux ardents. Revue de l'art ancien et moderne 1897, p. 247. — ⁶⁾ Nürnberger Schönbartbuch. — ⁷⁾ Weitere Belege bei von der Leyen und Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche, S. 16. — ⁸⁾ Gaston Migeon, Les Arts du Tissue, Paris 1909, p. 274. — Betty Kurth, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XXXIV. Bd., S. 88.

um die Darstellung einer Dichtung. Der Stoff, der meines Wissens bisher weder erkannt noch zu deuten versucht wurde, ist einer deutschen Umdichtung des Wilhelm von England von Chrestien de Troyes entnommen.¹⁾ Welche Bearbeitung der Teppichdarstellung als unmittelbares Vorbild zugrunde liegt, vermag ich nicht zu sagen.²⁾ Die größte Ähnlichkeit scheint mir das Gedicht „von dem Grafen von Safoi“ zu haben, das in einem Meistersängerlied des XVI. Jahrhunderts überliefert ist.³⁾ Es ist die Erzählung von dem Grafen und seiner Frau, die durch eine göttliche Stimme ins Elend getrieben werden. Nach mannigfachen Gefahren verkauft der Graf in höchster Not seine Frau an vier junge Leute, die zu Schiff nach Frankreich fahren. Die Frau wird vor den König von Frankreich gebracht, der sie zur Ehe begehrt. Sie bittet um ein Jahr Frist. Nach Ablauf dieses Jahres wird ein großes Turnier ausgeschrieben, zu dem auch der Graf durch Gottes Fügung kommt. Er gewinnt den Preis, die Gattin erkennt ihn, und der König läßt die beiden ziehen und gibt ihnen ihr verlorenes Land zurück.

Mit diesem kurzen Tatsachenauszug deckt sich fast völlig die von rechts nach links vorschreitende Szenenfolge unseres Teppichs. Der Anfang der Erzählung fehlt. Wir sehen rechts im Schiffe die verkaufte Frau mit drei Begleitern. Ob der am Lande stehende Wildmann der vierte Begleiter ist, der das Schiff loskettet, oder der zurückbleibende Gatte, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Sein nur teilweise entzifferbares und daher unverständliches Sprüchlein sagt: „kauf her wille(?) . . . mich / zu einer frowe minniglich.“ Das zweite Spruchband unterhalb des Schiffes lautet: „ein schönes wip mit folle begir / dz ich dir sag die zög ich dir.“ Es folgt die Szene vor dem König von Frankreich, der auch als Wildmann charakterisiert, aber durch Thron und Krone kenntlich gemacht ist. Die Frau sagt: „bi uch schlaffen nit sol sin / gewerē mich e dī (ein ander) bet min.“ Ihr Begleiter unterstützt ihre Bitte mit den Worten: „ēi iar hat sy gelopt kuscheit / künig dz sy dir furwar geseit.“ Der König erwidert: „sit ir so hant begert / so söllent ir des sin gewert.“ Das zweite Bildfeld zeigt rechts das Turnier. Das Spruchband des Siegers lautet: „ach got durch din gutte / mich in dinem schyrm behutte.“ Das des Besiegten: „ich sprich by minē lebē / ma sol dem dī priss un er geben.“ Es folgt die Wiedervereinigung der Getrennten, die sich innig umarmen. Der Graf, der hier einen Pilgerhut trägt, sagt: „O got durch din dot / du hest uns erloset von grose not.“ Darauf erwidert die Frau: „got sy gelobt der stunden / dz ich hab min gemahel widr funden.“ Der König aber entläßt die beiden großmütig: „sit ir beide sint by leben / so wil ich uch land un bit wider geben.“

Die Konfrontation zwischen Text und Bildern bezeugt nicht allein die Richtigkeit der gefundenen Deutung, sondern auch den engen Anschluß der Illustrationen an die literarische Vorlage, die innige Durchdringung der Bildvorstellung mit der dichterischen Phantasie, den Versuch der Aufnahme literarischer Empfindungswerte in die Ausdruckssphäre der bildenden Kunst, wobei in den Schriftbändern das Wort als Vermittler und Interpret zu Hilfe gerufen wurde. Es ist dies eine Erscheinung, die in der stark nationalen Entwicklung der spätmittelalterlichen deutschen Kunst zu den stärksten Fermenten zählt.

Als bemerkenswerte Eigentümlichkeit sei hervorgehoben, daß auch hier ein Stoff gewählt wurde, der die Verherrlichung der Treue zum Gegenstand hat. Also ein Motiv, das in mehr oder weniger deutlicher Ausprägung fast auf allen bisher besprochenen weltlichen Teppichen anklingt und dessen ethische Bedeutung die Geistigkeit des späteren Mittelalters in besonderem Maße beschäftigt zu haben scheint.

Die oberrheinische Entstehung unseres Teppichs wird durch den alemannischen Dialekt der Spruchbänder⁴⁾ ebenso bestätigt, wie durch den hier deutlich erkennbaren stilistischen Zusammenhang mit oberrheinischen Miniaturen. Ich erinnere nur an spätere Arbeiten aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau, wo manchmal auf den Titelblättern wilde Leute ganz ähnlicher Spezies erscheinen⁵⁾, oder an die 1467 datierte Handschrift des Parzival in der Berner Stadtbibliothek, die von Jos. Stemheim in Konstanz geschrieben wurde und deren Figuren in Haltung und Stellung, in Typus und Bewegung mannigfache Analogien mit den Wildleuten des Teppichs aufweisen.⁶⁾

Die engere Lokalisierung auf die Schweiz wird ermöglicht nicht allein durch die bereits erwähnten Beziehungen zu anderen Schweizer Teppichen, sondern auch durch eingewirkte Besteller-Allianzwappen, die ich als Wappen der in der Gegend von Bern begüterten Schweizer Geschlechter derer von Wabern (Andreaskreuz und vier Sterne, Gelb in Rot)⁷⁾ und derer von Spiegelberg zu Solothurn (ein blauer Spiegel auf rotem Berg in Gelb)⁸⁾ mit Bestimmtheit identifizieren konnte.⁹⁾

¹⁾ W. Förster, Gesamtausgabe, Halle 1884—1899. — ²⁾ Der Stoff ist mit mannigfacher Permutation der Motive wiederholt in der deutschen Dichtung behandelt worden. Ich nenne z. B. das Gedicht „Die gute Frau“, das uns nur fragmentiert erhalten ist, oder die Geschichte vom „Guten Gerhard“, die verwandte Motive enthält. — ³⁾ Karl Goedecke und Jul. Tittmann, Liederbuch aus dem XVI. Jahrhundert. Leipzig 1867. S. 330, Nr. 2. — ⁴⁾ i in sin, min, wip usw., anlautendes k in künig, anlautendes d (statt t) in dot, hest für hast usw. — ⁵⁾ Rudolf Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Zentralblatt für Bibliothekswesen, XII, 1., 2. und 3. Heft. — ⁶⁾ Karl J. Benzinger, Parzival in der deutschen Handschriften-Illustration des Mittelalters. Straßburg 1914. St. z. d. Kg. Heft 175. — ⁷⁾ Siebmacher, V. Bd., 189. — ⁸⁾ Stumpf, Schweizer Chronik, S. 554. — ⁹⁾ Über die ungedeutete Devise des Stifters vgl. unten S. 97, Anm. 4.

Die ersten Besitzer des Teppichs waren somit Petermann von Wabern aus Bern¹⁾, Mitherr zu Belp, Herr zu Hünigen, der um 1422 geboren und als letzter seines Stammes 1491 gestorben ist, und seine Gemahlin Küngold von Spiegelberg, Tochter des Schultheißen Hermann von Spiegelberg und der Elisabeth von Bärenfels.²⁾ Die Vermählung fand vor 1439 statt.³⁾ Petermann wurde 1459 Vogt zu Nidau, 1471 Schultheiß, 1475 Kommandant der Truppen im Zuge nach Héricourt. Bei Granson wurde er 1476 zum Ritter geschlagen.⁴⁾ Vielleicht bot die glückliche Rückkehr aus einem Feldzug, das Wiedersehen nach langer Trennung die geeignete Gelegenheit zur Anfertigung des Teppichs, der selbst ein solches Wiedersehen nach Gefahren verherrlicht. Es wäre damit eine Datierung in die siebziger Jahre gegeben, die sowohl der Stil des Teppichs wie die Formen der dargestellten Ritterrüstungen bestätigen.

* * *

Mit den Wildleute-Teppichen sind einige andere Stücke mit weltlichen Vorwürfen in unmittelbare Beziehung zu setzen. Vor allem zwei kleine, gegenständlich höchst eigenartige Teppiche, die wohl als Allegorien der hausfraulichen Geschäftigkeit zu deuten sind, Allegorien freilich, die einen leicht parodistischen Charakter zu tragen scheinen. Eines der Stücke befindet sich in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 67), das andere im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Taf. 68). Die beiden Darstellungen sind sehr ähnlich: sie zeigen eine mit einem Geflügelkorb beladene Frau, die, ein Kind an der Brust, eine Spindel in der Hand, auf einem Esel reitet. Auf dem Stück in Köln erscheint die Darstellung durch die Figur eines höfisch gekleideten Jünglings ergänzt, der ein Spruchband hält. Dieser Jüngling sowie die den Zug begleitenden Tiere, der Bock, das Schwein und der Affe auf einem der Stücke — Symbole der Unkeuschheit — scheinen der Szene auch einen erotischen Nebensinn zu geben, den ich nicht zu deuten vermag.⁵⁾

Zur Feststellung der Stilzugehörigkeit genügt es, den Typus der Frauen mit jenen auf dem Teppich im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 59—63) oder auf dem Stück in Besançon zu vergleichen (Taf. 66). Das Dreiviertelprofil, die Gesichtslinien, die Behandlung des leuchtend weißen, in Leinenfäden gewirkten Kopftuches stimmen überein. Auch die Form der Hintergrundmuster⁶⁾ fügt sich restlos in die besprochenen Typenreihen.

Scheinen diese Darstellungen eines satirischen Zuges nicht zu entbehren, so ist die Szene mit dem Wolf, der den Gänsen predigt, die auf einem Kissenbezug der Sammlung Figdor dargestellt ist (Taf. 69a), eine offene Satire. Es handelt sich wohl um eine Illustration des in allen europäischen Ländern verbreiteten Sprichwortes: „Wenn der Fuchs predigt, hütet die Gänse.“⁷⁾ Wohl steckt in der Form der Darstellung, in der Art, wie der Wolf auf der Kanzel mit dem Gebetbuch, die Gänse mit Rosenkränzen im Schnabel wiedergegeben sind, in der Beischrift: „listdickheit han ich wol / do mit fuill ich min . . . (kragn?) gar foll“ ein tieferer Spott, doch wendet er sich nicht gegen die christliche Lehre, sondern nur gegen deren unwürdige Interpreten. Dafür zeugt der Umstand, daß sich ähnliche Spottfiguren in Kirchen⁸⁾ und in Meßbücher-Randleisten finden.⁹⁾ Auch auf dem Gebiet der Textilkunst haben wir es nicht mit einer vereinzelter Erscheinung zu tun. Denn in dem Werk des Johannes Wolf „Lectionum memorabilium et reconditarum“ (Tomus secundus)¹⁰⁾ wird ein Kissen beschrieben und in Holzschnitt abgebildet (Abb. 47), das Professor Heerbrand in Tübingen im Jahre 1580 im Kollegiatstift St. Michael zu Pforzheim auf dem Sitz des Propstes sah¹¹⁾ und das eine ganz ähnliche Darstellung zeigt: einen Wolf in Mönchskleid, der auf dem Rücken eine Kapuze mit einer Gans trägt und der in einer Kirche, deren Tore geöffnet sind, von einer Kanzel aus einem Buche predigt, vor ihm die Gänse mit Rosenkränzen im Schnabel, als Hüter die Figur eines Narren mit der Schellenkappe. Wie auf unserer Darstellung erscheint zu Füßen der Kanzel ein Fuchs. Die Inschrift, deren Sinn sich

1) Ob das Stück auch in Bern gewirkt wurde, wage ich mit Hinblick auf den Mangel engerer Lokalisierungskriterien nicht zu entscheiden. Der allgemeine Stilcharakter weicht jedenfalls von dem der für Basel in Anspruch genommenen Stücke wesentlich ab. — 2) Daß die Familie Bärenfels zu Beginn des Jahrhunderts eine eigene Heidenschwerckerin in ihrem Hause beschäftigte, ist uns urkundlich überliefert. Vgl. unten S. 82, Anm. — 3) Küngold war in erster Ehe mit Reinhard von Malzein, Edelknecht, vermählt gewesen. — 4) Die Notizen über die Allianz Wabern-Spiegelberg danke ich der Freundlichkeit des Herrn Staatsarchivars Dr. Robert Durrer in Stans, der durch seine gütige Hilfsbereitschaft meine heraldischen und genealogischen Nachforschungen mehrfach unterstützte. — 5) Die ganze kokette Art der Auffassung deutet darauf, daß die Frau mit all der aufdringlichen Hervorkehrung ihrer Hausfrauentugend auf den Männerfang ausgeht. Für diese Auffassung spricht auch die Bezeichnung „Metzlin“, Diminutiv von „Metze“, nach Lexer (Mittelhochdeutsches Lexikon) „Mädchen niedern Standes mit dem Nebenbegriff der Leichtfertigkeit“. — 6) Auf dem Stück bei Figdor ein Granatapfelmuster, sehr ähnlich jenem auf dem Wildleute-Teppich in Württemberg (Taf. 56), auf dem Stück in Köln eine Blättertapete, wie sie auf vielen anderen besprochenen Werken erscheint. — 7) Widmann, Der Fuchs predigt den Gänsen. Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. XIX. Bd. (1885/6), S. 71. — 8) Vgl. die Darstellungen im Dom zu Straßburg. F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, I. Bd., S. 476/77. — Bulletin monumental 1844, 545. — 9) Nürnbergisches Taschenbuch, herausgeg. von Joh. Ferd. Roth. Nürnberg 1813, II., S. 137. — Ein Fuchs mit Gänsen in der Kapuze findet sich in einem niederländischen Gebetbuch der Wiener Staatsbibliothek (Cod. 1857, p. 59 v.) — 10) Lauringen, Leonhard Rheinmichel, 1600, S. 908. — 11) Vermutlich handelt es sich auch hier um ein gewirktes Kissen; darauf deutet die mehrfach erholte Bezeichnung „intextus“.

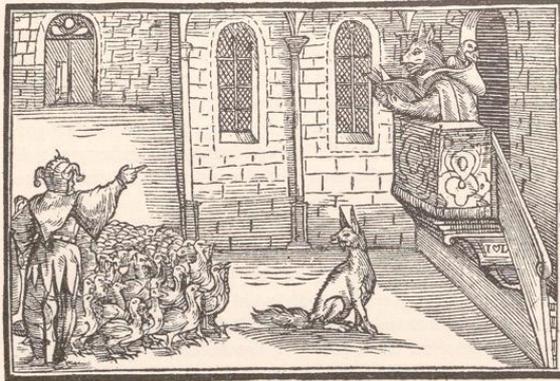


Abb. 47. Wolf, der den Gänsen predigt. Holzschnitt nach einem gewirkten Kissen.

mit der unseren deckt, sagt: „Ich wil euch wol viel fabeln sagn / Biss ich fülle allen meinen krag.“ Soweit sich aus dem Holzschnitt urteilen läßt, ist die Komposition kaum vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts entstanden, also beinahe um ein Jahrhundert später als unser Behang.

Diesem weit ähnlicher ist die analoge Darstellung auf einer mittelrheinischen Tonmodel des XV. Jahrhunderts, von der sich ein Exemplar in Köln¹⁾, eines im Museum zu Wiesbaden²⁾ befindet (Abb. 48). Hier zeigt die ganze Komposition ebenso Übereinstimmung wie die Form der aus Laten gebildeten Kanzel³⁾ und die Vierzahl der Gänse.

Die stilistischen und technischen Eigentümlichkeiten, Schattierungsart, Hintergrundmuster, Farbauswahl weisen auch dieses Wirkstück dem Umkreis unserer Gruppe zu.

Konnten diese satirischen Bildteppiche auf Grund allgemeiner Übereinstimmung auf die Schweiz lokalisiert werden, so bietet dagegen das künstlerisch viel bedeutendere, technisch viel feinere Fragment mit den „Neun stärksten Helden“ im Historischen Museum zu Basel (Taf. 70)⁴⁾ neben stilistischen auch historische Pflöcke zur Fixierung seines Entstehungsortes. Es trägt das Wappen der Eberler, genannt Grünzweig, einer angesehenen Basler Familie. Wie Burckhardt mit Recht vermutet, war der Besteller Junker Mathis Eberler (1450 bis 1502), der seit 1477 Besitzer des Engelhofes auf dem Nadelberg in Basel war.⁵⁾

Ist durch dieses Indizium allein die Entstehung in Basel, die ja sehr wahrscheinlich ist, auch nicht mit voller Sicherheit gegeben, so gestatten doch die stilistischen und technischen Merkmale die Einfügung in das Entwicklungsbild der Schweizer Wirkerkunst. Ich nenne als die wichtigsten: Zeichnung, Typik, Formempfinden der Figuren, die Bildung des Rosenrankenhintergrunds, der in seiner feingliedrigen Stilisierung dem Hopfenmuster des Wiener Wildleute-Teppichs nahesteht, der grüngestreifte, blumenbestandene Boden — man beachte die großen, weiß leuchtenden Maiglöckchen, deren Erscheinen für die Schweizer Bildwerkereien bezeichnend ist — und endlich die farbige Abtönung in dem dunklen Hintergrund mit den hellgrünen Ranken, wo die ins weiche Blaugrün verschossene grüne Nuance wiederkehrt, die wir schon bei anderen Schweizer Arbeiten — ich nenne nur die Krauchthal-Teppiche in Thun und München — feststellen konnten.

Die Datierung in die Zeit zwischen 1460 bis 1480 wird durch Trachtenvergleichung — insbesondere die Form der Rüstung Gottfrieds von Bouillon läßt sich auf Werken dieser Epoche nachweisen⁶⁾ — ebenso bestätigt wie durch die Standmotive der Figuren und die freiere Rhythmik ihrer Anordnung.

¹⁾ Wilh. von Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel, Berlin 1918, Taf. VII. 9. — ²⁾ Das Stück wurde bei der Ruine der Burg Dernbach (Amt Herborn auf dem linken Ufer der Aar) gefunden. Vgl. Widmann, Annalen d. Ver. f. Nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung, XIX. Bd. (1885/6), S. 71. — Die beigegebene Abbildung wurde nach einem Gipsabguß des Wiesbadner Stückes, den mir die Sammlung bereitwillig zur Verfügung stellte, angefertigt. — ³⁾ Eine ähnliche Kanzel auf einem Glasgemälde aus dem Anfang des XV. Jahrh. im Münster zu Thann. Vgl. Rob. Bruck, Die elsässische Glasmalerei, Straßburg, s. a. Taf. 50. — ⁴⁾ Die neun stärksten Helden oder „Neuf Preux“, wie sie nach der altfranzösischen Dichtung heißen, wurden im ausgehenden Mittelalter in allen europäischen Kulturkreisen häufig dargestellt. Sie treten in drei Gruppen auf: 1. Die heidnischen Helden: Hektor, Alexander und Julius Cäsar. 2. Die jüdischen: Josua, David und Judas Makkabäus. 3. Die christlichen: König Artus, Kaiser Karl, Gottfried von Bouillon. Doch finden sich mancherlei Varianten in den dargestellten Figuren. (So z. B. Chlodwig an Stelle des König Artus etc.) Auf dem Teppich sind nur zwei jüdische und die drei christlichen Helden erhalten. Aus der reichen Literatur nenne ich: Zur Erklärung der Bildwerke am sogenannten schönen Brunnen zu Nürnberg, Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1854, p. 140 u. 162. — Gaz. d. Beaux-Arts 1859, 2., p. 12. — Paul Meyer in Bulletin de la Société des anciens textes 1883, p. 45. — Le Roux de Lincy, Paris et les principales villes de France par Antoine Astesan, p. 558. — Jules Guiffrey, Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les Représentations des Preux et des Preuses au XV^e siècle. Mémoires de la soc. nat. des antiquaires de France, Bd. 40, p. 97. — Julius v. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst im XV. Jahrh., Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses, XVI. Bd., S. 167. — Friedr. Küsthardt, Die neun guten Helden. Die Denkmalpflege, III, S. 57. — ⁵⁾ Daß Mathis Eberler ein Förderer der Kunst war, bezeugt auch die für ihn 1464 illuminierte zweibändige Prachtbibel (Deutsche Bibel Nr. 2769) in der Wiener Staatsbibliothek, die ebenfalls sein Wappen trägt. — ⁶⁾ Vgl. z. B. unten S. 101, Anm. 2.

Die Frage nach dem entwerfenden Künstler aber, die uns der ausgeprägtere künstlerische Individual-Charakter dieses Werkes vorlegt, können wir nicht beantworten. Zur zeitgenössischen Malerei sind Beziehungen nicht festzustellen. Die Schweizer Bildwirkkunst entwickelte sich — wie wir schon anführten — im Banne anders gerichteter Probleme, abseits von den Entwicklungswegen der Malerei. Und die Verbindungsfäden mit Glasmalerei und Graphik sind nur lose. Immerhin seien einige Werke dieser Bildkünste zum Vergleiche hier angeführt. So die Glasscheibe mit dem heiligen Mauritius im Historischen Museum zu Bern,¹⁾ die Verwandtschaft mit der Figur des Gottfried von Bouillon zeigt, oder die Inkunabel-Serie der neun stärksten Helden, die in einer Handschrift aus Kloster Königsfelden von 1479 in der Berner Stadtbibliothek²⁾ eingeklebt, trotz der hier kräftigeren, untersetzteren, erdverwurzelteren Gestalten, doch in den Umrissen eine ähnliche Stilgesinnung zum Ausdruck bringt. In die Entwicklungslinie, die von diesem Werk zu der schlanken Zierlichkeit des Titelholzschnitts aus der 1494 in der Bergmannschen Offizin zu Basel gedruckten Ausgabe der *Historia baltica* des Verardus³⁾ führt, fügt sich der Stil unseres Teppichentwurfs.



Abb. 48. Wolf, der den Gänsen predigt. Tonmodell. XV. Jahrhundert. Wiesbaden, Museum.

Eine Brücke zwischen der Gruppe der Wildleute-Teppiche und jenen Schweizer Arbeiten, die die Entwicklungstendenzen der vorangegangenen Zeit in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts hinüberleiten, den Schweizer Minne-Teppichen, bedeutet ein um die Wende des dritten Jahrhundertviertels entstandener Wirkstreifen im Historischen Museum zu Basel (Taf. 69b). Er trägt drei Szenen, die durch Bäume voneinander geschieden sind und die vielleicht einer Darstellungsserie der „Weiberlisten“ entnommen sind: die Frau und der Pilger, das Quintainespiel, Aristoteles und Phyllis.⁴⁾

Neben dem hier dominierenden, charakteristischen blaugrünen Farbton sei auf die Form der Blättertapete und der Bodengestaltung sowie auf die Übereinstimmung mit andern Schweizer Teppichen, so insbesondere mit dem Sigmaringer Wildleute-Teppich verwiesen (Taf. 57). Man vergleiche die Gesichtszeichnung, die Bildung der Augen und Haare, die Stellungsmotive. Auch die unfreie Art, in der die gotisch geschwungene Frau mit dem Pilger die linke Hand an ihren Leib legt, findet ihre Analogie bei der wilden Frau neben dem Brunnen (Taf. 57).⁵⁾

Endlich gehört die Szene des von Phyllis gerittenen Aristoteles sowie die Darstellung des Quintainespiels⁶⁾ zum bevorzugten Bestand gerade der oberrheinischen Textil-Ikonographie. Ich nenne als charakteristische Beispiele die zwei reizvollen, noch dem XIV. Jahrhundert entstammenden gestickten Wandbehänge im Museum zu Freiburg i. Br.,⁷⁾ auf denen Aristoteles und Phyllis, den Spielteppich im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 105—107) und den Wildleute-Teppich im Regensburger Rathaus (Taf. 110—112), auf denen das Quintainespiel dargestellt ist, die letzteren zwei — Werke, die ich im folgenden zum erstenmal dem oberrheinischen Kunstkreis, allerdings nicht der Schweizer Kunst, anzugliedern versuche.

Als bemerkenswerte Eigentümlichkeiten sind bei dem letztbesprochenen Wirkteppich die Vermehrung der in Leinenfaden ausgeführten Stellen sowie die Verwendung der Knüpftchnik anzuführen, die als Besatz an Hals und Saum der im Quintainespiel begriffenen Dame erscheint.

1) Oidtmann, Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgang des XV. bis zum Beginn des XVII. Jahrh., Zeitschrift für christliche Kunst, XIV. Bd. (1901), Sp. 241. — 2) Die Handschrift, eine österreichische Chronik des XV. Jahrh., wurde von Bruder Clemens Specker von Sulgen im Kloster Königsfelden 1479 geschrieben. Die Einblattdrucke dürften eher früher, zwischen 1460 bis 1470, entstanden sein. Ikonographisch stimmen sie mit dem Teppich überein, wenigstens erscheinen die fünf auf ihm dargestellten Helden auch dort. Die Form der Rüstung ist in allen Einzelheiten der auf dem Teppich nahe verwandt. Vgl. C. Benzinger, Frühdrucke des XV. Jahrh. in der Berner Stadtbibliothek. Blätter für Bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 1912 (VIII), S. 64. — 3) Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration des XV. Jahrh. Straßburg 1896. St. z. d. Kg. Heft 8, S. 52, Taf. XI, 14. — 4) Der Spruchbandrest der zerstörten vierten Darstellung „Diner list wart ...“ deutet darauf, daß hier anschließend vielleicht Simson und Dalila dargestellt waren. — 5) Dieselbe Haltung zeigt eine der Frauen auf dem Holzschnitt mit dem Urteil Salomons im „Spiegel menschlicher Behaltis“, einem der frühesten und bedeutendsten Denkmale der Basler Holzschnittekunst, das bei Bernhard Richel 1476 erschien. Vgl. Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der Baslerischen Malerei d. spätern Mittelalters. Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums Basel 1894, S. 136. — Ein anderes Beispiel derselben Handhaltung in einem Basler Druck findet sich bei dem ebenfalls bei Richel erschienenen „Abenteuer des Johannes von Montavilla“. Vgl. Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration, Taf. IV. — 6) Vgl. die Beschreibung dieses Spieles unten S. 122. — 7) Hermann Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br. Schauinsland XXXI. (1904).

Schon bei den älteren Teppichen wurde zur Bildung des Weißen in den Augen, zu Kopftüchern, Blumen usw. weißes Leinengarn verwendet, das einen seidigen Glanz hat. Hier tritt dieses Leinengarn zum erstenmal in größeren Flächen zur Musterung eines Gewandes auf. Diese Freude an wechselnder Materialwirkung — in späteren Werken tauchen auch vielfarbige Seidenfäden auf — ist ebenso wie die wachsende Bereicherung der Farbnuancen¹⁾ eine Erscheinung, die sich im ausgehenden XV. Jahrhundert nicht nur in allen Schulen der deutschen Bildwirkkunst, sondern früher und in ausgedehnterem Maße in Frankreich und den Niederlanden verfolgen läßt. Und es drängt sich die Frage auf, ob wir hier nicht die ersten Spuren des später so mächtig werdenden Einflusses der niederländischen Bildwirkkunst auf die deutsche Produktion zu erkennen haben?

DIE GRUPPE DER MINNE-TEPPICHE

Die Minne-Teppiche waren vermutlich, wie die Kästchen und Truhen des ausgehenden Mittelalters, Braut- oder Hochzeitsgeschenke. Höfisch gekleidete Liebespaare bei den mannigfachsten Beschäftigungen sind auf ihnen dargestellt. Spruchbänder verkünden Liebesleid und Glück, Äußerungen der Frauenmacht und Verlangen nach Treue.

Im Berliner Schloßmuseum (Taf. 71 a) und im Musée Cluny zu Paris (Taf. 71 b) befinden sich zwei Stücke dieser Art, die einander sehr ähnlich sind. Während das Pariser Stück zwei nach demselben Karton gewirkte, mit der symbolischen Impfung des Hollunderbaumes beschäftigte Paare mit gleichlautenden Spruchbändern zeigt, die sich nur durch Varianten der Farbgebung und Detailzeichnung unterscheiden, sind auf dem Berliner Stück die Paare, wenn auch nicht in ihrer Haltung, so doch in Kostüm und Zueinanderordnung, in Form und Inhalt der Spruchbänder verändert. Links erscheint ein bellendes Hündchen zwischen ihnen, rechts stehen sie zu Seiten eines gotischen Brunnens, ähnlich den Brunnen, die auf dem Sigmaringer Wildleute-Teppich (Taf. 57) dargestellt sind. Mit dem letzteren zeigen auch die Typen — man vergleiche Männer- und Frauenköpfe — sowie die Behandlung des Bodens Verwandtschaft. Die mehrfach besprochenen Wangen- und Kinnlinien erscheinen auch hier. Die gotische Ausschwingung der Frauen, die auf den Minne-Teppichen zu beobachten ist, findet sich in ganz analoger Art auf dem Behang mit den Weiberlisten in Basel (Taf. 69 b), wo auch eine ähnliche Gewandbehandlung und Musterung wiederkehrt. Endlich sei noch auf die früher besprochene eigentümliche Armhaltung hingewiesen, die insbesondere die Frauen auf dem Berliner Minne-Teppich genau wiederholen. Im allgemeinen haften den Figuren der Minne-Teppiche viel stärker als den Wildleuten etwas Unsicheres, Steifes, Unfreies an. Wie Gliederpuppen bewegen sie Arme und Beine. Mir scheint in dieser Haltung etwas Unnaturalistisch-Gebundenes, Bewußt-Stilisiertes zu liegen, das mit den auf dekorative Flächenwirkung eingestellten Stiltendenzen der Schweizer Bildwirkkunst ganz im Einklang steht.

Als nahe Verwandte der Damen auf den Minne-Teppichen ist die Jungfrau mit dem Papagei zu erkennen (Taf. 72) — man beachte Kopftypus und Handhaltung —, die auf einem in Luzern erworbenen, sehr stark restaurierten Wirkkissen im Hamburger Kunstgewerbemuseum vor „Der welt bössen lon“ sich — wie die Jungfrauen auf dem Streifen in Villingen (Taf. 41/42 a) — in die Einsamkeit flüchtet.

Eine etwas spätere Fortbildung des Typus der Minne-Teppiche zeigt ein Stück im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 73 b). Vor Seidenmustergrund, der hier die auf den Wildleute-Teppichen in Sigmaringen und Württemberg beobachteten rückgewendeten Vögel zeigt, steht zu Seiten des symbolischen Hollunderbaums das Paar im Liebesgespräch.²⁾ Die charakteristische Gesichtszeichnung, die gotische Ausschwingung und eigentümliche Armhaltung des Mädchens findet sich auch hier. Am Ärmelsaum ist Knüpfarbeit verwendet, wie auf dem Streifen mit den Weiberlisten.

Der besprochenen Gruppe ist auch ein in Schloß Osthausen im Elsaß befindliches Stück einzugliedern, das eine Liebeszene beim Apfelpflücken darstellt und das ich nur aus der ungenügenden Abbildung in Fuchs' Sittengeschichte³⁾ kenne (Taf. 73 a). Die Anordnung zu Seiten des Baumes, die Hintergrundtapete, die Gewandmusterung, die Haltung und Typenbildung läßt dieses Werk als nahen Verwandten der Minne-Teppiche erscheinen.

Auch ein aus zwei Wirkketzen willkürlich zusammengestückeltes Fragment in Münchener Privatbesitz (Abb. 49) wäre hier einzureihen.⁴⁾

¹⁾ In dem Fabeltier-Teppich in Thun zählte ich 6, in dem Teppich mit den neun stärksten Helden ca. 17 Farbtöne. — ²⁾ Der Dialekt der Inschriften ist auch hier deutlich als alemannisch zu erkennen. — ³⁾ Eduard Fuchs, Deutsche Sittengeschichte. Ergänzungsband I. S. 218, Abb. 172. — ⁴⁾ Auf dem rechten Teil steht vor einem Rankenhintergrund eine Frau mit einem Gartengerät, von der nur Füße, Rock und der rechte Arm erhalten sind. Auf dem linken scheint eine Dame in großemustertem Kleid einem vor ihr stehenden und ihre Hand fassenden Jüngling, dessen Gestalt nur zur Hälfte erhalten ist, einen Kranz aufzusetzen. Zu äußerst links eine Frau, der der Kopf vom Munde aufwärts fehlt. Der Text der zerstörten Spruchbänder ist nicht mehr zu rekonstruieren.

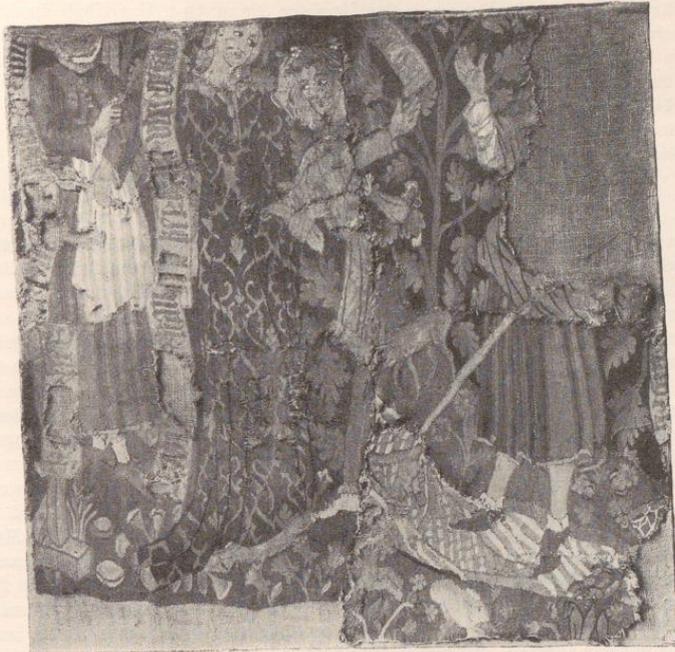


Abb. 49.
Fragment eines
Wirkteppichs.

Schweiz, 1470—1480.
München,
Privatbesitz.

Stellen sich alle bisher besprochenen Werke noch mehr oder minder als Kompromisse zwischen gotischem Realismus der Einzeldinge und ornamental-dekorativer Wirkungsabsicht der Teppichfläche dar, so bedeutet der einzigartige Streifen mit einem Liebespaar und vier Fabeltieren im Historischen Museum zu Basel (Taf. 74) gewissermaßen den Höhepunkt und die Peripetie der dargelegten Entwicklung. Der Entwurf dieses Teppichs zieht die äußerste Konsequenz aus dem auf dekorative Flächenwirkung und Wandschmückung eingestellten Entwicklungstrieb der Schweizer Bildwerkerei. Und für seine Tendenz symptomatisch ist diese Kulmination unnaturalistischer Bewegung, ornamentaler Stilisierung in einer Zeit, in der die anderen Bildkünste Malerei und Plastik vom höchsten Streben nach naturalistischer Wiedergabe, nach Eroberung der dritten Dimension, des wirklichkeitstreuen Naturausschnitts beherrscht sind.

Am besten läßt vielleicht der Vergleich zwischen den frühesten Basler Fabeltier-Teppichen (Taf. 27, 28/29) und diesem Stück den durchlaufenen Entwicklungsweg erkennen. Der Darstellungsinhalt ist — wohl zäher Lokaltradition zufolge — der gleiche geblieben. Es sind wieder phantastische Fabeltiere und höfisch gekleidete Personen dargestellt, auch hier mit Hinweis auf erotische Beziehungen. Aber das ganze Bildfeld, Hintergrund, Tiere, Figuren sind in ornamentale Werte zerlegt. Alle Stilelemente sind verzierlicht und entmaterialisiert. Das Hintergrundmuster mit den Vögeln, die Fabeltiere — man beachte das Mittelornament, das durch die verschlungenen Schweife gebildet wird — endlich die mit dem Hintergrund zu einem unruhigen Ornamentganzen verschwimmenden Figuren mit kräftigen Gesichtslinien und stilisierter Haarbildung. Auch die strenge Symmetrie der Komposition wirkt in gleichgerichtetem Sinne.

An dem Schweizer, möglicherweise Basler Ursprung des Stückes, das zu den älteren Beständen des Historischen Museums gehört, ist kaum zu zweifeln. Nicht nur der dargestellte Bildinhalt, nicht nur Text und Mundart der Spruchbänder¹⁾ bestätigen die oberrheinische Herkunft, vor allem dient die Stilverwandtschaft mit anderen Schweizer Werken als Argument: die Ähnlichkeit der getupften Fabeltiere mit den auf älteren Fabeltier-Teppichen dargestellten, die Verwandtschaft der Mädchengestalt mit den Frauen der Minneteppiche u. a. m.

¹⁾ Als Merkmale der alemannischen Mundart seien angeführt: anlautendes d (statt t) in dier, ouch statt auch.

In der schlanken Zierlichkeit der Figuren, in den Umrissen der zarten ovalen Köpfe ist deutlich der Einfluß von Stichen des Meisters E. S. zu erkennen,¹⁾ der auch in der Schweiz tätig war. Man vergleiche die Dame mit der Wappenhalterin L. 220,²⁾ den Jüngling mit dem Knaben auf L. 211.³⁾ Dieses Künstlers Einfluß, der sich fast auf allen Gebieten der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in der Schweiz nachweisen läßt, war in den Jahren zwischen 1470 bis 1480 am stärksten.

In diese Zeit möchte ich mit Berücksichtigung aller dargelegten Eigentümlichkeiten und mit Hilfe der Trachtenvergleichen den besprochenen Fabeltier-Teppich einreihen.

* * *

Der reizvollste und künstlerisch bedeutendste der Schweizer Minne-Teppiche ist ein Streifen, den das historische Museum zu Basel kürzlich aus der Sammlung Engel-Gros erworben hat (Taf. 75/76). Zwischen einem hohen, weinumsponnenen Spalier, das die Hintergrundtapete vertritt, und einem niederen, geflochtenen Zaun, der den Vordergrund abschließt, erscheinen auf schmaler Bühne fünf Liebespaare in geselliger Unterhaltung.⁴⁾

Müntz hat das Stück für eine burgundische Arbeit aus dem Kunstkreis Karls des Kühnen gehalten,⁵⁾ eine Ansicht, der sich Migeon anschließt,⁶⁾ wohl mit Hinblick auf die französischen Einflüsse, die sich in den Kostümen der Figuren und in dem ganzen höfisch-ritterlichen Geist der Darstellungen kundtun. Ja, es ist nicht zu leugnen, daß auch im Stil der Figuren, in ihrer Haltung und Auffassung Elemente französischer Kunstweise anklingen. Man vergleiche daraufhin Frühwerke der Tournaiser Bildwerkerschule, wie die Jagdteppiche des Herzogs von Devonshire, das Fragment im Mineapolismuseum, den Streifen in Passau.⁷⁾ Doch reichen diese Übereinstimmungen nicht über die allgemeine Aufnahme westlicher Stileinflüsse hinaus, die im XV. Jahrhundert am stärksten wohl in den Frankreich am nächsten gelegenen Ländern, mehr oder minder aber in ganz Europa nachweisbar sind.

Weit bedeutsamer sind die Zusammenhänge mit der oberrheinischen Kunst. Der Stil des Meisters E. S. ist in vielen Eigentümlichkeiten zu erkennen. Im Gesichtstypus der kartenspielenden Frau, in der Gestalt des bekränzten Jünglings, der die Traube abschneidet, in der Gewandbehandlung, insbesondere der sitzenden Frauen. Auf dem Stich mit dem Schachspiel L. 214⁸⁾ erscheint ein ganz ähnlich geformter und verkürzter Tisch und die Turbantracht der zu äußerst rechts sitzenden Dame findet sich auf mehreren Stichen des Meisters wieder, so auf den beiden Stichen mit Augustus und der Sibylle L. 192 und L. 191⁹⁾ und anderen.

Hat der Einfluß des wohl in der Schweiz tätigen, aber auch anderwärts vielfach nachgeahmten Meisters E. S. für eine Lokalisierung unseres Teppichs auf die Schweiz keine wesentliche Beweiskraft, so erwächst dagegen eine solche aus dem Komplex von Beziehungen zu anderen Schweizer Bildwerkereien. Ich nenne die wichtigsten: die Gesichtstypen mit Wangenkreisen und Kinnlinien, mit den in weißen Leinenfäden gewirkten Augen und den in die Ecken geschobenen Augensternen, die bezeichnende Art der Haarbehandlung, die sich auf den meisten der besprochenen Stücke wiederfinden, die Bekränzung mit großen weißen Maiglöckchen, die ganz identisch auf dem Fragment mit der wilden Frau bei Dr. Figdor (Taf. 64) wie auf dem Stück in Württemberg (Taf. 56) erscheint, der geflochtene Zaun im Vordergrund, der in ganz analoger Verwendung den Vordergrund des Wildleute-Teppichs im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 59—63) abschließt, die charakteristischen Spezies der Blumen, die auf anderen Stücken, zum Beispiel auf dem Behang mit den neun stärksten Helden (Taf. 70), wiederzuerkennen sind. Endlich die Haltung des Jünglings, der zu äußerst rechts im Gespräch mit seiner Schönen die beiden Hände erhebt, eine Bewegung, die der Knabe, der sich zum Quintainenspiel anschickt, auf dem Streifen mit den Weiberlisten zu Basel (Taf. 69b) genau wiederholt.

Im Verband mit diesen Argumenten der Stilübereinstimmung, die den Schweizer Ursprung des Engel-Grosschen Liebesteppichs dartun, sei auch auf den Umstand verwiesen, daß das Stück, das aus der Sammlung Meyer-am-Rhyn stammt, von dem Vater des Sammlers auf dem Gut Seematt bei Vordermeggen entdeckt und erworben wurde, also alter Schweizer Besitz ist. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß der beste Kenner der Schweizer Bildwerkunst, Rudolf F. Burckhardt, für die Entstehung des Stückes in Basel selbst eintritt.¹⁰⁾

¹⁾ R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums in Basel 1918, S. 38. — Schmitz, Bildteppiche, S. 96. — ²⁾ Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S. Meister der Graphik, II. Bd., Leipzig, s. a. Taf. 42, S. 98. — ³⁾ *Ibidem*, Taf. 27, S. 75. — ⁴⁾ Vielleicht ist in dem Paar vor dem besetzten Tisch, das sich umschlungen hält und den Mittelpunkt der Darstellung bildet, das Brautpaar zu erkennen, dem zu Ehren der Teppich geschaffen wurde. Warum die Schachspielerin als Königin charakterisiert ist, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht ist es die Anzeige, daß es sich um Geselligkeit an einem Fürstenhof handelt. — ⁵⁾ Nach freundl. brieflicher Mitteilung des Herrn Engel. — ⁶⁾ Gaston Migeon, Les Arts du Tissue, Paris 1909, p. 198. — *Ibidem*, Collection Engel-Gros, Paris 1921. — ⁷⁾ Betty Kurth, Die Blütezeit der Bildwerkerei zu Tournai und der burgundische Hof. Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses, XXXIV. Bd. — ⁸⁾ Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs, Taf. 29. — ⁹⁾ *Ibidem*, Taf. 25 und 55. — ¹⁰⁾ Rud. F. Burckhardt, Wandteppich mit Liebesgarten. Beilage zum Jahresbericht des Historischen Museums. Basel 1921.

In der Entwicklung bedeutet auch dieses Stück einen Markstein. Deutlich sind Spuren einer Richtungsänderung zu beobachten, Anzeichen eines stärkeren Naturalismus, einer eingehenderen Detailschilderung.

Das übliche Hintergrundtapetenmuster ist hier in naturalistischem Sinne rationalisiert, wenn es auch noch nichts zur Erweiterung der Räumlichkeit, zur Vertiefung des Darstellungsfeldes beiträgt. Es ist doch nicht mehr als Seiden- oder Blättertapete mitten in Wald oder Wiese gespannt, sondern deutlich als laubumspinnenes Gartenspalier gekennzeichnet.

Auch die Figuren sind in ihrer Haltung, in ihrem Rapport zu einander wirklichkeitstreuer dargestellt. Man beachte zum Beispiel das anmutig miteinander plaudernde, schachspielende Paar. Endlich zeugen auch die kleinen Nebendinge, das Schachbrett, der reich besetzte Tisch und anderes mehr von wachsender Beobachtung der Einzelheiten. Diese naturalistischen Vorstöße sind aber nur Anfänge, die an Äußerlichkeiten haften bleiben. Das Grundprinzip dekorativer Flächenbetonung, friesartiger Reihung ist hier noch nicht aufgegeben.

* * *

Die schachspielende Königin auf dem Engel-Gros-Teppich hat eine Doppelgängerin auf einem Fragment im Museum zu Colmar (Taf. 77). Ganz ähnlich sind hier Köpfe und Gewand und die Art, wie die Hermelinstreifen sich am Boden nach vorne umlegen. Hinter ihr steht ein bekränztes Mädchen, das den Damen der Minne-Teppiche (Taf. 71 a, b) verwandt ist. Der Hintergrund erscheint auch hier von einer Weinrebe abgeschlossen. Durch die Zweige schlingt sich ein Spruchband mit einer Devise, die aus vier Buchstaben — den Buchstaben „g. s. f. d.“ — besteht, ähnlich jener auf dem Wildleute-Teppich im Museum zu Besançon (Taf. 66).¹⁾

* * *

Ein anderer Liebesteppich, der den letzten zwei Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts entstammt, befindet sich im Historischen Museum zu Basel (Taf. 78/79). Er besteht aus drei Fragmenten, die einst ein Ganzes gebildet haben. Zwischen dem Mittelteil und den Seitenteilen fehlt links ein breiterer, rechts ein schmalerer Streifen. Ist zwischen diesem Stück und dem Liebesteppich der Sammlung Engel (Taf. 75/76) auch kein unmittelbarer künstlerischer Zusammenhang, keine individuelle Beziehung, so ist doch die Summe der mittelbaren Gemeinsamkeiten so groß, daß an eine Identität des Entstehungszentrums gedacht werden muß.

Die Idee des Liebesgartens stimmt hier und dort überein, wie das Hauptrequisit seiner Bildverwirklichung, das Blumenspalier. Ähnlich ist auch der Tisch im Zentrum, ähnlich die Figur des Traubenschneiders dem Jüngling, der hier den Trunk kredenzt.

Durch die auf dem jüngeren Stück im Historischen Museum eingewirkten Basler Allianzwapen gewinnen wir auch für den Basler Ursprung des älteren Werkes ein neues Argument. Es sind die Wapen des Basler Ratsschreibers Niklaus Meyer zum Pfeil²⁾ (geboren 1451, gestorben 1500, Sohn des Basler Bürgermeisters Adelberg Meyer) und seiner Gattin Barbara zum Luft (gestorben nach 1534).³⁾ Die Vermählung fand 1471 statt.⁴⁾ Zwischen 1471 und 1500 dürfte also der Teppich entstanden sein. Mit Hinblick auf die Liebesdarstellungen ist anzunehmen, daß er noch zu Lebzeiten des Mannes angefertigt wurde. Doch möchte ich ihn mit Berücksichtigung von Stil und Trachten schon in die zweite Hälfte des angegebenen Zeitraums datieren. Darauf weist auch das Reicherwerden des Materials. Hier ist das ganze Zelt in weißen, glänzenden Leinenfäden gewirkt. Auch erscheinen rote, hellgelbe und hellgrüne Seidenfäden in Aufputz und Blumen sowie Gold und Silber im Schmuck und Zierat verwendet. Wohl sind noch Ähnlichkeiten mit den Stichen des Meisters E. S. vorhanden. Aber mir scheinen die Figuren des Teppichs eine neue Stufe spätgotischer Verzierlichkeit erreicht zu haben. Man beachte nur die fast maniert anmutenden schlanken Beine mit den überspitzen Schuhen bei den Jünglingen der Seitenteile. Sie entsprechen einem Stil und Formengeschmack, der in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts in der Basler Buchillustration auftaucht. Ich nenne als Beispiele die Miniaturen der von dem obenerwähnten Ratsschreiber Niklaus Meyer selbst 1471 geschriebenen und illustrierten Handschrift mit der Geschichte von der schönen Melusine (Basel, Universitätsbibliothek O. I. 18)⁵⁾ oder die Werke Leonhard Ysenhuts. Man vergleiche zum Beispiel einen Holzschnitt mit Liebespaar aus dem vermutlich in den neunziger Jahren erschienenen Äsop (Abb. 50).⁶⁾

* * *

¹⁾ Vgl. oben S. 97. — ²⁾ Mayer-Kraus, Wapenbuch von Basel, S. 41. — ³⁾ *Ibidem*, S. 44. — ⁴⁾ Auf einem Einblattholzschnitt der öffentlichen Kunstsammlung in Basel ist eine Wapenhalterin mit den nämlichen Allianzwapen dargestellt. Vgl. Emil Major, *Holzschnitte des XV. Jahrh.* in der öffentl. Kunstsammlung zu Basel. Straßburg 1908, Taf. 20, und Schweizer Archiv für Heraldik 1907. — ⁵⁾ Konrad Escher, *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken*. Basel 1917, S. 190, Nr. 250. — ⁶⁾ Wenn der Äsop auch nach dem Ulmer Druck (Johann Zainer 1475) kopiert ist, so erscheint doch die Formensprache ganz in den Stil Ysenhuts übersetzt. Vgl. Werner Weisbach, *Die Basler Buchillustration des XV. Jahrh.* St. z. d. Kg. Heft 8, Straßburg 1896, S. 17, Taf. VIII.



Abb. 50. Holzschnitt aus Äsop. Basel, Leonhard Ysenhut.

Ein aus einzelnen Fetzen zusammengesetzter Streifen im Stieglitz-Museum in Petersburg (Abb. 51), den ich nur in Abbildung kenne, scheint sich der besprochenen Folge unmittelbar anzuschließen. Dargestellt sind mehrere Tiere vor Granatapfelgrund und ein Jüngling mit einem Spruchband. Sein Sprüchlein bezeugt („zarte iupfrowe dugen rich / In ugere dienst stan ich“), daß ihm eine weibliche Gestalt zugeordnet war, die nicht erhalten ist. Die breiten parallelen Gräser des Vordergrunds, die hochstieligen Blumen, darunter die bezeichnende Maiglöckchenstaude, die zierliche Haltung des Jünglings kehren hier ganz wie auf den Minne-Teppichen in Näfels wieder. Die Mundart der Spruchbänder ist alemannisch.

Als weiteres weltliches Stück dieser Reihe sei der sogenannte Feer-Teppich im Historischen Museum zu Basel (Taf. 81/82) angefügt, ein Werk, das die mittelalterlichen Stiltendenzen der Schweizer Bildwirkkunst bis an die Schwelle des neuen Jahrhunderts trägt.

Vor einer reichverschlungenen Blätterranke, die ihren rein dekorativen Charakter deutlich zur Schau trägt und das ganze Bildfeld bis auf das letzte Plätzchen füllt, sind sieben Figuren mit Spruchbändern friesartig aufgereiht, in bunter Reihe höfisch gekleidete Gestalten und wilde Leute, sechs davon als Paare zueinander in Beziehung gesetzt. Eine Falkenjagd auf wilde Enten, Rebhühner und Hasen bildet den gegenständlichen Rahmen für die ganz auf dekorative Tapetenwirkung berechnete Figurenanordnung.

Der Teppich mutet uns an wie ein Paradigma aller flächenbetonenden Elemente der ganzen Entwicklung, als wollte hier die Bildwirkkunst in einem Spätwerk, vor dem Erlöschen ihrer stilbildenden Kräfte einen Extrakt aus ihrem Motivenschatz geben: wilde Leute und höfische Gestalten, Jagd und Liebespaare, naturalistische Tiere und stilisierte Blätterranken, Wappen und Spruchbänder, all dies ist hier zu einem künstlerisch bedeutsamen, dekorativen Ganzen vereinigt.

Über Entstehungszentrum und -zeit geben die eingewirkten Wappen restlos Aufschluß. Es sind die Wappen der Feer (roter Löwe in weißem Feld), Kastelen (rote Burg in gelbem Feld) und Meggen (roter Jäger in Gelb).²⁾ Der

¹⁾ Die Kenntnis der Stücke danke ich Herrn Hans R. Hahnloser in Winterthur. — ²⁾ F. Holzach, Der Feeren-Teppich im Historischen Museum zu Basel. Jahresberichte des Ver. f. d. Hist. Mus. 1906, S. 36 ff. Ich entnehme dieser Untersuchung auch die folgenden genealogischen Angaben.



Abb. 51. Fragmentierter Wirkstreifen mit Liebespaaren und Tieren. Petersburg, Stieglitz-Museum.

erste Besitzer des Teppichs war Petermann von Feer, Schultheiß von Luzern, Herr zu Kastelen, der in erster Ehe mit Benedikta von Meggen vermählt war. Benedikta starb 1502 an der Pest.¹⁾ Petermann gelangte im Jahre 1484 in den Besitz der Herrschaft Kastelen. Da aber die Feer das Wappen mit dem roten Löwen in weißem Feld erst 1488 bekamen, fällt die Entstehung des Teppichs in die Zeit zwischen 1488 und 1502.²⁾

Stilistische Beziehungen zu anderen Schweizer Arbeiten stützen auch hier die Lokalisierung, die von den Wappen angezeigt wird. Die Farben finden sich in demselben Mischungs- und Quantitätsverhältnis auf älteren Schweizer Teppichen. Dunkelblauer Grund, blaugüne Ranken, rote und blaue Figuren. Stellungsmotive und Gebärden erinnern an die Wildeute-Teppiche, die Typen an den Liebesgarten des Niklaus Meyer zum Pfeil. Holzachs Annahme, daß auch dieser Teppich in Basel entstanden sei, findet durch diesen Vergleich mannigfache Befürwortung.

¹⁾ Petermann Feer heiratete nach ihrem Tode Luise von Hertenstein. Vgl. F. Holzach, a. a. O. — ²⁾ Für diese Zeit sprechen auch einzelne Trachtendetails, so die Ärmelpuffen der zu äußerst rechts stehenden, höfisch gekleideten Dame, die von Holzach als eine allegorische Figur gedeutet wird, eine kostümliche Einzelheit, die vor den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts kaum nachweisbar sein dürfte.



Abb. 52. Wirkteppich mit Liebespaar. Schweiz 1480—1490. New York, Sammlung P. W. French & Co.

Ein Zusammenhang mit den Stichen des Meisters E. S. ist auch bei diesem Werk zu erkennen. Man vergleiche zum Beispiel die beiden höfisch gekleideten Jägerinnen mit der Wappenhalterin L. 116¹⁾ oder mit der heiligen Katharina L. 139.²⁾

Der Gruppe der Minne-Teppiche ist schließlich ein kleinerer Behang anzufügen, der 1921 mit der Sammlung Lawrence in New York versteigert wurde und sich jetzt in der Sammlung P. W. French & Co. ebendort befindet (Abb. 52). Vor einem mit plastisch gebildeten Ornamentranken bedeckten Grund sitzt ein Liebespaar. Der Jüngling läßt einen kleinen Vogel zu dem Mädchen flattern, das ein Hündchen auf dem Schoß hält. (Inschriften: „Ich spil mit üch in trüwē“ „Des sol üch niemer rüwen.“) Typen und Gewandbehandlung erinnern an die älteren Minne-Teppiche, aber die durchmodellierten Ranken und Blütenformen weisen das Stück schon an das Jahrhundertende.³⁾

Ebenfalls um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert möchte ich zwei Schweizer Teppiche datieren, die, nach demselben Karton gewirkt, Tiere auf Rankengrund darstellen. Der eine befindet sich im Historischen Museum zu Basel (Taf. 83a), der andere, früher in der Sammlung Spetz zu Isenheim,⁴⁾ ist jetzt in der Bibliothek zu Schlettstadt (Taf. 83b). Dargestellt sind ein Eber, ein gekrönter Löwe, ein Einhorn und ein Hirsch, Tiere, deren religiöse Symbolik im späten Mittelalter wohl auch für das Volk eine allgemein verständliche Sprache bedeutete.

Wie auf dem Feer-Teppich die Figuren sind hier die Tiere ohne Bodenstreifen mitten in die wildbewegten, schwungvollen Ranken gesetzt. Für die späte Datierung des Stückes spricht der plastische Charakter dieser Ranke und die späte Form der stilisierten Blüte, die den Ornamentranken auf dem letztbesprochenen Minne-Teppich (Abb. 52) ähneln. Ähnliche plastische Ranken, die zuerst im Werk der deutschen Kupferstecher auftauchen,⁵⁾ finden sich häufig auf kunstgewerblichen Arbeiten des Oberrheins. Erwähnt seien zum Beispiel die Holzschnitzereien am Chorgestühl des Konstanzer Münsters, einem Werk vom Ausgang des XV. Jahrhunderts,⁶⁾ oder eine in das Jahr 1527 datierte Stickerei auf Schloß Altenklingen bei St. Gallen, die durch die eingestickten Allianzwappen der Mundprat von Spiegelberg und derer von Alzheim für die Nordostschweiz gesichert ist.

Der Vergleich der Tiere und ihrer Bildung mit den Fabeltieren anderer Schweizer Teppiche, das gefleckte Einhorn, die Zeichnung des Hirsches, die Bildung des Löwen bestätigen ebenso wie die Farbgebung, die Vögel in den Ranken, die Maiglöckchenstauden die Herkunft der zwei Stücke aus einer Schweizer Werkstatt.

SCHWEIZER BILDTEPPICHE AUS DER ZWEITEN HÄLFTE DES XV. JAHRHUNDERTS MIT KIRCHLICHEN VORWÜRFEN

Hat es viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Teppiche mit weltlichen Stoffen zum größeren Teil auch von weltlichen Wirkern hergestellt wurden — eine Annahme, durch die die Lokalisierung der für Basler Besteller ausgeführten Werke und ihrer Stilverwandten auf Basel selbst, wo Bildwirker von Beruf urkundlich überliefert sind, eine Stütze gewinnt —, so ist auch die Vermutung nicht ungerechtfertigt, daß unter den Teppichen mit christlichen Darstellungen, die vielfach in der technischen und zeichnerischen Qualität den weltlichen Arbeiten nachstehen, ein großer Teil in Klöstern entstanden ist. Beweis dafür bietet eine Reihe von Stücken, die teils Wappen von Klosterfrauen, teils Stifterinnen in Nonnentracht tragen.

Der Umstand, daß auch diese für kirchliche Zwecke geschaffenen Teppiche, ähnlich wie die besprochenen weltlichen, in Stil und Qualität nicht homogen sind, läßt darauf schließen, daß auch sie an verschiedenen Orten hergestellt, von verschiedenen Künstlern entworfen wurden.

Manche dieser kirchlichen Stücke — es sind begreiflicherweise gerade jene, die nicht als Klosterarbeiten zu erkennen sind — stehen in Formensprache, Komposition und technischer Durchbildung in enger Beziehung zu den früher besprochenen Gruppen.

Ich nenne an erster Stelle ein aus Kloster Rheinau stammendes Antependium mit Verkündigung, Kreuzigung und Noli me tangere im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 84a), das mit Hilfe eingewirkter Allianzwappen (links: zwei schwarze gekreuzte Fackeln mit roter Flamme auf Weiß — Wappen der Brand aus Basel; rechts: zwei weiße Geißeln auf Rot — Wappen der Geißler aus Lostorf) auf die Schweiz lokalisiert und in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts datiert werden kann.

¹⁾ Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrh., Tafelband II, Wien 1910, Taf. 44. — ²⁾ Ibidem, Taf. 56. — ³⁾ Da ich den Teppich nur aus der Reproduktion und nicht aus eigener Anschauung kenne, wage ich über den Erhaltungszustand kein Urteil abzugeben. — ⁴⁾ A. Laugel, Georges Spetz. Biographies alsaciennes. Revue alsacienne illustrée. Strasbourg 1900. — ⁵⁾ So bei Meister E. S., beim Meister der Berliner Passion, bei Schongauer etc. — ⁶⁾ Franz Xaver Kraus, Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Freiburg i. Br. 1887, S. 142, 145.

Bestellerin und Stifterin dieses Werkes war Margarethe Brand zu Basel, die Gattin Peter Geißlers aus Lostorf, genannt die Lostorffin, die, jung verwitwet, sich wohltätigen Werken zuwandte und nach ihrem 1474 erfolgten Ableben in der Kartause zu Basel begraben wurde.¹⁾ Vielleicht ist das Rheinauer Antependium eine Arbeit der „heydenswerckerin Berbelin Langenstein“, die in den Basler Steuerlisten des Jahres 1454 in der Vorstadt zum Kreuz im Hause der „Loschtorffin“ wohnend erwähnt wird.²⁾

Im Stil dieses Werkes klingen mannigfache Erinnerungen an andere Schweizer Arbeiten an. Ja, es erscheint bei genauerem Vergleich als eine deutliche Fortbildung des Stils der Krauchthal-Teppiche. Man vergleiche das *Noli me tangere* bei Pringsheim (Taf. 36b). Überraschend ist die Ähnlichkeit der Typen mit den allzugroßen, in die Augenwinkel geschobenen Augäpfeln, verwandt die Bildung der Haare, der Verlauf der holzschnittartig gezeichneten Faltenlinien, die Heiligenscheine. Auch die Streifung des Bodens kehrt hier wieder. Nur hat es den Anschein, als ob auf dem Rheinauer Antependium bereits weniger von der dritten Dimension abstrahiert sei. Es zeigen sich Symptome einer Raumvertiefungsabsicht, sowohl in Architektur und Fliesenboden der Verkündigung — der Baldachin über der Madonna ist dem Thronbaldachin auf dem Wildleute-Teppich in Besançon (Taf. 66) sehr ähnlich — als auch im umzäunten Garten, in dem Christus, der Magdalena erscheint. Trotzdem schließt auch hier eine den ganzen Bildraum überspannende Blättertapete — in der nämlichen Bildung, wie wir sie auf vielen weltlichen Stücken sahen — den Hintergrund ab.

Zusammenhänge mit der Holzschnittillustration liegen auch hier zutage. Ein Einblattholzschnitt mit der Kreuzigung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel³⁾ zeigt in der Zeichnung des Christuskörpers, in der Anordnung der linken Gruppe Ähnlichkeit mit unserem Antependium. Auch die Holzschnitte in dem Hauptwerk der Basler Buchillustration, dem bei Bernhard Richel 1476 gedruckten „Spiegel menschlicher Behaltnis“,⁴⁾ sind reich an Übereinstimmungen. Ich bilde zum Vergleich das Blatt mit Christus als Gärtner ab (Abb. 53). Der runde, von einem geflochtenen Zaun umschlossene Garten mit wenigen Bäumen, Typus und Kontur der Heilandsgestalt, die ganze Komposition sind im wesentlichen identisch.

Dieselbe Szene kehrt, ganz ähnlich komponiert, im Gegensinn auf einem andern gewirkten Antependium wieder, das aus der Sammlung Lipperheide⁵⁾ in das Berliner Schloßmuseum gelangt ist (Taf. 84b). Auch hier sind drei Szenen aus der Geschichte Christi dargestellt, getrennt und begrenzt durch schmale Streifen mit buntem Treppemuster, wie es auch sonst häufig auf Schweizer Arbeiten zu finden ist.

Die Stifter dieses Stückes haben statt ihrer Wappen zwei Buchstabenpaare unter Kronen in den obren Ecken anbringen lassen, „b w“ und „r e“, das letztere im Gegensinn, wohl die Anfangsbuchstaben ihrer Namen, die zu deuten kaum gelingen dürfte.

In kompositionellen und technischen Einzelheiten wie auch in der Farbgebung zeigt dieses Stück mit den besprochenen Schweizer Arbeiten mannigfache Berührungspunkte. Man beachte die ornamental geschwungene Eichenranke, die den Hintergrund abschließt, die Behandlung des Bodens,⁶⁾ den geflochtenen Zaun, die Verwendung von Leinenfäden und Knüpfarbeit. In der Raumauffassung steht es dem Rheinauer Antependium nahe. Aber Typik und Faltenbehandlung zeigen einen abweichenden Stil. Die hageren Gesichter, die ungleichmäßige Haarbehandlung, die Zeichnung der Augen, die Faltenbildung, die an sich schon an den Faltenstil der Grabstichelarbeiten denken läßt — man beachte insbesondere das Gewand der heiligen Magdalena mit den in Häkchen auslaufenden Faltenlinien — all dies sind Merkmale, die bezeugen, daß wir es hier vielleicht mit einem singulären Werke des Haus- oder Klosterfleißes zu tun haben.

¹⁾ In einer Zeichnung Büchels im Kupferstichkabinett zu Basel ist die Kopie ihres Grabsteins samt der Inschrift erhalten. Die Mitte der Grabplatte nahm die Figur der Bestatteten ein, zu ihren Füßen befanden sich zwei Wappenschilder, die genau denen des Rheinauer Antependiums entsprachen. Vgl. E. A. Stückelberg, Die Stifterin des Antependiums zu Rheinau. Anz. f. schweizerische Altertumskunde 1896, S. 87. — ²⁾ R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Hist. Mus. 1918, S. 44, Anm. 19. — ³⁾ Emil Major, Holzschnitte des XV. Jahrh. in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Taf. 2. — ⁴⁾ Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration, S. 10. — ⁵⁾ Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers. I. Abt. Textilarbeiten. Versteigerung, München 1909, Nr. 2621. — ⁶⁾ Zu beachten ist, daß hier die großen Maßglöckchen wiederkehren, die wir als charakteristische Blume auf Schweizer Wirkereien feststellten.



Abb. 53. *Noli me tangere*. Holzschnitt aus dem Spiegel menschlicher Behaltnis. Basel, Bernhard Richel 1476.



Abb. 54. Noli me tangere. Kupferstich des Meisters E. S. (L. 153).



Abb. 55. Auferstehung. Kupferstich des Meisters E. S. (L. 152).

Im übrigen haben hier als unmittelbare Vorlagen Stiche des Meisters E. S. gedient. Wenigstens bei zweien der Darstellungen ist dies unzweifelhaft. Man vergleiche zum Beispiel den Stich mit dem Noli me tangere L. 153 (Abb. 54),¹⁾ der auf dem Teppichbild im Gegensinn kopiert wurde. Alle Hauptmerkmale der Komposition stimmen überein: Form und Umfang des Landschaftsausschnittes, der Abschluß durch den geflochtenen Zaun, die Figur der Magdalena mit dem emporgewendeten Kopf, den wallenden Haaren, der Haltung der Hände, die Hauptfaltzüge ihres Gewandes, die Figur des Heilands mit Schaufel und Kreuzfahne. Wie ähnlich ist die Haltung seiner Hände, die Bildung seines Körpers, die Schrittstellung, der Fall des Gewandes mit zwei akzentuierten, am Boden fortflutenden Zipfeln. Auch aus dem Stich der Auferstehung L. 152 (Abb. 55)¹⁾ sind auf der Teppichdarstellung einzelne Motive übernommen: der schräg über das Bildfeld gestellte Sarkophag und seine Form, die Figur des Heilands in Haltung und Körperform und der an der rückwärtigsten Ecke des Sarkophags mit behelmttem, auf die Arme gestütztem Kopf schlafende Wächter.

Größere Stilähnlichkeit mit dem Rheinauer Antependium zeigt ein Wirkstreifen mit Ölberg und Auferstehung im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 85), auf dem die fromme Stifterin betend in Nonnentracht eingewirkt ist.

Die Bildung der Köpfe, die Zeichnung der Haare in parallelen Strähnen, die Form der Augen, der Füße, der Heiligenscheine ist ebenso zu vergleichen wie die Bäume, der geflochtene Zaun, die Versuche der Raumerweiterung durch Einbeziehung von Landschaft und Architekturen.

Der Zusammenhang mit der Buchillustration wird hier in der klar abgesetzten, eckigen Faltenbehandlung, in der Zeichnung der Haare besonders deutlich. Bezeichnend für diesen Holzschnittstil sind insbesondere die Augen der schlafenden Jünger. Der Typus des Heilands, die geflochtene Hecke, die Bildung der Hügel kehren in verwandter Form auf einem kolorierten Einblattdruck mit der nämlichen Szene in der Bibliothek zu St. Gallen wieder.²⁾

In dieselbe Stilrichtung fällt ein reizvoller, gewirkter Wandbehang, den R. F. Burckhardt vor kurzem für das Historische Museum in Basel erworben hat (Taf. 86). Die Mitte der Komposition bilden drei Szenen aus dem Leben Jesu, die Darstellung im Tempel, Christus als Gärtner, der Einzug in Jerusalem, die von je zwei im Gespräch zueinander gewendeten Heiligenpaaren flankiert werden.

¹⁾ Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog etc., II. Bd., Taf. 59. — ²⁾ Ad. Fäh, Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen. Straßburg 1906, Taf. 9.



Abb. 56. Gewirktes Antependium mit Hortus clausus. Berlin, Sammlung James Simon im Kaiser-Friedrichs-Museum.

Burckhardt, der das Stück in einer vorbildlichen Untersuchung zum erstenmal veröffentlicht hat,¹⁾ konnte für den Nachweis der Herkunft wichtige Argumente erbringen. Den Ausgangspunkt seiner Beweisführung bilden die eingewirkten Wappen, von denen das rechte größere (in Gelb auf schwarzem Sparren eine aufgesetzte schwarze Halblilie) als das des 1518 im Mannestamm erloschenen Basler Achtburgergeschlechts Schönkind erkannt wurde. Ein historischer Wegweiser, der auf die Entstehung des Werkes in Basel, dem wichtigsten Schweizer Wirkzentrum, deutet. Der Umstand, daß auf dem Teppich vier Dominikanerheilige (Margarethe von Ungarn, Dominikus, Petrus Martyr und Thomas von Aquino) dargestellt sind, rechtfertigt den Schluß, daß das Werk für ein Dominikanerkloster, ja mit Hinblick auf die zu Füßen der heiligen Margarete kniende Stifterin in Dominikanernonnentracht für ein Frauenkloster dieses Ordens angefertigt wurde. In Betracht kommen die beiden Klöster St. Maria Magdalena zu den Steinen und das Kloster Klingental. Da nun in den Akten des Steinenklosters der Name Schönkind nicht vorkommt, in denen des Klingentaler Klosters dagegen im XIV. und XV. Jahrhundert drei Guttäter und nicht weniger als fünf Klosterfrauen aus dieser Familie nachzuweisen sind, so ist Burckhardts Annahme, daß die Wirkerei für das Kloster Klingental in Basel gearbeitet wurde, nicht anfechtbar. Unter den fünf Klosterfrauen kommt einzig Anastasia Schönkind — „swester Steßlin“ genannt — als Hauptstifterin des Teppichs in Frage;²⁾ denn ihr Name erscheint in den Jahren zwischen 1452 und 1475 sehr häufig in dem Einnahmen- und Ausgabenbuch des Klosters Klingental. 1475 wird sie als „selig“ bezeichnet.

Burckhardt gelangt auf Grund der Stilbetrachtung, wobei er insbesondere auf die zierliche Haltung der Hände verweist, die schon Schongauers Formensprache verraten, zu dem Schluß, daß das Werk erst nach dem Tode der Bestellerin, also vermutlich erst in den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts, entstanden sei. Mich dünkt mit Rücksicht auf die Form des Tapetenmusters, die an viel ältere Bildungen anknüpft, mit Rücksicht auf die durchaus flächenhafte Komposition, auf die völlig isokephale Anordnung der Figuren, die von dem Bestreben diktiert erscheint, die dekorativen Werte des roten Teppichgrunds voll zur Wirkung zu bringen, eine Entstehung noch in den siebziger Jahren wohl möglich.

Der Zusammenhang mit den früher besprochenen Werken der Schule tritt in Einzelform und Allgemeinstil zutage. Insbesondere ist der Zusammenhang mit den zwei Antependien in Zürich (Taf. 84 a und 84 b) erwähnenswert. Die Gesichtstypen, die Haare, Bärte, Augen erinnern in ihrer Bildung an das Antependium mit Ölberg und Aufreihung, während die Faltenwiedergabe — man beachte, wie die steil herabwallenden Frauengewänder in stumpfem

1) Rudolf F. Burckhardt, Zwei oberrheinische gotische Wirkereien im Historischen Museum zu Basel. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde N. F. XXII. Bd. (1920), S. 247. — 2) Das rechte kleinere Wappen konnte bisher nicht mit voller Sicherheit identifiziert werden. Immerhin ist der Umstand bemerkenswert, daß es sich außer auf dem Teppich nur noch einmal in Basel findet, und zwar auf der Zeichnung eines Grabsteins aus dem Kloster Klingental, eine neue Bestätigung für die Richtigkeit der Lokalisierung. Vgl. Burckhardt, Anz. f. Schweiz. Altertumskunde N. F. XXII., S. 251.

Winkel gebrochen, am Boden fortfluten — oder die Behandlung des Bodens und Pflanzenwuchses mit dem Antependium der Margarethe Brand Verwandtschaft zeigen.

Endlich spinnen sich auch von diesem Werke wie von den besprochenen deutliche Fäden zur Holzschnittillustration. Burckhardt vermochte sogar durch Hinweis auf die analogen Szenen in dem bei Drach in Speyer gedruckten „Spiegel menschlicher Behaltens“, der zwischen 1476 bis 1480 illustriert wurde, die, wie ich entgegen Burckhardt glaube, wohl nicht unmittelbaren, sicherlich aber mittelbaren Vorlagen für die drei biblischen Teppichbilder festzustellen.

In enge Beziehung zu den eben besprochenen Stücken möchte ich einige andere Bildwirkereien setzen, die, ebenfalls in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden, wenn auch im Stil nicht gleichartig, doch als demselben Kunstkreis zugehörig zu erkennen sind.

Eines dieser Stücke, das Fragment eines Antependiums mit der Madonna und drei Heiligen, darunter Cosmas und Damian, die einem Knaben ärztlichen Beistand leisten, befindet sich in der Sammlung Figdor in Wien (Taf. 87). Vor einer Granatapfeltapete sind hier die Figuren wieder ganz flächenhaft nebeneinandergereiht. Wenn auch plumper und ungelinker, zeigen sie doch Ähnlichkeit mit den Gestalten auf andern Schweizer Arbeiten. Man vergleiche zum Beispiel den Typus des Heiligen rechts von der Madonna mit dem Christus der Auferstehung in Zürich (Taf. 85), oder die zwei Arten der Haarbehandlung hier und dort, teils in parallelen hellen und dunkleren Strähnen, teils in Hakenlocken, oder die Zeichnung der Augen, die Wangenkreise und Kinnlinien und anderes mehr.

Demselben Stilkreis ist auch das fragmentierte Antependium mit den fünf Heiligen Christophorus, Johannes der Evangelist, Johannes der Täufer, Hieronymus und Onufrius anzugliedern, das bei Aufhebung des Klosters Muri nach Gries bei Bozen gelangte (Taf. 88). Wie die Herkunft aus altem Schweizer Klosterbesitz weist auch der Stil in seinen Einzelheiten auf die Entstehung in der Schweiz: die Hakenlocken und der Ausdruck der Gesichter, die Zeichnung der Hände, Füße und Heiligenscheine, der mit Blumenstauden bewachsene Bodenstreifen, die Seidenmustertapete, die ähnlich wie auf dem Greifenteppich in Berlin (Taf. 54) und auf den Wildeute-Teppichen in Sigmaringen und Württemberg (Taf. 57 und 56) mit Fransen am unteren Rand in welliger Linie die schmale Bühne begrenzt;¹⁾ lauter Merkmale, durch die sich auch dieses Stück den Schweizer Gruppen sichtbar einfügt.

Die beiden Johannesgestalten erscheinen als direkte Weiterbildung der ganz ähnlichen Figuren auf dem Krauchthal-Teppich in Thun (Taf. 37–39) und finden ihre nächsten Verwandten auf zwei Fragmenten, die, beide nach demselben Karton gewirkt, einzelne männliche Heilige zwischen laubumwundenen Säulchen unter krabbenbesetzten Eselsrückenbogen zeigen. Das eine der Stücke mit Severus und den beiden Johannes, zum Vermächtnis Peyre gehörig, ist im Musée des Arts décoratifs zu Paris (Taf. 89), das andere in der Sammlung elsässischer Altertümer zu Straßburg (Taf. 90). Von der fransenbesetzten Seidentapete bis zur Zeichnung der Hände und Füße, der Haare und Gewandfalten kehren alle bezeichnenden Merkmale der Schweizer Bildwirkerei wieder. Insbesondere schlagen die Typen eine Brücke zu den weltlichen Stücken. Man vergleiche Johannes den Evangelisten mit den Jünglingen auf dem Minne-Teppich in Paris (Taf. 71b). Die zierlichen laubumwundenen Säulchen finden sich in ähnlicher Form auf einem Schrotblatt mit dem heiligen Andreas in der Stadtbibliothek zu St. Gallen.²⁾

Mit der besprochenen Gruppe ist endlich das etwas später entstandene Fragment mit Johannes dem Täufer im Kunstgewerbemuseum zu Dresden (Taf. 91) stilverwandt.

An das Antependium mit fünf Heiligen (Taf. 88) schließt sich stilistisch ein anderes Antependium, das ebenfalls aus Kloster Muri nach Gries gelangte und das die Anbetung des Kindes zwischen den Heiligen Heinrich und Kunigunde darstellt (Taf. 92). Die Gesichtsbildung, die Haar- und Bartbehandlung, der Verlauf der Faltenlinien und Farbflächen, die Struktur des Bodens und die Art seiner Flora, der herabschwebende Engel zeigen weitgehende Übereinstimmungen. Mit den älteren Antependien teilt dieses Stück den unsicheren Versuch, die flächenhafte Reihung der Figuren zugunsten einer Andeutung der Räumlichkeit, einer Einbeziehung der Landschaft aufzugeben. Zu den Argumenten, mit denen Vorgeschichte und Stilübereinstimmung die Lokalisierung auf die Schweiz stützen, gesellen sich hier noch zwei Schweizer Stifterwappen der Familien von Efringen und von Businger. Es handelt sich um die Allianz des Bernhart von Efringen, Ritter und Mitglied des Rats zu Basel, der in Urkunden zwischen 1427 und 1488 erwähnt wird, und der Schwester Heinrich Busingers, des Herrn zu Heidegg.³⁾ Der Stil des Stückes — man beachte

¹⁾ Auch in technischen Details schließt sich das Stück den andern Schweizer Arbeiten an; so kehrt bei den Blumenstauden rechts unten die Gepflogenheit wieder, die Blüten durch die schachbrettartige Verflechtung zweier verschiedenfarbiger Fäden zu bilden, wie wir es schon mehrfach fanden, z. B. bei den Hopfenranken des Wildeute-Teppichs im Österreichischen Museum zu Wien, auf dem Wildeute-Teppich in Klagenfurt etc. — ²⁾ Ad Fäh, Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen, Taf. 15. — ³⁾ Ich bin für diese Notizen Herrn Dr. Robert Durrer in Stans zu besonderem Danke verpflichtet. Vgl. auch Merz, Burgen des Sissgau, Bd. I, S. 243.

den spätgotischen Architekturrahmen mit dem naturalistisch wuchernden Blattwerk — verweist seine Entstehung frühestens in die achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts.

* * *

Stilbesonderheiten der älteren Antependien in Zürich vereinigen sich mit Eigentümlichkeiten der Stücke aus Kloster Muri in einem Bildteppich im Historischen Museum zu Basel, der fünf weibliche Heilige darstellt (Taf. 93).

Stimmt die Zeichnung der Augen, die Stilisierung der Haare in parallelen helleren und dunkleren scharfkonturierten Strähnen, stimmt die Bildung der Nimben — man vergleiche sie mit den Nimben des Rheinauer Antependiums — mit der Gruppe der Ersteren überein, so zeigt die Verwandtschaft der Gesichtstypen — man vergleiche Dorothea mit Johannes (Taf. 88) oder Helena (Taf. 92) — oder die fransenbesetzte Granatapfeltapete — einen unzweifelhaften Zusammenhang mit letzteren. Die Beziehung zu zeitgenössischen Holzschnittillustrationen drängt sich auch bei Betrachtung dieses Stückes unabweisbar auf. Die außerordentlich starke dekorative Wirkung dankt es zum großen Teil der rotleuchtenden Hintergrundtapete, die eine mächtige Farbdominante bildet.

Endlich wird der Schweizer Ursprung auch durch die Darstellung der in der Schweiz verehrten heiligen Verena bestätigt, die zu Zurzach die Alemannen bekehrt haben soll. Im Chor der Stiftskirche dieses Ortes findet sich auf einem Wandgemälde eine unserem Teppichbild in Stil und Haltung ähnliche Darstellung der Heiligen mit ihren Attributen, Krug und Kamm.¹⁾

* * *

Der Stil des Basler Antependiums (Taf. 93) erscheint fortentwickelt und zu größerer Monumentalität entfaltet in drei zusammengehörigen Fragmenten, die mit Hinblick auf das völlig identische Granatapfelmuster des Hintergrundes wohl einst ein Ganzes gebildet oder doch zu einer Serie gehört haben. Es sind ein Tod des Täufers in der Sammlung Enzenberg auf Schloß Tratzberg in Tirol (Taf. 94a), die Taufe Christi (Taf. 94b) und die Madonna mit Kind (Taf. 95) im Schloß Liechtenstein in Württemberg. Die Zusammenhänge mit den besprochenen Werken sind auf den ersten Blick klar. Sie zeigen sich in den Kopfformen, in der Zeichnung der Gesichtsteile — wobei besonders auf die Bildung der Augen und Nasen verwiesen sei — in der Behandlung der Haare, der Darstellung des Bodens und der Pflanzen; die großen weißen Maiglöckchen erscheinen hier ganz wie auf dem Antependium mit der Anbetung aus Muri und auf vielen weltlichen Stücken. Wie ähnlich ist die Madonna der heiligen Magdalena auf dem Stück in Basel (Taf. 93), wie ähnlich der taufende Johannes mit seinen wildflatternden Hakenlocken dem heiligen Heinrich auf dem Antependium aus Muri (Taf. 92). Der Täufer aber hat auf der Enthauptung, wo er als wilder Mann gebildet ist, die Taille umkränzt, wie die Wildleute auf den weltlichen Arbeiten.

Während die zum Vergleich herangezogenen Stücke noch den achtziger Jahren entstammen, dürften die drei Fragmente kaum vor dem Ende des Jahrhunderts entstanden sein. Darauf deutet sowohl der monumentale Zug, der den Darstellungen eignet, wie die stärkere Stofflichkeit, der mächtigere Faltenwurf der Gewänder, denen nichts mehr von der kleinlicheren Faltelung der früheren Zeit anhaftet. An Stelle der flächenhaft linearen Bildungen ist eine Modellierung in Licht und Schatten getreten — man betrachte daraufhin den Mantel der Madonna — wodurch die plastische Wirkung der Figuren wesentlich gesteigert erscheint.

* * *

Stilverwandte, wenn auch weniger bedeutende Werke vom Ende des Jahrhunderts sind zwei Antependien, die aus Kloster Hermetschwyl bei Bremgarten in den Besitz des Historischen Museums zu Basel gelangten (Taf. 96a und Taf. 96b). Auf dem einen ist die Auferstehung Christi zwischen den Heiligen Magdalena und Veronika, auf dem anderen die Ausgießung des heiligen Geistes dargestellt. Zwei Stifterwappen der Hettlingen und Hofstetten auf dem ersteren bezeugen die Schweizer Herkunft, die auch durch Stilzusammenhänge deutlich belegt wird. Eine der Stifterinnen war vermutlich Veronika von Hettlingen, die in den Jahren 1496 bis 1498 Meisterin im Kloster Hermetschwyl war.²⁾ Die Entstehung der Stücke in diesem Kloster selbst ist sehr wohl möglich. Sind uns doch Nachrichten erhalten, die die Übung der Wirkkunst in dem benachbarten Bremgarten urkundlich bestätigen.³⁾

¹⁾ Vgl. E. A. Stückerberg, Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters. Zürich 1903. — ²⁾ Daß sie die Stifterin war, bezeugt die Darstellung ihrer Namenspatronin auf dem Teppich. — ³⁾ Vgl. oben S. 82.

Der Stilvergleich ergibt ein Netz loserer und engerer Beziehungen. Ich nenne als Beispiele die Ähnlichkeit des jugendlichen Johannes auf der Ausgiebung mit dem Evangelisten auf dem Fragment in Paris (Taf. 89). Es ist der nämliche Kopf mit denselben Konturen, Augen, Haarlocken und Gesichtslinien. Oder die Verwandtschaft der Haarbehandlung beim heiligen Petrus, der rechts neben der Madonna sitzt, mit der des heiligen Josef der Anbetung aus Muri und anderes mehr. Doch zeigt das Pfingstfest aus Hermetschwyl eine Fortentwicklung in der Richtung stärkeren Naturalismus und eingehenderer Differenzierung der Typen. Die Hände sind ausdrucksvoller, die Gewänder plastischer geworden. Der Einfluß Schongauers, der am Ende des XV. Jahrhunderts am Oberrhein die Herrschaft des Meisters E. S. ablöst,¹⁾ ist hier in frühen Regungen zu erkennen. Der Vergleich des Pfingstfestes mit der Typenschilderung auf Schongauers Stich mit dem Tod der Jungfrau²⁾ gibt Aufschluß über diese Beziehungen.

Die Schongauersche Richtung der Nordschweizer Kunst wird auch durch ein Wirkfragment der Sammlung Figdor vertreten, das Gottvater und sechs heilige Frauen mit Spruchbändern darstellt (Taf. 97). Die rundlichen Gesichter mit den hohen, breiten Stirnen, dem üppigen Haar und dem lieblich sanften Ausdruck ähneln den Figuren auf Stichen Martin Schongauers und auf den ihm zugeschriebenen Bildern und Zeichnungen. Als Beispiel vergleiche man eine Zeichnung seiner Schule mit fünf weiblichen Heiligen in der Kunstsammlung zu Basel.³⁾

Farbgebung, Technik und Stilmerkmale verbinden auch dieses Stück aufs engste mit anderen Schweizer Arbeiten. Das Wappen der Tiroler Familie Mareit ist nur aufgestickt und als späterer Besitzerstempel zu werten.⁴⁾ Das rote Tapetenmuster des Hintergrunds erscheint hier krauser und unruhiger, während die Ornamentalisierung der Gesichtszüge durch vervielfältigte, aus Wirkspalten gebildete Umrißlinien, die wir längst als Eigenheit der Schweizer Bildwirkkunst erkannt haben, hier besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

* * *

Einen abweichenden Lokalstil, in dem ebenfalls Untertöne Schongauerischer Art durchklingen, zeigt das Antependium mit dem Hortus conclusus im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 98/99).

Durch die eingewirkte Jahreszahl 1480 ein fester Punkt in unserer Chronologie, bedeutet dieses Stück, das durch Stil und historische Belege mit voller Bestimmtheit auf die Schweiz lokalisiert erscheint, die Einleitung der letzten Phase der Schweizer Bildwirkkunst.

Das Werk befand sich früher in der Heiligenkreuzkapelle zu Lachen im Kanton Schwyz und zeigt drei Stifterbildnisse mit Wappen, zwei Nonnen und einen höfisch gekleideten Jüngling. Der Jüngling und die Nonne in der rechten Ecke waren, wie die Wappen lehren, Mitglieder der Schweizer Familie von Irmensee. Das Wappen der linken Nonne konnte ich bisher nicht deuten. Immerhin läßt die Ordenstracht der beiden Frauen an eine Klosterarbeit denken.

Die Schweizer Bildwirkkunst hat hier viel von ihrer dekorativen Prägnanz, von der Eigenart ihres Textilstils verloren. Ein kleinlicher Naturalismus, der in keiner Weise das Bildganze erfaßt, sondern sich in Einzelheiten, wie in der Individualisierung der Blumen- und Blätterspezies, in der Charakterisierung der Tiere etc., zersplittert, hat die großzügige Stilisierung, die harmonische Rhythmik der früheren Werke verdrängt. Die Annäherung an das Tafelbild ist wohl hier noch nicht vollzogen, aber doch in die Wege geleitet. Die Bildkomposition erscheint noch aufgelöst in Summanden der Darstellung. Der Blick gleitet zwischen Jungfrau und Engel hin und her, abgelenkt durch die naturalistischen Blumenstauden und durch die in umständlicher Weise dargestellten Symbole der lauretanischen Litanei.

Erinnerungen an Schongauer drängen sich bei Betrachtung der Hauptfiguren auf. Insbesondere läßt die scharfbrüchige Faltenbehandlung an Kupferstiche dieses Meisters denken.

* * *

Einflüsse seiner Graphik zeigt auch ein Antependium mit dem Hortus conclusus im Kaiser Friedrich-Museum (Sammlung James Simon) in Berlin (Abb. 56), das durch seine starke spätgotische Stilisierung und durch die eigenartige Landschaft mit Darstellung einer türmreichen Stadt am Meer eine Sonderstellung einnimmt.

* * *

¹⁾ Über den Einfluß Schongauers in der Schweiz, speziell in Basel vergleiche Daniel Burckhardt, Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel. Jahrb. der Preuß. Kunstsamml., Bd. 14. — Idem, Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des späteren Mittelalters. Festbuch zur Eröffnung des Hist. Mus. Basel, 1894. — W. Wartmann, Tafelbilder des XV. und XVI. Jahrs. Neujahrsblatt 1922 der Zürcher Kunstgesellschaft. — ²⁾ Max Lehrs, Martin Schongauer. Veröffentlichung der graphischen Ges. V., Berlin 1914, Taf. XXX. — ³⁾ Paul Ganz, Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrs. Basel 1904, I, Taf. 31. — ⁴⁾ Das Stück wurde von Dr. Figdor aus dem Besitz der Familie Mareit in Tirol erworben.

Derselben Stilphase gehört ein Behang im Züricher Landesmuseum an, der die Einhornjagd in ganz untraditionell naturalistisch-weltlicher Weise darstellt (Taf. 100). Insbesondere die zwei Jäger, die ängstlich hinter einem Felsen hervorlugen, sind eine genrehafte Beigabe, die mir auf keiner anderen Darstellung des Stoffes begegnet ist.

Das neue Naturgefühl zeigt sich auch hier in dem bewußten Einbeziehen der Landschaft in die Darstellung, einer Landschaft, die aus einer Fülle naturalistischer Einzelbeobachtungen und Einzelmotive mosaikartig zusammengesetzt ist. Als Wasserfall strömt aus einem der kahlen Felsblöcke, die den Hintergrund abschließen, eine Quelle. Sie weitet sich zu einem kleinen Bach, der raumvertiefend die dicht mit hohen Blumenstauden bewachsene Wiese des Vordergrundes teilt. Zwischen Blumen und Figuren aber tummeln sich verschiedene kleine Tiere, ein Widder, der einen Jäger bedroht, Hunde, Enten, Schnecken, deren Eigenart durch die formelhafte Wiedergabe typischer Handlungs- und Bewegungsmotive realistisch gekennzeichnet ist. Wir sehen hier deutlich, wie die während des ganzen XV. Jahrhunderts wirksamen dekorativen Tendenzen des Wirkteppichs hinter naturalistischen Bestrebungen zurücktreten.

Gesichtsformen, Augenzeichnung, Modellierung und Farben erinnern an ältere Schweizer Arbeiten. Eine große Maiglöckchenstaupe nimmt auch hier den Mittelpunkt des Bildes ein. Die Entstehung des Werkes ist dem Ausgang des XV. Jahrhunderts zuzuschreiben, eine Datierung, für die die Ärmeltracht der Jungfrau und die Kopfbedeckung des Jägers zeugen.

Das Sprüchlein des Jägers: „ich äg noch truwē, find ich die
kein liebē zit gelebt ich nie!“

das wir in dem nämlichen Wortlaut und ebenso in alemannischer Mundart auch auf einem elsässischen Wirkteppich des XV. Jahrhunderts mit einem reitenden Liebespaar wiederfinden (Taf. 140),¹⁾ ist als Äußerung aus derselben psychischen Sphäre des späteren Mittelalters interessant, für die wir schon auf den Teppichen der ersten Jahrhunderthälfte mannigfache Ausdrucksformen fanden.

Die hohe Wertung der Treue als Lebensziel bildet auch das Substrat der Darstellung auf dem Fragment mit der Wägerin in der Sammlung Figdor (Taf. 101), das ich dem Stück mit der Einhornjagd stilistisch angliedern möchte. Jedenfalls steht es dem letzteren Werk in Frauentypus und Gewandbehandlung, in der Bildung der Hände und in farbigen Einzelheiten nahe.

Dargestellt ist ein Mädchen, das, wie auch die teilweise verstümmelte Inschrift bestätigt („je lenger je lieber (?) bin ich hold, sie wigt? das? silber und das goldt.“), die Blume Jelängerjelierer, die derselben Pflanzenfamilie wie der Hollunder angehört²⁾ und ohne Zweifel ebenfalls ein Symbol der Treue war,³⁾ gegen Gold und Silber abwägt.

Die Darstellung steht in der Schweizer Kunst nicht vereinzelt. Auf einem gestickten Kissen der Sammlung Iklé in St. Gallen von 1592 erscheint ebenfalls eine Wägerin. Aber während auf dem Wirkteppich die Treue schwerer wiegt, ist auf der Stickerei die Feder auf der einen Wagschale schwerer als die durch zwei verschlungene Hände symbolisierte Treue.⁴⁾

FRANKOFLÄMISCHE EINFLÜSSE IN DER SCHWEIZER WIRKKUNST DES JAHRHUNDERTENDES

Den besprochenen Werken, die die naturalistische Epoche des Bildteppichs einleiten, möchte ich ein gewirktes Antependium anschließen, das, wenn auch nicht unmittelbar stilverwandt, doch allgemeine Merkmale derselben Stilphase zeigt. Es ist ein Teppich mit der Verklärung Christi zwischen den Heiligen Apollonia und Genoveva in der Altertümersammlung zu Villingen (Taf. 102).

Zwei Allianzwappen geben uns über die Stifter Aufschluß. Es sind die Wappen Rudolfs II. Mötteli von Rappenstein,⁵⁾ einer sehr bekannten Schweizer Persönlichkeit,⁶⁾ und seiner Gemahlin Walpurg Muntprat. Die Allianz fällt in die Zeit zwischen 1454 und 1482, dem Todesjahr Rudolfs. Da zwei Töchter dieses Paares, Margarete und Amalia,

¹⁾ Vgl. unten S. 131. — ²⁾ Beide sind aus der Familie der Geißblattgewächse. — ³⁾ Jelängerjelierer galt auch als die bevorzugte Pflanze der Einsamen. Vgl. M. Zucker: Über Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Repertorium XXIII. 1900, S. 488. — ⁴⁾ Die Inschrift lautet: „Drüw ist is liecht uff Erden das federen die drüw dut ufwegen.“ ! Eine weiße Leinenstickerei in derselben Sammlung, die 1553 datiert ist und ebenfalls als Schweizer Arbeit angesprochen werden muß, zeigt ebenfalls einen Mann und eine Frau mit einer Waage. Hier lauten die Inschriften: „Ich zwy treuw das sy dir bleib stet und neuw.“ „was soll ich daran wegē trew ist leichter denn ein Feder.“ — ⁵⁾ Vgl. Robert Durrer, Die Familie vom Rappenstein gen. Mötteli und ihre Beziehungen zur Schweiz. Geschichtsfreund der V Orte. XLVIII und XLIX. —

⁶⁾ Er war Chef des Handlungshauses Mötteli in Spanien um 1454, Bürger zu Ravensburg und sesshaft daselbst 1438, Bürger zu Buchhorn 1444, er zieht 1458 nach dem Schlosse Alt-Regensberg bei Zürich, das er erworben, und wird Bürger zu Zürich. Er verkauft Regensberg 1446, Bürger zu Luzern 1463 bis 1471, Landmann zu Unterwalden 1465, 1471 sesshaft in Stein am Rhein, seit 1475 zu Lindau. Er starb 1482.

Nonnen im St. Klara-Kloster zu Villingen waren, aus dem der Teppich stammt, so dürfen wir annehmen, daß sie nicht nur die Stifterinnen waren, die sich durch ihre Elternwappen verewigten, sondern auch die Verfertigerinnen, die das Stück für ihre Klosterkirche wirkten. Sie starben beide vor 1491/2,¹⁾ vor welchem Datum der Teppich also entstanden sein müßte. Nach dem vorgeschrittenen Stil der beiden weiblichen Heiligen, die zu der ungelenkten und teilweise mißverständlichen Figurenzeichnung des Mittelteils einen bemerkenswerten Gegensatz bilden, dürfte das Werk in den letzten Jahren des in Betracht kommenden Zeitraums entstanden sein.

Was bei diesem Stück besonders auffällt, ist die Ausfüllung des Hintergrunds und Bodens durch naturalistische Blumenstauden, eine Eigentümlichkeit, die wir in dieser Form weder bei der Schweizer noch sonst in der deutschen Bildwirkerkunst finden. Dagegen ist diese Art der Hintergrundfüllung eine in Frankreich und den Niederlanden im XV. Jahrhundert sehr verbreitete Art der Teppichdekoration. Insbesondere für die Schule der Touraine — ich erinnere nur an die wundervollen Tapissereien der „Dame mit dem Einhorn“ und ihre Stilverwandten,²⁾ — ist diese Gepflogenheit bezeichnend.

Waren bisher nur geringe Anzeichen eines Einflusses der im XV. Jahrhundert zu hoher Blüte entfaltenen westlichen Wirkerkunst in den deutschen Bildteppichen feststellbar, so erscheint hier ein zwingender Beweis einer solchen Beeinflussung.

Ein sonderbarer Zufall ermöglicht es im vorliegenden Fall, sogar den Weg aufzuzeigen, auf dem die Stilübertragung stattfand. Das Klara-Kloster zu Villingen besaß nämlich außer dem vorliegenden auch einen französischen Bildteppich, der die Krönung der Jungfrau darstellt und der noch heute in der Altertümersammlung zu Villingen seinen Platz neben dem deutschen Werke inne hat (Abb. 57). Der Vergleich lehrt mit geradezu überraschender Evidenz die Abhängigkeit der deutschen Arbeit von der französischen Vorlage; es sind ganz dieselben aus Blätterbüscheln emporwachsenden, zarten, blütenbesetzten Stauden, die als Streumuster den Hintergrund füllen; ja die Spezies der Pflanzen und ihre Charakterisierung sind ganz die nämlichen. Es liegt nahe anzunehmen, daß der französische Bildteppich — vorausgesetzt, daß auch er zum alten Klosterbesitz gehörte³⁾ — den wirkenden Schweizer Nonnen als Anregung und Vorbild diente.

* * *

Ließen sich in dem eben besprochenen Teppich Einflüsse der frankoflämischen Bildwirkerkunst in dekorativen Akzessorien nachweisen, so erscheinen diese Einflüsse auch in technischen und kompositionellen, in formalen und stilistischen Elementen in einem Werk, das bereits an der Schwelle der Renaissance steht und das gewissermaßen als Endglied der produktiven Entwicklung der gotischen Schweizer Heidinischwerkkunst zu betrachten ist. Es ist ein Teppich mit der Geschichte des armen Lazarus und des reichen Mannes im Historischen Museum zu Basel (Taf. 103). Schon das Format weist auf eine wachsende Beherrschung der Technik im Sinne frankoflämischer Wirkübung. Während alle bisher besprochenen Schweizer Bildwirkereien entweder schmale, lange Streifen oder kleine Kissenbezüge, selten von mehr als ein Meter Höhe sind, die auf der einfachsten Form des Wirkstuhls hergestellt werden konnten, handelt es sich nun um ein Werk von 2·58 Meter Höhe, das viel kompliziertere technische Vorrichtungen zur Voraussetzung hat. Ziehen wir in Betracht, daß in den den deutschen weit überlegenen französischen und niederländischen Wirkerschulen schon während des ganzen XV. Jahrhunderts mächtige Wirkstühle in Verwendung standen, die es ermöglichten, Stücke von 5 bis 6 Meter Höhe herzustellen — ich erinnere nur an die Schule von Tournai⁴⁾ —, so liegt es nahe, den technischen Fortschritt in Deutschland am Ausgang des Jahrhunderts auf den Einfluß der westlichen Werkstätten zurückzuführen.

Aber nicht nur äußerliche Momente, auch die ganze Struktur des Bildaufbaues weist auf Einflüsse frankoflämischer Kunstweise. Die Zusammenfassung der Handlung in viele enggedrängte Szenen, die Übereinanderschichtung in zwei Darstellungsreihen, die Art der Innenraumdarstellung und ihrer Verbindung mit der Außenarchitektur, lauter Besonderheiten, die in ganz ähnlicher Weise auf den Bildteppichen der Tournaier Schule — man vergleiche den Schwanritter-Teppich in Krakau oder die Alexander-Serie im Palazzo Doria in Rom und andere mehr⁵⁾ — aber auch auf Brüsseler Arbeiten des XV. Jahrhunderts wiederkehren. Auf diesen finden sich auch vielfach aus einem verwandten Raumgefühl konstruierte Landschaftsprospekte, eine ähnliche Freude an anschaulicher Angabe naturalistischer Einzeldinge, an der eingehenden Schilderung der Innenräume und ihrer Ausstattung.

¹⁾ Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch III, S. 108. — ²⁾ Vgl. Jules Guiffrey, Les tapisseries etc. Pl. IV. — Betty Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. München 1923. Abb. 46—55. — ³⁾ Vermutungsweise sei auf die Möglichkeit verwiesen, daß der französische Teppich eine Stiftung Rudolfs II. Mötteli war, der, wie alte Urkunden berichten, nicht nur in Spanien, sondern auch eine Zeitlang in Frankreich (in Avignon) lebte. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, Bd. III, S. 108. — ⁴⁾ Vgl. Betty Kurth, Jahrbuch der Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIV. — ⁵⁾ Ibidem, Fig. 7, 8, Taf. VII, VIII. — Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. Abb. 21, 22, 30—32.

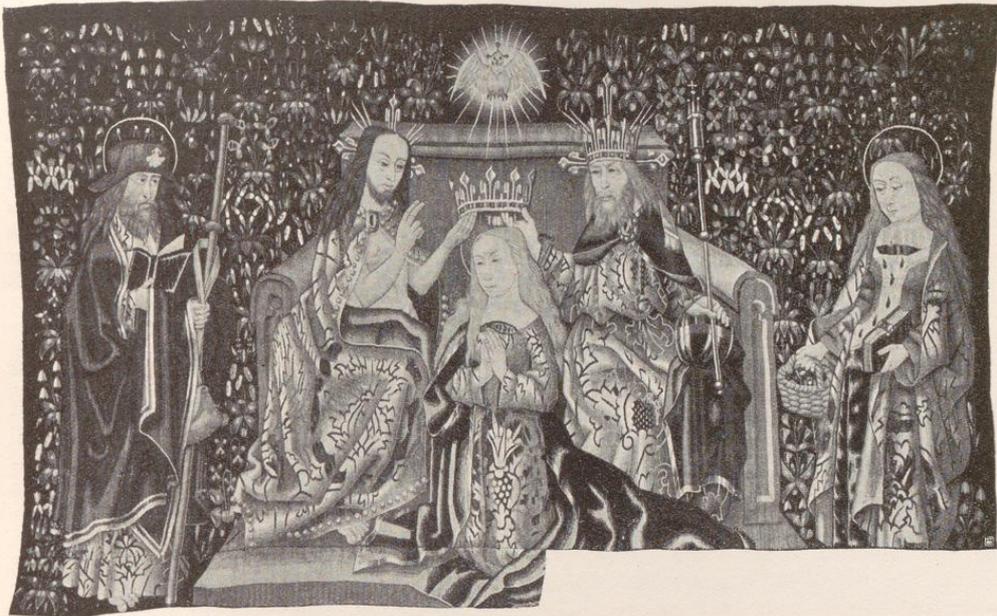


Abb. 57. Französischer Wirkteppich mit der Krönung Mariä (Schule der Touraine). Villingen, Altertümersammlung.

Die westlichen Einflüsse vermögen den deutschen Ursprung des Lazarus-Teppichs allerdings keinen Augenblick zweifelhaft zu machen. Denn wenn ich auch die Annahme, daß in dem Stadtbild des Hintergrunds das alte Basel, in dem Kirchlein auf dem Hügel St. Margarete bei Basel zu erkennen sei,¹⁾ mit größtem Vorbehalt erwähne, so scheinen mir doch Stil und Farbgebung im einzelnen, wie auch das Idiom der Inschriften, das nicht nur alle Merkmale des Alemannischen, sondern auch Eigentümlichkeiten der Schweizer Mundart trägt,²⁾ die Hypothese des Schweizer Ursprungs zu bestätigen.³⁾

Für die Datierung um das Jahr 1500 sind neben der stilistischen Weiterentwicklung vor allem die dargestellten Modetrachten maßgebend, die wie die mi-parti breitgestreiften Beinkleider der Jünglinge, die Puffärmel und Kopfbedeckungen deutlich auf diese Zeit weisen.

Die ganze anschaulich-dramatische Art der Darstellungen wie auch die Dialogform der Sprüche legen die bereits von Burckhardt-Finsler geäußerte Vermutung nahe, daß ein geistliches Spiel den Bildern als Anregung gedient habe, ein älteres Vorbild jenes im Druck erhaltenen geistlichen Dramas „Von dem Rychen Mann und dem armen Lazaro“, das im Jahre 1529 zu Zürich aufgeführt wurde.⁴⁾

Daß auch die zeitgenössische Holzschnittillustration Einfluß auf Stil und Komposition der Teppichdarstellungen geübt hat, lehrt deutlich der Vergleich mit den Holzschnitten des zu Basel von Michael Furter 1493 gedruckten „Ritters von Turn“, auf die schon Burckhardt-Finsler verwiesen hat. Man vergleiche zum Beispiel das Gastmahl des reichen Mannes mit der festlichen Mahlzeit auf Blatt 7⁵⁾ oder den Tod des Reichen mit den Sterbelagern auf Blatt 10 und 40.⁶⁾ Dies ist ein Zusammenhang, der für die Schweizer Herkunft, wie für die späte Datierung unseres Teppichs gleichermaßen Beweiskraft besitzt.

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang noch ein aus derselben Zeit stammendes Fragment der Sammlung Figdor (Taf. 104), das, wie ich glaube, auch das Sterben des Lazarus zum Gegenstande hat. Die Pilgerkleidung des am Boden Hingestreckten, der von Engeln behütet wird, weist ebenso auf diesen Stoff wie die Gestalt des Teufels,

1) Alb. Burckhardt-Finsler, Gewirkter Wollenteppich aus Basel mit der Geschichte des reichen Mannes und des armen Lazarus. Jahresberichte und Rechnungen des Ver. f. d. Hist. Mus. Basel 1899, S. 27. — 2) z. B. das noch heute in der Schweiz gebräuchliche *luog* für schauen. — 3) Der Teppich stammt vermutlich aus der Sammlung Thurneysen-Herwagen in Basel. Vgl. Quellenanhang Nr. 18 (40). — 4) „Gedruckt zu Zürich bei Augustin Friess Anno 1540.“ — 5) Rudolf Kautzsch, Die Holzschnitte zum Ritter von Turn. St. z. d. Kg. Heft 44. Straßburg 1903. Taf. 7 — 6) *Ibidem*, Taf. 10 und 40.



Abb. 58. Wirkteppich mit Liebespaaren (1548). Berlin, Schloßmuseum.

Einige wenige Beispiele mögen diesen Verfall illustrieren. So ein 1548 datierter Teppich im Berliner Schloßmuseum, der zwei Liebespaare mit dem auch sonst auf Inschriften mehrfach nachweisbaren alemannischen Spruch:

„truw ist eien werder gast
dem sy werd der hy sy vast.“¹⁾

¹⁾ So findet sich in der Wandvertäfelung des Gastzimmers im Dominikanerinnenkloster am Oetenbach neben zwei verschlungenen Händen die Inschrift: „drei ist ein gast wem sy wirt der heb sy fast den seltsamen gast.“ Vgl. Verzeichnis der Inschriften auf schweizerischen Flachschnitzereien von J. R. Rahn. Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde 1898, S. 127. — Vgl. auch Karl Bartsch, Die deutsche Treue in Sage und Poesie. Leipzig 1867.

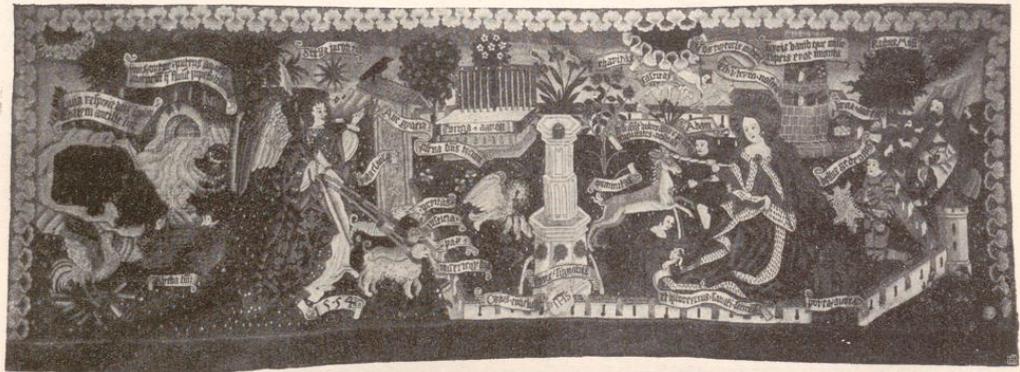


Abb. 59. Antependium mit Hortus conclusus (1554). Sarnen, Kloster.

der die Hölle für den reichen Mann heizt. Beide Figuren zeigen auch in Stil und Erfindung Analogien mit dem früher besprochenen Teppich. Im übrigen trägt das aus einer Luzerner Sammlung stammende Fragment auch sonst bezeichnende Stilmerkmale, die seine Entstehung in der Schweiz nicht zweifelhaft erscheinen lassen. Man vergleiche zum Beispiel den in Wolken schwebenden Engel mit jenem auf der Anbetung des Kindes in Gries (Taf. 92).

DAS XVI. JAHRHUNDERT

Die Schweizer Bildwirkkunst des XVI. Jahrhunderts bietet uns eine auch in den andern deutschen Wirkerschulen, die in gotischer Zeit geblüht hatten, sich wiederholende Erscheinung des Erstarrens. Wohl wird in Klöstern und vom Hausfleiß die Bildwirkerei bis weit ins XVII. Jahrhundert hinein gepflegt. Aber alle schöpferischen Kräfte sind ihr entschwunden. Alte Kompositionen, alte Motive werden unter langsamem Eindringen halbverstandener Renaissanceformen immer wieder abgewandelt.

zeigt, ein Werk, das die Tradition der gotischen Minneteppiche in Renaissancekostümen fortsetzt (Abb. 58). Oder die Antependien mit Darstellungen des verschlossenen Gartens, eines von 1549 im Besitz des Grafen Paul Durrieu zu Paris,¹⁾ eines im Kloster Sarnen von 1554 (Abb. 59), eines in der Sammlung Böhler von 1563 (Abb. 60), die uns geradezu wie Kopien des Stückes in Zürich (Taf. 98/99) anmuten. Oder ein einst in der Sammlung Meyer-am-Rhyn befindliches Kissen von 1589 mit der Einhornjagd (Abb. 61), das die Einhornjagd im Züricher Museum (Taf. 100) offenkundig kopiert.

Wo jedoch neue Darstellungstoffe in das Gesichtsfeld der lokalen Kunstübung dringen, wie auf dem gewirkten Kissen von 1585 mit Virgils Ehebrecherfalle in der Sammlung Figdor (Abb. 62), das durch Berner Wappen²⁾ auf die Schweiz festgelegt erscheint,³⁾ oder auf dem dem 1559 datierten Kissen derselben Sammlung, das eine Frau mit zwei Liebhabern darstellt (Abb. 63),⁴⁾ oder endlich auf dem kompositionell reizvollen Behang von 1573 in der Sammlung



Abb. 61. Gewirktes Kissen mit Einhornjagd (1589). Gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt.

¹⁾ Paul Durrieu, *La légende du Roi de Mercie dans un livre d'Heures du XVe siècle*. Monuments et Mémoires Piot. Paris 1921. Fig. 2, p. 21. — ²⁾ Wappen der Familien Tschärner (ein goldenes Hauszeichen auf Blau) und Wurstemberger (ein weißes Kreuz zwischen silberner Krone und silbernem Halbmond auf Blau). Die Stifter des Teppichs waren David Tschärner (geb. 1536, gest. 1611) und die zweite seiner drei Frauen, Barbara Wurstemberger (gest. 1587), mit der er sich 1568 vermählte. Das Stück stammt überdies aus altem Solothurner Familienbesitz. ³⁾ Vgl. Betty Kurth, *Des Zauberers Virgil Ehebrecherfalle auf Werken der nordischen Renaissance*. Städel-Jahrbuch, Bd. III. 1923, S. 49. — ⁴⁾ Die beiden letztgenannten Teppiche stammen aus der Sammlung Abt in Luzern. Das Kissen mit der Frau zwischen dem alten und jungen Liebhaber ist nach einem Holzschnitt des Urs Graf gewirkt. Vgl. Emil Major: in *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, N. F., Bd. XXVI (1924).



Abb. 60. Gewirktes Antependium mit Hortus conclusus (1563). München, Sammlung Böhler.



Abb. 62. Gewirktes Kissen mit Virgils Ehebrecherfalle (1585). Wien, Sammlung Figdor.

Iklé, auf dem die Madonna im Rosengarten mit vier Wappen einer Schweizer Ahnenprobe erscheint (Abb. 64),¹⁾ da zeigt sich eine solche Erstarrung aller Formen, eine solche Vergrößerung der Technik, ein solches Versagen aller stilbildenden Potenzen, daß wohl von einem Verfall dieses im XV. Jahrhundert so blühenden Kunstzweiges gesprochen werden muß.

ZUSAMMENFASSUNG

Und fragen wir nun: Was hat dieser Längsschnitt durch die Entwicklung der Schweizer Bildwirkkunst an Resultaten für die Stilbildung dieses Kunstzentrums im allgemeinen ergeben? So gipfelt die Antwort in der Hervorhebung zweier Individualzüge, die dem Entwicklungsverlauf in der Schweiz seinen von den andern deutschen Schulen abweichenden Spezialcharakter geben.

¹⁾ Wappen der Schaffhausener Familien Keller von Schlatheim (Siebmacher I. 201), der Schweizer Familie Yfflingen von Graneck (Siebmacher I. 201) und der Schwäbischen Familie Schäppel (Siebmacher II. 101).



Abb. 64. Gewirktes Kissen mit Maria und den Kindern der heiligen Sippe (1573). St. Gallen, Sammlung Iklé.



Abb. 63. Gewirktes Kissen mit Frau zwischen zwei Liebhabern. (1559).

Wien,
Sammlung Figdor.

1. Die Entwicklung vollzieht sich bis gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in einer deutlich von den Wegen der Malerei divergierenden Richtung. Sie ist ganz auf flächenhafte Komposition, auf dekorative Wirkung eingestellt. Während die gleichzeitige Malerei sich mit den Problemen der Naturnachahmung und der perspektivischen Eroberung des Raumes abmüht, erscheint in den friesförmigen, flächenbetonenden Bildteppichen jedes Tiefenerlebnis, jeder Versuch, einen Naturausschnitt zu geben, vermieden. Erst im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts beginnen zum Teil unter dem Einfluß der technisch viel weiter vorgeschrittenen frankoelämischen Bildwirkübung konsequent Landschaftsmotive und Raumandeutungen in die Bildwirkvorlagen einzudringen.

2. Die feste, präzise Konturierung aller Figuren und Ornamente in breiten Linien, die klare Abgrenzung aller Formen gegeneinander, die wir auf der Mehrzahl der Schweizer Wirkereien beobachten können, hängt enge mit den eben geschilderten Stiltendenzen zusammen. Nicht so sehr mit der Technik, wenn diese auch einer durchaus malerischen Gestaltung entgegenwirkt. Die Prägnanz der Zeichnung knüpft die Verbindung mit den graphischen Künsten. Mit Holzschnitten und Kupferstichen der Zeit finden wir deutliche Zusammenhänge. Und vieles spricht dafür, daß nicht Maler, sondern Holzschneider, Verfertiger der Einblattdrucke und Heiligenbilder, später vielleicht auch Kupferstecher der Schweizer Bildwirkkunst die Vorlagen geliefert haben.

3. ELSASS

EINLEITUNG

Ähnlich, aber nicht kongruent, unter analogen Voraussetzungen, aber nicht im gleichen Tempo verläuft die Entwicklung im Elsaß, dem zweiten wichtigen Kulturzentrum des Oberrheins. Die Reichhaltigkeit der elsässischen Inventare von Kirchen- und Klosterschätzen, von Bürgerhausrat und Adelsschlössern, in denen Heidnischwerkarbeiten der verschiedensten Art aufgezählt sind, bezeugen auch hier das Bestehen einer ausgedehnten Wirkproduktion. Die einzelnen Orte und Werkstätten sind wohl wie in der Schweiz vorläufig wegen des Mangels archivalischer Lokalforschung nicht festzustellen. Aber die Verteilung des erhaltenen Materials, wie die Heimat der durch Wappen bestimmbaren Stifter lassen vermuten, daß Straßburg und Zabern Mittelpunkte der Bildwirkkunst waren. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist in vielen Klöstern auch außerhalb dieser Orte, so zum Beispiel in Schlettstadt und Rufach, gewirkt worden, wo in den Inventaren des XV. und XVI. Jahrhunderts besonders viele Bildteppiche in „Heidnischwerk“ beschrieben werden.¹⁾ In einem Inventar der Abtei Altdorf von 1553 sind neben den aufgezählten „Heidnischwerkarbeiten“ ausdrücklich „zwo würkbenk“ genannt.

DAS XIV. JAHRHUNDERT

DER SPIELTEPPICH IN NÜRNBERG

Die Besprechung des elsässischen Materials möchte ich mit einem dem XIV. Jahrhundert entstammenden, künstlerisch wie kulturhistorisch gleich interessanten Werk einleiten, dessen Lokalisierung auf das Elsaß hier zum ersten Male versucht wird. Es ist der wundervolle Spielteppich im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 105–107).²⁾ Dargestellt ist eine Gesellschaft modisch gekleideter Jünglinge und Jungfrauen unter dem Vorsitz einer gekrönten Frau, die vermutlich als „Königin Minne“ gedacht ist. Unter den mannigfachen Spielen, mit denen sie sich die Zeit vertreiben, sei vor allem das Quintainenspiel hervorgehoben, das auf zwei etwas späteren elsässischen Teppichen wiederkehrt und das, wie ja auch die Darstellung in Basel beweist (Taf. 69b), nicht nur in Oberitalien, wo uns bildliche Vorführungen dieses Spieles erhalten sind,³⁾ sondern wohl auch am Oberrhein eine beliebte Belustigung war. Das Spiel besteht darin, daß eine Dame, die von rückwärts gestützt wird und auf dem Rücken eines Partners sitzt, der sich auf alle Viere niedergelassen hat, mit dem erhobenen Bein gegen ihren ohne Stütze stehenden Spielgegner stößt, wobei jeder versucht, den andern zu Fall zu bringen.

¹⁾ Edm. Ungerer, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Straßburg 1911. — Vgl. Quellenanhänge Nr. 24–40.

²⁾ J. v. Falke, Ein kulturhistorisch merkwürdiger Teppich im Germanischen Museum. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1857, Sp. 324. — Idem, Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche. Mitt. d. österr. Museums f. Kunst u. Ind., N. F. VII, 1892, S. 105 ff. —

³⁾ So auf einer von Jul. v. Schlosser publizierten veronesischen Zeichnung des XIV. Jahrh. (Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh., XVI. Bd.) oder auf dem Freskenzyklus im Palazzo Borromeo in Mailand. (Vgl. Jul. v. Schlosser, Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh., XVI. Bd. — Paolo d'Ancona, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese. L'Arte. VIII, 1905. — Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient. Kunstgeschichtl. Jahrb. der Zentralkommission 1911, S. 66.)

Die ganze fröhliche Geselligkeit spielt sich im Freien ab, in einervon Architekturen und Genreszenen belebten, mit vielen naturalistischen Einzelheiten charakterisierten Landschaft.

Das Schloß im Mittelpunkt zeigt — eine Eigentümlichkeit, auf die mich Emil Major aufmerksam machte¹⁾ — in seinen bezeichnenden Bauteilen auffallende Übereinstimmung mit einer alten Ansicht der Schnabelburg auf der aus der Klosterkirche von Kappel stammenden, 1434 datierten Eschenbacher Tafel im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich²⁾ (Abb. 65). Die Ähnlichkeit ist gewiß in die Augen springend. Man vergleiche nur den charakteristischen halbrunden, nach innen offenen Turm, das unmittelbar hinter ihm erscheinende Kirchlein und den vor dem Turm angebrachten Torvorbau.

Trotz dieser Analogien glaube ich nicht, daß der Teppichzeichner gerade die Schnabelburg, die übrigens schon 1309 zerstört worden sein soll,³⁾ oder eine Ansicht von ihr hier nachgebildet haben muß. Vielmehr dürfte es sich um eine am Oberrhein allgemein gebräuchliche Bauart handeln. Es mag eine dem erwähnten Schloß ähnliche, elsässische Burganlage gewesen sein, die dem Künstler die Anregung bot. Daß er ein Naturvorbild benutzte, bezeugt der durchaus individuelle Charakter der architektonischen Komplexe, wie ja ohne Zweifel auch das rechts oben dargestellte Kloster mit Kirche, Kreuzgang und Garten einer lokalen Reminiszenz entspringt.

Da das brauchbare Vergleichsmaterial an Werken der Malerei des XIV. Jahrhunderts im Elsaß wegen der Unsicherheit der Lokalisierungskriterien sehr gering ist und insbesondere Wandmalereien, die die besten Vergleichsmomente ergeben würden, fast ganz fehlen, vermag ich zur Befestigung meiner Bestimmung außer den bereits erwähnten Beziehungen des Spielteppichs zum Oberrhein nur Zusammenhänge mit späteren, teilweise sicherer lokalisierbaren Bildwirkereien anzuführen. Symptomatisch erscheinen vor allem drei Merkmale:

1. Die Bedeutung der Landschafts- und Raumdarstellung für die Bildkomposition, eine Besonderheit, die die elsässische Bildwirkkunst, im deutlichen Gegensatz zur Entwicklung in der Schweiz, durch alle Stadien ihres Werdens begleitet. Sie erklärt auch, warum die elsässischen Bildteppiche im allgemeinen — von Ausnahmen abgesehen — weniger tapetenmäßig flächenhaft erscheinen, sondern, wie gerade der besprochene Spielteppich überzeugend dartut, der Wirkung von Wandgemälden nachstreben.

2. Die von der sonst im Mittelalter üblichen Formelhaftigkeit abweichende Kompliziertheit der Architekturdarstellungen, ummauerte und zinnenbewehrte Burgen mit Bergfried und Wallgraben, realistische Ansichten von Kapellen, Kirchen, Klöstern; Motive, die, wenn auch in vereinfachter Form auf der Mehrzahl der elsässischen Bildteppiche wiederkehren. Teilweise in ganz ähnlicher Bildung. Ich nenne als Vergleichsbeispiele die Burgen auf dem Mohrenburgteppich in Sigmaringen (Taf. 108/109) und auf den vier Minneburgteppichen (Taf. 114—119). Oder die ähnlichen Bauanlagen auf dem Odilientepich in Straßburg (Taf. 132), auf dem Stück mit der Legende der heiligen Athala (Taf. 131) und andere mehr.⁴⁾

3. Die sehr markanten stilisierten Formen der Blumen und Bäume, die in ganz ähnlichen Bildungen auf andern elsässischen Arbeiten erscheinen. Für die ornamentalen Blütenformen sei als Beispiel auf den Streifen mit dem „Impfen der Treue“ im Museum zu Basel (Taf. 125a) verwiesen oder auf den ähnlichen schmalen Streifen der Sammlung Figdor (Taf. 125b) oder auf das Antependium in Sigmaringen (Taf. 120); für die Bildung der Bäume auf den Mohrenburgteppich (Taf. 108/109), auf den Wildeute-Teppich in Regensburg (Taf. 110—112), auf den Jungbrunnen in Colmar (Taf. 124), auf die Fragmente in Paris (Taf. 123a, b) und andere mehr.

Unter den technischen Zusammenhängen scheint mir die Eigentümlichkeit von Belang, daß die Mehrzahl der Gesichtszüge nicht eingewirkt, sondern in Stilstich oder Bemalung eingefügt ist, wie wir es nur selten in der Schweiz

¹⁾ Ich gestatte mir, ihm an dieser Stelle für seine freundlichen Mitteilungen zu danken. — ²⁾ Auf der Tafel hält der greise Walther von Eschenbach die von ihm gestiftete Kirche von Kappel; hinter ihm knien zwei Söhne und vier weitere Nachkommen. Zwischen der ersten und zweiten Figur ist auf einem Hügel die Schnabelburg abgebildet. Vgl. Josef Zemp, Die Schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich 1897, S. 186. — ³⁾ Josef Zemp, a. a. O., S. 187. — ⁴⁾ Auch in elsässischen Handschriften vom Beginn des XV. Jahrh. finden sich ähnliche Architekturdarstellungen. Ich nenne als Beispiel die Handschrift des Rosengartens in der Bibliothek zu Heidelberg (cod. palat. germ. 359). Vgl. Rudolf Kautzsch, Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des XV. Jahrh. Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers. Halle a. S. 1896, S. 287. Abb. in Gustav Könnicke, Bilderatlas zur Gesch. d. deutschen Nationalliteratur, 2. Aufl. Marburg 1895, S. 51.



Abb. 65. Ansicht der Schnabelburg auf der Eschenbacher Tafel von 1434.

und in Franken, aber wiederholt im Elsaß und am Mittelrhein finden. Eine größere Zahl elsässischer Beispiele solcher Art bietet die umfangreiche Gruppe der Minneburgteppiche.

Was endlich die für die Bestimmung des Sprachkreises leider sehr magern Inschriften betrifft, so zeigen sie im allgemeinen alemannische Formen mit Ausnahme des westmitteldeutschen „stes“ für „stieße“. Doch möchte ich hier mit Hinblick auf die Isoliertheit dieser Bildung am ehesten an einen der auch sonst häufigen Wirkfehler (stes statt stos) denken.¹⁾

Leider konnten die beiden schöngezeichneten Wappen, die Wegweiser für die Herkunftsbestimmung bieten würden, trotz mannigfacher Versuche bisher nicht identifiziert werden.

Die Entstehung zwischen 1385 und 1400 ergibt die Trachtenvergleiche. Die enganliegenden, dekolletierten Kleider der Frauen, die teilweise aus breitgestreiftem Stoff hergestellt sind, die dachförmigen Hüte oder „Schuten“ erscheinen in ganz ähnlicher Form auf Miniaturen der für König Wenzel ausgeführten, im Wiener Kunsthistorischen Museum verwahrten Handschrift des Wilhelm von Oranse von 1387,²⁾ auf den Fresken der Burg Runkelstein in Tirol,³⁾ die derselben Zeit entstammen, und auf den Wandmalereien des Adlerturms zu Trient,⁴⁾ die vor dem Jahre 1407 entstanden sind. Die Männertracht mit dem kurzen, in der Taille gegürteten anliegenden Wams, mit dem schellenbesetzten Gürtel, den Handmanschetten und Hängeärmeln findet sich identisch auf den Grabplatten der im letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts (1393 und 1397) verstorbenen Hermann und Heinrich von Werther im Cyriacus-Hospital zu Nordhausen.⁵⁾ Und die Kräuselhaube oder der „Kruseler“, den zwei der Damen tragen, ist eine für den Ausgang des XIV. Jahrhunderts charakteristische Modetracht.⁶⁾

Die Ähnlichkeit in Tracht und Bildaufbau mit Tiroler Wandmalereien hat Schmitz veranlaßt, den Teppich einer „südostdeutschen“ Wirkerschule, seinen Entwurf sogar vermutungsweise dem Maler der Fresken im Adlerturm zu Trient zuzuschreiben.⁷⁾ Mit Unrecht. Von einer Identität der Künstlerhand auf Fresken und Teppichentwurf kann keine Rede sein. Ja, mir scheint gerade dieser Vergleich besonders deutlich zu erweisen, wie stark sich ein unter den nämlichen künstlerischen Voraussetzungen und Einflüssen gewordener Stil in den verschiedenen Kunstzentren einer nationalen Gemeinschaft differenzieren kann. Wie anders wirken die zierlichen, italianisierenden Gestalten auf den Monatsbildern in Trient gegenüber der ungeschlachten Grazie, der präziösen Robustheit der Teppichfiguren, wie anders die Bildungen des Laubwerks, die Formen der Architektur. Die Gemeinsamkeiten der beiden Werke beschränken sich auf Übereinstimmungen des Zeitstils, der Moden, auf Zusammenhänge, die durch Resorption der gleichen Stileinflüsse geknüpft wurden, Stileinflüsse aus der französisch-höfischen Kunst, die, wie ich mich anderwärts bemüht habe nachzuweisen,⁸⁾ der west- und mitteleuropäischen Kunst um das Jahr 1400 in mächtigem Impuls die Richtung wiesen.

Was aber die von Schmitz zusammengestellte „südostdeutsche“ oder „böhmisch-tirolische“ Bildwirkerschule betrifft, so muß sie solange eine haltlose Konstruktion bleiben, solange ihr Bestehen nicht durch die Auffindung archivalischer Quellen oder historischer Belege, durch die Identifizierung böhmischer oder tirolischer Bestellerwappen — wer sollte denn Bildteppiche von der lokalen Industrie haben anfertigen lassen, wenn nicht die Einheimischen? — bezeugt, kurz solange nicht wenigstens ein einziges Werk mit absoluter Sicherheit in die erwähnten Kunstkreise lokalisiert werden kann.

Meine folgenden Ausführungen werden ergeben, daß die Mehrzahl der von Schmitz auf seine südostdeutsche Schule bestimmten Stücke in andern, teilweise weit auseinanderliegenden Zentren ihre Heimat haben.

* * *

WILDLEUTE-TEPPICHE AUS DER WENDE DES XIV. ZUM XV. JAHRHUNDERT

So verweist Schmitz ins südostdeutsche Gebiet drei Wildleute-Teppiche, die zu den frühesten Arbeiten dieser Art gehören, der eine im Museum zu Sigmaringen (Taf. 108/109), der andere im Rathaus zu Regensburg (Taf. 110—112), der dritte, aus zwei zusammengesetzten Teilen bestehend, im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Taf. 113).

¹⁾ Prof. Dr. Gustav Roethe war so gütig, mir seine Meinung über die Inschriften des Spielteppichs mitzuteilen. Er meinte, es ginge an, ihn in das Elsaß zu setzen, wenn es nicht „stes“, sondern „stos“ hieße. Im übrigen bezeichnete auch er diese isolierte Form als verdächtig. —

²⁾ Vgl. Alwin Schultz, Deutsches Leben etc. I. Bd., Tafn. XII, XIII, XIV. — ³⁾ Zingerle und Seelos, Der Freskenzyklus des Schlosses Runkelstein. Herausgegeben vom Ferdinandeum in Innsbruck 1857. — Becker, Schloß Runkelstein und seine Wandgemälde. Mitt. d. Zentralkomm. 1878, S. XXIII. — P. Just Ladurner, Das Schloß Runkelstein. Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde Tirols I. 1864. — D. Schönherr, Das Schloß Runkelstein bei Bozen. Gesammelte Schriften I. — ⁴⁾ Betty Kurth, Kunsthist. Jahrb. d. Zentralkomm. V. Bd., 1911. — ⁵⁾ Alwin Schultz, Deutsches Leben usw. II. Bd., Fig. 280, 281. — ⁶⁾ Sie erscheint am häufigsten in den Rheingegenden. — ⁷⁾ Schmitz, Bildteppiche, S. 74. — ⁸⁾ Betty Kurth, Kunsthist. Jahrb. d. Zentralkomm. 1911.

Der Verschiedenheiten zwischen den drei Werken sind zu viele, um die Entwürfe dem gleichen Zeichner zuzuschreiben, doch erscheinen die Ähnlichkeiten groß genug, um eine Entstehung im gleichen Kunstzentrum, in der nämlichen Bildwirkerschule vorbehaltlos anzunehmen.

Die Verwandtschaft zeigt sich in der Zeichnung der Typen — man vergleiche die bärtigen Männerköpfe der ersten zwei Teppiche — in der Haltung der Figuren, in der streifigen Bildung der Zotteln ebenso wie in den Requisiten der Landschaft. Ganz ähnlich erscheint die Darstellung der Bäume — zu beachten sind die Bäume mit herzförmigen Blättern und das breitgestreifte Weinlaub auf den Stücken in Sigmaringen und Regensburg, die wurzelartigen Stammendigungen auf den Stücken in Sigmaringen und München — ganz ähnlich die Bildung des Bodens durch stilisierte, zum Teil gestreifte Hügelchen, deren Mitte durch eine ornamentale Blume betont ist, eine Eigentümlichkeit der Darstellung, die wir schon auf den Schweizer Arbeiten kennen gelernt haben und die zu den bezeichnenden Gepflogenheiten der oberrheinischen Wirkerschulen gehört. Die Ähnlichkeit zwischen den Teppichen in Sigmaringen und Regensburg erstreckt sich bis zur Übereinstimmung ganzer Figuren-Gruppen. So kehrt zum Beispiel die Wildfrau mit dem Kind auf dem Schoß und der vor ihr das Knie beugende Wildmann, oder der auf dem Hirsch Reitende, der sich mit einer Hand am Geweih festhält, auf beiden Teppichen wieder. Endlich ist auch der Farbengeschmack der nämliche; insbesondere ist allen drei Stücken ein leuchtend roter Hintergrund gemeinsam und eine bemerkenswerte Freude an dekorativen, kräftigen Farbenakkorden.

Die Wildeute-Behänge dürften in den Jahren zwischen 1390 und 1410, also nur um geringes später entstanden sein als der Spielteppich in Nürnberg — die Tracht des „Kruseler“, den die Mohrenkönigin trägt, weist deutlich in diese Periode —, aber im Stil ist hier eine grundsätzliche Wandlung eingetreten.

Gewiß deuten, wie schon hervorgehoben, die ähnlichen Formen der stilisierten Blüten, die Gestaltung der Bäume und Blätter und die ähnliche Darstellung der Burganlage — man beachte als charakteristisches Detail den in der Mohrenburg wie in der Burg des Spielteppichs erscheinenden, halbkreisförmigen, nach innen offenen Wehrturm, den wir auch auf der Abbildung der Schnabelburg (Abb. 65) sahen — auf eine gemeinsame Wirktradition, auf die Entstehung in demselben Kunstkreis. Aber während der Spielteppich vollständig in der Entwicklungsebene der Wand- und Miniaturmalerei des XIV. Jahrhunderts liegt, die bereits nach Eroberung der Natur und des Raumes strebt, zeigt sich bei den letztbesprochenen Stücken ein deutliches Abzweigen von den Wegen der Malerei, ein bewußtes Streben nach einer der textilen Materie angepaßten dekorativen Flächenwirkung, ein Vorstoß zur Entnaturalisierung der Formen. Es ist dies eine Erscheinung, die wir in parallelem Ablauf in der Schweiz verfolgen konnten.

Auch im ikonographischen Inhalt schließen sich die Stücke den Schweizer Wildeute-Teppichen an. Familienleben, Jagd und Spiel — man beachte, daß auch auf dem Regensburger Teppich das Quintainenspiel dargestellt ist —, das ungebundene Waldleben der wilden Leute werden uns im Bilde vorgeführt. Auf dem Sigmaringer Teppich sind einige der Waldmenschen, einer andern Auffassung der Zeit entsprechend, als bärtige Riesen charakterisiert, die gegen wilde Tiere, wie Löwe, Einhorn, Drache, kämpfen und gegen eine Burg anstürmen, die, von Mohren verteidigt, vielleicht als die Festung der Ungläubigen aufzufassen ist.

Die Wappen auf dem Teppich in Regensburg gewähren leider für die Lokalisierung keinerlei Anhaltspunkte. Es sind die Wappen der schwäbischen Geschlechter von Wembding (ein weißer Hundekopf mit gelbem Halsband auf Rot) und Stain von Rechtenstain (drei schwarze Wolfsangeln in Gelb), über deren Allianz ich Sicheres nicht feststellen konnte.

Von den Wappen auf dem Stück in Sigmaringen dagegen ist das eine (zwei rote Rosen in Gelb über schwarz geteiltem Schild) das Wappen der elsässischen Familie Blüml;¹⁾ das andere, von dem nur die Helmzier erhalten ist (zwei weiße Sterne auf Rot über Gelb in einem Amonshorn) das Wappen des Straßburger Geschlechts der Zorn.²⁾ Genealogische Notizen über eine Verbindung der beiden Familien waren nicht aufzufinden.

Doch gewinnt meine Lokalisierung durch die Beziehungen der besprochenen Werke zu der folgenden umfangreichen Gruppe der Minneburgteppiche eine bemerkenswerte Stütze.

Auch ein kleines, jetzt verschollenes Fragment (Abb. 66), das vor Jahren aus der Sammlung Tollin³⁾ in den Pariser Kunsthandel gelangte und das noch dem XIV. Jahrhundert angehört, möchte ich hier einreihen. Die Art der Stilisierung des Bodens und die Typik der Figuren scheint mir auf elsässische Herkunft zu deuten.

1) Siebmacher II. 126. — 2) Die Feststellung, daß es sich hier um die Helmzier der Familie Zorn handelt, danke ich einer freundlichen Mitteilung Dr. Emil Majors in Basel. — 3) Katalog der Sammlung Tollin. 1897. Nr. 220.

DAS XV. JAHRHUNDERT
DIE GRUPPE DER MINNEBURGTEPPICHE



Abb. 66. Fragment mit zwei Szenen aus einer Legende. Verschollen.

Den Höhepunkt flächenhafter Stilisierung, ornamentaler Umbildung aller Formen und farbiger Bewegtheit bedeutet im Bereich der deutschen Bildwirkkunst eine stilistisch eng verbundene Reihe elsässischer Bildteppiche, die, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden, alle Merkmale gemeinsamer Schultradition aufweisen. Es sind insgesamt sechzehn zum Teil nur fragmentarisch erhaltene Werke, die ihre gegenständlichen Motive den verschiedensten Stoffkreisen entlehnten.

Als Ausgangspunkt seien die bekanntesten Arbeiten der Gruppe, die vier nach demselben Karton gewirkten Minneburgteppiche angeführt, die vermutlich einst ein Ganzes gebildet haben, jetzt aber als ungleich auseinander geschnittene Teile in den Museen zu Wien (Taf. 115—117) und Nürnberg (Taf. 114) und in den Sammlungen der Wartburg verwahrt werden (Taf. 118, 119).

Dargestellt sind je zwei Szenen. Ein Mahl wilder Leute in einem Zelt unter Vorsitz einer Königin, wohl der Königin Minne, und die Erstürmung einer Burg, gegen die auf Fabeltieren reitende Wildleute mit Rosengeschossen anstürmen, während die Verteidiger mit Lilienpfeilen schießen. Die wiederholt geäußerte Vermutung, daß es sich hier um eine symbolische Darstellung, um einen Stoff handelt, der Motivengemeinschaft mit der Erzählung von der Erstürmung der Minneburg hat, wie sie uns in dem 1320 bis 1350 entstandenen deutschen Gedicht „Die Minneburg“ geschildert wird, ist nicht von der Hand zu weisen. Die Laster, die in der Dichtung die Burg angreifen, sind hier durch die Fabeltiere symbolisiert. Und der Gott Amor der literarischen Vorlage könnte in dem Knaben zu erkennen sein, der, mit Schild und Blumen bewehrt, den Wildleuten voranstürmt, um als Erster in die Burg zu dringen.¹⁾

Vielleicht hat der Darstellung ein dramatisches Spiel oder eines jener Feste zum Vorbild gedient, als deren Höhepunkt uns die Erstürmung einer Liebesburg mehrfach literarisch überliefert ist.²⁾ Nicht ganz unwahrscheinlich ist es, daß es sich hier ähnlich wie auf dem 1522 von Kardinal Wolsey gegebenen Fest³⁾ nicht unmittelbar um die Erstürmung der Liebesburg, sondern um einen Kampf der Tugenden und Laster oder der keuschen und unkeuschen Liebe handelt, eine Deutung, für die die symbolischen Tiere der Angreifer, die symbolischen Blumen des Kampfes sprechen würden. In dem Zelt tafelt allem Anscheine nach Königin Minne mit ihren Kämpfern.

Der Vergleich mit den früher besprochenen Wildleute-Teppichen läßt keinen Zusammenhang an dem engen Zusammenhang. Es genügt, auf die Formen der Laub- und Nadelbäume, auf die Erdhügel mit den stilisierten Blumen, auf den leuchtend roten Tapetenhintergrund und die ungebrochenen Farbwerte zu verweisen, um die nahe Stilverwandtschaft zu erkennen.⁴⁾ Wie auf dem Spielteppich sind auch hier die Gesichtszüge nicht eingewirkt, sondern mit Seidenfäden gestickt.

Zwölf andere Bildwirkereien, die ich hier zum erstenmal zu einer Gruppe zusammenschließe, stimmen in allen bezeichnenden Stilmerkmalen mit den Minneburgteppichen überein.

1. Ein Antependium mit Heimsuchung, Madonna und Johannes und den drei Heiligen Simon, Judas und Margarete im Museum zu Sigmaringen (Taf. 120).
2. Ein Fragment mit einer Monatsdarstellung, das sich 1914 bei Seligmann in Paris befand (Taf. 121).
3. Ein kleines Fragment, das in der Schweiz erworben wurde, mit einer Szene aus einer unbekanntenen Dichtung bei Fräulein Brinckmann in Berlin (Taf. 122 a).
4. und 5. Zwei Fragmente mit Klagen des Alters im Kloster St. Johann zu Zabern (Taf. 122 b, c).⁵⁾

¹⁾ Vergl. Weber und Baumgärtel, Die Wartburg, S. 611. — Bau- und Kunstdenkmale Thüringens. Die Wartburg, S. 267. — ²⁾ Vgl. darüber Roger Sherman Loomis, The allegorical siege in the art of the middle ages. American Journal of archeology. 1919, 3, p. 255. — ³⁾ Ibidem. Vgl. auch Brotanek, Die englischen Maskenspiele, S. 27. — ⁴⁾ Es sei auch darauf aufmerksam gemacht, daß einige der wilden Leute auf den Minneburgteppichen Hauer haben, wohl um ihre Wildheit zu betonen, eine Eigentümlichkeit, die sich auch auf dem Teppich in Sigmaringen, nirgends aber auf Schweizer Wildleute-Teppichen findet. — ⁵⁾ Bei diesen Stücken, die ich leider im Original nie gesehen habe, hege ich mit Hinblick auf die Eigenart der technischen Durchbildung — hier fallen mir insbesondere die starken Haschüren in den Gewändern auf — die Vermutung, daß es sich um eine Kopie aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nach einem älteren Karton oder Teppich handelt. Bestärkt wird diese Ansicht durch den Umstand, daß eine zweite in Zabern bewahrte Bildwirkerei mit Verkündigung und Kreuzigung (Abb. 73), an deren Entstehung im XVI. Jahrhundert nicht zu zweifeln ist (vgl. meine Ausführungen S. 140), dieselben Stifterwappen zu tragen scheint. Was den Inhalt der Darstellungen betrifft (vgl. die Beschreibung des Katalogs), so sei an das „Thatspiel“ des Phamphilus Gengenbach erinnert, der die zehn Alter des menschlichen Lebens, vom 10jährigen Kinde bis zum 100jährigen Greis, an einem Waldbruder vorüberziehen und dessen Lehren und Warnungen empfangen läßt. Vgl. Wilh. Wacker nage l. Der Totentanz. Zeitschr. f. deutsches Altertum. Bd. 9 (1853), S. 313.

6. Das Fragment eines Wirkstreifens mit wilden Leuten bei Liebe, Spiel und Jagd im Louvre zu Paris (Taf. 123 a, b).
7. Ein Fragment mit wilden Leuten und höfisch gekleideten Gestalten, vielleicht Szenen eines Romans, aus der Sammlung Straub in Straßburg stammend, jetzt im Kunstgewerbemuseum daselbst (Taf. 123 c).
8. Zwei Reste eines Wirkteppichs mit den Figuren eines wilden Mannes und einer höfisch gekleideten Frau, die, alter Straßburger Kirchenbesitz, als Flickstücke an die Teppiche mit den Legenden der Heiligen Athala und Odilia angenäht, in St. Stephan zu Straßburg verwahrt werden (Taf. 131 c, 132 c).
9. Der Wirkteppich mit dem Jungbrunnen im Museum zu Colmar (Taf. 124).¹⁾
10. Ein Streifen mit Minneszenen (Pfropfen der Treue) im Historischen Museum zu Basel (Taf. 125 a).
11. Eine teilweise Kopie des letzteren in verkleinertem Format und Rapportmuster in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 125 b).
12. Ein Streifen mit gegenständigen Tieren in derselben Sammlung (Taf. 126).

Fast alle diese Stücke zeigen dieselben mit breiten Linien umrissenen, von ornamentalen Pflanzen ausgefüllten, meist grün gestreiften Bodenhügel, sie zeigen dieselben stilisierten Bäume und Blattformen, dieselben mit Farbe oder Stickerei eingetragenen Gesichtszüge und insbesondere die nämliche charakteristische Bildung der Haare durch parallele, in gedrungener S-Form geschwungene, eng aneinandergeschobene Wellenzüge, eine Bildung, die auch bei den Wildleute-Kostümen der Minneburgteppiche (Taf. 114—119), der drei Fragmente in Straßburg (Taf. 123 c, 131 c, 132 c), auf dem Streifen in Paris (Taf. 123 a, b), auf dem Jungbrunnen in Colmar (Taf. 124) und auf dem Gewand des Jünglings in Basel (Taf. 125 a) wiederkehrt. Man vergleiche ferner den zu Füßen des Johannes sitzenden Löwen auf dem Antependium in Sigmaringen (Taf. 120) mit dem Löwen auf dem Streifen im Museum zu Basel (Taf. 125 a) und in der Sammlung Figdor (Taf. 125 b) oder das Zelt der Minneburgteppiche (Taf. 114—119) mit dem Zelt des schlafenden Waldmanns auf dem Fragment im Kunstgewerbemuseum zu Straßburg (Taf. 123 c) und anderes mehr.

Die Darstellungen auf Tapetenhintergrund zerfallen in zwei Gruppen. Während die zuletzt erwähnten Teppiche, — die Bruchstücke in St. Stephan in Straßburg, der Jungbrunnen in Colmar und die Minneszenen in Basel (Taf. 131 c, 132 c, 124, 125 a) ein Rankenmuster tragen, das in der Bildung jenem auf den Schweizer Gruppen der Gnadentaler und der Krauchthalteppiche (Taf. 33—47) und auf einer Serie mittelrheinischer Arbeiten (Taf. 185—188) unmittelbar ähnlich ist, heben sich die Darstellungen der neun zuerst genannten Stücke (Taf. 114—122, 124) von einem das ganze Bildfeld erfüllenden, zumeist leuchtend roten Tapetenmuster ab, das in derselben charakteristischen Form in keiner andern Schule wiederkehrt.

Für die Entstehung der sechzehn Teppiche im Elsaß möchte ich folgende Argumente anführen:

1. Von den sechzehn Arbeiten tauchten acht im Gebiet des Oberrheins auf, die andern stammen aus Privatsammlungen oder Kunsthandel und geben keinerlei Hinweis auf ein anderes Entstehungszentrum. Dagegen sind unter den acht Arbeiten aus dem Gebiet des Oberrheins vier aus altem elsässischen Kirchenbesitz. Von diesen trägt eines der Fragmente mit der Klage des Alters in St. Johann zu Zabern — und das ist ein schwerwiegendes Lokalisierungsargument — die Stifterwappen der elsässischen Familien Knobloch und Oberkirch.
2. Die Inschriften, die auf mehreren der Stücke erscheinen, zeigen alemannische Sprachformen, teilweise mit elsässischen Eigentümlichkeiten.
3. Den durch viele Einzelzüge belegbaren Stilzusammenhang mit elsässischen Bilderhandschriften.

Kautzsch hat in mustergebender Weise die Hauptgruppen elsässischer Buchmalereien des XV. Jahrhunderts nach Künstlerhänden und Werkstattbeziehungen gesondert. Als Vergleichsmaterial kommen unter den zeitlich und örtlich bestimmten Handschriften für uns die Werke des ersten Jahrhundertviertels²⁾ und die frühesten Arbeiten der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau³⁾ in Betracht. Ich nenne als Beispiel der ersteren die 1419 datierte Handschrift des Wilhelm von Orlens in der Bibliothek zu Stuttgart (Cod. poet. germ. 2), die nicht nur in der weltlich genrehaften Gesamtaufassung, sondern vor allem in Kostümformen und -typen, in Falten und Haarbehandlung, in Bewegung und Ausdruck der Figuren — man vergleiche mit ihnen das Fragment bei Seligmann — Analogien zeigt. Unter den Arbeiten der Lauber-Werkstatt sei auf die Parzival-Handschriften in Wien und Dresden verwiesen,⁴⁾ die in Kopfformen und Gesichtsbildung, in Haltung und Komposition, in den Ansätzen zu S-förmigen

¹⁾ Die Darstellung des Jungbrunnens, der auch in das Gebiet der Minne-Allegorie gehört, war im ausgehenden Mittelalter besonders beliebt. Eine Darstellung des Stoffes auf einem Wirkteppich wird z. B. in einem Inventar der Bildteppiche des Herzogs von Burgund aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts erwähnt. („Une chambre vert de haulte lisse, à la fontaine de Jouvence où il a plusieurs personnages.“) Vgl. De Laborde, Les ducs de Bourgogne. II. Partie, vol. 3, p. 205 f. — Auch auf einem Wandgemälde des XV. Jahrhunderts im Schlosse Manta (Piemont) ist der Jungbrunnen dargestellt. Vgl. Paolo d'Ancona, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese. L'Arte. VIII, 1905. Endlich findet sich die Darstellung auf französischen Elfenbeinarbeiten und auf gotischen Formmodellen des XV. Jahrhunderts, die rheinischen Ursprungs sind. Vgl. Bode und Volbach, Gotische Formmodel. Tafel VII, 3. — ²⁾ Rudolf Kautzsch, Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts. Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers, Halle a. S. 1896. — ³⁾ Idem, Zentralblatt für Bibliothekswesen, XII. — ⁴⁾ Benzinger, a. a. O.

Haarwellen, die auf den Teppichen stärker ins Ornamentale stilisiert erscheinen, deutliche Stilzusammenhänge mit unserer Gruppe — man vergleiche insbesondere die Klagen des Alters in St. Johann und den Streifen in Basel — erkennen lassen.

Die geschilderten Beziehungen zu den teilweise sicher datierten elsässischen Handschriften und die Identität der Modetrachten auf Teppichen und Miniaturen ergeben endlich auch sichere Kriterien für die Datierung der ganzen Gruppe ins erste Drittel des XV. Jahrhunderts.

ZWEI BILDTEPPICHE MIT KALENDERDARSTELLUNGEN

Einen wesentlich andern Stil zeigen zwei wohl etwas später, vermutlich — wie die Kostümformen bezeugen — um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstandene Rückklaken mit Monatsdarstellungen,¹⁾ die sich einst im Besitze des Freiherrn Joseph von Laßberg auf der Meersburg am Bodensee — also im Gebiete des Oberrheins — befanden. Auf dem einen, dessen gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt ist (Taf. 127/128a), sind die Monate Februar (Hornung), März (mercz), April (apreil), Mai (mey), Juni (browot),²⁾ auf dem andern, das in das Victoria- und Albert-Museum zu London gelangt ist (Taf. 127/128b),³⁾ die Monate Juli (howmonet), August (ougst), September (fuilmonet), Oktober (herbstmonet), November (witermonet) und Dezember (volrot) (Taf. 129/130) durch die für sie charakteristischen Beschäftigungen verbildlicht.

Als Hauptargument für die elsässische Herkunft vermag ich hier die mundartlichen Formen der Monatsnamen anzuführen. Die Bezeichnungen „fuilmonet“, „herbstmonet“, „volrot“ erweisen sich, wie Weinhold in seiner Untersuchung über die deutschen Monatsnamen belegt hat,⁴⁾ als ausschließlich im Elsaß gebräuchliche Benennungen.

Auch die Stiltendenz des Werkes liegt völlig in der Entwicklungsebene der elsässischen Bildwirkerei. Die ornamentale Stilisierung der Minneburgteppiche und ihrer Gruppe ist verlassen. Wohl ist der Hintergrund noch in schematischer Weise von Laubwerk erfüllt und die friesartige Reihung der Figuren, die sich auf schmaler Bühne bewegen, scheint die Fläche kräftig zu betonen. Aber in der Charakterisierung der Bauern, die in den ihren Tätigkeiten entsprechenden Bewegungen der Wirklichkeit abgeläutert erscheinen, in der Bildung der Pflanzen und Bäume, die schon durch Merkmale der Spezies unterschieden sind, ist ein deutlicher Vorstoß naturalistischer Bestrebungen zu beobachten.

BILDWIRKEREIEN MIT DEN LEGENDEN ELSÄSSISCHER HEILIGER

Die geschilderten Tendenzen kommen noch deutlicher auf den Teppichen mit den Legenden der Heiligen Athala und Odilia zum Ausdruck, die in St. Stephan zu Straßburg verwahrt werden (Taf. 131, 132). Die beiden Werke, die aus je zwei zueinander gehörigen Streifen bestehen, die früher ein Ganzes gebildet haben,⁵⁾ sind durch Vorgeschichte, Stoff und Bestellerwappen für das Elsaß gesichert.

Die Legende schreibt die Stiftung des Klosters und der Kirche St. Stephan dem Bruder der heiligen Odilia, dem Herzog Adalbert, und seiner Tochter, der heiligen Athala, zu. Da nun auf dem einen der beiden Stücke die Legende der heiligen Odilia,⁶⁾ auf dem andern die Auffindung der Reliquien der heiligen Athala sowie die in Rede stehende Klostergründung dargestellt sind, liegt die Annahme nahe, daß die beiden Werke für St. Stephan selbst hergestellt wurden, wofür ja auch die Gestalt des heiligen Stephanus auf dem einen der Athala-Teppiche spricht. In einem alten Inventar des Klosters von 1550⁷⁾ erscheinen neben vielen „heydnischwerkkysen“ — darunter einer mit „Ratsamhausen schylt“ — auch „zwey heydnischwerk rucktücher“ ohne nähere Beschreibung. Ich möchte glauben, daß dies unsere zwei Teppiche waren. Denn sie sind später in der Straßburger Chronik von Königshoven, herausgegeben von Schilter 1698, als in St. Stephan befindlich beschrieben und in Kupferstich abgebildet.

Ja die auffallende Darstellung der vielen Konventualinnen in ihrer Ordenstracht, die als Statistinnen den heiligen Szenen beiwohnen, deutet sogar darauf, daß die Werke von den Nonnen des Klosters selbst angefertigt

¹⁾ Insbesondere der hohe Hut mit der breiten Krempe, den der Weinkelterer und einer der Zecher trägt, ist eine für die Jahrhundertmitte bezeichnende Modetracht. — ²⁾ Die Abbildung ist nach der Tafel bei Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrs., Frankfurt 1884, Bd. V, Taf. 326, hergestellt. — ³⁾ Auffallend ist, daß der Januar — trotzdem der Teppich ein abgeschlossenes Ganzes bildet und in den Maßen mit dem andern übereinstimmt — fehlt. Ihm war vielleicht auf einem eigenen kleinen Wirkstück eine bildliche Darstellung gewidmet. — ⁴⁾ Karl Weinhold, Die deutschen Monatsnamen. Halle 1869. — ⁵⁾ Vgl. die Kupferstiche in Joh. Schilter, Elsässische und Straßburgische Chronik von Jacob v. Königshoven. Straßburg 1698, S. 526. — ⁶⁾ K. L. Roth, Der St. Odilienberg. Alsatia. Bd. 6. 1856/57, S. 65 ff. — Marius Sèpet, Observations sur la Légende de Sainte Odile. Bibliothèque de l'école de Chartes. Bd. LXIII. 1902, p. 517. — Pelitre, Vie Latine de Sainte Odile. Revue d'Alsace. N. F. 13 (1912), 14 (1913). — ⁷⁾ Quellenanhang Nr. 34.

wurden,¹⁾ eine Hypothese, die mit Hinblick auf den reichen Anteil der Frauenklöster an der Bildwirkproduktion des Mittelalters nichts Verwunderliches hat.

Für die Datierung bieten die Stifterwappen auf dem Athala-Teppich sichere Anhaltspunkte. Es sind die Wappen der angesehenen elsässischen Geschlechter Zorn und Ratsamhausen. Die einzige Allianz der beiden Familien, die in Betracht kommt,²⁾ ist die Ehe zwischen Lütelmann d. J. von Ratsamhausen, der 1458 starb und zu Schlettstadt begraben liegt, und der Susanne Zorn.³⁾ Für die Beziehungen des Ehepaars zu dem Straßburger Kloster ist die Tatsache von Wichtigkeit, daß eine ihrer Töchter, Elsa, im Stift St. Stephan begraben wurde.⁴⁾ Auch der Odilien-Teppich trug die beiden Wappen, wie noch auf dem Kupferstich in der Königshovenschen Chronik zu ersehen ist. Gegenwärtig ist nur mehr das Wappen der Zorn erhalten.

Die Datierung des Athala-Teppichs um die Mitte des XV. Jahrhunderts wird durch Stil und Trachten bestätigt. Noch füllen stilisierte Ranken den Hintergrund, noch ist die Perspektive unsicher, aber in der Bewegung der Figuren, in der Bildung des Bodens, in der Individualisierung der Köpfe kommt der neue naturalistische Stil zum Ausdruck, der in dem gleichzeitig oder um Geringes später entstandenen Odilien-Teppich mit reichen Landschaftsprospekten und Architekturdarstellungen an die frühesten elsässischen Erzeugnisse — wie den Spielteppich in Nürnberg — anknüpft.

Athala- und Odilien-Teppich sind nach der Verschiedenheit der Kompositionsprinzipien wohl nicht von demselben Zeichner entworfen, aber sie sind in dem gleichen Kloster gewirkt. Das bezeugt die Verwandtschaft der Typen — man vergleiche die Gestalten der Nonnen oder die Figur des Herzogs bei der Klostergründung (Taf. 131) mit dem König auf dem Odilien-Teppich (Taf. 132) — ebenso wie die Ähnlichkeit der Bodenbehandlung, der Faltengebung und die Übereinstimmung der technischen Merkmale.

* * *

In loserem Stilzusammenhang mit den besprochenen Stücken steht ein Antependium mit der Beweinung Christi in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 133). Das Hopfenrankenmuster des Hintergrundes zeigt in den stilisierten Blattformen Ähnlichkeit mit dem sonst singulären Rankenmuster des Athala-Teppichs (Taf. 131). Die Komposition und die in Bewegung und Haltung etwas steifen Figuren dürften auf Vorlagen aus der Holzschnittillustration zurückzuführen sein. An der elsässischen Herkunft ist nicht zu zweifeln. Dies bestätigen auch die Wappen der Stifter, die den angesehenen Geschlechtern Marx von Eckwertsheim und von Müllenheim angehören. Unter den Allianzen zwischen den beiden Familien kommen nur die Ehen zwischen Johann Adolf Marx (1408, lebte noch 1458, tot 1460) und Nesa von Müllenheim (1460, 1478)⁵⁾ oder zwischen Nicolaus Marx (des Rats 1456, † 1474) und Nesa von Müllenheim (1447, 1484) in Betracht, da die Entstehung des Teppichs nach Stil und Komposition in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts fallen dürfte.

* * *

Derselben Stilphase gehören vier etwas später entstandene Rückklaken an, die ebenfalls die Geschichte eines elsässischen Lokalheiligen zum Gegenstande haben (Taf. 134—137). Es sind vier ungefähr gleichlange Streifen in der Kirche zu Neuweiler im Unter-Elsaß. Sie illustrieren Leben und Wundertaten des heiligen Adelphus, die Übertragung seiner Reliquien in die Kirche von Neuweiler und die von Bischof Albert von Straßburg vollzogene feierliche Übergabe dieser Reliquien an die Gläubigen.⁶⁾

Da die letzteren Ereignisse, wie uns überliefert ist, im Jahre 1465 stattfanden,⁷⁾ ist für die Entstehung der Teppichserie ein sicheres Datum post gegeben. Daß sie nicht wesentlich später entstanden ist, bezeugen die Zeittrachten, die unter dem unmittelbaren Einfluß französischer Mode fast alle für das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts bezeichnenden Kostümformen aufweisen. Auch deuten die wiederholt eingewirkten Wappen der elsässischen Familien Lichtenberg und Hanau auf die Allianz, die zwischen der 1442 geborenen Anna von Lichtenberg, Tochter Ludwigs von Lichtenberg, der 1471 starb und zu Neuweiler begraben wurde, und Philipp I., Grafen von Hanau-Lichtenberg, geschlossen wurde. Annas Mutter war Elisabeth, Gräfin von Hohenlohe, ihre Großmutter Anna Tochter des

¹⁾ Das Kloster bestand bis zum Beginn des XVI. Jahrs. — ²⁾ Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 352. — ³⁾ Über ihren Tod gibt es zwei Versionen. Nach der einen starb sie 1433, nach der andern war sie 1434 noch am Leben. — ⁴⁾ Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 352. — ⁵⁾ Auch die erste Gemahlin Richardis war eine Müllenheim, doch starb sie schon 1442. Vgl. für diese und die folgenden genealogischen Notizen Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 36-37. — ⁶⁾ Über die Legende vgl. „Das St. Adelphus-Brünnlein bei Neuweiler im Unter-Elsaß“ in *Alsacia*, 12. Bd. (1885), S. 171 ff. — ⁷⁾ Vgl. Franz Xaver Kraus, *Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen*, II. Bd., S. 180 und A. Straub, *Tapisseries de Neuwiller*. Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. I. série, V. 2, p. 54.

Markgrafen Bernhard I. von Baden.¹⁾ Auch die Wappen von Baden und Hohenlohe erscheinen mehrfach auf den Teppichen. Der Tod des Grafen Philipp I. im Jahre 1480 würde für die Entstehung der Stücke ein zweites annäherndes Grenzdatum ergeben.

Daß die Teppiche für die Kirche St. Adelphe in Neuweiler, in der sie noch heute bewahrt werden, kurz nach der feierlichen Ausstellung der Reliquien des Heiligen, ja vielleicht aus diesem Anlaß selbst gestiftet wurden, unterliegt keinem Zweifel. Die ungleichmäßige und in manchen Einzelheiten geradezu rohe Ausführung — man beachte die übergroßen Hände, die ganz unzulängliche Perspektive, die großen Unterschiede in den Proportionen der Figuren — deutet darauf, daß es sich auch hier um eine Klosterarbeit handelt, die vielleicht nach den Zeichnungen eines Provinzmalers oder Miniaturisten hergestellt wurde. Den Einfluß französischer Miniaturen, der sich in den überschlanken, zierlichen Figuren insbesondere des ersten Stückes (Taf. 134a), in Kostümdetails und Kompositionen zeigt — man beachte die beiden Stifterinnen zu äußerst links oder die Szene in der Schule —, kann ich mit Hinweis auf die Begrenztheit meiner Aufgabe nur erwähnen. Doch scheinen sich auch Einflüsse frankoelämischer Tapisserien, deren es, wie aus den Inventaren zu ersehen,²⁾ im Elsaß viele gab, in einigen Eigentümlichkeiten — wie in den Blumenstauden und Gräsern vor dem Fliesenboden (Taf. 134a) oder in der engen Neben- und Übereinanderreihung der Figuren — zu dokumentieren.

Auch die naturalistische Durchbildung der Einzelobjekte hat, wohl ebenfalls unter westlichem Einfluß, hier neue Fortschritte gemacht. Mit welcher Sorgfalt sind unscheinbare Nebendinge beobachtet und — soweit es die mangelhafte Beherrschung der Technik zuließ — wiedergegeben. Das Schreibtischchen mit seinem Inhalt und der Leuchter mit zwei Kerzen, von denen die eine herabgebrannt ist, beim Bett der Wöchnerin, das mit Bildern verzierte Kissen hinter dem Sitz des zum Bischof Geweihten (Taf. 134a) oder die Figuren der Krüppel und Bettler auf der Armenbesenkung (Taf. 134b) und anderes mehr.

Mit diesem sachlichen Realismus geht ein ideeller Hand in Hand: die Freude am Gegenständlichen, am Inhalt der Erzählung, an der Legende schlechthin. Das Leben des Heiligen wird uns mit breiter Anschaulichkeit vorgeführt. Wie schon auf dem Odilien- und dem Athala-Teppich ist die Erzählung — in kontinuierender Darstellung — in viele kleine Episoden zerlegt, die, mit genrehaften Zügen und kulturhistorischen Details ausgestattet, den dargestellten Stoff durch das Medium der Illustration dem Verständnis des Volkes, dem Sinn des naiven Beschauers vermitteln.

DIE GRUPPE DES WIENER JAGDTEPPICHS

Den durchaus national-volkstümlichen Charakter, der der ganzen deutschen Kunst am Ausgang des Mittelalters mehr oder weniger eignet, tragen auch die elsässischen Bildwerkereien aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts. Die Gruppe der wichtigsten Stücke aus dieser Epoche habe ich schon vor mehreren Jahren zusammenzustellen versucht.³⁾

Ausgangspunkt und Stütze der Bestimmung bildet der durch eingewirkte Bestellerwappen zeitlich und örtlich gesicherte Behang mit Jagd- und Liebesszenen im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Taf. 138/139). Das Stück befand sich früher im Besitze des Herrn G. Lebreton⁴⁾ in Rouen, gelangte später in die Sammlung Goldschmied zu Wien und ging von hier durch Vermächtnis in das Kunsthistorische Museum über.

Die Wappen konnte ich als die der alten berühmten Straßburger Geschlechter Boecklin von Boecklinsau⁵⁾ (in Rot ein aufgerichteter silberner Bock)⁶⁾ und Mühlheim oder Müllenheim⁷⁾ (eine fünfblättrige weiße Rose in rotem, gelb umsäumtem Schild) identifizieren.

Wir gewinnen durch sie wohl ein maßgebendes Argument für unsere Lokalisierungshypothese, jedoch nur geringe Anhaltspunkte für den Zeitpunkt der Entstehung. Denn es fanden, wie ich mit Hilfe genealogischer Nachforschungen feststellen konnte, im XV. Jahrhundert zu wiederholten Malen Eheschließungen zwischen Mitgliedern der beiden Familien statt. So heiratete Hans Boecklin von Boecklinsau, geboren zirka 1393, gestorben 1484, in

¹⁾ Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd., S. 492. — ²⁾ Vergl. z. B. das Inventar von St. Stephan zu Straßburg (Quellenanhang Nr. 34) oder das Testaments-Verzeichnis des Heinrich Martin, Bürgers zu Straßburg (Quellenanhang Nr. 27). — ³⁾ Betty Kurth, *Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrh.* Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 233 ff. — ⁴⁾ Eugène Müntz, *Histoire générale de la tapisserie*. Paris 1878—1884, p. 18. — ⁵⁾ Siebmacher, I. Bd., Taf. 194. *Grünenberg, Wappenbuch II*, 1606. — ⁶⁾ Der Bock findet sich sowohl nach links als nach rechts gewendet; vgl. darüber W. Wartmann, *Schweizerische Glasgemälde im Ausland*. Anz. f. Schweiz. Altertumskunde, N. F., VIII. Bd. (1906), S. 307. Dasselbe Wappen führt auch die elsässische Familie Bock, die allerdings mit den Boecklin in unmittelbar genealogischem Zusammenhang gestanden zu haben scheint. Vgl. Kindler v. Knobloch, *Oberbadisches Geschlechterbuch*, I. Bd., S. 130. — ⁷⁾ Siebmacher, I. Bd., Taf. 192, III. Bd., Taf. 146. *Grünenberg, Wappenbuch II*, Bd., 1506.

dritter Ehe Christina von Müllenheim, genannt Hidebrand (1454, 1480)¹⁾, Balthasar, der Sohn aus dieser Ehe, geboren 1454, gestorben 1520, vermählte sich im Jahre 1481 mit Eva Magdalena, Tochter Walters von Müllenheim in Offenburg, die 1508 noch lebte.²⁾ Und schließlich heiratete Wilhelm Boecklin von Benfeld, der vor 1509 stirbt, Klara von Müllenheim;³⁾

Welches dieser drei Allianzpaare die Stifter unseres Teppichs gewesen sind, läßt sich ohne Auffindung eines dokumentarischen Nachweises kaum feststellen. Daß aber der Bildteppich nicht vor dem Beginn des letzten Jahrhundertviertels entstanden ist, bezeugen:

1. einzelne Trachtenformen, wie der verschnürte Wams des Jünglings in der Burg oder der hohe, sich oben verschmälernde Hut des Jägers, der den Hirsch jagt;
2. die Symptome stilistischer Fortentwicklung gegenüber den früher besprochenen Arbeiten, die in Farbengebung und Landschaftsdarstellung, in der Durchbildung der Blumen und Bäume, in der ganzen Naturauffassung zum Ausdruck kommen; man beachte die wachsende Eigenbedeutung der Pflanzenwelt, die vorher nur einen akzessorischen Charakter hatte;⁴⁾
3. die enge Verwandtschaft mit den zu besprechenden übrigen Werken der Gruppe, unter denen eines 1492 datiert ist.

In unmittelbaren stilistischen Zusammenhang mit dem Wiener Jagdteppich möchte ich mehrere andere Werke setzen. Vor allem einen reizvollen kleinen Bildteppich, der sich vor Jahren im Kaiser-Friedrichs-Museum zu Berlin befand (Taf. 140) und der gegenwärtig in der Sammlung P. W. French & Co. in New York verwahrt wird. Dargestellt ist ein gemeinsam auf einem Pferde reitendes Liebespaar, das einem Hirsch, der wohl hier als Symbol der Treue gedacht ist, nachjagt. Das Verslein in alemannischer Mundart, das die Darstellung begleitet:

„Ich iag nach truwen, find ich die
kein lieber zit gelebt ich nie.“

ist das nämliche wie auf dem Graubündner Teppich in Zürich (Taf. 100).⁵⁾ Es bezeugt, daß hier wieder das der spätmittelalterlichen deutschen Kunst so geläufige Thema von dem Suchen nach Treue angeschlagen ist. Das kleine, durch die seitlichen Abschlußwirkborten als vollständig erhaltenes Ganzes erkennbare Werkchen ist in Zeichnung und Naturbeobachtung — man beachte das springende Pferd, die Hunde, die Blumen — gleich vortrefflich. Das Reiterpaar ähnelt im Stil einem Kupferstich des wohl auch im Elsaß wirkenden anonymen Meisters b+s.⁶⁾

Eine nach demselben Karton gewirkte Wiederholung des Stückes, die, wie aus der vorgeschritteneren Pflanzendarstellung und Lichtführung zu schließen, schon dem Beginn des XVI. Jahrhunderts angehört, befand sich in der Sammlung Engel-Gros zu Basel (Taf. 141a) und ist von R. F. Burckhardt im Versteigerungskatalog dieser Sammlung eingehend beschrieben worden.

In engem zeitlichen und stilistischen Zusammenhang mit dieser Replik steht ein anderes Stück derselben Sammlung, das, an allen vier Seiten fragmentiert, eine Wildfrau mit dem Einhorn im Schoß darstellt (Taf. 141b). Der melancholische Vers, der auf lebhaft gewundenem Spruchband die Darstellung begleitet:

„min zit . . . (han ich der?) welt gegeben
nuon mus ich hie im ellenden leben.“

spiegelt, ein Ausdruck büßender Weltfreude, besonders deutlich die mehrfach beobachtete geistige Disposition der Zeit wider.

Vier ebenfalls zu der Familie des Wiener Jagdteppichs gehörige Fragmente, die, wie ich an anderer Stelle ausführlich nachgewiesen habe,⁷⁾ die mittelhochdeutsche, vermutlich im Elsaß entstandene Dichtung „Der Busant“

¹⁾ Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, I. Bd., S. 130, Taf. I. — E. Lehr, L'Alsace noble, p. 101. — ²⁾ Kindler v. Knobloch, a. a. O., I. Bd., S. 131, Taf. I. — ³⁾ Ibidem, I. Bd., Taf. II, S. 132. Zu erwähnen wäre noch eine Allianz der Familien Bock und Müllenheim. Jakob Bock, Sohn des Konrad Bock, der 1444 schon in Amt und Würden stand, heiratete Margarete von Müllenheim (vgl. E. Lehr, L'Alsace noble, II, p. 92). Doch kommt dieses Paar ebenso wie das zuerst erwähnte weniger in Betracht, da es nach dem Gesagten wahrscheinlich schon in der Mitte des XV. Jahrhunderts heiratete, der Teppich jedoch, wie im folgenden ausgeführt wird, nicht vor dem letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden sein kann. — ⁴⁾ Diese Darstellung der Flora um ihrer selbst willen erscheint zur selben Zeit auch in der Schweizer Bildwirkkunst, z. B. in der Einhornjagd in Zürich (Taf. 100). — ⁵⁾ Siehe oben S. 115. — ⁶⁾ Der Meister wurde früher — so in Naglers Monogrammist — für einen Bruder Martin Schongauers, Barthel Schön, gehalten, wohl teilweise auch mit Hinblick auf die Ähnlichkeit seiner Signatur mit der Schongauers. P. Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1905, S. 67) bekämpft diese Ansicht und liest das s für g. — Ein ähnliches, gemeinsam auf einem Pferde reitendes Liebespaar erscheint im Hausbuch des Hausbuchmeisters, wie auch unter den Kupferstichen Dürers. — ⁷⁾ Betty Kurth, Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 233 ff.

illustrieren, befinden sich im Viktoria- und Albert-Museum zu London (Taf. 142—146), in der Sammlung Clemens im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Taf. 147), in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 148) und im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 149). Eine Wiederholung der letzten zwei Szenen des letzterwähnten Stückes (Taf. 150) ist, wie ich einer freundlichen Mitteilung Dr. R. F. Burckhardts in Basel entnehme, kürzlich durch Erbschaft in den Louvre gelangt. Dieses neu aufgetauchte Fragment erklärt uns die kleinen Stilverschiedenheiten, die zwischen den Streifen in Nürnberg und den andern drei Bruchstücken bestehen,¹⁾ durch die Zugehörigkeit des ersteren zu einer zweiten, nach demselben Karton gewirkten Serie nunmehr völlig.

Die Konfrontierung der Bilder mit der Dichtung zeigt die engste Abhängigkeit des entwerfenden Künstlers von seiner literarischen Vorlage. Restlos fügen sich die Illustrationen den vom Dichter entworfenen Szenen ein. Unbekümmert um formale Werte, um kompositionelle Probleme erscheint der illustrative Zweck, die volkstümliche Erzählung, der geistige Kontakt mit dem Beschauer in den Mittelpunkt künstlerischer Absicht gerückt. Die Spruchbänder, die das psychische Empfinden der dargestellten Helden zum Ausdruck bringen, schlagen eine Brücke zwischen Bild und Text, zwischen Künstler und Publikum. Wo sie fehlen, genügt die Klarheit und Prägnanz der bildlichen Übersetzung, um die Erfindungen des Dichters allgemein verständlich zu machen.

So in einem weitem Werk der besprochenen Gruppe, einem Fragment im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 151), das, wie ich ebenfalls seinerzeit nachgewiesen habe,²⁾ die Schlußszenen einer andern seltenen mittelhochdeutschen Dichtung verbildlicht, der in alemannischer Mundart geschriebenen Erzählung von „der Königin von Frankreich und dem ungetreuen Marschalk“.³⁾

Endlich möchte ich als letztes und wohl auch spätestes Werk der Gruppe den kleinen Behang in der Sammlung Benda in Wien anfügen (Taf. 152), der, ganz in der Art der Schweizer Minne- oder Hochzeitsteppiche komponiert,⁴⁾ durch die Allianzwappen der Zorn und Boecklin und deren Ahnenprobe⁵⁾ für das Elsaß gesichert ist.⁶⁾

Der Vergleich der aufgezählten Teppiche untereinander läßt an ihrer stilistischen Zusammengehörigkeit keinen Zweifel. Nicht als ob die Vorzeichnungen aller von demselben Künstler ausgeführt wären, davon kann keine Rede sein. Nur ihre Entstehung in demselben Kunstkreis, in demselben Territorium, unter den nämlichen künstlerischen und technischen Voraussetzungen scheint mir sicher. Dafür spricht vor allem die Darstellung der Landschaft. Es zeigt sich auf allen Arbeiten gleichmäßig die Vorliebe für naturalistisch individualisierte, vielgestaltige Blattformen, für Blätter, die auseinanderstrebend bald zackig, bald am Ende ornamental sich windend in Büscheln zusammenstehen, aus denen langstielige, unverhältnismäßig große Blumen hervorwachsen, und für strahlenförmig angeordnete breite Gräser, die den Grund beleben. Auch finden sich ganz ähnlich charakterisierte Bäume mit übertrieben großen Früchten; ein Eichenbaum zum Beispiel mit großen Eicheln kehrt fast auf allen Teppichen wieder. Und die spitz zulaufende Form der Hügel im Hintergrund, die für den Wiener Jagdteppich (Taf. 138/139) charakteristisch ist, zeigt sich ähnlich auf dem Stück mit dem reitenden Liebespaar (Taf. 140), auf der ersten Szene des Busant-Teppichs (Taf. 144/146) und auf der letzten Darstellung des Fragments mit der Königin von Frankreich (Taf. 151). Übereinstimmungen sind ferner in der Typenbildung zu beobachten, in der Faltenbehandlung, in der gezierten Haltung der überschulenkten Hände. Der Redegestus der Dame in der Burg (Taf. 138/139) kehrt in identischer Weise beim Königssohn auf der Darstellung des Hochzeitmahls⁷⁾ (Taf. 149), beim Müller auf dem Fragment bei Figdor (Taf. 148) und bei einigen andern Figuren wieder.

Endlich sei auf die Verwandtschaft ganzer Kompositionskomplexe verwiesen. Man vergleiche das Festmahl auf dem Busant-Teppich (Taf. 149) und auf dem Fragment mit der Königin von Frankreich (Taf. 151) oder das reitende Liebespaar, das sich auf dreien der Teppiche findet (Taf. 138/139, 140, 149). Wie ähnlich ist die Charakterisierung

¹⁾ Vgl. meine Ausführungen im Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 237. — ²⁾ Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 245. — ³⁾ In einem Inventar der Kirche St. Christoph zu Mainz aus dem Jahr 1495 (vgl. Quellenanhang Nr. 42), dessen Kenntnis ich der freundlichen Hilfsbereitschaft Dr. Franz Theodor Klingelschmitts danke, erscheint unter anderm ein „lang ruck duch“ angeführt, „dar inne ist gewirckt dy historie von eym kunig von frankenrich und syner husfrauen, und daz henckt man oben herumb uber den fronaltar. Ist gleich breit wie eyn banck duch.“ Vermutlich handelt es sich hier um eine Bildwerkerei mit Illustrationen der nämlichen Dichtung. — ⁴⁾ Zu Füßen des Liebespaares liegt ein Hirsch, der wohl auch hier wie auf dem Teppich mit dem reitenden Liebespaar als Symbol der Treue zu deuten ist. — ⁵⁾ Die Wappen der Ahnenprobe sind: oben links das Wappen der Elsässer Familie Truchseß von Reinfeldern (fünffmal geteilt von weiß und schwarz), oben rechts das Wappen der Elsässer Familie von Müllenheim (eine weiße fünfblättrige Rose in rotem, weiß bordiertem Schild), unten links das Wappen der Elsässer Familie Marx von Eckwertsheim (zwei schwarz bekleidete Arme in weiß-schwarz geteiltem Schild), unten rechts das Wappen der Elsässer Familie Mansen von Mansenberg (?) (ein weißer Schwan in blauem, weiß bordiertem Schild). Den Nachweis, daß es sich um eine Ahnenprobe handelt, kann ich, so wahrscheinlich dies ist, nicht erbringen, da mir die genealogischen Behelfe fehlen. — ⁶⁾ Auch die schmale gewirkte Borte mit der Jagd wilder Leute auf Einhorn und Hirsch in der Kirche St. Johann zu Zabern (Abb. 75) möchte ich dieser Gruppe anreihen. Da ich dies Werkchen weder im Original kenne, noch eine gute Abbildung davon besitze, vermag ich einen näheren Nachweis nicht zu führen. Die spitzen Hügel und die Bildung der Bäume erinnern an den Wiener Jagdteppich. Für die Entstehung im Elsaß spricht überdies der Aufbewahrungsort. — ⁷⁾ Vgl. die Detailabbildungen in meiner früher zitierten Untersuchung. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 250, 251, Fig. 11, 12.

der Pferde, die Haltung und Gewandanordnung der Figuren, die fast bis zur Kongruenz der Hauptkontur reicht, die hochaufgeschossenen Blumenstauden unter den Köpfen der beiden ruhig schreitenden Pferde¹⁾ und anderes mehr.

Wenn die Stücke aber stilistisch zusammengehören, so ist auch die Frage ihrer Datierung nicht schwer zu lösen. Denn auf dem Fragment mit der Königin von Frankreich findet sich auf der ersten Darstellung links von dem Fenster der Krämerin unterhalb des Daches die Zahl 92. Von den Ziffern der Gegenseite 14 sind nur mehr Spuren sichtbar. Und dieser historische Beleg festigt die Datierung sämtlicher Stücke ins letzte Viertel des XV. Jahrhunderts, mit Ausnahme der zwei Wirkereien in der Sammlung Engel, die schon in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts, vermutlich nach älteren Vorlagen entstanden sein dürften. Unter den übrigen möchte ich als das früheste innerhalb des fixierten Zeitraums den Wiener Jagdteppich, als die spätesten den Minneteppich bei Benda und den Busant erkennen. Auf deren spätere Entstehung weist unter den Trachten, die ganz allgemein für die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts charakteristisch sind, die große weiße Damenhaube, eine Modeform, die noch auf frühen Stichen Dürers zu finden ist und sich bis in die ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts in Deutschland erhält.²⁾

Als letztes Lokalisierungsargument sei schließlich noch die Mundart der auf mehreren Werken der Gruppe angebrachten Inschriften erwähnt, deren Eigentümlichkeiten auf das Alemannische, beim Busant-Teppich, wie ich mich seinerzeit nachzuweisen bemühte,³⁾ speziell auf den Dialekt des Elsaß weisen.

* * *

In derselben Stilebene liegen einige kleinere Wirkstücke, die sich wieder untereinander auf einen gemeinsamen Entwicklungsfaden aufreihen lassen. Deutlich ist auch bei diesen die Abkehr von rein dekorativen Wirkungsabsichten und das Streben nach einer stärkeren Betonung des Gegenständlich-Illustrativen, der Landschaft und des naturalistischen Details.

Das älteste dieser Werke, das den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts entstammt, ist ein Teppich mit den Rätseln der Königin von Saba, der vor einigen Jahren aus der Sammlung Pierpont Morgan in das Metropolitan-Museum zu New York und von dort in die Sammlung P. W. French & Co. daselbst gelangt ist (Taf. 153).⁴⁾

Technik,⁵⁾ Gewandbehandlung, Figurentypus erinnern an die Schweizer Liebesteppiche, die Durchbildung der hochstieligen Pflanzen, darunter wieder die bezeichnenden großen Maiglöckchen und ihre Individualisierung an den Hortus conclusus in Zürich (Taf. 98/99). Deutlich ist eine unmittelbare Abhängigkeit vom Werk des Meisters E. S. zu erkennen. Man vergleiche den sitzenden König mit der ähnlichen Gestalt des Pilatus in der Passionsfolge oder mit dem weisen Richter auf dem salomonischen Urteil L. 7.⁶⁾ Kleidung, Typus, Proportionen, die zarten, feingliedrigen Hände, die schlanken Beine dieser Figur stimmen ebenso überein wie die Form des teppichbelegten Thronisizes und die Drapierung des Baldachins. Auch die hochstieligen, übergroßen Blumen finden Analogien im Werk des Meisters E. S.

Der ikonographische Inhalt der Darstellung wird uns durch Bild und Sprüche völlig klar gemacht. Die Königin von Saba bringt dem König zwei Blumen, eine natürliche und eine nachgeahmte, und zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen in gleichen Kleidern und sagt:

„Bescheyd mich kunig, ob blumen und kind
Glich an art oder unglich sint.“

Der König löst die beiden Rätsel mit den Worten:

„Die bine ein guote blum nit spart
Das knuwen (knien) zoigt dir wiplich art.“

Das Rätsel der Geschlechtsunterscheidung, das in jüdischen und arabischen Quellen und in orientalischen Märchen wiederholt vorkommt,⁷⁾ ist hier mit dem Blumenrätsel vereinigt, das uns in der Literatur ein einziges Mal, und zwar erst im XVII. Jahrhundert bei Calderon begegnet.⁸⁾ Noch zu Lebzeiten Calderons erscheint eine von seinem Werk unabhängige bildliche Darstellung des Blumenrätsels unter den Wandmalereien des alten Wittelsbacher Schlosses in der Trausnitz bei Landshut, die Franz Gröger 1672 vollendete.

¹⁾ Ibidem, S. 248, 249, Fig. 9, 10. — ²⁾ Sie findet sich noch auf Holbeins Porträt der Dorothea Kannegießer, Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer in Basel von 1516. Vgl. Paul Ganz, Hans Holbein, Klassiker der Kunst. Stuttgart 1912, S. 13. — ³⁾ Betty Kurth, Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 249. — ⁴⁾ Burlington Fine Art Club. Exhibition of early German Art. London 1906, T. LXVIII, S. 189, Nr. 11. — ⁵⁾ Auch hier ist in Einzelheiten des Aufputzes Knüpfarbeit verwendet. — ⁶⁾ Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs etc., Taf. 34. — ⁷⁾ Vgl. Gustav Rösch, Die Königin von Saba als Königin Bilquis. Jahrbücher für protestantische Theologie, 6. Jg. (1880), S. 524ff. — M. Grünbaum, Neue Beiträge zur semitischen Sagenkunde, S. 214. — ⁸⁾ Wilhelm Hertz, Die Rätsel der Königin von Saba. Gesammelte Abhandlungen herausgegeben von Friedrich von der Leyen. Stuttgart und Berlin 1905, S. 413. — Friedrich von der Leyen, Zu den Rätseln der Königin von Saba. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1907, Nr. 175.

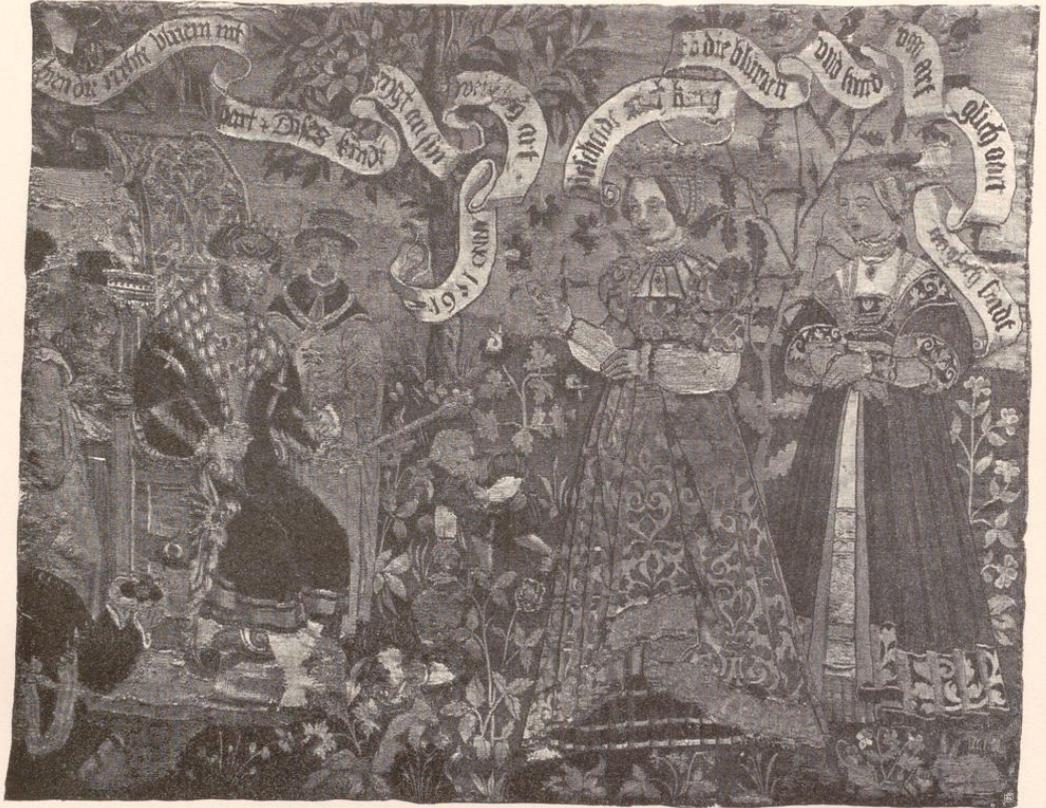


Abb. 67. Wirkteppich mit den Rätseln der Königin von Saba. Basel, Historisches Museum.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sowohl Calderon und Gröger wie auch der Maler unseres Teppichentwurfs den Stoff aus einer älteren, vermutlich mittelhochdeutschen Dichtung schöpften, die uns verloren ging oder bisher nicht aufgefunden wurde. Daß sich die Erzählung im XV. und XVI. Jahrhundert in Deutschland einer gewissen Beliebtheit erfreute, beweist die wiederholte Darstellung des Stoffes auf Wirkteppichen.¹⁾ Außer auf dem besprochenen gotischen kehrt sie in ganz ähnlicher Bildkomposition noch auf drei Renaissanceteppichen wieder. Auf einem von Becker beschriebenen, jetzt verschollenen Teppich mit dem Datum 1506, der sich früher in Amsterdam befand,²⁾ auf einem Stück im Historischen Museum zu Basel von 1561 (Abb. 67)³⁾ und auf einem Teppich von 1566, früher in der Kirche zu Kirschkau, jetzt in der Sammlung des Fürsten Reuß j. L. in Schleiz⁴⁾ (Abb. 68). Alle diese drei Stücke haben die Art der Landschaftskomposition, den Text der Spruchbänder und die Darstellung des ältesten Werkes übernommen und zeigen nur in der Zahl der Figuren und in der Tracht wesentliche Bereicherung.⁵⁾

Eine Fortbewegung auf dem Entwicklungsweg, der mit dem Behang der Sammlung Pierpont Morgan eingeschlagen wurde, zeigt ein Wirkteppich mit Batseba im Bade, im Museum von Tours (Taf. 154). Seine spätere Entstehung

¹⁾ Außerhalb der Bildteppichkunst fand ich jedoch mit Ausnahme des obenerwähnten Wandgemädes in der Trausnitz keine Darstellung des Stoffes. — ²⁾ Carl Becker in Zeitschrift für Deutsches Altertum, 23. Bd. (1879), S. 48. — ³⁾ Vgl. Kunstchronik 1915 und Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1915, S. 246. — ⁴⁾ Auf dem Teppich in Schleiz befinden sich zwei Stifterwappen. Das eine, ein gelbes Kreuz in schwarzem Feld, ist das Wappen der elsässischen Familie Botzheim von Schlettstadt (Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch I, S. 145, 148/49. — Chronicon Alsatie 1592. — Siebmacher I, S. 195). Das andere Wappen (eine gelbe Lilie auf rotem Dreieck in Blau) konnte ich nicht bestimmen. — ⁵⁾ Ein Stück, das mit geringen Veränderungen nach dem Basler Stück kopiert ist, befand sich in Privatbesitz zu München. Da ich es für eine Fälschung halte, habe ich es in die Besprechung nicht aufgenommen.



Abb. 68. Wirkteppich mit den RätseIn der Königin von Saba. Schleiz, Sammlung des Fürsten Reuß j. L.

wird durch die klarere Tieferstreckung des Raumes ebenso bezeugt wie durch den größeren Naturalismus der Pflanzen und Tiere und durch das Kostüm des Jünglings, dessen Puffenärmel auf die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts weisen. Die Verwandtschaft mit dem Teppich in New York zeigt sich in der Art, wie die Gestalten ins Bildfeld gestellt, wie die Spruchbänder angebracht sind, in der Bedeutung und Durchbildung der Pflanzenwelt — man beachte die Maiglöckchen am untern Rand — und in Proportion und Haltung der Figuren, die auch hier Beziehungen zu den Kupferstichen des XV. Jahrhunderts aufweisen.

Zusammenhänge mit der Schweizer Teppichkunst treten auch hier deutlich zutage. Als Vergleichsbeispiel diene die Einhornjagd in Zürich (Taf. 100). Sowohl die Komponenten der Landschaft, das raumvertiefende Wasser, der Baum, die Blumenstauden, wie die Individualisierung der Tiere, der Hunde und Enten bezeugen die stilistische Stammesverwandtschaft. Dennoch weist die zartere Zeichnung, die feinere Modellierung, die reichere Farbenskala, wie auch der Stilzusammenhang mit der eben besprochenen Gruppe — man vergleiche das Liebespaar auf der Hirschjagd (Taf. 140) — auf die Entstehung in einer elsässischen Werkstatt. Die Bestimmung gewinnt überdies durch die beiden am oberen Rande eingewirkten Stifterwappen, die ich als die Wappen der elsässischen Geschlechter von Altdorff (drei gelbe Lilien in blauem Feld)¹⁾ und von Gerbott (von Schwarz und Weiß gespalten, im weißen Feld ein schwarz bordiertes Kreuz)²⁾ feststellen konnte, eine historische Stütze.

¹⁾ Siebmacher III., 150. — Chronicon Alsatiae 5, S. 151. — ²⁾ Lehr, Bd. III. Taf. V. Appendix.



Abb. 69. Gewirktes Kissen mit der Jungfrau und dem Einhorn. St. Gallen, Sammlung Iklé.

DAS XVI. JAHRHUNDERT

DIE SCHULE VON ST. JOHANN BEI ZABERN

Im XVI. Jahrhundert geht auch in der elsässischen Bildwirkkunst ein Nachahmen älterer Vorlagen — ich erinnere nur an die eben besprochenen Teppiche mit den Rätseln der Königin von Saba oder an das reitende Liebespaar der Sammlung Engel (Taf. 141 a), — ein Erstarren spätgotischer Formen, so zum Beispiel auf einem Stück mit Pyramus und Thisbe in der Sammlung Figdor von 1538, oder auf einem Kissen mit der Jungfrau und dem Einhorn in der Sammlung Iklé von 1561 (Abb. 69), dem allmählichen Verfall voraus.

Nur im Kloster St. Johann bei Zabern scheint in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine bedeutendere Werkstatt geblüht zu haben.¹⁾ Zeugnis dafür bieten mehrere Antependien und Behänge, die am Ort ihrer Entstehung verwahrt werden. Sie tragen alle elsässische Stifterwappen. Auf dreien erscheint neben ihrem Wappen (in Schwarz

¹⁾ Christmann und Audignier, Les tapisseries de Saint-Jean-des Choux près Saverne. Zabern 1885. — Gerspach, Les tapisseries de Saint Jean des Choux. Revue alsacienne 1886/87, p. 18. — L. Cromback, Die Klosterkirche von St. Johann bei Zabern. Elsässische Monatsschrift f. Gesch. und Volkskunde 1910, S. 54.



Abb. 70. Wirkteppich mit Ahasver und Esther. Paris, Musée Cluny.

ein goldgekrönter, silberner, springender Löwe, auf dem gekrönten Helm der Löwe sitzend) das Bild der Stifterin Amelie von Oberkirch,¹⁾ die von 1527 bis 1543 Nonne, von 1543 bis 1568 Äbtissin des Klosters St. Johann war.²⁾

Einer der in St. Johann bei Zabern verwahrten Behänge zeigt die heilige Dreifaltigkeit mit der knienden Madonna zwischen den stehenden Heiligen Andreas, Jakob, Barbara und Elisabeth (Taf. 155).

Die Granatapfeltapete des Hintergrundes, die in ihrer Zeichnung den auf Schweizer Bildwerkereien zu Ende des XV. Jahrhunderts üblichen Seidenmustern ähnelt, ist wie diese am unteren Rand durch eine Fransenborte abgeschlossen. Der Christus-Typus und die Bildung der übrigen Köpfe erscheinen von Schongauers Werken beeinflusst. Man vergleiche mit solchen Gottvater und den heiligen Andreas oder die heilige Barbara, die der Madonna im Rosenhag ähnelt. Auch in den Gewändern zeigen sich Residuen von Schongauers scharfbrüchigem Faltenstil. An der elsässischen Herkunft besteht kein Zweifel.

Das am Postament des Thrones eingewirkte Datum 1510 und die Wappen der Straßburger Familien Zorn (weißer Stern auf Rot über gelb geteiltem Schild) und Musler (in rotem, gelb gesäumtem Schild ein von drei (2, 1) goldenen Schragen begleiteter silberner Sparren) lösen alle Fragen, die sich an das Stück knüpfen. Unter den Allianzen der beiden Familien kommt nur die zweite Ehe der Elisabeth Musler mit Jakob Zorn zum Ried in Betracht.³⁾ Die Namensheiligen der beiden Stifter flankieren die Darstellung. In der Einzeldurchbildung finden sich Zusammenhänge mit den späteren Arbeiten der in Rede stehenden elsässischen Klosterwerkstatt.

Ähnliche Typen, denselben Faltenstil und eine ganz analoge technische Durchbildung der Farbenübergänge zeigt ein kleiner Teppich mit Ahasver und Esther in der städtischen Altertümersammlung zu Stuttgart (Taf. 156). Auch dieses Stück trägt das Wappen der Zorn⁴⁾ und Musler und ist ohne Zweifel eine Stiftung desselben Ehepaares. Da Elisabeth Musler in erster Ehe mit dem 1499 als tot erwähnten Kaspar Knobloch und in dritter Ehe — jedenfalls schon 1513 — mit Thomas von Endingen vermählt war, fällt ihre zweite Ehe mit Jakob Zorn zum Ried und damit

¹⁾ Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. III. Bd., S. 252. — ²⁾ Dagobert Fischer, L'Abbaye de Saint-Jeandes-Choux. Bulletin de la Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace. II. série, V. 2 (1868), p. 1 ff. — ³⁾ Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 186. — ⁴⁾ Man beachte, daß der untere gelbe Teil des Schildes hier ganz ähnlich mit Strahlen geziert ist wie auf dem Dreifaltigkeits-Teppich in St. Johann.



Abb. 71. Wirkteppich mit Grablegung Christi. Kloster St. Johann bei Zabern.

die Entstehung des Teppichs in die Zeit von etwa 1499 bis 1512. Inschriften in alemannischer Mundart, die elsässische Eigentümlichkeiten zeigen, weisen hier ebenfalls auf die Heimat des Stückes.

Ein von dem letztbesprochenen Werk in Stil und Komposition unmittelbar abhängiger, aber schon 1590 datierter Wirkteppich mit Ahasver und Esther im Musée Cluny zu Paris (Abb. 70), der auch deutliche Verwandtschaft mit anderen elsässischen Renaissance-Teppichen, zum Beispiel mit den Rätselfn der Königin von Saba in Basel (Abb. 67) zeigt, ist, wenn auch nicht im Kloster St. Johann, so doch ebenfalls im Elsaß entstanden.

Der technisch und künstlerisch bemerkenswerte Behang mit der heiligen Sippe im Museum zu Sigmaringen (Taf. 157), ein, wie der Faltschwung der Gewänder und die Haltung der Figuren bezeugt, um das Jahr 1500 entstandenes Werk, für dessen Lokalisierung historische Kriterien fehlen, scheint mir mit dem eben besprochenen



Abb. 72. Streifen mit Madonna und Heiligen. Kloster St. Johann bei Zabern.

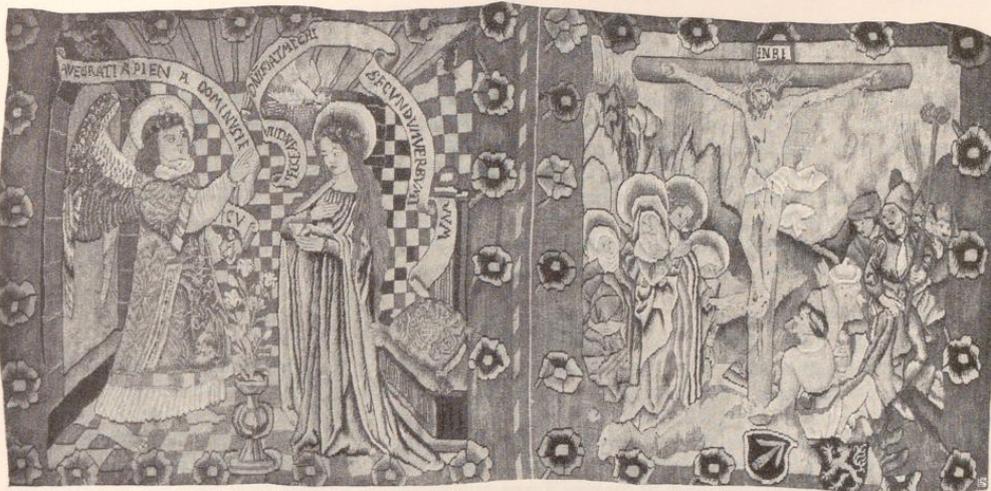


Abb. 73. Streifen mit Verkündigung und Kreuzigung. Kloster St. Johann bei Zabern.

Dreifaltigkeits-Teppich (Taf. 155) verwandt. Ähnlich sind die Typen der Frauen, die Zeichnung der Gesichter, die Proportionen der Figuren, ähnlich die Bildung und Modellierung der Faltenzüge. Auch Beziehungen zu Schongauer scheinen in der Art der Gewanddrapierungen, in der Charakterisierung der Männerköpfe, im Typus der Madonna anzuklingen. Die Baumbildungen des Hintergrunds und der Pflanzenwuchs des Bodens erinnern an ältere elsässische Arbeiten, so zum Beispiel der Eichenbaum mit den großen Eicheln und dem reichverzweigten Geäst an den Teppich mit dem reitenden Liebespaar (Taf. 140). Die klösterliche Stifterin, die in der linken Ecke zu Füßen der Maria Salome betend eingewirkt ist, trägt dieselbe Ordenstracht wie die auf den späteren Zaberner Teppichen ganz ähnlich dargestellten Stifterinnen.

Haben wir es bei diesen frühen Stücken noch mit einem Fortwirken gotischer Formen, gotischer Kompositionsweise zu tun, so klingen in einem andern 1540 datierten, vermutlich ebenfalls in St. Johann bei Zabern entstandenen, von der Äbtissin Amelie von Oberkirch gestifteten Bildteppich, der die Beweinung Christi darstellt (Abb. 71), deutliche Präzedenzen der Renaissance an. Während jedoch in den Köpfen der Magdalena und des Johannes modifizierte Erinnerungen an italienische — speziell bellineske — Kunstweise sich auszuprägen scheinen, stehen die Typen der übrigen Figuren, steht die ganze Komposition unverkennbar unter dem Einfluß eines bestimmten deutschen Künstlers, des gewaltigsten, der im Elsaß gewirkt hat — Matthias Grünewalds. Die Anordnung des Christus-Körpers fast parallel zum horizontalen Bildrand, die wuchtige Schwere seiner Bildung gehen ebenso auf ihn zurück, wie der Typus des Kopfes mit dem halb offenen, schmerzverzerrten Mund, den wirren Locken, den brechenden Augen, dem blutüberströmten Antlitz. Auch die ganze Haltung des Körpers, die verkrümmten Beine, die starr aufeinander gepreßten Füße sind im Geiste Grünewalds erfunden, ebenso wie die Typen der Madonna und des Joseph von Arimathia, der dem Begleiter des Erasmus auf dem Bild in München ähnelt. Freilich beschränkt sich der Zusammenhang mit Grünewald nur auf Einzelheiten der Form, des Ausdrucks, der Auffassung; die malerische Gewalt seiner Konzeption vermochten die Wirkerinnen der Klosterwerkstatt¹⁾ nicht in das textile Gemälde zu bannen. Aber immerhin hat die Bildwirkkunst hier den Anschluß an die Malerei gefunden.

In technischer und künstlerischer Qualität bedeutend geringer sind die übrigen in Zabern verwahrten Stücke. So zwei ebenfalls von Äbtissin Amelie von Oberkirch gestiftete Antependien,²⁾ die nach demselben Karton, aber von verschiedenen Wirkerinnen hergestellt wurden. Dargestellt sind vor einem Rosenhag, in dem noch Schongauers Schöpfung nachklingt, die Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Barbara und Katharina beziehungsweise Johannes dem Täufer (Abb. 72).

¹⁾ Hier ist in der rechten unteren Ecke neben dem Wappen der Oberkirch die Äbtissin in ihrer Ordenstracht im Gebet dargestellt. —
²⁾ Auch hier erscheint die Äbtissin neben ihrem Wappen ganz wie auf der Beweinung.

Ein anderer Streifen mit Verkündigung und Kreuzigung trägt die Wappen der Oberkirch und Knobloch (in silbergerandetem schwarzem Schild eine schräg aufwärts gerichtete goldene Pfeilspitze),¹⁾ deren Allianz ich nicht feststellen konnte (Abb. 73).²⁾

Und das Wappen der Oberkirch allein erscheint schließlich auf einem 1545 datierten Antependium mit dem Urteil Salomos, das in vielen technischen Details wie in der Bildung des Bodens und der Wolken und in der Faltengebung dem Stück mit der Beweinung nahesteht (Abb. 74).

Langsam versickert die heimische Bildwirkproduktion im Elsaß und erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts werden der lokalen Kunstübung durch die Einwanderung niederländischer Wirker neue Kräfte zugeführt. Dieser Entwicklungsphase gehört jene weitverbreitete Serie elsässischer Bildteppiche mit Szenen aus der Passion Christi an, die, um 1600 entstanden, nach Holzschnitten Dürers kopiert, die spätgotischen Schwarz-Weiß-Kompositionen in die von Seide und Gold schimmernde malerische Bildwirksprache der Niederländer übersetzt zeigen.³⁾

ZUSAMMENFASSUNG

Das erhaltene Material der elsässischen Bildwirkereien ist reich genug, um einen zusammenfassenden Überblick über die wichtigsten Merkmale und Werdensphasen dieser Lokalschule zu ermöglichen. Die Entwicklung vollzieht sich, wenn auch in ähnlicher Abfolge, so doch in anderem Tempo als in der Schweiz. Sie beginnt in parallelen Bahnen mit der Wandmalerei, durchläuft abweigend eine kurze Periode dekorativer Stilisierung und Flächenhaftigkeit, um bald darauf wieder im Strom der allgemeinen malerischen Entwicklung zu münden.

Den elsässischen Bildwirkereien ist der enge Zusammenhang mit der Graphik nicht eigen, der den Schweizer Arbeiten ihr charakteristisches Gepräge gibt. Die Gestalten sind nicht so scharf umrissen und im Raum isoliert. Alle Formen sind weicher. Die Falten erscheinen in zarteren Übergängen, nur selten von starren Linien durchschossen. Das Raumproblem endlich tritt hier viel früher in das Gesichtsfeld der textilen Kunst, reiche Architekturen und Landschaftsprospekte beherrschen den Aufbau der Wirkbilder fast während der ganzen verfolgten Entwicklung.

Eine besondere Eigentümlichkeit der elsässischen Arbeiten aber, die vornehmlich die Fäden zur zeitgenössischen Miniaturmalerei enger knüpft, ist die Freude an der Erzählung, am dargestellten Inhalt, die Vorliebe für neue seltene Illustrationsstoffe aus Dichtung und Legende, die ein Zurückgreifen auf Vorlagen aus der Buchmalerei nahelegt.

Diese vielfach auf Kosten der formalen Schönheit geübte, volkstümlich illustrative Tendenz ist jedoch kein Reservat der elsässischen Bildwirkerkunst, die uns nur ein besonders anschauliches Beispiel bietet, sondern ein für die ganze deutsche Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts bedeutsamer Entwicklungsfaktor.

¹⁾ Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. II. Bd., S. 317. — Dieselben Wappen finden sich auf den Teppichfragmenten mit den Klagen des Alters, die ebenfalls in St. Johann bei Zabern verwahrt werden. Vgl. unten S. 126, Anm. 5. — ²⁾ Wohl heiratete Susanne Knobloch († 1507) in erster Ehe Burkard von Oberkirch. Doch kommt sie als Stifterin des Teppichs nicht in Betracht, da sie sich vor 1463 in zweiter Ehe mit Liutold von Ramstein vermählte. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. II. Bd., S. 317. — ³⁾ Sieben Stücke dieser Serie, deren einzelne Teile 1592—1608 datiert sind, befinden sich im Metropolitan-Museum in New York, andere im Bischofshof zu Straßburg, in Mühlhausen, in Mählingen, in der Pfarrkirche zu Gengenbach und in Berliner Privatbesitz. Vgl. George Leland Hunter, *Tapestries, their origin, history and renaissance*. New York 1912, und Hermann Schmitz, *Bildteppiche*, S. 128.



Abb. 74. Antependium mit dem Urteil Salomos. Kloster St. Johann bei Zabern.

4. FREIBURG IM BREISGAU

Für das Bestehen einer Wirkindustrie in Freiburg scheinen mir zwei Argumente zu sprechen:

1. die Reichhaltigkeit der Münsterinventare des XV. und XVI. Jahrhunderts an „heidnisswercktüchern“ mit Bildschmuck der verschiedensten Art;¹⁾

2. der Umstand, daß die Mehrzahl dieser Heidnischwerktücher von Freiburger Familien gestiftet und mit deren Wappen versehen waren, ja daß bei etlichen sogar die Ankaufspreise beigefügt erscheinen.

Mit Hinblick auf die rein lokale Übung der Wirkkunst in den deutschen Sonderschulen — fehlen uns doch überall Belege für einen umfassenden Export von Wirkarbeiten, sei es auch in benachbarte Gebiete — ist es gerechtfertigt, aus den erwähnten Inventarnotizen auf das Vorhandensein von Wirkwerkstätten in Freiburg selbst oder in seiner unmittelbaren Nähe zu schließen. Eine Annahme, die durch eine Reihe noch heute im Freiburger Münster erhaltener Bildteppiche eine weitere Bestätigung erfährt.

Es kann kein Zweifel darüber sein, daß diese Wirkereien, es sind drei Antependien und ein Rückklaken, alle vier Arbeiten aus dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts, zum alten Bestand des Freiburger Münsterschatzes gehörten. Tragen doch drei der Stücke, die die Geburt Christi (Taf. 158), das Pfingstfest (Taf. 159a) und die Madonna mit dem Kinde zwischen Katharina und Barbara auf einer von einer Rosenhecke abgeschlossenen Rasenbank (Taf. 159b) darstellen, in den unteren Ecken Bildnisse und Wappen des Freiburger Stifterpaares Peter Sprung und seiner Gattin Elisabeth, einer geborenen Zehnderin;²⁾ während ich das Rückklaken mit fünf Passionsszenen (Taf. 160/161), das gegenwärtig im Münsterschatz verwahrt wird, mit ziemlicher Sicherheit mit einem im Inventar beschriebenen, 1518 der Kirche durch „Junker Cunrat Stirtzels Mutter seligen“ gespendeten Heidnischwerktuch identifizieren konnte.³⁾ Die Datierung dieses Stückes wird vor allem durch die dargestellten Modetrachten gestützt, die wie die Kostüme der Zuschauer bei der Geißelung und Dornenkrönung für das erste Viertel des XVI. Jahrhunderts bezeichnend sind.

Daß die vier Stücke in der nämlichen Werkstatt entstanden sind, bezeugt der Vergleich der technischen Details, die Ähnlichkeit der Farbnuancen, die Bildung des Bodens und der Blumen und die ausgiebige Verwendung strahliger Haschüren in der Gewandmodellierung, die den Einfluß niederländischer Wirkgewohnheiten verrät. Daß die vier Werke nicht von demselben Zeichner entworfen wurden, zeigt die Verschiedenheit ihrer künstlerischen Handschrift; daß sie aber dessen ungeachtet aus derselben Lokalschule stammen, unter den nämlichen lokalen Stileinflüssen entstanden sind, dafür spricht die maßgebende Bedeutung, die das Werk Martin Schongauers auf Komposition und Typenbildung aller vier Arbeiten sichtlich ausgeübt hat.

Schongauers Einfluß erscheint am ungebrochensten in dem ältesten der vier Stücke, dem 1501 datierten Antependium mit der Geburt Christi (Taf. 158). Hier ist nicht nur der lieblich-demütige Typus der Madonna, der ehrwürdige Hausvatertypus des Josef — man vergleiche Kupferstiche und Bilder — im Sinne Schongauers erfunden, auch die idyllisch-bürgerliche Auffassung der Szene, die ganze psychische Atmosphäre entspringt den Nachwirkungen seines künstlerischen Bekenntnisses. Aber auch in der Komposition der heiligen Frauen vor dem Rosenspalier, das wir ähnlich in der Schweizer und Elsässer⁴⁾ Bildwirkerei auftauchen sehen, und in den Typen des Pfingstfestes sind Erinnerungen an Schongauers Kunst zu verspüren, wie sie auch im Christus der Passionsszenen, in den Köpfen der Häscher, in Haltung und Bewegung der Figuren des Rückklakens deutlich zum Ausdruck kommen. Dagegen findet sich einer der Zuschauer auf der Pilatusszene, der Mann mit dem weiten, an den Seiten geschlitzten Mantel, unter dem er Arme und Hände verbirgt — eine dem veronesischen Kunstkreis des XIV. Jahrhunderts, dem Werke Altichieros entlehnte Figur, die in der deutschen Kunst bis zu Dürers „Ecce Homo“ der kleinen Kupferstichpassion (B. 10) mehrfach wiederkehrt — ganz ähnlich auf einem Altarbild Caspar Isenmanns in Kolmar, das den Einzug Christi in Jerusalem darstellt.⁵⁾

¹⁾ Vgl. Quellenanhang Nr. 41. Hermann Flamm, Die Schatzverzeichnisse des Münsters 1483—1748. Freiburger Münsterblätter 1906. II. Jahrg., S. 75 ff. — ²⁾ Peter Sprung wurde 1457 geboren. Er war Kürschner, wurde 1490 Bürger und Handelsherr, 1491 Zunftmeister der Kaufleute zum Falkenberg (Krämerzunft), 1496 Mitglied der städtischen Gerichtsbarkeit, 1498 Ratsherr und 1500 Obristmeister. 1494—1512 ist er Pfleger von St. Ottilia im Monschbach. 1503 baute Peter Sprung die dortige Kapelle neu auf, deren Türsturz über dem Sakristeieingang sein Wappen trägt. 1504 stiftete er den St. Wolfgangsaltar im Münster zu Freiburg und 1505 im Verein mit seiner Gattin eine ewige Pfründe. 1512 starb er. (Ich danke voranstehende Angaben der freundlichen Mitteilung des Herrn Münsterbaumeisters Kempf in Freiburg.) — ³⁾ „1518, Item 2 heitisch tücher mit 5 figuren der passions hat geben junker Cunrat Stirtzels mütter seligen an bouw, costent 100 gulden uf den palmentag im 1500 und 18 jar . . .“ Vgl. Quellenanhang Nr. 41. — ⁴⁾ Vgl. oben S. 138, Abb. 72. — ⁵⁾ André Giro die. Martin Schongauer, Paris s. a. Pl. XII.

5. NACHLESE

Einige Arbeiten, die in der Entwicklung der Schweizer und elsässischen Bildwirkkunst nicht unmittelbar Platz fanden und für deren Entstehung in einem der besprochenen Territorien des Oberrheins Argumente nicht zu erbringen waren, seien hier als Nachlese angefügt.

So der Streifen mit Szenen aus dem Leben Mariae in der Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau (Taf. 162—164) Hermann Schweitzers Datierung dieses Werkes in die Mitte des XIV. Jahrhunderts¹⁾ scheint mir ebenso falsch wie Schmitz' Bestimmung auf den Mittelrhein.²⁾ Es handelt sich wohl um eine oberrheinische Arbeit aus dem ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts.

Ein Vergleich mit den Hauptgruppen der oberrheinischen Schulen ergibt markante Übereinstimmungen. Viele Züge, die wir als bezeichnende Merkmale auf Schweizer und Elsässer Arbeiten feststellen konnten, kehren hier wieder. Ich nenne als die wichtigsten: die gestreiften Bodenhügel mit stilisierten Blumenstauden, die von kleinen Tieren belebt sind — sogar eine Einhornjagd erscheint hier wie auf mehreren Schweizer Stücken —, das überstirnte blaurote Wolkenband, das in derselben Form für die Gruppe der Krauchthal-Teppiche (Taf. 36b, 40) charakteristisch erschien, die stilisierten großen Glockenblumen, die wir ebendort fanden, und die gestreiften Weinblätter, die in der Schweiz und im Elsaß ganz ebenso gebildet wurden. Auch die grellfarbig flächenhafte, ganz auf dekorative Tapetenwirkung abgestellte Komposition, der bemerkenswerte Horror vacui findet in frühen Arbeiten der oberrheinischen Schulen mannigfache Kongruenzen. Endlich tragen auch die Inschriften der deutschen Schriftbänder Merkmale alemannischer Mundart.

Was die Datierung betrifft, die durch eine große provinzielle Zurückgebliebenheit der Zeichnung und Formensprache erschwert wird, so ist als wichtigster chronologischer Wegweiser das Gewand des jüngsten heiligen Königs zu beachten, das mit seinem gelappten Saum und seinen gezackelten Hängeärmeln eine Entstehung des Stückes vor dem ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts undenkbar erscheinen läßt. Im übrigen weist auch der reiche Falten-schwung des Gewandes der Madonna bei der Anbetung deutlich auf diese Periode.

* * *

Auch die beiden durch ihre illustrative Schlagkraft und Originalität bemerkenswerten Streifen, die Szenen aus der Geschichte Heinrichs des Löwen, nach Wyssenherres Gedicht: „Von dem edeln Hern Bruneczwigk als er über mer fure“³⁾ illustrieren und die im Historischen Museum zu Basel verwahrt werden (Taf. 165), möchte ich für Arbeiten oberrheinischer Herkunft halten. Obzwar ich keine beweiskräftigen Belege für diese Bestimmung zu erbringen vermag, ja, obzwar die mitteldeutschen Eigentümlichkeiten der Inschrift⁴⁾ diese Einordnung geradezu zu widerlegen scheinen, dünkt mich doch die stilistische Affinität dieses Werkes zur oberrheinischen Schule stärker als die negativen Erwägungen. Nicht nur das augenscheinliche Überwiegen illustrativer und dekorativer Bestrebungen über die Versuche der Wirklichkeitswiedergabe, wie wir sie für die oberrheinische Bildwirkerei noch im dritten Jahrhundertviertel bezeichnend fanden, schlagen die Brücke zu oberrheinischen Arbeiten, sondern auch Einzelheiten der Zeichnung und Durchbildung, wie die Darstellung der Burg, die Charakterisierung des abschiednehmenden Paares — man vergleiche zum Beispiel die Dame mit jener auf dem Teppich mit Liebespaar und Fabeltieren in Basel (Taf. 74) —, die Bildung des Wassers und der Bäume, wie gewisse Eigentümlichkeiten der Farbengebung⁵⁾ erinnern deutlich an den besprochenen Kunstkreis.

* * *

Ein anderes Werk, das ich dem oberrheinischen Kulturkreis zuweisen möchte, entstammt schon dem vorgeschrittenen XV. Jahrhundert. Es ist ein in Zürich erworbenes Bruchstück mit Madonna und Kind und einem heiligen Pilger in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 166). Die Herstellung der technisch wie künstlerisch gleich unbedeutenden Arbeit in einem — vermutlich seeschwäbischen — Kloster wird durch das Bild der Stifterin, die in

¹⁾ Hermann Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br., Schauinsland, XXXI. Jahrg., 1904. — ²⁾ Schmitz, Bildteppiche, S. 114. — ³⁾ Germanistische Abhandlungen von Weinholt-Vogt, Heft 43, 1913. — ⁴⁾ Z. B. fort, sneid u. s. w. Auch die einzige mir bekannt gewordene illustrierte Handschrift des Gedichtes, die sich in der Landesbibliothek zu Stuttgart befindet und 1476 datiert ist, ist in mitteldeutscher Mundart. Die Miniaturen weichen im Stil von den Teppichbildern wesentlich ab. Aber vielleicht erklären sich die mitteldeutschen Formen der Inschrift durch Benutzung einer solchen Handschrift. Vgl. Germanistische Abhandlungen, Heft 43. — ⁵⁾ Das Grün z. B. ist die für Schweizer Arbeiten so charakteristische ins Blaugrüne verschossene Nuance.

Dominikanernonnentracht betend zu Füßen der Madonna eingewirkt ist, wie durch drei Wappen erwiesen, von denen ich zwei als die Wappen der württembergischen Geschlechter von Ehingen¹⁾ und von Aichelberg²⁾ indentifizieren zu können glaube.

* * *

Als Klosterarbeiten sind auch drei andere oberrheinische Werke der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu erkennen, die sich durch Gemeinsamkeiten unwiderleglicher Art zu einer Gruppe zusammenschließen.

1. Ein Fragment mit den Aposteln Thomas und Matthäus im Stieglitz-Museum zu Petersburg (Taf. 167a).
2. Ein ähnliches Stück mit Matthias und Jakobus in der Sammlung des Professor Frey zu Salzburg (Taf. 167b).
3. Ein Teppich mit der Verkündigung in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 168).

Der Vergleich der drei Werke untereinander ergibt schlagende Übereinstimmungen, so zum Beispiel die Zeichnung der Gesichtszüge mit den hochgeschwungenen Brauen und den vollen Lippen, die Bildung der Haare — man vergleiche das Haar des Verkündigungensengels mit dem des heiligen Thomas —, die Form der Hände und Nägel, die Stilisierung der Pflanzen, die Schattierung des Himmels und der Hügel mit kammförmigen Verzahnungen und anderes mehr. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis zur völligen Identität der gedreieckten Abschlußwirkborten an den Seiten. Ja, der Konnex zwischen den beiden Apostelteppichen erscheint so groß — man beachte die Ähnlichkeit der Faltenbehandlung, des bestirnten Hintergrunds, des Stadtbilds, des fransenbegrenzten untern Bildrands —, daß der Gedanke, die beiden Stücke könnten einst ein Ganzes gebildet und zu einem großen Teppich mit dem Apostelabschied gehört haben, nicht von der Hand zu weisen ist.³⁾

Die Nonne als Stifterin auf dem Petersburger Fragment und die Widmungsinschrift am untern Rand „ich unwirdige schwester“ bestätigen die Vermutung, daß es sich um Klosterarbeiten handelt.

Das Wappen (zwei mit den Mundlöchern auf einen weißen Dreieck gestürzte Jagdhörner in Blau) konnte ich als das der Familie von Hornberg identifizieren⁴⁾, eines Geschlechts, dessen Stammschloß über der Stadt gleichen Namens im Bezirksamt Triberg im badischen Schwarzwald lag. Die Tatsache, daß sich verrestaurierte Reste desselben Wappens (der Dreieck wachsend und ein Teil der Hörner) am rechten oberen Rand des Teppichs mit der Verkündigung (Taf. 168) finden, gibt meinem stilistischen Befund der Zusammengehörigkeit auch historische Beweiskraft.



Abb. 75. Gewirkter Streifen mit Jagd wilder Leute. Kloster St. Johann bei Zabern.

¹⁾ Siebmacher, I. S. 113. — Otto v. Alberti, Württembergisches Adels- und Wappenbuch. — Carl Holzherr, Geschichte der Reichsfreiherrn von Ehingen. Stuttgart 1884. — ²⁾ Wappenbuch des Abtes Ulrich von St. Gallen. St. Gallen, Bibliothek. — Otto v. Alberti, a. a. O. — ³⁾ Daß der Apostel S. Mathäus (oder St. Mathias) sich auf jedem der Stücke findet, spricht zwar gegen die Hypothese, doch ist es möglich, daß eine der Inschriften mißverständlich restauriert wurde. — ⁴⁾ Grünenberg, Wappenbuch, S. 102. — Nach Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, I. Bd., S. 111, ist der Grund gelb, Berg und Hörner schwarz.