



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

VI. Niederdeutschland

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

VI. NIEDERDEUTSCHLAND.

In den Provinzen Niederdeutschlands scheint die Bildwirkkunst, die in romanischer Zeit dort zu hoher Blüte gelangt war, in der Gotik völlig vernachlässigt worden zu sein. Zur Erklärung dieser Erscheinung möchte ich zwei Gründe anführen:

1. Die Nähe der niederländischen Gobelinfabriken, die durch ihre große Bedeutung, ihren internationalen Ruhm den ganzen Bedarf der umgebenden Landschaft an sich zogen und der Entfaltung einer bodenständigen Kunst in ihrer Nachbarschaft ihre zentripetale Kraft entgegensetzten.

2. Der große Aufschwung der Stickkunst, die im XIV. und XV. Jahrhundert in Nordwestdeutschland, insbesondere in den niedersächsischen Klöstern eifrig gepflegt wurde und die mit ihren kunstvollen, figurenreichen und farbenprächtigen Nadelmalereien der verschiedensten Art, von denen uns in den Klöstern Wienhausen, Marienberg, Lüne, in den Sammlungen zu Hannover, Wernigerode, Braunschweig und anderwärts eine Fülle köstlicher Beispiele erhalten sind, den Bedarf an Bildteppichen für die ganze Gegend deckte.

Zu diesen negativen Voraussetzungen gesellt sich noch die Schwierigkeit, norddeutsche Erzeugnisse als solche zu erkennen, zu bestimmen und aus der großen Masse der ihnen sehr ähnlichen, noch wenig bearbeiteten niederländischen Teppichwirkereien zu sondern. Schon Schmitz hat darauf hingewiesen,¹⁾ wie viele mit Hinblick auf ihren Fundort früher für niederdeutsch gehaltene Arbeiten, wie der Teppich aus Hinnenburg im Museum zu Prenzlau oder die wundervolle Kreuzigung, die sich im Besitze der Familie Sohn-Rethel in Düsseldorf befand, oder die Geburt Christi im Dom zu Erfurt und andere mehr, bei näherer Untersuchung als französische oder niederländische Produkte erkannt wurden.

Mir erscheint das offene Einbekenntnis dieser erst durch tiefeschürfende Untersuchungen zu behebenden Unkenntnis für den Fortschritt der Teppichforschung förderlicher als der Versuch haltloser Zuschreibungen. Darum sei im folgenden von der Besprechung aller zweifelhaften Stücke abgesehen. Es seien nur jene wenigen Arbeiten angeführt, für deren Herkunft aus Niederdeutschland haltbare Argumente zu erbringen sind.

* * *

In der Zeit der Gotik scheint nur in wenigen Orten Niederdeutschlands eine Wirkindustrie bestanden zu haben. Urkundlich bezeugt ist uns eine solche allein für Lüneburg. Dort lieferte 1449 eine Frau Olrick Krusen vierundwanzig „wrachte“ Kissen und 1480 wird uns eine ähnliche Lieferung von einem Meister Cord berichtet.²⁾ Leider scheinen aus so früher Zeit Lüneburger Arbeiten nicht erhalten zu sein. Sowohl die Teppiche im Rathaus und im Museum zu Lüneburg als auch die Wirkereien im Kestner-Museum zu Hannover und anderwärts wie auch die Pelikanteppiche im Kloster Lüne entstammen bereits dem XVI. Jahrhundert. Und der prächtige Teppich mit der Anbetung der Hirten und den Wappen der Lüneburger Geschlechter Stöteroggen und Stoketo³⁾ in der Pfarrkirche zu Alt-Jeßnitz (Abb. 89),⁴⁾ ein Werk, das um 1500 entstanden sein dürfte, ist mit Hinblick auf Technik und Stil nicht mit voller Sicherheit als deutsche Arbeit zu erkennen.

Am ehesten möchte ich noch ein Kissen im Lüneburger Museum, das eine weiße Lilie auf rotem Grund, umgeben von stilisierten Blumen- und Blattornamenten trägt (Taf. 326 a) und um die Jahrhundertwende zu datieren ist, als Lüneburger Wirkerei ansprechen. Doch vermag ich diese Vermutung durch keinen andern Hinweis als den auf den Fundort zu kräftigen.

* * *

Was die Produktion am Niederrhein betrifft, so scheint in Köln, der Stadt, die durch andere Textilgewerbe, durch ihre Weberei und ihre „Kölnischen Borten“ berühmt war, auch eine Wirkindustrie bestanden zu haben. Doch ist es mit Rücksicht auf die erwähnten Bestimmungsschwierigkeiten vorläufig noch nicht möglich, das hierher gehörige Material an Bildteppichen zusammenzustellen.

Nur zwei Gruppen gewirkter Kissen glaube ich auf Köln lokalisieren zu können.

Die erste wird durch zwei nach derselben Vorlage hergestellte Stücke im Kirchenschatze von St. Maria Lyskirchen in Köln repräsentiert, auf denen in einem von naturalistischen Blumenstauden gebildeten Grund je ein

¹⁾ Schmitz, Bildteppiche, S. 120. — ²⁾ Schmitz, Bildteppiche, S. 122. — ³⁾ Außer der Identifizierung der Wappen ist mir auch die Feststellung der Stifterallianz gelungen. Es handelt sich um die 1486 geschlossene Ehe zwischen Hartvicius von Stöteroggen (er studierte zu Rostock 1480, zu Köln 1483, ward Sülzmeister 1484, Ratsherr 1487, Bürgermeister 1499, Patronus Vic. III. S. Mariani ad S. Joh. 1500 und Vic. VI. S. Pauli ad S. Spirit. in foro 1493, Pfandeninhaber des Schlosses und der Vogtei Lüdershausen 1526. Er starb 1539) und der Margarethe Stoketo (Patronin Vic. V. S. Crucis ad S. Gertrud etc., sie starb 1540). Vgl. Büttner, Genealogie der vornehmsten Patriziergeschlechter. Lüneburg 1704. — ⁴⁾ Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XVII. Heft, Kreis Bitterfeld.

bärtiger Wildmann als Wappenträger dargestellt ist (Taf. 327 a, b). Das eine der von ihm getragenen Wappen ist das der Kölner Familie von Strahlen (drei schwarze Speerspitzen und ein schwarzer Halbmond auf Weiß).¹⁾ Es bietet neben dem Aufbewahrungsort ein wichtiges Indizium für die Ursprungsbestimmung. Wohl weisen die naturalistischen Blumenstauden, die den Grund überspinnen, auf den Einfluß, ja geradezu auf eine Nachahmung frankoflämischer Bildteppiche — insbesondere für die Schule der Touraine ist diese Hintergrundfüllung charakteristisch —, doch scheinen mir die Wildleute in ihrer plumpen Massigkeit, in ihrer Darstellung mit Blumschapel und Gürtelkranz etwas durchaus bodenständig Deutsches zu verkörpern.

Die zweite Gruppe der Kölner Kissen, die beträchtlich umfangreicher ist, weicht im Stil von den besprochenen wesentlich ab.

Hier sind in Kränzen von Astgewinden, wie wir sie ähnlich schon auf mittelhheinischen Arbeiten fanden (Taf. 186—188), umgeben von Ahorn-, Eichen- oder Distelzweigen, einzelne Figuren und Szenen, die Jungfrau mit dem Einhorn, wilde Frauen, Hirsche und Wappen in kräftigen Farbönen dargestellt.

Unter den Kissen dieser Art, die ich bisher auffinden konnte, deren Zahl sich aber wohl durch weitere Nachforschungen vermehren wird, befinden sich vier im Berliner Schloßmuseum (Taf. 328, 329), zwei in der Sammlung Schnütgen zu Köln (Taf. 330), zwei in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein auf Schloß Liechtenstein bei Mödling, davon eines mit einem noch ungedeuteten Wappen (Taf. 331 a, b), eines im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien (Taf. 332) und eines mit einer Wildfrau, die ein Wappen trägt (drei schwarze Äste auf grünem Dreieck in Weiß) im Museum zu Aachen (Taf. 326 b).

Für den Kölner Ursprung dieser Stücke, die nach den Trachten noch alle dem XV. Jahrhundert angehören, möchte ich zwei Argumente anführen.

1. Den Hinweis auf das bereits früher erwähnte Gemälde des Kölner Malers Bartel Bruyn mit Madonna und Stifter (Abb. 41), von dem sich eine Replik in der Sammlung Clavé-Bonhaben zu Köln befand. Hier sind auf den im Hintergrund umlaufenden Holzbänken des gemalten Innenraumes drei Kissen ganz ähnlicher Art dargestellt; inmitten ganz analoger Ast- und Rankenornamente erscheint das Wappen der Kölner Familie Cleve. Es ist kaum zu bezweifeln, daß der Künstler hier Werke wiedergab, die ihm aus eigener unmittelbarer Anschauung bekannt waren. Ein ganz ähnliches Kissen mit Wappen und verschlungenem Astkranz findet sich auf einem andern Kölner Bild mit der Madonna und Kind in der Sammlung Merkens zu Rhoendorf (Abb. 90).

2. Die Tatsache, daß sich ganz ähnliche Ast- und Blattranken auch auf den Kölner Krügen finden, ferner auch auf den „Kölnischen Borten“ und Kölner Stickerereien der verschiedensten Art. Endlich erscheinen unter den Holzschnitten in dem bei Peter Quentel in Köln 1527 gedruckten Musterbuch (Neu kunstlich boich daryn c und XXXVIII figuren, wie man der rechtens art Laufferwerk, spanische Stiche mit der nalen vort up der Ramen und op den laden borden wirken sall)²⁾ ähnliche Formen.³⁾

* * *

Ob in Halberstadt oder Quedlinburg, wo die Bildwirkerei in romanischer Zeit geblüht hat, auch in der Zeit der Gotik eine Wirkproduktion bestanden hat, wissen wir nicht. Weder schriftliche Quellen noch sicher lokalisierbare Werke geben uns über diese Frage Aufschluß.

Es wäre denn, daß die beiden umfangreichen, im Chor des Halberstädter Doms hängenden Wirkteppiche (Taf. 333—334), die auf dunkelrotem, von eigenartigen großmustringen Rankenornamenten gefülltem Grund je sechs Szenen des Marienlebens darstellen, am Orte selbst entstanden sind. Aber obzwar zu vermuten ist, daß die Stücke zum alten Halberstädter Kirchenbesitz gehörten, war doch ein weiterer Beleg für ihre örtliche Bestimmung nicht zu finden.

Im Stil nehmen sie gegenüber allen besprochenen Arbeiten eine Sonderstellung ein. Sie sind gewissermaßen eine Synthese aus Tapete und Gemäldezyklus, aus rein dekorativem Flächenschmuck und lebendiger Bilderzählung.

Obzwar die Vorlagen von demselben Künstler entworfen scheinen, sind die beiden Stücke doch qualitativ ungleichwertig. Das besser erhaltene mit den Szenen von Mariä Tempelgang bis zur Beschneidung Christi

¹⁾ Siebmacher, Bd. 5, 308. Das zweite Wappen konnte ich leider nicht bestimmen. — ²⁾ Schmitz, Bildteppiche, S. 120. — ³⁾ Auf niederdeutschen Ursprung weist auch der Stil eines Wirkteppichs im erzbischöflichen Museum zu Köln, der Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, den heiligen Jakobus und eine heilige Nonne mit einem Kirchenmodell darstellt. Ich habe das ganz singuläre Stück, das ich aus eigener Anschauung nicht kenne, in meine Untersuchung nicht aufgenommen, da es schon dem 16. Jahrhundert und in seiner Formensprache der Renaissance angehört. Eigenartig ist die technische Behandlung. Figuren und Hintergrund sind von parallellaufenden Zickzacklinien bedeckt, die mit der monumental Ruhe der Darstellung durch ihre kleinliche Flimmerwirkung kontrastieren. Die vier Ahnenwappen, die in den Ecken der Mitteldarstellung eingewirkt sind und die einer näheren Lokalisierung als Wegweiser dienen könnten, vermochte ich nicht zu bestimmen. Nach alter Überlieferung stammt der Teppich aus der Kölner Johanneskirche.



Abb. 89. Wirkteppich mit Anbetung der Hirten. Alt.-Jeßnitz, Pfarrkirche.



Abb. 90. Tafelbild mit Madonna und Kind. Rhoendorf, Sammlung Merkens.

Norddeutschland nahelegen. So tragen einzelne Männertypen mit den schlichten Haaren und den am Kinn ansetzenden langen Bärten, wie sie auf den Darstellungen des Marienodes und des zwölfjährigen Christus im Tempel erscheinen, einen durchaus norddeutschen Charakter. Auch die eigenartig heraldisch stilisierten Blumenornamente sind in Oberdeutschland nirgends nachzuweisen, doch zeigen sie Verwandtschaft mit den Rankenbildungen jenes Kissens im Museum zu Lüneburg (Taf. 326 a), das ich dem niederdeutschen Kunstkreis zugewiesen habe.

Die Art der Faltegebung, die Typik der Figuren, die wenigen dargestellten Zeittrachten verweisen ebenso wie die Einflüsse der oberdeutschen Künstler die Entstehung der in der Formensprache noch durchaus gotischen Stücke in den Beginn des XVI. Jahrhunderts.

Niedersachsen ist wohl auch als Heimatland des aus dem Dom von Halberstadt stammenden Teppichs im Germanischen Nationalmuseum anzunehmen, der zwischen Ornamentranken auf rotem Grund die Wappen der niedersächsischen Geschlechter von der Schulenburg, von Berghen und Schenck zu Diepen trägt (Abb. 91).¹⁾ Die grobe und ungleichmäßige Textur weist auf ein vereinzelt Werk des Hausfleißes. Die Zeichnung der schwunglosen Ornamentranken dürfte trotz scheinbarer Zurückgebliebenheit, trotz gotischer Formenreste schon dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert angehören.

¹⁾ In der Laubstabbordüre erscheint überdies das Wappen der Enenkel. Vgl. Th. Hampe, Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums 1897, Nr. 677.

(Taf. 333—338) ist klarer in der Zeichnung, sorgfältiger in der technischen Durchbildung, inniger im Gefühlsausdruck. Das stärker verblaßte und verzogene mit den Szenen von der Anbetung der Könige bis zur Krönung Mariä (Taf. 339—344), bei dem vielfach die Konturen der Gesichtszüge ausgefallen sind, ist in Individualisierung und Gewandbehandlung schwächer, von künstlerisch weniger geschulten Händen in die textile Materie übertragen.

Es ist nicht leicht, Heimat und Stilkreis der Entwürfe zu bestimmen. Unwägbare Elemente der verschiedensten deutschen Schulen mischen sich; Einflüsse des jungen Dürer sind in der Zeichnung der Frauentypen, in dem Faltschwung der Gewänder, in der formklaren, festumrissenen, erdennahen Bildung der Gestalten zu beobachten. Einflüsse Hans von Kulmbachs in dem Josef der Vermählungsszene, Einflüsse Cranachs in Madonnenotypen und mehreren der kräftig individualisierten Männerköpfe — man vergleiche zum Beispiel den Holzschnitt dieses Künstlers mit der Flucht nach Ägypten — und Einflüsse der zeitgenössischen Holzschnitt-Illustration treten in der auf jede Farbenmodellierung verzichtenden, ganz linearen Durchbildung der Gewänder zutage. Ja, die eigentümliche Faltenzeichnung, die kräftige Schraffierung, die mit Häkchen und Ösen versehenen Linienzüge deuten sogar auf die direkte Benutzung einer graphischen Vorlage, die festzustellen mir bisher nicht gelungen ist.

Zu den im Beginn des XVI. Jahrhunderts dominierenden oberdeutschen Einflüssen gesellen sich schließlich auch einige Indizien, die die Möglichkeit einer Entstehung der Halberstädter Marienteppiche nahe ihres Auffindungsortes in