

Bei all den verschiedenen Näherungsversuchen an das Werk Böcklins wie auch bei den Beiträgen zur Rezeptionsgeschichte fällt auf, wie friedfertig man mit dem Meister und seinen konkurrierenden Interpreten umgeht. Auch das ein Zeichen von kaum fixierbarem Diskussionsstand? Kaum je wird eine Meinung angegriffen oder auch nur behutsam in Zweifel gezogen. Forschungsimmanente Kritik findet nicht statt. Und am Pinselstrich des Jubilars wagt ohnehin niemand zu kritteln. Daß Böcklin auch banale und scheußlich schlechte Bilder gemalt hat und einige davon auch ausgestellt waren (z. B. D 2, Nr. 71 und 107), daß Qualitätsschwankungen in Bilderfindung wie -ausführung überhaupt ein Charakteristikum des Œuvres sind, wurde nirgend mehr deutlich gesagt. Es dürfte schlimm um Böcklin und manchen anderen Künstler seiner Zeit stehen, wenn sich wirklich niemand mehr über ihn ärgern kann!

Als 1974 in Düsseldorf die Reihe der jüngsten Böcklin-Ausstellungen eingeleitet wurde, war man sich der fraglosen Klassizität des Meisters wohl noch nicht ganz sicher. Jedenfalls druckte man im dortigen Katalog — unkommentiert — einen Aufsatz von Carl Georg Heise aus dem Jahre 1936 ab, der mit den Sätzen beginnt: „Über Böcklin schreiben, das heißt Krieg führen. Das ist so gewesen, solange Bilder von ihm in der Öffentlichkeit gesprochen haben, mehr als achtzig Jahre also, und einstweilen wird es so bleiben“ (Kat. Düsseldorf, 1974, s. 10). Aus Anlaß des 150. Geburtstages schien Böcklins Malerei nun allerdings keinen Anlaß mehr zu streitbarer Auseinandersetzung zu bieten. Wie weiland die Olympioniken ihr „Fest der Spiele und Gesänge“ im Schutze eines Gottesfriedens ausrichteten, so hatten sich die kunsthistorischen Festkomitees offenbar auf eine pax Böckliniana verabredet. Doch das Jubeljahr ist überstanden — nun ist es an der Zeit, wieder mal Streit vom Zaun zu brechen. Dazu soll hier ein Anfang gemacht sein.

Winfried Ranke

REZENSIONEN

BARBARA MARKOWSKY, *Europäische Seidengewebe des 13.—18. Jahrhunderts*. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln. Bd. VIII. Köln 1976. 463 S., 8 Farbtaf., 50 Schwarz-Weiß-Taf. u. 731 schwarz-weiße Abb.

Sieht man von Adèle Coulin Weibels Katalog der Ausstellung in New York und Los Angeles 1944 und Erika Billeter's Zürcher Katalog „Europäische Textilien“ (Kunstgewerbemuseum, 1964) ab, so ist seit Jahrzehnten kein umfassender Sammlungs- oder Ausstellungskatalog von europäischen Seidengeweben mehr erschienen. Um so nachdrücklicher muß der neue Kölner Band begrüßt werden, der mit 731 Nummern die dortige Sammlung, um-

sichtig bearbeitet und übersichtlich geordnet, vorbildlich vorstellt. Entsprechend den vorausgehenden Katalogen des Kölner Museums bildet den Anfang ein geschichtlicher Abriss der Seidenweberei in Europa, wobei leider Spanien ausgelassen wurde. Weitere Kapitel behandeln die kunstgeschichtliche Entwicklung der Seidenweberei in Italien und Frankreich, ihre Organisationsformen, Handwerker und Künstler in Frankreich seit dem 17. Jahrhundert sowie die Verwendung der Seidengewebe in nachmittelalterlicher Zeit. Vor dem eigentlichen Katalog ist ein Auszug aus dem Vokabular der Textiltechniken, nach der deutschen Ausgabe von CIETA, Lyon 1971, eingeschoben, denn diesem folgen alle webtechnischen Angaben. Dementsprechend wird jede Katalognummer mit ihrer Webtechnik als Stichwort bezeichnet, die danebenstehende Abbildung ist groß und klar genug zur Identifizierung, bei wichtigen Stücken wird sie durch die farbigen und schwarz-weißen Tafeln ergänzt. Die Farben fast aller Seiden muß man den technischen Angaben, die man noch ausführlicher und präziser gewünscht hätte, entnehmen. Bei den mittelalterlichen Geweben ist nicht erwähnt, daß die meisten der heute gelblichen oder beige Töne ursprünglich rosa bis rot gewesen sind, daß es sich also z. B. bei dem Lampas Nr. 16 um einen Rot-Gold-Brokat mit blauem Zierschuß (der nur an wenigen Stellen des Musters eingeschossen ist) handelt. Nach der knappen Beschreibung des Musters werden teilweise Parallelen verzeichnet und dabei Literatur angegeben.

Wegen der Eingrenzung des Katalogs fehlen leider die wenigen älteren orientalischen und byzantinischen Seiden (z. B. D 1280). Das Schwergewicht des Bandes liegt auf dem 16. bis 18. Jahrhundert. Mit rd. 650 übersichtlich nach Motiven geordneten Mustern dieser Zeit bietet der Katalog eine Übersicht und zugleich eine Fülle an exakt bestimmten und eindeutig datierten Vergleichsmöglichkeiten, wie sie bisher noch an keiner Stelle zusammengetragen worden sind. Wenn ich einige Anmerkungen zu den spätmittelalterlichen Geweben folgen lasse, wird damit die dankbare Anerkennung für das Geleistete in keiner Weise geschmälert.

Das Gewebe der Willigiskasel ist kein Goldstoff um 1000, sondern eine gelbe, „geritzte“ Seide des späten 10. Jahrhunderts (S. 50). Man kann heute Otto von Falke nicht mehr so weit folgen und — trotz des gewissen chinesischen Einflusses in der Musterung des 14. Jahrhunderts — die meisten Motive aus dem Fernen Osten ableiten. So stammt die Gegenüberstellung Vogel-Vierfüßler aus dem Alten Orient, sie kam von dort und über die klassische Antike nach Europa (S. 49). Für die phantastischen oder grotesk erscheinenden Seidenmuster des 14. und 15. Jahrhunderts dürften die mittelalterlichen Drolerien im weitesten Sinne den bestimmenden Bedeutungszusammenhang finden lassen.

Wegen seiner Anordnung in verschiedenfarbigen Streifen halte ich Nr. 1 eher für einen spanischen Samit. Auch wenn für Halbseiden des 13. Jahrhunderts außer Venedig wohl doch ebenso noch Spanien in Frage kommt

und es schließlich sicher nicht venezianische, aber eben italienische Halbseiden gibt (S. 30/31), dürfte jedenfalls Regensburg ausgeschlossen sein, so daß es bei Nr. 2—4 nicht einmal in Gänsefüßchen angegeben werden sollte. Nr. 6 bzw. sein Vorbild gibt Rätsel auf. Obwohl die Untersuchungen der BASF die mittelalterliche Entstehung für das Kölner Fragment ausschließen, dürften die offenbar ihm zugrunde liegenden Seiden in Klosterneuburg (Floridus Röhrig: Zum Ursprung des Fünf-Adler-Wappens. In: Jb. d. Stiftes Klosterneuburg NF 3, 1963, S. 63—77, bes. 71 ff., Abb. 12—16) kaum anzuzweifeln sein. Sie sind übrigens nicht grün- wie das Kölner Stück, sondern blaugrundig, wurden 1861 in den Mitt. d. k.k. Centralkomm. 6 (S. 298/99) von Carl Weiß nach Notizen von Franz Bock veröffentlicht: Hat vielleicht F. Bock, der nachweislich andere Gewebe kopieren ließ, die Nachahmungen, die sich heute in verschiedenen Museen befinden, in Auftrag gegeben? Auch das gestreifte Gewebe Nr. 7 dürfte spanischer Herkunft sein, vgl. Beutel in Sens (Chartraire Nr. 54). Von dem Brokat mit Ledergoldfaden Nr. 9 befindet sich ein Fragment im Germanischen Nationalmuseum, das aus Danzig kommt, so daß das Kölner 1889 vom Berliner Kunstgewerbemuseum überwiesene gleichfalls von dorthier stammen dürfte. Zu dem Lederriemchengold um Leinen- oder Seidenseele kann gegenüber der von B. Markowsky übernommenen Aussage von Margarete Braun-Ronsdorf (in: Ciba-Rundschau 1961/3, S. 2 ff.), daß dieses eine europäische Herkunft ausschließe und auf Ostasien oder Persien weise, festgestellt werden: John Beckwith hat in seiner Besprechung von Florence Lewis May „Silk Textiles in Spain“ (New York 1957) in Burl. Mag. 100, 1958, S. 180, die die Nr. 725 des Kölner Katalogs umfassende Gruppe als italienisch nach mamlukischem Vorbild angesprochen. Er soll mündlich für ein verwandtes Gewebe Venedig vorgeschlagen haben (Audrey Shore Henshall: Early Textiles found in Scotland. In: Proceedings of the Soc. of Antiquaries of Scotland 88, 1956, S. 22 ff.). Ich selbst möchte den Blau-Gold-Brokat Falke 352 mit dem Lampas in Rotviolett auf Mittelgrün des ersten Futters von dem Danziger Chormantel Mannowsky 22 vergleichen; die Muster sind einander so ähnlich, daß beide Gewebe aus der gleichen italienischen Werkstatt zu kommen scheinen. Vergoldete Lederriemchen mit seidenen Überfangstichen benutzte man seit ottonischer Zeit bei der deutschen Stickerei zum Konturieren (z. B. Marie Schuette/Sigrid Müller-Christensen: Das Stickereiwerk. Tübingen 1963, Abb. 47—50, 230). In Europa wurde also neben Häutchengold auch Lederriemchengold verwendet. So dürfte der rote Samt mit goldenen Scheiben von Nr. 726 gleichfalls ein italienisches Produkt sein.

Der Name „Diasper“ trifft nur für eine bestimmte Gruppe von Seiden zu, bei denen Grund und Muster leinwandbindig sind und der Grund dichter abbildet als das Muster. Da dies bei Nr. 12 genau umgekehrt der Fall ist, gehört der Lampas ebenso wenig zu den „Diaspern“ wie die Nr. 14, 15, 17, 18, 22, 23. — Trotz der dort anzutreffenden Fehler bei den technischen

Angaben hätte Donata Devoti (*L'arte del tessuto*. Mailand 1974) genannt werden müssen, zumal sie die Nr. 23—25 abbildet, zwei sogar in Farben, und beschreibt und die Nr. 11 und 374 als Varianten erwähnt. Die gleichfalls übersehene, allerdings nicht gedruckte Dissertation von Ruth Grönwoldt (*Gewebte Borten des 15. und 16. Jahrhunderts aus Florenz und Venedig*. Heidelberg 1957) führt in ihrem Katalog u. a. zu den Brokatellen Nr. 64/65 die Parallelen als Nr. 92—103 und 105—109 mit genauen Angaben auf.

Leonie von Wilckens

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Theodor Müller: *Gotische Skulptur in Tirol*. Bozen, Verlagsanstalt Athesia 1976. 462 S. mit 42 Farbtaf., 288 S.Taf. DM 98,—.

Hanswernfried Muth: *Der Würzburger Bildhauer Otto Sonnleitner*. Mainfränkische Hefte 65/1977. Würzburg, Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V. 1977. 88 S. mit 36 Taf. DM 10,— (Vorzugspr. DM 7,—).

Hanswernfried Muth: *Der Maler Wolfgang Lenz*. Mainfränkische Hefte 64/1976. Würzburg, Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V. 1976. 88 S. mit 12 Farbtaf., 24 Taf.

Otto Pächt/Dagmar Thoss: *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Französische Schule II*. Veröffentlicht. d. Kommission f. Schrift u. Buchwesen des Mittelalters, Reihe I, Bd. 2. Wien, Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften 1977. Bd. 1: 240 S., 110 Abb. auf Taf.; Bd. 2: 16 S., 424 Abb. auf Taf. DM 320,—.

Joachim Petsch: *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich. Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge*. München-Wien, Carl Hanser Verlag 1976. 275 S., 156 Abb. auf Taf.

Christine Pressler: *Gustav Kraus, 1804—1852. Monographie und kritischer Katalog*. München, Antiquariat Robert Wölfle 1977. 416 S. mit 433 Abb., davon 6 farbig. DM 198,—.

Winfried Ranke: *Joseph Albert — Hofphotograph der bayerischen Könige*. München, Verlagsgesellschaft Schirmer/Mosel 1977. 158 S., 111 Taf., mit Abb. DM 49,—.

Peter Reindl: *Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland*. Basel 1977. (Zu beziehen beim Verf.: Historisches Museum Basel, Steinenberg 4, CH-4051 Basel.) 542 S. mit Abb.