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

Artikel: Ein oberrheinisches Teppichfragment mit einer Verkündigung an Maria
Autor: Wyss, Robert L.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043524

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: 09.07.2025

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

EIN OBERRHEINISCHES TEPPICHFRAGMENT MIT EINER VERKÜNDIGUNG AN MARIA

ROBERT L. WYSS

Das Bernische Historische Museum beherbergt innerhalb seiner Mauern eine Reihe von bedeutenden Bildteppichen aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die aus verschiedenen Zentren der mittelalterlichen Teppichwirkkunst stammen und sowohl kirchliche wie auch profane Themen zum Gegenstande haben. Es sind dies einmal die sechs flämischen Teppiche[1], die alle in Tournai gewirkt wurden, wie der Teppich mit der Traian- und Herkinbaldlegende[2], die vierteilige Folge mit der Geschichte Julius Caesars[3] und der ikonographisch einzigartige Teppich, in dem die beiden Motive der Anbetung der Heiligen Drei Könige und zugleich aber auch das seltene Motiv der Warnung des Engels an die Drei Könige, nicht zu Herodes zurückzukehren, in ein und demselben Bild vereint sind[4]. Ebenfalls als Wirkereien flämischen Ursprunges sind auch der in Brüssel gewirkte Tausendblumenteppich und der heraldische Teppich mit dem Wappen der Herzöge von Burgund aus der Burgunderbeute zu nennen[5].

Neben diesen großformatigen Wandbehängen aus dem 15. Jahrhundert gehört zur Sammlung des Museums noch eine Reihe von kleineren Wirkereien deutsch-schweizerischen Ursprungs. Aus der Zeit um 1465 stammt eine kleine Wollwirkerei, deren Entstehung in Straßburg vermutet wird und die uns im Bilde zwei Frauen im Gespräch über Liebesleid und Liebesglück wiedergibt und die Allianzwappen der Stifter aus den Familien Ottfriedrich und Sturm enthält[6]. Der zweite Minne-

1 Die sechs flämischen Teppiche, die alle aus der Kathedrale von Lausanne stammen, sind alle verzeichnet bei: *Eugène Bach,* Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Vaud, Tome II, La Cathédrale de Lausanne, Bâle 1944, p. 342ff. Vgl. auch: *Roger-A. d'Hulst,* Tapisseries Flamandes du XIVe au XVIIIe siècle, Bruxelles 1960. *Dora Heinz,* Europäische Wandteppiche I, Braunschweig 1963. *Pierre Verlet,* La Tapisserie Gothique du XIIe au XVIe siècle, in: Le Grand livre de la Tapisserie, Lausanne 1965.

2 *Anna Maria Cetto,* Der Berner Trajan- und Herkinbaldteppich, Bern 1966 (auch Jb.BHM 1963/1964, S. 9ff.).

3 *Arthur Weese,* Die Caesarteppiche im Historischen Museum zu Bern, Bern 1911, und *Robert L. Wyß,* Die Caesarteppiche und ihr ikonographisches Verhältnis zur Illustration der «Faits des Romains» im 14. und 15. Jahrhundert, Bern 1957 (dort die gesamte ältere Literatur).

4 *Verlet,* a. a. O., S. 60. *Heinz,* a. a. O., S. 79. *Bach,* a. a. O., S. 343, Fig. 326.

5 *Florens Deuchler,* Die Burgunderbeute, Bern 1963, S. 179ff. (Wappenteppich); S. 172ff. (Tausendblumenteppich), (dort auch die ganze ältere Literatur).

6 *Michael Stettler* und *Paul Nizon,* Bildteppiche und Antependien im Historischen Museum Bern, Bern 1959.

teppich gehörte, wie den Wappen zu entnehmen ist, dem Berner Hans Rudolf Nägeli und seiner Gemahlin Elisabeth Summer und dürfte um 1500 gewirkt worden sein, wobei es fraglich ist, ob er aus einer bernischen Werkstatt hervorgegangen ist[7]. Ein dritter Teppich aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts enthält eine Szene aus dem moralisch-satirischen Lehrgedicht «Das Narrenschiff» von Sebastian Brandt aus Straßburg. Neben diesen drei Teppichen besitzt das Museum noch einen kleinen Teppich süddeutscher Herkunft in Form eines Antependiums aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung von drei Heiligen, einem Chorherrn, vermutlich dem heiligen Valentin, der zwischen den Bischöfen St. Wolfgang und St. Blasius in einer burgen- und hügelreichen Landschaft steht[8]. Zu dieser Gruppe von kleinfigurigen Teppichen möchte ich auch noch diejenigen mit der Legende des heiligen Vinzenz rechnen. Diese Teppiche sind mit Ausnahme der zuletzt genannten im deutschsprachigen Kulturbereich, sei es in der Schweiz, sei es in Deutschland gewirkt worden. Aber auch die Vinzenzteppiche, deren Anfertigung in Frankreich vermutet wird, sind deutschschweizerischer Kultur entwachsen, wurden sie doch kurz vor 1515 von dem Berner Chorherren Heinrich Wölflin für das Berner Münster in Auftrag gegeben und die erklärendenTituli nicht nur in lateinischer, sondern auch in deutscher Übersetzung verfaßt. Auch zeigen mehrere Szenen in Einzelheiten, besonders was die Figuren anbetrifft, verwandte Züge mit Werken Niklaus Manuels[9].

Bei all diesen Teppichen finden sich entsprechend ihrer zeitlichen Entstehung und Herkunft wesentliche Unterschiede in Format, Stil und Technik. Jedes Wirkereizentrum, sei es, daß es sich nur auf die Werkstätten einer einzigen Stadt beschränkt, sei es, daß es sich über weitere Gebiete eines Landes verteilt und die Wirkereibetriebe mehrerer Orte einschließt, hat seine eigenen spezifischen Merkmale sowohl kompositioneller, farblicher, stilistischer wie auch wirktechnischer Art. Was bis jetzt in dieser stattlichen Reihe qualitätvoller und interessanter Teppiche fehlte, war eine Wirkerei, ein gutes Stück «Haidnischwerk», wie man es im 15. Jahrhundert in oberrheinischen Gebieten in Klöstern oder in reichen Bürgerhäusern durch Hauswirkerinnen anfertigen ließ, des öftern aber auch in kleineren berufsmäßig betriebenen Werkstätten herstellte.

Im Jahre 1964 konnte nun aus dem französischen Kunsthandel ein bedeutendes Fragment mit der Darstellung einer Verkündigung an Maria (Abb. 1) erworben werden[10]. Dieses vorzüglich erhaltene Teppichfragment, das seine Entstehung

7 *Paul Hofer,* Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Die Stadt Bern, Bd. II, Basel 1959, S. 126, Abb. 135.

8 *Stettler-Nizon,* Bildteppiche a. a. O.

9 *Michael Stettler,* Niklaus Manuel und die Vinzenzenteppiche, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, XXIX. Jahrgang, 1949, S. 5ff. *Luc Mojon,* Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. IV, Das Berner Münster, Basel 1960, S. 406ff.

10 Inventar Nr. 38 838. Maße: Höhe 106 cm, Breite 63 cm. Material: Kette bestehend aus Leinenfaden, Einschlag aus Wolle, Goldfaden und Seide. Letzteres bei den Gesichtern und Händen. Einige Flickstellen im Wappen, am Pult sowie am Mantel der Maria und am Pluviale des Engels.

Abb. 1. Verkündigung an Maria, Teppichfragment, 1470/1490, Bernisches Historisches Museum

zwischen 1470 und 1490 einer oberrheinischen Werkstatt verdankt, ist in der kunstwissenschaftlichen Literatur bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden. Die Erwerbung erfolgte teils aus eigenen Mitteln, teils aber aus namhaften Beiträgen der Burgergemeinde Bern sowie einiger bernischer Geschäftsfirmen. Damit ist nun auch der oberrheinische Kunstkreis, der gerade im ausgehenden Mittelalter durch die in Basel gewirkten Bildteppiche von besonderer künstlerischer Bedeutung ist, mit einem nicht unbedeutenden Stück in unserer beachtlichen Sammlung von Teppichen belegt. Bevor wir auf die Probleme des Teppichs des näheren eingehen, wollen wir das Fragment vorerst einer genauen Betrachtung unterziehen.

Maria, vor einem Betpult kniend, worauf ein aufgeschlagenes Buch liegt, hält die Hände zum Gebet gefaltet. Sie dreht den Oberkörper leicht nach links ab und wendet den Kopf nach rückwärts dem Engel zu. Sie trägt ein weißes Kopftuch über ihrem blonden Haar, ein rotes Gewand und einen blauen Mantel, den sie unter dem linken Arm so zusammengerafft hat, daß an verschiedenen Stellen das weiße Futter des Mantels sichtbar wird.

Der Engel ist von rechts kommend zu Maria getreten. Er hält die Flügel, deren Außenseiten mit roten, die Innenseiten mit blauen Federn belegt sind, emporgerichtet. Aus seiner Rechten läßt er ein Schriftband auseinander rollen und zur Erde fallen, worauf wir den englischen Gruß, die Worte: «ave gratia plena dom (inus)» lesen. Mit der Linken hält er ein Szepter. Die Stirn umfaßt ein silberner (hier in blauer Farbe wiedergegebener), mit Juwelen besetzter Reifen. Sein blondes lockiges Haar fällt auf seine Schultern und auf den Schild seines roten Pluviales, das er über der Alba trägt und das auf seiner Brust mit einem von Juwelen besetzten Pectorale zusammengehalten wird.

Die Szene spielt sich vor einem Rankengrund ab. Somit wurde von Seiten des Kartonzeichners und Wirkers auf die eigentliche Szenenbegrenzung durch architektonische Seitenwände und eine Rückwand verzichtet. Das Gemach Marias wird nur durch die räumlichen Elemente bestimmt, durch das schräg gestellte Betpult — im Typus ein Kastenpult mit seitlichen Vertiefungen — und die dahinter sich erhebende mauerartige Rückwand, worauf ein Becher und eine zinnerne Kanne stehen, wie auch durch den mit Fliesen bedeckten Fußboden. Die grünen, vor dunkelblauem Grund sich ausbreitenden Ranken fallen besonders auf durch ihre dicken, rohrartigen Stengel und die fleischigen, stark gelappten Blätter, die an den Spitzen leicht eingerollt und rötlich gefärbt sind. An den Ranken hängen gelbe Früchte, vermutlich Granatäpfel und große Blüten, die den Passionsblumen ähnlich sehen. Es fällt auf, daß die sonst in Verkündigungsbildern meist vorhandenen, in Tonkrügen eingestellten Lilien oder Maiglöckchen, die auf die Jungfräulichkeit Marias hinweisenden symbolischen Blumen nicht zur Darstellung gelangten. Ebenso vermissen wir die sonst übliche Erscheinung Gottvaters und die Maria entgegenfliegende Taube des Heiligen Geistes. Es ist durchaus möglich, daß Karton-

zeichner oder Wirker aus Mangel an Platz auf deren Darstellung verzichteten, stehen doch die beiden Figuren sehr eng nebeneinander.

Am oberen Bildrande ist ein 6 cm hoher gewirkter Streifen in roter Farbe angenäht, worauf die drei durch stilisierte Blumen voneinander getrennten Worte «gracia maria plena» in weißer Schrift zu lesen sind. Daß sich dieser rote Textstreifen nicht im ursprünglichen Zustand befindet, ergibt sich aus der bei Verkündigungsbildern sonst nicht üblichen und auch sinnlosen Reihenfolge dieser Worte. Um einen Irrtum des Wirkers kann es sich dabei nicht handeln, haben wir doch den richtigen, allerdings abgekürzten Wortlaut des englischen Grußes auf dem Schriftband des Engels festgehalten. Die farblichen Unterschiede, sowohl im roten Grund (der mittlere Teil ist wesentlich dunkler), wie auch im weißen Schriftbild (im mittleren Teil stark ins rötliche verfärbt) und auch die deutlich sichtbaren Nahtstellen zwischen dem zweiten und dritten Wort bestätigen uns, daß es sich bei dem Textstreifen um eine aus drei verschiedenen Fragmenten in neuerer Zeit zusammengenähte Zutat handeln muß. Der mittlere Teil mit dem Wort Maria könnte vielleicht ursprünglich zum Teppich gehört haben, vorausgesetzt, daß dieser überhaupt am oberen Rande noch eine Schriftzone enthielt. Die beiden seitlichen Teile dagegen lassen eine Entstehung in späterer Zeit vermuten, könnten aber beide von der gleichen, uns unbekannten Wirkerei stammen.

In der Ecke unten links ist in der Höhe der untersten Stufe ein Wappen eingewirkt, dessen heraldisches Motiv schwer zu beschreiben ist. Es handelt sich um ein weißes Gebilde vor schwarz-braunem Grund, das ebensogut für eine Wolfsangel, als auch für ein symbolisches Zeichen mit buchstabenartigem Charakter gehalten werden kann. Das Wappen dürfte wohl dasjenige des Auftraggebers oder ersten Besitzers sein. Da es bis jetzt nicht identifiziert werden konnte[11], und wir auch die Herkunft des Teppichs nicht kennen, läßt sich nicht erahnen, ob dieser Teppich als Antependium für den Altar einer Kirche, eventuell auch einer Familienkapelle diente, oder als Wandbehang in einem Wohnraum Verwendung fand.

Da der Teppich beiseitig beschnitten ist und die beiden Figuren der Verkündigungszene sehr eng zusammengerückt sind, dürfen wir annehmen, daß der Teppich als Ganzes ursprünglich ein Breitformat hatte und noch weitere Szenen aus dem Leben Christi enthielt. Zu erwarten wären in erster Linie die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Heiligen Drei Könige, sind dies doch Bildthemen, die sich des öftern auf Wirkereien des 15. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Verkündigung an Maria nachweisen lassen[12]. Dann aber besteht auch

11 Frl. Dr. *Jenny Schneider,* Zürich, verdanke ich die Mitteilung, daß Nachforschungen betreffend die Identifizierung des Wappens, die von seiten des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich betrieben wurden, ohne Erfolg blieben. Es wurden angefragt: Stadtarchiv Augsburg, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Museum Unterlinden Kolmar, Stadtarchiv Freiburg i. Br., Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

12 Als Beispiele wären hier zu nennen: *a)* Wimpfen a. B., Kirche, Fragment mit Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung der 3 Könige. *b)* Nürnberg, Sebalduskirche, Teppich mit

die Möglichkeit, daß ähnlich wie beim Antependium aus dem Kloster Rheinau (jetzt im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich) einige Szenen aus der Passionszeit Christi hätten folgen können. Auf dem Rheinauer Antependium finden sich neben dem Verkündigungsbild noch die Darstellungen mit Christus am Kreuz und die Begegnung mit Maria Magdalena (Noli me tangere)[13].

Der Wirker hat für die beiden Figuren die drei Farben rot-blau-weiß gewählt und diese beiderorts in einem fein abgewogenen Verhältnis gegenübergestellt. Bei Maria liegt der Hauptakzent im blauen Mantel und im roten Kleid, während Weiß nur spärlich an einigen Stellen des sichtbaren Mantelsaumes und im Kopftuch Verwendung fand. Bei dem Engel sind die dominierenden Farben auf Rot und Weiß abgestellt, während Blau nur in geringerem Maße auf der Innenseite der hochgerichteten Flügel vorhanden ist. Die Wahl dieser Farbenkombination ist nicht von ungefähr oder gar als eine Eigenheit des Künstlers zu werten. Das rote Pluviale über der Alba des Engels und der blaue Mantel über dem roten Gewand der Maria entsprechen allgemein der Farbgebung in spätmittelalterlichen Verkündigungsbildern. Der Wirker folgte dabei einer alten Tradition, die wir im 15. Jahrhundert sowohl in der niederländischen und deutschen, aber auch in der italienischen Tafelmalerei immer wieder finden können und die ursprünglich auch ihre symbolische Bedeutung gehabt haben mag. Auch bei den Bildern, die uns Maria ganz in Blau gekleidet zeigen, haben die Maler im 15. Jahrhundert, insbesondere die Niederländer, den Hintergrund oder die nähere Umgebung der Maria, wie z. B. das Bett, dessen Überwurf und die Vorhänge, vor welchen Maria oft zu stehen oder zu knien pflegt, in roter Farbe gehalten und somit die Farbverbindung blau-rot auch im näheren Umkreis der Maria weitergeführt.

Nicht unbeachtet darf die farbige, jedoch völlig unkonsequent durchgeführte Behandlung der einzelnen Konturen der Binnenzeichnung bleiben. Für die architektonischen Motive, hier im speziellen das Betpult und die Rückwand, verwendete der Wirker eine schwarzbraune Umrißlinie, so daß jene viel deutlicher profiliert erscheinen als die beiden Figuren, die dem Betrachter räumlich gesehen näher stehen. Der gelb-weißliche Nimbus der Maria ist in roten Streifen gefaßt. Um das weiße Kopftuch der Maria deutlicher von dem hellfarbigen Nimbus abzuheben, wurde eine blaue Linie gezogen. Die Röhrenfalten des blauen Gewandes der Maria wurden mit einem helleren Braun, das Faltengefüge des blauen Mantels dagegen mit Schwarz

Verkündigung, Heimsuchung und Geburt Christi. *c)* Maihingen, Fürstlich Oettingen Wallersteinsche Sammlung: 2 Teppiche, 1. mit Verkündigung, Heimsuchung und Geburt Christi, 2. mit Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der 3 Könige. Vgl. *Betty Kurth,* Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, 3 Bände, Wien 1926, *a)* Bd. I, S. 251, Bd. III, Taf. 196a, *b)* Bd. I, S. 270, Bd. III, Taf. 299, *c)* Bd. I, S. 269, 253. Bd. III, Taf. 291, 207.

13 Abgebildet bei *Wyß,* Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts, in der Serie: Aus dem Schweiz. Landesmuseum, Heft 5, Bern 1955, S. 10, Abb. 11. *Festschrift* des Schweiz. Landesmuseums, Nr. 86. *Gysin,* a. a. O., S. 6, 11, Taf. 2, Abb. A, *Göbel,* a. a. O., S. 51. *Kurth,* a. a. O., Bd. I, S. 108f., 225f., Bd. II, Taf. 84a. *Burckhardt,* a. a. O., S. 30.

gezeichnet, so daß die stoffliche Materie viel plastischer, mit mehr Volumen ausgestattet wirkt als die übrige Bekleidung der beiden Figuren. Das helle Mantelfutter der Maria hebt sich einerseits durch eine schwarze, andererseits durch eine weiße Trennungslinie von den angrenzenden Farbflächen ab.

Bei dem Pluviale des Engels hat der Wirker die seitlichen Goldborten mit dünnen schwarzen Streifen eingefaßt, aber die Falten und den Rückenschild innerhalb der roten Flächen in brauner Farbe gezeichnet. Den Saum der Alba umränderte er in roter Farbe, die Falten dagegen nur mit Gelb, so daß sich heute, nachdem die Farben etwas verblichen sind, ein Faltenwurf kaum mehr erkennen läßt. Analog dem Saum der Alba weist das Schriftstück eine rote Umrandung auf.

Verfolgen wir bei unserem Verkündigungsfragment den Verlauf der Linien sowohl beim Kopftuch der Maria wie auch bei dem Faltenwurf ihres Mantels, dann läßt sich eindeutig erkennen, daß Kartonzeichner und Wirker mit längeren, gebrochenen, aber farblich kräftigen Linien gearbeitet haben. Im Gegensatz zu den eckig gebrochenen, deutlich betonten Linien des Mantels unterhalb der Arme stehen die schwungvollen und in schönen Rundungen verlaufenden Linien des Mantelsaumes sowohl bei Maria wie auch bei dem Engel. Diese auffallende, ich möchte fast sagen, Überbetonung der dunklen Konturen am Mantel Marias läßt mich die Möglichkeit, daß ein älteres graphisches Blatt, im speziellen ein Holzschnitt, als Vorlage gedient haben könnte, nicht ausschließen. Das Nebeneinander von weichen und gerundeten wie auch von geraden und gebrochenen Linien bestärkt mich noch in dieser Vermutung, deuten doch die beiden Arten der Linienführung auf zwei verschiedene Stilstufen hin. Dem Kartonzeichner oder Wirker ist es anscheinend bei der Übernahme des Bildthemas aus der zeitlich älteren Vorlage nicht ohne weiteres gelungen, dieses seinem Zeitstil in konsequenter Durchführung anzupassen.

Die oberrheinischen und Basler Bildteppiche des 15. Jahrhunderts zeichnen sich im allgemeinen durch eine schmale Bildbühne von geringer räumlicher Tiefe aus, die nur in seltenen Fällen mit architektonischen Motiven verbunden ist. Charakteristisch sind aber die ornamentierten Hintergründe, die entweder Wiedergaben eines gemusterten Gewebes sind oder dann aus einem aus Pflanzen gebildeten Rankenwerk bestehen, das, mit bunten Blumen durchsetzt, eine mehr oder weniger betonte rythmische Ordnung erkennen läßt. Gelegentlich wurde auf die Bildbühne sogar ganz verzichtet, so daß die figürlichen Bildmotive, seien es Tiere oder Menschen, wie Schablonen vor dem pflanzlichen Ranken- und Textilgrund liegen. Als schönstes Beispiel hierzu wäre der im Schweizerischen Landesmuseum sich befindende Teppich mit den drei zur Gattung von Fabeltieren gehörenden Vögeln[14] zu

14 Vgl. *Robert L. Wyß,* Bildteppiche a. a. O., S. 6, 8, Abb. 1 und 2. Auch abgebildet bei *Kurth,* a. a. O. Bd. I, S. 91, 216, Bd. II, Taf. 47b. *Heinrich Göbel,* Wandteppiche, III. Teil. Bd. I. Deutschland einschließlich Schweiz, Berlin 1933, S. 27. *Festschrift* des Schweizerischen Landesmuseums 1948, Nr. 97.

nennen. In diesem vorzüglich erhaltenen und bezüglich seines Bildmotivs einmaligen Teppich haben wir den gotischen Wirkteppich in seiner ursprünglichsten und reinsten Form mit einem rythmisch bewegten Liniengefüge von Ranken und Tieren, einem trefflich aufeinander Abgestimmtsein von bildlichem Gegenstand und Hintergrund, vor uns.

Der Rankengrund findet sich in besonders schönen Beispielen in dem soeben erwähnten Vogelteppich, in dem Fragment mit den Neun Helden (Historisches Museum Basel)[15], in dem aus Luzern stammenden Feer-Teppich mit wilden Leuten (Historisches Museum Basel)[16], in dem aus Rheinau stammenden Antependium mit Szenen aus dem Leben Christi (Schweizerisches Landesmuseum, Zürich) und bei dem Teppich mit den aufgeputzten Fabeltieren (Historisches Museum Basel)[17]. Bei all diesen Teppichen ist der pflanzliche Hintergrund jedoch verschieden. Während im Neun-Helden-Teppich und im Rheinauer-Antependium sich die ausgesprochen naturalistisch gehaltenen Rosenranken vor einem dunklen grünblauen Grund erheben, sind beim Zürcher Vogelteppich und beim Feerteppich die Ranken eher ornamental stilisiert, insbesondere auch bei dem Basler Teppich mit den Fabeltieren. Hier wirken die Ranken mit den breiten gelappten Blättern und den Passionsblumen ähnelnden Blüten schon sehr phantasievoll und stehen fern von jeglicher naturalistischer Pflanzen-Wiedergabe.

Unser Verkündigungsfragment steht, wenigstens was den Hintergrund anbelangt, dem erwähnten Basler Fabeltierfragment (Abb. 2) am nächsten. Wir finden die gleichen dicken Rankenstengel und gelappten Blätter, die bei unserem Verkündigungsfragment zwar etwas kleiner sind, weniger fleischig und nicht so schwungvoll über die Fläche verteilt, aber dennoch bei den eingerollten Blattenden die rötliche Rückseite, im Gegensatz zur grünen Vorderseite, zeigen. Die Farbgebung des ganzen Rankenwerks ist beim Basler Fabeltierteppich differenzierter und farblich nuancenreicher, wodurch das ganze Ranken- und Blattgefüge plastischer und auch lebendiger wirkt.

Unter den oberrheinischen Teppichen muß auch noch das in Basel entstandene und aus dem Kloster Rheinau (Kanton Zürich) stammende Antependium (Abb. 3) zu näherem Vergleich herangezogen werden. Dieser Teppich enthält neben der Verkündigung, wie bereits erwähnt, noch zwei Szenen aus der Passionsgeschichte.

15 Abgebildet bei *Robert L. Wyß,* Die neun Helden, in: Zeitschrift für schweizer. Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 17, Heft 2, Basel 1957. *Fritz Gysin,* Gotische Bildteppiche, Basel o. J., Tafel 4, S. 12. *Göbel,* a. a. O., S. 46. *Kurth,* a. a. O., Bd. I, S. 100, 222, Bd. II, Taf. 70. *Rudolf F. Burckhardt,* Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Histor. Museum zu Basel, Leipzig 1923, S. 36.

16 Abgebildet bei *Gysin,* a. a. O., S. 13, Taf. 7. *Göbel,* a. a. O., Abb. 27. *Kurth,* Bd. I, S. 106, 225, Bd. II, Taf. 81/82.

17 Abgebildet bei *Gysin,* a. a. O., S. 14. Taf. 8. Ein weiterer Teppich (Replik), der nach der gleichen Vorlage gearbeitet ist, befindet sich in der Bibliothek von Schlettstadt (Sammlung Spetz). Vgl. *Kurth,* a. a. O., Bd. I, S. 108, 225, Bd. II, Taf. 83a. *Burckhardt,* a. a. O., S. 26f.

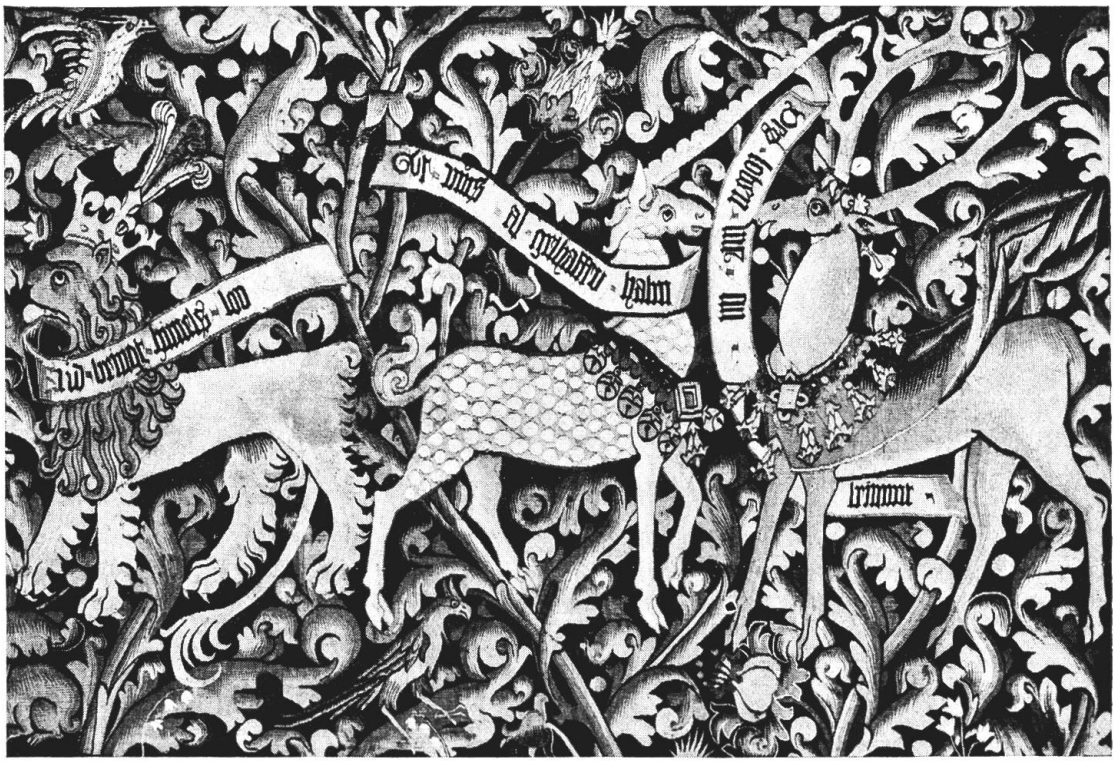

Abb. 2. Teppich mit symbolischen Fabeltieren, Ausschnitt, um 1480
Historisches Museum, Basel

Das Verkündigungsbild erinnert in vielen Einzelheiten — sowohl farblicher wie kompositioneller Art — an das unsrige. Obschon keine direkte gegenseitige Abhängigkeit besteht, wäre es nicht ausgeschlossen, daß Wirker und Kartonzeichner der beiden Teppiche von der gleichen Vorlage beeinflußt gewesen sein könnten. Der Engel ist ebenfalls von rechts kommend in ähnlicher Haltung vor Maria getreten, den rechten Arm leicht erhoben, den linken etwas tiefer haltend. Auch Maria nimmt eine ähnliche Haltung ein, mit dem Unterschied jedoch, daß sie ihre Hände nicht wie im Gebet aneinandergefügt, sondern im Sinne der mittelalterlichen Gebärdensprache in freier Bewegung hält, ist doch auch Maria ein Spruchband mit der Antwort auf den englischen Gruß «ecce. ancilla domini. fiat michi. secundum. domini. verbum tuum» beigegeben. Auch farblich stimmen die beiden Marienfiguren insofern miteinander überein, als sie beide einen blauen Mantel tragen. Im Rheinauer-Antependium ist Maria allerdings in ein blaues Gewand gekleidet. Somit werden in diesem Teppich die beiden Farben, links die blaue und rechts, in der Gegenüberstellung, die rote stärker betont. In unserm Fragment versuchte der Wirker die beiden Farbwerte im gegenseitigen Gleichgewicht zu halten. Der wesentliche Unterschied besteht jedoch in der Gestaltung des Räumlichen. Die Baldachinarchitektur, unter welcher sich die ganze Szene abspielt, umschreibt einen wesent-

Abb. 3. Antependium, ehem. Klosterkirche Rheinau, Ausschnitt, um 1470, Schweiz. Landesmuseum, Zürich

lich höheren und weiter gefaßten Bildraum, in dem die Figuren kleiner und im Verhältnis zur gesamten Höhe auch proportionierter erscheinen, als in unserem Teppichfragment. Die Wirkung der in der räumlichen Tiefe und Höhe weiter begrenzten Bildbühne wird durch den grüngelben, mit übereck gestellten Fliesen belegten Fußboden noch verstärkt.

Abschließend sei hier noch vermerkt, daß in der Reihe der beachtenswerten Bildteppiche des Bernischen Historischen Museums solche mit neutestamentlichen Szenen nur mit dem Dreikönigsteppich vertreten waren. Das neu erworbene Ver-

kündigungsfragment, das offensichtlich mit einigen schweizerischen, dem oberrheinischen Kunstkreis angehörenden Teppichen, sowohl was seine Ikonographie und Komposition wie auch seinen Stil und die Technik betrifft, in verwandtschaftlicher Beziehung steht, füllt uns in der Folge der kleinfigurigen Wirkereien eine bisher vorhandene Lücke und mag zudem in unserer spätmittelalterlichen Sammlung als eine weitere, nicht zu unterschätzende Bereicherung gewertet werden.