Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 43-44 (1963-1964)

Artikel: Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich
Autor: Cetto, Anna Maria
Kapitel: Rogier von der Weydens Brüsseler Rathausbilder
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043523

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zunächst sollten wir uns nun eine deutlichere Vorstellung von Rogiers Bildern verschaffen, um daraus Schlüsse auf die Gesamtkomposition und Maße unseres Teppichs zu ziehen.

Die Rogier-Forschung hat stets die Ansicht vertreten, des Meisters Rathausbilder seien ihrer Größe wegen Fresko-Malereien oder aber Tempera-Malereien auf Leinwand gewesen[33]. Wie groß sie aber in concreto waren, diese Frage ist noch nie systematisch aufgerollt worden. Auch hat man den Standort der Gemälde im Brüsseler Rathaus bisher nicht genau zu bestimmen versucht. Eine ausführliche Baugeschichte und Inventarisierung dieses Rathauses, eines der hervorragendsten spätgotischen Profanbauten, besteht noch nicht. Dokumente über Rogiers Bilderzyklus sind nicht erhalten; sie könnten bei dem Brand von 1695 untergegangen sein. Bisher hat man stets summarisch erklärt — und so steht es auch in der Salle Gothique des Brüsseler Rathauses für die Fremden zu lesen — der Zyklus hätte sich in diesem Großen Ratssaal befunden[33a].

Sollte es gelingen, die Wand oder die Wände des Rathauses zu bestimmen, wo die Gemälde einmal figurierten, die Technik und die etwaige Größe der Bilder ausfindig zu machen, so müßte auch eine Reihe von Fragen zu dem Teppich zu beantworten sein: Gibt der Teppich jene untergegangenen Malereien überhaupt wieder?, verkleinert, vergrößert oder im Originalmaß? Und was dürfen wir umgekehrt aus unserem Teppich für Rogiers Bilder folgern?

Ein schneller Blick sei auf das Rathaus und seinen Grundriß geworfen (Abb. 4, 5). Der Ostflügel, also der linke Flügel des stattlichen Bauwerkes — nebst Beffroi —, wurde 1402–1405 errichtet. Im ersten Geschoß enthält er zwei Säle (A und B), die rechtwinklig aneinanderstoßen und durch Wendeltreppen zugänglich waren. In dem dritten, kleineren Raum (C), der die Ostecke einnimmt, und zur Grande Place vier, zur Rue Charles Buls zwei Fenster aufweist, lag die Ratskapelle (heute Escalier Gothique). Der neunachsige rechte Flügel wurde seit 1444 angebaut, 1448–1450 der herrliche Turm hochgeführt, schließlich seine Spitze mit der Bronzestatue des Stadtpatrones Michael bekrönt und so das Werk abgeschlossen. Erst 1706–1717 hat man das Rechteck durch weitere Flügelbauten geschlossen.

Don Calvete de Estrella läßt uns wissen, daß die Gemälde in jenem Ratssaal zu sehen waren, «wo die Bürgermeister, Richter und Ratsherren saßen, um Gericht zu halten und die Staatsgeschäfte zu beraten»[34] — und zwar an der ihren Sitzen gegenüberliegenden Wand. Nun ist bekannt, daß der Kleine Ratssaal es war, der

33 So z. B. *Fr. Winkler,* in: Thieme-Beckers Künstlerlex., Bd. 35, 1942, S. 47. — Im allgemeinen ist in der Literatur die Meinung herrschend, es seien Fresken gewesen.

33a So heißt es seit *A. Wauters* 1841, S. 216. — *C. Pergameni,* S. 23.

34 Wortlaut siehe S. 207.

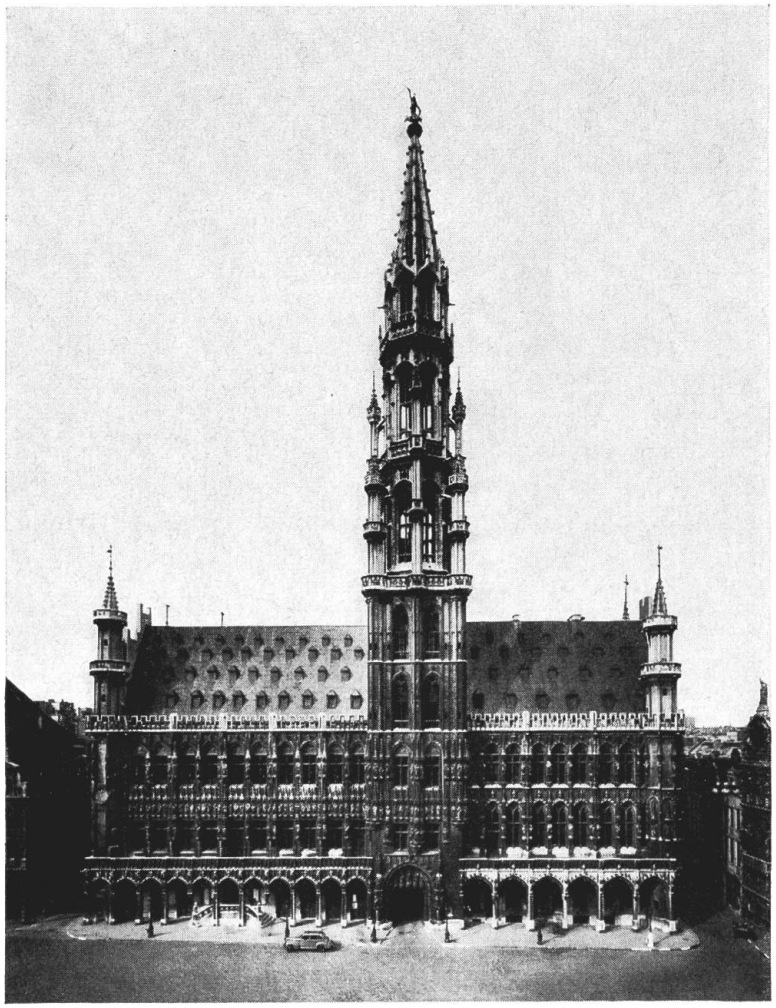

Abb. 4.
Das Rathaus zu Brüssel

früher «Salle du Christ» oder «Salle de la Vierschaer»[34a], d. h. Saal des Tribunals genannt wurde. Wenn man aus der Namengebung schließt, muß sich Rogiers Zyklus in diesem Saale befunden haben. Die erste Bezeichnung kann sich wohl nur von einem Bilde ableiten, auf dem Christus dargestellt war. Schon bevor Rogier seine Bilder schuf, nämlich vor 1420, gab es in dem Saal ein «Jüngstes Gericht»[35], worin also Christus als beherrschende Gestalt thronte. Nun war es vielerorts Brauch, in Magdeburg z. B. sogar Vorschrift, an der Wand hinter dem Consilium der Richter über ihren Köpfen ein Bild des «Jüngsten Gerichtes» anzubringen, wie man auf dem Titelblatt zum Hamburger Stadtrecht 1497 sehen kann (Abb. 6)[35a]. Nebenbei sei bemerkt, daß ein Bild dieses Themas noch für Rubens unerläßlich war, als er um

34a *C. Pergameni,* S. 24. — Auch «Chambre des Nations». Die neun Nationen — in denen die Gilden aller Berufe zusammengefaßt waren — nahmen seit der demokratischen Revolution von 1421 an der Stadtregierung teil.

35 *Jules Destrée,* Bd. 1, 1930, S. 133.

35a *G. Troescher* 1939, S. 149 (5) und Abb. 113.

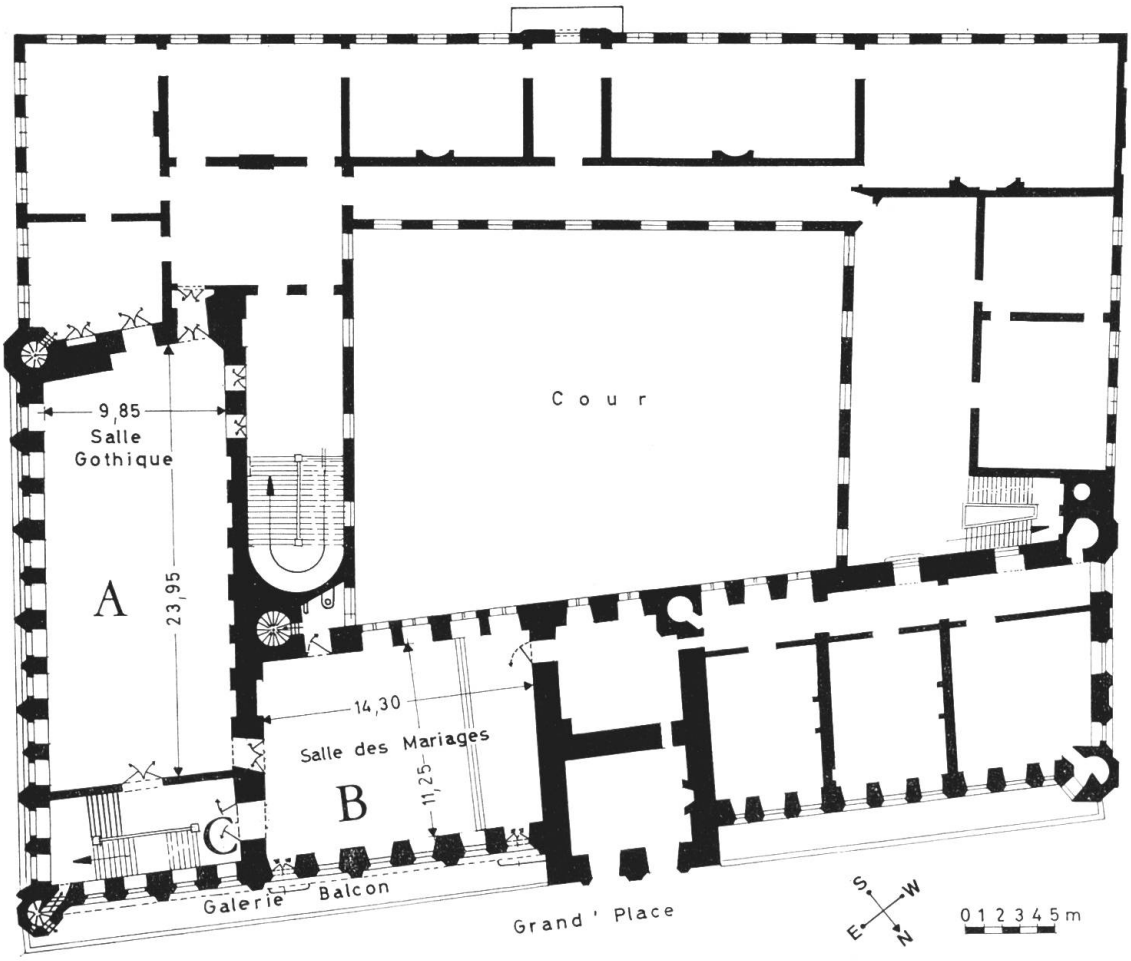

Abb. 5. Das Rathaus zu Brüssel, Grundriß des 1. Geschosses

1622 in Brüssel einen weiteren Raum als Chambre Criminelle — wie *Dubuisson-Aubenay* diesen nennt[36] — mit den Exempla «Das Urteil Salomonis» und «Das Urteil des Kambyses» auszustatten hatte.

Das «Jüngste Gericht» sollten wir uns deshalb an der Ostwand des Kleinen Ratssaales (B) im Brüsseler Rathaus vorstellen, der heute Salle des Mariages genannt wird[37].

36 *Dubuisson-Aubenay,* Ms. S. 111 (publiziert von *L. Halkin* 1946, S. 61) und 101 (unpubl.).

37 Die Anordnung des Jüngsten Gerichts an der Ostseite, also so, daß man es sieht, wenn man gegen Osten blickt — wie auch im Tympanon über Kirchenportalen — hängt mit der Vorstellung zusammen, daß Christus ebenso, wie er nach Osten in den Himmel aufgefahren sei, von Osten zum Jüngsten Gericht wiederkehren werde. — *J. Grimm,* 4. Aufl., Bd. 2, 1899, S. 430–431, betont, daß die alten deutschen Gerichtsstätten im Freien, die vom Richter eingehegt wurden, Ostwest-Richtung innehielten. Zu einer völligen Sicherheit, wie darin nun der Richter saß, gelangt er aber nicht: «Der Richter, *scheint* es, saß im Westen und schaute gegen Osten. Dieses schließe ich . . .». Für christliche Zeit, und besonders für eine so späte Zeit wie das 15. Jh., muß aber das Sitzen der Richter an der Ostseite, also mit dem Rücken gegen Osten, als gewiß angenommen werden, wie das auch bei den mittelalterlichen Gerichtssitzungen vor der Westfront von Kirchen naturgemäß meist der Fall war.

Abb. 6. Gerichtssitzung. Miniatur im Hamburger Stadtrecht, 1497
Hamburg, Staatsarchiv

Für Rogier van der Weydens Bilder, die nach *Calvete* und *Dubuisson-Aubenay* eine einzige Wand des Saales in voller Breite einnahmen, nach *Dubuisson-Aubenay* aber nicht in ganzer Höhe füllten[38], bleibt demnach die Westwand als Standort übrig: Eine Wand von 11,25 m Breite (Abb. 7)! Nach *Calvete* waren es «quatro tablas», also vier Tafeln, auf der ersten die Traian-Legende in zwei Szenen, auf der zweiten Tafel die Gregor-Legende in zwei Szenen, dann je eine Herkinbald-Tafel mit je einer Szene. Das Wort tablas läßt sich im Spanischen keinesfalls auf Fresken oder Leinwandbilder anwenden, es kann nur «Holztafeln» bedeuten. Mit diesem spanischen Wortgebrauch deckt sich die Aussage des *Nicolaus Cusanus* von 1453, der Rogiers «pretiosissima tabula quae in praetorio habetur» erwähnt[39]. *Vasari*,

38 Siehe S. 207, 208, 209.
39 Siehe S. 102 ff.

der in seiner ersten Ausgabe der Künstler-Viten Rogiers Werk nicht aufführt, hebt dagegen in der zweiten Ausgabe 1568 die «quattro tavole in olio bellissime» lobpreisend hervor[40]. Seine Aussage ist wörtlich zu nehmen, denn sie gründet gewiß,

Abb. 7. Das Rathaus zu Brüssel, Salle des Mariages

wie manch andere Mitteilung über niederländische Künstler, auf einem Bericht des *Lambert Lombard* oder des *Dominicus Lampsonius*, eines besonderen Verehrers der Brüsseler Rathausbilder[41]. Vasaris Angabe wird durch *Dubuisson-Aubenay* — wenn

40 Bd. 7, 1881, S. 580. — Wortlaut siehe S. 213.

41 In seinem Lobgedicht auf Rogier hebt *D. Lampsonius* die Bilder im Brüsseler Gerichtssaal eigens hervor. Wortlaut siehe S. 213. — Die erwähnten niederländischen Gewährsmänner werden *Vasari*, gerade weil er in der 1. Aufl. seines Werkes Rogiers Rathausbilder nicht erwähnt hatte, auf die äußerst wichtigen Tafeln hingewiesen haben, und zwar um so mehr, als sein Landsmann *L. Guicciardini* sie im Jahre zuvor in seiner Beschreibung der Niederlande gerühmt hat (siehe S. 213). — Daß *Vasari* mit Bewußtsein die Technik der Ölmalerei bei den Brüsseler Tafeln betont, geht aus dem Zusammenhang hervor: Hat er doch im vorangehenden Satz die Brüder van Eyck und die Erfindung der Ölmalerei gepriesen. Ihnen folgte Rogier, so fährt Vasari fort, dessen «ungemein schöne Tafeln in Öl» im Brüsseler Rathaus er eigens nennt. — *J. Stammler* 1889, S. 69, neigte auf Grund der Angabe Vasaris wohl dazu, eher Ölmalerei anzunehmen,

auch indirekt — erhärtet[42]. Es muß sich also — um mit *L. Guicciardini*[42a] und *Vasari* zu sprechen — um höchst würdige, ungemein schöne Ölmalereien auf Holz gehandelt haben! Vier Tafeln, die nebeneinander die Wand in voller Breite füllten, die also mit ihren Rahmen 11,25 m breit waren. Ein gewaltiges Werk!

Von Calvete wissen wir, daß die Bildlegenden am Fuß der Tafeln «en la moldura en letras de oro», also in goldenen Buchstaben auf dem Rahmen angebracht waren. Die Inschriften befanden sich demnach keinesfalls auf den Bildtafeln selbst, sondern darunter. Um dieser Tatsache zu entsprechen, hat der Teppichwirker die Inschriften auf Pergamentrollen dargestellt.

Wie muß man sich nun diese Goldene Kammer (Abb. 5, B) vorstellen? *Dubuisson-Aubenay* hat offenbar nach seinem zweiten Besuch (1624/1627) in sein Itinerarium die Notiz eingetragen, unter den Sälen, zu denen man 38 Stufen emporsteige — die demgemäß im ersten Stock liegen — «est... celle ou est la peinture d'Archambaud p. 56, qui est planchiée par duhaut en forme de lambris à tringles croisées et dorées»[43]. Die Wände waren demnach offenbar bis oben getäfelt und mit goldenen, sich kreuzenden Zierleisten, also mit vergoldetem gotischem Maßwerk geschmückt. Solch kostbare Holzverkleidung des ganzen Raumes bietet Gewähr dafür, daß Rogier hier nicht ein Fresko auf die Wand gemalt oder eine Leimfarbenmalerei auf Leinen aufgehängt hat, sondern daß seine vielgepriesenen Tafeln — vier Ölgemälde auf Holz — sorgsam darin eingelassen waren.

Die Südwand des Raumes öffnet sich, wie der Plan zeigt, mit vier Fenstern zum Hof, die Nordwand mit zwei Türen und vier Fenstern zum «Galerie Balcon» nach der Grand'Place. An der Ostwand erblickte man, wie gesagt, das ältere Gemälde des «Jüngsten Gerichts», während Rogiers Tafeln die volle Breite der Westwand einnahmen, nicht aber die ganze Höhe. So konnten die schweren Bilder die eichene Täfelung, die an dieser Seite — gemäß einem in niederländischen Rathäusern jetzt noch lebendigen Brauch — bis etwas über Türhöhe gereicht haben wird, als tragenden Sockel und Auflager benutzen. Der Raum, der im 19. Jahrhundert «neugotisch» restauriert worden ist und nun als Salle des Mariages dient (Abb. 7), wo

wenn er sich auch nicht entschieden dafür aussprach. Eine Ausführung in Leimfarbe auf Leinwand, wie G. Kinkel angenommen, schien ihm «doch zweifelhaft». Der einzige der neueren Autoren — soweit ich sehe —, der für Ölmalerei plädiert, ist *P. Lafond* 1912, S. 28 (der im übrigen aber eine Fülle von Unstimmigkeiten und Verwechslungen bringt). — Nachträglich erfahre ich, daß auch *M. Dondeyne,* Van der Weyden-Problemen, Licenciaatsproefschrift, Löwen 1960, Ms., S. 40, an Ölmalerei denkt.

42 *Dubuisson-Aubenay,* Ms., S. 76 (unpubl.), der sich in diesem Abschnitt ausdrücklich auf Vasari beruft, qualifiziert — nachdem er von der Erfindung der Ölmalerei durch Jan van Eyck 1410 (sic) und dem Genter Altar gesprochen hat — als dessen Nachfolger «Rogerius Weidius Bruxellensis qui tabulam illam quadripertitam in domo Civica extantem fecit... de quo pag 56».

42a Siehe Anm. 41 und S. 213.

43 *Dubuisson-Aubenay,* Ms, S. 101 (unpubl.).

man die Ziviltrauungen vollzieht, zeigt heute ebendort ein Fresko, wo einmal Rogiers Tafelwerk den Richtern ins Gewissen redete und die Reisenden entzückte[43a].

Wie groß ist diese Wand wohl? Kann es zutreffen — was *O. Kerber* meinte[44] —, daß unser Teppich Rogiers Bilder verkleinert wiedergibt?

Die Wand mißt etwa 6,95 × 11,25 m[45]. Das Tafelwerk hatte, wie wir von *Calvete* wissen, eine «moldura», einen Rahmen also, dessen untere Leiste die Bildlegenden in Goldschrift trug, dort also recht breit gewesen sein muß, an Decke und Seitenwänden aber die Bilder wohl nur exakt anzuschließen hatte, hier also schmaler gewesen sein kann.

Nehmen wir einen seitlichen Rahmen von etwa 0,12 bis 0,25 m Breite an, so war Rogiers Tafelwerk etwa 10,75 bis 11 m breit, also nur etwa 0,22 bis 0,47 m breiter als unser Teppich. Wie wir später noch sehen werden[46], sind wenigstens die beiden Gregor-Szenen — vermutlich unter Weglassung zweier Figuren — im Teppich etwas schmaler geworden, vermutlich auch die Herkinbaldbilder. Aber wie gering ist die Differenz von höchstens einem halben Meter bei der unerhörten Breite des einstigen Brüsseler Malwerkes! Diese minimale, doch spürbare Zusammendrängung an einigen Stellen des Teppichs bestärkt uns in der Vermutung, daß die etwas überlebensgroßen Figuren mindestens jeweils die Hauptperson der vier Tafeln in der Größe des Originals wiedergeben und vom Kartonzeichner im Maßstab 1:1 vielleicht unmittelbar vom Original gepaust worden sind.

43a Der Raum wurde Ende 19. Jh. restauriert. Das Gemälde von Cardon (1881) stellt eine Allegorie auf die Freuden der Ehe unter den Auspizien der Stadt Brüssel dar. Die Inschrift lautet: «Hier bindt de liefde U blij te gader.» — Auf die Balkendecke hat man Verse gesetzt, die, wie überliefert ist, früher in einem Saal des Rathauses zu lesen waren: «Die eene stadt wel willen regeren / Sy sullen dese selve poincten hanteren. / Eendrachtich zyn met trouwen, / Ende gemeynen oirbaer aanschouwen. / De stadt bevelen den vroeden, / 't Gemeyn goet nauwe hoeden, / Ende keerent ter meesten baten, / Te vriende houden die ondersaten. / Haer vryheit niet te laten breken / Om gemeynen oirbaer dickemal spreken. / *'t Recht houden altyts gelycke, / Alzoe wel den armen als den rychen.* / Vaste houden hare statuyten, / Di quade altoes werpen buyte. / Getrouwe te zyn hare heere, / Dit is der ouder wyser leere.» (Das Rathaus zu Brüssel 1903, S. 16.) — (Vgl. S. 52, 148–149, Anm. 241). — Am andern Ende des Saales wurden acht Holzfiguren aufgestellt, die bedeutende Brüsseler des 14.–16. Jh. darstellen, darunter Rogier van der Weyden, Jacques de Gérines (vgl. S. 164), Jean van Lombeke, Stempelschneider des 15. Jh., Jean van Wesele, Stadtarzt im 15. Jh. und Urgroßvater des berühmten Andreas Vesalius (vgl. *C. Pergameni,* S. 24–26).

44 In der bisherigen Literatur sind keine konkreten Untersuchungen zu dieser Frage gemacht worden. *O. Kerber* 1936, S. 33, und *Hulin de Loo* 1938, S. 143–145, erwähnen die Möglichkeit einer seitlichen Zusammendrängung der Kompositionen, ohne daß sie die absoluten Maße der Gemälde aus dem Teppich zu erschließen versuchen.

45 Mlle Mina Martens, Archiviste de la Ville, hat mir frdl. die folgenden Höhenmaße der Wand übermittelt (vgl. Abb. 7): 6,95 m: hauteur du pavement jusqu'au fond des caissons du plafond — 0,54 m: hauteur partie ornementée entre fresque et fond des caissons — 3,40: hauteur fresque — 2,48 m: hauteur du lambris en chêne — 2,36 m: hauteur porte ouest — 0,57 m: hauteur de l'estrade (3 marches) — (ein minimer Irrtum um 4 cm muß in diesen Angaben enthalten sein, die indessen vorzüglich über die Höhenverhältnisse orientieren).

46 Siehe S. 108, 143.

Wie hoch aber waren dann Rogiers Tafeln? Der Schriftstreifen am Fuß des Teppichs ist 0,61 m hoch. Bleiben also 4 m, wovon oben all das wegzudenken ist, was der Wirker an «Wirkerformeln» zugefügt hat, nämlich die üblichen Verdüren. Möglicherweise sind auch die Dächer der Bildgehäuse zu den Gregor- und Herkinbald-Szenen seine Zutat. Schneiden wir also unten die Bildlegenden und oben einen Streifen derart ab, wie dies in Abb. 60 und 78 geschehen ist, so ergibt sich eine Höhe von etwa 3,30 bis 3,60 m, mit andern Worten von etwa 12 bis 13 Brüsseler Fuß[47]. Rogiers Werk hätte also 12 (bis 13) × 39 (bis 40) Fuß gemessen! Im Mai 1468 erteilte die Stadt Löwen dem Maler Dirk Bouts den Auftrag auf vier Gerechtigkeitsbilder für ihren Ratssaal, vier Tafeln von insgesamt 12 × 26 Fuß, dazu ein «Jüngstes Gericht» von 6 × 6 Fuß[48]. Es ist sehr nützlich, diese dokumentarisch überlieferten Maßangaben zu vergleichen mit denen, die wir für Rogiers Brüsseler Werk errechnen.

Bei einer Gesamthöhe der Brüsseler Westwand von 6,95 m und Rogiers gerahmtem Tafelwerk von 3,30 bis 3,60 (zuzüglich etwa 0,80 m für die Texte) verbleiben unten etwa 2,85 bis 2,55 m. Zur Veranschaulichung sei bemerkt, daß das heutige Eichen-Täfer dieser Wand — von dem um drei Stufen erhöhten Podium aus gemessen — 2,48 m hoch ist und eine Türe von 2,36 m Höhe umschließt.

Wie konnte Rogier solch große Tafeln in seiner minuziösen Feinmalerei überhaupt praktisch bewältigen? Natürlich muß dies in seiner Werkstatt geschehen sein. Man kann sich den langwierigen und vielschichtigen Vorgang recht gut vorstellen, wenn man die erhaltenen Dokumente über den späteren, viel kleineren Auftrag an Dirk Bouts studiert[49]. Drei Wochen nach Auftragserteilung kauft ein Löwener Schreiner 45 Eichenbretter von 12 Fuß Länge. Nach etwa 1½ Jahren ist die kleine Tafel mit dem geläufigen Thema des «Jüngsten Gerichts» vollendet. Nun wird die erste der vier großen Tafeln, die der Schreiner mit Gesellen in 115 Tagwerken gezimmert und an Ort und Stelle angebracht hatte, aus dem Saal geholt und zu Dirk Bouts gebracht. Nach weiteren 3½ Jahren zieht der Schreiner mit seinen Gesellen die erste bemalte Tafel mittels einer Winde in den Ratssaal herauf, die zweite, unbemalte herab, die teilweise gemalt, aber nicht vollendet ist, als der Meister zwei Jahre später, 1475, stirbt.

Analog müssen wir uns den Arbeitshergang in Brüssel denken. Die vier unbemalten Tafeln sind gewiß zusammen im Ratssaal eingepaßt worden, ja, es ist fast anzunehmen, daß die gesamte Täfelung des kaum 30 Jahre alten Raumes, der bis dahin vielleicht nur gestrichen war, gleichzeitig entstand.

Unter der ersten Tafel war — wie *Dubuisson-Aubenay* berichtet[50] — das Datum

47 Nach *G. A. M. Wirix,* 1821, S. VI–VII, beträgt 1 pied de Bruxelles = 0,27 529 823 m; S. VII–VIII: 1 pied de Louvain = 0,28 501 833 m.

48 Der Auftrag an Dirk Bouts wird wohl in Löwener Fuß berechnet worden sein. — Wortlaut der Urkunde bei *W. Schöne* 1938, S. 242, Dok. 64.

49 *W. Schöne* 1938, S. 242–246, Dok. 64–82.

50 Wortlaut siehe S. 209.

1439 angegeben, sie war also um diese Zeit vollendet[50a]. Wann Rogier begonnen hat, ist nicht dokumentiert. Wir wissen nur, daß Rogier im Mai 1436 als Ratsmaler auf Lebenszeit erstmals erwähnt wird in einem Ratsstatut, das u. a. festsetzt, nach des Meisters Tode sei kein anderer Stadtmaler mehr zu ernennen[51]. Dieser allzuoft mißverstandene Beschluß birgt keinerlei Bewertung der Person Rogiers oder seiner Leistung, denn das 21 Punkte umfassende Statut ist ein Sparprogramm, das aufgestellt wurde, weil es nämlich, wegen schlechter wirtschaftlicher Zeitläufte, mit der Stadt abwärts gehe[51a]. Aus der Fassung des begründenden ersten Satzes dieses Dekrets namentlich können wir nur schließen, daß Rogier nicht erst — wie man meist annimmt — im Jahr zuvor ernannt und die Ausschmückung der Goldenen Kammer begonnen worden ist. Beides muß schon mehrere Jahre zurückliegen, nehmen wir an, etwa um 1432[52].

Für die Konzipierung des Bildprogramms durch einen Gelehrten, die Ausarbeitung der Entwürfe des Malers zum Ganzen, deren Diskussion und Genehmigung durch den Magistrat und die technische Vorbereitung der Tafeln wird schon eine beträchtliche Zeit nötig gewesen sein. Und wieviel Zeit erst nahm die Ausführung des gewaltigen Werkes in Anspruch!

50a Von 1441 datiert das älteste Zeugnis über eine Besichtigung des «Gemäldes der Stadt» (siehe S. 212). Der Magistrat, der sich durch den Besuch geehrt fühlte, kredenzte Daniel de Bouchot und den Edelleuten, die ihn begleiteten, einen Trunk. Sie haben also nur die Traian-Tafel gesehen! — Deren Vollendung im Jahre 1439 wird durch den spanischen Weltreisenden *Pero Tafur* bestätigt, wenn auch indirekt durch sein Schweigen. Tafur besichtigte nämlich Mitte 1438 — auf Geheiß Philipps des Guten, begleitet vom Bastard von Saint-Pol — «den Palast des Herzogs, die Stadt und alles, was zu sehen war», so auch das Rathaus, das er begeistert rühmt: «Es ist das beste, das ich je gesehen» (*K. Stehelin* und *R. Thommen* 1926, S. 64). Dieser weitgereiste Kenner hätte Rogiers Gemälde sicher erwähnt, wenn es schon dort gewesen wäre.

51 Wortlaut siehe S. 206.

51a Nach Rogiers Tod (1464) wurde aber doch wieder ein Ratsmaler eingesetzt (Vrancke van der Stockt, * um 1420, † um 1496) — dies, ebenso wie die Erbauung des Westflügels (seit 1444) und des Turms an Stelle des Beffroi, ein Zeichen erneuten wirtschaftlichen Aufschwungs der Stadt.

52 1432 kann man auch in dem Falle annehmen, daß man Rogier van der Weyden für identisch hält mit jenem Rogelet de la Pasture, der vom 5. III. 1426 – 1. VIII. 1432 Schüler von Robert Campin war. — Bei Rogiers Altar für Cambrai sind wir über Umfang und Dauer der Arbeit genau unterrichtet durch die «Mémoriaux» des Auftraggebers Jean Robert, Abbé de Saint-Aubert zu Cambrai: «Le XVI juing, l'an LV (= 1455), je Jehan, abbé, marchanday à maistre Rogier de la Pasture, maistre ouvrier de painture de Bruxelles, de faire I tableau de V pieds en quaraire, à II huisseries, de telle devise que l'ouvrage le monstre. Et fûrent les devises faictes à plusieurs fois, et ossi il fist ledit tabliau de VI piez et demi de hault et de V piez de large pour le bien de loevre; lequel tabliau fu parfait à la Trinité, l'an LIX (= 1459)...» (*J. Destrée* 1930, S. 141; *P. Rolland* 1942–1947, S. 112). Der Altar, dessen Mitteltafel 6,5 × 5 Fuß maß, besaß zwei «huisseries», nämlich zwei Flügel. Wenn diese wohl doppelseitig bemalt waren, bedeutet das einen Flächeninhalt von 6,5 × 15 Fuss, also — selbst wenn wir den Fuß von Cambrai (= 29,8 cm) zugrundelegen – weniger als $^1/_4$ der Brüsseler Bilder. Für den Cambrai-Altar brauchte Rogier vier Jahre Arbeitszeit, bis er ihn selber an seinem Bestimmungsort aufstellte. Denn er brachte mit seiner Frau und einigen Gehilfen die Tafel auf dreispännigem Wagen nach Cambrai, wo der dortige Maler Hayne schließlich dem Rahmen, den ein ortsansäßiger Schreiner und ein Schnitzer gefertigt hatten, seine Fassung gab.

Oft genug ist betont worden, daß Herkinbalds Neffe und dessen Begleiter Kostüme mit gekrauster, die Schulter überragender Ärmelkugel tragen, wie sie der burgundischen Hofmode um 1445 entsprechen[53]. So ist anzunehmen, daß Rogier die zwei letzten Tafeln um 1445 gemalt hat. Der Teppich aber könnte bald danach begonnen und noch vor 1450 vollendet worden sein[54].

Rogiers Brüsseler Tafeln möchten wir also «um 1432–1445» datieren. Die Spanne von etwa 14 Jahren ist nicht allzu erstaunlich, bedenkt man, daß der Genter Altar der Brüder van Eyck ungefähr halbsoviel bemalte Fläche umfaßt und — soweit wir wissen — bestimmt in mehr als 6 Jahren geschaffen wurde. Dirk Bouts hat an seinen zwei Bildern, der Hälfte der vertraglich vereinbarten Tafeln, über 5 Jahre gemalt und hinterließ dabei das zweite unvollendet. Seine zwei Gemälde besitzen eine Fläche von ungefähr einem Drittel des Brüsseler Werkes. Diese Vergleiche bringen uns zu Bewußtsein, daß Rogier sich also an eine Schöpfung wagte, die doppelt so umfangreich war wie der Genter Altar, der übrigens just 1432 vollendet wurde. Löwen aber gab 1468 einen Zyklus von Rathaustafeln in Auftrag, der nur etwa zwei Drittel des Umfangs der Brüsseler gehabt hätte, wenn er überhaupt zu Ende geführt worden wäre. Außerordentliche Größe und ungewöhnliche Themen begründeten, neben der künstlerischen Vollendung, den Ruhm der Brüsseler Tafeln, die man in einem Atem mit dem Genter Altar zu nennen pflegte.

Es liegt auf der Hand, daß unser Teppich die Feinheiten von Rogiers Ölmalerei, die zarten Übergänge, das Vertreiben der Töne, perspektivische Wirkungen durch Tonabstufungen und seine physiognomische Ausdruckskraft nicht wiederzugeben vermag. Wie hoheitsvoll die lebensgroßen Figuren Rogiers wirken, davon überzeugt u. a. die Tafel der Kreuzigung Christi im Escorial, die 3,20 m hoch ist, freilich eine Komposition von nur drei Gestalten im Gegensatz zu den über 55 Figuren in Brüssel.

Möchten uns Zweifel befallen, ob Rogier selber wirklich Bilder verschiedener Breite, Szenen im Freien und solche in einem «Gehäuse», kurzum recht gegensätzliche Elemente zu einem Ganzen vereint hat, so belehrt uns ein Blick auf Simon Marmions Flügel vom Altar des hl. Bertin aus Saint-Omer (Abb. 8)[55], daß es derlei

53 Berühmtes Beispiel für diese Ärmelmode das Kostüm Philipps des Guten und seines Sohnes auf der Frontispice-Miniatur der Chronique du Hainaut, Brüssel, Bibl. Roy., Ms. 9242, Vol. 1, fol. 1, die vielfach Rogier selber zugeschrieben wird. — Alle anderen modeunterworfenen Details wie Frisuren, Kopfbedeckungen, Kostüme, Rüstungen, Waffen, sind mit den genannten Daten vereinbar und bedürfen daher keiner besonderen Erläuterung.

54 Siehe S. 41-42, 152.

55 Linker Flügel, Öl auf Holz, 0,56 × 1,47 m, heute — zusammen mit dem Gegenstück — in Berlin-Dahlem, Staatl. Museen. — «Der Tod des hl. Bertin» im rechten Flügel (*L. Grote,* Abb. 81a), eine Komposition von acht Figuren, in der das Bett parallel zur Bildfläche steht, zeigt Verwandtschaft zu unsrem zweiten Herkinbald-Bild. — Die Flügel gehörten zu einem Mittelschrein mit vergoldetem Silberretabel (verschollen seit 1783), das Hans Steclin aus Köln geschaffen hatte. Der Altar wurde gestiftet von Guillaume Fillastre, regierendem Abt von St-Bertin, der bald danach als Nachfolger des Jean Chevrot († 1461) Bischof von Tournai wurde.

Abb. 8. Simon Marmion, Szenen aus dem Leben des hl. Bertin, Flügel des Altares von St-Omer Gemälde auf Holz. 1453/1459. Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen

in der damaligen Malerei gegeben hat. Der Vergleich mit unserm Teppich führt uns auch den ganzen Unterschied der Möglichkeiten von Mal- und Wirktechnik unmittelbar vor Augen.

Es ist in unserm Zusammenhang fast ebenso wertvoll, sich mit Simon Marmions Flügelbildern zu befassen wie mit den Gerechtigkeitstafeln des Dirk Bouts: Marmion hat den Brüsseler Zyklus zweifellos gekannt, Bouts daran vielleicht sogar als Rogiers Geselle mitgewirkt[56].

Ist uns nun die Anordnung des Zyklus im Brüsseler Gerichtssaal deutlich geworden, so wird der Sinn des Ganzen noch eindringlicher erfaßbar.

Die Parteien, Kläger und Beklagter, blickten gegen Osten und sahen über dem Richterkollegium das Bild des «Jüngsten Gerichts», eine Versicherung, daß Christus über den Richtern als oberster Richter thront und daß sie selbst, sollten sie hier kein gerechtes Urteil erlangen, am Jüngsten Tage ihres Rechtes gewiß sein würden, wie dann auch jeden Schuldigen, sei er hier Angeklagter oder Richter, die angemessene Strafe ereilt.

Die Richter ihrerseits erblickten, über die Köpfe der Parteien hinweg, an der Westwand Rogiers Gemälde der Gerechten Richter, aber nicht irgendwelcher gerechter Richter, sondern eines gerechten und vorbildlichen Kaisers und eines ebensolchen Landesherrn, derjenigen Autoritäten also, von denen die Brüsseler Richter letztlich ihre Befugnisse herleiteten und in deren Namen sie Recht sprachen[56a]. Beide

56 Von Simon Marmion († 1489) nimmt man seit langem an, daß er in den Niederlanden gewesen ist. Dirk Bouts war vielleicht vor seiner Niederlassung in Löwen (nach 1450), wo er Stadtmaler wurde, Gehilfe Rogiers in Brüssel, nach *W. Schöne* 1938, S. 30, etwa zwischen 1444 und 1448.

56a Denkbar wäre, daß der Brauch, Christus als Weltenrichter über den Richtern darzustellen, einer Christianisierung jener Gepflogenheit der römischen Kaiserzeit entsprungen ist, derzufolge das Bildnis des Herrschers am Tribunal des Richters angebracht sein mußte, wie man

Herrscher in enger Verbundenheit mit den höchsten geistlichen Würdenträgern, Papst und Bischof, die, nicht mit weltlicher Justiz befaßt, als geistliche Mittler auftreten — über allen Gott, der unsichtbar in den gemalten Legenden die letzte Entscheidung fällt! Vielleicht war mit den Bildern mehr als nur eine allgemeine Anspielung auf die politischen Verhältnisse Brabants gemeint: Sah man, wie wir noch hören werden, Herkinbald gerne für einen Herzog von Brabant an, um wieviel mehr mag die Gestalt Traians, der, mit goldenem Harnisch des 15. Jahrhunderts gerüstet, die Kaiserkrone trägt und auf dessen Standarte der gekrönte Doppeladler erscheint, an den regierenden deutschen Kaiser gemahnt haben. Lange Jahre hatte Kaiser Sigismund die altverbriefte Selbständigkeit Brabants, namentlich dessen unabhängige Gerichtsbarkeit, sowie Philipp den Guten von Burgund als Herzog von Brabant nicht anerkennen wollen, diesen Widerstand aber im Jahre 1435 endgültig aufgegeben, zu dem Zeitpunkt also, da Rogier an der Traian-Tafel arbeitete. Es ist nicht unmöglich, daß ihm, als er das Antlitz des Traian mit dem langen Bart malte, die Züge Kaiser Sigismunds vorgeschwebt haben.

Rogier van der Weydens großes Werk legt Zeugnis ab für das Selbstbewußtsein der Brüsseler Magistraten, die ihn damit beauftragt hatten und deren Zielsetzung war, sich selber es wiederum zu mahnendem Exemplum dienen zu lassen. Daß die Malereien ihre erzieherische Mission nicht immer zu erfüllen vermochten, beweist das Schicksal der Grafen Egmont und Horn, die man vielleicht angesichts dieser Bilder zum Tode verurteilt, jedenfalls auf dem Platz vor dem Rathaus hingerichtet hat.

Ein vorbildlicher biblischer Richter sowie die Strafe, die einen ungerechten Richter ereilt — Themen die unter den Exempla Rogiers nicht figurieren — sind um 1622 von Rubens Hand gestaltet worden, als es galt, im Brüsseler Rathaus eine neue Salle Criminelle auszuschmücken. Diese Werke sind ebenso wie die von Rogier 1695 verbrannt, aber eine Ölskizze im Metropolitan Museum zu New York und etliche Kopien dokumentieren wenigstens das letztgenannte Bild. Auch im 17. Jahrhundert hat Brüssel also, wie zu Rogiers Zeit, den größten Meister, der erreichbar war, beauftragt — wenngleich dieser seine Werkstatt in Antwerpen hatte — und ihn mit der fürstlichen Summe von 3000 Goldgulden entlohnt[57].

auf der Miniatur mit dem Verhör Christi im Codex Rossanensis am Richtersitz des Pilatus sieht. Übrigens fand man noch zu Goethes Zeit das Bildnis des regierenden Kaisers am Tribunal (*H. Kruse* 1934, S. 105, Anm. 3). Die gleiche Tradition mag veranlaßt haben, daß in Brüssel als exemplarische Richter gerade ein Kaiser und ein Landesherr ausgewählt wurden.

57 Wenn dokumentiert ist, daß Rubens am 6. April 1622 3000 Gulden für das «Urteil des Kambyses» erhielt, so könnte dies die Zahlung für den Gesamtauftrag gewesen sein, zu dem — nach *Dubuisson-Aubenay,* Ms. S. 101 (*L. Halkin* 1946, S. 61) — ein «Jüngstes Gericht» und ein «Urteil Salomonis» gehörte, wenn er nicht auch die Ausstattung des ganzen Raumes entworfen hat, einer neuen «Chambre Criminelle qui est peinte et dorée par fleurons en reliefs par tout le plancher et solives».

Welchen Gedankengängen entspringt nun der Entschluß des Bischofs von Lausanne, Georges de Saluces, sich Rogiers Bilderzyklus der gerechten Richter Traian und Herkinbald in einem Teppich vor Augen zu stellen? Für eine Kathedrale doch kaum ein geeignetes Thema!

Giorgio di Saluzzo stammt aus dem alten Geschlecht der Markgrafen von Saluzzo, «ex clarissima Salutiarum familia genus ducens», wie Enea Silvio Piccolo-

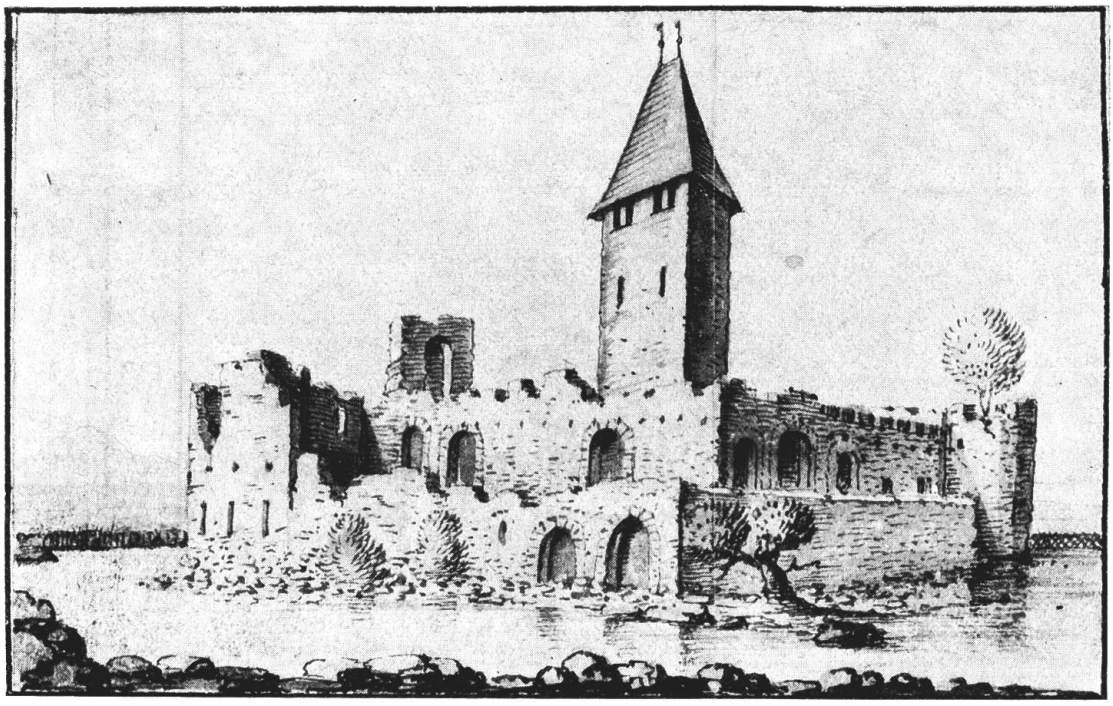

Abb. 9. Albrecht Kauw, Rive d'Ouchy. Aquarell, Mitte 17. Jh. Bernisches Historisches Museum

mini sich ausdrückt, der in seinem berühmten Bericht über das Konzil zu Basel ihn so charakterisiert: «Non solum sanguine, sed animi quoque generositate, et virtutibus nobilis»[58]. Seinen ersten Bischofssitz Aosta hat Giorgio di Saluzzo auf Verfügung Papst Felix V. 1440 gegen denjenigen von Lausanne eingetauscht, womit er zugleich Comte de Vaud, nämlich Comes und Reichsfürst wurde. Als solcher im Besitz der Regalien, der hohen Gerichtsbarkeit, des Markt- und Münzrechtes sowie der Polizeigewalt über Straßen- und Wasserwege, ließ er sich diese Rechte durch Kaiser Friedrich III. im Jahre 1442 eigens verbriefen. Ein Sitz seiner Gerichtsbarkeit, seiner Archive und Gefängnisse war das Schloß Ouchy bei Lausanne. Nach einer Hexenprozeßurkunde von 1461, also aus dem Todesjahre unseres Bischofs,

58 *A. S. Piccolomineus* 1535, lib. II, fol. XXII.

tagte das Gericht zu Ouchy in einem Saal zum See hin[59]. Es ist kaum anders denkbar, als daß der Teppich sinngemäß zum Schmuck dieses Gerichtsraumes gedient hat. Da dieses Schloß verfallen ist, können wir die Wand, an der er einmal gehangen haben wird, nicht hier abbilden. Heute steht als letzter Rest der einstigen Wasserburg, die Lausannes Hafen Ouchy beherrschte, nur noch der Turm.

Ein Aquarell von Albrecht Kauw aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, das die Ruine des Schlosses «Rive d'Ouchy» zeigt (Abb. 9), ist das wichtigste Bildzeugnis, das wir von ihr besitzen. Darauf sieht man die Ost- und die Südseite (= Seeseite) der Wasserburg: rechts der Bildmitte die Südostecke der Umfassungsmauer, dahinter die Südostecke des Corps de logis. Im ersten Geschoß desselben lag die Aula magna oder Aula episcopalis sowie die Camera episcopalis. Die Gruppe der drei rundbogigen Fenster gegen Osten gliederte die Ostwand der Aula magna, deren Westwand, eine Mauer von etwa 10,50 m Breite, sie von der Camera episcopalis trennte. Es ist anzunehmen, daß unser Teppich die geschlossene Westwand des Saales schmückte und demnach analog den Brüsseler Gemälden aufgehängt war. Das Breitenmaß des Teppichs von 10,53 m paßt so verblüffend genau zu der Wand von «etwa 10,50 m», daß man seine Anfertigung für diesen Raum als wahrscheinlich ansehen darf[59a].

Die Liebe zu Malerei und Dichtung muß Georges de Saluces schon angeboren gewesen sein. Einer seiner Vorfahren, ein Markgraf von Saluzzo, figuriert in Boccaccios Decameron als Held der Griseldis-Geschichte. Die schönsten oberitalienischen Fresken profanen Themas aus dem 15. Jahrhundert haben sich im Stammschloß des Geschlechtes, auf Schloß Manta bei Saluzzo, in der Gran Sala Baronale erhalten: Der Jungbrunnen sowie die Neun Helden und Neun Heldinnen, die Giacomo Jacquerio um 1437–1440 gemalt haben soll. Der Stoff der Darstellung ist dem Ritterroman «Le Chevalier Errant» entnommen, den Markgraf Tommaso

59 *M. Reymond,* Les châteaux..., 1911, S. 152. — Vgl. *A. Blaser,* 1959, S. 114: «In aula dicti castri» (= Ouchy) tagt das Tribunal, um über einen Verbrecher zu urteilen, der im dortigen Gefängnis sitzt (Archives de la Ville de Lausanne, E. 9. fol. 17, Ende 15. Jh.). — Ein Gefängnis blieb hier auch unter bernischer Herrschaft bestehen, wie *Johannes Stumpf,* Gemeiner löblicher Eydgnoschafft ... Chronick, Zürich 1548, fol 269 r, berichtet: «... das schlossz Riva Lausanensis ... ist noch ein gefencknuss der übelthäteren».

59a Die Auffassung, daß der Teppich ursprünglich an der Westwand der Aula magna zu Ouchy gehangen hat, vertrete ich seit 1953 (Vortrag, Bern), ohne daß mir jedoch bisher ein Grundriß des zerstörten Bauwerks bekannt gewesen war. — *M. Grandjean* 1965, S. 342, placiert nun die Aula magna in den Ostteil des Corps de logis. Er ist es auch, der die Maßangabe «environ 10,50 de largeur» gibt, leider jedoch ohne die vermutliche Länge des Raums zu nennen. In dem Grundriß (Fig. 265), den er dank der Katasterpläne aus dem 18. Jh. und der um 1886 gemachten Feststellungen anfertigen ließ, wären die eingezeichneten Teilungswände — die übrigens einen völlig fensterlosen Mittelraum ergeben würden — wohl als spätere Einbauten wegzudenken. Dann hätte die Aula magna etwa 10,50 × 13,50 m, die Camera episcopalis etwa 10,50 × 8,20 m gemessen. Die beiden Bischofsschlösser innerhalb der Stadt Lausanne, «Le vieil évêché» (*Grandjean,* Fig. 254 C) und «Le château de Saint-Maire» (Fig. 277), weisen in ihrer mutmaßlichen ehemaligen Aula episcopalis nur solche Wände auf, die weniger breit sind als unser Teppich. Sie dürften daher als ursprünglicher Standort desselben nicht in Frage kommen.

Abb. 10. Dreikönigs-Teppich. Tournai. Um 1450. Bernisches Historisches Museum

di Saluzzo 1394–1396 als Gefangener des Herzogs von Savoyen geschrieben hat[59b]. Was Wunder, wenn Georges de Saluces, der solcher Tradition entstammte, seinen Wohn- und Regierungssitz am Genfersee mit bedeutenden Kunstwerken auszustatten trachtete!

59b Laut *M. Bernardi* 1957, S. 32–43, hat Tommaso III den Chevalier Errant um 1403–1404 am Hof des französischen Königs Charles VI geschrieben. Der Text ist in zwei illustrierten Exemplaren erhalten (Turin, Bibl. Naz., teilweise verbrannt, Fragment mit 12 Miniaturen, restauriert; Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 12 559, vollendet 1437). Nach den Miniaturen der Neun Helden und Neun Heldinnen des zweiten Manuskripts hat Valeriano il Burdo († 1443), der Bastard Tommasos, die Fresken um 1437–1440 malen lassen. — Einem Tommaso Saluzzo, wohl dem Großvater des Dichters, hatte *Maynus de Mayneriis* um 1329 sein Werk «De intentionibus» gewidmet, ein Autor, dem man auch den «Dialogus creaturarum» zuspricht, in dem die Traian-Legende, wie bei *Dante,* als Exemplum der Demut, nicht der Gerechtigkeit, und zwar anschließend

Ob unser Bischof selbst jemals in Brüssel gewesen ist, läßt sich dokumentarisch nicht nachweisen. Ein weitgereister Mann war er jedenfalls. So wissen wir, daß er 1440 im Auftrag der Konzilsväter von Basel zum Kaiser nach Mainz reiste und im Namen des Gegenpapstes Felix V. von Savoyen zum König von Neapel und Sizilien, 1449 als Legat Felix' V. zu Papst Nikolaus V., um diesem rechtmäßigen römischen Papst des Gegenpapstes endgültigen Verzicht auf die Tiara zu erklären, 1451 als Gesandter des Herzogs Louis Ier de Savoie (Abb. 88) zu König Karl VII. nach dem Poitou, und in besonderer Mission zu Dunois, dem Herzog von Orléans[59c]. Im Oktober 1452 ritt er mit dem Herzog und dem päpstlichen Legaten Kardinal Guillaume d'Estouteville — der 1453 Erzbischof von Rouen wurde — zu Karl VII. nach Schloß Cleppé.

Insbesondere ist bekannt, daß Georges de Saluces nach dieser Reise in seinem Bistum eine Inspektion aller Pfarreien und eine Reihe von Reformen anordnete[60], z. B. Schwüre bei Leben und Blut Christi verbot — Dinge, die in auffälliger Übereinstimmung zu jenen strengeren Verordnungen stehen, wie sie die Bischöfe von Arras, Tournai und Rouen auf ihren Synoden 1442–1445 beschlossen hatten. Der regierende Bischof von Tournai ist aber kein anderer als eben Jean Chevrot, den wir als Rogiers Auftraggeber des Sieben-Sakramente-Altars kennen und von dessen Teppichen später noch zu reden sein wird. Es liegt durchaus im Bereiche des Möglichen, daß Georges de Saluces mit ihm schon zuvor in persönlicher Verbindung stand, d. h. daß er einmal in Tournai, vielleicht auch in Brüssel gewesen ist. Es könnte also sein — wenn sich dafür ein Zeugnis auch nicht erbringen läßt —, daß der Bischof von Lausanne nicht nur Rogiers Originale gesehen, sondern auch den Teppich in der Manufaktur — und das wäre zu Tournai, wie wir später zeigen werden — selber vom Wirkstuhl gekauft oder dort bestellt hat.

Unser Teppich war übrigens nicht der einzige Wandbehang, den Georges de Saluces besaß. Das Inventar von 1536 zählt vier Wirkereien mit der Jugendgeschichte Christi auf, die sein Wappen trugen[61]. Erhalten ist davon einzig der Dreikönigs-Teppich (Abb. 10)[61a], der, wie oft genug betont wurde, vermutlich eine verschollene

an «Elinandus in gestis Romanorum» erzählt wird. Wohl aus der Legenda aurea schöpft der Autor den Schluß: «Alius, dum quidam filius trayani per urbem equitando nimis lascive discurreret filium cuiusdam vidue interemit. Quod cum trayano vidua lachrymabiliter exponeret ipsum filium suum qui hoc fecerat vidue loco filii sui defuncti tradidit, e magnifice ipsam dotavit.»

59c *Beaucourt* 1890, S. 153, Anm. 2.

60 *M. Schmitt,* Bd. 2, 1859, S. 187–188. Die Visitation aller Pfarreien seines Bistums ließ er 1453 durchführen. Ein Dekret mit strengen Verboten blasphemischer Schwüre, von Glücksspielen, Ladenöffnung an Sonn- und Feiertagen, ausschweifenden Gastmählern usf. datiert vom 14. März 1455.

61 *E. Chavannes* 1873, S. 55–56. — Die vier Teppiche «avec hystoire des trois roys que lon a accoustumé mettre au cueur», «...hystoire de la nativité», «... lystoire de la purification», «... lystoire de lanunciacion» sind im Inventar unmittelbar nacheinander aufgeführt, so daß man annehmen darf, sie hätten eine zusammengehörige Folge gebildet.

61a BHM Inv.-Nr. 1; H. 3,68, B. 3,85 m. Wollkette, Woll- und Seidenschuß. 5 Kett- und 20 Schußfäden / cm.

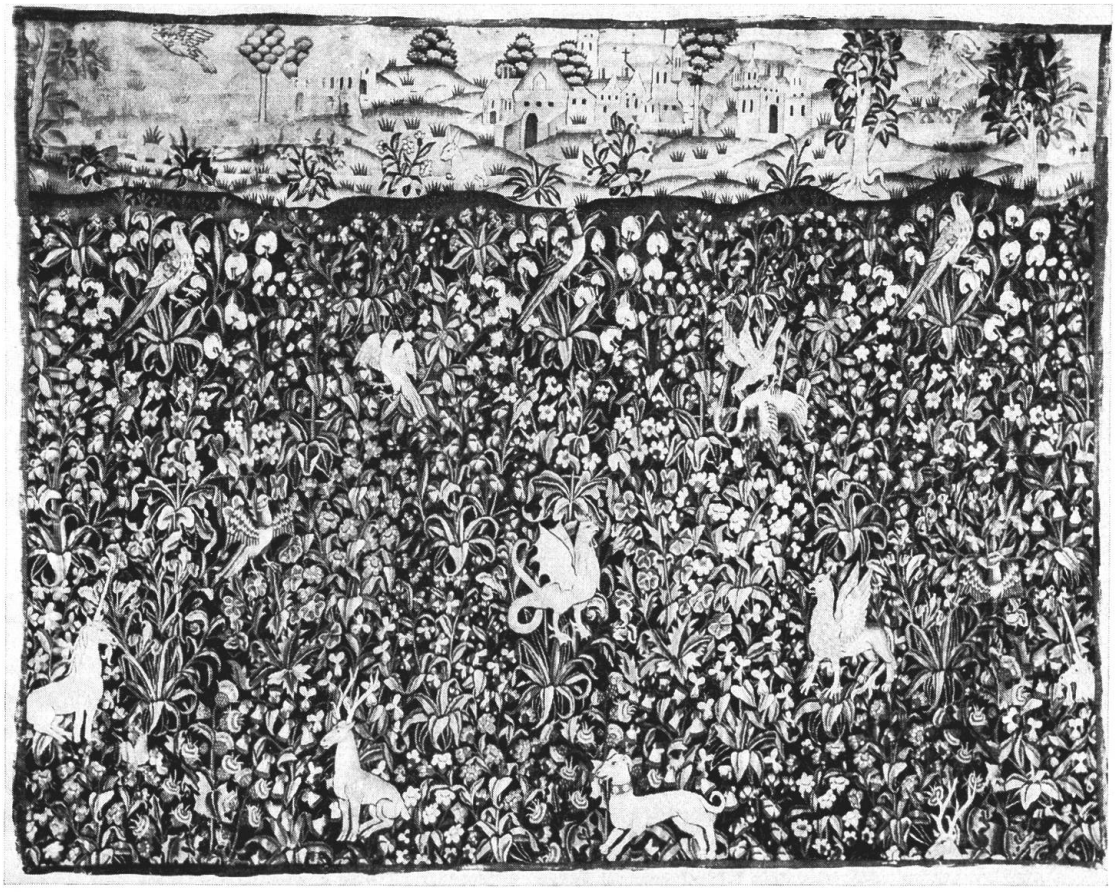

Abb. 11. Verdürenteppich, um 1500. Glasgow Art Gallery and Museum, Burell Collection

Bildkomposition des Rogier van der Weyden wiedergibt und aus der gleichen Werkstatt stammen dürfte wie der Traian-Herkinbald-Teppich. Weiter ist da die Rede von einer Serie Wirkereien, die keine «Historien», sondern nur Verdüren mit eingestreuten Tieren aufwiesen[62]. Diese vier Teppiche sind leider verloren. Wir müssen sie uns vorstellen in der Art des reizvollen Gartenteppichs zu Glasgow (Abb. 11), der freilich etliche Jahrzehnte später entstanden ist. Sind durch das Inventar bereits neun Teppiche niederländischer Herkunft dank des Wappens unseres Bischofs dokumentiert, so muß man sich fragen, wie dieser Kirchenfürst oberitalienischen Geblüts wohl dazu kam, gerade solche Stücke zu sammeln, die auch damals schon recht kostbar waren.

62 *E. Chavannes* 1873, S. 56. — Das Inventar nennt hintereinander: «une aultre tapisserie sans hystoires aient une lyricorne ung levre & ung leopard ung petit griffon armoirisee desdites armes» (= de Saluces), «une tapisserie verde aient les griffons & autres bestes semblable a la derniere dessus escripte» und zwei weitere, die ausdrücklich als den zwei bzw. drei zuvor beschriebenen ähnlich erklärt werden. Wenn bei den drei letzten zwar nicht von dem Wappen gesprochen wird, so ist doch ihre Zugehörigkeit zum ersten klar bezeugt.

Als Bischof von Aosta wie auch später von Lausanne mußte Georges de Saluces enge Beziehungen zu dem savoyischen Herzogshause pflegen, um so mehr, als er auch einer der herzoglichen Räte war. So kommt es nicht nur, daß er auf dem Konzil zu Basel als einer der Elektoren der «italienischen Nation» seine Stimme für Amadeus VIII. von Savoyen abgegeben, sich also für die Wahl desselben zum Gegenpapst (Felix V.) eingesetzt hat, sondern auch, daß er dessen wie seines herzoglichen Nachfolgers ganz besonderes Vertrauen genoß. Amadeus VIII., Onkel von Herzog Philipp dem Guten von Burgund, war aber ein leidenschaftlicher Teppichsammler, wie sein Inventar jener Gegenstände, die er nebst dem Tafelsilber zum Konzil nach Basel mitnahm, bezeugt, das etwa 33 Teppiche aufzählt[63]. Der enge Umgang mit dem savoyischen Herzogshause, der vielleicht auch einen solchen mit dem Burgunder-Herzog nach sich zog, mag also die Liebe unseres Bischofs zu diesen niederländischen Kunstwerken erregt haben.

Andere Traian- und Herkinbald-Teppiche

Zunächst haben wir Kunde von verschollenen Traian-Teppichen, die sicher auch sog. «niederländischer» Herkunft waren, gleichgültig, ob sie nun in Tournai, Brüssel, Flandern oder sonstwo im Nordwesten hergestellt waren. Ein Wandbehang, der etwa ebenso alt wie der unsrige und daher auch mit ihm übereinstimmend nach dem gleichen Karton gearbeitet worden sein könnte, befand sich bereits 1461 in Spanien. Führt doch das Inventar des Don Carlos de Viana vom 2. Oktober 1461 auf «Item, altre drap de la istoria de Trajano emperador»[64]. Zusammen mit einem Teppich des «Jüngsten Gerichts» hing ein Traian-Teppich in dem Gerichtssaal des königlichen Schlosses von Evora (Portugal), in dem am 23. Juli 1483 der Herzog von Braganza wegen Hochverrats verurteilt wurde[65]. Im Besitze des

63 *E. Müntz* 1880, II, S. 12, Anm. 2. — Das Inventar nennt 6 große Historienteppiche mit ihren Themen, ferner 27 «Tapisseria nemorum, venacionum et vollayerie», worunter «Septimo decem tapissia chapelletorum viridia cum armis Sabaudie et Burgundie». Zu all diesen Behängen, die gewiß franco-flämischen Manufakturen entstammten, ist kein Herstellungsort erwähnt. Nur bei einer Serie ist die Herkunft, gewiß deshalb weil sie so ungewöhnlich war, aufgeführt: «Octavo tria tapissia *persica* cum armis Burgundie et Flandrie».

64 *H. Goebel* 1923, Bd. 1, S. 73. — Kat.-Nr. T 2/2. — Dies ist übrigens — abgesehen von dem Gregor-Relief in Valladolid von 1596/1601 (G 1/1a) — die einzige Darstellung unsrer Legende, die ich bisher für Spanien feststellen konnte, was erstaunlich ist, wird Traian doch, mit den antiken Schriftstellern beginnend, oft genug wegen seiner Geburt in Italica bei Sevilla «Hispanicus» genannt. — Für die textliche Ausspinnung der Legende ist eine spanische Romanze des 13. Jh., die zweite des Valdovinos-Zyklus, sehr wichtig als früheste Fassung jener Version, wonach der Schuldige des Kaisers Sohn ist («Su unico hijo carnale»). Wortlaut siehe *A. Durán,* Romancero de romances caballerescos y historicos, Bd. 1, Madrid 1832, S. 53. Vgl. *R. Eisler* 1905, Sp. 77.

65 *L. Keil* 1949, S. 309, nennt als Quelle für diese Nachricht einen zeitgenössischen königlichen «chroniqueur» — Kat.-Nr. T 2/3. — Einen Teppich mit dem Jüngsten Gericht aus Evora, heute im Worcester Art Museum, Worcester (Mass.), datiert man dort jetzt mit Recht «um