Zeitschrift: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern
Band: 13 (1890-1892)
Heft: 2

Artikel: Die Teppiche des historischen Museums in Thun
Autor: Stammler, Jakob
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-370820

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.08.2025

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

Die

Teppiche des historischen Museums in Thun.

Von

Jakob Stammler,

römisch-katholischem Pfarrer in Bern.

Unter den Sehenswürdigkeiten des historischen Museums, welches seit dem Sommer 1887 in dem sogenannten Rittersaale des Schlosses von Thun, Kanton Bern, errichtet ist, befinden sich *drei alte Teppiche,* die früher im dortigen Rathhause aufbewahrt und vom Volksmunde unterschiedslos als «*Burgunder-Teppiche*», d. h. als Beutestücke aus dem Kriege der Schweizer gegen den Herzog Karl den Kühnen von Burgund, bezeichnet worden sind. Erweist sich auch letztere Benennung bei näherer Untersuchung *nur zum Theile als richtig*, so haben doch alle drei Teppiche einen *unverkennbaren Werth* und zwar theils durch die Technik, in welcher sie ausgeführt sind, theils durch die historischen Erinnerungen, die sich an sie knüpfen, theils durch die Gegenstände, welche sie darstellen.

Die *Teppiche* spielten im Mittelalter überhaupt eine nicht unbedeutende Rolle in der Ausstattung von Kirchen, Schlössern und Häusern. Sie dienten in den Wohnungen nicht blos als Bodenbelege und Tischdecken, sondern bekleideten als reiche und zugleich warme Tapeten die nackten und kalten Wände, deckten als Rucklachen die Rückentheile der Bänke und Stühle und umgaben als Vorhänge die grossen Bettstellen; sie schmückten in den Kirchen an Festtagen als figurenreiche Behänge die Wände, namentlich

des Chores, sie hingen an Festtagen über die Rücklehnen der Priestersitze und der Chorstühle und verhüllten als Voraltartücher oder Antependien die Altartische; sie zierten beim Einzuge hoher geistlicher und weltlicher Herren die Aussenseiten der Häuser, bei Turnieren die Schranken und die Bühnen der Zuschauer, auf Feldzügen die Prachtzelte der Vornehmen.

Dem Stoffe nach waren die Teppiche Webereien, Stickereien oder *Wirkereien*. Zu letztern gehören die hier zu besprechenden Thuner Teppiche.

Die Wirkerei ist wohl zu unterscheiden von der Stickerei, bei welcher zur Hervorbringung einer Zeichnung in ein schon fertiges Gewebe Fäden eingezogen oder auf ein solches Stücke von anderem Stoffe aufgenäht (« applizirt ») werden, aber auch von der eigentlichen Weberei, bei der in aufgespannte Kettenfäden (Zettel) andere Fäden mittels des Schiffchens von einer Kante (Ende) der Kettenfläche zur andern eingeführt werden. Die Wirkerei ist zwar mit der Weberei verwandt, unterscheidet sich aber von ihr doch wieder wesentlich. Bei ihr werden starke ungefärbte Fäden, welche die Kette (Zettel) bilden, von feinern farbigen Eintragsfäden (Einschlag) so umflochten, dass sie ganz zugedeckt erscheinen und sich nur durch furchenartige Erhöhungen bemerkbar machen. Eine Wirkerei sieht darum dem sogenannten Reps ähnlich; bei letzterem Stoffe bilden aber die gröbern, verdeckten Fäden den Einschlag, die feinern, sichtbaren die Kette. Sodann gehen bei der Wirkerei die farbigen Eintragsfäden nicht von einer Webe-Kante (Ende) zur andern, sondern nur so weit, als die bezügliche Farbenfläche es nöthig macht. Darum geschieht das Eintragen der farbigen Fäden nicht mittels des Schiffchens, sondern mittels dünner, zugespitzter Spülchen, auf welche die Fäden aufgewickelt sind und welche Flieten (französisch: flutes oder broches) genannt werden. Wo zwei verschiedene Farben zwei Kettenfäden entlang

aneinander grenzen, werden letztere durch den Eintrag nicht mit einander verbunden, es bleibt vielmehr ein Spalt, der nachträglich mit der Nadel zugenäht werden muss.

Das Wirken geschieht auf zwei Arten von « *Stühlen* ». Der eine gleicht dem gewöhnlichen Webstuhle. Wie bei diesem ist die *Kette wagerecht* gespannt und werden deren Fäden mittels « Schäften », welche durch Tritte in Bewegung gesetzt werden, abwechselnd nach oben und nach unten auseinander gezogen, damit die Flieten so hin- und hergeschoben werden können, dass sie die Kette einflechten. Das Festschlagen der Eintragsfäden geschieht dann, statt durch das Riet des Webers, durch einen starken Kamm, der nur durch eine Anzahl Kettenfäden geht. Einige Centimeter unterhalb der Kette wird die Vorlage (Patrone) angebracht; der Arbeiter sieht sie durch die Kettenfäden, um sie nachzubilden.

Auf der dem Arbeiter zugekehrten obern Fläche der Kette werden die Einschlagsfäden eingesetzt und abgeschnitten, darum sieht dieselbe etwas verunstaltet aus. Die gute Seite ist mithin abwärts gegen die Zeichnung gerichtet, so dass der Arbeiter sie erst nach Vollendung der Wirkerei besichtigen kann. In der Zeichnung müssen desshalb « Rechts » und « Links » verkehrt angebracht sein, damit sie in der Arbeit richtig herauskommen. Von den angewendeten Tritten hiess diese Art der Wirkerei früher: tapisserie *à la marche;* seit dem 17. Jahrhundert aber wird sie von der flachen oder wagerechten Lage der Kette, französisch lice oder lisse, *basse-lisse,* « Flachkette », genannt.

Bei der andern Art von Wirkstühlen ist die *Kette senkrecht* gespannt; darum wird die Arbeit mit derselben als *haute-lisse,* « Hochkette », bezeichnet. Bei solchem Stuhle können keine Tritte angebracht werden. Das abwechselnde Auseinanderziehen der Kette, das « Fachbilden », geschieht einerseits dadurch, dass die geraden

und die ungeraden Kettenfäden mittels Trennungsstäben in eine vordere und eine hintere Reihe auseinander gehalten werden, anderseits dadurch, dass die hintern Fäden mittels einer Art Schlinge aus Faden, « Litzen » genannt, welche an einer über dem Arbeiter hinlaufenden Stange befestigt sind, von freier Hand nach vorn gezogen werden. Das Eintragen der farbigen Fäden und das Festschlagen geschieht wie oben. Die Umrisse der Vorlage werden auf die Kettenfäden gezeichnet; die Vorlage selber wird hinter dem Rücken des Arbeiters aufgehängt, so dass er, um sie zu sehen, sich umwenden muss. Auch hier wird auf der Kehrseite gearbeitet. Der Wirker kann aber jeden Augenblick die gute Seite nachsehen, indem er seinen Platz verlässt. Darum kann haute-lisse sorgfältiger ausgeführt werden, als basse-lisse; letztere rückt aber wegen der Tritte schneller voran. Immerhin geht die Arbeit bei beiden Stühlen langsam, natürlich um so mehr, je feiner die Kette und je reicher an Formen und an Farbenwechsel die Vorlage ist.

In der fertigen Wirkerei, sei sie auf dem haute- oder dem basse-lisse-Stuhle gemacht worden, gehen die Kettenfäden wagerecht, die Einschlagsfäden senkrecht. Die Höhe eines Teppichs bedingt darum die Breite der Kette und demgemäss die Länge der Walzen, auf welche die Kette gewickelt wird, d. i. der « Kettenbäume ». Bei breiter Kette können gleichzeitig mehrere Arbeiter nebeneinander beschäftigt werden. Die Figuren wachsen bei der Ausführung nicht von oben nach unten oder umgekehrt, sondern von einer Seite gegen die andere.

Fertige haute- und basse-lisse sehen gleich aus und können nur in seltenen Fällen von einander unterschieden werden.

Die *Kette* besteht gewöhnlich aus ungefärbtem Hanf oder Flachs, der *Einschlag* aus Wolle, oft aber auch, wenigstens stellenweise, aus Seide und selbst aus Silber- und Goldfäden.

Der *Name* der Wirkerei war in älterer Zeit: « das heidnische Werk »; im Französischen hiess sie nach der niederländischen Stadt, in der sie besonders blühte, « œuvre d'Arras ». Nachdem König Ludwig XIV. von Frankreich im Jahre 1662 die Färbereigebäude der Familie Gobelin in Paris angekauft und in denselben eine königliche Möbel-Manufaktur errichtet hatte, wurden die aus dieser hervorgehenden Gegenstände nach den ehemaligen Eigenthümern der Gebäulichkeiten « Gobelins » genannt. Diese Bezeichnung bekamen namentlich die daselbst angefertigten Teppiche und Möbelstoffe. Später übertrug man sie in sehr ungeeigneter Weise sogar auf die anderwärts und selbst auf die früher angefertigten Gewebe von der gleichen Technik.

Woher und *aus welcher Zeit* diese Technik stammt, ist unbekannt. Vermuthlich kommt sie aus dem Orient, dem Lande prächtiger Gewebe. Die Nachrichten der alten Schriftsteller über das Technische der von ihnen angeführten Stoffe lauten zu ungenau, als dass man daraus die Wirkerei mit Sicherheit erkennen könnte. Bei der leichten Zerstörbarkeit des Materiales ist es nicht auffallend, dass uns überhaupt keine ganz alten Gewebe erhalten sind, ausser in Aegypten. Auf den alten Mumien fand man nur unverzierte Stoffe, in Gräbern aus der christlichen Zeit vom 3. bis 6. Jahrhundert aber auch eigentliche Wirkereien. Diese Technik muss also zur Zeit der römischen Herrschaft mit dem grössern Luxus dahin gekommen sein.

Wann die Wirkerei in das *Abendland* gebracht worden, wissen wir nicht. Zu St. Gereon in Köln, im Dome zu Halberstadt und in der Klosterkirche zu Quedlinburg hat man einzelne Wirkereien, die in das 12. Jahrhundert zurückgehen.

Vom 14. Jahrhundert an wurde in verschiedenen Städten Frankreichs und der Niederlande, namentlich in

Paris, Arras, Tournay und Brüssel, eine Masse von Teppichen gewirkt, und zwar von zünftigen Arbeitern. In deutschen Landen blieb die Wirkerei mehr nur eine Beschäftigung von Nonnen und von Frauen, die man «Heidnischwerkerinnen» nannte. Die grösste Vollendung erlangte diese Technik in der angeführten Gobelin-Anstalt in Paris. Mit der Einführung der billigen Papiertapeten und der Maschinenweberei wurde die Wirkerei mehr und mehr verdrängt und zur Zeit wird sie nur noch in einigen wenigen Ateliers und für besonders bevorzugte Personen betrieben. Um so werthvoller sind darum ihre alten Denkmäler.

Ausser der Technik des Wirkers zeigt jeder Teppich die Leistung eines *Malers,* der die Patrone dazu herstellte, und hat dadurch eine vermehrte Bedeutung für die Kunstgeschichte.

Sehen wir uns nun die *Thuner Teppiche* näher an.

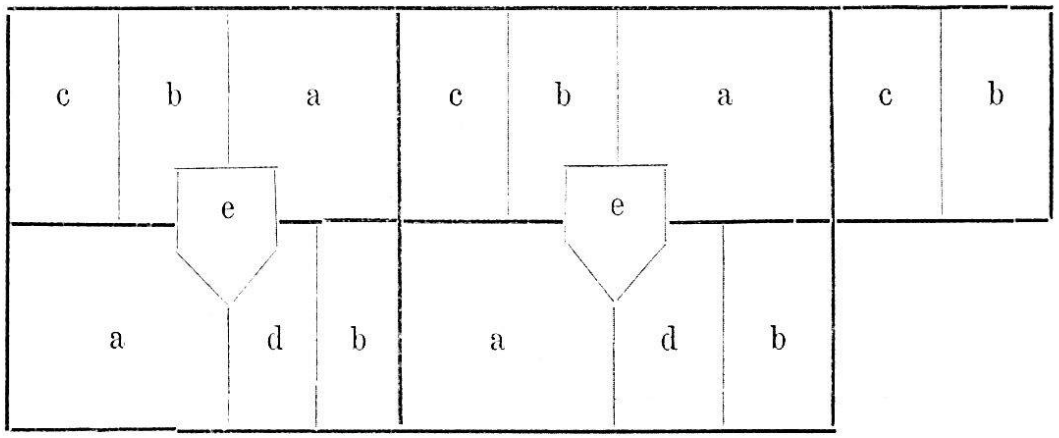
1. Ein burgundischer Wappen-Teppich [1]).

Die Thuner Sammlung hat drei Teppichstreifen von je 1 Meter Höhe und verschiedener Länge, welche viereckige Wappenfelder enthalten. Dieselben machen zusammen nur Einen Teppich aus. Das Stück von 5,5 Meter Länge ist dessen obere, die beiden Banden von je 2,24 Meter Länge bilden zusammen dessen untere Hälfte; letztere ist aber nicht mehr vollständig. Zusammengesetzt zeigt der Teppich zwei übereinander gestellte Reihen von viereckigen Wappenfeldern, über die an zwei Stellen kleinere, nach unten in einen Spitzbogen auslaufende Mittelschilde gelegt sind. Die Breite der Felder ist ungleich; sie beträgt bei den einen 113, bei den andern 48—58 Centimeter. Sämmtliche Wappen wiederholen sich mehrmal.

---

[1]) Vgl. Stammler: Die Burgunder-Tapeten. Bern, Huber, 1889. S. 7 ff.

Es sind folgende:



a. Blau, bestreut mit vielen gelben Lilien, mit weiss und roth gestückter Einfassung (d'azur semé de fleurs de lis d'or, la bordure couponnée d'argent et de gueulles) [1]; dies ist das Wappen der Abkömmlinge des alten Hauses von Frankreich, während der König und der Kronprinz nur drei Lilien im blauen Schilde ohne Einfassung trugen;

b. Von Gelb und Blau fünffach schräg getheilt, mit rother Einfassung (six pièces en bandes d'or et d'azur, la bordure de gueulles); das ist der Schild des Herzogthums Burgund;

c. Schwarz mit einem goldenen Löwen (de sable au lion d'or): Herzogthum Brabant;

d. Weiss mit einem rothen, gekrönten Löwen (d'argent au lion de gueulles, armé, langhé, et couronné d'or, la queue forchue et croisée en saultoir): Herzogthum Limburg;

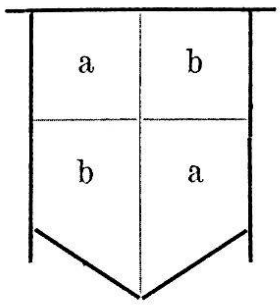
e. Die Mittelschilde sind: Gelb mit einem schwarzen Löwen (sur le tout: d'or au lion de sable, mouflé de gris): Grafschaft Flandern.

Aus diesen Feldern war das *Wappen des Herzogs Philipp des Guten von Burgund* und seines Sohnes *Karls des Kühnen* zusammengesetzt.

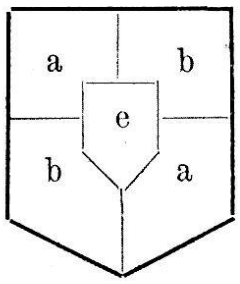
---

[1]) Die französische Wappenbeschreibung entnehmen wir aus Olivier de la Marche: Mémoires, Lyon 1561.

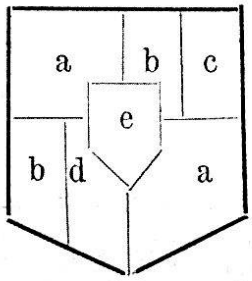
Als im Jahre 1363 das ältere herzogliche Haus von Burgund ausstarb, machte der König Johann II. von Frankreich als Lehensherr des Landes seinen jüngsten Sohn *Philipp*, genannt *der Kühne* (le hardi), zum Herzoge von Burgund. Dieser bildete sein Wappen geviertet (quadrirt) von Frankreich und Burgund. Die Wappenbilder hiefür waren die oben unter a und b beschriebenen.



Philipps Sohn, *Johann der Unerschrockene* (sans peur, 1404—1419), erbte von seiner Mutter die Grafschaft Flandern; darum setzte er das Zeichen der letztern (e) als Mittelschild auf das väterliche Wappen.



Philipp der Gute (1419—1467) gelangte 1430 in den Besitz der Herzogthümer Brabant und Limburg; darauf theilte er in dem von seinem Vater ererbten Wappen die beiden Felder mit dem Zeichen von Burgund (b) in zwei Hälften, beliess in der rechten [1]) Hälfte den Schild von Burgund und setzte in der linken das erste Mal Brabant (c), das zweite Mal Limburg (d) ein.



Karl der Kühne (le téméraire, 1467—1477) behielt dies Wappen seines Vaters unverändert bei.

In unserm Teppiche wiederholt sich nun *das Wappen der beiden letztgenannten Herzoge,* nur folgen sich die Felder von links nach rechts, statt von rechts nach links. Ebenso schauen die Löwen nach links, statt sonst nach rechts. Vielleicht deutet dieser Umstand darauf hin, dass dieser Teppich nur ein Theil eines grossen Behänges war,

[1]) Rechts und links werden in der Wappenkunde vom Schildträger aus bezeichnet, für den Beschauer haben sie also die umgekehrte Lage.

von welchem ein Theil der Dekoration rechts, der andere links nach einem Mittelpunkte, z. B. einem Thronsessel oder einer Thüre, gerichtet war.

Das historische Museum in Bern besitzt zwei burgundische Wappenteppiche, von denen der grössere die Anordnung der Felder genau nach dem beschriebenen Wappen, der kleinere aber ebenfalls die linksgehende aufweist. In dem Freiburger Fahnenbuche von 1646 sind zwei burgundische, leider verloren gegangene Wappenteppiche abgemalt, bei denen die Wappenfelder ganz unregelmässig zusammengestellt sind, nur immer der gleiche Mittelschild beibehalten ist. Hieraus sehen wir, dass man bei Verwendung von Wappen zu Wandtapeten sich etwelche Freiheit in der Anordnung der Felder erlaubte.

Das auf dem Teppiche dargestellte Wappen lässt keinen Zweifel darüber zu, dass derselbe, gleich den beiden im historischen Museum zu Bern, *ein Beutestück aus dem Kriege gegen Karl den Kühnen von Burgund* ist.

Er diente diesem Fürsten wohl zur *Bekleidung seines Zeltes,* oder war von ihm zum Ausschlagen eines zu beziehenden *Zimmers* mitgenommen. Die Fürsten hatten überhaupt Prachtzelte (Pavillons), die inwendig mit Teppichen behängt und auch auswendig mit gemalten, gestickten oder gewirkten Figuren und Wappen geziert waren und desshalb bei schlechtem Wetter mit ledernen Ueberzügen bedeckt wurden. Karl der Kühne hatte auf seinen Zügen gewöhnlich ein transportables Haus aus Holz und Teppichen, sowie andere Prachtzelte bei sich. Er führte aber jeweilen auch viele werthvolle Gegenstände mit, die nicht zur Kriegsführung nothwendig waren und deren er sich da, wo er hin kam, nach Belieben bediente. Wir wissen, dass das Parquet seines Audienzsaales mit Wappenteppichen ausgeschlagen war. Wie einen kupfervergoldeten Sessel, so konnte er auch die Ausstattung seines Audienzsaales mit sich führen.

Karl verlor « bei *Grandson* das Gut », namentlich alle mitgebrachten Zelte, darunter mehrere von Sammet und Seide. Darum liess seine Bundesgenossin Jolantha von Savoyen Seide und köstliche Tücher aufkaufen, um den Herzog wieder auszustatten. Desshalb glauben wir, dass unser Teppich am 2. März 1476 in Grandson, nicht erst am 22. Juni gleichen Jahres in Murten, erbeutet worden ist, wie auch nach Bern « 2 Techinen (Teppiche) von Grandson » gekommen sind [1]).

Alle Beutegegenstände mussten « in die gemeine (gemeinsame) Beute » abgeliefert werden. Der Stadt *Thun* wurden aber einige Stuckbüchsen, eine Kanne und *ein Teppich* belassen [2]).

Wegen der Einfachheit der Zeichnung wurden die Wappenteppiche viel billiger angefertigt, als diejenigen mit « Geschichten » (tapis historiés). Dennoch hat der in Rede stehende Teppich keinen geringen *Werth*. Vor Allem ist er ein Andenken an den für die Schweiz so ruhmvollen Burgunderkrieg und an den stolzen Burgunderfürsten. Sodann ist er eine niederländische Tapisserie aus dem 15. Jahrhundert; solche sind nicht nur an sich sehr werthvoll, sondern zur Zeit auch sehr selten. Endlich hat gerade ein Wappenteppich, trotz der billigen Herstellung, ein vermehrtes Interesse, weil uns deren nur wenige erhalten sind.

2. Ein Antependium mit Heiligen.

Ein zweiter Teppich von 1 Meter Höhe und 3,40 Meter Länge, die Figuren von sieben Heiligen enthaltend, erweist sich nach Form und Inhalt als *Antependium* oder Vor-

---

[1]) S. Stammler a. a. O.

[2]) Notiz in der handschriftlichen Sammlung von Herrn Pfarrer G. Schrämmli, mitgetheilt von Herrn A. Scherer in Thun.

altartuch, womit die Vorder-, oft auch noch die Schmalseiten eines Altartisches verhüllt oder, wie man sich ausdrückte, «bekleidet» wurden.

Die Heiligen stehen unter einem von Säulen getragenen *Baldachine,* der auf beiden Seiten horizontal geht, in der Mitte aber aus einem gedrückten, sog. «Eselsrücken» und einem sehr stumpfen Wimperge besteht.

1. In der Mitte sehen wir *Maria* mit dem göttlichen Kinde auf dem linken Arme. Sie trägt das traditionelle rothe Kleid mit blauem Mantel, tritt den abwärts gerichteten Mond, das Bild des Unbeständigen, darum des Sündigen, mit Füssen, wodurch ihre Sündelosigkeit ausgedrückt wird, und ist mit einer flammenden Glorie umgeben. Den Hintergrund bildet ein senkrecht gestreifter Teppich, über welchen zwei *Engel* auf Maria herabschauen.

2. Den Ehrenplatz zur Rechten Mariens nimmt *Johannes,* der Evangelist, ein. Er ist überlieferungsgemäss dargestellt in grünem (zu blau verblasstem) Rocke und rothem Mantel, mit einem Kelche in der Hand, den er segnet. Diese Darstellung entspricht der Legende, wonach dem Heiligen einst ein Becher mit Gift gereicht wurde, der aber zersprang, als jener den Trank segnete.

3. Den ersten Platz zu Mariens Linken hat ein Ritter in voller Rüstung, mit Panzer, rothem Waffenrocke und Kreuzesfahne. Letztere deutet auf einen Soldaten aus der thebäischen Legion, das ist jener Schaar von christlichen Soldaten aus Oberägypten, die um das Jahr 300 bei dem heutigen St. Moritz im Wallis getödtet worden, weil sie nicht den Göttern opfern wollten. Deren Anführer war der hl. *Mauritius.* Dieser war der Patron der ehemaligen «Leutkirche» (Pfarrkirche) in Thun und ihres Hauptaltares [1]). Sein Bild ist die in Rede stehende Figur.

---

[1]) Lohner: Die reformirten Kirchen des Kantons Bern. Seite 308 und 332.

4. Rechts vom Evangelisten Johannes folgt *Johannes der Täufer* in härenem Busskleide und blauem Mantel, mit einem Lamme auf dem Arme, auf das er hinzeigt zur Erinnerung an sein Wort: «Seht, das Lamm Gottes, welches hinwegnimmt die Sünden der Welt.»

5. Zur Linken des hl. Mauritius sehen wir eine weibliche Heilige, wie mit einem Pelze bekleidet und von 6 Engeln getragen. Dies ist *Maria Magdalena,* bekannt aus dem neuen Testamente. Sie wurde in der lateinischen Kirche, wenigstens seit Gregor dem Grossen († 604), für identisch gehalten mit Maria, der Schwester des Lazarus, und der öffentlichen Sünderin. Nach der Legende wurden die drei Geschwister Lazarus, Maria Magdalena und Martha beim Ausbruche der Christenverfolgung in einem Schiffe ohne Segel und Ruder dem Meere ausgesetzt, durch Gottes Leitung aber nach Massilia, dem heutigen Marseille, geführt, wo Lazarus das Evangelium verkündete und Martha guten Werken oblag. Magdalena aber zog sich in eine Höhle zurück, wo sie ihr Leben mit Gebet und Abtödtungen zubrachte. Nach dem Abgange ihrer Kleider deckte reichlicher Haarwuchs ihren Leib und täglich erschienen Engel, um sie mit sich in die Höhe zu heben, wo sie mit den Engelschaaren Gott lobsang. So erscheint sie auf unserm Teppiche. Die halbnackten Magdalenen kamen erst mit der Renaissance auf.

6. Rechts, zu äusserst, steht *Antonius,* der Einsiedler, in einen weiten Mantel gehüllt, in der einen Hand ein Glöcklein haltend, in der andern einen Stab mit T-förmiger Krücke, woran abermal ein Glöcklein hängt (Antoniusstab). Geboren im Jahre 251, brachte dieser Heilige den grössern Theil seines Lebens in der Einsamkeit der oberägyptischen Wüste zu, leitete viele Schüler zum geistlichen Leben an, wurde vom Kaiser Konstantin und seinen Söhnen mit einem Briefe geehrt, starb 356 und fand in Athanasius, dem grossen Erzbischofe von Alexandrien († 373), der ihn per-

sönlich kannte, einen Lebensbeschreiber. Er trug beim Besuche der unter seiner Leitung stehenden Einsiedler einen Stab mit einem Glöcklein.

7. Die letzte Heilige auf der Linken ist *Katharina,* abgebildet in blauem Kleide und rothem Mantel, mit einer Krone auf dem Haupte, einem Schwerte in der Hand und einem mit Spitzen versehenen Rade neben sich. Dieselbe war nach der Heiligenlegende eine Jungfrau zu Alexandrien, aus kaiserlichem Geblüte entsprossen; sie überwand durch ihre christliche Weisheit eine Reihe heidnischer Gelehrten, sollte auf einem Rade mit Spitzen gemartert werden, dies zersprang aber, darauf wurde sie enthauptet. Die hl. Katharina war ehemals in der Leutkirche von Thun die Patronin eines Altars [1]). Die Heiligenscheine der Figuren und kleine Einzelpartien sind in *Seide* gehalten.

Den *Hintergrund* hinter den sechs Heiligen auf beiden Seiten Mariens bildet ein dunkler Teppich mit Ranken; aus dem *Boden* sprossen Blumen hervor.

Zu den Füssen Mariens sind zwei *Wappen* angebracht, rechts, d. i. auf der Männerseite: in Weiss ein rechtsschräger rother Balken, begleitet von zwei rothen Rosen, links, das ist auf der Frauenseite: in Gelb der Kopf eines schwarzen Langohrs. Wir erkennen hieraus sofort mit Bestimmtheit, dass dieser Teppich niemals Eigenthum Karls des Kühnen gewesen, wie der zuerst beschriebene. Das zuerst genannte Wappen ist vielmehr dasjenige der Edlen von *Krauchthal,* Bürger von Bern, das zweite das der Edlen von *Felschen* (oder Velschen), Bürger von Thun. Wir gehen kaum fehl, wenn wir in denselben die Abzeichen *Petermanns von Krauchthal* und seiner Frau *Anna von Felschen* erblicken.

Petermann, Sohn des bernischen Schultheissen Peter von Krauchthal und der Anna von Lindenach, hatte reiche Besitzungen in Bümpliz, Konolfingen, Gurzelen, die Kast-

---

[1]) **Lohner a. a. O. Seite 332.**

vogtei Rüeggisberg nebst andern Gütern, Zehnten und Bodenzinsen geerbt, gelangte 1382 auch in den Besitz des halben Kirchensatzes von Jegistorf, 1396 fielen ihm durch das Vermächtniss von Anna Senn noch viele Güter in der Gegend von Thun zu, im Jahre 1400 erhielt er durch Testament von Verena von Seedorf die Herrschaft Worb, 1401 durch solches von Mechtild von Kien, geborne v. Scharnachthal, Gerenstein mit Bantigen und Flugbrunnen, 1407 erbte er seine Schwester Lucia, Wittwe des Rudolf von Erlach, und damit Güter in Reichenbach, Bälikofen und Zollikofen, wurde 1396 Schultheiss von Thun, war 1407 bis 1417 Schultheiss von Bern, testirte 1423, wobei er mehrere Spitäler und Klöster, vorab die Karthause Thorberg, die Stiftung seines Hauses, bedachte, und starb um 1425. Seine Frau, Anna von Felschen, war die Erbtochter des reichen Werner von Felschen in Thun und der Elisabeth von Rümligen und brachte ihm die halbe Herrschaft Strättligen mit Thierachern, Almendingen, Schoren, Buchholz, sowie die Hälfte der Herrschaft Wattenwyl, den Twing Bodenzingen und einen Theil von Blumenstein zu. Bei der Tell- (d. i. Steuer-) Anlage von 1448 wurde das Vermögen der Wittwe auf 25,000 Gulden geschätzt, so dass sie nach denen von Diessbach die reichste Bernerin war. Als kinderlose Wittwe testirte sie 1459, wobei sie verschiedene Gotteshäuser und Stiftungen beschenkte, und starb bald nachher[1]).

Die Zeichnung des Teppichs deutet auf eine Zeit nach dem Tode des Schultheissen von Krauchthal. Wir nehmen darum an, dass die *Wittwe* das Antependium in die Kirche ihrer Heimatstadt Thun geschenkt habe, und bezeichnen demgemäss als Zeit der Stiftung und Entstehung im Allgemeinen die *Mitte des 15. Jahrhunderts.*

---

[1]) Stettler's Genealogie. Manuskript der bernischen Stadtbibliothek, III, 85, und VI, 133.

Zeichnung und Ausführung sind nicht gerade sehr fein und beweisen, dass das Tuch nicht in einem der blühenden Ateliers von Frankreich und den Niederlanden, sondern *im eigenen Lande,* sei es in einem Nonnenkloster, wie in Interlaken oder in Bern, oder von einer «Heidnischwerkerin», angefertigt worden ist. Die Möglichkeit dieser Annahme ergibt sich daraus, dass im Jahre 1453 drei «Heidnischwerkerinnen» in Basel und 1528 eine solche in Bern urkundlich nachgewiesen sind. Ohne Zweifel gab es noch andere Personen, welche diesen Kunstzweig betrieben.

Als Wirkerei aus dem 15. Jahrhundert gehört der Teppich zu den ältern noch erhaltenen. Als Erzeugniss des eigenen Landes hat er für die schweizerische Kunstgeschichte eine *hervorragende Bedeutung.*

3. Ein Antependium mit Thiersymbolen.

Die dritte Wirkerei, 1 Meter hoch und 3,35 Meter lang, ist abermal ein *Antependium* (Voraltartuch). Bei bloss flüchtiger Betrachtung erscheint es sehr unbedeutend, ja die Darstellung eines Dutzends von Vierfüsslern und Vögeln kommt Einem auf den ersten Blick, zumal an einer Altarbekleidung, etwas wunderlich vor. Bei genauerm Studium aber ergibt sich das Tuch als *höchst werthvoll* und interessant.

Dasselbe besteht aus einem *Mittelstücke* und *zwei Seitentheilen,* alle mit *rothem Grunde.* Ersteres ist von den letztern durch eine dunkle Linie geschieden, welche sogar die Musterung der Nebenseiten kurzerhand abschneidet, so dass es scheint, das Mittelstück sei getrennt gearbeitet und dann eingesetzt worden. Allein bei näherer Untersuchung findet man, dass dies nicht der Fall war, da die

horizontal laufenden Kettenfäden durch alle drei Theile gehen. Die Scheidung kommt also nur auf Rechnung der Zeichnung.

Gehen wir nun an die Besprechung der einzelnen Figuren.

a. Das Mittelbild.

Das Mittelstück zeigt einen einfachen, von zwei Säulen getragenen Baldachin in gothischem Style, bestehend aus Wimperg und Dreipass. Der Raum zu beiden Seiten des Wimperges wird durch steif gezeichnete Vierpässe ausgefüllt. Unter dem Baldachine steht das Bild eines gewappneten Ritters, der durch einen Nimbus als Heiliger und durch das rothe Kreuz im weissen Felde auf dem Schilde und auf dem Lanzenfähnchen abermal als der hl. *Mauritius,* der Patron der alten Thuner Leutkirche und ihres Choraltars, gekennzeichnet ist. Da die Länge des Antependiums auf einen grossen Altar hindeutet, so stehen wir nicht an, in demselben *eine ehemalige Bekleidung des Hochaltares der Pfarrkirche von Thun* zu erblicken.

Der Ritter trägt einen Ringelpanzer, der bis auf die Kniee reicht, auch Arme und Beine sind in gleicher Weise geschützt. Ebenso ist der Kopf mit einer Ringpanzerkappe bedeckt, die bis auf die Schultern herabfällt und nur das bartlose Gesicht frei lässt. Auf derselben sitzt ein halbkugelartiger Deckel, die Haube oder das Hütlein. Die Ringhandschuhe sind ausgezogen, hangen aber noch als Wulst sichtbar am Aermel. Ueber das Panzerhemd ist ein ärmelloser Waffenrock gezogen, der bis auf die Kniee reicht und vorn etwas aufgeschnitten ist. Derselbe ist gelb und mit mehreren rothen Kreuzen verziert. Die Linke hält den Schild, der die sogenannte Dreiecksform hat, die Rechte die mit einem Fähnchen versehene Lanze. Ueber beiden Schultern ragen die obern Ecken eines auf den Rücken gehängten Schildes hervor. An einem Leib-

gurte, der vorn gebunden ist, hängt auf dem Rücken das Schwert mit gerader Parirstange. Nirgends ist eine Spur von einer Panzerschiene oder einer Platte zu sehen.

Eine Vergleichung dieses Ritters mit demjenigen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts auf dem vorhin beschriebenen Antependium, der mit Helm, Brustpanzer, Arm- und Beinschienen gewappnet ist, ergibt deutlich, dass die *Ausrüstung* des erstern einer viel ältern Zeit angehört, als die des letztern. Sie ist diejenige des 13. und 14. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts waren bereits Arm- und Beinschienen im Gebrauche. Da nun das Mittelalter, wie bekannt, die Personen früherer Perioden in der Gewandung und Bewaffnung seiner Tage darstellte, so haben wir in der Rüstung des in Rede stehenden Heiligen einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der Zeit, in welcher die Zeichnung gemacht und die Wirkerei ausgeführt worden ist. Ziehen wir auch in Berücksichtigung, dass eine Rüstung älterer Art bisweilen länger im Gebrauche blieb, als manche andere, und dass der Zeichner von den ihm bekannten eine ältere zur Vorlage nehmen konnte, so kommen wir bei Bestimmung der Arbeit immer noch in das *14. Jahrhundert* hinauf. Wir glauben, die *Zeit der Anfertigung* des Antependiums in die *Mitte oder zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts* ansetzen zu sollen. Demnach stammt das Altarparament noch aus den Tagen der kyburgischen Herrschaft.

Aus diesem Alter der Wirkerei folgt sofort deren hoher *kunstgeschichtlicher Werth.* Deutschland besitzt, wie wir oben angeführt, an drei Orten Wirkereien aus dem 12. Jahrhundert, sodann im germanischen Museum zu Nürnberg das Bruchstück eines dem 13. Jahrhundert angehörenden Teppichs aus der St. Elisabethenkirche zu Marburg (Katalognummer G. 28) und ein Rucklachen oder Antependium mit 6 Heiligenfiguren aus dem 14. Jahrhundert (daselbst G. 101). Dann aber sind in Deutschland zur

Zeit keine Wirkereien bekannt, die so alt wären, wie die in Rede stehende. Für Frankreich und die Niederlande, in denen die Teppichwirkerei ehemals eine so grosse Bedeutung hatte, beginnt die eigentliche Geschichte dieses Kunstzweiges erst mit dem 14. Jahrhundert. Von den ungemein zahlreichen Teppichen, die in diesen Ländern im genannten Jahrhundert gewirkt worden, sind aber nur ein Stück mit der Darstellung Jesu im Tempel, jetzt im Musée des Gobelins in Paris, und einige Stücke der im Jahre 1377 von Nicolas Bataille in Paris für den Herzog von Anjou begonnenen Darstellungen aus der Apokalypse, jetzt in der Kathedrale zu Angers, erhalten. Unser Antependium gehört darum zu *den ältesten noch vorhandenen Denkmälern der Teppichwirkerei.*

Zwar können weder die Zeichnung noch die Technik auf Vollkommenheit Anspruch machen. Beispielsweise sind an einigen Stellen die Konturen erst nachträglich mit Nähstichen eingetragen. Gerade diese geringere Vollkommenheit ist aber ein Beweis dafür, dass dies Stück ebensowenig als das vorige aus einem der zünftigen Ateliers Frankreichs oder der Niederlande hervorgegangen, sondern *im eigenen Lande entstanden* ist. Wie wir anderwärts[1]) angeführt, erwähnt das von Königin Agnes von Ungarn am 28. Juli 1357 angefertigte Verzeichniss der Kostbarkeiten des Klosters Königsfelden im Aargau Teppiche «des heidnischen Werkes» und das Inventar der St. Vinzenz-Kirche in Bern vom Jahre 1379 einen Kissenüberzug von gleicher Arbeit. Diese Technik war also im 14. Jahrhundert in unserm Lande keine unbekannte Sache und sie konnte ganz wohl von Jemand ausgeführt werden, z. B. in einem Frauenkloster, wie in Interlaken oder in Bern, oder von einer weltlichen «Heidnischwerkerin». Unser Antependium ist die älteste der uns bekannt gewordenen, in der Schweiz

---

[1]) Die St. Vinzenz-Teppiche des Berner Münsters.

noch vorhandenen Wirkereien, zugleich aber auch ein *Beweis von dem Vorkommen der Teppichwirkerei in unsern Gegenden im 14. Jahrhundert und darum für die Geschichte dieses Kunstgewerbes von nicht geringer Bedeutung* [1]).

b. Die vier innersten Kreise (1, 2, 3, 4).

Das Interesse für das in Rede stehende Antependium wird erhöht durch die Darstellungen auf den beiden *Seitentheilen*. Jedes derselben enthält sechs grössere runde *Medaillons* (Kreise), von denen je drei unter einander stehen. Dieselben berühren sich nicht unmittelbar, sondern mittels kleinerer Kreise. Diese grössern und kleinern Kreise werden durch ein einfaches weisses Band gebildet, dessen Theile sich an den Berührungspunkten kreuzweise über einander legen. Diese Form findet sich in der romanischen Periode häufig, namentlich bei Geweben.

In die Räume zwischen den Kreisen ist je ein flachgehaltenes Ornament gesetzt, das aus vier kreuzförmig gestellten weissen Blättern besteht. Dies *Blattornament* hat so primitive Form, dass das Muster einfach aus einem zusammengelegten Stücke Papier mit einigen Schnitten der Scheere hergestellt zu sein scheint.

In die *kleinern Kreise* ist je ein zweiter von rother Farbe eingefügt, in welchem sich ein ebenfalls rothes Kreuz befindet.

Von hohem Interesse sind die in den *grössern Medaillons* auf abwechselnd blauem und grünem Grunde dargestellten *Thiergestalten*, sämmtliche gegen die Mitte schauend.

---

[1]) Die Geschichte dieses Kunstzweiges ist erst in neuester Zeit studirt worden. Es bestehen darüber zahlreiche Fachschriften; die bedeutendste ist die Histoire générale de la tapisserie, par Guiffrey Müntz et Pinchart. Paris 1878—85.

Die *dem Mittelbilde zunächst gelegenen* Figuren erkennt man leicht als die traditionellen Symbole der *vier Evangelisten,* nämlich: geflügelter Mensch (1) = Matthäus, geflügelter Löwe (2) = Markus, geflügeltes Rind (3) = Lukas, Adler mit ausgebreiteten Flügeln (4) = Johannes. Alle vier symbolischen Gestalten haben ausser den Flügeln einen runden Nimbus (Heiligenschein) und ein Spruchband. Sie haben ihre Plätze nach einer alten Kunstregel, die für den Fall gilt, dass sie im Vierecke, also je zwei über einander, anzubringen sind. Hienach stehen nicht etwa oben die beiden ersten, unten die beiden andern, sondern sie folgen *in kreisförmiger Anordnung,* so dass die Reihe oben beginnt und ebenso wieder schliesst. Durch diese Anordnung kamen Mensch und Adler, die Symbole der beiden Apostel Matthäus und Johannes, über den Nicht-Aposteln Markus und Lukas zu stehen [1]). Dem Menschen wurde vielfach die rechte Seite angewiesen, dem Adler die linke; doch wurde dies nicht immer beobachtet und auf unserem Teppiche ist ebenfalls die umgekehrte Ordnung eingehalten.

Für diejenigen unserer Leser, welche den *Ursprung der Evangelisten-Symbole* nicht kennen, sei Folgendes beigefügt [2]).

Im christlichen Alterthum wurden die vier Evangelisten oft durch *vier Ströme* angedeutet, welche aus einem Hügel entspringen, auf welchem Christus als Mensch oder als Lamm Gottes steht. Immerhin ist auch die Verwen-

---

[1]) Sehr gewöhnlich wurden die Evangelisten-Bilder auf den vier Enden von Kreuzen angebracht. Dabei erhielten die beiden Apostel ihre Plätze gern auf dem Stamme, die beiden andern Evangelisten auf dem Querbalken. Doch ist das nicht allgemein durchgeführt.

[2]) Vgl. Jac. Thomasius: Insignia quatuor Evangelistarum. Lips. 1667. — Corylandri Dissertatio de insignibus Evangelistarum. Londini Gothorum 1765. — Fr. Münter: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825. S. 44. — Wolfg. Menzel: Christliche Symbolik, Regensburg 1854. I, 260 — F. X. Kraus: Realencyklopädie der christlichen Alterthümer. Freiburg i. B. 1882. I, 454.

dung der oben genannten Symbole schon alt. Die Ursache davon liegt in der hl. Schrift.

Der Prophet *Ezechiel* (Hesekiel, Kap. 1 und 10) sah in einem wunderbaren Gesichte, wie ein Sturmwind von Mitternacht herkam mit einer grossen Wolke voll Feuer. Darin war die Gestalt von vier lebenden Wesen. Ein jegliches hatte vier Gesichter und vier Flügel. Die Gesichter waren bei allen vieren das eines Menschen, das eines Löwen, das eines Rindes (Stieres) und das eines Adlers. Aehnlich schaute der Evangelist *Johannes* in der geheimen Offenbarung (Kap. 4) einen Thron, auf welchem Einer sass, mitten im Throne und um den Thron aber vier lebende Wesen voller Augen vorn und hinten, das erste gleich einem Löwen, das zweite gleich einem Stier, das dritte gleich einem Menschen, das vierte gleich einem fliegenden Adler.

Mit diesen geheimnissvollen Gestalten verglichen die *Kirchenväter* die vier Evangelien. Je nach dem gewählten Vergleichungspunkte und ihrer Beurtheilung des Gesammtcharakters eines jeden Evangeliums fiel in der ältern Zeit die Auslegung verschieden aus.

Irenäus, Bischof von Lyon, † 202, deutete den Löwen auf Johannes, das Rind auf Lukas, den Menschen auf Matthäus, den Adler auf Markus [1]). *Augustinus,* Bischof von Hippo, † 430, bezog den Löwen auf Matthäus, den Menschen auf Markus, den Stier auf Lukas, den Adler auf Johannes [2]). *Hieronymus,* † 420, theilte den Evangelisten die Symbole nach dem Anfange ihres Evangeliums zu und zwar den Menschen dem Matthäus, weil dieser sein Evangelium mit dem Stammbaum Jesu beginnt, den Löwen dem Markus, weil dieser in seinem Eingange die Stimme des Rufenden in der Wüste erwähnt, wie sie der Löwe

---

[1]) Adv. hæreses, lib. III, cap. 11, n. 8.

[2]) In Joannem, Tract. XXVI, 5 und De consensu Evang. lib. I, cap. 6.

erschallen lässt, das Rind, das ein Opferthier war, dem Lukas, weil dieser mit dem Opfer des Zacharias anhebt, den Adler dem Johannes, weil dieser mit den ersten Worten: «Im Anfange war das Wort» u. s. w. sich über die irdischen Dinge erhebt und zu den göttlichen aufsteigt [1]).

Dem hl. Hieronymus folgten andere Väter, namentlich Papst *Gregor der Grosse,* † 604. So wurde dessen Auslegung mit der Zeit die allgemein geltende.

Von den Schriftstellern ging die Anwendung der vier Thiergestalten in die darstellende *Kunst* über. Dies ist nachweisbar seit dem Ende des 4. Jahrhunderts der Fall. Wir finden die Gestalten als Vertreter der bezüglichen Personen, mithin als *Symbole* oder Sinnbilder der Evangelisten, schon auf den alten Mosaiken von St. Pudenziana, S. Sabina und S. Maria Maggiore in Rom, auf alten Elfenbeinschnitzereien und auf den Enden alter Kreuze. Sodann wurden sie auch blos den Figuren der Evangelisten als Kennzeichen, *Attribute,* beigegeben; so schon auf einer Mosaik zu S. Vitale in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert. Man bildete sogar die Evangelisten in menschlicher Gestalt, aber mit dem Kopfe des bezüglichen Thieres, ab; so auf einem Bildwerke zu Aquileja aus dem 5. Jahrhundert, in der St. Stephanskirche zu Bologna und in mittelalterlichen Miniaturen. Die letztere Darstellungsweise wurde aber als gar zu sonderbar und geschmacklos fallen gelassen, indess die beiden ersten Arten der Verwendung der vier Thiergestalten sich in der christlichen Kunst vollständig eingebürgert und erhalten haben.

Ausser den Flügeln, die diesen Symbolen nach dem biblischen Texte zukommen, gab ihnen die Kunst einen *Nimbus* (Heiligenschein) und seit dem Mittelalter oft ein

---

[1]) Proem. in Matth.; auch in Ezech., cap. 1.

[2]) Homil. 4, in cap. 39, beati Job., n. 1 und Exposit. super Ezech. hom. 3, in cap. 1. Vgl. Sedulius: Carmen paschale; Ambrosius: Proem. in Lucam.

Spruchband bei. Auf diesem brachte man den Namen des betreffenden Evangelisten oder die ersten Worte seines Evangeliums an.

c. Die vier mittlern Kreise (5, 6, 7, 8).

Auf alten Damast- und Brokat-Geweben, namentlich morgenländischer, byzantinischer und palermitanischer Herkunft, sodann auch auf gestickten Gewändern, findet man häufig verschiedene Thiere, wie Löwen und Papageien, Hirsche und Greife, dargestellt, ohne dass sie einen andern als ornamentalen Charakter hätten. Man könnte darum versucht sein, den *übrigen Thierfiguren* auf unserm Antependium auch nur solche Bedeutung zu geben. Allein dieselben erscheinen auf letzterm in gleicher Grösse, wie die Evangelisten-Symbole, und treten mithin ebenso als Hauptfiguren auf. Wir müssen sie desshalb auch ebenso *als Sinnbilder auffassen.* Dies gilt namentlich bei einem Tuche, das zur Bekleidung eines Altares bestimmt war und im Mittelalter angefertigt wurde, in welchem die Symbolik so beliebt war und eine so grosse Rolle spielte.

Bei Auslegung der alten Symbole darf man keineswegs willkürlich seine Phantasie mit ihren eigenen und modernen Anschauungen spielen lassen, sondern muss nothwendig auf die *Gedanken der Alten* zurückgehen [1]). Dies ist uns Modernen nicht immer leicht. Die alte Art und Weise, gewisse religiöse Gegenstände zu symbolisiren, ist uns fremd geworden und kommt uns in manchen Fällen geradezu ungeniessbar vor.

Wir suchen die Erklärung der christlichen Symbole natürlich zuerst in der *Bibel* mit ihren vielen Bildern und

---

[1]) Ueber Symbolik siehe die oben angeführten Schriften von Münter, Menzel, Kraus, auch Piper: Mythologie der christlichen Kunst, und Kreuser: Der christliche Kirchenbau.

Gleichnissen. So ist das Lamm bekannt als Sinnbild Christi, des Lammes Gottes (Joh. 1, 29 und Apok., Kap. 5); die Taube stellt den hl. Geist dar, der in Gestalt einer solchen bei der Taufe Jesu erschien; der Hirsch erscheint oft (aber nicht immer) als Bild der nach Gott sich sehnenden Seele, nach Psalm 41 (42), 2: «Wie ein Hirsch nach den Wasserquellen, so verlangt meine Seele nach dir, o Herr»; Schlange, Löwe und Drache bedeuten oft den Satan, der in Gestalt einer Schlange die Eva verführte (1. Mos. 3), und «wie ein brüllender Löwe umhergeht und sucht, wen er verschlinge» (1. Petri 5, 8).

Ein grosser Theil der bei alten Schriftstellern und in der Kunst früherer Zeiten, zunächst des Mittelalters, vorkommenden Bilder finden dagegen ihre Erklärung *nicht in der hl. Schrift,* sondern in den ausserbiblischen Anschauungen der Alten von der Natur. Diese waren vielfach unrichtig und geradezu fabelhaft. Aber gerade die fabelhaften Eigenschaften der Naturgegenstände und die Eigenschaften, die man von fabelhaften Dingen erzählte, fand man wegen des an ihnen haftenden Wunderbaren geeignet zur Versinnbildung der übernatürlichen christlichen Wahrheiten. Darum spielt *die alte Naturgeschichte,* speziell die fabelhafte Thier- (beziehungsweise Pflanzen- und Stein-) Kunde, eine grosse Rolle in der mittelalterlichen Symbolik.

Die *Hauptvertreter* der alten Naturkunde sind bekanntlich: Aristoteles, der grosse Schüler Plato's und Lehrer Alexanders des Grossen, gestorben 322 vor Christus, der Römer Plinius Secundus, genannt der ältere, gestorben im Jahre 79 nach Christus beim Ausbruche des Vesuvs, Claudius Aelianus aus Präneste in Mittelitalien, unter Kaiser Hadrian (regierte 117—138) in Rom, und der Grieche Plutarch, gestorben um 130. Diese Männer hatten bereits manche bisherigen Anschauungen als zweifelhaft oder offenbar unrichtig erkannt, aber immer noch viel Unrichtiges beibehalten. Bei den Schriftstellern des christlichen Alter-

thums und des Mittelalters finden wir letzteres, wenn auch oft mit einem Zweifel vorgebracht, vielfach wieder und noch mit Manchem vermehrt.

Schon in sehr früher christlicher Zeit bildete sich eine *feststehende Anwendung* gewisser Eigenschaften von Thieren, Bäumen und Steinen auf christliche Glaubens- und Sittenlehren. Dieselbe wurde dann bis tief in's Mittelalter bei kirchlichen Schriftstellern und Dichtern, sowie in der Kunst beibehalten.

Zur Verbreitung und Beibehaltung dieser symbolischen Auslegung trug wesentlich eine kleine, schon früh abgefasste *Schrift* bei, in der gegen 50 Thiere, Steine und Bäume in der Weise behandelt werden, dass zuerst bestimmte Eigenschaften derselben geschildert werden, sodann eine geistliche Anwendung folgt. Letztere bezieht sich gewöhnlich auf Christus oder enthält eine Mahnung für den Christen. Dabei kommt es jeweilen nur auf den einen oder andern Aehnlichkeitspunkt an, im Uebrigen macht sich das Unvollkommene des Vergleiches oft genug sehr fühlbar, manche Anwendung ist uns heutzutage ganz zuwider. Inwiefern der Verfasser nur bereits bekannte Vergleichungen gesammelt oder solche selber gemacht, steht dahin.

Das Naturgeschichtliche wird gewöhnlich mit der Formel eingeleitet: «Der Physiologus, d. i. der Naturkundige, sagt». Desshalb wurde in der Folge die Schrift selber der *„Physiologus“* genannt.

Wer der ständig angeführte *Naturkundige,* dem der christliche Ausleger den naturgeschichtlichen Stoff entnommen, gewesen, weiss man nicht. Manche dachten an Aristoteles; dieser hat aber Einiges, das die Schrift als Bericht des Naturkundigen mittheilt, als unrichtig bezeichnet. Andere dachten an den König Salomon, der von allen Gewächsen und Thieren zu reden verstand (3. Kön. 4, 33, nach Luther 1. Kön.).

Ebenso ungewiss ist es, wer der christliche Sammler und *Ausleger* gewesen. Alte Manuskripte nennen als solchen verschiedene Kirchenväter, wie Basilius, Erzbischof von Cäsarea, † 379, Gregor von Nazianz, † 389, Epiphanius, Bischof von Constantia auf Cypern, † 403, Chrysostomus, Patriarch von Konstantinopel, † 407. Das Original wurde in *griechischer Sprache* und höchst wahrscheinlich zu *Alexandrien* in Aegypten, wo in altchristlicher Zeit eine berühmte Schule war, abgefasst. Da der Kirchenschriftsteller Origines (185—254) in einer Homilie (in Genes. 17, 5) ausdrücklich den Physiologus anführt, nämlich was «der Physiologus über den jungen Löwen» sagt, und als solches das Gleiche wiedergibt, was die uns bekannte Schrift darüber enthält, so darf man schliessen, dass letztere schon *vor Origines verfasst* worden ist[1]).

Aus dem Griechischen wurde der Physiologus schon früh, wohl im 5. Jahrhundert, in's Aethiopische, Arabische, Syrische, Armenische und Lateinische, sodann im Mittelalter in's Altdeutsche, Altfranzösiche, Provençalische, Altsächsische, Altenglische und Isländische *übersetzt*[2]).

---

[1]) S. über den Physiologus: J. B. Pitra: Spicilegium Solesmense. Tom. III. Paris 1855, p. XLVII ff. — Ch. Cahier: Le Physiologus ou Bestiaire, bei Cahier et Martin: Mélanges d'archéologie. Tom. II. Paris 1851. Introduction, p. 58 ff. — Koloff: Die sagenhafte und symbolische Thiergeschichte des Mittelalters, in F. v. Raumers historischem Taschenbuch. 4. Folge, 8. Bd., 1867. S. 171 ff. — J. V. Carus: Geschichte der Zoologie. München 1872. S. 108 ff. — Namentlich F. Lauchert: Geschichte des Physiologus. Strassburg 1889. S. 65. Letzterer hat die älteste bekannte griechische Handschrift mit 49 Gegenständen veröffentlicht. Eine andere mit bloss 25 Thieren brachte der päpstliche Kammerherr Ponce de Leon 1587 in Antwerpen zum Abdrucke. Eine dritte, mit Vergleichung von fünf andern, hat der Benediktiner Pitra a. a. O. p. 338 ff. herausgegeben; in diesen Handschriften sind 62 Gegenstände behandelt.

[2]) Ein *lateinischer* Physiologus mit dem Titel „Dicta Joh. Chrisostomi de natura bestiarum“ ist durch G. Heider aus einer Göttweiher Handschrift des 11. Jahrhunderts im Archiv für Kunde

So wurde der Physiologus *allgemein bekannt.* Die Zahl der noch vorhandenen, bis tief in's Mittelalter reichenden Handschriften beweist, dass er *fleissig gelesen* und benützt wurde. Die Handschriften enthalten *abweichende Redaktionen,* vielfach ist auch die Zahl der behandelten Gegenstände verschieden. Daraus ersehen wir, dass der Physiologus *eine Art Gemeingut* geworden, das Jeder nach Belieben ummodelte.

Die im Physiologus enthaltenen Angaben über Thiere und Steine sammt dessen Auslegungen finden sich der Sache nach vielfach bei den kirchlichen *Schriftstellern* und weltlichen Dichtern der ältern Zeit und des Mittel-

---

österreichischer Geschichtsquellen, Bd. V. Wien 1850. S. 541, veröffentlicht. — Drei andere bei Cahier: Mélanges d'archéologie, Tom. II, p. 106, Tom. III (1853), p. 203, Tom. IV (1856), p. 55. — Pitra a. a. O. notirt acht Handschriften, ohne sie mitzutheilen. — Die Stadtbibliothek von Bern bewahrt drei lateinische Handschriften, nämlich Nr. 233 mit 31 Gegenständen, Nr. 318 mit 23 und interessanten Abbildungen, aus dem 9. Jahrhundert, und Nr. 611 mit 26, aus dem 8. oder 9. Jahrhundert. Die beiden ersten sind bei Cahier a. a. O. abgedruckt.

Im *Französischen* heisst der Physiologus „bestiaire"; solche stehen bei Cahier l. c.

Einen *altdeutschen* aus dem 11. Jahrhundert, bezeichnet als „reda umbe diu tier" findet man bei: von der Hagen: Denkmäler des Mittelalters, 1824. S. 50 ff.; H. Hoffmann: Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur. Breslau 1830. I, 16 ff.; Müllenhoff und Scherer: Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8.—12. Jahrhundert. Berlin 1864. Nr. LXXXI. — Einen andern altdeutschen Physiologus aus dem 12. Jahrhundert, überschrieben „Ditze buoch redenot unde zellet michelen wistuom von tieren unde von fogilen", geben: E. G. Graff: Diutiska, Denkmäler deutscher Sprache und Literatur. III. Bd. Stuttgart 1829; Hoffmann a. a. O. I, 22; Massmann: Deutsche Gedichte des 12. Jahrhunderts, in der Bibliothek der deutschen Nationalliteratur. Quedlinburg 1837, S. 311 ff.; Lauchert a. a. O. S. 280 ff. — Einen altdeutschen in Versen: Karajan: Deutsche Sprachdenkmale des 12. Jahrhunderts. S. 73 ff., mit Abbildungen.

alters [1]). Selbst die mittelalterlichen Autoren über Naturkunde nahmen die Schilderungen des Physiologus vertrauensvoll in ihre Werke hinüber; so: Isidor von Sevilla, † 636, in seinen Etymologien; Thomas von Comtipré, zuerst Augustiner, dann Dominikaner, de naturis rerum, geschrieben um 1240, noch ungedruckt; Vinzenz von Beauvais, Dominikaner, Speculum naturale, beendigt 1250; Albert der Grosse, Dominikaner, de animalibus, nach 1250 verfasst; Konrad von Megenberg, Domher zu Regensburg, Das Buch der Natur, 1349—50 nach dem angeführten Buche des Thomas von Comtipré deutsch bearbeitet und vielfach selbst die geistlichen Anwendungen des Physiologus enthaltend [2]).

Zur Zeit der Blüthe der mittelalterlichen Poesie erhielten die naturkundlichen Angaben des Physiologus vielfach *neue geistliche Anwendungen,* z. B. auf Maria, aber auch auf Minnesang, Ritterleben und Herrendienst. Die jüngern Handschriften des Physiologus enthalten den ältern gegenüber ebenfalls einzelne neue Auslegungen, namentlich moralischer Natur.

Die Renaissance brachte statt der altchristlichen Symbolik heidnisch klassische Bilder. So *verlor sich* mit der Zeit die Kenntniss der im Mittelalter durch Schriftsteller, Dichter und Prediger auch dem Volke geläufig gemachten alten Sinnbilder, aber auch der Geschmack an vielen derselben.

Der Literatur folgte die *Kunst.* Bildete die heilige Schrift von je her die Hauptquelle für die bildlichen Darstellungen, so nahm die Kunst aber schon in der ältesten Zeit ihren Gegenstand auch anderwärts her; es sei nur an den Fisch, das Monogramm Christi und die Verwendung des Orpheus erinnert. So lieferte denn auch der

---

[1]) Vgl. W. Grimm: Vorrede zur Ausgabe von Konrads von Würzburg „Goldenen Schmiede", S. XXVI ff., und Lauchert a. a. O.

[2]) Herausgegeben von F. Pfeiffer, Stuttgart 1861.

Physiologus mit seinen Thiersymbolen den Stoff zu vielen Darstellungen. Besonders häufig angewendet wurde die Thiersymbolik zur Zeit des romanischen Styles. Manche dieser Symbole erhielten sich während der gothischen Periode, einige errangen geradezu dauernde Geltung.

In den Ideen des Physiologus finden wir auch den *Schlüssel* zur Enträthselung der Bildersprache unseres Antependiums.

Wir dürfen von vornherein vermuthen, dass der Zeichner seiner Darstellung einen *Plan* zu Grunde gelegt habe. Einen Leitstern für die Auffindung des letztern gibt uns ein *Holzschnitt* in einem neuern Missale (Pustet in Regensburg 1872). Derselbe zeigt in der Mitte das Lamm Gottes; dieses ist, wie das Mittelbild unsers Voraltartuches, von Medaillons, aber in Vierpassform, umgeben. Von diesen enthalten die dem Mittelbilde zunächstgelegenen die Symbole der vier Evangelisten in kreisförmiger Anordnung. In einem zweiten Kreise um das Mittelstück folgen sich: ein Einhorn im Schoosse einer gekrönten Jungfrau, ein Pelikan mit seinen Jungen, ein Löwe, der sich über ein am Boden liegendes Junges beugt, und ein zur Sonne auffliegender Adler. Neben den Figuren sind Texte [1]) angebracht, welche besagen, das Einhorn sei ein Bild Christi, der aus der heiligsten Jungfrau geboren worden; der Pelikan ein Bild Christi, der für uns gelitten hat; der Löwe ein Bild Christi, der am dritten Tage von den Todten auferweckt worden; der Adler ein Bild Christi, der zum Vater in den Himmel aufgefahren ist. Es werden uns also Menschwerdung, Opfertod, Auferstehung und Himmelfahrt, mithin die wichtigsten Thatsachen aus dem Leben Jesu, vorgeführt.

---

[1]) Sie lauten: Monoceros formam figurat Christi de sanctissima virgine geniti.

Pelicanus formam figurat Christi pro hominum salute passi.

Leo formam figurat Christi tertia die de mortuis resuscitati.

Aquila formam figurat Christi ad patrem in coelum ascensi.

Aehnlich sind auf einem Gemälde aus der alten Kölner Schule des 14. Jahrhunderts Einhorn, Pelikan, Löwe und Phönix um das Bild Mariens gruppirt und finden sich die eben genannten Sinnbilder auf einem Bilde des 15. Jahrhunderts in der St. Lorenzkirche in Nürnberg, sowie auf einer Darstellung der Geburt Jesu in der St. Sebalduskirche genannter Stadt [1]).

Fassen wir nun in ähnlicher Weise zuerst die den Evangelisten zunächst gelegenen Thiere, also die *mittlern Kreise,* in's Auge, und zwar wiederum in kreisförmiger Aufeinanderfolge.

5. Hinter dem Symbole des Matthäus sehen wir ein *Einhorn* in gelber Farbe mit ausgeschlagener eigenthümlich gestalteter, rother Zunge. Dies von der Naturwissenschaft als fabelhaft erklärte Thier wird erwähnt von *Ktesias,* dem griechischen Arzte des persischen Königs Artexerxes Mnemon im 4. Jahrhundert vor Christus (Indica 25) und von *Aristoteles* (Naturgeschichte II, c. 25. 9). *Plinius* (historia naturalis lib. 8. cap. 21) schildert es unter dem Namen monoceros als ein Thier mit pferdeartigem Leibe, Hirschkopf, Elephantenfüssen, Eberschwanz und langem schwarzen Horne auf der Stirne, und als so wild, dass es nicht lebendig gefangen werden könne. *Aelian* (de natura animalium lib. 3, cap. 41 und lib. 4, cap. 52) sagt, es gebe in Indien wilde Esel mit weissem Leibe, rothem Kopfe, blauen Augen und langem Horne, das unten weiss, in der Mitte roth, oben schwarz sei. Aus dem Horne werden Trinkgeschirre gemacht, welche die Eigenschaft besitzen, giftige Getränke unschädlich zu machen [2]).

---

[1]) Piper: Mythologie der christlichen Kunst. I, 463.

[2]) Bis tief in's Mittelalter schrieb man dem Horne des Einhorns merkwürdige Kräfte zu, z. B.: Im Jahre 1416 liess der Herzog Johann der Furchtlose von Burgund durch den Goldschmied Johann Mainfroy an ein Stück Einhorn einen Griff machen. Dasselbe diente dazu, um das Fleisch des Herzogs zu untersuchen, ob es nämlich

An anderer Stelle (lib. 16, cap. 20) schreibt er, das Einhorn lebe in Indien, sei fast so gross wie ein Pferd, habe eine Mähne, gelbe Haare, schnelle Füsse, ungetheilte Hufe und einen Eberschwanz, zwischen den Augen aber ein schwarzes Horn mit scharfer Spitze. Die Männchen sollen nicht bloss unter sich, sondern auch gegen die Weibchen sehr kampflustig sein; nur zur Zeit der Brunst schliessen sie sich sanft an letztere an und weiden mit ihnen.

In der *Bibel* wird das Einhorn wiederholt angeführt. Einige Bibelerklärer identifiziren es mit dem Nashorne (Hebräisch: Reem.). Die biblischen Schriftsteller heben dessen Stärke, Wildheit und Gefährlichkeit hervor, z. B. Hiob 39, 9 ff.; Psalm 21 (im Hebräischen 22), 22; 28 (29), 6. Das Horn überhaupt wird als Sinnbild der Kraft und Macht gebraucht, z. B. Psalm 131 (132), 17. So nannte nach der Geburt des Täufers Johannes dessen Vater Zacharias den Erlöser das «Horn des Heiles» (Luk. 1, 69). Statt des blossen Hornes wäre dann nach Einigen das ganze Einhorn zum Sinnbilde Christi genommen worden.

Ganz verständlich wird uns die Symbolisirung Christi durch das Einhorn aber erst durch die Thiersage. Der „*Physiologus*“ enthält darüber Folgendes: «Der Naturkundige (Physiologus) sagt, das Einhorn habe die Natur, dass es ein kleines Thier sei, ähnlich einem Ziegen-Bocke. Am Kopfe hat es ein einzelnes, sehr scharfes Horn und kein Jäger kann es fangen. Die Jäger fangen es folgendermassen. Sie führen an den Ort, wo es sich aufhält, eine Jungfrau und lassen sie allein. Sobald das Thier dieselbe erblickt, springt es ihr in den Schooss (oder: an den Busen) und umfangt sie. Dann schläft es ein und

---

Gift enthalte. Laborde: Les Ducs de Bourgogne, Preuves, Tom. I, p. 108, Nr. 297. — Dasselbe finden wir bei Karl dem Kühnen. Vgl. Olivier de la Marche: Etat de la Maison de Charles de Bourgogne dict le Hardy. Bei Petitot: Collections des Mémoires. Tom. X, p. 497 und 507.

wird widerstandslos gefangen und zum Palaste des Königs geführt. So ist unser Herr Jesus Christus das geistliche Einhorn, wie Zacharias gesagt: «Er hat uns ein Horn des Heiles aufgerichtet im Hause seines Dieners David» (Luk. 1, 69). Das Eine Horn bedeutet, was Christus sagt: «Ich und der Vater sind Eins». Klein ist das Thier wegen der Demuth der Menschwerdung. Dem Willen seines Vaters gemäss *stieg er in den Schooss der Jungfrau herab,* wurde Fleisch und wohnte unter uns. Dass es einem Bocke gleicht, bedeutet, dass Gott seinen Sohn in der Gestalt des sündigen Fleisches sandte und die Sünde im Fleische verdammte.» Das Einhorn erscheint also besonders als *Sinnbild der Menschwerdung Christi* aus Maria der Jungfrau.

Den Fang des Einhornes durch Mithülfe einer Jungfrau erzählen Gregor der Grosse (Moralia in Job. lib. 31, cap. 10), Isidor von Sevilla (Etymol. lib. 12, cap. 2), Albert der Grosse (de animal. XXII, 2, 1) und Vinzenz von Beauvais (speculum naturale XX, 91) in ihren naturkundlichen Werken ohne weitere Anwendung, weil ihr Gegenstand eine solche nicht veranlasste. *Konrad von Megenberg* dagegen gibt in seinem Buche der Natur (Ausgabe Pfeiffers, Seite 161) ausser dem naturkundlichen Inhalte auch die geistliche Anwendung folgendermassen wieder: «Das Thier bedeutet unsern Herrn Jesus Christus. Der war zornig und grimmig, ehe er Mensch wurde, wider die Hoffart der Engel und den Ungehorsam der Menschen. Ihn fing die hochgelobte Maid Maria mit ihrer keuschen Reinigkeit in der Wüste dieser kranken Welt, da er vom Himmel herabsprang in ihren keuschen reinen Schooss. Darnach ward er gefangen von den gar scharfen Jägern, den Juden, und lästerlich von ihnen getödtet. Darnach erstund er und fuhr gen Himmel in den Palast des himmlischen Königs, wo er ein süsser Anblick ist für die Gemeinschaft aller Heiligen und Engel».

Die Anwendung der Geschichte des Einhorns auf die Menschwerdung des Sohnes Gottes aus Maria, der Jungfrau, findet sich wiederholt bei den mittelalterlichen *Dichtern.* So heisst es bei dem Minnesänger *Rumeland*[1]):

Ein tier hat griuwelichen zorn,
des alle jegere gruwet, daz ist der einhorn;
man jagte in lange, in getorste nieman vahen.
Doch ving in, als ist mir geseit,
ein edele, reine, luter, unbewollen meit,
seht da begunde ez siner muede nahen.
Er leit sich in der meide schoz,
unt gab sich ane wunden ir gevangen,
gewaltik stark unde also groz,
in mochten alle jegere niht erlangen,
wan do er sich ir gevangen bot,
sin vleisch wart mürwe geslagen,
in stach ein jegere tot:
do wart ein tiure wildbrete ufgehangen.
Uns sagt diu glose daz vür war,
Got was viel irres muotes wol vünf tusend jar,
unt dannoch mer, des wart vil manik tote
behalten in der helle habe:
einborner Gotessun, do jagte dich her abe
din vater, wan er uns verlos vil note;
Er jagte dich unz an den lip
der reinen meit, als man daz einhorn jeite,
des alle meide und elliu wip
getiuret sint, daz si dir wol beheite,
diu muoter, diu dich maget gebar;
man jagte dich darnach wol driu unt drizek jar,
unz ez wol kwam, alse din vater seite.

---

[1]) Von der Hagen: Die Minnesinger; Bd. II, S. 368. Strophe 2 und 3.

Konrad von Würzburg († 1287) schreibt in seinem *Ave Maria*[1]):

Des himmels einhürne,
Den des niht verdroz, er begunde gahen
unde liez sich vahen
bi dir, zartin maget, durch dine guete.

Derselbe in einem *Liede*[2]):

Man jagte dich uf kiusche groz,
als es dins vater minne enbot,
des suochtestu der megde schoz,
alsam der wilde einhürn in siner not
ze der junk vrowen vliuhet.

Sodann in seiner *goldenen Schmiede*[3]):

Du bist genannt von schulden
ein maget aller megede.
Du vienge an eim gejegede
des himels einhürne,
der wart in daz gedürne
dirre wilden werlt gejaget,
und suochte, keiserlichiu maget,
in diner schoz, viel senftez leger.
ich meine do der himmeljeger,
dem undertan diu riche sint,
jagte sin einbornez kint
uf erden nach gewinne,
di in diu ware minne
treip her nider balde
ze maneger sünden walde,
do nam es, vrouwe, sine vluht
zuo dir, vil sälden riche vruht,
unt slouf in dinen buosen,
der ane mannes gruosen

---

[1]) Von der Hagen, III, S. 342, 32. Strophe.
[2]) A. a. O. II, 311, 15. Strophe.
[3]) Herausgegeben von W. Grimm, Berlin 1840. Vers 254 ff.

ist luter unde lieht gevar.
Crist Jesus, den din lip gebar,
der leite sich in dine schoz,
do des vater minne groz
in jagete zuo der erden.

Heinrich von Meissen, genannt *Frauenlob,* † 1318, singt in seinem Kreuzleiche [1]):

Des vaters zorn bejeide
und unser bilt heheide
den sun treib zuo der meide,
alsam daz eingehürne vlühtik
tühtik liez er sich ir schoz besliezen.

Im *ABC-Leich* [2]) wird an Maria das Wort gerichtet:
magt, daz einhürn vach in guot.

Hugo von Langenstein (1282—1319) schreibt in seiner „*Martina*" (verfasst 1293) [3]):

Daz was div vil reine maget
Div mit kivsche hat eriaget
Der himel ein hurnen
Den man e sach zvrnen
Gen aller der welte.

So bedienten sich denn auch *Maler und Bildhauer* der Gestalt des Einhornes zur Symbolisirung der Menschwerdung Christi. Beispiele haben wir bereits genannt.

Wie aber die angeführten Dichter die Sendung des Sohnes Gottes geradezu wie eine Jagd schildern, so wurde sie oft, namentlich im 16. Jahrhundert, auch von den Zeichnern ganz naiv dargestellt. Als Jäger erscheint der Engel Gabriel. Er stösst in's Horn, die Verkündigung anzudeuten. An Leinen führt er Hunde, die je nach der Zahl

---

[1]) Von der Hagen, III, 390, 10. Strophe.

[2]) Hagen, III, S. 468, 17. Strophe.

[3]) Bibliothek des lit. Vereins in Stuttgart. XXXVIII. Stuttgart 1856. Ausgabe A. v. Keller. S. 539, Vers 15 ff.

als veritas, justitia, pax, misericordia (Wahrheit, Gerechtigkeit, Friede, Barmherzigkeit) bezeichnet werden. Das Einhorn aber flieht zu Maria und lässt sich in ihren Schooss nieder oder wird von ihr beim Horne gefasst. So auf einem gewirkten Teppiche vom Jahre 1554 aus einem aufgehobenen schweizerischen Kloster, jetzt in Sarnen, und auf einem solchen vom Jahre 1550, den das schweizerische Idiotikon [1]) aus einem Klosterinventar anführt. Davon handelt auch Lacroix: Les arts au moyen age. Paris 1871, p. 499.

6. Im Medaillon zur Seite des Markus-Löwen steht ein langhalsiger Vogel von gelber Farbe mit rothen Flügeln, der seinen Schnabel in die eigene Brust bohrt und das daraus fliessende Blut auf die Jungen in dem Neste vor hm träufeln lässt: es ist der *Pelikan*. Uns Modernen ist er auch unter dem Namen Kropfgans bekannt, und zwar als ruderfüssiger Schwimmvogel mit langem, flachem Schnabel, dessen Obertheil in einen Haken ausgeht und dessen Untertheil eine de h nare, einen weiten Sack bildende Kehlhaut hat. *Aelian* (de nat. anim. l. III, c. 23) sagt von ihm, er liebe seine Jungen sehr, und wenn er für sie keine andere Nahrung finde, gebe er die am Tage vorher genossene Speise von sich, um dieselben damit zu ernähren.

Der *Physiologus* weiss über denselben Folgendes: «David sagt (Ps. 101 [102], 7) in einem Psalm: ««Ich bin gleich dem Pelikan (Luther: der Rohrdommel) in der Wüste»». Der Naturkundige sagt von ihm, dass er seine Jungen sehr liebe. Wenn diese aber etwas herangewachsen sind, so schlagen sie ihren Eltern in's Angesicht und verwunden dieselben. Darauf schlagen diese wieder ihre Jungen und tödten sie. Gleich aber reut es die Eltern und sie betrauern die todten Kinder. Am dritten Tage aber geht die Mutter (nach andern Handschriften der Vater), öffnet sich

---

[1]) Bd. II, S. 1631.

die Seite und ergiesst das eigene Blut auf die todten Körper. Dadurch werden sie wieder auferweckt. So sagt unser Herr beim Propheten Jesaias (1, 2): ««Söhne habe ich erzeugt und erhöhet, sie aber haben mich verachtet»». Der Schöpfer hat uns erschaffen, wir aber haben ihn geschlagen, indem wir das Geschöpf mehr ehrten, als den Schöpfer. Da bestieg er (Christus) das Kreuz, öffnete seine Seite und liess Blut und Wasser herausfliessen zu unserm Heile und ewigen Leben.»

So wird der Pelikan zum Sinnbilde des *blutigen Opfertodes Jesu,* durch den die Menschen das verlorene geistige und ewige Leben wieder erhalten haben, gemacht.

Die Fabel von der Tödtung und Wiedererweckung der jungen Pelikane durch ihre Eltern erzählen ohne Anwendung: Isidor (Etym. l. XII, c. 7), Thomas von Cantipré (a. a. O.) und Vinzenz von Beauvais (Specul. nat. l. 17, c. 127). Der hl. *Augustin* (in Psalm 101 [102], V, 7 u. 8) sieht im Pelikane ein passendes Sinnbild Christi, da wir durch sein Blut zum Leben berufen werden. Der Umstand, dass der Pelikan seine Jungen auch selber tödtet, macht ihn hieran nicht irre, indem er dafür an das Wort des Herrn erinnert: «Ich tödte und ich mache lebendig». *Gregor der Grosse* (super Psalm. V. pœnitent. n. 11) erzählt die Fabel mit der Anwendung: «Wer ist unser Vater und unsere Mutter, als Jesus Christus, der in uns alle Ungerechtigkeit ertödtet, damit wir eine bessere Auferstehung erlangen». *Konrad von Megenberg* (a. a. O. S. 210) knüpft an die gleiche Geschichte die Lehre: «Unter dem Pelikan verstehe ich unsern Herrn Jesus Christus. Der kam in unser Elend zu scherzen .... Aber die Altväter sündigten .... Da wurden sie von ihm zu todt geschlagen, so dass sie immer leiden mussten im Fegfeur (soll heissen: in der Vorhölle), bis Christus Mensch wurde und seinen Leib mit dem rosenfarbigen Blute in der Marter öffnete. Letztere währte bis zum dritten Tage, da stand er auf und machte seine Kinder wieder lebendig vom ewigen Tode.»

Seitdem 12. Jahrhundert benützten die *Dichter* die Idee vom Pelikan öfters. Mit der Zeit fassten Einige, vielleicht aus Missverständniss einer bildlichen Darstellung, die That des Pelikans als eine *Ernährung der Jungen* durch sein Blut und wendeten dies Bild dann auf die *Eucharistie* an.

Bekannt ist die Strophe in dem von *Thomas von Aquin* († 1274) auf das Altarssakrament verfassten Hymnus «Adoro te»:

Pie pelicane, Jesu Domine,
Me immundum munda tuo sanguine.
Cujus una stilla salvum facere
Totum mundum quit ab omne scelere.

Der Marner [1]) schreibt:

Von liebe erkrimmet ouch der pelicanus siniu kint;
swenne er si vint
tot, daz ist niht ein wint,
so tuet er, rehte als er si blint,
er nimt sins herzen bluot, un machet, daz si wieder lebendik sint:
mit der bezeichenunge sin wir von der helle erlœset hie.

Konrad von Würzberg [2]) redet den Herrn mit den Worten an:

Uns heilte diner wunden tou,
do dich unser tot gerou,
den uns din zorn durch sünde brou.
du tæt', alsam der pellican,
der sich wil geriuwen lan,
swaz siner vrüchte wirt getan,
der machet lebende siniu kint,
diu mit sinem bluote sint
erkikket schiere an' under bint:
Also vertreib uns wernde not
din bluot, als ein rose, rot,
do dich erbarmet unser tot.

---

[1]) Von der Hagen II, S. 251, Strophe 21.
[2]) Hagen II, 312, Strophe 18.

In seiner goldenen Schmiede[1]) wendet er sich an Maria:

man sol dich vür daz himelnest
bezeichenlichen immer han,
da der vogel pellican
uz und in vil schone vlouc,
der bluot uz sinem herzen souc,
damite er mahte siniu kint
lebende schiere, do si blint
vor im lagen unde tot.
din herze sich ze neste bot
dem süezen gote sunder wanc,
der in eins Vogels bilde swanc
zuo dinem kiuschen libe guot,
und dar nach sines herzens bluot
durch siniu toten kint vergoz,
damite er in vil schier entsloz
daz leben eweclichen dort.

Von der Nährung mit dem Blute des Pelikans handelt der Minnesänger *Heinzelin von Konstanz*[2]):

sam der pellicanus tuot,
der uns din wol bewiset,
der ouch mit sines libes bluot
Diu sine kinder spiset.

Im A B C Leich[3]) wird *Maria* gebeten:

Speis' uns mit pellikans bluot.

Der Minnesänger *Boppe*[4]) aber nennt unter den Ansprüchen seiner Frau, sie wolle sehen:

wie pellicanus siniu kind vor liebe tot erkrimme.

Die bildende *Kunst* hat den Pelikan in altchristlicher Zeit noch nicht dargestellt. Später aber geschah es häufig.

---

[1]) Ausgabe von W. Grimm, Vers 468 ff.
[2]) Hagen III, S. 409, Strophe 3.
[3]) Hagen III, S. 468, Strophe 17.
[4]) Hagen II, 385, Nr. VIII, Strophe 4.

Zunächst erscheint der Pelikan als Sinnbild des blutigen Opfertodes Jesu. So in den oben angeführten Darstellungen. Man stellte ihn oft dem Löwen, dem Sinnbilde der Auferstehung, gegenüber; so auf dem Querbalken eines Vortragskreuzes aus dem 14. Jahrhundert im germanischen Museum zu Nürnberg [1]). Auf einem alten Kreuze in Ebikon bei Luzern ist oben der Pelikan, unten der Löwe in Email [2]). In späterer Zeit wurde er mehr als Sinnbild des wirklichen Empfanges von Christi Fleisch und Blut in der Eucharistie aufgefasst und als solches namentlich an Altären und Tabernakeln angebracht, wobei dann die Jungen nicht mit dem Blute besprengt, sondern dasselbe auffangend dargestellt werden.

7. Der adlerartige gelbe Vogel mit rothen Flügeln neben dem Rinde des Lukas, der auf einem Neste sitzt, aus welchem Flammen aufschlagen, wird unschwer als der fabelhafte *Phönix* erkannt.

Der alte griechische Geschichtsschreiber *Herodot* († 408 vor Christus) berichtet (II, 73), der Phönix erscheine nur alle 500 Jahre, wann sein Vater gestorben. Er habe ihn darum nicht selber gesehen, sondern nur in Abbildungen. Nach diesen sei er in Gestalt und Grösse einem Adler ähnlich und habe theils goldfarbiges, theils rothes Gefieder. Zu Heliopolis in Aegypten erzähle man, er trage die Leiche seines Vaters von Arabien in einem aus Myrrhen geformten Ei in den Tempel des Sonnengottes zu Heliopolis, um ihn dort zu bestatten. *Tacitus* (54—117 nach Christus) meldet in seinen Annalen (IV, 28), der Phönix komme nach den Einen alle 500, nach Andern alle 1461 Jahre. Wenn diese Jahre verflossen seien, mache er sich ein Nest und bringe ihm die Zeugungskraft bei, woraus dann eine junge Brut

---

[1]) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1868, Spalte 161, und Katalog der kirchlichen Geräthschaften Nr. 219 und Tafel XI.

[2]) Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1885.

entstehe. Darauf verbringe er den Leib seines Vaters zum Altare der Sonne und verbrenne ihn daselbst. *Plinius* (nat. hist. l. X, c. 2) ist nicht sicher, ob der Phönix wirklich existire oder nur fabelhaft sei. Nach ihm lebt er in Arabien, es ist aber immer nur einer in der ganzen Welt vorhanden und man kann mit aller Mühe denselben nicht zu Gesichte bekommen. Er soll die Grösse eines Adlers haben, am Halse goldglänzend, im Uebrigen roth sein, einen Schwanz mit rosenfarbigen Federn und auf dem Kopfe einen Federbusch haben. Er sei in Arabien der Sonne heilig, lebe 540 (nach andern Handschriften 640) Jahre; wenn er alt sei, mache er aus Kassia und Weihrauch ein Nest, erfülle es mit Wohlgerüchen und sterbe darauf. Aus den Knochen und dem Marke entstehe ein kleiner Wurm, daraus werde ein junger Vogel, der dem alten ein Begräbniss bereite und das ganze Nest in die Sonnenstadt bei Panchaia verbringe und da auf den Altar niederlege.

Das gleiche erzählt der hl. *Clemens von Rom,* ein Zeitgenosse des Plinius (Epist. ad Corinth., c. 24), um daraus den Schluss zu ziehen, es sei also nichts Unglaubliches, dass Gott auch die Menschen dereinst wieder auferstehen lasse. Denselben Gedanken führten aus: *Tertullian* (150—230) in der Schrift von der Auferstehung des Fleisches (c. 13), *Ambrosius,* Bischof von Mailand (de fide resurrectionis), *Cyrillus,* Bischof von Jerusalem († 386, Catech. 18 n. 8) unter ausdrücklicher Berufung auf den hl. Clemens. So erschien der Phönix als Sinnbild der künftigen *Auferstehung der Menschen.*

Gegen Ende des ersten Jahrhunderts nach Christus erschien bei heidnischen Schriftstellern die Version, dass der Phönix sich selbst auf einem von ihm errichteten Scheiterhaufen von Wohlgerüchen verbrenne und dann aus der Asche neu erstehe. So bei Papinius Statius[1]) († 96

[1]) Sylvae II, 4.

nach Christus), Marcus Valerius Martial[1]) (40—103 nach Christus) und Artemidor von Daldia[2]) (nach der Mitte des 2. Jahrhunderts). Ebenso bemerkt der hl. *Ambrosius* (a. a. O.): «Viele nehmen auch an, dass der Phönix die Urne selbst anzünde und aus seiner eigenen Asche wieder erstehe». In dieser Leseart führt der hl. *Epiphanius*[3]) († 403) die Geschichte des Phönix gegen die Leugner der Auferstehung an, indem er sagt: «Wenn der Vogel fühlt, dass sein Ende naht, so baut er sich aus aromatischen Kräutern ein Nest und kommt damit in die ägyptische Stadt Heliopolis. Dort schlägt er mit seinen eigenen Flügeln so heftig und andauernd gegen die Brust, dass es Feuer gibt. Dieses entzündet sein Nest und so verbrennt er sich selbst mit Fleisch und Knochen. Nachdem der Vogel ganz verbrannt und das Feuer erloschen ist, entsteht aus der Asche seiner Gebeine ein Wurm, der bald Flügel bekommt und ein junger Phönix wird. Dieser wächst bis zum dritten Tage. Gross geworden zeigt er sich den Bewohnern des Ortes und kehrt dann in seine Heimat zurück.»

Aehnlich erzählt der *Physiologus,* unter Berufung auf seinen Naturkundigen, die Fabel. Einige Texte desselben lassen den Phönix nach Hieropolis gehen, andere berichten, der Phönix gehe nach 500 Jahren in einen Wald auf dem Berge Libanon, fülle daselbst beide Flügel mit wohlriechenden Kräutern, mache damit ein geschlossenes Nest, sammle Späne und lege sie unter dasselbe, steige dann zum Feuer der Sonne auf, bringe von demselben mit sich herab und entzünde damit die Späne. Dann gehe er in sein Nest und verbrenne sich. Daraus entwickle sich der Vogel, wie wir vorhin gehört haben. «Wenn nun dieser Vogel die Macht hat, sich selbst das Leben zu nehmen und sich wieder lebendig zu machen, wie können dann thörichte

---

[1]) Epigr. V, 7.

[2]) Oneirocritica IV, 47.

[3]) Ancoratus, c. 84.

Menschen über unsern Herrn Jesus Christus sich aufhalten, wenn er sagt: ««ich habe die Gewalt, mein Leben hinzugeben und es wieder zu nehmen»». Dieser Vogel bedeutet nämlich die Person Christi. Vom Himmel kommend erfüllt er beide Flügel mit Wohlgerüchen, nämlich beide Testamente mit guter himmlischer Lehre» u. s. w. Nach anderer Leseart lautet die Anwendung deutlicher: «Warum haben denn die gottlosen Juden nicht an die Auferstehung Jesu am dritten Tage geglaubt, da dieser Vogel nach drei Tagen wieder lebendig wird? Warum konnte unser Herr Jesus Christus sich nicht von Todten erwecken, da der Prophet von ihm gesprochen: ««Der Gerechte wird blühen, wie der Phönix»» (richtig: wie die Palme!).

Der Phönix erscheint also als Gleichniss, ja als Beweis, für die *Auferstehung Christi.*

Isidor (Etym. l. XII, c. 7) erzählt das Verbrennen und Wiedererstehen aus der Asche ohne Anwendung. Nach *Vinzenz* von *Beauvais* (specul. nat. l. 17, c. 74) lehrt der Vogel den Glauben an die Auferstehung. *Konrad von Megenberg* (a. a. O., S. 186) deutet den Phönix auf die heilige Seele, dann aber «gleicht der Vogel Christo mit seiner Marter und seiner Auferstehung am dritten Tage».

Selbstverständlich bezogen auch die mittelalterlichen *Dichter* den Phönix auf Christus. Der *Marner* [1]) führt unter andern Bildern an:

der fenix, der verbrennet sich,
unt wirt lebende nach dem viure wider,

um dann, wie schon oben beim Pelikan gezeigt worden, zu schliessen:

mit der bezeichenunge sin wir von der helle erloeset hie.

---

[1]) Hagen II, 251, Strophe 21.

Heinzelin von Constanz [1]) vergleicht den Herrn mit dem Phönix:

alsam der fenix in der gluot,
du hoher Got gepriset
tæt . . .

Hugo von Langensteins « Martina » enthält einen sehr langen Exkurs « von dez phenix nature » [2]) unter Berufung auf « meister fisiologus ». Nach 500 Jahren fliegt nach ihm der Phönix in das Paradies und sammelt daselbst edle Früchte und Wurzeln, trägt sie unter den Flügeln weg, macht ein Nest, holt von der Sonne Feuer, zündet das Nest an und verbrennt damit. Aus der Asche entsteht am ersten Tage ein Wurm, am andern Tage wird dieser zu einem Vogel, am dritten ist er vollkommen. Es ist aber immer nur Einer. So ist auch nur ein Christus. Gott bildete ihm ein Lager in Maria, das Feuer der Liebe verzehrte ihn, darum starb er für uns am Kreuze. Am dritten Tage stand er vom Tode auf und flog wie ein Adler in seines Vaters Reich.

Die *Kunst* brachte den Phönix schon auf heidnischen Grabsteinen und kaiserlichen Münzen als Bild des Wiederauflebens und der Unsterblichkeit an. So findet man ihn wiederholt auch auf altchristlichen Denkmälern und römischen Mosaiken, oft auf einem Palmbaum sitzend, da das griechische Wort *φοῖνιξ* auch die Palme bedeutet. Wie die Palme selbst erscheint er dann hier als Symbol der himmlischen Herrlichkeit. Im Mittelalter wurde er gewöhnlich als Symbol Christi abgebildet und zwar als Sinnbild seiner *Auferstehung*. Gern brachte man ihn statt des Löwen, von dem oben geredet worden, mit dem Pelikan an, um den Tod und die Auferstehung einander gegenüber zu stellen; so am Dome zu Magdeburg (um 1270).

---

[1]) Hagen III, 409, Strophe 3.

[2]) a. a. O., S. 218 ff.

Auch auf unserem Teppiche sind Pelikan und Phönix einander nahe gerückt und gegenüber angebracht.

Wie der Phönix, so ist, wie bereits gesagt worden, auch der *Löwe* [1]) ein Sinnbild der *Auferstehung Jesu.*

Weil der hl. Petrus schreibt: « Euer Widersacher, der Teufel, geht umher, wie ein brüllender Löwe, und sucht, wen er verschlinge » (1. Petr. 5, 8), wird der Löwe auch als Bild des *Teufels* oder des *Bösen* überhaupt gebraucht. Am Throne Salomons befanden sich Löwen als Zeichen der *Stärke* (3. [1.] Kön. 10, 19; 2. Chron. 9, 18 ff). Weil der hl. Johannes in der geheimen Offenbarung (5. 5) Christus den « Löwen vom Stamme Juda » nennt, womit auf das Wort des Patriarchen Jakob angespielt ist, der seinen Sohn Juda mit dem « Jungen eines Löwen » verglich (2. Mos. 49, 9), so bedeutet der Löwe auch im Allgemeinen *Christus.*

Die Beziehung auf die Auferstehung ergibt sich wieder aus dem *Physiologus.* Während Aristoteles (de anim. IV, 95) und Plinius (nat. hist. X, 63) die jungen Löwen nur unausgebildet, Aelian (de nat. anim. IV, 34) sie klein und blind geboren werden lässt, erzählt der Physiologus, die Löwin bringe ein todtes und blindes Junges zur Welt. Darauf bleibe sie drei Tage neben ihm, die Augen auf dasselbe gerichtet; nach dieser Frist komme der männliche Löwe herbei, hauche das Junge an, oder, wie andere Handschriften wollen, schreie dasselbe an, dadurch bekomme es das Leben und das Augenlicht. So, führt die Schrift dann weiter aus, sei Christus drei Tage todt im Grabe geblieben, am dritten Tage aber von seinem Vater wieder erwecket worden.

---

[1]) Vgl. G. Heider: Ueber Thiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst. Wien 1849. — Cahier: Vitraux de Bourges, p. 77 ff.

Diese Stelle des Physiologus gibt schon *Origines,* unter namentlicher Anführung der genannten Schrift, wieder (Hom. 17, in Genes., cap. 49).

Der Minnesänger *Heinzelin von Constanz* [1] redet Christus mit den Worten an:

Du würde in unser armez göu
gesendet und geschikket,
du osterlamp, du schriender löu,
der tottiu kint erkwikket.

Ebenso *Konrad von Würzburg* [2]:

Des löuwen welfer lebende tuot
sin wuefen unde sin geschrei:
also brach an dem kriuze guot
des todes bant die ruof entzwei.

Und der *Marner* [3]:

Als des löuwen welf geborn
werdent, so sint si tot;
vil grimmeklich so ist sin zorn,
vil jämmerlich so ist sin not,
vil luter in ire ore schrit,
des werdent wider lebend sie,

mit dem schon angeführten Schlusse:

mit der bezeichenunge sin wir von der helle erloeset hie.

Hugo von Langensteins «Martina» [4]) enthält eine lange Ausführung des Bildes des Löwen. Die Auferweckung der todtgebornen Jungen wendet er in der Weise auf *Christus* an, dieser habe am Kreuze so laut gerufen, dass wir davon lebend geworden. So sollen auch wir zu Gott rufen, um unsere Werke vor Gott lebend zu machen.

---

[1]) Hagen a. a. O. III, S. 409, Strophe 4.
[2]) Hagen II, S. 310, Strophe 7.
[3]) Hagen II, S. 251, Strophe 21.
[4]) A. a. O. S. 437.

Der *ABC-Leich, Frauenlob* und *Konrad von Würzburg* in seiner «goldenen Schmiede» bedienen sich des Bildes vom Löwen auch *für Maria*[1]).

Das Gesagte erklärt, warum der Löwe in der *christlichen Kunst* als *Sinnbild der Auferstehung Jesu* verwendet wurde. Diese Bedeutung hat der Löwe mit den todten Jungen am Fussende des Kreuzes auf dem von Königin Agnes von Ungarn vor 1357 dem Kloster Königsfelden geschenkten Antependium, welches als Nr. 19 noch im historischen Museum zu Bern aufbewahrt wird[2]). Darum bildet er oft das Gegenstück zum Pelikan, dem Sinnbilde von Christi Opfertod[3]).

8. Hinter dem Johanneischen Adler trabt ein vierfüssiges Ungethüm von gelber Farbe einher, das entfernte Aehnlichkeit mit einem Pferde besitzt. Es hat einen schlangen- oder drachenförmigen, mit einer Art kurzer Mähne versehenen Hals, einen gehörnten Kopf mit offenem Munde, einen langen, erhobenen und in einen spitzen Büschel endigenden Schweif, einhufige Hinterfüsse und dreizehige Vorderfüsse, von denen einer hoch aufgehoben ist. In dieser Gestalt ist das Thier durchaus fabelhaft. Und doch sehen wir in ihm einen *Panther*. Dieser ist freilich in Wirklichkeit eine grosse wilde Katze von roth-

---

[1]) Hagen III, S. 468, Strophe 17. II, S. 340, Strophe 12. Grimm a. a. O. Vers 502.

[2]) Siehe meinen Aufsatz über „Königsfelder Kirchenparamente" im Berner Taschenbuch 1891.

[3]) Nach Aelian (de nat. anim. V, 39) schläft der Löwe nie vollkommen, sondern wacht immer. So erzählt auch der Physiologus, der Löwe schlafe mit offenen Augen, so dass er den nahenden Jäger gleichwohl sehe und ihm entfliehen könne. Darum wurde der Löwe in der christlichen Kunst auch das Bild der Wachsamkeit. Ruhend, aber mit offenen Augen, findet man ihn darum oft an den Pforten von Kirchen als Wächter des Heiligthums angebracht, z. B. an mehreren Kirchen in Rom, zu St. Giacomo in Bologna, an der Kathedrale zu Arles, an der Schottenkirche zu Regensburg.

gelber Farbe mit runden, dunkeln Flecken. In den Abbildungen der erwähnten Berner Handschrift (Nr. 318) des lateinischen Physiologus ist der Panther nicht übel als solches Raubthier dargestellt. Wie aber Heider in einer Note zu dem von ihm herausgegebenen lateinischen Physiologus (a. a. O. S. 555) beim Panther sagt, «ist bei vielen mittelalterlichen Kunstgebilden theils die Darstellungsweise so unbehilflich, theils auch bei andern Thieren, welche ausser dem Kreise der täglichen Umgebung waren, so sehr der bildenden Phantasie anheim gegeben, dass sich oft kaum mit einiger Sicherheit diese Thiere bestimmen lassen». So erscheint der Panther in den Abbildungen, welche dem oben in einer Note angeführten deutschen Physiologus beigegeben sind, «in pferdeähnlicher Gestalt». In der Heraldik ist er ein Ungethüm mit dem Leibe eines Löwen und drachenartigem, manchmal auch gehörntem Kopfe. Das Thier in unserem Medaillon hat nun ebenfalls «pferdeähnliche» Gestalt, drachenartigen Hals und Kopf und dazu Hörner. Wir stehen darum nicht an, es für den Panther der Alten zu erklären.

Was soll nun der Panther in unserm symbolischen Cyklus? *Aristoteles* (de anim. hist. IX, 6) sagt, der Hauch des Panthers gefalle den andern Thieren, das wisse der Panther, darum verberge er sich, lasse dieselben herankommen und fange sie dann. Das erzählen auch *Plinius* (nat. hist. VIII, 17) und *Aelian* (de nat. anim. V, 40).

Der *„Physiologus“* handelt vom Panther folgendermassen: «Der Naturkundige sagt, der Panther sei bei allen Thieren beliebt, aber ein Feind des Drachen. Er ist bunt, wie das Kleid des Joseph, schön und sanft. Wenn er sich gesättigt hat, zieht er sich in seine Höhle zurück und schläft. Am dritten Tage erhebt er sich vom Schlafe, geht heraus und erhebt ein gewaltiges Gebrüll. Gleichzeitig geht von seiner Stimme ein herrlicher Wohlgeruch aus. Die übrigen Thiere hören nun seine Stimme, gehen

dem Wohlgeruche nach und kommen herbei. Nur der Drache verbirgt sich, wenn er dessen Stimme hört, in seine Höhle unter der Erde, und da er den Wohlgeruch nicht ertragen kann, duckt er sich und hält sich ganz still. So hat unser Herr Jesus Christus das vom Teufel gefangen genommene und des Todes schuldig gewordene Menschengeschlecht durch seine Menschwerdung an sich gezogen und die Gefangenen gefangen mit sich geführt.... Wie jenes Thier, wenn es sich gesättigt hat, sich zur Ruhe legt und schläft, so wurde unser Herr Jesus Christus, nachdem er mit dem Spotte der Juden gesättigt worden, an's Kreuz gehängt.... und ruhte im Grabe. Er *band den Drachen,* den grossen alten Feind des Menschengeschlechtes in der Hölle. Wie aber jenes Thier nach der Sättigung und dem dritten Tage aufsteht und ein starkes Gebrüll anhebt und süsser Wohlgeruch aus seinem Munde ausgeht, so ist unser Herr Jesus Christus am dritten Tage von den Todten auferstanden.»

So wurde der Panther ein *Sinnbild der Auferstehung Jesu und seines Sieges über den Satan.*

Isidor (Etymol. XII, 2), Vinzenz von Beauvais (Speculum natur. XX, 99) und Konrad von Megenberg (a. a. O. S. 156) erzählen von dem Wohlgeruche des Panthers, der Anziehung der Thiere und seiner Feindschaft mit dem Drachen, ohne eine Anwendung beizufügen.

Konrad von Würzburg [1]) wendet den Gedanken des Physiologus folgendermassen auf Christus an:

Daz pantier ist dir gelich,
daz mit sinem smakke,
maniger suezekeite rich,
vueget, daz der trakke
sunder widerstrit
tot von ime gelit;

[1]) Hagen a. a. O. II, S. 311, Strophe 10.

Also wart der helle wurm
sigelos gestrekket
ane kampfes widersturm,
da von ime gesmekket
wart din atem ouch,
der nach wunsche rouch.

Er bedient sich des Bildes aber auch anderweitig, z. B.[1]:

des vliuhet er des milten lob
als ein pantier der trakke,
der vor sinem smakke
sin leben nicht gevristen kan;

und in der goldenen Schmiede[2], von Maria redend:

Dem pantel laufet allez wilt
durch süezen smac zem meijen nach:
Sus wirt vil manger sele gach
zuo diner kleider rouche.

Hugo von Langenstein in seiner «Martina»[3] handelt «von des pantieres nature» in über 500 Versen, unter Berufung auf den Physiologus, und macht dann die Anwendung: So süss und sanft ist Jesus Christus; er ward gespeiset mit vielen Leiden, legte sich dann drei Tage zur Ruhe in's Grab, bannte den höllischen Drachen in den Abgrund, stand am dritten Tage wieder auf und liess überallhin sein Wort verkünden. Viele Menschen folgten ihm mit Freuden und litten für ihn alle Martern[4].

---

[1]) A. a. O. S. 333, Strophe 17.

[2]) A. a. O. Vers 602.

[3]) A. a. O. S. 242 f.

[4]) Im *Nibelungenliede* (XVI. Aventure, Strophe 953 [alias 894]) wird bei Beschreibung von Siegfrieds Köcher die Haut des Panthers als wohlriechend genannt, wenn auch keine Anwenduug beigefügt wird:

Von einem pantele was dar über gezogen
Ein hut durch die süeze.

Eine Anwendung dieser Auffassung des Panthers in der *Kunst* kannte G. Heider (a. a. O.) nicht, wie er ausdrücklich bemerkt. Um so interessanter ist es, auf unserm Antependium den Panther vorzufinden.

Ueberblicken wir alle Thierfiguren der mittleren Kreise, so finden wir in allen, ohne Ausnahme, *Symbole Christi;* ähnlich dem angeführten Messbuchbilde sind sie hier *nach einem fortschreitenden Gedankengange geordnet,* nämlich:

Einhorn: Menschwerdung;
Pelikan: Opfertod;
Phönix: Auferstehung;
Panther: Sieg über den Satan [1]).

---

[1]) Auf dem eben erwähnten Messbuchbilde ist an vierter Stelle die *Himmelfahrt* symbolisch dargestellt, und zwar durch den gegen die Sonne auffliegenden *Adler*. Die Wahl des letztern Symbols erklärt sich einigermassen schon aus dem hohen Fluge des Adlers und aus der Meinung der Alten, dass er unverwandten Auges in die Sonne sehen könne, wie er denn auch die Aechtheit seiner Jungen aus letzterer Eigenschaft erprobe (Aelian l. c. II, 26). Nach dem Physiologus sodann verjüngt sich der altersschwache und fast erblindete Adler dadurch, dass er seinen verwachsenen Schnabel an einem Felsen abschleift, zur Sonne aufsteigt und an ihrem Feuer die Augen und Flügel ausbrennt, dann dreimal sich in eine Quelle taucht. Schon der Psalmist (Ps. 102 [103], 5) redet davon, dass die Jugend sich erneue, wie die des Adlers. Bei den Vätern finden wir die Verjüngungsgeschichte des Adlers wiederholt. Der hl. Ambrosius sagt z. B.: „Ein wahrer und eigentlicher Adler ist Christus, unser Herr, dessen Jugend erneuert wurde, als er von den Todten *auferstand*". Beim Physiologus ist die Verjüngung des Adlers auch ein Bild der Rechtfertigung des Sünders durch die *Busse*. Die Anwendung auf die *Himmelfahrt* des verklärten Heilandes lag nahe. Wie G. Heider: „Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters", Seite 11, mittheilt, bewahrt das Stift Kremsmünster in Oesterreich ein altes *Reliquiar* mit einer runden Scheibe, die in vier Abtheilungen geschieden ist. In den beiden obern ist die Auferstehung und die Himmelfahrt Jesu dargestellt; unter ersterer sieht man den Löwen, sein Junges durch Anhauchen zum Leben erweckend, unter letzterer den Adler aus den Fluthen zur Sonne aufsteigend.

d. Die vier äussern Kreise (9, 10, 11, 12).

Die Erklärung der noch übrigen Thiersymbole ist schwerer, als diejenige der bisherigen Bilder. Vorab fehlt infolge eines Loches die Figur eines Thieres fast ganz. Sodann ist der langhalsige Vogel sehr unkenntlich. Endlich lassen Hirsch und Hahn eine mehrfache Erklärung zu. Aus diesen Gründen lässt sich auch der diesen äussern Kreisen zu Grunde liegende Gedanke nicht so sicher herausbringen. Wir glauben immerhin, von vornherein annehmen zu dürfen, dass auch hier eine planmässige Anordnung vorhanden sei. Es fragt sich aber, ob die Symbole wiederum Christus zum Gegenstande haben oder nunmehr etwa einzelne Tugenden, die demChristen nöthig sind, darstellen? Es dürfte angemessen sein, zuerst die symbolischen Bedeutungen einer jeden Figur zu erforschen und dann erst zu untersuchen, was für ein Gedankengang allen vier Sinnbildern an unserm Antependium zu Grunde liegen könnte.

9. Nach dem Vorgange der beiden ersten Cyklen haben wir mit dem langhalsigen Vogel von gelber Farbe mit rothen Flügeln, der hinter dem Einhorne sich befindet, zu beginnen. Wir denken sofort an den *Storch.* An diesem Vogel rühmen die alten Schriftsteller, wie Plinius (l. 10, c. 23) und Aelian (l. 3, c. 23), die gegenseitige Liebe zwischen Alten und Jungen. Sie erzählen, die alten Störche sorgen für die jungen gar gut; finden sie einmal die nöthige Nahrung nicht, so speisen sie die Jungen mit dem, was sie selber am Tage vorher genossen haben. Hinwieder sollen auch die Jungen sich der Alten sehr annehmen, sie im Alter mit Speise versehen und im Fliegen unterstützen. Darum nannte man den Storch auch pia avis, den liebevollen Vogel. Selbst als besonders keusch galt der Storch, und man berichtete, wie ein solcher eine Frau getödtet habe, weil er sich über deren Ehebruch ärgerte. Den alten Schriftstellern folgend erzählte noch Konrad von Megen-

heim (a. a. O. S. 175) von der gegenseitigen Liebe zwischen alten und jungen Störchen, von ihrer Sanftmuth, ihrer Feindschaft gegen die Schlange und der Bestrafung des Ehebruchs.

Die Kirchenväter, z. B. Basilius (Hexaemeron hom. 8, cap. 5), führten den Storch hie und da als Vorbild der treuen Erfüllung der Pflichten der Kinder gegen ihre Eltern an. So hebt auch der *Physiologus* [1]) dessen Keuschheit und Pietät gegen die Eltern hervor und knüpft daran die Lehre: «So müssen auch wir die zwei Gebote beobachten: Meide das Böse und thue das Gute, und gleicherweise befiehlt der Herr: Ehre Vater und Mutter, und: Du sollst nicht ehebrechen». Spätere nennen ihn ein Sinnbild des gerechten Wandels, weil er als Zugvogel zur rechten Zeit komme und gehe, nach Jeremias (8, 7): «Ein Storch unter dem Himmel weiss seine Zeit».

In unserm Medaillon ist der Vogel mit seinem Neste dargestellt. Hier könnte darum wohl nur seine Sorge für die Nachkommenschaft, also die Liebe der Eltern gegen die Kinder, in Frage kommen. Dieser Gedanke hat an einer Altarverkleidung weniger Verwendung.

Bei genauerer Betrachtung nehmen wir aber in dem Neste nur ein ausgebrütetes Junges und daneben zwei Eier wahr. Der Vogel wendet sich auch nicht etwa ersterem zu, um es zu nähren, sondern einem Ei. Diese Wahrnehmung veranlasst uns, von dem Gedanken an einen Storch *abzugehen*. Vielmehr müssen wir in dem Vogel den *Strauss* erkennen.

Aelian (l. c. l. 4, c. 37, und l. 14, c. 7) weiss, dass der Strauss nicht alle Eier ausbrüte und seine Jungen sehr liebe.

---

[1]) Pseudo-Epiphanius, herausgegeben von Ponce de Leon. In den meisten andern Handschriften des Physiologus fehlt der Storch.

Ein *Physiologus* älterer Redaktion[1]) belehrt uns, wenn die Zeit des Eierlegens komme, schaue der Strauss gen Himmel. Sobald er dann das Gestirn der Pleiaden aufgehen sehe, beginne er mit dem Eierlegen. Die genannten Sterne erscheinen nämlich, wenn die Saaten blühen und die grosse Hitze da ist. Der Vogel vergräbt seine Eier in den Wüstensand, geht dann fort und vergisst sie. Dafür brütet die Sonnenwärme sie aus. So kennt der Strauss seine Zeit. Um so mehr müssen wir die Zeit kennen, die Augen zum Himmel erheben, vergessen, was hinter uns ist, und nach dem vorgesteckten Ziele streben.

Die gleiche angebliche Thatsache erzählen *Isidor* (Etym. l. 12, c. 7) und *Konrad von Megenberg* (a. a. O. S. 222). *Gregor der Grosse* (Moral. lib. 7 in cap. 6 beati Job) nennt den Strauss als Sinnbild der Heuchelei, weil er Flügel habe und doch nicht fliegen könne.

Auf unserm Bilde schaut der Strauss auf seine Eier. Dasselbe hat also offenbar eine andere Beziehung im Auge. Diese finden wir in Folgendem: In einer versifizirten griechischen Redaktion des *Physiologus* aus dem 12. Jahrhundert[2]) wird gelehrt, die Strausseneier werden von den beiden Alten abwechselnd *mit den Augen ausgebrütet.* Die gleiche Merkwürdigkeit berichtet *Vinzenz von Beauvais* (spec. nat. l. 17, c. 138), nachdem er auch das Ausbrüten der verlassenen Eier durch die Sonnenwärme angeführt. Er beruft sich dabei auf den Physiologus, ein Beweis, dass es auch im Abendlande Handschriften desselben gab, welche die angeführte vermeintliche Thatsache enthielten.

Bei mittelalterlichen *Dichtern* kommt denn auch das Bild vom Brüten der Strausse mittelst des blossen Blickes oft vor. Der Minnesänger *Boppe*[3]) klagt von seiner Frau:

si will ouch wizzen, wie der struz
sine jungen mit gesihte bruetet uz.

---

[1]) Der Strauss fehlt in vielen Handschriften ganz.

[2]) Legrand: Le Physiologus en grec vulgaire et en vers politiques. Paris 1873. Lauchert a. a. O. S. 101.

[3]) Hagen a. a. O. II, S. 385, Nr. VIII, Strophe 2.

Der wunderbare Blick des Straussen wird dann auf Gott oder auch auf Maria angewendet. Letztere wird im *A B C-Leich* [1]) angerufen:

sich uns recht als der struz die bruot,

und von *Konrad von Würzburg* in seiner goldenen Schmiede [2]):

mit der gesihte kan der struz
sin eier schone brüeten,
also wil uns behüeten
din ouge erbarmekeite vol.

In einem geistlichen Liede wendet sich Konrad aber an Gott mit den Worten [3]):

Gott herre, dur din heilik bluot
diu sünde erlasch und ir gehei;
din ouge uns armen hat behuot,
alsam der wilde struz sin ei.

Und der *Marner* in einer schon angeführten Strophe [4]) sagt:

der struz mit sinen ougen rot
drie tage an siniu eijer siht, des wurdent uz
gebruetet die.

Den Schluss des Gedankens bildet der schon angeführte Vers:

mit der bezeichenunge sin wir von der helle erlœset hie.

Auch *Hugo von Langenstein* in der «Martina» [5]) führt das Bild des Straussen an:

---

[1]) Hagen III, S. 468, Strophe 17.
[2]) Grimm a. a. O., Vers 528 ff.
[3]) Hagen II, S. 310, Strophe 7.
[4]) Hagen II, S. 251, Strophe 21.
[5]) a. a. O. S. 133, V. 42 ff.

Vnder diner vetechen schatten
Rvoche siv behuoten,
Erbermeclichen brvoten,
Als siniv eiger der struz.
Div brvetet er wunderlichen vz.
Wan der hat solche pfliht,
Daz er mit stetir gesiht
An sinv eiger sihet,
Als sin nature vergihet,
Mit stete ane wenkin.
Svz kan er si bedenkin
Unde hilfet in genesin
Von tode bi dem lebin wesin.
Div nature hat alle frist
Der vil sveze ihesus crist.
Mit der erbermede ovgen
Schowit er vnz tovgen,
Steteclich siht er vns an
Beidiv wip vnde man
Vnd bivt vns sinen aplaz
Uaterlich an vnderlaz.

Offenbar ist *auf unserm Antependium* der Strauss in der hier beschriebenen Weise dargestellt, wie er die Eier durch seinen Blick ausbrütet. Wir haben kein Beispiel ausfindig machen können, wo der Strauss in der christlichen *Kunst* in dieser Weise vorkommt. Um so interessanter ist abermal unser Voraltartuch. Die Bedeutung des Strausses auf letzterm kann nach dem Gesagten sein:

wie der Strauss durch seinen Blick wunderbar die Jungen im Ei ausbrütet, so hat Christus der Sohn Gottes die Menschheit gnädig angeschaut und ihr darauf durch seine Menschwerdung das geistige Leben gebracht;

oder: so schaut Christus uns noch immer gnädig an, flehe nur andächtig zu ihm.

10. Der *Hirsch* unter dem Strausse, hier gelb von Farbe, aber mit rothen Hörnern, erinnert auf den ersten Blick an die Psalmstelle: «Wie ein Hirsch nach den Wasserquellen, so verlangt meine Seele nach dir, o Herr» (Ps. 41 [42] 2). Hienach ist der Hirsch ein Sinnbild der Sehnsucht nach Gott und göttlichen Dingen. Das ist aber nicht die einzige symbolische Bedeutung desselben.

Plinius (nat. hist., l. 8, c. 32) und *Aelian* (l. c. l. 2, c. 9) erzählen, der Hirsch stelle der Schlange nach. Zu diesem Zwecke blase er durch die Nasenlöcher Luft in den Schlupfwinkel derselben, sie komme dann heraus und er ergreife und verschlinge sie.

Der *Physiologus* enthält über den Hirsch verschiedene Redaktionen. Aeltere sagen: Wie der Naturkundige lehrt, ist der Hirsch der Feind der Schlange (oder des Drachen). Diese verkriecht sich vor ihm. Er aber nimmt aus einer Quelle eine Menge Wassers zu sich und speit dieses in ihren Schlupfwinkel. Dadurch wird sie herausgetrieben und dann von ihm getödtet. So hat *unser Herr* den grossen Drachen, den Teufel, verfolgt und, indem er aus seiner Seite Blut und Wasser vergoss, denselben verjagt. Andere führen aus, der Hirsch treibe die Schlange durch seinen Hauch aus ihrem Zufluchtsorte und verschlinge sie dann. Darauf bekomme er so grossen Durst, dass er stürbe, wenn er nicht innert drei Stunden genug Wasser bekäme. Desshalb eile er zu einer Quelle, um zu trinken. Nach Einigen hat dies zur Folge, dass er die Haare ändert und die Hörner abwirft und so sich verjüngt und sein Leben auf fünfzig Jahre verlängert. So sei der Hirsch ein Bild des *Büssers*. Wenn der Mensch in seinem Herzen das Gift der Sünde findet, eile er zur Quelle der göttlichen Lehre, schöpfe das Wasser der Gnade und thue Busse. Dadurch wird die Sünde getilgt und das geistige Leben wieder hergestellt. In einer Auslegung werden Taufe und Busse als Mittel zur geistigen Verjüngung genannt.

Hienach wäre der Hirsch ein Sinnbild *Christi,* der den höllischen Drachen durch seinen Kreuztod besiegte, sowie der geistigen Erneuerung des *Sünders* durch Taufe oder Busse.

Auch die *Kirchenväter* verglichen mit dem Hirsche oft *Christus,* weil jener die Schlange tödten soll, dieser den Satan überwunden hat; so *Origenes* (in cantic. cant. hom. 2. c. 11); oft dagegen beziehen sie das Bild auf den bekehrten Menschen, so wieder *Origines,* welcher schreibt, viele seien durch den Glauben geistig gesund gemacht und springen jetzt, wie der Hirsch, dem die Schlangen verhasst sind und dem das Gift der Nattern nicht zu schaden vermag (contra Celsum lib. 2., cap. 48).

In altchristlichen *Gemälden* erscheint bei der Darstellung der *Taufe Jesu* mitunter auch ein Hirsch am Wasser [1]), bedeute er nun Christus, den Schlangentödter' die innere Erneuerung des Menschen durch die Taufe oder das Verlangen nach dieser. Papst Hilarius schenkte der Kirche zu St. Johann im Lateran silberne Hirsche, aus deren Mund Wasser in den Taufstein floss[2]). Fr. Münter fand den Hirsch in mehrern Dorfkirchen von Seeland auf messingenen Taufbecken aus dem Mittelalter [3]).

Die *neuern Symboliker* [4]) nennen den Hirsch ebenfalls als Sinnbild Christi, welcher der alten Schlange den Kopf zertreten hat, des Eifers in Aneignung der göttlichen Lehre, des Verlangens nach der Taufe oder nach der Gerechtigkeit.

11. Die Figur hinter dem Phönix ist leider so beschädigt, dass nur noch der Vorderkopf mit seitwärts aus-

---

[1]) Aringhi II, 275.

[2]) Anastasius in vita Hilarii.

[3]) Münter: Sinnbilder.

[4]) Vgl. Kraus, Real-Encyklopädie; W. Menzel, Symbolik; Münter, Sinnbilder; Krauser, Kirchenbau.

geschlagener Zunge und drei Beine sichtbar sind. Der Mund zeigt keine Zähne, die Füsse sind zweihufig, wie bei der Figur des Hirsches.

Wie trefflich darum auch der *Löwe* in unsern Cyklus hineinpassen würde und wie auffallend es auch sein mag, dass dessen im Mittelalter so häufig verwendetes Symbol auf unserm Antependium ausser dem Evangelistenzeichen nicht vorkommen sollte, so müssen wir nach dem Satze «ex ungue leonem» (d. h. den Löwen kennt man an den Krallen) doch von ihm absehen[1]).

Der *Physiologus,* der bisher unser Führer war, enthält ausser dem Hirsche und Einhorne nur noch zwei Zweihufer.

Der erste davon ist der *Antholops,* auch als antula und autula bezeichnet, eine fabelhafte Antilopenart. In dem von Ponce de Leon herausgegebenen Physiologus wird dies Thier unter dem Namen *Ur* aufgeführt. Es wird beschrieben als sehr wild und versehen mit Hörnern von Sägenform, so dass es mit denselben Bäume fällen kann. Es lebt in den Gegenden am Euphrat, aus dem es trinkt, wenn es Durst hat. Ist das geschehen, so wird es aufgeräumt und beginnt, sich in dem vorhandenen Gestrüppe zu erlustigen. Dabei verwickelt es sich aber mit seinen Hörnern in den Aesten, so dass der Jäger sich nahen und es tödten kann. Die Auslegung lautet: So hat der Christ das alte und das neue Testament, mit denen er die Sünde meiden und dem Teufel entgehen kann. Durch Trunksucht oder Unkeuschheit aber verstrickt er sich in die Bande der Sünde und wird ein Raub des Teufels.

---

[1]) Der Vorderkopf hätte etwelche Aehnlichkeit mit dem eines Hundes, aber gegen letztern sprechen die Hufe und überdies der Umstand, dass derselbe, der uns heute als Zeichen der Treue und Wachsamkeit gilt, in der Bibel und im christlichen Alterthum als Bild des Gemeinen und Unreinen gebraucht wird, wie denn der Ausdruck „cynisch", d. h. hündisch, diese Bedeutung noch besitzt.

Der andere Zweihufer ist die *Dorkas* oder Steingeiss. Dieselbe liebt nach unserm Autor die hohen Berge und weidet in den Bergthälern. Sie sieht es einem Menschen von Weitem an, ob er ein Jäger oder ein friedlicher Wanderer sei. So sieht der Herr, der die Propheten und Apostel liebt und den Verräther Judas erkannte, alle unsere Werke.

Wollen wir vom Physiologus absehen, so könnten noch zwei andere, in letzterem nicht behandelte Thiere mit gespaltenen Hufen in Frage kommen, die in der christlichen Kunst von Bedeutung sind, nämlich Lamm und Widder.

Das *Lamm* ist als Sinnbild Christi bekannt genug. Johannes der Täufer nennt Christus das Lamm Gottes (Joh. 1, 29), Paulus: das Osterlamm, das für uns geopfert ist (1. Kor. 5, 7), Petrus: ein unschuldiges und unbeflecktes Lamm, mit dessen Blute wir erkauft sind (1. Petr. 1, 19), Johannes redet in der geheimen Offenbarung an vielen Stellen von Christus als dem Lamme. Dieses kommt denn auch schon seit dem 3. Jahrhundert als Sinnbild Christi in der kirchlichen Kunst vor[1]). Auf den Abbildungen trägt das Lamm Gottes aber einen Kreuznimbus und gewöhnlich ein Kreuz. Bei unserer Thierfigur fehlt der Nimbus, der, wenn je vorhanden, an dem Ueberreste des Kopfes sichtbar sein müsste. Wir können darum in diesem Thiere nicht das Lamm Gottes sehen.

Der *Widder* wird von den Kirchenvätern als *Sinnbild Christi und seines Opfertodes* bezeichnet. Wie statt des Isaak ein Widder, der mit seinen Hörnern in der Hecke hängen geblieben, geopfert wurde (1. Mos. 22, 13), so ist Christus für uns geschlachtet worden[2]). In den

---

[1]) Kraus: Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer. I, S. 264.

[2]) Vgl. Kraus a. a. O. II, S. 987.

Resten unserer Figur ist nichts enthalten, was gegen die Annahme spräche, dass wir in derselben den Widder vor uns hätten.

12. Zum Schlusse kommt, hinter dem Panther, noch der *Hahn,* gelb, mit rothen Flügeln, mit einer Aehre im Schnabel. Wegen seines Rufes am frühen Morgen galt er schon bei den Heiden als Sinnbild der *Wachsamkeit.* Wegen des Wortes Christi an Petrus: «Ehe der Hahn zweimal kräht, wirst du mich dreimal verleugnet haben», und weil Petrus beim Hören des zweiten Hahnenrufes hinausging und die Verleugnung seines Meisters, der er sich gemäss dessen Voraussagung schuldig gemacht, bitterlich beweinte, ist der Hahn auch das Symbol der *Busse.* Als Ankündiger des Morgens nach der Nacht des Grabes begegnet er uns in den Katakomben als Zeichen der *Auferstehung* [1]). Nach Gregor dem Grossen (moral. lib. 30, cap. 3 in cap. 38 beati Job) bedeutet er auch den *Prediger,* der in der Nacht der Sünde wacht und den Schläfer weckt.

Im *Physiologus* kommt der Hahn nicht vor. Eine Berner Handschrift desselben (Nr. 318) schliesst aber wenigstens mit einem Kapitel über den Hahnenruf (de galli cantu). Dasselbe enthält zum Theile die Gedanken, welche der hl. Ambrosius in seinem Hymnus «Aeterne rerum conditor», der seit alten Zeiten bei den Laudes des Sonntags gesungen wird, niedergelegt hat.

Der christliche Dichter *Prudentius* (348—413) handelt vom Hahne in seinem Hymnus «Ales diei nuntius», bestimmt «ad galli cantum», zum Hahnenrufe. Hienach ist der Hahn der Verkündiger des Lichtes, *er verbannt,* wie man sagt (ferunt), *die Geister der Finsterniss* und ist das Sinnbild Christi, der uns zu wahrem Leben und zu christlicher Hoffnung ruft; *er verkündigt die Rückkehr*

---

[1]) Kraus a. a. O. I, 643.

des Herrn aus der Unterwelt, die Auferstehung Christi, und damit den Sieg über Sünde und Tod; er mahnt uns an den jüngsten Tag, wo wir aus der Nacht dieser Zeitlichkeit zum ewigen Lichte auferstehen werden [1]).

Auch *Vinzenz von Beauvais* (Spec. nat. XVII, 78) meldet, wohl nach Prudentius, es heisse, der Hahn vertreibe die bösen Geister (fantastica).

Da nun dies letzte Thiersymbol nicht mehr aus dem Physiologus entnommen ist, sind wir auch für die Ergänzung des vorletzten, das nur noch in wenigen Resten vorhanden ist, nicht an jene Schrift gebunden und *dürfen* in demselben einen *Widder* vermuthen.

Versuchen wir nun, den *Grundgedanken* der äussern Bilderreihe aufzufinden.

Wir deuten dieselbe *auf Christus;* sonach bekommen wir folgende Beziehungen:

---

[1]) Cathemerinon liber, hymn. I, V. 38 f.

Ferunt vagantes Dæmones
Lætos tenebris noctium,
Gallo canente exterritos
Sparsim timere et cedere.

Invisa nam vicinitas
Lucis, salutis, Numinis,
Rupto tenebrarum situ
Noctis fugat satellites.

* * *

Inde est, quod omnes credimus,
Illo quietis tempore,
Quo gallus exsultans canit,
Christum redisse ex Inferis.

Tunc mortis oppressus rigor,
Tunc lex subacta est Tartari:
Tunc vis diei fortior
Noctem coegit cedere.

(Editio Chamillard. Paris 1687, p. 4 ff.)

Strauss mit Eiern = Christus, der als Gottessohn voll Mitleid auf das geistige Elend der sündigen Menschheit hinblickte und ihr zu lieb Mensch wurde, um sie zu erlösen und sie zu neuem geistigem Leben zu erwecken. *Hirsch* = Christus, der Feind der höllischen Schlange. *Widder* (?) = Christus, der sich für die Menschheit geopfert hat. *Hahn* = Christus, der die Geister der Finsterniss bannte, in seiner Auferstehung den Tod besiegte und einst zum Gerichte wiederkommen wird.

Mit andern Worten:

Christus erbarmte sich der Menschheit,
er bekämpfte die Sünde und ihre Folgen,
er gab sich darum selbst zum Opfer hin,
er errang den Sieg über den Satan und das Grab.

Somit hätten wir abermal einen fortschreitenden Gedanken, der demjenigen des mittlern Cyklus ähnlich ist und auf einen Altarvorhang passt.

Der *Werth,* den das vorliegende Antependium als eine der ältesten noch vorhandenen Wirkereien besitzt, wird durch die auf ihm angebrachte Thiersymbolik bedeutend vermehrt. Man findet nicht häufig so viele Thiersymbole beisammen. Panther und Strauss sucht man anderwärts umsonst in bildlichen Darstellungen, also ausser den Schriftstellern. Bis auf zwei sind alle Sinnbilder im Physiologus enthalten und offenbar nach dessen Ideen gebraucht. Der ganze Cyklus hat darum auch nicht geringes literarisches Interesse.

Wie es gekommen, dass zur Zeit der Glaubensänderung die hier besprochenen Teppiche dem Schicksale der übrigen Kirchensachen entgingen, wissen wir nicht. Ihr Werth aber bleibt und auch reichere Museen würden sie bei sich willkommen heissen. Darum muss ihnen für alle Zukunft eine sichere und sorgfältige Aufbewahrung zu Theil werden.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	231
1. Ein burgundischer Wappenteppich	236
2. Ein Antependium mit Heiligen	240
3. Ein Antependium mit Thiersymbolen	245
a. Das Mittelbild	246
b. Die vier innersten Kreise, 1, 2, 3, 4	249
c. Die vier mittleren Kreise, 5, 6, 7, 8	253
d. Die vier äussersten Kreise, 9, 10, 11, 12	282

Altar-Antependium im historischen Museum in Thun.

Geschenk der Anna von Felschen aus Thun, Wittwe des Peter von Krauchthal, Schultheissen von Bern, an die Pfarrkirche in Thun um 1450.

Antonius. Johannes der Täufer. Johannes Evangelist. Maria. Mauritius. Magdalena. Katharina.

Wappen v. Krauchthal. Wappen v. Felschen.

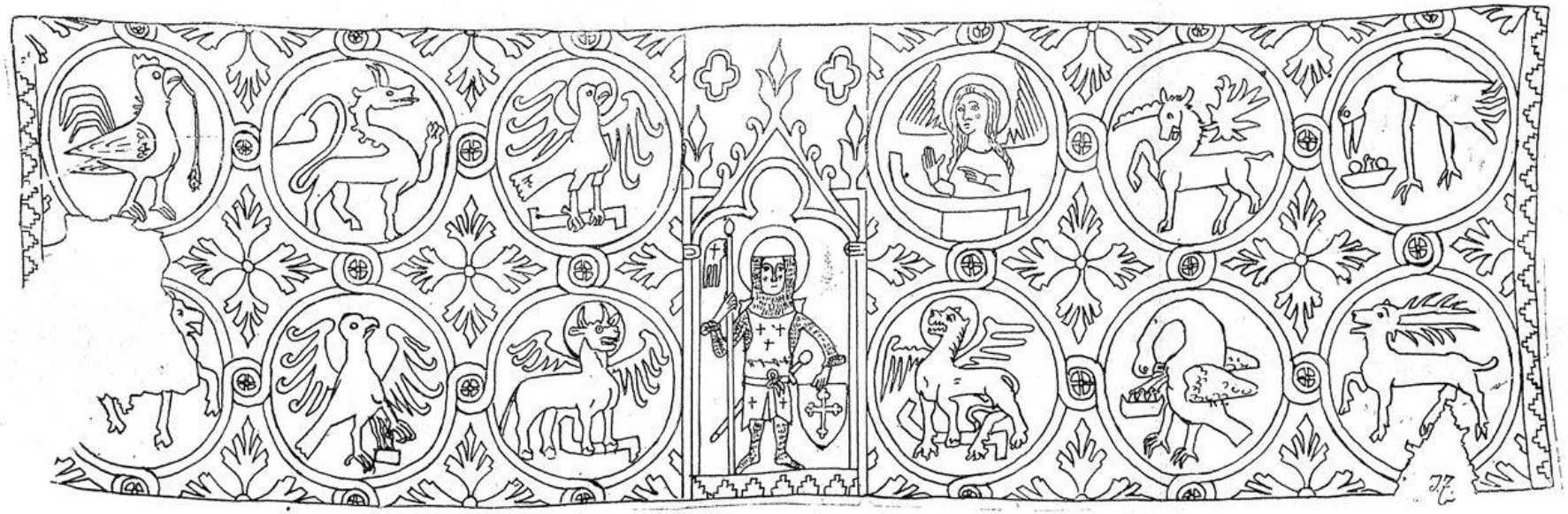
1. Beilage zu: *Stammler*, Die Teppiche des historischen Museums in Thun.

Gezeichnet von Josef Zemp.

Altar-Antependium im historischen Museum in Thun.

Vom ehemaligen Hochaltare der Pfarrkirche von Thun, um 1350.

12. Hahn. (Christus siegt.) — 8. Panther. (Sieg Christi.) — 4. Johannes Evangelist. — 1. Matthæus Evangelist. — 5. Einhorn. (Menschwerdung Christi.) — 9. Strauss. (Chr. übernimmt die Erlösung.)



11. Widder? (Chr. opfert sich.) — 7. Phœnix. (Auferstehung Christi.) — 3. Lucas Evangelist. — Mauritius. (Kirchenpatron.) — 2. Marcus Evangelist. — 6. Pelican. (Opfertod Christi.) — 10. Hirsch. (Chr. bekämpft d. Satan.)

2. Beilage zu: *Stammler*, Die Teppiche des historischen Museums in Thun.

Gezeichnet von Josef Zemp.