

# Die Tapete von Sitten : ein Beitrag zur Geschichte der Xylographie

Autor(en): **Keller, Ferdinand**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich**

Band (Jahr): **11 (1856-1857)**

Heft 6

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-378761>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



# Die Tapete von Sitten.

## Ein Beitrag zur Geschichte der Xylographie

mit

### einigen Bemerkungen

von

**D<sup>r</sup> Ferdinand Keller.**

Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.

Band XI. Heft 6.

**Zürich.**

In Commission bei MEYER UND ZELLER.

Druck von David Bürkli.

**1857.**



# Die Tabele von Sitten.

Ein Beitrag zur Geschichte der Xylographie

einigen Bemerkungen

D. Ferdinand Keller.

Mittheilungen der naturhistorischen Gesellschaft in Zürich.

Band XI. Heft 6.

Zürich.

in Commission bei H. Meyer und Zeller.

Verlag von David Neumann.

1887.



Als ich im Jahr 1849 während eines längern Aufenthaltes zu Sitten die römischen und mittelalterlichen Denkmäler des in mancher Beziehung so merkwürdigen Rhonethales untersuchte, das theils seiner Fruchtbarkeit, theils der Nähe Italiens und den uralten Alpenstrassen eine frühere Cultur verdankt, als die andern Thäler des Hochgebirges, entdeckte ich unter den vielen von Herrn Advokat Odet in Sitten aufbewahrten alterthümlichen Gegenständen das Bruchstück einer mit Figuren und Ornamenten bemalten Tapete, und zeichnete die Bilder, soweit sie sich erkennen liessen und unter sich zusammenhingen, sorgfältig durch, um sie der antiquarischen Gesellschaft in Zürich vorzulegen. Da diese Tapete, sowohl wegen der auf derselben erscheinenden figürlichen Darstellungen, als hauptsächlich auch wegen der technischen Mittel, durch welche dieselben hervorgebracht sind, ein mehrfaches Interesse darbietet, erhielt ich die Aufforderung, dieselbe gelegentlich in unsern Mittheilungen bekannt zu machen, und entspreche nun nach einer nochmals vorgenommenen genauen Vergleichung meiner Zeichnungen mit dem Originale der an mich ergangenen Einladung.

Was die äussere Beschaffenheit der Tapete betrifft, so lässt sich ihre ehemalige Grösse nicht mehr bestimmen, da sie, wie Nahtspuren zeigen, aus mehreren Streifen zusammengesetzt war, von denen nur ein einziger, und auch dieser nicht ganz, auf uns gekommen ist. Dieses noch vorhandene Bruchstück besitzt seinen ursprünglichen Rand an der obern, linken und untern Seite, an welch' letzterer noch Fragmente eines angenähten zweiten Streifens hängen. Nach der rechten Seite dagegen ist die Tapete abgerissen, so dass sie in Fetzen und Fäden endigt. Indessen lässt sich aus einigen kleinen noch vorhandenen Stücken mit Sicherheit erkennen, dass der Streifen rechtshin sich in beträchtlicher Ausdehnung fortsetzte und dass vielleicht nur die Hälfte eines ganzen Streifens übrig geblieben ist. Die Höhe dieses Bruchstückes, welche durch die Breite der Leinwand bedingt war — ohne Zweifel die grösste Breite, welche vom Weberstuhl erreicht werden konnte — beträgt M. 0,94, die Länge ungefähr M. 2,56.

Wie eben angedeutet ist der Stoff, woraus der Teppich besteht, Leinwand, und zwar Hanftuch, von einfach sich kreuzenden ziemlich gleichförmigen Fäden. Die gelbe Farbe des Zeuges rührt weniger vom Alter als von dem Umstande her, dass man ihn, um seine Dauerhaftigkeit nicht zu verringern, dem Bleichen nicht unterwarf.

Auf die ungebleichte Leinwand sind nun die Figuren und Ornamente in zwei verschiedenen Farben aufgetragen, die erstern nämlich schwarz, die letztern roth. Die hiezu verwendeten Farbstoffe sind, wie der Augenschein und genauere Untersuchung deutlich zeigt, mit Oel zubereitet und bestehen aus Kienruss und Röthel.

Ein besonderes Interesse bietet der Auftrag der Bilder dar. Es findet sich nämlich in dieser Arbeit keine Spur von Bemalung aus freier Hand, sondern durchgängige Anwendung hölzerner Druckformen, vermittelt deren, wie es bei der Kattundruckerei geschieht, die darzustellenden Figuren auf dem Tuche erzeugt wurden. Beweise für die Benutzung von Modeln liefern theils die völlige Gleichheit der sich wiederholenden Figuren, theils die Zwischenräume und Verschiebungen bei den Ansatzstellen, besonders aber der Umstand, dass eine vier Köpfe enthaltende Druckform verkehrt auf das Tuch aufgesetzt wurde. Dieses verkehrte Bild belehrt uns über die



Grösse eines der Holzstempel, von denen der grösste (die Gruppe der Tanzenden) M. 0,95 lang und M. 0,24 breit gewesen sein muss, während der kleinste M. 0,24 lang und M. 0,11 breit war.

Nach dem Urtheile Sachverständiger muss das Verfahren des Abdruckens dasselbe gewesen sein, dessen sich jetzt noch die Kattundrucker bedienen. Nachdem nämlich die Farbe zuerst auf ein ausgespanntes Tuch oder Leder gleichmässig aufgetragen war, wurde die Holzform auf diese gesetzt und wenn die vortretenden Theile in hinreichendem Masse mit Farbe getränkt waren, auf die Leinwand gedruckt. Es versteht sich, dass dieselbe nur auf einer Seite bedruckt ist. Auf der linken bemerkt man nur die durchgeschlagene Farbe.

Was die Anordnung der Figuren und Ornamente betrifft, so bemerken wir, dass der Raum, den die Tapete darbietet, der Höhe nach in drei Bilderreihen abgetheilt ist, welche durch ornamentale Einfassungen von einander getrennt und selbst wieder in kleinere Felder zerlegt sind. Die Höhe der Bilderstreifen beträgt durchschnittlich M. 0,24, diejenige der ornamentalen Einfassung M. 0,11. Der oberste Bilderstreifen zeigt auf länglichen Rechtecken einen gesellschaftlichen Tanz, woran neun Personen Theil nehmen. Diese Darstellung wiederholt sich durch die ganze Länge des Teppichs. Da aber die Länge dieser Rechtecke in keinem bestimmten Verhältnisse zu denjenigen der zweiten Bilderreihe steht, so wurden an der linken Seite des Abschlusses halber die drei äussersten Figuren des Reigens wiederholt.

Die zweite Bilderreihe enthält die Darstellung eines Gefechtes zwischen Rittern und Mohren, von denen die erstern vordringen, die letztern zurückweichen. Sowohl von den Rittern als auch den Mohren gibt es zwei in der Zeichnung von einander abweichende Tafeln, welche jedoch in der Ordnung wiederkehren, dass Tafel 1 und 5, 2 und 6 u. s. w. Abdrücke desselben Stempels sind.

Die dritte Bilderreihe stellt in richtiger Aufeinanderfolge Scenen aus der Geschichte des Oedipus vor Augen und es findet hier keine Wiederholung Statt.

Auf den wagrechten Ornamentstreifen wechseln zwei Model von je vier Ungeheuern und vier Brustbildern von Mädchen, auf den senkrechten zwei kürzere von je drei Figuren der einen und drei der andern Art. Durch Model der letztern Art wird auch die Tapete auf der linken Seite abgeschlossen.

3 Mädchen	Tanz	3 Mädchen	Tanz				3 Mädchen	Tanz				3 Ungeheurn
3 Ungeheurn	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen
3 Mädchen	Mohren	3 Ungeheurn	Ritter	3 Mädchen	Mohren	3 Ungeheurn	Ritter	3 Mädchen	Mohren	3 Ungeheurn	Ritter	3 Mädchen
3 Mädchen	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne	4 Mädchen	4 Ungeheurne
3 Ungeheurn	Oedipus 1	3 Mädchen	Oedipus 2	3 Ungeheurn	Oedipus 3	3 Mädchen	Oedipus 4	3 Ungeheurn	Oedipus 5	3 Mädchen	Oedipus 6	3 Ungeheurn
	4 Ungeheurne				4 Mädchen				4 Ungeheurne			



Wir gehen zur nähern Betrachtung der drei Bilderreihen und ihrer Einfassungen über.

Die Figuren der obersten Reihe<sup>1)</sup> stellen einen Reigen dar, dessen Bewegungen durch die Musik einer ebenfalls tanzenden Tambourinschlägerin und eines stillstehenden Lautenspielers geregelt werden. Tänzer und Tänzerinnen vereinigen sich zu einer Kette dadurch, dass sie paarweise einander beim Zeigefinger oder bei der Hand fassen oder ein Tuch halten. Der Beschauer hat sich die Reihe der Tanzenden verlängert zu denken, was durch das Tuch in der rechten Hand der äussersten Figur links angedeutet ist. Die leeren Räume zwischen den Tanzenden sind ausgefüllt durch Fantasieblätter, durch Gesträuch, dessen Behandlung an antike Darstellungen in Reliefs und Wandmalerei erinnert, durch natürliche Pflanzen, die vielleicht anzeigen sollen, dass der Tanz im Freien stattfindet, und durch Hunde in verschiedenen Stellungen. Das Costüm dieser, sowie dasjenige aller übrigen Figuren auf der Tapete nebst dem Style in der Zeichnung und Composition weist auf die Mitte des XIV. Jahrhunderts und auf Italien mit aller Bestimmtheit hin. Tänze, bei welchen die Tänzerinnen in langen, an antike Tracht erinnernden Gewändern erscheinen, welche bis an den Hals reichten und die Füsse bedeckten, und bei welchen die Männer im Mantel tanzen, Tänze, bei welchen man sich nicht von der Erde erhob und aufsprang, waren im XIV. Jahrhundert vorzüglich in Italien gebräuchlich und beliebt. Die Darstellung eines solchen Tanzes bemerken wir in einer Freske des Campo santo von Pisa, der *Conversione di S. Ranieri*, angeblich von S. Memmi gefertigt.<sup>2)</sup>

Die Tanzenden erscheinen dort in derselben Attitude, fassen sich jedoch am kleinen Finger und die äusserste Figur hält ein Tuch in der Hand.

Die Tracht der Männer besteht in einem eng anliegenden Oberrocke, der auf der Brust zugeknöpft über den Hüften durch einen Gürtel zusammengehalten oder durch ein aufgenähtes Band zusammengezogen ist und in zahlreichen Falten bis zu den Knien oder den Knöcheln hinabreicht. Am Vorderarme, wo das Unterkleid zum Vorschein kommt, sind die Aermel des Oberrockes aufgeschlitzt und hängen in langen Ausschnitten zum Theil fast bis zum Boden hinunter. Der Nacken wird entweder von einem kleinen eckigten oder von einem glockenartigen Kragen, woran die Kapuze befestigt ist, umhüllt. Reicher gekleidet erscheint der äusserste Tänzer, welcher einen langen Mantel trägt, dessen innere Seite mit Pelz gefüttert ist. Bezeichnend für die Zeit sowie das Land der Verfertigung der Tapete sind die Kopfbedeckungen der Tänzer, namentlich desjenigen in der Mitte des Reigens<sup>3)</sup>, sowie auch die bis zu den Zehen ausgeschnittenen Schuhe.

Nicht minder repräsentiren die langen Gewänder der Frauen, welche über der Brust in Falten zusammengezogen oder durch aufgenähte Quer- oder Zickzackstreifen bunten Tuches verschönert sind, sowie die Art des Kopfputzes theils das allgemeine Costum der eben genannten Zeit, theils hauptsächlich dasjenige Italiens.

Die zweite Bilderreihe<sup>4)</sup> enthält, im Gegensatz zu den eben besprochenen heitern Bildern des

---

1) Siehe auf Tafel I. die Abbildung in  $\frac{2}{5}$  der natürlichen Grösse.

2) In Kupfer gestochen von Lasinio. Man vergleiche ferner des Costums wegen die von eben diesem Künstler in Kupfer gestochenen Gemälde: *S. Ranieri prende l'abito d'eremita*; *Arca di Noè e il Diluvio* von Buffalmacco; *Gli amici di Giobbe* von Giotto.

3) Siehe Tafel I. unten, und Tafel II. 3.

4) Siehe die Abbildung des Gemäldes: *S. Ranieri prende l'abito d'eremita*, ferner d'Agincourt T. VI. Pl. CXXII und CXXIV. 7.



friedlichen Lebens eine Darstellung ernster Natur, einen Kampf zwischen christlichen Rittern und Reitern, deren Waffen allein in Bogen bestehen und die, nach der Kopfbildung zu urtheilen, dem Geschlechte der Neger angehören. Wahrscheinlich aber hat man sich unter diesen Kriegern nicht eigentliche Mohren, sondern Parther, die mit römischen Reitern, oder Mauren, Saracenen, die mit christlichen Rittern kämpfen, zu denken, und im letztern Falle dieses Bild als eine Erinnerung an die Kreuzzüge zu betrachten. Da es in unserm Wunsche liegt, das Alter der Tapete so genau als möglich festzustellen, so erlauben wir uns auch auf das Costum der Ritter, welches mehrere chronologische Anhaltspunkte darbietet, etwas näher einzugehen, indem wir zu diesem Zwecke auch die Ausrüstung der in der letzten Tafel der dritten Bilderreihe vorkommenden Reisigen zu Rathe ziehen. Sämmtliche Ritter tragen das Kettenhemd, das bis an die Hüfte reicht und den Arm ganz bedeckt, über diesem den Waffenrock, der bei einigen mit den Farben des Schildes blasonirt und bei dem Könige der dritten Bilderreihe am untern Saume ausgezackt erscheint. Den Kopf der vordersten Ritter schützt der Turnierhelm, der zu dieser Zeit noch im Kampfe getragen wurde, mit der Helmzierde, die verschiedene Thierköpfe nachahmt. Die Kesselhaube (bassinet), welche mit dem daran befestigten Hals und Nacken bergenden Ringkragen (camail) die übrigen Ritter tragen, zeigt eine vielleicht die italienische Rüstung charakterisirende Eigenthümlichkeit, dass sie entweder mit Kanten versehen oder nicht aus einer Eisenplatte gehämmert, sondern aus verschiedenen Streifen zusammengesetzt ist. In jedem Schwarme befindet sich ein Reiter, der eine Kesselhaube mit einem Visier (bassinet à visière) von ganz einfacher Form trägt. Oberschenkel und Knie sind mit Schienen von Eisen, die Unterschenkel mit Hosen von Leder bekleidet. Der Umstand, dass sich die Bekleidung mit eisernen Schienen einzig auf diesen Theil des Körpers beschränkt, wo sie am frühesten auftritt, dient ebenfalls zum Beweise, dass die Rüstung der Ritter eher der Mitte als dem Ende des XIV. Jahrhunderts angehört, in welchem in Frankreich und Italien die Blechrüstungen sich immer mehr entwickeln, bis sie am Schlusse des Jahrhunderts vollständig geworden, die Kettenrüstung ganz verdrängen.

Das Costum der Mauren oder Parther, die im Fliehen ihre Pfeile abschiessen und ihre Flucht plötzlich in Angriff umwandeln, scheint fingirt zu sein.

Das meiste Interesse bietet die dritte Bilderreihe dar,<sup>5)</sup> welche uns in sechs mit arabischen Ziffern

۲۳۹۴۶

bezeichneten Tafeln einige Hauptmomente aus der Geschichte des Oedipus

vor Augen stellt. Von den Tafeln enthalten No. 1, 2 und 5 Doppelbilder, wie solche auf mittelalterlichen Gemälden so häufig vorkommen. Auf der ersten,<sup>6)</sup> von der uns leider nur der obere Rand übrig geblieben ist, bemerkt man auf der linken Abtheilung die Köpfe von zwei Männern, welche denjenigen der Diener des Königs (Famuli rex genannt) auf der zweiten Tafel vollkommen ähnlich sind, diesen gegenüber einen weiblichen Kopf und in dem Zwischenraum den Namen Oedipus. Es ist kein Zweifel, dass diese Vorstellung den Act veranschaulicht, wie im Auftrage des Königs Laios oder Lagus (so heisst er auf der Tapete), der neugeborne Knabe den Hirten zur Aussetzung übergeben wird. Auf dem Nebenbilde erblicken wir das bekrönte Haupt eines Königs,

5) Siehe auf Tafel II. 1 u. 2, und Taf. III. die Abbildung in  $\frac{2}{5}$  der natürlichen Grösse.

6) Tafel II. 1.



des *Lagus rex*, wie die Ueberschrift besagt, der sich nach der entgegengesetzten Seite wendet, wo am Rande der Tafel Bruchstücke von *Architectur* erscheinen, welche vermuthlich die Stadt Theben bezeichnen. Die Handlung, welche hier vorgeht, lässt sich übrigens aus den unbedeutenden Ueberbleibseln nicht mit Sicherheit bestimmen. Auf der zweiten Tafel links durchbohren die *Famuli rex* dem *Oedipus* die sogenannte *Achillessehne*<sup>7)</sup> und rechts hängen sie den Knaben an den Ast eines Baumes auf. Auf der dritten Tafel übergeben berittene Diener des Königs *Polypos* (*Polipus*) ihrem von seinem Falkenier begleiteten Herrn den *Oedipus*, welchen sie in dem durch einen Baum angedeuteten Wald gefunden haben. Die vierte Tafel versetzt uns in den königlichen Palast zu *Corinth*, wo *Oedipus* in dem Schoos einer Dienerin sich befindet. Die Königin hält das Kind am linken Beine und spricht mit dem Könige (*Polipus*) und seinem Begleiter über den Zustand des verwundeten Findlings, während von der andern Seite der Chirurg (*Ciroicus*) mit einem Instrumente und sein Gehülfe mit einem Arzneikästchen eintreten. Zwischen der vierten und der Doppel-Szene der fünften Tafel ist ein Zeitraum von ein Paar Decennien verflossen. *Oedipus* ist zum Jüngling herangewachsen, *Polypos*, der hier mit einem Barte erscheint, zum ältern Manne geworden. Auf der linken Seite fordert *Oedipus* den Geheimschreiber oder Kämmerer des Königs (*Secretarius rex*), welcher ihm über seine Herkunft Eröffnungen gemacht hatte, zur Verschwiegenheit auf, indem er ihm seine rechte Hand vor den Mund hält. Mit der linken führt er einen Gegenstand, über dessen Bedeutung wir nicht im Klaren sind, nach der rechten Hand des *Secretarius*. Der Meinung, *Oedipus* drohe, um seiner Forderung Nachdruck zu geben, mit einem Dolche, widerspricht die Form des Geräthes. Auf der andern Hälfte der Tafel hält *Oedipus* eine ernste Besprechung mit seinem Pflegevater (*Polipus rex*), von dem er Aufschluss über seine Herkunft zu verlangen scheint. Auf der sechsten Tafel ist die furchtbare Scene dargestellt, wie *Oedipus* seinen Vater *Laios* (*Lagus rex*) im Zweikampfe mit der Lanze durchbohrt. Die Handlung geht auf dem Felde vor den Thoren der Stadt Theben vor sich, wie die Buchstaben *CI . . . . T* (ohne Zweifel *Civitas*) andeuten. Hinter *Oedipus* erscheint, ebenfalls zu Pferd, ein sonderbar gekleideter Mann mit aufgerichteten Haaren und von gespenstigem Aussehen, welcher einen weiblichen Kopf — offenbar den der *Sphinx* — an einer Stange trägt. Es ist auffallend, dass der Zeichner hier nicht der gewöhnlichen Erzählung folgt, wie sie uns von classischen Schriftstellern überliefert worden ist, sondern die Sage in der veränderten Form darstellte, in welcher das Mittelalter sie kannte und alt französische und italiänische Romane sie behandelt haben mögen. Bis jetzt ist es uns, alles Nachsuchens ungeachtet, nicht gelungen, einer dieser Quellen habhaft zu werden. Sollte es uns später glücken, so werden wir auf diesen Gegenstand zurückkommen.

Die Tracht der in dieser Bilderreihe auftretenden Männer und der sehr einfach gekleideten Frauen stimmt im Ganzen mit der früher beschriebenen überein und zeigt bei der erstern nur darin einige Verschiedenheit, dass die Aermel des Oberrockes, der bei den Hirten mit bunten Querstreifen besetzt ist, entweder unaufgeschnitten oder, wie bei *Oedipus*, zugeknöpft sind. Der Rock des Königs ist mit Pelzwerk gefüttert und am untern Saume verbrämt. Ueber diesem trägt er als Abzeichen der königlichen Würde den Hermelinmantel. Sehr charakteristisch für das bezeichnete Jahrhundert ist die Kopfbedeckung, nämlich die Kapuze mit weit herabhängendem Zipfel. Italiänisch ist die Bekleidung des Arztes, welche in einem langen Gewande und Kragen besteht.

7) Siehe das Facsimile auf Tafel IV.



Was die mit rother Farbe gedruckten Einfassungen dieser Bilderreihe betrifft,<sup>8)</sup> so bemerken wir innerhalb geometrischer Linienornamente sieben verschiedene Mädchenfiguren, deren Kleidung und Kopfputz nach der Wirklichkeit gezeichnet und demjenigen der Tänzerinnen ähnlich sind, neben diesen aber sieben Bilder von phantastischen, höchst possierlichen, aus Menschen- und Thierformen zusammengesetzten Wesen, alle in lebhafter Bewegung und auf verschiedene Weise beschäftigt. Die beiden ersten mit einander kämpfenden Figuren, der Bogenschütze und das mit Schild und Schwert bewaffnete Ungethüm, sowie die ganze Reihe dieser muntern Spuckgestalten, erinnern an die Motive, deren sich die romanische Sculptur auf Pfeilercapitälen, Fussböden und Denkmälern als Ornamente bediente.

Mit Rücksicht auf die künstlerische Ausführung dieser Darstellungen, die bloss zu ornamentalem Zwecke dienen und auf höhern Werth keinen Anspruch machen, ist zu bemerken, dass sämtliche Figuren dieser Tapete in blossen Umrissen behandelt sind, deren Ausdruck durch die Anwendung stärkerer Linien erhöht ist. Die Composition ist höchst einfach, klar und ansprechend und in der dritten und vierten Scene des Oedipus nicht ohne Verdienst. Die Zeichnung ist im Allgemeinen richtig und wo etwa dieses weniger der Fall sein sollte, ist es zweifelhaft, ob der Fehler nicht auf Rechnung des Formschneiders fällt. Die Unvollkommenheiten werden aber reichlich aufgewogen durch die Lebendigkeit der Darstellung und den Charakter, den der Zeichner namentlich den Figuren der mittleren Bilderreihe zu geben verstand. In der obern Bildergruppe, dem Reigen, erfreuen uns die schönen Formen der Tanzenden und die Leichtigkeit und Anmuth in ihrer Bewegung; das Reitergefecht der mittleren zeigt Energie und Feuer, die unterste überrascht uns durch den hohen Ernst und die Würde, die mit der tragischen Handlung ganz im Einklang steht.

Was die Buchstaben betrifft, so tragen sie im Allgemeinen die bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts übliche Form der sogenannten gothischen Majuskel an sich, jedoch mit Eigenthümlichkeiten, welche die italiänische Schrift jener Zeit charakterisiren. Auffallend ist nämlich die bis zur Entstellung der Urform getriebene Verlängerung der Spitze an den Würfeln der Horizontallinien. Durch diese Verunzierung entsteht beim F und L (siehe das Wort Famuli) eine zweite senkrechte Linie und der erstere Buchstabe nähert sich der Form eines R oder H. Beim T führt diese Verlängerung zu drei Senkrechten und macht es, wenn seine Gestalt in dieser Manier recht ausgesprochen ist, vollkommen einem M ähnlich, wie es im Worte Famuli erscheint. V und der obere Theil des X werden zu geschlossenen Dreiecken. Charakteristisch sind ferner die Ausläufer bei A R X und das Vorherrschen des T mit dem Würfel auf der linken Seite. Eine Vergleichung dieser Buchstaben mit der Schrift, welche auf oberitalischen Monumenten, Siegeln, Wandgemälden u. s. w. vorkommt, und wovon sich Muster in mehreren über Diplomantik geschriebenen Werken finden, wird die Annahme betreffend die diesen Schriften zugesprochene Heimath bestätigen.

Das Vorkommen arabischer Ziffern auf der Tapete darf nicht befremden, da diese Art Zahlzeichen in öffentlichen Aufschriften, wenn auch nicht häufig, schon im Anfange des XIV. Jahrhunderts auftritt.<sup>9)</sup>

Durch den Namen, den wir diesem gemalten Zeuge gegeben, haben wir zugleich unsere Meinung betreffend seine frühere Bestimmung ausgesprochen. Es ist bekannt, dass im Mittelalter Tapeten mit

8) Siehe auf Tafel V. u. VI. die Abbildung im Facsimile.

9) Serapeum Jahrg. VI. 1845.



historischen Darstellungen, theils für Bekleidung der Zimmerwände vornehmer Häuser, theils für Festlichkeiten aller Art, ein sehr gesuchter Artikel waren.

Da der jetzige Besitzer über die Herkunft dieses Tuches keinerlei Auskunft geben kann, so mag die Vermuthung, dasselbe habe zur Auszierung eines Gemaches im bischöflichen Palaste von Sitten gedient, nicht zu verwerfen sein.

Wer sich die Mühe nimmt die ältern und neuern Werke über Xylographie durchzugehen, wird sich überzeugen, dass die Untersuchung betreffend die Zeit und den Ort des ersten Auftretens dieser Kunst noch nicht zum Abschluss gekommen ist. Bis jetzt ist man nicht einig geworden, ob das Bedürfniss schnellerer und leichterer Vervielfältigung von Spielkarten oder von religiösen Bildern (Andachtsbildern, Heiligenbildern) die Erfindung des Farbdruckes vermittelt geschnittener Holzformen veranlasst habe, und ob die ersten Versuche dieser Art von Deutschland, für das die meisten Stimmen sprechen, oder von Frankreich oder von Italien ausgegangen seien. Da bekannter Massen die Verfertigung der Holztafelbilder die erste Anregung zur Buchdruckerkunst gegeben hat, so finden wir nicht nur in den Werken über Holzschneidekunst, sondern auch in jenen zahlreichen Schriften, deren Gegenstand die Entwicklung der Typographie ist, mehr oder minder ausführliche Erörterungen betreffend die Anfänge des Holzformendruckes. Wir können uns um so weniger versagen die Ansichten Sotzmann's, dem wir die gründlichste Arbeit betreffend die ersten Spuren des Bilderdruckes verdanken, hier anzuführen, als eine nochmalige Prüfung dieses Gegenstandes zu dem Ergebniss führen könnte, dass den Bildern auf Papier diejenigen auf Leinwand vorangingen und dass als die Heimat der letztern Italien zu betrachten sei.

„Bei den Briefmalern, sagt er, (S. 473) ist die erste Erfindung der Anwendung der Druckkunst zu suchen. Die ersten sichern Spuren davon finden sich nicht eher als wenige Jahrzehende vor der Erfindung der Typographie oder von der Mitte des XV. Jahrhunderts.“ — (S. 485.) „Die Absicht, Schrift und Bild durch Farbdruck zu vervielfältigen, konnte, insofern ein dazu durch Zeitumstände hervorgebrachtes und reifgewordenes Bedürfniss nöthig war, erst im XV. Jahrhundert zum Vorsatz werden, und es waren die Briefmaler, bei denen dieser zuerst Wurzel fasste.“ (S. 500.) „Ueber die Zeit, wo die ersten Briefdrucker und Formschneider zum Vorschein kamen, geben die Bürger-, Zunft- und Steuerregister der ehemaligen freien Reichsstädte Deutschlands die besten Aufschlüsse. Auf so wenig Städte sich diese Nachrichten auch beschränken, so lässt sich doch daraus mit ziemlicher Sicherheit entnehmen, dass um 1410 das Formschneiden und mithin das Malen und Briefdrucken über viele grosse deutsche Städte, wahrscheinlich durch Wanderung, wie nachher bei den Typographen, sich verbreitete, jedoch nicht viel über 10—20 Jahre älteres Gewerbe war. Von dem viel spätern Zeugdruck und dem Modellschneiden für diesen ist aber noch keine Spur da, und diejenige



Meinung daher ganz grundlos, dass, wo um diese Zeit von Formschneidern und Druckern die Rede ist, nur an Zeugdruck aber nicht an Papierdruck zu denken sei. Dass sich vom Anfang des Jahrhunderts ab Kartenmacher und Kartenmaler in diesen Städten finden, lässt an und für sich noch nicht auf den Druck von Karten schliessen, da diese, selbst als sie schon anfangen Fabrikwaare zu werden, noch immer mit Hülfe der Patronen aus freier Hand gefertigt werden konnten und wurden. Erst nachdem Formschneider und Briefdrucker genannt werden, lässt sich nicht mehr zweifeln, dass auch die Kartenmacher sich der Model zum Drucken der Spielkarten bedient haben; möglich ist es indess, dass sie damit den Briefdruckern, jedoch nicht lange, vorangegangen sind.“

Dieselbe Ansicht theilt auch Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst, 1846. S. 12. „Mit dem Beginne des XV. Jahrhunderts findet man Spuren, dass die Spielkarten und Heiligenbilder, welche bisher gemalt worden, durch Abdruck von gestochenen Holztafeln vervielfältigt wurden. Irrthümlich und meistens aus Verwechslung der Begriffe und Beschäftigungen des Bildschnitzers mit dem Formschneider wird der Anfang der Holzschnidekunst in das XIV. Jahrhundert hinaufgerückt.“ Noch bestimmter drückt sich Jackson aus, Treatise on Wood Engraving, London 1839, p. 59:

„As might, *a priori*, be concluded, supposing the Germans to have been the first who applied wood-engraving to card-making, the earliest wood-cuts have been discovered, and in the greatest abundance, in that district where we first hear of the business of a card-maker and a wood-engraver. From a convent, situated within fifty miles of the city of Augsburg, where, in 1418, the first mention of a Kartenmacher occurs, has been obtained the earliest wood-cut known, — the St. Christopher, now in the possession of Earl Spencer, with the date 1423. That this was the first cut of the kind we have no reason to suppose; but though others executed in a similar manner are known, to not one of them, upon anything like probable grounds, can a higher degree of antiquity be assigned. From 1423, therefore, as from a known epoch, the practice of wood engraving, as applied to pictorial representations, may be dated.“

Da Sotzmann und mit ihm die meisten Schriftsteller, welche Nachforschungen über das Alter der Xylographie angestellt haben, in dem Punkte einig sind, dass vor dem XV. Jahrhundert sich keine Spuren von Papier- oder Zeugdruck vermittelt Holzformen nachweisen lassen, und dass die ersten bekannten Farbendrucke als Erzeugnisse deutscher Industrie zu betrachten seien, so gewinnt die eben beschriebene Tapete um so höhern historischen Werth, als sie, wie wir gezeigt haben, im XIV. Jahrhundert und in keinem andern Lande als Italien gefertigt worden ist. Fassen wir die Grösse dieses Tuches, von dem wir nur ein Bruchstück besitzen, die planmässige Eintheilung des Raumes, den Wechsel heiterer und ernster Bilder und anmuthiger Einfassungen, die Grösse einzelner Holzstücke, den geschickten Auftrag derselben, überhaupt die Technik ins Auge, die ein so gelungener Bilderdruck offenbart, so wird Niemand in Abrede stellen, dass diese Tapete nicht in die Reihe der frühesten Produkte des Leinwanddruckes gehört, und dass eine Menge Versuche vorausgehen mussten, bis dieser Industriezweig einen solchen Grad der Ausbildung erreichte, folglich wird die Annahme, dass derselbe jedenfalls schon um die Mitte des XIV. Jahrhunderts in vollem Betriebe war, nicht zu gewagt erscheinen. Fragen wir nach dem Namen des Ortes, in welchem solche Tapetenfabriken bestanden, so gibt uns das vielbesprochene Decret von Venedig vom Jahr 1441 (das wir hier folgen lassen) einen Wink, dass in dieser Stadt die Verfertigung solcher Leinwandtapeten und die Anwendung des Farbendruckes vermittelt geschnittener Holzformen damals Statt gehabt haben muss.



Dieses Decret, welches sich in einem alten Statutenbuche der Malerzunft von Venedig fand, gründete sich auf eine Beschwerde der in dieser Stadt eines bedeutenden Rufes geniessenden Drucker von Karten und bunten Bildern, dass durch die starke Einfuhr solcher Dinge ihr Gewerbe in gänzlichen Verfall gekommen sei und lautete dahin, dass in Zukunft keinerlei auf Tuch oder Papier gedruckte bunte Bilder oder Spielkarten oder andere mit dem Pinsel gefertigte oder gedruckte Arbeiten von andern Orten nach Venedig gebracht werden dürfen.

MCCCCXLI. a di IX. otubrio. Conciosia che l'arte et mestier delle carte e figure stampide che se fano in Venesia è vegnudo a total deffaction, e questo sia per la gran quantità de carte da zugar e fegure depente stampide, le qual vien fate de fuora de Venezia, ala qual cosa è da meter remedio, che i diti maestri, i quali sono assai in fameja, habiano più presto utilidade che i forestieri. Sia ordenado e statuido, come anchora i diti maestri ne ha supplicado, che da mo in avanti non possa vegnir over esser condotto in questa terra alcun lavorerio dela predicta arte, che sia stampido o depento in tela o in carta, come sono anchone e carte da zugar, e cadaun altro lavorerio dela so arte facto a penello e stampido, soto pena di perdere i lavori condutti e liv. XXX. e sol. XII. . . . dela qual pena pecuniaria un terzo sia del comun, un terzo di signori justitieri vechi ai quali questo sia commesso, e un terzo sia del accusador. Cum questa tamen condition, che i maestri, i quali fanno de i predetti lavori in questa terra, non possano vender i predetti suo lavori fuor delle sue botege, sotto la pena preditta, salvo che de merchore a S. Polo, e da sabado a S. Marco, sotto la pena predetta. . . .<sup>10)</sup>

Sotzmann zweifelt an der Aechtheit, nicht der Verordnung, wohl aber des Datums, weil zu andern Bedenken noch der wichtige Umstand hinzukomme, dass Italien vor Einführung der Buchdruckerkunst aus Deutschland auch nicht ein einziges xylographisches Buch, Bild oder eine ähnliche Arbeit aufzuweisen im Stande sei. Diese Behauptung findet sich durch das Vorhandensein der von uns beschriebenen Tapete hinreichend widerlegt.

Dass im obigen Decrete von bunten auf Leinwand mittelst Holzformen gedruckten Bildern (Tapeten) die Rede sei, und dass dies Gewerbe schon seit langer Zeit in Venedig bestanden haben müsse, geht aus seinem Inhalte deutlich genug hervor. Ob dies Verbot gegen Artikel, die Deutschland oder andere Städte Italiens lieferten, gerichtet gewesen, ob und wann Venedig, das durch seinen ausgebreiteten Handel mit dem fernsten Osten in Verbindung stand, die von daher eingeführten gedruckten seidenen und baumwollenen Zeuge nachzuahmen sich bemüht habe u. s. w.,<sup>11)</sup> sind Fragen, deren Besprechung hier nicht am Orte ist. Es genügt uns, durch diese Mittheilung auf die Thatsache aufmerksam gemacht zu haben, dass um die Mitte des XIV. Jahrhunderts in Italien, und zwar

10) Abgedruckt aus Bernard, Origine de l'imprimerie. Paris 1853. T. I. S. 6.

11) Nach Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I. 239 wird in der geistlichen Schatzkammer zu Wien die von der Schwester des heil. Heinrichs gefertigte himmelblaue seidene Casula des heil. Stephans, Königs von Ungarn, aufbewahrt. Die Figuren auf diesem Gewande, sowie die Namen Gisla regina und Stephanus rex und die Aufschrift in der Mitte: »Casula hec operata et data Ecclesiae Sanctae Mariae sitae in civitate Alba, anno incarnationis Christi M. XXXI. Indicione XIII a Stephano Rege et Gisla Regina,« sollen mittelst Holzmodeln aufgedruckt sein. (Eine Abbildung eines Theils dieser Casula findet sich bei d'Agincourt, Peinture T. VI. Pl. CLXIII.) Allein die Grösse der Figuren und die für Modelldruck wenig geeignete Form der Ornamente und Einfassungen, ferner die Natur der eben angeführten Aufschrift deuten offenbar auf Malerei und nicht auf Farbendruck mittelst Holzformen.



wahrscheinlich in Venedig, Bildertapeten vermittelt Holzstempeln verfertigt wurden, und dass diese Erzeugnisse italienischer Industrie aus einer weit früheren Zeit herkommen als alle bisher in Deutschland entdeckten Papierdrucke.

**NACHTRAG.** Eine Andeutung über Abweichungen in der Oedipusfabel, namentlich in Betreff der Sphinx, findet sich beim Paläphatus *περὶ ἀπίστον ἱστοριῶν*. — Aus einem französischen oder italienischen Romane scheint auch Hans Sachs den Stoff zu seiner „Historia von der unglückhaftigen Königin von Jocasta“ geschöpft zu haben. Ueber den Tod des Königs Laios äussert er sich wie folgt:

Der König ihn ausschicken thet,  
Im Krieg wider die Vocenser,  
Da er in der Schlacht ohn gefehr  
An sein Vatter König Laium kam,  
Die mit Schwertern hawten zusam,  
Da schlug er sein Vatter zu tod.

Obige Mittheilung verdanke ich meinem Freunde Herrn Professor Köchly.

1350-1375 Karl IV v. Luxemburg