



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Der Teppich mit dem Einzug der Jungfrau von Orleáns in Chinon und seine Verwandten

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DER JOHANNITER-TEPPICH AUF DER WARTBURG

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

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

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