



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters**

Text

**Kurth, Betty**

**Wien, 1926**

Die Propheten-Teppiche u. ihre Stilverwandten

---

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

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 in dem 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 Haushaltinventar 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: „treg ist aller myn gedang / zu gutē wercken 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.

mentalenen 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 Gesamtaufassung, 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.