

Verena Zollers Wirkteppich von 1554 im Benediktinerkloster Sarnen OW : das Weiterleben der Basler Wirkkunst in den Familien der Zürcher Reformatoren

Autor(en): **Rapp Buri, Anna / Stucky-Schürer, Monica**

Objektyp: **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): **52 (1995)**

Heft 3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169457>

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.

Verena Zollers Wirkteppich von 1554 im Benediktinerkloster Sarnen OW

Das Weiterleben der Basler Wirkkunst in den Familien der Zürcher Reformatoren

VON ANNA RAPP BURI UND MONICA STUCKY-SCHÜRER

Die erhaltenen spätgotischen Tapisserien des Oberrheins belegen, dass in Basel und Strassburg die Bildwirkerei im 15. Jahrhundert eine Hochblüte erlebt hat und die Produktion in diesen beiden Zentren bereits im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts rückläufig war. Diese Tendenz ist durch die Reformation verstärkt worden, so dass aus der Zeit zwischen 1520 und 1545 kein einziger Wirkteppich baslerischer oder strassburgischer Provenienz bekannt ist. Es lag daher auf der Hand, dass die beiden Autorinnen in ihrer Publikation «zahn und wild» die Wirkproduktion aus Basel und Strassburg nur bis 1510/20 berücksichtigten¹. Dies hatte allerdings zur Folge, dass die bedeutende, 1554 datierte Tapisserie mit der Darstellung des «Hortus conclusus» aus dem Benediktinerkloster Sarnen, die eindeutig in der Tradition der Basler Wirkkunst steht, ausgeklammert werden musste² (Abb. 1).

Als Betty Kurth 1926 «Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters» publizierte, behandelte sie die «Schweizer» Bildwirkkunst des 16. Jahrhunderts in einem knappen Kapitel. Sie erkannte in den zitierten Wirkereien in erster Linie die Zeichen der Dekadenz des einst blühenden Zweiges des Kunsthandwerkes: «Wohl wird in Klöstern und vom Hausfleiss die Bildwirkerei bis weit ins 17. Jahrhundert hinein gepflegt. Aber alle schöpferischen Kräfte sind ihr entschwunden. Alte Kompositionen, alte Motive werden

unter langsamem Eindringen halbverstandener Renaissanceformen immer wieder abgewandelt»³. Unter den wenigen Beispielen, die sie heranzieht, um diesen Verfall zu illustrieren, steht auch der 1554 datierte «Hortus conclusus» aus Sarnen⁴.

Heinrich Goebel widmete in seinem 1933 erschienenen Band über die Wandteppiche aus *Deutschland einschliesslich Schweiz und Elsass* der Produktion in Basel einen eigenen Abschnitt und äusserte sich ebenfalls kritisch: «Die Heidnischwirkerei vegetiert, wenn auch unter anderen technischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Bedingungen, in Basel noch während des ganzen 16. Jahrhunderts»⁵. Stilistische und wirktechnische Merkmale lassen ihn einige Beispiele mit Sicherheit Basel zuschreiben. Die übrigen von ihm zitierten Tapisserien lokalisiert er ungenau in das grosse, kaum als einheitliche Kunstlandschaft fassbare Gebiet «Nordschweiz und Oberrhein»⁶.

Soweit wir die von Goebel als «nordschweizerisch und oberrheinisch» charakterisierten Beispiele aus eigener Anschauung kennen oder über gute Abbildungen verfügen, weisen wir die meisten von ihnen, d.h. ca. 30 Stück, der Basler Tradition zu. Diesem verhältnismässig kleinen erhaltenen Bestand steht eine grosse Menge an Heidnischwerk gegenüber, das einst in den Basler Haushalten des 16. Jahrhunderts vorhanden war, erstaunen doch die Basler



Abb. 1 Hortus conclusus. Wirkerei, datiert 1554. Sarnen OW, Benediktinerkloster.

Haushaltinventare noch im Zeitalter der Renaissance mit ihrer häufigen Aufzählung von Heidnischwerk. Darunter galt den Kissen in dieser Technik eine besonders grosse Vorliebe⁷. In der traditionsreichen Stadt am Rhein gehörte diese Art von textilem Schmuck offensichtlich zur unerlässlichen Ausstattung eines Bürgerhauses. Heidnischwerk kam in vielfacher Zahl auch in Haushalten vor, in denen sonst ein bewusstes Bekenntnis zur modernen Zeit gepflegt wurde. So sind beispielsweise im Mobiliarverzeichnis des Erasmus von Rotterdam vom 10. April 1534 insgesamt sieben Wirkereien aufgelistet: Je ein grösserer und ein kleinerer Blumenteppeich, ein sehr altes Stück mit Tiermotiven, ein grösserer Behang mit einem Herrscher als Richter und ein kleinerer mit der Darstellung einer «Heirats-falle» sowie zwei kleine buntgemusterte Wirkereien⁸.

Der Goldschmied Balthasar Angelot hinterliess 1544 in dem von Hans Holbein bemalten Haus zum Tanz an der Eisengasse in Basel: «5 grossi heidischwerchi küsziechenn

(Kissenanzüge), 4 heidischwerchi gwandt thucher (Wandbehänge), 4 heidischwerchi kleini banck küssi (Bankkissen), 13 Heidnischwerchi Kissenziehen (Kissenanzüge)⁹. Im Nachlass von Elsbeth Binzenstock, der Witwe Hans Holbeins d.J., befanden sich 1549 vier Kissen, drei Kissenanzüge und drei Banktücher aus Heidnischwerk¹⁰. Auch im Hause des Glasmalers Antony Glaser sind 1551 Kissen, Banktücher und Wandbehänge aus Heidnischwerk verzeichnet worden. Ausserdem besass Glaser ein «lang heidischwerchduch über ein langen disch»¹¹. Das gewirkte Tisch-tuch in Glasers Haushalt stellt keine Ausnahme dar, denn Tischdecken aus Heidnischwerk finden in den Basler Inventaren des 16. Jahrhunderts im Gegensatz zur früheren Epoche vermehrt Erwähnung¹².

Unter den erhaltenen spätgotischen Wirkereien des 16. Jahrhunderts sticht der Hortus conclusus-Behang von 1554 im Benediktinerkloster Sarnen nicht nur durch seine äusserst qualitätvolle Technik, sondern vor allem durch seinen ausgezeichneten Erhaltungszustand hervor. Er ist nie gewaschen oder gar restauriert worden, sodass die Textilfasern ihre Geschmeidigkeit und die Goldfäden ihren Glanz beibehalten haben. Ausserdem ist das eingewirkte menschliche Haar noch deutlich sichtbar. Seit Jahrzehnten sauber aufgerollt und vor Licht und Staub geschützt, besitzt er seine ursprüngliche Leuchtkraft¹³.

Die Wirkerei zeigt die Verkündigung an Maria in der symbolischen Übertragung der mystischen Jagd: Gabriel treibt als Jäger das flüchtende Einhorn in den Schoss der Jungfrau Maria, die im paradiesischen geschlossenen Garten sitzt und ihre Gebete verrichtet. Die Jagdszene ist umgeben von Sinnbildern aus dem Alten Testament und aus dem Physiologus, die von Schriftbändern begleitet auf die unbefleckte Empfängnis Mariens, den Opfertod Christi und die Erlösung der Menschheit hinweisen.

Im folgenden soll der komplexe Bildinhalt anhand einer deutenden Beschreibung und mit Übersetzungen der lateinischen Spruchbänder erklärt werden. Gabriel in weissem Kleid und kostbarem rotem Damastmantel ist vor die «porta clausa» (geschlossene Pforte) getreten und lässt aus seinem Hifthorn den englischen Gruss erschallen: «Ave gracia plena dñs tecum» (gegrüsst seist du Holdselige, der Herr ist mit dir, Lukas 1,28) (Abb. 9). Als Jäger hat er einen Wurfspieß geschultert und führt vier Hunde an der Koppel, von denen jeder eine christliche Tugend verkörpert: «veritas.» (Wahrheit), «justicia.» (Gerechtigkeit), «pax.» (Friede) und «misericordia» (Barmherzigkeit). Am Himmel geht der Stern Jakobs «Stella jacob» (4. Mose 24,17) auf, der die Geburt Christi ankündigt. Zu Füssen des Engels ist in einem Spruchband das Entstehungsjahr des Behangs eingewirkt «15.54». Maria sitzt in purpurfarbenem Gewand und rotem hermelinverbrämtem Mantel im blühenden Garten (Abb. 8). «.ecce.ancilla dñi» (Siehe, ich bin des Herren Magd, Lukas 1,38) leuchtet in Goldlettern aus dem orangen Spruchband hervor, das sich um ihren Strahlennimbus legt. Die Taube des Heiligen Geistes fliegt aus einem Muschelwolkenband auf die Gottesmutter zu. Ihr folgt das Christuskind mit Kreuznimbus und ge-



Abb.2 Löwin mit Jungen, Phönix, Quelle, Bundeslade und Wappenschild der Zürcher Familie Zoller. Ausschnitt aus dem Hortus conclusus von 1554. Sarnen OW, Benediktinerkloster.

schultertem Kreuz. Die Aussendung dieser himmlischen Zeichen wird von einem Spruchband begleitet mit den Worten: «vox turturis audita est. i. terra. nostra» (die Stimme der Taube lässt sich in unserem Land vernehmen, Hohes Lied 2,12). Das Einhorn flüchtet sich zur Jungfrau, die von ihrem Gebetbuch aufblickt und sein Horn mit der Rechten umfasst. Auf den zwei aufgeschlagenen Buchseiten stehen braunschwarze Ziffern und Buchstaben, die nicht gedeutet werden können¹⁴. Neben der Gottesmutter steht Adam als kleine Menschenfigur («Adam»). Er nimmt an der Jagdszene teil und versetzt dem Einhorn mit seinem Speer den Todesstoss in die Brust, während Eva («eva» ohne Spruchband) den Doppelstrom von Wasser und Blut, der aus der Wunde fließt, in einem Goldkelch auffängt. Die alttestamentliche Prophezeiung «jipse aut vulneratus e propter iniquitates nostras/et ljvore.eius.sanati.sumus» wird vom ersten Menschenpaar gemeinsam ausgesprochen. Während das Spruchband Adams wie eine Sprechblase seinem Mund entsteigt, hält Eva das Ende ihrer Banderole mit dem zweiten Teil des Prophetenwortes in der Rechten (Adam: aber er ist um unserer Missetaten willen verwundet worden; Eva: und durch seine Wunden sind wir geheilt, Jesaja 53,5).

Hinter Maria erhebt sich der mit 12 Wappenschilden behängte Turm Davids «turris david que mille clipeis erat communita» (dies ist der Turm Davids, an den 1000 Schilde gehängt wurden, Hohes Lied 4,4). Daneben steht ein goldenes Henkelgefäss mit weissen Mannabrotten «urna aurea» (das goldene Gefäss, 2. Mose 16–21) (Abb. 10). In der Gartenecke kniet Gideon in seiner Rüstung betend vor dem weissen Vlies «vellus gedeonis» (das Vlies Gideons, Richter 6,36–40).

In der Bildmitte steht der mehrstöckige Brunnen, aus dessen goldenen Röhren am untersten Trog sich das Wasser auf die Wiese ergiesst (Abb. 1). Das goldene Vorhänge Schloss am obersten trockenen Becken deutet die Versiegelung des Brunnens an: «fons signatus» (der versiegelte Born, Hohes Lied 4,12). Links vom Brunnen zerreisst sich der Pelikan die Brust, um mit seinem Blut seine drei Jungen zu nähren (Physiologus, 4. Geschichte).

Im Hintergrund erblüht auf dem Steinaltar inmitten der elf leblosen Stecken die Rute Aarons: «virga.aaron» (der Zweig Aarons, 4. Mose 17, 16–25). Drei grosse Blumenstauden symbolisieren drei christliche Tugenden: die gelbe Schwertlilie, auf der zwei Distelfinken sitzen, die «charitas» (Nächstenliebe), die Rosen «huminitas» (sic! Demut) und die weisse Lilie «castitas» (Keuschheit). Ausserdem erblühen im Garten zwischen sichelförmigen Grashalmen Stiefmütterchen, Schlüsselblume, rote Akelei, Osterglocke, Frauenschuh sowie Massliebchen. In der linken oberen Gartenecke wachsen Eiche und Dattelpalme.

Eine weisse Mauer mit Zinnen, die von Schiesscharten durchbrochen sind, umschliesst den Garten. Einer Stadtmauer gleich ist sie mit einem Wehrturm und zwei Toren ausgestattet. Die kleine «porta.aurea» (goldene Pforte) ist ganz in Gold gewirkt. Sie zitiert mit ihrem Kuppeldach Architekturformen Jerusalems und erinnert an die Begegnung der Eltern Mariens, Anna und Joachim, an der goldenen Pforte dieser Stadt. Auf dem Ziegeldach des verriegelten Gartentores «porta clausa» (geschlossene Pforte) sitzt ein grosser schwarzer Rabe.

Links hinter Gabriel steht die goldene Bundeslade auf der Wiese (Abb. 2). Zwei kleine geflügelte Himmelsboten beseelen den göttlichen Schrein «Archa dñi» (Bundeslade, 2. Mose 25, 10–16). In der linken unteren Ecke erhebt sich der buntgefiederte Phönix aus der Asche (Physiologus, 7. Geschichte). Über ihm erweckt in einer Höhle eine Löwin mit ihrem Atem ihre zwei totgeborenen Jungen (Physiologus, 1. Geschichte, und Hohes Lied 4,8). Daneben erhebt sich ein fruchtbarer Hain mit Dattelpalmen und einem Apfelbaum (Hohes Lied 2,3), in deren Schatten sich eine mit Quaderwerk gefasste Quelle ergiesst: «fons.ortor. puteus aquarū vivenciū q̄ fluūt inpetu de libano (ein Gartenbrunnen bist du, ein Born lebendiger Wasser, die vom Libanon fliessen, Hohes Lied 4,15). Der kleinen Mondsichel in der linken entspricht das strahlenumflutete Sonnenantlitz in der rechten Bildecke. Dieses leuchtet über der Szene mit Moses vor dem brennenden Dornbusch «Rubus Mosi», der hier als Laubbaum mit golden züngelnden Flammen wiedergegeben ist (2. Mose 3, 1–6).

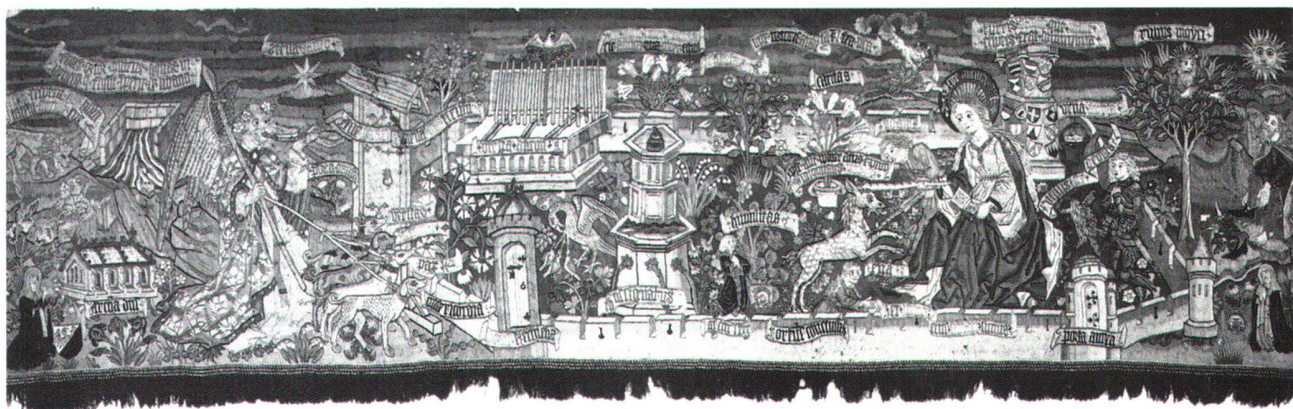


Abb. 3 Hortus conclusus. Wirkerei, datiert 1480. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. LM 1959.

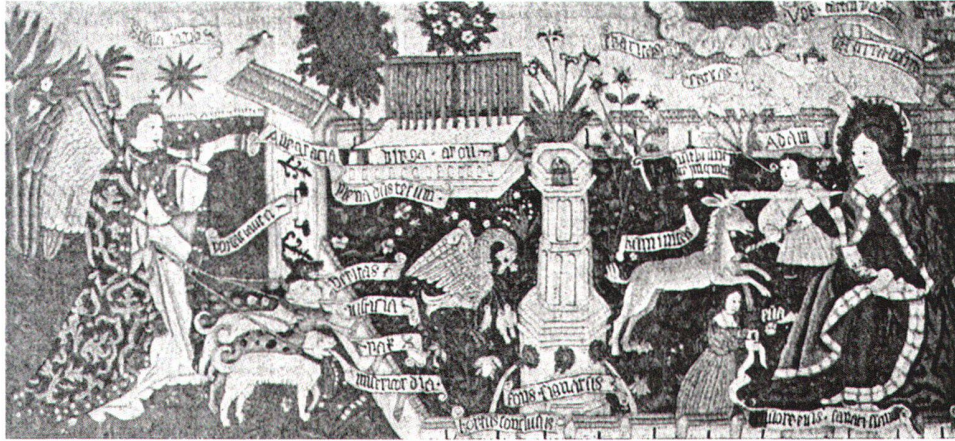


Abb.4 Hortus conclusus. Wirkerei, datiert 1549. Standort unbekannt (ehemals Paris, Sammlung Graf Paul Durrieu).

Die Pflanzenwelt ausserhalb des Gartens besteht aus: Bittersüss, Erdbeere, Distel (mit Distelfink), Sumpfdotterblume, Veilchen, Maiglöckchen, Kornblume, Stiefmütterchen und Boretsch. Dazwischen wachsen auch hier sichelförmige Gräser und Massliebchen.

Der freie Himmel lichtet sich in drei Blaustufen vom oberen Bildrand bis zum Horizont auf. Der ganze Teppich wird seitlich und oben von einem Muschelwolkenband gerahmt, dessen innere Schattierung die Umgebung des Bildes reflektiert: unten nehmen die Wolken im Widerschein das Grün des Grases an, am linken Bildrand sind sie der hellen Steinfarbe der Felshöhle angeglichen, und bei der Aussendung des Christkinds reflektieren sie in Orange das göttliche Licht.

Der komplexe Bildinhalt des Behanges wird in dreifacher Form erläutert: Im Spruchband, das in der unteren Bildmitte auf den Zinnen der Mauer liegt: «Ortus.conclusie» (der geschlossene Garten, Hohes Lied 4,12), einem Schild daneben mit dem in Gold gewirkten Christusmonogramm «IHS» und der neutestamentlichen Erkenntnis im ersten Schriftband am linken Bildrand: «Quia respexit dns humilitatem ancille sue» (Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen, Lukas 1,48). Mit dieser Aussage erkannte die Jungfrau Maria bei ihrer Begegnung mit Elisabeth den göttlichen Heilsplan. Dieser wird anhand typologischer Sinnbilder und Präfigurationen dem Betrachter des Teppichs nahegebracht.

In den unteren Ecken des Behanges sitzt je ein Wappenschild; links: vor Gold eine grüne Weintraube mit ihrem Blatt (Zürcher Geschlecht Zoller) (Abb. 2), und rechts: vor Schwarz eine weisse Kugel (Zürcher Geschlecht Schmid) (Abb. 10).

Im Bildprogramm «Einhornjagd im Hortus conclusus als Sinnbild der Verkündigung» sind vielfältige Motive aus der religiösen und profanen Dichtung des hohen und späten Mittelalters verarbeitet. Es entwickelte sich in dieser

dichten Form erst im 15. Jahrhundert und nur im deutschen Sprachgebiet zu einem beliebten Thema der bildenden Kunst¹⁵. In den meisten Fällen beschränkt sich die Darstellung auf den umzäunten oder ummauerten Garten mit der betenden Maria, in deren Schoss Gabriel das Einhorn mit seinen Jagdhunden treibt. Diesem Grundschema ist je nach Bedarf das eine oder andere typologische Sinnbild beigefügt worden. Dabei zählen das verschlossene Gartentor, der versiegelte Brunnen, der Turm Davids und der Altar mit dem blühenden Aronstab zu den häufigsten Motiven.

Unter den heute bekannten Darstellungen des Hortus conclusus weist der 1480 datierte gewirkte Behang im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich das reichhaltigste Programm auf (Abb.3)¹⁶. Darin ist vor allem die Aufnahme von Adam und Eva in die typologischen Sinnbilder aus dem Alten Testament auffällig, ist doch das erste Menschenpaar sonst auf keiner anderen mittelalterlichen Darstellung dieses Bildthemas nachzuweisen. Der Vergleich zwischen dem Hortus conclusus-Behang von 1480 im Schweizerischen Landesmuseum und demjenigen von 1554 in Sarnen zeigt eine erstaunliche Übereinstimmung im gesamten Bildaufbau¹⁷. Die meisten Motive, ja sogar die lateinischen Texte der Spruchbänder kommen in der Wirkerei von 1554 in exakten Wiederholungen mit gleichen Abkürzungen und Ligaturen wie auf dem Teppich von 1480 vor. Alle diese Übereinstimmungen sind so dicht, dass das jüngere Beispiel ohne Kenntnis der über 70 Jahre älteren Wirkerei undenkbar ist.

Der genaue Vergleich der beiden Wirkereien zeigt aber, dass die Masse nicht übereinstimmen und dass die Figuren und Motive im Bildteppich von 1554 eindeutig höher und breiter als auf dem gotischen Behang dargestellt sind¹⁸. Darunter fallen vor allem die drei dem Physiologus entnommenen Tierbilder Löwe, Phoenix und Pelikan auf, die in der Wirkerei des 16. Jahrhunderts eine anatomisch gut



Abb. 5 Hortus conclusus. Wirkerei, datiert 1563. Paris, Kunsthandel.

beobachtete, kraftvolle Gestaltung aufweisen (Abb. 2). Ausserdem zeigt das Beispiel von 1554 Einzelheiten, die im Sinne einer Modernisierung oder einer Angleichung an die Zeit der Renaissance verändert und neu eingesetzt worden sind: In der linken unteren Ecke steht an Stelle der Stifterfigur des Behangs von 1480 der Phönix, und die Arche Domini hat das Aussehen einer Renaissanceelade, die von zwei pausbäckigen Engelsköpfen beseelt wird. Die Quellenfassung darüber ist in einen grossen gemauerten Bogen umgestaltet und in eine orientalische Baumlandschaft integriert worden. Statt des sanften Hügelprospektes im Beispiel von 1480 erheben sich im Hintergrund des jüngeren Teppichs spitze Bergmassive. Die «porta Ezechielis» des spätgotischen Bildes ist weggelassen. Der seine Jungen nährend Pelikan ist in spiegelbildlicher Umkehrung wiedergegeben und unter ihm wächst statt der Akelei ein Frauenschuh. Adam und Eva sind in zeitgenössische Renaissancekostüme gekleidet. Eva hält an Stelle des gotischen Messkelches ein breites, gebuckeltes Goldgefäss für den rot-weissen Blut- und Wasserstrahl bereit. Der einst lose um die Schultern gelegte Mantel der Madonna wird mit einer grossen und kostbaren Brustschliesse geschlossen und am Saum mit Hermelin verbrämt. Im brennenden Dornbusch ist beim neuzeitlichen Beispiel das Antlitz Gottes weggelassen. In den Spruchbändern übernimmt die Renaissanceversion allgemein die Form der spätgotischen Buchstaben, doch heben Satzanfänge und Eigennamen mit «modernen» Majuskeln an. Die Namen der drei Kardinaltugenden sind in den Spruchbändern neu verteilt. Dabei ist «humilitas» in «huminitas» verfälscht worden, und das Wort «caritas» hat die Dialektfärbung «charitas» erhalten. Eine neue, vereinfachte Interpretation bekommt das Zitat aus dem Hohen Lied (2,12): «die Stimme der Turteltaube lässt sich in unserem Land vernehmen». Während es in der früheren Version einem sinnreichen Titel gleich über dem Garten

schwebt und damit die mystische Deutung des alttestamentarischen Liebesliedes aufnimmt, wird sein Inhalt in der jüngeren Version wörtlich genommen und theologisch unpräzise zur Taube des Heiligen Geistes gesetzt. Ein anderer Vers aus dem Hohen Lied (2,2): «wie die Lilie unter den Dornengewächsen, so zeichnet sich meine Geliebte unter allen Mädchen aus» ist ganz weggelassen, und die dazugehörigen weissen Lilien, die Blumen der Jungfrau Maria, sind durch einen gelbblühenden Irisbusch ersetzt. Mit solchen Änderungen wird deutlich Abstand genommen von der im Mittelalter vorwiegend in Frauenklöstern gepflegten mystischen Interpretation des Hohen Liedes als Hymne auf Maria als Sponsa Christi.

Diese Beobachtungen führen zum Schluss, dass in der Renaissance eine neue Wirkereivorlage in enger Anlehnung an das gotische Vorbild geschaffen worden ist. Zur Herstellung einer Wirkerei waren die spiegelbildlich im Massstab 1:1 gezeichneten Vorlagen unabdingbares Hilfsmittel. Wir haben andernorts bereits ausführlich deren Handhabung dargelegt und nachgewiesen, dass sie in den deutschsprachigen spätmittelalterlichen Quellen «Bildner» genannt werden¹⁹. Diese Bildner bestanden aus strapazierfähiger Leinwand, die durch Zusammennähen verschiedener Stoffbahnen auf jede beliebige Grösse gebracht werden konnten, sich aber auch durch Falten oder Schneiden leicht verkürzen und verkleinern liessen. Da Heidnischwerkbildner in den Basler Haushaltinventaren des 15. und 16. Jahrhunderts immer wieder eine gesonderte Erwähnung finden, ist anzunehmen, dass sie als wertvolle Grundlage für das einst blühende Kunsthandwerk auch später noch geschätzt und sorgfältig aufbewahrt wurden. So befanden sich sogar noch 1600 im Hausrat des Eusebius Bischof am Totengässlein «2 lineine tuch bildner zum heidnischwerk» (zwei Bildner aus Leinen für das Heidnischwerk)²⁰. Sorgfältig verwahrt und tradiert wurde offenbar auch der Bildner für den Hortus conclusus-Behang von 1480, bis er in der Mitte



Abb.6 Maria mit dem Einhorn. Ausschnitt aus dem Hortus conclusus von 1549. Standort unbekannt (ehemals Paris, Sammlung Graf Paul Durrieu).



Abb.7 Maria mit dem Einhorn. Ausschnitt aus dem Hortus conclusus von 1563. Paris, Kunsthandel.

des 16. Jahrhunderts als Kostbarkeit wieder entdeckt und als Vorlage für einen neuen Bildner verwendet worden ist.

Hier muss eingefügt werden, dass der in der Renaissance neu gezeichnete Bildner aber nicht für den Sarner Behang von 1554 konzipiert worden ist. Er stand nämlich schon fünf Jahre zuvor einem Wirker oder einer Wirkerin zur Verfügung, haben wir doch Kenntnis von einer 1549 datierten Hortus conclusus-Tapisserie, die das identische Bild zum Sarner Beispiel wiedergibt (Abb.4)²¹. Diese erste Renaissance-Version nach dem spätgotischen Vorbild von 1480 befand sich einst in der Sammlung des Pariser Gelehrten Graf Paul Durrieu. Dieser hat sie von seinem Vater Henri Durrieu geerbt, der das Stück seinerseits um 1860 als «receveur général du Bas-Rhin» in Strassburg entdeckt hatte. Der heutige Standort dieser Wirkerei ist nicht bekannt, so dass wir für Vergleiche auf die Abbildung von 1920, die nur den mittleren Teil des Behanges zeigt, angewiesen sind. Da sich darin die kleinsten Details mit dem Bildteppich aus Sarnen decken, steht fest, dass die beiden Wirkereien nach dem gleichen Bildner gearbeitet worden sind.

Wie Betty Kurth bereits 1923 und nach ihr andere Forscher festgestellt haben, zählt noch ein drittes, etwas späteres Beispiel zu dieser Gruppe (Abb.5)²². Es handelt sich um den 1563 datierten Hortus conclusus-Behang, der in den 20er Jahren dem Kunsthändler und Sammler Julius Böhler in München gehörte; 1956 ging er in den Besitz von Julius W. Böhler in Kriens-Luzern über und wurde von dessen Sohn Julius in den 80er Jahren nach New York verkauft. Zuletzt tauchte er 1993 im Pariser Kunsthandel auf²³. Auch diese Wirkerei zeigt so viele exakte Übereinstimmungen mit den beiden früheren Beispielen, dass sie mit Sicherheit auf den gleichen Bildner zurückzuführen ist. Diese lässt sich am besten überprüfen in der Gegenüberstellung des gleichen Bildausschnittes von Maria mit dem Einhorn (Abb.6–8).

Dass der zwischen 1549 und 1563 dreimal nachgewirkte Bildner eine Nachbildung der Wirkereivorlage für den 1480 datierten Hortus conclusus-Behang im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich war, ist oben schon postuliert worden. Die übereinstimmenden Motive und ihre Platzierung in der Gesamtkomposition sind nur damit zu erklären, dass der Zeichner des Bildners aus der Mitte des 16. Jahrhunderts den Bildner von 1480 gekannt hat.

Es ist anzunehmen, dass auch der dreimal verwendete Bildner des 16. Jahrhunderts wie die Wirkereivorlagen der vorangehenden Zeit aus Leinen bestand. Dies gab den Wir kern die Möglichkeit, ihn zu vergrössern oder zu verkürzen. Dass bei der Wiederverwendung des gleichen Bildners ausserdem Daten, Wappen, einzelne Bildelemente und modische Details ausgewechselt worden sind, ist an verschiedenen Beispielen mehrfach belegt²⁴. Für solche Manipulationen eignete sich die textile Beschaffenheit des Bildners besonders gut, konnten doch neue Motive, ein Schriftzug, ein Datum oder ein Wappenschild auf ein Stück Leinwand in der gewünschten Form gezeichnet und dieses auf den bestehenden Bildner aufgenäht werden. So ist für den

Sarner Teppich das Bildfeld an drei Seiten mit einem 11 cm breiten Wolkenband umrahmt worden. Dieses besteht aus aneinandergereihten Muschelformen, wie sie für die gotische Zeit charakteristisch sind. Ausserdem sind die beiden Wappen in die unteren Ecken und das Datum 1554 ins Schriftband unterhalb des Engels Gabriel gesetzt worden. Die Distelfinken auf den gelben Lilien, der kleine Vogel, der auf der Eiche sitzt und sich an einer Eichel gütlich tut, sowie die Schafherde mit ihrem Hund bei Moses sind zusätzliche kleine Genrebilder, die ausschliesslich für diesen Teppich vor Arbeitsbeginn auf dem Bildner festgehalten worden sind. Für den Behang von 1563 musste einerseits das Datum geändert werden; darüber hinaus wurde das gesamte Bild links hinter Gabriel beschnitten und als Rahmung schliesslich links und rechts je ein Renaissance-Pilaster angefügt. Da das früheste Beispiel nur durch eine unvollständige Reproduktion bekannt ist, lässt sich über dessen Begrenzung und Rahmung keine Aussage machen. Gewiss war aber die von Durrieu publizierte Datierung des Stückes schon auf dem Bildner notiert und wurde dann für den späteren Gebrauch verändert.

Neben den augenfälligen Unterschieden der drei Bildteppiche untereinander, die alle durch gezielte Manipulationen am bestehenden textilen Bildner erzielt worden sind, gibt es andere Abweichungen, die auf die Individualität des ausführenden Wirkers oder der Winkerin zurückzuführen sind. Diesen war die Farbwahl der Motive überlassen, was sich in den unterschiedlichen Gewandfarben von Maria, Adam und Eva sowie von Moses oder in der Farbgebung des Vogels auf der geschlossenen Pforte zeigt. Dieser wurde auf dem Beispiel in Sarnen als schwarzer Rabe koloriert, während er auf den beiden anderen Teppichen das bunte Gefieder eines Singvogels erhielt.

Bei der Beschreibung des Sarner Behanges wurden die dort eingesetzten Wappen als diejenigen der Zürcher Familien Zoller und Schmid identifiziert. Robert Durrer hat darin bereits 1928 die Allianzwappen von Junker Hans Wilpert I. Zoller und seiner Ehefrau Agnesa Schmid erkannt²⁵. Der dem engeren Kreis des Zürcher Reformators Huldrych Zwingli angehörende Hans Wilpert I. Zoller ist am 11. Oktober 1531 in der Schlacht bei Kappel gefallen. Seine Witwe Agnesa Schmidin, die Tochter des Bürgermeisters Felix Schmid, hat ihren Mann um 26 Jahre überlebt (gest. 1557). Der Witwe und ihrer verwaisten Kinder hat sich insbesondere Heinrich Bullinger, der Nachfolger Zwinglis, angenommen²⁶. So wissen wir, dass dieser für den jungen Hans Wilpert II. Zoller 1543 eine höfische Stellung beim Grafen von Württemberg-Mömpelgard zu vermitteln suchte²⁷. Die jüngste Tochter Agatha hob am 1. Februar 1536 Bullingers Sohn, Hans Rudolf, aus der Taufe, und Verena Zoller war am 8. November 1552 Patin von Bullingers Enkelin Verena, der Tochter von Anna und Ulrich Zwingli d.J.²⁸

In den Zollerschen Familienakten ist verschiedentlich festgehalten, dass Verena Zoller den Hortus conclusus-Behang von 1554 gewirkt hat. Robert Durrer hat bereits 1928 auf die entsprechenden Quellen hingewiesen²⁹. Als



Abb.8 Maria mit dem Einhorn. Ausschnitt aus dem Hortus conclusus von 1554. Sarnen OW, Benediktinerkloster.

ledige junge Frau signierte sie ihre Arbeit mit den Allianzwappen ihrer Eltern, obwohl ihr Vater zu diesem Zeitpunkt bereits seit 23 Jahren verstorben war. Am 11. August 1558 heiratete sie Hans Konrad Escher, Amtmann am Einsiedlerhof. Nach nur sieben Ehe Wochen verstarb Verena Zoller, und der von ihr gefertigte Behang fiel erbweise der jüngeren ledigen Schwester, Agatha Zoller, zu. Diese tat sich offensichtlich mit dem aus dem alten Glauben übernommenen Bildinhalt schwer. Sie zog daher den in theologischen Sachfragen versierten Familienfreund Heinrich Bullinger zu Rate und bat ihn um eine schriftliche Bestätigung seiner noch zu Lebzeiten der Mutter mündlich formulierten Bilderklärung. In einem ausführlichen, heute leider nur unvollständig erhaltenen Brief vom 6. Juli 1561 interpretierte er das Thema der Einhornjagd im Hortus conclusus, an der sich auch Adam und Eva beteiligen, als Symbol für die Menschwerdung Christi und die Erlösung der Menschheit durch seinen Opfertod. Einleitend räumte er die Bedenken hinsichtlich des katholischen Gehaltes aus, indem er die fortdauernde Bedeutung von Andachtsbildern hervorhob. Diese würden zwar nicht mehr in Kirchen aufgestellt, doch trügen sie im Rahmen des privaten Hauses durchaus zur Festigung eines tugendhaften christlichen Lebenswandels bei. In diesem Sinne könne auch Agatha die von ihrer Schwester geerbte Wirkerei in Ehren halten,



Abb. 9 Der Verkündigungselengel als Jäger. Ausschnitt aus dem Hortus conclusus von 1554. Sarnen OW, Benediktinerkloster.

ohne dass dabei ihrer christlichen Tugend Abbruch geleistet würde³⁰.

Dieses seltene Dokument überliefert uns die Einstellung des Zürcher Reformators Bullinger zur Diskussion um die Existenzberechtigung religiöser Bildwerke. Er übernimmt die von Zwingli vorgegebene Haltung: Die Bilder sollen grundsätzlich aus den Kirchen entfernt werden, können aber öffentliche oder private Gebäude schmücken³¹. Bullingers Schreiben gibt uns auch heute noch die beste Erklärung dafür, dass das spätmittelalterliche symbolreiche Thema des Hortus conclusus noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts im protestantischen Zürich geschätzt und verehrt werden durfte.

Der Hortus conclusus von 1480 ist für ein Benediktinerinnenkloster konzipiert worden, wo sich unter dem Einfluss mystischer Literatur Visionen häuften und solch komplexe Darstellungen den Nonnen dazu verhalfen, sich im Gebet die Ankündigungen der Passion und die Leiden

Christi selber vorzustellen. Das gleiche Thema ist im 16. Jahrhundert nicht mehr in diesem Kontext zu verstehen. Die Teppiche dieses Inhaltes hingen ausschliesslich in den Wohnräumen und kündeten nur noch vom christlichen Lebenswandel der Besitzer. Aus dem ursprünglichen Andachtsbild war ein allgemeines christliches Tugendmuster geworden. Ein analoger Wandel hatte sich auch im Bereich der profanen Bildthemen vollzogen. Während in der spätmittelalterlichen Minneallegorie die für den Liebesgewinn notwendige Bezähmung der wilden Triebe im Vordergrund gestanden hatte, kam mit dem Beginn der Neuzeit die Idealisierung der ehelichen Verbindung auf, die ihrerseits nach neuen Gleichnissen verlangte. Diese wurden nicht nur im Alten Testament, sondern ebenso in der antiken Mythologie wie in der Weltgeschichte gefunden.

In der Familie Zoller hatte die Wertschätzung des Hortus conclusus weiterhin Bestand, war doch der Behang durch die authentische Expertise Bullingers aufgewertet worden.

Zusammen mit Bullingers Schreiben wurde er in der Familie vererbt, bis er 1785 an den Buchbinder Konrad Däniker verkauft und darauf auf Umwegen in den Besitz des Frauenklosters Münstertal aufgenommen wurde. Bei der Aufhebung des Klosters (1848) haben ihn die letzten Schwestern gerettet und später (1872) dem Konvent Muri-Gries geschenkt. Heute wird die kostbare Wirkerei im Benediktinerkloster in Sarnen aufbewahrt, das seinerseits dem Konvent Muri-Gries untersteht³². Da der Teppich erst zu einem späten Zeitpunkt in klösterlichen Besitz scheinbar zurückgekehrt ist, verwundert es nicht, dass er hier nie eine Funktion in der Kirche finden konnte, passt doch der Behang nicht ins liturgische Geschehen. Die Patres hüteten den Behang bis heute aufs sorgsamste als kostbares Kunstgut, das im Klosterbereich fast nie Verwendung fand.

Im Vergleich mit dem erhaltenen Bestand an oberheini-schen Wirkereien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahr-hunderts überragt der Hortus conclusus-Behang der Verena Escher mit seinen Massen von 140 cm x 420 cm alle be-kannten Beispiele. Diese sind in der Regel in den gleichen Formaten wie die damals aufkommenden Tafelbilder gear-beitet (ca. 100 cm x 100 cm) und stellen vornehmlich The-men aus dem Alten Testament dar wie «Abrahams Opfer», «David und Bathseba», «Judith und Holofernes», «Urteil Salomonis», «Esther vor Ahasver» oder «Joseph empfängt seine Brüder»³³. Mit solchen Bildern wurden die christ-lichen Tugenden Demut, Gerechtigkeit und Nächstenliebe, die in der protestantischen Lehre weiterhin eine wichtige Bedeutung innehatten, anhand nachahmenswerter Bei-spiele aus der Bibel gepriesen. Auch in der technischen Ausführung sticht Verena Zollers Wirkerei aus den gleich-zeitigen erhaltenen Beispielen hervor. Hinsichtlich der Gewebedichte, dem gekonnten Einsetzen von *hachures* und dem raffinierten Verhängen der Schussfäden sowie der Verwendung verschiedener Materialien inkl. menschlich-em Haar reiht sie sich in die Tradition der besten Basler Arbeiten aus dem vorangehenden Jahrhundert³⁴. Ihre Wirktechnik ist so perfekt, dass man eigentlich nicht von Laienarbeit sprechen möchte, wie es sich bei anderen, recht groben Beispielen des 16. Jahrhunderts aufdrängt. Über die Ausbildung von Verena Zoller zur Wirkerin liess sich bis anhin allerdings keine schriftliche Quelle finden. Der gut erhaltene Hortus conclusus-Behang ist das einzige Zeugnis dafür. Aus dem Zollerschen Stammbaum und den Lebens-daten der Eltern und Geschwister lässt sich ablesen, dass Verena Zoller für ihre Epoche lange Zeit ledig war, heira-tete sie doch erst nach dem Tod ihrer Mutter im Alter von 28 oder 29 Jahren³⁵. Als unverheirateter Tochter war es ihr möglich, ein textiles Handwerk während mehrerer Jahre zu erlernen und dieses im Hause ihrer Mutter auszuüben. Dass sie darin keinen Einzelfall darstellte, erfahren wir wieder-um von Heinrich Bullinger. Dieser notierte 1568 in seiner ausführlichen Familiengeschichte, seine Grossmutter Ger-trud Küfferin, die Gemahlin des Hans Bullinger in Brugg, sei des Wirkens mächtig gewesen³⁶. Das anfangs des 16. Jahrhunderts nicht mehr gebräuchliche Handwerk, «die heidnische Arbeit genannt», habe sie bei ihrer eigenen



Abb.10 Das Vlies Gideons und Moses vor dem brennenden Dornbusch sowie Wappenschild der Zürcher Familie Schmid. Ausschnitt aus dem Hortus conclusus von 1554. Sarnen OW, Benediktinerkloster.

Mutter gelernt. Da Bullinger als Knabe oft bei seiner Grossmutter weilte, die ihn unter allen Grosskindern bevorzugte, war ihm der Umgang mit Heidnischwerk seit seiner frühen Jugend vertraut. Er schenkte der Bildwirkerei in seiner Familienchronik besondere Beachtung, indem er festhielt, welche Frauen im Bullinger-Stammbaum dieses textile Handwerk beherrschten: Bullingers Grossmutter erlernte es bei ihrer Mutter und führte ihre jüngste Tochter Anna, die spätere Frau von Pfister Hans Hedinger in Bremgarten, in die Technik ein. Anna Hedinger-Bullinger, die Tante des Reformators, lehrte wiederum dessen Tochter Anna wirken³⁷. Die Weitergabe des Wirkhandwerks über vier Generationen innerhalb der Familie von Mutter auf Tochter und von Tante auf Nichte war Bullinger bedeutend genug, dass er damit seine Familienchronik abschloss: «Diese Anna Bullinger hat von ihrer Mutter, der Küfferin, heidnisch Werk wirken gelernt, und hat hübsche Arbeit

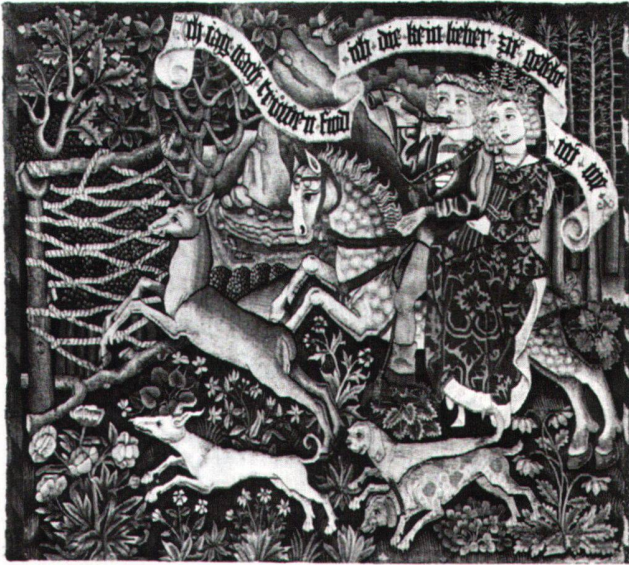


Abb. 11 Jagd nach der Treue. Wirkerei, um 1480/90. Glasgow, The Burrell Collection.



Abb. 12 Jagd nach der Treue. Wirkerei, um 1550. St. Petersburg, Eremitage.

gemacht, und es meine Anna Zwingli gelehrt; das sind wohl die vier oder fünf gewesen, die da wirken konnten, da je eine des Geschlechts es die andere wieder lehrte»³⁸. Aus diesem Zitat geht hervor, dass immer nur eine Frau einer Generation das besondere handwerkliche Können besass und dieses später die Fähigste der nächsten Generation lehrte. Dass es auch in Familienkreisen einer Lehrzeit bedurfte und die Kenntnis des Handwerks keineswegs Allgemeingut war, geht aus den anerkennenden Worten des Reformators hervor, der die köstlichen Bildteppiche nicht nur als «hübsch arbeit» bezeichnete, sondern auch festhielt, dass sie «gar kunstlich und schön mit vil mü und arbeit abgewürkt» worden seien.

Der Kreis der in Zürich wirkenden Frauen schliesst sich, wenn wir hier nochmals darauf hinweisen, dass Verena Zoller am 8. November 1552 die Tochter der Anna Zwingli-Bullinger im Grossmünster in Zürich aus der Taufe hob³⁹. Die beiden Zürcher Frauen aus dem Umkreis der geistigen Elite ihrer Stadt fühlten sich nicht nur durch die neue Glaubensrichtung und die langjährige Familienfreundschaft untereinander verbunden, sie pflegten auch beide die aus dem vergangenen Jahrhundert überlieferte Kunst am Wirkstuhl.

Wenn die Technik nicht als Familientradition gepflegt worden ist, konnte sie von einzelnen Bürgerstöcherinnen auch in befreundeten Haushalten erlernt werden. So fragte beispielsweise der Konstanzer Reformator Ambrosius Blarer in seinem Schreiben vom 4. Juni 1560 Heinrich Bullinger offiziell an, ob seine Nichte Petronella Bullingers Töchter in Zürich besuchen und von deren handwerklichen Kenntnissen profitieren dürfe: «Petronella aber, da sie Tep-

piche zu wirken begierig ist und vernommen hat, dass Deine Töchter in dieser Kunst, sowie auch im Sticken sehr geschickt seien, wünscht durchaus, es möchte ihr gestattet werden, jene zu besuchen und diese Künste recht genau zu betrachten.»⁴⁰

Vergegenwärtigt man sich die Sorgfalt, mit der das Kunsthandwerk gepflegt und tradiert worden ist, fällt es leicht, sich vorzustellen, dass die dazu notwendigen Vorlagen (Bildner zu Wirkteppichen) ebenfalls weitergegeben oder ausgeliehen worden sind. Diese Tatsache ist eine Erklärung dafür, dass das schwierige und damals antiquierte Bild des Hortus conclusus gleich dreimal: 1549, 1554 und 1563 nachgewirkt worden ist. Dass Bildner ausgeliehen worden sind, illustriert ein Brief, den eine gewisse Frau Ursula Marschelkin zu Bappenhain, geborene von Ellerbach aus Rotenstein (Bayern), am 20. September 1575 an die beiden jüngsten Töchter des Reformators Bullinger, Frau Veritas (Trüb-Bullinger) und Jungfrau Dorothea, gerichtet hat. Sie entschuldigt sich darin, dass sie ihnen die versprochene Vorlage zu einem Tischteppich bisher noch nicht geschickt habe, weil der für den Entwurf zuständige Maler leider immer noch abwesend sei⁴¹.

Das am Oberrhein während des 15. Jahrhunderts blühende Handwerk, das einst mit den Tendenzen und Neuerungen der gleichzeitigen hohen Kunst im Wettstreit stand, war mit dem Einbruch der Renaissance am Abklingen. Bewusstes Festhalten an überkommenen Werten veranlasste einzelne Familien dazu, die Wirktechnik von Mutter auf Tochter weiterzugeben und auch in Zeiten des Wandels und des Umbruchs alte Bildmuster wieder aufzunehmen. Dies führte dazu, dass in protestantischen Kreisen sogar



Abb.13 Suche nach der Treue. Wirkerei, um 1500/10. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.



Abb.14 Suche nach der Treue. Wirkerei, datiert 1589. Glasgow, The Burrell Collection.

vorreformatorische, ausgesprochen katholisch-mystische Themen geduldet worden sind.

Die drei Hortus conclusus-Behänge des 16. Jahrhunderts belegen, dass mit der Technik auch ein beinahe unveränderter Bilder- und Motivschatz weitergepflegt worden ist: Motive wie z.B. die Spruchbänder mit den gotischen Lettern, die gotische Rüstung des Gideon (Abb.10), die Muschelwolkenbänder oder die gotische Stadtmauer waren um 1550 deutliche Kennzeichen des vergangenen Jahrhunderts.

Auch in der Tradition der Strassburger Bildwirkerei lässt sich dasselbe Phänomen beobachten. Hier wurden Bildideen der Minneallegorik von 1480/90 noch im 16. Jahrhundert in Heidinischwerk umgesetzt. Als Beispiel stehe das Thema der «Jagd nach der Treue», von dem gleich zwei Behänge aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert erhalten sind (Abb. 11)⁴². Sie zeigen ein Liebespaar, gemeinsam auf einem Apfelschimmel jagend, das mit drei Hunden einen Hirsch – im Mittelalter Symbol der Treue – am Weidhag einholen will. Der Wahlspruch heisst: «Ich jag nach Treue, find ich sie/ kein schön're Zeit erlebt ich nie.» Drei Generationen später, um 1550, erfuhr das beliebte Sujet eine Wiederholung auf einem Wandbehang (Abb. 12)⁴³. Zwar sitzt auf diesem Beispiel die Frau alleine hoch zu Ross, während der Jäger ins Hifthorn blasend den Hirsch zu Fuss jagt. Beide Figuren tragen im Gegensatz zum spätgotischen Vorbild zeitgenössische Renaissancekostüme. Dennoch stimmen Proportionen und Gestaltung von Blumen und Tieren mit den beiden um 1480/90 datierten Wirkereien fast vollständig überein. Nur der Wortlaut des Spruchbandes verrät eine moderne Deutung

des Bildinhaltes. In der von der szenischen Darstellung unabhängigen Sentenz wird der Wunsch laut, dass sich das traurige Leben in ein freudvolles wandeln möge: «...Elend in Freud dich wend.»

Die Idee der «Jagd nach der Treue» fand nicht nur in gewirkten Bildern der Hirschjagd ihre symbolische Deutung. Auf einem Wandbehang von 1500/10 hält ein Jäger mit den gleichen Worten im Spruchband wie in den oben genannten gotischen Beispielen Ausschau nach dem Einhorn (Abb. 13)⁴⁴. Am Ufer eines klaren Bächleins lagern seine beiden Hunde ihm ruhig zu Füssen. Auf der andern Seite schmiegt sich das Einhorn an ein edel gewandetes, sitzendes Mädchen. Von dieser Bildkomposition sind zwei spätere Repliken erhalten: eine 1589 datierte Kissenplatte in der Burrell Collection in Glasgow (Abb. 14) und eine zweite in Strassburger Privatbesitz⁴⁵. Diese Beispiele belegen, dass auch das profane Pendant zur «mystischen Einhornjagd als Sinnbild der Verkündigung» noch im späten 16. Jahrhundert in bestimmten Kreisen seine ungebrochene Gültigkeit besass. Sie zeigen gotisches Bildgut, das in bester Technik mit unzeitgemässen Kompositionselementen wie Spruchbändern und Pflanzendarstellungen mit symbolhafter Bedeutung wiedergegeben worden ist. Dabei erlaubten sich die Ausführenden nur wenige Veränderungen gegenüber der tradierten Ikonographie.

Ängstliches Festhalten an veralteten Vorbildern charakterisiert Arbeiten, die ausserhalb eines professionellen Werkstattbetriebes ausgeführt worden sind⁴⁶. Die besprochenen Wirkereien des 16. Jahrhunderts sind Arbeiten von Bürgerstöchtern, die das schwierige Handwerk dank Familientradition erlernt und für den eigenen Bedarf ausgeführt

haben. Mit dem Weiterführen der alten Technik übernahmen sie auch das Bildgut der Spätgotik und tradierten dieses bis ins 16. Jahrhundert. Das bewusste Zitieren gotischer Vorbilder kann dem Bekenntnis zur Tradition gleichgesetzt werden⁴⁷.

Als im 17. Jahrhundert die Wollstickerei in den Schweizer Städten ihren Aufschwung nahm, lebten die alten Themen auch in dieser Technik weiter.

So begegnen wir zum Beispiel allen vertrauten Elementen des Hortus conclusus in der 1607 datierten Wollstickerei mit dem Allianzwappen des Schultheissen

von Rapperswil Heinrich Göldlin und seiner Gemahlin Anna Schiesser (Abb.15)⁴⁸. Die Stickerin dieses grossen Behanges setzt zwar Gabriel mitten in den ummauerten Garten und zeigt das Jagdmotiv gegenüber den gewirkten Parallelen in spiegelbildlicher Umkehrung. Die meisten typologischen Bilder sind aber vorhanden und immer noch mit gotischen Schriftbändern versehen. Sie wurden sogar eine Generation später nochmals aufgegriffen, stickte doch 1634 in Zürich Dorothea Heidegger einen kleinen Hortus conclusus, der ohne die oben genannten Vorbilder nicht denkbar ist⁴⁹.



Abb. 15 Hortus conclusus. Stickerei, datiert 1607. Rapperswil, Heimatmuseum.

ANMERKUNGEN

- ¹ ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *zahn und wild, Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990.
- ² An dieser Stelle sei den Patres in Sarnen für alle Hilfe und Unterstützung gedankt. Diese scheuten keine Mühe, um uns im Kloster beste Arbeitsbedingungen zum Studium des Originals zu verschaffen.
Zu besonderem Dank für zahlreiche Hilfeleistungen und Informationen sind wir Pater Gabriel Furrer, Pater Adelhelm Rast, Pater Beda Szukics und Pater Dominik Thurnherr verpflichtet. Dank einem Photokredit der Berta Hess-Cohn Stiftung konnte der Wirkteppich photographiert und hier farbig wiedergegeben werden.
- ³ BETTY KURTH, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Wien 1926, S. 118.
- ⁴ BETTY KURTH (vgl. Anm. 3), S. 118, Abb. 59.
- ⁵ HEINRICH GOEBEL, *Wandteppiche, III. Teil, Die Germanischen und die Slavischen Länder, Bd. I, Deutschland, einschliesslich Schweiz und Elsass (Mittelalter), Süddeutschland (16.–18. Jh.)*, Berlin 1933, S. 177 ff., Zitat S. 181. Er erwähnt den Hortus conclusus-Teppich aus Sarnen auf S. 185.

- ⁶ Unseres Erachtens führen acht dieser Wirkereien mit aller Deutlichkeit die Tradition der Strassburger Fabrikation weiter:
 1. «Die Rätsel der Königin von Saba», datiert 1560, ehem. Slg. des Fürsten Reuss Schloss Schleiz, heute verschollen (Goebel Abb. 156, S. 184).
 2. «Die Rätsel der Königin von Saba», datiert 1561, Basel Historisches Museum, Inv. 1870.999 (Goebel Abb. 152 a, S. 183).
 3. «Die Rätsel der Königin von Saba», ehem. Slg. French, New York, heute Strassburg, Slg. Mikailof (Goebel Abb. 151b, S. 183).
 4. «Esther vor Ahasver», datiert 1566, ehem. Slg. French, New York, heute Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, Inv. LM 29359 (Goebel Abb. 152 b, S. 183).
 5. «Esther vor Ahasver», datiert 1590, Ecoen, Musée de la Renaissance, Inv. Cl. 11133 (Goebel Abb. 153, S. 183).
 6. «Jungfrau mit Einhorn», datiert 1561, ehem. Slg. Iklé, St. Gallen, heute Kunsthandel, zuletzt Sotheby's New York, Auktion 24.5.1993, Katalog Nr. 259 (Goebel Abb. 155, S. 184).
 7. «Suche nach der Treue», datiert 1589, ehem. Slg. Meyer-Am-Rhyn, Luzern, heute Glasgow, The Burrell Collection, Inv. Reg. Nr. 46/35 (Goebel ohne Abb., S. 185).

8. «Gastmahl des reichen Mannes mit Lazarus», datiert 1589, Kloster Muri-Gries, Bolzano, Inv. 1 (Goebel Abb. 166b, S. 187; hier wird die Szene unzutreffend als «Jakob und Esau» bezeichnet).
- ⁷ Staats-Archiv Basel, Ger. Archiv, K3 – K16, sog. «Beschreib-büchlein».
- ⁸ RUDOLF F. BURCKHARDT, *Gewirkte Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel*, Leipzig 1923, S. 61, Nr. 150: «Aulea florulenta II, maius et minus. Aulaeum beluatum unum magnum vetus. Aulaea II, majus habet regum judicem, minus aucupium conjugii. Tapetia versicoloria parva II.»
- ⁹ EMIL MAJOR, *Der Nachlass des Basler Goldschmieds Balthasar Angelrot*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertums-kunde*, XIV, 1915, S. 306. – RUDOLF F. BURCKHARDT (vgl. Anm. 7), S. 61, Nr. 158.
- ¹⁰ RUDOLF F. BURCKHARDT (vgl. Anm. 8), S. 62, Nr. 166.
- ¹¹ RUDOLF F. BURCKHARDT (vgl. Anm. 8), S. 62, Nr. 168.
- ¹² RUDOLF F. BURCKHARDT (vgl. Anm. 8), S. 58, Nr. 106, S. 61, Nr. 151, Nr. 155, S. 62, Nr. 164, Nr. 174, S. 63, Nr. 183, S. 64, Nr. 194, 2, S. 65, Nr. 203. Die hier fassbare Vorliebe für gewirkte Tischdecken steht unseres Erachtens im Zusammenhang mit der im 16. Jahrhundert aufgekommenen Mode, geknüpftte Orientteppiche auf Tische und Fensterbrüstungen zu legen. In den Niederlanden erlebt die Gattung der gewirkten «tafelkleden» im 17. Jahrhundert eine Hochblüte. Ausstellungskatalog *geweven boeket*, Amsterdam Rijksmuseum, hg. VIBEKE WOLDBYE / CES A. BURGERS, Amsterdam 1971.
- ¹³ Masse: 137 – 141 cm × 419 – 422 cm; Dichte: 22–44 Schuss-, 6–7 Kettfäden/cm² (bis 64 Seidenschüsse/cm); Material: Wolle, Leinen, Seide, Gold- und Silberlahn, echtes Haar. Erhaltungszustand: Obere und untere Wirkkante erhalten; am unteren Rand ist eine 14 cm breite, grünlich-gelbe Seidenfransenborte angenäht worden. Am rechten Rand 3 cm lange Kett Schlaufen und 5 mm breite Anschlagborte aus Leinen; am linken Rand 5 mm breite Leinenschlussborte.
- ¹⁴ ROBERT DURRER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Basel 1899–1928, Neudruck 1971, S. 704, hat auf der einen Buchseite «1551» gelesen und dies als Anfangsdatum des Werkes interpretiert. Wir haben 1990 aufgrund von Fotos die Lesung von ROBERT L. WYSS übernommen und wie dieser die Schriftzeichen als 1555 gedeutet. Vgl. ROBERT L. WYSS, *Vier Hortus Conclusus-Darstellungen im Schweizerischen Landesmuseum*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 20, 1960, S. 118, und ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 49. Nach dem sorgfältigen Studium des Originals steht fest, dass die Zeichen nicht gedeutet werden können. Ausserdem belegt der technische Befund, dass die Wirkerei an der rechten Bildkante angefangen worden ist (vgl. Anm. 13). Ein allfälliges Datum im Gebetbuch der Maria wäre demnach nicht am Ende der Arbeit, wie von ROBERT L. WYSS postuliert, sondern vielmehr kurz nach Arbeitsbeginn eingefügt worden.
- ¹⁵ JÜRGEN W. EINHORN, *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1976, S. 199 ff. – LEO ANDERGASSEN, *Die mystische Einhornjagd in St. Georgen/Obermais. Zur Darstellung der Verkündigung im Hortus conclusus im Tirol*, in: *Denkmalpflege in Südtirol*, Bozen 1987/88, S. 317–332.
- ¹⁶ Inv. Nr. LM 1959, 104 × 380 cm. Die Tapiserie gilt aufgrund der vorhandenen Wappen und dargestellten Stifterfiguren als Schenkung des Schaffhauser Bürgers Hans Irmensee an das Benediktinerinnenkloster seiner Vaterstadt, dem seine Schwester angehört hat. Ihre technischen und stilistischen Merkmale lassen die Wirkerei eindeutig einer Basler Werkstatt zuweisen.
- Es handelt sich demnach um einen auswärtigen Auftrag, wie er im 15. Jahrhundert für die Basler Wirkproduktion verschiedentlich belegt werden kann. Denn Basler Wirkereien waren damals über die Grenzen hinaus bekannt und beliebt, so dass reiche Bürger anderer Orte für ihr eigenes Haus oder für ihnen nahestehende Kirchen und Klöster Tapiserien in der Reichsstadt am Rhein bestellten. ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 203–205.
- ¹⁷ ROBERT L. WYSS (vgl. Anm. 14), S. 114–120.
- ¹⁸ Die unterschiedlichen Masse ergeben in der Höhe: Gabriel 71,5 cm, resp. 87,5 cm; Fons signatus 56,5 cm, resp. 76,5 cm; Maria 70,5 cm, resp. 87 cm; Moses 40 cm, resp. 44 cm; Altar mit Aaronstab 36,6 cm, resp. 39 cm. In der Breite: Altar 33,5 cm, resp. 34 cm, unterer Mantelsaum Mariae 46 cm, resp. 60 cm.
- ¹⁹ ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 41–46. – ANNA RAPP, Rezension von CHRISTINA CANTZLER, *Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400–1550*, Tübingen 1990, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 49, 1992, S. 357.
- ²⁰ RUDOLF F. BURCKHARDT (vgl. Anm. 8), S. 64, Nr. 200.
- ²¹ PAUL DURRIEU, *La légende du roi de Mercie dans un livre d'heures du XVe siècle* in: *Monuments et Mémoires*, Fondation Eugène Piot 24, Paris 1920, S. 147–182, fig. 2.
- ²² BETTY KURTH (vgl. Anm. 2), S. 119, Abb. 60. – HEINRICH GOEBEL (vgl. Anm. 4), S. 185, Abb. 157. – ROBERT L. WYSS (vgl. Anm. 14), S. 119. – ERNST GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, S. 226.
- ²³ Masse: 120 × 335 cm, Material: Leinenkette, Wolle, Seide, Gold- und Silberlahn.
- ²⁴ ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 101. – FABIENNE JOUBERT, *La tapisserie médiévale au musée de Cluny*, Paris 1987, S. 115 ff.
- ²⁵ ROBERT DURRER (vgl. Anm. 14), S. 703–708.
- ²⁶ Für zahlreiche Informationen und kollegiale Hilfe schulden wir Herrn lic. theol. R. HENRICH, Mitherausgeber der Bullinger-Briefwechsel-Edition in Zürich, unseren grossen Dank (Briefe vom 3. Dez. 1993 und 2. Febr. 1994).
- ²⁷ Brief von Heinrich Bullinger an Johannes Haller vom 2. Juli 1546, Zürich Zentralbibliothek, Ms. S. 61, 19, Kopie aus dem 18. Jahrhundert. Freundlicher Hinweis von R. Henrich (vgl. Anm. 26).
- ²⁸ *Heinrich Bullingers Diarium der Jahre 1504–1574*, hg. von EMIL EGLI (= Quellen zur Schweizerischen Reformationsgeschichte II), Basel 1904, S. 24 und 43.
- ²⁹ ROBERT DURRER (vgl. Anm. 14), S. 706, Anm. 1–3.
- ³⁰ Zürich Zentralbibliothek, Ms J 143 *Genealogica die Familie Zoller betreffend*. Ein eingebundenes kleines gefaltetes Papier enthält die Kopie der Kopie von 1608 und trägt den Titel: Ein schön bildtnusz der Menschwerdung unseres Herrn Jesu Christi, Sohn der reinen Jungfrauen Maria und siner erlösung, mit dem er durch seinen todt, uns von dem seligen todt erlöszt, unszer einiger erlöszer und heiland ist. Math. 1. cap. Maria hat empfangen von dem heilig geist, hat geboren einen sohn und den genannt Jesus das er macht sein volck selig und ledig von siner sünd.
An die edel und tugendtryche Jungfrau Agatha Zollerin sin liebe gefatter. Die alten verstandigen haben vor vil jaren das gemäl woll und recht gebraucht, nit zur üppigkeit und unzucht oder hoffart zu pflanzen, auch nit aberglauben und abgöttereie ze pflanzen und anzerichten, sunder allerlei tugenden, besunder ehrliche thaten, unser heil und seligkeit anzubilden und fürzutragen und habend deshalb nit in die kilchen gestelt, sunder in ihren hüseren behalten und findt man noch vil schöner kunstlichen gemälen und bilderen, die vorziten nutzlich gedicht und gemacht worden sind, dererlei auch dz ein ist dann ewer

liebe schwöster fr. Verena Aescherin selig nit unlang vor irer vermählung gar kunstlich und schön mit vil mü und arbeit abgewürkt und also ein kostlicher tafet gemacht hat, da ir etwan (noch bei leben üwer erenden für geliebten fr. muter, welche zwaren aller zucht eer und tugent ein kron gewesen), von mir des gemähls uszlegung gehört und darumb, als das thuch an eüch erbswysz gefallen und ir das von wegen der schwöster seligen lieb und wehrt hieltend, an mich begärtend, das ich den verstand des gemähls geschriftlich eüch zu eeren und gefallen uszlegen und begriffen wölle, welches ich gutwillig angenommen und eüch zulieb und eeren hiemit zuschick mit begär, dieselbig von mir im guten ufzunehmen. Gott bewar eüch ewiglich. Datum, Zürich den 6. Julii Anno domini 1561. Heinrich Bullinger.

Summa des tuchs. Dieses abgewürkt tuch ist ein bildner oder ein bildtnusz und begriff ein gantze Summa der menschwerdung und erlösung unsers herren Jesu Christi wie er von einer jungfrauen geboren, uns armen sündler mit seinem Tod und blutvergiessen von dem ewigen tod erlöst und unser aller einiger ewiger Heiland worden syge und damit das recht verstanden werde will ich redelich von allen stucken bericht geben.... (hier bricht die Kopie ab.)

³¹ MATTHIAS SENN, *Bilder und Götzen: Die Zürcher Reformatoren zur Bilderfrage*, in: Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit, Katalog zur Ausstellung im Helmhaus Zürich 1981, S. 33–38.

³² ROBERT L. WYSS (vgl. Anm. 14), S. 117–118. Anm. 11.

³³ Vgl. auch die Titel der in Anm. 6 zitierten Wirkereien.

³⁴ ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 28 f.

³⁵ Zürich Zentralbibliothek, Ms. W 74 fol. 18 r und v und S. 124.

³⁶ *Verzeichnis des Geschlechts der Bullinger*, in: Helvetia, Denkwürdigkeiten für die XXII Freistaaten der Schweizerischen Eidgenossenschaft, hg. JOSEPH ANTON BALTHASAR, 1, Zürich 1823 S. 94 und S. 106. – P. WEISSENBACH, *Die Reformation in Bremgarten*, in: Argovia, Bd. VI, 1871, S. 15.

³⁷ Bullingers älteste Tochter Anna, geboren 1530, heiratete 1549 Ulrich Zwingli d.J., Sohn des Reformators und Vorgängers von Heinrich Bullinger, Ulrich Zwingli. Sie starb 1565 an der Pest und hinterliess fünf Kinder.

³⁸ *Verzeichnis des Geschlechts der Bullinger* (vgl. Anm. 36), S. 111.

³⁹ Vgl. Anm. 28.

⁴⁰ EMIL EGLI, *Schweizerische Handstickerei im 16. Jahrhundert*, in: Zwingliana, Bd. 1, 1897–1904, S. 72. Den Hinweis auf diesen Artikel verdanken wir Frau Dr. ANNE WANNER-JEAN-RICHARD.

⁴¹ Vgl. EMIL EGLI (Anm. 40), S. 73: «Ich hab imer zur im willen gehapt, ich well den bildner zu dem dyssdyebich (Tischteppich) jetz schicken. So hab ich den maler noch nit konden bekumben – dann er nit hains ist – dass ers endwerfen (würde, was) jetz nit kann sein. Aber sobald es gemalet ist, so will ich euch bitten, dass ir bemiet mit seit. Was euch dann ich kann beweisen, das euch lieb ist, das thu ich von herzen gern.»

⁴² Glasgow, The Burrell Collection, Reg. 46/28 und Privatbesitz Schweiz. ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), Nr. 110/111, S. 350 ff.

⁴³ St. Petersburg, Eremitage Inv. T–2943. NINA BIRJUKOVA, *L'Eremitage*, Moskau 1987, Nr. 284, S. 287. – ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 352.

⁴⁴ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. LM 7375. ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), Nr. 124, S. 382 ff.

⁴⁵ Glasgow, The Burrell Collection, Reg. 46/35. – ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER (vgl. Anm. 1), S. 382–384.

⁴⁶ ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *Klosterfleiss im Dienste der Gegenreformation, Die Bildteppiche von St. Johann bei Zabern im Elsass*, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 137, 1989, S. 290–326.

⁴⁷ KAREN STOLLEIS kam zu ähnlichen Ergebnissen in ihrem Vortrag *Spät- und nachmittelalterliche Bildstickereien aus dem ehemaligen Kloster Niederwerth bei Koblenz* vom 2. September 1994 in Riggisberg. In einer Klosterwerkstatt in Niederwerth haben sich Technik, Formen- und Motivschatz des Spätmittelalters bis ins frühe 17. Jahrhundert erhalten. Interessanterweise geschah dies ebenfalls bei der Fabrikation von Hortus conclusus-Behängen, hier allerdings in Applikationsstickerei. Das Festhalten an den überlieferten Formen ist dort so ausgeprägt, dass die Forschung das zweifach angebrachte Datum 1617 des einen Stückes einer Restaurierung zuschreiben wollte. – BRIGITTE KLESSE, *Das Niederzürdorfer Antependium mit der allegorischen Einhornjagd* in: Unser Porz, 1964, Heft 6, S. 14, Anm. 6. – KAREN STOLLEIS, *Auf den Spuren eines verlorenen Kiedricher Antependiums*, in: Rheingau Forum 3, 1994, Heft 4, S. 51–52.

⁴⁸ Rapperswil, Heimatmuseum, 80 × 200 cm. BERNHARD ANDERES, *Eine Hortus-Conclusus-Stickerei in Rapperswil*, in: Unsere Kunstdenkmäler 1965, S. 159–161. – BERNHARD ANDERES, *Die Spätgotische Plastik*, in: Gotik in Rapperswil. Geschichte und Kunst am oberen Zürichsee, Jubiläumsschrift und Ausstellung 750 Jahre Stadt Rapperswil, Rapperswil 1979, S. 133, Abb. 96.

⁴⁹ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. LM 24282, 56,5 × 88,5 cm. JENNY SCHNEIDER, *Schweizerische Bildstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bern 1978, Nr. 14, S. 14–15.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 8, 9, 10: Maurice Babey, Basel.

Abb. 3, 13: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

Abb. 4, 6: Reproduktion aus: Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot, 24, Paris 1920 (Photo: Zentralbibliothek, Zürich).

Abb. 5, 7: Galerie Chevalier, Paris.

Abb. 11, 14: The Burrell Collection, Glasgow.

Abb. 12: Eremitage, St. Petersburg.

Abb. 15: Heimatmuseum, Rapperswil.

ZUSAMMENFASSUNG

Die oberrheinische Tapissierproduktion, die in der Spätgotik ihre Hochblüte erlebte, war schon im frühen 16. Jahrhundert rückläufig. Im einstigen Produktionszentrum Basel zählten die Haushaltinventare aber noch immer eine erstaunliche Menge an gewirkten Textilien auf: Bürger, Gelehrte, Künstler und Handwerker hielten am traditionsreichen Hausschmuck fest. Im Kloster Sarnen befindet sich ein 1554 datierter Behang mit Darstellung des Hortus conclusus, der in Ikonographie, Stil und Technik der Basler Wirktradition verpflichtet ist. Er ist von Verena Zoller, einer reformierten Zürcherin, ausgeführt worden. Heinrich Bullinger äusserte sich persönlich zu dieser Arbeit und bezeugte, dass der im alten Glauben verwurzelte Bildinhalt im privaten Rahmen noch immer seine Berechtigung behalte. Im Kreis der Zürcher Reformatoren haben einzelne Frauen die Wirktechnik gepflegt und tradiert. Die Vorlagen dazu sind ausgeliehen worden. So erstaunt es nicht, dass heute drei nach der gleichen Vorlage gearbeitete Wirkereien bekannt sind.

RÉSUMÉ

La production de tapisseries dans la région du Rhin supérieur qui connut son apogée à l'époque du gothique tardif était déjà en recul au début du 16^e siècle. A Bâle, jadis centre de production, les inventaires des ménages comptaient toujours un nombre étonnant de textiles: les bourgeois, savants, artistes et artisans tenaient à conserver l'ornement traditionnel des maisons. Au couvent de Sarnen se trouve une tapisserie datée de 1554 qui présente le Hortus conclusus dont l'iconographie, le style et la technique rappellent la tradition de la tapisserie de Bâle. Cette œuvre a été exécutée par Verena Zoller, une zurichoise protestante. Henri Bullinger lui-même s'est exprimé au sujet de ce travail et a confirmé que le contenu de la représentation enracinée dans la vieille foi avait toujours sa raison d'être dans le cadre privé. Dans le cercle des Réformateurs de Zurich, plusieurs femmes ont conservé la tradition de la production de tapisseries et l'ont enseignée à leur entourage. Etant donné qu'elles empruntaient les modèles, il n'est pas étonnant que nous connaissions aujourd'hui trois tapisseries qui ont été travaillées sur le même modèle.

RIASSUNTO

La produzione di arazzi nella regione del Reno superiore, che conobbe la sua massima fioritura nel periodo tardo gotico, entrò in una fase di contrazione già agli inizi del XVI secolo. A Basilea, il tradizionale centro di produzione, la quantità di arazzi utilizzati negli arredamenti delle case rimaneva comunque sorprendente: cittadini, studiosi, artisti ed artigiani continuavano ad usarli nell'arredare le loro abitazioni mantenendo viva una ricca tradizione. Il convento di Sarnen conserva un arazzo, datato del 1554 e

raffigurante l'Hortus conclusus, che per iconografia, tecnica e stile è vincolato alla tradizione tessile basilese. L'opera è stata eseguita da Verena Zoller, una zurighese riformata. Heinrich Bullinger, che visionò l'opera, esprime un giudizio personale affermando che il contenuto della raffigurazione, radicato nella vecchia fede, manteneva, in un ambito personale, tutta la sua legittimazione. Fra i riformatori zurighesi diverse donne erano capaci a mantenere viva e a tramandare la tecnica di produzione di tali tessuti. I modelli venivano presi in prestito. Perciò non dobbiamo stupirci se constatiamo che tre opere sono state eseguite sulla base di un unico modello.

SUMMARY

The flourishing production of tapestries in the Upper Rhine region in the late Gothic period had already begun to decline by the early 16th century. In Basel, once the center of production, there was still an astonishing quantity of such work in private households: citizens, scholars, artists and craftsmen continued to cherish this traditional mode of interior decoration. A tapestry of 1554 that is preserved in the monastery of Sarnen depicts the Hortus conclusus whose iconography is indebted to the style and technique of the Basel tradition. It was executed by Verena Zoller, a Protestant from Zurich. Heinrich Bullinger commented personally on the work and confirmed that motifs, which are rooted in ancient faith, still had validity in the privacy of one's home. In the circle of Zurich Protestants, some of the women continued to cultivate the technique. Since the patterns were lent out, it is not surprising to find three still existing tapestries worked according to the same pattern.