

ANKE KOCH
DARSTELLUNG VON SEIDENSTOFFEN
IN DER KÖLNER MALEREI
DER ERSTEN HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS

Anke Koch

DARSTELLUNG VON SEIDENSTOFFEN

in der Kölner Malerei der
ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Weimar 1995

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Koch, Anke:

Darstellung von Seidenstoffen in der Kölner Malerei der ersten
Hälfte des 15. Jahrhunderts / Anke Koch. – Weimar : VDG,
Verl. und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1995

Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1994

ISBN 3-929742-52-7

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1995

Satz: Zippy, Weimar

Inhalt

EINLEITUNG

| | |
|---|-----------|
| Einführung | 9 |
| 1. Forschungsstand | 13 |
| Die Kölner Malerei in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts | 13 |
| Seidenstoffe und ihre Betrachtung in Bildzusammenhängen | 17 |
| 2. Seidenindustrie und -handel in Köln | 21 |

HAUPTTEIL

| | |
|--|-----------|
| 3. Die Stoffe im Bild: Identifizierung und Datierung | 25 |
| Die frühen Stoffdarstellungen | 25 |
| Das geometrische Ornament | 26 |
| Das abstrahierte Pflanzenornament | 27 |
| a) Das geometrisierte Pflanzenornament | 28 |
| b) Das stilisierte Pflanzenornament | 31 |
| Das Streumuster | 33 |
| Das Rankenmotiv | 37 |
| Das figürliche Muster | 41 |
| Das Granatapfelmuster | 50 |
| Das Schriftzeichen als Stoffmuster | 60 |
| Stoffdarstellungen, die nicht durch Textilien angeregt wurden | 61 |

| | |
|--|------------|
| 4. Die Funktion der Stoffe im Bild | 65 |
| Textilien als Hoheitsformel | 65 |
| Textilien als Symbol weltlicher und geistlicher Macht | 67 |
| Textilien zur Kennzeichnung von Handlungsträgern | 68 |
| Textilien als Kompositionsmittel | 68 |
| 5. Die Stoffmuster innerhalb der Werkstatttradition | 71 |
| 6. Technische und maltechnische Vergleiche | 83 |
| 7. Vergleich der kölnischen Seidenstoffdarstellungen mit anderen Landschaften | 89 |
| Definition kölnischer Merkmale der Seidenstoffdarstellung | 89 |
| Westfalen | 93 |
| Hamburg | 97 |
| Frankreich | 99 |
| Niederlande | 101 |
| Niederrhein | 102 |
| 8. Einige Problemfälle der Kölner Kunstgeschichte | 105 |
| Eine stehende „Madonna mit Kind“ in Berlin-Dahlem | 105 |
| Der Problemkomplex „Stefan Lochner“ | 107 |
| Die „Madonna mit dem Veilchen“ und die „Cleveland-Madonna“ | 110 |
| „Stefan Lochner“ und der Meister des Heisterbacher Altars | 113 |
| 9. Schlußbetrachtung | 121 |
| Anmerkungen | 123 |
| Verzeichnis der zitierten Literatur | 149 |

KATALOG

| | |
|---|-------------|
| Vorbemerkung zum Katalog | I |
| I Geometrische Muster | I |
| Geometrisierte Pflanzenornamente | |
| 2-3 mit Rosettblüten | II |
| 4-8 mit Kreuzblütenmuster | II |
| 9-10 mit Rhombennetz | V |
| II mit Kreisnetz | VI |
| 12-15 mit Spitzovalsystem | VIII |
| 16-24 mit großen Kelchblättern | IX |
| 25-36 Streumuster | XX |
| Rankenmuster | |
| 37-43 Vertikale Wellenmuster | XXV |
| 44-45 Horizontale Rankenmuster | XXXII |
| 46 Spiralranken | XXXII |
| Figürliche Muster | |
| 47-49 mit Palmetten auf nach einer Seite ausschwingendem Stiel | XXXIII |
| 50-63 mit Palmetten auf gespaltenem Stiel | XXXV |
| 64-69 mit szenischen Darstellungen | XLV |
| 70-71 mit Wellenranken | XLVIII |
| 72 mit Gilandenmuster | LIII |
| 73-90 Granatapfelmuster | LIV |
| 90-94 Schriftzeichen als Stoffmuster | LXVIII |
| Abbildungen | LXXi |

Einführung

Die Seidenweberei und ihre Betrachtung im Medium der Malerei stellt zu Unrecht ein Randgebiet in der Kunstgeschichte dar. Im Gegensatz zu der gängigen Auffassung handelt es sich bei den Seidenstoffdarstellungen nicht nur um schmückendes Beiwerk. Über ihren dekorativen Charakter hinaus sind sie in der Lage, Informationen zu übermitteln und zwar sowohl im Hinblick auf Textilien als auch auf Gemälde. Diese Eigenschaft erhalten sie durch die Gesetzmäßigkeit des unendlichen Rapportes – eine Besonderheit, durch die sich die Seidenweberei von allen anderen textilen Künsten auszeichnet. Hierunter versteht man die immerwährende Fortsetzbarkeit der kleinsten Mustereinheit, des Rapportes, in der Horizontalen und Vertikalen. Dieses System mußte daher auch in die Malerei übertragen werden. Die Künstler lösten das Problem durch Schablonen, die die Gleichmäßigkeit der Ornamente garantierten. Das häufige Auftauchen desselben Musters auf verschiedenen Gemälden, die z.T. auch unterschiedlichen Händen zugeschrieben werden, legt nahe, daß die Schablonen lange Zeit verwendet, kopiert oder ausgetauscht und vermutlich von dem Lehrer auf den Schüler weitervererbt wurden. Neben der Stilkritik bietet sich somit ein weiteres Kriterium, Werkstattzusammenhänge zu erhellen.

Diese Methode kann natürlich nur für eine Zeit zu Ergebnissen führen, in der das Streben nach größtmöglicher wirklichkeitstreuere Darstellung der realen Umgebung vorhanden war. Das ist in der Kölner Malerei ab dem Beginn des 15. Jahrhunderts der Fall. Der zeitliche Rahmen der vorliegenden Untersuchung erstreckt sich daher vom Clarenaltar bis zu Stefan Lochner und seinen Schülern. Der Schlußpunkt wurde hier gesetzt, weil ab der Mitte des 15. Jahrhunderts das Hauptaugenmerk bei der Darstellung von Seidenstoffen auf den sogenannten „Granatapfelmustern“ lag. Diese variantenreiche Ornament-

gruppe wird ab dem sechsten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in modisch-aktueller Vielfalt wiedergegeben, so daß eine Mustertradition nur noch in Ausnahmefällen aufgestellt werden kann.

Aus dem Thema dieser Arbeit sind zwei reziproke Schwerpunkte abzuleiten: die Seidenweberei und die Malerei. Das Ziel ist es, Hilfsmittel zu erhalten um a) erhaltene Seidenstoffe datieren zu können und b) in der Malerei weitere Argumente der Stilkritik zu gewinnen.

Nach einem einleitenden Überblick über den Forschungsstand zur Kölner Malerei wie zur Seidenweberei und einem kurzen Abriss der Handelsbeziehungen zwischen Köln und Italien soll zunächst untersucht werden, was die Malerei über Seidengewebe aussagen kann. Seit den Anfängen der kunstkritischen Betrachtung der Textilgeschichte dienten Gemälde dazu, Textilien zu datieren. Das ist bei Untersuchungen zu den Textilien des 15. Jahrhunderts sogar verstärkt der Fall, weil Inventarbeschreibungen keine stilistischen Unterschiede zu den Stoffen des 14. Jahrhunderts aufzeigen. Das Kapitel „Die Stoffe im Bild: Identifizierung und Datierung“ befaßt sich mit dieser Fragestellung. Die Auswahl der gemalten Textilien befindet sich sortiert und katalogisiert im Anhang dieser Arbeit. Darüber hinaus wird in „Funktion der Stoffe im Bild“ gezeigt, daß das vermeintlich dekorative Wesen der Stoffdarstellungen ihre eigentliche Funktion im Bild verdeckt: die Erläuterung der szenischen und hierarchischen Strukturen. Die Ergebnisse beziehen sich ausschließlich auf die Kölner Malerei und können nicht vorbehaltlos generalisiert werden. Hieran schließt sich eine Analyse dessen an, was die Seidenstoffdarstellungen über die Malerei enthüllen. Ausgehend von der Fülle der Textilwiedergaben wird in „Die Stoffmuster innerhalb der Werkstatttradition“ die Wanderung der Schablonen untersucht. Alle parallelen Musterdarstellungen in der Kölner Malerei und weitere Informationen zu den jeweiligen Tafeln – wie z.B. Literaturhinweise, Abbildungsnachweise und vieles mehr – sind ebenfalls unter dem entsprechenden Ornament im Anhang der Arbeit zu finden. Die technische Umsetzung der Gewebe in die Malerei schließt sich in die „Technische und maltechnische Vergleiche“ an. Der „Vergleich mit anderen Kunstregionen“ befaßt sich mit der Frage ob es regionale Unterschiede in der Seidenstoffdarstellung gibt. Hierbei ist von entscheidender Bedeutung ob und wie textile Vorlagen für Gemälde umgearbeitet wurden und wie dieses Vorhaben technisch bewältigt wurde. Abschließend werden exemplarisch einige Problem-

fälle in der Kölner Kunstgeschichte aufgegriffen und mit den erarbeiteten Hilfsmitteln untersucht.

Den entscheidenden Anstoß zu dieser Arbeit gab mir Herr Professor Dr. Frank Günter Zehnder durch seine Seminare über die Kölner Malerei. Für seine Ermunterung und Betreuung möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken. Für die vielen Anregungen und Hinweise bin ich auch Herrn Prof. Dr. Gunter Schweikhart besonders dankbar. Bei allen, die mir mit Anregungen und Hinweisen bei dieser Arbeit behilflich waren, möchte ich mich herzlich bedanken, insbesondere bei Herrn Dr. Karel Otavsky, Abegg-Stiftung, Riggisberg und Frau Dr. Birgitt Borkopp, Bayerisches Nationalmuseum. Ferner danke ich allen Damen und Herren in den Museen für ihr freundliches Entgegenkommen bei meinen Studien. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich meinen Freundinnen Dr. Susanne Blöcker und Beate Deutzmann für ihre Korrekturhinweise und Martin Larbig für seine Hilfe bei den Fotoarbeiten.