

# Vier Hortus Conclusus-Darstellungen im Schweizerischen Landesmuseum

Autor(en): **Wyss, Robert L.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **20 (1960)**

Heft 2-3: **Fritz Gysin zum 65. Geburtstag**

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164602>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Vier Hortus Conclusus-Darstellungen im Schweizerischen Landesmuseum

Von ROBERT L. WYSS

(TAFELN 47–52)

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts bildete sich für die Darstellung der Menschwerdungssymbolik ein neuer Bildtypus, die Einhornjagd im Hortus Conclusus. Dieses Thema, das die Legende vom wilden Einhorn mit der Verkündigung an Maria verquickt, ist im 15. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 16. nur in deutschsprachigen Gebieten zu finden. Das Einhorn soll der Sage nach ein so wildes Tier sein, dass es von keinem Jäger gefangen werden kann, es sei denn, eine reine Jungfrau sei in seiner Nähe, in deren Schoss es zahm seinen Kopf legt. Diese Legende hat seit dem 12. Jahrhundert manchen Künstler zu bildlicher Darstellung angeregt<sup>1</sup>.

Der Einhornjäger wurde mit dem Verkündigungengel Gabriel und die Einhornjungfrau mit Maria identifiziert und man verlegte die Szene in den verschlossenen Garten, der nach dem Hohen Liede als ein Symbol der Jungfräulichkeit Mariens gilt. Jagdhunde begleiten den Erzengel, aus dessen Hifthorn der Gruss an Maria ertönt. Die Hunde sind mit «*misericordia, veritas, iustitia*» und «*pax*» bezeichnet, in Anlehnung an Ps. 85 (84), II und an Bernhard von Clairvaux' Parabel vom Streit der Tugenden, die durch den Ratschluss der Erlösung versöhnt werden<sup>2</sup>. Wie auf den Verkündigungsdarstellungen erscheinen auch im Hortus Conclusus Gottvater und die auf Strahlen herabkommende Taube des heiligen Geistes, gefolgt von dem Christuskind. Maria, die im Mittelpunkt steht, ist umgeben von Symbolen ihrer Reinheit und Jungfräulichkeit sowie anderen Motiven, die durch ihren symbolischen Gehalt auf sie hinweisen. Zahlreichen Symbolen liegen biblische Texte zugrunde, andere aber beziehen sich auf Gleichnisse der Natursage. Diese finden sich im Physiologus, einem mittelalterlichen Lehrbuche der Zoologie, bei dem das merkwürdige Leben der Tiere auf die Glaubenslehre ausgedeutet wurde. Die wichtigste Quelle innerhalb der biblischen Bücher ist das Hohe Lied, an das sich noch einige alttestamentliche Gleichnisse reihen. Auch lassen sich verschiedene marianische Symbole in der lauretanischen Litanei belegen.

Wir erwähnen hier die regelmässig vorkommenden Sinnbilder der Person Marias und ihrer Jungfräulichkeit mit Angabe der biblischen Quelle: Moses vor dem brennenden Dornbusch (2. Mos. 3, 2), das goldene Becken mit dem Manna (2. Moses 16, 33; Hebr. 9, 4), die Bundeslade (2. Mos. 31, 7), der über Nacht erblühte Stab Aarons (4. Mos. 17, 23), das Vliess Gideons (Richt. 6, 36f), die verschlossene Pforte des Heiligtums (Hes. 44, 2), der verschlossene Garten und der versiegelte Brunnen (Hoh. 4, 12), der elfenbeinerne oder davidische Turm (Hoh. 7, 5; 4, 4), der Brunnen lebenden Wassers (Hoh. 4, 15), der Stern Jacobs (4. Mos. 24, 17), die Sonne (Hoh. 6, 10), der Mond (Hoh. 6, 10).

Die Gleichnisse aus der Natursage, die sich ursprünglich zwar auf Christus bezogen, später

<sup>1</sup> Zahlreiche Beispiele erwähnt das Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, Nachtrag, Spalte 1504ff.

<sup>2</sup> In *annuntiatione beatae Mariae* I, 6–14, Migne, *Patrologiae cursus completus sive Bibliotheca universalis... omnium S. S. patrum doctorum scriptorumque ecclesiasticorum. Series latina*, Bd. Iff, Paris 1844 ff. 183, 385–90.

aber auch eine Deutung auf die Jungfräulichkeit der Maria erfuhren, betreffen: Den Löwen, der seine tot geborenen Jungen am dritten Tage durch sein Gebrüll zum Leben erweckt; den Pelikan, der mit dem eigenen, aus der aufgeritzten Brust fließenden Blut seine Jungen nährt; den Phönix, der sich selbst verbrennt, um sich dadurch zu verjüngen<sup>3</sup>.

Die Entstehung des Hortus Conclusus lässt sich nicht ohne das spätmittelalterliche typologische Werk, das «Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae» denken, das um 1400 von dem Dominikaner Theologieprofessor Franz von Retz in Wien geschrieben wurde. Der Autor will hier mit Bildern aus Sage, Geschichte und Natur und in erläuternden Versen beweisen, dass Maria ohne Verlust der Jungfrauschaft Christus empfangen und geboren habe. Wir kennen eine Anzahl Tafelbilder, die sich auf das Defensorium zurückführen lassen und auf denen das Bild der Mutter Gottes oder die Anbetung des Kindes durch Maria von den gleichen marianischen Symbolen umgeben ist, wie im Hortus Conclusus. Zu nennen wären hier ein um 1420 entstandenes Marienaltärchen im Landesmuseum in Bonn und eine 1426 datierte Tafel eines Marienaltars im Zisterzienserkloster in Stams (Tirol)<sup>4</sup>.

Das schweizerische Landesmuseum besitzt mehrere Darstellungen des Hortus Conclusus aus dem 15. wie auch aus den beiden folgenden Jahrhunderten, ein hölzernes Gebäckmodell sowie drei Textilien: Ein Wirkteppich, eine Woll- und eine Leinenstickerei. In diesen vier Gegenständen lassen sich drei verschiedene Bildtypen unterscheiden, die uns hier nun Anlass zu einer eingehenden Untersuchung geben sollen.

## DER TEPPICH AUS LACHEN UND SEINE NACHAHMUNGEN

Von den vier Darstellungen des Hortus Conclusus gilt zweifellos als künstlerisch bedeutendstes und auch ikonographisch interessantestes Werk ein gewirktes Antependium aus der Kreuzkapelle in Lachen (Kanton Schwyz) (Inventar-Nr. LM 1959) (Taf. 48, a). Es trägt auf einem Schriftband unterhalb der männlichen Stifterfigur die Jahreszahl «MCCCCLXXX» (an der Vorderseite der Gartenmauer) und daneben (auf einem Schriftband) die Bezeichnung «ortus conclusus». Zwei der drei knienden Stifterfiguren, eine Nonne in der unteren Ecke rechts und eine weltlich gekleidete Männergestalt neben dem Brunnen in der Mitte des Bildes, konnten von R. Frauenfelder anhand der Wappen identifiziert werden<sup>5</sup>. Bei dem Manne wird es sich um Hans Irmensee handeln, der

<sup>3</sup> Vgl. Wilhelm Molsdorf: Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis des Mittelalters, Leipzig 1920, S. 74ff. sowie 78.

<sup>4</sup> Die Bonner Tafel ist abgebildet im Reallexikon a.a.O. Bd. III Spalte 247/48, Text auf Spalte 1207. In der Mitte finden wir die thronende Muttergottes in einem kleinen hochrechteckigen Bildfeld. Dieses Rechteck wurde in ein übereck gestelltes Quadrat gelegt. Die dadurch entstandenen Dreieckfelder füllen folgende Motive: eine Jungfrau mit dem Einhorn im Schoss, der Phönix auf dem brennenden Scheiterhaufen, der Pelikan, der seine Jungen nährt, und der Löwe, der seine totgeborenen Jungen durch sein Gebrüll wieder zum Leben erweckt. Dieses übereck gestellte Viereck ist wiederum in einen Vierpass gelegt, so dass die dadurch entstandenen vier halbkreisförmigen Felder mit dem vor dem Dornbusch betenden Moses, mit Aaron, neben dem Altare mit dem über Nacht erblühenden Stab stehend, mit Gideon, neben seinem Fell betend und mit Ezechiel, neben der Porta clausa stehend, bemalt werden konnten. Um diesen Vierpass herum reihen sich die Brustbilder von 12 Propheten. Die Tafel in Stams, abgebildet im Reallexikon a.a.O. Bd. III auf Spalte 1209/10, Text Spalte 1211, enthält die gleichen Symbole, jedoch nur in anderer Flächenaufteilung und zudem umgeben von den im Defensorium üblichen typologischen Bildern.

<sup>5</sup> Reinhard Frauenfelder, Die Symbolik des Gobelins «Mystischer Garten Mariae» vom Jahre 1480 im Schweizerischen Landesmuseum, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. N. F. Bd. XXXVIII, 1936, S. 133ff. Frauenfelder hat in seinem Aufsatz eingehend auf die symbolische Bedeutung der einzelnen marianischen Motive hingewiesen. Vgl. auch Fritz Gysin, Gotische Bildteppiche der Schweiz, Basel 1940, S. 5, 12f, Taf. 5 und Robert L. Wyss, Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts, Bern 1955, S. 9f, Abb. 8. Der Teppich ist aus Wolle und Seide gewirkt, wobei Seide hauptsächlich für Glanzlichter verwendet wurde. Die Silber- und Goldfäden bei den Nimben, an dem Pokal der Eva, an den Hörnern Moses, an der Rüstung Gideons sowie an den sakralen Gewändern, der Maria und des Engels. Sehr feine Wirkerei mit sieben Kettfäden pro Centimeter. Charakteristisch an dem Teppich sind die Schriftbänder, die rot oder blau umrandert sind, während

ab 1475 als wohlhabender Bürger mehrfach in Schaffhausen bezeugt ist. Die Frau im geistlichen Gewande aussen rechts führt das gleiche Wappen und wird eine seiner beiden Schwestern, Margarethe oder Agathe sein, die beide im Frauenkloster St. Agnes Nonnen waren. Das Wappen der anderen Stifterin, in der Ecke links, liess sich trotz allen Bemühungen nicht näher bestimmen.

Von links kommend ist der Erzengel Gabriel vor die «porta clausa» gelangt. In seinem Haare trägt er einen geflochtenen Blumenkranz und über der weissen Alba ein grüingefüttertes Pluviale mit einer weissen Granatapfelmusterung vor rotem Grunde. Ein reizvolles Wechselspiel erzielte der Wirker mit den Farben Rot–Grün, indem er den Flügeln die gleichen Farben gab, jedoch für das Innere Rot und für das Äussere Grün wählte. Als Jäger hält er in der Rechten den Wurfspeer und führt zugleich die vier als Tugenden bezeichneten Hunde an der Leine. Diese sind farblich deutlich voneinander unterschieden, entsprechen doch diese vier Tiere ursprünglich den vier apokalyptischen Pferden, «*misericordia*» – fahl, «*pax*» – weiss, «*iustitia*» – mit grossen roten Tupfen, und «*veritas*» mit schwarzen Tupfen. Der Engel bläst in ein Hifthorn, aus dem der englische Gruss ertönt: «*ave gracia plena dominus tecum*», den er Maria bringt. Im Garten selbst, umgeben von den marianischen Symbolen, sitzt Maria auf einer Bank, in einen blauen, rotgefütterten Mantel gehüllt und fasst mit der Rechten das Horn des ihr entgegenspringenden Tieres. In der Linken hält sie das Buch, das zugleich auf ihrem rechten Knie liegt. In ihrem Nimbus lesen wir die Worte: «*ecce ancilla domini*». Aus den Wolken hervordringend folgt das Christuskind der weissen Taube des heiligen Geistes, die Maria entgegenfliegt. Der dazugehörige Text lautet: «*vox turturis audita est in terra nostra*». An ihrer rechten Seite steht «Adam», der dem Einhorn mit einer Lanze in die Brust stösst, wobei «eva» neben dem Tiere steht und das aus der Wunde quillende Blut in einer Schale auffängt. Bei Adam und Eva stehen die aus Jesaja 53,5 entnommenen Worte: «*Ipsae autem vulneratus est propter iniquitates nostras*» und «*et livore eius sanati sumus*». Innerhalb des Gartens finden sich eine Reihe Motive mit symbolischer Bedeutung wie «*virga aaron*» auf der die weisse Taube des heiligen Geistes sitzt, der Pelikan, der mit seinem Blute die Jungen nährt, der «*fons signatus*» in Form eines sechseckigen Turmes mit entsprechendem Becken, dann drei blühende Blumenstauden, wobei die rote Rose mit «*castitas*», die weisse Lilie mit «*caritas*» und das blaue Veilchen mit «*humilitas*» bezeichnet sind, die «*urna aurea*» mit dem Manna, Gideon mit dem «*vellus gedeonis*» und der Turm Davids mit den tausend Schildern «*turris david que mille clipeis erat munita*». Auch die der Gartenmauer eingebauten Tortürme, links die «*porta ezechielis*» und rechts die «*porta aurea*» stehen in symbolischer Bedeutung zum gesamten Geschehen. Ausserhalb des Gartens finden sich der Löwe mit seinen Jungen, die «*Archa domini*», die aus steinerner Fassung hervorsprudelnde Quelle «*fons hortorum puteus aquarum viventium quae fluunt impetu de libanon*», die «*stella iacob*», der Lilienstrauch «*sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias*», Moses, der vor dem brennenden Dornbusch, in dessen Flammen das Antlitz Gottvaters erscheint, seine Schuhe auszieht «*rubus moysi*» und in der Ecke oben links die Sonne als Morgenröte.

Eine lückenlose Zusammenstellung der vorangegangenen Hortus Conclusus-Darstellungen würde uns zu weit führen. Doch wollen wir wenigstens den ältesten uns bekannten Bildtyp heranziehen, um eine Ahnung zu bekommen, welche Entwicklung das Hortus Conclusus-Bild im Verlaufe des 15. Jahrhunderts erfuhr.

Die mittlere Tafel eines grossen Flügelaltares im Weimarer Schlossmuseum, dessen Entstehung

die Schrift aus schwarzen, blauen oder roten Buchstaben besteht. Die Umrisszeichnung der Figuren ist teilweise schwarz oder braun. Für die Schatten an den Architekturen verwendete der Wirker hauptsächlich rot, selten violett oder gelb. Die Umrisszeichnung der Architektur besteht meistens aus roter Farbe. Für den Himmel verwendete der Wirker ein klares Kobaltblau als Grund und fügte hellere Streifen als Wolken dazwischen. Das gekräuselte Wolkenband, hinter welchem das Christuskind erscheint, ist durch die wechselnde Folge von rot und blau deutlich von dem übrigen Himmelsgrund abgehoben. Für den Wiesengrund des Gartens verwendete der Wirker dunkelgrüne und blaue Wolle, für das Gelände ausserhalb des Gartens jedoch Wolle in helleren Tönen, vermischt mit gelb und braun. Bei den Blumen lässt sich ein auffallender Naturalismus erkennen, so dass jede Blüte identifiziert werden kann.

um 1430–1440 in einer unbekanntem Thüringer Werkstatt, vermutlich in Erfurt erfolgte, enthält die älteste der heute noch vorhandenen Darstellungen des Hortus Conclusus. Im Inneren der Seitenflügel finden sich zwei Apostel, links Judas Thaddäus und rechts Simon Zelotes. Die Aussen-seite aber, heute leider sehr zerstört, wiederholt das Thema der Verkündigung an Maria, jedoch in der im 15. Jahrhundert allgemein üblichen Form<sup>6</sup>.

In der Mitteltafel (Taf. 47) finden wir Maria in einem runden Garten sitzend, in dessen niederer, aus Weidenruten geflochtenen Umzäunung ein kleines hölzernes Tor eingefügt ist, das der Maler «porta clausa ezechielis XIII» nannte. Ausserhalb des Gartens erscheint der Engel Gabriel, ein Hifthorn blasend, das ihn zugleich als Jäger kennzeichnet. Er entbietet der Jungfrau Maria den englischen Gruss: «ave gracia plena dominus tecum». Es fehlt dem Engel der Wurf-speer, den er auf späteren Darstellungen jeweils in der Rechten zu halten pflegt. Die vier als Tugenden benannten Hunde sind in den Farben deutlich voneinander unterschieden. Die vier Tiere, die auf allen späteren Darstellungen vom Jäger, hier dem Erzengel Gabriel als Stellvertreter Gottvaters, an der Leine gehalten werden, bewegen sich frei und sind im Begriffe, in der Jagd nach dem Einhorn über den Zaun zu springen. Das Einhorn selbst hat seine Vorderbeine in den Schoss der Maria gelegt. Die Jungfrau, in einen kostbaren Mantel aus reich bemustertem Seidendamast gehüllt, ist umgeben von einigen durch Schriftbänder näher bezeichneten marianischen Symbolen: der Altar mit dem über Nacht erblühten Stab Aarons «virga aarin, nui XVII», der brennende Dornbusch «rubi mosi», der versiegelte Brunnen «fons signatus...quarto», das Fell Gideons «fellis gedionis» und die goldene Urne «urna aurea Exodi XVI». In der Ecke oben links erscheint hinter den Wolken Gottvater, mit segnender Handgebärde auf Maria herunterblickend. Auffallend an diesem Bilde ist die überragende Grösse Marias und des Engels gegenüber den kleineren marianischen Symbolen und den vom Maler so verschwindend klein dargestellten Hunden.

In der Weimarer Tafel wurde die Jagd nach dem Einhorn und damit verbunden auch die Verkündigung an Maria in ein hochrechteckiges Format komponiert, dessen Breite nur 1,04 m und dessen Höhe 1,93 m beträgt. Dem Maler schwebte offenbar eine runde Gartenform vor, die er des Hochformates wegen in ein Hochoval umgestalten musste.

Bei dem Zürcher Antependium dagegen musste der Kartonzeichner das gleiche Motiv für eine breit-rechteckige Form entwerfen, die in der Breite fast 4 m und in der Höhe etwas mehr als 1 m zu betragen hatte. Waren ihm doch die Masse durch die Zweckbestimmung als Antependium eines bestimmten Altares vorgeschrieben.

In dem Weimarer Bild und verschiedenen anderen, dem Zürcher Teppich zeitlich vorausgegangenen oder gleichzeitig entstandenen Darstellungen, ist die Begegnung zwischen dem Engel und Maria wesentlich intensiver und stärker betont. Im Zürcherteppich wurde die Szene auseinandergerissen, in der Bildhälfte links der Engel mit den Hunden, rechts Maria mit dem Einhorn, wobei der Raum zwischen diesen beiden Figuren durch architektonische Motive und marianische Symbole ausgefüllt wurde.

Für den Garten wählte der Kartonzeichner die sechseckige Form, die das ganze Mittelalter hindurch immer wieder zur Anwendung gelangte und die er ja auch wieder, der älteren Tradition folgend, für den versiegelten Brunnen verwendete. Des breiten Formates wegen konnte er jedoch kein gleichmässiges, symmetrisch gebildetes Sechseck verwenden. Durch das Auseinanderziehen sind die einzelnen Seiten verschieden lang geraten und das Sechseck nicht konsequent durchgebildet. Am Rande rechts musste er, um auch dem brennenden Dornbusch und der Gestalt Moses noch den notwendigen Platz einzuräumen, eine völlig asymmetrische Lösung treffen. Das sechs-

<sup>6</sup> Photographie und nähere Angaben über die Weimarer Tafel verdanke ich Herrn Dr. Scheidig, Direktor der staatlichen Kunstsammlungen in Weimar. Die Tafel ist erwähnt bei H. von der Gabelentz, im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1913, S. 207; bei W. Kloos, die Erfurter Tafelmalerei 1350–1450, Berlin 1935; und bei Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. III, Berlin 1938, S. 220, Abb. 281; und H. J. Schmidt, Alte Seidenstoffe, Braunschweig o. J. 1958, S. 254.

eckige Gartenschema darf kaum als eine Erfindung unseres Kartonzeichners gewertet werden, finden wir dies doch auch in anderen Hortus Conclusus-Darstellungen, vor allem in Textilien.

In erster Linie wäre ein oberrheinischer Wirkteppich, der zur Sammlung James Simon im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gehört, zu nennen<sup>7</sup>. Bei diesem um 1500 entstandenen Teppich, der ebenfalls als Antependium bestimmt war, gelang es dem Kartonzeichner, die strenge Symmetrie und Gleichmässigkeit des Sechsecks einzuhalten, wobei er in jeder Ecke noch einen kleinen Turm anfügte. Er vermochte die Szene dichter und zusammenhängender zu gestalten, da der Hortus Conclusus nicht die ganze Teppichbreite einzunehmen hat. Fügte doch der Kartonzeichner seitlich noch zwei Apostel hinzu, links Johannes den Täufer und rechts Petrus, die beide unter Baldachinen in architektonischen Nischen stehen.

Ein anderes Textil, das in diesem Zusammenhang erwähnt werden muss, besteht in einem gestickten Antependium aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das sich angeblich in deutschem Privatbesitz befinden soll<sup>8</sup>. Diese Stickerei steht dem Zürcher Teppich auffallend nahe, so dass beide nach verwandten Vorlagen entworfen sein müssen. Auch hier vermochte die Stickerin das sechseckige Gartenschema mit den runden Ecktürmen gleichmässig zu gestalten.

Bei all diesen Darstellungen entsprechen, im Gegensatz zur Weimarer Tafel, die porta clausa und auch der Turm Davids der Grösse des Engels und Marias. Dagegen sind die anderen Tortürme, derjenige mit der porta aurea oder der mit der porta Ezechielis wesentlich kleiner, in den gleichen Proportionen wie die niedrige Gartenmauer gehalten.

Das aus Lachen stammende Antependium in Zürich, dessen Kartonzeichner seine Anregungen, wie Betty Kurth vermutet, von einem Kupferstich aus dem Schongauerkreis erhielt<sup>9</sup>, veranlasste noch im 16. und 17. Jahrhundert drei Frauen, das gleiche Thema für Wandbehänge zu wirken oder zu sticken.

Zu dieser späteren Gruppe aus dem 16. Jahrhundert gehört der «1554» datierte Teppich im Kollegium in Sarnen<sup>10</sup> (Taf. 48, b). In den beiden Ecken des Teppichs erkennen wir zwei Wappenschilder, links das Wappen der Familie Zoller, rechts dasjenige der Familie Schmid. Robert Durrer hat nachgewiesen, dass sich diese beiden Allianzwapen nur auf den Junker Hans Wilpert Zoller I., der bei Kappel am 11. Oktober 1531 fiel, und auf seine Gattin Agnesa Schmid, Tochter des Bürgermeisters Felix Schmid beziehen kann und dass deren Tochter Verena Zoller den Teppich kurz vor ihrer 1558 geschlossenen Vermählung mit Hans Konrad Escher wirkte<sup>11</sup>. Dieser Teppich, der

<sup>7</sup> Der augenblickliche Standort des Teppichs konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. Abb. vorhanden bei Betty Kurth, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Wien 1926, Bd. I, S. 111, Abb. 56 und Heinrich Göbel, *Wandteppiche*, III. Teil, *Die germanischen und slavischen Länder*, Bd. I, Abb. 50b, S. 76.

<sup>8</sup> Der Standort des Antependiums konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. Abb. vorhanden in *Reallexikon a.a.O.* Bd. I, Spalte 445/446.

<sup>9</sup> Vgl. Betty Kurth, a.a.O. S. 114, Taf. 98/99.

<sup>10</sup> Der Teppich wurde erstmals publiziert von Robert Durrer: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zürich 1899–1929, S. 703 ff. Tafel LII. Vgl. auch Betty Kurth, a.a.O. S. 118, Abb. 59. H. Herrn Dr. P. Rupert Amschwand O.S.B., Kollegium Sarnen, verdanke ich die Vermittlung einer Photographie, ebenso die Gelegenheit, den Teppich im Originale studieren zu können. Der Teppich ist aus Wolle und Seide gewirkt, wobei auch Gold- und Silberfäden zur Anwendung gelangten. Seide diente hauptsächlich für das Karnat der Gesichter. Goldfäden finden wir an zahlreichen Stellen mit Metallglanz, vor allem aber bei allen marianischen Symbolen, bei den Gestirnen sowie den Gewändern Marias, des Engels und der Eva. An den rot-weissen Flügeln sowie am rot-blauen Pluviale Gabriels erfolgte sogar die Umrandung der einzelnen Federn und der Granatäpfel mit Goldfäden. Silber dagegen ist selten und nur für kleine Flächen verwendet worden. Bei sämtlichen Frisuren vermischte die Wirkerin braune Wolle mit echtem Menschenhaar. Die Schriftbänder wurden mit roter Farbe umrändert und schattiert, jedoch mit schwarzen Buchstaben beschrieben. Während die kleinen Gänseblümchen noch formelartig über den dunkelgrünen Wiesengrund gestreut sind, zeugen die grösseren Pflanzen von einem auffallenden Naturalismus, so dass sie sich alle genau identifizieren lassen. Der Teppich erfreut sich heute noch in seiner gewirkten Struktur eines vorzüglichen Erhaltungszustandes und einer ungewöhnlichen Farbenfrische.

<sup>11</sup> Da Verena Zoller bereits sieben Wochen nach der Hochzeit starb, ging der Teppich durch Erbschaft an die jüngste Schwester Agatha Zoller über. Bis 1767 blieb der Teppich im Mannesstamm der Familie Zoller, gelangte dann durch Erbschaft in die Hände der Familie Bühl von Stein a. Rh., wurde aber durch diese bereits 1785 an den Buchbinder Konrad

heute zum Paramentenschatz des Kollegiums von Sarnen gehört und dem heute die Bezeichnung Antependium zufällt, fand ursprünglich keine Verwendung als Altarvorhang, wurde er doch in Zürich in nachreformatorischer Zeit gewirkt.

Auf einem Schriftband zu Füßen des Engels lesen wir die Jahreszahl «1554» und im Buche der Maria «1555». Diese Jahreszahlen sind für uns äusserst aufschlussreich, geben sie uns doch einige Anhaltspunkte über die Zeit, die für die Herstellung eines Teppichs der Breite von 4 m 14 und der Höhe von 1 m 37 aufgewendet werden musste.

Die Teppiche wurden nicht in ihrer gesamten Breite von unten nach oben gewirkt, sondern immer nur in der Schmalseite, d. h. der Wirker drehte den Karton, die Vorlage, deren Zeichnung im gleichen Maßstab angefertigt war, wie sie im Teppichbilde ersichtlich sein sollte, um 90°, so dass er mit dem äusseren Teppichrande links beginnen musste und infolge dessen abschliessend den Rand rechts zu wirken hatte. Dass Teppiche jeweils in ihrer Schmalseite gewirkt wurden, lässt sich aus den Teppichen selbst herauslesen, da die Kettfäden, die im Wirkrahmen senkrecht verlaufen, beim fertigen Teppich in der Horizontalen liegen. Analog hierzu verlaufen die Einschläge senkrecht, während sie im Wirkrahmen waagrecht, also rechtwinklig zur Kette eingeflochten wurden<sup>12</sup>.

Die Fläche zwischen den beiden Jahreszahlen entspricht ungefähr der Hälfte des gesamten Teppichs. Wie sich nun aus den beiden Jahreszahlen 1554/55 ergeben muss, so hat die Wirkerin an dieser rund 2 m langen Fläche während rund einem Jahr gearbeitet. Demnach müsste sie für die Herstellung des gesamten Teppichs, der ja doppelt so breit ist, ungefähr zwei Jahre gebraucht haben.

Ob die Wirkerin den Karton selbst nach dem Antependium in Lachen zeichnete oder ob dies ein in Zürich ansässiger Maler war, wissen wir nicht. Wir können gegenüber der Vorlage jedoch einige Abänderungen, d. h. Vereinfachungen und Erweiterungen des Bildes feststellen. Der verschlossene Garten wurde unverändert in seiner sechseckigen Form übernommen wie auch die Anordnung der Figuren und marianischen Symbole. Einzig die Porta Ezechielis wurde weggelassen und die Stellung des Pelikans um 180° verschoben. Rechts aussen musste der Zeichner auf die bildliche Wiedergabe Gottvaters, dessen Kopf und Hände im Teppich aus Lachen inmitten der Flammen des brennenden Dornbusches sichtbar wird, verzichten. Hier wirkt sich nun die Auffassung der protestantischen Glaubenslehre aus, wonach Gott nicht mehr bildlich dargestellt sein durfte. Links aussen hat er das Landschaftsbild mit mehreren reich belaubten Bäumen und einer Felsenhöhle, worin der Löwe die tot geborenen Jungen zum Leben erweckt, üppiger gestaltet. Auch zog er längs der Teppichränder ein gekräuseltes Wolkenband. Die Reihe der marianischen Symbole fand dagegen eine Erweiterung, indem der Zeichner noch den Phönix auf dem flammenden Scheiterhaufen hinzufügte. Im Grossen und Ganzen haben sich Zeichner und Wirkerin bis in alle Einzelheiten auch an die gotischen Formen ihres Vorbildes gehalten. Es sei hier nur auf wenige Beispiele hingewiesen wie den Altar mit dem blühenden Stab Aarons, den des sechseckigen Turmbrunnens oder auch die porta aurea.

Dass sowohl Zeichner und Wirkerin einem späteren Jahrhundert angehörten als diejenigen des Teppichs aus Lachen und ihnen auch andere Ausdrucksformen zur Verfügung standen, lässt sich hauptsächlich an den Figuren erkennen. Wir haben sowohl bei Maria, aber auch bei Adam und Eva Menschen der Renaissance vor uns, mit rundlichen, weniger idealisierten Gesichtern, auch in natürlicherer Körperhaltung und anderen Kostümen mit freierem, ungezwungenerem Faltenwurf. Dass der Zeichner sich mit dem Liniengefüge einer spätgotischen Rüstung nicht mehr so ganz anfreunden konnte, zeigt uns die Gestalt Gideons, dessen Panzer hier aus einem gerundeten und wulstartigen Plattengefüge besteht. Schliesslich sei noch die Bundeslade erwähnt, die nicht mehr

Däniker verkauft. Vgl. R. Durrer a.a.O. S. 704f. Laut einer brieflichen Mitteilung von Dr. P. Rupert Amschwand soll der Teppich dann in den Besitz des Klosters Münsterlingen übergegangen sein. Die letzten Schwestern dieses 1848 aufgehobenen Klosters schenkten ihn 1872 dem Konvent Muri-Griess, der im Kollegium Sarnen eine Niederlassung hat.

<sup>12</sup> Betreffend die Technik der Wirkteppiche vgl. Robert L. Wyss, a.a.O. S. 3.

der Form eines gotischen Reliquienkastens entspricht, sondern eher einer reich mit Ornamenten verzierten Kassette gleich sieht.

In der Sammlung Julius W. Böhler in Kriens (Luzern) befindet sich eine Replik des Sarnerteppichs, der sieben Jahre später «1563» datiert ist und vermutlich auch in Zürich seine Entstehung hatte<sup>13</sup>. Von dem Sarnerteppich unterscheidet sich der Luzerner nur in ganz wenigen Einzelheiten. Es fehlen diesem die beiden Vögel auf dem Irisgewächs rechts des Altars mit dem Aaronstab, ebenso die weidenden Schafe neben Moses, der sich seiner Schuhe entledigt. Auch vereinfachte die Wirkerin den Faltenwurf in Marias Gewand, indem sie parallel laufende Linien den gebrochenen vorzog. So liessen sich noch eine Anzahl kleinerer Feststellungen machen, die auf eine Vereinfachung hindeuten. Schliesslich sei aber noch erwähnt, dass links aussen hinter Gabriel das ganze Landschaftsbild fehlt, ebenso das den Rändern entlanglaufende Wolkenband. Der Teppich muss an allen vier Rändern seitlich wie oben und unten, einmal beschnitten worden sein. Es ist nicht ohne weiteres ersichtlich, ob dieser Teppich nach dem Sarner gewirkt wurde oder ob der Wirkerin nur die gleiche Vorlage zur Verfügung stand. Eines fällt jedoch auf, dass in der Luzerner Wirkerei die Haltung der Figuren steifer und unbeholfener wirkt und die Linienführung nicht die gleiche Sicherheit verrät wie beim Sarnerteppich. Diese Feststellung lässt uns jedenfalls den Schluss ziehen, dass an beiden Teppichen verschiedene Hände tätig waren.

Es ist sonderbar, dass nach der Reformation in Zürich dieses ausgesprochen katholische Thema mehrmals noch zur Darstellung gelangte. Schon zu Lebzeiten der Verena Zoller wurden Bedenken gegen den katholischen Inhalt geäussert, die der Antistes Heinrich Bullinger damals in einem schriftlichen Gutachten beschwichigte<sup>14</sup>.

Die letzte Darstellung in der Reihe, die auf den aus Lachen stammenden Teppich in Zürich zurückzuführen ist, betrifft eine Wollstickerei aus dem Jahre 1634, die ebenfalls aus Zürich stammt und seit 1952 zur Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums gehört (Inventar-Nr. LM 24282). Laut Inschrift «DORATEA HEIDEGGER» (auf der Vorderseite der Gartenmauer) ist sie die Arbeit der 1618 geborenen Tochter Konrad Heideggers (1589–1636) und der Regula Keller vom Steinbock (1595–1661) zu Zürich<sup>15</sup>. Ihr Vater wurde im Jahre 1634 zum Zunftmeister gewählt. Anlässlich dieses ehrenvollen Ereignisses verfertigte sie ihm, obschon sie damals nicht mehr als 16 Jahre zählte, eine Stickerei in der Grösse von 88,5 auf 56,5 cm. Wozu diese Nadelmalerei ursprünglich diente, die mit Woll- und Seidengarn, aber auch mit Gold- und Silberfäden ausgeführt wurde, lässt sich nicht mehr genau ermitteln. Da sie sehr gut erhalten ist und keine abgenützten Stellen aufweist, wird sie kaum als Kissenüberzug oder Möbelpolster gebraucht worden sein. Wir vermuten deshalb, dass sie als Wandbehang diente.

Vergleichen wir die Stickerei mit den früheren Darstellungen, dann zeigt sich deutlich, dass Dorothea Heidegger mehrere Vorbilder gekannt haben muss, vor allem auch den Teppich aus Sarnen oder dessen Replik. Das Verkündigungsmotiv mit Gabriel ausserhalb der Gartenmauer und Maria mit dem Einhorn, in dessen Brust Adam eine Wunde sticht und wo Eva das hervorquellende Blut in einer Schale auffängt, sind gleich wie beim Sarnerteppich, ebenso das Motiv mit

<sup>13</sup> Der Teppich wurde erstmals von Betty Kurth publiziert a.a.O. S. 119, Abb. 60 und von Heinrich Göbel, a.a.O. Abb. 157. Die Angaben über den Standort bei Herrn Julius W. Böhler, Kriens-Luzern verdanke ich seinem Sohne, Herrn Julius Böhler, München.

<sup>14</sup> Das Gutachten ist von Robert Durrer erstmals publiziert worden a.a.O. S. 706f.

<sup>15</sup> Dieser Wandbehang wurde erstmals eingehend behandelt durch Jenny Schneider, in Schweizerische Bildstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts, Bern 1960, S. 8, 14, Abb. 14. Die Stickerei besteht aus Wolle, Seide und Metallfäden auf leinerner Unterlage. Für die Frisuren des Engels, Adams, der Maria, Gideons und Moses sowie der Puttenköpfe auf der Archa Domini verarbeitete die Stickerin richtiges Menschenhaar. Silber- und Goldfäden wurden sehr oft verwendet für die Gewänder der Figuren, bei den Beschlägen der Architekturen und vor allem bei der «PORTA AUREA», deren Türe ganz mit Gold bestickt ist, wogegen die Beschläge in Silber gehalten sind. Seide gelangte wiederum bei Stoffen und Gesichtern zur Anwendung und an Stellen, wo deutliche Kontraste von Hell und Dunkel oder Licht- und Schattenwirkungen erzielt werden mussten.



dem Christuskind, das hinter den Wolken hervorkommend der weissen Taube folgt. Verändert hat Dorothea Heidegger die Form des Gartens und die Stellung einiger marianischer Symbole inner- und ausserhalb der Mauer. Gegenüber dem Sarnerteppich zog sie dem sechseckigen, in die Breite gezogenen Gartenschema eine viereckige, nach der Tiefe hin ausgerichtete Form vor, wobei sie die «PORTA CLAUSA», die «PORTA AUREA» und die «TURRIS DAVID» beibehielt. Direkt vom Sarnerteppich übernahm sie auch den Löwen in der Höhle, den Phönix, den Vogel auf dem Dach der «PORTA CLAUSA», den Pelikan, die «ARCHA DOMINI» mit den beiden Puttenköpfen auf dem Deckel, die «URNA AUREA», das «VELUS GEDIONIS» sowie die weidenden Schafe neben Moses, der sich vor dem brennenden Dornbusch die Schuhe auszieht. Bei letzterem ersetzte sie die Gestalt Gottvaters inmitten der Flammen durch die Inschrift «DEUS». Schon Verena Zoller hat in ihrem Teppich den brennenden Dornbusch ohne Gottvater dargestellt. Neu, und in origineller Weise gestaltete Dorothea Heidegger den «FONS HORTORUM». Auf den früheren Darstellungen sprudelte das Wasser aus einer steinernen Fassung. Jetzt quillt ein schmales Bächlein aus dem Berge Libanon, auf dem ein Flammen speiender Drache hockt, und fliesst über das gebirgige Gelände hinab dem Garten entgegen in eine Art Brunnenhaus, aus welchem sich dann ein breiter Bach in die blumige Wiese des Gartens ergiesst. Über dem Altare mit dem blühenden Stab Aarons errichtete sie einen tabernakelartigen Aufbau mit spitzem Giebel und wies den Platz links des Altares dem Hohenpriester Aaron zu, wogegen rechts in symmetrischer Gegenüberstellung Moses mit den Gesetzestafeln zu stehen kam. Dass sie die architektonischen Motive dem Baustile ihrer Zeit, dem 17. Jahrhundert anpasste, ist durchaus verständlich. Dies zeigt sich nicht nur bei den Giebeln der beiden Tore, sondern hauptsächlich beim «VONS SIGNATUS», für den sie die Form eines Schalenbrunnens mit zwei Becken wählte. Das Motiv des Brunnens sowie dasjenige der viereckigen Gartenform finden wir bereits in einem gewirkten Antependium von 1614 im Hist. Museum St. Gallen, das ebenfalls den Hortus Conclusus zum Thema hat, das aber hier nicht eingehend besprochen werden kann<sup>16</sup>.

An die Reihe der marianischen Symbole gliederte die Stickerein in Erweiterung der Geschichte Moses noch den Tanz des jüdischen Volkes um das goldene Kalb. Dieses Motiv hat mit der spätmittelalterlichen Auffassung des verschlossenen Gartens, bei dem alle Motive in bezug auf die jungfräuliche Geburt und die Menschwerdung Christi stehen, nichts mehr gemein.

## DIE LEINENSTICKEREI

Als nächstes soll uns eine Hortus Conclusus-Darstellung aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf einem aus weissem und braunem Leinengarn gestickten Versehtuch (Inventar-Nr. AG 2386) beschäftigen<sup>17</sup> (Taf. 50, a). In den Eckzwickeln finden wir die vier Evangelistensymbole: «Sanctus Johannes, Sanctus Matheus, Sanctus Lucas» und «Sanctus Marcus». Auf die Herkunft des Tuches, das in der Höhe 1 m 32 und in der Breite 1 m 49 misst, geben uns die zwei Familienwappen an den Rändern links und rechts die näheren Hinweise. Es handelt sich um die beiden Geschlechter Sätteli und Sattler, die beide im 15. Jahrhundert in St. Gallen nachgewiesen sind<sup>18</sup>. Die Szene spielt sich innerhalb eines Rundmedaillons ab, dessen Umrandung aus einem breiten,

<sup>16</sup> Die ikonographische Besonderheit an diesem Teppich besteht im viereckigen Gartenschema mit der Verkündigungs- und Jagdszene innerhalb der Mauern und der Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit, die von den Himmelswolken gerahmt wird und die Beschriftung enthält: «PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE». Vgl. Dr. Johannes Egli. Ein Führer durch die Sammlung. St. Gallen 1928, S. 43.

<sup>17</sup> Vgl. Verena Trudel, Schweizerische Leinenstickereien des Mittelalters und der Renaissance, Bern 1954, S. 54 und Katalog S. 147, Nr. 44u.

Die Leinenstickerei besteht aus weissem und braunem Stickgarn verschiedener Dicke, in mehreren Sticharten verarbeitet: Kloster-, Hexen-, Feston-, Platt-, Bäumchen-, Ketten-, Stiel-, doppelter Kettenstich, einfache und gewundene Knötchen. Die braune Farbe wurde hauptsächlich für farbliche Akzente und Schriften verwendet.

<sup>18</sup> Vgl. Hist. Biograph. Lexikon der Schweiz, Bd. 6, S. 91.

mit Blumen und Blättern ornamental geschmückten Band besteht. Wie bei den bereits behandelten Darstellungen sind auch hier erklärende Schriftbänder den einzelnen Figuren beigegeben, einzig mit dem Unterschiede, dass die Texte deutsch lauten.

Ungefähr in der horizontal gerichteten Mittelachse kommt von links der Erzengel Gabriel als Jäger mit Lanze vor das «beschlossen tor» geschritten und bläst in ein grosses Hifthorn. Ein Schriftband verrät den Gruss, der Maria gilt «griess bist du voller gnader der her jst». Die vier vorauseilenden Hunde als «barmherzikait, Warhait, fridsammkait, dienstwillikait» bezeichnet, jagen bellend das Einhorn, das sich allerdings hinter dem «beschlossenen tor» befindet, der Mutter Gottes entgegen. Maria fasst das Horn des Tieres, auf dessen Rücken das Jesuskind mit dem Kreuz reitet. Das dem Einhorn beigegebene Schriftband lautet: «Ich bin Jhesus virwar» und das zu Maria gehörende: «Nem war ain dienerin des heren geschech mir nach dinem wordt». In der senkrechten Mittelachse erscheint hinter einem Wolkenband am inneren Medaillonrand Gottvater mit segnender Handgebärde und lässt die Taube des heiligen Geistes zu Maria hernieder gleiten «die stim der durteltub ist j... (?)». Die übrige Fläche innerhalb des Kreises belegte die Stickerin mit den üblichen marianischen Symbolen. So findet sich vor Maria «der guldi aimer, die arch des hern, das guldin tor», Gideon mit dem Fell, neben Maria der vor dem brennenden Dornbusch betende Moses «das der gilg under den dornen also ist, der busch», der Turm Davids «der turn davit mit m schilte», der Pelikan mit seinen Jungen «kum osterwind durch blas mir ... (?)», hinter Maria der versiegelte Brunnen «der beschlosse brun», der Altar mit dem blühenden Stab «die rut aron», rechts von Gottvater die Sonne «die morgen rödin», der Stern Jakobs, links von Gottvater Aaron in jüdischem Priestergewand: «maria war ain junckfrow wirt geberen», der Phönix auf dem brennenden Scheiterhaufen, die Stadt Gottes an dem von Segelschiffen befahrenen Meer (ein sehr seltenes Motiv, auch ohne Bezeichnung) und hinter Gabriel noch der Löwe mit seinen Jungen «glich als der schien oelbaum bin ich erhecht».

Alle diese Motive sind nebeneinander in die runde Fläche gelegt, wobei die Stickerin auf die räumliche Vorstellung des verschlossenen Gartens verzichtete und statt dessen nur die abstrakte Form eines runden Medaillons wählte.

Wir verstehen unsere Darstellung etwas besser, wenn wir zwei um einige Jahre ältere, aber doch sehr ähnliche Leinentüchereien aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München (Inventar-Nr. T 1742) (Taf. 51) und aus dem Vorarlberger Landesmuseum Bregenz zum Vergleich heranziehen<sup>19</sup>. Diese beiden Leinentücher sind ohne Zweifel nach der gleichen Vorlage gestickt, jedoch kaum der gleichen Hand zuzuweisen. Die Anzahl und Anordnung der einzelnen marianischen Symbole innerhalb des Kreisrundes ist bei beiden identisch, die Sprüche sind dem Inhalte nach dieselben, weichen jedoch in Dialekt und Schreibweise etwas voneinander ab. Die Münchner Stickerei zeugt von höherer Qualität als die Bregenzer, deren Figuren und Bildmotive einfacher und unbeholfener sowie in anderen Sticharten ausgeführt sind.

Von der Zürcher Stickerei unterscheiden sich diese beiden Leinentücher in drei Einzelheiten. Einmal enthalten sie noch ein weiteres Symbol, nämlich das Tor Ezechielis, nur «die port» genannt, dann ist der jüdische Priester Aaron in Gestalt eines Bettelmönchs in der Ordenskutte und mit tonsurierterm Haupte dargestellt. Diese Umgestaltung lässt sich nur so erklären, dass der Stickerin die Vorstellung eines jüdischen Hohen-Priesters und dessen Gewandung unvertraut war. Als dritte Besonderheit finden wir schliesslich neben den vier Hunden stehend noch einen modisch gekleideten Knaben, der einen wesentlich kleineren fünften Hund an der Leine führt. Über des letzteren Bedeutung sind wir uns nicht im Klaren, fehlen doch die Schriftbänder, die etwas über ihn aussagen könnten. Der wesentlichste Unterschied gegenüber dem Zürcher Tuch beruht jedoch auf der Umrandung, die in Bregenz und München aus einer Mauer mit Zinnen besteht. Somit wird das Motiv des verschlossenen Gartens angedeutet.

<sup>19</sup> Die Münchner Stickerei ist genau beschrieben bei Verena Trudel, a.a.O. S. 45 und Katalog S. 146, Nr. 39 u. Diejenige aus Bregenz auf S. 45 und Katalog S. 145, Nr. 37 u. Vgl. auch Katalog Nr. 56 und Nr. 104.

Gegenüber allen früher behandelten Antependien und Wandbehängen berührt das Fehlen der *Porta clausa* in der Gartenmauer bzw. Gartenumzäunung eigenartig. Die verschlossene Türe steht in der Mitte des Bildes und dient als Trennungswand zwischen Gabriel und der Mutter Gottes. Äusserst selten, und wiederholt nur bei Leinenstickereien zu finden, ist das Motiv des Christuskin-des. Bei zahlreichen Darstellungen folgt es der Taube des heiligen Geistes, von Gottvater zu Maria gesandt. Auf den Leinenstickereien reitet es auf dem Rücken des Einhornes und trägt wie in München und Bregenz das Kreuz in den Händen oder wie in Zürich über die Schultern gelegt. Zu diesem Motiv mit dem reitenden Christuskind kennen wir eine Parallele in der Darstellung des *Hotrus Conclusus* bei den aus dem frühen 16. Jahrhundert stammenden Fresken an der südlichen Turm-wand des nördlichen Seitenschiffes in der evangelisch-lutherischen Stadtpfarrkirche Unser Frauen in Memmingen<sup>20</sup>. (Taf. 50, *b*). Es muss zwischen diesen Fresken und den Leinenstickereien in München, Bregenz und Zürich ein direkter Zusammenhang bestehen. Hat doch schon Verena Trudel darauf hingewiesen, dass die Inschriften der Münchener Stickerei in schwäbischem Dialekt gehalten sind und diejenigen des Bregenzer Leinentuches eine Mischung von Bayerischem und Alamannisch sein sollen, so dass auch bei diesem die süddeutsche Herkunft gesichert ist.

Den beiden Stickereien in Bregenz und München liegt zweifellos die gleiche Vorlage zugrunde, auch dürften sie zur gleichen Zeit gestickt sein, jedoch nicht von gleicher Hand. Die St. Galler Stickerin des um einige Jahre jüngeren *Versetuches* in Zürich scheint eine andere Vorlage benutzt zu haben, sind doch bei den marianischen Symbolen verschiedene Abweichungen formaler Art festzustellen und zudem noch die Abstrahierung, vielleicht ein Missverstehen des Motives, vom ver-schlossenen Garten.

## DAS HÖLZERNE GEBÄCKMODEL

Zum Schluss wollen wir uns noch einem runden, aus Holz geschnitzten und vermutlich für Gebäck bestimmten Model zuwenden, das als eine Arbeit eines unbekanntenen Formschneiders um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert zu betrachten ist (Taf. 52, *b*). Dieses Model misst im Durchmesser 15,5 cm und weist zahlreiche durch den Holzwurm verursachte Beschädigungen auf, so dass nicht mehr ohne weiteres alle Figuren und Motive zu erkennen sind. Unsere Beschreibung hält sich deshalb an einen aus Plastilin angefertigten und leicht ergänzten Abdruck. Längs dem unteren Rande zieht sich in zweimal gebrochener Linie eine Zinnenmauer, die uns an das so häufig vorkommende sechseckige Gartenschema erinnert, aber von diesem nur den vorderen Teil der Gartenmauer wiedergibt. Dahinter sitzt im linken Bildteile Maria, mit beiden Händen das Horn des wilden Tieres umfassend, welches von vier Hunden in ihren Schoss getrieben wurde. Hinter den Hunden folgt Gabriel mit dem Speer in der Linken und zugleich in das Hifthorn blasend. Aus dem Horn entfaltet sich in stark geschwungener Linie ein unbeschriebenes Schriftband, d. h. wir können nur das eine Wort «*ave g*» lesen. Die Wiedergabe des folgenden Textes hat der Formschnei-der aus unerklärlichen Gründen unterlassen. Auch verzichtete er bei den Hunden auf die Namens-bezeichnungen und liess die geschweiften Bänder unbeschrieben. Bei den anderen Figuren und marianischen Symbolen schien er nicht die Absicht gehabt zu haben, nähere Bezeichnungen hinzu-zufügen, fehlen doch die sonst allgemein üblichen Schriftbänder. Rechts aussen erkennen wir die an die Mauer angrenzende *Porta clausa*. Hinter der Jagd- bzw. Verkündigungszene, die sich in der unteren Bildhälfte und somit im Vordergrund abspielt, steht nun über die ganze Fläche verteilt ein symbolisches Motiv neben dem anderen: die Leiter Jakobs (ein äusserst seltenes, einmalig vorkom-mendes Motiv), der versiegelte Brunnen, der brennende Dornbusch mit dem schlecht erhaltenen, aber dennoch an Hand des Kreuznimbus zu identifizierenden Haupte Gottvaters, das Fell Gideons, der blühende Stab Aarons, die Bundeslade, eine Vase mit Lilien, die goldene Pforte, eine Vase mit

<sup>20</sup> Die Vermittlung der Photographie verdanke ich Herrn Dr. Alfred Schädler vom Bayerischen Landesamt für Denkmal-pflege in München. Vgl. auch Tilmann Breuer, *Stadt und Landkreis Memmingen*, München 1959, S. 23.

Maiglöckchen, der Mond, die Sonne und der Stern Jakobs. Auch der Rebstock und die beiden kleinen Blumen am Rande, links die Rose und rechts das Veilchen, stehen zum gesamten Geschehen in symbolischem Zusammenhang. Bei all dem fehlt aber die sonst immer vorhandene goldene Urne mit dem Mannabrot.

Das eigenartige an dieser Darstellung ist der Verzicht auf eine konsequent durchgeführte Umzäunung. Somit haben wir einen neuen Typus, der sich einerseits an das Schema mit der Vorstellung des naturalistisch wiedergegebenen Gartens anlehnt, so wie wir es beim Teppich aus Lachen und seinen Nachahmungen finden, andererseits aber auch das Schema der raumlosen, völlig flächenhaften Vorstellung der Leinenstickereien in sich birgt. Die Frage, ob der Formschneider nicht die Fähigkeit besass, einen ganzen Garten zu schnitzen, oder ob ihm mehrere Vorlagen zur Verfügung standen, worunter man sich eine Leinenstickerei denken könnte, ist wohl kaum endgültig zu beantworten.

Es handelt sich hier um das einzige bekannte Gebäckmodell aus Holz. Das andere Model, das ebenfalls einen Hortus Conclusus zum Thema hat und das dem gleichen Zweck diene, ist aus Zinn gearbeitet und befindet sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg<sup>21</sup>. Mit diesem Model hat das unserige jedoch nichts gemeinsam. Ist doch in jenem eine deutlich nach der Tiefe hin durchgebildete Landschaft mit dem verschlossenen Garten zu erkennen, vor dessen Mauern der Engel mit seinen Hunden steht.

Gegenüber den bisher behandelten Darstellungen fällt uns auf, dass der Verkündigungsenkel Gabriel nicht mehr vor der Porta clausa steht, sondern innerhalb des Gartens der Jungfrau Maria entgegen tritt.

Das Model erinnert uns diesbezüglich an die zwei Tafeln des Dominikaneraltars im Museum in Colmar, die als typische, unter Mitwirkung von Gesellen entstandene Werkstattarbeiten Martin Schongauers aus dem Jahre 1475 zu werten sind<sup>22</sup> (Taf. 52, c/d). Hier erstreckt sich nun der verschlossene Garten, in dem sich die mystische Einhornjagd abspielt, über beide Tafeln. Die alles umfassende Zinnenmauer verläuft im Vordergrund halbkreisförmig, im Hintergrund dagegen in nur schwach gerundeter Linie. Innerhalb dieses Gartens finden wir auf der linken Tafel am äusseren Rande die der Mauer eingegliederte «porta clausa», dann Gabriel als Jäger mit den vier Hunden sowie den «fons signatus». Auf der anderen Tafel sitzt Maria im Rasen, mit der linken Hand die vorderen Beine des Einhornes haltend, mit der anderen Hand das Horn des wilden Tieres umfassend. Zu ihrer Rechten steht der Altar mit dem blühenden Stab Aarons, zu ihrer Linken liegt das «vellus gedionus» und die «urna auria». Vor ihren Augen aber erhebt sich aus dem Wiesengrunde eine weisse Lilie. Rechts aussen ragt neben der Mauer ein runder Turm mit sechseckigem Oberbau empor. Bei diesem nicht bezeichneten Steinklotz wird es sich um den Turm Davids handeln, obwohl er nicht mit den sonst üblichen Wappenschildern behangen ist. Die Vermutung, dass die beiden Tafeln früher einmal am oberen Rande beschnitten wurden, ergibt sich links durch das nur noch in der unteren Hälfte sichtbare Sonnengesicht und rechts durch den hinter der Mauer emporragenden brennenden Dornbusch, bei dem noch die Hände Gottvaters zu erkennen sind.

Das Jagd bzw. Verkündigungsmotiv innerhalb der verschlossenen Gartenmauer begegnet uns noch öfters im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert. Zu den originellsten Darstellungen dürfte das Tafelbild gehören, das wohl oberrheinischer Herkunft, vermutlich von einem Künstler aus dem Umkreise des Meisters E S um 1465–75 gemalt sein dürfte<sup>23</sup>. Das Sonderbare an diesem Bilde ist die viereckige Gartenform, die im allgemeinen erst später im 17. Jahrhundert vorkommt. Ebenso befremdend wirkt zwischen den marianischen Symbolen das Vorkommen des Stammbau-

<sup>21</sup> Abgebildet bei Hanna Kronberger-Frentzen, Die alte Kunst der süßen Sachen. Hamburg 1959, Abb. 47, S. 75. Vgl. auch Wilhelm von Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel, Berlin 1918, S. 41f.

<sup>22</sup> Vgl. Julius Baum, Martin Schongauer, Wien 1948, S. 54f.

<sup>23</sup> Der genaue Standort dieser Tafel, die sich laut Reallexikon a.a.O. Bd. IV, Nachtrag Spalte 1517/18 in Basler Privatbesitz befinden soll, konnte nicht ermittelt werden. Einzelheiten über die Tafel verdanke ich einem Gutachten von Frau Dr. Ilse Bayer-Futterer, das mir von der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung in freundlicher Weise zur Verfügung gestellt wurde.

mes Jesse, in dessen Weinranken auch Christus als Keltertreter steht. Auch weicht die Gestalt der Maria von den üblichen Darstellungen ab, indem sie nicht mehr das wilde Tier, das ihr in den Schoss gesprungen ist, bei seinem Horne fasst, sondern die Arme kreuzweise vor die Brust gelegt hat.

An dieser Stelle sei auch noch ein kleiner Teppich erwähnt, der als eine niederrheinische Arbeit um 1500 gilt, und der heute zu den Beständen des Bayerischen Nationalmuseums zählt (Inventar-Nr. T 1687, Taf. 52, a)<sup>24</sup>. Abgesehen davon, dass der Engel innerhalb des Gartens erscheint, erinnert er uns an die Weimarer Tafel, wo wir die gleiche runde Gartenform mit einer aus Weidenruten geflochtenen Umzäunung wiederfinden. Dabei ist die *Porta clausa*, bei dem Münchener Teppich durch die «*Porta celi*» ersetzt, als ein kleines Tor dem Gartenzaune eingegliedert. Das gleiche Motiv dieses winzig kleinen verschlossenen Tores ist uns schon in der Basler Tafel begegnet. Bei diesem Münchener Teppich handelt es sich um eine der wenigen Darstellungen, bei denen Maria den englischen Gruss erwidert. Auf dem beigegebenen Schriftband finden wir die Worte: «*ecce ancilla domini, fiat michi secundum verbum tuum*».

Zurückblickend können wir nun feststellen, dass es innerhalb der *Hortus Conclusus*-Darstellungen mehrere Kompositionsschemen gibt, ganz abgesehen von den zahlreichen Varianten innerhalb der symbolischen Begleitmotive, die häufiger oder seltener vorhanden sein können, ja hin und wieder sogar nur in einmaligem Vorkommen zu finden sind.

Der Kartonzeichner des Teppichs aus Lachen knüpft mit dem Auftreten des Engels ausserhalb der Gartenmauer vor der *Porta clausa* an eine bereits vorhandene, ältere Bildtradition an, verwendet dabei aber das zur Formel gewordene sechseckige Gartenschema im Gegensatz zu dem runden, das bereits in den allerfrühesten Darstellungen wie in Weimar zu finden ist. Dieser Bildtyp lebt in der Schweiz selbst noch in evangelisch-reformierten Kreisen bis ins 17. Jahrhundert hinein. Das Motiv mit Adam – im Gegensatz zu Christus der alte Adam – der dem Einhorn den Spiess in die Brust stösst, und der Eva, die das Blut des Einhornes auffängt, gehört zu den Motiven, die einmalig vorkommen und die bis jetzt nur in Wandbehängen schweizerischer Herkunft gefunden werden konnten.

Die Darstellungen des *Hortus Conclusus*, wie sie auf Leinwandstickereien vorkommen, wo das Motiv des Gartens nicht mehr vorhanden ist, aber durch die *Porta clausa*, die als Trennung zwischen Maria und dem Engel angedeutet wird, scheint einzig einer Gruppe von Leinwandstickereien eigen zu sein, deren Vorlagen aus dem Schwäbischen stammen müssen. Ferner finden wir auf den Leinwandstickereien, im Gegensatz zu den Wirkteppichen und Wollstickereien, eine völlig raumlose Darstellung ohne jegliche Tiefenwirkung. Sämtliche Motive liegen nebeneinander über die ganze Kreisfläche verteilt.

Ein weiterer Bildtyp, bei dem sich die Jagd nach dem Einhorn und die Verkündigung an Maria zugleich innerhalb der Gartenmauer abspielt und der ebenfalls eine ältere Bildtradition aufgreift, ist in dem hölzernen Gebäckmodell vertreten.

Die vier Darstellungen mit dem *Hortus Conclusus* im Schweizerischen Landesmuseum zeigen uns, welche Umwandlung das Thema innerhalb von rund 100 Jahren erfuhr. Mögen diese kurzen Ausführungen ein Beitrag sein zu einer eingehenden ikonographischen Studie über dieses so reizvolle Thema, das noch immer einer Bearbeitung harret<sup>25</sup>, die aber als durchaus lohnenswert und äusserst verdienstvoll erachtet werden müsste.

<sup>24</sup> Photographie und nähere Angaben verdanke ich Herrn Dr. Rainer Rückert, Konservator am Bayerischen Nationalmuseum, München.

<sup>25</sup> Leider war es mir nicht möglich, in die noch ungedruckte Arbeit von Hellmuth Graff: Die Darstellungen der sakralen Einhornjagd in der alt-deutschen Kunst, Diss. München 1923, Einblick zu erhalten.

#### BILDNACHWEIS

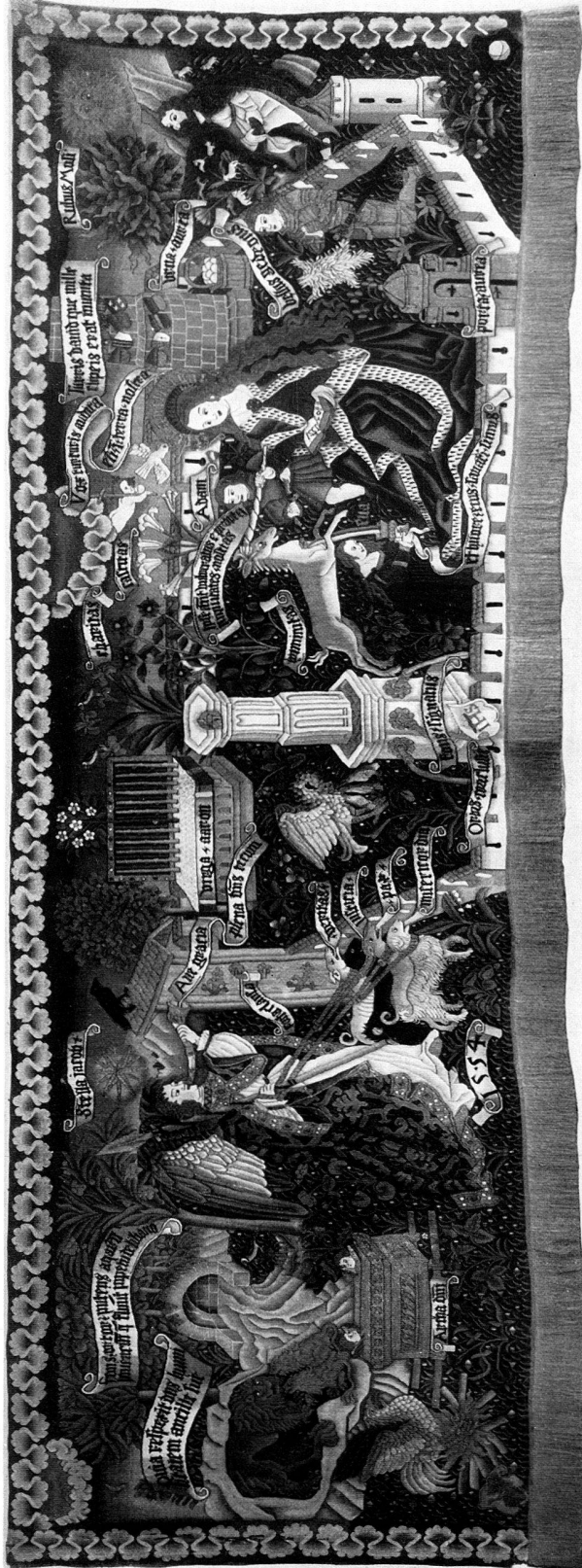
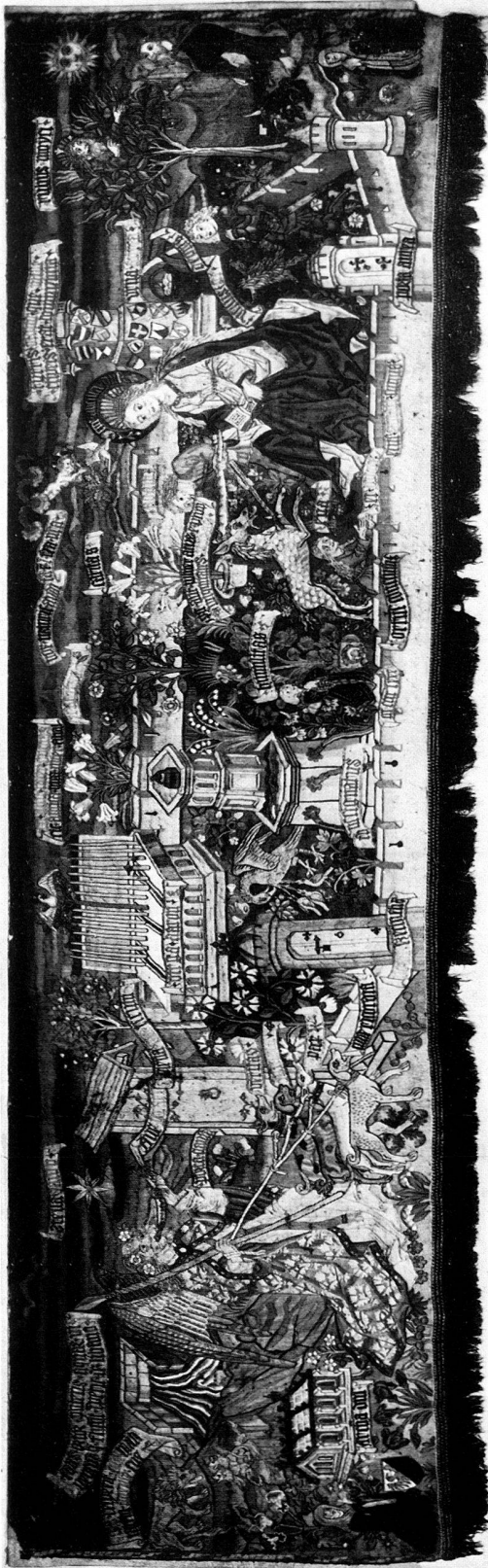
Tafel 47: Staatl. Kunstsammlungen Weimar, Schlossmuseum.  
Tafel 48, a, 49, 50, a, 52, b: Schweiz. Landesmuseum, Zürich.  
Tafel 48, b: Photograph O. Abächerli, Sarnen.

Tafel 51, 52: Bayerisches Nationalmuseum, München.  
Tafel 50, b: Lala Aufsberg, Sonthofen im Allgäu.  
Tafel 52, c,d: Museum Unterlinden, Kolmar.



Hortus Conclusus, Mitteltafel eines Flügelaltars, thüringisch, um 1430/40. Schlossmuseum, Weimar.

VIER HORTUS CONCLUSUS-DARSTELLUNGEN  
IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM



a Hortus Conclusus, Wirkteppich aus Lachen, 1480, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. - b Hortus Conclusus, Wirkteppich der Verena Zoller aus Zürich, 1554/55, Kollegium Sarnen.

VIER HORTUS CONCLUSUS-DARSTELLUNGEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM





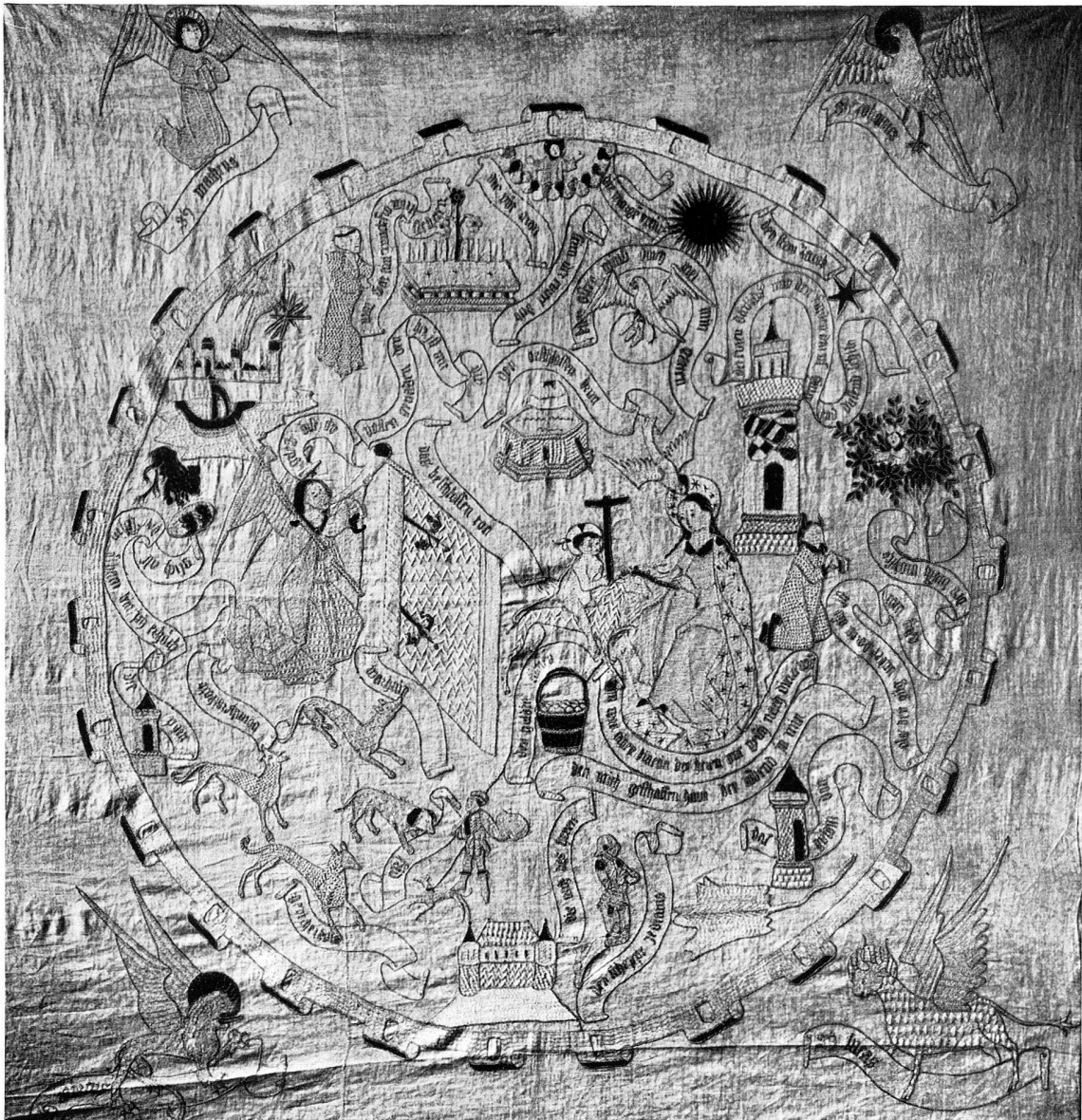


a



b

VIER HORTUS CONCLUSUS-DARSTELLUNGEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM



Hortus Conclusus, Leinestickerei, schwäbisch, Anfang 16. Jahrhundert, Bayerisches Nationalmuseum, München.

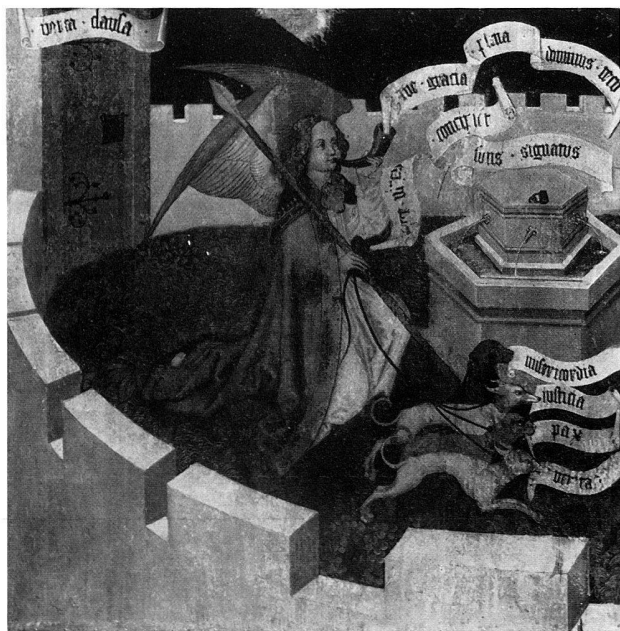
*Legenden zu den Abbildungen auf Tafel 50*

- a Hortus Conclusus, Leinestickerei, aus St. Gallen, Anfang 16. Jahrhundert, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.  
b Hortus Conclusus, Wandgemälde (Ausschnitt), Anfang 16. Jahrhundert, Stadtpfarrkirche Unser Frauen, Memmingen.

VIER HORTUS CONCLUSUS-DARSTELLUNGEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM



a



c



a Hortus Conclusus, Wirkteppich, oberrheinisch, um 1500, Bayerisches Nationalmuseum, München. – b Hortus Conclusus, Gebäckmodell aus Holz, oberrheinisch, Anfang 16. Jahrh., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. – c–d Hortus Conclusus, Tafelgemälde (zweiteilig), Werkstatt des Martin Schongauer, aus dem Dominikaneraltar, um 1475, Museum Unterlinden, Colmar.

VIER HORTUS CONCLUSUS-DARSTELLUNGEN IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM