Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums

Herausgeber: Bernisches Historisches Museum

Band: 35-36 (1955-1956)

Artikel: Die Caesarteppiche : und ihr ikonographisches Verhältnis zur Illustration der "Faits des Romains" im 14. und 15. Jahrhundert

Autor: Wyss, Robert L.

Kapitel: Zur Ikonographie der Caesarteppiche

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043625

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: 13.07.2025

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

Woher holte der Kartonzeichner seine Vorbilder? — In erster Linie müßte in Kunstwerken monumentalen Stiles gesucht werden, wie in Teppichen, Tafel- oder Wandgemälden. Leider sind solche Bilderfolgen mit der Geschichte Caesars nicht mehr erhalten. Das 1355 im Auftrag König Johanns des Guten von Frankreich für seinen unmündigen Sohn, den Herzog von Normandie, durch den Maler Jehan Coste ausgeführte Wandgemälde im Hauptsaale des Schlosses Vaudreuil, mit Szenen aus der Geschichte Caesars, ist zerstört [1]. So bleibt uns einzig die Miniaturmalerei übrig, wobei vor allem die an Illustrationen so reichhaltige Gruppe der «Faits des Romains» in Frage kommt. Dank der philologischen Arbeit von L. F. Flutre [2] war es möglich, eine beinahe lückenlose ikonographische Entwicklung der in den Teppichen vorhandenen Szenen zu berücksichtigen. Zudem wurden für unsere Untersuchung noch andere textlich verwandte Handschriften herangezogen, deren Illustrationen für die Entwicklung des Caesarbildes von Einfluß waren. Es soll hier das Verhältnis vom monumentalen Teppichbilde zur Vorlage, zur Miniatur untersucht werden, wobei der Entwicklung des Caesarbildes in der Buchmalerei von den Anfängen im 14. bis ins späte 15. Jahrhundert nachzugehen ist und die Teppiche der Entwicklung einzugliedern sind. Wie weit der Kartonzeichner die Bildtypen und die Miniaturen übernimmt, sie dann ins Monumentale übersetzt und sie mit eigenen Ideen und neuen Bildmotiven erweitert oder umgestaltet, sei das Ziel dieser Arbeit.

Pompeius und Crassus sind zu Diktatoren erwählt

Die linke Bildhälfte des ersten Teppichs enthält drei nebeneinandergestellte Szenen, die scheinbar zu einer einzigen zusammengefügt sind:

a) Pompeius, den römischen Senat präsidierend,
b) Crassus bei seinem Aufbruch nach der Türkei,
c) Caesar bei seiner Abreise nach Gallien.

Im 14. Jahrhundert enthält nur eine Handschrift, *ms. franç. III, fol. 20, B.S.M., Abb. 4*, wahrscheinlich in einer venezianischen Malschule entstanden,

[1] «C'est l'ordenance de ce que je Girart d'Orliens ai cautié à fere par Jehan Coste ou chastel de Val de Rueil sur les ouvrages de peincture qui y sont à parfaire, tant en la sale comme alleurs du commandement mon seigneur le duc de Normandie, l'an de grace mil CCC cinquante et cinq le jour de la nostre Dame en mars. Premièrement pour la sale assouvir en la manière que elle est commenciée ou mieux; c'est assavoir, parfaire l'ystoire de la vie César et au dessouz en la derreniere liste des bestes et d'images, einsi comme est commencée...» Zahlungsbericht vom 25. März 1355, publ. bei Comte de Laborde, Les ducs de Bourgogne (les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle), Bd. III, S. 460, n. 7286.

[2] *Louis Fernand Flutre*, I. Teil, Li Faits des Romains dans les litératures françaises et italiennes du XIIIe au XVIe siècle, Paris 1932.

eine Miniatur mit diesen drei Szenen. In der Mitte des Bildes befindet sich die römische Kurie, ein großes Gebäude, wo uns der Blick in eine erhöhte, offene Loggia gewährt wird. In der Mitte sitzen uns frontal gegenüber Pompeius, ein Senator zu seiner Rechten und deren zwei zu seiner Linken. Beidseitig der Kurie erheben sich zwei vier Stockwerke hohe Türme mit offenen Toren. Unter dem Tore links reitet Crassus an der Spitze seines berittenen Heeres hindurch, einem weiteren hohen Stadtturme mit Tor entgegen.

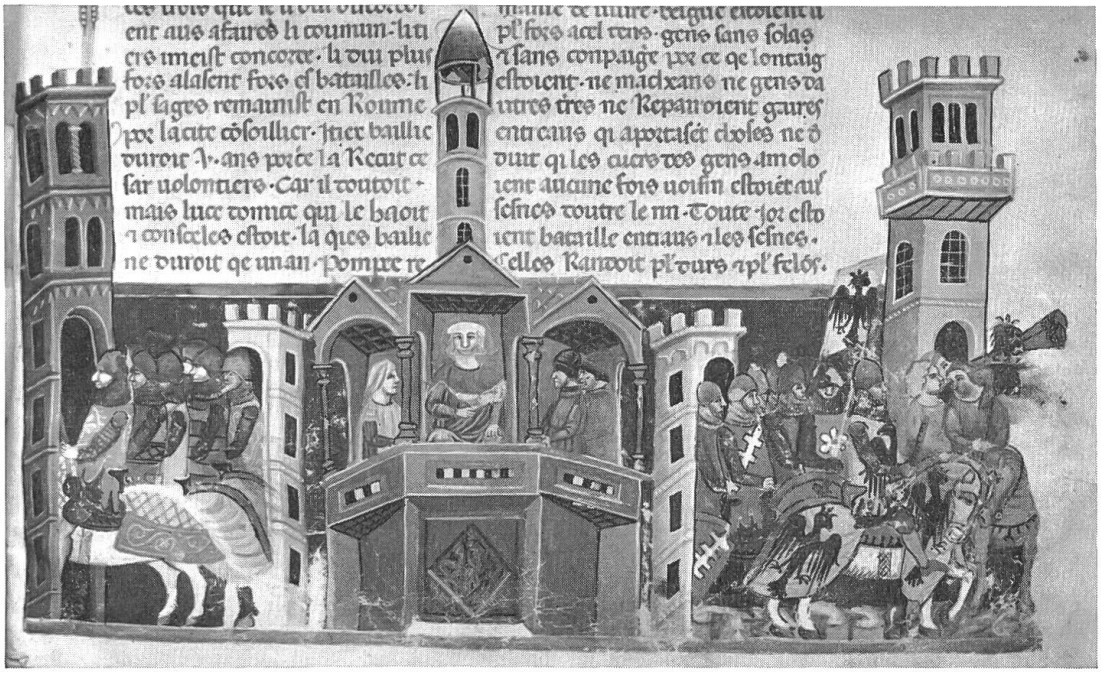

Abb. 4. Pompeius im Senate. Crassus und Caesar führen ihr Heer in die Provinzen (ms. franç. III, fol. 20, B.S.M.).

Symmetrisch zur Reitergruppe links kommt Caesar an der Spitze seines Heeres aus dem Stadttor nach rechts an einem hohen Turme vorbei geritten. Crassus ist nicht speziell durch ein Attribut gekennzeichnet. Caesar, mit einem Kommandostab in der Rechten, führt auf seinem Waffenrock, auf der Schabracke seines Pferdes wie in seinem Banner einen schwarzen Adler.

Wir haben in dieser Miniatur eines italienischen Künstlers eine Vorstufe zur ersten Teppichhälfte. Pompeius, in offener Halle den Senat präsidierend, wurde auch im Teppich in betonter Mittelstellung dargestellt. Der Ausritt des Crassus mit dem berittenen Heere kann im Teppich aus Platzmangel nicht erfolgen, wird aber ebenfalls links im Bilde angedeutet und ersetzt durch den Moment kurz vor dem Aufbruch. Die Abreise Caesars, rechts im Bilde, entspricht wiederum der Miniatur, wobei Caesar selbst, um das Gleichgewicht innerhalb einer bestimmten symmetrischen Gruppenordnung nicht zu stören, erst sein Pferd besteigt. Auffallend ist der Symmetriegedanke, der

im Teppich eine Wiederholung fand. Ob es sich um eine direkte Übernahme des Schemas handelt oder noch ein Zwischenglied zu erwarten ist, das dem Teppich in seiner Gesamtkomposition näher steht, denn zwischen Miniatur und Teppich liegen mehr als hundert Jahre, wird später noch untersucht werden.

Abb. 5. Triumph des Pompeius. Caesar und Crassus vor der Abreise in die Provinzen (ms. fr. 279, fol. 17, B.N.).

Die «commentaires et chroniques de César», ms. fr. 279, B. N., und die «Histoire des XII Césares», ms. 9277, B.B.R., sind, wie Flutre nachgewiesen hat, in ihrem Text identisch und verwandt mit den «Faits des Romains». Sie enthalten beide zu Beginn eine Illustration mit dem Triumphzuge des Pompeius und der Abreise von Crassus und Caesar.

Ms. fr. 279, fol. 17, und ms. 9277, fol. 1, sind in ihrem Bildaufbau nah miteinander verwandt und von der gleichen Vorlage abhängig. Für unsere Studie ist *ms. fr. 279, Abb. 5* der Verwandtschaft im Figürlichen wegen interessanter und deshalb auch einer näheren Betrachtung wert. Im Stadtinnern

Roms spielen sich drei Szenen ab, die im Vordergrund von einer Stadtmauer mit Wehrtürmen gerahmt werden. Eine Reihe hintereinandergeschichteter Gebäude, die mitten durchs Bild verläuft, gliedert das Stadtinnere in zwei verschiedene Plätze. Mitten über den Platz links bewegt sich der Triumphzug des Pompeius, mit «pompee» bezeichnet, nach rechts einem Tore im Stadtinneren entgegen. Im Hintergrunde rechts steht Caesar «cesar» auf dem Platze vor der Kirche «St. Pierre de Rome» und spricht mit einigen Herren, deren zwei dem geistlichen Stande angehören. Hinter ihm wartet sein bewaffnetes Heer zum Aufbruch nach Gallien. Im Vordergrunde desselben Platzes unterhält sich ein vornehm gekleideter Römer, ohne Bezeichnung, mit einem Geistlichen. Ihnen gegenüber warten bewaffnete Fußtruppen. In dieser Gruppe wären Crassus und die für den Feldzug nach der Türkei bereitgestellten Legionen zu vermuten. Wie im Teppich sind in der rechten Bildhälfte die Feldherren Caesar und Crassus zu sehen, ein jeder mit seinem Heere bereit zum Eroberungszuge. Die beiden Szenen sind jedoch nicht in dieselbe Ebene des Vordergrundes, sondern hintereinander gestellt. Dem Teppich und der Miniatur gemeinsam ist die im Vordergrunde verlaufende Stadtmauer mit niedrigem Zinnenkranz. Die Dreiergruppe mit Caesar im Teppich und diejenige mit dem mutmaßlichen Crassus in der Miniatur, samt dem davorstehenden und vom Rücken her gesehenen Pferde, sehen sich sowohl in Gliederung wie Haltung der Figuren sehr ähnlich. Die gleich hinter Crassus stehenden Fußsoldaten entsprechen den berittenen Truppen Caesars. Analogien weisen auch die Kostüme auf. Crassus trägt im Teppich wie Caesar in der Miniatur einen langen Mantel. Caesars bis knapp zu den Knien reichender Rock mit gepufften und langen Ärmeln findet bei Crassus in der Miniatur ein Gegenstück. Dieses Übereinstimmen vieler Einzelheiten läßt uns doch eine mehr oder weniger starke Beeinflussung durch dieselbe Bildquelle vermuten.

Ein sicheres Vorbild für den Teppich ist nicht vorhanden. Die Handschrift in Venedig darf nicht als Vorlage betrachtet werden. Diese muß in einem späteren Manuskript (ms. z), wahrscheinlich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, liegen, das seinerseits aber auf den Venezianer Codex zurückführen kann. Von dieser unbekannten Quelle des 15. Jahrhunderts müssen auch ms. fr. 279, B. N., und ms. 9277, B. B. R., beeinflußt sein.

Caesars Truppen verlassen die Stadt Rom

Den Ritt aus Rom finden wir als selbständige Szene in einer Handschrift aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert in *ms. 769, fol. 23, Ch. M. C., Abb. 6.* Caesar, ein bärtiger Mann mit gekröntem Haupte, reitet auf einem weißen Pferde an der Spitze seines Heeres aus einem römischen Stadttore über die Tiberbrücke hinaus aufs Land.

Die Miniatur weist in ihrem Bildaufbau sehr viel Verwandtes mit dem Teppich auf. Das Stadttor ist schräg gestellt, verläuft mit den angrenzenden

Mauern aus dem Vordergrunde links nach der Mitte zu. Wie im Teppich verläßt auch hier das Reiterheer die Stadt und reitet über die kleine, kurze Tiberbrücke mit den seitlichen Schutzmäuerchen in den sich vor der Stadt befindenden Blumenhain. Im Teppich fehlt Caesar an der Spitze seines Heeres, weil diese Szene nicht selbständig, sondern verbunden ist mit dem Empfang der sequanischen Gesandten und Caesar nur einmal, vor Diviciacus stehend, auftritt.

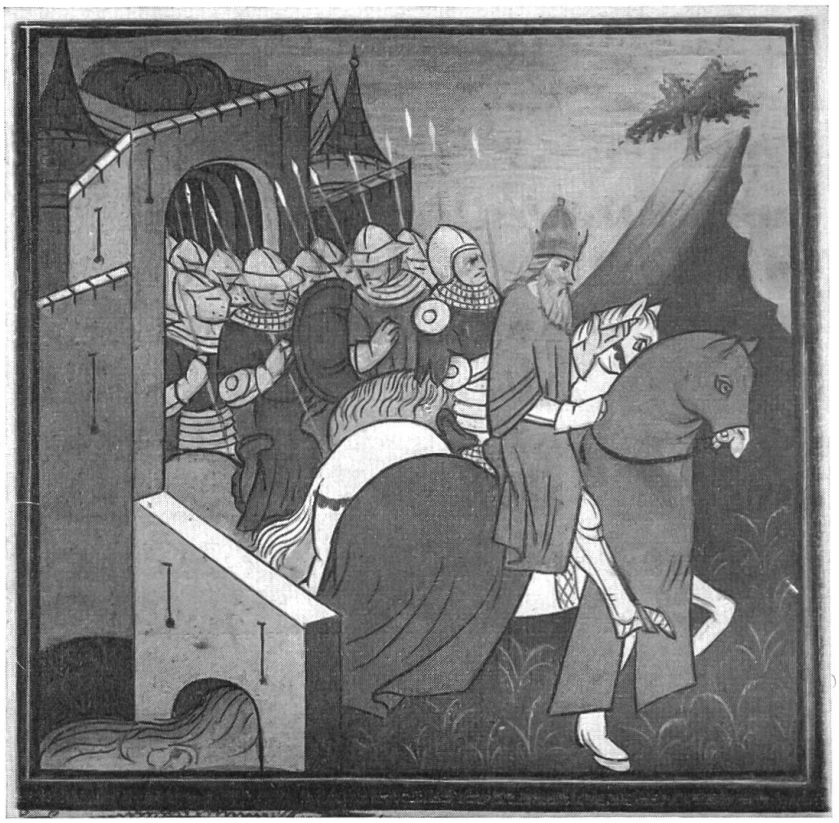

Abb. 6. Caesar führt sein Heer aus der Stadt Rom (ms. 769, fol. 23, Ch.M.C.).

Der Empfang der sequanischen Gesandten

Der Empfang des Diviciacus, oder allgemein der sequanischen Gesandten, hat keinen Miniator der «Faits des Romains» zur bildlichen Gestaltung angeregt. Da in einigen Handschriften jedoch Miniaturen mit dem Empfange gallischer Gesandter anzutreffen sind, sei auf einige typologische Sonderheiten solcher Bilder hingewiesen, die eine frühere Stufe zu unserem Gesandtenbild bedeuten.

Auf den Darstellungen des 14. Jahrhunderts empfängt Caesar, auf einem Throne sitzend, die vor ihm knienden Gesandten, die ihre Bitte mündlich vortragen, wie in *ms. fr. 251, fol. 236v, B. N.*, oder dann, wie in *ms. fr. 295,*

fol. 176, B. N., eine Bittschrift überreichen. In *ms. franç. III, fol. 21v, B.S.M.*, empfängt Caesar die Gesandten in einem dreiseitig geschlossenen und perspektivisch vollkommen richtig konstruierten Gemache sitzend. Um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert erfolgt auch in der Tradition dieses Bildes ein deutlicher Umbruch. In *ms. fr. 250, fol. 262, B. N.*, treten zwei gallische Gesandte mit einem Schriftstück in den Händen zum erstenmal in einer Landschaft vor Caesar, der an der Spitze seines Heeres steht.

In der Miniatur von Loyset Liédet, *ms. 5088, fol. 76v, B. A.*, empfängt Caesar in seinem Zeltlager eine Dreiergruppe von helvetischen Gesandten, die gleich gestaffelt wie im Teppich vor ihn hintreten [1].

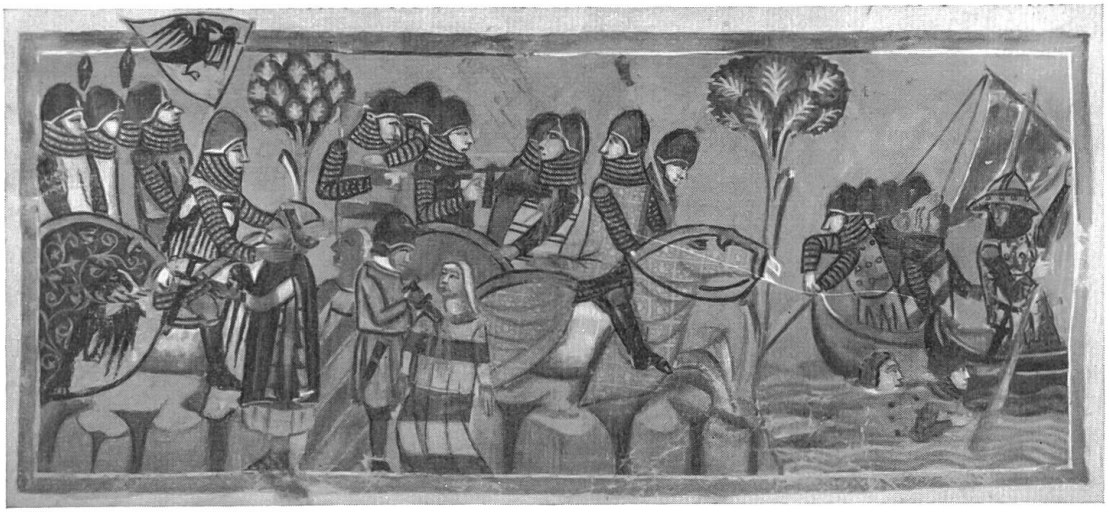

Abb. 7. Caesars Schlacht gegen Ariovist und dessen Flucht (ms. franç. III, fol. 31*v*, B.S.M.).

Die Schlacht gegen Ariovist

Im 14. Jahrhundert fand die Schlacht gegen Ariovist nur einmal in *ms. franç. III, B. S. M., fol. 31v, Abb. 7*, eine bildliche Gestaltung. Auf dem linken Rheinufer tobt die Schlacht. Mitten im Kampfgemenge erwürgt Caesar von seinem Pferde aus einen vornehm gekleideten Fürsten. Gleich daneben ersticht ein Fußsoldat mit einem Dolch die eine der beiden Gemahlinnen Ariovists ... «il avait deux femmes ... l'une et l'autre perit et fut occise en celle fuite». (Eine Szene, die im Teppich nicht vorhanden ist.) Ein Ritter durchsticht seinem Feinde mit einem Schwert die Brust. Dieser Szene mag die Textstelle mit der Ermordung Connabres zugrunde liegen, wo es heißt, daß Publius Crassus einen Degen durch den Oberkörper sticht. Einzelne Senonen haben bereits ihre Pferde zur Flucht gewendet und sprengen nach rechts dem Flußufer entgegen. Andere schwimmen zwischen den Schiffen hindurch, die

[1] Abb. vorhanden bei *Henry Martin*, Les joyaux de l'arsenal III, Taf. XXXVI.

vollbeladen die flüchtenden Senonen ans andere, nicht mehr im Bilde dargestellte Rheinufer führen. Unter diesen befindet sich im vorderen Schiffe auch Ariovist, der selbst mit einem Ruder vom Grunde des Flusses abstößt. Es handelt sich bei dieser Miniatur um die vollständige Illustration zum Texte der «Faits des Romains».

Eine spärliche Zahl von Darstellungen erlebte die Ariovistschlacht erst wieder in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die früheste finden wir in *ms. fr. 20312 bis, B. N., fol. 48.* Das Bild ist nach einem speziellen Schema, einer dem Miniator eigenen und immer wiederkehrenden Formel aufgebaut [1]. Auf einer breiten Straße prallen im Vordergrunde die beiden feindlichen Heere, bestehend aus Fuß- und Reitertruppen, aufeinander. Die unberittenen Bogenschützen bilden beim ersten Heere den linken, beim andern den rechten Flügel, so daß die geordneten Reihen der Bogenschützen uns zunächst stehen. Sie sind ähnlich wie im Teppich gekleidet. In der Mitte des Vordergrundes liegen einige verwundete Fußsoldaten bereits tot am Boden. Weder Caesar noch Ariovist können erkannt werden. Doch glauben wir in dem Heere links die Senonen zu sehen, denn die hinteren Reihen der berittenen Truppen haben bereits ihre Pferde zur Flucht gewendet. Im Mittelgrunde erheben sich zwei Hügel. Auf jedem wartet eine Reihe von Herolden, welche die Schlachtfanfaren blasen. Im Hintergrunde fließt der Rhein in mehreren Windungen durch eine gebirgige Gegend, an verschiedenen Burgen und Städten vorbei. Im Rhein schwimmt ein kleiner Nachen, gesteuert von einem Bootsmann, worin Ariovist auf das andere Rheinufer flüchtet.

Diese Miniatur diente dem Illustrator von *ms. 770, fol. 40, Ch. M. C.*, als Vorlage. Er übernahm das Schema seines Vorbildes, gestaltete jedoch sein Schlachtenbild weniger schablonenhaft, dafür naturalistischer und zeichnete sich durch ein besseres Können aus.

Was im 14. Jahrhundert bereits in die Komposition der Ariovistschlacht mit einbezogen wird, nämlich die Ermordung Connabres und diejenige von Ariovists Frauen, tritt erst wieder in *ms. fr. 64, fol. 257v, B. N.*, ein. Die Schlacht spielt sich im Vordergrunde am rechten Ufer des Rheines ab, der vom Mittelgrunde links an hohen Türmen und Mauern einer Stadt vorbei nach rechts ins Meer fließt. Inmitten des Schlachtgewühles faßt Publius Crassus vermutlich den Connabre mit der linken Hand am Brustpanzer und sticht ihm sein Schwert in den Hals, so daß er rückwärts vom Pferde fällt. Über dem Kampfgemenge flattert die Fahne mit dem schwarzen Doppeladler. Vom Schlachtfeld weg flüchten einige Soldaten nach dem Rheinufer. Ein Reiter auf weißem Pferde verfolgt die Gattinnen Ariovists, die händeringend dem Flußufer zueilen, aber durch den Speer verwundet zu Boden

[1] Dieses Schlachtenschema wiederholt sich auch in fol. 56v (Schlacht gegen die Nervier) und auch auf fol. 220 (Schlacht gegen Pompeius bei Pharsalus).

Ein sehr verwandtes, ähnliches Schlachtenschema verwendete auch Jean Le Tavernier d'Audenarde um 1460 in seinen für Philipp den Guten illuminierten «Chroniques et conquestes de Charlemaine», ms. 9066—68, B. B. R., in Bd. I auf fol. 326v und in Bd. III auf fol. 212. Abbildungen sind vorhanden bei *J. van den Gheyn*, Bruxelles 1909, Taf. 36 und 96.

sinken. Ariovist scheint in dem kleinen Nachen, der in der Ferne bald am rechten Ufer landen wird, zu sitzen. Durch den Rhein schwimmen vereinzelt einige Senonen. Diese Miniatur greift wieder das vollständige Bild der Ariovistschlacht auf.

Keine der erhaltenen Miniaturen kann dem Kartonzeichner der Caesarteppiche als direkte Vorlage gedient haben. Dennoch bestehen gewisse Beziehungen, mehr inhaltlich-thematischer Art als in direkten figürlichen Übereinstimmungen. Die Flucht Ariovists wird der eigentlichen Schlacht, welche das Zentralmotiv jeder Miniatur bildet, angegliedert. In der venezianischen Handschrift des 14. Jahrhunderts steht die Flucht Ariovists gleichbedeutend neben der Schlacht. Die Gestalt des senonischen Feldherrn ist deutlich sichtbar und in Kostüm und Helmform dem Ariovist des Teppichs auffallend gleich. In den Miniaturen des 15. Jahrhunderts dagegen ist Ariovist selbst in den Hintergrund gedrängt und seine Flucht als Nebensache behandelt. Im speziellen liegt eine Beziehung vom Teppich zu ms. fr. 64 nur darin, daß der Sieg der römischen und die Flucht der Truppen Ariovists ebenfalls deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Gemeinsam ist sowohl unserem Teppich, dieser Handschrift und der älteren in Venedig das Hervorheben der Ermordung Connabres, jedoch durch Publius Crassus, vorausgesetzt, daß unsere Interpretation des Bildes zutrifft. Parallelen zum Teppich bilden in ms. fr. 20312bis, B.N., die ähnlich gekleideten Bogenschützen am linken Flügel des Heeres sowie in ms. 770, Ch. M.C., Caesar, der mit gesenkter Lanze an der Spitze seines Heeres gegen seine Feinde kämpft.

Diese Beziehung zu den Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts läßt uns vermuten, daß dem Kartonzeichner eine uns unbekannte Handschrift (ms. z) als Vorlage gedient hat, die kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein wird, sich auf den Venezianer Codex zurückführen läßt und von Einfluß auf die späteren Miniaturen des 15. Jahrhunderts gewesen sein kann.

Kampf zwischen Caesar und Drappes Brenno

Der Kampf zwischen Caesar und Drappes, in den «Faits des Romains» auf mehreren Seiten ausführlich erzählt, scheint bei den Illustratoren auf geringes Interesse gestoßen zu sein, denn aus dem 14. Jahrhundert kennen wir nur vier Miniaturen und ebensowenig aus dem folgenden.

Die einfachste Bildform, ein formelhaft angewendetes Schema des Zweikampfes, enthalten *ms. fr. 295, fol. 250, B. N.*, und *ms. fr. 246, fol. 217, B.N.* Die berittenen Feldherren sprengen mit erhobenem Schwert, der eine von links, der andere von rechts, aufeinander zu. Der Textillustration näher kommt der Miniator von *ms. fr. 251, fol. 294v, B.N.*, wenn er Caesar und Drappes den Zweikampf vor dem Stadttore von Sens ausfechten läßt. Den Handschriften des 14. Jahrhunderts voraus ist wiederum das von italienischer Hand illuminierte *ms. franç. III, fol. 100v, B.S.M.* Der Miniator bringt nebeneinander den Caesar–Drappes-Kampf in zwei nacheinanderfolgenden

Phasen, wobei er sich genau nach den Beschreibungen im Texte richtet. Links wird der Zweikampf der berittenen Feldherren mit der Lanze ausgefochten... «a la prouchier baissierent les lances et sentreferirent par tele vertu que les lances brisierent et volerent en tronçons...» Nachdem aber die Lanzen schon beim ersten Angriff zerbrachen und die Pferde in die Knie sanken, wurde Hand an den Degen gelegt... «Les chevaux sentre hurterent

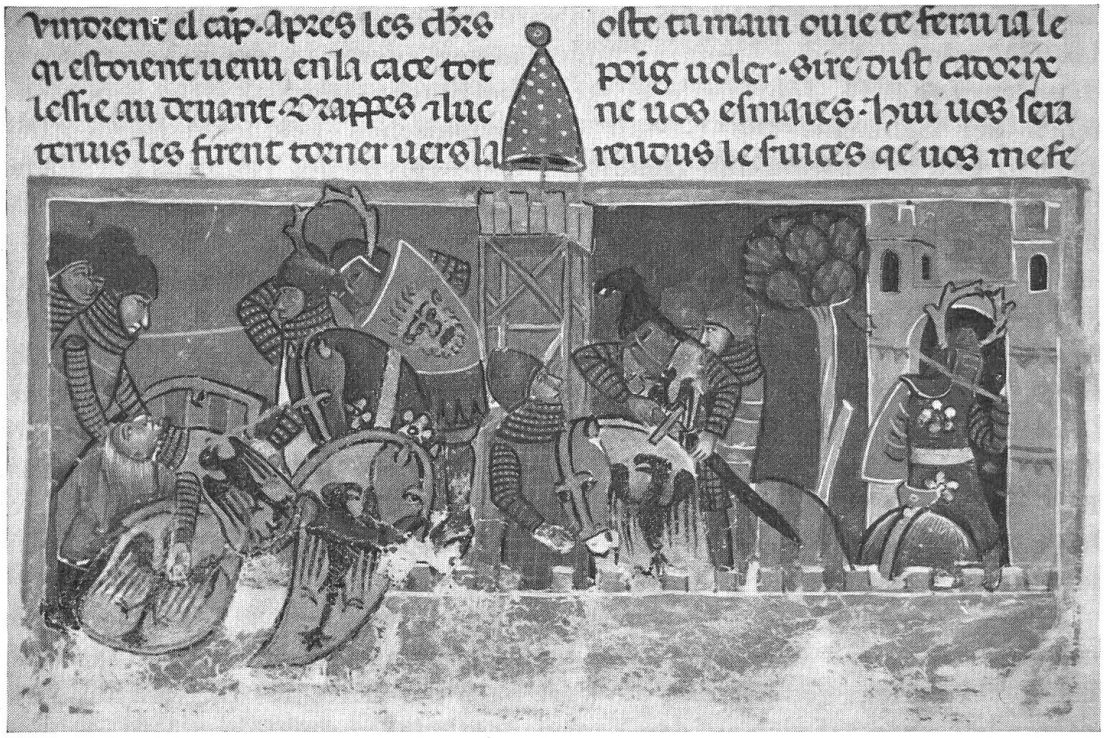

Abb. 8. Caesar kämpft gegen Drappes Brenno (ms. franç. III, fol. 101, B.S.M.).

des pis devant par tele angoisse quilz alerent tous deux a genoulx... Les barons misrent les mains aux espées.» Drappes schlägt wuchtig mit seinem Degen auf Caesars Helm ein... «Drappes ferit Caesar de son espée amont par my son chief...» In der zweiten Darstellung auf *fol. 101*, *Abb. 8*, kämpfen die zwei Feldherren, beide mit größerem Gefolge, vor der Stadt Sens gegeneinander. Links im Bilde stößt Drappes den Caesar mit seiner Lanze aus dem Sattel. Rechts stößt Caesar nach beendetem Kampfe, der Stadt Sens den Rücken zugewandt, das Schwert in die Scheide, während Drappes im Begriffe ist, unter dem Stadttore von Sens zu verschwinden.

Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind keine Darstellungen zu diesem Kapitel vorhanden. Erst Loyset Liédet hat das Thema kurz nach der Jahrhundertmitte in *ms. 5088*, *fol. 112*, *B. A.* [1], wieder aufgegriffen. Den Kampf läßt er vor der Stadt Sens spielen, deren Mauern sich im Hinter-

[1] Abb. vorhanden bei *H. Martin*, Les joyaux de l'arsenal III, Taf. XLI.

grunde erheben. Er gestaltet sein Bild insofern neu, als er Caesar mit einem Heere im Mittelgrunde eine ebenso starke Streitmacht des Drappes angreifen läßt. Caesar, auf weißem Pferde sitzend, stößt seinen Feind mit einer Lanze aus dem Sattel. Vom Schlachtfeld im Mittelgrund durch eine Art Hecke getrennt, gebildet aus hintereinandergeschichteten, kleinen Gebüschen, schlagen sich im Vordergrunde links nochmals Caesar und Drappes. Mit Schild und Schwert wird um den Sieg gestritten. Liédet verwendet das gleiche Prinzip der kontinuierlichen Handlung mit zwei nacheinanderfolgenden Kampfphasen wie der Miniator des Manuskriptes in Venedig. An den Bildaufbau Liédets gemahnt *ms. fr. 64, fol. 310, B. N.* Der Hintergrund wird durch hohe Türme und Mauern gebildet. Im Mittelgrunde kämpfen die beiden Heere, wobei Caesar auf weißem Pferde in der vordersten Reihe dem Drappes seinen Schild entgegenhält, um dessen Schwertstreich abzuwehren.

Der alte Bildtyp des reinen Zweikampfes, von Liédet schon als Teilszene verwendet, taucht um 1480 wieder als Zentralmotiv in *ms. Royal 17 F II, fol. 156, B. M.*, auf, wo sich Caesar und Drappes mit hocherhobenem, zum Schlage bereitem Schwerte in der Nähe der Stadt Sens gegenüberstehen.

Der Illustrator von *ms. nouv. acq. fr. 3650, fol. 185, B. N.*, gestaltete die Niederlage des Drappes, dessen Heer von Caesar und den Seinigen in die Flucht geschlagen wird. Durch den Mittelgrund jagen sich die Heere. Im Hintergrund wird uns zwischen einem Hügelgelände hindurch der Blick auf die in der Ferne liegende Stadt Sens geöffnet.

Ein direktes Vorbild für die Caesar–Drappes-Szene kennen wir nicht. Gemeinsame Züge zwischen Teppich und Miniaturen bestehen jedoch nur in thematischen Motiven, indem der Kartonzeichner die im 14. Jahrhundert entstandene Zweikampfszene vor den Toren der Stadt Sens mit dem Motiv fluchtartigen Rückzugs der letztgenannten Miniatur verbindet.

Die Eroberung Großbritanniens

Im 14. Jahrhundert fand bei den Illuminatoren der «Faits des Romains» das Bereitstellen der Schiffe und die Überfahrt nach England größeres Interesse als die Eroberung selbst. Solche Darstellungen enthalten: ms. 10168—72, fol. 41, B.B.R., und ms. 9104—05, fol. 259, B.B.R., wobei Caesar am Ufer der französischen Küste den Befehl zur Bereitstellung der Flotte erteilt. In *ms. fr. 251, fol. 255, B.N.*, und in *ms. 10202, fol. 53, B.B.R.*, zimmern die römischen Soldaten mit Hammer und Beil ihre Schiffe. Die Fahrt über den Kanal malte der Miniator von *ms. fr. 726, fol. 276, B.N.*

Die Landung der römischen Flotte an der englischen Kanalküste ist einzig in *ms. franç. III, B.S.M., fol. 49v, Abb. 9*, zu finden. Die römische Flotte fährt von links dem englischen Ufer entgegen, das sich rechts im Bilde befindet. Die Besatzung des vordersten Schiffes watet bereits durchs Wasser dem Ufer zu. Dort richten die englischen Bogenschützen ihre Pfeile gegen die fremden Eindringlinge.

Diese Szene wurde erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts wieder in die Reihe der Illustrationen aufgenommen, wobei man das Schema der Venezianer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert übernommen hat. Die früheste Darstellung malte Loyset Liédet in *ms. 5088, fol. 112, B. A.* [1]. An der Küste Englands, in der rechten Bildhälfte, fahren mehrere breite Kähne, vollbeladen mit Soldaten, in eine im Vordergrund liegende Bucht. Die vordersten

Abb. 9. Caesars Landung in Großbritannien (ms. franç. III, fol. 49*v*, B.S.M.).

Boote sind bereits auf dem Festlande aufgestoßen. Einige Soldaten sind ans Ufer gestiegen und haben den Kampf gegen die englischen Verteidiger aufgenommen. Die Besatzung der vordersten Schiffe, einige Bogenschützen, richten ihre Pfeile gegen die Briten.

Bei den nun folgenden Miniaturen tauchen die Schiffe im Vordergrunde auf und steuern nach dem Mittelgrund zu, wo sie am Festland aufstoßen. Bei sämtlichen Darstellungen nimmt die an Buchten reiche Küste Englands die rechte Bildhälfte ein und breitet sich in der Regel im Hintergrunde mehr nach links aus. Auch der Miniator von *ms. fr. 20312 bis, fol. 71v, B. N.*, und sein Kopist von *ms. 770, fol. 61v, Ch. M. C.*, haben, wie Loyset Liédet, ähnliche Kampfmotive gewählt. Die Landung in Großbritannien sogar in zwei Phasen zu zerlegen wagte nur der Miniator von *ms. fr. 64, B. N.* Er zeigt in *fol. 271* die römische Flotte, die nach der Kanalküste zusteuert und in *fol. 275* die Ankunft der Landungstruppen und ihr erstes Gefecht gegen die englischen Fußtruppen.

[1] Abb. vorhanden bei *H. Martin*, Les joyaux de l'arsenal III, Taf. XXXVIII.

Ein direktes Vorbild ist innerhalb der «Faits des Romains» nicht zu finden[1]. Doch greift der Kartonzeichner auf einen Bildtyp des 14. Jahrhunderts zurück, den eine Miniatur in *ms. Royal 20 D I, fol. 258, B. M.*[2], aufweist, und übernimmt das zur Formel gewordene Schema einer Seeschlacht. Sonst hat er sich an die Bildtradition in den «Faits des Romains» gehalten. Hierfür mag die Gesamtkomposition der vier Teppiche, die durch die Art und Weise der Aufstellung im burgundischen Thronsaale bestimmt war, eine entscheidende Rolle gespielt haben. Da der Kartonzeichner in der rechten Bildhälfte des zweiten Teppichs einen deutlichen Richtungswechsel, die Bewegung von rechts nach links, anstreben mußte, konnte er nicht das Landungsschema aus den «Faits des Romains» mit der entgegengesetzten Bewegungsrichtung übernehmen. Ferner mag ein anderer Grund darin liegen, daß auch Caesars kriegerische Tüchtigkeit zur See gezeigt werden sollte, was innerhalb der Schlachtenreihe eine Abwechslung brachte. Andernfalls hätten wir auf einem Teppich drei auf dem Festlande sich abspielende Kampfhandlungen.

Die Durchquerung des Rubicons

Die Entwicklung des Rubiconbildes beginnt erst im frühen 14. Jahrhundert, wo die Durchquerung des Flusses noch in zwei verschiedene, nacheinander folgende Teilszenen aufgespalten ist: Einmal in die Ankunft Caesars am Rubicon und in die damit verbundene Erscheinung der Roma, dann in die darauffolgende, eigentliche Traversierung des Flusses unter Anführung eines Riesen, dessen zauberhaftes Instrumentenspiel den Truppen Caesars frischen Mut verlieh und sie zum Weitermarsche und zum Entfachen des Bürgerkrieges veranlaßte.

Lucan schildert in seiner Pharsalia, der Urquelle der Rubiconszene, Roma als ein grauhaariges Weib mit einer Mauerkrone, so wie die Antike eine Stadtgöttin zu personifizieren pflegte.

«Ingens visa duci patriae trepidantis imago
Clara per obscuram vultu moestissima noctem
Turrigero canos effundens vertice crines[3].»

[1] Ms. fr. 295, fol. 94, B. N., enthält ein verwandtes Motiv einer Seeschlacht. Das Festland ist als solches zwar nicht zu erkennen, wird aber durch einen hohen gotischen Turm, einem Zentralbau mit Kuppel ähnlich, in der Mitte des Bildes evoziert. Davor schlagen sich die Besatzungen zweier aneinandergestoßener Schiffe mit Schwert und Streitaxt.

[2] Abb. vorhanden bei *F. George Warner* und *Julius P. Gilson*, British Museum, Catalogue of Western manuscripts in the old royal and Kings collections, 1921, Taf. 118a. Ms. 20 D I, führt den Titel: «Le Fait des Romains», steht jedoch mit unserer Handschriftengruppe in keinerlei textlichen Beziehungen. Die Seeschlacht auf fol. 258 wird im Katalog nicht näher benannt. Analog dem Teppich sind mehrere formelmäßig dargestellte Schiffe, alle gleich mit eingerollten Segeln und Pfeile werfenden Soldaten in den Mastkörben, miteinander im Kampfe, d. h. die Besatzung der Schiffe, welche ebenfalls nach der Tiefe hin gestaffelt sind, schlagen sich gegenseitig mit Äxten und Schwertern.

[3] Lucanus, Pharsalia I, 185.

Die «Fiorita» des Bolognesers Armannino Giudice, eine italienische Darstellung der Lebensgeschichte Julius Caesars aus dem Jahre 1325, erwähnt Roma noch als ein altes Weib, einem antiken Vorbilde der Pallas Athena nachgebildet, ein schwarzes Ehrenkleid tragend, Szepter und Reichsapfel in den Händen haltend ... «Una grande donna antica ed in suo stato honesta, vestita parea d'uno nero panno, uno sceptro havea nella sua mano ritta ed una ritonda palla nella sinistra [1].»

Von dieser Vorstellung sich befreiend, schufen die französisch-flämischen Illustratoren der «Faits des Romains» im 14. Jahrhundert ein neues Romabild. Die einfachste Bildform finden wir in ms. 726, fol. 250, Ch. M. C. Roma

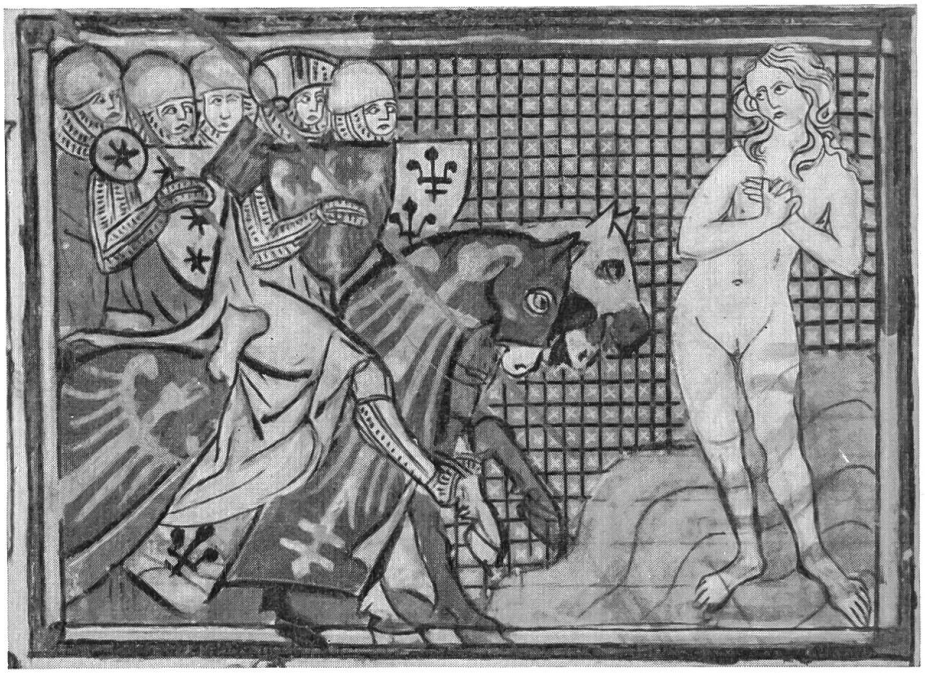

Abb. 10. Caesars Ankunft am Rubicon. Erscheinung der Roma (ms. 9104—05, fol. 302*v*, B.B.R.).

begegnet Caesar mit langem, über die Schultern fallendem Haar, ein langes, bis zu den Füßen reichendes Gewand ohne Ärmel und weitem Halsausschnitt tragend. Sie steht in Frontalansicht und ohne jegliches Gebärdenspiel vor dem Feldherrn und seinem Gefolge. Einen ähnlichen Romatyp und eine zudem verwandte Bildform enthält ms. fr. 295, fol. 279, B. N. Ein Unterschied liegt nur darin, daß Roma ihre Hände in einem Redegestus erhoben hält und Caesar mit einem berittenen Heere auftritt. Beide Miniaturen beschränken sich auf das rein Figürliche und verzichten auf jede Andeutung eines landschaftlichen Motives.

[1] Florenz, Bibl. Laurenziana, Cod. Laurenzianus, Taf. LXXXIX, inf. 50, fol. 193.

Den ersten Versuch, die Szene an das Ufer des Rubicons zu verlegen, machte der Miniator der frühesten Rubiconszene aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts in *ms. 9104—05, fol. 302v, B. B. R., Abb. 10.* Caesar, einen Adler im Schilde, reitet mit seinem Heere von links an das Rubiconufer heran. Der Rubicon, dessen Dreieckform die Ecke unten rechts ausfüllt, noch ganz flächenhaft wiedergegeben, erinnert an den frühmittelalterlichen Wellenberg der Christustaufe. Roma, ein nacktes, jugendliches Mädchen, steht in frontaler Haltung bis zu den Knien inmitten der Fluten des Rubicons. Ihre große Gestalt ragt sogar über den Rahmen des Bildes hinaus, womit der Gedanke des «grand ymaige» besonders betont ist. Das aufgelöste Haar... «toute êchevellée, qui avait ses cheveux pendans», fällt über die Schultern hinab. Mit leicht geneigtem Kopf fleht sie händeringend zu Caesar. Literarisch können wir ihr nacktes Aussehen nicht belegen. Vielleicht, daß die Vorstellung einer antiken, oft nackt dargestellten Göttin, insbesondere der Venus, zugrunde liegt [1]. In den «Faits des Romains» wird Roma nur mit nackten Armen genannt... «et les braz to nudz». Ihr Auftreten mitten im Fluß geht auf die Gesta Romanorum zurück, die Roma als «imago stans in medio acque» nennen.

Abb. 11. Caesars Ankunft am Rubicon. Erscheinung der Roma (ms. fr. 251, fol. 299v, B. N.).

Ein etwas weiterentwickeltes Landschaftsbild enthält *ms. fr. 251, fol. 299v, B. N., Abb. 11.* Die Entstehung ist jedoch später, um die Mitte des Jahrhunderts anzusetzen. Hier darf bereits von einer spärlich gegliederten Landschaft gesprochen werden. Der Rubicon fließt durch die Bildmitte und hat die Gestalt eines flachen Wellenberges. Die seitlich längs dem Bildrande emporwachsenden und oben sich nach der Mitte zu neigenden Bäume deuten

[1] Den nackten Venustyp, im Wasser stehend, finden wir in Italien in astrologisch-mythologischen Handschriften, wie z. B. in codex Regin. lat. 1290, fol. 2, um 1400 entstanden. Venus steht vollkommen nackt bis zu den Knien im Wasser, mit bekränztem Haupte und einem Herzen in der Hand. Grundlage dieser Darstellung ist folgender Text: «Venus quintum tenet inter planetas locum, propter quod quinto loco figurabatur. Ingebatur ergo Venus puella pulcerima, unda et in mari natans et in manu sua dextra concham marinam continens atque gestans.» *Hans Liebeschütz*, «Fulgentius metaphoralis», Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter, Studien der Warburg-Bibl. 1926, Berlin, Abb. Taf. XVIII. Vgl. hierzu auch *Fritz Saxl*, Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken. Heidelberg 1915.

die Ufer des Flusses an. Roma tritt nackt in frontaler Haltung, nur um die Hüften ein rotes Tuch geschlungen, vor den Feldherrn Caesar. Langes Haar bedeckt ihre rechte Schulter. Mit dem linken Bein steht sie noch im Wasser. Der rechte Fuß ist leicht am Ufer aufgesetzt, wie wenn sie eben aus der Tiefe des Rubicons emporgestiegen wäre. Ihre Handgebärde — die Linke nur ist abweisend gegen Caesar gerichtet — verrät die Warnung an den Feld-

Abb. 12. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung der Roma (ms. franç. III, fol. 110*v*, B.S.M.).

herrn, dem sie auch ihr Antlitz zuwendet. Dieser, ein alter bärtiger Mann, ohne Gefolge, steht auf der andern Seite des Rubicons und beteuert mit beiden Händen seine Unschuld. Caesar trägt die Kaiserkrone und als Kleidung eine Tunika mit einem über die rechte Schulter geworfenen Mantelpallium.

Der Italiener, der *ms. franç. III, fol. 110v, B.S.M., Abb. 12,* illuminierte, ist den Franzosen darin überlegen, daß er die Rubiconszene in eine deutlich zweiufrige, jedoch noch auf schmaler Bildbühne liegende Flußlandschaft verlegte. Der genaue Standort der Roma, rechts im Bilde, kann heute kaum mehr erkannt werden, da die Miniatur am untern Bildrand stark beschädigt ist. Vermutlich wird sie am rechten Ufer stehen. Der leicht nach links geneigte Kopf und die erhobenen Hände deuten das Gespräch mit Caesar an, der von links kommend mit seinem Heere mitten durch den Rubicon reitet. Sonderbarerweise ist Caesar mit seinem Pferde frontal

dargestellt, als wollte er der unheimlichen Gestalt ausweichen. Auf dem linken Ufer ist das vier Stockwerke hohe, von zwei seitlichen Türmen flankierte Stadttor von Ravenna zu sehen; das einzige Mal, daß die Stadt, die Caesar kurz vorher verlassen hat, in einem Bilde dargestellt ist. Durch die Bildmitte fließt der Rubicon. Hinter Roma erheben sich auf dem rechten Ufer in größerer Entfernung die stufenartigen, an den Kanten eingezackten Tafelberge.

Die eigentliche Durchquerung des Flusses unter Anführung eines Riesen, dessen Quelle diesmal bei Sueton zu suchen ist, erfuhr ebenfalls zahlreiche Darstellungen.

Drei Miniaturen sind nach demselben Grundgedanken aufgebaut. Der auf dem rechten Flußufer stehende Riese lockt mit Hilfe seines zauberhaften Instrumentenspieles Caesar und dessen Heer vom gegenüberliegenden Ufer mitten durch den Fluß zu sich herüber. In diesem Falle hat der Riese, so wie es die «Faits des Romains» schildern, den Rubicon bereits durchquert und bläst nun vom gegenüberliegenden Ufer aus Caesar entgegen... «Endementiers que Cesar estoit en doubte de si grant chose commencier comme de passer rubicon arme encontre le commun de romme/la figure dung grant gayant sapparut illec soudainement a lui/et tenoit une muse en sa main dung gros roseau/et musoit si hault et si bien que les pastours et les chiefs de la mesgnie cesar y coururent pour veoir et ouyr celle merveille/Les trompettes mesmes de lost y acoururent et lescouterent voulentiers/et tout soudainement icellui gayant qui illec se seoit et corne musoit saillit sus voyans tous/et saisit une trompe a lung des trompettes et senvint droit a la rive et mist sa trompe a sa bouche et sonna sur le bort de la riviere/moult vertueusement ung grant glas/Et quant il eut un grant glas sonne/il entra en rubicon/ et passa oultr et apparut a laultre rive oultre leaue. Cesar qui ceste merveille vist prit ceur comme lyon voit son ennemy devant soy quil lui veult courir sus. Ainsi doncques cesar quant il eut ce veu il acueillit son hardement et brocha le cheval des esperons et se mist en la riviere a eslais et passa oultre vistement [1].»

Die einfachste Form der drei Darstellungen betrifft *ms. 726, fol. 250, Ch. M. C.* Die Miniatur ist in vier quadratische Felder unterteilt. Im zweiten Feld sitzt der Riese am rechten Bildrande auf einem Felsen. In ein hemdartiges Gewand gekleidet, bläst er ein leichtgebogenes Horn. Direkt vor ihm steht Caesar mit seinem Gefolge. Feld 3 wiederholt dasselbe, nur daß uns der Riese diesmal stehend begegnet. Wie in der Romaszene fehlt auch hier jegliche Andeutung des Rubicons.

Bei *ms. fr. 726, fol. 53v, B. N.*, die innere Fläche eines Buchstabens Q ausfüllend, durchwatet Caesar mit seinem berittenen Heere von links kommend den Rubicon, das einzige landschaftliche Motiv. Ein bärtiger, dürftig gekleideter, einem Hirten ähnlich sehender Riese mit nackten Beinen und Armen schreitet ihm, eine Trompete blasend, im Rubicon entgegen. Auch in der folgenden Miniatur *ms. fr. 246, fol. 223, B. N.*, reitet Caesar von links

[1] Ms. fr. 40, B. N., fol. 115 v.

kommend mitten durch den Fluß. Vom rechten Ufer aus lockt der Riese, eher einem höfisch gekleideten Knaben als einem Giganten ähnlich, das römische Heer auf das Festland.

Von den bisher bekannten Schemata, die den französisch-flämischen Handschriften eigen sind, weicht das von italienischer Hand illuminierte *ms. franç. III, B. S. M., fol. 111, Abb. 13*, ab. Die beiden Teilszenen sind in gesonderten Miniaturen nebeneinander dargestellt. Der bärtige Riese, eine

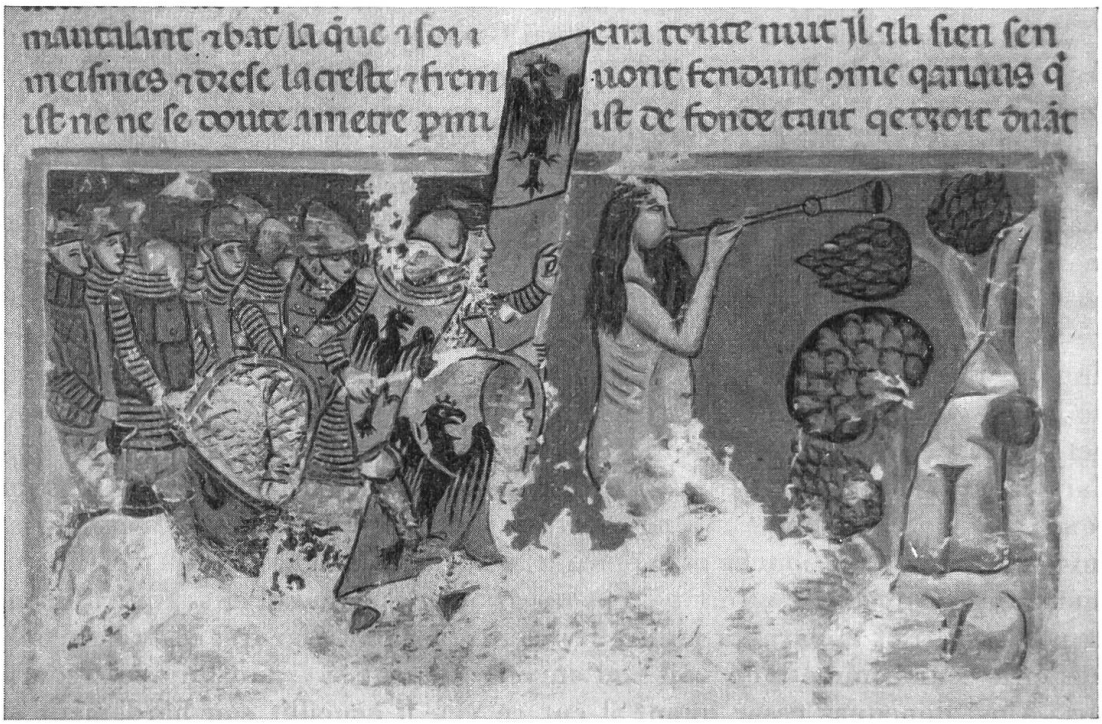

Abb. 13. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung des Riesen (ms. franç. III, fol. 111, B.S.M.).

nackte, gigantische Gestalt mit schwarzem, über die Schultern herabfallendem Haar, schreitet dem von links kommenden, dicht aufgeschlossenen Heere Caesars voran, mitten durch den Rubicon. Er bläst ein langes, tubaähnliches Instrument. Caesar, an der Spitze seiner Streitmacht, wendet seinen Kopf rückwärts, einige Befehle erteilend. Am rechten Ufer erhebt sich, wie in der Romaszene, das stufenartige Felsengebirge.

Woher die Vorstellung des nackten Riesen kommt, wissen wir nicht. In den «Faits des Romains» fehlt jegliche Beschreibung seines Äußern. Da in derselben Handschrift in Venedig Roma ganz bekleidet auftritt, müssen wir für den Riesen ein früheres Vorbild mit dem nackten Typus vermuten, das, von antiker Überlieferung beeinflußt, als Parallele zu der frühesten nackten Roma, in der Bruxeller Handschrift entstanden sein kann.

Um 1360—65 entsteht nun ein ganz neuer Bildtyp, bei dem Roma- und Riesenszene in simultanem Geschehen in einem Bild vereint sind. Eine Simultandarstellung finden wir im 14. Jahrhundert in ms. nouv. acq. fr. 3576, fol. 264 v, B. N., Abb. 14. Caesar reitet vom linken Ufer an der Spitze seines Heeres mitten durch den Fluß und schenkt seine Aufmerksamkeit einer weiblichen nackten Halbfigur, die als visionäre Gestalt, von einem Wolkenband umgeben, am oberen Bildrand erscheint und mit mahnender Gebärde zu

Abb. 14. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung der Roma und des Riesen (ms. nouv. acq. fr. 3576, fol. 264*v*, B.N.).

ihm hinunterblickt. Ihr Haar fällt seitlich des Kopfes über die nackten Schultern. Sowohl in ihrer Haltung als auch in ihrem Äußern erinnert sie an das nackte Romabild in ms. 9104—05, fol. 302, B. B. R. Auf dem rechten, nur spärlich angedeuteten Ufer steht der überaus große, nackte Riese. Er hält mit der linken Hand das um die Hüften geschlungene, weiße Lendentuch, mit der andern ein Horn, in das er kräftig bläst.

Während Roma ständig den jugendlichen Mädchentyp beibehält, finden wir den Riesen in ganz gegensätzlicher Auffassung: vom knabenhaften Typ bis zum bärtigen alten Manne.

Im 14. Jahrhundert noch sind die Rubiconszenen mit einer Ausnahme, nouv. acq. fr. 3576, B. N., in die nacheinanderfolgenden einzelnen Phasen aufgespalten, sei es, daß nur die Roma oder der Riese zur Darstellung gelangten, oder beide Szenen gesondert nebeneinander gestellt wurden wie in Venedig und Chantilly. Der Rubiconszene fehlt eine gegliederte, räumlich gefaßte, naturalistische Landschaft. Der Rubicon verläuft im Vordergrunde, seitlich eingefaßt durch die beidseitigen Ufer, die jedoch meist nur spärlich ange-

deutet wurden. Feste Schemata und traditionsgebundene Überlieferungen beherrschen sämtliche Miniaturen. Die Szene, meist noch als abstrakte Formel, beschränkt sich auf das rein Figürliche, auf die geistigen Beziehungen Caesar–Roma und Caesar–Riese. Um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert erfährt die Entwicklung des Rubiconbildes einen gewaltigen Umbruch. Den im

Abb. 15. Caesars Ankunft am Rubicon. Erscheinung des Riesen (ms. fr. 250, fol. 317*v*, B.N.).

14. Jahrhundert noch allgemein gebräuchlichen, gemusterten Miniaturenhintergrund verdrängt eine neue Landschaftsvorstellung. Das Landschaftsbild entfaltet sich nicht mehr in der Bildbreite des Vordergrundes, sondern dehnt sich nun nach der Tiefe hin aus.

Am Anfang der neuen Bildentwicklung steht das um 1400 herum entstandene *ms. fr. 250, fol. 317v, B. N., Abb. 15.* Der Rubicon nimmt seinen Verlauf wie bisher, im Vordergrunde von links nach rechts. Im Gegensatz zu früheren Darstellungen erhebt sich im Mittelgrunde, leicht nach rechts ansteigend, das eine Flußufer, auf dem Caesar mit seinem bewaffneten Heere wartet, welches zum ersten Male in Berittene und in Fußtruppen geschieden ist. Caesar führt in seinem Schilde und Banner einen Adler. Links im Bilde schreitet eine Gruppe von Männern mitten durch den Fluß auf Caesar zu, an vorderster Stelle ein alter, bärtiger Mann, nur in ein kurzärmeliges, zer-

schlissenes, weißes Hemd gekleidet. Seine Beine und Arme sind nackt. Hierin erinnert er an frühere Typen, wie z. B. in ms. fr. 726, B. N. Mit der linken Hand spielt er auf einer Bambusflöte, mit der rechten schlägt er den Schwengel gegen die Trommel, die an seinem Halse hängt [1]. Hierbei hat sich der Miniator, der sich allgemein durch besondere Qualität auszeichnet, genau an den Text gehalten, wo von einer Pfeife, aus einem dünnen Rohr bestehend, die Rede ist. «Et tenoit une muse en sa main dung gros roseau.» Eine um den

Abb. 16. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung der Roma und des Riesen (ms. Royal 20 C I, fol. 117, B. M.).

lockigen Kopf gebundene, weiße Binde mag zur näheren Bezeichnung des Riesen dienen, wie beim Riesen Christophorus, der im 15. Jahrhundert unzählige Male mit einer Kopfbinde dargestellt wurde [2]. Gleich dahinter marschiert ein zweiter, gleich aussehender Hirte. Ein Soldat und weitere Gestalten mit lockigem Haupte sind die Begleiter. Es handelt sich um die Soldaten, Hirten und Trompetenspieler aus Caesars Heer, die herangeeilt sind, um den zauberhaften Klängen des Riesen zu lauschen.

[1] In dem Psalter Louterell (Bibl. Lulworth), der um 1340 herum entstanden ist, finden wir auf fol. 164v bei der Darstellung einer «farandole» einen Musikanten in hirtenähnlicher Gestalt, der ebenfalls mit der Linken auf einer Blockflöte spielt und mit der Rechten einen Schwengel auf das am Halse umgehängte Tambourin schlägt. (*E. G. Millar*, La miniature anglaise II, Taf. 59, Paris-Bruxelles 1928.)

[2] Vgl. *Ernst Konrad Stahl*, Die Legende des heiligen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1920, S. 40 ff. und Taf. XXIV.

Vgl. Cod. gall. 3, fol. 125v, B. S. B., Legenden der Heiligen, Anfang 15. Jahrhundert (*Leidinger*, Meisterwerke der Buchmalerei, Taf. 30c).

Ein noch ausgeprägteres Gefühl des Illustrators für Darstellung und Gliederung einer naturalistischen Landschaft erkennen wir in ms. Royal 20 C I, fol. 117, B. M. Abb. 16, das zwischen 1400—1410 entstanden ist. Dieser läßt den Rubicon im Vordergrund hinter einem kulissenartigen, rahmenbildenden Felsen auftauchen und quer durchs Bild fließen. Doch erweitert er den Fluß zu einem seeartigen Becken und läßt ihn schließlich wieder hinter kulissenhaften Felsen verschwinden. Das den Fluß umgebende, hügelige Ufer ist von kleinen Bäumchen, Blumen und Gräsern bewachsen, die wohl noch formelhaft, sei es einzeln oder in kleinen Gruppen, in die Landschaft gestellt sind, aber doch schon Anlehnungen an Naturvorbilder zeigen. Dieses Landschaftsschema ist eine feste Formel, deren Wiederholung wir in einem stilistisch verwandten, französischen Christophorusbild aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts wiederfinden [1]. Caesar kommt, am linken Flügel seines Heeres reitend, vom rechten Ufer hinter den Kulissen hervor durch den Fluß gesprengt. Über seiner Rüstung trägt er einen blauen, mit Hermelin gefütterten Mantel. Die Kaiserkrone ziert sein altes, bärtiges Haupt. Ihm voran schreitet der Riese dem linksseitigen Ufer entgegen. Dieser, ein in Rüstung gekleideter Krieger, trägt als Kopfbedeckung eine spitze Mütze mit weißem, geschlitztem Rande. Er bläst in ein langes, leicht gekrümmtes, tubaähnliches Instrument. In der linken Hand führt er eine Lanze mit einem kleinen Fähnchen. Der Gedanke, den Riesen als kriegerischen Typ darzustellen, mag auf die Vorstellung des alttestamentlichen, meist bewaffnet dargestellten Riesen Goliath zurückgehen [2]. Bei den nackten Füßen des Riesen wird die Überlieferung des früheren Hirten oder der Christophorustyp noch mitspielen. In der Bildmitte, Caesar zur Rechten, steht in der Nähe des Ufers die Roma, nach der Vorstellung der «Gesta Romanorum» bis zu den Knien im Wasser. Ein neben Caesar reitender Ritter weist mit erhobenem Arme auf sie hin. Ihr einfaches, am Halse weit ausgeschnittenes Kleid hat lange Ärmel. Roma umfaßt mit beiden Händen in Schulterhöhe das seitlich vom Scheitel herunterfallende, krause Haar zum Zeichen ihrer Trauer, da sie Caesar nicht vom Bruderkriege abhalten konnte. Die Rubiconszene spielt sich bei Nacht ab, denn am dunklen Himmel leuchten zahllose, kleine goldene Sternchen. Es ist das einzige Mal, daß der Miniator die Tageszeit im Quellentext beachtet hat... «ains erra toute nuit a toute diligence si que au point du iour il arriva devant Arimine...» Wie in nouv. acq. fr. 3576, B. N., hätten wir die beiden Erscheinungen, Riese und Roma, in simultaner Darstellung.

Wir dürfen in ihr eine Vorstufe zur Roma im dritten Teppich sehen, denn beide Gestalten stehen bis zu den Knien in den Fluten des Rubicons. Eine verblüffende Ähnlichkeit zeigt die Haltung ihrer Arme, wobei die Hände jedoch wieder ganz andere Funktionen erfüllen. In beiden Darstellungen trägt Roma

[1] Siehe Fußnote [2] auf Seite 167.

[2] Vgl. *Theodor Ehrenstein*, Das alte Testament in Bildern, Wien 1923, S. 555ff., Abb. 27, 28, 36, 37.

ein rotes Kleid [1]. Die Gestalt der Roma im dritten Caesarteppich ist keine Neuschöpfung des Kartonzeichners, sondern dürfte eine Übernahme eines Vorbildes sein, welches auf diese Londoner Handschrift zurückgeht. Dagegen, daß es sich um eine direkte Übernahme des Romatypes aus dem Londoner

Abb. 17. Ankunft Caesars am Rubicon. Erscheinung des Riesen (ms. 9277, fol. 96, B.B.R.).

Manuskript handeln könnte, spricht das gegenüber dem Teppich noch sehr rückständige Landschaftsbild. Zudem fehlen jegliche Beziehungen zu den übrigen Miniaturen dieser Handschrift.

Weitere Rubiconzenen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kennen wir nicht. Erst aus der Mitte des Jahrhunderts sind einige Darstellungen bekannt, deren gegliederte Landschaft und deren Bildaufbau zu unserem Teppichbilde führen.

Was der Miniator von Royal 20 C I durch das weite, seeartige Becken angedeutet hat, die Ausdehnung einer nach der Tiefe gegliederten Landschaft,

[1] Die Angaben betreffend die Farben der Kostüme verdanke ich der liebenswürdigen Übermittlung von Dr. David Jb. Roß, Birbeck College, University of London.

findet jetzt eine konsequente Durchführung und bisweilen geradezu meisterhaft vollendete Darstellung. Der Rubicon fließt nun aus dem Vordergrund durch den Mittelgrund nach dem Hintergrunde zu. Für diese neue Landschaftsgestaltung mag wohl der Illustrator der «Tres riches heures du duc de Berry», ms. lat. 1284, Ch.M.C. [1], von großem Einfluß gewesen sein, hat er doch schon in seiner kurz vor 1416 gemalten Miniatur fol. 161 bei der Versuchung Christi zum erstenmal den Fluß vorerst noch durch den Vordergrund fließen lassen, dann aber rechts im Bilde in einem rechten Winkel umgebogen und in gewundenen Linien durch ein hügeliges Gelände des Mittelgrundes geführt. Daraus erfolgte eine weite, große Distanzen umfassende Landschaft. Von nun an wird die ganze Landschaft in Obersicht gesehen. Die Szene und das Auge des Betrachters finden sich nicht mehr auf gleicher Höhe.

An die Spitze dieser neuen Landschaftsdarstellung kann wohl *ms. 9277, fol. 96, B. B. R., Abb. 17*, gestellt werden. Der Rubicon fließt als ziemlich breiter Strom aus dem Vordergrund rechts in leicht gewundenen Linien dem Mittelgrund zu und mündet dort in der Nähe der Stadt Rimini in das Adriatische Meer, in dem zwei kleine Schiffe einen Inselberg umfahren. Zum ersten Male ist die Stadt Rimini dem Rubiconbilde eingegliedert. Das rechte Flußufer erhebt sich erst im Hintergrunde als Hügelgelände. In der Ebene des linken Ufers wartet das große, nur aus Fußtruppen bestehende Heer Caesars. Dieser, bärtig und in eine Rüstung gekleidet, steht an der Spitze seines Heeres, eigenartigerweise nicht dem Rubicon, sondern in frontaler Haltung uns zugekehrt. Aus einem Meer von Lanzen ragt das römische Banner mit dem schwarzen Doppeladler heraus. Mitten im Fluß, Caesar zugewandt, steht der bärtige, in Rüstung gekleidete Riese und bläst ein langes, tubaähnliches Instrument. Der als Kopfbedeckung dienende Turban, das gebogene Schwert und der lange Bartwuchs verleihen ihm die Züge eines Orientalen. Wir haben hier eine der wenigen Darstellungen, in denen der Riese, ein Goliathtyp, wirklich ein gigantisches Aussehen erhielt.

Was die Gliederung der Landschaft betrifft, so ist dieser Miniatur verwandt *Inv. ms. 233, G. B. P. U., Abb. 18*, obschon das Landschaftsbild nicht dieselben weiten Entfernungen enthält. Der Rubicon, wie im Teppich im Vordergrunde hinter einem flachen Hügel auftauchend, fließt durch die Bildmitte in einem tief eingeschnittenen und stark eingebuchteten Flußbett an der im Hintergrunde liegenden Stadt Rimini vorbei. Zwei kleinere Schiffe umfahren die an Türmen reiche Stadt und erinnern an die Schiffe im Teppich. Im Vordergrunde ist Caesar mit seinem Heere in ziemlich gelockerter Formation bis an das rechte Ufer herangeritten. In stahlblauer Rüstung und rotem Waffenrock, den Kommandostab in der linken Hand, sitzt er stolz auf seinem weißen Pferde. Wie im Teppich tritt auch hier Caesar als ein Ritter der Zeit in modischer Kleidung auf, ohne Bart, fern von jeglicher Idealisierung. Der Paßgang seines weißen Pferdes, mit dem erhobenen rechten

[1] *Meurgey*, Les principaux manuscrits à peintures du musée Condé, à Chantilly, Paris 1930, Taf. XLII.

Vorderbein, entspricht einer für Pferdedarstellungen oft verwendeten, als Allgemeingut der Zeit zu betrachtenden Haltung, die auch formelhaft vom Kartonzeichner angewendet wurde. Caesars Aufmerksamkeit gilt dem Riesen, der auf der Wasseroberfläche des Flusses dem gegenüberliegenden, bewaldeten, linksufrigen Festlande zuschreitet und in ein kurzes Horn bläst. Über der

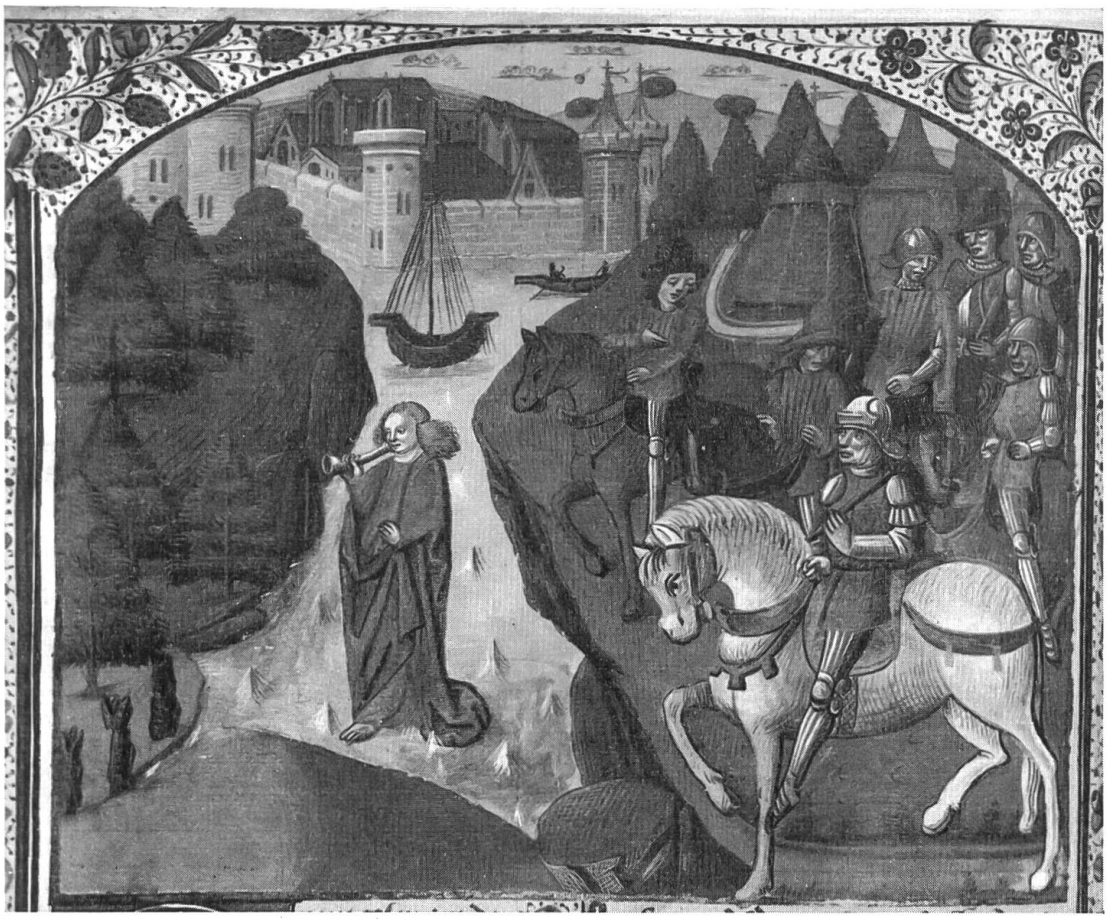

Abb. 18. Caesars Ankunft am Rubicon. Erscheinung des Riesen (Inv. ms. 233, livre 8, G.B.P.U.).

blauen Tunika trägt er ein rotes Mantelpallium, dessen faltenreicher Saum auf der Wasseroberfläche aufliegt, wie bei dem Christus von Konrad Witz in der Darstellung des Fischzuges Petri, in Genf.

Nach der Jahrhundertmitte prägt Liédet die Rubiconlandschaft in *ms. 5088, fol. 192v, B. A., Abb. 19* [1], die dann zur Grundlage für den Teppich wird. Aus dem Vordergrunde fließt der Rubicon durch die Bildmitte in geschwungenen, weiten Kurven durch ein ebenes Gelände an der im Hintergrunde gelegenen Stadt Rimini vorbei. Vom linksseitigen Ufer her kommend,

[1] Abb. vorhanden bei *Henry Martin*, Les joyaux de l'arsenal III, Taf. XLIII.

reitet Caesar auf seinem weißen Pferde an der Spitze seines dicht aufgeschlossenen Heeres, welches in seiner Gliederung an dasjenige des Teppichs erinnert, bereits mitten durch den Fluß. In der rechten Hand hält er ein Szepter. Das bärtige Haupt trägt einen spitzen Hut mit breiter Krempe. Auf dem rechten Ufer steht neben dem Felsblock mit stark gespreitzten Beinen der

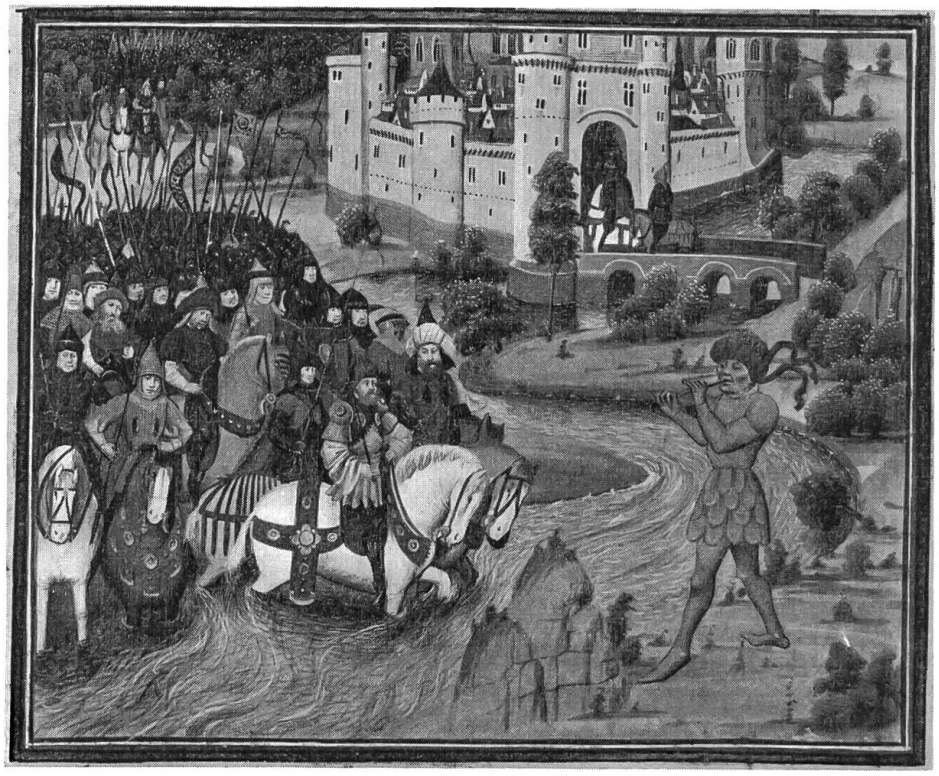

Abb. 19. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung des Riesen (ms. 5088, fol. 192*v*, B.N.).

Riese und spielt eine aus dünnem Rohr geschnitzte Flöte. Dieser, von nicht besonders gigantischem Aussehen, durch seine goldene Kleidung jedoch einmalig und phantastisch wirkend, trägt ein enganliegendes Wams mit Puffärmeln und ein aus Schuppen gebildetes, um die Hüften gebundenes Röckchen. Als Kopfbedeckung dient ihm ein goldener Turban mit roten Bändern, deren Enden frei in der Luft flattern. Die Bänder mögen wiederum eine Anspielung an die Stirnbinde des Riesen Christophorus sein.

Den Spuren des Loyset Liédet folgt Jean Fouquet mit einer weite Distanzen umfassenden Landschaft auf dem Einzelblatt des Louvre, Abb. 20 [1]. Der Rubicon, ein schmaler Fluß, fließt durch eine unendlich weite, sehr breite

[1] Abb. vorhanden bei *Paul Wescher*, Jean Fouquet und seine Zeit, Abb. 35, S. 49 und 100, Basel 1945. Die Miniatur gehörte früher zur Koll. Henry Yates Thompson, London. Seit einigen Jahren im Louvre, Cabinets des dessins. (Bulletin des musées de France, XIe

Abb. 20. Caesars Ankunft am Rubicon. Erscheinung der Roma und des Riesen. Miniatur von Jean Fouquet. Musée du Louvre.

année, Nr. 2, April 1946.) Die Miniatur stammt mit einigen andern Folien aus einer nur noch aus Fragmenten bestehenden «Histoire ancienne jusqu'à Cesar». Diese Miniatur findet in großen Zügen Nachahmung mit einem ähnlichen tubablasenden, hirtenähnlichen Riesen im Vordergrunde in ms. 78 D, 10, Berliner Kupferstichkabinett, «Romuléon» des Jean Miélot. Es handelt sich um eine Federzeichnung eines Nachfolgers des Jean Fouquet. Vgl. *Paul Wescher*, S. 100 ff., und vom gleichen Autor: Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der staatl. Museen in Berlin, 1931, S. 156—159.

Ebene in großer, gewundener Linie und verschwindet nach zwei Krümmungen hinter einem Felsen im Hintergrunde. Rechts liegt weit entfernt, einem hohen Felsen vorgelagert, die Stadt Rimini. Links erheben sich in der Ferne hinter den Mauern der Stadt Ravenna die steil ansteigenden Hänge eines Gebirges. Aus der Landschaftsdarstellung spricht eine starke Naturanschauung, die ein persönliches Erleben der oberitalienischen Poebene vermuten läßt, obschon wir nicht wissen, wie weit Fouquet auf seiner Romreise das nördliche Italien bereist hat. Längs dem linksseitigen Rubiconufer wachsen in gleichmäßigen Abständen Bäume mit dünnem, aber sehr hohem Stamm, breiter Baumkrone und dichtem Laubwerk. Diese stark perspektivisch dargestellte Baumreihe verwendete Fouquet öfters zur deutlicheren Betonung der Raumtiefe. Einen ähnlichen Baum finden wir auch im Teppich auf der Landzunge gleich hinter Roma. Das römische Heer, eine unüberblickbare Menge von Soldaten, steht dicht aufgeschlossen am rechten Flußufer und wartet auf den Befehl zum Weitermarsche. Caesar ist an der Spitze seines Heeres ans Ufer herangeritten. Er selbst trägt eine goldene Rüstung, gleich wie im Teppich, den Rücken seines weißen Pferdes bedeckt eine goldfarbige Schabracke mit schwarzem Doppeladler. Vor Caesar schreitet auf dem Wasserspiegel des Rubicons die Gestalt der Roma. Sie ist von Fouquet bewußt so klein gemalt, damit der danebenstehende Riese um so größer wirkt. Pentimenti verraten, daß die Figur ursprünglich größer geplant war. — Ihr Gewand ist golden und am Halse tief ausgeschnitten, hat lange Ärmel und reicht bis zu den Füßen. Ausdruckslos ist die Haltung ihrer Hände. Mit der auf dem Wasserspiegel stehenden Roma hat Fouquet eine Parallelerscheinung zu dem Riesen der Genfer Handschrift geschaffen. Im Vordergrunde schreitet mitten durch den Fluß eine nackte, riesenhafte Hirtengestalt, den Rücken Caesar zugekehrt, analog der Genfer Handschrift, welche ihrerseits einen Bildtyp aus dem 14. Jahrhundert aufgegriffen hat. Der Riese bläst eine Tuba, die er mit beiden Händen festhält. Um seine Hüften trägt er ein weißes Tuch, und die Enden einer um die Stirn gebundenen, weißen Binde flattern weit ausschwingend in der Luft. Hier verwendet Fouquet den halbnackten Riesentyp, wie ihn ms. nouv. acq. fr. 3576 aufweist, und charakterisiert ihn wie in ms. fr. 250 mit der weißen Stirnbinde des Riesen Christophorus. Diese Miniatur, von Perls um 1475 datiert, kann in bezug auf die Flußbildung und Landschaftsgliederung nicht etwa als eine Vorstufe für den Teppich gelten, sondern nur als ein späteres, weiterentwickeltes Rubiconbild [1].

[1] Eine den Miniaturen nahverwandte, bäuerlich-ländliche Riesengestalt (vielleicht von Fouquet beeinflußt) lebt noch weiter in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Teppichserie der neun Helden, in der Darstellung Caesars (ehemals Berliner Kunsthandel). Caesar kommt als Triumphator, gefolgt von einer Viktoria und von Soldaten, an das rechte Ufer herangeritten. Vor Caesar steht in den Fluten des Rubicon eine riesenhafte Hirtengestalt, nur in ein Hemd gekleidet, mit nackten Armen und nackten Beinen. Der Riese bläst ein krummes, hornähnliches Instrument und ist Caesar zugewandt. Wie bei Fouquet steht Roma ganz klein weit hinten mitten im Wasser, mit kurzem Kleide, nackten Beinen und Armen und aufgelöstem Haare. Im Hintergrunde noch weitere Szenen aus der Lebensgeschichte Caesars. Vgl. *Göbel* I, 1, S. 114, Abb. 84.

Es folgt noch eine letzte Gruppe von Miniaturen, die das Motiv der früheren kontinuierlichen Darstellung aufnehmen. Die Erscheinungen des Riesen und der Roma sind wohl nebeneinander in einem Bilde vereinigt, doch erfolgt ihr Auftreten deutlich sichtbar nacheinander, da Caesar in ein und demselben Bilde zweimal als handelnde Person dem sonderbaren Geschehen beiwohnt.

Die früheste dieser Darstellungen treffen wir in *ms. fr. 20312*bis, *fol. 153, B. N., Abb. 21.* Sie diente als Vorbild für *ms. 770, fol. 130, Ch. M. C., Abb. 22,*

Abb. 21. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung der Roma und des Riesen (ms. fr. 20312 *bis*, fol. 153, B.N.).

entstanden 1480, das wohl in Einzelheiten abweicht, den Bildtypus in seiner Gesamtordnung jedoch übernimmt. Der Rubicon verläuft in einer Hügellandschaft aus dem Vordergrund in unregelmäßig geschlängelter Linie, ähnlich wie in ms. 9277, B. B. R., an mehreren größeren und kleineren Buchten vorbei in den Hintergrund. Beidseitig des Flusses erhebt sich ein leicht ansteigendes, mit Bäumen und Gebüschen bewachsenes Hügelgelände. In der Kopie windet sich der Rubicon als ein breiter Fluß durch eine tief eingeschnittene, felsige Gegend dem Meere entgegen in den Hintergrund, wo sich Mauern und zahlreiche Türme erheben. In der Vorlage fehlt diese Stadt Rimini, die sonst allgemein in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur Rubicon-

landschaft gehört. Im Mittelgrunde wartet das römische Reiterheer mit Caesar an der Spitze. Erschreckt durch eine Erscheinung am Himmel erhebt er seine Arme. Roma, zum himmlisch-göttlichen Wesen erhoben, steckt bis zu den Hüften in den Wolken. Sie trägt ein braunes Kleid. Alter Tradition folgend, sind ihre Arme nackt. Das weiße Spruchband, worauf sie mit der linken Hand weist, enthält ihre Rede an Caesar. Hierzu finden wir eine Parallele in einer nordfranzösischen Seneca-Handschrift aus dem beginnenden 15. Jahrhundert,

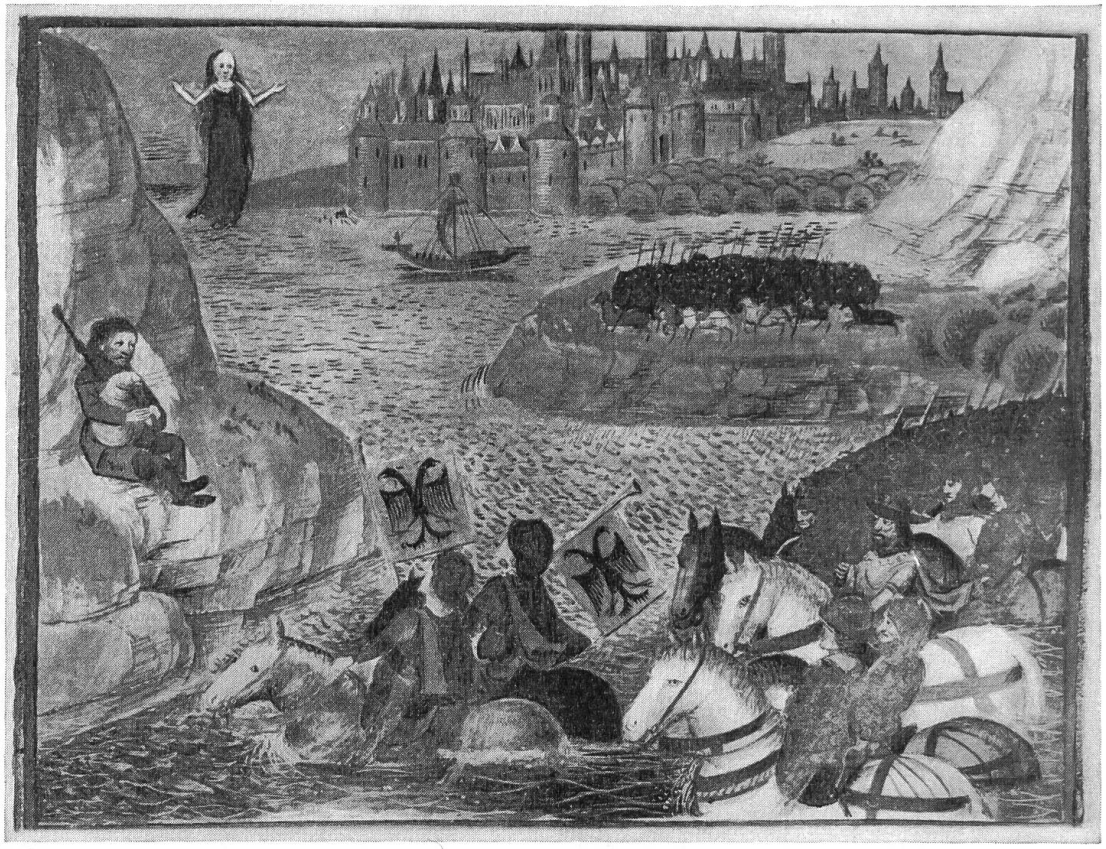

Abb. 22. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung der Roma und des Riesen (ms. 770, fol. 130, Ch. M.C.).

wo zwei Mondgöttinnen als Halbfiguren hinter einem Wolkenband am frühen Morgen der Tätigkeit der Landleute zuschauen [1]. Durch das Entrücken der Roma aus ihrem irdischen Dasein in die himmlische Zone im christlich-mittelalterlichen Sinn wird ihre Göttlichkeit noch stärker betont. In der Kopie schwebt sie, in ein silbernes, ärmelloses Gewand gekleidet, mit langen flatternden Haaren über dem Wasserspiegel, ähnlich der Darstellung von Fouquet. Im Vordergrunde rückt, von rechts kommend, das Reiterheer Caesars

[1] *Alfred G. Roth*, Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes, Bern 1945, Abb. 61. Die Miniatur stammt aus dem Codex C 122, O.S.B.

vor. Die vordersten Pferde stapfen bereits mitten durch den Fluß. Einzig die Herolde sind durch den gelben Doppeladler auf den blauen Waffenröcken und den Posaunen gekennzeichnet, sonst sind sämtliche Ritter formelhaft gleich dargestellt. Caesar ist in dem Ritter mit Kommandostab, gleich hinter den Herolden reitend, zu erkennen. Auf dem linken Flußufer sitzt der Riese, einen Dudelsack spielend, ländlich gekleidet, von bäurischem Typ und normaler Größe. Seine Gestalt erfährt hier eine Verbürgerlichung, verliert jedwedes Anzeichen seiner magischen Bedeutung und wird zum Spielmannstyp. Der Dudelsack mag von dem Wort «muse», wie es im Texte der «Faits des Romains» bei der Beschreibung des Riesen gebraucht wird, heißt, angeregt sein. In der Kopie hat sich diese Vordergrundszene nicht wesentlich verändert, einzig daß Caesar, der auf einem Schimmel, beidseitig von Knappen begleitet, hinter den Herolden herreitet, mit der Krone ausgezeichnet ist.

In diesen beiden Miniaturen sind, im Unterschiede zu den im 14. Jahrhundert entstandenen Darstellungen, die Roma- und Riesenszene nicht zusammengelegt, sondern getrennt behandelt. Die früher erfolgte Szene entfaltet sich im Bilde, die darauf folgende, als die bedeutendere, im Vordergrunde, da in ihr die Entscheidung für Caesars weitere siegreiche Laufbahn liegt. Seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts floß der Rubicon aus dem Vorder- in den Hintergrund, in mehr oder weniger deutlich gewundenen Linien durch eine flache oder hügelige Gegend. Die Durchquerung des römischen Heeres erfolgt denn auch immer von links nach rechts oder umgekehrt. Bei den nun folgenden Miniaturen erhält das Landschaftsbild eine neue Form. Der Rubicon fließt mehr oder weniger parallel zu dem unteren Bildrand, so daß ein Ufer den Vordergrund bildet und das andere den Hintergrund und mittendurch der Fluß seinen Verlauf nimmt.

Die vollständige Gestaltung der Rubiconszene, in der die einzelnen Vorgänge in chronologischer Reihenfolge ineinander übergeleitet werden, findet sich in den folgenden Darstellungen.

Die einfachere Form enthält *ms. fr. 64, fol. 319, B. N., Abb. 23.* Die Stadt Rimini, mit dicken Mauern und hohen Türmen, nimmt im Hintergrunde die ganze Bildbreite ein. Im Mittelgrunde ist der Stadt ein hügeliges, mit Bäumen bewachsenes Gelände vorgelagert. Der Rubicon fließt erst im Vordergrund von links nach rechts vor dem Hügelgelände durch, biegt dann rechts um und schlängelt sich, wie in allen Miniaturen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in den Hintergrund, der Stadt Rimini zu. Dem Rubicon wiederum ist noch das rechtsseitige Ufer als vorderste Bildebene vorgesetzt. Roma, eine auffallend große Gestalt mit langem, aufgelöstem Haare, in ein goldenes, höfisches Gewand mit langer Schleppe, kurzen Ärmeln und tiefem Halsausschnitt gekleidet, steht auf dem linken Rubiconufer. Obschon sie nach bürgerlicher Vorstellung auf dem Festlande stehend vor Caesar tritt, umweht sie dennoch der zarte Hauch eines überirdischen, göttlichen Wesens. Den Kopf leicht nach links geneigt, blickt sie händeringend mit blassem Gesicht zu Caesar. Dieser, nicht durch seine spezifischen Attribute gekennzeichnet, kann in der Person des alleine stehenden Ritters vermutet werden, der, uns den

Rücken zuwendend, den rechten Arm in einem Redegestus erhoben hält. Etwas mehr rechts, in der Bildmitte, ebenfalls auf dem rechten Ufer, steigt der Riese, eine gigantische Gestalt, ins Wasser. Seine Kleidung gleicht derjenigen eines Bauern und besteht aus einer turbanähnlichen Mütze, Bluse, kurzen Hosen und hohen Stiefeln. An der linken Seite hängt sein Schwert. Mit aller Kraft bläst er eine Tuba. In diesem Riesen sind der noch

Abb. 23. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung der Roma und des Riesen (ms. fr. 64, fol. 319, B.N.).

aus dem 14. Jahrhundert stammende, bäuerliche Hirtentyp und der etwas jüngere, mit Waffen ausgerüstete Goliathtyp vereint. Zu seiner Linken folgen ihm zwei ähnlich gekleidete Bauern in normaler Größe, ein jeder mit einer Schnabelflöte in den Händen. Der Miniator greift dasselbe Motiv auf wie ms. fr. 250, fol. 317*v*, B. N. In der rechten Bildhälfte ist der Riese vorausmarschiert und bereits am linken Flußufer angelangt. Leicht rückwärts gewendet zieht er mit seinem zauberhaften Tubaspiel die römischen Truppen durch den Rubicon hinter sich her. Über den Köpfen der römischen Ritter

flattert eine große Fahne mit dem gelben Doppeladler im schwarzen Felde, umgeben von den vier Initialen Roms, S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanorum). Caesar dürfte in der Gestalt des Ritters gesehen werden, der als äußerster am linken Flügel des Heeres mit seiner Lanze die Tiefe des Flusses prüft. Für ihn spricht das weiße Pferd, das uns fast auf allen Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts begegnet, dann aber auch der grüne Mantel, den er als einziger über seinem Harnisch am Rücken trägt. In ms. 770, fol. 130, Abb. 2, ist Caesar auch durch einen gleichen Mantel charakterisiert. Dadurch, daß Roma einmal, der Riese jedoch zweimal auftritt, teilt sich die Rubicondurchquerung in drei nacheinander sich abspielende Phasen auf [1].

Noch deutlicher ist die chronologische Reihenfolge der Handlungen sichtbar in *ms. 310, fol. 145v, P. G. S. S.* Im Hintergrunde rechts erheben sich die Türme der Stadt Rimini, links ein hoher bewaldeter Hügel. Der Rubicon verläuft im Mittelgrund quer durch das Bild. Im Vordergrund führt eine Straße von links in einer großen Krümmung nach dem Ufer hin. Auf dieser Straße reitet Caesar an der Spitze seines Heeres. Bevor er in die Straßenkrümmung einbiegen will, noch weit entfernt vom Rubicon, wird er von der blondhaarigen Roma, die mit gefalteten Händen flehend vor ihn hintritt, angehalten. Sie trägt ein kurzärmeliges Gewand mit weißem Kragen und tiefem Halsausschnitt. In dieser Gestalt finden wir wohl die bürgerlichste Darstellung der personifizierten Stadtgöttin Roms. Caesar, ein bärtiger alter Mann, wie bei Fouquet und im Teppich in goldener Rüstung, blickt zu ihr nieder und spricht mit ihr, worauf die zur Brust gehaltenen Hände deuten. Hinter dem Feldherrn warten, Mann an Mann, die Scharen der bewaffneten Krieger. Folgen wir dem Verlauf der Straße, dann treffen wir nochmals Caesars Heer, dessen Spitzentruppen bereits mitten durch den Rubicon waten, den Posaunenklängen des Riesen folgend, der als eine Gigantengestalt mit wildem, ungekämmtem Haare und langem Bart mitten im Rubicon steht. Ein drittes Mal noch sehen wir das römische Heer bei seinem Einmarsch in Rimini [2].

Jean Colombe spaltet in seinem «Romuléon», *ms. fr. 364, fol. 280*, die Rubicondurchquerung in zwei Szenen auf, wobei es sich beide Male um Caesars Begegnung mit dem Riesen handelt, die jedoch in gesonderten Bildern dargestellt wurden. Die erste Szene, von Colombe anscheinend als Nebenszene gedacht, befindet sich am untern Bildrand. Im Vordergrund in der Mitte des Bildes, sitzt am Ufer des Rubicons auf einem Felsen der Riese, ein kleines, dünnes Rohrflötchen blasend... «chantant d'une canne». Links und rechts lauschen vor ihren Zelten dichtgedrängt die römischen Soldaten dem Flötenspiel.

In der eigentlichen Rubicondurchquerung schließt Jean Colombe mit der Gestaltung seines Bildaufbaues an ms. fr. 64, B. N., an. Der Rubicon taucht rechts im Bilde auf und fließt parallel zum Bildrand zuerst noch durch den

[1] Vgl. *A. Blum* und *Ph. Lauer*, La miniature française aux XVe et XVIe siècle, Paris-Bruxelles 1923, S. 75, Taf. 38.

[2] Die Angaben der Farben entstammen dem bis jetzt noch unveröffentlichten Katalog der Gräflich-Schönbornschen Sammlung, der für die vorliegende Arbeit vom Schloßbibliothekar in freundlicher Weise zur Verfügung gestellt wurde.

Vordergrund, biegt dann ungefähr in der Mitte des Bildes leicht in den Mittelgrund links ein, um dann an der Stadt Ariminium vorbei ins Meer zu fließen. Die türmereiche Stadt übertrifft an Ausdehnung sämtliche bis jetzt dagewesenen Stadtbilder. Wie in ms. fr. 64 wartet Caesar auf dem linken Ufer zu Pferd an der Spitze des linken Flügels seines Heeres. Er trägt eine goldene Rüstung und gibt den Befehl zum Weitermarsche, indem er mit der rechten Hand, einen Kommandostab haltend, auf das gegenüberliegende Ufer weist. Rechts im Bilde wartet der rechte Flügel des römischen Heeres, an der Spitze die berittenen Herolde. Auf dem gegenüberliegenden Ufer steht der Riese, eine kolossale Gestalt mit schwarzem Bart, langem Haupthaar und ganz weißem Gewande. Sein Auftritt entspricht der letzten Phase der Darstellung in ms. fr. 64. Er bläst eine Tuba, die er kurz zuvor einem der römischen Herolde abgenommen hat, denn seine Tuba ist mit derselben Fahne geziert, wie die Instrumente der Römer... «le grant homme ostant la trompette de lun, vint a la riviere et sonnant en grant bruit passa a laultre rive...» Es ist dies das einzige Mal, daß diese Textstelle von einem Miniator genau beachtet wurde.

Im Verlaufe des 15. Jahrhunderts verliert die Romaszene als einzelne Szene immer mehr an Bedeutung. Nur einmal ist sie in einer Handschrift im dritten Viertel des Jahrhunderts zu finden, in ms. Oc 80, S. S. B. Caesar, gefolgt von seinem Heere, ist im Vordergrunde rechts an das Rubiconufer herangeritten. Er spricht mit Roma, die mit langem, aufgelöstem Haar und kurzärmeligem Gewande vor ihm steht. Es scheint, daß sie eben aus dem Rubicon ans Festland gestiegen ist, denn mit der linken Hand hat sie, um nicht zu stolpern, ihr langes Kleid hochgerafft [1].

Die Erklärung für das Ausbleiben der Romaszene ist schwer zu finden. Doch wird der Caesar-Heroenkult hierfür nicht ohne Einfluß gewesen sein. Das ausgehende Mittelalter verehrte Caesar als einen tapferen, siegreichen und ruhmvollen Helden. Roma bedeutete für Caesar eine vom Kriege abschreckende Gestalt, ein in seiner siegreichen, kriegerischen Laufbahn hemmendes, unterbrechendes Element. Der Riese dagegen führt Caesar über den Rubicon und gibt somit Anlaß, den erfolgreich ausgehenden Kampf gegen Pompeius zu beginnen. Da nun die meisten Illustratoren auf Bestellung feudaler Herren, meist Fürsten, arbeiteten, zu deren Idealgestalten auch Caesar gehörte, und dem man an Tapferkeit und Ruhm ebenbürtig zu sein bestrebt war, darf es nicht wundern, wenn man den Riesen die bedeutendere Rolle spielen ließ.

Die größte Verbreitung erfuhr im 15. Jahrhundert jedoch die Vereinigung beider Teilszenen zu einem Bild. Immer nimmt der Riese eine dominierende Stellung ein; sei es, daß Roma kleiner, fast als Nebenfigur gedacht ist, wie bei Fouquet, oder daß Caesar mit seinem Heere schon mitten durch den Rubicon

[1] Abb. bei *Olschki*, Manuscrits français à peintures des Bibliothèques d'Allemagne, Genève 1932, S. 21 ff., Taf. XXIII. Vgl. hierzu *Robert Bruck*, die Malerei in den Handschriften des Königreiches Sachsen, S. 326, Nr. 133.

Tafel 5. Caesars Ankunft am Rubicon. Erscheinung der Roma. Ausschnitt aus dem dritten Caesarteppich.

Tafel 6. Brutus. Ausschnitt aus dem ersten Caesarteppich.

unter Führung des Riesen an der Stadtgöttin Roma vorbeireitet, wie in ms. Royal 20 C I, B. M., oder daß die gesamte Flußdurchquerung in zwei nacheinander sich abspielende Szenen aufgeteilt wird und die Riesenszene eben doch für das weitere Verhalten Caesars die treibende, die zum Erfolg führende Handlung ist.

Selbst unter den zahlreichen Rubiconszenen konnte kein direktes Vorbild gefunden werden. Das Teppichbild weist einen Romatyp auf, den wir nur einmal kurz nach 1400 in einer doppelszenigen Miniatur antreffen, und ein Landschaftsbild, dessen Fluß- und Stadtbild in der speziellen Form zum erstenmal zwischen 1454—60 bei Loyset Liédet vorhanden ist und zudem noch einer Riesenszene entstammt. Dasselbe Landschaftsbild, nur in einer etwas weiterentwickelten Form, taucht einige Jahre nach den Teppichen nochmals bei Fouquet auf. Bei diesem doppelszenigen Bild steht der Romatyp auch mit demjenigen des Teppichs in Beziehung, da Romas Gestalt mitten im Fluße, jedoch über dem Wasserspiegel erscheint. Im 15. Jahrhundert ist keine eigentliche Romaszene, mit Ausnahme von der späten Darstellung in ms. Oc 80, vorhanden. Deshalb dürfen wir annehmen, daß eine uns unbekannte Vorlage (ms. z) die simultane Doppeldarstellung enthielt. Die Unbekannte (z) kann vielleicht direkt auf die Handschrift Royal 20 C I zurückgehen. Wir vermuten jedoch eine andere Möglichkeit, nämlich, daß sie eine weitere Unbekannte (y) zur Vorlage hat, in der auch der hirtenartige Riesentyp von ms. fr. 250 stecken wird. Diese Vermutung ist deshalb berechtigt, da die späteren Riesengestalten meist hirtenartige Typen sind. Der bewaffnete Goliathtyp kommt ja nur noch einmal in ms. fr. 64 vor, und auch da verbunden mit einem ländlich-bäuerlichen Typ. Die Miniatur (z) mag, was das Landschaftsbild betrifft, unter dem Einfluß von ms. 5088 gestanden haben. Die Gruppe mit den chronologisch angeordneten Doppelszenen kann eine Abspaltung, eine Erweiterung der simultanen Doppeldarstellungen sein. Das Vorbild des Kartonzeichners scheint ein doppelszeniges Rubiconbild gewesen zu sein. Wegen Platzmangel konnte der Kartonzeichner jedoch nur die erste Teilszene verwenden, denn auf derselben Teppichfläche mußte rechts noch die pompeianische Schlacht ihren Platz finden.

Schlacht gegen Pompeius bei Pharsalus

Die Schilderung des Verlaufs der Schlacht bei Pharsalus erstreckt sich in den «Faits des Romains» über mehrere Seiten und hat viele Illuminatoren zur bildlichen Darstellung angeregt. Im 14. Jahrhundert sind zwei formelhafte Schemata anzutreffen. Der ersten Gruppe, die den Moment des Schlachtbeginns darstellt, ist folgende Grundform eigen: Zwei Reiterheere in geordneter Formation und dicht aufgeschlossenen Reihen sprengen aufeinander zu, das eine von links, das andere von rechts kommend. Zum Angriff bereit sind die Lanzen gesenkt und vorgestreckt. Zu dieser Gruppe gehören ms. 10168—72, fol. 105, B. B. R., und ms. Royal 16 G VII, fol. 339, B. M. Dieses

Motiv des Angriffes lebt noch in einigen späteren Darstellungen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weiter, in *ms. Royal 17 F II, fol. 251, B. M.*, und *ms. Oc 80, fol. 212, S. S. B.*[1], welche somit eine Sonderstellung einnehmen. Die Miniatoren vermieden dabei, den Zweikampf Caesar–Pompeius speziell hervorzuheben.

Bei der zweiten Gruppe ist die Schlacht in vollem Gange. Die berittenen Heere, das eine von links, das andere von rechts kommend, sind so in einen dichten Knäuel verwickelt, daß aus dem wilden Durcheinander kaum noch

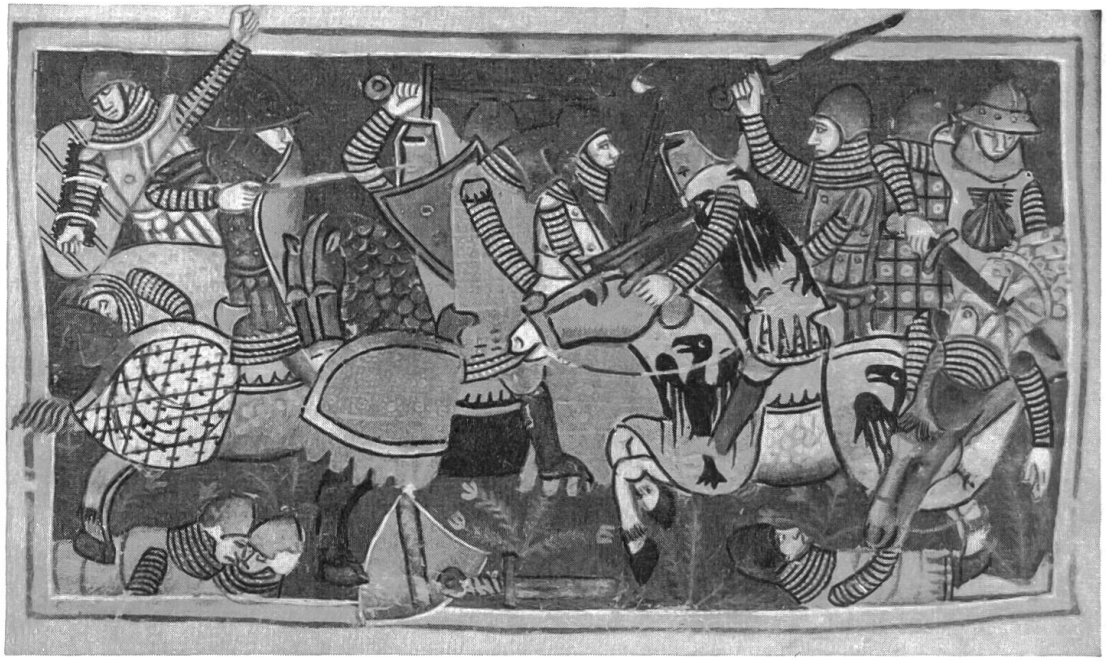

Abb. 24. Schlacht bei Pharsalus (ms. franç. III, fol. 173*v*, B.S.M.).

eine Partei von der andern zu trennen ist. Aus dem Wirrwarr von Helmen ragen die zum Schlage erhobenen Äxte, Schwerter und Lanzenspitzen heraus. Die Kampfhandlungen sind nur an den äußersten, uns zugekehrten Flügeln des Heeres zu sehen, wo gewöhnlich auch Caesar gegen Pompeius kämpft. Gefallene Ritter liegen am Boden. In sämtlichen Miniaturen spielen sich die Schlachten in einer schmalen Vordergrundebene ab.

Zu den frühesten Miniaturen gehört *ms. 9104—05, fol. 343v, B. B. R.* Der Miniator, ein Flame, baut seine Schlacht zweireihig auf, d. h., von uns aus gesehen, eine hintere Reihe, bei der schematisch ein Krieger an den andern gereiht wird, und eine vordere Reihe, in der Caesar gegen Pompeius kämpft.

Dieses Schema verwendete auch der Miniator von *ms. fr. 246, fol. 258v, B. N.* In der vorderen Reihe ficht Caesar, einen schwarzen Doppeladler im

[1] Abb. vorhanden bei *Robert Bruck*, Die Malereien in den Handschriften des Königreiches Sachsen, Dresden 1906, S. 326 ff., Nr. 133.

Schilde, den Kampf gegen Pompeius mit der Lanze aus. Die wuchtigste Darstellung gelang dem Miniator von *nouv. acq. fr. 3576, fol. 299v., B. N.* Ein großer Haufen dicht aneinander gedrängter Krieger, eine deutliche, geballte Gruppe, füllt die gesamten Bildflächen aus.

Von dem französischen Schema der geballten Kampfgruppe sich lösend, gliedert der Venezianer in *ms. franç. III, fol. 173v, B.S.M., Abb. 24,* die Schlacht viel lockerer. Er reiht nicht mehr nur Mann an Mann mit erhobenem Schwerte, sondern gibt jedem kämpfenden Ritter seinen Partner. In der Zusammenstellung mehrerer Einzelkämpfe schafft er ein neues Kompositionsprinzip. Auch er vermag nicht die ganze Schlacht in seinem Bilde zu fassen.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts erfährt die Schlacht eine Neugestaltung. Die Kämpfe werden öfters in mehrere nacheinander sich abspielende Phasen aufgeteilt. So stellt der Miniator von *ms. fr. 250, fol. 355v, B. N.,* erst das Treffen der Reitertruppen dar, und auf fol. 358v dasjenige der Fußtruppen. Er läßt die Schlacht zum erstenmal in einer weitgefaßten Landschaft sich abspielen, wobei in beiden Miniaturen nach dem alten Schema die feindlichen Heere in der Mitte des Bildes aufeinander losschlagen. Die hinteren Reihen der pompeianischen Truppen haben bereits die Pferde gewendet. Zum erstenmal wurde hier die Flucht mit ins Bild einbezogen. Damit beginnt eine neue Bildtradition der pharsalischen Schlacht.

Um die Jahrhundertmitte wird die Schlacht in den meisten Handschriften in die Umgebung der Stadt Pharsalus verlegt. In *ms. 9277, fol. 114, B. B. R.,* füllen zum erstenmal die Mauern der Stadt den Hintergrund. Den unentschiedenen Kampf enthält *ms. 9069, fol. 252v, B. B. R.* In einer weiten Ebene des Vordergrundes tobt die Schlacht, ein Durcheinander von Bogenschützen, Fußsoldaten und Reitertruppen, welche über die am Boden liegenden Leichen hinweg den Kampf mit Schwert und Lanze führen. Aus der Mitte des Kampfgemenges ragen Caesar und Pompeius heraus, beide wesentlich größer als alle andern Figuren, der eine auf braunem, der andere auf weißem Pferde streitend. Mit erhobenem Schwert holen sie zu vernichtenden Schlägen aus.

Das Ende der Schlacht, einen vollkommen chaotischen Zustand, versucht Liédet in *ms. 5088, fol. 229, B. A.* [1], zu gestalten. Nur noch wenige Soldaten stehen im Kampfe. Der ganze Vordergrund ist mit Toten, Verwundeten und zusammengebrochenen Pferden, die kreuz und quer übereinanderliegen, bedeckt. Im Mittelgrund, etwas abseits vor dem Zeltlager, kämpft Caesar, auf weißem Pferde sitzend, gegen Pompeius.

Die Schlacht in drei verschiedene Phasen zu zerlegen wagte einzig der Miniator von ms. fr. 64, B. N., er gestaltete aber alle drei Bilder nach demselben Schema. Zwei Heere sind in einem Talkessel aufeinander gestoßen und in einen heftigen Kampf verwickelt. Die Kampfhandlungen der vordersten Krieger können erkannt werden. Dahinter reiht sich weit bis in den Hintergrund, ähnlich wie im Teppich, ganz schematisch Helm an Helm. Aus dem Meer von blitzenden Stahlhelmen ragt ein ganzer Wald von Lanzen, dazwischen

[1] Abb. vorhanden bei *Henry Martin*, Les joyaux de l'arsénal III, Taf. XLVII.

flattern zahlreiche Fahnen. Auch hier handelt es sich um eine Reiterschlacht. Auf *fol. 367* holt Caesar mit erhobenem Schwerte zum Streiche gegen Pompeius aus, der mit gesenkter, vorgestreckter Lanze auf ihn zuspringt. Auf *fol. 369v* liegen im Vordergrunde die Pferde von Caesar und Pompeius, zusammengebrochen und mit Blut überströmt am Boden, so daß der Kampf der Feldherren zu Fuß ausgefochten werden muß. Auf *fol. 370v* kann der Kampf zwischen Caesar und Pompeius wieder beritten fortgeführt werden, da inzwischen den Feldherren wieder kampftüchtige Pferde herangeführt worden sind. Caesar, auf weißem Pferde, wehrt mit seinem Schilde dem Schlage des Pompeius. Im Vordergrunde finden wir einige kämpfende Fußsoldaten.

Die nun folgenden Miniaturen lassen sich alle zu einer durch ein gemeinsames Motiv bedingten Gruppe zusammenfassen, kommt in ihnen doch der Verlauf der Schlacht zur Entscheidung, indem Pompeius mit seinem Heere das Schlachtfeld fluchtartig verläßt. In ms. fr. 40, fol. 169v, kämpfen in der Mitte des Bildes die Vorhuten der beiden Reiterheere. Die hinteren Reihen der pompeianischen Streitmacht, Helm an Helm gereiht, haben die Flucht ergriffen. Caesar kämpft im Vordergrund auf weißem Pferde gegen Pompeius, im Kostüm sich zwar kaum von diesem unterscheidend.

*Ms. fr. 20312*bis, *fol. 220*, *B. N.*, enthält das gleiche formelhafte Schema wie schon in der Ariovistschlacht und das Motiv der Flucht. Der Miniator von *ms. 770*, *fol. 190*, Ch. M. C., mag wohl durch die vorangehende Miniatur angeregt worden sein, jedoch kopierte er sie nicht mehr, sondern versuchte die Schlacht freier zu gestalten. Wir finden nicht mehr die Schlachtenformel von ms. fr. 20312*bis*, sondern einen Zug zweier sich folgender Heere, die Verfolgung der pompeianischen Truppen. Die Reiterei hat ihren Rückzug angetreten. Nur noch einzelne Fußsoldaten stehen im Kampfe. Caesar reitet im Zuge mit, ohne jedoch mit Pompeius im Zweikampf zu stehen.

Dieselbe Bewegung eines fluchtartigen Kriegszuges, von links nach rechts, enthält auch *ms. 310*, *fol. 193v*, *P. S. S.* Durch den Vordergrund jagt auf breiter Straße das pompeianische Reiterheer in hastiger Flucht, dicht gefolgt von Caesar und dessen Reiterei. Caesar selbst, in seiner Haltung an den Teppich erinnernd, schlägt mit dem Degen auf einen Gegner (Pompeius?) ein, dessen Pferd vor ihm zusammengebrochen ist. Im Vordergrund streiten einige Fußsoldaten mit Dolch und Schwert. Der in der zweiten Kampfgruppe am Boden kniende Fußsoldat, der im Begriffe ist, seinem Feinde das Schwert in den Leib zu stoßen, nimmt dieselbe Körperhaltung ein, wie der im Vordergrunde des Teppichs kämpfende Fußsoldat mit rotem Waffenrock.

In dem von Jean Colombe gemalten Schlachtenbild in *ms. fr. 364*, *fol. 287v*, *B. N.*, rücken aus dem Vordergrund links in ungeheuren Massen, dicht gedrängt, Kopf an Kopf, die Fußtruppen Caesars vor, deren hintere Reihen mit Steinschleudern bewaffnet sind. Aus dem Vordergrund rechts sprengt das ebenso starke, berittene Heer Caesars. Im Mittelgrund spielt sich der Kampf ab, doch schlägt sich nur noch eine geringe Zahl pompeianischer Ritter, da die Hauptmacht bereits die Flucht ergriffen hat.

Ein direktes Vorbild für den Teppich liegt auch bei dieser Schlacht nicht vor. Das Verlegen der Kampfhandlungen in die unmittelbare Nähe der Stadt Pharsalus hat der Kartonzeichner unterlassen. Wohl sind im Hintergrund Mauern und Türme zu erkennen, da sie aber in weiter Ferne liegen, sind sie eher als formelhaft angewendete, den Hintergrund füllende Motive zu betrachten. Das Schlachtenbild, das Schema des Kartonzeichners, ließe sich am ehesten mit dem früher entstandenen Bild in ms. 9069, fol. 252v, B. B. R., und dem gleichaltrigen in ms. fr. 64, fol. 370v, B. N., vergleichen. In den Miniaturen wurde der Zweikampf Caesar–Pompeius deutlich betont, wobei den Feldherren meist eine klare, zentrale Mittelstellung eingeräumt wurde. Der Kartonzeichner versucht sie innerhalb seines Schlachtenbildes hervorzuheben, dadurch, daß er Überschneidungen ihrer Gestalten durch vorgelegte Kampfgruppen weitgehend vermied. Beide Feldherren kämpfen in goldener Rüstung, wodurch sie farblich von den andern Rittern, die mit ganz wenigen Ausnahmen alle blaue Rüstungen tragen, abstechen. Wie verschiedene Miniaturen im 15. Jahrhundert, so enthalten auch die Teppiche das Motiv des flüchtenden pompeianischen Heeres.

Der Triumphzug

Der Triumph Caesars hat in den illustrierten Handschriften der «Faits des Romains» wenig Beachtung gefunden. Aus dem 14. Jahrhundert ist nur eine kleine Miniatur vorhanden in ms. 726, fol. 175, Ch. M. C., wo Caesar in einem Triumphwagen, von zwei Pferden gezogen, an dem römischen Volke vorüberfährt und den Gruß erwidert.

Erst um 1470 wird der Triumph Caesars in den Bilderzyklus der «Faits des Romains» aufgenommen. Doch ist die Zahl der Darstellungen sehr bescheiden. Bei der 1479 entstandenen Miniatur in ms. Royal 17 F II, fol. 330, B. M., wird Caesar in einem hölzernen Reisewagen, von zwei Pferden gezogen und vom römischen Heere gefolgt, in die Stadt Rom gefahren, über deren Mauern hinweg die römischen Bürger dem Imperator winken.

Unserem Teppich verwandt ist *ms. fr. 64, fol. 418v, B. N., Abb. 25.* Von dem Triumphzug, der sich durch den Vordergrund von links nach rechts vor den Mauern der Stadt Rom entfaltet, wird uns nur ein Ausschnitt geboten, worin Caesar, auf seinem Wagen hoch aus der Schar der Höflinge, Krieger, Herolde und römischen Bürger herausragt. Er sitzt unter einem goldenen Baldachin, der von vier dünnen Stangen getragen wird, und wird an den Mauern Roms vorbeigefahren. Sein Thron mit hoher Rückenlehne ist gänzlich von einem blauen Stoff mit eingewobenen, goldenen Lilien überzogen. In der linken Hand hält er als Zeichen seiner Würde ein Szepter. Den rechten Arm legt er auf die Lehne seines Thrones. Sein glattrasiertes Haupt ziert eine goldene Krone, die in ihrer Form derjenigen des Teppichs auffallend ähnlich sieht. Golden ist der Kaiserornat, den er analog dem Teppich über einem purpurnen Untergewande, der «tunica palmata»,

trägt. Der Wagen wird von zwei Pferden gezogen, an deren Seite einige Herolde marschieren, welche auf einer Tuba Siegesmärsche blasen. Den Wagen begleiten Caesars Leibgarde und einige Pagen, auf deren blauen Gewändern ausnahmsweise ein gelber Doppeladler leuchtet. Es folgen eine Menge vornehmer Römer, Geistliche und das gesamte Heer Caesars, von dem allerdings nur noch wenige Helme in der Ferne zu erkennen sind. Einige Bürger

Abb. 25. Triumphzug Caesars (ms. fr. 64, fol. 418*v*, B.N.).

Roms betrachten sich hinter den Zinnen der Stadtmauer den triumphalen Einzug. Andere treten unter dem Torbogen eines Stadtturmes dem Imperator zur Begrüßung entgegen.

In der Miniatur wie im Teppich wird der vordere Teil des Triumphzuges so begrenzt, daß die Elefanten im Teppich unter dem Stadttore verschwinden, und die Zugpferde in der Miniatur durch den rechten Bildrand beschnitten sind. Die beiden Triumphzüge gehen verschiedene Wege. Der eine zieht an der Stadt vorbei, des andern Richtung weist in die Stadt hinein. Dennoch sind sich die beiden Darstellungen in ihrer Gesamtordnung sowie in zahlreichen Einzelheiten ähnlich. Die Haltung Caesars, seine Bekleidung, der goldene Baldachin, die vorausmarschierenden Herolde, die ihn begleitenden Pagen, das ganze Gefolge und schließlich die römischen Bürger hinter der

Stadtmauer bilden deutliche Parallelen zum Teppichbilde. Die Miniatur diente nicht als Vorlage für den Teppich, doch können wegen des verwandten Bildaufbaus und den vielen gemeinsamen Einzelheiten sowohl Teppich wie Miniatur von einem früher entstandenen, gleichen Bilde beeinflußt sein.

Der Vorstellung eines antiken Triumphzuges näher steht *ms. 9040, fol. 5, B. B. R.* Mit der vorangehenden Miniatur keine Verwandtschaft aufweisend, ist sie aber in bezug auf den Teppich insofern interessant, als sie sich auf das italienische «Libro imperiale» zurückführen läßt [1]. Mitten in der Stadt Rom steht ein großer, mächtiger Triumphbogen, der am ehesten mit demjenigen des Constantin in Rom zu vergleichen wäre und durch dessen Tore die caesarischen Truppen in großen Scharen ihrem Imperator vorausmarschieren... «rimontò nel charro e passò sotto all'archo trionfale lo quale aveva fatto fare el popolo in onore di Ciessare». Drei weiße, hintereinandergespannte Pferde ziehen den Triumphwagen unter dem mittleren Bogen hindurch... «un charro, menato da quattro destrieri bianchi» (die Zahl der Pferde stimmt nicht überein). Auf dem vierrädrigen Wagen ist ein rot-goldener, zeltartiger Baldachin aufgeschlagen... «salse in un charro choperto di porpora, choperto d'un gran padiglione ad oro». Caesar sitzt auf einem Sessel und trägt einen goldenen Mantel mit einem roten Granatapfelmuster und weißem Hermelinkragen. «Cessare si misse un vestimento porporeo vermiglio tutto... Cessare vestito d'uno palio ad oro di nobile lavoro.» Die Insignien seiner hohen Würde bestehen in der goldenen Krone, dem Reichsapfel in der linken Hand und einem aufrechtgehaltenen Schwerte. Den Wagen begleiten beidseitig zwei Herolde, die auf ihrem goldenen Waffenrock den schwarzen Doppeladler tragen. Des Imperators Feldherren und Soldaten folgen beritten und zu Fuß... «achompagnato da tutti e chavaglieri di Roma andò in champidoglio». In der Nähe des Triumphwagens flattern über den Reihen der dicht aufgeschlossenen Soldaten die Standarten mit dem schwarzen Doppeladler... «sopra el chapo gli portava uno cavagliere uno stendardo tutto ad'oro, con aquila nera, sotto la quale insegna aveva avute sue vittorie».

Diese ausgesprochen französische Miniatur stimmt in verschiedenen Motiven mit den Beschreibungen der fünf Caesartriumphe im «Libro imperiale» überein. Dies unterstützt unsere Annahme, daß die italienische Quelle auch auf den Teppich von Einfluß gewesen sein kann, sei es direkt oder mittels einer bildlichen Darstellung. Der Miniator wird als Schüler im Atelier des Jean Fouquet tätig gewesen sein. Die Architektur, das Kompositionsschema des Triumphzuges sowie die Zeichnung des Figürlichen erinnern an verschiedene Miniaturen von Jean Fouquet. Dieser weilte zwischen 1445 und 1448 in Rom, wo ihm somit die noch erhaltenen Triumphbogen und Darstellungen antiker Triumphzüge an Ort und Stelle, vielleicht sogar Triumphfeste zeit-

[1] Die einzelnen hier angefügten Zitate stammen aus der vollständigen Wiedergabe der Beschreibung des Triumphzuges im «Libro imperiale» bei *A. Graf*, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo, Torino 1915, S. 203—205. Vgl. Anm. [5] (Beschreibung des 4. Teppichs).

genössischer Fürsten zum persönlichen Erlebnis wurden. Er bereicherte denn auch die französische Buchmalerei mit einer Reihe Triumphzüge [1], in denen sich antikes Kulturgut, die prunkvolle Siegesfeier großer Helden, phantastisch widerspiegelt.

Worin mag der Grund liegen, daß in dem Bilderzyklus der «Faits des Romains» das Triumphbild eine so geringe Bedeutung und Entfaltung hat? — Von der allzu kurz gefaßten textlichen Unterlage, welche eine wörtliche Übersetzung des Suetonschen Berichtes ist und nur in einer knappen Aufzählung der fünf Triumphe besteht, konnte im 15. Jahrhundert weder der Franzose noch der Flame eine genaue Vorstellung eines Triumphfestes gewinnen.

In Italien gab im Quattrocento Petrarca mit seinen «Trionfi» das Vorbild. Die Phantasie der Bürger und Fürsten war geschwängert von Vorstellungen caesarischer Feste, wenn wir bedenken, daß Lorenzo Magnifico am Feste Johannes des Täufers, dem Lieblingspomp der Florentiner, unter den Flüchen des Savonarola die Kirchenprozession verkürzen ließ, zugunsten von vier Triumphen des Caesar, Pompeius, Augustus und Trajan. Von mehreren andern italienischen Fürsten, wie Alfonso dem Großen von Borso d'Este, Cesare Borgia, Federigo Gonzaga, wissen wir, daß sie waffenglitzernde Umzüge auf Prachtswagen in Gold, Purpur und Lorbeer veranstalteten. Die Triumphe waren nicht nur Ausdruck der Lebensideale italienischer Fürsten, sondern fanden auch schon bildlichen Niederschlag auf Truhen, Bildern, Plastiken und Reliefs [2]. So ist zu verstehen, wenn der Autor des «Libro imperiale» in

[1] Codex gall. 6, München, Bayerische Staatsbibliothek. Fol. 173, Triumph des Scipio, Abb. 147, bei K. G. Perls, Fouquet, Paris 1940. Fol. 187, Triumph des Paulus Emilius, Abb. 151, Fol. 189v, Triumph des Metellus, Abb. 152. Bei all diesen drei Triumphzügen wird der Wagen von drei hintereinandergespannten weißen Pferden gezogen und der Triumphator beidseitig von Soldaten begleitet, wobei der Zug immer unter einem Triumphbogen hindurch führt, der sowohl demjenigen des Septimus Severus wie demjenigen des Konstantin ähnlich sieht.

[2] Zur Triumphdarstellung in Italien vergleiche man *Jakob Burckardt*, Die Kultur der Renaissance in Italien, Kap. 8, «Die Feste», und *Werner Weisbach*, Trionfi, Berlin 1919, S. 58—76.

In ms. inscrinio 151, «Liber ystoriarum Romanorum», Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, italienischen Ursprunges, finden wir auf fol. 90v einen Triumphzug Caesars, der nach einem antiken Vorbild entstanden ist. Caesar wird auf einem Triumphwagen, den vier nebeneinandergespannte Pferde ziehen, einem Stadttore entgegengefahren. Hinter Caesar steht auf dem Wagen eine geflügelte Viktoria, die ihm einen Lorbeerkranz aufs Haupt legt. Dem Wagen voraus marschieren die gefangenen Könige und Edelleute fremder Länder, deren Hände auf dem Rücken in Fesseln gelegt sind. An der Spitze des Zuges schreiten römische Soldaten mit Kriegstrophäen. (*Werner Weisbach*, Trionfi, S. 9, Abb. 1.) Als Beispiel eines antiken Vorbildes vergleiche man hierzu das Relief am Titusbogen mit dem Triumph des Titus. (*Ludwig Curtius*, Das antike Rom, Abb. 43.) Noch prunkvoller und ebenfalls von antiken Vorbildern beeinflußt sind die italienischen Darstellungen des Caesartriumphes aus dem 15. Jahrhundert. Auf einem florentinischen Cassonebild in New York, Historical Society, um 1450 entstanden, fährt ein Wagen, schwer beladen mit der goldenen Beute des Vercingetorix, dem Triumphator voraus. Caesars Triumphwagen wird von vier nebeneinandergespannten Pferden gezogen, zu seinen

seiner Caesargeschichte die Triumphe ausführlich schildert, sie mit vielen Einzelheiten ausschmückt, die er weniger aus dem Studium antiker Quellen kannte, sondern am konkreten Beispiele selbst wahrnehmen konnte.

In Frankreich und in den Gebieten der Herzöge von Burgund kannte man die feierlichen Einzüge der Könige, «joyeuse entrée» genannt, und andere Prozessionen, die jedoch ein mittelalterliches Gepräge bewahrten [1]. Obschon die «Trionfi» des Petrarca für Karl den Kühnen in die französische Sprache übersetzt wurden, gelegentlich auch zu bildlichen Darstellungen Anlaß gaben und Jean Molinet in seinem Epos «le trosne d'honneur» von den Triumphen der neun Helden spricht, um nur einige wenige Dichtungen zu nennen, blieb die Triumphvorstellung doch mehr eine literarische Angelegenheit. Der Triumphgedanke war in Frankreich im 14. und 15. Jahrhundert noch der Wunschtraum einiger Fürsten und lebte vorerst nur als eine noch zu verwirklichende Idee.

Daß sich der Kartonzeichner der Caesarteppiche, seiner Herkunft nach in Temperament und Geist bestimmt ein Flame, die Triumphidee, ein Gedankengut der italienischen Renaissance, aneignete und eine vorzüglich prunkvolle Darstellung schuf, obschon er sich antiken Formen gegenüber noch scheu verhielt, dazu mag bestimmt die Anregung von Seiten eines humanistisch gebildeten Auftraggebers wie Herzog Karl dem Kühnen, der vielleicht das Bildprogramm selbst bestimmt hat, weitgehend mitgeholfen haben.

Die Senatssitzung an den Iden des März

Die Bilderzyklen der «Faits des Romains» schließen in der Regel mit Caesars Ermordung oder dessen Begräbnis. Im letzten Teppichbild finden wir jedoch die Senatssitzung an den Iden des März, unmittelbar vor der Ermordung. Weshalb der Kartonzeichner nicht die Todesszene darstellte, mag damit zu erklären sein, daß der Patronenmaler in einer Bilderfolge, die zu des

Füßen sitzt ein Narr. Hinterher folgen die berittenen römischen Edelleute. Die gefangenen fremden Könige fehlen in diesem Bilde. Der Zug bewegt sich außerhalb der Stadt, einem Stadttor entgegen. (*Paul Schubring*, Cassoni, Taf. XXV, Nr. 127, S. 245.) In einem andern Cassonebild von 1466, Paris, Musée des arts décoratifs, fährt ein Wagen mit kauernden gefangenen Königen und mit Trophäen dem Triumphator voraus. Caesar selbst sitzt in goldener Rüstung auf einem goldenen Thron unter einem goldenen Baldachin und hält ein Szepter in der Hand. Zu seinen Füßen sitzt ein Narr. Hinter seinem Wagen folgt das berittene Heer. Der Zug bewegt sich außerhalb der Stadt einem Stadttore Roms entgegen. Die Spitze verschwindet bereits unter dem Torbogen. (*Schubring*, Cassoni, Taf. XXXI, Nr. 114, S. 245.)

[1] Jean Colombe malte in seinem Romuléon, ms. fr. 364, fol. 313, B. N., Abb. 85, an Stelle des Caesartriumphes eine Miniatur mit einer typischen mittelalterlichen «joyeuse entrée». Caesar, von rechts kommend, reitet an der Spitze seines Gefolges durch eine breite Straße der Stadt Rom. Auf seinem goldenen Waffenrock, auf der goldenen Schabracke seines Pferdes prangt der schwarze Doppeladler. Er reitet an Loggien vorbei, wo Musikanten die begleitenden Märsche spielen. Links im Bilde führt eine Straße in den Hintergrund, auf der die Bevölkerung Roms, eine ungeheure Menge, dicht gedrängt, dem römischen Imperator huldigt.

Auftraggebers Ruhm und Lob gereichen sollte, nicht die Ermordung eines Tyrannen festhalten durfte. Da auf den Triumphzug, die symbolische Zusammenfassung aller Heldentaten Caesars, nur das eine folgen konnte, nämlich seine Verherrlichung als Oberhaupt des römischen Reiches, hat der Kartonzeichner eine Senatssitzung mit dem gekrönten Kaiser dargestellt. Um sich aber dem ikonographischen Programm der «Faits des Romains» anzupassen, wurde die Sitzung an den Iden des März gewählt und der bevorstehende Tod nur angedeutet, indem den Mördern Brutus und Cassius griffelartige Mordinstrumente... «chacun sa greffe au poing», in die Hand gelegt wurden.

Abb. 26. Caesar im Senate (ms. franç. III, fol. 126*v*, B.S.M.).

Obschon es sich beim Teppich um die Senatssitzung handelt, in der Caesar ermordet wurde, werden die zahlreichen Todesszenen der «Faits des Romains» nicht in ihrer ikonographischen Entwicklung berücksichtigt, mußte doch der Kartonzeichner die Senatssitzung in der Kurie als Gegenstück zum ersten Teppich gestalten, was durch die symmetrische Art und Weise der Wanddekoration in einem der Thronsäle des Burgunderherzogs bedingt war.

Unsere Aufmerksamkeit sei jedoch auf zwei Miniaturen gerichtet, die innerhalb der Caesarbilderzyklen einzig und durch ihre Bildverwandtschaft Vorstufen zu unserem letzten Teppichbilde sind.

In *ms. franç. III, fol. 126v, B. S. M., Abb. 26,* präsidiert Caesar den römischen Senat. Mitten in einer Säulenhalle steht er in frontaler Haltung in einer tonnengewölbten Thronnische und hält, wie aus seinen Handgebärden zu lesen ist, eine Rede an den Senat. Über seiner Tunika trägt er ein dunkles, hermelingefüttertes Mantelpallium. Beidseitig der Nische sitzen, analog unserem Teppichbilde, in symmetrischer Ordnung je drei Senatoren.

In der um 1400 datierten *ms. 769, fol. 1, Ch. M. C., Abb. 27*, vermittelt uns eine große halbseitige Miniatur einen Blick in die an Häusern und Türmen so reiche Stadt Rom. Zwischen den zahlreichen, niedrigen, gruppenweise schematisch aneinandergereihten Giebelhäusern ragt im Stadtinnern, etwas seitlich abgerückt und schräggestellt, die Kurie mit offener Vorderwand heraus, so daß uns der Blick in das Innere gewährt wird, wo Caesar, beidseitig von seinen Senatoren umgeben, auf einem Baldachinthrone sitzend den

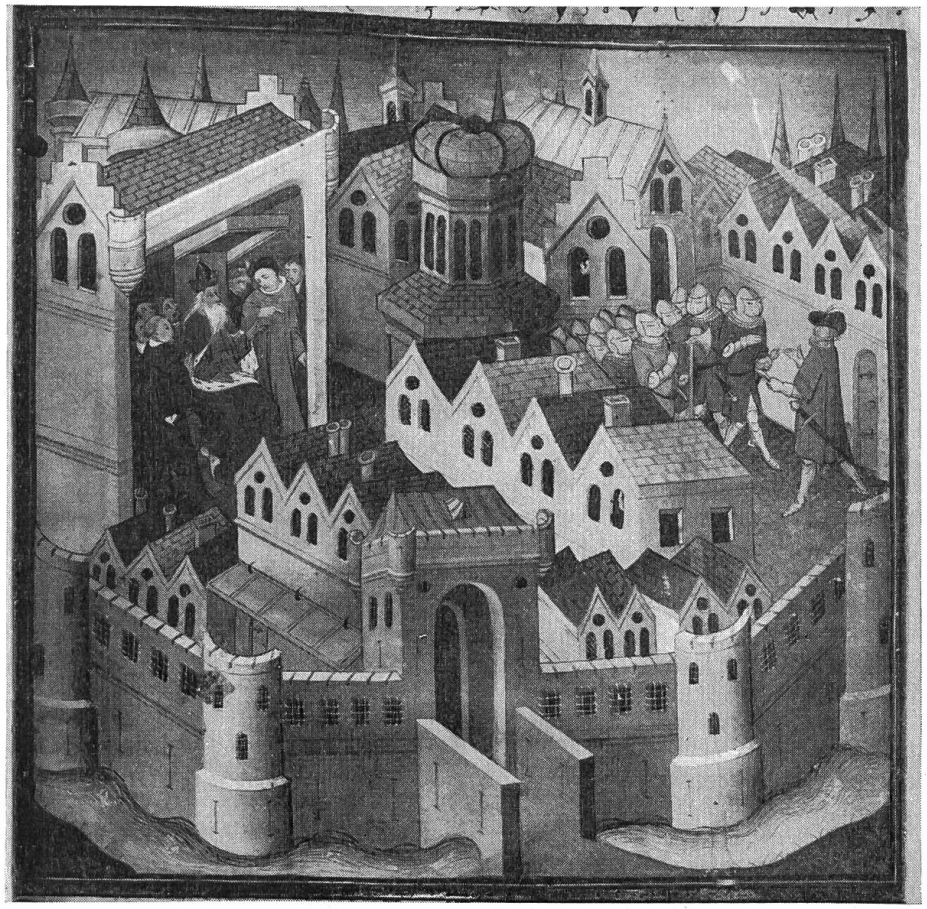

Abb. 27. Caesar im Senate. Ansicht der Stadt Rom (ms. 769, fol. 1, Ch. M.C.).

Rat präsidiert. Die Stadt selbst umgibt eine niedrige Mauer, die im Vordergrund, ähnlich dem Teppichbilde, in geraden Linien, von Turm zu Turm verläuft, gleichsam als sollte ein Sechseck gebildet werden. Obschon die Senatssitzung in der offenen Halle nicht dieselbe klare Mittelstellung wie auf dem Teppich einnimmt, wird das letzte Bild des vierten Teppichs, als Gesamtes gesehen, im Kleinen vorgebildet. Beim Teppich wird es sich kaum um eine direkte Übernahme des Bildschemas handeln, denn hierfür bestehen zuwenig Beziehungen zwischen den Caesarteppichen und den übrigen Miniaturen dieser Handschrift. Es ist viel eher anzunehmen, daß Miniatur und Vorlage des Teppichs von der gleichen Bildquelle beeinflußt sein können.

Der Kartonzeichner rundet seinen Raum nischenartig aus, in Analogie zur ersten Teppichszene, und setzt die Senatoren, wie im Venezianer Codex, auf eine längs der Wand gezogene Bank. Caesar wird in seiner Mittelstellung deutlich hervorgehoben durch einen vergoldeten Thron, der ein Gegenstück in dem Ermordungsbild von ms. fr. 40, fol. 219, B.N., findet, wobei die Ähnlichkeit in der schönen, im spätgotischen Spitzbogen geformten und reichgeschnitzten Rückenlehne mit den seitlichen Fialen besteht.

Allgemeines zur Illustration der «Faits des Romains» und ihrem programmatischen Verhältnis zu den Caesarteppichen

Im 13. Jahrhundert ist die Illustration der «Faits des Romains» noch sehr kümmerlich. Nur ms. 10168—72, B. B. R., enthält von 18 Miniaturen drei Szenen, die dem Bilderzyklus der Teppiche entsprechen.

Von den Handschriften des 14. Jahrhunderts enthält diejenige des venezianischen Malers ms. franç. III, B. S. M., insgesamt 166 Miniaturen und ist somit der reichhaltigste Caesarbilderzyklus, den es je gegeben hat. Beinahe alle Ereignisse aus Caesars Leben sind in Bildern dargestellt. Die Handschrift steht demnach dem Bilderprogramm am nächsten und ist auch die Grundlage für mehrere spätere Handschriften. Es fehlen nur der Empfang der sequanischen Gesandten mit Diviciacus von Autun und der Triumphzug, was uns sonderbar anmutet, da in Italien doch zuerst der Triumphgedanke und die triumphale Prozession in der bildenden Kunst einen Niederschlag gefunden haben. Die Szenen des ersten Teppichs mit den neugewählten Diktatoren finden darin einmalige Darstellungen, die sogar wegen ihrer verwandten Komposition als Vorstufe angesehen werden dürfen. Bei der Flucht Ariovists und dem Kampf gegen Connabre, einzig im 14. Jahrhundert, ist eine auffallende Ähnlichkeit, vielleicht nur ein Zufall, mit dem Kostüm Ariovists festzustellen. Der Kampf gegen Drappes Brenno vor der Mauer der Stadt Sens findet in der einen Miniatur eine Vorstufe im Schwertkampf, in der andern im Motiv des unter dem Torbogen verschwindenden Drappes. Die Seeschlacht an der englischen Kanalküste kennt ms. franç. III nicht. An deren Stelle tritt die Landung in England, ein Motiv, das sämtliche Handschriften aus dem späteren 15. Jahrhundert übernommen haben. Neben dem Romabild gelangt noch eine weitere Miniatur mit der zweiten Phase der Rubicondurchquerung unter Führung des Riesen zur Darstellung. Durch das Nebeneinander der beiden Teilszenen wurde sämtlichen, später folgenden kombinierten Darstellungen eine Vorstufe geschaffen. Neben dem Ermordungsbild ist eine weitere Miniatur vorhanden mit Caesar, der den Senat präsidiert. Mit der Anordnung des Senates und der deutlich betonten Mittelstellung Caesars wurde wiederum eine Vorstufe zum Teppichbilde gegeben. Zu den übrigen Handschriften aus dem 14. Jahrhundert stehen die Caesarteppiche in keiner näheren Beziehung.

Aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert sind drei Handschriften für die Bildentwicklung von Bedeutung. Mit den Teppichen haben sie zwar

nur wenig gemeinsame Szenen. Doch zeigen diese deutlich, daß um die Jahrhundertwende ein Umbruch in der Bildgestaltung stattgefunden hat. Wir finden in den Miniaturen neue, bis dahin nie vorhandene Motive, die dann in den Berner Teppichen und späteren Handschriften wiederkehren und entscheidende Kompositionsschemata aufweisen.

Ms. 769, Ch. M. C., 1400 datiert, nimmt in der Gesamtentwicklung der Caesarzyklen sowohl in Bildgestaltung wie Bildprogramm eine deutliche Sonderstellung ein. Das römische Stadtbild ist eine Vorstufe zum letzten Teppich und findet in den folgenden Caesarbilderzyklen keine Nachahmung mehr. Der Ritt aus Rom fand nur im ersten Teppich eine Wiederholung.

Ms. fr. 250, B. N., nähert sich mit vier gleichen Szenen unserem Bildprogramm und bringt mit seinem Empfang der gallischen Gesandten (fol. 262) insofern etwas Neues, als Caesar zum erstenmal unter freiem Himmel, mit seinem Gefolge in einer Landschaft stehend, die Oberhäupter gallischer Stämme empfängt. Im Rubiconbild (fol. 317) scheidet der Miniator als erster das Heer Caesars in Fuß- und Reitertruppen. Die Grundlage für das Rubiconbild in ms. fr. 64, B. N., bildet die um den Riesen sich scharende Gruppe von Soldaten und Hirten. Auch bei der pompeianischen Schlacht spaltet sich das Heer Caesars in Reiter- (fol. 355 v) und Fußtruppen (fol. 358) auf, wobei jede Truppengattung in einer gesonderten Miniatur am Kampfe teilnimmt.

Ms. Royal 20 C I, B. M., die späteste Handschrift dieser Dreiergruppe, enthält, zu unserem Bilderzyklus passend, nur die Rubiconszene. Zum ersten Male, daß ein Miniator versucht, seine Landschaft in der Bildmitte nach der Tiefe hin zu erweitern. Die Erscheinungen der Roma und des Riesen erfahren Nachahmungen, jene in geradezu kopierter Gestalt im Teppich, dieser in ähnlichen kriegerischen Goliathtypen späterer Handschriften. Die Figuren stehen nun in einem neuen Verhältnis zum gesamten Landschaftsbild, das sich räumlich erweitert und durch die neu dazu kommende Himmelsdarstellung unendliche Entfernungen mit einbeziehen kann.

Die Miniaturen stehen allgemein auf einer nach dem Monumentalen hin drängenden Entwicklungsstufe. Obschon diese drei Handschriften untereinander in keinerlei Beziehung stehen, ist dennoch die Vermutung berechtigt, daß eine monumentale Bilderfolge, wahrscheinlich ein Wandgemälde, die um 1400 entstandenen Caesarzyklen beeinflußt hat.

Das Gemälde von Jehan Coste aus dem Jahre 1355 wird kaum diese Wirkung gehabt haben, da seine Entstehung ein halbes Jahrhundert zurückliegt und schon bei früheren Handschriften zum Ausdruck gekommen wäre. Doch ist nicht ausgeschlossen, daß dieses Wandbild die Anregung für ein späteres, in den Motiven noch erweitertes Wandgemälde gegeben hätte, welches vielleicht ein Jahrzehnt vor unseren Handschriften entstanden sein dürfte.

Aus den Jahren 1405—1450 sind keine Handschriften mit bildlichem Schmuck vorhanden. Die an Szenen so reichen Bilderzyklen sind erst wieder seit der Mitte des Jahrhunderts zu finden. Von diesen steht ms. fr. 64, B. N., dem Bilderzyklus der Teppiche am nächsten. Es fehlen diesem Codex nur

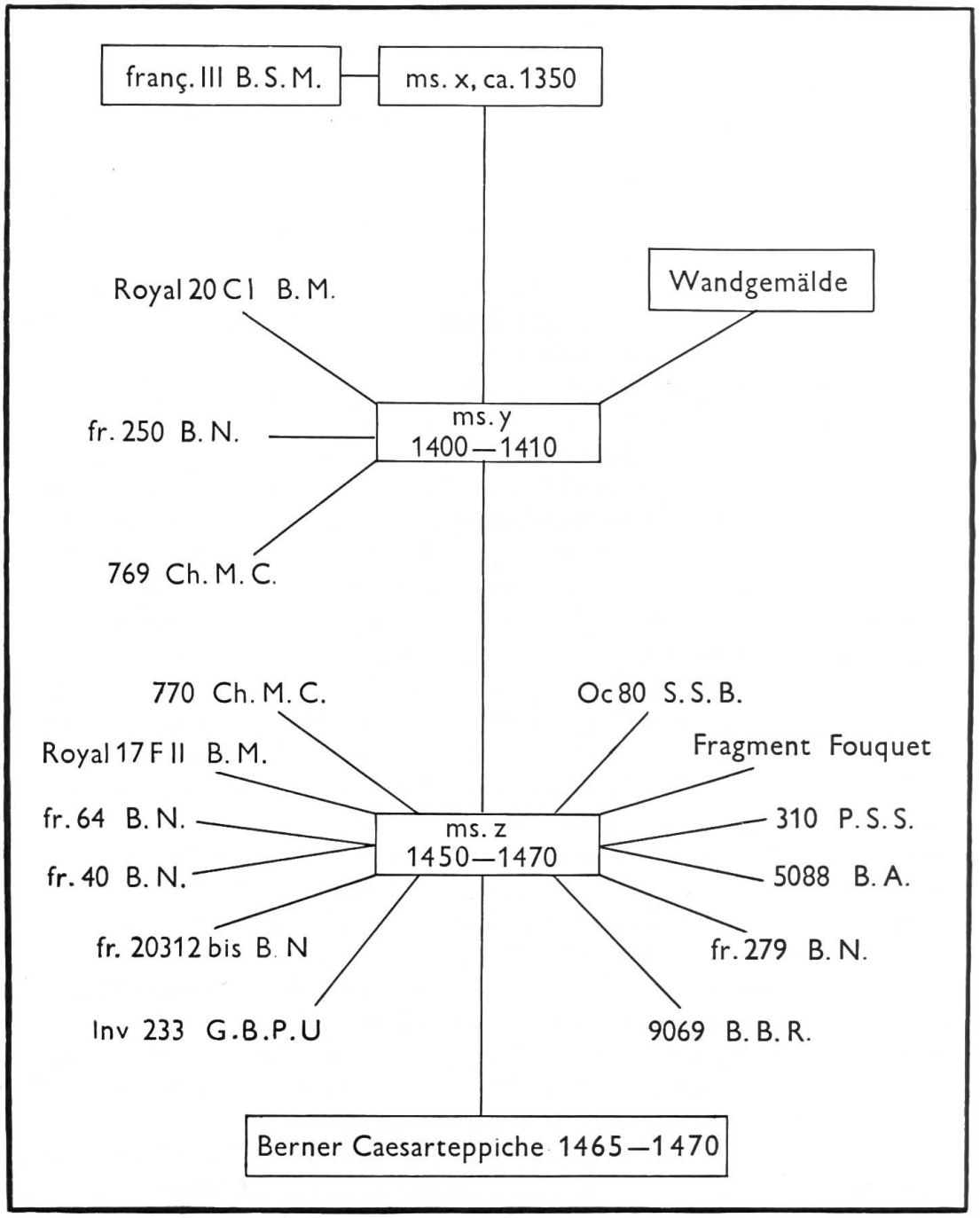

Abb. 28. Tabelle mit Darstellung der Abhängigkeit der Caesarteppiche von den bekannten Handschriften, genannt «Li faits des Romains».

die auf dem ersten Teppich vorhandenen Szenen, sonst wäre der Zyklus vollständig. Dann folgen die beiden miteinander verwandten Handschriften ms. fr. 20312*bis*, B. N., und ms. 770, Ch. M. C., welche je fünf Szenen aufweisen. Vier gemeinsame Szenen finden sich in ms. 5088, B. A. Alle andern Handschriften enthalten nur einzelne, den Teppichen entsprechende Bilder.

Der Bilderzyklus der Caesarteppiche ist also zwischen 1455 und 1470, mit Ausnahme der ersten Szene und des Triumphes, wieder anzutreffen. Die Durchquerung des Rubicon und die Schlacht bei Pharsalus sind beinahe in jeder Handschrift vorhanden. Seltener stößt man auf den Drappes-Kampf, die Schlacht gegen Ariovist und den Triumph. Ganz fehlen die Szenen des ersten Teppichs. Der Aufbruch Caesars und Crassus' in die Provinzen ist nur in zwei textlich verwandten Handschriften zu finden.

Wie nun die Zusammenstellung der verschiedenen Szenen aus der Caesargeschichte und die Untersuchungen über ihre typologischen und kompositionellen Zusammenhänge ergaben, konnte keine Handschrift gefunden werden, deren Miniaturen als direkte Vorbilder für den Bilderzyklus der Teppiche gebraucht worden wären. Doch zeigt sich, daß die Teppichbilder nicht ohne Beziehung zur Illustration der «Faits des Romains» stehen, sei es, daß wir in den Handschriften dasselbe Bildprogramm oder irgendwelche Vorstufen zum Teppichbilde finden, oder, was öfters der Fall ist, daß Miniatur und Teppich von der gleichen Quelle beeinflußt sein können. Somit vermuten wir, daß eine illuminierte Handschrift aus der Gruppe der «Faits des Romains» die Vorbilder geliefert hat. Wir müssen uns nun die Frage stellen, wie die Handschrift mit den mutmaßlichen Vorlagen in die Reihe der noch vorhandenen Caesarbilderzyklen einzugliedern ist.

H. Göbel glaubt, daß die «Histoires romaines» des Jean Mansel, ms. 5088, B. A., welche Loyset Liédet für Herzog Philipp den Guten von Burgund illuminierte, zur Hauptsache dem Kartonzeichner als Leitfaden dienten. Eine Beziehung zwischen den Teppichen und den «Histoires romaines» ist nur in wenigen Einzelzügen da, so daß wir die wesentliche Quelle des Kartonzeichners eher in einer andern Handschrift suchen müssen.

Sollte eine direkte Vorlage (ms. z) jemals existiert haben, dann müßte sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein und wäre, was die Bildgestaltung anbetrifft, von den sechs «Faits des Romains»-Handschriften, ms. 770, Ch. M. C., ms. Royal 17 F II, B. M., ms. fr. 64, B. N., ms. fr. 40, B. N., ms. fr. 20312*bis*, B. N., und ms. Inv. 233, G. B. P. U., einerseits und den damit verwandten Bilderzyklen ms. Oc 80, S. S. B., Einzelblatt von Fouquet, ms. 310, P. S. S., ms. 5088, B. A., ms. fr. 279, B. N., ms. 9069, B. B. R., andererseits, einzukreisen. Finden wir doch zu all diesen Handschriften nähere oder entferntere Verwandtschaften, sei es in bezug auf das gleiche Bildprogramm oder Übereinstimmungen in Komposition, Figuren, Landschaft und Architektur. Die Handschrift (ms. z) ihrerseits, wird als Vorbild (ms. y) ein Exemplar gehabt haben, das kurz nach der Jahrhundertwende im Umkreis von ms. Royal 20 C I, B. M., ms. fr. 250, B. N., ms. 769, Ch.M.C., entstanden sein mag und in bezug auf das Bildprogramm in direkter Linie zu einer französischen Parallelhandschrift (ms. x), des auf italienischem Boden illuminierten ms. franç. III, B. S. M., führt. Obschon ms. franç. III von einer typischen italienischen Künstlerhand illuminiert ist und doch französischen Text hat, muß die Handschrift zum mindesten von französischen Bildquellen beeinflußt, wenn nicht sogar nach einem uns unbekannten fran-

zösischen Vorbild illuminiert worden sein. Da uns auch weitere französische Handschriften aus dem 14. oder beginnenden 15. Jahrhundert fehlen, die eindeutig von ms. franç. III herzuleiten wären und ms. franç. III somit isoliert erscheint, werden wir veranlaßt, eine französische Parallelhandschrift als Ausgangspunkt der zu den Berner Caesarteppichen führenden Entwicklungsreihe anzunehmen.

ZUR FRAGE NACH DEM KARTONZEICHNER DER TEPPICHE

Man kennt zuwenig Teppiche, die durch Stil und Komposition so nah mit den Caesarteppichen verwandt wären, als daß man den Patronenmaler mit demjenigen der Caesarteppiche hätte identifizieren können.

Nur zwei Fragmente, die ehemals zur Sammlung Raoul Heilbronner in Paris gehörten [1], und ein Fragment im Metropolitan Museum in New York können derselben Werkstatt zugeschrieben werden, jedoch mit dem Vorbehalt eines möglichen Irrtums, denn die Originale waren für unsere Studie unzugänglich. Die drei Fragmente wurden erstmals von Heinrich Goebel als zu einer Serie gehörend bezeichnet [2]. Ihr bildlicher Gegenstand sind Szenen aus dem altfranzösischen Gedicht «La vengeance de notre seigneur» [3]. Leider fehlen die Tituli und die eingewobenen Namensbezeichnungen, so daß sie inhaltlich teilweise schwer zu deuten sind.

Beim ersten Fragment finden wir links die Heilung des Vespasian, des Herzogs von Spanien. In der uns zu geöffneten Halle liegt der am Aussatz erkrankte Vespasian im Bette und faltet seine Hände vor dem Schweißtuch mit dem Antlitz Christi, das ihm Veronika, vor dem Bette kniend, entgegenhält. Eine vornehm gekleidete Dame und einige Herren, worunter Ärzte und Geistliche, wohnen der wundertätigen Szene bei. An das Gemach des Vespasian grenzt im Mittelgrunde des Teppichs eine Szene, die sich im Innern der Stadt abspielt. Über die Zinnen der Stadtmauer hinweg gleitet unser Blick in eine offene Rathaushalle, an deren einen Wand drei Ratsherren stehen und mit leicht nach vorne geneigtem Oberkörper zu einer Schar von Männern sprechen, die, in Rüstung gekleidet, mit entblößtem Haupte niedergekniet sind. Der vorderste reicht dem mittleren Ratsherrn die Hand. Es

[1] Am 22. und 23. Juni 1921 wurden die beiden Fragmente aus der Sammlung von Raoul Heilbronner in der Galerie Georges Petit in Paris versteigert. (Auktionskatalog: Catalogue des objets d'art et de haute curiosité du moyen-âge et de la Renaissance, Paris 1921, S. 70, Nrn. 241 und 242.)

[2] *H. Göbel*, Wandteppiche I, 1, S. 76f., Anm. 60, S. 272f.

[3] Über das französische Gedicht «La vengeance de notre seigneur» vgl. man *Paul Meyer*, Bulletin de la Société des anciens textes français 1875, S. 52; Histoire littéraire de la France, Bd. XXII, S. 412—416; *Walter Suchier*, Über das altfranzösische Gedicht von der Zerstörung Jerusalems (La vengeance de notre seigneur), Zeitschrift für roman. Philologie, Bd. XXIV 1900, Bd. XXV; *L. Petit de Julleville*, Les mystères, Paris 1880, Bd. II, S. 451ff. Loyset Liédet illuminierte um 1465 ein Exemplar dieses Gedichtes, das sich jetzt in Chatsworth, Bibliothek des Herzogs von Devonshire, befindet.