

## Der Zwerg auf dem Teppich. Überlegungen zu Tuold am Teppich von Bayeux

**Florian Maizner**

Kerngebiet: Mittelalter

eingereicht bei: Univ.-Prof. Dr. Jörg Schwarz

eingereicht im: SoSe 2023

Rubrik: Seminar-Arbeit

### Abstract

#### The Dwarf on the Tapestry. Considerations on Tuold on the Bayeux Tapestry

This paper tries to show that the common Norman name Tuold as depicted in scene ten of the Bayeux Tapestry refers to the person holding the reigns of the horses and was likely affected by dwarfism. Compared to the other one-time-only names in the artwork and combining different research opinions on those, it is argued that this highlighted character may have been an informant for the unknown artist(s) of the tapestry regarding the travels of Harold Godwinson in north-west France and everything concerning horses while others testified about the military action at Hastings.

### 1. Einleitung

Der Teppich von Bayeux<sup>1</sup> ist ein unschätzbare Kunstwerk und eine einzigartige Sachquelle aus dem Hochmittelalter. Trotz der Vergänglichkeit der verwendeten Textilien und seines Alters von deutlich über 900 Jahren ist sein Erhaltungszustand überraschend gut und er gibt Zeugnis der mittelalterlichen Bildkunst, unabhängig von der

1 Der Teppich von Bayeux ist vollständig digitalisiert und auf der Website des Museums von Bayeux interaktiv abrufbar. Alle Angaben zu Szenen und Darstellungen, falls nicht anders angegeben, beziehen sich darauf: Official digital representation of the Bayeux Tapestry – 11th century. Credits: City of Bayeux, DRAC Normandie, University of Caen Normandie, CNRS, Ensicaen, Photos: 2017 – La Fabrique de patrimoines en Normandie, <https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/explore-online/>, eingesehen 24.1.2025.

ursprünglichen Intention und was mit dem Werk vermittelt werden sollte.<sup>2</sup> Üblicherweise wird in der modernen Forschung Bischof Odo von Bayeux (um 1030–1097), der Halbbruder Wilhelms des Eroberers (1027/28–1087), als Auftraggeber angenommen, weshalb von einer Herstellung vor Odos Todesjahr 1097 auszugehen ist. Sehr wahrscheinlich erteilte er den Auftrag bereits vor seiner Gefangennahme 1082.<sup>3</sup> Diese erfolgte auf Befehl Wilhelms, weshalb Odo ab diesem Zeitpunkt wohl kaum ein Kunstwerk beauftragt hatte, das vor allem Wilhelms Geschichte erzählte. Es wird heute davon ausgegangen, dass der Teppich schon kurz nach den dargestellten Ereignissen der Jahre 1064 bis 1066 in Auftrag gegeben und hergestellt wurde. Odo wurde 1067 zum Earl of Kent ernannt – ein möglicher Anlass zur Herstellung des Teppichs. Dieser zeigt die Reisen Harold Godwinsons (1022–1066) in der Normandie, den Tod Eduards des Bekenner (um 1004–1066), die darauffolgende Krönung Harolds zum englischen König, die normannische Reaktion in Form der Invasion Englands und die Schlacht bei Hastings. Der gesamte Herstellungsprozess dürfte Schätzungen zufolge etwa zwei Jahre gedauert haben.<sup>4</sup> Das Bildwerk zeigt die Ereignisse, die bereits im Jahr 1064 mit einem Aufenthalt Harolds am europäischen Festland beginnen, wie einen Augenzeugenbericht, in den Betrachter:innen selbst eintauchen.<sup>5</sup> Häufig wurde bereits angenommen, dass der nicht bekannte Künstler (beziehungsweise die Künstlerin oder ein Kollektiv)<sup>6</sup> nach einer schriftliche Beschreibung aus dem Kreis um Bischof Odo arbeitete(n).<sup>7</sup> Die Forschung gab die Suche nach dieser Quelle allerdings zu weiten Teilen auf und widmete sich anderen Ansätzen: Etwa einer gründlichen Analyse der Rhetorik und visuellen Einflüsse.<sup>8</sup> Sicher waren der oder die Künstler:innen mit den teils heute noch erhaltenen Manuskripten vertraut, die schon im 11. Jahrhundert in Canterbury nachweisbar sind.<sup>9</sup> Die darin enthaltenen Illustrationen dürften als Vorlage gedient haben.<sup>10</sup> Daraus ergibt sich jedoch lediglich eine Ähnlichkeit in der Darstellungsweise, nicht eine Informationsgrundlage der Ereignisse. Denn obwohl einige Bilder kopiert wurden, was für das Mittelalter durchaus üblich war, sind im Teppich von Bayeux auch Neuschöpfungen zu finden, insbesondere bei der Darstellung von Pferden, worauf an späterer Stelle noch eingegangen wird.<sup>11</sup> Auffallend ist zudem, dass andere Prätendenten im Streit um die Nachfolge Eduards des Bekenner als König von England zugunsten der „titanengleiche[n] Konfrontation der zwei Helden

---

2 Eric Maclagan, *The Bayeux Tapestry*, London-New York 1945<sup>2</sup>, S. 28.

3 David M. Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, Lahnstein 2010 [1985], S. 212.

4 Charles Harvard Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, London 1973, S. 4.

5 Suzanne Lewis, *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*, Cambridge 1999, S. 16.

6 Nach heutigen Maßstäben handelte es sich um Kunstschaffende und auch die Forschungsliteratur spricht üblicherweise von „Künstler/n“ (selten in weiblicher Form), im Englischen von „artist/s“ oder „designer/s“.

7 Bernard S. Bachrach, *On the Origins of William the Conqueror's Horse Transports*, in: *Technology and Culture* 26 (1985), Heft 3, S. 505–531, hier S. 509.

8 Lewis, *The Rhetoric of Power*, S. 15.

9 Etwa das Gospel Book of St. Augustine oder der sogenannte Utrechter Psalter.

10 Gale R. Owen-Crocker, *Reading the Bayeux Tapestry through Canterbury Eyes*, in: dies. (Hrsg.), *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*, Farnham-Burlington 2012, S. IV/243–265, hier S. IV/244–245.

11 Ebd., S. IV/247.

Wilhelm und Harold“ ausgespart wurden.<sup>12</sup> Besondere Aufmerksamkeit erregten auch die verschiedenen nicht eindeutig identifizierbaren Personen, die über den Teppich verteilt in den gestickten Inschriften namentlich genannt werden.

In den folgenden Ausführungen wird versucht, die Rolle einer der singular genannt Personen zu erörtern: Tuold. Dazu müssen zuerst die Möglichkeiten beleuchtet werden, welche der in der betreffenden Szene dargestellten Figuren mit dem gestickten Namen gemeint ist. Durch logische Schlussfolgerungen und Vergleiche innerhalb des gesamten Bildwerkes soll diese Frage beantwortet werden. Zudem werden mögliche Interpretationen der Szene vorgestellt. Im Fokus des Forschungsinteresses steht die Frage, warum eine kleinwüchsige Person dort nicht nur abgebildet, sondern sogar namentlich ausgewiesen ist. Im weiteren Verlauf werden auch andere nur einmal genannte Personen behandelt, um eine Vergleichsbasis zur Nennung Tuolds zu schaffen. Zuletzt wird die These des Verfassers erläutert, wonach es sich beim inschriftlich hervorgehobenen Tuold um einen Augenzeugen handelte, der dem Künstler (beziehungsweise den Künstler:innen) des Teppichs auf Anweisung oder Wunsch des Auftraggebers – es wird der gängigen Forschungsmeinung folgend von Bischof Odo von Bayeux ausgegangen – Informationen geliefert und der Ausgestaltung beigewohnt hatte. Hierzu werden verschiedene Forschungsmeinungen verglichen, abgewogen und um eigene Beobachtungen und Einschätzungen ergänzt.

Aus der umfangreichen Literatur zum Teppich von Bayeux sticht vor allem das Werk von Pierre Bouet und François Neveux hervor, das auch in deutscher Übersetzung vorliegt.<sup>13</sup> Die Arbeit von David M. Wilson ist trotz ihres Alters weiterhin aktuell, wie ein Sonderdruck aus dem Jahr 2010 beweist,<sup>14</sup> und die Einschätzungen von Wolfgang Grape bieten einen Blick aus einer weder französischen noch englischen Perspektive.<sup>15</sup> Zudem liegt ein Sammelband der vielfältigen und umfangreichen Forschung von Gale R. Owen-Crocker vor.<sup>16</sup> Zum Thema der schwer zu identifizierenden Personen wurde auf teils ältere Spezialuntersuchungen zurückgegriffen, wovon besonders Charles Prentouts Beitrag aus dem Jahr 1935 zu betonen ist.<sup>17</sup> Rezent sind dazu die 2016 veröffentlichten Ausführungen von Hugh M. Thomas.<sup>18</sup>

12 Pierre Bouet/François Neveux, *Der Teppich von Bayeux. Ein mittelalterliches Meisterwerk*, Darmstadt 2018, S. 10.

13 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*.

14 Wilson, *Der Teppich von Bayeux*.

15 Wolfgang Grape, *Der Teppich von Bayeux. Triumphdenkmal der Normannen*, München-New York 1994.

16 Gale R. Owen-Crocker (Hrsg.), *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*, Farnham-Burlington 2012.

17 Charles Prentout, *Essai d'identification des Personages Inconnus de la Tapisserie de Bayeux*, in: *Revue Historique* 176 (1935), Heft 1, S. 14–23.

18 Hugh M. Thomas, *Tuold, Wadard and Vitalis: Why Are They on the Bayeux Tapestry?*, in: Elisabeth van Houts (Hrsg.), *Anglo-Norman Studies XXXVIII. Proceedings of the Battle Conference 2015*, Cambridge 2016, S. 181–197.

## 2. Turols Auftritt

Die erste und einzige Nennung Turols im Teppich von Bayeux findet sich in Szene zehn, die aufgrund der künstlerischen Einrahmung durch Bäume zusammen mit der Folgeszene betrachtet werden sollte. Zu sehen ist ganz links der prächtig gekleidete und mit einer Zweihandaxt bewaffnete Guy de Ponthieu (gestorben 1100) in Begleitung eines mit Lanze und Schwert bewaffneten Mannes. Guy empfängt zwei Männer, der Inschrift zufolge Boten Herzog Wilhelms, des späteren Eroberers Englands. Beide sind mit Speeren und Schwertern bewaffnet. Jener von beiden, der Guy nähersteht, deutet mit der rechten Hand auf ihn und scheint eine Botschaft zu überbringen. Unmittelbar hinter dem zweiten, sich auf seine Stangenwaffe stützenden Boten findet sich eine auffallend kleine Person mit Bart, die zwei gesattelte Hengste an den Zügeln hält. Die Füße dieser Person stehen ungewöhnlicherweise nicht auf der Unterkante des Hauptfrieses. Über ihrem Kopf findet sich die Inschrift TVROLD, oben und unten eingerahmt von in Schwarz gestickten Balken. Rechts der Pferde endet Szene zehn mit einem pavillonähnlichen Gebäude, das die letzten Buchstaben der Inschrift in eine zweite Zeile zwingt. Es ist also davon auszugehen, dass die Bilder vor dem Text fertiggestellt wurden. Szene elf zeigt durch einen Wechsel der Leserichtung die bereits bekannten Boten, zwei Männer zu Pferd, nach links reitend, also die vorherige Szene betretend. Diese kurze Szene ist begrenzt von einem Baum, in dem eine Person steht und den beiden Gesandten hinterherblickt.

Die Positionierung der Inschrift TVROLD sorgte bereits für viel Diskussion. Es ist nicht zweifelsfrei festzustellen, ob sich der Name auf einen der beiden Boten bezieht oder auf die kleine Person, welche die Zügel der Pferde hält. Die Beschriftung scheint zu weit vom vermeintlichen Anführer der Boten, dem Gestikulierenden, entfernt zu sein, als dass dieser gemeint sein könnte – vor allem im Vergleich zu ähnlichen Beschriftungen im Teppich.<sup>19</sup> Wenn der Name zu einem der Boten gehört, muss es Gründe für die namentliche Hervorhebung gegeben haben. Warum jedoch steht der Name beim Hinteren und nicht bei jenem, der auf Guy deutet und das Gespräch zu führen scheint? Die Hervorhebung einer erwähnenswerten Person würde diese wohl eher in einer aktiven Rolle zeigen. Platzmangel kann dafür kaum ein Argument sein, denn unter dem Arm des sprechenden Boten hätte der Name ebenfalls Platz gefunden. Wenn der zweite Bote Turol wäre, hätte der Name auch etwas höher über der klein dargestellten Person gestickt werden können. In diesem Fall würde er vermutlich eher der linksstehenden Person zugeschrieben werden als der kleinen mit weniger Abstand zum Kopf. Auch hier fände sich ausreichend Platz zwischen der Achsel des Boten und den Zügeln des Pferdes. Die Position der Inschrift deutet darauf hin, dass die kleine Person als Turol zu verstehen ist.

Hinzu kommt, dass die Hervorhebung des Namens durch die oben und unten ergänzend gestickten Balken für den Teppich von Bayeux einzigartig ist.<sup>20</sup> Dazu wurde in der Forschung bereits die These geäußert, dass es sich bei der kleinen Person um

19 Szenen 30, 41, 44, 55; Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, S. 176.

20 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 132.

einen Jongleur in einer gänzlich isolierten Szene, abseits der beiden Boten und dem Gespräch mit Guy, handle. Die Linien oberhalb und unterhalb des Wortes TVROLD bilden laut Bennett in Kombination mit dem Rücken des Boten und den Zügeln des Pferdes einen Rahmen, der ähnlich wie Gebäude in anderen Szenen das Geschehen begrenzt.<sup>21</sup> Möglicherweise diene diese Besonderheit jedoch in der zeitgenössischen Wahrnehmung als Hinweis, welche der Personen gemeint war. Die genauen Implikationen der Balken lassen sich wohl kaum rekonstruieren. Allerdings darf die Kenntnis der zeitgenössischen Betrachter:innen nicht unterschätzt werden. Sehr wahrscheinlich waren heutige Unklarheit für das intendierte Publikum erkennbar und leicht zuordenbar, welche Figur mit einer Inschrift gemeint war.<sup>22</sup> Auch wenn es sich um eine eigene Szene handeln sollte, stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Darstellung der kleinen Person.

Die Theorie, dass es sich bei dieser klein dargestellten Person um Turolld handelt, wurde bereits durch die Argumentation abzuwehren versucht, dass ein Kleinwüchsiger in einer militaristischen Gesellschaft wohl kaum so prominent dargestellt worden wäre.<sup>23</sup> Nichtsdestotrotz ist die Darstellung auf dem Teppich gegeben. Andere Stimmen meinen, dass der Zwerg den elegantesten Bart im gesamten Kunstwerk trägt.<sup>24</sup> Die Figur war also bedeutend genug, um sie detailreicher darzustellen als andere. Die Person wurde auch bereits für einen Mann aus Ponthieu gehalten, da in der nächsten Szene nur die zwei Reiter zu sehen sind, die zu Guy reiten.<sup>25</sup> Auch wenn die kleine Person für die Geschichte und die gezeigten Abläufe kaum notwendig scheint, muss es während des Herstellungsprozesses einen Grund gegeben haben, weshalb sie abgebildet wurde,<sup>26</sup> selbst wenn sie etwa nur dazu diene, um zu zeigen, dass die Boten umgehend nach dem Absitzen zu Guy vorgelassen wurden. Auch Charles Gibbs-Smith als Kritiker der Interpretation, dass es sich bei dieser kleinen Person um Turolld handelt, betont bei der Beschreibung dieser Szene, wie hervorragend die Pferde gestaltet sind.<sup>27</sup> Möglicherweise handelte es sich um einen Stallknecht, der die Pferde in Empfang nahm – aber unter dem Publikum des Teppichs aus unbekanntem Gründen Bekanntheit genoss, die die Namensnennung rechtfertigte. Denkbar wäre aufgrund des gegebenen Bildmaterials etwa die auffällige Körpergröße.

Daher sollte als Nächstes die Frage geklärt werden, ob Turolld als Zwerg beziehungsweise Kleinwüchsiger dargestellt ist oder es sich um eine perspektivische Verkürzung handelt.<sup>28</sup> Um die Körpergröße der Figur erklären zu können, wurde bereits auf eine geringe Wichtigkeit für die Gesamtscene – nur ein Stallbursche, der die Pferde abnahm – in Kombination mit einer Position im Hintergrund verwiesen. Doch warum wäre sie

21 Philip E. Bennett, *Encore Turolld dans la Tapisserie de Bayeux*, in: *Annales de Normandie* 30 (1980), Heft 1, S. 3–13, hier S. 12.

22 Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, S. 17.

23 Thomas, *Turolld, Wadard and Vitalis*, S. 182.

24 Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, S. 9.

25 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 23.

26 Bennett, *Encore Turolld*, S. 10.

27 Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, Abb. 6.

28 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 23.

in diesem Fall mit dem ausgestaltenden Bart versehen worden? Als kaum überzeugender Vergleich für die Hintergrundthese diene für Bennett der Mann in Szene 25, der den Wetterhahn auf Westminster Abbey anbringt.<sup>29</sup> Als weiteres Beispiel für eine perspektivische Verkürzung wurden auch die Kinder genannt, die den Sarg Eduards des Bekenner in Szene 26 begleiten.<sup>30</sup> Eine perspektivische Verkürzung in der Szene mit Tuold wäre unlogisch, da die Person unmittelbar vor den Pferden stehen muss, um die Zügel zu halten. Zudem deuten die Körperproportionen und die verkürzten Beine auf einen Fall von Kleinwüchsigkeit hin. Demgegenüber entsprechen die Körperproportionen beim für den Vergleich herangezogenen Mann auf dem Dach der Abtei denen eines durchschnittlich großen Menschen. Zuletzt sei noch an die Person am Ende von Szene elf im Baum erinnert. Hier, bei diesem Tuold nahen Fall, dürfte es sich wohl eher um eine perspektivische Verkürzung handeln. Es gibt keine Auffälligkeiten hinsichtlich der Körperproportionen. Die Betrachtung der Bildquelle und Vergleiche innerhalb des Werkes legen nahe, dass die Person kleinwüchsig war.

Zuletzt soll noch ein Argument gegen die gängige Interpretation, dass es sich bei Tuold um den Sohn des Konnetabels von Bayeux in der Rolle des Boten handelt, vorgebracht werden.<sup>31</sup> Der Name Tuold war ein geläufiger normannischer Name, der auf die skandinavische Form Thorvaldr zurückgeht.<sup>32</sup> Aufgrund der Namenshäufigkeit ist vor allem zu beachten, dass trotz der eingeschränkten Darstellungsmöglichkeiten für jede Betrachterin und jeden Betrachter zweifelsfrei klar gewesen sein muss, um welchen Tuold es sich handelte. Beim Versuch, die Zuordnung des Namens zu klären, wurde auch bereits aufgrund der Häufigkeit des Namens vermutet, dass es eine humoristische Anspielung auf zwei Tuolds sein könnte, welche die Gesandtschaft Wilhelms darstellten.<sup>33</sup> Allerdings veranlassen die Positionierung der Beschriftung, die augenscheinlichen Kleinwüchsigkeit der Figur und der detaillierte Bart den Verfasser dazu, diese Person als Tuold wahrzunehmen. Keiner der beiden anderen in Frage kommenden Männer zeigt eine Auffälligkeit, die diese Faktoren überdecken würde.

### 3. Andere singulär erwähnte Personen

Abgesehen von Tuold finden sich im Teppich von Bayeux noch weitere Personennamen, die nur einmal vorkommen. Auf diese soll ebenfalls kurz eingegangen werden, um Parallelen beziehungsweise Unterschiede zum vermeintlichen Zwerg aufzuzeigen. Zu Beginn sind Wadard (Szene 41) und Vital(is) (Szene 49) zu nennen, die häufig in Verbindung mit Tuold gedeutet werden. Das Domesday Book, eine Zusammenstellung des Grundbesitzes der englischen Krone nach der normannischen Eroberung, wurde schon vielfach in Kombination mit der sogenannten Angelsächsischen Chronik herangezogen, um zu belegen, dass es sich bei den dreien um Lehensmänner Odos von

29 Bennett, *Encore Tuold*, S. 9.

30 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 43.

31 Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, Abb. 6.

32 Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, S. 176; Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 132.

33 Bennett, *Encore Tuold*, S. 13.

Bayeux gehandelt habe.<sup>34</sup> Durch die namentliche Darstellung im Teppich sei diesen Vasallen Respekt erwiesen worden.<sup>35</sup> Wird von einer solchen Würdigung ausgegangen, stellt sich die Frage, für welches Publikum der Teppich gedacht war. Üblicherweise wird ein kleines, höfisches Publikum angenommen, das mit den dargestellten Ereignissen und Personen vertraut gewesen sein muss.<sup>36</sup> Hugh Thomas versuchte bereits die Frage zu klären, warum die drei Personen im Teppich dargestellt wurden und strich dabei die Möglichkeit heraus, dass ihre Präsenz dazu dienen sollte, die Erfolge Bischof Odos von Bayeux zu feiern und ihn als guten Herren zu profilieren.<sup>37</sup> Dass die drei im Teppich angeführten Namen sich genau auf ebenjene Männer beziehen, die im Domesday Book als Gefolgsleute Odos genannt werden, bleibt Spekulation. Hugh Thomas meint, alle Namen seien ungewöhnlich gewesen, was für ihn eine Gleichsetzung nahelegt. Zumindest für Vitalis und Turolde räumt er ein, dass aus jener Zeit auch andere Personen mit diesem Namen bekannt sind.<sup>38</sup> Wenn diesem Faktor gegenübergestellt wird, wie wenige Personen, insbesondere aus nicht-adeligen Schichten, die Forschung benennen kann, sollte eine nachzuweisende Namenshäufigkeit, wie es bei Turolde der Fall ist, wohl schwerer ins Gewicht fallen. In Bezug auf Treueverhältnisse erklärt Thomas, dass die erwähnten Personen zwar während der Invasion im Dienste Wilhelms stehen konnten, jedoch anschließend in die Gefolgschaft Bischof Odos gewechselt haben könnten.<sup>39</sup> Auf ähnliche Weise könnten sie schon vor der Invasion einem gänzlich anderen Herrn gedient haben – denkbar wäre etwa Guy de Ponthieu, doch dieser Gedanke wird an späterer Stelle weiterverfolgt.

In jenem Teil des Teppichs mit Aelfgyva (Szene 15) wurde in der Forschung ebenfalls gerätselt, um wen es sich handeln könnte. Der erneut sehr geläufige Name im England vor der normannischen Eroberung wurde bereits als Rangtitel gedeutet. Auch für Aelfgyva wurde angenommen, dass aus der Darstellung und der kurzen Beschriftung für zeitgenössische Betrachter:innen der Inhalt zweifelsfrei erkennbar war – und worauf angespielt wird.<sup>40</sup> In der modernen Interpretation wurde daher der Blick erweitert, indem neben dem Hauptfries auch die Randszenen betrachtet wurden. Aufgrund der Ähnlichkeit von Haltung und Gestik zwischen dem neben der Frau dargestellten Geistlichen und einer nackten Figur am unteren Rand jener Szene wurde wiederholt ein sexueller Aspekt, möglicherweise gar ein Skandal, interpretiert.<sup>41</sup> Auf ähnliche Weise könnten die einzigartigen landwirtschaftlichen Darstellungen am Rand der Szene zehn gleichfalls Hinweise für das Publikum geboten haben, wie Turolde's Auftritt zu verstehen war. Hervorzuheben sind Pflug und Egge, die jeweils von einem Esel bzw. von einem Pferd gezogen werden. Eine naheliegende Interpretation wäre eine bäuerliche Herkunft beziehungsweise Erfahrung im Umgang mit diesen Nutztieren bei der Feldarbeit.

34 Thomas, Turolde, Wadard and Vitalis, S. 181.

35 Bouet/Neveux, Der Teppich von Bayeux, S. 191.

36 Lewis, The Rhetoric of Power, S. 6.

37 Thomas, Turolde, Wadard and Vitalis, S. 181.

38 Ebd., S. 182.

39 Ebd., S. 188.

40 Eric F. Freeman, The Identity of Aelfgyva in the Bayeux Tapestry, in: *Annales de Normandie* 41 (1991), Heft 2, S. 117–134, hier S. 117–118.

41 Gibbs-Smith, The Bayeux Tapestry, Abb. 12.

Da bei Szene 15 das Verb fehlt, obwohl Platz vorhanden wäre, muss die Darstellung für zeitgenössische Betrachter:innen aus dem Namen Aelfgyva und dem gebotenen Bild verständlich gewesen sein.<sup>42</sup> Aufgrund der Quellenlage sind heute mehrere Frauen mit diesem Namen bekannt und mindestens zwei davon können in den räumlichen und zeitlichen Horizont des Teppichs eingebettet werden.<sup>43</sup> Eine niedere Herkunft würde erklären, weshalb eine einst – zumindest in einem bestimmten Umfeld – prominente Person heute nicht durch anderen Quellen belegt ist. Somit könnte die Frau in Szene 15 auch eine heute nicht mehr nachverfolgbare Aelfgyva gewesen sein, die allerdings dem zeitgenössischen Publikum des Teppichs bekannt war – eben möglicherweise aufgrund einer skandalösen Begebenheit mit dem dargestellten Geistlichen. Warum sollte es im Mittelalter keinerlei Klatsch und Tratsch gegeben haben, der in zeitgenössischer Kunst für ein kleines, mit den Angelegenheiten vertrautes Publikum verarbeitet wurde?

Andere nur einmal genannte Personen sind Erzbischof Stigant von Canterbury (gestorben 1072) in Szene 30 bei der Krönung Harold Godwinsons, Robert (um 1031–1095), der Halbbruder Wilhelms des Eroberers (Szene 44), Leofwine (um 1035–1066) und Gyrth (um 1032–1066), die Brüder Harolds (Szene 52), und der als EVSTATIVS gelesene Name in Szene 55. Bei diesen handelt es sich aufgrund des gebotenen Kontextes um heute noch nachvollziehbare, zweifelsfreie Zuschreibungen, die in den Verlauf der geschilderten und dargestellten Handlung sinnvoll eingewoben sind, im Falle des Letztgenannten aber um Spekulation, da aufgrund der Überlieferungssituation des Teppichs kaum sachliche Argumente vorgebracht werden können. Der häufig angenommene Eustach II. von Boulogne (um 1020 – um 1085) stand allerdings von 1067 bis 1077 bei Bischof Odo in Ungnade, nachdem er sich an einer Revolte gegen ihn beteiligt hatte. Wenn von einer Herstellung unmittelbar nach den dargestellten Ereignissen ausgegangen wird, scheint es unwahrscheinlich, dass er in den Teppich aufgenommen wurde. Die Stelle wurde im 19. Jahrhundert stark restauriert und die vorhandene Lücke bietet mehrere Möglichkeiten, welcher Name dort ursprünglich gestanden haben könnte.<sup>44</sup>

#### 4. Tuolds mögliche Rolle

Der Versuch, die Gründe für Tuolds Nennung und seinen Auftritt im Teppich von Bayeux zu rekonstruieren, trieb bereits unterschiedliche Blüten. Von früheren personellen Zuschreibungen ist die Forschung inzwischen weitgehend abgewichen. Beispielsweise die These, dass es sich um jenen Bischof von Bayeux handelte, der Odo nachfolgte: Tuold de Brémoy (gestorben 1146).<sup>45</sup> Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde vorgeschlagen, dass der abgebildete Tuold der Verfasser des Rolandslieds sei. Dieser soll

42 Lewis, *The Rhetoric of Power*, S. 86.

43 Freeman, *The Identity of Aelfgyva*, S. 117–119.

44 Grape, *Der Teppich von Bayeux*, S. 23–24.

45 Prentout, *Essai d'Identification*, S. 18–19.

im Knabenalter bei der Erstellung des Teppichs von Bayeux mitgewirkt haben.<sup>46</sup> Doch diese Annahme hinkt an mehreren Stellen. Zum einen war, wie bereits erwähnt, der Name Tuold weit verbreitet, zum anderen ist nicht gesichert, ob es sich bei dem erwähnten Tuold in der letzten Zeile des erhaltenen Textes tatsächlich um den Verfasser handelt oder möglicherweise nur um die Person, die das Lied aufschrieb.<sup>47</sup>

Viel interessanter ist unter den möglichen Thesen, dass bei der Suche nach einer einzelnen Person, die künstlerisch für den Teppich von Bayeux verantwortlich war, die kleinwüchsige Person in Szene zehn ebenfalls bereits in Erwägung gezogen wurde. Die Position des Namens in der Mitte der Szene weist auf eine besondere Bedeutung hin und wurde bereits als eine Art Signatur interpretiert.<sup>48</sup> Dass ein Zwerg der Entwerfer dieses Kunstwerkes sein könnte, wurde von anderen wiederum als „bizar“ eingeschätzt und dabei die Zuordnung des Namens zu dieser Figur als falsch bewertet.<sup>49</sup> Die Signatur-These wurde durch den Hinweis entkräftet, dass frühestens ein Jahrhundert später westeuropäische Künstler:innen damit begannen, sich selbst in ihren Werken zu profilieren und zu nennen.<sup>50</sup> Nichtsdestotrotz dürften dem Künstler (beziehungsweise den Künstler:innen) für die Ausgestaltung des Teppichs wohl ein oder mehrere Augenzeug:innen von Hastings und der anderen Ereignisse als Informant:innen zur Verfügung gestanden haben, zumindest jedoch erhielt(en) er (sie) detaillierte Berichte.<sup>51</sup>

Auch beim Versuch der Charakterisierung dieser Zeugenschaft gab es bereits verschiedene Feststellungen und Meinungen. Die forcierte Darstellung des Mahls, wie etwa in Szene 42, gilt als Indiz, dass der Künstler (beziehungsweise die Künstler:innen) selbst bei den Ereignissen dabei war(en). Bis ins 13. Jahrhundert finden sich keine Parallelen in der mittelalterlichen Kunst und sowohl für Skandinavien als auch Angelsachsen galt das gemeinschaftliche Mahl als Ort sozialer Interaktion und des Austausches.<sup>52</sup> Ebenso wurde angenommen, dass die Person/Gruppe, die den Teppich entworfen und daran mitgewirkt hat, beeindruckt von den normannischen Burgen gewesen sei: Dies wurde als Hinweis auf eine angelsächsische Herkunft eines militärisch kaum geschulten Laien gedeutet.<sup>53</sup> Tiefgreifende militärische Kenntnisse waren für weite Teile der Erzählung jedoch gar nicht notwendig: Nur etwa ein Viertel des Teppichs zeigt kriegerische Handlungen, der Großteil spielt nicht auf dem Schlachtfeld, sondern in Gebäuden oder auf Reisen.<sup>54</sup> Zuletzt wurde die als Augenzeuge und Informationsquelle für die Ausgestaltung des Teppichs angenommene Person als pferdebegeistert, ja nahezu enthusiastisch in dieser Hinsicht beschrieben, denn diese sind von Anfang bis Ende Teil des

46 Wilhelm Tavernier, *Zur Vorgeschichte des altfranzösischen Rolandsliedes* (Romanische Studien 5), Berlin 1903, S. 197.

47 Ghislain Sartoris, *La Chanson de Rollant*, Paris 1994, S. 185.

48 Rouben C. Cholokian, *The Bayeux Tapestry: Is there more to say?*, in: *Annales de Normandie* 47 (1997), Heft 1, S. 43–50, hier S. 45.

49 Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, Abb. 6, 19.

50 Bennett, *Encore Tuold*, S. 4.

51 Maclagan, *The Bayeux Tapestry*, S. 20–21.

52 Grape, *Der Teppich von Bayeux*, S. 25.

53 Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, S. 214.

54 Gale R. Owen-Crocker, *Stylistic Variation and Roman Influence in the Bayeux Tapestry*, in: dies. (Hrsg.), *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*, Farnham-Burlington 2012, S. V/1–35, hier S. V/5.

Bildwerkes und vereinnahmen die Schlachtenszenen.<sup>55</sup> Die Darstellungen der Pferde in der Schlacht sind ohne bekannte Vorbilder und der Detailreichtum sowie die Dramatik der Stürze lassen vermuten, dass der Künstler (beziehungsweise die Künstler:innen) derartige Szenen selbst erblickt hatte(n). Die Schlachtrösser werden zudem deutlich als männliche Tiere dargestellt.<sup>56</sup> Insbesondere bei den mit Pferden gefüllten Szenen wurde darauf geachtet, die wenigen für die Gestaltung verfügbaren Farben so zu nutzen, dass Tiere und Reiter unterscheidbar blieben. Gale Owen-Crocker hat kein Muster festgestellt, das diese Arbeit erleichtert hätte: Beispielsweise, dass bei einem roten Pferd stets die Hufe des Tieres und die Kleidung des Reiters aufeinander abgestimmt wären. Dadurch entstandene, vereinzelte farbliche Kollisionen, die die Unterscheidbarkeit der Figuren erschweren, lassen sich wohl weniger auf das Design zurückführen, sondern eher mit den Sticker:innen in Verbindung bringen.<sup>57</sup>

Selbstverständlich ist es ohne entsprechende Nachweise nicht zu belegen, wer als Auskunftsperson zur Verfügung stand. Ein Werk wie der Teppich von Bayeux wurde wohl eher nicht von einer einzelnen Person geschaffen, weder im Entwurf noch in der Ausführung. Rouben Cholakian geht davon aus, dass auch „more than one historical advisor“ möglich waren.<sup>58</sup> Dies legen die festgestellten unterschiedlichen Grade an militärischer Kenntnis nahe, die aus dem Bildwerk gelesen wurden: Die Darstellungen der Schwertheftweiche von erhaltenen Exemplaren aus jener Zeit ab, was als Beweis für einen Mangel an militärischer Kenntnis des Künstlers (beziehungsweise der Künstler:innen) gedeutet wurde.<sup>59</sup> Demgegenüber deutet der dargestellte Wechsel der Schusstechnik der Pfeile in der Schlacht (ersichtlich an den Schilden in Szene 51 und Szene 56) darauf hin, dass der Informant (die Informant:innen) militärisch äußerst kenntnisreich gewesen sein muss (müssen), um diesen Aspekt im Entwurf auszuformulieren.<sup>60</sup> Wiederum für geringe militärische Expertise sprechen die gezeigten Kavallerieangriffe, die bei befestigten Städten nicht effektiv gewesen sein konnten. Dennoch sind solche dreimal in den Szenen 17–19 in der Bretagne dargestellt.<sup>61</sup> Dabei führte die in schriftlichen Quellen nicht belegte Erwähnung der Belagerung von Dinan ebenfalls zur wiederkehrenden Vermutung, dass der Informant bei diesem Ereignis Augenzeuge gewesen sein musste.<sup>62</sup> Zuletzt sei noch erwähnt, dass auch schon die Meinung geäußert wurde, dass die Gewährleute keine Seefahrer waren: Die dargestellten Schilde an der Bordwand zweier Schiffe (Szene 38) waren vermutlich nicht während der Überfahrt

---

55 Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, S. 9.

56 Grape, *Der Teppich von Bayeux*, S. 29.

57 Gale R. Owen-Crocker, *Fur, Feathers, Skin, Fibre, Wood: Representational Techniques in the Bayeux Tapestry*, in: dies. (Hrsg.), *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*, Farnham-Burlington 2012, S. III/1–6, hier S. III/5–6.

58 Cholakian, *The Bayeux Tapestry*, S. 45.

59 Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, S. 224.

60 Zu Beginn der Schlacht stecken die Pfeile von oben nach unten in den Schilden, was einen ineffektiven „Parabelschuss“ darstellt, während sie später von unten nach oben feststecken: Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 85.

61 Ebd., S. 98.

62 Ebd., S. 100.

aufgehängt.<sup>63</sup> Es dürfte also für die verschiedenen Teile des Teppichs Informanten mit einem unterschiedlichen Niveau von militärischen Kenntnissen gegeben haben.

Aufgrund der anhaltenden Präsenz im Bildwerk und der beispiellosen Darstellungen der Stürze wurde in der Forschung mehrfach die Meinung geäußert, dass mindestens eine Person, die an der Schaffung des Teppichs beteiligt war, über umfassendes Wissen zu Pferden verfügte. Laut Wilson sind die Pferde die „am besten entworfen[en] und am realistischsten wiedergegeben[en]“ Darstellungen im gesamten Bildwerk des Teppichs.<sup>64</sup> Zwar wird das Einschiffen der Pferde nicht explizit gezeigt,<sup>65</sup> weil dies womöglich in einem normannischen Hafen leichter vonstattenging als die Landung an einer feindlichen Küste, doch wurde das Ausladen der Tiere bereits als Indiz gesehen, dass dieser Prozess für die Beteiligten etwas Ungewöhnliches und somit darstellungswürdig war.<sup>66</sup> Tatsächlich ist die einzige gezeigte Form des Anlandens in Pevensey das Ausladen von zwei Rössern in Szene 39.<sup>67</sup> Versuche in Dänemark legten nahe, dass Pferde unter bestimmten Bedingungen ähnlich einem Langboot entsteigen können, wie der Teppich dies darstellt. Das Experiment wurde jedoch aufgrund diverser Abweichungen, wie etwa des geneigten Winkels des am Strand aufgesetzten Bootes, in seinem Aussagewert angezweifelt.<sup>68</sup> Es wurde zudem bereits geschätzt, dass vom normannischen Invasionsheer wohl 2.000 Mann beritten waren, also auch eine entsprechende Anzahl an Tieren mitgeführt wurde.<sup>69</sup> Daher scheint die Annahme plausibel, dass auch Stallleute bei der Überfahrt dabei waren, um sich um die Pferde zu kümmern und beim Ausladen zu helfen. Bei einer solchen Menge an Kämpfern dürfte eine größere Anzahl an Hilfskräften notwendig gewesen sein, die das Heer begleiteten. Die Männer auf dem Schiff mit zehn Pferden in Szene 37 wurden bereits als Stallburschen interpretiert.<sup>70</sup> Zu beachten ist allerdings, dass die Tiere nicht in der dargestellten Weise auf einem offenen Deck transportiert werden konnten: Sie mussten an stabilen Ständen gesichert werden, um die Überfahrt unverletzt zu absolvieren.<sup>71</sup> Möglicherweise konnte Wilhelm der Eroberer über normannische Kontakte im Mittelmeerraum Fachwissen über die byzantinische Technik des Pferdetransportes mittels eines speziellen Schiffstyps und Signalen erlangen. Dies würde die Wahl der Route über den Kanal und die Wartezeit vor dem Aufbruch erklären: Beide Orte, Saint-Valery-sur-Somme und Pevensey, wurden schon in römischer Zeit genutzt, weshalb teilweise noch Hafeninfrastruktur zur Verfügung stand, und während der Vorbereitungszeit konnte die Invasionstruppe die Landung mit dem neuen Schiffmodell üben.<sup>72</sup>

---

63 Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, Abb. 41.

64 Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, S. 208.

65 Bachrach, *On the Origins*, S. 509.

66 Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, S. 187.

67 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 113.

68 Bachrach, *On the Origins*, S. 507–508.

69 Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, S. 13.

70 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 54.

71 Bachrach, *On the Origins*, S. 509.

72 Ebd., S. 517.

Nun stellt sich also die Frage, welche Personen mit unterschiedlicher Ausprägung an militärischen Kenntnissen von den dargestellten Ereignissen nach 1066 bei der Herstellung des Teppichs von Bayeux als Augenzeugen berichtet haben könnten. Das einfache Latein ist ein Indiz für Informant:innen von außerhalb des angelsächsischen Raums.<sup>73</sup> Daher soll an die nicht eindeutig zuordenbaren Personen erinnert werden, die im Teppich relativ kontextlos genannt werden. Hugh Thomas vermutete, dass die Rollen von Turolde, Wadard und Vitalis mit drei Schlüsselhandlungen in der Erzählung zu tun haben: den Boten, die Harold zu Wilhelm beorderten, der Requirierung von Nahrung in England und der Entdeckung des Feindes.<sup>74</sup> Möglicherweise wurden sie jedoch nicht im Teppich verewigt, um ihre Rolle an diesen Ereignissen zu feiern oder die Anhängerschaft Bischof Odos von Bayeux zu erfreuen, sondern um sie als Gewährsleute für bestimmte Teile der Darstellungen auszuweisen: Turolde als Zeuge für die Kampagne in der Bretagne, bei der auch Harold Godwinson anwesend war, Wadard für die Invasion Englands und Vitalis für die Schlacht bei Hastings. Möglicherweise erweiterte sich dieser Kreis an Informanten noch um den nicht zweifelsfrei zu rekonstruierenden Namen inmitten der Schlacht, in Szene 55, der häufig als Eustach II. von Boulogne angenommen wird. Bereits Prentout ging davon aus, dass die kleinwüchsige Figur, welche die Pferde hält, mit der Namensbeschriftung TVROLD gemeint war und erklärte, dass Turolde wohl über die gesamte Reise Harolds am Kontinent Bescheid wusste.<sup>75</sup> Verschiedene Augenzeugenberichte als Informationsgrundlage für den Teppich von Bayeux würden auch erklären, weshalb wichtige Ereignisse wie Harolds Marsch von Stamford Bridge fehlen:<sup>76</sup> Weil die – vermutlich normannischen – Informanten nur erzählen konnten, was sie selbst wussten und gesehen hatten. Wäre der Teppich auf Grundlage einer nach den Ereignissen verfassten schriftlichen Quelle entstanden, wäre Harolds Weg, auf dem er Wilhelm in Richtung Süden entgegengezogen war, sicherlich beschrieben und entsprechend in den Teppich eingearbeitet worden. Hinzu kommt, dass die Gebäude zu Beginn des Teppichs bereits als normannische Rückprojektion erkannt wurden. Dieser Teil konnte kaum von Augenzeugenberichten stammen, wohingegen bei Harolds Rückkehr typisch angelsächsische Gebäude erkennbar sind.<sup>77</sup> Möglicherweise wurde das Kunstwerk begonnen, bevor Zeugen zur Begleitung der Ausgestaltung hinzugerufen oder beordert wurden – oder die erste Auskunftsperson konnte zu diesem Thema wenig Informationen liefern.

Wenn Turolde aufgrund des gebotenen Bildes am Rand von Szene zehn als Mann niederer Herkunft, aufgrund des Hauptfrieses in jener Szene als Stallknecht aus Ponthieu gedeutet wird, der die Reittiere der Boten in Empfang nahm, würde dies auch die einzigartigen Details der Pferdedarstellungen erklären: Er war ein Experte im Umgang mit den Tieren und konnte etwa die Stürze detailliert beschreiben. Das Tier, auf dem Guy

---

73 Lewis, *The Rhetoric of Power*, S. 15.

74 Thomas, *Turolde, Wadard and Vitalis*, S. 184.

75 Prentout, *Essai d'Identification*, S. 19.

76 Wilson, *Der Teppich von Bayeux*, S. 199.

77 Lewis, *The Rhetoric of Power*, S. 44.

de Ponthieu in Szene 13 zu sehen ist, wurde bereits häufig als Maultier gedeutet.<sup>78</sup> In jedem Fall unterscheidet es sich von den anderen Tieren, die deutlich als Hengste dargestellt sind. Dies muss eine bewusste Entscheidung gewesen sein. Warum aber traf Guy auf einem Maultier sitzend auf Wilhelm? Handelte es sich um einen Scherz, eine Diskreditierung oder sollten unterschiedliche hierarchische Verhältnisse dargestellt werden? Entspricht dieses Detail vielleicht sogar der Realität und ist keine Schöpfung des Teppichs?<sup>79</sup> Zwar wollten die Beteiligten bei der Ausgestaltung und Herstellung des Teppichs wohl die räuberischen Gewohnheiten Guys de Ponthieu festhalten, um Wilhelm noch rechtschaffender erscheinen zu lassen,<sup>80</sup> allerdings wird er im Bildwerk weniger stark negativ dargestellt als in normannischen Schriftquellen.<sup>81</sup> Der bisherigen Argumentation folgend könnte es sich beim Informanten Turolde um einen Mann gehandelt haben, der ursprünglich als Knecht im Dienste Guys stand. Im Zuge der Gesandtschaft Wilhelms gelangte er allerdings aus nicht rekonstruierbaren Gründen – denkbar ist die auffällige Körpergröße aufgrund von Kleinwüchsigkeit – zu Bekanntheit. Möglicherweise schloss er sich den Boten (freiwillig) an oder wurde abberufen und so Zeuge der gesamten Reise Harolds am europäischen Festland, wollte sich über seinen früheren Herren Guy aber nicht übermäßig negativ äußern. Es scheint nicht gänzlich ausgeschlossen, dass ein kleinwüchsiger Stallknecht mit einem geläufigen Namen bei sich bietender Gelegenheit den als räuberisch geltenden Herrn in Ponthieu verließ, um auf Befehl oder Wunsch Bischof Odos oder Herzog Wilhelms in deren Dienste zu wechseln. Unterstrichen werden könnte diese These vermutlich am ehesten durch die Gesprächsszenen am Teppich, die allerdings keinerlei Hinweis zum Gesprächsinhalt bieten.<sup>82</sup> Die Informationsquelle wohnte diesen Gesprächen nicht bei, konnte aber sehr wohl angeben, dass solche stattgefunden hatten. Ein aus bäuerlichen Verhältnissen stammender Turolde, der über dieses Wissen verfügte und nach der Invasion Englands keine feste Aufgabe mehr im Umfeld Wilhelms oder Odos hatte, hätte die Herstellung des Teppichs von Bayeux längerfristig begleiten und überwachen können. Während er selbst Zeugnis über die Geschehnisse ablegte, hätte er auch andere ihm bekannte Informanten hinzuziehen können. Nichtsdestotrotz ist dies kaum zu beweisen und stellt lediglich eine Möglichkeit dar, die das unerwartete Auftreten einer kleinwüchsigen Person im Teppich von Bayeux erklären könnte. In jedem Fall darf nicht außer Acht gelassen werden, dass auch einfache Leute, die heute nicht mehr historisch greifbar sind, zu Bekanntheit gelangen konnten. Auch wenn er vielleicht nicht die Auskunftsperson für den Teppich war, lässt die Betrachtung von Szene zehn die Annahme zu, dass es in Ponthieu einen kleinwüchsigen Mann, einen Zwerg namens Turolde gab, der die Ankunft der Boten miterlebt hatte und vermutlich deren Pferde versorgte, während sie ihre Botschaft an Guy überbrachten. Dass er im Anschluss die Reise Harolds begleitete, um nach der Eroberung Zeugnis abzulegen, lässt sich nicht belegen.

---

78 Gibbs-Smith, *The Bayeux Tapestry*, Abb. 20, 21.

79 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 27.

80 Gale R. Owen-Crocker, *The embroidered word: text in the Bayeux Tapestry*, in: dies. (Hrsg.), *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*, Farnham-Burlington 2012, S. VI/35–59, hier S. VI/57–58.

81 Bouet/Neveux, *Der Teppich von Bayeux*, S. 94.

82 Lewis, *The Rhetoric of Power*, S. 31.

## 5. Fazit

Der Teppich von Bayeux ist eine spannende und in vielerlei Hinsicht einzigartige Quelle für das Hochmittelalter. Alle seine Geheimnisse werden sich trotz intensiver Bemühungen nicht entschlüsseln lassen. Insbesondere die für moderne Betrachter:innen unklare Szene zehn, bei der nicht zuordenbar ist, auf wen sich der Name Turolde bezieht, erlangte in der Forschung intensive Aufmerksamkeit. Aufgrund der Positionierung des gestickten Namens, dem Vergleich von Forschungsmeinungen und mit anderen Szenen des Teppichs sollte verdeutlicht werden, dass nur der kleiner dargestellte Zügelhalter gemeint sein konnte. Der vermutlich kleinwüchsige Mann muss dem Zielpublikum des Teppichs ebenso bekannt gewesen sein, wie die anderen nur einmal erwähnten Personen. Der Name Turolde war in jener Zeit in der Normandie weit verbreitet, so dass es bei einer Szene mit mehreren Personen einer Auffälligkeit bedurfte, die die Zuschreibung eindeutig machte: Für das Publikum musste klar gewesen sein, warum diese Personen an den entsprechenden Stellen der Handlung abgebildet waren.

Vor diesem Hintergrund und der Tatsache, dass an einem so umfangreiches Handwerksstück wie dem Teppich von Bayeux wohl eine Vielzahl von Menschen, sowohl in der Ausführung als auch in der Planung, beteiligt waren, wurde die These formuliert, dass es sich bei Turolde um einen Augenzeugen eines Teils der dargestellten Ereignisse handelte, der – womöglich aufgrund seiner Körpergröße – zu Bekanntheit im Gefolge Odo von Bayeux oder Wilhelms des Eroberers gelangt war. Seine Positionierung sollte verdeutlichen, ab welchem Zeitpunkt der Handlung er als Gewährsmann dem Künstler (beziehungsweise den Künstler:innen) des Teppichs zur Seite stehen konnte. Ähnlich wurden die plötzlichen Auftritte und namentlichen Erwähnungen von Wadard und Vitalis erklärt, die dieser Logik nach Informationen zu den militärischen Handlungen in England und bei Hastings liefern konnten. Turolde, möglicherweise einst ein Stallknecht, ließ sein Wissen über Pferde einfließen und sorgte so dafür, dass die Tiere in dieser wiederholt als einzigartig beschriebenen Form dargestellt werden konnten. Mehrere Augenzeugen, die aber nicht dem gesamten Herstellungsprozess beiwohnten, würden die Unterschiede in der Korrektheit der militärischen Darstellungen erklären. Ein Turolde von niederer Abstammung könnte das Projekt am ehesten längerfristig begleitet haben.

Zu beweisen sind diese Thesen nicht. Doch soll dadurch eine Möglichkeit aufgezeigt werden, weshalb die nicht zweifelsfrei zuordenbaren Personen im Teppich von Bayeux dargestellt wurden. Die Zielgruppe musste mit den Namen in Kombination mit dem Bildmaterial etwas anzufangen wissen. Seien es Aelfgyva und der Geistliche oder Turolde – die beiden Szenen könnten durch die Randszenen den notwendigen Kontext erhalten haben, der für das Verständnis notwendig war. Wenn von einem Kreis um Bischof Odo von Bayeux als Publikum ausgegangen wird, hatte dieses sicherlich eine Vorstellung davon, wer zu welchen Zeitpunkten an den Geschehnissen beteiligt war. Ein Glaubwürdigkeitsverweis durch die Darstellung von namentlich bekannten Augenzeugen für eine außergewöhnliche Reise Harold Godwinsons und bei der Invasion der britischen Inseln ist naheliegender als eine Hervorhebung und Würdigung einzelner Gefolgsleute Bischof Odo von Bayeux.

## 6. Literatur- und Quellenverzeichnis

### 6.1 Quellen

Official digital representation of the Bayeux Tapestry – 11th century. Credits: City of Bayeux, DRAC Normandie, University of Caen Normandie, CNRS, Ensicaen, Photos: 2017 – La Fabrique de patrimoines en Normandie, <https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/explore-online/>, eingesehen 24.1.2025.

### 6.2 Literatur

Bachrach, Bernard S., On the Origins of William the Conqueror's Horse Transports, in: *Technology and Culture* 26 (1985), Heft 3, S. 505–531.

Bennett, Philip E., Encore Turold dans la Tapisserie de Bayeux, in: *Annales de Normandie* 30 (1980), Heft 1, S. 3–13.

Bouet, Pierre/Neveux, François, Der Teppich von Bayeux. Ein mittelalterliches Meisterwerk, Darmstadt 2018.

Cholakian, Rouben C., The Bayeux Tapestry: Is there more to say?, in: *Annales de Normandie* 47 (1997), Heft 1, S. 43–50.

Freeman, Eric F., The Identity of Aelfgyva in the Bayeux Tapestry, in: *Annales de Normandie* 41 (1991), Heft 2, S. 117–134.

Gibbs-Smith, Charles Harvard, The Bayeux Tapestry, London 1973.

Grape, Wolfgang, Der Teppich von Bayeux. Triumphdenkmal der Normannen, München-New York 1994.

Lewis, Suzanne, The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry, Cambridge 1999.

Maclagan, Eric, The Bayeux Tapestry, London-New York 1945<sup>2</sup>.

Owen-Crocker, Gale R., Fur, Feathers, Skin, Fibre, Wood: Representational Techniques in the Bayeux Tapestry, in: dies. (Hrsg.), The Bayeux Tapestry. Collected Papers, Farnham-Burlington 2012, S. III/1–6.

Dies., Reading the Bayeux Tapestry through Canterbury Eyes, in: Gale R. Owen-Crocker (Hrsg.), The Bayeux Tapestry. Collected Papers, Farnham-Burlington 2012, S. IV/243–265.

Dies., Stylistic Variation and Roman Influence in the Bayeux Tapestry, in: Gale R. Owen-Crocker (Hrsg.), The Bayeux Tapestry. Collected Papers, Farnham-Burlington 2012, S. V/1–35.

Dies., The Embroidered Word: Text in the Bayeux Tapestry, in: Gale R. Owen-Crocker (Hrsg.), The Bayeux Tapestry. Collected Papers, Farnham-Burlington 2012, S. VI/35–59.

Prentout, Charles, Essai d'Identification des Personnages Inconnus de la Tapisserie de Bayeux, in: *Revue Historique* 176 (1935), Heft 1, S. 14–23.

Sartoris, Ghislain, La Chanson de Rollant, Paris 1994.

Tavernier, Wilhelm, Zur Vorgeschichte des altfranzösischen Rolandsliedes (Romanische Studien 5), Berlin 1903.

Thomas, Hugh M., Turol, Wadard and Vitalis: Why Are They on the Bayeux Tapestry?, in: Elisabeth van Houts (Hrsg.), Anglo-Norman Studies XXXVIII. Proceedings of the Battle Conference 2015, Cambridge 2016, S. 181–197.

Wilson, David M., Der Teppich von Bayeux, Lahnstein 2010 [1985].

**Florian Maizner** studierte Geschichte im Masterstudiengang an der Universität Innsbruck und beginnt demnächst ebendort seine Dissertation zum Geschichtsbild Wipos von Burgund. [Florian.Maizner@student.uibk.ac.at](mailto:Florian.Maizner@student.uibk.ac.at)

### **Zitation dieses Beitrages**

Florian Maizner, Der Zwerg auf dem Teppich. Überlegungen zu Turol am Teppich von Bayeux, in: *historia.scribere* 17 (2025), S. 53–68, <http://historia.scribere.at>, eingesehen 10.6.2025 (=aktuelles Datum).