

Gewirkte Paramente aus den Klöstern Rathausen und Eschenbach

Autor(en): **Rapp Buri, Anna**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **72 (2015)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-632542>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Gewirkte Paramente aus den Klöstern Rathausen und Eschenbach

VON ANNA RAPP BURI

Im Spätsommer 2012 hat das Schweizerische Nationalmuseum ein auf das Jahr 1634 datiertes Antependium aus dem belgischen Kunsthandel erworben (Abb. 1).¹ Die darauf angebrachten Wappen weisen die Wirkerei als Stiftung der Äbtissin Verena Frey an das Zisterzienserinnenkloster von Rathausen im Kanton Luzern aus. Die damals im Schweizerischen Nationalmuseum für Textilien zuständige Kuratorin Sigrid Pallmert hat den Ankauf des Antependiums leider nicht mehr erlebt. Der Kunsthändler hatte ihr das gut erhaltene Stück vor ihrem unerwarteten Tod zur Begutachtung überlassen und wartete auf eine Antwort. Die Kuratorin hatte eine Vorliebe für die schweizerischen Wirkereien des 17. Jahrhunderts; sie fühlte sich von deren leuchtenden Farben und den oft unbeholfenen und naiven Details angesprochen. Daher war es für sie ein einzigartiger Glücksfall, als sie 1994 das verschollen geglaubte Mittelstück eines Antependiums aus dem Luzerner Kloster Eschenbach erwerben und damit den zwei bereits seit 1935 in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums bewahrten Seitenteilen dieses Altartuches eine neue Interpretation geben konnte (Abb. 2 und 3).² Sigrid Pallmert wäre den Fragen rund um den Entstehungsprozess dieses Altartuches gerne nachgegangen, doch es fehlte ihr an der nötigen Zeit, begann sie doch bereits damals mit den Vorbereitungen zur Ausstellung «Modedesign Schweiz 1972–1997».³ So gab sie das Thema weiter und regte Claudia Gaillard-Fischer an zur 2001 abgeschlossenen Lizenziatsarbeit an der Universität Fribourg mit dem Titel *Wirkereien aus schweizerischen Zisterzienserklöstern Ende 16. bis Mitte 17. Jahrhundert in ihrem liturgischen Kontext*.⁴ Bestimmt irritiert und gleichzeitig erfreut war Sigrid Pallmert über das dem Museum angebotene Antependium von 1634, das eindeutig nach der gleichen Vorlage gewirkt worden ist wie der von ihr mehrere Jahre zuvor rekonstruierte Altarbehang aus Eschenbach. Mit dem Ankauf dieser Wirkerei hat das Schweizerische Nationalmuseum den Kreis um eines der vielen Interessens- und Sammlungsgebiete von Sigrid Pallmert geschlossen.

Das Antependium von 1634 zählt zu einer Gruppe von acht Wirkereien, die laut ihrer Wappen und bezüglich Herkunft und Ikonografie für die Zisterzienserinnenklöster Rathausen und Eschenbach hergestellt worden sind. Sechs davon befinden sich im Schweizerischen

Nationalmuseum; von zwei Antependien aus Eschenbach existieren historische Beschreibungen. Zwischen 1600 und zirka 1650 entstanden, stehen sich diese Paramente trotz unterschiedlichen Charakters in ihrem Stil und der gestalterischen Form so nahe, dass sie der gleichen Werkstatt zugewiesen werden können. Da sich vier Behänge als Stiftungen von vier Äbtissinnen der beiden Klöster auszeichnen, soll zuerst auf deren Schicksal im Zeitalter der nachtridentinischen Reform und auf die Stellung dieser dem Konvent vorstehenden Frauen eingegangen werden.

Die Äbtissinnen von Rathausen und Eschenbach zur Zeit des Beichtigerhandels

Als 1588 die Frauenklöster Rathausen, Neuenkirch, Eberseck und Eschenbach insgesamt nur noch 16 Konventualinnen zählten, beschloss der Rat der Stadt Luzern im Einverständnis mit dem päpstlichen Nuntius, die besonders vernachlässigten Konvente Neuenkirch und Eberseck aufzuheben und sowohl Besitz als auch Insassen auf Rathausen und Eschenbach zu verteilen. Diese beiden Klöster lagen nur wenige Kilometer beidseits der Reuss voneinander entfernt; ihre Schicksale waren durch vielseitige Verbindungen miteinander verflochten. Im ehemaligen Augustinerinnenkloster Eschenbach sind die Zisterzienserregeln eingeführt und strenge Satzungen erlassen worden. Unter der neuen Regel blühte das Kloster auf, und die Zahl der Klosterfrauen erhöhte sich derart, dass 1625 bis 1627 Kirche, Kreuzgang und Kapitelhaus neu errichtet werden mussten.⁵ Zwischen 1595 und 1678 legten hier insgesamt 132 Novizinnen die Profess ab.

In Rathausen ist ab 1588 die schlecht erhaltene Klosteranlage eingreifend umgebaut und teilweise neu errichtet worden. Während der Bauarbeiten lebten die Nonnen – es waren noch acht Chorfrauen und zwei Laienschwestern – im Kloster Friedensweiler im Schwarzwald.⁶ Die geistliche Führung und Visitation beider Klöster oblag ab 1588 Peter Emberger, damals Probst an der Hofkirche St. Leodegar in Luzern. Das Zisterzienserkloster St. Urban hatte rechtens die kirchliche Obrigkeit über diese Frauenklöster inne. Aus Mangel an Ordenspriestern und im Zuge eigener Reformen sah sich der Konvent aber



Abb. 1 Antependium aus Rathausen, datiert 1634. Wollwirkerei, 101 × 273 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 141701.

ausserstande, die Seelsorge und die Beichtabnahme für die Zisterzienserinnen zu übernehmen. So beauftragte der Luzerner Rat – zum Leidwesen einzelner Klosterfrauen – die Jesuiten mit dieser Aufgabe. Dies führte zum sich über Jahrzehnte hinziehenden sogenannten Beichtigerhandel, dem Streit um die Beichtväter, der in der Spaltung der Klostergemeinschaften in eine Ordens- und eine Jesuitenpartei endete. In diesem Zwist spielte Peter Emberger eine nicht unwesentliche Rolle, griff er doch oft eigenwillig in die Geschicke der beiden Häuser ein. Beispielsweise riet er in Rathausen der amtsmüden Äbtissin Salome Suter, dem Konvent die in Eschenbach lebende Anna Hartmann als Nachfolgerin vorzuschlagen. Gleich nach der geglückten Wahl Anna Hartmanns im Dezember 1595 liess Emberger die neue Äbtissin beim Luzerner Rat mit der Bitte vorstössig werden, die Jesuiten in Rathausen künftig offiziell als Beichtväter einzusetzen. Das Anliegen wurde erhört und 1598 durch eine päpstliche Verordnung bestätigt. Zwei Jahre danach stifteten Anna Hartmann und Peter Emberger ihrer Kirche gemeinsam ein Antependium mit der Weihnachtsdarstellung und zeichneten dieses mit ihren Wappen (Abb. 4).⁷ Sie bezugeten damit ihre Absicht, das Kloster

gemeinsam und in gegenseitiger Unterstützung zu leiten. Etwa gleichzeitig hat Peter Emberger zusammen mit der Äbtissin von Eschenbach, Maria Schnyder, ein ähnliches Antependium der dortigen Kirche gestiftet. Auf dem heute nicht mehr erhaltenen, dank einer Beschreibung von 1853 aber bekannten Stück war die Weihnachtsszene ebenfalls von den zwei Stifterwappen flankiert.⁸

In der Zwischenzeit brodelte in den beiden Klöstern der Streit um die Beichtväter weiter, und in Rathausen begehrte ein Teil der Klosterfrauen gegen die Jesuiten und die strenge Äbtissin Anna Hartmann auf. Im Zuge dieser Unstimmigkeiten wandte sich Peter Emberger von dieser ab, verfügte 1609 gar ihre Abdankung und schickte sie nach Eschenbach zurück, wo sie bis zu ihrem Tod als Priorin amtierte. Ohne Rücksprache mit der weltlichen und geistlichen Obrigkeit ernannte Emberger daraufhin Verena Frey zur 28. Äbtissin von Rathausen. Der Nuntius bestätigte zwar diese Wahl, doch Emberger wurde aufgrund dieser eigenmächtigen Handlungen seines Amtes enthoben. Auch Verena Frey setzte sich für die Jesuiten als Beichtväter ein. Als ehemalige Küsterin, Novizenmeisterin und Priorin war sie aber besser als ihre Vorgängerin mit dem Leben und den Verhältnissen

in Rathausen vertraut, konnte sich bei ihren Mitschwestern durchsetzen und liess das Klosterleben aufblühen. 1635 erreichte sie, dass Papst Urban VIII. die Jesuiten für weitere 15 Jahre als Beichtiger in Rathausen verpflichtete. Verena Frey hat in ihrem Konvent die Weberei als Tätigkeit der Klosterfrauen eingeführt. Dies war durchaus mit dem Klosterleben vereinbar, galt den Zisterziensern doch die manuelle Arbeit als ein dem Gebet gleichwertiger Gottesdienst. Die textilen Erzeugnisse sollten nicht nur dem Eigenbedarf des Klosters dienen, sondern auch zum Verkauf angeboten werden.⁹

Während ihrer Amtszeit hat sich Verena Frey durch verschiedene Stiftungen an die Ausstattung der Klosteranlage hervor getan. Sie beteiligte sich 1616 gemeinsam mit Hans Wissing, Landvogt der Grafschaft Habsburg, mit einer Scheibenstiftung am Projekt der Kunstverglasung im Kreuzgang (Abb. 5).¹⁰ Auf dem Glasgemälde mit der Darstellung der Berufung des Zachäus wird dieser seitlich von der Muttergottes und dem heiligen Bernhard begleitet, und auf der Kartusche steht: «Die G[nädig] frow Abbtßin un[d] Convent deß Lobliche[n] Gotzhuß Rathausen. Verehrt J. Hanß Wysing Obervogt Der Graffschafft Hapsburg und Zwingherr zu Dietywl.



Abb. 2 Maria im Rosenkranz, Mittelstück eines Antependiums aus Eschenbach, um 1640/50. Wollwirkerei, 99 × 116 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 74250.

1616.» Dem Text entsprechend ist in der Sockelzone der gesamte Konvent von Rathausen dargestellt; Nonnen im weissen Zisterzienserinnenhabit mit schwarzem Schleier, Schwestern in brauner Tracht mit weissem Schleier und eine Gruppe weltlich gekleideter Frauen reihen sich dicht hintereinander, den Rosenkranz betend, von zwei Seiten her auf. Die linke Reihe wird von der Äbtissin mit Krummstab und Gebetbuch in der Hand angeführt, und in der Mitte steht deren Wappenschild: vor Gelb eine Pflugschar über Dreieberg, überhöht von einer blauen Lilie. Oben und unten sind auf hellem Schriftband die Namen der Dargestellten notiert. Das Glasgemälde kann als Bekenntnis der Verena Frey zu ihrem Amt gedeutet werden: Sie steht als Schwester in der Gruppe Gleichgesinnter, wobei trotz identischer Kleidung jede Klosterfrau als Individuum namentlich erkannt und respektiert wird. Wie Zachäus sind sie alle von Christus berufen, ihm zu folgen und auf materiellen Besitz zu verzichten (Lukas 19); die Verehrung der Muttergottes und des Ordensheiligen Bernhard gehört zur primären Aufgabe der Zisterzienserinnen und wurde von den Klosterfrauen in Rathausen im täglichen Gebet vertieft. 1621 liess Verena Frey neben dem bereits vorhandenen Kreuzaltar in der Laienkirche zwei Seitenaltäre errichten, mit dem Ziel, «die Zierde des Gotteshauses zu fördern». Der Altar auf der Nordseite war ihrer Namensheiligen Verena und der heiligen Ursula mit ihren Jungfrauen geweiht, der südliche Altar den drei Patronen des Klosters Georg, Bernhard und Benedikt.¹¹ Als sie in ihrem 60. Lebensjahr 1634 den Auftrag für das gewirkte Antependium erteilte, liess sie wiederum die im Kloster Rathausen besonders verehrten Heiligen darstellen. Unter Verena Frey hat sich



Abb. 3 Antependium aus Eschenbach, um 1640/50. Fotomontage nach den drei erhaltenen Stücken im Schweizerischen Nationalmuseum.



Abb. 4 Weihnachtsantependium aus Rathausen, datiert 1600. Wollwirkerei, 97 × 273 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, IN 43.

der Konvent vergrössert. Stand sie bei Amtsantritt 17 Chorfrauen und 6 Laienschwestern vor, so hinterliess sie bei ihrem Tod im Jahr 1636 insgesamt 37 Chorfrauen und 11 Laienschwestern. In der Chronik von Rathausen wird sie als «über die Massen heroische, gravitatische und tugendreiche fründliche, doch ernsthafte Frau» gewürdigt.¹²

Für Kloster Eschenbach hat Lidwina Dulliker kurz nach ihrer Wahl zur Äbtissin im Jahr 1647 einen Behang mit dem Nährvater Joseph, der den Christusknaben an der Hand durch Blumenranken führt, in Auftrag gegeben (Abb. 10).¹³ Lidwina Dulliker hat sich während ihrer Amtszeit bis 1674 vehement für die Sache ihres Ordens eingesetzt. Unterstützt durch ihren Bruder Ulrich Dulliker, den Schultheissen und Bannerherrn von Luzern, konnte sie veranlassen, dass die Jesuiten das Beichtigeramt ablegten und damit dem jahrzehntelangen Streit

ein Ende gesetzt war.¹⁴ In der Klosterbibliothek hat sich eines ihrer Gebetsbücher erhalten, das ihre Frömmigkeit und ihre besondere Kind- Jesu-Verehrung bezeugt. Aus Eschenbach ist ausserdem dokumentiert, dass dort der Festtag des heiligen Joseph besonders begangen worden ist und die Klosterfrauen eine Figur des Nährvaters mit Kleidern und Schuhen aus Samt und Seide liebevoll eingekleidet haben.¹⁵ So gilt der Behang als sehr persönliche, der religiösen Ausrichtung des Klosters entsprechende Stiftung der Äbtissin.

Das Rathausener Weihnachtsantependium, 1600

Den Auftakt zu den gewirkten Paramenten aus Rathausen und Eschenbach bildet das 1600 datierte Antependium, das die Äbtissin Anna Hartmann gemeinsam

mit dem Visitator von Rathausen, Peter Emberger, ihrer Kirche gestiftet hat (Abb. 4).¹⁶ In der Mitte der 273 cm breiten Wirkerei ist der allseitig offene Stall von Bethlehem dargestellt. Maria kniet in rotem Kleid, über das ihr langes offenes Blondhaar fällt, vor dem neugeborenen Kind; vom Kreuznimbus und einem Strahlenkranz umstrahlt, liegt dieses nackt auf dem Boden. Zartrosa Wangenscheiben beleben die Gesichter von Mutter und Kind. Ochs und Esel wärmen es mit ihrem Atem, und aus der Stallecke nähert sich Joseph mit grauem Bart und auf einen Stock gestützt der intimen Szene. Zwei Hirten sind am Stallgebälk hinaufgeklettert, um der Anbetung beizuwohnen. Auf einer Wolkenbank im Himmel singt ein Engelschor dreistimmig das *Gloria* nach den Noten auf seinem Schriftband. Im Hintergrund fließt ein Bächlein durch die Wiese, und unter einem Apfelbaum stillen ein Wildschwein und ein Reh den Durst. Die Anbetung des unbekleidet auf dem Boden liegenden Jesuskindes geht auf die Vision der heiligen Brigitta von Schweden zurück. Der Bildtypus war seit dem frühen 15. Jahrhundert vor allem in Frauenklöstern als Andachtsbild beliebt. Ein Chorherr im Almutium und eine Klosterfrau im Habit der Zisterzienserinnen beten als kleine Stifterfiguren beim Christkind. In den Seitenfeldern stehen die heiligen Äbte Bernhard von Clairvaux mit einem Buch und Benedikt von Nursia mit einem Glas in der Hand. Zu Bernhards Füßen ist das Zisterzienserwappen zu sehen: auf Schwarz ein rot-silberner Schrägbalken. Als Pendant dazu erfand der Entwerfer des Antependiums bei Benedikt ein ihm zugehöriges Emblem. Er griff dazu auf den steigenden Löwen von Nursia, dem Geburtsort des Heiligen, zurück und stellte diesen hier vor Blau.¹⁷ Auf einer weissen Tafel bei Benedikt ist das Datum 1600 notiert. In den Ecken des Altartuches prangen überdimensioniert gross die Embleme der beiden Stifter. Links das sprechende Wappen Embergers, in Rot ein gelbes M auf einem grünem Dreieck und die Inschrift PETRVS EMBERGER CAN[ONICUS] VISITAT. Symmetrisch dazu rechts in Blau ein goldener Stern auf einem grünen Dreieck, das Wappen der Luzerner Patrizierfamilie Hartmann mit der Inschrift ANNA HARTMANIN ABATISSA. Ein goldener Äbtissinnenstab mit weissem Velum überragt diesen Schild. Die Wappen und die zwei heiligen Ordensstifter werden von einer hochstengligen, sich einrollenden Blütenranke hinterfangen. Ihr Wuchs, ihre Blätter-, Blüten- und Kapselformen sind einer spätgotischen Vorlage entnommen. Die drei Bildteile sind durch eine einheitliche Blumenwiese verbunden, auf der Erdbeeren, Glockenblumen, Maiglöckchen und Veilchen wachsen. Im Hintergrund wird das Bildfeld von einer durchgehenden Hügel- und Bergkette sowie dem sich zum Horizont hin auflichtenden blauen Himmel abgeschlossen.

Das stille Andachtsbild in der Mitte wird durch kleine, etwas unbeholfen dargestellte Genreszenen belebt. Darunter mischen sich auch die Figuren von Peter Emberger



Abb. 5 Glasgemälde aus dem Kreuzgang von Rathausen (Stiftung der Äbtissin Verena Frey), datiert 1616. 66,5 × 67,5 cm. Luzern, Historisches Museum.

ger und Anna Hartmann, die damit als Stifter direkt am Heilsgeschehen teilhaben. Moderner und übersichtlicher sind die beiden Seitenteile gestaltet. Hier bezeugten die Stifter mit der monumentalen Präsenz ihrer Wappen ihr Vorhaben: sie fühlten sich den geistlichen Vätern ihres Konventes verpflichtet und wollten Kloster Rathausen als Visitator und Äbtissin in deren Sinn und Geist gemeinsam führen und fördern.

Das Eschenbacher Weihnachtsantependium, um 1600

Peter Emberger hat sich auch mit der Äbtissin von Eschenbach, Maria Schnyder, zusammengetan, um ein Antependium in die dortige Kirche zu stiften. Das heute nicht mehr erhaltene Stück wurde später – vielleicht erst im 19. Jahrhundert – der Katharinenkapelle von Inwil übergeben. Franz Xaver Schwytzer hat den Behang 1853 beschrieben und die entsprechenden Inschriften notiert: PETER EMBERGER, CHORHERR ZU LUCERN UND VISITATOR VON ESCHENBACH und MARIA SCHNYDER VON LUCERN.¹⁸ Das Antependium ist demnach zwischen Maria Schnyders Wahl zur Äbtissin im Jahr 1595 und dem 1607 erfolgten Übertritt Embergers als Probst von Beromünster entstanden. Laut der historischen Beschreibung war der Bildaufbau des Antependiums in seiner Dreiteilung dem erhaltenen Altarbehang von 1600 aus Rathausen sehr ähnlich. Auch hier rahmten die Stifterwappen mit ihren Inschriften die Weihnachtsszene in der Mitte. Zudem hielt Franz Xaver Schwytzer in seiner Beschreibung explizit fest, dass im

Mittelbild die zwei Stifterfiguren direkt beim Christuskind knieten. Unerwähnt lässt der Autor allerdings, ob auf dem Eschenbacher Antependium auch die heiligen Bernhard und Benedikt dargestellt waren. Dennoch ist anzunehmen, dass die beiden Wirkereien nach der gleichen Vorlage gearbeitet worden sind. Denn auf einer bestehenden Wirkereivorlage konnten je nach Bedarf einzelne Details ergänzt oder ganze Motive weggelassen werden. Fest steht, dass Peter Emberger zusammen mit den amtierenden Äbtissinnen von Rathausen und Eschenbach jedem der Klöster ein gewirktes Antependium mit dem Weihnachtsbild gestiftet hat. Er hat sein einflussreiches Amt als Visitor in Rathausen und Eschenbach nicht nur zielstrebig wahrgenommen und darauf geachtet, dass er es im Einvernehmen mit den Äbtissinnen ausüben konnte, sondern machte diese Absicht auch durch die aufdringliche Präsenz der Wappen auf den beiden Altartüchern sichtbar.

Das Rathausener Antependium mit Rosenkranzmadonna und den Heiligen Bernhard und Katharina, 1634

Nach 25 Jahren Amtszeit als Äbtissin von Rathausen schenkte die damals 60-jährige Verena Frey 1634 ihrer Kirche das vom Schweizerischen Nationalmuseum im Jahr 2012 erworbene Antependium. Es zeigt drei heilige Szenen in einer blühenden, von Tieren belebten Landschaft (Abb. 1).¹⁹ In der Mitte erscheint die von hellem Licht umstrahlte und gekrönte Muttergottes in einer Wolkenöffnung, die von einem Kranz aus weissen, gelben und roten Rosenblüten eingefasst ist. Die himmlische Erscheinung offenbart sich den Dominikanerheiligen Dominikus und Katharina von Siena. Dominikus ist an seinem schwarzen Habit und dem blühenden Lilienstengel erkennbar. Er empfängt einen Rosenkranz aus der Hand der Maria. Auf seiner Stirn funkelt ein goldener Stern, und zu seinen Füßen liegt eine hellblaue Kugel, hinter der ein weisser Hund mit einer Fackel im Mund hervorschaut. Beide Motive erklären sich aus der Legende des Heiligen: Seiner Mutter ist das heilvolle Wirken ihres Sohnes schon vor dessen Geburt im Traum prophezeit worden, in Gestalt eines weissen Hundes, der mit einer Fackel im Mund die ganze Welt erhellt; an der Taufe des Heiligen erstrahlte auf seiner Stirn zudem ein goldener Stern. Katharina von Siena hat zur Erinnerung an ihre mystische Stigmatisation das Kreuz Christi geschultert und trägt eine Dornenkrone. Das Christkind überreicht ihr einen Rosenkranz mit einem goldenen Kreuz. Im Himmel begleiten zwei Engel mit Palmwedel und Zepter die Rosenkranzmadonna, wobei jeder von strahlendem Licht in dichten Wolken umgeben ist. Am Boden reisst sich ein Pelikan mit ausgebreiteten Flügeln die Brust auf, um mit dem Blut seine drei Jungen zu nähren; ein Symbol für das Blutvergiessen und den Opfertod Christi.

Auf der linken Seite des Antependiums kniet der heilige Bernhard in der weissen, faltenreichen Kukulie vor dem Kreuz Christi. Der Gekreuzigte mit grüner Dornenkrone auf dem Haupt hat seine Arme von den Nägeln gelöst, um sich mit geschundenem Oberkörper zum Ordensvater der Zisterzienser herabzuneigen und diesen zu umarmen. Bernhard empfängt Christus mit ausgestreckten Armen. Unter dem als *Amplexus* (Umarmung) bezeichneten Bild liegt der Abtstab Bernhards mit dem weissen Velum, und unter dem Kreuz ist eine Mitra wiedergegeben. Sie soll daran erinnern, dass Bernhard dreimal in seinem Leben die ihm angetragene Bischofswürde abgelehnt hat. Über der Szene hat sich der Himmel geöffnet, und die Sonne erhellt mit heiterem Gesicht die dunkeln Wolken. An der Seite steht der Evangelist Johannes, der als jugendlicher Jünger Jesu mit blonden Locken charakterisiert ist. Er hält in der Linken einen hellen Schreibgriffel und in der Rechten einen Kelch, über dem sich eine Schlange windet. Das Schreibgerät zeichnet ihn als Autor von Evangelium und Apokalypse aus. Kelch und Schlange erinnern an die Episode in Ephesus, als Johannes mit einem Giftgetränk getötet werden sollte. Damals schlug er das Kreuzzeichen über dem Becher, und das Gift entwich daraus in Gestalt einer Schlange. Zu seinen Füßen ist das bekannte Wappen des Zisterzienserklosters Cîteaux wiedergegeben.

Auch über der Szene der rechten Antependiumsseite hat sich der Himmel geöffnet, um eine Mondsichel mit menschlichem Gesicht in goldgelbem Licht erscheinen zu lassen. Hier sitzt die blonde Gottesmutter auf goldenem Thron und hält den nur mit einer Leinenwindel bekleideten Sohn auf dem Schooss. Vor ihnen kniet Katharina. Als Königstochter trägt sie eine Krone auf dem Blondhaar und lässt sich von Christus den Verlobungsring auf den Finger der rechten Hand stecken. Drei weisse Lilien erblühen hinter dem Thron als Symbol für die Jungfräulichkeit der Heiligen. Hier steht Verena in langem blauem Gewand und gelbem faltenreichem Mantel. Mit beiden Händen hält sie einen goldenen Krug vor der Brust. Laut Legende hat Verena täglich die Aussätzigen verköstigt, und als man sie beschuldigte, den Armen unrechtmässig Wein zu bringen, soll sich dieser in Wasser verwandelt haben. Verena Frey hat sich als Zisterzienserin zu Füßen ihrer Namenspatronin und hinter ihrem Familienwappen darstellen lassen. Die Hände zum Gebet gefaltet, hat sie den Äbtissinnenstab mit dem sich bauschenden Velum geschultert.

Im Vordergrund blühen Pflanzen und Blumentuffs, die als Bittersüss, Erdbeere, Glockenblume, Kornblume, Maiglöckchen und Nelke erkennbar sind, und zum Zeichen der fruchtbaren Natur liegen zwei aufgeplatzte Granatäpfel am Boden. Im Mittelgrund wachsen eine Rosenstaude, ein Birn- und, ein Apfelbaum und sowie eine Blütenranke in die Höhe. Die friedliche Natur wird von verschiedenen Singvögeln, einem Pfau, zwei Störchen, äsenden Hirschen und Rehen, springenden Hasen



Abb. 6 Gebet des heiligen Bernhard, linke Seite eines Antependiums aus Eschenbach, um 1640/50. Wollwirkerei, 90 × 79,5 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 20021 a.



Abb. 7 Verlobung der heiligen Katharina, rechte Seite eines Antependiums aus Eschenbach, um 1640/50. Wollwirkerei, 90 × 80 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 20021 b.

und einem Eichhörnchen belebt. Im Hintergrund stösst der sich lichtende Himmel auf eine Gebirgskette mit spitzen Felsen und Eisflächen.

Die Tapisserei zeichnet sich durch bunte Farbigeit aus. Objekte aus Edelmetall, Kleider- und Kissengarnituren sowie die Inschrift INRI sind mit Gold- und Silberlahn ausgeführt. Ein besonderes Merkmal sind die rosa Wangenscheiben, kirschrote Lippen und das durchgehend in weisser Seide ausgeführte Inkarnat. Wie auf der Rückseite erkennbar, sind die Farben – vor allem die Rottöne – heute stark verblasst.²⁰

Verena Frey hat die Ikonografie des Antependiums offensichtlich genau bestimmt. Im Unterschied zu ihrer Vorgängerin Anna Hartmann liess sie sich bescheiden betend am Rand des Geschehens darstellen und die Grösse ihres Familienwappens demjenigen der Zisterzienser angleichen. Die Wahl der drei Hauptbilder war dem Leben im Konvent angepasst: Die Verehrung der Muttergottes steht im Mittelpunkt; durch die meditativ sich wiederholenden Gebete des Rosenkranzes stellen sich die Klosterfrauen der Aufgabe der täglichen Verinnerlichung der Leiden und Freuden Marias und ihres Sohnes. Die auf dem Altartuch dargestellten Heiligen haben alle die Heilkraft des Kreuzes und des Glaubens als unmittelbares Gotteserlebnis erfahren. Die Rosenkranzmadonna und der *Amplexus* sind im Zuge der Gegenreformation als eigenständige Andachtsbilder verehrt worden, und die Verlobung der heiligen Katharina

galt als Sinnbild für jede Klosterfrau, die ihr Leben ganz der Nachfolge Christi verschrieben hat. Die fruchtbare Natur zeigt die Vielfalt der Schöpfung und vermittelt eine Vorstellung vom Paradies. Indem der himmlische Ort von Schneebergen gesäumt wird, die in ihren schroffen Formen an die Gebirge der Innerschweiz erinnern, wird angedeutet, dass sich die heiligen Szenen in der nächsten Umgebung der Klosterfrauen von Rathausen abspielen.

Das Eschenbacher Antependium mit Rosenkranzmadonna und den Heiligen Bernhard und Katharina, um 1645

Interessanterweise ist etwa 10 Jahre später anhand der für Rathausen geschaffenen Vorlage ein ähnliches Antependium für das Kloster Eschenbach hergestellt worden (Abb. 2, 3, 6 und 7). Dieses wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt in drei Teile zerschnitten. Als die Seitenteile mit dem Amplexusmotiv und der Verlobung der heiligen Katharina 1935 vom Landesmuseum zusammen mit zwei weiteren Bildteppichen in Eschenbach erworben wurden, fehlte vom Mittelstück jede Spur.²¹ Laut dem Archiv in Eschenbach sind die Wirkereien zuletzt als Altartücher in der Krankenkirche der Klosteranlage verwendet worden.²² Kloster Eschenbach war um 1935 offenbar in Geldnöten und wollte sich von den

nicht mehr brauchbaren Textilien trennen. Das Museum seinerseits betonte, für die Fragmente sei der Preis von insgesamt 2000 Schweizer Franken angemessen, worauf der Spiritual des Klosters enttäuscht einwilligte und sich die Äbtissin am 6. November 1935 für die prompte Bezahlung handschriftlich bedankte.²³ Der damalige Direktor des Landesmuseums, Fritz Gysin, ein Profunder Kenner und Liebhaber spätgotischer Wirkteppiche, setzte sich zum Ziel, die Neuerwerbungen als ansprechende Bilder zu präsentieren. Daher beauftragte er die Restauratorin Marie Anner in Zürich, die Stücke zu «konservieren und in Nachahmung der alten Wirktechnik zu ergänzen».²⁴ Marie Anner komplettierte die zwei Antependiumsseiten durch hohe Obst- und Blütenbäume und gab den Stücken dadurch den Anschein eigenständiger Bildteppiche mit geschlossener Komposition. Erst 1993 tauchte die verloren geglaubte Mittelpartie mit der Rosenkranzmadonna im Pariser Kunsthandel auf und konnte ein Jahr später an einer Auktion in London für das Landesmuseum ersteigert werden (Abb. 2).²⁵ Aufgrund der Ergänzungen an den Seitenteilen können die drei Stücke heute nicht mehr zum ursprünglichen Antependium zusammengefügt werden. In der aktuellen Dauerausstellung «Galerie Sammlungen» im Schweizerischen Nationalmuseum, Landesmuseum Zürich, sind sie nebeneinander ausgestellt und vermitteln so den ursprünglichen Zusammenhang.²⁶ Ausserdem lässt sich die Rekonstruktion mittels Fotografien gut handhaben (Abb. 3).²⁷ Während sich die Höhe der beiden Altartücher mit je etwa 100 cm deckt, ist das Eschenbacher Antependium zirka 60 cm weniger breit. Dies erklärt sich aus dem Fehlen der seitlichen Heiligenfiguren von Johannes und Verena mit der Stifterin. Die drei Hauptbilder, die Horizontlinie, Blumen, Bäume und die meisten Tiere sind aber in Umriss und Binnenzeichnung auf beiden Behängen absolut identisch. Der ins Auge fallende Unterschied ist auf das Kolorit, auf die Ausführung der Heiligenscheine und die Gestaltung des Himmels zurückzuführen. Während sich dieser auf dem Rathausener Stück von 1634 vom tiefen Blau am oberen Rand zum hellen Weiss am Horizont harmonisch aufhellt und dunkle Wolken für die leuchtenden Himmelserscheinungen aufbrechen, ist er auf dem Eschenbacher Behang in streifenweiser Abstufung koloriert. Hier durchfliegen Vögel den Himmel, und auf den Bergspitzen stehen ein grosser Hirsch sowie ein Böcklein. Am unteren Bildrand laufen bei der Ampelusszene in Eschenbach zwei weisse Lämmer anstelle von Hirsch und Rehkitz im Rathausener Exemplar, und unterhalb der Verlobung Katharinas befinden sich zwei Hirsche statt der zwei Störche. In der Eschenbacher Version fehlen ausserdem hinter Dominikus Hase und Eichhörnchen. Als bedeutendes Motiv finden sich auf diesem Behang bei Katharina zusätzlich die Attribute ihres Martyriums, das Schwert und ein zerschlagenes Rad. Die Heilige wird damit nicht ausschliesslich

als jungfräuliche Verlobte Christi wie im Rathausener Antependium wiedergegeben; vielmehr wird in diesem Bild das Leben und Sterben der Patronin von Eschenbach verehrt. Vermutlich war das Antependium für den Hochaltar von Eschenbach bestimmt, der als Rosenkranzaltar geweiht war.²⁸

Die technische Ausführung mit der in dünnen schwarzen Linien gefertigten Zeichnung und den mittels *hachures* ineinanderfliessenden Streifen der Himmels- und Wiesenpartie sowie der Einsatz von Stickerei für prägnante Details sind in beiden Wirkereien gleich. Hier wie dort beleben rosa Wangenscheiben die in weisser Seide ausgeführten Gesichter. Im Eschenbacher Stück ist allerdings die Verwendung von Seide, Gold- und Silberlahn reichhaltiger. Hier sind die Heiligenscheine in gröberer Textur ausgeführt, sodass die Goldfäden mehr Glanzfläche erhalten und der Eindruck einer Metallscheibe entsteht. Dieses technische Mittel findet sich auf den Beispielen, die zwischen 1640 und 1650 hergestellt worden sind und erlaubt damit auch die Datierung des Eschenbacher Antependiums. Der detaillierte Vergleich der beiden Arbeiten zeigt auf, wie mit wenigen Veränderungen die gleiche Vorlage durch erfahrene Wirkerhand zu einem neuen, in seinem Charakter anderen Werk verarbeitet worden ist.

Eschenbacher Antependium mit Krönung Mariä und den Heiligen Bernhard und Katharina

Laut der bereits erwähnten Beschreibung der Katharinenkapelle in Inwil von 1853 besass das Kloster Eschenbach ein weiteres, heute verlorenes Antependium mit der Krönung Mariä in der Mitte und den Heiligen Bernhard und Katharina auf den Seiten.²⁹ Ob auch für dieses Antependium die Wirkvorlage der beschriebenen Antependien – allerdings mit einem anderen Mittelteil – zur Anwendung gekommen ist, kann vermutet, aber nicht mehr bewiesen werden. Fest steht lediglich, dass in Eschenbach ein weiteres gewirktes Antependium vorhanden war mit der Darstellung der in diesem Kloster besonders verehrten Heiligen Bernhard und Katharina.

Eschenbacher Behang mit Maria im Kreise heiliger Frauen, um 1640/50

1936 erwarb das Landesmuseum aus dem Zisterzienserkloster Mehrerau einen Bildteppich mit der Darstellung der Muttergottes im Kreise heiliger Frauen und musizierender Engel (Abb. 8). Laut den Verkaufsakten stammt auch diese Wirkerei ursprünglich aus dem Kloster Eschenbach; sie soll zu einem unbekanntem Zeitpunkt dem Kloster Mehrerau geschenkt worden sein.³⁰ Maria mit dem Christuskind auf dem Schooss sitzt auf einem einfachen Steinthron in einem blühenden Garten. Sie

ist durch ihre hohe Krone, das golddurchwirkte – heute verblasste – Purpurkleid und den blauen Mantel als Himmelkönigin gekennzeichnet.³¹ Das Gewand des Christuskindes besteht aus dem gleichen kostbaren Stoff. Sieben heilige, teils gekrönte Frauen umringen Mutter und Kind und tauschen mit ihnen Blumen aus. Zwei Engel musizieren dazu auf ihren Lauten. Rechts überreicht Dorothea, erkennbar am goldenem Frucht- und Blumenkorb, der Gottesmutter drei Tulpen. Neben ihr kniet Katharina in blauem Gewand und mit dem Rad zu ihren Füßen. Als dritte Königstochter stellt sich Margaretha in diese Reihe. Sie hält einen goldenen Messkelch, und am Boden schaut der Drachenkopf mit heraushängender Zunge empor. Links schickt sich Ursula an, ein Veilchen zu pflücken. In ihrer Rechten hält sie ihr Marterinstrument, einen grossen Pfeil. Christus streckt seine rechte Hand aus, um Caecilia drei Erdbeerblüten zu überreichen. Die Heilige der Musik trägt ihre kleine Orgel auf dem rechten Arm. Hinter ihr reihen sich Verena mit dem goldenen Kamm und Agnes mit Korb und dem weissen Lamm in die Gruppe. Im Vordergrund steht das Symbol für den Opfertod Christi, der für seine Jungen die eigene Brust aufreissende Pelikan. Im Garten wachsen Erdbeeren, Maiglöckchen, Margeriten, Veilchen und Vergissmeinnicht; vorne wird er durch eine niedrige Rosenhecke abgeschlossen. Die Blumen unterstreichen durch ihren Symbolgehalt die Reinheit,

Unschuld und Demut der dargestellten Heiligen. Im Hintergrund ragen ein Apfel- und ein Birnbaum in die Höhe. Häuser und Kapellen eines Klosterbezirkes rahmen beidseits das Bild: Links schliesst ein Engel das Tor eines Gebäudes, aus dessen Fenster eine Nonne schaut. Rechts führt ein Engel eine Zisterzienserin, an deren Rocksäum sich eine stehende Taube abzeichnet, in ein Rosenspalier. Vorne übergibt eine Zisterzienserin mit Heiligenschein einem Engel eine Taube mit Gold im Gefieder, und im Himmel fliegt eine weisse Taube mit einem Zweig im Schnabel.³² Die Szene ist schwer zu deuten. Das dreifache Vorkommen einer Taube mag auf eine lokale Adaptation der Legende der heiligen Scholastika hinweisen: Benedikt von Nursia soll seine Schwester Scholastika zu theologischen Gesprächen regelmässig in einem Garten getroffen haben. Nach deren Tod hat sich laut Legende ihre Seele dem Bruder in Gestalt einer Taube offenbart.

Im Hintergrund bildet eine grüne Gebirgskette mit springenden Hirschen und Böcklein den Horizont. Hier hat sich der Himmel rötlich-golden gelichtet. In der Bildmitte erscheint Gottvater in einem Wolkenkranz und segnet mit ausgebreiteten Armen die heiligen Frauen. Zwei Engel schweben mit Krone und Zepter über den Klostergebäuden.

Unter Berücksichtigung der seitlich fehlenden Partien mit den Klosteransichten von je zirka 20 cm wies die



Abb.8 Maria im Kreise heiliger Frauen, Antependium oder Andachtsbild aus Eschenbach, um 1640/50. Wollwirkerei, 95 × 165 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 20146.



Abb.9 Anna Selbdritt, Dorsale oder Wandbehang, nach 1647. Wollwirkerei, 90×95 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 20021 d.

Wirkerei ursprünglich eine Breite von ungefähr 200 cm auf. Mit diesem Mass kann sie das Antependium eines Seitenaltars gewesen sein. Möglicherweise diente der Behang den Nonnen aber zur persönlichen Andacht im Kirchenschiff oder im Presbyterium. Denn dazu war der Bildinhalt besonders geeignet: Die Klosterfrauen hatten ihr Leben wie die heiligen Märtyrerinnen der Nachfolge Jesu verschrieben und verstanden sich wie diese als Bräute Christi. Die Märtyrerinnen sind auf dem Bild im verschlossenen Klostergarten versammelt, um unter dem Segen Gottes Maria und dem Christuskind zu huldigen. Es bleibt dabei nicht bei der Kind-Jesu-Verehrung, denn an dessen Opfertod erinnert der Pelikan in der Bildmitte. Im persönlichen Gebet konnten sich die Klosterfrauen mit dem Geschehen identifizieren. Die springenden Tiere auf den Bergen mögen sie an den Psalmvers mit der Lobpreisung der Macht Gottes erinnern haben: «Die Berge hüpfen wie Widder und die Hügel wie junge Lämmer.»³³

In dieser Wirkerei wird Zeichnung und Kolorierung in gleicher Technik wie in den zuvor beschriebenen Arbeiten gehandhabt. Anders sind hier die bewegten *hachures* in der Gestaltung der sich bauschenden Gewänder und die auffallend vielen gestickten Details. Besonders reich ist der Einsatz von Gold- und Silberlahn. Denn nicht nur Heiligenscheine, Attribute, Gürtel und Körbe sind mit Metallfäden ausgeführt, Gold leuchtet auch in den Gewändern, Blumen und Wolken auf. Diese technischen Beobachtungen erlauben es, die Tapiserie ins vierte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu datieren.

Anna Selbdritt und Nährvater Joseph, zwei gewirkte Andachtsbilder aus Eschenbach, um 1647

Im selben Zeitraum sind auch die zwei kleinen annähernd quadratischen Behänge entstanden mit Anna Selbdritt einerseits (Abb.9) und dem Nährvater Joseph andererseits (Abb.10). 1935 vom Landesmuseum erworben, wurden sie durch die Restauratorin Marie Anner ergänzt. Die vertraglich vereinbarte Zeit hatte für die Fertigstellung der Arbeit am Behang mit Anna Selbdritt nicht ausgereicht, sodass das Stück unvollendet abgeliefert wurde.³⁴ Auf neu eingezogenen Baumwollkettfäden hat die Restauratorin nur den unteren Teil der Blütenranke am linken Rand eingewirkt. Der Bildteppich stellt die heilige Anna mit der gekrönten Maria zur Rechten und dem Christuskind auf dem linken Arm dar. Anna trägt ein Purpurkleid und darüber einen langen goldgelben, blau gefütterten Mantel, mit dem sie ihre Tochter und deren Sohn umhüllt. Das Purpurkleid und die Schuhe des Christuskindes sind golddurchwirkt. Sein helles Gesicht hebt sich vor dem Kreuznimbus ab. Es hält in der Linken die Weltkugel und weist mit der Rechten auf seine junge Mutter. Diese trägt eine silberne Obstschale und reicht dem Kind eine Birne. Schwarze Augen, kirschrote Lippen und rosa Wangen stechen aus den hellen Gesichtern hervor. Die drei Generationen der Heiligen Familie stehen als kompakte Gruppe vor einem in regenbogenfarben abgestuften Hintergrund und werden von zwei aufsteigenden Pflanzen, die sich oben in der Bildmitte berühren, gerahmt. Ob das schlichte Andachtsbild als Dorsale im Chorgestühl oder als Klosterbehang für besondere Festtage diente, muss offen bleiben.

Abb.10 Nährvater Joseph mit dem Christusknaben, Dorsale oder Wandbehang, nach 1647. Wollwirkerei, 92 × 87 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 20021 c.



Dem Bildteppich mit Joseph und dem Christusknaben liegt dieselbe Bildauffassung wie dem etwa gleich grossen Behang mit Anna Selbdritt zugrunde (Abb. 10).³⁵ Der Nährvater in langem rotem Gewand trägt einen Lilienzweig und führt den Christusknaben an der Hand über eine Wiese. Der Knabe geht barfuss und ist in ein Purpurgewand mit hellblauem Seidengürtel gehüllt. In seiner Linken führt er ein Holzgefäss mit Hammer und verschiedenen Nägeln mit sich. Es sind dies zwar die Werkzeuge des Zimmermanns Joseph, in Gold und Silber glänzend weisen sie aber auch auf die *arma Christi*, mit denen Christus ans Kreuz geschlagen worden ist. An den Tod erinnern auch die goldenen Lilien, die in Kreuzform hinter dem Kopf des Kindes strahlen. In einer goldenen Aureole fliegt mit ausgebreiteten Flügeln die Taube des Heiligen Geistes. Der Hintergrund ist von Hellblau zu Grün streifenweise eingefärbt. Links und rechts winden sich Blütenranken mit bunten Lilien und Rosen in die Höhe; die gleichen Blumen wachsen zwischen Vater und Sohn. Am unteren Bildrand sind neben Tulpen und Massliebchen

drei Wappen aufgereiht. Sie zeichnen die Äbtissin von Eschenbach, Lidwina Dulliker, als Stifterin des Bildteppichs aus: Links das Wappen des Klosters, vor Gold ein schwarzer Schildbeslag, in der Mitte das Emblem der Luzerner Familie Dulliker, in Blau zwei schräg gekreuzte goldene Backschaufeln über einem silbernen Pilgerstab, und rechts das Wappen Cîteaux, in Schwarz ein rot-silberner Schrägbalken. Mit ihren Massen war diese Bildwirkerei möglicherweise für die Rückwand des Äbtissinensitzes im Kapitelsaal bestimmt. Es kann sich aber auch um ein Andachtsbild zur Feier des Josephtages gehandelt haben. Denn in Eschenbach ist der Festtag für den Beschützer von Maria und dem Jesusknaben besonders begangen worden. Wie schon erwähnt, ist dort eine Figur des Nährvaters jeweils festlich eingekleidet und mit einer weissen Lilie wie auf dem Bildteppich bedacht worden.³⁶ Möglicherweise hat Lidwina Dulliker nach ihrer Wahl zur Äbtissin im Jahr 1647 die Wirkerei zusammen mit dem als Pendant geltenden Behang mit Anna Selbdritt dem Kloster geschenkt.

Die stilistischen, technischen und materiellen Gemeinsamkeiten der gewirkten Paramente aus Rathausen und Eschenbach belegen deren Herkunft aus der gleichen Werkstatt. Es war offensichtlich ein Atelier, das für Kirchen und Klöster im Umkreis von Luzern tätig war und dem auch die zwei früheren Behänge mit dem Marienleben aus St. Urban im Historischen Museum Basel und die Antependien von 1598 aus St. Anna im Bruch und aus der Peterskapelle in Luzern zugeschrieben werden können.³⁷ Leider fehlen in den einschlägigen Klosterakten jegliche Hinweise auf die Produktion von Wirkereien.³⁸ Fest steht, dass es sich um eine Klosterwerkstatt gehandelt hat, in der während eines halben Jahrhunderts das Kunsthandwerk der Wirkerei gepflegt und technische Eigenheiten tradiert worden sind. Es sind dort an einem oder zwei kleineren Wirkstühlen Behänge in bunter Wolle auf Leinenkette von höchstens 105 cm Höhe und einer Webdichte von in der Regel 7 Kettfäden/cm hergestellt worden. Die erhaltenen Beispiele zeichnen sich durch eine prägnante Zeichnung in schwarzen Linien aus. Wenige Konturen oder Details sind gestickt. Glanzlichter entstehen durch den Einsatz heller Seide. Die in den frühen Beispielen nur spärlich verwendete weisse Seide für das Inkarnat prägt ab 1634 die Gestaltung der Bildteppiche. Anfänglich sind nur Heiligenscheine und Objekte aus Edelmetall mit Gold- oder Silberfäden gewirkt worden, in den späteren Beispielen kommen diese auch in den Gewändern, Pflanzen und Wolken vor. Die Himmel- und Wiesenpartien sind in allen Beispielen mittels langer *hachures* streifenweise koloriert. Die für St. Urban, St. Anna und St. Peter gewirkten Paramente sind mit der Aufreihung der durch Pfeiler oder Architekturprospekte getrennten Szenen noch dem Prinzip der Spätgotik und der Renaissance verpflichtet. Im Weihnachtsantependium für Rathausen von 1600 trennen nur noch schmale vertikale Streifen die grossen Heiligenfiguren von der biblischen Szene in der Mitte. Prägend sind hier die gemeinsame Standfläche und der das gesamte Bild hinterfangende Himmel. Diesem künstlerischen Prinzip ist noch 1634 das Antependium der Verena Frey verpflichtet. Hier stehen Heiligenfiguren und Andachtsbilder auf der durchgehenden Wiese und werden durch den niederen Horizont mit felsigen Bergen und dem dramatischen Himmel zusammengefasst. Der Figurenstil dieser Wirkerei und ihre Landschaftsdarstellung mit den Schneebergen erinnern stark an die in Eschenbach zu jener Zeit gepflegte Malerei von Andachtsbildchen (Abb. 11).³⁹ Möglicherweise war die Eschenbacher Künstlerin dieser Heiligenbilder für den Entwurf und die Vorlage der Wirkerei für Rathausen zuständig. Denn die Naturdarstellung, der alpine Berghintergrund und die naiven Gesichter der Heiligen mit ihren roten Wangen sind sehr vergleichbar. Dies mag als Indiz dafür gelten, dass die Wirkereien in Eschenbach ausgeführt worden sind.



Abb. 11 Zisterzienserin bei der Heiligen Familie, Deckfarbenminiatur auf Pergament, um 1630, 73 × 51 mm. Kloster Eschenbach.

Sind die Paramente in Eschenbach gewirkt worden?

Für die Ausführung eines gewirkten Bildteppichs stellen Vorlagen im Massstab der künftigen Tapissiererei ein unverzichtbares Hilfsmittel dar, waren auf ihnen doch sämtliche Motive mit ihrer Binnenzeichnung festgehalten. Spiegelbildlich gezeichnet, lagen sie während der Arbeit unmittelbar unter den Kettfäden und wurden schrittweise nachgearbeitet. Heute unter dem Begriff «Karton» bekannt, wurden sie laut den historischen Quellen im deutschsprachigen Raum «Bildner» genannt. In den Städten Basel und Strassburg sind im 15. Jahrhundert die Bildner mehrfach nachgewirkt worden.⁴⁰ Nachdem zu Beginn des 16. Jahrhunderts diese beiden Produktionszentren erloschen sind, pflegten kleinere Werkstätten oder einzelne Bürgerfamilien die Tradition des Handwerks weiter. Die kostspieligen Bildner wurden ausgetauscht und mehrfach verwendet. Dies belegen drei Behänge mit dem *Hortus-Conclusus*-Motiv, die im Kreis der Zürcher Reformatoren zwischen 1549 und 1563 nach dem gleichen Bildner gearbeitet worden sind.⁴¹ Die Bildner waren aus Leinwand gefertigt; das Material war ein-

fach zu handhaben, Massänderungen wurden durch Falten, Nähen und Schneiden erzielt, und die Umgestaltung oder das Einfügen einzelner Motive war durch eine partielle Applikation leicht möglich. Die hier besprochene Werkstatt hat bereits 1598 für die Antependien von St. Peter und St. Anna im Bruch den gleichen, um eine Szene reduzierten Bildner verwendet. Nach 1600 kam der Karton des für Rathausen geschaffenen Weihnachtsantependiums durch Änderung des Äbtissinnenwappens und der Inschriften für die Stiftung von Peter Emberger und Maria Schnyder in Eschenbach zum Einsatz. Und nach dem Bildner des 1634 datierten Antependiums der Verena Frey ist zwischen 1640 und 1650 ein den Anforderungen der Klosterkirche Eschenbach entsprechendes Altartuch geschaffen worden. Ob die Seitenteile dieses Bildners mit dem Amplexusmotiv und der Verlobung der heiligen Katharina sogar ein drittes Mal für das heute verlorene Eschenbacher Antependium mit der Krönung Mariä verwendet worden sind, bleibt fraglich.

Ohne historische Quellen kann Eschenbach nicht mit Sicherheit als Produktionsort für diese Wirkereien identifiziert werden. Immerhin stammt die Mehrzahl der bekannten Behänge aus Eschenbach. Ausserdem hat offensichtlich eine künstlerische Verbindung zwischen der dortigen Malerei von Andachtsbildern und den Entwürfen für die Bildteppiche bestanden. Der enge geistige und künstlerische Kontakt zwischen Rathausen und Eschenbach machte es möglich, dass die für das eine Kloster gültige Bildfindung mit wenigen Veränderungen auch für das andere verwendet werden konnte. Die Bildteppiche bezeugen, dass die Äbtissinnen beider Konvente mit Stiftungen gewirkter Paramente die Wirkproduktion gefördert und damit gleichzeitig die Verehrung der Ordensgründer und der Heiligen ihrer Klöster unterstützt haben.

ADRESSE DER AUTORIN

Anna Rapp Buri, Dr. phil., Kunsthistorikerin, Bernoullistrasse 6,
CH-4056 Basel

ANMERKUNGEN

- ¹ Erworben bei Bernard Descheemaeker in Antwerpen; das Stück soll aus einer Privatsammlung in Brüssel stammen. Siehe dazu die Beschreibung in Anm. 19.
- ² Christie's London, *Fine European Sculpture and Works of Art*, Nr. 47, 20. April 1994. – SIGRID PALLMERT, *Textilien*, in: Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1994, S. 41–42. – Schweizerisches Nationalmuseum, Landesmuseum Zürich, Nachweisakte zu LM 74250. – SIGRID PALLMERT, *Bildteppich*, in: Galerie Sammlungen: Katalog der Dauerausstellung im Landesmuseum Zürich, Zürich 2009, S. 50–51. Siehe dazu die Beschreibung in Anm. 25.
- ³ SIGRID PALLMERT / BARBARA WELTER / BEATRICE HIRT, *Modedesign Schweiz 1972–1997* (= Ausstellungskatalog Schweizerisches Landesmuseum Zürich), Zürich 1997.
- ⁴ CLAUDIA A. GAILLARD FISCHER, *Wirkereien aus schweizerischen Zisterzienserklöstern Ende 16. bis Mitte 17. Jahrhundert in ihrem liturgischen Kontext*, Typoskript der Lizentiatsarbeit der Theologischen Fakultät der Universität Freiburg i. Ü., 2001. Da die Autorin 2013 verstorben ist, war ein Austausch mit ihr leider nicht mehr möglich.
- ⁵ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, 6: Das Amt Hochdorf, von ADOLF REINLE, Basel 1963, S. 47–81. – *Helvetia sacra*, Abt. 3, 3, 2. Teil: Die Zisterzienserinnen in der Schweiz, von CÉCILE SOMMER RAMER / PATRICK BRAUN, Bern 1982, S. 612–633. – *Zisterzienserbauten in der Schweiz. Neue Forschungsergebnisse zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. von HANS RUDOLF SENNHAUSER, Bd. 1, Zürich 1990, S. 75–82.
- ⁶ CÉCILE SOMMER RAMER / PATRICK BRAUN (vgl. Anm. 5), S. 862–892. – HANS RUDOLF SENNHAUSER (vgl. Anm. 5), S. 247–258. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, neue Ausgabe 2: Das Amt Luzern und die Landgemeinden, von BARBARA HENNIG / ANDRÉ MEYER, Basel 2009, S. 106–119.
- ⁷ Für Angaben und Bibliografie zum Antependium vgl. Anm. 16.
- ⁸ FRANZ XAVER SCHWYTZER, *Erörterungen über den Standpunkt der einstigen Stammburg der Freiherren von Eschenbach und des von ihnen gegründeten gleichnamigen Klosters an der Reuss*, in: Der Geschichtsfreund 9, 1853, S. 36, Anm. 12.
- ⁹ Klosterarchiv Eschenbach, Rathäuser Chronik, S. 164. – CLAUDIA A. GAILLARD FISCHER (vgl. Anm. 4), S. 100.
- ¹⁰ Historisches Museum Luzern, 66,5 × 67,5 cm. JOHANN RUDOLF RAHN, *Die Glasgemälde im Kreuzgang des Klosters Rathausen*, in: Der Geschichtsfreund 37, 1882, Nr. 24, S. 234–235. – BARBARA HENNIG / ANDRÉ MEYER (vgl. Anm. 6), S. 114–119.
- ¹¹ HANS RUDOLF SENNHAUSER (vgl. Anm. 5), S. 250–251 und 257.
- ¹² KASSIAN HAID, *Die Reihe der Äbtissinnen von Rathausen 1245–1945*, in: Der Geschichtsfreund 99, 1946, S. 212.
- ¹³ CLAUDIA A. GAILLARD FISCHER (vgl. Anm. 4) schlägt auf S. 108 vor, die Wirkerei auf 1649 zu datieren; sie sei vermutlich zum 25-jährigen Professjubiläum der Äbtissin in Auftrag gegeben worden. Für Angaben und Bibliografie zum Behang vgl. Anm. 34.
- ¹⁴ CÉCILE SOMMER RAMER / PATRICK BRAUN (vgl. Anm. 5), S. 625–626.
- ¹⁵ CLAUDIA A. GAILLARD FISCHER (vgl. Anm. 4), S. 92.
- ¹⁶ Die Geburt Christi begleitet von Bernhard von Clairvaux und Benedikt von Nursia, Antependium, datiert 1600. Wollwirkerei auf Leinenkette unter Verwendung von Seide und Metallfäden, 6 Kettfäden/cm, 97 × 273 cm. Bis auf die seitlich fehlenden Anfangs- und Schlussborten vollständig erhalten. Die Abtstäbe und die Heiligenscheine von Jesus und Maria sind mit Gold- und Silberlahn ausgeführt. Wenige gestickte Details. Schweizerisches Nationalmuseum, IN 43. ROBERT L. WYSS, *Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Aus dem Schweizerischen Landesmuseum, Bd. 5), Bern 1955, Nr. 16/17. – HEINZ HORAT, *Kunstschätze aus dem Zisterzienserinnenkloster Rathausen*, in: Festschrift zum 100-Jahr-Jubiläum des Kinderheimes in Rathausen, Luzern 1983, S. 17. – BARBARA HENNIG / ANDRÉ MEYER (vgl. Anm. 6), S. 118 und Abb. 115.
- ¹⁷ Herrn Dr. h.c. Berchtold Weber sei an dieser Stelle für seine Hilfe bei der Auflösung und Erklärung dieses Wappens gedankt. Es wurde bis jetzt als Wappen von Rathausen identifiziert. Dieses zeigt aber vor blauem Hintergrund einen Stern.
- ¹⁸ FRANZ XAVER SCHWYTZER (vgl. Anm. 8), S. 36. – ADOLF REINLE (vgl. Anm. 5), S. 78.
- ¹⁹ Maria im Rosenkranz, Amplexusbild des Bernhard von Clairvaux und Verlobung der Katharina von Alexandrien, Antependium, datiert 1634. Wollwirkerei auf Leinenkette unter Verwendung von Seide und Metallfäden, wenige Details gestickt, 10 bis 12 Kettfäden/cm, 101 × 273 cm. Bis auf die seitlich fehlenden Anfangs- und Endborten vollständig erhalten. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 141701. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 2012, S. 12.
- ²⁰ Das ursprünglich hellrosa gefärbte Blut Christi ist zu dumpfem Beige verblasst. Auf der linken Seite der Wirkerei fehlt das leuchtende Kirschrot, das auf der rechten Seite vor allem für die gestickten Lippen eingesetzt worden ist.
- ²¹ Amplexusmotiv des heiligen Bernhard und Verlobung der heiligen Katharina, um 1640/50. Wollwirkerei auf Leinenkette unter Verwendung von Seide und Metallfäden, gestickte Details, 7 Kettfäden/cm, 90 × 79,5 cm und 90 × 80 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 20021a und b. JENNY SCHNEIDER, *Bildteppiche* (= Aus dem Schweizerischen Landesmuseum, Bd. 41), Bern 1978, Nr. 16 und Titelblatt. Die zwei anderen Stücke waren: Anna Selbdritt (vgl. Anm. 34) und Nährvater Joseph mit dem Christusknaben (vgl. Anm. 35).
- ²² Klosterarchiv Eschenbach, Auszug aus den Grosskellerei-Aufzeichnungen 1900–1938, fol. 375. – HANS RUDOLF SENNHAUSER (vgl. Anm. 5), S. 79.
- ²³ Zürich, Landesmuseum, Nachweisakte zu den Wirkereien, LM 20021. – Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich 44, 1935, S. 23 und Taf. V.
- ²⁴ Restaurierungsvertrag vom 26. Mai 1937 zwischen dem Schweizerischen Landesmuseum und Frau Marie Anner, in: Zürich, Landesmuseum, Nachweisakte zu den Wirkereien, LM 20021. – Zustand der Wirkereien vor diesen Ergänzungen in: ADOLF REINLE (vgl. Anm. 5) Abb. 72, Text S. 78–79.
- ²⁵ Maria im Rosenkranz von Dominikus und Katharina von Siena verehrt, Mittelstück eines Antependiums, um 1640/50. Wollwirkerei auf Leinenkette unter Verwendung von Seide und Metallfäden, 7 Kettfäden/cm, 99 × 116 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 74250, vgl. auch Anm. 2.
- ²⁶ SIGRID PALLMERT 2009 (vgl. Anm. 2), Abbildungen S. 50–51.
- ²⁷ CLAUDIA A. GAILLARD FISCHER (vgl. Anm. 4), S. 89, fig. 16, S. 124. Die rekonstruierten Masse sind 98 × 240 cm.
- ²⁸ CLAUDIA A. GAILLARD FISCHER (vgl. Anm. 4), S. 88.
- ²⁹ FRANZ XAVER SCHWYTZER (vgl. Anm. 8), S. 36. – ADOLF REINLE (vgl. Anm. 5), S. 78. Reinle moniert, die im Landesmuseum vorhandenen Seitenteile stammten von dem 1835 beschriebenen Antependium. Durch das Auftauchen der Rosenkranzmaria ist klar geworden, dass es sich um zwei verschiedene Altartücher handelt.

- ³⁰ Maria im Kreis heiliger Frauen, um 1640/50. Wollwirkerei auf Leinenkette unter Verwendung von Seide, Gold- und Silberfäden, gestickte Details, 7 bis 9 Kettfäden/cm, 95 × 165 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 20146. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich 45, 1936, S. 25 und Taf. X. – ROBERT L. WYSS (vgl. Anm. 16), Nr. 14/15. – GOTTFRIED BÖSCH, *Kunst und Kultur im Kloster Eschenbach* (= Verein pro Heidegg, Schlossführer 2), Gelfingen 1955, S. 12. – ADOLF REINLE (vgl. Anm. 5), S. 78. – JENNY SCHNEIDER (vgl. Anm. 21), Nr. 15.
- ³¹ Die Rottöne der Wirkerei sind strak verblasst. Die einst purpurfarbene Wolle der Gewänder von Maria, Christus, Gottvater, einzelner Heiligen und der Engel erscheint heute in einem dumpfen Braunbeige. Ebenso verblasst sind die rosa Farbtöne der Wangen und der Himmelspartie.
- ³² Anlässlich einer älteren Restaurierung ist der Kopf der Taube überstickt worden.
- ³³ Psalm 114, 4.
- ³⁴ Anna Selbdritt, Dorsale oder Wandbehang, nach 1647. Wollwirkerei auf Leinenkette unter Verwendung von Seide und Metallfäden, gestickte Details, 6 bis 7 Kettfäden/cm, 90 × 95 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 20021d. Restaurierungsvertrag vom 26. Mai 1937 (vgl. Anm. 24). – ADOLF REINLE (vgl. Anm. 5), S. 79 und Abb. 72.
- ³⁵ Nährvater Joseph mit dem Christusknaben, Dorsale oder Wandbehang, nach 1647. Wollwirkerei auf Leinenkette unter Verwendung von Seide und sehr vielen Metallfäden, gestickte Details, 7 Kettfäden/cm, 92 × 87 cm. Schweizerisches Nationalmuseum, 20021c. ADOLF REINLE (vgl. Anm. 5), S. 79 und Abb. 72. – JENNY SCHNEIDER, *Textilien*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1975, Nr. 15.
- ³⁶ CLAUDIA A. GAILLARD FISCHER (vgl. Anm. 4).
- ³⁷ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, 2: Stadt Luzern, Teil 1, von ADOLF REINLE, Basel 1953, S. 219 und 291–293. – HANS LANZ, *Die alten Bildteppiche im Historischen Museum Basel*, Basel 1985, S. 74–75. – URSULA KARBACHER, *Die Textilien im Historischen Museum Luzern*, Sammlungskatalog, Luzern 1991, S. 33–39. – WALTRAUD HÖRSCH, *Zur Geschichte des Zisterzienserklosters St. Urban von 1194 bis 1768*, in: Sankt Urban 1194–1994, ein ehemaliges Zisterzienserkloster, Bern 1994, S. 32–33.
- ³⁸ Für Rathausen und St. Anna im Bruch ist bekannt, dass dort Stoffe für den Eigenbedarf und den Verkauf gewebt worden sind. Das Kunsthandwerk der Wirkerei setzt ganz andere Kenntnisse voraus als das einfache Weben. Siehe dazu Rathäuser Chronik (vgl. Anm. 9) und FRITZ GLAUSER, *Das Schwesterhaus zu St. Anna im Bruch in Luzern 1498–1625* (= Luzerner Historische Veröffentlichungen, Bd. 22), Luzern 1987, S. 31, 47, 78, 106, 110.
- ³⁹ WERNER KONRAD JAGGI, *Die Andachtsbildchensammlung*, in: *Kostbarkeiten alter Zeiten aus dem Kloster Eschenbach* (= Cistercienser Chronik, Bd. 157/8), Bregenz 1982, S. 7–32.
- ⁴⁰ ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *zahn und wild, Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, S. 41–46.
- ⁴¹ ANNA RAPP BURI / MONICA STUCKY-SCHÜRER, *Verena Zolters Wirkteppich von 1554 im Benediktinerkloster Sarnen OW. Das Weiterleben der Basler Wirkkunst in den Familien der Zürcher Reformatoren*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 52, 1995, S. 137–152.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10: Schweizerisches Nationalmuseum.
 Abb. 3: Repro aus: CLAUDIA A. GAILLARD-FISCHER, *Wirkereien aus schweizerischen Zisterzienserkloöstern Ende 16. bis Mitte 17. Jahrhundert*, Typoskript, 2001, S. 89.
 Abb. 5: Historisches Museum Luzern.
 Abb. 11: Kloster Eschenbach.

ZUSAMMENFASSUNG

Ein vom Schweizerischen Nationalmuseum im Jahr 2012 erworbenes Antependium von 1634 zeichnet sich durch die vorhandenen Wappen als Stiftung der Äbtissin Verena Frey an die Klosterkirche Rathausen aus. Das gewirkte Altartuch zählt zu einer Gruppe von Bildteppichen mit eigenständigem Stil, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts für die Klöster Rathausen und Eschenbach geschaffen worden sind. Die Werkstatt, deren früheste fassbare Werke aus dem späten 16. Jahrhundert datieren, ist möglicherweise in Eschenbach betrieben worden. Die Äbtissinnen der Konvente Rathausen und Eschenbach haben mit persönlichen Stiftungen von Paramenten aus dieser Werkstatt das geistliche Leben und die ortsgebundene Heiligenverehrung ihrer Schwesterngemeinschaften gefördert und unterstützt.

RÉSUMÉ

Les armoiries qui ornent un antependium de 1634, acquis en 2012 par le Musée national suisse, le désignent comme une donation de l'abbesse Verena Frey à l'église conventuelle de Rathausen. Ce parement d'autel fait partie d'un groupe de tapisseries au style particulier, réalisées durant la première moitié du XVII^e siècle pour les couvents de Rathausen et Eschenbach. L'atelier, dont les premiers ouvrages attestés remontent à la fin du XVI^e siècle, pourrait avoir exercé ses activités à Eschenbach. Par des donations personnelles de parements provenant de cet atelier, les abbesses des monastères de Rathausen et Eschenbach ont encouragé et soutenu la vie spirituelle et le culte local des saints pratiqué par leurs communautés religieuses.

RIASSUNTO

Un paliotto del 1634 acquistato nel 2012 dal Museo nazionale svizzero, è ornato di stemmi che lo qualificano come una donazione della badessa Verena Frey alla chiesa del convento di Rathausen. La tovaglia dell'altare fatta a maglia appartiene a un gruppo di reperti tessili lavorati secondo uno stile proprio, creati nella prima metà del XVII secolo per i conventi di Rathausen e Eschenbach. Vige l'ipotesi che l'officina, le cui opere databili più antiche risalgono alla fine del XVI secolo, si trovasse a Eschenbach. Le badesse dei conventi Rathausen e Eschenbach hanno promosso e sostenuto la vita spirituale e la venerazione dei santi locali della loro comunità monacale attraverso donazioni personali, le quali consistevano in paramenti prodotti dall'officina del proprio convento.

SUMMARY

The coats of arms on the antependium acquired in 2012 by the Swiss National Museum indicate that it was a gift of Abbess Verena Frey to the Rathausen convent church. The embroidered altar frontal is among a group of distinctive fabrics created in the first half of the seventeenth century especially for the Rathausen convent. The workshop in which they were made may have been located in Eschenbach. Its earliest known works date from the late sixteenth century. With their personal gifts of paraments from that workshop, the abbesses of the Rathausen and Eschenbach convents fostered and supported the spiritual life and adoration of the saints in their respective nunneries.