Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums

Herausgeber: Bernisches Historisches Museum

Band: 35-36 (1955-1956)

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

Autor: Wyss, Robert L.

Kapitel: Zur Bildgestaltung der Caesarteppiche

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.08.2025

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

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-

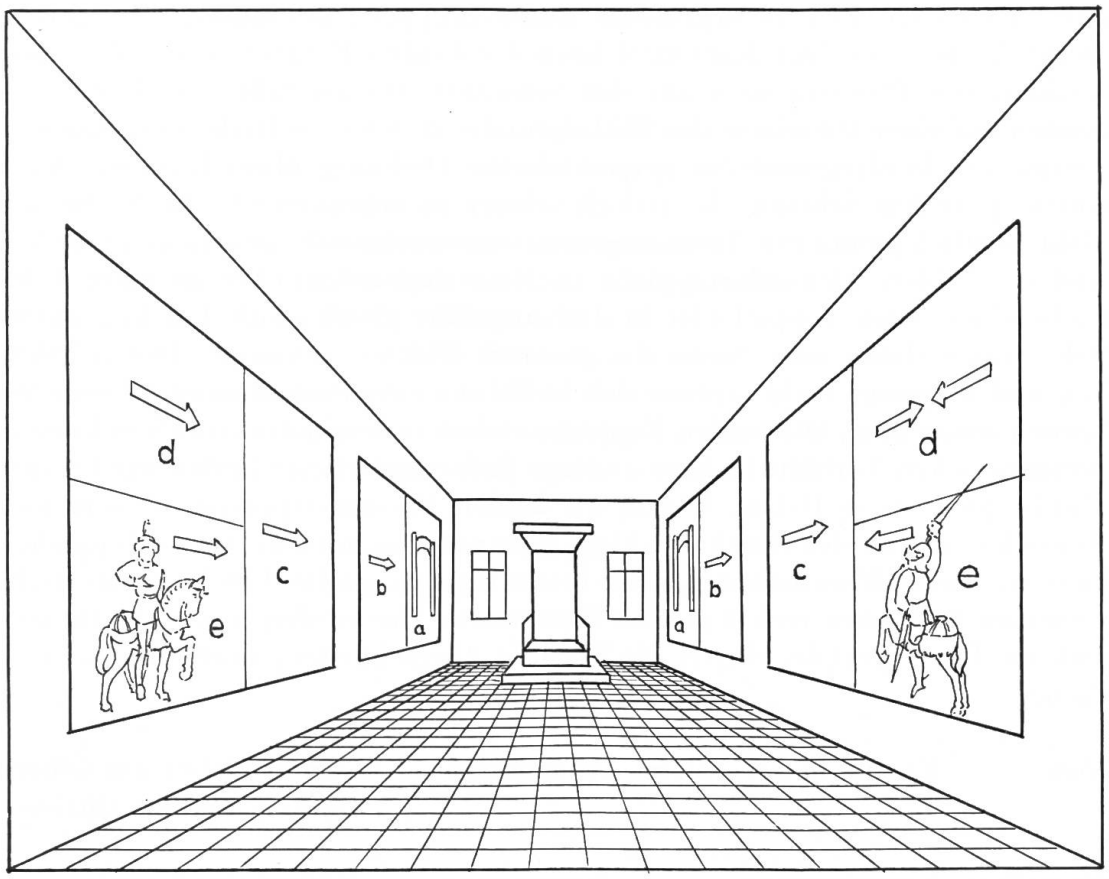

Abb. 2. Anordnung der Caesarteppiche im Thronsaal des burgundischen Hofes.

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.