

Adrian Bremenkamp und Sven Jakstat

Medialität und *agency*
des gestickten Bildes

Zu einem Hauptwerk der Florentiner Seidenstickerei
des 14. Jahrhunderts in Manresa (Katalonien)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	90
›Goldene Tafel‹ als Leitmedium	97
Technik und <i>agency</i> des gestickten Bildes	103
Kulturtransfer und Künstler in der Signatur	106
Das Anspruchsniveau des <i>opus florentinum</i>	108
Der Stifter und das Streben nach sozialer Distinktion	110
Funktion und Rezeptionsbedingungen	114
Überlagerung von Stickerei und Zeichnung im Produktionsprozess	119
Gestickte und gemalte Bildlichkeit	122

Abstract

This paper examines the mediality of embroidered images and the effect they exert on their beholders by way of a historical case study of one of the masterpieces of Florentine silk embroidery of the 14th century (*opus florentinum*). As stated in its prominent signature, the textile was made in Florence by the embroiderer Geri di Lapo, but it is verifiably documented since 1357 in the so-called Seu of Manresa in Catalonia. This study focuses on the correlation of production and reception, as well as their intermedial and

transcultural connections. In using and defining the term *agency*, it explores how technique, material and authorship shape the reception of embroidered images. The basis for this study is a thorough historical contextualisation of the object, that encompasses the investigation of the object's patronage and donation, as well as a reconstruction of its function as an altar hanging, and finally its positioning in relation to other objects and media, such as precious metal work, wall painting and drawing.

Einleitung

Das sogenannte Antependium aus der Seu von Manresa (Tafel A) ziert eine prominent in Szene gesetzte Signatur, laut der es von dem Sticker Geri di Lapo in Florenz gefertigt wurde: »GERI LAPI RACHAMATORE ME FECIT IN FLORENTIA«.¹ In schriftlicher Form thematisiert es damit selbst drei Aspekte, die für seinen medialen Status und seine Rezeption von entscheidender Bedeutung sind: (1.) Es handelt sich um eine Stickerei. Seine Produktion wird (2.) an einen namentlich genannten Autor und (3.) an den Ort Florenz geknüpft. Damit sind zugleich die Grundzüge der vorliegenden Studie vorgegeben, welche die mediale, technische und materielle Bedingtheit von Produktion und Rezeption dieses wenig bekannten Hauptwerks der Bildstickerei des 14. Jahrhunderts in einem Umfeld kulturellen Transfers untersucht und dabei grundsätzliche methodische Probleme der kunsthistorischen Analyse bestickter Textilien behandelt.

Ausgangspunkt hierfür ist die Feststellung, dass die Forschung stets die Abhängigkeit der Stickereien Geri di Lapos von der Florentiner Malerei nach Giotto in den Mittelpunkt gestellt hat.² Obwohl die Autorschaft in der Signatur nachdrücklich vom Sticker für sich beansprucht wird, hat man in dem Verfertiger der Unterzeichnungen den eigentlichen Autor, nämlich den Schöpfer der Bilderfindung, gesehen und zu identifizieren versucht. Diese anachronistische Tendenz, die der zu dieser Zeit noch gar nicht etablierten Gattungshierarchie mit der Malerei an der Spitze folgt, hat der

heutige Erhaltungszustand begünstigt: Weil die verstickten Fäden zum Teil großflächig ausgefallen sind, ist – insbesondere in den Körpern und Gesichtern der drei Gekreuzigten – eine höchst detaillierte und fein nuancierte Unterzeichnung zum Vorschein gekommen, die Gegenstand einer stilistisch-kennerschaftlichen Untersuchung werden konnte (Abb. 1). In der Fokussierung auf die Zeichnung als Substrat des Bildes wurde dieses gleichsam entkörperert und in seiner Qualität als textiles Bild nicht eigentlich verstanden. Die material- und medienspezifischen Eigenarten der Stickerei blieben ebenso unbeachtet wie die vielschichtigen Rezeptions- und Übersetzungsprozesse zwischen den verschiedenen Medien und Techniken. Während einerseits der in den Bilderzählungen greifbare Bezug zur Malerei absolut gesetzt wurde, wurde andererseits die Orientierung des Antependiums an Werken der Goldschmiedekunst, wie sie sich zum Beispiel in der Wahl des Gestalttyps und der Dekorationsformen kundtut, weitgehend ignoriert.³ Das Werk Geri di Lapos steht somit paradigmatisch für den Umgang mit Textilien, die als »angewandte Künste« in der Kunstgeschichte lange marginalisiert und in ihrer Bedeutung für historische Bildkulturen unterschätzt wurden.⁴

Textile Bilder sperren sich einfachen Kategorisierungen und haben nicht zuletzt deshalb das Potential, zu einer Reevaluierung des am Paradigma der Malerei entwickelten Bildbegriffs beizutragen.⁵ Mit der Fokussierung des gestickten Bildes im Rahmen einer historisch angelegten Fallstudie lassen sich Fragen nach der Medialität des textilen Bildes konkret formulieren und überprüfen.

¹ Die Signatur ist der einzige bekannte schriftliche Beleg des Künstlers. Vgl. zuletzt MANCINO 2006, S. 131. »Geri« ist eine Kurzform für Girolamo bzw. Geronimo, »Lapo« hingegen eine Koseform von Iacopo. Vgl. GASOL 1978, S. 281. Der Künstler könnte also auch unter dem Namen »Girolamo di Jacopo« in archivarischen Quellen zu finden sein.

² Das Antependium wird in der Forschungsliteratur zuerst bei STREET 1865, S. 345f. genannt, der auch die Inschrift notiert, es aber ins frühe 15. Jahrhundert datiert. So auch noch FARCY 1890–1919, Bd. 1–2 (1890), S. 56, 79 und Bd. 3 (1er supplément, 1900), Taf. 155–156, S. 142. Kaum mehr als eine Übersetzung ins Spanische der Einschätzungen Streets liefert SANPERE Y MIQUEL 1906, Bd. 1, S. 40–45. Gründlich analysiert wird das Antependium erstmals von SOLER Y MARCH 1918–1920 und dann noch einmal von SALMI 1930, der auf Basis stilistischer Vergleiche im florentinischen Kontext Soler y Marchs tentative Datierung auf vor 1340 nach hinten korrigiert und eine Fertigstellung Ende der 1340er Jahre annimmt. Einen harten *terminus ante quem* stellt das Datum der Stiftung des Antependiums (1357) dar. Keineswegs gesichert ist hingegen eine Eingrenzung auf die Jahre nach 1336 (der Datierung auf Jacopo di Cambios Antependium aus Santa Maria Novella in Florenz) und vor 1348 (dem Todesjahr Bernardo Daddis, den beide Autoren als Schöpfer der Vorzeichnung für den Sticker annehmen). Stifter und Stiftung arbeitet SARRET I ARBÓS 1911 und 1931 heraus, der die entsprechenden Dokumente paraphrasiert und punktuell zitiert. GASOL 1978, S. 279–288, behandelt das Antependium im Rahmen einer

umfassenden historischen Studie zur Seu von Manresa. Vgl. aus historischer Perspektive zuletzt ORRIOLS I ALSINA 2001, S. 109f. Eine wichtige Rolle als Vergleichsbeispiel bei der Zuordnung weiterer Fragmente, die der Florentiner Stickerei des 14. Jahrhunderts zugerechnet werden, spielt das Antependium in den Aufsätzen von KURTH 1931, CAVALLO 1960, FOSSEN 1968, GRÖNWOLDT 1969, MARKOWSKY 1973 und WARDWELL 1979. SALMI 1973, S. 90–93, macht das Antependium nochmal zum Ausgangspunkt einer Bestandsaufnahme Florentiner Stickereien des 14. Jahrhunderts. Nur kurz Erwähnung findet es in folgenden Überblickswerken zur Stickerei- und Textilkunst: SANTANGELO 1958, S. 19–20; SCHUETTE/MÜLLER-CHRISTENSEN 1962, S. 22, 46, Nr. 319; STANILAND 1991, S. 20; WILCKENS 1991, S. 207–209; CANTELLI 1996, S. 42–43. Zuletzt wurde es in zwei knappen Beiträgen von MARTÍN I ROS 1992 und 2008 besprochen, sowie sehr summarisch bei ESPAÑOL 2002, S. 85–87 und NOGUERA I ALGUÉ 2004, S. 71–77, schließlich bei COLLARETA 2008, S. 58f., der Andrea di Nerio als Autor der Unterzeichnung vorschlägt. Hervorzuheben ist die frühe und meist übersehene Besprechung des Textils von BRAUN 1924, Bd. 2, S. 12, 65, 132. Nicht konsultieren konnten wir SÁNCHEZ SAULEDA 2012–2013. Des Weiteren sind die unveröffentlichten Abschlussarbeiten von CHITI 2012 (einzusehen in der Biblioteca Umanistica in Florenz unter der Signatur: UNI FI – LTTL 2012-408 coll. Ateneo) und von DIDIER 2005 zu nennen. Letztere wurde uns von der Autorin freundlicherweise zur Verfügung gestellt.



1 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail mit *Kreuzigung* (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

Gerade die Florentiner Bildstickerei des 14. Jahrhunderts ist hier ein fruchtbarer Forschungsgegenstand, denn sie operiert sehr nah an der Grenze zu den piktorialen Illusionsmedien. Neben dem Antependium in Manresa hat sich nur ein weiteres Stück dieser ehemals reichen Produktion vollständig erhalten, nämlich Jacopo di Cambios Antependium für den Hochaltar von Santa Maria Novella in Florenz (Tafel B).

Während das Werk Jacopo di Cambios in Florenz verblieb, wurde Geri di Lapos Antependium exportiert. Es stellt einen mustergültigen Fall spätmittelalterlichen Kulturtransfers zwischen Florenz und Katalonien dar und exemplifiziert damit eine weitere Charakteristik textiler Bilder: ihre ausgeprägte Mobilität.⁶ Der in Manresa ansässige Jurist Ramon Saera⁷ hatte das kostbare Textil, gemeinsam mit anderen

³ SALMI 1973, S. 91, weist en passant darauf hin, dass das Schema der Bildaufteilung an das Antependium des Goldaltars von Sant’Ambrogio in Mailand und an das aus dem Dom von Città di Castello erinnert.

⁴ Erst in jüngster Zeit werden diese Setzungen wieder aufgebrochen und textile Medien häufiger in den Mittelpunkt auch methodisch-theoretischer Auseinandersetzungen gerückt. Vgl. u.a. die von Tristan Weddigen herausgegebenen Bände der *Textile Studies* (9 Bde., seit 2010), insbesondere *Textile Terms* 2017 und *Clothing the Sacred* 2015, mit der Einleitung von Mateusz Kapustka und Warren T. Woodfin, sowie BÖSE/TAMMEN 2012 (dort in der Einleitung ein hilfreicher Überblick zur bisherigen Forschung mit weiterführender Literatur).

⁵ »Es stellt sich also heraus, dass das Textile als ein Hybrid die Grenzen der üblichen Objektgattungen sprengt: Es kann ein Material, eine Technik, eine Metapher, ein Medium sein und die herkömmliche Unterscheidung von Material, Artefakt, Bild und Kunstwerk in Frage stellen. Dies kann analytisch unüberwindbare Schwierigkeiten bieten, aber kreativ großes Potential bergen.«, WEDDIGEN 2014, S. 235.

⁶ Vgl. hierzu zuletzt PHIPPS 2017.

⁷ Die Schreibweise von Vor- und Nachnamen variiert. Neben der Kurzform »Ramon« treten auch »Raimundo« sowie die latinisierte Form »Raymundus« auf, der Nachname wird auch als »de Area« oder »Ça Era« geschrieben.



2 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail der linken Seite (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

Paramenten und liturgischen Gerätschaften, kurz vor seinem Tod im Dezember 1357 der Hauptkirche seines Heimatortes vermacht.⁸ Noch im 19. Jahrhundert wurde es bei der Feier

wichtiger Messen am Hochaltar als Antependium verwendet.⁹ Heute befindet es sich im Museu històric de la Seu in einem Holzschrank, der auf Nachfrage geöffnet wird.¹⁰

⁸ Vgl. unten Anm. 57 zur Dokumentenlage. Zur Geschichte der sogenannten Seu und ihrer Ausstattung vgl. SARRET I ARBÓS 1924 und GASOL 1978. Für den hier relevanten Zeitraum bes. S. 59–107 und zur Weihe des Hochaltars S. 91f. Normalerweise werden mit »Seu« (wörtlich: »Sitz«) Bischofssitze, also Kathedralen bezeichnet. Die Kollegiatskirche Santa María de la Aurora in Manresa war trotz entsprechender Ambitionen niemals Bischofssitz. Die Bezeichnung der Kirche als »Seu« lässt sich jedoch bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen, vgl. GASOL 1978, S. 23–25.

⁹ Vgl. SOLER Y MARCH 1918–1920, S. 423. Im Jahr 1888 verließ das Antependium erstmals die Kirche, um im Rahmen der »Exposició Uni-

versal« in Barcelona ausgestellt zu werden. Es wurde aber nach Ende der Ausstellung zusammen mit anderen Exponaten aus Vic ins dortige Museo Episcopal gegeben, wo es bis 1901 verblieb, als es gelang, das Antependium für die »Exposició general manresana« in die Stadt zurückzuholen. Bei der Weltausstellung von 1929 wurde es noch einmal nach Barcelona ausgeliehen, wo es im »Palau Nacional« zu sehen war. Während des spanischen Bürgerkrieges wurde es ausgelagert, vgl. SARRET I ARBÓS 1931, S. 140, und GASOL 1978, S. 287–288. Zuletzt war es außerhalb von Manresa in der Ausstellung *Catalunya Medieval* zu sehen, vgl. MARTÍN I ROS 1992.



3 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail der rechten Seite (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

›Goldene Tafel‹ als Leitmedium

Ursprünglich war die gesamte Fläche des über drei Meter breiten Antependiums vollständig mit verschiedenfarbigen Seiden- und Metallfäden bestickt.¹¹ Auf insgesamt neunzehn Bildfeldern wird aus dem Leben Christi erzählt, wobei die *Kreuzigung* im Zentrum etwa ein Drittel der Gesamtflä-

che einnimmt. Sie wird von jeweils neun kleineren Feldern flankiert, die in drei horizontal gelagerten Registern angeordnet sind. Links sind vorwiegend Kindheitsszenen sowie Episoden aus dem öffentlichen Wirken Jesu versammelt (Abb. 2).¹² Rechts der *Kreuzigung* finden sich vornehmlich Szenen der Passion und Verherrlichung Christi (Abb. 3).¹³ Dominierend sind die Leserichtung von links oben nach

¹⁰ Eine Restaurierung sowie eine dauerhafte Installation des Werks in einer der Seitenkapellen der Seu ist vorgesehen.

¹¹ Es misst ca. 90 × 333 cm.

¹² *Vermählung Mariens; Verkündigung; Heimsuchung Mariens; Geburt Christi; Anbetung der Könige; Flucht nach Ägypten; Darbringung*

im Tempel; Jesus im Tempel; Vertreibung der Händler aus dem Tempel.

¹³ *Einzug nach Jerusalem; Abendmahl; Gebet am Ölberg; Gefangennahme Christi; Präsentation Christi; Geißelung Christi; Kreuztragung; Auferstehung Christi; Christus in der Vorhölle.*



4 Volvino, Vorsatztafel des Goldaltars von Sant' Ambrogio, um 840, vergoldetes Silberblech auf Holzträger mit Emaille- und Gemmenapplikationen, 109 × 228 cm. Mailand, Sant' Ambrogio (Foto Bibliotheca Hertziana/Sandro Scarioni)

rechts unten und die Orientierung auf die großformatige Kreuzigungsszene.¹⁴ Die Szenen finden entweder in dreidimensional gestalteten Kastenräumen statt oder werden durch bildarchitektonische Elemente wie Tore, Loggien oder Bäume strukturiert, wobei die Figuren auf farblich differenziert ausgestalteten Bodenflächen zu stehen kommen. Den Hintergrund bildet ein erhabenes Rankenornament, wie es in Goldschmiedearbeiten weit verbreitet ist und das hier durch eine mit Silberfäden überstickte Schnur nachgebildet ist. Die Figuren heben sich in der Farbigkeit, aber auch in Textur und Relief deutlich vom Hintergrund ab.

¹⁴ Die Orientierung auf die *Kreuzigung* wird in den Szenen rechts des Mittelfeldes durch Inversionen bewerkstelligt, etwa in der Ölbergsszene und besonders in der *Kreuztragung*, die gegen die Leserichtung, aber bildlogisch folgerichtig zur *Kreuzigung* in der Mitte ausgerichtet sind, wobei die beiden Schächer gleichsam ins benachbarte Bildfeld hinübergehen. Dieser großen Inversion auf Ebene des gesamten Bildsystems, antwortet hier eine kleine Inversion in der Komposition der Einzelszene selbst, wo mit dem sich umwendenden Christus dessen Abschied von Maria unmittelbar eingehend ins Bild gesetzt ist. Damit korrespondiert – im gleichen Bildfeld auf der gegenüberliegenden Seite – die *Darbringung im Tempel*, also die Präfiguration dieses Abschieds mit einer gleichfalls invertierten Christusfigur, wobei diesmal der Körper in Richtung Maria orientiert ist, während der Kopf sich Simeon zuwendet. Die Szene der Vertreibung der Wechsler gruppiert sich zu den anderen beiden Tempelszenen und schließt den Block links des großen Mittelbildes, während der *Einzug nach Jerusalem* ein ideales Eröffnungsbild für den rechten Block darstellt, obwohl die Szene chronologisch eigentlich vor der Vertreibungsszene anzusiedeln wäre. Beobachtungen dieser

Gestalttyp und Rahmensystem des Manresaner Antependiums erinnern an die sogenannten ›Goldenen Tafeln‹, d.h. Altarverkleidungen aus Gold- und Silberblech,¹⁵ die schon seit karolingischer Zeit belegt sind und deren ältestes erhaltenes Beispiel der um 840 entstandene *Volvino-Altar* aus Sant' Ambrogio in Mailand ist (Abb. 4).¹⁶ Charakteristisch für die Vorsatztafel ist dabei insbesondere die dominante Dreiteilung der Fläche und ihre weitere Binnenrahmung durch höchst kostbare, mit Emaille in Zellschmelz dekorierte Bänder mit großen Gemmen an den Knotenpunkten. Die sich so ausbildende Gitterstruktur mit drei horizontalen

Art ließen sich leicht vermehren und belegen die Sensibilität, die bei der Auswahl der Szenen und der Ausrichtung der Bilderzählung in den einzelnen Bildfeldern am Werk war.

¹⁵ Einen informativen Überblick bieten BRAUN 1924, Bd. 2, Kap. 4, S. 87–108, und LIPINSKY 1952–1956.

¹⁶ Aus der reichen Literatur sei hier herausgegriffen: ELBERN 1952, *Altare d'Oro di Sant' Ambrogio* 1996, HAHN 1999, THUNØ 2006 (mit Bibliographie). Die Vorsatztafel misst 109 × 228 cm.

¹⁷ Das Antependium mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers wurde laut Inschrift in Auftrag des Generalvikars des Stiftskapitels zu Monza, Graziano da Arona, zwischen 1350 und 1357 von dem Goldschmied Borgino dal Pozzo für den Hochaltar des Doms geschaffen und misst 105 × 243 cm. Vgl. *Monza: Il Duomo e i suoi Tesori* 1988, S. 75 f., sowie *Tesoro del Duomo di Monza* 1966, S. 141–147 (die Breite des Antependiums wird dort abweichend mit 254 cm angegeben).

¹⁸ An Emaille erinnert das ornamentale Rahmenwerk in Manresa (1.) wegen der klaren Abgrenzung der Farbfelder durch eine applizierte, goldüberstickte Schnur, die den Stegen des Zellschmelzverfahrens



5 Borgino dal Pozzo, Paliotto mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers, 1357, vergoldetes Silberblech auf Holzträger mit Emaille- und Gemmenapplikationen, 105 × 243 cm. Monza, Dom (Foto Museo e Tesoro del Duomo di Monza/Piero Pozzi)

Registern bietet Platz für die einzelnen Szenen der Christusvita, die in kunstvoll getriebenem Gold- und Silberblech ausgeführt sind. Besondere Betonung erfährt die Mitte mit dem Kreuz und dem zentralen Oval der Mandorla, in der die *Maiestas Domini* erscheint.

Dieser autoritative Gestalttypus blieb bis ins 14. Jahrhundert vorbildlich, wie zum Beispiel das Silberantependium aus dem Dom von Monza belegt, das etwa zeitgleich (1350–1357) zum Antependium in Manresa entstanden ist und das sich ohne Zweifel direkt auf das ehrwürdige Vorbild im nur 15 Kilometer entfernten Mailand bezieht

(Abb. 5).¹⁷ Im Falle des Manresaner Antependiums wird der Bezug zu den Goldenen Tafeln nicht nur im Gestalttyp, sondern auch in der Ornamentik der Rahmenleisten deutlich, die in dem seriellen Motiv des gespiegelten Doppelherzens und der in einem Quadrat eingeschlossenen Sternblüte früh- und hochmittelalterlichen Emailledekor imitiert, wie der Vergleich mit einer Buchdeckelplatte aus der Produktion von Limoges um 1200 verdeutlichen kann (Abb. 6, 7).¹⁸ Ein analoges Beispiel für diese Form der intermediären Relation ist das bestickte Antependium aus der Kathedrale von Girona, das ins frühe 14. Jahrhundert datiert wird (Abb. 8).¹⁹

ähnlich ist und (2.) weil der Rahmen wie aus einzelnen langrechteckigen Emailleplaketten zusammengesetzt erscheint. Zur Ornamentik am Goldaltar von Mailand vgl. ELBERN 2006. Herzmotive, bei denen sich aus den Voluten eine Blüte im Innern der Herzform entwickelt, haben einen festen Platz in der karolingischen Ornamentik, wo sich auch das Motiv des Quadrats mit Sternblütenfüllung in überreicher Variation findet, vgl. DENZINGER 2001, insbes. S. 321 f., sowie S. 136, 163, 223, 245, 271. Meist treten sie als Reihe ineinandergeschobener Herzmotive auf, sind aber auch in der im Manresaner Antependium auftretenden Form gegenständlicher Herzpaare nachweisbar, z.B. im Lorschener Evangeliar, wo sich sehr ähnliche Doppelherzmotive auf fol. 20v und 21r (auf fol. 20r eine nahezu identische Kreuzblume im Quadrat), sowie auf fol. 78v und 79r finden. Vgl. *Lorschener Evangeliar* 1968. In Emaille ausgeführt findet sich das Motiv in Arbeiten aus Limoges um 1200, etwa an dem Schreinreliquiar aus dem Diözesanmuseum in Agrigent oder an einer Buchdeckelplatte aus dem Musée du Petit Palais in Paris (Abb. 6), aber auch in den Rahmenleisten des Metallantependiums des

Benediktinerklosters Comburg (um 1130–1140). Vgl. GAUTHIER 2011, Kat. Nr. I B 1, n° 1, S. 58–61 und Kat. Nr. V B, n° 37, S. 222 f., sowie GAUTHIER 1972, S. 121, Abb. 72. Auch als ziseliertes Kupfergeschmeide (Limoges, um 1180) lässt sich das Motiv belegen, vgl. GAUTHIER 1987, Kat. Nr. 145, S. 142 f., Taf. 134, Abb. III und IV.

¹⁹ Vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 66, und CALZADA I OLIVERAS 1979, S. 77, mit Abbildung des Zustands vor der Restaurierung. Auch dieses beschnittene Textil (jetzt 109 × 237 cm) zeigt Szenen aus dem Leben Christi in drei horizontalen Registern. Rahmensystem und Dekorationsmotive sind ebenfalls aus Arbeiten der Goldschmiedekunst abgeleitet. Für die Kathedrale von Girona war in mehreren Abschnitten zwischen 1320 und 1358 auch ein monumentales Goldschmiederetabel für den Hochaltar geschaffen worden, das reichhaltig von Emaille- und Gemmendekor Gebrauch macht. Für die Einordnung des Hochaltarretabels in den größeren Entwicklungszusammenhang des Altarbildes auf der Iberischen Halbinsel vgl. KROESEN 2009, S. 70, 318, und zum historischen Kontext ESPAÑOL 2002, S. 179–183.



6 Buchdeckelplatte mit *Kreuzigung*, um 1200, Limoges, 33,5 × 19,5 cm. Paris, Musée du Petit Palais (Foto Patrick Pierrain/Petit Palais/Roger-Viollet)

Gegenüber den Goldenen Tafeln ikonographisch modernisiert ist im Manresaner Antependium das zentrale Bildfeld, das Christus nicht in überzeitlicher Machtvollkommenheit

²⁰ Das von Andrea di Jacopo d'Ognabene gefertigte Antependium misst 105,5 × 215,5 cm und ist der älteste Teil des Silberaltars, der erst 1399 eingeweiht werden konnte. Ein Abriss der komplexen Produktionsgeschichte bei LIPINSKY 1954.

²¹ Mit dem Antependium in Manresa in Verbindung bringen lässt sich insbesondere das Konzept der doppelten Rahmung, mit einer Außenrahmung durch ein breiteres und einer Binnenrahmung durch ein schmaleres Band. Verwandt ist auch die vegetabile Füllung der Rahmenbänder, die hier allerdings in Treibarbeit ausgeführt ist. Emailliert



7 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail mit *Kreuztragung* (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

im Zentrum einer Crux gemmata zeigt, sondern als Protagonist der historischen Kreuzigung. Diese erscheint in einem einzigen großen Bildfeld und ist in anekdotenreicher Erzählung zu einem volkreichen Kalvarienberg erweitert. In diesem Punkt unterscheidet es sich auch von dem 1316 fertiggestellten Antependium des Silberaltars des hl. Jakob im Dom von Pistoia,²⁰ das hinsichtlich des Rahmensystems enge Übereinstimmungen aufweist (Abb. 9).²¹ Hier wird ebenfalls in drei Registern aus dem Leben Christi und dem des hl. Jakob erzählt, allerdings in durchgehender Reihung der Szenen, ohne die *Kreuzigung* herauszulösen und zu monumentalisieren. Stattdessen ist die *Kreuzigung* auf einer Achse mit der unvermittelt in die Bilderzählung eingefügten Deesisgruppe positioniert, die – zusammen mit den Propheten, auf die sie formal bezogen ist – der historischen Erzählung eine überzeitliche Dimension hinzufügt und zugleich das klassische Motiv der *Maiestas Domini* im Zentrum der Goldenen Tafeln zitiert.²²

sind hingegen die Tondi und Vierpässe an den Knotenpunkten der Rahmenstruktur. Eine umfassende Dokumentation liefert GAI 1984.

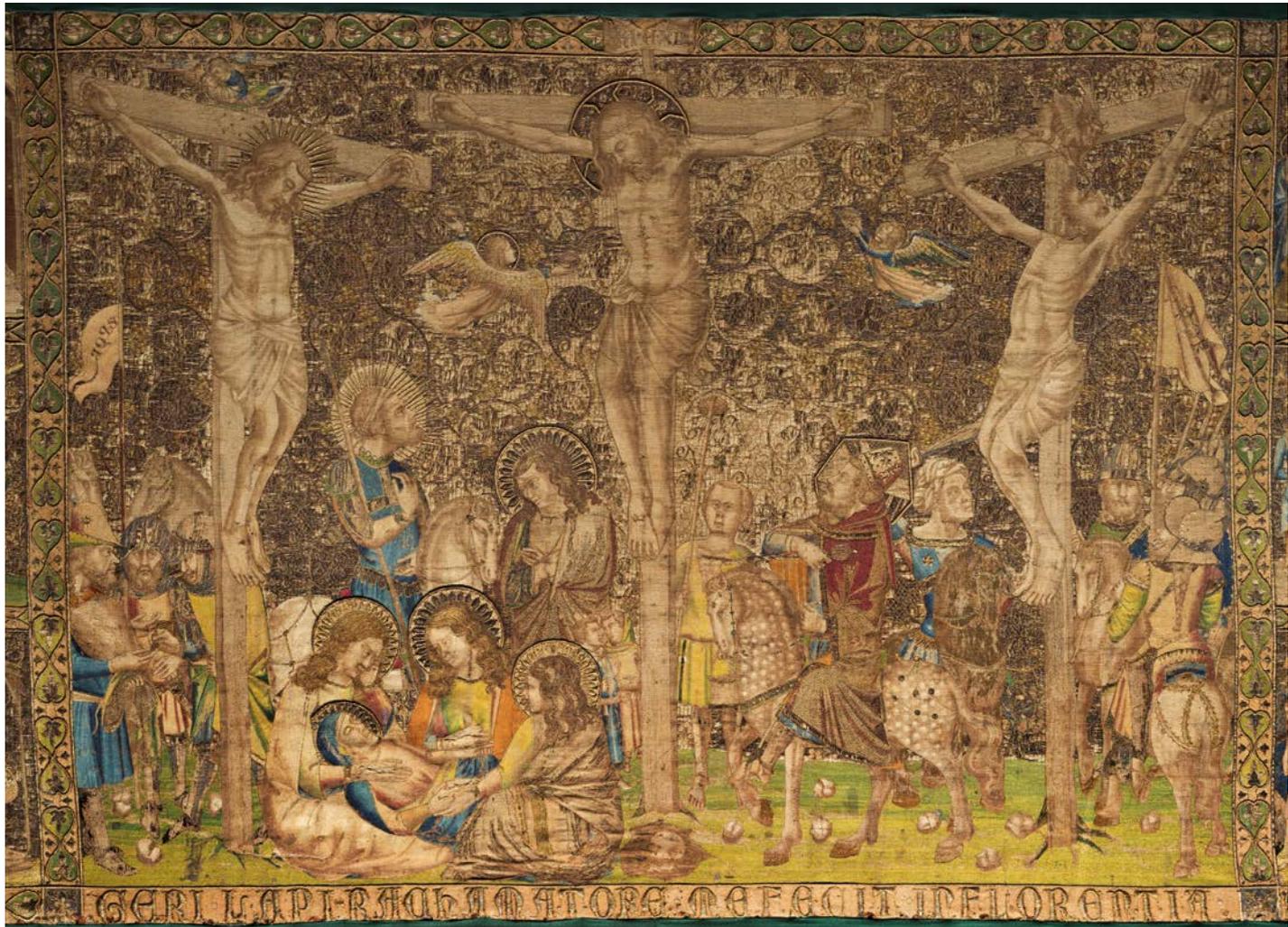
²² Die Idee, die Deesis-Gruppe, in der der hl. Jakob anstelle Johannes des Täufers figuriert, an dieser Stelle einzufügen, scheint erst im Laufe des Projekts entwickelt worden zu sein. Ihr musste wahrscheinlich die Darbringung im Tempel weichen, die jetzt als letzte Szene der Vita Christi auf dessen Himmelfahrt folgt. Diese chronologische Inkonsequenz nahm man offenbar in Kauf, um nicht die Kreuzigung von der Mittelachse zu verdrängen.



8 Altarparament mit Szenen der Christusvita, frühes 14. Jahrhundert, Seidenstickerei, 109 × 237 cm. Girona, Kathedrale
(Foto Cabildo Catedral de Girona)



9 Jacopo d'Ognabene, Vorsatztafel des Silberaltars von San Jacopo, 1316, vergoldetes Silberblech auf Holzträger mit Emailleapplikationen, 105,5 × 215,5 cm. Pistoia, Dom (Foto Aurelio Amendola)



10 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Streiflichtaufnahme der Kreuzigung (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

Aus der Ferne gesehen erzeugen die Goldenen Tafeln kraft ihres kostbaren Materials ein Lichtspektakel aus Schimmern, Glanz und Widerschein, das – wie Erik Thunø feststellt – die paradoxe Tendenz hat, deren Materialität und damit auch deren Bildlichkeit in einer Lichterscheinung aufzulösen. Der weithin sichtbare Effekt abstrakter Numinosität steht also in einem Spannungsverhältnis zur ikonographischen Semantik der einzelnen Bildfelder, die das Heilige in einem anschaulichen Narrativ erklären.²³ Im Medium der Stickerei ist diese Spannung abgemildert. Der für die Goldenen Tafeln charakteristische Effekt optischer Dematerialisierung ist deutlich weniger ausgeprägt und von grund-

sätzlich anderer Art. Das breite Spektrum der in der Stickerei verwendeten Farben trägt zum visuellen Reichtum bei, ermöglicht aber auch eine Akzentuierung und damit eine bessere Lesbarkeit der Bildinhalte.²⁴ Die Fäden reflektieren das Licht weniger stark als die polierten Metallbleche, denn die differenzierte Fadenstruktur der Oberfläche hat auch lichtbindende Qualitäten. Das Schimmern der Seidenfäden, das sich mit dem Glanz der Gold- und Silberfäden verbindet, bringt ein Lichtspiel hervor, in dem Lichtbindung und Lichtaktivität fein aufeinander abgestimmt sind. Eine ganz eigene Körperlichkeit gewinnt das Manresaner Antependium zudem durch die für die Stickerei spezifische Vielfalt

²³ »Paradoxically, however, rather than reinforcing its presence, this visual quality tends by its very nature to dissolve or dematerialize the altar's physicality. Only from a close distance does the Christological narrative become discernable in its entirety.« THUNØ 2006, S. 64–66.

²⁴ Zur Bedeutung der Farbe für die Wirkung der Seidenstickerei vgl. BORKOPP-RESTLE/SEEGER 2011.

²⁵ Vgl. WETTER 2012, S. 36–40, und BORKOPP-RESTLE/SEEGER 2011, S. 191.



11 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail der drei Marien aus der *Kreuzigung* (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

an Texturen, die durch den Einsatz verschiedener Stichtechniken erzeugt werden (Abb. 10).

Technik und *agency* des gestickten Bildes

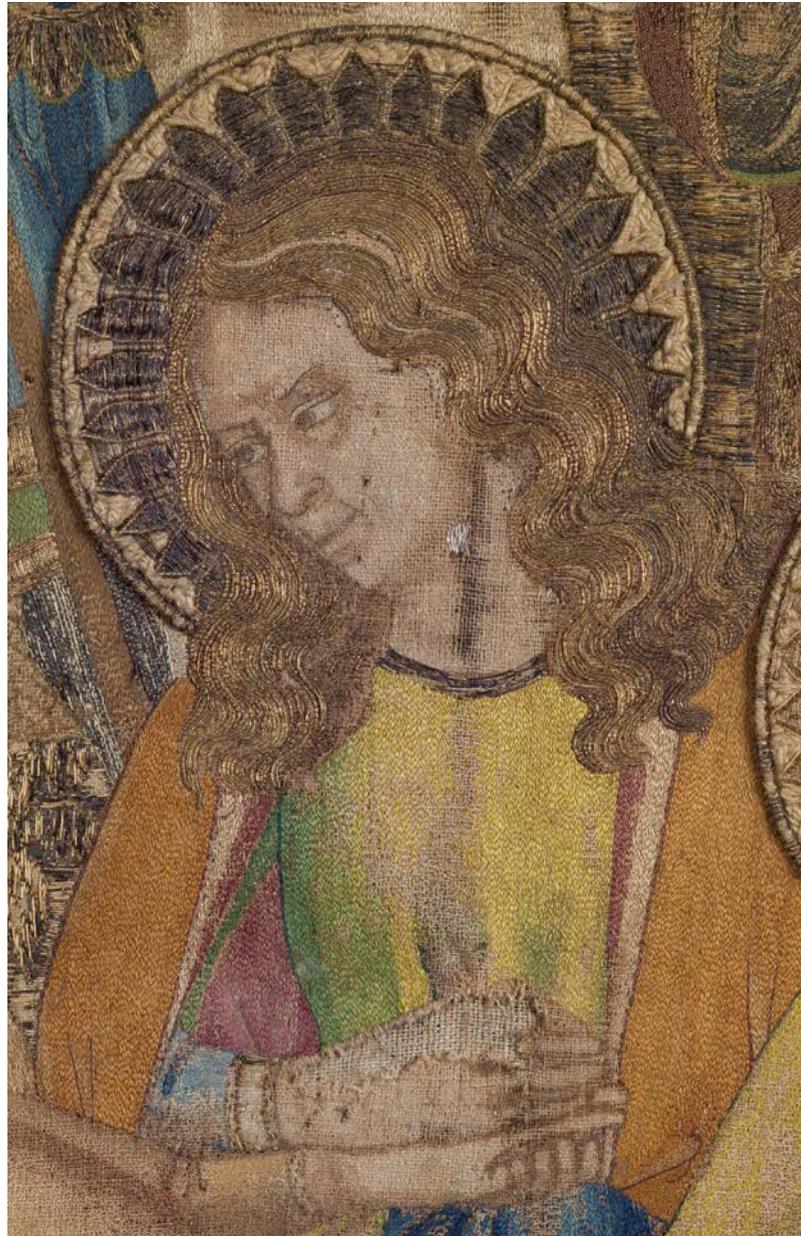
Während die Produktion der Goldenen Tafeln das Zusammenwirken einer Vielzahl von Techniken erfordert, ist das gestickte Antependium das Produkt eines einzigen Handwerks, nämlich das der Stickerei. Kriterien wie die Anzahl der verwendeten Farben, die Schwere und Qualität der Sei-

den- und Metallfäden, die Stichlänge sowie die Zahl der auszuführenden Figuren – allein in der *Kreuzigung* erscheinen über zwanzig, zum Teil berittene Personen – spielten bei der Auftragsvergabe und der Wertermittlung des fertigen Produkts eine wichtige Rolle.²⁵

Der hohe zeitliche und materielle Aufwand lässt sich anhand der Gruppe der drei Marien links unter dem Kreuz exemplarisch herausarbeiten (Abb. 11). Dem affektiven Potential dieser Gruppe entspricht die technische Finesse der mit Nadel und Faden modellierten Figuren.²⁶ In Anlegetechnik gearbeitete Haare aus paarweise in Wellen gelegten

²⁵ Grundsätzlich lassen sich in der Stickerei zwei Verfahren unterscheiden: (1.) Normalerweise wird der Faden mit der Nadel durch das Trägermedium hindurch gestochen, wobei unterschiedliche Stichtechniken (bei spätmittelalterlichen Stickereien meist der Spaltstich) zum Einsatz kommen können. (2.) Die Anlegetechnik hingegen dient der Fixierung

von Fäden, die nur auf dem Träger aufliegen, zumeist Metallfäden. Im ersten Fall durchdringen sich Trägermaterial und bildgebendes Material, im zweiten Fall liegt das bildgebende Material nur auf. Eine knappe und konzise Einführung liefert KURTH 1941.



12 Detail aus Abb. 11

Goldfäden, die von feinen Überfangstichen auf dem Trägermedium fixiert werden, rahmen die von reliefartig gestalteten Heiligenscheinen hinterfangenen Gesichter.²⁷ Von

hohem handwerklichen Niveau zeugen auch die größtenteils im Spaltstich ausgeführten Gewänder (Abb. 12). Allein die Bekleidung der Frau, welche die linke Hand Mariens

²⁷ Die Gesichter waren ehemals vollständig ausgestickt, wobei deren Plastizität nicht nur durch die tonale Abstufung der gewählten Fadenfarben, sondern insbesondere auch durch die Richtung und Führung der Stiche erzeugt wurde. Dieser Effekt ist wegen des Ausfalls der gebleichten und deshalb besonders fragilen weißen Fäden heute nur mehr zu erahnen. Hierzu und zur einstigen Qualität der Fadenmodellierung weiter unten.

²⁸ Wir möchten an dieser Stelle Evelin Wetter unseren herzlichen Dank aussprechen, die uns in die Abegg-Stiftung nach Riggisberg eingeladen und sich die Zeit genommen hat, uns direkt am Objekt in die Technik der Stickerei einzuführen.

²⁹ Dieser Anspruch macht das Objekt in Manresa im 14. Jahrhundert zu einem Ausnahmestück. Hierin wie auch in Bezug auf das Niveau der technischen Ausführung und den materiellen Reichtum direkt ver-

zärtlich zwischen ihre Hände gelegt hat, weist fünf verschiedene Farben in unterschiedlichen tonalen Nuancierungen auf. Der Übergang von den dunkleren Grün- zu den helleren Gelbtönen ist so fließend, dass mit dem bloßen Auge kaum mehr zu entscheiden ist, ab welchem Stich die Farbe des Fadens wechselt. Der Sticker hat nicht die Fläche mit einer Farbe ausgefüllt und dann Farbfläche an Farbfläche gereiht, wie das bei anderen Stickereien oft zu beobachten ist (Abb. 26), vielmehr hat er durch den häufigen Wechsel des Fadens Farbabstufungen erzeugt und mit geschickt eingesetzten Richtungswechseln in der Stichführung die Plastizität des Gewandes formend nachempfunden.²⁸ Deutlich wird hierbei nicht nur das technische Können des Stickers, sondern auch sein Anspruch, Körperlichkeit und Lebendigkeit der handelnden Figuren vor Augen zu stellen.²⁹

Zugleich wird die Wahrnehmung des Objekts stark von der Materialität und Faktur desselben bestimmt: Es ist stets klar, um was es sich handelt, nämlich um ein mit Nadel und Faden gesticktes Textil. Das Material wird in der künstlerischen Transformation nicht sublimiert und damit transparent,³⁰ vielmehr behält es bis zu einem gewissen Grade immer seine ihm eigene Opazität; nicht zuletzt auch deshalb, weil in der Stickerei die technische Formung des Materials, seine Machart, ablesbar und prinzipiell nachvollziehbar bleibt. Auch die fiktionalen Qualitäten der Darstellung verweisen auf die Gemachtheit des Objekts, insofern umgehend die Frage aufgeworfen wird, wie diese im Medium der Stickerei verwirklicht werden konnten. Der Aufwand tritt bei einer Stickerei viel deutlicher zutage als etwa bei einem zeitgenössischen Gemälde, bei dem die einzelnen Pinselstriche und Malschichten nicht mehr unmittelbar nachvollziehbar sind, oder bei einer Skulptur, der nicht anzusehen ist, wie oft der Bildhauer mit dem Meißel über das Material gegangen ist. Das Parament von Manresa stellt seine Gemachtheit anschaulich aus, und dennoch bleibt seine Produktion ein nicht vollends zu durchdringendes Geheimnis.

Eine Möglichkeit, sich diesem Zusammenhang auf theoretischer Ebene zu nähern, bietet Alfred Gells Konzeption vom Kunstwerk als aktiver Vermittler zwischen Rezipient und Produzent. In seinem Aufsatz »The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology« thematisiert Gell unter anderem die Faszination, die von illusionistischen Gemälden ausgeht, und führt diese darauf zurück, dass es letztlich nicht möglich sei, aufzulösen, wie es mit

Hilfe des Malmaterials (den Pigmenten) gelingen konnte, andere Materialien wie Metall oder Papier täuschend echt zu imitieren. Er spricht von einem »technical miracle which achieves the transubstantiation of oily pigments into cloth, metal, paper, and feather.«³¹

Die beiden Beispiele, die Gell anführt, um den Effekt technischer *agency* zu beschreiben, fokussieren zwei unterschiedliche Punkte. Im Falle eines aus Streichhölzern gefertigten Modells der Kathedrale von Salisbury ist es die Erkennbarkeit der Einzelelemente, aus denen sich das bewunderte Objekt zusammensetzt. Das technische Wunder ist hier vor allem quantitativ bestimmt, nämlich in der Addition unzähliger Streichhölzer zu einem sinnvollen Ganzen, das eine monumentale Architektur nachahmt. Im Falle des *trompe l'œil* hingegen ist eine qualitative Dimension entscheidend, nämlich die der substantiellen Verwandlung des Materials, bei dem der Prozess der Synthese der Einzelelemente zum Ganzen für den Betrachter nicht rekonstruierbar ist. Die Verwunderung ist im ersten Fall analytisch, weil sie in der mentalen Zerlegung des Ganzen in seine Einzelelemente entsteht. Im zweiten Fall hingegen scheitert die Analyse am technischen Geheimnis: Die Verwunderung entsteht über die Möglichkeit des Zustandekommens der vor Augen stehenden Synthese der Einzelelemente.

In der Rezeption der Stickerei des Manresaner Textils spielen beide Aspekte der Gellschen *agency* eine Rolle, insofern analytisches und synthetisches Moment in konkurrierender Weise zueinander in Beziehung treten. Die in der fiktionalen Bildlichkeit der einzelnen Darstellungen angestrebte Synthese erscheint umso wunderbarer angesichts ihrer potenziellen Analyse, d.h. ihrer Zerlegung in die einzelnen Stiche, aus der sie sich zusammensetzt. Das Erstaunen angesichts des technischen Wunders erweitert sich dabei, Gell folgend, um die Dimension des Produzenten, also des Künstlers, mit dem der Betrachter über das Werk unwillkürlich in Beziehung gesetzt wird. »The point I wish to establish«, schreibt er, »is that the attitude of the spectator towards a work of art is fundamentally conditioned by his notion of the technical processes which gave rise to it, and the fact that it was created by the agency of another person, the artist. The moral significance of the work of art arises from the mismatch between the spectator's internal awareness of his own powers as an agent and the conception he forms of the powers possessed by the artist.«³² Diese Erfahrung einer

gleichbar ist allenfalls das wohl in einer Wiener Werkstatt hergestellte, 1342/1357 datierte Antependium *mitt den sibem Ziten unsers Herren* aus dem Kloster Königfelden (Bern, Historisches Museum, 90 × 318 cm). Vgl. hierzu ausführlich ELSTER 2012.

³⁰ Vgl. zur Sublimation des Materials WAGNER 2001, bes. S. 871–873.

³¹ GELL 1992, S. 49. Wir möchten Markus Klammer u. Johannes Grave danken, die diesen Text im Rahmen eines Workshops in der Kolleg-Forscherguppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* zur Diskussion gestellt haben.

³² GELL 1992, S. 51 f.

Unangemessenheit der eigenen Schaffenskraft gegenüber der des Künstlers ist in der Stickerei einerseits weniger geheimnisvoll, weil in den einzelnen Stichen ablesbar, andererseits aber quantitativ enorm gesteigert, weil um eine spezifische Erfahrung von Zeitlichkeit erweitert, wie sie sich in der Frage äußert: »Wie lange mag es wohl gedauert haben, all diese kleinen Stiche nebeneinanderzusetzen?«

Die *agency* der Stickerei liegt im imaginativen Nachvollzug ihrer Herstellung begründet. Entscheidend ist dabei weniger, ob eine akribische, einzelne Fäden und Stiche begutachtende Rezeption tatsächlich stattfand oder überhaupt möglich war, als vielmehr das grundsätzliche Bewusstsein für die Machart des Textils. Die Frage nach dem Produzenten und den Umständen der Produktion (Wer?, Wo?, Wie?) stellt sich deshalb umso dringender. Die Signatur des Manresaner Paraments ist zugleich Dokumentation und Evokation dieser *agency*.

Kulturtransfer und Künstler in der Signatur

Die prominent unter dem zentralen Bildfeld angebrachte Signatur, die das untere Rahmenband ausfüllt und in großen, mit Silberfaden gestickten Majuskeln ausgeführt ist, lautet: »GERI LAPI RACHAMATORE ME FECIT IN FLORENTIA« (= »Der Sticker Geri di Lapo hat mich in Florenz gemacht«). Die Signatur zeichnet sich durch Knappheit und gute Lesbarkeit aus (Abb. 10). Die wenigen anderen Signaturen auf Antependien des 14. Jahrhunderts sind zumeist in ausführliche Inschriften integriert, die neben dem Künstler vor allem den Stifter, das Datum und weitere Details der Stiftung dokumentieren.³³ Außergewöhnlich ist auch, dass der Name um die Berufsbezeichnung »RACHAMATORE« (Sticker) erweitert wurde, was sich sonst nicht nachweisen lässt.³⁴ Dies ist ebenfalls in den Inschriften der Goldenen Tafeln vorgebildet, etwa in den schon erwähnten Silberante-

³³ Zu Inschriften auf mittelalterlichen Altarbekleidungen vgl. den knappen Überblick bei BRAUN 1924, Bd. 2, S. 131f. Die engsten Übereinstimmungen weist die Signatur von Jacopo di Cambios Marienkrönungsantependium auf. Das Pisaner Marienkrönungsantependium von 1325 (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, 100 × 318 cm), trägt folgende, heute nicht mehr vollständig erhaltene Inschrift: »<HU>NC PANNUM DOMINUS FRATER IOHAN[N]ES ARCHIEPISCOPUS NICOSIENSIS DEDIT ECCLESIE PISANE PRO ANIMA DOMINE IACOBE M<ATRIS SUE> / ANNO DOMINI MCCCXXV«. Sie weist damit den Dominikaner und Erzbischof von Nicosia (zuvor von Pisa), Giovanni Conti, als Stifter aus und verbindet die Stiftung zugleich mit dem Gedenken seiner Mutter Giacomina di Oddone Colonna, nennt aber keinen Künstlernamen. Vgl. hierzu BACCI 2000, der überzeugend für eine Produktion des Antependiums in Zypern argumentiert. Den Stifter, aber auch den Künstler nennt hingegen das Antependium aus dem Salzburger Dom (um 1320, Wien, MAK, 95 × 333 cm), dessen Inschrift wohl nicht ohne Grund auf den applizierten Pokalen der Könige angebracht ist: »PRESUL FRIDRICUS LEIBNICENSIS SANGUINE NATUS – HOC OPUS APTAVIT ALTARI QUOD DECORAVIT. SEIDLID DE PETOVIA ME PARAVIT.« Demnach ist Friedrich von Leibnitz, 1315–1338 Erzbischof von Salzburg, als der Stifter, und Seidlid von Pettau (Ptuj, Slowenien) in der Steiermark als der Hersteller des Antependiums anzusehen. Das noch ins 13. Jahrhundert zu datierende Antependium aus dem Stift Göß, gleichfalls in der Steiermark (um 1260, Wien, MAK, 106 × 298 cm), trägt eine Inschrift, die zwei kniende Figuren als die Äbtissin Kunigunde (»CHUNEG[UNDIS] ABBA[TISSA] ME FECIT«), Stifterin (oder gar Schöpferin?) des Werks, und die Selige Adula, Gründerin des Stifts (»ADALA FUNDATRIX«), ausweist. Die Inschrift des Engelberger Antependiums mit dem Lamm Gottes (um 1330/1340, Textilmuseum St. Gallen, 93 × 160 cm) nennt lediglich den Stifter, Abt Walter: »D[OMI]N[U]S ABBAS WALTHERUS DE MONTE ANGELORUM VENERABILIS ET RELI[G]IOSUS.« Vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 58–60.

³⁴ Zumindest verzeichnet das monumentale Werk von Dietl zur Künstler-signatur keine weiteren Fälle, vgl. DIETL 2009, Bd. 1, Tab. III und IV, S. 249–260. »Richamatore« taucht nur für das Manresaner Antependium in Tab. III.2 auf (Bd. 1, S. 251, vgl. Bd. 2, Kat. Nr. A 339). Dietl stuft die Bezeichnung als volkssprachlich ein. BURG 2007 kennt Geri di Lapos Signatur nicht, was seiner (in Betracht des hier ausgebreiteten

Materials etwas kurzseitigen) Einschätzung entspricht, dass »die Signaturen des Kunsthandwerks soweit ich sehe keine spezifischen Formen und Funktionen auf[weisen], die in den anderen Gattungen nicht zu finden wären«. BURG 2007, S. 16.

³⁵ Die Signatur Andrea di Jacopo d'Ognabenes auf dem Silberantependium des Jakobsaltars in Pistoia verläuft in einer einzigen langen Zeile in kleinen Lettern am unteren Rahmenprofil (Abb. 9). Sie entwickelt einen Dialog zwischen Künstler und Werk: »+ AD HONOREM DEI ET BEATI IACOBI APOSTOLI ET DOMINI HERMANNI PISTORIENSIS EPISCOPI + HOC OPUS FACTUM FUIT TENPORE POTENTIS VIRI DARDANI DE ACCIAIUOLIS VICARII PRO SERENISSIMO PRINCIPE DOMINO REGE ROBERTO IN CIVITATE PISTORII ET DISTRICTU ET TENPORE SIMONIS FRANCISCI GUERCI ET BARTHOLOMEI DOMINI ASTE DOMINI LANFRANCHI OPERARIORUM OPERE BEATI IACOBI APOSTOLI SUB ANNO DOMINICE N[ATIVITATIS] MCCCXVI° INDITIONE XV DE MENSE DECEMBRIS PER ME ANDREAM IACOBI OGNABENIS AURIFICEM DE PISTORIO + OPERE FINITO REFERAMUS GRATIE CHRISTO. QUI ME FECISTI TIBI SIT BENEDITIO CHRISTI. AME[N]«. (Dt. Übers. d. Verf.: »Zur Ehre Gottes, des seligen Apostels Jakob und des Herrn Hermann, Bischof von Pistoia, wurde dieses Werk gemacht zur Zeit des mächtigen Herrn Dardano degli Acciaiuoli, Statthalter des durchlauchtigsten Fürsten und Herrn König Robert, in der Stadt und im Bezirk Pistoia, und [zwar] zur Zeit des Simone di Francesco del Guercio und des Bartolomeo di messer Asta di messer Lanfranco, Dombaumeister von S. Jacopo, im Jahr der Geburt des Herrn 1316, Indiktion 15, im Monat Dezember, von mir, Andrea di Jacopo d'Ognabene, Goldschmied aus Pistoia. Für die Vollendung des Werks sei Christus gedankt. Dir, der Du mich gemacht hast, sei der Segen Christi. Amen«). Auch die 1361 resp. 1371 von Florentiner Goldschmieden geschaffenen Altarwangen, waren wohl nach demselben Schema signiert. Es hat sich jedoch nur die Signatur Leonardo di Ser Giovanni unter den Szenen der Jakobsvita auf der linken Wange erhalten: »+ AD HONOREM DEI ET SANTI IACOBI APOSTOLI HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE DOMINI FRANCISCI PAGNI OPERARI DETTE OPERE SUB ANNO DOMINI MCCCXXI PER ME LEONARDUM SER IOHANES DE FRORENTIA AURIFICIS.« (Dt. Übers. d. Verf.: »Zur Ehre Gottes und des hl. Apostels Jakob wurde dieses Werk gemacht zur Zeit des Herrn Dombaumeisters Francesco di Pagno, im Jahr des Herrn 1371, von mir, Leo-

pendien von Monza und Pistoia, wo die Künstler stets als »AURIFEX« (Goldschmied) signiert haben.³⁵ Dort erhält die Berufsbezeichnung aber im Verhältnis zum Rest des sehr langen Textes nicht die Prominenz wie das »RACHAMATORE« in Manresa, das mit elf Lettern das längste Wort der Inschrift ist. Damit ist mit der Signatur indirekt aber nachdrücklich auf das Material und die Technik verwiesen, in der das Stück ausgeführt ist. Ungewöhnlich ist auch, dass das Toponym, das üblicherweise als Attribut des Künstlernamens fungiert, hier vom Namen gelöst und auf das Objekt selbst bezogen ist: »ME FECIT IN FLORENTIA«. Die Wahl der aktiven Form, die das Textil selbst sprechen lässt, akzentuiert das Toponym zusätzlich, das als letztes Wort ohnehin besonderes Gewicht erhält. Auf eine Datierung oder Nennung des Auftraggebers wurde hingegen verzichtet.

Die Originalität der Signatur des Manresaner Antependiums lässt sich noch näher bestimmen, wenn man es dem einzigen weiteren vollständig erhaltenen Antependium der Florentiner Textilproduktion des Trecento gegenüberstellt: das über vier Meter breite, monumentale *Marienkrönungsantependium* aus der Werkstatt Jacopo di Cambios, das für den Hochaltar von Santa Maria Novella in Florenz bestimmt war (Tafel B).³⁶ Es steht dem Antependium in Manresa in Anspruch und technischer Qualität nicht nach, folgt aber

einem gänzlich anderen Gestalttyp. Die Marienkrönung im Zentrum und die Heiligen, die sie flankieren, sind in fortlaufende Bogennischen eingestellt, und die narrativen Szenen aus der Vita Christi sind in den Überhang ausgelagert. Die schlecht erhaltene, gleichfalls in Majuskeln gestickte Inschrift auf dem Postament der Krönungsgruppe ist zu rekonstruieren als: »IACOBUS CAMBI DE FLORENTIA ME FECIT MCCCXXXVI« (Abb. 13).³⁷ Die Signatur ist in die Darstellung integriert und wird nicht durch die Rahmung gesondert hervorgehoben. Die Lettern, die teilweise von den herabhängenden Gewandsäumen überschritten werden, gleichen denjenigen, mit denen die Heiligen in den angrenzenden Bildfeldern benannt sind. Insgesamt ist die Signatur Jacopo di Cambios deutlich zurückhaltender als die Geri di Lapos. Die Berufsbezeichnung ist – zugunsten der Jahreszahl – ausgespart, und das Toponym ist hier, wie üblich, an den Künstlernamen geknüpft und nicht, wie in Manresa, an das Objekt selbst.

Die Emphase, mit welcher das Werk in Manresa auf seinen Herstellungsort und seine Herstellungsart verweist, wird erst vor dem Hintergrund seines auswärtigen Bestimmungsortes verständlich. Die Tatsache, dass es aus Florenz stammt, erlangte erst in Manresa seine volle Bedeutung.³⁸ Die Inschrift scheint folglich von vornherein auf diese Rezeption

nardo di Ser Giovanni, Goldschmied aus Florenz.«) Zit. nach GAI 1984, S. 16 und S. 25. Die schwer entzifferbare Inschrift, die Borgino dal Pozzo als Schöpfer des Silberantependiums von Monza ausweist verläuft zweizeilig, in von Gemmen unterbrochenen Abschnitten, über die gesamte Breite der unteren Rahmenleiste des Antependiums (Abb. 5). Sie lautet: »+ MCCCL HOC / OPUS / INCEPTUM E / T FINITUM / EST M.CCC / LVII ET IN / PRESENTI / ALTARI / KOLLOCATU / M ESTITIT / DIE XXVIII / MENSIS / AUGUSTI / DCI ANI / SCILICET / IN FESTO / DECOLATION / IS BAPTISTE / IOHIS P / DISCRETUM / VIRUM MAGR / M BORGINUM / DE PUTEO CI / VITATIS MLI / AURIFICEM / PPRIA MANU / SUA CUIUS / ANIMA IN / BEATITUDINE / REQUIESCAT / DICATUR Q P / EIUS REMEDIO / AVE MA / RIA TPR / VICARIATUS / VEN VIRI / DNI GRATIA / NI DE ARONA / CANONICI / ET VICARII / HU ECCLIA / DE MODOA / ET ALIOR / CANCOR SUOR / TNC IN DC / ECCLIA / RESIDE / NTIUM A.« (Dt. Übers. d. Verf.: »1350 ist dieses Werk begonnen und 1357 vollendet worden, und in eben diesem Jahr am 29. August, nämlich zum Feste der Enthauptung des hl. Johannes des Täufers, auf diesem Altar aufgestellt worden, eigenhändig [geschaffen] durch den vornehmen Mann, Meister Borgino dal Pozzo, Goldschmied der Stadt Mailand, dessen Seele in Glückseligkeit ruhe, und man sage für dessen Seelenheil ein Ave Maria, zur Zeit des Vikariats des ehrwürdigen Mannes, Herr Grazianus von Arona, Kanoniker und Vikar dieser Kirche von Monza und seiner anderen Kanoniker, die derzeit in eben dieser Kirche ansässig sind, Amen.«) Zit. nach *Tesoro del Duomo di Monza* 1966, S. 142. Das unübertroffene Vorbild einer Künstlersignatur lieferte freilich schon die Rückseite des Goldaltars aus Sant’Ambrogio in Mailand (Abb. 4), wo am heiligsten Ort des Altars, auf den Türen der *fenestella confessionis*, die Inschrift »VVOLVIN[V]S MAGIST[ER] PHABER« ein Selbstbild des Künstlers begleitet, das dem Bild des

Stifters Erzbischof Angilbert II. (»DOM[I]NVS ANGILBERTVS«) formal gleichberechtigt gegenübergestellt ist. Berühmt ist ferner die umlaufende Inschrift, die Materialien und Materialität des Altars in ihrem Verhältnis zum seinem Inhalt, den Reliquien, thematisiert. Vgl. hierzu zunächst FERRARI 1996, dann THUNØ 2006, bes. S. 67–70, sowie zum Ganzen REUDENBACH 2002.

³⁶ In Ermanglung einer monographischen Studie liefern die besten Informationen der Katalogeintrag von Ada Labriola in *GiOTTO: bilancio critico* 2000, Kat. 37, S. 224–227, sowie der Restaurierungsbericht von Marina Carmignani und Mary Westerman Bulgarella in *Capolavori & restauri* 1986, Kat. 30, S. 341–343. Vgl. zuletzt *Santa Maria Novella* 2015, S. 293–298, mit ausführlicher Bibliographie. Über »Jacopo di Ser Cambio, ricamatore« ist fast nichts bekannt, außer dass er am 30. Oktober 1367 schon verstorben war, als seine Frau Giovanna 47 Fiorini für »uno fregio ouero frontale d’oro (sic) e di seta, ricamato a figure della storia di S. Giovanni Batt.« in Empfang nahm. Zit. nach VASARI (1568) 1911, S. 306.

³⁷ Obwohl die Literatur einheitlich das Datum als »1336« liest, ließen sich bei einer Inaugenscheinnahme vor Ort zwei weitere »I« ausfindig machen, die über die Basis einer Säule gestickt sind, sodass das Datum als »1338« zu lesen wäre. Dies wurde entweder bisher übersehen, oder es wird stillschweigend davon ausgegangen, dass es sich um eine spätere Hinzufügung handelt. Das Antependium wurde im späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert einer Restaurierung unterzogen. Dabei wurden die Krone und die Schmucksteine appliziert und die Nimben mit Silberfitter (*canutiglia*) überarbeitet. Möglicherweise wurde auch die Signatur nachgestickt.

³⁸ Dies wäre ein spezieller, stärker auf das Objekt als auf den Künstler bezogener Fall der bei Dietl kategorisierten Inschriften, denen Migration eingeschrieben ist. Vgl. DIETL 2009, Bd. 1, S. 151 f.



13 Jacopo di Cambio, Antependium (Abb. B), Detail der *Marienkrönung* (Foto Rabatti & Domingie, Firenze)

hin konzipiert worden zu sein.³⁹ Der Verfasser der Inschrift rechnete offenbar mit einem Bewusstsein für Anspruch und Qualität eines in Florenz gefertigten Stickwerks.

Das Anspruchsniveau des *opus florentinum*

Ausgehend von den Werken Geri di Lapos und Jacopo di Cambios werden seit dem 19. Jahrhundert in Florenz gefertigte Stickereien mit figürlichen Darstellungen – in Abgrenzung zum sogenannten *opus anglicanum*, das zwischen

1250 und 1350 als das Nonplusultra der Stickerei galt und nicht zuletzt an der päpstlichen Kurie in Rom hochgeschätzt war⁴⁰ – unter dem Sammelbegriff *opus florentinum* zusammengefasst.⁴¹ Die Bezeichnung ist aus den Einträgen in den Inventaren des Herzogs von Berry (1403 oder 1405) und der burgundischen Herzöge Philipps des Kühnen (1404) und Philipps des Guten (1420) abgeleitet, wo Textilien als »ouvrage de Florance« oder auch als »de la façon de Florance« charakterisiert werden.⁴² Vergleichbare Einträge sind aber bereits einige Jahre früher in den päpstlichen Inventaren von Avignon (1353 und 1369) nachweisbar, wo zwei textile

³⁹ So vermutete schon SOLER Y MARCH 1918–1920, S. 424.

⁴⁰ Vgl. hierzu jetzt ELSTER 2018, S. 105–110.

⁴¹ Angesichts der materialbedingt äußerst fragmentarischen Überlieferung spätmittelalterlicher Textilien ist es heute kaum mehr möglich,

ihre tatsächliche Verbreitung sowie ihre Vielfalt adäquat einzuschätzen. Eine vollständige und kritische Katalogisierung aller dem *opus florentinum* zugeordneten Stickereien bleibt ein Desiderat. Für einen Überblick der als *opus florentinum* geltenden Stickereien des 14. Jahr-

Besatzstreifen mit dem Zusatz »de Florentia« bzw. »de opere Florentino« gekennzeichnet werden.⁴³

Dass auf der Iberischen Halbinsel im 14. Jahrhundert nicht nur florentinische, sondern auch in England gefertigte Seidenstickereien hochrangige Abnehmer fanden, belegen die prächtigen Pluviale in den Kathedralen von Toledo und Vic.⁴⁴ Letzteres hatte Ramon de Bellera, der von 1352 bis 1377 Bischof von Vic war, seiner Kathedrale gestiftet. Es

handelt sich um eben jenen Bischof, der am 7. April 1371 auch den neuen Hochaltar der Seu in Manresa geweiht hat.⁴⁵ Es ist davon auszugehen, dass zu diesem Anlass das von Geri di Lapo gestickte Textil den Altar schmückte. Stickerien des *opus anglicanum* wie auch des *opus florentinum* waren also zur selben Zeit, am selben Ort (Manresa war Teil der Diözese von Vic) Gegenstand wichtiger Stiftungen.⁴⁶ Dies widerspricht der nachträglich konstruierten stilistischen

hunderts vgl. GRÖNWOLDT 1961, SALMI 1973, S. 90–93, sowie GRÖNWOLDT 2013, bes. S. 46–56, 111–119, 387f., und die hilfreiche Zusammenstellung bei DIDIER 2005, App. n° 2. Abgesehen von den beiden vollständig erhaltenen Antependien ist die bekannteste Werkgruppe die nach dem Sammler Leopold Iklé benannte Serie, bestehend aus zwölf kleinen Bildfeldern (je ca. 30 × 44 cm), wovon heute neun im Besitz des Metropolitan Museum in New York sind; die übrigen befinden sich im Museum of Fine Arts in Boston, im Cleveland Museum of Art sowie im Caramoor Center for Music and the Arts in Katonah, New York. Vgl. hierzu FOSSEN 1968 und MAYER THURMAN 2001, Kat. 12, S. 37–43. Ein hochrechteckiges Stück mit einer Kreuzigungsdarstellung (zuletzt Boston, Museum of Fine Arts, ehem. Paris, Slg. Hochon) wurde in die Nähe Geri di Lapos gerückt, vgl. FARCY 1890–1919, Bd. 1–2 (1890), S. 119, Taf. 88–I, sowie SALMI 1930, S. 392 und SALMI 1973, S. 92. Ebenfalls mit Geri di Lapo in Verbindung gebracht wurde ein Fragment mit einer Noli-me-tangere-Szene (New York, Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum, ehem. Slg. M. Hague, 25 × 14 cm, Inv. Nr. 1963–70–3). Vgl. STANILAND 1991, S. 66, Abb. 73. WARDWELL 1979 untersucht einen Überhang (Superfrontal), der sich aus zwei Fragmenten in Toledo und Cleveland rekonstruieren lässt (zusammen 16,5 × 226 cm). Ein ähnliches Stück mit Passionsszenen, die wie in dem Überhang von Jacopo di Cambios Antependiums von in Nischen stehenden Heiligen gerahmt werden, wird im Musée des Tissus in Lyon aufbewahrt (22 × 222 cm, Inv. Nr. 217). Vgl. WARDWELL 1979, S. 332, Abb. 11, und FARCY 1890–1919, Bd. 3 (Ile supplément, 1919), S. 156, Taf. 208. Zwei Kaselstäbe mit Szenen aus dem Marienleben befinden sich im Museum of Fine Arts in Boston (Inv. Nr. 58.329 und 58.330), zuerst publiziert von CAVALLO 1960. Nach denselben Kartons wurden die Besatzfragmente der Kaseln des Victoria & Albert Museums in London und des Musée de la Chartreuse de Douai gearbeitet. Vgl. WARDWELL 1979, S. 327–329, zur Kasel in Douai vgl. auch FARCY 1890–1919, Bd. 3 (Ile supplément, 1919), Taf. 209, S. 156. In der Abegg-Stiftung in Riggisberg werden folgende als Produkte der Florentiner Stickerei des 14. Jahrhunderts identifizierte Stücke aufbewahrt: ein Besatzfragment mit der *Geburt Christi* (21 × 18 cm, Inv. Nr. 1845); die Hälfte einer Kasel mit Stab mit Szenen aus dem Leben Christi (105,5 × 22 cm, Inv. Nr. 155); ein Besatzfragment mit Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen (24 × 23 cm, Inv. Nr. 323), sowie eine Kasel mit Stäben mit Szenen aus dem Leben Mariens (109 × 21 cm, Inv. Nr. 794), vgl. WETTER 2012, S. 93–108, Kat. 12–15. Weitere Besatzfragmente in anderen Sammlungen: eine Kasel mit Stäben in der Hispanic Society of America (Inv. Nr. H.3910), vgl. WETTER 2012, S. 101; eine Kasel mit Stab im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (Inv. Nr. T16s28.1.1965), vgl. WETTER 2012, S. 97; die Kasel des Miquel de Ricomà, Bischofs von Vic (1345/1346), im Museu Episcopal de Vic (Inv. Nr. MEV 10936); drei hochformatige Bildfelder, vermutlich von einem Kaselstab, zuletzt in der Untermyer Collection, vgl. HACKENBROCH 1960, S. 63f., Taf. 161, Abb. 205; fünf hochformatige Bildfelder im Kölner Kunstgewerbemuseum, vgl. KLESSE 1981; zwei Fragmente im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, vgl. GRÖNWOLDT

1993, Nr. 4, S. 34f.; zwei Kaselstäbe im Los Angeles County Museum of Art, vgl. *600 Years of Embroidery* 1982, Nr. 3; ein Fragment im Musée des Tissus in Lyon (Inv. Nr. 24531). Diese Auflistung erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Das bekannteste Beispiel für die Darstellung Florentiner Seidenstickerei in der Malerei sind die Kasel und die Dalmatik des hl. Nikolaus auf dem 1425 von Gentile da Fabriano geschaffenen *Quaratesi-Polyptychon* für den Hochaltar von San Niccolò Oltrarno in Florenz, vgl. GRÖNWOLDT 2013, S. 49–52.

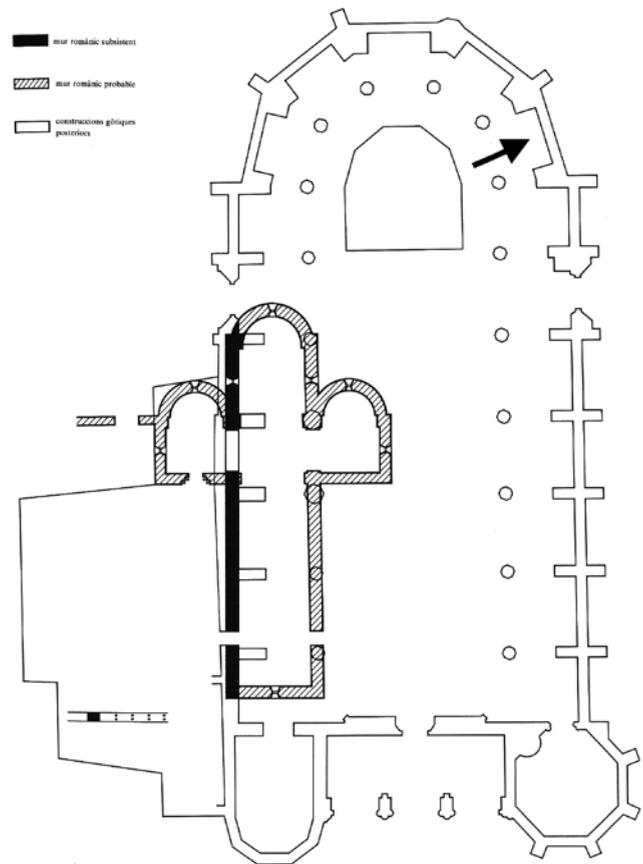
- ⁴² Ausführlich untersucht von GRÖNWOLDT 1961 (mit den entsprechenden Quellen im Anhang). Nach ELSTER 2018, S. 100–126, 135–140, insbes. 126–129, sind derartige, geographisch spezifizierende Herkunftsbeschreibungen von Textilien eine zu diesem Zeitpunkt geläufige Praxis, die von älteren Inventaren übernommen wurde. Dabei handelt es sich um Fremdzuschreibungen, die als Eigenbezeichnungen zunächst weder in England noch in Florenz nachweisbar sind. Zum *opus anglicanum* vgl. auch *English Medieval Embroidery* 2016, S. 1f. und S. 49f.
- ⁴³ *Inventare des päpstlichen Schatzes in Avignon* 1944, S. 205 (»I pluviale de diaspro violaceo cum aurifriziis de Florentia.«), S. 439 (»quedam casula cum pluviali de diaspro nigro cum aurifrisio de opere Florentino«). Den Hinweis auf diese Inventare verdanken wir Christiane Elster, ohne deren Unterstützung diese Studie in vieler Hinsicht deutlich ärmer wäre und der deshalb hier nochmals herzlich gedankt sei.
- ⁴⁴ Zum Pluviale in Vic (Vic, Museu Episcopal, 132 × 324 cm, Inv. Nr. MEV 1430) vgl. *English Medieval Embroidery* 2016, Nr. 61, S. 233–238. Das Toledaner Pluviale wurde ebenfalls in England gefertigt und entweder von Kardinal Gil Álvarez Carrillo de Albornoz († 1367) oder von Kardinal Pedro Gomez Barroso († 1348) gestiftet. Vgl. *English Medieval Embroidery* 2016, Nr. 46, S. 195–201.
- ⁴⁵ Vgl. GASOL 1978, S. 91–94.
- ⁴⁶ Ein weiteres, in Katalonien befindliches Textil, das der Gruppe des *opus florentinum* zugeordnet wird, ist die Kasel des Bischofs von Vic (1345–1346) und späteren Bischofs von Barcelona, Miquel de Ricomà, im Museu Episcopal in Vic (Inv. Nr. MEV 10936), vgl. MARTÍN I ROS 2008, S. 381. Zu englischen Stickereien, die für spanische Auftraggeber angefertigt wurden vgl. außerdem GARDNER 2016, S. 49–59, insbes. S. 53f. und S. 57f. In diesem Zusammenhang interessant ist eine heute im Depot des Museums in Lleida (Inv. Nr. 1340) aufbewahrte Kasel mit Stäben (Vorderseite: 106,5 × 74,5 cm, Rückseite: 128,5 × 74 cm), deren Provenienz bis in die ehemalige Kathedrale von Roda de Isábena zurückverfolgt werden kann. Zur Kasel vgl. den Eintrag von Rosa Martín i Ros in *Pulchra* 1993, Kat. 672, S. 269f., sowie NAVAL MAS 1999, S. 150f. und MARTÍN I ROS 2008, S. 381. MARTÍN I ROS 1996 konnten wir nicht konsultieren. Die acht Bildfelder mit Szenen aus dem Leben Christi auf den Kaselstäben stehen in direktem Bezug zu den Stickereien Geri di Lapos. Abgesehen von der *Verspottung Christi* auf der Rückseite, handelt es sich ausschließlich um Szenen, die auch in Manresa wiederzufinden sind. Es wird angenommen, dass die bei späteren Restaurierungen stark überarbeiteten Stickereien, noch während des 14. Jahrhunderts entstanden sind. Sie sind das einzig bekannte Zeugnis für die direkte Vorbildhaftigkeit des importierten Ausnahmestücks.

Entwicklung, der zufolge das *opus florentinum* in der Mitte des 14. Jahrhunderts das *opus anglicanum* als präferiertes Produkt der Seidenstickerei ablöste. Argumentiert wurde dabei mit der Opposition von Figur und Ornament, wobei das behauptete Primat der Malerei gegenüber der Schatzkunst die Basis des Arguments bildet: Während im *opus anglicanum* die Figur dem Ornament untergeordnet sei, erlange die Figur im *opus florentinum* die Oberhand über das Ornament. Dieser ›Triumph der Figur‹, der sich im Antependium von Manresa exemplarisch manifestiere, wird als Konsequenz der Innovationen der Malerei der Florentiner Frührenaissance seit Giotto interpretiert, die über die Unterzeichnung in die Stickerei eingegangen sei.⁴⁷

Das hohe Anspruchsniveau solcher in Florenz und England gefertigter Stickereien entspricht dem sozialen Rang seiner Besitzer – Herzöge, Könige, Bischöfe und Päpste – und ist mit dem Status des Stifters unseres Antependiums faktisch unvereinbar: Der aus Manresa stammende Jurist Ramon Saera war zwar auf lokaler Ebene ein bedeutender Akteur, stammte aber aus einer durch Handel zu Reichtum gelangten Familie ohne adligen Hintergrund.

Der Stifter und das Streben nach sozialer Distinktion

Ramon Saera und seine Familie zählten zur bürgerlichen Elite Manresas.⁴⁸ Mitglieder der Familie traten bei wichtigen Entscheidungen der Kommune immer wieder in tragenden Rollen in Erscheinung und verknüpften ihr Schicksal mit dem der Stadt, so etwa bei der Entscheidung für den Neubau der Kirche im Jahr 1301.⁴⁹ Pere Saera, der in Barcelona als Kaufmann ansässig und Ramons Vater oder Onkel war, hatte sich in diesem Zusammenhang das Patronatsrecht einer der prominentesten Kapellen am Chorumgang des Neubaus gesichert: die am Grundsteinpfeiler errichtete *Capilla de las once mil virgenes* (Abb. 14).⁵⁰ Spä-



14 Grundriss der Seu von Manresa (aus GASOL 1978, S. 47), mit Markierung der Kapelle der Familie Saera

ter übertrug er es Ramon Saera.⁵¹ Dieser war 1319 vom aragonesischen König Jaume II. (regiert 1291–1327) zum Leiter der Steuerbehörde (*advocació fiscal*) der *Batllia i Vegueria de Manresa*, also der ›Stadt‹ und der ›Vogtei‹, ernannt

⁴⁷ Sowohl SOLER Y MARCH 1918–1920, S. 415, als auch SALMI 1930, S. 392f., versuchen, die Modernität des Manresaner Antependiums mit diesen Kategorien herauszuarbeiten. Die Topik des Kampfes zwischen Figur und Ornament ist bis heute wirksam, vgl. *Santa Maria Novella* 2015, S. 295.

⁴⁸ Maßgeblich für die Biographie Saeras sind nach wie vor die Angaben von SARRET I ARBÓS 1931 und GASOL 1978, S. 63f., 75f., 78f., 95f., 279f.

⁴⁹ Vgl. GASOL 1978, S. 63f. Der Neubau war gegenüber dem romanischen Vorgängerbau mit einer deutlich größeren Grundfläche geplant, was Enteignung und Abriss vieler Häuser erforderlich machte, darunter auch das angestammte Familienanwesen der Familie Saera. Vgl. GASOL 1978, S. 95, 280. Wie eng die Beziehung der Saera zur Seu war, belegt auch die Tatsache, dass einer der Söhne Ramons, Guillem, Kanoniker in der Seu in Manresa war.

⁵⁰ Vgl. GASOL 1978, S. 76. Er nennt Pere den Vater Ramons (S. 280). Nach SARRET I ARBÓS 1931, S. 140, hieß der Vater Ramons aber Berenguer. Für letzteres spricht, dass Ramon sowohl einen Bruder als auch einen Sohn mit dem Namen Berenguer hatte, wie aus dem Testament Ramons hervorgeht. Dort wird auch Pere ausdrücklich genannt, aber das Verwandtschaftsverhältnis nicht näher bestimmt. Vgl. SARRET I ARBÓS 1931, S. 173.

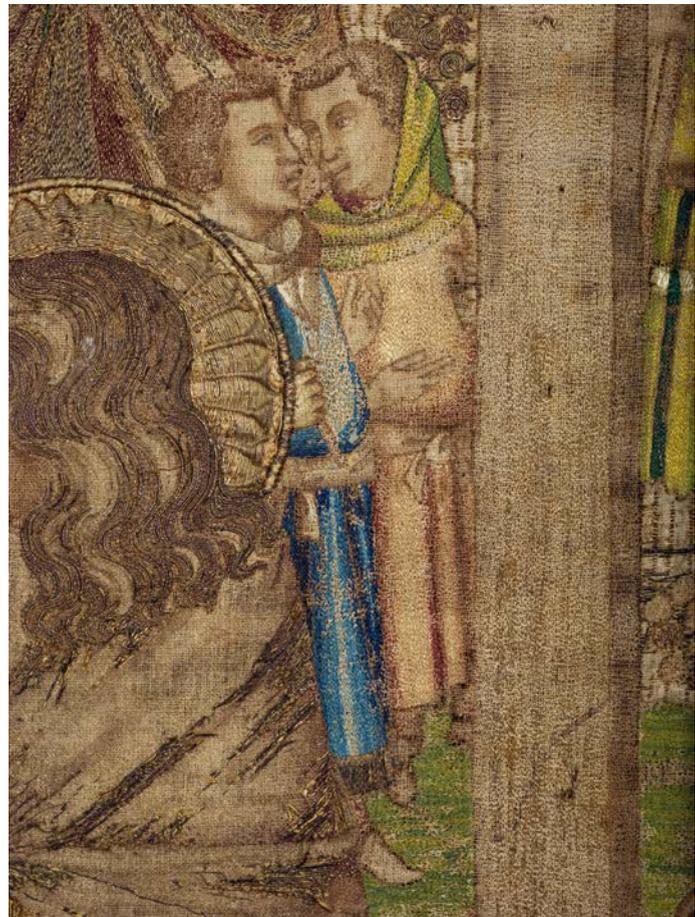
⁵¹ Dies geht aus dem Testament Ramon Saeras hervor, vgl. SARRET I ARBÓS 1931, S. 173.

⁵² Das entsprechende Dokument zitiert bei SARRET I ARBÓS 1931, S. 141. Zur Bedeutung der Begriffe *batllia* und *vegueria* vgl. FYNN-PAUL 2016, S. 31–36.

⁵³ Nach dem *veguer* und dem *bailiff* und deren jeweiligen Vertretern, dem *sotsveguer* und dem *sotsbatlle* (*subvicarius* bzw. *subbailulus*), war der *assessor* der drittmächtigste Beamte. Diese waren oft in Manresa

worden.⁵² Er fungierte als ranghoher Vertreter des Königs und war ermächtigt, in dessen Namen in Steuerfragen Recht zu sprechen.⁵³ Auch in das zweite große Bauvorhaben der Bürgerschaft von Manresa, die *Sèquia*, war Ramon Saera direkt eingebunden. Es handelte sich dabei um ein ambitioniertes Kanalbauprojekt, das nach verheerenden Dürren auf Dauer die Wasserversorgung der Stadt sicherstellen sollte. Zum einen stand er den Ratsherren (*consellers*) 1339 bei der Initiierung des Projekts als juristischer Berater zur Seite, zum anderen war er maßgeblich dafür verantwortlich, dass am 19. November 1345 eine Schlichtung (*concòrdia*) mit dem neuen Bischof von Vic erzielt werden konnte, durch dessen Gebiete Teile des Kanals führten und dessen Vorgänger im Zuge der daraus resultierenden Streitigkeiten die Stadt im Juni 1341 exkommuniziert hatte.⁵⁴ Der hohe soziale Rang Ramon Saeras drückt sich auch in seinem Bildungsanspruch aus: Er besaß eine umfangreiche Bibliothek⁵⁵ und trat als Verfasser juristischer Abhandlungen in Erscheinung.⁵⁶

Da der dokumentarisch belegte Stifter⁵⁷ in der Inschrift nicht genannt wird, hat man nach dem Stifter im Bild gesucht und dafür die beiden etwas isolierten und scheinbar in kleinerem Maßstab wiedergegebenen Figuren am Kreuzesfuß vorgeschlagen, wobei die zweite Figur auch mit dem Künstler identifiziert wurde (Abb. 15).⁵⁸ Dies kann mit Verweis auf die im 14. Jahrhundert geltenden Darstellungskonventionen für Stifterbilder jedoch ausgeschlossen werden, wie zum Beispiel das um 1375 datierte und heute im Louvre aufbewahrte *Parament von Narbonne* veranschaulichen kann, wo die Stifter, Karl V. von Frankreich und seine Frau Johanna von Bourbon, kniend in separierten Nischen erscheinen (Abb. 16).⁵⁹ Die Belege für die durchgehende Gültigkeit dieser Konventionen ließen sich leicht vermehren.⁶⁰ Stattdessen handelt es sich bei den beiden kleinen Personen um Kinder, die als anekdotisches Beiwerk der Darstellung des Heils-



15 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail der Kinder aus der Kreuzigung (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

geschehens einen stärkeren Wirklichkeitsbezug verleihen sollen. Brave wie boshafte Kinder gehören, spätestens seit den entsprechenden Bildfindungen Giotto's und Ambrogio

gebürtige Juristen. Vgl. FYNN-PAUL 2016, S. 32. Fynn-Paul erwähnt Ramon Saera nicht, aber es lässt sich mit guten Gründen vermuten, dass dieser die Stellung eines *assessor* innehatte.

⁵⁴ Vgl. SARRET I ARBÓS 1931, S. 142; GASOL 1978, S. 80f. Erst nach dem Tod Galceran Sacostas († 1345), seit 1328 Bischof von Vic, konnte der Konflikt beigelegt werden. Ramon de Saeras Bruder Guillem wurde 1348 sogar Kanoniker in der Kathedrale von Vic.

⁵⁵ Vgl. SITJES I MOLINS 2008.

⁵⁶ Vgl. HERNANDO I DELGADO 1989 und 1991.

⁵⁷ Zwei Dokumente belegen die Stiftung Ramon Saeras für die Seu von Manresa: das acht Seiten lange Testament vom 24. November 1357 und die kürzere Testamentsvollstreckung vom 13. Dezember 1357, die vollständig bei TORRAS I CORTINA 2004, Dok. 92, transkribiert ist. Das Testament selbst ist dort (Dok. 90) hingegen nur auszugsweise, nämlich in den die Bücher betreffenden Teilen transkribiert. DIDIER 2005, App. n° 6, liefert eine fotografische Reproduktion des Testaments (ohne Transkription), auf die wir uns zunächst gestützt haben. Lothar Sickel und Tobias Daniels danken wir herzlich für ihre Hilfe bei

der Entzifferung. Miquel Torras i Cortina war schließlich so freundlich, uns seine vollständige Transkription zur Verfügung zu stellen. Zum Inhalt der Dokumente unten mehr.

⁵⁸ Diese These wurde erstmals von SOLER Y MARCH 1918–1920, S. 428, ins Spiel gebracht. MARTÍN I ROS 1992 und 2008 ging zuletzt davon aus, dass es sich um den Stifter und einen seiner Angehörigen handelt.

⁵⁹ Zum *Parament von Narbonne* (Maße: 77,5 × 286 cm) vgl. NASH 2000 (mit Literatur). Auch in die Darstellung integrierte Stifterfiguren am Kreuzesfuß erscheinen notwendigerweise kniend, vgl. hierzu ROSENTHAL 2007.

⁶⁰ Ein früheres Beispiel ist das schon erwähnte Pisaner Antependium von 1325, das gleichfalls kniende, durch Nischen separierte Stifterfiguren zeigt. Die Beschreibungen der Florentiner Altarbehänge in den Inventaren des Herzogs von Berry zeigen, dass die Stifter kniend und von Heiligen empfohlen dargestellt waren. Vgl. die überzeugende Rekonstruktion des Behangs bei GRÖNWOLDT 1961, S. 47–51. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 130, nennt weitere Beispiele für Stifterbildnisse auf gestickten Antependien.



16 Parament von Narbonne, um 1375, Tintenzeichnung auf Seide, 77,5 × 286 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. MI 1121 (Foto RMN-Grand Palais-Musée du Louvre/Michèle Bellot)

Lorenzettis, in der toskanischen Malerei des Trecento zum Standardrepertoire figurenreicher Kreuzigungen.⁶¹ Dass das Textil aber dennoch auch auf visueller Ebene eindeutig mit dem Stifter verknüpft werden sollte, verdeutlichen die in die *Gefangennahme* und die anschließende *Präsentation Christi*⁶² eingefügten Wappen, die dort in die Schilde der römischen Soldaten eingetragen sind (Abb. 17, 18).⁶³ Eben diese Wappen schmücken auch die in unmittelbarer Nähe zum Altar befindliche Familienkapelle, in der Ramon Saera

bestattet werden wollte (Abb. 19).⁶⁴ Wann Ramon Saera das Antependium erworben hat⁶⁵ und ob dies während einer hypothetischen Reise nach Florenz oder über einen in Katalonien ansässigen florentinischen Kunsthändler erfolgte,⁶⁶ ist nicht geklärt. Klar ist aber, dass die Produktion eines derart aufwendig gestickten Textils, dessen Fertigstellung Monate, wenn nicht Jahre, in Anspruch genommen haben dürfte,⁶⁷ nicht ohne einen Auftrag und eine entsprechende Anzahlung aufgenommen wurde.

⁶¹ So auch DIDIER 2005, S. 48. Vgl. hierzu die grundlegende Studie von NEFF 1990. Sie erwähnt auch das Antependium aus Manresa als eines unter vielen Beispielen (S. 239, Nr. 11).

⁶² Die Identifikation der thronenden Figur und damit der Szene als solcher ist unklar. Die Kleidung weist auf die Hohepriester Kaiphas oder Hannas, wobei das für Kaiphas typische Zerreißen der Kleidung fehlt. Das Zepter und die Anwesenheit der Soldaten sprechen hingegen für Pilatus.

⁶³ Das Wappen der Saera (auch: De Area) bildet ein von einer Zinnenborde gesäumter Schild mit einem großen Kreis in der Mitte und stellt ein Gebiet bzw. Beet (katalanisch: »area«) dar. Unklar ist uns, warum die Wappen in den Stickereien in heraldisch ungenauer Weise unterschiedliche Farben aufweisen.

⁶⁴ Ob Ramon Saera tatsächlich, wie in seinem Testament verfügt, in der Familienkapelle bestattet wurde, ist anzunehmen, wurde aber in der Forschung bisher nicht thematisiert oder gar belegt. Ob das heute verlorene Altarbild der Kapelle im Stil der Florentiner Frührenaissance ausgeführt worden ist, muss offen bleiben. Nahelegt wird dies dadurch, dass es in dem 1363 datierenden Vertrag zu dem gleichfalls verschollenen Allerheiligenbild Jaume und Pere Serras als Vorbild erwähnt wird. Die Gebrüder Serra können als Vorreiter in der Rezeption der zeitgenössischen italienischen Malerei gelten, wie noch das späte, erst 1394 fertiggestellte Heiliggeistretabel in derselben Kirche deutlich macht. Allerdings bezieht sich der Verweis nicht auf den Stil, in dem die Bilder gemalt werden sollten, sondern lediglich auf die Verwendung der Farben: »E que lo reataule ab lo banchal sia tot d'or fi e d'azur d'Acra, e les altres colors bones e fines, axi com se pertany a la dita obra, e segons que són en los reataules de les Verges e de la Santa Trinitat de la dita

ciutat de Manresa.« Zit. nach MADURELL MARIMÓN 1950, S. 20. Zum künstlerischen Austausch zwischen der Toskana, Südfrankreich und Katalonien vgl. zuletzt FAVÀ/CORNUDELLA 2011, S. 41–67 und ALCOY PEDRÓS 2007, sowie grundlegend MEISS 1941.

⁶⁵ In Bezug auf das »pallium«, dem einzigen Objekt der Stiftung an die Seu, für das ein Geldwert angegeben wird, gibt Ramon Saera im Testament an, dass es ihn 110 Barcelonesische Pfund gekostet habe (»deconstitit michi centum et decem libris Barchinonensibus«), DIDIER 2005, App. n° 6, S. 1. Welche Kaufkraft diese Summe Mitte des 14. Jahrhunderts hatte, ist schwer einzuschätzen. Laut GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH 1986, S. 43 f., wurde z.B. der Maler Ferrer Bassa aus Barcelona in den 1330er und 1340er Jahren für ein Retabel mit zwischen 30 und 100 Pfund entlohnt, doch handelte es sich hierbei wohl um monumentale Altargemälde.

⁶⁶ Belegt sind Florentiner Händler, die mit Seidenstickereien handelten, etwa in Toulouse (1388) und Avignon (1393), vgl. hierzu GRÖNWOLDT 1961, S. 35 und S. 51, sowie STANILAND 1991, S. 5 f. Kaufmannsfamilien aus Florenz siedelten sich im 14. Jahrhundert in Katalonien an, wo sie größere soziale Aufstiegschancen hatten. Zu dem gut belegten Fall der Tecchini (katalan. Taquí), die seit den 1380 Jahren in Katalonien aktiv waren, vgl. SOLDANI 2009. SOLER Y MARCH 1918–1920, S. 425, und SALMI 1930, S. 387, vermuten hingegen eine Vermittlung durch Jaume dez Far (auch: Jaime Des Far, Jaime de Faro, Giacomo de Faro). Dieser Manresaner Kaufmann, der auch als Ratgeber Peter IV. von Aragon (= Pere el Cerimoniós, reg. 1336–1387) tätig war, pflegte enge Handelsbeziehungen zu Florenz. Auch er hatte das Patronatsrecht für eine Kapelle im Chorungang erworben.

⁶⁷ Vgl. hierzu STANILAND 1991, S. 27–32.



17 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail der Gefangennahme
(Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)



18 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail der Präsentation
(Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

Die Kunstpatronage Ramon Saeras ist in den größeren historischen Kontext einer im 12. Jahrhundert im Mittelmeerraum einsetzenden Entwicklung einzuordnen, im Zuge derer sich Handelsstädte mit einem neuen, kommunal geprägten Patriziat herausbildeten, das – nicht zuletzt auch gegenüber dem alteingesessenen Adel – um soziale Distinktion bemüht war. Dies traf, wie Jeffrey Fynn-Paul zeigen konnte, auch auf Manresa zu, welches im 14. Jahrhundert ein Goldenes Zeitalter erlebte, jedoch ab der Mitte des Jahrhunderts, also zur Zeit der Stiftung, unter gravierenden Pestepidemien und anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen litt.⁶⁸

In denselben Zeitraum fällt auch der Erlass von Luxusgesetzen, die sich mit der zeitgenössischen Kritik populärer Prediger wie dem Franziskaner Francesc Eiximenis oder dem Dominikaner Vincent Ferrer deckten. Eine wichtige Rolle spielte darin unter anderem die übertrieben zur Schau gestellte Pracht von Kleidungsstücken. So wurde es 1383 im benachbarten Valencia Männern ausdrücklich verboten, Kleidung aus Seide, mit goldenen Stickereien, Perlenverzierungen oder Edelsteinen zu tragen. Hinter den Gesetzen ist der Versuch der Autoritäten zu vermuten, die überkommenen gesellschaftlichen Hierarchien zu bewahren, während die sich damals neu formierenden sozialen Eliten, unter ihnen Kaufleute und Juristen, bestrebt waren, durch ostentativen Luxus ihrer neu errungenen sozialen Stellung sicht-



19 Wappenschild der Saera in der Familienkapelle der Seu von Manresa (Foto Institut Amatller d'Art Hispànic, Archivo Mas C-37225/1921)

⁶⁸ Vgl. FYNN-PAUL 2016, bes. S. 119–166. Pestepidemien sind in Manresa 1348, 1362 und 1374 belegt. Zudem war Katalonien zwischen

1351 und 1375 kontinuierlich in kriegerische Auseinandersetzungen verwickelt.



20 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail eines Engels aus der *Kreuzigung* (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

baren Ausdruck zu verleihen.⁶⁹ Die Stiftung eines reich mit Seide, Gold und Silber bestickten Textils als Parament für den Hochaltar der wichtigsten Kirche der Stadt stellte vor diesem Hintergrund eine Möglichkeit dar, den eigenen Anspruch in besonders wirkungsvoller und zugleich völlig unbedenklicher Weise zu formulieren.

Nicht nur der Stifter, sondern das Kanonikerstift von Manresa als Ganzes orientierte sich an einem Anspruchsniveau, das nicht zuletzt durch das Bistum von Vic vorgegeben war. Die Ambition der Seu, in absehbarer Zeit tatsächlich Bischofssitz zu werden, manifestierte sich in der neu gestifteten liturgischen Ausstattung des Altars mit Paramenten und Altargerät in eindrucksvoller Weise.⁷⁰

Funktion und Rezeptionsbedingungen

Ungeachtet seiner Repräsentationsansprüche hatte das von Geri di Lapo geschaffene Textil am Altar zuallererst religiöse Funktionen zu erfüllen. Die Stickereien waren direkt in das liturgische Geschehen am Altar eingebunden. Am offensichtlichsten wird dies im zentralen Bildfeld mit der Kreuzigung, in der die auf die Eucharistie bezugnehmenden Elemente besonders akzentuiert sind. Die das Blut Christi in Kelchen auffangenden Engel können unmittelbar auf die während der Messfeier vollzogene Wandlung des Weines in das Blut Christi bezogen werden (Abb. 20). Das erhabene Rankenornament des Hintergrunds ist in der *Kreuzigung*,

⁶⁹ Vgl. zum Ganzen GARCÍA MARSILLA 2008, bes. S. 775–777. Im Gegensatz zu Kastilien, wo für Konsum und Zurschaustellung von Luxusgütern königliche Gesetze bestimmend waren, waren diese Belange in der Krone Aragon meist durch kommunale Verordnungen (*ordenanzas municipales*) geregelt. In Valencia sind derartige Bestimmungen bereits

ab 1345 nachweisbar, ob es solche auch in Manresa gab, ist allerdings ungeklärt.

⁷⁰ Dass die privaten Stiftungen Ramon Saeras immer auch als Teil einer städtischen Identität zu verstehen sind, zeigt nicht zuletzt ein Eintrag im Inventar des Kirchenschatzes der Seu vom 5. Dezember 1452, der



21 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail des Titulus aus der *Kreuzigung* (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

anders als in den flankierenden kleinen Bildfeldern, eindeutig als Weinranke zu identifizieren, an der golden glänzende Trauben hängen. Die Passion trägt hier, im Opfer, das die Kreuzigung bedeutet, gleichsam ihre Früchte.

Der übergeordneten Bedeutung der Kreuzigung als Kulminationspunkt der Heilsgeschichte ist durch das größere Bildformat, den gesteigerten Figurenmaßstab und die Herauslösung der Szene aus der chronologischen Abfolge der Bilderzählung klar Ausdruck verliehen. Der auf der Mittelachse positionierte Körper Christi präsentiert sich in ambivalenter Weise als Teil der Bilderzählung und als zeitloses Symbol (Abb. 1).⁷¹ Über dem Kopf Christi ragt der an einem schmalen Kantholz befestigte Kreuzestitel als einziges Bildelement über die Rahmung hinaus und suggeriert durch die-

ses Überschreiten der ästhetischen Grenze eine gesteigerte Präsenz des Gekreuzigten (Abb. 21).

Derartige Beobachtungen sind nicht nur im Hinblick auf die Aneignung von Bildstrategien der Malerei interessant. Vielmehr stellt sich ganz grundsätzlich die Frage, ob das von Geri di Lapo geschaffene Textil, das aufgrund seiner zuletzt nachgewiesenen Verwendung immer als Antependium angesprochen wird, ursprünglich nicht, ein Retabel vertretend, als Behang hinter dem Altar konzipiert war.⁷² Das am 13. Dezember 1357 verfasste Protokoll, das den Eingang der von Ramon Saera gestifteten Objekte in die Seu dokumentiert, schließt eine solche Verwendung nicht aus: Darin werden neben den übrigen Ausstattungsstücken, an erster Stelle zwei seidenbestickte Textilien mit Bildern genannt:

neben den Paramenten auch Silbergerät nennt, das mit den Wappen Ramon Saeras versehen ist, wobei die zwei Kerzenhalter auch die Wappen der Stadt tragen: »Primo dos bells canalobres d'argent ab senyals de la ciutat i d'en Ramon ça Era.« zit. nach MASNOU I PRATDESABA 2007, S. 308.

⁷¹ Vgl. KRÜGER (2005) 2017 zu vergleichbaren Phänomenen der zeitlichen Ambivalenz des Gekreuzigten bei Altaraufsätzen.

⁷² DIDIER 2005, S. 17, thematisiert schon diese Möglichkeit mit Verweis auf NASH 2000, ohne aber darüberhinausgehende Argumente zu entwickeln.



22 Hochaltarretabel der Seu von Manresa, 1936 zerstört
(Foto Institut Amatller d'Art Hispànic, Archivo Mas EI-315/1904)

⁷³ Zit. nach TORRAS I CORTINA 2004, Dok. 92 (AHPM: *Llibre particular de Ramon [difunt] i Berenguer Saera 1357-1379*. 1357, desembre, 13-1379, setembre, 21. AHPM 4147. ff. II v^o-IIIv^o), nur minimal abweichend von SARRET I ARBÓS 1911, S. 187. Der ausführlichere Text des Testaments lautet: »Consequenter dimito ecclesie Beate Marie de Minorisa pallium meum sutum de siricho cum / imaginibus quod deconstitit michi centum et decem libris Barchinonensibus. Dimito eciam <eiusdem> / ecclesie frontale sutum de siricho cum imaginibus. Que pallium et frontale de[ponitur?] / [fol. 2] perpetuo diebus congruis ad arbitrium prepositi vel sacriste ipsius ecclesie altari maiori quod / hedificabitur in dicta ecclesia nova Beate Marie de Minorisa.« Zit. nach den Fotografien des Originaldokuments in DIDIER 2005, App. n^o 6, S. 1f. Laut TORRAS I CORTINA 2004, Dok. 90, ebenfalls im AHPM zu finden: *Testamentorum I*. 1352-1361. 1352, agost, ? - 1361, agost, 24. Tr. 464, ffsn.

⁷⁴ Die Terminologie ist keineswegs eindeutig und stark kontextabhängig. Der Begriff ›pallium‹ meint oft ebenfalls ein Antependium (vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 11f.), ist aber auch einer der vielen Namen, mit denen Behänge oberhalb des Altars bezeichnet werden (vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 534-540). Auch mit dem Begriff ›frontal‹ konnten sowohl Behänge am wie hinter dem Altar bezeichnet werden (vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 15f. und 537), aber auch der schmale Überhang am Antependium selbst (BRAUN 1924, Bd. 2, S. 78). In Katalonien scheint sich die Bezeichnung ›frontal‹ allerdings relativ eindeutig auf das Antependium zu beziehen, vgl. *Faraudo de Saint-Germain* [2017] (unter dem entsprechenden Stichwort). Entscheidend ist das Zusammenspiel der Begriffe im Text. In den hier interessierenden Schriftstücken sollte offenbar zwischen zwei verschiedenen Funktionen unterschieden werden, wobei die Wiederholung desselben Wortlautes »sutum de sirico cum imaginibus« anzuzeigen scheint, dass es sich um komplementäre Stücke handelt. Das ›pallium‹ erscheint gegenüber dem ›frontal‹ nur insofern ausgezeichnet, als es zuerst genannt wird und im Testament mit einer Wertangabe versehen wird. SOLER Y MARCH 1918-1920, S. 413 u. S. 420,

»quendam pallium sutum de sirico cum imaginibus, et quoddam frontalem sutum de sirico cum imaginibus«. ⁷³ Das erhaltene Textil muss also nicht zwangsläufig mit dem ›frontal‹, also dem Antependium identifiziert werden, sondern könnte auch mit der Bezeichnung ›pallium‹ angesprochen sein und als Behang hinter dem Altar fungiert haben. ⁷⁴ Bereits 1392 wurde hinter dem Altar ein architektonisch gestaltetes – im Spanischen Bürgerkrieg zerstörtes – Retabel nach dem Vorbild der Kathedrale in Barcelona errichtet (Abb. 22). ⁷⁵ Wahrscheinlich war es schon seit diesem Zeitpunkt nicht mehr üblich, hinter dem Altar ein Textil zu befestigen. ⁷⁶

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die beiden um 1340 geschaffenen Tafeln aus der Kapelle des Corpus Christi im unweit von Manresa gelegenen Zisterzienserkloster Vallbona de les Monges, die heute im Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona aufbewahrt werden (Abb. 23, 24). ⁷⁷ Bezeichnend ist, dass die wohl zurecht als Altaraufsatz klassifizierte Tafel mit der Dreifaltigkeit nicht nur ästhetisch anspruchsvoller gestaltet ist als die Tafel mit der thronenden Madonna, sondern dass sie den Zusam-

Anm. 7, nimmt an, dass zu dem erhaltenen Stück, das er mit dem ›frontal‹ identifiziert und also als Antependium versteht, ein textiler Altaraufsatz von geringerer Höhe gehörte, bei dem es sich seiner Meinung nach um das ›pallium‹ handelt. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 65, Anm. 44, geht hingegen davon aus, dass mit ›frontal‹ ein nicht erhaltener Überhang des Antependiums (das dann mit dem ›pallium‹ zu identifizieren wäre) gemeint ist. Dagegen spricht vor allem die formale Gleichberechtigung beider Stücke im Text. Eine weitere, wegen des weiten Bedeutungsfeldes des Wortes »obratge« schwer zu deutende Nennung findet sich im Inventar des Kirchenschatzes der Seu vom 5. Dezember 1452: »Palis: Primo I bell pali d'or obrat de diversos obratges ab son frontal lo qual no es de obratge del dit pali lo qual li feu en Ramon ça Era.« zit. nach MASNOU I PRATDESABA 2007, S. 310. Daraus scheint hervorzugehen, dass das hier erwähnte ›frontal‹ von einer anderen Machart als das von Ramon Saera gestiftete ›pallium‹ und also nicht zu diesem gehörig ist. Wir haben diesbezüglich Eduard Juncosa Bonet für seine Einschätzungen und Hinweise zu danken. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 65, Anm. 44, nimmt deshalb an, das von Ramon Saera gestiftete ›frontal‹ (das er als Überhang interpretiert) sei inzwischen verloren gegangen.

⁷⁵ Zum Retabel vgl. ESPAÑOL 2009, S. 99-102.

⁷⁶ Das vorherige Aussehen des Altarbereichs kann nur rudimentär rekonstruiert werden. SOLER Y MARCH 1918-1920, S. 413, vermutet, es habe sich um eine große, von mehreren Säulen getragene *mensa* gehandelt. Der Altarbereich war nochmals durch mehrere Säulen abgegrenzt und konnte mit Vorhängen verhangen werden, vgl. die Fotografien bei BRAUN 1924, Bd. 2, Taf. 145 und GASOL 1978, S. 212, 214. Der provisorische Altar aus Holz wurde erst anlässlich der offiziellen Weihe durch den Bischof von Vic im Jahr 1371 durch einen Steinaltar ersetzt, vgl. hierzu GASOL 1978, S. 92.

⁷⁷ Zu den Tafeln aus Vallbona de les Monges vgl. MELERO MONEO 2002-2003; RODRÍGUEZ BARRAL 2008, S. 173-197; FAVÀ MONLLAU 2009.



23 Retabel aus der Kapelle des Corpus Christi der Klosterkirche von Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell), um 1340, Tafelmalerei, 108,8 x 222 cm. Barcelona, MNAC (Foto Museu Nacional d'Art de Catalunya/Jordi Calveras)



24 Antependium aus der Kapelle des Corpus Christi der Klosterkirche von Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell), um 1340, Tafelmalerei, 106,5 x 223,2 cm. Barcelona, MNAC (Foto Museu Nacional d'Art de Catalunya/Jordi Calveras)



25 Detail aus Abb. 23

menhang von Kreuzigung und Messopfer auf besonders sinnfällige Weise zum Ausdruck bringt.⁷⁸ Im zentralen, mit Blattgold hinterlegtem Bildfeld erscheint ein reliefartig ausgeformtes Tabernakel, auf dem skulpturengleich eine zwischen Gnadenstuhl und Kreuzigung changierende Figurengruppe steht. In dem von vier Engeln in der Schwebe gehaltenen Tabernakel wird eine plastisch ausgestaltete und mit einem Kreuzifixus bedruckte Hostie präsentiert. Diesen

⁷⁸ Es ist unwahrscheinlich, dass die beiden Tafeln als Aufsätze für denselben Altar verwendet wurden und an unterschiedlichen Festtagen zum Einsatz kamen, wie SCHMIDT 2009, S. 211, vermutet.

⁷⁹ Vgl. hierzu die Überlegungen von KRÜGER (2005) 2017.

⁸⁰ Die Darstellung der Kreuzigung ist im 14. Jahrhundert sowohl bei Antependien wie bei Rückbehängen vielfach belegt. Vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 126. Bei einer Ausstattung mit einem Set von zwei Paramenten

Zusammenhang nochmals in Bezug auf das liturgische Geschehen vor dem Altar erläuternd, erscheint ein die *elevatio* vollführender Priester im Bildfeld direkt links daneben (Abb. 25). In der Darstellung bildet die Hostie eine visuelle Einheit mit dem über dem Altar befestigten Kreuzifix, auf das die Augen des Priesters und der Gläubigen gerichtet sind.

In der Deutung als Altaraufsatz bzw. Rückbehang, mit der Kreuzigung auf Augenhöhe des Priesters, ergäbe sich auch für das Manresaner Parament eine direkte Einbindung in die Messfeier, nämlich im Sinne einer Bild und Handlung verbindenden Veranschaulichung der Präsenz Christi in der Transsubstantiation.⁷⁹ Eine eindeutige Funktionszuweisung wäre aber erst in Gegenüberstellung mit dem zweiten, heute verlorenen Textil möglich, das Ramon Saera gestiftet hat.⁸⁰ Es stellt sich in diesem Zusammenhang ganz grundsätzlich die Frage, ob nicht viele der heute als Antependien firmierenden Tafeln – auch z.B. einige der Goldenen Tafeln – ursprünglich als Retabel konzipiert waren. Im Falle des Manresaner Paraments sind es neben der Ikonographie und ihren eucharistischen Bezügen, vor allem die prominente Signatur und ihre Platzierung im unteren Rahmenband, die es wahrscheinlich machen, dass das erhaltene Stück in Manresa ursprünglich als Retabel diente. Bei einer Verwendung an der Vorderseite des Altarblocks wäre die Signatur deutlich weniger gut zu sehen und zudem besonders von Abrieb durch die Schuhe des Priesters bedroht gewesen. Über dem Altar angebracht käme der Signatur hingegen eine erhöhte Sichtbarkeit zu, und es ist vorstellbar, dass der Künstler sich auf diese Weise in das Gedenken der Lebenden und Toten während der Eucharistiefeier einschreiben wollte.

Im Hinblick auf die Rezeption des Werkes und seine Verwendung muss man sich darüber hinaus vor Augen halten, dass das ›pallium‹ und das ›frontal‹ nur die kostbarsten Teile einer reichen Komplettausstattung des Hochaltars waren, zu der weitere Paramente, nämlich ein Pluviale, eine Kasel und zwei Dalmatiken (inklusive der dazugehörigen Untergewänder und Accessoires) und das Altargerät aus Silber (darunter eine Messkanne und ein Waschbecken), ein vergoldetes Standkreuz, ein Weihrauchfass mit Zubehör, ein Kelch und eine Patene, zwei Kerzenhalter, ein silbergefassetes Elfenbeingefäß zur Aufbewahrung der Eucharistie und schließlich mehrere liturgische Bücher gehörten.⁸¹ Im Rahmen dieser Ausstattung waren ›pallium‹ und ›frontal‹ durch

wurde aber bevorzugt der durch bessere Sichtbarkeit während der Messe ausgezeichnete Rückbehang mit einer Kreuzigung versehen. Vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 538. Auch GRÖNWOLDT 1961 kommt zu dem Schluss, dass die in den Inventaren des Herzogs von Berry genannten Florentiner Stickereien, die als Altarbehänge fungierten, häufig aus zwei Teilen bestanden und dabei die Textilien mit der Kreuzigung im Zentrum stets über dem Altar und die Textilien mit Maria im Zentrum

eine exklusive Sichtbarkeit ausgezeichnet. Denn die eigens aus Florenz importierten Stücke sollten – zumindest laut dem Willen Ramon Saeras – nur an bestimmten Tagen am Hochaltar zum Einsatz kommen.⁸²

Überlagerung von Stickerei und Zeichnung im Produktionsprozess

Die eingangs aus der Beschreibung des Objekts entwickelte und mit Hilfe Gellscher Begriffe näher konturierte Frage nach der spezifischen Medialität gestickter Bilder, soll abschließend nochmal auf die historischen Produktionsbedingungen bezogen gestellt werden. Neu zu bewerten und an der materiellen Beschaffenheit des Objekts zu überprüfen ist das von der Forschung stets in den Mittelpunkt gestellte Verhältnis des gestickten Textils in Manresa zur Florentiner Malerei und zur Zeichnung.

Die institutionellen Rahmenbedingungen der Seidenstickerei in Florenz im 14. Jahrhundert erlauben kaum Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen Malern und Stickern. Die Seidensticker von Florenz waren nicht in einer eigenen Zunft organisiert, wie dies hingegen für die Pariser Seidensticker durch das Statut von 1303 nachweisbar ist. Auch bildeten die Florentiner Sticker keine gemeinsame Zunft mit den Malern, wie dies für Prag, Wien und in den Niederlanden belegt ist.⁸³ Zunftübergreifende Arbeitsgemeinschaften (*compagnie*) waren aber üblich, insbesondere wenn das Produkt ein Zusammenwirken verschiedener Handwerke

stets vor dem Altar angebracht waren. Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung kommt auch NASH 2000, S. 78, der zufolge auch das *Parament von Narbonne* ein Retabel vertrat.

⁸¹ Nach DIDIER 2005, App. n° 6, S. 2. Vgl. BRAUN 1932 zur Funktion der einzelnen Geräte.

⁸² Laut Testament sollte die Auswahl der Tage im Ermessen von Propst und Sakristan liegen (»diebus congruis ad arbitrium prepositi vel sacriste ipsius ecclesie altari maiori«), DIDIER 2005, App. n° 6, S. 2.

⁸³ Vgl. STANILAND 1991, S. 13 f.; WETTER 2012, S. 30 f. Bekanntlich waren die Maler in Florenz mit der *Arte dei medici e speciali* (also der Zunft der Ärzte und Apotheker) assoziiert. Die Sticker hingegen, die *ricamatore*, waren in der Seidenzunft, der *Arte di Por Santa Maria*, als eigenes Handwerk (*mestiere*) eingeschrieben, wie das Statut von 1335 belegt, vgl. EDLER 1999, S. 6 f. Vgl. aber hierzu *Statuti dell'Arte di Por Santa Maria* 1934, S. 18–20 und S. 216, woraus hervorgeht, dass die »racamatores et racamatrices« erst bei der Reform von 1344 mit aufgenommen wurden. Sie scheinen keine bestimmende Rolle in der Zunft übernommen zu haben und wurden bei der Reform von 1404 unter die *setaioli minori* gezählt, vgl. STALEY 1906, S. 213, sowie EDLER 1999, S. 9. 1378 scheinen sie innerhalb der Seidenzunft einen Verbund mit den Schneidern (*sarti*), den Truhenschreinern (*cumatori*), den Barbieren (*barbieri*) und den Webern (*tessitori di drappi*) gebildet zu haben, vgl. STALEY 1906, S. 61. Ebenfalls in der Seidenzunft eingeschrieben und dort neben den *ritagliatori* und den *setaioli* in den leitenden Ämtern vertre-

erforderte.⁸⁴ Die Zusammenarbeit von Malern und Stickern ist gerade in Florenz durch eine in diesem Zusammenhang oft zitierte Passage aus Cennino Cenninis um 1400 verfassten Malereitratat belegt, nämlich Kapitel 164, das davon handelt »Wie man auf Gewebe oder Zindel zum Gebrauch der Sticker zeichnen muss«⁸⁵:

»Ferner ist dir nothwendig, dass du manchmal den Stickern durch verschiedene Gattungen von gezeichnetem dienen kannst. Und so lasse dir durch die genannten Meister die Webe oder den Zindel auf einem Rahmen gut aufspannen; ist es weisse Leinwand, so bediene dich deiner gewöhnlichen Kohlen und zeichne was du willst. Dann nimm die Feder mit blosser Tinte und markire, wie du es auf der Tafel mit dem Pinsel machtest. Dann putze deine Kohle ab. Nimm einen gut gewaschenen Schwamm, daraus presse das Wasser. Reibe hierauf das Gewebe hiemit, auf der hinteren Seite, wo nichts gezeichnet ist und handhabe dabei diesen Schwamm derart, dass das Gewebe so viel benetzt wird, als es die Zeichnung leidet. Nimm dann einen gestutzten Pinsel von Eichhörnchenhaar, tauche ihn in Tinte und drücke ihn gut aus. Mit demselben beginne die mehr dunklen Partien zu schattiren, indem du sie allmählig sich verlieren und verduften lässt. Du wirst finden, dass es bei wie immer grober Leinwand, wenn du auf diese Art deine Schatten verwischest, sich immer doch wunderschön ausnehmen wird. Und wenn das Gewebe vor der fertigen Schattirung getrocknet wäre, so komme wieder mit dem Schwamme und wasche wieder auf übliche Weise. Und dies wird dir hinsichtlich der Gewebe ausreichen.«⁸⁶

ten, waren auch die *orafai*, also die Goldschmiede, vgl. EDLER 1999, S. 7.

⁸⁴ Vgl. KUBERSKY-PIREDDA 2005, S. 61–68, und JACOBSEN 2001, S. 42–44 und Kap. 3 (S. 49–65).

⁸⁵ CENNINI 1871, S. 110 »Come si dee disegnare in telo o in zendado per servizio de' ricamatori«. CENNINI 1859, S. 115.

⁸⁶ Cennini 1871, S. 110 f. »[CLXIV] Ancora ti conviene alcune volte servire racamatori di più ragioni disegni. E pertanto fatti metere a predetti maestri tela o zendado in telaio, bene disteso; e se è tela bianca, togli e' tuo' carboni usati, e disegna quello che vuoi. Poi piglia la penna e lo inchiostro puro, e rafferma sì come fai in tavola con pennello. Poi spazza il tuo carbone. Poi habbi una spugna ben lavata e [stru]chata d'aqua. Poi chon essa stropiccia la detta tela dal lato dirieto, dove nonn-è disegnato; e tanto mena la detta spugna, che 'lla detta tela rimangha bagnata tanto, quanto tiene la figura. Poi abbi un pennellecto di varo mozzetto; intingilo nello inchiostro e struchato bene; e chon esso chominei ad ombrare ne' luoghi più schuri, riduciendo e sfummando a pocho a pocho. Tu troverai che la tela non serà sì grossa, che per questo tal modo farai sì le tue ombre sfumate, che 'l ti parrà una maraviglia. E 'sse la tela s'asciughassi innanzi avessi fornito d'ombrire, ritorna cholla detta spugna a ribagnarla a modo usato. E questo ti basti all'opera della tela.« CENNINI 2003, S. 184 f. Eine weitere, die Sticker betreffende, aber in diesem Zusammenhang weniger aussagekräftige Passage ist Kap. 166. Vgl. CENNINI 1871, S. 112 f. und CENNINI 2003, S. 186. Zu Cennini vgl. *Fantasie und Handwerk* 2008 mit breiter Bibliographie.



26 Florentinisch, Besatzfragment mit Geburt Christi, zweites Drittel 14. Jahrhundert, Seidenstickerei, 21 × 18 cm. Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. 1845 (Foto Abegg-Stiftung/ Christoph von Viràg)



27 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail der Geburt Christi (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

Deutlich zu greifen ist hier, dass die Zeichnung des Malers zwar essentiell für die Ausführung der Stickerei ist, dass der Maler in dieser Zusammenarbeit aber als Subunternehmer des Stickers zu gelten hat, dass also der Sticker die Dienste des Malers in Anspruch nahm.⁸⁷ Auffällig ist aber auch, wie sehr Cennini – abgesehen von der konkreten technischen Umsetzung der Zeichnung auf dem Trägermaterial – die Schönheit der Zeichnung selbst im Blick hat, insbesondere ihre subtil modulierte Plastizität: Nachdem die Vorzeichnung (*disegno*) in Kohle mit Tinte festgehalten worden ist (*raffermare*), empfiehlt er, die Konturen um Schattierungen zu bereichern (*adombrare*), die als Lavuren auf der angefeuchteten Leinwand mit einem gestutzten Pinsel aufgebracht werden (»riduciendo e sfumando a pocho a pocho«). So gelänge es, »ombre sfumate«, also übergangslos abgestufte Schattierungen, zu erreichen und auf diese Weise – so ließe sich hinzufügen – eine plastische Modellierung der Körper zu erzielen.

Die Unterzeichnung der Stickerei in Manresa könnte als Illustration zu Cenninis Text dienen. Eine derart elaborierte Unterzeichnung war aber nicht die Regel, sondern entspricht dem qualitativen Anspruch der späteren Umsetzung mit Nadel und Faden, wie ein vermutlich zur gleichen Zeit in Florenz gefertigtes Besatzfragment der *Geburt Christi* beispielhaft verdeutlichen kann (Abb. 26). Auch bei der in der Abegg-Stiftung aufbewahrten Stickerei liegen Teile der Unterzeichnung offen.⁸⁸ Die Zeichnung ist in diesem Fall wenig detailliert ausgeführt, auf lavierte Schattierungen wurde verzichtet. Kongruent dazu ist der qualitative Anspruch der Stickerei: Während in der entsprechenden Szene im Manresaner Werk dem Mariengewand mittels fließend ineinanderlaufender Farbabstufungen glaubhaft Volumen und Textur verliehen wurde (Abb. 27), wurde derselbe Effekt hier durch wesentlich arbeitsökonomischere Mittel angestrebt.

Die Qualität der Unterzeichnung des Manresaner Paraments hat dazu verleitet, anzunehmen, dass der Effekt der

⁸⁷ So auch FOSSEN 1968, S. 144. Die *Kreuzigung* der Iklé-Serie im Museum of Fine Arts in Boston weist Abweichungen der Stickerei von der Unterzeichnung auf. Fossen sieht hierin einen Beleg für die Autonomie des Stickers gegenüber der Vorzeichnung.

⁸⁸ Vgl. WETTER 2012, Nr. 12, S. 93 f.

⁸⁹ SOLER Y MARCH 1918–1920, S. 428 f.; SALMI 1930, S. 395. Zuletzt hat noch DIDIER 2005, S. 32–35, diese These vertreten.

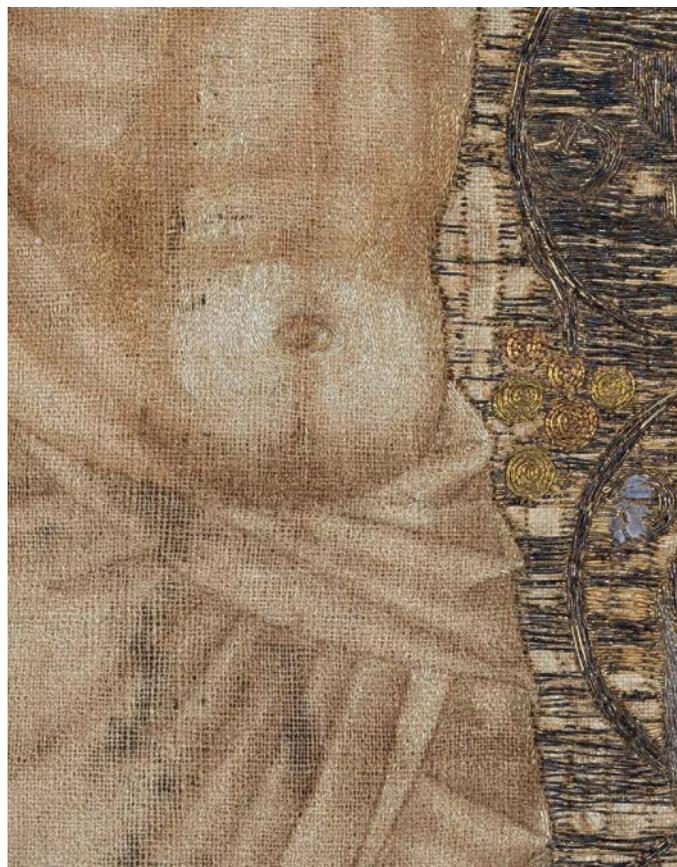
⁹⁰ So stellt Wetter auch bei fast allen Florentiner Stickereien des Trecento der Abegg-Stiftung fest, dass »sämtliche Seidenfäden in dunklen Braun- und Weißtönen« ausgefallen seien. Vgl. WETTER 2012, S. 94, 97.

⁹¹ Beim Soldaten mit dem Turban, der dem bösen Schächer die Beine zerschlägt, sind vom feinen, in Spaltstichen ausgeführten Inkarnat Reste im Bereich der rechten Schulterpartie, direkt über dem Kragensaum, zu erkennen. Beim Schächer selbst finden sich Reste des gestickten Inkarnat

sichtbaren Unterzeichnung vom Sticker intendiert gewesen sei.⁸⁹ Dem steht entgegen, dass bei fast allen unrestaurierten Stickereien des Mittelalters just die besonders hellen und dunklen Fäden, die scharfen Bleich- bzw. Färbeverfahren unterzogen wurden, aufgrund ihrer Fragilität ausgefallen sind.⁹⁰ Betroffen sind deshalb insbesondere die meist in hellen Farbtönen modellierten nackten Körper und Gesichter. In der Tat zeigt sich bei einer Untersuchung des Paraments in Manresa aus allernächster Nähe, dass bei fast allen Figuren, vor allem in Bereichen, die vor Abrieb geschützt waren, Reste des gestickten Inkarnats auszumachen sind.⁹¹ Die einstige Qualität der Fadenmodellierung ist etwa im Bereich des Bauches des guten Schächers noch verhältnismäßig gut zu erkennen, wo die hell leuchtenden Fäden im Spaltstich dicht gedrängt um den Bauchnabel herumgeführt wurden (Abb. 28). Die Unterzeichnung ist also erst im Laufe der Zeit zum Vorschein gekommen und der fließende Übergang zwischen Zeichnung und Stickerei ist ein Phänomen, das dem aktuellen Erhaltungszustand geschuldet ist, uns aber wertvolle Einblicke in den Produktionsprozess erlaubt.⁹² Nach Vollendung des Stickwerks war die Unterzeichnung, der Cennini so viel Aufmerksamkeit widmet, vollständig von diesem überzogen. Dies bedeutet aber nicht, dass ihre Differenziertheit und Schönheit funktionslos gewesen wäre. Vermutlich spielte die Unterzeichnung schon in der Kommunikation mit dem Auftraggeber eine wichtige Rolle, etwa um die erwünschte Qualität der Stickerei zu bestimmen und zu veranschaulichen.⁹³ Etwas spätere Beispiele wie das schon erwähnte *Parament von Narbonne* (Abb. 16) zeigen, dass die Unterzeichnung (in Kombination mit einem ostentativen Verzicht auf materiellen Reichtum) einen ästhetischen Wert annehmen konnte, der sie als alleinige Ausgestaltung des textilen Bildträgers ausreichend erscheinen ließ.⁹⁴

Stickerei und Zeichnung stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Bedingtheit. Einerseits liegt es auf der Hand, dass die Unterzeichnung die auszuführende Stickerei im Sinne eines Entwurfs vorwegnimmt und dass damit ganz wesentliche gestalterische Vorentscheidungen getroffen waren. Andererseits legt eben dieser Umstand nahe, dass die

nats am Rand seines rechten Schienbeins. Auch sein Lententuch war einst in weißen Spaltstichen ausgestaltet, wie über dem linken Knie noch zu erkennen ist. Im Gesicht des Engels, der das Blut Christi aufnimmt und im Gesicht Mariens, insbesondere in der Stirn- und Nasenpartie, sind Reste der weißen Fäden auszumachen. Besonders gut ist dieses Phänomen auch bei braungefärbten Fäden zu beobachten. So ist an den Rändern von Christi Heiligenschein sehr gut zu sehen, dass auch der Kreuzesbalken ursprünglich vollständig mit braunen Fäden ausgestickt war. Die ehemals mit Silberfäden überbestickte Schnur, die den Heiligenschein begrenzt, hat den fragilen braunen Faden in diesen Bereichen vor Abrieb geschützt.



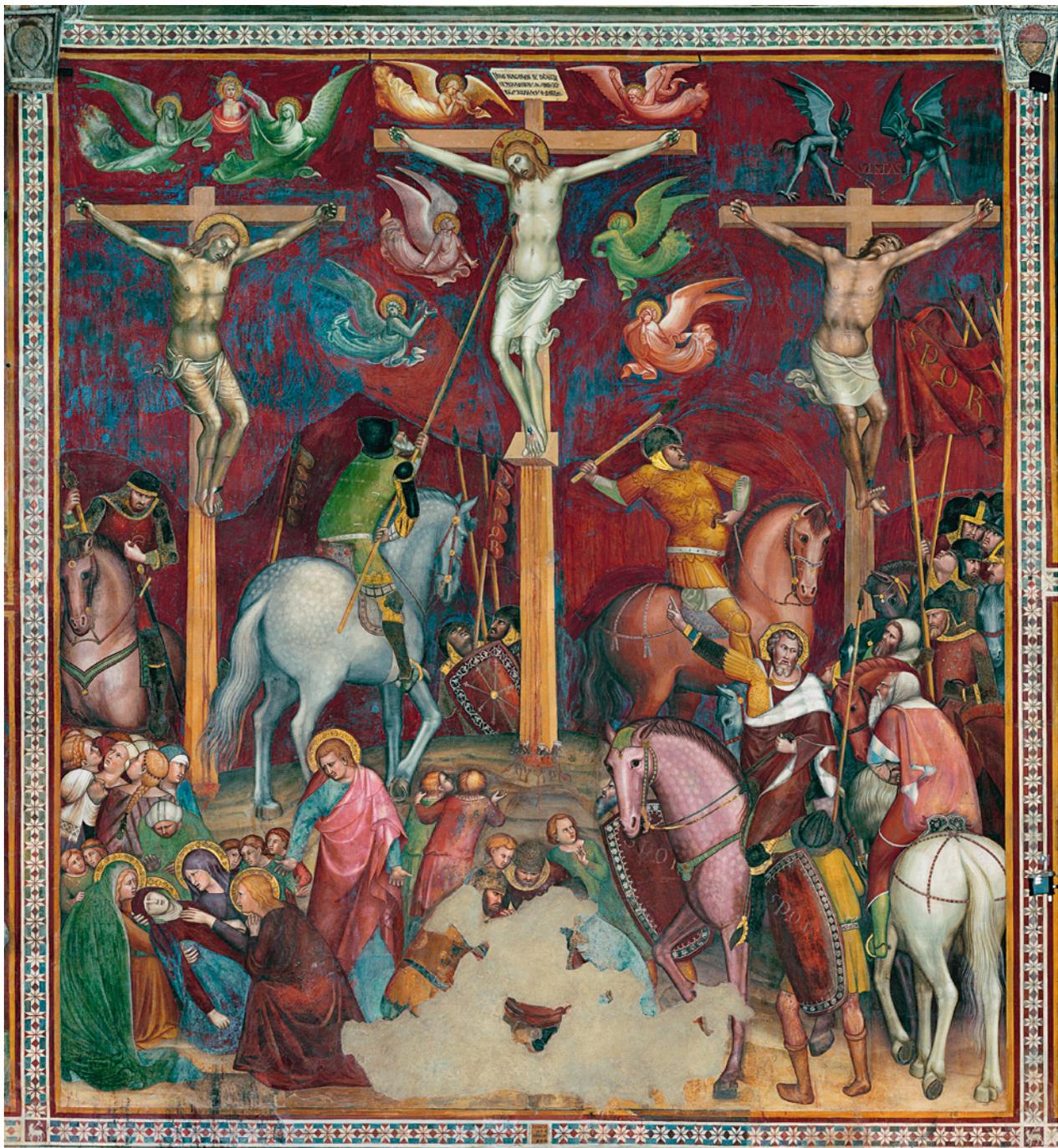
28 Geri di Lapo, Altarparament (Abb. A), Detail des guten Schächers aus der *Kreuzigung* (Foto Archivo Fotográfico del Bisbat de Vic/Ramon Maroto)

Zeichnung nach den Vorgaben und in enger Absprache mit dem Sticker entstand, denn schließlich war es seine Werkstatt, die den in der Zeichnung formulierten Qualitätsanspruch auch umsetzen musste, und er war es auch, der das fertige Werk signierte, zumindest im Falle Geri di Lapos und Jacopo di Cambios. Das bedeutet auch, dass Zeichnungen, die als Entwurf für eine Stickerei dienen sollten, deren technische und mediale Eigenschaften berücksichtigen mussten und nicht einfach aus der Malerei abzuleiten waren.

⁹² Dass das Antependium zahlreiche Fehlstellen aufweist und es im Laufe der Jahrhunderte erhebliche Beschädigungen erleiden musste, steht außer Frage. Die letzten restauratorischen Maßnahmen erfolgten unseres Wissens vor der Ausstellung 1992 in Barcelona. Vgl. MARTÍN I ROS 1992. Diese blieben jedoch undokumentiert.

⁹³ Cennini spricht von der Zeichnung auch als Mittel der Überredung und Überzeugung: »E cchosi ti rimarrà un disegno vaghero, che farai innamorare ogni huomo de' fatti tuoi.« CENNINI 2003, Kap. 122, S. 150. Vgl. LÖHR/WEPPELMANN 2008, S. 24.

⁹⁴ Vgl. NASH 2000, insbes. S. 80–82.



29 Lippo Memmi (?), *Kreuzigung*, um 1340, Freskomalerei. San Gimignano, Collegiata (Foto Hirmer Fotoarchiv, München)

Gestickte und gemalte Bildlichkeit

Verdeutlichen lässt sich dies in der Gegenüberstellung des zentralen Bildfelds des Manresaner Stickereiwerks mit dem *Kreuzigungsfresko* aus der Collegiata in San Gimignano, das vielleicht Lippo Memmi zu verdanken ist und das um 1340 datiert wird (Abb. 29).⁹⁵ Es versammelt eine Vielzahl

der Motive, die auch in der Kreuzigung in Manresa vorkommen und die sich weniger geballt auch in anderen Wand- und Tafelgemälden wiederfinden lassen.⁹⁶ Zu nennen wären vor allem der Zenturio mit dem polygonalen Nimbus auf dem Apfelschimmel, die Gruppe der Reiter und Fahnenträger ganz rechts, der böse Schächer, dessen seelische Qual an seiner anatomisch genau studierten, körperlichen Verren-

kung abzulesen ist, die Trauergruppe mit der ohnmächtig zu Boden gesunkenen Maria, den drei Marien und der stehenden Johannesfigur sowie schließlich die beiden Kinder, die über das Geschehen zu diskutieren scheinen.⁹⁷

Angesichts der Gemeinsamkeiten auf motivischer Ebene treten die Unterschiede in der Bildkonzeption umso deutlicher hervor. Im direkten Vergleich erscheinen beispielsweise die Figuren der Stickerei isolierter, weil Überschneidungen tendenziell vermieden wurden. Ihre Verortung im Bildraum wirkt deshalb mitunter prekär. Die stärkere Betonung der einzelnen Protagonisten zeigt sich besonders augenfällig daran, dass die Pferde nicht als eigenständige Figuren, sondern als Attribute der Reiter aufgefasst, und daher maßstäblich verkleinert wurden. Die Komplexität und Vielschichtigkeit, die das Fresko durch die Erweiterung des Bildraumes in ein Erzählformat epischer Breite erreicht, aber auch durch die Staffelung der Tiefenebenen und deren Verschaltung durch diagonal in den Bildraum einschließende Figuren, ist in der Stickerei so nicht erreichbar. Der Anspruch, fiktive Wirklichkeit vor Augen zu stellen, ist – am Maßstab der Malerei gemessen – im Medium der Stickerei letztlich nur bedingt einlösbar.

Das Medium der Stickerei bietet anders geartete Möglichkeiten der Schichtung und Komplexitätssteigerung im Zusammenspiel der verschiedenen Materialien und Texturen, etwa in der kontrastreichen Kombination der Seidenstickerei im Spaltstich mit in Anlegetechnik gestickten Metallfäden. Diese stoffliche Qualität der Stickerei, ihre charakteristische Faktur, erzeugt eine Form der Bildlichkeit, die eine immanente Körperlichkeit und haptisch-stoffliche Konkretheit kennzeichnet, die wiederum das Fresko nicht bieten kann.

Grundsätzlich anders geartet ist das gestickte Bild auch durch den Reichtum seiner Materialien, einhergehend mit einer Preziosität und Kleinteiligkeit, die es mit der Schatz-

kunst verbindet. Umso bemerkenswerter und erst eigentlich zu ermessen ist vor diesem Hintergrund die Aneignung und Nutzung von Bildstrategien, die in der zeitgenössischen Wand- und Tafelmalerei entwickelt wurden und die bisher ungenügend als eine bloße Abhängigkeit der Stickerei von der vermeintlich gattungshierarchisch höherrangigen Malerei beschrieben wurde. Dies zeigt sich unter anderem in der Wiedergabe von Volumen und Stofflichkeit: Dort wo der Maler mit dem Pinsel feine Farbverläufe und Schattierungen einfügt, um möglichst glaubhaft Plastizität und Räumlichkeit zu erzeugen, erfolgt dies bei der Stickerei durch unzählige Stiche, die mit unterschiedlichen Fäden und variierender Stichtechnik gesetzt werden. Der Sticker greift damit Effekte auf, die im Medium der Malerei technisch vergleichsweise einfach zu realisieren sind, die aber in seinem Medium, dessen Bildlichkeit auf der Addition einzeln zu setzender Bildpunkte bzw. kurzer Linien beruht, nur unter ungeheurem Aufwand zu realisieren sind. Zugespißt lässt sich sagen, dass der Sticker in den Fiktions- und Illusionswerten gegen die Widerstände seines eigenen Mediums anarbeitet, aber zugleich in der Überwindung eben dieser Widerstände sein Können unter Beweis zu stellen versucht. Denn die Faktur, die in der Wand- und Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts meist verdeckt wird, ist bei Werken der Stickerei stets präsent.

Für die ›Nadelmalerei‹⁹⁸ (einem technisch inkorrekten Terminus, der aber den Seheindruck angemessen beschreibt) ergibt sich somit ein paradoxer Doppelcharakter: Einerseits orientiert sie sich an der zeitgenössischen Malerei und somit an einem Medium, das seine Gemachtheit zugunsten seiner Fiktionswerte unterschlägt, andererseits ist die Stickerei selbst ein Medium, das sein Prestige nicht zuletzt aus seinem Machtwort zieht. Die Pracht gestickter Bilder des Spätmittelalters liegt in ihrem für sich genommen schon erheblichen Materialwert begründet, erfährt

⁹⁵ Vgl. hierzu POESCHKE 2003, S. 310–319, Taf. 189.

⁹⁶ Motivische Übereinstimmungen finden sich auch mit anderen Fresken figurenreicher Kreuzigungen, z.B. mit Pietro Lorenzetti um 1325 geschaffenem Fresko für die Unterkirche in San Francesco in Assisi. Vgl. hierzu POESCHKE 2003, S. 126–139, Taf. 60. Ein weiteres Beispiel ist das von Bonamico Buffalmacco oder Andrea Traini um 1330/1345 (?) geschaffene Kreuzigungsfresko des Camposanto in Pisa. Vgl. hierzu *Pisa – Museo delle Sinopie* 1979, S. 48–53. Laut WETTER 2012, S. 35, lassen sich »fast alle Motive [der Florentiner Stickereien des Trecento] auf einzelne Bildformulierungen der Wand- und Tafelmalerei zurückführen«.

⁹⁷ Zum vielfigurigen, szenischen Kreuzigungsbild, auch ›volkreicher Kalvarienberg‹ genannt, vgl. grundlegend SCHILLER 1968, Bd. 2, S. 164–171, sowie ROTH (1958) 1967, bes. S. 44–57.

⁹⁸ Der Ausdruck ›Nadelmalerei‹ findet sich schon bei Ovid, der Arachnes Kunstfertigkeit im Medium des Textilen, insbesondere der Webkunst, besingt (vgl. *Metamorphosen*, VI.1–145). Nicht nur das fertige

Werk zu sehen, sondern schon dessen Herstellung beizuwohnen sei wunderbar, nicht zuletzt, weil Arachne »mit der Nadel [Bilder] malte« (»pingebat acu«, VI.13). Es folgen kunstvolle Ekphrasen der beim Wettstreit zwischen Athene und Arachne geschaffenen textilen Bilder, vgl. OVID 2010 [1994], S. 320–329, bes. S. 320f. Diese Topik war im Florenz des Trecento (und darüber hinaus) bekannt und interessant, denn Boccaccio rezipiert Ovids Verse in dem Arachne gewidmeten Abschnitt seiner Sammlung berühmter Frauen (»De claris mulieribus«, um 1362, Kapitel 18) und baut den Vergleich mit der Malerei aus, allerdings ohne Ovids explizit auf das Sticken bezogene Formulierung zu übernehmen: Arachne verwende ihre Finger, die Fäden, das Webeschiffchen und die anderen Werkzeuge der textilen Künste (»texture artis«) so, wie der Maler seinen Pinsel führe (»ut digitis filisque et spatula et aliis tali officio oportunitus id egisse quod pictor peregisset pinniculo«), BOCCACCIO 2001, S. 80. Zu Arachne als Künstlerin vgl. den gleichnamigen Aufsatz von KRIEGER 2002, bes. S. 558f.

aber im Bewusstsein ihres Machwerts, mithin in der Zeit und der Arbeit, die in ihnen ablesbar wird, eine ungemeine Steigerung. Die durch die Orientierung an der Malerei entstehende Spannung zwischen dem faktischen Machwert und dem beanspruchten Fiktionswert ist letztlich nicht harmonisch aufzulösen, dafür aber ungemein produktiv. Sie ist zugleich der Auslöser für jenes Erstaunen, das sich immer dann einstellt, wenn ein bildgebendes Material

durch virtuose Beherrschung der Technik an die Grenzen seiner Möglichkeiten getrieben wird und wir als Betrachter menschliches Tun als Ursache des Kunstwerks imaginieren. Die so bestimmte *agency* des gestickten Bildes ist durch eben jenen imaginativen Nachvollzug seiner Produktion charakterisiert, wodurch der technische Produktionsprozess selbst zur ästhetischen Kategorie wird.

Abkürzungsverzeichnis

AHPM Arxiu Històric de Protocols de Manresa

Literaturverzeichnis

- 600 Years of Embroidery 1982 600 Years of Embroidery from the Permanent Collection: 1380–1980 (Ausstellungskatalog Los Angeles), hg. v. Edward Maeder, Los Angeles 1982.
- ALCOY PEDRÓS 2007 Rosa Alcoy Pedrós, »Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña«, in *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, hg. v. María del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza 2007, S. 139–205.
- Altare d'Oro di Sant'Ambrogio 1996 BACCI 2000 L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio, hg. v. Carlo Capponi, Mailand 1996.
Michele Bacci, »Tra Pisa e Cipro: la committenza artistica di Giovanni Conti († 1332)«, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 4. Ser., 5, (2000), S. 343–386.
Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, Cambridge (Mass.) 2001.
- BOCCACCIO 2001 Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, Cambridge (Mass.) 2001.
- BÖSE/TAMMEN 2012 Kristin Böse u. Silke Tammen, »Beziehungsreiche Gewebe – Textilien im Mittelalter. Einführung und Forschungsstand«, in *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter* (Tagungsband, Köln 2006), hg. v. Kristin Böse u. Silke Tammen, Frankfurt am Main u.a. 2012, S. 11–34.
- BORKOPP-RESTLE/SEEBERG 2011 Birgitt Borkopp-Restle u. Stefanie Seeberg, »Farbe und Farbwirkung in der Bildstickerei des Hoch- und Spätmittelalters. Textilien im Kontext der Ausstattung sakraler Räume«, in *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik* (Tagungsband, Bamberg 2009), hg. v. Ingrid Bennewitz u. Andrea Schindler, Bd. 1, Berlin 2011, S. 189–211.
- BRAUN 1924 Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde., München 1924.
- BRAUN 1932 Joseph Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932.
- BURG 2007 Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin u.a. 2007.
- CALZADA I OLIVERAS 1979 Josep Calzada i Oliveras, *Die Kathedrale von Girona*, Barcelona 1979.
- CANTELLI 1996 Giuseppe Cantelli, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*, Florenz 1996.
- Capolavori & restauri 1986 Capolavori & restauri (Ausstellungskatalog Florenz), hg. v. Anna Forlani Tempesti, Florenz 1986.
- CAVALLO 1960 Adolph S. Cavallo, »A Newly Discovered Trecento Orpheus from Florence«, *The Burlington Magazine*, 102 (1960), S. 505–512.
- CENNINI 1859 Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, hg. v. Gaetano u. Carlo Milanese, Florenz 1859.
- CENNINI 1871 Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*, übers. v. Albert Ilg, Wien 1871 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 1).
- CENNINI 2003 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003.
- CHITI 2012 Elena Chiti, *Il paliotto firmato da Geri di Lapo nella cattedrale di Santa Maria de la Seu de Manresa* (Università degli Studi di Firenze, 2010–2011), unveröffentl. Ms.
- Clothing the Sacred 2015 *Clothing the Sacred. Medieval Textiles as Fabric, Form, and Metaphor*, hg. v. Mateusz Kapustka u. Warren T. Woodfin, Emsdetten u.a. 2015 (Textile Studies 8).
- COLLARETA 2008 Marco Collareta, »Il primato del disegno. Un percorso attraverso le arti minori« in *L'eredità di Giotto* (Ausstellungskatalog Florenz), hg. v. Angelo Tartuferi, Florenz 2008, S. 57–65.
- DENZINGER 2001 Götz Denzinger, *Die Handschriften der Hofkunst Karls des Großen – Studien zur Ornamentik*, Langwaden 2001.
- DIDIER 2005 Valérie Didier, »GERI LAPI RACHAMATORE ME FECIT IN FLORENTIA«. A Trecento Embroidered Frontal at Manresa and »opus florentinum« (Courtauld Institute of Art, 2004–2005), unveröffentl. Ms.
- DIETL 2009 Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde., Berlin u.a. 2009.
- EDLER 1999 Florence Edler, *L'arte della seta a Firenze nei secoli XIV e XV*, Florenz 1999.
- ELBERN 1952 Victor H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn 1952.
- ELBERN 2006 Victor H. Elbern, »Über die Ornamentik am Goldaltar von Mailand«, *Arte medievale*, N.S. 5 (2006), S. 9–20.

- ELSTER 2012 Christiane Elster, »Sühne, Memoria und Verherrlichung des Hauses Habsburg: das Antependium mitt den sibem ziten unsers herren aus Kloster Königsfelden innerhalb der bildlichen Ausstattung des Königsfeldener Chores«, in *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter* (Tagungsband, Köln 2006), hg. v. Kristin Böse u. Silke Tammen, Frankfurt am Main u.a. 2012, S. 202–227, 412–418.
- ELSTER 2018 Christiane Elster, »Die textilen Geschenke Papst Bonifaz' VIII. (1294–1303) an die Kathedrale von Anagni. Päpstliche Paramente des späten Mittelalters als Medien der Repräsentation, Gaben und Erinnerungsträger«, Petersberg 2018.
- English Medieval Embroidery* 2016 *English Medieval Embroidery. Opus Anglicanum* (Ausstellungskatalog London), hg. v. Clare Browne, Glyn Davies u. M. A. Michael, New Haven u.a. 2016.
- ESPAÑOL 2002 Francesca Español, *El Gótico Catalán*, Manresa u.a. 2002.
- ESPAÑOL 2009 Francesca Español, »Tabernacle-Retables in the Kingdom of Aragón«, in *The Altar and its Environment 1150–1400*, hg. v. Justin E. A. Kroesen u. Victor M. Schmidt, Turnhout 2009, S. 87–108.
- Fantasie und Handwerk* 2008 »Fantasie und Handwerk«. Cennino Cennini und die *Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* (Ausstellungskatalog Berlin), hg. v. Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Wepelmann, Berlin 2008.
- Farauo de Saint-Germain* [2017] »Lluís Farauo de Saint-Germain«, Vocabulari de la llengua catalana medieval, URL: <https://www.iec.cat/farauo/> (Stand 21.12.2017).
- FARCY 1890–1919 Louis de Farcy, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, 3 Bde., Angers 1890–1919.
- FAVÀ MONLLAU 2009 Cèsar Favà Monllau, »Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges«, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10 (2009), S. 57–85.
- FAVÀ/CORNUDELLA 2011 Cèsar Favà u. Rafael Cornudella, »El italianismo en la pintura del siglo XIV«, in *El Gótico en las colecciones del MNAC*, hg. v. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2011, S. 40–67.
- FERRARI 1996 Mirella Ferrari, »Le iscrizioni«, in *L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio*, hg. v. Carlo Capponi, Mailand 1996, S. 145–155.
- FOSSEN 1968 David van Fossen, »A Fourteenth-Century Embroidered Florentine Antependium«, *The Art Bulletin*, 50 (1968), S. 141–152.
- FYNN-PAUL 2016 Jeff Fynn-Paul, *The Rise and Decline of an Iberian Bourgeoisie. Manresa in the Later Middle Ages, 1250–1500*, Cambridge 2016.
- GAI 1984 Lucia Gai, *L'Altare argenteo di San Iacopo nel Duomo di Pistoia. Contributo alla storia dell'oreficeria gotica e rinascimentale italiana*, Turin 1984.
- GARCÍA MARSILLA 2008 Juan Vicente García Marsilla, »Los santos elegantes. La iconografía del joven caballero y las polémicas sobre el lujo en el arte gótico hispano. Imagen y cultura«, in *La interpretación de las imágenes como historia cultural*, hg. v. Rafael García Mahiques u. Vicent Frances Zuriaga Senent, Valencia 2008, Bd. 1, S. 775–786.
- GARDNER 2016 Julian Gardner, »Opus Anglicanum and its Medieval Patrons«, in *English Medieval Embroidery: Opus Anglicanum* (Ausstellungskatalog London), hg. v. Clare Browne, Glyn Davies u. M. A. Michael, New Haven u.a. 2016, S. 49–59.
- GASOL 1978 Josep M. Gasol, *La Seu de Manresa. Monografia històrica i guia descriptiva*, Manresa 1978.
- GAUTHIER 1972 Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg 1972.
- GAUTHIER 1987 Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux méridionaux, tome I: L'époque romane*, Paris 1987 (Catalogue international de l'oeuvre de Limoges).
- GAUTHIER 2011 Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux méridionaux, tome II: L'apogée, 1190–1215*, Paris 2011 (Catalogue international de l'oeuvre de Limoges).
- GELL 1992 Alfred Gell, »The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology«, in *Anthropology, Art and Aesthetics*, hg. v. Jeremy Coote u. Anthony Shelton, Oxford 1992, S. 40–63.
- Giotto: bilancio critico* 2000 *Giotto: bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* (Ausstellungskatalog Florenz), hg. v. Angelo Tartuferi, Florenz 2000.
- GRÖNWOLDT 1961 Ruth Grönwoldt, »Florentiner Stickeereien in den Inventaren des Herzogs von Berry und der Herzöge von Burgund«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 10 (1961), S. 33–58.
- GRÖNWOLDT 1969 Ruth Grönwoldt, »A Florentine Fourteenth-Century Orphrey in the Toledo Museum of Art«, *Apollo*, 89 (1969), S. 350–355.
- GRÖNWOLDT 1993 Ruth Grönwoldt, *Stickeereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart aus dem Besitz des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart und der Schlösser Ludwigslust, Solitude und Monrepos*, München 1993.
- GRÖNWOLDT 2013 Ruth Grönwoldt, *Paramentenbesatz im Wandel der Zeit. Gewebte Borten der italienischen Renaissance*, München 2013.

- GUDIOL/ALCOLEA I BLANCH 1986 Josep Gudiol u. Santiago Alcolea i Blanch, *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona 1986.
- HACKENBROCH 1960 Yvonne Hackenbroch, *English and other Needlework, Tapestries and Textiles in the Irwin Untermyer Collection*, London 1960.
- HAHN 1999 Cynthia J. Hahn, »Narrative on the Golden Altar of Sant’Ambrogio in Milan«, *Dumbarton Oaks Papers*, 53 (1999), S. 167–187.
- HERNANDO I DELGADO 1989 Josep Hernando i Delgado, »El tractat de Ramon Saera sobre la il·licitud del contracte de venda de violaris amb carta de Gràcia (S. XIV)«, *Arxiu de textos catalans antics*, 7–8 (1989), S. 241–253.
- HERNANDO I DELGADO 1991 Josep Hernando i Delgado, »Un tratado sobre la licitud del contrato de compraventa de rentas vitalicias i redimibles (>violaris<). Allegationes iure factae super venditionibus violariorum cum instrumento gratiae. Ramon Saera (Siglo XIV). Introducción, Transcripción y Notas«, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 11 (1991), S. 9–74.
- Inventare des päpstlichen Schatzes in Avignon* 1944 *Die Inventare des päpstlichen Schatzes in Avignon*, 1314–1376, hg. v. Hermann Hoberg, Vatikanstadt 1944.
- JACOBSEN 2001 Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München 2001.
- KLESSE 1981 Brigitte Klesse, »Italienische und böhmische Trecento-Stickereien in Köln«, in *Documenta textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, hg. v. Mechthild Flury-Lemberg u. Karen Stolleis, München 1981, S. 283–292.
- KRIEGER 2002 Verena Krieger, »Arachne als Künstlerin: Velázquez’ »Las hilanderas« als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 (2002), S. 545–561.
- KROESEN 2009 Justin E.A. Kroesen, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven u.a. 2009.
- KRÜGER (2005) 2017 Klaus Krüger, »»Hoc est enim corpus meum«. Bild und Liturgie im gemalten Altaraufsatz des 13. Jahrhunderts«, in Klaus Krüger, *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Berlin 2017, S. 25–52.
- KUBERSKY-PIREDDA 2005 Susanne Kubersky-Piredda, *Kunstwerke – Kunstwerte. Die Florentiner Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit*, Norderstedt 2005.
- KURTH 1931 Betty Kurth, »Florentiner Trecento-Stickereien«, *Pantheon*, 8 (1931), S. 455–462.
- KURTH 1941 Betty Kurth, »Die Technik der europäischen Bildstickerei im Mittelalter«, *Ciba-Rundschau*, 48 (1941), S. 1750–1755.
- LIPINSKY 1952–1956 Angelo Lipinsky, »Goldene und silberne Antependien des Mittelalters in Italien«, *Das Münster*, 5 (1952), S. 22–31 (+ S. 20–21 und S. 39–40), S. 194–205; 9 (1956), S. 133–145.
- LIPINSKY 1954 Angelo Lipinsky, »Antependium und Dossale in Sant’Iacopo zu Pistoia«, *Das Münster* 7 (1954), S. 345–353.
- LÖHR/WEPPELMANN 2008 Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, »»Glieder in der Kunst der Malerei« – Cennino Cennini Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition, Werkstattpraxis und Historiographie«, in »*Fantasie und Handwerk*«. *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* (Ausstellungskatalog Berlin), hg. v. Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, Berlin 2008, S. 13–43.
- Lorscher Evangeliar* 1968 *Das Lorscher Evangeliar*, hg. v. Wolfgang Braunfels, München 1968 [Faksimile-Ausgabe].
- MADURELL MARIMÓN 1950 José M. Madurell Marimón, »El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II. Apéndice documental«, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 8 (1950), S. 1–387.
- MANCINO 2006 Maria Rosaria Mancino, »Geri di Lapo«, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 52, München u.a. 2006, S. 131.
- MARKOWSKY 1973 Barbara Markowsky, »Eine Gruppe bemalter Paliotti in Florenz und der Toskana und ihre textilen Vorbilder«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17 (1973), S. 105–140.
- MARTÍN I ROS 1992 Rosa M. Martín i Ros, »Frontal de la passió. Geri di Lapo, brodadador«, in *Catalunya Medieval* (Ausstellungskatalog Barcelona), hg. v. Milagros Guardia u. Núria de Dalmasas, Barcelona 1992, Kat. 3.24, S. 278–280.
- MARTÍN I ROS 1996 Rosa M. Martín i Ros, »La relació entre els brodatos l’una casulla del Museu Diocesà i dos frontals florentins del segle XIV«, in *Miscel·lània. Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida 1996, S. 275–288.
- MARTÍN I ROS 2008 Rosa M. Martín i Ros, »El frontal de la Passió de la Seu de Manresa«, in *L’art Gòtic a Catalunya. Arts de l’objecte*, Barcelona 2008, S. 384–385 (Enciclopèdia Catalana 8).
- MASNOU I PRATDESABA 2007 Josep M. Masnou i Pratdesaba, »Inventari de la sagristia de la Seu de Manresa (1452)«, *Miscel·lània litúrgica catalana*, 15 (2007), S. 305–316.
- MAYER THURMAN 2001 Christa C. Mayer Thurman, *European Textiles in The Robert Lehman Collection*, New York u.a. 2001.

- MEISS 1941 Millard Meiss, »Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop«, *The Journal of the Walters Art Gallery*, 4 (1941), S. 45–87.
- MELERO MONEO 2002–2003 Marisa Melero Moneo, »Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges«, *Locus Amoenus*, 6 (2002–2003), S. 21–40.
- Monza: Il Duomo e i suoi Tesori 1988 *Monza: Il Duomo e i suoi Tesori*, hg. v. Roberto Conti, Mailand 1988.
- NASH 2000 Susie Nash, »The »Parent de Narbone«: Context and Technique«, in *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, hg. v. Cardine Villers, London 2000, S. 77–87.
- NAVAL MAS 1999 Antonio Naval Mas, *Patrimonio emigrado*, Huesca 1999.
- NEFF 1990 Amy Neff, »Wicked Children on Calvary and the Baldness of St. Francis«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34 (1990), S. 215–244.
- NOGUERA I ALGUÉ 2004 Montserrat Noguera i Algué, »Els tresors desconeguts de la seu de Manresa«, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 18 (2004), 67–84.
- ORRIOLS I ALSINA 2001 Anna Orriols i Alsina, »La Pintura Gòtica a la Seu«, in *Manresa medieval. Història. Art i Cultura a l'Edat Mitjana*, hg. v. Enric Castells i Rufas u. Joan Badia i Guitart, Manresa 2001, S. 105–133.
- OIDVID 2010 [1994] P. Ovidius Nasio, *Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch*, übersetzt und hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2010 [1994].
- PHIPPS 2017 Elena Phipps, »Mobility«, in *Textile Terms* 2017, S. 169–204 (Textile Studies o).
- Pisa – Museo delle Sinopie 1979 *Pisa – Museo delle Sinopie del Camposanto Monumentale*, hg. v. Antonino Caleca, Gaetano Nencini u. Giovanna Piancastelli, Pisa 1979.
- POESCHKE 2003 Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*, München 2003.
- Pulchra 1993 *Pulchra. Centenari de la creació del Museu. 1893–1993* (Ausstellungskatalog Lleida), hg. v. Ximo Company, Isidre Puig u. Jesús Tarragona, Lleida 1993.
- REUDENBACH 2002 Bruno Reudenbach, »»Gold ist Schamm«: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter«, in *Material in Kunst und Alltag*, hg. v. Monika Wagner u. Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 1–12.
- RODRÍGUEZ BARRAL 2008 Paulino Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Ballatera u.a. 2008.
- ROSENTHAL 2007 Jane E. Rosenthal, »An Unprecedented Image of Love and Devotion. The Crucifixion in Judith of Flanders's Gospel Book«, in *Tributes to Lucy Freeman Sandler. Studies in Illuminated Manuscripts*, hg. v. Kathryn A. Smith u. Carol H. Krinsky, London u.a. 2007, S. 21–36.
- ROTH (1958) 1967 Elisabeth Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters*, 2. überarb. Aufl., Berlin 1967.
- SALMI 1930 Mario Salmi, »Il Paliotto di Manresa e l'opus florentinum«, *Bolletino d'arte del ministero della educazione nazionale*, 8 (1930), S. 385–406.
- SALMI 1973 Mario Salmi, »Stoffe e ricami«, in *Civiltà delle arti minori in Toscana* (Tagungsband, Arezzo 1971), Florenz 1973, S. 85–95.
- SÁNCHEZ SAULEDA 2012–2013 Sebastià Sánchez Sauleda, »Una venda frustrada: el frontal trescentista de la Seu de Manresa i el col·leccionista«, *Lambard: Estudis d'art medieval*, 24 (2012–2013), S. 169–179.
- SANPERE Y MIQUEL 1906 Salvador Sanpere y Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 Bde., Barcelona 1906.
- SANTANGELO 1958 Antonino Santangelo, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Mailand 1958.
- Santa Maria Novella 2015 *Santa Maria Novella. La basilica e il convento, Bd. 1: Dalla fondazione al tardogotico*, hg. v. Andrea De Marchi, Florenz 2015.
- SARRET I ARBÓS 1911 Joaquim Sarret y Arbós, »El frontal florentí de la Seu de Manresa. Qui 'n feu la donació y en quina data«, *Butlletí del Centre Escursionista de la Comarca de Bages*, 7, 52 (1911), S. 185–189.
- SARRET I ARBÓS 1924 Joaquim Sarret i Arbós, *Historia religiosa de Manresa. Iglésies i convents*, Manresa 1924.
- SARRET I ARBÓS 1931 Joaquim Sarret i Arbós, »En Ramon de Area (Ça Era) donador del frontal florentí de la nostra Seu«, *Butlletí del Centre Escursionista de la Comarca de Bages*, 27 (1931), S. 140–142, 172–174, 184–186.
- SCHILLER 1968 Gertrud Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968.
- SCHMIDT 2009 Victor M. Schmidt, »Ensembles of Painted Altarpieces and Frontals«, *The Altar and its Environment 1150–1400*, hg. v. Justin E. A. Kroesen u. Victor M. Schmidt, Turnhout 2009, S. 203–221.
- SCHUETTE/MÜLLER-CHRISTENSEN 1962 Marie Schuette u. Sigrid Müller-Christensen, *Das Stickereiwerk*, Tübingen 1963.

Medialität und *agency* des gestickten Bildes

- | | | | |
|--|---|-----------------------|---|
| SITJES I MOLINS 2008 | Xavier Sitjes i Molins, »La biblioteca del jurista manresà Ramon Saera, mort l'any 1357«, <i>Dovella</i> , 98 (2008), S. 15–17. | TORRAS I CORTINA 2004 | Miquel Torras i Cortina, <i>L'escriptura i el llibre a la Catalunya central als segles XIII i XIV</i> , Bellaterra 2004, URL: https://ddd.uab.cat/record/37869 (Stand 19.12.2017). |
| SOLDANI 2009 | Maria Elisa Soldani, »A Firenze mercanti, cavalieri nella signoria dei re d'Aragona. I Tecchini Taquí tra XIX e XV secolo«, <i>Anuario de estudios medievales</i> 29 (2009), S. 575–604. | VASARI (1568) 1911 | Giorgio Vasari, <i>Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori</i> , hg. v. Karl Frey, München 1911. |
| SOLER Y MARCH 1918–1920 | Alejandro Soler y March, »El frontal bordado de la Seo de Manresa«, <i>Museum</i> , 6 (1918–1920), S. 411–429. | WAGNER 2001 | Monika Wagner, »Material«, in <i>Ästhetische Grundbegriffe</i> , Bd. 3, Stuttgart u.a. 2001, S. 866–882. |
| STALEY 1906 | Edgcumbe Staley, <i>The Guilds of Florence</i> , London 1906. | WARDWELL 1979 | Anne E. Wardwell, »A Rare Florentine Embroidery of the Fourteenth Century«, <i>The Bulletin of the Cleveland Museum of Art</i> , 66 (1979), S. 322–333. |
| STANILAND 1991 | Kay Staniland, <i>Medieval Craftsman: Embroiderers</i> , London 1991. | WEDDIGEN 2014 | Tristan Weddigen, »Textile Medien«, in <i>Handbuch Medienwissenschaften</i> , hg. v. Jens Schröter, Stuttgart 2014, S. 234–238. |
| <i>Statuti dell'Arte di Por Santa Maria</i> 1934 | <i>Statuti dell'arte di Por Santa Maria del tempo della repubblica</i> , hg. v. Umberto Dorini, Florenz 1934. | WETTER 2012 | Evelin Wetter, <i>Mittelalterliche Textilien. III. Stickerei bis um 1500 und figürlich gewebte Borten</i> , Riggisberg 2012 (Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 6). |
| STREET 1865 | George Edmund Street, <i>Some Account of Gothic Architecture in Spain</i> , London 1865. | WILCKENS 1991 | Leonie von Wilckens, <i>Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500</i> , München 1991. |
| <i>Tesoro del Duomo di Monza</i> 1966 | <i>Il Tesoro del Duomo di Monza</i> , hg. v. Lamberto Vitali, Mailand 1966. | | |
| <i>Textile Terms</i> 2017 | <i>Textile Terms: A Glossary</i> , hg. v. Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka u. Tristan Weddigen, Emsdetten u.a. 2017 (Textile Studies 0). | | |
| THUNØ 2006 | Erik Thunø, »The Golden Altar of Sant'Ambrogio in Milan. Image and Materiality«, in <i>Decorating the Lord's Table. On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages</i> , hg. v. Søren Kaspersen u. Erik Thunø, Kopenhagen 2006, S. 63–78. | | |