



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Schweizer Bildteppiche aus der zweiten Hälfte der XV. Jahrhunderts mit
kirchlichen Vorwürfen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dieselbe Szene kehrt, ganz ähnlich komponiert, im Gegensinn auf einem andern gewirkten Antependium wieder, das aus der Sammlung Lipperheide⁵⁾ in das Berliner Schloßmuseum gelangt ist (Taf. 84b). Auch hier sind drei Szenen aus der Geschichte Christi dargestellt, getrennt und begrenzt durch schmale Streifen mit buntem 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,⁶⁾ den geflochtenen Zaun, die Verwendung von Leinenfäden und Knüpfarbeit. In der Raumauffassung steht es dem Rheinauer Antependium nahe. Aber Typik und Faltenbehandlung zeigen einen abweichenden Stil. Die hageren Gesichter, die ungleichmäßige Haarbehandlung, die Zeichnung der Augen, die Faltenbildung, die an sich schon an den Faltenstil der Grabstichelarbeiten denken läßt — man beachte insbesondere das Gewand der heiligen Magdalena mit den in Häkchen auslaufenden Faltenlinien — all dies sind Merkmale, die bezeugen, daß wir es hier vielleicht mit einem singulären Werke des Haus- oder Klosterfleißes zu tun haben.

¹⁾ In einer Zeichnung Büchels im Kupferstichkabinett zu Basel ist die Kopie ihres Grabsteins samt der Inschrift erhalten. Die Mitte der Grabplatte nahm die Figur der Bestatteten ein, zu ihren Füßen befanden sich zwei Wappenschilder, die genau denen des Rheinauer Antependiums entsprachen. Vgl. E. A. Stückelberg, Die Stifterin des Antependiums zu Rheinau. Anz. f. schweizerische Altertumskunde 1896, S. 87. — ²⁾ R. F. Burckhardt, Jahresberichte des Hist. Mus. 1918, S. 44, Anm. 19. — ³⁾ Emil Major, Holzschnitte des XV. Jahrh. in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Taf. 2. — ⁴⁾ Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration, S. 10. — ⁵⁾ Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers. I. Abt. Textilarbeiten. Versteigerung, München 1909, Nr. 2621. — ⁶⁾ Zu beachten ist, daß hier die großen Mailöckchen 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),¹⁾ der auf dem Teppichbild im Gegensinn kopiert wurde. Alle Hauptmerkmale der Komposition stimmen überein: Form und Umfang des Landschaftsausschnittes, der Abschluß durch den geflochtenen Zaun, die Figur der Magdalena mit dem emporgewendeten Kopf, den wallenden Haaren, der Haltung der Hände, die Hauptfaltzüge ihres Gewandes, die Figur des Heilands mit Schaufel und Kreuzfahne. Wie ähnlich ist die Haltung seiner Hände, die Bildung seines Körpers, die Schrittstellung, der Fall des Gewandes mit zwei akzentuierten, am Boden fortflutenden Zipfeln. Auch aus dem Stich der Auferstehung L. 152 (Abb. 55)¹⁾ sind auf der Teppichdarstellung einzelne Motive übernommen: der schräg über das Bildfeld gestellte Sarkophag und seine Form, die Figur des Heilands in Haltung und Körperform und der an der rückwärtigsten Ecke des Sarkophags mit behelmttem, auf die Arme gestütztem Kopf schlafende Wächter.

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

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

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

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

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



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

Burckhardt, der das Stück in einer vorbildlichen Untersuchung zum erstenmal veröffentlicht hat,¹⁾ konnte für den Nachweis der Herkunft wichtige Argumente erbringen. Den Ausgangspunkt seiner Beweisführung bilden die eingewirkten Wappen, von denen das rechte größere (in Gelb auf schwarzem Sparren eine aufgesetzte schwarze Halblilie) als das des 1518 im Mannestamm erloschenen Basler Achtburgergeschlechts Schönkind erkannt wurde. Ein historischer Wegweiser, der auf die Entstehung des Werkes in Basel, dem wichtigsten Schweizer Wirkzentrum, deutet. Der Umstand, daß auf dem Teppich vier Dominikanerheilige (Margarethe von Ungarn, Dominikus, Petrus Martyr und Thomas von Aquino) dargestellt sind, rechtfertigt den Schluß, daß das Werk für ein Dominikanerkloster, ja mit Hinblick auf die zu Füßen der heiligen Margarete kniende Stifterin in Dominikanernonnentracht für ein Frauenkloster dieses Ordens angefertigt wurde. In Betracht kommen die beiden Klöster St. Maria Magdalena zu den Steinen und das Kloster Klingental. Da nun in den Akten des 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;²⁾ denn ihr Name erscheint in den Jahren zwischen 1452 und 1475 sehr häufig in dem Einnahmen- und Ausgabenbuch des Klosters Klingental. 1475 wird sie als „selig“ bezeichnet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

* * *

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

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

* * *

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

* * *

Einflüsse seiner Graphik zeigt auch ein Antependium mit dem Hortus 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.

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FRANKOFLÄMISCHE EINFLÜSSE IN DER SCHWEIZER WIRKKUNST DES JAHRHUNDERTENDES

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

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

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

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