

WERNER TELESKO / WIEN

## Probleme der hochmittelalterlichen Ekphrasis am Beispiel des „Teppichs von Bayeux“

Das Problem der unterschiedlichen Interpretation historischer Ereignisse durch Literatur und bildende Kunst läßt sich für das Hochmittelalter besonders instruktiv am „Teppich von Bayeux“ (historisch richtiger ist es, von einer Tapisserie zu sprechen), dem wichtigsten Werk der weltlichen Erzählkunst des Mittelalters, ablesen<sup>1</sup>. Diese 230 Fuß lange Stickerei, das früheste bekannte Werk der säkularen Kunst in monumentalem Format, kann als Unikum der mittelalterlichen Profankunst gelten. Als wahrscheinlicher Auftraggeber ist Odo von Bayeux anzusprechen, der nach der Weihe der dortigen Kathedrale 1077 noch fünf Jahre den Bischofssitz innehatte und den Teppich vielleicht zur Ausstattung eines seiner Paläste verwendete. Als Entstehungsort wurde von Wolfgang Grape aufgrund stilistischer Indizien Bayeux vorgeschlagen; Ulrich Kuder hingegen plädierte für Canterbury<sup>2</sup>.

Die Bewegungsabläufe der Figuren auf dem Teppich sind ausnahmslos flächenparallel dargestellt; in klassischer Tradition stehen eingefügte Zäsuren in Form von Bäumen und Architekturkulissen. In dieser „pictured chronicle“ der Ereignisse rund um König Harold, Wilhelm den Eroberer und die entscheidende Schlacht von Hastings (1066) werden die Gesten der beteiligten Personen primär als Wegweiser verstanden, die dem Betrachter im Sinn einer „conducted tour“ die Interpretation der komplexen Handlung erleichtern sollen<sup>3</sup>. Der Rezipient wird somit durch entsprechende komposi-

---

<sup>1</sup> Grundlegend: W. Grape, *Der Teppich von Bayeux. Triumphdenkmal der Normanen*, München 1994 (mit älterer Lit.); U. Kuder, *Der Teppich von Bayeux oder: Wer hatte die Fäden in der Hand? (Fischer Kunststück)*, Frankfurt a. M. 1994 (mit älterer Lit.); zusammenfassend: D. M. Wilson, *Bayeux Tapestry*, in: J. Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 3, London 1996, 426f.

<sup>2</sup> Vgl. Grape 53f. und 77 – 81, Kuder 79 – 81.

<sup>3</sup> O. Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford 1962, 10; kritisch zu den Thesen Pächts: C. Hahn, *Picturing the Text: Narrative in the „Life“ of the Saints*, *Art History* 13 (1990), Nr. 1, 1 – 33, dort 2 – 5.

tionelle Hinweise auf die jeweils entscheidenden Sachverhalte hingewiesen: „The event and its interpretation are being presented simultaneously“<sup>4</sup>. Essentielle Bedeutung gewinnt gerade dieser Aspekt im Vergleich zu den literarischen Beschreibungen der Tapisserie. Zudem ist in diesem Zusammenhang auf die komplexe Frage der Bild-Tituli und die offensichtliche ‚Überladenheit‘ der Tapisserie mit Schrift zu verweisen, was prinzipiell die Möglichkeit nicht ausschließt, daß die Beschriftung schrittweise nach Fertigstellung einzelner Bildabschnitte eingesetzt wurde und nicht erst nach Vollendung des ganzen Bildfrieses.

Hinsichtlich der narrativen Struktur des Teppichs von Bayeux kann man prinzipiell von einer parataktisch fortlaufenden Haupterzählung sprechen, deren Einzelepisoden aber häufig nach dramatischen Gesichtspunkten formuliert werden. Aus dem Fluß des historischen Geschehens werden solcherart einzelne Ereignisse in die „dauerhaftere Form einer künstlerischen Erzählstruktur gebracht“<sup>5</sup>. Gleichsam kommentiert wird der breite Strang der Haupterzählung durch verschiedene Themenkreise in den begleitenden, bordürenartigen schmalen Registern oben und unten. Geschichte wird im Teppich von Bayeux nicht mehr als untrennbare heilsgeschichtliche Einheit gesehen, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unmittelbar aufeinander — und im Sinne der Erfüllung eines konkreten ‚Heilsplans‘ — bezogen sind, sondern die einzelnen Handlungsmomente werden segmentiert und fragmentiert, zerhackt und verfügbar gemacht, gleichsam herausgelöst aus dem kontinuierlichen Gesamtzusammenhang des Ereignisflusses dargestellt. Das einzelne Geschehen an sich gewinnt somit einen Eigenwert, grenzt sich von anderen Ereignissen ab und wird als eine im Laufe der Zeit sich ereignende (und dementsprechend wandlungsfähige) Handlung wiedergegeben. Obwohl der Erzählfries eine bestimmte Leserichtung vorgibt, sind viele Figuren und Gruppen zeitlich vorwärts und rückwärts gerichtet, so daß sie simultan zwei Geschehnissen verpflichtet sind. Das beste Beispiel in dieser Hinsicht ist jene Szene, in der Harold durch einen Späher von der Position Wilhelms erfährt, der zweimal — gleichsam Rücken an Rücken mit sich selbst — dargestellt ist<sup>6</sup>. Der Späher beobachtet (*ISTE NUNTIAT*) und dreht sich im folgenden wieder zu Harolds Heer zurück. Er kann somit als eine Art ‚Schaltfigur‘, die bildlich Rücken an Rücken mit sich selbst zu stehen kommt, angesehen werden. Die sich kreuzenden Lanzen bilden dabei gleichsam eine fixie-

<sup>4</sup> Pächt 10.

<sup>5</sup> G. Pochat, Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, Wien / Köln / Weimar 1996 (Ars viva 3), 184.

<sup>6</sup> Grape (s. Anm. 1) 148f.

rende bildliche Klammer zwischen beiden zeitlich aufeinanderfolgenden Positionen. Ein solches nachdrückliches bildliches Bekenntnis zur Simultaneität einer Figurendarstellung in unterschiedlichen Aktionszusammenhängen ist innerhalb der Kunst des 11. Jahrhunderts keineswegs neu. Prominentestes Beispiel für diese Haltung ist ohne Zweifel die Hildesheimer Bernwardsäule (um 1020), deren Reliefs unter anderem anschaulich demonstrieren, wie Christus in den beiden im neutestamentlichen Bericht inhaltlich eng miteinander verbundenen Ereignissen des Gesprächs mit Marta und Maria und der darauffolgenden Auferweckung des Lazarus (Jo. 11, 1 – 44) gleichsam Rücken an Rücken mit sich selbst agiert<sup>7</sup>.

Seit der Frühzeit der Forschung war die Interpretation des „Teppichs von Bayeux“ im Kontext literarischer Zeugnisse ein bestimmendes Thema. Charles Reginald Dodwell brachte 1966 einige Aspekte der Erzählstruktur des Teppichs mit der zeitgenössischen weltlichen Poesie, insbesondere den *Chansons de geste*, in Verbindung, die ebenfalls eine auffällige Betonung von Schlachtmotiven zeigen<sup>8</sup>. Besonders der Schwur Harolds und die dabei dargestellten Reliquienschreine können mit Elementen der Chansontradition verbunden werden. Neuerdings wurde hinsichtlich einer ähnlich strukturierten Erzählung auch auf die Bedeutung des um 1000 entstandenen altenglischen Epos *Beowulf* verwiesen<sup>9</sup>. Götz Pochat zog in seiner Analyse der Erzählstruktur des „Teppichs von Bayeux“ ebenfalls Verbindungen zur zeitgenössischen Epik, insbesondere zum Rolandslied, das, wie der Teppich von Bayeux, als nachträgliche Schilderung einer historischen Wirklichkeit aus den Moralvorstellungen der Zeit Legitimität schöpft<sup>10</sup>. In diesem Sinn müssen die Figuren am Teppich von Bayeux, ähnlich denen der *Chansons*, als „types rather than persons“<sup>11</sup> und in großer Verwandtschaft zur gleichzeitigen weltlichen Dichtung gesehen werden. Sowohl die

---

<sup>7</sup> Kuder (s. Anm. 1) 18, Abb. 21; grundlegend zur Bernwardsäule: R. Wesenberg, *Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim*, Berlin 1955, Abb. 293, 294; R. Kahsnitz, *Bernwardsäule*, in: M. Brandt – A. Eggebrecht (Hgg.), *Ausstellungskatalog: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Bd. 2, Hildesheim / Mainz 1993, 540 – 548, Kat.-Nr. VIII-17 (mit Lit.).

<sup>8</sup> C. R. Dodwell, *The Bayeux Tapestry and the French Secular Epic*, *The Burlington Magazine* 108 (1966), 549 – 560, wiederabgedruckt in: ders., *Aspects of Art of the Eleventh and Twelfth Centuries*, London 1996, 1 – 25.

<sup>9</sup> G. R. Owen-Crocker, *Telling a Tale: Narrative Techniques in the Bayeux Tapestry and the Old English epic „Beowulf“*, in: G. R. Owen-Crocker – T. Graham (Hgg.), *Medieval art: Recent Perspectives. A memorial Tribute to C. R. Dodwell*, Manchester / New York 1998, 40 – 59.

<sup>10</sup> Pochat (s. Anm. 5) 183f.

<sup>11</sup> Dodwell 1966 (s. Anm. 8), 554 und 557.

bildende Kunst als auch die Chansons repräsentieren demgemäß typische säkulare Ausdrucksformen der Feudalgesellschaft. Die dabei verwendeten Typen sind nun aber nicht mehr dem reichen Vorrat der christlichen Ikonographie entnommen, sondern beziehen sich auf Eigenschaften von Personen, die in der zeitgenössischen weltlichen Epik geschildert werden. Die Einbeziehung von Religion und Heilsgeschichte spielt dagegen eine deutlich untergeordnete Rolle, lediglich in einer das Feudalsystem unterstützenden Funktion. Die Aufnahme von christlichen Bildtypen oder jenen Bildmustern, die für einen größeren christologischen Zusammenhang konzipiert sind, tritt deutlich zurück. In den einzelnen Szenen des „Teppichs von Bayeux“ ist somit weitgehend ein erstaunlicher „Verzicht auf heilsgeschichtliche Deutung“ des Triumphes der Normannen zu konstatieren<sup>12</sup>. Eine wichtige Ausnahme in der Rezeption heilsgeschichtlicher Typen könnte lediglich in der Erscheinung des Kometen bestehen, wo auf Harolds Ende unmißverständlich angespielt wird. Vielleicht ist hier eine typusmäßige Parallele in der Art des Inserts der *turbatio Herodis* zu bemerken, das im romanischen Freskenzyklus in der Klosterkirche von Lambach (Oberösterreich) aus dem späten 11. Jahrhundert das Ende des Herodes Agrippa I. ankündigt<sup>13</sup>.

In bezug auf den „Teppich von Bayeux“ ist forschungsgeschichtlich seit langem das carmen 134 des nordfranzösischen Abtes Baudri von Bourgueil von besonderer Bedeutung. In diesem wahrscheinlich zwischen 1100 und 1102 zu datierenden mittellateinischen Gedicht werden mit poetischen Mitteln die die Weltgeschichte visualisierenden Wandteppiche (95 – 572), die Decke des Gemaches mit der Darstellung des Himmelsgewölbes (573 – 718), der eine *mappa mundi* zeigende Fußboden (719 – 948) und die Lagerstatt der Adele von Blois, Tochter Wilhelms des Eroberers, mit den Statuetten der Septem Artes liberales und jenen der Personifikationen der Philosophia und Medicina (949 – 1342) beschrieben<sup>14</sup>. Die Ekphra-

<sup>12</sup> Kuder (s. Anm. 1) 59 und 82.

<sup>13</sup> Kuder 82, Abb. 37; Grape (s. Anm. 1) 55f.; W. Telesko, Bildgeschichte und Geschichtsbild. Untersuchungen zur Vorbildlichkeit christologischer Bildtypen vom „Teppich von Bayeux“ bis zur „Historia Troiana“, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hgg.), Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellung von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium, 29./30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois, Wien 2002 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der Gesamtkademie XXIV, Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Archäologischen Institutes XX), 201 – 225, dort 222, Abb. 16.

<sup>14</sup> Grundlegend: Ch. Ratkowitsch, Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts,

sis bildkünstlerischer Werke dient hier offensichtlich dazu, die Figur der Adele von Blois zu preisen. Der Dichter rezipiert nach Ratkowitsch die Gattung der *descriptio* und erweitert diese zu einer riesenhaften Ekphrasis<sup>15</sup>. Damit korrigierte sie die ältere Forschung, die den Sinn des carmen 134 primär in der Erschaffung einer visionären, neuplatonisch zu interpretierenden Scheinwirklichkeit sah<sup>16</sup>, und interpretierte die Zielsetzung der Dichtung als Abbildung der kosmischen Ordnung in dichterischer Form. Daß aber der Dichter reale Gegebenheiten im Gemach der Adele von Blois als Grundlage seiner Arbeiten verwendet hatte, suchte Ratkowitsch durch den Vergleich zwischen den im carmen 134 beschriebenen und den erhaltenen Kunstwerken der Zeit zu belegen<sup>17</sup>.

Seitens der Literaturwissenschaft wurde zunächst angenommen, daß sich der „Teppich von Bayeux“ zur Zeit der Entstehung des carmen 134 im Gemach der Adele von Blois befunden und der Dichter den Blick in „überhörender“ Weise auf dieses Werk gerichtet habe<sup>18</sup>. Trotz vieler inzwischen vorgenommenen Korrekturen dieser Ansicht schreibt die Forschung bis heute der Tapisserie einen maßgeblichen Einfluß auf die Entstehung der Verse 207 – 572 des genannten Gedichts Baudris zu<sup>19</sup>. Grundsätzlich wäre auch denkbar, daß Baudri ein anderes Kunstwerk in Zusammenhang mit der Darstellung des normannischen Sieges beschreibt bzw. daß der Autor in seiner Dichtung einen Teppich nur imaginiert und damit einer verbreiteten Tradition der Ekphrasis folgt. Zwischen der realen Tapisserie und Baudris literarisch reflektiertem „Teppich“ lassen sich viele Gemeinsamkeiten, aber ebenso viele Unterschiede feststellen, auf die hier im Detail nicht eingegangen werden kann, die offensichtlich in unterschiedlichen Zielsetzungen der beiden Werke begründet liegen, welche aber wiederum die Kenntnis der berühmten Tapisserie durch Baudri keineswegs ausschließen. Die auf dem Teppich beinahe die Hälfte einnehmenden Beziehungen zwischen Wilhelm und Harold vor 1066 fehlen aber immerhin in Baudris Schilderung.

---

Wien 1991 (Wiener Studien. Beiheft 15, Arbeiten zur mittel- und neulateinischen Philologie 1), 17 – 29, dort besonders 21.

<sup>15</sup> Ratkowitsch (s. Anm. 14) 19 – 29.

<sup>16</sup> G. A. Bond, *Iocus Amoris: The Poetry of Baudri de Bourgueil and the Formation of the Ovidian Subculture*, *Traditio* 42 (1986), 143 – 193.

<sup>17</sup> Ratkowitsch (s. Anm. 14) 59 – 65.

<sup>18</sup> Zusammenfassend zu diesen Vorstellungen: N. Färber, Das „Carmen 134“ des Baudri von Bourgueil. Problematische Aspekte von Ikonographie und Bedeutungssinn literarisch überlieferter Bildwerke des 12. Jahrhunderts, geisteswiss. Diplomarbeit, Wien 2002, 56 – 66, dort 57.

<sup>19</sup> Referiert bei Färber 57f.

Aus den Analysen zum dritten Teppich des *carmen* 134 (170 – 205) konnte ermittelt werden, daß Baudri in seinen Szenenbeschreibungen keinen bildlichen Vorbildern in direkter Weise zu folgen scheint<sup>20</sup>. Vielmehr scheint er mit dichterischen Mitteln virtuelle Eindrücke von Szenen der antiken Literatur zu erzeugen, um diese mit den Szenen der anderen beschriebenen Wandteppiche inhaltlich entsprechend verflechten zu können. Der Dichter könnte dabei einzelne Bildmotive (vorwiegend aus der Buchmalerei) vor Augen gehabt haben, die er dann in literarischer Weise zu einem veränderten Kontext neu zusammenfügte, um das konkrete realhistorische Ereignis — im Gegensatz zur bildlichen Umsetzung im Teppich — unter einem spezifisch allegorischen Sinn zu deuten. Eine solche Interpretation unterscheidet sich nicht unwesentlich von der von Otto Karl Werckmeister im Jahr 1976 vorgelegten Deutung, daß Baudri vom Teppich zu einer freien dichterischen Gestaltung des Stoffes inspiriert worden sei und diese panegyrisch auf Wilhelm den Eroberer angelegt habe<sup>21</sup>. Beide Interpretationen gehen aber davon aus, daß neben speziellen gattungsimmanenten Traditionen von Grund auf andere Intentionen für die Konzeption der Dichtung und die Anfertigung der Tapisserie vorgelegen seien.

Baudri und die anderen Autoren, die sich mit den schicksalhaften Ereignissen des Jahres 1066 beschäftigen, wie Guido von Amiens, Wilhelm von Poitiers und Stephan von Rouen, folgen in epischer Tradition in ihren Schilderungen im Prinzip dem Schema der Angleichung des Berichts der Schlacht von Hastings an die berühmte Schlacht von Pharsalos zwischen Caesar und Pompeius (48 v. Chr.) durch den Vergleich zwischen den mittelalterlichen Protagonisten Wilhelm bzw. Harold und ihren antiken Vorbildern Caesar bzw. Pompeius<sup>22</sup>. Bei Baudri sind diese personellen Gleichsetzungen — basierend auf Lucans Epos *De bello civili* — viel zurückhaltender gestaltet, weil sein Wilhelm viel mehr noch an Vergils Aeneas erinnern sollte und letztlich dazu ausersehen war, durch entsprechende christliche Anspielungen den heidnischen Aeneas zu überbieten, wie sich anhand vieler Details deutlich machen ließ<sup>23</sup>. Dieser spezifische textliche Bezug auf den antiken Helden und seine gleichzeitige Überhöhung durch den gottgewollten christlichen Sieger Wilhelm, vorgetragen mit Hilfe entspre-

---

<sup>20</sup> Färber (s. Anm. 18) 54f.

<sup>21</sup> O. K. Werckmeister, *The Political Ideology of the Bayeux Tapestry*, *Studi medievali* III 17 (1976), 535 – 595, dort 554 – 563, und 559: „It (sc. Baudri's ecphrasis) is an animated narrative evolved out of the pictures on the tapestry, ...“.

<sup>22</sup> Ratkowitsch (s. Anm. 14) 60.

<sup>23</sup> Ratkowitsch 60 und 65 – 79.

chender textlicher Bezüge aus der Psychomachie des Prudentius, ist zweifellos das wichtigste inhaltliche Element in Baudris carmen<sup>24</sup>.

Dieses eminent wichtige Faktum weist bereits darauf hin, daß bildende Kunst und Literatur prinzipiell unterschiedlichen Rezeptions- und Argumentationsmustern zu folgen scheinen, was bedeutet, daß in vieler Hinsicht die Fragen der Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Literatur neu gestellt werden müssen: Es geht dabei einerseits um das Problem, in welcher Weise und mit welchem konkreten ikonographischen Wissensstand Baudri von Bourgueil Anregungen durch ein bestimmtes bildkünstlerisches Werk umgesetzt haben könnte, und andererseits, auf welche eigene Weise — sowie mit welcher unterschiedlichen Zielsetzung — bildende Kunst und Literatur ein Ereignis von epochaler Bedeutung wiedergeben. Zu vielen Inhalten scheinen etwa keine entsprechenden bildlichen Realisierungen existiert zu haben. So ist auch die bei Baudri berichtete lange Rede Wilhelms vor der Versammlung der normannischen *proceres* (carm. 134, 259 – 264) in einem Werk der bildenden Kunst prinzipiell schwer darstellbar.

Im Zentrum der folgenden Überlegungen soll der Bericht bzw. die Wiedergabe des Todes König Harolds stehen. Hier läßt sich aufgrund der ungewöhnlichen Darstellung in der Tapisserie die Frage des konkreten ikonographischen Wissensstandes Baudris am schlüssigsten überprüfen. In Baudris carmen wird dieses Ereignis folgendermaßen geschildert (463 – 472)<sup>25</sup>:

*perforat Hairaldum casu letalis arundo:  
is belli finis, is quoque causa fuit;  
is caput impurum regali cinxerat auro  
sceptraque periura leserat ipse manu.  
Anglica turba pavet: auget Deus ipse pavorem  
inque fugam legio tota repente labat.  
nec posthac potuit populus tantus revocari:  
impetuosa fugit precipitata manus.*

<sup>24</sup> Ratkowitsch 60.

<sup>25</sup> Text nach Ratkowitsch 70; Übersetzung (frdl. Mitteilung von Ch. Ratkowitsch): „Es durchbohrt Harold zufällig ein todbringender Pfeil: / Er (scil. Harold) bedeutete (ja) das Ende des Kampfes, er war auch dessen Ursache: / Er hatte sein unreines Haupt mit königlichem Gold bekrönt und das Szepter mit meineidiger Hand geschändet. / Die Schar der Angelsachsen ergreift Furcht: Gott selbst mehrt diese Furcht, / und unversehens wankt das gesamte Heer in die Flucht. / Nicht konnte von nun an diese so große Schar zurückgeholt werden, / ungestümt flieht übereilt die Menge. / Viele erdrückt (erstickt), während sie weichen, sogar das Vorwärtsdrängen: / Viele fanden damals durch ihre eigene Bewaffnung den Tod.“ — Zur entsprechenden Szene im Teppich: Grape (s. Anm. 1) 164.

*suffoccat multos, dum ceditur, impetus ipse:  
multi tunc armis interiire suis.*

Baudri gibt am Beginn einen „tödlichen Pfeil“ als Todesursache an, bezieht sich aber in den folgenden Versen weniger auf das damit besiegelte Schicksal Harolds, sondern führt ausführlich die umfangreichen Fluchtbewegungen in Harolds Heer aus — ein Aspekt, der in den Darstellungen des „Teppichs von Bayeux“ keine große Rolle spielt. Baudris Hauptquelle und Gewährsmann war, wie ausgeführt, Vergil, was gerade im Bericht von Harolds Tod am deutlichsten wird<sup>26</sup>. Es handelt sich schließlich um die einzige Szene in der Darstellung Baudris, in der König Harold namentlich genannt wird, gleichsam persönlich auftritt<sup>27</sup> und somit eine besondere Bedeutung gewinnt. Ratkowitsch nimmt an, daß Baudri, von der entsprechenden Szene in der Tapiserie angeregt, Harold durch einen Pfeil sterben läßt<sup>28</sup>. Diese Interpretation Baudris steht aber im Gegensatz zu den Berichten anderer mittelalterlicher Autoren (Wilhelm von Jumièges und Wilhelm von Poitiers) zur Todesursache Harolds<sup>29</sup>. Die Tapiserie zeigt, wie normannische Reiter die Szene seitlich begrenzen und eine Gruppe von Angelsachsen einzukreisen scheinen. Einer der angelsächsischen Krieger versucht, sich einen Pfeil vom Helm zu entfernen, ein zweiter wird von einem normannischen Reiter niedergestreckt. Die sich daran anschließende Szene enthält den letzten Abschnitt des Titulus *HIC HAROLD REX INTERFEC / TVS EST*, der auf die eigentliche Todesszene verweist: Ein Normanne reitet auf einem Pferd und stößt einem bereits halb am Boden liegenden Krieger sein Schwert in das Bein.

Nach Ratkowitschs Deutung habe Baudri den in der Schlachtszene dargestellten Pfeil als todbringend auf Harold bezogen und in moralisierender Weise ins *carmen* 134 (463 – 472) übernommen. Somit habe der Dichter den stehenden Kämpfer in der Tapiserie für König Harold gehalten und daraus seine Behauptung bezogen, Harold sei an einem Pfeilschuß gestorben<sup>30</sup>. Ihm folgte, Baudri zitierend, Wilhelm von Malmesbury, der die im Teppich dargestellte Szene literarisch wiedergibt und bemerkt, Harold sei zunächst von einem Pfeil getroffen und anschließend am Oberschenkel

<sup>26</sup> Ratkowitsch 74.

<sup>27</sup> Ratkowitsch 74.

<sup>28</sup> Ratkowitsch 74.

<sup>29</sup> Ratkowitsch 74f. In den Quellen des 11. Jahrhunderts findet sich kein Hinweis auf die Tötung Harolds durch einen Pfeil, vgl. R. Drögereit, Bemerkungen zum Bayeux-Teppich, Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 70 (1962), 257 – 293, dort 283f.; Werckmeister (s. Anm. 21) 560f.

<sup>30</sup> Ratkowitsch 75.

verletzt worden<sup>31</sup>. Der im „Teppich von Bayeux“ dargestellte Krieger mit dem Pfeil am Kopf wird als lebend gezeigt, und ein eigentlich todbringender, weil ins Auge gehender Pfeil des im rechten Teil fallenden Kriegers konnte als Fälschung erkannt und im folgenden entfernt werden<sup>32</sup>. Der Verfasser des *carmen* 134 könnte sich in seiner Interpretation aber auch ausschließlich am Titulus *HAROLD* orientiert und im folgenden die darunter befindliche Figur, gleichsam automatisch, mit der Person König Harolds verbunden haben. In Ratkowitschs Deutung der Ereignisse des Teppichs wird der stehende Krieger mit einem von Harolds Verteidigern identifiziert; Baudri und Wilhelm von Malmesbury hätten demnach, wie auch andere nach ihnen, die Szene mißverstanden und den englischen König mit der falschen Person identifiziert. Daher stirbt in den Texten dieser beiden Autoren Harold an einem „todbringenden Pfeil“, an der *letalis arundo*, unter deutlichem Bezug auf Vergils *Aeneis* 4, 73<sup>33</sup>.

Entscheidend bleibt letztlich, welche konkreten Motive des Teppichs mit welchen Ereigniszusammenhängen in Baudris literarischer Umsetzung verbunden werden können. Diese Frage läßt sich exemplarisch anhand der Szene des Todes Harolds thematisieren. Hier fällt auf, daß für einen Teil der Darstellung dieses Geschehens der seit dem Altertum gebräuchlichste Triumphal- und Schlachttypus herangezogen wird: Direkt unter dem erklärenden Titulus *REX INTERFEC / TVS EST* befindet sich die Gruppe mit dem vom Pferd zustechenden Reiter. Für die Darstellung des endgültigen Sieges über den englischen König wird hier ein äußerst verbreiteter und in der Folge in der Kunst des Früh- und Hochmittelalters vielfach variiertes Typus der griechisch-römischen Triumphalikonographie (der Reiter sticht vom Pferd aus mit einer Lanze den Unterlegenen nieder oder tötet ihn mit gezücktem Schwert) eingesetzt<sup>34</sup>. Einer der prominentesten Ahnherrn dieses Typus ist ohne Zweifel der Reiter vom Grabmal für Dexileos im Kerameikosmuseum in Athen (394/393 vor Chr.)<sup>35</sup>. Die nicht abreißende Rezeption des vom Pferd agierenden siegreichen Reiters kann anschaulich am Beispiel des berühmten Alexandersarkophags (Istanbul, Antiken-

<sup>31</sup> Ratkowitsch 75f. (mit Quellen); Werckmeister (s. Anm. 21) 561, Anm. 133 mit dem wichtigen Hinweis, daß Wilhelm von Malmesbury mit seiner Schilderung des Todes Harolds der Darstellung auf der Tapiserie letztlich näher kommt als Baudri.

<sup>32</sup> Ratkowitsch 76; zur Frage späterer Veränderungen in der vermeintlichen Figur König Harolds mit dem Pfeil am Helm vgl. Werckmeister 560f., Anm. 132, tav. VII a – c.

<sup>33</sup> Ratkowitsch 76.

<sup>34</sup> Zur Bedeutung dieses Typus in der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst vgl. W. Telesko, Studien zu den Bildquellen des sog. Barberini-Diptychons (Paris, Musée du Louvre), *Römische Historische Mitteilungen* 41 (1999), 371 – 404.

<sup>35</sup> W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969, 494 – 496, Abb. 577.

museum, 323 vor Chr. [?]) demonstriert werden<sup>36</sup>: Hier wird besonders deutlich, daß an ein- und demselben Werk ein gleichsam standardisierter Grundtypus mit geringfügigen motivischen Variationen für Schlacht- und Verfolgungsszenen Verwendung findet.

Aus der Perspektive des ikonographischen Kenntnisstandes des damaligen wie heutigen Betrachters kann somit das eigentlich sinnstiftende Bedeutungszentrum nur dem Erzählabschnitt des vom Pferd auf den Krieger Stehenden zugeordnet werden. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, die Bedeutung dieses verbreiteten Bildtypus habe Baudris Augenmerk bei der Reflexion über den Ort der Todesszene gerade auf diese Szene lenken und damit die Interpretation einer alternativen Todesart Harolds — wie sie eben durch die Darstellung des vom Pfeil Getroffenen nahegelegt werden könnte — von vornherein ausschließen müssen; dies auch deshalb, weil der Triumphaltypus als eye catcher das ansonsten parataktisch ablaufende Geschehen deutlich unterbricht.

Dieser komplexe Fragenkreis zeigt deutlich, daß die jeweils höchst unterschiedlichen Interpretationen des Ereignisses ganz wesentlich mit Hilfe einer Typentradition vorgetragen werden, die primär gattungsmäßig gebunden ist und für bildende Kunst und Literatur einen unterschiedlichen Typenvorrat als Grundlage der Argumentation vorsieht: Vereinfacht gesprochen steht hier christlich überhöhte Vergilrezeption (Baudri) gegen eine undifferenziert gebrauchte Instrumentalisierung antiker Schlacht- und Triumphalikonographie („Teppich von Bayeux“). Die bildliche Darstellung des Todes Harolds im Teppich versucht aber insofern mit den literarischen Möglichkeiten einer — als zeitlich sukzessiv akzentuierten — Beschreibung der Ereignisse zu konkurrieren, als in auffälliger Weise intendiert wird, gerade die zeitliche Kontinuität und Prozeßhaftigkeit von Geschehnissen in aufeinander bezogenen Phasen einer Erzählsequenz wiederzugeben. Dafür scheint die visuelle Umsetzung des Endes Harolds einen entscheidenden Hinweis zu liefern, da in den drei Personen, die an der Darstellung von Harolds Tod im weitesten Sinn als beteiligt angesprochen werden können, aufeinanderfolgende Zeitphasen akzentuiert und veranschaulicht werden<sup>37</sup>: Auf den Zustand des Getroffenwerdens (die in der Identifikation umstrittene Figur mit dem Pfeil am Helm) folgt das Stadium des Wankens (die eigentümlich nach vorne kippende Figur am Pferd mit dem Schwert in der Rechten) und schließlich die Phase des Zu-Boden-

<sup>36</sup> K. Schefold, *Der Alexander-Sarkophag*, Frankfurt a. M. / Berlin 1968, Abb. 16, 18, 32, 48, 49.

<sup>37</sup> Zu diesem Problem einer zweifachen Darstellung König Harolds vgl. Ratkowsch 76, Anm. 183 (mit Lit.).

gleitens (der mit einem Schwert durchbohrte Kämpfer am Boden). In gewisser Hinsicht wird also die in Einzelabschnitte zerlegte Reaktion des Sinkens einer bestimmten Figur nach dem Getroffenwerden in drei aufeinanderfolgenden und gleichsam exemplarischen erzählerischen Stadien verdeutlicht und somit lesbar gemacht: Ein zeitlich als mehrphasig gedachtes Ereignis erfährt somit in der bildlichen Umsetzung eine Zerlegung in verschiedene ‚Einzelteile‘, die sowohl für sich genommen eine Bedeutung haben als auch in einer Szene sinnvoll zusammengesehen werden können, hiermit einen weiteren Aspekt von Otto Pächts zitierter Feststellung „the event and its interpretation are being presented simultaneously“ verdeutlichend. Damit wird auch die prinzipielle Andersartigkeit der ‚Sprache‘ der Bilder im Hochmittelalter deutlich: Sie folgt anderen Regeln als der Text und hat es primär mit einer Fülle von visuellen Zeichen zu tun, die häufig ebenso nacheinander wie zugleich wahrnehmbar sind. Die einzelnen Teile des Bildes können sich dergestalt zu einem auf einen Blick erfassbaren *totum* verschränken. Während Baudri in auffälliger Weise bei der Schilderung des Todes Harolds auf eine ausführlichere Darstellung der näheren Umstände des Endes des englischen Königs verzichtet und sofort von der knappen Mitteilung der Todesursache zur Feststellung der historischen Schuld des englischen Königs übergeht (463f.), wird im entsprechenden Abschnitt der Tapiserie versucht, das Eindringen der Normannen und schließlich das Ende Harolds im Sinn eines zeitlich sukzessiven Erzählablaufes transparent zu machen. Zudem ist offensichtlich, daß in Abweichung von den zahlreichen tendenziösen normannischen Geschichtsquellen Harold auf der (eben nicht dezidiert antienglisch ausgerichteten) Tapiserie mehrfach die Gelegenheit gegeben wird, seine Tatkraft unter Beweis zu stellen.

Während also Baudris *carmen* vor allem antike Textreferenzen zu einem höheren, d. h. allegorischen, Sinn zu instrumentalisieren scheint, beziehen sich viele Darstellungen auf der „Tapiserie“ — da zu vielen Beschreibungen der historischen Fakten keine entsprechenden bildlichen Vorbilder existiert zu haben scheinen — auf einen äußerst disparaten Vorrat an Bildtypen, die dann in einem weiteren Arbeitsschritt für die konkreten erzählerischen Zwecke im Bild umgeformt wurden. Während sich der Gehalt des *carmen* 134 Baudris wesentlich darum dreht, den Herrschaftsanspruch des Normannenherzogs anhand von Vergleichen mit antiken Herrscherpersönlichkeiten vorzutragen und in christlicher Weise zu nobilitieren, sind solche Tendenzen im „Teppich von Bayeux“ nicht feststellbar. Vielmehr geht es dem Concepteur der bildlichen Erzählstrategien des Teppichs primär darum, topische und somit gleichermaßen deutlich erkennbare

wie bedeutungsschwere Bezugspunkte der bildlichen Tradition (etwa den antiken Triumphaltypus) einzusetzen, diese aber zugleich in ihrer Bedeutung zurückzustufen, neu zu konfigurieren und zugunsten eines Erzählablaufs, der vorwiegend auf eine ereignisreich-dramatische, den Faktor Zeit bewußt berücksichtigende und somit vorwiegend dem historisch-epischen Inhalt verpflichtete Struktur abzielt, umzuformen. Unmittelbarer Ausdruck dieser Haltung ist im „Teppich von Bayeux“ die deutliche Betonung zeitlicher Abstände zwischen den verschiedenen Ereignissen ebenso wie gleichsam zeitlupenartig vorgetragene Sequenzen, die zumindest die Möglichkeit offenlassen, daß sich einzelne Bausteine der Handlung in der entsprechenden bildlichen Umsetzung synoptisch zu einem Gesamtzusammenhang zusammenfügen. Gerade über den Faktor Zeit scheint somit der „Teppich von Bayeux“ mit den vielfältigen Möglichkeiten literarischer Erzählungen zu konkurrieren.