

rücksichtigen bedeutet noch lange nicht, den Künstler als Ketzer oder Alchimisten abzustempeln.

Abschließend sei auf eine neuere Untersuchung über die Anfänge der alchimistischen Bildlichkeit hingewiesen: Barbara Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris 1983. Die Verfasserin, eine der ersten Gelehrten, die sich diesem Forschungsgegenstand auf wirklich wissenschaftlichem Weg nähern, weist zu Recht darauf hin, daß in der Auseinandersetzung Jungs (und seiner kunsthistorischen Jünger) außerwissenschaftliche Motive mitspielten, ferner wie sehr die Kenntnis alchimistischer sinnbildlicher Deutungsmethode schon historisch auf einen kleinen Kreis beschränkt war — und daß somit kein Grund besteht, eine derartige Absicht außerhalb des spezifischen alchimistischen Kontextes in Betracht zu ziehen, etwa für Grünewald oder Bosch.

Paul Vandenbroeck

SASKIA DURIAN-RESS: *Meisterwerke mittelalterlicher Textilkunst aus dem Bayerischen Nationalmuseum. Auswahlkatalog*. München — Zürich, Verlag Schnell & Steiner, 1986. 192 Seiten mit vielen farbigen und schwarz-weißen Abbildungen.  
(mit zwei Abbildungen)

Als das Bayerische Nationalmuseum nach längeren Um- und Einbaumaßnahmen in einem nun mit einem oberen Umgang versehenen und mit nur fünfzig Lux erleuchteten Raum im März 1986 eine Auswahl seiner mittelalterlichen Textilien als Daueraufstellung präsentieren konnte, legte zugleich Saskia Durian-Ress, Referentin der Textilsammlung seit 1977, diesen inhaltsreichen, aufwendig hergestellten Band vor; die technischen Analysen erarbeitete sie zusammen mit Ulrike Reichert. Immerhin werden nicht nur 'Meisterwerke' vorgeführt, sind doch z. B. — im Vergleich mit anderswo Vorhandenem — weder die Kasel Nr. 11 (T 183) oder die Kaselkreuze Nr. 22/23 (T 190, 194) als solche zu bezeichnen noch war die Glockenkasel aus einer Halbseide (Nr. 3: T 1503) mit ihrer einfachen Musterung zu ihrer Zeit kaum mehr als ein 'normales' Parament, wenn auch für uns ein bemerkenswertes frühes Beispiel. Warum wurde aus Bamberg die Seide des 12. Jahrhunderts (Nr. 33: T 15b) ausgewählt, aber nicht von dort aus dem 11. der Samit mit sog. geritztem Muster sowie diejenige in lanzierter Leinenbindung (Sigrid Müller-Christensen: *Sakrale Gewänder des Mittelalters*. Ausst. München 1955, Kat. Nr. 23, 21; die Bestimmungen der Willigiskasel Nr. 1: 11/170 und der Albe Nr. 4: T 18 in diesem Katalog blieben unerwähnt)? Weiterhin vermißt man u. a. den Wirkteppich mit der Taube des Hl. Geistes und kleinen figuralen Szenen innerhalb eines Granatapfelmusters (Betty Kurth: *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*. Wien 1926; 1, S. 181/82, 268; 3, Taf. 289b) oder die Perlstickereien mit den Hll. Sebald und Ursula von 1519 (S. Müller-Christensen, Marie Schuette: *Das Stickereiwerk*. Tübingen 1963, Abb. 314/15). Leider werden weder im Vorwort noch in der Einführung erwähnt oder gar gewürdigt die großen Verdienste von Sigrid Müller-Christensen, auf deren Initiative hin die Textilrestaurierungswerkstatt des Museums nach dem letzten Kriege als Pionierleistung auf deutschem Boden eingerichtet wurde und die sie dann durch Jahr-

zehnte hindurch Tag für Tag betreut, gefördert und ausgebaut sowie damit die Sorge um die Textilsammlung verbunden hat.

Gewiß darf man einerseits nicht erwarten, daß in einer solchen Publikation die gesamte, in den letzten Jahren stark angewachsene, zwar recht disparat publizierte Textilliteratur, soweit sie die vorgestellten Stücke in irgendeiner Weise betrifft, herangezogen sein könnte, geschweige denn, daß unveröffentlichte oder doch kaum bekannte Stücke, die immerhin über die gesamte westliche Welt verteilt sein können, vergleichend erwähnt wären. Andererseits sollten doch geläufige und vor allem die deutschen Veröffentlichungen zitiert werden. Jedoch fehlen z. B.: *Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*. München 1981 (mit Brigitta Schmeddings eingehendem Beitrag zu den Seidengeweben der Hildesheimer Bernwardskasel; statt dessen wird nur der Katalog einer Krefelder Ausstellung von 1979 genannt) oder der Katalog der Stuttgarter *Staufer*-Ausstellung von 1977, bei der mehrere der Borten vom Bamberger Antependium (Nr. 32 : 23/31) zu sehen waren und von Ruth Grönwoldt entsprechend ausführlich gewürdigt worden sind; ich selbst ging auf diese weiter ein — in: *Anz. d. German. Nationalmus.* 1984, S. 18, 20 Anm. 48—50 — und brachte noch mehr verwandte Borten als die hier S. 99/100 verzeichneten.

In ihrer Einführung versucht die Verfasserin, eine Ordnung für die danach im einzelnen vorgestellten Stücke zu schaffen. Auch wenn es sich dabei zumeist um knappste Erläuterungen handelt, hätten sich diese nicht teilweise mit fünfzig und mehr Jahre alten Ansichten begnügen dürfen. Für spätmittelalterliche Kaseln und die Ikonographie von deren Kreuzen und Stäben kann man sich heute nicht mehr — nur — auf P. Browe S. J. von 1933 und auf A. L. Mayer von 1926 stützen, um mit der „in neuer Weise praktizierten Schaufrömmigkeit und eucharistischen Verehrung...“, die auch in der Darstellung der Stickerei ihren Ausdruck fanden“ (S. 9), die Bildinhalte und deren Bedeutung zu würdigen. Allerdings bedarf es noch eingehender, vergleichender Sichtung des 'Schmuckes' mittelalterlicher Paramente, wobei ebenso nur dokumentarisch überlieferte herangezogen werden müßten, um gültige Einsichten in deren Bilderwelt und Bedeutung zu erlangen. — Die schwarze Farbe macht die Wollkasel Nr. 6 (T 285) nicht zu einer mittelalterlichen Trauerkasel; zu jener Zeit stand der Advent als Zeit der Buße und der Erwartung im Zeichen dunkler, meist schwarzer Paramente ebenso wie die Vorfasten- und die Fastenzeit (vgl. Renate Kroos : Farbe, liturgisch. In: *RDK 7*, 1981, bes. Sp. 71, 74, 76, 78). — Im Vergleich mit den Kaseln des Danziger Paramentenschatzes, die nach der Reformation nicht mehr benutzt, also nicht verändert worden sind, weist die Verfasserin nach, daß die drei Münchner Kaseln aus ungemustertem Wollkörper bzw. aus Halbseidenatlas des 15. Jahrhunderts ihre Originalschnitte bewahrt haben, während sämtliche Samtkaseln später zur Baßgeigenform beschnitten worden sind; muß man dann aber — in Analogie zur Glockenkasel — von 'Geigenkasel' sprechen, zumal es sich hier um späteren Zuschnitt handelt?

Bei der Willigiskasel (Nr. 1 : 11/170), einer Leihgabe der Schloßkapelle in Aschaffenburg, aus einem einfarbigen Samit mit sog. geritztem Muster wird daraus leider kurzerhand eine 'Ritzseide'; die Seide ist aber nicht geritzt, ihr Muster scheint nur wie geritzt zu sein! Wenn dann noch behauptet wird, daß derartige Seiden sowohl als Samit als auch als Lampas vorkommen, handelt es sich um ein großes Mißverständnis. Das war in den

letzten Jahren behelfsmäßig — auch von mir — als Protolampas oder Pseudolampas bezeichnet worden ist, sollte in Zukunft richtiger als lanzierte Leinenbindung angesprochen werden. Die auf S. 19 in Anm. 4 erwähnte rote Seide aus dem Elfenbeinkästchen MA 3063 mit einem von Palmetten gefüllten Spitzovalmuster gehört dazu; sie ist nicht „geritzt“! Schließlich bezeugt ein aus dem Bamberger Grabfund stammender Samit mit zwei Blauanancen der Schußfäden, daß wie geritzt erscheinende Samite nicht auf einfarbige Gewebe beschränkt sein müssen (vgl. *Anz. d. German. Nationalmus.* 1975, S. 142/43, Abb. 3). Das zu Nr. 33 (T 15b) gehörende, neuerdings in Bamberg gefundene Samitfragment habe ich bei dem Bamberger Kolloquium im April 1985 in das 12. Jahrhundert datiert und mit spanischen Seiden verglichen. Mittlerweile sind eine Anzahl von Seidengeweben in Samitechnik mit sog. geritztem Muster bekannt, die anzeigen, daß diese Art der Bindung weit über das 11. Jahrhundert hinaus angewendet worden ist und möglicherweise dann weiter verbreitet war. — Bei dem zweifarbigen Samit der Nr. 35 (55/219) handelt es sich nicht um einen Ausbesserungsflicken, sondern um ein Fragment des Originalgewebes von der Kasel des sel. Hartmann in Brixen. Ebenso kleinteilig in Rauten gemustert ist der originale Seidengrundstoff für die Stickerei des Bamberger Reitermantels, bei dem gleichfalls eine eingewebte Inschrift in Kufi (in Brixen sollen die Kufizeichen bereits deformiert sein) gefunden wurde; seine Datierung in das 12. Jahrhundert wird nicht mehr angezweifelt. Das gleiche Muster wie bei dem Brixener Kaselfragment — ein Rautennetz mit eingestellten getrepten Rauten- bzw. Kreuzformen — findet sich „geritzt“ in einem weißen Samitfragment in Münster, das als Reliquienhülle aus einer Osnabrücker Madonna des frühen 13. Jahrhunderts stammt (*Westfalen* 3, 1911, S. 94, Taf. 12).

Bei der genannten halbseidenen Kasel des 13. Jahrhunderts erfährt man — wie bei der Willigiskasel — zwar den Durchmesser des ausgebreiteten, glockenförmigen Stückes, der eben mehr oder minder der doppelten Rückenhöhe entspricht, aber nicht, was mehr Aufschluß über den Zuschnitt vermitteln würde, den unteren Saumumfang; man entdeckt ihn schließlich doch, denn er muß mit der Länge des (eben nicht Schulter-, sondern) Saumbesatzstreifens — aus einem Barchent, da mit Leinenkette, also nicht aus einem Baumwollkörper — übereinstimmen. Ein ähnliches kleinteiliges Muster wie die Halbseide, indessen in versetzten Reihen weiße Wappenschilde mit zwei roten Balken auf grünem Grund, also mit der gleichen Farbskala und ebenso mit dem gleichen Kettverhältnis 1:1, besitzt die Berliner Halbseide 76, 668 (*Abb. 1*). Was dann aber die Erforschung der mittelalterlichen Halbseidenproduktion angeht, sollte man sich nicht nur an die Ausführungen von Brigitte Tietzel (*Italienische Seidengewebe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*. Deutsches Textilmuseum Krefeld. Köln 1984) anlehnen. Immerhin gibt es schon bei weitem ältere Mischgewebe, u. a. in Halbseide (vgl. z. B. B. Schmedding: *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*. Bern 1978, Nr. 1, 126/27, 145); allerdings hat das von mir (in: *Sankt Elisabeth. Fürstin Dienerin Heilige*. Sigmaringen 1981, S. 301 Anm. 66) — nach den auf Renate Jaques zurückgehenden Angaben — aufgeführte Aachener Fragment 10 613 keine leinene, sondern eine gezwirnte seidene Hauptkette; leider habe ich 1981 (S. 299) die Hauptkette der Berliner Halbseide 84, 290 falsch beschrieben: Sie hat eine graue, gezwirnte leinene Hauptkette, und ich halte sie wie die mit den Wappenschilden und — mit der Verfasserin — die Münchner

Halbseide für spanische Produkte. — Nicht nur einige der Halbseiden des 13. Jahrhunderts mit figuraler Darstellung sind im rechten Winkel zur Bildrichtung gewebt (was schon nicht mehr für die Berlin/Leipziger thronende Muttergottes zutrifft), sondern ebenso eine nicht ganz kleine Zahl älterer und gleichzeitiger Seidengewebe, so daß damit weder eine Werkstatt noch ein bestimmtes Produktionszentrum zu fassen sein kann.

Wenn bei dem persischen Lampas der Nr. 41 (T 102), von dem das Germanische Nationalmuseum auch ein Fragment besitzt, als eine Besonderheit auf die Baumwollseele des Riemchensilbers verwiesen wird, kann angemerkt werden, daß Baumwollseelen von Riemchengold (bzw. -silber) neuerdings mehrfach, bereits bei Geweben des frühen 13. Jahrhunderts, erkannt worden sind; ich bin darauf bei dem Bamberger Kolloquium 1985 eingegangen. Neben Bamberger Funden sollen hier nur genannt werden die Kasel im Kopenhagener Nationalmuseum aus dem Dom in Århus und die Streifenbrokate, die für mehrere der Danziger Paramente verwendet worden sind.

Den gelbroten Lampas der Kasel Nr. 14 (T 277) möchte ich erst um oder nach 1600 ansetzen, also um ein Jahrhundert später, worauf u. a. die von der Verfasserin beobachtete „stärkere Einbeziehung des Grundes“ in das Muster hinweist. Seine quellenden und sich windenden Formen lassen sich meiner Ansicht nach zeitlich zusammenordnen mit Mustern wie solchen von Peter Thornton's (*Baroque and Rococo Silks*. London 1965, S. 86) Diagrammen A(ii) und A(iii). — Indessen ist es nicht möglich, auf jedes einzelne Stück einzugehen, auch wenn sich zu fast jedem Kleinigkeiten erwähnen und ergänzen ließen. Zumeist hätte man sich etwas präzisere Interpretationen gewünscht, auch bei den technischen Angaben, wo u. a. nie vorhandene Webekanten oder Anschüsse genannt werden und der Erhaltungsbericht allein den gegenwärtigen Eindruck festhält, aber keine, vor allem ältere Restaurierungen erwähnt.

Die Stellung in der Tradition des 13. Jahrhunderts der drei königlichen Reiter des großartigen gestickten Bamberger Antependiums, bei dem die Inschriften an zwei Stellen unvollständig wiedergegeben sind und das Stifterpaar nicht bemerkt wurde, hätte, auch wenn sie nur hier auf einer Stickerei erhalten sind, gewürdigt werden können; schon in Arles, St. Trophime, sind die drei Könige jeweils unter eine Arkade gestellt, hinter ihnen ihre Pferde zusammengezogen; auf der Westempore des Gurker Domes werden um 1260/70 die drei reitenden Könige durch ihre Gegenüberstellung zum Einzug Christi in Jerusalem besonders herausgehoben. Einzelne Szenen in Medaillons zu fassen, wurde sowohl von der französischen als auch der englischen Stickerei des 13. Jahrhunderts geübt, findet sich ebenso bei den Gösser Paramenten. Das von der Verfasserin herangezogene oberrheinische Antependium mit der *arbor vitae* in Anagni isoliert die Propheten auf diese Weise, während beim Bamberger Antependium durch die gemeinsame Richtung des Rittes die scheinbare Isolierung wieder aufgehoben ist und die leichte Zuspitzung der Rahmungen die Bewegung auf das gemeinsame Ziel hin noch unterstützt.

Mit der Stickerei des späten 14. Jahrhunderts mit zwei modisch gekleideten Paaren der Nr. 16 (T 4086) habe ich mich seit langem immer wieder befaßt. Mir gegenüber hat schon vor vielen Jahren Zoroslava Drobná eine Lokalisierung nach Böhmen kategorisch ausgeschlossen. Oberitalienische Bestimmung möchte ich nicht als ganz unmöglich, gerade wegen des vegetabilen Ornaments (Bologna?), ablehnen (hält etwa die

Dame in der linken oberen Ecke eine Sforza-Schlange?). Immerhin erscheint mir der mittelrheinische Vorschlag der Verfasserin als durchaus einleuchtend. Wenn Gerhard Schmidt nahe Verwandtschaft zur Buchmalerei des Kuno von Falkenstein in Trier erkennt, würde ich noch ein wenig weiter westlich gehen. François Avril schreibt dem gleichen Meister bzw. seiner Werkstatt das für die Diözese Metz bestimmte Missale Ms. lat. 1403 der Bibliothèque Nationale in Paris zu (in: *Les Fastes Gothiques*. Ausst. Paris 1981, Kat. Nr. 307), dessen Figuren noch besser vergleichbar sein könnten. Im Westen, um es so allgemein zu sagen, dürfte Stickerei auf mit Leinen unterlegter Seide üblicher gewesen sein im 14. Jahrhundert, als wir es wenigstens bisher für deutsche gleichzeitige Arbeiten haben feststellen können. Die Fragmente einer Stickerei aus bunten Seiden- und aus Metallfäden auf lachsrosa Seide — Vierpässe mit Sirenen und Drachen sowie Kreuzblumen in den Zwickelfeldern —, die im Badischen Landesmuseum, Karlsruhe (*Bildkatalog*. Katalog 1968, Abb. P 113), im Germanischen Nationalmuseum sowie im Budapester Kunstgewerbemuseum erhalten sind, möchte ich am ehesten nach Hessen oder an den Mittelrhein lokalisieren, zumal — allerdings als Goldstickerei — ein solches Vierpaßnetz mit sehr ähnlichen Zwickelmotiven sich auf dem Fragment aus einem Bischofsgrab der Kathedrale von Sens findet (E. Chartraire: *Insignes épiscopaux et fragments de vêtements liturgiques provenant des sépultures d'archevêques de Sens conservés au trésor*. In: *Bull. Archéol. du comité des travaux histor. et scientif.* 1918, S. 49, Taf. IX). Anne Wardwell teilte mir freundlicherweise mit, daß das Cleveland Museum of Art 1985 eine Seidenstickerei des 14. Jahrhunderts auf dünnem (meist ausgefallenem) Seidengewebe mit Leinenunterlage erwerben konnte, zwar mit unterschiedlichen Sirenen und Drachen sowie mit Rauten mit dem Wappen der um Göttingen und im thüringischen Eichsfeld ansässigen Familie von Uslar.

Bei dem Kaselstabfragment mit zwei Aposteln der Nr. 18 (T 296), das als böhmisch um 1430 datiert wird, sehe ich keine direkte Übereinstimmung mit böhmischen Stickereien. Die vergleichend genannten gestickten Figuren des Hl. Adalbert und der Muttergottes wurden in der Barockzeit erheblich überstickt. Zudem hätte hier nicht mit den wenig guten Abbildungen bei A. Stange argumentiert werden sollen, sondern mit den etwas besseren in den tschechischen Publikationen zur Malerei; der zum Vergleich herangezogene Ottauer Altar wird von Gerhard Schmidt (in: Karl M. Swoboda [Hrsg.]: *Gotik in Böhmen*. München 1969, S. 319) sogar erst um 1435 datiert und als provinzielle Arbeit klassifiziert. Ich halte bei der Münchner Stickerei den recht starren Ausdruck der Gesichter — nicht lieblich oder doch versonnen wie in Böhmen —, den gewissermaßen festgeschriebenen Faltenfluß nicht nur für einen Hinweis auf eine Datierung um 1420—30, vielmehr für einen auf Österreich und verweise z. B. auf das Kaselkreuz in Cleveland (Inv. Nr. 50.85), ehem. in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Castagnola, das aus einer Kirche in Graz stammt. (Abb. 4).

Mit der Lokalisierung einer größeren Zahl von Kaselkreuzen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die einander sehr ähnlich sind, doch durchaus nicht so guter Qualität, um als Exportware zu gelten, herkunftsmäßig über ganz Süddeutschland und noch weiter nach Osten verstreut, tut man sich schwer, wenn man nicht annehmen möchte, daß ein Modell nach und nach in verschiedenen lokalen Werkstätten nachgearbeitet worden ist. Das gilt einerseits für das Kreuz der Nr. 23 (T 194), andererseits das der Kasel der Nr.

11 (T 183), zu dem es neben dem genannten Kaselkreuz in St. Peter in Salzburg eine weitere Parallele aus Jakobsberg/Obersteiermark im Grazer Landesmuseum Johanneum (Inv. Nr. 13 929) gibt. Das als Parallele zu dem Kaselkreuz der Nr. 8 (T 1500) genannte aus der St. Pankratiuskapelle in Graisbach war 1972 in der Münchner Ausstellung *Bayerern. Kunst und Kultur* zu sehen (Kat. Nr. 234, Abb. S. 194), es wird jetzt im Heimatmuseum von Neuburg a. d. Donau aufbewahrt.

Für die italienischen Borten der Nr. 53–55 (T 48, 65/260, T 1694 und 65/267) ist leider wiederum nicht die (zwar ungedruckte) Heidelberger Dissertation von R. Grönwoldt aus dem Jahr 1957 herangezogen worden: *Gewebte Borten des 15. und 16. Jahrhunderts aus Florenz und Venedig*.

Zu dem Wirkteppichfragment mit Abendmahl und Fußwaschung (Nr. 62: T 1684) möchte man die Wollstickerei T 3797 des Bayerischen Nationalmuseums stellen, die — seitenverkehrt — eher darauf, nicht etwa auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeht, zumal bei ihr Judas ganz unmotiviert nach vorn und nicht wie auf dem Teppich nach dem ihm von Christus gereichten Bissen schaut. — Neben der Verwandtschaft in Stil und Ausführung verbinden die beiden Eichstätter Teppiche mit der großen stehenden Hl. Walburga (Nr. 68: T 1806) sowie mit dem Abschied der Apostel (Nr. 71: T 3804) die gleichen Borten von An- und Abschuß. Indessen unterscheidet sich von ihnen das Fragment mit der Jungfrau mit dem Einhorn vor einem Grund mit Granatapfelmuster; angesichts der Fragmente mit dem Schmerzensmann und der Anna Selbdritt aus dem Nürnberger Heiliggeistspital im Germanischen Nationalmuseum würde ich das Münchner Stück nicht auf Eichstätt festlegen, zumindest allgemein an Mittelfranken, wenn nicht an Nürnberg denken. — Da der Teppich mit dem *hortus conclusus* (Nr. 67: T 1687) eine Wollkette hat, ist die bisherige niederrheinische Bestimmung in Frage zu stellen, es muß sich vielmehr um ein flandrisches Produkt handeln, dem möglicherweise — wie den Tucherteppichen mit der Verkündigung und mit dem großen stehenden Hl. Lorenz — ein deutscher Entwurf zugrundeliegt. Kölner und niederrheinische Teppiche hatten damals wie die süddeutschen eine Leinenkette (vgl. meinen Nachweis in: *Kunst und Antiquitäten* 1978/IV, S. 34–39).

Die Münchner Veröffentlichung von so zahlreichen wenig bekannten oder gar unbekanntem textilen Werken ist auch angesichts der vorgebrachten Einwände und der offen gebliebenen Wünsche hochwillkommen und sollte vorbildlich werden für anderswo hoffentlich folgende Publikationen. Gerade weil sie dazu anregt, ergänzende Anmerkungen hinzuzufügen, erfreut sie.

Leonie von Wilckens

## Mitteilung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V.

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V. hat sich auf dem XX. Deutschen Kunsthistorikertag vom 1. bis 4. Oktober 1986 in Berlin mit aller Entschiedenheit aus tiefer Sorge um die Erhaltung der Kunstwerke grundsätzlich gegen die Versendung von Tafelbildern und gefaßten Holzkulpturen zu Ausstellungen ausgesprochen.