

Oberdeutsche Reformatoren und die Kunst religiöser Bildwirkerei: Matthias Erb und Heinrich Bullinger

Hanns Hubach

Das Phänomen des Gebrauchs textiler Renommierstücke mit religiöser Thematik in protestantisch geprägten Milieus, seien es gestickte Altartücher, Kanzelbehänge, Bettbordüren, Kissenplatten oder monumentale gewirkte Bildteppiche, hat im Diskurs um die nachreformatorische Bilderfrage lange Zeit so gut wie keine Rolle gespielt¹ – und zwar zu Unrecht. Dies belegen Stellungnahmen und Selbstzeugnisse der oberdeutschen Reformatoren Matthias Erb (1494–1571) und Heinrich Bullinger (1504–1575), die im Folgenden vorgestellt werden. Sie wurden im Wesentlichen im Rahmen eines am Institut für Geschichte der textilen Künste der Universität Bern angesiedelten Forschungsprojekts zu den sogenannten Gengenbacher Passions-teppichen erschlossen. Diese zwischen ca. 1590 und 1620 in mindestens zwei Auflagen in Straßburg gewirkten kleinformatigen Teppichfolgen waren von Beginn an für protestantische Auftraggeber konzipiert worden.² Erste Ergebnisse der Untersuchungen sind im Beiheft zu der 2018 im Museum Haus Löwenberg in Gengenbach gezeigten Ausstellung „Passion in Seide und Gold“ bereits veröffentlicht,³ weshalb hier auf eine Wiederholung verzichtet werden kann.

Unter Verkennung ihres tatsächlichen historischen Stellenwerts werden Tapisserien häufig dem Bereich des bloßen Kunsthandwerks zugewiesen. Bis weit ins 18. Jahrhundert galten sie jedoch als das wertvollste, prestigeträchtigste und daher auch wirkungsmächtigste Bildmedium zur Selbstdarstellung gesellschaftlich

* Während meiner Forschungen habe ich vielfache Unterstützung in Rat und Tat erfahren, ohne die mein Beitrag in der vorliegenden Form nicht hätte erscheinen können. Dafür danke ich den Kollegen und Kolleginnen Prof. Dr. Birgitt Borkopp-Restle (Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern), Jean-Luc Eichenlaub (Archives Départementales du Haut-Rhin, Colmar), Reinhard End (Museum Haus Löwenstein, Gengenbach), Dr. Adelheid Rasche (GNM Nürnberg), Dr. Monica Stucky-Schürer (Basel) und Herrn Weihbischof Dr. Dr. Christian Würtz (Freiburg i.Bg.).

1 Aus der Fülle der Literatur vgl. exemplarisch Margarete Stirm: *Die Bilderfrage in der Reformation*. Gütersloh 1977. – Sergiusz Michalski: *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. London, New York 1993. – Jan Harasimowicz: *Kunst als Glaubensbekenntnis. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Reformationszeit*. Baden-Baden 1996. – Für das Thema wegweisend Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer: *Verena Zollers 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. – Siehe außerdem *Anna webt Reformation. Ein Bildteppich und seine Geschichten*. Hrsg. von Dagmar Neuland-Kitzerow, Christine Binroth und Salwa Joram. *Ausst.Kat. Museum Europäischer Kulturen*, Berlin. Berlin, Husum 2017.

2 Helmut Eberwein, Antje Lechleitner: *Gengenbacher Kostbarkeiten. Der Passionsteppich aus dem ehemaligen Benediktinerkloster Gengenbach*. Gengenbach 1990. – *Passion. Leidenschaft. Die Gengenbacher Passionsteppiche*. Hrsg. vom Förderverein Haus Löwenberg. Bearb. v. Helmut Eberwein, Reinhard End und Christian Würtz. *Ausst.Kat. Museum Haus Löwenberg*, Gengenbach. Gengenbach 2013. – Edith Appleton Standen: *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art* (2 Bde.). New York 1985. Bd. II, S. 759–769, Kat.Nr. 139a–139f.

3 *Passion in Seide und Gold. Die Gengenbacher Passionsteppiche und ihr historisches Umfeld*. Hrsg. von Reinhard End und Hanns Hubach. *Ausst.Kat. Museum Haus Löwenberg*, Gengenbach. Gengenbach 2018.

und sozial privilegierter Gruppen.⁴ Im privat-bürgerlichen Bereich galten dagegen andere Regeln, doch steht die Forschung bezüglich des spezifischen Gebrauchs textiler Ausstattungsstücke in protestantischen Haushalten noch ziemlich am Anfang.⁵ Aufgrund ihrer exponierten Stellung als Bildmedium beziehungsweise im Kontext protestantischer Luxuskritik wäre zu erwarten gewesen, dass Bildteppiche in besonderem Maße ins Visier reformatorischer Bildkritik geraten seien. Dies war jedoch nicht der Fall. Mir ist jedenfalls innerhalb des Reformationsschrifttums keine Stelle bekannt, die Tapisserien einer expliziten Kritik unterwerfen würde.⁶ Einen möglichen Grund für diesen Verzicht nennt der Straßburger Verleger und Drucker Wendelin Rihel (um 1490–1555) in der Vorrede seiner 1540 erschienenen *Leien Bibel*, in der er seine Verwendung von Illustrationen unter anderem mit deren Nutzen für die „Maler und Bildwürcker“ hervorhebt.⁷ Als Rechtfertigung verweist er darauf, dass sich gerade die Herstellung von gewirkten Bildteppichen als ein quasi göttliches Gebot aus dem Bibeltext legitimieren lässt – nämlich zur Ausstattung des Allerheiligsten im Tempel.⁸ Ihr Gebrauch konnte daher selbst von den aus Überzeugung „bilderfeindlich“ eingestellten Reformatoren nur schwer angefochten werden.

In den Briefwechseln der oberdeutschen Reformatoren Matthias Erb und Heinrich Bullinger sowie in deren Umfeld, mit Fokus auf Zürich und Straßburg als zwei bedeutende städtische Zentren der Reformation in der Schweiz und am Oberrhein, finden sich sogar überraschend klare Stellungnahmen zugunsten der Herstellung neuer und – noch erstaunlicher – der Bewahrung altüberlieferter Bildteppiche mit religiöser Thematik, selbst dann, wenn diese explizit „katholische“ Bildprogramme aufwiesen.⁹

Matthias Erb, der als gräflich-württembergischer Superintendent maßgeblich an der Einführung der Reformation nach Zürcher Modell in den linksrheinischen elsässischen Enklaven Reichenweiher, Horburg und Mömpelgard beteiligt war,¹⁰ wurde 1558 von der verwitweten Anna Alexandria von Rappoltstein (1504–1581), einer

- 4 Aus der Fülle der Literatur siehe zur Einführung Heinrich Göbel: Wandteppiche. III. Teil. Die germanischen und slawischen Länder (2 Bde.). Bd. III.1: Deutschland einschließlich Schweiz und Elsaß (Mittelalter), Süddeutschland, 16. bis 18. Jahrhundert; Bd. III.2: West-, Mittel-, Ost- und Norddeutschland, England, Irland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Russland, Polen, Litauen. Berlin 1933/34. – Dora Heinz: Europäische Wandteppiche I. Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Würzburg 1963. – Wolfgang Brassat: Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums. Berlin 1992. – Fabienne Joubert, Amaury Lefébure, Pascal-François Bertrand: Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen Age à nos jours. Paris 1995. – Pascal-François Bertrand, Guy Delmarcel: L'histoire de la tapisserie, 1500–1700. Trente-cinq ans de recherche. In: Perspective 2008, H. 2, S. 227–250.
- 5 Das derzeit verbindliche Standardwerk zum Bildergebrauch in protestantischen Privathäusern ist Tara Hamling: Decorating the ‚Godly‘ Household. Religious Art in Post-Reformation Britain. New Haven, London 2010.
- 6 Siehe die Textzusammenstellung bei Jörg Jochen Berns (Hrsg.): Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bildstreits im 16. Jahrhundert. 2 Bde. Berlin, Boston 2014. Hier ist nicht der Platz, um individuelle Ansichten hinsichtlich der Bilderfrage zu referieren. Eine vergleichende Bewertung der bilderkritischen Positionen der Hauptvertreter der Reformation gibt Helmut Feld: Der Ikonoklasmus des Westens. Leiden u. a. 1990, S. 118–137.
- 7 Die „Leien Bibel“ des Straßburger Druckers Wendelin Rihel vom Jahre 1540 mit Holzschnitten von Hans Baldung Grien. Eingeleitet und hrsg. von Ernst-Wilhelm Kohls. Marburg 1971 (Nachdruck). Zur kunsthistorischen Einordnung Richard W. Gassen: Die „Leien Bibel“ des Straßburger Druckers Wendelin Rihel. Kunst, Religion, Pädagogik und Buchdruck in der Reformationszeit. Memmingen 1984.
- 8 „Wer weisse aber nicht, das malen und bilder machen an ihm selbs nicht böse, sonder ist ein edle gabe Gottes [...]. Ezechiel beschreibet gemelde imm inneren heiligthum des tempels unnd Moses die Cherubim auff der archen [Bundeslade], welche Bezaleel der werckmeister voller geists und weisheit Gottes gemacht hat, zwischen welcher Got nach seinen wort gewohnet hat“; zit. n. [Wendelin Rihel]: Leien Bibel. Straßburg 1540 (Anm. 7), Vorrede (ohne Seitenzählung). Vgl. Hesekiel 41, 17–20; 2. Mose, 31–36.
- 9 Zu den theologischen Auseinandersetzungen um die Bilderfrage bei Einführung der Reformation in den süddeutschen und schweizerischen Territorien siehe Feld 1990 (Anm. 6), S. 138–182.
- 10 Heinrich Rocholl: Matthias Erb. Ein elsässischer Glaubenszeuge aus der Reformationszeit. Straßburg 1900. Zur Einführung der Reformation in den linksrheinischen Gebieten Württembergs siehe Johann Adam: Evangelische Kirchengeschichte der elsässischen Territorien bis zur französischen Revolution. Straßburg 1928, für Reichenweiher bes. S. 292–348. – Henri Strohl: Le Protestantisme en Alsace. Straßburg 1950, S. 146–168, zu Rappoltstein bes. S. 165–168. – Franz Brendle: Schwaben – Elsass – Mömpelgard: politische und theologische Wechselwirkungen im Reformationsprozess. In: Ulrich A. Wien, Volker Leppin (Hrsg.): Kirche und Politik am Oberrhein im 16. Jahrhundert. Reformation und Macht im Südwesten des Reiches. Tübingen 2015, S. 97–110, bes. S. 99–101.

geborenen Gräfin von Fürstenberg und überzeugten Protestantin, gebeten, ein aus reformierter Sicht unbedenkliches theologisches Bildprogramm zur Ausmalung eines Festsaaes zu entwerfen, samt den dazugehörigen Inschriften.¹¹ Darauf, dass der Reformator ihr Ansinnen wohlwollend aufnehmen und ihrem Wunsch entsprechen würde, konnte sich die Witwe verlassen. Denn der Weg dafür war längst geebnet, nicht zuletzt durch die Autorität Luthers, der in seiner Reaktion auf die Bilderstürmer die Inauftraggabe biblischer Bilderzyklen durch die Reichen und Herrschenden ausdrücklich als ein „christlich werck“ eingefordert hatte.¹² Erb selbst hatte eine hohe Meinung von Künstlern und ihrem Schaffen. Was ihn besonders beeindruckte, war deren absolute „Nimmersättigung des Wissenwollens“ als notwendige Voraussetzung bei der Erfindung immer neuer Bildlösungen. Letztlich erlaubte ihm sein Vertrauen in die kreativ-intellektuellen Fähigkeiten der Maler sogar solche religiösen Darstellungen zu rechtfertigen, die strenggenommen „nicht schriftlich“ sind, beziehungsweise es gar nicht sein können, weil für eine glaubwürdige bildliche Schilderung des Ereignisses notwendige Motive, Handlungsmomente oder Details der Szenerie dem Bibeltext gar nicht entnommen werden können.¹³

Ob der von Erb in seinem Antwortbrief¹⁴ entworfene Bilderzyklus für einen Saal im Schloss Rappoltsweyer oder für Schloss Gemer gedacht war, lässt die Quelle nicht erkennen. Umso eindeutiger sind seine Aussagen über die Vorteile, die Bildteppiche aus reformatorischer Sicht gegenüber Wandbildern generell auszeichnen. Denn nachdem er seiner Gönnerin ein adäquates, aus typologischen Szenenfolgen auf den Opfertod beziehungsweise die Auferstehung Christi ausgerichtete Dekorationsprogramm vorgeschlagen hatte,¹⁵ unterbreitete er ihr einen überraschenden Gegenvorschlag. Sie solle ihren Saal statt mit Wandgemälden doch lieber mit hochwertigen flämischen Tapisserien ausstatten lassen, wie sie auf den Messen in Frankfurt oder Straßburg zu kaufen seien:

„Wan ich E[uer] G[naden] solte rathen, so were besser, die niderlendisch tücher, so von allerley historien gemalet, zu kauffen, und die selbigen in ramen lassen fassen, und mit struben [Schrauben], so oft mans bruchen wolt, lassen uffmachen; so man welt, möchte man sie wider abnemen und zuschliessen. Die sint von farben lebhaft. In Franckfurter meß oder sunst alle zeit findt man sie, oder in der Straßburger meß etc. Es hat marggraf Ernst loblicher gedechtniß zu Baden ein stuben zu Sulzberg lassen mit solchen tucheren, so gemalt und in ramen gefasset, oben mit struben lassen fassen, so er gest [Gäste] gehapt, und darnach wider abgnomen, etc.“¹⁶

Die Rede ist hier von dem fünf Jahre zuvor verstorbenen Markgrafen Ernst I. von Baden-Durlach (1482–1553), der das im Markgräfler Land gelegene Sulzburg seit 1515 zu einer repräsentativen Nebenresidenz hatte ausbauen lassen. Dessen „niederländische Tücher“ hatten aus Erbs Sicht den Vorteil, dass sie nur ausnahmsweise zu besonderen Anlässen gezeigt wurden, danach leicht wieder abgenommen und, solange kein triftiger Grund für ihre Hängung bestand, weggeschlossen werden konnten. Durch das Ersetzen der

11 Heinrich Rocholl: Anna Alexandria Herrin zu Rappoltstein, eine evangelische Edelfrau aus der Zeit der Reformation im Elsaß. Halle a. d. Saale 1900.

12 Martin Luther: Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament [1525]; Wiederabdruck in Berns 2014 (Anm. 6), I, S. 219–232, hier bes. S. 230.

13 Brief von M. Erb an A. A. von Rappoltstein als Begleitschreiben anlässlich der Übergabe seiner Confessio [Reichenweiher; 1568, Juli 24 (Sanct Jacobi Abend)]: „Das sieht man an den grossen Künstlern, die immerdar etwas Seltsames erfinden und lassen sich damit nicht vergnügen [,geben sich damit nicht zufrieden'], sondern sinnen und trachten nach Dingen, welche die schwache Vernunft nicht finden mag. Daraus erfolgt dann, so [,weil'] die Vernunft eine unerhörte Meinung ihnen ausbildet, fällt sie gerade darauf und hält's für eine Offenbarung des [Heiligen] Geistes, ob es schon nicht schriftlich [,der Heiligen Schrift gemäß'] und dem Glauben und der Liebe nicht ähnlich ist (...)“; zit. n. Rocholl 1900 (Anm. 10), S. 23.

14 Colmar, Archives Départementales du Haut-Rhin: Bestand E (Seigneurie de Ribeaupierre), Nr. 578 (4–5): Matthias Erb an Anna Alexandria von Rappoltstein, Reichenweiher 1558 (ohne Tagesdatum, aber nach Mai 22); Transkript des Autors. – Vgl. die Auszüge bei Rocholl 1900 (Anm. 10), S. 29–31.

15 Zum ikonographischen Programm samt den zugehörigen Inschriften siehe Rocholl 1900 (Anm. 10), S. 29–31.

16 Colmar, Archives Départementales du Haut-Rhin: Bestand E (Seigneurie de Ribeaupierre), Nr. 578 (4–5); hier Transkript des Autors.



Abb. 2 Basler Werkstatt, Hortus Conclusus, Rücktuch, um 1480. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. LM-1959.
Foto: Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich

Verena Zoller war zu Lebzeiten eine über Zürich hinaus bekannte Bildwirkerin („heidnischwerkerin“), die ihre Tätigkeit allerdings nicht als professionelles Handwerk betrieb, sondern im Haus ihres Vaters ausgeübt hat, bis zu ihrer Verheiratung mit dem Amtmann Hans Konrad Escher (1518–1588). Das motivische und kompositorische Vorbild für ihren 1554 datierten Teppich war ein älterer, bereits um 1480 in Basel gefertigter Behang, der ebenfalls erhalten ist (Abb. 2).²¹

Der gut evangelisch erzogenen Agathe war die Thematik des Erbstücks scheinbar so suspekt, dass sie ihren Seelsorger Bullinger um Rat bat, wie mit dem Stück am besten umzugehen sei. In seiner Antwort übernahm dieser die von Luther und Zwingli gleichermaßen vorgegebene Haltung, wonach religiöse Bilder, um einem eventuellen Missbrauch vorzubeugen, zwar grundsätzlich aus den Kirchen entfernt werden müssten, in profanen öffentlichen und privaten Gebäuden aber weiterhin gezeigt werden dürften.²² Zur Begründung heißt es:

„Die alten verstendigen habend vor vil jaren das gemäl wol und recht gebraucht, nit zur üppigkeit und unzucht oder hoffart zu pflantzen, auch nit aberglauben und abgöttereie etc. ze pflantzen und anzerichten, sunder allerlei tugenden, besunder ehrliche thaten, unser heil und seligkeit anzubilden und fürzutragen und habenß wegen derhalben nit in di[e] kilchen gestellt, sunder in ihren hüseren behalten, und findt man noch vil schöner kunstlicher gemälen und bilderen, di[e] vor ziten nutzlich gedicht [erdacht] und gemacht worden sind, derlei auch d[a]z ein ist, dann euwer liebe schwöster, fr[au] Verena Äscherin selig, nit unlang vor irer vermaehlung gar kunstlich und schön mit vil müß [Mühe] und arbeit abgewürkt, und also ein kostlicher tafel gemacht hat.“²³

Den theologischen Bedeutungsgehalt der Darstellung fasste er treffend so zusammen:

„Dises abgewürkt tuch ist ein bildner oder ein bildtnuß und begrift ein gantze summa der menschwerdung und erlösung unsers herren Jesu Christi, wi[e] er von einer jungfrauen gebohren, uns arme sündler mit seinem tod und blut vergiessen von dem ewigen tod erlößt und unser aller einiger ewiger heiland worden syge. Und damit das recht verstanden werde, will ich redelich von allen stucken bericht geben.“²⁴

²¹ Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. LM-1959: Wolle/Seide/Gold- und Silberfäden, 104 : 380 cm. Robert Wyss: Vier Hortus Conclusus-Darstellungen im Schweizerischen Landesmuseum. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 20 (1960), S. 113–124. – Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer: zaim und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts. 3. Aufl. Mainz 1993, S. 203–205 Kat.Nr. 43.

²² Matthias Senn: Bilder und Götzen. Die Zürcher Reformatoren zur Bilderfrage. In: Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit. Hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft. Ausst.Kat. Helmhaus Zürich. Zürich 1981, S. 33–38.

²³ Zit. n. Durrer 1971 (Anm. 19), S. 706 Anm. 3.

²⁴ Hier bricht der Kopist ab; zit. n. Durrer 1971 (Anm. 19), S. 706, 708 Anm. 3.

Darüber hinaus verwies er dann noch auf eine offenbar ausführliche „usslegung des gemels“, die er seinerzeit für die Mutter der Schwestern, Agnesa Zoller, geb. Schmidin (gest. 1557), verfasst habe und die er daher nicht zu wiederholen brauche.²⁵

Bullinger verdankte sein positives Urteil hinsichtlich des Stellenwerts und des Gebrauchs von Bildteppichen seinem sozialen Umfeld, seiner Herkunft aus einer Familie, deren weibliche Linie mehrere Bildwirkerinnen hervorgebracht hatte – eine ungebrochene Tradition, die bis in die Generation seiner Urgroßmutter ins dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zurückreichte. Über seine Großmutter Gertrud Bullinger (um 1440–1522) schrieb er in seiner Familienchronik von 1568: Sie war „ein hübsches, häusliches und fröhliches Weib; sie konnte wirken, die heidnische Arbeit genannt, die zu selber Zeit nicht ganz bräuchlich war; sie hat es von ihrer Mutter gelernt“.²⁶ Gertrud hatte ihr Wissen und Können dann an ihre jüngste Tochter Anna (d. Ä.) (gest. 1547) weitergegeben, die für das Wirken von Bildteppichen scheinbar eine besondere Begabung besaß und, wie ihr Neffe vermerkte, „hübsche Arbeit gemacht“ hat. Von ihr haben schließlich auch Bullingers eigene Töchter das Handwerk erlernt, allen voran seine Erstgeborene Anna (d. J.) (1530–1565)²⁷, dann Margarete (1531–1564) und Elisabeth (1532–1565) und von diesen die jüngeren Schwestern Veritas (1543–1589) und Dorothea (1545–1584). Das künstlerische und handwerkliche Niveau ihrer Arbeiten muss von solch hoher Qualität gewesen sein, dass sie unter semiprofessionellen Bedingungen erfolgreich als Heidnischwerkerinnen tätig sein konnten, und dies weit über die Grenzen Zürichs hinaus. Ihr Ruf war so gut, dass der in Schwaben und der Nordschweiz als Reformator wirkende Ambrosius Blarer (1492–1564)²⁸ den mit ihm befreundeten Bullinger darum bat, er möge seine, Blarers, Nichte Petronella (gest. 1584) für einige Zeit bei sich aufnehmen, da diese „Teppiche (heidnisch Werk) zu wirken begierig ist (texendorum aulaeorum studiosa) und vernommen hat, dass deine Töchter in dieser Kunst, sowie auch im Sticken (acu pingendi) sehr geschickt seien, wünscht durchaus, es möchte ihr gestattet werden, jene zu besuchen und diese Künste recht genau zu betrachten“.²⁹ Offenbar hatte auch der stärker von Luthers Lehre geprägte, persönlich jedoch für die konsequente Abschaffung der Bilder eintretende Blarer keinerlei grundsätzliche theologische Vorbehalte gegenüber der Bildwirkerei.³⁰

- 25** Von dieser ikonographischen Studie sind leider nur die ersten Zeilen überliefert: „Da ir etwann (noch bej leben über erenden fürgeliebten fr[au] muter [Agnesa Zoller], welche zwaren aller zucht, eer und tugent ein kron gewesen), von mir des gemäls ußlegung gehört, und darumb, als das thuch an eüch erbswys gefallen und i[h]r das von wegen der schwöster selligen lieb und wehrt hieltend, an mich begärtend, das ich den verstand des gemaels geschrifflich eüch zu eeren und gefallen ußlegen und begriffen wölle, welches ich gutwillig angenommen und eüch zu lieb und eeren diese ußlegung dises gewürkten tuchs beschriben hab, welche ich eüch hiemit zuschik, mit begär, dieselbig von mir in gutem ufzunehmen“; zit. n. Durrer 1971 (Anm. 19), S. 706 Anm. 3.
- 26** [Heinrich Bullinger]: „Verzeichniß des Geschlechts der Bullinger und was sie der Kirche zu Bremgarten vergabet haben. Verfaßt durch Heinrich Bullinger, den älteren, Pfarrer bei dem großen Münster in Zürich, im Jahr 1568“. In: Helvetia. Denkwürdigkeiten für die XXII Freistaaten der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bd. 1, gesammelt und hrsg. von Joseph Anton Balthasar. Zürich 1823, S. 91–112 (nachfolg. abgek. Familienchronik 1568). Vgl. Emil Egli: Schweizerische Handstickerei im 16. Jahrhundert. In: Zwingliana 1 (1898), H. 4, S. 70–74, bes. S. 72.
- 27** „[Anna Bullinger d. J.] konnte wohl wirken, das heidnisch Werk genannt, und ward vermählt mit Ulrich Zwingli d. J.“ / (...) / „Diese Anna Bullinger [d. Ä.] hat von ihrer Mutter, der Küfferin, heidnisch Werk wirken gelernt, und hat hübsche Arbeit gemacht, und es meine Anna [d. J.] Zwingli gelehrt; das sind wohl die vier oder fünf gewesen, die da wirken konnten, da je eine des Geschlechts es die andere wieder lehrte“; zit. n. Familienchronik 1568 (Anm. 26), S. 106–107, 111. Vgl. Egli 1898 (Anm. 26), S. 72. – Rapp Buri/Stucky-Schürer 1995 (Anm. 1), S. 145–146.
- 28** Bernd Moeller (Hrsg.): Der Konstanzer Reformator Ambrosius Blarer 1492–1564. Gedenkschrift zu seinem 400. Todestag. Konstanz, Stuttgart 1964. – Thomas Kaufmann: Reformatoren. Göttingen 1998, S. 71–72. Zu Blarers persönlich engem Verhältnis zu Bullinger Joachim Staedtke: Blarer und Bullinger. In: Moeller 1964 (s. o.), S. 193–204; zu seiner Haltung im Streit um den rechten Gebrauch der Bilder außerdem Gudrun Litz: Die reformatorische Bilderfrage in den schwäbischen Reichsstädten. Tübingen 2007, S. 41–55.
- 29** A. Blarer an H. Bullinger, Winterthur, 4. Juni 1560; zit. n. d. Übersetzung v. Egli 1898 (Anm. 26), S. 72. Vgl. Traugott Schieß: Briefwechsel der Brüder Ambrosius und Thomas Blarer 1509–1567 (3 Bde.). Hrsg. von der Badischen Historischen Kommission. Freiburg i. Bg. 1908/12, Bd. III (1912), S. 508–509 Nr. 2249. – Rapp Buri/Stucky-Schürer 1995 (Anm. 1), S. 146.
- 30** Blarer fungierte für Bullingers Töchter einmal sogar als Mittelsmann beim Kauf farbiger Wollen; vgl. A. Blarer an H. Bullinger, Winterthur, 12. Januar 1562: Aus Sankt Gallen ist unter anderem „farbige Wolle angelangt, die ich deinen Töchtern mit erster Gelegenheit schicken werde“; zit. n. Schieß 1908/12 (Anm. 29), Bd. III, S. 667–669 Nr. 2413. Blarers bildkritische Haltung wurde besonders in den Streitgesprächen während des sogenannten Uracher Götzentags 1537 deutlich; siehe Feld 1990 (Anm. 6), S. 177–182.

Zu den auswärtigen Kunden der Bullinger-Schwestern zählten bedeutende Adelsgeschlechter der weiteren Region, darunter auch die Familie der bereits genannten Anna Alexandria von Rappoltstein im Oberelsass. Ihr Sohn Egenolf III. teilte zu Beginn des Jahres 1561 in einem an den Vater gerichteten Brief mit, dass er zehn Taler schicken werde, „so der Jungfrauen von wegen des theppig geherig“,³¹ den wohl seine Mutter in Auftrag gegeben hatte. Ein halbes Jahr später wendete sich die Gräfin dann selbst an Bullinger, dem sie die Bezahlung eines bei Jungfrau Meiss in Zürich gekauften Behangs ankündigte.³² Einen ungefähren Eindruck vom Umfang des Tapisseriesbesitzes der Herren von Rappoltstein im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts vermittelt das bereits angesprochene Nachlassinventar Egenolfs III. von 1585. Demnach befanden sich auf Schloss Rappoltweiler nicht nur die in einer verschlossenen Truhe aufbewahrten sechsundzwanzig großen Tapissereien, sondern außerdem siebzehn weitere von größerer Arbeit, darunter ein Banktuch, sowie eine als „mittel stuck“ bezeichnete Verdüre eines ‚Tannenwaldes‘ mit den Wappen der Familien Rappoltstein und Fürstenberg sowie acht ihrer Vorfahren.³³ Bei diesem letzten Stück handelte es sich also um eine Ahnenprobe für Anna Alexandria und ihren früh verstorbenen Ehemann Ulrich IX. (1495–1537) von Rappoltstein, womit selbst noch über den Tod hinaus ihre fürstliche Abstammung und das mit ihrer Herkunft einhergehende Sozialprestige im Bewusstsein nachfolgender Generationen präsent gehalten wurde.

Eine zur Beurteilung der Arbeitsabläufe innerhalb der Werkstatt der Bullinger-Schwestern besonders aufschlussreiche Quelle ist ein Brief, den Ursula von Pappenheim, geb. von Ellerbach (1542–1619), im Herbst 1575 direkt an „Frau Veritas und Jungfrau Dorothea, bed [beide] Bullingerin“ richtete. Sie war mit dem aus fränkisch-schwäbischem Uradel abstammenden Reichserbmarschall Philipp von Pappenheim (1542–1619) verheiratet, einem überzeugten Calvinisten, der sein Territorium 1559 nach Züricher Vorbild reformiert hatte.³⁴ In dem Schreiben teilte die Pappenheimerin mit, dass sie den „bildner“, das heißt die Wirkvorlage, für einen zu einem früheren Zeitpunkt bestellten Tischteppich noch nicht habe schicken können, weil der damit beauftragte Maler zur Zeit abwesend sei.³⁵ Die hier aufscheinende Fähigkeit der Schwestern, einen

- 31** E. III. von Rappoltstein an H. Bullinger, Rappoltweiler (?), 24. Januar 1561; zit. n. Egli 1898 (Anm. 26), S. 72–73. Vgl. Rocholl 1900 (Anm. 10). – Louis Süß: Geschichte der Reformation in der Herrschaft Rappoltstein. Bd. 1: bis 1648. Zabern 1914, S. 12–24. – Jordan 1991 (Anm. 17), S. 221–225. – Hans Ulrich Bächtold: Frauen schreiben Bullinger – Bullinger schreibt Frauen. Heinrich Bullinger im Briefwechsel mit Frauen, insbesondere mit Anna Alexandria zu Rappoltstein. In: Alfred Schindler, Hans Stichelberger (Hrsg.): Die Zürcher Reformation. Ausstrahlungen und Rückwirkungen. Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 143–160.
- 32** A. A. von Rappoltstein an H. Bullinger, Rappoltweiler(?), 24. Juli 1561; vgl. Egli 1898 (Anm. 26), S. 72–73. Bei der nicht näher bekannten Zürcher Wirkerin handelte es sich wohl um Magdalena Meiß (nach 1524 – nach 1572), Tochter des Junkers Hans Meiß (1503–1531) und seiner Ehefrau Dorothea Escher vom Luchs (gest. 1554). Magdalena heiratete erst im Alter von 46 Jahren den Junker Ludwig Edlibach d.J., (1492–1557); Walther von Meiß: Aus der Geschichte der Familie Meiss von Zürich (2 Teile). Teil I in: Zürcher Taschenbuch 48 (1928), S. 1–85; Teil II in: Zürcher Taschenbuch 49 (1929), S. 1–92, hier I, S. 16–17, sowie Stammtafeln I, Nr. 24, und II, Nr. 17.
- 33** „La chambre du sire comprend: (...) Un coffre renferme vingt-six larges pièces de tapisserie; on trouve également dix-sept pièces à part, avec une banquette, le tout d’un ‚travail grossier‘, de même qu’une autre tapisserie, dite mittel Stuck, représentant une forêt de sapin, avec les armes de Ribeaupierre, de Furstenberg, et de huit ancêtres“; zit. n. Jordan 1991 (Anm. 17), S. 155.
- 34** Hans Schwackenhofer: Die Reichserbmarschälle, Grafen und Herren von und zu Pappenheim. Zur Geschichte eines Reichsministerialengeschlechtes. Treuchtlingen, Berlin 2002, S. 161–162. – Rapp Buri/Stucky-Schürer 1995 (Anm. 1), S. 146. – Hans Ulrich Bächtold: Strategie und Freundschaft. Heinrich Bullingers Korrespondenz mit Pappenheim-Rothenstein. In: Matthias Freudenberg (Hrsg.): Profile des reformierten Protestantismus aus vier Jahrhunderten. Vorträge der 1. Emdener Tagung zur Geschichte des Reformierten Protestantismus. Wuppertal 1999, S. 87–105.
- 35** „Ursula Marschelkin zu Bappenhain, geborne Herrin von Ellerbach“, an „Frau Veritas und Jungfrau Dorothea, bed Bullingerin“, Rotenstein in Bayern, 20. September 1575: „Ich hab imer zue im willen gehapt, ich well den bildner zu dem dyssdyebich jetz schicken. So hab ich den maler noch nit konden bekumben – dan er nit hains [daheim] ist – das ers endwerfen [würde, was] jetz nit kann sein. Aber sobald es gemalet ist, so will ich euch bitten, dass ir bemiet mit seit. Was euch dann ich kann beweisen, das euch lieb ist, das thu ich von herzen gern“; zit. n. Egli 1898 (Anm. 26), S. 73–74. – Vgl. auch Rapp Buri/Stucky-Schürer 1995 (Anm. 1), S. 146. Die Formulierung setzt eine frühere Absprache zwischen der Schreiberin und den Bullinger-Schwestern über die Anfertigung des Tischteppichs voraus, die wahrscheinlich während des gemeinsamen Besuchs von Gräfin Ursula, ihrem Gemahl und dessen verwitweter Schwester Magdalena von Ellerbach bei Bullinger in Zürich im Juni 1575 getroffen wurde; Bächtold 1999 (Anm. 34), S. 102–103.

von einem professionellen Maler entworfenen Karton in eine wohl kaum weniger anspruchsvolle Wirkerei umzusetzen, erforderte von beiden ein hohes, bloßes Laienniveau hinter sich lassendes Geschick bei der Arbeit am Wirkrahmen oder am Webstuhl.

Mit ihrem engagierten persönlichen Eintreten für die Bewahrung von Bildteppichen und der hohen Wertschätzung, die sie der Kunst der Bildwirkerei entgegenbrachten, stehen Matthias Erb und Heinrich Bullinger im Kreise der Reformatoren bislang noch weitgehend allein.³⁶ Allerdings besaßen sie in der ihnen gut bekannten und freundschaftlich verbundenen Straßburgerin Katharina Schütz (1497/98–1562) eine selbstbewusste, verständige und, aufgrund ihrer professionellen Ausbildung zur Heidnischwerkerin, in Fragen der Bildwirkerei äußerst kompetente Mitstreiterin.³⁷ Sie war mit Matthäus Zell (1477–1548) verheiratet, dem ersten evangelischen Prediger der Freien Reichsstadt, ist aber auch selbst mit engagierten reformatorischen Schriften hervorgetreten.³⁸ Katharina wollte aus eigenem Entschluss weder heiraten noch, was häufig die Konsequenz einer solchen Entscheidung gewesen wäre, in ein Kloster oder Beginenhaus eintreten.³⁹ Mit dieser Haltung stand sie nicht allein. In bürgerlichen Kreisen, vor allem innerhalb der wohlhabenden Führungsschicht Straßburgs, war eine gewisse Skepsis gegenüber dem klösterlichen Heilsweg allenthalben präsent.⁴⁰ Als unverheiratete Frau wäre sie zur Sicherung ihres Lebensunterhalts jedoch ausschließlich auf das Wohlwollen und die Unterstützung ihrer Familie angewiesen gewesen. Um diese Abhängigkeit so gering wie möglich zu halten, ließ sie sich zur professionellen Heidnischwerkerin ausbilden; ob innerhalb der Familie wie die Bullinger-Frauen oder in einer fremden Werkstatt, ist nicht bekannt. Dies war eine kluge Entscheidung, denn in Straßburg blieb die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in voller Blüte stehende Bildwirkerei auch nach Einführung der Reformation eine hoch angesehene und gesellschaftlich akzeptierte Tätigkeit.⁴¹ Außer dem oben zitierten Verleger Wendelin Rihel standen auch andere protestantische Intellektuelle der Gattung positiv gegenüber. Der späthumanistische Straßburger Autor und Dichter Johann Fischart gen. Menzer (1546–1590) ging in seiner Wertschätzung der Wirkerei sogar so weit, dass er diese in Form eines klassischen literarischen Paragone zur Malkunst und dem Können der Maler zum Ausdruck brachte, einen künstlerischen Wettstreit zwischen den Gattungen, wie er ihn an den zeitgenössischen Fürstenhöfen auszumachen glaubte.⁴² Außerdem unterlag die Herstellung von Heidnischwerk keinerlei Beschränkungen durch

- 36** Bisher ist es nicht gelungen, auch in den Schriften lutherischer Reformatoren vergleichbar klare Aussagen zu Bildteppichen aufzufinden. Dies ist umso erstaunlicher, als die meisten der heute bekannten protestantischen Tapissereien in evangelisch-lutherischen Territorien Mittel-, Ost- und Norddeutschlands entstanden sind. Hier war jedoch nicht der Platz, um diese Entwicklungen in die Diskussion einzubeziehen.
- 37** Elsie Anne McKee: Katharina Schütz Zell (2 Bde.). Bd. I: The Life and Thought of a Sixteenth-Century Reformer; Bd. II: The Writings. A Critical Edition. Leiden, Boston, Köln 1999, Bd. I., S. 10–12. – Martin H. Jung: Katharina Zell, geb. Schütz (1497/98–1562). In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 10 (2003), S. 145–178. – Thomas Kaufmann: Pfarrfrau und Publizistin. Das reformatorische „Amt“ der Katharina Zell. In: Zeitschrift für historische Forschung 23 (1996), S. 169–218.
- 38** Edition der Schriften durch McKee 1999 (Anm. 37), Bd. II.
- 39** „(..) da ich dannoch nach willens was überal kein man zuo nemen“; zit. n. Andrea Christmann: Autorinnen der Frühen Neuzeit. Katharina Schütz-Zell und Caritas Pirckheimer. Phil.Diss. Mannheim 2004, S. 1–6, 12–20, bes. S. 15, urn:nbn:de:bsz:180-madoc-8592 [8.8.2022].
- 40** Kaufmann 1996 (Anm. 37), S. 178 Anm. 23.
- 41** Rapp Buri/Stucky-Schürer 1993 (Anm. 21), S. 47–51.
- 42** Johann Fischart: „Kurtzer und woldienlicher Vorbericht von Ursprung, Namen und Gebrauch der Emblematen oder Eingblömeten Zierwercken“. Einleitung zu Mathias Holtzwardt: Emblematum Tyrocinia. Straßburg: Bernhard Jobin 1581. Neu hrsg. und kommentiert von Peter von Duffel und Klaus Schmidt. Stuttgart 2. Aufl. 2006, S. 7–18 [fol. a v / S. 9]: „Und daß noch mehr ist, wer het je gemeynt, daß man von allerhand farb Wollen, Gespunst, Nähetsfaden und Seiden sollt eyn solch Getüch, Plag [grobe Leinwand], Teck, Sergen, Wandthuch, Umbhang, Lacken oder Täppich sticken, stricken, nähen, wircken, weben, das lebhafter anbildung [Darstellung] halben schier den Maler mit seiner Steynfarbenkunst möcht schänden [in den Zustand der Schande versetzen; hier im Sinne von „künstlerisch übertreffen“]? Wa nicht den augenschein heut an der Fürsten und Herren Höff eynem gleichsam den Glauben inn die Händ gebe?“ – Michael Lailach: „Der Gelehrten Symbola“. Studien zu den „Emblematum Tyrocinia“ von Matthias Holtzwardt, Straßburg 1581. Phil. Diss. Tübingen 2000, <http://edoc.hu-berlin.de/18452/15254> [8.8.2022]. Zum Paragone siehe Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrsg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl. Ausst.Kat. Haus der Kunst, München, und Wallraf-Richartz Museum, Köln. Wolfratshausen 2002.

die lokalen Zünfte, so dass die Bildwirkerinnen, anders als Leinen- oder Wollweberinnen, weitgehend frei arbeiten konnten.⁴³

Ob Katharina Schütz nach ihrer Verheiratung mit Matthias Zell weiterhin Bildteppiche gewirkt hat, wenn auch vielleicht nur gelegentlich, ist nicht sicher zu belegen. Aus dem Pfarrhaus verbannt wurden mit Bildern geschmückte Textilien jedenfalls nicht. Zumindest von ihr selbst gewebte Stücke wurden, ganz im Sinne der Empfehlung des Zürcher Freundes Bullinger, in Ehren gehalten und nach ihrem Tod innerhalb der Familie weitervererbt. So erhielt Katharinas Nichte Magdalena Nicker aus dem Nachlass nachweislich einen gewirkten Kissenbezug („ziech“).⁴⁴ Diese anhaltende Akzeptanz galt für reformierte Haushalte wohl generell.⁴⁵ Denn selbst bei hochrangigen protestantischen Kirchenvertretern Straßburgs kann der private Besitz gewirkter „Bildtafeln“ mit religiöser Thematik nachgewiesen werden: So verwahrte zum Beispiel Dr. Christoph Müller (gest. 1616), evangelischer Stiftsprobst von Jung St. Peter, in seiner Wohnstube „zwo ungleiche eingefasste [gerahmte] gewirkte tafeln, eine mit dem schweisstuch, die ander mit der auferstehung“.⁴⁶

Für eine abschließende Beurteilung des historischen Stellenwerts der oberdeutschen nachreformatorischen Tapissereien ist es derzeit noch zu früh. Es wäre sicherlich lohnend, die in Straßburger, Zürcher, aber auch Basler Inventaren dokumentierten Stücke einmal in Hinblick auf die konfessionelle Zugehörigkeit der jeweiligen Erblasser auszuwerten.⁴⁷ Damit einher müsste jedoch ein Abgleich mit den am Oberrhein und in der Schweiz aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhaltenen Bildteppichen erfolgen; deren systematische Erfassung und wissenschaftliche Aufarbeitung ist allerdings trotz des gestiegenen Interesses an textilen Kunstwerken noch immer ein Desiderat der Forschung.

- 43** Die Zunftordnungen der Straßburger Textilgewerbe führen neben Meisterinnen und Meisterwitwen auch die „jungfrowen“ als einen eigenen Stand an, und zwar zur Bezeichnung unverheirateter weltlicher Handwerkerinnen aus dem städtischen Patriziat oder mit engen Beziehungen dahin. Gustav Schmoller: Straßburger Tucher- und Weberzunft. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Weberei und des deutschen Gewerberechts vom XIII.-XVII. Jahrhundert. Straßburg 1879, S. 33. – Kurt Wesoly: Der weibliche Bevölkerungsanteil in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Städten und die Betätigung von Frauen im zünftigen Handwerk (insbesondere am Mittel- und Oberrhein). In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 128 (1980), S. 69–117, bes. S. 92–98. – Sabine von Heusinger: Die Zunft im Mittelalter. Zur Verflechtung von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft in Straßburg. Stuttgart 2009, S. 71–77.
- 44** Straßburg, Archives Municipales, KS 98 II, fol. 78v–86v, bes. fol. 86r: „Madlenen, Bernhart Nickers hausfrau zu Gerstpad [erhält] ein heidtnisch werck zied [verlesen für ‚ziech‘] mit zweien bildten, so die testierer in selbst gewürckt“; zit. n. McKee 1999 (Anm. 37), Bd. I, S. 11 Anm. 22.
- 45** Vgl. die tabellarische Auswertung der Straßburger Quellen hinsichtlich des Besitzes von Gemälden beziehungsweise textilen Bildern in Straßburger Haushalten bei Liliane Châtelet-Lange: Bilder im Hausrat. Aus Straßburger Nachlassinventaren 1498–1626. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 165 (2017), S. 207–263, bes. S. 237–263.
- 46** Edmund Ungerer (Hrsg.): Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Inventare vom Ausgang des Mittelalters bis zum Dreißigjährigen Kriege aus Stadt und Bistum Straßburg (2 Bde.). Bd. 2., IV – Einwohner Straßburgs. Straßburg 1917, S. 58–69, bes. S. 66. – Auch das Stift selbst hatte sich nicht vollständig von seinem Tapissereibesitz getrennt. In einem Schrank des Kapitelsaals lagerten 1597 noch „süben ungleicher gross und cleiner gewirkter wanttücher“; ob sie zu diesem Zeitpunkt aber auch noch regelmäßig aufgehängt wurden, ist unklar. Edmund Ungerer (Hrsg.): Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Inventare vom Ausgang des Mittelalters bis zum Dreißigjährigen Kriege aus Stadt und Bistum Straßburg. 2 Bde. Bd. 1.2., II – Kirchliche Stifter und Stiftsherren. B: Andere Straßburger Stiftskirchen. Straßburg 1913, S. 191–195, bes. S. 195.
- 47** Dabei darf nicht übersehen werden, dass es neben der protestantischen auch auf katholischer Seite eine lokale, bis weit ins 17. Jahrhundert ungebrochen fortbestehende Tradition des Teppichwirkens gegeben hat. – Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer: Klosterfleiß im Dienste der Gegenreformation. Die Bildteppiche von St. Johann bei Zabern im Elsaß. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 137 (1989), S. 290–326. – Anna Rapp Buri: Gewirkte Paramente aus den Klöstern Rathausen und Eschenbach. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 72 (2015), H. 1 und 2, S. 37–52.