

disegno zu entwickeln und legitimerweise zu beanspruchen. Daß heute die Skulptur und auch die dekorativen Künste in der universitären Lehre als Verlierer des Paragone dastehen und die *cultural* oder *curatorial studies* an die Stelle einer überdisziplinären Wissenschaft »Kunstgeschichte« getreten sind, wertete Tönnemann als Preisgabe eines angestammten Terrains innerfachlicher Zuständigkeit und eines Verfügungsanspruchs über alle gestalten den Gattungen.

Weitere Aufschlüsse zu diesen brisanten Fragen aus der Sicht des Yale-Professors ver-

sprach Kurt W. Forsters Festvortrag mit dem anregenden Titel »Vom Zirkel zum Zirkus. Kunstgeschichte wird Kulturwissenschaft«. Doch die Hoffnungen auf neue Einsichten erfüllten sich nicht: Forster hielt wieder einmal seinen Aby-Warburg-Vortrag unter neuem Titel, an dem einzig der immer wieder neu simulierte Habitus der Erstmaligkeit des AbleSENS den Zuhörer noch ansatzweise zu faszinieren vermag. Aber das war auch die einzige Enttäuschung auf diesem facettenreichen Kongreß mit hohem Anregungspotential.

Christine Tauber

Zur neueren Erforschung der textilen Künste*

In den letzten fünf Jahren ist sowohl im deutschen Tagungs-, als auch im internationalen Publikationsbetrieb ein verstärktes Interesse an den textilen Zeugnissen des Mittelalters und der Frühneuzeit erkennbar. Als eine Art Auftakt kann man die Tagung *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter* der Universität Köln in Kooperation mit der Universität Gießen (Köln, 24.-26.11.2006) ansehen, in deren Call for Papers es hieß, »daß das Spezialwissen zwar wächst, aber mit Ausnahme der aktuellen Forschungen zu Frauenklöstern kaum Dialoge zwischen stilgeschichtlichen, ikonologischen, sozial- bzw. geschlechterspezifischen und liturgiewissenschaftlichen Ansätzen geführt werden und Kontakte mit TextilspezialistInnen der musealen Sammlungen und den KollegInnen anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen eher zufällig als systematisch aufgenommen werden.« In den Sektionen »Intermedialität«, »Text und Textil«, »Performativität und Raum« sowie »Gewand und Körper« versammelte das Programm Beiträge, die weniger die textilen Artefakte samt flankierenden kontextualisierenden Quellen thematisierten, als vielmehr auf Darstellungen von Textil im Bild oder die übertragene Bildlichkeit von Textilien abhoben.

Diesen speziell ikonographischen und kulturgeschichtlichen Strang setzte eine von Philipp Zitzlsperger an der Berliner Humboldt-Universität ausgerichtete Tagung fort (*Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*, 10.-12.10.2008), die konzeptionell an die von Zitzlsperger vorgelegte Monographie *Dürers Pelz und das Recht im Bild*, Berlin 2008, anknüpfte, und unter Einbeziehung realienkundlicher wie rechtsgeschichtlicher Zeugnisse eine Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte forderte (siehe hierzu auch den Tagungsbericht von Antje Kempe auf *H-Arthist* vom 10. November 2008). Eine sachgerechte Beurteilung der Ergebnisse Zitzlspergers wird vor dem Hintergrund der Arbeiten Jutta Zander-Seidels (z. B.: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990, und zahlreiche weitere Studien) vor allem der Dürerforschung vorbehalten bleiben (s. hierzu auch die Rezension von Gabriele Kopp-Schmidt, in: *sehpunkte* 9 [2009], Nr. 7/8 [15.07.2009], URL: <http://www.sehpunkte.de/2009/07/14862.html> [letzter Zugriff am 27.9.2010]). Die in Berlin angestoßene Diskussion wurde jüngst mit einem Kolloquium an der Universität Konstanz (*Das Kleid der Bilder*.

Bildspezifische Sinndimensionen von Kleidung in der Vormoderne, 3.-5.4.2009) weitergeführt.

Was auffällt: Bezugspunkt bleibt das Bild als bevorzugte Gattung kunsthistorischer Forschung. In dieser Hinsicht könnte man für den deutschsprachigen Diskurs gar eine leichte Verzögerung konstatieren, haben doch Kathryn M. Rudy und Barbara Baert unter dem Titel *Weaving, Veiling and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout 2007, bereits einen konzise konzipierten Sammelband zur sinnbildlichen Bedeutung textiler Artefakte in Bildzeugnissen vorgelegt. Durch die Beiträge zieht sich wie ein roter Faden die Feststellung, daß Textilien in mittelalterlichen Bild- und Textquellen zum Abbild eines verschlüsselten Wertekanons, identitätsstiftender Statussymbole oder Spiegel religiöser Haltung werden, deren Bedeutung und allegorisches Verständnis es Schritt für Schritt zu erschließen gilt. Diesen Wunsch erfüllt die vorliegende Studie und gewährt in ihrer Gesamtheit einen bemerkenswerten Einblick in die Mentalität des Mittelalters und dessen wertschätzenden Umgang mit Textilien sowie deren bedeutungsvollen Einsatz.

Zwei weitere Studien, die sich intensiv mit der Wertigkeit und Aussagekraft von Textilien speziell auf Gemälden beschäftigen, seien in diesem Zusammenhang erwähnt: die opulente Publikation von Rembrandt Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting. A Study in Material Culture*, London 2008, und das ebenso aufwendige Werk von Lisa Monnas zu *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*, London 2008. Schon Brigitte Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jh.s*, Bern 1967, und Anne E. Wardwell, *The stylistic development of 14th and 15th century Italian silk design*, in: *Aachener Kunstblätter* 47, 1976-7, S. 177-222, stellten in ihren systematischen Studien eine präzise Verbindung zwischen überkommenen Textilien zu aus der ent-

sprechenden Zeit stammenden Illustrationen und Auflistungen in Inventaren her. Seit dem Beginn der 80er Jahre beschäftigt sich auch Monnas mit der Darstellung von Textilien – vornehmlich Seidengeweben – in Renaissance-Gemälden. Dabei bilden in ihrer aktuellen Publikation wie bei Duits Überlegungen zum Kontext der materiellen Überlieferung, zu wirtschaftsgeschichtlichen Facetten und Fragen des Mustertransfers, zur Rolle des Künstlers beim Entwurf der Seidenmuster und zur Auftraggeberschaft sowie zum Selbstverständnis der Künstler in ihren Bildern inhaltliche Schwerpunkte. Erstmals werden bei Monnas in diesem Umfang die Werkstattpraktiken und Techniken der Künstler anhand der Gemälde zur Klassifizierung der Textilien erforscht und zur Unterstützung der Stilanalyse herangezogen. Dabei konnten historische Textiltypen und ihre Gewebestruktur identifiziert werden. Außerdem betrachtet die Autorin Seide als Statussymbol, anhand dessen auf sehr anschauliche Weise der Wandel des Geschmacks über die Jahrhunderte hinweg dokumentiert werden kann. Gemälde dienen als Quelle nicht nur, weil sie die Stoffe detailgetreu wiedergeben, sondern auch, weil an ihnen der historische Verwendungszweck der Seiden ablesbar ist. Möge das Hauptziel dieser interdisziplinären Studie erfüllt werden, daß sie nicht nur Interesse bei Wissenschaftlern in der Textilforschung und Malerei weckt, sondern auch als eine Einführung für »Anfänger« in beide Bereiche verstanden werden kann.

Wie verhält es sich aber nun mit dem oben im Kölner Call for Papers angedeuteten Auseinanderdriften der Zugänge zum Textilien in den verschiedenen Feldern kunsthistorischer Forschung? Man wird nicht leicht den Verdacht einer leisen Dramatisierung der vorgegebenen Bedingungen textilkundlicher Forschung los. In den Anfängen der Forschung (dazu) diente die Beschäftigung mit mittelalterlichen Textilien dem historistischen Anliegen, stilistisch angemessene Vorlagen für die kunstgewerbli-

che Produktion zu erschließen. Diesem Phänomen und den damit verbundenen Bemühungen um die Erneuerung der Paramentenkunst im 19. Jh. geht die langerwartete Publikation von Birgitt Borkopp-Restle, *Der Aachener Kanoniker Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunstgewerbes im 19. Jh.*, Riggisberg 2008, nach. Bock wird darin in mehrfacher Hinsicht als einer der maßgeblichen Begründer der Erforschung der Textilkunst gewürdigt; der Verfasserin ist es gelungen, durch ihre einlässlichen Betrachtungen der Sammlertätigkeit des Kanonikus und seiner klugen Verkaufspolitik das Bild des oft als »Scheren-Bock« bezeichneten Wissenschaftlers zu relativieren, und verleiht in ihrer differenzierten Studie Bock porträthafte Züge. Als Vorlagen intendierte Abschnitte von Geweben wie Stickereien aus der Bockschen Sammlung bilden noch heute den Schwerpunkt der Textilsammlungen der Kunstgewerbemuseen, jener Institutionen, die außerhalb der historischen Überlieferungskomplexe die größten mittelalterlichen Bestände verwahren. Noch im frühen 20. Jh. wurden am Schnütgen-Museum in Köln einige Gewänder regotisiert (Gudrun Sporbeck, *Die liturgischen Gewänder. 11. bis 19. Jh.*, Köln 2001). Schon diese Vorgänge verdeutlichen die Notwendigkeit einer Quellen- und Überlieferungskritik, wie sie in mehreren jüngeren Bestandskatalogen historischer Paramentenschatze umsichtig vorgeführt wird. Zu ihnen zählt der von einem interdisziplinären Autorenkollegium erarbeitete Band zu den *Liturgische[n] Gewänder[n] und andere[n] Paramente[n] im Dom zu Brandenburg*, Regensburg und Riggisberg 2005 (vgl. Rezension von Margareta Ridderstedt, in: *Kunstchronik* 61, 2008, S. 24-29). Einem alle Bereiche erschöpfend behandelnden Katalog mit ausführlichen technischen Analysen der hoch- und spätmittelalterlichen Stoffe und Stickereien des Brandenburger Domstifts ist eine ausführliche Einleitung zur Landesgeschichte, der Geschichte des Bestandes und zu terminologischen Aus-

führungen der Textilanalyse vorangestellt. Dieser textilkundliche Exkurs findet seine sinnvolle Erweiterung in der Beantwortung liturgischer Fragen zur Funktion der Paramente in vor- und nachreformatorischer Zeit durch die kritische Auswertung vorhandenen Quellenmaterials in dem zum Katalog erschienenen Begleitband (Helmut Reihlen [Hrsg.], *Heilige Gewänder – Textile Kunstwerke. Die Gewänder des Doms zu Brandenburg im mittelalterlichen und lutherischen Gottesdienst*, Regensburg 2005). In ihrer Summe bilden die einzelnen Beiträge beider Publikationen eine vorbildliche Grundlage für das Verständnis der Textilien als Bedeutungsträger in kunsthistorischer, historischer und liturgischer Sicht und zeichnen bildhaft den langen Weg der Nutzung und Bewahrung des textilen Schatzes in Brandenburg nach.

Juliane von Fircks, *Liturgische Gewänder des Mittelalters aus St. Nikolai in Stralsund*, Riggisberg 2008, schließt gemeinsam mit Birgit Krentz, die für die textiltechnologischen Analysen verantwortlich zeichnet, mit ihrem Bestandskatalog an die Qualität des Brandenburger Bandes an. Das heute im Kulturhistorischen Museum der Stadt Stralsund aufbewahrte Ensemble beeindruckt durch seine Vielfalt – neben zentralasiatischen Prunkgeweben finden sich zahlreiche hochwertige aus den italienischen Seidenweberzentren – und führt die liturgischen Gewänder weitgehend in ihrem originalen spätmittelalterlichen Erhaltungszustand vor Augen. Ein Netz von Informationssträngen zu kunst- und kulturgeschichtlichen, wirtschaftlichen, liturgischen und textiltechnologischen Grundlagen sowie Ausführungen zur Stiftungspraxis und den Handelsbeziehungen des mittelalterlichen Stralsund sowie ein hervorragender Katalog würdigen einen der bedeutendsten Bestände liturgischer Gewänder im Ostseeraum; definitiv etabliert ihn seine umfassende Behandlung nicht nur in der Textilforschung, sondern auch im Denkmälerrepertoire der allgemeinen Kunstgeschichte.

Nicht einem geschlossenen Bestand mittelalterlicher Paramente, sondern einem einzigartigen Zeugnis fürstlicher Mode aus der Zeit um 1550 widmet sich die Publikation von Bettina Niekamp und Agnieszka Woś Jucker, *Das Prunkkleid des Kurfürsten Moritz von Sachsen (1521-1553) in der Dresdner Rüstkammer. Dokumentation – Restaurierung – Konservierung*, Riggisberg 2008, die zugleich das Resultat eines fünfjährigen Restaurierungsprojekts ist. Die Untersuchung dieses anlässlich der Erlangung der Kurfürstenwürde Moritz' 1547 aus hochwertigem gelbem Seidendamast und schwarzem Seidensamt genähten Kleiderensembles aus Rock, Wams und Hose mit Lederstrümpfen ist ein außerordentliches Beispiel für eine objektbezogene Forschung. Hier wird ein luxuriöses Gewand eines der mächtigsten sächsischen Herrscher der Reformationszeit in allen an ihm vorgenommenen Veränderungen dokumentiert und in die *longue durée* seiner landesgeschichtlichen bzw. musealen Rezeption eingeordnet. Ein umfangreicher Katalog und eine ausführliche Quellendokumentation runden den in seinen Ausführungen kunsttechnologisch ausgerichteten Band ab, der eine Vorstellung von der akribisch genauen Arbeitsweise der Restaurierenden vermittelt, ohne die das präzise Verständnis eines historischen Textils nicht möglich wäre. Einen ähnlichen Ansatz verfolgen auch Johannes Pietsch und Karen Stolleis in *Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung des 17. Jh.s. Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Riggisberg 2008.

In das Feld der Kostümkunde führt außerdem die Studie Maria Haywards, *Dress at the Court of King Henry VIII*, Leeds 2007 (Rezension in: *The Medieval History Journal* 11, 2 [2008], S. 289-300). Quellkundliche Grundlage ihrer Betrachtungen zur Mode und Rolle der Kleidung am englischen Hof Heinrichs VIII. sind das sog. »Wardrobe Book of the Wardrobe of the Robes« von 1516 (Lon-

don, British Library, MS Harley 2284) und ein Kleiderinventar Heinrichs VIII. aus dem Jahr 1521 (London, British Library, MS Harley 4217). Durch die Edition der Quellen sowie deren Auswertung und die Analyse von Gemälden und Zeichnungen gelingt es Hayward, erstmals ein umfassendes, plastisches Bild von Textilien als Zeichen sozialer Stellung und politischer Loyalität am glanzvollen Hof Heinrichs VIII. zu entwerfen. Sind bestimmte Gewänder beispielsweise dem König selbst und seiner Familie vorbehalten, so ist es auch nur einem engen Kreis seiner Entourage gestattet, bestimmte Textilien als ein sichtbares Zeichen seiner Bevorzugung zu tragen. Die Kleidung wird zum Beweis der Legitimität einer *persona*. Mit ihrer Studie, die auch ausführliche Informationen zu den zeitgenössischen Herrschern sowie zu Heinrich VII. und Elizabeth von York bereithält, ist Hayward ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der Mode am Hof der Tudor-Dynastie im 16. Jh. gelungen. Die jüngste Wiederauflage von Janet Arnolds Untersuchung zu *Queen Elizabeth's wardrobe unlock'd: the inventories of the wardrobe of robes prepared in July 1600*, Leeds Reprint 2008 (Erstauflage Leeds 1988), vermag die Bedeutung solcher Forschungsansätze einmal mehr herauszustreichen.

Die zuletzt genannten Publikationen verbinden die Analyse der Sach- und Archivquellen mit einer Erschließung des konkreten historischen Kontexts und stellen damit der Forschung ein umfassendes Datenmaterial für komplexe Fragestellungen zur Verfügung: zu den Bezugsquellen, Handelswegen sowie der Wertschätzung spezifischer Textilien, möglicherweise sogar lokalen Verarbeitungs- und Nutzungsformen, Stiftungspraktiken, der Rolle der Werke im liturgischen Vollzug, konfessionellen und weiteren historischen Überlieferungsbedingungen etc. Da aus Mittelalter und früher Neuzeit profane Kleidung und, abgesehen von Bildteppichen, profan genutzte

Dekorationstextilien kaum erhalten sind, bilden wiederum die überlieferten Paramente einen wichtigen, wenn auch speziellen Bezugspunkt für eine Beurteilung des symbolischen Gehalts von Textilien. Dies gilt auch für eine Bewertung von Textilien im Bild. Insgesamt ergibt sich der Eindruck, daß die Textilforschung, stark bestimmt von den Initiativen und Publikationen der Abegg-Stiftung Riggisberg, derzeit das Bild eines pragmatischen, konstruktiven und stetig geförderten Forschungsgangs bietet, der, auf der Grundlage präziser Untersuchungen der überlieferten Objekte und Quellen, neue Felder der Kontextualisierung eröffnet.

Einen Spiegel dieser Balance bietet der von Evelin Wetter herausgegebene Ergebnisband der Tagung *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages* (Riggisberg, Abegg-Stiftung, 1./2.11.2007), Riggisberg 2010. 100 Jahre nach dem Erscheinen von Joseph Brauns Referenzwerk *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg 1907, sollten Bilanz gezogen und Forschungsperspektiven aufgezeigt werden. Die materialreiche Studie des Jesuiten Braun mit dem Ziel, »nach Möglichkeit bis ins einzelne ein Bild des Werdens der liturgischen Gewänder nach Form, Beschaffenheit, Verwendung und Symbolik zu geben« (S. V), markiert den Beginn und frühen Höhepunkt einer systematischen Erforschung historischer Paramente. Im vorliegenden Band nun konzentrieren sich Kunsthistoriker, Historiker, Liturgiewissenschaftler und Theologen darauf, die Rolle von Bildern auf Paramenten im Mittelalter zu präzisieren und ihre Funktion unter Betrachtung theologischer und liturgischer Bedürfnisse im Verlauf des Kirchenjahres wie auch mit Blick auf ihre Verortung im Kirchenraum auszuloten. Ebenso gelte es, den Produktions- und Überlieferungsbedingungen von Bildbesätzen auf liturgischen Gewändern oder textilen Bildwerken im Kirchen-

raum vor dem Hintergrund konfessionell bedingter Umformungen quellenkritisch zu begegnen.

Bedauerlicherweise wurde der ursprünglich die Tagung eröffnende Beitrag von Thomas Lentes (Münster) nicht für die Drucklegung eingereicht. Lentes ging den diversen Bedeutungsebenen mittelalterlicher Paramente unter anthropologischen und religiösen Gesichtspunkten nach, besonders dem sakralen Status der Paramente, ihren performativen Eigenschaften und ihrer vermittelnden Rolle in der Liturgie. Wie er ausführte, manifestiert sich das sakrale Verständnis der liturgischen Kleidung in ihrer Segnung, zu verstehen als ein Moment der Verwandlung. Die liturgischen Gewänder markieren eine Trennung des profanen vom sakralen Bereich; das Ankleiden eines geistlichen Amtsträgers transformiert seinen Körper in einen Amtskörper, bedeutet den Verlust seiner Individualität und die Schaffung einer Uniformität. Im Akt der Bekleidung des äußeren Menschen wird sein Körper ein Zeichen der Priesterschaft. Dieser theologisch-anthropologische Ansatz beschreibt auf der Grundlage der liturgischen Literatur einen wesentlichen Umstand, hat jedoch nur bedingt Auswirkungen auf die in Sachquellen greifbare Überlieferung. Auf ähnliche Schwierigkeiten verweist in seinem Aufsatz Andreas Odenthal hinsichtlich der Angaben zum Paramentengebrauch in den liturgischen Quellen zum Halberstädter Dom. Im Tagungsband bildet er den Auftakt zu einem größeren Kapitel unter der Überschrift »Approaches to the Use of Liturgical Textiles in Time and Space«. In Halberstadt ist ein umfangreicher Bestand erhalten, doch trotz aller Anstrengungen, die Liturgie des Halberstädter Domstifts zu rekonstruieren, ist bisher keine klare Anweisung für den konkreten Gebrauch der Paramente bekannt, da die Quellen verloren bzw. nicht zugänglich sind. Nur in wenigen Fällen können aufgrund einer günstigen Überlieferungslage und mittels kunsthistorischer



Abb. 1 Halberstadt, Domschatz, Abraham-Engel-Teppich, Detail: Abraham bewirbt die drei Engel. Wirkerei, Niedersachsen, um 1150 (Domschatz, Th. Molsberger)

Methoden derartige Lücken gefüllt werden (vgl. etwa Eugenie Lecheler und Evelin Wetter, *Der Paramentenbestand des Domes im Verhältnis zu den Brandenburger Ordinarien des 15. Jh.s*, in: Helmut Reihlen [Hrsg.], *Heilige Gewänder – Textile Kunstwerke. Die Gewänder des Doms zu Brandenburg im mittelalterlichen und lutherischen Gottesdienst*, Regensburg 2005, S. 26-41). Weitreichende technologische Analysen liegen inzwischen zum Halberstädter Textilbestand vor. Sowohl dessen Neuaufrstellung als auch die Zusammenschau der Beiträge des aus diesem Anlaß publizierten Auswahlbandes (Harald Meller, Ingo Mundt und Boje E. Hans Schmuhl [Hrsg.], *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008) machen Sinn und Notwendigkeit einer weiteren Erschließung der Schatzstücke deutlich. Ortsbezügen widmet sich der Beitrag von Birgitt Borkopp-Restle, der einzelne Gewänder aus der Marienkirche in Danzig als Ausdruck der weitreichenden Handelskontakte und des Reichtums einer der größten Hansestädte vorstellt. Das Fehlen archivalischer Quellen erschwert präzise Verortung und Aussagen zur Nutzung der Paramente im Kirchenraum. Lediglich anhand der Ikonographie lassen sich einige Gewänder einzelnen

Altären zuordnen. Wie hier, so müssen in der Regel kunsthistorische, historische und liturgiegeschichtliche Quellen aufeinander bezogen werden. Glücksfälle der Überlieferung wie in St. Sebald in Nürnberg gibt es nur selten (Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007; vgl. Rezension von Matthias Exner, in: *Kunstchronik* 61, 2008, S. 381-391). Weilandt ergänzt seine monumentale Studie hier nun durch einen kenntnisreichen Aufsatz zum Antependiengebrauch und stellt fest, daß in erster Linie das Fest das Bildthema bestimmte. Die Bildprogramme nehmen unmißverständlich Bezug auf das Altarpatrozinium, den Reliquienbesitz und die am Altar gefeierten Feste. Damit komplettierten Antependien häufig die Bildprogramme der Retabel: So ersetzen beispielsweise die Figuren auf dem zu Festtagen aufgelegten Antependium des Erhardsaltars in St. Sebald die im geöffneten Zustand des Retabels nicht sichtbaren Heiligenfiguren, die im geschlossenen Zustand des Aufsatzes sichtbar waren. Die Funktion der Bilder bereichert unsere Vorstellung von der wohlgedachten Ausstattung der Altäre mit komplexen Bildprogrammen. Weilandt weist nach, daß Aus-

stattung und Bilderwelt eines Altares vorrangig den Vorgaben des Standorts folgten und erst sekundär den persönlichen Stiftervorlieben.

In einem nächsten Kapitel »Pictorial Transformations of Sacrifice and Service at the Altar« präsentiert der Epigraphiker Hans Fuhrmann umfassende neue Ergebnisse einer Beschäftigung mit dem Abraham-Engel-Teppich im Halberstädter Domschatz (Abb. 1). Gestützt durch seine präzise Neuübersetzung der metrischen Bildbeischriften verdeutlicht und verdichtet er die in der Forschung etablierte Deutung, daß die alttestamentlichen Szenen aus der Abrahamsgeschichte im Zusammenspiel von Text und Bild als typologisches Programm verstanden werden müssen. Typologische Entsprechungen weisen zum Beispiel Abrahams Bewirtung der drei Engel und die Eucharistie auf, während der Erzengel Michael ganz rechts die *potestas Dei* verkörpere. Leonie von Wilckens (in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert* [...], Weimar 1967, S. 279-291) hatte ein Gegenstück zum Abraham-Engel-Teppich postuliert: Ausgehend von einer im Domschatz bewahrten, auf Leinwand gemalten Ölkopie eines Teppichbildes rekonstruierte sie einen Teppich mit einer Szenenfolge aus der Geschichte des Patriarchen Jakob, die typologisch gedeutet werden kann, rechts abgeschlossen durch ein Bild des Erzengels Gabriel, Symbol der *fortitudo Dei*. Fuhrmann führt nun weitere, bisher übersehene Hinweise auf das frühere Vorhandensein eines Gabrielteppichs als Pendant zum Abraham-Engel-Teppich an: so eine in der 1. Hälfte des 18. Jh.s ausgestellte Quittung, nach der der Domkustos Conrad Matthias Haber ein Paket von 30 Ellen Drillich für seine Tätigkeit als Kopist erwarb. Nach Abzug des postulierten Gabrielteppichs und einer weiteren, noch heute bewahrten Kopie mit Christus gerahmt von den vier Evangelisten bliebe mit einem Restbestand von ca. 6,5 m Drillich genug Material für die Kopie eines dritten Bildtep-

pichs. Im Sinne der Vollständigkeit imaginiert Fuhrmann daher zusätzlich einen verschollenen Raphaelteppich, der zusammen mit dem Abraham-Engel-Teppich und dem rekonstruierten Gabrielteppich etwa im Westbau des romanischen Domes gehangen haben könnte, dessen in einem Hochchor gelegener Altar ab 992 u. a. die Erzengel zu Patronen hatte. Der vermutete Raphaelteppich könnte ähnlich dem um 1400 entstandenen Maßwerkfeld des Passionsfensters im nördlichen Chorumgang (Fenster Nord IV) in seiner Ikonographie Bezug genommen haben auf die Kraft Gottes als Helfer gegen Krankheit – gezeigt u. a. durch die Heilung des blinden Vaters des Tobias unter Anleitung Raphaels als Vertreter der *medicina Dei* (Fuhrmann).

Als Beispiel dafür, daß selbst Objekte ohne Provenienz zum Sprechen gebracht werden können, erläutert Evelin Wetter einen fragmentarisch erhaltenen Stickereibesatz mit Szenen nach den *Cantigas de Santa Maria* (Abb. 2). Einzigartig in der textilen Überlieferung lassen sich die illuminierten Handschriften der unter König Alfons X. (1252-84) zusammengetragenen Lobpreise der Maria (Florenz, Biblioteca nazionale und Madrid, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) als ikonographische Vorbilder benennen. Dort jeweils über mehrere Szenen verteilt, sind die Marienwunder auf dem stabförmigen Besatz in Einzelbildern konzentriert. Untereinander verbunden durch die Gestalt Mariens, weist stereotyp ein Altar den Ort der dargestellten Wunder als Kirche aus. Dort, am Ort der Frömmigkeit und Buße, begegnet Maria den reuigen Sündern. Da technische Details das Stabfragment als Teil eines Pluvialbesatzes ausweisen, stellt Wetter Überlegungen zur Deutung der Stickerei in Bezug auf das Trägergewand an: Traditionell trugen die Kantoren das Pluviale, womit Ikonographie und gesungene Texte im konkreten liturgischen Gebrauch verschmolzen. Darüber hinaus wurde der Chormantel zu diversen gottes-

dienstlichen Handlungen und Synoden getragen. Die Ikonographie mit ihren normativen Inhalten dürfte damit auch ein Modell von Frömmigkeit propagiert haben, das nicht zuletzt den Stand des Trägers dieses Gewandstücks auswies.

Esther Meier betrachtet durch den Vergleich von *Te-igitur*-Initialen aus der Zeit vom Früh- bis zum Spätmittelalter die Genese der Darstellung des Priesters in den Meßbuchilluminationen und zeichnet anhand ausgewählter Beispiele die wesentliche Modifikation des Motivs in seiner Entwicklung nach.

Im nächsten größeren Abschnitt unter der Überschrift »Propaganda, Self-Definition and Memoria« erläutert Franz Kirchweger die Adlerdalmatika der Wiener Schatzkammer mit ihrer an die Reichstradition anknüpfenden Reihe von Herrscherbildern sowie die heute verlorene, einst zur Adlerdalmatika gehörende Gugel, ein eigentlich profanes Gewandstück, auf dem sich diese Reihe ursprünglich fortsetzte. Diese beiden Gewandstücke hat Kaiser Ludwig der Bayer als Instrument der Herrschaftslegitimation in Abgrenzung zum Papsttum dem kaiserlichen Krönungsornat hinzugefügt. Ein Gegenstück bischöflicher Repräsentation und Selbstdarstellung erörtert Caroline Vogt: eine Gruppe dreier, in Technik, Ikonographie und Bildaufbau vergleichbarer Mitren aus Kloster Seligenthal im Bayerischen Nationalmuseum München, in Sens und in Namur, die die Ermordung Thomas Becket zeigen. Vogt beleuchtet sie im Hinblick auf Bildthema, Bildort selbst und Träger des Bildes: Die Mitra weist ihren Träger als eine Person von hoher kirchlicher Würde aus. Nach den Auslegungen von Theologen und Liturgikern des Hochmittelalters dient sie dem Schutz des Kopfes, der die fünf Sinne birgt. Vogt zufolge schützt sie damit zugleich den bei der Bischofsweihe gesalbten Teil des Kopfes. Durch diese Salbung wurde der Bischof zum Stellvertreter Christi in der Nachfolge der Apostel. Vor diesem Hintergrund sei die Ikonographie der



Abb. 2 Riggisberg, Abegg-Stiftung, *Pluvial*(?)-stab, Detail: Heilung eines Mönches durch die Milch Mariens. Seidenstickerei, Spanien, um 1300 (Riggisberg, Chr. von Viräg)

Mitren zu sehen: Thomas Becket, dem die bei der Bischofsweihe gesalbte Schädeldecke abgeschlagen wurde, wurde auch als Stellvertreter Christi getötet. Das Bild auf den Mitren kennzeichne so den Bischof als Vikar Christi. Dieses identitätsstiftende Potential von Paramentikonographie sucht Tanja Kohwagner-Nikolai in geschlechterspezifischer Perspektive anhand gestickter Behänge und Tapisserien in mittelalterlichen Frauenkonventen Nord- und Süddeutschlands auszuloten. Sie diskutiert die Textilien mit Blick auf ihre dekorativen und didaktischen Aufgaben, als Zeichen der Legitimation und des Fortbestands der Kommunitäten und ebenso als Instrumente der dort gepflegten Memoria, in dem auf den Textilien eng mit dem Ort verbundene Ereignisse und Personen abgebildet und in das Gedächtnis gerufen wurden. So visualisiert etwa der Steterburger Teppich (heute Schloß Wolfenbüttel, Leihgabe der Ritterschaft des

ehem. Landes Braunschweig 16) die Gründung des Stiftes Steterburg und zeigt die beiden Stifterinnen. Aufbauend auf ihrer 2006 erschienenen Dissertation (*Per manus sororum. Niedersächsische Bildstickereien im Klosterstich [1400-1583]*, München 2006), stehen ihre Überlegungen in einer Linie mit jenen im Umfeld der Bonner und Essener Ausstellung *Krone und Schleier* von 2005 geäußerten (vgl. dazu die Beiträge in *Frauen-Kloster-Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, hrsg. v. Jeffrey Hamburger, Carola Jäggi, Susan Marti und Hedwig Röckelein, Turnhout 2007).

Die weite Thematik der Gewandmetaphorik beleuchtet Michael Bangert. Gestützt auf Passagen aus Gertrud von Helftas *Exercitia Spiritualia* und dem *Legatus Divinae Pietatis* zeigt Bangert die allegorische Wirkkraft des Gewandes in den Texten der Mystikerin eindrücklich auf. Zur Veranschaulichung eines Gedankens oder einer spirituellen Handlung kommen immer wieder in ihren Texten Gewandallegorien und Farbsymbolik zum Einsatz.

In einem abschließenden Kapitel »Iconography of Liturgical Vestments from Donors' Wishes to Serial Production« führt Kate Heard mit einer präzisen Analyse dreier Pluvialien englischer Herstellung (Arundel Castle; Oscott College, Birmingham; Fogdö-Pluviale, Historiska Museet, Stockholm) Gegenbeispiele individueller Aufträge zu den für den freien Markt geschaffenen Zeugnissen an: Jeweils auf der Mittelachse der Gewänder, unterhalb des Pluvialschildes, steht ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen auf einem Faß – Symbol des Kardinals John Morton (1420-1500), der als Erzbischof von Canterbury, dann Lordkanzler und Kardinal während der Regentschaft König Heinrichs VII. zu den einflußreichsten Männern im Staat zählte. Trotz standardisierter Fertigung tragen der Rebus ebenso wie die auf Morton abgestimmte Aus-

wahl der Heiligen auf den gestickten Besätzen einer persönlichen Kommemoration des Stifters Rechnung.

Die im vorliegenden Beitrag angesprochene Problematik einer Interpretation von Bildern auf Paramenten, die ihrerseits durch standardisierte Herstellungstechniken und ein effizientes Vertriebsnetz mitbestimmt sind, war auch ein Gegenstand der Tagung *Reiche Bilder. Aspekte zur Produktion und Funktion von Stickereien im Spätmittelalter* (Krefeld-Linn, 20./21.11.2008: Deutsches Textilmuseum Krefeld in Kooperation mit der FH Köln; der von Uta-Christiane Bergemann und Annemarie Stauffer herausgegebene Tagungsband ist soeben erschienen). Inger Estham vergleicht Stickereien aus professionellen Stickerwerkstätten von Uppsala mit solchen aus dem Birgittenkloster Vadstena. Zeigen die Programme in Vadstena vor allem birgittinische und liturgische Themen, so beobachtete Estham in Uppsala ein individuelles Eingehen auf den Heiligenkalender der Bestimmungsorte. An Überlegungen von 1987 (*Schilderen met goud-draad en zijde*. Ausst.-Kat. Utrecht 1987) schließt Bergemann an. Sie diskutiert niederländische und niederrheinische Serienproduktionen von Paramentstickereien mit Blick auf die gesteigerte Heiligenverehrung des Spätmittelalters. Ob es sich hierbei tatsächlich um eine Reaktion auf eine frömmigkeitsgeschichtliche Entwicklung handelt oder um das Resultat effizienter Rationalisierung der Werkstattbetriebe und des florierenden Marktes, wird jedoch schwer zu ermitteln sein. In einem letzten Beitrag widmet sich Gudrun Sporbeck den Ikonographien sog. Kölner Borten auf mittelalterlichen Ornaten des Rheinlandes. Angesichts der disparaten Überlieferung fallen allgemeinverbindliche Aussagen über die liturgische Begründung der Bildmotive allerdings schwer: Schnittänderungen an den spätmittelalterlichen Gewändern, die Zweitverwendung der Borten und ihre Neumontage auf barocken oder neuzeitlichen Gewandstoffen

haben in die Bildprogramme und die Absicht der Stifter eingegriffen. Dennoch stellt z. B. die Mehrheit der Kaselschauseiten mit figürlichen Darstellungen des Gekreuzigten oder der *Arma Christi* auch weiterhin eine Beziehung zum Meßopfer her. Die nachträglichen Umarbeitungen der Paramente weisen zugleich auf Brüche ihrer Überlieferung und Nutzung sowie resultierende methodische Probleme im Umgang mit dem Material hin. Liturgische Farbe der Gewänder, Inschriften und Darstellungen auf den Borten aufeinander zu beziehen, verlangen – so Sporbeck – nach einer Deutungsebene, die auch den verschiedenen Phasen der Überlieferung als für ihre Zeit aussagekräftige Befunde Rechnung trage. Die rheinländischen Ornate mit Kölner Borten sind damit vom Phänomen der Weiternutzung aus gesehen ein Pendant zu jenen mittelalterlichen Meßgewändern, wie sie etwa in Schweden und Siebenbürgen noch bis in das 19. Jh. im lutherischen Gottesdienst im Zuge weiterer Nutzung in ihrer Gestalt umgedeutet wurden (vgl. Evelin Wetter, *Der Kronstädter Paramentschatz. Altkirchliche Messgewänder in nachreformatorischer Nutzung*. Mit einer Bestandserfassung in Zusammenarbeit mit Jana Kneifl-Fajt, in: *Acta Historiae Artium* 45, 2004, S. 258–315). Die vorgestellten Beispiele zeigen deutlich, daß das Verständnis der Bildprogramme nur in Kenntnis der gesamten Umarbeitungen und Veränderungen des Objekts möglich ist und technologische Sachverhalte einzubeziehen hat.

Im Resümee zeichnet sich heute gegenüber den bei Braun in einem großen Entwicklungsbogen zur Sprache gebrachten Werken am Beginn des 21. Jh.s bei allem Bewußtsein für wissenschaftliche Verpflichtung und Konti-

nuität ein gestiegenes Interesse an den verschiedenen Überlieferungskontexten ab, an den Bildprogrammen in ihrem kommemorierenden, herrschaftslegitimierenden, identitätsstiftenden, raumkonstituierenden und das Kirchenjahr strukturierenden Potential. Zugleich wird den nachfolgenden Jahrhunderten ein eigener Quellenwert zuerkannt: Während Braun noch die »verstümmelten Stickereien, die Heiligen, denen die Füße amputiert wurden oder die man geradezu halbierte« (S. 197) beklagte, kann diesen Zeitspannen der Rezeption mittelalterlicher Paramente im 17./18. wie auch noch ihrer Zerschneidung zugunsten einer Vorlagensammlung im 19. Jh. heute bei allem Bedauern auch ein konfessioneller oder auch wissenschaftsgeschichtlicher Zeugniswert beigemessen werden. Angesichts eines derzeitigen Papsttums, das sich der zeichenhaften Qualität von Kleidung wohl bewußt ist (vgl. etwa Horst Bredekamp, *Vom Birett zum Camauro. Zum Zusammenspiel von Kleidung, Körper und Papstwürde*, in: Ders., *Bilder bewegen. Von der Kunstammer zum Endspiel*. Berlin 2007, S. 42–62), wäre es überaus wünschenswert, die zwei aufgezeigten Herangehensweisen eines Zugangs zum Textil zu verbinden: Beide Ansätze, der das Textil im Bild betrachtende und der hier beschriebene, d. h. auch kritisch mit den überlieferten Artefakten und sie flankierenden Quellen umgehende, können und müssen einander anregen.

Anja Preiß

* Ursprünglich war der Beitrag als Besprechung der Tagung von 2007 *Iconography of the Liturgical Vestment in the Middle Ages* in Riggisberg intendiert, weitete sich jedoch über der Arbeit zum Forschungsbericht aus, der nun auch die Publikation der Aufsätze zur genannten Tagung berücksichtigen konnte.