

Nürnberger Bildteppiche

Jutta Zander-Seidel

Nürnberger Bildwirkerei im 15. Jahrhundert

Das 15. Jahrhundert ist die am besten dokumentierte Epoche mittelalterlicher Bildwirkerei in Nürnberg. Bis auf den ältesten erhaltenen, um 1380 entstandenen Behang mit sechs männlichen Dialogpaaren¹ stammen alle weiteren Sachzeugnisse aus dem 15. Jahrhundert. Auch die wenigen archivalischen Belege zur Fertigung von Wirkteppichen in der Stadt gehören in diese Zeit². Einem Eintrag im örtlichen Bürger- und Meisterbuch zufolge erhielt die »wurkerin« Katharina Stoss 1454 das Nürnberger Bürgerrecht. Ebenfalls als Wirkerin wird, allerdings erst im Familienbuch von 1702, Kunigunde Löffelholz, geb. Baumgärtner (1425–1462) genannt. Ein Stadtrechnungsbeleg vom 5.4.1458 überliefert die Zahlung von 42 Gulden an das Nürnberger Dominikanerinnenkloster St. Katharina für einen »newen gewürkten tebich zu oberst in den tabernal vnter dem getzelt zum heiligtum gehorend den etlich closterfrawen hie zu sant kathrein gewurckt haben etc mit sampt dem vnderzug«, wobei der hohe Betrag auf ein repräsentatives Stück schließen lässt. Im gleichen Jahr bezahlte die Stadt vier in Nürnberg gewirkte Teppiche, die man dem böhmischen Kanzler Prokop von Rabenstein geschenkt hatte. Ein in der Teppichliteratur bisher unberücksichtigter Eintrag in der 1537 begonnenen Autobiographie des Nürnberger Stadtrichters Hieronymus Köler (1507–1573) vermerkt für 1456: »Ursula Kölerin, vorgemelts Heinrich Kölers und seiner hausfrauen tochter, die und hernach ir schwester Elspetha künden wol der schönsten depeccerey würken«³. Gegen Ende des Jahrhunderts kommen Hinweise auf zumindest zeitweise Niederlassungen flämischer Teppichwirker in der Stadt hinzu, deren Erzeugnisse bei gleichzeitig zunehmenden Importen aus den südlichen Niederlanden die eigene Produktion in den Hintergrund treten ließen⁴.

Vor dieser Überlieferung birgt die mittelalterliche Bildwirkerei in Franken, als deren Zentrum Nürnberg angesehen wird, noch viele offene Fragen. Bis auf die archivalisch gesicherte Produktion im Dominikanerinnenkloster St. Katharina kennen wir weder die Zahl noch die Lage der Werkstätten in der Stadt. Auch ist unbekannt, ob es sich um professionell organisierte gewerbliche Unternehmen handelte oder um handwerkliche Erzeugnisse einzelner Frauen oder Männer, für deren Fertigung sich je nach profanem oder klösterlichem Umfeld die Begriffe »Haus-« und »Klosterfleiß« eingebürgert haben. Die Kenntnis der Nürnberger Bildwirkerei basiert im wesentlichen auf der in den 1920er Jahren einsetzenden stilkritischen Betrachtung des erhaltenen Bestandes. Seit den 1970er Jahren bemühte sich vor allem Leonie von Wilckens um die Rekonstruktion der ehemaligen Teppichbestände in Nürnberger Kirchen sowie um die weitere Erhellung ihres künstlerischen Umfelds, doch steht ein aktuelles Corpuswerk fränkischer Bildteppiche bis heute aus.

Kirchenteppeiche im Spätmittelalter

Bereits für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeugen Inventare der Heilig-Geist-Spalkirche (1401), der Kirchen St. Lorenz (1421) und St. Sebald (1451), der Frauenkirche (1442) und der Barfüßerkirche (1448) eine heute kaum mehr vorstellbare Fülle von Bildteppichen in den Nürnberger Gotteshäusern⁵. Über ihren Gebrauch geben unter anderem die sogenannten Mesnerpflichtbücher Aufschluss, wie sie sich aus den Jahren 1482 und 1493 für die beiden großen Stadtkirchen St. Sebald und St. Lorenz erhalten haben⁶. Das Merkbuch einer Küsterin aus der Katharinenkirche von 1436, auf das Walter Fries 1924 in seinen Forschungen zur Katherinenkirche verwies, wird derzeit von Gerhardt Weilandt für eine



Abb. 1 und 2 (Rückseite)
 Bildteppich mit Gnadenstuhl, hl. Sebald und Erzengel Michael
 Nürnberg, um 1410/20
 Wirkerei, Leinen, Wolle, Seide, Metallfäden, Höhe 75 cm, Breite 135 cm
 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.Nr. Gew 5048
 Erworben durch die Ernst von Siemens Kunststiftung,
 als Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum





Abb. 3 und 4 (Rückseite)

Joseph wird von seinen Brüdern verkauft, aus dem Bildteppich mit Szenen der Josephsgeschichte
 Nürnberg, um 1460, Wirkerei, Leinen, Wolle, Metallfäden, Höhe 75,5 cm, Breite 561 cm
 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.Nr. Gew 5049
 Erworben mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder,
 des Bundesministeriums des Innern und der Bayerischen Landesstiftung



Edition vorbereitet⁷. Dem Lauf des Kirchenjahres folgend, geben diese Aufzeichnungen Auskunft über den je nach Anlass geforderten Kirchen- und Altarschmuck, den die Mesner oder Küster zu besorgen hatten. Kommentare aus der täglichen Praxis machen sie bisweilen zu lebens- und realitätsnahen »Regieanweisungen«. Unter den Vorbereitungen für das gottesdienstliche Geschehen spielte das »Auflegen«, »Aufschlagen« und »Aufhängen« von Wand- und Bodenteppichen, textilen Antependien, Auflagen und Behängen für das Gestühl, Altartüchern, Pulttüchern und Fahnen eine zentrale Rolle. Ihr häufiger Wechsel übertraf noch die Wandlung der Altäre durch das Öffnen und Schließen der Flügel und übernahm so eine zentrale Funktion in der liturgischen Inszenierung.

Für den textilen Schmuck lassen die Mesnerbücher eine klare Hierarchie erkennen, in der große, weit- hin sichtbare Hänge- und Bodenteppiche vor Altartüchern, Pulttüchern und Bankauflagen rangierten. Darüber hinaus bestimmten Materialwert und Ausführung festlichen oder alltäglichen Gebrauch. Hänge- und Bodenteppiche waren demnach dem Palmsonntag, Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, hohen Marienfesten, dem Kirchweihfest, Allerheiligen und Weihnachten vorbehalten. Dass dabei bisweilen beträchtliche Teppichmengen zum Einsatz kamen, zeigt ein Eintrag anlässlich der Großen Kirchweih von St. Lorenz am Sonntag vor Magdalena (22. Juli): »Item auch so henkt mon dreißig oder virzig schon debig auf in di kirchen um den altar und anderswo und in di stül macht [man] panklach auf«⁸. Dagegen begnügte man sich zum Dreikönigsfest mit zwei Chorbehängen⁹, während bei den meisten Gottesdiensten lediglich Altar- und Pulttücher aufgelegt wurden. Zum Neujahrsfest lautete die Anweisung für St. Lorenz: »mon schlecht kain panklach auf und hengt kain debich nit auf, ner di pülpet bedeckt mon im kor und di elter bedeckt mon mit den gemain düchern«¹⁰. Am Karfreitag und an Allerseelen verzichtete man vollständig auf textilen Schmuck und legte »kein tuch auf das pult, auf dem altar noch auf das penchlein schlethin«¹¹. Nach dem Gottesdienst mussten die Kirchendiener »als aufre[u]men, all panklach, altertucher, als miteinander«¹².

Eine bewusste Differenzierung hinsichtlich Materialwert und künstlerischer Qualität der Textilien wird kenntlich, wenn zu bestimmten Anlässen die »pesten«, »nit die pesten«, »gut«, »schön«, »gemain« oder »schlechte« Teppiche und Tücher aufzulegen waren. Während an Fronleichnam »all alter mit den pesten düchern« geziert wurden, legte man an Neujahr, Lichtmeß, Mariä Heimsuchung, Mariä Geburt, Allerheiligen und Mariä Empfängnis »nit die pesten« auf¹³. An Trinitatis wurden die Altäre in St. Lorenz »mit den schlechten düchern« geschmückt und auch am Abend vor Mariä Geburt wurden lediglich »gemain dücher« hervorgeholt¹⁴. »Ein gar alts gewurckts tuch« war laut Inventar der Frauenkirche von 1442 offenbar in so schlechtem Zustand, dass man es dem Gebrauch entzog und »nit mer nutzt«¹⁵.

Wenn für große Festdekorationen die eigenen Bestände nicht ausreichten, wurden zusätzlich Teppiche ausgeliehen. »Item zu unsers Herrn Leichnamstag so soll der Messner die Kirchen und alle Altar zubereiten auf das zierlichst, und alle Kirchenteppich aufhaben [aufhängen], und soll etlich Teppich mehr entlehnen und die auch in die Kirchen aufhaben«, notierte 1442 die Ordnung der Frauenkirche für Fronleichnam¹⁶. Aus St. Lorenz ist eine Namensliste überliefert, »wer uns debich und panklach zu der kirchen leicht«¹⁷. Die Aufstellung umfasste 25 Nürnberger Familien, die der Kirche bei Bedarf insgesamt 59, nach 36 »debich« und 23 »panklach« spezifizierte Tapisserien zur Verfügung stellten. In St. Sebald griff man auf Teppiche der Familie Baumgartner zurück, während das älteste Kircheninventar von 1451 zu einem niederländischen Wappenteppich der »jung Peter Harsdorfferin« vermerkte: »Wenn si und ir bruder und bruderkind begern zu einer zier zu leihen, das man in leihen solk«¹⁸. Hier wird deutlich, dass spätmittelalterliche Bildteppiche nicht nur innerhalb der Kirchen einen mobilen Schmuck darstellten,

sondern offenbar auch bei den in Inventaren und vergleichbaren Quellen überlieferten Provenienzen und Aufbewahrungsorten von größeren Verschiebungen auszugehen ist, als bisher angenommen.

Wand- und Hängeteppiche

Als Raumschmuck wurden Kirchenteppeiche auf Wandflächen, zwischen Pfeilern¹⁹, »mitten in die kirchen«²⁰, »innwendig und ausswendig an dem letner«²¹ oder, wie für einen verlorenen Teppich mit Darstellungen der vierzehn Nothelfer aus St. Sebald überliefert, an dem »thram« (Balken) unter dem



Abb. 5

Fragment eines Chorbehangs aus St. Sebald
Südliche Niederlande, um 1510

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. Gew 4968
Erworben durch die Ernst von Siemens Kunststiftung,
als Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum

Triumphbogenkruzifix angebracht²². Die meisten wurden im Chorraum aufgehängt, der auf diese Weise eine besondere Auszeichnung erfuhr. »Man schlecht 4 panklach auf unten in den stülen und henkt 2 debich im kor auf«, war 1493 die Vorschrift für St. Lorenz zum Dreikönigstag²³. Auch die vier großen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts von der Nürnberger Handelsfamilie Starck in den südlichen Niederlanden für St. Sebald in Auftrag gegebenen Teppiche, deren einzig erhaltener Überrest 1997 für das Germanische Nationalmuseum erworben werden konnte, hängte man bis in nachreformatorische Zeit »zu den Festenn Im Chor« auf (Abb. 5)²⁴.



Abb. 6

Messe Papst Leos IX. (Ausschnitt), auf den Altarstufen ein Fußteppich
 Michael Wolgemut (Nürnberg 1434–1519), 1470/71
 Kloster- und Wallfahrtskirche St. Nikolaus und Elisabeth, Andechs

Fußteppiche

Neben Wand- und Hängeteppichen, aber auch bei Anlässen, bei denen man auf diesen festlichsten Schmuck verzichtete, wurden im Chor, vor Altären und unter den Stühlen hochrangiger Geistlicher Bodenteppiche (»fußdebich«) ausgelegt (Abb. 6). »Man hengt das alt S. Sebols leben auf, [...] man zirt den kor mit pulttucher, fußdebich«, hieß es für St. Sebald an Mariae Empfängnis²⁵. In St. Lorenz bedeckte man am 2. Februar »alle pülpet mit debich und dut den füsdebich fürher für den altar«²⁶. Beim ersten Besuch des Bamberger Bischofs »soll man ein stul fur s. Sebols altar setzen, ein debich darauf und ein guldin tuch daruber, den fußdebich unter den stul und darfur, ein altertuch auf den altar«²⁷. Eine »Brauchquelle« anderer Art berichtet, dass 1536 ein grüner Bodenteppich aus dem nach der Reformation aufgelösten Karmelitenkloster in St. Sebald dankbare Verwendung fand, »dan der Alt [war] alles zerrissen und bleiben die Leut mit den fuessen drinnen«²⁸.

Gestühlbehänge

Seit dem 11. Jahrhundert überliefern Schatzverzeichnisse textile Behänge für das Chorgestühl, wie sie, als Dorsalia oder Rücklaken bezeichnet, fortan Verwendung fanden²⁹. Angebracht wurden sie – wiederum als beweglicher Festschmuck – an der Rückwand über den Stuhlreihen, so dass von langen, nicht allzu hohen Teppichen auszugehen ist. Für sie hat sich die Bezeichnung »Rücklaken« gewissermaßen als Gattungsbegriff eingebürgert, doch ist nicht davon auszugehen, dass derartige Formate nur hier Verwendung fanden. Eindeutig als Festschmuck des Chorgestühls benannt sind 1440 für das Kloster Heilsbronn erwähnte »tapetibus pendentibus super stalla conventus temporibus festivitatum«³⁰. In den Nürnberger Mesnerbüchern sind die häufig genannten »panklach« damit zu identifizieren. So wurden in St. Lorenz von Palmsonntag bis Karfreitag »kein panklach, wider oben noch unten« angebracht, während man am Osterabend »dem chor mit ponklach oben und unten [...] umhenk[te]«³¹. Auch »zu einer ersten meß, so die zu s. Sebolt gesungen wirt, [...] macht [man] panklach im kor umher«³².

Altartücher

Als Altartücher bezeichnete man sowohl textile Antependien als auch auf den Altartisch gelegte Tücher, so dass eine eindeutige Zuordnung dieser zahlenmäßig wohl umfangreichsten kirchlichen Ausstattungstextilien nicht immer möglich ist. Die Nürnberger Spitalkirche zum Hl. Geist besaß 1401 mehrere »Alter Tucher, die man vorn fur die elter henckt«, die damit wohl zweifelsfrei als Antependien anzusprechen sind. Zu ihren Bildmotiven, die man sich gemalt, gestickt oder als Wirkerei vorzustellen hat, gehörten das Jüngste Gericht, Kaiser Heinrich, die Evangelisten, das Abendmahl, aber auch »woppen« und »weisse swannen« (Abb. 7)³³. 1451 verzeichnete das Inventar von St. Sebald zum Teil mehr als jeweils zehn Tücher für den Sebaldus-, Marien-, Johannis-, Apostel-, Nikolaus-, Peters-, Stephans-, Katharinen-, Erharts- und Kunigundenaltar³⁴. Als »alttartuch mit S. Sebaldt, S. Michel und der Trifeltigkeit mit Deichsler unnd Zenner schiltt« ist auch der ältere der beiden für das Germanische Nationalmuseum 1998 erworbenen Bildteppiche in den Kirchenverzeichnissen nachzuweisen (Abb. 1)³⁵. Dass

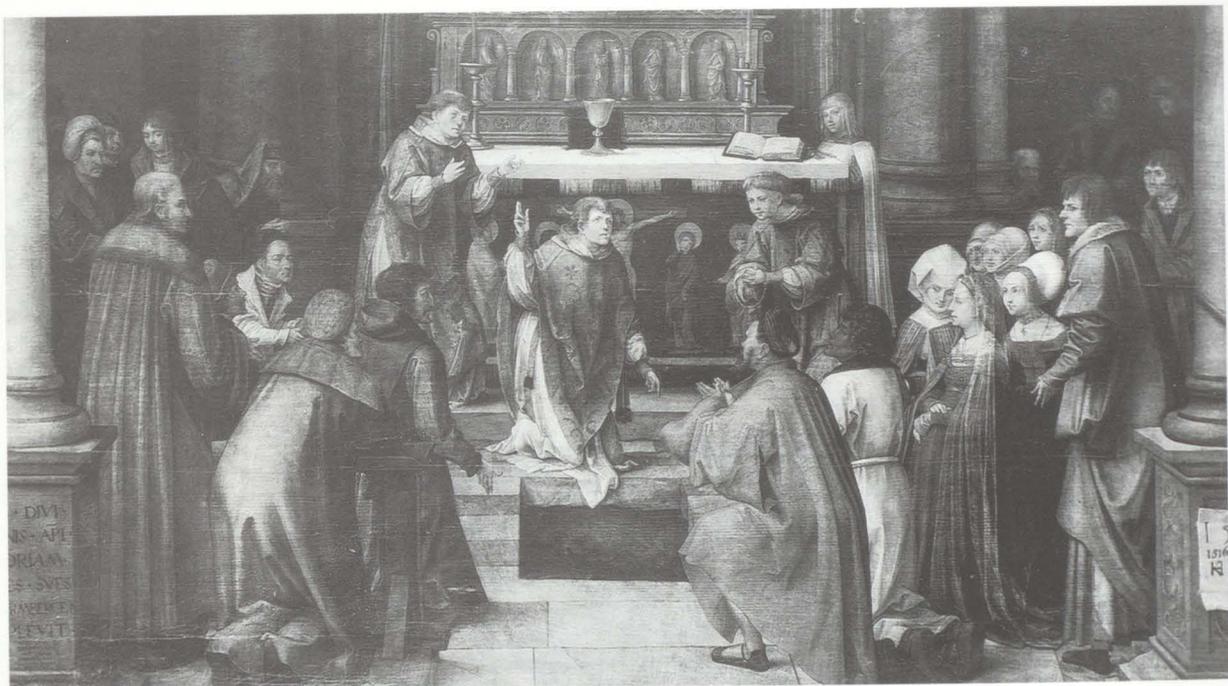


Abb. 7

Letzte Messe des hl. Johannes, mit Bildteppich als Antependium
 Hans von Kulmbach (Kulmbach? um 1480–1522 Nürnberg), 1516
 St. Marien, Krakau

gleichwohl nicht jedes Altartuch nur einem einzigen Altar zugeordnet war, zeigt »ein gemeins altertuch, das man zu allen altaren mag nützen« unter den Tüchern des Kunigundenaltars³⁶. Die synonyme Verwendung von »Altartuch« für textile Antependien und Altarauflagen bestätigt ein weiteres Mal die Anweisung an die Mesner von St. Lorenz, am Karfreitag »auf itlichen [Altar] nur oben ein schön portentuch, unten kein tuch für den altar, nur oben, darauf di leut communicirt« zu legen³⁷.

Pulttücher

»Pulttücher«, »tücher auf die pult«, »pulpitumtücher« und ähnliche Wortbildungen bezeichneten die Auflagen liturgischer Lesepulte, für die ebenfalls unter anderem Wirkereien zum Einsatz kamen. In St. Sebald befanden sich 1451 drei »gewürkte tucher über die pulpitem« und »ein kleins gewürkts tuchlein mit den evangelisten über das pulpitem auf s. Sebolts altar«³⁸. Meist fehlen jedoch Hinweise auf die Ausführung, so dass der Anteil einzelner Techniken kaum auszumachen ist. In der Hierarchie textiler Kirchenausstattungen nahmen Pulttücher den untersten Rang ein. Ihr alleiniges Auflegen bedeutete ein

Mindestmaß an Schmuck, auf den man lediglich am Karfreitag verzichtete, wenn etwa in St. Sebald »das ministripuch auf das bloß pult«, oder in St. Lorenz »dem heren kein tuch auf das pult« gelegt wurde³⁹. Bei größeren Festausstattungen fehlten Pulttücher dagegen niemals.

Kirchentepiche in nachreformatorischer Zeit

Die Einführung der Reformation in Nürnberg 1525 bedeutete nicht die sofortige Abkehr oder gar Vernichtung der mittelalterlichen Bildteppiche. Wie die altkirchlichen Messgewänder auch beim protestantischen Gottesdienst noch lange in Gebrauch blieben, verwendete man zumindest einzelne Teppiche weiter. Zudem wurden den großen Stadtkirchen liturgische Gewänder und Bildteppiche aus den aufgelösten Klöstern übergeben, so dass ihre Bestände in nachreformatorischer Zeit sogar noch anwuchsen: 1539 gelangten nach St. Sebald und St. Lorenz fünfzehn Ornate, jeweils bestehend aus einem »meßgewandt« (Kasel) und zwei »leviten Röck« (Dalmatik), sowie vier Teppiche aus dem Predigerkloster (Dominikanerkloster), dem Augustinerkloster und dem Frauenbrüderkloster (Karmelitenkloster), sorgsam aufgelistet als ein »grossen Roten fußdebich«, »ein gewurckten Tebich darann die heyligen drey konig mit strelenn wapen« und »zway lange pancklach [...] das ain grün das ander gmosirt wie ein decken gehorn an grossen festen auff die Stüll Im chor«⁴⁰.

Von 1564 bis 1745 liegen aus St. Lorenz, von 1531 bis 1716 aus St. Sebald Schatzverzeichnisse vor, denen Hinweise auf die nachreformatorische Nutzung der Textilien zu entnehmen sind. Die vier niederländischen, von der Nürnberger Familie Starck für St. Sebald gestifteten Wandteppiche mit Darstellungen der Taufe Christi, der Kreuztragung, der Kreuzigung und möglicherweise Christus vor Pilatus wurden noch das gesamte 16. Jahrhundert hindurch »in denn hohen festen im chor« aufgehängt. Im 17. Jahrhundert dienten sie in der benachbarten, seit 1626 als Sonntagsschule genutzten Moritzkapelle als Wandschmuck⁴¹. Ein um 1460 von den Familien Peßler und Topler gestifteter Nürnberger Bildteppich mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, flankiert von Johannes dem Täufer und Hieronymus, der sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet, ist 1681 in St. Lorenz als Kanzelverkleidung nachzuweisen⁴². Ein Teppich »mit dem Salvator« und Aposteln schmückte 1745 den »Brautstuhl«, eine 1664 gestiftete Tapiserie die »Tucherschen Mannsstühle« im Chor von St. Lorenz⁴³. Im 18. Jahrhundert fanden mittelalterliche Nürnberger Kirchentepiche eine neue Wertschätzung, indem sie als historische Sehenswürdigkeiten in die genealogische und topografische Literatur Aufnahme fanden⁴⁴. In der 1755 erschienenen Familienchronik der Holzschuher wurde deren heute im Germanischen Nationalmuseum befindlicher Grabteppich von 1495 mit der Gregorsmesse in einem großformatigen Kupferstich vorgestellt (Abb. 8)⁴⁵. »Tuchersche Monumenta in Nürnberger und auswärtigen Kirchen« verzeichneten neben weiteren Bildteppichen den um 1465 für die Grablege der Tucher in St. Sebald gestifteten, heute nur noch teilweise erhaltenen Behang mit Szenen aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn, für dessen Kenntnis Aquarelle des 18. Jahrhunderts eine wichtige Quelle darstellen⁴⁶. Auch der bereits erwähnte Überrest der Starckschen Bildteppiche aus St. Sebald (Abb. 5) verdankt seine Identifizierung der Schilderung des damals noch vollständigen Zyklus in Christoph Gottfried von Murrs »Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H[eiligen].R[ömischen]. Reichs freyen Stadt Nürnberg« von 1778 und seiner Aufnahme in Johann Ferdinand Roths »Nürnbergisches Taschenbuch« von 1813⁴⁷.



Abb. 8
 Grabteppich der Familie Holzschuher von 1495
 Kupferstich von Martin Tyroff aus:
 Johann Christoph Gatterer: Historia geneologica
 dominorum Holzschuherorum, Nürnberg 1755



Abb. 9
 Bildteppiche am Eingang zur Sakristei
 der Nürnberger St. Lorenzkirche
 Aquarellierte Federzeichnung von Georg Christoph Wilder, 1836
 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,
 Graphische Sammlung, SP 6424

Als Folge der Säkularisation und noch einmal nach dem Übergang Nürnbergs an das Königreich Bayern 1806, der eine Verpflichtung zur Tilgung reichsstädtischer Schulden einschloss, wurden mittelalterliche Bildteppiche mit anderen Kirchenschätzen zu Handels- und Sammlerobjekten. Zunächst waren es private Sammler und Kunsthändler, die sich für die auf den Markt gelangten Tapisserien interessierten und somit entscheidend zu ihrer Rettung beitrugen. In der zweiten Jahrhunderthälfte kamen die Museen hinzu, aber auch die in den Kirchen verbliebenen Bildteppiche wurden nicht mehr im Gottesdienst benutzt, sondern nunmehr »wegen ihres alterthümlichen Werths« geschätzt (Abb. 9)⁴⁸. 1831 war Kirchenführern von St. Lorenz und St. Sebald zu entnehmen, dass sich die dort verbliebenen Bildteppiche in den Sakristeien befanden und in St. Sebald »an hohen Festtagen, Weihnachten, Ostern, Pfingsten und an dem Kirchweihfeste [...] zur Schau ausgehängt« wurden⁴⁹. Ein Führer durch die Lorenzkirche beschrieb 1904 neun »Gobelins«, bei denen es sich um die im Kirchenraum museal ausgestellten mittelalterlichen Wirkereien handelte⁵⁰.

Auch die zwischen 1810 und 1900 für St. Sebald erstellten Inventare machen den Wandel ablesbar, der sich in diesem Zeitraum in der Wertschätzung mittelalterlicher Bildteppiche vollzog⁵¹. Während 1810 lediglich »verschiedene alte wollene Decken« verzeichnet waren, die 1825 als »sechs wollene Decken an der Wand [zerrissen], 8 f.«, 1836 als »8 schadhafte buntgewirkte Teppiche 8 f.« wiederkehrten, ist um die Jahrhundertmitte ein bewussterer Umgang mit dem historischen Erbe zu beobachten. Als Folge mittlerweile auch in Nürnberg vollzogener Regotisierungen und des damit verbundenen neuen Blicks auf die mittelalterliche Kirchenkunst versah man zwei Bildteppiche mit Altersangaben und Hinweisen auf die dargestellten Themen: »Von den [...] bezeichneten alten Teppichen sind zwey Stück aus dem 14. Jahrhundert, das eine das Paradies und Sündenfall, das andere den Tod Mariae darstellend.«⁵² Gleichwohl wurden beide Teppiche im Mai 1857 »als unbrauchbar und schadhaft« an die Kirchenverwaltung abgegeben, die sie dem Pfarramt von St. Sebald jedoch mit der Begründung zurückschickte: »Da beide Teppiche zwar keinen materiellen, aber desto mehr alterthümlichen Werth haben, werden sie anbei mit dem Ersuchen zurückgegeben, für deren sorgfältige Aufbewahrung durch den [...] Kirchner gefällig zu sorgen.« Drei Monate später, im August, schenkte man sie mit »eine[r] kleine[n] Parthie alterthümlicher Gegenstände, welche von uns nicht mehr verwandt werden können«, dem Germanischen Nationalmuseum, dessen Vorstand seinem Dankeschreiben die Bitte hinzufügte, »die dem Museum nun schon mehrfach bewiesene gütige Theilnahme demselben immerfort zu erhalten«⁵³. Ein 1900 erstelltes »Verzeichniß der Gobelins und Antependien der Sebalduskirche« benannte acht weitere Bildteppiche⁵⁴, von denen sechs, zusammen mit der gleichen Anzahl aus St. Lorenz, 1926 als Leihgaben der Kirchenverwaltungen an das Germanische Nationalmuseum endgültig zu Museumsstücken wurden.

Nürnberger Bildteppiche in der Sammlung des Fürsten Ludwig von Oettingen-Wallerstein

Als Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein (1791–1870) 1810 den Plan zu einer Neuordnung der »literarischen und Kunstsammlungen unseres fürstlichen Hauses« fasste, bedeutete dies zugleich deren Erweiterung durch zahlreiche Neuerwerbungen⁵⁵. Zum Teil gelangten diese im Zuge der Säkularisation in den Besitz des Fürstenhauses, dem 1803 als Entschädigung für verlorene linksrheinische Besitzungen die Klöster Kirchheim, Maihingen, Mönchsdeggingen, St. Mang bei Füssen und Hl. Kreuz in Donauwörth mit ihren Schätzen zugesprochen wurden. Anderes erwarb Fürst Ludwig im Kunsthandel, wobei

das 1813 formulierte Sammlungskonzept die Wahl bestimmte: »Das fürstliche Musaeum sammelt vorzüglich altdeutsche Kunst. Diese in allen ihren Ramifikationen (Verästelungen, Z-S) ist daher Gegenstand seines Erwerbsstrebens«⁵⁶. In einer von altdeutschen Gemälden und »Schnitzarbeiten« angeführten Liste der Kunstgattungen, auf die sich diese Sammeltätigkeit erstrecken sollte, finden sich an fünfter Stelle »Teppiche mit Geschichtlichen oder geistlichen Darstellungen«, wie sie das fürstliche Museum zu einer der bedeutendsten privaten Textilsammlungen machen sollten.

Die früheste Nachricht über einen Ankauf mittelalterlicher Tapisserien ist eine Notiz Fürst Ludwigs vom 6. September 1813, in der er dem ein Jahr zuvor mit einem leitenden »Intendanten«, einem Gehilfen und einem Sekretär ausgestatteten Museum den Erwerb ankündigt: »Theilen unserm Museum eine mit dem Königl. Straßenbau Director Frh. v. Gravenreuth gepflogene Correspondenz ad nos titiam mit, daß der Empfang der acquirirten Teppiche, sobald er wirklich erfolgt, ad acta bescheinigt [...] werde«⁵⁷. Leider erfahren wir weder Anzahl noch Identität der erwarteten Teppiche. Auch über Herkunft, Kaufpreis und etwaige Zwischenhändler gibt die Quelle keine Auskunft.

Noch im September 1813 unternahm der zum Galerieinspektor ernannte Maler und Zeichenlehrer Ludwigs, Franz Xaver Schmidt (gest. 1824), eine Reise nach Nürnberg, um »über die dortigen Kunstwerke und Alterthümer Kundschaft ein[zu]holen« und Ankäufe für Wallerstein zu tätigen⁵⁸. Der Zeitpunkt dafür war günstig, da Nürnberg unter dem 1806 an die Stelle der patrizischen Stadtregierung getretenen bayerischen Polizeidirektor Christian Wurm (1771–1835) den »Tiefpunkt des offiziellen Interesses an der Kunst der reichsstädtischen Vergangenheit im 19. Jahrhundert« erlebte⁵⁹. Verkäufe und Zerstörungen von Kunst- und Architekturdenkmälern waren an der Tagesordnung. Im gleichen Jahr klagte der spätere zweite Bürgermeister Nicolaus Sörgel (1771–1823) »über die gefährdete Situation des beweglichen Inventars in den Nürnberger Kirchen«⁶⁰. Ein Reisebericht Franz Xaver Schmidts ist geeignet, die fürstliche Notiz vom 6. September zu ergänzen und die Erwerbung der Nürnberger Bildteppiche zumindest in Teilbereichen zu erhellen. Schmidt besuchte unter anderem die großen Stadtkirchen. In St. Sebald nahm er mit dem Mesner Kontakt auf, »ein freindlicher Mann«, der ihm versprach, ein »Manuskript« nach Wallerstein zu senden, möglicherweise ein Kircheninventar, das dem Fürsten die Wahl erleichtern sollte. Am 10. September fuhr Schmidt mit dem bayerischen Bauinspektor Fritz Keim (1771–1855), einem denkmalpflegerisch engagierten Architekten, der sich als einer der ersten um das mittelalterliche Nürnberg bemühte, nach Fürth, um weitere Bildteppiche anzukaufen: »Von einem Juden aus Fürth erkaufte ich auf höchsten Befehl 5 Stück Tepich welche an den hiesigen Schuzjuden Seligmann geschickt werden, kosten die 5 stück 3 gronthaler sie sind eine fortsetzung jener welche Euer Durchlaucht aus Niernberg mit hieher gebracht haben; auch hat dieser Jude Mallereien.«⁶¹

Aufgrund der Quellenlage bleibt ungewiss, ob mit dem über jüdische Zwischenhändler abgewickelten zweiten Nürnberger Ankauf und der vorausgehenden Erwerbung Ludwigs bereits alle fränkischen Bildteppiche der Sammlung Oettingen-Wallerstein dorthin gelangten. Spätestens seit 1816, als im Westflügel des Schlosses Wallerstein die fürstliche Gemäldegalerie eröffnet wurde, waren sie jedoch »in gelungener Perspektive« im Anschluss an die Galerieräume im Oratorium der Hofkapelle St. Anna ausgestellt⁶². Die gewebten Bildfolgen waren zentraler Bestandteil der historisierenden Stimmungsräume, die Fürst Ludwig für sein Museum anstrebte. Hinzu kamen Rüstungen und farbige Glasfenster, die nicht nur Goethe mit mittelalterlichen Wirkereien verglich, indem die Bilder der bunten Scheiben mit »Lot und Zinnstäbchen«, die der Teppiche mit »Nadel- und Faden« zusammengefügt wurden⁶³. Ludwig Uhland (1787–1862) fühlte sich beim Anblick dieses Museums an die mit Rosen ausgekleidete Kapelle

in Justinus Kerners (1786–1862) Erzählung »Die Heimatlosen« (1816) mit ihren Glasfenstern und Heiligenbildern erinnert, die ihrerseits die gotische Grabkapelle Otilies in Goethes »Wahlverwandschaften« zum Vorbild hatte. 1824 ließ Fürst Ludwig Goethe eine Beschreibung der Sammlungen auf Schloss Wallerstein zukommen, in der er das »mit Teppichen des 13ten, 14ten und 15ten Jahrhunderts behängte Oratorium und die alte Ritterkapelle mit ihren düsteren Glasfenstern, mit ihren Basreliefs, mit ihren Wappen, Fahnen und Rüstungen, und mit Reminiscenzen und Reliquien aus den Kreuzzügen der Oettingischen Grafen« schilderte⁶⁴.

Im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts geriet die mittlerweile weit über ihren ehemaligen Bestand hinausgewachsene Sammlung in immer größere finanzielle Bedrängnis. Kreditaufnahmen und Veräußerungen, deren umfangreichste der Verkauf der Gemäldesammlung 1828 an König Ludwig I. von Bayern war, sollten Abhilfe schaffen. Schon 1823 waren die zwei Jahre zuvor dem fürstlichen Fideikommiss einverleibten Bestände nach einer unstandesgemäßen Heirat Ludwigs an dessen jüngeren Bruder Friedrich übergegangen. Gleichzeitig begannen Verlagerungen und Ortswechsel einzelner Sammlungsteile, von denen die nach wie vor in der St. Annenkapelle aufgehängten Bildteppiche allerdings vorerst verschont blieben.

1841 fanden Bibliothek und Museum in den Räumen des ehemaligen Minoritenklosters Maihingen eine neue Bleibe. Leiter wurde der fürstliche Kanzleiassessor und Rektor der Gewerbeschule in Nördlingen, Dr. Wilhelm von Löffelholz (1809–1891), der dieses Amt bis zu seinem Tod innehatte. 1879 wurden auch die Bildteppiche dorthin überführt. Als Grund für die Verlegung nannte Löffelholz den Wunsch, die Teppiche einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, nachdem sie auf Schloss Wallerstein »ja doch fast niemand gesehen hat«⁶⁵. Die Sammlungen in Maihingen aber waren seit 1847 dreimal wöchentlich von 8 bis 12 Uhr und von 13 bis 17 Uhr für das Publikum geöffnet, wovon nun auch die Bildgewebe profitieren sollten.

Aus den Monaten September bis Dezember 1879 ist eine Korrespondenz zwischen Fürst Karl von Oettingen-Wallerstein und seinem Sammlungsleiter Löffelholz über die von letzterem vorgeschlagene Verlegung der Bildteppiche von Wallerstein nach Maihingen erhalten⁶⁶. Eine Liste verzeichnet die damals im Oratorium der Schlosskapelle vorhandenen Bildteppiche:

»a. an der Südwand

1. ein großes Tableau in zwei Reihen mit Szenen aus dem Leben der heiligen Walburgis – mit den alten englischen Wappen (3 Löwen übereinander)
2. Darüber hängend das lange schmale Bild mit der Geschichte des Josephs von Ägypten
3. Neben diesem in der Höhe über der Thüre, kaum erkennbar eine kleine Darstellung der Anbetung der drei Könige.

b. Gegenüber an der Nordwand

4. Gleichfalls und von gleicher Größe und Eintheilung wie a.1 ein großes Tableau mit Szenen aus dem Walburgis Leben, aber von anderer Composition und Zählung – ebenfalls mit den englischen Wappen –.
5. Links (über dem Capellfenster) ein kleines Gewebe in zwei Abteilungen von David und Bathseba von 1520 mit dem v. Rinkenbergschen Wappen, hinten: Esther und Ahasver
6. Rechts ein Nürnbergisch(er) Teppich in 3 Abtheilungen: S. Sebald, Dreieinigkeit, S. Michael

c. An der Ostwand

7. in drei Abtheilungen: Fragment von dem Bilde der Ausgießung des heiligen Geistes, dann der Tod Marias und Fragment aus dem Bilde des Leichenbegängnisses der heil. Jungfrau.
8. der auferstandene Heiland erscheint Maria Magdalena im Garten, und die Himmelfahrt (Fragment)
9. Die Anbetung der Könige und die Darbringung im Tempel endlich d. an der Westwand (Gartenseite) oberhalb des Fensters
10. Bild in drei Abtheilungen: Dreieinigkeit, Verkündigung und Heimsuchung Mariae«⁶⁷.

In diesem Zusammenhang stellte von Löffelholz fest, »daß in Mehrheit die Arbeiten doppelt tapeziert sind« und über einer Tapissérie des 17. Jahrhunderts »11 Gobelins in Rahmen« hingen, die den jüngeren Behang fast vollständig bedeckten. Nach der Überführung der Bildteppiche nach Maihingen, die im Dezember 1879 abgeschlossen war, verblieben in Wallerstein ein fränkischer Teppich mit Dreifaltigkeit, Verkündigung und Heimsuchung und das Hl. Sippe-Fragment aus Eichstätt, die auch noch 1924 bei Betty Kurth mit dem Standort Wallerstein verzeichnet sind⁶⁸. Alle anderen bildeten von 1879 bis 1946 »den Stolz Maihingens«⁶⁹, nachdem schon Wilhelm von Löffelholz ihre Überführung in das ehemalige Kloster mit der Erwartung verbunden hatte, dass sie dort »eine Glanzpartie ausmachen würden«⁷⁰. Ein undatiertes Manuskript aus dem Besitz der Pädagogischen Stiftung Cassianum in Donauwörth, deren Gründer Ludwig Auer 1883/84 eine bebilderte Publikationsreihe »Mayhinger Kunstschatze des Fürstlichen Hauses Oettingen-Wallerstein« plante, beschreibt die Hängung der Teppiche in der als Sakralraum inszenierten Kapelle der ehemaligen Konventsgebäude: Während auf einem »improvisierten Altare« Ostensorium, Ziborium und Reliquiar als Hauptwerke der kirchlichen Sammlung aufstellung fanden, »zieren die Wände werthvolle Gobelins, deren beste Stücke sich früher im fürstlichen Oratorium der Schloßkapelle zu Wallerstein befanden u. mit Genehmigung u. auf Anregung ihres jetzigen fürstl. Besitzers hieher versetzt wurden. Was von einschlägigen Bildgeweben u. Gemälden in der Kapelle nicht aufgenommen werden konnte, wurde an den Wänden des anstoßenden Bibliotheksaales vertheilt.«⁷¹ Die Überführung der Bildteppiche nach Maihingen machte diese nicht nur einem interessierten Publikum, sondern auch für Ausstellungen und Forschungszwecke zugänglich. 1875 wurden drei Tapissereien und eine bestickte Taufdecke für die »Ausstellung von Kunst und kunstgewerblichen Erzeugnissen gelegentlich der Jubiläumsfeier des Kunstgewerbe-Vereins in München« zur Verfügung gestellt. Die darunter befindliche »Josephslegende« wurde für den Transport mit 100 Mark versichert, was gegenüber der Erwerbssumme von drei Talern 1813 für insgesamt fünf Nürnberger Kirchenteppiche bereits eine vielfach höhere Bewertung erkennen lässt⁷². 1912 besuchte der Kunsthistoriker Hermann Schmitz Maihingen, wobei schwer zu entscheiden ist, ob ihn die Bearbeitung seines 1913 erschienenen Katalogs der Glasgemälde des Berliner Kunstgewerbemuseums dorthin führte oder Vorarbeiten zu der von ihm verfassten, ersten deutschsprachigen Monographie der Bildwirkerei, in der die Teppiche des fürstlichen Museums mit ausgewählten Nürnberger und Eichstätter Beispielen vertreten sind⁷³. 1913 trug sich in das Gästebuch von Maihingen Betty Kurth ein, deren mehrbändige Publikation »Deutsche Bildteppiche des Mittelalters« erstmals sämtliche Tapissereien der Sammlung Oettingen-Wallerstein in Wort und Bild vorstellte. Die Wiener Kunsthistorikerin hatte vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft den Auftrag zu dem kriegsbedingt erst 1926 erschienenen Corpuswerk erhalten. Dass die Forscherin noch im gleichen Jahr Maihingen aufsuchte, spricht für den Rang und die Bedeutung der Sammlung. Bereits 1907

hatte der seit 1893 am Germanischen Nationalmuseum tätige Kulturhistoriker Theodor Hampe Maihingen einen Besuch abgestattet. Sein 1896 vorgelegter Katalog der Gewebesammlung umfasste auch die mittelalterlichen Bildteppiche des Museums⁷⁴.

Als die fürstliche Sammlung zwischen den beiden Weltkriegen »nicht ohne Rückgriffe auf die Maihinger Bibliothek und Kunstsammlung flüssig gemacht werden konnte« und »dabei nicht wenige hochwertige Stücke ins Ausland abwanderten«, blieb die Teppichsammlung bis zu ihrer kriegsbedingten Verlagerung 1943 unangetastet⁷⁵. Im März 1942 hatte das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege empfohlen, wegen der »drohenden weiteren Luftangriffe«, von denen »die Gegend von Nördlingen aus gewissen Gründen [...] heimgesucht werden wird, [...] die wertvollsten Kunstwerke der Sammlung wie auch die wertvollsten Manuskripte und frühen Drucke« nach Schloss Baldern auszulagern. Eine vom damaligen Sammlungsleiter Friedrich Zoepfl erstellte Liste vom 30. Juni 1943 lässt jedoch erkennen, dass man sich entschloss, die Sammlung einschließlich der Bildteppiche »in besonders geschützte Räume« in Maihingen zu verbringen. Von dort wurden die Teppiche am 21. November 1946 »interimsweise« nach Schloss Wallerstein transportiert, nachdem das bayerische Staatsministerium des Innern in den Maihinger Konventsgebäuden ein »Alters- und Gebrechlichenheim für Flüchtlinge« vorsah⁷⁶. Als 1948 Bibliothek und Kunstsammlung im Fürstenbau der Harburg ihren Standort fanden, gehörten die Bildteppiche auch dort zu den Hauptwerken.

Die neu erworbenen Bildteppiche

Der Ankauf mittelalterlicher Textilien ist für jedes Museum ein seltenes Ereignis. Nur wenige der nach Auskunft schriftlicher Quellen einst so zahlreich vorhandenen sakralen und profanen Ausstattungsstücke haben die Jahrhunderte überlebt. Schätzungen, nach denen von der Gesamtheit mittelalterlicher Bildwerke lediglich zwei Prozent, von Goldschmiedearbeiten gar nur fünf Promille erhalten sind, dürften im textilen Bereich eher noch unterboten werden⁷⁷. Von dem ältesten europäischen Knüppteppich des späten 12. Jahrhunderts, der heute im Domschatz von Quedlinburg zu den Hauptwerken der Textilkunst zählt, haben wir nur deshalb dingliche Kunde, weil 1832 Reste davon zu Fußmatten zerschnitten in der Klosterkirche aufgefunden und gerettet wurden. Die berühmte Apokalypse von Angers, oder besser die von ihren ehemals über 600 m² Wirkarbeit verbliebenen, immer noch imposanten Teile, wurden als Winterschutz frostempfindlicher Orangenbäume, auf den Balken eines Pferdestalls sowie als wärmende Bettdecke eines französischen Domherrn aufgefunden. Schätzungen haben ergeben, dass nur noch von einem erhaltenen Bestand von gut 300 deutschen Wirkteppichen des 15. und 16. Jahrhunderts auszugehen ist, von denen rund 200 oberrheinischer Produktion zugeordnet werden⁷⁸. Von den ehemals 42 Bildteppichen, die sich im 15. Jahrhundert Inventaren zufolge in St. Lorenz in Nürnberg befanden⁷⁹, waren 1904 noch neun, 1926 noch sechs vorhanden. Die gleiche Anzahl kam 1926 aus St. Sebald hinzu, als beide Kirchen ihre mittelalterlichen Tapisserien dem Germanischen Nationalmuseum als Dauerleihgaben übertrugen.

Dank der großzügigen Unterstützung durch die Kulturstiftung der Länder, das Bundesministerium des Innern, die Bayerische Landesstiftung und die Ernst von Siemens Kunststiftung konnte die Sammlung mittelalterlicher Bildteppiche im Germanischen Nationalmuseum um zwei der zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus Nürnberger Kirchen in das Fürstliche Museum zu Wallerstein aufgenommenen Stücke

erweitert werden. Dies führte nicht nur Kunstwerke zusammen, deren erste Sammler Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein und Hans Freiherr von und zu Aufseß es nach den Ereignissen der Säkularisation als ihre Bestimmung ansahen, diese in den von ihnen geschaffenen Museen »dem Untergange zu entreißen«. Der Gründer des Germanischen Nationalmuseums und der fürstliche Sammler trafen sich auch in der Idee einer deutschen Kulturnation, wenn letzterer im Hinblick auf sein zukünftiges Museum formulierte: »Alle Werke des Geistes gehören der Nation, gehören der Menschheit an, und in diesem Sinne allein krönen sie den Besitzer mit dem Golde ihres Reichtums. Darum ist das Heiligste ihrer Hallen geöffnet und jeder Auserwählte zum freien Genusse gastfreundlich berufen.«⁸⁰ Schließlich kehrten mit diesem Ankauf hervorragende Zeugnisse der spätmittelalterlichen Textilkunst in die Stadt ihrer Entstehung und Bestimmung zurück, wo sie die im Germanischen Nationalmuseum wie in keiner anderen Sammlung prominent vertretene Gruppe Nürnberger Bildteppiche – ab 2006 auch in der neu konzipierten Dauerausstellung zur Kunst des Mittelalters – glücklich erweitern.

Bildteppich mit Gnadenstuhl, hl. Sebald und Erzengel Michael Darstellung und Bildprogramm

Die Wirkerei zeigt die hl. Dreifaltigkeit im christlichen Bild des Gnadenstuhls zwischen dem Kirchenpatron St. Sebald und Erzengel Michael als Seelenwäger (Abb. 1)⁸¹. Vor dunkelblauem Grund erheben sich die Figuren auf einem schmalen, mit stilisierten Gräsern und Blumen bestandenen Rasenstreifen. Eine dreiteilige Baldachinarchitektur ordnet jeder Figur einen Bogenrahmen zu, dessen Gewölberippen durch helle Linien in graphische Strukturen übersetzt werden. Die seitlichen Ränder markieren zwei für Nürnberger Bildteppiche in dieser Funktion charakteristische Blattstabbordüren. Am Fuß des mittleren Pfeilerpaars sind die Wappen der Nürnberger Familien Deichsler (links) und Zenner (rechts) eingefügt. Die Ikonographie betont in besonderer Weise die Gedanken von Tod und Erlösung. In dem seit dem 12. Jahrhundert ausgebildeten Motiv der Gnadenstuhl-Trinität empfängt Gottvater seinen für die Menschheit am Kreuz gestorbenen Sohn und weist ihn den Gläubigen als Zeichen der Erlösung. Auch das Bild des Seelenwägers verbindet die Erinnerung an das Jüngste Gericht mit der Hoffnung auf Erlösung, die sich sichtbar in der trotz aller Bemühungen der Teufel schwer nach unten ziehenden Waagschale mit der Seele des Verstorbenen manifestiert: Denn die ebenfalls dort befindliche Abendmahlskanne mit dem Blut Christi wiegt die Sündenlast der »Schale des Bösen« auf und ergänzt als Symbol der Eucharistie den von Gottvater realiter dargebrachten Leib des Sohnes (Abb. 10)⁸². Der dem Erzengel als heiliger Pilger mit Hut, Mantel, Stab und Kirchenmodell gegenüberstehende Kirchenpatron verweist auf St. Sebald als Bestimmungsort des durch die Familienwappen als bürgerliche Stiftung ausgewiesenen Bildteppichs.

Ausführung

Entwurf und Ausführung des ältesten Bildteppichs, der sich aus der reichen textilen Ausstattung der Sebalduskirche erhalten hat, weisen in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts. Die in der Fläche wirkenden, mit dem Rasengrund wie zu Rahmen gefügten Bogenstellungen, die von den Figuren über- und unterschritten werden, erinnern noch an die von ihren Spruchbändern umfangenen »Weisen Männer«



Abb. 10
Erzengel Michael als Seelenwäger
(Detail von Abb. 1)

auf dem rund vierzig Jahre älteren Prophetenteppich. Der ornamentale, das Geschehen mit Gesten vergegenwärtigende Stil ist jedoch einer Auffassung gewichen, in der die Gestalten weit entschiedener Raum und Volumen beanspruchen als ihre disputierenden Vorgänger. Verbindungen zur Nürnberger Tonplastik des Weichen Stils, auf die bereits Luitpold Herzog in Bayern aufmerksam machte, sind evident⁸³. In Entwurf und Ausführung nahestehend, hat sich in der Sammlung Oettingen-Wallerstein ein ebenfalls von den Familien Deichsler/Zenner gestifteter Bildteppich mit Szenen aus dem Marienleben erhalten (Abb. 11)⁸⁴.

Der Teppich ist nahezu in seiner ursprünglichen Größe erhalten. Die Oberkante bildet die originale Webkante. Für die beschnittene Unterkante sind aufgrund der Darstellung keine nennenswerten Verluste anzunehmen, und auch die beiden seitlichen Randbordüren sind vorhanden. Die ursprüngliche



Abb. 11
 Darbringung im Tempel
 aus einem Bildteppich mit Szenen aus dem Marienleben
 Nürnberg, um 1420/30
 Fürstliche Kunstsammlung Oettingen-Wallerstein, Harburg

Ausarbeitung hat man sich mit zusätzlichen textilen Randeinfassungen in der Form von Besatzstreifen und Fransenborten zu denken, wie sie etwa ein Eintrag im Salbuch der Frauenkirche überliefert: »Item Mertein beheim hat geben dem gotzhaus ein gewurkts altar tuch mit peheim und schopper schillten, die sammat leisten (Besatzstreifen aus Samt, Z-S) mit gefrens (Fransenborte, Z-S) zalt die kirchen. 1465«⁸⁵. Bei der Umsetzung des Entwurfs in die Wirkerei wurden in die im 90°-Winkel zur Bildrichtung verlaufende Leinenkette überwiegend Wolle und Leinen eingetragen. Seide und Metallfäden, wie man sie bisweilen reichlich zur Hervorhebung und Differenzierung von Motiven und Oberflächen verwendete, sind nur vereinzelt anzutreffen. Allein das gelockte Haar des Erzengels ist parallel zu den Strähnen aus brauner Wolle mit solchen aus heller Seide gehöht. Metallfäden, für die Lahn um einen Seidenfaden gesponnen wurde, finden sich an der Dalmatik des Erzengels und am Nimbus der Heilig-Geist-Taube.



Abb. 12
Gnadenstuhl
(Rückseite, Detail von Abb. 2)

Der Effekt des ursprünglich wohl vergoldeten Silbers ist jedoch nirgends mehr vorhanden, nachdem das Metall abgerieben und dunkel oxydiert ist. Auch die ehemalige Farbigkeit ist durch Lichtwirkung reduziert, wovon vor allem Rottöne betroffen sind. Eine Aufnahme der Teppichrückseite während der Restaurierung 1985/87 zeigt deutlich kräftigere Farbwerte als die Vorderseite (Abb. 2)⁸⁶. Besonders auffällig sind die Verluste bei dem ehemals roten Gewand unter dem Mantel Gottvaters, den Lippen, den Blutstropfen der Wunden Christi sowie bei den roten Wappenschilden, die sämtlich nur noch einen schwachen Beigeton aufweisen (Abb. 12).

Die Rückseite tritt fast ebenso klar in Erscheinung wie die Vorderseite. Nur wenige Fadensprünge in den Gesichtern, am Lententuch und an einzelnen, wie bei Finger- und Zehennägeln kleinteilig aneinander grenzenden Farbflächen, lassen die Rückseite zweifelsfrei als solche erkennen (Abb. 13). Diese Feststellung ist wichtig, nachdem die Vorderseite des Teppichs eine besonders beim gekreuzigten Christus evidente Seitenverkehrung zeigt: Entgegen jeder Bildtradition befindet sich die Stichwunde der Lanze auf der linken Seite. Aber auch die Heiligen Michael und Sebald halten Schwert bzw. Kirchenmodell in der



Abb. 13
Fuß Gottvaters mit rückseitigen Fadensprüngen
(Detail von Abb. 2)

linken Hand, und das Stifterwappen der Zenner – das Deichslersche zeigt keine Rechts-Links-Ausrichtung – ist seitenverkehrt wiedergegeben. Der grundsätzlich auch von anderen Reproduktionstechniken her vertraute Vorgang einer unfreiwillig gespiegelten Wiedergabe ist in der Wirkerei kein Einzelfall, doch ist es bemerkenswert, diesen »Fehler« bei einem so zentralen, in seiner Ikonographie festgelegten Glaubensbild wie dem gekreuzigten Christus anzutreffen.

Dem Bemühen um räumliche Wirkung folgt die textile Umsetzung in bemerkenswerter Weise, indem die Wirkerei an bestimmten Stellen die Fläche zugunsten reliefartiger Gestaltungen verlässt. Beim Mantel des Kirchenpatrons ist dem Liniengerüst aus roten Stegen durch gezielt eingesetzte Verwerfungen, die durch Richtungswechsel einzelner Schussfolgen entstanden, ein dreidimensionaler Faltenwurf hinzugefügt (Abb. 14). Weniger markant werden plastische Strukturen an den strahlenförmig ausgebildeten Nimben sichtbar. Es scheint, als hätte sich die fränkische Bildwirkerei hier eines eigenen Stilmittels zur Erzeugung dreidimensionaler Effekte bedient, wie sie etwa bei oberrheinischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts durch Reliefstickereien und vliesbildende Einknüpfungen hervorgerufen wurden.



Abb. 14
St. Sebald mit Kirchenmodell
(Detail von Abb. 1)

Herkunft und Bestimmung

Obwohl der Behang im ältesten Inventar von St. Sebald von 1451 nicht nachzuweisen ist, erlauben nachreformatorische Verzeichnisse eine zweifelsfreie Zuordnung zum dortigen Kirchenschatz. Die Wappen weisen ihn als Stiftung der Nürnberger Familien Deichsler und Zenner aus. Die Betonung von Weltgericht und Erlösung legt eine Donation der Agnes Deichsler, geb. Zenner, anlässlich des Todes ihres 1419 verstorbenen Mannes Berthold Deichsler nahe, so dass der Bildteppich als Antependium bei Seelenmessen für den Verstorbenen zum Einsatz gekommen sein könnte. Mit einem Altartuch »mit einer krippen von der Deychslerin« besaß St. Sebald eine weitere von Agnes Deichsler gestiftete Wirkeri. Der Nürnberger Frauenkirche stiftete die Witwe, die ihren Mann um Jahre überlebte, zwei »gut gewurckt teich mit unnsere frawen leben, die man zu heiligen tagen in den kor henckt«, nämlich das bereits erwähnte »Marienleben« der Sammlung Oettingen-Wallerstein (Abb. 12)⁸⁷.

Der früheste Inventarbeleg von 1560 als »altartuch mit der Dryfeltigkeit« wurde sechs Jahre später durch die Bezeichnung der Stifterwappen unmissverständlich konkretisiert: »Ein altartuch mit S. Sebaldt, S. Michel unnd der Trifeltigkeit mit Deichsler unnd Zenner schiltt«⁸⁸. Sieben weitere, zwischen 1574 und 1624 erstellte Bestandslisten überliefern den Wortlaut von 1566, ehe um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Zuordnung der Stifterwappen in Vergessenheit geriet. Von 1665 bis 1716 hieß es in den Kirchenbüchern nur noch: »Ein Altartüchlein mit der heyligen Dreyeinigkeit St. Sebald und einem Engel, mit zweyen unbekanntem Wappen«⁸⁹. Der Bildteppich selbst wurde nach wie vor in St. Sebald in einem Schrank bei der »Chorglockenthür« aufbewahrt. Über seinen Inhalt hieß es in dem Inventar: »Was beiden Mößnern oder Kirchen-Knechten zu St. Sebald [...] an allerhand Tüchern, Teppichten, Canzel- und Pulttüchern [...] in Kirchen und andern Gemächern, zu Verantworthen zu gestellt und beschrieben worden«⁹⁰. Mit diesem Eintrag von 1716 verliert sich die Spur des Altartuches an seinem ursprünglichen Bestimmungsort. Ob es zu den im Inventar von 1810 als »verschiedene alte wollene Decken« verzeichneten Kirchenteppichen gehörte, ist ungewiss. Als 1825 und 1836 »sechs wollene Decken« bzw. »8 schadhafte buntgewirkte Teppiche« inventarisiert wurden, befand er sich jedenfalls nicht mehr in St. Sebald, da diese dank späterer Aufzeichnungen anderweitig identifiziert werden können.

Mit großer Wahrscheinlichkeit war der Bildteppich unter den 1813 von Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein in Nürnberg erworbenen Textilien. Ausweislich der Überführungsliste nach Maihingen von 1879 war er bis zu diesem Zeitpunkt im Oratorium der Hofkapelle St. Anna in Wallerstein ausgestellt. Von 1879 bis zur kriegsbedingten Auslagerung 1943 befand er sich in Maihingen⁹¹. Eine Beschreibung als »Erbärmdebild« befindet sich in dem undatierten, wohl um 1900 vollendeten handschriftlichen »Plastik-Katalog« der fürstlichen Sammlung, als dessen Verfasser der damalige Sammlungsleiter Georg Grupp angenommen wird⁹². Publiziert und in die Forschung eingeführt wurde der Bildteppich fast zeitgleich durch Luitpold Herzog in Bayern und Betty Kurth⁹³. Sie nahmen als erste eine Lokalisierung nach Nürnberg vor, datierten ihn zwischen 1400 und 1420 und erkannten die seit 1665 in Vergessenheit geratenen Stifterwappen der Familien Deichsler und Zenner. Seine Bestimmung als »Grabteppich« durch Betty Kurth und ihr folgend durch Heinrich Göbel ist jedoch aufgrund der in den Kircheninventaren seit 1560 durchgängig verwendeten Bezeichnung »Altartuch« zu korrigieren⁹⁴. Göbel, der den Teppich als »Erzeugnis primitiven Fleißes« einstufte, stellte zudem ohne weitere Begründung die Stifterin Agnes Deichsler als Wirkerin zur Diskussion.



Abb. 15
 Bildteppich mit Gnadenstuhl, hl. Sebald und Erzengel Michael
 in alter Rahmenmontierung
 Aufnahme anlässlich der Ausstellung »Fränkische Bildteppiche«
 im Germanischen Nationalmuseum 1948

Im Germanischen Nationalmuseum war das Altartuch aus St. Sebald erstmals 1948 anlässlich der Ausstellung »Fränkische Bildteppiche aus alter und neuer Zeit« zu Gast, von der sich eine Fotografie des damaligen Zustandes mit eingefassten Rändern und der zeitüblichen Ringmontierung erhalten hat (Abb. 15)⁹⁵. 1961 nahm es Volker von Volckamer in seinen Führer durch Bibliothek und Kunstsammlung auf Schloss Harburg auf, ehe sich Leonie von Wilckens um eine weitergehende kunst- und textilhistorische Einordnung bemühte⁹⁶. Im Rahmen ihrer 1979 anlässlich der 600-Jahrfeier des Ostchors von St. Sebald erfolgten Rekonstruktion des Tapissierbestandes des spätmittelalterlichen Gotteshauses konnte sie die Herkunft aus St. Sebald nachweisen; sie betonte noch einmal die stilistische Verankerung des Bildteppichs in der Nürnberger Kunst des frühen 15. Jahrhunderts und unternahm es, diese mit Hinweisen auf die örtliche Buchmalerei um 1410 zu konkretisieren⁹⁷. 1998 erwarb die Ernst von Siemens Kunststiftung das Antependium aus der Sammlung Oettingen-Wallerstein, um es dem Germanischen Nationalmuseum als Dauerleihgabe zur Verfügung zu stellen⁹⁸.

Bildteppich mit Szenen der Josephsgeschichte
Darstellung und Bildprogramm

Der Behang zeigt sechs Episoden der im Alten Testament berichteten Geschichte des Joseph von Ägypten (1. Mose 37) (Abb. 16)⁹⁹. Den Anfang markiert eine im heutigen Zustand schräg nach unten beschnittene Blattstabbordüre mit den Stifterwappen der Familien Schopper und Muffel (?). Am oberen Rand ist in gotischer Minuskelschrift eine einzeilige Schriftleiste angefügt, die den Inhalt jedes Bildes überschriftartig zusammenfasst: Die erste Szene (»hie traumt josep«) zeigt den nackten Joseph schlafend in einem Baldachinbett, dessen Ausstattung mit blau kariertem Kopfkissen, weißem Laken und roter Bettdecke mit Granatapfelmuster lokaler Tradition entspricht¹⁰⁰. Oberhalb des Bettes sind seine Träume angedeutet, die die nachfolgenden Ereignisse auslösten: Im ersten Traum verbeugen sich die



Abb. 16

Bildteppich mit Szenen der Josephsgeschichte
Nürnberg, um 1460, Höhe 75,5 cm, Breite 561 cm
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.Nr. Gew 5049
Erworben mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder,
des Bundesministeriums des Innern und der Bayerischen Landesstiftung

Getreidegarben der elf Brüder Josephs vor dessen eigenem, aufrecht stehendem Ährenbündel. Im zweiten Traum huldigen Sonne, Mond und Sterne dem jugendlichen Schläfer. Als weitere Bilder schließen sich an: der Traumbericht des rechts neben dem Elternpaar sitzenden, mit beiden Händen gestikulierenden Joseph (»hie sagt josep sein vater unt prudern sein treum«); Joseph wird als Strafe für seine hochmütigen Träume zu seinen das Vieh hütenden Brüdern geschickt und fragt nach dem Weg (»hie weist ein man in zu sein prudern«); die Entkleidung Josephs durch die gegen ihn aufgebrachten Brüder, von denen einer auf die Zisterne deutet, in die sie Joseph werfen wollen (»hi zugen si josep sein rok ab und wurfen josep in zistern«); seine Befreiung aus der Zisterne (»hie zugen sein pruder josep aus der zistern«) und der Verkauf des nur noch mit einem kurzen weißen Hemd Bekleideten an die Ismaeliter (»hie verkauften sein pruder josep umb XXX pfening«, Abb. 3/4). Zumindest eine weitere, auf dem Schriftband mit einem neuerlichen »hie« und einem fragmentierten »p« überschriebene Szene schloss sich an. Naheliegender wäre der auch in der biblischen Schilderung folgende Verkauf Josephs an Potiphar, den obersten Palastwächter des ägyptischen Pharaos, zumal eine angeschnittene Säule – möglicherweise vom Palast des Pharaos – erkennbar ist. Ob noch mehr Bilder vorhanden waren, muss offen bleiben; doch wäre dies sowohl aus der Tradition der Josephszyklen heraus denkbar, die mit oft zweistelligen Szenenfolgen sehr umfangreich sein konnten, wie auch für Nürnberger Wirkteppiche des 15. Jahrhunderts Längen von mehr als 20 Meter nachgewiesen sind.

Thematisch fügt sich der Behang in die große Gruppe von Bildteppichen mit Szenen aus dem Leben und der Legende biblischer Gestalten und Heiliger, unter denen die Josephsgeschichte ein bereits auf ägyptischen Wirkereien des ersten nachchristlichen Jahrtausends überliefertes Motiv darstellt¹⁰¹. Neben narrativen Zyklen sind seit dem zweiten Jahrhundert christologische Deutungen des Josephsthemas bekannt, die mit Zisternenwurf und Errettung auf Grablegung und Auferstehung Christi vorausweisen. Seine spätmittelalterlichen Fassungen, wie sie auch in der Buchmalerei, in frühen Bibeldrucken, in der Kathedralskulptur und der Glasmalerei anzutreffen sind, ließen wohl beide Interpretationen zu.

Ausführung

Die figurenreiche Bilderzählung füllt den in seiner ursprünglichen Höhe erhaltenen Behang vollständig aus. Die von Szene zu Szene wiederkehrenden, durch Kleidung, Haartracht und Kopfbedeckungen kenntlich gemachten Akteure stehen auf teilweise schmalstem Rasengrund. Ihre Köpfe erreichen meist die Schriftleiste oder überschneiden sie sogar. Rasenstreifen und Bäume, deren gerundete Kronen ebenfalls bis zum oberen Rand aufragen, und der dunkelblaue Hintergrund greifen ohne räumliche Staffelung ineinander. Lediglich die an drei Stellen eingefügten Felsformationen deuten eine gewisse Raamtiefe an, ohne diese jedoch konsequent zur Wirkung zu bringen. Gleiches gilt für das schräg gestellte Bett, die Tischrunde und die Zisterne.

Der flache Bildraum und die auffällige Reihung gleich großer Figuren stellt den Josephsteppich in die Gruppe jener Nürnberger Bildwirkereien, die von niederländischen Einflüssen weitgehend unberührt geblieben sind. Perspektive und Räumlichkeit werden durch Überschneidungen von Personen und Gegenständen nur angedeutet. Verkürzungen und Größenunterschiede fehlen ebenso wie Landschaftsausblicke. Im Gegensatz zu dem Nürnberger Walburgateppich (Eichstätt, Diözesanmuseum) und der hochformatigen Kreuzigung des Martin-von-Wagner-Museums in Würzburg, die um und nach 1460



Abb. 17
Bildteppich mit Szenen der Josephsgeschichte:
Modellierung von Haaren und Händen durch Kettspalteffekte

durch Ausblicke und Tiefenräume eben jene niederländischen, durch die Malerei vermittelten Einflüsse erkennen lassen, schließen die eng gefügten Gruppen nahezu gleichgroßer Personen den Bildraum fast hermetisch ab¹⁰². Zugleich bewirkt die nahsichtige Präsenz der handelnden Figuren eine eindringliche Verdichtung des Geschehens. Stilistisch steht der Josephsteppich den älterer Nürnberger Tradition verpflichteten Arbeiten der sogenannten »Maler des Übergangs« im Umkreis des Meisters des Wolfgangsaltars nahe¹⁰³. Als verbindende Elemente zeigen sich die geringe Raumtiefe, relativ starre, durch wiederkehrende Gesten bewegte Figuren, die Ausbildung der Hände sowie Kostümformen.

Die textile Umsetzung erfolgte im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts mit den eingeführten Techniken der Nürnberger Bildwirkerei, die nach der Jahrhundertmitte eine neue, sicherlich nicht ohne Kenntnis flämischer Teppiche gefundene Ausdruckskraft gewannen. Dabei gewinnen Gestaltungsmittel wie Konturen, Farbwechsel, das Abweichen von rechtwinkligen Fadenverkreuzungen und der Einsatz von Kettspalteffekten nach der zweiten Szene an Virtuosität, so dass von einer Arbeitsrichtung von links nach rechts auszugehen ist. Zugleich wäre an eine Ausführung durch mehrere Wirker zu denken, wie auch 1458 von »etlich closterfrauen« des Dominikanerinnenklosters die Rede war, die im Auftrag der Stadt Nürnberg einen Teppich angefertigt hatten¹⁰⁴.

Mit fortschreitender Szenenfolge verlieren die flächigen Gesichter, denen große Augen, gerade Nasen und kleine Münder eine bereits von den Arbeiten des Nürnberger Dominikanerinnenklosters her vertraute Typisierung geben, ihre Binnenzeichnung mittels Konturen zugunsten weich zeichnender Kettspaltlinien. Die in der Wirkerei technisch bedingten, jedoch sehr individuell einsetzbaren Schlitzöffnungen modellieren fortan Augenbrauen, Augenränder, Nasen und Kinnpartien. Den blonden Lockenfrisuren, die die Söhne Jakobs als junge Männer kennzeichnen, verleihen sie fast malerische Qualität (Abb. 17). Auch anderswo wurden dunkle Konturen durch formgebende Schlitzfolgen ersetzt, die etwa den gestikulierenden Händen der Jünglinge Beweglichkeit und Ausdruck geben. Die Wangen erhielten durch sorgsam abgestuft eingetragene rosa Schussfäden, die heute jedoch auf der Vorderseite zum Beigeton des übrigen Inkarnats ausgebleichen sind, eine lebendige Höhung. Generell ermöglichte die relativ hohe Kettichte bei stellenweise doppelten Schussfäden in verschiedenen Farben gegenüber älteren Arbeiten weit differenziertere Oberflächeneffekte, ohne dass derart technische Verfeinerungen freilich ein Zurückdrängen der einheimischer Erzeugnisse zugunsten der gerade hier deutlich überlegenen flämischen Wirkereien verhindern konnten.

Herkunft und Bestimmung

Anders als das »Altartuch« aus St. Sebald konnte der Bildteppich mit der Josephslegende bislang in keinem Nürnberger Kircheninventar nachgewiesen werden. Ein rückseitig am unteren Rand aufgenähter Pergamentstreifen mit der zeitgenössischen Aufschrift »Von unnser. frauen 158[1?]<« legt jedoch eine Herkunft aus der Nürnberger Frauenkirche nahe. Die letzte Ziffer ist wegen einer Verfaltung des Pergaments nicht eindeutig lesbar (Abb. 18)¹⁰⁵. »Unnser frauen« war im Mittelalter und darüber hinaus die gängige Bezeichnung für die der Muttergottes geweihte Frauenkirche, so dass beispielsweise auch eine Kleiderspende für das Gotteshaus 1454 mit den Worten verzeichnet wurde: »Item fritz derrer gab unnser frauen ein grüns damasto mantell [...]«¹⁰⁶. Nachdem die seit 1524 lutherische Frauenkirche 1596 in eine protestantische Predigerkirche umgestaltet wurde¹⁰⁷, könnte man sich den langen schmalen Teppich dort nach wie vor als Gestühlbehang vorstellen. Jedoch ist es aufgrund der Formulierung ungewiss, ob der Teppich 1581 aus der Kirche entfernt wurde und »von unnser frauen« an einen anderen Aufbewahrungsort gelangte oder ob die Aufschrift im Zusammenhang etwaiger Ausleihen angebracht wurde und somit den Besitzer bezeichnete. Für diesen Fall wären auch Ausleihen für weltliche Anlässe in Betracht zu ziehen, nachdem Teppiche mit der Josephsgeschichte in nachmittelalterlicher Zeit »wegen ihrer dramatischen und moralischen Qualitäten immer mehr auch von der profanen, fürstlichen und privatbürgerlichen Kunst in Anspruch genommen« wurden¹⁰⁸.



Abb. 18
Pergamentstreifen mit handschriftlichem Vermerk
auf der Rückseite des Josephsteppichs, um 1580

Von den beiden Stifterwappen ist nur das obere, seitenverkehrt in die linke Randbordüre eingearbeitete der Familie Schopper zweifelsfrei zu identifizieren. Das untere, zur Hälfte beschnittene, wurde aufgrund des sichtbar gebliebenen steigenden Löwen mit dem längs gespaltenen Schild der Muffel identifiziert, dessen zweite Figur, ein Fisch, der Beschneidung zum Opfer gefallen wäre. Die Familie Schopper ist zur Entstehungszeit des Josephsteppichs mit archivalisch belegten Teppichstiftungen für die Frauenkirche greifbar¹⁰⁹.

Für eine Verbindung des Bildteppichs mit der 1816 der katholischen Gemeinde der Stadt zugewiesenen Frauenkirche spricht schließlich auch dessen Erwerb für die Sammlung Ludwigs von Oettingen-Wallerstein. Wir wissen, dass die fürstlichen Aquisiteure 1813 Zugang zu der im Jahr zuvor veräußerten, nach neuerlichen Verlusten durch die Säkularisation verbliebenen Ausstattung der Frauenkirche hatten, da von dort sicher drei Tapissereien mit Marienszenen in die Sammlung gelangten¹¹⁰. Weiter ist verbürgt, dass »das lange schmale Bild mit der Geschichte des Josephs von Ägypten« von 1816 bis zur Überführung nach Maihingen 1879 im Oratorium des Schlosses Wallerstein ausgestellt war¹¹¹. Nur 1875 hatte der Teppich die Schlosskapelle vorübergehend für die Jubiläumsausstellung des Münchner Kunstgewerbevereins verlassen¹¹². 1948 war er anlässlich der Ausstellung »Fränkische Bildteppiche aus alter und neuer Zeit« schon einmal im Germanischen Nationalmuseum zu sehen¹¹³, in das er nun dauerhaft zurückgekehrt ist.

Anmerkungen

- 1 Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Gew 3721, Leihgabe der Kirchengemeinde St. Lorenz. – Leonie von Wilckens, Erika Weiland: Der Nürnberger Prophetenteppich. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1977, S. 37–54. – Dies.: Textile Kunstfertigkeit für den Bürger? In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52, 1989, S. 68–81, bes. 68.
- 2 Zuerst im Überblick bei Luitpold Herzog in Bayern: Die fränkische Bildwirkerei. München 1926, Textband, S. 16–18. – Betty Kurth: Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Wien 1926, Bd. 1, S. 164–165. – Peter Schill: Studien zum Katharinentepich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Unveröff. Magisterarbeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1994, S. 5–6.
- 3 Germanisches Nationalmuseum, Hs G.M. 2910, fol. 12r. – Hannah Amburger: Die Familiengeschichte der Koeler. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 30, 1931, S. 153–288, bes. 211.
- 4 Wie Anm. 2 und Kurt Pilz: Nürnberg und die Niederlande. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 43, 1952, S. 15, Ratsverlass vom 20. Mai 1484: »Item einem niederländischen würcker, der Tebich macht, Ist vergonnt hie ze arbeiten vnd sein wesen bei dem Sleewitzer oder andern ze halten biß vff Laurencii schirst«.
- 5 Auszüge hinsichtlich der Kirchentepiche bei Kurth (Anm. 2), S. 295–296. – Leonie von Wilckens: Die textilen Schätze der Lorenzkirche. In: 500 Jahre Hallenchor St. Lorenz 1477–1977. Nürnberg 1977, S. 139–166. – Dies.: Teppiche der Sebalduskirche. In: Helmut Baier (Hrsg.): 600 Jahre Ostchor St. Sebald Nürnberg. 1379–1979. Neustadt a.d. Aisch 1979, S. 133–142.
- 6 Albert Gümbel: Das Mesnerpflichtbuch von St. Sebald in Nürnberg vom Jahre 1482. München 1929. – Ders.: Das Mesnerpflichtbuch von St. Lorenz im Nürnberg vom Jahre 1493. o. O. 1928.
- 7 Gerhardt Weilandt: Alltag einer Küsterin. In: Anna Morath-Fromm: Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung. Ostfildern 2003, S. 159–187, bes. 165.
- 8 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 30.
- 9 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 49: »man schlecht 4 panklach auf unten in den stülen und henkt 2 debich im kor auf [...] und bedeckt alle pülpeten im kor mit düchern«.
- 10 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 49.
- 11 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 54. – Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 35.
- 12 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 49–50.
- 13 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 17. – Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 7, 11, 27, 33, 35, 37.
- 14 Gümbel (Anm. 6), S. 27, 36.
- 15 Kurth (Anm. 2), S. 296.
- 16 Max Herold: Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten. Gütersloh 1890, S. 69.
- 17 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 53.
- 18 Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 38–39.
- 19 Kurth (Anm. 2) zitiert für den Bamberger Dom 1500 zwei lange Teppiche, »die an der Mauer auf St. Peterschor hängen« (S. 297), für die Stiftskirche in Halle 1532 »Acht stucke Tepichte zzwischen den pfeylern an dem gange uff beiden seiten« (S. 298).
- 20 Schatzverzeichnis St. Sebald 1451, fol. 123a: »Item die alt Peter Meisnerin hat sant Sebolt geben ein großen gewurkten tebich mit virga Yesse zu sant Seboltstag anno 1480, den man mitten in die kirchen hohen sol«, zitiert nach Gümbel (Anm. 6), S. 31.
- 21 Kurth (Anm. 2), S. 297, Inventar der Stiftskirche zu Halle, 1525.
- 22 von Wilckens, St. Sebald (Anm. 5), S. 139.
- 23 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 49.
- 24 von Wilckens, St. Sebald (Anm. 5), S. 139. – Jutta Zander-Seidel in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1997, S. 184–187.
- 25 Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 37.
- 26 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 16.
- 27 Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 39.
- 28 Landeskirchliches Archiv Nürnberg (LKAN), Vereinigte Kirchenvermögen Nürnberg (KV), Nr. 153, fol. 49v–50r.
- 29 Bernhard Bischoff: Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. 1. Teil, München 1967, S. 15: Inventar des Augsburger Doms
- 30 Kurth (Anm. 2), S. 295.
- 31 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 54.
- 32 Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 38–39.
- 33 Kurth (Anm. 2), S. 295.
- 34 von Wilckens, St. Sebald (Anm. 5), S. 133–142. – Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 8, 11.
- 35 Vgl. Anm. 81.
- 36 Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 13.
- 37 Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 51.
- 38 Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 14, Anm. 1.
- 39 Gümbel, St. Sebald (Anm. 6), S. 17. – Gümbel, St. Lorenz (Anm. 6), S. 54.
- 40 LKAN, KV, Nr. 153, fol. 49v – 50r.
- 41 LKAN, KV, Nr. 159, Inventar 1595.
- 42 »Ein Teppich oder Tuch von Bildern, umb den Predigtstuhl, mit der Peßler und Toppler Schild«, zit. nach Leonie von Wilckens: Verlorene und wiederaufgefundene Nürnberger Rücklaken. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1969, S. 63–66, bes. 65. – Kat. Ausst. Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Germanisches Nationalmuseum und The Metropolitan Museum of New York. München 1986, Nr. 58.
- 43 von Wilckens, St. Lorenz (Anm. 5), S. 162.
- 44 Zu entsprechenden Vorgängen bezüglich der Bildteppiche im Berner Münsterschatz vgl. Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer: Burgundische Tapissereien. München 2001, S. 13.
- 45 Johann Christoph Gatterer: Historia geneologica dominorum Holzschuherorum ..., Nürnberg 1755, fol. i 2 v/r und Taf. 5.
- 46 von Wilckens (Anm. 42).
- 47 Wie Anm. 24.
- 48 LKAN, KV 45 J 6 I, Inventar der Kunstschatze in St. Sebald, 1849.
- 49 Moritz Maximilian Mayer: Nürnberger Merkwürdigkeiten und Kunstschatze. 1. Heft: Die Kirche des heiligen Sebaldus. Nürnberg 1831, S. 38; 2. Heft: Die Kirche des heiligen Laurentius. Nürnberg 1831, S. 33.

- 50 J. Hartmann: Die St. Lorenz-Kirche zu Nürnberg. Nürnberg 1904, S. 30, 32–34, 36–40, 47, 52.
- 51 LKAN, KV 45 J 6 I–III.
- 52 LKAN, KV 45 J 6 I, Inventar 1849, revidiert 1853.
- 53 LKAN, KV 45 J 6 I, Freiherr von Aufseß an Kirchenverwaltung, 11.8.1857.
- 54 LKAN, KV 45 J 6 II.
- 55 Georg Grupp: Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein als Museumsgründer. In: 6. Jahrbuch des Historischen Vereins für Nördlingen und Umgebung 1917. Nördlingen 1918, S. 73–109.
- 56 Fürstlich Oettingen Wallersteinsches Archiv Harburg (FÖWAH), I, I, H 9, Die Acquisition von Kunstwerken betr., 1813.
- 57 FÖWAH, I, II, F 12, Die Erwerbung der alten Teppiche aus dem 14., 15. u. 16. Jahrhundert. 1813.
- 58 Grupp (Anm. 55), S. 106. – FÖWAH, I, I, H 8, Bericht der Fürstlichen Gallerie die Sendung nach Niernberg betreffend.
- 59 Norbert Götz: Um Neugotik und Nürnberger Stil. Nürnberg 1981, S. 13.
- 60 Götz (Anm. 59), S. 16.
- 61 FÖWAH, wie Anm. 58. – Zu Fritz Keim vgl. Götz (Anm. 59), S. 16.
- 62 Grupp (Anm. 55), S. 101–102.
- 63 Goethe, Italienische Reise, Zweiter römischer Aufenthalt, Juni 1787 bis April 1788, zitiert nach Herbert von Einem (Hrsg.): Goethes italienische Reise. München 1978, S. 361.
- 64 Kunstblatt, 5. Jg., 1824, Nr. 89, S. 354. – Grupp (Anm. 55), S. 102–103.
- 65 Friedrich Zoepfl: Hundert Jahre Maihingen. In: 22. Jahrbuch 1940/41. Rieser Heimatverein e.V. Sitz Nördlingen. Nördlingen 1942, S. 63–89, bes. 70, 79.
- 66 FÖWAH, III, II B 11, Die alten Bildgewebe (Gobelins) im Oratorium der fürstl. Hofkapelle S. Anna in Wallerstein und deren Verlegung in die fürstlichen Sammlungen zu Maihingen, 10.10.1879.
- 67 FÖWAH, III, II B 11, 30.9.1879.
- 68 Kurth (Anm. 2), Nr. 302, 322a.
- 69 Friedrich Zoepfl: Maihingen und die Kunstpflege des Hauses Oettingen-Wallerstein. In: Bayerland 39, 1928, S. 343.
- 70 Wie Anm. 66.
- 71 Zoepfl (Anm. 65), S. 83. – FÖWAH, Kopie des Manuskripts im Besitz der Pädagogischen Stiftung Cassianum in Donauwörth, o.P.
- 72 FÖWAH, III, I, 12.
- 73 Hermann Schmitz: Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwerkerei. Berlin 1919.
- 74 Aus dem Gästebuch der fürstlichen Sammlung, zitiert nach Zoepfl (Anm. 65), S. 85.
- 75 Zoepfl (Anm. 65), S. 86.
- 76 FÖWAH, B II, 10-2, 1.
- 77 Adolf Reinle: Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Darmstadt 1988, S. 1–2.
- 78 Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer: zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts. Mainz 1990, S. 24.
- 79 von Wilckens, St. Lorenz (Anm. 5), S. 154.
- 80 Volker von Volckamer: Schloss Harburg. Bibliothek und Kunstsammlung. München–Zürich 1961, S. 15. – Jutta Zander-Seidel: Spätmittelalterliche Bildteppiche aus Nürnberger Kirchen im Germanischen Nationalmuseum. In: G. Ulrich Großmann (Hrsg.): Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 5, Nürnberg 2002, S. 137–140.
- 81 Kette: Leinen, S-Zwirn, 2-fach, Schuss: Wolle, S-Zwirn, 2-fach, Leinen, S-Zwirn, 2-fach, Metallfäden Lahn, vergoldet (?), um Seidenseele, wenig Seide, H. 72–75 cm, Br. 133,5 (Unterkante)/135 cm (Oberkante), 6–8 Kettfäden/cm².
- 82 Leopold Kretzenbacher: Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube. Klagenfurt 1958, S. 102–108.
- 83 Luitpold Herzog in Bayern (Anm. 2), S. 34. – Jutta Zander-Seidel in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2000, S. 175–177. – Frank Matthias Kammel: Die Apostel aus St. Jakob. Nürnberger Tonapostel des Weichen Stils. Nürnberg 2002.
- 84 Kurth (Anm. 2), Nr. 259/260.
- 85 Josef Metzner: Stephan Schuler's Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. Bamberg 1869, S. 27, Stiftung des Martin Behaim und seiner Frau Agnes Schopper.
- 86 André Brutillot: Conservation of a Fifteenth-Century Tapestry from Franconia. In: The Conservation of Tapestries and Embroideries. Proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brüssel, 21.–24.9.1987. Marina del Rey 1989, S. 75–79.
- 87 von Wilckens, St. Lorenz (Anm. 5), S. 134–135. – Vgl. Anm. 82.
- 88 LKAN, KV, Nr. 160, 154.
- 89 LKAN, KV, Nr. 161, 532, 162. – GNM, Hs Merkel 893.
- 90 GNM, Hs Merkel 893.
- 91 Wie Anm. 66.
- 92 FÖWAH, frdl. Mitteilung Dr. Wilfried Sponsel, Nördlingen, Juli 2003. Das Antependium findet sich dort unter dem Eintrag: »Nr. 508: Erbärmdebild. Gott Vater hält den Gekreuzigten, über dem die Taube schwebt. Rechts der hl. Michael mit der Seelenwaage schwingt in der Linken das Schwert, gegen die auf der einen Schale sitzenden Teufel. Links der hl. Wolfgang als Wanderer mit dem Stab und in der anderen Hand ein Kirchenmodell haltend. Neben dem Mittelbild stehen unten zwei Wappenschilder, der eine mit Deichsel, der andere Zwillingssschrägbalken. 122 cm br. u. 16 [sic!] cm h.«
- 93 Luitpold Herzog in Bayern (Anm. 2), Textband S. 33–34, Nr. 9, Tafelband, Abb. 9. – Kurth (Anm. 2), Bd. 1, S. 174–175, 262, Nr. 258; Bd. 3, Abb. 258.
- 94 Heinrich Göbel: Wandteppiche. Bd. 3,1. Die germanischen und slawischen Länder. Berlin 1933, S. 149–150 und Abb. 116.
- 95 Kat. Ausst. Fränkische Bildteppiche aus alter und neuer Zeit. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1948, Nr. 4.
- 96 Volckamer (Anm. 80), S. 12. – von Wilckens, St. Sebald (Anm. 5), S. 133–142, bes. 135 und Abb. 38.
- 97 Leonie von Wilckens: Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500. München 1991, S. 302–303. – Dies.: Kunst in Nürnberg um 1400: eine Bilanz neuer Einblicke. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1996, S. 53–75.

- 98 Zander-Seidel (Anm. 83). – Ernst von Siemens Kunststiftung (Hrsg.): Tätigkeitsbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung 1998–2003. München 2003, S. 28–29.
- 99 Kette: Leinen, S-Zwirn, 2-fach, Schuss: Wolle, S-Zwirn, 2-fach, Leinen, Z-Zwirn, 2-fach, teilweise mit Wolle in ein Fach eingetragen, Metallfäden Häutchengold oder -silber um Leinenseele, H. 69,5–75,5 cm, Br. 554 cm (Unterkante) / 561 cm (Oberkante), 6–8,5 Kettfäden / cm². – Luitpold Herzog in Bayern (Anm. 2), Textband, S. 54, Nr. 23; Tafelband, Abb. 23. – Kurth (Anm. 2), Bd. 1, S. 182/83, 268, Nr. 290; Bd. 3, Abb. 290. – Göbel (Anm. 94), S. 156–157. – von Wilckens (Anm. 97), S. 309–310. – Schill (Anm. 2), S. 46–47. – Jutta Zander-Seidel in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2000, S. 177–179.
- 100 Jutta Zander-Seidel: Textiler Hausrat. Kleidung und Haus-textilien in Nürnberg von 1500 – 1650. München 1990, S. 334–355.
- 101 Gary Vikan: Joseph Iconography on Coptic Textiles. In: Gesta XVIII, 1, 1979, S. 99–108. – Laila Halim Abdel-Malek: Joseph tapestries and related Coptic textiles. Ann Arbor 1982. – Zuletzt zusammenfassend Sabine Schrenk: Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit. Riggisberg 2004, Nr. 154.
- 102 Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Domschatz und Diözesan-museum Eichstätt. Die Walburga-Teppiche. Eichstätt 2004. – Leonie von Wilckens: Nürnberger Bildteppiche um 1460–80. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1976, S. 31–38.
- 103 Peter Strieder: Tafelmalerei in Nürnberg 1350 – 1550. Königstein i. T. 1993, S. 46–51.
- 104 Vgl. S. (Ms. 1) und Schill (Anm. 2).
- 105 Für die Überprüfung von Pergament und Aufschrift danke ich Christiane Meinert, Germanisches Nationalmuseum, Institut für Kunsttechnik und Konservierung, Archivalien.
- 106 Metzner (Anm. 85), S. 24.
- 107 Robert Leyh: Die Frauenkirche zu Nürnberg. München–Zürich 1992.
- 108 Ursula Nilgen: Joseph von Ägypten. In: Lexikon der christliche Ikonographie. Bd. 2, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, Sp. 423–434, bes. 432.
- 109 Wie Anm. 84: »Item Mertein beheim hat geben dem gotzhaus ein gewurkts altar tuch mit peheim und schopper schillten, die sammat leisten mit gefrens zalt die kirchen. 1465«.
- 110 Kurth (Anm. 2), Nr. 259/260; 291/292.
- 111 Wie Anm. 66.
- 112 Wie Anm. 72.
- 113 Kat. Ausst. Fränkische Bildteppiche (Anm. 95), Nr. 12.