

Zur Frage nach dem Kartonzeichner der Teppiche

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums**

Band (Jahr): **35-36 (1955-1956)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

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.

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 gehörten¹, 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 bezeichnet². 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 Schweiß Tuch 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 Rathauhalle, 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. 76 f., Anm. 60, S. 272 f.

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. 451 ff. Loysset Liédet illuminierte um 1465 ein Exemplar dieses Gedichtes, das sich jetzt in Chatsworth, Bibliothek des Herzogs von Devonshire, befindet.

handelt sich anscheinend um den Abschied eines Feldherrn mit seinem Gefolge vom Senate, kurz vor dem Aufbruch in den Krieg. Durch eine Türöffnung in der Stadtmauer tritt im Vordergrund ein Mann mit einem Szepter in der rechten Hand, vermutlich ein Weibel, heraus. Abb. 29.

Die dritte Szene, im Vordergrund rechts, spielt sich außerhalb der Stadt ab. Genau wie Caesar im ersten Teppich besteigt ein Ritter sein weißes Pferd. Den linken Fuß stemmt er in den Steigbügel. Mit der Linken hält er sich am



Abb. 29. Szenen aus der Geschichte «La vengeance de notre seigneur». Teppichfragment aus der ehemaligen Sammlung Raoul Heilbronner, Paris.

Sattel fest. In seinen Bewegungen wie in seiner Kleidung sieht er Caesar gleich. Als Kopfbedeckung dient ihm der Hut mit breitem Hermelinrand und aufgesteckter Feder. Er trägt die gleiche Rüstung mit der Umränderung runder Nägel. Die Säume des Waffenrocks sind mit Perlen verbrämt und ausgefranst. Am Halse ragen unter dem Waffenrock die stählernen Deichlinge hervor. Dieser Ritter ist identisch mit demjenigen, der in der vorangehenden Abschiedsszene dem mittleren Ratsherrn die Hand reichte. Ein Reitknecht, dessen Körperhaltung und Kostüm genau dem Knechte Caesars entspricht, hält auf der andern Seite des Pferdes den zweiten Steigbügel. Das weiße Pferd ist wie im Caesarteppich in Rückenansicht, nur etwas mehr seitlich dar-

gestellt und mit ähnlichem Sattelzeug und Stirnpanzerung versehen. Wie bei Caesar im ersten Teppich links, wartet auch im Heilbronnerfragment hinter dem Ritter ein berittenes, zum Kampfe gerüstetes Heer auf den Aufbruch. An vorderster Stelle erkennen wir zwei berittene Herolde mit Blasinstrumenten. Gleich dahinter folgt ein Hauptmann mit Kommandostab in der linken Hand. Er trägt denselben Hut mit breiter Krempe wie der berittene Ritter zunächst Caesar. Zu seiner Linken wartet der Bannerträger, der an denjenigen Caesars beim Ausritt aus Rom erinnert. Das aufrechtgehaltene Banner sieht demjenigen des ersten Berner Teppichs gleich. Hinter diesen sieht ein weiterer Ritter durch seine Rüstung und Haltung dem Bannerträger des ersten Caesarteppichs zum Verwechseln ähnlich.

Dieses Fragment weist unverkennbar starke Beziehungen zu den Caesarteppichen auf, besonders was einzelne, in Analogien gebildete Figuren, Kostüme und Architekturmotive betrifft. Die Kostüme der sich um das Krankenlager des Vespasian scharenden Männer und Frauen, ebenso die Gewänder der Ratsherren entsprechen der burgundischen Hoftracht und werden auch von den römischen Senatoren sowie von Calpurnia und ihren Damen im ersten und letzten Teppich getragen. Die Rüstungen und Waffen der Reiterheere in den Vengeanceteppichen und diejenigen in der Caesarfolge sehen sich auffallend ähnlich, sowohl was die äußere Form betrifft, als auch in der Charakterisierung des Materiales mit den betont hellen Glanzlichtern. Formelhaft finden wir immer wieder die gleichen Gesichter mit den vorspringenden Augen und den aus Spirallocken gebildeten Frisuren in beiden Teppichfolgen. Zum ersten Caesarteppich besteht auch eine Verwandtschaft in architektonischen Motiven. Die schlanke Säule mit dem wulstigen Knauf in der mittleren Höhe, dem lilienblütenartigen Spitz und den Kelchblättern rechts der Vespasianszene, die als Trennungspfeiler der rechten und linken Bildhälfte dient, zieren die gleichen Streifbandornamente wie die den Baldachin tragenden Säulen im Triumphzuge Caesars.

In dem andern Heilbronnerschen Teppich finden wir die Eroberung und Plünderung der durch Titus und Vespasian ausgehungerten Stadt Jerusalem. Römische Soldaten sind über die halbzerfallenen Mauern in das Innere der Stadt geklettert und stehen nun in heftigem Kampfe mit den jüdischen Verteidigern. Bei einem Haus mit offener Vorderwand, mitten in der Stadt, sehen wir in eine Küche, wo eine hungernde Frau am Kamine sitzend ihr eigenes Kind auf dem Feuer brät und verzehrt.

Bei diesem Fragment unterscheiden sich die Giebelhäuser im Hintergrunde kaum von denjenigen in der Stadt Rom (IV). Die kleinen Spiralgebilde, die sich aus den Blechkanten der kleinen Giebel am Dache des offenen Hauses mit der Verbrennungsszene herausentwickeln, wurden ebenso an mehreren Dächern (IV) angewendet. Die Verzierungen am Tore rechts des Heilbronnerfragmentes weisen ähnliche Ornamente auf wie die beiden Hallen der römischen Kurie (I) und (II). Der Turm in der linken Bildhälfte im Vordergrund erinnert durch seine ähnliche Form an den äußersten Stadtturm Roms (IV).

Im dritten Fragment in New York liegt auf der linken Seite Titus krank im Bette ¹. Rechts erfolgt der Einzug in das eroberte Jerusalem sowie die grausame Marter der besiegten und in Scharen gefesselten Juden, denen das verschluckte Gold aus dem Leibe geschnitten wird. Diese Greuelthaten spielen sich vor dem römischen Zeltlager ab.

Hier bilden die Zelte sowohl in ihrer Form wie in den äußeren Verzierungen deutliche Parallelen zu denjenigen der ersten beiden Caesarteppiche. Der Turm in der Bildhälfte links, versehen mit einer Flachkuppel und längs der Rundung laufenden Rippen sowie einigen Pechnasen, erinnert wiederum an die Türme am Stadttor Roms (I). Die gewellten, strahlenförmig angeordneten Dachverzierungen, die hier sehr zahlreich an Dächern vorhanden sind, wurden im letzten Rombild nur vereinzelt angewendet. Die Krone des römischen Statthalters, der in der Mitte des Hintergrundes vor einem Zelte sitzt, scheint auch nach demselben Vorbild geschaffen zu sein wie diejenige Caesars (IV). Auch hier tauchen die runden Filzhüte mit den Spiralgebilden auf, die Frisuren mit den Spirallocken und in großer Menge die Spiralstengel der Blumenstauden.

Bei diesen zwei Fragmenten mit der Eroberung Jerusalems und der Tötung der Juden handelt es sich nicht mehr um eine direkte Übernahme von Szenen, sondern nur um Verwandtschaften in der höfisch-burgundischen Kleidung, in Rüstung, Zelt und Architekturmotiven. Die verschiedenen Panzerteile und Helmformen finden ihre Gegenstücke in den Caesarteppichen. Die einzelnen Figuren gehören durch ihre Haltung, ihre Proportionen und Gesichtsbildung zur selben Stilgruppe.

Es stellt sich nun die Frage: Ist der Kartonzeichner der Caesarteppiche mit demjenigen der Vengeancefragmente identisch? — Das erste Heilbronnerfragment kann seiner figürlichen Übereinstimmungen nach mit Sicherheit dem Kartonzeichner der Berner Teppiche zugeschrieben werden. Die andern Fragmente, von denen man, nur nach Abbildungen zu schließen, nicht sicher sagen kann, daß sie unbedingt zur selben Serie gehören, stehen dem Kartonzeichner auf jeden Fall sehr nahe. Sie sind vermutlich auch in derselben Manufaktur gewirkt worden wie die Caesarteppiche.

Die Vengeancefragmente, besonders das in New York, unterscheiden sich von den Caesarteppichen durch die unklare Aufteilung des Bildraumes sowie durch eine verworrene Gliederung und Aneinanderreihung einzelner Szenen, herrscht in ihnen doch nicht der klare, ordnende Geist, der ausgeprägte Sinn des Kartonszeichners für Symmetrie, der die Caesarteppiche bei aller Überladenheit an menschlichen Figuren deutlich in einzelne, sich nebeneinander abspielende Szenen gliedert, und diese durch Trennungswände, sei es Architektur oder ein landschaftliches Motiv, deutlich voneinander scheidet.

Wie wir später noch sehen werden, steht der Kartonzeichner der Caesarteppiche, besonders was das Figürliche anbelangt, unter dem Einfluß des

¹ Vgl. das Kapitel: Verhältnis des Kartonzeichners zu Liédet, Vrelant und dem Privilegienmeister.

Miniaturenmalers Loyset Liédet. Von diesem wissen wir, daß er 1465 auch ein Exemplar der «Vengeance de notre seigneur» mit Miniaturen versah. Somit werden auch die Vengeance- und Caesarteppiche an den gleichen Vorlagenkreis gebunden ¹.

Es sei zum Schluß noch auf eine mit dem Kartonzeichner der Clovisteppe in Reims bestehende Verwandtschaft hingewiesen, wobei insbesondere die Krönungsszene des Clovis in einer rechteckigen, gewölbten Halle mit offener Vorderwand in Betracht kommt. In der Mitte des Saales setzen zwei Bischöfe dem Monarchen, der unter einem Baldachin auf einem geschnitzten Throne sitzt, eine reichgeschmiedete, goldene Krone auf sein Haupt. Zu beiden Seiten des Thrones stehen zwei weitere Geistliche, derjenige links mit einem Bischofsstab, der andere mit aufgeschlagener Bibel. Dichtgedrängt stehen hinter dem Throne die Hofleute des Clovis. Vor dem Könige huldigend knien seine Untertanen. Denken wir uns nun diese Leute im Hinter- und Vordergrund weg, dann haben wir eine Parallelszene zu den beiden Senatssitzungen der Caesarteppiche. Die Geistlichen sind in gleicher, symmetrischer Ordnung um den König gruppiert, wie die Senatoren um Caesar im letzten Teppich. Clovis selbst, in seiner Kleidung an Caesar im Triumphzuge erinnernd, nimmt diejenige Haltung ein, wie Pompeius im ersten Caesarteppich. Die linke Hand hält er in einem Redegestus erhoben, mit der Rechten faßt er sein Szepter, das ihm ein Bischof überreicht. Wie in der letzten Caesarszene tragen zwei schlanke, mit Blattranken reichverzierte Säulen das Deckengewölbe.

Obschon die andern Szenen der Clovisteppe mit den Caesarteppichen nicht näher in Beziehung zu bringen sind, so ist für uns aber von nicht zu unterschätzender Bedeutung die auffallend nahe Verwandtschaft der Krönungsszene im Clovisteppe mit den Berner Thronszenen. Die Clovisteppe waren im Besitze Karls des Kühnen und wurden 1468 zur Ausschmückung eines Saales anlässlich seiner Hochzeitsfeierlichkeiten mit Margarethe von York verwendet. Sicher sind auch die Clovisteppe im Auftrage des Herzogs entstanden. Diese Thronszene des Clovis unterstützt uns somit in der Vermutung, daß diejenigen der Caesarteppiche durch das Hofzeremoniell Karls des Kühnen bestimmt sein können ².

Mit den Caesar- und Clovistepichen müßten an dieser Stelle auch die Teppiche mit Szenen aus der Geschichte Alexanders des Großen verglichen werden, die heute leider nicht mehr erhalten sind, von deren Bestehen und Bildinhalt wir aber dennoch an Hand einiger Nachzeichnungen genaue Kenntnis haben. Von diesen Zeichnungen, deren Entstehungszeit im 15. Jahrhundert nicht angezweifelt werden kann, befinden sich drei seit kurzem in der Sammlung des Historischen Museums in Bern. Zwei zur selben Serie gehörende, jedoch stark beschnittene Fragmente befinden sich in der Sammlung des British Museum in London. Wir möchten an dieser Stelle nicht näher ein-

¹ Siehe Fußnote ¹ auf Seite 199.

² Vgl. Kapitel: Zur Bildgestaltung der Caesarteppiche.

gehen auf die Beziehungen der Nachzeichnungen zu den gleichzeitigen Teppichen, sondern auf eine Spezialuntersuchung desselben Verfassers hinweisen ¹.

DAS VERHÄLTNISS DES KARTONZEICHNERS ZU LOYSET LIÉDET,
GUILLAUME VRELANT UND DEM MEISTER DER PRIVILEGIEN
VON GENT UND FLANDERN

Wir konnten feststellen, daß die Teppiche aus demselben Wirkeratelier, vielleicht auch vom selben Kartonzeichner wie die Vengeancefragmente stammen. Welchem Kunstkreis läßt sich nun der Kartonzeichner der Caesarteppiche einordnen?

A. Weese, B. Kurth und H. Göbel ² haben wiederholt auf die stilistischen Beziehungen zwischen den Caesarteppichen und der flämischen Buchmalerei hingewiesen.

Weese sah mit Recht in den Caesarteppichen eine stilistische Verwandtschaft mit den Miniaturen Guillaume Vrelant und Loyset Liédet ³. Im besonderen verweist Weese auf die «Histoire des nobles princes de Haynau», ms. 9243—45, B. B. R., entstanden in den Jahren 1446—49. Die Chronik besteht aus drei Bänden und wird später mit dem reichhaltigen Bilderschmuck versehen worden sein, als ihr Text geschrieben wurde. Band 1 ist der älteste, er ist als erster von dem sogenannten «Meister des Girart» illuminiert worden. Die Miniaturen von Band 2 wurden von Guillaume Vrelant und Band 3 durch Loyset Liédet ausgeführt. F. Winkler vertritt die Ansicht, daß sich die Illustrierung der Handschrift bis gegen 1470 erstreckte, da noch in den späteren sechziger Jahren Zahlungen an Liédet und Vrelant erfolgten ⁴.

Die Beziehungen des Kartonzeichners zu Liédet sind nicht nur in der Chronik vom Hennegau ersichtlich, sondern ganz allgemein in dessen Spät-

¹ Robert L. Wyß, Zeichnungen zur Geschichte Alexanders d. Gr., Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, Bern, 35. und 36. Jahrgang 1955/56.

² A. Weese, Die Caesarteppiche . . . , S. 10.

B. Kurth, B. B. T., S. 90f., Fig. 25.

H. Göbel, Wandteppiche I, Bd. 1, S. 272.

³ Loyset (Lyedet) Liédet war einer der produktivsten Miniaturmaler des 15. Jahrhunderts. 1461 noch in Hesdin tätig. Von 1468—78 ist er in Brügge nachweisbar, wo er 1469 in die Gilde aufgenommen wurde. Er arbeitete zur Hauptsache im Auftrage der Herzöge von Burgund, Philipps des Guten, Karls des Kühnen, dann Antons von Burgund und Louis de Bruges. Über Liédet vgl. Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon III, S. 100. Thieme-Becker, XXIII, S. 204. F. Winkler, Fläm. Buchmalerei, S. 75; Aeschlimann, Dictionnaire des miniaturistes, 1940, S. 119.

Guillaume Vrelant. Sehr produktiver und vorzüglicher Miniaturist von weltlichen Chroniken und geistlichen Büchern. Geb. in Utrecht, seit 1454 in Brügge tätig. Mitbegründer der dortigen Johannesgilde. Arbeitete im Auftrage Philipps des Guten und Karls des Kühnen. Über Vrelant vgl. Wurzbach, Niederl. Künstlerlex. II, S. 826 und III, S. 173; Thieme-Becker, XXXIV, S. 570; Aeschlimann Erardo, Dictionnaire des miniaturistes, S. 187; F. Winkler, Flämische Buchmalerei, S. 71.

⁴ F. Winkler, Flämische Buchmalerei, S. 165.