

Wie die Tiere aus den Seiden verschwanden

Kathrin Müller
**Musterhaft naturgetreu.
 Tiere in Seiden, Zeichnungen
 und Tapisserien des 14.
 und 15. Jahrhunderts.**

(Neue Frankfurter Forschung
 zur Kunst, Bd. 21). Berlin,
 Gebr. Mann Verlag 2019.
 367 S., 79 Farb-, 118 s/w Abb.
 ISBN 978-3-7861-2824-3. € 79,00

Der gesamte Bildraum ist belebt und wird von verschiedensten kleinen Szenen gefüllt. Prächtige Textilien scheinen fast so etwas wie einen medienimmanenten Paragone zwischen dem Trägermaterial dieser Darstellungen, also der Bildwirkerei, und dem Dargestellten, also der Kunst der Seidenweberei, auszutragen. Zur durch und durch höfischen Szenerie passen die Bildthemen: Beizjagd, Bären-, Otter- und Wildschweinjagden. Kein Zweifel, die Jagd ist integraler Bestandteil jenes höfischen Lebens, das anhand der jagenden, parlierenden und oftmals auch einfach nur staunend beobachtenden Figuren vor den Augen der Betrachter ausgebreitet wird. Die heute im Londoner Victoria & Albert Museum befindlichen sog. Devonshire Jagd-Tapisserien (*Abb. 1*), die in den burgundischen Niederlanden zwischen 1425 und 1430 entstanden sein dürften, stehen, folgt man der Argumentation von Kathrin Müller in ihrer Frankfurter Habilitationsschrift über *Tiere in Seiden, Zeichnungen und Tapisserien des 14. und 15. Jahrhunderts*, aber keineswegs am Anfang einer großen Traditionslinie, die einen ihrer Höhepunkte in den barocken Prunktapisserien des 17. und 18. Jahrhunderts fin-

det, sondern sind wiederum Endpunkt einer Entwicklungslinie, die bislang in der kunsthistorischen Forschung wenig beachtet wurde.

Der Ausgangspunkt dieser Studie ist gleichsam eine Verlustanzeige: Müller konstatiert das Verschwinden tierischer und jagdlicher Motivik aus der Produktion italienischer Seiden des Quattro- und Cinquecento (*Abb. 2*) bei gleichzeitigem Aufkommen eben jener Motivik in Zeichnungskonvoluten, Skizzenbüchern und Tapisserien. Was das für die Seiden bedeutet, fasst sie prägnant in ihrem Vorwort zusammen: „Dieser Wandel der italienischen Seidenornamentik des 14. und 15. Jahrhunderts ist der Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung. Er wird hier als mediale Veränderung verstanden, so dass ein bisher kaum beachteter Aspekt zur Geltung kommt: Mit dem Verzicht auf figurative, in Ansätzen narrative Muster und dem Erfolg der Pflanzenformen änderten sich nicht nur die Präferenzen für bestimmte Ornamente und Gewebearten, sondern auch die Ansprüche an die Seide als Bildträger. Nicht die exotische Fauna ferner Länder, Szenen aus der Jagdpraxis oder Anspielungen auf die Liebe wollte man mehr in den Geweben sehen, sondern Rosetten und Ranken. Die Seide verlor, mit anderen Worten, ihren Status als Bildmedium.“ (11)

MEDIENWECHSEL VON DER SEIDENWEBEREI ZUM GEWIRKTEN BILD

Müller beobachtet also einen durchaus explizit und intentional vollzogenen Medienwechsel in Jagd-Darstellungen, der den Bildträgern neue Sujets zuweist. Diese These versucht sie sowohl mittels genauer Einzelanalysen des überkommenen Bestands an Seiden, die gleichsam das Fundament der Arbeit bilden, als auch durch kulturhistorische Einbettung des dargestellten Dreiklangs von Tieren, Exotik und Jagd zu untermauern. Daraus ergeben sich vier größere gedankliche Gliederungs-



Abb. 1 Wildschwein- und Bärenjagd (Detail aus der Serie der Devonshire Jagd-Tapisserien), burgundische Niederlande (Arras?), 1425–30. Tapisserie, London, V&A, Inv.-Hr. T.204-1957 (Müller 2019, S. 189, Farbabb. 62)

blöcke: Von exotischen Tieren auf Seidenmustern gelangt Müller zu Jagddarstellungen auf Seiden, von dort zu den Zeichnungen aus den Werkstätten Giovanninos de' Grassi und Antonio Pisanellos (Abb. 3), um schlussendlich resümierend Tierdarstellungen aus Florenz bzw. auf franko-flämischen Tapisserien (Abb. 4) in den Blick zu nehmen.

Damit gelingt Müller ein neuer und überraschender Blick auf drei Gattungen, die zunächst nicht zusammenzuhängen scheinen: Seidenweberei, Zeichnung und Bildwirkerei. Durch die starke Konzentration auf die motivische Analyse und deren Einbettung in kulturhistorische – oftmals dezidiert höfische – Kontexte bindet Müller ihr Bildkorpus nachvollziehbar aneinander. Über schrift-

liche Quellen, welche die Begeisterung am Exotischen dokumentieren, in der Hauptsache Reiseberichte des 14. Jahrhunderts, nähert sich die Autorin den Themenkreisen der Seiden an – ohne dabei jedoch theoretische Konstrukte über Gebühr zu strapazieren. Die Frage nach der wechselseitigen Rezeption östlicher und westlicher Motive beispielsweise klammert sie, nicht ohne darauf explizit zu verweisen, nahezu vollständig aus ihrer Untersuchung aus: „Die Fragen, wie man sich die Muster aus der fernen Welt in den italienischen Werkstätten aneignete und zu welchen Motiven und Kompositionen sie Anlass gaben, sind dabei kaum von Relevanz. Gemessen an aktuellen Forschungen zu transkulturellen Kontakten im Mit-

telalter, die nicht nur einseitig an der Rezeption des Fremden innerhalb einer Kultur, sondern an wechselseitigen Verflechtungen interessiert sind, wirkt die Frage sicherlich altmodisch.“ (26) Man mag das altmodisch nennen; die Konzentration auf die Deutung bildimmanenter Motivik führt jedoch in allen vier Teilen der Arbeit zu einem präzise umrissenen Horizont der Fragestellungen. Müller erkennt in den Seiden zum einen „bewusst gestaltete Medien der Erfahrung des Fremden“ (90), zum anderen „Konfigurationen, durch die sich die Betrachter mit ihrem Jagdvergnügen in die annehmlische Natur und den Glanz ferner Herrschertümer versetzt sehen konnten.“ (152) Auf diese Weise verschränkt die Autorin den Exotismus der frühen Seiden mit der zunehmenden Häufung von Elementen aus dem Motivkreis der höfischen Jagd.

Schwieriger ist die gedankliche Verknüpfung dieser Analysen mit den beiden abschließenden Kapiteln, die Tierdarstellungen in Zeichenbüchern und Tapisserien behandeln. Dies dürfte vor allem durch die Materiallage bedingt sein. Schließen Müllers Ausführungen zu Seiden in ausgewählten Beispielen noch die gesamte Breite des überlieferten Korpus ein, so ist sie im Folgenden gezwungen, ihre Thesen anhand einer kleineren Auswahl zu verdeutlichen, die notwendigerweise kaum der Breite an Phänomenen der Zeichnung und Malerei im 15. Jahrhundert gerecht werden kann. Auch wenn man Müllers Thesen folgt, bleibt die Frage, ob wir es hier mit einem spezifisch italienischen Phänomen zu tun haben, was beispielsweise der Fokus auf florentinische Darstellungen in einem eigenen Kapitel nahelegt, oder ob nicht auch ein Blick auf die Bildpraxis im Alten Reich, wie Müller selbst durch Beispiele wie Christoph Scherls (1481–1542) Künstlerlob auf Lucas Cranach zumindest insinuiert, zu ganz ähnlichen Ergebnissen geführt hätte.

Selbiger Einwand betrifft umso mehr die Tapisserien, die schließlich seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts „zur standesgemäßen Ausstattung von Königs- und Fürstenhäusern“ (295) in



Abb. 2 Seidengewebe, Italien, Anfang 15. Jh. 64,5 x 30 cm. Cleveland, Museum of Art, Inv.-Nr. 1947.294 [Müller 2019, S. 166, Farbabb. 25]



Abb. 3 Giovannino de' Grassi/Werkstatt, Taccuino di disegni, Ende 14./Anf. 15. Jh. Feder und farbiger Pinsel auf Pergament, ca. 22,7–26 x 17–18 cm. Bergamo, Biblioteca Civica, Ms. Cassaf. 1.21, fol. 15v/16r (Müller 2019, S. 177, Farbabb. 45)

ganz Europa gehörten. Die überwiegend franko-flämische Produktion der Teppiche gibt nicht unbedingt Anlass, die Vorzeichnungen für Tapiserien ausschließlich in Italien zu verorten. Hier wird man tatsächlich von wechselseitigem Austausch über alle medialen Grenzen hinweg ausgehen müssen, wie Müller auch selbst einräumt: „Es scheint, als rezipierten die Florentiner Zeichnungen und Drucke mit den beißenden und kämpfenden Tieren nicht allein Motive, die auch in der Tapiserie verwendet wurden, sondern eine Ikonographie, die am eindrucksvollsten und umfassendsten in diesem Medium zur Geltung kam.“ (310)

WICHTIGER BEITRAG ZUR KUNSTHISTORISCHEN TEXTILFORSCHUNG

Der Weg jedenfalls vom beeindruckenden Zeichnungskorpus von Giovannino de' Grassi (vgl. Abb. 3) und Antonio Pisanello mit ihren sowohl lebend als auch tot arrangierten Tieren in unterschiedlichsten Posen und Ansichten, in Phasen der Ruhe wie auch in höchster Dynamik, hin zu den räumlich verdichteten Werken der Bildwirkerei ist au-

genscheinlich ein größerer, als es Müllers Arbeit mit ihrem spezifischen Fokus darlegen kann. An der grundlegenden Erkenntnis, dass sich mit der veristischeren Annäherung an die Tierwelt, die sich vielleicht am deutlichsten in den italienischen Zeichnungen manifestiert, auch die Wahrnehmung des narrativen Potentials der Seiden verschiebt, wird nach der Lektüre von Müllers Arbeit kaum mehr zu rütteln sein.

Schließlich bleibt die Entwicklung auch abhängig von den verschiedenen Grundvoraussetzungen der hier analysierten Medien, die sowohl deren narrativen aber auch repräsentativen Einsatz prägen: „Die franko-flämische Tapiserieproduktion beschränkte sich nicht auf bestimmte Aspekte der Jagd, sondern setzte sämtliche praxisbezogenen, symbolischen und metaphorischen Facetten der Jagd bildlich um. Insgesamt fand sich der gesamte Motiv- und Themenkreis der gemusterten Seiden hier wieder, dort allerdings wesentlich flexibler sowie individueller gestaltet.“ (325) Jedenfalls kann es kaum einen Zweifel geben, dass die der Zeichnung und Malerei gleichende Technik der Bildwirkerei ganz andere Angebote an die

Abb. 4 „Ignorance“ und „Vanité“ hetzen den Hirsch (aus einer Serie zur Hirschjagd als Liebesjagd), südliche Niederlande, 1495–1510. Tapisserie, 92,4 x 88,9 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 65.181.19 (Müller 2019, S. 197, Farbabb. 74)



autonome Bildgestaltung machte als das Rapportschema der Seidenweberei. Hinter diesen von Müller eindrücklich beschriebenen Zusammenhang wird die Textilforschung kaum mehr zurückgehen können, daran ändert auch die eher assoziative Auswahl der Bild- und Textbeispiele des dritten und vierten Teils der Arbeit wenig.

Mit ihrer Studie, die einen neuen Standard in der Textilforschung setzen wird, knüpft Kathrin Müller nicht zuletzt auch an eine kunsthistorische Traditionslinie an. Die Autorin arbeitet sich an ihrem großen Vorgänger Otto von Falke und seiner 1913 in Berlin erschienenen, zweibändigen *Kunstgeschichte der Seidenweberei* nicht nur ab, sie arbeitet auch ganz intensiv mit seinen Thesen und seiner enormen Materialbasis weiter. Von Falke leitete zuerst das Kölner, dann ab 1908 das Berliner Kunstgewerbemuseum und wurde 1920 zum Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin ernannt; ein Amt, das er bis 1927 ausführte. Müller hat sich dazu entschieden, Otto von Falke aus rein textilhistorischen Gesichtspunkten in den Blick zu nehmen. Dem biographischen Hinweis, seine „Einstellung zum Nationalsozialismus“ bleibe trotz der Verleihung der Goethemedaille durch

Adolf Hitler noch zu seinem 80. Geburtstag „im Dunkeln“, wird nicht näher nachgegangen (10, Anm. 4; vgl. hierzu Barbara Mundt, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie: Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Köln u. a. 2018, 375). Auch wenn die Autorin sich explizit für die oftmals kleinen Abbildungen entschuldigt, untermauert die Auswahl an über 100 schwarzweißen und ca. 80 farbigen Darstellungen die Argumentationsstruktur des Textes hervorragend und macht das Buch nicht nur zu einer argumentativ herausfordernden, sondern auch – ganz dem textilen Thema gemäß – zu einer ästhetischen Lektüre.

DR. SEBASTIAN KARNATZ
 Bayerische Verwaltung der staatlichen
 Schlösser, Gärten und Seen,
 Schloss Nymphenburg, Eingang 16,
 80638 München,
 Sebastian.Karnatz@bsv.bayern.de