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: Dir Formeln der Caesarteppiche und ihr Verhältnis zur Teppichwirkerei des 15. Jahrhunderts

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

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

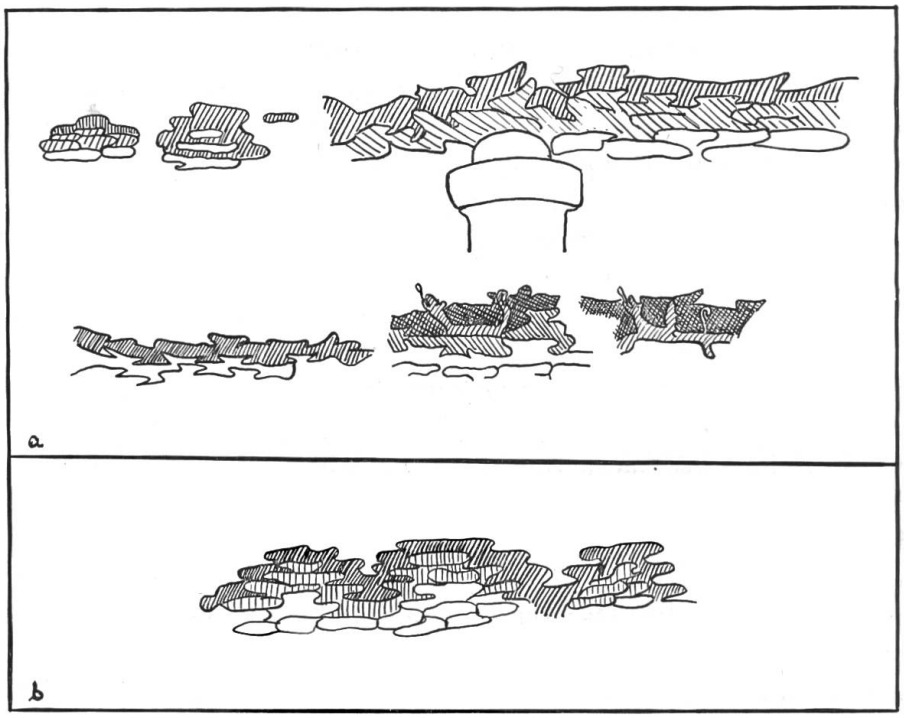

Abb. 32. Wolkentypen: *a)* erster, *b)* zweiter Teppich.

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.

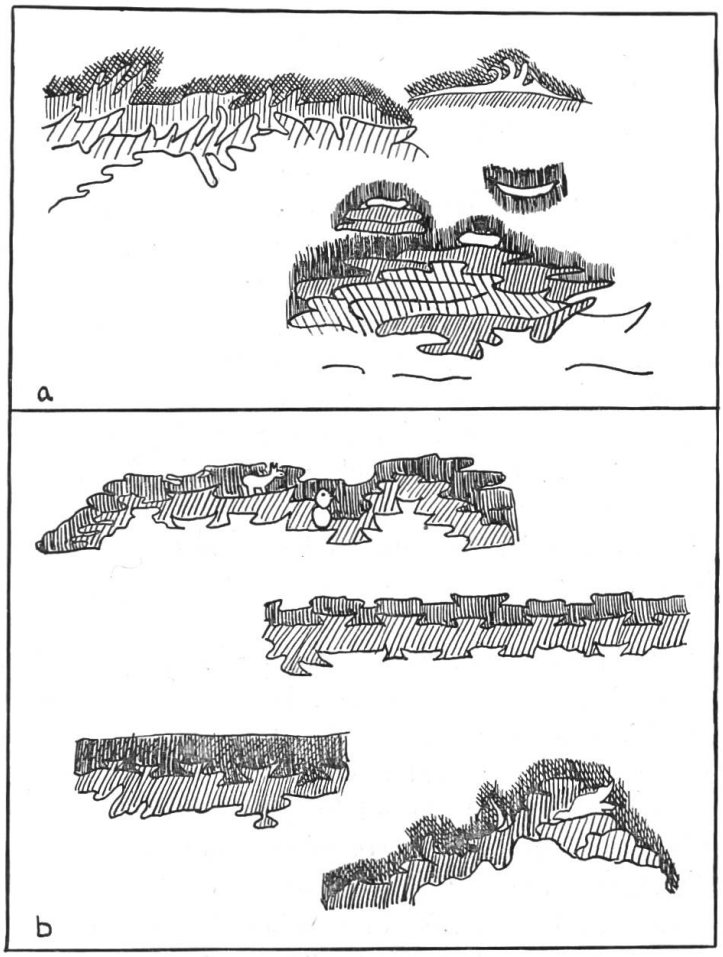

Abb. 33. Wolkentypen: *a)* dritter, *b)* vierter Teppich.

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

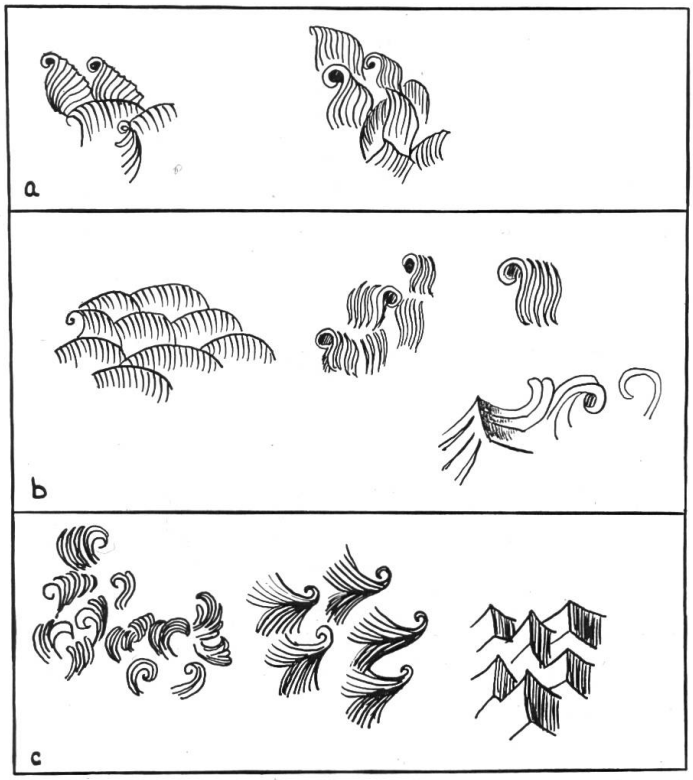

Abb. 34. Wellentypen: *a)* erster, *b)* zweiter, *c)* dritter Teppich.

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.

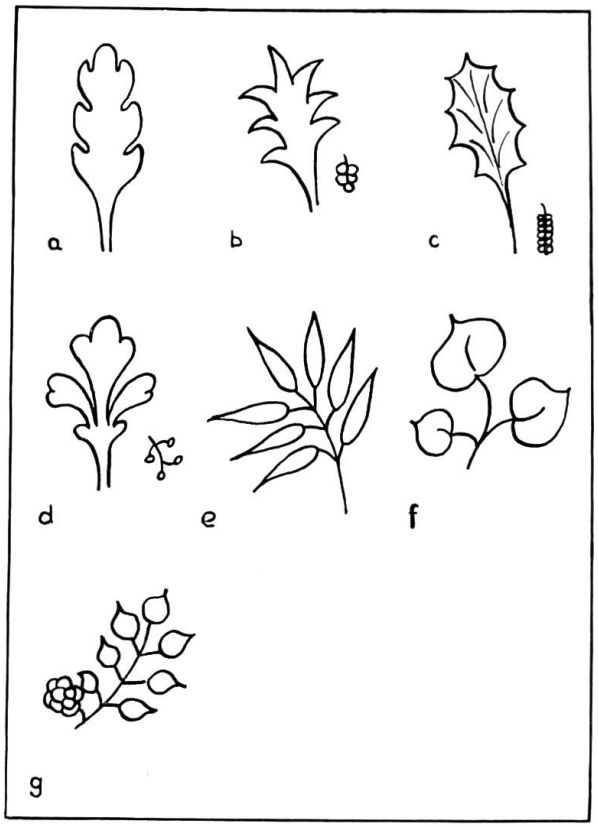

Abb. 35. Blattypen der Caesarteppiche.

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

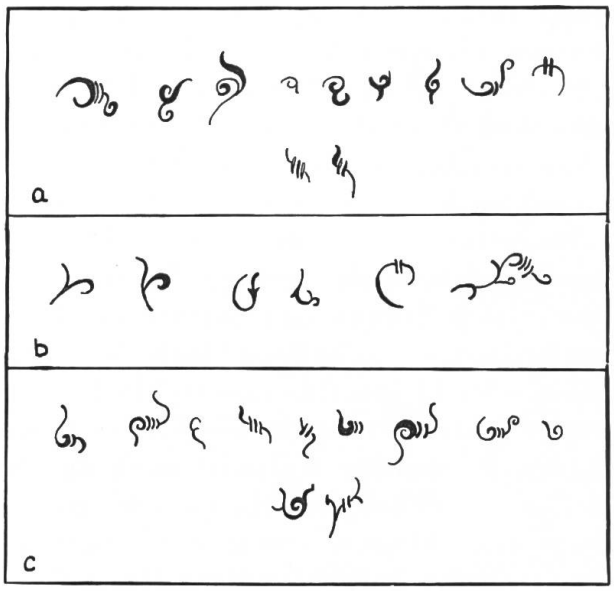

Abb. 36. Rankentypen bei Blumen: *a)* erster, *b)* dritter, *c)* vierter Teppich.

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

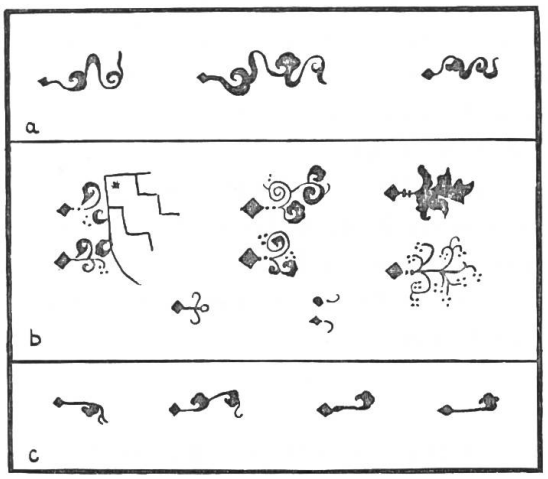

Abb. 37. Verzierungen der Tituli: *a)* erster, *b)* zweiter, *c)* dritter Teppich.

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.