



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters**

Text

**Kurth, Betty**

**Wien, 1926**

Das XV. Jahrhundert

---

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

DAS XV. JAHRHUNDERT  
DIE GRUPPE DER MINNEBURGTEPPICHE



Abb. 66. Fragment mit zwei Szenen aus einer Legende. Verschollen.

Den Höhepunkt flächenhafter Stilisierung, ornamentaler Umbildung aller Formen und farbiger Bewegtheit bedeutet im Bereich der deutschen Bildwirkkunst eine stilistisch eng verbundene Reihe elsässischer Bildteppiche, die, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden, alle Merkmale gemeinsamer Schultradition aufweisen. Es sind insgesamt sechzehn zum Teil nur fragmentarisch erhaltene Werke, die ihre gegenständlichen Motive den verschiedensten Stoffkreisen entlehnten.

Als Ausgangspunkt seien die bekanntesten Arbeiten der Gruppe, die vier nach demselben Karton gewirkten Minneburgteppiche angeführt, die vermutlich einst ein Ganzes gebildet haben, jetzt aber als ungleich auseinander geschnittene Teile in den Museen zu Wien (Taf. 115—117) und Nürnberg (Taf. 114) und in den Sammlungen der Wartburg verwahrt werden (Taf. 118, 119).

Dargestellt sind je zwei Szenen. Ein Mahl wilder Leute in einem Zelt unter Vorsitz einer Königin, wohl der Königin Minne, und die Erstürmung einer Burg, gegen die auf Fabeltieren reitende Wildleute mit Rosengeschossen anstürmen, während die Verteidiger mit Lilienpfeilen schießen. Die wiederholt geäußerte Vermutung, daß es sich hier um eine symbolische Darstellung, um einen Stoff handelt, der Motivengemeinschaft mit der Erzählung von der Erstürmung der Minneburg hat, wie sie uns in dem 1320 bis 1350 entstandenen deutschen Gedicht „Die Minneburg“ geschildert wird, ist nicht von der Hand zu weisen. Die Laster, die in der Dichtung die Burg angreifen, sind hier durch die Fabeltiere symbolisiert. Und der Gott Amor der literarischen Vorlage könnte in dem Knaben zu erkennen sein, der, mit Schild und Blumen bewehrt, den Wildleuten voranstürmt, um als Erster in die Burg zu dringen.<sup>1)</sup>

Vielleicht hat der Darstellung ein dramatisches Spiel oder eines jener Feste zum Vorbild gedient, als deren Höhepunkt uns die Erstürmung einer Liebesburg mehrfach literarisch überliefert ist.<sup>2)</sup> Nicht ganz unwahrscheinlich ist es, daß es sich hier ähnlich wie auf dem 1522 von Kardinal Wolsey gegebenen Fest<sup>3)</sup> nicht unmittelbar um die Erstürmung der Liebesburg, sondern um einen Kampf der Tugenden und Laster oder der keuschen und unkeuschen Liebe handelt, eine Deutung, für die die symbolischen Tiere der Angreifer, die symbolischen Blumen des Kampfes sprechen würden. In dem Zelt tafelt allem Anscheine nach Königin Minne mit ihren Kämpfern.

Der Vergleich mit den früher besprochenen Wildleute-Teppichen läßt keinen Zweifel an dem engen Zusammenhang. Es genügt, auf die Formen der Laub- und Nadelbäume, auf die Erdhügel mit den stilisierten Blumen, auf den leuchtend roten Tapetenhintergrund und die ungebrochenen Farbwerte zu verweisen, um die nahe Stilverwandtschaft zu erkennen.<sup>4)</sup> Wie auf dem Spielteppich sind auch hier die Gesichtszüge nicht eingewirkt, sondern mit Seidenfäden gestickt.

Zwölf andere Bildwirkereien, die ich hier zum erstenmal zu einer Gruppe zusammenschließe, stimmen in allen bezeichnenden Stilmerkmalen mit den Minneburgteppichen überein.

1. Ein Antependium mit Heimsuchung, Madonna und Johannes und den drei Heiligen Simon, Judas und Margarete im Museum zu Sigmaringen (Taf. 120).
2. Ein Fragment mit einer Monatsdarstellung, das sich 1914 bei Seligmann in Paris befand (Taf. 121).
3. Ein kleines Fragment, das in der Schweiz erworben wurde, mit einer Szene aus einer unbekanntenen Dichtung bei Fräulein Brinckmann in Berlin (Taf. 122 a).
4. und 5. Zwei Fragmente mit Klagen des Alters im Kloster St. Johann zu Zabern (Taf. 122 b, c).<sup>5)</sup>

<sup>1)</sup> Vergl. Weber und Baumgärtel, Die Wartburg, S. 611. — Bau- und Kunstdenkmale Thüringens. Die Wartburg, S. 267. — <sup>2)</sup> Vgl. darüber Roger Sherman Loomis, The allegorical siege in the art of the middle ages. American Journal of archeology. 1919, 3, p. 255. — <sup>3)</sup> Ibidem. Vgl. auch Brotanek, Die englischen Maskenspiele, S. 27. — <sup>4)</sup> Es sei auch darauf aufmerksam gemacht, daß einige der wilden Leute auf den Minneburgteppichen Hauer haben, wohl um ihre Wildheit zu betonen, eine Eigentümlichkeit, die sich auch auf dem Teppich in Sigmaringen, nirgends aber auf Schweizer Wildleute-Teppichen findet. — <sup>5)</sup> Bei diesen Stücken, die ich leider im Original nie gesehen habe, hege ich mit Hinblick auf die Eigenart der technischen Durchbildung — hier fallen mir insbesondere die starken Haschüren in den Gewändern auf — die Vermutung, daß es sich um eine Kopie aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nach einem älteren Karton oder Teppich handelt. Bestärkt wird diese Ansicht durch den Umstand, daß eine zweite in Zabern bewahrte Bildwirkerei mit Verkündigung und Kreuzigung (Abb. 73), an deren Entstehung im XVI. Jahrhundert nicht zu zweifeln ist (vgl. meine Ausführungen S. 140), dieselben Stifterwappen zu tragen scheint. Was den Inhalt der Darstellungen betrifft (vgl. die Beschreibung des Katalogs), so sei an das „Thatspiel“ des Phamphilus Gengenbach erinnert, der die zehn Alter des menschlichen Lebens, vom 10jährigen Kinde bis zum 100jährigen Greis, an einem Waldbruder vorüberziehen und dessen Lehren und Warnungen empfangen läßt. Vgl. Wilh. Wacker nage l. Der Totentanz. Zeitschr. f. deutsches Altertum. Bd. 9 (1853), S. 313.

6. Das Fragment eines Wirkstreifens mit wilden Leuten bei Liebe, Spiel und Jagd im Louvre zu Paris (Taf. 123 a, b).
7. Ein Fragment mit wilden Leuten und höfisch gekleideten Gestalten, vielleicht Szenen eines Romans, aus der Sammlung Straub in Straßburg stammend, jetzt im Kunstgewerbemuseum daselbst (Taf. 123 c).
8. Zwei Reste eines Wirkteppichs mit den Figuren eines wilden Mannes und einer höfisch gekleideten Frau, die, alter Straßburger Kirchenbesitz, als Flickstücke an die Teppiche mit den Legenden der Heiligen Athala und Odilia angenäht, in St. Stephan zu Straßburg verwahrt werden (Taf. 131 c, 132 c).
9. Der Wirkteppich mit dem Jungbrunnen im Museum zu Colmar (Taf. 124).<sup>1)</sup>
10. Ein Streifen mit Minneszenen (Pfropfen der Treue) im Historischen Museum zu Basel (Taf. 125 a).
11. Eine teilweise Kopie des letzteren in verkleinertem Format und Rapportmuster in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 125 b).
12. Ein Streifen mit gegenständigen Tieren in derselben Sammlung (Taf. 126).

Fast alle diese Stücke zeigen dieselben mit breiten Linien umrissenen, von ornamentalen Pflanzen ausgefüllten, meist grün gestreiften Bodenhügel, sie zeigen dieselben stilisierten Bäume und Blattformen, dieselben mit Farbe oder Stickerei eingetragenen Gesichtszüge und insbesondere die nämliche charakteristische Bildung der Haare durch parallele, in gedrungener S-Form geschwungene, eng aneinandergeschobene Wellenzüge, eine Bildung, die auch bei den Wildleute-Kostümen der Minneburgteppiche (Taf. 114—119), der drei Fragmente in Straßburg (Taf. 123 c, 131 c, 132 c), auf dem Streifen in Paris (Taf. 123 a, b), auf dem Jungbrunnen in Colmar (Taf. 124) und auf dem Gewand des Jünglings in Basel (Taf. 125 a) wiederkehrt. Man vergleiche ferner den zu Füßen des Johannes sitzenden Löwen auf dem Antependium in Sigmaringen (Taf. 120) mit dem Löwen auf dem Streifen im Museum zu Basel (Taf. 125 a) und in der Sammlung Figdor (Taf. 125 b) oder das Zelt der Minneburgteppiche (Taf. 114—119) mit dem Zelt des schlafenden Waldmanns auf dem Fragment im Kunstgewerbemuseum zu Straßburg (Taf. 123 c) und anderes mehr.

Die Darstellungen auf Tapetenhintergrund zerfallen in zwei Gruppen. Während die zuletzt erwähnten Teppiche, — die Bruchstücke in St. Stephan in Straßburg, der Jungbrunnen in Colmar und die Minneszenen in Basel (Taf. 131 c, 132 c, 124, 125 a) ein Rankenmuster tragen, das in der Bildung jenem auf den Schweizer Gruppen der Gnadentaler und der Krauchthalteppiche (Taf. 33—47) und auf einer Serie mittelrheinischer Arbeiten (Taf. 185—188) unmittelbar ähnlich ist, heben sich die Darstellungen der neun zuerst genannten Stücke (Taf. 114—122, 124) von einem das ganze Bildfeld erfüllenden, zumeist leuchtend roten Tapetenmuster ab, das in derselben charakteristischen Form in keiner andern Schule wiederkehrt.

Für die Entstehung der sechzehn Teppiche im Elsaß möchte ich folgende Argumente anführen:

1. Von den sechzehn Arbeiten tauchten acht im Gebiet des Oberrheins auf, die andern stammen aus Privatsammlungen oder Kunsthandel und geben keinerlei Hinweis auf ein anderes Entstehungszentrum. Dagegen sind unter den acht Arbeiten aus dem Gebiet des Oberrheins vier aus altem elsässischen Kirchenbesitz. Von diesen trägt eines der Fragmente mit der Klage des Alters in St. Johann zu Zabern — und das ist ein schwerwiegendes Lokalisierungsargument — die Stifterwappen der elsässischen Familien Knobloch und Oberkirch.
2. Die Inschriften, die auf mehreren der Stücke erscheinen, zeigen alemannische Sprachformen, teilweise mit elsässischen Eigentümlichkeiten.
3. Den durch viele Einzelzüge belegbaren Stilzusammenhang mit elsässischen Bilderhandschriften.

Kautzsch hat in mustergebender Weise die Hauptgruppen elsässischer Buchmalereien des XV. Jahrhunderts nach Künstlerhänden und Werkstattbeziehungen gesondert. Als Vergleichsmaterial kommen unter den zeitlich und örtlich bestimmten Handschriften für uns die Werke des ersten Jahrhundertviertels<sup>2)</sup> und die frühesten Arbeiten der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau<sup>3)</sup> in Betracht. Ich nenne als Beispiel der ersteren die 1419 datierte Handschrift des Wilhelm von Orlens in der Bibliothek zu Stuttgart (Cod. poet. germ. 2), die nicht nur in der weltlich genrehaften Gesamtaufassung, sondern vor allem in Kostümformen und -typen, in Falten und Haarbehandlung, in Bewegung und Ausdruck der Figuren — man vergleiche mit ihnen das Fragment bei Seligmann — Analogien zeigt. Unter den Arbeiten der Lauber-Werkstatt sei auf die Parzival-Handschriften in Wien und Dresden verwiesen,<sup>4)</sup> die in Kopfformen und Gesichtsbildung, in Haltung und Komposition, in den Ansätzen zu S-förmigen

<sup>1)</sup> Die Darstellung des Jungbrunnens, der auch in das Gebiet der Minne-Allegorie gehört, war im ausgehenden Mittelalter besonders beliebt. Eine Darstellung des Stoffes auf einem Wirkteppich wird z. B. in einem Inventar der Bildteppiche des Herzogs von Burgund aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts erwähnt. („Une chambre vert de haulte lisse, à la fontaine de Jouvence où il a plusieurs personnages.“) Vgl. De Laborde, Les ducs de Bourgogne. II. Partie, vol. 3, p. 205 f. — Auch auf einem Wandgemälde des XV. Jahrhunderts im Schlosse Manta (Piemont) ist der Jungbrunnen dargestellt. Vgl. Paolo d'Ancona, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese. L'Arte. VIII, 1905. Endlich findet sich die Darstellung auf französischen Elfenbeinarbeiten und auf gotischen Formmodellen des XV. Jahrhunderts, die rheinischen Ursprungs sind. Vgl. Bode und Volbach, Gotische Formmodel. Tafel VII, 3. — <sup>2)</sup> Rudolf Kautzsch, Notiz über einige elsässische Bilderhandschriften aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts. Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers, Halle a. S. 1896. — <sup>3)</sup> Idem, Zentralblatt für Bibliothekswesen, XII. — <sup>4)</sup> Benzinger, a. a. O.

Haarwellen, die auf den Teppichen stärker ins Ornamentale stilisiert erscheinen, deutliche Stilzusammenhänge mit unserer Gruppe — man vergleiche insbesondere die Klagen des Alters in St. Johann und den Streifen in Basel — erkennen lassen.

Die geschilderten Beziehungen zu den teilweise sicher datierten elsässischen Handschriften und die Identität der Modetrachten auf Teppichen und Miniaturen ergeben endlich auch sichere Kriterien für die Datierung der ganzen Gruppe ins erste Drittel des XV. Jahrhunderts.

#### ZWEI BILDTEPPICHE MIT KALENDERDARSTELLUNGEN

Einen wesentlich andern Stil zeigen zwei wohl etwas später, vermutlich — wie die Kostümformen bezeugen — um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstandene Rückklaken mit Monatsdarstellungen,<sup>1)</sup> die sich einst im Besitze des Freiherrn Joseph von Laßberg auf der Meersburg am Bodensee — also im Gebiete des Oberrheins — befanden. Auf dem einen, dessen gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt ist (Taf. 127/128a), sind die Monate Februar (Hornung), März (mercz), April (apreil), Mai (mey), Juni (browot),<sup>2)</sup> auf dem andern, das in das Victoria- und Albert-Museum zu London gelangt ist (Taf. 127/128b),<sup>3)</sup> die Monate Juli (howmonet), August (ougst), September (fuilmonet), Oktober (herbstmonet), November (witermonet) und Dezember (volrot) (Taf. 129/130) durch die für sie charakteristischen Beschäftigungen verbildlicht.

Als Hauptargument für die elsässische Herkunft vermag ich hier die mundartlichen Formen der Monatsnamen anzuführen. Die Bezeichnungen „fuilmonet“, „herbstmonet“, „volrot“ erweisen sich, wie Weinhold in seiner Untersuchung über die deutschen Monatsnamen belegt hat,<sup>4)</sup> als ausschließlich im Elsaß gebräuchliche Benennungen.

Auch die Stiltenz des Werkes liegt völlig in der Entwicklungsebene der elsässischen Bildwirkerei. Die ornamentale Stilisierung der Minneburgteppiche und ihrer Gruppe ist verlassen. Wohl ist der Hintergrund noch in schematischer Weise von Laubwerk erfüllt und die friesartige Reihung der Figuren, die sich auf schmaler Bühne bewegen, scheint die Fläche kräftig zu betonen. Aber in der Charakterisierung der Bauern, die in den ihren Tätigkeiten entsprechenden Bewegungen der Wirklichkeit abgelautet erscheinen, in der Bildung der Pflanzen und Bäume, die schon durch Merkmale der Spezies unterschieden sind, ist ein deutlicher Vorstoß naturalistischer Bestrebungen zu beobachten.

#### BILDWIRKEREIEN MIT DEN LEGENDEN ELSÄSSISCHER HEILIGER

Die geschilderten Tendenzen kommen noch deutlicher auf den Teppichen mit den Legenden der Heiligen Athala und Odilia zum Ausdruck, die in St. Stephan zu Straßburg verwahrt werden (Taf. 131, 132). Die beiden Werke, die aus je zwei zueinander gehörigen Streifen bestehen, die früher ein Ganzes gebildet haben,<sup>5)</sup> sind durch Vorgeschichte, Stoff und Bestellerwappen für das Elsaß gesichert.

Die Legende schreibt die Stiftung des Klosters und der Kirche St. Stephan dem Bruder der heiligen Odilia, dem Herzog Adalbert, und seiner Tochter, der heiligen Athala, zu. Da nun auf dem einen der beiden Stücke die Legende der heiligen Odilia,<sup>6)</sup> auf dem andern die Auffindung der Reliquien der heiligen Athala sowie die in Rede stehende Klostergründung dargestellt sind, liegt die Annahme nahe, daß die beiden Werke für St. Stephan selbst hergestellt wurden, wofür ja auch die Gestalt des heiligen Stephanus auf dem einen der Athala-Teppiche spricht. In einem alten Inventar des Klosters von 1550<sup>7)</sup> erscheinen neben vielen „heydnischwerkkysen“ — darunter einer mit „Ratsamhausen schylt“ — auch „zwey heydnischwerk rucktücher“ ohne nähere Beschreibung. Ich möchte glauben, daß dies unsere zwei Teppiche waren. Denn sie sind später in der Straßburger Chronik von Königshoven, herausgegeben von Schilter 1698, als in St. Stephan befindlich beschrieben und in Kupferstich abgebildet.

Ja die auffallende Darstellung der vielen Konventualinnen in ihrer Ordenstracht, die als Statistinnen den heiligen Szenen beiwohnen, deutet sogar darauf, daß die Werke von den Nonnen des Klosters selbst angefertigt

<sup>1)</sup> Insbesondere der hohe Hut mit der breiten Krempe, den der Weinkelterer und einer der Zecher trägt, ist eine für die Jahrhundertmitte bezeichnende Modetracht. — <sup>2)</sup> Die Abbildung ist nach der Tafel bei Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrs., Frankfurt 1884, Bd. V, Taf. 326, hergestellt. — <sup>3)</sup> Auffallend ist, daß der Januar — trotzdem der Teppich ein abgeschlossenes Ganzes bildet und in den Maßen mit dem andern übereinstimmt — fehlt. Ihm war vielleicht auf einem eigenen kleinen Wirkstück eine bildliche Darstellung gewidmet. — <sup>4)</sup> Karl Weinhold, Die deutschen Monatsnamen. Halle 1869. — <sup>5)</sup> Vgl. die Kupferstiche in Joh. Schilter, Elsässische und Straßburgische Chronik von Jacob v. Königshoven. Straßburg 1698, S. 526. — <sup>6)</sup> K. L. Roth, Der St. Odilienberg. Alsatia. Bd. 6. 1856/57, S. 65 ff. — Marius Sepet, Observations sur la Légende de Sainte Odile. Bibliothèque de l'école de Chartes. Bd. LXIII. 1902, p. 517. — Pelitre, Vie Latine de Sainte Odile. Revue d'Alsace. N. F. 13 (1912), 14 (1913). — <sup>7)</sup> Quellenanhang Nr. 34.

wurden,<sup>1)</sup> eine Hypothese, die mit Hinblick auf den reichen Anteil der Frauenklöster an der Bildwirkproduktion des Mittelalters nichts Verwunderliches hat.

Für die Datierung bieten die Stifterwappen auf dem Athala-Teppich sichere Anhaltspunkte. Es sind die Wappen der angesehenen elsässischen Geschlechter Zorn und Ratsamhausen. Die einzige Allianz der beiden Familien, die in Betracht kommt,<sup>2)</sup> ist die Ehe zwischen Lütelmann d. J. von Ratsamhausen, der 1458 starb und zu Schlettstadt begraben liegt, und der Susanne Zorn.<sup>3)</sup> Für die Beziehungen des Ehepaars zu dem Straßburger Kloster ist die Tatsache von Wichtigkeit, daß eine ihrer Töchter, Elsa, im Stift St. Stephan begraben wurde.<sup>4)</sup> Auch der Odilien-Teppich trug die beiden Wappen, wie noch auf dem Kupferstich in der Königshovenschen Chronik zu ersehen ist. Gegenwärtig ist nur mehr das Wappen der Zorn erhalten.

Die Datierung des Athala-Teppichs um die Mitte des XV. Jahrhunderts wird durch Stil und Trachten bestätigt. Noch füllen stilisierte Ranken den Hintergrund, noch ist die Perspektive unsicher, aber in der Bewegung der Figuren, in der Bildung des Bodens, in der Individualisierung der Köpfe kommt der neue naturalistische Stil zum Ausdruck, der in dem gleichzeitig oder um Geringes später entstandenen Odilien-Teppich mit reichen Landschaftsprospekten und Architekturdarstellungen an die frühesten elsässischen Erzeugnisse — wie den Spielteppich in Nürnberg — anknüpft.

Athala- und Odilien-Teppich sind nach der Verschiedenheit der Kompositionsprinzipien wohl nicht von demselben Zeichner entworfen, aber sie sind in dem gleichen Kloster gewirkt. Das bezeugt die Verwandtschaft der Typen — man vergleiche die Gestalten der Nonnen oder die Figur des Herzogs bei der Klostergründung (Taf. 131) mit dem König auf dem Odilien-Teppich (Taf. 132) — ebenso wie die Ähnlichkeit der Bodenbehandlung, der Faltengebung und die Übereinstimmung der technischen Merkmale.

\* \* \*

In loserem Stilzusammenhang mit den besprochenen Stücken steht ein Antependium mit der Beweinung Christi in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 133). Das Hopfenrankenmuster des Hintergrundes zeigt in den stilisierten Blattformen Ähnlichkeit mit dem sonst singulären Rankenmuster des Athala-Teppichs (Taf. 131). Die Komposition und die in Bewegung und Haltung etwas steifen Figuren dürften auf Vorlagen aus der Holzschnittillustration zurückzuführen sein. An der elsässischen Herkunft ist nicht zu zweifeln. Dies bestätigen auch die Wappen der Stifter, die den angesehenen Geschlechtern Marx von Eckwertsheim und von Müllenheim angehören. Unter den Allianzen zwischen den beiden Familien kommen nur die Ehen zwischen Johann Adolf Marx (1408, lebte noch 1458, tot 1460) und Nesa von Müllenheim (1460, 1478)<sup>5)</sup> oder zwischen Nicolaus Marx (des Rats 1456, † 1474) und Nesa von Müllenheim (1447, 1484) in Betracht, da die Entstehung des Teppichs nach Stil und Komposition in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts fallen dürfte.

\* \* \*

Derselben Stilphase gehören vier etwas später entstandene Rückklaken an, die ebenfalls die Geschichte eines elsässischen Lokalheiligen zum Gegenstande haben (Taf. 134—137). Es sind vier ungefähr gleichlange Streifen in der Kirche zu Neuweiler im Unter-Elsaß. Sie illustrieren Leben und Wundertaten des heiligen Adelphus, die Übertragung seiner Reliquien in die Kirche von Neuweiler und die von Bischof Albert von Straßburg vollzogene feierliche Übergabe dieser Reliquien an die Gläubigen.<sup>6)</sup>

Da die letzteren Ereignisse, wie uns überliefert ist, im Jahre 1465 stattfanden,<sup>7)</sup> ist für die Entstehung der Teppichserie ein sicheres Datum post gegeben. Daß sie nicht wesentlich später entstanden ist, bezeugen die Zeittrachten, die unter dem unmittelbaren Einfluß französischer Mode fast alle für das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts bezeichnenden Kostümformen aufweisen. Auch deuten die wiederholt eingewirkten Wappen der elsässischen Familien Lichtenberg und Hanau auf die Allianz, die zwischen der 1442 geborenen Anna von Lichtenberg, Tochter Ludwigs von Lichtenberg, der 1471 starb und zu Neuweiler begraben wurde, und Philipp I., Grafen von Hanau-Lichtenberg, geschlossen wurde. Annas Mutter war Elisabeth, Gräfin von Hohenlohe, ihre Großmutter Anna Tochter des

<sup>1)</sup> Das Kloster bestand bis zum Beginn des XVI. Jahrs. — <sup>2)</sup> Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 352. — <sup>3)</sup> Über ihren Tod gibt es zwei Versionen. Nach der einen starb sie 1433, nach der andern war sie 1434 noch am Leben. — <sup>4)</sup> Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 352. — <sup>5)</sup> Auch die erste Gemahlin Richardis war eine Müllenheim, doch starb sie schon 1442. Vgl. für diese und die folgenden genealogischen Notizen Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, III. Bd., S. 36-37. — <sup>6)</sup> Über die Legende vgl. „Das St. Adelphus-Brünnlein bei Neuweiler im Unter-Elsaß“ in *Alsacia*, 12. Bd. (1885), S. 171 ff. — <sup>7)</sup> Vgl. Franz Xaver Kraus, *Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen*, II. Bd., S. 180 und A. Straub, *Tapisseries de Neuwiller*. Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. I. série, V. 2, p. 54.

Markgrafen Bernhard I. von Baden.<sup>1)</sup> Auch die Wappen von Baden und Hohenlohe erscheinen mehrfach auf den Teppichen. Der Tod des Grafen Philipp I. im Jahre 1480 würde für die Entstehung der Stücke ein zweites annäherndes Grenzdatum ergeben.

Daß die Teppiche für die Kirche St. Adelphe in Neuweiler, in der sie noch heute bewahrt werden, kurz nach der feierlichen Ausstellung der Reliquien des Heiligen, ja vielleicht aus diesem Anlaß selbst gestiftet wurden, unterliegt keinem Zweifel. Die ungleichmäßige und in manchen Einzelheiten geradezu rohe Ausführung — man beachte die übergroßen Hände, die ganz unzulängliche Perspektive, die großen Unterschiede in den Proportionen der Figuren — deutet darauf, daß es sich auch hier um eine Klosterarbeit handelt, die vielleicht nach den Zeichnungen eines Provinzmalers oder Miniaturisten hergestellt wurde. Den Einfluß französischer Miniaturen, der sich in den überschlanken, zierlichen Figuren insbesondere des ersten Stückes (Taf. 134a), in Kostümdetails und Kompositionen zeigt — man beachte die beiden Stifterinnen zu äußerst links oder die Szene in der Schule —, kann ich mit Hinweis auf die Begrenztheit meiner Aufgabe nur erwähnen. Doch scheinen sich auch Einflüsse frankoelämischer Tapisserien, deren es, wie aus den Inventaren zu ersehen,<sup>2)</sup> im Elsaß viele gab, in einigen Eigentümlichkeiten — wie in den Blumenstauden und Gräsern vor dem Fliesenboden (Taf. 134a) oder in der engen Neben- und Übereinanderreihung der Figuren — zu dokumentieren.

Auch die naturalistische Durchbildung der Einzelobjekte hat, wohl ebenfalls unter westlichem Einfluß, hier neue Fortschritte gemacht. Mit welcher Sorgfalt sind unscheinbare Nebendinge beobachtet und — soweit es die mangelhafte Beherrschung der Technik zuließ — wiedergegeben. Das Schreibtischchen mit seinem Inhalt und der Leuchter mit zwei Kerzen, von denen die eine herabgebrannt ist, beim Bett der Wöchnerin, das mit Bildern verzierte Kissen hinter dem Sitz des zum Bischof Geweihten (Taf. 134a) oder die Figuren der Krüppel und Bettler auf der Armenbesenkung (Taf. 134b) und anderes mehr.

Mit diesem sachlichen Realismus geht ein ideeller Hand in Hand: die Freude am Gegenständlichen, am Inhalt der Erzählung, an der Legende schlechthin. Das Leben des Heiligen wird uns mit breiter Anschaulichkeit vorgeführt. Wie schon auf dem Odilien- und dem Athala-Teppich ist die Erzählung — in kontinuierender Darstellung — in viele kleine Episoden zerlegt, die, mit genrehaften Zügen und kulturhistorischen Details ausgestattet, den dargestellten Stoff durch das Medium der Illustration dem Verständnis des Volkes, dem Sinn des naiven Beschauers vermitteln.

#### DIE GRUPPE DES WIENER JAGDTEPPICHS

Den durchaus national-volkstümlichen Charakter, der der ganzen deutschen Kunst am Ausgang des Mittelalters mehr oder weniger eignet, tragen auch die elsässischen Bildwerkereien aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts. Die Gruppe der wichtigsten Stücke aus dieser Epoche habe ich schon vor mehreren Jahren zusammenzustellen versucht.<sup>3)</sup>

Ausgangspunkt und Stütze der Bestimmung bildet der durch eingewirkte Bestellerwappen zeitlich und örtlich gesicherte Behang mit Jagd- und Liebesszenen im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Taf. 138/139). Das Stück befand sich früher im Besitze des Herrn G. Lebreton<sup>4)</sup> in Rouen, gelangte später in die Sammlung Goldschmied zu Wien und ging von hier durch Vermächtnis in das Kunsthistorische Museum über.

Die Wappen konnte ich als die der alten berühmten Straßburger Geschlechter Boecklin von Boecklinsau<sup>5)</sup> (in Rot ein aufgerichteter silberner Bock)<sup>6)</sup> und Mühlheim oder Müllenheim<sup>7)</sup> (eine fünfblättrige weiße Rose in rot, gelb umsäumtem Schild) identifizieren.

Wir gewinnen durch sie wohl ein maßgebendes Argument für unsere Lokalisierungshypothese, jedoch nur geringe Anhaltspunkte für den Zeitpunkt der Entstehung. Denn es fanden, wie ich mit Hilfe genealogischer Nachforschungen feststellen konnte, im XV. Jahrhundert zu wiederholten Malen Eheschließungen zwischen Mitgliedern der beiden Familien statt. So heiratete Hans Boecklin von Boecklinsau, geboren zirka 1393, gestorben 1484, in

<sup>1)</sup> Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd., S. 492. — <sup>2)</sup> Vergl. z. B. das Inventar von St. Stephan zu Straßburg (Quellenanhang Nr. 34) oder das Testaments-Verzeichnis des Heinrich Martin, Bürgers zu Straßburg (Quellenanhang Nr. 27). — <sup>3)</sup> Betty Kurth, Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrh. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 233 ff. — <sup>4)</sup> Eugène Müntz, Histoire générale de la tapisserie. Paris 1878—1884, p. 18. — <sup>5)</sup> Siebmacher, I. Bd., Taf. 194. Grünenberg, Wappenbuch II, 1606. — <sup>6)</sup> Der Bock findet sich sowohl nach links als nach rechts gewendet; vgl. darüber W. Wartmann, Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Anz. f. Schweiz. Altertumskunde, N. F., VIII. Bd. (1906), S. 307. Dasselbe Wappen führt auch die elsässische Familie Bock, die allerdings mit den Boecklin in unmittelbar genealogischem Zusammenhang gestanden zu haben scheint. Vgl. Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, I. Bd., S. 130. — <sup>7)</sup> Siebmacher, I. Bd., Taf. 192, III. Bd., Taf. 146. Grünenberg, Wappenbuch, II. Bd., 1506.

dritter Ehe Christina von Müllenheim, genannt Hidebrand (1454, 1480)<sup>1)</sup>, Balthasar, der Sohn aus dieser Ehe, geboren 1454, gestorben 1520, vermählte sich im Jahre 1481 mit Eva Magdalena, Tochter Walters von Müllenheim in Offenburg, die 1508 noch lebte.<sup>2)</sup> Und schließlich heiratete Wilhelm Boecklin von Benfeld, der vor 1509 stirbt, Klara von Müllenheim;<sup>3)</sup>

Welches dieser drei Allianzpaare die Stifter unseres Teppichs gewesen sind, läßt sich ohne Auffindung eines dokumentarischen Nachweises kaum feststellen. Daß aber der Bildteppich nicht vor dem Beginn des letzten Jahrhundertviertels entstanden ist, bezeugen:

1. einzelne Trachtenformen, wie der verschnürte Wams des Jünglings in der Burg oder der hohe, sich oben verschmälernde Hut des Jägers, der den Hirsch jagt;
2. die Symptome stilistischer Fortentwicklung gegenüber den früher besprochenen Arbeiten, die in Farbengebung und Landschaftsdarstellung, in der Durchbildung der Blumen und Bäume, in der ganzen Naturauffassung zum Ausdruck kommen; man beachte die wachsende Eigenbedeutung der Pflanzenwelt, die vorher nur einen akzessorischen Charakter hatte;<sup>4)</sup>
3. die enge Verwandtschaft mit den zu besprechenden übrigen Werken der Gruppe, unter denen eines 1492 datiert ist.

In unmittelbarem stilistischen Zusammenhang mit dem Wiener Jagdteppich möchte ich mehrere andere Werke setzen. Vor allem einen reizvollen kleinen Bildteppich, der sich vor Jahren im Kaiser-Friedrichs-Museum zu Berlin befand (Taf. 140) und der gegenwärtig in der Sammlung P. W. French & Co. in New York verwahrt wird. Dargestellt ist ein gemeinsam auf einem Pferde reitendes Liebespaar, das einem Hirsch, der wohl hier als Symbol der Treue gedacht ist, nachjagt. Das Verslein in alemannischer Mundart, das die Darstellung begleitet:

„Ich iag nach truwen, find ich die  
kein lieber zit gelebt ich nie.“

ist das nämliche wie auf dem Graubündner Teppich in Zürich (Taf. 100).<sup>5)</sup> Es bezeugt, daß hier wieder das der spätmittelalterlichen deutschen Kunst so geläufige Thema von dem Suchen nach Treue angeschlagen ist. Das kleine, durch die seitlichen Abschlußwirkborten als vollständig erhaltenes Ganzes erkennbare Werkchen ist in Zeichnung und Naturbeobachtung — man beachte das springende Pferd, die Hunde, die Blumen — gleich vortrefflich. Das Reiterpaar ähnelt im Stil einem Kupferstich des wohl auch im Elsaß wirkenden anonymen Meisters b+s.<sup>6)</sup>

Eine nach demselben Karton gewirkte Wiederholung des Stückes, die, wie aus der vorgeschritteneren Pflanzendarstellung und Lichtführung zu schließen, schon dem Beginn des XVI. Jahrhunderts angehört, befand sich in der Sammlung Engel-Gros zu Basel (Taf. 141a) und ist von R. F. Burckhardt im Versteigerungskatalog dieser Sammlung eingehend beschrieben worden.

In engem zeitlichen und stilistischen Zusammenhang mit dieser Replik steht ein anderes Stück derselben Sammlung, das, an allen vier Seiten fragmentiert, eine Wildfrau mit dem Einhorn im Schoß darstellt (Taf. 141b). Der melancholische Vers, der auf lebhaft gewundenem Spruchband die Darstellung begleitet:

„min zit . . . (han ich der?) welt gegeben  
nuon mus ich hie im ellenden leben.“

spiegelt, ein Ausdruck büßender Weltfreude, besonders deutlich die mehrfach beobachtete geistige Disposition der Zeit wider.

Vier ebenfalls zu der Familie des Wiener Jagdteppichs gehörige Fragmente, die, wie ich an anderer Stelle ausführlich nachgewiesen habe,<sup>7)</sup> die mittelhochdeutsche, vermutlich im Elsaß entstandene Dichtung „Der Busant“

<sup>1)</sup> Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, I. Bd., S. 130, Taf. I. — E. Lehr, L'Alsace noble, p. 101. — <sup>2)</sup> Kindler v. Knobloch, a. a. O., I. Bd., S. 131, Taf. I. — <sup>3)</sup> Ibidem, I. Bd., Taf. II, S. 132. Zu erwähnen wäre noch eine Allianz der Familien Bock und Müllenheim. Jakob Bock, Sohn des Konrad Bock, der 1444 schon in Amt und Würden stand, heiratete Margarete von Müllenheim (vgl. E. Lehr, L'Alsace noble, II, p. 92). Doch kommt dieses Paar ebenso wie das zuerst erwähnte weniger in Betracht, da es nach dem Gesagten wahrscheinlich schon in der Mitte des XV. Jahrhunderts heiratete, der Teppich jedoch, wie im folgenden ausgeführt wird, nicht vor dem letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden sein kann. — <sup>4)</sup> Diese Darstellung der Flora um ihrer selbst willen erscheint zur selben Zeit auch in der Schweizer Bildwirkkunst, z. B. in der Einhornjagd in Zürich (Taf. 100). — <sup>5)</sup> Siehe oben S. 115. — <sup>6)</sup> Der Meister wurde früher — so in Naglers Monogrammist — für einen Bruder Martin Schongauers, Barthel Schön, gehalten, wohl teilweise auch mit Hinblick auf die Ähnlichkeit seiner Signatur mit der Schongauers. P. Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1905, S. 67) bekämpft diese Ansicht und liest das s für g. — Ein ähnliches, gemeinsam auf einem Pferd reitendes Liebespaar erscheint im Hausbuch des Hausbuchmeisters, wie auch unter den Kupferstichen Dürers. — <sup>7)</sup> Betty Kurth, Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 233 ff.

illustrieren, befinden sich im Viktoria- und Albert-Museum zu London (Taf. 142—146), in der Sammlung Clemens im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Taf. 147), in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 148) und im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 149). Eine Wiederholung der letzten zwei Szenen des letzterwähnten Stückes (Taf. 150) ist, wie ich einer freundlichen Mitteilung Dr. R. F. Burckhardts in Basel entnehme, kürzlich durch Erbschaft in den Louvre gelangt. Dieses neu aufgetauchte Fragment erklärt uns die kleinen Stilverschiedenheiten, die zwischen den Streifen in Nürnberg und den andern drei Bruchstücken bestehen,<sup>1)</sup> durch die Zugehörigkeit des ersteren zu einer zweiten, nach demselben Karton gewirkten Serie nunmehr völlig.

Die Konfrontierung der Bilder mit der Dichtung zeigt die engste Abhängigkeit des entwerfenden Künstlers von seiner literarischen Vorlage. Restlos fügen sich die Illustrationen den vom Dichter entworfenen Szenen ein. Unbekümmert um formale Werte, um kompositionelle Probleme erscheint der illustrative Zweck, die volkstümliche Erzählung, der geistige Kontakt mit dem Beschauer in den Mittelpunkt künstlerischer Absicht gerückt. Die Spruchbänder, die das psychische Empfinden der dargestellten Helden zum Ausdruck bringen, schlagen eine Brücke zwischen Bild und Text, zwischen Künstler und Publikum. Wo sie fehlen, genügt die Klarheit und Prägnanz der bildlichen Übersetzung, um die Erfindungen des Dichters allgemein verständlich zu machen.

So in einem weitem Werk der besprochenen Gruppe, einem Fragment im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 151), das, wie ich ebenfalls seinerzeit nachgewiesen habe,<sup>2)</sup> die Schlußszenen einer andern seltenen mittelhochdeutschen Dichtung verbildlicht, der in alemannischer Mundart geschriebenen Erzählung von „der Königin von Frankreich und dem ungetreuen Marschalk“.<sup>3)</sup>

Endlich möchte ich als letztes und wohl auch spätestes Werk der Gruppe den kleinen Behang in der Sammlung Benda in Wien anfügen (Taf. 152), der, ganz in der Art der Schweizer Minne- oder Hochzeitsteppiche komponiert,<sup>4)</sup> durch die Allianzwappen der Zorn und Boecklin und deren Ahnenprobe<sup>5)</sup> für das Elsaß gesichert ist.<sup>6)</sup>

Der Vergleich der aufgezählten Teppiche untereinander läßt an ihrer stilistischen Zusammengehörigkeit keinen Zweifel. Nicht als ob die Vorzeichnungen aller von demselben Künstler ausgeführt wären, davon kann keine Rede sein. Nur ihre Entstehung in demselben Kunstkreis, in demselben Territorium, unter den nämlichen künstlerischen und technischen Voraussetzungen scheint mir sicher. Dafür spricht vor allem die Darstellung der Landschaft. Es zeigt sich auf allen Arbeiten gleichmäßig die Vorliebe für naturalistisch individualisierte, vielgestaltige Blattformen, für Blätter, die auseinanderstrebend bald zackig, bald am Ende ornamental sich windend in Büscheln zusammenstehen, aus denen langstielige, unverhältnismäßig große Blumen hervorwachsen, und für strahlenförmig angeordnete breite Gräser, die den Grund beleben. Auch finden sich ganz ähnlich charakterisierte Bäume mit übertrieben großen Früchten; ein Eichenbaum zum Beispiel mit großen Eicheln kehrt fast auf allen Teppichen wieder. Und die spitz zulaufende Form der Hügel im Hintergrund, die für den Wiener Jagdteppich (Taf. 138/139) charakteristisch ist, zeigt sich ähnlich auf dem Stück mit dem reitenden Liebespaar (Taf. 140), auf der ersten Szene des Busant-Teppichs (Taf. 144/146) und auf der letzten Darstellung des Fragments mit der Königin von Frankreich (Taf. 151). Übereinstimmungen sind ferner in der Typenbildung zu beobachten, in der Faltenbehandlung, in der gezierten Haltung der überschulenkten Hände. Der Redegestus der Dame in der Burg (Taf. 138/139) kehrt in identischer Weise beim Königssohn auf der Darstellung des Hochzeitmahls<sup>7)</sup> (Taf. 149), beim Müller auf dem Fragment bei Figdor (Taf. 148) und bei einigen andern Figuren wieder.

Endlich sei auf die Verwandtschaft ganzer Kompositionskomplexe verwiesen. Man vergleiche das Festmahl auf dem Busant-Teppich (Taf. 149) und auf dem Fragment mit der Königin von Frankreich (Taf. 151) oder das reitende Liebespaar, das sich auf dreien der Teppiche findet (Taf. 138/139, 140, 149). Wie ähnlich ist die Charakterisierung

<sup>1)</sup> Vgl. meine Ausführungen im Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 237. — <sup>2)</sup> Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 245. — <sup>3)</sup> In einem Inventar der Kirche St. Christoph zu Mainz aus dem Jahr 1495 (vgl. Quellenanhang Nr. 42), dessen Kenntnis ich der freundlichen Hilfsbereitschaft Dr. Franz Theodor Klingelschmitts danke, erscheint unter anderm ein „lang ruck duch“ angeführt, „dar inne ist gewirckt dy historie von eym kunig von frankenrich und syner husfrauen, und daz henckt man oben herumb uber den fronaltar. Ist gleich breit wie eyn banck duch.“ Vermutlich handelt es sich hier um eine Bildwerkerei mit Illustrationen der nämlichen Dichtung. — <sup>4)</sup> Zu Füßen des Liebespaares liegt ein Hirsch, der wohl auch hier wie auf dem Teppich mit dem reitenden Liebespaar als Symbol der Treue zu deuten ist. — <sup>5)</sup> Die Wappen der Ahnenprobe sind: oben links das Wappen der Elsässer Familie Truchseß von Reinfeldern (fünffmal geteilt von weiß und schwarz), oben rechts das Wappen der Elsässer Familie von Müllenheim (eine weiße fünfblättrige Rose in rotem, weiß bordiertem Schild), unten links das Wappen der Elsässer Familie Marx von Eckwertsheim (zwei schwarz bekleidete Arme in weiß-schwarz geteiltem Schild), unten rechts das Wappen der Elsässer Familie Mansen von Mansenberg (?) (ein weißer Schwan in blauem, weiß bordiertem Schild). Den Nachweis, daß es sich um eine Ahnenprobe handelt, kann ich, so wahrscheinlich dies ist, nicht erbringen, da mir die genealogischen Behelfe fehlen. — <sup>6)</sup> Auch die schmale gewirkte Borte mit der Jagd wilder Leute auf Einhorn und Hirsch in der Kirche St. Johann zu Zabern (Abb. 75) möchte ich dieser Gruppe anreihen. Da ich dies Werkchen weder im Original kenne, noch eine gute Abbildung davon besitze, vermag ich einen näheren Nachweis nicht zu führen. Die spitzen Hügel und die Bildung der Bäume erinnern an den Wiener Jagdteppich. Für die Entstehung im Elsaß spricht überdies der Aufbewahrungsort. — <sup>7)</sup> Vgl. die Detailabbildungen in meiner früher zitierten Untersuchung. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 250, 251, Fig. 11, 12.



der Pferde, die Haltung und Gewandanordnung der Figuren, die fast bis zur Kongruenz der Hauptkontur reicht, die hochaufgeschossenen Blumenstauden unter den Köpfen der beiden ruhig schreitenden Pferde<sup>1)</sup> und anderes mehr.

Wenn die Stücke aber stilistisch zusammengehören, so ist auch die Frage ihrer Datierung nicht schwer zu lösen. Denn auf dem Fragment mit der Königin von Frankreich findet sich auf der ersten Darstellung links von dem Fenster der Krämerin unterhalb des Daches die Zahl 92. Von den Ziffern der Gegenseite 14 sind nur mehr Spuren sichtbar. Und dieser historische Beleg festigt die Datierung sämtlicher Stücke ins letzte Viertel des XV. Jahrhunderts, mit Ausnahme der zwei Wirkereien in der Sammlung Engel, die schon in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts, vermutlich nach älteren Vorlagen entstanden sein dürften. Unter den übrigen möchte ich als das früheste innerhalb des fixierten Zeitraums den Wiener Jagdteppich, als die spätesten den Minneteppich bei Benda und den Busant erkennen. Auf deren spätere Entstehung weist unter den Trachten, die ganz allgemein für die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts charakteristisch sind, die große weiße Damenhaube, eine Modeform, die noch auf frühen Stichen Dürers zu finden ist und sich bis in die ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts in Deutschland erhält.<sup>2)</sup>

Als letztes Lokalisierungsargument sei schließlich noch die Mundart der auf mehreren Werken der Gruppe angebrachten Inschriften erwähnt, deren Eigentümlichkeiten auf das Alemannische, beim Busant-Teppich, wie ich mich seinerzeit nachzuweisen bemühte,<sup>3)</sup> speziell auf den Dialekt des Elsaß weisen.

\* \* \*

In derselben Stilebene liegen einige kleinere Wirkstücke, die sich wieder untereinander auf einen gemeinsamen Entwicklungsfaden aufreihen lassen. Deutlich ist auch bei diesen die Abkehr von rein dekorativen Wirkungsabsichten und das Streben nach einer stärkeren Betonung des Gegenständlich-Illustrativen, der Landschaft und des naturalistischen Details.

Das älteste dieser Werke, das den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts entstammt, ist ein Teppich mit den Rätseln der Königin von Saba, der vor einigen Jahren aus der Sammlung Pierpont Morgan in das Metropolitan-Museum zu New York und von dort in die Sammlung P. W. French & Co. daselbst gelangt ist (Taf. 153).<sup>4)</sup>

Technik,<sup>5)</sup> Gewandbehandlung, Figurentypus erinnern an die Schweizer Liebesteppiche, die Durchbildung der hochstieligen Pflanzen, darunter wieder die bezeichnenden großen Maiglöckchen und ihre Individualisierung an den Hortus conclusus in Zürich (Taf. 98/99). Deutlich ist eine unmittelbare Abhängigkeit vom Werk des Meisters E. S. zu erkennen. Man vergleiche den sitzenden König mit der ähnlichen Gestalt des Pilatus in der Passionsfolge oder mit dem weisen Richter auf dem salomonischen Urteil L. 7.<sup>6)</sup> Kleidung, Typus, Proportionen, die zarten, feingliedrigen Hände, die schlanken Beine dieser Figur stimmen ebenso überein wie die Form des teppichbelegten Thronsitzes und die Drapierung des Baldachins. Auch die hochstieligen, übergroßen Blumen finden Analogien im Werk des Meisters E. S.

Der ikonographische Inhalt der Darstellung wird uns durch Bild und Sprüche völlig klar gemacht. Die Königin von Saba bringt dem König zwei Blumen, eine natürliche und eine nachgeahmte, und zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen in gleichen Kleidern und sagt:

„Bescheyd mich kunig, ob blumen und kind  
Glich an art oder unglich sint.“

Der König löst die beiden Rätsel mit den Worten:

„Die bine ein guote blum nit spart  
Das knuwen (knien) zoigt dir wiplich art.“

Das Rätsel der Geschlechtsunterscheidung, das in jüdischen und arabischen Quellen und in orientalischen Märchen wiederholt vorkommt,<sup>7)</sup> ist hier mit dem Blumenrätsel vereinigt, das uns in der Literatur ein einziges Mal, und zwar erst im XVII. Jahrhundert bei Calderon begegnet.<sup>8)</sup> Noch zu Lebzeiten Calderons erscheint eine von seinem Werk unabhängige bildliche Darstellung des Blumenrätsels unter den Wandmalereien des alten Wittelsbacher Schlosses in der Trausnitz bei Landshut, die Franz Gröger 1672 vollendete.

<sup>1)</sup> Ibidem, S. 248, 249, Fig. 9, 10. — <sup>2)</sup> Sie findet sich noch auf Holbeins Porträt der Dorothea Kannegießer, Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer in Basel von 1516. Vgl. Paul Ganz, Hans Holbein, Klassiker der Kunst. Stuttgart 1912, S. 13. — <sup>3)</sup> Betty Kurth, Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., S. 249. — <sup>4)</sup> Burlington Fine Art Club. Exhibition of early German Art. London 1906, T. LXVIII, S. 189, Nr. 11. — <sup>5)</sup> Auch hier ist in Einzelheiten des Aufputzes Knüpfarbeit verwendet. — <sup>6)</sup> Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs etc., Taf. 34. — <sup>7)</sup> Vgl. Gustav Rösch, Die Königin von Saba als Königin Bilquis. Jahrbücher für protestantische Theologie, 6. Jg. (1880), S. 524ff. — M. Grünbaum, Neue Beiträge zur semitischen Sagenkunde, S. 214. — <sup>8)</sup> Wilhelm Hertz, Die Rätsel der Königin von Saba. Gesammelte Abhandlungen herausgegeben von Friedrich von der Leyen. Stuttgart und Berlin 1905, S. 413. — Friedrich von der Leyen, Zu den Rätseln der Königin von Saba. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1907, Nr. 175.

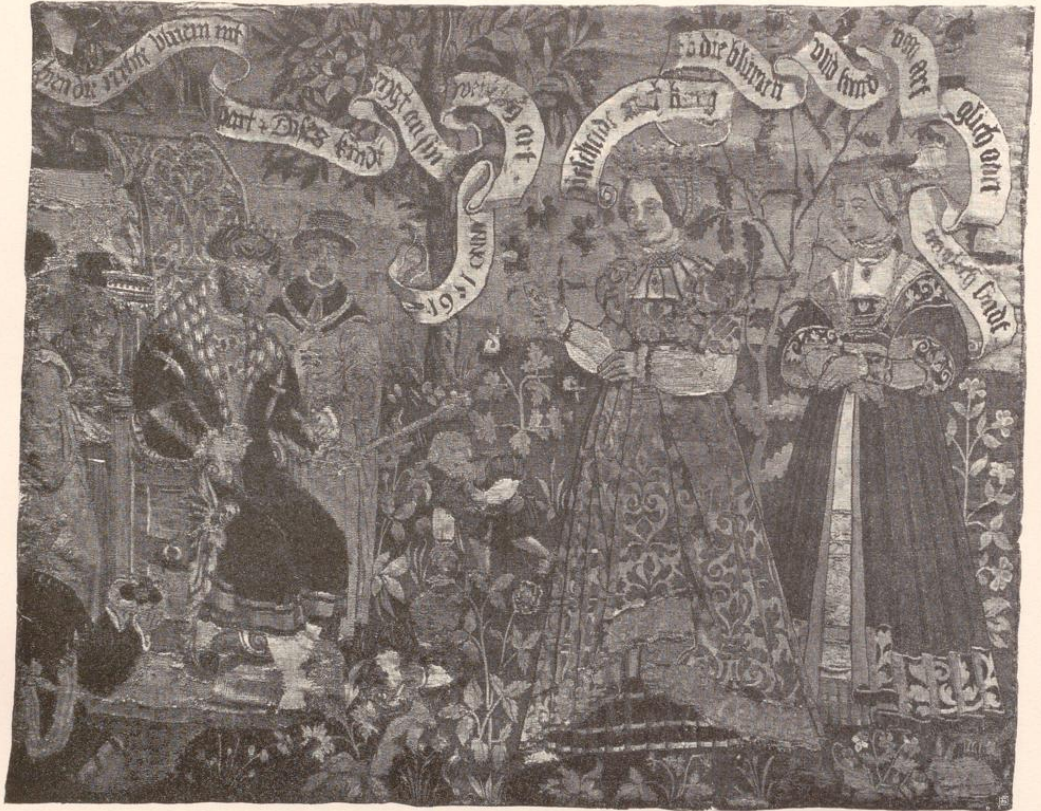


Abb. 67. Wirkteppich mit den Rätseln der Königin von Saba. Basel, Historisches Museum.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sowohl Calderon und Gröger wie auch der Maler unseres Teppichentwurfs den Stoff aus einer älteren, vermutlich mittelhochdeutschen Dichtung schöpften, die uns verloren ging oder bisher nicht aufgefunden wurde. Daß sich die Erzählung im XV. und XVI. Jahrhundert in Deutschland einer gewissen Beliebtheit erfreute, beweist die wiederholte Darstellung des Stoffes auf Wirkteppichen.<sup>1)</sup> Außer auf dem besprochenen gotischen kehrt sie in ganz ähnlicher Bildkomposition noch auf drei Renaissanceteppichen wieder. Auf einem von Becker beschriebenen, jetzt verschollenen Teppich mit dem Datum 1506, der sich früher in Amsterdam befand,<sup>2)</sup> auf einem Stück im Historischen Museum zu Basel von 1561 (Abb. 67)<sup>3)</sup> und auf einem Teppich von 1566, früher in der Kirche zu Kirschkau, jetzt in der Sammlung des Fürsten Reuß j. L. in Schleiz<sup>4)</sup> (Abb. 68). Alle diese drei Stücke haben die Art der Landschaftskomposition, den Text der Spruchbänder und die Darstellung des ältesten Werkes übernommen und zeigen nur in der Zahl der Figuren und in der Tracht wesentliche Bereicherung.<sup>5)</sup>

Eine Fortbewegung auf dem Entwicklungsweg, der mit dem Behang der Sammlung Pierpont Morgan eingeschlagen wurde, zeigt ein Wirkteppich mit Batseba im Bade, im Museum von Tours (Taf. 154). Seine spätere Entstehung

<sup>1)</sup> Außerhalb der Bildteppichkunst fand ich jedoch mit Ausnahme des obenerwähnten Wandgemädes in der Trausnitz keine Darstellung des Stoffes. — <sup>2)</sup> Carl Becker in Zeitschrift für Deutsches Altertum, 23. Bd. (1879), S. 48. — <sup>3)</sup> Vgl. Kunstchronik 1915 und Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1915, S. 246. — <sup>4)</sup> Auf dem Teppich in Schleiz befinden sich zwei Stifterwappen. Das eine, ein gelbes Kreuz in schwarzem Feld, ist das Wappen der elsässischen Familie Botzheim von Schlettstadt (Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch I, S. 145, 148/49. — Chronicon Alsatie 1592. — Siebmacher I, S. 195). Das andere Wappen (eine gelbe Lilie auf rotem Dreieck in Blau) konnte ich nicht bestimmen. — <sup>5)</sup> Ein Stück, das mit geringen Veränderungen nach dem Basler Stück kopiert ist, befand sich in Privatbesitz zu München. Da ich es für eine Fälschung halte, habe ich es in die Besprechung nicht aufgenommen.



Abb. 68. Wirkteppich mit den RätseIn der Königin von Saba. Schleiz, Sammlung des Fürsten Reuß j. L.

wird durch die klarere Tieferstreckung des Raumes ebenso bezeugt wie durch den größeren Naturalismus der Pflanzen und Tiere und durch das Kostüm des Jünglings, dessen Puffenärmel auf die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts weisen. Die Verwandtschaft mit dem Teppich in New York zeigt sich in der Art, wie die Gestalten ins Bildfeld gestellt, wie die Spruchbänder angebracht sind, in der Bedeutung und Durchbildung der Pflanzenwelt — man beachte die Maiglöckchen am untern Rand — und in Proportion und Haltung der Figuren, die auch hier Beziehungen zu den Kupferstichen des XV. Jahrhunderts aufweisen.

Zusammenhänge mit der Schweizer Teppichkunst treten auch hier deutlich zutage. Als Vergleichsbeispiel diene die Einhornjagd in Zürich (Taf. 100). Sowohl die Komponenten der Landschaft, das raumvertiefende Wasser, der Baum, die Blumenstauden, wie die Individualisierung der Tiere, der Hunde und Enten bezeugen die stilistische Stammesverwandtschaft. Dennoch weist die zartere Zeichnung, die feinere Modellierung, die reichere Farbenskala, wie auch der Stilzusammenhang mit der eben besprochenen Gruppe — man vergleiche das Liebespaar auf der Hirschjagd (Taf. 140) — auf die Entstehung in einer elsässischen Werkstatt. Die Bestimmung gewinnt überdies durch die beiden am oberen Rande eingewirkten Stifterwappen, die ich als die Wappen der elsässischen Geschlechter von Altdorff (drei gelbe Lilien in blauem Feld)<sup>1)</sup> und von Gerbott (von Schwarz und Weiß gespalten, im weißen Feld ein schwarz bordiertes Kreuz)<sup>2)</sup> feststellen konnte, eine historische Stütze.

<sup>1)</sup> Siebmacher III., 150. — Chronicon Alsatiae 5, S. 151. — <sup>2)</sup> Lehr, Bd. III. Taf. V. Appendix.