



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters**

Text

**Kurth, Betty**

**Wien, 1926**

2. Schweiz

---

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

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,<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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,<sup>3)</sup> 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.

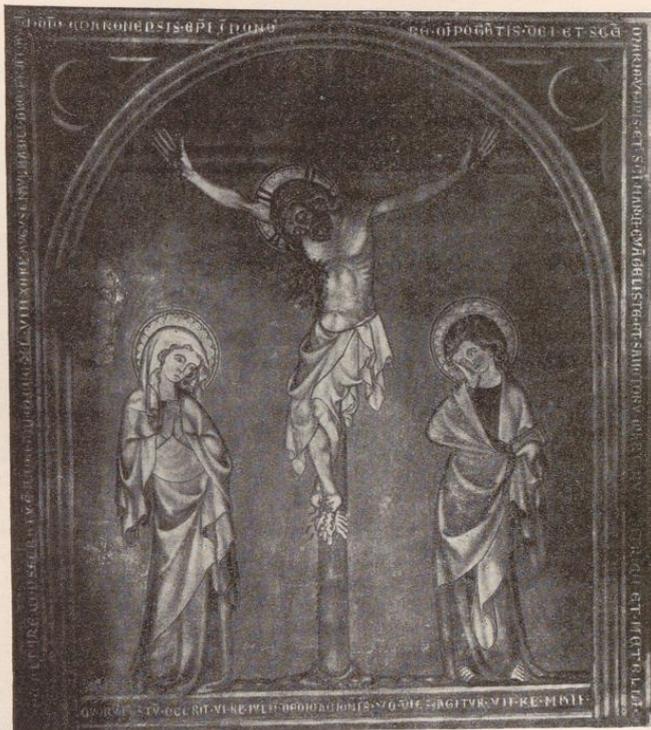


Abb. 42. Fresko mit Kreuzigung (1348). Konstanz, Münstersakristei.

## 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,<sup>4)</sup> die Stadt Basel der künstlerisch wie produktiv bedeutendste Mittelpunkt des Wirkbetriebs.

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> Fritz Geiges, *Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters*, Freiburg 1901. — <sup>3)</sup> Alois Schulte, *Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluß von Venedig*, Bd. I, Leipzig 1900. — <sup>4)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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.“<sup>2)</sup> 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, genannt<sup>3)</sup> und im Inventar des Berner Münsterschatzes von 1379 erscheint „ein küsziehi von heidtswerch“.<sup>4)</sup>

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.<sup>5)</sup> Eine Reihe von Heidnischwerk-Arbeiten der verschiedensten Art mit Bildern und Wappen in den Inventaren des Domes zu Basel (1477/1478).<sup>6)</sup> Vereinzelt Erwähnungen von bildgeschmückten Heidnischwerk-Tüchern und gewirkten Stücken finden sich in den Inventaren der Andreas-Kapelle zu Basel,<sup>7)</sup> des Schlosses Pfäffingen bei Basel (1445, 1515),<sup>8)</sup> im Haushaltinventar des Basler Bischofs Johann von Veningen (1458—1478),<sup>9)</sup> des Ritterhauses Bubikon (1528),<sup>10)</sup> in den Inventaren und Rechnungen des Münsters zu Zürich<sup>11)</sup> usw. Rudolf F. Burckhardt, der das archivalische Material zur Heidnischwirkerei in Basel systematisch sammelt, wird in seinem demnächst erscheinenden Werk über die Baseler Bildteppiche eine Fülle neuer Quellen erschließen.<sup>12)</sup>

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“,<sup>13)</sup> und in dem Inventar des Schlosses Pfäffingen von 1445 und 1515: „4 heidenschwerk bildner“.<sup>14)</sup> 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.<sup>15)</sup> Im XV. Jahrhundert gab es drei solche besteuerte Werkstätten in Basel,<sup>16)</sup> 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“.<sup>17)</sup> Auch in Bern lebte, wie aus einem Testament von 1528 zu entnehmen, eine Heidnischwerkerin, namens Margarete Hallerin;<sup>18)</sup> 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.<sup>19)</sup> 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.<sup>20)</sup>

<sup>1)</sup> Herr Dr. Meyer-Rahn in Zürich berichtete mir, daß sein Vater, der berühmte Sammler J. Meyer-Am-Rhyn, im ehemaligen Zisterzienserkloster Rathausen bei Luzern eine alte — heute wohl zerstörte — Wandmalerei gesehen habe, auf der eine klösterliche Bildwirkwerkstatt dargestellt war. — <sup>2)</sup> Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums Basel 1918, S. 45, Anm. 21 (Basler Staatsarchiv, Klingenthalurkunde 1000, Zeile 23). — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> 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). — <sup>5)</sup> Quellenanhang Nr. 14. — <sup>6)</sup> Quellenanhang Nr. 17. — <sup>7)</sup> Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums, 1918, S. 47. — Quellenanhang Nr. 15 (49). — <sup>8)</sup> Quellenanhang Nr. 15 (36). — <sup>9)</sup> Quellenanhang Nr. 15 (59). — <sup>10)</sup> Quellenanhang Nr. 23. — <sup>11)</sup> Quellenanhang Nr. 22. — <sup>12)</sup> 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. — <sup>13)</sup> E. Major, Der Basler Hausrat im Zeitalter der Spätgotik, Basler Jahrbuch 1911, S. 250. — Vgl. auch Quellenanhänge Nr. 15 und 18. — <sup>14)</sup> 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. — <sup>15)</sup> Moritz Heyne, Kunst im Hause 1880, I, S. 8. — Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918, S. 44 u. a. — <sup>16)</sup> 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.“ — <sup>17)</sup> 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. — <sup>18)</sup> Jakob Stammler, Die St. Vinzenz-Teppiche, S. 61. — E. v. Rodt, Das Historische Museum, S. 11. — <sup>19)</sup> Argovia III, 25, und IV, 15. — Jakob Stammler, Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, Aargau 1903, S. 263. — <sup>20)</sup> 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“.)

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.<sup>2)</sup> Da diese Kirche dem heiligen Mauritius geweiht ist,<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup> 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 dargestellt<sup>5)</sup> — oder das Kästchen aus Scheid im Züricher Museum mit Wappen und symbolischen Tieren<sup>6)</sup> oder die Fragmente von Schweizer Stickereien des XIII. Jahrhunderts in der Sammlung Iklé in St. Gallen.<sup>7)</sup> 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.<sup>8)</sup> 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.<sup>9)</sup>

1) A. Birlinger, *Leben heiliger alemannischer Frauen des XIV. und XV. Jahrhs., 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. Jahrhs.*, 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. Jahrhs. 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 Schild<sup>1)</sup> und Toggenburg (schwarzer, stachelhaariger Hund auf Gold<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup> 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.<sup>6)</sup> Die Toggenburg aber waren ein altes, in den Kantonen St. Gallen und Graubünden begütert Schweizer Geschlecht.<sup>7)</sup> 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.

<sup>1)</sup> Züricher Wappenrolle Nr. 25. — <sup>2)</sup> Siebmacher, II, 19. Hier und im folgenden zitiere ich Siebmacher nach der Ausgabe: „Das erneuerte teutsche Wappenbuch. Nürnberg, Paul Fürst 1657. — <sup>3)</sup> L. Schmid, Geschichte der Grafen von Zollern-Hohenberg und ihrer Grafenschaft, Stuttgart 1862, S. 248. — <sup>4)</sup> L. Schmid, Monumenta Hohenbergica. Urkundenbuch zur Gesch. d. Grafen von Zollern-Hohenberg, Stuttgart 1862, S. 499. — <sup>5)</sup> Er soll als Schmuck des Gestühls in Ehingen dienen haben. Vgl. Führer durch das Bayerische Nationalmuseum in München 1909, S. 197. — <sup>6)</sup> L. Schmid, Monumenta, S. 489. — <sup>7)</sup> 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. — <sup>8)</sup> 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 Gattin<sup>8)</sup> 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),<sup>1)</sup> einer in der Sammlung Fischer von der Mühl auf Schloß Wildenstein im Kanton Baselland (Taf. 28/29c),<sup>2)</sup> 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),<sup>3)</sup> 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 verdolmetschers 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.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup> 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.<sup>6)</sup> 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.<sup>7)</sup> Die Stücke auf Schloß Wildenstein in Baselland sind alter Familienbesitz.<sup>8)</sup> Das Werk aus der Sammlung Meyer-Am-Rhyn wurde in der

<sup>1)</sup> Vgl. Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums 1918, S. 38. — <sup>2)</sup> 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. — <sup>3)</sup> Herr Dr. Meyer-Rahn zu Luzern, der Sohn des berühmten Sammlers, war so gütig, mich auf diesen Teppich aufmerksam zu machen. — <sup>4)</sup> Alwin Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh. Familienausgabe II. Bd., Fig. 301—311. — <sup>5)</sup> 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. — <sup>6)</sup> Wir finden ähnliche Kostüme in den Planetenbildern der Handschrift in Kassel von 1445, dem Werk eines fränkischen Künstlers. — <sup>7)</sup> Rud. F. Burckhardt, Jahresberichte des Hist. Mus. 1918, S. 38. — <sup>8)</sup> Ibidem.

Schweiz angekauft,<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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“.<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup>

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 Farböne 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 Farbönen gewirkt sind. Und die gleichförmige, nach einer Richtung orientierte, flächenhafte Reihung der Figuren und Tiere<sup>5)</sup> zeigt ganz besonders die Abkehr von den Zielen der Malerei und den bewußten Versuch, durch Einförmigkeit 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.

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> Z. B. min, wichen. — <sup>3)</sup> Quellenanhang Nr. 14. — <sup>4)</sup> 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. — <sup>5)</sup> 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“,<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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.<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup> Johannes tritt den Ankommenden — wie es auch die Dichtung erzählt<sup>5)</sup> — 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 / sann 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 Staatsbibliothek<sup>1)</sup> — 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“.<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup>

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 Allianzwappen 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 Wappen 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.<sup>4)</sup> 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,<sup>5)</sup> 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.<sup>6)</sup>

<sup>1)</sup> Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh. Familienausgabe. I. Bd., Taf. XXIV, XXV. — <sup>2)</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. 18 (34). Clauss, in Freiburger Diözesan-Archiv, 49. Bd. (1921). — <sup>3)</sup> Katalog der Sammlung Ritleng, Straßburg. — <sup>4)</sup> Zu vergleichen ist auch die Form der Ranken zu Seiten Johannes des Täufers. — <sup>5)</sup> 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. — <sup>6)</sup> 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 Zadeltracht 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.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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 Unschuld<sup>3)</sup> —, 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 Zadeltracht 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“.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Katalog der Sammlung Kuppelmayr, München 1896. <sup>2)</sup> Vgl. unten S. 126 ff. — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> 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 Kissenbezug<sup>1)</sup> 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 Hollunderbaum<sup>2)</sup> 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).<sup>3)</sup> 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,<sup>4)</sup> noch die Vertreibung des Bösen zu erkennen.<sup>5)</sup> Auch Ilg's Annahme,<sup>6)</sup> 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 Symbolik<sup>7)</sup> — 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.<sup>8)</sup>

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.<sup>9)</sup> Was die Auffindung in dem bischöflichen Schloß Straßburg in Kärnten

<sup>1)</sup> Die Inschrift des Spruchbandes wurde bei der Restaurierung bis zur Unleserlichkeit verstümmelt. — <sup>2)</sup> Der Hollunderbaum galt dem späteren Mittelalter als Symbol der Treue. — <sup>3)</sup> Die Kenntnis und Photographie auch dieses Stückes verdanke ich der Freundlichkeit Dr. Rud. F. Burckhardts in Basel. — <sup>4)</sup> F. G. Hann, Das Einhorn und seine Darstellung in der mittelalterlichen Kunst Kärnthens. Carinthia I. 89 (1899), S. 86. — <sup>5)</sup> G. von Ankershofen, Symbolische Darstellungen des gewirkten Teppichs im Schlosse Straßburg. Mitt. d. Zentral-Kommission 1860. V., S. 272. — <sup>6)</sup> Albert Ilg, Ein altdeutscher Wandteppich von Schloß Straßburg in Kärnten. Mitt. d. Zentral-Kommission, 1872. XVII. Bd., S. 40 ff. — <sup>7)</sup> Die gotischen Minuskeln, die im Bildhintergrund verteilt sind, ergeben keinen brauchbaren Sinn. In der Reihenfolge von links nach rechts bilden sie das Wort „tubareng“. — <sup>8)</sup> 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. — <sup>9)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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,<sup>2)</sup> 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).<sup>3)</sup>

Das Werk, das gegenwärtig im Museum zu Orléans verwahrt wird, wurde durch den Marquis D'Azeglio in Luzern gefunden<sup>4)</sup> 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

<sup>1)</sup> F. X. Kraus, Die Schätze St. Blasians in der Abtei St. Paul in Kärnten. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins, 43. Bd. (1889), S. 46. — <sup>2)</sup> 12. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums. 1903. — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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,<sup>2)</sup> 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 Wiederholung<sup>3)</sup> 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).<sup>4)</sup>

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,<sup>5)</sup> in der ähnliche Köpfe mit Schraubenlocken und ähnliche Pferde wiederkehren.

Die Schweizer Herkunft schließlich ergibt sich ziemlich bestimmt<sup>6)</sup> 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

<sup>1)</sup> Vgl. die ältesten Gruppen elsässischer Teppiche, S. 123. — <sup>2)</sup> Vgl. die Beschreibung bei F. A. Lehner, Fürstl. Hohenzollernsches Museum in Sigmaringen. Verzeichnis der Textilarbeiten, Nr. 6. — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> Die Kenntnis der Vorgeschichte des Teppichs danke ich den Mitteilungen Dr. Figdors. — <sup>5)</sup> Karl J. Benzinger, Parzival in der deutschen Buchillustration des Mittelalters. Straßburg 1914. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 175. — <sup>6)</sup> 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 ist<sup>1)</sup> — 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.<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup>

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.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup> 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.<sup>6)</sup> 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.<sup>7)</sup> 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.<sup>8)</sup>

#### 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 Hainault, 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 Zustand<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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.<sup>3)</sup>

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.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup>

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

<sup>1)</sup> Ein breiter Streifen zwischen den Köpfen der wilden Leute und den Füßen der Tiere ist durch Malerei ergänzt. — <sup>2)</sup> Bei dem Stück des Basler Museums sind allerdings Körper und Schweife nicht erhalten, sondern Bestandteile der Ergänzung. — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> 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. — <sup>5)</sup> 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. — <sup>6)</sup> 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),<sup>1)</sup> Hachbergschen Landvogts in Roeteln,<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup> 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 Seidenstoffes<sup>4)</sup> —, 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 Verbands 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.<sup>5)</sup>

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 Zotteln<sup>6)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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 Bildwirkereien findet.

bild.“<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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 angekettert 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.“<sup>3)</sup>

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.<sup>4)</sup> 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,<sup>5)</sup> oder an die Wildleutemasken des Nürnberger Schönbartlaufens<sup>6)</sup> u. a. m.<sup>7)</sup>

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 Saumur<sup>8)</sup> —, sondern

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> 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. — <sup>3)</sup> Fr. von der Leyen und Ad. Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause, S. 25. — <sup>4)</sup> 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. — <sup>5)</sup> Vgl. Henri Bouchot, Le maître aux ardents. Revue de l'art ancien et moderne 1897, p. 247. — <sup>6)</sup> Nürnberger Schönbartbuch. — <sup>7)</sup> Weitere Belege bei von der Leyen und Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche, S. 16. — <sup>8)</sup> 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.<sup>1)</sup> Welche Bearbeitung der Teppichdarstellung als unmittelbares Vorbild zugrunde liegt, vermag ich nicht zu sagen.<sup>2)</sup> Die größte Ähnlichkeit scheint mir das Gedicht „von dem Grafen von Safoi“ zu haben, das in einem Meistersängerlied des XVI. Jahrhunderts überliefert ist.<sup>3)</sup> 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 Spruchbänder<sup>4)</sup> 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 erscheinen<sup>5)</sup>, 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.<sup>6)</sup>

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)<sup>7)</sup> und derer von Spiegelberg zu Solothurn (ein blauer Spiegel auf rotem Berg in Gelb)<sup>8)</sup> mit Bestimmtheit identifizieren konnte.<sup>9)</sup>

<sup>1)</sup> W. Förster, Gesamtausgabe, Halle 1884—1899. — <sup>2)</sup> 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. — <sup>3)</sup> Karl Goedecke und Jul. Tittmann, Liederbuch aus dem XVI. Jahrhundert. Leipzig 1867. S. 330, Nr. 2. — <sup>4)</sup> i in sin, min, wip usw., anlautendes k in künig, anlautendes d (statt t) in dot, hest für hast usw. — <sup>5)</sup> Rudolf Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Zentralblatt für Bibliothekswesen, XII, 1., 2. und 3. Heft. — <sup>6)</sup> Karl J. Benzinger, Parzival in der deutschen Handschriften-Illustration des Mittelalters. Straßburg 1914. St. z. d. Kg. Heft 175. — <sup>7)</sup> Siebmacher, V. Bd., 189. — <sup>8)</sup> Stumpf, Schweizer Chronik, S. 554. — <sup>9)</sup> Über die ungedeutete Devise des Stifters vgl. unten S. 97, Anm. 4.

Die ersten Besitzer des Teppichs waren somit Petermann von Wabern aus Bern<sup>1)</sup>, 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.<sup>2)</sup> Die Vermählung fand vor 1439 statt.<sup>3)</sup> Petermann wurde 1459 Vogt zu Nidau, 1471 Schultheiß, 1475 Kommandant der Truppen im Zuge nach Héricourt. Bei Granson wurde er 1476 zum Ritter geschlagen.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup>

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 Hintergrundmuster<sup>6)</sup> 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.“<sup>7)</sup> 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 Kirchen<sup>8)</sup> und in Meßbücher-Randleisten finden.<sup>9)</sup> 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)<sup>10)</sup> 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 sah<sup>11)</sup> 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) Lauingen, Leonhard Rheinmichel, 1600, S. 908. — 11) Vermutlich handelt es sich auch hier um ein gewirktes Kissen; darauf deutet die mehrfach erholte Bezeichnung „intextus“.

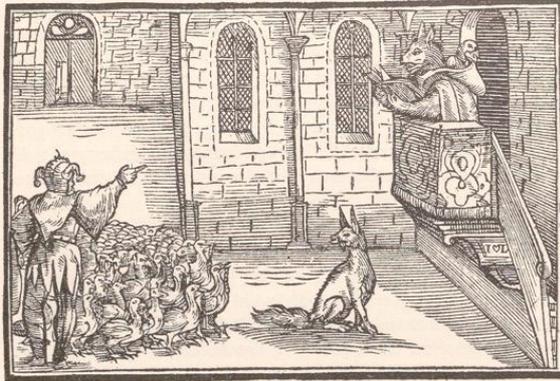


Abb. 47. Wolf, der den Gänsen predigt. Holzschnitt nach einem gewirkten Kissen.

mit der unseren deckt, sagt: „Ich wil euch wol viel fabeln sogn / 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 Köln<sup>1)</sup>, eines im Museum zu Wiesbaden<sup>2)</sup> befindet (Abb. 48). Hier zeigt die ganze Komposition ebenso Übereinstimmung wie die Form der aus Latzen gebildeten Kanzel<sup>3)</sup> 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)<sup>4)</sup> neben stilistischen auch historische Pflöcke zur Fixierung seines Entstehungsortes. Es trägt das Wappen der Eberler, genannt Grönenzweig, 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.<sup>5)</sup>

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 nachweisen<sup>6)</sup> — ebenso bestätigt wie durch die Standmotive der Figuren und die freiere Rhythmik ihrer Anordnung.

<sup>1)</sup> Wilh. von Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel, Berlin 1918, Taf. VII. 9. — <sup>2)</sup> 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. — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> 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<sup>e</sup> 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. — <sup>5)</sup> 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. — <sup>6)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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 Stadtbibliothek<sup>2)</sup> 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 Verardus<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup>

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).<sup>5)</sup>

Endlich gehört die Szene des von Phyllis gerittenen Aristoteles sowie die Darstellung des Quintainespiels<sup>6)</sup> 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.,<sup>7)</sup> 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.

<sup>1)</sup> Oidtmann, Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgang des XV. bis zum Beginn des XVII. Jahrs., Zeitschrift für christliche Kunst, XIV. Bd. (1901), Sp. 241. — <sup>2)</sup> Die Handschrift, eine österreichische Chronik des XV. Jahrs., 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. Jahrs. in der Berner Stadtbibliothek. Blätter für Bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 1912 (VIII), S. 64. — <sup>3)</sup> Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration des XV. Jahrs. Straßburg 1896. St. z. d. Kg. Heft 8, S. 52, Taf. XI, 14. — <sup>4)</sup> Der Spruchbandrest der zerstörten vierten Darstellung „Diner list wart ...“ deutet darauf, daß hier anschließend vielleicht Simson und Dalila dargestellt waren. — <sup>5)</sup> 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. — <sup>6)</sup> Vgl. die Beschreibung dieses Spieles unten S. 122. — <sup>7)</sup> 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 Farbnuancen<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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' Sittengeschichte<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> In dem Fabeltier-Teppich in Thun zählte ich 6, in dem Teppich mit den neun stärksten Helden ca. 17 Farbtöne. — <sup>2)</sup> Der Dialekt der Inschriften ist auch hier deutlich als alemannisch zu erkennen. — <sup>3)</sup> Eduard Fuchs, Deutsche Sittengeschichte. Ergänzungsband I. S. 218, Abb. 172. — <sup>4)</sup> 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.

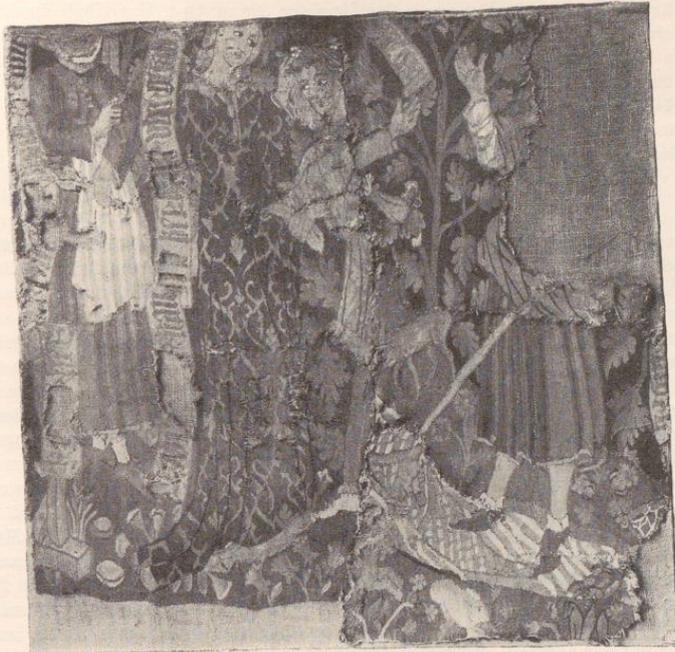


Abb. 49.  
Fragment eines  
Wirkteppichs.

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 Spruchbänder<sup>1)</sup> 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.

<sup>1)</sup> 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,<sup>1)</sup> der auch in der Schweiz tätig war. Man vergleiche die Dame mit der Wappenhalterin L. 220,<sup>2)</sup> den Jüngling mit dem Knaben auf L. 211.<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup>

Müntz hat das Stück für eine burgundische Arbeit aus dem Kunstkreis Karls des Kühnen gehalten,<sup>5)</sup> eine Ansicht, der sich Migeon anschließt,<sup>6)</sup> 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.<sup>7)</sup> 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. 214<sup>8)</sup> 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. 191<sup>9)</sup> 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 Bildwirkkunst, Rudolf F. Burckhardt, für die Entstehung des Stückes in Basel selbst eintritt.<sup>10)</sup>

<sup>1)</sup> R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Historischen Museums in Basel 1918, S. 38. — Schmitz, Bildteppiche, S. 96. — <sup>2)</sup> Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S. Meister der Graphik, II. Bd., Leipzig, s. a. Taf. 42, S. 98. — <sup>3)</sup> *Ibidem*, Taf. 27, S. 75. — <sup>4)</sup> 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. — <sup>5)</sup> Nach freundl. brieflicher Mitteilung des Herrn Engel. — <sup>6)</sup> Gaston Migeon, Les Arts du Tissue, Paris 1909, p. 198. — *Ibidem*, Collection Engel-Gros, Paris 1921. — <sup>7)</sup> Betty Kurth, Die Blütezeit der Bildwirkkunst zu Tournai und der burgundische Hof. Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses, XXXIV. Bd. — <sup>8)</sup> Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs, Taf. 29. — <sup>9)</sup> *Ibidem*, Taf. 25 und 55. — <sup>10)</sup> 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).<sup>1)</sup>

\* \* \*

Ein anderer Liebsteppich, 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 Liebsteppich 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 Pfeil<sup>2)</sup> (geboren 1451, gestorben 1500, Sohn des Basler Bürgermeisters Adelberg Meyer) und seiner Gattin Barbara zum Luft (gestorben nach 1534).<sup>3)</sup> Die Vermählung fand 1471 statt.<sup>4)</sup> 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)<sup>5)</sup> oder die Werke Leonhard Ysenhuts. Man vergleiche zum Beispiel einen Holzschnitt mit Liebespaar aus dem vermutlich in den neunziger Jahren erschienenen Äsop (Abb. 50).<sup>6)</sup>

\* \* \*

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 97. — <sup>2)</sup> Mayer-Kraus, Wapenbuch von Basel, S. 41. — <sup>3)</sup> *Ibidem*, S. 44. — <sup>4)</sup> 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. — <sup>5)</sup> Konrad Escher, *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken*. Basel 1917, S. 190, Nr. 250. — <sup>6)</sup> 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).<sup>2)</sup> Der

<sup>1)</sup> Die Kenntnis der Stücke danke ich Herrn Hans R. Hahnloser in Winterthur. — <sup>2)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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.

<sup>1)</sup> Petermann Feer heiratete nach ihrem Tode Luise von Hertenstein. Vgl. F. Holzach, a. a. O. — <sup>2)</sup> 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. 116<sup>1)</sup> oder mit der heiligen Katharina L. 139.<sup>2)</sup>

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.“<sup>4)</sup> Typen und Gewandbehandlung erinnern an die älteren Minne-Teppiche, aber die durchmodellierten Ranken und Blütenformen weisen das Stück schon an das Jahrhundertende.<sup>3)</sup>

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,<sup>4)</sup> 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,<sup>5)</sup> 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,<sup>6)</sup> 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.

<sup>1)</sup> Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrh., Tafelband II, Wien 1910, Taf. 44. — <sup>2)</sup> Ibidem, Taf. 56. — <sup>3)</sup> Da ich den Teppich nur aus der Reproduktion und nicht aus eigener Anschauung kenne, wage ich über den Erhaltungszustand kein Urteil abzugeben. — <sup>4)</sup> A. Laugel, Georges Spetz. Biographies alsaciennes. Revue alsacienne illustrée. Strasbourg 1900. — <sup>5)</sup> So bei Meister E. S., beim Meister der Berliner Passion, bei Schongauer etc. — <sup>6)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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 Basel<sup>3)</sup> 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 Behaltis“,<sup>4)</sup> 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 Lipperheide<sup>5)</sup> 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 Treppenmuster, 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,<sup>6)</sup> 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.

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Hist. Mus. 1918, S. 44, Anm. 19. — <sup>3)</sup> Emil Major, Holzschnitte des XV. Jahrh. in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Taf. 2. — <sup>4)</sup> Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration, S. 10. — <sup>5)</sup> Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers. I. Abt. Textilarbeiten. Versteigerung, München 1909, Nr. 2621. — <sup>6)</sup> 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 Behaltis. 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),<sup>1)</sup> 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)<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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.

<sup>1)</sup> Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog etc., II. Bd., Taf. 59. — <sup>2)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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 Mannesstamm 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 Steinklosters 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;<sup>2)</sup> 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;<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

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.<sup>3)</sup> Der Stil des Stückes — man beachte

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> Ad Fäh, Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen, Taf. 15. — <sup>3)</sup> 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.<sup>1)</sup>

\* \* \*

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.<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. E. A. Stückerberg, Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters. Zürich 1903. — <sup>2)</sup> Daß sie die Stifterin war, bezeugt die Darstellung ihrer Namenspatronin auf dem Teppich. — <sup>3)</sup> 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,<sup>1)</sup> ist hier in frühen Regungen zu erkennen. Der Vergleich des Pfingstfestes mit der Typenschilderung auf Schongauers Stich mit dem Tod der Jungfrau<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup>

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.<sup>4)</sup> 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 clusus 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 türmereichen Stadt am Meer eine Sonderstellung einnimmt.

\* \* \*

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> Max Lehrs, Martin Schongauer. Veröffentlichung der graphischen Ges. V., Berlin 1914, Taf. XXX. — <sup>3)</sup> Paul Ganz, Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrs. Basel 1904, I, Taf. 31. — <sup>4)</sup> 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),<sup>1)</sup> 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 angehört<sup>2)</sup> und ohne Zweifel ebenfalls ein Symbol der Treue war,<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup>

#### 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,<sup>5)</sup> einer sehr bekannten Schweizer Persönlichkeit,<sup>6)</sup> 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,

<sup>1)</sup> Vgl. unten S. 131. — <sup>2)</sup> Beide sind aus der Familie der Geißblattgewächse. — <sup>3)</sup> Jelängerjelierer galt auch als die bevorzugte Pflanze der Einsamen. Vgl. M. Zucker: Über Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Repertorium XXIII. 1900, S. 488. — <sup>4)</sup> 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.“ — <sup>5)</sup> Vgl. Robert Durrer, Die Familie vom Rappenstein gen. Mötteli und ihre Beziehungen zur Schweiz. Geschichtsfreund der V Orte. XLVIII und XLIX. —

<sup>6)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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,<sup>2)</sup> — 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 gehörte<sup>3)</sup> — 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 Tournai<sup>4)</sup> —, 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 mehr<sup>5)</sup> — 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.

<sup>1)</sup> Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch III, S. 108. — <sup>2)</sup> Vgl. Jules Guiffrey, Les tapisseries etc. Pl. IV. — Betty Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. München 1923. Abb. 46–55. — <sup>3)</sup> 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. — <sup>4)</sup> Vgl. Betty Kurth, Jahrbuch der Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXXIV. — <sup>5)</sup> Ibidem, Fig. 7, 8, Taf. VII, VIII. — Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. Abb. 21, 22, 30–32.

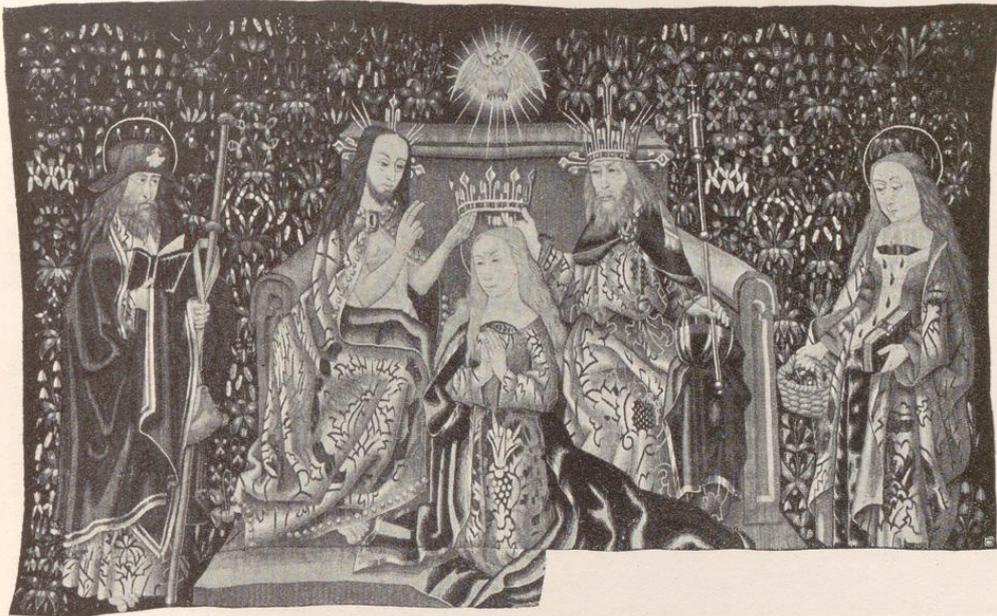


Abb. 57. Französischer Wirkteppich mit der Krönung Mariä (Schule der Touraine). Villingen, Altertümersammlung.

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,<sup>1)</sup> 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,<sup>2)</sup> die Hypothese des Schweizer Ursprungs zu bestätigen.<sup>3)</sup>

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.<sup>4)</sup>

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 7<sup>5)</sup> oder den Tod des Reichen mit den Sterbelagern auf Blatt 10 und 40.<sup>6)</sup> 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.“<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> So findet sich in der Wandvertäfelung des Gastzimmers im Dominikanerinnenkloster am Oetenbach neben zwei verschlungenen Händen die Inschrift: „dreiw 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,<sup>1)</sup> 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 Wappen<sup>2)</sup> auf die Schweiz festgelegt erscheint,<sup>3)</sup> oder auf dem 1559 datierten Kissen derselben Sammlung, das eine Frau mit zwei Liebhabern darstellt (Abb. 63),<sup>4)</sup> oder endlich auf dem kompositionell reizvollen Behang von 1573 in der Sammlung



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

<sup>1)</sup> 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. — <sup>2)</sup> Wappen der Familien Tscharner (ein goldenes Hauszeichen auf Blau) und Wurstemberger (ein weißes Kreuz zwischen silberner Krone und silbernem Halbmond auf Blau). Die Stifter des Teppichs waren David Tscharner (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. <sup>3)</sup> Vgl. Betty Kurth, *Des Zauberers Virgil Ehebrecherfalle auf Werken der nordischen Renaissance*. Städel-Jahrbuch, Bd. III. 1923, S. 49. — <sup>4)</sup> 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.

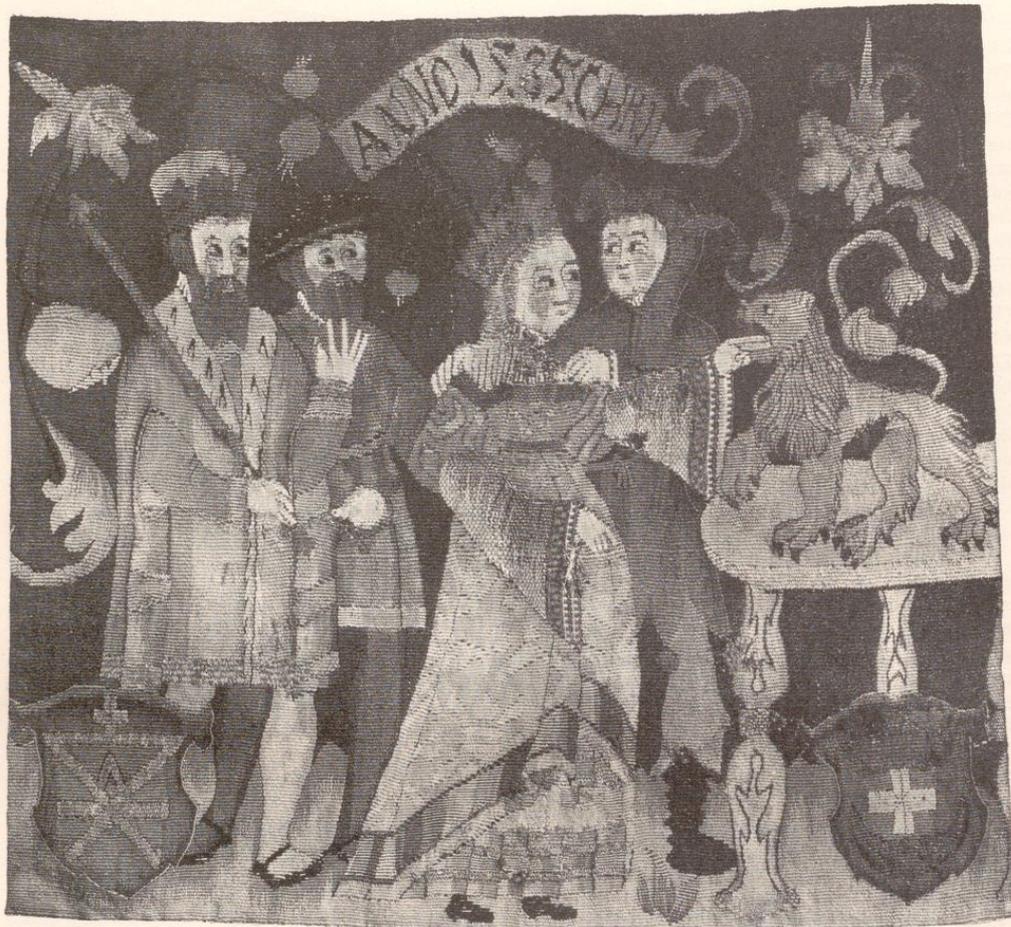


Abb. 62. Gewirktes Kissen mit Virgils Ehebrecherfalle (1585). Wien, Sammlung Figdor.

Iklé, auf dem die Madonna im Rosengarten mit vier Wappen einer Schweizer Ahnenprobe erscheint (Abb. 64),<sup>1)</sup> 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.

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup> In einem Inventar der Abtei Altdorf von 1553 sind neben den aufgezählten „Heidnischswerkarbeiten“ 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).<sup>2)</sup> 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,<sup>3)</sup> 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.

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

<sup>2)</sup> 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. —

<sup>3)</sup> 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.)