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: Hochschätzung der Kunst Rogier van der Weydens am savoyischen Hof

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: 05.07.2025

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

suchte, aus ihren Teppichbeständen Stücke zu diesem Zwecke herzuleihen[277]. Wenn man einem so erlauchten Gast solche Mühe und solches Risiko zumutete, so wird man doch in Lausanne alle eigenen Teppiche des Domkapitels herbeigeschafft haben. Man muß sich also vorstellen, daß Karl der Kühne bei der Ostermesse 1476 unsern Traian-Teppich in der Kathedrale zu Lausanne gesehen hat — er, dem Rogers Original im Brüsseler Rathaus zweifellos sehr wohl bekannt war. Möglicherweise blieb das Stück dann im Schatz der Kathedrale. Jedenfalls wurde es Ende Juni, als eidgenössische Truppen Lausanne plünderten, nicht entwendet, auch im Oktober nicht von den Bernern. Nachdem im Jahre 1536 Bern die Waadt erobert hatte, gelangte der Teppich dann — wie gesagt — gemäß Inventar vom September 1536 nach Bern. Hier teilte er Aufbewahrungsort und Schicksal der Burgunderbeute, wie *F. Deuchler*[278] eingehend beschrieben hat.

Hochschätzung der Kunst Rogier van der Weydens am savoyischen Hof

Jean Chevrot, Bischof von Tournai und Staatsrat des Herzogs von Burgund[279] sah — wie Georges de Saluces, Staatsrat des Herzogs von Savoyen — seinen Fürsten umgeben von kostbaren niederländischen Teppichen, und dieses Beispiel wird es gewesen sein, dem beide Bischöfe gleichermaßen folgten. Philipp der Gute, den das ganze Abendland bewunderte, war verwandt und verbündet mit Amadeus VIII. Unerhörte Pracht und Würde hat Herzog Philipp den Herzögen von Savoyen und Mailand selbst vorgeführt, als er am 7. Februar 1433 mit großem Gefolge an der Hochzeit des Thronfolgers Louis de Savoie mit Anne de Lusignan, Prinzessin von Cypern, in Chambéry teilnahm. Auch der Savoyer entfaltete höchsten Glanz bei diesem letzten großen Staatsakt, ehe er sich als Einsiedler auf Schloß Ripaille zurückzog. Man mutmaßt, daß sich der Hofmaler Jan van Eyck, der am 6. Mai 1432 den Genter Altar vollendet hatte, auf der Reise nach Savoyen in der Suite seines Herrn befand[280]. Rogier van der Weyden aber, der sich 1432 als Meister in die Zunft von Tournai aufnehmen ließ, stand erst am Beginn seines großartigen Wirkens.

277 *R. L. Wyß* 1957, S. 38–39. — Brief des Antonius de Aplano vom 11. April 1476 an den Herzog von Mailand: «... Monsignore de Borgogna, quale ha facto pregare questa Madama (= Yolanta di Savoia) che voglia fare ornare dicta ecclesia cum sue tapezzarie, et cusi le ha mandate a tore a Genevra».

278 *F. Deuchler* 1963, S. 49, Nr. 9 und S. 51.

279 Gegen den Willen Karls VII. gelang es Philipp dem Guten 1438, daß Jean Chevrot, Freund seines Kanzlers Nicolas Rolin, von Papst Eugen IV. zum Bischof der französischen Stadt Tournai nominiert wurde. Philipp ließ allmählich alle Bischofssitze der Niederlande durch Burgunder besetzen: 1439 wurde sein natürlicher Bruder Jean Bischof von Cambrai, 1455 sein Neffe Louis de Bourbon Fürstbischof von Liége, 1457 sein Bastard David Bischof von Utrecht (*L. Fourez* 1954, S. 73).

280 Siehe *A. Girodie,* Martin Schongauer, S. 70.

Im September 1437 lieh Philipp der Gute seinem Onkel Amadeus VIII. 10 000 Dukaten. Mit dessen Wahl zum Papst Felix V. (1439) auf dem Basler Konzil feierte die Politik des Burgunders einen unvergleichlichen Triumph. Einer der Elektoren aus der italienischen Nation war, wie schon gesagt, Georges de Saluces, Bischof von Aosta, der alsbald Bischof von Lausanne wurde. Auf der Bühne des Basler Konzils hatte er reiche Gelegenheit, mit dem deutschen, französischen, burgundischen und italienischen Episkopat die vielfältigsten Kontakte aufzunehmen. So wird er in dieser Zeit außer Enea Silvio Piccolomini vielleicht auch Nicolaus Cusanus, vielleicht auch Jean Chevrot, der aus dem nahen Poligny (Jura) stammte, kennen gelernt haben.

Als ein großer Kirchenfürst wirkte Georges de Saluces in seiner neuen Diözese, er gab dem Domkapitel neue Statuten, erließ 1447 die Diözesan-Konstitutionen, reformierte das Bistum durch eine General-Visitation, erließ Gesetze, prägte bessere Münzen als seine Vorgänger und Nachfolger[280a], stiftete die Kapelle St-Jérome et St-Claude am Kapitelsaal der Kathedrale und bedachte testamentarisch die Kirchen und Spitäler der Stadt und ihrer Umgebung, insbesondere aber die Kathedrale. Das Inventar des Lausanner Domschatzes von 1536 erwähnt das Wappen des Georges de Saluces auf 4 Kaseln, 8 Dalmatiken, 3 Chormänteln, 2 Kissen und ferner auf 6 Teppichen, wozu aber offenbar noch drei weitere gehörten[281]. Von einem der erwähnten Chormäntel müssen die gestickten Stäbe stammen, die sich im Bernischen Historischen Museum befinden und, in flandrischem Plattstich gearbeitet, niederländischer Herkunft sind, ohne daß man sie mit dem Atelier eines bestimmten Meisters in Verbindung bringen könnte[282].

Die erhaltenen Bildteppiche (Abb. 1 und 10) dürften, wie wir zeigten, um 1450 in Tournai gewirkt sein und offenbaren die Vorliebe des Bischofs für Kompositionen des Rogier von der Weyden.

Mit dieser Neigung stand er am savoyischen Hof nicht allein. Der Flügelaltar mit der Kreuzigung Christi in der Abegg-Stiftung, den Bern beherbergen wird, war, nach dem Wappen zu urteilen, die Schenkung eines Mannes aus der Familie de Villa. Man erblickt in ihm Oberto de Villa, Stallmeister des Herzogs Louis Ier de Savoie[283]. Zu einem nicht bestimmbaren Datum schickte ihn sein Fürst als Gesandten zu Philipp dem Guten. Ein weibliches Mitglied des gleichen piemontesischen Adelsgeschlechtes hat einen Altar gestiftet, dessen Mitteltafel Rogiers «Verkündigung» im Louvre bildete, wozu die Flügel in der Galleria Sabauda zu Turin gehören, auf denen links — dank späterer Änderung — heute ein kniender

280a *D. Dolivo* 1961, S. 21–23, Nrn. 47–53: «Le monnayage de G' d' S' forme le chapitre le plus brillant de la numismatique de l'évêché».

281 *E. Chavannes* 1873, S. 54–60. — Siehe S. 38–39.

282 BHM, Inv.-Nr. 41. — Siehe *E. Bach, L. Blondel* et *Adrien Bovy* 1944, Abb. 336.

283 Siehe *E. Panofsky* 1953, Bd. 2, Fig. 399, 400. — Den Flügelaltar, den man früher um 1435–1438 datierte, setzt *Panofsky,* Bd. 1, S. 298–302, nebst Anm. S. 482–486, auf «nicht vor ca. 1455» und schreibt ihn einem «Follower of Roger van der Weyden» zu.

Stifter, rechts die «Begegnung von Maria und Elisabeth» zu sehen sind[284]. Nach Rogiers Tod hat schließlich Claudio de Villa († 1483) — Vetter des Oberto und Bankier in den Niederlanden — um 1480 ein Quadriptychon erworben, das Rogiers ältestem Sohne Peter van der Weyden und seiner Werkstatt zugeschrieben wird. Die Gruppe der beiden heiligen Frauen in der Tafel mit der «Begegnung» ist nach dem Turiner Flügelbild kopiert[284a].

Eine höchst reizvolle Silberstiftzeichnung (Rotterdam) aus Rogiers Werkstatt zeigt Louis Ier «le duc de Savoie» (Abb. 88) selber in modischem Kostüm und einem Hut, der — worauf *E. Panofsky* hinwies — demjenigen des Neffen Herkinbalds in unserm Teppich nahekommt[285].

Diese Zeichnung muß — ebenso wie die zugehörigen Blätter — mit Gemälden zusammenhängen, die Rogier, gemäß einem erhaltenen Dokument, als Vorlagen für die Pleuranten-Figuren von Jacques de Gérines am Grabmal der Johanna von Brabant gefertigt hatte, das Philipp der Gute in der Karthäuserkirche zu Brüssel errichten ließ. Diese Gemälde hatten aber — wie *E. Panofsky* überzeugend ausführt — sicher schon vorher, zu dem Grabmal des Louis de Mâle († 1384), vorgelegen, das, mit ebensolchen Pleuranten geschmückt, Philipp bereits 1455 in St-Pierre zu Lille aufstellen ließ[286]. Die Bildnisse der Vorfahren muß Rogier nach Originalen kopiert haben, die 30 bis 40 Jahre alt waren. Das Porträt des Herzogs Louis Ier de Savoie (1402–1465) aber — den Panofsky auf der Zeichnung "a man of at least forty" hält — müßte dann im 5./6. Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden sein. Warum sollte das Original nicht ein Porträt von Rogiers Hand gewesen sein, so daß er also

284 Siehe *E. Panofsky* 1953, Bd. 2, Fig. 309, 310, 312, 401. — Die drei Tafeln wurden früher zwischen 1432 und 1435, mindestens aber vor 1440 datiert. Nach *E. Panofsky,* Bd. 1, S. 300–302 nebst Anm., und S. 252–256, ist die Mitteltafel eigenhändig um 1434/1435, die Flügel von einem «Follower» «nicht vor ca. 1455». — Die Entdeckung des übermalten Wappens de Villa machte Jacques Dupont 1935 mittels Röntgenstrahlen-Aufnahme (siehe *Panofsky,* S. 484, Anm. 3).

284a Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Verzeichnis der Gemälde 1959, Nr. 409–412. Vollständig abgeb. bei *W. Schnütgen,* Ein niederl. Flügelbild aus dem Ende des 15. Jh., in: Jb. f. christ. Kunst, Bd. 2, 1889, Taf. IV. — Die Bilder WRM 409 und 410 mit «Geschichte des hl. Petrus» und «Begegnung von Maria und Elisabeth» werden dem Meister der Katharinen-Legende zugeschrieben, den Friedländer und Winkler mit Pieret van der Weyden gleichsetzen. WRM 411 und 412, die Rückseiten (Grisaille) von 409 und 410 sowie die Stifterfiguren des Claudio de Villa und seiner Gemahlin Gentina Solara — in Brügge ansäßig —, auf 410 und 411 von der Hand eines Nachfolgers, nämlich des Meisters der Barbara-Legende (siehe Anm. 299). — Siehe *E. Panofsky,* 1953, Bd. 1, S. 301 und 485, Anm. 5; er nennt Claudio de Villa einen Bankier in Brüssel, Sohn des Odonnino, der seinerseits ein Bruder von Obertos Vater Franceschino war.

285 *E. Panofsky* 1953, Bd. 1, S. 291 und 475–476, Anm. 4. — Einen ähnlichen Hut mit «chaperon» trägt im ersten Herkinbald-Bild auch der junge Höfling, der, die Hände ringend, herbeieilt. Auch die Schuhe — worunter auf unserem Teppich noch Holzsandalen getragen werden —, die Beinkleider und der oben gepuffte, dann längs geschlitzte Ärmel und der Stehkragen sind sehr ähnlich. — Die Zeichnung wurde bisher von den meisten Autoren, ebenso wie drei zugehörige Blätter (*Panofsky,* Bd. 2, Fig. 380, 382, 383), dem Jan van Eyck zugeschrieben. *Panofsky* datiert die Zeichnung um 1455 und nimmt entschieden Rogier van der Weyden («workshop») dafür in Anspruch (Bd. 1, S. 291, und Anm. S. 438, 3, S. 475–477, 4).

286 *E. Panofsky* 1953, Bd. 1, S. 476.

Abb. 88. Rogier van der Weyden (?), «le duc de savoie» (Louis Ier de Savoie). Silberstiftzeichnung Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

seines Herzogs Vetter nicht nach einem Bilde, sondern nach dem lebenden Modell aufnahm, sei es anläßlich eines Aufenthaltes des Savoyers in Brüssel, sei es, daß Rogier selber den savoyischen Hof aufgesucht hat.

Vieles scheint dafür zu sprechen, daß wir mit einem Aufenthalt Rogiers in Savoyen rechnen sollten. Wie naheliegend ist es anzunehmen, daß er bei seiner Romfahrt im Anno Santo 1450 für Hin- und Rückreise verschiedene Routen wählte: daß er, wohlausgestattet mit Geleitbriefen seines Herzogs, zunächst die alte Kaufmannsstraße wählte, die — schon 1347 unter dem Namen «Geleitstraße» — «von Flandern zu den lombardischen Alpen» führte[287]. Sie durchquerte Brabant, Luxemburg,

287 *A. Girodie,* Martin Schongauer, S. 11.

Lothringen, das Elsaß und führte über Straßburg und Basel nach Oberitalien. Ein Besuch Rogiers an dem mit Burgund und Savoyen verbündeten Hof zu Mailand im Jahre 1450 würde auch erklären, daß die Herzogin Bianca Maria ein Jahrzehnt später ihren Maler Zanetto Bugatto gerade zu Rogier in die Lehre sandte und dem Meister in eigenhändigem Brief nachher ihren Dank aussprach[288].

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Rogier an Leonello d'Estes Hof nach Ferrara reiste, für den er bereits ein Triptychon gemalt hatte, das Cyriacus von Ancona schon im Juli 1449 dort bewunderte. Die sog. «Medici-Madonna» in Frankfurt und die «Grablegung Christi» in den Uffizien legen beredtes Zeugnis ab für Rogiers Aufenthalt in Florenz[289]. Was wäre einleuchtender, als daß er dann auf dem Rückweg nach Genua gezogen wäre — worauf sich gründen könnte, daß dort später seine «tabula praeinsignis» mit einer badenden Frau gerühmt wird[290] — und weiter durch savoyisches Gebiet vielleicht über Aosta und den Großen St. Bernhard nach der Residenz in Thonon oder über den seit der Römerzeit begangenen Cenis-Paß nach Chambéry, und via Genfersee, Beaune und Dijon nach Brüssel zurückgekehrt wäre? Der große Flügelaltar, den er im Auftrag des burgundischen Kanzlers Nicolas Rolin für dessen neugestiftetes Hospital in Beaune malte, stand um diese Zeit entweder noch in Rogiers Brüsseler Werkstatt oder bereits im großen Krankensaal zu Beaune[291].

Kurz — wir müssen ernsthaft in Betracht ziehen, daß Rogier auch persönliche Beziehungen zum savoyischen Hof unterhielt, die vielleicht schon vor seiner Pilgerfahrt nach Rom geknüpft worden waren.

Freilich könnte Rogier auch ein Porträt des Louis Ier, duc de Savoie, das von anderer Hand stammte, kopiert haben. Ein Gemälde, ein Doppelportät, das den Herzog mit seiner Gemahlin Anne de Lusignan zeigte, deren Schönheit, von den Zeitgenossen in höchsten Tönen gerühmt, selbst Enea Silvio Piccolomini dazu hinriß, sie als eine wahre Venus zu preisen, dürfte wiedergegeben sein in dem schönen Wandbehang zu Paris (Abb. 89)[292]. Der Teppich ist einzig in seiner Art:

288 Siehe S. 132, 133.

289 *E. Panofsky* 1953, Bd. 2, Fig. 331 und 332.

290 *Bartholomaeus Facius* schrieb 1455/1457: «Rogerius Gallicus Joannis discipulus, et conterraneus multa artis suae monumenta singularia edidit. Ejus est tabula praeinsignis Jenuae, in qua mulier in balneo sudans, juxtaque eam catulus, ex adverso duo adoloscentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles» (De viris illustribus, 1745, S. 49).

291 Die Gründung des Hôtel-Dieu de Beaune erfolgte am 4. August 1443, die Einweihung der Kapelle — de facto das Ostende des großen Krankensaales, das nur durch einen Vorhang abzutrennen war — am 31. Dezember 1451.

292 Paris, Musée des Arts Décoratifs, Inv.-Nr. 21121. — Wolle mit Seide. 2,45 × 1,92 m. — Im Museum ausgestellt mit einem Schildchen: «Tournai, vers 1450». — Das Museum hat den Bildteppich aus spanischem Privatbesitz erworben. Der Erhaltungszustand ist gut bis auf die beiden oberen Ecken: die klobigen Engel und die äußeren Zweige sind weitgehend das Werk einer Restauration beim Vorbesitzer. — Die einzelnen Bildmotive zu erklären, ist nicht einfach. Der Mann scheint mit der Linken seinen Stock auf einen Knochen aufzusetzen, den sein Hund begehrt. Aber was hält er in der Rechten? Die Frau besprengt Blumen — die in einen Blumentopf

Abb. 89. Louis Ier de Savoie und Anne de Lusignan. Wandteppich. Um 1450
Paris, Musée des Arts Décoratifs

Ein fürstliches Paar in Lebensgröße vor einem zeltartigen Baldachin! Ohne daß ein triftiger Grund angegeben werden könnte, gelten die Dargestellten für Charles d'Orléans und seine dritte Gemahlin Maria von Cleve. Die Buchstaben «a . l»

mit Zinnenkranz gepflanzt sind — aus einem durchlöcherten Gefäß, von dessen oberer Öffnung sie offenbar eben den Daumen gehoben hat. Diese originelle, bemalte «Gießflasche» trägt eine Aufschrift VIOLON (?) oder VIALAN (?). Sollte dies eine Anspielung sein auf Violante = Jolanda = Yolanta? — Die Tochter des französischen Königs Karl VII., Yolanta, war in zarter Jugend mit dem ältesten Sohn von Louis Ier und Anne de Lusignan verlobt worden, der als Herzog Amadeus IX. später seinem Vater folgte. Yolanta wuchs daher am savoyischen Hofe auf. — Das Zelt als zentrales Kompositionsmotiv ist hier die Säkularisierung einer Form, die sich von dem Boucicaut-Meister über den Meister von Flémalle und die Heures de Turin zu Rogiers «Medici Madonna» verfolgen läßt (vgl. *E. Panofsky,* Bd. 2, 1953, Fig. 63, 210, 225, 231, 332).

Abb. 90. «Firmung», Detail aus den Stäben eines Chormantels für Jacques de Savoie, Comte de Romont. Stickerei, um 1460/1476. Bernisches Historisches Museum

auf dem Gürtel der Dame darf man aber als ihre Initialen ansehen, weshalb wir sie mit Anne de Lusignan identifizieren möchten. Der Teppich, der, wie wiederholt bemerkt wurde, in manchem unserm Traian-Herkinbald-Teppich nahesteht — man vergleiche den Hund mit jenem in der linken untern Ecke unsres Teppichs, die eingestreuten Pflanzen, die perlenbesetzten Zierborten — nehmen wir daher ebenfalls für Tournai in Anspruch[293]. Er könnte zu dem bedeutenden Bestand an Teppichen gehört haben, den das Haus Savoyen besessen hat[294].

Der Chormantel, den ein Savoyer der Kathedrale von Lausanne offenbar gestiftet hat, führt uns nochmals in den Umkreis des Rogier van der Weyden. Im In-

293 *B. Kurth* 1917, S. 89, Abb. 21. — Capolavori nei secoli, Mailand 12. VI. 1963, Nr. 59, farb. Abb. S. 140. — Mme Schneebalg-Perelmann, Antwerpen, attribuiert — wie ich von der Direktion des Musée d'Arts Décoratifs erfuhr —: «Brüssel, 1460–1465». Sie verweist nicht nur auf die Ähnlichkeit des Hundes mit dem in unserm Traian-Teppich — der m. E. eine Zutat des Kartonzeichners ist — sondern bemerkt darüber hinaus: «Chien et personnages sont à rapprocher de ceux peints par Rogier van der Weyden».

294 Siehe S. 40.

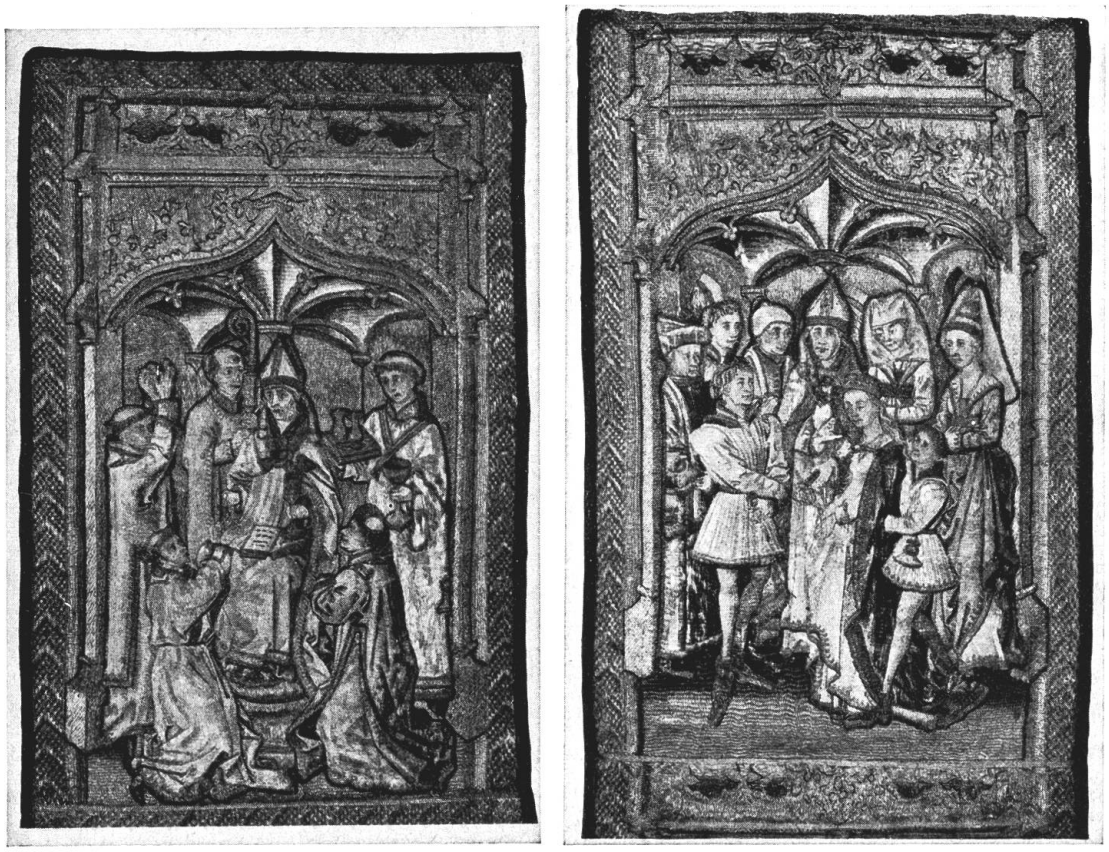

Abb. 91. «Priesterweihe» und «Ehe», Details aus den Stäben eines Chormantels für Jacques de Savoie, Comte de Romont. Stickerei, um 1460/1476. Bernisches Historisches Museum

ventar von 1536 findet sich dieses liturgische Gewand aufgeführt: «Une chappe de veluz (= velours) carmesyn toute brochee en or avecque son anfrey (= orfroi) armoirisee des armes de Savoye que l'on appelle de Romont»[295]. Erhalten sind im Bernischen Historischen Museum nur mehr die schönen, in flandrischem Plattstich gestickten Stäbe (Abb. 90 und 91) und der Rückenschild mit den Sieben Sakramenten sowie die Schließe[296].

Der Stifter war Jacques de Savoie, comte de Romont et baron de Vaud (* 1450, † 1486), zehnter Sohn des Herzogs Louis Ier und der Anne de Lusignan[297]. Da er

295 *E. Chavannes* 1873, S. 58.

296 BHM, Inv.-Nr. 308 und 53. — *E. Bach, L. Blondel* et *A. Bovy* 1944, S. 362–366, Fig. 337 bis 343. — Vgl. die ausgezeichneten Stickereien mit Katharinen-Legende in New York, The Cloisters, Slg. Robert Lehmann, Slg. Irwin Untermyer and Seattle Museum, als deren Entwerfer *M. B. Freeman* (The legend of Saint Catherine told in embroidery. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Bd. 13, 1955, S. 281–293) Jacques Daret oder Rogier van der Weyden vorschlägt.

297 Da in der einschlägigen Literatur als Jacques' Geburtsjahr meist irrig 1440 angegeben wird, vgl. die Stammtafel in der Enciclopedia Italiana, sub verbo: Savoia. — Jacques de Savoie * 12. XI. 1450, † 30. I. 1486.

Romont 1460 als Apanage erhielt, kann die Schenkung nicht vor diesem Datum erfolgt sein. Die Kompositionen haben Rogiers Darstellung der Sieben Sakramente auf dem Altar für Jean Chevrot (Antwerpen) zur Voraussetzung und stehen dem Flügelaltar im Prado nahe, den man lange Zeit für Rogiers verschollenen Cambrai-Altar hielt, aber heute dem Vrancke van der Stockt zuzuweisen pflegt, der 1464 Rogiers Nachfolger als Stadtmaler von Brüssel wurde[298]. Der Entwerfer unsrer Stickereien hat aber auch Jean Chevrots großen Teppich mit den Sieben Sakramenten gekannt, wie z. B. die Gestalten der zwei Paten in der «Firmung» (Abb. 84) beweisen, die sich weder in Rogiers Sakramente-Altar in Antwerpen, noch in dem seines Nachfolgers im Prado finden. Und das gleiche gilt von dem Motiv, daß der Bischof es ist, der die Schere führt, was nur in Teppich und Stickerei begegnet[299].

Entgegen Rogiers Altar, auf dem ein Bischof lediglich als Spender von Firmung und Priesterweihe auftritt — bei jenen Sakramenten also, die die Kirche ihm vorbehalten —, werden auf den gestickten Stäben sechs Sakramente von einem Bischof gespendet. Dies ist eine Betonung des Episkopats, die wohl deshalb erfolgt, weil der Stifter eben eine Bischofskirche damit beschenkte. Da Romont zum Bistum Lausanne gehörte, ist diese Schenkung des Grafen von Romont sehr wohl begründet, sei es, daß sie früh erfolgte, etwa anläßlich der Verleihung des Titels eines Comte de Romont 1460 —, das wäre dann noch zu Lebzeiten Rogiers und des Georges de Saluces — oder zur Besitzantretung 1465, oder aber spätestens in dem entschei-

298 Rogiers Altar der Sieben Sakramente, Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts, siehe *E. Panofsky* 1953, Bd. 1, S. 141, 282–285, 299, 302 nebst Anm.; Bd. 2, Fig. 347–349. — Der sog. «Cambrai-Altar», Madrid, Prado, der bestimmt nicht jenes Altarwerk sein kann, das Rogier für Cambrai geschaffen hat (siehe Anm. 52), abgebildet in: *J. Destrée* 1930, Taf. 77–79. Siehe *E. Panofsky,* Bd. 1, S. 473, 474, 486.

299 Die Serie von Zeichnungen der Sieben Sakramente in Oxford, Ashmolean Museum, und ehemals Paris, Slg. Baron Edm. de Rothschild hält *E. Panofsky* 1953, Bd. 1, S. 473, für Vorzeichnungen zu unsern Stickereien und möchte sie der gleichen Hand zuweisen wie den sog. «Cambrai-Altar» im Prado, die nach Hulin de Loo mit Vrancke van der Stoct identisch wäre. Mit *F. Winkler* 1931, S. 46–48 (der unsere Stickereien irrig für Webereien hält) und *E. Bach* 1945, S. 42 (der sie mit Recht «plus complets et mieux ordonnés» als die Sakramente-Darstellung im sog. «Cambrai-Altar» des Prado qualifiziert) möchte ich annehmen, daß die Stickereien nicht nach diesen Zeichnungen gefertigt wurden, sondern daß beide Serien auf ein verlorenes Vorbild zurückgehen. Dafür spricht die Tatsache, daß der Sticker manche Figuren besser proportioniert hat als der Zeichner, in der Taufe z. B. den Paten vorn rechts, dem der Zeichner einen zu kleinen Kopf aufgesetzt hat. Ferner läßt der Zeichner die links etwas rückwärts stehende Taufpatin ihre Linke mit dem Handrücken auf den Täufling legen, während in der Stickerei die gleiche Hand richtig greift. Der Diakon, der mit der Linken eine Kerze trägt, hält mit der Rechten auf der Zeichnung einen Gewandbausch, auf der Stickerei viel sinnvoller eine geöffnete Pyxis, vermutlich mit dem geweihten Öl. Kurz, die Zeichnungen enthalten Mißverständnisse, die einen Kopisten verraten. Nach Winkler stammt das gemeinsame Vorbild beider Sakramente-Serien von Rogier van der Weyden. — *P. Wescher* 1938/1939, S. 5, erkennt in den Silberstiftzeichnungen nicht die gleiche Künstlerhand wie im «Cambrai-Altar». Während er unsre Stickereien gar nicht erwähnt, schreibt er die Zeichnungen dem Meister der Barbara-Legende zu, dem gleichen Maler also, der, vielleicht als Gehilfe des Meisters der Katharinen-Legende — welcher ein Rogier-Schüler, vermutlich sogar sein ältester Sohn war — dessen Altar für den Piemontesen Claudio de Villa, um 1480, vollendete (siehe Anm. 284a).

denden Jahre 1476. Der Comte de Romont et Baron de Vaud hatte nämlich inzwischen sein Land die längste Zeit durch Stellvertreter verwalten lassen, während er selbst im Dienste Karls des Kühnen 1468 an seinem Kriegszug gegen Lüttich, 1473 beim Treffen mit Kaiser Friedrich III. zu Trier, 1474 an der Belagerung von Neuß teilnahm. Darauf erklärten ihm am 14. Oktober 1475 die Eidgenossen den Krieg, und er verlor seine Besitzungen an sie. Im Januar 1476 eroberte er den größeren Teil derselben zurück[300]. Nachdem er so zum zweiten Male Herr von Romont geworden, wäre seine Stiftung des kostbaren Chormantels Anfang 1476 besonders sinnvoll. An spätere Jahre ist nicht zu denken, denn der Knoten seines Schicksals schürzte sich dann nur allzuschnell mit dem Sturze seines Herrn. Weil Jacques vor Murten den linken Flügel des burgundischen Heeres befehligte, verlor er im Friedensschluß seine waadtländischen Besitzungen. Er starb schließlich im Exil auf Schloß Ham in der Picardie. Dadurch, daß die Ordenskette des goldenen Vlieses — den Orden hat ihm Maximilian von Österreich 1478 verliehen — nicht mit seinem Wappen auf den Chormantel-Stickereien erscheint, wird dessen Stiftung vor diesem Datum bestätigt[301].

Wir dürfen also annehmen, daß der Chormantel aus karmesinrotem Samt bei den Feierlichkeiten am Ostersonntag 1476 getragen wurde, bei denen neben Teppichen des savoyischen und burgundischen Hauses — darunter unsern vier Caesar-Teppichen[302] —, neben unserm Dreikönigs-Teppich und den drei andern mit der Jugendgeschichte Christi auch unser Traian-Teppich die Kathedrale geziert haben wird. Aus den Stücken des Georges de Saluces und des Jacques de Romont spricht die Verehrung, die man am savoyischen Hof für Rogiers hohe Kunst hegte, deren schwacher Abglanz sie sind. Sie haben zum kostbaren Schmuck der Szenerie gehört, auf der sich ein Akt der Geschichte abspielte.

Wer mag das karmesinfarbene Pluviale mit den besonders schönen Stickereien

300 *J. Stammler* 1895, S. 97–98.

301 Aus dem gleichen Grunde muß Jacques' Bildnis (Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung, dep. in Basel, Öff. Kunstsammlung, Inv.-Nr. 437, Katalog 1957, 1. Teil, Abb. S. 43) vor 1478 entstanden sein. Das Porträt von unbekannter Hand gehört, nach Bildtypus und Kostüm zu urteilen, zur Stilstufe Memlings der 1470er Jahre, während die ausgezeichneten Stickereien den Stil Rogiers und die Mode der 1450/60er Jahre spiegeln. — *W. Stein* äußerte mündl. vor den Stickereien die Meinung, der Bräutigam in der Darstellung der «Ehe» sei Karl der Kühne. Leiten sich die Stickereien von einem verschollenen Werk Rogiers ab, so wäre an Karls Eheschließung mit Isabella von Bourbon 1454 zu denken, stammt der Entwurf von einem Schüler Rogiers, an Karls Hochzeit mit Margarethe von York 1468, wozu eine Fülle von Künstlern nach Brügge aufgeboten war, u. a. Jacques Daret aus Tournai und Vrancke van der Stockt aus Brüssel. — Aus den Dokumenten des Lausanner Domkapitels (*M. Schmitt* 1859, S. 196–207) ist ersichtlich, daß seit dem Tode des Bischofs Guillaume de Varax 1466 bis Mitte 1472 Jacques de Romont — ebenso wie das übrige Haus Savoyen — eifrigst die Nominierung seines Bruders François (* um 1447?) zum Bischof von Lausanne betrieb, die aber an dem Widerstand von Papst Paul II. und Sixtus IV. scheiterte. Hat Jacques de Romont den prächtigen Chormantel in den Niederlanden vielleicht in der Hoffnung anfertigen lassen, sein Bruder werde der Träger desselben sein?

302 *R. L. Wyß* 1957, S. 39.

der Sieben Sakramente an diesem Tag angesichts des Stifters Jacques de Savoie, Comte de Romont et Baron de Vaud, der Herzogin Yolanta von Savoyen und Karls des Kühnen, sowie der kaiserlichen Gesandtschaft, geführt von Kardinal Georg Heßler, wohl getragen haben? Vielleicht Dominicus de Borceriis, Doctor iuris und Bischof von Sagona (Corsica), der die Diözese von Lausanne als Administrator regierte, bevollmächtigt vom rechtmäßigen Bischof Giuliano della Rovere, nachmals Papst Julius II.[303]. Trotz der soeben erlittenen ersten Niederlage von Grandson noch siegesgewiß, ließ Karl der Kühne an diesem festlichen Ostertag den Friedensschluß mit dem Kaiser und die Verlobung seiner Tochter Maria von Burgund mit Maximilian verkünden. Kardinal Giuliano della Rovere, der nach der Schlacht von Grandson offenbar beabsichtigte, seinen Einfluß geltend zu machen, um einen erneuten Kampf zwischen dem Herzog von Burgund und den Eidgenossen zu verhindern, gelang es nicht, seinen Bischofssitz Lausanne zu erreichen, da König Ludwig XI. von Frankreich diese Intentionen zu durchkreuzen verstand durch eine mehr oder weniger verhüllte Gefangenschaft, in der er den durchreisenden Kardinal einige Wochen zu Lyon festhielt[304].

303 *M. Schmitt* 1859, S. 209–210.
304 *M. Schmitt* 1859, S. 211–212.

BILDNACHWEIS

Rijksmuseum, Amsterdam: 15 – A. Villani, Bologna: 70 – Civici Istituti Culturali, Brescia: 67 – Archives Centrales Iconographiques, Bruxelles: 13, 44, 81 – Alinari, Florenz: 41 – Sansoni, Florenz: 47 – Rheinisches Bildarchiv, Köln: 16, 17, 29 – Rheinisches Museum, Köln: 28 – A. Rettich, Konstanz: 49 – Historical Monuments, London: 77 – Taylor & Dull, New York (by Courtesy of Duveen Brothers, New York): 12 – Hauptamt für Hochbauwesen, Nürnberg: 37, 56 – Stadtbibliothek, Nürnberg: 19 – Städtisches Archiv, Nürnberg: 18 – Moretti, Orvieto: 45 – Giraudon, Paris: 62 – L. Tosi, Parma: 27 – Deutsches Archäologisches Institut, Rom: 25 – L. Aufsberg, Sonthofen im Allgäu: 35.

Klischees stellten uns zur Verfügung: Birkhäuser-Verlag, Basel (aus: Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel Bd. I und Vaud Bd. II): 1, 10, 82, 90, 91 – Kunstmuseum, Bern: 39, 40 – Schweiz. Landesmuseum, Zürich (aus ZAK 12, 1951, Taf. 80, a–d): 23, 52, 53, 54.

Alle übrigen Aufnahmen stammen von den Besitzern (Museen, Instituten und Privaten) der betreffenden Werke.