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 Datierung 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

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.