Die Tapisserien zum Trojanischen Krieg: Herrschaftsrepräsentation als kommerzielle Produktion zwischen Paris und Tournai im späten 15. Jahrhundert

Nina Reiss

Fragen zu Künstler und Auftraggeber

Die mehrfach aufgelegte Serie von ursprünglich elf Tapisserien zum Trojanischen Krieg zeigte eine wichtige mittelalterliche Version des Mythos in einem etwa 4,80 m hohen und etwa 110 m fortlaufenden Bilderreigen, in dem die figurenreichen Szenen raumhoch in einer engen, flächengebundenen Verschränkung neben- und übereinander angeordnet waren (Abb. 1–3).[1] Fünfundvierzig Tituli begleiteten die Bilder, oberhalb der Darstellung auf Französisch, unterhalb auf Latein. Namensbeischriften dienen der Charakterisierung der Hauptpersonen in den übervollen Kompositionen, Inschriften verorten das Geschehen.

1 Die Troja-Serie ist die mit am häufigsten in Standardwerken und Katalogen zur Tapisserie thematisierte Serie des 15. Jahrhunderts. Einen wichtigen Beitrag zu ihrer Erforschung haben geleistet: Achille Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées, ou collection des monumens les plus remarquables, de ce genre, qui nous soient restés du Moyen-Âge, à partir du XI^e siècle au XVI^e inclusivement*, 2 Bde., Paris 1838, Bd. 1, S. 39–40, Bd. 2, S. 9–10; Paul Schumann, *Der Trojanische Krieg*, Dresden 1898; Manuel Gómez-Moreno, »La gran tapicería de la guerra de Troya«, in: *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte* 6/4, 1919, S. 265–282; Jean-Paul Asselberghs, »Les tapisseries tournaisiennes de la Guerre de Troie«, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 39, 1970, S. 93–183; Nicole Reynaud, »Un peintre français cartonnier de tapisseries au XV^e siècle. Henri de Vulcop«, in: *Revue de l'art* 22, 1973, S. 7–21; Scot McKendrick, »The Great History of Troy. A Reassessment of the Development of a Secular Theme in Late Medieval Art", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54, 1991, S. 43–82; Birgit Franke, »Höfische Antike – Textile Erzählräume und re-enactment des Troja-Mythos im späten 14. und 15. Jahrhundert«, in: Anna Heinze, Albert Schirrmeister und Julia Weitbrecht (Hg.), *Antikes erzählen. Narrative Transformationen von Antike in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2013 (Transformationen der Antike, 27), S. 145–178.

Nina Reiss, « Die Tapisserien zum Trojanischen Krieg: Herrschaftsrepräsentation als kommerzielle Produktion zwischen Paris und Tournai im späten 15. Jahrhundert », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 219–239, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19045 (2ème version)

1 *Hektor und Achill verhandeln um den Frieden, siebte Schlacht und Bewaffnung Hektors*, sechste Tapisserie der elfteiligen Serie zum Trojanischen Krieg, ca. 1470–1490, Wolle und Seide, 4,67 × 6,90 m, Zamora, Museo Catedralicio

Siebzehn Tapisserien verschiedener Editionen sind erhalten, teils als ganze Komposition, teils als Fragmente.[2] Die von den 1470er bis in die 1490er Jahre mehrfach aufgelegte Serie ist Zeuge der Blütezeit der Produktion monumentaler figürlicher Bildteppiche. Es handelt

2 Drei vollständige und eine zu drei Vierteln erhaltene Tapisserie im Museo Catedralicio de Zamora bilden den größten zusammenhängend erhaltenen Überrest einer Edition. Das Londoner Victoria and Albert Museum besitzt eine zu drei Vierteln erhaltene Tapisserie, Inv.-Nr. 6-1887. Kleinere Fragmente befinden sich in folgenden Sammlungen: Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 39.74, 52.69, 55.39; Worcester Art Museum, MA., Inv.-Nr. 1970.124, 1970.125; Museum of Fine Arts, Boston, MA., Inv.-Nr. 42.170; Burrell Collection, Glasgow, Inv.-Nr. 46.82, 46.83. Der Madrider Palacio de Liria besitzt eine ebenfalls vollständige Tapisserie der Serie, die allerdings aus einer Auflage des 16. Jahrhunderts stammt, Inv.-Nr. T.8. Zwei Tapisseriefragmente sind inzwischen im Privatbesitz verschollen, eines davon zeigt nur einen Titulus, angefügt an eine Tapisserie aus einer anderen Serie. Siehe Reynaud 1973 (Anm. 1), Abb. 28; Asselberghs 1970 (Anm. 1), Abb. 15. Zwei Korpora historischer Nachzeichnungen ergänzen das Material und ermöglichen die Rekonstruktion der gesamten Serie, über die erhaltenen Werke hinaus. Siehe Jubinal 1838 (Anm. 1); Victoria and Albert Museum London, Inv.-Nr. E.285-1933 und E.2223-1924–E.2251-1924.

2 *Ankunft Pentesileas, einundzwanzigste Schlacht und Bewaffnung des Pyrrhos*, neunte Tapisserie der elfteiligen Serie zum Trojanischen Krieg, ca. 1470–1490, 4,16 × 7,37 m, London, Victoria and Albert Museum

sich um eine der größten und zugleich um die erfolgreichste Serie ihrer Zeit. Die ungewöhnlich gute Dokumentation in fürstlichen Inventaren und Rechnungsbüchern verrät zahlreiche hochadlige Besitzer.[3] Für die Produktion und den Verkauf der Tapisserien verantwortlich waren der Tournaiser Pasquier Grenier (um 1425–1493) und sein Sohn Jean. Pasquier Grenier war mit Dependance in Brügge einer der am besten vernetzen Tapisserieverleger im Europa der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; einige der monumentalsten und auflagenstärksten Serien der Zeit wurden von ihm und seinen Söhnen vertrieben.[4]

3 Die erste dokumentierte Serie erhält Karl der Kühne spätestens 1472 als Geschenk der Stadt Brügge, wobei entweder die Hochzeit Karls 1468 oder die zeitlich nähere Zerstörung des Schlosses Mâle bei Brügge 1472 als Anlass der Schenkung herangezogen werden. Federico da Montefeltro und Heinrich VII. von England kaufen weitere Editionen 1476 und 1488. Karl VIII. von Frankreich war ebenso im Besitz der Serie (Inventar des Schlosses von Amboise 1494) wie vermutlich Matthias Corvinus († 1490) und Ludovico Sforza, der seine Troja-Tapisserien 1496 Kaiser Maximilian lieh. Siehe McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 49–53.

4 Pasquier Grenier vererbt seinen Söhnen zahlreiche ‚Patronen', womit die Entwürfe als auch die Kartons bezeichnet wurden, aber keine Webrahmen. Er war vermutlich nicht als Wirker tätig. Aus den Quellen zu Grenier und vergleichbaren Akteuren erschließt sich, dass ihre Aufgabe in der gesamten Koordination der Produktion lag, in der Beauftragung geeigneter Entwerfer und / oder Kartonmaler (ja nachdem, ob Entwürfe mit dem Auftrag geschickt wurden), der Materialbeschaffung und auch in der Abstimmung

3 *Der Fall Trojas*, elfte Tapisserie der elfteiligen Serie zum Trojanische Krieg, ca. 1470–1490, Wolle und Seide, 4,77 × 9,42 m, Zamora, Museo Catedralicio

Grenier war unter dem Burgunderherzog Philipp dem Guten (1419–1467) Hoflieferant, stand in diplomatischen Beziehungen zum französischen Hof und unterhielt weitreichende Handelsbeziehungen über ganz Europa.

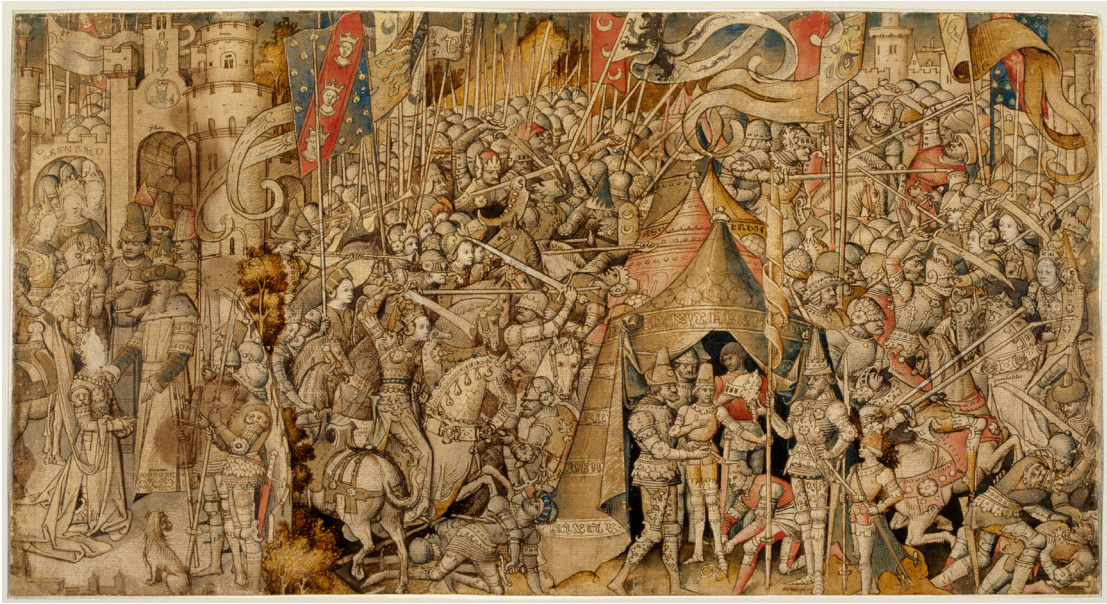
Die Serie zum Trojanischen Krieg ist das einzige Beispiel einer Tapisserie vor 1500, für das neben Teilen der fertigen Werke auch Entwürfe erhalten sind (Abb. 4).[5] Die neun Troja-Zeichnungen, die heute überwiegend im Musée du Louvre und in der Bibliothèque nationale de France verwahrt werden, entstanden im Atelier des vor allem aus der Buchmalerei bekannten Coëtivy-Meisters (Abb. 5).[6] Das Œuvre des Coëtivy-Meister wurde durch Paul Durrieu bestimmt, ausgehend von einem in Wien verwahrten Stundenbuch, das zwischen 1458 und 1473 für Olivier de Coëtivy und dessen Frau Marie Marguerite de Valois angefertigt wurde.[7] Seine Werke belegen eine rege Auftragstätig-

der Themen und deren konkreter Ausarbeitung. Daneben handelten sie mit fertigen Tapisserien, kauften und verkauften diese. Sie waren weder notwendigerweise Produzenten noch ausschließlich Händler. Daher verwende ich in Anlehnung an den zeitgenössischen Buchdruck den Begriff des Tapisserieverlegers.

5 Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. R.F. 2140-47; Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Inv.-Nr. Ob 62, Réserve B-6 (A)-boîte écu no 1.

6 Abb. 5 mit Vergleich zu Abb. 3 ist exemplarisch für zahllose motivische Parallelen der Troja-Entwürfe zu den anderen Werken des Coëtivy-Meisters, denen sich technische und stilistische Parallelen anschließen lassen. Siehe Reynaud 1973 (Anm. 1); François Avril und Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France. 1440–1520*, Paris 1993, Nr. 26.

7 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 1929. Siehe Paul Durrieu, »Les heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne«, in: *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, Paris 1921, S. 301–317.



4 Coëtivy-Meister, *Begrüßung Pentesileas, einundzwanzigste Schlacht, Bewaffnung des Pyrrhos und zweiundzwanzigste Schlacht*, neunter Entwurf der elfteiligen Serie zum Trojanischen Krieg, ca. 1460-65, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, 30,7 × 57,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, R.F. 2145

keit im Herzen Frankreichs. Über dreißig Handschriften mit Miniaturen des Künstlers sind heute bekannt, darunter neben Stundenbüchern und liturgischen Schriften einige historisch-mythologische Bücher, in deren Ausstattung er großen Einfallsreichtum zeigt. Er war neben der Buchmalerei in der Tafelmalerei tätig, entwarf Glasfenster und weitere Tapisserien.[8]

Man hat versucht, das Gesamtwerk des Coëtivy-Meisters und den historischen Kontext seiner Arbeiten zu fassen, wobei die vergleichsweise kurze Strecke zwischen Paris und der Loire-Region Anstoß einer Kontroverse ist.[9] Der mit den Tapisserien befassten

8 Zu den anderen Tapisserien: Jules Guiffrey, »La Guerre de Troie. À propos de dessins récemment acquis par le Louvre II«, in: *La Revue de l'Art ancien et moderne* 5/27, 1899, S. 503–516, hier S. 515–516; Reynaud 1973 (Anm. 1), S. 15–16. Chrystèle Blondeau und Marc Gil schließen Überreste einer Alexander-Serie an, die sich heute im Pariser Petit Palais befindet: Chrystèle Blondeau und Marc Gil, »La tapisserie de la Guerre entre Alexandre et Nicolas d'Arménie (Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)«, in: Françoise Barbe, Laura Stagno und Elisabetta Villari (Hg.), *L'Histoire d'Alexandre le Grand dans les tapisseries au XV^e siècle. Fortune iconographique dans les tapisseries et les manuscrits conservés. La tenture d'Alexandre de la collection Doria Phamphilj à Gènes*, Turnhout 2013 (Studies in Western Tapestry, 5), S. 151–164.

9 Durrieu versuchte das von ihm unter einem Notnamen zusammengefasste Œuvre an einen historisch greifbaren Künstler zu binden, wobei er auf Henri Vulcop stieß: Durrieu 1921 (Anm. 7), S. 309–312;

Literatur entgeht bis heute oft die französische Herkunft dieser Kunst; stattdessen bleibt sie im wenig präzisen Bezugsfeld des burgundischen Hofes eingebunden.[10] Soweit man jedoch der Zuschreibung der Tapisserie-Entwürfe an den Coëtivy-Meister folgt, kommt französischer Adel als Auftraggeber in den Blick.[11] Durch die starre Grundannahme einer fürstlichen Beauftragung steht die jeweilige Brauchbarkeit der Tapisserien als Mittel politischer Repräsentation des einen oder des anderen Fürsten im Vordergrund

Ders., *Dante et l'Art français du XV^e siècle*, Abbeville 1922, S. 8–15. Vulcop war 1451 in Paris ansässig, dann aber vor allem in der Loire-Region am französischen Hof tätig. Dem folgte Nicole Reynaud: Reynaud 1973 (Anm. 1). Später schlug sie eine Identifikation mit Nicolas d'Amiens, genannt Colin d'Amiens vor, den sie als mittlere Generation einer in drei Generationen fassbaren, in Paris angesiedelten Künstlerfamilie bestimmte: Avril / Reynaud 1993 (Anm. 6), S. 58–59. Dem folgend zuletzt: Philippe Lorentz, »*Les Crucifixions du Maître de Dreux Budé. Avant ou après 1450?*«, in: Frédéric Elsig (Hg.), *L'image en question. Pour Jean Wirth*, Genf 2013, S. 64–73; Nicolas Oget, *Quelle identité pour l'artiste médiéval? Le cas du Maître de Coëtivy (Colin d'Amiens?), peintre, enlumineur et cartonnier à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle*, Paris 2017, URL: https://124revue.hypotheses.org/2398 [letzter Zugriff: 20.03.2023], der sich der historischen Konstruktion nicht sicher ist; Ders., »La vie et la carrière de Nicolas d'Amiens, peintre à Paris dans la seconde moitié du XV^e siècle. Un état de la question«, in: *Documents d'histoire parisienne* 20, 2018, S. 5–16; Séverine Lepape (Hg.), *Mystérieux coffrets. Estampes au temps de La Dame à la licorne*, Ausst.-Kat. Paris, Musée de Cluny, Paris 2019. Die neue Identifikation trägt der regen Tätigkeit des Künstlers in Paris wie seiner enormen stilistischen Wirkmacht Rechnung und liefert eine familiäre Fundierung für die enge Verwandtschaft zum Werk des vorausgehenden Meisters des Dreux Budé (André d'Ypres) und des nachfolgenden Meisters der Apokalypsenrose (Jean d'Ypres). Für die Tapisserien ergebe sich eine Erklärung der Zusammenarbeit mit Pasquier Grenier. Der als Vater unseres Künstlers in den Blick genommene André d'Ypres ist 1428 Mitglied der Malergilde von Tournai, bevor er zuerst nach Amiens und dann nach Paris geht. Aufgrund berechtigter Zweifel an der zwar erstrebenswerten aber leider nicht schlüssigen historischen Konstruktion bleibe ich dennoch bei dem Notnamen des Coëtivy-Meisters. Dazu Dominique Vanwijnsberghe, »Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord installé à Paris«, in: *Bulletin monumental* 158/4, 2000, S. 365–369; Ina Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500*, Turnhout 2004 (Ars nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination, 9), S. 31–36; Ina Nettekoven, *32 illuminierte Manuskripte aus Frankreich vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, Ramsen 2007 (Leuchtendes Mittelalter. Neue Folge, IV), S. 239–299; Eberhard König und Christine Seidel, *Paris mon amour I-II: 25 Stundenbücher aus Paris, 1380–1460*, 2 Bde., Ramsen 2017, Bd. 1, S. 69-73, 86, Bd. 2, S. 518-519, 532-536; Eberhard König und Christine Seidel: *Paris mon amour III: 20 Stundenbücher aus Paris 1460-1500*, Ramsen 2018, S. 20-21. Ebenfalls kritisch hat sich Carmen Decu Teodorescu damit auseinandergesetzt, der ich dafür danke, dass sie mir Auszüge aus ihrer unveröffentlichten Dissertation zur *Dame mit dem Einhorn* zur Verfügung gestellt hat.

10 Siehe Nicolas Bock, *De Titulis. Zur Vorgeschichte des modernen Bildtitels*, München und Berlin 2017, S. 257–382.

11 Nicole Reynaud und Scot McKendrick erwägten Charles de France (1446–1472), den jüngsten Sohns Karls VII. und Bruder Ludwigs XI., als möglichen Auftraggeber der Serie, wobei McKendrick auch über eine kommerzielle Initiative nachgedacht hat: Reynaud 1973 (Anm. 1), S. 15; McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 80–81. Ein neuerer Vorschlag ist die Beauftragung durch die Fürsten der Bretagne: Caroline Vrand, »La tenture de la Guerre de Troie, histoire d'un succès iconographique«, in: *L'Art de la Tapisserie. Tournai – Enghien – Audenarde*, Tournai 2017, S. 173–188, hier S. 182.

der Betrachtungen. Trotz der einzigartigen Möglichkeiten, die der in zwei Werkstufen erhaltene Zyklus für die Erforschung der Tapisserie des 15. Jahrhunderts bietet, sind objektbezogene Studien, welche die Perspektive der beteiligten Künstler in den Fokus rücken, ausgeblieben.[12] Angesichts der monumentalen Werke und ihrer Fülle an Texten

5 Coëtivy-Meister, *Der Tod Polyxenes, Histoire ancienne jusqu'à César et Faits de Romains*, Miniatur auf Pergament, um 1460–1465, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 64, f. 86r

12 Grundlegende Vorarbeiten hat Scot McKendrick geleistet, der sich mit Diskrepanzen zwischen den Werkstufen und den daraus resultierenden Konsequenzen für die Produktionsschritte befasst hat: McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 68–73. Dazu auch Adolfo Salvatore Cavallo, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1993, S. 240. In jüngerer Zeit hat Nicolas Bock eine Studie vor-

und Bildern, ist nun die großangelegte Kooperationsleistung zu untersuchen, die ihnen zugrunde liegt.[13]

Tapisserien entstehen in Zusammenarbeit verschiedener Gewerke und vieler Hände. Auf den Entwurf, der von Künstlern stammen kann, die nicht zu den textilen Gewerben gehören, folgt zunächst die Übersetzung in den Karton; eine Aufgabe, für die es mit den technischen Anforderungen der Tapisserie vertraute Experten braucht. Die Anfertigung der riesigen Kartons ist zeitaufwendig und bei elf Kartons mit einer Länge von mehr als 100 m nur von mehreren Kartonmalern zu bewerkstelligen. Die Umsetzung vom Entwurf in den Karton erfolgte durch inhaltlich versierte Künstler und überstieg die reine Vergrößerung der Entwürfe bei weitem – technisch wie inhaltlich. Die Kartons mit ihren Umrisszeichnungen und gelegentlich verbindlichen Farbangaben reichen nicht zur Anfertigung der Tapisserien aus; auch den Wirkern kommt eine wesentliche gestalterische Rolle zu. Zur Übersetzung ins Gewebe braucht es viele Wirker. Ein einzelner Wirker wäre etwa achtzig Jahre mit einer Auflage des Trojanischen Krieges beschäftigt gewesen.[14] Nicht nur werden die Serien gleichzeitig auf mehreren Webrahmen produziert, auch an jedem Rahmen sind mehrere Wirker beschäftigt. Arbeitsleistung, Geldmittel, Materialien mussten stimmen.

In den Details der Entwürfe und Tapisserien werden die unzähligen Entscheidungen, die auf jeder Werkstufe zu treffen sind, und die Absprachen zwischen den Beteiligten offenbar, ohne die wir kaum solch schlüssige Schöpfungen vor uns hätten. In der Detailanalyse verschiebt sich der Fokus von den Intentionen fürstlicher Auftraggeber hin zur Frage nach dem Wissen und den Kenntnissen der beteiligten Künstler. Welchen Beitrag leisten die beteiligten Künstler jeweils zu den so monumentalen, in der Fülle an Figuren kaum zu erfassenden Werken? Welche formalen und inhaltlichen Setzungen sind welcher Produktionsstufe zuzuschreiben? Wie funktioniert die Zusammenarbeit zwischen Paris, wo der Coëtivy-Meister seine Entwürfe anfertigt, und dem Ort der Karton- und Tapisserieproduktion Tournai und innerhalb der Gewerke in Tournai?[15] Im Folgenden möchte

gelegt, in der er Auszüge der Serie detailreich analysiert. Bock bleibt jedoch der Idee einer gezielt burgundischen Bildstrategie verhaftet. Ihm entgehen aufgrund der exemplarischen Auswahl wesentliche Brüche in der Werkgenese, die belegen, dass keinesfalls eine einheitliche Programmatik Ausgangspunkt der Serie ist. Erneut steht die Produktionsperspektive im Hintergrund. Bock 2017 (Anm. 10).

13 Maßgeblich dazu ist Thomas P. Campbell, der in seinem Standardwerk die Perspektive der seriellen, zunehmend industrialisierten und zentralisierten Produktion eröffnet: Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, New York 2002, S. 32. Mit Blick auf das 16. Jahrhundert: Birgitt Borkopp-Restle, »Plurale Autorschaft. Aufgaben und Anteile von Auftraggebern, Malern und Wirkern in der Gestaltung von Tapisserien«, in: Stefanie Stallschus (Hg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien 2020, S. 79–96.

14 Siehe Guy Delmarcel, »Tissage«, in: Arnout Balis, Krista De Jonge, Guy Delmarcel und Amaury Lefébure, *Les chasses de Maximilien*, Paris 1993, S. 38–45, hier S. 43–44; Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry. From the 15th to the 18th Century*, London 1999, S. 14.

15 In sinnvoller Verabschiedung der bis in die 1970er Jahre in lokalen Stilstufen verhafteten Zuschreibung der Tapisserien des 15. Jahrhunderts an einander zeitlich ablösende Produktionszentren hat sich

ich einige Erkenntnisse zu den textuellen Grundlagen und der inhaltlichen Erarbeitung des Bildprogramms zwischen Entwurf und Karton vorstellen.[16]

Die Troja-Tapisserien im Spannungsfeld profaner Antikenbegeisterung und politischer Legitimation

Der Fall Trojas ist seit dem frühen Christentum fester Bestandteil der heilsgeschichtlich fundierten Chroniken und damit eine Konstante der über das gesamte Mittelalter gültigen Geschichtskonstruktion. Es steht als erster Krieg am Beginn der weltlichen Geschichtsschreibung. Durch die aus Vergils Aeneis übernommene Abstammung der Römer von den Trojanern entwickelt sich die Narration einer legitimen Nachfolge Trojas durch die europäischen Herrscher.[17] Wenn es bisher darum ging, den Anstoß des Auftrages für die

in der Forschung die Vorstellung einer örtlich prinzipiell ungebundenen Produktion durchgesetzt. Entwürfe, Kartons und die verschiedenen Auflagen einer Serie können aus verschiedenen Orten stammen. Gewinnbringend ist die damit einhergehende Stärkung kleinerer Zentren, die in den Fokus der Forschung gerückt sind. Auch richtig ist, dass man Tapisserien nicht anhand ihrer Datierung per se an ein in der Zeit als dominant angesehenes Zentrum anbinden kann. Dessen unbenommen bin ich im Rahmen meiner Analyse der Werke wie der Quellen zu der Überzeugung gelangt, dass es sich bei dem Trojanischen Krieg um eine Tournaiser Produktion handelt, deren Kartons und Tapisserieauflagen in enger Kooperation örtlicher Werkstätten entstanden sind. Grundlegend zur Zusammenstellung der als Tournaiser Arbeiten diskutierten Tapisserien sind: Betty Kurth, »Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der Burgundische Hof«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 34, 1918, S. 53–110; Jean-Paul Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XV^e siècle*, Ausst.-Kat. Tournai, Tournai 1967. Die Gegenposition legt den Fokus darauf, dass Grenier als Händler und Unternehmer fungierte, die Tapisserien aber nicht als Wirker produzierte: Francis Salet, »Introduction«, in: Geneviève Souchal, *Masterpieces of Tapestry. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, Ausst.-Kat. Paris / New York, Grand Palais und Metropolitan Museum of Art, Paris / New York 1973, S. 11–23, hier S. 11–13; Jean Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie. (1300–1500). Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles*, Arras 1978 (Mémoires. Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais 19), S. 71–75. Lestocquoy bindet die Tapisserien dann doch an ein gemeinsames Arraser Kartonmaleratelier: Ders., »L'atelier de Bauduin de Bailleul et la Tapisserie de Gédéon«, in: *Revue Belged'Archéologie et d'Histoire del'Art* 8/2, S. 119–138. Diese Fährte verfolgt Fabienne Joubert bezogen auf Jacques Daret aus Tournai: Fabienne Joubert, »Jacques Daret et Nicolas Froment cartonniers de tapisseries«, in: *Revue de l'Art* 88, 1990, S. 39–47.

16 Dieser Aspekt, den ich am Deutschen Forum für Kunstgeschichte – DFK Paris erarbeiten konnte, bildete mit den weiteren genannten Fragen den Ausgangspunkt für meine derzeit im Abschluss befindliche Dissertation zu den Troja-Tapisserien. Für die großzügige Förderung und das fruchtbare Forschungsjahr in Paris danke ich dem DFK Paris.

17 Zur Christianisierung des römischen Gründungsmythos Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven / London 1993, S. 23–36; zu dessen Transformation mit weiterführenden Quellen, Kordula Wolf, *Troja – Metamorphosen eines Mythos. Französische, englische und italienische Überlieferungen des 12. Jahrhunderts im Vergleich*, Berlin 2009 (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 13), hier S. 149–162.

Tapisserien zu begründen, stand die angeblich intendierte Legitimation durch Abstammung der in Betracht gezogenen fürstlichen Auftraggeber häufig im Mittelpunkt.[18] Es bleibt ein sehr allgemeines Argument – trojanische Abstammungsmythen sind von England bis zur Türkei für nahezu jedes Herrschaftsgebiet Europas, sowie zahllose Städte des Mittelalters bezeugt.[19] Mit dem Rekurs auf Troja eröffnete sich eine Fülle an Implikationen: Als geschichtlich verankertes Großereignis war der Trojanische Krieg durch die Jahrhunderte immer wieder Musterbeispiel der Kriegsführung, sowohl in der Kreuzfahrerliteratur des 12. Jahrhunderts als auch in Bezug auf innereuropäische Kriege.[20] Mitunter wurde Troja zur Wiege des Adelsstandes und der Ritterlichkeit stilisiert.[21] Neben der historiographischen Perspektive, die wesentlicher Hintergrund von Legitimationsstrategien war, stand das profane Geschichtsinteresse adliger Laien, wobei auch eine vitale mündliche Tradition entscheidend gewesen ist.[22] Vor diesem Hintergrund entstand im 12. Jahrhundert jene epische Fassung des Themas, die Quelle für das Bildprogramm der Troja-Tapisserien ist – der Troja-Roman.

Ausgangstext des in zahlreichen Abschriften, Übersetzungen und Neufassungen überlieferten Stoffes ist der *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure.[23] Benoît verfasst seinen

18 Exemplarisch Vrand 2017 (Anm. 11), S. 182. Überkommen und mit dem Programm der Tapisserien nicht vereinbar ist die Vorstellung, die Troja-Tapisserien stünden in Zusammenhang mit den burgundischen Plänen, das 1453 an die Türken gefallene Konstantinopel in einem Kreuzzug zurückzuerobern. Dagegen McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 79–80; James G. Harper, »Turks as Trojans; Trojans as Turks. Visual Imagery of the Trojan War and the Politics of Cultural Identity in Fifteenth-Century Europe«, in: Ananya Jahanara Kabir und Deanne Williams (Hg.), *Postcolonial Approaches to the European Middle Ages. Translating Cultures*, Cambridge, M.A. 2005 (Cambridge Studies in Medieval Literature, 54), S. 151–179.

19 Zusammenfassend Michael Borgolte, »Europas Geschichten um Troia. Der Mythos im Mittelalter«, in: Joachim Latacz (Hg.), *Troia. Traum und Wirklichkeit. Begleitband zur Ausstellung »Troia – Traum und Wirklichkeit«*, Stuttgart 2001, S. 190–203. Grundlegend František Graus, »Troja und trojanische Herkunftssage im Mittelalter«, in: Willi Erzgräber (Hg.), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongreßakten zum Freiburger Symposion des Mediävistenverbandes*, Sigmaringen 1989, S. 25–43. Mit umfassender Bibliografie Thomas Maissen, »Worin gründete der Erfolg der humanistischen Historiographie? Überlegungen zur Rolle der Geschichtsschreibung im ‚Wettkampf der Nationen'«, in: Johannes Helmrath (Hg.), *Historiographie des Humanismus. Literarische Verfahren, soziale Praxis, geschichtliche Räume*, Berlin 2013 (Transformationen der Antike, 12), S. 49–83.

20 Mit zahlreichen Beispielen Wolf 2009 (Anm. 17), S. 124–131, 139–141. Kordula Wolf unterstreicht, dass diese Quellen in ganz verschiedener Weise Bezug auf Troja nehmen. Troja steht für starke Heere, große Schlachten und Belagerungen, aber ebenso für Scheitern.

21 Siehe Graus 1989 (Anm. 19), S. 37; Maissen 2013 (Anm. 19), S. 51.

22 Siehe Marc-René Jung, *Die Vermittlung historischen Wissens zum Trojanerkrieg im Mittelalter*, Freiburg 2001 (Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie. Vorträge, 11).

23 Der Text ist in über dreißig Handschriften vollständig erhalten. Siehe Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure. Publié d'après tous les manuscrits connus*, hg. von Leopold Constans, 6 Bde., Paris 1904–1912. Grundlegend zum *Roman* mit Darstellung der erhaltenen Handschriften und der zahlreichen Adaptionen Marc-René Jung, *La légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel / Tübingen 1996 (Romanica Helvetica, 114).

Text vermutlich um 1165 am Hofe von Eleanor von Aquitanien (um 1122–1204)[24] im Kontext der Antikenbegeisterung der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, welche die Geburtsstunde der Gattung des Antikenromans ist. Seine Adaption basiert auf zwei spätantiken Texten, die als vermeintliche Augenzeugenberichte des Trojanischen Krieges geschrieben sind: Dictys Cretensis *Ephemeris belli Troiani* aus griechischer Sicht und Dares Phrygius *De excidio Troiae historia* aus trojanischer Sicht.[25] Die von Dares geschilderte Perspektive ist Hauptquelle für Benoît; mit Dictys ergänzt er die Ereignisse rund um die Heimkehr der Griechen. Benoît legt Wert auf die historische Autorität seiner Quellen. Den ein Jahrhundert nach dem Krieg geborenen Homer lehnt er ab.[26] Mit seinem Bezug auf die als Augenzeugenberichte akzeptierten Quellen betont der Autor die Historizität des Trojanischen Krieges. Im Fokus seiner Bearbeitung steht jedoch nicht die heilsgeschichtliche Dimension des Ereignisses, sondern die Befriedigung eines profanen Interesses an der Geschichte des Trojanischen Krieges.[27] Benoît baut den Stoff in über 30.000 Versen aus. Er verbindet die Rahmenhandlung mit den hochmittelalterlichen höfischen Idealen und Werten der Ritterlichkeit und der Minne. Die Schlachten sind durchsetzt mit Elementen des Ritterturniers, die Waffenruhen füllen Bankette und Szenen höfischer Liebe, Ausstattung wie Zeremonielle entstammen der zeitgenössischen Lebenswelt. Benoît passt den antiken Mythos seiner Epoche an, seine Moralisierung des Stoffes zielt ab auf das zeitgenössische Wertesystem adliger Laien.

Benoîts volkssprachlicher Text steht am Anfang der Tradition des hochmittelalterlichen Troja-Epos. Er wird vielfach übersetzt, adaptiert und in fünf französische Prosafassungen übertragen, von denen allerdings nur eine in Frankreich entstanden ist.[28] 1287 verfasst der Sizilianer Guido delle Colonne mit der *Historia destructionis Troiae* eine lateinische Prosafassung des *Roman*.[29] Guido kürzt den Umfang des Textes drastisch und schafft so eine gegenüber Benoît auf die Haupthandlung konzentrierte Version, die zudem einen Zugang zum Troja-Roman über die französischsprachigen Gebiete hinaus ermöglicht und Basis zahlreicher volkssprachlicher Übersetzungen ist. Guido unterschlägt

24 Benoît widmet seinen Text einer *riche dame de riche rei*. Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 2, Zeile 13468. Gustav Adolf Beckmann erwog Benoît, über dessen Person wenig bekannt ist, mit dem Hofchronisten Heinrichs II. zu identifizieren: Gustav Adolf Beckmann, *Trojaroman und Normannenchronik. Die Identität der beiden Benoît und die Chronologie ihrer Werke*, München 1965. Marc-René Jung lehnt die gängige Annahme einer Beauftragung durch Eleanor von Aquitanien ab: Jung 2001 (Anm. 22), S. 17.

25 Siehe Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 1, Zeile 91–128, 648–649. Zum Gebrauch der Quellen durch Benoît ebd., Bd. 6, S. 192–263; Jung 1996 (Anm. 22), S. 331–439. Zum Stellenwert der beiden spätantiken Texte für die mittelalterliche Troja-Rezeption: Wolf 2009 (Anm. 17), S. 131–136.

26 Siehe Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 1, Zeile 45–54.

27 Siehe Jung 2001 (Anm. 22). Dem widerspricht Erich Köhler, »Der Roman in der Romania«, in: Klaus von See und Henning Kraus (Hg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, 25 Bde., Wiesbaden 1972–2008, Bd. 7, *Europäisches Hochmittelalter*, 1981, S. 243–282, hier S. 246–247.

28 Siehe Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 6, S. 264–334; Jung 1996 (Anm. 22), S. 440–562.

29 Siehe Jung 1996 (Anm. 22), S. 563–570.

Benoît als Quelle und bezieht sich direkt auf Dares und Dictys.[30] Auch diesem Umstand ist wohl geschuldet, dass seine lateinische Prosafassung ihrerseits Grundlage für fünf französische Übersetzungen ist, die Benoîts Versroman auch in den französischen Gebieten den Rang ablaufen.[31]

Eine französische Version der *Historia* wird dann auch als Grundlage der Szenenauswahl für die Tapisserien gedient haben. Jean Paul Asselberghs hatte in seiner für die Rekonstruktion des gewirkten Troja-Zyklus grundlegenden Studie den exemplarischen Versuch unternommen, die zugrundeliegende Textredaktion zu bestimmen. In der achten Tapisserie wird ein als *brinus de guvells* benannter Reiter durch Archilochus getötet: Der von Benoît erfundene *Brun le Gemel* wird mit einer latinisierten Form des ursprünglich französischen Namens benannt. Handschriften der ersten französischen Übersetzung der *Historia* zeigen die größte Übereinstimmung in der Schreibweise des Namens.[32] Doch eine solche Eingrenzung auf eine bestimmte Übersetzung des Textes ist angesichts der Überlieferungslage letztendlich nicht zu belegen. Wesentlich ist Asselberghs Beobachtung einer Bastardisierung des Namens, die auf dessen Übersetzung vom Französischen (im *Roman*) ins Lateinische (in der *Historia*) und zurück ins Französische (in der Übersetzung der *Historia*) zeugt. Daran lassen sich eine Reihe weiterer Namen anschließen, die ebenso auf ihre mehrfache Übersetzung schließen lassen. In der sechsten Tapisserie kämpft der aus der klassischen Literatur als Memnon bekannte König der Äthiopier und Alliierte der Trojaner gegen Menelaos, in der achten Tapisserie trifft er auf Achill. In der *Historia* wird der durch Benoît französisch titulierte *Mennon* im Kampf gegen Menelaos zu *rex Cedemon / Odemon*, an späterer Stelle gegen Achill kämpfend zu *rex Menon*.[33] Durch die wechselnden Schreibweisen kommt es in der langen Texttradition wiederholt zu einer Aufspaltung von Charakteren in zwei Protagonisten. In der sechsten Tapisserie ist er als *Cedion* bezeichnet – eine französische Übersetzung des latinisierten Namens –, in der achten als *Menon*. Die Tapisserien folgen auch hier der Namenswahl einer französischen Übersetzung von Guido delle Colonnes im Umfang knapper *Historia*, vermutlich ohne Kenntnis darüber, dass es sich um ein und dieselbe Person handeln müsste.

Abweichungen in den narrativen Details bestimmter Szenen, welche die Darstellung näher an Benoîts frühere und umfangreichere Version rücken, sind zum Teil aus der Bildtradition, zum Teil aus einem entstehungszeitlichen Rekurs auf Zeremonielle, Riten und Ausstattungsmerkmale der höfischen Kultur zurückzuführen.[34] Beispielhaft dafür ist die

30 Siehe Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, hg. von Nathaniel Edward Griffin, Cambridge, MA. 1936 (The Medieval Academy of America, 26), S. 3–4.

31 Siehe Marc-René Jung, »Die französische Trojalegende im Mittelalter. Rektoratsrede gehalten anlässlich der 159. Stiftungsfeier der Universität Zürich am 29. April 1992«, in: Universität Zürich (Hg.), *Jahresbericht 1991/92*, Zürich 1992, S. 5–15, hier S. 8.

32 Siehe Asselberghs 1970 (Anm. 1), S. 160–161.

33 Guido 1936 (Anm. 30), S. 168–169, 205; Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 2, Zeile 14219 auch *Menon*, *Mennor* oder *Mannon* und als König der Perser benannt.

34 In der Forschung wird demgegenüber meist mit einer Kompilation verschiedener Texte als Grundlage

Darstellung der Amazonenkönigin Pentesilea in der neunten Tapisserie, die im Londoner Victoria and Albert Museum zu drei Vierteln erhalten ist (Abb. 2). Nach der Begrüßung durch Priamos zieht Pentesilea mit den Amazonen in die Schlacht. Die Schabracke ihres Rosses zieren schwingende Glöckchen. Damit entspricht die Darstellung der Schilderung Benoîts in einem Detail, das von Guido ausgelassen wird. Die Glöckchen sind jedoch Teil einer etablierten Darstellungstradition.[35] Zugleich wurden sie bei höfischen Ereignissen verwendet. Den Tapisserien zeitlich nahe Beispiele sind der durch Chronisten geschilderte Einzug Karls des Kühnen 1473 in Trier, sowie das anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen 1468 in Brügge abgehaltene Turnier, dessen kostbare Ausstattung von Olivier de la Marche beschrieben wird.[36] In der Tapisserieserie selbst sind sie auch an der Schabracke Hektors in der sechsten Tapisserie zu sehen (Abb. 1). Die Troja-Romane und -Tapisserien verbinden – trotz ihrer zeitlich entfernten Entstehung – kulturelle Praktiken, die in schriftlichen und bildlichen Traditionen festgeschrieben sind.[37]

Das Bildprogramm der Tapisserien ist, wie schon Scot McKendrick feststellte, in keiner Weise programmatisch ausgerichtet.[38] In der Tat ist die Erzählung, wie sie die Troja-Romane entwickeln, fast vollständig ins Bild gesetzt. Der Trojanische Krieg zählt in den Troja-Romanen dreiundzwanzig Schlachten. Betrachtet man die Auswahl der Szenen im Abgleich zu der kürzeren Version Guidos, die sicher grundlegend für die Szenenauswahl war, werden fast alle ausführlich beschriebenen Schlachten thematisiert. Die ersten drei Tapisserien erzählen die Vorgeschichte des Krieges, ohne den in der mittelalterlichen

---

der Bilder argumentiert: McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 69; Ingrid Sedlacek, *Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters*, Marburg 1997 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 14), S. 109–113, die allerdings davon ausgeht, dass zumindest die Tituli im Wesentlichen der *Historia* folgen; Campbell 2002 (Anm. 13), S. 60; Elisabeth Morrison und Anne D. Hedemann (Hg.), *Imagining the Past in France. History in Manuscript Painting. 1250–1500*, Ausst.-Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010, Nr. 62, S. 297; Blondeau / Gil 2013 (Anm. 8), S. 156; Nicolas Bock, »Zur Rolle des Lesens bei der Bildbetrachtung. Verbale Evokationen in der Tapisserie des Guerre de Troie«, in: Renate Kroll, Susanne Gramatzki und Sebastian Karnatz (Hg.), *Wie Texte und Bilder zusammenfinden*, Berlin 2015, S. 23–38, hier S. 33, 35. Bock bestimmt in seiner umfangreicheren Publikation zum Thema die *Historia* als Hauptquelle: Bock 2017 (Anm. 10), S. 284. Birgit Franke stellt die Vermutung in den Raum, dass es sich vielmehr um eine eigenständige Kompilation der Bilderzählung auf Basis eines bekannten Erzählkerns handele, »[…] der sich in der Regel aus mehreren Schriftquellen und oral tradierten Komponenten sowie materiellen und mentalen Imaginationen zusammensetzte.« Franke 2013 (Anm. 1), S. 150.

35 Siehe Sedlacek 1997 (Anm. 34), S. 113.

36 Siehe Birgit Franke, »Ritter und Heroen der ‚burgundischen Antike'. Franko-flämische Tapisserie des 15. Jahrhunderts«, in: *Städel-Jahrbuch* 16, 1997, S. 113–146, hier S. 138.

37 Damit ist nicht gemeint, dass die materielle und höfische Kultur von der Dichtung des Troja-Romans im 12. Jahrhundert bis zur Entstehung der Tapisserien drei Jahrhunderte später eine konstante wäre, sondern, dass es parallele Bezüge der Text- und Bildtradition auf langlebige Zeremonielle gibt. Anderen rituellen und bildlichen Elementen greift der *Roman* voraus, so etwa der lebensnahen Präsentation des toten Hektors, die erst im 15. Jahrhundert Anklang im praktizierten Beerdigungsritus hochstehender Würdenträger findet. Siehe Franke 1997 (Anm. 36), S. 133.

38 Siehe McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 80.

Version üblichen ersten Krieg, den Herkules und die Argonauten führen. Die Tapisserien eröffnen mit dem Versuch, Hesione zurückzugewinnen, die Schwester des Trojanischen Königs Priamos, die im Zuge der ersten Zerstörung von den Griechen entführt wurde. Zwischen der vierten Tapisserie, die der Landungsschlacht gewidmet ist, und der siebten Tapisserie, deren Hauptereignis Hektors Tod ist, bleiben nur die dritte, die sechste und die neunte Schlacht ausgelassen, die bei Guido im Wesentlichen als Aufzählung der Teilnehmer summarisch abgehandelt werden. Erst mit dem Rückzug Achills aus dem Kampf zur zehnten Schlacht am Ende der siebten Tapisserie ergibt sich eine größere Lücke in der Erzählung. Die elfte bis siebzehnte Schlacht, an denen Achill nicht teilnimmt, bleiben ausgelassen. In der folgenden achten Tapisserie geht es mit der achtzehnten Schlacht, in der sich die Verluste der Griechen so zuspitzen, dass Achill seine Rückkehr beschließt, und der neunzehnten Schlacht weiter, sowie mit Achills und Paris' Tod in der zwanzigsten Schlacht. Bis hierhin lässt sich am ehesten eine Konzentration auf Achill und Hektor als Hauptkontrahenten des Trojanischen Krieges und die in den literarischen Vorlagen angelegte stete Zuspitzung ihres immer unerbittlicheren Kampfes erkennen. Das mit prunkvollen Kostümen ausgestattete Treffen der in ritterlicher Würde und mit gezierter Haltung aufeinandertreffenden Helden zu einer Friedensverhandlung bildet dann auch bezeichnenderweise genau die Mitte der Serie (Abb. 1).[39] Auch das wiederholte Aufeinandertreffen von Menelaos und Paris, deren Auseinandersetzung um Helena der Krieg gewidmet ist, fehlt nicht. Nach dem Ableben von Hektor, Achill und Paris übernehmen die Amazonenkönigin Pentesilea und Achills Sohn Pyrrhos die Geschicke der beiden Kriegsparteien. Die letzten drei Schlachten, die in der neunten und zehnten Tapisserie gezeigt werden, führen schließlich zum Verrat, ebenfalls in der zehnten Tapisserie und zum Fall der Stadt in der elften Tapisserie. Das Widerstreiten der Helden im Kampf, ihre Ritterlichkeit, die Pracht ihrer Erscheinung in dem zugleich brutalen Krieg und die höfischen Anklänge in den Waffenruhen bieten ähnlich der Romanvorlage zahlreiche Elemente des Vergleiches und der Identifikation und stehen im Fokus der Darstellung.

Spezifische Anhaltspunkte einer gezielten fürstlichen Bildregie bleiben aus. Mit dem Weglassen der Vorgeschichte um die erste Zerstörung der Stadt infolge der *Argonautica* fehlt gerade jener Teil der Erzählung, der für die burgundische Kreuzzugspropaganda vereinnahmt wurde. Die Reise der Argonauten zum Goldenen Vlies wurde mit der Reise ins Heilige Land assoziiert; mit der Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies, für den Jason eine Art Ordenspatron war, wird sie unter der Herrschaft Philipps des Guten manifest.[40] Die Trojaner wurden hingegen als Vorfahren begriffen und taugten nicht als Parallele zu den Türken,

39 Bei Benoît bildet die sogenannte *Chambre de beautés* den Mittel- und Wendepunkt der Erzählung. Hektor wird in dem prunkvollen und magischen Alabasterzimmer gesund gepflegt, bevor sich die Geschicke der Trojaner durch den Tod des unbesiegbaren Thronfolgers drehen.

40 Dazu Tanner 1993 (Anm. 17), S. 56–59; Francisco Alvaro Dominguez, *The Medieval Argonautica. Sources, Transmission and Interpretation*, Ann Arbor, MI. 1973.

die man in Konstantinopel bekämpfen wollte.[41] Den Abschluss der Serie bildet ein Autorenbild, das gegenüber der vorausgegangenen letzten Szene der Erzählung als abgeschlossener Raum ins Bild gesetzt ist und einer anderen Bildrealität angehört. Die mit Maßwerk verzierte, spitzbogige Gelehrtenstube wird von einem Lesepult und einem Schreibtisch mit Büchern und Schriftrolle dominiert. Auf engem Raum trifft sich der in prachtvolle Gewänder gehüllte, bärtige Autor der Erzählung mit einer Gruppe junger Männer in zeitgenössischer Kleidung (Abb. 3). Die vorletzte Zeile des lateinischen Titulus, unterhalb des Autors, nimmt in allgemeinster Form Bezug auf Troja als Wiege großer Ahnherren, ohne die Aussage auf ein Fürstenhaus einzuschränken: »prosapia magnorum avorum« (»Sippschaft großer Ahnherren«)[42]. Die Tapisserien, die das Epos Troja in seiner ganzen Breite anschaulich und erklärbar werden lassen (der Zyklus bietet sich angesichts der Fülle an Anspielungen auf die über die Tituli hinausgehende Erzählung für eine kommentierte Betrachtung an), entstehen wie der Troja-Roman drei Jahrhunderte zuvor vor dem Hintergrund eines profanen Interesses an Troja. Die noble Abstammung der durchweg hochadligen Besitzer ist durch die Themenwahl implizit, die Möglichkeit eines Vergleichs mit den Werten der Betrachter und Betrachterinnen und damit ein Identifikationsangebot eröffnet die Inszenierung des Themas.[43] Auch spielt Troja als Exempel des Krieges eine Rolle. Die bekannten Besitzer der Troja-Serie waren Feldherren und Herrscher zugleich. Durch den Schlussvers und die Figur des Autors, der mit der linken Hand auf die Geschichte hinweist, wird den Betrachtenden die moralische Dimension des Krieges vor Augen geführt:

> Ainsi fine listoire miserable · de la cite digne de grant renom · troies la grant tant noble et honorable · de tant grant bruit de tant excellent nom · de tant grant lor de tant grant mencion · tant richement[44] tant puissament construite · auctorisee par dominacion · iadis en fleur or a present destruitte.[45]

Die letzte Zeile des lateinischen Titulus ergänzt: »Ruina est omnibus oculis« (»ist Ruine für alle Augen«).[46] Der Krieg ist Aufgabe des Ritters und notwendiger Teil der Herrschaft, aber er kann zugleich zum Niedergang führen. Diese Anklänge werden in ihrer allgemeinen Form vermittelt, nicht aber im Sinne einer exklusiven Setzung.

---

41 Siehe Harper 2005 (Anm. 18).

42 Hier und im Folgenden, wenn nicht anders angegeben: Übersetzung der Autorin.

43 Siehe Franke 2013 (Anm. 1).

44 Transkription durch Asselberghs 1970 (Anm. 1), S. 128; in der Tapisserie »rihenit«.

45 »Hier endet die bedauernswerte Geschichte · der Stadt großen Ruhmes würdig · Troja die Große, so nobel und ehrbar · von so großem Klang, von so herausragendem Namen · von so großem Lob, von so großer Nennung · so reich, so mächtig gebaut · autorisiert durch Herrschaft · einstmals in Blüte, nun in der Gegenwart zerstört.«

46 Zur moralisierenden Funktion des Autorenbildes: Asselberghs 1970 (Anm. 1), S. 124–126; Guy Delmarcel, *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Antwerpen 2000, S. 152; Cavallo 1993 (Anm. 1), S. 234.

Die Entwicklung der Bildinhalte zwischen Entwerfer und Editor

Jede Troja-Tapisserie begleiteten im vollständigen Zustand vier französische, achtzeilige Verse oberhalb und vier lateinische, vierzeilige Verse unterhalb der Darstellung; die elfte Tapisserie weicht mit fünf Tituli in beiden Sprachen ab.[47] Achtzehn der ursprünglich fünfundvierzig französischen Tituli liegen den acht Zeichnungen im Louvre bei, doch es fehlen die lateinischen. Die französischen Verse sind auf kleine Zettel geschrieben und heute gemeinsam auf einen Karton montiert. Zwei von ihnen teilen noch einen gemeinsamen Papierstreifen. Offenkundig wurden die Tituli nachträglich zerschnitten. Möglich ist, dass sie ursprünglich an der Oberkante der Blätter mit den Zeichnungen notiert waren. Die französischen Tituli lagen also dem Entwerfer der Zeichnungen vor. Alle in ihnen beschriebenen Ereignisse sind in den Zeichnungen umgesetzt, bis auf den die Zerstückelung der Leiche Pentesileas in der zehnten Zeichnung. Die Zeichnungen wie Tapisserien gehen jedoch inhaltlich weit über die Illustration der Tituli hinaus und erweitern die Bilderzählung um zahlreiche Szenen und narrative Details aus der Text- und Bildtradition. Ihnen liegt folglich ein ausführlicheres Studium des Epos zugrunde. In sieben Details weichen die Verse inhaltlich von der in den Troja-Romanen gängigen Erzählung ab. In drei dieser Abweichungen folgt der Entwerfer der Zeichnungen dem Titulus, was die zeitliche Vorrangigkeit der Tituli bestätigt, in den übrigen Fällen aber entgeht ihm die Anpassung seiner Version an die Tituli.

Das Bemühen und die gelegentliche Schwierigkeit, die eigene Kenntnis der Erzählung mit den Tituli zu versöhnen, zeigt sich am offensichtlichsten im Entwurf zur neunten Tapisserie (Abb. 4). In der rechten oberen Ecke wird Diomedes, in roter Brigantine und mit erhobenem Speer in der Hand, durch den Lanzenangriff des gegen ihn anreitenden Pyrrhos weit nach hinten geworfen. Philemenis (im Bild oberhalb der beiden) geht mit erhobenem Schwert dazwischen. Der Entwurf folgt dem Titulus: »En champ entra comme felon et fier · Polidamas mect a mortel effort · Philimenis de tuer franc et entier · Deffendi lors Dyomedes de mort«[48]. Anders als bei den übrigen Abweichungen der Tituli von der Überlieferung entsteht eine innerhalb der Erzähllogik des Trojanischen Krieges fehlerhafte Version. Diomedes ist wie sein Angreifer Grieche. An seiner Statt müsste hier der trojanische Polydamas dargestellt sein, der sein Leben und das seines Waffenbruders Philemenis riskiert, um dann von letzterem gerettet zu werden.[49] In der Tat war das im Entwurf ursprünglich der Fall. Ganz schwach ist auf der Brust des nach hinten fallenden Kriegers, oberhalb der Beischrift *dyomedes*, die verwischte Beischrift *polydamas*

47 Jeweils zwei Verse sind durch einen Mittelpunkt getrennt in eine Zeile gesetzt, sodass die Anordnung vier- und zweizeilig erscheint.

48 »Ins Schlachtfeld trat verräterisch und stolz Polidamas und setzte Philimenis der Todesgefahr aus. Dieser verteidigte aus ganzem Herzen Diomedes vor dem Tod.« Übersetzung nach Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, München 2001, S. 455.

49 Siehe Benoît 1904–1912 (Anm. 23), Bd. 4, Zeile 23905–23926; Guido 1936 (Anm. 30), S. 214.

erkennbar. Der Entwerfer der Zeichnungen arbeitet nicht nur mit einer umfassenderen, sondern auch mit einer inhaltlich von den Tituli abweichenden Version der Erzählung.

Dass es dem Künstler nicht immer gelingt, seine Zeichnungen an die Tituli anzupassen, überrascht nicht. Immer wieder finden sich in der mittelalterlichen Buchkunst Beispiele dafür, dass Künstler angesichts umfangreicher Bildprogramme so auf die Bilder konzentriert sind, dass sie vergessen den begleitenden Text nochmals zu kontrollieren.[50] Der Coëtivy-Meister arbeitet häufig mit vorformulierten Bildmustern, die sich in seinen Bildern vielerorts wiederfinden lassen. Die Verwendung von Werkstattmustern bestätigt sich auch darin, dass erprobte Haltungen in den Entwürfen zuweilen formelhaft, ja achtlos zusammengestellt sind, sich Konturen ungünstig überschneiden und nicht immer an die jeweilige Situation angepasst sind. Nimmt man an, dass den Zeichnungen wie den Tapisserien ein schriftliches Programm zugrunde lag, irritiert die Feststellung, dass es inhaltliche Divergenzen zwischen den Bildern und den Tituli gibt. Stellt man sich vor, dass die Aufgabe des Verfassers in der Kompilation einer kohärenten Erzählung bestand, überrascht der Umstand, dass dieser im Medium der Schrift arbeitenden Person die Unstimmigkeit des eigenen Textes mit den schon bestehenden Tituli entging. Die Tituli entstanden offenbar nicht in einem Guss mit einem Programm für die Tapisserien, beziehungsweise ihre Entwürfe. Abzulehnen ist daher der jüngste Versuch von Nicolas Bock, der aus dem Verhältnis der Tituli zu den Bildern eine burgundische Programmatik erschließen will.[51] Die französischen Tituli wurden wiederverwendet; eine nicht unübliche Praxis.[52] Für den Produktionsprozess der Serie bildeten sie den Ausgangspunkt der Abstimmung zwischen dem in Paris ansässigen Entwerfer der Zeichnungen und dem Tournaiser Tapisserieverleger Grenier, beziehungsweise einer im Unternehmen Grenier tätigen, für die Inhalte der Tapisserien verantwortlichen Person.[53] Damit wenden wir uns der Rolle des Editors zu.[54]

Scot McKendrick ging aufgrund der Diskrepanzen zwischen Zeichnungen und Tapisserien davon aus, dass es sich bei den Zeichnungen um verworfene Vorstufen der Entwürfe

50 Siehe Jonathan J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven / London 1992, S. 52–71.

51 Siehe Bock 2017 (Anm. 10), S. 258–259, 292.

52 Siehe Guy Delmarcel, »Text and lmage. Some Notes on the Tituli of Flemish ‘Triumphs of Petrarch’ Tapestries”, in: *Textile history* 20, 1989, S. 321–329. Scot McKendrick geht davon aus, dass die Troja-Tapisserien eine Neuinterpretation einer älteren Serie aus dem Besitz der Anjou seien: McKendrick (Anm. 1), S. 54–55, 81. Auch er stellt fest, dass die Tituli einen gewissen Respekt in der Erarbeitung der Serie genießen: S. 69–70.

53 Bei der Größe des Unternehmens Grenier ist die Beschäftigung eines Spezialisten denkbar. Ebenso möglich ist, dass Grenier diese Rolle selbst einnahm.

54 Tanja Westermann, deren Forschung der Konzeption umfassender Text-Bild-Zyklen in der florentinischen Buchkunst um 1500 gewidmet ist, hat für den inhaltlich planenden und korrigierenden Akteur den Begriff des Editors vorgeschlagen, der den Aspekt einer fortwährenden Kooperation mit den bildenden Künstlern auf mehreren Werkstufen betont und daher besonders überzeugt. An dieser Stelle möchte ich ihr danken.

handele.[55] Die systematische Analyse der Werke bringt mich jedoch zu dem Schluss, dass es sich bei den Zeichnungen im Louvre um den letzten Stand der Bearbeitung durch den Entwerfer in Paris handelt und damit um den Ausgangspunkt für die Weiterbearbeitung in Tournai. Diese These lässt sich durch ähnliche, zeitgenössische Prozesse in Tapisserieproduktion und -vertrieb bekräftigen. So ist belegt, dass die Medici wiederholt Entwürfe Florentiner Künstler zu den Vertretern ihrer Bank nach Brügge senden, um sie in den Zentren der Tapisserieproduktion in Kartons und Tapisserien umsetzen zu lassen. Wiederholt wird dazu der in Lille ansässige Tapisserieverleger Pierre de Los beauftragt, mit dem der Mittelsmann der Medici Tommaso Portinari 1459 die Größe und Gestaltung der anzufertigenden Tapisserien bespricht.[56] In den Rechnungsbüchern der Magdalenenkirche von Troyes ist der Produktionsprozess von fünf Tapisserien für den Chor der Kirche dokumentiert (1425–1430). Nachdem Bruder Didier das Programm geschrieben hat, fertigt der Maler Jacquet die Entwürfe und später die Kartons auf Leinentüchern. Zur Anfertigung des fünften Kartons wird Symon, der Buchmaler hinzugezogen. Bei einem Glas Wein bespricht Didier den Karton mit Symon.[57] In beiden Fällen zeigt sich, dass die inhaltliche Auseinandersetzung nicht mit der Abgabe der Entwürfe abgeschlossen ist. Der Fall in Troyes belegt die programmatische Zusammenarbeit mit dem Kartonmaler, in diesem Fall durch den Autor des Programms.

Einen sicheren Beleg für die gelehrte Überarbeitung der Troja-Zeichnungen konnte ich in der elften Tapisserie finden (Abb. 3). In der rechten Bildhälfte, zwischen dem die Bildmitte einnehmenden Apollontempel und der Gelehrtenstube des Autors, wird Polyxene durch Pyrrhos hingerichtet. Ort des Geschehens ist das Grab des Achill, für dessen hinterlistige Ermordung Polyxene verantwortlich gemacht wird. Die Grabplatte, auf der die Trojanische Königstocher kniet, trägt die Grabinschrift: »hectoris eacides domitor clam cautus in armis occubuit paridi traiectus arundine plantas«. Doch weder Benoît noch Guido berichten von der inzwischen sprichwörtlich gewordenen Achillesferse. Die Grabinschrift ist eine nahezu wörtliche Übernahme der Grabinschrift des Achill aus der um 1180 verfassten *Alexandreis* des Walter von Châtillon; ein Text, in dem die übrigen Inhalte der Tapisserien nicht vorkommen.[58] Die Person, die sie den Kartons hinzugefügt hat, musste Kenntnis von und über den entsprechenden Text haben, außerdem musste der Text beziehungsweise die Textstelle in irgendeiner Form zugänglich sein. Während

55 Siehe McKendrick 1991 (Anm. 1), S. 73.

56 Siehe Rapp Buri / Stucky-Schürer 2001 (Anm. 48), S. 403, Edition der Quelle S. 461.

57 Siehe Tina Kane, *The Troyes Mémoire. The Making of a Medieval Tapestry. With Excerpt from the Account Books of the Church of Sainte-Madeleine*, Woodbridge 2010, S. 34.

58 »Hectoris Eacides domitor clam incautus inermis · Occubui, Paridis traiectus arundine plantas." Alexandreis Buch 1, Zeile 473–474, zitiert nach Galteri de Castellione, *Alexandreis*, hg. von Marvin L. Colker, Padua 1978, (Thesaurus Mundi, Bibliotheca Scriptorum Latinorum Mediæ et Recentioris ætatis, 17). »Hinterrücks ward ich gefällt – Achilles, der Hektor-Bezwinger –, Ungeschützt, arglos, die Ferse durchbohrt vom Pfeile des Paris.« Übersetzung nach Walter von Châtillon, *Alexandreis. Das Lied von Alexander dem Großen*, übers. von Gerhard Steckenbach und Otto Klinger, Heidelberg 1990, Zeile 473–474.

die französischen Tituli den Zeichnungen beigegeben sind, spielt Latein weder in den Tituli noch in den Ortsinschriften (die in den Entwürfen grundsätzlich auf Französisch verfasst und in den Tapisserien auf Latein übersetzt sind) eine Rolle für den Entwerfer. Ich gehe daher davon aus, dass sowohl die lateinischen Tituli als auch die lateinischen Inschriften Teil jener inhaltlich massiv in die Entwürfe eingreifenden Korrektur sind, die man als gelehrte Intervention beschreiben kann. Die wiederholt große Nähe zu Details der Troja-Überlieferung verrät den Rekurs auf Textquellen und die das Projekt inhaltlich überblickende Arbeit eines Editors. Möglich ist, dass es sich dabei um die gleiche Person handelt, die in Paris erste Absprachen zu den geplanten Entwürfen mit dem Coëtivy-Meister traf, wobei die Tituli als Ausgangspunkt dienten. In Vorbereitung zur Anfertigung der Kartons, also vermutlich in Tournai, erarbeitete der Editor Präzisierungen, inhaltliche Erweiterungen und Korrekturen der in den Entwürfen angelegten Schilderung in enger Zusammenarbeit mit den Kartonmalern, die dazu das Figurenrepertoire der Entwürfe in allen Details nutzten. So wurde auch das Wissen um die Achillesferse über die Inschrift hinaus in die Gestaltung der Tapisserien einbezogen. Achills Tod ist in der achten Tapisserie dargestellt. Ganz anders im Entwurf, in dem Pfeile Achills Stirn und Brust durchbohren, fügen die Kartonmaler den entscheidenden Pfeil hinzu, der die Ferse getroffen hat.

Fazit

Die Troja-Tapisserien waren eines der kostspieligsten Kunstwerke ihrer Zeit. Zugleich sind sie beredtes Zeugnis dafür, wie weit wir uns von der neuzeitlich geprägten Vorstellung freimachen müssen, die Bilder an einen einzelnen, benennbaren Künstler zuweisen zu können, dessen schöpferischer Geist aus ihnen spricht und alleine für sie verantwortlich ist. Auch die gerade für die deutschsprachige Tapisserieforschung der letzten Jahrzehnte so wesentliche Vorstellung eines Hof- oder Auftragskünstlers will angesichts der vorgelegten Analyse nicht passen; ebenso greift die Idee der Vorrangstellung eines Programmgebers, der dem Künstler inhaltlich den Rang abläuft, zu kurz. Stattdessen sehen wir das eindrucksvolle Ergebnis eines großangelegten Kooperationsprojektes, das aus einer Abfolge von Inventionen und Interventionen verschiedener Spezialisten entsteht, wobei jeder von ihnen den Werken mit Text-, Bild- und Materialkenntnis sowie Medienbewusstsein beiträgt. Der Trojanische Krieg zeigt sehr eindrucksvoll die komplexe, reziproke Aushandlung von Bildinhalten zwischen Entwerfer, Editor und Kartonmalern. Weder entstehen die Bilder nah am burgundischen Hof, noch werden sie inhaltlich vom Coëtivy-Meister in den Diensten eines französischen Auftraggebers finalisiert. Vielmehr handelt es sich um den physischen Beleg eines in den Unterlagen der Medici-Bank festgehaltenen Vorgehens der Tapisserieproduktion. Der Entwurf entsteht an einem Ort, die präzise inhaltliche Ausarbeitung an einem zweiten. Wie das Beispiel der Medici zeigt,

bleibt ein Auftrag möglich, nur relativiert es die detaillierte, intentionale Steuerung des Programms durch einen Fürsten im Dienste seiner gezielten politischen Bildregie.

Der hier umrissenen inhaltlichen Aushandlung schließen sich zahlreiche weitere kompositionelle und gestalterische Weiterbearbeitungen durch die Kartonmaler und Wirker an. Die Tapisserien zum Trojanischen Krieg sind kein Werk aus einem Guss. Sie bieten die rare Möglichkeit, die kongeniale Leistung französischer Entwerfer und flämischer Experten der Tapisserieproduktion des späten 15. Jahrhunderts besser zu verstehen und wertzuschätzen. Aufgrund ihrer enormen Kostbarkeit, des technischen Aufwandes und ihres Wertes für fürstliche Repräsentation ist bemerkenswert, mit wie wenig thematisch-programmatischer Intention die adligen Kunden zuweilen vorgingen, um ihren Bedarf an repräsentativen Kunstwerken zu decken.[59] Der für das 16. Jahrhundert wachsenden Einsicht, dass monumentale Tapisserie-Zyklen von finanzstarken Verlegern im Rahmen einer Serienproduktion vorgefertigt wurden, können wir mit dem Trojanischen Krieg ein früheres Beispiel voranstellen. Dieses war im Blick auf den Unternehmer Pasquier Grenier nicht einmal ein Einzelfall.[60]

Diese Erkenntnisse könnten den Anstoß geben, hinsichtlich der Bildthemen noch einmal anders über das Wechselspiel von Herrschaftsrepräsentation und kommerzieller Produktion nachzudenken. So wenig spezifisch das Thema Troja in der langen Rezeptionsgeschichte vereinnahmt wurde, so wenig individualisiert erscheinen die Tapisserien zum Trojanischen Krieg als Mittel der fürstlichen Repräsentation. Die Stärke des Themas liegt vielmehr in den vielfältigen Anschlussmöglichkeiten, die es zur Einbindung in die Bildstrategie verschiedenster Fürstenhäuser eröffnet. Eine kluge Wahl für einen Verkaufsschlager, dessen Erfolg sich an den zahlreichen und prachtvollen erhaltenen Überresten wie auch seiner umfangreichen Dokumentation messen lässt.

---

59 Dem stehen selbstredend andere Serien gegenüber, die als gezielte Auftragswerke entstanden.

60 Die Esther und Assuerus-Tapisserien im Musée Lorrain in Nancy, im Pariser Louvre und im Minneapolis Institute of Art sowie zwei Alexander-Tapisserien des Palazzo Doria Pamphilj in Rom können nach heutigem Kenntnisstand ebenfalls als Produkte einer kalkulierten Serienproduktion angesehen werden. Zu Esther und Assuerus Kurth 1918 (Anm. 15), S. 91; Asselberghs 1967 (Anm. 15), Nr. 19–22; mit Angabe weiterer Literatur Birgit Franke, *Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden. (1450 bis 1530)*, Berlin 1998, S. 60–72. Zu Alexander mit weiterführender Literatur Rapp Buri / Stucky-Schürer 2001 (Anm. 48), S. 230–245; Barbe / Stagno / Villari 2013 (Anm. 8).

Image Seite 218: Coëtivy-Meister, *Begrüßung Pentesileas, einundzwanzigste Schlacht, Bewaffnung des Pyrrhos und zweiundzwanzigste Schlacht*, neunter Entwurf der elfteiligen Serie zum Trojanischen Krieg, vor 1472, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, 30,7 × 57,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, R.F. 2145 (Detail aus Abb. 4, Seite 223).
Image Seite 239: *Der Fall Trojas*, elfte Tapisserie der elfteiligen Serie zum Trojanische Krieg, ca. 1470–1490, Wolle und Seide, 4,77 × 9,42 m, Zamora, Museo Catedralicio (Detail aus Abb. 3, Seite 222).