

## Werk

**Titel:** La Tapisserie / par Eugène Müntz

**Autor:** Springer, Anton

**Ort:** Berlin; Stuttgart

**Jahr:** 1883

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287\\_0006|log138](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log138)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

der Schule von Vercelli eingereicht. In Wirklichkeit gehört er der mailändischen Schule an und zwar der mailändischen Schule im engeren Sinne des Wortes; in Vercelli hat Gaudenzio, wie Colombo nachgewiesen, nur als Lehrer gewirkt. Seine Beziehungen zu den dortigen Meistern, auf die bereits in dem uns vorliegenden Buche interessante Schlaglichter fallen, will Colombo in einem zweiten Bande behandeln. Hoffentlich lässt derselbe nicht zu lange auf sich warten, denn wenn er, wie vorauszusehen (vgl. S. 3, 125 und 233), sich ebenfalls auf ein reiches Actenmaterial stützt, wird er ein willkommener Beitrag zur Geschichte der Malerei in Oberitalien sein. *Carl Brun.*

Die Schätze der grossen Gemälde-Galerien Englands. Herausgegeben von Lord **Ronald Gower**. Leipzig, Otto Schulze, 11 Querstrasse, 1882. Lief. 2—4.

Es wurde an dieser Stelle (Repertorium V, S. 457) die erste Lieferung dieser deutschen Ausgabe des englischen Werkes bereits willkommen geheissen. Die Schätze, welche sich in den englischen Privatgalerien verbergen und dem Fremden so schwer zugänglich sind, werden in ausgezeichnete Auswahl in dieser Publication nun auch dem deutschen Publicum zugänglich gemacht. Die schönsten Miniaturen werden darin gleichfalls berücksichtigt. Die vorliegenden drei Lieferungen bieten eine interessante Zusammenstellung hervorragender Meisterwerke. Die Niederländer sind vertreten durch Franz Hals (Bildniss eines Cavaliers, Hertford House), Teniers (Rauchende Kriegersleute von 1647, Deepdene), Metsu (Ein schreibender Mann, gleichfalls Deepdene); die Italiener durch das grosse Meisterwerk des Annibale Caracci: die drei Marien beim Leichnam Christi (Schloss Howard), Meissonier (Punchinello, Hertford House); die Engländer durch Thomas Lawrence (das Meisterporträt der schönen Gräfin Elisabeth Grosvenor, Stafford House) und durch Miniaturen von Isaac Oliver, Hoskins und Cosway.

Was die begleitenden Notizen betrifft, so haben sie zwei treffliche Eigenschaften: sie sind knapp und ganz sachlich; was zur Orientirung über die Herkunft und den künstlerischen Zustand der Bilder zu wissen nothwendig ist, sagen sie kurz und bündig; nichts weiter. Dem schönen Unternehmen ist die regste Theilnahme von Seite des Publicums zu wünschen. Liegt einmal die Sammlung vollständig vor, so wird sie einen seltenen Hausschatz für jeden Kunstfreund bilden.

#### Kunstindustrie. Costüme.

La Tapisserie par **Eugène Müntz**. Paris, A. Quantin, 1882. 8°, 372 S.

Die »Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts«, welche seit einigen Jahren von der berühmten Pariser Druckerfirma Quantin herausgegeben wird, hat uns bereits mit mehreren trefflichen kunsthistorischen und kunsttechnischen Arbeiten bekannt gemacht. Zu den trefflichsten und werthvollsten gehört die Geschichte der Teppichkunst. Sie konnte in keine besseren Hände gelegt werden, als in jene des gelehrten Conservators der Sammlungen der französischen Akademie. Zur umfassenden Archivkunde gesellt sich bei

E. Müntz eine vieljährige Beschäftigung mit dem Gegenstande, welchen er hier behandelt. Auf wenigen Gebieten der Kunstgeschichte bringt das Studium der Archive so gute Früchte, wie auf jenem der Geschichte der Teppiche. Vorwiegend für Rechnung vornehmer Stände gearbeitet, kostbare Bestandtheile des Inventars der Kirchen, Schlösser und Paläste, werden Teppiche in Urkunden viel häufiger erwähnt, als monumentale Werke. Müntz hatte schon wiederholt Gelegenheit, seine reichen archivalischen Kenntnisse im Dienste der Kunstgeschichte zu verwerthen. Er begnügt sich aber nicht mit der kühlen Schilderung der äusseren Geschichte, sondern zeigt ein warmes Herz, ein wahrhaft künstlerisches Interesse für die Sache. Wie immer, wenn man sich intensiv mit einem Gegenstande beschäftigt, gewinnt derselbe eine gesteigerte Bedeutung und weckt die Begeisterung. Müntz ist in dieser Lage. Ihm sind die Teppiche kein todter Schmuck, keine leere Decoration; die Kunstentwicklung findet vielmehr auch in diesen ihr Spiegelbild; unter den historischen Denkmälern, welche die mannigfachen Wandlungen der Phantasie und des Formensinnes anschaulich machen, nehmen die Teppiche keineswegs eine untergeordnete Stellung ein. In der Vorrede spricht sich Müntz über die Geringschätzung, welche die Teppiche bisher erduldet, in scharfer Weise aus. »Die Geschichtschreiber der Malerei zeigen dem Teppichwesen gegenüber eine vollkommene Gleichgiltigkeit. Seltsam. Die Arbeiten auch des schlechtesten Malers halten sie der Ehre eingehendster Prüfung und Würdigung werth, vorausgesetzt, dass sie auf einer Holztafel oder auf Leinwand angefertigt sind. Sie verschmähen es aber, auch nur einen flüchtigen Blick auf die kostbarsten Seiden- und Goldgewebe zu werfen, welche Gedanken der grössten Meister und diese zuweilen mit seltener Vollendung wiedergeben.« Mit einiger Einschränkung muss man den Tadel wohl gelten lassen. Ganz gleichgiltig hat sich die Forschung auch früher nicht zu den Teppichen verhalten. Sie hat, um nur einzelne Beispiele anzuführen, den Einfluss der orientalischen Teppiche auf die decorative Sculptur der romanischen Periode schon vor zwanzig Jahren nachgewiesen, auch den Zusammenhang der altflandrischen Teppiche mit der gleichzeitigen Malerei erörtert. Im Ganzen behält aber der Verfasser Recht, wenn er behauptet, dass sich erst in jüngster Zeit die eingehende Aufmerksamkeit und das wissenschaftliche Studium diesem Zweige der vergangenen Kunstthätigkeit zuwendet. Die Erklärung dafür braucht man nicht weit zu suchen. Die kunsthistorische Forschung erscheint von dem Materiale, welches ihr geboten wird, in ungleich höherem Maasse abhängig, als die Staatengeschichte. Unwillkürlich tritt schon bei dem Aufsuchen des Materiales die ästhetische Empfindung, das künstlerische Interesse mit in das Spiel. Nur in wenigen seltenen Fällen werden ältere Kunstwerke und vergangene Kunstrichtungen zuerst wegen ihres historischen Werthes beachtet und geht die Forschung unabhängig von der herrschenden Kunstströmung ihren Weg. Gewöhnlich gibt die letztere die Anregung, sich mit verwandten, als Muster angenommenen Gegenständen wissenschaftlich zu beschäftigen, ihre Natur tiefer zu ergründen, ihre Entwicklung und ihr Schicksal genauer zu verfolgen. Als die antike Kunst im vorigen Jahrhundert in die Kreise der Kunstpraxis wieder eindrang,

sogar der Mode Gesetz und Regel dictirte, hob sich auch gar bald die classische Archäologie zu reichster Blüthe. Die antike Kunst lebte bereits in der Phantasie der Gebildeten, ehe der Verstand der Gelehrten von ihr Besitz ergriff. Die romantische Schule leitete das kunsthistorische Interesse an den Bauten und Bildern des Mittelalters wirksam ein, lenkte die Aufmerksamkeit der Forscher auf Werke, welche bis dahin für jene stumm geblieben waren. Als der Geschmack der Kunstliebhaber sich den Schöpfungen der jüngern Jahrhunderte in den nordischen Ländern zuwandte, gewannen diese auch für den Kunsthistoriker eine erhöhte Bedeutung und ging die frühere Gleichgiltigkeit in eine zuweilen fast übertriebene Begeisterung über. Die Kunstgeschichte, in verschiedenen Zeiten geschrieben, zeigt auch einen verschiedenen Ausbau der einzelnen Capitel. Sie trifft dafür kein Tadel, da sie durch die Natur ihres Gegenstandes an das wirkliche Kunstleben gebunden erscheint, die Förderung des Kunstsinnes noch weniger von ihren Zielen und Aufgaben auszuschliessen vermag, als die Staatengeschichte die Klärung des politischen Urtheiles. Dann erst verdiente sie in vollem Maasse den Vorwurf des Wetterwendigen und Unbeständigen, wenn sie vergangene Kunstrichtungen, nachdem sich die Gunst der unmittelbaren Gegenwart von ihnen abgekehrt, auch wieder der Vergessenheit überlieferte. Was einmal der Geschichte einverleibt ist, muss den ihm gebührenden Platz in derselben bewahren, gleichviel, ob es augenblicklichen Interessen zusagt oder nicht.

Erst in der jüngsten Zeit haben sich die decorativen Künste einen weiteren Raum in der öffentlichen ästhetischen Meinung erobert. In früheren Menschenaltern durften sie als ein Stiefkind der Kunstpraxis gelten, tief unter der reinen Kunst stehend, derselben jedenfalls nicht ebenbürtig. Die Folge war ihre geringe Beachtung seitens der Kunstgeschichte. Das hat sich in dem letzten Jahrzehnt gründlich geändert. Unserem ganzen Kunstleben droht die Gefahr, sich in der decorativen Richtung zu verflüchtigen. An die Stelle tiefer Gedanken tritt die reiche Form; die Rücksicht auf die Umgebung, ein Zusammenstimmen mit derselben, wirkt bei der Composition des einzelnen Werkes namhaft mit. Unsere Grossväter sammelten Charakterköpfe und studirten ideale Typen, wir erfreuen uns an »Formenschätzen«. Diese Tendenz findet in der Wissenschaft einen deutlichen Wiederhall. Im Gegensatz zu früheren Zeiten steht die Erforschung der Geschichte der decorativen Künste an der Tagesordnung. Müntz hat Recht, wenn er sein Buch mit dem Satze beginnt, dass die Geschichte des Teppichwesens von heute datire. Wir dürfen hinzufügen, dass morgen sich fast alle Welt mit dem Gegenstande beschäftigen werde. Nach dem Gange der Dinge zu schliessen, dürfte in der nächsten Zukunft das Studium der decorativen Künste auch in litterarischen und wissenschaftlichen Kreisen die grösste Rolle spielen.

In der Heimat der Gobelins, in dem Lande, in welchem noch gegenwärtig viele Kathedralkirchen grosser Teppichschätze aus dem Mittelalter und der Renaissanceperiode sich rühmen dürfen, hat begreiflicherweise die Teppichkunde schon seit längerer Zeit eine reiche Pflege erfahren. Michel, Jubinal, Guiffrey, Farcy u. A. sind in der Litteratur wohlklingende Namen. Ausserhalb

Frankreichs verdienen besonders Wauters und Pinchart in Belgien, Conti, Braghirolli, Campori in Italien hervorgehoben zu werden. Ihnen reiht sich nun E. Müntz an, die Resultate ihrer Forschungen mit den eigenen umfassenden Untersuchungen auf diesem Gebiete verknüpfend. Sein Buch enthält die Geschichte des Teppichwesens von den altorientalischen Zeiten bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts. Von der Ausstellung altorientalischer Teppiche in Wien, welche Herr Graf in Aegypten gesammelt hatte, konnte Müntz keine Früchte pflücken, da im Augenblicke ihrer Eröffnung sein Buch bereits fertig gedruckt war. Ein wichtiges Resultat derselben, den Nachweis, dass die Hautelissetechnik dem alten Orient bekannt war, hat er vorweg seiner Schrift einverleibt. Am eingehendsten bespricht Müntz, dem grösseren Quellenreichtum gemäss, die Teppiche des späteren Mittelalters und der folgenden Jahrhunderte, doch enthalten auch die Capitel über das Teppichwesen bei den Römern und Byzantinern viel Lehrreiches. Specialisten bleibt es überlassen, das Buch vom kunsttechnischen Standpunkte zu prüfen; was ein Kunsthistoriker aus demselben lernen kann, mag wenigstens durch einige Beispiele angedeutet werden.

Zu den wichtigsten Problemen der Kunstgeschichte gehört die Feststellung und richtige Begrenzung des internationalen Verkehrs. Derselbe spielt auf dem Gebiete der decorativen Künste eine hervorragende Rolle. Namentlich bilden Teppiche einen Hauptgegenstand des Kunsthandels. Der Vortritt des christlichen und mohamedanischen Orients in der Teppichindustrie ist bekannt. Nun fesselt unser Interesse nicht allein die Wanderung der orientalischen Stoffe durch die mannigfachsten Landschaften des Occidentes und der Nachweis, wohin dieselben in grösserer Zahl gelangten, sondern auch der Einblick in ihre weitere Verarbeitung durch abendländische Künstler. Die Muster wurden nicht allein in abendländischen Teppichen nachgeahmt, sondern auch in ein anderes Material übertragen. Die Thatsache der Uebertragung wird durch untrügliche Kennzeichen bewiesen. Der Teppichweber wiederholt auf einer grösseren Fläche die Patrone und gewinnt durch Umdrehung der letztern das ganze stets aus zwei gleichen Hälften bestehende Bild. Wo in der ornamentalen Malerei und Sculptur des Mittelalters dieselben Merkmale sich zeigen, darf man mit Sicherheit auf Entlehnung von Teppichmustern schliessen. Wichtig erscheint der Platz, welchen solche von Teppichen abhängige Ornamente einnehmen. Die Teppiche deckten Pfeiler, Wände, und schmückten den Boden. Den gleichen Platz behaupten mit Vorliebe die Sculpturen und Mosaiken, welche einander zugekehrte Thiere, sich regelmässig wiederholende Blattmotive, also Teppichmuster zeigen. Sie geben sich dadurch geradezu als Surrogate der Teppiche zu erkennen. In gleicher Weise begegnen wir Teppichmustern auf Sculpturen dort, wo der Steinfries ein anderes Bauglied einsäumt, ein weiterer Beweis, dass die Künstler des Mittelalters keineswegs blindlings und zufällig nach Teppichmustern griffen, sondern mit klarem Bewusstsein die Function der Teppiche durch ihre Werke wiedergeben wollten. Dass sie zu orientalischen Teppichen griffen, erklärt sich aus der weiten Verbreitung und hohen Werthschätzung derselben. Es verdient beachtet zu werden,

das im Kreise der decorativen Sculptur das aus der Fremde empfangene Ornament eine so grosse Herrschaft gewinnt, während in der Miniaturmalerei gerade das Ornament den eigenthümlichen Zug der abendländischen Phantasie und der nordischen Völker am deutlichsten ausspricht.

Das Studium der Teppiche gewährte uns einen Einblick in die Compositionsgrundsätze des Mittelalters; es bietet aber auch eine reiche ikonographische Ausbeute. An der Hand der Teppiche werden wir in überraschender Weise in die Gedankenwelt der frühesten Jahrhunderte eingeführt, entdecken sowohl die bleibenden wie die wechselnden Phantasiebilder, an welchen sich unsere Vorfahren ergötzen. Dass in Bezug auf die wechselnden Vorstellungskreise gewisse Gesetze walten, das Verschwinden des einen, das Auftauchen des anderen Kreises mit den allgemeinen Wandlungen der Bildung zusammenhängt, steht ausser allem Zweifel. Wenn man die Teppiche nach den Gegenständen gruppirt und nach der Zeit ordnet, gelangt man zu anziehenden Resultaten. Neben einzelnen biblischen Darstellungen zeigen moralisirende Schilderungen wie z. B. der Kampf der Tugenden mit den Lastern die zäheste Lebenskraft. Am raschesten wechseln profane, bald der Geschichte, bald der Poesie entlehnte Bilderstoffe. Es ist ebensowenig auf den blossen Zufall zu schreiben, dass die Hochzeit Mercur's mit der Philologie, im 10. Jahrhundert bereits von der Herzogin Hedwig von Schwaben auf einen Teppich gestickt, im Anfange des 13. Jahrhunderts wieder als Teppichbild auftaucht, wie das starke Zuströmen von Romanstoffen namentlich im 14. Jahrhundert befremden kann. Da die Teppiche gewöhnlich den Vorgang erklärende Namen und Sprüche besitzen, so hält es nicht schwer, sich über die Quellen, aus welchen der Zeichner geschöpft hat, zu orientiren. Vielfach erinnern die Scenen an die Gegenstände der spätgothischen Elfenbeinreliefs, welche wir vorläufig als Darstellungen aus dem Kreise der ritterlichen Minne bezeichnen. Durch die Vergleichung mit den Teppichen wird es vielleicht gelingen, in mehreren Fällen den Inhalt der Reliefs genauer zu bestimmen. Noch eine letzte Frage möchten wir anregen. Wie verhalten sich die Compositionen der Teppichbilder zu den Werken der gleichzeitigen Maler? Wir erfahren, dass einmal der Zeichner eines Teppichcartons sich sein Muster von einem Miniaturgemälde holte: Hennequin oder Johann von Brügge, als er die »Patrone« für den Teppich der Apokalypse in der Kathedrale von Angers entwarf. Auch sonst wird zuweilen die Anfertigung der Patrone berühmten Malern übergeben, z. B. dem Colart de Laon. Vollends in den spätern Jahrhunderten treten häufig glänzende Namen mitwirkend auf. Die Regel scheint es aber bis in das 16. Jahrhundert nicht gewesen zu sein, die grossen Werkstätten vielmehr eigene Zeichner besoldet zu haben. Nur so können wir die Entstehung eines förmlichen Teppichstiles erklären, auf welchen wir gerade in der besten Zeit der Teppichweberei, im 15. Jahrhundert, in Flandern stossen. In den flandrischen Teppichen prägt sich natürlich in den allgemeinen Zügen eine nahe Verwandtschaft mit den flandrischen Tafelbildern aus. Gemeinsam ist beiden der helle Naturton, die kräftige Betonung des landschaftlichen Elements. In vielen wesentlichen Dingen fallen sie aber auseinander, wie in der Anordnung der Gruppen, in der Per-