

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 38 (1936)

Heft: 2

Artikel: Die Symbolik des Gobelins "Mystischer Garten Mariae" vom Jahre 1480 im Schweizerischen Landesmuseum

Autor: Frauenfelder, Reinhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161937>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.06.2025

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

Die Symbolik des Gobelins „Mystischer Garten Mariae“ vom Jahre 1480 im Schweizerischen Landesmuseum

Von *Reinhard Frauenfelder*

Das Schweizerische Landesmuseum besitzt unter der Signatur LM 1059 ein sehr wertvolles Antependium (1,10 m × 3,70 m), das sich in der neu eingerichteten Abteilung für kirchliche Altertümer aus dem Mittelalter besonders gut präsentiert. Es stammt aus Lachen im Kanton Schwyz und ist vom Jahre 1480 datiert. Dieser Gobelin, eine fein ausgeführte Weberei, befand sich schon 1476 in der dortigen Kreuzkapelle, die 1520 zur Pfarrkirche erhoben wurde¹⁾. Eine aus dem Jahre 1554 stammende Kopie (1,35 m × 4,14 m) wird im Kollegium Sarnen aufbewahrt. Ferner findet sich ein weiterer Gobelin mit derselben Darstellung, eng verwandt mit den Antependien von Lachen und Sarnen, in der Sammlung von J. Böhler, München, datiert vom Jahre 1503. Vielleicht existieren noch weitere ähnliche Stücke.

Das zu besprechende Antependium von Lachen zeigt zwei verschiedene Wappen. Das eine kommt zweimal vor, nämlich bei der männlichen Gestalt in der Mitte des Teppichs über der Jahreszahl MCCCCLXXX und bei der weiblichen Figur auf der vom Beschauer aus rechten Seite; das andere neben der Frauengestalt in der linken Ecke. Während das letztgenannte dem Verfasser zurzeit nicht bekannt ist²⁾, gehörte das erstere der Schaffhauser Familie Irmensee an. Es ist ein sichelförmig gebogener Fisch über drei Bergen. Die Irmensee waren ein gutes Schaffhausergeschlecht, das zuerst auf der Kaufleutstube zünftig war und später, nachdem die Familie zu Reichtum gelangt war, in die adelige Herrenstube aufgenommen wurde. Nach den in der Chronik des Schaffhauser Chronisten Johann Jakob Rüeger enthaltenen Angaben könnte es sich möglicherweise bei der männlichen Stifterfigur um Hans Irmensee handeln, der ab 1475 als wohlhabender Bürger mehrfach bezeugt ist. Für die weiblichen Vertreter der gleichen Familie kommen um diese Zeit nur Margaretha und Agathe in Betracht, die beide im Schaffhauser Frauenkloster St. Agnes Nonnen waren. Genaueres läßt sich leider darüber nicht aussagen.

Dieser Teppich ist geistesgeschichtlich, abgesehen von seinem kunstgewerblichen Werte, aufschlußreich, indem er uns einen Ausschnitt aus der symbolisch-gedanklichen Einstellung des Spätmittelalters zu geben vermag. Wir dürfen bei der Betrachtung eines solchen Werkes nie vergessen, daß die darin enthaltenen Symbole zu dem Beschauer jener Zeit als vertraute Sinnzeichen sprachen, die wir heutigen Menschen nur mühsam und auf Grund weitgehender Studien zu enträtseln vermögen. Wir wollen an dieser Stelle versuchen, in kurzen Zügen den gedanklichen Inhalt dieser Weberei, der dem spätmittelalterlichen Schatze der Symbolik und Mystik entnommen ist, zu erfassen.

Der «Mystische Garten Mariae», ein Lieblingsbild mittelalterlicher Mariologie, entnahm zahlreiche Motive dem Gedankengut des Physiologus. Man kann den Physiologus, dessen lateinische Version schon um 600 bezeugt ist, das mittelalterliche Lehrbuch der Zoologie nennen, wobei aber zu betonen ist, daß das darin geschilderte merkwürdige Leben der Tiere auf die Glaubenslehre ausgedeutet wurde. Christus als Über-

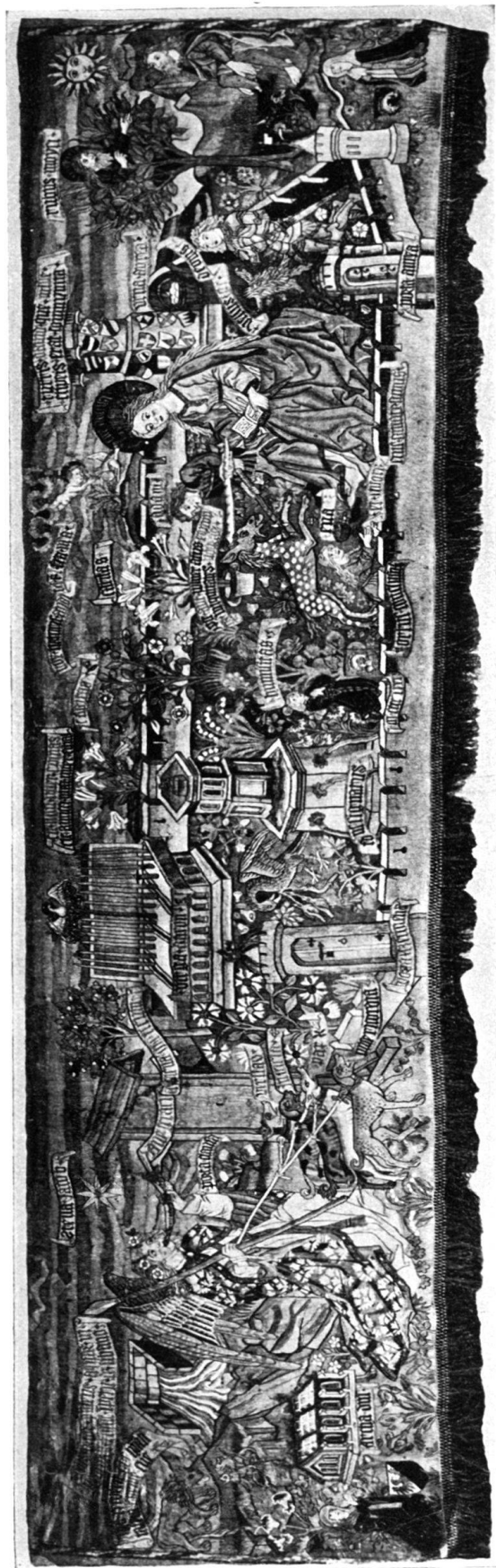
¹⁾ Vgl. *Linus Birchler*, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Bd. 1: Einsiedeln, Höfe und March. Basel 1927, S. 418f. und S. 464, und Abb. 441. — *A. Tremp*, Die Madonna im Schweiz. Landesmuseum, ohne Ort und Jahr (vor 1903 erschienen). Diese Arbeit ist in der Bibliothek des Schweiz. Landesmuseums unter der Signatur H 1054 vorhanden, wahrscheinlich ist es ein Separatdruck. — Im allgemeinen für Symbolik: *Wilh. Molsdorf*, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926.

²⁾ Tremp, S. 46: «wahrscheinlich Goldschmied».

winder des Teufels steht darin im Mittelpunkt. Aber auch Maria wurde, wie gleich zu zeigen sein wird, mit einbezogen. Dies entsprach dem Charakter der mittelalterlichen Kunst, die durchaus typisch und symbolisch war. Die Grundidee unserer Vorlage ist eine symbolische Ausdeutung des Hohenliedes. Andere Motive sind Gemeingut der allgemeinen mittelalterlichen Symbolik. Das Ganze will die unbefleckte Empfängnis der Mutter Gottes verherrlichen.

Nach dem Physiologus ist das Einhorn ein so wildes Tier, daß es der Jäger nur fangen kann, wenn eine reine Jungfrau in der Nähe ist, in deren Schoß es zahm seinen Kopf legt. Die «Jagd nach dem Einhorn», die bereits im Physiologus auf den von der Jungfrau geborenen Christus bezogen ist, wird auf unserem Bilde noch durch die Gestalt des Erzengels Gabriel mit dem Hifthorn betont, sowie durch die Beigabe der vier Hunde «Veritas», «Justitia», «Pax» und «Misericordia». Mit Gabriel ist zugleich das Verkündigungsmotiv verknüpft; dem Horn sind die Worte beigegeben: «Ave gracia plena dominus tecum». Charakteristischerweise ist es Adam — im Gegensatz zu Christus der «alte Adam» —, der dem Einhorn den Speiß in die Brust stößt, während sein Weib Eva mit einem Becher das Blut des verwundeten Tieres auffängt. Auch Eva wurde in Beziehung zu Maria gesetzt, indem diese die von Eva in die Welt gebrachte Sünde wieder zu tilgen hatte. Die besagte Beziehung wurde auch durch die spielerische Umstellung des Wortes «Eva» in «Ave» angedeutet. Auf unserem Bilde stehen bei Adam die aus Jesaja 53, 5 genommenen Worte: «Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras», und bei Eva aus derselben Quelle die Worte: «et livore eius sanati sumus».

Das auf dem Teppich enthaltene Verkündigungsmotiv läßt es verständlich erscheinen, daß Maria *ohne* Kind dargestellt ist. Die Annuntiatio wird im besonderen noch betont durch den aus den Wolken auf Maria zuschwebenden kleinen Engel und durch die Taube, bei welchen Motiven wir den Spruch aus dem Hohenlied (2, 12) lesen: «Vox turturis audita est in terra nostra». Auf dem Nimbus Mariae stehen die Worte: «Ecce ancilla». Ein weiteres, für den geistigen Gesamthalt des Bildes wichtiges Moment, das der Jungfräulichkeit der Gottesmutter gewidmet ist, stellt der schon bei den frühmittelalterlichen Hymnendichtern vorkommende Vergleich der Jungfrau Maria mit dem «Hortus conclusus» dar. In diesem verschlossenen Garten des Hohenliedes (4, 12) befindet sich eine ganze Reihe von mariologischen Symbolen. Beginnen wir links bei der Porta clausa. Diese deutet auf Ezechiel (44, 2), wo dieser Prophet von dem im Osten des Heiligtums sich befindliche Tore spricht. Eine zweite Pforte im Vordergrund heißt direkt «Porta Ezechielis», wozu die Stellen aus Ezechiel 48, 31 ff. und die Offenbarung Johannes 21, 12 herangezogen werden können. Die «Virga Aaron», der über Nacht erblühende Stab Aarons (4. Mose, 17, 23) steht inmitten von vierzehn dünnen Stäben auf einem Altar; die Taube des Heiligen Geistes schwebt darüber. Es ist dies ein Hinweis auf die Jungfraugeburt. Der Pelikan, der nach dem Physiologus seine Brust aufschlitzt und mit dem entströmenden Blute seine Jungen lebendig macht, ist ein zuerst sich auf Christi Opfertod beziehendes Symbol, das im Spätmittelalter aber auch für Maria verwendet wurde. Der «Fons signatus», die versiegelte Quelle, ist wieder ein mariologisches Symbol, das mit der Verkündigung in Beziehung steht und wie der verschlossene Garten selbst, im Hohenlied (4, 12) belegt ist. Es folgen innerhalb des Gartens drei durch Blumen symbolisch angedeutete Tugenden «Humilitas», «Castitas» und «Caritas», die sonst in der mittelalterlichen Kunst, insbesondere an Kathedralen, gebräuchlicher durch Menschengestalten wiedergegeben wurden. Außerhalb der Gartenmauer lesen wir im Hintergrunde bei einem Lilienstrauch die dem Hohenliede (2, 2) entlehnten Worte: «Sicut liliū inter spinas sic amica mea inter filias». Auch der hinter Maria stehende Turm Davids ist dem Canticum canticorum entnommen (4, 4). Er ist mit Wappen bedeckt, die die «tausend Schilde», mit denen er behangen ist, darstellen sollen. Das Spruchband hierzu lautet, etwas abweichend vom Text der Vulgata: «Turris David que mille



„Mystischer Garten Mariae“ von 1480 im Schweiz. Landesmuseum.

(Aus: Linus Birehler, Kunstdenkmäler Schwyz, I)

clipeis erat communita». Gleich neben dem Turme ist die «Urna aurea», das goldene Gefäß, in dem das Manna im heiligen Zelte aufbewahrt wurde (2. Mose, 16, 32f.). Das «Vellus Gedeonis» (Richter 6, 36f.), das in der äußersten, rechten Ecke des mystischen Gartens gezeigt wird, ist ein altes Symbol für die Jungfräulichkeit Mariae. Schon Bernhard von Clairvaux sagte an einer Stelle: «Was bedeutet denn jenes Vließ Gedeons anderes als daß der Erlöser von der Jungfrau Fleisch angenommen hat, und zwar ohne Verletzung der Jungfräulichkeit?» Unermüdlich wandelt das Bild dasselbe Thema mit den zur Verfügung stehenden Symbolen ab. So ist zu äußerst rechts, außerhalb des Gartens, noch der «Rubus Moysi» dargestellt. Der brennende Busch, in dem Gott Vater Mose, der die Schuhe auszieht, erscheint, will symbolisch dasselbe wie die soeben erwähnten Sinnzeichen aussprechen, mit der mittelalterlichen Schlußfolgerung: so wie der Busch durch das Feuer nicht verzehrt wurde, so ward die Jungfräulichkeit der Gottesmutter durch die Empfängnis nicht verletzt. Selbst die in diesem Teile des Gartens angebrachte «Porta aurea» ist nichts anderes als ein Sinnbild der *conceptio immaculata*. Die goldene Pforte kommt schon in dem Evangelium Pseudo-Matthäus bei der Begegnung von Joachim und Anna vor und fand dann in der Ikonographie der mittelalterlichen Kunst die im angegebenen Sinne gebrauchte Verwendung.

Auf der linken Seite des Teppichs sind außerhalb des eigentlichen Gartens noch einige weitere Symbole angebracht. Die «Stella Jacob» will eine prophetische Andeutung sein auf den in 4. Mose 24, 17 erwähnten Stern, der aufgehen wird aus Jakob. Die aus der steinernen Fassung hervorsprudelnde Quelle ist abermals im Hohenliede (4, 15) belegt. Das nicht mehr deutliche Spruchband enthält die Worte: «Fons hororum puteus aquarum viventium, quae fluunt impetu de Libanon». Daß dieser Brunnen ein Attribut zu Maria ist, geht schon aus dem Spruchband daneben hervor, dessen Text aus dem Magnificat stammt, nach Lukas (1, 48): «Quia respexit humilitatem dominus ancillae suae». Neben dem Brunnen erscheint ein Symbol, das auf Christus hinweist. Nach dem Physiologus erweckt der Löwe seine totgeborenen Jungen am dritten Tage durch Anblasen zum Leben. Diese Bildform symbolisierte die Auferstehung Christi. Im Spätmittelalter wurde aber die Bedeutung des Symbols erweitert und auch auf die Jungfrauengeburt übertragen. So dürfen wir hier den Löwen, wie den schon oben erwähnten Pelikan, im Gesamthalt unseres Bildes als ein mariologisches Attribut auffassen. In der «Archa domini» haben wir zweifelsohne die Bundeslade zu sehen, ein Sinnbild Mariae. Gott thronte über der Bundeslade, gleich wie Maria vom Heiligen Geist überschattet wurde. Äußerlich hat die Lade auf unserer Darstellung eine Ähnlichkeit mit einem kirchlichen Gebäude.

Wenn heute der Teppich relativ noch gut erhalten ist, so hat ihn naturgemäß die Zeit doch gebleicht. Unmittelbar nach seiner Entstehung haben auch die Farben ihren Dienst am Symbolischen ausgeübt. So läßt heute noch das Gewand des Erzengels Gabriel einen violetten Ton erkennen, die symbolische Farbe der Adventszeit. Auf Grund aller genannten Momente, Motive und symbolischen Zeichen machte ein solches Bildwerk auf den Menschen des Mittelalters einen in gedanklicher und religiöser Hinsicht viel tieferen Eindruck als auf uns moderne Menschen, die wir den Sinn nur durch rückschauendes Studium zu entziffern vermögen.