



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters**

Text

**Kurth, Betty**

**Wien, 1926**

V. Franken

---

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

## V. FRANKEN

### EINLEITUNG

Der berühmte Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer, der uns in seinen 1547 entstandenen Nachrichten über Künstler und Werkleute in Nürnberg eine trotz vieler Unzuverlässigkeiten und Mängel wichtige Quellensammlung zur Nürnberger Kunstgeschichte hinterließ, hat in seinen Aufzeichnungen über den Seidensticker Bernhard Müller auch der Teppichkunst in Nürnberg Erwähnung getan.<sup>1)</sup>

„Dann vor Jahren“, heißt es dort, „sind die ehrbaren Frauen nicht allein im Seidensticken, sondern auch im Teppichmachen sehr fleißig und geschickt gewesen, wie dann derselben Teppich, Banklaken, Küssen und Rücktücher noch viel bei den alten ehrbaren Geschlechtern gefunden werden.“

„Mir hat der alte Meister Sebald Baumhauer, welchen der Albrecht Dürer für einen guten alten Maler rühmte und Kirchner bei St. Sebald war, gesagt, daß er von den alten erbern Leuten gehört hätte, daß vor Zeiten die alten erbern Wittfrauen mit ihrem Teppichmachen den ganzen Tag auf St. Michaels Chörleins in St. Sebalds Kirchen gewohnt, ihr Gebet getan und daselbst ihre Mahlzeit gehalten, und den ganzen Tag ihre Arbeit verricht haben. Obgemelts Chörlein hat Sebald so Staiber geheissen bauen lassen.“

Fragen wir nun, welche Erkenntnisse wir billigerweise aus dieser Erzählung, freilich erst nach Abzug ihrer anekdotischen Verzierung, ableiten dürfen, so ergeben sich zwei Folgerungen: Erstens, daß zur Zeit des Berichterstatters in Nürnberg noch die Überlieferung von einer daselbst einst blühenden Teppicherzeugung wach war, und zweitens, daß zur selben Zeit diese Industrie bereits erloschen war.

Ist auch Neudörfer durchaus kein einwandfreier und wissenschaftlich zuverlässiger Autor, so gewinnt der Extrakt seiner Nachricht in diesem Fall historische Konsistenz durch das Zeugnis alter, unbezweifelbarer Quellen.

Die wichtigste, deren genauen Wortlaut ich einer Mitteilung Direktor Dr. Hampes danke, bezieht sich auf die Bildwirkübung der Nonnen des Katharinenklosters.<sup>2)</sup> In einer Stadtrechnung von 1458 im Kreisarchiv zu Nürnberg findet sich die folgende Notiz:

„42. Item XLII guld ein landswerung für ein newen gewürckten tebich zu oberst in den tabernal vnter dem getzelt zum heiligtum gehorendt den etlich closterfrauen hie zu sant kathrein gewurckt haben<sup>3)</sup> etc. mit sampt dem vndertzug. Rec. leupolt schürstab.“<sup>4)</sup>

Spricht auch vieles dafür, daß in Franken wie anderwärts die Frauenklöster als die Hauptpflegestätten der Bildwirkkunst zu betrachten sind, so darf man dennoch das Schaffen weltlicher Wirker und Wirkerinnen nicht unterschätzen. Wie aus den Nürnberger Bürgerverzeichnissen hervorgeht, erhielt im Jahre 1454 Kathrein Stossin, eine „wurckerin“,<sup>5)</sup> die, wie Gumbel nachzuweisen versuchte, vielleicht die Mutter des Veit Stoß war, die Bürgeraufnahme.<sup>6)</sup>

Und im Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz (1656—1712) wird uns 1702 über Wirkarbeiten der 1462 verstorbenen Kunigunde Löffelholz berichtet. Es heißt dort Seite 69:<sup>7)</sup>

„Frau Cunigunde, Conrad Paumgärtners und Frau Clara Zeunerin Tochter, Wilhelm Löffelholz erste Frau, ist geboren mittwochs vor Joh. Baptista a. 1425, hielte erstlich Hochzeit mit Hieronymo Ebner am S. Agathatag a. 1444. Der starb noch desselben Jahrs Sambstag vor Andreae, da nahme sie hernach bemelten Löffelholz a. 1446, sie kunte gar wohl würgen, wie man sihet an den Altartüchern in der Thumkirchen zu Bamberg und Würzburg, und auf dem Altar, dass S. Catharina Cörlein bey S. Sebaldt . . . . .“

Endlich enthalten die Kustoreichnungen des Klosters Heilsbronn bei Nürnberg eine Notiz, die uns sogar den Namen eines Nürnberger Teppichwirkers oder -händlers überliefert. Die Aufzeichnung lautet:

„1455. tenetur solvere 10. flor. Leonhardo Taffler in Nurnberga pro tapetibus pendentibus super stalla conventus temporibus festivitatum.“<sup>8)</sup>

<sup>1)</sup> Johann Neudörfer, Nachrichten über Künstler und Werkleute in Nürnberg. Aus dem Jahre 1547. Herausgegeben von Lochner. Quellenschriften zur Kunstgeschichte. X. Bd., S. 180. Die Nachricht erscheint wiederholt von Christoph Gottlieb von Murr, Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, V. Teil. Nürnberg 1777, S. 75 ff. — <sup>2)</sup> Vgl. auch J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860, S. 7. — <sup>3)</sup> Die Nonnen des Katharinenklosters haben auch Bücher geschrieben und illuminiert. Vgl. darüber Chr. Gottl. Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1804. — <sup>4)</sup> Kreisarchiv Nürnberg. Nürnberger Stadtrechnungen, kleine Register, Nr. 13, fol. 85. — <sup>5)</sup> Nürnberg, Kreisarchiv. Bürger- und Meisterbuch. Ms. Nr. 234, fol. 204 a. — <sup>6)</sup> Veit Stoß, kein Pole, sondern ein geborner Nürnberger. Anz. f. Kunde der deutschen Vorzeit. 7. Bd. (1860), Sp. 396. — Albert Gumbel, Archivalische Beiträge zur Stoß-Biographie. III. Die Heimat der Familie Stoß. Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXXIV. Bd. (1913), S. 149. — <sup>7)</sup> Germanisches National-Museum Ms. — <sup>8)</sup> Scheins, Die kirchlichen Schätze des ehemaligen Klosters Heilsbronn bei Nürnberg. Repertorium f. Kw., I. Bd., S. 96. Daß es sich hier um Wirkteppiche handelt, deutet sowohl die Bezeichnung tapetia wie die angegebene Verwendung als Rücklaken über den Chorstühlen an. Vgl. Quellenanhang Nr. 46.

Über Umfang und Reichtum der Nürnberger Bildwirkerzeugung, die aus den angeführten Quellennotizen nicht zu erkennen sind, geben uns die erhaltenen Kircheninventare teilweise Aufschluß. Daß dies Gewerbe schon im XIV. Jahrhundert in Nürnberg geblüht hat, entnehmen wir dem Inventar der Spitalskirche zum heiligen Geist von 1401,<sup>1)</sup> in dem neben einem gewirkten wollenen Grabtuch mit Jüngstem Gericht und Madonna und zwei gewirkten Kanzeltüchern eine Reihe gewirkter wollener Antependien mit kirchlichen Darstellungen und eingewirkten Stifterwappen aufgezählt erscheinen. „Gewürckte Altartücher“, „tebich“, „Grab- und Pulpattücher“, „panklachen“, „fühnglein“, kurz gewirkte Textilien für die verschiedensten Zwecke, die Mehrzahl mit bildlichen Darstellungen und Stifterwappen, sind dann weiter in großer Zahl in späteren Stiftungsverzeichnissen<sup>2)</sup> und Inventaren, so in dem Inventar der Frauenkirche von 1442<sup>3)</sup> und in dem Inventar des Barfüßerklosters von 1448,<sup>4)</sup> aufgeführt. Einige der hier beschriebenen Stücke lassen sich mit großer Wahrscheinlichkeit mit noch heute erhaltenen Werken identifizieren.<sup>5)</sup>

Nicht nur in Kirchen, auch in weltlichen Gebäuden wurden zu Zier- und Nutzzwecken gewirkte Wandteppiche und Kissen verwendet<sup>6)</sup> und Aufzeichnungen über den Hausrat von Nürnberger Bürgern,<sup>7)</sup> Inventare,<sup>8)</sup> Nachlaßverzeichnisse<sup>9)</sup> und ähnliches bezeugen den Gebrauch von Bildwirkereien auch in einfachen Wohnräumen.

Schließlich spricht auch die durch einen Brief und eine Stadtrechnung überlieferte Nachricht, daß der Rat der Stadt dem böhmischen Kanzler Procop von Rabenstein im Jahre 1458 vier Wirkteppiche, die er kurz vorher bestellt hatte, als Geschenk überreichte, für die Bedeutung der Nürnberger Produktion in jener Zeit. „Item XVII guldein n“<sup>10)</sup>, heißt es in der Rechnung, „für iiiii hie gewürckt tebich domit man herrn procopp vom Rabenstein Beheimschen Cantzler etc. vereret hat. Rec. Jobs Tetzl.“<sup>11)</sup> Das Begleitschreiben aber lautet:<sup>12)</sup>

„Herren Prokopien vom Rabenstein etc. Edler vnd wolgeborner gnediger lieber Herr etc. etc.

Als ewr gnade mit mir zu Prage redt vnd begert euch vier Teppich bestellen vnd machen lassen wollt etc. des ich dann willig gewest vnd ewren gnaden zu dinst des fleiss gehabt, vnd als nw dieselben Teppich aussbereitet sein han ich die Gebhartenn alhie zu Nurnberg zu seinenn hannden geantwort vnd an In begert die ewren gnaden furter zubringen, dieselben Teppich mein herren vnd gut frunde des Rats in sunndrem getrauenn vnd gutenn willen den sie zu ewren gnaden tragende sein schencken mit dinstlichem fleis bitende die gutlichen antzunemenn sie vnd die iren in ewr gunstigen fuderung lassenn gnediglichen beuolhen sein . . . . etc. Jobst Tetzl zu Nürnberg.“

Einerseits ist zu vermuten, daß die Stadt einen fremden Gast durch Überreichung ihrer besten lokalen Erzeugnisse zu ehren bestrebt war, andererseits spricht die Tatsache, daß Procop die Teppiche selbst in Nürnberg bestellt hat, für die Berühmtheit der Nürnberger Bildwirkereien auch außerhalb des Landes. Wie ja auch der Schluß berechtigt erscheint, daß in Böhmen eine einheimische Wirkindustrie nicht bestand.<sup>13)</sup>

\* \* \*

Am Ende des XV. Jahrhunderts scheint der wachsende internationale Ruhm und die Leistungsfähigkeit der niederländischen Bildteppichfabriken, wie in andern deutschen Schulen, auch in Nürnberg den Kleinbetrieb der heimischen Bildwirkerei erdrückt zu haben. Auch Nürnberger Bürger begannen zu jener Zeit ihren Bedarf an Bildteppichen aus den Niederlanden zu beziehen. So Friedrich Holzschuher, der den noch heute im Germanischen Museum erhaltenen Grabteppich mit der Messe des heiligen Gregor, wie auch Gatterer erwähnt,<sup>14)</sup> im Jahre 1495 in Flandern — vermutlich in Brüssel<sup>15)</sup> — wirken ließ.<sup>16)</sup> Oder Anton Tucher, der in seinem Haushaltbuch aus den

<sup>1)</sup> Hans Boesch, Heiligtümer, Kleinodien und Ornat der Spitalskirche zum heiligen Geist in Nürnberg im Jahre 1401. Mitt. d. Germ. Nat. Mus. 1889. II. Bd., S. 28 ff. Vgl. auch Quellenanhang Nr. 45. — <sup>2)</sup> Albert Gumbel, Kirchliche Stiftungen Sebald Schreyers (1477—1517). Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 18. Heft. 1908. — <sup>3)</sup> J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860, S. 74 ff. — J. Metzner, Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. 32. Bericht d. Hist. Ver. zu Bamberg. 1869, S. 26 ff. Vgl. Quellenanhang Nr. 47. — <sup>4)</sup> Pickel, Ein Nürnberger Klosterinventar aus dem Mittelalter. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 20. Bd., 1913, S. 234 ff. Vgl. Quellenanhang Nr. 49. — <sup>5)</sup> Vgl. unten S. 174 und S. 182. — <sup>6)</sup> Über die Verwendung von Kissen und gewirkten Rückklaken im Nürnberger Rathaus vgl. Studien zur Topographie und Geschichte der Nürnberger Rathäuser. Mitt. d. Ver. z. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 5. Heft. 1884, S. 176. — <sup>7)</sup> Eine ganze Reihe gewirkter Stücke erscheinen z. B. in Anton Tuchers Haushaltbuch (1507—1517) angeführt. Vgl. Wilh. Loose, Anton Tuchers Haushaltbuch. Bibliothek d. literar. Ver. in Stuttgart, CXXXIV. Tübingen 1877. — <sup>8)</sup> Vgl. z. B. Inventar des Willibald Imhof aus dem XVI. Jahrh. Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1859, Sp. 411 und 448. — <sup>9)</sup> Vgl. z. B. Letzter Wille Frauen Margarethen Herdegen Valtzners seligen Wittib 1448 in Neue Beiträge zur Gesch. d. Stadt Nürnberg. Hgg. von Waldau. I. (1790), S. 179 und 184. Vgl. Quellenanhang Nr. 48. — <sup>10)</sup> Neuer Währung. — <sup>11)</sup> Nürnberg, Kreisarchiv. Nürnberger Stadtrechnungen, kleine Register. Nr. 13, fol. 85. — <sup>12)</sup> Nürnberg, Kreisarchiv. Nürnberger Briefbücher Nr. 28, S. 9. — <sup>13)</sup> Vgl. meine Ausführungen S. 124. — <sup>14)</sup> Gatterer, Historia Holzschuherorum. Nürnberg 1755. — <sup>15)</sup> Für die Entstehung des Teppichs in Brüssel spricht der Stil, der mit dem anderer Brüssler Teppiche aus der Zeit größte Ähnlichkeit hat, sowie der Umstand, daß auf einer in der königlichen Sammlung zu Madrid befindlichen Replik auf dem Gewandsaum des Priesters das Wort „(B)ruxelles“ eingewirkt erscheint. — <sup>16)</sup> Theodor Hampe, Über einen Holzschuherischen Grabteppich vom Jahre 1495. Mitt. aus d. Germ. Nat. Mus. 1895, S. 99, mit Abb. Vgl. auch Betty Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. München 1923, Abb. 72.

Jahren 1507—1517 Ankäufe einer Reihe niederländischer Textilarbeiten, darunter „2 allt niderlendisch tebig mit pildwerck, der ein 5 und 6 eln, der ander 4 und 5 eln prait und lanck“, verzeichnet hat.<sup>1)</sup> Oder Endres Imhoff, der, wie aus erhaltenen Briefen hervorgeht, in den Jahren 1541—1543 mehrere Wirkteppiche, darunter einen mit der Geschichte Johannes des Evangelisten, einen mit der Hochzeit zu Kana, in Antwerpen herstellen ließ.<sup>2)</sup>

Ja die Nachfrage nach den künstlerisch wie technisch gleich hervorragenden, prunkvollen Erzeugnissen der niederländischen Wirkkunst scheint in der durch Handel reich gewordenen Stadt so groß gewesen zu sein, daß niederländische Wirker selbst sich hier ansiedelten und, vermutlich unterstützt von einheimischen Arbeitern, ihren Betrieb eröffneten. Rettberg bringt die unverbürgte Nachricht, daß schon im XV. Jahrhundert ein Teppichwirker aus Arras in Nürnberg ansässig war.<sup>3)</sup> Hampe aber vermag auf Grund einer Notiz in den alten Nürnberger Ratsprotokollen die Anwesenheit eines niederländischen Wirkers in Nürnberg im Jahre 1484 mit Sicherheit nachzuweisen. „Item,“ heißt es dort, „einem niderlendischen würcker, der Tebich macht, ist vergonnt hie ze arbeiten, und sein wesen bej dem Sleewitzer oder andern zehalten, bijs uff Laurencij schirst.“<sup>4)</sup> Endlich lebte, wie aus alten Urkunden ersichtlich, in den Jahren 1544—1549 der Tapissier König Ferdinands I. Jhan de Roy zu Nürnberg, bei dem der König auch 1549 niederländische Wirkteppiche bestellte.<sup>5)</sup>

Daß Nürnberg das einzige Zentrum der Bildwirkübung im fränkischen Kulturgebiet war, ist kaum anzunehmen. Manche Anzeichen sprechen dafür, daß auch in Bamberg gewirkt wurde; einerseits die Inventare<sup>6)</sup> und Kustoreirechnungen,<sup>7)</sup> die uns über das Vorhandensein von Teppichen in den Bamberger Kirchen, über Ankauf und Verarbeitung gewirkter Stücke und über Ausbesserungen derselben unterrichten, andererseits die Tatsache, daß Bamberg als Auffindungsort einiger wichtiger und künstlerisch bedeutender Bildteppiche zu gelten hat. Sichere Kriterien besitzen wir überdies für die erst zu Beginn des XVI. Jahrhunderts blühende Bildwirkübung im Walpurgakloster zu Eichstätt, über dessen Erzeugnisse ich im Anhang gesondert berichten will.

Sicher aber war die Stadt Nürnberg, die schon im XIV. Jahrhundert durch ihre Freiheitsrechte zu einer politisch hervorragenden Stellung unter den deutschen Städten gelangt war, die ein reiches, leistungsfreudiges und kunstsinniges Bürgertum besaß und die in Architektur, Plastik und Malerei gleichermaßen die Kunst der südost-deutschen Landschaft in ihren Bann zog, auch der wichtigste Mittelpunkt der Teppichkunst zur Zeit der Gotik.

Daß die fränkischen Bildwirkereien auch außerhalb ihres Heimatlandes geschätzt waren, bezeugt neben der Bestellung des böhmischen Kanzlers auch die ausdrückliche Erwähnung „altfränkischer“ Bildteppiche in dem Inventar der Stiftskirche von St. Thomas in Straßburg aus dem XVI. Jahrhundert,<sup>8)</sup> ein vorläufig einzelner Beweis für die Ausfuhr von Wirkereien einer deutschen Lokalschule in ein anderes deutsches Kulturzentrum, in dem eine bodenständige Teppichindustrie bestand.

#### DER TIERTEPPICH IN FREIBURG

Es ist nach dem Dargelegten kaum zu bezweifeln, daß die Bildwirkerei in Nürnberg schon im XIV. Jahrhundert betrieben wurde.

Als ältestes uns erhaltenes Werk der fränkischen Teppichkunst möchte ich vermutungsweise und mit allem Vorbehalt einen Streifen in der Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau anführen (Taf. 238 und 239),<sup>9)</sup> der durch gotische Maßwerkrahmen in zwei über einander stehende Reihen von Rauten gegliedert ist, in deren Mitte abwechselnd auf blauem und grünem Grund gegenständige Vögel zu Seiten einer Blume und phantastische Drachen, teils mit Hunde-, teils mit Vogelköpfen angeordnet sind.<sup>10)</sup> Die roten Zwickelfelder sind abwechselnd mit Blattrosetten und stilisierten Efeublättern gefüllt. Das Stück ist von leuchtender Farbenkonsonanz, von feiner Textur und auf das sorgfältigste gewirkt, so daß Vorder- und Rückseite gleich sind und vertauscht werden können, dies

<sup>1)</sup> Wilh. Loose, Anton Tuchers Haushaltbuch. Bibliothek des literar. Ver. Stuttgart. CXXXIV. Tübingen 1877. — <sup>2)</sup> Th. Hampe, Kunstfreunde im alten Nürnberg und ihre Sammlungen. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. Anhang I, S. 107. — <sup>3)</sup> Rettberg, Nürnbergs Kunstleben im Mittelalter. Stuttgart 1854, S. 137. — <sup>4)</sup> Th. Hampe, Mitt. aus dem Germ. Nat. Mus. 1895, S. 99 ff. — <sup>5)</sup> Franz Kreydzi, Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichs-Finanz-Archiv. Jahrbuch d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, V. Bd., S. XLII, Nr. 4113, LVII. 4169. — <sup>6)</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. 51. — <sup>7)</sup> Michael Pfister, Auszug aus den Bamberger Dom-Kustorei-Rechnungen der Jahre 1464—1801. Berichte d. hist. Ver. zu Bamberg. 57. Bd. Vgl. Quellenanhang Nr. 50. — <sup>8)</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. 33. — <sup>9)</sup> Ein zugehöriges Fragment befindet sich in der Sammlung Figdor. — <sup>10)</sup> Zu beiden Seiten oben und unten ist eine schmale Wirkborte mit gotischen Majuskeln, stilisierten Blüten und kleinen Tieren angenäht, die nicht zugehörig ist und wohl erst dem XV. Jahrhundert entstammt.

letztere eine Probe technischen Könnens, das wir auch bei andern fränkischen Werken, z. B. bei dem Teppich mit dem Jüngsten Gericht im Germanischen Nationalmuseum (Taf. 277), beobachten können.

Für die Datierung in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts mag der Hinweis auf die hochgotische Form des Maßwerkgerüsts und auf die ganz flächenhafte, spitzwinklige Stilisierung der Efeublätter genügen. Die Heimat des Stückes jedoch ist seiner Isoliertheit und Einzigartigkeit wegen nur schwer zu bestimmen. Einerseits fehlt es an Vergleichsmaterial aus dem Gebiet der Bildwirkkunst selbst, andererseits ist durch die Tatsache, daß es sich um die Kopie eines älteren italienischen Gewebes handelt — die gegenständigen Vögel und ähnliche Drachen erscheinen auf italienischen Seidengeweben des XIII. Jahrhunderts —, jede Möglichkeit illusorisch gemacht, vermittels Stilvergleichung mit Werken der andern Bildkünste die Herkunftsfrage zu lösen. Auch Argumente mit historischer Beweiskraft konnten nicht beigebracht werden. Wenn ich das Stück hier einreihe, so geschieht es, weil ich für seine Zugehörigkeit zur fränkischen Wirkerschule wenigstens einen Fingerzeig anzuführen vermag, dessen zweifelhafte Zuverlässigkeit freilich nicht genug betont werden kann.

Auf einem Bilderzyklus mit dem Leben der heiligen Klara in der Bamberger Altertümersammlung (Abb. 35, 36), den ich in einem früheren Kapitel bereits erwähnt habe,<sup>1)</sup> sind mehrere zum Kirchenschmuck dienende Bildteppiche dargestellt. An dem fränkischen Ursprung der Tafeln, die früher Michael Wohlgemut, neuerlich dem Bamberger Maler Wolf Katzheimer zugeschrieben wurden, kann kein Zweifel bestehen. Die Darstellung der Bildteppiche ist so realistisch, daß sie als Wiedergabe von wirklichen Vorbildern mit Sicherheit erkannt werden kann. Vermutlich befanden sich die dargestellten Textilien im Besitz des Klarissenklosters, für das die Tafeln gemalt wurden. Zwei dieser gemalten Bildteppiche, von denen der eine als Wandbehang neben dem Altar (Abb. 35), der andere als Fußbodenbelag dient (Abb. 36) und die in der treuen Wiedergabe Spuren der Wirkstruktur erkennen lassen, zeigen in Komposition und Motiven beachtenswerte Ähnlichkeit mit dem Streifen in Freiburg. Auch hier ein Gewebemuster, ein Gerüst aus Rhomben in unendlichem Rapport, verwandte spitzige Blättermotive und ganz ähnliche Drachen, abwechselnd mit Hunde- und Vogelköpfen. Die Geradlinigkeit der Einteilung und die Bildung der Ornamentformen weisen wohl auf eine spätere Entstehung der gemalten Stücke, aber die Brücke zu dem Freiburger Streifen scheint leicht zu schlagen. Es erhebt sich allerdings die kaum mit Sicherheit zu lösende Frage, ob die Teppiche auf den fränkischen Bildern auch in Franken entstanden sind?

Immerhin möchte ich den Umstand, daß zwei in Format und Einzelheiten von einander abweichende Stücke mit demselben Muster, die dem Maler als Vorbilder dienten, vermutlich gleichzeitig im Kloster vorhanden waren, sowie die Tatsache, daß ich einen andern auf demselben Zyklus als Bodenbelag gemalten Teppich mit stilisierten Wolkenbändern (Abb. 37) durch Vergleich mit erhaltenen, ganz analogen Stücken (Taf. 281 a und b) mit voller Sicherheit als fränkische Arbeit nachweisen kann,<sup>2)</sup> zugunsten dieser Hypothese buchen. In diesem Falle wäre der Schluß auch auf die fränkische Herkunft des Teppichs in Freiburg nicht unberechtigt.

#### DIE PROPHETENTEPPICHE UND IHRE STILVERWANDTEN.

Die Blütezeit der fränkischen Bildwirkkunst beginnt jedoch erst in späterer Zeit.

Eine Reihe erhaltener Arbeiten aus dem letzten Viertel des XIV. und dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts, deren Herkunftsindizien in der Mehrzahl auf eine Entstehung in Nürnberg weisen, scheinen sich durch Übereinstimmungen stilistischer und technischer Merkmale zu einer engen Gruppengemeinschaft zusammenzuschließen.

An erster Stelle ist als das früheste und künstlerisch bedeutendste Werk der Gruppe der Prophetenteppich in der Lorenzkirche zu Nürnberg zu nennen (Taf. 240/241). Auf glatttem, dunkelblauem Grund erscheinen Propheten in hellfarbigen, zartschattierten Gewändern, von Spruchbändern umrahmt, in lebhaftem Zwiegespräch paarweise zu einander gewendet. Die Verschiedenheit ihrer Erscheinung und Haltung, ihrer Gewanddrapierung und Typik, ihrer Barttracht und Kopfbedeckung, die schwungvolle Unregelmäßigkeit der Spruchbänder macht den Prophetenteppich zu einer eigenartig bewegten Flächendekoration.

Seine Entstehung in einer fränkischen, vermutlich Nürnbergschen Werkstatt kann nicht zweifelhaft sein. Er ist alter Nürnberger Kirchenbesitz und durch Stil und Technik unlösbar mit den weiterhin zu besprechenden Werken der Gruppe verbunden. Man beachte vor allem die Behandlung des Bodens mit regelmäßigen, strahlenförmigen Gräsern, die Form der spärlichen stilisierten Blumen und die links erhaltene Randbordüre, die aus einem von einem Blätterband umwundenen Stab besteht, lauter Eigentümlichkeiten, die wir bei den späteren Werken der Schule wiederfinden werden. Endlich zeigt auch die Sprache der Inschriften alle Merkmale fränkischer Mundart.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. meine Ausführungen S. 76. — <sup>2)</sup> Vgl. unten S. 180. — <sup>3)</sup> Charakteristisch sind z. B.: „Pis“ für bist, „pezzern“ für bessern, „Borhait“ für Wahrheit, „scholt“ für sollst, ferner „deiner“, „reich“, „maister“, „kainen“ etc.

Die Datierung ins letzte Viertel des XIV. Jahrhunderts wird durch die Form der in wenigen weichen Wellen geschwungenen Faltenzüge, die noch nicht überreich sind wie zu Beginn des XV. Jahrhunderts, durch die Schlankheit und zierliche Proportion der Figuren, durch die schematische Behandlung des Bodens und des spärlichen Pflanzenwuchses bezeugt.

Der künstlerische Reiz, die reiche Erfindung, die Klarheit des Linienschwungs und die überaus lebendige Wirkung dieses Stückes machen es nicht nur zu einem wichtigen Repräsentanten der fränkischen Bildwirkkunst, sondern auch zu einem für den allgemeinen Stil der Nürnberger Malerei am Ausgang des XIV. Jahrhunderts bedeutsamen Markstein.

Daß Nürnberg in der Frühzeit seiner malerischen Entwicklung unter dem Einfluß der böhmischen Kunst stand, die im XIV. Jahrhundert die Hegemonie in Südostdeutschland innehatte, ist wiederholt festgestellt worden.<sup>1)</sup> Auch der Prophetenteppich zeigt in Gesichtstypen und den übergroßen Händen, in Barttracht und Faltenräumen, in der Haltung der Figuren deutliche Beziehungen zu den Werken der böhmischen Schule — man vergleiche zum Beispiel die Arbeiten des Meisters von Wittingau<sup>2)</sup> oder die Zeichnungen des Braunschweiger Skizzenbuches<sup>3)</sup> —, aber neben diesen böhmischen Einflüssen drängt sich die Erinnerung an eines der berühmtesten Werke der Bildwirkkunst, an die im dritten Viertel des XIV. Jahrhunderts im Atelier des Nicolas Bataille zu Paris entstandene Teppichfolge mit der Apokalypse zu Angers<sup>4)</sup> und an die ihr verwandte Darbringung im Tempel im Musée du Cinquantenaire zu Brüssel.<sup>5)</sup> Auch dort erscheinen die zierlichen, überschulenkten Figuren vielfach auf neutralem Grund, in lichtfarbene, zart durchmodellerte Gewänder gehüllt, deren wellig geschwungene Faltenzüge am Boden fortfluten. Ähnlich ist die Farbestimmung, ähnlich die Behandlung des Bodens mit einzelnen stilisierten Pflanzen.<sup>6)</sup>

So können wir an dem Prophetenteppich, der ja nur als Paradigma der Nürnberger Bildkunst seiner Zeit zu gelten hat, eine ähnliche Durchdringung und Verflechtung der verschiedensten Stilelemente beobachten, wie sie die Signatur der Kunst um die Wende des XIV. Jahrhunderts in ganz West- und Mitteleuropa war.

\* \* \*

Die künstlerische Bedeutung und Wertung des Prophetenteppichs bezeugen auch seine Nachahmungen aus späterer Zeit. Das Fragment einer solchen mit drei von Spruchbändern umrahmten Propheten befindet sich in der Sammlung List zu Wien (Taf. 242). Auch hier stehen die Propheten in lebhafter Gesprächsgebärde einander gegenüber; ähnlich ist die Gesamtfarbestimmung, ähnlich die schematische Bildung des Bodens, ähnlich die Bogenform der Spruchbänder und ähnlich die Randborte mit dem bandumwundenen Stab. Aber die Proportionen der Figuren sind gedrungener, die Köpfe gefälliger, die Gewänder reicher und faltiger geworden. Die Wandlungen insbesondere des Faltenstils — der ähnlich zum Beispiel auf dem Imhof-Rothflasch-Epitaph in S. Sebald erscheint<sup>7)</sup> — verweisen die Entstehung dieses Stückes in das zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts. Eine noch spätere Redaktion des Prophetenteppichs, deren Nürnberger Herkunft nicht sichergestellt erscheint, werde ich im Anhang besprechen.<sup>8)</sup>

\* \* \*

Zu den böhmischen und französischen treten in andern Werken der Gruppe auch Einflüsse der italienischen Kunst. So in einem Grabteppich mit Christus am Ölberg, der sich in fränkischem Privatbesitz befindet (Taf. 243). Nach dem Zeugnis der Wappen ist das Stück eine Stiftung des Nürnberger Bürgers Hans Pirkheimer und seiner ersten Gemahlin Katharina Graserin.<sup>9)</sup> Da Pirkheimer, der 1386 zu Rate ging, bereits 1399 oder 1400 starb, ist die Entstehung auch dieses Werkes im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts gesichert. Stilistische Beobachtungen, die primitive Komposition, die Typen, die Art der Faltenbildung, vor allem aber die Landschaftsdarstellung bestätigen diese Datierung.

<sup>1)</sup> Henry Thode, Die Malerschule zu Nürnberg im XIV. und XV. Jahrh. Frankfurt a. M. 1891. — Karl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1908. — Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin s. a. — Kurt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916. — <sup>2)</sup> R. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens. Prag 1912. — <sup>3)</sup> Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines böhmischen Malers. Prag 1897. — <sup>4)</sup> Louis de Farcy, Monographie de la Cathédrale d'Angers. 1901. — Jules Guiffrey, Les tapisseries etc. Paris 1906. — Gaston Migeon, Les Arts du Tissue. Paris 1909. — Betty Kurth, Jahrb. d. Allh. Kaiserh. Bd. XXXIV. — Idem, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. München 1923. Abb. 1—7. — <sup>5)</sup> J. Destrée et P. van den Ven, Les tapisseries. Bruxelles 1910. — Betty Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. Abb. 8. — <sup>6)</sup> Bei diesem Vergleich könnte fast das Märchen von dem in Nürnberg lebenden Bildwirker aus Arras, das in älteren Schriften überliefert wird, an Glaubwürdigkeit gewinnen. — <sup>7)</sup> Nach 1413 entstanden. Vgl. Karl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. S. 21, Taf. IV. — <sup>8)</sup> Vgl. unten S. 190, Taf. 316a, b. — <sup>9)</sup> Ich verdanke die genealogischen Notizen der freundlichen Mitteilung seiner Königl. Hoheit des Herzogs Luitpold in Bayern.

Als charakteristische Merkmale für die erste Hauptgruppe der Nürnberger Schule seien angeführt: die eigentümliche C-Form der Ohren, die gegen die geradlinig abgeschlossene Zehenreihe zu breiter werdenden Füße, die Form der ganz ornamental stilisierten Pflanzen, die Bildung der Bäume mit großen Blättern, die in unruhiger Zickzackkontur umrissenen Wolken, die auf dem Stück mit dem Ölberg den Nimbus Gottvaters umgeben und endlich die hakenförmigen Gebilde, die, im Terrain verstreut, Sprünge oder Risse im Erdreich und nicht, wie Creutz meint,<sup>1)</sup> kufische Schriftzeichen andeuten sollen.

Der Einfluß der böhmischen Malerei tritt klar zutage, wenn wir die Teppichdarstellung mit dem Ölberg des Meisters von Hohenfurt vergleichen,<sup>2)</sup> der seinerseits, wie schon Burger nachwies,<sup>3)</sup> auf italienischen Vorbildern fußt.

Die Berglandschaft mit den wie aus Papiermaché aufgebauten, scharfkantigen Felspyramiden, auf deren kahler Spitze Bäume wachsen, erinnert deutlich an die Felslandschaften der Giotto-Schule. Aber auch die hakenförmigen Erdreichrisse scheinen italienischen Vorbildern entlehnt. Sie finden sich zum Beispiel in ganz ähnlicher Form in der am Ende des XIV. Jahrhunderts in Verona entstandenen Handschriftengruppe des *Taccuino sanitatis*.<sup>3)</sup>

\* \* \*

Aus derselben Werkstatt wie der eben besprochene Grabteppich stammt das Rückklaken mit dem Kampf der Tugenden und Laster im Rathhaus zu Regensburg (Taf. 244—246).

Die Genesis der literarischen Vorlage des Tugend- und Lasterkampfes, von seiner frühesten Darstellung in der zu Beginn des V. Jahrhunderts entstandenen, als Schullektüre weitverbreiteten *Psychomachia* des Prudentius, die wieder ihrerseits im Mittelalter in den verschiedensten didaktischen Bearbeitungen Nachahmung gefunden hat, bis zu dem in vielen Handschriften verbreiteten, anonymen Traktat des XIV. Jahrhunderts „Der Streit der sieben Todsünden mit den sieben Tugenden“, der den ursprünglichen parabolischen Stoff schon von dem ausgebildeten System der Tiersymbolik und Emblemik durchsetzt zeigt und vermutlich unserem Teppich als mittelbares Vorbild gedient hat, diese ganze literarische Entwicklung des Gegenstandes hat Spamer in seiner vortrefflichen gelehrten Abhandlung über den Regensburger Teppich eingehend dargelegt.<sup>4)</sup> Auch die bildlichen Darstellungen des Stoffes, Werke der Kathedralenplastik und Wandmalereien, den reichen Schatz an mittelalterlichen Buchillustrationen hat er zum Ver-  
gleiche herangezogen.<sup>5)</sup> Den Nachweis, daß eine Reihe von Tieren und Emblemen in einem konstanten Verhältnis zu den ethischen Begriffen stand, während eine andere größere Zahl mit wechselnder Zuteilung erst allmählich in den Schatz der mittelalterlichen Ikonographie aufgenommen wurde, hat er durch die Vergleichung der sehr ähnlichen und doch in Einzelheiten abweichenden Darstellungen des in Rede stehenden Kampfes erbracht.

Wenn somit trotz eingehender Forschung die Abhängigkeit unserer Teppichbilder von einer mit ihnen ikonographisch völlig übereinstimmenden Vorlage nicht bewiesen werden konnte, so scheint es mir doch außer Zweifel zu stehen, daß der Entwurf auf die Miniaturen einer Handschrift zurückgeht. Darauf deutet schon die Kompliziertheit des ikonographischen Programms, der vielfältige Symbolismus der Abzeichen und Embleme, die eine literarische und vermutlich auch künstlerische Vorlage als unentbehrliche Stütze voraussetzen lassen.

Ich glaube jedoch ein anderes, wenn auch indirektes, so doch viel überzeugenderes Argument für diese Vermutung gefunden zu haben.

Die Darstellungen auf dem Regensburger Teppich gliedern sich in drei Kampfszenen. Im Mittelteil erscheinen in flächenhafter Aneinanderreihung die Einzelkämpfe der sieben Tugenden gegen die sieben anstürmenden Todsünden. Den Abschluß zu beiden Seiten bildet der Angriff der Laster auf je eine Burg, die links von den vier Kardinaltugenden Gerechtigkeit, Stärke, Mäßigkeit, Weisheit, rechts von den drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung verteidigt wird.<sup>6)</sup>

<sup>1)</sup> Friedr. von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathhause. Sonderdruck aus dem Werke „Das Rathhaus zu Regensburg“, 1910. — <sup>2)</sup> Richard Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens. Taf. IV. — <sup>3)</sup> Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch d. Kunstwissenschaft, I. Bd., S. 132, Abb. 145, 146. — <sup>4)</sup> Julius v. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, XVI. Bd. — Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient. Kunsthistorisches Jahrb. d. Zentral-Komm. 1911. — Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano 1912. — <sup>5)</sup> Friedrich von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathhause. — <sup>6)</sup> Auch in der Bildwirkkunst ist die Darstellung des Tugend- und Lasterkampfes sicher nicht vereinzelt. Z. B. wird unter den Bildteppichen des Herzogs von Burgund in einem Inventar vom Anfang des 15. Jahrhunderts ein Stück mit den sieben Tugenden und sieben Lastern aufgezählt. („Tappis à ymages, dont il y en a un des VII vices et VII vertus.“) Vgl. De Laborde, Les ducs de Bourgogne. II. Partie. Vol. 3, p. 205. — Ein „heidenschwerk Rucktuoch mit den siben Todsünden“ ist im Haushalteinventar des Basler Bischofs Johann von Venningen (1470) erwähnt. Vgl. Quellenanhang Nr. 15 (59). Zwei Teppiche mit den sieben Todsünden erscheinen im Inventar des Doms von Konstanz von 1555 angeführt. Vgl. Quellenanhang Nr. 11. — <sup>6)</sup> Die Angreifer sind links „Ungerechtigkeit“, „Fraßhait“, „Krankhait“ (Schwäche) und vermutlich Unweisheit. Rechts: Unglaube, Haß und Verzweiflung.



Abb. 83. Miniatur aus der Handschrift „Virtutum et Vitiolorum omnium Delineatio“ (Cod. 1404), Rom, Biblioteca Casanatense.



Der Kampf der Tugenden und Laster nun erscheint in derselben Dreiteilung der Szenen auf einer doppelseitigen Miniatur in einer oberdeutschen Handschrift der Biblioteca Casanatense zu Rom.<sup>1)</sup> Die Miniatur ist hier zum erstenmal abgebildet (Abb. 83).<sup>2)</sup> Nicht nur die Dreiteilung der Szenen, alle ikonographischen Einzelheiten stimmen mit den Teppichdarstellungen überein. Auch hier sind die Tugenden stehend gegeben, in ruhiger Haltung die auf den symbolischen Tieren heransprengenden Laster erwartend. Auch hier erscheinen zwei Burgen, die eine von den Kardinaltugenden, die andere von den drei theologischen Tugenden verteidigt. Die Methode der Verteidigung, die Waffen der Verteidiger und Angreifer stimmen völlig überein. Endlich ist nicht nur die Auswahl der Tugenden, denen auch hier Engel als Diener beigegeben sind, und die Auswahl der Laster bei den Einzelkämpfen die nämliche, sondern fast alle symbolischen Tiere<sup>3)</sup> und die zahlreichen Embleme auf Fahnen, Schilden und Helmen zeigen völlige Identität. Als wichtigster Beweispunkt sei schließlich auf den gleichlautenden Text mehrerer Verse verwiesen, die den Kämpfenden auf Miniatur und Teppich in den Mund gelegt werden. So sagt die Trägheit auf dem Teppich: „tre (g ist aller) mein gedanck / zu guten werken pin ich krank,“ auf der Miniatur: „tre ist aller myn gedang / zu gute werken bin ich krank.“ Oder die Stetigkeit auf dem Teppich: „alle dinck fugen ich zw dem pesten / und pin gedultig mild und feste,“ auf der Miniatur: „alle ding fug ich zu dem bestē / und bin gedultig mild und vestē.“ Oder der Haß auf dem Teppich: „mir tut ander lewt gut / pein und posen mvt,“ auf der Miniatur: „pyn und boesen mut / tud mir and' lute gut.“ Schließlich die Liebe auf dem Teppich: „ich gan ider man wol / waz er gutez haben schol,“ auf der Miniatur: „ich gan iederman wol / waz er gutes haben sol.“<sup>4)</sup>

Diese Übereinstimmungen, die um so bemerkenswerter sind, als alle andern bisher bekannten Darstellungen des Stoffes in wesentlichen Punkten von den besprochenen abweichen, rechtfertigen vorbehaltlos den Schluß auf eine engere Beziehung der beiden Werke zu einander. Diese Beziehung ist weder direkt, noch beruht sie auf stilistischer Verwandtschaft. Denn die Miniatur zeigt nicht nur einen wesentlich andern Stil als der Teppich, nicht nur eine andere Mundart der Inschriften — die Verse des Teppichs sind unzweifelhaft fränkisch,<sup>5)</sup> die der Miniatur zeigen Formen des rheinfränkischen Idioms<sup>6)</sup> —, sie ist auch, wie aus der Bildung der Falten, aus der Form der Helme, aus den Kostümen mit den breiten Ärmeln hervorgeht —, etwas später, vermutlich im ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts entstanden. Schon diese Tatsachen bezeugen, daß keine Abhängigkeit, sondern eine Koordination vorliegt. Ohne Zweifel gehen Miniatur und Teppich auf eine gemeinsame ältere Handschriftenvorlage zurück.

Der Vergleich des Regensburger Teppichs mit dem Gebet am Ölberg (Taf. 243) scheint die Entstehung der beiden Werke in der nämlichen Werkstatt durchaus zu bestätigen. Alle dem Schaffen des Wirkers überlassenen Einzelheiten stimmen überein: die ornamental gebildeten Pflanzen, die Form der Bäume mit breiten Blättern, deren Rippen durch zwei Linien angedeutet sind, die Charakterisierung der Wolken —, die auf dem Tugendteppich die Engel umgeben —, die Bildung der Falten durch breite Farbstreifen. Auch die hakenförmigen Erdreichsprünge finden sich im Mittelteil des Teppichs und das charakteristische C-förmige Ohr kehrt bei dem Affen wieder, der der Trägheit als Helmschmuck dient.

Der enge Zusammenhang mit dem nachweisbar noch im XIV. Jahrhundert entstandenen Grabteppich — auch die Einflüsse der oberitalienischen Kunst sind hier nachzuweisen, man vergleiche nur mit den Tugenden und Lastern die Frauengestalten der Handschriftengruppe der *Taccuina sanitatis* — und die eng anliegenden, in der Taille zusammengeschnürten Kleider mit dem breiten Schulterausschnitt verweisen die Entstehung auch dieses Werkes in den Ausgang des XIV. Jahrhunderts.

\* \* \*

Ein anderer etwas jüngerer Teppich aus derselben Werkstatt, dessen allegorische Darstellung ich nicht zu deuten vermag, befindet sich in der Sammlung Boehler zu München (Taf. 247). Neben einer mit Wällen und Wehrtürmen befestigten Burg — vielleicht auch einer Burg der Tugenden —, in der mehrere Frauen sichtbar werden, erscheinen drei weibliche Gestalten, auf Ziegenböcken reitend, mit Schild und Waffen, Heugabel, Keule etc., bewehrt. In der rechten Ecke werden zwei bärtige Wildeute von einem Mädchen gefesselt. Zwischen den Gruppen erscheint ein Landschaftsprospekt mit strohgedeckten Hütten und Nadelwäldungen, während links von der Burg eine Wappenhalterin zwischen zwei Allianzwappen steht, die ich als die Wappen der Nürnberger Familien Starck (eine rote Heroldsfigur auf Weiß)<sup>7)</sup> und Tracht (geviertelt mit weißen und roten Stufen)<sup>8)</sup> bestimmen konnte. Die

1) *Virtutum et Vitiatorum omnium Delineatio*. Cod. 1404. — 2) Die Photographie danke ich dem freundlichen Entgegenkommen Prof. Warburgs. — 3) Hier möchte ich als einzige Ausnahme das Tier erwähnen, auf dem der Haß reitet, das auf der Miniatur ein Krebs, auf dem Teppich ein Drache ist. — 4) Auf der Miniatur hat nur die Unkeuschheit einen Vers beigegeben, der von dem Teppichvers der Unkeuschheit abweicht. Die übrigen Tugenden und Laster erscheinen dort ohne Beischriften. — 5) Z. B. „pin“, „fugen“, „pesten“, „schol“ etc. — 6) Z. B. „gedang“, „krang“, „tud“ etc. — 7) Siebmacher, I. Bd., 206. — 8) Siebmacher, II. Bd., 155.

Stifter waren somit Hans Starck und seine Gemahlin Margarethe Trachtin.<sup>1)</sup> Da Hans Starck erst im Jahre 1427 starb und das Kostüm der Wappenhalterin mit den gezaddelten Hängeärmeln und dem die Schultern verbreiternden Aufputz für das erste und zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts charakteristisch ist — man vergleiche die Miniaturen im Schachbuch des Jacobus a Cessolis (München, Staatsbibliothek, Cod. germ. mon. 49) vom Jahre 1407, im Bellifortis des Konrad Keyser von 1405 —, dürfte der Teppich um das Jahr 1410 entstanden sein, eine Datierung, die auch durch den Versuch einer naturalistischen Landschaftsdarstellung bestätigt wird.

Die Zugehörigkeit zu der Gruppe der früher besprochenen Werke lehrt der Vergleich der Bodenbehandlung mit strahlenförmiger Schattierung und hakenförmigen Gesteinsrissen, die Übereinstimmung der Farbengebung in hellen, zart abgedämpften Farbtönen und die Ähnlichkeit der Burg mit den Tugendburgen.

In die Nähe dieses Stückes gehört auch der Sebaldsteppich in der Sebaldskirche zu Nürnberg, der uns in lebensvoller Anschaulichkeit die wichtigsten Szenen und Wunder aus der Legende des meist verehrten Nürnberger Lokalheiligen vor Augen führt (Taf. 248/249).<sup>2)</sup> Fast alle für die Gruppe charakteristischen Eigentümlichkeiten kehren hier wieder. Die Art der Faltenbehandlung und Typenbildung, die Farbennuancierung, die hakenförmigen Erdsprünge. Und während die Laubbäume mit den Bäumen der erstbesprochenen Teppiche in der Zeichnung fast völlig übereinstimmen, sind die Nadelbäume in ganz derselben schematischen Weise charakterisiert wie auf dem Stück bei Böhler (Taf. 247). Die vielfältigen Versuche, komplizierte Innenräume und Architekturen, naturalistische Kirchenansichten, reiche Landschaftsprospekte darzustellen, seien auch hier als Besonderheit angemerkt. Die Entstehung zwischen 1400—1420 wird durch kostümliche Details gestützt, wie die Sackärmel der gefesselten Krieger — eine Modetracht, die ganz ebenso in den Handschriften der Biblia Pauperum und der Regel des heiligen Benedikt von 1414 aus Kloster Metten (München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 8201 und Cod. lat. 8201 d.) wiederkehrt.

Demselben Kreis entstammt der Teppich mit der thronenden Minne im Rathaus zu Regensburg (Taf. 250—252). Spamer hat der gegenständlichen Darstellung auch dieses Stückes eine ebenso gründliche wie aufschlußreiche Untersuchung gewidmet.<sup>3)</sup> Vermutlich liegt der Stoff einer älteren allegorischen Dichtung, „Die Schule der Minne“,<sup>4)</sup> die im wesentlichen von der Liebessymbolik der Farben handelt und in einem Nürnberger Fastnachtspiel des XV. Jahrhunderts, dem „Spiel von den Farben“, benutzt wurde,<sup>5)</sup> in ihren Hauptmotiven oder in einer unbekanntem Umarbeitung den Teppichbildern zugrunde. Auf den Einfluß eines Fastnachtspieles deutet die ganze Anordnung der Szenen, die Auflösung in einzelne Episoden, der Wettstreit zwischen Ritter und Pfennig vor dem Thron der Minne und die Zwiegespräche der in die jeweils besprochenen Farben gekleideten Liebespaare. Ob die unterste Szene (Taf. 250), in der ein Jüngling den als Vater Eckhardt angesprochenen Einsiedler um Rat bittet, nur die bekannte Warnung vor dem Venusberg bedeutet oder, wie Spamer vermutet, einen Hinweis auf die Liebe zu Gott, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls würde dieser Dualismus des Weltlichen und Geistlichen, der irdischen und himmlischen Liebe, den wir schon mehrfach auf anderen Bildteppichen fanden, durchaus der Gefühlssphäre des ausgehenden Mittelalters entsprechen.

Die Zugehörigkeit zu unserer Gruppe bezeugt der Vergleich aller Einzelheiten. Die Bodenbehandlung mit den strahlenförmigen Gräsern, den ornamentalen Blumen, den hakenförmigen Erdrissen kehrt ebenso wieder wie die Nuancierung der Farbtöne, die Gewandmodellierung und die Tracht, die Typik der Köpfe, die Bildung der C-förmigen Ohren. Man vergleiche zum Beispiel die Frauen des Minneteppichs mit der Wappenhalterin auf dem Stück der Sammlung Boehler (Taf. 247).

Auch hier weisen die Trachten, die in der Taille eng geschnürten Kleider mit gezaddelten Hänge- oder Sackärmeln und Achselaufputz, die um die Hüften gelegten Kettengürtel der Jünglinge — die schon im XIV. Jahrhundert häufig auf bildlichen Darstellungen nachzuweisen sind — wie auch Kopfbedeckungen und Bartrachten auf eine Entstehung zwischen 1400 und 1420.

Während die besprochenen Arbeiten in der technischen Durchbildung des Gewirkes wie in der Reproduktion der zeichnerischen Einzelheiten der Vorlage eine große Sorgfalt und Feinheit erkennen lassen, zeigt ein derselben Gruppe zugehöriges Stück im Berliner Schloßmuseum mit Darstellungen höfischer Spiele und Jagdvergnügungen (Taf. 253) eine gröbere Textur und eine Verunklärung der Zeichnung, die insbesondere in den Köpfen, Händen, Tieren zum Ausdruck kommt. Trotzdem kann an der Zugehörigkeit auch dieses Werkes zu unserer Gruppe kein Zweifel bestehen.

<sup>1)</sup> Nürnberg, Kreuzarchiv, Hallerbuch. — <sup>2)</sup> Über die Legende vgl. Will, Münzbelustigungen III. Bd., S. 257. — Joh. Ferd. Roth, Nürnbergisches Taschenbuch I. Bd., S. 266. — <sup>3)</sup> Friedrich von der Leyen und Adolf Spamer. Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause. — <sup>4)</sup> Vgl. Laßberg, Liedersaal. III. Bd., S. 575. — <sup>5)</sup> Adalbert Keller Fastnachtspiele des XV. Jahrhunderts. Bibliothek d. literar. Ver. Stuttgart.

Man vergleiche nur Form und Faltenbehandlung der Kleider —, zum Beispiel das an einem Tisch sitzende Paar mit den ähnlichen Paaren des Minneteppichs (Taf. 250—252) —, oder die Zeichnung der Bäume und Pflanzen, die C-förmigen Ohren oder die Behandlung des Bodens mit den hakenförmigen Gesteinsrissen, die hier im hügeligen Hintergrunde auftauchen.

Neben den eng anliegenden, um die Taille gegürteten Kleidern mit Sack- und Hängeärmeln erscheinen hier schon losere, tiefer gegürtete Gewänder — teilweise dieselben Trachten, die sich auf den frühesten Schweizer Fabelteppichen finden (Taf. 27—29) und die auf eine etwas spätere Entstehung dieses Stückes, vermutlich zwischen 1410 und 1430, schließen lassen.

Als unmittelbare Fortbildung des letztbesprochenen Stückes und als sein nächster Stilverwandter erscheint ein technisch wieder sorgfältiger ausgeführter<sup>1)</sup> Bildteppich in St. Sebald zu Nürnberg (Taf. 254), der wiederum das im späteren Mittelalter so beliebte Thema der „Weiberlisten“ zum Gegenstande hat. Die Typen, die Bäume, die Faltenbehandlung und das Kolorit zeigen auch hier alle Eigentümlichkeiten der besprochenen Gruppe. Die Darstellung des Pflanzenwuchses aber, die sich schon um die Wiedergabe individueller Blatt- und Blütenformen müht, sowie einzelne Modedetails — die Gewandform Simsons oder die des ballspielenden Jünglings — deuten auf eine Weiterentwicklung, die mir die Entstehung dieses Stückes zwischen 1420 und 1440 zu rücken scheint.

Aus derselben Zeit stammt vermutlich — wie die Ähnlichkeit der Trachten bezeugt —, ein Teppich mit der Darstellung eines Hostienwunders, der aus Regensburg in das Bayerische Nationalmuseum zu München gelangt ist (Taf. 255/256 a, b, c). Zu beiden Seiten der Hauptdarstellung erscheinen in reichen Modetrachten die Mitglieder der Stifterfamilie mit andächtig erhobenen Händen, links die Frauen, rechts die Männer. Die halbzerstörten Allianzwappen sind die Wappen Lienhards Sitauer des Jüngeren (†1422?) und seiner Gattin Barbara Reich. Die Sitauer waren ein Regensburger Stadtgeschlecht, das sein Haus „am Bach“ hatte, in nächster Nähe der Stelle, an der das auf dem Teppich dargestellte Hostienwunder geschehen sein soll.<sup>2)</sup> Somit kann an dem fränkischen Ursprung auch dieses Werkes kaum ein Zweifel bestehen. In allen technischen und stilistischen Merkmalen zeigt es Ähnlichkeit mit den Arbeiten unserer Gruppe. Während jedoch die Bodenbehandlung den älteren Werken verwandt ist, zeigt die Gewandzeichnung und Modellierung Beziehungen zu den letztbesprochenen Stücken. Für die Nürnberger Bildwirkerei besonders charakteristisch sind die ornamentalen Bordüren, die die Hauptdarstellung von den Stifterbildern trennen. Es sind von Blättern umwundene Stäbe, wie wir sie in vereinfachter Form schon auf den Apostelteppichen fanden, wie sie aber mit ganz ähnlichen gezackten Blättern zum eisernen Bestand der späteren Nürnberger Bildwirkdekoration gehören.

In engerem Konnex mit der zeitgenössischen Nürnberger Malerei steht eine Reihe von Wirkteppichen ausschließlich kirchlichen Inhalts, die ich auf Grund ihrer stilistischen und technischen Hauptmerkmale ebenfalls dem Umkreis der besprochenen Gruppe zuweisen möchte.

An erster Stelle steht ein Grabteppich im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 257). Dargestellt ist Christus als Schmerzensmann, eine Gestalt von ausdrucksvoller Strenge und Herbheit, zwischen der Madonna und dem heiligen Sebald, die ihm die zu ihren Seiten knienden Stifter empfehlen.<sup>3)</sup> Die letzteren sind durch die eingewirkten Wappen bestimmt als Heinrich III. Geuder von Heroldsberg (drei weiße, ein Dreieck von derselben Farbe einschließende, sechszackige Sterne auf blauem Feld),<sup>4)</sup> ein angesehener Nürnberger Bürger, der 1389 in den Rat kam und 1407 starb,<sup>5)</sup> und seine zwei Gemahlinnen Brigitta Pfnzig von Heusenfeld (gelb über schwarz geteilter Schild),<sup>6)</sup> Herr Ulrich Pfnzigs Tochter, und Anna Ortlieb (zwei Lindenblätter, das rote aufsteigend, das nach abwärts gerichtete weiß),<sup>7)</sup> des Herrn Heinrich Ortlieb, Rat zu Nürnberg, und der Frau Anna Ortlieb, einer gebornen Stromerin von Reichenbach Tochter.

Diese Allianzen ergeben für die Entstehung die Zeit zwischen 1390 und 1410, eine Datierung, die sowohl durch die Rüstung des Stifters, der das für diese Zeit bezeichnende Kettenhemd und den breiten, schweren Hüftgürtel trägt, wie auch durch die schon ziemlich reichen, regelmäßigen Faltenwellen und den nahen Stilzusammenhang mit den älteren besprochenen Werken der Gruppe bestätigt wird. Unter den Vergleichsmerkmalen seien die orna-

<sup>1)</sup> Hier sind Vorder- und Rückseite beinahe identisch. — <sup>2)</sup> Ich danke die Kenntnis dieser Einzelheiten den freundlichen Mitteilungen des Herzogs Luitpold in Bayern. — <sup>3)</sup> Die Inschriften tragen Merkmale fränkischer Mundart, z. B. „pit“, „kint“. — <sup>4)</sup> Siebmacher, I. Bd., 205. — <sup>5)</sup> Vgl. Ilg, Ein Nürnberger Gobelin aus dem XV. Jahrhundert. Mitt. d. Zentral-Komm. 1873. XVIII. Bd., S. 120. — <sup>6)</sup> Siebmacher, I. Bd., 205. — <sup>7)</sup> Siebmacher, II. Bd., 157.

mentalen Pflanzen, die nach vorne zu breiter werdenden Füße mit der geradlinig begrenzten Zehenreihe, die C-förmigen Ohrformen als besonders charakteristisch angeführt.

Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß dieser Teppich mit einem in Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche aus dem Jahre 1442 angeführten Stück identisch ist. Es heißt dort: „Item ein alts gewurkts altartuch daz man teglich nutzt mit Geuder schiltt.“<sup>1)</sup> Da der Teppich im Jahre 1442 als „alt“ bezeichnet wird, steht einer Identifizierung nichts im Wege.

Die Beziehung dieses Werkes zur älteren Nürnberger Tafelmalerei erhellt aus dem Vergleich mit dem der Nürnberger Schule des XIV. Jahrhunderts zugewiesenen Schmerzensmann in der Klosterkirche zu Heilsbronn, dem sogenannten Hirzlach-Epitaph,<sup>2)</sup> man vergleiche neben der künstlerischen Gesamtauffassung, die allerdings im Teppich vergrößert erscheint, die Art, wie das Gewand vorn emporgehoben ist und rückwärts am Boden fortflutet, die Art, wie die Beine sichtbar werden, die Zeichnung der Wundmale. Auch der Vergleich mit dem dem Meister Berthold Landauer zugewiesenen, zwischen 1418 und 1422 entstandenen Imhof-Altar zu St. Lorenz,<sup>3)</sup> auf dessen rechtem Flügel zwei Stifterinnen in ganz analoger Haltung, Kleidung und Typik wie auf dem Teppich erscheinen, ergibt deutliche Zusammenhänge. Als stilistisches Analogon aus dem Gebiet der Plastik sei endlich auf das Pömersche Grabrelief an der Sebalduskirche hingewiesen, das, eine Stiftung von 1396, ebenfalls Beziehungen zu unserem Teppich zeigt.<sup>4)</sup>

In denselben Kreis gehört ein anderer Grabteppich in der Fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen (Taf. 258).

Unter einer gotischen Bogenarchitektur erscheint in der Mitte die heilige Dreifaltigkeit, rechts St. Michael als Seelenwäger, links wieder der Nürnberger Lokalheilige St. Sebald mit dem Kirchenmodell. Das Stück zeigt in vielen stilistischen Einzelheiten Verwandtschaft mit dem Wiener Geuder-Teppich. Wie ähnlich ist die Haar- und Bartbehandlung, die Zeichnung der wellig verlaufenden Faltenzüge, die Bildung der Nasen und Füße oder die charakteristischen Linien, die von den inneren Augenwinkeln zur Braue hinaufführen. Auch an technischen Beziehungen fehlt es nicht. So findet sich an den horizontalen Farbgrenzen eine ähnliche Verwendung von Verzahnungen und die Gewandsäume sind mehrfach von weißen Linien umgrenzt. Die wachsende Verwendung greller, weißer Leinenfäden teils in größeren Flächen, teils zur Schattierung, teils linear das Farbenbild aufhellend, die speziell für den Teppich in Maihingen charakteristisch ist, kehrt häufig in Werken der Nürnberger Bildwerkstatt wieder. Auch ist dieses Stück zu beiden Seiten von der bezeichnenden Blätterstabbordüre, die auf der Reproduktion verdeckt ist, eingefasst.

Der Teppich ist, wie die Wappen bezeugen, eine Stiftung des Nürnberger Bürgers Berthold Deichsler (silberner Deichselbalken auf rotem Grund),<sup>5)</sup> der in zweiter Ehe eine geborene Zeunerin (in Rot, Silber und Schwarz schräg geteilt)<sup>6)</sup> zur Frau hatte und 1419 gestorben ist.<sup>7)</sup>

Dies ist nicht die einzige Stiftung dieses frommen und kunstsinnigen Ehepaares, die auf uns gekommen ist. In der Sammlung zu Maihingen selbst befinden sich noch drei Fragmente von Bildteppichen mit Szenen aus dem Leben der Jungfrau, von denen eines ebenfalls die zwar teilweise zerstörten, aber doch sicher erkennbaren Wappen der Deichsler und Zeuner trägt (Taf. 259/260 a, b, c). Diese Fragmente stimmen in allen stilistischen und technischen Einzelheiten mit dem eben besprochenen Teppich überein. Die starke Verwendung weißer Leinenfäden, die weißen Linien in den Architekturen, die weiß umgrenzten Gewandsäume kehren ebenso wieder wie die Typik der Köpfe, die Zeichnung der Augen, Nasen, Füße, Hände, Nägel und anderes mehr. Mit anderen Werken unserer Gruppe teilt dieser Teppich die Behandlung des Bodens und des Pflanzenwuchses — hier ist insbesondere an das Stück mit den Weiberlisten in St. Sebald (Taf. 254) zu erinnern — und der Baum mit den weißen Blattspitzen und den sichtbaren Wurzeln findet auf dem Sebaldusteppich derselben Kirche Analogien (Taf. 248/249). Die C-förmigen Ohren (Taf. 259/260 b) und die Blätterstabbordüre seien als wichtige Merkmale besonders angemerkt.

Ich möchte die Fragmente in Maihingen mit Teilen von zwei Bildteppichen identifizieren, die in dem schon herangezogenen Inventar in Stephan Schulers Saalbuch der Frauenkirche zu Nürnberg aus dem Jahre 1442 angeführt werden.<sup>8)</sup> Dort heißt es:

„Item zwen gut gewurckt tebuch mit unnsere frauen Leben, die man zu heiligen tagen in den Kor henckt, die hat geben an daz gotzhaus die Berchtold Deichslerin.“

<sup>1)</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. 47. — <sup>2)</sup> Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Taf. I. — <sup>3)</sup> Ibidem, Taf. 2. — <sup>4)</sup> Fr. Wilh. Hoffmann und and., Die Sebalduskirche in Nürnberg. Wien 1912, Abb. 74. — E. Redslob, Mitt. aus d. Germ. Nat.-Mus. 1907, S. 15. — <sup>5)</sup> Siebmacher, II. Bd., 162. — <sup>6)</sup> Siebmacher, II. Bd., 156. — <sup>7)</sup> Nürnberg, Kreisarchiv, Hallerbuch. — Würffel, Beschreibung der Dominikanerkirche S. 69, wo die Inschrift seines Epitaphs erwähnt ist. — Vgl. auch Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, S. 37. — <sup>8)</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. 47.

Da sich noch ein anderer Bildteppich in Maihingen mit einem in demselben Saalbuch genannten Teppich der Frauenkirche<sup>1)</sup> in Verbindung bringen läßt, so liegt es nahe, anzunehmen, daß von dem alten Teppichbesitz der Frauenkirche bei seiner Zerstreuung zwei Werke gemeinsam in die Sammlungen von Maihingen gelangt sind.

Da Berthold Deichsler 1419 starb, mit einer Zeunerin aber erst in zweiter Ehe vermählt war (seine erste Frau war eine Eyblingerin),<sup>2)</sup> so muß die Stiftung der beiden Teppiche in seine spätere Lebenszeit, also in die Jahre 1400 bis 1419 fallen, eine Datierung, die durch die besprochenen Stileigentümlichkeiten ebenso bestätigt wird wie durch die Entstehungszeit der Werke Nürnberger Malerei, mit denen die Teppiche durch Stilzusammenhänge verbunden sind.

Hier ist vor allem ein Altar heranzuziehen, der ebenfalls von Berthold Deichsler und seiner Gattin vermutlich für die Dominikaner- oder Predigerkirche zu Nürnberg gestiftet wurde. Die beiden auseinandergesägten Tafeln dieses Altarwerks, die die nämlichen Wappen tragen wie unsere Teppiche, werden im Berliner Kaiser-Friedrichs-Museum verwahrt<sup>3)</sup> und dem Nürnberger Maler Berthold Landauer zugeschrieben.<sup>4)</sup> Ihre Entstehung im zweiten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts hat Gebhardt mit beachtenswerten Gründen dargetan.<sup>5)</sup> Wenn auch die Werke der Malerei bei weitem feiner in der Durchbildung der Einzelheiten, in Zeichnung und Modellierung erscheinen als die nach einer gemalten Vorlage vermittels der noch unvollkommen beherrschten Wirktechnik in die textile Materie übertragenen Teppichbilder, so sind doch Analogien des Stils — insbesondere in der Bodenbehandlung und Faltengebung — nicht zu verkennen. Man vergleiche zum Beispiel die in regelmäßigen Wellen herabfallenden, am Boden sich weiter schlingelnden Faltenzüge des mit weißen Linien eingefassten Mantels der Madonna mit dem ähnlich angeordneten Faltenreichtum der Teppichfiguren. Noch ähnlicher in der Typik der Figuren scheint mir das dem Werk Meister Bertholds unmittelbar nahestehende Rymensnyder-Epitaph der Lorenzkirche.<sup>6)</sup> Verwandt ist der rundliche Kopftypus der Madonna mit dem wellig das Gesicht umrahmenden, mit einer Zickzackkrüschke eingefassten Kopftuch, wie es in der Nürnberger Kunst häufig wiederkehrt, verwandt der Typus des Johannes, dessen Schneckenlocken sich ähnlich beim Michael des Maihinger Teppichs finden. Für die nur fragmentarisch erhaltene, überaus seltene Szene der Bestattung der Maria endlich sei auf das Tafelbild mit derselben Darstellung im Germanischen Museum zu Nürnberg verwiesen,<sup>7)</sup> wo der Vorgang in ganz ähnlicher Komposition gegeben ist.<sup>8)</sup>

Läßt sich somit die enge Abhängigkeit der Nürnberger Bildwirkerkunst von der zeitgenössischen heimischen Malerei durch neue Beispiele belegen, so kann es nicht wundernehmen, daß dieselben fremden Stileinflüsse, die das Entwicklungsbild der Nürnberger Malerei bestimmten, auch auf die Bildteppiche gewirkt haben. Zu Beginn des XV. Jahrhunderts wurzelte die Nürnberger Malerei, wie wir schon früher betonten, am stärksten in den Traditionen der böhmischen Kunst, die, selbst ein Konglomerat aus fremdartigen Stilelementen, in der unmittelbar vorangehenden Epoche ganz Mitteleuropa in ihren Bannkreis gezogen hatte.

Wenn auch die zuletzt besprochenen Wirkteppiche diesen böhmischen Einfluß nur in dem allgemeinen Formenkanon zum Ausdruck bringen, — im einzelnen ließen sich beim Vergleich mit den Arbeiten der Meister von Hohenfurth und Wittingau und deren Schulwerken mancherlei Analogien finden (man vergleiche zum Beispiel die Himmelfahrt Christi [Taf. 259/260 b] mit derselben Darstellung in Hohenfurth)<sup>9)</sup> — so zeigt dagegen ein anderes Stück unserer Gruppe, das den eben besprochenen stilistisch unmittelbar anzugliedern ist, deutliche Zusammenhänge mit böhmischen Werken. Es ist ein Antependium mit der Anbetung der Könige, das aus der Lorenzkirche zu Nürnberg stammt und sich jetzt in der Sammlung Figdor zu Wien befindet (Taf. 261).

Die Familienähnlichkeit mit den früher besprochenen Arbeiten bestätigen viele Einzelheiten: die Bodenbehandlung und die Charakterisierung des Pflanzenwuchses — zu vergleichen sind hier die Marienteppiche zu Maihingen (Taf. 259/260 a, b, c) und das Rückklaken mit den Weiberlisten zu Nürnberg (Taf. 254), das Modestüm des jungen Königs in seiner Sonderform, die ebenfalls auf dem Stück mit den Weiberlisten wiederkehrt —, die Faltenbildung und die Schneckenlocken, die blattumwundenen Stäbe der Seitenbordüren und anderes mehr. Es sind dies Beziehungen, die auch die Datierung dieses Stückes in die Zeit zwischen 1400 bis 1420 stützen.

Die Zusammenhänge mit der böhmischen Malerei treten in Typik und Haltung des älteren stehenden Königs, der der analogen Figur des Marienteppichs (Taf. 259/260 a) nicht unähnlich ist, und in der Kopfbildung des jüngsten Königs ebenso zutage wie in der Figur der Madonna mit dem Kinde. Man vergleiche mit den zwei erstgenannten Figuren die beiden Landespatrone, die auf dem Altarwerk aus Dubeček im Prager Rudolfinum die rechte obere

1) Vgl. unten S. 182. — 2) Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 37. — 3) Hans Posse, Katalog der Gemälde des Kaiser-Friedrichs-Museums. Germanische Länder. Nr. 1207—1210. — 4) Henry Thode, Die Nürnberger Malerschule, S. 24 ff. — Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 21. — 5) Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 36 f. — 6) Redstob, Mitt. d. Germ. Nat.-Mus. 1907, S. 21. — Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 47. — 7) Henri Thode, Die Nürnberger Malerschule, Taf. 5. — 8) Zu vergleichen wäre auch die Reliefdarstellung der gleichen Szene im Tympanon des Nordportals der Sebalduskirche. — 9) Richard Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens, Taf. VIII.

Ecke füllen,<sup>1)</sup> und die Gruppe der Madonna und Kind mit den Gnadenbildern zu Goldenkron und Hohenfurth<sup>2)</sup> — insbesondere auf der Wiederholung im Rudolfinum zu Prag —, auf denen die Jungfrau auch in ganz ähnlicher Art den kleinen Körper mit beiden Händen umfängt.

\* \* \*

In loserem Zusammenhang mit der besprochenen Gruppe stehen zwei andere, ebenfalls noch im ersten Jahrhundertdrittel entstandene Werke, die auch durch die seltene und ungewöhnliche ikonographische Verbrämung bemerkenswert sind.

Das eine, ein Antependium mit dem Martyrium der heiligen Katharina, zu dessen Seiten je drei andere weibliche Märtyrerinnen mit eigenartigen, nur durch Hände symbolisierten Martyrien angeordnet sind (Taf. 262), gelangte kürzlich aus der Sammlung Clemens in München durch Schenkung an das Kölner Kunstgewerbe-Museum. Der Teppich trägt die Wappen der Nürnberger Familien Kreß (ein nach links gerichtetes Schwert auf Rot)<sup>3)</sup> und Waldstromer (zwei gekreuzte gelbe Gabeln auf Rot)<sup>4)</sup> und dürfte eine Stiftung des Konrad Kreß und seiner Gemahlin Walpurga Waldstromerin sein. Konrad Kreß zu Kraftshof und Mayach, innerer Rat zu Nürnberg, wurde 1418 Bürgermeister der Stadt und starb 1430. Er vermählte sich 1407 in zweiter Ehe mit Walpurga Waldstromerin, die 1433 starb. Für die Entstehungszeit des Teppichs ergeben diese genealogischen Notizen sichere Grenzdaten. Er muß zwischen 1407 und 1435 hergestellt worden sein. In diese Zeit weist sowohl das Kostüm der heiligen Katharina mit den hier unten aufspringenden Sackärmeln als auch die Art der Gewandmodellierung und Faltenbildung, bei der insbesondere die in regelmäßigen Faltenwellen herabhängenden Zipfel den auf andern Werken unserer Gruppe — man vergleiche den Geuder-Teppich (Taf. 257) und die Marienteppeiche (Taf. 259/260 a, b, c) — beobachteten Faltengebilden ähnlich sind. Auch die laubumwundenen Stäbe kehren als Seitenabschluß wieder.

In der Faltenbehandlung und Gewandschattierung ähnelt der Märtyrerinnenteppich einem zweiten künstlerisch bedeutenderen und technisch feinern Bildteppich, den ich, obzwar er durch keine beweisbare Werkstattbeziehung mit dem erstern verknüpft ist, doch in diesen Zusammenhang einfügen möchte. Es ist ein in zwei Teile zerschnittenes Antependium, das im Jahre 1893 mit der Sammlung Sax in Wien versteigert wurde. Das Mittelstück gelangte in das Stieglitz-Museum in Petersburg (Taf. 263), der linke Seitenflügel in die Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 264). Auf dem ersteren erscheint — eine seltene ikonographische Darstellung — die heilige Dreifaltigkeit zwischen den knienden Gestalten des Johannes und der Madonna, die Christi Hände küssen, und zwischen zwei Engeln, die das Kreuz und die Marterwerkzeuge tragen. Auf dem letztern der in seinem Bettschemel kniende jugendliche Stifter mit seinem Wappen.<sup>5)</sup>

Dieser Teppich, der durchaus eine Sonderstellung einnimmt und sich der bedingungslosen Einordnung in unsere Gruppe entzieht, bedeutet stilistisch den Übergang von den älteren Nürnberger Werken zu den Arbeiten der Jahrhundertmitte. Wenn auch zierlicher in den Proportionen, anmutiger in den Haltungsmotiven, feiner in der Durchbildung der Köpfe, Hände, Füße, steht er doch in der allgemeinen Typik wie in vielen Einzelheiten den besprochenen Werken nahe. Man vergleiche nur die Madonna mit den Madonnendarstellungen der Marienteppeiche (Taf. 259/260 a, b, c), die Haare des Johannes und des rechts stehenden Engels mit den von weißen Linien durchzogenen Schneckenlocken mit den Haaren des Michael auf dem Teppich zu Maihingen (Taf. 258), man vergleiche schließlich im allgemeinen die Faltenbehandlung, die Verwendung der weißen Leinenfäden und anderes mehr. Die Stilverknüpfung mit späteren Nürnberger Arbeiten, wie zum Beispiel mit zwei Teppichen im Münchner Nationalmuseum (Taf. 279, 280), werde ich bei Besprechung der letzteren zu erweisen versuchen.

#### DIE WERKSTATT IM KATHARINENKLOSTER.

Eine der wenigen sicheren Nachrichten über die in Nürnberg betriebene Bildwirkerzeugung stammt aus dem Jahre 1458.<sup>6)</sup> Damals bestand, wie wir dieser Quelle entnehmen, im Katharinenkloster eine Werkstatt, die ihre Erzeugnisse verkaufte, also vermutlich einen Betrieb in größerem Umfang entfaltete.

<sup>1)</sup> Ibidem, Taf. XXXVIII. — <sup>2)</sup> Ibidem, Taf. XV, und L. — <sup>3)</sup> Siebmacher, I. Bd., 205. — <sup>4)</sup> Siebmacher, II. Bd., 155. — <sup>5)</sup> Das Wappen (ein gekrönter, gelber, gelörter Leopard mit weißen Waffen auf blauem Feld, als Helmzier: der Leopard wachsend mit blauer Decke und Pfauenstutz) ist, wie mir Herzog Luitpold in Bayern freundlichst mitteilte, nach Kekule von Stradonitz das Stammwappen der Grafen von Schwarzburg. Es erscheint genau so auf dem Grabmal des deutschen Königs Günther von Schwarzburg (gest. 1349) zu Frankfurt a. M. — <sup>6)</sup> Vgl. oben S. 164.

Es erhebt sich nun die Frage: Besitzen wir einen Anhalt, um unter den erhaltenen Arbeiten der Nürnberger Schule solche aus der Werkstatt des Katharinenklosters festzustellen?

Im Germanischen Nationalmuseum und in den Kirchen St. Lorenz und St. Sebald werden Bildwerke verwahrt, die die Legende der heiligen Katharina zum Gegenstande haben. Die Mehrzahl zeigt in Stil und Technik deutliche Merkmale der Werkstattszusammengehörigkeit. Da einerseits die breit ausgespannene Gegenständlichkeit, mit der die in eine Fülle von Einzelszenen zerlegte Legende entrollt wird, die genrehafte Ausschmückung des überlieferten Stoffes und die Liebe, mit der Kindheit und Jugend der Heiligen geschildert werden, auf die Verherrlichung einer von Wirkern und Bestellern bevorzugten und verehrten Lokalheiligen deutet und andererseits die Entstehungszeit der ziemlich handwerklich ausgeführten Arbeiten nahe der Jahrhundertmitte liegt, also sich dem Zeitpunkt unserer Quelle nähert, so steht der Lokalisierung der Werkfragmente auf die Werkstatt des Katharinenklosters nichts im Wege.

Es handelt sich um sechs Fragmente mit zusammen 22 Szenen. Drei in der Sebaldskirche, die zu zwei Rückklappen gehörten (Taf. 265, 266/267 a, b), zwei in der Lorenzkirche (Taf. 268—271), die wohl einst ein Ganzes gebildet haben, und ein Stück mit der Grablegung der Heiligen im Germanischen Nationalmuseum (Taf. 272). Schon ein flüchtiger Vergleich läßt die stilistische und technische Zusammengehörigkeit der sechs Stücke erkennen. Es genügt, die Methode der Bildkompositionen, die Architekturen und Pflanzen, die Gesichtstypen und Faltenformen, die Trachten und Schmuckmotive, die Wirkstruktur und das verwendete Material und endlich das Kolorit zu vergleichen, bei dem das Vorherrschende kräftiger blauer und roter Töne für den Farbeindruck bestimmend ist, um die Werkstattgemeinschaft festzustellen. Die Vorzeichnungen scheinen von demselben Künstler entworfen; kleinere Differenzen in der Durchbildung weisen auf Verschiedenheit der wirkenden Hände. Das Inschriftband am oberen Rand, das die Darstellungen mit Erläuterungen in Nürnberger Mundart begleitet, ist anscheinend bei drei Fragmenten (Taf. 266/267, 272) verlorengegangen.

Verbindungsfäden mit den älteren Nürnberger Arbeiten sind auch hier vorhanden. Ja, die Katharinentepiche scheinen sich mir als eine unmittelbare Fortbildung des Stils der Marienepiche darzustellen (Taf. 259/260 a, b, c). Mit diesen haben die Gesichtstypen Verwandtschaft, die großen Augen, die Bildung der Bärte, die Schattierung der Falten, die Art des Pflanzenwuchses, der auf den Katharinentepichen naturalistischer individualisiert und feiner durchgebildet ist.

Auch hier sind wie auf den Marienepichen und ihren Stilverwandten, dem Geuder-Teppich (Taf. 257) und der Dreifaltigkeit in Mailingen (Taf. 258), die Augenbrauen mit den innern Augenwinkeln durch eine Bogenlinie verbunden, eine Eigentümlichkeit, die auf eine Lokaltradition der Wirkgewohnheiten schließen läßt. Endlich kehrt die Charakterisierung der Bäume, vereinzelt mit sichtbarer Wurzel (Taf. 268), und die blattumwundene Stabbordüre (Taf. 266, 267 b, 268, 270/271) wie auf den älteren Werken auch hier wieder.

Weist schon die vorgeschrittenere Landschaftsdarstellung, der größere Naturalismus des Beiwerks, die wachsende Erzählerfreude auf eine höhere Entwicklungsstufe, auf eine Entstehung nicht weit vor der Jahrhundertmitte, so gewinnen wir durch die Zeittrachten auch historische Anhaltspunkte für eine Datierung in die vierziger Jahre. Insbesondere das Frauenkostüm, wie es die heilige Katharina auf der Mehrzahl der Darstellungen trägt, mit den aus dem seitlich geschlitzten und verbräunten, hochgeschlossenen Obergewand hervortretenden Puffärmeln, eine Modeform, die auch im Männerkostüm Analogien findet, ist für diese Zeit charakteristisch. Als Zeugnis seines Vorkommens in jener Epoche in derselben Gegend sei auf die Planetendarstellungen aus dem Kalendarium zu Kassel verwiesen, einer Handschrift, die 1445 datiert ist und deren Zugehörigkeit zur Nürnberger Kunst ich an anderer Stelle darzutun versuchen will.

Als Beispiel für die gleichlaufende Entwicklung der Bildwerckerkunst und Malerei in Nürnberg sind die 1437 entstandenen Tafeln des Deokarus-Schreins in der Lorenzkirche anzuführen,<sup>1)</sup> die sich in Bildaufbau und Raum-

<sup>1)</sup> Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, Taf. VIII.



Abb. 84. Tafelbild mit Vermählung der heiligen Katharina. Schweiz, Privatbesitz.

empfinden, in der Typik und Haltung der Figuren sowie in der Art ihrer Staffellung als Werke derselben Stilstufe erweisen. Auch auf ein Bildchen mit der Verlobung der heiligen Katharina in Schweizer Privatbesitz (Abb. 84) sei verwiesen,<sup>1)</sup> das mit der analogen Darstellung auf den Teppichen (Taf. 266/267 a) die größte Verwandtschaft zeigt.

Den Katharinenteppichen möchte ich mehrere andere Nürnberger Bildwirkereien anreihen, die in engerem oder in loserem Stilverband mit ihnen stehen.

An erster Stelle ein Fragment mit den Heiligen Heinrich, Kunigunde, Dorothea, Agnes und drei heiligen Dominikanern in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Taf. 273). Die Identität des Stils und der Technik ist so augenfällig, daß an der Entstehung dieses Stückes in der Werkstatt der Katharinenteppiche kein Zweifel bestehen kann.

Derselben Werkstatt schreibe ich ferner einen nur wenig jüngeren Teppich zu, der, nach dem Entwurf eines bedeutenderen und vorgeschrittenen Künstlers hergestellt, den Höhepunkt des besprochenen Stiles bedeutet. Es ist einer der beiden Teppiche mit der Legende der heiligen Walpurga in der Öttingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen (Taf. 274—276).

Der Donator, Bischof Johannes von Eych, ist an der Grabstätte der Heiligen links unten neben seinem Wappen kniend dargestellt. Da er in den Jahren 1445 bis 1464 Bischof in Eichstädt war,<sup>2)</sup> ist die Entstehungszeit des Teppichs in sichere historische Daten eingespannt. Der stilistische Befund spricht für die zweite Hälfte dieses Zeitraumes.

Nicht nur in Kolorit und Material stimmt der Walpurgateppich mit den Katharinenteppichen überein. Man vergleiche nur die Figur der Katharina mit jener der Königin von England auf dem Eichstädter Teppich, die Identität des oberhalb der Ärmel geschlitzten, weiß bordierten, schleppenden Obergewandes, die Ähnlichkeit der Faltenbildung, der von der Taille aufwärts strahlenförmig verlaufenden Faltenzüge oder die Flora hier und dort. Alle Pflanzengattungen stimmen überein: die Distelstauden, die sternförmigen Blüten, die halbkreisförmigen, weiß gesäumten, eng gezahnten Blätter, die in Büscheln beisammenstehen. Auch seltenere Blumen, wie die weiße Margaritenart, die neben dem Schiff auf dem Walpurgateppich rechts oben und rückwärts erscheint (Taf. 274—276), findet sich in ganz identischer Form auf den Katharinenteppichen, zum Beispiel auf der Darstellung des Martyriums der Heiligen neben dem Rad links (Taf. 269). Endlich sind auch hier wie auf den Katharinenteppichen die Blätter der Laubstabbordüren sowohl durch die Form wie durch eingefügte Früchte deutlich als Eichenblätter individualisiert.

Trotz dieser unbestreitbaren Übereinstimmungen, die durchaus auf eine Werkstattgemeinschaft deuten, repräsentiert der Walpurgateppich eine höhere Entwicklungsstufe. Hier verbindet sich mit den naturalistischen Bestrebungen eine neue, freiere Raumauffassung. Kühne perspektivische Verkürzungen, Einblicke in kräftig sich vertiefende Innenräume, in der Ferne verschwimmende Landschaftsveduten mit hinter Hügeln auftauchenden, scharf umrissenen Städtebildern sind Zeugnisse einer überraschenden Weiterentwicklung. Für die besonders vorgeschrittene Darstellung der anschließenden Räume auf der Begräbnisstätte der Heiligen sei als Analogon aus der Nürnberger Malerei auf das 1438 entstandene Imhof-Volkamer Epithaph in St. Sebald verwiesen, auf dem wir im Hintergrund der heiligen Nacht Joseph in einem sich vertiefenden Küchenraum hantieren sehen.<sup>3)</sup>

\* \* \*

Die Zugehörigkeit des Teppichs mit dem Jüngsten Gericht im Germanischen Nationalmuseum (Taf. 277) zu der Gruppe der Katharinenteppiche ist auf den ersten Blick weniger überzeugend. Hier wird das Auge durch den großen Qualitätsunterschied irreführt. Es handelt sich um ein Werk, das durch die Ausdruckskraft seiner wuchtigen Komposition, durch die Feinheit seiner zeichnerischen Durchbildung, durch die hohe Qualität seiner technischen Struktur — das Werk ist auf Vorder- und Rückseite völlig gleich, so daß es jahrzehntelang mit der Rückseite als Schauseite ausgestellt war, ohne daß man es merkte — und durch seine dank dieses Irrtums in ganzer ursprünglicher Frische erhaltene Farbenleuchtkraft den Katharinenteppichen weit überlegen, zu den hervorragendsten Erzeugnissen der Nürnberger Bildwirkkunst überhaupt gehört.

Schon das für jene Zeit in Deutschland ungewöhnliche Hochformat — 2 Meter 47 Zentimeter hoch, 1 Meter 40 Zentimeter breit — läßt auf eine seltene Vertrautheit mit den technischen Hilfsmitteln schließen, auf die Verwendung größerer Stühle, ja vielleicht auf die ersten Einflußspuren frankoflämischer Wirkgepflogenheiten. Auf solche weist auch die hier zum erstenmal auf drei Seiten des Bildfeldes angebrachte Bordüre, die allerdings von der in der Nürnberger Wirkkunst gebräuchlichen Form des laubumwundenen Stabes nicht abweicht.

Ungeachtet seiner höheren künstlerischen Eigenart führen direkte Stilbeziehungen vom Jüngsten Gericht zu den Katharinenteppichen. Wir verfolgen sie am besten beim Vergleich mit der Grablegung der Heiligen auf dem

<sup>1)</sup> W. Wartmann, Tafelbilder des XV. und XVI. Jahrh., S. 4, Abb. 1. — <sup>2)</sup> Vgl. Eichstädt's Kunst von F. X. Herb, F. Mader, J. Schlecht und and. München 1901. — Jul. Sax, Versuch einer Geschichte des Hochstifts und der Stadt Eichstädt. Nürnberg 1858, S. 152 ff. — <sup>3)</sup> Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 84 ff.



Fragment der Lorenzkirche (Taf. 272). Die Verwandtschaft der schwebenden Engel mit den die Marterwerkzeuge tragenden auf dem Jüngsten Gericht, die Ähnlichkeit ihres Gesichtsausdruckes, der Haare, Haltung, Gewänder, Flügel, der ganzen Silhouetten, ferner die plastische Bildung der Faltenzüge, die Zeichnung der Nasen, die großen Augäpfel, das Dominieren roter und blauer Töne im Kolorit bezeugen den Zusammenhang.

Der Teppich trägt die Wappen der Nürnberger Familien Volkamer (geteilt, oben rotes Rad auf Weiß, unten weiße Lilie auf Gelb)<sup>1)</sup> und Schürstab (zwei gekreuzte schwarze Fackeln auf Weiß).<sup>2)</sup> Das männliche Wappen ist immer zur linken Hand angebracht. Nun fanden im XV. Jahrhundert zwei Allianzen zwischen männlichen Mitgliedern der Familie Volkamer und weiblichen der Familie Schürstab statt. Gottlieb Volkamer (Rat 1454, Zinsmeister 1468), der 1475 starb, heiratete 1451 in zweiter Ehe Margarete Schürstabin.<sup>3)</sup> Und Berthold Volkamer (geboren 1397, Rat 1433, Bürgermeister 1444), der 1492 starb und in St. Sebald begraben liegt, vermählte sich 1429 in zweiter Ehe mit Barbara Schürstabin.<sup>4)</sup>

Da ich nicht zu entscheiden wage, welches dieser Ehepaare als Stifter des Teppichs in Betracht kommt, ist eine Begrenzung seiner Entstehungszeit durch die Wappen nicht möglich. Der Stil und die Beziehungen zu andern Nürnberger Arbeiten befürworten jedoch die Datierung um die Mitte des XV. Jahrhunderts.<sup>5)</sup>

Dem Jüngsten Gericht steht ein Fragment mit der Auferstehung Christi (Taf. 278) unmittelbar nahe, das aus der Sammlung Kuppelmayr in die Sammlung Forrer zu Straßburg gekommen ist. Erhalten ist nur die eindrucksvolle Gestalt des aus dem Sarkophag steigenden Heilands, ein unvollständiger Engel, Hand und Haare eines Jüngers. Aber auch diese Reste zeigen deutliche Zusammenhänge mit den eben besprochenen Arbeiten. Man vergleiche den Auferstandenen mit dem Heiland des Jüngsten Gerichts. Ähnlich ist die Bildung des Bartes oder der weit offenen Augen mit den großen Augäpfeln, ähnlich die Zeichnung der Nase, der Füße, der im Handgelenk scharf abgegrenzten Hände. Auch der Engel ist ein naher Stilverwandter seiner Genossen auf der Grablegung der heiligen Katharina (Taf. 272) und auf dem Jüngsten Gericht (Taf. 277).

Zwei andere Werke, die ich diesem Kreis einfügen möchte, befinden sich im Bayerischen Nationalmuseum zu München. Auf dem einen ist die Vermählung der heiligen Katharina (Taf. 279), auf dem andern Abendmahl und Fußwaschung (Taf. 280) dargestellt. Das erstgenannte Stück trägt links oben das Wappen der Pirkheimer (gelber Baum auf Rot),<sup>6)</sup> das zweite zur Rechten das Wappen der Pfinzig (gelb über schwarz quergeteilt).<sup>7)</sup> Trotz der Formverschiedenheit steht ihre unmittelbare Zusammengehörigkeit außer Zweifel. Daß die Stifterwappen eine Allianz darstellen, ist freilich nicht zu erweisen.<sup>8)</sup>

Die beiden Stücke hängen noch eng mit älteren Arbeiten zusammen. Dies lehrt am besten der Vergleich mit der Petersburger Dreifaltigkeit (Taf. 263). Der zweite Apostel zur Rechten Christi auf dem Abendmahl (Taf. 280) zeigt die größte Verwandtschaft mit dem Gottvater der Dreifaltigkeit. Und der Engel rechts wie der kniende Johannes auf dieser ähneln in Ausdruck und Typus den Johannesdarstellungen in München. Auch die Haar- und Bartbehandlung, die vielfach durch parallele, weiße Linien etwas stilisiertes erhält, zeigt Analogien. Neben diese Zusammenhänge treten deutliche Beziehungen zu der Gruppe der Katharinenteppiche. Hier sind die Darstellungen der Heiligen selbst mit den zwei Frauengestalten des Münchner Teppichs zu vergleichen. Welche Ähnlichkeit in der ganzen Kopfform, in der Zeichnung der Augen und des Mundes, in der Art, wie die lang herabwallenden Haare, an den Schläfen das halbe Ohr freilassend, nach rückwärts gestrichen sind. Auch allgemeine Merkmale der ganzen Gruppe kehren wieder, wie die großen Augäpfel, die zeichnerische Behandlung der Haare und Bärte, die plastische Faltenmodellierung. Endlich bildet die charakteristische Nürnberger Blätterstabbordüre auch hier auf einem der Stücke (Taf. 279) die seitliche Begrenzung.

\* \* \*

Nahe verwandt mit der Madonna des Münchner Teppichs ist eine Darstellung auf einem Behang, der die Chorwand der Dorfkirche zu Kalchreuth schmückt (Taf. 281a). Hier erscheinen Madonna und Kind in der Glorie vor einem mit stilisierten Wolkenbändern und Sternen ausgefüllten und von Laubstabbordüren begrenzten Hintergrund. Das Kind stimmt in Kopftypus und Haltung fast völlig mit der Münchner Darstellung überein (Taf. 279). Die Madonna zeigt die für die Gruppe der Katharinenteppiche charakteristische Gesichtsform, Haartracht und Gewandmodellierung.

1) Siebmacher, I. Bd., 205. — 2) Siebmacher, I. Bd., 206. — 3) Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. DXXX. Margarete Schürstabin ging nach dem Tod ihres Mannes ins Kloster. — 4) Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. DXXXII. — 5) Eine auch im Stil ähnliche Komposition findet sich schon um 1400 in der Schloßkapelle der Kaiserpfalz zu Forchheim. Vgl. Fritz Burger, Herm. Schmitz und Ignaz Beth, Die Deutsche Malerei. Handbuch der Kunstwissenschaft, II. Bd., S. 278, Abb. 342. — 6) Siebmacher, Bd. II, 158. — 7) Siebmacher, Bd. I, 205. — 8) Es käme gegebenenfalls nur die Ehe Friedrich Pirkheimers, der 1435 starb, mit Barbara Pfinzig in Frage. Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister, CCCCIV.

Das blau und rot abgeschattete, mit weißem Rand aus Leinenfäden versehene und mit gelben Sternen durchsetzte Wolkenband gehört in der Bildung, wie es hier erscheint, zum individuellen Formenbestand der Nürnberger Bildwirkkunst.

Wir finden dasselbe Wolkenband auf dem Teppich mit dem Jüngsten Gericht (Taf. 277) und auf den Bordüren des Ölbergteppichs (Taf. 243). Ja, es scheint in Nürnberg vielfach als alleiniger Schmuck für Wirkteppiche und Altartücher gedient zu haben. Dies bezeugt sowohl ein Fragment, das sich in der Stoffsammlung des Berliner Schloßmuseums befindet (Taf. 281 b), als auch die gemalte Darstellung eines als Wirkerei erkennbaren Wolken-teppichs, der auf dem bereits mehrfach erwähnten Bilderzyklus in der Bamberger Altertümersammlung<sup>1)</sup> in ganz derselben Form und Farbgebung als Bodenbelag vor dem Altar (Abb. 37), auf dem Hochaltarbild mit der Gregorsmesse in Heilsbrunn als Buchpultdeckchen verwendet erscheint. Auch in Nürnberger Inventaren werden ähnliche Werke beschrieben. So heißt es im Inventar der Frauenkirche von 1442: „Item 2 gewürckte pulpat tucher mit gewulken mit der Imhoff schillt.“ Und an anderer Stelle: „Item ein Altartuch mit gewülken mit sant Barbara pilde mit ebner und Rieter schilde.“<sup>2)</sup> Das letztere Stück haben wir uns vermutlich als ein in der Komposition dem Teppich in Kalchreuth ähnliches Stück vorzustellen.

\* \* \*

Einige Werke möchte ich, als dem beschriebenen Stilkreis nahestehend, aber nicht unmittelbar zu derselben Gruppe gehörend, hier einfügen.

So drei Fragmente mit weltlichen Darstellungen. Das erste im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, das höfische Geselligkeit im Freien vorführt (Taf. 282), hängt noch eng mit der Gruppe der Katharinenteppiche zusammen. Die Bildung der Bäume und die Art, wie sie, auf neutralem Grund nebeneinander gereiht, das Bildfeld im Hintergrund begrenzen, kehrt ganz ähnlich auf der Grablegung der Heiligen wieder (Taf. 272). Auch andere Eigentümlichkeiten, wie die lineare Faltenzeichnung, die weißen Kleiderbesätze, die Formen des Pflanzenwuchses, finden auf den Katharinenteppichen Analogien.

In loserer Beziehung zu den letzteren stehen zwei andere zusammengehörige, unvollständige Streifen im Bayerischen Nationalmuseum zu München. Auf dem einen erscheint neben Resten einer Hirschjagd die Jagd auf das Einhorn, das ein bärtiger Wildmann in den Schoß der Jungfrau treibt (Taf. 283 a), auf dem andern eine höfische Gesellschaft am Brunnen und beim Fischfang (Taf. 283 b).<sup>3)</sup> Der Jüngling, der rechts neben dem Brunnen ein Gefäß an den wasserspeienden Löwenkopf hält, kehrt ganz ähnlich auf dem ersterwähnten Fragment in Nürnberg wieder (Taf. 282). Die schlichte Faltenbehandlung, die Charakterisierung des Baumschlags, die Laubstabbordüre, die ganze Bildgestaltung und die Kostümformen bringen auch diese Werke in den Umkreis der besprochenen Gruppe. Die eingestreuten Genreszenen am unteren Rand scheinen auf den Einfluß oberrheinischer Wirkereien zu deuten.

Anzuschließen ist ferner ein Teppich mit zwei Bildern aus der Legende des heiligen Kreuzes in St. Sebald zu Nürnberg (Taf. 284). Von stilisiertem Rankengrund heben sich hier die figurenreichen, mit anschaulicher Lebendigkeit und Gruppenverteilung komponierten Szenen ab. Die Typen und die Faltengebung lassen Beziehungen zur Gruppe der Katharinenteppiche erkennen. Auch die Bodenbehandlung zeigt nahe Verwandtschaft. Abweichend ist dagegen die Hintergrundfüllung und die Form der höfischen, teilweise reich gemusterten Gewänder. In der künstlerischen Gesamtwirkung wie in der Durchbildung der Einzelheiten scheint mir dieses Werk weit mehr Ausdruck einer individuellen Künstlerpersönlichkeit als die handwerksmäßigen Erfindungen der Katharinenteppiche.

Das Stück trägt die Wappen der Nürnberger Geschlechter Rummel (zwei schwarze, gegenständige Hähne mit rotem Kamm auf Gelb)<sup>4)</sup> und Haller (gestürzte, schrägrechte, weiße Eckspitze mit schwarzer Füllung in Rot).<sup>5)</sup> Im XV. Jahrhundert fanden, soweit uns überliefert, drei Allianzen zwischen männlichen Mitgliedern der Familien Rummel und weiblichen der Familie Haller statt.<sup>6)</sup>

Hans Rummel von Zant war in erster Ehe mit Gerhauß Hallerin verheiratet, die schon 1422 starb, während ihr Mann, der sich wieder verheiratete, bis 1434 lebte. Franz Rummel von Zant, Ritter, vermählte sich 1421 mit Agnes Hallerin und starb 1460. Und Leonhard Rummel heiratete 1438 Katharina Hallerin.

Stil, Komposition und Trachten weisen die Entstehung des Teppichs in die Jahre zwischen 1440 bis 1450, also in die Zeit der Katharinenteppiche. Dadurch scheidet die erste Allianz als zu früh aus. Welches der beiden bleibenden Paare Stifter unseres Teppichs war, ist vorläufig nicht zu bestimmen.<sup>7)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 76 und 167. — <sup>2)</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. 47. — <sup>3)</sup> Das hier befindliche Wappen konnte leider nicht mit Sicherheit bestimmt werden. — <sup>4)</sup> Siebmacher, Bd. 1, 206. — <sup>5)</sup> Siebmacher, Bd. 1, 205. — <sup>6)</sup> Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. XCVI, XCVII, XCVIII a. — <sup>7)</sup> Von Agnes Hallerin berichtet Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. XCVI, daß sie als einziges Kind reicher Eltern ein großes Vermögen erbt. Vielleicht ist dies ein Hinweis darauf, daß sie als Stifterin in Betracht kommt.

Ein anderes Werk, das ich hier anreihen möchte, ist ein Rücklaken mit mehreren Darstellungen in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Taf. 285). Im Mittelpunkt erscheint Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, links davon die Martyrien der Heiligen Stefanus und Laurentius, rechts die Heiligen Heinrich, Kunigunde, Balderamus und Leonhard.<sup>1)</sup> Das Stück erweist sich beim Vergleich als deutliche Weiterbildung des Stils der Katharinenteppeiche. Die unteretzten, plump bäuerischen Gestalten, die plastisch empfundenen Gewänder, die derben, rundlichen Typen mit den großen Augäpfeln, unförmigen Ohren und streifigen Haaren, die Bildung der Hände und Füße, all diese Einzelheiten kehren in ganz ähnlicher Form hier wieder. Nur in der Bedeutung und Individualisierung des Pflanzenwuchses, in der karikierten Weiterbildung der Henkertypen, in der fortschreitenden naturalistischen Tendenz geht dieses Werk über die besprochenen Arbeiten hinaus. So bildet es Etappe und Brücke zu den folgenden Gruppen, die den Höhepunkt der fränkischen Bildwirkkunst einleiten.

#### FORTBILDUNG DES STILS DER KATHARINENTEPPICHE.

In Stilzusammenhang mit den besprochenen Arbeiten, obschon kompositionell von ihnen völlig verschieden, ist eine kleine, ebenfalls um die Jahrhundertmitte entstandene Gruppe von Nürnberger Wirkstücken, die eine in Franken seltene Type von Bildwirkereien repräsentieren. Es handelt sich um Werke, die ähnlich den rheinischen Wirkereien auf gewirktem Stoffmustergrund einzelne oder mehrere Heiligengestalten tragen, die in ihrer flächenhaften Isoliertheit, in ihrer Losgelöstheit von der Umwelt dem Bildteppich ein Feld dekorativer und monumentaler Wirkungsmöglichkeiten eröffnen.

Ein Fragment dieser Art mit Christus als Schmerzensmann und vier heiligen Nothelfern, Blasius, Erasmus, Achatius und Georg, bewahrt das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (Taf. 286). Auf dunkelrotbraunem Granatapfelgrund sind die fünf Gestalten beziehungslos, rein repräsentativ nebeneinander gesetzt. In ihrer stilistischen Durchbildung schließen sie sich den Arbeiten des Katharinenklosters an. Man vergleiche zum Beispiel den heiligen Blasius mit dem heiligen Bischof zu äußerst links auf dem letztbesprochenen Rücklaken in St. Lorenz (Taf. 285). Man vergleiche die Handhaltung der Heiligen Blasius und Achatius mit dem übergroßen, ausgestreckten, etwas herabgebogenen Zeigefinger mit dem mehrfach wiederkehrenden, gleich schematischen Gestus auf dem erwähnten Stück und anderes mehr.

In ihrem psychischen und geistigen Ausdruck, in ihrer lässigen Haltung und dabei doch massiven Bildung, den sanftmütigen Gesichtern, den großen Augen finden diese Gestalten Analogien in der zeitgenössischen Nürnberger Tafelmalerei. Ich nenne das Hauptwerk aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, den Tucher-Altar in der Frauenkirche. Man vergleiche die Figuren des heiligen Augustin und des heiligen Veit,<sup>2)</sup> die als Ausdruck eines gleichgerichteten Stilwillens zu erkennen sind.

In denselben Kreis gehören zwei andere Wirkbilder im Germanischen Nationalmuseum, die aus der Heiligen-Geist-Kirche zu Nürnberg stammen. Auf dem einen ist Christus als Schmerzensmann (Taf. 287), auf dem andern die heilige Anna selbdritt (Taf. 288) auf rot gemustertem Granatapfelgrund dargestellt. Die nahe Verwandtschaft mit dem eben besprochenen Werk bezeugt der Vergleich der Christusgestalt hier und dort, die Ähnlichkeit seiner Haltung, Körperbildung, Gesichtszüge und Haarbehandlung.

Ein viertes Werk der gleichen Art befindet sich in fränkischem Privatbesitz. Hier sind auf ähnlichem Granatapfelstoffmuster die Heiligen Pankratius und Gotthardus dargestellt (Taf. 289a). Die Nürnberger Herkunft wird hier überdies durch die Wappen der Nürnberger Familien Haller<sup>3)</sup> und Prünsterer (weißer Zickzackbalken in schwarz und rot gespaltenem Schild)<sup>4)</sup> bestätigt.

Andreas Haller (gestorben 1447) vermählte sich in dritter Ehe 1426 mit Margarethe Prünsterin, die 1434 starb.<sup>5)</sup> Martin Haller (gestorben 1468) heiratete 1425 Barbara Prünsterin.<sup>6)</sup> Da der Stil und die Tracht des Werkes seine Entstehung kurz nach der Jahrhundertmitte wahrscheinlich machen, können mit Hinblick darauf, daß Margarethe Prünsterin schon 1434 starb und Andreas Haller schon 1435 eine vierte Ehe einging, die Stifter des Werkes nur Martin Haller und Barbara Prünsterin gewesen sein.

Schließlich sei in diesem Zusammenhang auch auf den in der Qualität geringeren Wirkstreifen im Bayerischen Nationalmuseum (Taf. 289b) verwiesen, der auf ähnlichem Granatapfelgrund Darstellungen des Christkinds, des

<sup>1)</sup> Die Lorenzkirche gehörte zur Diözese Bamberg, wodurch es sich erklärt, warum die Bamberger Patrone hier ein zweites Mal auf einem Teppich erscheinen. In der Tafelmalerei sei für dieselbe Darstellung auf das Ehenheim-Epitaph verwiesen. Vgl. Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 100. — <sup>2)</sup> Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, Taf. XIX und XXIV. — <sup>3)</sup> Siebmacher, Bd. 1, 205. — <sup>4)</sup> Siebmacher, Bd. 2, 158. — <sup>5)</sup> Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. XCVIII A. — <sup>6)</sup> Ibidem, Tab. CIII A.

kleinen Johannes, musizierender Engel, der heiligen Taube mit Spruchband und der Heiligen Ursula und Agnes trägt und wohl derselben Gruppe zuzuweisen ist.

\* \* \*

Eine andere Gruppe von Arbeiten, in denen ebenfalls die Fortbildung des Stils der Katharinenteppe zu erkennen ist, führt uns schon weiter in die Entwicklung des dritten Jahrhundertviertels hinein.

Das früheste Stück dieser Gruppe ist ein Rücklaken mit der Geschichte Josefs in der Öttingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen (Taf. 290). In kontinuierlicher Darstellung, in primitiven, figurenreichen, gedrängten Kompositionen, die in enge Vordergrundsichten gebannt sind, wird die Erzählung vorgeführt. Nur die Versuche naturalistischer Landschaft, die Zeittrachten und die Zusammenhänge mit zeitlich gesicherten Werken verweisen den Josefsteppich in den Beginn des dritten Jahrhundertviertels.

Am linken Rande ist der typische Nürnberger Laubstab erhalten mit Eichenblättern und Früchten. In seiner Mitte erscheinen Reste von zwei Wappen, deren oberes sich als das Wappen der Nürnberger Familie Schopper von Schoppershof (drei schwarze Kettenglieder auf weißem Balken in Rot) feststellen ließ.<sup>1)</sup> Die Bilder sind von erklärenden Beischriften in fränkischer Mundart begleitet wie auf den Katharinentepichen. Und wie auf diesen und ihren Stilverwandten ist die Flora des Bodens differenziert. Es sind dieselben Formen von Distelstauden, Blätterbüscheln und Blüten dargestellt, derselbe reiche, von weißen Lichtern belebte Pflanzenwuchs, dieselben kreisförmigen, gezahnten und ungezahnten, dieselben gegenständigen und lanzettförmigen Blätter, dieselben Winden und Sternblumen. Auch die plumpen und unteretzten Gestalten mit den großen Köpfen, die schematischen Redegesten, die primitive Staffelung der Figuren kehrt hier wieder. Man vergleiche nur die Komposition des Mahles hier (Taf. 290) mit dem Abendmahl auf dem Teppich in München (Taf. 280). Auf beiden sind aus einem unklaren und rückständigen Verdeutlichungsbedürfnis des Entwerfers die dem Beschauer den Rücken kehrenden Figuren in unnatürlicher Weise ins Profil oder Dreiviertelprofil gedreht.

Mit dem Josefsteppich ist ein etwas später entstandenes Antependium mit Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung des Kindes, das ebenfalls in Maihingen verwahrt wird (Taf. 291/292), in Beziehung zu setzen. Hier ist der Pflanzenwuchs zu vergleichen, die Bäume mit ihren welligen Stämmen und großen Blättern, die Kennzeichnung der Hügellandschaft, der Herden, des Hundes, der Ausdruck der Köpfe, die Zeichnung der Gesichter und Hände, die Bildung der Haare und das Kolorit.

Das Antependium trägt die Wappen der Nürnberger Familien Behaim (rechter roter Schrägfluß in weiß und rot gespaltenem Schild)<sup>2)</sup> und Schopper<sup>3)</sup> und ist ohne Zweifel eine Stiftung Martin I. Behaims, der von 1437 bis 1474 lebte und mit Agnes Schopperin vermählt war.<sup>4)</sup> Der Teppich dürfte somit frühestens nach 1460, vermutlich vor 1474 entstanden sein. Für seine genauere Datierung gewinnen wir durch das bereits mehrfach erwähnte Inventar der Frauenkirche einen Anhalt.

Ich habe früher versucht, die Marien-teppiche in Maihingen, Stiftungen der Berthold Deichslerin, mit einer Notiz des in Rede stehenden Inventars zu identifizieren.<sup>5)</sup> Nun scheint sich mir eine spätere Eintragung desselben Verzeichnisses auf den eben besprochenen Teppich, der sich durch den dargestellten Stoff als Stiftung für die Marien- oder Frauenkirche ebenfalls geeignet erweist, zu beziehen. Die Eintragung lautet: „Item Mertein beheim hat geben dem Gotzhaus ein gewurockts altartuch mit peheim und schopper schillten, die sammatleisten mit gefrens zalt die kirchen. 1465.“<sup>6)</sup>

Auch dieses Werk steht in engem Konnex mit der Nürnberger Tafelmalerei. Ich möchte das wohl beträchtlich früher entstandene, aber dennoch im Stil sehr ähnliche Epitaph der Walpurg Prünsterin im Germanischen Nationalmuseum, das sich früher ebenfalls in der Frauenkirche befand, zum Vergleiche heranziehen (Abb. 85). Insbesondere der Typus der Madonna zeigt hier die größte Verwandtschaft.

\* \* \*

Eine spätere Entwicklungsstufe derselben Gruppe vertritt ein Antependium, das aus Nürnberg stammt, sich aber gegenwärtig in englischem Privatbesitz befindet (Taf. 293). Dargestellt ist in breitem Mittelfeld die Anbetung der Könige, in den schmalen Seitenfeldern die Heiligen Erasmus und Dorothea. Am untern Rand der Darstellung —

<sup>1)</sup> Das zweite Wappen, ein steigender schwarzer Panther (oder Drache?) auf Weiß, ist ein Teil des Wappens der Nürnberger Familie Muffel. Eine Allianz konnte ich jedoch nicht feststellen. — <sup>2)</sup> Siebmacher, I. Bd., 206. — <sup>3)</sup> Siebmacher, II. Bd., 157. — <sup>4)</sup> Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. V. — <sup>5)</sup> Vgl. oben, S. 174. — <sup>6)</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. 47.

auch dies eine Annexion aus der Tafelmalerei — erscheint betend, von Wappen begleitet, die vielgliedrige Familie des Stifters Erasmus Schürstab,<sup>1)</sup> der zu Füßen seines Namenspatrons kniet und seine beiden Gemahlinnen Dorothea Hallerin<sup>2)</sup> — auch sie zu Füßen der heiligen Dorothea — und Ursula Pfnzig,<sup>3)</sup> dazwischen die Schar der Kinder, sieben Söhne und sieben Töchter.

Da Dorothea Haller 1471 aus dem Leben schied,<sup>4)</sup> die neue Ehe also kaum vor 1472 geschlossen worden sein dürfte, Erasmus Schürstab aber schon 1474 und seine zweite Gemahlin Ursula Pfnzig 1480 gestorben waren,<sup>5)</sup> ergibt sich für die Herstellung des Teppichs der kurze Zeitraum von 1472 bis 1480.

Trotz dieser späteren Entstehung ist der Stilzusammenhang mit den älteren Teppichen in Maihingen unverkennbar. Der Kopf des jugendlichen Königs zum Beispiel erscheint in Ausdruck und Zeichnung, in der wellig begrenzten, lockigen Haarkontur den Köpfen des Josefsteppichs (Taf. 290) oder dem Verkündigungengel des Antependiums (Taf. 291/292) durchaus verwandt. Aber auch der Typus der Madonna, die Pflanzen des Bodens, die Bildung der Bäume bestätigen die Beziehungen.

\* \* \*

Zum Schlusse seien der besprochenen Gruppe zwei Textilmalereien angefügt, die wohl im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden, viel roher und rückständiger in der Zeichnung und Detaildurchbildung sind als die Stücke in Maihingen und England. Es sind zwei nahezu quadratische, ganz bildmäßig komponierte Werke mit Darstellungen der Kreuzigung und Grablegung, die als Eigentum der geistlichen Sodalität in der Jakobskirche zu Bamberg verwahrt werden (Taf. 294 a, b).

Trotz der archaischen Faltenbildung, insbesondere am Gewand des Johannes auf der Kreuzigung, trotz starker Verzeichnung der Gliedmaßen — man beachte die Beine des Heilands am Kreuz — weist die vorgeschrittene Komposition der Grablegung, der Ausdruck der Köpfe, der Versuch einer Durchbildung der Muskulatur am Körper Christi auf die Entstehung im dritten Jahrhundertviertel.

Zur Überprüfung der Stilbeziehungen zu den vorangehenden Teppichen genügt es, die Typen der Köpfe — zum Beispiel den Kopf des Johannes mit dem jugendlichen König der Anbetung (Taf. 293) —, die Zeichnung der Gesichtszüge, die Behandlung der Haare, die kammartige Schattierung des Himmels, Pflanzenwuchs und Hügellandschaft zu vergleichen. Auch das verwendete Material wie die rot-blaue Farbdominante stimmen überein.

Ob auch diese zwei schwächeren Arbeiten im Hauptzentrum der fränkischen Wirkkunst, als das wir Nürnberg kennengelernt haben, entstanden sind, wage ich ohne historischen Beleg nicht zu entscheiden. Ihre geringere

<sup>1)</sup> Siebmacher, I. Bd., 206. — <sup>2)</sup> Siebmacher, I. Bd., 205. — <sup>3)</sup> Siebmacher, I. Bd., 205. — <sup>4)</sup> Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. CIV. — <sup>5)</sup> Biedermann, Tab. CCCC. A.

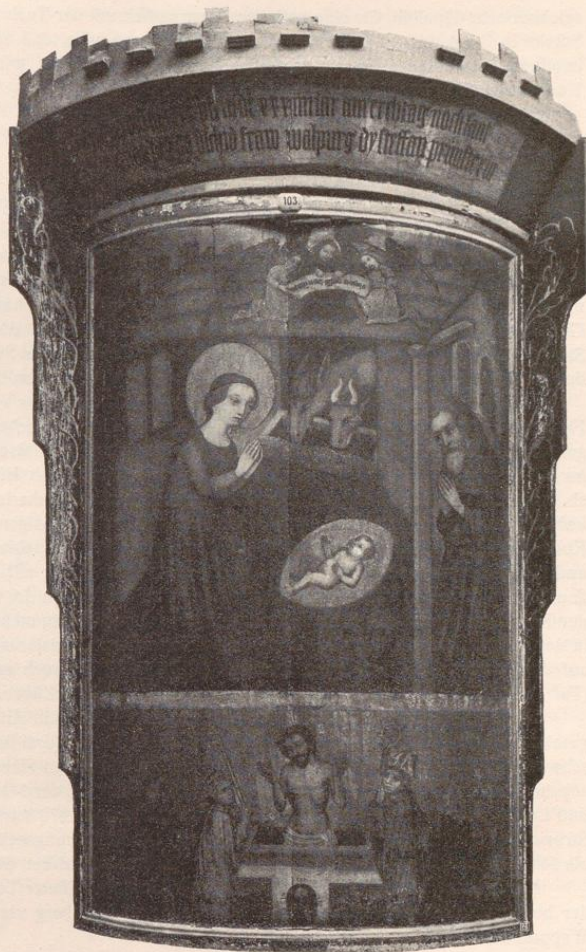


Abb. 85. Epitaph der Walpurg Prünsterin. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

zeichnerische Qualität, die eine geringere Vertrautheit mit der Technik erkennen läßt, sowie der Umstand, daß die Stücke in Bamberg zutage kamen, legt die Vermutung nahe, daß sie vielleicht in Bamberg selbst entstanden sind, in einem Bamberger Kloster, dem die Kenntnis der Technik wie die stilistischen Einflüsse durch Nürnberger Konventualinnen vermittelt worden sein können.

#### DIE TUCHER-TEPPICHE UND IHRE STILVERWANDTEN.

Einen ganz andern künstlerischen Charakter zeigt eine Reihe von Bildwirkereien, die ich um die zwei Rücklaken mit der Geschichte des verlorenen Sohnes in der Sebalduskirche zu Nürnberg (Taf. 295/296 a, b) gruppieren möchte. Beide Streifen sind unvollständig. Auf jedem sind vier durch schlanke gotische Säulchen getrennte Szenen des Gleichnisses dargestellt, auf dem ersten vermehrt um die Gestalt der Wappenhalterin mit den Stifterwappen. Eine Szene, die zwischen den beiden Streifen fehlt, auf der der Vater den Sohn empfängt und ihm Gewand und Ring durch den Diener überbringen läßt,<sup>1)</sup> ist auf einem Fragment im Nationalmuseum zu München erhalten (Taf. 295/296 c).

Gegenüber den besprochenen Gruppen erscheint hier eine Verarmung an kompositionellen Requisiten, an Figuren, Landschafts- und Architekturdarstellungen, eine Bereicherung an naturalistischen Beobachtungen und genrehaften Elementen. Vereinzelt Bäume, zarte Sträucher und Gräser begrenzen auf allen Darstellungen das Bildfeld im Hintergrund. Alle Szenen spielen sich auf einer schmalen, mit Blumenstauden bewachsenen Vordergrundbühne ab. Aber die Vorgänge werden nicht mehr wie auf mehreren Katharinenteppichen oder dem Josefsteppich durch ein unbewegtes Figurengedränge kompositionell verunklärt; die wenigen Gestalten sind, wenn auch ohne dramatische Konzentration, so doch in ganz übersichtlicher Anordnung nebeneinander gesetzt. Die Figuren selbst sind schlanker und zierlicher geworden. Nur die großen, für die zarten Körper allzu schweren Köpfe erscheinen hier wieder. Ein deutlicher Vorstoß naturalistischer Tendenzen ist zu beobachten. Im Faltenfluß der Gewänder, der sich organischer der Körperform anschmiegt, in den viel weniger schematischen, mehr der Wirklichkeit abgelauchten Bewegungen, in der natürlicheren Haltung, in der lebenswahre Charakterisierung der Tiere; man beachte Enten und Schweine auf dem vierten Bild des ersten Streifens (Taf. 295/296 a). Auch zeigt zum Beispiel die Szene der Zimmerleute (Taf. 295/296 b) eine unverkennbare Freude an genremäßigen Zügen.

Für die Datierung bietet die Heraldik sichere Grenzdaten. Auf jedem der Streifen sind die Wappen der angesehenen und reichbegüterten Nürnberger Familien Tucher (drei linke Schrägbalken schwarz in Weiß über einem schwarzen Mohrenkopf in Gelb)<sup>2)</sup> und Stromer (an den Ecken eines weißen Dreiecks drei weiße Lilien auf Rot)<sup>3)</sup> angebracht. Als Stifter kommt nur Anton I. Tucher in Betracht, der 1412 geboren, als Mitglied des Rats, Bürgermeister und Losungsherr in Nürnberg eine große Rolle spielte und 1476 starb. Im Jahre 1446 vermählte er sich mit Barbara Stromerin von Reichenbach, die bis 1484 lebte.<sup>4)</sup> Die Entstehungszeit unseres Teppichs fällt somit zwischen 1446 bis 1484. Doch scheint mir Stil und historische Wahrscheinlichkeit die Datierung um 1470 zu befürworten.

Ein anderer von Anton Tucher und seiner Gattin gestifteter Teppichstreifen mit zwei Szenen der Bestattung der heiligen Katharina wird in der Sebalduskirche zu Nürnberg verwahrt (Taf. 297). Auch dieses Stück trägt die Wappen der Stifter.

Obzwar die Kompositionen noch völlig von den älteren Darstellungen derselben Szene abhängig sind — man vergleiche Tafel 270/271 und Tafel 272 —, eine Erscheinung, die bei der Zähigkeit lokaler Tradition in Kompositionsfragen nichts Verwunderliches hat, ist an der Entstehung des Werkes zur Zeit der vorerwähnten Teppiche und an ihrer stilistischen Zusammengehörigkeit mit diesen kaum zu zweifeln. Die Ähnlichkeit der Typen, der Gesichtszeichnung, der eigentümlichen Haarbehandlung bezeugt die Beziehungen ebenso wie die Bildung des Pflanzenwuchses. Während die vorgeschrittene Lichtführung und der Kopftypus der heiligen Katharina, der schon den Einfluß der Werke Wolgemuts verrät, für die Entstehung zu Ende des dritten Jahrhundertviertels sprechen. Endlich weist die dekorative Stilisierung des Gewandmusters der heiligen Katharina auf den Zusammenhang mit der folgenden Gruppe von Bildwirkereien, die einen auf stärkere dekorative Wirkung ausgehenden, in Nürnberg seltenen Typus des Bildteppichs vertritt.

\* \* \*

<sup>1)</sup> Lucas 15. 22. „Aber der Vater sprach zu seinen Knechten: Bringt das beste Kleid hervor und tut es ihm an, und gebt ihm seinen Fingerreif an seine Hand...“ — <sup>2)</sup> Siebmacher, I. Bd., 205. — <sup>3)</sup> Siebmacher, I. Bd., 205. — <sup>4)</sup> Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. CCCCXCVIII.

Ein singuläres Stück dieses Kunstkreises ist ein Antependium in fränkischem Privatbesitz, das Christus als Schmerzensmann zwischen den beiden Johannes darstellt (Taf. 298). Ungeachtet der primitiven Komposition und der rückständigen Bodenbehandlung scheint mir mit Hinblick auf die Haarbildung des Evangelisten, die der der Engel auf dem Tucherischen Katharinentepich ähnelt, mit Hinblick auf die hohen Blumenstauden im Hintergrund, auf die Typen und Gesichtszeichnung, die auf den Tucher-Teppichen in St. Sebald Analogien finden, die zeitliche und stilgeschichtliche Einordnung an dieser Stelle gerechtfertigt.

\* \* \*

In der Zeichnung und in der Durchbildung der Einzelheiten von sehr geringer Qualität, jedoch von starker dekorativer Wirkung ist ein Antependium mit Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung des Kindes in der Sebalduskirche zu Nürnberg (Taf. 299). Diese Wirkung wird sowohl durch die satte Klarheit der kräftigen, scharf abgesetzten Farbtöne hervorgerufen als auch durch eine Neigung zu ornamentaler Stilisierung und flächigem Ausdrucksbestreben, das in der Musterung der Gewänder — man vergleiche auch das Gewand der heiligen Katharina auf dem Tucher-Teppich (Taf. 297) —, in der Gestaltung der Landschaft, der Hügel, der Bäume, der strohgedeckten Hütte zutage tritt. Der mit Früchten besetzte Eichenlaubstab kehrt hier als seitliche Begrenzung wieder.

Stifter des Werkes war nach den eingewirkten Allianzwapen der Haller, Pfnzig und Schürstab Alexius Haller, ein zu hohen Ehren gelangtes Mitglied seiner Familie.<sup>1)</sup> Er war in erster Ehe von 1455 bis 1459 mit Anna Pfnzig, in zweiter Ehe, die 1461 geschlossen wurde, mit Martha Schürstabin vermählt. Da er selbst 1501 in Wien starb, fällt die Entstehung des Teppichs ungefähr in das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts, eine Datierung, der auch der Stil in keiner Weise widerspricht.

Mit dieser Arbeit möchte ich einen andern künstlerisch bedeutenderen Wirkteppich in Beziehung setzen, der zwei Szenen aus der Legende des heiligen Kreuzes darstellt und sich in der Sammlung der Mrs. Chauncey-Blair in Chicago befindet (Taf. 300). Das Stück läßt sowohl in den Typen wie in der Gewandbehandlung und in der Art der ornamentalen Stilisierung — man vergleiche die aus Rhomben zusammengesetzten Bäume hier und dort — Übereinstimmungen mit dem vorerwähnten erkennen. Daneben zeigt aber die Landschaftsdarstellung und Raumfassung einen deutlichen Fortschritt. Wohl mutet die zwischen zwei Hügelkulissen eingezwängte Stadt im Hintergrund ganz bilderbogenhaft an und die Blumen und Berge zeigen eine recht primitive Form, aber die Gesamtkomposition, insbesondere der Reiterzug, der hinter dem Hügel hervorkommt, weisen auf die Rezeption einer neuen Bewegung im Stilkreis der Nürnberger Kunst. Es sind die Spuren jenes westlichen Einflusses, durch den die Vorläufer Dürers, Wolgemut und Pleydenwurff, die künstlerische Produktion ihrer Heimat in neue Bahnen lenkten. Aber nicht nur die Landschaft, die ganze Komposition des Kreuzwunders scheint mir Einflüsse aus dieser Richtung empfangen zu haben. Es genügt, zu dieser Feststellung das Altarbild Wolgemuts in der Lorenzkirche zu vergleichen, das denselben Gegenstand darstellt.<sup>2)</sup> Sehen wir von der Verrohung und Verhärtung aller Formen in der noch unvollkommen beherrschten textilen Technik ab, so erkennen wir alle Kompositionselemente im Werke Wolgemuts vorgebildet. Ähnlich ist Haltung und Ausdruck des zum Leben Erweckten, ähnlich die Figurengruppe neben dem Kreuz, ähnlich der Holzfäller und der Mann neben ihm, zwei Figuren, die auf dem Bild Wolgemuts im Gegensinn angeordnet erscheinen.

\* \* \*

Diese Einflüsse Wolgemuts sind auch auf einem andern Teppichstreifen zu beobachten, der in fränkischem Privatbesitz verwahrt wird und den Abschied der Apostel darstellt (Taf. 301).

Wie sehr Wolgemuts berühmte Komposition des Apostelabschieds<sup>3)</sup> nicht nur auf die Kunst seiner Heimat, sondern auch auf die Kunst der angrenzenden Landschaften gewirkt hat, habe ich seinerzeit an anderer Stelle nachzuweisen versucht.<sup>4)</sup>

Nun ist freilich der wohlabgewogene und künstlerisch durchdachte Zusammenschluß der Szenen bei Wolgemut auf dem in Rede stehenden Teppich zu einem symmetrisch-monotonen Nebeneinander verzogen. Aber gerade wegen der Rückständigkeit des textilen Bildes können wir uns den Reichtum an Gewand- und Standmotiven bei den einzelnen Figuren kaum anders als durch den Einfluß eines bedeutenderen Werkes erklären. Der zu äußerst links stehende, aus der Flasche trinkende Apostel ist ebenso eine Reminiszenz an den Petrus des Wolgemut-Altars wie

<sup>1)</sup> Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. CI, CCCXCVII. — <sup>2)</sup> Erich Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrh., Straßburg 1912. St. z. d. Kg., Heft 157. — <sup>3)</sup> Das Bild, das früher in Schleißheim war, befindet sich nun wieder in der alten Pinakothek zu München. — <sup>4)</sup> Betty Kurth, Der Einfluß der Wolgemut-Werkstatt in Österreich und dem angrenzenden Südostdeutschland. Kunsthistorisches Jahrbuch der Zentralkommission, 1916, S. 79.

der zu äußerst rechts sich im Fortschreiten Zurückwendende, der übrigens in ganz ähnlicher Haltung noch ein zweites Mal auf dem Teppich vorkommt, eine Erinnerung an die Figur des Jakobus.

Die Beziehungen zu Wolgemut und die wenn auch losen Zusammenhänge mit der Kreuzlegende — man vergleiche Typen und Architekturen — scheinen die Entstehung des Stückes in eine viel spätere Zeit zu verweisen, als durch die rückständige Behandlung der Köpfe, Haare, des Bodens und der Bäume vorgeschlagen wird. Ich möchte am ehesten eine Datierung in die Jahre 1470—1480 befürworten.

Mit allem Vorbehalt sei schließlich ein Wirkstreifen mit Verkündigung, Dreifaltigkeit und Heimsuchung (Taf. 302), der sich im Schloß zu Wallerstein befindet, in diesen Kreis aufgenommen. Auch hier ist die Zeichnung auf Kosten dekorativer Wirkungsabsichten vernachlässigt. Obwohl das Stück durch Zersetzung des roten Farbtons arg verunstaltet erscheint, schließt sich der ganz ornamental wirkende Blumenhintergrund mit den reichgemusterten Gewändern zu einem farbenleuchtenden stofflichen Eindruck zusammen.

Für die fränkische Herkunft dieses Werkes vermag ich außer dem sekundären Argument seines gegenwärtigen Aufbewahrungsortes nur Zusammenhänge mit andern Nürnberger Arbeiten anzuführen. Man vergleiche zum Beispiel den Madonnentypus mit der Madonna der Heimsuchung auf dem von Alexius Haller gestifteten Antependium in St. Sebald (Taf. 299) oder die Form der Distelzweige und Sternblumen, die die für Nürnberg charakteristische Form tragen.

#### WACHSENDE EINFLÜSSE DER PLEYDENWURFF- UND WOLGEMUT-WERKSTATT UND DER HÖHEPUNKT DER FRÄNKISCHEN BILDWIRKERKUNST.

Die Blütezeit der Nürnberger Wirkerkunst fällt in den Ausgang des XV. Jahrhunderts. Die stilbestimmenden Faktoren für die Entwicklung in dieser Periode glaube ich im wesentlichen in zwei Tatsachen zu erblicken. Erstens in dem steigenden Einfluß der unter niederländischem Vorbild geschulten, bedeutendsten Nürnberger Künstler, insbesondere Pleydenwurffs und Wolgemuts, auf die Produktion und zweitens in dem Eindringen der Kenntnis niederländischer Technik, die, wie schon ausgeführt, durch niederländische Wanderwirker und niederländische Erzeugnisse nach Nürnberg verpflanzt wurde.

Zwei größere Wandteppiche mit Darstellungen der Kreuzigung lassen diesen Entwicklungsaufschwung an ihrer künstlerischen Abfolge deutlich erkennen. Das ältere der beiden Stücke befindet sich in der Sammlung Iklé zu St. Gallen (Taf. 303).

In der technischen Durchbildung läßt das ungewöhnliche Format, das wir bisher nur einmal in der Nürnberger Wirkerkunst fanden,<sup>1)</sup> die Vertrautheit mit niederländischen Wirkgepflogenheiten vermuten. Die Darstellung selbst, das Kolorit, für das die dominierende Abwechslung roter und blauer Töne bezeichnend ist, die Typen, die Art des Pflanzenwuchses mit den charakteristischen Disteln, Sternblumen, Winden und ihrer weißgerandeten, enggezahnten Blätterfülle, wie auch der das ganze Bildfeld umrahmende Laubstab, all diese Einzelheiten verknüpfen dieses Werk auf das unmittelbarste mit den älteren Nürnberger Teppichgruppen.

Trotzdem muß die Kenntnis der Werke Hans Pleydenwurffs vorausgesetzt werden. Denn auf seine Kreuzigungskompositionen ist das Schema des Aufbaus, der Typus Christi mit den um die Nägel geballten Händen, die Haltungsmotive einzelner Figuren, wie der zusammenbrechenden Madonna, der das Kreuz umfassenden Magdalena und anderes mehr zurückzuführen. Auch der Begleiter des Hauptmanns zu äußerst rechts, der den Arm in die Seite stemmt, dessen Rücken im Dreiviertelprofil, dessen Kopf im Profil gesehen wird, geht auf eine Figur der Münchner Kreuzigung Pleydenwurffs zurück,<sup>2)</sup> auf den gepanzerten Fußgänger, der dort an derselben Stelle des Bildes steht und, wie Abraham nachgewiesen hat,<sup>3)</sup> dem Sibyllenflügel an Rogers Blandelin-Altar entlehnt ist.

Fügen wir zu diesen Beziehungsetzungen noch den Hinweis auf die noch ganz archaische Komposition mit der hohen Staffelung der Figuren und dem Tapetenhintergrund, so ergibt sich für die Datierung auch dieses Werkes noch das Ende des dritten Jahrhundertviertels.

Welch ungeheure Wandlung die Übernahme technischer Errungenschaften aus den Niederlanden in der fränkischen Teppichproduktion hervorgerufen hat, lehrt besser als alle Worte der Vergleich des besprochenen Werkes mit dem Kreuzigungsteppich in der Universitätsammlung zu Würzburg (Taf. 304). Hier tritt uns etwas völlig Neues entgegen: der Wandteppich als Konkurrent des Tafelbildes. Die ungliederte, in eine einzige Raumschicht gepreßte Figurenmasse, die auf dem Teppich in St. Gallen den Kreuzeszweig umgibt, erscheint hier auf eine geringere Zahl kräftig individualisierter, plastisch durchgebildeter und kompositionell geordneter Figuren reduziert. Der

<sup>1)</sup> Vgl. S. 178, Taf. 277. — <sup>2)</sup> Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Abb. 82. — <sup>3)</sup> E. Abraham, Nürnberger Malerei etc., S. 30.



Hintergrund ist keine Tapete mehr. Er wird durch eine sich reizvoll vom tiefultramarinblauen Himmel abhebende Landschaft abgeschlossen, die eine zwischen zwei baumbestandenen Hügelkulissen auftauchende Stadt zeigt. Aber nicht nur im Gesamtaufbau, auch in allen Einzelheiten tritt der neue Teppichstil zutage. In der Klarheit der zeichnerischen Form, in der Geschlossenheit des Umrisses, in der neuen Stofflichkeit der Gewänder und in dem herben Ernst und dem durchgeistigten Empfindungsausdruck der Köpfe. Fortschritte naturalistischer Richtung zeigt die Bildung der Pflanzen, die ersten Versuche der Luftperspektive, die verschwimmende Ferne.

Die Erinnerungen an Pleydenwurffs Werk, die wir bei den vorangehenden Arbeiten feststellen konnten, erscheinen hier ganz zu seiner ureigenen Erfindung verdichtet. Insbesondere scheint mir eine Pleydenwurf oder jedenfalls seiner Werkstatt zuzuschreibende Zeichnung im Kupferstichkabinett zu Budapest (Abb. 86) Ähnlichkeit mit dem textilen Bilde zu haben. Obzwar die Figurengruppen auf dem letzteren stärker übereinander gestaffelt sind, zeigt die Gesamtkomposition doch Verwandtschaft. Man vergleiche die zusammenbrechende Madonna, ihren Gesichtstypus, die Haltung des rechten Arms, die Faltenbauschung des Gewandes oder den hagern Fanatiker, als der der Begleiter des Hauptmanns charakterisiert ist, seine strengen Gesichtszüge, sein Standmotiv.

Auf beiden Darstellungen trägt der Hauptmann einen Hut mit breitem Rand, auf dem kufische Buchstaben eingezeichnet sind. Neben diese Übereinstimmungen mit Pleydenwurf treten auch Beziehungen zum Werk Wolgemuts. So scheint mir zum Beispiel der Christus-Typus weit mehr im Sinne Wolgemuts gebildet, sowohl in der Kopf- wie in der Körperform; man vergleiche nur den Christus auf der Kreuzigung des Hofer-Altars in der Münchner Pinakothek.<sup>1)</sup>

Aus dieser Doppelbeziehung läßt sich nur folgern, daß vermutlich der Entwurf des Teppichs aus der gemeinsamen Werkstatt der beiden Künstler hervorgegangen ist.

Seine vortreffliche Übertragung in die textile Materie, das große Format, die Durchbildung der Gesichter, die Modellierung der Gewänder mit „hachures“ und starken Farbkontrasten, all dies weist deutlich auf die genaue Kenntnis niederländischer Technik, ja legt die Vermutung nahe, daß ein niederländischer Wirker mit am Werke war.

Die am untern Rand eingewirkten Wappen sind die der Familien von Wath (ein steigender schwarzer Greif auf Weiß)<sup>2)</sup> und Pirkheimer (ein Baum auf gelb-rot geteiltem Schild).<sup>3)</sup> Die Genealogie gibt Aufschluß über die Stifterallianz. Nach einer Notiz im Haller-Buch<sup>4)</sup> war Peter von Wath mit der Tochter des 1451 verstorbenen Lorenz Pirkheimer vermählt. Eine genauere Datierung der Eheschließung ist der Quelle nicht zu entnehmen.<sup>5)</sup>

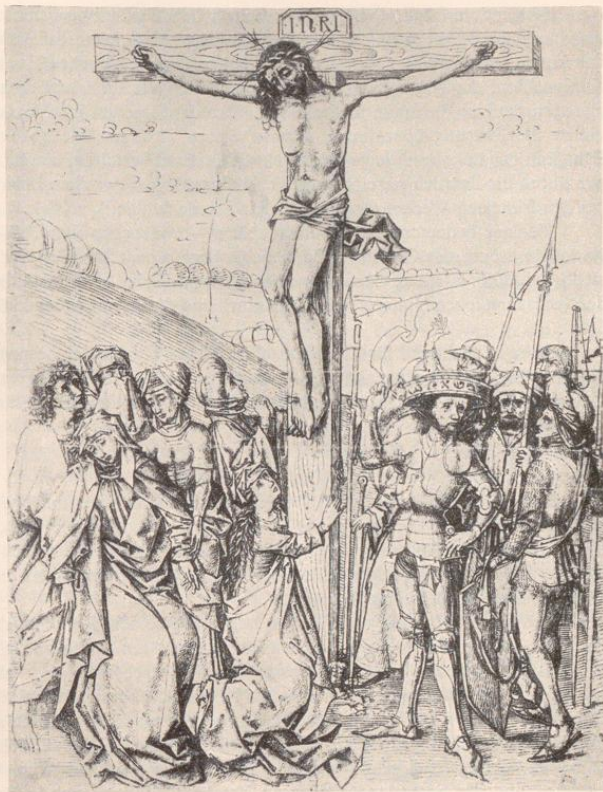


Abb. 86. Pleydenwurf, Zeichnung mit Kreuzigung. Budapest, Kupferstichkabinett.

1) Vgl. Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Abb. 84. — 2) Siebmacher, II. Bd., 160. — 3) Siebmacher, II. Bd., 158. — 4) Das sogenannte „Haller-Buch“, eine Genealogie der Nürnberger patriziatischen und ehrbaren Geschlechter im Kreisarchiv zu Nürnberg, wurde für den reichsstädtischen Rat von Konrad Haller in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angefertigt. — 5) Der Sohn des Paars Paulus von Wath war nach Gams, Series episcoporum S. 309, von 1503—1505 Bischof zu Samland. Für die Mitteilung obiger Daten bin ich Herrn Archivrat Ulman in Nürnberg zu besonderem Danke verpflichtet.

Eine andere fränkische, ganz von heimischen Wirkern ausgeführte Arbeit des letzten Jahrhundertviertels, die die durch das Medium der Nürnberger Künstler vermittelten Stileinflüsse besonders deutlich zur Schau trägt, ist das Antependium mit der Beweinung Christi im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 305). Die wohlabgewogene Komposition, der Naturalismus der zarten, ähnlich wie auf französischen Teppichen über den Grund verstreuten Pflanzenstauden, die unverblaßte Frische der ungebrochen leuchtenden Farbtöne, unter denen ein kräftiges Rotviolett die Führung übernimmt, machen dieses Textilgemälde zu einem Kunstwerk von eigenartigem Reiz. Die Zähigkeit der Lokaltradition wird durch die Laubstabbordüren, die die seitliche Begrenzung bilden, ebenso bezeugt, wie durch die deutlich gezeichneten Verbindungsbogen zwischen Lidern und innern Augenwinkeln, die wir schon bei den frühesten Werken der Nürnberger Schule fanden.<sup>1)</sup>

Weniger bedeutend ist das etwas später — wohl schon um 1500 — entstandene Antependium im Bayerischen Nationalmuseum, das Christi Auferstehung zwischen dem Abschied von seiner Mutter und dem *Noli me tangere* darstellt (Taf. 306). Kleinere Szenen aus der Heilsgeschichte beleben ähnlich wie auf dem Passionsteppich in Bamberg den landschaftlichen Hintergrund. Das Kolorit und die Baumbildung knüpfen lose Beziehungen zu dem vorerwähnten Stück.

Es ist bezeichnend für die fränkischen Bildwerkereien der besprochenen Epoche, daß sie sich nicht in engere Stilgruppen zusammenspannen lassen, sondern einzelne Individualitäten darstellen. Dies ist eine Eigenschaft unseres Materials, die wir auch bei der größeren Zahl der qualitätvollen Stücke vom Ober- und Mittelrhein beobachten konnten.

\* \* \*

Zwei solche Individualitäten glaube ich in zwei fränkischen Bildteppichen vortrefflicher Qualität zu sehen, die sich durch eine Reihe gemeinsamer äußerlicher Merkmale als Produkte derselben Werkstatt zu erkennen geben. Das eine mit der Anbetung der heiligen drei Könige zwischen den Heiligen Agnes und Magdalena (Taf. 307, 308a, b) befindet sich im Nationalmuseum zu München, das andere mit neun Szenen aus der Passionsgeschichte im Domschatz zu Bamberg (Taf. 309).

Im Figurenstil völlig verschieden, zeigen die beiden Werke doch in allem Beiwerk Verwandtschaft, in der Form der reichstilisierten, spätgotischen Blumenbordüren — wie sie sich aus dem Laubstab entwickelt haben, zeigen die Zwischenstadien, die auf dem Passionsteppich erscheinen —, in allen Requisiten der Landschaft, den Hügeln, den Felsen, den gefiederten Bäumchen, im Kolorit, das dieselben Farbtöne zeigt, in der Textur und im verwendeten Material, das durch hellfarbige Seidenfäden und glitzernde Metallfäden aufgehellert erscheint. Beide Teppiche wurden von der Wirkerin mit der nämlichen Art der Signatur versehen; auf beiden ist am untern Rand die wirkende Nonne in Dominikanerordenstracht vor dem aufrechten Stuhl bei der Arbeit dargestellt (Abb. 7). Beide Stücke endlich stammen aus der Sammlung Reider zu Bamberg. Ob sie auch in Bamberg entstanden sind, läßt sich mangels jeglicher Beweise nach irgend einer Richtung kaum erwägen.<sup>2)</sup> Über ihre stilistische Zugehörigkeit kann jedoch kein Zweifel bestehen.

Während der Teppich in München deutliche Beziehungen zur Nürnberger Kunst zeigt — man vergleiche die Landschaft, die Typen, Komposition und Faltengebung mit den Werken Wolgemuts —, erweisen sich die Darstellungen des Passionsteppichs als Reproduktionen von Kupferstichen. Sechs Szenen sind nach Stichen Israels von Meckenem mit kleinen Veränderungen insbesondere des Hintergrundes kopiert, und zwar: 1. Fußwaschung, Abendmahl und Gebet am Ölberg nach B. 10. G. 55.<sup>3)</sup> 2. Gefangennahme Christi in gleichem Sinne nach B. 11. G. 62. 3. Christus vor Hannas im Gegensinne nach B. 12. G. 64. 4. Die Geißelung im Gegensinne nach B. 13. G. 73. 5. Die Dornenkrönung im Gegensinne nach B. 14. G. 76. 6. Ecco Homo im Gegensinne nach B. 16. G. 78. Die Darstellung der Grablegung ist eine ziemlich getreue Kopie — auch hier ist vornehmlich der Hintergrund verändert — nach dem schönen, mehrfach als Vorlage benutzten Stich Martin Schongauers B. 18,<sup>4)</sup> während in der Szene der Kreuztragung nur einzelne Figuren von einem Stich desselben Künstlers (B. 21) beeinflußt erscheinen.<sup>5)</sup>

Die Übernahme graphischer Vorlagen in die Teppichentwürfe ist eine in Franken singuläre Erscheinung, und man könnte versucht sein, auf Grund des Kompositions- und Figurenstils den Passionsteppich in ein westliches

<sup>1)</sup> Vgl. den Geuder-Teppich (Taf. 257), die Gruppe der Katharinenteppeiche (Taf. 265—272) und andere. — <sup>2)</sup> Für die Feststellung eines Bildwirkbetriebes in Bamberg fehlen beweiskräftige Urkunden oder sicher lokalisierbare Werke. In dem Inventar des Michaelsklosters werden wohl einige Bildteppiche beschrieben. Doch ist aus den betreffenden Aufzählungen (vgl. Quellenanhang Nr. 51) nicht zu erschließen, ob die Stücke gewirkt waren. Die Nachricht im Familienbuch des Hans Wilhelm Löffelholz, daß Kunigunde Löffelholz Altartücher auch für die Domkirche zu Bamberg wirkte, spricht eigentlich gegen einen ausgedehnten, bodenständigen Betrieb dortselbst. Vgl. meine Ausführungen S. 164. — <sup>3)</sup> Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israels von Meckenem, Straßburg 1905. — <sup>4)</sup> Max Lehrs, Martin Schongauer. — <sup>5)</sup> Ibidem.

Kunstzentrum zu lokalisieren. Demgegenüber bezeugen die dargelegten Zusammenhänge mit den besprochenen Werken unwiderleglich die Herkunft aus der fränkischen Schule, in die die westlichen Kunstkreise durch alle möglichen Zufälle, wie auch den vorliegenden, ihre Samen ausgestreut haben.

Die geschilderten Beziehungen, die vorgeschrittene Landschafts- und Raumdarstellung, die Form der Kostüme, die Bildung der Bordüren verweisen die Entstehung der beiden Bamberger Teppiche in das letzte Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts.

Die Datierung wird durch ein anderes hervorragendes Werk des fränkischen Stilkreises bestätigt, das, dem Münchner Teppich unmittelbar nahestehend, die eingewirkte Jahreszahl 1497 trägt. Es ist ein Bildteppich mit der Anbetung des Kindes zwischen den Heiligen Magdalena, Johannes der Täufer, Dominikus und Katherina, der in der Sebalduskirche zu Nürnberg hinter dem Hochaltar hängt (Taf. 310—312).

Die nahen Beziehungen zu dem Teppich in München sind ersichtlich. Schon die Gesamtgliederung ist die nämliche. Eine Mitteldarstellung, die durch schlanke Säulchen von den flankierenden Heiligengestalten getrennt ist, die sich auf beiden Darstellungen von einem reichgemusterten, unten mit Fransen abgeschlossenen Teppich abheben. Oberhalb des Teppichs hinter den Köpfen der Heiligen ist auf beiden Bildern der Fernblick in die Landschaft freigegeben. Den Seitenabschluß bilden ornamentale Blumenbordüren. Zu diesen Übereinstimmungen der Gesamtanordnung gesellen sich Ähnlichkeiten des Stils im einzelnen. So im Typus der Madonna, in Haltung und Gewandbehandlung der Figuren, in der Behandlung des Bodens und Pflanzenwuchses und in der Charakterisierung der Landschaft, die von Hügeln, Baumgruppen, Architekturen und zarten, gefiederten Bäumchen belebt erscheint. Endlich stimmen die beiden Bordüren des Teppichs in Nürnberg (Taf. 310—312) so völlig mit der linksseitigen Bordüre des Münchner Teppichs (Taf. 307, 308a) überein, daß kein Zweifel darüber bestehen kann, daß sie nach derselben Vorlage, die vielleicht auch hier auf ein graphisches Original zurückging, gewirkt wurden.

Die Übereinstimmungen beziehen sich nur auf Stilkongruenzen der Vorlage. In der technischen Durchbildung, in der Struktur des Gewebes weicht der Nürnberger Teppich wesentlich von dem früher besprochenen ab. Wie viel klarer sind hier alle zeichnerischen Formen, wie viel subtiler die Modellierung der Gewänder und Köpfe; welche Feinheiten malerischer Wirkung sind der textilen Materie abgerungen. Durch viel reichere Verwendung von Gold und Silber und vielfarbigen Seidenfäden wird der schimmernde Glanz erhöht. Die feinere Bindung des Gewebes (8 bis 9 Kettfäden auf den Zentimeter) ermöglicht eine viel zartere Durchbildung aller Einzelheiten.

Es ist nicht anzunehmen, daß ein Nürnberger Wirker ein technisch so vorgeschrittenes Werk schaffen konnte. Hier hat wohl ein niederländischer Einwanderer die Hauptarbeit geleistet. Seine Signatur ist vermutlich in den Buchstaben E. S. zu erkennen, die in der rechten obern Ecke eingewirkt erscheinen.

Aber der niederländische Teppichkünstler hat sich getreu an die deutsche Vorlage gehalten, so daß der Stil des Nürnberger Entwerfers, die Zusammenhänge mit den übrigen heimischen Arbeiten deutlich zutage treten.

Dies ist anders bei den nach deutschen Kartons in den Niederlanden hergestellten Arbeiten. So zeigen zum Beispiel der von Anton Tucher 1477 gekaufte Grabteppich mit der Verkündigung, der sich jetzt im Besitze des Freiherrn Heinrich von Tucher befindet (Abb. 87) und der, wie auch die Laubbordüre bezeugt, nach Nürnberger Entwurf gewirkt wurde,<sup>1)</sup> oder die Teppichserie mit der Legende des heiligen Laurentius in St. Lorenz zu Nürnberg, die von der Familie Löffelholz gestiftet und wohl in den Niederlanden hergestellt wurde, einen auch in den Details so stark von niederländischer Art beeinflussten und gewandelten Stil, daß ich diese Werke in den Zusammenhang der vorliegenden Entwicklungsübersicht nicht aufgenommen habe.

Dagegen steht ein von fränkischen Wirkern, beziehungsweise Wirkerinnen gearbeiteter, aus der Lorenzkirche zu Nürnberg in die Sammlung P. W. French & Co. in New York gelangter Bildteppich in nahen Stilbeziehungen zu dem Teppich in St. Sebald und dem Stück in München. Dargestellt ist die Madonna mit dem Kind auf einer Rasenbank neben einem Apfelbaum zwischen den Heiligen Katharina, Johannes Evangelista, Heinrich und Magdalena (Taf. 313). Eine nach demselben Karton gearbeitete Madonna mit dem Kind findet sich auf einem Fragment der Sammlung Figdor (Taf. 314).

<sup>1)</sup> Der Teppich trägt das Wappen der Tucher und die Jahreszahl 1484. In dem Saalbuch Hans VI. Tucher soll sich nach Angabe des Barons Christoph Tucher die nachfolgende Notiz finden: „Anno MCCCCLXXVII ad XXVI. matzo so haben wir Pertold und Hans Tucher senior geprüder und Anthony und Langhans Tucher von unser gesellschaft gekauft ein grabtebich mit dem englischen Grus, der kost hott 14. guld. rh. und für das Tucher wappen darauf und zu füttern kost 2 gulden. Den thebich soll fürpass albeg der eltest Tucher, der die jartag ausricht, bei seinen handen gehalten zu denselben jahrtagen.“ Der Teppich scheint später verschollen zu sein. Nun erwarb Baron Heinrich von Tucher 1884 einen Teppich mit dem Englischen Grus und dem Tucher-Wappen und ließ ihn in den Werkstätten des Vatikans restaurieren (vgl. Hofmann, Die Sebalduskirche, S. 55). Vorausgesetzt, daß wir es mit dem im Saalbuch erwähnten Teppich zu tun haben, was mehr als wahrscheinlich ist, so dürfte die ursprüngliche Jahreszahl bei der Restaurierung vielleicht mißverständlicherweise in 1484 verändert worden sein. Denn wenn wir nicht einen Irrtum des Berichterstatters annehmen wollen, läßt sich die Divergenz der Daten kaum anders erklären.

In allen charakteristischen Einzelheiten, in den Kopftypen, der strähnigen Haarbehandlung, der Faltenbildung und Schattierung, in der Bildung der Hügel und Bäume des Hintergrundes schließen sich diese Arbeiten den früher besprochenen an. Man vergleiche zum Beispiel den Kopf der Madonna mit der geraden Nase, den vollen Lippen, den hochgewölbten Brauen mit dem der Madonna auf dem Münchner Teppich (Taf. 307), die Gestalten der Heiligen Katharina und Magdalena mit den nämlichen Heiligen des Teppichs in St. Sebald (Taf. 310–312) und anderes mehr.<sup>1)</sup>

Endlich möchte ich der besprochenen Stilgruppe ein Werk anfügen, das ich ungeachtet seiner ganz individuellen und schwer bestimmbarer Eigenart für fränkisch, ja für eines der künstlerisch bedeutendsten Erzeugnisse der fränkischen Schule halte.

Es ist ein Antependium mit dem Tod der Maria in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 315). Hier vereinigt sich eine in harmonische Gruppen aufgelöste, vortrefflich ponderierte Komposition mit einer überraschenden plastischen Durchbildung und naturalistischen Charakterisierung und Durchgeistigung der Einzelgestalt, die Klarheit zeichnerischer Form mit zartester Durchmodellierung aller Einzelheiten, harmonisches Zusammenspiel der hellen, kräftigen Farben mit ungewöhnlicher Beherrschung der Technik.

Für die fränkische Herkunft möchte ich Zusammenhänge mit den besprochenen Arbeiten anführen: Verwandtschaft der Typen, Ähnlichkeit der Gesichtszeichnung, Haar-, Bart- und Gewandbehandlung — man vergleiche zum Beispiel den Kopf der Madonna mit der heiligen Magdalena des Teppichs in der Sebalduskirche (Taf. 310–312) oder den zu ihren Häupten sitzenden, aus einem Gebetbuch betenden Apostel mit dem Täufer desselben Teppichs —, die Charakterisierung des Pflanzenwuchses, der alle für die fränkische Bildwirkkunst bezeichnenden Arten zeigt, oder die Seitenbordüren, die die Übergangsform vom Laubstab zu den Rosettenbordüren darstellen und ganz ähnlich jenen Ornamentleisten sind, die die einzelnen Darstellungen des Passionsteppichs in Bamberg (Taf. 309) von einander trennen. Auch an fränkische Holzplastiken scheint die Komposition anzuknüpfen. Einzelne der hageren Köpfe und schmalen Gesichter erinnern an Arbeiten Tilman Riemenschneiders.

Als besonderes Charakteristikum dieses Werkes ist der intensive seelische Ausdruck der Apostelköpfe hervorzuheben, ihre innige Anteilnahme, ihre geistige Konzentration dem Geschehnis gegenüber. Angesichts dieser Umsetzung von Gefühlswerten in künstlerischen Ausdruck fühlen wir uns an die Frühwerke Albrecht Dürers erinnert, die Ziel und Höhepunkt der geschilderten Entwicklung bedeuten.

Als Anhang füge ich zwei ganz isolierte Wirkstreifen mit Philosophen, Kirchenvätern und Helden des alten Testaments im Berliner Schloßmuseum (Taf. 316a, b) an, Werke, die aus Nürnberg stammen sollen<sup>2)</sup> und die mit Franken nur die Reminiszenz an die älteren Prophetenteppiche verbindet.<sup>3)</sup> Auf dunkelgrünem, von stilisierten Ranken und Vögeln gefülltem Tapetenhintergrund, der in seiner Zeichnung weit mehr an ober- und mittelherrheinische Bildteppiche anklingt und in Nürnberg eine ganz vereinzelt Erscheinung ist,<sup>4)</sup> sind die Weisen mit Beschriften und Spruchbändern angeordnet. Die Mundart der Sprüche, die zum Teil Freidanks „Bescheidenheit“ entnommen sind,<sup>5)</sup> ist zu unbestimmt und bietet, wie mir Professor Roethe freundlichst mitteilte, keine sicheren Anhaltspunkte für die Herkunft.<sup>6)</sup>

Dagegen ist der Zusammenhang der beiden Werke mit den älteren Prophetenteppichen unverkennbar (Taf. 240/241, 242). Auch hier sind die einzelnen Gestalten in lebhafter Bewegung und temperamentvollem Sprechgestus paarweise gruppiert, auch hier erscheinen sie von ganz ornamental geschwungenen Spruchbandbogen wirkungsvoll umrahmt.

Doch sind sie hier wie plastische Figuren auf reichverzierte Sockel gestellt, ähnlich wie die Heiligen des Peringsdörffer Altars.<sup>7)</sup> Dieses Motiv weist ebenso wie die Durchbildung der Köpfe und Trachten mit den reichen Hermelinkrägen und den in spitzen Bogen aufgeschlagenen Hüten auf eine Entstehung im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts.

<sup>1)</sup> Das Stück in New York kenne ich nicht im Original. Das Fragment bei Figdor ist wie die letztbesprochenen Stücke reich mit verschiedenfarbigen Seidenfäden durchwirkt. — <sup>2)</sup> Schmitz, Bildteppiche, S. 84. — <sup>3)</sup> Vgl. S. 167f. — <sup>4)</sup> Auch die Knüpftechnik an der Mütze des Job, deren Verwendung ich bisher ausschließlich an oberrheinischen Bildwirkereien fand, ist eine in Nürnberg ganz singuläre Erscheinung. — <sup>5)</sup> So z. B. der Spruch des Helias: „Wer umb dise kortze zit / die selde ewiger freiden git / Der hat sich selber gar bedrogen / Und bawet uff den regenbogen.“ Vgl. Ausgabe von W. Grimm, Göttingen 1860, 2. Aufl., und Bezzenberger, Halle 1872. Neuhochdeutsche Bearbeitung von Simrock, Stuttgart 1867. Vgl. auch Anzeiger für deutsches Altertum IV. (1878), S. 128, und Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 28 (1884), S. 76. — <sup>6)</sup> Am ehesten überwiegen mitteldeutsche Formen. — <sup>7)</sup> Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Taf. 28, 92.



Abb. 87. Wirkteppich mit Verkündigung, Nürnberg, Sammlung des Freiherrn Heinrich von Tucher.

## ZUSAMMENFASSUNG.

Der Bestand an fränkischen Bildwerkereien bietet durch seine Reichhaltigkeit und Kontinuität ein ziemlich geschlossenes Entwicklungsbild. Dieses weicht in seinen Hauptumrissen von dem der oberrheinischen und mittelhheinischen Wirkkunst wesentlich ab. Während sich dort die Teppichkunst zeitweilig von den Wegen der Malerei löste, um eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen, um den aus Material und Technik und aus der Funktion des Wandteppichs als Flächenschmuck sich aufzwingenden Stiltendenzen nachzugehen, entwickelt sich die fränkische Wirkkunst in enger Abhängigkeit, in unablässiger Fühlungnahme, in stetiger Kongruenz mit der großen Schwesterkunst. Synkopisch folgt sie ihren Spuren, dieselben Richtungslinien, dieselben Ziele wie diese suchend. Alle fremden Nebenflüsse, böhmische, italienische, französische, niederländische, die der Strom der fränkischen Malerei aufnahm, sind auch im Formenablauf der gewirkten Bilder zu beobachten. Dieselben naturalistischen Bestrebungen, dasselbe Ringen um Wiedergabe des Raumes, der Landschaft, der plastischen Realität der Dinge sind auch hier für die Entwicklung bestimmend.

Es waren vermutlich Maler oder bei Malern geschulte Wirker oder Wirkerinnen, die die Vorlagen für die textilen Bilder anfertigten. Ja im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts scheinen in Nürnberg sogar namhaftere Künstler wie Pleydenwurf und Wolgemut ihr Schaffen in den Dienst der Teppichkunst gestellt zu haben.

Die höhere künstlerische Qualität des Kartons in Verbindung mit der unter niederländischem Einfluß gesteigerten Fähigkeit, durch richtigere Formenwiedergabe und Modellierung, durch reichere Farbenskalen, durch kostbareres Material und feinere Bindung die Vorlagen in die textile Materie zu übersetzen, brachten eine stetige Annäherung des textilen an das gemalte Bild mit sich, eine Annäherung, die die Bildwerkerei ihrer spezifischen Eigenart, ihrer ursprünglichen Bestimmung als dekorativer Flächenschmuck immer mehr entfremdete. Gerade in Franken, wo wir die Entwicklung von ihren Anfängen bis zu ihrem Höhepunkt an einer Fülle erhaltener Beispiele in all ihren Phasen verfolgen können, erkennen wir, wie die geschilderte Kulmination, die den Wirkteppich zu einem Konkurrenten des Tafelbildes machte, dem völligen Verfall der heimischen Industrie unmittelbar vorangeht. Denn schon Mitte des XVI. Jahrhunderts, zur Zeit Neudörfers, war die Teppichwerkerei in Nürnberg zu einer Sage geworden, die die Großväter ihren Enkelkindern erzählten.

## EICHSTÄTT

Während in Nürnberg, dem Zentrum der fränkischen Bildwirkkunst, die autochthone Teppichproduktion zu Beginn des XVI. Jahrhunderts zu erlöschen begann, scheint die Wirkübung in entlegeneren Gebieten des Landes, wo sie viel später Aufnahme gefunden, gerade im XVI. Jahrhundert erst ihre Hauptwerke geschaffen zu haben. So im Walpurga-Kloster zu Eichstätt.

Schriftquellen besitzen wir über das Bestehen einer Werkstatt daselbst nicht, es sei denn, daß wir aus der einem Urkundenentwurf von 1482 entnommenen Nachricht, daß Wilhelm von Reichenau, Bischof von Eichstätt, den Goldschläger (Goldwirker) Meister Ludwig von Venedig unter seine Hofdienerschaft aufnehmen ließ,<sup>1)</sup> auf eine Textilerzeugung in diesem Orte schließen wollten.

Dagegen ist uns eine Reihe von Bildteppichen erhalten, die, provinziell zurückgeblieben in Zeichnung und Technik, durch eingewirkte Stifterwappen sowie durch den Gegenstand ihrer Darstellungen sich mit größter Wahrscheinlichkeit als Erzeugnisse der Eichstätter Klosterfrauen zu erkennen geben. Es sind dies:

1. Ein Wandteppich in der Öttingen-Wallersjeinschen Sammlung zu Maihingen mit acht Szenen aus der Legende der heiligen Walpurga, der Stifterin des Eichstätter Klosters (Taf. 317/318). Der Teppich, der 1519 datiert ist, ist ein Votivgeschenk der Äbtissin Walpurga von Absberg, die auf der letzten Darstellung an der Bahre der Heiligen in Begleitung von andern Nonnen neben ihrem Wappen (eine weiße aufgerichtete Spitze in blau und rotem Schild)<sup>2)</sup> kniend dargestellt ist.

2. Ein Teppich im Münchner Bayerischen Nationalmuseum mit der Gestalt der heiligen Walpurga, zu deren Füßen dieselbe Stifterin mit ihrem Wappen in Begleitung anderer Nonnen kniet (Taf. 319).

3. und 4. Zwei Fragmente eines Wandteppichs — eines in Maihingen (Taf. 320), das andere im Bayerischen Nationalmuseum in München (Taf. 321) — mit dem Stammbaum des englischen Königshauses, dem die Eichstätter Heiligen Willibald, Walpurga und Wunebald (Wynnebald) entsproßen<sup>3)</sup>, deren Halbfiguren hier eingewirkt sind. Auch der erste Schützer des Klosters, der heilige Bonifazius, ist zur Rechten des Königspaares dargestellt.

<sup>1)</sup> Er bekam zum Beispiel alle zu seiner Kunst notwendigen Materialien, Gold, Silber und Seide geliefert. Vgl. Kirchenschmuck. Herausgegeben von der Diözese Rottenburg 1867, S. 63 (Jahrg. XI). — <sup>2)</sup> Siebmacher, Bd. I, 101. — <sup>3)</sup> Vgl. Eichstätts Kunst von F. X. Herber, F. Mader, J. Schlecht u. and. München 1901, S. 1. — Jul. Sax, Versuch einer Geschichte des Hochstifts und der Stadt Eichstätt. Nürnberg 1858.



Abb. 88. Wirkstreifen mit fünf Szenen aus der Geschichte Christi. Verschollen.

Mit diesen durch historische und gegenständliche Indizien auf Eichstätt lokalisierbaren Arbeiten sind einige andere Werke durch Übereinstimmungen des Stiles, des Materials und der Technik verknüpft.

5. Das Fragment eines 1527 datierten Streifens mit der Sippe Christi im Schloß zu Wallerstein (Taf. 322a).
6. Ein kleines Wirkbild mit der Figur des heiligen Sebald im Bayerischen Nationalmuseum (Taf. 322b).
7. Ein Teppich mit den Heiligen Justina und Apollonia ebendort (Taf. 323).
8. Ein Teppich mit dem Abschied der Apostel ebendort (Taf. 324).
9. Ein verschollener Streifen mit fünf Szenen aus der Geschichte Christi, der mit der Sammlung Kuppelmayr 1896 versteigert wurde (Abb 88).
10. Ein ornamentales Wirkstück mit Granatapfelmuster und dem zweimal wiederholten englischen Wappen im Bayerischen Nationalmuseum (Taf. 325a).
11. Ein gestückeltes Fragment mit der Jungfrau und dem Einhorn ebendort, dessen Granatapfelhintergrund dem letzterwähnten Stück unmittelbar verwandt ist (Taf. 325b).

Die Zusammengehörigkeit dieser elf Stücke ist augenfällig. Es genügt, die leeren, ausdruckslosen Köpfe zu vergleichen mit den glotzenden Augen, den schlichten Haaren und Bärten, der primitiven Innenzeichnung, oder die Bildung und Modellierung der Nonnengewänder oder die Behandlung des Bodens und des Pflanzenwuchses, für den die immer wiederkehrenden ornamentalisierten Sternblumen und spitz zulaufende Blätter mit weißen Spitzen bezeichnend sind. Auch in der technischen Ausführung stimmen alle Stücke überein, in der Gesamtfarbestimmung, in der vielfach blaugrüne Farbwerte die roten und blauen Nuancen übertönen, und im verwendeten Material, das aus Seide, Goldfäden, weißem Leinen und einer stark faserigen Wolle besteht.

Alle Stücke der engbegrenzten Gruppe entstammen, obzwar sie noch ganz in gotischer Formenwiedergabe befangen sind, bereits dem ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts. Sowohl durch die Form der für diese Zeit charakteristischen Trachten<sup>1)</sup> wie durch die eingewirkten Jahreszahlen 1519 und 1527 auf den Teppichen in Mähingen und Wallerstein ist diese Datierung gesichert.

Der Stil der Eichstätter Wirkereien setzt sich aus zwei Elementen zusammen. Das eine ist der Einfluß der Nürnberger Wirkschule, der insbesondere im Walpurgateppich (Taf. 317/318) zutage tritt. Schon im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts hat der Bischof von Eichstätt, Johannes von Eych, einen Teppich mit der Legende der heiligen Walpurga für das Kloster gestiftet (Taf. 274—276), und ich habe nachzuweisen versucht, daß dieser Teppich in Nürnberg entstanden ist und den Erzeugnissen des Katharinenklosters daselbst unmittelbar nahesteht.<sup>2)</sup> Die große Ähnlichkeit, die die Darstellungen des Eichstätter Teppichs mit denen des Nürnberger zeigen, eine Ähnlichkeit, die wie eine direkte Nachahmung anmutet, legt den Gedanken nahe, daß vielleicht durch jene Teppichstiftung die Anregung zu eigener Produktion, daß durch Nürnberger Nonnen die Kenntnis der Technik den Eichstätter Konventualinnen vermittelt wurde.<sup>3)</sup>

Neben den Einflüssen Nürnbergs spinnen sich deutliche Beziehungen auch zu den von mir als mitteldeutsche Wirkereien zusammengestellten Werken, die vermutlich ebenfalls zum größeren Teil als Klosterarbeiten zu erkennen sind. Der Teppich mit der Anbetung des Kindes in Frankfurt (Taf. 231), die heilige Sippe in Amsterdam (Taf. 230a), das Stück mit der Krönung der Jungfrau zwischen Heiligen in der Sammlung Iklé (Taf. 229), alle diese Wirkereien

<sup>1)</sup> Z. B. die Trachten auf dem Walpurgateppich. — <sup>2)</sup> Vgl. oben S. 178. — <sup>3)</sup> Auch der Eichstätter Apostelabschied (Taf. 324) zeigt mit dem Wirkstreifen in fränkischem Privatbesitz, der denselben Stoff darstellt (Taf. 301), Verwandtschaft.

zeigen in der Bildung der Köpfe, der Gesichter, der Haare und Gewänder, in der Stilisierung der Pflanzen, in ihrem Horror vacui unverkennbare Zusammenhänge mit den Eichstätter Arbeiten.

Da im ausgehenden Mittelalter der Verkehr der deutschen Klöster untereinander ein sehr reger war, ist die Vermutung naheliegend, daß, begünstigt durch den Wechselverkehr der Klosterinsassen, die aus dem Norden kommenden Einflußwellen der zentraleren und älteren Wirkproduktionen von Mitteleuropa und Nürnberg sich in der peripheren, verspäteten, unselbständigen Provinzwerkstatt des Eichstätter Klosters trafen und vermischten.