

legten Sanierungsgebiets sind Bebauungspläne im Sinne des § 30 des Bundesbaugesetzes aufzustellen. Dabei ist im Rahmen des § 1 Abs. 5 des Bundesbaugesetzes auf die Erhaltung von Bauten, Straßen, Plätzen oder Ortsteilen von geschichtlicher, künstlerischer oder städtebaulicher Bedeutung Rücksicht zu nehmen; . . ." Obwohl man in Wertheim derzeit erst einen Rahmenplan erarbeitet und es Bebauungspläne für den Altstadtbereich im Sinne des Gesetzes noch nicht gibt, hat man eine Planung beschlossen, die wenig Rücksicht auf Bauten, Straßen, Plätze und einen Ortsteil von geschichtlicher, künstlerischer und städtebaulicher Bedeutung nimmt.

Es wäre ein überaus destruktiver Beitrag zum Denkmalschutzjahr 1975, wenn sich zeigen müßte, wie Mittel des Städtebauförderungsgesetzes zur Zerstörung einer alten Stadt gedient haben. Gunter Schweikhart

### CHEFS-D'OEUVRE DE LA TAPISSERIE DU XIV<sup>e</sup> AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Zur Ausstellung im Grand Palais in Paris, 26. 10. 1973—7. 1. 1974

Genau genommen bezieht sich der Titel der Ausstellung auf 89 französische und niederländische Teppiche von ca. 1360 bis 1520, der wohl als Datum eingewirkten Zahl bei der wahrscheinlich in Brügge gearbeiteten Personifikation der Rhetorik (Kat. Nr. 63). Es war gelungen, eine solche Zahl wichtiger Tapisserien, von meist sehr großem Format, die auf öffentliche, kirchliche und private Sammlungen zwischen Zamora und Göteborg, zwischen Leningrad und den USA verstreut sind, zu vereinen und mit dieser Veranstaltung ein außerordentliches Interesse beim Publikum zu erregen. Zugleich war die Ausstellung die erste für die vor einiger Zeit vereinbarte direkte Zusammenarbeit zwischen dem Louvre bzw. den Musées Nationaux und dem New Yorker Metropolitan Museum, wo sie vom 7. Februar bis 19. April gezeigt wurde. Von französischer Seite seit langem vorbereitet, hat die Hauptarbeit neben Francis Salet, dem conservateur en chef des Musée de Cluny, bei Geneviève Souchal, die diesem Museum bis zum 1. Oktober 1973 angehörte, gelegen.

In der Einleitung zu dem umfangreichen Katalog erwähnt F. Salet die Ausstellungen seit 1946, die — mit kleinerem Umfang, wenn auch z. T. größere Zeiträume umfassend — Teppiche gleichen Ursprungs gezeigt haben. Von ihnen sollen die drei der Jahre 1967/68 und 1970 in Tournai genannt werden, für die der vor einem Jahr leider zu früh verstorbene J. P. Asselberghs die dortige Produktion mit ordnender Hand durchforscht hat; so waren die Pariser Kat. Nr. 11—13, 16, 43, 45, 51 und 54 schon in Tournai zu sehen. Gegenüber den vorangegangenen Veranstaltungen sollten in Paris unbekannte Meisterwerke bekannt gemacht werden, weswegen — abgesehen von der Folge der Dame à la licorne (Kat. Nr. 34—39) — aus Paris selbst kein Teppich aufgenommen war, der dort ständig im Louvre, im Musée de Cluny oder im Musée des arts décoratifs ausgestellt ist. Zwar mußten einige vergeblich erhoffte Leihgaben durch andere Stücke ersetzt werden, um ein sich gegenseitig ergänzendes Gesamtbild vermitteln und ab Mitte des 15. Jahrhunderts nach Stilgruppen und Themen gliedern zu können. Auf diese Weise wurde die vielfältige

Funktion des Wandteppichs am Ausgang des Mittelalters erkennbar und durch markante Beispiele die Fülle der Themen angedeutet, die damals die westliche Welt beschäftigt, beeindruckt, belehrt und unterhalten haben: Altes und Neues Testament, antike Geschichte und Sage, mittelalterliche Historie und Legende, Spiel und Unterhaltung mit Turnier und Jagd, wissenschaftliche Forschung und die Arbeit der einfachen Leute, fremde Volksstämme, Tiere, Blumen und Pflanzen, Heraldik, dazu die Gleichnisse, Symbole und Sinnbilder, die diese untereinander verknüpfen und in Beziehungen zueinander setzen.

Der von G. Souchal bearbeitete Katalog bildet jeden Teppich ab, bisweilen leider recht klein, teilweise aber mit zusätzlichen Details sowie, unterschiedlich treffend ausgefallenen, Farbproduktionen. Neben den technischen Angaben (Material, nach Möglichkeit Zahl der Kett- und Schußfäden) steht die Beschreibung, die auch die Inschriften zitiert. Die Folgen zusammenfassend, schließt sich daran eine ausführliche kritische Würdigung, die sich mit dem jeweiligen Thema und seiner Darstellung auseinandersetzt, zahlreiche Erläuterungen gibt und sich — mit aller Vorsicht — um Einordnung und Datierung bemüht: Heimatort des möglichen Entwerfers und der ausführenden Werkstatt brauchen nicht identisch zu sein; Entwürfe sind mehrmals, dazu in verschiedenen Werkstätten, verwendet worden, wobei sich spätere Ausführungen manchmal nur in Details, u. a. modischen, als solche zu erkennen geben können; wie weit lassen sich urkundlich überlieferte Namen von Entwerfern, Werkstattinhabern oder Händlern sowie Teppiche mit erhaltenen Stücken und deren Meistern in Einklang bringen? Bei jedem Teppich wird abschließend die Provenienz — soweit bekannt — mitgeteilt und die Literatur zitiert. Da stets auch die dem Stil nach verwandten und die dem Thema nach zugehörigen Stücke aufgeführt werden, präsentiert sich der Katalog als eine auf den neuesten Stand gebrachte Geschichte der westlichen Tapiserie dieser Zeit. Wohl stimmen dabei nicht überall die Zuschreibungen von F. Salet — in der Einführung — und von Mme Souchal überein, z. B. folgt F. Salet (S. 13) meiner Vermutung (Zs. f. Kunstgesch. 31, 1968, S. 171), daß der Berner Trajan-Herkenbald-Teppich in Brüssel gewebt wäre (so gleichfalls J. P. Asselberghs, Leuven 1971), während Mme Souchal ihn weiterhin Tournai zuordnet (S. 67).

Nach ihrer kürzlichen Restaurierung zeigt sich die Brüssler Darstellung im Tempel (Kat. Nr. 2) nun umso mehr als ein hervorragendes Werk, das jedoch bisher zu spät datiert sein dürfte. Offenbar verführte die Annahme, es könnte ein Teil des Marienlebens sein, für das Ludwig I. von Anjou 1379 die letzte Zahlung an Nicolas Bataille geleistet hat, zu der Ansetzung um 1380. Die im Katalog zum Beweis genannten Beziehungen von Figuren und Wolkenbändern zu solchen der Apokalypse vermögen kaum zu überzeugen. Ich sehe gerade im Figurenstil den zeitlichen Abstand. Jede der mit „stehenden“ Gebärden nebeneinander gereihten vier Gestalten wurde auf ihre eigene Ansichtsebene hin komponiert — was etwa der konservativen Hand in der um 1356 geschriebenen Bibel des Jean de Sy (Paris, Bibliothèque Nationale, cod. franç. 15397) entspricht — während man nun aber als deren Meister der

realistischen Beobachtung, der plastischen Formung, des Zusammenklingens neuer Farbtöne, der individuellen Aktivität und des persönlichen Ausdrucks Jean Bondol, identisch mit Hennequin von Brügge, vermutet. Mehr als zwei Jahrzehnte später wird er für Entwürfe der Apokalypse von Angers bezahlt. Ihr geht offenbar die Darstellung im Tempel voraus: sie muß schon gegen 1360 entstanden sein.

Von den ursprünglich sieben Teilen der Apokalypse war in Paris der vierte (Kat. Nr. 1) zu sehen. Entgegen manchen bisherigen verwirrenden Angaben muß nachdrücklich festgehalten werden, daß Zahlungen sowohl an Nicolas Bataille als an Jean Bondol dokumentarisch nur für 1377, 1378 und 1379 überliefert sind. Da diese aber in den erst 1375 beginnenden Eintragungen der Rechnungskammer des Herzogs von Anjou erwähnt sind, könnten schon vor 1375 Zahlungen geleistet sein. Bis heute sind die Entwürfe für die gesamte Folge unterschiedslos Jean Bondol zugeschrieben worden. Mit Recht drängt F. Salet die Kunsthistoriker, sich mit dem Stil von Bondol intensiver auseinanderzusetzen. Die beobachteten Differenzen wurden bisher nur als zeitliche Entwicklung verstanden bzw. mit der Ausführung in mehreren, nebeneinander arbeitenden Werkstätten begründet, denn die Teppiche mit einer ursprünglichen Größe von weit mehr als sechshundert Quadratmetern dürften in ca. sechs Jahren fertiggestellt worden sein. Nach aufmerksamem Studium der gesamten (so weit heute noch vorhandenen) Folge in Angers glaube ich jedoch, daß mehrere, sich erheblich unterscheidende Künstler am Entwurf beteiligt sein müssen, die vielleicht einer Werkstatt angehört haben, dann aber als Angehörige verschiedener Generationen. Dabei sehe ich in Teil 4, das heißt dem der Ausstellung, und noch mehr in Teil 5, bei dem sich am auffälligsten z. B. einzelne Figuren mehrmals wiederholen, eine der Tradition verpflichtete Hand und nicht Jean Bondol selbst. Im Gegensatz zu Teil 1 bis 3 und in anderer Weise auch als bei Teil 6 und 7 wirken hier die Figuren wie körperlose Gewandträger, so daß etwa beim Kampf mit dem siebenköpfigen Drachen (Bild 39) die Bewegungen in keiner Weise von den Körpern her motiviert sind. Diese Figuren bestimmen nicht das jeweilige Bild, sondern ordnen sich unter, das erzählende Element drängt vor: Ablesbar werden hier Geschehnisse berichtet, während in den ersten Teilen die apokalyptischen Ereignisse als solche sichtbar zu werden scheinen. In Teil 4 und 5 ist der Grund nur planer Hintergrund, dessen Flächigkeit durch den ihn überziehenden ornamentalen Dekor betont wird, was in diesem Maße nicht der Fall ist bei den äußerlich ähnlichen Rankengründen der Teile 6 und 7 mit ihrer neuen, verfestigten Kraft der Verbildlichung. Die trotz Perioden der größten Vernachlässigung im frühen 19. Jahrhundert und trotz der sich anschließenden, wohl nicht geringen restauratorischen Bearbeitungen so außerordentlich eindrucksvolle Folge der Apokalypse bedarf der schrittweisen stilistischen Analyse, mit der zugleich die Persönlichkeit und das Werk des Jean Bondol aus Brügge in seiner Bedeutung nicht nur für die Pariser Kunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sichtbar gemacht werden könnte.

F. Salet fordert zudem in der Einleitung, daß in Zukunft die sich mit Tapisserien befassenden Historiker genau und in allen Einzelheiten auch deren Rückseiten unter-

suchen müssen, weil meist nur noch dort die früheren Reparaturen, die Veränderungen und Hinzufügungen festgestellt werden können und nur so die Suche nach dem Originalzustand Erfolg verspricht. Bei der Größe der Teppiche und ihrer oft schwierigen Zugänglichkeit wäre dies zwar ein mit außergewöhnlichen Schwierigkeiten verbundenes Unternehmen, zumal die meisten auch fest abgefüllt sind, doch dürfte es der Mühe und des Aufwandes wert sein. Für den Katalog der Ausstellung ist dies aber noch an keiner Stelle unternommen worden, so daß man dort jegliche genauere Angabe von Restaurierungen vermißt. Manche sind leicht erkennbar, müßten allerdings in ihren Ausmaßen eingehend untersucht werden. Es scheint jedoch, daß darüber hinaus nicht wenige Teppiche gerade aus dieser Zeit unter nur allgemein „stimmenden“ Ergänzungen oder Restaurierungen leiden, die zwar handwerklich gut ausgeführt sind, aber dem originalen Zustand nicht in allen Einzelheiten folgen bzw. — wegen schon fortgeschrittener Zerstörung mancher Partien — überhaupt nicht folgen konnten. Selbstverständlich müssen auch veränderte Farben berücksichtigt werden. Wohl bin ich mir bewußt, daß man einen hohen, an der Wand hängenden Teppich nicht daraufhin beurteilen kann, aber mir scheinen z. B. bei der New Yorker Verkündigung (Kat. Nr. 6) ganze Partien schon verloren gewesen zu sein. Zwar glaube ich nicht, wie im Katalog vermutet, daß der Teppich in Italien oder in Spanien gearbeitet sein könnte, die farbigen „Inkrustationen“ des architektonischen Gehäuses brauchen einer Entstehung im nordfranzösisch-niederländischen Bereich — wahrscheinlich in Arras — nicht zu widersprechen; beim Bedford-Meister gibt es auf weißem Stein ähnliche blaue und rote Tüpfelungen, um Marmorierung anzudeuten, oder sollten hier Lichtreflexe beabsichtigt sein? — Anlaß zu besonders großer Sorge gibt der schlechte Erhaltungszustand sowohl des Paduaner Teppichs mit der Geschichte des Jourdain de Blaye (Kat. Nr. 5) als auch der mehr als 35 Meter langen Folge mit dem Trojanischen Krieg (aus Zamora; Kat. Nr. 7–10). Dies wird leider ebenso wenig erwähnt wie bei anderen Stücken ergänzte Borten, Anstückelungen von nicht zugehörigen Fragmenten, starke Farbveränderungen und sonstige verändernde Restaurierungen (Kat. Nr. 15, 44/45, 71, 80 u. a.). Andererseits scheinen mehrere Teppiche nach einer — zwar technisch einwandfreien — „Überrestaurierung“ etwas charakterlos geworden zu sein. — Durch den Leningrader wie den Brüssler Teppich der Legende von Notre Dame du Sablon (Kat. Nr. 85/86) geht in halber Höhe eine auch auf Abbildungen erkennbare Naht quer durch. Da der Katalog darauf nicht zu sprechen kommt, soll gefragt werden, ob sie original sein könnte, die Folge also auf zwei schmalen Stühlen gewebt, deren Breiten dann hinterher vereint worden wären. Klarheit könnte auch hier nur eine genaue Untersuchung einschließlich der Rückseiten bringen.

Seit Jahren hat sich G. Souchal vor allem mit der Gruppe der Teppiche des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts auseinandergesetzt, die, mit französischen Inschriften und den Wappen oder Initialen zahlreicher französischer Besteller versehen, ein halbes Jahrhundert lang nicht ortsgewundenen Werkstätten an den Ufern der Loire zugeschrieben worden sind. Daß diese, die zudem die bedeutendsten der Millefleurs-

Tapisserien geschaffen haben sollen, nicht existiert haben, darüber ist man sich heute einig. Während Mme Souchal nunmehr dazu neigt, die New Yorker Einhornjagd (Kat. Nr. 18–24) nach Brüssel zu lokalisieren, läßt sie die Herkunft der sog. klassischen Millefleurs offen; dies betrifft hier also die Dame mit dem Einhorn (Kat. Nr. 34–39), die Semiramis in Honolulu (Kat. Nr. 29), den Narziss in Boston (Kat. Nr. 30) sowie — bereits aus dem frühen 16. Jahrhundert — die Folgen der Triumphe aus Chaumont in Detroit und Cleveland (Kat. Nr. 59–62) und der Engel mit den Leidenswerkzeugen in Angers (Kat. Nr. 40–42). G. Souchal glaubt, daß die New Yorker Einhornjagd auf einem Flachwebstuhl geschaffen wurde, mit dem in Brüssel ausschließlich gearbeitet worden sein soll. Bei ihm habe der Weber dem unter der Kette liegenden Karton genauestens folgen müssen. Weil der Hochwebstuhl aus technischen Gründen angeblich dem Weber mehr Entscheidungsfreiheit geboten habe, nimmt Mme Souchal an, daß die klassischen Millefleurs mit einem solchen hergestellt wurden. Die Textilrestauratorinnen des Germanischen Nationalmuseums — selbst gelernte Webmeisterinnen und durch jahrelange praktische Erfahrung mit alten Tapisserien vertraut — haben mir jedoch bestätigt, daß man auf solche Weise nicht die Erzeugnisse von Flach- bzw. Hochwebstuhl unterscheiden könne. Warum soll nur der Weber am Hochwebstuhl in der Lage sein, größere Eigeninitiative zu entwickeln? Der Karton ließe sich gewiß hinter der Kette ebenso gut befestigen wie unter sie legen. Im übrigen webt die Penelope in Boston, die ja zu den klassischen Millefleurs gehört, am Flachwebstuhl, hat aber den Karton daneben liegen. S. Schneebalg-Perelman glaubt die gesamte Gruppe in Brüssel entstanden; nach einem Hinweis von M. Crick-Kuntziger dachte J. P. Asselberghs für die klassischen Millefleurs an Brügge, dessen gesicherte, zwar spätere Produktion — auf der Ausstellung die Kat. Nr. 63/64 mit Rhetorik und Astronomie — aber anders aussieht. G. Souchal scheint nach einem stärker französisch beeinflussten Produktionszentrum zu suchen, hat aber noch keine festen Anhaltspunkte gewonnen, um ein solches benennen zu können.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts sind für Brüssel neben der Einhornjagd mehrere besonders fein (bis elf Kettfäden auf einen cm) und besonders kostbar mit viel Seide, Silber und Gold gewirkte Teppiche (Kat. Nr. 69–76) gesichert, die sämtlich christliche Themen vorführen. Nicht ganz so fein, aber gleichfalls kostbar im Material ist das um 1494 zu datierende Turnier in Valenciennes (Kat. Nr. 17). Bei diesem Teppich läßt sich ergänzen, daß er bereits 1496 im Inventar des Kurfürsten Friedrich des Weisen aufgeführt wird (H. Göbel in: Monatshefte f. Kunstwiss. 14, 1921, S. 70); in einem Teppich mit Lustgarten besaß er ein Pendant, dessen Bordüre gleichfalls mit zahlreichen sächsischen Wappen verziert war. Mme Souchals Zweifel, daß es sich bei dem in einem Inventar von 1527 (gleichfalls zusammen mit dem Lustgarten) zitierten Turnierteppich nicht um den von Valenciennes handeln könne, ist nicht berechtigt: da eine sächsische Elle 56,5 cm mißt, treffen die  $8\frac{3}{4}$  Ellen Breite mit 495 cm durchaus die heute aufgeführten 499 cm; wenn die Höhe von  $10\frac{1}{2}$  Ellen mit 593 cm 15 cm mehr ausmachte als heute, so mag das an unteren

Fransen gelegen haben, mit denen so viele Teppiche verziert waren. Übrigens hat François Rogier de Gaignières (1642–1715) diesen Teppich schon in Frankreich angetroffen und eine Nachzeichnung in seine Sammlung aufgenommen, wobei er aber die Wappen mit denen französischer Familien identifizierte (Paris, Bibl. Nat., Cab. des Estampes, Coll. Gaignières, Pe Ip/62 = Kopie von 1862 nach Original in Oxford; vgl. Henri Bouchot: *Inventaire . . . Paris 1891*).

Bei der späteren Produktion liegt in Tournai das Schwergewicht auf Themen des Alltags, auf ausführlichen Berichten, sowohl innerhalb der Darstellung als auch in der lang ausgesponnenen Legende (Kat. Nr. 51–58), während in Brüssel – sogar bei denselben Themen wie der Jagd (Kat. Nr. 65–68) – die Szenerien reicher oder bewegter, die Themen vielschichtiger, die Kostüme kostbarer, die Farben leuchtender und nuancierter werden (Kat. Nr. 75 ff.). Die auf dem Erlösungsteppich des Museums Mayer van den Bergh in Antwerpen (Kat. Nr. 81) neben Eva stehende, modisch gekleidete Verführerin dürfte weniger erstaunlich wirken, wenn man bedenkt, daß Eva – bisweilen selbst bekleidet – häufig mit der Schlange identifiziert worden ist oder daß ihr im Münchner Verkündigungsbild des Aelbert Bouts, um 1480, ein böser Engel, in weiblicher Gestalt mit Flügeln und Schlangenschwanz, gegenübergestellt ist (RDK 6, Sp. 428 Abb. 6b).

Besonders instruktiv war die als Kat. Nr. 55bis eingefügte Jagdszene, einerseits nach dem gleichen Karton wie Kat. Nr. 55 gearbeitet, andererseits mit bezeichnenden, ja einschneidenden Varianten und Differenzen. Im Produktionsbetrieb ließen sich durch austauschbare, verschiebbare, in den Gesten und Bewegungen variable oder im Kostüm verwandelbare Figuren und ähnliche Manipulationen bei den begleitenden Gegenständen und der Bildbühne vielfache, sogar im Thema unterschiedene Repliken schaffen oder auch „veraltete“ Kartons neuen Erfordernissen anpassen.

Leonie von Wilckens

## DIE KARL BLECHEN-AUSSTELLUNG IN OSTBERLIN

(Mit 4 Abbildungen)

Die National-Galerie in Ostberlin hat nach 1945 in mehreren Ausstellungen mit deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts die Tradition dieses Hauses fortgesetzt. Genannt seien „Deutsche Landschaftsmalerei 1800–1914“ (1957), „Johann Gottfried Schadow“ (1964/65) und „Deutsche Romantik“ (1965). Daran schließt sich nun eine Karl Blechen-Ausstellung an, die zudem auch an eine publizistische Leistung der National-Galerie anknüpft: das 1940 von einem Team unter der Leitung von Paul Ortwin Rave zusammengestellte Blechen-Werk. Dieses Buch ist eine monumentale Materialsammlung, ohne daß freilich ein Ansatz gemacht wäre, Blechen zu deuten oder den Gang seiner künstlerischen Entwicklung detailliert darzustellen. Seitdem ist nicht viel geschehen, dies nachzuholen. Die 1970 in Leipzig erschienene Blechen-Monographie von Gertrud Heider ist eher ein Rückschritt, da die Befangenheit in gesellschaftswissenschaftlichen Denkschemata die Autorin daran hindert, zur Indi-