



Margret Ribbert

Der Wandbehang mit der Ansicht von Bischofszell

Herausgeber: Baumann & Cie, Banquiers

Der Wandbehang mit der Ansicht von Bischofszell

Basler
Kostbarkeiten
34

Der Wandbehang mit der Ansicht von Bischofszell

Margret Ribbert

Herausgeber: Baumann & Cie, Banquiers

Titelbild:

Rastende Reisläufer vor dem Bischofszeller Schloss, Detail
des Wandbehangs mit der Ansicht von Bischofszell, Wollstickerei,
wohl Konstanz, zwischen 1510 und 1525; Historisches Museum Basel,
Inv. 1873.6.

© 2013 Historisches Museum Basel

Abbildungsnachweise:

Peter Portner, HMB

(Titelbild, Abb. 1, 3–5, 7, 10–12, 14, 16, 17, 20, 21, 25, 26–28, 31, 32, 34)

A. Hansmann (Abb. 2, 15)

Margret Ribbert (Abb. 6, 8, 9, 13, 18, 23)

Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum

(Abb. 24, 33, Foto Nr. DIG-20251; Abb. 34, Foto Nr. DIG-20252)

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Abb. 29, 30)

Dr. Martin Salzmann, Historisches Museum Bischofszell (Abb. 19)

Roland Zumbühl, Arlesheim, www.picswiss.ch, Altmann (Alpstein)

(Abb. 22, Bild-Nr. 03.1-8176)

Fotolithos: Bildpunkt AG, Münchenstein

Satz, Druck und Einband: Kreis Druck AG, Basel

ISBN 978-3-9523739-7-2

Vorwort

In der 34. Ausgabe der Basler Kostbarkeiten reisen wir einige Kilometer von Basel Richtung Osten nach Bischofszell im Kanton Thurgau. Frau Dr. Margret Ribbert bringt uns den Bischofszeller Teppich und seine reizvollen Szenen mit arbeitenden Landleuten, Händlern, Badenden sowie feiernden Reisläufern näher. Die hohe dokumentarische Bedeutung des Teppichs macht ihn zu einem wichtigen Bildzeugnis für das Erscheinungsbild des Städtchens zu Beginn der Neuzeit.

Unser Dank gilt Frau Dr. Margret Ribbert für ihre ausgezeichnete recherchierte und interessante Arbeit sowie Herrn Peter Portner für seine wiederum hervorragend gelungenen Aufnahmen. Frau Dr. Ribbert ist seit 1994 Kuratorin der Abteilung Angewandte Kunst und Alltagskultur im Historischen Museum Basel und konnte bereits zahlreiche Publikationen über Textilien, Keramik, Spielzeug und Kulturgeschichte veröffentlichen.

Wir wünschen Ihnen viel Freude beim Lesen.

Die Herausgeber
Baumann & Cie
Banquiers
Basel und Zürich

Basel, im Oktober 2013

Einleitung

«Zuo end der Sitter / als die in die Tur rünnenet / Zwüschend beyden wasseren ligt ein zierliche kleine statt gnennt Bischoffzell / sampt einem Schloss unnd Gestift / dem Bischoffthuomb Costentz verwandt» – so beginnt die Beschreibung der Thurgauer Stadt Bischofszell in der 1548 erschienenen Chronik des Johannes Stumpf (1500–1577). Den etwa zweiseitigen Text begleitet ein kleiner Holzschnitt, der den Ort von Süden her zeigt und in souveräner Verknappung die Stadtgestalt und die wichtigsten Gebäude abbildet (Abb. 1).¹

Der Markort Bischofszell im Thurgau² ist auch das Thema des grossformatigen und aussergewöhnlichen Bildteppichs, der sich seit 1873 in der Sammlung des Historischen Museums Basel befindet (Abb. 20). Entstanden zwischen 1510 und 1525, also einige Jahrzehnte



vor der Illustration in der Chronik, zeigt er in farbiger Wollstickerei die gleiche charakteristische Stadtansicht. Allerdings ist hier die Ansicht von Nordwesten gewählt, so dass die Bauwerke im Vergleich zur Stumpf-Chronik in umgekehrter Anordnung erscheinen. Die Wahl dieser Blickrichtung eröffnet reizvolle Möglichkeiten: So können der Zusammenfluss von Sitter und Thur, die beiden Brücken, die vor den Toren der Stadt angesiedelten Gewerbeanlagen und das sich dort abspielende Alltagsleben ausführlich geschildert werden.

Die Darstellung der ummauerten Altstadt, die auf einer terrassenartigen Anhöhe liegt, nimmt die obere Bildhälfte ein. Im Vordergrund wird figurenreich und erzählfreudig das Leben vor den Mauern der Stadt geschildert. Es ist ein heisser Sommertag: Die Uhr am Bogenturm in der Bildmitte steht auf ein Uhr mittags, die Heuernte ist in vollem Gang, die Temperaturen laden zum Baden ein und die Blumen am unteren Bildrand stehen in voller Blüte. Eine Gruppe von Reisläufern schreitet über die Thurbrücke auf die Stadt zu. Wild- und Haustiere, fast 30 an der Zahl, sind in breitem Spektrum ihrer freien oder domestizierten Lebensformen dargestellt.

Abbildung 1.
Ansicht der Stadt Bischofszell von Süden; Holzschnitt in der Chronik des Johannes Stumpf, Zürich 1548; Historisches Museum Basel, Bibliothek.

Der grosse Wandbehang, 175 cm hoch und 290 cm breit, wird meist als «Bischofszeller Teppich» bezeichnet. Es handelt sich um die früheste bekannte Abbildung der Stadt Bischofszell. Er ist daher mehrfach als Quelle zu deren Geschichte³ und Baugeschichte⁴ ausgewertet worden. Aber auch in Publikationen zum Bistum Konstanz⁵ und zu Hauptwerken der europäischen Stickerei⁶ wurde dieses Werk mehrfach abgebildet. Erstmals wird hier eine monografische Behandlung dieses bedeutenden und facettenreichen Werkes vorgelegt.

Wie kam der Wandbehang nach Basel?

Über die Geschichte des Behangs ist nichts Genaues bekannt bis zum Jahr 1873, als er durch die Mittelalterliche Sammlung zu Basel, die Vorgängerinstitution des Historischen Museums Basel, von dem Basler Kunsthändler Elie Wolf erworben wurde. Die heute geläufige Bezeichnung «Bischofszeller Teppich» war nicht von Beginn an gegeben. Im Eingangsbuch des Jahres 1873 lautet der Eintrag des damaligen Konservators Moritz Heyne lediglich «Teppich mit Stickerei».7 Noch 1880, im «Führer durch die mittelalterliche Sammlung zu Basel» ist nur allgemein von einer Stadt die Rede. Erst in den Jahren danach scheint die Identifizierung gelungen zu sein; in den späteren Ausgaben des Kataloges ist die Benennung als Bischofszell die Regel.

Was folgt daraus? Wohl, dass die Stickerei von dem Basler Antiquitätenhändler nicht in Bischofszell selbst erworben wurde, denn dort hätte man die Darstellung zu deuten gewusst. Die Behauptung, der Teppich sei dort aufgekauft worden, findet sich erstmals im Jahre 1892, also zwanzig Jahre später, in einer Beschreibung durch Hermann Stähelin, Konservator des Thurgauer Museums in Frauenfeld.8 Angeblich stützten sich diese Angaben, die von späteren Autoren wiederholt wurden, auf Informationen aus dem Basler Museum. In den Unterlagen des Museums und frühen Texten zu dem Objekt finden sich hingegen keinerlei Hinweise auf eine Herkunft aus Bischofszell. Die anfängliche, einige Jahre währende Unkenntnis der dargestellten Stadt spricht deutlich dagegen.

Allerdings ist es recht wahrscheinlich, dass der Teppich im Thurgau erworben wurde. Nachdem 1848 in diesem Kanton die Klöster aufgehoben worden waren, wurde er in den folgenden Jahrzehnten von vielen aus-



Abbildung 2.
Der Wandbehang mit
Ansicht von Bischofszell im
Zustand vor der Restau-
rierung von 1978/79.

wärtigen Kunsthändlern bereist, die nach Kunstwerken Ausschau hielten, die sie aufkaufen und dann an in- und ausländische Museen oder Sammler verkaufen konnten. Einige Hauptwerke aus den Klöstern waren in kantonalen Besitz überführt worden, doch gab es zahlreiche Werke, die ihrem ursprünglichen Standort entfremdet und verstreut worden waren. Einer der im Thurgau tätigen Händler war der in Basel lebende Elie (Elias) Wolf (1823–1889). Geboren in der elsässischen Gemeinde Hagenthal-le-Haut, gehörten er und sein Bruder Georg, der in Basel eine Lithografieanstalt betrieb, zur dritten Generation in Basel ansässiger Franzosen jüdischen Glaubens. Elie Wolf hatte in Basel eine Ausbildung als Maler absolviert. Auf das Porträtfach spezialisiert⁹, spürte er bald die Konkurrenz durch das neue Medium der Fotografie und verlegte sich – wohl nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen – mehr und mehr auf den Handel mit Antiquitäten und Kunstgegenständen. Das Basler

Museum hat von ihm und seinen Geschäftsnachfolgern zahlreiche wichtige Objekte für die Sammlung erworben. Der bedeutendste Ankauf des Museums bei Elie Wolf war sicherlich 1873 der Wandteppich mit der Ansicht von Bischofszell. Dass man den stattlichen Preis von ca. 900 Franken¹⁰ bezahlte für ein Objekt, das keinen direkten Bezug zu Basel hat, mag erstaunen, hatte sich die Mittelalterliche Sammlung seit ihrer Gründung 1856 doch der Bewahrung der Kunstschatze aus Basel und Umgebung verschrieben. 1874, ein Jahr nach der Erwerbung, schrieb Emil Major über die Ankaufspolitik dieser Institution: *«Der Begriff des Localen brauchte hier nicht zu eng gefasst und nur auf die Stadt bezogen zu werden [...]. Was an derartigen Stücken noch innerhalb Landes existiert und erhältlich ist, das zu erwerben und zu bewahren ergab sich um so mehr als Pflicht und eine der hauptsächlichsten Aufgaben der Sammlung [...], namentlich wenn es sich darum handelt, ein Stück vor Verschleppung zu bewahren, und wir haben manch eines, das wir vor der Reise ins Ausland retteten.»*¹¹ Das mag auch auf den gestickten Wandteppich zutreffen, dessen Darstellung und eigentliche Bedeutung man erst einige Jahre später erkannte.

Technische Angaben

Der Hintergrund des grossen Wandbehangs (Höhe 175 cm, Breite 290 cm) ist aus zahlreichen Stücken von dunkelblauem und mittelbraunem Wolltuch zusammengesetzt. Im oberen Teil ist der Hintergrund weitgehend erneuert. Es handelt sich bei dem ursprünglichen Bestand um sieben grössere Stücke sowie um mindestens acht Stoffstücke mittlerer und kleiner Grösse, die ohne Rücksicht auf einen einheitlichen Fadenverlauf zusam-

mengenäht sind. Dieser Befund erstaunt bei einem aufwendigen und repräsentativen Werk, doch finden sich ähnlich zusammengestellte Trägerstoffe häufig bei Schweizer und süddeutschen Wollstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts.¹² Zum einen machte das grosse Format das Zusammensetzen einzelner Stoffbahnen notwendig. Zum anderen verliess man sich wohl darauf, dass das dichte Übersticken und die Fülle der Darstellungen vom zusammengesetzten und verschiedenfarbigen Grund ablenken würden.

Bei diesem Wandbehang wurden schwach gezwirnte Wollfäden in einem breiten Spektrum von Farben verwendet. Gestickt wurde im Spann- und Vorstich, überwiegend aber im Klosterstich.¹³ Bei dieser Stichtart wird

Abbildung 3.
Ein Fuchs reisst ein Huhn,
Detail vom rechten oberen
Bildrand.



ein lang gespannter Faden durch mehrere kleine, meist rechtwinklig dazu angelegte Überfangstiche auf dem Stoff fixiert. Durch die dicht nebeneinander liegenden Fäden, die lockere Fadenstruktur und die Befestigungstiche ergibt sich eine sehr dichte Oberfläche. Es kann auch bewusst mit grösseren Abständen gearbeitet werden, wobei dann die leicht gewellte Struktur dieses Stiches sichtbar wird (Abb. 3). Farbige Wollstickereien in Klosterstichtechnik besitzen eine grosse Fernwirkung, so dass sie sich sehr gut für repräsentative, grossformatige Ausstattungstextilien eignen.

Das heutige Erscheinungsbild geht im Wesentlichen auf eine Restaurierung zurück, die 1978/79 im Textiltelier des Historischen Museums Basel durchgeführt wurde.¹⁴ Dies geschah in Hinblick auf die Ausstellung «Der Bischofszeller Teppich und seine Zeit», die 1980 im Ortsmuseum Bischofszell stattfand. In der Konservierung von 1978/79 ersetzte man den zuvor unprofessionell erneuerten Hintergrund (Abb. 2) und machte weitere störende und verfälschende Eingriffe rückgängig. Die ursprüngliche Anordnung einzelner Fragmente konnte aufgrund von Farbe und Struktur des Trägerstoffes erschlossen und wiederhergestellt werden. So wurden das Bergmassiv vom rechten an den linken Bildrand versetzt und irreführende Überstickungen entfernt. Ein Fragment mit einem Turm (Abb. 16) wurde nicht wieder eingesetzt (dazu siehe S. 25–27).

Abbildung 4.
Hirsch und Hirschkuh,
Detail vom rechten Rand
des Wandbehangs.





Prachtvolles Gesamtbild der Stadt als «Städtelob»

Die Stadt Bischofszell und ihre Umgebung sind von Nordwesten her in Vogelschauansicht wiedergegeben. Diese Perspektive ermöglicht ein breites Blickfeld, das einen guten Überblick ermöglicht. Diese Überblicksperspektive war seit dem späten 15. Jahrhundert sehr beliebt und entsprach dem Bedürfnis, grosse, in die Breite und Tiefe gehende Landschaften wiederzugeben.¹⁵ Sie erlaubt ausschweifendes Erzählen, ermöglicht es, neben Natur-elementen und Bauwerken auch viele Personen und Tiere in der weiten Landschaft unterzubringen und ihr vielfältiges Treiben zu schildern. Anfänglich kommt es dabei gelegentlich zu deutlichen Unmassstäblichkeiten, bei der Menschen und Tiere die Grösse benachbarter Bauwerke erreichen können (Abb. 26).

Die Überblicksperspektive beschränkt sich im Wesentlichen auf das Umland. Den grössten Teil der auf einem steilen Geländesporn liegenden Altstadt sieht man in der Profilansicht, die keine Rückschlüsse auf das Strassennetz und die Anzahl der Bauwerke erlaubt. Nur im Bereich der Vorstadt (Abb. 10) blickt man in das Innere der Stadt und erkennt die Ausdehnung des Grubplatzes. Die realistisch wirkende Profilansicht entspricht aber auch nicht genau der Wirklichkeit: Es gibt auf den gegenüberliegenden Erhöhungen bei Schloss Heidelberg (564 m) oder dem Hummelberg (573 m) keinen Ort, von dem aus der Blick mit der gestickten Ansicht genau übereinstimmt (Abb. 6).

Auch fällt auf, dass die wichtigen kirchlichen und weltlichen Gebäude gegenüber den normalen Wohnhäusern vergrössert sind. Auch wurden sie zum Teil gedreht, um gut sichtbar zu sein und grösstmögliche Wirkung zu erzielen. So erscheinen die Stiftskirche genau von

Abbildung 5.
Bergfried und Hauptbau
des Schlosses, davor
rastende Reisläufer am
sog. Lindenbänkli.

der Westfassade her, die Giebel von Schloss und Heiliggeistspital streng frontal und der Bogenturm in Vorderansicht. Dieses Arrangieren der architektonischen Einzelemente entspricht den Gepflogenheiten der frühneuzeitlichen Stadtdarstellungen.¹⁶ Diese zeigen immer eine gestaltete, idealisierte Form der Wirklichkeit. Der wehrhafte und wohlhabende Eindruck wurde verstärkt, indem Türme überhöht, Befestigungen betont, wichtige Bauwerke vergrößert wurden. Die Betonung der charakteristischen Hauptbauten und die detaillierte Schilderung unterstützen die Glaubwürdigkeit der Darstellung. Doch strebte man nicht ein realistisches Abbild an, sondern ein überzeugendes «Städtelob».

Von den grossformatigen Planveduten, die mehr als ein halbes Jahrhundert später einsetzen¹⁷, unterscheidet

Abbildung 6.
Blick auf Bischofszell von der Anhöhe bei Schloss Heidelberg im Nordwesten der Stadt.



sich die Ansicht von Bischofszell in mancherlei Hinsicht. Diese gedruckten, meist im Auftrag der Städte angefertigten Repräsentationsstücke in Vogelperspektive beruhen auf Vermessungen, verzeichnen penibel jedes Haus und dokumentieren die Strassenverläufe und öffentlichen Brunnen. Menschen und Tiere sind nebensächlich. Der Bischofszeller Teppich zielte auf etwas anderes ab: Er bildet Stadt und Umland als topografischen, architektonischen sowie gewerblich und landwirtschaftlich genutzten Ort ab. Es ist eine komponierte, idealisierte Darstellung, deren Einzelemente zu einem farbigen und lebhaften Ganzen zusammengefügt wurden. Den Anspruch auf Wahrhaftigkeit, der in den Bildlegenden der Stadtveduten formuliert wird, erhebt die Bischofszeller Stadtansicht nicht. Sie steht noch stark in der Tradition der benennbaren spätmittelalterlichen Stadtdarstellungen, wie sie beispielsweise die Tafelmalerei kennt, wo sie den Hintergrund von Szenen der Heilsgeschichte oder aus Heiligenleben bilden. Auch in den Bilder- und Weltchroniken kennt man Vergleichbares in kleinem Format.¹⁸ Diese Ansichten konzentrieren sich auf die getreu, aber meist vergrößert wiedergegebenen Hauptbauten (Kirchen, öffentliche Bauten, Befestigungen), die Bauwerke minderer Bedeutung werden nur summarisch behandelt. An ungefähr gleichzeitigen, grossformatigen Wandmalereien ist die Darstellung der Zurzacher Messe im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein (1515/16) zu nennen, die auch in den Proportionen von Menschen und Bauwerken ähnliche Diskrepanzen aufweist.¹⁹ So ist die Bischofszeller Stadt- und Landschaftsdarstellung auf dem Wandbehang eingebunden in die allgemeine kunsthistorische Entwicklung am Beginn des 16. Jahrhunderts. Doch im Bereich der gleichzeitigen Textilkunst steht dieser Wandbehang mit der sehr konkreten und detailreichen Stadtdarstellung allein.

Die Altstadt: Hof- und Marktsiedlung

Neben der beeindruckenden und für jeden Kenner Bischofszells sofort erkennbaren Gesamtgestalt bietet die Darstellung aber auch zahlreiche detaillierte Hinweise zu den einzelnen Bauwerken. Die rechte Bildhälfte wird von der Darstellung der Altstadt bestimmt, die sich aus der älteren Hof-siedlung um das Schloss und der sich später dort entwickelnden Marktsiedlung östlich davon zusammensetzt (Abb. 7). Von letzterer ist durch die gewählte Blickachse, die zu starker Verkürzung dieses Bereichs führt, nur wenig zu sehen. Als eines der wenigen Bauwerke dieses Teils ist der charakteristische, 1507 vollendete Treppengiebel²⁰ des Heiliggeistspitals links unterhalb des Bogenturmes auszumachen, fast als gehöre er zur Vorstadt. Das entspricht der Tendenz der frühneuzeitlichen Stadtansichten, wichtige Gebäude hervorzuheben, in die Sichtachse zu rücken und unbedeutende Bauten wegzulassen.

Die ausführliche Darstellung der Hof-siedlung (Burg, Stiftskirche und Chorherrenhäuser) im westlichen Teil der Altstadt beherrscht das Bild. Am äusseren Rande der Stadt befindet sich, teilweise durch einen zweifachen Mauerring gesichert, das Schloss mit dem mächtigen Hauptbau mit Treppengiebeln. Der östliche Giebel aus den 1490er Jahren ist heute noch in sehr ähnlicher Form erhalten (Abb. 9), der westliche wurde nach seinem Einsturz von 1835 bis 1838 vereinfachend wiederaufgebaut.²¹ Der Bergfried des Schlosses zeigt auf dem vorkragenden Aufbau das Wappen des Konstanzer Bischofs Otto von Sonnenberg.²² Daran schliessen sich, diese Bauwerke hoch überragend, die steile Westfassade und der Turm des Chorherrenstiftes St. Pelagius an.²³ Links unterhalb des Turmes sieht man das mit einem Zwinger verstärkte Untertor. Zu diesem Tor, dem Hauptzugang der Hof-

Abbildung 7.
Der westliche Teil der
Altstadt von Bischofszell.

Abbildung 8.
Der ehem. Helmsdorfsche
Freihof an der Nordwest-
ecke der Altstadt.

Abbildung 9.
Das Schloss, ehemaliger
Sitz des bischöflichen
Obervogtes.



siedlung, führt der Weg, den die auffallend gekleideten Reisläufer nehmen. Der obere Teil des Tores ist in der Stickerei verloren, man erkennt aber, dass es ein nach innen abfallendes Pultdach besass. Der kleine Erker diente vermutlich als Aussichtspunkt zur Beobachtung herannahender Personen.

Die nordwestliche Ecke des ungefähr achtförmigen Grundrisses der Stadt markiert der mächtige Bau des ehem. Helmsdorfschen Freihofes, dessen weitgehend geschlossene Westseite durch zwei Erker belebt ist. Der linke war möglicherweise ein Aborterker, da er nur seitlich angeordnete Fenster besitzt. Noch heute präsentiert sich das massige Bauwerk mit dem Krüppelwalmdach in ähnlicher Gestalt (Abb. 8). Den Verlust der Dachlukarne, die in der Stickerei noch zu sehen ist, bringt Hansjörg Brem mit einem Um- und Ausbau des Dachgeschosses nach 1505 in Verbindung.²⁴

An der Nordflanke der Stadt zeigt sich ein für Bischofszell typisches Bild (Abb. 10). Wie an vielen anderen Orten wurde die Stadtmauer benutzt, um von der Innenseite her die Häuser direkt anzubauen und so eine Mauer zu sparen. Vor der Stadtmauer fällt das Gelände steil zum Graben ab. Dieses Gelände, das auch heute meist noch unbebaut ist, wurde und wird für Gärten und zur Kleintierhaltung genutzt. Gut sichtbar ist eine kleine Treppe, die den Zugang vom Graben her durch die Mauer erlaubt. Wegen der unklaren Grössendarstellung ist nicht zu entscheiden, ob es sich dabei um eine Hühnertreppe handelt. Es könnte auch ein grösserer, für Menschen geeigneter Zugang gemeint sein. Über solche Durchlässe und Durchbrüche von Fenstern in der Stadtmauer sind zahlreiche Streitigkeiten überliefert.²⁵ Diese Öffnungen dienten der Bequemlichkeit der Stadtbewohner, schwächten aber die Verteidigungskraft der Mauern.

Die Vorstadt

Die Vorstadt (Abb. 10), die dem Bogenturm vorgelagerte Ansammlung von Wohnhäusern und kleinen Gewerbebetrieben, hatte sich im Verlaufe des 14. Jahrhunderts gebildet. 1437 erteilte der Bischof die Erlaubnis, die Ansiedlung mit einem Mauerring zu befestigen. Daran geknüpft war die Bedingung, dass alle Häuser mit gebrannten Dachziegeln bedeckt sein mussten.²⁶ Diese Massnahme zur Verringerung der Brandgefahr wurde offenbar befolgt, nicht nur in der Vorstadt. Die gesamte Stadtdarstellung ist durch das leuchtende Ziegelrot der Dächer bestimmt. Durch die damals in der Ostschweiz übliche Eindeckung mit langen Hohlziegeln («Klosterziegeln») ergibt sich eine streifenartige Struktur der Dä-

Abbildung 10.
Die Vorstadt: links der Eckturm Tümpfel, rechts davor das Grabentor, im Hintergrund das Obertor mit pultförmig abgeschrägtem Dach, davor der Grubplatz.



cher. Das starke Relief dieser Eindeckung führt zu beleuchteten und stark verschatteten Partien, was in der Stickerei durch starken Farbwechsel wiedergegeben wird.

Diese Genauigkeit im Detail täuscht leicht darüber hinweg, dass die Darstellung der Vorstadt sich vor allem auf die Wehrbauten und den Grubplatz konzentriert. Die seitlichen Gassen mussten ausgelassen und die Anzahl der Häuser drastisch reduziert werden, um die Fülle der Einzelheiten wie Fassaden-, Dach- und Fensterformen abbilden zu können.²⁷

Links neben dem Grabentor, auf das die beiden Händler mit ihren Rückentragen zustreben, markiert der mächtige Eckturm Tümpfel die nordöstliche Ecke der Befestigung. Rechts davon blickt man auf den Grubplatz, an dem sich mehrere Tavernen angesiedelt hatten; eine bis heute ähnlich erhaltene Situation. Dass in der frühen Neuzeit viele Reisende Bischofszell durch die Vorstadt betraten, darauf deuten die beladenen Saumtiere, die am Brunnen getränkt werden, hin; ein gezäumtes Pferd unter einem Vordach neben dem Grabentor mag ebenfalls einem Reisenden gehören. An dem vorderen Riegelhaus am Grubplatz ist in einem Gefach eine offenbar unbekleidete, mit überkreuzten Beinen gelagerte Gestalt zu erkennen. Man kann dieses ungewöhnliche Detail wohl als Kennzeichnung einer Badstube ansehen und vielleicht mit der archivalisch überlieferten Badstube am Rossmarkt verbinden.²⁸ Den oberen Abschluss bildet das Obertor mit dem nach innen geneigten Pultdach. Wie alle Bischofszeller Aussentore fiel auch dieses im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts der Verbreiterung der Verkehrsachsen zum Opfer.²⁹

Abbildung 11.
Die Mühle an der Sitter
mit dem abgetrennten
Mühlekanal.





Ein problematisches Fragment

Der Teppich zeigt die früheste und mit Abstand grösste Darstellung der Stadt Bischofszell. Es ist daher verständlich, dass man eine so detaillierte Abbildung immer wieder für Aussagen über frühere Bauzustände herangezogen hat.³⁰ Die Genauigkeit der Wiedergabe bei einzelnen Bauwerken wie dem Schloss (Abb. 5) und der Thurbrücke (Abb. 17) verleitet dazu, den gleichen Grad an Glaubwürdigkeit auch allen anderen Architekturdarstellungen zuzugestehen. Doch muss man auch die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass manche Details der künstlerischen Freiheit unterliegen und nicht im bauhistorisch korrekten Sinne dargestellt sein können. Die Stickerei ist als repräsentatives Werk der Raumdekoration entstanden, nicht als penible Architekturaufnahme. Es ist daher anzunehmen, dass zur Erzielung eines harmonischen und überzeugenden Ganzen die Darstellung dekorativ ausgestaltet, verkürzt, vereinheitlicht oder vereinfacht wurde. Eine detaillierte Darstellung mit Angaben von Dachformen, Kaminen, Erkerchen und anderen architektonischen Details vergrössert die Glaubwürdigkeit der Darstellung; sie verleitet aber auch dazu, eine solche Abbildung in ihrem Aussagewert zu überschätzen.

Ein weiteres Problem stellen die späteren Veränderungen und Verluste an Originalsubstanz dar. Das zeigt sich besonders bei der Diskussion über den oberen Abschluss des Bogenturms.

Der Bogenturm (Abb. 13), wegen der grossen Uhr auch als Zeitglockenturm bezeichnet, stellt noch heute den Durchgang zwischen der Vorstadt und der eigentlichen Altstadt, d. h. der Markt- und Hofsiedlung dar. Die Ummauerung der Vorstadt nach 1437 hatte aus dem früheren Aussentor ein Innentor gemacht. Wie in der Stickerei noch ansatzweise zu sehen ist, war der mit Eck-

Abbildung 12.
Die Kirche von Sitterdorf,
Detail vom linken Rand
des Wandteppichs.



quadern verstärkte Turm mit einem ziegelgedeckten Satteldach bedeckt (Abb. 14). Eine grössere Fehlstelle oberhalb des Zifferblattes erlaubt keine konkrete Aussage darüber, wie der obere Abschluss aussah. Die Chronik von Johannes Stumpf aus dem Jahre 1548 (Abb. 1) zeigt einen bekrönenden Dachreiter, ähnlich dem heutigen, der aus der Zeit nach dem grossen Stadtbrand von 1743 stammt. Wegen der Fehlstelle oberhalb des Dachansatzes ist nicht auszuschliessen, dass der Turm in der Stickerei auch damals schon von einem Dachreiter abgeschlossen wurde.

In diesem fragmentarischen Zustand befindet sich der gestickte Zeitglockenturm aber erst seit der Restaurierung der Stickerei in den Jahren 1978/79. Zuvor war an dieser Stelle ein Fragment³¹ angebracht, das einen Turm mit einem vorkragenden Obergaden aus Riegelwerk zeigt (Abb. 15).³² Bei der Konservierung von 1978/79 erwies sich, dass das Fragment mit dem Turm dem Zeitglockenturm nachträglich aufgesetzt worden war und in den Ausmassen nicht auf den Turmstumpf passt. Es konnte für das Fragment jedoch keine Position gefunden werden, die mit dem textilen Befund und der topografischen Situation übereinstimmt. Es wurde daher nicht wieder eingefügt.³³

Abbildung 13.
Der Bogenturm im heutigen Zustand, von der Vorstadt her gesehen.

Abbildung 14.
Der Bogenturm nach der Restaurierung des Wandbehangs 1978/79.

Abbildung 15.
Der Bogenturm im Zustand vor der Restaurierung des Wandbehangs 1978/79 mit dem falsch aufgesetzten Turm.

Seit der Abnahme im Zuge der Restaurierung liegt das Türmchen (Abb. 16), das in Material und Technik mit dem grossen Behang übereinstimmt, im Depot und wartet auf eine überzeugende Erklärung. Wenn nun aber der Wandbehang kein Einzelstück, sondern Teil einer Serie war? Von einem der anderen, heute verlorenen Wandbehänge könnte dieses Fragment hierhin versetzt worden sein, um die so offensichtliche und störende Fehlstelle oberhalb des Bogenturms zu füllen. Solche Obergeschosse aus Riegelwerk gehören zum üblichen Architekturkanon der Spätgotik im Thurgau und im Bodenseegebiet. Es scheint daher durchaus möglich, dass dieses Fragment ursprünglich nicht zur Ansicht von Bischofszell gehörte, sondern aus einem anderen Behang der gleichen Serie stammt (siehe dazu S. 48).



Abbildung 16.
Das bei der Restaurierung
1978/79 entfernte Fragment,
das den oberen Teil eines
Turmes zeigt.

Vor den Mauern der Stadt: die Thurbrücke

Das untere rechte Bilddrittel beherrscht die Darstellung der 1487 vollendeten und heute noch bestehenden Thurbrücke, die in acht Jochen und auf einer Länge von 116 Metern die Thur überspannt.³⁴ Untersuchungen im Zusammenhang mit der letzten Restaurierung ergaben, dass die originalen Teile der Brücke aus Appenzeller Sandstein bestehen und dass die Wellenbrecher, welche die Pfeiler verstärken (und auf dem Bildteppich fehlen)³⁵, erst später zugefügt wurden. Unsicher muss wohl bleiben, ob die Darstellung der Brückenbögen mit dem auffälligen Wechsel von Läufern und Bindern, die sich zudem deutlich von der dunkleren Brückenfläche abheben, den damaligen Zustand genau wiedergibt. Die Befunde am Bauwerk selbst erlauben keine eindeutige Antwort, sprechen aber eher dagegen. Möglicherweise handelt es sich um eine gestalterische Freiheit der Sticker oder Stickerinnen, denn eine ähnliche effektvolle Strukturierung von Wandflächen findet man auch bei der Sitterbrücke, dem Obergeschoss des Kirchenturmes, dem unteren Teil des Bergfrieds und auch an der Kapelle, die oberhalb der Reisläufer zu sehen ist.³⁶

Die Reisläufer, eidgenössische Söldner in Fremden Diensten, sind mit den stark farbigen Gewändern und breitkrepfigen Baretten dargestellt, die für sie und die deutschen Landsknechte charakteristisch waren. Da sie nicht den Kleidervorschriften der städtischen Obrigkeiten unterstanden, konnten die geschlitzten Kleidungsstücke, die immer wieder Gegenstand von Verboten innerhalb der Städte waren, zum Kennzeichen der Söldner werden. Bewaffnet ist die über die Thurbrücke heranziehende Gruppe mit einer Vielzahl verschiedener Waffen: mit Flinten, Langspiesen, Hellebarden und Schwertern.

Abbildung 17.
Die Gruppe der Reisläufer
auf der Thurbrücke.

Abbildung 18.
Die Thurbrücke im
heutigen Zustand.



Das Gewerbegebiet am Ufer der Sitter

Im Vordergrund links ist die steinerne Brücke dargestellt, welche die Sitter in zwei ungleichen Bögen überquerte. Der 1503 errichtete Übergang, durch mehrere Hochwasser im 18. Jahrhundert geschädigt, stürzte im Jahr 1804 ein.³⁷ Unter dem grossen Bogen floss der Hauptstrom hindurch, der oberhalb der Brücke aufgestaut wurde. Das ist sowohl auf dem Teppich zu erkennen wie auf dem 1783 angefertigten Plan dieser Gegend, der sich im Historischen Museum Bischofszell erhalten hat (Abb. 19). Er bestätigt die gestickte Darstellung und ermöglicht die Benennung der Gebäude. Unter dem kleineren Bogen der Sitterbrücke fliesst der mit Holzplanken abgetrennte Kanal hindurch, der die vier gestaffelt angeordneten Mühlräder antreibt. Auf der Zeichnung ist die Mühle als «Bruggmühle» bezeichnet, ein Begriff, der sich bis heute erhalten hat. Die Wasserkraft wurde für verschiedene Zwecke genutzt; neben der Funktion als Getreidemühle hat es auch im 16. Jahrhundert bereits eine Sägemühle gegeben.³⁸ Auf der Zeichnung von 1783 sieht man sowohl die Bezeichnung «Sägi» wie auch die aufgestapelten Holzplanken.

Am stadtseitigen Sitterufer stehen zwei Ständerbauten, die nach dem Plan von 1783 als Farbhaus und Bleiche zu identifizieren sind. Zugehörig sind die dahinterliegenden Bleichewiesen, deren parallel verlaufende Gräben topfartige Erweiterungen zeigen. Es handelt sich dabei um Wasserbecken, aus denen man Wasser zum stetigen Nässen der ausgelegten Leinwandbahnen schöpfen konnte. Das erklärt die rundlichen Elemente, die in brauner Wolle gestickt sind und solche Wasserbecken meinen.

Das mächtige Riegelhaus, dessen Giebelseite der Brücke zugewandt ist, diente als Siechenhaus.³⁹ Zu ihm gehört die Kapelle, deren mit grün glasierten Dachziegeln

Abbildung 19.
Die Gewerbebetriebe
an der Sitter, Ausschnitt
aus einer kolorierten
Federzeichnung von 1783;
Historisches Museum
Bischofszell.

Seiten 32/33:
Abbildung 20.
Wandbehang mit Ansicht
von Bischofszell (Gesamt-
ansicht), wohl Konstanz,
zwischen 1510 und 1525.

gedeckte Turmhaube seitlich davon emporragt. Waren die «Sondersiechen», d. h. die Aussätzigen, aus Vorsicht vor der Ansteckungsgefahr ausserhalb der Stadtmauern untergebracht, so galt dies für die benachbarte Ziegelei wegen der Feuergefahr. Noch 1783 war der als «Ziegelhütten» bezeichnete Betrieb an gleicher Stelle zu finden. Auf dem Teppich sieht man, wie die Ziegel unter einem Vordach gelagert werden. Durch Unterschiede im Rot wird zwischen den hellen ungebrannten, nur zum Trocknen ausliegenden Ziegeln und den dunkleren Ziegeln unterschieden, die im Brand ihre leuchtende Farbe erhalten haben.







Über die Sitterbrücke hinweg gleitet der Blick in die Tiefe der Landschaft. Am linken Bildrand sieht man die ungefähr einen Kilometer flussaufwärts gelegene Kirche St. Martin in Sitterdorf, die von einigen Häusern umstanden ist (Abb. 12). Ihre Bauformen sind nicht eindeutig zu erschliessen. Sie scheint als Basilika mit niedrigeren Seitenschiffen dargestellt zu sein, womit wohl eher der Vorgängerbau gemeint ist als der 1515 begonnene, heute noch bestehende Neubau, der eine einschiffige Anlage ist.⁴⁰

Weiter flussaufwärts ist die romanische Kapelle St. Nikolaus und St. Magdalena am Rande des kleinen Weilers Degenau zu erkennen.⁴¹ Abgesehen von dem 1698 zugefügten Vorbau aus Riegelwerk bietet sich heute ein fast unveränderter Anblick (Abb. 23).

Dahinter liegt auf einer steilen Geländezunge die stark befestigte Burg Blidegg, die ein markantes Landschaftselement bildete. Heute ist die Anlage baulich sehr stark verändert und die Befestigungsanlage weitgehend überwachsen.⁴²

Links davon erscheint in der Ferne eine schneebedeckte Doppelspitze, die als die charakteristische Form des Altmann (2436 m) zu identifizieren ist (Abb. 22). Dieser Gipfel gehört zur mittleren Alpsteinkette und befindet sich südöstlich von Bischofszell, ungefähr 20 km Luftlinie entfernt. An klaren Tagen ist die Alpsteinkette von den Anhöhen nördlich von Bischofszell gut zu sehen.

Abbildung 21.
Der Altmann, die Burg Blidegg, davor die Kapelle Degenau mit umliegenden Gebäuden.

Abbildung 22.
Die Doppelspitze des Altmann (2436 m), zweithöchster Berg der Alpsteinkette.

Abbildung 23.
Die romanische Kapelle St. Nikolaus und St. Magdalena in Degenau.



Pflanzendarstellungen und die früheste Abbildung eines Frauenschuhs

Das gestiegene Interesse an der Darstellung der Natur um ihrer selbst willen zeigt sich sowohl in der Einbeziehung weit entfernter Bergmassive wie auch im genauen Blick auf einzelne Pflanzen und Tiere. So ist der überproportional grosse Vogel auf dem Dach der Mühle (Abb. 11) durch den roten Fleck auf seinem Kopf als Birkenzeisig zu identifizieren.

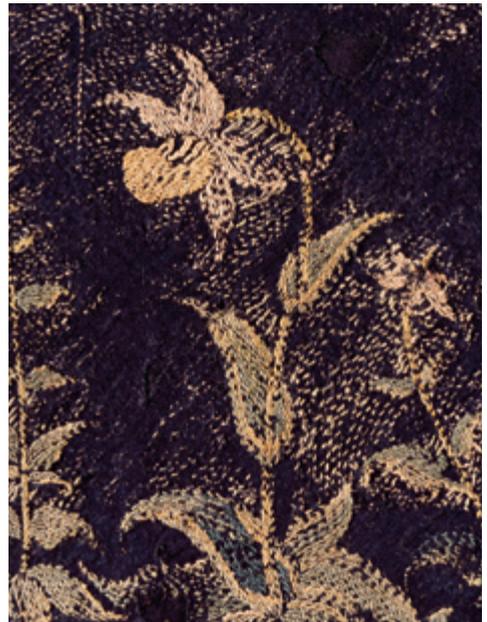
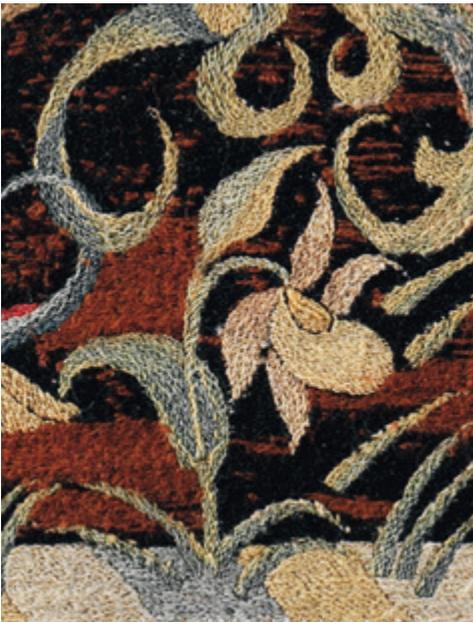
Die parallel zum vorderen Bildrand aufgereihten Pflanzen, die an beiden Seiten zu sehen sind, findet man häufiger auf schweizerischen und süddeutschen Stickerien des 16. Jahrhunderts.⁴³ Hinter dieser zarten Abgrenzung geht der Blick in die Weite des Bildraumes. Das Nebeneinander der gross dargestellten Pflanzen und der dahinter befindlichen, proportional weitaus kleiner wiedergegebenen Bildelemente verstärkt den Eindruck räumlicher Tiefe. Die prominente Position der Pflanzen erlaubt eine detaillierte, den gesamten Aufbau der Pflanze klar zeigende Darstellung. In der Genauigkeit von Beobachtung und Darstellung gehen sie über die Pflanzendarstellungen auf den oberrheinischen Wirkteppichen der Spätgotik⁴⁴ noch hinaus und verweisen bereits auf die Holzschnitte in den Kräuterbüchern der Väter der Botanik (Hieronymus Bock, Otto Brunfels, Leonhart Fuchs). Diese erschienen seit den 1530er Jahren und zeugen von der neuen, wissenschaftlich fundierten Beschäftigung mit der Pflanzenwelt. Ein ähnlich starkes Interesse an den unterschiedlichen Wuchs-, Blatt- und Blütenformen zeigen die Pflanzen auf dem Bischofszeller Teppich. Die am linken Bildrand wachsenden Pflanzen sind eindeutig als Distel, Erdbeere, Akelei und Schlüsselblume zu identifizieren. Damit sind Pflanzen dargestellt, die auch bereits zuvor auf Textilien oder in der Tafelmalerei

Abbildung 24.
Frauenschuh, Ausschnitt
aus dem Wandbehang von
1528 (Abb. 33).

Abbildung 25.
Frauenschuh am Ufer der
Thur vom unteren rechten
Rand des Teppichs.

anzutreffen waren. Eine Besonderheit stellt aber am rechten Bildrand, am Ufer der Thur wachsend, eine Frauenschuhpflanze (Abb. 25) dar. Sie kommt in älteren Darstellungen nicht vor, ist nicht einmal in die frühen Kräuterbücher aufgenommen worden.

Auch in einem grossen Konvolut von Zeichnungen europäischer Orchideen, die Leonhart Fuchs für eine geplante Publikation zusammentrug, ist der Frauenschuh nicht enthalten.⁴⁵ Bisher galt eine um 1550 entstandene Farbzeichnung in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg als die früheste Wiedergabe der Frauenschuhpflanze, ein Hinweis von Conrad Gesners «Horti Germaniae» als die erste gedruckte Erwähnung und ein Holzschnitt in einem 1568 erschienenen Werk des flämischen Botanikers Rembert Dodoens als deren älteste gedruckte Abbildung.⁴⁶ Diesen frühen Nachweisen kann nun die gestickte, wohl zwischen 1515 und 1525 entstandene Darstellung vorangestellt werden. Und auf eine wei-



tere, fast zeitgleich entstandene und ebenfalls gestickte Darstellung dieser Orchidee ist hinzuweisen: Auf einem gestickten, 1528 datierten Wandbehang aus dem gleichen Werkstattzusammenhang (s. S. 50–52)⁴⁷ sieht man ebenso zweifelsfrei einen prachtvollen Frauenschuh (Abb. 24). Beide Stickereien schildern sehr getreu den Wuchs und die ausgefallene Blütenform dieser grössten heimischen Orchidee. Im Unterschied zum Werk von 1528 zeigt der Bischofszeller Teppich die Pflanze in ihrer natürlichen Umgebung. Ein Flussufer ist zwar nicht ihr bevorzugter Standort, doch ist er auch nicht auszuschliessen. Noch heute besitzt der Thurgau zahlreiche Standorte dieser seltenen Pflanze. Vermutlich war ihre Verbreitung auch in der Frühen Neuzeit auf wenige Regionen beschränkt und sie daher nur wenigen Botanikern bekannt. Der Zürcher Naturkundler Conrad Gesner schrieb 1564 über sie: *«Jene Pflanze [...] ist bei uns häufig. Man nennt sie ‹Unser Frauen Schühlein›, das heisst Schuh der hl. Jungfrau, nach der Form der Blüte, die gross, gelb, sehr schön und schuhähnlich ist. Eine Verwendung ist nicht bekannt.»* Mit der letzten Aussage gibt Gesner einen Hinweis darauf, warum der Frauenschuh in die frühen Kräuterbücher vermutlich nicht aufgenommen wurde: Sie stehen in der Tradition der Bücher zur Heilkunde und konzentrieren sich daher auf Pflanzen mit pharmakologischer Bedeutung.

Ein Jahreszeitenbild: Sommer in Bischofszell

Der Schneeberg im Hintergrund kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass zwei der dargestellten Tätigkeiten sehr eng mit dem Sommer verbunden sind: die schweiss-treibende Feldarbeit und das erfrischende Bad im Fluss (Abb. 27). Die Heuernte, deren Schilderung das Zentrum des Wandbehangs einnimmt, ist das traditionelle Monatsbild für den Monat Juni in den Stundenbüchern des späten Mittelalters.⁴⁸ Da sich nur wenige monumentale Beispiele erhalten haben – das bekannteste ist die Ausmalung des sog. Adlerturms im Castello de Buonconsiglio in Trient⁴⁹ vom Anfang des 15. Jahrhunderts –, muss man zur Untersuchung der ikonografischen Tradition die in der Grösse so ganz verschiedenen Buchmalereien



Abbildung 26.
Feldarbeiter bei
der Heuernte.

heranziehen, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihre letzte grosse Blüte erlebten. In vielen Monatsbildern des Juni, die meist die Heuernte zeigen, und des Juli (Kornernte) gehören Details wie die schützenden Strohhüte der Feldarbeiter und ein durstig Trinkender zum gängigen Motivrepertoire. Auch in den Miniaturen spielt sich das ausführlich geschilderte Landleben oft vor einer prachtvollen Architekturanlage ab – man braucht nur an die berühmten Miniaturen der «Très Riches Heures» des Duc de Berry zu denken. Trotz der starken ikonografischen Gemeinsamkeiten ist der Bischofszeller Teppich aber kein Monatsbild. Er schöpft aus diesen Quellen, gehört aber der Tradition der Jahreszeitenbilder an. Er steht am Beginn einer Entwicklung, in deren Verlauf die Monatsbilder immer stärker durch die Darstellung der vier Jahreszeiten ersetzt wurden. Die reich ausgeschmückten Monatsbilder, oft an das Kalendarium der Stundenbücher gekoppelt, teilten den Bedeutungsrückgang der Buchmalerei. Auch erwies sich die Zusammenfassung zur Vierzahl der Jahreszeiten als die zukunftssträchtigere Bildtradition, da sie leichter anwendbar sind als die zwölf Monatsbilder, die viel Platz benötigen und eine kleinteilige Aufteilung mit sich bringen. Die Zusammenfassung zur grösseren Einheit entspricht dem Anliegen der Frühen Neuzeit, grössere Zusammenhänge zu erfassen und Überblicke zu geben. Ein bezeichnendes Beispiel dafür sind die gross- und querformatigen «Augsburger Monatsbilder» in Berlin, entstanden um 1525/1530, auf denen jeweils drei Monatsdarstellungen zu einem Bild vereint sind.⁵⁰

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung scheint es erlaubt, den grossen Wandbehang mit den Vergnügungen und den bäuerlichen Arbeiten des Sommers als Jahreszeitdarstellung zu deuten.⁵¹ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich vermehrt textile Darstellungen mit den vier Jahreszeiten.⁵²

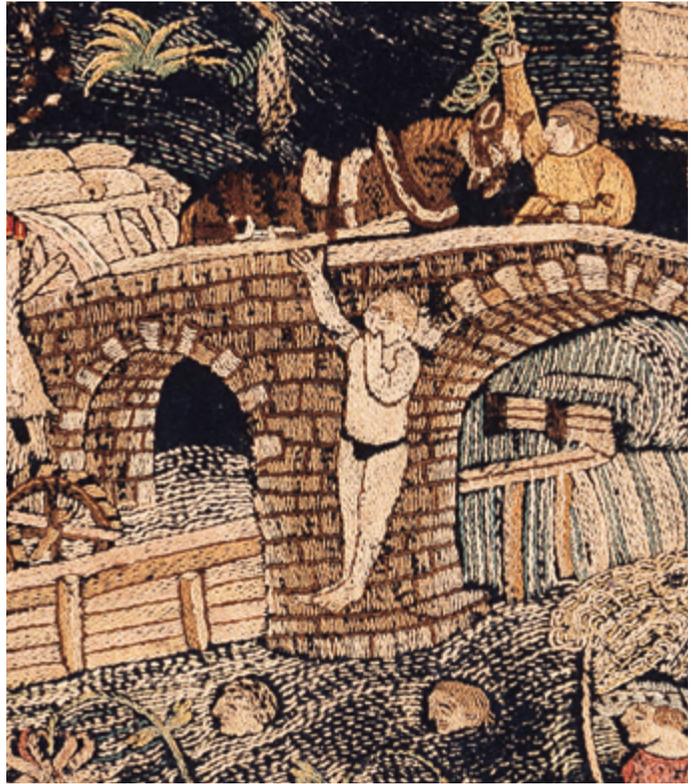


Abbildung 27.
Badende in der Sitter.

Neben den Monatsdarstellungen wirkt noch eine weitere ältere Bildtradition ein, jene der Planetenkinder. Diese Vorstellung geht davon aus, dass Charakter und Berufswahl der Menschen stark geprägt sind durch den Planeten, unter dessen Einfluss sie geboren sind. Im 15. und 16. Jahrhundert erfreuten sich diese Darstellungen grosser Beliebtheit, als Zeichnungen in den sog. Hausbüchern, als Holzschnittfolgen oder auch als Tapissereien, boten sie doch die Möglichkeit, in grosser Fülle die jeweiligen Eigenheiten und Berufe zu zeigen.⁵³ Die Kinder der Luna, unter dem Zeichen des Krebses, also im Hochsommer, geboren, sind nach dieser Auffassung gekennzeichnet durch ihre Liebe und Nähe zum Wasser: Sie arbeiten als Fischer oder Müller und lieben das Baden.

Auch stellen sie Vögeln mit Fallen oder Leimruten nach.⁵⁴ Auf dem Bischofszeller Teppich entstand durch die Kombination verschiedener älterer Quellen eine an Details sehr reiche und vor Vitalität strotzende Schilderung eines Sommertages vor den Mauern der Stadt.

Ein bischöflicher Auftrag?

Die Fragen nach dem Auftraggeber dieser grossen, teuren und anspruchsvollen Stickerei ist in der bisherigen Literatur selten gestellt und wenn, dann eher beiläufig beantwortet worden. Albert Knoepfli, der von der Herkunft des Bildteppichs aus Bischofszell überzeugt war, vermutete als Besteller den Bischofszeller Obervogt⁵⁵ und als Standort das ehemalige Bischofszeller Schloss, den Sitz des Obervogtes.⁵⁶

Mehrere Bilddetails sprechen dafür, dass der Auftrag direkt vom Konstanzer Bischof ausging. So fällt die Betonung der bischöflichen Bauten auf: das Schloss, Verwaltungssitz des bischöflichen Obervogtes, der Bergfried⁵⁷ mit dem grossen Bischofswappen, die Stiftskirche St. Pelagius sowie die sehr genau wiedergegebene bischöfliche Mühlenanlage an der Sitterbrücke (Abb. 11). Der Galgen in der vorderen Bildmitte, neben dem sich Badende niedergelassen haben (Abb. 31), verweist auf die dem Bischof zustehende Blutgerichtsbarkeit in Bischofszell.

Mit dem Wappen des Konstanzer Bischofs Otto IV., das gross am vorkragenden Obergaden des Bergfrieds prangt, hat es eine besondere Bewandnis. Otto von Sonnenberg (1452–1491) stammte aus der mächtigen ober-schwäbischen Familie der Grafen von Waldburg. Daher führte er im gevierten Schild die Sonne über dem Dreiberg für die Linie Sonnenberg und die drei Löwen der

Abbildung 28.
Der obere Teil des
Bergfrieds mit dem
Wappen des Konstanzer
Bischofs Otto von
Sonnenberg.



Waldburger; dazu zwei Konstanzer Kreuze, rot auf weissem Grund. Otto von Sonnenberg war eine der beiden entscheidenden Figuren im sog. Konstanzer Bistumsstreit, der von 1474 bis 1480 währte. Er war vom Konstanzer Domkapitel, unterstützt von Kaiser Friedrich III., 1474 zum Bischof bestimmt worden, während der Papst den Gegenspieler Ludwig von Freiberg an dieser Position sehen wollte. Nach sechsjährigem Streit, der Stadt und Bistum erschütterte, konnten sich Ottos Anhänger durchsetzen. Otto von Sonnenberg wurde 1481 zum Bischof von Konstanz geweiht.⁵⁸ 1485 erreichte er, dass der Kaiser dem Konstanzer Bischof die Hochgerichtsbarkeit in Bischofszell verlieh.⁵⁹

Das Wappen ist demonstrativ und gut sichtbar am Turm des bischöflichen Schlosses angebracht und führt den Herannahenden frühzeitig den Stadtherrn, den Konstanzer Bischof, vor Augen. Wozu dient diese betonte

Wiedergabe eines Wappens, das aus einer Vielzahl von Gründen nicht das des Auftraggebers sein kann? Offenbar hat man den damaligen Zustand des Bergfrieds getreu abgebildet⁶⁰ und der Versuchung widerstanden, das Wappenbild zu aktualisieren und das Wappen des zur Entstehungszeit des Teppichs amtierenden Bischofs einzusetzen. Eine weitere Erklärung könnte sein, dass sich in der Figur des Otto von Sonnenberg der Sieg des Konstanzer Domkapitels im Bistumsstreit manifestiert. Das Wappen des schliesslich siegreichen Anwärters könnte als Hinweis auf die Macht des Kapitels verstanden werden.

Bischof Hugo von Hohenlandenberger als Auftraggeber?

In der Entstehungszeit des Teppichs gibt es nur einen Bischof, der als Auftraggeber in Frage kommt: Hugo von Hohenlandenberger (1460–1532), seit Mai 1496 Bischof von Konstanz. Seine lange Regierungszeit war von besonnener Amtsführung, liturgischen Reformen und grossen Bauprojekten geprägt, aber auch von Konflikten mit der Stadt Konstanz und den Unruhen der Reformation.⁶¹ Der Name des Hugo von Hohenlandenberger ist mit anspruchsvollen Kunstwerken und Bauprojekten verbunden. Flügelaltäre und Glasgemälde, Druckwerke und ein kostbar ausgestattetes Missale zeugen von seinem hohen Kunstverständnis. Die Ausbauten der Schlösser in Markdorf, Arbon und Meersburg zu stattlichen Residenzen belegen noch heute sein Repräsentationsbedürfnis.⁶² Die prachtvollen Treppengiebel des Bischofszeller Schlosses gehen auf eine Erneuerung nach einem Brand des Jahres 1494 zurück⁶³, sind also vermutlich auch in seiner Amtszeit entstanden.



Abbildung 29.
Hugo von Hohenlandenberg, Bischof von Konstanz, in Alltagskleidung; Tafelgemälde, 1502 datiert; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Abbildung 30.
Rückseite von Abb. 29 mit Wappen des Bistums Konstanz (links) und der Familie von Hohenlandenberg (rechts) mit den bischöflichen Insignien Mitra und Bischofsstab.

Die erhaltenen Kunstwerke sorgen mit ihrem hohen Niveau für die bleibende Erinnerung an ihren Stifter. Im Gedächtnis der Geschichte wirkt aber auch das weitgehend positive Urteil seiner Zeitgenossen nach, selbst die reformierten Chronisten beurteilen ihn, den Altgläubigen, wohlwollend und ohne die Polemik, die in dieser Zeit der Glaubensstreitigkeiten üblich war.⁶⁴ Und kein Geringerer als Erasmus von Rotterdam beschrieb ihn als einen *«Mann von heldenhafter Gestalt, freundlich und aufrecht, ganz ohne Stolz, und im Unterschied zu den gewöhnlichen Bischöfen der Deutschen nicht kriegerisch, sondern von echtem priesterlichen Betragen, kurz: ein sanfter, rechtschaffener und untadeliger Mann»*.⁶⁵

Aufträge für textile Raumausstattung sind bislang nicht mit diesem repräsentationsfreudigen und kunstsinigen Bischof verbunden worden. Doch muss man davon ausgehen, dass es diese gegeben hat. Denn bis in

das 18. Jahrhundert hinein waren kostbare Wandbe-
hänge, vor allem gewirkte Tapisserien, eine Selbstver-
ständlichkeit in den Repräsentations- und Wohnräumen
hochrangiger weltlicher und geistlicher Persönlichkei-
ten.⁶⁶ Die Wertschätzung textiler Wandverkleidungen
zeigt sich nicht zuletzt auch in Bildnissen: So bildet ein
kostbarer Seidenstoff den Hintergrund in einem Porträt
Hugos von Hohenlandenberg aus dem Beginn seines Bi-
schofsamtes (Abb. 29).

Doch warum sollte der Konstanzer Bischof ausgerech-
net das kleine Bischofszell im Thurgau darstellen lassen?
Die Diözese Konstanz, sein geistliches Einflussgebiet,
war flächenmässig das grösste Bistum im deutschen
Reich. Es erstreckte sich vom Aargau im Süden bis über
den Thurgau und Teile des Oberrheins und im Norden
bis über den Neckar hinaus. Im krassen Kontrast zu die-
ser riesigen Ausdehnung stand der sehr kleine Besitz und
weltliche Herrschaftsbereich des Bischofs, das Hochstift
Konstanz. Die flächenmässig unbedeutenden Besitzun-
gen des Hochstiftes lagen verstreut und nicht zusam-
menhängend im Bodensee- und Hochrheingebiet. In-
nerhalb dieses Territoriums nahm Bischofszell als Sitz
einer Obervogtei einen wichtigen Rang ein. In Bischofs-
zell war der Konstanzer Bischof auch Stadtherr, er bezog
die Abgaben und hatte die weltliche Macht inne.⁶⁷

Eine Jahreszeitendarstellung mag zunächst für einen
bischöflichen Auftrag recht profan wirken. Doch mit der
Abfolge der Jahreszeiten und den damit verbundenen
landwirtschaftlichen Arbeiten wird auf die von Gott ge-
fügte Ordnung der Natur Bezug genommen. Der statt-
liche Ort Bischofszell, Sitz eines bischöflichen Obervog-
tes, zeugt von Einfluss und Wohlstand des Bischofs.
Mühle, Bleiche und Ziegelhütte verweisen auf das pro-
duzierende Gewerbe, die Händler auf den Markt und
die Bauern auf die Landwirtschaft: Mit den beiden zoll-

freien Brücken ist auch die Voraussetzung für die Entwicklung des Umschlagplatzes, vor allem von Textilien, ins Bild gerückt. Die lebhafteste Gruppe der Reisläufer mit ihrer stark farbigen, geschlitzten und damit sehr auffallenden Kleidung⁶⁸ bringt sehr viel Bewegung in das Bild und kennzeichnet die Stadt als einen belebten Durchgangsort und verweist gleichzeitig auf die unruhigen Verhältnisse am Beginn des 16. Jahrhunderts.

Insgesamt erscheint die Ansicht des prosperierenden Markortes Bischofszell wie ein Lob auf die bischöfliche Regierung.⁶⁹ Den Galgen (Abb. 31), der diese Idylle trübt, kann man als Mahnung zur Gesetzestreue verstehen, von der dieser Frieden abhängt. Doch er ist vor allem ein konkreter Hinweis auf die Macht des Bischofs. Denn auf Schweizer Gebiet hatte der Konstanzer Bischof nur in Bischofszell (seit 1485) und in Arbon das Hochgericht inne. Die Darstellung der Richtstätte ist ein deutlicher Hinweis auf dieses wichtige Element der Landeshoheit.⁷⁰

Wenn man der These der Jahreszeitendarstellung zustimmt, folgt daraus zwangsläufig eine Serie von vier



Abbildung 31.
Badende am Ufer der Thur,
links von ihnen der Galgen.

gleichartigen Bildern. Dann erschien die sommerliche Ansicht von Bischofszell neben drei weiteren Darstellungen, die jeweils die landwirtschaftlichen Arbeiten und das gesellige Treiben im Frühling, Herbst und Winter vor einer Stadtkulisse zeigen. Bei diesen könnte es sich um andere Orte des Hochstiftes gehandelt haben; vor allem Meersburg, Arbon, Gottlieben und Markdorf kommen in Frage. Die Meersburg und die Burgen von Markdorf und Arbon (Abb. 32) hatte Hugo von Hohenlandenberg zu Residenzen ausbauen lassen.⁷¹ Der sog. Hohenlandenbergssaal im Schloss von Arbon belegt noch heute seine Vorstellungen angemessener Raumgestaltung. Die Meersburg wurde, als der Bischof nach Einführung der Reformation die Stadt Konstanz verlassen musste, 1526 sogar bischöfliche Residenz.

Eine Serie mit den vier Jahreszeiten, dargestellt zusammen mit vier wichtigen Orten des eigenen Herrschafts-



gebietes, wäre ein angemessener und repräsentativer Schmuck für einen Raum in der Bischofspfalz neben dem Konstanzer Münster gewesen.⁷² Die Darstellung von Hauptorten des eigenen Territoriums, bereichert um die Schilderung fruchtbaren Umlandes und zufriedener Untertanen, wäre eine Präsentation der eigenen, wohl und verantwortungsvoll genutzten Macht. Damit stünde die Jahreszeitenfolge in der Tradition des berühmten Freskos im Palazzo Pubblico in Siena, das die Auswirkungen der guten Regierung auf Stadt- und Landleben zeigt.⁷³

Mit der Verlegung der bischöflichen Residenz nach Meersburg wird auch die kostbare Ausstattung dorthin gebracht worden sein. Doch auch ohne eine solche Umsiedlung waren textile Ausstattungen in jener Zeit sehr mobil. Sie wurden von den weltlichen und geistlichen Machthabern mitgeführt, wenn sie ausserhalb der eigenen Hauptresidenz repräsentieren mussten. Wandbehänge waren zusammengerollt gut zu transportieren und schufen sehr rasch ein würdiges Ambiente. Das ist besonders gut für den Hof der Herzöge von Burgund belegt und es erklärt, wieso die Tapisserien Karls des Kühnen nach der Schlacht von Grandson in den Besitz der Eidgenossen gelangten.⁷⁴ Ganz so dramatisch wird der Verlust der bischöflichen Wandteppiche nicht gewesen sein, doch mögen die bewegten Zeitumstände oder eine geringe Wertschätzung unter den Nachfolgern für die Verstreuung und den teilweisen Verlust gesorgt haben. Wo und in wessen Besitz sich der Wandbehang mit der Ansicht der bischöflich-konstanzischen Stadt Bischofszell befand, bevor er 1872/73 im Basler Kunsthandel auftauchte, wird vermutlich nie geklärt werden.

Abbildung 32.
Ansicht der Stadt Arbon;
Holzschnitt in der Chronik
des Johannes Stumpf,
Zürich 1548; Historisches
Museum Basel, Bibliothek.

Entstehungsort und -zeit der Stickerei

Im 16. Jahrhundert ist in der Schweiz und in Süddeutschland eine grosse Zahl bedeutender Wollstickereien entstanden. Bei einigen Werken erlauben Signaturen die Zuweisung an eine bestimmte Stickerin. Bei anderen lässt sich anhand von Wappendarstellungen der Ort der Entstehung vermuten: Zürich, St. Gallen, Schaffhausen scheinen nach Ausweis der erhaltenen Werke die Zentren im Gebiet der Eidgenossenschaft gewesen zu sein. Vieles ist, nach Signaturen und Quellen zu urteilen, von Bürgerfrauen und -töchtern, vielleicht mit Hilfe ihrer Mägde, gestickt worden.⁷⁵ Die Grenze zwischen nützlicher Freizeitbeschäftigung und semi-professioneller Tätigkeit ist schwer zu ziehen, es hat beides nebeneinander bestanden. Im Falle des Wandbehangs mit der Ansicht von Bischofszell wird man wegen des grossen Formates, des vermuteten Umfangs von vier gleichartigen Behängen und wegen des postulierten Auftraggebers wohl von einer grösseren, leistungsstarken und professionell geführten Werkstatt ausgehen müssen.

Ein annähernd quadratischer Bildteppich im Besitz des Schweizerischen Nationalmuseums, der im Zentrum eine tafelnde Gesellschaft zeigt, begleitet von den Wappen der Zürcher Familie von Hinwil und der schwäbischen Familie Rotenstein sowie der Datierung 1528, kann dem gleichen Umfeld zugewiesen werden (Abb. 33).⁷⁶ Verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Hugo von Hohenlandenberg und den Familien von Hinwil und Rotenstein unterstützen dies.⁷⁷ Ebenso wie die Bischofszeller Stadtansicht ist auch diese Stickerei geprägt durch leuchtend farbige Darstellungen, die mit Wollfäden im Klosterstich gestickt wurden und sich deutlich vom dunklen Grund abheben.⁷⁸ Auch wenn die Gesamtkomposition der Stickerei des Landesmuseums, bei der die

Abbildung 33.
Wandteppich mit tafelnder Gesellschaft und den Wappen des Jörg von Hinwil und der Magdalena Rotenstein, 1528 datiert; Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

Oberfläche fast ganz mit Blattranken bedeckt ist, einer anderen, älteren Tradition folgt, finden sich in den Einzelmotiven und in der Darstellungsweise doch zahlreiche Übereinstimmungen. So lassen sich etliche motivische Ähnlichkeiten zwischen den Gruppen der Tafelnden feststellen wie auch zwischen den Reisläufern und den beiden Musikanten (Abb. 34–35) am unteren Bildrand der quadratischen Stickerei. Auch die Darstellung von Naturelementen ist vergleichbar: Der Birkenzeisig, der oberhalb des Daches der Mühle (Abb. 11) zu sehen ist, findet



Parallelen in den vergleichbar genau charakterisierten Vogelarten auf der anderen Stickerei. Die überraschendste Übereinstimmung besteht allerdings in dem Frauenschuh (Abb. 24), der aus der gestreiften Sockelzone herauswächst. Angesichts der zahlreichen motivischen Übereinstimmungen und der vergleichbaren Sticktechnik wird man die beiden Werke wohl dem gleichen Werkstattkreis zuordnen dürfen.

Doch wo könnte diese Werkstatt bestanden haben? Die meisten der vergleichbaren Werke werden allgemein in die Ostschweiz lokalisiert, konkrete Hinweise, die eine genauere Einordnung ermöglichen, sind selten. Inhaltlich Verwandtes in der extensiven Schilderung alltäglicher Tätigkeiten findet sich im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrfach im südwestdeutsch-schweizerischen Kunstkreis. So widmen sich Stickereien der Darstellung flachsbrechender Frauen oder dem Thema der

Abbildung 34.
Reisläufer beim Begrüßungstrunk mit hohem Stangenglas.



Wäscherinnen im Freien in 1544 bzw. 1556 datierten Werken.⁷⁹ Auch der aussergewöhnliche Behang mit Darstellungen aus der Familie Morell, 1601 datiert, bietet Einblicke in das Alltagsleben.⁸⁰

Der mutmassliche Auftraggeber lässt an den Bischofssitz Konstanz denken, wo es seit dem Mittelalter eine hochstehende Produktion in allen Gattungen der Kunst gab.⁸¹ In archivalischen Quellen ist eine recht stattliche Zahl an Seidenstickern und Wirkerinnen überliefert, wie es an einem Bischofssitz mit seinem grossen Bedarf an liturgischen Textilien nicht anders zu erwarten ist.⁸² Auch gibt es einige Stickereien, die überzeugend nach Konstanz lokalisiert werden können.⁸³ Eine Wandmalerei im «Haus zur vorderen Haue»⁸⁴ in Konstanz, die eine Gesellschaft von Landsknechten und jungen Frauen bei einem Mahl zeigt, lässt sich motivisch sehr gut mit der Tafelszene von 1528 verbinden. Zudem waren in

Abbildung 35.
Trommler und Pfeifer,
Ausschnitt aus dem Bild-
teppich von 1528 (Abb. 33).



Konstanz zahlreiche, auf hohem Niveau stehende Werkstätten für Tafelmaler ansässig, die zahlreiche Aufträge des Bischofs und seines grossen Umfeldes ausführten.⁸⁵ Eine von ihnen könnte den Entwurf für die Stickerei geliefert haben. Man ist geneigt, an Rudolf Stahel mit seinen gedrungenen Figuren zu denken. So fühlt man sich bei seiner Stadtdarstellung, die den Hintergrund der Szene «Heimweg Jesu mit seinen Eltern» aus dem Jahr 1522 bildet, sehr an die Bischofszeller Ansicht erinnert, da bei beiden Stadtbildern Vogelschau- und Profilsichten kombiniert werden und der sich öffnende Platz eine sehr vergleichbare Brunnenszene zeigt.⁸⁶

Es lässt sich vorerst nicht beweisen, doch erscheint es angesichts solcher Übereinstimmungen durchaus möglich, dass die monumentale Stickerei in dem bedeutenden Kunstzentrum Konstanz, in direkter Nähe zum mutmasslichen Auftraggeber, entstanden ist.

Der Wandteppich trägt keine Datierung. Man kann nur anhand stilistischer, kostüm- oder baugeschichtlicher Überlegungen zu einer ungefähren zeitlichen Eingrenzung gelangen. Albert Knoepfli hat sich für eine vorsichtige Datierung in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts entschieden, worin ihm zahlreiche Autoren gefolgt sind.⁸⁷ Kürzlich hat sich Hansjörg Brem aus baugeschichtlichen Gründen für eine Entstehung kurz nach 1507 ausgesprochen.⁸⁸ Alle Argumente auswertend scheint eine Entstehungszeit zwischen 1510 und 1525 wahrscheinlich. Für den frühen Ansatz der Zeitspanne spricht, dass nicht der 1515 begonnene Neubau der Kirche von Sitterdorf, sondern noch der Vorgängerbau dargestellt zu sein scheint. Aus stilistischen und kostümgeschichtlichen Gründen kann das Werk aber auch später entstanden sein, und die stilistisch so verwandte, 1528 datierte Stickerei in Zürich, gibt einen weiteren Anhaltspunkt für den vermuteten Entstehungszeitraum.

Zusammenfassung

Der monumentale Bildteppich mit der detaillierten Ansicht des Städtchens Bischofszell im Thurgau ist wohl im Auftrag des kunstsinnigen und repräsentationsfreudigen Konstanzer Bischofs Hugo von Hohenlandenberg entstanden. Dieser bedeutende Kirchenfürst der Renaissancezeit hat vermutlich nicht nur diese Darstellung des Sommers vor dem Hintergrund der Stadt Bischofszell bestellt. Es ist anzunehmen, dass ursprünglich eine Serie von vier gleichartigen Stickereien mit dem Thema der Jahreszeiten existierte, bei denen jeweils die saisonalen landwirtschaftlichen Tätigkeiten und Vergnügungen geschildert wurden. Als Kulisse dienten wohl andere Städte des Hochstiftes Konstanz, jenes kleinen Bereiches, in dem der Bischof auch der weltliche Stadtherr war. Die Darstellung des Jahreslaufs in der von Gott gefügten Ordnung ist verbunden mit dem Lob auf die gute und gerechte Regierung des Bischofs, die sich in Wohlstand und Schönheit der Stadt wie auch in Produktivität und Zufriedenheit der dargestellten Untertanen äussert. Als Entstehungsort ist das bedeutende Kunstzentrum Konstanz anzunehmen, als Entstehungszeit die Jahre zwischen 1510 und 1525. Die kostbaren Bildteppiche dienten der Repräsentation des Bischofs an seinem jeweiligen Residenzort. Als mobile Ausstattungstextilien begleiteten sie den Bischof auf seinen Reisen und vermutlich auch 1526, als nach der Einführung der Reformation in der Stadt Konstanz die bischöfliche Residenz von Konstanz nach Meersburg verlegt wurde.

Dank

Der grösste Dank gebührt Baumann & Cie, Banquiers, für die Aufnahme dieses Themas in die verdienstvolle Reihe der «Basler Kostbarkeiten».

Eine Reihe von Personen haben bei der Entstehung dieser Publikation geholfen. Dr. Anna Lisa Galizia, Kuratorin, und Elke Müräu, Dipl.-Restauratorin FH am Schweizerischen Nationalmuseum, danke ich für kollegiale Unterstützung und anregende Diskussionen zu einem Vergleichsstück, Frau Elena Mastrandrea für die reibungslose Abwicklung der Fotobestellung. Dr. Siegmund Seybold in Ludwigsburg und Dr. Samuel Sprunger in Basel halfen bei den botanischen Fragen zur Frauenschuhdarstellung, Dr. Martin Salzmann in Zürich mit anregenden Gesprächen und Hilfe bei der Bildbeschaffung. Dr. Urs Breitenstein, Bottmingen, übernahm freundlicherweise die Schlussredaktion. Die Mitarbeiter der Firma Kreis Druck AG in Basel sorgten für die technische Umsetzung, die gelungene Gestaltung ist Maria Raco zu verdanken.

Mein besonderer Dank gilt meinen Kollegen am Historischen Museum Basel. Dr. Sabine Söll-Tauchert, Dr. Franz Egger und Mario Seger danke ich für die kritische Lektüre des Textes, Daniel Suter für die Unterstützung bei den Bildbestellungen. Die Textilrestauratorinnen Dagmar Buser und Gesa Berges halfen bei textilspezifischen Fragen. Am Ende bleibt noch dem Fotografen Peter Portner zu danken, mit dem die Zusammenarbeit wie immer eine grosse Freude war.

Anmerkungen

1 Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten, Landen und Völckeren Chronick wirdiger Thaaten Beschreybung. Hierin wirt auch die Gelegenheit der gantzen Europe [...] fürgestellt [...] Durch Johann Stumpffen beschrieben. Getruckt Zürych in der Eydgnoschafft: bey Christoffel Froschouer, 1548. Zitat und Holzschnitt (Höhe 6,9 cm, Breite 10,6 cm): Bl. 93 des 5. Buches.

2 Zur Geschichte der Stadt: Gregor Spuhler, Bischofszell (Gemeinde), in: Historisches Lexikon der Schweiz; URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D1865.php> vom 5.8.2013. – Stefanie Spirig-Bülte, Wie Bischofszell Stadt wurde, in: Episcopacella. Vom Stift zur Stadt. Bischofszeller Jubiläen. Festschrift, Bischofszell 2000, S. 15–27.

3 Albert Knoepfli, Der Bischofszeller Teppich und seine Zeit. Das Städtchen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Ausst. Kat. (masch. schr.), Ortsmuseum Bischofszell 1980.

4 Albert Knoepfli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. III: Der Bezirk Bischofszell, Basel 1962. Er behandelt den Bildteppich ausführlich auf S. 35–38 und zieht ihn zusätzlich mehrfach bei der Behandlung der einzelnen Baudenkmäler heran.

5 Werner Kundert, Herrschaften und Besitz in der Eidgenossenschaft, in: Die Bischöfe von Konstanz, Bd. I: Geschichte, Friedrichshafen 1988, S. 301–321, Abb. S. 300.

6 Marie Schuette/Sigrid Müller-Christensen, Das Stickereiwerk, Tübingen 1963, Nr. 343 (Ostschweiz, um 1525).

7 Im Neujahrsblatt über die Mittelalterliche Sammlung, das 1874 erschien, spricht Heyne von einer grossen «Stickarbeit» auf Tuch aus dem 16. Jahrhundert, mit einer durch Figuren reich belebten Städteansicht (wahrscheinlich Constanz): Moritz Heyne, Ueber die mittelalterliche Sammlung zu Basel, 52. Neujahrsblatt, hg. von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen, Basel 1874, S. 18.

8 Dort heisst es: «Verkauft worden sei er durch einen Hebräer, der ihn in Bischofszell billig einzuschachern verstanden habe.» Hermann Stähelin, Buntgestickter Teppich von Bischofszell (1480), in: Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 32, 1892, S. 52–56; Zitat S. 56. Man kann sich des Verdachtes nicht erwehren, als habe eine gewisse Voreingenommenheit gegenüber dem jüdischen Kunsthändler Wolf diese Aussage, mit der ihm Übervorteilung der früheren Besitzer unterstellt wird, beeinflusst.

9 Das Historische Museum Basel besitzt ein Selbstporträt von Elie Wolf, entstanden um 1885, das ihn zusammen mit seinem Sohn Leon zeigt (Inv. 1986.72.).

10 Immer wieder wird in der Literatur berichtet, das Werk sei für den Preis von 300 Schweizer Franken erworben worden. Das ist aber nur ein Teil der Wahrheit und der Verkaufssumme. Denn zwei russische Gemälde, die Elie Wolf der Mittelalterlichen Sammlung im Jahr 1865 für 600 Franken verkauft hatte, wurden von ihm wieder in Zahlung genommen. So setzte sich der Erwerb aus Kauf und Tausch zusammen und erreichte damit eine Ankaufssumme von ca. 900 Franken, eine damals doch recht beträchtliche Summe.

11 Heyne (wie Anm. 7), S. 7–8.

- 12 Anne Wanner-JeanRichard, Bildstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts: Herstellung und Gebrauch, in: *Bilderwelt des Himmelbetts. Gestickte Bettbordüren der Spätrenaissance* (Glanzlichter aus dem Bernischen Historischen Museum 2), Bern 2000, S. 7–11. – Anne Wanner-JeanRichard, Plattstich, Flachstich, Spannstich, Klosterstich, St. Gallen 2012, S. 18–19.
- 13 Wanner-JeanRichard 2012 (wie Anm. 12), S. 12–13.
- 14 Luise Cueni unter Mitarbeit von Dagmar Buser.
- 15 Zahlreiche Beispiele beim sog. Meister des Hausbuches um 1480/90: Christoph Graf von Waldburg Wolfegg, *Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg*, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München 1998.
- 16 Bernd Roeck, *Stadt Darstellungen der frühen Neuzeit: Realität und Abbildung*, in: *Stadtbilder der Neuzeit. Veröffentlichungen des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung*, Bd. 32, hg. von Bernd Roeck, Ostfildern 2006, S. 19–39.
- 17 Franziska Kaiser, *Schweizer Städte aus der Vogelschau: städtische Repräsentation im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 53. Jg., 2002/4, S. 6–15.
- 18 Hartmut Boockmann, *Die Stadt im späten Mittelalter*, München 1986, Abb. 15, 22, 32, 37–41, 44, 56, 66. – Carl Pfaff, *Die Welt der Schweizer Bilderchroniken*, Schwyz 1991.
- 19 Heinrich Alfred Schmid, *Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/16*, Frauenfeld 1950 (3. Aufl.). – Agnes Scherer, *Schwören wie einst Scipio – Moralphilosophische Reflexion des Konzepts Eidgenossenschaft in einem frühhumanistischen Wandbilderzyklus des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 70, 2013/1, S. 5–39, Abb. 14–18.
- 20 Hansjörg Brem, *Gewobene Geschichte – der Bildteppich von Bischofszell*, in: Simone Benguerel u.a., *gesponnen – geflochten – gewoben. Archäologische Textilien zwischen Bodensee und Zürichsee*, Frauenfeld 2010, S. 82–86, bes. S. 85.
- 21 *Zur Baugeschichte des Schlosses*: Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 147–154.
- 22 Dieser Bergfried, wegen des dunklen Mauerwerks als «Schwarzer Turm» bezeichnet, wurde 1843 endgültig geschliffen, nachdem er zuvor bereits verkürzt worden war.
- 23 *Zu späteren Umgestaltungen*: Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 155–179.
- 24 Brem 2010 (wie Anm. 20), S. 85–86.
- 25 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 101–102.
- 26 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 70–71.
- 27 Für das Jahr 1487 sind 126 Häuser im Bereich der Altstadt überliefert, davon 27 in der Vorstadt: Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 25. Im Gegensatz dazu kann man auf dem Teppich nur ca. ein Dutzend Häuser in der Vorstadt sehen oder erschliessen.
- 28 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 119–120.

- 29 Das Grabentor wurde 1837, das Obertor 1840, das Untertor beim Schloss 1843 geschleift: Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 102–104.
- 30 Vor allem Albert Knoepfli hat sich wiederholt auf den hohen Quellenwert der Darstellung berufen: Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), Knoepfli 1980 (wie Anm. 3).
- 31 Historisches Museum Basel, Inv. 1873.6.; Höhe 13,8 cm, Breite 11,3 cm.
- 32 Der Thurgauer Denkmalpfleger Albert Knoepfli, der das Werk für den Kunstdenkmalrband über Bischofszell ausführlich auswertete, schloss daraus auf einen solchen Aufsatz des Bogenturms zur Entstehungszeit des Teppichs. Dieser sei allerdings vor 1548, dem Zeitpunkt des Holzschnittes in der Stumpf-Chronik, wieder entfernt worden: Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 229–234, bes. S. 230.
- 33 Diese Entscheidung blieb nicht unwidersprochen. So hielt Albert Knoepfli an seiner These fest, erklärte das entfernte Fragment als «unbedingt zugehörig» und interpretierte es als eine nachträglich, aber zeitnah zur Entstehung des Teppichs angebrachte Anpassung an einen veränderten Bauzustand, einen «Flick», wie man ihn auch von gedruckten Stadtveduten kennt: Knoepfli 1980 (wie Anm. 3), S. 10–11.
- 34 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 343–347.
- 35 Hansjörg Brem, Daniel Steiner, Monika Zutter, Die alte Thurbrücke von Bischofszell – ein teures Stück Architektur. Mittelalter – Moyen Age – Medioevo – Temp medieval. Zeitschrift des Schweizerischen Burgenvereins, 8/2003, S. 124–131.
- 36 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 122. Die kleine, am südöstlichen Brückenkopf gelegene Kapelle wurde 1860 abgerissen.
- 37 Diese Brücke ist nur durch wenige Abbildungen dokumentiert: Albert Knoepfli, Die Sitterbrücke bei Bischofszell, Bischofszell 1956, S. 5–20; S. 20–57 zur gedeckten Holzbrücke, die sie ersetzte und bis 1958 bestand. – Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 109–110.
- 38 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 114–115.
- 39 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 136–137.
- 40 Zu den Baudaten Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 496–197.
- 41 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 508–529.
- 42 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 493.
- 43 Süddeutscher Wandbehang mit spielenden Kindern, 1553 dat., München, Bayerisches Nationalmuseum: Schuette/Müller-Christensen (wie Anm. 6), Nr. 351. – Wandbehang mit Treuesucher, aus Baden AG, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, 1585; Jenny Schneider, Schweizerische Bildstickerereien des 16. und 17. Jahrhunderts (Aus dem Schweizerischen Landesmuseum 14), Bern 1960, Nr. 8.
- 44 Anna Rapp Buri/Monica Stucky-Schürer, zahm und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990, S. 68–73.
- 45 Siegmund Seybold, Die Orchideen des Leonhart Fuchs, Tübingen 1986.
- 46 Wolfgang Eccarius, Zur Geschichte des Frauenschuhs (*Cypripedium calceolus*) – von den Anfängen bis Carl von Linné (1701–1778), in: Schwei-

zerische Orchideenstiftung. *Orchideen Zeitschrift*, Nr.1/2010: *Cypripedium calceolus* – Frauenschuh, S. 16–19, bes. S. 19.

47 Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, Inv. LM-2725.a. Jenny Schneider, Textilien. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1975, Nr. 60.

48 Walter Hansen, Kalenderminiaturen der Stundenbücher. *Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München 1984, Nr. 157–176.

49 Enrico Castelnuovo, *Il ciclo dei Mesi di Torre di Aquila a Trento*, Trento 1987.

50 «Kurzweil viel ohn' Mass und Ziel». Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, hg. vom Deutschen Historischen Museum, München 1994.

51 So auch Brem 2010 (wie Anm. 20), S. 86.

52 Volant mit gestickten Jahreszeitendarstellungen, süddeutsch, Ende 16. Jahrhundert: Eva Mühlbacher, *Europäische Stickereien vom Mittelalter bis zum Jugendstil aus der Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Berlin 1995, Nr. 84; S. 80–81. – Gestickter Teppich mit den vier Jahreszeiten, St. Gallen, 1574; Schneider 1960 (wie Anm. 43), Nr. 7.

53 Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 3)*, Berlin 2000. – Anna Rapp Buri/Monica Stucky-Schürer, *Die Sieben Planeten und ihre Kinder. Eine 1547–1549 datierte Tapissieriefolge in der Fondation Martin Bodmer*, Basel 2007.

54 Eine italienische Kupferstichfolge, Baccio Baldini zugeschrieben und um 1460 entstanden: Blume 2000 (wie Anm. 53), S. 183–191, war von besonders starker Auswirkung auf das Bildprogramm des Bischofszeller Teppichs. Zahlreiche Motive des Kupferstichs mit den Lunakindern finden sich wieder: die Mühle am Fluss, die Brücke mit einem beladenen Lasttier, das angetrieben wird, die Schwimmer im Wasser, ein Badender, der hineinspringt, sowie eine aufgestellte Vogelfalle. Auch die Gruppe der tafelnden Männer unter den Bäumen mag durch die Gruppe der Spieler um einen Tisch auf dem Kupferstich angeregt sein.

55 Das war von 1508 bis 1525 Fritz Jakob von Anwil: André Salathé, Anwil, Fritz Jakob von, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D15164.php> vom 5.8.2013.

56 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 35; Knoepfli 1980 (wie Anm. 3), S. III, vermutet Sticker(in) und Besitzer im Kreise des Obervogtes.

57 Der Obergaden mit dem Wappen wurde 1669 entfernt, der Bergfried selbst 1843 abgerissen. Weitere detaillierte Ansichten von dieser Seite gibt es nicht. Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 150–152.

58 Matthias Becher, *Mittelalter*, in: *Die Bischöfe von Konstanz*, Bd. I, Geschichte, Friedrichshafen 1988, S. 15–24, bes. 22–24.

59 Spirig-Bülte 2000 (wie Anm. 2), S. 26.

60 So auch Brem 2010 (wie Anm. 20), S. 86.

61 Rudolf Reinhardt, Hugo von Hohenlandenberg, in: *Die Bischöfe von Konstanz*, Bd. I: Geschichte, Friedrichshafen 1988, S. 392–395. – Rudolf Reinhardt, Hugo von Hohenlandenberg, in: *Helvetia Sacra*. Abt. I, Bd. 2,

Erster Teil: Das Bistum Konstanz. Das Erzbistum Mainz. Das Bistum St. Gallen, Basel-Frankfurt am Main 1993, S. 376–385. – Peter Niederhäuser (Hg.), Ein feiner Fürst in einer rauen Zeit. Der Konstanzer Bischof Hugo von Hohenlandenberg, Zürich 2011. Darin vor allem: Peter Niederhäuser (mit einem Beitrag von Benedikt Zäch), Kleriker, Kirchenfürst und Kunstmäzen – eine Annäherung an Hugo von Hohenlandenberg, S. 15–42. – Veronika Feller-Vest, Landenberg [Hohenlandenberg], Hugo von, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D12703.php> vom 13.7.2013.

62 Dietmar Lüdke, Bischof Hugo von Hohenlandenberg als Stifter, in: Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2001/02, S. 321–331. – Silvia Volkart, Bischof Hugo als Mäzen und Bauherr. Bildkunst und Repräsentationsarchitektur zwischen Gotik und Renaissance, in: Niederhäuser (Hg.) 2011 (wie Anm. 61), S. 93–105.

63 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 147, 152.

64 Pia Eckhart: Bischof Hugo von Hohenlandenberg im Spiegel der zeitgenössischen Chronistik, in: Niederhäuser (Hg.) 2011 (wie Anm. 61), S. 121–134.

65 Zitiert nach: Niederhäuser (Hg.) 2011 (wie Anm. 61), S. 15.

66 Wolfgang Brassat, Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992.

67 Anneliese Müller, Besitzgeschichte des Hochstifts, in: Die Bischöfe von Konstanz, Bd. I: Geschichte, Friedrichshafen 1988, S. 277–287. – Werner Kundert, Herrschaften und Besitz in der Eidgenossenschaft, ebd., S. 301–321; Franz Götz, Die Besitzungen im Hegau, ebd., S. 322–330.

68 Albert Knoepfli hat in der blau-gelben Kleidung des Reiters, der die Gruppe abschliesst, das Sonnenberg-Wappen entdecken wollen: Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 37; das ist aber ein Irrtum, eine Wappendarstellung gibt es dort nicht. Auch H. Brem bezieht die Kleidungsfarben dieses Reiters auf das Sonnenbergwappen: Brem 2010 (wie Anm. 20), S. 84. Doch angesichts des reichen Farbspektrums in der Kleidung der Reisläufer kann die Farbwahl auch eine zufällige sein.

69 Daniel Hess, Bauern, Hirten, Ziegenböcke: Der Traum vom Leben mit der Natur. In: Renaissance Barock Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 2010, S. 220–230.

70 Franz Xaver Bischof, Konstanz (Fürstbistum), in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8561.php> vom 17.7.2013.

71 Silvia Volkert, Schloss Arbon, in: Niederhäuser (Hg.) 2011 (wie Anm. 61), S. 137–143. – Andreas Bihrer, Schloss Markdorf, ebd., S. 151–155. – Peter Niederhäuser, Schloss und Gredhaus Meersburg, ebd., S. 157–161.

72 Die Bischofspfalz wurde 1830 abgerissen. Eine Ansicht der Westfassade und eines spätgotischen Innenraums: Glanz der Kathedrale. 900 Jahre Konstanzer Münster, Ausst. Kat. Rosgartenmuseum, Konstanz 1989, S. 218–219, Nr. 2.2.13. und 2.2.14.

73 Dagmar Schmidt, Der Freskenzyklus von Ambrogio Lorenzetti über die gute und die schlechte Regierung. Eine danteske Vision im Palazzo Pub-

blico von Siena, Diss. Universität St. Gallen, Hochschule für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften (HSG), St. Gallen 2003.

74 Anna Rapp Buri/Monica Stucky-Schürer, Burgundische Tapissereien, München 2001, S. 428–432 (Tapissereien an Hoffesten und Staatsereignissen).

75 Schneider 1960 (wie Anm. 43), S. 5. – Stich für Stich durch fünf Jahrhunderte. Textile Kostbarkeiten aus dem Rosgartenmuseum Konstanz, Konstanzer Museumsjournal 1997, Konstanz 1997, S. 28–32.

76 Inv. LM-2725.a. Schneider 1975 (wie Anm. 47), Nr. 60.

77 Der Sohn aus der Ehe von Georg von Hinwil (1490–1544) und der Magdalena von Rotenstein (gest. 1528), Hans von Hinwil (1498–1544), heiratete 1523 Beatrice von Hohenlandenberg (1507–1549), eine Nichte des Hugo von Hohenlandenberg; Hans von Hinwil war 1527 Vogt in Güttingen, 1529–30 Vogt in Meersburg; Niederhäuser 2011 (wie Anm. 61), S. 37.

78 Beim Teppich im Nationalmuseum wurde auf hellen Leinengrund gestickt, doch war und ist das kaum sichtbar, da der Grund ganz dicht überstickt wurde. Fehlstellen im schwarzen Hintergrund wurden in früherer Zeit ergänzt; diese Restaurierungen sind heute zu einem Braunton verblichen und bewirken die etwas fleckige Erscheinung des Teppichs.

79 Wandbehang mit flachsbrechenden Frauen, 1544 datiert, München, Bayerisches Nationalmuseum: Schuette/Müller-Christensen (wie Anm. 6), Nr. 340. – Wandbehang mit Wäscherinnen im Freien, Schweiz, 1556 datiert: ebd., Nr. 342.

80 Schneider 1960 (wie Anm. 43), S. 13, Abb. 10–11.

81 Siehe die diversen Beiträge zu Goldschmiedekunst, Malerei, Glasmalerei, Münzen, Medaillen und Skulptur in: Die Bischöfe von Konstanz, Bd. II, Kultur, Friedrichshafen 1988.

82 Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. I, Bodenseegebiet, Stuttgart 1933, Quellen, S. 123–124.

83 Tischdecke mit Wappen, 1577 datiert, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart: Ruth Grönwoldt, Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart aus dem Besitz des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart und der Schlösser Ludwigsburg, Solitude und Monrepos, München 1993, S. 53–55, Nr. 10a. – Wandteppich mit Darstellungen aus der Familie Morell, 1601 datiert, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum: Schneider 1960 (wie Anm. 43), Abb. 10–11, S. 13 (Konstanz oder Ostschweiz).

84 Ritter – Heilige – Fabelwesen. Wandmalerei in Konstanz von der Gotik bis zur Renaissance. Konstanzer Museumsjournal 1988, Konstanz 1988, Abb. 42–43.

85 Bernd Konrad, Die Malerei im Umkreis des Hugo von Hohenlandenberg, in: Die Bischöfe von Konstanz, Bd. II, Kultur, Friedrichshafen 1988, S. 134–142.

86 Bernd Konrad, Rosgartenmuseum Konstanz. Die Kunstwerke des Mittelalters, Konstanz 1993, Nr. I.20, S. 70–72, Taf. 7 (Detail mit Hintergrund). – Bernd Konrad, Rudolf Stahel und seine Werkstatt, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 26, 1989, S. 57–92.

87 Knoepfli 1962 (wie Anm. 4), S. 38.

88 Brem 2010 (wie Anm. 20), S. 86.

In dieser Reihe bereits erschienen:

Hans Lanz

Der Neun-Helden-Teppich

(Oktober 1980)

Hans Christoph Ackermann

Das goldene Davidsbild

(November 1981)

Elisabeth Landolt

Die Webern-Scheibe

(November 1982)

Andres Furger-Gunti

Frühchristliche Grabfunde

(November 1983)

Elisabeth Landolt

Der Holbeinbrunnen

(Oktober 1984)

Manfred Jauslin

Das Walbaum-Kästchen

(Oktober 1985)

Burkard von Roda

Der Peter Rot-Altar

(November 1986)

Hans Boeckh

*Die «Artemisia»- und
«Berenike»-Uhr*

(November 1987)

Irmgard Peter / Jacques Bastian

Der Straßburger Blumenofen

(November 1988)

Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer

Der Flachsland-Teppich

(Oktober 1989)

Sandra Fiechter

*Das Grosse Gesellenschiessen
in Basel 1605*

(November 1990)

Veronika Gutmann

Das Virginal des Andreas Ryff (1572)

(November 1991)

Franz Egger

Das Szepter der Universität Basel

(November 1992)

Eduard J. Belsler

Der Minerva-Schlitten

(November 1993)

Alfred R. Weber

Im Basler Münster 1650

(Oktober 1994)

Veronika Gutmann

*Die Astronomische Uhr
von Philipp Matthäus Hahn (1775)*

(Oktober 1995)

Fritz Nagel

Der Globuspokal von Jakob Stampfer

(Oktober 1996)

Margret Ribbert

Stoffdruck in Basel um 1800

(Oktober 1997)

Brigitte Meles

Das Gundeldinger Täferzimmer

(November 1998)

Burkard von Roda

Die Goldene Altartafel

(Oktober 1999)

Margret Ribbert

*Das Puppenhaus der
Familie Kelterborn*

(Oktober 2000)

Franz Egger

*Der Schweizerdolch mit dem
Gleichnis des verlorenen Sohnes*

(Oktober 2001)

Burkard von Roda

*Der Bergsturz von Goldau
als Zimmerdenkmal*

(Oktober 2002)

Veronika Gutmann

Musik in Basel um 1750

(Oktober 2003)

Marie-Claire Berkemeier-Favre

*Die Votivtafel der Herzogin
Isabella von Burgund*

(Oktober 2004)

Eva Helfenstein

Der heilige Laurentius

(Oktober 2005)

Astrid Arnold

*Die Réveillon-Tapete
à l'étrusque*

(Oktober 2006)

Stefan Hess

*Der «Basler Ratstisch» von
Johann Christian Frisch*

(Oktober 2007)

Martin Kirnbauer

*Die Basler Standestrompeten
von 1578*

(Oktober 2008)

Lothar Schmitt

*Der Siegelring des
Erasmus von Rotterdam*

(Oktober 2009)

Michael Matzke

*Der Basler Schatzfund
von 1854*

(Oktober 2010)

Sabine Söll-Tauchert

Der Narrenkopfbecher

(Oktober 2011)

Wolfgang Loescher

*Der Kunstschränk
aus dem Museum Faesch*

(Oktober 2012)

Privatbanquiers – mehr denn je.

BAUMANN & CIE
BANQUIERS

Individuell. Unkonventionell.

Basel: St. Jakobs-Strasse 46, CH-4002 Basel, 061 279 41 41

Zürich: Bellevueplatz 5, CH-8024 Zürich, 044 563 64 65

www.baumann-banquiers.ch

