

Bildstickereien aus Kloster Lüne als Ausdruck der Reform des 15. Jahrhunderts

Von Eckhard Michael

Am 24. August 1959 wurde den sechs evangelischen Lüneburger Frauenklöstern erstmals eine einheitliche Verfassung gegeben¹. Diese Klosterordnung markiert indessen keine Zäsur, sondern kaum mehr als eine Etappe in der durch eine auffallende Kontinuität gekennzeichneten Geschichte dieser Institutionen, die man nach ihrer Zugehörigkeit zum Territorium des 1705 als souveräner Staat erloschenen Fürstentums Lüneburg benennt.

Selbständige Klöster sind sie bis heute, selbständige Klöster waren sie im Mittelalter — Walsrode, Ebstorf und Lüne in der Gestaltung des inneren Lebens benediktinisch, Medingen, Wienhausen und Isenhagen zisterziensisch geprägt². Mit Ausnahme Wienhausens gingen sie aus bereits bestehenden geistlichen Einrichtungen hervor, etwa aus einem Kanonissenstift wie im Falle Walsrodes oder aus einem Mannskloster wie im Falle Isenhagens. Trotz jeweils unterschiedlicher, teilweise nicht eindeutig zu erhellenden Anfängen verlief die Entwicklung der sechs Lüneburger Klöster seit dem späten Mittelalter parallel. Alle schlossen sich der Reform des 15. Jahrhunderts an, alle wurden vom Landesherrn, Herzog Ernst dem Bekenner, der ihr Vermögen säkularisierte, dazu gezwungen, die lutherische Lehre anzunehmen³, alle bestanden als evangelische Frauenklöster fort. Sie sind, zuletzt sanktioniert durch die Klosterordnung von 1959, eigenständige Körperschaften des öffentlichen Rechts geblieben. Lediglich in bestimmten Angelegenheiten unterstehen sie der Aufsicht eines Staatskommissars, dessen Funktion seit 1937 der jeweilige Präsident der Klosterkammer Hannover wahrnimmt⁴.

So sind die Klöster von allen politischen und sozialen Umwälzungen im wesentlichen unberührt geblieben. Auch das Ende des Königreiches Hannover 1866, das Erlöschen des Summepiskopats des Landesherrn 1918 und die nationalsozialistische Zeit haben die Organisationsstruktur nicht verändern können.

Heute leben in den Klöstern unter der Leitung einer Äbtissin Konvente evangelischer Damen, denen unter anderem aufgegeben ist, die in großer Zahl vorhandenen Kunstschatze zu pflegen und sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dem Besucher werden in den Baulichkeiten des ausgehenden Mittelalters handwerkliche Arbeiten gezeigt und erläutert, denen ein hoher Kunstwert eigen ist und die folgerichtig nach den Maßstäben heutiger Kunstrezeption beurteilt werden. Dabei kann jedoch die Tatsache in den Hintergrund gedrängt werden, daß die meisten dieser Kunstwerke zunächst als materieller Ausdruck geistiger Strömungen begriffen werden müssen, daß sie auch als Zeugnis bestimmter Entwicklungen dienen können und daß ihnen damit ein quellenähnlicher Charakter eigen ist. Diese Überlegungen spielen eine Rolle, wenn im folgenden die Bildstickereien aus dem Kloster Lüne in ihrer inhaltlichen Aussage vorgestellt werden. Es wird auf die Motive einzugehen sein, denen diese Handarbeiten ihre Entstehung verdanken, und es wird zu untersuchen sein, inwieweit diese Textilien als Paradigma für eine wichtige Zäsur in der Geschichte der Lüneburger Klöster gelten können, als äußerliches Zeichen für die Veränderung des inneren Lebens nach dem Anschluß an die Reformbewegung des 15. Jahrhunderts.

I.

Wenn das 15. Jahrhundert als Zeitalter eines Umbruchs angesehen und zur Bekräftigung dessen zunächst auf die zahlreichen Erneuerungsbestrebungen der Kirche eingegangen wird, so ist damit lediglich

1 Vgl. Eberhard Sperling, Evangelische Klöster und Stifte in Niedersachsen, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte 72, 1974, S. 137—149, hier S. 143.

2 Vgl. im einzelnen: Conrad Borchling, Literarisches und geistiges Leben in Kloster Ebstorf am Ausgange des Mittelalters, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen 1905, S. 361—420. — Horst Appuhn, Kloster Isenhagen, 1966. — Ernst Nolte, Quellen und Studien zur Geschichte des Nonnenklosters Lüne bei Lüneburg (Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens 6), Göttingen 1932. — Hans Ernst Mittag, Kloster Medingen, 1971. — Horst Appuhn, Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1, 1961, S. 73—138.

3 Dieter Brosius, Die Lüneburgischen Klöster in der Reformation, in: Reformation vor 450 Jahren. Eine Lüneburgische Gedenkschrift, 1980, S. 95—111, bes. S. 108 ff.

4 Albrecht Stalman, Die Hannoversche Klosterkammer, 1948, S. 14.

ein einzelner, aber doch ein sehr wesentlicher Gesichtspunkt dessen erfaßt, wovon Menschen dieses Zeitalters ergriffen waren. Die für den Christen schwer verständliche Tatsache der Kirchenspaltung im Jahre 1378, die daraus resultierenden äußerlich sichtbaren Mißstände brachten einen so starken Willen zu wirksamer und umfassender Änderung hervor, daß spätmittelalterliche Reform zunächst als Reform der kirchlichen Verfassung im großen zu begreifen ist⁵. Dabei darf nicht übersehen werden, daß es durchaus um „reformare“ im eigentlichen Wortsinn ging.

So verwundert es nicht, daß das zum 1. November 1414 nach Konstanz einberufene allgemeine Konzil im Bemühen um die Überwindung des Schismas — als „causa unionis“ eines der drei großen Aufgabengebiete der Versammlung — den dauerhaftesten Erfolg erzielen konnte. Nach der Absetzung Benedikts III., des letzten der drei miteinander konkurrierenden Päpste, war der Weg für ein neues Papsttum frei. Als Martin V. im November 1417 sein Amt antrat, war die Kirchenspaltung beendet⁶.

In der Sache des Glaubens („causa fidei“) und den Fragen der Kirchenreform („causa reformationis“) blieben die Ergebnisse des Konzils zu Konstanz hinter den Erwartungen zurück. Die Probleme waren zu vielschichtig, als daß sie durch organisatorische Veränderungen im weitesten Sinne hätten gelöst werden können. Insbesondere die im geistigen Bereich empfundenen Defizite konnten nicht ausgeglichen, aus den Zeitströmungen gegebene Impulse nicht aufgefangen werden. Als Beispiel mag die Hussitenfrage gelten, die durch Verurteilung und Verbrennung von Johannes Hus im Juli 1415 nicht etwa, wie man gewünscht hatte, gegenstandslos wurde, sondern neue, fortwirkende Brisanz erhielt.

Auch das zweite große Konzil des 15. Jahrhunderts, das von 1431 bis 1449 in Basel stattfand, vermochte dem Bedürfnis nach kirchlicher Reform nicht zu entsprechen, zumal hier eine Frage erneut in den Mittelpunkt trat, die in Konstanz nicht hatte geklärt werden können, das Problem der Gewaltenteilung innerhalb der Kirche⁷. Symptomatisch für die Behandlung dieser mit deutlich vorgetragenen Machtansprüchen verknüpften Angelegenheit war die zunehmende Entfremdung zwischen Papsttum und Konzil, die bis zum offenen Konflikt führte. Zwangsläufig war zu dessen Entscheidung der Einfluß staatlicher Mächte in erheblichem Maße von Bedeutung, und dieser Sach-

verhalt begünstigte Bestrebungen, die Landeskirchen von der päpstlichen Zentralgewalt unabhängiger zu machen. So endete die Kirchenversammlung von Basel mit einer Restauration des Papsttums auf Kosten der zum Teil radikal formulierten konziliaren Bewegung und zugunsten einer Entwicklung, die in ihrem Endstadium das landesherrliche Kirchenregiment herbeiführte. Das herrschaftliche Prinzip hatte den genossenschaftlichen Gedanken überwogen. In Deutschland begann endgültig das Zeitalter der Landesfürsten.

Ohne Zweifel hat das Scheitern der Reformversuche im Verlauf der Konzilien von Konstanz und Basel in weiten Kreisen tiefe Enttäuschung ausgelöst und den Fortgang der Ereignisse beeinflußt. Welche Kräfte der Reformwille freigesetzt hatte, zeigt sich im Bereich der geistlichen Orden, sei es durch Forcierung von Neugründungen wie im Falle der Windesheimer Kongregation, die starken Einfluß auf die Bevölkerung nahm, sei es durch Reorganisation bereits über Jahrhunderte bestehender Strukturen wie im Falle der Benediktiner.

Am 27. November 1416 wurde den Äbten der in der Kirchenprovinz Mainz-Bamberg gelegenen Benediktinerklöster befohlen, im kommenden Jahr zu einem Provinzialkapitel im Stift Petershausen vor Konstanz zusammenzukommen⁸. Damit wurde eine bis in das hohe Mittelalter zurückreichende, indessen seit längerem abgerissene Tradition wiederbelebt, die sich am Vorbild der zisterziensischen Generalkapitel orientierte. Durch päpstliche Gesetzgebung des 13. und 14. Jahrhunderts bekräftigt, sollte auch der Benediktinerorden mit Hilfe der in dreijährigem Turnus abzuhaltenden Versammlungen der Isolation der einzelnen

5 Vgl. Hermann Heimpel, Das deutsche 15. Jahrhundert in Krise und Beharrung, in: Die Welt zur Zeit des Konstanzer Konzils, hg. von Theodor Mayer (Vorträge und Forschungen 9), 1965, S. 9—29, S. 15. — Allgemeinere Gesichtspunkte geistiger Reform des Zeitalters behandelt Ferdinand Seibt, Geistige Reformbewegungen zur Zeit des Konstanzer Konzils, ebd., S. 31—46.

6 Joachim Leuschner, Deutschland im späten Mittelalter (Deutsche Geschichte 3), 1975, bes. S. 205.

7 Vgl. Paul Roth, Das Basler Konzil 1431—1448, 1931.

8 Joachim Zeller, Das Provinzialkapitel im Stifte Petershausen im Jahre 1417, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 41, 1921/22, S. 1—73; dabei ein Quellenanhang.

Abteien entgegenwirken, Innovationen auf verwaltungstechnischem Gebiet und ständige Erneuerung der geistigen Leitlinien herbeiführen. Interesselosigkeit und Ignoranz der Ordensangehörigen ließen diese Bestrebungen über bescheidene Anfänge nicht hinausgelangen. Erst die allgemein empfundene Notwendigkeit tiefgreifender Reform im ausgehenden Mittelalter schärfte den Blick dafür, bis zu welchem Grade die Mißstände in den Klöstern gewachsen waren und daß man um Beseitigung bemüht sein müsse.

So erscheint es folgerichtig, daß am 28. Februar 1417 das benediktinische Kapitel der Kirchenprovinz Mainz-Bamberg in Petershausen zusammentrat. Hier wurde der Beginn einer kontinuierlichen Reihe solcher Zusammenkünfte festgelegt, die sich bis in das 16. Jahrhundert hinein fortsetzte und erst dann abriß, als durch die Einführung der lutherischen Lehre völlig neue Verhältnisse geschaffen worden waren. In Petershausen ging es darum, die Ordensregel wieder zur Norm zu erheben. Nachdrücklich wurden Beachtung der Ordensgelübde Armut, Keuschheit und Gehorsam, Wiederherstellung des gemeinsamen Lebens, der *vita communis*, Verbot des Fleischessens und Vereinfachung der Ordenstracht gefordert. Mit gleicher Sorgfalt wurden Fragen der Liturgie, des Schulwesens und der klösterlichen Vermögensverwaltung behandelt.

Die Bedeutung des Provinzialkapitels von Petershausen liegt darin, daß der Benediktinerorden seine Befähigung zu eigener Initiative in Reformangelegenheiten bewiesen hatte. Es fügt sich in den bereits umrissenen Rahmen, daß einige Ordenshäuser zu Zentren einer regional begrenzten, vom Landesherrn geförderten benediktinischen Erneuerungsbewegung wurden. Das gilt für das bayerische Kastl, gleichermaßen für das niederösterreichische Melk und ebenso für das niedersächsische Bursfelde⁹.

Dabei bildete die von Bursfelde ausgehende Reformbewegung einen einheitlichen Organisationsverband aus, die Bursfelder Kongregation, die am 11. März 1446 durch den Kardinallegaten in Basel, Ludwig d'Allemand, bestätigt wurde. Auf die Bestimmungen der Bestätigungsurkunde, die Nicolaus Cusanus, in Basel ein gemäßigter Verfechter des konziliaren Gedankens, den Bursfeldern im Jahre 1451 gewährte, konnte sich der endgültige Ausbau ihrer Organisation gründen. Fast alle Klöster im Norden des Deutschen Reiches fanden Anschluß an die Bursfelder Union, die

— wie es sich aus heutiger Sicht darstellt — eine letzte Blüte des Ordenswesens in dieser Region bewirkt hat.

Nicht minder bedeutsam für die spätmittelalterliche Geschichte der norddeutschen Klöster, insbesondere für die Frauenkonvente, war eine im Schwerpunkt auf das Spirituelle ausgerichtete Reformbewegung, die im späten 14. Jahrhundert in den Niederlanden entstand und auf die Wiederbelebung alter Frömmigkeitsregeln abzielte¹⁰. Mit der Bezeichnung „*Devotio moderna*“ ist den zeittypischen Wurzeln dieser Bewegung entsprochen. Viele ihrer Anhänger lebten in unregulierten Schwestern- und Brüderhäusern. Daneben bildete die *Devotio moderna* einen Zweig aus, der eindeutig klösterlich ausgerichtet war und seinen Mittelpunkt in dem 1386 in Windesheim bei Zwolle begründeten Kloster fand. Windesheim übernahm die Augustinerregel und wurde beispielgebend für eine große Zahl weiterer Neugründungen, die sich zu einer Kongregation zusammenschlossen. Einen raschen Aufschwung erfuhr die Windesheimer Reformbewegung durch die organisatorische Arbeit des Niederländers Johannes Busch (1399–1479), der insbesondere auch in Niedersachsen tätig war¹¹.

In ihrer Geistigkeit brachten die Windesheimer wie die Devoten allgemein nichts Neues hervor. Besondere Bedeutung gewann der Vorsatz, ein Leben in der Nachfolge Christi zu führen. Eines der einprägsamsten Zeugnisse dieser Anschauung ist die Schrift des Priors Thomas Hemerken von Kempen mit dem als programmatisch zu bezeichnenden Titel „*Imitatio Christi*“. Erbauungsliteratur fern von gelehrter Theologie mit geringem spekulativen und abstrakten Gepräge wurde in erster Linie geschätzt. In der Tradition Bernhards von Clairvaux wurde Christus in ernsthafter Frömmigkeit konkretes Ziel von Liebeszuwendung. Zweifellos wurde damit Bedürfnissen der Zeit ebenso

9 Johannes Linneborn, Die Bursfelder Kongregation während der ersten 100 Jahre ihres Bestehens, in: Deutsche Geschichtsblätter 14, 1913, S. 3–30, 33–58. — Hermann Herbst, Das Benediktinerkloster Klus bei Gandersheim und die Bursfelder Reform (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 50), 1932. — Hans-Walter Krumwiede, Die Bursfelder Reform, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte 76, 1978, S. 155–168.

10 Wilhelm Kohl, Die Bedeutung der *Devotio moderna* und ihre Gründungen, . . . , in: Jahrbuch der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte 80, 1982, S. 39–53.

11 Johannes Meyer, Johannes Busch und die Klosterreform des fünfzehnten Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte 47, 1949, S. 43–53.

entsprochen wie durch die bereits im Geistigen spürbare praktische Ausrichtung der Devoten. So erklärt sich auch die große Anzahl der von ihnen mit Fleiß und Ausdauer kopierten Bücher — auch in diesem Punkt *Imitatio* — Nachahmung — und *Reformatio* im eigentlichen Wortsinn¹².

Gleichwohl zeigt gerade die Attraktivität der *Devotio moderna*, daß ihre Zielrichtung dem Charakter der Wünsche nach geistlicher und geistiger Erneuerung gerecht wurde. Zugleich wird deutlich, daß sich diese Erneuerung nach eigenen Gesetzen und unberührt vom Scheitern der Konzilien in Konstanz und Basel in diesen inhaltlichen Fragen vollzog. Bezieht man die in ihren Absichten noch weiterreichende benediktinische Reform in diese Überlegung ein und vergegenwärtigt man sich die Entwicklung der Klostererneuerung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, so erscheinen die Reformfreudigkeit und ihre Umsetzung in ein sorgfältig und erfolgreich betriebenes Unternehmen in besonders markanten Umrissen und geben ein Spiegelbild der Erwartungen, die das Zeitalter hegte.

II.

Den Anstoß für die Durchsetzung der Reform in den Klöstern gab in den meisten Fällen eine übergeordnete Instanz, der Landesherr etwa oder der Diözesanbischof, so daß aus dem Zusammenwirken verschieden akzentuierter Motive die Basis für den Anschluß an die Erneuerungsbewegung entstand. Auch am Beispiel der Lüneburger Frauenklöster läßt sich diese Beobachtung anstellen.

Die Konvente von Wienhausen und Ebstorf waren die ersten, die der Reform zugeführt wurden. Wienhausen wurde 1469 durch Johannes Busch, der von 1437 bis 1439 Subprior des der Windesheimer Kongregation angeschlossenen Klosters Wittenburg im heutigen Landkreis Hameln war, auf Veranlassung des Herzogs Otto II. reformiert¹³. Der Ablauf der Ereignisse wiederholte sich im wesentlichen in den anderen Klöstern. Anfänglichem Widerstand begegnete man dadurch, daß die Leitung des Hauses einer durch die Reformatoren aus einem fremden Kloster berufenen Persönlichkeit übertragen wurde.

Diesen Weg ging man auch in Ebstorf, das ebenfalls 1469 den Anschluß an die Erneuerungsbewegung fand¹⁴. Hier lag die Initiative bei dem Propst Matthias

von dem Knesebeck, der eine Reformkolonie aus dem in der Diözese Halberstadt gelegenen Nonnenkloster Hadmersleben nach Ebstorf berief. Zu ihrer Unterstützung wurde der Propst des Benediktinerklosters Huysburg bei Magdeburg, das der Bursfelder Kongregation angehörte, hinzugezogen. Nach einer Übergangsphase von etwa fünf Monaten wurde die aus Hadmersleben stammende Mechthild von Niendorf nach energischer Intervention des Propstes zur neuen Priorissa, zur Vorsteherin des Konvents, gewählt. Ihre Amtsvorgängerin mußte ihr Amt resignieren. Damit konnte das Reformwerk fortgesetzt und vollendet werden. Im Kloster kehrte man zur *vita communis* zurück und achtete auf Einhaltung der monastischen Ordnung. Baumaßnahmen größeren Umfangs sind äußerlich sichtbarer Ausdruck dieser Veränderungen. Insbesondere für die gemeinsamen Mahlzeiten und das Chorgebet mußten größere Räumlichkeiten geschaffen werden. Das innere Leben erhielt eine auf praktische Arbeit ausgerichtete zusätzliche Nuance, indem eine beachtenswerte Schreibtätigkeit einsetzte, die zunächst auf die Herstellung der erforderlichen liturgischen Bücher abzielte, dann aber durchaus zum systematischen Aufbau einer Bibliothek mit Werken theologischen, mystisch-erbaulichen und poetischen Inhalts führte. Hier zeigen sich deutlich die Einflüsse der Windesheimer Kongregation. Bekannt sind die Handschriften aus Ebstorf, die niederdeutsche Texte enthalten. Sie haben bereits früh das Interesse der Forschung hervorgerufen.

Ebstorf übernahm eine Schlüsselrolle bei der Einführung der Reform in den übrigen Lüneburger Frauenklöstern. 1475 wurde in Walsrode und 1479 in Medingen unter maßgeblicher Beteiligung von Angehörigen des Ebstorfer Konvents oder des Propstes die Erneuerung der monastischen Ideale eingeleitet¹⁵. Isenhausen erfuhr, darin Wienhausen vergleichbar, eine Intervention der Territorialmacht, nach vorbereiteten Mahnungen des Diözesans, des Bischofs von Hildesheim, und wurde im Jahre 1488 reformiert. Des Klosters Lüne dagegen nahm sich ebenfalls das benachbarte Ebstorf an, und es überrascht nicht, daß

12 Dazu Kohl (wie Anm. 10), S. 43, 48.

13 Borchling (wie Anm. 2), S. 366 f. — Horst Appuhn/Hans Grubenbecher, *Kloster Wienhausen*, 1955, S. 35.

14 Das Folgende nach Borchling (wie Anm. 2).

15 Zu Walsrode: Borchling (wie Anm. 2), S. 402; zu Medingen: Mittig (wie Anm. 2), S. 29.

hier nach der bereits skizzierten Weise vorgegangen wurde¹⁶.

In Lüne trafen am 18. Oktober 1481 Matthias von dem Knesebeck, der bereits erwähnte Propst des Klosters Ebstorf, der Dekan des Domkapitels zu Verden sowie drei weitere Geistliche ein, die im Auftrage des Diözesans, Barthold von Landesberg († 1502), seit 1470 Bischof von Verden und in Personalunion seit dem Jahre 1481 auch Bischof von Hildesheim¹⁷, eine gründliche Visitation des Klosters vornehmen und den Weg für die Einführung der Reform ebnen sollten. Am folgenden Tage wurden sieben „reformatrices“ aus Ebstorf unter Führung Mechtilds von Nienendorf, also der eigenen Reformatorin dieses Klosters, in feierlicher Form in Lüne empfangen. Zu dieser Abordnung gehörte Sophia von Bodendike, eine Nichte Bischof Bartholds, die einer zur Ritterschaft des Fürstentums Lüneburg gehörenden Adelsfamilie entstammte¹⁸. Die Visitatoren veranlaßten, daß sie am 20. Oktober 1481 vom Konvent zu seiner neuen Vorsteherin, zur Priorissa, gewählt wurde. Die bisherige Amtsinhaberin, Bertha Hoyer, mußte ihre Funktion aufgeben. Anders als in Ebstorf scheinen sich nachhaltige Widerstände gegen die Reform nicht erhoben zu haben. So konnte die Erneuerung des klösterlichen Lebens ohne Verzögerungen in Angriff genommen werden. Der Lünener Propst, Nikolaus Graurock, scheint — etwa im Gegensatz zu Matthias von dem Knesebeck — in diesen Fragen nicht initiativ gewesen zu sein, indessen hat er seit 1481 die Reform des Klosters stark gefördert¹⁹. Die Chronistik berichtet, er habe die „secundum reformationem“ notwendig gewordenen Erweiterungsbauten im Klosterbereich aufführen lassen. Die Parallelen zu Ebstorf treten deutlich hervor. Zunächst entstand eine neue Küche, danach wurden die bis heute erhaltenen Wirtschafts- und Arbeitsgebäude am Innenhof westlich der Klausur errichtet. Graurock starb im Jahre 1493. Sein Nachfolger Nikolaus Schomaker, Sohn eines Bürgermeisters der Stadt Lüneburg, setzte das Werk fort und führte Lüne gemeinsam mit der Priorissa Sophia von Bodendike zu einer hohen Blüte. Während seiner Amtszeit wurden der Nonnenchor erweitert und das Refektorium umgestaltet — Anzeichen für eine Vergrößerung des Konvents und somit für ein Florieren des klösterlichen Lebens im Zeichen der Reform des 15. Jahrhunderts. Was für Lüne und Ebstorf beschrieben wurde, gilt im Kern auch für die übrigen Lüneburger Frauenklöster: die Reform wurde nicht aus eigenem Antrieb übernommen, sondern von außen —

durch den Landesherrn, den zuständigen Diözesanbischof oder, im Ausnahmefall, durch einen reformfreudigen Propst — herangetragen. Anfänglich weigerten sich die Konvente in unterschiedlicher Intensität, hatten sich dann dem Willen ihrer Oberen zu beugen und wurden ausnahmslos überzeugte Anhänger der neuen Bewegung. Für alle Klöster erwuchs daraus ein Aufschwung, der seinen Niederschlag auch im Bereich von Kunst und Kultur fand. Es sollte indessen nicht außerhalb des Blickfeldes geraten, und das sei an dieser Stelle noch einmal wiederholt, daß die Klosterbauten des ausgehenden Mittelalters, daß die Erzeugnisse klösterlicher Handarbeit materieller Überrest einer Idee, einer reformierten Frömmigkeit sind.

III.

Auf die praktische Komponente der Klosterreform des 15. Jahrhunderts wurde bereits hingewiesen. Dabei wurden die Bezüge zu dem Imperativ des „Ora et Labora“, wie er mit dem Namen des hl. Benedikt verknüpft ist, ohne Mühen deutlich. Zwangsläufig impliziert eine Wiederbelebung der mönchischen Ideale, die Einhaltung der Klausur und der *vita communis* mit gemeinsamen Mahlzeiten und gemeinsamem Chordienst eine Reaktivierung der Handarbeit im weitesten Sinne. Hatte sich daraus im Kloster Ebstorf eine vermehrte Schreibtätigkeit entwickelt, griff man im Kloster Lüne auf eine für Nonnenkonvente geradezu klassische Tradition zurück, nämlich auf die Anfertigung von Textilien²⁰.

Bereits um die Wende zum 14. Jahrhundert und in der Zeit danach war im Kloster eine Reihe von Altardecken und -tüchern entstanden, denen die Kunstge-

16 Zum folgenden Nolte (wie Anm. 2), S. 113 f. und Quellenanhang S. 127 f.

17 Johann Graf von Oeynhausen, Die Herren von Landesberg, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen 1881, S. 151—180, S. 155 f.

18 Vgl. Eckhard Michael, Die Inschriften des Lüneburger St. Michaelisklosters und des Klosters Lüne (Die Deutschen Inschriften 24), 1984, S. 111 f.

19 Ebd., S. 114.

20 Diese und die nachfolgend genannten älteren Arbeiten wurden erstmals umfassend beschrieben bei: Marie Schütte, Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters, Bd. 1, 1927. — Vgl. auch Renate Kroos, Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters, 1970; Horst Appuhn, Bildstickereien des Mittelalters im Kloster Lüne, 1983; Michael (wie Anm. 18).



Bartholomäusstreifen, 1492, Medaillon mit Darstellung der Marter des Schindens.



Bartholomäusstreifen, 1492, rechter Abschluß mit anbetenden Nonnen.

schichte des Mittelalters ihren eigenen Wert beigemessen hat. Mit der Reform nach Amtsantritt der Sophia von Bodendike setzte eine zweite Phase in der Herstellung von Textilien ein. Nunmehr bediente man sich der Technik farbiger Wollstickerei und schuf zum zweiten Male eine Gruppe hochrangiger Kunstwerke. Sie alle haben sich erhalten und geben als geschlossener Fundus Zeugnis von der Blütezeit des Klosters. Dabei sind vier große Teppiche mit Darstellungen zu den wichtigsten Etappen des Kirchenjahres einerseits, andererseits eine Serie von Banklaken mit Szenen aus Heiligenlegenden zu unterscheiden. Diesen Banklaken mag die Aufmerksamkeit zunächst gelten.

Zwischen 1492 und 1500 wurden insgesamt sieben solcher Textilstreifen angefertigt. Sie haben als Schmuck des Chorgestühls gedient. Der Inhalt ihrer Darstellungen wurde Heiligenlegenden entnommen. Ein Banklaken zeigt Szenen aus dem Leben des hl. Bartholomäus, des Klosterpatrons, zwei sind der Pas-

sion der hl. Katharina gewidmet, vier bieten einen Zyklus der Legende des hl. Georg.

Der Bartholomäusstreifen ist der älteste²¹. Der Zweckbestimmung entsprechend, beträgt seine Höhe nur 73 cm, während die Breite fast 5 m erreicht. Der kompositorische Aufbau stellt sich in der Weise dar, daß neun kreisrunde Medaillons, von einem Inschriftenring umgeben, nacheinander zu einer Reihe angeordnet sind. Die Medaillons sind von einer rechteckig angelegten Schriftleiste umrahmt. Dadurch entstehen zwischen den Rundfeldern abgeschlossene Zwickel, in die Heiligenfiguren und die Evangelistensymbole eingearbeitet sind. Nach außen hin ist das Textil von einer Zierkante abgeschlossen, auf der in regelmäßigem Wechsel zwei symbolische Tierdarstellungen erscheinen, der Pelikan, der drei Junge mit dem Blut seiner aufgeritzten Brust nährt, und der Löwe, der zwei Jun-

21 Schütte (wie Anm. 20), S. 34–36, Taf. 41, 42.

ge zum Leben erweckt. In den vier äußeren Ecken sind Wappenbilder wiedergegeben, bei denen die sich diagonal gegenüberstehenden identisch sind. Sie beziehen sich auf die Priorissa Sophia von Bodendike und den Propst Nikolaus Graurock.

In den Medaillons finden sich naiv und im Entwurf antiquiert wirkende Darstellungen. Acht Felder führen Begebenheiten aus der Legende des hl. Bartholomäus vor Augen, wie sie in der „Legenda aurea“ geschildert wird, der berühmtesten und am weitesten verbreiteten Anthologie von Heiligenviten im Mittelalter, ausgangs des 13. Jahrhunderts von Jacobus de Voragine verfaßt²². Die umlaufenden Texte erläutern den Inhalt von acht der Bilder: „Hier wird er von dem Engel in den Tempel geführt.“ — „Hier treibt er dem jungen Mädchen den Teufel aus.“ — „Hier tauft er die Tochter des Königs.“ — „Hier predigt er den Völkern den Glauben.“ — „Hier wird er mit Stöcken geschlagen.“ — „Hier wird ihm bei lebendigem Leib die Haut abgezogen.“ — „Hier wird er an das Kreuz gehängt.“ — „Hier wird er enthauptet.“ Das neunte Medaillon zeigt sechs Nonnen, mit erhobenen Händen den im Zentrum stehenden Heiligen um seinen Schutz bittend.

Die rahmenden Schriftleisten enthalten liturgische Texte auf den Heiligen: „Heiliger Bartholomäus, Apostel Christi, hervorragender Lehrer der Inder, neige dein Ohr unserem Rufen, damit wir — durch deine Hilfe zum Herrn emporgehoben — dort deine Mitbürger zu sein verdienen. Tritt für uns bei dem Herrn ein, ruhmreicher Freund Gottes, damit wir durch seine freigebige Gnade (dort seine Mitbürger zu sein verdienen). Daß wir vermittels des Gedenkens an den Schutzpatron dich, Gott, von Angesicht zu Angesicht in deiner Herrlichkeit sehen und unsterblich leben mögen! Heiliger Bartholomäus, Schutzpatron, Lehrer und guter Apostel Gottes, stehe uns bei im Totenkampf und versetze uns in den Himmelssaal, damit wir Gottes Angesicht ohne Ende zu genießen würdig sind! Amen. Im Jahre des Herrn 1492.“

Bezüglich der Text- und der Bildauswahl fällt zweierlei auf: ein Aufgreifen des Gedankens mystisch geprägter Gottesschau sowie die ausführliche Darstellung der Passion des Heiligen. Hier teilt sich eine spezifische Frömmigkeitsauffassung mit, für die ein sehr konkretes Glaubensverständnis kennzeichnend ist. Es ist durchaus erlaubt, darin Einflüsse der *Devotio moderna* zu erkennen.

Die Banklaken mit Darstellungen zur Katharinen- und Georgslegende lassen diese besondere Ausprägung klösterlicher Frömmigkeit noch deutlicher werden, weil die Zyklen umfangreicher sind²³. Wie der Bartholomäusstreifen inhaltlich beispielgebend für die folgenden Arbeiten dieser Art ist, so ist er es auch formal. Das Kompositionsprinzip wurde nicht mehr verändert. Die einzelnen Darstellungen sind in kreisrunde, nebeneinander stehende Medaillons genommen, deren ringförmige Rahmung eine erläuternde Inschrift enthält. Die gesamte Medaillonzone wird von einer rechteckigen Einfassung aus Schriftleisten umgeben, die das Jahr des Arbeitsbeginns nennt, vor allem aber liturgische Texte enthält, die in engem Bezug zur Hauptgestalt der Szenenfolge stehen. So läßt sich mit erheblicher Berechtigung von einer Gruppe von Banklaken sprechen.

Die Legende der hl. Katharina wird auf zwei gleich großen Streifen dargestellt, die je elf Medaillons besitzen. Es fällt auf, daß die ersten der insgesamt 22 Szenen nicht aus der *Legenda aurea* nachzuweisen sind. Diese Beobachtung ist in einem Falle von besonderem Interesse. Das vierte Bild des ersten Lakens zeigt die Verlobung Christi mit Katharina, durch die Umschrift entsprechend bezeichnet. Hier zeigt sich eine durch die Brautmystik beeinflusste Frömmigkeitsauffassung, auf deren Vermittlung offenbar besonderer Wert gelegt wurde. Dieser Umstand läßt Rückschlüsse auf die im Kloster gepflegte Praxis der Religionsausübung zu. Bereits der Bartholomäusstreifen ließ vergleichbare Züge erkennen. Ein weiteres bei der Beschreibung dieses Stückes benanntes Phänomen, nämlich die Betonung der Passion, kehrt in schärferer Akzentuierung auf den Georgs-Banklaken wieder.

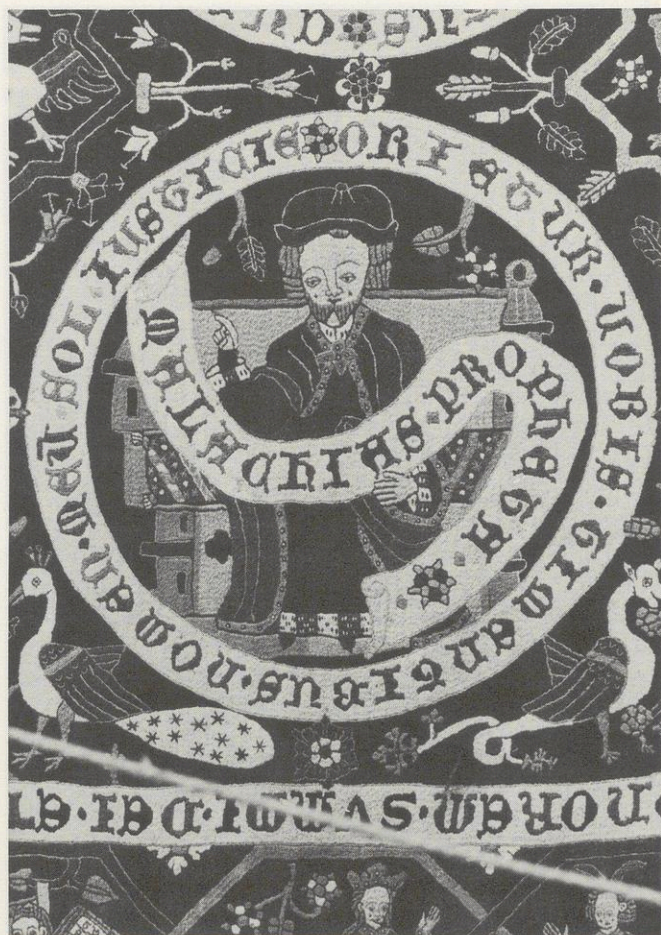
Gegenüber der Gestaltung der Katharinenlegende wurde die Geschichte des Ritterheiligen mit insgesamt 41 Szenen auf vier Stücke verteilt. Zwei davon befinden sich bis heute im Kloster Lüne, der erste sowie der letzte Streifen wurde zur Ausstattung des im Jahre 1862 eröffneten Welfenmuseums nach Hannover gegeben und befinden sich heute im dortigen Kestner-

22 Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 8. Aufl., 1975.

23 Schütte (wie Anm. 20), S. 36–40, Taf. 41, 42; S. 43–47, Taf. 45–47.

Museum²⁴. Ältere Forschung hat bereits herausgestellt, daß der Georgs-Zyklus der ausführlichste seiner Art ist und auf einer nicht kanonisierten Vorlage basiert²⁵. In der Tat ist in der Präsentation der Legende auf den vier Lünser Banklaken die dreimalige Auferstehung des Heiligen von den Toten sowie die auffällig grausame Art seiner Martern besonders hervorstechend — Eigenheiten, die der Fassung in der Legenda aurea fehlen. Nur zwölf Szenen lassen sich aus der Textredaktion des Jacobus de Voragine nachweisen. Darunter befindet sich eine — der Drachenkampf im letzten Feld des gesamten Zyklus —, die ausschließlich hier belegt ist. Im übrigen gehen die Darstellungen auf eine griechische Fassung der Georgspassio zurück, die sich großer Beliebtheit erfreute und in komplizierten Filiationsystemen abendländische und orientalische Neubearbeitungen erfuhr. Seit dem 5. Jahrhundert entstanden lateinische Übersetzungen. Die Legende rief indessen den Widerspruch der offiziellen Kirche hervor, so daß sie bereits 494 im Decretum Gelasianum indiziert wurde. So entstanden kanonische Überarbeitungen, die die beanstandeten Stellen, vor allem die dreimalige Auferstehung Georgs und die Marterszenen, entschärften. Daneben aber lief die apokryphe Fassung fort²⁶. Gerade sie wurde Grundlage für künstlerische Bearbeitungen, etwa für das althochdeutsche Georgslied, das in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene Georgsge-
dicht des Reinbot von Durne²⁷, den Wandgemäldezyklus im südböhmischen Neuhaus²⁸ und die Darstellungsfolge auf den Lünser Banklaken.

Ungeklärt ist die Frage der Veranlassung zur Herstellung dieser Textilien ebenso wie die der Vermittlung eines zur Vorlage für die Handarbeiten geeigneten Textes. Auch die Herkunft der auf den rahmenden Schriftleisten beigegebenen Verse ist ungeklärt. Es handelt sich um einen auf drei Stücke verteilten Hymnus auf den heiligen Georg. Der erste Streifen trägt eine Einleitungsformel sowie die Datierung auf das Jahr 1500. Der Hymnus besteht aus sechs im Sequenzenschema gestalteten Strophen. An einigen Stellen wurde dieses Grundschema durch Texteingfügungen gestört. Offenbar hat man bedenkenlos in den vorgegebenen Bestand eingegriffen, um, wie es scheint, deutlichere Bezüge zu den bildlichen Darstellungen herzustellen und den Gebetscharakter auffälliger zu akzentuieren. Die einschlägigen hymnologischen Sammlungen wiesen die für die Banklaken übernommene Georgs-Sequenz nicht nach, so daß sich ihr Ursprung nicht ermitteln läßt.



Weihnachtsteppich, Medaillon mit dem Propheten Malachias.

Sieben Banklaken mit Darstellungen von drei Heiligenlegenden — der des Bartholomäus, der Katharina und des Georg — sind also nach einheitlichem Kompositionsschema und in gleichartiger Technik im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts von den Klosterangehörigen hergestellt worden. Die Bezüge zum Ge-

24 Diese beiden Stücke hat Marie Schütte (wie Anm. 23) offensichtlich nicht gekannt. Sie werden beschrieben bei: Ruth Grönwoldt (Bearb.), Textilien I (Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover 7), 1964, S. 93—106, Abb. 60, 61.

25 Grönwoldt (wie Anm. 24), S. 101, nach Marie Schütte.

26 Vgl. zur Thematik der Textredaktionen: Karl Krumbacher, Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung, hg. von Albert Erhard (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse 25,3), 1911.

27 Der heilige Georg des Reinbot von Durne, hg. von Ferdinand Vetter, 1896.

28 J. E. Wocel, Die Wandgemälde der Sanct Georgs-Legende in der Burg zu Neuhaus, in: Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Classe 10, 1890, S. 59—92.



Weihnachtsteppich, Medaillon mit der agrippinischen Sibylle.



Weihnachtsteppich, Zentralmedaillon mit der Geburtsszene.

dankengut der spätmittelalterlichen Reformbewegung sollen in größerem Zusammenhang zum Abschluß hergestellt werden.

IV.

In Gestaltung und Programm erheblich anspruchsvoller als die Banklaken sind die vier großen Bildteppiche, die zwischen 1500 und 1508 im Kloster Lüne entstanden.

Der älteste von ihnen ist mit einer Höhe von über fünf und einer Breite von über vier Metern zugleich der größte. Nach Aussage des wie bei den Banklaken begnenden, in rahmende Schriftleisten eingefügten Textes wurde er im Jahre 1500 begonnen. Seiner inhaltlichen Thematik gemäß wird er als Weihnachtsteppich bezeichnet²⁹.

Das Stück bietet 35 figurale Darstellungen in gleichartig gestalteten, kreisrunden Medaillons. Jeweils fünf

von ihnen wurden nebeneinanderstehend zu einer Reihe gruppiert, so daß insgesamt sieben solcher Darstellungsreihen erscheinen. Im Zentrum steht eine Schilderung der Geburt Christi. Die übrigen Felder zeigen neben den Evangelistensymbolen vierzehn Propheten, zwölf Sibyllen sowie vier Gestalten des Alten Testaments: Moses, Aaron, David und Salomo. Jede Person trägt auf einem beigefügten Schriftband ihren Namen. Eine umgebende Schriftzone, die zugleich den Rahmen des jeweiligen Medaillons bildet, enthält den Text einer auf die Geburt Christiweisenden Prophezeiung. In den Zwickeln zwischen den Medaillons befinden sich kleine, auf die Spitze gestellte, außen mit Pflanzenornament versehene Quadrate als Rahmung für Tierdarstellungen. Dem Mittelbild mit der Geburtsszene sind in solchen Rahmen die folgenden vier christologischen Allegorien zugeordnet: oben links der Pelikan, der seine Jungen nährt; oben rechts der Löwe, der drei Junge zum Leben erweckt; unten

²⁹ Schütte (wie Anm. 20), S. 40—43, Taf. 43, 44.

links der Vogel Phönix und unten rechts das Einhorn in Mariens Schoß. Das Hauptfeld wird von den bereits erwähnten Schriftleisten umgeben. Daran schließt sich nach außen eine Zierkante an, die an den Seiten in Vierpässen, oben und unten in Sechsecken, die aus abgeschnittenen Quadraten gebildet werden, ebenfalls Tierdarstellungen und Pflanzenwerk zeigen. In den vier äußeren Ecken des Teppichs erscheinen wechselweise die Wappen der Priorissa Sophia von Bodendike und des Propstes Nikolaus Schomaker.

Trotz des auf den ersten Blick seriell anmutenden Kompositionsschemas liegt hier der Gedanke einer Zentralgestaltung zugrunde. Seine Umsetzung erfolgte in der Weise, daß diejenigen Personen dem Zentrum am nächsten stehen, deren Aussagen in ihrem Gehalt die deutlichsten Bezüge zu diesem Mittelfeld herstellen. So enthalten die neun Felder, die das Geburtsmedaillon wie ein Rahmen umgeben, besonders wichtige Prophezeiungen, seien sie der Bibel entnommen, seien sie den prominentesten der Sibyllen zugewiesen.

Im Altertum spielten die sibyllinischen Sprüche, als Weissagungen durch ursprünglich nur aus besonderem Anlaß vorgenommene Befragung der Orakel ermittelt, eine bedeutsame Rolle. Sie wurden in der antiken Literatur häufig behandelt, gegen Ende der Epoche im Zuge eines Umdeutungsprozesses auch mit sotteriologischen Ideen verbunden³⁰. So fanden sie Eingang in die theoretischen Schriften des Christentums. Als erster christlicher Schriftsteller fand Lactanz um 300 die Auffassung, die Sibyllen müßten als Prophetinnen Christi gelten.

Die Sibyllen wurden Thema der christlichen Kunst, teils als Einzelpersonen, teils in größerer Zahl. Häufig erscheinen sie in Gemeinschaft mit antiken Philosophen, aber auch mit biblischen Propheten. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde der Parallelismus der Propheten und Sibyllen bestimmend³¹. Hier verbanden sich alttestamentliche Ordnung sowie Repräsentation der außerjüdischen antiken Welt zu einer Einheit heilsgeschichtlicher Prophetie: Judentum und Heidentum treffen sich in gemeinsamer Vorhersage der Geburt Christi.

In zyklischen Darstellungen finden sich zumeist zehn Sibyllen, im Hochmittelalter oft zur Zwölfzahl erweitert, um auf diese Weise die Voraussetzung für die Gegenüberstellung mit den zwölf sog. kleinen Pro-

pheten zu schaffen. Von großer Bedeutung für die Rezeption durch die bildende Kunst im Zuge einer Renaissance der Sibyllenliteratur ist ein 1481 erscheinender Traktat des Dominikaners Philippus de Barberiis mit dem Titel „Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia“. Hier wurden zum ersten Male die zwölf Sibyllen nach Kostüm und Attribut unterschieden. Außerdem fügt Philippus unter Verarbeitung der älteren Überlieferung den Wortlaut der jeweils zugeschriebenen Prophezeiungen an.

Bereits Marie Schütte hat darauf hingewiesen, daß der Weihnachtsteppich aus Lüne im Text der sibyllinischen Prophetien dem Traktat des Philippus folgt³². Noch drängender als im Falle der Banklaken, insbesondere der Georgs-Streifen, stellt sich hier die Frage nach der Urheberschaft der Entwürfe, die den Textilien zugrundeliegen. Es muß vorausgesetzt werden, daß zumindest die Vermittlung des Themas auf eine theologisch geschulte Persönlichkeit zurückgeht. Sucht man eine solche Persönlichkeit im engeren Umfeld des Klosters, ist allenfalls auf den Propst zu verweisen — eine Vermutung, die naheliegt, ohne daß Beweise irgendeiner Art erbracht werden können. Es liegen auch bezüglich des Weihnachtsteppichs keinerlei Nachrichten vor, die auf den Verfertiger des inhaltlich geschlossenen Programms hindeuten. Dieses enthält eine besondere, liturgisch ausgerichtete Komponente, auf die noch einmal zurückzukommen sein wird. Das Mittelfeld nämlich bietet in seiner Umschrift nicht ein Bibelzitat oder eine andere Schriftstelle, sondern einen Text, der als Antiphon Bestandteil der Christnachtsfeier ist: „Genuit puerpera regem cui nomen eternum“³³.

Hier wird ein Bezug zur Gottesdienstfeier erkennbar, der stärker noch durch den jüngsten der Bildteppiche, den 1504 begonnenen Osterteppich, hergestellt wird. Möglicherweise ist gerade diese Beobachtung besonders wichtig, insofern sich daran im Zuge seiner zielgerichteten Weiterentwicklung ein Fortschritt erkennen ließe, der auf eine stärkere Betonung des Spiri-

30 Anselm Weißenhofer, Darstellungen der Sibyllen in der bildenden Kunst, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 7, 1955, S. 45–47.

31 Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. 2, 2. Abt.: Italienische Renaissance, hg. von Joseph Sauer, 1908, S. 358.

32 Schütte (wie Anm. 20), S. 42, Anm. 4.

33 „Liber Responsalis sive antiphonarius“, in: Patrologia Latina, hg. von J.-P. Migne, Bd. 78, Sp. 725–850, hier Sp. 735.



Erscheinungsteppich.

tuellen abzielt. Vor Beginn der Arbeit am Osterteppich indessen nahm man die Herstellung zweier Teppiche in Angriff, die nach Ausweis ihrer außen umlaufenden Inschriften beide im Jahre 1503 von der Priorissa von Bodendike den Nonnen in Auftrag gegeben wurden: eine Darstellung der Wurzel Jesse sowie der Auferstehungs- oder Erscheinungsteppich, der 16 Szenen aus dem Leben Jesu von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt enthält³⁴.

Beide Stücke besitzen annähernd dieselbe Größe mit einer Höhe von fast vier und einer Breite von fast drei Metern. Bei dem Auferstehungsteppich sind je vier Darstellungen in vier Reihen untereinander angeordnet, eingefügt in eine mit Fialen und Wimpergen versehene Arkadenstellung. Über jede Reihe läuft eine durchgehende Schriftleiste hinweg, die eine erläuternde Überschrift für jede Einzelszene enthält. Von besonderer Prägnanz der Aussage sind dabei das Emmauswunder und der Fischzug der Jünger. Diesem Sachverhalt wird dadurch Rechnung getragen, daß beiden Episoden jeweils zwei Darstellungsfelder vorbehalten sind. Sie erscheinen untereinander in der Mitte des Teppichs und vermitteln so auch formal den Eindruck einer auf ein Zentrum ausgerichteten Anordnung.

Der Charakter einer Zentralkomposition fehlt dem Teppich mit Darstellung der Wurzel Jesse. Die Figur des Stammvaters, in ganzer Figur auf einem Ruhebett liegend, nimmt das untere Drittel des Textils ein. Mit beiden Händen umfaßt er einen aus seinem Leib herauswachsenden Stamm, der sich zu Ranken verzweigt. Diese sind außen mit Weinblättern und Trauben besetzt und formen sich in symmetrischer Ordnung zu Medaillons.

Insgesamt wurden, auch durch entsprechende Gestaltung des Mittelstammes, 14 zu drei Reihen gegliederte Felder gebildet. Als Abschluß des Stammbaums erscheint in der Mitte der oberen Medaillonreihe Maria mit dem Kind. Die übrigen Felder zeigen in Halbfigur durch Beischriften namhaft gemachte Königsgekalten. Ihre Abfolge ist dem Stammbaum Christi nach Mt. 1,6—10 entnommen. Von den dort genannten Königen fehlt lediglich Amon.

Nach den bereits von den Banklaken und dem Weihnachtsteppich bekannten formalen Gestaltungsprinzipien sind beide Arbeiten von einer rahmenden Schriftleiste und daran anschließender Zierborte mit

Tier- und Pflanzenmotiven nach außen begrenzt. Der Inschrifttext auf den Rahmenleisten beider Teppiche ist der Aussage nach identisch. Zuerst wird das Jahr genannt, in dem mit der Anfertigung der Teppiche begonnen wurde. Es folgt die Erwähnung von Auftraggeberin — der Priorissa — und Herstellerinnen — „die Schwestern, die zu der Zeit hier in Lüne lebten“ — sowie eine Widmung des Stückes zur Ehre Gottes, Mariens und des Klosterpatrons Bartholomäus. Zum Schluß schließlich wird eine zweite Datierung gegeben: „anno reformationis uicesimo tercio“, „im 23. Jahr der Reformation.“

Sehr ähnlich ist auch die Umschrift des Osterteppichs formuliert, der in seiner Synthese aus bildlicher und textlicher Aussage derjenige mit dem tiefsten Symbol- und Sinngehalt ist und auch die Gestaltung als Zentralkomposition am eindringlichsten zu erkennen gibt³⁵.

In der Mitte ist in einem großen, kreisrunden Medaillon die Auferstehung Christi dargestellt. Dieses Rundfeld ist von einem Inschrifttring umgeben, der nach außen mit sieben gleichseitigen, je eine Sonne enthaltenden Dreiecken besetzt ist, so daß im ganzen die Form eines siebenstrahligen Sterns erreicht wird. Diesen Stern umschließt ein zweiter, zum ersten konzentrischer Inschrifttring, um den sich nach außen zwei Ringe mit nach innen gekehrten Zacken legen. Der äußere dient als Abschluß, der innere ist in regelmäßigem Wechsel mit zwölf Monden und zwölf Glocken belegt. Diese aus verschiedenen Kreisen gestaltete Zentraldarstellung ist von einem rechteckigen Rahmen aus Schriftleisten in der Weise eingefast, daß ober- und unterhalb des Rundfeldes Raum für weitere Darstellungen bleibt. So finden sich in den vier Ecken christologische Symboltiere. Im Uhrzeigersinn sind es der Adler, Phönix, der Löwe und der Pelikan.

Die in den Schriftfeldern erscheinenden Texte entstammen der Bibel, der Liturgie und der geistlichen Dichtung. Sie sind programmatisch aufeinander abgestimmt und stehen in engem Zusammenhang mit dem zentralen Auferstehungsbild. Es handelt sich im

34 Schütte (wie Anm. 20, S. 48, 49, S. 48—50, Taf. 50, 51.

35 Schütte (wie Anm. 20), S. 50—52, Taf. 52, 53.

wesentlichen um Zitate aus Apc. 22, 13, dem Beginn des Praeconiums zur Weihe der Osterkerze („Exultet iam angelica turba”), einer Exegese der Stelle Apc. 22,16 aus einem Apokalypsenkommentar sowie dem Osterhymnus „Salve festa dies” des Venantius Fortunatus³⁶.

Alle diese Texte gruppieren sich formal und inhaltlich um den auferstandenen Christus als Mittelpunkt und münden in ihrer Aussage in denselben Gedanken ein, den der Diakon zu Beginn der Osternachtsfeier während des Einzuges der entzündeten Osterkerze in die dunkle Kirche verkündet, wenn er singt: „Lumen Christi” — „Christus ist das Licht”.

Die vielfachen, zum Teil sehr komplexen symbolischen Bezüge dieser Texte, in denen Christus als Lichtbringer und zugleich als Sonne der Gerechtigkeit erscheint, finden ihre Ergänzung durch die formale Ausgestaltung des Teppichs. Im Mittelfeld ist ein Stern abgebildet, der auf den Morgenstern, die in der Inschrift genannte „stella matutina”, hinweist und zusätzlich als Sonne der Gerechtigkeit angesehen werden kann.

Eine weitere, auf natürliche Phänomene verweisende und damit konkreter zu erfassende Sinndimension ist durch die Außenkreise gegeben. Die zwölf Monde stehen für die zwölf Monate des Jahres, die sieben Zacken des Mittelsterns repräsentieren die Tage einer Woche, die zwölf Glocken die Stunden des Tages. Der Zwölfzahl der Monde entspricht die Zwölfzahl der Sternkreiszeichen. Nach einer mittelalterlichen Ausdeutung symbolisieren die Sternkreiszeichen die zwölf Apostel, die Sonne in ihrer Mitte ist Christus als Sonne der Gerechtigkeit.

Der Teppich ist in seiner kompositorischen Gesamtgestaltung darauf angelegt, alle Einzelheiten in Bild und Text auf einen zentralen Begriff zu konzentrieren: Licht. Es erscheint der Entwurf eines theologisch-kosmologischen Bildes, das sich hier nur in Umrissen hat zeigen lassen. Dennoch mag deutlich geworden sein, daß der Osterteppich eine Liturgie, eine Theologie der Osternacht „ist”. Damit tritt der bereits mehrfach berührte Gesichtspunkt der Ausprägung einer besonderen Spiritualität wieder in den Vordergrund, und er leitet zur Untersuchung der eingangs formulierten Frage über, ob die Handarbeiten als äußerliches Zeichen für die Reform des inneren Lebens gelten können.

V.

Zwei Gruppen von Textilien — Banklaken mit legendarischen Szenen und Teppiche mit Darstellungen zu den wichtigsten Ereignissen des Kirchenjahres — wurden vorgestellt. Ein kleines, 1508 begonnenes Banklaken kann unberücksichtigt bleiben, weil seine Bilder Zitaten aus behandelten Stücken verpflichtet sind.³⁷

Allen Arbeiten ist die Technik gemeinsam. Sie sind in farbiger Wolle auf Leinengrund gestickt. Wichtiger für den hier zu betrachtenden Zusammenhang ist die enge Symbiose zwischen Bild und Text, die gleichfalls auf allen Stickereien anzutreffen ist. Es geht ganz offensichtlich darum, eine Gesamtaussage zu vermitteln. Damit werden die Handarbeiten aus ihrer vordergründigen, gleichwohl auch in solcher Weise zu begreifenden Funktion als ornamentale Ausstattungsstücke herausgehoben, und sie erweisen sich als Zeugnisse klösterlicher Frömmigkeit.

Auf Einzelheiten der zugrundeliegenden Frömmigkeit wurde bereits hingewiesen. Bei den Banklaken, insbesondere bei den Katharinen-Streifen, fiel eine mystische Prägung auf. Hier wurden sicherlich ältere Traditionen der Brautmystik wirksam, doch dürfte es nicht verfehlt sein, auch Einflüsse der von den Devoten gepflegten Christusverehrung zu sehen, wie sie durch die Tätigkeit der Windesheimer Kongregation verbreitet wurde³⁸.

Frömmigkeit anderen, nämlich liturgisch geprägten Charakters ist der Gestaltung der Teppiche zu entnehmen. Auch hier erweist sich also, daß die Arbeiten nicht etwa als ornamentales Kunstwerk, sondern als

36 Im einzelnen nachgewiesen und interpretiert bei: Michael (wie Anm. 18), S. 150—152. Danach das Folgende.

37 Das Stück nimmt in drei Medaillons die Mitteldarstellung von Weihnachts- und Osterteppich sowie eine Maiestas Domini aus älteren Handarbeiten des Klosters Lüne auf. Formal entspricht es den Banklaken, wenngleich es mit 88 zu 186 Zentimetern erheblich kleiner ist. Schütte (wie Anm. 20), S. 52, Taf. 54, 55.

38 In den Lüneburger Klöstern entstanden im Reformzeitalter eine große Zahl privater Gebets- oder Andachtsbücher, die von den Nonnen selbst angelegt wurden. Mystische Prägung ist hier ganz deutlich zu erkennen. Beispielhaft mag unter diesem Aspekt auf die Edition eines älteren, vermutlich aus Lüne stammenden Buches hingewiesen werden: Ein niederdeutsches Gebetbuch aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, hg. von Axel Mante (Lunder Germanistische Forschungen 33), 1960.



Teppich mit Darstellung der Wurzel Jesse.

Ausdrucksmittel für den Gottesdienst gedacht waren, ihre Entstehung also auf Motive dieser Art zurückgeht. Dieser Umstand verdient besondere Aufmerksamkeit, weil vornehmstes Anliegen der benediktinischen Reform des 15. Jahrhunderts die Pflege des *cultus divinus* war.

Lassen sich bereits mittelbar dem Gehalt der Gesamtaussage der Textilien deutliche Hinweise auf einen inneren Zusammenhang zwischen der Erneuerungsbewegung und Herstellung der Stickereien entnehmen, so werden die Texte noch konkreter.

Es wurde beschrieben, daß auf den drei letzten Teppichen in der Umschrift eine Datierung mit der Formel „im . . . Jahr der Reformation“ vorgenommen wurde. Daran erweist sich unbezweifelbar, daß man im Kloster das Jahr 1481 als Einschnitt empfand. Die Teppiche werden also zur Quelle der klösterlichen Geschichte, indem sie ein im Selbstverständnis der Konventualinnen bedeutsames Ereignis inschriftlich mitteilen. In diesen Zusammenhang fügt sich ein, daß alle Textilien die Wappen der Hauptbeteiligten an dem Reformwerk enthalten: das der Priorissa, der Pröpste und in drei Fällen, auf den Katharinen- und Georgstreifen sowie dem Teppich mit Darstellung der Wurzel Jesse, das Wappen des Diözesans Barthold von Landesberg. Diesem personalen Element entspricht, daß die Teppiche mit Ausnahme des eben genannten

an unauffälliger Stelle die Initialen der mit den Arbeiten befaßten Nonnen tragen³⁹. Offenbar drückt sich hier ein gewisser Stolz aus, vielleicht auch das Bewußtsein, im Sinne der Klosterreform gearbeitet und somit auch gelebt zu haben.

Ein weiterer Aspekt muß noch erwähnt werden, wenngleich er sich im Grunde von selbst versteht. Die Reaktivierung der monastischen Ideale erforderte handwerkliche Betätigung, auch zur inneren Stabilisierung der Konvente. In Lüne wurde dieser Bestimmung mit der Anfertigung von Textilien entsprochen.

Banklaken und Teppiche erweisen sich also in Form und Inhalt als Zeugnisse, sogar als Ausdruck der Klosterreform des 15. Jahrhunderts. Dabei ist es von Bedeutung, daß insbesondere auch die Züge reformierter Frömmigkeit ihren Niederschlag in den Entwürfen zu den Textilien gefunden haben. Die den reformierten Klöstern eigene Geistigkeit wurde in Materie umgesetzt. Zu zeigen war, daß Vorgänge und Ideen einer Epoche künstlerisch gestaltet wurden; dem heutigen Betrachter erschließen sie sich mühsam aus Formen, denen er sich zunächst in seiner Erziehung zu ästhetischer Kategorisierung nähert.

³⁹ Vgl. die Zusammenstellung der insgesamt 20 ermittelten Initialen bei Michael (wie Anm. 18), S. 153.