



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Die frühesten Schweizer Fabeltier-Teppiche und ihre Stilverwandten

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

DIE FRÜHESTEN SCHWEIZER FABELTIER-TEPPICHE UND IHRE STILVERWANDTEN

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

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

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

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

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

Für ihre Schweizer Herkunft sind zwei Momente anzuführen.

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

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

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

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

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

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

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

Naturalistische Einzelheiten sind auch auf den Teppichen vorhanden: die der Wirklichkeit nachgebildeten Modetrachten, die Zeichnung der Figuren oder die Bildung der Blumenranken und Vögel. Aber sie sind nur nebenbei verwendet, sie liegen nicht in der Hauptrichtungslinie der Entwicklung, die hier auf eine durch kräftige 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 Tiere⁵⁾ 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.

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