

Zeitschrift: Badener Neujahrsblätter
Herausgeber: Literarische Gesellschaft Baden; Vereinigung für Heimatkunde des Bezirks Baden
Band: 53 (1978)

Artikel: Gestickter Wandteppich aus Baden 1603 : "Darstellung Christi in der Kelter", ausgeführt von Maria Jakobea Dorer
Autor: Staffelbach, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-323956>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.03.2025

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

Gestickter Wandteppich aus Baden 1603

«Darstellung Christi in der Kelter», ausgeführt von Maria Jakoebe Dorer.

I. Etwas Allgemeines über die Darstellung «Christus in der Kelter»

Am Mittwoch in der Karwoche wurde früher (vor dem Konzil) ein Text aus Isaias 62,11 und 63,1–6 gelesen über den mystischen Keltertreter.

Er lautete: «Wer ist es, der dort von Edom herkommt, von Bosra in hochroten Kleidern? Prächtig ist er in seinem Gewand, stolz schreitet er einher in der Fülle seiner Kraft. Woher rührt das Rot an deinem Gewande, und warum sehen deine Kleider aus wie die eines Keltertreters? Die Kelter habe ich allein getreten, ich allein, denn von den Völkern stand niemand mir bei; da habe ich sie in meinem Zorn niedergetreten und in meinem Grimm zerstampft: dabei ist ihr Lebenssaft an meine Kleider gespritzt, so dass ich meine ganze Gewandung besudelt habe. Ich schaute mich um, doch niemand war da, um zu helfen.» Is. 63, 1–6.

Im buchstäblichen oder wörtlichen Sinne ist hier das Strafgericht Gottes über die Feinde seines Volkes geschildert. Wir denken an den Auszug aus Ägypten und die Besitznahme des heiligen Landes.

Der Text wurde aber bereits von Kirchenvätern der ersten Jahrhunderte messianisch gedeutet und auf Christus bezogen, der das Erlösungswerk allein vollzogen hat, aber so, dass er dabei auch sein Blut hergeben musste und damit sein Gewand bespritzte. Man sah in den Worten von Is. 63,1–6 eine messianische Weissagung vom Siege Christi über seine Feinde, darüber hinaus ein eindrucksvolles Vorhersagen seines Leidens und Sterbens. Mit den Trophäen des Sieges, mit den Wundmalen geschmückt, sei der Messias auferstanden und triumphierend in den Himmel eingezogen. Das wurde seit dem 12. Jahrhundert in bildlichen Darstellungen festgehalten, so in der Engelberger Handschrift von Cod 12, fol. 100 rt. Um aber darzustellen, dass der Messias nicht nur die Trauben, d. h. die Sünder, zertreten habe, sondern selbst auch gepresst wurde, spannte man seit der Miniatur im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg den messianischen Keltertreter in die Kelter ein, die ihn erdrückte und Blut aus seinen Wunden auspresste und seinen Mantel bespritzte, welchen er trug. Diese Kelterbalken waren eben Symbole für das Kreuzesholz, das er trug.

Wir möchten darauf hinweisen, dass bei einer Keltertreterfigur, die Christus darstellen soll, er entweder das Holz auf dem Rücken trägt oder als Stab

in der Hand, ohne Siegesfahne, sondern nur eben mit dem Kreuzesbalken. Diese Gruppe der Keltertreterdarstellungen, die neben dem aktiven vor allem das passive Moment des Kelterns betont, erwuchs aus dem Gedankenkreis der Mystik. Durch den andachtsbildhaften Charakter dieser zweiten Erscheinungsform ist der Betrachter zur Nachfolge im Leiden aufgefordert. Die Darstellung des gekelterten Christus gilt als Sinnbild für das gesamte Leiden der Passion. Sie ist in der christlichen Symbolik vielleicht die ausdrucksvollste Veranschaulichung des Gedankens von der erlösenden Kraft des göttlichen Blutes, das in Gestalt des Weines, der in die Kelter rinnt, sich zu ewigem Leben verjüngt.

Der Streit um die reale Gegenwart Christi in der Wein- oder Brotgestalt regte dann an, das Blut Christi, das er am Kreuze vergoss oder bei der Kelterung verlor, als den in sein Blut verwandelten Traubensaft anzuschauen. Es fällt direkt auf, wie viel oben auf den gotischen Monstranzen des 15. und 16. Jahrhunderts und auch noch im 17. Jahrhundert Christus-Keltertreterfiguren eingesetzt wurden, die zwar ohne Mantel erscheinen, aber mit einem Kreuz oder einem Kelch in der Hand oder frei auf dem Boden stehend. Gerade oben in der Monstranz von 1477 in Baden (siehe Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. VI, S. 126/28, Abb. 105) haben wir eine derartige Silberplastik, die in den Kdm (S. 128 oben), vielleicht nicht ganz richtig, als Schmerzensmann bezeichnet wird. Es ist nicht ein Bild, das den Beschauer zum Mitleid anregen soll wie etwa der «Ecce homo», den Pilatus dem Volke in seinen Wunden vorstellte, um Mitleid zu erwecken, damit sie Jesus freisprechen. Die Darstellung auf der Monstranz von Baden ist eine Apologie der Gegenwart Christi unter Weingestalt. Es handelt sich um einen «siegreichen» Keltertreter, nicht um einen «Erbärmde»-Christus. (Bei einem Ecce homo kann z. B. keine Seitenwunde auf der Figur vorhanden sein, denn die Szene spielt sich ja vor der Kreuzigung und vor dem Lanzenstich ab.) Gerade auf der gotischen Monstranz in Sursee von Meister Heinrich und Melchior von Moos im Jahre 1523 sieht man die Kreuzbalken hinter der Kelterfigur, die aktiv Trauben zertritt und so den eucharistischen Wein im eigenen Blute darbringt. Auch hier handelt es sich nicht um einen Schmerzensmann, sondern um einen typischen Keltertreter-Christus mit oder ohne Mantel, entblösst, mit oder ohne Seitenwunde, das Kreuz oder den Stab mit Kreuzquerbalken oben, die Beine in tretender Bewegung, die eine Hand aufs Herz zeigend oder mit einem Kelche Blut auffangend aus der Seitenwunde, als Kriterien von Christus-Keltertreterfiguren. Wo ein Kelch (eventuell auch Krug) unter den Wundmalen vorkommt, kann man auf den mystischen Keltertreter schliessen.

Es kann schliesslich auch der Gekreuzigte als Keltertreter angesprochen werden, wenn aus seinen Wunden Trauben hervortreten, wie das auf dem Kruzifix in der Fräkmüntkapelle auf dem Pilatus vorkommt. (Übrigens in das gleiche Kapitel hinein gehören auch die Kundschafter, welche die grossen Trauben tragen, über denen ein Christus am Kreuz erscheint, wie z. B. auf dem Chorgestühl der Valeria in Sitten.)

Beim Christus Keltertreter geht es nicht um einen Schmerzensmann, um einen «Erbärmde»-Christus, sondern um ein Wahrzeichen der Eucharistie. Und deshalb finden wir es meist im Obergeschoss gotischer Monstranzen oder über dem Sakramentshäuschen wie z. B. in der Sakramentskapelle von Ettiswil.

Es ist auffallend, dass in fast allen Bänden der «Kunstdenkmäler» das entsprechende Keltertreterbild als Schmerzensmann bezeichnet wird, was es nicht sein kann, da es auf die Gegenwart Jesu unter Wein- oder Brotgestalt hinweisen will. In der Bibel hat man für die Gegenwart Christi unter Brotgestalt kein Bild, wie man es für Christus unter Weingestalt im Keltertreter hat. So erfand die mystische Theologie die Hostienmühle, wie diese in dem grossen Glasgemäldefenster im Münster in Bern über dem Sakramentshäuschen aufgebaut ist. Aber um zu zeigen, dass es einem darum zu tun ist, die Gegenwart Christi unter den beiden Gestalten zu illustrieren, so liess man im Bilde aus der Seitenwunde auch kleine Hostien herausfliessen, mit dem Wein oder auch allein.

Um das Bild auf dem 1603 gewobenen Teppich zu verstehen, der im Historischen Museum von Baden ausgestellt ist, ist vieles vorauszusetzen, das wir hier nicht alles beifügen können. Da wäre darauf aufmerksam zu machen, dass z. B. aus dem Boden durch die Nägel-Wunden an Füssen und Händen des Kelterretreter eine reife Ähre und ein Schoss mit Trauben hervorbricht. Da sehen wir Apostel Trauben in das Kelterbiet tragen. Tugenden (und Laster) drücken die Wunden auf. Es ist viel Mystik in die Darstellung von 1603 eingeflochten, die sonst nirgendwo zu finden ist. Ich vermisse aber ein Bild, wo Gott Vater die Kelterschraube anzieht, wo die Priester oder Apostel das kostbare Blut Christi auffangen und spenden. Es kommen aber viele Vorherbilder der Eucharistie darauf vor und Analogien wie Pelikan und Phönix. Es fehlen nicht die Evangelisten.

Im Zusammenhang mit der Darstellung des mystischen Kelterretreter (sei es in Baden oder anderswo) stehen auch andere geheimnisvolle Darstellungen. Da haben wir die Herz-Jesu-Verehrung, die aus der Seitenwunde Jesu hervorging, da wäre der gregorianische Christus, dem man Keltertreter sagen kann, da wären der Kreuz- und der Lebensbaum, da wären der Lebens-

und Gnadenbrunnen und wie angedeutet die mystische Mühle. Mit dem Keltertreterbild eng verwandt ist auch der Christus in der Rast und der Schutzmantel-Christus. Erwähnenswert ist auch der Feiertagschristus, wo die Leute angedeutet werden, die Christus Leid bereiteten mit der Übertretung des Sonntagsgebotes. Eine besondere Würdigung verdiente Christus als Schmerzensmann. Wir müssen das alles übergehen. Wir dürfen auch nicht die marianischen Nachbildungen oder Parallelen und Maria Mitleiden in die Betrachtung miteinbeziehen, weil es zu weit führte. Hingegen betrachten wir den Teppich von 1603, geschaffen von der Maria Jacobea Dorer (2,90 m breit und 1,75 m hoch). Wir folgen dabei den Ausführungen von Fräulein Hedi Krähenmann, in ihrer Diplomarbeit vom Mai 1976 für die Universität Zürich, S. 23 ff.

«II. Darstellung Christus in der Kelter auf dem gestickten Wandteppich von 1603

Es dürfte unter den eucharistischen Keltertreter-Darstellungen kaum etwas unmittelbar Vergleichbares mit dem gestickten Wandteppich der Maria Jacobea Dorer im Historischen Museum in Luzern aus dem Jahre 1603 geben. Eine fast unübersehbare Fülle von Figuren, Symbolen, Schriftbändern, Ranken und Blumen, von einer breiteren Bordüre eingefasst, beleben den schwarzen Grund. Aufschlussreiche Beischriften erleichtern die Interpretation. Die Aufmunterung: «Kompt essent mein brot und trinckt den wein. PROVER: 9», am vorderen Balken des Kelterbotts zu lesen, nimmt Bezug auf die beiden Ruten, die den Fusswunden Christi entwachsen und seine erhobenen Hände durchbohren, linksseitig in Ähren, rechts in Weinranken sich wandelnd. Ein unmissverständlicher Hinweis auf die Eucharistie oder das Altarssakrament.

Die übrigen sechs Sakramente sind in Krügen, die den ausfliessenden Wein unter der Trotte aufnehmen, versinnbildlicht und im gewundenen Schriftband darunter namentlich bezeichnet: «Tauf, Firmung, Bus, Leste Olung, Priester/Weyche, Ehe.» Unterhalb der Kelter, links aussen, gewahrt der Betrachter einen Verwundeten in liegender Stellung, nur in ein Hemd gekleidet (Beischrift: «Der Mensch I/ = L/VC · 10»), über den sich der barmherzige Samariter beugt (Beischrift: «Der Samariter. LVCA · 10»). Dieser schüttet ein Gefäss über des Verletzten Wunden aus, wie es heisst: Goss Öl und «Wein» in seine Wunden.

Christus in der von Trauben ausgefüllten Kelter, in einen langen roten Mantel gehüllt, der vorne den Oberkörper freilässt, wird von neun weiblichen Gestalten, personifizierten Tugenden, umgeben: «Gedult» und «Demut»

stützen seine Beine und Füße; die Arme werden von ›Barmhertzigkeit‹ und ›Warheit‹ gehalten; der ›Liebe‹ Hand liegt an seiner Seite; die ›Gehorsamme‹, mit verbundenen Augen über den Kelterbalken geneigt, legt ihre Hände auf das dornengekrönte Haupt. Links steht die ›Weysheit‹, rechts drehen ›Frid‹ und ›Gerechtigkeit‹ an der Kelterschraube. Die allegorischen Figuren dürften beweisen, dass der Herr nur durch erlesenste Tugendhaftigkeit sich freiwillig dem Kreuzestod unterzog¹.

Über der Kelter schwebt der Geist Gottes in Gestalt der Taube. Darüber erscheint in Halbfigur Gottvater mit zum Segen erhobener Rechten, von Engeln und Wolken umkränzt. Die die Gloriole umwallenden Schriftbänder sind den drei göttlichen Personen zugeordnet. Die neben dem Haupt Christi aufsteigende Inschrift lautet: ›Ich hab die Kelter allein getretten. ESAIA 63‹; über Gottvater steht geschrieben: ›Ich hab in von wegen der Lasteren mines volcks geschlag(en). ESA 53 (?),‹ neben dem Heiligen Geist: ›Nach zwo und Sechzig wochen soll Christus getödt werden. Dan. 9‹. Das ist Prophezeiung und gehört zum Heiligen Geist. Die Inschriften über den zwei die Gloriole flankierenden Engeln stellen die Frage: ›Warum ist din kleid rot. und dein Gewand als eines keltertretters. ESA 63‹, und: ›Wer ist der da kompt von Edom mit ingetunckten kleideren. ESA 63‹.

Auf dem blumigen Grund, links von der Kelter, beschäftigen sich fünf Gestalten mit Weinranken und Trauben. Die mit einem Geldbeutel versehene ›Verharrlichkeit in guttem‹ hält sich an einer Ranke fest. Der Oberschenk, an eine Säule gekettet, presst eine Traube in den Becher Pharaos. (Beischrift: ›Der Wei(n)schenk Paharan. GEN. 11‹.) Mit der Jungfrau ›Keuschheit. ZACHA. 19‹, die eine Traube ergreift, ist offenbar Zacharias IX 17: *vinum germinans virgines* gemeint. ›Noe. GENESIS‹ zeigt den Patriarchen, der in einer Bütte und in einem Korb Trauben zur Kelter trägt. In der untern linken Ecke schliesslich das ›Fegfeür MATH 5‹: ein bärtiger Greis überbringt den armen Seelen den Messkelch mit der Bezeichnung: ›Opfer der Heiligen Mäss‹. In der linken oberen Ecke nährt der ›PELICAN‹ die Jungen mit seinem Herzblut. Ihm entspricht in der rechten Bild-ecke die Darstellung des aus den Flammen sich erhebenden ›PHOENIX‹. In den Figuren auf der rechten Seite des Bildteppichs kommt der geistige Sinnbezug zu den Ähren zum Ausdruck. Rechts oben sieht man den Pharao, der in einem Zelt von vollen und magern Ähren träumt: ›PHarao Traumbt, GEN. 41‹. Daneben sammeln drei Männer und eine Frau auf blumigem Grund das Manna ein, das von der in Wolken schwebenden Hand gespendet wird: ›Das Manna. EXOD. 13‹ (statt Exod. 16). Auch die Ährenleserin ›Ruth‹ ist zu erkennen: ›RVTH.Z‹ (= 2). Rechts unten knien

der König ‹Melchisedech GEN. 14›, den Kelch mit drei Broten in der Hand (Brot und Wein opfernd), und der betende Abraham, mit kriegerischer Rüstung ausgestattet (‹Abraham. GEN. 14›). Hinter ihm folgt der ebenfalls geharnischte Brudersohn Lot.

Die Bordüre weist auf rotem Grund halbstilisiertes, halb naturalistisches Blumen- und Blattwerk auf. Dieses wurde mit Vorliebe in der Spätrenaissance in der schweizerischen Textilkunst verwendet. Die Ecken der Borte werden durch die Symbole der vier Evangelisten betont; in der Mitte unten die Datierung in römischen Ziffern eingeflochten: ‹M · CCCC · III ›. Die selbe Jahreszahl wiederholt sich in arabischen Ziffern rechts an der Schwelle der Kelter. Dort ist auch die Signatur der Stickerin angebracht: ‹MARIA IACOBE DO(R)R · HAT · GENET · DIS · TUCH›.

Das ungewöhnliche Werk darf sowohl ikonographisch als handwerklich-technisch Anspruch auf besondere Aufmerksamkeit erheben.»

III. Die Urheberin des Teppichs von 1603

Die Darstellung auf dem Teppich von 1603 ist einmalig gerade auch in der Aufgabe von traditionellen Beigaben, die man bei solchen Darstellungen findet, oder der genialen Auswahl von neuen Bildern, besonders auch in den Reden und Aussprüchen von Propheten, die sie anführt. Hat sie M. J. Dorer selber gefunden oder ein Bruder oder Verwandter von ihr, dem sie vielleicht den Haushalt machte? Sie war ja bereits 26 Jahre alt, als sie den Teppich ablieferte, und hat meiner Ansicht nach jahrelang daran gearbeitet, was sie als Hausfrau nicht mehr hätte tun können. Künstlerisches Blut steckte schon in den Adern der Dorer von Baden, wie der 1731 verstorbene Maler Caspar Dorer, der 1896 im SKL und ASA erwähnt wird, oder wie Robert, der Schöpfer von historischen Denkmälern, gest. 1893.

Man kann sich vorstellen, dass M. J. Dorer mehrere Jahre an diesem Werk arbeitete, dass der geistliche Berater ihr Ideen gab, sie anregte, ja es dürfte sogar ein Gemeinschaftswerk sein, das ohne eigentliche Vorlagen etwas nie Dagewesenes schuf. Wir müssen aber zugeben, dass das Bild komponiert und schön in seinen Proportionen ist, also doch einen Riss voraussetzt. An spätgotisch gewirkte Teppiche erinnert der geschwungene Vorstellungskreis des Inhaltes, die raumlose Verteilung der Figuren und Gruppen im Blumen- und Blattwerk, auch manche Stellung und Gebärden der Figuren. In den Kostümen dringt dann freilich neben spätgotischen Nachwirkungen die jüngere Zeit vor.

Vom farblichen Standpunkt aus gesehen, müssen wir sagen, ist der Christus in dem roten Gewande wirklich die Figur, die mächtig imponiert und aller

Augen auf sich zieht, den Mittel- und Höhepunkt des Bildes ausmacht und dem Text: «Warum ist Dein Mantel so rot» beredten Ausdruck gibt. Allerdings sind die figürlichen Darstellungen ausser dem Keltertreter sonst nicht die Stärke des Bildes, wie Professor Zemp betont, wenn er schreibt: «Es möchte ein Maler, etwa mit Benützung alter Holzschnitte und unter geistlichem Beirat, den Entwurf gemalt haben, dessen Ausführung durch eine unendlich fleissige Frauenhand im Figürlichen etwas un gelenk ausfiel, während das Pflanzenwerk und alles Ornamentale die routinierte Sicherheit einer in langer Tradition geschulten Textilkunst zeigt.»

Und nun die Frage: Zu was konnte man den Teppich gebrauchen? Sicher ist er am Fronleichnamstag vor den Fenstern gehangen, wie man das heute in Freiburg i. Ue. immer noch macht. Das Zieren der Häuser an Fronleichnam ist auch heute noch in Luzern Brauch und Sitte.

Wer ist das geheimnisvolle Mädchen, das den Teppich gestickt hatte? Es ist eine Badenerin, genannt Maria Jakoea Dorer. Sie war die Tochter des Dietrich Dorer und der Maria Margareta Wetzel. Ihr Vater starb aber sehr jung und die Mutter heiratete in der Folge in zweiter Ehe Herrn Ratsherr Kaspar Pfyffer von Luzern, der damals in Baden das Bürgerrecht erhielt. Also für ihren Stiefvater Pfyffer (Ilgenpfyffer) und ihre Mutter geb. Wetzel war der Teppich geschaffen worden. Er wurde von den Pfyffern vermutlich später nach Luzern genommen. Übrigens war auch ihre Schwester mit einem Pfyffer verheiratet, nämlich mit Balthasar. Das wäre dann ihr Schwager gewesen. Sie selbst soll sich später mit Melchior Droger von Uri verheiratet haben. Ich glaube mich aber erinnern zu können, dass in der Franziskanern Luzern seinerzeit ein Denkstein war mit den Lebensdaten der Künstlerin mit dem Geschlechtsnamen Dorer(in), der dann 1954 wegkam und spurlos verschwand.

Der Grabstein würde ihre starke Verbundenheit mit Luzern beweisen. Es ist auch möglich, dass sie Mitglied des Dritten Ordens war und deshalb in der Franziskanern beerdigt sein wollte, wo überhaupt früher der Friedhof von Luzern war für die gewöhnlichen und die Drittordens-Leute. Jedenfalls war es sehr grosszügig von der Gottfried-Keller-Stiftung, dass sie der Dorerin in ihrer Heimatstadt ein Gastspiel gewährte.

Das Bild Christus in der Kelter vom Jahre 1603 wurde von der Tochter des Kunstmalers Robert Zünd (1827–1909), nämlich von Frau Dr. Hess-Zünd, im Jahre 1927 der Gottfried-Keller-Stiftung verkauft. Georg Staffelbach

¹ Ein Gemälde aus spätgotischer Zeit, im Museum Civico in Venedig zeigt, wie Christus von Tugenden und anderen allegorischen Figuren gekreuzigt wird.