

brothers worked mainly for private patrons who desired and could afford the very best and who, no doubt, wanted their books to remain exclusive. Access to the books, once finished, would have been restricted. So how then and by what means were compositions by the Van Limburg brothers transferred to other artists? Did artists travel to see each other's works? Did they use model books? Did they make drawings of their work which they sold to other artists? Such questions are of some pertinence as the same problem arises with regards the Italian parallels that the work of the brothers themselves shows up. Did they travel to Italy, or did they get their information from sketches and drawings that had found their way over the Alps? Questions such as these are addressed by Victor M. Schmidt and Gregory T. Clark. How difficult it is to resolve them is apparent from their rather different views on the nature of the Italian influence in the work of the Van Limburg brothers. Whereas Schmidt can find no evidence that the painters went to Italy and harbours serious doubts as to whether the brothers actually travelled across the Alps, Clark considers such a journey highly likely.

All in all, although a great deal is known about the Van Limburg brothers and other artists of the period around 1400, much concerning the art-works remains conjectural and no consensus has been reached on even some of the most basic issues.

The present volume thus presents the reader with an overall view of the work made by the Van Limburg brothers and with a reasonable idea of the 'status quaestionis', even though, to my mind, the issues at stake, and the problems in solving them, could sometimes have been presented more clearly. After all, an exhibition catalogue is intended not only for the specialist but for a more general public also.

ELIZABETH DEN HARTOG
Art History Department
University of Leiden

Gale R. Owen-Crocker (Hrsg.): King Harold II and the Bayeux Tapestry (*Publications of the Manchester Centre for Anglo-Saxon Studies*, 3); Woodbridge, Suffolk u. Rochester, NY: The Boydell Press 2005; IX u. 202 S. u. Abb.; ISBN 1-84383-124-4; £ 45.- bzw. \$ 90.-

Diese Aufsatzsammlung geht auf Vorträge zurück, die im April 2002 im *Manchester Centre for Anglo-Saxon Studies* gehalten wurden, ergänzt durch einen Beitrag von Sarah Larrat Keefer und eine Einführung von Herbert Edward John Cowdrey. Vier Aufsätze sind König Harold (Teil 1) und sieben dem Teppich von Bayeux (Teil 2) gewidmet. Die Verbindung zwischen diesen beiden Themenkomplexen ist dadurch gegeben, daß Harold einer der Hauptakteure des Bayeuxteppichs ist. Sein Name erscheint in den lateinischen Beischriften des Stickereierwerks 21-, der Wilhelms des Eroberers 19mal. Die beiden Teile dieses Tagungsbandes stehen dennoch disparat nebeneinander.

Cowdrey benutzt die Gelegenheit seiner „kritischen Einführung“ vor allem dazu, die 1988 in seinen Aufsätzen ‚Towards an interpretation of the Bayeux Tapestry‘

(Anglo-Norman Studies 10, S. 49–65) und ‚Dead-bed Testaments‘ (MGH Schriften, Bd. 33, IV, S. 703–724) verfochtene These zu wiederholen, das durch den Teppich von Bayeux vor Augen gestellte positive Bild Harolds als *Dux* und *Rex Anglorum*, als *chevalier sans peur et sans reproche* werde in demselben vielfach – u. a. durch die Tiermotive und die Bildszenen aus den Äsopischen Fabeln in den Bordüren – konterkariert. Die Bildszene König Edwards auf dem Sterbelager sei wohl nicht so zu verstehen, daß Edward hier, wie es in der *Vita Ædwardi regis* (II.XI; wohl 1067 verfaßt) heißt, seine Gemahlin Edith samt dem ganzen Reich seinem Schwager Harold anvertraue, vielmehr eher so, daß er die Designation Wilhelms zu seinem Thronfolger bestätige und Harold verpflichte, Wilhelm zu unterstützen – weshalb die anschließende Inthronisation Harolds in einem fragwürdigen Licht und Harolds Bild als durch Verschlagenheit entstellt erscheine. Cowdrey versucht sogar, Edwards letzte Worte, wie sie in der *Vita Ædwardi regis* tradiert sind, also die Schriftquelle, nicht nur das gestickte Bild, in diesem Sinne zu interpretieren, als wolle Edward seine ehemals Wilhelm gegebenen Versprechungen auf dem Sterbebett erneuern.

Die Legitimität der Thronfolge Harolds wird in den Beiträgen von Nicholas John Higham und von Ian Howard unterschiedlich beurteilt. Nach Howard hatte Harold aufgrund seiner Abstammung von den dänischen Gormssons, als Enkel von Jarl Thorkils ‚Sprakaleg‘ und als Ururenkel Harold Gormssons einen rechtmäßigen Anspruch auf die englische Krone. Higham hingegen hält Harolds Thronanspruch für schwach, allerdings nicht für schwächer als den Wilhelms. Harolds Krönung ist nach seiner Darstellung weniger ein plötzlicher Erfolg als vielmehr die Erfüllung lang gehogter Erwartungen. Beide Autoren stellen ausführlich die bis in den Beginn des 11. Jahrhunderts zurückreichende Vorgeschichte von Harolds Krönung dar.

Bereits Ælred von Rievaulx kennt in seiner *Vita S. Edwardi Regis et Confessoris* (Migne PL 195, Sp. 766B; vollendet 1163) das Gerücht, König Harold sei, schwer verwundet zwar, bei Hastings mit dem Leben davongekommen. Dieser Kern einer Herrschersage wurde in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts ausgestaltet. Gillian Fellows-Jensen untersucht die skandinavischen, vornehmlich isländischen Quellen zu Harolds Überleben, Stephen Matthews die lateinische *Vita Haroldi* (verfaßt um 1206, überliefert nur in einer einzigen Handschrift, bald nach 1345). Matthews hebt den Charakter dieser *Vita* als säkulare Hagiographie hervor, ohne Paul Gerhard Schmidts Analyse (MGH Schriften, Bd. 33, I, S. 189–204) zu erwähnen, die zu einem ähnlichen Ergebnis geführt hatte. Die Fassung aus der Zeit um 1206 möchte Matthews, anders als üblich, eher mit Chester als mit Waltham in Verbindung bringen. Fellows-Jensen erkennt in *Óláfs saga Tryggvasonar*, Kap. 80 (isländisch, geht auf ein um 1190 von Odd Snorrason verfaßtes, nicht erhaltenes lateinisches Original zurück) die Version, die dem Prototyp aller isländischen Erzählungen von Harolds Leben nach Hastings am nächsten kommt. Aus diesen Überlieferungen ergibt sich, daß es neben dem von den normannischen Quellen gezeichneten, diffamierenden Bild König Harolds auch ein höchst positives gab, das ihn als heiligen Herrscher idealisierte.

Die Autoren des 2., dem Bayeuxteppich gewidmeten Teils erklären in der Regel die Bildszene von Harolds Eidesleistung zur Haupt- und Schlüsselszene dieses Stik-

kereiwerks. Wie schon Cowdrey in der Einleitung unterstellen sie dem Bayeuxteppich die Intention, Harold als eidbrüchigen Verräter vorzuführen, um so bei dem unterworfenen Volk der Engländer in propagandistischer, pro-normannischer Absicht einen Haroldkult, der gefährlich hätte werden können, zu diskreditieren. Manche Beobachtungen von Teil 1 hätten jedoch Anlaß geben können, diese These zu überdenken. So etwa Highams Feststellung, daß Meineide gang und gäbe waren – fast die gesamte Elite des 11. Jahrhunderts wurde irgendwann einmal eidbrüchig – und daß manche Geschichtsschreiber des späten 11. und des 12. Jahrhunderts den Eid, den Harold Wilhelm geleistet hatte, unerwähnt lassen. Die *Vita Haroldi* betont sogar, daß Harold berechtigt war, einen in einer Notlage gegebenen, erzwungenen Eid zu brechen (S. 69), – eine Argumentation, die dem Bayeuxteppich offenbar nicht fremd ist, da er ebendiese Notsituation, in die Harold durch seine Strandung am Gebiet des Grafen Guy de Ponthieu geraten war, in aller Breite schildert.

Sarah Larratt Keefer eröffnet den 2. Teil dieses Tagungsbandes, indem sie den Blick auf die Genitalien der Pferde lenkt, in denen sie einen „tiefer als das Leinen und die Wolle“ liegenden Subtext ausmachen möchte: Der – gelegentlich wirklichkeitsfern auch bei galoppierenden – Hengsten auf englischer und auf normannischer Seite erkennbare „Priapismus“ bezeichne angeblich die zum Sturz verdamnte *superbia* ihrer Reiter. Da jedoch das Prinzip ‚Priapismus kommt vor dem Fall‘ bei den Pferden des Bayeuxteppichs keineswegs konsequent zur Darstellung gebracht wurde, dürfte, wer die Lektüre jenes Subtexts versucht, wohl seinerseits leicht ins Straucheln geraten.

Gale R. Owen-Crocker, die Herausgeberin, die sich verschiedentlich mit dem Bayeuxteppich beschäftigt und eine Monographie (*The Design of the Bayeux Tapestry*) angekündigt hat, erklärt, die Struktur der Bilderzählung dieses Stickereiwerks aufzeigen zu wollen. Zu diesem Zweck wählt sie bestimmte Bildszenen aus, die nach ihrer Meinung thematisch aufeinander bezogen sind und denen, wie sie glaubt, eine zentrale Position zukommt, nämlich die bereits erwähnte Szene der Eidesleistung Harolds, in der dieser beide Arme ausgestreckt hat, ferner, wegen vergleichbarer Ausgestrecktheit von Bischof Odos Pferd, die Szene: *Hic Odo episcopus baculum tenens confortat pueros* in der Schlacht von Hastings sowie die beiden Mahlszenen: Harold mit Gefolge bei Bosham und die Tafelrunde vor dem Aufbau eines Lagers bei Hastings. Der Bayeuxteppich läßt sich an den vier Wänden eines annähernd quadratischen Raumes so befestigen, daß diese vier von Owen-Crocker favorisierten Szenen jeweils etwa in die Mitte einer Wand gelangen. – Chris Henige (*Putting the Bayeux Tapestry in its Place*) präsentiert einen Rekonstruktionsversuch des hölzernen, archäologisch nicht nachweisbaren Donjons von Dover castle zur Zeit des Eroberers. Die von Henige angenommenen Maße erlauben es, den Bayeuxteppich seinen Innenwänden so einzupassen, daß dies Gale Owen-Crockers Vorstellungen entspricht, d. h., daß die von ihr ausgewählten Szenen jeweils in die Wandmitte gelangen. Schon Cowdrey konnte angesichts so weitgehender Spekulationen ein ungutes Gefühl nicht verbergen (S. 13). Da wegen des fehlenden Endes des Bayeuxteppichs nicht bekannt ist, wie lang dieser ursprünglich war, ist solcher Art Mutmaßungen in der Tat von vornherein der Boden entzogen.

Catherine E. Karkow stellt die wenigen Frauendarstellungen des Bayeuxteppichs zusammen: die rätselhafte *Ælfgyfa*, ferner Edith, Harolds Schwester, am Sterbett Edwards, ihres Gemahls, sowie die Frau, die, mit einem Kind an der Hand, aus einem brennenden Haus flieht. Dem Betrachter, der versucht sein könnte, sie für marginal zu halten, erklärt Karkow, daß diese Frauenbilder und auch die wenigen in den Bordüren dazu dienen, die Schlüsselszenen der Bilderzählung deutlich zum Bewußtsein zu bringen.

Shirley Ann Brown, die sich durch die von ihr zusammengestellten und kommentierten Bibliographien (*The Bayeux Tapestry. History and Bibliography*, Woodbridge 1988; sowie in: Pierre Bouet, Brian Levy, François Neveux (Hrsg.): *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'histoire*; Caen 2004, S. 27–47, 411–417) als Chronistin der Bayeuxteppichforschung große Verdienste erworben hat, beschreitet in ihren eigenen Forschungen einen Weg, der als Sackgasse bezeichnet werden muß. Der Versuch, 1966 von Charles Reginald Dodwell (*The Bayeux Tapestry and the French Secular Epic*, in: *The Burlington Magazine* 108, S. 549–560) angestoßen und von Brown, Owen-Crocker und anderen fortgesetzt, über die altfranzösische (Rolandslied) und altenglische (Beowulf) Epik Aufschlüsse über die Intentionen und die Funktion, über Struktur und Sinn des Bayeuxteppichs zu gewinnen, hat bisher stets zu einseitigen Interpretationen dieser Bilderzählung geführt. Die Mehrdeutigkeit seiner Bilder und Beischriften wurde ignoriert. Cowdrey hatte schon 1988 in dem oben erwähnten Aufsatz *Towards an interpretation of the Bayeux Tapestry* vor den Gefahren gewarnt, die mit dem gewiß nicht von vornherein abzulehnenden Aufspüren von Analogien zwischen der Epik und dem Bayeuxteppich verbunden sind. Sehr zu Unrecht urteilt er jetzt (S. 14), Shirley Ann Brown sei diesen Gefahren nicht erlegen. Unternimmt sie es doch im vorliegenden Beitrag, die Darstellung eines an einen Baum geketteten Bären, der von einem Krieger mit Schwert und Schild bedroht wird (im Randstreifen unterhalb der reitenden *nuntii Willelmi*), mit drei Stellen im Rolandslied zusammen zu zwingen, die nichts von einer solchen Szene andeuten oder gar schildern. An der dritten Stelle (Rolandslied, Zeilen 725–736) ist nicht einmal ein Bär (*urs*) erwähnt, sondern lediglich ein Eber (*uers*). Auch ist das zeitliche Verhältnis des Bayeuxteppichs (1067–68; nach der neuen, überzeugenden Datierung von Pierre Bouet in dem erwähnten, von ihm mitherausgegebenen Werk) zum Rolandslied (zwischen 1080 und 1100) umgekehrt als von Shirley Ann Brown angenommen, so daß zwar die Kenntnis des Rolandstoffs, nicht aber die bestimmter Passagen des Rolandsliedes bei den Entwerfer/innen und Produzent/innen des Bayeuxteppichs vorausgesetzt werden kann. Daß es sowohl möglich war und ist, die Bilder und die Beischriften des Bayeuxteppichs im Sinne des normannischen wie auch in dem des englischen Bildes vom Ablauf der Ereignisse zu lesen, kann seine Erklärung darin finden, daß es die siegreichen Normannen (wahrscheinlich Odo von Bayeux und sein Umkreis) waren, die das Werk in Auftrag gaben, aber die besiegten Engländer/innen (wahrscheinlich in einer Werkstatt des Klosters St. Augustine in Canterbury), die es herstellten, und daß die fertige Textilarbeit für Angehörige beider Volksgruppen zur Betrachtung vorgesehen war; s. dazu Ulrich Kuder: *Der Teppich von Bayeux. Bildgeschichte und Geschichts-*

bild, in: Christian Klein, Peter F. Saeverin et al. (Hrsg.): *Geschichtsbilder. Konstruktion – Reflexion – Transformation (Europäische Geschichtsdarstellungen, Band 7)*; Köln – Weimar – Wien 2005, S. 3–29.

In ihrem Beitrag ‚The Cicero-Aratea and the Bayeux Tapestry‘ entwickelt Cyril Hart die These, daß an manchen Stellen des Bayeuxteppichs die *Aratea*-Handschrift London, British Library, MS Harley 647 (Fleury-sur-Loire?, 9. Jh.), die seit dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts in Canterbury lag, als Vorlage benutzt worden sei.

Der Band schließt mit dem wegweisenden Artikel von Michael Lewis: ‚The Bayeux Tapestry and Eleventh-century Material Culture‘. Der Vergleich bestimmter Motive mit dem entsprechenden archäologischen Material ergibt, daß sich das Verhältnis der gestickten Bilder zur damaligen Lebenswirklichkeit jeweils verschieden darstellt, je nachdem, ob ältere Bildvorlagen gebraucht werden konnten oder nicht. Lewis weist nach, daß die gestickten Bilder eher an anderen Werken der Bildkunst und weniger an der ‚Realität‘ orientiert sind.

ULRICH KUDER

Kunsthistorisches Institut

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Rosemarie Lierke: Die Hedwigsbecher. Das normannisch-sizilische Erbe der staufischen Kaiser; mit einem Beitrag von Rudolf Distelberger; Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen 2005; 112 S., 42 Abb.; ISBN 3-938646-04-7; € 28,-

Seit über 30 Jahren befaßt sich Rosemarie Lierke mit der praktischen Erforschung alter Glastechniken. In zahlreichen Veröffentlichungen machte sie durch unkonventionelle Denkansätze und Vorgehensweisen auf von der Forschung häufig unberücksichtigte Techniken der sogenannten Glastöpferei aufmerksam¹. Auch die vorliegende, sehr ansprechend gestaltete Publikation über die dickwandigen konischen Hedwigsbecher mit Reliefdekor, meist als Hochschliffgläser des 11. bis 12. Jahrhunderts der islamischen Kunst zugeordnet, ist gespeist von zahlreichen glastechnischen Überlegungen.

Einen knappen Abriss über die Forschungsgeschichte bietet das Vorwort von Robert Koch, ehemals Referent für Bodendenkmalpflege in Bayern. Rosemarie Lierke nimmt in ihrer Einleitung diesen Faden auf und erläutert bislang vorgeschlagene Herkunft (den sassanidischen Iran, das fatimidische Ägypten oder Byzanz) und varierende Datierungen. Der Name der Gläser geht auf die Hl. Hedwig von Schlesien (1174–1243) zurück, die nach der Legende einen solchen Becher besaß. Um sie vor dem Vorwurf der asketischen Lebensweise zu schützen, habe sich das Wasser darin in Wein verwandelt, als ihr Gatte, Herzog Heinrich I. von Schlesien, daraus trank.

Den Einstieg in die Thematik erleichtern zwei Abbildungstafeln der bis heute bekannten Gläser mit zugehörigem Katalogteil. Tafel 1 zeigt 13 vollständige Becher

1 Zuletzt in: ROSEMARIE LIERKE: *Antike Glastöpferei*; Mainz 1999