



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Die Gruppe der Minne-Teppiche

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

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

DIE GRUPPE DER MINNE-TEPPICHE

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

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

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

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

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

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

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

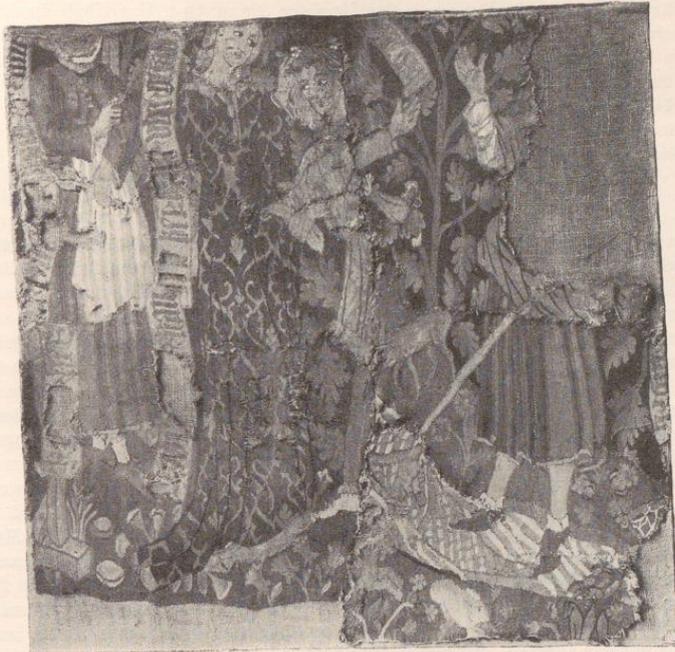


Abb. 49.
Fragment eines
Wirkteppichs.

Schweiz, 1470—1480.
München,
Privatbesitz.

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

* * *

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

* * *

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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