



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Drei Rückklaken aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts

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

II. MITTELRRHEIN

EINLEITUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DREI RÜCKKLAKEN AUS DEM ERSTEN VIERTEL DES XV. JAHRHUNDERTS

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

DIE RÜCKLAKEN IM MAINZER DOM

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

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

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

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

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