

Zeitschrift: Archives héraldiques suisses = Schweizer Archiv für Heraldik = Archivio araldico svizzero : Archivum heraldicum

Herausgeber: Schweizerische Heraldische Gesellschaft

Band: 107 (1993)

Heft: 1

Artikel: Mon sevl desir : la Dame à la Licorne vor dem Zelt des Aubert Le Viste

Autor: Naumann, Helmut

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-745845>

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: 03.02.2026

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

MON SEVL DESIR

La Dame à la Licorne vor dem Zelt des Aubert Le Viste

Dr. Birgit Rausing gewidmet

HELmut NAUMANN

Die Lage der Forschung

Im Jahre 1984 hat der französische Heraldiker Jean-Bernard de Vaivre einen umfassenden Forschungsbericht über die Untersuchungen vorgelegt, die in den vergangenen Jahrzehnten einem der berühmtesten Kunstwerke seines Landes galten, dem Zyklus von sechs Wandteppichen im Musée de Cluny in Paris, der unter dem Namen LA DAME A LA LICORNE bekannt ist¹. Diesem Bericht ist zu entnehmen, welche Fragen die Forschung im Laufe der Jahre an das rätselhafte Meisterwerk gestellt und wie sie darauf zumeist kontrovers geantwortet hat. Das Hauptaugenmerk gilt bis heute dem Auftraggeber der Tapisserie, der an seinem oft vorkommenden Wappen zu erkennen sein muss. Während man in der Zeit, da die Teppiche im Schloss Boussac aufgefunden wurden, an den Grossmeister des Johanniterordens Pierre d'Aubusson dachte² und an den orientalischen Prinzen Zizim eine hübsche Legende knüpfte³, geht es heute darum, welches Glied der Lyoner Familie Le Viste als erster Besitzer in Frage kommt und in welcher Erbfolge die Teppiche auf den letzten erkennbaren Eigentümer gekommen sind. Deren Wappen hat Callier 1882 erkannt⁴; seitdem hat diesem Wappen und der Lyoner Juristenfamilie immer wieder besondere Aufmerksamkeit gegolten⁵. Weil man in dem Zyklus ein kostbares Hochzeitsgeschenk erblickte, hat Maria Lanckorońska nach der Empfängerin dieser Huldigung gesucht und Margarete von York, die dritte Gemahlin Karls des Kühnen, vorgeschlagen⁶. Dabei hat die Frage der Datierung

eine Rolle gespielt⁷; deshalb sind Haartracht und Kleidermode der Damen mit anderen Zeugnissen der Zeit verglichen worden. Durch den Vergleich der stilistischen Merkmale mit den übrigen bekannten Teppichzyklen dieser Jahrzehnte sollten Entstehungszeit und Herkunftsraum der Einhorndame bestimmt werden.

Den Herstellungsort hat man festlegen wollen, entweder in einer am Ufer der Loire wandernden Werkstatt, in Tournai oder in Brüssel⁸. Nach dem Bestimmungsort der Teppichreihe hat de Vaivre gesucht und das Schloss von Arcy daraufhin geprüft⁹. Neuerdings hat Nickel aus der Anzahl der Wappen auf jedem Stück die Reihenfolge der Teppiche im Zyklus berechnen wollen¹⁰. Dem unbekannten Künstler, der die Kartons für die Weber entworfen hat, hat man nachgefragt¹¹; und um die abweichenden Ausführungen verschiedener bekannter Tapisserien von einer entwerfenden Hand herleiten zu können, hat man die Webart untersucht¹².

Zu dem, was auf den Teppichen dargestellt ist, gibt es einige recht kontroverse Äusserungen. Phyllis Ackermann verstand die Teppiche aus der Mariensymbolik und erkannte in der Dame à la Licorne die Heilige Jungfrau¹³; M. Lanckorońska sah in der Dame und ihrer Begleiterin historische Persönlichkeiten porträtiert. Seit Kendricks Hinweis von 1921¹⁴ gilt es als erwiesen, dass fünf der sechs Teppiche das Motiv der fünf Sinne zum Thema haben; zur Deutung des sechsten hat man in Analogie zu einem anderen Bildteppich, der die Überschrift «Liberum arbitrium» trägt¹⁵, erwogen, seine Devise meine die Befreiung

von den Leidenschaften, denen uns unsere Sinne unterwerfen. Das sieht Erlande-Brandenburg im Bilde des Halsbandes ausgesagt, das die Dame auf dem letzten Teppich abgelegt hat und in ein Kästchen einlegt¹⁶. Neuerdings hat Büttner der Auffassung Kendricks widersprochen; sein Interpretationsversuch geht von der Grundanschauung der Anthroposophie aus und sieht in der Dame eine symbolische Darstellung der Menschenseele, die «sinnbildliche Verkörperung eines neuen Menschheitsideals». Die sechs Teppiche sollen die «Seelenentwicklung auf dieses Ziel zu», also «verschiedene Alters- und Entwicklungsstufen des Menschen» darstellen. Büttners neuer Vorstoss ist bemerkenswert, weil er offensichtlich aus dem Ungegnügen an den bisher vorliegenden Lösungen erwachsen ist.

Wer den Bericht de Vaivres liest, muss sich darüber wundern, wie positivistisch begrenzt der Horizont der bisherigen Forschung geblieben ist. Das Erstaunliche ist, welche Fragen man bisher nicht gestellt hat. Wenn es allgemeine Überzeugung ist, dass in diesem Zyklus ein Kunstwerk von hohem Range vorliegt, dann müsste die erste Frage doch die sein, was denn eigentlich den künstlerischen Rang des Werkes ausmacht. Das kann nur die Gestaltung sein, nicht der Reichtum des Auftraggebers oder die hohe Stellung der Empfängerin, nicht die Porträthähnlichkeit, die perfekte Webtechnik oder die Herkunft von einem Pariser Künstler oder einer Brüsseler Werkstatt, nicht einmal die moralische Bedeutung. Man muss feststellen, dass die Forschung es bisher – von vereinzelten Stimmen abgesehen – versäumt hat, die sechs Teppiche als Kunstwerke ernst zu nehmen, das heisst: sie auf Aussage und Gestaltung hin zu befragen und angemessen zu interpretieren. Ph. Ackermanns Versuch, dessen Ergebnis nicht zu überzeugen vermochte, war ein Vorstoss in diese Richtung; der wichtigste Schritt auf dem Wege zum Verständnis seit Kendrick ist Erlande-Brandenburgs Nachweis, dass die Dame im Teppich MON SEUL DESIR

ihre Kette in das Kästchen hineinlege, nicht sie ihm entnehme. Andererseits ist sein Bemühen, als Schlüssel zum Verständnis die Analogie zum *Liberum arbitrium* einer anderen Teppichfolge, von der wir fast nichts wissen, heranzuziehen, vergeblich; es ist weit hergeholt, wenn man in der Widmung «A mon seul désir» (wie Erlande-Brandenburg liest) den philosophischen Weg zum rechten Handeln entdecken und darin die hochstehende moralische Bedeutung des ganzen Zyklus finden will. Für Büttners Versuch, der diese Lücke füllen will, gilt, was Irmtraut Sahmland angemerkt hat: «Der Interpretationsansatz erscheint methodologisch insoferne problematisch, als hier ein Erklärungsmodell von aussen an die Kunstwerke herangetragen wird, das zunächst rein hypothetisch ist. Es bleibt damit notwendig hinter einem werkimmanenten oder historisch-kritischen Vorgehen zurück, das auf quasi induktivem Wege zu gesicherten Aussagen gelangen könnte. (...) Auch mit der hier vorgestellten Interpretation sind die Rätsel der ‹Dame mit dem Einhorn› nicht gelöst.»

Die Fragestellung

Im folgenden nenne ich einmal die Fragen, die an die DAME A LA LICORNE in erster Linie zu stellen sind, deren methodisch strenge Erörterung ich aber bisher vergeblich suche.

1) Steht der Zyklus als Werk der bildenden Kunst in einem künstlerischen Zusammenhang mit früheren oder späteren Werken? Antwortet er auf eine – möglicherweise literarische – Vorlage? Hat er Wirkungen ausgelöst? (Diese Frage zielt auf etwas anderes als die stilistische Nachbarschaft zu gleichzeitigen Tapisserien, die dann den gemeinsamen Künstler erweisen soll.)

2) Was ist der Grundcharakter der offensichtlich nicht realistischen Darstellung? Sind die abgebildeten Motive sinnbildlich gemeint? (Man denke an das Einhorn, die



Abb. 1 Das Gesicht / La Vue (86 E 5262, © Photo R.M.N.)

Kette, den Spiegel!¹⁷⁾ Welche Geisteshaltung spricht sich hier aus – an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit?

3) Wenn der Zyklus als vollständige Gesamtkomposition eines bedeutenden Künstlers aufzufassen ist, welche Stelle im Rahmen des Gefüges kommt dann dem einzelnen Teppich zu? War die Reihenfolge der sechs Teile beliebig, oder hat der Meister eine bestimmte Anordnung vorgesehen? Vor allem: Lässt sich das an inneren Bauprinzipien erkennen?¹⁸⁾

4) Hatte die Reihe etwa eine erzählende Abfolge zum Inhalt, oder war sie das Nebeneinander gleichartiger Sinnbilder (wie etwa der fünf Sinne)? Welche Bedeutung hatte dann der sechste Teppich? Eröffnet oder schliesst er die Reihe ab? Gilt er etwa einem «sechsten Sinn» oder einem «sechsten Vermögen»?¹⁹⁾

Auf Fragen dieser Art einzugehen erscheint mir als vordringlich; ich habe an unbeachteter Stelle eine erste Antwort zu geben versucht²⁰⁾, die hier die notwendige

Ergänzung und Vertiefung finden soll. Wenn es unerlässlich ist, die sechs Teppiche zu interpretieren, und zwar im Sinne einer phänomenologischen Bestandsaufnahme und Auslegung, dann ergibt das eine Aufgabe von solchem Umfang, dass sie nur in einzelnen Schritten zu lösen ist. Das bedeutet, dass man mit einem der Teppiche beginnen muss; es liegt nahe, den wichtigsten vorzuziehen, obwohl jeder der anderen es verdiente, dass die Wahl auf ihn fiele. Der frag-würdigste Teppich ist nun der, der von Kendricks Einsicht nicht betroffen wird und keinen der fünf Sinne zum Thema hat, der im Gegenteil infolge dieser Deutung noch problematischer geworden ist: Das ist der Teppich, der die Einhorndame zeigt, wie sie vor einem aufgeschlagenen Zelte steht und ein kettenartiges Schmuckstück in ein geöffnetes Kästchen legt. Nach dem Urteil Erlande-Brandenburgs ist er «zweifellos der schönste der sechsteiligen Serie», von dem auch heute noch gilt, dass er «keine wirklich befriedigende Erklärung gefunden» hat. Über seiner Handlung steht – und das zeichnet den Teppich vor den anderen aus – die einzige Inschrift in diesem Zyklus, die den Schlüssel zum Verständnis abgeben kann, einmal für dieses Einzelwerk, dann aber – möglicherweise – auch für die ganze Folge.

Wenn man verstehen will, was dieser Teppich dem zeitgenössischen Betrachter gezeigt und gesagt hat, muss man zwei Vorfragen klären, auf die es bisher keine zureichende Auskunft gibt. Die erste lautet: Was hat es zu bedeuten, dass die Einhorndame vor einem Zelt steht? Was sagt dieser Schauplatz für die davor spielende Szene aus? Gibt es in der Kunst dieser Zeit Parallelen zu dieser Konfiguration, und welche Analogieschlüsse erlauben sie? Die zweite gilt einem merkwürdigen und schwer begreiflichen Tatbestand, dass nämlich die meisten der bisherigen Betrachter des Zeltes sich hartnäckig geweigert haben, ein Detail zur Kenntnis zu nehmen, das aber unübersehbar vorhanden ist. Das ist der auf dem Querband des Zeltes nach der «Devise» zu erkennende Buchstabe, der

eindeutig bestimmt und in die Lesung einbezogen werden muss. Da es sich wahrscheinlich um die Initiale eines Namens handelt, muss man zuvor klären, was die Sitte des Monogramms dem Zeitgenossen als üblich erscheinen liess, wie er also solche Initialen aufzulösen pflegte. Erst unter dieser Voraussetzung kann jener Buchstabe – und vielleicht nicht nur er – zur Identifizierung des Auftraggebers beitragen, um die sich die Forschung so heftig bemüht.

Die Fragen an diesen Teppich und an den ganzen Zyklus sind damit noch nicht am Ende. So wäre es tatsächlich aufschlussreich, wenn man den Bestimmungsort kannte, für den diese Wandteppiche angefertigt worden sind; Nickel und de Vaivre haben die Frage offen lassen müssen. Was die heraldische Schicht in der Komposition angeht, ist zu prüfen, ob das Wappen mit den drei Halbmonden als das eines Mannes oder das einer Frau aufzufassen ist, ferner ob im Kreise der Auftraggeber die Sitte bestand, dass die jüngeren Söhne einer Familie ihr Wappen durch ein Beizeichen mindern. Falls es sich um ein Hochzeitsgeschenk gehandelt haben sollte, ist es zu begründen, dass ein die Ehefrau bezeichnendes Allianzwappen fehlt. Schliesslich ist die genaue Funktion des Löwen und des Einhorns zu bestimmen: Waren sie lediglich Banner- und Schildhalter, oder waren sie in den sechs Szenen mithandlende Figuren? Wie kommt es, dass der Zyklus seit alters LA DAME A LA LICORNE heisst und im Namen den Löwen gänzlich übergeht? Seit wann ist diese Bezeichnung sicher bezeugt?

Weitere offenbar sinnbildliche Elemente im Bildaufbau verlangen nach Erläuterung. Was bedeuten die – in abweichender Anordnung – in allen sechs Teppichen wiederkehrenden Bäume: die Orange, die Eiche, die Stechpalme und die Kiefer?²¹ Haben die Farben des Teppichs, das Rot des Grundes und das Dunkelblau der Insel, einen emblematischen Inhalt?²² Was ist in diesem Tausend-Blumen-Teppich die Bedeutung der kleinen Tiere und der den

Grund füllenden Planzen? Sind sie von dem entwerfenden Kartonier eingefügt worden, oder war in diesen Einzelheiten den Webern die Freiheit der Ausfüllung zugestanden? Mit anderen Worten: Darf die Deutung davon ausgehen, dass sie es mit dem Werk eines Kopfes zu tun hat, oder haben andere Hände mitgewirkt?

Nachwirkungen des Kunstwerks

Die Rätselhaftigkeit der sechs Teppiche hat bis zur Gegenwart immer neue Forschungen verursacht; zugleich hat ihre unbestrittene Schönheit zu verschiedenen Zeiten die Künstler angeregt, unter ihnen besonders die Dichter. In jüngerer Zeit hat Bertrand d'Astorg eine phantasievolle Geschichte mit dem Titel LE MYTHE DE LA DAME A LA LICORNE erzählt und mit Bildtafeln der Pariser Wandteppiche ausgestattet²³. Wenn Maria Lanckorońska den Zyklus als Huldigung für Margarete von York erweisen will und in ihrer Studie selbst dieser musterhaften Fürstin huldigt, dann ist das Dichtung im Gewand der Wissenschaft. Das anregende Buch der Polin folgt darin der französischen Romanautorin George Sand, die nach Prosper Merimée auf Schloss Boussac diese verborgene Kostbarkeit entdeckt und publik gemacht hat; auch sie hat davon eine romantische Liebesgeschichte erzählt, die lange nachgewirkt hat.

Am 9. Juni 1906 hat Rainer Maria Rilke in Begleitung der schwedischen Schriftstellerin Stina Frisell das Musée de Cluny besucht und die Einhorndame betrachtet. Er hat diese Begegnung als ein Fest des Schauens empfunden, und das in zweifacher Form ausgesprochen. Einmal in dem seiner Begleiterin gewidmeten Gedicht, dem er die Widmung voranstellt: «Zum Gedächtnis gemeinsamen Schauens und Erlebens vor den Teppichen der edlen Dame aus dem Hause Le Viste im Hôtel de Cluny. 9. Juni 1906. Paris»²⁴, dann aber in einem Fragment der AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE, das in dem

Zyklus eine sich steigernde Folge erkennt, und das auf eine Weise erzählt, dass daraus ein erlesenes Stück deutscher Prosa geworden ist²⁵.

Der früheste Niederschlag der Einhornsteppiche, und zwar eher der mit der DAME A LA LICORNE als der mit der EINHORNJAGD, könnte das Gedicht eines anonymen Dichters von ungefähr 1489 sein, das den Titel hat «L'Aisnee Fille de Fortune». Es huldigt Anne de Beaujeu, der 1461 geborenen Tochter König Ludwigs XI., die den Herzog Peter II. von Bourbon geheiratet hatte und nach dem Tode ihres Vaters 1483 für ihren minderjährigen Bruder Karl, den späteren König Karl VIII., bis 1488 die Regentschaft führte; sie war in diesen Jahren praktisch Frankreichs Königin. Der Anonymus röhmt die «Gemme de Pierre de Bourbon» mit folgenden Versen²⁶:

Plus est douce que vue pucelle
qui endort licornes au giron.
C'est bien raison que l'on appelle
La belle dame au grand regnon
Elle peut bien avoir le nom.

(Sie ist süßer als das gesehene Mädchen,
das das Einhorn²⁷ im Schosse
einschläfert.
Mit gutem Grund nennt man sie
die schöne Herrin mit dem grossen [...]
[vielleicht «Königreich»?]
Sie kann den Namen gut haben.)

Der Dichter röhmt die Schönheit Annes, die süßer sei «que vue pucelle». Er hat offenbar das Bild einer Dame gesehen, die ein Einhorn in ihrem Schoss einschläfen lässt. Er kennt die mittelalterliche Legende, dass das mit grosser Kraft begabte Einhorn nur durch die Reinheit einer Jungfrau zu fangen sei, in deren Schoss es sich schlafen legt. So röhmt das Gedicht mit seinem Vergleich in einem Atemzug Schönheit, Süßigkeit und Reinheit der Prinzessin, die grösser sei als die, die man auf Bildern sehen könne. Welches Bild der Zeitgenosse vor Augen gehabt hat, ist

nicht mit Sicherheit zu sagen; es war jedenfalls im Umkreis des bourbonischen Herzogshofes seinen Zuhörern bekannt. Seine Verse bezeugen, was die Betrachter angesichts einer Einhorndame für Vorstellungen entfalteten und dass eine solche Gestalt ihnen als nicht mehr zu überbietender Inbegriff weiblicher Vorzüge erschien. Darin bestand ja gerade die schmeichelnde Rühmung Annes, dass sie noch *plus douce* war und diese höchste Verkörperung übertraf.

Die Vorlage

Wenn man die Bildersprache der Pariser Teppiche verstehen will, kommt es entscheidend darauf an, dass man sich die zeitgenössischen Vorstellungen wieder zu eigen macht, die dem Menschen der Neuzeit abhanden gekommen sind. Wenn man wie Henry Martin und de Vaivre im Einhorn ein Symbol der Schnelligkeit erblickt, muss man das hier Gemeinte verfehlt; die Literatur über dieses Fabelwesen hat längst die Vielfalt der symbolischen Bezüge aufgewiesen, die den Menschen früherer Jahrhunderte geläufig waren²⁸. Damit ist freilich noch nicht bestimmt, was dem Meister der Pariser Teppiche in diesem Falle vor Augen gestanden hat. Es wäre viel gewonnen, wenn sich eine Vorlage finden liesse, die etwas darüber verriete, woran er bei seiner Gestaltung gedacht hat.

Diese Vorlage ist tatsächlich zu finden; sie ist merkwürdigerweise von der Forschung zu diesem Zyklus bisher nicht beachtet worden, obwohl Edmond de Somerard schon 1882, also in dem Jahre, als die Teppiche aus Boussac ins Musée de Cluny kamen, darauf hingewiesen hat. Es ist das ein altfranzösischer Versroman aus dem Umkreis des Rosenromans mit dem Titel *LE ROMANS DE LA DAME A LA LYCORNE ET DU BIAU CHEVALIER AU LYON*, der im Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und Einblick in die Denkweise der spätritterlichen Min-

neallegorie gewährt. Möglicherweise in einer anderen Fassung als der, die in der erhaltenen Handschrift heute vorliegt, hat diese erzählende Dichtung den Meister der Einhorn-Teppiche erreicht und zu seinen sechs Szenen angeregt²⁹.

Die Romanhandlung erlaubt es einerseits, die Vorstellungswelt genau zu umreissen, aus der die Einhornteppiche erwachsen sind, andererseits zu beurteilen, mit welcher Souveränität der Künstler, der den Zyklus entworfen hat, die Vorlage in seinem Sinne umgestaltet hat. Er hat zum Beispiel den «biau chevalier au lyon», der mit seinen Abenteuern im Roman eine wichtige Rolle spielt, aus seinen Bildern völlig in die Abwesenheit verbannt, jedenfalls als handelnde Figur. Seine Hauptgestalt in den sechs Szenen ist allein die Dame, der er damit im Sinne des ritterlichen Minnegedankens die beherrschende Rolle zuschreibt. Es ist nur folgerichtig, wenn in dem vermutlich schon alten Namen der Teppichfolge der Löwenritter nicht mehr genannt wird, weshalb dann der weiterhin auftretende Löwe im Titel fehlt.

Das, was die Dame im Roman tut und was Bestandteil der epischen Handlung ist, wird in der Bilderfolge «zum Stehen gebracht» und ins Zuständliche transponiert: Sie ist zum Standbild geworden. Ihr Tun gerinnt in wenige Verrichtungen, die dem Künstler wohl als spezifisch weiblich galten wie das Winden eines Kranzes, das Musizieren oder das Aufbewahren eines Schmuckstückes. Erst wenn man das Geschehen des Romans kennt, sieht man, dass alle diese Tätigkeiten einen Bezug zu bestimmten Situationen der Handlung haben und auf diese Weise den Fortgang der Erzählung, den sie voraussetzen, illustrieren. Sie gehören insbesondere zu den in den Roman eingestreuten Gedichten, die den seelischen Zustand der Helden offenbaren und so die epische Folge in einer Sequenz von lyrischen Bildern spiegeln, denen man das zeitliche Nacheinander nicht mehr ansieht, so dass man sie für gleichzeitig, also vertauschbar halten kann. Die



Abb. 2 Das Gehör / L'Ouïe (86 E 5253, © Photo R.M.N.)

Konzentration des Geschehens auf die Dame und die Verwandlung des dramatischen Epos in lyrische Bilder sind die erste Leistung des unbekannten Künstlers, dem wir diesen Zyklus verdanken. Er ist damit den Gesetzen der Malerei gefolgt, wie Lessing sie später im LAOKOON ausgesprochen hat, und hat aus dem Nacheinander der redenden Kunst die Zeitlosigkeit des verweisenden Augenblickes gemacht, die Gegenstand der bildenden Kunst ist.

Die Reihenfolge der Allegorien

Im Hinblick auf den Roman, der hinter diesem Bilderzyklus steht, ist die Reihenfolge der sechs Szenen nicht gleichgültig. Überlegungen, die an dieser Stelle nicht wiederholt zu werden brauchen, haben ergeben, dass auch hier die altüberlieferte Anordnung der fünf Sinne vom «fernsten», dem Gesicht, zum «nächsten», dem Geschmack, beachtet worden ist. Die Sequenz ist also in dieser Reihenfolge zu lesen:

Gesicht
Gehör
Geruch
Gefühl
Geschmack.

Wenn man die Maße dieser grossen Wandteppiche berechnet und dann nach dem Raum fragt, für den sie einmal angefertigt worden sind, und schliesslich den in der Gestaltung waltenden symmetrischen Aufbau berücksichtigt, ergibt sich, dass der Teppich MON SEVL DESIR der erste gewesen ist, der die Reihe eröffnete und gleichsam die Überschrift für alle enthielt³⁰. Dieses Bild gibt das Thema an und entspricht damit genau jenem *Dit* vom Ende des ersten Teils des Romans, der die Überschrift trägt: «Chi Conmenche la Cheenne d'Amours» und die «Kette der Liebe» als anschauliche Allegorie für die zwei Minnende verbindende Sehnsucht einführt. Wenn im Verlauf der Verse von

dem klaren Spiegel im Herzen der Dame die Rede ist, in dem der Ritter sich trotz der Ferne erblicken kann, dann führt der Dichter hier eine neue Allegorie ein, die der Künstler der Teppiche zur folgenden Szene ausgestaltet hat.

Was den ersten Teppich mit den folgenden verband, war der Gedanke, dass der minnende Mann durch die fünf Sinne an die Dame gefesselt und ihr untertan sei; die Minnedichtung der vorhergehenden Jahrhunderte hatte das an verschiedenen Orten ausgesprochen³¹. Wenn die Dame à la Licorne ihre Halskette in die kleine Truhe einlegt, bedeutet das, dass sie die Kette ihrer Liebe und Sehnsucht sorgsam verwahrt und vor Gefährdungen schützt, aber nicht, dass sie den Leidenschaften entagt. Das ist schon deshalb gar nicht nötig, weil der Roman von Beginn an von einem mönchischen Keuschheitsideal beherrscht ist. Die fünf Sinne sind trotzdem nichts, was überwunden werden müsste; denn sie gelten dem mittelalterlichen Menschen als Vermittler der Welt und nicht als Träger sündhaften Lustgewinns. Wer sie als «Sinnlichkeit» versteht und noch dazu Kants Misstrauen dagegen teilt, überträgt den Rationalismus des 18. Jahrhunderts in den Herbst des Mittelalters.

Die Kette der Sehnsucht ist Kleinod und Fessel zugleich; ihr droht Gefahr durch die Verleumdung, die dadurch allegorisiert wird, dass die Klarheit des Spiegels einen Flecken erhalten könnte. Auf diese Weise gehören Kette und Spiegel zusammen; der letzte Vers des *Dit*³² nennt sie zugleich: «Le mir(é)oir avoec la chainne». So ist die Reihe des Zyklus eröffnet; nach dem Gesicht können sich die anderen Sinne in der hergebrachten Reihenfolge anschliessen.

Wenn ich einerseits der Deutung Erlande-Brandenburgs folge, dass die Dame die Kette in das Kästchen hineinlegt, nicht sie ihr entnimmt, so halte ich es andererseits für abwegig, die Überschrift der Szene mit dem *Liberum arbitrium* aus einer anderen Teppichserie gleichzusetzen. In dem genannten *Dit* des Romans kommt der Leitbegriff *désir* zweimal als *Simplex*³³ und

einmal als Ableitung *désirance* vor³⁴. Dieser Bezug zur Aufschrift des Zeltes ist sehr viel deutlicher als die fragwürdige Analogie. Der damit gewonnene Hintergrund erlaubt es, das umstrittene Schriftband aus dem Zusammenhang der hier entfalteten Vorstellungswelt zu verstehen. Dem muss die genaue Bestandsaufnahme voraufgehen, was denn eigentlich auf dem Querband des Zeltes zu lesen ist, vor allem, was alles dazugehört und nicht übergangen werden darf. Wie der dort stehende substantivische Ausdruck zu begrenzen ist und ob er als Devise oder «mot» des Auftraggebers aufgefasst werden darf, lässt sich erst nach der Untersuchung des Befundes entscheiden, wenn man methodisch im Sinne der Phänomenologie vorgehen will. Dagegen ist bisher oft verstoßen worden.

Gerade weil die allegorische Bildersprache dem modernen Betrachter weitgehend unverständlich geworden ist, haben alle Forscher von der einzigen sprachlichen Aussage der Teppichreihe die entscheidende Auskunft erhofft. Sie soll auch für diese Interpretation so viel an Informationen verraten, wie sie herzugeben vermag, allerdings auch nicht mehr.

Die Inschrift des Zeltes

Über der Öffnung des Zeltes, das auf diesem Teppich die Mitte bildet, wird das Zeltdach durch ein breites Querband abgeschlossen, auf dem vierzehn Schriftzeichen zu lesen sind; sie sind auf dem blauen Stoff in goldener Farbe gross und deutlich zu erkennen. Durch dazwischengesetzte kleine Blüten und sternähnliche Vier-ecke sind diese Majuskeln zu Buchstabengruppen gegliedert, von denen die mittleren drei unzweifelhaft als Wörter der französischen Sprache zu bestimmen sind. Am Anfang und am Ende der Zeile steht jeweils ein einzelner Buchstabe, der zum Teil durch ein das Zelt haltendes Seil verdeckt ist, trotzdem lesbar bleibt. Die Schrift dieser Majuskeln ist der Unzialis ähnlich und kunstvoll ausgeführt; die ver-



stärkten senkrechten Schäfte zeigen in der Mehrzahl unten und oben eine kleine Zierkerbe, die bei den Rundungen des M, des E und des D in der mittleren Höhe wiederkehrt. Bei zwei der Buchstaben, dem E und dem I des Wortes DESIR, fehlt dieser Schmuck; das E ist darüberhinaus von anderer Schrifttype als das E des benachbarten SEVL. Auch das S von SEVL ist windungsreicher als das S von DESIR. An der Lesbarkeit der Zeichen ändern diese Verschiedenheiten nichts. Das letzte Zeichen am Schluss der Zeile hat einen senkrechten Schaft und einen geschwungenen schmalen Aufstrich; es ist als I zu lesen und unterscheidet sich deutlich vom V in SEVL, dessen untere Spitze keine Zierkerbe zeigt³⁵. Der Aufstrich ist Zierat ohne Bedeutung; er gibt dem I Volumen.

So ergibt sich folgende Lesung der Inschrift:

A (1 Stern) MON (1 Blüte+4 Sterne)
SEVL (1 Blüte+4 Sterne) DESIR (2 Sterne) I

Es ist festzuhalten, dass die Darstellung grundsätzlich symmetrisch angelegt ist, auch wenn die geschilderte Szene gewisse

Verschiebungen der Gewichte erforderte. So steht die Dame etwas links von der Symmetriearchse; nur die Kette bildet genau die Mitte. Auch die Inschrift konnte nicht ganz symmetrisch sein, weil das Wort MON aus drei Buchstaben besteht, das Wort DESIR aber aus fünf. Die durch die Zeltpitze markierte Mittelachse schneidet daher das V von SEVL; sonst aber herrscht strenge Symmetrie, vor allem am Anfang und am Ende der Inschrift. Das bedeutet, dass das abschliessende Zeichen genauso viel oder wenig dazugehört wie das beginnende. Es geht nicht an, dass das A am Anfang in die Lesung einbezogen, das I am Ende dagegen übergangen wird. Entweder heisst die Inschrift:

A MON SEVL DESIR I

Oder sie heisst:

A - MON SEVL DESIR - I

Im zweiten Falle gehören die einrahmenden Buchstaben nicht zur Überschrift im engeren Sinne, sondern haben eine eigene Bedeutung. Es kommt dann nur in Betracht, sie als Initialen aufzufassen, die dem Gebrauch der Zeit folgend ein Monogramm bilden. Das ist auch schon wiederholt vorgeschlagen worden, wobei nur über die Lesung des letzten Buchstabens Meinungsverschiedenheit herrschte.

Die hier vorgelegte Interpretation geht aufgrund des beschriebenen Befundes von folgenden Gegebenheiten aus:

- 1) Das letzte Schriftzeichen ist ein I.
- 2) Das zweimal vorkommende Ornament aus einer Blüte und vier Sternchen bindet die drei mittleren Wörter zusammen; der eine Stern davor und die zwei danach unterscheiden sich davon, sollen also offenbar nicht in gleicher Weise verbinden.
- 3) Das A am Anfang und das I am Schluss bilden den Rahmen der drei in der Mitte stehenden Wörter und gehören dadurch zusammen. Sie haben auch miteinander gemein, dass sie zum Teil durch die

Zeltseile verdeckt sind. Sie sind zwei Initialen, die ein Monogramm bilden.

4) Die unverdeckt dazwischen lesbare Inschrift hat den Wortlaut MON SEVL DESIR.

Damit sind zwei Aufgaben gestellt: Erstens muss die Inschrift, die heute noch von vielen als «A mon seul désir» gelesen wird, unter der veränderten Lesart verstanden werden. Zweitens ist das Monogramm A I aufzulösen und auf eine Person – oder zwei – zu beziehen, auf die die Inschrift Bezug nimmt.

Zur Lesung «Mon seul désir» ist sprachlich und begrifflich das Folgende festzustellen: Das Abstraktum frz. *désir* bezeichnet einen Wortinhalt, der deutsch mit «Wunsch, Verlangen, Begierde, Sehnsucht, Drang, Trieb» zu umgrenzen ist. Im Umkreis spätmittelalterlichen Minnedenkens ist die Inschrift als «Meine einzige Sehnsucht» zu verstehen. Während der französische Dativ «A mon seul désir» den Charakter einer Widmung hätte³⁶ und eine Hinwendung zum Ausdruck brächte, ist der Nominativ zunächst einmal eine Überschrift. Das erscheint im vorliegenden Falle auch sinnvoller; denn das Abstraktum kann nur dann Ziel einer Zuwendung sein, wenn man es im übertragenen Sinne denkt, also personifiziert: «Du bist meine Sehnsucht.» Im Teppich mit dem Zelt ist *désir* aber als Abstraktum gedacht; das machte ja das anschauliche Sinn-Bild der Kette notwendig: Nur so, als Allegorie, ist der seelische Sachverhalt «ins Bild zu setzen». Zugleich ist auch der Ausdruck «Mon seul désir» für die geschilderte Szene die passende Überschrift, wie sich aus dem Roman ergibt: Die Kette ist einerseits Sinnbild der Sehnsucht, zudem hat der in der Ferne minnende Ritter den Wunsch, die Dame möge diese Kette vor Gefahr schützen. Ihre Handlung kommt diesem Wunsch des fernen Geliebten nach, der darin abwesend gegenwärtig ist.

Ob dieser Ausdruck die Devise oder das «Mot» einer lebenden Person, etwa des Auftraggebers, war, ist nicht zu beweisen, weil er sonst nirgends bezeugt ist. Es ist



Abb. 3 Der Geruch / L'Odorat (86 E 5247, © Photo R.M.N.)

auch nicht notwendig – trotz der ähnlich lautenden Beispiele, die de Vaivre gesammelt hat. Das dem Teppich entnehmen zu wollen, hiesse etwas zu behaupten, was er nicht belegen kann. Man sollte darauf verzichten.

Man darf freilich diese Überschrift, die zunächst für die Szene dieses einen Teppichs gilt, auf die fünf anderen des Zyklus beziehen; denn die fünf Sinne sind es, die den minnenden Ritter an seine Dame in Sehnsucht fesseln. Die folgenden Einzelstücke entfalten also variierend das anfangs genannte Thema. Dies einzusehen heisst die Folgerichtigkeit der Komposition zu durchschauen: Sie ist schlechterdings bewundernswert.

Das Monogramm

Es bleibt die Auflösung des Monogramms A I. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass sich dahinter der Auftraggeber der Teppiche verbirgt, der auch durch sein Wappen vertreten ist. Dass die beiden Initialen teilweise durch eins der das Zelt haltenden Seile verdeckt sind, dürfte nicht ohne Bedeutung sein. Ob man es als Zeichen der Bescheidenheit verstehen darf, ist beim Selbstbewusstsein desselben Mannes, der sein Wappen immer wieder stolz zur Schau stellt, nicht gut vorstellbar. Doch könnten diese Seile ein versteckter Hinweis darauf sein, dass der Stammvater des Hauses Le Viste in Lyon Seiler war³⁷. Auch ist daran zu erinnern, dass es bei den Monogrammen dieser Zeit die Gepflogenheit gab, die Initialen zweier Eheleute durch verschlungene Seile, die sogenannten Liebesknoten, zu verbinden. Die Seile des vorliegenden Bildes verbinden die Initialen nicht und sind auch nicht zu Knoten verschlungen; sie halten das Zelt. Auch daraus lässt sich eine allegorische Bedeutung herauslesen, die etwas mit Beständigkeit und Treue zu tun haben müsste.

Entscheidend ist die Frage, ob sich hinter den zwei Initialen eine oder zwei Personen verbergen. Dazu muss man die zeitgenössische Sitte bei der Anwendung von Monogrammen kennen. Dazu lagen bisher keine zureichenden Untersuchungen vor. Eine Zusammenstellung der für diese Jahrzehnte auffindbaren Monogramme erlaubt inzwischen einige weiterführende Schlüsse³⁸. Es lassen sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwei Typen von heraldischen Monogrammen belegen, der eine in oberitalienischen, insbesondere Mailänder Zeugnissen, der andere im französischen, vor allem im burgundischen Raum. Der italienische Typ verbindet die Anfangsbuchstaben des Vornamens und des Familiennamens eines Mannes, zunächst als Abkürzung, später als Initialen. (Er wird damit zum Vorbild der in dieser Zeit aufkommenden Künstlermonogramme, z.B. des E S eines Unbekannten [seit 1467] oder Albrecht Dürers A D [seit 1490].) Der burgundische Typ bevorzugt das Allianz-Monogramm zweier Eheleute, indem er die Initialen der beiden Vornamen verknüpft. Wenn daneben die Chiffre *chb* für den Namen des Erzbischofs von Lyon, Kardinal Charles de Bourbon, bezeugt ist, so bestätigt die Ausnahme die Regel: Der Kirchenfürst war nicht verheiratet und konnte keinen Frauennamen mit dem seinen verknüpfen.

Es ist inzwischen unbestritten, dass der Auftraggeber des Teppichzyklus aus dem Hause Le Viste stammte; die Weberei ist wahrscheinlich im burgundischen Raum entstanden, sei es in Brüssel, sei es in Tournai. Der letzte Buchstabe ist kein V, kann also nicht Le Viste bezeichnen. So spricht alles dafür, dass ein Allianz-Monogramm vom burgundischen Typus vorliegt, dass also A und I die Initialen eines Männer- und eines Frauennamens sind. Auch abgesehen davon, ob die Teppiche als Hochzeitsgeschenk betrachtet werden dürfen, ist es bei der Minne-Thematik der Sequenz nur zu wahrscheinlich, dass hier ein liebender Mann und die Frau, der er huldigt, hineingehimnist sind. Es kommt darauf

an, wer hier gemeint sein kann; und das kann nur aus der Stammtafel der Familie Le Viste zu erkennen sein.

Die Familie Le Viste

Die Prüfung der zeitgenössischen Zeugnisse ergibt, dass genau wie bei den Allianzwappen auch bei den Allianz-Monogrammen die Reihenfolge feststeht: Dem Manne kommt der vordere Platz zu, der Frau der hintere. Von den Initialen A und I meint also das erste den Ehemann, das zweite die Ehefrau. Damit scheidet Jean IV. Le Viste, den G. Souchal, Erlande-Brandenburg und de Vaivre favorisieren, als Auftraggeber der Teppiche aus; es gibt im Hause Le Viste fünf Männer, deren Namen mit A beginnt: Antoine, den Seigneur d'Arcy, seinen Bruder Albert, Kanoniker von St. Just und St. Paul, beider Vetter Aymé sowie die Nachkommen Jeans III., Aubert und Antoine. Wenn der Buchstabe I die Ehefrau nennt, scheiden von diesen fünf drei aus: der ältere Antoine, der mit Béatrix de la Bussière verheiratet war, Aymé, der mit Marie Baillet verheiratet war, und der Kleriker Albert³⁹. Übrig bleibt der mit Jeanne Baillet vermählte Aubert Le Viste, an den schon M. Lanckorońska und Friedrichs gedacht haben und den auch G. Souchal ernsthaft in Erwähnung zieht, ausserdem dessen Sohn Antoine, dessen erste Frau Jacqueline Raguier hieß und für den Nordenfalk plädiert.

Die Datierung

Man muss sich vor Augen halten, dass die Zuweisung zu einem dieser Männer eine Vorentscheidung in der Frage der Datierung bedeutet. Als de Vaivre nachdrücklich Jean IV. ins Blickfeld seiner Aufmerksamkeit rückte, wollte er zugleich die Entstehung der Teppiche ins letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts rücken. Das war möglich bei Jean IV., der am 1. Juni 1500 gestorben ist. Bei dem um 1470 geborenen

und 1534 gestorbenen jüngeren Antoine hat man sich die Entstehung der Teppiche in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts zu denken⁴⁰; bei seinem Vater Aubert, der um 1440 geboren und 1493 gestorben ist und dessen Eheschliessung um 1470 anzusetzen ist, sind die Teppiche auf etwa 1470 zu datieren, vor allem, wenn man daran festhält, dass sie ein Hochzeitsgeschenk gewesen sein sollen. Bei der Alternative zwischen Aubert Le Viste und seinem Sohn Antoine liegt der Abstand einer Generation, also dreissig Jahre, vor; das ist für die kunstgeschichtliche Einordnung dieser Werke ein erheblicher Unterschied.

Aus geistesgeschichtlichen und stilistischen Gründen kommt Antoine Le Viste nicht in Betracht. Wenn man bedenkt, dass seit 1500 in den Kirchenfenstern der Kathedrale von Lyon Renaissancemotive als Zeichen eines neuen Geistes Einzug halten und die spätgotische Ornamentik der Bourbonenkapelle ablösen, dann ist es schwer vorstellbar, dass der Zyklus mit der DAME A LA LICORNE erst 1500 entstanden sein sollte⁴¹. Er ist vom Thema und von der allegorischen Bildersprache her als späte Frucht aus dem Herbst des Mittelalters erwachsen; die hinter der Darstellung zu erkennende hochentwickelte Minnetheorie der ausgehenden Ritterdichtung hatte bis zur Katastrophe von Nancy in Burgund eine Pflegestätte gehabt. M. Lanckorońska hat recht, wenn sie diesen Raum als die geistige Heimat der Teppiche ansieht. So bleibt als einzige Möglichkeit, in Aubert Le Viste und seiner Ehefrau Jeanne Baillet die ersten Besitzer der Einhorn-Teppiche zu erblicken und ihre Eheschliessung um das Jahr 1470⁴² als die Zeit der Anfertigung anzusetzen.

Die Heraldik

Gegen diese Möglichkeit haben Erlande-Brandenburg, G. Souchal und zuletzt de Vaivre Einwände vorgetragen, die auf ihre Stichhaltigkeit geprüft werden müssen. Die drei Autoren entscheiden sich für Jean

IV. Le Viste als den Auftraggeber und begründen das letzten Endes mit heraldischen Überlegungen. G. Souchal hat es ausdrücklich bestätigt, dass in der Frage: «Qui a commandé la ‹Dame à la Licorne›?» die Heraldik das entscheidende Wort zu sprechen hat⁴³. Auch de Vaivre argumentiert in ihrer Nachfolge, indem er das, was G. Souchal noch vorsichtig als Möglichkeit erwägt, als erwiesene Regel der Wappenführung behauptet, so dass die Kritik hier ansetzen muss. Nach dieser Auffassung habe nur das Oberhaupt einer wappenführenden Familie das volle Wappen führen dürfen; die jüngeren Brüder bzw. Vettern seien verpflichtet gewesen, ihren Schild durch ein Beizeichen zu kennzeichnen und vom Wappen des Chefs zu unterscheiden. Erst nach dessen Tode sei der nächste berechtigt gewesen, das volle Wappen des Hauses zu führen⁴⁴. Es muss in aller Deutlichkeit gesagt werden, dass diese Brisurenregel ein Gedankenkonstrukt ist, das in den Zeugnissen des Hauses Le Viste keine Stütze findet; während G. Souchal es als offene Frage stehen lässt, ob diese Regel – die es andernorts gegeben hat – von den Le Viste beachtet worden ist, hat de Vaivre sie in das Bezeugte hineininterpretiert und Entgegenstehendes übersehen. Den von G. Souchal herangezogenen alten Heraldikern zufolge hat die Sitte im französischen Hochadel bestanden; nach 1350 hat aber der Gebrauch von Beizeichen abgenommen, und in bürgerlichen Wappen ist er im 16. Jahrhundert völlig verschwunden.

Es ist zu fragen, ob das aus bürgerlichen Anfängen in die noblesse du robe aufgestiegene Haus Le Viste dem Hochadel zugerechnet werden darf und ob es am Ende des 15. Jahrhunderts die seit 1350 zurückgehende Sitte beibehalten hat. In einem einzigen Fall hat de Vaivre geglaubt, ein Beizeichen nachweisen zu können, und zwar im Siegel Jeans III. Le Viste von 1446, in dem der Dornenschnitt des Schrägbalkens kaum zu erkennen ist⁴⁵. In der Schenkung Jeans IV. vom 28. Oktober 1498 ist dagegen von einem Beizeichen im Wappen

seines Vetters nicht die Rede; wenn man dieses Beispiel heranzieht, interpretiert man etwas in den Wortlaut hinein, was nicht darinsteht⁴⁶.

Anstatt die Brisurenregel zum Gesetz zu erheben, sollte man in ihr eine Sitte erblicken, die ein wappenführendes Haus befolgen konnte – oder auch nicht. Das Beizeichen war – unter anderen – eine Möglichkeit, die Individualität einer Person kenntlich zu machen; wo ein Mann darauf Wert legte, mochte er davon Gebrauch machen. Wo die Zugehörigkeit zu einem Hause betont werden sollte, wurde der Schild der Familie unverändert geführt, und zwar auch von den jüngeren Brüdern. Ein eindeutiges Zeugnis dafür ist das Wappen des Bourbonenhauses im 15. Jahrhundert. Dessen Schild ist der des französischen Königshauses mit den drei goldenen Fleurs-des-lys im blauen Feld, erweitert durch den roten Schrägrechtsbalken als Beizeichen. Diese Brisure gehörte längst zum festen Wappen dieser Linie der Valois und wurde offenbar nicht mehr als Zutat empfunden: Der Bourbonenschild kennzeichnete die Angehörigen des Herzogshauses als Glieder der *stirps regia*.

Diesen Schild hat der 1488 gestorbene Erzbischof von Lyon und Kardinal Charles de Bourbon als jüngerer Bruder des regierenden Herzogs schon zu Lebzeiten des Familienoberhauptes, das im gleichen Jahr starb, geführt, und zwar unverändert. Seine Individualität hat er durch andere Embleme gekennzeichnet, indem er sein grosses Wappen von einer persönlichen Devise und der Chiffre seines Namens begleiten liess; sein Amt als Kirchenfürst zeigte er durch das Vortragekreuz, den Kardinalshut und die Hand mit dem Flammenschwert an. Sollte der Lyoner Bürger Aubert, wenn er seine Zugehörigkeit zur Juristendynastie der Le Viste herausstellen wollte, nicht die Möglichkeit gehabt haben, dem Beispiel seines Erzbischofs zu folgen, zumal er auch noch der Erstgeborene seines Zweiges war?



Abb. 4 Das Gefühl/Le Toucher (86 E 5257, © Photo R.M.N.)

Das Testament von 1428

Das entscheidende Dokument, das die angebliche Brisurenverpflichtung im Hause Le Viste widerlegt, hat G. Souchal eingehend vorgestellt; es handelt sich um das Testament Jeans II. Le Viste vom 18. Juli 1428⁴⁷. Vor ihr hat es Fedou erwähnt⁴⁸,

nach ihr hat de Vaivre daraus zitiert⁴⁹. Leider haben diese Autoren es unterlassen, seine heraldische Bedeutung zu würdigen.

Das in lateinischer Sprache verfasste Vermächtnis des bald darauf verstorbenen *docteur en lois* Jean II. Le Viste ist in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Die aus drei Pergamentstücken bestehende Rolle von

2,40 m Höhe und 0,65 m Breite enthält 323+4 Zeilen Text, der die Hinterlassenschaft des Testators bis ins einzelne juristisch exakt regelt. Der Vater von sieben Kindern erweist sich darin als ein Mann, der Stifter eines Hauses sein wollte und dabei mit der Bildung mehrerer Linien rechnete, obwohl von seinen Kindern 1428 erst die beiden Töchter verheiratet⁵⁰ und zwei der Söhne in den geistlichen Stand eingetreten waren. In den noch unverheirateten drei weltlichen Söhnen Anthonius (Antoine), Johannes (Jean III.) und Petrus dictus Moreletus (Pierre Morelet) sah der Testator die Beginner dreier Zweige seines Hauses⁵¹ und stattete sie dementsprechend aus seinem Vermögen aus. Seine besondere Sorge galt dabei dem Stammhaus der Familie in Lyon, das er mit hohem Geldaufwand neu hatte errichten lassen und das er 1428 dem *primogenitus* Antoine vermachte, nicht ohne die weitere Erbfolge zu regeln⁵².

Bei der Ausstattung der drei Söhne Antoine, Jean und Pierre geht der Vater in umgekehrter Reihenfolge vor, indem er den Erstgeborenen an letzter Stelle nennt. Die jüngeren Brüder werden zuvor mit Legaten versorgt, die offenbar an Geldeswert dem Erbteil Antoines nahekommen⁵³; der Testator beginnt mit dem jüngsten, mit Pierre Morelet⁵⁴, ihm folgt Jean als der zweitälteste⁵⁵. Unter den Kostbarkeiten aus dem Besitz Jeans II. werden neben den Büchern auch seine Wandteppiche aufgeführt und unter die Söhne verteilt; dabei werden solche genannt, die sein Wappen zeigen.

Vom Wappen Jeans II. ist in diesem Testament an verschiedenen Stellen die Rede; einmal wird auch das Allianzwappen seiner Ehefrau Sibylle de Bullieu genannt. Wie der Schild dieses frühen Le Viste ausgesehen hat, ist nicht bekannt; die damit versehenen Erbstücke des Testators sind offenbar nicht erhalten. Bis zum Beweis des Gegenteils wird man davon ausgehen dürfen, dass das Wappen von 1428 dem glich, das für die nachfolgenden Le Viste später bezeugt ist und das de Vaivre im Sie-

gel des Sohnes Jean III. von 1446 erkennen will. Dann hätte der Auftraggeber der Einhorn-Teppiche ein Wappen geführt, das er von seinem Grossvater geerbt hat und das, obwohl es nicht die heraldische Farbregel befolgte, auf die Überlieferung durch drei Generationen zurückblicken konnte⁵⁶.

Das erste Mal nennt Jean II. sein Wappen an der Stelle, wo er die Cölestinerkirche Sainte-Croix in Lyon, die er als seine Grablage erwählt hat, begibt. Er stiftet ihr zwei goldgewirkte Stoffe für einen vollständigen Altarbehang: *pro faciendo desuper et subtus integrum paramentum altaris dicte ecclesie, cum insignis et armis suis puris in panno superiori et dicte nobilis domine Sibille uxoris sue in panno cum insignis mixtis*⁵⁷. Im oberen Teil soll also das «reine» Wappen des Mannes zu sehen sein, im unteren das vereinte Allianzwappen seiner Ehefrau. Für die Feier des jährlichen Seelengedächtnisses verfügt der Testator, dass der gestiftete Stoffbehang über sein Hochgrab gelegt werde⁵⁸: *Et vult quod ponatur pannus quem dedit ipse dominus super tumba sua, quando fient predicta anniversaria.*

Weitere *paramenta*, die er zu den Gebräuchsgegenständen und Schmuckstücken rechnet, die zum Dienst und zur Bequemlichkeit des Bewohners zur Verfügung stehen, gibt es im väterlichen Hause Jeans II. (*utensilia et garnimenta sufficiencia pro domo [...] remaneant in dicta domo paterna ad servitium et commodum dicti Anthonii*). Bei ihnen unterscheidet der Erblasser drei verschiedene Arten, die er unter seine drei Söhne verteilt: Da gibt es die Wandbehänge von weisser Farbe mit dem Wappen des Testators; die soll Pierre Morelet erben⁵⁹: *omnia sua paramenta albi coloris in quibus sunt arma dicti domini testatoris*. Ferner besitzt Jean II. Wandteppiche von roter Farbe, die ebenfalls mit seinem Wappen bezeichnet sind; die bestimmt er seinem Sohne Jean (III.)⁶⁰: *paramenta sua rubea ipsius domini testatoris signata ad arma sua, inter que sunt duo bancheria mediocria rubea*. Schliesslich gibt es eine letzte Gruppe ohne gemeinsa-

mes Merkmal; sie soll im väterlichen Hause bleiben und damit dem Erstgeborenen, Antoine, zufallen⁶¹.

Diese testamentarische Regelung erlaubt die folgenden Feststellungen:

1) Jean II. Le Viste hat 1428 und in seinen davor liegenden Lebensjahren ein Wappen geführt; er ist damit das früheste Glied der Familie, für das dies bezeugt ist.

2) Das heraldische Selbstbewusstsein dieses Mannes zeigt sich daran, dass er der Kirche, in der seine *tumba* steht, die also seine Grablege ist, einen goldfarbigen Altarbehang stiftet, der sein und seiner Ehefrau Wappen am Altar zeigen soll. Einmal im Jahr soll dieser Behang das Hochgrab Jeans II. bedecken.

3) In dem von ihm renovierten Vaterhaus in Lyon gab es eine Reihe von Wandteppichen, die zum Teil das Wappen Jeans II. trugen; der Erblasser verteilt sie unter diejenigen seiner Söhne, die nicht in den geistlichen Stand eingetreten sind und also zu Familienvätern werden können.

4) Bei seinen Wappenteppichen unterscheidet Jean II. zwei Gruppen: solche *albi coloris* und *rubea*, also weisse und rote⁶². Die weissen erhält der jüngste (weltliche) Sohn, die roten der mittlere, der im Alter dem Erstgeborenen folgt. Zwischen den beiden Teppicharten scheint noch ein Unterschied zu bestehen, was die Wappen angeht. Die weissen sind *paramenta* (...) in *quibus sunt arma dicti domini testatoris*; von den roten heisst es, sie seien *signata ad arma sua*, also «auf sein Wappen hingekennzeichnet». Während die weissen Wandbehänge das Wappen Jeans II. sozusagen nur beiläufig enthalten, sind die roten dazu bestimmt, das Zeichen der Familie zu bezeugen. Sie sind, heraldisch bewertet, für Jean II. die wichtigeren.

Es verdient bemerkt zu werden, dass in allen diesen Bestimmungen stets nur vom Wappen des Testators und nicht von dem seiner Ehefrau die Rede ist. Dabei hatte der Erblasser einleitend bei der Stiftung des Altarbehanges ausdrücklich das Allianzwappen der Sibylle de Bullieu genannt; auch in den folgenden Verfügungen wahrt

er fürsorglich die Rechte seiner Witwe gegenüber ihren Kindern. In den Wappenteppichen seines Hauses scheint dagegen das Wappen der Ehefrau nicht enthalten zu sein; es kann freilich auch sein, dass es nur deshalb nicht erwähnt wurde, weil es im Hinblick auf die Erbfolge für den Juristen von untergeordneter Bedeutung und nur Erinnerungszeichen war.

5) Der *primogenitus* Antoine erbt das Vaterhaus, in dem alle die Teppiche verbleiben, bei denen von Wappen nicht die Rede ist. Trotzdem können darin Wappen enthalten gewesen sein.

6) Jean II. Le Viste vermachte seine Wappenteppiche seinen jüngeren Söhnen doch wohl in der Absicht, dass diese sie in ihren Häusern aufhängen. Da man sich nicht gut vorstellen kann, dass auf diesen Webereien nachträglich Beizeichen angebracht wurden, rechnet der Vater also damit, dass Jean III. und Pierre Morelet ihre Häuser mit seinem unveränderten Wappen schmücken. Wenn er gewollt hätte, dass die Brisurenregel beachtet werde, hätte er seine Wappenteppiche nur dem Erstgeborenen hinterlassen dürfen. Dass er ausge rechnet die jüngeren Söhne damit bedenkt, kann nur so verstanden werden, dass dem Erblasser daran gelegen war, bei ihnen das Bewusstsein der Familienzugehörigkeit lebendig zu erhalten. Das war ihm wichtiger als die Kennzeichnung der Individualität. Dass dem Testator das Familienwappen auch in erbrechtlicher Hinsicht von Bedeutung war, zeigt seine Verfügung im Schlussteil des Testamentes, wonach das Erbe auf eine Person übergehen solle, die *cognomen et arma dicti testatoris* tragen werde⁶³.

7) Dadurch, dass Jean II. dem einen Sohn die roten und dem anderen die weissen Teppiche vermachte, hat er eine die Zweige seines Hauses unterscheidende Tradition begründet. Die roten als die heraldisch bedeutsameren erbte Jean III., der Vater des Aubert Le Viste, der die kostbaren Erbstücke sicherlich in seinem Hause aufhängte. Wenn sein Erstgeborener Aubert seinerseits um 1470 einen Zyklus rot-

grundiger Wandbehänge in Auftrag gab, folgte er damit nur der von seinem Grossvater begründeten Überlieferung. Für seinen Vetter Jean IV. Le Viste gab es ein derartiges Vorbild nicht. Aubert hat zu den ererbten Schätzen neue hinzugefügt, die für seinen Zweig des Hauses Le Viste charakteristische rote Farbe beibehalten und die neugeschaffenen *paramenta* «*signata ad arma sua*», das heisst: auf das Wappen hin gestaltet. Kein anderer als Aubert Le Viste konnte dem Stifterwillen Jeans II. so genau entsprechen⁶⁴.

Die Dame und der Ritter

Dass die Wappen in den Teppichen mit der Einhorndame kein Beizeichen enthalten, ist kein Argument gegen Aubert Le Viste als Auftraggeber. Gewichtiger ist der Einwand, dass man in den Teppichen auch das Wappen der Ehefrau, gegebenenfalls als Allianzwappen oder als gespaltenen Schild, erwarten müsse. Dass das Wappen der Ehefrau fehlt, hat Erlande-Brandenburg als entscheidend angesehen: es widerlege «in aller Form», dass es sich hier um ein Hochzeitsgeschenk handele.

Um dem zu begegnen, muss man auf die diesen Teppichen zugrundeliegende künstlerische Konzeption zurückgreifen. Der entwerfende Maler hatte die Sehnsucht zum Thema, die den auf Abenteuer ausreitenden Ritter mit der fernen Geliebten wie eine kostbare Kette verbindet. Abweichend von dem ihm bekannten Roman, der die Taten des Löwenitters eingehend erzählt, stellte der Künstler in allen sechs Szenen allein die Dame dar; sie ist für ihn die Hauptperson, wie es auch der ritterlichen Minnelehre entsprach. Der Ritter ist auf diesen Bildern als Gestalt nirgends zu sehen; dabei ist er überall gegenwärtig. Er wird vielfach repräsentiert, etwa durch den Falken, der über dem Zelte jagt, durch den zweilätzigen Gonfanon, der nur dem kämpfenden Manne zusteht, durch den Löwen, dessentwegen er im Roman der *biau chevalier au lion* heisst, sogar durch

das Einhorn, wie noch zu zeigen sein wird. Er ist in den geschilderten Szenen gegenwärtig, wenn die Dame die Kette verwahrt oder ein sehn suchtvolles Lied intonierte oder den Vogel mit der rettenden Medizin zu ihm aussendet. Vor allem aber, und das entspricht genau dem ritterlichen Denken, ist er in seinem Wappen repräsentiert, das vollgültig an die Stelle der Person treten kann. Wenn auf diesen Bildern das Wappen an zahlreichen Stellen angebracht ist, so deshalb, weil es das Gegengewicht zu der dominierenden Frauengestalt bilden soll, die trotzdem allein die Szene beherrscht. Die Dame ist als Gestalt, wenn auch nicht als Porträt, unmittelbar anwesend, der Mann in vielerlei Stellvertretern, die es ihm erlauben, als Person fernzubleiben.

Bei diesem künstlerischen Entwurf hätte das Wappen der Frau das Gleichgewicht gestört und wäre nur der hergebrachten Konvention zuliebe eingefügt worden. Dem widersprach der Entwurf des Meisters, der auch in dieser Hinsicht nicht ohne Kühnheit war und – wie man es einem grossen Künstler zugestehen sollte – vom Hergebrachten abwich. Am kühnsten war allerdings sein Gedanke, die Dame vor ein Zelt zu stellen; was das in den Augen der Zeitgenossen bedeutete, müssen wir Spätgeborenen uns erst mühsam vergegenwärtigen.

Die gleichen Gründe sprechen gegen die gelegentlich geäusserte Vermutung, es handle sich bei den abgebildeten Wappen um die einer Frau, also etwa der Claude Le Viste, der Tochter Jeans IV., in der man lange Zeit die Dame à la Licorne erblickte⁶⁵. Das Wappen auf einem Gonfanon und erst recht auf der Spitze eines Kriegszeltes kann nur das eines Mannes sein. Bei aller hochgesteigerten Verehrung, die die entfaltete Minnelehre der Frau zollte, hatte das Spätmittelalter doch sehr genaue Vorstellungen von den unterschiedlichen Lebensfunktionen, die dem Manne oder der Frau zukamen, und der darauf beruhenden Priorität des Männlichen, etwa in der ritterlichen Heraldik. Der moderne Be-

trachter muss seine Ideen von Frauenemanzipation und Gleichberechtigung vorübergehend vergessen, wenn er der Geisteshaltung des 15. Jahrhunderts nahekommen will. Rilke hat 1906 den Geist der Teppiche im Musée de Cluny völlig richtig erfasst, wenn er in einem späteren Fragment der AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE dem Manne das «Schicksal» und der Frau das «Leben» zusprach, wobei ihm das stille Leben wichtiger als das zerstreuende Schicksal war.

Wappen, Porträt und Gestalt

Dass in dieser Tapisserie die Frau durch ihre Gestalt, der Mann durch sein Wappen repräsentiert wurde, berührt eine Frage, die in der Frührenaissance die Künstler anging, als sie das Porträt entdeckten: Was bewahrt die Erinnerung an eine Person, z.B. auf einem Grabmal, für die Nachwelt wesentlich, die genaue Wiedergabe seiner individuellen Gesichtszüge oder sein Wappen? Das Mittelalter hat bekanntlich auf Porträtahnlichkeit bei Menschendarstellungen wenig Wert gelegt und in der Buchmalerei der Heidelberger Liederhandschrift Ritter mit geschlossenem Visier dargestellt, so dass ihr Gesicht überhaupt nicht zu sehen war; wichtig war nur das richtige Wappen. Der Individualismus des Menschen seit der Renaissance verlangte das Porträt, zunächst neben dem Wappen, später allein. Beispielhaft dafür, dass bereits in der Zeit der späten Gotik das Porträt an die Stelle tritt, die davor das Wappen einnahm, ist das Gewölbe des Kreuzgangs der Kathedrale von Canterbury, wo in den Schlusssteinen die Köpfe des Architekten Henry Yevele und seiner Steinmetzen neben einer Fülle von Wappen anderer Zeitgenossen dargestellt sind. Das war um 1400 nebeneinander gesetzt worden. Hier, in der Tapisserie aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, steht dem Wappen kein Porträt gegenüber; denn es ist nicht möglich, die sechs Frauengesichter aus den einzelnen Teppichen als Porträt einer histori-

schen Person aufzufassen⁶⁶. Dazu sind sie zu sehr verschieden. Nicht das Individuum einer namentlich bekannten Fürstin ist darin dargestellt, sondern eine Frauengestalt als Idealfigur der Minnedichtung; ihr steht der – abwesende – Mann gegenüber, den das Wappen als Angehörigen seiner Familie ausweist. Von daher sind die sechs Damen immer dieselbe, trotz der Verschiedenheit in Gesicht, Frisur und Kleidung; Rilke hat das nicht anders gesehen.

Den ersten Betrachtern des Teppichs MON SEVL DESIR muss die Entsprechung von Frauengestalt und Wappen bewusst gewesen sein. Die Dame steht genau an der Stelle, an der unter einem Wappenzelt der Schild zu erwarten ist; Löwe und Einhorn wären dann seine Schildhalter wie im Wappen der Könige von England. Das Merkwürdige ist, dass gerade zur Entstehungszeit dieser Teppiche und im selben Umkreis das erste Wappenzelt nachzuweisen ist: Vor 1476 hat der Erzbischof von Lyon, Kardinal Charles de Bourbon, die heraldische Neuerung gewagt, seinen Schild unter ein Zelt zu stellen; das war auf einem Wandbehang zu sehen, der in der Kathedrale von Lyon hing, der Stadt, in der die Le Viste zu Hause waren. Für den heraldisch denkenden Zeitgenossen vertrat die Dame à la Licorne den Schild ihres Ritters; sie war in einer Gestalt sein Wahrzeichen und sein Schutz.

Das Hochzeitsgeschenk

Ist es bei einer solchen Auffassung von der Bedeutung der Frau denkbar, dass der Zyklus das Hochzeitsgeschenk des Auftraggebers an seine Ehefrau war? Durchaus, wenn Aubert Le Viste ganz in der höfischen Kultur des ausgehenden Mittelalters zu Hause war, wie Huizinga sie beschrieben hat. Der Abkömmling eines Bürgerhauses hatte offenbar nach mehreren Generationen die Denkweisen des späten Rittertums übernommen und lebte so sehr darin, dass er sich in den Wohnräu-

men seines Hauses mit Bildern aus dieser Welt umgab⁶⁷. Bei der Einrichtung des Hausstandes für ein neuvermähltes Paar war die Ausstattung mit Wandbehängen eine zweckmässige Anschaffung. Man muss sich auch vergegenwärtigen, welche praktische Funktion derartige Teppiche hatten. In den Stadthäusern und Schlössern der damaligen Zeit bestand das Problem der Heizung, das durch Kamine nur unbefriedigend gelöst wurde. Die steinernen Wände waren kalt und feucht; sie wärfen die Wärme des Kaminfeuers kaum zurück. Eine wollene Verkleidung der Wände milderte diesen Zustand ab und trug damit erheblich zur Wohnlichkeit bei⁶⁸. Dass man diese Wandbehänge zugleich zur Aufnahme bildlichen Schmucks benutzt, haben sie mit den Fensterscheiben dieser Zeit gemein. Sie waren Hausgerät und Kunstwerk, *utensilia et garnimenta*, zugleich. Das zur Hochzeit anzuschaffen war sinnvoll; es geht in die gleiche Richtung, wenn Graf Mauritz von Tecklenburg 1636 seiner jungen Frau, der Gräfin Johanna Dorothea von Anhalt, zur Hochzeit einen neuen Kamin in den Rittersaal seiner Burg bauen lässt⁶⁹.

Die Farben der Teppiche

Eine Überlegung hat den Farben der sechs Teppiche zu gelten. Es ist offensichtlich, dass der rote Hintergrund und die blaue Insel keine realistische Landschaft abbilden wollen; auch die frei schwebenden kleinen Tiere und die Pflanzen der Tausend-Blumen-Teppiche mögen im einzelnen wirklichkeitsgetreu sein, sind es aber in der dekorativen Verwendung nicht. Man könnte das Rot und das Blau heraldisch verstehen: als die im Wappen verwendeten Farben, die das Haus Le Viste als für sich kennzeichnend ansah. Verwunderlich bleibt dann allerdings die Angabe im Testament Jeans II., wonach er neben den rotgrundigen auch weisse Wappenteppiche besass und vererbte. Es wäre für die weitere Forschung hilfreich, wenn eines

Tages eine Spur dieser weissgrundigen Teppiche des Pierre Morelet auftauchte.

Es scheint noch mehr Teppiche aus dem Hause Le Viste gegeben zu haben, und zwar rote. Das Inventar des Schlosses Montaigu-le-Blin vom November 1595 und der Vertrag vom 15. März 1597, der die Teilung des Erbes der Leonore von Chabannes regelt, nennen unter den Tapisserien auch mehrere Stücke *à fond rouge* mit *armoiries à trois croissants*⁷⁰. Diese Teppiche dürften im Besitze Jeans IV. Le Viste gewesen sein, von dem eine geradlinige Erbfolge zu Leonore von Chabannes führt. Ebenso geradlinig ist auch die Erbfolge, die den im Schloss Boussac gefundenen Teppichzyklus von Aubert Le Viste herleiten lässt⁷¹. Weissgrundige Tapisserien mit dem Wappen der Familie sind bisher nicht gefunden worden.

Schild, Banner und Gonfanon

Wenn an der Stelle der Dame der Schild Auberts stünde, der so nur in kleinerer Form auf der Zeltspitze darüberschwebt⁷², dann wären Löwe und Einhorn Schildhalter in heraldischer Funktion. In diesem Teppich wie auch in den fünf folgenden sind sie es nicht, auch wenn sie im GERICHT und GEFÜHL den Schild umgehängt tragen. Dass er im strengen Sinne kein Schildhalter ist, unterscheidet den Löwen hier von denen auf dem Kamin des Schlosses von Arcy, den de Vaivre herangezogen hat. Löwe und Einhorn sind in diesem Zyklus zumeist Bannerhalter so wie das Einhorn im Wappen der Könige von Schottland, wo es Schild und Banner hält.

Vier der sechs Teppiche, unter ihnen MON SEVL DESIR, zeigen zwei Fahnen verschiedenen Typs, das rechteckige Banner neben dem zweilätzigen Gonfanon. Davor ist der Gonfanon, die «Kampf-Fahne», die ältere Form; sie ist schon im 11. Jahrhundert auf dem Teppich von Bayeux bezeugt, wobei sie drei, fünf oder mehr Lätze haben konnte⁷³. Später tritt der Gonfanon hinter dem jüngeren Ban-



Abb. 5 Der Geschmack/Le Gout (D 86 E 5236, © Photo R.M.N.)

ner zurück; seine Bedeutung als kriegerisches Kennzeichen ist noch lange bewusst⁷⁴. In den Einhorn-Teppichen wird er zumeist – dreimal – von den Pranken des Löwen gehalten; das Einhorn hält dann das «friedlichere» Banner, das einmal – im GEFÜHL – sogar von der Dame selbst gehalten wird. Neben dem Zelt MON SEVL DESIR bezeugen Gonfanon und Banner die kämpferische und die repräsentative Seite des Mannes, dessen Wappen auf ihnen zu sehen ist⁷⁵.

Einhorn und Löwe

Die heraldische Funktion der beiden Tiere ist in den sechs Teppichen schon da-

durch offensichtlich, dass sie stets in gleicher Anordnung – der Löwe rechts, das Einhorn links – erscheinen, auch wenn der Künstler sie – vor allem das Einhorn – in ihrer Bewegung variiert: sitzend, schreitend, steigend. Auch dass sie die Seiten des Zeltes aufraffen und hochhalten, ist eine Aufgabe, die den Schildhaltern späterer Wappenzelte zukommt. Wichtiger aber ist, dass das Einhorn in zwei der sechs Szenen in die Handlung einbezogen und damit mehr als heraldischer Statist ist: im GEFÜHL und im GESICHT. Die ihm damit zuwachsende Rolle ist nur zu verstehen, wenn man sich der dahinterstehenden Dichtung erinnert, des ROMANS DE LA DAME A LA LYCORNE ET DU BIAU CHEVALIER AU LYON. In dessen Handlung spie-

len beide Tiere eine wichtige Rolle, allerdings das Einhorn von den ersten Versen an die herausgehobene. Es hat vom Roman her seine innere Berechtigung, wenn die Dame nach dem unvergleichlichen Fabelwesen benannt wird und nur LA DAME A LA LICORNE heisst; wenn man allein die Teppiche vor Augen hat, mag es ungerecht erscheinen, dass der Löwe im Titel verschwiegen wird⁷⁶.

Die Geltung des Löwen ist auch dem modernen Menschen im allgemeinen geläufig: Wenn man ihn den König der Tiere nennt, wie er zum Beispiel bis zu Goethe hin in der Geschichte von REYNEKE VOS auftritt, dann ist damit sein höchster Rang im Reich der Landtiere bezeichnet, all dessen, was – um mit Walther von der Vogelweide zu reden – *bein zer erde biuget*. Ihm ist, vor allem in der Heraldik, der Adler als König der Lüfte an Würde gleich. Der Löwe gilt, ähnlich wie der Greif, als Wesen von unüberwindlicher Körperkraft; daher wird er gern als Schützer des eigenen Schildes gewählt. Im altfranzösischen Roman hilft er seinem Ritter treulich, all die Gefahren zu bestehen, die dieser um der Dame à la Licorne willen auf sich nimmt.

Die Bedeutung des Einhorns ist dem heutigen Zeitgenossen weniger bekannt, obwohl es eine umfangreiche «unicornische» Literatur über dieses Fabelwesen gibt⁷⁷. Es als Sinnbild der Schnelligkeit einzustufen, ist in jedem Falle zu wenig; damit werden die wesentlichen Fähigkeiten übersehen, die der mittelalterliche Mensch diesem Tier zuschrieb. Auch das Einhorn ist unbezwingbar stark; es gibt eine einzige Möglichkeit, seiner habhaft zu werden: Wenn es eine reine Jungfrau erkennt, legt es sein Haupt in deren Schoss und schläft ein. Dann können es die Jäger erlegen.

Das Huldigungsgedicht an Anne de Beaujeu und der New Yorker Teppichzyklus von der EINHORNJAGD bezeugen, dass den Zeitgenossen diese Vorstellungen bekannt waren; zahlreiche Darstellungen der Jungfrau mit dem Einhorn haben noch einen religiösen Hintergrund, indem man

die Menschwerdung des Gottessohnes in der Jagd auf das Einhorn symbolisiert sah und die reine Jungfrau, die das Einhorn zu fangen ermöglicht, mit Maria gleichsetzte. So gelangte das Motiv der Einhornjagd auf die Altarbilder⁷⁸. So weit wird man bei den Teppichen im Musée de Cluny nicht gehen wollen; nichts in ihnen weist darauf hin, dass sie im engeren Sinne religiös gemeint sind. Allerdings ist in der blossen Anwesenheit des Einhorns eine unerhörte Huldigung zu sehen: Die Dame, der es sich nähert und in deren Spiegel es schaut, wird dadurch ihrer Reinheit wegen gerühmt. Sie ist – wie schon ihr Vorbild im Roman – die Verkörperung des Jungfräulichkeitsideals, das auch in der Marienverehrung wirksam ist.

Der Blick auf die dichterische Vorlage erlaubt noch eine weitere Einsicht, die allerdings nicht aus der Szene MON SEVL DESIR, sondern aus dem GESICHT abzulesen ist. Nach dem *Dit* von der Kette ist es der sehnsüchtige Ritter, der sich im Herzen seiner Dame spiegelt⁷⁹. Das bedeutet, dass das Einhorn mit seinem Spiegelbild in der Spiegel-Szene ebenfalls den in der Ferne minnenden Mann verkörpert. Auch das Einhorn repräsentiert also wie der Löwe den abwesenden Chevalier. War der Löwe das Sinnbild für dessen Körperkraft, so ist das Einhorn, dem die Waffe aus der Stirn wächst, eine Allegorie der geistigen Stärke; auf diese Weise vertreten die beiden Bannerhalter den Mann und stehen als Zeichen seiner körperlichen und geistigen Kraft der Dame zur Seite.

Das Zelt

Nach der einleitenden Betrachtung der Bildelemente, die den Rahmen der dargestellten Szene bilden; der Inschrift, der Farben, der Fahnen, der Wappen, der Tiere, hat die Interpretation jetzt die Frage zu beantworten, die das Einmalige und Unverwechselbare dieses Teppichs in den Blick rückt und damit in den Kern dessen zielt, was der Meister hier gemeint haben

muss: Was hat es zu bedeuten, dass die Einhorn-Dame die Kette der Sehnsucht vor einem aufgeschlagenen Zelt verwahrt? Was sagt es aus, dass dieser ungewöhnliche Schauplatz der Handlung gewählt worden ist? Wären nicht ein Innenraum oder ein Garten, ein Rosenhag wie im Teppich GESCHMACK oder die Front eines Bauwerkes als Hintergrund der Handlung denkbar? Warum ausgerechnet ein wappengeschmücktes Zelt in den Farben Blau und Gold, die offenbar dem Lilienschild der französischen Könige entlehnt sind?

Für die heraldische Phantasie dieser Zeit spielte das Zelt eine herausgehobene Rolle. König Ludwig XI., der von 1461 bis 1483 herrschte, benutzte seit den Anfängen seiner Regierungszeit ein Siegel, das den König in einem Zelt sitzend zeigte. Der erste Abdruck ist von 1461 bezeugt, weitere aus der Folgezeit⁸⁰. In den Jahren vor 1476 hatte dann der Erzbischof von Lyon, der Bourbone Charles, die heraldische Neuerung gewagt, anstatt der thronenden Person deren Schild unter ein Zelt zu stellen⁸¹. Der Gedanke hatte den König überzeugt, so dass er ihm nachfolgte: Bald nach dem Tode Karls des Kühnen am 5. Januar 1477 hat Ludwig in der zurückerobernten Hauptstadt seines Gegners, in Dijon, an ausgezeichneter Stelle ein Relief seines Wappens anbringen lassen, das den königlichen Schild im Wappenzelt zeigte⁸². Diese Zeugnisse lassen erkennen, dass den französischen Königshof und seinen Umkreis in den Jahren vor und nach 1470 das Motiv des Zeltes beschäftigte, das er zum Bestandteil seines grossen Wappens und damit zum Vorbild zahlreicher europäischer Fürstenwappen machte⁸³.

In den Augen der Zeitgenossen hatte das Zelt einen spezifischen Charakter, den Ludwig XI. seiner heraldischen Aussage dienstbar machte: Das Zelt war in erster Linie Kriegszelt und signalisierte, dass der darin Sitzende oder davor Stehende sich auf einem Feldzug befand, ausserdem, dass er sehr ranghoch war. Ein Vergleich der Zeltdarstellungen in der bildenden Kunst dieser Zeit zeigt das eindeutig.

Die Handschrift der GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE, die Jean Fouquet 1459 illustriert hat, enthält einundfünfzig Miniaturen von seiner Hand⁸⁴; auf sieben davon sind Zelte dargestellt. Jedesmal gehören sie in den Zusammenhang kriegerischer Unternehmungen, meistens zu Belagerungen. Fünfmal stehen Zelte vor einer belagerten Stadt, so bei der Belagerung Pamplonas durch Karl den Grossen oder der von Tunis durch König Ludwig den Heiligen; zweimal treffen sich verfeindete Fürsten am Ufer eines Flusses, so König Lothar und der Herzog Richard von der Normandie oder der französische König Ludwig VI. und König Heinrich I. von England. Mit einer Ausnahme sind nur Könige Bewohner der Zelte; einmal stirbt der königstreue Konnetabel Bertrand du Guesclin bei einer Belagerung in seinem Zelt. Man kann zusammenfassend sagen, dass in dieser Handschrift ausschliesslich Kriegszelte als Herberge von Königen vorkommen.

Lejeune und Stiennon haben die Illustrationen zusammengetragen, die in französischen Handschriften die Rolandsage veranschaulicht haben⁸⁵; auch darin kommen Zelte durchweg im Zusammenhang kriegerischer Ereignisse vor. Unter den zahlreichen Zeugnissen kommen nur zwei vor, bei denen nicht in unmittelbarer Nähe Kampfhandlungen zu sehen sind; beidemal handelt es sich um die Szene, in der Kaiser Karl, vor seinem Zelt stehend, die Geschenke des Marsilie entgegennimmt. Vierundzwanzig Illustrationen zeigen eine Person, die vor einem aufgeschlagenen Zelt sitzt oder steht. Immer ist das ein Mann, nämlich neunzehnmal der Kaiser selbst (allein oder als Hauptperson), zweimal der Sultan von Persien, einmal ein Heidenkönig und einmal Roland. In den frühen Zeugnissen von 1200 bis zum Ende des 14. Jahrhunderts pflegt der Herrscher vor oder in seinem Zelt zu sitzen; seit 1450 dominiert die stehende Haltung.

Frauen kommen nur vereinzelt in der Nähe von Zelten vor, so einmal in der Szene, in der sich Renaut de Montauban

dem Kaiser unterwirft: Unter den sieben, die um Gnade bittend vor Karl knien, ist auch eine Frau. In der Geschichte Alexanders des Grossen, den Karl der Kühne als Vorbild liebte, gibt es die Szene, wo er die Mutter des Darius huldvoll aufnimmt; eine Miniatur aus den FAITS ET GESTES D'ALEXANDRE stellt die Begebenheit vor Alexanders Zelt dar⁸⁶. Da sind die Mutter des Darius und die Damen ihres Gefolges vor den Zelten des makedonischen Feldlagers zu sehen, allerdings nicht als deren Herrinnen.

Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sei die LUZERNER CHRONIK des Diebold Schilling herausgegriffen, die 1513 geschrieben ist⁸⁷. Ihre realistische Buchmalerei begleitet den Bericht von den Kämpfen der Eidgenossen gegen die Mailänder, die Österreicher und die Burgunder, zeigt auch einmal die Begegnung Kaiser Maximilians mit König Karl VIII. von Frankreich⁸⁸. Zahlreiche fahnen- und wappengeschmückte Zelte in diesen Bildern bezeugen, dass für die Zeitgenossen das Zelt in erster Linie ein Zubehör der Feldzüge und daher eine Sache der Männer ist.

In einer aussergewöhnlichen Situation kann allerdings auch eine Frau ins Zelt eines Feldherren eindringen, so Judith ins Zelt des Bethulien belagernden Holofernes. Ein undatierter Stich des zwischen 1470 und 1503 tätigen Israhel van Meckenem zeigt Judith und ihre Dienerin vor dem Zelt, in dem der enthauptete Kriegsmann liegt und das sein Wappen trägt⁸⁹; ein Ausfall aus der belagerten Stadt und wehende Kriegsfahnen machen deutlich, dass Frauen vor einem solchen Zelt die Ausnahme sind, welche die Regel bestätigen. Eine Zürcher Glasmalerei von 1519 wiederholt das Motiv⁹⁰.

Gegen die Vielzahl der Kriegszelte bilden die Zelte in «ziviler» Verwendung eine Minderheit; in ihnen finden sich auch vereinzelt Frauen. Der Maler des ersten Nachtrags, der zwischen 1310 und 1330 die GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT illustrierte, hat den Herrn Winli beim Aufbruch zum Turnier dargestellt⁹¹: Der

Ritter sitzt zwischen zwei Damen, die ihm Helm und Schild reichen, in einem aufgeschlagenen Zelt. Das bezeugt den Gebrauch von Zelten bei den ritterlichen Kriegsspielen, zu denen die Damen als Zuschauer hinzueilten. Hier ist das Zelt auf dem Wege zu friedlichen Zwecken.

Ein Millefleur-Teppich der Manufaktur Tournai, den Göbel auf ungefähr 1460 datiert, zeigt einen Herrn und eine Dame vor einem prächtigen Zelt, dessen Vorhänge zwei Engel emporhalten⁹². Hier herrscht die Atmosphäre des Liebesgartens: Der Mann hält einen Stab und neigt sein sehnuchtsvoll blickendes Haupt zur Dame an seiner Rechten; sie entleert ein Gefäß über einer grossen Blumenvase, die auf dem Boden steht. Ihren Gürtel schmückt ein deutlich lesbaren Monogramm *al*. Anders als in den Teppichen der Dame à la Licorne ist hier der liebende Mann als Gestalt anwesend; in der Grundhaltung der spätritterlichen Minne steht diese Darstellung der Pariser Folge so nahe wie keine sonst.

Schon Hartmann von Aue liess um 1180–1185 den auf Abenteuer ausreitenden Artusritter Erec auf eine im Zelt sitzende Dame stossen, die sich dort die Zeit vertrieb⁹³. Wenn der um 1167 bis 1210 dichtende Jean Bodel in seinem SAXENLIED erzählt, dass die Königin Sebile in ihrem herrschaftlichen Zelte geküsst wurde, dachte er offenbar nicht an einen Kriegszug im üblichen Sinne⁹⁴. Ein Zelt der Königin von England beschreibt Berthold von Holle in seinem Epos DEMANTIN (1250–1260)⁹⁵, und eine Miniatur der Bibliothèque Nationale in Paris stellt zwei mit Gonfanons und Wappen geschmückte Zelte dar, von denen das eine König Richard II. von England und das andere seine französische Gemahlin Isabella vor der Einschiffung in Calais bewohnen (nach 1396)⁹⁶.

Das Zelt hat als Aufenthaltsort einer Frau seinen anstössigen Beigeschmack (fast) verloren, wenn es in einem Liebesgarten steht und einem kartenspielenden Paar als Ort des Beisammenseins dient.



Abb. 6 A · MON SEVL DESIR · I (86 E 5269, © Photo R.M.N.)

Ein Basler Wandbehang aus drei Fragmenten zeigt drei Liebespaare, deren Bezug durch Spruchbänder verdeutlicht wird, davon das mittlere in einem Hauszelt, das mit dem Allianzwappen und zwei Fähnchen des Basler Ratsschreibers Niklaus Meyer zum Pfeil und seiner Ehefrau Barbara zum Luft geschmückt ist⁹⁷. (Merkwürdigerweise steht der Schild der Frau heraldisch rechts und räumt ihr damit den Vorrang ein, so wie sie auch im Kartenspiel die Überlegene ist.) Obwohl der Teppich zur Hochzeit im Jahre 1471 entstanden sein könnte, datieren Rapp-Buri und Stucky-Schürer ihn aus stilistischen Gründen auf 1490, so dass keine Gleichzeitigkeit mit der Einhorndame bestünde. Offenbar ist das Motiv weniger aus der ritter-

lichen Minneallegorie heraus als aus dem bürgerlichen Realismus der oberrheinischen Städter gedacht. Die nahezu gleichzeitigen Kunstwerke sind durch eine geistige Welt voneinander geschieden.

Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts finden sich Frauen als Herrinnen eines Zeltes öfter. Im Teppichfragment einer flämischen Manufaktur aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts stehen die cumanische und die samische Sibylle jede in einem kostbaren Zelt, dessen Vorhänge jeweils von zwei bekleideten Putten emporgerafft werden⁹⁸. Ins zweite Viertel des Jahrhunderts setzt Göbel einen Teppich aus Tournai, der die alttestamentliche Episode darstellt, wie Salomo in seinem Zelt seine Mutter Bathseba zu seiner Rechten

setzt⁹⁹. Sogar das Wappen einer Frau wird unter ein aufgeschlagenes Zelt gestellt: Der Wappenteppich einer flämischen Manufaktur aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts zeigt einen gespaltenen Rautenschild, den zwei Engel als Schildhalter stützen und der offenbar das Ehewappen einer Frau ist, in einem Zelt, auf das mehrere Gerüstete zureiten¹⁰⁰.

Eine dem Feldzug vergleichbare Ausnahmesituation ist es, wenn ein ganzes Volk auf Wanderschaft geht und dabei in Zelten wohnt. Darstellungen des Volkes Israel am Berge Sinai zeigen dann auch eine Frau mit ihrem Kind im geöffneten Zelt. Eine um 1460 geschriebene niederrheinische Bibelhandschrift enthält eine Miniatur zum Buche EXODUS¹⁰¹: Mose erhält auf dem Gipfel des Berges von Gott die Gesetzestafeln, während die Juden in der Ebene in ihren Zelten lagern. Auf den Zelten wehen Wimpel, die dem Gonfanon kämpfender Heere sehr ähnlich sehen. Schedels BUCH DER CHRONICKEN von 1493 bebildert die Situation ganz ähnlich¹⁰².

Diese vereinzelten «friedlichen» Zelte können es nicht zweifelhaft machen, dass die Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts zunächst an Krieg und Belagerung dachten, wenn sie das Bild eines Zeltes sahen, und dass als Besitzer eines Zeltes, über dem ein wappengeschmückter Gonfanon wehte, nur ein ranghoher Krieger in Betracht kam. Allein ein Gemälde aus dieser Zeit bringt einen völlig neuen Gedanken in diese Thematik; wenn man annehmen müsste, dass der Meister der Einhorn-Tepiche es gekannt hat, erschien sein Tepich MON SEVL DESIR in einem anderen Licht.

Nach seiner Italienreise im Jahre 1450 hat der 1464 in Brüssel gestorbene Rogier van der Weyden, vermutlich im Auftrage Cosimos von Medici, das Bild MADONNA UND VIER HEILIGE gemalt und am unteren Rande mit dem Wappen von Florenz geschmückt¹⁰³. Die Heiligen Petrus, Johannes Baptista, Cosmas und Damian stehen in der Art einer «Sacra Conversa-

tione» zu beiden Seiten der Maria lactans; sie selbst steht über einem Krug mit Lilien als dem Zeichen ihrer Reinheit auf einem dreistufigen Steinpodest in einem offenen Zelt, dessen Seitenvorhänge von zwei Engeln emporgehoben werden. Neben dem heiligen Cosmas fällt der Stoff bis auf den Boden, so dass dieser Rahmen tatsächlich den Charakter eines Zeltes hat, obwohl der steinerne Untergrund dafür – realistisch gesehen – als Untergrund nicht in Betracht kommt und keine Mittelsäule als Stütze des Zeltdaches zu erkennen ist. Auch steht keine Fahne auf der Spitze, das Wappen findet sich vielmehr in der Mittelachse des Bildes darunter. Schliesslich entspricht der senkrecht herabfallende Stoff nicht der Gestalt des zeitgenössischen Zeltes.

Das Zeltdach ist völlig das gleiche wie jenes, das Rogiers Lehrmeister Robert Campin, der «Meister von Flémalle», über der Darstellung der Trinität als Gnadenstuhl ausgespannt hat¹⁰⁴; dort war es sicherlich kein Zelt, sondern der Baldachin über einem steinernen, figurengeschmückten Thron. Bei Rogier van der Weyden aber konnte der Betrachter an ein Zelt denken, zumal sein Steinpodest in einer blumenreichen Wiese steht. Wenn Campins Baldachin damit zum Zelt geworden ist, dann steht hier zum ersten Male eine Frauengestalt unter dessen Dach, und dieser Platz ist sicherlich nicht als Kriegszelt gemeint¹⁰⁵.

Rogier van der Weyden hat nachhaltig auf die zeitgenössische Kunst eingewirkt. Wenn, wie Sophie Schneebalg-Perelman nachzuweisen versucht hat, die Einhorn-Tepiche tatsächlich in Brüssel gewebt worden sind, wäre die räumliche Nachbarschaft zu dem Brüsseler Stadtmauer Rogier in den Jahren vor dessen Tode 1464 ganz unmittelbar gegeben. Man kann also nicht ausschliessen, dass der Meister der um 1470 entstandenen Tapisserie MON SEVL DESIR Rogiers eigenwillige Komposition vor Augen gehabt hat, als er dessen Kühnheit fortsetzte und zugleich das religiöse Thema ins Höfisch-Ritterliche säkularisierte, indem er das Idealbild einer reinen

Jungfrau vor ein irdisches Zelt stellte und ihm damit die höchste Würde zusprach, sie nämlich einer Königin, fast der Madonna, gleichachtete.

Die Minne

Die Dame à la Licorne steht als letzte, hochgesteigerte Ausgestaltung des ritterlichen Minnedenkens gleich einer Königin vor dem Kriegszelt des sie minnenden und ihr in Sehnsucht verbundenen Ritters. Um das zu verstehen, muss man noch einmal auf das spätmittelalterliche Gedanken- gut zurückgreifen. Wir wissen, dass Philipp der Gute eine (nicht erhaltene) Teppichsequenz nach dem Roman de la Rose in Auftrag gegeben hat¹⁰⁶; es war das der Liebesroman seiner Zeit. Guillaume de Lorris hatte ihn in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnen, Jehans Charnel von Meung ihn zwischen 1275 und 1280 fortgesetzt; die allegorisch-lehrhafte Liebesdichtung war bis ins 16. Jahrhundert beliebt und fand sowohl in Frankreich als auch in Deutschland zahlreiche Nachfolger¹⁰⁷. Dieser Minneallegorie war das Bild geläufig, dass die Liebe der Belagerung einer Burg vergleichbar sei. Schon Guillaume de Lorris dichtet, dass der Liebhaber, der die ersehnte Rosenknospe von einer Hecke zu pflücken wünscht, in einem Turm eingeschlossen wird, den *Jalouse*, die Personifikation der Eifersucht, als Kern einer Festung erbauen lässt. Der Fortsetzer nimmt dieses Bild auf und erzählt, wie der befreite Liebhaber erneut darin eingesperrt wird, dass schliesslich vor diesem Turm ein allgemeiner Kampf entbrennt, der durch das Eingreifen von *Nature*, *Genius* und *Venus* entschieden wird. Daraufhin erwacht der Liebhaber und pflückt zuletzt die Rose.

Es ist hier der Ritter, der in der Burg gefangen ist, so wie sich auch in Thibauts ROMANZ DE LA POIRE der Dichter von Amor in einem Turm belagern und besiegen lässt¹⁰⁸. Im Roman der DAME A LA LY-CORNE wird die Dame in einem Schloss

gefangen gehalten und dann vom Löwenritter befreit; und in der deutschen Minneallegorie von der MINNEBURG ist die Burg ein Sinnbild für die Frau, die der Mann erstürmen will und die sich nach heftigem Widerstand seinen Werbungen ergibt¹⁰⁹. Vorstellungen dieser Art stehen unausgesprochen hinter der Darstellung des Teppichs MON SEVL DESIR und lassen die Szene aus dem Denken der Allegorie heraus verstehen: Der minnende Ritter hat die Dame, an die ihn die Sehnsucht gefesselt hat, belagert und ihren Widerstand überwunden; im Augenblick, da er sie aus ihrer Burg befreit hat, ist sie die Herrin seines Zeltes geworden. Sie kann dann die Sehnsucht, die den fernen Mann an sie gekettet hat, sowohl schützend verwahren als auch in einer Truhe verschliessen; denn MON SEVL DESIR ist an ihr Ziel gelangt und hat die in ihrer Reinheit Widerstre bende gewonnen. Der vieldeutige Augenblick, in dem die Besiegte zur Siegerin wird und das Ziel der Sehnsucht zur er rungenen Gegenwart, ist der Inhalt der Szene, die sich vor dem Zelt unter dieser Überschrift ereignet. Es spricht alles dafür, dass dieser Teppich ein Hochzeitspräsent ist.

Bäume, Blumen und Tiere

Die Bäume, unter denen die Handlung der sechs Teppiche inszeniert ist, haben ebenfalls, soweit erkennbar, allegorische Bedeutung und sind vermutlich geeignet, die Minnesituation zu bestätigen¹¹⁰. Zu Eiche, Stechpalme und Kiefer gibt die Kunstgeschichte noch nicht die erwünschte Auskunft: was die Orange angeht, lassen neuere Forschungen erkennen, dass dieser Baum, der dadurch gekennzeichnet ist, dass er zu gleicher Zeit Blüten und Früchte trägt, in der Emblematik dieser Jahrhunderte als Liebesapfel galt. Sollte die Dame im Teppich GERUCH – nach Nordenfalks Lesung¹¹¹ – einen Kranz aus Orangenblüten winden, wäre das ein deutlicher Hinweis¹¹².

Es bleiben die Dienerin und der kleine Hund auf dem Bänkchen, die tausend Blumen und die Tiere auf dem Grund zu erläutern. In der Begleiterin das Porträt einer Verwandten Margaretes von York zu suchen, ist ebenso abwegig, wie in der Einhorndame selbst ein Porträt zu erblicken¹¹³. Der Dienerin eine allegorische Bedeutung zuzuweisen, dürfte sich ebenfalls erübrigten. Sie wird einfach in vier der sechs Szenen von der Handlung her gebraucht, etwa um die Bälge der Tragorgel im GEHÖR zu bedienen. Durch ihre nach mittelalterlicher Darstellungsweise kleinere Gestalt macht sie die Dame zur Herrin; ihr bescheideneres Kleid lässt deren kostbares Gewand im Kontrast hervortreten. Ob der Hund im Sinne der zeitgenössischen Allegorie als Sinnbild der Treue anzusehen ist, sei dahingestellt. Unter den Tieren auf dem Teppichgrund begegnen in fünf Stücken des Zyklus Hunde eines anderen Typus; der in die innere Gruppe einbezogene possierliche Seidenpinscher im GESCHMACK und in MON SEVL DESIR dürfte eine individualisierende Zutat sein. Möglicherweise besass Jeanne Baillet einen Schoss Hund solcher Art, dem die Tapisserie ein Denkmal setzt.

Die vorliegende Interpretation, die dem Entwurf des unbekannten Meisters gilt, dem die Bilderfolge des Einhorn-Zyklus zu verdanken ist, muss die tausend Blumen und die kleinen Tiere auf der Insel und im roten Grund des Teppiches unberachtet lassen. Diese Füllung des Hintergrundes stammt wahrscheinlich nicht von der Hand des Malers, der die Szene entworfen hat. Sophie Schneebalg-Perelman hat 1967 daran erinnert, was Wauters schon 1878 vorgetragen hatte, dass nämlich 1476 in Brüssel ein Abkommen zwischen Malern und Webern getroffen wurde, wonach die Weber freie Hand erhielten, die Blumen und die kleinen Tiere in die Teppiche einzufügen¹¹⁴. Was 1476 als Recht der Weber verbrieft wurde, war zuvor noch umstritten, drang aber langsam durch. In dem Tausendblumen-Teppich, den Philipp der Gute 1466 in Brüssel be-

stellt hat, war von kleinen Tieren noch nicht die Rede; sie sind auch in den erhaltenen Fragmenten in Bern nicht enthalten. Wie S. Schneebalg-Perelman annimmt, waren also die kleinen Tiere eine zwischen 1466 und 1476 aufkommende Neuerung¹¹⁵. Insbesondere, wenn der Einhorn-Zyklus in Brüssel gewebt worden sein sollte, hat man damit zu rechnen, dass die Fülle der Pflanzen und Tiere, die sein Kennzeichen sind, um 1470 nach neuester Mode von anderen Händen eingefügt worden sind. Die Weber waren die ersten Betrachter der entworfenen Kartons; ihre Zutaten mögen als Kommentar des Kunstwerks aufschlussreich sein, sie gehören selbst im engeren Sinne nicht dazu.

Zusammenfassung

Wenn zum Schluss die Ergebnisse der Bestandsaufnahme zusammengefasst werden sollen, dann ist das Folgende gewonnen worden: Der Teppich MON SEVL DESIR und damit wohl der ganze Zyklus der fünf Sinne, der sich ihm als erstem anschloss, ist um 1470 als Hochzeitsgeschenk von Aubert Le Viste für Jeanne Baillet in Auftrag gegeben worden; mehrere innere Gründe sprechen dafür, dass die Reihe in Brüssel angefertigt worden ist. Der Familientradition entsprechend auf rotem Grund wurden Szenen dargestellt, die der spätmittelalterlichen Minnedichtung entnommen waren, und das in der Weise der Allegorie anschaulich machten. Die im Mittelpunkt stehende Dame à la Licorne ist am Ende des Mittelalters noch einmal eine Idealfigur, die das hochgesteigerte, fast mönchische Jungfräulichkeitsideal verherrlicht; das Einhorn ist das sprechende Sinnbild dieser fast religiös gemeinten Zusammenhänge. Solche Vorstellungen kennzeichneten die höfische Kultur vor allem des Herzogtums Burgund; die in den Hofdienst aufgestiegenen Söhne bürgerlicher Familien waren in diese Welt hineingewachsen und lebten in ihr adelsgleich. Mit dem Untergang Burgunds nach dem Tode

Karls des Kühnen 1477 und mit dem Eindringen der Ideen der Renaissance um 1500 ging dieser geistige Kosmos seinem Ende entgegen. Die Teppiche im Musée de Cluny sind letzte Zeugnisse einer bald darauf untergehenden Welt.

Sommaire

La lecture de l'inscription figurant sur la tente permet de déterminer exactement l'origine de la première des six tapisseries de Paris. Les première et dernière lettres A et I sont les initiales du mandant, Aubert Le Viste, et de son épouse Jeanne Baillet. Leur mariage, conclu vers 1470, permet de dater la création de ce présent de noces dont le thème est tiré de l'allégorie des troubadours de la fin du Moyen Âge inspirée du Roman de la Rose. Le prétexte héraldique est affaibli: la prétendue règle des brisures ne s'est pas affirmée dans ce contexte, comme de Vaivre l'a sous-entendu.

Le fait que les armoiries de la femme, habituellement présentes, manquent ici est dû aux traditions de la maison Le Viste et à la réalisation délibérée de l'artiste.

La scène représentant la dame devant la tente de guerre aux armes de son époux et portant l'inscription MON SEVL DESIR doit être comprise comme l'expression parfaite du chef d'œuvre: le chevalier amoureux n'est pas représenté en personne, mais pas son blason: la licorne et le lion rendent la femme conquise maîtresse de la tente, elle conserve la chaîne du désir dans son coffret. «Mon seul désir» est exaucé immédiatement.

L'allégorie de la chaîne et le thème conducteur du désir ont leur origine dans l'ancienne œuvre française ROMANS DE LA DAME A LA LYCORNE ET DU BIAU CHEVALIER AU LYON, qui a servi de modèle à la suite des tapisseries, ce qui n'avait pas été établi jusqu'ici.

Ces tapisseries étaient vraisemblablement destinées à Fresnes, près de Valenciennes, dont Jeanne Baillet avait hérité de sa mère, qu'elle avait apporté en dot lors de son mariage avec Aubert Le Viste et qui fut

transmis à plusieurs générations de ses descendants. La généalogie de la famille Le Viste a permis de suivre les tapisseries de génération en génération jusqu'à leur découverte à Boussac.

La tradition des tapisseries armoriées à fond rouge, si importantes pour l'héraldique, remonte au testament de Jean II Le Viste datant de 1428.

Traduction: Dr. O. Clottu

Nous remercions la Réunion des Musées Nationaux (R.M.N.), Mme M. Wittwer, Paris, du prêt des éktachromes et du droit de publier les six tapisseries du Musée de Cluny en couleurs.

Anmerkungen

¹ Jean-Bernard de Vaivre, Messire Jehan Le Viste, chevalier, seigneur d'Arcy et sa tenture au Lion et à la Licorne, BULLETIN MONUMENTAL DE LA SOCIETE FRANÇAISE D'ARCHEOLOGIE, tome 142-IV, Paris 1984, p. 397-434. Besprochen von Olivier Clottu in ARCHIVUM HERALDICUM 100, 1986, 27f. – Seitdem noch: Fabienne Joubert, LA TAPISSERIE MEDIEVALE AU MUSÉE DE CLUNY, Paris 1987, S. 66-92, mit reicher Bibliographie (S. 204-212); Gottfried Büttner, DIE DAME MIT DEM EINHORN. Die Teppiche des Musée de Cluny. Bilder der seelischen Entwicklung. Stuttgart 1990, besprochen von Irmtraut Sahmland in: INFORMATION 6, 1991, 13f.; Leonie von Wilckens, DIE TEXTILEN KÜNSTE. Von der Spätantike bis um 1500, München: Beck 1991, dort S. 287, 289f.

Guy Delmarcel spricht davon, der Pariser Zyklus mit der Einhorn-Dame gelte als «de incarnatie van de tapijtkunst» (in: Guy Delmarcel/Erik Duverger, BRUGGE EN DE TAPIJTKUNST. Katalog Brügge 1987, S. 107).

² George Sand, JEANNE (Roman) 1844, Un coin du Berry et de la Marche, L'ILLUSTRATION vom 3. Juli 1847, S. 275.6; dazu Schneebalg-Perelman (wie Anm. 8) S. 253.

³ Zur Auffindung der Teppiche in Boussac und zur Geschichte der Teppiche seit dieser Zeit Alain Erlande-Brandenburg, LA DAME A LA LICORNE, Paris 1978, ²1989, S. 64-66; F. Joubert a. a. O. Schon der erste, der 1814 die Teppiche von Boussac erwähnte, nannte sie «turkisch»; er spiegelte damit wohl eine Überlieferung, die sich seit langem an sie knüpfte; wenn dann 1841 «le prince Zizine» mit ihnen in Verbindung gebracht wurde, verrät das eine weitere Einzelheit dieser Entstehungssage, die George Sand bald danach aufgriff und publik machte.

⁴ G. Callier, Vente des tapisseries de Boussac, BULLETIN MONUMENTAL 5. ser. t. 10 4, 1882, 567-568.

⁵ René Fedou, LES HOMMES DE LOIS LYONNAIS A LA FIN DE MOYEN ÂGE. Diss. Paris 1964, S. 335-350; Geneviève Souchal, «Messeigneurs Les Vistes» et la

«Dame à la Licorne», BIBLIOTHEQUE DE L'ECOLE DES CHARTES (Genf) 141, 1984, 209–267.

⁶ Maria Lanckorońska, WANDTEPPICHE FÜR EINE FÜRSTIN. Die historische Persönlichkeit der «Dame mit dem Einhorn». Frankfurt: Scheffler 1965. Besprochen von Heinz F. Friederichs, Wer war die «Dame mit dem Einhorn»? ARCHIVUM HERALDICUM 79, 1965, 5–8.

⁷ Eine Übersicht bei J.J. Marquet de Vasselot, LES TAPISSERIES DITES LA DAME A LA LICORNE, Paris s.d.; danach bei M. Lanckorońska a.a.O. S. 16f.; die letzte Datierung bei de Vaivre a.a.O. S. 425.

⁸ Marquet de Vasselot und die ihm folgenden Handbücher der Teppichweberie dachten an Wanderwerkstätten (vgl. de Vaivre a.a.O. S. 399); Phyllis Ackermann (CATALOGUE OF A LOAN EXHIBITION OF GOTHIC TAPESTRIES, Chicago 1926) schlug Tournai als Entstehungsort vor; auch M. Lanckorońska (a.a.O. S. 70f.) weist den Zyklus der Werkstatt des Pasquier Grenier in Tournai zu; dagegen Sophie Schneebalg-Perelman, La Dame à la Licorne a été tissée à Bruxelles, GAZETTE DES BEAUX-ARTS 1967, S. 253–278.

⁹ de Vaivre a.a.O. S. 428. Seine Suche musste vergeblich sein; denn, wie sich zeigen wird, sind die Teppiche höchstwahrscheinlich für Fresnes angefertigt worden. Die Lage dieses Ortes in der Nähe von Valenciennes macht es auch besser verständlich, dass der Auftrag an eine Werkstatt in Tournai oder Brüssel vergeben worden ist.

¹⁰ Helmut Nickel, About the sequence of the tapestries in the Hunt of the Unicorn and The Lady with the Unicorn, METROPOLITAN MUSEUM JOURNAL 17, New York 1982, p. 9–14.

¹¹ M. Lanckorońska (a.a.O. S. 71–74) denkt an den Umkreis Hans Memlings in Brügge; dagegen Geneviève Souchal, Un grand peintre français de la fin du XV^e siècle: Le maître de la chasse à la licorne, REVUE DE L'ART 1973, p. 22–49.

¹² G. Souchal a.a.O. S. 31.

¹³ Phyllis Ackermann, TAPESTRY THE MIRROR OF CIVILIZATION, New York, London, Toronto 1933; dies., The Lady and the Unicorn, BURLINGTON MAGAZINE LXVI 1935.

¹⁴ A. F. Kendrick, Quelques remarques sur les tapisseries de la Dame à la Licorne au Musée de Cluny, ACTES DU CONGRES D'HISTOIRE DE L'ART DE 1921, Paris 1924, t. III, p. 662–666.

¹⁵ S. Schneebalg-Perelman a.a.O. S. 263f.

¹⁶ Alain Erlande-Brandenburg, La tenture de la Dame à la Licorne. BULLETIN DE LA SOCIETE NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE 1977, Paris 1978, p. 165–179, dort S. 178f.; ders., LA DAME A LA LICORNE, Paris 1978, 1989 S. 13. Der Auffassung Erlande-Brandenburgs folgt im wesentlichen Fabienne Joubert (a.a.O. S. 78f.); sie kündigt außerdem schon die Untersuchung Büttners von 1991 an und übernimmt dessen Ergebnisse im Vorhinein (S. 79/81). Das ist wiederum in Leonie von Wilckens' kurzer Zusammenfassung (1991) zu finden.

¹⁷ M. Lanckorońska hat auf zahlreiche Details hingewiesen, die als Anspielung auf Margarete von York

hinweisen sollen: die Marguerite, die Genette, die weissen und roten Rosen, der Leopard. Fast alle gehören den kleinen Tieren und Blumen an, die den Grund der Teppiche füllen; sie sagen, wie noch zu zeigen sein wird, für den entwerfenden Meister wenig aus.

¹⁸ Nickels Ansatz, der zählt, wie oft das Wappen auf den einzelnen Teppichen vorkommt, ist ein erster Versuch, der freilich unterwegs steckenbleibt, weil im fünften Teppich nicht fünf, sondern nur vier Wappen zu sehen sind. – Büttners Deutung, die in der Teppich-Sequenz eine sinnbildliche Darstellung der menschlichen Lebensalter erkennt, sieht in die Bilder Dinge hinein, die nicht darin enthalten sind. So erblickt er im Teppich «Geruch» die Dame, weil sie ein Kränzchen flieht, «als Kind» (a.a.O. S. 29).

¹⁹ Von den sechs Vermögen der menschlichen Seele spricht der Florentiner Akademiker Marsilio Ficino (1433–1499), der den Neuplatonismus wiederentdeckt hat (Marsilius Ficinus, ÜBER DIE LIEBE ODER PLATONS GASTMAHL, übersetzt von Karl Paul Hasse, Leipzig: Meiner 1914, S. 104–107). Die Schrift erschien 1544 in Florenz; geschrieben hat Ficinus sie in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts. Er übernimmt die herkömmliche Lehre von den fünf Sinnen, auch die Unterscheidung nach Nah- und Fernsinnen, und stellt dem Gesichtssinn noch den Verstand voran: «Der Verstand erfasst das Entfernteste, nämlich nicht nur das in der Welt Daseiende und Gegenwärtige, sondern auch das Übersinnliche, das Vergangene und Zukünftige.» Für einen Teppichzyklus, der aus sechs Teppichen besteht, wäre es von Bedeutung, wenn der entwerfende Meister Gedanken solcher Art gekannt hätte. Dann müsste man tatsächlich die Analogie zum *liberum arbitrium* ernstlich in Erwägung ziehen.

²⁰ Helmut Naumann, Abelone und die Dame mit dem Einhorn, in: ders., MALTE-STUDIEN, Rheinfelden: Schäuble 1983, 3. Auflage 1985, S. 95–148.

²¹ Dazu M. Lanckorońska a.a.O. S. 30–32; Erlande-Brandenburg (1989) S. 11.

²² Für Ph. Ackermann weisen die Farben Blau und Rot auf die religiöse Bedeutung der Teppiche hin.

²³ Bertrand d'Astorg, LE MYTHE DE LA DAME A LA LICORNE, Paris 1963.

²⁴ Rainer Maria Rilke, SÄMTLICHE WERKE Band II, Wiesbaden: Insel 1956 S. 200f.; Dazu Erlande-Brandenburg (1989) S. 12: «Rilke envoûté lui dédiera quelques beaux vers dans lesquels il dit son enthousiasme.» («Der bezauberte Rilke widmete ihm schöne Verse.»)

²⁵ Rilke, SÄMTLICHE WERKE Band VI, Frankfurt: Insel 1966, S. 826–829. Rilkes Darstellung spiegelt den damaligen Stand der Kenntnis von den Teppichen.

²⁶ zitiert nach Hedwige de Chabannes / Isabelle de Linares, ANNE DE BEAUJEU, Paris: Crépin-Leblond 1955, S. 90.

²⁷ Das -s zeigt im Afranz. nicht notwendig einen Plural an (Hinweis von Léon Jéquier).

²⁸ Jürgen W. Einhorn, SPIRITALIS UNICORNIS. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters, München: Fink 1976; Rüdiger Robert Beer, EINHORN. Fabelwelt und Wirklichkeit, München: Callwey 1972, 3. Auflage 1977; Jochen Hö-

risch (Hrsg.), DAS TIER, DAS ES NICHT GIBT, Nördlingen: Greno 1986. (Vgl. auch Anm. 77!)

²⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français ms. n° 12562: LE ROMANS DE LA DAME A LA LY-CORNE ET DU BIAU CHEVALIER AU LYON, hrsg. von Friedrich Gennrich, Dresden 1908; dazu Naumann a.a.O. S. 118–127. Auf den altfranzösischen Roman haben schon C. Perathon (TAPISSERIES DE BOUSSAC. Congrès archéologique et Assises de Guéret, Guéret 1866, S. 66–70, dort S. 69) und E. du Sommerard (Tapisseries du XV^e siècle provenant du château de Bous-sac, BULLETIN DU COMITE DES TRAVAUX HISTORI-QUES ET SCIENTIFIQUES 1, 1882, 323–325, dort S. 324) hingewiesen, ohne Beachtung zu finden. (Vgl. Joubert a.a.O. S. 78). Es scheint, dass der Roman in Frankreich nie veröffentlicht worden ist. Das erklärt manches. S. Schneebalg-Perelman (a.a.O. S. 260) hat jede Beziehung der Teppiche zu diesem Ritterroman abgestritten: «Il faut tout d'abord écarter tout rattachement à un roman chevaleresque du XIV^e siècle *«La Dame à la Licorne et le beau Chevalier»*. Ni le sujet, ni les miniatures qui illustrent le manuscrit ne s'y prétent.» Man fragt sich, ob sie den Roman gelesen und verstanden hat. Vor ihr haben schon Romanisten wie Wolfram von Zingerle und G. A. Rzehak die Minne-Allegorie der Dichtung nicht erfasst. Dazu Naumann a.a.O. S. 119. – Hörisch (a.a.O. S. 79–82) schliesst es nicht aus, dass Elemente des Romans die Gestaltung der Einhorn-Teppiche beeinflusst haben.

³⁰ Kendrick (a.a.O. S. 664) sah darin den ersten und sagte: «The first panel is introductory.» Erlande-Brandenburg neigt dazu, in ihm den letzten zu sehen: in ihm werde die Sinnenfreudigkeit der vorhergehenden durch die verzichtende Enthaltsamkeit aufgehoben und überwunden. Er lässt es freilich letztenendes offen, ob es sich um einen einleitenden oder abschliessenden Teppich handele (1989: S. 80); so auch Nordenfalk (1976) S. 25. Nickel (a.a.O. S. 14) nimmt an, der Teppich mit dem Zelt sei ein alternatives Stück zum GEFÜHL und nach Raumbedarf beliebig zu verwenden.

³¹ Naumann a.a.O. S. 120 und 146 Anm.65.

³² ROMANS V.1591.

³³ ebd. V. 1419 und 1452.

³⁴ ebd. V. 1427.

³⁵ M. Lanckorońska (a.a.O. S. 50) liest dieses Zeichen als V; dem bin ich 1983 gefolgt (Naumann a.a.O. S. 136). Das ist zu korrigieren. Nickel (a.a.O. S. 14) liest als V. Friederichs (a.a.O. S. 7) lässt die Lesung unentschieden. H. Martin und G. Souchal sehen darin ein I, das den Vornamen *Jean* abkürze (vgl. M. Lanckorońska a.a.O. S. 18, Souchal 1984 S. 265); Carl Nordenfalk (Qui a commandé les tapisseries dites de «la Dame à la Licorne»? REVUE DE L'ART 55, 1982, 53–56) erblickt in dem I die Initiale des Namens Jacqueline Raguier. Léon Jéquier erkennt darin ein Y oder J (briefliche Mitteilung vom 2. März 1992). S. Schneebalg-Perelman (a.a.O. S. 264) macht aus dem I ein rein dekoratives Zeichen, das die Symmetrie zum A herstellen und die Inschrift ins Gleichgewicht bringen sollte.

³⁶ So auch Martin und Carl Nordenfalk (Les Cinq Sens dans l'art du Moyen Age, REVUE DE L'ART 34, 1976, 17–28, dort S. 25).

³⁷ Fedou a.a.O. S. 336 und 343; Lanckorońska a.a.O. S. 51.

³⁸ Helmut Naumann, Die Wappenzeugnisse des Kardinals Charles de Bourbon, SCHWEIZER ARCHIV FÜR HERALDIK/ARCHIVUM HERALDICUM 104, 1990, S. 98–121; dort S. 114–117 der Exkurs «Zur Bedeutung des Monogramms in der Heraldik».

³⁹ M. Lanckorońska a.a.O. S. 50f.; Souchal 1984, Tafel I.

⁴⁰ An ihn denkt Carl Nordenfalk (1976 S. 27); er datiert daher die Einhornteppiche auf kurz vor 1500. Einen Jeton Antoine aus der Zeit nach 1523, der sein Wappen zeigt und ihn als Seigneur de Fresnes ausweist, hat Jean Tricou bekannt gemacht: Les jetons Lyonnais inédits du Recueil Félicien, REVUE NUMISMATIQUE 6^e série, t. XVI (1974) p. 136f.

⁴¹ Marquet de Vasselot glaubte, kostümkundlich ergebe sich die Regierungszeit Ludwigs XII. (1498–1515); dem schliesst sich H. Martin an (vgl. Lanckorońska a.a.O. S. 16 und 19).

⁴² Das Jahr 1471 als Datum der Eheschliessung nennen Lanckorońska (a.a.O. S. 50) und Friederichs (a.a.O. S. 7), ohne eine Quelle anzugeben. G. Souchal, die alle Zeugnisse für die Familie Le Viste gesammelt hat, weiss von diesem Zeitpunkt nichts (1984 S. 264). Sie kommt nur zu dem Ergebnis, dass der Sohn dieser Ehe, Antoine, um 1470 geboren sein muss (ebd. S. 265) und dass Jeanne Baillet, die Ehefrau, am 17. Oktober 1465 noch nicht verheiratet war (ebd. S. 257 Anm. 1). Das Geburtsjahr Auberts setzt sie auf ungefähr 1440 an (ebd. S. 264). Nach alledem ist die Vermählung Auberts Le Viste mit Jeanne Baillet in die Zeit um 1470 zu datieren.

⁴³ ebd. S. 261–265.

⁴⁴ G. Souchal ebd. S. 261: «Or la règle veut que de telles armes soient réservées au chef de famille, les cadets brisant leur écu par une modification des émaux ou des figures, une addition de figures ou une combinaison avec d'autres armoiries.» Sie beruft sich dabei auf Michel Pastoureau, TRAITE D'HERALDIQUE, Paris 1979, S. 177–184. Léon Jéquier dazu (wie Anm. 35): «La règle des brisures n'a jamais été absolue sauf dans certaines grandes maisons et dans certaines régions. Au XV^e s. on est assez laxiste à ce point de vue.»

⁴⁵ de Vaivre a.a.O. S. 413 Abb. 16 und S. 415. An diese eine, kaum lesbare Zeugnis knüpft de Vaivre weitreichende Folgerungen, so die, dass es erlaube, die Frage zu beantworten, ob die Le Viste im 15. Jahrhundert die Brisurenregel wirklich beobachtet haben («sur la réalité de l'observation de la règle des brisures par les Le Viste au XV^e siècle»). Von dieser brüchigen Basis aus schliesst er dann: «Si Jean III Le Viste brisait, il est probable que Pierre dit Morelet, son frère en faisait autant et certain que le propre fils de Jean III, Aubert surbrisa jusqu'en 1454 et reprit la bande engrélée par la suite.» («Wenn Jean III. Le Viste ein Beizeichen verwandte, ist es wahrscheinlich, dass Pierre

genannt Morelet, sein Bruder, von da aus dasselbe tat, und sicher, dass der eigene Sohn Jeans III., Aubert, bis 1454 brisierte und in der Folge den Dornenschnittbalgen wieder übernahm.»)

⁴⁶ ebd. S. 417.

⁴⁷ Arch. dép. du Rhône: 15 H 27; dazu Souchal 1984, S. 218–223.

⁴⁸ Fedou a.a.O. S. 314; er hat eine Kopie des 17. Jahrhunderts benutzt. (Vgl. Souchal 1984 S. 221 Anm. 4 [auf S. 222].)

⁴⁹ de Vaivre a.a.O. S. 410f.

⁵⁰ Davon ist die eine, Marguerite, bereits jung verstorben und im Kloster von Ainay in Lyon bestattet (Testament Zeile 289f.; Souchal 1984 S. 218 Anm. 4). Von der anderen, Catherine, die mit Amédée de Montdragon verheiratet ist, hat Jean II. schon einen Enkel Pierre genannt Dragonnet. An Catherine vermachte der Erblasser eine besondere Geldsumme als Legat (Test. Z. 66–70, 275 und 279; Souchal ebd.).

⁵¹ Wie die genealogische Tafel bei G. Souchal (ebd. Tafel I vor S. 215) zeigt, sind die drei Söhne das nur für wenige Generationen geworden; dann haben ihre Töchter das Erbe der Le Viste anderen Familien zugebracht.

⁵² Test. Z. 241f.: *Relinquit dicto Anthonio Le Viste filio suo carissimo primogenito domum suam paternam antiquam quam inhabitat et quam reedificari fecit.* An anderer Stelle heisst dieses Haus *in hospicio paterno dicti domini testatoris* (Test. Z. 233; Souchal 1984 S. 221 Anm. 2 und 4). Das gotische Haus steht heute noch in Lyon in der rue Saint-Jean 29 (vgl. die Abbildung bei Fedou a.a.O. Tafel V nach S. 348).

⁵³ Der Testator spricht davon, dass er diesen Söhnen ihr Erbteil *dat et prelegat*. Die geistlichen Söhne Jeans II. erhielten – ebenfalls vorweg – Geldsummen oder Bücher aus der Bibliothek des Testators. Auch Pierre Morelet bekam zwei Bücher mit Epen aus der Artusage, also weltlichen Inhalts (Souchal 1984 S. 219 Anm. 1 und S. 221).

⁵⁴ Test. Z. 111–113.

⁵⁵ Test. Z. 231–233.

⁵⁶ Es gibt bekanntlich mehr Wappen, die gegen die Farbregel verstossen, wie etwa das des Königreichs Jerusalem (Gold auf Silber) oder das des Schweizer Kantons Tessin (Blau an Rot). Zahlreiche Beispiele hat Bruno Heim zusammengetragen (Kritische Betrachtungen über die heraldische Farben- und Metallregel, in: KONGRESSBERICHT DES 12. INTERNATIONALEN KONGRESSES FÜR GENEALOGISCHE UND HERALDISCHE WISSENSCHAFTEN, München 1974, H23–H32).

⁵⁷ Test. Z. 40–43; Souchal 1984 S. 222, Anm. 1.

⁵⁸ Test. Z. 47f.; Souchal ebd.

⁵⁹ Test. Z. 111–113; Souchal 1984 S. 221 Anm. 4.

⁶⁰ Test. Z. 231–233; Souchal ebd. – Was die zwei roten *bancheria* sind, die eigens erwähnt werden, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Das Wort *banc* und seine Ableitungen sind etymologisch aus dem Germanischen herzuleiten, demnach im Lateinischen und im Romanischen Lehnwörter (Friedrich Kluge/Walther Mitzka, ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DER

DEUTSCHEN SPRACHE, 21. Auflage Berlin: de Gruyter 1975, S. 48f. Artikel *Bank*). Im *Capitulare de villis Ludwigs des Frommen* aus dem 9. Jahrhundert begegnet der Plural *bancales* zur Bezeichnung von Tischstühern (Art. 42. – Karl Gareis, DIE LANDGÜTERORDNUNG KAISER KARLS DES GROSSEN, Berlin 1895; Gerhard Rohlfs, SERMO VULGARIS LATINUS, Halle: Niemeyer 1951, S. 58). Ein *bancherium* dürfte ein Stück Stoff sein, das zum Bedecken eines Möbelstückes dient, sei das nun ein Tisch, eine Bank oder ein Bett. Möglicherweise ist an die Wechselbank eines Kaufmannes zu denken, zumal der 1340 verstorbene Grossvater Jeans II., Barthélémy Le Viste, Tuchhändler in Lyon war. Den Belag dieses Tisches hat man sich ähnlich vorzustellen wie den Tischteppich des Kaufmanns Gisze in dem Porträt Holbeins von 1532. Diese beiden *bancheria* sind von mittlerer Grösse – vermutlich im Vergleich zu den Wandteppichen; sie sind ebenfalls rot, was sie in die Gruppe der gleichfarbigen Wappenteppiche einreicht.

⁶¹ Test. Z. 249–252; Souchal 1984 S. 221 Anm. 4 auf S. 222. Wo diese dritte Gruppe genannt wird, werden die vorher durch Legat vererbten weissen und roten Teppiche noch einmal ausdrücklich ausgenommen: *exceptis paramentis rubeis dicto Johanno filio suo prelegatis et paramentis albis dicto Petro Le Viste alias Morelto eciam prelegatis.*

⁶² Die *paramenta rubea* sind offenbar von der Art wie die, die im Inventar des Schlosses Montaigu-le-Blin vom November 1595 und im Erbteilungsvertrag vom 19. März 1597 als *tapisseries à fond rouge* aufgeführt werden. (Vgl. Anm. 70!) Es handelt sich um rotgrundige Wandbehänge, wie es die Teppiche mit der Dame à la Licorne sind. Die *paramenta alba* müssten dann analog dazu weissgrundige Teppiche sein, von denen allerdings bisher nichts bekannt geworden ist.

⁶³ Test. Z. 271–281 und 301; Souchal 1984 S. 222. – Diese Formulierung greift später Jean IV. Le Viste in seiner Schenkung vom 28. Oktober 1498 auf, wenn er den Enkel Claude des Pierre Morelet als seinen «cousin portant son nom et ses armes» bezeichnet (de Vaivre a.a.O. S. 417). Von Beizeichen ist auch hier nicht die Rede.

⁶⁴ Wenn Aubert das Wappen seiner Ehefrau nicht in seine Teppiche aufnahm, folgte er damit dem Vorgang seines Grossvaters.

⁶⁵ So noch Fedou a.a.O. S. 347 Anm. 79.

⁶⁶ Erlande-Brandenburg hat die sechs Gesichter der Dame nebeneinander gestellt und dadurch den Vergleich ermöglicht (1989 S. 76f.); trotzdem ist auch für ihn die Dame sechsmal dieselbe (ebd. S. 12 und 74). Wenn das Porträts derselben Frau sein sollten, wären sie schlecht.

⁶⁷ In der Bibliothek seines Grossvaters stand *romanicum suum de Lanceloto et du saint Graal* (Souchal 1984 S. 221).

⁶⁸ Vgl. Lanckorońska a.a.O. S. 6. Solche Erwägungen übergeht Erlande-Brandenburg, der apodiktisch erklärt (1989 S. 80): «Keinesfalls ist dieser Teppich ein Hochzeitsgeschenk, vielmehr verherrlicht er ein Mitglied der Familie Le Viste.»

⁶⁹ Helmut Naumann, Ein Kamin als Hochzeitsgeschenk (1636), WESTFALEN 65, 1987, 134–137.

⁷⁰ Das Inventar von Montaigu-le-Blin vom November 1595 nach dem Fund durch den Marquis de Guiche veröffentlicht von Pierre Verlet, *Les origines de la tenture de la Dame à la Licorne*, BULLETIN DE LA SOCIETE NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE, Paris 1957; dazu Erlande-Brandenburg (1989) S. 67. – Erbteilungsvertrag vom 15. März 1597 (Albert Grellet-Dumazeau, *LE CHATEAU ET LES SEIGNEURS DE MONTAIGU-LE-BLIN*, Moulins: Crépin-Leblond 1933, S. 397–399). Dazu Lanckorońska a.a.O. S. 20.

⁷¹ Zur Frage der Erbfolge Henri Martin, *La Dame à la Licorne*, MEMOIRES DE LA SOCIETE NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE 8. ser. VII, Paris 1924–1927; Verlet a.a.O.; Lanckorońska a.a.O. S. 19; Erlande-Brandenburg (1989) S. 68; Friederichs a.a.O. S. 7.

⁷² Es ist bemerkenswert, dass die Gestalt des Schildes auf den rechteckigen Wimpel aufgemalt ist und das Wappen auf diese Weise besonders deutlich hervortritt. Das unterscheidet diese kleine Fahne von den Bannern der übrigen Teppiche.

⁷³ Der Graf von Auvergne als Fahnenträger des französischen Königs und der Graf von Tübingen als Fahnenträger des Kaisers führen den Gonfanon im Wappen; das war ein auszeichnendes Attribut. (Galbreath/Jéquier S. 171 Anm. 39, S. 244 Abb. 683, S. 246). Hans Horstmann, VOR- UND FRÜHGESCHICHTE DES EUROPÄISCHEN FLAGGENWESENS, Bremen 1971; Ottfried Neubecker, Artikel *Fahne*, in: REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE, Stuttgart: Druckenmüller 1972, Sp. 1060–1167 (besprochen von Günter Mattern in ARCHIVUM HERALDICUM 89, 1975, 51); Walther P. Liesching, Die Wappengruppe mit der Kirchenfahne, DER HEROLD 27, 1984, 1–34. – H. Nickel (a.a.O. S. 13) nennt die *double-tailed standard* «far less offensive, because lower ranking»; das kehrt die Verhältnisse um.

⁷⁴ Eine Illustration der Weltchronik Hartmann Schedels von 1493 (fol. XXXv) zeigt das ägyptische Heer beim Zug durchs rote Meer unter einem Gonfanon. Der auf 1502/06 datierte Wandteppich DIE AUFHEBUNG DER BELAGERUNG VON DOLE enthält den Gonfanon des kämpfenden Heeres neben mehreren rechteckigen Bannern (Guy Delmarcel/Erik Duverger, BRUGGE EN DE TAPIJTKUNST, Katalog Brügge 1987, S. 170f., 173, 176). Noch 1770 unterscheiden die heraldischen Würdezeichen des französischen Hofes: Der Generaloberst der Dragoner erhält den Gonfanon, der der Kavallerie das Banner (Donald Lindsay Galbreath/Léon Jéquier, LEHRBUCH DER HERALDIK, München: Battenberg 1978, S. 189 Abb. 529, IV.2; dazu S. 203).

⁷⁵ Auf dem Wappenzelt des Kardinals Charles de Bourbon (vor 1476) stehen zwei Banner mit dem Bourbonen-Wappen; auf der Zeltspitze und neben dem Zelt enthalten fünf Gonfanons seine Devise und sein Emblem. Beide Fahnenarten stehen auch hier nebeneinander. (Abbildung bei Erlande-Brandenburg

[1978] S. 65; Naumann, Wappenzeugnisse S.103) – Fouquet (wie Anm.63) behält das blaue Banner mit den drei Lilien der Könige vor; er kennt daneben langzipflige rote Gonfanons über dem kämpfenden Heere.

⁷⁶ Das Bemühen Salets, Schneebalg-Perelmans und de Vaivres, dem Löwen Gleichberechtigung widerfahren zu lassen, entbehrt nicht einer gewissen Komik; ihnen wäre geholfen, wenn sie den ROMANS DE LA DAME A LA LYCORNE ET DU BIAU CHEVALIER AU LYON kannten.

⁷⁷ Neben den in Anm. 28 genannten Titeln noch: Odell Shepard, THE LORE OF THE UNICORN, Boston 1930, New York 1979; Trudy Schmidt, Zur Symboldeutung des Fabeltiers Einhorn, DIE GRÜNENTHAL-WAAGE 4, 1965, 169–176; Heinz Mode, FABELTIERE UND DÄMONEN. Die phantastische Welt der Mischwesen, Leipzig ³1973, 1983, S. 158–180; Nancy B. Hathaway, THE UNICORN, New York 1980; Heimo Reinitzer, Die philologische Einhorn-Jagd. Bemerkungen zu J. W. Einhorns «Spiritalis Unicornis» DAPHNIS 10, 1981, 397–413; Heinrich und Margarethe Schmidt, DIE VERGESSENE BILDERSPRACHE CHRISTLICHER KUNST, München: Beck 1981, S. 46–54; Aleke Thuja, DEM EINHORN AUF DER SPUR. Zur Kulturgeschichte eines Mythos, München: Knaur 1988; Trudy Schmidt, Zur Symbolik des Fabeltiers Einhorn, SANDOZ-BULLETIN 84, 1988, 20–30; A. Vizkelety, Artikel *Einhorn*, in: LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE (hrsg. von Engelbert Kirschbaum SJ), Freiburg: Herder 1968/1990, Band I, Sp. 590–593.

⁷⁸ So ist auf Martin Schongauers (1445–1491) Altar in Colmar (Unterlinden-Museum) «die mystische Jagd» zu finden.

⁷⁹ ROMANS V. 1441–1444; dazu Naumann, MALTESTUDIEN S. 125f.

⁸⁰ Der erste Siegelabdruck ist von 1461 bezeugt (Louis Douet d'Arcq, COLLECTION DE SCEAUX, Paris 1863 nr. 79), der zweite von 1465 (ebd. nr. 80; Albert Lecoy de la Marche, LES SCEAUX S. 137 Abb. 52; dazu Hervé Pinoteau, VINGT-CINQ ANS D'ETUDES DYNASTIQUES, Paris: Christian 1982, S. 516). Unter den Urkunden Ludwigs XI. vom 23. September 1470, vom 11. Juni 1474 und vom 2. Januar 1475 hängt ebenfalls dieses Siegel (Bernisches Historisches Museum, DIE BURGUNDERBEUTE UND WERKE BURGUNDISCHER HOFKUNST, Katalog 1969, S. 47 Abb. 14, S. 48 Abb. 15 und S. 51 Abb. 17). Ludwigs Sohn Karl VIII. siegelt 1489 mit diesem Typus (Donald Lindsay Galbreath, INVENTAIRE DES SCEAUX VAUDOIS, Lausanne: Payot 1937, S. 3 und Tafel II.1); dem 16. Jahrhundert gehört das Siegel des französischen Königs Franz II. (1559–1560) an, das ihn gemeinsam mit seiner Gemahlin Maria Stuart unter einem Zelte darstellt (Wilhelm Ewald, SIEGELKUNDE, München und Berlin 1914, Nachdruck Darmstadt 1978, Tafel 12 nr. 6); das Majestätsiegel Maria Stuarts als Königin von Schottland (1542–1568) zeigt sie als Frau allein unter dem Zelt (ebd. Tafel 27 nr. 9).

⁸¹ Naumann, Wappenzeugnisse (wie Anm. 38) S. 113f. Ein Vorfahre des Kardinals, der von 1356 bis

1410 regierende Herzog Louis II. von Bourbon, führte ein Siegel, das ihn stehend mit aufgerichtetem Schwert vor einem geöffneten Zelte zeigt; an seiner (heraldisch) rechten Seite lehnt sein Wappen mit Schild und Oberwappen (Abbildung 10 bei de Vaivre a.a.O. S. 405).

⁸² Helmut Naumann, Die frühesten Zeugnisse des Wappenzeltes, *ARCHIVUM HERALDICUM* 98, 1984, 38-41.

⁸³ Jeanne Baillet, die Empfängerin der Teppiche und der darin ausgesprochenen Huldigung, war mit Ludwig XI. persönlich bekannt; sie war am 17. Oktober 1465 zusammen mit ihren Schwestern beim Souper des Königs im Hause des Herrn von Ermenonville, ihres Schwagers, zugegen (Souchal a.a.O. S. 241 Anm. 4). Sie konnte von daher die Vorliebe des Königs für das Motiv des Zeltes (z. B. in seinen Siegeln) kennen. Sollte sie als die Ehefrau des Auftraggebers auf die Gestaltung Einfluss genommen haben, liesse sich das Blau-Gold des Zeltes im Teppich *MON SEVL DESIR* als für Ludwig XI. gedachte Geste verstehen. Jeanne Baillet war die Tochter des Jean Baillet und der Nicolette, Dame de Fresnes. Diese Herrschaft in der Nähe von Valenciennes hat sie aus dem Erbe ihrer Mutter in die Ehe mit Aubert Le Viste eingebracht; ihr Sohn Antoine nennt sich dann Seigneur de Fresnes. Der nordfranzösische Ort kommt am ehesten als Bestimmungsort der Teppichfolge in Betracht; Nachforschungen, wie sie de Vaivre in Arcy angestellt hat, sind noch zu leisten.

⁸⁴ Jean Fouquet, *DIE BILDER DER GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE*; Graz: ADEVA 1987 (Tafel 2, 10, 17, 22, 29, 30, 50).

⁸⁵ Rita Lejeune/Jacques Stiennon, *DIE ROLANDSSAGE IN DER MITTELALTERLICHEN KUNST I.II.*, Brüssel: Arcade 1966.

⁸⁶ Ms. der Bibl. Nat. Paris; Abbildung bei Jan Huijzinga, *HERBST DES MITTELALTERS*, deutsch von T. Wolff-Mönckeberg, 6. Auflage Stuttgart: Kohlhammer 1952, nach S. 48.

⁸⁷ Alfred A. Schmidt (Hrsg.), *DIE LUZERNER CHRONIK DES DIEBOLD SCHILLING* 1513 (Facsimile-Ausgabe und Kommentar), Luzern: Faksimile-Verlag 1981.

⁸⁸ ebd. fol. 159r. Schon die ins ausgehende 13. Jahrhundert zu datierenden Wandmalereien des Turms von Ferrande in Pernes stellen das Lager Karls von Anjou, des Königs von Sizilien, in den Kämpfen von Benevent und Tagliacozzo durch vier Zelte dar. Drei davon sind einfarbig, das des Königs ist durch drei Fleurs de lys ausgezeichnet. Die anschliessenden Schlachtszenen zeigen eindeutig, dass es sich dabei um Kriegszelte handelt. (Léon Jéquier, *L'heraldique des peintures murales de la Tour Ferrande, à Pernes (Vaucluse)*, *ARCHIVUM HERALDICUM* 91, 1977, 41-48, dort S. 42 Abb. 1.).

⁸⁹ Amsterdam, Rijksmuseum; Abbildung bei Elisabeth Bröker (Bearb.), *ISRAHEL VAN MECKENEM*. Goldschmied und Kupferstecher, Bocholt 1953, Tafel II Abb. 3.

⁹⁰ Jenny Schneider, *GLASGEMÄLDE*. Katalog der

Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich I.II., Zürich 1970, S. 64 nr. 150 und S. 174 (Abb.). Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts fungiert Judith (im Zelt) neben Simson als Beispiel in einem Brüsseler Teppich, der eine Allegorie der Stärke zum Thema hat (Heinrich Göbel, *WANDTEPPICHE*. I. Teil: Niederlande, Leipzig 1923 Tafel 86).

⁹¹ Ingo F. Walther (Hrsg.), *SÄMTLICHE MINIATUREN DER MANESSE-LIEDERHANDSCHRIFT*, Stuttgart: Kunstkreis 1981, Tafel 76 (= fol. 231r der Handschrift).

⁹² Göbel a.a.O. Tafel 207.

⁹³ Hartmann von Aue, *EREV* V. 8902f. und 8926f.; Wolfram von Eschenbach erwähnt im *PARZIVAL* 129.19 und 132.5 das Zelt, in dem die Herzogin Jeschute schläft. In einem Zelt zu schlafen, ist für eine Dame nicht ganz ungefährlich; es lädt vorbereitende Ritter zu amourösen Frechheiten ein, wie Jeschute es erlebt. Auch das Zelt, das Erec in einem unzugänglichen Garten findet, hat einen erotischen Hintergrund: Hier hat den roten Ritter Mabonagrin seine Ehefrau zwölf Jahre lang in einem Paradies der Liebe gefangen gehalten, bis Erec ihn besiegte und dadurch aus seiner Gefangenschaft befreite. Man hat den Eindruck, dass Hartmann und Wolfram eine Frau im Zelt für etwas Ungehöriges halten. Dieser Verdacht wird bestätigt, wenn ein Strassburger Teppich von 1420 eine gekrönte Wilde Frau zeigt, die mit zwei Wildmännern in einem offenen Zelte tafelt. Auch dieses Zelt ist ein Kriegszelt: Die Königin ist die Feldherrin, deren Reiter auf phantastischen Tieren die Minneburg erstürmen wollen. Das Ganze ist eine Parodie, die eine «verkehrte Welt» darstellt (v. Wilckens a.a.O. S. 324 Abb. 365). – Einem Mann wie König Artus stehen dagegen *diu gezelt* bei einem Turnier durchaus an (Hartmann, *IWEIN* V. 3108; auch Rüediger von Bechelaren hat *gezelt* aufgeschlagen, um zahlreiche Gäste darin zu beherbergen (*NIBELUNGEN-EPOS* Str. 1304.2)).

⁹⁴ JEAN BODELS SAXENLIED (hrsg. von F. Menzel und E. Stengel), Marburg: Elwert 1906, V. 1654; dazu Ferdinand Werner, Königtum und Lehnswesen im französischen Nationalepos, *ROMANISCHE FORSCHUNGEN* 25, 1908, 321-443, dort S. 364.

⁹⁵ Berthold von Holle, *DEMANТИ* V. 1061 (hrsg. von Karl Bartsch, Stuttgart und Tübingen 1875), dazu Hennebo wie Anm. 97 S. 87.

⁹⁶ Hs. der Bibl. Nat., Paris; Abb. in: Larousse, *HISTOIRE DE LA FRANCE* II, Paris 1971, S. 25.

⁹⁷ Historisches Museum, Basel; Anna Rapp-Buri/Monica Stucky-Schürer, *ZAHM UND WILD*, Mainz 1990 S. 227-231 nr. 53; Dieter Hennebo, *GÄRTEN DES MITTELALTERS*, München und Zürich: Artemis 1987, S. 85.

⁹⁸ Göbel a.a.O. Tafel 55.

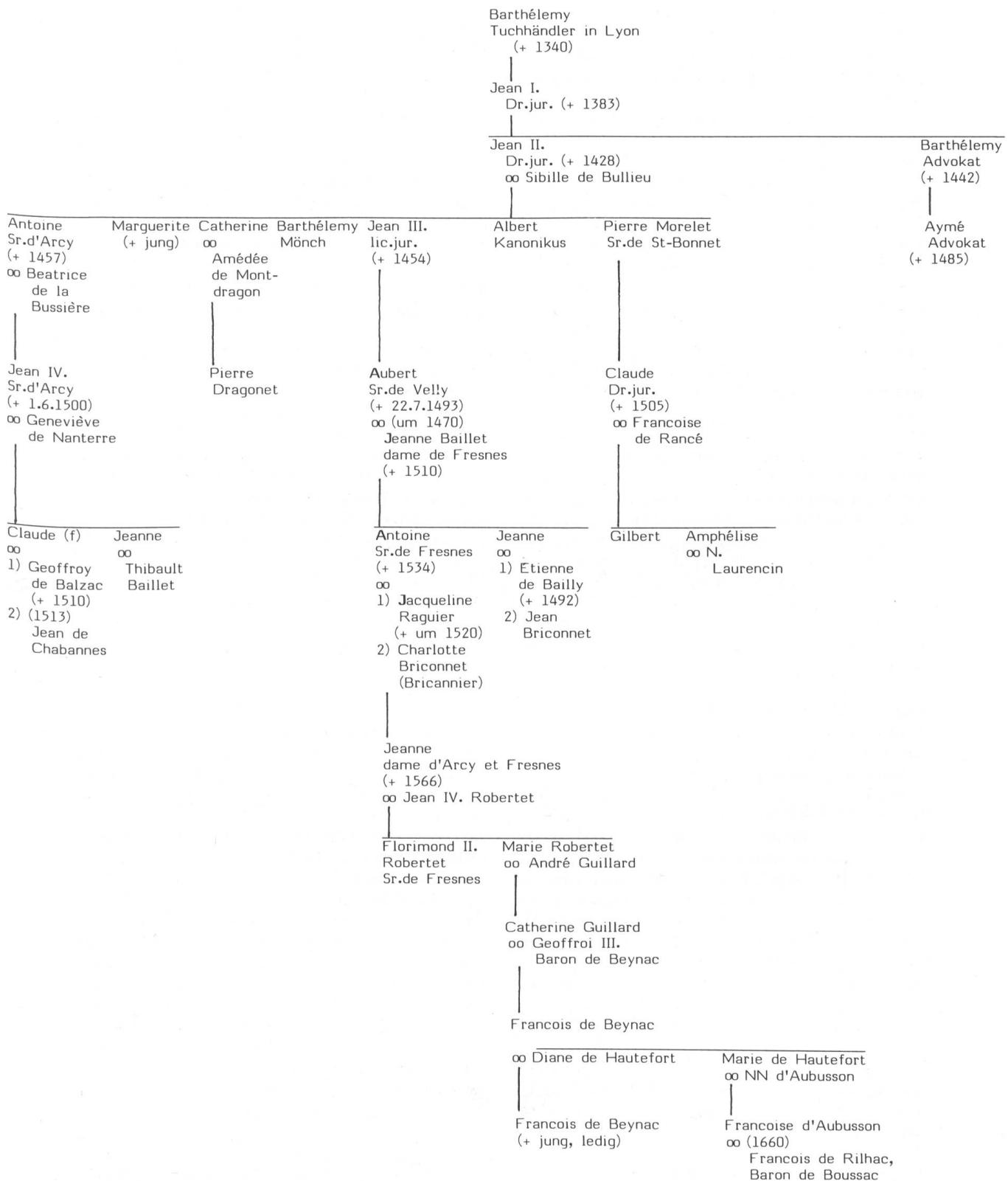
⁹⁹ ebd. Tafel 248.

¹⁰⁰ ebd. Tafel 65.

¹⁰¹ Niederrheinische Bibelhandschrift (Preussischer Kulturbesitz, in der Universitätsbibliothek Tübingen), Abbildung bei Günter Sternberger (Hrsg.), 2000 JAHRE CHRISTENTUM: Illustrierte Kirchengeschichte in Farbe, Neuss, Salzburg 1987, S. 506.

Genealogie der Familie Le Viste (Auszug)

(Vgl. die Tafel bei Geneviève Souchal)



¹⁰² Hartmann Schedel, BUCH DER CHRONICKEN (1493), Reprint Grünwald: Kölbl 1975 fol. XXXv.

¹⁰³ Rogier van der Weyden, MADONNA UND VIER HEILIGE (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut); Albrecht Dohmann, DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALERIE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS VON VAN EYCK BIS BOSCH, Leipzig: Seemann 1964, S. 48 und Abb. 93: «Die Madonna steht auf einem dreistufigen Podest, über dem ein Zelt aufgeschlagen ist.» Herwig Guratzsch, DIE GROSSE ZEIT DER NIEDERLÄNDISCHEN MALERIE, Freiburg: Herder 1979, S. 42 Abb. 24.

¹⁰⁴ Robert Campin, GNADENSTUHL (St. Petersburg, Ermitage); Dohmann a. a. O. S. 40 und Abb. 70.

¹⁰⁵ Rogiers Bild, das zwischen 1450 und 1464 entstanden ist, bezeichnet den Augenblick, in dem Baldachin und Zelt, die beide aus verschiedenen Wurzeln stammen, sich berühren. Dass sie heterogen sind, wird gelegentlich verkannt. Nils G. Bartholdy will das Wappenzelt der französischen Könige vom Baldachin herleiten (Suvenitetssymbolik i det store danske kongelige våben og dens kulturhistoriske baggrund, HERALDISK TIDSKRIFT, März 1976, S. 127–138; ders., Dänische Souveränitätssymbolik als Vorbild der Preussischen 1701, XV CONGRESO INTERNACIONAL DE LAS CIENCIAS GENEALOGICA Y HERALDICA, Madrid 1983, S. 161–174). Er übersieht, dass hinter den Gestalten von Zelt und Baldachin ganz verschiedene Vorstellungen wirksam sind, die nicht ohne weiteres ineinander übergehen können: Das Kriegszelt kann nicht zum Zeichen der göttlichen Gnade werden. Zudem ist die Entstehung des Wappenzeltes im engsten Umkreis König Ludwigs XI. und zu seiner Regierungszeit von 1461 bis 1483 genau zu beobachten. Auch das Zelt im Teppich MON SEVL DESIR ist ein Kriegszelt (so Erlande-Brandenburg [1977] S. 171) und gehört in diesen Zusammenhang. – Dass der französische König unter einem Baldachin dargestellt wird, ist eine ganz andere Sache und auch schon früher bezeugt, so in der Bibel König Karls V. von 1371 (s'Gravenhage, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum Ms. 10 B 23 fol. 2; Abbildung in: Anton Legner [Hrsg.], DIE PARLER UND DER SCHÖNE STIL, Katalog Köln 1980, Resultatband Tafel 10). Ob die Vorstellungen späterhin ineinandergeflossen sind, sei dahingestellt; die Denkmäler des 16. und des 17. Jahrhunderts besagen jedoch nichts zur Herkunft des Wappenzeltes. – Das auf 1487 datierte Exlibris des Abtes von Sankt Gallen, Ulrich VIII. Rösch, zeigt über drei Wappen die Muttergottes vor einem Zelte stehend. Zwei Engel halten die Vorhänge empor und dienen zugleich als Schildhalter. (Ottfried Neubecker, HERALDRY: Sources, Symbols and Meaning, Maidenhead 1976, p. 234).

¹⁰⁶ Lanckorońska a. a. O. S. 11; Monica Stucky-Schürrer, Die Tapisserie, in: BURGUND IM SPÄTMITTELALTER 12. bis 15. Jh., Katalog Ingelheim 1986, S. 135–149.

¹⁰⁷ Karl Voretzsch, EINFÜHRUNG IN DAS STUDIUM DER ALTFRANZÖSISCHEN LITERATUR, Halle: Niemeyer 1925, S. 471–475. Ingeborg Glier (Hrsg.),

DIE DEUTSCHE LITERATUR IM SPÄTEN MITTELALTER 1250–1370 (GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART III.2), München: Beck 1987 S. 78–82.

¹⁰⁸ Voretzsch a. a. O. S. 475.

¹⁰⁹ Glied a. a. O. S. 81f.

¹¹⁰ Schneebalg-Perelman a. a. O. S. 267; Lanckorońska a. a. O. S. 30.

¹¹¹ Nordenfalk (1976) S. 25.

¹¹² M. Lanckorońska (a. a. O. S. 25) erkennt darin weisse und rote Rosen; Erlande-Brandenburg (1989 S. 40) sieht Nelken.

¹¹³ Maria Lanckorońska geht von einer Beobachtung am Teppich GEFÜHL aus: sie sieht in der Kette der Dame und im Hermelinbesatz ihres Surcôt ein Rangabzeichen, das nur einer Fürstin zustehe (S. 22f.). Von daher sucht sie nach der Fürstin dieser Zeit, die dafür in Frage kommt. Das ist vom Ansatz her verfehlt, weil es dem Meister dieser Teppiche einen Realismus unterstellt, den er nicht kennt. Seine Dame ist nicht realistisch dargestellt, sondern eine Idealgestalt. (So auch Erlande-Brandenburg [1989] S. 74.) Sie ist idealisiert im Sinne eines völlig sexualitätsfernen Keuschheitsideals, wie es schon den ROMANS DE LA DAME A LA LYCONE durchzieht. Ein Zeichen dafür ist es, dass die beiden Frauenfiguren nicht die geringste Spur einer weiblichen Brust zeigen, und das in einer Zeit, die die Madonnenbilder Rogiers van der Weyden kannte, der die Maria lactans zu malen liebte. Jean Fouquet, der die 1450 gestorbene Mätresse Karls VII., Agnes Sorel, porträtierte und im Diptychon von Melun als Maria verkleidete, war realistischer. (Vgl. Huizinga a. a. O. S. 166f. und Abb. vor S. 129) – Schon S. Schneebalg-Perelman hat bei der DAME A LA LYCONE und der Bostoner PENELOPE die «même proportion du buste» konstatiert, auch die drei Akt-Darstellungen im PERSEUS-Teppich als sehr ähnlich herangezogen (a. a. O. S. 267f.); sie erkennt in den Einhorn-Teppichen «une idéalisation extrême du corps féminin», die mit einem Realismus in der Beschreibung der prächtigen Details Hand in Hand gehe (ebd. S. 275). Das Ganze sei «une image radieuse de l'art gothique à son apogée». – Es ist auch irrig, wenn M. Lanckorońska die im Vergleich zu ihrer Dienerin größere Gestalt der Dame auf die Länge Margaretes von York bezieht; der Größenunterschied bezeichnet nach mittelalterlicher Weise den höheren Rang, wie das z. B. die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift zeigen (z. B. fol. 10r: *König Wenzel von Beheim*, fol. 11v: *Herzoge Heinrich von Pressela*, fol. 13r: *Margrave Otte von Brandenburg mit dem pfle*). Mit Porträtahnlichkeit hat das nichts zu tun.

¹¹⁴ Alphonse Wauters, LES TAPISSERIES BRUXELLOISES, Bruxelles 1878 S. 48; Schneebalg-Perelman a. a. O. S. 258; de Vaivre a. a. O. S. 400 – Erlande-Brandenburg 1989 S. 74.

¹¹⁵ Schneebalg-Perelman a. a. O. S. 258.

Adresse des Autors: Dr. Helmut Naumann
Kieselings Kamp 10
D-W-4542 Tecklenburg