Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums

Herausgeber: Bernisches Historisches Museum

Band: 45-46 (1965-1966)

Artikel: Philipp der Gute von Burgund als Auftraggeber : Vermutungen zum Berner Tausendblumenteppich

Autor: Deuchler, Florens

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043410

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: 16.07.2025

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

PHILIPP DER GUTE VON BURGUND ALS AUFTRAGGEBER

VERMUTUNGEN ZUM BERNER TAUSENDBLUMENTEPPICH

FLORENS DEUCHLER

C'est en ce monde
ung paradis terrestre.
Jean Molinet

Der Tausendblumenteppich im Historischen Museum in Bern (Abb. 1), 1476 als Beutestück aus dem burgundischen Lager bei Grandson in die Hände der Eidgenossen gefallen, war ursprünglich Teil einer *chambre,* die Philipp der Gute in Brüssel in Auftrag gegeben hatte[1]. Die ehemals acht Tapisserien umfassende Serie — *six pieces pour servir a tendre muraille,* ein *dreschoir* sowie ein *bancquier* —, von der einzig das eidgenössische Beutestück erhalten ist, entstand 1466 oder kurz zuvor in den Ateliers des Wirkers Jehan Le Haze[2].

Dem *tapissier* wurden bei der Bestellung zweifellos verbindliche Vorlagen zur Verfügung gestellt. Es ist kaum anzunehmen, daß er auch als geistiger Schöpfer der *fines verdures* in Betracht kommt. Wie aus Überlegungen zum symbolischen Gehalt der *chambre* hervorgehen wird, liegt den Wandbehängen ein beziehungs- und

Die hier geäußerten Gedanken zur Symbolik des Berner Tausendblumenteppichs sowie die Deutungen des zu Vergleichszwecken herangezogenen Bildmaterials sind einer größeren in Arbeit befindlichen Untersuchung «Philipp der Gute von Burgund als Auftraggeber» entnommen. Der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung bot die materiellen Voraussetzungen, die dem Verfasser 1965 bis 1966 neben einem andern Projekt die Beschäftigung mit dem hier behandelten Thema ermöglichten.

1 Zum Teppich und dessen Beschreibung vgl. *Fl. Deuchler,* Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/1477. Bern 1963, 172–177. — Ders., Der Tausendblumenteppich in Bern (= Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 117). Stuttgart 1966. — Ders., Philipp der Gute und Karl der Kühne von Burgund im Spiegel zeitgenössischer Bilddokumente. In: Kunstchronik XIX (1966) 282–283.

2 Die Urkunde *in extenso* abgedruckt in: Die Burgunderbeute 109–110, im Auszug — mit Faksimilewiedergabe eines Schriftstücks — wiedergegeben in: Der Tausendblumenteppich 13–14. Vgl. neuerdings: *J. Duverger,* Jan de Haze en de Bourgondische Wapentapijten te Bern. In: Artes Textiles VI (1965) 10–25. — In den den Berner Teppich betreffenden Urkunden wird der *tappissier demourant a Bruxelles* durchwegs *Jehan Le Haze* genannt. Die von Duverger 14–15 verfochtene These, daß der Künstler *Jan De Haze* hieß und nur diese Rechtschreibung des Namens Gültigkeit besäße, überzeugt nicht. Duverger gibt selbst beide Möglichkeiten der Namenswiedergabe an (in: National Biografisch Woordenboek. Brüssel 1966, 285 s.v. *Haze*).

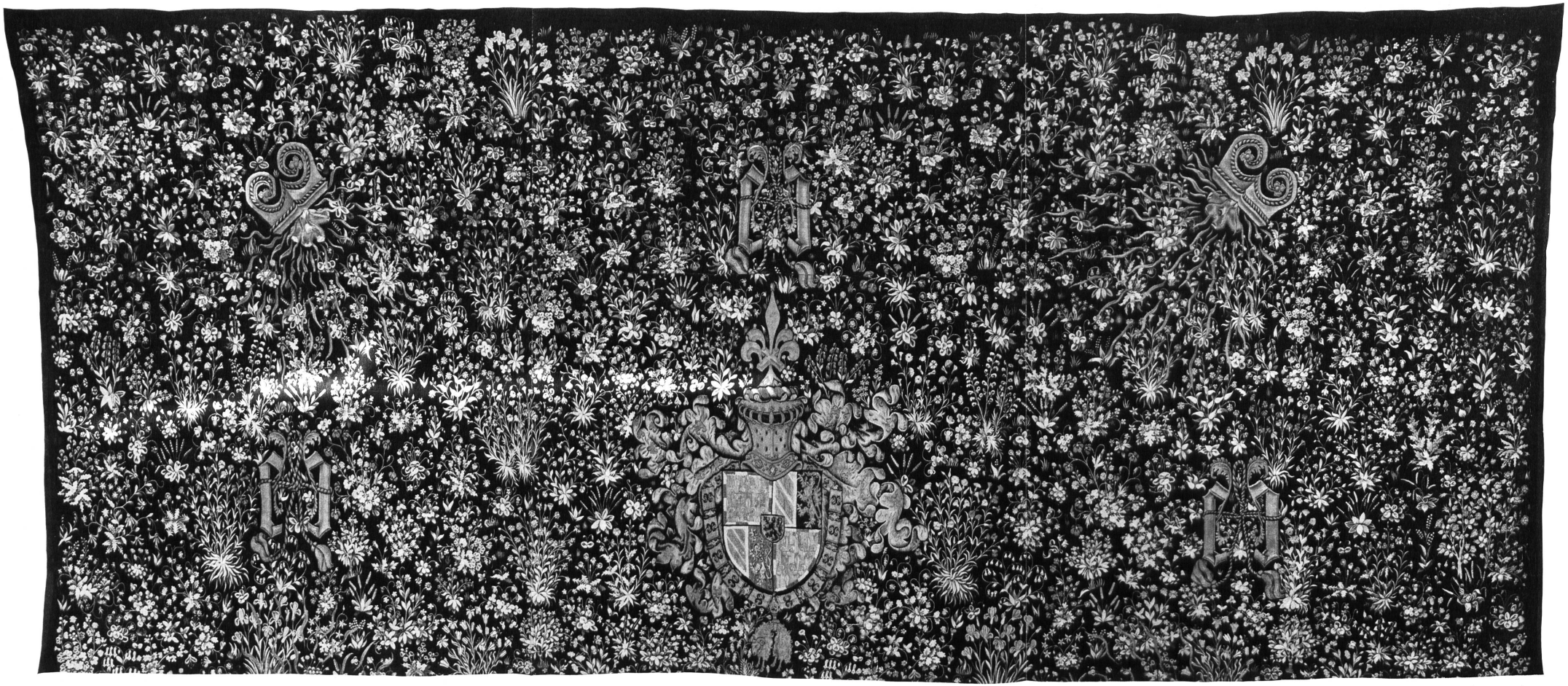


Abb. 1. Bern, Historisches Museum: Der burgundische Tausendblumenteppich. Brüssel 1466

ideenreiches Programm zugrunde, dessen unbekannter Autor am herzoglichen Hof zu suchen sein dürfte. Für Wappen und Zier standen heraldische Vorlagen zur Kopierung bereit; auch bezüglich der Feuerstahle und der Doppel-E muß es kanonische Formulierungen gegeben haben[3]. Wo sind aber die Vorbilder für die Blumendarstellungen zu suchen, wo die Quellen für die Symbolik dieses Blumengartens aufzufinden?

Vorerst sei an der These festgehalten, daß die Tausendblumenteppiche Philipps des Guten ursprünglich für die Ausstattung eines bestimmten Raumes konzipiert waren. Jehan Le Haze erhielt, wie überliefert, eine Nachzahlung für die Anbringung der Tapisserien[4]. Diese mußten also in Flandern — möglicherweise in Brüssel selbst — in einen für sie vorgesehenen Saal passen. Daß dieser Raum Auftraggeber und Wirker bekannt und in seinen Ausmessungen zu berücksichtigen war, belegen in den Urkunden von 1466 die unterschiedlichen Größen der einzelnen Stücke. Sie schwanken in den Proportionen nicht unbeträchtlich zwischen rund $11^1/_2$ Ellen Länge auf $6^1/_2$ Ellen Höhe und $7^3/_4$ Ellen Länge auf $6^3/_4$ Ellen Höhe[5]. Das Gehäuse mochte demnach etwa 4,50 m hoch gewesen sein. Über den Grundriß lassen sich nur Vermutungen anstellen; die auffallend ungleichen Längenmaße berechtigen zur Annahme, daß zwischen den Teppichen auf Fenster und Türen oder auf Kamine, vielleicht auch auf Vor- bzw. Rücksprünge der Wände geachtet werden mußte. Neuerdings hat Jozef Duverger diese früher schon geäußerten Vermutungen[6] zurückgewiesen: «Het ware echter verkeerd te menen dat zij (die Teppichserie) was bestemd om geregeld te hangen in een bepaald vertrek van het paleis»[7]. Vielmehr glaubt Duverger aus der Nennung eines *dreschoir* — und sich hier auf Victor Gay berufend[8] —, einen Raum erschließen zu dürfen, «waar een luisterlijk feestmaal door de hertog zou worden ingericht»[9]. Für eine solche Hypothese fehlen genügend Anhaltspunkte. Es scheint, wie gerade bei Gay nachzulesen ist, sich hier um eine Zierdecke zu handeln für ein *dreschoir* «d'un assemblage de tablettes disposées en gradins, posées sur une table»; auf letztere, die auch als Einzelstück *dressoir* heißt, kam die in den Urkunden genannte Tapisserie zu liegen. Das kasten-, bisweilen kredenzartige Möbelstück diente dazu «à asseoir les pièces de montre et une partie de la vaisselle de service»[10]. Daß solche Kredenzen nicht ausschließlich in Speise-

3 Wie unverändert sich beispielsweise das Wappen und seine Zier tradiert haben, belegt die für Karl den Kühnen gestochene burgundische Wappentafel des Meisters W A; reproduziert in: Die Burgunderbeute 363, Abb. 353, und: Der Tausendblumenteppich, Abb. 14. Für die Bedeutung der Doppel-E vgl. Anm. 32ff.

4 Vgl. in: Die Burgunderbeute 174.

5 Ib. für den Wortlaut 109–110.

6 Ib. 176 sowie in: Der Tausendblumenteppich 8.

7 In: Artes Textiles VI (1965) 13.

8 *V. Gay,* Glossaire archéologique. Paris 1887, I, 587–588.

9 In: Artes Textiles ib.

10 *Gay,* 587.

räumen standen, lehren zahlreiche bildliche Belege aus der Zeit[11]. Ein gedecktes *dreschoir* ziert selbst das *scriptorium* von David Aubert (Abb. 7), woraus man schließen darf, daß Kredenzen als Hinweise auf Stand und Wohlstand zu verstehen sind. Bei einer Sichtung des Bildmaterials fällt außerdem auf, daß in den Miniaturen, die den burgundischen Hof schildern, geradezu toposartig neben die *dreschoirs* die Bank zu stehen kommt[12].

Es sei, solange gegen die hier vertretene These keine schwerwiegenderen Bedenken geäußert werden können, daran festgehalten, daß die Blumenteppiche von Jehan Le Haze für einen bestimmten Raum vorgesehen waren. Daß letzterem zweifellos hohe staatspolitische und repräsentative Bedeutung innewohnte, erhält indirekt insofern eine Bestätigung, als Karl der Kühne auf seinen Feldzügen gerade ausgerechnet auf diese Teppiche seines Vaters nicht verzichten zu können glaubte: sie hingen im herzoglichen Zelt vor Grandson[13].

Wenn auch vorderhand wenig über die eigentliche Gestalt des hier supponierten Prunkraumes gesagt werden kann, so steht immerhin fest, daß sich der Herzog in dieser *chambre* in einem imaginären Blumengarten befunden hat. Daß dieser «Garten als Innenraum»[14] in seiner Gesamtheit symbolhaltig gewesen sein muß, zeigt die formale und ikonographische Identität der einzelnen Wirkereien an[15]. Sie fügen sich in ihrer Wiederholung zu einer statischen Einheit, nicht zu einer zyklisch bewegten Folge. Das Tausendblumengehäuse muß im Gewinkel der Residenz, eines Schlosses oder auch im Kreuz-und-Quer eines Feldlagers als Zentrum empfunden worden sein. Hier war ein Mittelpunkt gemeint: die Mitte, das Herzstück des Reiches, der *omphalos*. In allen Himmelsrichtungen prangte das burgun-

11 Einige von vielen Beispielen: *P. Durrieu,* La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415–1530). Brüssel-Paris 1921, Tafel XVI: zusammen mit einer Sitzbank; Tafel XXV. — *C. Gaspar-F. Lyna,* Philippe le Bon et ses beaux livres. Brüssel 1944, Tafel XXII: ebenfalls einer Sitzbank benachbart. — *F. Winkler,* Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening. Leipzig 1925, Tafeln 37 und 88: beide Beispiele zeigen eine Kredenz in «bürgerlichem» Kontext. — Für die Verwendung von *dressoirs* bei Mahlzeiten hingegen: *Durrieu,* Tafel XLIV. — *Gaspar-Lyna,* Tafel XIX. — *H. Martin-Ph. Lauer,* Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Paris 1929, Tafel LXVI.

12 Als ähnliche «*status symbols*» sind die oft gezeigten Wanduhren zu werten: vgl. Abb. 12. — *G. A. Chernova,* Miniatyury Bol'shikh frantsuzskikh khronik. Moskau 1960, Abb. 1 (Eine englische Zusammenfassung von J. S. G. Simmons [Oxford] wurde mir freundlicherweise von Prof. Otto Pächt [Wien] zugänglich gemacht). — *Martin-Lauer,* a.a.O., Tafel LVII.

13 Zu den Zelten Karls des Kühnen siehe: Die Burgunderbeute 365–368, und: Der Tausendblumenteppich 9.

14 Den Begriff übernehme ich von Dr. *Eva Börsch-Supan* (Berlin), deren Arbeit «Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum» 1967 in Berlin erscheint. Der Autorin verdanke ich freundlich gewährte Hinweise; vgl. ihre Untersuchung: Das Motiv des Gartenraumes in Goethes Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 35 (1961) 184–215.

15 Ein weiteres, gleiches Exemplar aus der *chambre* ist als Aquarell im Freiburger Fahnenbuch überliefert (Die Burgunderbeute, 177–179; Der Tausendblumenteppich, Abb. 15).

dische Vollwappen: die Symbolik der Teppiche umfaßt ja Heraldik, Embleme und Blumen. Sie ergänzen sich insofern, als weder die abstrakten noch die naturalistischen Teile in den Wandbehängen überwiegen; beide fügen sich vielmehr zu einer untrennbaren Einheit.

Die heraldischen Komponenten illustrieren das Land Burgund im Zeichen Philipps des Guten. Das Wappen legalisiert den territorialen Besitz und erklärt ihn als Ergebnis geschichtlicher Vorgänge[16]. Wappenteppiche liegen nach Aussage von Miniaturen vor dem herzoglichen Thron[17] und vor dem Altar der Hofkapelle[18]. Während der Messe steht der Priester buchstäblich auf diesem Territorium Burgund, das der Kirche innerhalb seiner Landesgrenzen Schutz und Sicherheit gewährt. Philipp kniet während des Gottesdienstes als Garant außerhalb dieses der *Ecclesia* abgetretenen Ländersymbols. Dieses wird zum Ort der Kirche: eine sonst nicht übliche Darstellung; die heraldischen Zeichen scheinen einen geradezu liturgischen Anspruch zu gewinnen. Augenfällig geht daraus hervor, wer als eigentlicher Herr dieser Welt zu gelten hat: Christus, dessen Vertreter der Herzog in seinen Landen ist.

In welchen Vorstellungen gründet das *millefleurs*-Motiv und wie läßt es sich mit den bisherigen Äußerungen, mit den Wappen und Emblemen in Einklang bringen, wie als Ganzheit verstehen?

Es läge nahe, hier an erster Stelle nach älteren Tausendblumenteppichen und deren Verwendung zu fragen. Das Berner Exemplar ist aber das älteste erhaltene Beispiel seiner Gattung. Die in die Lücke tretenden schriftlichen Belege sind nur mit größter Vorsicht zu benützen und auszuwerten. *Tapisseries de verdure* gab es im 15. Jahrhundert nicht nur in den Niederlanden, sondern auch in England, Italien und Frankreich, wo sie bereits wesentlich früher in Schloßinventaren gemeint sein können. Wie solche Teppiche nach Aussage zeitgenössischer Texte tatsächlich ausgesehen haben, läßt sich schwerlich entscheiden. Eine flandrische Quelle aus dem Jahr 1457 lautet beispielsweise: *...69 livres 8 sols à Michel Lotin, marchant tapissier, demourant à Bruges, pour une chambre de tapisserie de verdure, savoir le ciel, dossier, couvertoir, ruelle, banquier et gouttières avec six coussins pareils, achetée à Bruges en ce présent mois de mai...*[19]. Handelt es sich hier um reine Verdüren, von denen wir eine Reihe aus Bildquellen

16 Vgl. die Wappenteppiche in Bern und Thun: Die Burgunderbeute 179–183. — Neuerdings hat *J. Duverger* (in: Artes Textiles VI [1965] 21–24) die Vermutung ausgesprochen, diese Wappenteppiche könnten von Jehan Le Haze geliefert worden und gar dessen Werk oder dasjenige von Perceval van Helsele sein. Der Urkundentext *trois bancquiers armoyez des armes de mondict seigneur* beweist an und für sich nicht, daß Teppiche wie die in Bern und Thun gemeint sind. Es müßte der Nachweis erbracht werden, daß man unter *armoyez* tatsächlich und ausschließlich Wappen zu verstehen hat und nicht nur Besitzerzeichen.

17 *Durrieu,* Tafeln XV, XXV, XXXVII und XXXIX. — *Winkler,* Tafel 12.

18 Vgl.: Die Burgunderbeute, Abb. 367.

19 Archives départementales du Nord, B 3661, fol. 41. — Den Beleg und dessen Wortlaut verdanke ich der Freundlichkeit von Prof. J. Duverger (Gent); briefliche Mitteilung vom 16. November 1966.

kennen[20] oder waren diese Tapisserien mit Wappen, mit Emblemen, mit Tieren oder Figuren durchsetzt? Wir wissen es nicht. Wie immer die Frage der Priorität, besonders von der belgischen Forschung mit Eifer verfolgt, sich auch entscheiden mag, die *chambre* Philipps des Guten ist das erste rekonstruierbare Beispiel, vor dem man die Frage nach dem symbolischen Gehalt stellen muß und mit Einsichten in die komplexe Gedankenwelt des burgundischen Hofes rechnen darf.

Zurück zum Motiv der Blumen: der Topos der blühenden Wiese läßt sich bis in die Antike verfolgen. Veilchen, Rose, Iris und Narzisse gehören zu den «homerischen» Blumen[21]. Virgil nannte einen blumenbestandenen lieblichen Naturausschnitt *amoenus*. Als Terminus technicus wird der *locus amoenus* im 14. Buch von Isidors Enzyklopädie aufgeführt[22], und als solcher hält er sich durch das ganze Mittelalter bis an die Schwelle der Neuzeit, wobei ihn die philosophische Epik zu verschiedenen Formen des irdischen Paradieses entfaltet[23]. Es hat nun allen Anschein, daß sowohl der antike Ast dieser Vorstellung wie auch der christliche Zweig sich in der *chambre* Philipps des Guten wieder vereinen. Vorerst einige Bemerkungen zum Abbild des christlichen Paradieses.

Als christlicher Herrscher und *vicarius Dei*[24] erstrebte der Burgunder zumindest in seinen Ländern die Wiederherstellung des irdischen Paradieses; aus diesem befriedeten Kernland wird mit der neu entfachten Kreuzzugsidee das christliche Sendungsbewußtsein Philipps ausstrahlen. Der Berner Blumenteppich — als *pars pro toto* — zeigt die paradiesische Feier der vielfältig sprießenden Natur und feiert

20 Alle hier herausgegriffenen Beispiele — vgl. vor allem Abb. 11 — sind jünger als der Berner Teppich: London, BM, Harley MS. 4379, fol. 135^{verso} (Negativ 4030); Harley MS. 4380, fol. 141^{recto}. — Turin, BR, ms. var. 124, fol. 100^{recto} (*M. Salmi,* La miniatura italiana. Mailand 1956, 29, Abb. 36). — Florenz, Mus. Naz., ms. 67, fol. 285^{recto} (*Salmi,* Tafel XLIIIb). — Venedig, Akademie, Carpaccio, Zyklus aus der Scuola di Sant' Orsola (*J. Lauts,* Carpaccio. London 1962, Tafeln 40–41 und 45). — Genua, Palazzo Bianco, Gerard David, Hll. Maurus und Hieronymus (*A. Morassi,* Capolavori della pittura a Genova. Mailand-Florenz 1951, Tafeln 178–179). — Paris, Louvre, Gerard David, Hochzeit zu Kanaa (*E. Michel,* Catalogue raisonné des peintures... Peintres flamands du XVe et du XVIe siècle. Paris 1953, Tafel XXXVIII, 61). — Boston, Museum of Fine Arts, Tapisserie mit Penelope (Katalog: Flanders in the Fifteenth Century. Art and Civilization [The Detroit Institute of Arts]. Detroit 1960, Nr. 153).

21 *E. R. Curtius,* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1954^{2}, 194; 202–206.

22 XIV, VIII, 33. — Vgl. *Curtius* 199.

23 Vgl. auch *Baudri de Bourgueil,* zit. in Anm. 63.

24 Die *vicarius-Dei*-Formel als Produkt einer weit zurückreichenden Säkularisierung des Bildgedankens tritt bei Philipp dem Guten in der Dedikationsminiatur der Hennegauer Chronik (Brüssel, BR, ms. 9241, fol. I^{recto}) und ihrer direkten Derivate am eindrücklichsten zu Tage (*E. Panofsky,* Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge, Mass. 1953, II, Tafel 192, Abb. 330). Die 12 *consiliarii* treten, was hier nur angedeutet werden kann, in der säkularisierten Pose der Apostel auf. Die damit verbundenen Fragen der Travestie sollen an anderer Stelle ausführlichere Würdigung finden. — Vgl. *E. H. Kantorowicz,* Deus per naturam, Deus per gratiam. In: Harvard Theological Revue 45 (1952) 253–277. — *W. Dürig,* Der theologische Ausgangspunkt der mittelalterlichen Vorstellung vom Herrscher als vicarius Dei. In: Historisches Jahrbuch 77 (1957) 74–87.

diese in antikischem Sinn[25] in ihrer vollen und zeitlosen Blüte ohne die leisesten Anzeichen von Vergänglichkeit. Mit christlichem Vorzeichen darf hier ein Abbild des Blumengartens Christi vermutet werden, Abbild des *amoenum viridarium,* wie ihn das Mittelalter nannte[26]. Es ist der Garten, wo Rosen gleich die Märtyrer durch das Martyrium gerötet und die klugen Jungfrauen strahlend weiß wie die Lilien sind, die Bekenner wie die Veilchen in dem Heer der Demütigen[27]. Laut den zitierten *In Vigiliis* weidet im übertragenen Sinn Christus als Bräutigam der Kirche und als der aus Tausenden Erwählte in diesen Blumen der Rosen, Lilien und Veilchen[28]. In Vertretung Christi und seiner Gerechtigkeit läßt sich der burgundische Herzog als *vicarius* nicht selbst *in effigie* in diesem Paradies, sondern durch sein Wappen darstellen.

Gleichzeitig ist aber der Paradiesgarten die Vergegenwärtigung der *Ecclesia*[29], und diesbezüglich tritt der Landesherr als *sponsus* auf. Bereits Beda Venerabilis deutete den Garten als Kirche, den darin befindlichen *fons* als die heilige Lehre und die *emissiones* als die Pflanzen der Ecclesia[30]. Das burgundische Wappen befindet sich dabei an der üblicherweise dem Brunnen eingeräumten Stelle: das heraldische Siegel wird stellvertretend zu dem *fons.* Das befriedete Territorium Philipps des Guten gewährt die Voraussetzungen, aus denen die christliche Lehre überhaupt verbreitet und vertieft werden kann, «fließen» darf.

Diese Symbolik steht innerhalb der Zeit nicht vereinzelt da und bildet einen Teil jenes Gedankengebäudes, zu dessen Fundamenten auch die Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies gehört: der allgemeine Kampf gegen die Ungläubigen, die Verteidigung der *eglise qui est Dieu maison*[31] sowie die Wiedergewinnung des Heiligen Landes. Aus diesen Prämissen, die hier lediglich kurz angedeutet werden konnten, dürfen Erklärungen für die Auflösung der Doppel-E gesucht

25 Vgl. z. B. den Liebesgarten bei Claudian mit ewigem Frühling (Epithalamium de nuptiis Honorii 49; Poetae latini aevi Carolini III, 159, Nr. XI, str. 4). Hierzu: *E. F. Wilson,* Pastoral and Epithalamium in Latin Literature. In: Speculum XXIII (1948) 35–57.

26 *In Vigiliis Omnium Sanctorum;* vgl. *L. Behling,* Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957, 47–52. — *G. M. Dreves,* Origo Scaccabarozzi's, Erzpriesters von Mailand, Liber Officiorum (= Analecta Hymnica Medii Aevi XIVb). Leipzig 1893, 213–216. — *Behling* 46 nennt die dem Tausendblumenteppich vergleichbare blühende Wiese auf dem Genter-Altar «... in irdischem Gewande Symbol der Ewigkeit, des Paradieses».

27 *Honorius Augustodunensis* (in: PL 172, 423 C): «In hoc horto sunt varii flores diversi electorum ordines, martyres, ut rosae, confessores, ut violae, virgines, ut lilia». — Vgl. hierzu und zum Folgenden *E. Simmons Greenhill,* Die geistigen Voraussetzungen der Bilderreihe des Speculum Virginum. Versuch einer Deutung (= Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters XXXIX, Heft 2). Münster/Westfalen 1962, 53, Anm. 5.

28 Vgl. *Behling* ib. — So wird auch der Papst als Stellvertreter Christi in einem ummauerten Blumengarten geschildert und als *Le Grant Pasteur* bezeichnet (London, BM, MS. Vesp. B. II, fol. 10recto).

29 Laut Speculum Virginum: *Ipsa igitur Christi sponsa ecclesia paradiso comparata* (Simmons Greenhill 52, Anm. 1).

30 Vgl. hierzu *Simmons Greenhill* ib.

31 Die Burgunderbeute 362.

werden. Der Vorschlag *Eques Ecclesiae*[32] scheint eine Möglichkeit zu sein, teils akzeptiert[33], teils von der Hand gewiesen, ohne daß freilich plausible Gegenvorschläge hätten gemacht werden können[34]. Es ist in diesem Zusammenhang nochmals an die umfangreiche Kreuzzugsliteratur der Zeit zu erinnern [35]. Es sei etwa die Schrift *Desbat du chrestien et du sarrazin* (1450) von Jean Germain hervorgehoben, der auf dem Ordenskapitel in Mons (1451) nach den Worten von Olivier de la Marche *proposa, en sermon general, la grant desolacion et ruyne en quoy l'Eglise militant estoit, en requerant les chevaliers de ladicte ordre et aultres, pour le confort d'icelle nostre mere desolée*[36], denn wie es Fillastre 1445 auf dem in Gent abgehaltenen Kapitel bereits formuliert hatte, ist *le remede et l'aide de l'Eglise et de la saincte foy chrestienne*[37] die Hauptaufgabe des Ordens — *l'intention singuliere* —, wie es im Wortlaut heißt.

Schon in den zeitgenössischen Berichten ist hinsichtlich der Ordensgründung die Rede von den beiden leitenden Vorbildern, die zur Wahl des Vlieses als Emblem geführt haben: Gideon und Jason[38]. Das antike Erbteil muß auch angesichts des Berner Blumenteppichs kurz berührt werden. Nach dem heutigen Stand der Kenntnisse darf man vermuten, daß der Blumengarten Philipps des Guten nicht nur auf das christliche Paradies anspielt, sondern in gleichem Maße eine Evokation des Goldenen Zeitalters darstellt. Die antiken Quellen des *locus amoenus* sind bereits genannt worden. Im Zusammenhang mit dem an der Ordenskette auf dem Wiesengrund hängenden Vlies[39] ist auch an die 4. Ekloge Virgils erinnert worden[40], wo «...wechseln auf Auen ja selber die Widder die schimmernden Vliese bald in blühenden Purpur, bald in blasseren Safran»[41]. Das Widdervlies, das den Rittern

32 Ib. — Der Tausendblumenteppich 16; Abb. 9.

33 *F. Salet* in: Bulletin Monumental CXXII (1964) 122.

34 *J. Duverger* in: Artes Textiles VI (1965) 10. — Die Auflösung in *Eques Ecclesiae* wird als «inacceptable», im entsprechenden flämischen Text als «weinig aanvaardbaar» (ib. 21) genannt.

35 Zusammengestellt bei *G. Doutrepont,* La littérature française à la cour des Ducs de Bourgogne (= Bibliothèque du XVe siècle, VIII). Paris 1909, 245–246.

36 Mémoires II, 370; zit. nach Doutrepont, 250.

37 *Olivier de la Marche* ib.; zit. nach *Doutrepont,* 162. — Ein alter Plan, der auf Philipp den Kühnen zurückgeht, wird hier wieder aktuell: damals trug man sich mit dem Gedanken, eine Heilige Miliz, eine *chevalerie de la Passion de Jésus-Christ* ins Leben zu rufen; Redaktionen für die Organisation sind aus den Jahren 1368, 1384 und 1395 erhalten. Aus dem Jahre 1393 ist ferner bekannt, daß mit der Schrift *Dolente et piteuse Complainte de l'Eglise moult désolée au jour d'hui* eine massive antitürkische Propaganda einsetzte (vgl. *Doutrepont,* 236ff.; 238, 240–241).

38 Zusammenfassend *Doutrepont,* 147–171. — Jason ist bereits 1393 zum ersten Mal am burgundischen Hof nachzuweisen (ib. 150).

39 Der Tausendblumenteppich, Abb. 12.

40 Ich verdanke den Hinweis Prof. Bernard Böschenstein (Genf).

41 «nec varios discet mentiri lana colores, murice, iam croceo mutabit vellera luto;
ipse sed in pratis aries iam suave rubenti sponte sua sandyx pascentis vestiet agnos.
(Zit. nach The Loeb Classical Library, Virgil I, 32, 43–45). — Die Kenntnis Virgils am burgundischen Hof ist nicht untersucht. Es sei daran erinnert, daß nicht später als 1469 bereits die erste gedruckte Virgil-Ausgabe erschien (vgl. *J. S. Morgan,* The History of the Text of Virgil. In: The Tradition of Virgil. Princeton 1930, 1–10).

des 15. Jahrhunderts immer wieder das Vorbild der Argonauten in Erinnerung rief und sie stündlich an ihre eingegangene Verpflichtung einer Reise nach Osten — nicht nach Kolchis, aber in das Heilige Land — ermahnte, mag mit der Vorstellung von dem verlorenen und dem Wunsch nach dem wiederzugewinnenden Goldenen Zeitalter zusammenhängen[42]. Aber auch in diesem Kontext bietet sich eine typologische Brücke zu Christus an. In der 4. Ekloge lesen sich jene messianischen Verse, die auf die bevorstehende Ankunft des Heilands hinzudeuten scheinen, und derentwegen Virgil im Mittelalter den Propheten gleichgestellt wurde. Ist nicht auch eine mögliche Verbindung zwischen Vlies und *agnus Dei* zu vermuten? Philipp und die Ordensleute trügen, ersterer als *vicarius Dei*, letztere als *collegium*, das Lamm Gottes.

Betritt man hier vorderhand noch den Boden reiner Spekulation — eine Bestätigung aus den Quellen ist nicht zu gewinnen —, so bieten sich indessen andere Aussagen des burgundischen 15. Jahrhunderts an, um die *Ecclesia* in ihrer damaligen großen und umfassenden Bedeutung schärfer zu beleuchten. Es soll dabei vor allem versucht werden, die vermutete Paradies-Metapher genauer zu fassen und in einigen Punkten näher zu erläutern; wenn auch nicht die Quelle aufgezeigt werden kann, so läßt sich doch der engere Vorstellungsbereich präzisieren.

Anhand einer mehrschichtigen und verschlüsselten Miniatur sei das bisher Gesagte von einem andern Blickwinkel aus überprüft (Abb. 2). Es handelt sich um das Frontispiz der *Histoire de Charles Martel et de ses successeurs*[43]. Die Darstellung gehört zu einer kleinen Gruppe von Miniaturen, die als Staatsaufträge mit komplizierten Programmen zu werten sind und für die es bis anhin keine verläßliche Bildtradition zu geben schien. Sie alle schildern den Besteller und Besitzer des Berner Blumenteppichs als Auftraggeber.

Philipp der Gute, von Höflingen begleitet, ist in das *scriptorium* des David Aubert eingetreten. Der Herzog bestellt bei seinem *valet de chambre* die Abfassung der *Histoire*. Herzog und Schreiber sind im Dialog; Aubert führt seine Linke wie zum Gruß an die Mütze. Im Hintergrund der rechten Bildhälfte tobt eine Reiterschlacht. Die Begleiter des Herzogs, in der Vorhalle wartend, nehmen von dem nahen Getümmel keine Notiz; ebensowenig der Pfau in dem ummauerten Vorgarten, der durch den Lärm nicht beunruhigt, einer andern Welt anzugehören scheint. Wie lautet der Sachverhalt der Titelminiatur? Fragt man nach der Bildtradition der Dar-

42 Es ist aufschlußreich, daß im *Songe de la Thoison d'or* von Michault le Caron, gen. Taillevent, sich der Autor in einem *gracieux et bel vergier* befindet (*Doutrepont*, 153) und es ferner heißt: *Moy estans en ung bel iardin / Selonc mon songe et vision* (ib.). — In der Buchmalerei wird Kolchis bisweilen als Blumengarten geschildert (London, BM, MS. Harley 4431, fol. 120recto).

43 Brüssel, ms. 6, fol. 9recto. — Vgl. *J. van den Gheyn*, Histoire de Charles Martel. Reproduction des 102 miniatures de Loyset Liédet (1470). Brüssel 1910. — *C. Gaspar-F. Lyna*, Philippe le Bon et ses beaux livres. Brüssel 1944, Tafel XXIII: «Le calligraphe ... est surpris en plein travail par le duc, qui vient, sans doute, lui faire la commande de l'ouvrage auquel cette miniature sert de frontispice. A l'arrière-plan, une bataille fait contraste avec la scène d'intimité ...». — Vgl. Katalog: La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon. Brüssel 1959, Nr. 144.

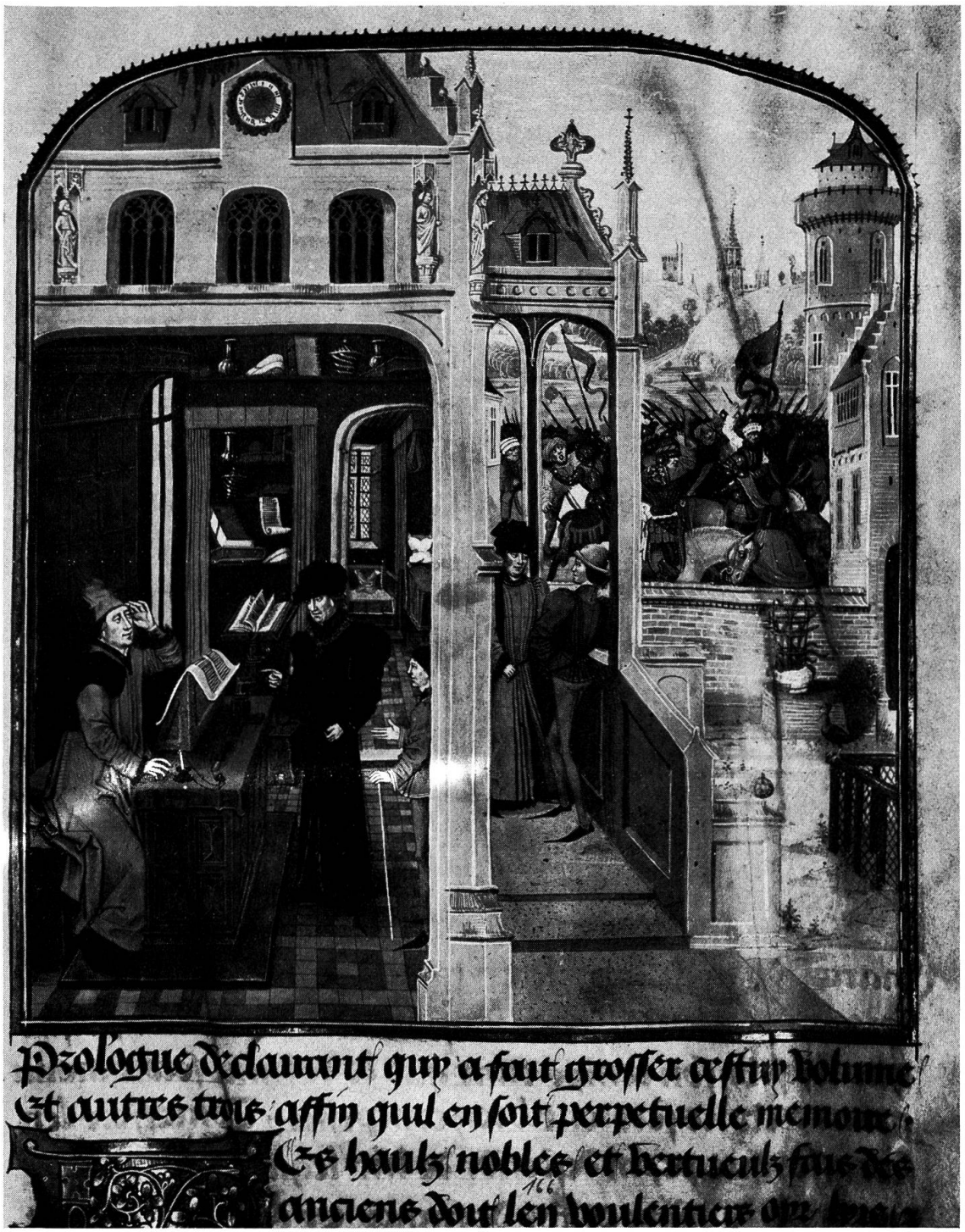
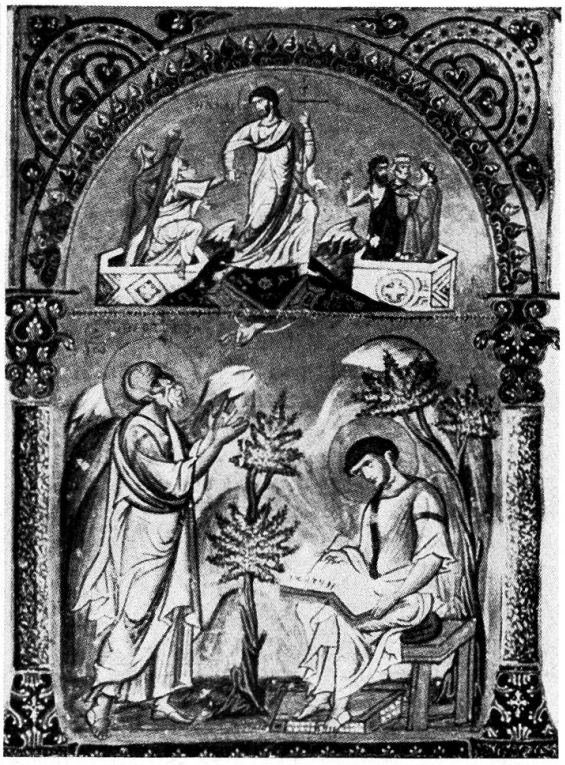


Abb. 2. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms. 6, fol. 9recto: Philipp der Gute von Burgund im *sciptorium* von David Aubert

3



4

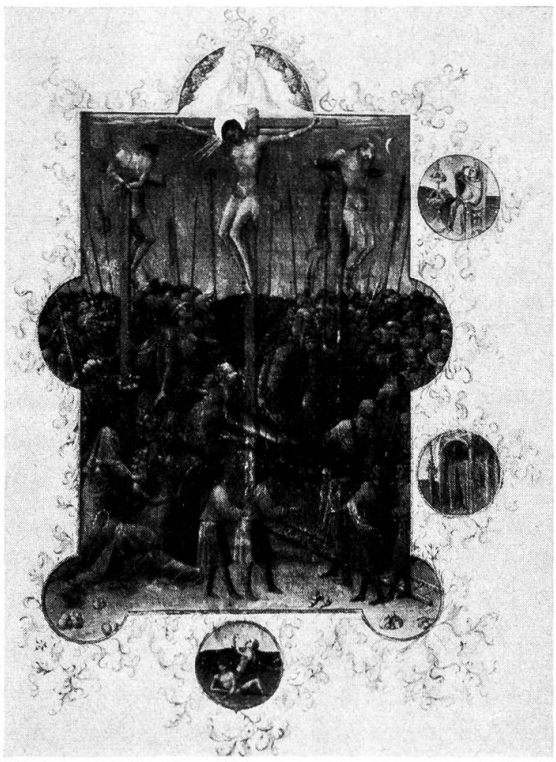
Abb. 3. Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. T infra 1. 10 (Misc. 136), fol. 231verso: Kirchenvater Theophilus, Bischof von Antiochia, im *scriptorium* des Heiligen Lukas

Abb. 4. Gleiche Handschrift wie Abb. 3, fol. 178verso: Der Heilige Johannes diktiert seinem Schreiber die Vision der *Anastasis*

stellung des Auftraggebers im *scriptorium,* so wird man einer langen und dicht belegbaren Überlieferungsreihe gewahr. Ein Glied aus der Traditionskette sei herausgegriffen, da es zugleich Licht auf eine andere Besonderheit der burgundischen Miniatur wirft. Es handelt sich um zwei Seiten aus dem sog. «Codex Ebnerianus»[44]. In der einen Miniatur (Abb. 3) ist Kirchenvater Theophilus, Bischof von Antiochia, in die Schreibstube des Heiligen Lukas getreten und gibt die Niederschrift des Evangeliums in Auftrag. Architekturversatzstücke bezeichnen den Innenraum. Über der Hauptszene erkennt man die Himmelfahrt Christi: diese Trabantendarstellung besagt — wohl als Vision zu verstehen —, daß Lukas zu der Niederschrift dieses Ereignisses inspiriert wird. Auf fol. 178verso der gleichen Handschrift (Abb. 4)[45]

44 Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. T infra 1. 10 (Misc. 136), fol. 231verso (Konstantinopel, frühes 12. Jh.); vgl. *O. Pächt,* Byzantine Illumination (= Bodleian Picture Book Nr. 8). Oxford 1952, 7, Abb. 8.

45 *Pächt,* 8, Abb. 11. — Für die Bildtradition des Herrscherbesuches im *scriptorium* vgl. z. B. im *Miroir historial* (1396) die Visite des Heiligen Ludwig bei Vincent von Beauvais (Paris, BN, ms. fr. 312, fol. 1recto; *H. Martin,* La miniature française du XIIIe au XVe siècle. Paris-Brüssel 1923, Tafel 77).



5

6

Abb. 5. Chantilly, Musée Condé, ms. 1284, fol. 153recto: Der Kreuzestod Christi

Abb. 6. Ausschnitt aus Abb. 5: Darstellung der Vision

tritt Johannes als von Gott inspirierter Seher auf. Er schaut — als Vision — über sich die Anastasis und diktiert seinem Schreiber den entsprechenden Text.

Vor der Folie solcher Bildvorstellungen darf man auch die burgundische Miniatur (Abb. 2) in analoger Weise interpretieren. Der Herzog erteilt den Auftrag; er inspiriert David Aubert. Der Funke ist auf den Schreiber als Dichter übergesprungen: er wird dank der Inspiration einer Vision teilhaftig. Aubert hebt die Hand nicht zum Gruß; vielmehr ist hier eine uralte Bewegungsformel wieder zu finden, der der Inspirationsgestus zugrunde liegt[46]. Der Dichter sieht visionär eine Szene aus der *Histoire de Charles Martel:* die Reiterschlacht, deren Vorhandensein in dem von Frieden erfüllten Blatt sinnvoll zu werden beginnt.

46 Vgl. beispielsweise in den Très Riches Heures (Chantilly, Musée Condé) die Kreuzigung Christi (Abb. 5); in dem oberen Medaillon rechts wird die Vision geschildert (Abb. 6). Das Bewegen der Hand gegen den Kopf ist schon lange «als ein Zeichen tiefen Nachdenkens» erkannt worden (*W. Weisbach,* Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern. In: Rivista di Archeologia christiana XVI (1939) 101–127). — Zum «Meditieren mit erhobener Feder» vgl. ib. 102. — Für den Ausdruck «Inspiration» siehe *M. Lurker,* Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur. Baden-

Eine weitere Miniatur rundet das hier skizzierte Bild. Im 3. Band der *Histoire de Charles Martel et de ses successeurs* steht über dem Prolog eine Darstellung, die Karl den Kühnen im *scriptorium* von David Aubert zeigt (Abb. 7)[47]. Das umfangreiche Werk wurde erst unter dem Sohne Philipps des Guten vollendet. Loyset Liédet schildert den Autor an seinem Schreibpult, die Rechte mit dem Federkiel sinnend erhoben. Von links und rechts treten Höflinge heran; Karl der Kühne steht halb versteckt hinter einer Säule und betrachtet verstohlen David Aubert. Es fällt dabei auf, daß dieser seinen Auftraggeber und dessen Gefolge gar nicht bemerkt; als einziger ist der Hund auf den Besuch aufmerksam geworden. Aubert erscheint als der inspirierte und daher entrückte Dichter. Man wird wohl kaum fehlgehen, wenn man in dieser Miniatur einen Beleg für die Dichterfeier zu erkennen meint.

Für die Erläuterung der Visionsminiatur (Abb. 2) bleibt relevant, daß der Auftraggeber als Inspirator gezeigt wird. Hier bedient sich Loyset Liédet eines *modulus* aus der sakralen Bildwelt; er läßt sich, wie angedeutet, bis in die Antike zurückverfolgen, wo man ihm auf Dichter- und Musensarkophagen begegnet. Es sei hier ein jüngerer Bildbeleg aus dem 16. Jahrhundert in Erinnerung gerufen, weil er nicht nur als eines unter manchen Beispielen das Weiterwirken burgundischer Traditionen in der Hofkunst Maximilians nachweist, sondern auch den Kerngedanken unseres Themas trifft.

Wie der Engel bisweilen von hinten an den Evangelisten Matthäus herantritt und ihm als Zeichen der Inspiration die Hand auf die Schulter legt[48], so tritt der junge Maximilian als *Weißkunig* in die Malerwerkstatt Burgkmairs ein (Abb. 8). Man wird einer neueren Deutung des Blattes wohl kaum folgen können, die sagt,

Baden/Strasbourg 1958, 139. — Zum literarischen Topos: *C. Fritzsche,* Die lateinischen Visionen des Mittelalters bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. In: Romanische Forschungen II (1886) 247–279; III (1887) 337–369. — *M. Manitius,* Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters III (= Handbuch der Altertumswissenschaft IX. 2. 3.). München 1931, s.v. *Visionen.* — Für die kunstgeschichtliche Seite des Inspirationstopos und seine Rückführung auf antike Denkmäler vgl. *R. Hinks,* Myth and Allegory in Ancient Art (= Studies of the Warburg Institute VI). London 1939, 98–106: *The Poet and his Muse.* Grundlegend zum Dialog: *F. Saxl,* Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen: I. Der Dialog als Thema der christlichen Kunst. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II (1923) 64–77. — Für Visionsdarstellungen im 15. Jh. vgl. *Winkler,* Tafeln 50, 55 (Vision des Kranken) und 63 (Maria von Burgund wird kraft ihrer frommen Lektüre einer Vision teilhaftig: sie sieht in der Kirche die Muttergottes mit ihrem Sohn, vor dem sie in Gedanken anbetend niederkniet; für diese Darstellung vgl. auch *O. Pächt,* The Master of Mary of Burgundy. London 1948, Tafel 12; bei der Kreuznagelung — *Pächt,* Tafel 13 — wird der Betrachter mit der Meditierenden identifiziert. Mit ihren Augen gleichsam blickt er über das aufgeschlagene Andachtsbuch — wo die Kreuzigung zu sehen ist — hinweg und gewahrt durch das Nischenfenster, in Form einer gemalten Vision, die Vorbereitungen auf Golgatha: die Kreuznagelung; *Pächt,* 35–36; 64–65).

47 Brüssel, BR, ms. 8, fol. 7recto.

48 Vgl. z. B. die *Horae* des Ludwig von Savoyen: *C. Gardet,* Le Livre d'Heures du duc Louis de Savoie. Annecy 1960, Tafel XL.

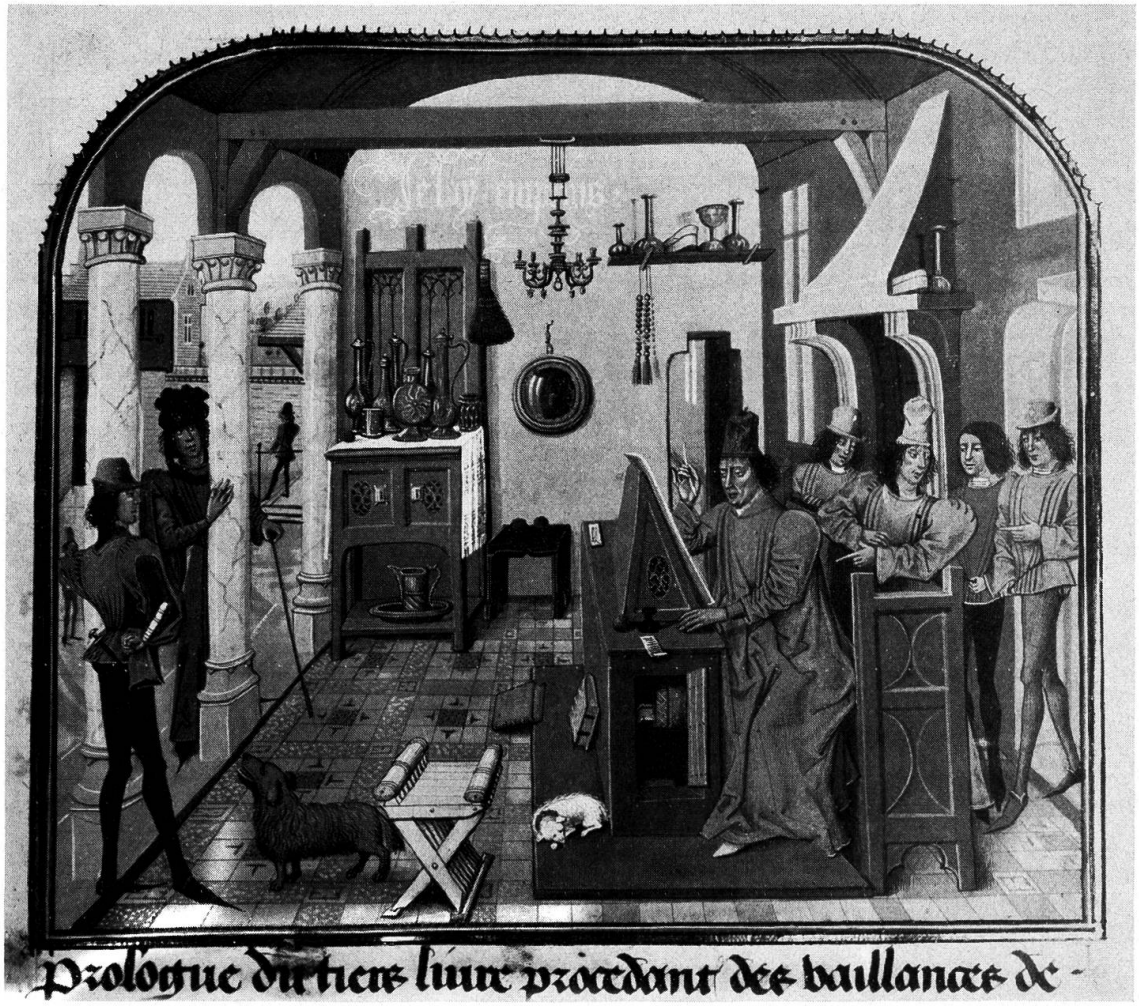


Abb. 7. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms. 8, fol. 7recto: Karl der Kühne beobachtet David Aubert als inspirierten Dichter

daß Weißkunig an den mit «Tierstudien» beschäftigten Maler heranträte und ihn an der Schulter berühre, «um ihn auf sein Kommen aufmerksam zu machen»[49]. Der zu dem Holzschnitt gehörende Text lautet: «Die lust und die geschicklichkeit so er (d. h. Weißkunig) in angebung des gemelds gehabt und bei (sc. «durch») seinen ingeni die pesserung desselben»[50]. Ferner vernimmt man von Maximilian auch: «Er hat auch die großen Kinstler der malerey und schnitzerey underhalten und vil kunstliche Werk malen und sneiden lassen»[51]. Diese Ergänzungen umschreiben genau, was in dem Holzschnitt Burgkmairs von 1512 zu sehen ist: Maximilian-Weißkunig wird hier als Auftraggeber gefeiert. Der Landesvater verbessert

49 *H. Th. Musper,* Kaiser Maximilians I. Weißkunig. Stuttgart 1956, II, Tafel 30 und I, 46–47.

50 Ib. 47.

51 Ib. 75.

dank seines ihm zugelegten *ingeni* das Gemälde. Und zwar geschieht dies mittels des altüberlieferten und offensichtlich noch stets verstandenen Inspirationsgestus. Auf dem gezeigten Gemälde sind zwar auch «Tierstudien» zu sehen, außerdem aber eine Hellebarde, ein Brustpanzer, ein Helm, ein Kanonenrohr und ein Belagerungsmörser (?). Aus der rebusartigen (chaotischen?) Vielfalt der Bilder wird dank der durch den König vermittelten und ausgelösten Inspiration die Vision des Künstlers für Ordnung sorgen[52].

So wie sich Maximilian in einer solchen Darstellung neben seinen kriegerischen Taten als Friedensfürst ausweisen läßt, so muß auch in der burgundischen Miniatur (Abb. 2) das gute Regiment Philipps des Guten gesehen werden. Ein Auftrag an den Künstler und nicht etwa an den Kanonengießer oder Fahnenmaler ist nur in Friedenszeiten möglich. Der symbolische Gehalt des Schlachtenbildes im Hintergrund scheint ein zweifacher zu sein: dichterische Vision und Kontrastdarstellung zu Philipps Friedensherrschaft. Auf diese weist auch der *hortulus* im Vordergrund rechts hin — als Paraphrase des Paradiesgartens mit dem Pfau, der hier als Symbol des ewigen Ruhms und der Unsterblichkeit zu verstehen ist[53]. Die Pax-Metapher darf auch in einer andern Miniatur vermutet werden (Abb. 9)[54]. Sie bietet über Tor — mit dem burgundischen Wappen und Emblemen ausgezeichnet — und über Mauer hinweg Einblick in eine Stadt mit ihren Gassen und Plätzen. In der rechten oberen Bildecke findet die Darbringung des Buches statt. Der Friede ist gewährt. Die Tore dürfen unbeschadet offen stehen, die Krämer *extra muros* ihre Buden aufbauen und Handel treiben. Auch für diesen Bildtypus gibt es eine gut belegbare Überlieferung, doch in keinem der früheren Beispiele[55] ist man in dem Maße versucht, hier eine Anspielung auf die *civitas Dei*-Metapher zu vermuten und — vom Topos des friedlichen Stadtbildes her — an entsprechende *buon governo*-Darstellungen Italiens zu denken; um das berühmteste Beispiel zu nennen, an Ambrogio Lorenzettis Fresko von 1338 bis 1340 im Rathaus von Siena.

Diesen Vorstellungskreisen benachbart dürfte schließlich das Frontispiz des zweiten Bandes der *Chroniques de Hainaut* sein (Ab. 10)[56]. Die Miniatur entspricht

52 *L. Baldaß,* Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Wien 1923, 46: «der Maler ist das Selbstporträt des Künstlers». — Vgl. zu diesem Blatt in anderem Zusammenhang *M. Rassem,* Gesellschaft und Bildende Kunst. Eine Studie zur Wiederherstellung des Problems. Berlin 1960, 75.

53 Vgl. *J. Schwabe,* Lebenswasser und Pfau, zwei Symbole der Wiedergeburt. In: Symbolon I (1960) 138–172; vor allem 154–155: «der Vogel mit seinem lebhaften Farbenspiel erinnere an Frühling und Blumenwiesen, und deshalb, so folgert man, ward er für die Christen zum Sinnbild paradiesischer Gefilde und der Unsterblichkeit». Diese Deutung ist freilich nicht allgemein akzeptiert und bisweilen abgelehnt worden.

54 Brüssel, BR, ms. 9066, fol. 11^{recto}.

55 Vgl. z. B. Paris, BN, ms. fr. 23279, fol. 53^{recto}: Karl VI. von Frankreich und Pierre Salmon (1409). Reproduziert in: *H. Martin,* La miniature française du XIIIe au XVe siècle. Paris-Brüssel 1923, Tafel 89.

56 Brüssel, BR, ms. 9243, fol. 1^{recto}.

8

9

Abb. 8. Hans Burgkmair, Maximilian als *Weißkunig* in des Künstlers Atelier. Holzschnitt, 1512

Abb. 9. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms. 9066, fol. 11recto: Titelseite zu *Chroniques et conquetes de Charlemagne* (1. Band)

innerhalb des Bandes dem Dedikationsbild des ersten Teils, von dem weiter oben bereits die Rede war[57]. Auf dieser zweiten Titelseite begegnet man wiederum den zwölf *consiliarii*. Zusammen mit dem Landesherrn vernehmen sie die Lektüre eines Kapitels aus den *Histoires des nobles princes de Haynnaut*. Philipp der Gute vermittelt also ein Stück Lokalgeschichte und macht sein *consilium* vertraut mit der bewegten und kriegerischen Vergangenheit des Landes, das unter seiner Herrschaft zu einem Reich des Friedens geworden ist[58]. Philipp weist sich dabei als aufgeklärter Historiker aus, als den er sich bisweilen selbst darstellen läßt und persönlich für den Wortlaut des Textes sorgt (Abb. 11)[59]. Er diktiert David Aubert. Die Handlung ist dabei symbolisch gemeint, denn bei dem Text handelt es sich ja um eine Übersetzung, und der Autor sagt im Prolog: *Je David Aubert clerc ay couchié cette histoire en cler français au sens littéral* usw.[60].

57 Vgl. oben Anm. 24.

58 Erwähnenswert ist die Parallele in einem italienischen Renaissance-Beispiel: Der Herzog von Montefeltro, der einer Vorlesung beiwohnt (Windsor Castle; vgl. *P. Rotondi,* Il Palazzo Ducale di Urbino 1950, I, 385). — Vgl. dazu *Fl. Deuchler.* Magister in cathedra. Lehrer und Schüler im Mittelalter. In: Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965. Bonn 1965, 63–69, vor allem 66–67.

59 Paris, BN, ms. fr. 12574, fol. 1recto; vgl. in: Scriptorium IV (1950) 240–241; es handelt sich bei dem Werk um eine *Histoire d'Olivier de Castille.*

60 In: Scriptorium ib. 241.

Kehren wir ein letztes Mal zum Berner Tausendblumenteppich zurück. Als *vicarius Dei* und als vorbildlicher Streiter Christi[61] befand sich der burgundische Herzog in dieser *chambre à mille fleurs* — erst Philipp der Gute, dann Karl der Kühne. Daß auch der Verlierer des burgundischen Zwischenreiches in diesen Vorstellungsbereichen der Statthalterschaft Christi lebte und wirkte, belegt eine Miniatur (Abb. 12)[62], auf der die irdische Organisation in Burgund als eine Funktion des Erlösers am Kreuz und somit seines Himmelreiches verstanden wird.

Faßt man das Tausendblumengehäuse als Ganzes nochmals ins Auge, sind erneut antike und mittelalterliche Anregungen zu nennen. Aus dem Alexander-Roman wissen wir, daß auf des Mazedoniers Zelt die zwölf Monate zur Darstellung gelangten, eine *mappa mundi* gemalt war und die Herkules-Taten sowie die Helena-Geschichte die Wände zierten[63]. Das Festzelt des Ptolemaios Philadelphos besaß einen Blumenwiesenfußboden[64]. Balderich von Bourgueil beschreibt ausführlich den Wohnraum der Gräfin Adela, Wilhelm des Eroberers Tochter, als Abbild der Welt[65]. Biblische und historische Szenen schmückten die Wände, an der Decke prangten Sterne, Zodiakus und Planeten; in den Fußboden war eine Weltkarte eingelassen. Adela befand sich hier nicht nur im Kosmos, sie war vielmehr dessen Mittelpunkt. Aus späteren Bildquellen erfährt man zu guter Letzt, daß Herrscherräume mit Wappen-

61 Es sei lediglich an die Travestieformel: Karl der Kühne-Heiliger Georg erinnert, die wieder bei Maximilian zu finden ist und bis Karl V. nachwirkt. Die Darstellung des Landesherrn als Heiliger bleibt einer eigenen Untersuchung vorbehalten.

62 *Montpellier,* Bibliothèque municipale. — Das Blatt ist soweit ich sehe unpubliziert und soll Gegenstand einer eigenen Arbeit werden. — Nach *H. Lenzen* und *H. Buschhausen* (in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX [1965] 71–72) ist der Herrscher *in exterioribus cultor Dei* durch die Übung von Iustitia und Pietas. «Als *imago Dei* ist er befähigt und verpflichtet, die *summa iustitiae et pietatis* Gottes in besonderer Weise nachzuahmen. Da der König — als *vicarius Dei* — sein Königtum in dem des Adam begründet, gehören zu ihm auch die vier Kardinaltugenden, welche Adam verloren und welche er erst in dem Augenblick zurückerhalten hat, als das Blut Christi sein Haupt benetzt und ihn dadurch erneut zum König gesalbt hat. Dieses Geschehen auf Golgatha ist in Verbindung mit dem Zeremoniell der Königskrönung gesehen». Diese Exegese, die *mutatis mutandis* auf die Miniatur in Montpellier zutrifft, bezieht sich auf *Rex adoratur in terris quasi vicarius Dei* (Ambrosiaster: Quaest. Vet. et Nov. Test. 91, 81 Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 50, 157).

63 Le Roman d'Alexandre ed. Michelaut. Stuttgart 1846, 53–56. Vgl. *D. J. A. Roß,* Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature (= Warburg Institute Surveys I). London 1963, 69 und Anm. 349. — Für weitere *mappa mundi*-Darstellungen auf Zelten — u. a. bei Gottfried von Bouillon — vgl. *Ph. Abrahams,* Les œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil (1046–1130). Edition critique publiée d'après le manuscrit du Vatican. Paris 1926, 233.

64 Vgl. The Loeb Classical Library, Athenaeus II, 388: 196d; vgl. auch ib. 390: 196e.

65 *Manitius,* 883 ff., vor allem 893–894 sowie *Abrahams,* 196–253. Den Hinweis auf Balderich von Bourgueil verdanke ich Prof. Francis Wormald (London). Man wird sich hier des Eyckischen Rundbildes erinnern, das Philipp der Gute laut Bartolomeo Facio (Liber de viris illustribus) besessen hat: *Ejus est mundi comprehensio, orbiculari forma, quam Philippo, Belgarum principi, pinxit, quo nullum consummatius opus nostra aetate factum putatur, in quo non solum loca, situsque regionum, sed locorum distantiam metiendo dignoscas* (zit. nach *Behling* 46).

Abb. 10. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms. 9243, fol. 1recto: Vorlesung aus den *Histoires des nobles princes de Haynnaut*

teppichen ausgekleidet waren[66]. Heraldisch war hier der Mittelpunkt des Reiches abgebildet, heraldisch dessen Herzstück als symbolischer Bezirk für den Landesherrn ausgegrenzt und zur Darstellung gebracht. Lassen sich die hier vorgebrachten Vermutungen zum *paradeisos* der Burgunder durch literarische Funde eines Tages vielleicht bestätigen, so hätten wir im Berner Tausendblumenteppich erneut einen Beleg für die geistesgeschichtliche Ambivalenz der Zeit, die sich so unvergleichlich zu gleichen Teilen aus antiken und christlichen Vorstellungsbereichen nährte.

66 London, BM, MS. Harley 125, fol. 3recto. — Katalog: La miniature flamande, Tafel 15. — *Winkler,* Tafel 16. — *Gaspar-Lyna,* Les principaux manuscrits, Tafel LXXXIII. — *Martin,* Tafeln 64, 87 und 90.

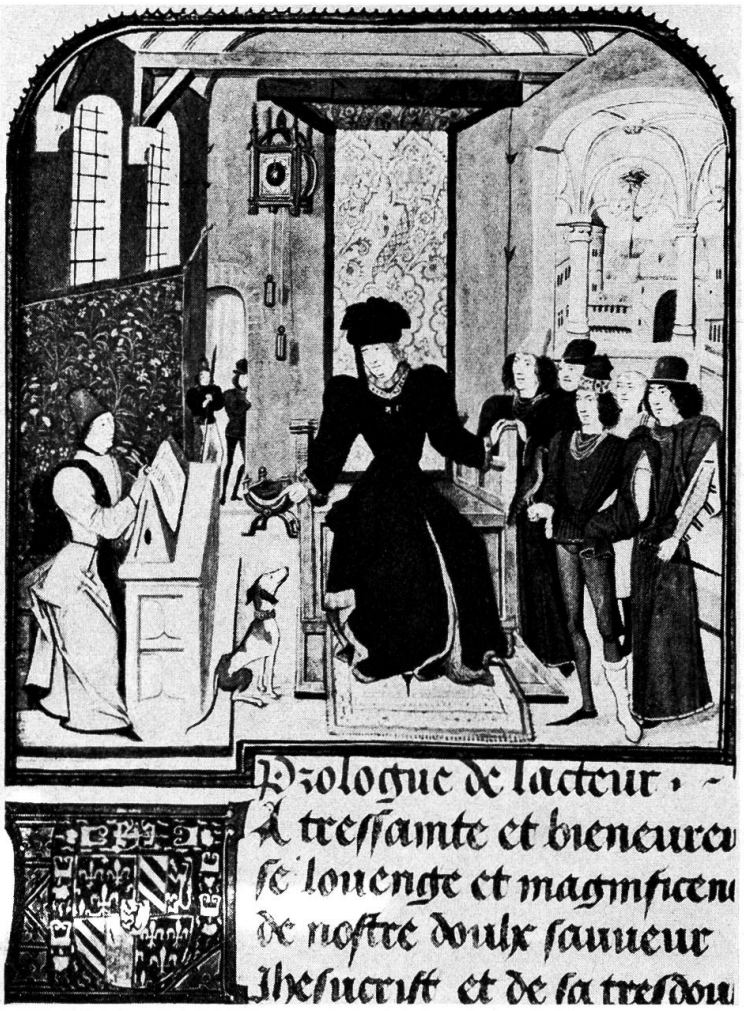


Abb. 11. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12574, fol. 1recto: Titelseite zu *Histoire d'Olivier de Castille*

NACHTRAG

Für die auf Seite 16 oben ausgesprochene Vermutung, zwischen dem Widdervlies und dem *agnus Dei* könnten mögliche typologische Verbindungen bestehen, gibt es zumindest zwei spätere Hinweise aus dem 16. und 17. Jahrhundert, auf die ich erst nach Abschluß der Studie aufmerksam geworden bin.

Théodore de Bèze (1519–1605), aus Vézelay in Burgund gebürtig, vergleicht in seinen *Icones* (Genf 1580, Nr. 4) das Vlies mit dem Lamm:

«Aurea mendaci vates non vnicus ore
Vellera phrixeae commemorauit ouis.
Nos te, Christe, agnum canimus. Nam diuite gestas
Tu vere veras vellere solus opes.»

Abb. 12. Montpellier, Bibliothèque municipale: Burgundische Miniatur, Karls des Kühnen Statthalterschaft Christi illustrierend

(= Mehr als ein Dichter hat mit lügenhaftem Mund das goldene Vlies des Widders, der Phryxus trug, erwähnt. Wir aber besingen dich, Christus, als Lamm; denn du allein trägst wirklich wahre Schätze in deinem reichen Vlies)[67].

Das *tertium comparationis* gründet hier freilich nicht in einer typologischen Parallele, sondern im Gegensatz zwischen Gut und Böse, Wahr und Falsch.

In dem vorliegenden Zusammenhang ist ferner eine Stelle bei Diego de Saavedra Fajardo (1584–1648) von Interesse. In seiner *Idea de un principe Christiano* (Amsterdam 1659, Nr. 39) findet sich folgender erklärender Text zur Darstellung eines Altares, auf dem ein Feuer brennt und über den eine Kette des Ordens vom Goldenen Vlies gelegt ist. Auf einem Schriftband liest man «OMNIBUS». Die deutsche Version lautet:

«Für alle

... in diesem Sinnspruch ist (auf den Altar) ein güldener fluss (= Vlies) gelegt worden, welcher zum ersten von Philippus dem guten Hertzoge zu Burgundt eingeführet worden ... Durch welchen Sinnsprüch die sanftmutigkeit vnd gütigkeit angedeutet wirdt, wie eben eine solche jenes vnbeflecke aufgeopferte Lämblein des Sohns Gottes vor der gantzen Weldt heyl gegeben bedeütet. Ein Fürst ist den Müseligkeiten vndt gefahrligkeiten bestimbtes opfer gegeben der Vnterthanen nutzbarkeit zum besten ...»[68].

Die Relation Vlies-Lamm ist hier in dem vermuteten Sinn ausgesprochen und gedeutet. Es muß an dieser Stelle darauf verzichtet werden, dem literarischen Topos nachzuspüren, um in Erfahrung zu bringen, ob er möglicherweise schon im 15. Jahrhundert nachgewiesen werden kann und vielleicht bereits in Burgund konzipiert worden ist.

BILDNACHWEIS

Bern, Historisches Museum: Abb. 1. — Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn: Abb. 2, 7. — Nach O. Pächt, Byzantine Illumination (Bodleian Picture Book No. 8). Oxford 1952, Abb. 8 und 11: Abb. 3 und 4. — Giraudon, Paris: Abb. 5 und 6. — Musée de Dijon (Direktor Pierre Quarré): Abb. 10. — Nach Katalog: La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon. Brüssel 1959, Tafel 4: Abb. 9. — Nach Scriptorium IV (1950), Tafel 17: Abb. 11. — Archives photographiques, Paris: Abb. 12.

67 Zit. nach *A. Henkel — A. Schöne,* Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967, Spalten 1633–34.

68 Ib. Spalten 1273 (Emblem) und 1274 (deutscher Text mit Hinweisen auf Parallelstellen bei Paradinus und Ruscelli).