



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters

Text

Kurth, Betty

Wien, 1926

Fortbildung des Stils der Katharinen-Teppiche

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

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.¹⁾ 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,²⁾ 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 Haller³⁾ und Prünsterer (weißer Zickzackbalken in schwarz und rot gespaltenem Schild)⁴⁾ bestätigt.

Andreas Haller (gestorben 1447) vermählte sich in dritter Ehe 1426 mit Margarethe Prünsterin, die 1434 starb.⁵⁾ Martin Haller (gestorben 1468) heiratete 1425 Barbara Prünsterin.⁶⁾ 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

¹⁾ 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. — ²⁾ Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei, Taf. XIX und XXIV. — ³⁾ Siebmacher, Bd. 1, 205. — ⁴⁾ Siebmacher, Bd. 2, 158. — ⁵⁾ Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. XCVIII A. — ⁶⁾ 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.¹⁾ 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)²⁾ und Schopper³⁾ und ist ohne Zweifel eine Stiftung Martin I. Behaims, der von 1437 bis 1474 lebte und mit Agnes Schopperin vermählt war.⁴⁾ 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.⁵⁾ 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.“⁶⁾

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 —

¹⁾ 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. — ²⁾ Siebmacher, I. Bd., 206. — ³⁾ Siebmacher, II. Bd., 157. — ⁴⁾ Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. V. — ⁵⁾ Vgl. oben, S. 174. — ⁶⁾ Vgl. Quellenanhang Nr. 47.

auch dies eine Annexion aus der Tafelmalerei — erscheint betend, von Wappen begleitet, die vielgliedrige Familie des Stifters Erasmus Schürstab,¹⁾ der zu Füßen seines Namenspatrons kniet und seine beiden Gemahlinnen Dorothea Hallerin²⁾ — auch sie zu Füßen der heiligen Dorothea — und Ursula Pfnzig,³⁾ dazwischen die Schar der Kinder, sieben Söhne und sieben Töchter.

Da Dorothea Haller 1471 aus dem Leben schied,⁴⁾ 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,⁵⁾ 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

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

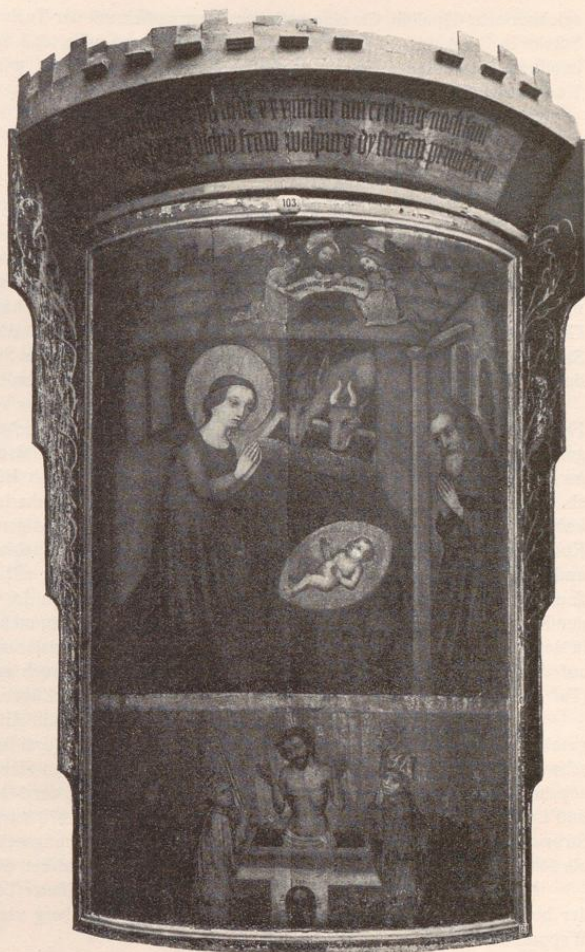


Abb. 85. Epitaph der Walpurg Prünsterin. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

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,¹⁾ 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 Katharinentepptichen 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 lebenswahreren 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)²⁾ und Stromer (an den Ecken eines weißen Dreiecks drei weiße Lilien auf Rot)³⁾ 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.⁴⁾ 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.

* * *

¹⁾ 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...“ — ²⁾ Siebmacher, I. Bd., 205. — ³⁾ Siebmacher, I. Bd., 205. — ⁴⁾ Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. CCCCXCVIII.