

**Zeitschrift:** Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums  
**Herausgeber:** Bernisches Historisches Museum  
**Band:** 37-38 (1957-1958)

**Artikel:** Zum Antependium von Grandson  
**Autor:** Lemberg, Mechthild  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1043514>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

## ZUM ANTEPENDIUM VON GRANDSON

MECHTHILD LEMBERG

Der Mittelteil des Antependiums von Grandson ist — von der Aufteilung der Fläche her — deutlich in drei getrennte Zonen gegliedert. Streng genommen handelt es sich sogar um fünf Zonen, deren jede von einem Kompositionselement — Engel, Ranke, Madonna, Ranke, Engel — ausgefüllt wird. In der Mitte ist eine thronende Madonna mit Christus dargestellt. Zu ihren Füßen — links neben dem Thron — kniet eine Stifterfigur, ein Ritter im Kettenpanzer, mit Schwert und Wappenrock. Die Gestalt des Stifters steht zu den anderen Figuren etwa im Größenverhältnis 1:4. Der Thron der Madonna ist niedrig, ohne Armlehne, Stütze und Rückenteil. Die Madonna sitzt auf einem wulstartigen länglichen Kissen. Neben ihr sind zu beiden Seiten rankende Gewächse dargestellt, die aus zwei kugeligen Vasen aufsteigen, die Thronende ornamental umgrenzen und gegen die Außenwelt abschirmen. Beide Vasen haben einen langen, im Vergleich zu ihrer bauchigen Dicke außerordentlich dünnen Hals und einen kaum breiteren Fuß. Sie stehen kompositorisch in gleicher Höhe wie der Thron der Madonna und die knieende Gestalt. Die Engel dagegen schreiten auf einer tieferen Ebene, sie sind sozusagen mehr im Vordergrund der Darstellung und von der Hintergründigkeit der Heiligen abgehoben. Sie werden so auch kompositorisch ein wenig aus der Fläche herausgerückt. Dadurch scheint die flächige Darstellung zu einer räumlichen geworden zu sein und Tiefe gewonnen zu haben, eine andere Dimension. Die Engel sind dem Beschauer näher und vermögen die weiter entfernte Madonna auch dem Beschauer gegenüber abzugrenzen, indem sie mit der Gebärde des Schwenkens der Weihrauchfässer den Hintergrund mit einem unsichtbaren Schleier zu verhüllen scheinen. Das Majestätische der Darstellung, das unausgesprochene «Noli me tangere», die Distanz zu einem eingegrenzten, heiligen Bezirk wird deutlich. Einzig der Stifter ist in diesen Bezirk hineingelassen. Er ist aber in seiner demütigen Haltung und durch die Diskrepanz der Proportionen — er tritt ja in bedeutender Verkleinerung auf — nur ein Symbol für die Distanz zwischen Mensch und Gott. Auch die Farben machen das deutlich. Zwar teilen Mensch und Gott den gleichen Purpurgrund, werden vom gleichen Grund getragen, aber vom purpurnen Grund hebt sich das golddurchwirkte Gewand der Madonna sehr deutlich ab, der winzige Stifter in Silber, Blau, wenig Gold und Weiß muß daneben «verblassen». Die Engel sind seitlich, außerhalb des durch die Ranken umgrenzten heiligen Bezirks, kaum merklich aus der Frontalansicht zum Halbprofil gewendet, mit Blick auf die Madonna dargestellt; vom Beschauer aus links Gabriel, rechts Michael. Sie schwingen die Weihrauch-

gefäße fast schwerelos in der rechten Hand. Die Linke ist jeweils in einer sprechenden Gebärde auf Christus gerichtet. Christus selbst ist im Halbprofil gezeigt. Nicht wie ein Kind, eher wie ein verkleinerter, erwachsener Mensch ist er gestaltet. Sein Nimbus wird von einem silber-purpurnen Kreuz unterteilt. Die Nimben der Engel und der Maria sind rein Gold. Christus schwebt auf dem linken Arm der Madonna, die ihm ihre Rechte in Antwortgebärde auf seinen ausgestreckten linken Arm entgegenhält. Den rechten Arm hat das Kind leicht auf die linke Schulter seiner Mutter aufgestützt, seine Hand schaut unterhalb des Kopfes hervor. Sie ist entspannt und nach unten geneigt, während die Linke jene sprechende, halb segnende, halb weisende Gebärde macht, wie man sie von vielen mittelalterlichen Christusdarstellungen, besonders der Buchmalerei, kennt. Den Abschluß des Mittelteiles nach unten und nach der Seite hin bilden die kleinen Wappenschilder links und rechts, die in den Farben denjenigen auf dem Wappenrock der Stifterfigur entsprechen. Oben bilden die Nimbenbögen von Gabriel, Maria und Michael — kompositorisch in gleicher Höhe — den Abschluß. Diese obere Begrenzungslinie wird auch von den Ranken nicht überstiegen. Demgegenüber erscheinen die Ranken der Seitenteile als rein formale, die Fläche gleichmäßig ausfüllende Ornamente, die mit den feinen Beziehungen zwischen den Elementen der Darstellung im Mittelteil nicht korrespondieren.

Ein Antependium ist kein Altarbild und mit einem solchen nicht zu vergleichen. Es ist auch kein Andachtsbild, sondern ein — sehr kostbarer — Schmuck des Altartisches selbst. Im Grunde handelt es sich bei einem Antependium um ein Kunstwerk in streng dienender Funktion, es ist dem geweihten Altar als Schmuck zugeordnet. Mit einem Antependium wurde im Mittelalter der Unterteil einer Altarmensa verkleidet. Antependien aus Geweben mögen während des Kirchenjahres oder zu hohen Festtagen ebenso gewechselt worden sein wie bestimmte liturgische Gewänder, Altardecken etc. Je kostbarer ein Antependium war, desto wahrscheinlicher ist es, daß es ständig einem bestimmten Altar zugeordnet blieb, wie das bei steinernen oder metallenen Stücken dieser Gattung ohnehin der Fall gewesen sein wird. Ein solches Antependium gehörte dann als festes Schmuckelement definitiv einem bestimmten Altar zu. Es stand nicht in so enger liturgischer Beziehung zu dem sakralen Geschehen während der Messe wie Kelch, Altardecke, Monstranz. Antependien aus Geweben sind im Mittelalter nicht selten gewesen<sup>1</sup>, sie sind uns jedoch seltener erhalten geblieben, weil sie im Gegensatz zu den steinernen oder metallenen Stücken stärker dem Verfall ausgesetzt waren<sup>2</sup>.

Jede Kunsttechnik hat eigene Möglichkeiten, die mancher Künstler so, mancher anders ausschöpft. Welche Möglichkeiten boten sich nun unserem Meister? Von der Technik her gewiß sehr zahlreiche. Er hätte die verschieden-

<sup>1</sup> Braun, J., Handbuch der Paramentik, 1912, S. 219. Bock, Fr., Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, 1921, Bd. I und Bd. II.

<sup>2</sup> Schmid, Der christliche Altar, S. 160.

sten Farben «sprechen» lassen können, hätte mit einer Vielzahl von Ornamenten gestalten können. Das aber hat er nicht getan. Er hat überaus kostbar und im Gebrauch von Farbe und Ornament zugleich äußerst sparsam gestaltet. Von daher rührt auch der entscheidende Einwand gegen die seitlichen Anfügungen. Unser heute sehr viel ausgeprägteres stilkritisches Gefühl, das durch den erweiterten Kreis der Vergleichsmöglichkeiten ausgebildet wurde, sagt uns, daß der Gehalt und der Ausdruck des Mittelteiles von dem nicht verstanden worden sein kann, der die Anfügungen machen ließ. Wie formalistisch wird das Rankenmotiv des Mittelteiles an den Seitenteilen wiederholt! Wie ornamental hat der Schöpfer der Seitenteile seine Aufgabe verstanden — verglichen mit dem der Mater Domini-Darstellung! Ein reiches Schmuckornament, eine Verzierung sind die Ranken der Seitenteile. Sie sind nur in äußerlich formalem Sinne die Wiederholung eines auch im Mittelteil auftretenden Motivs. In Wahrheit sind sie eine vollständige Absage an das, was die mittlere Darstellung zum Ausdruck bringen will, obwohl sie in sich von hoher künstlerischer Qualität sind.

Die beiden Engel des Antependiums von Grandson — Gabriel und Michael — sind wie die thronende Madonna offensichtlich nach byzantinischem Vorbild gestaltet. Ihre Goldgewänder sind dadurch gegliedert, daß für die verschiedenen Gewandteile die Richtung der Stickmuster variiert wurde. So läßt sich — trotz der Einfarbigkeit — ein Leibrock mit darüberfallenden Stolen und Bändern erkennen. Unterhalb des breiten Rundkragens läuft in der Mitte eine Stola senkrecht herab und in einer Spitze aus. Um den Leib ist gurtartig ein breites Band geschlungen, dessen Ende über dem einen Arm in einer doppelten Dreiecksform herunterhängt. Den unteren Abschluß des Gewandes bildet ein schmaleres Band — eine Wiederholung des Bandes, das als Rundkragen den oberen Abschluß bildet. Die Bänder und Stolen sind beidseitig von einer schmalen Borte eingefast. Auch den Abschluß des Untergewandes, das oberhalb der Handgelenke sichtbar wird, bilden schmale Bänder aus einer doppelten Borte. Der Künstler des Antependiums verzichtet darauf, durch Verwendung von Farbe und Ornament die kostbaren Gewänder der Engel in der Vielgestaltigkeit ihres Schmuckes näher zu schildern. Er nimmt den kostbarsten Faden, den er zur Verfügung hat, Gold, und gliedert das Gewand vollständig mit textilen Mitteln, das heißt, ausschließlich durch Variationen der Sticktechnik. Das Ergebnis ist nicht, wie man annehmen könnte, eine relative Eintönigkeit und Farblosigkeit, im Gegenteil: Die Kostbarkeit der Gewandung in der verhältnismäßig einfachen Gliederung und der dadurch erzielte Effekt: die Heiligkeit und Entrücktheit der dargestellten Gestalten, kann nicht mehr überboten werden. Der Verzicht auf die Farbe am Gewand der Engel und der Maria ist der ganz besondere Vorzug gerade dieser Darstellung einer Mater Domini. Keine andere Kunstgattung mit ebenso vielen Möglichkeiten der Variation — weder Mosaikkunst noch Fresko — hat sich, soweit bekannt, in dieser edlen Weise beschränkt und so ausschließlich der Form vor der Farbe den Vorzug gegeben, um die Heiligkeit, die Entrücktheit des Dargestellten von allem Irdischen, nur um so stärker betonen



zu können. Gerade die Vorbilder, nach denen hier vermutlich gearbeitet worden ist, zeichnen sich durch eine sehr intensive Farbigkeit auch des Details aus. Der Künstler dieses Antependiums hat dessen Ausdruckskraft einzig durch die Art der Gesamtkomposition des Mittelteiles ungeheuer gesteigert. Die ganze Gruppe ist in einem wohlabgewogenen Zusammenspiel weniger Farben komponiert. In der Darstellung auch kleiner Details hat er fast ausschließlich die Mittel textiler Kunst verwendet, und so den Eindruck der Gesamtkomposition gesichert. Das Detail, zwar mit einer liebevollen Gründlichkeit ausgeführt, doch farblich nicht hervorgehoben, bleibt unauffällig und beeinträchtigt die dominierende Wirkung der Mater Domini in keiner Weise.

Und mit welchem Vertrauen in die Strahlungskraft einer einzigen «Farbe», des Goldes, ist hier gearbeitet worden! Man möchte doch meinen, daß Gold neben Gold keine Ausdruckskraft besitzen kann, so viel auch im Stickmuster variiert wird. Der Eindruck des Antependiums widerlegt diese Annahme vollkommen. Welche Ausstrahlung muß diese Komposition einmal besessen haben, wenn sich bis heute so viel davon bewahrt hat? Trotz der Schäden, die Jahrhunderte dem Faden, den Farben zugefügt haben.

Das braune gekräuselte Haar der Engel ist über der Stirn mit einem schmalen weißen Bande zusammengehalten. Die Flügel sehen wir ausgebreitet, obwohl die Gestalten selbst annähernd im Halbprofil erscheinen. Sie sind sehr lang, sie reichen fast von Kopf bis Fuß. In Schulterhöhe bilden sie eine Waagerechte, um dann außen in die eigentlichen Flügelpaare überzugehen, die wie senkrechte Schwerter, leicht geschwungen, gebildet sind. Die Flügel, die Nimben und die senkrechte Stola zeigen das gleiche Stickmuster. Die Innenseite der Flügelschwerter ist zur Andeutung von Federn weiß-braun gestreift in Seidenstickerei gearbeitet. Die beiden rechten Hände der Engel umfassen einen Griff, von dem drei lange, gewellte Fäden ausgehen, an denen unten ein kugeliges Weihrauchgefäß befestigt ist, dessen Oberteil den Enden des Sitzkissens der Madonna sehr ähnlich ist. Das Ende des gurtartigen Bandes, das beiden Engeln von ihrem einen Arm herunterhängt, bildet ein charakteristisches doppeltes Dreieck. Der Kopf des Gabriel ist leicht geneigt. Die Unterschiede der beiden Figuren sind gering, beide sind einander sehr ähnlich, sowohl im Typ, in der Haltung und der Gebärde als auch in den Einzelheiten der Gewandung. Sie ähneln damit außerordentlich den Engeln der Mater Domini-Darstellung im Dom zu Cefalù<sup>1</sup> an der Nordküste Siziliens. Dort sind die vier Erzengel dargestellt, deren äußere unseren Engeln verwandt sind, obwohl die Gewänder in den Mosaiken stark farbig und ornamentiert wiedergegeben sind. Haltung, Art der Flügel und Art des Gewandes der Engel von Cefalù erinnern sehr stark an die Engel des Antependiums. Auch das in doppelter Dreiecksform vom Arm herunterhängende Ende der Stola findet sich hier wieder. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Gestalten Gabriels und Michaels auf dem Antependium einem byzantinischen Engeltypus des 11. und 12. Jahrhunderts entsprechen. Dem Kopf des Gabriel

<sup>1</sup> Vollendet um 1148. Abb. in «Byzantinische Mosaiken», 1952, Taf. XIV.



Antependium von Grandson. Oben : Zustand vor der Konservierung, unten : Zustand nach der Konservierung.



Antependium von Grandson. Detail vor der Konservierung.



Antependium von Grandson. Detail nach der Konservierung.



Antependium von Grandson. Detail vor der Konservierung.



Antependium von Grandson. Detail nach der Konservierung.





Antependium von Grandson. Detail vor der Konservierung.



Antependium von Grandson. Detail nach der Konservierung.

steht ein Engelkopf aus dem jüngsten Gericht der Demetriuskirche in Vladimir aus dem 12. Jahrhundert sehr nahe <sup>1</sup>. Auf einer byzantinischen Stickerei des 14. Jahrhunderts, die in Seiden-, Gold- und Silberfäden ausgeführt ist, findet sich in den Nimben der dargestellten Engel das gleiche ineinandergeschachtelte Zickzackmuster der Goldstickerei wie in den Nimben des Antependiums <sup>2</sup>.

Die kugeligen Weihrauchgefäße, die die Engel schwingen, kommen ähnlich im Glasfenster des 12. Jahrhunderts der Notre-Dame de la Belle-Verrière in der Kathedrale von Chartres <sup>3</sup> vor. Ähnliche Weihrauchgefäße finden sich noch am Holzrelief einer Kreuzabnahme aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts <sup>4</sup>, auf der Darstellung der Frauen am Grabe an dem Sakramentar von Limoges <sup>5</sup>, auf einer Darstellung der Krönung Mariae am Straßburger Münster <sup>6</sup> sowie auf den beiden Elfenbeinreliefs der Frauen am Grabe aus Köln <sup>7</sup>, auf dem Tragaltar des Eilbertus <sup>8</sup> und auf einem Reliefbild in Reims <sup>9</sup>.

Darstellungen einer thronenden Madonna sind in großer Zahl erhalten. Es ist nicht einfach, Vergleiche zu ziehen, da sich fast immer gewisse ähnliche Züge und gleichzeitig große Verschiedenheiten ergeben. Die Madonna des Antependiums hat den Kopf in einer sehr feinen, zarten Gebärde dem Kopf des Christus zugeneigt. Der Kreuzesnimbus des Kindes und der Nimbus der Maria überschneiden sich dadurch in der Weise, daß der Christusnimbus in den der Gottesmutter aufgenommen erscheint. Das Kopftuch der Maria bildet auf ihrem Kopf drei schöne Falten. Die Dreizahl der Falten, Symbol der Trinität <sup>10</sup>, erscheint am Gewand der Madonna mehrfach. Überhaupt tragen die Falten, da in der Gestaltung des Gewandes auf Farbe und Ornamentierung verzichtet wird, sehr schön dazu bei, das Bild der thronenden Mater Domini zu beleben. Rings um das Gesicht, dessen Züge zum Teil wegen der Beschädigung der Seidenfäden und des durchschimmernden Purpurgrundes modelliert erscheinen — zum Teil sind sie auch im Original mit sehr zarten Strichen modelliert gewesen —, schimmert die Innenseite des Kopftuches in tiefem Blau. Christus ist unkindlich dargestellt wie ein verkleinerter Erwachsener. Als Herr der Welt macht er mit der linken Hand eine segnend

<sup>1</sup> *Schweinfurth*, Die Byzantinische Form, 1954, Abb. 83b.

<sup>2</sup> Abendmahl, Teilstück eines Epitaph's aus der Kirche Panagia Panaguda in Thessalonich. Byzantinisches Museum, Athen.

<sup>3</sup> *Schweinfurth*, Die Byzantinische Form, 1954, Abb. 123b. *Millet, Gabriel*, Broderies Religieuses de Style Byzantin, 1947, Taf. CC, CCI, CCII, CCIV, CXXVIII. *Malraux, André*, Das imaginäre Museum, o. J., Abb. S. 35, 37.

<sup>4</sup> Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

<sup>5</sup> Um 1100.

<sup>6</sup> 1230—1235. *Panofsky*, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, Tafelband, Taf. 114.

<sup>7</sup> Um 1050. Köln, Kunst- und Gewerbemuseum. *Lüthgen, E.*, Romanische Plastik in Deutschland, 1923, Taf. LXIII.

<sup>8</sup> Szene: die Frauen am Grabe. 1150—1160. Berlin Schloßmuseum.

<sup>9</sup> Darstellung aus dem Leben des heiligen Dionys, Reliefbild am Dom zu Reims, *Springer*, Handbuch der Kunstgeschichte II, 1924, S. 438, Abb. 601.

<sup>10</sup> *Lipfert*, Symbolfibel, 1957, S. 110.



weisende Gebärde. Die sogenannte Madonna des Dom Rupert aus Lüttich<sup>1</sup> hat mit unserer Madonna große Ähnlichkeit. Die geneigte Haltung des Kopfes, die Art des Gewandes und der Thron<sup>2</sup> lassen eine zeitliche Nähe vermuten. Die Madonna des Antependiums soll — verglichen mit italienischer Malerei — ähnliche Züge aufweisen wie die Madonnen des Magdalenenmeisters<sup>3</sup>: Das sei an dem Gesichtstypus der Madonna, am Faltenwurf des Gewandes und an dem zweidimensionalen Thron in Vorderansicht nachzuweisen<sup>4</sup>; das Sitzkissen<sup>5</sup> sei allerdings früher anzusetzen<sup>6</sup>, aber der Winkel an der linken Seite des Thrones zeige bereits ein beginnendes Verständnis für die dritte Dimension<sup>7</sup>.

Die Madonnenverehrung und die Darstellung der thronenden Madonna stammt aus der östlichen Kirche. Für sie ist die Maria die Panagia, die «Allheilige» mit dem Ehrentitel MP ΘΥ, Mutter Gottes<sup>8</sup>. Auf dem Antependium findet sich die lateinische Fassung dieses Ehrentitels, Mater Domini<sup>9</sup>. Darstellungen der Madonna ohne Baldachin und ohne Hintergrund auf einem niedrigen Thron mit dem charakteristischen länglichen Kissen lassen sich verschiedentlich nachweisen. Das schon erwähnte Glasfenster aus der Kathedrale von Chartres<sup>10</sup> ist ein gutes Beispiel für diese Art der Darstellung.

Auf unserem Antependium ist ein harmonischer Zusammenhang zwischen den verschiedensten Rundformen zu beobachten. Die beiden Vasen wirken im wesentlichen kugelig, trotz ihres engen Halses. Außerdem sind die runden Weihrauchgefäße, die ihnen ähnlichen Rundungen des Kissens, die drei großen goldenen Nimben und die vielen strahlenden Lichtpunkte an den Rankenenden als lauter Variationen des einen Rundformmotivs zu empfinden.

Die Rankenornamente haben im Antependium die Funktion, die auf anderen Darstellungen den Baldachin tragenden Säulen zukommt. Durch sie ist die Madonna einem eigenen Bezirk zugeordnet.

Die aus den Vasen wachsenden Ranken stellen vermutlich Granatapfelbäume dar. Bäume waren im Vorderen Orient stets ein Symbol der Magna Mater<sup>11</sup>, deren Bedeutung in christlicher Zeit auf die Mater Domini übergegangen ist. Der Granatapfelbaum ist ein kleiner, krummstädtiger, oft dorniger

<sup>1</sup> Um 1170. Lüttich, Museum. *Panofsky*, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, Taf. 50.

<sup>2</sup> Außerdem ist der Thron auch dem auf dem Taufbecken des Domes in Hildesheim sehr ähnlich (um 1230), *Lüthgen*, Romanische Plastik, Abb. CXV.

<sup>3</sup> Anonymer florentinischer Maler, rund 1270—1290.

<sup>4</sup> Nach Ansicht von Dr. J. Stubblebine, Department of Art, Rutgers University, New Brunswick, N. J., USA.

<sup>5</sup> Ein ähnliches Sitzkissen findet sich auf einer Darstellung einer thronenden Madonna (1123) in Barcelona.

<sup>6</sup> Letztes Viertel 13. Jahrhundert.

<sup>7</sup> Siehe Anm. 4.

<sup>8</sup> *Künstle*, K., Ikonographie der christlichen Kunst I, 1928, S. 626.

<sup>9</sup> Entsprechend dem MP ΘΥ abgekürzt zu MAT DNI.

<sup>10</sup> *Malraux*, André, Das imaginäre Museum, o. J., Abb. S. 35, 37.

<sup>11</sup> *Lurker*, Symbol, Mythos und Legende in der Kunst, 1958, S. 20.

Baum oder Strauch <sup>1</sup> mit scharlachroten Blüten und apfelartigen Früchten, die aber aus einer harten Schale und einer Unzahl von kleinen Samen bestehen. In der Kunst wird er als Symbol des Lebensbaumes <sup>2</sup> verwendet; der zahlreichen Samen seiner Früchte wegen ist er auch ein Symbol der Kirche <sup>3</sup>. Die großen strahlenden Lichtpunkte am Ende der Zweige sind vermutlich die Früchte des Granatapfelbaumes, Granatäpfel also, die eben deshalb von einer so strahlenden Leuchtkraft und Transparenz <sup>4</sup> sind, weil sich in ihnen nicht nur ein möglicher neuer Baum verkörpert, sondern weil durch jede Frucht — wegen der vielen Samenkörner — die Ganzheit in der Vielzahl ausgedrückt wird. Daher findet sich auf vielen mittelalterlichen Darstellungen in der Hand des Christus ein Granatapfel, aus dem sich auch das Symbol des Reichsapfels herleitet <sup>5</sup>.

Die leuchtende Farbe der Früchte auf dem Antependium erklärt sich auch von der Komposition her. Am Ende der Zweige leuchten die Früchte wie Lichter, die die gesamte Darstellung illuminieren.

Der reife Granatapfel hat eine braune bis gelbe Farbe. Im Orient wurden Granatäpfel zum Färben benutzt. Die aus ihnen gewonnene Farbe war ein intensives, prächtiges Gelb <sup>6</sup>. Bei der Verwendung des Granatapfelmotivs ist vermutlich an den Satz gedacht worden: «ut omnes unum sint» — «auf daß alle eins seien», der der mittelalterlichen Auffassung von der Einheit der Kirche entsprach — heute der Leitsatz des Christlichen Studenten-Weltbundes.

Es fällt auf, daß auch die Ranken aus kugeligen Vasen hervorstechen, als kämen sie selbst im ewigen Zyklus des Lebensbaumes aus einem Granatapfel hervor.

Die Vasen selbst hat der Künstler wie einen Reichsapfel gestaltet, der in der frühen Kunst stets mit dem Kreuzeszeichen innen dargestellt wird <sup>7</sup>. Fuß und Hals der Vasen bilden mit dem breiten waagerechten Ring, der um die Gefäße läuft, die Andeutung eines Kreuzes, ähnlich dem Kreuzesnimbus Christi. Man könnte auch sagen, daß Vase und Granatapfelbaum zusammen das Symbol des Reichsapfels darstellen. Das Kreuzeszeichen einer späteren Reichsapfeldarstellung (das ja für die Kirche steht) würde hier durch den Baum repräsentiert, die Welt, über die die Kirche triumphiert, durch die Vase.

Die Vasen stehen innerhalb der Gesamtkomposition an wichtiger Stelle. Ihre Achsen teilen das Mittelteil des Antependiums in drei gleiche Teile, während kompositorisch fünf Teile zu bestehen scheinen: Engel, Ranke, Madonna, Ranke, Engel. Das beleuchtet die begrenzende Funktion der Granat-

<sup>1</sup> Brockhaus, Der große «Granatapfel».

<sup>2</sup> Dean, Beryl, Ecclesiastical Embroidery, London 1958, S. 67.

<sup>3</sup> Ebenda.

<sup>4</sup> Dean, Beryl, a. a. O., S. 143.

<sup>5</sup> Lipfert, K., Symbolfibel, 1957, S. 56.

<sup>6</sup> Keller, W., Und die Bibel hat doch recht, 1955, S. 212.

<sup>7</sup> Buchmalerei: Kaiser Otto III, aus einem Evangeliar, München, Springer, a. a. O., S. 138, Abb. 170.

apfelbäume besonders deutlich. Die Engel stehen außerhalb des heiligen Bezirkes, den sie abgrenzen. Man denkt an spätere Darstellungen der Madonna im Rosenhag<sup>1</sup>, in denen der Muttergottes ein besonderer Raum geschaffen wird, vor dem die «Welt» haltmachen muß. Einzig der Stifter ist, in seiner demütigen Haltung und so verkleinert, daß er die Größe der Madonna nicht «erreichen» kann, in diesen Bezirk hineingelassen.

Die Darstellung des Stifters zeigt den Ringelpanzer<sup>2</sup> des 12. und 13. Jahrhunderts und einen darüber getragenen Wappenrock. Die heraldischen Farben Blau und Silber sind außer auf dem Wappenrock auch in der Stickerei des Ringelpanzers, des Panzerhandschuhs und der Beinkleider zu finden. Hier ist überall neben dem Silberfaden ein blauer Faden verwendet. Die verhüllte Hand des Ritters ist als Ausdruck der Demut<sup>3</sup> vor Christus und der Madonna aufzufassen. Die Form des Schwertes, das der Ritter an seiner rechten Seite trägt, entspricht einem am Ende des 11. Jahrhunderts und während des 12. Jahrhunderts nachweisbaren Typus<sup>4</sup>. Es ähnelt z. B. den Schwertern, die auf einer Gefangennahme Christi in Naumburg<sup>5</sup>, auf dem Grabmal des Siegfried von Eppstein in Mainz<sup>6</sup> und auf dem Teppich von Bayeux<sup>7</sup> sowie auf dem Grabmal Heinrichs des Löwen<sup>8</sup> zu finden sind. Die goldenen Wappensymbole auf den beiden roten Querbändern des Wappen-

<sup>1</sup> Z. B. *Stefan Lochner*, Madonna im Rosenhag.

<sup>2</sup> Einen ähnlichen Ringelpanzer (Kettenhemd) trägt der Heilige Mauritius im Magdeburger Dom, um 1240, *Deutsche Kunst*, IV, 112.

<sup>3</sup> *Lipfert, K.*, Symbolfibel, 1957, S. 116.

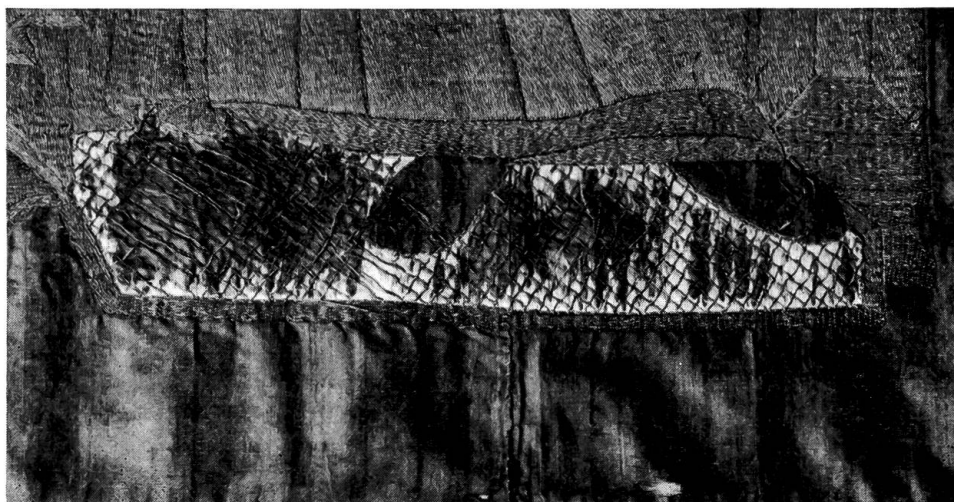
<sup>4</sup> Z. B. Siegel des Richard Löwenherz (1189—1199).

<sup>5</sup> *Pinder, W.*, Die Bildnisse des Naumburger Domes, 1954, Abb. 8, Schwert des Petrus.

<sup>6</sup> Mainz, Dom, um 1249. *Deutsche Kunst*, II/89.

<sup>7</sup> Ende des 11. Jahrhunderts. *Eric Maclagan*, The Bayeux Tapestry, 1953, Abb. III und Abb. 13.

<sup>8</sup> Dom zu Braunschweig, Mitte 13. Jahrhundert. *Lüthgen*, Romanische Plastik, Abb. 144.



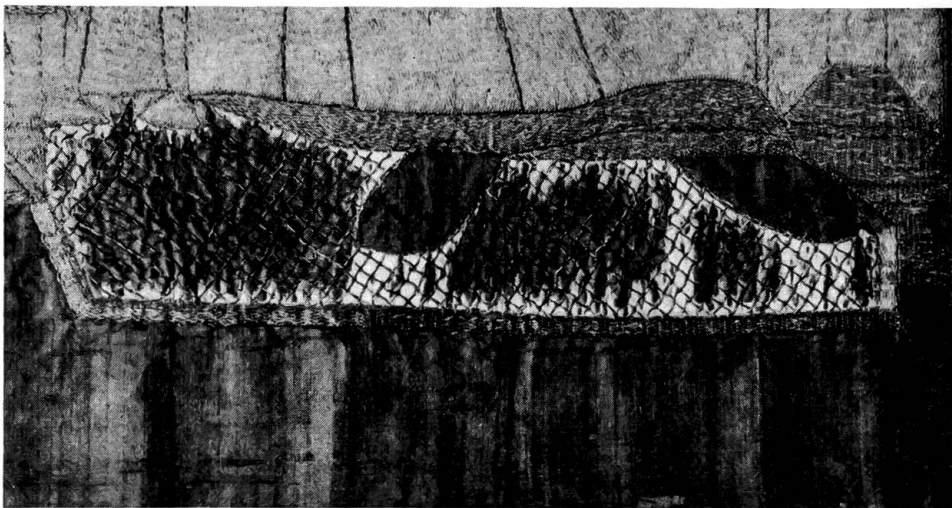
Antependium von Grandson. Detail vor der Konservierung.

rockes und auf den kleinen Wappenschilden neben den Füßen der Engel sind vermutlich nicht als Pilgermuscheln, sondern als Blütenkelche von Glockenblumen<sup>1</sup> zu deuten.

\*

Das Antependium befand sich in einem so schlechten Zustand, daß eine grundlegende Konservierung dringend notwendig wurde. Der purpurne Seidengrund (Leinenbindung, 40 Kettfäden und 28 Schußfäden auf einen Zentimeter) des Hauptteils besteht aus sechs Bahnen von je 40 bis 40,5 cm Breite (Webbreite). Diese Bahnen wurden nur noch an wenigen Stellen durch den Originalfaden zusammengehalten. Im übrigen war dieser später durch einen groben Seidenfaden ersetzt worden, der im Gegensatz zu dem alten Faden völlig verblichen war. Die purpurne Seide des Grundes ist ursprünglich ein gewachsener Stoff gewesen, man hatte dem Gewebe eine Wachsschicht aufgetragen, um einen zusätzlichen Glanz zu erhalten. Über das ganze Antependium verteilt, hatte sich an den noch vorhandenen Wachsstellen ein dunkler Schmutzbelag gebildet. Jahrhundertlang war das Gewebe so dem Einfluß schädlicher Fremdkörper ausgesetzt gewesen. Das mußte schließlich zu einer Brüchigkeit der Seide führen. Über den ganzen Seidengrund verteilt und vor allem am oberen Rand fanden sich mürbe Stellen und Risse im Seidengewebe. Die Goldstickerei ist in Anlegetechnik ausgeführt. Sie erfaßt die Seide und den leinenen Futterstoff. Auch die feine Spaltstichstickerei, in der Gesichter, Hände und Füße der Figuren ausgeführt sind, geht durch beide Gewebe hindurch. An den Blättern des Rankenwerkes und am Fußschemel der Madonna hatten sich zahlreiche Fäden der Goldstickerei gelöst. Die Seidenstickerei der Hände aller Figuren und der Füße der Madonna ist besonders stark abgewetzt.

<sup>1</sup> Vergleiche dazu S. 158.



Antependium von Grandson. Detail nach der Konservierung.

Die Seitenteile unterscheiden sich vom Mittelstück im Farbton, in der Gewebestruktur und in der Art der Stickerei. Auch hier ist der Stoff gewachst, doch handelt es sich um ein scharlachrotes Köpergewebe (linksgrat  $\frac{1}{3}$  Schußköper, 35 Schuß- und 35 Kettfäden auf einen Zentimeter, Kette = S-Drehung, Schuß = ungezwirnte Seide). Die Goldstickerei ist in Sprengtechnik, die sparsame Seidenstickerei in Spaltstich ausgeführt.

Am gesamten Antependium hatten sich durch die Verarbeitung so verschiedener Gewebe wie Leinen und Seide starke Falten gebildet. Beide Stoffe reagieren verschieden auf den Einfluß von Feuchtigkeit. Leinen «arbeitet», d. h. es schrumpft zusammen, wenn Feuchtigkeit einwirkt; Seide bleibt demgegenüber unverändert. Durch die Schrumpfung des Leinens waren in der Seide Falten entstanden, die im Laufe der Zeit zu Bruchstellen im Gewebe geführt haben. Das Antependium war an allen vier Seiten von einem gelben Band eingefast, das am unteren Rand die grüne Einfassung des Mittelstückes verdeckte.

Bei der Konservierung wurde zunächst die gelbe Einfassungsborte entfernt. Dann wurden die Seitenteile vom Mittelteil getrennt und alle drei Teile gesondert behandelt. Die Goldstickerei des Mittelteiles wurde unter Verwendung von Alkohol und destilliertem Wasser gereinigt, nachdem die grüne Borte und die flüchtigen Verstopfungen der Risse entfernt worden waren. Stück für Stück ist auch der Seidengrund derart gereinigt worden. Dabei wurde die Seide ausgelegt und mit Hilfe kleiner Glasplatten geglättet. Lose Fäden der Goldstickerei sind mit einem Seidenfaden (doppelter Haarfaden) in der alten



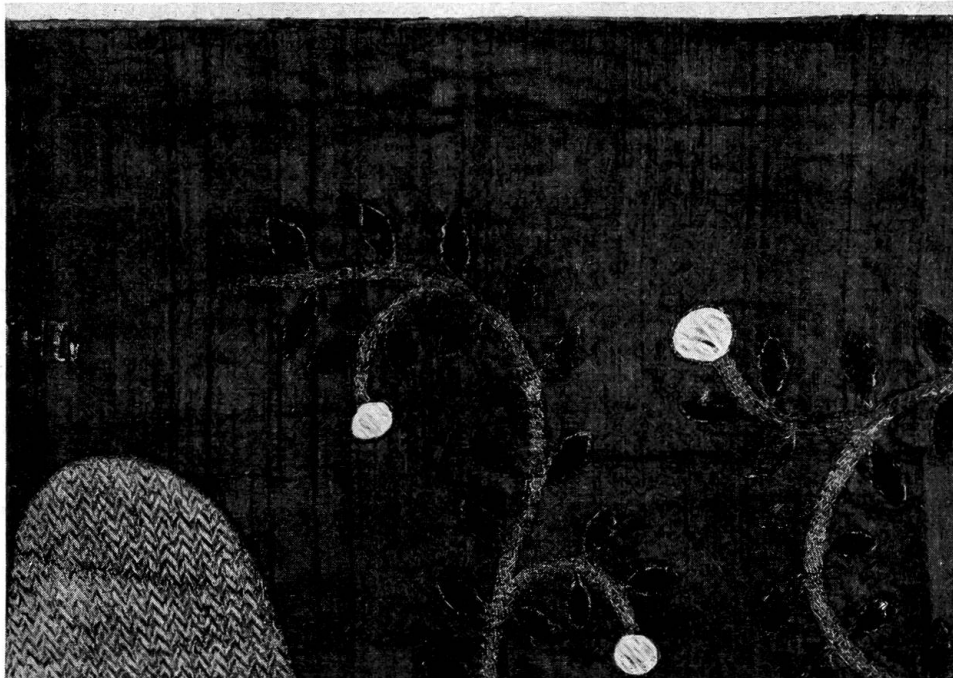
Antependium von Grandson. Detail vor der Konservierung.



Technik fixiert worden. An den schadhafte Stellen des Seidengrundes wurde zwischen Futter und Originalseide ein neuer Seidenstoff eingefügt, der uns von der CIBA freundlicherweise anhand von Farbproben lichteht eingefärbt worden ist. Mit einem dünnen Seidenfaden (einfacher Haarfaden) wurde die alte Seide auf dem neuen Seidenstoff und dem Leinen mit Spannstichen festgelegt. Die grüne Originalborte konnte in der alten Weise wieder angebracht werden, nachdem sie gereinigt worden war. Der obere Rand wurde im ursprünglichen Zustand ohne Borte versäubert.

Die Falten in der Seide der Seitenteile erwiesen sich als besonders hartnäckig, sie sind daher mit einem sogenannten «kalten Wickel», d. h. mit feuchten Tüchern behandelt worden. Schadhafte Stellen wurden ebenfalls mit Spannstichen festgelegt. Die Seitenteile wurden ohne die gelbe Borte versäubert, die erst in den letzten 50 Jahren — wie auch an anderen Stücken des Bernischen Historischen Museums — angebracht worden war. An der senkrechten Außenkante des rechten Teiles konnten die ursprünglichen Stiche belassen werden. Die untere Kante des linken Teiles erhielt eine Versäubering mit der alten geflochtenen Borte. Alle anderen Außenkanten waren ursprünglich nicht versäubert gewesen; sie wurden daher nur umgelegt und fixiert.

Um — in Anbetracht der stilistischen und farblichen Unterschiede von Seitenteilen und Mittelteil — in der Zukunft eine Trennung der einzelnen Teile zu erleichtern, sind an allen Teilen gesonderte Aufhängevorrichtungen angebracht worden. Die Seitenteile wurden dabei nur mit leichten Heftstichen am Mittelteil befestigt.



Antependium von Grandson. Detail nach der Konservierung.



Mangels genügender Anhaltspunkte für Entstehungszeit und Ursprungsort ist eine Datierung des Antependiums äußerst schwierig. Ein Vergleich des ikonographischen Programms der Darstellung mit anderen Darstellungen einer thronenden Madonna läßt auf eine Entstehungszeit zwischen dem Ende des 12. und dem Ende des 13. Jahrhunderts schließen. Weil Stickereien oder Gewebe aus dieser Zeit mit vergleichbar großfigurigen Darstellungen nicht erhalten sind oder ikonographisch sehr wesentlich von dieser Darstellung abweichen, sind wir ausschließlich auf Vergleichsbeispiele anderer Kunstgebiete, so der Plastik, der Buchmalerei, des sakralen Schmucks und der Malerei, angewiesen.

Der Versuch einer exakten Datierung allein von der Technik der Stickerei, von der Art der verwendeten Fäden her, muß an dem Mangel an vergleichbaren Objekten scheitern. Er ist aber auch deswegen sehr schwierig, weil die Schöpfer textiler Kunstwerke immer sehr konservativ gestaltet haben. Sie haben ihre Techniken nur sehr zögernd und schrittweise fortentwickelt, so daß exakte Abgrenzungen einer Entwicklungsstufe von der anderen nur sehr selten gelingen. Hinzu kommt, daß die Künstler mittelalterlicher Gewebe und Stickereien wahrscheinlich sehr häufig nach Vorlagen aus anderen Kunstbereichen gearbeitet haben. So wird vielfach im textilen Kunstwerk noch die Stilepoche einer schon vergangenen Kunstentwicklung repräsentiert, da die Fertigung kostbarer Gewebe und Stickereien eine lange Zeit in Anspruch nahm. Dadurch wird eine exakte Datierung erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht.

Aus diesem Grunde stützt sich der Datierungsversuch von Stammler<sup>1</sup> fast ausschließlich auf Charakteristika, die auf die Person des Stifters bezogen sind. Die beiden Wappen und der Wappenrock der knieenden Rittergestalt deuten auf das Geschlecht von Grandson, dessen berühmtester Vertreter jener Otto I. von Grandson ist, dem Stammler die Rolle des Antependienstifters zuschreibt.

Otto I. von Grandson, der von 1240—1328 gelebt hat, war ein bedeutender Mann seiner Zeit. Er war vielfach mit sehr wichtigen Aufträgen Eduards I. von England betraut, befehligte die englische Armee in der Schlacht um Akkon und war schließlich nach dem Tode des Königs dessen Testamentsvollstrecker. Von 1268 bis zum Tode Eduards im Jahre 1307 hat Otto I. von Grandson fast ständig im Dienst des englischen Königs gestanden. Erst nach dessen Tode ist er in die Heimat zurückgekehrt, wo er die letzten zwanzig Jahre seines Lebens verbrachte. 1313 unterstützte er den Bischof von Lausanne, seinen Neffen, gegen den Aufstand der Lausanner. Er wurde ein Wohltäter und Stifter verschiedener Klöster. 1328 ist er in der Kathedrale von Lausanne begraben worden<sup>2</sup>. Die Herren von Grandson gehören einem alten Geschlecht im Kanton Waadt an, das seit dem 10. Jahrhundert nachweisbar ist<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Stammler, Der Paramentenschatz des Bernischen Historischen Museums.

<sup>2</sup> Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, 1926, «Grandson», Kingsford, Sir Otho de Grandison, 1909. The complete Peerage VI, London, 1926, «Grandison», S. 69 ff.

<sup>3</sup> Dictionnaire Canton de Vaud, 1888, S. 393.

Ihr Wappen zeigt einen fünfmal von Silber und Blau gespaltenen Schild mit einem roten Schrägbalken<sup>1</sup>, auf dem sich im 14. Jahrhundert drei goldene Pilgermuscheln nachweisen lassen<sup>2</sup>. Ob sich diese Muscheln, Attribute des Heiligen Jakobus, die auf eine Wallfahrt zur Grabstätte des Heiligen nach Santiago de Compostella<sup>3</sup> oder auf einen Zug ins Heilige Land hindeuten<sup>4</sup>, schon vor dem 14. Jahrhundert im Wappen derer von Grandson befunden haben, ist nicht eindeutig nachweisbar, doch nicht sehr wahrscheinlich. Vermutlich haben die drei goldenen Muscheln des 14. Jahrhunderts Vorgänger gehabt, genau so wie sie im Wappen der englischen Linie später von drei goldenen Adlern und in einer anderen Linie von drei goldenen Sporen abgelöst worden sind<sup>5</sup>. Die Farben und die Einteilung des Wappens sollen die von Grandson um 1250 von dem Wappen von Champvent übernommen haben; dieses zeigte einen fünfmal von Silber und Blau gespaltenen Schild, jedoch einen waagerechten roten Balken<sup>6</sup>.

Bei dem Wappen und dem Wappenrock des Ritters auf dem Antependium, handelt es sich um die Farben des Hauses Grandson. Daß es sich allerdings, wie Stammler angenommen hat, um drei goldene Pilgermuscheln auf dem roten Schrägbalken handle, muß nach einem Vergleich mit anderen heraldischen Darstellungen der Pilgermuschel bezweifelt werden<sup>7</sup>. Die Darstellungen auf dem roten Schrägband des Wappens und des Wappenrockes ähneln eher einer heraldischen Lilie, die aus einem schildartigen Gebilde herauswächst, als einer Pilgermuschel, wie sie das Wappen Wilhelms von Grandson (1346—1389) in Ressudens<sup>8</sup> oder das Wappen des Grabmals in der Kathedrale von Lausanne<sup>9</sup> zeigen.

Ethymologisch erklärt sich die Entstehung des Familiennamens Grandson aus den lateinischen Worten «grandis» (groß, bedeutend) und «sonus» (der Klang, der Laut). Eine Urkunde aus dem Jahre 1328 bestätigt, daß Otto «de Grandissono» am 5. April des Jahres gestorben sei<sup>10</sup>. Die Devise der Grandson, im 14. Jahrhundert nachweisbar, lautet: «À petite cloche, grand son»<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Galbreath, D. L., Handbüchlein der Heraldik, 1948, S. 204; Kingsford, a. a. O., S. 178; Rietstap, J. B., Armorial general, 1934, «Grandson».

<sup>2</sup> Galbreath, D. L., Handbüchlein der Heraldik, 1948, Abb. 384.

<sup>3</sup> Braun, Joseph, Tracht und Attribute der Heiligen, 1943, S. 823. *Künste*, Ikonographie der christlichen Kunst, 1926, S. 347. *Daniel-Rops*, Sur le Chemin de Compostella, 1952, S. 62.

<sup>4</sup> Galbreath, D. L., a. a. O., «Pilgermuschel».

<sup>5</sup> Rietstap, J. B., Armorial general, 1934, «Grandson». Rietstap, J. B., Illustriertes Allgemeines Wappenbuch, o. J., Bd. 3/84.

<sup>6</sup> Galbreath, D. L., Armorial Vaudois, 1934, Bd. I «Grandson».

<sup>7</sup> Siebmacher, Grundsätze der Wappenkunde, Taf. 29, Nr. 69. Galbreath, D. L., Handbüchlein der Heraldik, 1948, Abb. 384, 385 und 386. Rietstap, Illustriertes Allgemeines Wappenbuch, o. J., Bd. 3, Taf. 84. Vergl. auch Pilgermuschel auf dem Wappen des Wandbehanges aus dem Kloster Adelhausen (sog. Maltererteppich), I. Hälfte 14. Jahrhundert, Freiburg. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte II, 1924, S. 502, Abb. 684.

<sup>8</sup> Galbreath, D. L., a. a. O., Abb. 384.

<sup>9</sup> Burnand, Aug., Othon I<sup>er</sup>, Sire de Grandison, S. 83.

<sup>10</sup> Dessemontet, O., La Seigneurie de Belmont au Pays de Vaud, 1955, S. 70, Anm. 56.

<sup>11</sup> Rietstap, J. B., Armorial general, 1934, «Grandson». Dictionnaire Canton de Vaud, 1888, S. 393.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich lediglich Fragen und Zweifel an der Datierung Stammers. Eine zeitliche Einordnung des Antependiums allein von den Wappen her ist wegen der Unklarheit der dargestellten Symbole und der Unsicherheit ihrer Zuordnung fragwürdig. Stammler schließt darüber hinaus aus der Tatsache, daß das Antependium von Lausanne nach Bern gekommen ist, es müsse von jenem Otto I. von Grandson stammen, der in der Kathedrale von Lausanne begraben liegt. Auch hier ergeben sich schwierige Fragen. Es ist nicht eindeutig nachweisbar, ob es sich bei dem Grabmal Ottos von Grandson in Lausanne um Otto I. oder um den Enkel seines Bruders Jakob, der als Otto II., Herr von Belmont und Grandson, im Jahre 1374 gestorben ist, oder um dessen Neffen Otto III. handelt <sup>1</sup>. Zwar bestimmte Otto I. durch Testament vom 4. April 1328 seine Beisetzung in der Kathedrale von Lausanne, für die er eine Georgskapelle gestiftet hatte. Er wurde auch dort begraben, aber das Grabmal des Otto von Grandson in Lausanne ist in seiner Zuordnung umstritten. Auf ihm finden sich Pilgermuscheln der Art, wie sie auch in dem Wappen Wilhelms von Grandson in Ressudens erhalten sind <sup>2</sup>. Mit den Darstellungen auf den Wappen des Antependiums haben diese Muscheln keine Ähnlichkeit.

Ganz unmöglich erscheint es, daß der Künstler des Antependiums die sehr kleinen Wappensymbole vielleicht nur ungenau gestaltet hat, in Wahrheit aber eine Pilgermuschel meinte. Der Vergleich mit anderen Details des Antependiums, Händen, Gesichtszügen, Augen, Ranken, Schriftzeichen etc. zeigt deutlich, wie genau hier gearbeitet worden ist. Eine Unbeholfenheit des Künstlers bei der Darstellung der Wappensymbole erscheint daher völlig ausgeschlossen.

Auch die beiden Siegel eines Otto von Grandson <sup>3</sup> — ein Ritter zu Pferde mit heraldischen Symbolen auf Schild und «wapenroc» sowie auf der «covertiure» des Pferdes <sup>4</sup> — werfen hinsichtlich der dargestellten Symbole einige Fragen auf. Fest steht, daß es sich nicht um Pilgermuscheln handeln kann. Man könnte eher an Gebilde denken, die dem heraldischen Symbol des Hermelins ähnlich sehen. Sie sind lang, schmal, oben kleeblattartig, unten gefächert <sup>5</sup>. Nach einem anderen Siegel Ottos I. von Grandson soll es sich statt der im allgemeinen überlieferten drei Pilgermuscheln um die heraldische Form von «martlets» handeln <sup>6</sup>. Mit «martlet» wird in der Heraldik eine «gestümmelte Amsel» <sup>7</sup> bezeichnet. Denkbar wäre es, daß die Grandson zu irgendeiner Zeit diese Zeichen im Wappen getragen haben. Dieser Vogel ist wegen seines Gesanges vielleicht in Beziehung gebracht worden zu dem Familiennamen «de Grandisson», was so viel heißen kann wie: «von

<sup>1</sup> Kingsford, a. a. O., S. 170.

<sup>2</sup> Burnand, A., a. a. O., S. 33.

<sup>3</sup> Burnand, A., Othon I<sup>er</sup>, S. 21. *Reymond, M.*, Les Sires de Grandson, S. 4 und 5.

<sup>4</sup> Naumann, H., Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums, 1938, S. 124/125.

<sup>5</sup> Konrad Gruenenbergs Wappenbuch, 1483, Taf. XLIX, LXXb und andere.

<sup>6</sup> *Havet*, Deutung des Siegels, Bibliothèque Nationale, N<sup>o</sup> 11582, zitiert bei Kingsford, a. a. O., S. 178.

<sup>7</sup> Diccionario Heraldico, 1954.



Antependium von Grandson. Stifterfigur.

bedeutendem Klang». Auf dem Antependium ist jedoch mit Sicherheit keine solche «gestümmelte Amsel» dargestellt. Die Siegel geben keine Auskunft über die im Antependium dargestellten heraldischen Formen.

Die heraldischen Symbole auf dem Antependium haben oben große Ähnlichkeit mit Darstellungen von Lilien. Der Unterteil ist ein schildartiges Gebilde, dessen obere Begrenzung von der Mitte her leicht nach rechts und links nach oben ansteigt<sup>1</sup>. Man könnte an Darstellungen von Äpfeln mit drei großen Blütenblättern denken, wie sie etwa im Wappen der Schenken von Apolda<sup>2</sup> vorkommen. Aber der untere Teil des dargestellten Symbols weist nicht die kugelige Rundung eines Apfels auf. Aus dem gleichen Grunde scheint es unmöglich, daß es sich um Darstellungen eines sogenannten «Lilienapfels» handelt, eines Herrschaftssymbols, wie es am Reliquiar des Heiligen Sigismund, Königs von Burgund, in einer Darstellung des 11. Jahrhunderts überliefert ist<sup>3</sup>.

Denkbar ist es, daß mit den Zeichen auf den roten Schrägbalken der Wappen und des Wappenrockes Blütenkelche einer Glockenblume gemeint sind, deren Stempel und Staubgefäße ein wenig überbetont sind und wie die Klöppel einer Glocke aus dem Glockenbecher hervorragen. Der lateinische Name der Glockenblume ist *campanula*, französisch *campanule*. Im Italienischen wird mit *campanile* ein freistehender Glockenturm bezeichnet. Denkt man in diesem Zusammenhang an den Wahlspruch der Grandsons «à petite cloche, grand son», so scheint eine Assoziation mit einer heraldischen Glockenblume nicht ausgeschlossen. Der Blütenkelch ist — wie jedes heraldische Zeichen — stark vereinfacht, der obere Rand des schild- oder kelchartigen Unterteiles steigt von der Mitte her leicht nach rechts und links oben an<sup>4</sup>. Damit könnten die Blütenblätter einer Glockenblume gemeint sein. Stempel und Staubgefäße sind allerdings für unsere Vermutung ein wenig überbetont. Sie verhalten sich zur Länge des Kelches wie 2:3. Auch ist die Öffnung des Kelches weiter als seine Länge. Es gibt in der Natur Glockenblumenarten, bei denen ein ähnliches Verhältnis zwischen Länge des Kelches und dem Durchmesser der Kelchöffnung zu finden ist, z. B. bei der pfirsichblättrigen Glockenblume (*Campanula persicifolia*) ist dies der Fall<sup>5</sup>. Das organisch aus dem Kelch herauswachsende lilienartige Oberteil des dargestellten Symbols läßt sich sehr einleuchtend als Stempel und Staubgefäße einer Pflanze erklären.

Es ist bekannt, daß die drei goldenen Zeichen des Wappens von Grandson mehrfach verändert worden sind. Nachgewiesen werden können Pilgermuscheln, Adler und Sporen<sup>6</sup>. Vermutungen deuten außerdem auf ein hermelinartiges Zeichen, auf Apfel, Lilienapfel, «gestümmelte Amsel»<sup>7</sup> und

<sup>1</sup> Vergl. besonders: Wappenrock des Donators, oberste «Muschel».

<sup>2</sup> Koerner, B., Handbuch der Heraldik, 1923, Bd. 3, S. 89.

<sup>3</sup> Armreliquiar des Heiligen Sigismund, Berlin Welfenschatz.

<sup>4</sup> Vergl. besonders: Wappenrock des Donators, oberste «Muschel».

<sup>5</sup> Kosch, A., Was blüht denn da?, 1953, S. 161.

<sup>6</sup> Rietstap, Illustriertes Allgemeines Wappenbuch, o. J., Bd. 3, Taf. 84. Galbreath, D. L., *Armorial Vaudois*, 1934, «Grandson».

<sup>7</sup> Vergl. oben.



Glockenblumenkelch. Die Tatsache, daß es sich eindeutig um die Wappenfarben der Grandson handelt, während lediglich die genaue Zuordnung an einen bestimmten Grandson — der Unklarheit in Bezug auf die dargestellten Symbole wegen — offen bleiben muß, läßt die Bezeichnung «Grandson-Antependium» gerechtfertigt erscheinen.

### *Wappensymbole*



*Siebmacher*, Grundsätze der Wappenkunde, Tafel 29/69.  
*Pilgermuschel*.



*Rietstap*, Armorial general, 1934, Pl. VI, 10/9.  
*Coquille*.



*Daniel Rops*, Sur le chemin de Compostella, 1952, S. 62.  
*Pilgermuschel der Kathedrale von Compostella*.



Kathedrale von Lausanne, Grabmal Otto I. von Grandson.  
*Pilgermuschel*.



*Lilienapfel* nach: Armreliquiar des Heiligen Sigismund,  
11. Jahrh., Berlin, Welfenschatz. Foto Marburg 274.



*Apfel mit den drei Kelchblättern* im Wappen der Schenken  
von Apolda, nach Koerner, Handbuch der Heraldik,  
Bd. 3, S. 89.



Darstellung auf dem roten Querband des Wappenrockes  
der Stifterfigur (oberstes Zeichen in ungefährer Original-  
größe). *Glockenblumenkelch* (?).



Unter den Würdenträgern des Domkapitels der Kathedrale von Lausanne sind verschiedene Vorfahren Ottos I. und einige seiner Verwandten, nicht aber Otto I. selbst, verzeichnet. Im 12. und 13. Jahrhundert waren verschiedene Herren von Grandson Domherren zu Lausanne. Zwei waren Kanzler des Bischofs, einer Schatzmeister des Domkapitels. Am Ende des 11. Jahrhunderts war Lambert von Grandson Bischof von Lausanne<sup>1</sup>. Wegen dieser engen Beziehungen des Hauses Grandson zur Kathedrale von Lausanne erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß nicht Otto I., sondern einer seiner Vorfahren das Antependium stiftete, der statt der goldenen Pilgermuschel ein anderes — uns unbekanntes — Zeichen im Wappen trug. Die Datierungsfrage des Antependiums bleibt — leider — unklar. Die Datierung Stammlers auf Grund der — sehr zweifelhaften — Zuschreibung an Otto I. von Grandson, ist fragwürdig. Wenn Otto I. von Grandson das Antependium für die Kathedrale von Lausanne, die der Madonna geweiht war und eine wundertätige Statue der Maria besaß<sup>2</sup>, gestiftet hat, dann muß es in seinen ursprünglichen Maßen der Altarmensa von Lausanne angepaßt gewesen sein. Der jetzige Bau wurde am 20. Oktober 1275 von Papst Gregor X. geweiht<sup>3</sup>. Es liegt nahe zu vermuten, daß Otto I., falls er der Stifter des Antependiums ist, es zu diesem festlichen Anlaß für den Hochaltar der neuen Kirche gestiftet hat. Warum aber trägt das Antependium in seiner heutigen Gestalt Seitenteile, die sich im Stil, im verwendeten Stoff, der Farbe und der Art der Stickerei sehr wesentlich vom Mittelteil unterscheiden? Nach Stammler sind diese Seitenteile, die er als aus Palermo stammend charakterisiert, älter als der Mittelteil. Diese Annahme setzt natürlich Stammlers sehr späte Datierung des Mittelteiles voraus. Daß die — spätere — Ergänzung andere Seitenteile ersetzt haben könnte, scheint kaum möglich, da sich am Mittelteil Spuren einer Beschneidung des Gewebes nicht nachweisen lassen. Außerdem bildet der jetzige Mittelteil kompositorisch eine geschlossene Einheit, deren Begrenzung durch die seitlichen Wappenschilder gegeben ist. Warum aber hätte das Antependium, — wenn wir es uns ohne die Seitenteile vorstellen —, ergänzt werden sollen, solange es sich an dem Ort befand, für den es ursprünglich in Auftrag gegeben und gestiftet worden war? Sollte es vielleicht für einen — sehr viel schmaleren, vor dem Jahre 1275 entstandenen Hochaltar bestimmt gewesen sein? Dann wäre es zweifellos nicht von Otto I. gestiftet worden. Möglicherweise würde es dann sehr viel früher zu datieren sein, da die Kathedrale von Lausanne seit etwa 1160 zu ihrer heutigen Gestalt umgebaut worden ist<sup>4</sup>. Die Herkunft des Antependiums von einem Herren von Grandson, einem Vorfahren von Otto I., ist jedenfalls nicht unwahrscheinlich.

Otto I. war den größten Teil seines Lebens außer Landes, erst nach dem Tode Eduards I. von England kehrte er in seine Heimat zurück, fast 70jährig.

<sup>1</sup> *Reymond, M.*, Les dignitaires de l'église de Notre-Dame.

<sup>2</sup> Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, S. 624.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 625.

<sup>4</sup> Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, 1927, S. 625.

Zwanzig Jahre danach ist er in der Waadt gestorben <sup>1</sup>. Domherr zu Lausanne ist Otto I. nie gewesen. Er stiftete die Georgskapelle <sup>2</sup> und hat auch — nachweislich — der Kathedrale von Lausanne viele wertvolle Schätze geschenkt <sup>3</sup>, darunter «goldene Tücher für die Schmückung des Hochaltares» («pannos aureos pro reparatione magni altaris») <sup>4</sup>. Ob damit das Antependium von Grandson gemeint sein kann, ist nicht eindeutig festzustellen. Immerhin könnten die großen Goldfiguren des Antependiums auf dem Purpurgrund die Veranlassung geboten haben, das Altartuch als «goldenes» zu bezeichnen <sup>5</sup>, obwohl es von der Farbe her wohl eher als ein «purpurnes» hätte bezeichnet werden müssen. Andererseits fällt auf, daß statt einer der damals üblichen Bezeichnungen für ein Antependium <sup>6</sup> nur die Bezeichnung «Tuch» gewählt wurde, die eher auf eines der liturgischen Tücher zur Bedeckung des Altartisches oder des Meßgerätes hindeutet <sup>7</sup>. Erstaunlich ist auch, daß ein verhältnismäßig großes Gewebe mit eindeutiger Bestimmung einfach als «Tuch» bezeichnet worden sein soll. Daß hierbei nur liturgische Tücher für die Meßhandlung selbst gemeint sein mochten, dafür spricht der genaue lateinische Text des Nekrologes, der offensichtlich anders zu verstehen ist als das bislang getan wurde <sup>8</sup>. Es heißt dort: «Obiit dominus Otho, dominus Grandisoni, miles, qui dedit . . . plures calices et pannos aureos pro reparatione magni altaris . . .» <sup>9</sup>. Die Bezeichnung «golden» bezieht sich gleichermaßen auf die gestifteten Kelche wie auf die Tücher, so daß eine Übersetzung lauten muß: «Es starb Otto, Ritter, Herr von Grandson, der . . . mehrere goldene Kelche und goldene Tücher zur (liturgischen) Schmückung des Hochaltares stiftete . . .». Die im Zusammenhang mit den Kelchen genannten Tücher sind bestimmt in der Meßhandlung am Hochaltar verwendet worden. Daß das Antependium ausgerechnet mit den Abendmahlskelchen zusammen genannt worden wäre, ist nicht sehr wahrscheinlich. Da es sich aber um eine genaue Aufzählung der einzelnen von Otto I. gestifteten Gegenstände handelt, hätte das Antependium besonders genannt werden müssen. Auf dem Antependium sind der Donator sowie zwei Wappen dargestellt, deshalb muß es sich ja wohl um ein dem Verstorbenen zuschreibbares außergewöhnliches Stück handeln, abgesehen davon kommt einer Mater Domini-Darstellung ganz allgemein besondere Bedeutung zu; es erscheint deshalb als undenkbar, daß der Nekrolog-

<sup>1</sup> Kingsford, a. a. O., S. 170/171.

<sup>2</sup> Dupraz, E., La Cathédrale de Lausanne, S. 147/148.

<sup>3</sup> Nécrologe de l'église cathédrale de Lausanne, 1863, MDR, Bd. 18, S. 130.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> So auch Stammer, Paramentenschatz des Bernischen Historischen Museums.

<sup>6</sup> Braun J., Handbuch der Paramentik, 1912, S. 219/220: «pallium, vestis altaris, dossale, antealtare, frontale» und im ausgehenden Mittelalter «antependium». Schmidt, Andreas, Der christliche Altar, sein Schmuck und seine Ausstattung, 1928 (bearbeitet von O. Doering), S. 88: «lamina, tabula, petala, platonica, circitoria, pallium, coopertorium, antependium, frontale».

<sup>7</sup> Braun, Handbuch der Paramentik, 1912. Schmid, Der christliche Altar, 1928.

<sup>8</sup> Stammer, Paramentenschatz des Bernischen Historischen Museums.

<sup>9</sup> Vergl. Nécrologe de l'église cathédrale de Lausanne, 1863, MDR, Bd. 18, S. 130.

Verfasser keine andere Charakterisierung als «goldenes Tuch» für das bedeutsame Objekt gefunden haben sollte.

Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß Otto I., falls er der Stifter des Antependiums ist, es zunächst für eine andere Kirche in Auftrag gegeben und später der Kathedrale von Lausanne unter Hinzufügung der Seitenteile gestiftet hat. Zwar wäre es möglich, daß das Antependium in das Kloster La Lance gehört, das Otto I. mitgegründet hat und das eine der Heiligen Jungfrau geweihte Kirche besaß. Die Weihe der Kirche fand allerdings erst nach dem Tod Ottos I. statt<sup>1</sup>, aber dieser hätte das Antependium ja für La Lance anfertigen lassen können, während es dann auf Grund des einen Tag vor seinem Tode gemachten Testamentes nach Lausanne gekommen sein könnte, wo er auch begraben wurde. Der bernische Landvogt Tribolet hat 1537 die Altäre von La Lance zerstört<sup>2</sup>. Durch Tribolet hätte das Antependium, wenn es sich damals in La Lance befunden hätte, eigentlich nach Bern gelangen müssen.

Möglich wäre auch, daß das Antependium von Grandson in eine der sehr alten Marienkirchen der näheren Umgebung gestiftet wurde. Die Kirchen von Payerne und Romainmôtier sind schon im 6. bzw. im 7. Jahrhundert urkundlich als Marienkirchen nachgewiesen. Diese beiden Kirchen im Bistum Lausanne, in dem schon seit vorkarolingischer Zeit generell Maria als Patronin verehrt wurde<sup>3</sup>, liegen in wesentlich größerer Nähe zu Grandson als Lausanne selbst. Stammt das Antependium tatsächlich aus Lausanne, so müßte es den Maßen der Altarmensa von Lausanne entsprochen haben, wenn es während der Bauzeit der Kathedrale entstanden ist und gestiftet wurde. Eine Veränderung des Altares ist — wenn überhaupt — vor der im Jahre 1275 erfolgten Weihe geschehen. Eine aus diesem Grunde notwendige Verbreiterung des Antependiums muß dann ebenfalls vor 1275 erfolgt sein. Otto I. käme also als Stifter praktisch nicht in Frage.

Das Antependium hat mit den Seitenteilen eine Gesamtlänge von 3,28 m. Die aus der Kathedrale von Lausanne stammende Altarplatte im Münster zu Bern hat eine Länge von 3,16 m. Es ist durchaus möglich, daß das Antependium in seinen Maßen — ungefähr — auf diesen Altar hin vergrößert wurde. Die minimale Abweichung der Maße von 6 cm an jeder Seite ist erklärlich. Die Seitenteile passen kompositorisch — annähernd — zu dem Mittelstück. Sicherlich bestand keine sehr große Auswahl, passende Seitenteile nach Komposition und genauem Maß zu finden.

Nicht völlig ausgeschlossen erscheint es schließlich, daß das Grandson-Antependium noch ein Beispiel jener sehr alten Art von Altarbekleidung ist, die nicht nur die Vorderseite sondern alle Seiten des Altares verkleidete. Man müßte dann davon ausgehen, daß allein der jetzige Mittelteil vor dem Altar

<sup>1</sup> Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton Vaud, II, A propos du Tombeau du chevalier de Grandson, S. 154 ff.

<sup>2</sup> Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, «La Lance».

<sup>3</sup> *Beissel, St.*, Die Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland, 1909, S. 24 und 29. *Benzerath, Michael*, Die Kirchenpatrone der alten Diözese Lausanne im Mittelalter, S. 34.

sichtbar gewesen ist, während die beiden Seitenteile dessen Seitenflächen bedeckten und — von vorne — nicht sichtbar waren. In diesem Falle brauchte es sich nicht um eine Vergrößerung gehandelt zu haben. Da die Seitenteile dann nicht unmittelbar neben dem Mittelteil sichtbar gewesen wären, hätten formale Unterschiede der Komposition, ja sogar farbliche Divergenzen nur untergeordnete Bedeutung gehabt. In vorkarolingischer, teils auch in nachkarolingischer Zeit waren Altarbehänge allgemein üblich, die alle vier Seiten des Altars bedeckten<sup>1</sup>. Es wäre möglich, daß das Grandson-Antependium für eine wenigstens dreiseitige Umkleidung eines Altares bestimmt gewesen ist. Wir hätten dann kein «vergrößertes» Antependium, sondern drei Teile eines ursprünglich vierseitigen Altarbehanges oder einen vollständigen dreiseitigen Altarbehang vor uns. Das würde bedeuten, daß als Antependium in dem später üblichen Sinne nur der jetzige Mittelteil anzusprechen wäre, während das Ganze ein — vielleicht einer Übergangszeit vom vierseitigen zum einseitigen Altarbehang entstammender — dreiseitiger Altarbehang wäre. Wir müßten das Antependium dann als eine unvollständige «vestis altaris<sup>2</sup>» ansprechen.

Eine weitere Möglichkeit wäre die, daß das Antependium im Auftrage eines anderen gefertigt, dann vielleicht verschenkt oder erbeutet und später von Otto I. oder einem anderen Grandson nach Lausanne gestiftet worden wäre. Dagegen spricht, daß sich bei der Konservierung eindeutig feststellen ließ, daß sämtliche Darstellungen des Mittelteiles, einschließlich der Stifterfiguren und der Wappenschilde, von einer Hand sind. Vermutungen, die Wappen und die Stifterfigur könnten später hinzugefügt worden sein<sup>3</sup>, sind damit widerlegt. Der Stifter ist zweifellos auch der Auftraggeber gewesen.

Eine andere Möglichkeit eines Datierungsversuches könnte sich aus dem Vergleich der auf dem Antependium verwendeten Schriftzeichen ergeben. Interessanterweise trägt das Antependium Angaben in drei verschiedenen Sprachen. Die Bezeichnung der Engel ist altfranzösisch, wobei auffällt, daß bei «Saint Gabel» das «r» in «Gabriel» fehlt. Die Schreibweise biblischer Namen, die aus dem Hebräischen stammen, ist im Mittelalter offensichtlich häufig willkürlich gehandhabt worden. Auf der Verkündigung des Echternacher Evangeliiars (um 1030) findet sich der Name des Gabriel als «GABRIHEL» geschrieben<sup>4</sup>. Neben dem Nimbus der Maria steht das lateinische Monogramm der Maria, «Mater Domini», abgekürzt «MAT DNI». In Höhe des Christusnimbus findet sich die griechische Form des Christusmonogrammes «IC XC» = «IHCOCYX XPICTOC»<sup>5</sup>. Auffallend ist, daß beim «M» des Marienmonogrammes ein anderer Schrifttypus verwendet wurde als bei «Michiel». Auch die Majuskel «C» in «Michiel» scheint sich von der in «XC» dargestellten zu unterscheiden.

<sup>1</sup> Braun, Handbuch der Paramentik, 1912, S. 219.

<sup>2</sup> Braun, a. a. O., S. 220.

<sup>3</sup> Stammer, Der Paramentenschatz des Bernischen Historischen Museums.

<sup>4</sup> Echternacher Evangeliar, um 1030, Coburg, Landesbibliothek.

<sup>5</sup> Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Sp. 708.

Die Herkunft des Antependiums, sowohl des Mittelteiles als auch der Seitenteile bleibt also leider völlig im Dunkeln. Urkundliche Quellen liegen nicht vor. Stilgeschichtliche Vergleiche führen nur zu Vermutungen, weil es zu wenige erhaltene Stücke großfiguriger Textilien gibt. Außerdem besitzen wir keine näheren Kenntnisse über die Werkstätten und Künstler, die zu dieser Zeit Gewebe und Stickereien angefertigt haben. Schließlich sind auch die Färbemethoden sowie die Methoden der Herstellung bestimmter Gold- und Silberfäden weitgehend ein unaufgedecktes Geheimnis dieser Zeit.

Burnand<sup>1</sup> zitiert die Vermutung von Lethaby<sup>2</sup>, der annimmt, der Mittelteil sei vermutlich griechischer Herkunft, die Seitenteile seien dem «Opus Anglicanum» zuzurechnen. Die Figur — des später hinzugefügten — Stifters ähne sehr stark einer Figur der Malerei von Westminster<sup>3</sup>. Diese Vermutung geht von der Annahme aus, daß die Stiftergestalt und die Wappen dem Antependium später hinzugefügt wurden<sup>4</sup>. Bei der Gewebeanalyse während der Konservierung hat sich eindeutig nachweisen lassen, daß alle Stickereien des Mittelteiles, einschließlich des Stifters und der Wappen, von einer Hand bzw. aus einer Werkstatt stammen müssen. Beispielsweise lassen sich folgende Übereinstimmungen nachweisen: Der gleiche rote Seidenfaden findet sich einerseits im Christusnimbus, andererseits an den roten Bändern des Wappenrockes und der Wappen. Der blaue Faden der Innenseite des Kopftuches der Maria ist mit dem Blau des Wappenrockes, des Ringelpanzers und der Wappenschilder identisch. Das trifft auch zu für den ganz hellgrünen Faden, mit dem bei den Engeln die Kontur des Mundes gezeichnet ist. Er hat auch bei der Zeichnung des Mundes der Rittergestalt Verwendung gefunden. Es ist daher davon auszugehen, daß die ganze Komposition der Mater Domini-Darstellung von einer Hand ist. Ob man den Herkunftsort des Antependiums nun in Griechenland suchen soll oder, wegen der altfranzösischen Bezeichnung der Engel, in Frankreich oder wegen der Verwandtschaft der Engelgestalten mit byzantinisch-sizilianischen Darstellungen, in Süditalien oder Sizilien, kann nicht endgültig ausgemacht werden.

Das trifft auch für die Herkunft der beiden Seitenteile zu, die wiederum beide eindeutig von einer Hand stammen. Die Vermutung von Lethaby, die Seitenteile seien dem «Opus Anglicanum»<sup>5</sup> zugehörig, läßt sich durch einen Vergleich mit einem Pluviale aus dem Victoria- und Albert-Museum<sup>6</sup> erhärten. Die Ranken der Seitenteile des Antependiums sind in gleicher Weise ausgeführt wie die Äste des Baumes Jesse auf dem genannten Pluviale («Underside-couching» und «split stitch» auf einem Grund von roter Körper-

<sup>1</sup> La Date de la naissance d'Othon I<sup>er</sup>, 1911, S. 8.

<sup>2</sup> Architekt von Westminster.

<sup>3</sup> Burnand, A., s. Anmerkung<sup>1</sup>.

<sup>4</sup> Schon Stammer vertritt unter Berufung auf Bock diese Meinung. Stammer, Der Paramentenschatz des Bernischen Historischen Museums.

<sup>5</sup> Spätes 13. bis 14. Jahrh.

<sup>6</sup> England, spätes 13. Jahrh. A. G. I. Christie, English Medieval Embroidery ; Oxford 1938, Plate LXIII ; LXIV.



seide.)<sup>1</sup> Weinlaub und Trauben des Londoner Pluviale lassen allerdings nur stilistisch einen Vergleich mit unseren Seitenteilen zu. Sie sind im Gegensatz zu diesen nicht in Gold, sondern in Seidenstickerei ausgeführt.

Trotz der stilistischen Unterschiede zum Mittelteil und trotz der diesem gegenüber mehr dekorativ-formalen Auffassung der Seitenteile muß man die beiden Weinranken — für sich betrachtet — als ganz besondere Kunstwerke anerkennen. Die Sticktechnik, der verwendete Stoff sowie die Gestaltung der Ranken und Vasen lassen auf eine hervorragende Meisterschaft schließen. Man würde dem Künstler der Seitenteile Unrecht tun, wenn man sie als bloß formalistische Anhängsel minderer Qualität ansieht. Die Qualitätsunterschiede aller Teile sind gering. Betrachtet man die beiden Seitenteile losgelöst vom Mittelteil, dann muß man sie als diesem ebenbürtig anerkennen. Im Verband mit der einer anderen Stilgattung unterstehenden Mittelpartie allerdings müssen sie — für unser stilistisches Empfinden wenigstens — abfallen. Auch beeinträchtigen sie die Aussagewirkung der Mater-Domini-Darstellung eher als daß sie sie steigern. Aus diesem Grunde will mir scheinen, daß jeder der beiden verschiedenen Gestaltungsarten Gerechtigkeit erwiesen würde, wenn man die Teile voneinander löste. Mittelstück und Seitenteile des Grandson-Antependiums können die ihnen eigene Ausdruckskraft uneingeschränkt zur Wirkung bringen, sobald sie nicht mehr in unmittelbarer Konkurrenz mit den wesensfremden Nachbarpartien zusammen gesehen werden müssen.

Das Grandson-Antependium des Bernischen Historischen Museums ist eine ganz besondere Kostbarkeit und in seiner Art unvergleichlich. Besonders bedeutsam ist es durch die Abgestimmtheit seiner Farben, die Art der Gestaltung und den Reichtum an großfiguriger Goldstickerei. Auf dem kostbaren, ursprünglich gewachsenen Purpurgrund, auf dem überwiegend Gold, sowie Silber, Blau, Grün, Weiß und Braun verwendet worden ist, transzendiert die Madonna durch das Strahlen der Goldgewänder, der Vasen, der Weihrauchgefäße, der Engel Flügel und der Nimben zu einer wahrhaft himmlischen Erscheinung. Die überirdische Entrücktheit der ganzen Darstellung und der Zusammenklang der drei großartigen goldenen Gestalten haben sich am Hochaltar einer Kathedrale gewiß zu einem unvergleichlichen «Laudate Dominum» gesteigert. Denn das Lob Gottes in seinem Sohne Jesus Christus ist letztlich das Thema dieses Antependiums. Es gehörte an einen Altar, an dem die Transsubstantiation von Brot und Wein in den wahrhaftigen Leib und das wahrhaftige Blut des Gottessohnes vollzogen wurde. Die Madonna, die das Kind gebar, ist die Mittlerin zwischen dem Sohn Gottes und den Menschen. Zwar besteht augenscheinlich eine Distanz zwischen ihr und den Menschen, die die kleine Figur des Stifters zu ihren Füßen vertritt. Im Raum der Kirche aber — im heiligen Bezirk zwischen den beiden Granatapfelbäumen — vermittelt sie zwischen Jesus Christus, dem Menschensohn und Gottessohn, und den Menschen.

<sup>1</sup> A. G. I. Christie, English Medieval Embroidery, S. 112/113.