Objekttyp: **Miscellaneous**

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

Band (Jahr): **45 (1958)**

Heft 11: **Einfamilienhausgruppen**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

chen Ebene, zumal bei dem feierlichen Einzug, der «joyeuse entrée» Karls in Arras 1468, Szenen aus den «Faits des Romains» aufgeführt wurden. Neben seinem Thron, als seinesgleichen, wollte der Herzog seinen Helden auf der Wand sehen, wie der Verfasser dargelegt hat. Als erster hat Wyss die vier Teppiche als ein Ganzes geschaut und sie erkannt als für die beiden Längswände des herzoglichen Thronsaales symmetrisch komponiert und geschaffen. Gleichzeitige Miniaturen von Ordens- und Regierungssitzungen zeigen Karl, wie er auf einem Thron an der Schmalseite des Saales präsidiert und unter ihm an den beiden Längsseiten auf Bänken die Ordensritter und Hofleute sitzen. Die Darstellungen beginnen an der Längswand zur Linken des herzoglichen Thrones mit dem thronenden Pompejus und endigen auf der gegenüberliegenden Wand zur Rechten des präsidierenden Herzogs mit dem thronenden Cäsar im Senat vor seiner Ermordung.

Dazwischen ziehen sich in dicht geballten und hochhinaufgezogenen figurenreichen Darstellungen Cäsars Kriegstaten an den Wänden hin. Die in dreimal vier Strophen an den oberen Bildrändern angeordneten Tituli – die erklärenden Beischriften – bilden in ihrer ruhigen Flächigkeit der weißgrauen gotischen Buchstaben einen wirksamen Kontrast zu dem wilden, schwer zu entziffernden Kriegsgetümmel.

Den Schlußakzent der linken Wand, bei der dem herzoglichen Throne gegenüberliegenden Fensterwand, bildet die wirkungsvolle, dem Herzog zugewandte Reiterfigur Cäsars mit hocherhobenem Schwert gegen Drappes Brenno. Und nun folgt die Peripetie, die Rubikon-Szene. Die Darstellung springt auf die andere Wand über und ändert die Richtung. Cäsar reitet nach rechts auf den Herzog zu und erstarrt vor Schrecken über die Erscheinung der aus dem Wasser auftauchenden Roma und ihre beschwörenden Worte, die einzigen, die auf den Teppichen einer Person beigegeben sind. – Dies ist das Herzstück der ganzen Folge. Erst an dieser vom Künstler klüglich gewählten und von Wyss wiederentdeckten Stelle im Raum kommt diese Szene zu ihrer gewollten und von jeher erkannten Bedeutung. Hier konzentriert sich für den modernen Beschauer, dessen Anschauungskraft dem schwer zu entwirrenden Durcheinander der figurenreichen Kampfszenen nicht gewachsen ist, der Gehalt der Cäsar-Tragödie.

Die Teppiche bieten eine Folge von Fragen, die der Autor mit bewunderungswürdiger Energie und Findigkeit verfolgt und so weit geklärt hat, wie das heute möglich scheint. Es ist kein Problem unberücksichtigt geblieben, und mit besonderer Akribie ist das Ikonographische behandelt worden. Hier hat Wyss bei dem Aufsuchen der Vorläufer der Kompositionen und etwaigen Bildvorlagen sehr eingehend die Beziehungen zu den Miniaturen der «Faits des Romains» untersucht, von denen die wichtigste im 14. Jahrhundert von einem Venezianer illustriert wurde. Die eigentlichen Vorlagen gehen nach dem Autor auf eine nicht erhaltene Handschrift der «Faits des Romains» aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück.

Dem Stil nach gehört der Kartonzeichner in den Wirkungskreis der Miniaturisten Loyset Liédet und Guillaume Vrelant, und es besteht eine Verwandtschaft mit dem Meister der Privilegien von Gent und Flandern, der zwischen 1454 und 1457 diese Handschrift im Auftrag von Philipp dem Guten illuminiert hat. Also auch hier der Hinweis auf den burgundischen Hof.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß sich bisher nur zwei Fragmente – Darstellungen aus der «Vengeance de notre Seigneur» in der ehemaligen Sammlung Heilbronner in Paris und im Metropolitan Museum in New York – gefunden haben, die in Stil und Technik auf die gleiche Werkstatt weisen wie die Cäsar-Teppiche.

Der Stil weist nach Tournai, und durch Vergleich mit datierbaren Arbeiten andrer Werkstätten von Tournai gelangt Wyss zu einer Datierung zwischen 1465 und 1470. Zur Bekräftigung darf auf die 1467, kurz nach dem Tode Philipps des Guten, von Jean Molinot verfaßte Dichtung «Le trône d'honneur» hingewiesen werden, die Philipp und Karl mit ihrem Helden Julius Cäsar vergleicht. Auf die «joyeuse entrée» Karls 1468 ist bereits hingewiesen worden.

Aus der Technik selbst hat der Autor als erster in mühevoller Kleinarbeit die sehr interessanten typischen Merkmale der Tournaiser Werkstätten herausgelesen und auch bildlich zusammengestellt. Es sind die Formen, die der Wirker bei der Umsetzung des Kartons in das Textile dem kleinen Beiwerk, den Wolken, Wellen, Blättern, Blumen, Ornamenten, gab und die eine große individuelle Verschiedenheit zeigen, auch auf den selben Teppichen nebeneinander: woraus hervorgeht, daß mehrere Wirker, etwa vier bis fünf, am gleichen Stuhl nebeneinander gearbeitet haben.

Diese Untersuchungsmethode – vergleichbar Morellis Methode für die Bestimmung der italienischen Meister – bietet der wissenschaftlichen Teppichkunde ein neues Werkzeug, mit dessen geschickter Handhabung sich noch manche Zusammenhänge werden auffinden lassen. Das Tüpfelchen auf dem i dieser trefflichen Studie ist zum Schluß die ausführliche Bibliographie, für die der aufmerksame Leser besonderen Dank weiß.

Maria Schuette

Svend Erik Möller:
Dänische Formkunst auf dem Tisch

Svend Erik Möller:
Dänische Formkunst im Raum
Je 48 Seiten mit Abbildungen
Höst & Sons Forlag, Kopenhagen 1956
Je dKr. 6.75

Diese zwei Büchlein sind selbständige Teilbände innerhalb einer in sich abgeschlossenen Reihenfolge von Büchern, die ein übersichtliches, konzentriertes Bild moderner dänischer Formkunst vermitteln wollen, und zwar nicht, wie sonst üblich, nach Spezialgebieten gruppiert, sondern nach dem natürlichen Zusammenhang im Heim. Es wurde nicht beabsichtigt, ein wissenschaftliches Werk zu schaffen; man wollte vielmehr eine zwanglose Zusammenstellung guter Arbeiten aus allen Teilen der dänischen Produktion zeigen.

Die Auswahl der Objekte – lauter Gebrauchsgegenstände aus dem täglichen Leben – ist sehr sorgfältig getroffen und gibt einen guten Einblick in das reichhaltige Schaffen der Dänen. Was besonders sympathisch berührt, ist die äußere, einfache Aufmachung in ungebundener Broschürenform. Sie unterstreicht die unprätentiöse Haltung, strahlt etwas von der unbeschwerten Experimentierfreude aus und macht nicht zuletzt die Büchlein im In- und Ausland für jedermann erschwinglich. Eine Werbemethode gemeinsamen Wirkens, die auch bei uns öfters angewandt werden sollte.

R. T.

Nachträge

«Reformierter Kirchenbau der letzten fünfzig Jahre»

Das im Septemberheft 1958 abgebildete Projekt von Arch. BSA Otto H. Senn für eine Kirche in Basel (S. 324) entstand nicht, wie in der Legende angegeben, im Jahre 1955, sondern bereits 1951 im Zusammenhang mit dem Wettbewerb für eine Schule und eine Kirche am Wasgenring in Basel.

Karl Mosers Pauluskirche in Basel (S. 322) entstand, wie in der Bildlegende vermerkt, 1901, und nicht, wie im Text irrtümlich angegeben, 1918.