Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 34 (1947)

Heft: 3

Artikel: Wandteppiche auf der Ausstellung "Meisterwerke aus Österreich" in Zürich

Autor: Schuette, Marie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26987

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

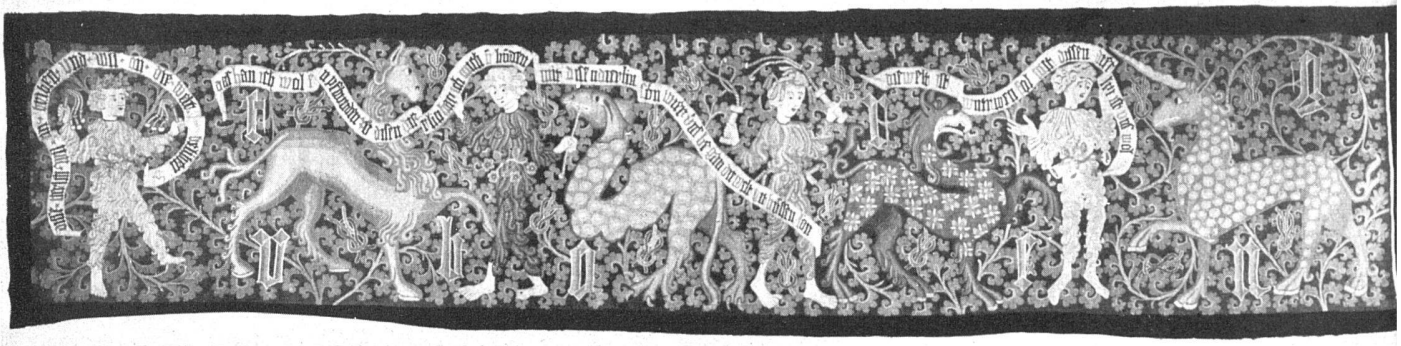

Abb. 1 Schweizerischer Wirkteppich mit wilden Leuten und Fabeltieren, Mitte 15. Jahrhundert. Wien, Kunstgewerbemuseum / Hommes sauvages et animaux fabuleux. Tapisserie suisse, milieu du 15e siècle / Swiss tapestry with bogey-men and legendary animals. Middle 15th century

Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich

Wandteppiche auf der Ausstellung «Meisterwerke aus Österreich» in Zürich

Von Marie Schuette

Die Gobelinweberei ist eine ausgesprochen männliche Kunst. Sie verdankt ihren Namen ja auch Männern, der Färberfamilie Gobelin. Von Männern wurde sie künstlerisch, handwerklich, kaufmännisch in ihrer Blütezeit gefördert. Fürsten und große Herren waren die zahlungsfähigen Besteller und Mäzene dieser Kunst, und auch heute noch gilt ihr unter allen textilen Künsten das größte Interesse von Seiten des Mannes.

In jeder Hinsicht nimmt der Gobelin eine Sonderstellung innerhalb der textilen Kunst ein. Technisch steht er zwischen Weberei und Stickerei. Webstuhl und Kette hat er mit der Weberei gemein. In die (stehende oder liegende) Kette werden mit Spule oder Nadel die Fäden eingeflochten, doch nicht in der ganzen Breite des Webstuhles, sondern nur so weit es Farbe und Zeichnung erfordern, so daß Schlitze entstehen, wo sich die verschiedenen Farbflächen treffen. Die Weberei ist streng gebunden durch die Mechanik des durchschießenden Schiffchens und die Gesetze der Fadenverkreuzungen. Bei der Stickerei führt die Hand Nadel und Faden, wie sie will; aber auch sie ist gebunden an eine Unterlage, an den Grundstoff. Mit dem Gobelin hat sie die Freiheit der Hand gemein, und so haben beide eine ganz andere Möglichkeit als die Weberei, die Entwürfe des Malers in ihre Textilsprache zu übersetzen.

Zwischen den Entwurf des Malers und der Arbeit des Wirkers tritt der originalgroße Karton in Farben, der von besonderen Kartonmalern, den «Cartonniers», ausgeführt wird. Sie geben der kleinen Skizze oder Handzeichnung den besonderen, dem Wirkteppich angepaßten dekorativen Stil, und welche Bedeutung dem Karton beigemessen wurde, bezeugen die erstaunlich hohen Summen, die der burgundische Hof im 15. Jahrhundert den Cartonniers zahlte. Der Karton ist sozusagen die Seele des Wirkteppichs. Im 16. und 17. Jahrhundert, als der Gobelin in die unmittelbare Nähe der Wandmalerei gerückt war, sind die schönsten Kartons von Raffael und Rubens selbst gemalt worden. Als dritte und letzte stilgebende Kraft tritt für den Gobelin der Handwerker, der Wirker, in Aktion. Seine Sache ist die Wahl von Material und Farbe und im besonderen die Übersetzung von Zeichnung und Modellierung in die Textilsprache seiner Kunst. Dabei geschieht Wahl und Anordnung der Farben nach anderen Grundsätzen als denen des Malers, nämlich dekorativen.

Mit der Handarbeit ist der Stickerei und Wirkerei Freiheit im Ausdruck gegeben, die Möglichkeit, der Phantasie zu folgen, ganze Erzählungen und Geschichten mit Hilfe von Nadel und Faden darzustellen. Und diese Möglichkeit ist von Anfang an voll ausgenützt worden. An Einfällen hat es für die Gobelins nie gefehlt, wie die in der Zahl notwendigerweise beschränkten ausgestellten Teppiche bezeugen.

Die Pole liegen weit auseinander. Die Themen reichen vom Alten und Neuen Testament, den unzähligen Heiligenlegenden, den christlichen Heilswahrheiten und Glaubenssätzen bis zu der Weltgeschichte, der antiken Mythologie, der Allegorie und dem Roman. Es gibt kein Thema, das der Auftraggeber vom Gobelinunternehmer nicht ausführen lassen konnte, ob das nun die erbauliche Geschichte des Erzvaters Abraham, die kurzweilige Liebesgeschichte von Pomona und Vertumnus, die Heldentaten des Vizekönigs João de Castro in portugiesisch Indien oder die sieben Todsünden waren. Eine einzige Episode genügt nicht – ganze Folgen müssen es sein, der Triumphe nach Petrarca sind es sechs, Vertumnus und Pomona hat neun Fortsetzungen, der Monate können es nicht weniger als zwölf sein. Das muß

Abb. 2 Schweizerischer Wirkteppich mit wilden Leuten und Fabeltieren, Detail | Homme sauvage. Tapisserie suisse, milieu du 15e siècle. Détail | Swiss tapestry with bogey-men and legendary animals. Middle 15th century. Detail

beim Betrachten der aus der schwesterlichen Folge ausgesonderten Einzelteppiche auf der Ausstellung bedacht werden.

Der farbige Eindruck der alten Gobelins ist heute durchgehends weit entfernt von dem ursprünglichen. Nur die vor Licht geschützt aufbewahrten, wie etwa die Laurentiusbehänge in Nürnberg, vermögen einen Eindruck von dem Willen des Wirkers zu geben. Die Farbe ist hier so stark, daß der moderne, an die verblaßten Teppiche gewöhnte Mensch zunächst beinahe erschrickt vor der Grellheit der neben einander stehenden Töne. Manche Farben haben ihren Charakter ganz verändert, je nach dem Einfluß von Licht und Feuchtigkeit. Bekannt ist die «Blaukrankheit». Das Grün – aus Gelb und Blau gemischt – hat durch Licht und Sonne sein Gelb verloren und ist blau geworden.

Die Teppichserien vereinigen in seltener Weise Geistiges und Reales. Der Zweck des Wandbehanges in dem Wohnraum war ein rein praktischer: Er sollte Wärme spenden und Schutz bieten vor Zug und Kälte. Er ist an die Architektur gebunden; mit ihr wandelte und entwickelte er sich vom spätgotischen Streifen und Rücklaken über der Bank an der Wand zu den Riesenteppichen, wie sie im Kunsthaus zu sehen sind. Mit dem 19. Jahrhundert, mit der Papiertapete, mit der Perfektion der modernen Wohnmechanik, ist er überlebt und hat er seinen eigentlichen Sinn verloren. Und wie wir real dem gewirkten Wandbehang entwachsen sind, so vermag, auch in geistiger Hinsicht, nichts das große Vergessen der Generationen besser ad oculos zu demonstrieren, als diese Teppichserien. Mit Hilfe von Büchern muß sich der moderne Beschauer bei den meisten Bildteppichen das Dargestellte deuten und vergegenwärtigen, das der Generation der Besteller interessant und lebendig war. Zu uns spricht nur das Künstlerische, und das ist der Gewinn des großen Abstandes.

Bei der uns unvorstellbaren Riesenproduktion an Wirkteppichen in den großen und kleinen Werkstätten der Zentren Brüssel und später Paris im 16. und 17. Jahrhundert ist viel Massenware produziert worden. Was von dem Fundus alter Herrscherhäuser, wie der Habsburger in Österreich und Spanien, was in dem Garde meuble in Paris, was in England, Schweden, Italien erhalten geblieben ist, erscheint im Vergleich zu der Produktion wenig, aber qualitätsvoll. Ungeheure Schätze, besonders an frühen Gobelins sind durch Krieg und Revolution zerstört worden. Welchen Wert die hohen Herren im 15. Jahrhundert ihren Teppichen beimaßen, das vermag man der urkundlich beglaubigten Tatsache zu entnehmen, daß die französischen Könige ihre Tapeten immer bei sich führten. Die Schweiz hat heute noch den Genuß hiervon. Denn sonst wäre ihre Teppichbeute im Zelte Karls des Kühnen bei Grandson nicht so reich ausgefallen! In kontinuierlicher Folge setzt die Gobelinwirkerei erst mit dem Ende des 14. Jahrhunderts in Frankreich ein; die frühesten abendländischen Wirkereien sind niederdeutsch und entstammen dem 12. und 13. Jahrhundert.

Die ältesten der im Kunstgewerbemuseum Zürich ausgestellten Gobelins aus Österreich sind Rücklaken. Beide reden den gleichen alemannischen Dialekt, beide behandeln das gleiche romantische Thema, das Leben der wilden Männer. Der eine schweizerische in ruhiger lyrischer Stimmung, der andere elsäßische hochdramatisch. Dort stehen auf blauschwarzem, mit grünen eingerollten, gelappten Blattranken übersponnenem Grund in lichten gebrochenen Tönen vier sich paarweise zugekehrte wilde Männer; jedem ist ein Fabeltier zugesellt, und jeder hat sein langes schmales Spruchband über dem Kopf. Die Tiere korrespondieren in den Farben. Die beiden äußeren sind rot und weiß mit roten Punkten, die mittleren, von einander abgekehrten, grün und blau. Die beiden nach rechts gewandten wilden Männer treiben ihre Tiere mit Geißeln an, während der zweite sein Tier am Zügel führt und der letzte vor dem Einhorn steht (Abb. 1 und 2).

Die Deutung hat manch Kopfzerbrechen gemacht, ohne daß sich eine vollständige Erklärung gefunden hätte, wenn auch in der Sage die Vorstellung herrscht, daß wilde Männer wilde Tiere hüten. Man hat die ersten drei Tiere auf Laster gedeutet; das Einhorn bedeutet die Keuschheit; aber die Verse beziehen sich unterschiedslos auf alle Tiere, nicht nur auf das Einhorn. «die welt ist wntrwen fol mit dissen dierlin ist uns wol.» Es ist die Enttäuschung über den Undank der Welt, der Weltschmerz, die Sehnsucht nach der Natur und die Stimmung der Hirtenromantik des 18. Jahrhunderts. Die auf dem Hintergrunde verstreuten blauen Liebesknoten weisen auf einen der Darstellung zugrunde liegenden erotischen Sinn – sollte es der sein, daß die in den Versen beklagte Untreue als Liebeskummer zu deuten sei? Die einzelnen großen Buchstaben: *tuboreng* haben sich noch nicht deuten lassen. Der Behang hat den Vorzug, selten gut erhalten zu sein. Er stammt aus dem bischöflichen Schloß Straßburg in Kärnten, und es sei zur Erklärung der Wechselwirkung zwischen Oberrhein und Österreich auf die romanischen Stickereien der Ausstellung aus St. Blasien im Kloster St. Paul im Lavanttal verwiesen.

Dieser kleine Behang, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, stellt einen absoluten Höhepunkt der Gobelinkunst dar. Der Zusammenklang von Figur und Ornament ist unvergleichlich und typisch für die Spätgotik; die Flächigkeit der Zeichnung, die asymmetrisch abgewogene Komposition und Farbenverteilung, die feine Textur – das alles macht dieses Idyll vom wilden Mann zu einem wahrhaften Meisterwerk.

Bewegt und aufgeregt lockt mit seinem leuchtend roten Hintergrund der andere Wildemann-Teppich schon von weiter Ferne. Das beherrschende Rot mischt sich mit dem leuchtenden und mit Maßliebchen besäten Grün des Rasens vorn, dem Weiß im Zelt und dem tö-

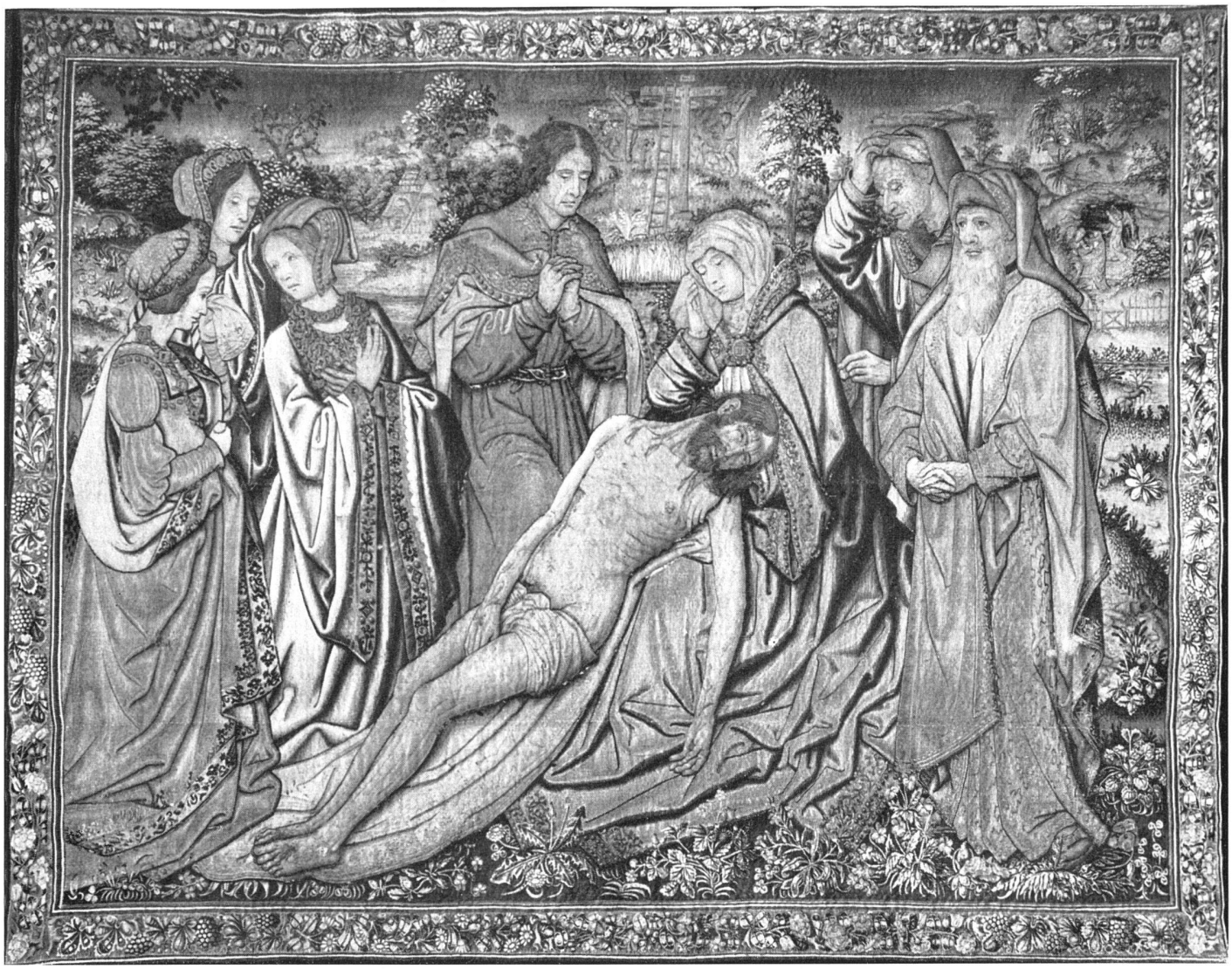

Abb. 3 Beweinung Christi. Niederländischer Wirkteppich um 1510. Wien, Kunsthistorisches Museum / Le Christ pleuré par les Saintes Femmes. Tapisserie, Bruxelles, vers 1510 / Lamentation for Christ. Dutch tapestry about 1510 *Photo: Walter Dräyer SWB, Zürich*

nenden Blau zu einem bunten, lustigen, jugendlichen Zusammenklang. Die Wirkerei existiert noch in drei Ausführungen. Zwei weitere Stücke sind auf der Wartburg, eins ist im Germanischen Museum; wahrscheinlich sind sie auseinander geschnitten. Dargestellt ist im Zelt Frau Minne mit der Krone zwischen zwei wilden Männern, von denen der eine ihr zierlich eine Rehkeule, der andere ein Glas anbietet. Daneben stürmen wilde Männer auf Fabeltieren gegen die Minneburg an, die tapfer verteidigt wird von Mannen mit Rosenblüten und Lilienpfeilen. Die Darstellung geht vielleicht auf ein dramatisches Spiel zurück und eine Dichtung, die Minneburg, des 14. Jahrhunderts. Es ist die gleiche Romantik wie in dem Basler Behang: das Flüchten aus der bösen Welt, in der man sich nicht zurechtfindet, das Fliehen vor den eigenen Gedanken in eine Wunsch- und Traumwelt, das sich Verkleiden und Maskieren, wie es der französische Hof in den großen ballets de sauvages im 14. Jahrhundert tat. – Diesem kindlich-heitren Behang möchte man allerdings keine so weltschmerzlichen Gefühle unterlegen; er scheint vielmehr in dem gesunden Volkstum seiner elsäßischen Heimat um 1430 fest verwurzelt zu sein. Die starke Verbundenheit mit dem Volkstum ist ein durchgehender Zug der deutschen Textilkunst im Mittelalter und gibt ihr ihre Stärke und Frische. Diese kleinen Behänge wurden zum Teil im Hause des Auftraggebers gearbeitet, und zwar von Frauen. In Deutschland war die Wirkerei in Klöstern die Arbeit der Nonnen; aber es ist urkundlich beglaubigt, gerade für die Schweiz, daß bürgerliche Frauen sich ihr Brot mit der Wirkerei verdienten.

Ein großer Abstand trennt diese liebenswürdigen bürgerlichen Arbeiten von dem auf der Ausstellung ihnen zeitlich (um 1510) am nächsten stehenden Brüssler Teppich mit der Beweinung Christi, der ehemals dem Kloster Nonnberg in Salzburg gehört hat. Dies ist das reife Werk einer zünftigen Wirkerwerkstätte und nach dem

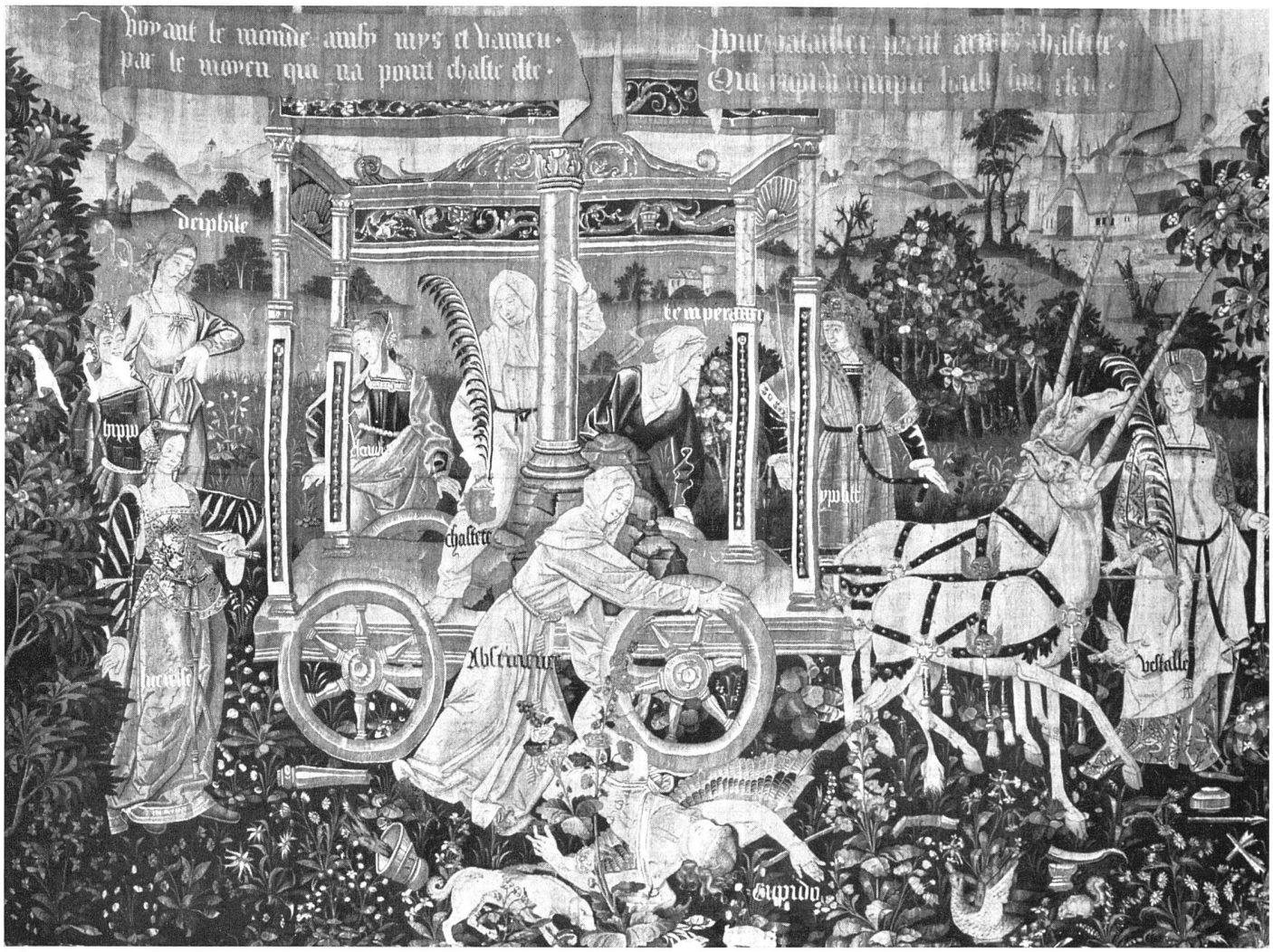

Abb. 4 Der Triumph der Keuschheit über die Liebe. Nordfranzösischer Wirkteppich, Anfang 16. Jahrhundert. Wien, Kunsthistorisches Museum / Le Triomphe de la Chasteté. Tapisserie, Touraine, début de 16e siècle / The Triumph of Chastity over Love. Tapestry of northern France. Early 16th century
Photo: Jakob Bräm, Zürich

Entwurf eines niederländischen Renaissancemalers aus der Nähe des Quentin Massys ausgeführt. Auf ihn weisen die sanfte gedämpfte Stimmung, die schön ausgewogene Komposition, die Gelassenheit, die Zeichnung der schmalen ovalen Gesichtstypen, die Musterung des Moiréegewandes vom Joseph von Arimathia. Die leider verblaßten Farben sind fein gegeneinander abgewogen mit der roten Außen- und Mittelfigur und den blauen dazwischen. Gold ist diskret zur Aufhellung, Seide zur Schattierung benutzt. Hier tritt uns zum ersten Male auf der Ausstellung der Teppich als «Bild» entgegen – er ist von der Umwelt abgesondert durch eine schmale rote Randborte mit Blumen und Trauben. Wie dieser Rahmen immer breiter, schwerer und gewichtiger wird, das läßt sich trefflich an den ausgestellten Gobelins beobachten (Abb. 3).

Diesem Bildteppich gegenüber hängt im Kunstgewerbemuseum der Vertreter einer ganz anderen, rein dekorativen Gattung, aus der Werkstatt des Willem Pannemaker in Brüssel im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts – einer von acht Wappenteppichen Karls V. Der herrlich gezeichnete große kaiserliche Doppeladler mit dem spanischen Wappen als Brustschild beherrscht die Mitte; hinter, unter, neben, zu ihm hin wachsen, drängen in üppiger Fülle wilde Stauden und Gartenblumen, die Vorboten der großen Blumenfreude der Niederländer im 17. Jahrhundert. Da sind Erdbeeren, Veilchen, Salomonssiegel, Fingerhut, Glockenblumen, Lilien, Nelken, Schwertlilien, Malven und noch viele andere uns heute mehr oder weniger nahestehende und vertraute Blüten. Der mäßig breite rote, mit grünem Lorbeerkranz belegte Rahmen ist mit Sträußen aus Blumen und Früchten besteckt.

Ein später Ausläufer der gotischen Gobelinkunst ist die in der Touraine im Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene berühmte großartige Folge der sechs Triumphe nach Petrarca. Amor triumphiert über die Liebenden, über Amor triumphiert die Keuschheit. Diese muß dem Tode weichen; aber auch der Tod findet seinen Bezwinger im Ruhm, und dieser wieder in der Zeit.

Abb. 5 Der Triumph des Todes über die Keuschheit. Nordfranzösischer Wirkteppich, Anfang 16. Jahrhundert. Wien, Kunsthistorisches Museum. Detail / Le Triomphe de la Mort. Tapisserie, Touraine, début du 16e siècle / Death's Triumph over Chastity. Tapestry of northern France. Early 16th century. Detail

Photo: Fachklasse für Photographie der Kunstgewerbeschule Zürich

Abb. 6 Die Unzucht. Brüsseler Wirkteppich von Willem Pannemaker, Mitte des 16. Jahrhunderts. Wien, Kunsthistorisches Museum. Detail / La Luxure. Tapisserie, Bruxelles, 2e quart du 16e siècle. Détail / Lechery. Brussels tapestry by Willem Pannemaker, 2nd quarter of 16th century. Detail
Photo: Walter Dräyer SWB, Zürich

Es bleibt als letzter Triumphator die Ewigkeit, dargestellt als die Dreieinigkeit in der Glorie auf dem Wagen, der nun alle Triumphatoren überfährt. Die ausgestellten Teppiche zeigen den Triumph der Keuschheit und des Todes (Abb. 4 und 5).

Der Triumphzug war das von der Renaissance mit Begeisterung aufgenommene antike Thema. Es sei erinnert an Mantegna und an Dürer, der auf dem Papier in deutschen Formen und deutschem Format, das allerdings weit entfernt ist von der Wandmalerei, Kaiser Max' Wunsch realisierte.

Sechsmal fährt der rote, in der Form wechselnde und von verschiedenen symbolischen Tieren gezogene Wagen über eine grüne, mit kleinen, lieblichen Blumen ge-

Abb. 7 Vertumnus naht Pomona als Landmann. Brüsseler Tapisserie, Mitte 16. Jahrhundert. Wien, Kunsthistorisches Museum. Detail / Vertumne déguisé en paysan. Tapisserie, Bruxelles, milieu du 16e siècle. Détail / Vertumnus approaches Pomona as a rustic. Brussels tapestry. Middle 16th century. Detail

Photo: Fachklasse für Photographie der Kunstgewerbeschule Zürich

schmückte Wiese. Zu beiden Seiten schließen als Kulissen grüne, mit Früchten behangene Bäume das Bild. Die zur Erklärung der Allegorie notwendigen flächigen roten Spruchbänder verdecken den blauen Himmel und stehen in merkwürdigem, unwirklichem Gegensatz zu der weiten Landschaft, die sich in der Ferne in blauen Bergen verliert. Der Gobelin hat sich die Tiefe erobert; aber dabei hat er die Gewohnheit, in Flächen zu sehen und zu denken in ihrer ganzen Naivität mit der Unwirklichkeit der gotischen Beischriften beibehalten. Es ist für den naiven modernen Beschauer nicht leicht, sich in diese Teppiche hineinzulesen. Sie sind schwer zu fassen durch den Zwiespalt von Perspektive und Flächigkeit, durch die Farbe, das aggressive Rot, das alles andre zunächst zum Schweigen bringt und förmlich aus dem Ganzen herausspringt. Sie sind unwirklich und dem modernen Gesichtskreis entrückt – aber sie lassen einen nicht los.

Im Triumph der Keuschheit, die als Nonne im weißen Ordenskleid die rote Mittelsäule umschlingt, ist dem Weiß eine ausgleichende Rolle zuerteilt. Es schlingt sich durch die Komposition. Weiß ist die Nonne Abstinencia, die das Vorderrad dreht, weiß ist im Amor unter dem Rad, weiß sind Einhörner und Tauben vor dem Wagen, weiß sind Überkleid und Kerze der voranschreitenden Vestalin.

Um bei den Triumphzügen zu bleiben: so ist es ein sehr anderer, der uns begrüßt auf dem wenig späteren (zweites Viertel des 16. Jahrhunderts) riesigen Brüsseler Behang im Treppenhaus des Kunsthauses, dem Triumph der Unzucht aus der Folge der Todsünden von Willem Pannemaker. Als Entwerfer gilt Pieter Coecke van Aelst, ein Schüler Barends van Orley. Eine leere, weite Landschaft und im Vordergrund mehr verstreut und nebeneinander gereihte, als zu einer Komposition verbundene allegorische Figuren. Die anmutige, in den Mittelgrund geschobene reizende Unzucht auf ihrem vom Dürerschen apokalyptischen Tier gezogenen Wagen kann sich nicht recht behaupten; nur die Hölle mit ihren Spukgestalten hinter ihr läßt Schlimmes ahnen. Was sich dem Auge darbietet, ein Liebespaar, eine Tänzerin, Reiterinnen, ist in seiner temperamentlosen Wohlanständigkeit weit entfernt von aller Ausschweifung. Das Schönste an dem Teppich ist die Grotteskenbordüre, in der sich das ornamentale Können der Zeit dokumentiert (Abb. 6).

Fürstenstil des 16. Jahrhunderts repräsentiert auch der Abrahamsteppich, der letzte aus einer Serie von neun Stück, mit der Darstellung des Ankaufs eines Ackers für die Grabstätte der Sarah. Das später eingesetzte lothringische Wappen mit dem Kardinalshut deutet auf Herzog Karl von Lothringen Vaudémont (1561–1587) als einstigen Besitzer, und in dem Palast eines geistlichen Herren kann man sich diese Reihe von Riesenteppichen – sie sind bis zu neun und ein halb Meter breit, bei einer Höhe von fünf Metern – wohl denken. Stil und Komposition weisen als Entwerfer auf Barend van Orley, der für Karl V. die berühmten Jagdteppiche entworfen hat. Auf Pieter van Aelst und Willem Pannemaker in Brüssel werden die Teppichwirkermarken gedeutet.

Beschließen wir unseren Rundgang mit der Mythologie. Da sind die drei wunderherrlichen Teppiche aus der Vertumnus-und-Pomona-Folge, reich mit Gold und Silber, das jetzt leider oxydiert ist, durchwirkt. Die in Brüssel im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts gewirkten neun Bilder zeigen, wie sich Vertumnus der Pomona naht, als Schnitter, Heuschaufler, Landmann, Winzer, Obstpflücker, Soldat, als altes Weib, das sich, behutsam die Haube vom Kopfe nehmend, zu erkennen gibt, und wie endlich das Liebespaar glücklich nebeneinander sitzt. Die Zeichnung von Figur, Ornament und Pflanzenwerk, die Verbindung von Architektur und Ornament sind von großer Eleganz und französischen Geistes, und die Zusammenfassung der Figuren in dem reichen, stets wechselnden Ornament der Vorderbühne zeugt von einem tiefen Wissen um die Gesetze des Gobelins. Der Ornamentstecher Etienne Delaune wird neuerdings als Entwerfer genannt (Abb. 7).

Wie die Brüssler Renaissance-Wirkerei eine bestimmte Aufgabe löste, zeigt die festlich schöne Rückwand für einen Thronhimmel (im Kunsthaus). Ein architektonischer, triumphbogenartiger Aufbau mit korinthischen Säulen und reichem Sockel, in der Bogennische Pluto und Proserpina in freundlichem Gespräch beieinander sitzend. Festlich fröhliche Farben, viel Rot, viel Gold. Die Einzelheiten des reich die Flächen überziehenden Ornaments von großer Feinheit. Der entwerfende Künstler, Vredeman de Vries, bekannt durch seine Ornamentstiche und Möbelentwürfe, hat auf seine Arbeit Wert gelegt, denn er hat sie mit seinem vollen Namen in griechischen Buchstaben und mit der Jahreszahl 1566 signiert.

Barockes Gepräge und Pariser Fabrikzeichen trägt nur ein Teppich der Ausstellung: Diana weist die Werbung des Otus zurück. Wie die Vertumnusgobelins, so geht auch diese Reihe von acht Behängen auf Ovids Metamorphosen zurück. Hier ist die Fassung des Barockteppichs vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Randbordüre schwer und breit, mit Jägern, Jagdemblemen, Blumen- und Obstgehängen. Das Bildfeld dieser Dianateppiche ist mitunter so gedrängt voll, als wolle es den Rahmen sprengen.

Die Renaissanceperiode des Wirkteppichs bedeutet ein Atemholen, ehe er sich im 17. Jahrhundert zu seinen höchsten Leistungen erhob, die erwachsen sind aus der gewaltigen Kunstkraft eines Rubens.