

Mediävistik

„Da ist Magie hineingewoben“ (Othello)

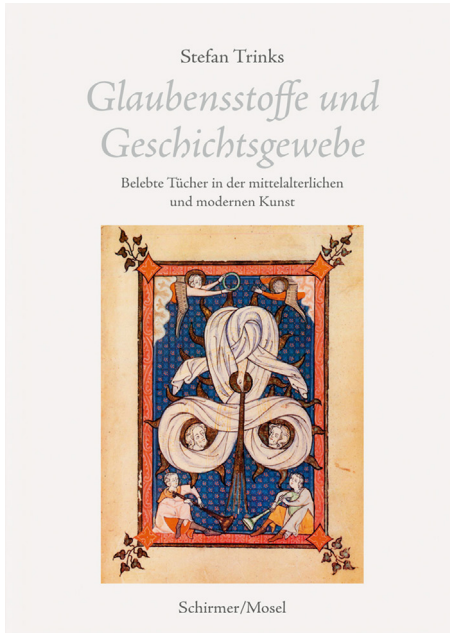
Stefan Trinks

**Glaubensstoffe und Gewichtsgewebe. Belebte
Tücher in der mittelalterlichen und modernen
Kunst.** München, Schirmer/Mosel 2024. 232 S.,
110 Farbbabb. ISBN 978-3-8296-0991-3. € 58,00

Dr. Matthias Schulz
Justus-Liebig-Universität Gießen
Institut für Kunstgeschichte
matthias.schulz@kunstgeschichte.uni-giessen.de

„Da ist Magie hineingewoben“ (Othello)

Matthias Schulz



Die Forschung zu textiler Materialität und Medialität in den Künsten und (profanen wie religiösen) Bildkulturen des europäischen Mittelalters hat in den letzten Jahren zusehends Aufmerksamkeit erfahren und sich in unterschiedlichen methodisch-analytischen Zugängen manifestiert und diversifiziert. Sei es anhand konkreter textiler Erzeugnisse sowie deren Produktions- und Rezeptionsbedingungen oder der Inszenierung bzw. Simulation bestimmter Stoffe und Ornamente in Malerei und Skulptur und der darin realisierten Verhandlungen von kulturellen, ökonomischen und theologischen Dimensionen und Wirkungshorizonten des Textilen.

Transkulturalitätsaspekte und exemplarische Fallstudien zur Verschränkung materieller und visueller Kulturen des lateinischen Westens haben den kunst-

und kulturwissenschaftlichen Diskurs zur Textilität vielfältig bereichert. Zu nennen sind hier pars pro toto Rembrandt Duits *Gold Brocade and Renaissance Painting. A Study in Material Culture* (2006), der von Kristin Böse und Silke Tammen herausgegebene Sammelband *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter* (2012) oder die 2024 erschienene Studie *Panni Tartarici. Seidengewebe aus Asien im spätmittelalterlichen Europa* von Juliane von Fircks. Nicht zuletzt hat die interdisziplinär arbeitende vestimentäre Bildtheorie, so beispielsweise in dem von David Ganz und Marius Rimmele herausgegebenen Band *Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache* (2012) oder *Clothing the Sacred. Medieval Textiles as Fabric, Form, and Metaphor* (2016), herausgegeben von Mateusz Kapustka und Warren T. Woodfin, verschiedene Aspekte beleuchtet, Forschungsperspektiven zu diesem Themenkomplex eröffnet und das Feld der Fragestellungen erweitert.

Schwerelosigkeit evozieren

Selten findet sich darunter jedoch eine so gehaltvolle Studie wie die unter dem Titel *Glaubensstoffe und Geschichtsgewebe. Belebte Tücher in der mittelalterlichen und modernen Kunst* publizierte Habilitationsschrift von Stefan Trink. Dass fingierte Textilien ein zentrales dramaturgisches ‚Werkzeug‘ darstellen können, um beispielsweise Physis zu modellieren oder Räumlichkeit im Bild zu konstruieren und zu plausibilisieren, Übergänge oder Leerstellen zu markieren, sichtbar zu machen, was verborgen ist oder zu verhüllen, findet sich regelmäßig erläutert und diskutiert im kunsthistorisch-bildwissenschaftlichen Forschungs- und Reflexionskontext. Das Gleiche gilt für Stoff und Falte als Schauplätze der künstlerischen



| Abb. 1 | Dieric Bouts, Verkündigung an Maria, 1450–55.
Leimfarbe auf Lw., 90 × 74,6 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum,
Nr. 85.PA.24

Gestaltungsphantasie. Auch Trinks behandelt diese Aspekte, allerdings, und hierin besteht u. a. die Originalität seines Ansatzes, geht es ihm nicht vorrangig um die Imitation respektive Simulation spezifischer textiler Materialien und ihrer physikalischen Eigenschaften, sondern um die Evokation gewebter Stofflichkeit als Medium und Schauplatz von spielender Schwerelosigkeit. Es sind gerade die Modi des (dialektischen und paradoxen) Umspielens von Unsichtbarkeit und Immaterialität, von Masse und Schwerelosigkeit, Opazität und Diaphanität sowie das damit einhergehende semantische Spektrum, die im Fokus der Beschreibungen, Interpretationen und Kontextualisierungen seines aktuellen Buches stehen.

Wie schon in seiner Dissertationsschrift *Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca – León – Santiago* (2012) demonstriert auch seine nun vorgelegte Studie, wie zentral das methodisch-analytisch eingesetzte Instrument der Bildbeschreibung daran beteiligt ist, Thesen aus der differenzierten Formwahrnehmung heraus zu entwickeln bzw. von dieser ausgehend, zu Fragestellungen

und Perspektiven zu gelangen, die weitreichende Impulse für die Forschung (nicht allein die kunsthistorische) zu generieren vermögen.

Der Siegeszug des Knotens

Den Auftakt bilden im ersten *Das Schweben der Stoffe* überschriebenen Kapitel u. a. spätkarolingische Elfenbeinreliefs und Buchmalereien, die im Kontext des ikonographischen Sujets der drei Frauen am Grab unterschiedliche Bildlösungen für das Paradox der anwesenden Abwesenheit Christi figurieren und dabei bevorzugt auf das Motiv eines kreisförmigen Tuchknotens zurückgreifen. Dieser wird dabei als in der Luft freischwebendes textiles Zeichen der Abwesenheit Christi im ‚leeren‘ Grab und zugleich aufgrund seiner wundersamen Bewegtheit und skulptural anmutenden Plastizität als Manifestation des zur Neuschöpfung durch Auferstehung entschlossenen göttlichen Geistes exponiert. Der Knoten wird in der Folge von Trinks als elementare Bild- und Reflexionsfigur identifiziert und erläutert, als konzeptionell und theologisch brisanter Schnittpunkt einer zwischen Abstraktion und Figuration changierenden Erkundungsbewegung der morphodynamischen *hotspots* von Inkarnation, Kreuzestod und Auferstehung.

Der Knoten bildet, mal im Gewandsaum Mariens, im Wickel-, Lenden- oder Grabsack Jesu oder in Gestalt des sog. Vorhangsacks in Knotenform, wie er sich in Dieric Bouts' Verkündigungsbild **| Abb. 1 |** aus den 1450er Jahren findet, ein Motiv der Transformation, ja eine liminale Bildzone, in der die Haptik und Physis des Heils nicht weniger verhandelt werden als die Idee einer Verdichtung und Vergegenwärtigung des Göttlichen im Ephemerem und Fluiden. Ob mit Blick auf die „Kernsymbolik des Verkündigungsknotens als stofflichem Nexus zwischen Mutter und Sohn“, als „Inkarnationsknoten“ oder „stoffliche Präfigurationen des kommenden Kreuzestodes“ (53) oder apotropäisches Grabsiegel, stets sind es die spezifischen Formen und Medien der „Eigenbewegung des Stoffes“ (eindrucksvoll am Beispiel von Matthias Grünewald **| Abb. 2 |** erläutert), die ihn belebt und damit als Akteur eigenen Rechts erscheinen lassen.

Die exemplarisch herangezogenen Bildgattungen und Objektgruppen umfassen dabei nicht nur Buchmalereien und Bildschnitzereien, sondern ebenso Säulen, Portale, Kelche, allesamt Knotenträger in kulturhistorisch vernetzten Bedeutungshaushalten. Immer wieder wird deutlich, dass die künstlerischen Gestaltungen und Interpretationen nicht einfach einem dogmatischen Wissen (und tradierten Stoffmetaphoriken) nachlaufen und diese wortgetreu zu illustrieren anstreben, sondern eigene Bildideen mit ihren jeweiligen konzeptionellen und ästhetischen Herausforderungen einbringen. Die derart belebten Tücher werden zum Sinnbild der Kunst, die an der Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem operiert und diese Grenze verschiebt, umspielt oder perforiert. So schließt das erste Kapitel mit einer Analyse der mittelalterlichen Stoffmetaphorik und Knotensemantik am Beispiel der Aus- und Einfaltungen



| Abb. 2 | Matthias Grünewald, Die Windeln Christi aus dem Isenheimer Altar, 1512–16. Colmar, Musée Unterlinden. Trinks, S. 47



| Abb. 3 | Trinitätsknoten. Rothschild-Gebetbuch, um 1310. Ms. 404, fol. 92r. New Haven, Beineke Rare Books Library. Trinks, S. 88

von Tucharchitekturen und Knotengewebe, wie sie in den Trinitätsminiaturen der *Rothschild-Canticles* um 1310 anzutreffen sind. **| Abb. 3 |** Das Verhältnis von Stoffüberschuss, Gewicht und Schwerelosigkeit, von Materialitäts- und Raumebenen in diesen Darstellungen wird von Trinks als Teil einer Form und Inhalt korrelierenden Meditation und Reflexion des Textilen beschrieben, als allegorisches Medium der Trinität und Bühne vielfältiger Metamorphosen. Der Variantenreichtum dieser Verknüpfungen von Textilallegorie und Trinitätstheologie „in fließend-metamorphotischer Stofflichkeit“ (94f.) betont dabei die Falte als mit diversen Bedeutungsaufloadungen einhergehende und vielseitige Gestaltungsaufgabe nicht allein der mittelalterlichen, sondern aller Kunst.

Das „eigenbewegte“ Gewebe

Mit dem anschließenden Kapitel *Der Stoff der Geschichte* fokussiert Trinks auf die jahrtausendealte Allianz von Weben und Erinnern, Verknüpfen und Erzählen, und das darin sich tief in die kulturellen und visuellen Grammatiken einschreibende Dispositiv des Textilen, jener Überzeugung also, dass Geschichte(n) als Schichtungs- und Verknüpfungsprozess(e)

zu denken und zu metaphorisieren sind. Doch sind es nicht vorrangig die punktuellen (wenn auch aufschlussreichen) etymologischen Anmerkungen, die den Zugriff plausibilisieren, sondern die gattungs- und motivübergreifenden Erläuterungen unterschiedlicher Fallbeispiele, die das Thema in seiner Komplexität vor Augen führen. Der Raum des Textilen ist seit der Antike ein Erzählraum und „Historienspeicher“ (117), eine verschiedene Aspekte von Materialität und historischer Imagination und Semantik zusammenführende Bühne mit zahlreichen Auf- und Abgängen. Stoff und Falte fungieren hier als Träger und Prägestkräfte (nicht allein) der christlichen Imagination und Theo-Poetik, sondern in Ergänzung dazu als Schauplatz der Kunst- und Medienreflexion, als Meta-Bilder, mittels derer sich die mittelalterliche Kunst- und Bildproduktion ihrer eigenen kulturellen Memorialfunktion bewusst wird.

Das Kernstück von Trinks' Studie besteht in der mit dem dritten Kapitel eingeleiteten Eröffnung des Blicks auf die Entwicklung der um 1400 verstärkt einsetzenden frühen Leinwandmalerei (Tüchleinmalerei) hin zum an der Wand ‚frei schwebenden‘ und als autonom deklarierten Leinwandgemälde der Moderne. Trinks schildert diese Transformation gerade nicht als monokausale Fortschritts- oder Emanzipationsgeschichte und auch nicht als ahistorisches avantgardistisches Heroen-Märchen, das die Moderne auf Kosten der sog. Vormoderne profiliert. Dabei stehen zwei Thesen im Vordergrund: „Der Begriff Tüchlein hat sich im Deutschen insbesondere deshalb durchgesetzt, weil er subkutan die Abkunft dieser leichten, gerahmt vor der Wand schwebenden Feingewebe von den Schwebetüchern des frühen und hohen Mittelalters anschaulich transportierte und fortsetzte. Und zweitens, dass mit der Substitution gewebter oder gestickter durch wesentlich freier gemalte Bilder die Malerei durch die neue *techné* ungekannte Freiheiten in Form und Motivik erlangte, aber zugleich die Tüchleinmalerei in den ersten hundert Jahren noch sehr eng an der Semantik des Christusstoffes Leinen festhielt, um die neue Art der Malerei zu nobilitieren.“ (153f.)

Seit dem etwa um 1200 anzusetzenden Ende der Darstellungen schwebender Tücher im Kontext der Grabikonographie sind es für Trinks vor allem zwei „Schwebestoffe“ im Kirchenraum (156), welche die medialen (rezeptions- und produktionsästhetischen) Rahmenbedingungen für den beginnenden Siegeszug der Tüchleinmalerei um 1400 formieren: aufgehängene Gewandreliquien einerseits und Altarantependien andererseits. Trinks zufolge sind sie es, in denen sich die Konzeption und Rezeption der „Leinwand als textiler Christusleib“ ankündigt bzw. präfiguriert: „Die wesentliche Neuerung der Tüchlein hingegen ist, dass diese, wie Christi Leib am Kreuz, mit einer Spannzange extrem gedehnt und zwischen Nägeln aufgespannt werden, die sie an einem Holz fixieren. Selbst etymologisch verwandte Begriffe werden in den Quellen zur Beschreibung für ‚Kreuzanheftung Christi‘ wie auch für das Straffen der Leinwand benutzt: *ligare in lignis*. Dies war mehr als eine metaphorische Analogie: Mit der Leinwand wurde ein aufs Engste mit Christi Fleisch assoziierter Stoff auf ein Holzgerüst gespannt. Wie Christi Leib in den *Meditationes de vita Christi* des 14. Jahrhunderts als durch die brutale Geißelung regelrecht aufgebrochen vor-



Abb. 4 | Andrea Mantegna, *Beweinung Christi* (sog. *Cristo in scurto*), um 1480. Öl/Lw., 68 × 81 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera ➔

gestellt wurde, so musste der Flachs erst gedroschen werden, um das Leinen hervorzubringen.“ (157)

Mit dieser Argumentation schließt Trinks u. a. an Erkenntnisse und Quellenfunde eines Aufsatzes von Jörg Richter an (Linteamina. Ungefärbtes Leinen als Bedeutungsträger, in: Kristin Böse und Silke Tammen (Hg.), *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter*, Frankfurt a. M. 2012, 302–320). Sei es die Titulierung des auf dem Steinaltar platzierten und auf dessen Seiten herabfallenden Tuches als *linteamen* durch den Bischof Optatus von Mileve (365 n. Chr.), sei es Joh 19,40, wo geschildert wird, wie Joseph von Arimathia und Nikodemus Christus in zuvor er-

worbene, reinweiße Linteamina einschlagen (bei Lk 23,53 als *Sindone* bezeichnet), sei es die im *Liber Ordinarius* von Stift Sankt Viktor in Xanten formulierte liturgierelevante Verordnung, dass „helles und reines Leinen“ (Richter 2012, 309) kostbareren, luxuriösen Stoffen vorzuziehen sei oder die überdeutliche Formulierung des Rupert von Deutz (1075/80–1129/30), der zufolge das Korporale aus Leinen, „auf dem wir das Gedenken an die Passion des Herrn feiern“, seinerseits „seine Drangsal durch viele Schläge“ (ebd., 311) bezeichne – in allen diesen und weiteren Quellen und Kontexten wird eine Parallelisierung und Analogisierung von Leinentüchern mit der Körperlichkeit und leibhaftigen Präsenz Christi forciert. Leider führt Trinks diese für seine Argumentation und seinen Zugriff auf das Thema zentralen historischen Quellen lediglich in einer frühen Fußnote an (12f.). Dabei wäre es an dieser und späteren Stellen der Arbeit sinnvoll gewesen, solche relevanten Referenzen prominenter im Haupttext zu platzieren.

Die technische Innovation des Rahmenkreuzes auf der Rückseite bildet einen weiteren Aspekt dieser Profilierung der „Leinwand als textiler Christusleib“ und schließlich wandern diese Bilder „als Leinwandmalerei von den Altären an die Wände und werden dort erstmals in größerer Zahl als autonome Entität wahrgenommen.“ (158) Sowohl die neuen Gestaltungsmöglichkeiten als auch die künstlerisch-technischen Herausforderungen, die mit der Tüchleinmalerei einhergingen, werden von Trinks am Beispiel von Gemälden von Dieric Bouts, Quentin Massys und Andrea Mantegna | Abb. 4 | exemplarisch dargelegt.

| Abb. 5 | Wolfgang Tillmans, Suit
1997. Rom, Museo Etnografico Pigorini.
© Wolfgang Tillmans. Trinks, S. 100, Abb. 557



Brückenschlag zur Moderne

Mit diesen Überlegungen befinden wir uns bereits im dritten und letzten Abschnitt des Buches, der mit seiner Überschrift *Tuch als Bild* den finalen Argumentationsschritt und Schlusspunkt der Studie einleitet. Hatten sich die vorangegangenen Kapitel in ihren jeweiligen Akzentsetzungen zwischen Form- und Motivgeschichte, Bildtheologie, Medienarchäologie und Intermedialitätsforschung bewegt, erfolgt nun die Verknüpfung der „schwebende[n] Tuchbilder“ ab

1400 mit Künstler:innen der Moderne wie Antoni Tàpies, Sigmar Polke und Louise Bourgeois bis zu *THE Magic Carpet* von Pae White. War bereits einleitend davon die Rede, die schwebenden Textilien im Mittelalter als „bildgeschichtlichen Anknüpfungspunkt“ und „visuelle Vorläufer“ (9) der Textil-, Gewebe- und Knotensemantiken in den Künsten der Moderne zu verstehen und bildeten im Kapitel *Der Stoff der Geschichte* Wolfgang Tillmans fotografische Arbeiten *Socks on Radiator* (1998), *Grey Jeans Over Stair Post* (1991) und *Suit* (1997) | Abb. 5 | einen weiteren Hinweis auf die bildgeschichtliche Relektüre des Verhältnisses von Form und Inhalt in der Moderne im Licht der mittelalterlichen Knotenkünste, so präsentiert Trinks abschließend eine dichte Rekapitulation solcher textilaaffiner Künstlerpositionen.

Eines wird dabei deutlich: Das Mittelalter steht in puncto Kühnheit und Experimentierfreude der Kunst der Moderne in nichts nach. Hier sind beispielsweise die „Stoffbilder“ Sigmar Polkes zu nennen, auf denen der Künstler verschiedene, auf Reisen gesammelte Stoffe und „figürlich erzählende Tuchbahnen, die

wie mittelalterliche Bildteppiche eine oft gegenläufige Narration entfalten“ (193) rekombinierend und übermalend zu heterogenen textilen Bildmontagen zusammenfügt. So erläutert Trinks am Beispiel von Polkes *Sicherheitsverwahrung* von 1978 | Abb. 6 | die mediensensible und kunstreflexive Überblendung und Vernähung unterschiedlicher Stoffe und Motive, Formen und Muster im Kontext ihrer „mittelalterlich geprägten“ (192) Formensprache: „Wie Bouts und Massys nutzt Polke als Bildgrund einen vorgefertigten, bereits gemusterten Stoff, der durch seine unterschiedliche Dichte und Annagelung verschieden straff gespannt auf dem Holzrahmen sitzt, wodurch sich die Stoffmuster dehnen und biegen. Das Rahmenkreuz des Bildes aber substituiert er durch eine blickdurchlässige Klöppelspitze, die das Leinwandbild zerschneidet und doch alle vier Stoffflächen in Kreuzesform zusammenhält. [...] Paradoxal eröffnet dieses Rahmenkreuz aus Borte zugleich einen meta-physischen und einen äußerst pragmatischen Denkraum: Das Kreuz als semantisch stark aufgeladenes Zeichen ist durch seine Durchsichtigkeit da und doch



| Abb. 6 | Sigmar Polke, *Sicherheitsverwahrung*, 1978. Privatsammlung. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Trinks, S. 193



Abb. 7 | Sigmar Polke, *Apparizione 1–3*, 1992. Synthetischer Kunstharz und Lack auf Polyester, jede Tafel 400 × 300 cm. Oslo, Astrup Fearnley Museet. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Foto: Thomas Widerberg

nicht da; es wirkt, als greife Polke den alten Diskurs des ikonoklastischen Bilderverbotes auf, indem er das Kreuz als Zeichen durch seine gleichsam immaterielle Transluzidität den Blicken wieder entzieht. Mit der Gefangennahme der Frau vor oder hinter dem Kreuz, jedenfalls inmitten eines Kreuzes, sowie den eingearbeiteten Rasierklingen und Sicherheitsnadeln als eine Art *Arma Christi*-Passionswerkzeuge kann eine christliche Konnotation gedacht werden.“ (194) Diesen Aspekt einer bedeutungskonstitutiven Verschränkung von Inhalt und Form, moderner Ästhetik und christlicher Symbol- und Materialsemantik akzentuiert Trinks auch am Beispiel von Polkes Triptychon *Apparizione 1–3* (1992) **Abb. 7 |**, in dem erneut das Sichtbarmachen der Bildkonstruktion als ein integraler Aspekt der künstlerischen Praxis thematisiert wird. Auch hier ist es Polkes anspielungsreiche, bildgeschichtlich ebenso ambitionierte wie reflektierte Einschreibung in mittelalterliche (christliche) Formenspiele textiler Assoziation. Wieder ist es das durchscheinende und diesmal durch eine vertikale Holzplatte zusätzlich verstärkte Rahmenkreuz, das einen vexierbildhaften Effekt erzeugt. Der darauf ge-

spannte Stoff wird so zum doppelten Bildträger, zur anspielungsreichen liminalen Zone, oszillierend zwischen Haut und Leinwand. Das derart forcierte Spiel der wechselseitigen Durchdringungen der wellen-, wolken- und flammenhaft vibrierenden Farbflächen mit dem durchscheinenden Rahmenkreuz versetzt das Verhältnis von Motiv und Bildträger in einen ambiguen Schwebezustand: „Das Motiv selbst schwimmt in dem honiggelben Äther, es wird unverortbar, weil es nicht mehr als Farbschicht auf dem Stoff sitzt, sondern realiter durch das Einsickern der Farbe in das Gewebe in diesen einzieht und damit zugleich hinter dem sichtbaren Bild der Oberfläche liegt. Allein dieses rätselhafte Schweben lädt jedes Motiv auratisch auf. Mit dieser Auratisierung einen Gegenstand wie hinter dem milchig-opaken Marienglas eines gotischen Reliquiars nur schemenhaft zu erfassen oder die Bilder von sonnendurchschienenen Kirchenfenstern auf eine andere Schicht, wie Boden oder Wände, zu projizieren und dort weiterleben zu lassen, aber auch mit der Zitierung der Urkräfte von Elementen wie Licht, Luft und Wasser nach Grünewalds Isenheimer Altar, greift Polke mittelalterliches Formendenken auf.“

(195f.) Doch Trinks geht es nicht darum, eine bloße Vergleichbarkeit zu suggerieren. Er möchte Spuren eines Ausgriffs auf „mittelalterliches Formdenken“ und textilikonographische Abstraktionsstrategien bei den genannten Künstler:innen zur Diskussion stellen, wodurch diese als heterogene Resonanzräume für die aus den Tiefen der Bildgeschichte herrührenden Motive und Reflexionsfiguren lesbar werden. Trinks' Studie erweist sich dabei als zweierlei: Zum einen ist sie ein Beitrag zur Bildgeschichte der Abstraktion in der Vormoderne, zu ihrer Motiv- und Ideengeschichte, zum anderen vollzieht sie den Brückenschlag zur Kunst der Moderne und Gegenwart und zeigt die diversen Anknüpfungspunkte für eine kunsthistorisch-bildwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Genese von Themen und Strategien der Abstraktion auf sowie mit deren Adressaten, Semantiken und kulturellen Referenzsystemen. Hierin ist sie einigen Ansätzen und Intentionen der vielrezipierten Studie *Medieval Modern. Art Out of Time* (2010) von Alexander Nagel vergleichbar. Damit demonstriert Trinks, ohne es seinerseits programmatisch hervorzuheben, ein im Geiste Aby Warburgs verankertes Selbstverständnis von Kunstgeschichte als (kultur-)historischer Bildwissenschaft, die zeitgenössische wie historische Kunstwerke und Bildkulturen im Lichte der komplexen kulturellen Dynamiken ihrer Vorprägungen und nachlebenden Konstellationen betrachtet und damit das ebenso spannungsreiche wie produktive Verhältnis von Form und Inhalt erhellt.

Fazit

Unter den kunsthistorisch-mediävistischen Studien der letzten Jahre, die dem Textilen als semantischem Nukleus und Material der Verdichtung von Form und Inhalt nachgespürt haben, ist hier Anna Büchelers *Ornament as Argument. Textile Pages and Textile Metaphors in Early Medieval Manuscripts* von 2019 hervorzuheben. Obgleich die Arbeit einen anderen Fokus setzt, indem sie sich mit den Textilsemantiken der sogenannten „textile pages“ in illuminierten liturgischen Codices zwischen dem 9. und 11. Jahr-

hundert befasst, bietet auch sie ein breites Spektrum an allegorischen, theologischen und in der künstlerischen Praxis selbst verankerten Reflexionsfiguren des Materials (vor allem Purpur). Diese textile Materialität, Techniken und Muster variantenreich „anziehenden“ gemalten Zierseiten auf Pergament werden damit zum Ausgangspunkt, um nach der transmedialen Rolle des Ornaments in diesem textilmetaphorischen Universum zu fragen. Mit Trinks' Studie liegt nun eine motiv-, bild- und formgeschichtliche Untersuchung vor, die mit ihrem Schwerpunkt auf Knotensemantik und Tüchleinmalerei sowie dem Brückenschlag zur Moderne eher ein Spektrum an Spuren, Verbindungen und Annäherungsweisen umreißt, als dass sie ein „künstlerisches Formproblem“ (211), nämlich das Schwere schwerelos erscheinen zu lassen, wegerklärte. Damit gibt das Buch viele Impulse und Anreize, der Geschichte der Abstraktion in der Vormoderne gerade auch mit Blick auf ihre modernen Fortschreibungen, Brechungen und Neuformulierungen hin differenziert nachzugehen.

Als einziges (wenn auch nicht unerhebliches) Manko der Studie bleibt zu konstatieren, dass dieser letzte Abschnitt des Buches mit nur 30 Seiten zu knapp bemessen ist für eine derart grundlegende Materie. Dadurch gerät die konkrete Verbindung zur Moderne sehr dicht und gewinnt im Verhältnis zur Auseinandersetzung mit den mittelalterlichen Kontexten, Positionen und Entwicklungen etwas Gedrängtes. Dieser Eindruck einer unausgewogenen Gewichtung ist vermutlich nicht zuletzt einer für den Druck vorgenommenen erheblichen Kürzung des Textes geschuldet. Die Überzeugungskraft der Thesen, Beobachtungen und Befunde bleibt davon allerdings weitestgehend unbeeinträchtigt. Vielmehr wünscht man sich, dass solche Bücher, die den Brückenschlag wagen und für das ambigue Nachleben mittelalterlichen Formdenkens sensibilisieren, dabei substantiell und objektnah argumentierend und auch die kulturhistorische These nicht scheuend, öfter den Diskurs der mittelalterlichen Kunstgeschichte erreichen und bereichern würden.