

jusqu'à maintenant été trop facilement simplifié et la manière univoquement appréhendée. L'établissement du catalogue met ainsi en valeur le style propre du peintre, et donne à voir des aspects moins connus de son œuvre (notamment ses miniatures). En proposant une perspective européenne, cette synthèse sur la pratique d'un important portraitiste jette un nouveau jour sur les stratégies de représentation à l'œuvre dans les cours européennes, entre les rivalités des cours habsbourgeoises, italiennes et françaises. Les jeux d'échelle dans l'appréciation de l'art du peintre – le travail pour une cour impériale, pour une dynastie urbaine locale, pour une famille royale enfin – montre le ré-

seau dense et complexe où s'articulent les rapports entre toutes ces entités. La richesse du corpus prouve en tout cas que ce catalogue est, bien plus qu'un aboutissement de recherches, une invitation à poursuivre les études sur le peintre et plus généralement sur les portraitistes de son temps.

DAMIEN BRIL

Fein gewebt und kunstfertig bestickt: Textilkunst des Mittelalters

Evelin Wetter
**Mittelalterliche Textilien III.
Stickerei bis um 1500 und figürlich
gewebte Borten.**

(Die Textilsammlung der Abegg-
Stiftung, Band 6). Riggisberg,
Abegg-Stiftung 2012. 364 S.,
202 meist farbige Abb.

ISBN 978-3-905014-50-1. CHF 280,00.

Im Rahmen des derzeitigen Trends zur Erforschung des Objekts steht die Relevanz von Textilien für die Kunstgeschichte zwar nicht mehr in Frage, doch werden diese als Bildträger immer noch unterbewertet. Die weltweit zu den ersten Adressen für die Erforschung historischer Textilien zählende Abegg-Stiftung in

Riggisberg eröffnete im Herbst 2011 ihr umgebautes Museum mit einer neuen Dauerausstellung, die für die Präsentation von Textilien neue Maßstäbe setzt. Das bei lichtempfindlichen Materialien übliche Konzept einer Dunkelkammer mit punktuellen Spots, die den Betrachter in der Regel nicht zu längerem Verweilen einladen, wurde hier zugunsten einer gleichmäßigen Beleuchtung durch eine Vielzahl an Strahlern mit Halogenlicht von einer weißen Decke herab aufgegeben. Die ebenfalls hell gehaltene, variable Ausstellungsarchitektur leitet den Besucher durch die Sammlung von textilen Objekten von der Zeitenwende bis ins 18. Jh., deren Motive und Techniken den Kulturtransfer vom Orient in den Okzident durch die Jahrhunderte veranschaulichen.

Dabei werden die als eigenständige Kunstwerke verstandenen Textilien nur gelegentlich mit Werken der Skulptur und Malerei der jeweiligen Epoche aus der Sammlung Abegg konfrontiert. Auf eine über das Objekt hinausgehende Kontextuali-



Abb. 1 Fragment eines An-
tependiums aus Katalonien
mit der Verkündigung an
Maria (Detail), um 1410–20.
Abegg-Stiftung, Riggisberg
(Kat.nr. 24)

*Ein Beitrag zur Ge-
schichte der Kunstgewer-
be im 19. Jahrhundert,*
Riggisberg 2008), war er
weniger am verarbeiteten
Textil als Ganzem
interessiert als an re-
präsentativen Teilstük-
ken, die sich zudem
auch besser und ge-
winnbringender vermarkten ließen.

sierung der Textilien oder deren Fragmente wurde sowohl in der Dauerausstellung als auch in der Sonderausstellung „Ornamenta – Textile Bildkunst des Mittelalters“, die vom 29. April bis zum 11. November 2012 zu sehen war, verzichtet. Ein opulenter neuer Bestandskatalog begleitet die Schau. Er erscheint als dritter Band in der Reihe der Kataloge zu den mittelalterlichen Textilien der Sammlung, die zu den renommiertesten ihrer Art gehört. Ein vierter Band über die mittelalterlichen Samte ist in Vorbereitung.

VORBILDLICHER KATALOG

Der den Stickereien und Borten gewidmete Band wird eingeleitet von einer kurzen vergleichenden Betrachtung des Sammelverhaltens im 19. und 20. Jh., welche die Schwerpunkte und Struktur des Riggisberger Bestandes verdeutlicht. Als beispielsweise Franz Bock im 19. Jh. primär Vorlagen für das zeitgenössische Kunsthandwerk sammelte (ausführlich: Birgitt Borkopp-Restle, *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen.*

winbringender vermarkten ließen. Schließlich versorgte er fast alle Kunstgewerbemuseen Europas mit seinen Fragmenten. Zudem bevorzugte man damals Flachstickereien, weshalb Bock Perl- und Reliefstickereien weitgehend aussparte. Werner und Margaret Abegg beabsichtigten beim Aufbau ihrer Sammlung dagegen eine möglichst viele Techniken und Kunstlandschaften abdeckende Darstellung der Textilkunst. Diese Bandbreite zeichnet die Sammlung bis heute im Vergleich zu anderen Kollektionen aus und begründet das Interesse an Internationalität bei den Forschungsvorhaben der Stiftung.

Die nun im jüngsten Katalog versammelten Stücke stammen aus einem Zeitraum vom 12. Jh. bis um 1500. Sie sind in 66, zum Teil mehrere zusammenhängende Objekte umfassenden Einträgen ausführlich beschrieben und lassen sich in drei Gruppen einteilen, wobei die erste Gruppe den Schwerpunkt bildet: die Stickereien (Kat.nr. 1–36), die sog. Kölner Borten (Kat.nr. 38–47) und die sog. Florentiner Borten (Kat.nr. 48–66). Keiner

dieser Gruppen zuzuordnen ist eine bestickte Borte, die als Brettchengewebe ausgeführt wurde (Kat.nr. 37). Auf die kurze Darstellung des erhaltenen Bestandes folgt jeweils die Analyse der angewandten Techniken und der Materialien. Bei den Stickereien werden zusätzlich der Stickgrund, die Vorzeichnung, die Gestaltung der Hintergründe und die darstellenden Sticktechniken differenziert. Daran schließen die Schilderung des Erhaltungszustandes, Angaben zu konservatorischen Maßnahmen und eine detaillierte Beschreibung und Kommentierung an, in der die Ikonographie besprochen sowie Vergleichsbeispiele gezeigt und diskutiert werden.

Da die vorgestellten Textilien, seien es die fragmentarisch erhaltenen Paramente oder deren Besätze, zumeist aus dem liturgischen Bereich stammen, hat Wetter dem eigentlichen Katalog allgemeine Ausführungen über die Verweiskfunktion der Bildprogramme auf die theologischen Inhalte des Gottesdienstes mit Beispielen aus dem deutschsprachigen Raum vorangestellt (11–19). Im Rahmen der anschließenden Betrachtung des Umgangs von katholischen und lutherischen Gemeinden mit den überlieferten Paramenten in nachmittelalterlicher Zeit (19–22) wäre zumindest eine Erwähnung des Verhältnisses der Reformierten zu diesem Erbe wünschenswert gewesen. Auch wenn an einen weiteren Gebrauch bei ihnen nicht zu denken war, kann man nicht sagen, dass restlos alles dem Bildersturm zum Opfer gefallen sei. Die Inventarisierung des im Jahre 1536 durch die Berner konfiszierten Kirchenschatzes der Kathedrale von Lausanne, der zwei Chormäntel, eine Kasel und zwei Dalmatiken enthielt, zeigt exemplarisch, dass auch in diesem Kontext eine Theaurierung möglich war (Ausst.kat. *Bildersturm. Wahnsinn oder Wille Gottes*, Bern 2000, 150f., Kat.nr. 11). Schweizer Leser werden zudem in diesem Teil des Bandes den Blick auf die Geschichte der Bestände mittelalterlicher Textilien in der Eidgenossenschaft vermissen (dazu: Brigitta Schmedding, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Bern 1978 [Schriften der Abegg-Stiftung, Riggisberg, 3]), die im Katalogteil durchaus berücksichtigt werden.

Dass die Geschichte der „Dekonstruktion“ von mittelalterlichen Textilien in den musealen Sammlungen nicht endete, zeigen auch manche Riggisberger Stücke (23f.). Selbst bei ihnen wurde zumeist auf eine rekonstruierende Restaurierung verzichtet und die Veränderungen als Teil der Geschichte des Werks erhalten, sofern sie nicht dem ursprünglichen Zusammenhang widersprachen, wie das im Falle der falschen Anordnung der drei Fragmente eines Antependiums aus Katalonien mit der Verkündigung an Maria um 1410–20 nachgewiesen werden konnte (Kat.nr. 24; *Abb. 1*).

KÜNSTLERISCHER HERSTELLUNGSPROZESS

Eine wichtige, aber häufig in kunsthistorischen Abhandlungen vernachlässigte Frage ist die nach der Arbeitsorganisation und dem künstlerischen Produktionsablauf. Wetter schildert ihn abschlussreich zunächst für die Stickerei (30–40): Die zünftische Organisation dieses Handwerks, das Frauen wie Männer ausübten, ist erstmalig 1292 für Paris in einer Ordnung bezeugt. Bei der Anfertigung von Paramenten wie der Kasel wurden die Stickereien in der Regel über Händler erworben und erst vor Ort mit dem maßgeschneiderten Kleidungsstück verbunden, welches häufig aus Textilien bestand, die ganz anderer Herkunft waren. Rückschlüsse auf einen Entstehungsort sind deshalb schwierig zu ziehen.

Von zentraler Bedeutung bei der Beurteilung der Arbeiten ist die Kenntnis der „materialästhetischen und ökonomischen Strategien bei der Umsetzung des Entwurfs“ (36–40). Letzterer wurde häufig – bei mehrfacher Verwendung – durch Lochpausen übertragen, aber auch durch Abdrucke von Modeln. Eine (freie) zeichnerische Übertragung von Entwürfen, wie sie Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte*, Cap. 141, um 1400 beschrieben hat (32–36), war aber ebenso üblich.

Die Technik sowie die Qualität der Ausführung wurden von der Funktion und dem jeweiligen ikonographischen Kontext bestimmt (38), wie die unterschiedliche Umsetzung der gleichen Vorlage bei den toskanischen Arbeiten zeigt (Kat.nr. 12–

15). In der zweiten Hälfte des 15. Jh.s scheinen gedruckte und kolorierte Darstellungen die Spaltstickerei beeinflusst zu haben. Die Binnenkonturen sind nun schwarzbraun ausgearbeitet (37). Dennoch sind regionale Eigenheiten erkennbar, die eine entsprechende Einordnung, abgesehen vom Stil der Vorlage, erlauben. Arbeitsökonomische Strategien belegt das schon erwähnte Antependium (Kat.nr. 24) durch einen gezielten und

nicht flächendeckenden Einsatz der Stickerei (vgl. *Abb. 1*), der auf die Fernwirkung des Behangs abgestimmt ist.

STICKEREIEN

Den Schwerpunkt der Sammlung bilden in diesem Bereich die Kaselkreuze, die auch generell am häufigsten erhalten sind, da sie vielfach auf neuere Trägerstoffe übertragen wurden. Dabei weist die

2006 erworbene, bislang unpublizierte Kasel aus dem dritten Viertel des 15. Jh.s mit Kreuzigung und Heiligen (Kat.nr. 31) auch im Vergleich zu verwandten Werken einen außergewöhnlich guten Erhaltungszustand auf und stellt eines der seltenen erhaltenen Beispiele für die beeindruckende Qualität der englischen Nadelmalei dar (*Abb. 2*). Die Fragmente der Verkleidung eines Reliquiars mit Szenen aus dem Leben des Thomas Becket sowie die eines Pluviales mit der Darstellung der Wurzel Jesse aus dem Salzburger Domschatz, beide aus dem letzten Viertel des 13. Jh.s (Kat.nr. 6 und 7), zeigen nicht nur die Vielseitigkeit im Einsatz der Sticktechniken, sondern auch den weiten Verbreitungsgrad der englischen Arbeiten. Die Erwerbungs-geschichte des letztgenannten Stückes spiegelt die finanziell prekäre Situation des



Abb. 2 Kaselkreuz (Detail), England, drittes Viertel des 15. Jh.s. Abegg-Stiftung (Kat.nr. 31)

Abb. 3 Nonnenkrone, 1. bis 2. Drittel des 12. Jh.s. Abegg-Stiftung [Kat.nr. 1]

Bistums im frühen 20. Jh. wider und belegt, dass keineswegs nur Säkularisation und Beutezüge zur Verkleinerung von Kirchenschätzen geführt haben.

Ein besonderes Rarum stellt die Nonnenkrone aus dem 1. bis 2. Drittel des 12. Jh.s dar (Kat.nr. 1; Abb. 3). Sie wurde 1999 – auf eine Samthaube aus dem 16. Jh. montiert – aus dem französischen Kunsthandel erworben. Die aus Borten in Lampasgewebe gefertigte Krone wurde im Rahmen der sog. Jungfrauenweihe (*consecratio virginum*) getragen, mit der eine Frau in den geistlichen Stand eintrat. Auf den Ritus nehmen die Stickereien der Medaillons Bezug, die u.a. das Lamm Gottes als Symbol für Christus zeigen, zu dessen Braut die Nonne ernannt wurde. Zu diesem bislang einzigartigen Stück stellt Wetter noch eine eigene Veröffentlichung in Aussicht (47).

KÖLNER BORTEN

Borten aus Samitgewebe (Definition: 331) mit bestimmten figürlichen oder geometrischen Mustern, die häufig mit Inschriften kombiniert sind, wurden schon im 19. Jh. vereinzelt als Kölner Borten bezeichnet. Durch Ernst Scheyers Ausstellung von 1928, der 1932 eine Publikation folgte, wurde dieser Begriff dann in der kunsthistorischen Literatur etabliert. 2012 erhielt die Forschung durch das maßgeblich von Marita Bombek und Gudrun Sporbeck im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsprojektes erstellte Corpus der Kölner Bor-



ten eine neue Grundlage. Das unter dem Titel *Kölner Bortenweberei im Mittelalter* erschienene Werk beschreibt die vom 12. bis zum 16. Jh. nachweisbare Produktion anhand der im Stadtgebiet Kölns erhaltenen Beispiele in 131 Katalogeinträgen. Der Band konnte für den Riggisberger Bestand noch nicht berücksichtigt werden, Wetter nennt aber die entsprechenden Vergleichsstücke.

Bei den Borten ist die Rekonstruktion des ursprünglichen Anbringungsorts vielfach nicht mehr zu leisten, da deren Einsatz an unterschiedlichen Stellen liturgischer Textilien möglich und eine Mehrfachverwendung üblich war; die Quellen zur Provenienz reichen zumeist nur bis ins 19. Jh. zurück (211f.). Nur manchmal lassen sich die Borten anhand der Wappen und Inschriften, mit denen man diese Serienprodukte den individuellen Ansprüchen anpasste (217), näher einordnen.

Zumindest erlaubt die 1397 erlassene Zunftordnung einige Rückschlüsse auf das Kölner Stickerhandwerk (213); neben den zu erwartenden Qualitätsstandards findet sich die ausdrückliche Verfügung, dass Patronen (Vorlagen oder Schablonen) unter den Zunftmitgliedern auszutauschen

seien, was zur relativen Häufigkeit bestimmter Motive führte und es erlaubt, die Arbeiten als Gruppe zu betrachten. Dabei ist im 15. Jh. zu beobachten, wie Weberei und Stickerei bei der Gestaltung immer stärker „ineinandergreifen“ (215): Feine Linien, komplizierte Muster und die Gesichter wurden in verschiedenen Techniken gestickt, manchmal auch auf separate Träger und dann aufgenäht. Dennoch wurde die Stickerei immer noch als Ergänzung des Gewebes verstanden. Stilistisch ist durchaus die Anlehnung an die Kölner Malerei, vor allem an die Nachfolge Stephan Lochners, zu erkennen (216). Ikonographisch zeigen die Borten der Riggisberger Sammlung, die hier erstmals publiziert werden, der Gruppe entsprechend nur ein geringes Spektrum von Motiven wie stilisierte Rosen und Lebensbäume sowie einfache Heiligendarstellungen.

FLORENTINER BORTEN

Bei den sog. Florentiner Borten, die im Gegensatz zu den Kölner Borten aus Lampasgewebe (zur Technik: 251 und Definition: 330) gefertigt und auch ikonographisch aufwendiger gestaltet sind, ist die Quellenlage zu Provenienz und ursprünglichem Anbringungsort ähnlich dürftig. Ihre Darstellung in der Malerei vermittelt zumindest einen Eindruck von ihrer Wirkung und dem ikonographischen Zusammenspiel mit anderen Textilien im liturgischen Zusammenhang (247–250).

Grundlegend für die Erforschung dieser Gruppe sind die Arbeiten von Ruth Grönwoldt. Sie sollen 2013 von ihr zu einer Monographie zusammengefasst unter dem Titel *Paramentenbesatz im Wandel der Zeit. Gewebte Borten aus italienischen Weberzentren der Renaissance* erscheinen. Wie der Untertitel verdeutlicht, kommen also nicht nur Florenz, sondern auch Lucca und Venedig als Herstellungsorte für diese Art von Borten in Frage, wobei das im Verlagssystem organisierte Florentiner Seidenweberhandwerk besonders ausdifferenziert war (251). Wetter lag die Druckfassung von Grönwoldts Werk vor, so dass sie bereits auf Kapitel und Katalognummern darin verweisen konnte. Bei den vorgestellten Stücken handelt es sich vielfach um unveröffentlichtes Material.

Ein anschauliches Beispiel für die Kompilation unterschiedlicher Vorlagen ist eine 1993 aus dem amerikanischen Kunsthandel erworbene Borte (Kat.nr. 65), für die bislang nur ein Vergleichsbeispiel bekannt ist. Hier wechseln sich Szenen aus der Vita Christi mit vegetabilem Flächenornament ab. Üblicherweise werden Ornament und Figürliches miteinander verbunden (z.B. Kat.nr. 61 und 63). Typisch für diese Borten sind nicht nur die langanhaltende Verwendung der Vorlagen, sondern auch ihre gleichbleibende webtechnische Umsetzung (z.B. Kat.nr. 66).

Insgesamt bietet der Band mit seinen einführenden Texten, die im Anhang auch in englischer Übersetzung abgedruckt sind, und dem ausführlichen Glossar einen sehr guten Einstieg in das Gebiet der Stickerei und Bortenweberei auf dem derzeitigen Forschungsstand. Er lässt aber auch beim Fachwissenschaftler hinsichtlich der technischen Befunde keine Wünsche offen, zumal auch bislang unveröffentlichte Stücke vorgestellt werden. Es ist sehr zu hoffen, dass die Publikation solcher Bestandskataloge nicht nur bei der Abegg-Stiftung, sondern auch bei Museen der öffentlichen Hand eine Fortsetzung findet.

DR. ESTHER WIPFLER