

Baus in Berlin wie Schachfiguren aufgebauten Bronzen einst Verwendung gefunden haben. Einer der Hunderte von Triumph- oder Ehrenbögen in Rom oder den Provinzen mag ursprünglich Träger der vier Pferde von San Marco gewesen sein. Hoch aufgestellt und goldglänzend trugen sie zum Bild des Wagenfahrers bei, ehe sie — vielleicht bereits ohne den Wagen — den Weg in den Hippodrom von Konstantinopel und dann 1204—65 an die Fassade von San Marco in Venedig gefunden haben. Es ist nicht einmal beweisbar, ob eine der literarisch für den Hippodrom von Konstantinopel überlieferten Pferdegruppen mit der venezianischen Quadriga identisch ist.

Die Berliner Ausstellung ist nicht auf die unmittelbar mit den Pferden von San Marco verbundenen Probleme beschränkt: eine Abteilung zeigt Ansichten von Venedig und San Marco, gruppiert um die seltene Serie der Venedigdarstellungen von A. Diziani aus der Berliner Gemäldegalerie; eine weitere zeigt die Geschichte der neueren Pferdedarstellungen in Kleinbronzen und Zeichnungen, hier stehen die Studien Leonardos zum Pferd des Trivulzio-Monuments aus Windsor Castle sowie Dürers Proportionsstudie für „Ritter, Tod und Teufel“ aus der Mailänder Ambrosiana im Zentrum. Eine Antikenabteilung dient dem Versuch, die Pferdedarstellungstypen des vorchristlichen Griechenland und des nachchristlichen Rom zu unterscheiden; Höhepunkte sind die attischen Meistervasen aus Tarquinia und Ferrara sowie die umstrittene klassische Bronzestatue eines Pferdes aus New York. Die Vorgänge beim antiken Bronzegroßfuß sind durch die Berliner Erzgießereischale erläutert. Es folgt eine eigene Dokumentation der Schadow'schen Quadriga-Pferde vom Brandenburger Tor und ihres Schicksals bis in neueste Zeit. Spätestens hier wird der politische Stellenwert der monumentalen Bronzeviergespanne seit der Antike noch einmal deutlich, der so wenige von ihnen hat überleben lassen.

Der Katalog zur Berliner Ausstellung „Die Pferde von San Marco“ ist die wenig veränderte Übersetzung des italienischen Katalogs der Mailänder Ausstellung, Verlag Fröhlich und Kaufmann Berlin, DM 25,—; von den älteren Katalogen ist besonders derjenige der Erstaussstellung in Venedig heranzuziehen. Der Versuch einer Synthese der neueren Erkenntnisse: Vittorio Galliazzo, *I Cavalli di San Marco*, Edizioni Canova 1981. — Gesondert ist erschienen: W. Arenhövel, *Die Quadriga auf dem Brandenburger Tor in Berlin*, Selbstverlag, DM 8,—.

Wolf-Dieter Heilmeyer

TAPISSERIEN DER RENAISSANCE NACH ENTWÜRFEN VON PIETER COECKE VAN AELST

Ausstellung im Schloß Halbturn/Burgenland, 15. Mai bis 26. Oktober 1981

In dem relativ kurzen Zeitraum von einigen Jahren zeigte das Kunsthistorische Museum in Wien nun zum dritten Mal in Schloß Halbturn eine Auswahl von Bildteppichen aus seinen Beständen.

Für die Präsentation dieser auf bildhafte Monumentalität wie auf stoffliche Nahsicht zugleich berechneten Materie der Wirkteppiche kann man sich kaum einen geeigneteren Ort vorstellen, als den intimen Bau dieses Schlosses von Lukas von Hildebrandt. Die idealen Dimensionen der Saalfolge ermöglichten die geschlossene und damit wirkungsvolle Darbietung einer zusammengehörigen Tapisserienfolge in einem Raum. Die absolute Ausschaltung des Tageslichtes und die Adaptierung der Räume auf künstliches Licht von relativ niederem Luxwert (50 Lux) entspricht nicht nur der konservatorisch heute noch als zulässig erachteten Einschränkung der schädigenden Lichtstrahlen; in dieser gedämpften Beleuchtung kam der spezifische Farbglanz der verschiedenen Materialien von Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden überraschend schön zur Geltung.

Überhaupt erscheint das hier praktizierte Verfahren, Tapisserien in zeitlich begrenzten Wechselausstellungen zu zeigen, als das Ausstellungskonzept der Zukunft. Jeder, der mit der Betreuung dieser Bildgattung in kunstgewerblichen Sammlungen zu tun hat, weiß um die spezifischen ausstellungstechnischen Schwierigkeiten. Sie betreffen in erster Linie die Raumerfordernisse und zudem die notwendigen konservatorischen Belange, wie relative Lichtabgeschiedenheit, Staubfreiheit und die Reduzierung der Gewebebelastung, die jede Hängung mit sich bringt. Hierfür sind spezielle Montierungsmaßnahmen nötig. Von diesen Überlegungen her erscheint eine nur kurzfristige Ausstellungsdauer als die beste Lösung.

Nicht umsonst ist der gleichsam legendäre Erhaltungszustand der Wiener Tapisseriensammlung jedem Fachmann bekannt. Die Sammlung ist reich genug, so daß von jeher nur Teile und im Wechsel ausgestellt werden konnten. Dazu kommt die Tradition einer restauratorischen und konservatorischen Pflege und Betreuung der Wiener Tapisserien, die — einst von der Hofmanufaktur geleistet — heute in museumseigenen Spezialwerkstätten für Textilrestaurierung ihre Fortsetzung findet.

Der künstlerische Rang, die webtechnische Perfektion und der ausgezeichnete Erhaltungszustand der in Schloß Halbturn gezeigten Tapisserien nach Entwürfen des Pieter Coecke van Aelst machten die Ausstellung auch für den Kenner zum Erlebnis.

Nach gegenwärtigem Stand der Forschung sind aus der Hand Pieter Coeckes Entwürfe zu drei mehrteiligen Teppichfolgen bekannt. Von diesen Folgen sind zwei als vollständige allein im Kunsthistorischen Museum in Wien erhalten: die achtteilige Folge mit Darstellungen aus dem Buche Josua — die einzig bekannte dieses Themas überhaupt — und die siebenteilige Folge der Todsünden (Abb. 1). Von der dritten Serie nach Pieter Coecke mit Szenen aus dem Leben des Apostels Paulus sind die meisten Wiederholungen bekannt. Das vollständige Thema bringt hier die Folge aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München, von der zwei Behänge nach Halbturn ausgeliehen wurden.

Das Oeuvre des in Antwerpen und Brüssel tätigen Malers Pieter Coecke van Aelst hat in der kunstgeschichtlichen Literatur der jüngeren Vergangenheit viel Beachtung gefunden. Die im Jahr 1966 erschienene Monographie von Georges Marlier bringt ein überaus umfangreiches Werk vornehmlich religiöser Thematik;

in eigenen Kapiteln befaßte sich Marlier auch mit Coeckes Tätigkeit für die beiden Bereiche künstlerischer Produktion, die für die Raumausstattung des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden eine neue Bedeutung gewonnen hatten: die Glasmalerei und die Bildwirkerei.

Auf diese Ergebnisse der Coecke-Forschung stützt sich im wesentlichen auch der künstlermonographische Teil der Erläuterungen, den die für die Ausstellung verantwortliche Organisatorin Rotraud Bauer im reich bebilderten Katalog gibt. Dieser Katalog, in dem man sich gerade durch die thematische Beschränkung auf die drei bekannten Serien nach Pieter Coecke kritisch mit der rezenten Literatur zu allen Wiederholungen und zu stilistisch verwandten Folgen auseinandersetzen vermag, erscheint als ein kleines, aber doch wichtiges Kompendium für die Tapisserieforschung des 16. Jahrhunderts. Dazu tragen auch die archivalisch fundierten Kapitel von Jan Karel Stepe (Universität Löwen) bei, der für die Mitarbeit am Katalog gewonnen werden konnte. Stepes Exkurse konzentrieren sich auf die beiden Themenbereiche, die in der Tapisserieforschung immer noch als vorrangig gelten: der Identifizierung der Wirker und Manufakturen (vgl. seinen Exkurs zur Familie Van der Moyaen) und der inhaltlichen Auslegung der dargestellten Programme, wie sie vor allem für die Ikonographie der allegorisch moralisierenden Teppichfolgen des 16. Jahrhunderts von Belang ist.

Karel Stepe entdeckte vor Jahren in der Nationalbibliothek in Madrid ein in die Mitte des 16. Jahrhunderts zu datierendes, französisch abgefaßtes Manuskript, in welchem die dem Programm der Todsündenserie zu Grunde gelegten historischen, mythologischen und biblischen Gestalten benannt und erklärt werden. Diese Erläuterungen waren bestimmt für den bedeutenden Brüsseler Wirker Willem Panemaker, der die in Wien erhaltene Serie der Todsünden schuf. In dem Manuskript wird auch Pieter Coecke van Aelst als der für den Entwurf Verantwortliche genannt. Die wie bei allen Serien aus rein stilistischen Kriterien erfolgte Zuschreibung der Todsündenfolge an diesen Maler erfährt dadurch eine Bestätigung.

Der Text dieses sehr wichtigen, von Stepe vor Jahren bereits bekanntgegebenen Manuskriptes wurde nun dankenswerter Weise im Katalog zur Halbturner Ausstellung zum ersten Mal und ungekürzt abgedruckt. Ein Katalogbeitrag ist den ikonographischen Quellen zur Todsündenserie gewidmet. Die singuläre, von der spätmittelalterlichen Bildtradition dieses Themas abweichende Lösung des Pieter Coecke, der formal hier an die Darstellungen der Trionfi anknüpfte, wird offenkundig.

Zwischen der Entstehung von Entwurfszeichnungen zu Bildteppichen und der Ausführung der gewirkten Folgen konnte oft beträchtliche Zeit vergehen. Die Gründe mögen verschiedene, sicher auch solche wirtschaftlicher Natur gewesen sein. Die Herstellung der ebenso kostspieligen wie zeitraubenden, monumentalen Wirkereien zog sich über Jahre hin. Die Übung, Kartons von beliebten Serien mehrmals aufzulegen, sei es bei ein und demselben Unternehmer, sei es in verschiedenen Manufakturen, kommt bei dem Problem der Datierung der gewirkten Serien erschwerend hinzu. Ähnlich problematisch erweisen sich auch Zuweisung

und zeitliche Bestimmung der Bordüren. Auch hier erscheinen beliebte Typenprägungen über längeren Zeitraum und keineswegs auf einen Wirker oder eine Manufaktur beschränkt.

Die Ausstellung hatte Tapissereien nach Entwürfen des Pieter Coecke zum Thema. In der Ausstellung wurden daher auch einige der Entwurfszeichnungen des Pieter Coecke zu den Teppichen gezeigt, wie auch Beispiele aus Coeckes Holzschnittfolge mit Lebensbildern aus der Türkei. Sie geben motivisch eine reiche Quelle für viele der auf den Tapissereien dargestellten Figuren ab.

Das Datierungsproblem, das gerade durch das informative Nebeneinander von Entwürfen, Holzschnittfolge und ausgeführten Serien in gewisser Weise zu Tage trat, betrifft in erster Linie nicht die Ausführung der Serien, sondern die Chronologie der Entwürfe des Pieter Coecke. Die Entstehung der Entwürfe zu allen drei Serien wird heute in der Literatur allgemein in das Jahrzehnt 1530—40 gesetzt. Als die frühesten gelten die Darstellungen zum Leben des Apostels Paulus, als die spätesten die zur Todsündenserie. Eine wichtige Rolle spielen nun die Holzschnitte mit Darstellungen aus der Türkei.

Eines der wenigen überlieferten Daten im künstlerischen Leben des Pieter Coecke ist die im Jahr 1533 auf Veranlassung der Wirkerfamilie Van der Moyen unternommene Reise in die Türkei, über deren Zweck man nur Vermutungen anstellen kann. Erst zwei Jahre nach Coeckes Tod 1535 wird als bildliches Dokument dieser Reise die Holzschnittfolge der Sitten und Gebräuche der Türken von seiner Witwe herausgegeben. Allgemein wird nun die Entstehung der Entwürfe zu diesen drei Teppichserien nach dieser Reise angenommen. Eine der Studien zur späteren Folge der Todsünden, die Zeichnung mit der Darstellung des Hochmuts, trägt das Datum 1537. Die zeitliche Spanne von der Rückkehr aus der Türkei im Jahr 1533/34 bis zur Beschäftigung mit der letzten der bekannten Serien verkürzt sich demnach auf nur drei bis vier Jahre.

Diese kurze Spanne erscheint schwer vorstellbar, beachtet man vor allem auch die formale Wandlung und stilistische Entwicklung, die sich in den drei Entwurfsfolgen offenbart. Die stilistische Zäsur findet nach der Paulusserie statt. Die Paulusserie verfolgt in kompositionell entscheidenden Kriterien, der Gruppierung der Figuren im Landschaftsraum, der Trennung von Haupt- und Nebenszenen, der thematischen Hervorhebung der Hauptfiguren, in der symmetrischen Anordnung der Figuren und der axialen Beziehung der dargestellten Architektur formal und inhaltlich ganz andere Absichten, als die beiden Serien der Josuageschichte und der Todsünden, die hier stilistisch eng mit der Holzschnittfolge zusammengehen. (Ist diese wirklich im Jahr der Reise 1533 in dieser Fassung niedergelegt worden?) Was in den beiden späteren Folgen an romanistischen Gestaltungsprinzipien aufgegeben wird, ist die allgemein mit dem Begriff des niederländischen Manierismus umschriebene Wende in der Vorstellung von Raumvereinheitlichung und Figurenauffassung: Stiltendenzen, die für die Kartomalerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbindlich werden sollten.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Entwürfe führt zu dem Problem der noch näher zu klärenden Van Orley-Gruppe. An welchen der vierteiligen, mit Van Orley in Verbindung gebrachten Serien ist nicht ein Anteil des Pieter Coecke auszumachen? Sicher hat der für seine Verdienste an der Tapisserienkunst zu seiner Zeit geehrte Meister noch mehr Serien entworfen.

Die drei bekannten Serien nach Entwürfen aus seiner Hand umschreiben für uns heute in bemerkenswerter Weise das Spektrum des ikonographisch wie frömmigkeitsgeschichtlich sehr eigenwilligen und ausgeprägten Kunstkreises der südlichen Niederlande. Die Themen umfassen: Die Geschichte des Apostels Paulus, des für die Reformatoren vorbildlichen Glaubenskämpfers, die neue, ebenfalls von der reformatorischen Lehre beeinflusste Hinwendung zum alten Testament (Josua) und die an die spätmittelalterliche Morallehre anknüpfende Darstellung der Todsündenfolge. Sie bildete in der Ausstellung gerade auch durch ihre überragende, wirktechnische Qualität absolut den Höhepunkt.

Saskia Durian-Ress

DISKUSSION NEUES ZUM TURINER LEONARDO-PORTRÄT?

Die berühmte, zumeist als Selbstbildnis Leonardos geltende Turiner Zeichnung hatte der Verf. in einem 1980 erschienenen Büchlein (Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi, Berlin 1980) zu einer Fälschung erklärt. Sylvia Ferino-Pagden hat dem soeben und an dieser Stelle heftig widersprochen (Kunstchronik, Jan. 1982, S. 34—40). Grundsätzlich ist ein solcher Versuch zur „Rettung“ des Turiner Blattes erfreulich, denn er fordert die Kunstgeschichte auf, sich weiterhin mit dem Problem einer von ihr selbst zum Fetisch erhobenen Fälschung zu beschäftigen. Welche neuen Argumente gibt es nun für und wider die Turiner Zeichnung?

Der Verf. hatte 14 Gründe gegen die Zuweisung des Turiner Blattes an Leonardo zusammengestellt (123 f.). Da Ferino-Pagden sich in dem zweiten und größeren Teil ihres Rettungsversuchs (37—40) nur gegen den letzten dieser vom Verf. angeführten Gründe wendet, sei vorweg hierzu Stellung genommen, nämlich zu dem Problem, daß das Turiner Blatt im Bezugfeld weiterer dubioser Meisterzeichnungen steht. Die Rettung des „Venezianischen Skizzenbuches“ und der damit in Verbindung stehenden Zeichnungen stellt sich hier als das eigentliche Anliegen Ferino-Pagdens heraus. Aber bloß affirmative Behauptungen wie die, daß die „Untersuchungen der Zeichnungen im Original keinen Zweifel“ am Alter des Skizzenbuches zuließen (39), vermögen nicht zu überzeugen. Und wenn für Ferino-Pagden die vom Verf. getroffene Auswahl der zum Problem erschienenen Literatur „nicht leicht zu durchschauen ist“ (39), so mag dies daran liegen, daß sie geflissentlich jene Ausführungen des Verf. (95 f.) übersieht, welche die Geschichte des Zweifels an der Authentizität eben dieses Skizzenbuches umreißen. Über die Zweifel der