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.

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: 10.08.2025

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

DIE CAESARTEPPICHE

UND IHR IKONOGRAPHISCHES VERHÄLTNIS ZUR ILLUSTRATION DER «FAITS DES ROMAINS» IM 14. UND 15. JAHRHUNDERT

ROBERT L. WYSS

INHALTSVERZEICHNIS

Beschreibung der vier Caesarteppiche 105
Erster Teppich 105
Zweiter Teppich 109
Dritter Teppich 113
Vierter Teppich 118
Erhaltungszustand 123
Zur Technik der Caesarteppiche 125
Zur Geschichte der Caesarteppiche 129
Zur Bildgestaltung der Caesarteppiche 138
Die symmetrische Szenenordnung 138
Die Elemente der Szenentrennung 142
Verhältnis von Architektur zu Figur und Bildraum 145
Der Einfluß der Wirktechnik auf die Bildgestaltung 145
Zur Ikonographie der Caesarteppiche 148
Pompeius und Crassus sind zu Diktatoren erwählt 148
Caesars Truppen verlassen die Stadt Rom 151
Der Empfang der sequanischen Gesandten 152
Die Schlacht gegen Ariovist 153
Kampf zwischen Caesar und Drappes Brenno 155
Die Eroberung Großbritanniens 157
Die Durchquerung des Rubicons 159
Schlacht gegen Pompeius bei Pharsalus 181
Der Triumphzug 185
Die Senatssitzung an den Iden des März 189
Allgemeines zur Illustration der «Faits des Romains» und ihrem programmatischen Verhältnis zu den Caesarteppichen 192
Zur Frage nach dem Kartonzeichner der Teppiche 196
Das Verhältnis des Kartonzeichners zu Loyset Liédet, Guillaume Vrelant und dem Meister der Privilegien von Gent und Flandern 201
Zur Datierung der Caesarteppiche 206
Die Formeln der Caesarteppiche und ihr Verhältnis zur Teppichwirkerei des 15. Jahrhunderts 210
Das Landschaftsbild 210
Detailformen 213
Schlußfolgerungen 224

BESCHREIBUNG DER VIER CAESARTEPPICHE

Die Tituli, drei Strophen mit je vier Zeilen, erklären am oberen Bildrande eines jeden Teppichs die Geschichte Caesars. Die Strophen sind in einer Reihe mit grau-weißlichen Buchstaben auf dunkelblauem Grund eingewoben. Jede Strophe beginnt mit einer farbigen, teilweise sogar mit Rankenornamenten verzierten Majuskel. Zwischen der zweiten und letzten Strophe wurde jeweils das Wappen der Familie de la Beaume aufgenäht.

Erster Teppich

«Lucant recite presperant Romme et a tout los aspirant [1]
Un conseil de nobles Rommains fu jadis en Romme et haultains,
Ou Brutus, Cathon et pluseurs furent pour exceller de honneurs
Tant pour Rome com de l'enpire trois dicateurs [2] volrent eslire.

Deus pour signouries conquerre loing hors de lor contree et terre.
Pompee en Rome demora, quy asses poissanment rengna.
Crasus en ala vers Turquie et Jullius Cesar de ost furnie [3]
Combatant vainquy Helvecois [4] de oultre Rosne, nommés Franchois.

D'aultres Franchois une ambassade vint vers Julle Chesar moult rade,
Nommés Senaquois; lui requirent et de fait a lui obeirete,
Adfin que ilz les volsist desfendre d'Arriovistus [5] et se prendre
A lui pour les Sennes mater com ilz fist en brief sans douter.»

Im Original: [1] aspirate [2] duateurs [3] furfurnie [4] Helnecois [5] Arionistus.

Die folgende Übersetzung dieser Originaltexte besorgte Prof. Jaberg und sind der Publikation von A. Weese entnommen.

Lukan erzählt, wie Rom aufblühte und nach jeglichem Ruhme strebte. Einst war daselbst eine Versammlung edler und stolzer Römer, der Brutus, Cato und andere dank ihrer hervorragenden Stellung angehörten. Diese wollten für Rom und das Reich drei Diktatoren erwählen.

Zwei (zogen aus) zur Eroberung von Herrschaften fern von ihrem Lande und ihrer Heimat. Pompeius blieb in Rom und regierte da mit sehr großer Macht. Crassus zog nach der Türkei und Julius Caesar bekämpfte und besiegte mit einem starken Heere die Helvetier von jenseits der Rhone, genannt Franzosen.

Da kam zu Julius Caesar in großer Eile eine Gesandtschaft von andern Franzosen, genannt Sequaner. Diese unterwarfen sich ihm sofort und baten ihn, er möge sie gegen Ariovist verteidigen und sich mit ihnen verbünden, um die Senonen niederzuschlagen, was er denn wirklich sofort ohne Zögern tat.

Als erstes erwähnen die Tituli den Ruhm der mächtigen Stadt Rom, anschließend eine Senatssitzung stolzer Römer, an der auch Brutus und Cato teilnahmen, um für das römische Reich drei Diktatoren zu wählen. Von diesen regierte Pompeius in Rom, Crassus zog in die Türkei, und Caesar eroberte Gallien und Helvetien. Dies berichtet auch die vom Kartonzeichner als wichtigste Quelle verwendete Kompilation, genannt «Li Faits des Romains»[1]. «Apres le retor de Pompée de surie dont nous avons cy devant parle establirent les senateurs que crassus/pompejus et cesar seroient dictateurs. Le peuple si accorda a ce III... et ordonnerent que les deux plus fortz alassent hors es batailles et le plus saige demourast a romme pour la cité conseillier/... pompée fut ordonne pour demourer a romme qui assez avoit este dehors es batailles/crassus ala sur les turcs et cesar ala en france ainsi fut constitué être [2].»

In der linken Bildhälfte wird uns der Einblick in eine runde, offene Halle gewährt, überdacht von einer Decke mit vergoldetem, reichem Schnitzwerk, wo eine Sitzung des römischen Senates unter dem Vorsitze des in Rom regierenden Diktators Pompeius stattfindet. Im Halbkreise sitzen Pompeius, zur Rechten Cato und Scipio, zu seiner Linken Brutus und Curio. Mit weißen Buchstaben sind ihre Namen auf Kopfhöhe in den Teppich eingewoben: «cipio, caton, popée, bructus und curio». Pompeius trägt einen weiß-rot gemusterten burgundischen Rock und einen entsprechenden Mantel mit weißem Hermelinfutter. Auf der breiten Krempe seines roten Hutes glitzert

[1] A. Weese hat bereits darauf hingewiesen, daß dem Kartonzeichner eine französische Dichtung, genannt «Li faits des Romains» als Unterlage gedient hat. (*Weese*, Die Caesarteppiche des Hist. Museums zu Bern 1911, S. 8.) Die «Faits des Romains» sind nichts anderes als eine Kompilation antiker Schriftsteller, wie der Beginn des Textes verlauten läßt (ms. fr. 40, B. N.): «Cy commence la table du second livre des anciennes histoires des Romains translates de latin en français selon Lucan, Sue-Toine et Soluste et comment César conquist plusieurs terres et les grandes batailles de lui et de Pompée.» Sowohl vom 13. bis ins 15. Jahrhundert werden Sallust, Sueton und Lucan als Quelle angegeben. Loesche und Flutre führen noch andere Quellen an, wie *Caesars* Commentarien «de bello gallico» und «de bello civile», dann von *Flavius Josephus* «La guerre des Juifs» et «Les antiquités juives», dann die «Etymologiae» des *Isidorus von Sevilla*, die Bibel, den «Iter ad paradisum» des heiligen *Augustin*, die «Historia miscella de la cité de Dieu», um nur noch die bedeutendsten zu nennen. Die «Faits des Romains» sind wohl die älteste Schrift, die ausschließlich nur der Lebensgeschichte Caesars gewidmet ist. Der Autor ist uns bis heute völlig unbekannt. Nach den Untersuchungen von Flutre, denen bereits diejenigen von Paul Meyer vorangingen (*P. Meyer*, Les premiers compilations françaises d'Histoire ancienne in Romania, Bd. IV, Paris 1885), soll das Urexemplar 1213/14 in Paris entstanden sein. Insgesamt 50 Exemplare sind noch erhalten. Sie wurden in die italienische Sprache übersetzt und erfuhren zudem verschiedene Nachdichtungen. (Vgl. *Louis Fernand Flutre*: Li Faits des Romains dans les littératures françaises et italiennes du XIIIe au XVIe siècle, Paris 1932.)

[2] Ms. fr. 40, B. N., fol. 24.

eine aus Gold und Edelsteinen geschmiedete Agraffe. Eine schwere Kette, mit kostbaren Juwelen besetzt, hängt an seinem Halse. Er spricht mit seinem Nachbarn Cato, worauf der Redegestus der erhobenen Linken deutet. Die Senatoren tragen alle den langen, burgundischen Rock. Am Halse des Scipio und Brutus hängen reiche, aus Gold und Edelsteinen verfertigte Ketten. Einfach und ohne jeglichen Schmuck sind die beiden Volkstribunen Cato und Curio gekleidet.

Von einer der Kurie angebauten Kanzel aus wendet sich ein Weibel nach links, dem außerhalb des Bildes stehenden Betrachter zu, als wollte er ihm die nun in Bildern folgende Geschichte des Julius Caesar verkünden [1]. Die runde Kanzel selbst ist mit plastischem Schmuck geziert. Drei kleine, goldene, allegorische Figuren, die mittlere eine Rüstung tragend, die beiden andern in höfischem Gewande und mit einem Degen bewaffnet, stehen in kleinen Nischen. Hierbei dürfte es sich um eine Anspielung an das Dreigestirn: Crassus, Pompeius, Caesar handeln. Diese Dreizahl wiederholt sich in den als Atlanten verwendeten Kapitellfiguren.

Das Bild der Ratsversammlung wird überschnitten von zwei Gruppen. Links faßt Crassus mit der rechten Hand sein weißes Pferd am Zügel, welches, mit einer Roßstirne zum Kampfe gerüstet, von einem kleinen Knappen gehalten wird. Sein Name «Casus» ist unterhalb der linken Hand eingewoben. Crassus wendet seinen Kopf rückwärts und gibt einem seiner Ritter, der seinen Hut in der Hand und an der Schwertscheide ein kleines Rondell trägt, noch seine letzten Befehle zum Aufbruch in die Türkei.

Ein weißer Hund trennt diese Gruppe von derjenigen rechts, die Caesar nach Gallien führen wird. Caesar ist eben im Begriff sein Pferd zu besteigen, das uns den Rücken zukehrt. Mit der linken Hand hält er sich am Sattel fest. Den linken Fuß stemmt er in den Steigbügel, an dem ein Reitknecht, das Gleichgewicht gebend, von der andern Seite des Pferdes zieht.

Ähnlich wie Crassus ist auch Caesar gekleidet, nur daß er ohne Mantel ist und offene, mit Hermelin gefütterte Ärmel trägt. Von den beiden Edelleuten seines Gefolges ist der eine in ein kostbares, braunes Gewand mit eingestickten, gelben Lettern gekleidet. Durch die schmale Gasse, die rechts der Kurie auf den davorliegenden Platz mündet, kommt das zum Kampf gerüstete Heer Caesars geritten, mit zwei Feldherren an der Spitze, die den burgundischen Hut mit breiter Krempe tragen. Durch die Gasse hindurch gleitet im Hintergrunde unser Blick an drei hölzernen Giebelhäusern vorbei.

Diese Szenen umfaßt eine niedrige Mauer mit Zinnen, welche außen beginnt und erst ellipsenartig durch den Vordergrund nach der Bildmitte zu verläuft, an ein schräggestelltes Stadttor grenzt und somit eine Trennung in zwei Bildhälften bewirkt.

An der Spitze des Heeres reitet ein Ritter mit rotem Waffenrock. Diesen begleitet der jugendliche Knappe Caesars, der in der rechten Hand eine Lanze

[1] Zu dem aus dem Bild schauenden Weibel vergleiche man den Abschnitt betreffend die frühere Ausstellungsweise im Kapitel: Zur Bildgestaltung der Caesarteppiche.

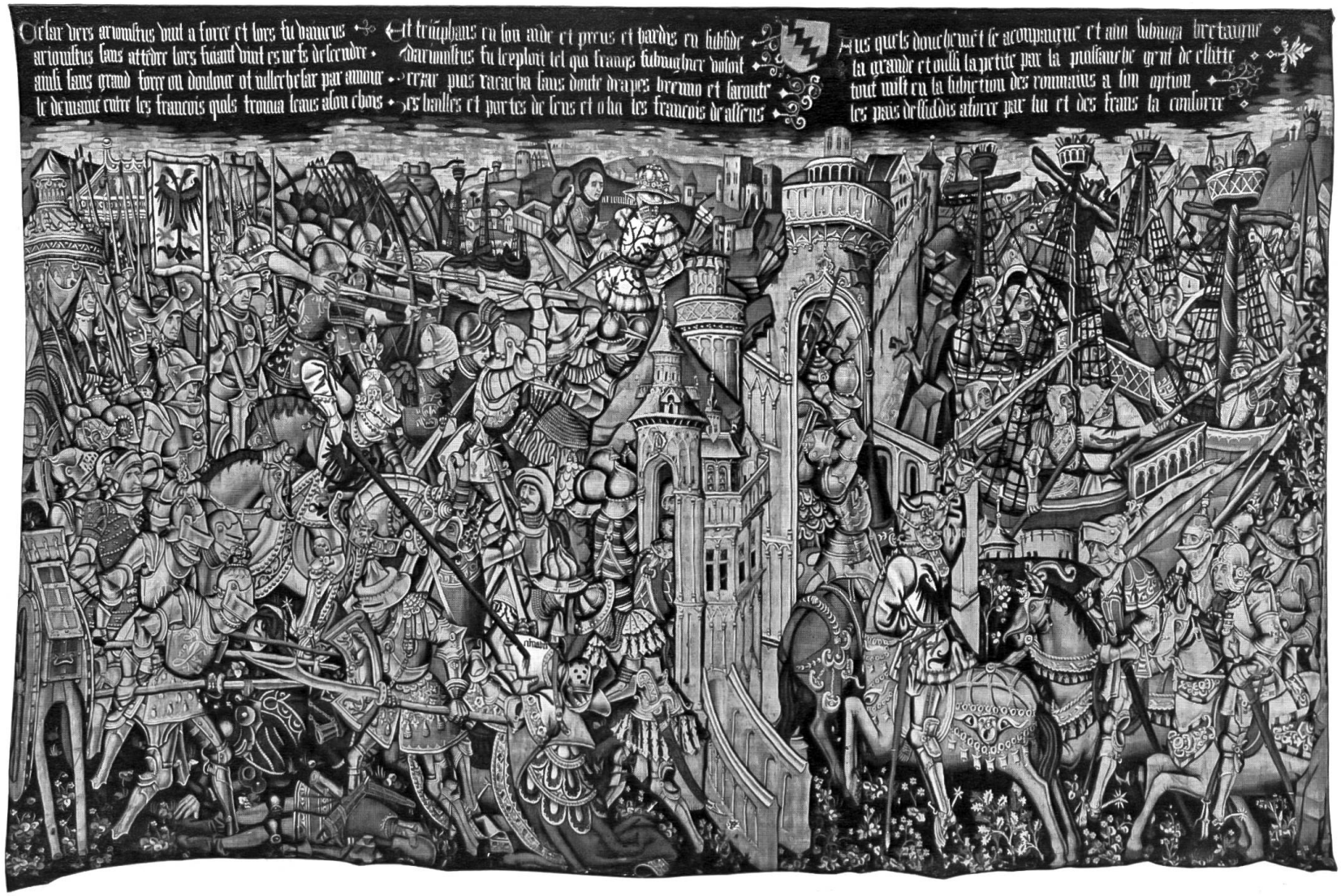
mit einem roten Fähnchen hält und den goldenen Helm seines Feldherrn auf dem Haupte trägt. Der berittene Bannerträger führt die Fahne mit dem schwarzen Doppeladler im gelben Felde. Unter diesem Feldzeichen erringt Caesar seine sämtlichen Siege, wie es im italienischen «Libro imperiale» bei der Beschreibung eines Triumphzuges erwähnt wird: «Sopra el chapo gli portava uno chavagliere uno stendardo tutto ad oro con aquila nera [1].»

Nachdem Caesar bereits ganz Helvetien erobert hat und ein gallischer Völkerstamm nach dem andern sich unterwerfen ließ, wie es die zweite und dritte Strophe der Tituli berichten, erscheint eine Gesandtschaft der Sequaner, welche Caesar um Hilfe gegen Ariovist ersucht, der ihre Gebiete immer wieder durch Einfälle bedroht. Zum Empfang dieser Gesandten ist Caesar vom Pferde gestiegen. Ein braunrot gekleideter Ritter hält sein mit goldener Roßstirne bepanzertes Pferd am Zaume. Caesar, den rechten Arm selbstbewußt in die Hüfte gestützt, spricht zu den Gesandten, worauf der Redegestus seiner erhobenen Linken deutet. Über seiner goldenen Rüstung trägt er einen goldgelben Waffenrock, in dessen Ärmel und Brustseite ein schwarzer Doppeladler eingewoben ist. Die Hüften gürtet ein roter Lederriemen. Am Halsausschnitt ragen die Deichlinge seines blau-stählernen Panzerhemdes hervor. In diesem Kostüm tritt Caesar in sämtlichen Darstellungen, mit Ausnahme der letzten zwei Szenen, auf. Er trägt als Kopfbedeckung einen Filzhut mit breitem Hermelinrand und blauer Feder. Der Name «cesar» ist links von seinem Kopfe eingewoben. Die sequanische Gesandtschaft führt Diviciacus von Autun... «Le concile fut tenu apres le departement du quel vindrent devers cesar les principaulx des cites/et lui requirent de parler a lui touchant le commun proufit et le salut de toute la terre/cesar leur accorda et les tira a part. Ceulx lui cheirent aux pies en plourant et lui dirent quilz vouloient parler a lui d'une chose qui estoit moult dangereuse a ceste descoucite jusques a tant quelle fust achevée/car ilz veoient leur grant peril se la chose estoit sceue en nulle guise. Diviciacus dostum parla pour tous ... [2]» Als vornehm gekleideter Mann mit Sporen und Reitstiefeln kniet Diviciacus vor Caesar, nach höfischer Sitte den Hut in der rechten Hand haltend. Am linken Arme baumelt eine aus goldenen Kugeln zusammengesetzte Kette, vermutlich ein Zeichen seines Standes. An seinem Gürtel hängt ein Hirschfänger. Da sich die Sequaner von den Römern nicht durch ihr Kostüm unterscheiden, wurde Diviciacus durch den Schnurrbart als Fremdling gekennzeichnet. Alter und Erfahrenheit sprechen aus den Zügen seines markanten, knochigen Gesichtes. Die zwei übrigen Sequaner sind im Begriff, wie es die Sitte verlangte, bloßen Hauptes vor dem Feldherrn niederzuknien. Weiter hinten warten ihre Reitknechte mit den Pferden. Hinter dieser Szene erhebt sich ein kegelförmiges

[1] Das «Libro imperiale» ist zwischen 1375 und 1377 in Italien geschrieben worden. Es liegt ihm ein Exemplar der «Faits des Romains» zugrunde. Der von Graf publizierte Text stammt aus dem 15. Jahrhundert. *Arturo Graf*, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo, Torino 1915, S. 203ff.

[2] Ms. fr. 40, B. N., fol. 34. Es handelt sich um eine freie Übersetzung von Caesars «Kommentarien zum Gallischen Kriege». I. Buch, Kap. XXXI/XXXII.

Tafel 1. Erster Caesarteppich: Pompeius im Senate, Caesar und Crassus beim Aufbruch in die Provinzen; Caesar empfängt Diviciacus und die Gesandten von Autun.



Tafel 2. Zweiter Caesarteppich: Caesars Schlacht gegen Ariovist; Caesar kämpft gegen Drappes Brenno; Seeschlacht vor Großbritannien.

Tafel 3. Dritter Caesarteppich: Caesars Ankunft am Rubicon und Erscheinung der Roma; Caesars Schlacht gegen Pompeius bei Pharsalus.

Tafel 4. Vierter Caesarteppich: Caesars Triumphzug, Auftritt des Spurinna und der Calpurnia ; Caesar als Kaiser im Senate kurz vor der Ermordung.

Hügelgelände, auf dessen Krete sich die Befestigungsmauern einer unbekannten Stadt hinziehen. Dieser Hügelzug überschneidet eine weitere Szene im Hintergrund. Die Abordnung einer fremden, sich ergebenden Stadt, deren Mauern, Türme und Giebeldächer die äußerste Ecke der Bildfläche rechts füllen, sucht Caesar in seinem Zeltlager auf, um ihm die Schlüssel zu überreichen. Hiermit will der Kartonzeichner die völlige Niederlage, die Unterwerfung aller gallisch-helvetischen Stämme zum Ausdruck bringen.

Zweiter Teppich

«Cesar vers Ariovistus vint a force, et lors fu vaincus
Ariovistus sans attendre, lors fuiant vint es nefs descendre.
Ainsi sans grand force ou doulour ot Julle Chesar par amour
Le demaine entre les François qu'ils trouva leaus a son chois,

Et triumphans en son aide et preus et hardis en subside.
D'Ariovistus[1] fu l'exploit tel qui Franqs subjughier voloit.
Cezar puis racacha sans doute Drapes Brenno et s'aroute [2]
Es bailles et portes de Sens et o lui les François de assens,

Aus quels douchement se aconpaigne; et a lui subjuga Bretaigne
La grande et oussi la petite par la puissante [3] gent de eslitte.
Tout mist en la subjection des Ronmains a son option
Les pais des susdis a force par lui et des Frans la consorce.»

Im Original: [1] Arionistus [2] saroute [3] puissanche

Caesar zog mit großer Heeresmacht gegen Ariovistus; dieser wurde sofort besiegt und entfloh auf seinen Schiffen. So bekam Julius Caesar ohne große Mühe und Unannehmlichkeiten, auf freundlichem Wege, die Herrschaft über die Franzosen, und er fand sie nach Wunsch treu,

freudig, tapfer und kühn für ihn eintretend. Das erreichte Ariovistus, der die Franzosen unterjochen wollte. Darauf warf Caesar ohne Zögern den Drappes Brenno zurück und machte sich auf den Weg gegen die Wälle und Tore von Sens, und im Einverständnisse mit ihm die Franzosen,

die er als Freunde und Bundesgenossen behandelte. Er unterwarf durch seine tapfern und auserwählten Truppen Groß- und Klein-Britannien und machte nach seinem Wunsche durch eigene Macht und die Mithilfe der Franzosen alle obgenannten Länder den Römern untertänig.

Die erste Strophe nennt zu Beginn die siegreiche Schlacht Caesars gegen den senonischen Feldherrn Ariovist, der mit seinen Truppen auf Schiffen

über den Rhein entfloh. Diesem Kampfe hat der Kartonzeichner die ganze linke Bildhälfte eingeräumt.

Die Streitkräfte Caesars rücken in breiter Front und geordneter Formation von links, aus dem Lager kommend, dessen Zelte noch in der Ferne zu sehen sind, auf die feindlichen Senonen zu. Die erste Schlachtreihe steht bereits im heftigen Kampfe. In der Mitte bildet die Reiterei die Hauptmacht. Im rechten Flügel kämpfen die mit Stichwaffen ausgerüsteten Fußtruppen. Im linken zielen die in Reihen geordneten Bogenschützen mit gespannten Bogen auf ihre Gegner. Vom übrigen römischen Fußvolk unterscheiden sich die Bogenschützen durch ihren Waffenrock, den sie über dem kurzärmeligen Kettenhemd tragen und auf dessen zweifarbiger, braunroter Vorderseite zwei ineinander verschlungene Buchstaben gestickt sind. Den Kopf schützt ein runder Topfhelm. Hinter den Fußtruppen werden Pulverwagen und Munitionskarren mitgeführt. Aus der Masse stahlblauer Rüstungen ragt in den hinteren Reihen nur ein einzelner rot-goldener Helm mit entsprechendem Brustpanzer heraus. In der vordersten Reihe der Römer kämpft Caesar zu Pferd. Das Visier seines Helmes ist aufgeklappt, so daß wir sein Gesicht erkennen. Caesar zur Rechten folgt der Bannerträger, der, an rot-weiß gestreifter Stange, die über den Köpfen der Römer wehende Standarte führt. Zur Linken des großen Feldherrn reitet ein Hauptmann, einen braunen Kommandostab in der rechten Hand haltend. Caesar hat sich als persönlichen Gegner den Connabre ausgesucht. Dieser wird in den Tituli nicht erwähnt, jedoch durch die auf dem goldenen Waffenrock eingewobene Schrift «Connabre» gekennzeichnet. Seine Lanze ist bereits zerbrochen, und somit ist er Caesar gegenüber wehrlos. Caesar stößt ihm eine Lanze tief in die Brust, aus deren Wunde das rote Blut quillt, und hebt ihn aus dem Sattel. Das in eine blau-rote Schabracke gehüllte Pferd ist unter dem heftigen Angriff Caesars zusammengebrochen. Von den senonischen, zur Hilfeleistung herbeigeeilten Fußsoldaten umfaßt einer mit beiden Armen den rückwärtsfallenden Körper des Connabre, ein anderer stützt ihm seinen Kopf. Die Übrigen versuchen ihren Feldherrn vor weiteren Schlägen der Römer zu schützen. So droht Caesar ein mit Schnurrbart als Fremdling gezeichneter Senone mit seiner Hellebarde. Ein anderer, in seiner Pavese einen grünen Drachen führend, bietet Schutz vor den Stichwaffen der römischen Fußsoldaten.

Den Verlauf dieser Schlacht schildern die «Faits des Romains» ... «Quant publius crassus vist ce ung aspre iouvencel qui gardoit la chevalerie du tiers convoy/qui estoit encore fort et en vertu/et point navait encore gaires feru/il adreca ceulx de sa garde celle put/ou il vist que les rommains avoient le pire./ Il choisit lors connable, le serouge (Schwager) arioviste qui avoit adonc abatu et occis mucien/ung moult vaillant chevalier rommain. A cellui sadreca publius crassus tout le premier/et le ferit pour tele vertu de son espee/quil lui passa tout oultre parmy le corps/telement que connable y trebucha mort de sa selle./lors acoururent plus de mille sesnes entour lui qui le crindoient encore vif/si faisoient parc a leurs espees entour

lui[1].» In der literarischen Quelle stirbt Connabre nicht durch einen Lanzenstich Caesars, sondern durch das Schwert des Publius Crassus. Es wird sich bei dieser Entstellung um eine Eigenwilligkeit des Kartonzeichners handeln, vielleicht sogar um eine vom Auftraggeber befohlene Abänderung der Geschichte, weil nicht Publius Crassus der große Held der Ariovistschlacht sein durfte, sondern Caesars siegreiche Tat im Mittelpunkt stehen mußte.

Die Truppen der Senonen sind vollständig aufgerieben. In ihren Schlachtreihen herrscht keine Ordnung mehr. Sie haben die Flucht ergriffen und werden von römischen Soldaten verfolgt. Die einen werden an den Rhein verdrängt, andere fliehen in die nächstliegende Stadt, welche im Vordergrund nur mit einem runden Turm und einem Stück Wehrgang angedeutet ist. Im Hintergrund fließt der Rhein durch eine hügelige, mit Burgen und Städten dichtbebaute Landschaft. Mitten im Rhein liegen einige Schiffe verankert. Diesseits besteigt Ariovist einen Nachen, an dessen Steuer einer seiner

[1] Als literarische Quelle für die Ariovistschlacht dienten dem Kompilator der «Faits des Romains» Caesars «Kommentarien zum Gallischen Kriege». Hierin wird am Schlusse von Kap. LII Publius Crassus erwähnt: «Cum hostium acies a sinistro cornu pulsa etque in fugam coniecta esset, a dextro cornu vehementer multitudine suorum nostram aciem premebant. Id cum animadvertisset P. Crassus adulescens, qui equitatu praeerat, quod expeditior erat quam ii, qui in acie versabantur, tertiam aciem laborantibus nostris subsidio misit.» Der Kompilator übersetzt nicht wörtlich den antiken Text, sondern webt in die frei gehaltene Nacherzählung andere handelnde Personen ein, indem er dem Publius Crassus den Schwager des Ariovist, genannt «Connabre», zum persönlichen Gegner gibt. Die antike Literatur kennt die Person des Connabres nicht. In der «Historia Francorum» des *Gregor von Tours* (540—594) finden wir in der Person eines Feldherrn der Britannier einen «Chonoober»... «Ea quoque nocte Chonoober Brittanorum comes dicit ad Chramnum: Initium censeo, te contra patrem tuum debere egredi. Permitte me hac nocte, ut iniuram super eum ipsum que cum toto exercitu prosternam. Quod Chramnus, ut credo virtute dei praeventus, fieri non permisit. Mane autem facto, unterque, commoto exercitu ad bellum contra se properant...» ...«Confligentes et enim pariter Brittanorum come es terga vertit ibique cecidit. Denique Cramnus fugam iniit, naves in mare paratus habens; sed dum uxorem vel filias liberare voluit, ab exercitu patris oppraessus, captus atque legatus est. Quod cum Chlothario regi nuntiatum fuisset, iussit eum cum uxore et filiabus igni consumi...» (Historia Francorum, Liber IV, Kap. 20, Monumenta Germaniae Historica scriptorum rerum merovingiorum, Hannover 1885, S. 157ff.) Es handelt sich hier um eine Parallele zur Ariovistgeschichte, denn dafür spricht die so ähnliche Begebenheit, daß Chramnus, der Gefährte des Chonoober, an die nächstliegende Küste eilt, in einem Nachen die Flucht ergreift und sowohl seine Frau wie seine beiden Töchter durch die Feinde, in diesem Falle von Chlotharius und seinen Getreuen, durch den Feuertod ums Leben gebracht werden. Wir werden wohl kaum fehlgehen, wenn wir den Connabre der «Faits des Romains» mit dem Chonoober des Gregor von Tours identifizieren. Die verschiedene Schreibweise des Namens darf uns nicht irreleiten, denn die veränderte Schreibart findet man im Mittelalter des öftern. So nennt ihn z. B. ms. fr. 23083, B. N., fol. 31, «Conabre»; ms. fr. 40, B. N., fol. 39, «Connable»; der Caesarteppich «Connabre»; eine italienische Quelle, «I fatti di Cesare», in ein und demselben Text dreimal anders: «Conobre», «Conanbre» und «Conabre». Durch die italienische Quelle ist mit «Conobre» bereits eine sehr nahe Wortverwandtschaft zu «Chonoober» vorhanden. Wir dürfen somit annehmen, daß der Kompilator der «Faits des Romains» die «Historia Francorum» des *Gregor von Tours* kannte, da sie bereits an anderen Stellen der «Faits des Romains» als Quelle nachgewiesen ist, und daß er den Connabre der so ähnlichen Geschichte des Chonoober entnommen hat. Über die Beziehungen der «Faits des Romains» zur «Historia Francorum» des *Gregor von Tours* vgl. *P. Meyer*, Romania 4, 1885.

Soldaten sitzt, der nach höfischer Sitte den Hut zum Gruß in der rechten Hand hält. Er wird Ariovist über den Rhein führen. Ariovist trägt einen goldenen Panzer, goldenen Helm und einen mit blauem Granatapfelmuster gezeichneten Waffenrock. Neben seinem Helme ist auf dunklem Grunde mit weißen Buchstaben sein Name «Ariovist» zu lesen.

Auch die Flucht des senonischen Heeres geht auf eine ausführliche Schilderung der «Faits des Romains» zurück ... «se ferirent es sesnes a eslays et les desrompirent au premier assault/et foulerent et abatirent tant que toute la mesgnie arioviste tournerent le dos et sen fouyrent/ne oncques ne cesserent de fouyr tant quilz vindrent au rin/qui estoit. L. pas du lieu ou la bataille estoit assemblee/mais peu en y eut/car les chevaliers cesar occirent tous les aultres./ En celle chace de ce pou de sesnes qui peurent parvenir au rin se mettoient les ungz en leaue pour nouer oultre a force/les aultres entroient es nefz/par avanture se ils entrouvoient nulle. Arioviste aussi vint la comme tout seul fuyant/et y trouva une petite nasselle a la rive atachee/ si sen passa oultre et eschapa de ce lieu [1].

In der Bildhälfte rechts nimmt die Eroberung Galliens ihren weiteren Fortgang. Im Vordergrunde spielt sich der Kampf zwischen Caesar und Drappes Brenno ab, dem Fürsten von Sens, welcher seine Stadt verteidigt. Caesar, diesmal von rechts kommend, entgegen der sonst in der Teppichfolge durchwegs dominierenden Bewegungsrichtung, im Galopp von seinen Rittern gefolgt, ist dem Drappes bis vor die Tore von Sens nachgeeilt... «Drappes eut cheval fort et ysnel/si senfuioyt a esles. (Cesar) seslaissa apres lui et dist a ses centurions quilz se hastassent de lui suivre/car il ne cesseroit si l'auroit ataint se son cheval ne lui recreoit dessoubz lui [2].»

Caesars Name «chezar» ist rechts von seinem Helme eingewoben. Drappes wurde nicht inschriftlich gekennzeichnet. Nur die Erwähnung in der zweiten Strophe der Tituli erlaubt, ihn in dem gegen Caesar kämpfenden Ritter zu vermuten. Caesar holt mit seinem langen Schwerte gegen Drappes aus. Dieser wendet sich auf seinem Pferde nochmals rückwärts, um Caesar zu entgegnen. Er kämpft mit einem Schwerte, das dem Brenno, dem ersten Fürsten von Sens, wie die «Faits des Romains» berichten, gehört haben soll ... «Li baron mistrent mains as espées. Drappes feri Cesar avant del brenc d'acier qui ot esté Brenne, le premerain dont tuit li prince de Sens retenoient les nons, que chascuns avoit non Brenno, si comme Drappes Brenno [3]». Nach diesem Brenno wurden dann sämtliche Inhaber des gleichen Schwertes auch Brenno genannt.

Die Truppen des Drappes haben bereits Zuflucht in der Stadt gefunden. Die letzten Soldaten verschwinden gerade noch unter dem Torbogen. Drappes

[1] Ms. fr. 40, B. N., fol. 39v.

[2] Ms. fr. 40, B. N., fol. 105v., Der Kampf zwischen Drappes Brenno und Caesar nimmt in den «Faits des Romains» einen sehr weiten Raum ein und ist ausführlich bis in alle Einzelheiten genau erzählt. Als Quelle verwendete der Kompilator Caesars Kommentarien zum Gallischen Kriege VIII, Kap. XXXII/XLIV, die er stellenweise in wörtlicher Übersetzung, dann aber auch in freier Nacherzählung wiedergibt.

[3] Ms. fr. 1391, B. N., fol. 85v.

kämpft noch als Letzter, seinen Soldaten den nötigen Schutz bietend ... «Drappes avoit si bon cheval quil peust bien estre ou front ou devant des siens premerain/mais il se tenoit au derrier tout de gre pour aidier le faix a porter comme bon pasteur qui se mest entre les loups et ses ouailles quant il les voit chacier ...[1]»

Ein kulissenartiges, eingeschobenes Felsenmassiv trennt die Stadtmauern von Sens von dem zur Ariovistschlacht gehörenden Stadtturm im Vordergrunde.

Die hintere Bildhälfte, leicht überschnitten durch die Vordergrundszene, gilt der Eroberung Großbritanniens, gemäß der dritten Strophe der Tituli, die der Kartonzeichner in Form einer Seeschlacht darzustellen versucht. Caesar hat sein Heer in Frankreich auf Schiffe verladen und steuerte nach der englischen Kanalküste zu, um noch Großbritannien seiner Macht zu unterwerfen, «ore avoit entour IIII—LXXX nefz qui bien pouvoient porter deux legions y tant comme il vouloit mener en bretaigne ... [2]». Dort stieß er auf die Verteidigungstruppen Englands, welche dem fremden Eindringling die Landung verwehren wollten. Der Kartonzeichner hat aus der ausführlich geschilderten Eroberung Großbritanniens diejenige Phase gewählt, wo vor der befestigten englischen Kanalküste, welche im Hintergrunde zu erkennen ist, ein Treffen zur See stattfindet und Schiff gegen Schiff kämpft ... «de combattre par mer nef encontre nef ... [2]», bevor sich die britischen Verteidigungstruppen aufs Festland zurückziehen. Caesars Flotte ist von links, diejenige der Briten von rechts vorgerückt. Der Ausgang scheint weder für die eine, noch für die andere Partei entschieden zu sein. Die Besatzungen der Schiffe, welche alle gleich mit eingerollten Segeln nach einem bestimmten Schema gebaut sind, schlagen gegenseitig mit Schwertern, Hellebarden und Streitäxten aufeinander ein. Aus den Mastkörben senden die Soldaten Pfeile und Steine auf ihre Feinde nieder, «puis envoiassent et lancassent saiettes et darez et quarreaulx darbalestes et pierres de fonde a ceulx qui le rivage deffendoient ... [2]» Caesar kann erstaunlicherweise in keinem der Schiffe erkannt werden. Auch fehlt zur näheren Bezeichnung der Römer das sonst in Schlachten mitgeführte Banner.

Eine Reihe klippenartig hintereinander liegender Felsblöcke isoliert die Fluten des Meeres vom Wassergraben, der die Mauern der Stadt Sens umgibt.

Dritter Teppich

«Puis Julle Chesar Rubicun passa tous armés en son nom,
Trangressant des Rommains l'edit que orent [1] ains par long tamps edit.
Puis tous les absentans de Romme, Brutus, Cathon, Ponpee en sonme
Et plusieurs aultres volt cachier Julle Chesar sans menachier.

[1] Ms. fr. 40, B. N., fol. 105v.
[2] Ms. fr. 40, B. N., fol. 56.

Et dedans le port a Brandis Julle Chesar preuz et hardis
Les assailly, saichez sans faille. Trop leur fist austere bataille
En Thesale ou [2] puis les rataint et d'iceulx en fist mourir maint.
Ainsy par l'aide des Francs que o lui furent, preuz et vaillans,

Traist a soy toutes les contrees [3] que avons cy dessus declairees,
Et les subjuga soubz les mains de lui et des nobles Rommains.
Tant fut son cuer de haulte emprise que a merveilles fut puis conprise
Conme singulier en proesse et ung de tout le monde adresse.»

Im Original: [1] ornt [2] on [3] coutrees

Alsdann überschritt Julius Caesar den Rubicon, vollständig bewaffnet, auf eigene Verantwortung, das Gebot übertretend, das die Römer vor alter Zeit erlassen. Darauf wollte er alle, die von Rom abwesend waren, nämlich Brutus, Cato, Pompejus und mehrere andere, ohne vorausgehende Drohung verbannen.

Im Hafen von Brindisi griff sie Julius Caesar tapfer und kühn an, das merket wohl. In Thessalien, wo er sie nachher wieder erreichte, lieferte er ihnen eine grimmige Schlacht und machte ihrer viele nieder. So zog er mit Hilfe der Franken, die tapfer und treu zu ihm hielten,

alle Länder, die wir oben erwähnt haben, an sich und brachte sie unter seine und der edlen Römer Herrschaft. Er war ein so unternehmender Mann, daß er später mit Bewunderung als einer der tapfersten auf der ganzen Welt angesehen wurde. (Übersetzung frei. Die beiden letzten Verse sind im Original unklar.)

Der erste Vers beginnt mit Caesars Durchquerung des Rubicon, was den Bruderkrieg gegen Pompeius zur Folge hat. Der Kartonzeichner wählt nun für die Bildgestaltung die Ankunft der Römer am Rubicon. Von Ravenna kommend, dessen Stadttürme aus der Ferne noch zu erkennen sind, reitet Caesar an der Spitze seines berittenen Heeres bis dicht an das linksseitige Ufer heran. Zu seiner Linken, nur etwas weiter hinten, folgen der Bannerträger und, dicht aufgeschlossen, Mann an Mann, die Scharen der römischen Ritter. Vereinzelt nur ragen aus der Vielfalt blauer Helme und Rüstungen die goldenen heraus. Caesar zur Rechten reitet der noch halbwüchsige Knappe, der dessen goldenen, zum Kampf bestimmten Helm trägt. Caesars Pferd und dasjenige seines Knappen sind mit derselben Geschirrung angetan. Runde, vergoldete Platten mit gehämmerten Löwengesichtern verzieren die breiten, in Längsrichtung grau-grün gestreiften Lederriemen.

Der Rubicon, ein schmaler Fluß, taucht im Vordergrund hinter einem flachen Felsblocke auf und verläuft in einer großen Kurve nach dem Mittel-

grunde zu, wo er nach links einbiegt und hinter einem Hügelzuge verschwindet. Er fließt an einer breiten, teilweise dicht bewaldeten Ebene vorbei, über die hinweg unser Blick von einer an Türmen reichen Stadt, vermutlich Ariminium (Rimini), angezogen wird. Sie liegt an einem Meere, dessen Gewässer einige Segelboote durchkreuzen.

Mitten im Rubicon steht bis zu den Hüften im Wasser eine Frauengestalt, nämlich die personifizierte Stadtgöttin Roms. Auf dem roten Surcot, einem höfischen Gewande, dessen tiefe Ärmelschlitze mit einem edelsteinbesetzten Goldbande gesäumt sind, ist mit weißen Buchstaben der Name «Rome» eingewoben. Unter diesem Surcot trägt Roma ein dünnes, durchsichtiges Hemd, durch das ihr weißer Körper durchschimmert. Darin mag eine Anspielung auf die im Text erwähnten nackten Arme liegen. Über ihre Schulter fällt das lange, aufgelöste blonde Haar. Die Arme hält sie seitlich in Schulterhöhe erhoben. Ihre Hände sind in abweisender Haltung gegen Caesar gerichtet, zu dem sie emporblickt und die fragenden Worte an ihn richtet:

Toy jule chesar et les tiens,
qui te meut prendre tes moyens
contre moy portant mes banieres ?
fais tu de mes logis frontieres ?

Diese Worte sind in weißer Schrift auf dem niedrigen Felsblocke des Vordergrundes eingewoben. Es ist hier das einzige Mal, daß die Rede einer Person dem Bilde beigefügt wurde.

Caesar, erschreckt durch die aus dem Wasser tauchende Gestalt und ihre warnenden Worte, wendet seinen Kopf zur Seite. Doch scheint er auf die Rede zu antworten, wie die erhobene rechte Hand vermuten läßt.

Diese Rubicondurchquerung erfuhr wiederum in den «Faits des Romains» eine ausführliche Schilderung: «Quant Cesar vint sur la rive de rubicon il lui sembla que il veist devant soy une grant ymaige toute eschevelee qui avoit ses cheveulx pendans et les braz to nudz/et gemissoit gracieusement disoit a ses hommes «ou voulez vous aler entre ces eauves, ou voulez vous porter mes banieres mes einseignes/se vous estes mes citoyens et vous venez pour paix et ne voulez riens entreprendre contre moy/cy devez vous mettre sus les armes et venir jusque dedens romme/. Car long temps a que sentence est donnée que quiconqs passera ceste eaue/en armes/il sera tenu pour ennemy mortel du comun de romme. Quant cesar vist ceste merveille il fut molt espouvente/tous les membres lui trembloient de paor / et fut come tout amorty sarresta tout sur la rive/et pensa bien que celle ymaige representoit la paix de romme/ [1].» Roma, die Caesar vom Bruderkriege abhalten will, findet eine weitere literarische Quelle in den in lateinischer Sprache verfaßten «Gesta

[1] Ms. fr. 40, B. N., fol. 115. Für die Ankunft Caesars am Rubicon und die damit verbundene Erscheinung der Roma verwendete der Kompilator Lucans «Pharsalia», übersetzte aber diesen Text nicht wörtlich.

Romanorum», wo ihr Erscheinen mitten im Fluß genau bestimmt wird... «Caesar vero finito bello iter arripuit versus Romam, venit per quandam aquam cum exercitu suo, que quidam aqua vocabatur Rubicio, et ibi apparuit ei quedam imago magna stans in medio aque et loquebatur ei dicens: Caesar si venias pro pace romana, liceat tibi usque huc venire, sin autem, non presumas intrare [1]. »

Die Roma wird in den «Faits des Romains» als eine unbestimmte, nicht klar gezeichnete Figur dargestellt. Der Autor nennt sie nur «un grant ymaige», also ein großes Bild mit aufgelöstem Haar, welches über die Schultern herabfällt. Über die Kleidung der Roma wird nichts ausgesagt. Wir wissen nur, daß ihre Arme nackt sind, woraus sich ergibt, daß sie ein ärmelloses Kleid tragen muß. Der Kompilator unterläßt jede nähere Beschreibung ihres Auftrittes. Sie ist einfach plötzlich da, man weiß nicht wie und woher sie kommt, ob sie mitten im Wasser oder an einem der Rubiconufer steht [2].

Der Kartonzeichner gliedert der linken Bildhälfte noch die geschichtlich spätere Szene mit der Ankunft Curios in Rimini ein. Durch die in der Umgebung Riminis liegende Ebene führt eine Straße, auf der eine Gruppe römischer Volkstribunen mit Curio an der Spitze hinter einem Hügelzuge hervorgeritten kommt. Der Name «Curio» ist auf seinem roten Rock eingewoben. Die Volkstribunen kommen von Rom, dessen Türme in weiter Ferne noch leicht angedeutet sind. Sie befinden sich auf der Flucht, da sie im Senate mit der Verteidigung Caesars, der Cato und Pompeius verbannen wollte, auf Widerspruch stießen. Sie wollen Caesar nach dem Überschreiten des Rubicons in der zunächstliegenden Stadt Ariminium treffen. So berichten die «Faits des Romains» ... «Les tribuns vindrent au continent illec que les conseilliers et les senateurs avoient voutez hors de Romme por ce quilz vouloient deffendre la partie de Cesar/. Curio les conduisoit/ung tribun hardy et vaillant chevalier/Ne nul navoit la langue mielx affilée que lui de bien parler. Cellui savoit parler pour le menu peuple de romme et entreprenoit le franchise a deffendre contre les pl'puissans. Quant les tribuns furent en citez en aramine/et curio vist cesar entre ses gens qui natendoient fors le commandement dassaillir/il aperceust que il estoit pensif et en doubtance quil seroit/il se lanca avant et le salua disant ... [3]» Curio streckt seinen rechten Arm hoch in die Luft. Vielleicht ein Gruß, der Julius Caesar gilt. Den Rock schmückt eine goldene Kette, und auf der breiten Krempe seines Turbans glitzert ein großer, in Gold gefaßter Stein. Der grün gekleidete Volkstribun streckt seine rechte Hand nach vorne, gleichsam als spräche er mit Curio. An seinem

[1] *Hermann Oesterley*, Gesta Romanorum, Berlin 1872, S. 313.

[2] Bei Lucan noch ist sie ein altes, grauhaariges Weib, deren Haupt nach antikem Brauche zur näheren Bezeichnung als Stadtgöttin mit einer Mauerkrone gekrönt ist und die als eine helle erleuchtete Figur in der Dunkelheit der Nacht erscheint.

[3] Ms. fr. 40, B. N., fol. 116. Für die Erscheinung Curios unweit der Stadt Ariminium diente wiederum die Suetonsche Caesarbiographie als literarische Quelle. Diesmal übersetzte der Kompilator nicht mehr den lateinischen Text, sondern erzählte diesen sehr frei nach Kap. XXXIII.

Arme trägt er eine goldene Kette. Mag sein, daß es sich um ein Rechtssymbol handelt oder um eine genauere Bezeichnung seines Standes.

Eine am rechten Ufer des Rubicon sich erhebende, klippenartige Felswand, die im Mittelgrunde in einem Hügelzuge verläuft, trennt die linke von der rechten Bildhälfte. Diese ist in ihrem Ausmaße etwas größer als jene und zeigt uns einen Ausschnitt aus der Schlacht bei Pharsalus. Caesars Heer rückt aus dem Hintergrunde links vor. Pompejus kommt mit seinem Heer aus dem Hintergrunde rechts, so daß sich die beiden feindlichen Heere im Mittel- und Vordergrunde treffen, wo nun eine erbitterte Schlacht tobt. Dichtgedrängt kämpft Mann an Mann... «Joinctz au pis et furent si serrez en leurs armes que a peine pouvoient ilz les bras mouvoir pour ferir [1].» In diesem Wirrwar sind die pompejanischen Krieger kaum von denjenigen Caesars zu unterscheiden.

Im Vordergrunde am untern Bildrand liegen die Verwundeten und toten Soldaten blutübertrömt kreuz und quer durcheinander ... «le menu peuple fut abatu et decoupe par les champs telement que la terre estoit toute couverte des testes des membres et des corps qui gisoient en leur sang [2].» Ein Fußsoldat gibt seinem Gegner, dem bereits das rechte Bein abgeschlagen wurde, noch den Todesstreich. Nebenan sticht ein Ritter von seinem hohen Pferde aus einem seiner Feinde, dessen Pferd zusammengebrochen ist, die Spitze seines Schwertes mitten ins Gesicht. Vergeblich versucht dieser noch den Schwertstreich mit seinem Arme abzuwehren. Aus der Mitte des blutigen Gemetzels ragt Caesar heraus. Er steht mit Pompeius im Zweikampfe. Ausführlich erzählen die «Faits des Romains», wie sich Caesar und Pompeius gegenseitig die Pferde mit Lanzen niedergestochen haben, dann zu Fuß gegeneinander kämpfen mußten, und nachdem ihnen wieder kampftüchtige Pferde herangeführt worden waren, von neuem in das erbitterte Gefecht eingriffen und die Entscheidung mit dem Schwert ausfochten ... «Quant pompee et cesar furent remontez sur deux frez destrier qui leur furent amenez/lestour commenca de ca et de la si fiert que moult y fut grant l'occision/ mais plus y perdit pompee de les gens que cesar [3].» Das Visier von Caesars Helm ist aufgeklappt, so daß Mund und Nase noch zu sehen sind. Den rechten Arm hält er hoch erhoben. Mit seinem Schwerte holt er aus, um Pompeius den vernichtenden Schlag zu versetzen. Dieser wendet seinen Oberkörper nochmals rückwärts, um mit erhobenem Schwert seinem Feinde zu begegnen. Das Pferd des Pompeius führt ein nebenher sprengender Ritter am Zaume. Auch Pompeius trägt eine goldene Rüstung und darüber einen blauen Waffenrock. Goldene Roßstirnen schützen die Köpfe der in Schabracken gehüllten Pferde beider Feldherren. Über den Helmen der Krieger des Pompeius flattert eine rote Standarte mit weißen, nicht zu deutenden Buchstaben. Aus dem dichten Wald aufrecht gehaltener Lanzen des andern Heeres ragt Caesars Banner mit dem schwarzen Doppeladler.

[1] Ms. fr. 40, B. N., fol. 166 v.
[2] Ms. fr. 40, B. N., fol. 166 v.
[3] Ms. fr. 40, B. N., fol. 168 v.

Die Schlacht scheint sich für Caesar zu entscheiden, so daß er den großen Sieg davontragen wird, denn Pompeius und seine Leute sind bereits im Begriffe, ihre Pferde vom Schlachtfelde abzuwenden und die Flucht zu ergreifen.

Vierter Teppich

«Depuis volt [1] en Romme rentrer, ou pour son triumphe [2] honnourer
Le volret tous ceulx qui l'aymoyent et son los augmenter queroiiet
Et puis l'esluret empereur le premier pour plus sa valeur [3]
Accroistre et a plain divulgier [4] comme [5] ung oultre famé princhier.

Entre neuf des milleurs du monde preus et vaillans a la reonde
Le dit Julle Chesar est ung com le appreuve le dit commun,
de sa proesse et de sa gloire durra jusq'en fin la memoire,
Et la robuste vaillandise qui s'estoit en son ceur submize,

Et des fais tant chevalereux nobles come preu entre preus,
Sy que n'iert a nul jour estainte de sa ronnomée la teinte [6]
Tant que le monde estant dura, son los et valleur ne chera.
Ainsy le nous ottroie cely qui donne a tous glore et merchy.»

Im Original: [1] bolt [2] teiunphe [3] valaur [4] duiulgier [5] commt [6] lattainte

Hierauf kehrte er nach Rom zurück, wo alle, die ihn liebten und seinen Ruhm zu vermehren suchten, ihn bei seinem Triumphe ehren wollten. Sodann wählten sie ihn zum ersten Kaiser, um sein Ansehn zu vergrößern und überall zu verbreiten als das eines überaus berühmten Fürsten.

Von den neun wackersten und tapfersten Helden des Erdenrundes ist Julius Caesar einer, wie es die allgemeine Aussage bestätigt. Ewig wird das Andenken dauern an seinen Heldenmut und seinen Ruhm, an die große Tapferkeit, die in seinem Herzen wohnte,

und an seine Taten, die so ritterlich und edel sind, wie die eines Helden unter den Helden, so daß der Glanz seines Ruhmes nie erlöschen wird. So lange die Welt dauern wird, wird sein Ruhm und sein Verdienst nicht fallen. So möge es uns die verleihen, die allen Ruhm und Gnade gibt.

Die erste Strophe erwähnt Caesars Rückkehr und seinen Triumph, dann die Wahl zum ersten Kaiser, was ihm sein Ansehen noch erhöhte und den Ruf eines überragenden Herrschers einbrachte. In der zweiten Strophe wird Caesar unter die neun Helden des Erdenrundes gereiht, was seinem Helden-

mut, seiner Tapferkeit und seinen ritterlichen Taten unvergänglichen Ruhm einbringen und zu ewigem Angedenken verhelfen soll [1].

Der Kartonzeichner läßt in der linken Bildhälfte Caesar als siegreichen Triumphator in die Stadt Rom einziehen. Von links kommend bewegt sich der Triumphzug auf der «via triumphalis», noch außerhalb der Stadt Rom, einem ihrer Tore entgegen. Aus der Mitte des festlichen Zuges ragt Caesar, getragen auf einer goldenen Kanzel, der «sella gestatoria». Er sitzt, die Arme gebieterisch in die Hüften gestützt, auf einem Sessel ohne Rückenlehne, einer «sedia curulis», unter einem goldenen Baldachin, der auf vier Säulen ruht, die in der Mitte mit Wülsten verstärkt sind. Den Boden dieser Tragkanzel umfaßt eine reichgeschnitzte und mit bunten Edelsteinen besetzte Brüstung. Zwei vorangehende Elefanten und zwei folgende tragen die Kanzel an Tragbalken, die mit Lederriemen an ihrem Sattel befestigt sind [2]. Purpurne Decken, welche bis zur Erde reichen, lassen von den Tieren nur die seltsamen Beine mit Pferdehufen und den gedrehten Rüssel erkennen [3]. Der Kartonzeichner weicht von den «Faits des Romains» etwas ab, wo Caesar vierzig fackeltragende Elefanten in seinem Zuge mitführt ... «Le premier et le plus haut de ces cinq fut pour la victoire de france/et quant il montoit ou capitole il avoit XX oliphans a sa dextre et XX a sa senestre que portoient grant luminaire environ lui [4]...» Jedoch sind im «Libro imperiale» [5] im

[1] Zu der als geschlossene und unter der Bezeichnung «neun Helden» oder «neuf preux» auftretenden Gruppe gehören drei Vertreter des Judentums, nämlich die alttestamentlichen Helden Josua, König David und Judas Makkabeus, dann die beiden Griechen Hektor von Troja und Alexander der Große sowie der römische Kaiser Julius Caesar als Vertreter der heidnischen Antike. Die Reihe schließen drei Repräsentanten der Christenheit aus dem frühen Mittelalter, der sagenumwobene König Artus, Kaiser Karl der Große sowie der Eroberer Jerusalems, Gottfried von Bouillon. Über die Verbreitung und Bedeutung der neun Helden siehe *Robert L. Wyß*, Die neun Helden, eine ikonographische Studie, Zeitschrift für Schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte, Bd. 17, 1957, Heft 2.

[2] In einer Miniatur des Jean Fouquet von 1458 (fr. 6465, fol. 444, B.N.) wird der Kaiser Karl IV. auf ähnliche Weise in einer Sänfte zur Kirche St. Denis getragen. Abb. vorhanden bei *Paul Wescher*, Jean Fouquet und seine Zeit, 1945, Abb. 26.

[3] A. Weese hat auf eine Zeichnung mit einer dreiköpfigen Elefantenfamilie mit Spalthufen, die im 13. Jahrhundert in einem Musterbuch aus dem österreichischen Kloster Rein entstanden ist, hingewiesen. (Jahrbuch der kaiserl. königl. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXIII, Heft 5, Taf. XXVIII.) Da die Miniatoren selten Elefanten gesehen hatten und über deren Äußeres deshalb im unklaren waren, stellte man sie des öftern mit Hufen und Pferdebeinen dar. Eine Handschrift (Fragmentum historiae romanae) der Berner Burgerbibliothek, Codex 98, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, enthält eine Miniatur (fol. 82v), in der Caesar gegen Elefanten mit Pferdeköpfen, langen Rüsseln und Pferdebeinen kämpft.

Eine Parallele hierzu finden wir in einer flämischen Alexander-Handschrift des 14. Jahrhunderts, Codex 78 C, 1, des Kupferstichkabinetts in Berlin, wo in ein und derselben Miniatur Elefanten und Pferde nebeneinander auftreten, alle mit denselben Pferdebeinen und beschlagenen Hufen. Abb. vorhanden bei *Hübner*, Alexander d. Gr. in der deutschen Dichtung d. M. A., die Antike, 9, 1933, S. 32ff.

[4] Ms. fr. 40, B. N., fol. 213. Der Suetonsche Text, Kap. XXXVII, wird wörtlich übersetzt.

[5] *Arturo Graf*, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo, Torino 1915, S. 203—205. Die Beschreibung der Triumphzüge sind im «Libro imperiale» sehr ausführlich.

vierten Triumphzuge auch vier Elefanten erwähnt: «Cessare sali un charro, tirato da quattro aliphanti ...[1]» Hier entspricht die Zahl der Elefanten, die Caesars Triumphwagen ziehen, den vier Lasttieren im Teppiche. Auch die goldene Tragkanzel ist literarisch vorgebildet ... «Quattro cavagli portavano una sedia tutta lavorata ad oro nella quale sedeva Cessare vestito d'uno pallio ad oro di nobile lavoro.» Unterhalb der Knie ist Caesars Name, «cesar» auf rot-gelbem Mantelgrunde eingewoben. Der Krönungsornat, ein langer Rock mit parallellaufenden Falten und purpurnem Brokatmuster und ein dazu passender hermelingefütterter Mantel, kleidet den siegreichen Feldherrn. Perlschnüre umsäumen die roten Ärmel am Handgelenk. Den Hals schmückt ein breiter Goldkragen mit Perlen und geschliffenen Edelsteinen. Caesars Triumphaltracht wird im «Libro imperiale» beim ersten Triumphzuge geschildert: «Cessare si misse uno vestimento porporeo vermiglio tutto, hornato di margherite, e in capo si misse una chorona di foglie d'alloro a chapo schoperto.» Nach alter Tradition [2], aus der Antike übernommen, ist die Tunica palmata, das gestickte purpurne Untergewand, auch im Teppich in dieser Farbe gehalten. Für die Toga picta wurde jedoch nur noch ein rotes Granatapfelmuster auf gelbem Seidengrunde verwendet. Sein Haupt ziert eine goldene Krone, geschmückt mit einem aufgesetzten Lorbeerkranz. Er trägt diese kaiserliche Würde über der weißen Hermelinkrempe seines roten Hutes.

Die seitlich der Tragkanzel eingelassenen Ringe halten zwei Pagen. Weiße, nicht zu erklärende Buchstaben zieren den kurzen und enggegürteten, blauen Rock eines dieser Höflinge. Den braunen Rock des anderen schmücken zwei ineinander verschlungene Laubzweige. Die Elefanten führt ein Reitknecht am Zügel, dessen Wams ebenfalls mit unerklärlichen Zeichen bestickt ist. Rechts der Elefanten schreiten der Kanzel voran zwei Tuba blasende Herolde ohne Kopfbedeckung, durch ihr Kostüm von dem übrigen Gefolge Caesars unterschieden. Über einem blauen Untergewande tragen sie einen bis zu den Knien reichenden Rock mit weitgeschlitzten, langen Ärmeln. Oberhalb der mit Pelz verbrämten Säume zieren Bordüren mit Ornamenten und Schriftzeichen das rote Gewand. Im Zuge folgen dicht hinter Caesar die berittenen, vornehm gekleideten Römer, daran anschließend das Heer, welches nur noch an einigen Helmen und Lanzen im Hintergrunde zu erkennen ist. Caesars Hofgeistlicher, ein Kardinal, reitet am linken Flügel der ersten Reihe. Ein anderer, blau gekleideter Höfling lenkt wiederum die Aufmerksamkeit auf sich durch eine um den rechten Arm geschlungene Goldkette. Die vorderen Elefanten verschwinden bereits unter dem Torbogen des römischen Stadt-

[1] Dem Autor des «Libro imperiale» liegen spätantike Bildvorstellungen zugrunde. In einem byzantinischen Elfenbein von zirka 450, London B. M., mit dem Triumphzug des Antonius Pius, wird der Imperator von vier vorgespannten Elefanten in einem Wagen gezogen. Der auf dem Wagen auf vier Säulen ruhende Baldachin bildet eine Vorstufe zu demjenigen des Teppichs. (*Hayford Peirce* und *Royall Tyler*, L'art Byzantin, Bd. I, Paris 1932, Abb. Nr. 123.)

[2] Vgl. *Ferdinand Noack*, Triumph und Triumphbogen, Vorträge Bibliothek Warburg, 1925—26, Leipzig 1928, S. 157.

tores, aus dessen Fenster eine neugierige Frau schaut, und zu dessen Seiten dichtgedrängt die Scharen der römischen Bürger stehen, die zum Empfang Caesars vor die Mauern der Stadt geeilt sind. Linksseitig des Tores verfolgen hinter den Zinnen der Stadtmauer einige Männer und Frauen den triumphalen Einzug des siegreichen Imperators. Dieser festliche Anlaß gibt zwei Männern, die rechts vom Tore im Vordergrund dem Einzug zuschauen, Stoff zu einem heftigen Gespräche. Im Vordergrund kniet ein Mann ohne Hut, in einem blauen, langen Mantel und einem Hirschfänger am Gürtel. Seine erhobenen Arme verraten die drohende Geste, die Caesar gilt. Dahinter haben sich vornehme Frauen in burgundischer Kleidung mit breitem Kragen, enggeschnürter Taille und breitem Gürtel auf die Knie niedergelassen. Kostbare Juwelenketten zieren ihre Hälse, und die Köpfe schmückt je ein Hennin mit weißem, lang herunterhängendem Schleier. Einzig der zweiten Dame sind die Haare zu einem Atours geflochten. Die erste, die vornehmste von allen, denn an ihrem Arme hängt eine goldene Kette, zudem wird ihre Schleppe von einem Pagen getragen, hat ihre Hände in abweisender Haltung gegen Caesar gerichtet. Wer sind diese Gestalten? — Sie sind weder in den Tituli erwähnt, noch haben die Teppichwirker sie mit Namen bezeichnet. Wir glauben in dem Manne den Auguren Spurinna zu erkennen, der Caesar vor einer großen Gefahr warnt, die nicht länger ausbleiben wird, als bis zu den Iden des März [1]. Der Autor der «Faits des Romains» erwähnt Spurinna, wie er Caesars Opferhandlung als unheilbringend deutet: «En oultre apres cesar sacrifioit ung jour purinna ung prevost qui moult scavoit de devinement/le quel lui dist qu'il se gardast de peril/car il ne passeroit pas le XVe jour du mars», und dann wiederum als ihn Caesar bei seinem letzten Gange zum Kapitol kurz vor der Ermordung verspottet ... «(Cesar) clama spurinna menteur en mocquant et lui dist/spurinna les ydes de mars sont huy/et je suis encore sans nul mal. Spurinna lui respondit/sire elles sont venues, mais elles ne sont pas encore passes... [2]» Die neben ihm knieende Frau dürfte Caesars Gemahlin, Calpurnia, mit ihren Hofdamen sein, welche im Traume den Tod ihres Gatten sah und sich deshalb mit Spurinna gemeinsam warnend vor Caesars Füße wirft.

Im vierten Teppich verbindet der Triumphzug die beiden Bildhälften miteinander. Er kommt vom Lande her, der Stadt entgegen, führt unter dem Stadttore durch an den Holzhäusern mit blau-roten Giebeldächern vorbei, aus deren Fenstern zahlreiche Frauen und Männer neugierig ihre Köpfe strecken. Der Zug zieht durch die mit Volk belebten Straßen Roms, an der Kurie vorbei, dort wird die berühmte Senatssitzung an den Iden des März abgehalten. Am Eingange derselben lehnen sich zwei Männer über eine hölzerne Sperre. Ihre Aufmerksamkeit gilt vermutlich noch der Ankunft Caesars. Der rot Gekleidete trägt in seiner rechten Hand einen weißen Stab, vermutlich das Zeichen eines Hofbeamten. Die Kurie, eine uns zu geöffnete Halle mit

[1] Vgl. *A. Weese*, Die Caesarteppiche..., S. 21.
[2] Ms. fr. 40, B. N., fol. 219. Sueton erwähnt diesen Spurinna in Kap. LXXXI.

blau gewölbter Decke und vergoldetem, mit Edelsteinen besetztem Schnitzwerk, flankieren zwei schlanke Säulen, tabernakelähnliche Fialen tragend. Unter einem runden, goldenen Baldachin sitzt Caesar als römischer Kaiser auf einem reichgeschnitzten, vergoldeten Throne mit hoher Rückenlehne. Er trägt die kaiserlichen Insignien, auf dem Haupte eine goldene Krone mit kleinen Lilien am Rande und einem kostbaren Steine auf der Bügelspitze, in der Rechten ein langes Stabszepter. Den in der linken Hand gehaltenen Brief dürfte Caesar kurz zuvor beim Betreten der Kurie von einem unbekannten Menschen erhalten haben, der ihm den Plan der Verschwörung bekanntgeben wollte. Caesar trägt den gleichen Ornat wie bei seinem Triumph, nur daß zwei mit Perlen besetzte, goldene Schließen den Mantel am Rock befestigen. Vier Senatsmitglieder sitzen im Halbkreis um Caesar, so wie es in den «Faits des Romains» heißt... «cesar entra en la court et sassist. Ceulx qui sa mort aurent iurée sassirent entour lui chacun selon ce que son office le requeroit... [1]» Zu seiner Rechten hat Cassius Platz genommen. Irrtümlicherweise ist auf dem dunkelgrünen Gewand der Name «Cato» eingewoben. Da sich aber Cato noch während des Bürgerkrieges, nach der Schlacht bei Thapsus in Utica, tötete, kann es nur Cassius sein, der, wie sein Mordhelfer Brutus, der zur Linken Caesars sitzt, durch einen Schreibgriffel ausgezeichnet ist. Dieser Griffel wird Cassius und Brutus als Mordinstrument dienen. Die Szene in Rom umgibt eine Mauer mit Zinnen, die aus dem Hintergrunde rechts in mehrfach gebrochenen Linien verläuft, als sollte ein Sechseck gebildet werden, dann an das große Stadttor grenzt und wieder im Hintergrunde verschwindet [2].

Das Zitieren der antiken Quellen zu Beginn einer Dichtung war im späten Mittelalter eine allgemeinübliche Gepflogenheit, mit der man einen neugeschriebenen Text einleitete [3].

So wird zu Beginn der Tituli Lucan als Quelle genannt. Doch schildert Lucan in seiner Pharsalia nur den Bürgerkrieg Caesars gegen Pompeius mit

[1] Ms. fr. 40, B. N., fol. 219v.

[2] Die «Chroniques et conquêstes de Charlemagne», ms. 9066/68, B. B. R., die Jean le Tavernier um 1460 für Philipp den Guten illuminiert hat, enthält Bd. III, fol. 126v, eine Miniatur, wo Dietrich von Ardennen und seine Frau den Sohn Karl dem Großen vorstellen, wobei die Bildgestaltung mit dem letzten Teppichbilde verwandt ist. Von links führt eine Straße, auf der Dietrich mit seinem Gefolge geritten kommt, nach rechts einem Stadttore zu. Links des Tores erwarten die Bürger der Stadt den einziehenden Fürsten. Die Stadtmauer selbst verläuft erst im Vordergrunde parallel zum unteren Bildrand, dann schräg nach der Bildmitte in den Hintergrund, wobei sie in der Mitte durch den großen Eingangsturm unterbrochen wird. Über die Mauern hinweg betrachten sich im Vordergrunde einige Bürger der Stadt den festlichen Einzug. Im Stadtinnern ist uns der Einblick in eine offene Halle gewährt, in der Karl der Große seine Gäste empfängt. (*J. van den Gheyn*, La chronique de Charlemagne, Brüssel 1909, Abb. 90.)

[3] So findet man auch in jedem Exemplar der «Faits des Romains» und in den inhaltlich verwandten Schriften zu Beginn des Textes stets Lukan, Sallust, Sueton und gelegentlich auch Orosius erwähnt, wobei aber die vielen andern als Quelle verwendeten mittelalterlichen und antiken Schriften keine Erwähnung fanden. Vgl. hierzu den Katalog, den L. F. Flutre seiner Arbeit beigefügt hat.

dem Zentralmotiv der großen Schlacht in Thessalien. Deshalb müssen dem Autor noch andere antike Geschichtswerke, wie diejenigen des Sueton, Sallust, Caesar u. a., zur Verfügung gestanden haben, wenn nicht sogar ausschließlich nur mittelalterliche Chroniken, worunter zur Hauptsache die «Faits des Romains» und eventuell noch Dichtungen der neun Helden benützt wurden. Bild und Tituli stimmen nicht ganz miteinander überein. So sind im ersten Teppich die mit Namen bezeichneten «Cipio» und «Curio» nicht angeführt. Ebenso fehlt die Schlüsselübergabe einer uns unbekannten Stadt. Im zweiten Teppich wird Connabre übergangen, im dritten die Rubiconüberquerung wohl allgemein genannt, jedoch nicht die Erscheinung der personifizierten Stadtgöttin Roma, deren Rede als gesonderte Inschrift am unteren Bildrande angefügt wurde. Ebenso verschwieg der Autor das Auftreten Curios und seiner Volkstribunen. Der in den Tituli erwähnte Angriff im Hafen von Brundisium fand beim Kartonzeichner keine Beachtung. Im letzten Teppich nennt der Autor nur die Wahl zum ersten Kaiser, verschweigt aber die bevorstehende Ermordung an den Iden des März, die der Kartonzeichner damit andeutet, daß er den beiden Caesarmördern Brutus und Cassius die Mordinstrumente in die Hand legt.

Das nicht vollständige Übereinstimmen von Bild und Text läßt vermuten, daß die zwölf Strophen nicht eigens für die Caesarteppiche geschrieben wurden, sondern als selbständige Dichtung bereits bestanden haben, vielleicht auch schon zu einer früheren, uns unbekannten Folge von Caesarbildern gehörten und vom Kartonzeichner der Berner Teppiche übernommen wurden.

Zusammenfassend können wir doch sagen, daß diese kurzgefaßte Caesardichtung, bestehend aus zwölf Strophen, einem Auszug aus Caesars Lebensgeschichte, die wichtigsten Begebenheiten enthält, begonnen mit der Ernennung zum Diktator und endend mit der Kaiserkrönung. Der Grundcharakter dieser Dichtung wird nicht durch eine ausführliche, detaillierte Schilderung einzelner Tatsachen bestimmt, sondern durch das Hervorheben der wesentlichsten Taten des Helden, die zur Lobpreisung von Caesars Mut und Tapferkeit dienen und ihm ewigen Ruhm verleihen sollen.

Wie bereits A. Weese andeutete, diente als wesentliche Quelle ein Exemplar der «Faits des Romains», die der Kartonzeichner genau gekannt haben muß. Die Bildbeschreibung zeigte deutlich genug, daß es sich öfters um Wortillustrationen einiger Textstellen handelt. Man erinnere sich nur der Ariovistschlacht mit der Ermordung Connabres, des Gefechtes gegen Drappes Brenno, des Rubiconbildes und der pompejanischen Schlacht. Für den Triumphzug kann der Kartonzeichner aus dem «Libro imperiale» die nötigen Anregungen erhalten haben.

ERHALTUNGSZUSTAND

Die vier Caesarteppiche sind im allgemeinen, besonders was die textile Grundlage anbelangt, gut erhalten. Doch finden wir an jedem Teppich einige

beschädigte Stellen, verursacht durch Insektenfraß oder bedingt durch die Unhaltbarkeit des Materials. Bei den meisten Bildteppichen des 15. Jahrhunderts ist eine Zersetzung der schwarzen Wolle festzustellen, deren Färbung mittels Sumach, unter Zusatz eisenhaltiger Stoffe geschah, die aber durch Lichteinwirkung mit den Jahrhunderten zu einem dunkelbraunen Farbton aufgehellt und brüchig geworden ist. Da die flämischen Wirker für ihre Teppiche sehr viel schwarze Wolle verwendeten, einerseits zur Schattierung dunkler Farbflächen, andererseits zur Umrißzeichnung einzelner Formen und Figuren, enthalten alle vier Teppiche zahlreiche Stellen, an denen das Gewebe sich so zersetzt, daß der weiße Kettfaden zu sehen ist.

Die gefährdeten Stellen des Gewebes sind teilweise mit neuer, schwarzer Wolle überstickt. Doch hat auch da die Wolle ihre ursprüngliche Farbe unter der Lichteinwirkung eingebüßt, sie ist zu grünlichen, rötlichen und gelbbräunlichen Farbtönen verblichen, deutlich sichtbar beim Pferde des Drappes Brenno und demjenigen Caesars (II) sowie am Gewande des Spurinna (IV). Neben diesen schwarzen Stellen sind noch andere kleinere Flächen in neuerer Zeit mit farbiger Wolle überstickt worden. Auf dem ersten Teppich ist die niedere Bäumchengruppe im Vordergrunde links der Stadtmauer gänzlich neu überarbeitet.

Die Farben sind an den Berner Teppichen besser erhalten als an den übrigen flämischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts. Daß die Vorderseite etwas verblaßt ist, sämtliche Farben heller geworden sind, läßt die Rückseite deutlich erkennen, welche noch das richtige Bild der ursprünglichen Farbenfülle — annähernd den Originalzustand — vermitteln kann, da sie durch ein auf der Rückseite aufgenähtes Futter von der Lichteinwirkung verschont geblieben ist. Die Farben sind kräftiger, dunkler, satter und leuchtender und zudem in wesentlich größerer Zahl vertreten, als man auf der Vorderseite zu erkennen glaubt.

Allgemein kann durch den Vergleich von Vorder- und Rückseite festgestellt werden, daß von den dunklen Tönen der Wolle graue und blaue Farben sich wenig verändert haben, ebensowenig Braun und Orange. Die roten Farbtöne jedoch sind alle stark aufgehellt, gelegentlich aber auch zu bräunlichen Tönungen verblichen. Die Karnatfarben, die besonders bei Gesichtern verwendet wurden und die in 10 bis 16 verschiedene Töne geschieden werden können, haben ihre Farbe verloren und sind grau geworden. Leicht bläulichen Charakter erhielten die grünen Farbtöne. Erstaunlich gut hat die gefärbte Seide ihre Farbe behalten, so daß keine wesentliche Entfärbung der Seidentöne zu finden ist.

Gewisse Farben haben sich durch die Einwirkung des Lichtes vollkommen verändert. Für die Zeichnung des Granatapfelmusters auf dem Gewande von Crassus und demjenigen Caesars wurde im ersten Teppich dunkelrote Wolle verwendet, die zu einem hellbraunen Farbtone verblichen ist. Dasselbe wiederholt sich auch bei den Triumphgewändern Caesars und in ähnlicher Weise in der pompeianischen Schlacht. Dort trägt ein im Vordergrunde am Boden liegender, verwundeter Soldat, durch eine bluttriefende Rückenwunde ge-

kennzeichnet, einen grauen Waffenrock mit hellblauer und brauner Musterung, welcher, nach der Rückseite zu schließen (bezieht sich nur auf die braune Farbe), ursprünglich dunkelrot war. Im zweiten Teppich, in der Bildhälfte rechts, trägt der zweite Ritter mit grünem Speer aus Caesars Heer einen grauen Waffenrock, der, von der Rückseite gesehen, aus violetter Wolle gewirkt ist. Dieselbe Farbveränderung kann auch an der Schabracke von Connabres Pferd festgestellt werden.

Die Veränderung von dunkelgrünen Farbtönen zu Blau ist auf allen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts zu finden. Sie wird an den Caesarteppichen im Vordergrunde deutlich, wo die Blumen und Bäumchen in einer blauen statt einer grünen Wiese wachsen.

Das Betrachten der Teppiche von der Rückseite her ist für Verständnis und Beurteilung der Bildgestaltung entscheidend. Die Rückseiten lassen durch stärkere Farbkontraste die verschiedenen Formen und Figuren deutlicher voneinander unterscheiden. So kann mit Hilfe der Rückseite der eigenartige Mauerkomplex im zweiten Teppich, der aus zwei aneinandergrenzenden Stadttoren gebildet ist, richtig erkannt werden. Das vordere Tor, zur Ariovistschlacht gehörend, hat eine rötliche Mauerfärbung, wodurch es deutlich von dem angrenzenden graublauen Tore von Sens abgesetzt ist. Eine reichere Farbnüancierung der Schatten bewirkt, daß Architektur und Figur von ihrer Flächenhaftigkeit verlieren und zu einem viel plastischeren Gebilde werden. Dadurch gewinnt das Teppichbild auch an räumlicher Tiefe.

ZUR TECHNIK DER CAESARTEPPICHE

Die vier Teppiche sind alle in der sogenannten Wirktechnik hergestellt. Ein gewirkter Teppich wird an einem senkrecht stehenden oder auch waagrecht liegenden Rahmen gearbeitet, über den in regelmäßigen Abständen eine Reihe parallellaufender Leinenfäden, die sogenannte Kette, gespannt ist. Auf den Zentimeter fallen 5 bis 6 Kettfäden. Es ist dies eine im 15. Jahrhundert sehr oft verwendete mittlere Dichte, aber nicht die feinste [1]. Diese Kette wird von einem Wollfaden, Einschlag oder Schuß genannt, rechtwinklig durchflochten, so daß jeweils ein Kettfaden über, ein Kettfaden unter den Einschlag zu liegen kommt. Ist die jeweilige Breite einer Farbfläche durchquert, dann wird der Einschlag wieder rückwärts geführt, so daß er nun die oberhalb liegenden Kettfäden deckt und alle unterhalb liegenden hebt. Wenn

[1] Der kleine Teppich mit der Auferstehung Christi aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts im Musée Cluny, dessen Gewebe auffallend fein ist, enthält sieben Kettfaden pro Zentimeter. Der Wappenteppich Philipps des Guten im Historischen Museum in Bern enthält 6—7 Kettfaden pro Zentimeter. Dieser Teppich zeichnet sich durch ein besonders feines Wirksystem aus. Die meisten andern Teppiche aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts enthalten 5—6 Kettfaden pro Zentimeter. So z. B. die Passionsteppiche im Vatikan und Brüssel, die Petrusfolge in Beauvais und Paris, die Clovisteppiche in Reims, die Alexanderteppiche in Rom und der Trajan- und Herkinbaldsteppich in Bern.

auf einer horizontalen Linie mehrere Farben zu liegen kommen, dann wird für jede Farbe ein neuer Wollfaden eingeflochten. Die Einschlagfäden werden durch das entstehende Gewebe eng aneinandergepreßt, so daß die Kette nicht mehr sichtbar ist. Der Einschlag allein bildet also Zeichnung und Farbe. Dies Verfahren hat zur Folge, daß Vorder- und Rückseite einer Wirkerei in Zeichnung und Farbe miteinander (spiegelverkehrt) übereinstimmen. Hierin unterscheidet sich im wesentlichen der Wirkteppich von einer gewöhnlichen Weberei, bei der die sichtbare Kette die Musterung oder das Bild mitbestimmt und der Einschlag durch sämt iche Kettfäden hindurch von einem Rand zum andern geführt wird.

Die Untersuchung der Rückseite ergab 60 verschiedene Farbnüancen. Die Anzahl der Wollfarben ist bedeutend größer als die der Seide und beträgt insgesamt 50 vers hiedene Tönungen. Für die gezwirnte Seide finden wir nur 10 Farben.

Die Farben lassen sich wie folgt in Gruppen gliedern:

	Wolle	Seide		Wolle	Seide		Wolle	Seide
Gelb	5	1	Orange ...	3	—	Grau-Weiß ..	4	—
Grün	10	1	Rot	10	2	Schwarz	1	—
Blau	5	2	Braun	11	—	Mischfarben .	2	4

Die Zahl der 61 verschiedenen Farbtöne ist für die damalige Zeit sehr groß und überaus reichhaltig [1].

Neben den reinen Farben wurden noch gemischte verwendet, sowohl aus Seide wie aus Wolle bestehend, d. h. zwei dünnere Fäden verschiedener Farben wurden zu einem zweifarbigen Faden gezwirnt.
Folgende Mischfarben aus gezwirnter Seide konnten gefunden werden:
Blau mit Weiß gezwirnt, bewirkt ein helles Blau;
Rot mit Blau gezwirnt, bewirkt ein dunkles Violett;
Rot mit Weiß gezwirnt, bewirkt ein Rosa;
Grün mit Weiß gezwirnt, bewirkt ein helles Grün.

Den hellblau gezwirnten Seidenfaden verwendeten die Wirker in größeren Flächen an dem Dache des noch zur Ariovistschlacht gehörenden Stadtturmes. Dieselbe Farbe befindet sich auch an verschiedenen Gewändern, wie zum Beispiel am Kleide der hinter Calpurnia knieenden Frau. Die violette Seide wurde weniger verwendet und ist an der Schabracke von Connabres Pferd, dann am Waffenrock Ariovists und am Gewande des Römers mit rotem Hut vorhanden, der im Vordergrunde hinter den Zinnen dem Triumphzuge

[1] Über die Verwendung der verschiedenen Farben ist bis heute sehr wenig publiziert worden. Heinrich Göbel nennt für die Apokalypsenteppiche von Angers aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert insgesamt 24 Farbtöne. Für einen Teppich mit einer Madonnendarstellung in der Sammlung Davilliers nur 41 Farben. Dieser Teppich stammt aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert. (*H. Göbel*, Wandteppiche I, 1, S. 42.) Leider sind uns noch keine Studien über Teppiche aus den Manufakturen von Tournai aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt, so daß Vergleiche schwerlich zu machen sind.

Caesars zuschaut. Diese Mischfarbe ist zu einem hellen Blau verblichen und im Originalzustande nur an der Rückseite zu erkennen.

Die rosa Seide, auf der Bildseite stark verblichen, gehört ebenfalls zu den selten verwendeten Farbtönen, tritt nur vereinzelt auf und ist am Ledergeschirr des Reiters, der in der Drappesszene dicht hinter Caesar folgt, zu finden.

Die grüne Seide wurde äußerst spärlich verwendet. In der Rubiconszene gebrauchte man sie für das Blattwerk niedriger Pflanzen; dies ist besonders gut erhalten zwischen Schweif und Hinterbeinen von Caesars Pferd.

Die Mischfarben in den Wolltönen sind nur in Grau-Braun und Grau-Blau vorhanden. Die grau-braune Wolle finden wir des öftern bei landschaftlichen Motiven und bei der Gestaltung der Erdoberfläche, so an den Felsplatten, welche die Rubiconszene von der Schlacht bei Pharsalus trennen. Aus dem gleichen Material sind die im Hintergrunde desselben Teppichs schwimmenden Schiffe gewirkt.

Die grau-blau gezwirnte Wolle, welche eher einen schmutzigen Eindruck hinterläßt, verwendeten die Wirker für die Schattseiten der Wellen des Adriatischen Meeres im Hintergrunde des dritten Teppichs. Für besondere Glanzlichter gelangte die weiß-gelblich aussehende Rohseide besonders bei Metall, wie Gold und Stahl, zur Anwendung. Diese Seide finden wir in größeren Flächen verarbeitet bei Panzern, Waffen, Goldschmiedearbeiten, Edelsteinen und zudem noch bei Holz und Steinarchitektur. Der goldene Panzer und der goldgelbe Waffenrock Caesars weisen beträchtliche Flächen dieser Rohseide auf. Beim dritten Teppich diente zur Schattierung von Helmen gelegentlich auch rosa Wolle.

Die Wirker umranden einzelne Farbflächen gerne mit einer schwarzbraunen Linie, welche eine Form von der andern scharf trennt. So zeichnen sie die Gesichter, die Hände, so werden die einzelnen Panzerteile der stahlblauen Rüstungen voneinander geschieden. Vor allem die Gewänder verschiedener Figuren erhalten durch diese Linienführung, die ihnen den Verlauf der Gewandfalten zeichnet, ihr charakteristisches Gepräge. Eine Farbfläche wirkt dadurch plastisch, daß eine dunklere Farbe in Form von Schraffen, welche sich aus der Umrißlinie entwickeln, dazwischengewoben wird. Die dunklen Farbflächen werden gewöhnlich mit Schwarz schraffiert. Dabei wird angenommen, daß eine Quelle von links das Licht spendet, so daß sich ein System verjüngender, aber gleichmäßig parallel verlaufender Schraffen ergibt. Die Schraffen werden auf flämischen Teppichen stets gerade geführt und erreichen oft die beträchtliche Länge eines Meters. Bei den Pflanzen und Blumen des Vordergrundes wird diese schwarz-braune Umrißlinie wenig verwendet. Bei den verschiedenartigen grau-weißlichen Wolkenstreifen werden die eigenartigen halbmondähnlichen Formen nur durch Aneinanderreihung verschiedener Farbwerte gebildet.

Die Rückseite eines jeden Teppichs deckte bis vor kurzem ein aus zwei aneinandergenähten Leinenstücken bestehendes Futter. Auf jedem Teppich wurde am oberen Rande links eine Inschrift angebracht:

1. Teppich: le premier tappiz de julius Cesar
2. Teppich: le II tappiz de julius Cesar
3. Teppich: le III tappiz de julius Cesar
4. Teppich: le IIII tappiz de julius Cesar

Abb. 1. «Le II tappis de julius cesars.» Inschrift auf dem Futter des zweiten Teppichs.

Prof. Dr. L. Kern glaubt, daß die Schrift noch aus dem 15. Jahrhundert stammt. Dem zur Folge kann der obere Teil des Futters noch als Originalfutter gelten. Die untere Hälfte war neuer und wurde überdies im Sommer 1950 gänzlich entfernt. Aufschlußreich ist die Art und Weise, in der das Futter auf den Teppich aufgesteppt ist, denn es wird sich sehr wahrscheinlich um die im 15. Jahrhundert gebräuchliche Methode handeln. Auf der Fläche von zirka 1 m verläuft kreuzweise, also in der Diagonale, eine Naht, wobei der Abstand von Stich zu Stich 2 bis 3 cm beträgt. Der untere Teil des Futters weist keine Spuren von solchen Nähten auf [1].

	Die Maße		Das Gewicht [2]
1. Teppich	Höhe 4 m 30 cm	Breite 7 m 30 cm	31,5 kg
2. »	Höhe 4 m 20 cm	Breite 6 m 60 cm	28,5 kg
3. »	Höhe 4 m 30 cm	Breite 7 m 56 cm	36,2 kg
4. »	Höhe 4 m 32 cm	Breite 7 m 50 cm	33 kg

[1] Man beachte auf Abb. 1, untere Hälfte links, die noch ersichtlichen Überreste der Naht.
[2] Die Gewichte und Maße sind Angaben der Museumsverwaltung und wurden aufgenommen im Sommer 1950. Beim Gewicht ist das Futter mit einberechnet.

Im Verlaufe der Zeit wurden die Teppiche seitlich mehr oder weniger beschnitten. Am stärksten ist dies bei dem zweiten Teppich der Fall, wo der linke Bildrand, aus Blumen, Gebüschen und Felsmotiven gebildet, gänzlich fehlt. Auch darf mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß der zweite Teppich auch am unteren Bildrande beschnitten ist. Die Verschiedenheit der Höhe und Breite innerhalb des einen und selben Teppichs ist meist eine Folge von Verzerrungen des Gewebes. Ursprünglich werden wohl alle Teppiche annähernd gleiche Maße gehabt haben.

ZUR GESCHICHTE DER CAESARTEPPICHE

Wer war der Auftraggeber der Teppiche? — Stammler bringt sie in Zusammenhang mit dem Herzog Louis von Luxemburg, Comte de St-Pol, Connétable de France, der am 19. Dezember 1475 in Paris enthauptet wurde, weil er als Verräter bei Ludwig XI., König von Frankreich, in Ungnade gefallen war. Dieser soll im Besitze von vier Saalteppichen mit der Geschichte des Julius Caesar gewesen sein. Nach seinem Tode teilten sich dann der König von Frankreich und der Herzog von Burgund in seine beweglichen und unbeweglichen hinterlassenen Güter. So bekam unter anderem Herzog Karl der Kühne einige in Douai und Escandœuvres vorgefundene Teppiche, worunter auch «quatre tapis de la salle de l'Histoire de Julius César» [1]. Es fehlen nähere Angaben, die uns bestätigen, daß es sich hierbei um die Berner Teppiche handelt. Die Annahme, daß Louis de Luxembourg der Auftraggeber der Teppiche gewesen wäre, hängt noch völlig in der Luft.

Einige geschichtliche Begebenheiten und der am burgundischen Hofe so intensiv gepflegte Heroenkult lassen uns jedoch die Herzöge von Burgund als die Besteller der Caesarteppiche vermuten.

Am 31. Oktober 1468 fand in Arras die «joyeuse venue et entrée» des Herzogs Karl von Burgund statt [2]. Zum Empfang des Fürsten stellten die Bürger von Arras beidseitig der Hauptstraße einige Szenen aus der Heiligen Schrift und den «Faits des Romains» mimisch dar [3]. Diese biblischen und geschichtlichen Szenen wurden von einem Geistlichen, Namens Clémant du Bos, Pfarrherr an der Kirche St-Jean, ausgewählt und nach dessen Angaben

[1] *Jakob Stammler*, Burgunder Tapeten im Historischen Museum zu Bern, Bern, 1889, S. 98 ff.

[2] *J. Lestocquoy*, L'atelier de Bauduin de Bailleul et la tapisserie de Gedeon, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art; Bd. VIII, 1938, S. 130, 136 f.

[3] Solche mimisch dargestellten Szenen oder «Stommen spelen» waren im 15. Jahrhundert in den Niederlanden nicht selten. Die Stadt Gent war vor allem ein Mittelpunkt der höfischen Festkultur. So ist 1458 beim Einzuge des Herzogs Philipp von Burgund ein großes Mysterienspiel auf einem Gerüst mit drei Etagen aufgeführt worden. Dieses lebende Bild steht im engsten Anschluß an den Genter Altar der Gebrüder Van Eyck (*Hans Heinrich Borcherdt*, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, S. 138; in derselben Publikation sind zahlreiche Abbildungen von lebenden Bildern, die anläßlich des Einzuges der Johanna von Castilien in Brüssel 1496 und Karls V. in Brügge 1515 entstanden.)

von den Malern Jacqm. Pillet, Robert de Monchaulx und Colart Boutevillain auf Kartons oder Papier gezeichnet und ausgemalt... «avoir composé et pourtrait de painture et en papier par l'enseignement dud. curé». Jacqm. Pillet war mit der größten Zahl von Bildern beauftragt und wurde für zehn Geschichten, eine jede drei Kapitel enthaltend, mit LX s. entschädigt. Robert de Monchaulx und Colart Boutevillain, anscheinend die weniger bedeutenden Künstler, malten zusammen noch vier weitere Geschichten, wofür sie beide insgesamt XII s. als Belohnung erhielten. Die Schöffen der Stadt Arras veranlaßten den Schatzmeister Jehan de Crenau die drei erwähnten Maler für ihre Leistungen auszubezahlen. Diesem Berichte folgt dann die Aufzählung der «compagnons de confrairies», d. h. derjenigen Bürger von Arras, welche diese gemalten Szenen mit lebenden Personen darstellten. Leider nennt das Dokument nur ihre Namen und nicht die Rollen, in denen sie auftraten. Das Original dieses Berichtes ist unglücklicherweise verbrannt und die von Lestocquoy verwendete Kopie nur unvollständig erhalten [1].

Da nun die «Faits des Romains» zur Hauptsache die Geschichte des Julius Caesar enthalten, dürfte angenommen werden, daß unter den aufgeführten Szenen auch einige mit Caesar waren. Die «Faits des Romains» gehörten auch zur bevorzugten Lektüre Karls des Kühnen. Um so mehr wären bei solchen Aufführungen zu Ehren des Burgunderherzoges auch Szenen mit Julius Caesar zu erwarten [2].

Dieses Dokument bliebe für uns von geringem Interesse, wüßten wir nicht, daß die drei genannten Maler: Jacquemart Pillet, Robert de Monchaux und Colaert Boutevillain mit einem sehr bedeutenden Kartonzeichner des 15. Jahrhunderts, mit Bauduin de Bailleul, in Beziehung standen. Bailleul entwarf 1449 im Auftrage des Herzogs Philipp des Guten die große Teppichfolge mit der Geschichte Jasons, des Schutzpatrons des Ordens vom Goldenen Vließ. Es ist nun klar, daß Philipp der Gute nur einen schon längst begehrten, guten Künstler mit dieser Arbeit beauftragte. So darf wohl das Atelier von Bauduin de Bailleul als eine bedeutende, sicherlich sehr einflußreiche Werkstätte gelten. Leider ist heute kein Werk des Bailleul erhalten. Jacquemart Pillet soll das Atelier von Bailleul nach dessen Tode übernommen haben. Dies spricht für Pillet und läßt in seiner Person einen bedeutenden Künstler vermuten, der ziemlich sicher ein Mitarbeiter des Bailleul war. Leider sind weder Teppiche noch die Kartons mit der Geschichte des Saint Géry, die er 1496 für die Kirche gleichen Namens zeichnete, erhalten, so daß uns jegliche Vorstellung seiner künstlerischen Tätigkeit fehlt [3].

Was die andern Maler betrifft, so wissen wir nur, daß Robert de Monchaux und Collaert Boutevillain unter Anleitung Bailleuls und derjenigen

[1] Briefliche Mitteilung der Archives communales d'Arras.

[2] Es wäre nicht das einzige Mal, daß anläßlich einer «Joyeuse entrée» Szenen aus der Geschichte Caesars mimisch dargestellt wurden. Die Bürger von Amboise planten bei der «entrée solenelle» Ludwigs XII. am 2. Dezember 1500 ein «mystère de Jule César» aufzuführen.

[3] *J. Lestocquoy*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Bd. VIII, 1938, S. 137.

des Jacques Daret an den «fameux entremets» für das Fasanenfest Philipps des Guten gearbeitet haben, welches am 24. Januar 1454 veranstaltet wurde [1].

Am Fasanenfest gelangte die Geschichte der Familiensage des Schwanritters zur Aufführung, was denn auch als Anlaß zum Auftrage der 1462 durch Herzog Philipp bei Pasquier Grenier gekauften Schwanritterteppiche gilt [2]. Besteht nun bei den Caesarteppichen nicht auch die Möglichkeit, daß die in Arras als Mimodrama aufgeführten Szenen aus den «Faits des Romains» auch die Anregung für die Bestellung der Caesarteppiche gaben? — Könnte nicht Herzog Karl, der große Verehrer Caesars, den Jacquemart Pillet, von dem man weiß, daß er Patronen für Teppiche zeichnete, mit dem Entwurf der Caesarteppiche beauftragt haben? Es wäre durchaus möglich, doch wird die Frage noch einer sicheren Beantwortung harren müssen, da uns zuverlässige urkundliche Berichte fehlen. Auch ist kein Teppich aus der Werkstatt des Jacquemart Pillet erhalten. Wir haben deshalb keine Vorstellung von seiner künstlerischen Tätigkeit und dürfen nur hoffen, daß sich unsere Vermutung einmal bestätigen läßt durch das Auffinden einer weiteren stichhaltigen Urkunde, oder daß ein neuentdeckter, für Pillet gesicherter Teppich sich in einen stilistischen Vergleich mit unserer Caesarfolge ziehen läßt.

Zu einer weiteren Vermutung geben uns die Tituli des dritten Teppichs Anlaß. Im zweiten Vers stellt der Autor Julius Caesar in die Reihe der neun guten Helden. «Entre neuf des milleurs du monde preus et vaillans a la reonde le dit Julle Chesar est ung com le appreuve le dit commun.» Diese neun Helden galten im späten Mittelalter als die ritterlichen Idealgestalten, denen nachzueifern der Wille und Wunsch eines jeden Edelmannes war. Man wollte mit den griechischen, römischen, jüdischen und andern ruhmvollen Helden der Vergangenheit auf gleicher Ebene stehen. So kennen wir eine Dichtung der neun Helden, die im Zusammenhang mit den Caesarteppichen von nicht geringer Bedeutung ist. Vielleicht war sie die Triebfeder für die Darstellung des Triumphzuges, der in den «Faits des Romains» eine unbedeutende Rolle spielt, in der Teppichbilderfolge jedoch eine zentrale, wesentliche Stellung einnimmt und als Zusammenfassung und Sinnbild eines glanzvollen, taten- und siegreichen Lebens gilt.

Jean Molinet, der Hofdichter der Herzöge von Burgund, schrieb ein eigenartiges Epos, das er «le trosne d'honneur» nannte. Diese Dichtung muß nach dem Juni 1467, dem Todesjahr Philipps des Guten, entstanden sein und will nichts anderes bedeuten als eine Apotheose des verstorbenen Burgunderfürsten. Allegorische Figuren, wie die «Dame Noblesse», die «Vertu», führen Herzog Philipp zum Ehrenthron, den er aber erst besteigen kann, wenn er neun verschiedene Himmel durchschritten hat. In jedem Himmel wird er von einer andern Dame, einer Verkörperung der ritterlichen Tugenden, und von einem der neun Helden empfangen. Im ersten Himmel

[1] *Le Comte de Laborde*, Les ducs de Bourgogne, lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle, Paris 1849, S. 423 f.

[2] *Otto Cartellieri*, a. o. S. 291.

regiert «Prudence», wo auch der zum Kaiser gekrönte Julius Caesar, auf einem Triumphthrone sitzend, den von «Vertu» begleiteten Herzog Philipp empfängt [1]. «En ce premier ciel estoit coronné en chayere de triumphe Julius Cesar, ... Iceluy Cesar, seant en sa majesté, voiant le tres noble duc accompaignié de Vertu, nouvel arrivé ou celestial empire, congnoissant en sa phisionomie qu'il estoit digne de gloire, luy monstra au passer grand signe d'amour en enclinant sa face.» So beteuern sämtliche Helden dem Herzog ihre Gunst. Nachdem er aber die neun Himmel durchschritten hatte, gelangte er an sein erstrebtes Ziel [2]. «Apres qu'il fust eslevé par dessus ces nœuf cieux...» Die Apotheose Philipps des Guten gipfelt in der Gleichstellung mit den neun Helden. Von der Dame «Honneur» wird er als Triumphator gepriesen und mit dem Lorbeerkranz gekrönt. Mit dem Szepter in der Hand soll er auf seinem Ehrenthrone seinen ewigen Platz finden. «La noble dame Vertu le presenta devant Honneur, duquel la face resplendissoit comme le soleil, car il estoit glorifié en son precieux trosne, auquel il avoit preparer deux chayeres richement aornees de fin or, l'une a dextre, l'autre a senestre; et allors que Honneur aperchut ceste tres haulte et exellente fleur de noblesse, le grand duc d'Occident, il fist convocquier et appeler tous les bienheurés du celestial empire, et en leur presence, le assist a sa dextre et luy donna sceptre et couronne de laurier. Et allors toute nature divine se print a demener grand joye et a crier a haulte voix: ‚Vive Philippe triumphant!'» — Dieselbe «Honneur» richtet anschließend ihre Rede auch an den Sohn, Herzog Karl von Burgund, mit der Aufforderung, seinem Vater in Tat und Ruhm gleichzukommen.

«Honneur au Filz [3].
Vis en glorieuse spere,
Regne en triumphe et prospere
Gloir appere
En tes fais, Charles, son filz
Quiers les cieux après ton pere,
Qui siet a ma main dextere,
Par mystere,
Seras de joye assoufis;
Ton nom, tes armes, tes cris
Sont sus ta chaiere escrips
Et flouris,
Vis en glorieuse spere;
Et en terre ou Dieu t'a mis,
En paix, loing des ennemis,
Pres d'amis,
Regne en triumphe et prospere.»

[1] Les Faictz et Dictz, de *Jean Molinet*, publiés par Noel Dupire, Bd. I, Paris 1936, S. 46 f.
[2] *J. Molinet*, a. o. S. 56.
[3] *J. Molinet*, a. o. S. 57.

Wir finden die neun Helden aber noch ein weiteres Mal in enger Beziehung zum burgundischen Hofe. In einem Wappenbuche des Ordens vom Goldenen Vließ aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (ms. Clairambault 1312, Paris, B. N.) stehen die Reiterbildnisse unserer Helden und derjenigen der neun Heldinnen neben den Darstellungen von 33 Ordensrittern zu Pferd sowie vier geistlichen Würdenträgern. Dazu reihen sich noch 32 Wappen von Mitgliedern, die unter dem Souverän Philipp dem Guten dem Orden beigetreten sind. Es zeigt uns dies deutlich, wie die Burgunderfürsten bestrebt waren, sich und die Ritter des Ordens vom Goldenen Vließ, wozu die vornehmsten Fürsten- und Grafengeschlechter Frankreichs und Flanderns zählten, diesen neun Idealgestalten des Rittertums gleichzustellen.

Bei der Trauerfeier für Karl den Kühnen in Nancy 1477 erscheint der Herzog Renatus von Lothringen in einem Trauergewand «à l'antique», um dem Verstorbenen die letzte Ehre zu erweisen. Der Herzog hatte sich einen goldenen, langen Bart umgehängt, wodurch er einen der «neuf preux» darstellte. In dieser Maske soll er eine Viertelstunde lang gebetet haben [1]. Phantastisch und anekdotenhaft klingt diese Tatsache, doch könnte nichts anderes die tiefe Verehrung, die antike Helden am burgundischen Hofe genossen, besser dokumentieren.

Philipp der Gute beauftragte Jean Mansel, die «histoires romaines» zu schreiben, deren Hauptheld und Zentralgestalt Julius Caesar ist. Loyset Liédet illustrierte diese römische Geschichte mit zahlreichen Miniaturen. Julius Caesar war auch die bevorzugte Idealgestalt Karls des Kühnen. Jeden Abend ließ sich dieser vor dem Einschlafen eine Stunde lang aus den «Faits des Romains» vorlesen [2]. Jean Molinet vergleicht die Burgunderherzöge, Philipp und Karl, mit den neun Helden, worunter der gekrönte Caesar als Triumphator an erster Stelle steht. Die Reihe seiner Ruhmestaten findet in den Berner Teppichen im Triumphzuge seinen glanzvollen Höhepunkt. Ausdruck seiner unendlichen Verherrlichung bedeuten die letzten Verse der Tituli, die ihn in die Reihe der neun Tapfersten des Erdenrundes stellen. Die Teppiche sind im Auftrage eines Fürsten entstanden, der Julius Caesar verherrlichte und sich durch dessen Heldentaten zu vorbildlicher Nachahmung anspornen ließ, der sich vielleicht sogar mit ihm identifizierte und deshalb Caesars ruhmvolle Taten im Bilde verewigen wollte. Der Gedanke liegt nun nahe, daß gerade einer der Herzöge von Burgund, insbesondere Karl der Kühne, als Auftraggeber in Betracht gezogen werden kann, an dessen Hof der Neun-Helden-Kult eine so große Rolle spielte. Es ist dies durchaus möglich und wäre nicht das erstemal, daß ein Burgunderfürst einem der neun Helden gleichgestellt würde. Erkennen wir doch in den Teppichen mit der Geschichte Alexanders des Großen in Rom, die Pasquier Grenier 1459 an

[1] *J. Huizinga*, Herbst des Mittelalters, S. 443, vgl. Anm. 17.

[2] *Olivier de la Marche*, Mémoires II, S. 216, 334, berichtet: «Jamais ne se couchoit qu'il fit lire deux heures devant luy le seigneur de Humbercourt, qui moult bien lisoit et retenoit, et faisoit lors lire les haultes histoires de Romme et prenoit moult grand plaisir es faictz des Rommains.»

Philipp den Guten lieferte, in Alexander die Gesichtszüge des jugendlichen Sohnes Karl von Burgund, in Philipp von Mazedonien und seiner Gemahlin diejenigen Philipps von Burgund und der Isabella von Portugal [1]. Der Einwand, die Teppiche wären für einen Auftraggeber wie Karl den Kühnen zu wenig reich gearbeitet, d. h. ohne Gold- und Silberfäden, kann nicht gemacht werden. Die Clovisteppiche, die 1468 bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Karls des Kühnen mit Margarethe von York einen Saal schmückten, sind ebenfalls nur aus Wolle und Seide gewirkt.

Wenn uns auch die Hinweise auf die «joyeuse entrée» in Arras und auf den Heroenkult am burgundischen Hofe in der Suche nach dem Auftraggeber nicht mit gesichertem Erfolg zum Ziele führen, sondern nur zu einer Vermutung Anlaß geben, so ist uns deren Erwähnung dennoch dienlich und wertvoll als Spiegelbild des geistigen Lebens am burgundischen Hofe, in dessen Mitte die Entwürfe zu den Teppichen geschaffen wurden.

Das auf jedem Teppich zwischen der zweiten und dritten Strophe der Tituli aufgenähte Wappen mit einem blauen, gezackten Schrägbalken im gelben Felde beweist uns, daß die Teppiche einmal im Besitze der aus Bresse stammenden Familie de la Beaume de Montrevel waren. Auf der Schulterstelle des Schrägbalkens ist ein dünner, weißer, fünfzackiger Stern eingestickt [2]. Die Brisur bedeutet nichts anderes als ein persönliches Zeichen, das sich ein Mitglied des Hauses de la Beaume zugelegt hat.

Wem mögen nun die Teppiche gehört haben? Die Frage zu beantworten wäre bestimmt einfach, wüßten wir einmal, welcher de la Beaume in seinem Wappen den weißen Stern geführt hat. Bis jetzt ist uns noch kein Wappen dieser Familie begegnet, das die Brisur enthält [3].

[1] *Betty Kurth*, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXIV, Heft 3, 1917.

[2] *D. L. Galbreath*, Armorial vaudois, Bd. II, S. 366 f., 1936.

[3] In den Wappenbüchern des Goldenen Vließes, so vor allem in codex 2606, fol. 80 v, O. S. B., enthält das Wappen des Guillaume de la Beaume keine Brisur. Nach *A. de Montet* (Dictionnaire biographique des genevois et des vaudois, Lausanne 1877, S. 34 ff.) müßte zur selben Zeit ein weiteres Mitglied der Familie de la Beaume gelebt haben, nämlich «Guy», der mit Jeane de Longwy vermählt war. Nach Galbreath wäre dieser Guy de la Beaume Besitzer der Herrschaft von Illens gewesen, wo sein Wappen und dasjenige seiner Frau als plastischer Portalschmuck angebracht waren; heute sind sie jedoch so stark beschädigt, daß Einzelheiten nicht mehr erkannt werden können. *H. Jougla de Morenas* kennt in seiner genealogischen Tafel der Familie de la Beaume nur einen «Guy» (keinen Guillaume), verheiratet mit Jean de Longwy, und nennt diesen als ein Mitglied des Ritterordens zum Goldenen Vließ. Nun gab es aber gemäß den Verzeichnissen in Wappenbüchern des Goldenen Vließes nur einen einzigen de la Beaume, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts diesem Orden angehörte. Dies war ein Guillaume de la Beaume. Entweder muß A. de Montet im Irrtum gewesen sein, so daß wir wie bei H. Jougla de Morenas in dem Guy und Guillaume ein und dieselbe Person sehen können, oder dann hat Morenas dem Guy zu Unrecht den Titel eines Ritters zum Goldenen Vließe beigegeben. Nach A. de Montet wäre Guillaume ohne Nachkommenschaft in Bresse gestorben, wogegen Guy der Vater eines Sohnes war namens «Pierre», der seit 1510 das Amt eines Generalvikars im Bistum Genf inne hatte und 1522 Bischof derselbigen Stadt wurde. Galbreath und Jougla de Morenas sehen in Guy und Guillaume ein

Stammler ist der Auffassung, daß die Teppiche dem Guillaume de la Beaume gehörten [1], der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Besitzer der zwischen Freiburg und Bulle liegenden Herrschaft Illens, der gegenüberliegenden Herrschaft Arconciel und der zwischen Vevey und Moudon liegenden savoyischen Herrschaft Attalens war [2]. Guillaume de la Beaume, verheiratet mit Henriette de Longwy, stand in Diensten des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund und nahm somit 1469 an der Belagerung von Liège teil. 1471 wurde er Vogt der Herzogin von Savoyen in Chablais, später Kammerherr und Hofrat des Herzogs von Burgund. Bei der Trauerzeremonie, die 1473 in Dijon anläßlich der Überführung der Gebeine Herzog Philipps des Guten von Burgund stattfand, trug er die persönliche Fahne mit dem Wappen des Verstorbenen [3]. 1474 muß er zur Stadt Freiburg in sehr freundschaftlichem Verhältnis gestanden haben, denn im selben Jahre noch veranstaltete ihm diese Stadt ein Fest in der «Auberge du Chasseur» und verkaufte ihm zudem noch zwei Geschütze. Bei Ausbruch der Feindseligkeiten zwischen der Eidgenossenschaft und Burgund nahm er die Partei Burgunds und Savoyens. Am 2. Januar 1475 belagerte eine Schar von Freiburgern und Bernern die Burg Illens, die am folgenden Tage geplündert wurde [4]. Ein Verzeichnis des Raubgutes ist noch jetzt erhalten, doch weist es keine Teppiche auf [5]. Guillaume de la Beaume hat sich damals nicht in Illens aufgehalten. Bei Grandson kämpfte er im Heere Karls des Kühnen. Kurz vor der Schlacht bei Murten wurde auch das Schloß Attalens durch die Freiburger in Flammen gelegt. In der Murtener Schlacht kommandierte Guillaume das erste burgundische Armeekorps. Illens blieb in freiburgischen Händen und wurde nach dem Friedensschluß mit Savoyen zum Sitze eines Landvogtes. Als die Waadt wieder an Savoyen zurückkam, nahm Guillaume die Herrschaft Attalens wieder in Besitz. Nach dem Tode Karls des Kühnen begleitete er als Gesandter Maximilians von Österreich die Witwe Karls des Kühnen, Margarethe von York, nach England. Unter dem Ordenssouverän Kaiser Maximilian I. wurde er anläßlich des XIV. Ordenskapitels zu Herzogenbosch am 7. Mai 1481 zum Ritter des Goldenen Vließes ernannt [6]. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Bresse, wo er dann auch 1490

und dieselbe Person, verheiratet mit Jean de Longwy und Vater des Genfer Bischofs Pierre de la Beaume. (*Galbreath*, Armorial vaudois, S. 17; *Jougla de Morenas*, Grand Armorial de France, 1938, Bd. II.) Bis jetzt jedoch konnte kein Wappen des Pierre de la Beaume gefunden werden, das einen weißen Stern als Brisur enthielte. Dagegen, daß Pierre de la Beaume Donator der Caesarteppiche gewesen wäre, spricht der Umstand, daß er selbst nicht mehr Besitzer der Herrschaft Illens war.

[1] *Jakob Stammler*, Burgunder Tapeten im Historischen Museum zu Bern, Bern, 1889, S. 98 ff.

[2] Siehe Fußnote [3] auf Seite 134.

[3] Archives de la soc. d'hist. frib., Bd. X, 441 ff.

[4] Annales fribourgeoises I, 1913, S. 55 ff.

[5] Archives de la soc. d'hist. frib., Bd. V, 322.

[6] Cod. 2606, fol. 80v, O.S.B. (*H. Gerstinger*, Das Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vließ, S. 37, Wien 1934.)

oder 1495 ohne Nachkommenschaft starb. Guillaume de la Beaume nannte sich auch nach dem Verluste seiner freiburgischen Besitzungen immer noch Seigneur d'Illens. Das aufgenähte de la Beaumesche Wappen darf uns nicht in Versuchung bringen, in Guillaume den Auftraggeber der Teppiche zu sehen, da das Wappen, aus dünnem Leinen bestehend, bestimmt nicht bei der Herstellung, sondern erst nachträglich aufgenäht wurde. Wir vermuten indes, daß Guillaume, der sich am burgundischen Hofe einer besonderen Achtung erfreute, bei irgendeiner Gelegenheit die Teppiche von Karl dem Kühnen, der weder seine Alexander- noch die Schwanritter- und Clovisteppiche mit seinem Wappen versah, als Geschenk erhielt.

Wir finden in dem Inventar vom 19. September 1536, welches die Lausanner Notare P. Wavre und Johannes Benedicti verfaßten, und in dem sämtliche Kirchenschätze des Domkapitels von Lausanne verzeichnet waren, die an Bern abgeliefert werden mußten, anläßlich der Eroberung der Waadt als Nr. 31 folgendes erwähnt: «Item les grandes tapisseries que l'on a accoustumé mettre sur les formes souz cueur deca et dela en nombre de quatres Pièces ou sont les histoyres de Cesar ayent les armes d'Erlens [1].» Es mutet sonderbar an, daß Kunstwerke ganz profanen Inhalts für kirchliche Zwecke verwendet wurden und zur Dekoration der beidseitigen Chorstühle in der Kathedrale von Lausanne dienten. Wie können nun die Teppiche aus der Kathedrale von Lausanne, die im Inventar angeblich mit dem Wappen von Erlens oder Illens versehen sind, mit den Teppichen in Bern, die das Wappen de la Beaume enthalten, identifiziert werden?

Jakob Stammler nimmt an, daß die Verfasser des Lausanner Inventars beim Zitieren des Wappens von «Erlens» an die Besitzer der Herrschaft «Illens», also an die Familie de la Beaume dachten. Um die waadtländische Familie «Illens», aus deren Hause Antoine d'Illens von 1451—1476 Vogt von Lausanne war, wird es sich hierbei kaum handeln, da diese in ihrem Wappen ein gelbes Andreaskreuz vor rotem Grunde führen [2].

Wie die Teppiche aus dem Besitze des Guillaume de la Beaume an das Domkapitel von Lausanne gelangt sind, wissen wir nicht. Auch ist nichts über seine näheren Beziehungen zum Dom von Lausanne bekannt. Es ist wohl möglich, daß die Teppiche in der Zeit, zu der das burgundische Heer Karls des Kühnen nach der verlorenen Schlacht von Grandson bei Lausanne für die bevorstehende Murtener Schlacht frisch ausgerüstet und reorganisiert wurde, an die Kathedrale gelangten.

Antoine d'Appiano berichtete am 11. April 1476 an den Herzog von Mailand, daß Herzog Karl für die Proklamierung des Friedens zwischen Friedrich III. und Burgund an Ostern, am 15. April 1476, die Herzogin Yolanta von Savoyen bat, einige Wandteppiche aus Genf nach Lausanne zu bringen, um für die große Messe am Vormittag der Friedenserklärung die Kathedrale Unserer Lieben Frau schmücken zu können. Bei diesem Anlaß sollte auch die

[1] *Jakob Stammler*, Der Domschatz von Lausanne und seine Überreste, Bern 1894, S. 56.
[2] Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. IV, S. 202, Neuenburg 1928.

Verlobung der burgundischen Erbtochter Maria mit dem Kaisersohne Erzherzog Maximilian vollzogen werden. Die Herzogin ging auf die Bitte ein und ließ denn auch einige Teppiche nach Lausanne bringen. «El giorno di Pasqua si publicava in questa terra et in campo la pace tra l'Imperatore et Monsignore di Borgogna. Et in questa terra verrano ala ecclesia de nostra donna per vedere messa quella matina, et el legato del papa e lambassatore del Imperatore et prefato Monsignore de Borgogna, quale ha facto pregare questa Madama che voglia fare ornare dicta ecclesia cum sue tapezzarie, et cusi le ha mandate a tore a Genevra [1].»

Hieraus läßt sich erschließen, daß Karl der Kühne selbst nach der verlorenen Schlacht bei Grandson anscheinend nicht mehr genügend Teppiche besaß, um die Kathedrale von Lausanne für diese besondere Festlichkeit zu schmücken. Es wäre somit nicht ausgeschlossen, daß auch Guillaume de la Beaume für diese Gelegenheit seine Teppiche in die Kathedrale hängen ließ und sie nachher dann dem Domkapitel zum Schutze anvertraute, da ja sein nachbarliches Schloß Attalens von den Freiburgern bedroht war und schließlich auch wie Illens und Arconciel von freiburgischen Truppen gebrandschatzt wurde.

Was geschah mit den Caesarteppichen, nachdem sie im Besitze der Stadt Bern waren? Über ihr Schicksal wissen wir wenig. Die früheste Notiz datiert vom 27. September 1612 [2], wo der Rat von Bern beschloß, daß die Teppiche, bis dahin in Kisten im Registraturgewölbe des Rathauses verpackt, anläßlich der Beschwörung eines Bündnisses zur Aufrechterhaltung des evangelischen Glaubens und ihrer bürgerlichen Freiheiten zwischen Bern, dem Markgrafen von Baden und der Stadt Zürich zur Inventarisierung hervorgeholt wurden. Es ist möglich, daß die Teppiche anläßlich der Festlichkeiten des Bundesschwures ausgestellt waren oder zur Dekoration eines Saales dienten.

In den in Zürich erschienenen monatlichen «Nachrichten einicher Merkwürdigkeiten» lesen wir in der Herbstmonat-Nummer von 1754, S. 118, über Bern: «Man hat diesen Monat auf dem Rathaus öffentlich gewiesen alte Tapezerien und andere seltsame Stucke, so in den burgundischen Kriegen Herzog Carolo Audaci von Burgund abgenommen worden, Fahnen, Standarten etc. Es befinden sich darunter Tapezereyen, so römische Geschichte vorstellen, die Personen sind von natürlicher Größe, die Desseins schön, die Gesichter wol gebildet, die Werke werden von Kennern bewundert...» Im 18. Jahrhundert hatte man in Bern bereits vergessen, daß die Caesarteppiche aus dem Domschatz von Lausanne stammten. Man war damals der Auffassung, daß es sich, wie bei den Fahnen und den Wappenteppichen, um Beutestücke aus den Burgunderkriegen handelte.

Nachdem der Rat von Bern am 1. Mai 1791 über den Aufenthaltsort der Teppiche verhandelte, weil das Registraturgewölbe des Rathauses ins-

[1] Dépêches des ambassadeurs milanais sur les campagnes de Charles le Hardi de 1474 bis 1477, éd. par le Baron Fred. de Gingins la Sarra. Bd. II, S. 50, CLXV, Paris-Genève 1858.

[2] *Jakob Stammler*, Der Domschatz von Lausanne, Bern 1894, S. 85 ff.

besondere im Winter zu feucht sei, brachte man die Caesarteppiche kurz darauf ins Münster zur Aufbewahrung. Wir finden sie aufgeführt als Nr. 10 bis 13 im Verzeichnis der im großen Münster sich befindenden alten Meßgewänder vom 27. März 1795, das Oberkommissar Wyß und Heinr. Rengger verfaßten.

Die Teppiche wurden dann zur Dekoration für die jeweiligen Eröffnungsfeierlichkeiten der Tagsatzung verwendet und zu gewissen Zeiten sogar auch im Chore des Münsters ausgestellt. Laut des Ausscheidungsvertrages vom 20. Dezember 1851 und 30. Januar 1852 trat die Burgergemeinde das Münster an die Einwohnergemeinde ab. Damit gingen auch die in der Sakristei aufbewahrten Caesarteppiche an letztere über. Während drei Jahrzehnten wurden die Caesarteppiche erst im Erlacherhof und dann in der Stadtbibliothek zur öffentlichen Besichtigung während der Sommermonate ausgestellt. 1882 wurden sie der Sammlung des historischen Museums eingegliedert.

ZUR BILDGESTALTUNG DER CAESARTEPPICHE

Die symmetrische Szenenordnung

Der Kartonzeichner hat sämtliche Szenen seines Bildprogrammes, wozu er die Anregungen und teilweise auch die Vorlagen in illustrierten Handschriften fand, nach einem bestimmten Schema geordnet. Innerhalb der gesamten Folge findet jedes Bild in einer rhythmisch-symmetrisch angelegten Ordnung eine motivisch entsprechende Szene.

Teppichhälften 1 und 8 je eine Senatssitzung in geöffneter Halle.
2 und 7 Auszug aus Rom. Empfang einer Gesandtschaft. Einzug und Empfang in Rom.
3 und 6 je eine siegreiche Schlacht Caesars.
4 und 5 kriegerische Handlungen Caesars [1].

Bei 4 und 5 wird die Symmetrie eingehalten durch ein beidseitiges Hintereinanderstellen zweier Szenen. Links betrifft dies zwei Gefechte und rechts den Aufmarsch berittener Gruppen. Diese symmetrische Ordnung, durch inhaltlich verwandte Motive gebildet, findet eine Parallele in der Bildgestaltung der gesamten Szenenfolge. Die halboffene, runde Halle des ersten Teppichs erhielt ein Gegenstück in der ähnlich gebauten Kurie der letzten Bildhälfte. Obschon die beiden Gebäude in ihrer äußeren Form sehr verschieden sind, bleibt die gesamte Bilderfolge, die Komposition als Ganzes gesehen, dennoch im Gleichgewicht. Das symmetrische Schema findet sich auch noch bei den Szenen, die sich innerhalb der beiden Senatsgebäude abspielen. Um die erhöhten Mittelfiguren, Pompeius und Caesar, sitzen im Halbkreis je zwei Senatoren. Im ersten Teppich sind die zuäußerst Sitzenden rot gekleidet.

[1] Vgl. *A. Weese*, Die Caesarteppiche, S. 3.

Den beiden Gruppen im ersten Teppich, mit Crassus-Caesar im Mittelpunkte, entsprechen im vierten die zwei über die Balustrade sich beugenden Römer, und — nun wird der Symmetriegedanke gestört, das Gleichgewicht aber dennoch beibehalten — die zwei aneinandergebauten Giebelhäuser. Im vierten Teppich unterstützen die beiden Ecktürme in der Stadtmauer des Vordergrundes die an sich nicht ganz konsequent durchgeführte Symmetrie.

Die erste und letzte Bildhälfte haben eine rahmende Funktion, indem sie seitlich durch ihre Architektur die Szenenfolge einschließen. Das Einrahmen der Szenen wird auch inhaltlich gestützt durch den Beginn der siegreichen Laufbahn Caesars im ersten und dessen Höhepunkt und Ende im vierten Teppich. Im zweiten Teppich trennt der Kartonzeichner die beiden Bildhälften durch zwei aneinandergefügte Mauerkomplexe, welche, scheinbar zu einer einheitlichen Wand verschmolzen, aus dem Vordergrunde erst in einer leichten Krümmung nach dem Hintergrunde zu geführt werden. Im dritten Teppich trennt die beiden Bildhälften eine Wand, die aus mehreren hintereinandergeschichteten Felsblöcken gebildet ist, und die im Vordergrunde ihren Anfang nimmt, dann immer höher ansteigend in einer leichten Krümmung nach rechts in den Hintergrund einbiegt und schließlich in einen Hügelzug ausläuft. Auch diese annähernd parallelgerichteten Trennungs-

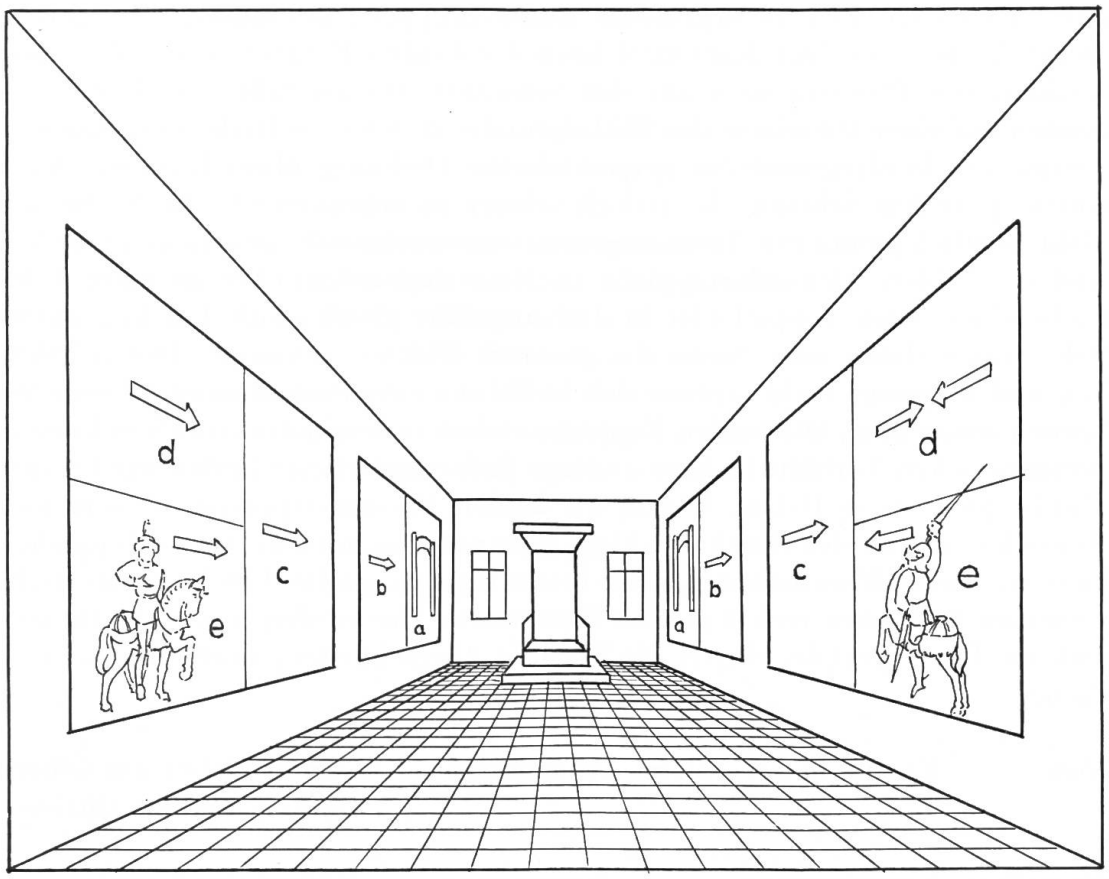


Abb. 2. Anordnung der Caesarteppiche im Thronsaal des burgundischen Hofes.

elemente bestimmen die rhythmisch symmetrische Ordnung der gesamten Bilderfolge.

Die Szenenreihe liest sich ihrem chronologischen Verlaufe wegen von links nach rechts. Dementsprechend kommt auch in der Komposition der Szenen eine deutlich betonte Links-rechts-Bewegung zum Ausdruck, indem die Auftritte Caesars wie auch die Schlachten in diesem Sinne erfolgen. Eine Ausnahme bilden die zwei Szenen rechts, wobei die Seeschlacht sich ohne besondere Richtung abspielt, der Caesar–Drappes-Kampf jedoch der gewohnten Richtung entgegen verläuft. Dieser Richtungswechsel löst eine Gegenkraft aus, eine Spannung, die einen deutlich sichtbaren Einschnitt innerhalb der nach links orientierten Gesamtordnung schafft.

In keiner Teppichserie des 15. Jahrhunderts finden wir diesen einheitlich und symmetrisch gegliederten Bildaufbau, der sich über die gesamte Szenenfolge erstreckt und die Szenen zu einem harmonischen, geschlossenen Gebilde verbindet. Einige Teppiche nur lassen eine mehr oder weniger konsequent angewendete schematische Szenenaufteilung erkennen.

Die vier Londoner Jagdfragmente sind durch eine deutliche Zweireihigkeit gegliedert, d. h. es bewegt sich eine Reihe von Figuren, in kleinere Gruppen zusammengeschlossen, auf einer Linie im Vordergrunde und entsprechend eine zweite Reihe im Mittelgrunde. Der Trajan- und Herkinbaldteppich fällt auf durch drei aneinandergereihte Zweiergruppen: 2 Trajan-, 2 Gregor-, 2 Herkinbaldszenen. Der Kartonzeichner der beiden Fragmente in Wien und Krakau, mit Darstellungen aus der Schwanrittersage, läßt eine Reihe von Szenen auf einer Bildebene des Mittelgrundes durch eine Reihe vorgelagerter Szenen im Vordergrunde in symmetrischer Ordnung überschneiden. Nach einem speziellen Schema, das jedoch schwer zu erkennen ist, da die Szenen nicht deutlich genug mit Trennungsmotiven voneinander geschieden wurden, sind die beiden Alexanderteppiche in Rom angeordnet. Die gesamte Bildfläche eines jeden Teppichs ist in drei ungefähr gleich große Flächen unterteilt, wovon links eine Szene die gesamte Fläche einnimmt. Der mittlere Teil und derjenige rechts setzen sich beide aus zwei hintereinander liegenden Szenen zusammen, Die beiden Teppiche stehen miteinander jedoch in keinem symmetrischen Verhältnis. Eine analoge Szenenaufteilung finden wir bei den Clovisteppichen in Reims. Einzig die beiden Passionsteppiche in Rom und Bruxelles dürften sich durch ihre klare Komposition mit den Berner Teppichen messen. Diese Wandbehänge sind in drei gleich große Flächen unterteilt, wobei im äußersten rechts je eine Hauptszene im Vordergrunde stattfindet, und im Hintergrunde, durch die vordere überschnitten, noch eine weitere Szene.

Rom:	Einzug in Jerusalem	Abendmahl	Christi Gebet am Ölberg Gefangennahme Christi
Bruxelles:	Kreuztragung	Kreuzigung	Höllenfahrt Christi Auferstehung Christi

Auffallend ist dabei die Szene links, wo je eine Menschengruppe mit Christus an der Spitze aus dem Mittelgrunde in den Vordergrund rückt. Das Mittelbild enthält, durch die traditionsgebundene Ikonographie bedingt, streng geometrisch aufgebaute Szenen mit Christus im Mittelpunkt. Die Szenen rechts sind dagegen etwas freier gestaltet.

Welcher Umstand mag unsern Kartonzeichner zu dem rhythmisch-symmetrischen Schema bewogen haben? — Da die Teppiche als Wanddekoration gebraucht wurden, werden wir die Ursache wohl in der Beschaffenheit des Raumes, für den sie ursprünglich bestimmt waren, suchen müssen. Obschon uns dieser Saal unbekannt ist, läßt die Gesamtkomposition der Teppiche die ursprüngliche Art und Weise der Aufstellung vermuten und somit auch die Form dieses Saales rekonstruieren.

In einem tonnengewölbten, rechteckigen Saale wird in der Mitte der einen Schmalseite der Thron des Fürsten gestanden haben, der die Teppiche in Auftrag gab. Die Teppiche hingen an den beiden Längsseiten, so daß der erste, mit der römischen Kurie, zur Linken des Thrones angebracht war, daran anschließend der zweite Teppich. Die dem Throne gegenüberliegende Wand kann durch mehrere Fenster und eine Türe gegliedert gewesen sein. Dem zweiten Teppich gegenüber hing der dritte, so daß dann, parallel zum ersten, die Kurie der letzten Bildhälfte dem Throne zur Rechten hängen konnte. Dies erklärt uns nun die planmäßig angeordnete Komposition. Der Fürstenthron mußte beidseitig von je einer Thronszene umgeben sein. Als solche ist auch diejenige mit Pompeius im Senate zu betrachten. — Der in der ersten Szene auf der Kanzel stehende Weibel wendet sich somit dem regierenden Fürsten zu, gleichsam als würde er ihm die nun folgende Geschichte des Julius Caesar verkünden.

Einige historische Ereignisse und der Neun-Helden-Kult tragen dazu bei, den burgundischen Hof als Auftraggeber der Teppiche zu sehen [1]. In dieser Vermutung unterstützen uns Miniaturen aus der Regierungszeit Karls des Kühnen, sei es, daß er darauf als Souverän des Ordens vom Goldenen Vließ das Ordenskapitel präsidiert, oder daß es sich um eine Darstellung aus seinem Hofleben handelt. In diesen Miniaturen finden die Sitzungen entweder in einem flachgedeckten [2], gelegentlich auch tonnengewölbten [3], rechteckigen

[1] Vgl. Kapitel: Zur Geschichte der Caesarteppiche.

[2] Ms. Additional 36619, fol. 5, B. N., Karl der Kühne und sein Hof. (Ordonnance du duc de Bourgogne, Charles le Temeraire sur les dicipline et l'armement de ses gens d'armes, donné à Saint Maxim près de Treves en 1473.) (*Paul Durrieu*, la miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415—1530. Bruxelles, Paris 1921, S. 53, Taf. XXXIX.)

[3] Ms. 9028, B. B. R. Karl der Kühne präsidiert das Ordenskapitel vom Goldenen Vließ. Miniatur aus der «Histoire de la toison d'or», von *Guillaume Fillastre*. (*H. Kervyn de Lettenhove*, La toison d'or, Bruxelles 1907, Abb. 1.)

Wien, Ordensarchiv. Karl der Kühne präsidiert das Ordenskapitel von 1473 in Valenciennes. Miniatur aus der «Histoire de la toison d'or» des *Guillaume Fillastre*. (*Rudolf Payer von Thurn*, Der Orden des Goldenen Vließes, Wien-Zürich-Dresden, Taf. 2.)

Ms. T 309, fol. 5, H. K. B. Herzog Karl der Kühne präsidiert das Ordenskapitel. Statuten- und Wappenbuch des Ordens zum Goldenen Vließ. Um 1468 entstanden.

Saale, oder im Chor einer Kirche statt [1]. Der Thron Karls des Kühnen steht bei den Ordenszeremonien, die in einer Kirche abgehalten werden, im östlichen Teil des Chores, bei den übrigen Darstellungen in der Mitte der einen Schmalseite, wobei links und rechts des Thrones öfters Tür- und Fensteröffnungen vorhanden sind. Die Hofleute oder Ordensritter sitzen in symmetrischer Ordnung beidseitig des Thrones an den Längswänden auf Holzbänken oder in Chorgestühlen. In diesen Darstellungen hängen Bildteppiche entweder an der Rückwand des Chorgestühles [2] oder hinter den Hofleuten bzw. Ordensrittern an den Längswänden beidseitig des Thrones [3], [1].

Es liegt nun nahe, in den beiden Thronszenen des ersten und letzten Teppichs mit der bewußt symmetrischen Anordnung der Senatoren sowohl um Pompeius wie um Caesar eine Anspielung auf das Hof- und Ordenszeremoniell der Herzöge von Burgund zu sehen. Unter einem runden Baldachin und auf einem dem Caesarthron im letzten Teppich sehr ähnlichen Gestühle sitzt auch Karl der Kühne in der Miniatur von ms. T 309, fol. 5, H. K. B., einer Handschrift mit der Darstellung des Ordenskapitels in Brügge aus dem Jahre 1468 [1]. Pompeius und Caesar tragen den langen, burgundischen Rock, einen langen, hermelingefütterten Mantel mit der purpurnen Granatapfelmusterung. Vielleicht liegt auch in der purpurnen Farbe eine Anspielung an die Ordenstracht, die aus einem fehgefütterten, karmoisinroten Samtmantel und der turbanartigen, burgundischen Mütze mit der langen, mittelalterlichen Sendelbinde bestand, in der Art, wie sie in beiden Szenen die römischen Senatoren tragen [2].

Die Elemente der Szenentrennung

Bei der Darstellung zweier Szenen in der gleichen Bildhälfte wird die eine im Hintergrund als die entferntere Szene durch die andere im Vordergrunde überschnitten, wobei eine deutliche Trennungswand, eine Kulisse in Form eines Hügelzuges dazwischen geschoben wird, so daß die beiden Szenen nicht miteinander in Berührung kommen.

Im ersten Teppich rechts trennen zwei steil ansteigende Hügelzüge die Szenen, die sowohl von links wie von rechts gegeneinander geschoben wurden, so daß von der Szene mit der Schlüsselübergabe einer Stadt nur ein keilförmig zugeschnittenes Bild sichtbar ist. Im zweiten Teppich helfen uns die ver-

[1] Ms. fr. 139, fol. 4, B. N. Karl der Kühne präsidiert das Ordenskapitel in einer Kirche. *Guillaume Fillastre*, Histoire de la toison d'or (*Durrieu*, La miniature flamande, Taf. XLI, S. 53 f.)

Ms. 9027, B. B. R. Karl der Kühne präsidiert das Ordenskapitel, Mai 1468 in Brügge. (*Kervyn de Lettenhove*, Abb. 9.)

Karl der Kühne präsidiert das Ordenskapitel. *Guillaume Fillastre*, Histoire de la toison d'or. (*R. Payer von Thurn*, Taf. 1.)

[2] *Gerstinger*, Das Statutenbuch des Ordens zum Goldenen Vließ, Wien, 1934, S. 14 ff.

[3] Siehe Fußnote [3] auf Seite 141.

Abb. 3. Sitzung des Ordens vom Goldenen Vließ in Valenciennes, 1473. Miniatur aus der Histoire de la toison d'or de Guillaume Fillastre. Wien, Ordensarchiv.

schiedenen Mauerfarben und die eingeschobene Felsschranke das Tor von Sens von demjenigen der zur Ariovistschlacht gehörenden, unbekannten Stadt zu unterscheiden. Das gleiche Prinzip der eingeschobenen Kulisse als Trennungswand begegnet uns im Drappes–Caesar-Kampf. Das Ufer des französischen Festlandes, durch die Festungstürme angedeutet, wird von einem Hügelzuge überschnitten und verdeckt. Der dritte Teppich links enthält wiederum eine zum ersten Teppich analoge Erscheinung, indem der von links vorgeschobene Hügelzug die Szene mit den durch die Ebene von Rimini reitenden Volkstribunen überschneidet.

Es handelt sich bei dieser Landschaftstrennung durch Gebirgsschemata um eine Auswirkung der italo-byzantinischen Landschaft, die sich bis in die frühmittelalterliche Malerei zurückverfolgen läßt. Auf solche Weise wird in der aus dem 7. Jahrhundert stammenden Josua-Rolle des Vatikans die Szene mit der Errichtung des Steindenkmals nach dem Durchzug durch den Jordan von derjenigen mit der Beschneidung des Volkes getrennt [1]. Den ausgesprochen formelartigen Charakter dieser gebirgigen Trennungswände zeigen uns zwei Werke aus der Frühzeit der franko-flämischen Malerei. In der linken Tafel des Altargemäldes von Melchior Broederlam in Dijon (1394 bis 1399) scheidet ein niedriger Felsblock die Darbringung im Tempel von der dahinter auftauchenden Flucht nach Ägypten [2]. In den «Très riches heures du duc de Berry» (1409—1416), Ch. M. C., malte Paul van Limburg bei dem Heranritt der Heiligen Drei Könige mit ihrem Gefolge ein ausgesprochenes Musterbeispiel, wozu die erste Bildhälfte des dritten Teppichs eine später entstandene Parallele bildet.

Die Kartonzeichner des ganzen 15. Jahrhunderts verwendeten geradezu formelartig dieses Prinzip der Szenenüberschneidung. Im Jourdain-de-Blaye-Teppich finden wir dies wohl zum erstenmal. Im Vordergrunde trennen zwei beidseitig des Bildrandes stufenförmig aufgebaute, kulissenhaft vorgeschobene Berge die in der Bildmitte stattfindende Landungsszene großer Schiffe. Die Überschneidung durch ein keilförmig zugespitztes Kulissenbild verwendete einmal der Kartonzeichner des zweiten Clovisteppichs bei der Szene vor der St. Martinskirche im Hintergrund rechts und der Hirschjagd im Vordergrund. Der Zeichner des Bruxeller Passionsteppichs trennt rechts hinten die Szene mit Christus in der Vorhölle in gleicher Weise von der Auferstehungsszene im Vordergrund. Im zweiten Alexanderteppich in Rom überschneidet Alexanders Kampf gegen die Waldungeheuer seine Meer- und Tauchfahrt in analoger Weise wie im zweiten Caesarteppich links, indem eine Felswand, mit Bäumen bewachsen, die Trennungskulisse bildet. Das Fortleben dieser Trennungswände nach den Caesarteppichen bestätigen uns noch die Entwürfe zu den Teppichen mit der Geschichte des Trojanischen Krieges im Louvre. In der dritten Zeichnung trennt wie im zweiten Caesarteppich ein Hügelzug die vierte Schlacht des Vordergrundes von derjenigen im Hintergrunde. Eine

[1] *Oskar Wulf*, Die altchristl. Kunst (Handbuch für K. W.), Berlin 1914, Taf. XVII, 1.
[2] *Charles Sterling*, Les peintres du moyen âge, Paris 1942, Abb. 28.

Parallele hierzu liefert die siebente Zeichnung mit der Schlacht, in der Penthesilea den Tod findet [1].

Verhältnis von Architektur zu Figur und Bildraum

Was das Verhältnis von Figur zur Architektur betrifft, so sind die meisten Bauten zu klein gezeichnet. Das Verkleinern der Architektur geschah ganz bewußt. Formelartig wurden die niedrigen Stadtmauern im Vordergrunde um die Szenen vor der römischen Kurie gezogen. Die Aufgabe der Architektur ist ebensosehr die einer räumlichen Gliederung wie der formelhaften Andeutung einer ganzen Stadt oder eines einzelnen Gebäudes. Dies ist nicht nur der Teppichwirkerei eigen, sondern ist seit der Spätantike auch in der frühchristlichen Malerei oft anzutreffen.

Das sechseckige Mauerschema, das sich als ausgesprochene Formel für Städtedarstellungen bis ins 6. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, wie z. B. in der Wiener Genesis [2] und im Josua Rotulus [3] mit rein symbolischer Bedeutung oder im karolingischen Utrechtpsalter [4], wo es bereits zu einem räumlichen, szenenumfassenden Schema heranwächst, lebt in nicht mehr konsequent durchgeführter Form noch in den Caesarteppichen nach. Innerhalb des Caesarbildes geht die Miniatur in ms. 769, fol. 1, Ch. M. C., mit einer sechseckförmigen, das römische Stadtbild umfassenden Mauer den Caesarteppichen voraus. Abb. 27.

In der Reihe der flämischen Teppiche finden wir die niedrige Stadtmauer und die zwerghaften Giebelhäuser zum erstenmal im Vordergrunde bei den Stadtbildern von Tournai der St.-Piat- und Eleutheriusfolge in Tournai. Dem Größenverhältnis der Figuren angepaßt sind im ersten und letzten Teppich die beiden Senatsgebäude, halb-offene Räume, die formelhaft auch in der Tafel- und Buchmalerei des ausgehenden Mittelalters häufig angewendet wurden.

Der Einfluß der Wirktechnik auf die Bildgestaltung

Die Komposition des flämischen Bildteppichs im 15. Jahrhundert wird weitgehend durch die technischen Eigenschaften der Teppichwirkerei bestimmt. So scheint der Kartonzeichner die Nachteile der Wirktechnik genau

[1] Louvre, Cabinet des dessins, R. F. 2142 (betrifft dritte Zeichnung).
Louvre, Cabinet des dessins, R. F. 2146 (betrifft siebente Zeichnung).
Vorhanden bei *Pierre Lavallée*, Le dessin Français du XIIIe au XVIe siehe Taf. XXV, Paris 1930.

[2] Das sechseckige Mauerschema enthält die Szene mit Eliezer und Rebekka (*Wilhelm Neuß*, Die Kunst der alten Christen, Augsburg 1926, Abb. 167.)

[3] Josua in der Szene mit dem Engel des Herrn vor der Stadt Jericho. (*O. Wulff*, Die altchristliche Kunst, Abb. 265, S. 279.)

[4] *E. T. Dewald*, The Illustration of the Utrecht Psalter, London-Leipzig 1933, Taf. XV, fol. 9, Illustration zu Psalm XVII u. a.

berücksichtigt zu haben. Er war offensichtlich bemüht, die Horizontallinie möglichst zu vermeiden. Die gerundete Linie überwiegt in allen vier Teppichen. Da die Kartons beim hochlitzigen Webstuhle umgelegt werden, so daß das Bild hochkantig im Teppich reproduziert wird und der Wirker seine Arbeit mit der Querseite beginnt, fallen die Horizontallinien der Zeichnung mit der Richtung der Kette zusammen, d. h. die horizontal gerichteten Umrißlinien einer Figur oder einer Form verlaufen parallel zum Kettfache. Somit entstehen die langen Spaltöffnungen, die nach Beendigung des Gewebes zusammengenäht werden müssen [1].

Diese horizontal gerichteten Linien sind meistens bei Architekturen zu finden, so in reicher Fülle in der Teppichfolge mit Szenen aus der Geschichte des Petrus in Beauvais und dann vor allem in dem Teppich mit der Trajan- und Herkinbaldlegende in Bern. Bei dem letzten Teppich erklärt sich das Dominieren der Horizontallinie dadurch, daß der Karton nicht eigens für den Teppich entworfen wurde, sondern von einer Vorlage abhängig war und nach Gemälden Rogiers van der Weyden aus dem Rathaus in Bruxelles gezeichnet wurde. Der Patronenmaler hat sicher die Architektur seiner Vorlage übernommen. Bei den Caesarteppichen vermuten wir Vorlagen in Form von Miniaturen, wobei es sich nicht um vergrößerte Kopien handelt, sondern mehr um die Übernahme einzelner Bildmotive, die dann unter Berücksichtigung der technischen Bedingungen dem Teppichstile angepaßt wurden. Es ist möglich, daß der Patronenmaler diesen wirktechnischen Nachteil beim Entwurf der beiden gewölbten, runden Hallen der römischen Kurie berücksichtigt hat.

Die Caesarteppiche erwecken beim ersten Anblick den Eindruck eines wilden Durcheinanders, einer unruhigen Überladenheit dichtgedrängter Figuren und ineinandergeschachtelter Szenen. Diese Vielfalt, dieser Formenreichtum ist durch die technischen Besonderheiten der Teppichmaterie bedingt.

Einige Bildfelder der Apokalypsenteppiche von Angers, die allgemein noch unter dem Einfluß der als Vorlagen verwendeten Apokalypsenhandschriften stehen [2], deren Hintergrund farblos ist, enthalten bei einer schmalen Bildbühne noch den einfarbigen, roten oder blauen Hintergrund. Da nun die ein-

[1] Vgl. *H. Göbel*, Wandteppiche I, Bd. 1, S. 21 f., 28 f.

[2] Die genauen Vorlagen für die Apokalypsenteppiche sind bis heute nicht bekannt. Man weiß jedoch, daß es sich um eine Handschrift aus der im 13. Jahrhundert verbreiteten nordfranzösischen anglo-normannischen Gruppe gehandelt haben muß. Zu dieser Gruppe gehören u. a. ms. fr. 403, B. N., ms. 422 Cambrai, das 1944 zerstörte ms. 1184 Metz, und das nahverwandte, um 1300 entstandene ms. 77 Namur. Alle vier Handschriften, deren Miniaturen sich durch die dieser Gruppe eigentümliche feine Umrißzeichnung und subtile Farbgebung auszeichnen, zeigen erstaunliche kompositionelle und auffassungsmäßige Beziehungen zur Apokalypse von Angers. (*R. Th. Stoll*, L'Apocalypse, S. 4 ff., Schweizer Museen, 7. April 1951.) Auf den ersten Apokalysenteppichen sind die Hintergründe der einzelnen Bildfelder farbig gehalten. Das erste Bildfeld mit dem gemusterten Hintergrund betrifft die Illustration zu Kap. XI, Vers 3—6 (von zwei Zeugen, ihrem Amt und Zustand). *A. Lejard*, Les tapisseries de l'apocalypse de la cathédrale d'Angers, Paris 1942, Taf. 26.

farbige Hintergrundfläche eintönig und langweilig wirkt, begannen Patronenmaler und Wirker, den Hintergrund der übrigen Bildfelder mit Blumen, Tieren, Ranken und geometrischen Ornamenten zu beleben. Die ornamentale Musterung gehörte von jeher zum wesentlichen Grundcharakter des Textils. Am Ende des 14. Jahrhunderts wurde dann der gemusterte Hintergrund durch ein erweitertes Landschaftsbild verdrängt, welches seit dem Teppich mit der Geschichte des Jourdain de Blaye mehr Raum einnimmt und zudem noch eine Himmelsdarstellung mit Wolkenzone umfaßt. Da die Himmelszone einer glücklichen Darstellungsmöglichkeit mangelt und nur mit schematischen Wolkenbändern oder langweiligen Streifen gebildet werden kann, blieb ihre Ausdehnungsfläche stets gering, was dann wiederum dem Landschaftsraum mehr Erweiterung und Entwicklung gestattete. Das Landschaftsbild wurde möglichst nahe an den oberen Bildrand gezogen, so wurde eine sehr steile Bildebene gebildet. Der Patronenmaler konnte nun größere Entfernungen wiedergeben. In den erweiterten Bildraum ließen sich denn auch umfangreichere Szenen mit einer größeren Zahl von beteiligten Personen eingliedern. Das Bestreben, größere einfarbige Flächen zu meiden, führte allmählich zu einer Überladenheit an Szenen, zu einem Überhäufen mit Figuren, architektonischen und pflanzlichen Motiven, zu einer Fülle von ornamentartigem Zierwerk.

Der Bildteppich wird als Wandschmuck verwendet und hat große Mauerflächen zu bedecken. Dies bedingt sein großes Bildformat. Das Teppichbild als Gesamtes erfassen zu können, verlangt aber eine bestimmte Distanz vom Betrachter zum Teppich und infolgedessen auch eine in großen Formen angelegte Zeichnung, um auf die Entfernung hin die notwendige Wirkung ausüben zu können. Somit hat sich nach und nach im Teppich ein Monumentalstil entwickelt, der dem Wandgemälde gleichkommt.

Sowohl Patronenmaler wie die verschiedenen Wirker meiden jegliche Wiederholung einer Form. Kein architektonisches Motiv findet sich ein zweites Mal wieder. Häuser, Türme und Tore unterscheiden sich alle voneinander. Die farbliche Bemalung der Zelte und Segelschiffe, des Pferdegeschirrs, der Waffen, alles ist verschieden. Kaum ein Helm, eine Rüstung, ein Kostüm sieht dem andern gleich. Eine Ausnahme bilden nur die Kostüme der Tubabläser im Triumphzuge und die Bogenschützen in der Ariovistschlacht. Höchst selten nimmt ein Krieger die Körperhaltung eines andern ein. Aus jedem Gesicht sprechen die persönlichen Züge. Einzig in der pompeianischen Schlacht findet zu äußerst links eine Reiterfigur mit rotem Waffenrock, vom Rücken her gesehen, mit hocherhobenem Arme und zum Schlag bereitgehaltenem Schwerte, eine Wiederholung in dem Ritter, der Caesar zur Linken im blauen Waffenrock kämpft. Diese mannigfaltige Formgestaltung spricht für die besondere Originalität der an den Teppichen beteiligten Künstler und legt für ihren ausgeprägten Sinn und ihre Freude an Formenreichtum ein hervorragendes Zeugnis ab.

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.

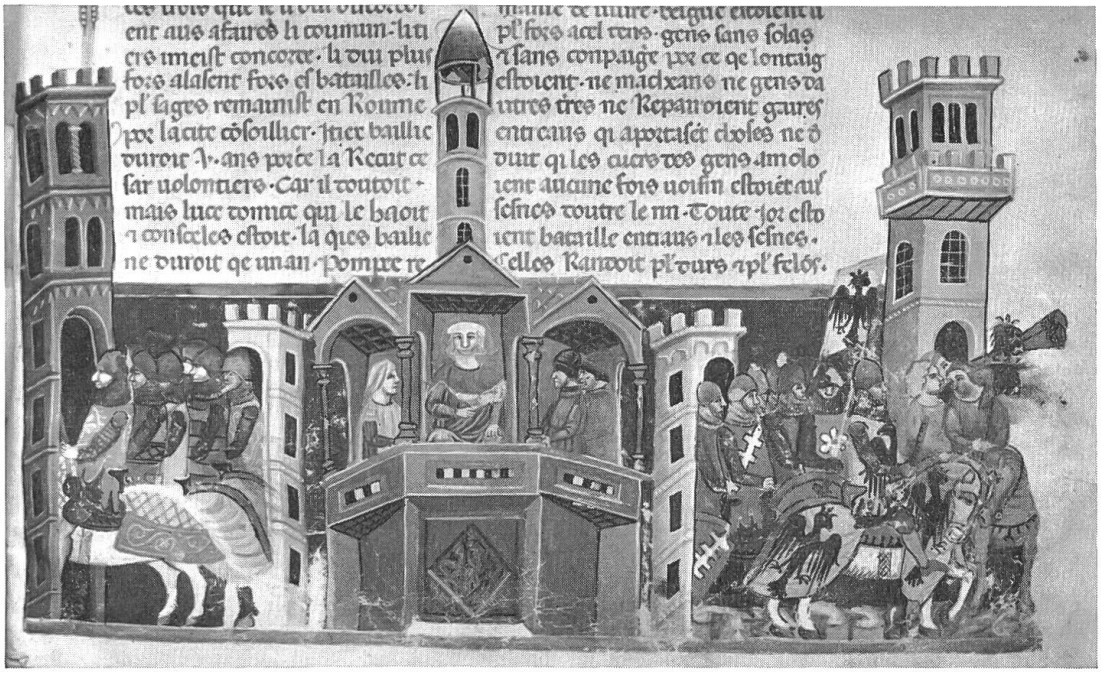


Abb. 4. Pompeius im Senate. Crassus und Caesar führen ihr Heer in die Provinzen (ms. franç. III, fol. 20, B.S.M.).

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.

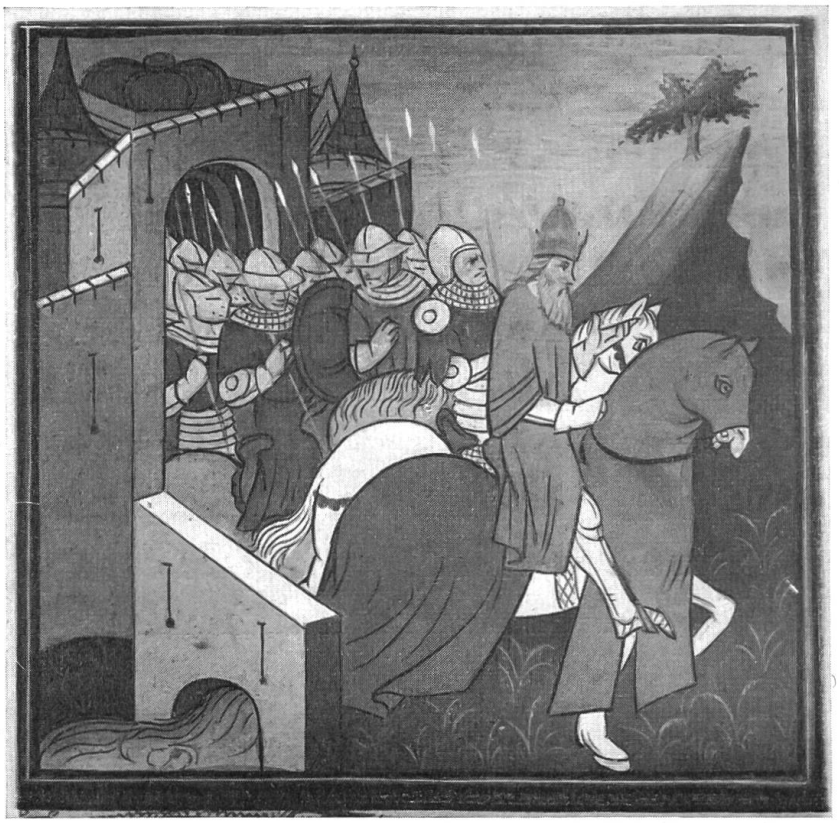


Abb. 6. Caesar führt sein Heer aus der Stadt Rom (ms. 769, fol. 23, Ch.M.C.).

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].

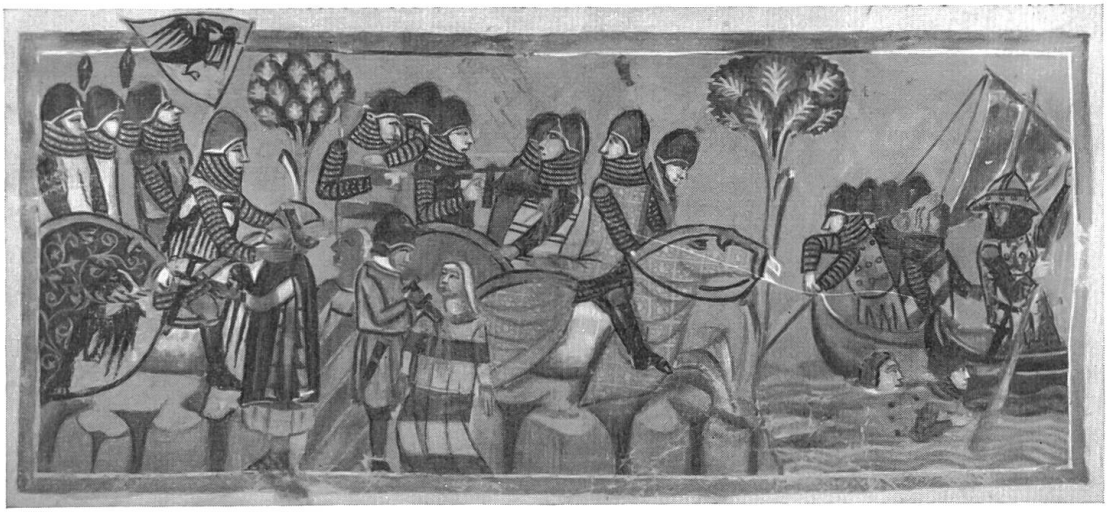


Abb. 7. Caesars Schlacht gegen Ariovist und dessen Flucht (ms. franç. III, fol. 31*v*, B.S.M.).

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

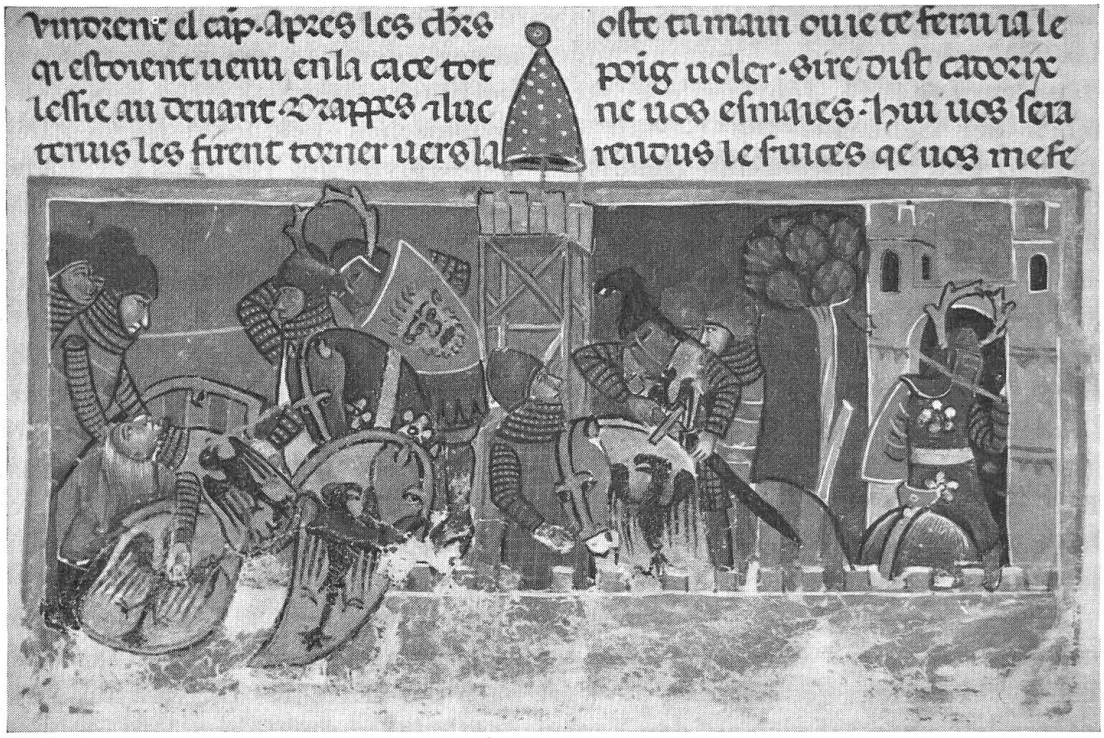


Abb. 8. Caesar kämpft gegen Drappes Brenno (ms. franç. III, fol. 101, B.S.M.).

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

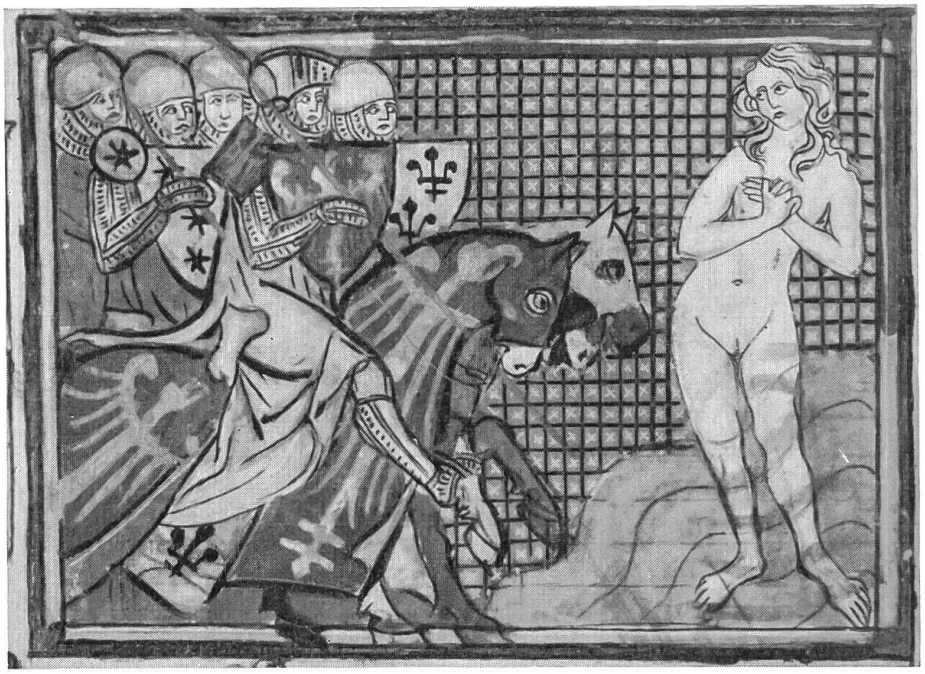


Abb. 10. Caesars Ankunft am Rubicon. Erscheinung der Roma (ms. 9104—05, fol. 302*v*, B.B.R.).

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

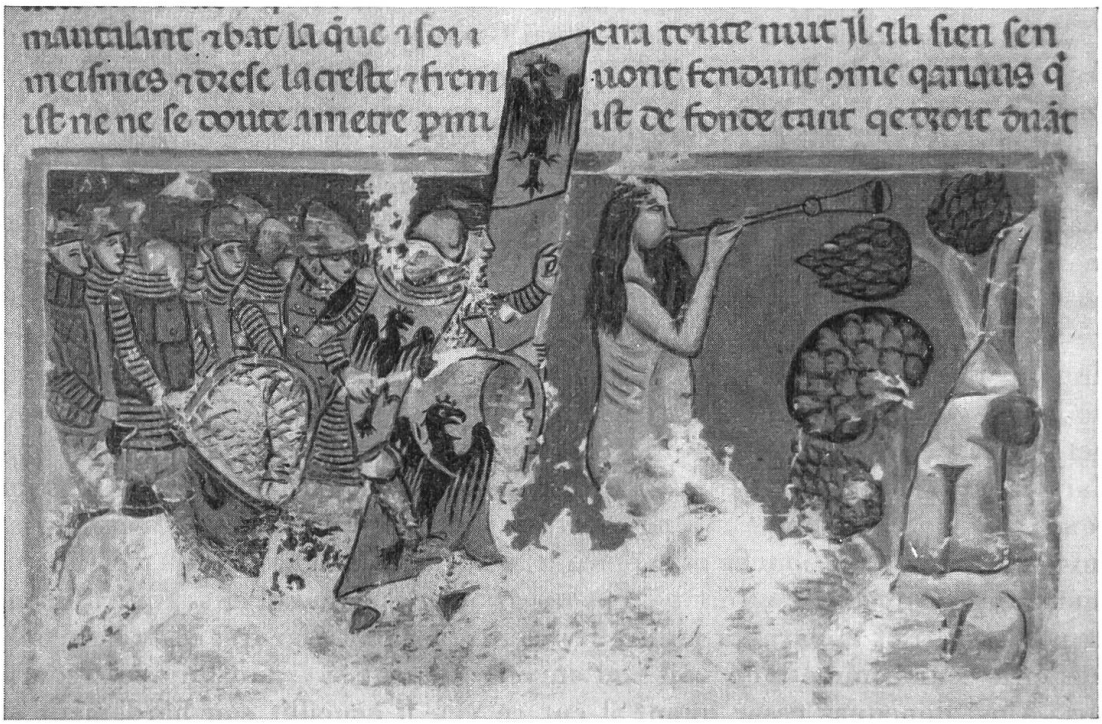


Abb. 13. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung des Riesen (ms. franç. III, fol. 111, B.S.M.).

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

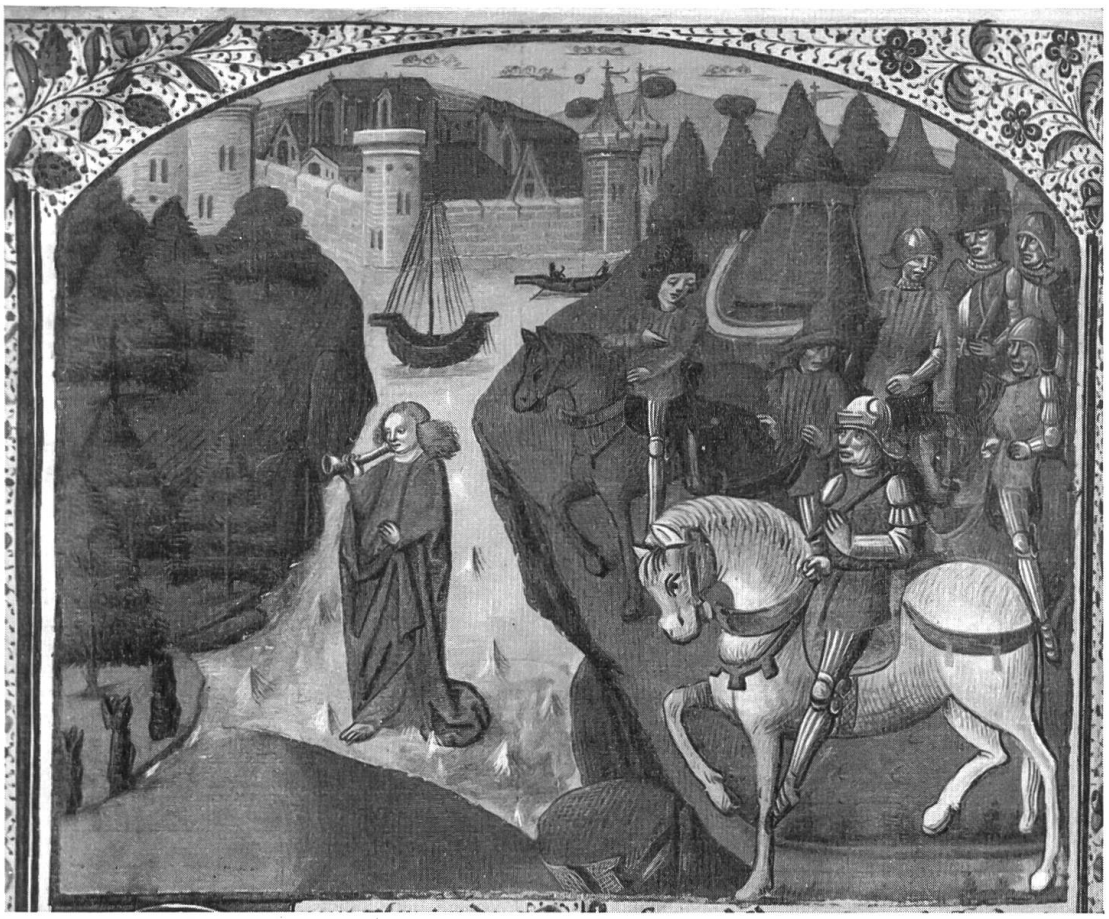


Abb. 18. Caesars Ankunft am Rubicon. Erscheinung des Riesen (Inv. ms. 233, livre 8, G.B.P.U.).

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

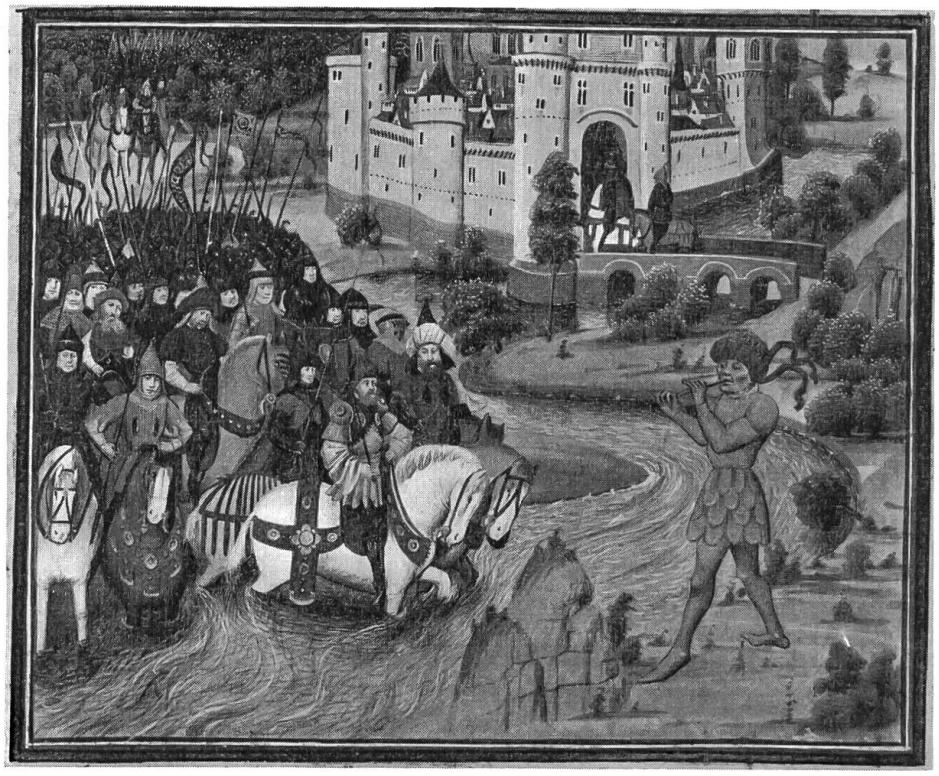


Abb. 19. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung des Riesen (ms. 5088, fol. 192*v*, B.N.).

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,

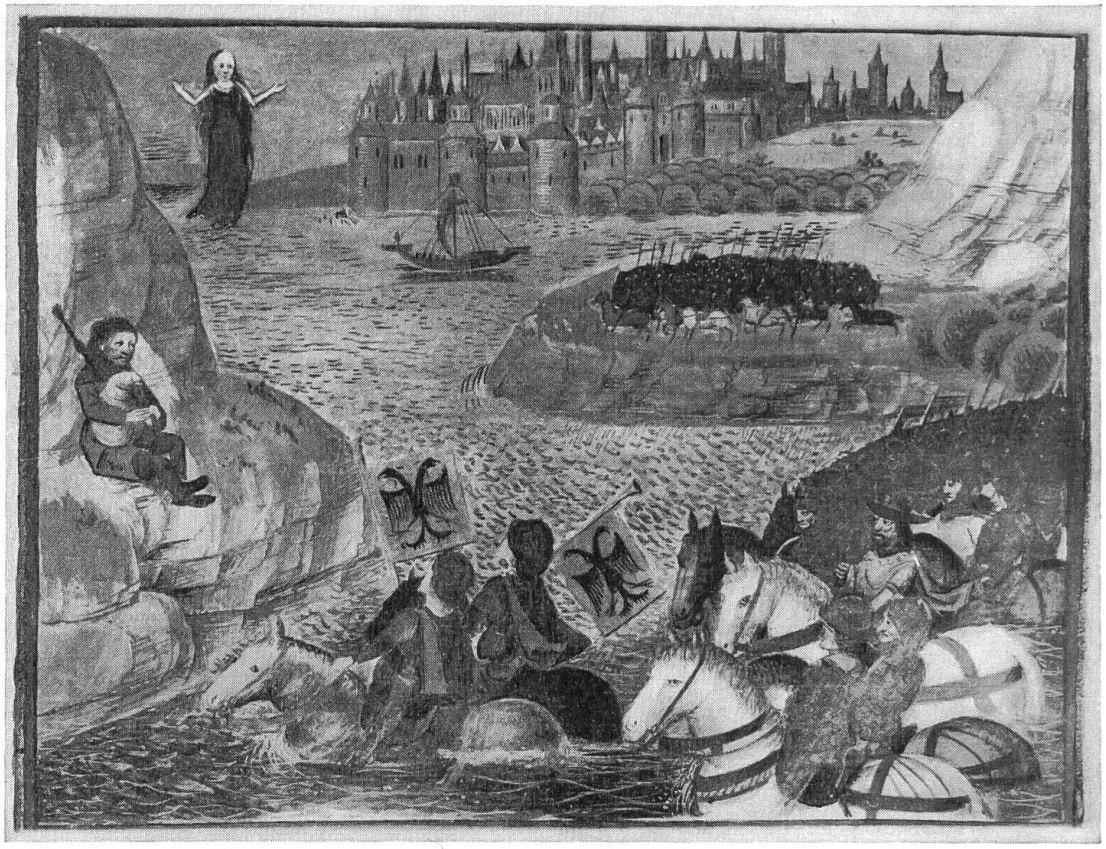


Abb. 22. Caesar durchquert den Rubicon. Erscheinung der Roma und des Riesen (ms. 770, fol. 130, Ch. M.C.).

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

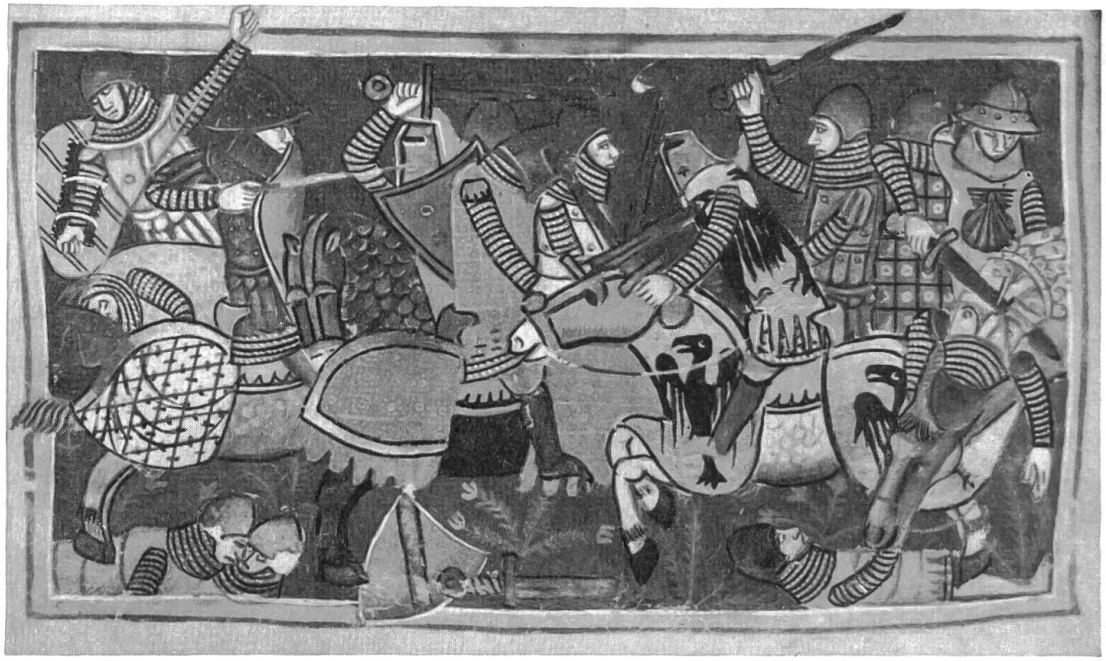


Abb. 24. Schlacht bei Pharsalus (ms. franç. III, fol. 173*v*, B.S.M.).

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

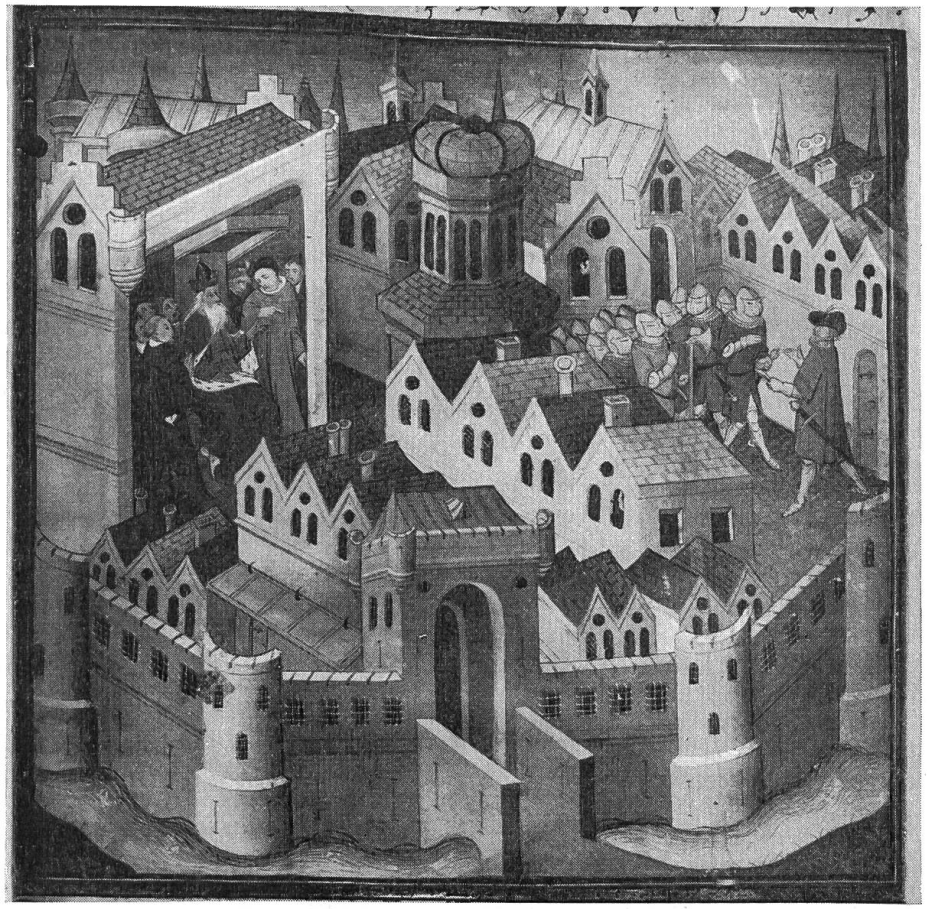


Abb. 27. Caesar im Senate. Ansicht der Stadt Rom (ms. 769, fol. 1, Ch. M.C.).

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

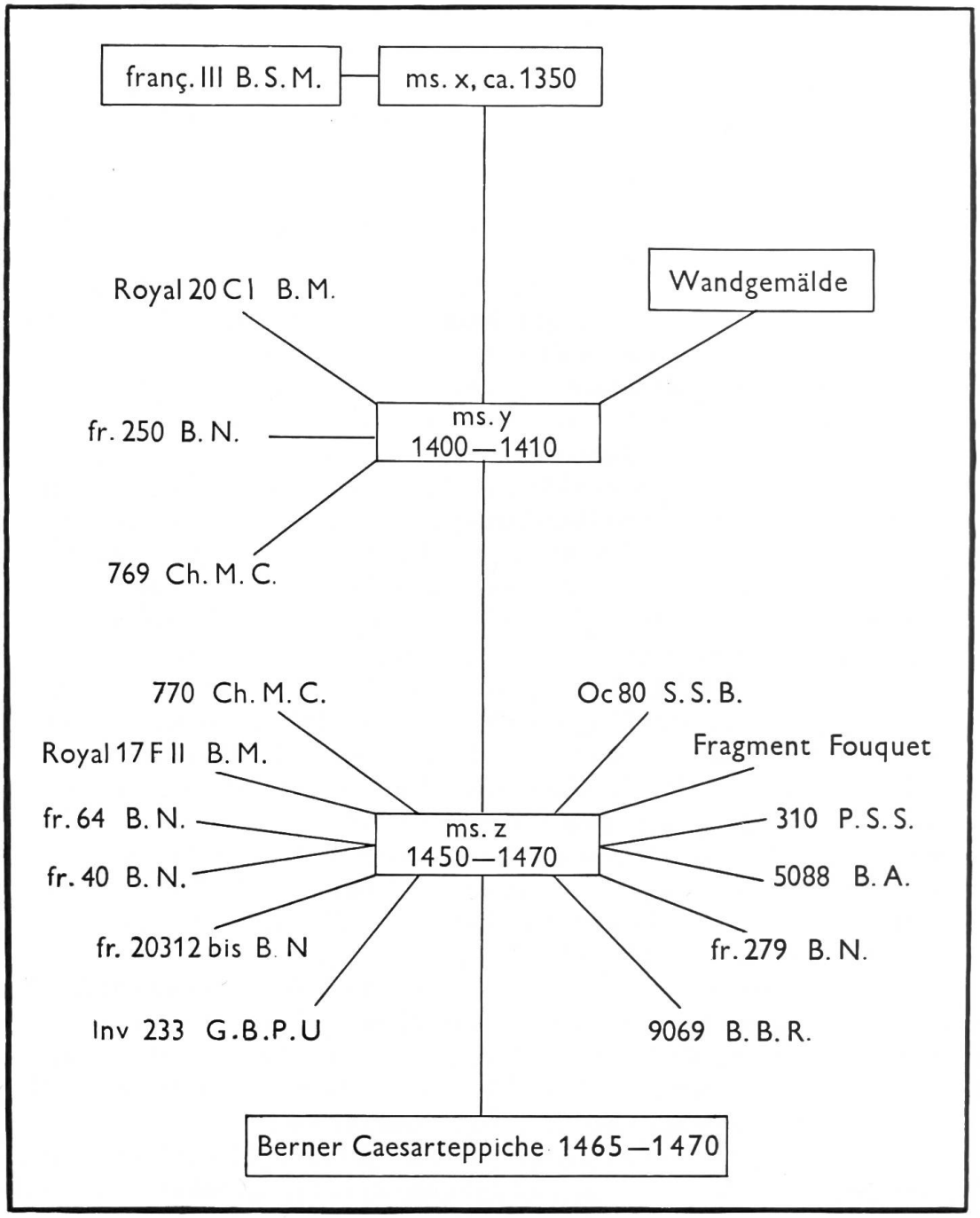


Abb. 28. Tabelle mit Darstellung der Abhängigkeit der Caesarteppiche von den bekannten Handschriften, genannt «Li faits des Romains».

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.

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 Vordergrunde 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 Greueltaten 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 Clovisteppiche 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 Vordergrunde 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 Clovisteppiche 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 Clovisteppich mit den Berner Thronszenen. Die Clovisteppiche 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 Clovisteppiche 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 Clovisteppichen 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 VERHÄLTNIS 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. Goebel [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 Miniatoren 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 Miniaturenmaler 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.

werk, was in den Miniaturen der Geschichte des Karl Martel am besten zu erkennen ist. Die Handschrift ms. 6—9, B. B. R., wurde 1470 mit 102 Miniaturen geschmückt [1].

Die Beziehung zwischen Teppich und Miniatur besteht zur Hauptsache im Figürlichen. Wir finden dieselben schlanken Figuren mit der engen Taille, mit den dünnen, langen Beinen, der leicht steifen, etwas ungelenken Körperhaltung. Auch in den Rüstungen und Kostümen lassen sich Analogien finden. Dies dürfen wir zwar nicht als maßgebendes Charakteristikum betrachten,

Abb. 30. Darstellung einer Schlacht aus «L'histoire de Charles Martel». Miniatur von Loyset Liédet (ms. 9, fol. 416*v*, B.B.R.).

da die Geschichte des Karl Martel ja für Philipp den Guten illuminiert wurde und sowohl der Miniator wie der Kartonzeichner ihre Figuren in die zeitgenössisch burgundisch-höfische Tracht kleideten.

Die Geschichte des Karl Martel enthält bestimmte Schlachtenschemata und innerhalb dieser Schlachten einige Kampfgruppen und Kämpfertypen, die bei Liédet öfters geradezu formelhaft auftreten, und die dann in verwandten, ähnlichen Formen auch in den Caesarteppichen vorhanden sind. In Liédets Schlachten kämpfen im Vordergrunde die Fußsoldaten, wobei die Zahl der dabei beteiligten Krieger stets gering ist. Dazwischen liegen ver-

[1] *J. van den Gheyn*, Histoire de Charles Martel, Bruxelles 1910 (Reproduction des 102 miniatures de Loyset Liédet 1470).

wundete und tote Soldaten wie auch zusammengebrochene Pferde [1]. Dahinter erstreckt sich vom Mittel- in den Hintergrund die ungeheure Masse der berittenen Truppen, wovon nur ein kleiner Teil, die vordersten Reihen jedes Heeres, sichtbar in Kampfhandlungen verwickelt sind. Die übrigen Ritter erkennt man nur an den schematisch aneinandergereihten Helmen und den aufrechtgehaltenen Lanzen. Dies trifft auch auf die pompeianische Schlacht zu. Diesen Schlachtentypus verwendete Liédet in zahlreichen Miniaturen. Die Kampfgruppen jedoch sind nicht so dicht zusammengedrängt wie auf unserem Teppich[2].

Zu den verschiedenen Motiven des Zweikampfes zeigen diejenigen der Caesarteppiche einige Analogien. Eines der häufigsten Motive ist dasjenige des Ritters zu Pferd, der seinen Gegner, wie es bei Caesar–Connabre der Fall ist, mittels eines Lanzenstiches rückwärts aus dem Sattel stößt, wobei das Pferd unter dem heftigen Angriff zusammenbricht [3]. Ein weiteres dem Liédet verwandtes Motiv des Zweikampfes enthält die pompeianische Schlacht. Ein Ritter mit rotem Waffenrock stößt seinem am Boden liegenden Gegner einen Dolch in den Unterleib [4]. Die in der pompeianischen und Ariovistschen Schlacht am Boden liegenden gefallenen Soldaten entsprechen der realistischen Art des Liédet, der ebenfalls den Vordergrund mit blutüberströmten Kriegern, mit abgeschlagenen Beinen und Armen oder Köpfen ausfüllt [5]. Das Heranreiten der aufgeschlossenen Heere, wie wir es in Form der geballten Gruppe bei der Rubiconszene oder der Schlacht gegen Ariovist haben, hat Liédet oft dargestellt [6]. Liédets Frauengestalten erinnern in ihrer Haltung mit dem leicht nach rückwärts geneigten Oberkörper sehr an Calpurnia und ihre Damen [7]. Ähnliche Szenen wie der Empfang der sequanischen Gesandten weist auch die Geschichte des Karl Martel auf [8]. Die Zelte sind

[1] Die folgenden Angaben beziehen sich auf die unter Anm. [4] erwähnte Publikation der «Histoire de Charles Martel».

Nr. 7 fol. 33 v Taf. 45 : Nr. 7 fol. 48 Taf. 50
Nr. 7 fol. 421 v Taf. 66 : Nr. 8 fol. 9 Taf. 68

[2] Nr. 8 fol. 372 v Taf. 86 : Nr. 9 fol. 416 v Taf. 99
Nr. 9 fol. 53 Taf. 95 : Nr. 9 fol. 422 Taf. 100

[3] Nr. 7 fol. 233 Taf. 62 als einzelne Kampfgruppe
Nr. 8 fol. 372 v Taf. 86 inmitten des Schlachtgemenges
Nr. 9 fol. 416 v Taf. 99 inmitten des Schlachtgemenges

[4] Nr. 6 fol. 417 v Taf. 27 im Vordergrunde links
Nr. 7 fol. 48 Taf. 50 im Vordergrunde rechts
Nr. 8 fol. 254 v Taf. 81 im Vordergrunde rechts

[5] Ähnliche Gestalten, wie die in der pompeianischen Schlacht rechts auf dem Bauche liegende Kriegergestalt mit blutiger Rückenwunde und eingestecktem Pfeil im Helm, sind oft in Liédetschen Miniaturen zu finden.

Nr. 6 fol. 417 v Taf. 27 in der Mitte des Vordergrundes
Nr. 7 fol. 16 Taf. 38 in der Mitte des Vordergrundes
Nr. 8 fol. 219 v Taf. 80 im Vordergrunde links

[6] Nr. 6 fol. 201 Taf. 16 : Nr. 6 fol. 448 v Taf. 30
Nr. 6 fol. 322 Taf. 24

[7] Nr. 7 fol. 27 Taf. 42 : Nr. 7 fol. 387 v Taf. 65
Nr. 8 fol. 21 v Taf. 69 : Nr. 9 fol. 75 v Taf. 96

[8] Nr. 7 fol. 30 v Taf. 44 : Nr. 7 fol. 75 v Taf. 58

sowohl in den Teppichen wie in den Liédetschen Miniaturen mit gleichen Verzierungen bemalt und in ihren Formen sehr ähnlich.

Mit den Landschaftsdarstellungen der Liédetschen Miniaturen haben die Caesarteppiche nichts gemein, da das Landschaftsbild des Teppichs aus ganz anderen Voraussetzungen, aus technischen Bedingungen heraus entstanden ist. Einzig der Verlauf des Rubicon in gewundener Linie entspricht den Liédetschen Flußdarstellungen, wie wir es bereits in einem seiner Frühwerke, den «histoires romaines», ms. 5088, B. A., fol. 192, fanden. Ähnliche Flußbildungen sind auch in der Geschichte des Karl Martel wiederzufinden [1].

Da sich Liédet nicht durch besondere Originalität und Wandlungsfähigkeit auszeichnete, sondern mehr durch seine Massenproduktion, in der er sich aber in Einzelformen andauernd wiederholt und eine Handschrift sich kaum von den andern unterscheidet, finden wir dieselben Formen, Motive und Figurentypen sowohl im Teppich wie in der Chronik vom Hennegau und in den andern, späteren Arbeiten aus den Jahren 1460—70 [2].

Von den profanen Werken Guillaume Vrelants ist die Chronik vom Hennegau die reichste an Miniaturen und auch eine seiner besten Arbeiten. Eine Beziehung zwischen den Teppichen und der Handschrift läßt sich in der Architektur erkennen.

Mit Vrelant verbindet den Kartonzeichner seine Freude an großangelegten Stadtbildern, mit Ausschnitten des Stadtinnern wie im ersten und letzten Teppich, mit dem Beiwerk von Türmen, Zinnen, Mauern und ganzen Gebäudekomplexen in verschiedenen Varianten. Man vergleiche hierzu fol. 146v, 184v, 260v. Im Mittelpunkte ragen zwischen niedrigen Häusern hohe Gebäude mit offener Vorderwand heraus, so daß wir in deren Innern zweimal einem Krönungsakt (fol. 260v) und einer Szene mit der Verurteilung eines Gefangenen beiwohnen, für den einige Frauen bei ihrem König Fürbitte leisten. Letztere Miniatur ist wohl im Zusammenhang mit den Teppichen die interessanteste. Mit der ersten Szene zusammen geht die offene Halle, die Stadtmauer, die erst parallel zum Bildrand das Gebäude umgibt und in den Mittelgrund führt, wo sie an ein mächtiges Stadttor mit kleiner, vorgebauter Brücke grenzt. Sie steht vielleicht der letzten Teppichszene noch näher, weil sie in Einzelheiten noch mehr Analogien aufweist, wie z. B. die Türme an den Wende- oder Eckpunkten der Mauer oder die niedrigen Häuser mit ihren Giebeln zunächst der Stadtmauer.

Betty Kurth sieht in den Caesarteppichen eine Beziehung zu Cod. 2583, O. S. B. [1b], der die Statuten und Privilegien von Gent und Flandern zum Inhalt hat, und der von dem «Meister der Privilegien von Gent und Flandern» zwischen 1454—67 illuminiert wurde. Im besonderen wird auf fol. 349

[1] Nr. 7 fol. 22v Taf. 40 : Nr. 7 fol. 421v Taf. 66
Nr. 8 fol. 168 Taf. 78 :

[2] Ms. fr. 24378, B. N., Roman de *Girart de Rousillion*
Ms. 5072/75, B. A., Regnauld de Montauban, Bd. 1—4 (1460—69).
Cod. gall. 7, B. S. B., Regnauld de Montauban, Bd. 5 (1469).
Ms. fr. 22547, B. N., Les Faits et gestes d'Alexandre (1470).
Ms. fr. 2644, B. N., Froissart (1470).

verwiesen. Wie in der Rubiconszene kommt von links in gleicher Formation ein berittenes Heer mit aufrechtgehaltenen Lanzen geritten. An der Spitze ein Feldherr, dessen weißes Pferd mit ähnlicher Geschirrung und gleichem Paßgang, auch von der Seite gesehen, dargestellt ist. Des Feldherrn Körper-

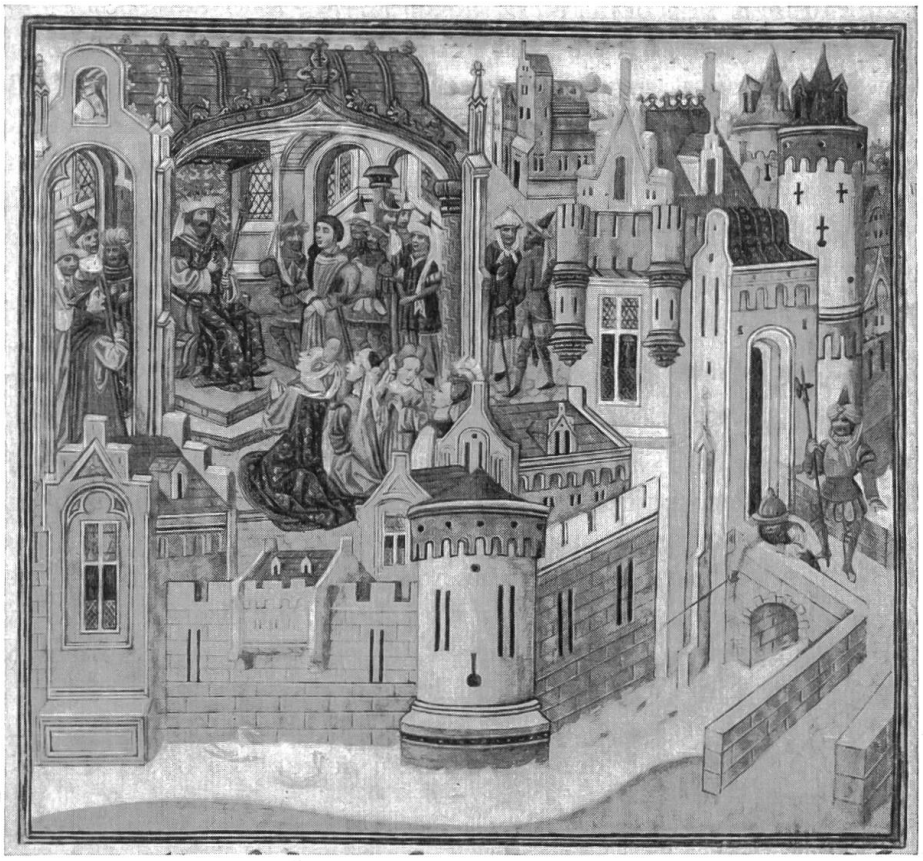


Abb. 31. Szene aus «L'histoire des nobles princes de Haynaut». Miniatur von Guillaume Vrelant (ms. 9243, fol. 260*v*, B.B.R.).

haltung, die seitliche Wendung, die Neigung des Kopfes, der breite Rand seines Hutes, all das entspricht der Figur Caesars. Vor dem Feldherrn knien mit bittenden Handgebärden die teilweise in weiße Hemden gekleideten Bürger von Gent [1]. Im Hintergrunde erheben sich in der weiten Ebene,

[1] Loyset Liédet malte in seinem «Romuléon» in Florenz (Laur. Med. Pal. 156, I) eine Miniatur, in der Coriolan von seiner Mutter und der Gattin Volumnia gebeten wird, die Stadt Rom zu retten. Die gesamte Szene ist nichts anderes als eine Parallele zu Cod. 2583 in Wien. Vor dem heranmarschierenden Heere, mit Coriolan an der Spitze, knien die beiden Frauen mit einigen Damen ihres Gefolges und andern Römern. Die knieenden Damen erinnern zudem an Calpurnia und ihre Damen beim Triumphzug Caesars. Im Hintergrunde erkennt man die Türme der Stadt Rom. Coriolan selbst sieht in seiner Haltung genau dem Caesar in der Rubiconszene gleich (*Guido Biagi*, Riproduzioni di manoscriti miniati, Biblioteca medicea Laurenziana, Firenze 1914, Taf. XXX, S. 12).

analog zum Teppich, die weißen Türme und Mauern dieser Stadt. Die unverkennbare Verwandtschaft läßt Betty Kurth einen engeren Schulzusammenhang, vielleicht sogar eine unmittelbare Abhängigkeit des Teppichs von der Miniatur vermuten. Den übrigen Miniaturen von Cod. 2583 ist zudem durch ihre großen Figuren ein gewisser Monumentalstil eigen. Weitere figürliche Übereinstimmungen mit dem Werk des Meisters der Privilegien von Gent und Flandern sind jedoch nicht vorhanden [1]. Immerhin ist nicht zu übersehen und für uns nicht unwichtig, daß diese Handschrift für den Burgundischen Hof im Auftrage Philipps des Guten illuminiert wurde. Auch hält F. Winkler den Wirkungskreis des Privilegienmeisters in Tournai, dem Herstellungsort der Teppiche, für möglich, da er für den Bischof von Tournai, Jean Chevrot, eine Handschrift illuminiert hat. Deshalb ist ein Zusammenhang durchaus möglich [2].

Unsere Untersuchung ergab, daß der Kartonzeichner, von dem wir zwar keine Beweise haben, daß er sich als Miniator betätigt habe und der den überzeugenden Eindruck hinterläßt, der speziellen Malergattung der Kartonzeichner angehört zu haben, aus dem Wirkungskreis des Liédet und Guillaume Vrelant hervorgegangen sein muß. Vielleicht, daß er sogar als Schüler bei dem einen oder andern eine Zeitlang tätig gewesen ist. Wenn auch das spärliche Resultat unserer Untersuchungen uns nicht weiter als zur Erkenntnis einer Stilverwandtschaft des Kartonzeichners mit den beiden Miniatoren Liédet und Vrelant bringt, eventuell noch mit dem Meister der Privilegien von Gent und Flandern, scheint uns doch das eine erwiesen: daß der Kartonzeichner zu jenem Künstlerkreis gehört haben wird, der für die Herzöge von Burgund arbeitete. Dies bestärkt uns in unserer Annahme, daß der burgundische Hof als Auftraggeber der Teppiche zu betrachten ist.

ZUR DATIERUNG DER CAESARTEPPICHE

Die Datierung der Caesarteppiche ist nicht leicht, da zuverlässige Dokumente fehlen [3]. Die Teppiche konnten auch nicht als das Werk eines bekannten Patronenmalers oder Wirkers erkannt werden, über dessen Tätigkeit man an Hand einiger datierter Kartons oder Teppiche genauen Bescheid weiß. Es bleibt nichts anderes als der Versuch übrig, die Caesarteppiche

[1] Die andere dem Privilegienmeister zugeschriebene Handschrift, ein Valerius Maximus, ms. fr. 6185, B. N., die ebenfalls für Philipp den Guten illuminiert wurde, weist weder szenische noch figürliche Übereinstimmungen mit den Teppichen auf.

[2] *F. Winkler*, Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII, Heft 3, S. 306.

[3] A. Weese setzt mit dem Auftreten des doppelköpfigen Adlers im Wappen des römischen Reiches deutscher Nationen einen terminus post quem an, der in die dreißiger Jahre (1437) des 15. Jahrhunderts fällt. Der Terminus ante quem wird mit dem Konfiskationsbericht von 1475 gegeben. Wie nun die ikonographischen Untersuchungen der verschiedenen Caesar-

mittels eines Vergleiches mit datierbaren Handschriften und Teppichen einem bestimmten Jahrzehnt einzureihen.

Ms. fr. 64, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, enthält mit Ausnahme der Szenen im ersten Teppich, das gleiche Bildprogramm wie die Caesarteppiche. Dieser Codex läßt sich durch seine nahe stilistische Verwandtschaft mit den kurz vor 1472 entstandenen Entwürfen zum Trojanischen Krieg in die Jahre um 1470 datieren. Was die Rubiconszene betrifft, so enthält das zwischen 1454 und 1460 entstandene ms. 5088, B. A., eine Vorstufe des Landschaftsbildes. Eine spätere, bereits weiter entwickelte Stufe der Rubiconlandschaft malte um 1475 (die Datierung stammt von K. G. Perls) Jean Fouquet [1]. Der Triumphzug Caesars taucht erst um 1470 in der Illustration der «Faits des Romains» auf. Wir finden ihn in deutlicher Bildverwandtschaft in ms. fr. 64, B. N., und in dem mit dem Spätwerk Fouquets nahverwandten ms. 9040, B.B.R., wie auch in dem 1479 datierten ms. Royal 17 F II, B. M. Soweit es sich aus den ikonographischen Untersuchungen erschließen läßt, sind die Berner Teppiche zwischen 1460 und 1475 entstanden.

Noch genauer läßt sich eine Datierung an Hand eines Vergleiches mit andern Teppichen festlegen. Leider sind die wichtigsten, die drei Vengeancefragmente, mit keinem Datum in Beziehung zu bringen. Von den Teppichen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, deren Stil eindeutig für die Manufakturen von Tournai spricht, sind einige Serien erhalten, die an bestimmte Daten gebunden sind.

1459 hat Herzog Philipp der Gute an Pasquier Grenier, dem damals bedeutendsten Teppichhändler und Teppichwirker von Tournai, für «une chambre de tapisserie de l'histoire d'Alexandre» den Betrag von «cinq mille écus d'or» bezahlt. Betty Kurth glaubt, daß es sich hierbei um die in Rom in der Sammlung Doria befindlichen zwei Alexanderteppiche handelt [3]. 1460 wurde die Teppichserie mit Szenen aus der Geschichte des Petrus, wie das Wappen und eine verlorengegangene Inschrift besagten, von Bischof Guillaume de Hellande an die Kathedrale von Beauvais geschenkt. Die Teppiche gehören noch jetzt zum Kirchenschatz der Kathedrale. Ein Fragment be-

bilder ergaben, wurde der doppelköpfige Adler bereits im 14. Jahrhundert, in dem 1364 datierten ms. fr. 246, B. N., fol. 258 v, in einer Darstellung der pompeianischen Schlacht bei Pharsalus sowohl in Caesars Banner wie in seinem Wappenschild angewendet. In dem zeitlich nahen und stilistisch verwandten ms. nouv. acq. fr. 3576, B. N., führt ihn Caesar bei der Rubiconüberquerung auf fol. 264 v ebenfalls in seinem Schilde. Auch um 1400 gab der Miniator von ms. fr. 250, B. N., in den beiden Darstellungen der pompeianischen Schlachten auf fol. 358 v und 355 v Caesar den Doppeladler als Attribut. Das frühzeitige Auftreten des doppelköpfigen Adlers im Caesarbild läßt uns den von A. Weese aufgestellten terminus post quem anzweifeln. Bei dem terminus ante quem ist noch nicht erwiesen, daß der Konfiskationsbericht wirklich auf die Berner Caesarteppiche bezogen werden kann. (*A. Weese*, Die Caesarteppiche, S. 6.)

[1] *Klaus G. Perls*, Jean Fouquet, London 1940, S. 27, 235.

[2] *B. Kurth*, B. B. T., S. 71.

findet sich im Musée Cluny[1]. Im Jahre 1462 bezahlte Philipp der Gute bei Pasquier Grenier drei Teppiche mit Darstellungen aus der Sage des «Chevalier du cigne». Morelowski ist der Meinung, daß es sich hierbei um die Fragmente im österreichischen Museum für angewandte Kunst und in der Katharinenkirche in Krakau handelt[2]. 1468 wurden die Teppiche mit der Geschichte des Clovis anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten Karls des Kühnen mit Marguerite d'York zur Ausschmückung eines Saales verwendet. Sie müssen also kurz vor 1468 entstanden sein und sind wohl mit denjenigen im Musée de Reims identisch[3]. 1472 kaufte der Magistrat von Brügge bei Pasquier Grenier in Tournai eine «Tapisserie» (die Ausdrucksweise kann sich auch auf mehrere Teppiche beziehen) mit der «Destruction de Troie» und bezahlte sie 1474—75. Die Teppiche waren als Geschenk für Karl den Kühnen bestimmt. Betty Kurth glaubt, daß es sich um die Teppiche in Zamora und andern europäischen Sammlungen handelt, deren Entwürfe als Zeichnungen noch im Louvre erhalten sind[4].

Bei den Alexanderteppichen sind auf sehr steiler Bildebene zahlreiche Szenen dicht gedrängt neben- und hintereinander gestellt. Die einzelnen Figuren sind groß im Verhältnis zum gesamten Bildraum. Sie füllen diesen völlig aus. Das Landschaftsbild als solches kann kaum zur Geltung kommen und hat nur szenenrahmende oder -trennende Funktionen. In den Gesichtern der einzelnen Figuren mit den auffallend hervorquellenden Augen kann noch der deutliche Einfluß Roger van der Weydens erkannt werden, was natürlich eine Auswirkung des älteren, nach den Gemälden Rogers in Bruxelles entstandenen Trajan- und Herkinbaldsteppichs ist. Gegenüber den früheren Jagdteppichen im Chatsworth Settlement wurde die einzelne Figur in den Alexanderteppichen monumentaler gestaltet und zudem die ganze Bildfläche noch mehr mit Figurengruppen angefüllt. Durch diese allzu großen Figuren und der zu dicht gedrängten, zu wenig deutlich durch Landschaft und Architektur isolierten Szenenfolge wirken die Teppiche wenig einheitlich und nicht sehr übersichtlich.

Diese Unübersichtlichkeit im gesamten Bildaufbau ist noch den vor 1468 entstandenen Clovisteppichen eigen. Auch hier herrscht die gedrängte Szenen- und Figurenhäufung. Doch hat die einzelne Figur bereits von ihrem monumentalen Charakter eingebüßt. Sie verliert an Einzelbedeutung, ordnet sich allmählich der Gesamtkomposition ein und geht in ihr auf.

Die Petrusteppiche und Schwanritterfragmente sind zum Vergleich weniger geeignet, da sie kleine Szenen enthalten, die durch Architekturen gerahmt und voneinander getrennt werden. Sie verraten somit eine ganz andere

[1] *B. Kurth*, B. B. T., S. 87.
[2] *B. Kurth*, B. B. T., S. 69.
[3] *B. Kurth*, B. B. T., S. 84.
[4] *B. Kurth*, S. 93f. Vgl. hierzu *Pierre Lavallée*, Le dessin français du XIIIe au XVIe siècle, Paris 1930, S. 74ff., und *Gomez-Moreno*, Zamora, Catalogo Monumental de Espana, Laminas 1927, Nr. 256/58. *H. C. Marillier*, Tapestries of the painted chamber. The «Great History of Troy», Burlington Magazine, Bd. 46, 1925.

Szenenaufteilung innerhalb des Bildraumes. Auch da macht sich die Formensprache eines Roger noch geltend.

Bei den Caesarteppichen ist die Bildebene weniger steil als bei den Alexander- und Clovisteppichen. Deshalb wirkt die Landschaft durch den in die Ferne gerückten Horizont weiträumiger. Der Bildraum ist somit um Wesentliches größer gefaßt. Die einzelnen Figuren sind kleiner und zierlicher. Dies erlaubt dem Kartonzeichner, seine Szenen stärker zu bevölkern. Man vergleiche nur einmal die Ariovist- und pompeianische Schlacht mit den verschiedenen Alexanderkampfbildern. Die einzelne Figur verliert an Größe zugunsten des monumentalen Gesamteindrucks, wozu die reichhaltiger aufgebauten Szenen an sich beitragen. Die Caesarteppiche stehen also wieder auf einer etwas weiter entwickelten Stufe und sind später anzusetzen als die Alexander- und Clovisteppiche. Sie nähern sich mit ihrem Bildaufbau und der Art und Weise, die Figuren zu gruppieren, den 1472 entstandenen Trojateppichen. Hier ist die Bildebene weniger steil, die Landschaft, der gesamte Bildraum viel weiter gefaßt. Die Figuren sind kleiner, zahlreicher und dichter gedrängt. Bei den Massenszenen verliert die Figur gänzlich ihre Einzelbedeutung. Sie ist nur noch ein Glied der als Gesamtes gesehenen Szene. Der Kartonzeichner der Trojakriege zeigt in seiner figurenreichen Bildgestaltung viel Ähnlichkeit mit der Buchmalerei, wo es möglich ist, dank der überaus feinen Pinseltechnik, einer geringen Fläche reichhaltige Szenen einzubauen. Gerade die Massenszenen der Caesarteppiche, die Schlachten mit ihrer Überhäufung an Figuren, wo in den hinteren Kampfreihen der einzelne Soldat verschwindet und nur noch an seinem Helme zu erkennen ist, zeigen deutlich, wie nahe sie den Trojateppichen stehn. In Einzelformen, Kostümen, Rüstungen und architektonischen Motiven gleichen sich die beiden Teppichfolgen jedoch nicht. Deshalb sind die Kartonzeichner in keinem Falle identisch zu setzen.

Wir glauben indes nicht fehlzugehen, wenn wir die Entstehung der Caesarteppiche zeitlich wenige Jahre früher als die der Trojateppiche ansetzen, d. h. in der zweiten Hälfte des 7. Jahrzehntes. Die nahen stilistischen und figürlichen Verwandtschaften mit den Miniaturen der «Chronique de Charles Martel des Loyset Liédet», die 1470 für Karl den Kühnen illuminiert wurde, tragen Wesentliches dazu bei, unsere Annahme zu bestärken. In dieser Ansetzung um 1465—70 unterstützen uns zwei historische Tatsachen, die vielleicht Anlaß und Triebfeder zur Bestellung der Caesarteppiche waren. Einmal die 1468 erfolgte «joyeuse entrée» Karls des Kühnen in Arras, wobei Szenen aus den «Faits des Romains» zur mimisch-dramatischen Darstellung gelangten, dann die Entstehung der Neun Helden-Dichtung «Le trosne d'honneur», die kurz nach dem Tode Philipps des Guten, 1467, von Jean Molinet geschrieben wurde, worin die Burgunderherzöge, Vater und Sohn, auch mit dem triumphierenden Helden Julius Caesar gemessen wurden.

DIE FORMELN DER CAESARTEPPICHE UND IHR VERHÄLTNIS ZUR TEPPICHWIRKEREI DES 15. JAHRHUNDERTS

Im franko-flämischen Kunstbereich zeichnet sich die Entwicklung der Teppichwirkerei von den frühesten noch erhaltenen Teppichen aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts in einer zusammenhängenden klaren Linie ab. Die Bildteppiche, deren Entstehung vor 1480 erfolgte, verraten alle ein bestimmtes Landschafts-Schema, in der sich die Szenenfolge abspielt. Es besteht aus der Blumenwiese im Vordergrund, aus den seitlich der Szene hintereinander gestaffelten Baum- und Felsmotiven, dann aus dem Baumfries und den Hügelzügen im Hintergrund sowie der das Landschaftsbild nach oben hin begrenzenden Wolkenschicht. Innerhalb dieser Landschaft, die an sich schon eine Formel ist, finden wir zahlreiche, durch die Wirktechnik bestimmte Formen zur Charakterisierung von Wasser, Himmel, Pflanzen usw., die anfangs noch kümmerlich sind, sich aber nach und nach zu ausgeprägten Gebilden entwickeln und schablonenhaft für jeden Teppich verwendet wurden. Es sind Formeln, die den typisch flämischen Teppichstil bestimmen.

Die Anfänge dieser Teppichformeln finden wir in den Teppichen der Manufakturen von Arras, entstanden um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts löste Tournai, als Hauptproduzent von Bildteppichen, die Stadt Arras ab. Die frühen Arraser Formeln leben in den Tournaiser Teppichen weiter, da sowohl Wirker wie Kartonzeichner aus Arras sich in Tournai niedergelassen haben [1]. Auch sind schon zu Beginn des Jahrhunderts einige Bildteppiche aus Arras in öffentlichen Besitz nach Tournai gelangt. Der Bischof Toussaint Prier schenkte seiner Kathedrale in Tournai vier Teppiche (heute Fragmente) mit der Geschichte der Heiligen Piat und Eleutherius, die 1402 bei Pierrot Feré in Arras gewirkt wurden [2]. Da in Tournai die Teppichwirkerei sehr intensiv betrieben wurde, ist anzunehmen, daß die Piat- und Eleutheriusteppiche von Wirkern und Patronenzeichnern immer wieder studiert und gelegentlich auch in Einzelheiten nachgeahmt wurden. So finden wir denn in den Caesarteppichen bestimmte Formeln, die charakteristisch sind für die Manufakturen von Tournai [3] und die sich bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen.

Das Landschaftsbild

Die Blumenwiese. Sämtliche Szenen der Caesarteppiche mit Ausnahme der beiden Stadtbilder spielen sich im Vordergrunde auf einer dunkelgrün-

[1] *Göbel*, Wandteppiche I, 1, S. 269.

[2] *B. Kurth*, G. B. F. F., S. VIII, und Anmerkungen zu Abb. 9—11.

[3] Betty Kurth hat als erste den Versuch gemacht, die charakteristischen Stilelemente der Teppichmanufakturen von Tournai zu untersuchen. B. B. T.

blauen Wiese ab, die mehr oder weniger dicht überstreut ist mit Gräsern, bunten Blumen und niedrigen Gebüschen.

Dieser Wiesengrund ist schon in einfacherer Form in einigen Bildfeldern der Apokalypsenteppiche von Angers vorhanden. In dem Bildfeld mit Johannes, der die Hungersnot erblickt, gedeihen neben stilisierten, der Phantasie des Nicolas Bataille entstammenden Blumen auch schon solche, die ihr Vorbild in der Natur fanden [1]. Im Jourdain de Blaye-Teppich ist die blumige Vordergrundswiese konsequent durchgeführt, es wurden jedoch teilweise noch stilisierte Blumentypen verwendet. In allen vier Fragmenten der Piat- und Eleutheriusfolge verlegte der Kartonzeichner, wie bei den Caesarteppichen, ganze Stadtanlagen mitten in eine blumen- und baumreiche Landschaft. Diese Blumenwiese, auf der sich Szenen irgendwelcher Art abspielen können, begegnet uns während des ganzen 15. Jahrhunderts bis in die achtziger Jahre. Sie ist so formelhaft geworden, daß auch bei Szenen im Innern eines Hauses, wo ein Landschaftsbild als solches sinnlos wäre, ein mit Blumen bewachsenes Rasenstück vorgelagert wurde. Vorzügliche Beispiele hierzu liefern die Petrusfragmente in Beauvais und der Credoteppich im Vatikan, wo rahmenbildende Architekturen sämtliche Szenen einfassen und der Wiesengrund dennoch vorhanden ist.

Den seitlichen Bildabschluß bilden hintereinander geschichtete, stufenförmig eingezackte und abgeschliffene Felsblöcke, auf denen dann Gruppen niedriger Gebüsche mit dünnen Stämmchen, gelegentlich auch langstämmige, hohe Bäume wachsen. Die vordersten Baumgruppen, die meist noch im Wiesengrund stehen, sind zwerghaft klein, die hinteren höher. Durch das Hintereinanderschichten der Fels- und Baummotive wird, wie im Bühnenraum des Theaters mit Hilfe der Kulissen, eine Tiefenwirkung erstrebt, die dringend notwendig ist, da die Szenen, durch die technischen Eigenschaften des Teppichs bedingt, auf steil ansteigender Bildebene aufgebaut werden müssen. Diese landschaftlichen Motive erfüllen bewußt die Funktion einer seitlichen Szenenrahmung und erstrecken sich bis in die entferntesten Gebirgszüge, bis zum Horizont.

Die Anfänge dieser seitlichen Szenenrahmung finden wir in den Teppichen mit den Landschaftsdarstellungen aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, deren frühestes noch erhaltenes Beispiel wohl der Jourdain de Blaye-Teppich in Padua liefert. In der linken Bildhälfte treten die einzelnen Motive noch nicht in so ausgeprägter Form auf, jedoch sind die Vorstufen der eingezackten, abgestuften Felsplatten und die hintereinander geschichteten Bäume vorhanden. In reiner Form finden wir die Szenenrahmung in dem kleinen Teppich mit der Auferstehung Christi im Musée Cluny. Seitlich der schlafenden Grabhüter erhebt sich eine nach dem Hintergrunde verlaufende Baumwand, die dann in einen den ganzen Hintergrund abschließenden Baumfries mündet. Eine Parallele hierzu bildet der Teppich des Musée Cluny mit dem Liebespaar mit Falken. Leider sind die Piat- und Eleutheriusfrag-

[1] *A. Lejard*, L'apocalypse, Taf. 9.

mente so beschnitten, daß wir die seitlichen Felsplatten und Baumgruppen nur noch beim dritten Teppich links erkennen. Diese Fels- und Baummotive entwickeln sich als szenenrahmende Elemente gerade im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts bei den vier Jagdteppichen im Chatsworth Settlement zu einer ausgeprägten Formel. Im Teppich mit der Jagd auf Ottern und Schwäne treten sogar ganz gegensätzliche Landschaftsbilder auf. Links finden wir eine blumenreiche, zarte Wiese und rechts eine heroisch rauhe, gebirgige Gegend. Auch die Kartonzeichner der Alexanderteppiche in Rom, der Clovisteppiche in Reims, der Passionsteppiche in Rom und Bruxelles, des Schwanritterteppichs in Krakau, der Petrusfragmente in Beauvais, des Trajan- und Herkinbaldteppichs in Bern verlegen ihre Szenen in eine Landschaft, die den seitlichen Abschluß bildet und die teilweise noch vorzüglich erhalten ist.

Der Baumfries. In der rechten Bildhälfte des ersten Teppichs schließt hinter dem Zeltlager Caesars eine friesartig angeordnete Reihe von Bäumen, deren dicht belaubte Äste noch zu erkennen sind, die Szene nach dem Hintergrunde zu ab. Im vierten Teppich erhebt sich hinter den Giebelhäusern Roms ein breiter Zitronenbaum mit dichtem Laubwerk. Links davon ragen noch hinter dem römischen Stadttor die Wipfel weiterer Bäume hervor. Auch hier handelt es sich um Überreste eines Baumfrieses.

Dieser Fries wurde im 15. Jahrhundert mit Vorliebe als Abschluß des Hintergrundes verwendet, damit die Bildszene allseitig gerahmt ist. In seiner frühesten und einfachsten Form finden wir den Fries in den Landschaftsteppichen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, so im Teppich mit der höfischen Liebesszene und der Auferstehung im Musée Cluny. In dem frühesten Jagdteppich des Chatsworth Settlement aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts schließt der Fries in seiner schönsten Entfaltung, die ganze Bildbreite einnehmend und durch die vorgelagerten Szenen kaum überschnitten, die Szenen mit der Jagd auf Bären und Wildschweine nach dem Hintergrunde zu ab [1]. Bei den andern englischen Jagdteppichen ist der Fries nicht konsequent durchgeführt, sondern gelegentlich durch Hügel mit Burgen unterbrochen. In reiner Form ist er noch im Dreikönigsteppich, im Trajan- und Herkinbaldteppich in Bern und in dem Regensburger Jagdfragment anzutreffen.

Der Wolkenhimmel. Das Landschaftsbild steht erst in vollendeter Form vor unsern Augen, wenn sich über die Berge, Hügel, Meere, Seen, Wälder

[1] Diesen hintergrundbildenden Baumfries, hinter dem noch die Dächer und Türme eines Schlosses hervorblicken, malten die Gebrüder Malvel um 1410 im Stundenbuch des Duc de Berry in Chantilly. Wir finden ihn in den Monatsbildern Mai und November.

Die Londoner Jagdteppiche weisen allgemein enge Beziehungen zur Gruppe der «Livres des Chasses» des Gaston Phébus auf. (Die schönsten Exemplare sind in Chantilly und Paris, 616, B. N.) Es ist nicht ausgeschlossen, daß ein Einfluß auf die Londoner Jagdteppiche stattgefunden hat, da eine ausgesprochen nahe Stilverwandtschaft in der Darstellung der Figuren und der Tiere wie auch in landschaftlichen Motiven zu erkennen ist. Vgl. *B. Kurth*, B. B. T., S. 61.

und Wiesen eine graue, undurchsichtige Wolkenschicht breitet. So spielen sich auch in den Caesarteppichen sämtliche Szenen unter einem weißlichgrauen Himmel ab. Der Wolkenhimmel ist mit der Erweiterung des Landschaftsbildes entstanden. Im Jourdain de Blaye-Teppich finden wir ein schematisch regelmäßig gekräuseltes Wolkenband, das längs dem oberen Bildrande verläuft. Doch ist die Wolkenschicht vorerst noch isoliert und nicht mit dem Landschaftsbild als solchem verbunden, da zwischen Wolkenband und Landschaft noch eine Schriftenzone eingeschaltet ist. Die vollendete Form, mit einer tiefen, unendlich weiten Landschaft, gelang erst den Wirkern der Piat- und Eleutheriusfolge und des Auferstehungsteppichs im Musée Cluny. Seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts schließt auf sämtlichen Teppichen aus den Manufakturen von Arras und Tournai ein Wolkenhimmel das Landschaftsbild nach oben ab. Selbst im Credoteppich im Vatikan, wo von einer Landschaft kaum mehr gesprochen werden kann, erstreckt sich über den Dächern der szenenrahmenden Architektur noch ein breiter Streifen mit grau-weißlichen Wolken.

Detailformeln

Beim Vergleich der Caesarteppiche mit früher und gleichzeitig entstandenen flämischen Teppichen sind bestimmte Formeln zur Charakterisierung eines Himmels, von Gewässern, Pflanzen, Frisuren, Hausdächern usw. in verwandter, ähnlicher Weise immer wieder zu finden. Diese Formeln sind meistens durch die die Darstellungsmöglichkeiten beschränkende Wirktechnik bedingt. Das ständige Wiederkehren dieser stets in der Entwicklung nach Verfeinerung begriffenen und durch kleine Varianten von Manufaktur zu Manufaktur sich unterscheidenden Formeln veranlaßte uns, die für die Caesarteppiche typischen Formeln und ihr Verhältnis in bezug auf Vorstufe und Formverwandtschaft in andern Teppichen zu untersuchen.

Wolken. Die Wolkenzone ist allgemein aus verschiedenen streifenartigen Farbzonen gebildet, deren dunkelste sich mit helleren, blauen Tönen in Form von Schraffen vermischt und sich somit von dem dunkelblauen Grund der Schriftenzone abhebt. Je größer die Entfernung, um so heller werden die Farben der Wolken. Die Farbskala der Wolkenzone erstreckt sich von Blau über mehrere graue Töne zu einem sauberen Weiß, die Wölkchen über dem Horizonte sind aus reiner, weißer Wolle gewirkt.

Im ersten Teppich füllen am Bildrande links schmale 5—10 cm lange Streifen, seitlich abgerundet, die kleine Fläche zwischen Architektur und Schriftenzone. Unter dem zweiten Verse, linke Hälfte, nehmen die Wolken größere, unregelmäßige Formen an, verlieren diese aber bald und werden gleichmäßiger unterhalb der rechten Hälfte des zweiten Verses. Bei der dritten Strophe regten große und kleine halbmondähnliche Gebilde die Wirker zu Spielereien an, indem sie die Halbmonde zu Drachen umformten. Unter-

halb des letzten Wortes «douter» ragt ein geflügelter Drache und weiter links, unterhalb der Worte «ilz fist», ein weiteres Tiergebilde aus den Wolken hervor.

Im zweiten Teppich wurden schmale 5—10 cm lange Streifen mit seitlich abgerundeten Enden dicht aneinandergepreßt in der ganzen Himmelszone angewendet. Die obersten, die schon in die dunkelblaue Zone hineinreichen, überschneiden an den seitlichen Enden dunklere, blaue Schraffen

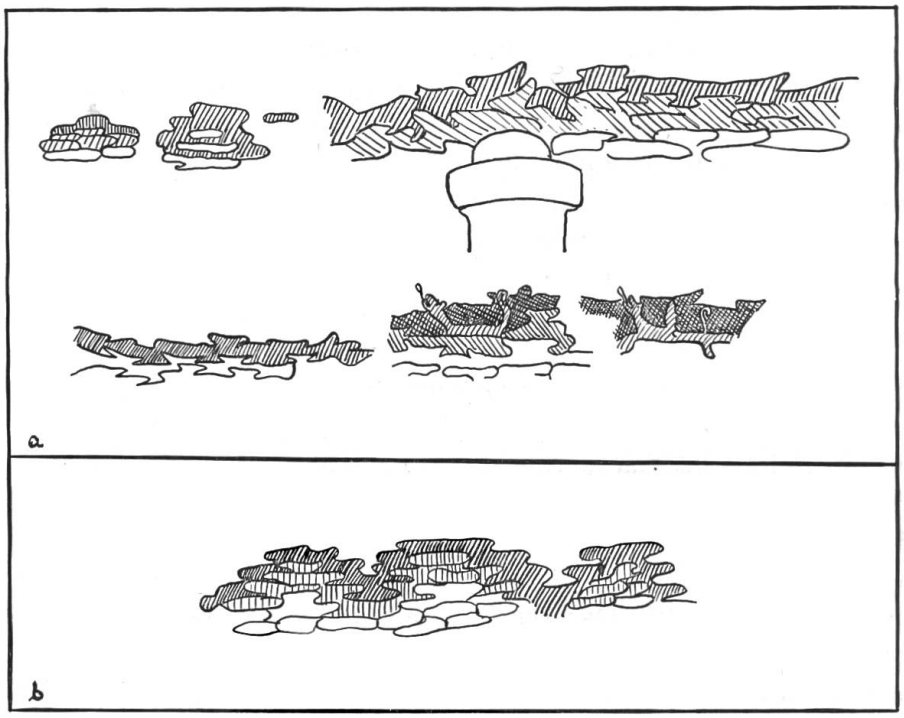


Abb. 32. Wolkentypen: *a)* erster, *b)* zweiter Teppich.

Im dritten Teppich hat der mit Wolken überzogene Himmel einen unruhigen, ja geradezu stürmischen Charakter. Halbmondähnliche Gebilde, große, kleine, breite und schmale, nach allen Richtungen verlaufende Wolkenfetzen sind dicht zusammengedrängt.

Im vierten Teppich steht die Wolkenzone in ihrer Regelmäßigkeit dem zweiten Teppich wohl am nächsten und vereinigt nebeneinander die Halbmondwölkchen des ersten Teppichs mit den länglich-schmalen Streifen des zweiten zu einem einheitlichen, ruhigen Wolkenhimmel. Nur am rechten Bildrande wachsen die Wolken zu größeren Ballen an. In der linken Bildhälfte ragen wiederum einem jungen Vogel ähnliche Tiergestalten aus den Wolken.

Ein bestimmtes Schema für die Wolken gibt es nicht. Sie sind auf keinem der vier Teppiche gleich. Jede Zone hat ein anderes, ihr eigenes Gepräge und ist aus neuen, teilweise schwer zu definierenden Formen gebildet. Dies rührt

daher, daß an jedem Teppich andere Wirker gearbeitet haben, die sehr willkürlich, improvisierend, sich kaum an Vorzeichnungen haltend, den Wolkenhimmel zu gestalten versuchten. Innerhalb des einen und selben Teppichs sind die verschiedensten Gebilde nebeneinander möglich. Das auffallende Variieren innerhalb einer Wolkenzone, besonders beim dritten Teppich, weckt den Verdacht, daß sogar mehrere Wirkerhände nacheinander an der gleichen Wolkenzone tätig waren.

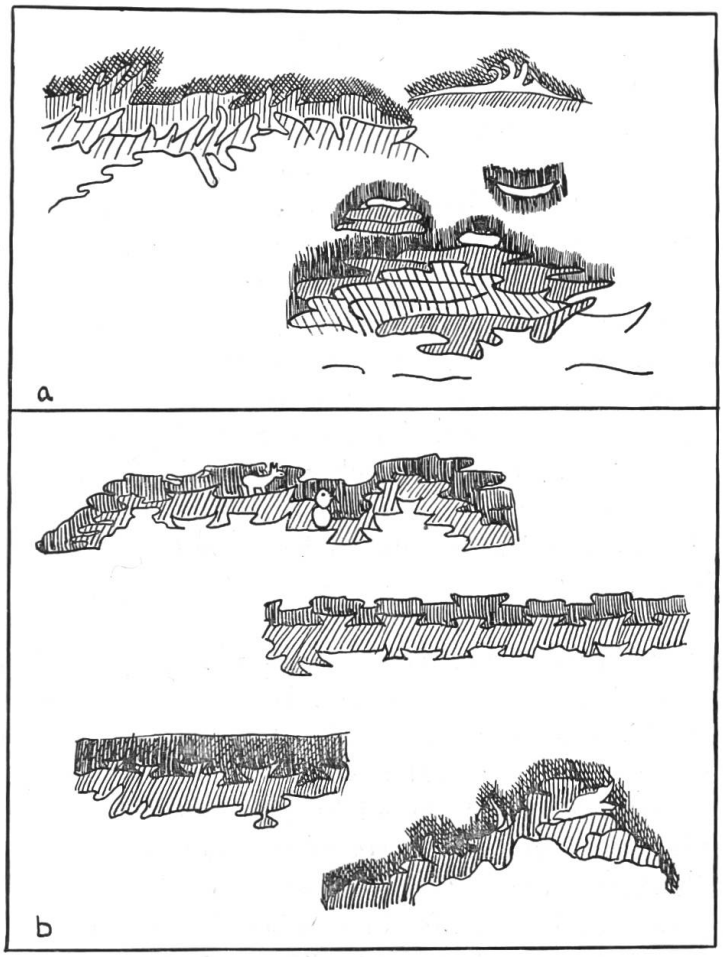


Abb. 33. Wolkentypen: *a)* dritter, *b)* vierter Teppich.

Am ähnlichsten sehen sich die Himmelszonen des zweiten Caesarteppichs und des zweiten Alexanderteppichs in Rom. Die Halbmondgebilde, nur in vergröberten Formen, finden wir im Credoteppich im Vatikan. Umarbeitungen einiger Wolkenformen in Tiergestalten sind auch bei andern Teppichen feststellbar. Beim ersten Clovisteppich in Reims gleicht ein Drache den entsprechenden Tieren in Bern. Im ersten Alexanderteppich in Rom artet der Wirker regelrecht mit seiner Wolkendarstellung in Spielereien aus und gestaltet ihre Formen in sieben nebeneinander aus den Wolken ragende Vogel-

typen um. Es wäre denkbar, daß Wirker diese Tierköpfe als persönliche Signatur verwendeten. Allgemeine Regel kann es aber nicht gewesen sein, da diese Tierzeichen ja nur vereinzelt auftreten.

Der Wolkenhimmel hat sich aus dem gekräuselten und rundgezackten Wolkenband heraus entwickelt. In der Apokalypse von Angers ist noch kein Himmel vorhanden, jedoch werden visionäre Himmelserscheinungen, wie die vier Symbole der Evangelisten in dem Bildfeld, wo Johannes die Hungersnot erblickt, gelegentlich von solchen Wolkenbändern umrahmt. In dem Teppich mit der Darbringung in Bruxelles, der zur selben Zeit wie die Apokalypsenteppiche entstanden ist, und im Jourdain de Blaye-Teppich in Padua, ist längs dem oberen Bildrand in gerader Linie ein gekräuseltes Wolkenband gezogen. Die im späteren 15. Jahrhundert gebräuchlicheren Formen findet man bereits in einigen Bildfeldern der Apokalypsenteppiche, wo das Wolkenband auseinandergezogen wird, so daß die Kräuselung verschwindet und lange Streifen entstehen, die in der Farbgebung von Weiß bis zu Dunkelblau variieren können. Wir erkennen dies in der Wolkenzone mit musizierenden Engeln, oberhalb der doppelt geführten Bilderreihe. Die gekräuselten Bänder werden zerschnitten, so daß erst kleine, regelmäßig gebildete Wölkchen entstehen, die dann nach und nach ihre stereotype Form verlieren und zu den verschiedensten Gebilden heranwachsen. An einer Seite treten meist noch die abgerundeten Zacken auf, die aber nach und nach verkümmern. Überreste dieser gekräuselten und rund gezackten Formen finden wir noch in den Wolkentypen des Dreikönigsteppichs in Bern und auf dem Vengeancefragment in New York.

Wasser-Wellen. Auch in der Darstellung von Wasser sind verschiedene Wellentypen nebeneinander festzustellen. Die in den Caesarteppichen mehrfach angewendete Form ist die Spiralwelle, d. h. eine Welle besteht aus 6—10 parallel aneinandergereihten Spiralen, die nach der rechten oder linken Seite eingedreht sind und deren Enden leicht geschwungen und sich verjüngend nach unten verlaufen. Eine Spiralform überschneidet die andere, so daß nur die vorderste in ihrer ganzen Form sichtbar ist. Damit wird eine gewisse Tiefenwirkung erzielt. Die Spiralformen, nebeneinandergestellt, erwecken den Eindruck einer wellenartigen Wasseroberfläche. Zur Gestaltung dieser Wellen wurde meist weiße, graue und hellblaue Wolle verwendet, die sich dann von dem dunkleren, blauen Wasserspiegel abhebt. Diese Spiralwellen treten bei ruhigem Wasser sehr gleichmäßig auf, bei stürmischem, hohem Wellengang unregelmäßig angeordnet als größere oder kleinere Spiralen.

Der erste Teppich enthält sowohl in dem Wassergraben, der die Stadtmauern Roms umgibt, als auch in demjenigen einer fremden gallischen Stadt im Hintergrunde rechts die meist angewendete Form der nach links und auch nach rechts eingedrehten Spiralwellen.

Im zweiten Teppich bedienten sich die Wirker ähnlicher Formen. Die Wasseroberfläche des Rheines im Hintergrunde links erscheint sehr ruhig. Die einzelne Spiralform tritt nur selten und verkümmert auf. Der hohe Wellen-

gang an der Kanalküste Englands wird charkterisiert durch beidseitig eingedrehte große Spiralformen.

Der dritte Teppich zeigt im Rubicon, vor der Gestalt der Roma, größere und kleinere, unregelmäßig angeordnete Wellen. Hinter der Roma taucht im selben Flusse eine neue, sehr schematisch angeordnete Formel auf. Eine linksseitig eingedrehte Spirale löst einige, nach oben parallellaufende, weiße Linien aus und im entgegengesetzten Sinne nach unten, eine Schattenfläche bildend, ebensoviele graue Linien. Eine scharfe Kante bildet die Linie an

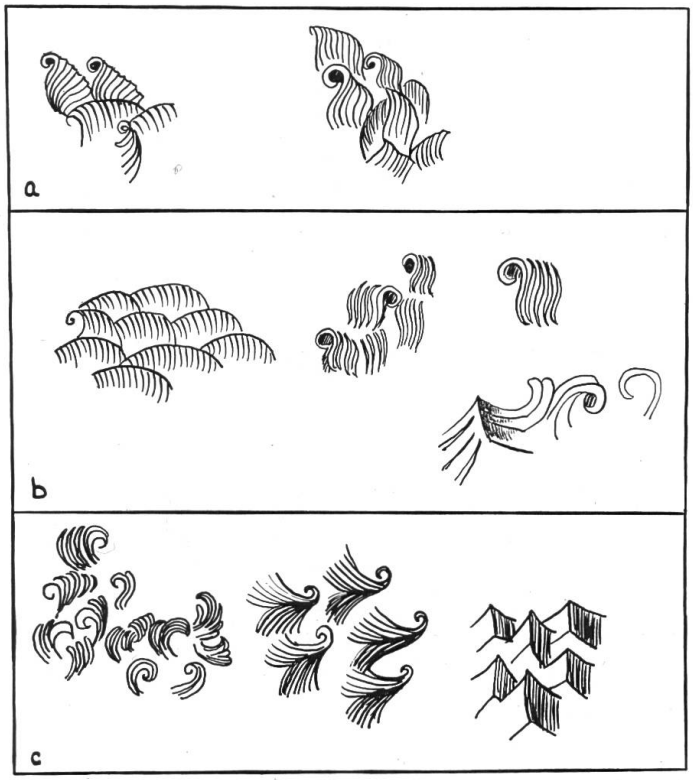


Abb. 34. Wellentypen: *a)* erster, *b)* zweiter, *c)* dritter Teppich.

der sich die weißen und grauen Striche berühren. Wir nennen diesen Wellentyp deshalb die Schattenspiralform. Das Adriatische Meer im Hintergrunde desselben Teppichs weist neben dem teilweise verkümmerten Spiralmotiv eine neue Form auf, die mit zwei gegeneinander aufgestellten und sich dadurch gegenseitig haltenden Spielkarten verglichen werden kann. Wir nennen sie die Wellengiebelform.

Die Spiralform gelangte im 15. Jahrhundert am meisten zur Anwendung. In den Apokalypsenteppichen von Angers [1] und im Jourdain de Blaye-Teppich in Padua sind die Vorstufen, die ersten Ansätze zur Spirale zu finden. Diese Spiralwellen stehen den im späteren 15. Jahrhundert gebräuchlichen Formen noch sehr ferne. Wasserflächen werden allgemein noch ganz primitiv

[1] *A. Lejard*, L'apocalypse, Taf. 16, 34, 36.

dargestellt, indem parallellaufende, schmale Streifen, wechselweise blau und weiß, entweder in horizontalen, wie meist noch in den Apokalypsenteppichen [1], oder dann in senkrechten, leicht gewellten Linien wie im Jourdain de Blaye-Teppich verlaufen. Die Spiralwellen sind groß und werden gebildet aus mehreren breiten, blauen und weißen, nebeneinander verlaufenden Streifen, die zu einer Spirale eingerollt sind. Noch zu Beginn des 15. Jahrhunderts waren solche Formen gebräuchlich, wie z. B. in den verschiedenen Fragmenten mit höfischen Liebesszenen im Musée des arts décoratifs in Paris.

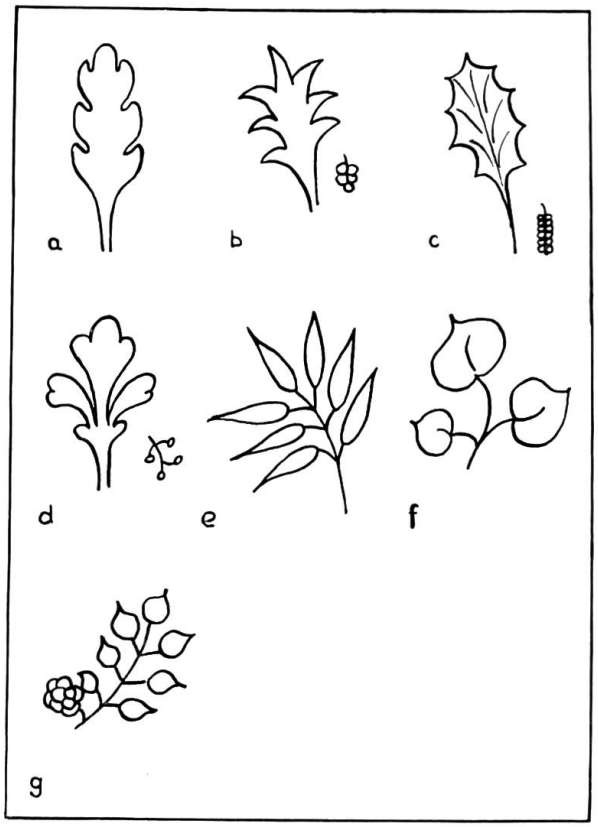


Abb. 35. Blattypen der Caesarteppiche.

Die Spiralwellenform in ihrer Verfeinerung, so wie sie in den Caesarteppichen zu finden ist, taucht erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts auf, mit dem neuerwachenden Gefühl für Natur und Landschaftsdarstellung, das vielleicht am stärksten in den vier Jagdfragmenten des Chatsworth Settlement zutage tritt.

Genau die gleichen Wellengebilde sind auf keinem andern Teppich zu finden. Die nächstverwandten Formen von Spiralwellen gebrauchten die Wirker des zweiten Alexander- und des zweiten Clovisteppichs. Letzterer fällt aber besonders dadurch auf, daß nicht nur die erste Spirale besonders gezeichnet ist, sondern die ersten drei oder vier. Die Wellengiebelform, auch

[1] *A. Lejard*, L'apocalypse, Taf. 20, 22, 23, 26, 34, 53, 70.

in der Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts gebräuchlich [1], findet eine verwandte Parallelerscheinung im Credoteppich des Vatikans, nur mit dem Unterschiede, daß bei diesem an der Trennungskante von Licht- und Schattenseite ein Rautenmotiv gebildet wird.

Das Nebeneinander verschiedener Wellenformen ist wiederum ein deutliches Zeichen dafür, daß mehrere Wirker zur gleichen Zeit an einem Teppich gearbeitet haben.

Bäume — Sträucher — Gebüsche. Durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch wird das Blattwerk der Sträucher und Bäume nach einem bestimmten Schema gefärbt. Um dem ganz flächenmäßig dargestellten Baume ein plastisches Aussehen, ein Volumen zu geben, werden die einzelnen nebeneinanderliegenden Blätter aus verschiedenfarbigen Wolltönen gewirkt, so daß die entferntesten Blätter eine schwarzbraune, solche in mittlerer Entfernung eine dunkelblaue oder grüne, und die uns zunächst liegenden Blätter eine hellgrüne oder gelbe Farbe erhalten. Einzelne Blätter sind einfarbig. Auf andern findet man mit dunkler Wolle gewobene, größere Schattenflächen oder dann nur schattenbildende dunklere Schraffen. Bei der Betrachtung aus der Entfernung entsteht durch das Nebeneinander von dunklen und hellen Farbwerten eine deutliche Körper- und Raumwirkung. Die Bäume werden rundlich und erhalten ein Volumen. In der gleichen Art werden auch die Blumenstauden der blaugrünen Vordergrundswiese gestaltet.

Die Anfänge dieser plastisch-volumenhaften Baumgestaltung finden wir bereits im 14. Jahrhundert in den Apokalypsenteppichen von Angers. Das deutlichste Beispiel liefert uns die Szene, wo Johannes den auf weißem Pferde reitenden Tod erblickt [2]. Das Blattwerk der beiden Bäume ist bereits in fünf verschiedene Farb- und Helligkeitswerte abgestuft. Die Gebüsch- und Baumgruppen weisen bestimmte Blattypen auf, die auf sämtlichen Teppichen aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts der Tournaiser Manufakturen vorhanden sind. Auch die im Vordergrunde zwerghaft-niedrigen, ganz eng aneinander gedrängten Bäumchen mit dünnen Stämmen, jedoch ziemlich hoch gewachsenem Blattwerk, die verschiedene Blüten und Früchte tragen, haben dieselben Blattformen.

Die Blattformen *a*, *c*, *e*, *f*, *g* treten sehr häufig auf. Sie wurden beinahe für jeden Teppich seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts verwendet. Die Blattformen *b* und *d* sind seltener. Die Anfänge dieser Blattformen lassen sich alle bis zu den frühesten noch erhaltenen französischen und flämischen Teppichen zurückverfolgen, wo sie teilweise noch sehr schematisch-schablonenhaft und steif wirken. Sie bilden die Vorstufen zu den später gebräuchlichen, naturalistischen Formen. Die Apokalypsenteppiche von Angers, die besonders

[1] Wir finden verwandte Giebelwellenformen in ms. 9277, fol. 96, B. B. R., Abb. 17, und in der Miniatur zu Beginn des 8. Buches von ms. Inv. 233, G. B. P. U. In beiden Handschriften wurde dieselbe Wellenform zur Charakterisierung des Rubicons gebraucht.

[2] *A. Lejard*, L'apocalypse, Taf. 10.

Vorkommen der gleichen Blattypen auf andern in Tournai gewirkten Teppichen

a)

Clovisteppiche, Reims
Jagdfragment, Regensburg
Petrusteppiche, Beauvais
Alexanderteppiche, Rom
Schwanritterfragment, Krakau
Passionsteppiche, Vatikan, Bruxelles
Jagdteppiche, Chatsworth
Dreikönigsteppich, Bern

b)

Trajan- und Herkinbaldteppich, Bern
Clovisteppiche, Reims
Alexanderteppiche, Rom
Passionsteppich, Bruxelles
Wildleuteteppich, Nantilly

c)

Clovisteppiche, Reims
Jagdfragment, Regensburg
Petrusteppiche, Beauvais
Alexanderteppiche, Rom
Schwanritterteppich, Krakau
Passionsteppiche, Vatikan, Bruxelles
Jagdteppiche, Chatsworth
Wildleuteteppich, Nantilly
Dreikönigsteppich, Bern

d)

Trajan- und Herkinbaldteppich, Bern
Clovisteppiche, Reims
Jagdteppiche, Chatsworth
Venusteppich, Paris

e)

Trajan- und Herkinbaldteppich, Bern
Clovisteppiche, Reims
Jagdfragment, Regensburg
Petrusteppiche, Beauvais
Alexanderteppiche, Rom
Schwanritterfragment, Krakau
Vengeanceteppich, New York
Passionsteppiche, Vatikan, Bruxelles
Jagdteppiche, Chatsworth
Vengeancefragmente, Sammlung Heilbronner
Wildleuteteppich, Nantilly
Dreikönigsteppich, Bern

f)

Clovisteppiche, Reims
Jagdfragment, Regensburg
Petrusteppiche, Beauvais
Schwanritterteppich, Krakau
Vengeanceteppich, New York
Passionsteppiche, Vatikan, Bruxelles
Jagdteppiche, Chatsworth
Credoteppich, Rom-Vatikan
Venusteppich, Paris

g)

Trajan- und Herkinbaldteppich, Bern
Clovisteppiche, Reims
Petruskirche, Beauvais
Alexanderteppiche, Rom
Schwanritterteppich, Krakau
Jagdteppiche, Chatsworth
Vengeancefragmente, Sammlung Heilbronner
Wildleuteteppich, Nantilly
Credoteppich, Rom-Vatikan
Venusteppich, Paris

reich an Blatt- und Pflanzentypen sind, enthalten bereits die Ansätze und teilweise schon die vollendeten Formen folgender Typen: *a*, *d*, *e*, *f*, *g*. Im Jourdain de Blaye-Teppich in Padua, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, finden wir bereits sämtliche Formen, jedoch noch sehr schematisch, mit Ausnahme von *b*. Dieser Blattyp *b* scheint erst mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts angewendet worden zu sein, wo er im Auferstehungsteppich und in dem Teppich mit höfischen Liebesszenen, beide im Musée Cluny, sehr oft vorhanden ist.

Sowohl die großen Baumstämme wie die dünnen Stämme der Zwergbäume zeichnen sich besonders durch ihre knorpelartigen, in regelmäßigen Abständen auftretenden Verdickungen — meist Ansätze abgebrochener Äste — aus. Diese Verdickungen der Stämme werden öfters mit Hilfe von Spiralen erzielt, welche nichts anderes sind als analoge Gebilde zur Spiralwellenform. Neben den verschiedenen formelmäßig angewendeten Blattypen und den zwerghaft kleinen Bäumchen sind noch eine weitere Anzahl niedriger, kleiner Baumgebilde zu finden. Als erstes sei die geradezu waldähnliche Gruppe in der Ariminium vorgelagerten Ebene des dritten Teppichs erwähnt, wo jedes Bäumchen einzeln an seinem Stamm zu erkennen ist, das Laub oder Nadelwerk jedoch aus einer breiten, dunkelgrünen Fläche besteht, in die nur rautenförmige, gelbe Streifen oder kleine, rhombische Flächen hineingewoben sind. Die ganze Baumgruppe hinterläßt somit den Eindruck eines aus der Ferne gesehenen Pinienwaldes. In gleicher Weise ist auch das Nadelwerk des einmalig vorhandenen Baumes (Pinie) am linken vorspringenden Rubiconufer gebildet und dasjenige eines kleinen, etwas weiter hinten auf einem Felsen wachsenden Baumes sowie der dreieckförmigen Bäumchen am entferntesten Hügelzuge hinter der pompeianischen Schlacht. Eine andere Form eines kleinen Baumes mit dichter Laubkrone, worin jedes einzelne Blättchen zu erkennen ist, findet sich am linken Rubiconufer. Niedrige Bäumchen mit kugelförmigem Laubwerk finden wir beim Empfang der Sequaner, rechts hinter Caesar. Hier sind einzelne Äste aus gelber Wolle gewirkt, die sich vom dunkelgrünen Blattwerk deutlich abheben.

Blumen. Auf allen vier Teppichen finden wir im grünen Rasengrunde eine Menge kleiner Pflanzen, staudenartige Gewächse, deren dichtes Blattwerk sich vom Wurzelansatz aus ziemlich flach nach allen Seiten hin ausdehnt. Es sind ausgesprochen niedrige Pflanzen. Das gleiche Blattwerk wurde schematisch, formelhaft bei den verschiedenartigsten Blüten verwendet. Einige Blüten sind so realistisch nach Vorbildern der Natur wiedergegeben, daß sie genau identifiziert werden können, andere wiederum sind Phantasieprodukte der Wirker. Aus diesen Blumenstauden ragen oft blatt- und blütenlose Ranken heraus, deren Enden sich wie Haftarme der rankenartigen Wicke zu spiralförmigen Gebilden ringeln. Solche Spiralformen sind auf allen vier Teppichen vorhanden. Sie sind ein spezielles Kennzeichen der Tournaiser Manufakturen und deshalb auf zahlreichen Teppichen aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts zu finden.

Der 2. *Teppich* kennt diese Spiralform nicht. Es scheint, daß ganz andere Wirker an dem blumigen Vordergrund beteiligt waren, da viel kleinere Stauden als bei den andern Teppichen zu finden sind und die Zahl der Blüten und Blattypen kleiner ist.

Ähnliche, verwandte Spiralrankenmotive enthalten auch der Trajan- und Herkinbaldteppich in Bern, dann das Pilatusfragment in Wien, die Vengeancefragmente in New York und in der Sammlung Heilbronner, die Passionsteppiche in Bruxelles und im Vatikan, das Jagdfragment in Regensburg und

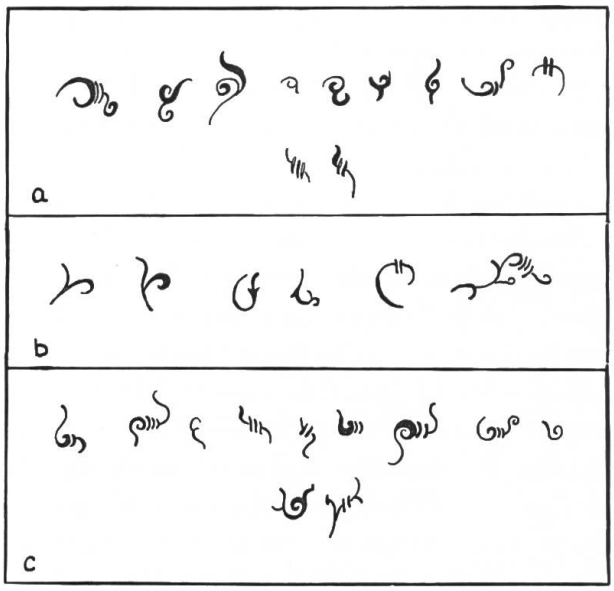


Abb. 36. Rankentypen bei Blumen: *a)* erster, *b)* dritter, *c)* vierter Teppich.

der Alexanderteppich in Rom. Da in diesen Teppichen sowohl Staudentypen als auch Blüten- und Spiralrankenformen stets etwas variieren, sind nirgends dieselben Wirkerhände wie in den Caesarteppichen zu erkennen.

Verzierungen der Schriftenzone. Formelartige Spiralgebilde enthalten die Caesarteppiche auch als Verzierungen der Schriftenzone. Am Ende der Zeilen entwickeln sich aus den Schlußpunkten undefinierbare Gebilde, wobei an jedem Teppich andere Formen angewendet wurden. Wir schließen daraus, daß die Schriftenzone in den Händen verschiedener Leute entstanden ist. Der *dritte Teppich* enthält diese Verzierungen nicht.

Dieselben Spiralformen sind auf keinem der noch erhaltenen Tournaiser Teppiche zu finden. Ähnliche Textverzierungen weisen auch die Clovisteppiche in Reims auf, wobei auf beiden Teppichen immer dasselbe ornamental angeordnete Motiv angewendet wurde. Beim ersten und vierten Teppich entwickelt sich aus der ersten Majuskel ein Laubzweig mit einfachen radförmigen Blüten, der in Wellenlinie in der Höhe einer Strophe verläuft.

Die Zusammenstellungen und die daraus sich ergebenden Untersuchungen der verschiedenen Formeln gewähren uns Einblick in den Werkstattbetrieb der Tournaiser Teppichmanufakturen. Das ständige Anwenden bestimmter Formeln, in sämtlichen Teppichen des 15. Jahrhunderts feststellbar, ist die Folge von Überlieferungen innerhalb einer Manufaktur, in der meist sehr viele Wirker gleichzeitig tätig waren. Die Kenntnis dieser Formeln gehörte bei jedem Teppichwirker zur handwerklichen Fachausbildung. Musterbücher mit speziellen, aus wirktechnischen Gründen bedingten Formen, die als Vorlagen für die Teppichwirkerei gedient hätten, kennen wir nicht. Aus jener Zeit sind

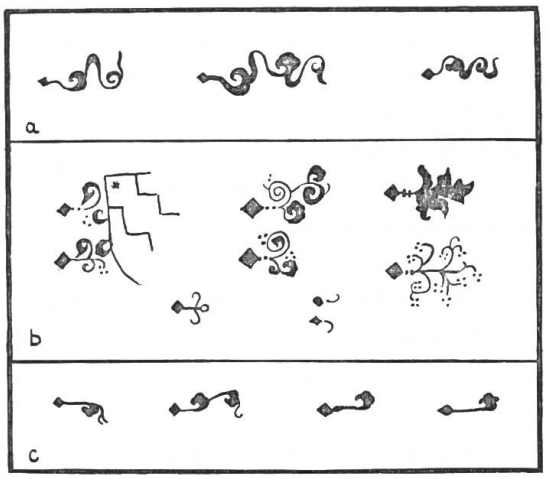


Abb. 37. Verzierungen der Tituli: *a)* erster, *b)* zweiter, *c)* dritter Teppich.

auch keine Kartons erhalten [1], die im gleichen Maßstab wie die Teppiche gezeichnet wären und die uns über die Art und Weise der Vorzeichnung Aufschluß geben könnten. Dennoch glauben wir, an Hand der erfolgten Untersuchungen, daß Wolken, Wellen, Blätter, Blumen, Verzierungen usw. vom Kartonzeichner nur leicht angedeutet und skizziert waren. Die eigentliche Gestaltung mit Wolle und Seide in Form eines Gewebes blieb dem einzelnen Wirker überlassen, der, aus seiner eigenen Formenskala schöpfend, nach eigenem Willen improvisierte.

[1] Bei den von Sartor als Karton publizierten, auf Leinwand ausgeführten Grisaillebildern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Reims ist nicht erwiesen, daß sie wirklich als Karton für Teppiche dienten. Es fehlen uns jegliche Spuren von danach gewirkten Teppichen. Der erste, eine Szene mit Esther vor Ahasver, und der zweite, eine Szene mit Judith und Holofernes enthaltend, sind ganz in Grautönen, ohne jegliche weitere Farben gemalt. Gerade dies ist für uns ein Grund, die Grisaillen in ihrer Eigenschaft als Teppichkartons anzuzweifeln. Einfarbige Teppiche gab es im 15. Jahrhundert nicht und wären auch infolge der Wirktechnik mit der plastisch gestaltenden Schraffierung äußerst schwierig herzustellen gewesen. Diese Eintönigkeit der Grisaillemalerei widerspricht auch dem Prinzip des Teppichwirkers, der möglichst große Farbflächen zu meiden versucht und bestrebt ist, vielfarbige kleine Flächen zu gestalten, was natürlich eine Überladenheit an Figuren und einen außergewöhnlichen Formenreichtum zur Folge hat. Diese Überladenheit an Figuren fehlt denn auch der gesamten Bildkomposition. Ferner fehlen die landschaftlichen Motive. (*M. Sartor*,

Die im Louvre aufbewahrten Tuschzeichnungen [1] mit Szenen aus den Trojakriegen dürfen nur als Entwürfe, als Vorstudien zu Kartons betrachtet werden und können nur für bestimmte Formeln kompositioneller Art aufschlußreich sein.

Die einheitliche, alle vier Teppiche miteinbeziehende Komposition und der Stil, der auf allen Teppichen unverkennbar der gleiche ist, zeugen, was den Kartonzeichner anbetrifft, für ein und dieselbe Hand. Auffallend jedoch ist die Verschiedenheit der einzelnen Formeln, die auf jedem Teppich in andern Varianten auftreten. Dies ist nun ein deutliches Zeichen dafür, daß verschiedene Wirkerhände an der Herstellung der Teppiche beteiligt waren. Teilen wir den dritten Teppich der Länge nach in vier gleichmäßige Zonen ein, dann wird uns der Beweis deutlich genug geliefert, daß verschiedene Wirker, die alle andere Wellenformeln zur Charakterisierung von Wasser gebrauchten, nebeneinander tätig waren. Finden wir doch im gleichen Teppich in jeder Längszone einen andern Wellentyp. Durch den einheitlichen Stil scheinen die Teppiche alle zur selben Zeit, jedoch an verschiedenen Webstühlen in der gleichen Manufaktur gewirkt worden zu sein. Wegen der großen Maße müssen unbedingt an einem Teppich mehrere Wirker, zirka 4 bis 5, zur gleichen Zeit gearbeitet haben.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Ein ehrgeiziger, selbstbewußter Fürst, von dem Heroenkult des späten Mittelalters beseelt, verehrte den antiken Helden Julius Caesar. Dieser war des Fürsten Idealgestalt. Er glaubte sich ihr ebenbürtig und identifizierte

Les tapisseries, toiles, peintures et broderies de Reims, Reims 1912, Fig. 81, 83, S. 174f.)

Auch die sechs Originalfederzeichnungen in der von dem französischen Geistlichen *Jean Germain* um 1460 verfaßten Handschrift «Le chemin du paradis» (Les deux plans de la tapisserie chrétienne), welche als Vorlagen für Kartons von Teppichen gedient haben sollen, die Jean Germain für seine Kathedrale ausführen ließ, sind nichts anderes als Entwürfe zu Kartons.

Die Prozession der ecclesia militans ist abgebildet in Illuminated Books of the middle Ages and Renaissance. (An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art.) The Walters Art Gallery, Baltimore 1949, Nr. 103*a*. Genauere Beschreibung der Handschrift bei *Paul Durrieu*, Les manuscrits à Peintures de la Bibliothèque de Cheltenham, Bibl. de l'école des Chartes, Bd. L, 1889, S. 400.

Die in ms. fr. 24461, B. N., befindlichen Sepiazeichnungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Recueil des dessins ou cartons, avec devises destinées a servir de modele pour tapisseries ou pour peintures sur ver) klären uns auch nicht die Frage nach den vorgezeichneten Wirkerformeln, da sie nur Darstellungen allegorischer Figuren mit dem entsprechenden erklärenden Texte enthalten, und die landschaftliche Umgebung nur oberflächlich skizziert ist. Auch diese Zeichnungen dürfen nur als Entwürfe zu Kartons betrachtet werden.

[1] Abbildungen zu den Trojakriegen bei *H. C. Marillier*, Tapestries of the painted chamber. The «Great History of Troy», Burlington Magazine, Bd. 46, 1925. *Pierre Lavallée*, Le dessin français du XIIIe au XVIe siècle. Paris 1930, S. 74ff., und *B. Kurth*, B. B. T., Abb. 30, S. 99. *H. Göbel*, Wandteppiche I, 2, Abb. 220.

sich mit ihr. In diesem Fürsten vermuten wir Karl den Kühnen, den Jean Molinet in seiner Neun Helden-Dichtung kurz nach 1467 aufforderte, es Iulius Caesar, dem römischen Kaiser mit seinen Triumphen, an Heldenmut, Tapferkeit und Ruhm gleichzutun. Karl der Kühne, von Eitelkeit und Ruhmesgier getrieben, wollte sich selbst verherrlichen und zierte die Wände seines Thronsaales mit Teppichen, mit Bildern der ruhmvollsten Taten Caesars. Anregung dazu gaben ihm vielleicht die lebenden Bilder mit Szenen aus den «Faits des Romains», die ihm bei seiner «joyeuse entrée» in Arras 1468 dargeboten wurden. Karl der Kühne wird sich an Hand der von ihm so geschätzten «Faits des Romains» das Programm der Caesarbilder entweder selbst zusammengestaltet haben, oder aber, er hat einen humanistisch gebildeten Hofmann damit beauftragt, in dieser Kompilation von antiken und mittelalterlichen Texten einige Themen auszusuchen. Die Wahl der Szenenfolge und vor allem deren Komposition ergab sich aus der Art und Weise, wie die Teppiche in den Gemächern des Fürsten beidseitig des Thrones hängen mußten. Der mit den Entwürfen beauftragte Künstler hatte dementsprechend seinen Bilderzyklus zu gliedern, die burgundischen Sitten, das Zeremoniell und die Schlachtenordnungen Karls des Kühnen zu berücksichtigen. So sind denn die einzelnen Bilder nach einer symmetrischen Ordnung gegliedert, die alle Szenen zugleich erfaßt und aus einem ausgeprägten Gefühl für Rhythmus erwachsen ist.

Als Bildvorlagen wurden die Miniaturen einer illuminierten Handschrift der «Faits des Romains» verwendet. Den Bildmotiven der Teppiche geht somit eine längere Entwicklung voraus, die nicht in antiker Bildvorstellung wurzelt, sondern mittelalterlichem Gedankengut entsprossen ist und die sich bis ins frühe 14. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Unter diesen Handschriften des 14. Jahrhunderts ist das von einem Venezianer illuminierte ms. franç. III, B. S. M., das wichtigste. In ihr finden wir bis auf den Triumphzug das Bildprogramm der Teppiche. Auf eine uns unbekannte Parallelhandschrift, jedoch von französischer Hand illuminiert, werden die Vorlagen der Caesarteppiche zurückzuführen sein. Die mutmaßlichen Vorlagen sind im Umkreis einiger uns noch erhaltener «Faits des Romains» und textlich verwandter Handschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden. Unter diesen steht ms. fr. 64, B. N., sowohl im Bildaufbau wie Bildprogramm den Teppichen am nächsten. Die Caesarteppiche sind eine ins Monumentale übersetzte Ergänzung des so reichhaltigen Miniaturenzyklus der «Faits des Romains».

Entworfen wurden die Teppiche vorerst noch im kleinen Maßstab, analog den Trojazeichnungen im Louvre. Dann sind die Entwürfe von einem Kartonzeichner aus dem Kreise des Loyset Liédet und Guillaume Vrelant auf einen Karton in der Größe der Teppiche umgezeichnet worden.

Die Caesarteppiche wurden in Tournai gewirkt. Sie weisen Formeln für Wellen, Wolken usw. auf, die als typische Merkmale für die Teppichmanufakturen von Tournai gelten. Diese Formeln wurden nicht vom Maler vorgezeichnet, sondern waren völlig der Erfindungsgabe, der Willkür der Wirker über-

lassen. An der eigentlichen Gestaltung des Teppichs, an der Umsetzung des gezeichneten Entwurfes in ein Gewebe aus Leinen, Wolle und Seide waren viele Wirker beteiligt. Die Entwürfe dagegen können ihres einheitlichen Stils und der Komposition wegen als das Werk einer einzigen Hand, vielleicht noch einiger Gehilfen angesehen werden.

Der Kartonzeichner der Caesarteppiche wird auch das erste Heilbronnerfragment mit Szenen aus der «Vengeance de notre seigneur» entworfen haben, sind darin doch auffallende figürliche Analogien zu unserem Teppich enthalten. Bei den andern Fragmenten dieser Teppichfolge ist ein enger Schulzusammenhang zu erkennen. Die Entstehung der Caesarteppiche fällt in die zweite Hälfte des siebenten Jahrzehntes.

Die Caesarteppiche sind Ausdruck burgundisch-höfischen Glanzes, aus dessen Mitte sie hervorgegangen sind. Die ganze Pracht eines Renaissancefürsten spiegelt sich in den siegreich verlaufenden Schlachten und im Triumphzuge, worin der Ruhm des verehrten, antiken Helden Julius Caesar gipfelt und zugleich die symbolische Verherrlichung, die Apotheose des Fürsten selbst. Sie sind die schönsten der noch erhaltenen Teppichfolgen jener Zeit und sind sowohl in ihrer Komposition wie in ihrer vollendeten Wirktechnik Meisterwerke ersten Ranges.

Abkürzungen der Bibliotheken

B.N.	Paris, Bibliothèque Nationale
B.A.	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
B.B.R.	Bruxelles, Bibliothèque Royale
Ch.M.C.	Chantilly, Musée Condée
B.M.	London, British Museum
B.S.M.	Venezia, Biblioteca San Marco
P.S.S.	Pommersfelden, Schönbornsche Sammlung
G.B.P.U.	Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire
S.S.D.	Dresden, Sächsische Staatsbibliothek
O.S.B.	Wien, Österreichische Staatsbibliothek
B.S.B.	München, Bayerische Staatsbibliothek
H.K.B.	Den Haag, Königliche Bibliothek

BIBLIOGRAPHIE

Zu den literarischen Quellen:

Caesar, G. Julius: Commentarii de bello gallico, Liber I—VIII ed. Fuchs 1944.
— Commentarii de bello civili, Liber I—III, ed. Mensel 1919.
Dedecek, V. L.: Etude littéraire et linguistique de l'histoire de Julius César, de Jean de Tuim, Philadelphia 1925.
Doutrepont, Georges: La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne, Paris 1909.
Flutre, Louis Fernand: «Li Faits des Romains» dans les littératures françaises et italiennes du XIIIe au XVIe siècle, Paris 1932.
Fischli, Walter: Studien zum Fortleben der Pharsalia, Luzern 1943/44.
Graf, Arturo: Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo, Turin 1915.
Gröber/Hofer: Geschichte der mittelfranzösischen Literatur, Bd. I/II, Berlin/Leipzig 1933/37.
Gundolf, Friedrich: Caesar, Geschichte seines Ruhmes, Berlin 1924.
Isidorus, Hispalensis: Etymologiae sive originum, Liber XX.
Loesche, Johannes: Die Abfassung der «Faits des Romains», Diss. Halle 1907.
Lucanus, M. Annaeus: Pharsalia, ed. Housmann, Oxford 1927.
Meyer, Paul: Les premières compilations françaises d'histoire ancienne in Romania, Bd. 4, Paris 1885.
Molinet, Jean: Les Faictz et Dictz, publiés par Noël Dupire, Société des anciens textes françaises, Bd. 1, Paris 1936.
Oesterley, Hermann: Gesta Romanorum, Berlin 1872.
Olschki, Leonardo: Die romanischen Literaturen des Mittelalters, Handbuch der Literaturwissenschaft, Potsdam 1928.
Parodi, E. G.: Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli, Studi di Filologia Romanza, Bd. IV, 1889.
Suetonii, Tranquilli C.: Vitae XII imperatorum, C. Julius Caesar, ed. Ihm, 1907.

Zur Teppichwirkerei:

Da die von Wasselot und Weigert zusammengestellte «Bibliographie de la Tapisserie», Paris 1935, sämtliche Publikationen bis 1935 enthält, werden hier nur die wichtigeren und dann die neueren Veröffentlichungen genannt.

Bach, Eugène/Blondel, Louis/Bovy, Adrien: La cathédrale de Lausanne, Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud, Bd. II, Basel 1944.
Baschet, Jacques: Tapisserie de France, Paris 1947.
Bertaux, E.: Les tapisseries flamandes de Saragosse, in «Gazette des beaux-arts», I, 1909.
Cassou, Jean: Französische Wandteppiche aus sieben Jahrhunderten, Wien 1946.
Crick-Kuntziger, Marthe: A fragment of Guillaume de Hellandes Tapestries, Burlington Magazine Nr. 45, 1924.
— Les compléments de nos tapisseries gothiques, Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire, Nr. 3, Mai 1931; Nr. 4, Juli 1931; Nr. 6, November 1931.
— Remarques nouvelles au sujet de notre tapisserie de la Passion, Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire, 1933.
— Note sur les tapisseries de l'histoire d'Alexandre du Palais Doria de l'Institut historique belge de Rome, Bd. XIX, 1938.
Demotte, G. J./Reinach, Salomon: La tapisserie gothique, Paris 1924.
Destrée, J./Ven, P. van den: Musées royaux du cinquantenaire, Les tapisseries, Bruxelles 1910.
Fels, Florent: Die altfranzösischen Bildteppiche, Orbis-Pictus, Berlin 1928.
Göbel, Heinrich: Wandteppiche, I. Teil: Die Niederlande, Bde. I und II, Leipzig 1923; II. Teil: Die romanischen Länder, Bde. 3 und 4, Leipzig 1928.
Gomez-Moreno, Manuel: Zamora, Catalogo Monumental de Espana, Laminas 1927.
— La gran tapiceria de la guerra de Troia a Zamora in arte espanol, Bd. IV, 1919.

Guimbaud, Louis: La tapisserie de haute lisse et de basse lisse, Paris 1928.
Guiffrey, Jules: Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, Bd. VI, Levy, Paris 1911.
Kurth, Betty: Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXIV, Heft 3, 1917.
— Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern, München 1923.
Lejard, André: Les tapisseries de l'apocalypse de la cathédrale d'Angers, Paris 1942.
Lestecquoy, J.: Le rôle des artistes tournaisiens à Arras au XVe siècle, Jacques Daret et Michel de Gand, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Bd. VII, 1937.
— L'atelier de Bauduin de Bailleul et la tapisserie de Gedeon, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Bd. VIII, 1938.
Loo, Hulin de: Les tableaux de justice de Rogier van der Weyden et les tapisseries de Berne (Actes du Congrès international d'histoire de l'art, 1936, Bd. II).
Loubier, Jean: Französische Originalzeichnungen für Wandteppiche aus dem XV. Jahrhundert, Zeitschrift für Bücherfreunde, 1898/99.
Marillier, H. C.: Tapestries of the painted chamber «The great History of Troy», Burlington Magazine Nr. 46, 1925.
Maquet, Tombu J.: Les tableaux de justice de Roger van der Weyden à l'Hôtel de ville de Bruxelles, Phoebus 1949, Bd. II, Nr. 4.
Migeon, Gaston: Les arts du tissu, Ed. Laurens, Paris 1929.
Morelowski, Marian: Der Krakauer Schwanritterteppich und sein Verhältnis zu den französischen Teppichen des XV. Jahrhunderts, in «Kunsthistorisches Jahrbuch der kaiserlich-königlichen Zentralkommission für Denkmalpflege», Bd. IV, 1912.
Salet, Françis: La tapisserie française du moyen âge à nos jours, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne, Paris 1946.
Salles, Georges: La tapisserie française du moyen âge à nos jours, Connaissance, Bruxelles 1947, catalogue de l'exposition au Palais des beaux-arts à Bruxelles.
Sartor, M.: Les tapisseries de Reims, Reims 1912.
Schmitz, Hermann: Die belgische Bildwirkerei der Gotik bis zum Barock, Belgische Kunstdenkmäler, Bd. II, herausgegeben von Paul Clemen, München 1923.
Stammler, Jakob: Der Domschatz von Lausanne, Bern 1894.
— Die Burgunder Tapeten im Historischen Museum zu Bern, 1889.
Thomson, W. G.: A History of Tapestry, London 1903/1906.
Verrier, Jean: L'art du moyen âge en artois, catalogue de l'exposition, Arras 1951.
Warburg, A. By: Luftschiff und Tauchboot in mittelalterlicher Vorstellungswelt, Gesammelte Schriften, Bd. I, Leipzig 1932.
Weese, Arthur: Die Caesarteppiche im Historischen Museum zu Bern, Bern 1911.
Wood, D. T. B.: «Credo», Tapestries im Burlington Magazine, Bd. 24, 1914.

Zur Buchmalerei:

Aeschlimann Erardo: Dictionnaire des miniaturistes du Moyen âge et de la Renaissance, Milan 1940.
Bacha, Eugêne: Les très belles miniatures de la Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles 1913.
Bruck, Robert: Die Malereien in den Handschriften des Königreiches Sachsen, Dresden 1914.
Bulletin de la société française de reproduction de manuscrits à peintures (Wien, Staatsbibliothek), 21e année, Paris 1938.
Durrieu, Paul: La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne 1415—1530, Paris 1921.
Gaspar, Camille/Lyna, Frédéric: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique, Paris 1937.
Gheyn, J. van den: Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, Bd. 5, Bruxelles 1905.

— Chroniques et conquestes de Charlemaine, de Jean Le Tavernier d'Audenarde, Bruxelles 1909.
— Histoire de Charles Martel, Bruxelles 1910. (Reproduction des 102 Miniatures de Loyset Liédet, 1470.)
Lauer, Philipp/Blum, André: La miniature française aux XVe et XVIe siècles, Paris-Bruxelles 1930.
Martin, Henry/Lauer, Philipp: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, Paris 1929.
Martin, Henry: Les joyaux de l'Arsenal III, Les histoires romaines de Jean Mansel, illustrées par Loyset Liédet, Paris 1919.
— La miniature française du XIIIe au XVe siècle, Paris-Bruxelles 1923.
— Les joyaux de l'enlumineur à la Bibliothèque nationale, Paris-Bruxelles 1928.
— Les peintures de manuscrits et la miniature en France, Paris 1927.
— Une œuvre de l'enlumineur Loyset Liédet, Musées et monuments de France, Revue art ancien et moderne, Nr. 5, 1907.
Mély, F. de: Les primitifs et leurs signatures, les miniaturistes, Paris 1913.
Meurgey, Jacques: Les principaux manuscrits à peintures du Musée condé à Chantilly, Paris 1930.
Moé, Emile A van: Les enlumineurs français du VIIIe au XVIe siècle, Paris 1937.
Olschki, Leonardo: Manuscrits français à peintures des Bibliothèques d'Allemagne, Genf 1932.
Perls, Klaus G.: Jean Fouquet, Paris 1940.
Warner, F. Georges/Gilson, Julius P.: British Museum, Catalogue of Western manuscrits in the old royal and Kings collection, 1921.
Wescher, Paul: Jean Fouquet und seine Zeit, Basel 1945.
— Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der staatlichen Museen, Berlin 1931.
Winkler, Friedrich: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Leipzig 1925.
— Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII, Heft 3.
— Loyset Liédet, der Meister des Goldenen Vließes und des Breslauer Froissart, Repertorium 1911, Bd. XXXIV.

Verschiedenes:

Archives de la Soc. d'hist. Frib. + X und V; Annales frib., I, 1913.
Bourgondische Pracht, Katalog der Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam, 1951.
Cartellieri, Otto: Am Hofe der Herzöge von Burgund, Basel 1926.
— Das Fasananfest, Historische Blätter, Wien 1921.
— Ritterspiele am Hofe Karls des Kühnen von Burgund, Tijdschrift vor Geschiedenis, Groningen 1921.
Chastellain, Georges: Œuvres, herausgegeben von Baron Kervyn de Lettenhove, 8 Bde., 1863.
Galbreath, D. L.: Armorial vaudois, Bd. II, 1936.
— Das Handbüchlein der Heraldik, Lausanne 1930.
Gerstinger, Max: Statutenbuch vom Goldenen Vließ, Wien 1934 (Codex 2606, O.S.B.).
Gingins la Sarra, Fred: Dépêches des ambassadeurs milanais sur les campagnes de Charles le Hardi de 1474—77, Paris-Genève 1858.
Le grand siècle des ducs de Bourgogne, Katalog der Ausstellung im Musée de Dijon, 1951.
Griesenbach, August: Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrh., Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1912.
Huizinga, J.: Herbst des Mittelalters, Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrh. in Frankreich und in den Niederlanden, München 1924.
Laborde, Comte de: Les ducs de Bourgogne, Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle, 3 Bde., Paris 1849—52.
Lettenhove, Kervyn de: La toison d'or, Bruxelles 1907.

Marche, Olivier de la: Mémoires, herausgegeben von Henri Beaune et J. d'Arbaumont, 1883.
Morenas, Jougla de: Grand armorial de France, 1938, Bd. 2.
Noack, Ferdinand: Triumph und Triumphbogen, Bibliothek Warburg. Vorträge 1925—1926, Leipzig 1928.
Payer von Thurn, Rudolf: Der Orden vom Goldenen Vließ, Donauland 2. Jahrg. 1918/19.
Piper, Ferdinand: Mythologie der christlichen Kunst, Weimar 1847, Bde. 1 und 2.
Post, Paul: Die französisch-niederländische Männertracht, einschließlich der Ritterrüstung, im Zeitalter der Spätgotik, 1350—1475, Diss. Halle 1910.
Probszt, Günther: Der Schatz des Ordens vom Goldenen Vließ, Wien-Augsburg, 1926.
Ronsdorf, Margarete: Frauenkleidung der Spätgotik, zirka 1380—1490, Ein Beitrag zur Kostümgeschichte des Mittelalters, Diss. München 1933.
Schlosser, Julius von: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, in Bd. XVI des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.
Schubring: Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Renaissance, Profanmalerei im quattrocento, 1915.
Le siècle de Bourgogne. Katalog der Ausstellung im Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1951.
Weisbach, Werner: Trionfi, Berlin 1919.

HERKUNFT DER ABBILDUNGSVORLAGEN

Bern, Historisches Museum: Tafel 1, 2, 3, 4, 5, 6; Abb. 1.
Bruxelles, Bibliothèque Royale: Abb. 10, 17, 30, 31.
Chantilly, Musée Condé: Abb. 6, 22, 27.
Genf, Bibliothèque Publique et Universitaire: Abb. 18.
London, British Museum: Abb. 16.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Abb. 19.
Paris, Musée du Louvre: Abb. 20.
Paris, Bibliothèque Nationale: Abb. 5, 11, 14, 15, 21, 23, 25.
Venedig, Biblioteca San Marco: Abb. 4, 7, 8, 9, 12, 13, 24, 26.
Aus Catalogue des objets d'art et de haute curiosité du moyen-âge et de la Renaissance, Collection Raoul Heilbronner, Auktion Paris 1921: Abb. 29.
Aus R. Payer von Thurn, der Orden vom Goldenen Vließ, Donauland 2. Jahrg. 1918/19, Heft 6: Abb. 3.

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN BILDTEPPICHE MIT ANGABEN DES WICHTIGSTEN ABBILDUNGSMATERIALS

Abkürzungen:
GBFF = *Betty Kurth:* Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern.
BBT = *Betty Kurth:* Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof.

1. Teppichfragmente mit Darstellungen aus der *Apokalypse*, Angers, Kathedrale, zwischen 1375—80, Paris, Atelier des Nicolas Bataille.
   A. Lejard: Les tapisseries de l'apocalypse de la cathédrale d'Angers. Abbildungen sämtlicher Fragmente vorhanden.
   Demotte-Reinach: La tapisserie gothique, Taf. 3—14, farbig.
2. Teppich mit der *Darstellung im Tempel*, Bruxelles, Musée royaux du cinquantenaire, Paris 1379, vermutlich Atelier des Nicolas Bataille.
   Kurth: GBFF, Nr. 8.
3. Teppich mit der *Geschichte des Jourdain de Blaye*, Padua, Museo Civico, Arras, zwischen 1390—1400.
   Kurth: GBFF, Nr. 13.

Göbel: Wandteppiche I, 2, Nr. 189.

4. Teppich mit Darstellung der *Auferstehung Christi*, Paris, Musée de Cluny, Arras, zwischen 1400—10.
   Kurth: GBFF, Nr. 12.
5. Vier Teppichfragmente mit der *Geschichte der hl. Piat und Eleutherius*, Tournai, Kathedrale, Arras 1402, Atelier des Pierre Feré.
   Kurth: GBFF, Nrn. 10 und 11.
   Göbel: Wandteppiche I, 2, Nr. 188.
6. Teppich mit *höfischer Liebesszene* (Herz), Paris, Musée Cluny, Arras, zwischen 1400—10.
   Kurth: GBFF, Nr. 14.
   Göbel: Wandteppiche I, 2, Nr. 190.
7. Teppich mit *Bärenjagd*, Bakewell, Chatsworth Settlement, Tournai, zwischen 1425—50.
   Kurth: BBT, Taf. V. GBFF, Abb. 16.
   Göbel: Wandteppiche T, Bd. 2, Abb. 203.
   Thomson: A History of Tapestry, farbige Reproduktion.
8. Teppich mit *Jagd auf Ottern und wilde Schwäne*, Bakewell, Chatsworth Settlement, Tournai, zwischen 1425—50.
   Kurth: BBT, Taf. V; GBFF, Nr. 18, Detail.
   Thomson: A History of Tapestry, farbige Reproduktion.
9. Teppich mit *Reh- und Entenjagd*, Bakewell, Chatsworth Settlement, Tournai, zwischen 1425—50.
   Kurth: GBFF, Nr. 19; BBT, Taf. VII.
10. Wandteppich mit *Falkenjagd*, Bakewell, Chatsworth Settlement, Tournai, zwischen 1425—50.
    Kurth: BBT, Taf. VI; GBFF, Nr. 17 Detail.
    Göbel: Wandteppiche, I, 2, Nr. 202.
11. Teppichfragment mit Auszug aus *Falkenjagd*, Minneapolis, Institute of Arts, Tournai, zwischen 1430—50.
    Kurth: BBT, Fig. 5.
    Göbel: Wandteppiche, I, 2, Nr. 204.
12. Teppichfragment mit *Jagdszenen* in Regensburg, Rathaus, Tournai 1460—70,
    Kurth: BBT, Fig. 18; GBFF, Nr. 27.
13. Teppichfragment mit der *Geschichte des Schwanritters*, Krakau, Katharinenkirche, Tournai, zwischen 1450—62.
    Kurth: BBT, Fig. 7.
    Göbel: Wandteppiche I, 2, Nr. 200.
14. Teppichfragment mit der *Geschichte des Schwanritters*, Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Tournai, zwischen 1450—62.
    Kurth: BBT, Fig. 7; GBFF, Nr. 21.
    Morelowski, M.: Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, Bd. IV, 1912, Fig. 55/56.
    Nrn. 13 und 14 gehören zur selben Serie.
15. Zwei Teppiche mit der Geschichte von Alexander in Mazedonien, Rom, Palazzo Doria, Tournai, 1459.
    Kurth: BBT, Taf. VII und VIII.
    Göbel: GBFF, (1) Nr. 32, Detail, (2) Nr. 31 und 31 Detail.
16. Teppich mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige, Bern, Historisches Museum, Tournai, um 1450.
    Göbel: Wandteppiche, I, 2, Nr. 211.
    Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse, Bd. XVI, Fig. 326.
17. Teppiche mit der *Legende des Trajan und Herkinbald*, Bern, Historisches Museum, Tournai, zwischen 1460—75.
    Kurth: BBT, Fig. 10; GBFF, Nr. 36.
    Göbel: Wandteppiche, I, 2, Nr. 210.
    Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse, Bd. XVI, Fig. 327.

18. Acht Teppiche (teilweise Fragmente) mit Szenen aus dem Leben des *Heiligen Petrus*, Beauvais, Kathedrale, und ein Fragment in Paris, Musée Cluny, Tournai, zwischen 1455 bis 1460.
Kurth: BBT, Fig. 15 (Pariser Fragment); GBFF, Nr. 24 (Pariser Fragment).
Göbel: Wandteppiche, I, 2, Nr. 217 (Pariser Fragment).
M. Crick-Kuntziger: Burlington Magazine Nr. 45, 1924, S. 225ff.
19. Zwei Teppiche mit der Geschichte des *Roy Clovis*, Reims, Musée des beaux-arts, Tournai, zwischen 1460—67.
M. Sartor: Les tapisseries de Reims, 1912, Fig. 9 und 10.
F. Salet: La tapisserie française, Paris 1946, Taf. 11 (Detail).
Jean Lurçat: Le travail dans la tapisserie du moyen âge, Paris 1947, Taf. III, 6, 17 (Detail).
— Le bestiaire de tapisserie du moyen âge, Paris 1947, Taf. 16, 26 (Detail).
20. Teppichfragment mit der *Geschichte des Pilatus*, Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Tournai 1460—70.
Kurth: BBT, Taf. IX; GBFF, Nr. 20.
Göbel: Wandteppiche I, 2, Nr. 215.
21. Zwei Fragmente mit Szenen aus der *Vengeance de notre seigneur*, ehemals Paris, Sammlung Raoul Heilbronner, Tournai, zwischen 1460—70.
Göbel: Wandteppiche I, 2, Nrn. 213 und 214.
Versteigerungskatalog der Sammlung R. Heilbronner, Paris, 20—21, Juni 1921, Nrn. 241/242.
22. Teppichfragment mit Szenen aus der *Vengeance de notre seigneur*, New York, Metropolitan Museum, Tournai, zwischen 1460—70.
Kurth: BBT, Fig. 9, Detail.
Göbel: Wandteppiche I, 2, Nr. 212.
Nrn. 21 und 22 gehören zur selben Serie.
23. Teppich mit Szenen aus der *Passion Christi*, Rom, Vatikan, Tournai, zwischen 1460—70.
M. Crick-Kuntziger: Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, Novembre 1931, Nr. 6, Fig. 5.
24. Teppich mit Szenen aus der *Passion Christi*, Bruxelles, Musée du cinquantenaire, Tournai, zwischen 1460—70.
Kurth: GBFF, Nr. 23.
Göbel: Wandteppiche, I, 2, Nr. 219.
Nrn. 23 und 24 gehören zur selben Serie.
25. Teppich mit Darstellungen des «*Credo*», Rom, Vatikan, Tournai, zwischen 1460—70, Burlington Magazine, Bd. 24, S. 249.
26. Teppichfragment mit *Szenen am Hofe der Venus*, Paris, Musée des arts décoratifs, Tournai, 1460—70.
Kurth: BBT, Fig. 33; GBFF, Nr. 39.
27. Teppiche mit Szenen aus der *Geschichte des Trojanischen Krieges*, Tournai, 1472.
Vier Teppiche in Zamora, Museum, teilweise Kathedrale.
Gomez-Moreno: Catalogo monumental de Espana, Nrn. 255—258.
Kurth: BBT, Fig. 29.
Weitere Fragmente sind vorhanden in Issoire, Tribunal, London, Victoria and Albert Museum; Château de Sully; ehemals Sammlung des Grafen Schouwaloff; ehemals Sammlung R. Heilbronner; *Göbel:* Wandteppiche I, 2, Nr. 221.