



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Das XIV. Jahrhundert

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

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 Bildwirkkübung 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.¹⁾ In einem Inventar der Abtei Altdorf von 1553 sind neben den aufgezählten „Heidnischwerkarbeiten“ 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).²⁾ 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,³⁾ 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.

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

²⁾ 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. —

³⁾ So auf einer von Jul. v. Schlosser publizierten veronesischen Zeichnung des XIV. Jahrs. (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.)

Die ganze fröhliche Geselligkeit spielt sich im Freien ab, in einervon Architekturen und Genreszenen belebten, mit vielen naturalistischen Einzelheiten charakterisierten Landschaft.

Das Schloß im Mittelpunkt zeigt — eine Eigentümlichkeit, auf die mich Emil Major aufmerksam machte¹⁾ — in seinen bezeichnenden Bauteilen auffallende Übereinstimmung mit einer alten Ansicht der Schnabelburg auf der aus der Klosterkirche von Kappel stammenden, 1434 datierten Eschenbacher Tafel im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich²⁾ (Abb. 65). Die Ähnlichkeit ist gewiß in die Augen springend. Man vergleiche nur den charakteristischen halbrunden, nach innen offenen Turm, das unmittelbar hinter ihm erscheinende Kirchlein und den vor dem Turm angebrachten Torvorbau.

Trotz dieser Analogien glaube ich nicht, daß der Teppichzeichner gerade die Schnabelburg, die übrigens schon 1309 zerstört worden sein soll,³⁾ oder eine Ansicht von ihr hier nachgebildet haben muß. Vielmehr dürfte es sich um eine am Oberrhein allgemein gebräuchliche Bauart handeln. Es mag eine dem erwähnten Schloß ähnliche, elsässische Burganlage gewesen sein, die dem Künstler die Anregung bot. Daß er ein Naturvorbild benutzte, bezeugt der durchaus individuelle Charakter der architektonischen Komplexe, wie ja ohne Zweifel auch das rechts oben dargestellte Kloster mit Kirche, Kreuzgang und Garten einer lokalen Reminiszenz entspringt.

Da das brauchbare Vergleichsmaterial an Werken der Malerei des XIV. Jahrhunderts im Elsaß wegen der Unsicherheit der Lokalisierungskriterien sehr gering ist und insbesondere Wandmalereien, die die besten Vergleichsmomente ergeben würden, fast ganz fehlen, vermag ich zur Befestigung meiner Bestimmung außer den bereits erwähnten Beziehungen des Spielteppichs zum Oberrhein nur Zusammenhänge mit späteren, teilweise sicherer lokalisierbaren Bildwirkereien anzuführen. Symptomatisch erscheinen vor allem drei Merkmale:

1. Die Bedeutung der Landschafts- und Raumdarstellung für die Bildkomposition, eine Besonderheit, die die elsässische Bildwirkkunst, im deutlichen Gegensatz zur Entwicklung in der Schweiz, durch alle Stadien ihres Werdens begleitet. Sie erklärt auch, warum die elsässischen Bildteppiche im allgemeinen — von Ausnahmen abgesehen — weniger tapetenmäßig flächenhaft erscheinen, sondern, wie gerade der besprochene Spielteppich überzeugend dartut, der Wirkung von Wandgemälden nachstreben.

2. Die von der sonst im Mittelalter üblichen Formelhaftigkeit abweichende Kompliziertheit der Architekturdarstellungen, ummauerte und zinnenbewehrte Burgen mit Bergfried und Wallgraben, realistische Ansichten von Kapellen, Kirchen, Klöstern; Motive, die, wenn auch in vereinfachter Form auf der Mehrzahl der elsässischen Bildteppiche wiederkehren. Teilweise in ganz ähnlicher Bildung. Ich nenne als Vergleichsbeispiele die Burgen auf dem Mohrenburgteppich in Sigmaringen (Taf. 108/109) und auf den vier Minneburgteppichen (Taf. 114—119). Oder die ähnlichen Bauanlagen auf dem Odilienteppich in Straßburg (Taf. 132), auf dem Stück mit der Legende der heiligen Athala (Taf. 131) und andere mehr.⁴⁾

3. Die sehr markanten stilisierten Formen der Blumen und Bäume, die in ganz ähnlichen Bildungen auf andern elsässischen Arbeiten erscheinen. Für die ornamentalen Blütenformen sei als Beispiel auf den Streifen mit dem „Impfen der Treue“ im Museum zu Basel (Taf. 125a) verwiesen oder auf den ähnlichen schmalen Streifen der Sammlung Figdor (Taf. 125b) oder auf das Antependium in Sigmaringen (Taf. 120); für die Bildung der Bäume auf den Mohrenburgteppich (Taf. 108/109), auf den Wildeute-Teppich in Regensburg (Taf. 110—112), auf den Jungbrunnen in Colmar (Taf. 124), auf die Fragmente in Paris (Taf. 123a, b) und andere mehr.

Unter den technischen Zusammenhängen scheint mir die Eigentümlichkeit von Belang, daß die Mehrzahl der Gesichtszüge nicht eingewirkt, sondern in Stilstich oder Bemalung eingefügt ist, wie wir es nur selten in der Schweiz

¹⁾ Ich gestatte mir, ihm an dieser Stelle für seine freundlichen Mitteilungen zu danken. — ²⁾ Auf der Tafel hält der greise Walther von Eschenbach die von ihm gestiftete Kirche von Kappel; hinter ihm knien zwei Söhne und vier weitere Nachkommen. Zwischen der ersten und zweiten Figur ist auf einem Hügel die Schnabelburg abgebildet. Vgl. Josef Zemp, Die Schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich 1897, S. 186. — ³⁾ Josef Zemp, a. a. O., S. 187. — ⁴⁾ Auch in elsässischen Handschriften vom Beginn des XV. Jahrh. finden sich ähnliche Architekturdarstellungen. Ich nenne als Beispiel die Handschrift des Rosengartens in der Bibliothek zu Heidelberg (cod. palat. germ. 359). Vgl. Rudolf Kautzsch, Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des XV. Jahrh. Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers. Halle a. S. 1896, S. 287. Abb. in Gustav Könnicke, Bilderatlas zur Gesch. d. deutschen Nationalliteratur, 2. Aufl. Marburg 1895, S. 51.



Abb. 65. Ansicht der Schnabelburg auf der Eschenbacher Tafel von 1434.

und in Franken, aber wiederholt im Elsaß und am Mittelrhein finden. Eine größere Zahl elsässischer Beispiele solcher Art bietet die umfangreiche Gruppe der Minneburgteppiche.

Was endlich die für die Bestimmung des Sprachkreises leider sehr magern Inschriften betrifft, so zeigen sie im allgemeinen alemannische Formen mit Ausnahme des westmitteldeutschen „stes“ für „stieße“. Doch möchte ich hier mit Hinblick auf die Isoliertheit dieser Bildung am ehesten an einen der auch sonst häufigen Wirkfehler (stes statt stos) denken.¹⁾

Leider konnten die beiden schöngezeichneten Wappen, die Wegweiser für die Herkunftsbestimmung bieten würden, trotz mannigfacher Versuche bisher nicht identifiziert werden.

Die Entstehung zwischen 1385 und 1400 ergibt die Trachtenvergleichung. Die enganliegenden, dekolletierten Kleider der Frauen, die teilweise aus breitgestreiftem Stoff hergestellt sind, die dachförmigen Hüte oder „Schuten“ erscheinen in ganz ähnlicher Form auf Miniaturen der für König Wenzel ausgeführten, im Wiener Kunsthistorischen Museum verwahrten Handschrift des Wilhelm von Oranse von 1387,²⁾ auf den Fresken der Burg Runkelstein in Tirol,³⁾ die derselben Zeit entstammen, und auf den Wandmalereien des Adlerturms zu Trient,⁴⁾ die vor dem Jahre 1407 entstanden sind. Die Männertracht mit dem kurzen, in der Taille gegürteten anliegenden Wams, mit dem schellenbesetzten Gürtel, den Handmanschetten und Hängeärmeln findet sich identisch auf den Grabplatten der im letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts (1393 und 1397) verstorbenen Hermann und Heinrich von Werther im Cyriacus-Hospital zu Nordhausen.⁵⁾ Und die Kräuselhaube oder der „Kruseler“, den zwei der Damen tragen, ist eine für den Ausgang des XIV. Jahrhunderts charakteristische Modetracht.⁶⁾

Die Ähnlichkeit in Tracht und Bildaufbau mit Tiroler Wandmalereien hat Schmitz veranlaßt, den Teppich einer „südostdeutschen“ Wirkerschule, seinen Entwurf sogar vermutungsweise dem Maler der Fresken im Adlerturm zu Trient zuzuschreiben.⁷⁾ Mit Unrecht. Von einer Identität der Künstlerhand auf Fresken und Teppichentwurf kann keine Rede sein. Ja, mir scheint gerade dieser Vergleich besonders deutlich zu erweisen, wie stark sich ein unter den nämlichen künstlerischen Voraussetzungen und Einflüssen gewordener Stil in den verschiedenen Kunstzentren einer nationalen Gemeinschaft differenzieren kann. Wie anders wirken die zierlichen, italianisierenden Gestalten auf den Monatsbildern in Trient gegenüber der ungeschlachten Grazie, der präziösen Robustheit der Teppichfiguren, wie anders die Bildungen des Laubwerks, die Formen der Architektur. Die Gemeinsamkeiten der beiden Werke beschränken sich auf Übereinstimmungen des Zeitstils, der Moden, auf Zusammenhänge, die durch Resorption der gleichen Stileinflüsse geknüpft wurden, Stileinflüsse aus der französisch-höfischen Kunst, die, wie ich mich anderwärts bemüht habe nachzuweisen,⁸⁾ der west- und mitteleuropäischen Kunst um das Jahr 1400 in mächtigem Impuls die Richtung wiesen.

Was aber die von Schmitz zusammengestellte „südostdeutsche“ oder „böhmisch-tirolische“ Bildwirkerschule betrifft, so muß sie solange eine haltlose Konstruktion bleiben, solange ihr Bestehen nicht durch die Auffindung archivalischer Quellen oder historischer Belege, durch die Identifizierung böhmischer oder tirolischer Bestellerwappen — wer sollte denn Bildteppiche von der lokalen Industrie haben anfertigen lassen, wenn nicht die Einheimischen? — bezeugt, kurz solange nicht wenigstens ein einziges Werk mit absoluter Sicherheit in die erwähnten Kunstkreise lokalisiert werden kann.

Meine folgenden Ausführungen werden ergeben, daß die Mehrzahl der von Schmitz auf seine südostdeutsche Schule bestimmten Stücke in andern, teilweise weit auseinanderliegenden Zentren ihre Heimat haben.

* * *

WILDLEUTE-TEPPICHE AUS DER WENDE DES XIV. ZUM XV. JAHRHUNDERT

So verweist Schmitz ins südostdeutsche Gebiet drei Wildleute-Teppiche, die zu den frühesten Arbeiten dieser Art gehören, der eine im Museum zu Sigmaringen (Taf. 108/109), der andere im Rathaus zu Regensburg (Taf. 110—112), der dritte, aus zwei zusammengesetzten Teilen bestehend, im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Taf. 113).

¹⁾ Prof. Dr. Gustav Roethe war so gütig, mir seine Meinung über die Inschriften des Spielteppichs mitzuteilen. Er meinte, es ginge an, ihn in das Elsaß zu setzen, wenn es nicht „stes“, sondern „stos“ hieße. Im übrigen bezeichnete auch er diese isolierte Form als verdächtig. —

²⁾ Vgl. Alwin Schultz, Deutsches Leben etc. I. Bd., Tafn. XII, XIII, XIV. — ³⁾ Zingerle und Seelos, Der Freskenzyklus des Schlosses Runkelstein. Herausgegeben vom Ferdinandeum in Innsbruck 1857. — Becker, Schloß Runkelstein und seine Wandgemälde. Mitt. d. Zentralkomm. 1878, S. XXIII. — P. Just Ladurner, Das Schloß Runkelstein. Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde Tirols I. 1864. — D. Schönherr, Das Schloß Runkelstein bei Bozen. Gesammelte Schriften I. — ⁴⁾ Betty Kurth, Kunsthist. Jahrb. d. Zentralkomm. V. Bd., 1911. — ⁵⁾ Alwin Schultz, Deutsches Leben usw. II. Bd., Fig. 280, 281. — ⁶⁾ Sie erscheint am häufigsten in den Rheingegenden. — ⁷⁾ Schmitz, Bildteppiche, S. 74. — ⁸⁾ Betty Kurth, Kunsthist. Jahrb. d. Zentralkomm. 1911.

Der Verschiedenheiten zwischen den drei Werken sind zu viele, um die Entwürfe dem gleichen Zeichner zuzuschreiben, doch erscheinen die Ähnlichkeiten groß genug, um eine Entstehung im gleichen Kunstzentrum, in der nämlichen Bildwirkerschule vorbehaltlos anzunehmen.

Die Verwandtschaft zeigt sich in der Zeichnung der Typen — man vergleiche die bärtigen Männerköpfe der ersten zwei Teppiche — in der Haltung der Figuren, in der streifigen Bildung der Zotteln ebenso wie in den Requisiten der Landschaft. Ganz ähnlich erscheint die Darstellung der Bäume — zu beachten sind die Bäume mit herzförmigen Blättern und das breitgestreifte Weinlaub auf den Stücken in Sigmaringen und Regensburg, die wurzelartigen Stammendigungen auf den Stücken in Sigmaringen und München — ganz ähnlich die Bildung des Bodens durch stilisierte, zum Teil gestreifte Hügelchen, deren Mitte durch eine ornamentale Blume betont ist, eine Eigentümlichkeit der Darstellung, die wir schon auf den Schweizer Arbeiten kennen gelernt haben und die zu den bezeichnenden Gepflogenheiten der oberrheinischen Wirkerschulen gehört. Die Ähnlichkeit zwischen den Teppichen in Sigmaringen und Regensburg erstreckt sich bis zur Übereinstimmung ganzer Figuren-Gruppen. So kehrt zum Beispiel die Wildfrau mit dem Kind auf dem Schoß und der vor ihr das Knie beugende Wildmann, oder der auf dem Hirsch Reitende, der sich mit einer Hand am Geweih festhält, auf beiden Teppichen wieder. Endlich ist auch der Farbengeschmack der nämliche; insbesondere ist allen drei Stücken ein leuchtend roter Hintergrund gemeinsam und eine bemerkenswerte Freude an dekorativen, kräftigen Farbenakkorden.

Die Wildeute-Behänge dürften in den Jahren zwischen 1390 und 1410, also nur um geringes später entstanden sein als der Spielteppich in Nürnberg — die Tracht des „Kruseler“, den die Mohrenkönigin trägt, weist deutlich in diese Periode —, aber im Stil ist hier eine grundsätzliche Wandlung eingetreten.

Gewiß deuten, wie schon hervorgehoben, die ähnlichen Formen der stilisierten Blüten, die Gestaltung der Bäume und Blätter und die ähnliche Darstellung der Burganlage — man beachte als charakteristisches Detail den in der Mohrenburg wie in der Burg des Spielteppichs erscheinenden, halbkreisförmigen, nach innen offenen Wehrturm, den wir auch auf der Abbildung der Schnabelburg (Abb. 65) sahen — auf eine gemeinsame Wirktradition, auf die Entstehung in demselben Kunstkreis. Aber während der Spielteppich vollständig in der Entwicklungsebene der Wand- und Miniaturmalerei des XIV. Jahrhunderts liegt, die bereits nach Eroberung der Natur und des Raumes strebt, zeigt sich bei den letztbesprochenen Stücken ein deutliches Abzweigen von den Wegen der Malerei, ein bewußtes Streben nach einer der textilen Materie angepaßten dekorativen Flächenwirkung, ein Vorstoß zur Entnaturalisierung der Formen. Es ist dies eine Erscheinung, die wir in parallelem Ablauf in der Schweiz verfolgen konnten.

Auch im ikonographischen Inhalt schließen sich die Stücke den Schweizer Wildeute-Teppichen an. Familienleben, Jagd und Spiel — man beachte, daß auch auf dem Regensburger Teppich das Quintainenspiel dargestellt ist —, das ungebundene Waldleben der wilden Leute werden uns im Bilde vorgeführt. Auf dem Sigmaringer Teppich sind einige der Waldmenschen, einer andern Auffassung der Zeit entsprechend, als bärtige Riesen charakterisiert, die gegen wilde Tiere, wie Löwe, Einhorn, Drache, kämpfen und gegen eine Burg anstürmen, die, von Mohren verteidigt, vielleicht als die Festung der Ungläubigen aufzufassen ist.

Die Wappen auf dem Teppich in Regensburg gewähren leider für die Lokalisierung keinerlei Anhaltspunkte. Es sind die Wappen der schwäbischen Geschlechter von Wembding (ein weißer Hundekopf mit gelbem Halsband auf Rot) und Stain von Rechtenstain (drei schwarze Wolfsangeln in Gelb), über deren Allianz ich Sicheres nicht feststellen konnte.

Von den Wappen auf dem Stück in Sigmaringen dagegen ist das eine (zwei rote Rosen in Gelb über schwarz geteiltem Schild) das Wappen der elsässischen Familie Blüml;¹⁾ das andere, von dem nur die Helmzier erhalten ist (zwei weiße Sterne auf Rot über Gelb in einem Amonshorn) das Wappen des Straßburger Geschlechts der Zorn.²⁾ Genealogische Notizen über eine Verbindung der beiden Familien waren nicht aufzufinden.

Doch gewinnt meine Lokalisierung durch die Beziehungen der besprochenen Werke zu der folgenden umfangreichen Gruppe der Minneburgteppiche eine bemerkenswerte Stütze.

Auch ein kleines, jetzt verschollenes Fragment (Abb. 66), das vor Jahren aus der Sammlung Tollin³⁾ in den Pariser Kunsthandel gelangte und das noch dem XIV. Jahrhundert angehört, möchte ich hier einreihen. Die Art der Stilisierung des Bodens und die Typik der Figuren scheint mir auf elsässische Herkunft zu deuten.

1) Siebmacher II. 126. — 2) Die Feststellung, daß es sich hier um die Helmzier der Familie Zorn handelt, danke ich einer freundlichen Mitteilung Dr. Emil Majors in Basel. — 3) Katalog der Sammlung Tollin. 1897. Nr. 220.