

Glossar der verwendeten Terminologie (S. 399–410) sowie dem unerlässlichen Abbildungsnachweis. Auf die Fertigung eines Registers wurde leider verzichtet.

Ausstellung und Katalog, welcher in der vom Verlag gewohnten guten Ausstattung vorgelegt wurde, beweisen einmal mehr, daß auch die »Exponate des kleinen Formats« Anschaulichkeit entwickeln können, wenn sie nur in einer erforderlichen Dichte zueinander in Bezug gesetzt werden. Die hier geleistete brillante Einführung in den byzantinischen Kulturkreis läßt aus bloßen Gegenständen etwas vom »Licht aus dem Osten« erahnen, das ehemals gleichermaßen über Alltag und Festtag leuchtete und noch heute eine Strahlkraft zu entfalten vermag, die sonst nur durch eine Bereisung der historischen Stätten vermittelt werden kann.

HANNS PETER NEUHEUSER
Köln

Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer: Burgundische Tapissereien; München: Hirmer 2001; 488 S., 52 SW-Abb., 298 Farbabb.; ISBN 3-7774-9260-4; € 86,-

Bei den Friedensverhandlungen zwischen Frankreich und England im Jahre 1384 hatte der Duc de Berry den Verhandlungsort, eine alte Kapelle, mit kostbaren Tapissereien ausschmücken lassen, die »alte und verschiedene Schlachten« zeigten¹. Der Herzog von Lancaster, der englische Delegationsleiter, erhob Protest: Wer nach Frieden trachte, dürfe nicht Krieg und Vernichtung vor Augen haben. Die Kampfscenen wurden entfernt und durch golddurchwirkte Teppiche mit den Leidenswerkzeugen Christi ersetzt. Die historische Episode zeigt gleichermaßen die Wertschätzung von textilen Bildern als »portable grandeur«, das anlaßgebunden auf- und abgehängt werden konnte, wie die Bedeutung der Behänge als anerkanntes Medium der Erzählkunst.

Über mehrere Jahrhunderte dienten monumentale Bildteppiche, die die ortsfeste Einrichtung jeweils wesentlich ergänzten, Herrschern und Aristokratie sowie Klerus und zuweilen auch merkantiler Elite als repräsentative Raumausstattung. Als erster Höhepunkt der frankoflämischen Teppichkunst insbesondere aus Arras, Tournai und Brüssel kann das 15. Jahrhundert gelten². Die »mobilen Fresken des Nordens«³ wurden im Alltag ebenso eingesetzt wie zu herausragenden Ereignissen, etwa

- 1 BIRGIT FRANKE: Zwischen Liturgie und Zeremoniell. Ephemere Ausstattung bei Friedensverhandlungen und Fürstentreffen, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter; Hrsg. NICOLAS BOCK u. a. (*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Beiheft zu Bd. 33), 1999/2000, S. 205–216, bes. S. 206 f.
- 2 Zuletzt u. a. WOLFGANG BRASSAT: Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992; FABIENNE JOUBERT, AMAURY LEFÉBURE UND PASCAL-FRANÇOIS BERTRAND: Histoire de la Tapisserie en Europe, du Moyen Age à nos jours, Paris 1995, bes. S. 10–75; BIRGIT FRANKE: Tapisserie – portable grandeur und Medium der Erzählkunst, in: BIRGIT FRANKE und BARBARA WELZEL (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997, S. 121–139; GUY DELMARCEL: Flemish Tapestry, London 1999, bes. S. 7–84.
- 3 So die sprechende Formulierung von JAN-KAREL STEPPE: Brusselse wandtapijten van de pre-renaissance, Ausst.kat. Brüssel 1976, S. 11.

bei Inthronisierungen, Taufen, Hochzeiten und Begräbnissen, aber auch bei Fürstentreffen und Hoffesten. Das »portable grandeur« korrelierte mit den Gepflogenheiten der spätmittelalterlichen Reiseherrschaft. Allerdings wurden zuweilen auch Tapisserieserien bzw. ganze -zimmer (sog. »chambres« mit Wandbehängen, Textilien für das Baldachinbett und anderen Raumdekorationen) für ganz bestimmte Gemächer und Säle eines Palastes oder »hôtel« gewirkt. Solche thematisch zusammengehörigen »chambres« bezeugen das ausgeprägte Bewußtsein ästhetischer Rauminszenierung im 15. Jahrhundert. Wie das Prunkgeschirr auf der Tafel und auf den mehrstufigen Buffets veranschaulichten die Tapisserien, die wie die Goldschmiedearbeiten den Schatzsammlungen angehörten, die gesellschaftliche Stellung und den Anspruch ihrer Besitzer und Besitzerinnen. Gerade an den Höfen der Herzöge und Herzoginnen von Burgund demonstrierte man die Fürstentugend der Magnifizienz insbesondere mittels der aus Wolle und Seide und zuweilen aus Gold- und Silberfäden oft über Jahre äußerst arbeitsintensiv gewirkten Kunstwerke. Gleichzeitig waren auch die Bildthemen der textilen Bilder, die regelmäßig propagandistisch instrumentalisiert wurden, von immenser Wichtigkeit. Dargestellt waren historische Ereignisse (meist Schlachten) und höfisches Leben (Jagd, Turniere, Feste) ebenso wie mythologische Themen und antike Historien. Hinzu kamen Erzählungen des Alten und Neuen Testaments sowie Heiligenlegenden. Im Zusammenhang dieser Bilderzählungen veranschaulichten und spiegelten die Teppiche wiederholt – oft weit mehr als das hier zu besprechende Buch ahnen läßt – die zeitgenössische höfische Lebenswirklichkeit und ihre Ideale. Das meist lebensgroße, beispielsweise auch bei historischen und antiken Themen zeitgenössisch gekleidete Personal bot sich als Identifikationsobjekt bzw. als Projektionsfläche an. In konkreten situativen Kontexten konnten die Tapisserien neben der bildimmanenten Aussage auch eine ephemere Bedeutung hinzu gewinnen. Dargestalt wurden die textilen Bilder selbst zu aktiven Produzenten kultureller Bedeutung. Sie hatten Teil am kulturellen Gedächtnis.

Zum Bestand des Historischen Museums in Bern zählen mehrere herausragende Teppiche, die in den burgundischen Niederlanden entstanden sind: der Chorbehang mit der »Anbetung der Drei Könige« (um 1440) aus dem Domschatz von Lausanne, der berühmte »Trajan- und Herkinbaldeppich« (um 1440–1450), die Verdüre Philipps des Guten (um 1466) und die vierteilige, vollständig erhaltene »Caesarenfolge« (um 1460–1470). Hinzu kommen burgundische Wappenteppiche des 15. Jahrhunderts, vier Chorbehänge mit dem »Leben des heiligen Vinzenz« (um 1515) aus dem Berner Münster und drei Teppichentwürfe auf Pergament (»petits patrons«) für eine »Alexander-Serie« (um 1460). Diese überlieferten Zeugnisse bilden den Ausgangspunkt des ambitionierten Buches von Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, deren Anliegen es außerdem ist, gleichzeitig eine umfassende, als Grundlagenwerk auftretende Studie zu »Burgundischen Tapisserien« vorzulegen.

Die Untersuchung gliedert sich in drei Abteilungen: einen ersten Teil zu den Berner Kunstwerken mit detailliertem Bestandskatalog (S. 11–219) und einen zweiten großen Abschnitt mit einem, den ersten Teil anreichernden Katalog von elf, in relativer Chronologie gereihten Vergleichsbeispielen (S. 221–325). Die Darlegung der ein-

zelen Kunstwerke umfaßt jeweils neben Bildbeschreibung, eventuellem Besitzerwappen, Komposition sowie Kolorit, Figuren und Landschaft (plus eventuell Architektur) auch Ikonographie, Auftrag und Bestimmungsort, Datierung und Lokalisierung, wirktechnische Analyse und Angaben zum Zustand des jeweiligen Teppichs. Schließlich ist ein dritter allgemeiner Abschnitt unter dem Titel »Die burgundischen Tapisserien der Fürstenhöfe und des Klerus« nachgeschaltet (S. 327- 445). Er bietet ausführliche Informationen zu verschiedenen Aspekten der flämischen Tapisserie-kunst, u. a. zur Förderung der Teppichproduktion durch den Burgunderhof, zu den diversen Sujets, zu Produktionsbedingungen und -orten sowie Künstlern und Anlässen der Hängung von Teppichen. Ganz ist allerdings nicht zu verstehen, warum dieser allgemeine Teil nicht als Einleitung und Perspektivierung am Anfang des Buches platziert ist. Der Band von Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer reiht sich auf vielfältige Weise ein in die Reihe der in den letzten Jahrzehnten publizierten Überblickswerke wie zugleich der Bestandskataloge zu Tapisserie, von denen die Autorinnen zuweilen mehr profitiert haben, als sie ausweisen⁴.

Die Luxusware Tapisserie ist ein hochgradig arbeitsteilig erstelltes Gemeinschaftsprodukt, an dessen Fertigung mehrere Personen Anteil hatten: der Auftraggeber/die Auftraggeberin bzw. der Käufer/die Käuferin, in der Regel ein Tapissier bzw. Teppichkaufmann oder -händler, dem meist die Koordination der Produktion oblag, der Entwerfer der kleinformatischen »petits patrons« und eventuell ein Berater für das Bildprogramm, weiterhin der Autor der Tituli bzw. Inschriften, der Maler der großformatigen Wirkvorlagen auf Leinwand im Maßstab 1:1 (der »patrons«) und schließlich die Teppichwirker, die für die Umsetzung der Patronen und die künstlerische Vollendung der Kunstwerke zuständig waren. Man kann somit von einer »pluralen Autorschaft« sprechen. Hinzu kommt die mögliche »plurale Lokalisierung« der Produktion. Der künstlerische Entwurf konnte an einem anderen Ort und von anderer Hand entstanden sein als die großformatigen Patronen oder die Tapisserien selbst. Schließlich konnten die einzelnen Teile einer Serie oder »chambre« in verschiedenen Ateliers gewirkt werden. In Rechnung zu stellen ist weiterhin die immense Mobilität der Künstler, die es ebenfalls nahezu unmöglich macht, die Entstehungsorte der einzelnen spätmittelalterlichen Tapisserien zu lokalisieren. Beispielsweise arbeitete der Maler und Teppichentwerfer Jacques Daret, dem wir allerdings nur vier Gemälde mit Sicherheit zuweisen können (vgl. Fig. 321–324), nachweislich in Tournai, Arras, Lille und Brügge⁵. Selbst überlieferte Verträge, die z. B. in Arras, Brügge, Lille, Brüssel oder Tournai geschlossen wurden, weisen nicht zwingend den Entstehungsort der Behänge aus. Außerdem glichen sich die ästhetischen Normen für diese Repräsentationskunst ebenso wie etwa auch in der Goldschmiedekunst an den Höfen Europas ein-

4 Vgl. die Angaben in Anm. 2; exemplarische Bestandskataloge zuletzt: EDUARDO TORRE DE ARANA, ANTERO HOMBRIA TORTAJADA UND TOMAS DOMINGO PEREZ: *Los Tapices de la Seo de Zaragoza*, Saragossa 1985; FABIENNE JOUBERT: *La Tapisserie Médiévale au Musée de Cluny*, Paris 1987; ADOLFO SALVATORE CAVALLO: *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1993; CANDACE ADELSON: *European Tapestries in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis 1994.

5 Vgl. u. a. FRANKE 1999/2000 (Anm. 1), S. 208–210.

ander an⁶. Einzuzurechnen ist weiterhin – ähnlich wie bei der niederländischen Tafelmalerei – die geringe Anzahl der erhaltenen textilen Bilder; Delmarcel spricht in seinem Buch »Flemish Tapestry« von 1999 zu Recht von »archaeological remains«⁷. Vor dieser Folie ist eine wie auch immer geartete Stilkritik bei den wenigen, tendenziell zufällig erhaltenen, vor 1500 gewirkten Tapisserien ebenso unsicher und komplex wie die Lokalisierung der einzelnen Werkstätten. Joubert, Cavallo und Delmarcel betonen denn auch explizit die Schwierigkeit, wenn nicht die Unmöglichkeit, Bildteppiche des 15. Jahrhunderts spezifischen Zentren zuzuschreiben⁸. Eine allgemeine Bezeichnung wie »frankoflämisch«, »süd-niederländisch« oder »flämisch« ist daher angeraten. Vor diesem Hintergrund irritiert, daß Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer – trotz allgemeiner Eingeständnisse der Probleme bei Zuschreibung und Lokalisierung im dritten Teil (vgl. u. a. S. 413 und S. 423) – die in Teil I und II vorgestellten Kunstwerke nahezu durchgängig zu lokalisieren suchen. Bei ihrer beschreibenden Bestandsaufnahme der Kunstwerke stellen die Autorinnen die plurale Autorschaft im Produktionsprozeß und die Besonderheit des textilen Mediums längst nicht hinreichend in Rechnung. So behandeln sie die textilen Bilder bei der Charakterisierung der Bilderzählungen noch immer eher wie Tafelgemälde. Sie vermischen zudem – z. B. unter den Stichworten »Kolorit, Figuren und Landschaft« (S. 34 und S. 54–56) – Elemente, für die der Entwerfer bzw. gegebenenfalls erst der Maler der Patronen im Maßstab 1:1 verantwortlich zeichnete (Bewegungsmotive, Gestik und Mimik der Figuren sowie Grundformationen der Falten und die Gesamtanlage der Landschaft) und solche Elemente, für die weitgehend die Teppichwirker zuständig waren (Konturierung der Figuren durch dunkle Linien, Inkarnate, Stoffmuster und Beiwerke zur Landschaft – möglicherweise die Gras- und Blattbüschel bzw. Blumentuffs, falls diese nicht der Patronenmaler mittels Schablonen vorgab)⁹. Ein historischer Blick, der die ästhetischen Eigenheiten von Tapiserie und die zeitgenössischen Seherwartungen berücksichtigt, wird auf diese Weise kaum eingenommen. Zu den Qualitäten und Normen des textilen Dekors zählten vor 1500 ja gerade Gestaltungsmittel, die sich in der zeitgleichen Tafelmalerei so nicht finden: eine die Bildgrenzen übergreifende Narrativik, Prachtentfaltung und Materialästhetik in der Figurenvielfalt und –gewandung, die ausbalancierte Austeilung der Motive auf der Fläche und die Vielfalt im Detail, die das Auge erfreuen sollte. Die Teppiche, die große Flächen abdecken sollten, wurden nur selten als Einzelbild, sondern vielmehr als Bilderfriese gehängt und rezipiert (es existierten Zyklen, die bis zu 5–6 m hoch und insgesamt bis zu 100 m lang waren). Die plausibel ablesbare Räumlichkeit der Bilderzählungen war meist nur ein

6 RENATE EIKELMANN: Goldschmiedekunst am Hof der Herzöge von Burgund, in: Die Kunst der burgundischen Niederlande (wie Anm. 2), S. 85–101, mit weiterer Literatur.

7 DELMARCEL (wie Anm. 2), S. 30.

8 FABIENNE JOUBERT: La Tapisserie (*Typologie des sources du Moyen Age occidental*, 67), Turnhout 1993, S. 37–39; CAVALLO (wie Anm. 4), S. 57–77; DELMARCEL (wie Anm. 2), S. 30.

9 Erinnert sei an die Brüsseler Vereinbarung zwischen Malern und Wirkern im Jahre 1476, derzufolge die Wirker keine Figuren, aber Entwürfe für Verdüren mit Pflanzen, Vögeln, Tieren etc. zeichnen durften (vgl. auch RAPP-BURI und STUCKY-SCHÜRER, S. 425). Entsprechende Regelungen gab es bereits 1451 in Brüssel und in Tournai 1423 und 1480; siehe FRANKE (wie Anm. 2), S. 130, Anm. 69.

zweitrangiges Darstellungsprinzip. Die auffällig hohe Figurenanzahl, der demonstrative Wechsel von kostbaren Kostümen, Kopfbedeckungen und Schmuck sowie der Detailreichtum und der üppige Zierat stellen zudem – insbesondere bei den Historien – bewußte Stilmittel dar, die, der antiken Generalehre folgend, dem hohen Sujet geschuldet sind. Neben den (einst) leuchtenden Farben der Wollfäden und schimmernden Seiden resultierte aus zusätzlichen Gold- und Silberfäden ein Glitzern und Funkeln, das die zeitgenössische Dichtung und Berichterstattung topisch herausstellt. Hier vermittelt sich ein Schönheitsbegriff, der gleichermaßen durch Licht und brillante Farbigkeit wie durch die naturalistische Wiedergabe sinnlich wahrnehmbarer Lebenswelt definiert ist¹⁰.

Bei aller ästhetischen Eigenheit des Tapisseriestils, der in seinen Grundzügen über Städte und Werkstätten hinaus Gültigkeit hatte, sind Dialoge mit den Medien der Tafel- und Miniaturmalerei dennoch oftmals eindeutig ablesbar. Damit ist in Einzelfällen eine stilkritische Zuschreibung der »inventio« durchaus gefordert. Auf die Notwendigkeit einer »Formalismus und Oberflächlichkeit überwindende(n) Stilkritik«, die unter Stil nicht nur »Handschrift« und Personalstil versteht, sondern die »Summe der in einem Kunstkreis (oder auch nur bei einem Künstler) zu bestimmter Zeit geltenden gesellschaftlichen und künstlerischen Normen und Prinzipien« faßt, hat mehrfach Robert Suckale verwiesen; diese historisch zu verankernde Stilkritik »hätte hermeneutisch ihre Kriterien aus dem Studium der Werke und ihres epochalen Kontextes zu gewinnen«¹¹. Hierzu rechnen auch Erzählformen und –qualitäten bzw. Bildrhetorik. Dieser Komplexität werden Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer nicht gerecht.

Da sowohl die »Anbetung der Drei Könige« wie der »Trajan- und Herkinbald-Behang« mit aufgenähten Wappen des Georges de Saluces versehen sind, deren Material und Ausführung identisch ist, folgern die Autorinnen, daß der Lausanner Bischof die Aufträge für beide Tapisserien gleichzeitig und am selben Ort getätigt habe (S. 33 f., S. 37 f. und S. 52). Insbesondere bei dem 4,61 x 10,53 m großen »Trajan- und Herkinbald-Teppich« habe de Saluces nicht nur ein »exaktes Abbild« nach den von Rogier van der Weyden gemalten vier Gerechtigkeitstafeln wirken lassen (S. 41), sondern vielmehr »mit seinen ikonographischen Wünschen eine neue Komposition mit Papst Gregor in der Mitte« kreiert (S. 70). In einem weiteren Schritt wird der Auftrag in die Biographie von Georges de Saluces eingepaßt und dieses Datum – angeblich nach seiner Wahl zum Bischof von Lausanne im Jahre 1440 – dann stilkritisch bestätigt. Figurenstil und Naturauffassung stimmten bei beiden Teppichen ebenso überein wie die wirktechnischen Eigenheiten. Aufgenähte Wappen – und dies betrifft auch die »Caesaren-Teppiche«, bei denen laut Urteil der Autorinnen Guillaume de La Bau-

10 Vgl. hierzu u. a. UMBERTO ECO: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1993 (1987), bes. S. 67–84.

11 ROBERT SUCKALE: *Die Hofkunst Kaiser Ludwig des Bayern*; München 1993, bes. Kap. II; DERS.: *Rogier van der Weydens Bild der »Kreuzabnahme« und sein Verhältnis zu Rhetorik und Theologie*. Zugleich ein Beitrag zur Erneuerung der Stilkritik, in: *Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol*, Hrsg. REINHARD BRANDT, Leipzig 2001, S. 10–44, bes. S. 12.

me als Auftraggeber fungiert haben soll (S. 77–113) – markieren jedoch lediglich den (zeitweiligen) Besitz. Einen Auftrag belegen Wappen bzw. Embleme hingegen nur dann, wenn sie eingewirkt sind – wie etwa bei den »Apokalypse-Teppichen« in Angers oder bei der Tapissérie mit den »Arbeitenden Bauern« in Paris, die das Wappen der Familie des am Burgunderhof tätigen Kanzlers Rolin trägt¹². Anna Rapp Buri und Monica Stucky Schürer geben als Datierung für die Gerechtigkeitsbilder von Rogier die Jahre 1435–1439 an (S. 63 und S. 68–70) und datieren die Tapissérie entsprechend in die Jahre nach 1440, da »beispielsweise der Figurenstil im Altar der Sieben Sakramente in Antwerpen, den der Meister für Bischof Jean Chevrot vor 1444 ausgeführt hat, mit demjenigen des Teppichs« übereinstimme (S. 62). Hier sei noch einmal in Erinnerung gerufen, daß keines von den erhaltenen Gemälden Rogier van der Weydens signiert und datiert ist. Entsprechend kommt die Stilkritik – auch für die Gerechtigkeitsbilder¹³ – nicht immer zu eindeutigen Zuschreibungen und Datierungen.

Die Tafelbilder im Goldenen Saal des Brüsseler Rathauses wurden schnell berühmt. Zu den frühen bewundernden Betrachtern zählte Kardinal Nikolaus von Kues, der 1453 in seiner Schrift »De Visione Dei« auf ein integriertes Selbstbildnis des Malers als Anschauungsbeispiel für das allsehende Auge Gottes hinwies. Die Autorinnen stellen denn auch den frühen Ruhm der Bilder heraus. Im Zusammenhang mit der Entstehung der Berner Tapissérie werden von ihnen allerdings die konkreten Vermittlungswege der Bilder und Texte der »Trajan- und Herkinbald-Historien« so kurz nach ihrer Entstehung nicht reflektiert. Die wahrscheinlich stark komprimierte und redigierte, aber thematisch dennoch relativ genaue Übernahme der Bilderzählungen Rogiers und die identischen Inschriften des textilen Bildes in Bern legen meines Erachtens – bevor man etwa Jacques Daret (der zwischen 1433 und 1457 v. a. in Arras tätig war) nach Brüssel reisen läßt und die Produktion des Teppichs in Tournai annimmt – eher eine Brüsseler Herkunft der Vorlagen und der Tapissérie nahe.

Ähnlich problematisch ist die lokale Zuordnung des Entwerfers der drei Berner und der zwei Londoner »petits patrons« zu einer »Alexander-Serie«, die eine höfische Szene sowie siegreiche Feldzüge des antiken Herrschers gegen Perser und Inder, den

12 La tenture de l'Apocalypse d'Angers, Hrsg. FRANCIS MUEL u. a.; Nantes 1987, bes. S. 42–51; BIRGIT FRANKE: Domäne und aristokratische Repräsentation. Bauernardarstellungen in franko-flämischen Tapissereien des 15. Jahrhunderts, in: Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Hrsg. CHRISTIANE KRUSE und FELIX THÜRLEMANN, Tübingen 1999, S. 73–90.

13 Vgl. zuletzt zu Rogier van der Weyden u. a. LORNE CAMPBELL: Rogier van der Weyden and his Workshop, in: Proceedings of the British Academy. Lectures and Memoires 84, 1993, S. 1–24; HANS BELTING und CHRISTIANE KRUSE: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 174–193; STEFAN KEMPERDICK: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weydens, Turnhout 1997; DERS.: Rogier van der Weyden, 1399/1400–1464, Köln 1999. Schon Anna Maria Cetto nahm 1445 als Jahr der Fertigstellung der Gemälde an; s. A. M. CETTO: Der Trajan- und Herkinbald-Teppich, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums Bern*, 43/44, 1963/64 (1966), S. 9–230. Schneeberg-Perelmann ging ebenfalls von einer späteren Fertigstellung der Gemälde und damit auch der Teppiche aus; vgl. SOPHIE SCHNEEBALG-PERELMANN, Die Brüsseler Teppichwirkerei zur Zeit Philipps des Guten, in: Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture. Stadtmaler von Brüssel – Porträtist des burgundischen Hofes, Ausst.kat. Brüssel 1979, S. 102–115 (S. 105). BELTING/KRUSE, S. 12, datieren den Gerechtigkeits-teppich um 1450/1451.

Triumpheinzug in eine Stadt und Alexanders Tod veranschaulichen (S. 158–170). Die Autorinnen argumentieren wenig schlüssig: »Da überzeugende Vergleiche in der gleichzeitigen burgundischen Buch- und Tafelmalerei fehlen, nehmen wir an, daß dieser Künstler um 1460 ausschließlich für die Tapisserieproduktion in Tournai tätig war« (S. 169). Die beiden in Rom aufbewahrten »Alexander-Teppiche«, die Episoden aus der Jugend des Helden (v. a. die Zähmung des Wundertieres Bucephalus), das berühmte Flugabenteuer mit den Greifen und die Tauchfahrt im Meer sowie Kämpfe mit fremdartigen Wesen und kriegerische Taten ins Bild setzen, sollen ebenfalls in Tournai um 1460 entstanden sein (S. 230–245). Dabei gehen Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer zu Recht davon aus, daß die »petits patrons« und die beiden Tapisserien aufgrund überzeugender stilistischer Übereinstimmungen aus demselben Werkstattzusammenhang stammen (S. 169). Im Vergleich zu meiner im Jahre 2000 publizierten Studie über Alexander den Großen ziehen die Autorinnen jedoch einen gänzlich anderen Schluß aus diesem Sachverhalt¹⁴. Es handele sich um zwei in der Erzählweise völlig von einander geschiedene Serien. Die überlieferten »petits patrons« widmen sich ihrer Ansicht nach ausschließlich den Kriegstaten Alexanders und zeichnen ein »für die Zeit um 1460 moderneres Bild des verehrten Helden«, wie ihn Vasco da Lucena – allerdings erst 1468 – in seinen »Faitz d'Alexandre« dem Burgunderherzog Karl den Kühnen zum exemplum geben sollte (S. 168f.). Hingegen charakterisierten die Tapisserien in Rom Alexander vorgeblich als vorbildlichen Ritter bzw. als Figur »zwischen ritterlichem Helden und Märchenfigur« (S. 241). Die beiden Behänge sollen dementsprechend ein »komplettes Bild« des Helden Alexander vermitteln, »so daß es weder der Ergänzung durch zusätzliche Schlachtenszenen mit dem Perserkönig Darius noch der Konfrontation mit dem indischen Riesen Porus und seinen Elefanten bedarf, um die Stärke des Herrschers im Sinne des ausgehenden 15. Jahrhunderts besser zu verstehen« (S. 241). Dieser inhaltlichen Unterscheidung von zwei »Alexander-Zyklen« (davon einer nur zweiteilig) vermag ich nicht zu folgen. Es ist vielmehr davon auszugehen, daß die lavierten Federzeichnungen und die beiden Tapisserien zu derselben Folge gehören. Sie vermittelt einen Eindruck von jener »Alexander-chambre« mit sechs Wandbehängen, die Philipp der Gute 1459 bei Pasquier Grenier in Tournai kaufte. Alexander der Große war ein überaus prominenter Exponent der Propaganda und des kollektiven Gedächtnisses des Burgunderhofes und seiner Protagonisten. Philipp der Gute und Karl der Kühne inszenierten sich wiederholt als »zweiter« oder »neuer Alexander« und wurden auch als solcher in panegyrischen Texten gepriesen. Für den fürstlichen bzw. aristokratischen Rezipienten um 1460 lassen sich die in den Zeichnungen und textilen Bildern dargestellten Taten des Helden nicht auseinanderdividieren in die eines erfolgreichen Kriegshelden bzw. Heerführers einerseits und in jene eines märchenhaften ritterlichen Helden andererseits. Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen höfischen Verständnisses zeichnete sich ein Ritter auch noch im Spätmittelalter gleichermaßen durch Kriegs-

14 Siehe BIRGIT FRANKE: Herrscher über Himmel und Erde. Alexander der Große und die Herzöge von Burgund, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, S. 121–169.

taten aus wie durch »aventures«¹⁵. Die Taten des ritterlichen Herrschers und Eroberers Alexander, für den der Krieg ein glänzendes ritterliches Spiel ist, in dem er als tapferer Chevalier sein Leben an der Spitze seiner Ritter einsetzt (denn es gehörte zur Ehre eines spät-ritterlichen Fürsten, so zu handeln), und seine ritterlichen Abenteuer durchdringen sich denn auch in den Darstellungen: So führen die »petits patrons« zwar vorrangig Schlachten und Siege des Feldherrn vor, Alexander reitet jedoch ebenfalls in diesen Szenen auf seinem legendären, durch zwei gedrehte Hörner charakterisierten Fabeltier Bucephalus. Außerdem zeigen die zweite und die dritte Zeichnung Kämpfe des Helden mit dem durch Übergröße gekennzeichneten Riesen Porus – auch dieser bildet also eine wundersame Erscheinung. Hinzu kommt, daß im dritten »petit patron« eine Kriegstat Alexanders in Form eines Turniers wiedergegeben ist, eine wichtige und ehrenvolle Kampfform im Dasein eines Ritters. Der zweite Teppich in Rom präsentiert zwar v. a. wundersame »aventures«, also ritterliche Heldentaten und Abenteuer, aber eben auch ausführlich eine siegreiche Schlacht. Die Verknüpfung der dargestellten Handlungen mit zeremoniellen Strukturen und Abläufen – wie sie insbesondere am Burgunderhof den Alltag definierten –, mit zeitgenössisch aktueller burgundischer Hofmode, Rüstungen sowie Kriegskunst und Waffen spiegelt die Aktualität eines der vornehmsten Ritter der »burgundischen Antike«¹⁶. Ritterliche Werte, Normen und Verhaltensweisen wurden denn auch in der Adelskultur des 15. Jahrhunderts mit gesellschaftlichen und technischen Neuerungen in Einklang gebracht. Die um 1460 zu datierenden Bilder zu Alexander dem Großen, deren narrative Struktur meines Erachtens zudem bei allen besprochenen Werken einheitlich ist, beteiligten sich wesentlich an der Formulierung dieser Ideale und schrieben sie ein ins kulturelle Gedächtnis v. a. des Burgunderhofes. Erst 1468 entstand mit der Übersetzung der »De gestis Alexandri Magni« von Quintus Curtius Rufus durch Vasco da Lucena eine Fassung der Alexandergeschichte, die ausdrücklich nur »vrai histoires« und keine »fables« enthielt, also gänzlich ohne Bucephalus, Flugreise und Meeresfahrt auskam¹⁷. Doch die neue historiographische Sicht auf Alexander sollte erst allmählich zu einer neuen Ikonographie führen.

Darüber hinaus sei angemerkt, daß die Schlachtenszene des zweiten Teppichs keineswegs eindeutig die Eroberung von Tyros und den Sieg über Darius zeigt¹⁸. Die Autorinnen gehen davon aus, daß wahrscheinlich Jean Wauquelins »Histoire du bon roy Alixandre« (1448 für Philipp den Guten in einer illuminierten Prachthandschrift erstellt) der Szenenauswahl der »Alexander-Tapisserien« in Rom zugrunde liege

15 Zum Ritterideal bzw. den Gesetzen ritterlichen Verhaltens auch im 15. Jahrhundert bes. MAURICE KEEN: *Das Rittertum*, München/Zürich 1987 (1984), sowie ausführlich und mit weiterer Literatur BIRGIT FRANKE: *Ritter und Heroen der »burgundischen Antike«*. Franko-Flämische Tapiserie des 15. Jahrhunderts, in: *Stüdel-Jahrbuch* N.F. 16, 1997, S. 113–146. Vgl. zur *longue durée* ritterlichen Verhaltens und des ritterlichen Ethos bis in die Neuzeit auch NORBERT ELIAS: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, (1983) Frankfurt a. M. 1992, bes. S. 225–227 und S. 292–294.

16 Zu diesem Begriff ABY WARBURG: *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt*, in: *DERS.: Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Leipzig 1932, S. 241–249 und S. 386–388, bes. S. 248.

17 FRANKE 2000 (wie Anm. 14), S. 153.

18 Ausführliche Argumentation bei Franke 2000 (wie Anm. 14), S. 126–128.

(S. 243). Victor M. Schmidt, dessen wichtiges Buch *Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer nicht zu Rate zogen*, hat jedoch begründet, warum dies nicht der Fall sein kann¹⁹. So wird die im ersten Behang dargestellte Pausanias-Episode, bei der Philipp den Feind mit eigenen Händen tötet, bei Wauquelin nicht erzählt. Vielmehr haben der Entwerfer der Serie und ein möglicher Berater (wohl in Rücksprache mit dem Auftraggeber) wahrscheinlich auf mehrere literarische Fassungen zurückgegriffen. Somit ist bei der gesamten textilen »Alexander-Folge« von ca. 1460 – wie bei so vielen Tapisseriezyklen – von einer Bilderzählung eigenen Rechts auszugehen.

Trotz aller Einwände stellt die Studie von Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer einen bedeutenden Beitrag zur spätmittelalterlichen Teppichkunst der burgundischen Niederlande dar. Eine herausragende Gruppe von erhaltenen flämischen Tapisserien wird ausführlich vorgestellt. Eine großzügige Finanzierung der Forschungen über nahezu fünf Jahre erlaubte den beiden Kunsthistorikerinnen zudem nicht nur zusätzliche Archivarbeit, sondern auch die Sichtung und systematische Auswertung der seit dem frühen 19. Jahrhundert beinahe ins Unermeßliche angewachsenen archivalischen Funde über frankoflämische Tapisserieproduktion. Dem Buch wird es hoffentlich gelingen, das textile Bildmedium in der allgemeinen Wahrnehmung weiter aufzuwerten. Der breiten Rezeption zuträglich ist die opulente und äußerst qualitätvolle Bebilderung, die der Hirmer Verlag München geradezu garantiert. Farbige Gesamtaufnahmen sind immer wieder ergänzt durch sprechende Detailfotos. Für Spezialisten ist das Buch auch als wichtiges Bildkompendium nahezu unverzichtbar. Neben den detailgenauen wirktechnischen Analysen der Teppiche wird die Nützlichkeit der Studie wesentlich durch den Appendix gesteigert. Hier finden sich zum einen die *Tituli* der vorgestellten Werke im Wortlaut – dankenswerterweise mit Übersetzung –, zum anderen diverse, bisher verstreut publizierte Textquellen zur Teppichkunst, etwa historische Zahlungsbelege für Ankäufe, Inventare und historische Korrespondenzen (S. 447–462). Ein Register erschließt den Band.

BIRGIT FRANKE
Münster

19 VICTOR M. SCHMIDT: *A Legend and its Image. The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Groningen 1995, S. 122 f.

Philip Sohm: *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*; Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2001; 325 S.; 21 SW-Abb.; ISBN 0-521-78069-1; 55 £ / 80 \$

Auf dem Schutzumschlag von Philip Sohms neuem Buch prangt völlig zurecht das berühmte Selbstbildnis des Parmigianino im Rundspiegel – obwohl das Gemälde selbst mit keinem Wort auf den 200 Seiten Text oder den eng bedruckten 76 Seiten mit Anmerkungen erwähnt wird. Das Porträt war bekanntlich als Demonstrationsstück für Geist, technisch-manuelles Können und Stil des jungen Malers entstanden,