



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

II. Mittelrhein

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

II. MITTELRHEIN

EINLEITUNG

Eine andere wichtige Schule der Bildwirkkunst umfaßt die Kulturstätten des Mittelrheins. Leider fehlt es für die Bearbeitung des hier erhaltenen Materials noch weit mehr als für die Schulen des Oberrheins an Vorarbeiten der Lokalforschung. Die Inventare sind nur zum kleinsten Teil und an schwer auffindbaren Stellen publiziert, die Bildteppiche selbst aber sind noch nie Gegenstand lokaler Untersuchungen gewesen. Es wird daher nicht zu vermeiden sein, daß mein auf so lockerem Fundament aufgebauter Versuch einer Entwicklungsübersicht durch künftige Funde und Neuforschungen wird ergänzt werden müssen.

Wo die Hauptmittelpunkte der mittelrheinischen Wirkübung waren, wissen wir nicht. Zwar weisen historische Indizien verschiedener Art, Inventare, Quellennotizen und eingewirkte Wappen auf eine Bildteppicherzeugung in Mainz, Trier und Heidelberg, aber diese Orte waren sicher nicht die einzigen, und wie in der Schweiz und im Elsaß dürften auch in den mittelrheinischen Gebieten die Frauenklöster Hauptpflegestätten der Wirkkunst gewesen sein.

Über die Erzeugung von Bildteppichen durch weltliche Wirker liegen nur für Heidelberg urkundliche Nachrichten vor. So wird uns berichtet, daß sich Ulrich, des Bürgers Lenhart Bornheusers zu Heidelberg Sohn, der Pfalzgräfin Mechthilt auf lebenslänglich als Hofhandwerker verschreibt, nachdem sie ihn zu „iren würkmeistern getan hat“, die ihn „auch dasselbe hantwercke und künste flyssich und getreuweclich leren und gütlich unterwysen sollen und wollen.“¹⁾

Ferner ließ Bischof Johann III. von Dalberg für die Domkirche zu Worms Teppiche anfertigen, zu welchen Adam Werner von Themar bei seinem Aufenthalt am Hof zu Heidelberg in den Jahren zwischen 1491 bis 1492 metrische Inschriften verfaßte, deren Wortlaut uns erhalten ist:²⁾

Quod tibi Dalburgi Joannes praesul tum offert
hoc opus intextum, suscipe sancte Peter.

Hanc vitae seriem tibi quae monimenta Joannes
Dalburgi praesul dat, cape grata Petre.

Hanc seriem vitae textam tibi dono Joannes
Dalburgi praesul, suscipe Sancte Petre.

Clavigeri vitam contexuit ecce Joannes
Dalburgi, sperans quodque patronus erit.

Der Inhalt dieser Inschriften läßt keinen Zweifel darüber, daß es sich hier um bildgeschmückte Teppiche handelte, vermutlich um Darstellungen von Begebnissen aus dem Leben des Apostels Petrus, des Patrons der Wormser Domkirche.

Endlich werden in dem Einwohnerverzeichnis der Stadt Heidelberg vom Jahre 1588 ausdrücklich zwei Teppichmacher als in Heidelberg wohnhaft genannt.³⁾

DREI RÜCKKLAKEN AUS DEM ERSTEN VIERTEL DES XV. JAHRHUNDERTS

Die Stiftskirche zu Gelnhausen in Hessen besitzt zwei gotische Bildteppiche. Einer davon mit neun Szenen aus der Geschichte des Heilands gehört noch dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts an (Taf. 169). Dieses Werk, das freilich unbeholfen in der Zeichnung, primitiv in der Komposition der auf stilisiertem Rankengrund eng

¹⁾ Mone, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. IX, 130. — Friedr. Schneider, Bildwirkerei zu Heidelberg im XV. Jahrh. Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1877, Sp. 13. — Karl Christ, Bildwirkerei zu Heidelberg im XV. Jahrh. Zeitschrift f. Gesch. d. Oberrheins. XXXII. Bd. 1880, S. 325. — ²⁾ Mone, Quellensammlung zur Badischen Landesgeschichte. III, 158. — Friedr. Schneider, Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1877, Sp. 13. — ³⁾ „Georg Dürfelder Teppichmacher mit weib 3 Kindern in der Groß Mantel Gass“, „Hans Höck Deppichmacher mit weib 1 Jungen etc.“ Ob das Bildwirker waren, läßt sich nicht feststellen. Es könnte sich wohl auch um Verfertiger der in Knüpfarbeit ausgeführten Teppiche handeln, doch scheint mir dies mit Hinblick auf die Seltenheit dieser Technik in Deutschland nicht wahrscheinlich. Vgl. Albert Mays und Karl Christ, Einwohnerverzeichnis der Stadt Heidelberg vom Jahre 1588. Neues Archiv f. d. Gesch. d. Stadt Heidelberg u. der rheinischen Pfalz. I. Bd., N. F., 1890. — Franz Eulenburger, Städtische Berufs- und Gewerbestatistik (Heidelberg) im XVI. Jahrh. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins. 50. Bd., N. F., XI, 1896, S. 80 ff.

aneinandergereihten Szenen erscheint, möchte ich an den Anfang der verfolgbaren hessisch-mittelrheinischen Entwicklung stellen. Aus zwei Gründen. Erstens weil seine Herkunft aus altem hessischen Kirchenbesitz einen deutlichen Lokalisierungswegweiser bietet. Zweitens weil sein Stil an die frühesten erhaltenen Werke mittelrheinischer Malerei anzuknüpfen scheint.

Schon das allgemeine Formgefühl, das aus den schlanken Proportionen der Figuren, aus dem betonten Vertikalismus der Kompositionen spricht, erinnert an die von Back vortrefflich bearbeiteten Frühwerke der mittelrheinischen Schule.¹⁾ Aber auch im einzelnen lassen sich Beziehungen feststellen. So in den Kopf- und Formtypen, wobei zu berücksichtigen ist, daß die Gesichtszüge auf dem Teppich gemalt sind. Man vergleiche zum Beispiel den Typus Christi und der Madonna auf der Kreuzigung mit den Typen des Friedberger Altars²⁾ oder die Madonna der Anbetung und den stehenden bärtigen König mit Figuren des Ortenberger Altars.³⁾ Die Gruppe der drei schlafenden Jünger erinnert an die ganz ähnliche Anordnung auf dem linken Flügel des Altars aus Seligenstadt.⁴⁾

Das Rankenmuster endlich mit den stilisierten abgerundeten Dreiblättern und den halbkreisförmigen, teils runden, teils gelappten, nierenförmigen Blüten zeigt eine für die mittelrheinische Bildwirkkunst besonders charakteristische Form, die wir bei vielen spätern Arbeiten wiederfinden werden.

Für die Datierung ins erste Viertel des XV. Jahrhunderts seien als Hauptargumente die für diese Epoche bezeichnenden wichtigsten Kostümformen angeführt: die Haar- und Barttracht mit dem zweigeteilten Vollbart und den zu beiden Seiten des Kopfes breit weggekämmten Locken, die schon im XIV. Jahrhundert üblichen das Kinn umschließenden Kettenpanzer der Krieger und das gezadelte Gewand mit breiten Hängeärmeln, das der bartlose junge König trägt. Der weiche, wellige Fluß der Falten und die einfachen Grundsätze des Bildaufbaues weisen auf die nämliche Zeit.

* * *

Dem Passionsteppich verwandt ist der künstlerisch weit bedeutendere reizvolle Bildteppich mit der Geschichte des Wilhelm von Orlens, der im Museum zu Sigmaringen verwahrt wird (Taf. 170).

Mit größter Klarheit und Anschaulichkeit, begleitet von erklärenden Versen, werden die einzelnen Episoden der Erzählung des Rudolf von Ems dargestellt. Wie auf einem aus Buchminiaturen zusammengesetzten Band wird in treuer Bildübersetzung der Inhalt der Dichtung vor uns entrollt; der Beginn von Wilhelms Liebe, sein Geständnis, seine Krankheit, seine Heilung durch den Anblick der Geliebten, seine Ritterschaft und die heimliche Entführung, da Amelie einem andern Manne versprochen wird.⁵⁾

Schon ein flüchtiger Vergleich bestätigt die stilistischen Zusammenhänge mit dem Passionsteppich. Denn nicht nur allgemeine Formmerkmale stimmen überein, wie die schlanken Proportionen der Figuren, das Niveau der Raumauffassung und Gestaltung, die enge Reihung der kontinuierlichen, das Bildfeld bis auf das letzte Plätzchen füllenden Szenen, sondern auch Sondermerkmale, wie die Art der Haarbehandlung in breiten parallelen, vom Kopfe weggestrichenen Strähnen, die regelmäßigen Wellenfalten, die das Tisch Tuch der Abendmahlsdarstellung (Taf. 169) und die Bettdecke des kranken Wilhelm zeigen (Taf. 170), oder die bezeichnende Form der Hintergrundranken mit abgerundeten Dreiblättern und halbkreisförmigen gelappten Blüten, die, zu Wirbeln gedreht, zwischen den Symbolen der Passion Christi, rechts von der Anbetung der Könige, und wiederholt, wie zum Beispiel neben der Szene der Entführung, auf dem Sigmaringer Teppich erscheinen. Auch finden sich die kleinen Blumen, die unterhalb der Ölbergdarstellung wachsen, in ganz gleicher Form zu Füßen Wilhelms in der Szene, in der er der aus der Kirche kommenden Geliebten seine Neigung gesteht (Taf. 170). Die Gesichtszüge sind auch hier nicht gewirkt, sondern teils gemalt, teils in weißen Seidenfäden gestickt.

Die Mundart der Inschriften schließlich weist, wie mir Professor Roethe freundlichst bestätigte, auf Mitteldeutschland, ein Sprachgebiet, das neben dem thüringischen auch das hessische und mittelrheinische Idiom umfaßt.

Für die Datierung bieten außer den stilistischen Eigentümlichkeiten die den Kostümen des Passionsteppichs ähnlichen Trachten und Rüstungen Anhaltspunkte, die die Entstehung auch dieses Werkes im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts bestätigen.⁶⁾

* * *

¹⁾ Friedr. Back, *Mittelrheinische Kunst*. Frankfurt 1910. — ²⁾ *Ibidem*, Taf. XXXIV. — ³⁾ *Ibidem*, Taf. LVI—LVIII. — ⁴⁾ *Ibidem*, Taf. LXVI. — ⁵⁾ Es dünkt mich sehr wahrscheinlich, daß eine minierte Handschrift den Darstellungen als Vorlage gedient hat. — ⁶⁾ Ganz dieselben Kostüme und Haartrachten finden sich auf dem Wandgemälde mit der Geschichte vom lieblosen Sohn im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Den Bildern, die auch im Stil verwandt sind, hat vielleicht ein Teppich ähnlicher Art als Vorlage gedient. Vgl. die Abbildung bei Carl Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*. Und Andreas Huppertz, *Die altkölnische Malerschule*. Die Kunst dem Volke, 17/18, S. 21.

Ein drittes etwas jüngeres Werk reiht sich den eben besprochenen in vielen bezeichnenden Eigenheiten an. Es ist ein Teppich mit einem Spiel wilder Leute im Musée du Cinquantenaire zu Brüssel (Taf. 171). Die literarische Vorlage konnte ich nicht feststellen. Es handelt sich, wie aus Bildern und Sprüchen zu erkennen, um einen König, der mit seinem Gefährten durch die Welt reitet, um die Treue zu suchen. Er gelangt zuerst zu einer Königin, mit der er tafelt und spielt, dann auf neuer Wanderschaft zu einem Einsiedler, der ihm Weltflucht und Einsamkeit preist. Das Kirchlein im Hintergrund mag einen Hinweis auf den Frieden des Klosterlebens bedeuten.¹⁾ Wir sehen hier dasselbe Thema angeschlagen, das wir wie ein Leitmotiv in der oberrheinischen Kunst verfolgen konnten.

An die letztere erinnern auch die am untern Rand zwischen stilisierten Gräsern und Blumen eingestreuten kleinen Genrebilder: ein Eseltreiber, der zur Mühle wandert, spielende Kinder, ein Holzfäller, Schiffahrts-, Jagd- und Kampfszenen. Auch die Art, wie die wilden Leute charakterisiert und bekränzt sind, und viele Einzelheiten der kompositionellen Erfindung — ich erinnere an die elsässischen Minneburgteppiche und ihre Gruppe — scheinen auf den Einfluß oberrheinischer Wirkereien zu deuten.

Trotzdem ist dies Stück wohl im Gebiet des Mittelrheins entstanden. Dies bezeugen die Zusammenhänge mit den vorangehend besprochenen Teppichen. Man vergleiche zum Beispiel das Rankenmuster des Hintergrunds. Wohl erscheint es auf dem späteren Werk durch Hinzufügung großer stilisierter Blumen ausgestaltet, aber seine Grundformen, die nierenförmigen Dreiblätter und Blüten sind dieselben wie auf den Teppichen mit Passion und Wilhelm von Orlens. Auch kehren hier der zweigeteilte Vollbart und die in Parallelsträhnen wegflatternden Locken wieder und die regelmäßigen breiten Wellenfalten finden sich an der Decke im Zelt der königlichen Wildfrau. Die Spruchbänder aber verlaufen ähnlich wie auf dem Sigmaringer Teppich an mehreren Stellen parallel zum oberen Bildrand. Endlich beachte man, daß auch hier die Gesichtszüge nicht gewirkt, sondern mit Farbe, die jetzt zerstört ist, eingefügt waren.

In der Mundart der Schriftbänder überwiegen auch hier die mitteldeutschen Formen.

Auf die Entstehung des Stückes um die Wende des ersten Jahrhundertviertels weisen neben den schon erwähnten stilistischen Indizien die Haartrachten der Frauen; die breitgeflochlenen, über die Ohren gelegten Zöpfe werden erst um 1425 eine allgemein gebräuchliche Mode.

Auf den drei besprochenen Werken ließen sich Übereinstimmungen feststellen, die auf eine analoge lokale Wirktradition, auf ähnliche Handgewohnheiten der Arbeiter schließen lassen; die Verschiedenheiten der künstlerischen Handschrift, der zeichnerischen Formensprache sind jedoch so groß, daß weder an Entwürfe desselben Künstlers noch an die Entstehung in derselben Werkstatt gedacht werden kann.

Für die allgemeine Stilentwicklung bezeugen die drei Arbeiten das Zutagetreten einer auf dekorative Flächenwirkung gerichteten Strömung, das Bestreben nach Einfühlung in die Erfordernisse und Ausdrucksmöglichkeiten der textilen Materie auch in der mittelrheinischen Bildwirkerei des XV. Jahrhunderts. Eine Bewegung, die in den nunmehr zu besprechenden mittelrheinischen Arbeiten der zweiten Jahrhunderthälfte ihre Fortbildung und ihren Höhepunkt findet.

DIE RÜCKLAKEN IM MAINZER DOM

Die Hauptgruppe des dritten Jahrhundertviertels — Arbeiten aus dem dritten und vierten Jahrzehnt konnte ich nicht feststellen — schließt sich um ein Werk von hervorragender Qualität. Es sind zwei Streifen eines Rücklakens im Kapitelsaal des Domes zu Mainz (Taf. 172/173).

Vor einem Hintergrund schwungvoller, schöngezeichneter Ranken, die in unregelmäßiger Bewegtheit die ganze Fläche überspinnen, erscheinen höfisch gekleidete Jünglinge und Jungfrauen zwischen heraldisch stilisierten Fabeltieren. Die Figuren sind von überschlanker Bildung, von manirierter gotischer Zierlichkeit in ihrer Haltung, das Farbenspiel der rosa, grünen, blauen und gelblichen Töne auf schwarzem Grund von delikatester Wirkung.

Der flächenbetonende Stil der Bildwirkkunst ist hier durch die Ausschaltung jeglicher Erzählung, durch die Wiederholung des Musters, auch dadurch, daß die Figuren mit dem Rankenornament in Beziehung gesetzt werden — man beachte, wie zum Beispiel der Jüngling auf dem einen Streifen einen Rankenast umklammert — ganz besonders auf die dekorative Bedeutung des Bildteppichs als Wandbespannung, als Tapete abgestimmt.

Da die Wappen nicht zu bestimmen waren, muß für die Lokalisierung der Hinweis auf den mittelrheinischen Fundort, auf den unmittelbaren Stilzusammenhang mit der später zu besprechenden Gruppe der hessischen

¹⁾ Während alle Figuren in Wildeleut- und Blätterkleidern dargestellt sind, wohl als Hinweis auf ihr ungebundenes Leben, erscheint der Einsiedler als Mönch gekleidet.

Wappenteppiche¹⁾ und auf die auch hier bevorzugten halbkreisförmigen, nierenähnlichen Blütenformen, die wir für die älteren Stücke bezeichnend fanden, genügen.

Aus derselben Werkstatt stammen drei von anderer schwächerer Hand entworfene Streifen mit wilden Leuten auf der Hirschjagd, die ebenfalls im Kapitelsaal des Mainzer Domes bewahrt werden (Taf. 174).

Die zum Teil willkürlich zusammengefügten Bruchstücke,²⁾ die vermutlich einst zu einem Ganzen gehört hatten, zeigen wie das früher besprochene Werk ein sich wiederholendes Muster. Aber die krause Bewegtheit der Rankenornamente ist zu einem aus stilisierten Bäumen gebildeten Hintergrund beruhigt. Neben Herzblättern und Weinlaub finden sich auch hier die charakteristischen gelappten Blüten. Den Boden bedecken strahlenförmige Büschel aus breiten Gräsern, die vereinzelt schon auf dem Fabeltierteppich auftauchten und die zu den charakteristischen Merkmalen mittelrheinischer Wirkereien der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gehören. Auch hier wurden die Gesichtszüge nicht eingewirkt, sondern später in Stickerei nachgetragen, die jetzt zum Teil ausgefallen ist.

Während der Fabeltier-Teppich in der präziösen Anmut und überirdischen Zartheit der Figuren, in der zierlichen Phantastik der Fabeltiere eine von den robusteren und erdnäheren Typen auf oberrheinischen Bildteppichen wesentlich abweichende Formensprache aufweist, zeigt der Teppich mit den wilden Leuten den unverkennbaren Einfluß der Schweizer Wildeleut-Teppiche. Man vergleiche die auf den Mainzer Stücken siebenmal wiederholte Gestalt der schreitenden Wildfrau in Stellung und Armhaltung mit den ähnlichen Figuren auf dem Wildeleut-Teppich in Sigmaringen (Taf. 57) und im Museum in Zürich (Taf. 49a), den bärtigen Wildmann mit dem ähnlichen Typus auf dem letzterwähnten Teppich oder die Hirschjagd mit dem gleichen Motiv auf dem Rückklaken in Württembergischem Adelsbesitz (Taf. 56). Die Übereinstimmungen sind so groß, daß geradezu an eine Übertragung des Vorbildes, sei es durch eine Schweizer Wirkerin, sei es durch Kopie eines Schweizer Teppichs gedacht werden muß.

Zwei andere Streifen, Werke desselben Stils und Erzeugnisse der nämlichen Werkstatt, die ebenfalls im Kapitelsaal des Mainzer Doms verwahrt werden, zeigen das je fünfmal wiederholte Bild einer höfisch gekleideten Dame, die mit zwei aus Blumenkelchen auftauchenden Halbfiguren Zwiesprach hält (Taf. 175). „Der welt ere liebt mir sere“, sagt das Spruchband der Dame auf dem einen Teppich. „Sie ist falls“, erwidern die Blumengeister. „Der welt list send mir unmer“, sagt das Spruchband der andern. „Such got“, erwidern die Blumengeister. Wir sehen auch hier als Reflex des spätmittelalterlichen Geisteslebens die Klage über List und Undank der Welt, den Hinweis auf Gott, auf die Erlösung im Glauben — auf die transzendente Idee.

Die Zugehörigkeit der zwei Stücke zu unserer Werkstatt bezeugt sowohl die Ähnlichkeit der schlanken, zierlichen, stark geschwungenen Frauengestalten mit den Frauen des Fabeltier-Teppichs, wie die mit den Wildeleut-Streifen übereinstimmende Farbenwahl, Bodenbehandlung und Hintergrundfüllung. Auch hier sind stilisierte Sträucher nebeneinander gereiht, die teilweise ganz ähnliche Weinlaubblätter tragen, auch hier ist der Boden von strahlenförmigen Grasbüscheln bedeckt, zwischen denen Knospen von Gänseblümchen aufschließen. Auch hier waren die Gesichter nicht eingewirkt, sondern in Seide gestickt.

* * *

Als spätestes Werk möchte ich dieser Gruppe einen kleinen Wirkteppich im Museum zu Mannheim anreihen (Taf. 176). Dargestellt ist eine Dame in rotem Brokatgewand, einen Rosenkranz im Haar, die von vier höfisch gekleideten Jünglingen umringt und umworben, in der rechten Hand einen Ring, in der linken ein Blumenkränzlein, vermutlich als Liebespreis, emporhält. Ein vielfach gebrochenes Spruchband mit einem Vers in mitteldeutscher Mundart umschließt die Darstellung. In den untern Ecken erscheinen zwei Halbfiguren, ein Einsiedler und ein nackter Knabe, der Blüten in der Hand hält.

Obzwar die zarte überschlankte Mittelfigur an die Frauen des zuletzt besprochenen Mainzer Teppichs erinnert und die Halbfigur des nackten Knaben rechts unten, ähnlich wie die Blumengeister dort aus einem Blütenkelch aufzutauchen scheint — ein in der Holzschnitzerei häufiges Motiv, für das ich auf Teppichen kein weiteres Beispiel nachweisen kann —, möchte ich die Entstehung in derselben Werkstatt wie die Mainzer Teppiche nicht vorbehaltlos behaupten. Vor allem mit Rücksicht auf den vorgeschrittenen Entwicklungstypus des Mannheimer Werkes. Sowohl in der Komposition und Figurenzeichnung, in der schon Einflüsse des Hausbuchmeisters erkennbar sind,³⁾ wie in

¹⁾ Siehe unten S. 148. — ²⁾ Das Bruchstück einer Wiederholung der Hirschjagd besitzt, wie ich dem Buch von Schmitz (Bildteppiche, S. 110) entnehme, die Stoffsammlung des Berliner Schloßmuseums. — ³⁾ Vgl. z. B. die Zeichnungen des Hausbuchs selbst. Auch die Kostüme der Jünglinge mit den kurzen capeähnlichen Mäntelchen kehren hier wieder.

dem ganz naturalistisch durchgebildeten Rosenrankenmuster des Hintergrunds sind die Präludien einer neuen Entwicklungsphase der mittelrheinischen Bildwirkkunst zu erkennen. Bevor ich auf diese eingehe, sind noch die mit den Mainzer Teppichen etwa gleichzeitigen Wappenteppiche zu besprechen.

DIE GRUPPE DER WAPPENTEPPICHE

Den Höhepunkt der für die mittelrheinische Wirkkunst bezeichnenden heraldischen Richtung bedeutet die Gruppe der Wappenteppiche. Ihr möchte ich 16 Werke zuweisen.

1. Wappenstreifen im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt mit den durch Inschriften bezeichneten Wappen von „Bragan“ (Braganza?), „Ungern“ (Ungarn), „Ispange“ (Spanien), „Cipern“ und wieder „Bragan“, die auf Rankengrund mit vollem Helmschmuck angeordnet sind, flankiert von je zwei wappenhaltenden Tieren, Hunden, Greifen, Löwen, Böcken und Einhorn (Taf. 177—179).

2. Wappenstreifen ebendort mit den Wappen der Horn (?), Katzenellenbogen, Sayn, Isenburg auf Rankengrund (Taf. 180/181 a).

3. Wappenstreifen ebendort mit den Wappen von Trier, Thüringen, Ravensburg, Nassau(?), Isenburg, Katzenellenbogen, Hanau und Witgenstein auf Rankengrund (Taf. 180/181 b, c).

4. Wappenstreifen ebendort mit den sich wiederholenden Wappen von Solms? Hanau, Isenburg auf Rankengrund (Taf. 180/181 d).

5. und 6. Zwei fragmentierte und durch Malerei ergänzte Wappenstreifen in der Sammlung Figdor zu Wien mit den Wappen der mittelrheinischen Geschlechter Hohenwisel, Schwalbach, Rolshausen und Busek (?) auf Rankengrund (Taf. 182).

7. Ein zu einer Taufdecke verschnittener Wirkstreifen mit Ornamentranken im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Taf. 183 a).

8. Ein aus zwei Teilen zusammengesetzter Wirkstreifen in der Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau mit den sich wiederholenden gotischen Minuskeln s m (sancta maria) in Spiegelschrift zwischen stilisierten Rosen auf Herzblattrankengrund, oben und unten begrenzt von rautengemusterten Bordüren (Taf. 184 c).

9. Zwei zu Kissen verschnittene Bruchstücke eines Wirkstreifens in der Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau mit Ornamentranken und Blumen, eines davon mit der Inschrift Jhesus ave maria und den Halbfiguren der Heiligen Petrus und Johannes des Täufers (Taf. 184 a, b).

10. Fragment in der Stoffsammlung des Berliner Schloßmuseums mit den von einem stilisierten Wolkenband umsäumten Evangelistensymbolen des Johannes und Lucas auf Ornamentrankengrund (Taf. 185).

11. Kleiner Teppich mit einem Wappen (ein gelber, sitzender Löwe mit blauen Waffen und erhobener rechten Vorderpranke in rotem, weißbordiertem Schild) auf Rankengrund im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Taf. 183 b).

Diesen ornamentalen und heraldischen Wirkereien möchte ich einige weitere Arbeiten mit kirchlichen Vorwürfen angliedern.

12. Ein Antependium mit Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, der Verkündigung und den Heiligen Katharina und Barbara im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Taf. 186—188).

13. Gewirkter Fries mit den Halbfiguren der Madonna und dreizehn weiblicher Heiliger mit Attributen ebendort (Taf. 189 a, b).

14. Fries mit einer Szene aus der Marter der 10.000 Christen und den Halbfiguren eines heiligen Bischofs und der heiligen Ursula in der Sammlung Aman in München (Taf. 189 c).

15. Fragment mit der Halbfigur eines gemarterten Heiligen, vielleicht des heiligen Sebastian, in der Sammlung Becker zu München (Taf. 190).

16. Fragment mit der Kreuzannagelung Christi im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 191).

Die Zusammengehörigkeit der 16 Stücke — und vielleicht auch ihre Entstehung in derselben Werkstatt — erschließt sich einem eingehenderen Vergleich. Technische und stilistische Merkmale stimmen überein. Die grobe und unregelmäßige Struktur des Gewirks, die Konsistenz der Wollfäden, die Nuancierung und Zusammenstellung der Farbtöne — wobei das für die spätere mittelrheinische Wirkkunst charakteristische Hervortreten gelber und orangefarbiger Töne zu beachten ist —, die Form der Rankenbildungen, unter denen die charakteristische mittelrheinische gelappte Blütenranke mehrfach wiederkehrt, die Zeichnung der Kopftypen auf den figuralen Stücken,

wie endlich die starke Betonung rein dekorativer Wirkungsabsicht, die ebenso in den flächenüberwuchernden Rankenornamenten wie in der streifigen Faltengebung und den Kompositionen zutage tritt.

Die Wappenteppiche in Darmstadt stehen wohl mit den Rückklaken im Mainzer Dom in einer auf gemeinsamer Lokal- und Schultradition beruhenden Stilgemeinschaft — man vergleiche zum Beispiel den Fabeltier-Teppich Taf. 172/173 mit dem Wappenstreifen Taf. 177—179 —, aber von einer Entstehung in derselben Werkstatt oder gar nach Entwürfen desselben Künstlers, wie sie Schmitz behauptet,¹⁾ kann keine Rede sein. Die Wappenteppiche sind viel größer in der Technik, viel weniger vornehm in der ganz andern Farbennuancierung, viel schwungloser in der Zeichnung; wobei ich von den unüberbrückbaren Unterschieden zwischen der Figurenzeichnung auf den Mainzer Werken und auf den den Wappenteppichen unmittelbar angeschlossenen figuralen Stücken gar nicht sprechen will.

Für die Entstehung unserer Gruppe am Mittelrhein, vermutlich in einem hessischen Zentrum, seien folgende Argumente angeführt:

1. Die eben erwähnten Zusammenhänge mit andern als mittelrheinisch nachgewiesenen Werken. Neben den Beziehungen zu den Mainzer Teppichen sind auch solche zu den älteren mittelrheinischen Erzeugnissen nachzuweisen. Man vergleiche zum Beispiel das Rankenornament auf dem Wappenstreifen mit den Wappen von Bragan, Ungern, Ispange und Cipern (Taf. 177—179) mit den ganz ähnlichen Rankenformen auf dem Gelnhausner Passions-teppich (Taf. 169) oder auf dem Rückklaken mit der Geschichte des Wilhelm von Orlens (Taf. 170).

2. Die Auswahl der Wappen, unter denen die Wappen von Trier, Hessen, Nassau, sowie die rheinisch-hessischen Geschlechterwappen der Hohenwiesel, Schwalbach, Rolshausen, Busek deutlich auf das Kulturgebiet des Mittelrheins weisen.

3. Die Nachrichten über die Vorgeschichte, soweit sie uns erhalten sind. Die vier Wappenstreifen im Museum zu Darmstadt stammen aus dem Schloß zu Friedberg, die zwei Streifen bei Figdor aus Schloß Eisenbach in Hessen — sie befanden sich vorher in der Dorfkirche zu Gießen — und das Antependium und der Fries mit weiblichen Heiligen aus Wimpfen. Somit tauchten acht von den sechzehn Werken in mittelrheinischem Gebiet auf.

Die chronologische Einordnung wird durch die starke Zurückgebliebenheit des Stils, die besonders bei den figuralen Arbeiten, zum Beispiel bei dem Antependium in Darmstadt, deutlich zum Ausdruck kommt, wesentlich erschwert. Immerhin möchte ich mit Hinblick auf den allgemeinen stilistischen Befund, auf die Formelemente der Rankenbildungen, auf die Verwandtschaft mit den Mainzer Teppichen für die Entstehung der Gruppe im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts eintreten.

* * *

In loserem Verband mit den besprochenen Werken stehen die etwas später entstandenen Wappenstreifen im Museum zu Freiburg im Breisgau (Taf. 192/193). Auch hier sind auf Rankengrund Wappen mit ihrem Helmschmuck angeordnet. Aber zwischen ihnen erscheinen wilde Leute, Jünglinge und Mädchen in zierlicher, gotischer Haltung, Blumenschmuck im offenen Haar, in den Händen Wappenschilder haltend.

Über die Vorgeschichte dieser Stücke sind uns die wichtigsten Daten überliefert.²⁾ Sie befanden sich ursprünglich im Dominikaner-Nonnenkloster Liebenau in der Diözese Worms. Nach der Aufhebung des Klosters 1563 kamen sie in das Schwesterkloster St. Katharina in Freiburg im Breisgau und nach Vereinigung dieses Klosters mit dem Kloster Adelhausen 1694 in das letztere. Von hier übernahm sie die Altertümersammlung zu Freiburg.

Für die Lokalisierung auf den Mittelrhein besitzt diese Vorgeschichte, verbunden mit der Bestimmung der Stifterwappen, kaum bezweifelbare Beweiskraft.

Das eine Wappen, ein mit einem Prunkärmel bekleideter rechter Linkarm, der eine Rose hält, in blauem Feld,³⁾ ist das Wappen des mittelrheinischen Geschlechts von Wolfskehl, das andere, ein goldener halber Flug in Schwarz,⁴⁾ das der mittelrheinischen Familie Waldeck von Iben. Als Besteller des Teppichs kommen somit Junker Philipp von Wolfskehlen und seine Gattin Barbara, geborene Waldeck von Iben, in Betracht, die auch den sogenannten „Wolfskehl Altar“ in der Galerie zu Darmstadt gestiftet haben.⁵⁾ Das Paar heiratete 1457, Barbara starb 1494.⁶⁾ In diesem Zeitraum muß also das Werk entstanden sein.

¹⁾ Schmitz, Bildteppiche, S. 110. — ²⁾ Hermann Schweitzer, Schauinsland, XXXI. 1904. — ³⁾ Die gleiche Figur verdoppelt bildet die Helmzier, blau-silberne Helmdecke. — ⁴⁾ Als Helmzier über dem Spangenhelm ein rot und schwarzer Sturmhut mit zwei Büschen Pfauenfedern. Schwarz-goldene Helmdecke. — ⁵⁾ Friedrich Back, Verzeichnis der Gemälde des Großherzoglich Hessischen Landes-Museums in Darmstadt 1914, Nr. 11. — ⁶⁾ Vgl. Johann Max Humbrecht, Die höchste Zierde Deutschlands. Frankfurt a. M. 1707, Taf. 200 und 222. Nach der Grabschrift des früher in der Katharinenkirche zu Oppenheim, jetzt dort nicht mehr vorhandenen Grabsteins, die jedoch in einer Sammlung von 1611 in der Seminarbibliothek erhalten ist, ist das Todesjahr 1494. Dagegen nennt eine Handschrift aus dem Jahre 1681, die wahrscheinlich von dem pfälzischen Kirchenschaffner Krausse in Oppenheim herrührt, dafür das Jahr 1483. Vgl. Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, VIII. Bd., S. 353. — Welche von den beiden Angaben die richtige ist, läßt sich bei dem Mangel an weiterem Quellenmaterial nicht entscheiden. Vgl. auch Eduard Flechsig, Der Meister des Hausbuchs als Maler, Zeitschrift für bildende Kunst, 1897, S. 10.

Für seine Entstehung im letzten Jahrhundertviertel spricht die Bildung der Ranken. Es sind nicht mehr stilisierte Ornamente, sondern naturalistische Blätter und Blüten, die hier den Rankengrund bilden, Nelken, Schneeballen, Jelfängerjelleber und andere. Dieser Wandel zum Naturalismus, den wir auch auf dem Teppich in Mannheim beobachten konnten, der in der Zeichnung der gewirkten Gesichtszüge dem Freiburger Wappenstreifen nicht unähnlich ist, vollzieht sich in der mittelhheinischen Bildwirkerei am Beginn des letzten Jahrhundertviertels.

* * *

Derselben Entwicklungsphase gehören zwei Wirkstreifen im Germanischen National-Museum zu Nürnberg an, die zugleich Höhepunkt und Ausklang des heraldischen Stils in der mittelhheinischen Wirkerkunst bedeuten. Auf dem einen sind vier Wappen mit Helmschmuck in dreifacher Wiederholung dargestellt (Taf. 194a, b), auf dem andern ein dreimal sich wiederholendes Muster mit zwei einander zugekehrten, schön gezeichneten Fabeltieren von phantastischer Silhouette (Taf. 195a, b). Naturalistische Blütenzweige, Disteln und Rosen füllen auf beiden Stücken den Hintergrund. Die kühle Vornehmheit der Farbe, die dekorative Klarheit der Zeichnung, Feinheit und Regelmäßigkeit der Textur machen die Stücke zu den künstlerisch bedeutendsten Erzeugnissen ihrer Art.

Die Wappen konnte ich bisher nicht mit voller Sicherheit identifizieren, doch dürften zwei davon, die Wappen mit den schreitenden, bekrönten Löwen, die in derselben Form und Tinktur, doch mit anderer Helmzier mehrfach am Mittelrhein nachzuweisen sind, wohl Wappen hessischer Geschlechter sein. Die Blütenranken des Hintergrunds zeigen in der Bildung und Schattierung der Blätter Ähnlichkeit mit den Ranken auf der Liebeswerbung in Mannheim (Taf. 176). Die strahlenförmigen Grasbüschel endlich sprossen am untern Rand des Vogelteppichs in der für den Mittelrhein bezeichnenden Form an mehreren Stellen hervor.

EINIGE VEREINZELTE ZYKLEN DES LETZTEN JAHRHUNDERTVIERTELS

Vor Besprechung der letzten und künstlerisch bedeutendsten mittelhheinischen Gruppe sind noch zwei Serien mit Darstellungen aus dem Leben Christi einzufügen, die, um die Wende des letzten Jahrhundertviertels entstanden, vermutlich ebenfalls als Erzeugnisse einer mittelhheinischen Werkstatt anzusprechen sind.

Während bei dem einen Zyklus, von dem nur zerfetzte Reste der Verkündigung, Heimsuchung, Beschneidung, Anbetung der Könige und eines Ölbergs übrig sind (Taf. 196a, b, 197), der Auffindungsort — sie befinden sich im Kirchenschatz der Pfarrkirche zu Wimpfen a. B. — auf die Entstehung im Hessischen weist, sind für die Lokalisierung der Passionsserie, von der vier Darstellungen: Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung und Ecce Homo, in der Sammlung Czartorisky zu Goluchow (Taf. 198—201), zwei zugehörige Stücke mit Abendmahl und Judaskuß im Musée des Tissus zu Lyon verwahrt werden (Taf. 202, 203), deren Vorgeschichte keinerlei Wegweiser bietet, einzig stilistische Erwägungen maßgebend.

Die beiden Werke scheinen trotz der späteren Entstehung der Wimpfner Folge, trotz der individuellen Verschiedenheit der Entwürfe gewisse Schulzusammenhänge zu zeigen. Man vergleiche zum Beispiel den Christus in Wimpfen (Taf. 197) mit derselben Figur auf dem Ölberg der Sammlung Czartorisky (Taf. 198) oder auf dem Judaskuß in Lyon (Taf. 203), den Kopf, dem durch die in stumpfem Winkel zusammenlaufenden Augenbrauen ein Ausdruck des Schmerzes verliehen erscheint, die Angabe des Haares und Bartes durch eng beieinanderstehende, parallele, dunkle Linien oder die zeichnerische Behandlung des Gewandes. Man vergleiche die eigentümliche Bildung der Haare bei dem knienden König der Anbetung (Taf. 196b) oder dem Priester der Beschneidung (Taf. 196b) mit der Haarbildung des rechts stehenden Mannes auf dem Ecce Homo (Taf. 199) und anderes mehr. Und während auf der Serie in Wimpfen die Komposition der Verkündigung (Taf. 196a) oder die kammartige Schattierung der Berge im Hintergrund der Heimsuchung (Taf. 196a) mit anderen sicher mittelhheinischen Wirkereien, wie dem Teppich in Mähingen (Taf. 207), Verwandtschaft zeigt, finden sich auch auf dem Ölberg und Ecce Homo der Sammlung Czartorisky (Taf. 198, 199) die für den Mittelrhein charakteristischen nierenförmigen, gelappten Blütenformen. Auch die im Hintergrund des Ecce Homo auftauchenden, stalämitenähnlichen breiten Gräser, die wir schon auf der Mannheimer Liebeswerbung beobachten konnten (Taf. 176), kehren auf mittelhheinischen Arbeiten der folgenden Gruppe wieder.

Zusammenhänge mit der Schweizer Bildwirkerei und mit der Basler Holzschnittillustration sind hier besonders deutlich. Die ersteren erweisen sich beim Vergleich mit dem Antependium im Züricher Museum (Taf. 85), auf dem der Typus des Heilands und die Faltenbehandlung größte Ähnlichkeit zeigen. Für die letzteren ist die Gegenüberstellung der Teppichdarstellungen und der Holzschnitte in Bernhard Richels „Spiegel menschlicher Behaltnis“, Basel 1476 zwingend. Man vergleiche z. B. den Judaskuß hier und dort (Abb. 76). Hat nicht der Basler Druck selbst, so hat doch eine analoge Holzschnittserie den Darstellungen als Vorlage gedient.

DER EINFLUSS DES HAUSBUCHMEISTERS

Die höchste Blüte der mittelrheinischen Wirkkunst fällt in das letzte Viertel des XV. und den Beginn des XVI. Jahrhunderts. Die Hauptwerke dieser Epoche bekunden den beherrschenden Einfluß des größten mittelrheinischen Künstlers, des Hausbuchmeisters.

Am Beginn der neuen Entwicklungsphase steht ein künstlerisch allerdings minder bedeutender Bildteppich, von dem ein Streifen im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Taf. 204/205 a), ein anderer im Viktoria- und Albert-Museum zu London (Taf. 204/205 b) verwahrt wird.

Der dargestellte Stoff, dessen literarische Vorlage unbekannt ist, entspringt wieder dem beliebtesten Motivenkomplex der mittelalterlichen Bildwirkkunst. Es ist die Geschichte einer Jungfrau, die die wahre Treue sucht.¹⁾ In höfischem Kleid, ein Blumenschapel in dem zu Zöpfen geflochtenen Haar, erscheint sie in den meisten der in kontinuierlicher Darstellung aneinandergereihten Szenen. Ihr Zwiegespräch mit einem Jüngling,²⁾ (Abb. 77) ihre Begegnung mit einem Einsiedler,³⁾ mit einem Engel, mit der Madonna wird auf dem Kölner Streifen geschildert; unmittelbar anschließend auf dem Londoner Stück ihr Gebet, ihre Beichte,⁴⁾ ihre Reue⁵⁾ und Kommunion und die endliche Aufnahme in ein Kloster, das der von Welt und Liebe Enttäuschten den wahren Frieden verspricht.⁶⁾

Der Inhalt sowohl wie die sachliche Eindringlichkeit der letzten Szene — man beachte den Empfang der Äbtissin, die Darstellung der Nonnen und des Klosters mit dem Hausspruch — lassen vermuten, daß es sich um eine Klosterarbeit handelt.

Die Entstehung im mittelrheinischen Kulturgebiet wird durch mannigfache Anzeichen bestätigt.

1. Durch Herkunftsnachrichten. Der Streifen in Köln soll, wie Creutz berichtet, in Mainz aufgetaucht sein.
2. Durch die Kennzeichen mitteldeutscher Mundart in den Inschriften.
3. Durch die Übereinstimmung stilistischer und technischer Merkmale auf andern zuverlässig mittelrheinischen Werkereien. Die Bildung der Sträucher mit naturalistischen Blättern und Blüten, der Blumenstauden am Boden, der hier besonders auffallenden stalagmitenähnlichen Gräser verbinden dieses Werk mit früher besprochenen Arbeiten, die gefederte Faltenmodellierung, die schon auf Einflüsse der niederländischen Technik weist, die Zeichnung der Haare in parallelen Strähnen und hakenförmig umgebogenen Locken werden wir auf spätern mittelrheinischen Erzeugnissen wiederfinden.
4. Durch Einordnung in die allgemeine örtliche Stilentwicklung. Der Einfluß des Hausbuchmeisters und seines Kreises, auf den schon Creutz hinwies,⁷⁾ ist wohl in einzelnen Figuren, wie in dem Treue suchenden Mädchen, dem



Abb. 76. Holzschnitt aus Bernhard Aichels „Spiegel menschlicher Behaltnis“. Basel 1476.

¹⁾ Hier sei an den ähnlichen Grundgedanken der Darstellung auf dem Wildeute-Teppich in Brüssel erinnert. Vgl. Tafel 171. — ²⁾ Dies war die erste Szene, die jetzt unrichtig an der rechten Seite angesetzt ist, vielleicht weil sich links neben der halben Darstellung die Wiederholung der beiden fast identischen Gestalten der Jungfrau nicht gut gemacht hätte. — ³⁾ Das Motiv der Jungfrau, die die Treue sucht und von einem Mönch auf Gott verwiesen wird, findet sich auch auf einer mittelrheinischen Model im Museum zu Mainz. Vgl. J. B. Dornbusch. Über Intagien des Mittelalters und der Renaissance. Jahrbücher d. Ver. v. Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft LVII, 1876, S. 120 ff. — W. v. Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel, Berlin (1918), S. 43, Taf. VI, 1). Das Spruchband der Frau lautet hier: „untruwe hait mir so we getan / daz ich . . . mag gestan“, das des Mönches: „jonfrauwe reyn / truwe findet . . . e aleyn“. — ⁴⁾ Der unmittelbare Zusammenhang der beiden Streifen geht aus dem Umstand hervor, daß die Madonna dem Mädchen Reue und Beichte empfiehlt: „Wiltu myn kint han yn trewen / so bicht dyn sunde und hab rechte rewen“, eine Aufforderung, der sie am Beginn des Londoner Streifens nachkommt: „Das mir maria kindt in trew moge werden / so wil ich min sunde bichten uf erden“. — ⁵⁾ Die Reue ist verbildlicht durch Reinwaschen ihres Herzens: „Sal ich myn sunde hy leschen / so muss ich m̄ hertz im blud wesche“. — ⁶⁾ Der Priester ist durch das schwarze Skapulier als Zisterzienser deutlich gekennzeichnet, wie ja auch das Frauenkloster ein Zisterzienserinnenkloster zu sein scheint. — ⁷⁾ Max Creutz, Ein rheinischer Wirkteppich. Deutsche Monatshefte, II. Jahrg., 12. Heft, S. 412/13.



Abb. 77. Ausschnitt aus dem Teppich mit der Suche nach der Treue. Köln, Kunstgewerbe-Museum.

Jüngling (Abb. 77) und der Madonna auch durch die textile Übersetzung der wohl koloristisch interessanten, aber zeichnerisch ziemlich rohen Klosterarbeit noch zu erkennen.

Für die Entstehung im Beginn des letzten Jahrhundertviertels zeugen die weltlichen Trachten, die noch ganz flächenhafte Komposition in Verbindung mit der schon naturalistischen Durchbildung der Ranken des Hintergrunds.

Aus derselben Epoche und Gegend stammt eine andere Klosterarbeit, ein Antependium mit Anna selbdritt und den Heiligen Dorothea, Barbara, Katharina und Agnes — in bayerischem Privatbesitz (Taf. 206).

Der Rhythmus der Farbtöne, in dem die Verbindung von Seide und Metallfäden sowie die für mittelrheinische Wirkereien charakteristische orangegelbe Nuance einen wichtigen Faktor bildet, kennzeichnet dieses Werk ebenso als Erzeugnis der mittelrheinischen Schule, wie die Typik der Figuren — man vergleiche die Heiligen mit der Madonna des Treueteppichs in Köln (Taf. 204/205 a) —, die Bildung der breit aufgelösten, herabwallenden Haare aus abwechselnd orangefarbenen und gelben Parallelsträhnen mit hakenförmig umgebogenen Spitzen oder die noch stilisierten Rosenranken des Hintergrunds. Die Gesichtszüge sind hier wie auf älteren mittelrheinischen Arbeiten nicht eingewirkt, sondern in dünnen Seidenfäden gestickt. Endlich bestätigt auch die Lage des Auffindungsortes — das Stück stammt aus dem Kloster Marienberg oberhalb Boppard am Rhein — die Richtigkeit unserer Bestimmung.

* * *

Die künstlerisch bedeutendsten Erzeugnisse dieser letzten Entwicklungsphase bietet eine kleine Gruppe von Wirkteppichen, die durch enge Stilgemeinschaft verknüpft sind:

1. Ein Streifen mit vier Szenen aus dem Leben der Jungfrau in der fürstlich Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen (Taf. 207).

2. Ein Rückklaken mit der Geschichte der Susanna im Schloßmuseum zu Berlin (Taf. 208—211), ein Werk, dem vermutlich ebenso wie dem Lazarus-Teppich in Basel ein dramatisches Spiel des XV. Jahrhunderts als literarische Vorlage gedient hat. Die größte Ähnlichkeit zeigt im Inhalt das Nürnberger Fastnachtsspiel: „Hye hebt sich an das Leben der heyligen frawen Susanna etc.“¹⁾ In der Dichtung erscheinen Einzelheiten der Erzählung, die sich im Bibeltext (Buch Daniel, 13) nicht, wohl aber auf dem Teppich finden.²⁾

3. Der Sippenteppich im Kapitelsaal des Mainzer Doms (Taf. 212—214).

Obzwar die zwei letztgenannten Stücke an künstlerischer Qualität, an Bedeutung der Komposition und Zeichnung, an Feinheit der technischen Durchbildung den Streifen in Maihingen bei weitem übertreffen, bezeugt doch die Übereinstimmung bezeichnender Stilmerkmale die Werkstattzugehörigkeit der drei Arbeiten. Es genügt zu dieser Feststellung der Vergleich der Frauentypen mit den vorgewölbten Augen und dem gesenkten, von den Lidern halb verschleierten Blick, der Vergleich der Haar- und Bartbehandlung mit den hakenförmig umgebogenen Locken, der Vergleich der Pflanzenbildungen oder strahlenförmigen Gräser, die den Grund beleben. Auch die Modellierung der Gewänder stimmt überein, die breitflächige, gefiederte Schattierung, die den Faltenzügen einen Ausdruck von Unruhe gibt. Endlich ist auch die Farbenpalette die nämliche. Auch bei diesen Arbeiten ist wie bei den früher besprochenen das Hervorleuchten einer orangegelben und einer leuchtend grünen Nuance zwischen den kräftig roten, blauen Tönen mitbestimmend für den farbigen Gesamteindruck.

¹⁾ Adelbert v. Keller, Fastnachtsspiele aus dem XV. Jahrhundert. Nachlese. Bibliothek des literar. Vereins Stuttgart, XLVI. 1858. 129.
— ²⁾ Sogar manche der Verse haben Ähnlichkeit. So sagt Susanne vor dem Bade zu ihren Mägden:

auf dem Teppich: „Ich werd mich wachsen schlisst die dur
Und bringt mir seyf und oell herfur.“

im Fastnachtsspiel: „Ir lieben töchter, zaicht mir her!
Des öls und der seyffen ich peger,
Das ich mich salb, wasch, und dann nu
Get und schliest dy thür nach euch zw!“

oder einer der beiden Alten:

auf dem Teppich: „Unter eym mel baum es geschach
Dass ich sie by dē jungē sach.“

im Fastnachtsspiel: „Unter einem zipperpaum dass geschach
da selbs ich sy pey einander liegen sach.“

usw.

Für all diese Eigentümlichkeiten finden sich in den zuvor besprochenen Arbeiten Analogien. Insbesondere erscheinen die zwei Streifen mit der Suche nach der Treue und das Antependium mit Anna selbdritt und Heiligen als Wegbereiter des in den drei letzterwähnten Wirkereien voll entfalteten Stils.¹⁾

Auch die Bestellerwappen, die auf zweien der Werke angebracht sind, bestätigen die Entstehung am Mittelrhein.

Der Streifen in Maihingen trägt die Wappen der mittelrheinischen Adelsfamilien Landschaden von Stainach (eine schwarze Lyra auf Weiß),²⁾ Craysen von Lindenfels (zwei weiße Balken in Blau),³⁾ Kaemmerer von Dalberg (von Gelb und Blau sechsmal mit Spitzen geteilt, im größern blauen Feld sechs weiße Lilien, 3, 2, 1)⁴⁾ und ein viergeteiltes Wappen, zusammengesetzt aus den Wappen der rheinischen Geschlechter von Altdorf genannt Wolnschläger (weiß-blau geteilt)⁵⁾ und Greifenclau von Vollrat (linker weißer Schrägbalken in Schwarz).⁶⁾

Es handelt sich hier vermutlich um eine Ahnenprobe, doch war die Allianz, die der Datierung ein Rückgrat verliehen hätte, nicht festzustellen.

Der Sippenteppich, der nach Falks Angabe aus dem Kloster Altenmünster bei Mainz stammt,⁷⁾ trägt die Wappen der Hilgin oder Hilchen von Lorsch (ein von vier, drei gelben Lilien begleiteter silberner Balken in Schwarz) und der Familie von Dietz (ein gelber Löwe in rotem, weißbordiertem Schild), zweier angesehenen und reich begüterter Geschlechter des Rheingaus.⁸⁾ Als Stifter kommen nur Johann Hilchen von Lorsch, Ritter 1450⁹⁾ und seine Gemahlin Agnes von Dietz in Betracht.¹⁰⁾

Der dritte Teppich endlich, der keine Wappen trägt, bietet durch seine Inschriften ein Lokalisierungsindiz. Wie Roethe festgestellt hat,¹¹⁾ zeigen die Formen dieser Inschriften deutliche Merkmale der mittelrheinischen Mundart, ja sie weisen, soweit eine solche Bestimmung möglich ist, direkt auf Mainz als Entstehungszentrum.

Neben die stilistischen, historischen und sprachlichen Argumente tritt als wichtiger Bestimmungshinweis der enge Zusammenhang mit der zeitgenössischen mittelrheinischen Tafelmalerei. Ich habe schon seinerzeit auf die Beziehungen des Sippenteppichs zum Meister des Seligenstädter Altars im Museum zu Darmstadt sowie zum Zyklus des Marienlebens in der Mainzer Altertümersammlung hingewiesen,¹²⁾ beides Werke, die mit dem Hausbuchmeister in Schulzusammenhang gebracht werden. Nunmehr hat Schmitz mit beachtenswerten Gründen auch die nahe Verwandtschaft der Freiburger Kreuzigung und der übrigen dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Werke mit dem Susanna-Teppich dargelegt.¹³⁾ Tatsächlich sind die Übereinstimmungen in der Typik der Figuren, ihrer Haltung — man beachte die auf der Brust gekreuzten Hände —, in der Bildung der Haare, der Gewänder, der Trachten, in den ganzen Prinzipien des Bildaufbaues so groß, daß an einen eigenhändigen Entwurf des Hausbuchmeisters wohl gedacht werden könnte.

Weisen schon die Stilbeziehungen der drei Werke auf ihre Entstehung um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts, so wird diese Datierung durch die auf dem Sippenteppich eingewirkte Jahreszahl 1501 zur Gewißheit erhoben.

* * *

Einige andere Arbeiten stehen in loserem Verband mit den eben besprochenen, sind aber als Trabanten der Gruppe anzugliedern. So das Fragment mit der Rheinfahrt der heiligen Ursula in der Altertümersammlung zu Mainz (Taf. 215), das ich schon vor mehreren Jahren besprochen und publiziert habe.¹⁴⁾ Als Auffindungsort auch dieses Stückes, das sich in allen oben geschilderten Besonderheiten, der Falten- und Haarbehandlung, der Typik und Bodenbildung der Gruppe des Sippenteppichs anschließt, hat, soweit verfolgbar, Mainz zu gelten.

Auch das Antependium in Gelnhausen mit drei Szenen aus dem Leben Mariä (Taf. 216) erweist sich bei genauerem Vergleich als eine künstlerisch vortreffliche stilistische Weiterbildung des Marien-Teppichs in Maihingen. Stimmen mit diesem die Grundelemente der Kompositionen wie die Haltung einzelner Figuren — ich verweise auf die Anbetung des Kindes mit der Verkündigung an die Hirten im Hintergrund, auf die Anbetung der Könige, die

¹⁾ Vergl. Betty Kurth, Ein Erzeugnis mittelrheinischer Bildwirkkunst. Mainzer Zeitschrift X. 1915, S. 87. — ²⁾ Siebmacher, I. Bd., S. 23. — ³⁾ Ibidem, I. Bd., 133. — ⁴⁾ Ibidem, I. Bd., 122. — ⁵⁾ Ibidem, I. Bd., 122. — ⁶⁾ Humbracht, Die höchste Zierde Teutschlands, S. 32. — ⁷⁾ Falk, Der Prachtteppich mit dem Stammbaum Christi im Mainzer Dome. Kirchenschmuck. Hg. vom Christl. Kunstverein der Diözese Rottenburg. XII. Jahrg., 1868, 3. Heft, S. 8 ff. Woher Falk diese Notiz hat, konnte ich bisher nicht feststellen. Zum alten Bestand des Domes gehört der Teppich sicher nicht. — ⁸⁾ Franz Joseph Bodmann, Rheingauische Altertümer. Mainz 1918, I. Bd., S. 335 u. Taf. II, Nr. 32. — F. Otto, Johann Hilchen von Lorsch. Annalen d. Vereins f. Nassauische Altertumskunde, 24. Bd., 1892, S. 1 ff. — ⁹⁾ Johann Hilchen von Lorsch wurde vom Stift St. Maria ad Gradus zu Mainz auf Verwendung seiner Schwäger Otto und Dietrich zu Dietz im Jahre 1470 mit der Vogtei Langenseifen belehnt. Vgl. W. Sauer, Archivalische Mitteilungen. Annalen des Vereins f. Nassauische Altertumskunde, 20. Bd., 1888, S. 73. — ¹⁰⁾ Joh. Max Humbracht, Die höchste Zierde Teutschlands. Taf. 133 und 147. — ¹¹⁾ Hermann Schmitz, Mittelrheinische Bildteppiche. Berliner Museen. 1919, Sp. 29 u. 52. — ¹²⁾ Betty Kurth, Mainzer Zeitschrift 1915. — ¹³⁾ H. Schmitz, Der Hausbuchmeister im Kunstgewerbe. Der Kunstwanderer 1919, S. 47. — Idem, Berliner Museen 1919, Sp. 21. — Idem, Bildteppiche, S. 114. — ¹⁴⁾ B. Kurth, Mainzer Zeitschrift 1915, S. 87 ff.



Abb. 78. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt). Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee.

Haltung des stehenden bärtigen Königs, die Madonna mit den auf der Brust verkreuzten Armen etc. —, so ähneln dem Sippen- und Susannen-Teppich die Gewänder in ihrem komplizierteren Faltenschwung, die Modellierung und Haarbehandlung, die Charakterisierung der Pflanzen und anderes mehr. Zu dem Zusammenhang mit der mittelrheinischen Kunst gesellen sich hier noch oberrheinische Einflüsse, die in der dem Werk Schongauers entlehnten Art der scharfbrüchigen Faltenbehandlung zutage treten, in der Zeichnung der Engel und in den Landschaftsansichten, bei denen zum Beispiel der kahle Baum auf dem Hügel an Gepflogenheiten dieses Künstlers erinnert.

Das Verhältnis zu den besprochenen Werken und der größere Figurenaufwand der Kompositionen bestimmt auch die chronologische Einordnung dieses Teppichs in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts.

* * *

AUSKLINGEN DER BODENSTÄNDIGEN ENTWICKLUNG

Die produktive Entwicklung der mittelrheinischen Wirkkunst hat mit der letztentrollten Phase ihr Ende erreicht. Wohl versiegt die langgepflegte Übung nicht allsogleich, aber die künstlerische Qualität wird, ungeachtet der aus der niederländischen Wirkerei übernommenen technischen Neuerungen, geringer, die Zeichnung roher, der Niveauabstand zu den andern zeitgenössischen Bildkünsten größer. Weder die Richtung dekorativen Flächenstils noch der bildmäßige Ausbau der Kompositionen wird weiter fortgebildet. Selbst die bedeutendsten, zwischen 1510 und 1550 entstandenen Werke, wie der von Schmitz publizierte Teppich mit der Geschichte des verlorenen Sohnes im Kaiser



Abb. 79. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt), Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee.

Friedrich-Museum¹⁾ oder der hier zum erstenmal abgebildete, schöne, wohl aus derselben Werkstatt stammende Teppich mit der Geschichte des Jerobeam in der Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee auf Schloß Wolfegg (Abb. 78–80), ein Werk, dessen Lokalisierung durch 16 am untern Rand eingewirkte und bezeichnete Wappen mittelrheinischer Geschlechter bestätigt wird, oder endlich der 1540 datierte Streifen mit Weiberlisten, der aus der Sammlung Lipperheide in die Sammlung Iklé in St. Gallen gelangte (Abb. 81, 82) und ebenfalls mittelrheinische Wappen trägt, alle diese Werke erscheinen mit ihren friesartigen Kompositionen, ihrem wirren Figurengedränge, ihren kraus verschlungenen Spruchbändern als verspätete Abwandlungen gotischer Formen, die nur in sekundärem Beiwerk, in Architekturen und Kostümen Einflüsse der Renaissance erkennen lassen.

Erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts werden der mittelrheinischen Teppichkunst durch die Ansiedelung niederländischer Wirker in Cassel, Frankenthal, Frankfurt und anderen Orten²⁾ neue Säfte zugeführt, die aber gleichzeitig die national-volkstümlichen Keime dieser Kunstübung zerstörten.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Entwicklungsablauf der gotischen mittelrheinischen Wirkkunst ergab einen der oberrheinischen Entwicklung nicht unähnlichen Grundriß. Die Abzweigung von der Malerei mündet in einem dekorativen Flächenstil, der hier das zweite und dritte Viertel des XV. Jahrhunderts beherrscht. Das Hervortreten heraldischer Elemente, die Vorliebe für Wappenfriese ist als spezifische Besonderheit der mittelrheinischen Wirkkunst zu erkennen.

¹⁾ Berliner Museen 1919 und Bildteppiche, S. 113–116. — ²⁾ Schmitz, Bildteppiche, S. 130 ff.



Abb. 80. Wirkteppich mit der Geschichte des Jerobeam (Ausschnitt). Schloß Wolfegg, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee.

Während diese jedoch in den ersten drei Jahrhundertvierteln unter dem deutlichen Einfluß der oberrheinischen Teppichkunst steht, einem Einfluß, der in Komposition und Figurenzeichnung ebenso wie in ornamentalen Details zum Ausdruck kommt, entwickelt sie sich im letzten Jahrhundertviertel mit dem Einsetzen naturalistischer Bestrebungen, bildmäßiger Kompositionsversuche zu größter Blüte und Selbständigkeit. Den künstlerischen Höhepunkt bedeuten jene Werke, die die Schleppe der Kunst des Hausbuchmeisters tragen.

TRIER

In zwei alten Handschriften der Trierer Stadtbibliothek (Ms. 1656—363 und Ms. 2092—683), Chroniken der Abtei St. Matthias, die bis zum Jahre 1689, beziehungsweise 1773 reichen und viele für die Bau- und Kunstgeschichte Triers wertvolle Nachrichten enthalten,¹⁾ findet sich bei der Schilderung der Wirksamkeit des Abtes Johannes Donre, der von 1451 bis 1484 der Abtei vorstand, die folgende, in beiden Handschriften übereinstimmende Eintragung:

„Tabernaculum cum imaginibus ante retro altare S. Matthiae fieri fecit — moniales ad St. Medardum texebant tapetes illas dependentes per nostrum chorum a dextris et a sinistris — . . .“

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die hier erwähnten „tapetes“, die von den Konventualen von St. Medardus²⁾ hergestellt wurden, Wirkteppiche waren. Für diese Vermutung spricht die Verbindung der Tatsache, daß es sich um Wandteppiche handelte, die den Chor schmückten — eine Funktion, die in der Spätgotik fast ausschließlich

¹⁾ Vgl. Fr. Kutzbach, Nachrichten zur Bau- und Kunstgeschichte Triers und der Trierer Abtei St. Matthias für die Jahre 1318—1565. Trierisches Archiv, Heft XII, 1908, S. 77. — ²⁾ St. Medard war der Abtei St. Matthias inkorporiert. Vgl. H. V. Sauerland, Drei kleine Trierer Notizen. Trierisches Archiv, Heft XV., Trier 1909, S. 104.



Abb. 81. Gewirkter Streifen mit Weiberlisten von 1540 (Ausschnitt). St. Gallen, Sammlung Iklé.

gewirkten und gestickten Bildteppichen und nur in seltenen Fällen gemusterten Geweben zufiel —, mit der Bezeichnung „texere“, die deutlich auf eine Stuhlarbeit weist und die Möglichkeit gestickter Werke ausschließt.

Daß gewirkte Bildteppiche in eben jener Zeit als Chorschmuck in den Kirchen von Trier hingen, das bezeugt eine andere Quelle. In einer handschriftlich erhaltenen Speierischen Chronik im Archiv zu Karlsruhe, die vermutlich in den Jahren zwischen 1455—1473 geschrieben wurde, heißt es bei der Schilderung der denkwürdigen Zusammenkunft Kaiser Friedrichs III. mit Herzog Karl dem Kühnen in Trier: ¹⁾

„Item der römische keyser und der hertzog von Borgundien stunden by einander in der kirchen unter eyme swartzen umbhangk, das was kostlich geziert, und warent gulden thucher uff die erde gebreit, und die kirche was umbehangen mit kostlichen gewirckten thuchern; inn dem core was uff gehangen das lijden und der gantz passion Christi, da waren auch thucher mit der hystorien Troyana gar kostlich gewirckt.“

Wagen wir es, aus diesen Quellennachrichten auf das Bestehen einer Wirkindustrie in Trier zu schließen, so liegt es nahe, nach Stücken Umschau zu halten, für die sich Anzeichen trierischer Herkunft ergeben.

An erster Stelle nenne ich einen kleinen Wirkteppich mit dem Tod der Maria (Taf. 217), der kürzlich aus der Sammlung Dirksen in Berlin in eine andere Privatsammlung gelangt ist. Die fast symmetrische Komposition ist völlig in eine Raumschicht gebannt. Der Vertikalismus der eng neben einander gedrängten Apostel, die zum Teil mit großen Kerzen in den Händen zu Seiten des Heilands in feierlichem Aufzug erscheinen, erhält durch die streng isokephale Anordnung und durch das horizontal in die Bildebene gestellte Bett der Sterbenden ein geometrisches Gegengewicht. Die Köpfe, die in ihrer eigenartig individuellen Stilisierung nicht ohne Ausdruck sind, stehen zu den unförmigen, verzeichneten Füßen und Händen in deutlichem Gegensatz. Und die Stalagmiten des hier zickzackförmig stilisierten Bodens erinnern noch weniger an Gräser als die ähnlichen Bildungen, die wir auf andern Arbeiten als Kennzeichen der mittelhheinischen Bildwirkkunst kennen gelernt haben.

Die Datierung des Stückes ist nicht leicht. Ziehen wir ein starkes Retardieren in Komposition und Figurenzeichnung gegenüber der zeitgenössischen Malerei in Betracht, so scheinen mir die Faltschwingungen insbesondere der Mäntel, die Charakterisierung der Köpfe, die Bildung des Beiwerks, der Polster und Truhe und die versuchte Verkürzung des Bettes auf eine Entstehung in der Mitte des XV. Jahrhunderts zu weisen.

Für die Lokalisierung auf Trier vermag ich nur die engen stilistischen Zusammenhänge mit einem nun zu besprechenden, später entstandenen Wirkteppich im Provinzialmuseum in Trier anzuführen, dessen vermutliche Herkunft aus altem Kirchenbesitz der Umgegend als sekundäres Argument für meine Hypothese zu werten ist (Taf. 218—220). ²⁾ Auf dunkelrotem, von Eichen- und Lorbeerzweigen ausgefülltem Grund erscheint Christus zwischen den Aposteln. Er steht, sie an Größe etwas überragend, in der Mitte. Zu seinen Seiten sind in gleichen Abständen je sechs Apostel angeordnet, die teils zu ihm, teils zu einander orientiert sind. Die lateinischen Namen sind auf einem in Kopfhöhe der Gestalten befindlichen, weißen Streifen eingewirkt. Ein Wolkenband bildet den oberen, eine stilisierte Rankenbordüre den unteren Abschluß des Teppichs. Auch die schmalen, schief gestreiften Seitenborten sind erhalten. Sie sind ganz ähnlich jenen, die wir als bezeichnendes Merkmal bei vielen andern mittelhheinischen Wirkteppichen beobachten konnten.

¹⁾ F. J. Mone, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte, I. Bd., Karlsruhe 1848, S. 509. — ²⁾ Das Stück stammt aus der Sammlung I. P. I. Hermes, der das Stück seiner Heimatstadt vermachte.

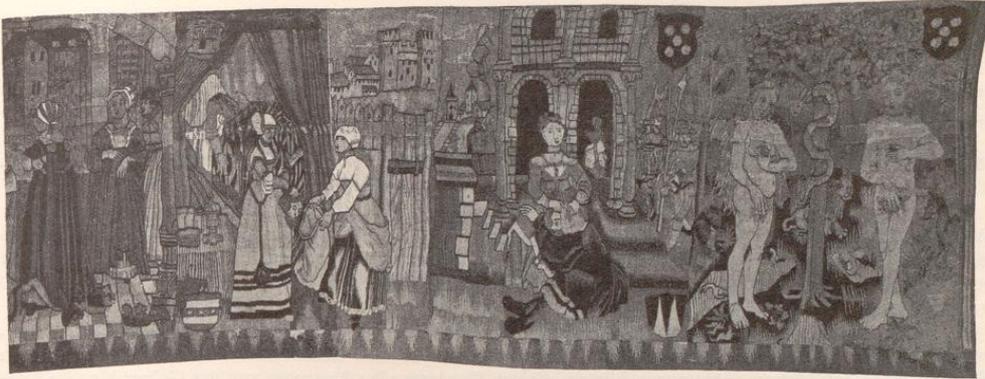


Abb. 82. Gewirkter Streifen mit Weiberlisten von 1540 (Ausschnitt). St. Gallen, Sammlung Iklé.

Das vorgeschrittene Raumempfinden, das in den vorn und rückwärts von eng gereihten, breiten, stilisierten Gräsern begrenzten Bodenstreifen, der schon eine Vertiefungillusion aufkommen läßt, zutage tritt, die plastische Gewandmodellierung, die durch weiße Höhungen unterstützt wird, und der Reichtum an Stand- und Haltungsmotiven der Figuren weisen die Entstehung dieses Stückes schon in das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts.

Für den Stilzusammenhang mit dem zuerst besprochenen Teppich scheinen mir, ungeachtet des Zeitunterschieds, folgende Übereinstimmungen beweisend: die Ähnlichkeit in der Individualisierung der Köpfe, in der Haar- und Bartbehandlung, den Wangenkreisen, den stark betonten Augen mit den vielfach durch weiße Glanzlichter gehobenen Augäpfeln, — eine Eigentümlichkeit, — der ich sonst nirgends in der Wirkkunst begegnet bin, — die Ähnlichkeit der Faltenbehandlung in ihrer wirktechnischen Durchbildung — die Farbübergänge sind hier nicht durch strahlige, gefederte oder kammartige Bildungen, sondern durch vertikale Streifung erzielt —, die Ähnlichkeit in der Verwendung und Formung der Gräser und anderes mehr.

Ein dritter Bildteppich, den ich in Trier entstanden glaube, stellt drei Szenen aus der Geschichte Joachims dar (Taf. 221). Auch dieses Werk, das sich in der Bibliothek zu Trier befindet, stammt vermutlich aus altem Kirchenbesitz der Gegend. Neben dem Auffindungsort bieten hier die sprachlichen Formen der Inschriften ein Lokalisierungsindiz. Der Vergleich mit alten Trierer Urkunden ergab, daß die Inschriften charakteristische Merkmale der Trierer Mundart zeigen.¹⁾

Im Stil scheint dieser Teppich dem eben besprochenen verwandt, wenn auch von anderer Künstlerhand entworfen. Die Köpfe zeigen Ähnlichkeit mit den Aposteln, insbesondere in Haar- und Bartbehandlung. Die Faltenbildung hat dieselbe früher hervorgehobene technische Eigentümlichkeit längsstreifiger Farbenübergänge. Der kleine Eichenbaum auf der Verkündigungsszene zeigt eine ganz ähnliche Bildung der Blätter wie der Rankengrund des Apostelteppichs. Und endlich scheint die am untern Rand beider Werke angefügte, schmale, gedreieckte Wirkbordüre, sofern sie zum ursprünglichen Bestand gehörte,²⁾ auf eine Werkstattgemeinschaft zu deuten.

Gelungene Versuche einer Raumvertiefung sind auch hier zu beobachten. Insbesondere in der Tempelszene, wo der Fliesenboden und der schief in die Bildebene geschobene Altar als Raumschieber wirken. Auch ist das Bedürfnis vorhanden, durch Hervorhebung des seelischen Moments der Darstellung Nachdruck zu verleihen. Man beachte zum Beispiel Bewegung und Ausdruck des aus dem Tempel gewiesenen Joachim. Diese fortschrittlichen Merkmale rücken ungeachtet vieler Schwächen die Entstehung auch dieses Werkes in die Spätzeit des XV. Jahrhunderts. Überdies bietet das Kostüm des Joachim und die Kopfbedeckung der heiligen Anna einen chronologischen Anhalt. Wir dürften bei der Datierung des Stückes ins letzte Drittel des XV. Jahrhunderts kaum wesentlich irren.

Ob diese drei Werke freilich im Kloster St. Medard entstanden sind, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist nur, daß sie mit Trier in Beziehung stehen und daß ihr wohl vorhandener Zusammenhang mit den übrigen mittelrheinischen Arbeiten — Trier gehörte künstlerisch zum Mittelrhein — sowie auch ihre wesentlichen Abweichungen von diesen ihnen innerhalb des besprochenen Kulturkreises eine Sonderstellung anweisen.

¹⁾ Z. B. „schaff“, „getriffen“, „porte“; in einem Schreiben der Heimbacher Schöffen von 1521 kommt vor: straf statt straf, schriren statt schreiben, laissen statt lassen, darnach statt darnach. Vgl. Becker, Die Rheinischen Ortschaften Niederheimbach und Trechtinghausen vom Jahre 1529. Trierisches Archiv, 19. Bd. — ²⁾ Eine Feststellung des ursprünglichen Bestandes war nicht möglich, da ich die Werke nicht im Original untersuchen konnte.