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: Entstehungsort und -zeit des Berner Teppichs
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: 04.07.2025

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

and in depthe foure yardes di (midium)»[245]. Dieser Wandbehang war demnach nicht weniger als 13,5 Yards breit und 4,5 Yards hoch, ein stattliches Stück, das der Größe des unsern nahe kommt. Wenn aber der Teppich die Herkinbald-Legende zeigte, so bei diesem Breitenmaß gewiß nicht sie allein. Dann müßte man annehmen, daß auch die übrigen Brüsseler Bildszenen darauf zu sehen waren, daß er also dem Berner Teppich wohl entsprochen hätte.

Es ist uns keine Herkinbald-Darstellung nach Holbeins Initiale von 1543 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bekannt. Das schwierige Bildthema, das in Brüssel ein so großer Maler mit einem für 100 Jahre beispielhaften Werk in die profane Monumental-Malerei eingeführt hatte, war ausgestorben[246].

Entstehungsort und -zeit des Berner Teppichs

Kehren wir zurück zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen, zu unserem Traian-Herkinbald-Teppich, den Georges de Saluces, wie wir ausführten, für die Westwand der Aula episcopalis in Schloß Ouchy erworben haben wird. Da die Maße des Teppichs so genau mit denen der Wand übereinstimmen, ist es am wahrscheinlichsten, daß er das Stück eigens für diesen Ort, wohin es auch thematisch paßt, hat anfertigen lassen[247]. Hierdurch fände dann die leichte Zusammendrängung namentlich der ersten Gregor-Szene und der beiden Herkinbald-Bilder ihre einfache Erklärung.

Gesetzt, die Brüsseler Tafeln waren 39 Brabanter Fuß breit — was das naheliegendste wäre, wobei dann rechts und links ein Rahmen von einem Fuß Breite die Bilder an die Raumecken angeschlossen hätte — so wäre unser Teppich nur etwa 20 cm schmaler als der Brüsseler Bilderzyklus[248].

Denkbar wäre es, daß der Karton — nach dem gewiß nicht nur dieses eine Exemplar gewirkt wurde — die gleiche Breite hatte wie Rogiers Werk und daß man daran, je nach den vom Auftraggeber geforderten Maßen gewisse Modifikationen vornahm, die sogar an einem bereits begonnenen Teppich noch möglich waren; wissen wir doch, daß in Arbeit befindliche Stücke vom Wirkstuhl gekauft wurden. Da der Kettfaden in unserm Teppich waagrecht läuft — über einen so breiten Wirkstuhl hätte man ja nicht verfügt — muß die Hautelisse-Arbeit also unter Drehung von 90° angefertigt worden sein, und zwar hat man, wie die Verknüpfung der Kettfäden beweist[249], mit dem Traianbild begonnen. Die Anpassung des Werkes

245 Siehe S. 42. — Vgl. *W. G. Thomson* 1906, S. 263.

246 Eine Wiederbelebung versuchte man Ende 19. Jh., als man anläßlich einer Restaurierung des Brüsseler Rathauses beim Escalier des Lions eine Hängekonsole mit drei Szenen der Herkinbald-Legende schmückte (H 1/12). Man glaubte wohl, das Thema dem Genius loci zu schulden.

247 Siehe S. 36.

248 Siehe S. 29–30, 143.

249 Frl. M. Lemberg war so freundlich, dies eigens zu untersuchen.

an die Maßangaben des Bestellers mag auch bewirkt haben, daß die Schriftrollen mit dem Gregor- und Herkinbald-Text nach links verschoben werden mußten, so daß sie mit dem Anfang unter das vorangehende Bild vorgreifen.

Die neuere Literatur nimmt mit Hulin de Loo[250] an, Rogiers Herkinbald-Tafeln seien erst nach dem 30. Oktober 1454 entstanden, und kann daher den Teppich nicht anders datieren als: zwischen 1454 und 1461. Da aber — wie gesagt — die Tafeln etwa um 1445 vollendet worden sein können, ist es denkbar, daß unser Teppich alsbald danach begonnen wurde und — wie das Exemplar des Leonello d'Este in Ferrara — vor 1450 vollendet war[251]. Wir datieren unsern Teppich daher — wie auch aus andern Gründen — um 1450.

Stilistisch dürfte dieser frühen Ansetzung nämlich kaum etwas entgegenstehen. Eng verwandt erweist sich das Stück mit unserm Dreikönigs-Teppich (Abb. 10), der ebenfalls das Wappen des Georges de Saluces trägt und den man meist um 1450, wenn nicht früher datiert[252]. Man schätzte ihn in Lausanne offenbar sehr, da er an Festtagen im Chor aufgehängt wurde, wenn man den Text des Inventars von 1536 so verstehen darf: «une... tapisserie... avec hystoire des troys roys que lon a accoustumé mettre au cueur»[253]. Diese Tapisserie steht unserm Traian-Teppich auch insofern nahe, als sie ebenfalls auf verlorenen Gemälden, sei es von Rogier oder aus seinem Umkreis, fußen dürfte[254].

250 *G. Hulin de Loo* 1936/1938, S. 141.

251 Kat.-Nr. T 2/1. — Unser Teppich *könnte* mit dem des Herzogs von Ferrara identisch sein. Die genaue Übereinstimmung der Breite des Teppichs und der Wand in Ouchy macht die Identität zwar unwahrscheinlich.

252 *E. Bach* 1944, S. 343.

253 Siehe Anm. 61.

254 *K. Voll* 1906, S. 58: Nach einem Bild von Rogier, eine Zuweisung, der sich *F. Winkler* 1913, S. 178, anschloß. *E. Panofsky* 1953, S. 475, erscheint dies «rather doubtful». *Voll* und *Winkler* denken jedoch nicht, daß der *Karton* des Teppichs von Rogier selber gezeichnet wäre, was auch ich keinesfalls annehmen würde. — Selbstverständlich sind auch hier die «Wirkerformeln» oben und unten wegzudenken. Aber die Figurenkomposition muß vom Patronenzeichner ebenfalls verändert worden sein. Denn der Engel mit dem Spruchband «Non redietis ad heroden» entstammt einer anderen Szene der Dreikönigs-Erzählung als die «Anbetung». Der Engel erschien den Drei Weisen ja nachts, und wies sie an, auf einem anderen Weg zurückzukehren. Sollte die verschollene Komposition eine Tafel mit zwei Szenen gewesen sein? — Die Figurenkomposition — abgesehen von dem Engel — steht zwischen der Anbetung der Dreikönige vom Meister von Flémalle, Berlin-Dahlem, Staatl. Museen (*E. Panofsky* 1953, Fig. 223) und von Vrancke van der Stoct, Zeichnung, London, British Museum (P. *Wescher,* The Drawings of Vrancke van der Stoct, In: Old Master Drawings, Bd. 13, 1939, Taf. 4). — *M. Crick-Kuntziger,* Cat. des tapisseries, Mus. Roy. d'Art et d'Hist. de Bruxelles, Nr. 4, S. 21, bemerkt zu dem Passions-Teppich aus der Sammlung Somzée: «Tapisserie très probablement tournaisienne». «Les stylisations très particulières des fleurettes de l'avant-plan de la «Passion» de Bruxelles, trahissent le même dessinateur, au moins pour ces détails du carton, que celui de la tapisserie de l'Histoire de Trajan et d'Herkenbald et de la tapisserie de l'Adoration des Mages (... Bern)...; ces deux tapisseries... dérivent, par l'intermédiaire d'un peintre cartonnier de profession, de compositions de Rogier Van der Weyden». — Zu den Blatt-Typen im Dreikönigs- und Traian-Teppich und ihrem Vorkommen auf anderen Teppichen aus Tournai siehe die instruktiven Feststellungen von *R. L. Wyß* 1957, Abb. 35, S. 121–123.

Abb. 84. Fragment der «Firmung». Aus dem Sieben-Sakramente-Teppich für Jean Chevrot (?) Tournai. Um 1450. London, Victoria and Albert Museum

Wollen wir unsre beiden Teppiche mit datierten Stücken vergleichen, so bietet sich die Folge von elf Teppichen mit dem Leben des hl. Petrus an, die — gemäß einer verschollenen Inschrift — Bischof Guillaume de Hellande im Jahre 1460 der Kathedrale zu Beauvais schenkte[255], ferner die Teppiche mit der Sage des «Chevalier du cigne» (Wien und Krakau), wofür Philipp der Gute 1462 Zahlungen an Pasquier Grenier in Tournai leistete[256], sowie die Alexander-Teppiche in der Galleria Doria

255 *B. Kurth* 1918, S. 87. — *P. S. O.* 1926, S. 245. Ein Teppich dieser Folge verschollen, einer nur fragmentarisch erhalten, sechs davon heute noch in der Kathedrale zu Beauvais, zwei in U. S. A., zwei in Paris (Musée Cluny und Privatbesitz).

256 *B. Kurth* 1918, S. 69.

zu Rom, obwohl sie kaum zu jener ersten Anfertigung der Alexanderfolge von 1459 für den Herzog von Burgund gehören, bei der Gold und Silber verarbeitet waren. Die Stücke im Palazzo Doria sind ohne Metallfäden gewirkt, aber aller Vermutung gemäß nach den gleichen Kartons wie die für Philipp den Guten[257]. Gegenüber diesen umfangreichen und kostbaren Serien, die also im sechsten Jahrzehnt

Abb. 85. Firmling, Detail aus dem Sieben-Sakramente-Teppich für Jean Chevrot (?)

des 15. Jahrhunderts gefertigt wurden, erscheinen unsere zwei Teppiche strenger, herber, altertümlicher. In der Beauvais-Serie z. B. zeigt sich ein Überspinnen der architektonischen Gliederungen, der Schilde und Harnische mit Zierformen, wie sie dann noch reicher in den Caesar-Teppichen von 1465—1470 begegnen[258]. Auch sind die Figuren im Dreikönigs- und Traian-Teppich stämmiger, in der Beauvais-Serie hingegen fast manieriert gestreckt. Der «Chevalier du cygne» und seine Damen sind zarte, elegante, bewegliche Gestalten, die dem Ganzen einen Hauch von Poesie geben, der auch den großartigen Alexander-Teppichen eignet.

Trotz vielerlei Unterschieden in Thema, Aufteilung des Ganzen und Komposition der Einzelszenen, scheint mir der altertümliche Teppich, von dem nur weit

257 *B. Kurth* 1918, S. 71. — *P. Rolland, M. Crick-Kuntziger, M. Morelowsky* 1936, S. 205.
258 *R. L. Wyß* 1957.

verstreute Fragmente (New York, Glasgow, London; Abb. 84, 85)[259] auf uns gekommen sind, unseren Teppichen aus dem Besitz des Bischofs Georges de Saluces näher zu stehen.

Fügt man die Fragmente zusammen, so ergibt sich, daß dieser Teppich mit seinen etwa 4,40 × 13,70 m einer der größten spätmittelalterlichen Wandbehänge

Abb. 86. Der Henker, Detail aus dem Berner Teppich (Kat.-Nr. T 1/1)

war. Die Figuren sind lebensgroß, wie in "the stilistically comparable tapestry in the Berne Historical Museum representing Trajan and Herkinbald"[260]. Trotz der viel gröberen Faktur des Sieben-Sakramente-Teppichs, der auf wesentlich

259 Seide und Wolle auf Wollkette, 5 Kettfäden / cm. — Sämtliche erhaltenen Teile sind in sich fragmentarisch, und deshalb auch z. B. die Deutung von 3 und 4 umstritten. — Abb. einer Photomontage der Teile siehe *W. Wells* 1959, S. 97–105. — Links: 1. Taufe; darüber: Naamans Reinigung im Jordan, New York, Metropolitan Museum. — 2. Firmung, London, Victoria and Albert Museum; darüber: Jakob segnet Ephraim und Manasse, New York. — 3. Eucharistie; darüber: Das Opfer des Melchisedek, Glasgow, Burrell Collection, Art Gallery and Museum. — Mitte: 4. Bischofsweihe, Glasgow, Burrell Collection, Art Gallery and Museum. — Rechts: 5. Buße; darüber? (beide fehlen). — 6. Ehe; darüber: Gott führt Adam und Eva einander zu, New York. — 7. Letzte Ölung; darüber: David wird gesalbt, New York.

260 So *J. J. Rorimer* 1940, S. 87, der ausdrücklich betont, daß er hingegen keine stilistische Ähnlichkeit sieht zu dem Fragment mit Hektor und Andromache (Metropolitan Museum) aus der Folge «Der Trojanische Krieg», die Pasquier Grenier 1472 als Geschenk der Schöffen von Bruges an Karl den Kühnen lieferte.

dickere Kettfäden gearbeitet ist, wird diese stilistische Verwandschaft deutlich z. B. beim Vergleich einzelner Gesichter (Abb. 85 und 86), namentlich bei den Profilköpfen. Die Nasenwurzel, der Ansatz der Oberlippe, der Mund ähneln sich. Am auffälligsten aber ist jene fast dreieckige Partie rechts neben der Ohrkontur, die wohl den Schatten der knorpligen Ohrmuschel wiedergibt. Das sind ungemein ähnliche Bildungen. Die Vorliebe für gekachelte Fußböden und damaszierte Hintergründe, welche die einzelnen Szenen fassen, die Behandlung der rahmenden Verdüren, die breiten Schriftbänder zeigen, neben den Gesichtstypen, verwandte Züge. Die reichliche Verwendung von Backsteinfassung verweist auf die Rasenbank und Zinnenmauer unseres Dreikönigs-Teppichs (Abb. 10).

Was wissen wir nun über Entstehungszeit und -ort des Sieben-Sakramente-Teppichs, der, wäre er in so gutem Erhaltungszustand wie der Traian-Teppich[261], weit besser bekannt und höher geschätzt wäre, als er es tatsächlich ist. Diejenigen Autoren allerdings, die sich näher mit ihm beschäftigt haben, sprechen ihm eine ungewöhnliche Bedeutung zu[262]. Zuerst hielt man ihn für jenen Sakramente-Behang, den Philipp der Gute 1439 auf dem Teppichmarkt zu Brügge für seinen Sohn Karl erwarb, der noch ein Knabe war[263]. Dann entdeckte *P. Rolland* in dem nicht gedruckten Manuskript der Histoire de Tournai, das *Antonius Sanderus* um 1660 schrieb, eine Mitteilung über die Erweiterung des Chores von St-Quentin zu Tournai und den Anbau dreier Kapellen dank der Stiftung des Pasquier Grenier und dessen Gemahlin Margaretha de Lannoy, die 17 Kinder gehabt hätten, wie man dort auf den Teppichen mit den Sieben Sakramenten sähe: «ut patet ex tapet*ibus* quos confici curarunt ad ornamentum chori, septem ecclesiae sacramenta, cum suis figuris ex antiquo testamento depromptis, luculenter exprimantibus». Trotz des Plurals, den Sanderus anwendet, war man bereit, den in Fragmenten erhaltenen Behang mit jenen Teppichen, die Pasquier Grenier um 1475 stiftete, gleichzusetzen und demgemäß «um 1475» zu datieren[264]. Dabei blieb auch *W. Wells* letzthin, als er ein zugehöriges Fragment in Glasgow entdeckte und eine überzeugende Photomontage aller Stücke publizierte[265].

261 Der Traian-Teppich, der im Lauf der Jahrhunderte in Bern vorzüglich gepflegt wurde, war eigentlich nur gefährdet durch den Zerfall der schwarzbraunen, mit Mineralfarben gefärbten Fäden. Die ursprüngliche Wirkung ist beeinträchtigt durch den selbstverständlichen Vorgang, daß einzelne Farben ausgeblichen, andere herausgewachsen sind. «So sind hier die Gesichter meist verblaßt; dagegen ist der Zinnober in den Augenrändern und Augenlidern hervorgetreten und bringt ein Ansehen hervor, als hätten alle Figuren verweinte Augen» (*G. Kinkel* 1876, S. 357). — Vgl. den kurzen Hinweis auf die Restaurierung des Teppichs im Jb.BHM 1959/1960, S. 25, und den Restaurierungsbericht im Archiv des Museums.

262 *P. Rolland, M. Crick-Kuntziger, M. Morelowski* 1936. — *J. J. Rorimer* 1940. — *W. Wells* 1959.

263 *H. Schmitz,* Kunstchronik NF. Bd. 32, 1920, S. 12.

264 *P. Rolland, M. Crick-Kuntziger, M. Morelowski* 1936, S. 202–221. — *A. Sanderus,* Projet manuscrit d'Histoire de Tournai, Tournai, Bibl. Communale, Nr. 183–184.

265 *W. Wells* 1959, S. 97–105, Fig. 21. — Ohne die Bruchstücke zu Glasgow im Original gesehen zu haben, bin ich dabei einzig nicht sicher, ob der kniende Heilige mit Nimbus rechts unten ins Mittelfeld gehört, wie Wells vorschlägt.

Jene Teppiche, die der reiche Teppichwirker und -händler, Wein- und Getreide-Großkaufmann Pasquier Grenier gestiftet hatte, hingen also um 1660 noch an Ort und Stelle in Tournai, während die Fragmente des Sieben-Sakramente-Teppichs nachweislich aus der Capilla Real zu Granada stammen, wo ein solcher bereits 1499 in einem Inventar von Isabella der Katholischen aufgeführt ist[266]. Dies erschüttert die Gleichsetzung desselben mit den Teppichen des Pasquier Grenier.

Einen höchst beachtenswerten Vorschlag brachte aber *L. Fourez* vor, der das Testament des Jean Chevrot, Bischofs von Tournai (1438–1461) publizierte, worin dieser einen Teppich mit Darstellung der Sieben Sakramente nebst alttestamentlichen Vorbildern der Kirche seines burgundischen Heimatortes Poligny vermacht hat. Der Abschnitt des Testamentes lautet: «Premierement Nous donnons et leguons a legle collea de saint ypolite de Poligny pour la decoracon du choer dicelle aux fetes solenniez trois tappis des Sebilles avec ung autre tappis des VII sacremens de sainte egle figurez selon le viel testament et le nouviel lesquelz avons fait faire pardeca»[267]. Mit dem Ausdruck «pardeca» pflegt Chevrot — nach *L. Fourez*—, Tournai dem Gebiet von Burgund, woher er stammte, gegenüberzustellen. Chevrot hatte demgemäß seine Teppiche in Tournai anfertigen lassen.

Chevrots in Tournai gearbeiteten Sakramente-Teppich setzt *L. Fourez* nun gleich mit dem in Fragmenten erhaltenen Werk. Dafür gibt es mancherlei Argumente. Da wäre zunächst der Stil. Es hieße nämlich, wie schon dargelegt, die Entwicklung umkehren, wollte man den Sakramente-Teppich etwa 12 bis 15 Jahre später als die Schwanenritter-Teppiche, oder etwa 10 Jahre später als unsre Caesar-Teppiche ansetzen. Ob der Behang, gemäß dem Testament des Jean Chevrot vom 18. Januar 1458 nach dessen Tode (1461) jemals nach Poligny gebracht worden ist, wissen wir nicht. Es ist sehr wohl möglich, daß er schon bald nach Spanien gelangte. Denn das wäre nur eine Parallele zu dem Schicksal des kostbaren Manuskriptes der Cité de Dieu von Augustinus, das — 1445 vollendet — der Bischof zwar testamentarisch der Kathedrale von Tournai vermacht hatte, aber in den Inventaren Philipps des Guten von 1467, 1485 und 1487 erscheint.

Es gibt aber noch einen anderen Beweis dafür, daß der Sieben-Sakramente-Teppich, der uns beschäftigt, nicht Pasquier Greniers Stiftung für seine Kapelle des Altar-Sakramentes sein kann, hingegen Besitz eines Bischofs gewesen sein muß. Denn das Mittelbild, dessen Reste *W. Wells* in Glasgow erkannte, stellt bestimmt nicht die Eucharistie dar — wie das sonst üblich und in Pasquier Greniers Kapelle unerläßlich war. Die Eucharistie ist, gemäß der Inschrift im dritten, nur teilweise erhaltenen Feld dargestellt gewesen, darüber als alttestamentliches Vorbild das

266 *W. Wells* 1959, S. 98, Anm. 5. — Dort waren — laut Wells — 1499 zwei Sakramente-Teppiche, einer mit Goldfaden, einer ohne. Es würde sich also um den zweiten handeln.

267 *L. Fourez* 1954, S. 105 und 82.

Opfer des Melchisedek[268]. Die Mitte muß daher — wie *W. Wells* schon als Alternative vorschlug[269] — der Ordination gegolten haben. Sie zeigte also die «Ordo», und zwar nicht die eines gewöhnlichen Presbyters, sondern die höchste Weihe, die eines Bischofs. Die Anwesenheit eines Papstes, eines Kardinals und, wie es scheint, einiger Äbte — von diesen Figuren sind Teile erhalten —, läßt uns dies annehmen, da die vier vorgeschriebenen Konsekratoren im Bilde zu sehen waren. Auf die Bischofsweihe läßt auch das geöffnete liturgische Buch auf dem Altar schließen, worin man den Psalmvers (104, 30) liest: «Emitte spiritum (tuum) et creabuntur et renovabis faciem terrae. Am(en).» Mit Recht hat *W. Wells* darauf hingewiesen, daß dieser Vers vor der Hymne «Veni creator spiritus» gesungen wird bei Priester- und Bischofsweihe sowie bei der Altarkonsekration.

Was hätte in einem Sieben-Sakramente-Teppich für einen Bischof sinnvoller in dies größere Hauptfeld gesetzt werden können als eine Bischofsweihe, sei es nun die eines früheren Bischofs von Tournai, sei es die des Jean Chevrot selber. Wenn die Gestalt des knienden Heiligen mit Nimbus wirklich in das Mittelfeld gehört, so muß er der Patron desjenigen sein, der geweiht wird: Für einen hl. Johannes Ev. würde das jugendlich bartlose Antlitz, das von hellen Locken gerahmt ist, sehr gut passen, so daß wir wohl Jean Chevrots Weihe hier annehmen müßten.

In dem Fragment des Mittelbildes sieht man aus dem Vierpaßfenster über dem Altar die Taube des Heiligen Geistes auf einem Strahlenbündel herabschweben. Auch das ist ein Charakteristikum der «Ordo»-Darstellung. Es sei dazu nur erinnert an jenen glasierten Terracotta-Tondo aus der Werkstatt der Della Robbia vom Anfang des 16. Jahrhunderts im Victoria and Albert Museum zu London[270], worauf «The Sacrament of Ordination» lediglich durch sechs Priester aller Altersstufen dargestellt ist, zwischen denen eine gewaltig große Taube, ihre Strahlen aussendend, niederstößt.

Für welchen Ort Jean Chevrot den großen Teppich arbeiten ließ, wissen wir nicht. Er hatte sich in Lille neben dem Spital ein Hôtel erbauen lassen, eine Residenz, die er oft bewohnte. Wäre zu seinen Lebzeiten der Teppich in der Kathedrale von Tournai ausgehängt worden, so hätte er ihn ihr testamentarisch kaum entzogen, sondern ihr vermacht. Man könnte sich also vorstellen, daß der Teppich in Lille

268 Die Inschriftverse lauten: «*De l'altel le saint sacrement* · ou quel est Jhesu vraiement/ Melchisedech representa · Quand il offri et (réserva?)/pain et vin pour abraham qui · iiii (mecreants rois?) vainqui» (*W. Wells* 1959, S. 98).

269 *W. Wells* 1959, S. 102. — Nachdem er die Vermutung ausgesprochen hat, es sei die Weihe eines Bischofs von Tournai dargestellt — etwa des Bischofs Anselm, den Papst Eugen III. 1146 in Rom weihte — fährt *Wells* fort: «On the whole it seems more likely that the service depicted is the consecration of an altar or of liturgical objects.» — Die Weihe eines Altars oder Segnung liturgischer Geräte kann aber nicht in Frage kommen, da sie überhaupt kein Sakrament ist. Zudem würde aus der Reihe der eindeutig festgelegten Sieben Sakramente die Ordo, also Priesterweihe, im Teppich fehlen.

270 London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 7413–1860.

aufgehängt war, da Chevrot im bischöflichen Palast zu Tournai, den er vergrößerte, für seine Privatkapelle ein großartiges Werk ganz ähnlichen Themas aufgestellt hat: Rogier van der Weydens Sieben-Sakramente-Altar[271]. Ist die traditionelle Datierung des Altars zutreffend, wäre er also um 1445 vollendet worden, so müßte man sagen, daß der Entwerfer des Teppichs sich an ihn anschließt. *E. Panofsky* hat aber wichtige Argumente dafür angeführt, daß der Altar nicht vor 1451, wenn nicht erst 1453 in Auftrag gegeben worden sei[272]. Dann hätte Rogier seinerseits Anregungen aus dem Teppich empfangen.

Wie dem auch sei, wichtig ist es, daß der Sieben-Sakramente-Teppich gleich unserm ihm nahestehenden Traian-Teppich, im privaten Auftrag eines regierenden Bischofs entstanden ist, und daß beide, aller Wahrscheinlichkeit nach, eine Aula episcopalis schmückten. Und weiter, daß wir durch den Sieben-Sakramente-Teppich in den Wirkungskreis des Rogier van der Weyden bzw. seines bedeutenden Auftraggebers Jean Chevrot, Bischof von Tournai, geführt werden, mit dem der Lausanner Bischof Georges de Saluces vielleicht in Beziehung gestanden hat[273].

Es spricht also alles dafür, daß wir Jean Chevrots Teppich vor uns haben, der von ihm in Auftrag gegeben und in Tournai gearbeitet war zwischen 1438 und 1458, nämlich zwischen Amtsantritt und Testament. Da der Hautelisse-Wirker Robert Dary 1444 dem Bischof Kartons für Tapisserien lieferte, darf man annehmen, der Teppich sei danach von Dary gewirkt worden[274]. So kommen wir also auf eine Vollendungszeit um 1450, wie ja auch das Victoria and Albert Museum sein Fragment des Teppichs auf Grund des Vergleichs mit seinen übrigen Beständen datiert[275].

Robert Dary — von dem uns sonst kein Werk überliefert ist — war derjenige Wirker, der zusammen mit Jean de l'Ortie die berühmte Folge mit der Geschichte Gideons 1449 Philipp dem Guten für den Kapitelsaal des Goldenen Vlieses lieferte. Die großen Aufträge des Herzogs an Pasquier Grenier, der 1447 Bürger von Tournai wurde und 1449 als «marcheteur», als Wirker à la marche, also von Basselisse-Arbeit, erwähnt wird, sind erst von 1459 (Alexanderfolge) bis 1466 bezeugt.

Mit dem Sieben-Sakramente-Teppich also gewinnen wir für unsern, ihm ver-

271 *E. Panofsky* 1953, Bd. 2, Fig. 347–349.

272 *E. Panofsky* 1953, Bd. 1, S. 284.

273 Siehe S. 38. — Worauf sich Chevrots Vorliebe für das Thema der Sieben Sakramente gründet, wissen wir nicht. Ob auf die Berührung mit der Devotio moderna? — Der Teppich enthält Schriftbänder mit Versen in picardischem Französisch, und auf Rogiers Altar schwebt über jeder Sakrament-Szene ein Engel, auf dessen Schriftband lateinische Verse stehen mit Angabe der Textstelle, an die der betr. Gedanke anschließt (*E. Panofsky* 1953, Bd. 1, S. 492–493, Anm. 2). Es wäre wohl anzunehmen, daß die Inschriften sowohl dem Teppichwirker wie auch Rogier van der Weyden vom Auftraggeber zur Verfügung gestellt wurden.

274 *P. Rolland* 1942–1947, S. 108. — *L. Fourez* 1954, S. 82.

275 Die Beischrift des Museums gibt die Jahrhundertmitte an. Zudem war Mr. D. King, Curator of textiles, so freundlich, diese Datierung mündlich durch Hinweis auf die anderen ausgestellten Werke zu unterstreichen.

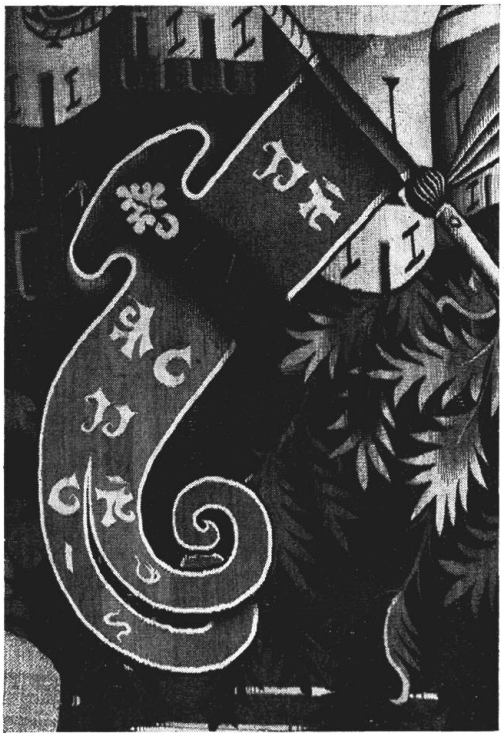

Abb. 87.
Lanzenfähnlein mit Signatur des Wirkers (?)
Detail (höhenverkehrt) aus dem Berner Teppich
(Kat.-Nr. T 1/1)

wandten Traian-Herkinbald-Teppich einen Anhaltspunkt zur Lokalisierung und Datierung: Tournai um 1450. Als Meister wäre vorzuschlagen Robert Dary, wenn man nicht schon an die Frühzeit des Pasquier Grenier denken will[275 a].

Auf dem größten Lanzenwimpel des Traian-Bildes stehen etliche Zeichen (Abb. 87). Der Lesbarkeit zuliebe bilden wir das Detail umgekehrt ab, damit es möglich ist zu vergleichen, ob sich Ähnliches in anderen Teppichen feststellen läßt. Haben die Zeichen nichts zu bedeuten? Oder sind sie die Marke eines Wirkers? Sollte das erste Zeichen als P gelesen werden? Gibt es dann zweimal ein G oder C?

275 a *J. Duverger* 1935, S. 66, publizierte ein Dokument über die Zahlung des Brüsseler Magistrats an zwei Maler, die Rogiers Tafeln kopiert hatten: «24 Juni 1499/23 Juni 1500. Betaelt twee scilders, die de vier stucken van der scilderyen opter gulden camere in der stadthuys constelick geconterfayt hadden ende de voirs. patroenen in ander landen souden hebben moegen seynden, dwelc in der wethouderen camere in hueren presentien, mits sekeren redenen den heeren daertoe porrende, verbrant was, gegeven ter ordonancien van der wet uuyt gratien, 4 Rgld» (Stadsrekeningen 30945, fol. 68 v°). Der Rat hat also mit seiner Zahlung die «patroenen» angekauft, offenbar weil sie in ein anderes Land hätten gesandt werden sollen, und im Beisein der zwei Maler verbrannt. *J. Duverger* zieht aus dem Text die Folgerung, daß — «hoe men die kunstwerke bewaakte met jaloersche liefde»! (S. 12) — unser Teppich in Brüssel gefertigt sein müßte. Der Schluß scheint mir nicht zwingend. Denn etwa 55 Jahre zuvor lagen die Verhältnisse anders. Wie sich allein schon aus den Aufträgen der Herzöge von Burgund erkennen läßt, hatten um die Jahrhundertmitte die Wirkereien von Tournai noch eine größere Bedeutung als die von Brüssel. Ferner wissen wir ja gar nicht, zu welchem Zweck die Kopien hätten dienen sollen, da das Wort «patroenen» Vorlagen zu allen möglichen Werken bezeichnet. Und ist schließlich — um nur ein Beispiel zu nennen — das Triptychon in Hoorn (Abb. 15) nicht Beweis genug, daß vor 1499/1500 doch «patroenen» nach Rogiers Tafeln tatsächlich «in ander

Es sei dazu nicht verschwiegen, daß am oberen Rand unseres Teppichs auf dunkelblauem Himmelsgrund weiße sechsstrahlige Sterne eingewirkt sind. Haben sie etwas zu sagen? Stehen sie in Beziehung zu den drei silbernen sechsstrahligen Sternen in blauem Feld, die auf Pasquier Greniers Wappen in seiner Sakraments-Kapelle in St-Quentin zu Tournai zu sehen waren[276]?

Dies sind Fragen, die wir offen lassen müssen, zu denen sich aber vielleicht entsprechende Erscheinungen in anderen Teppichen finden lassen, die dann vereint zu einer Lösung führen könnten.

Geschichte des Berner Teppichs

Ein schneller Blick sei auf die Geschichte unsres Traian-Teppichs geworfen. Wenn er für die *Aula magna episcopalis* des Schlosses Ouchy geschaffen war und dort hing — warum blieb er nicht dort?

Am 15. Oktober 1461 vermachte ihn Georges de Saluces als Teil seiner persönlichen Habe testamentarisch — ohne ihn eigens zu erwähnen — dem Domkapitel von Lausanne. Da dieses auch der Besitzer von Schloß Ouchy war, wird man den Teppich an Ort und Stelle belassen haben. Ob man ihn wohl aus Sicherheitsgründen dort wegnahm und zur Kathedrale brachte, als Karl der Kühne im März 1476 nach der Schlacht bei Grandson sein versprengtes Heer bei Lausanne sammelte? Unbedingt müssen wir annehmen, daß der großartige Wandbehang bei dem festlichen Gottesdienst am Ostersonntag, dem 14. April 1476, und am St.-Georgs-Tag, dem 23. April 1476, zur Ausschmückung der Kathedrale mit verwendet wurde. Wissen wir doch, daß der Burgunderherzog, der den größten Wert auf deren prunkvolle Ausstattung legte, seine Cousine, die Herzogin Yolanta von Savoyen eigens er-

landen» gelangt waren? Verbrannt wurden die Kopien vor den Augen der Maler, wohl um ihnen die Gewißheit zu geben, daß kein Mißbrauch damit getrieben würde. — Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Philipp der Gute die Kartons zu einer bereits gelieferten «Tapisserie» nachträglich ankaufte und sich übergeben ließ, vermutlich, damit die Wirker danach nicht noch weitere Exemplare anfertigen konnten: «1454/1455: A Robert Dary et Jehan de Lortie, ouuriers de tappisserie, demourant à Tournay, la somme de trois cens escus d'or du pris de XLVIII gros, monnoie de Flandre, pièce, à eulx deux pour le payement des patrons sur lesquels a esté faite la tapisserie de Gédéon qu'ils ont faite pour MdS et lesquels patrons icelui S a fait prendre et acheter d'eulx...» (*Laborde,* Les ducs de Bourgogne II, 1, Paris 1849, S. 437). Wir wissen, daß 1448 der Maler Baudouin Bailleul aus Arras die Entwürfe geliefert hatte, wonach die beiden Teppichwirker in Tournai die berühmte, verschollene Gideon-Folge fertigten. — Wenn Jean Chevrot 1444 von Robert Dary, dem gleichen Wirker also, Kartons erwarb (siehe S. 159), so wird er dazu ähnliche Beweggründe gehabt haben wie Philipp der Gute. Sonst verblieben nämlich die Kartons, die ein Maler nach kleinen Entwurfzeichnungen, in Größe 1:1 gearbeitet hatte, der Teppichmanufaktur.

276 *P. Rolland, M. Crick-Kuntziger* et *M. Morelowski* 1936, S. 210. — Vgl. *Rietstap,* Armorial général I S. 824. — Der schweren Zerstörung der Kirche St-Quentin in Tournai während des Zweiten Weltkriegs fiel Pasquier Greniers Sakraments- und Grabkapelle mit ihren Malereien zum Opfer.