

Zur Funktion des Heilsspiegelteppichs in Kloster Wienhausen

Von Tanja Kohwagner-Nikolai

Aufgrund seines Erhaltungszustandes wurde die künstlerische Qualität des Heilsspiegelteppichs (Abb. 1–4) in Kloster Wienhausen lange nur gering geschätzt und er fand daher auch nur wenig Beachtung in der Kunstgeschichte. „Naiv“, „primitiv“ und „bäuerlich“ sind nur einige der abwertenden Adjektive, die dem Heilsspiegelteppich zugedacht wurden. Marie SCHUETTE, deren Arbeit¹ bis heute als Hauptpublikation gelten muss, empfindet die Zeichnung als unbeholfen, das Ergebnis, bei dem kein Nachdruck auf Feinheit und Genauigkeit gelegt worden sei, als kindlich unbekümmert. Dennoch gehört der Heilsspiegelteppich in die bedeutende niederdeutsche Tradition großformatiger Bildteppiche. Mit einer erhaltenen Größe von 379 x 612 cm ist er das größte Objekt der Teppichausstellung im ehemaligen Winterrefektorium des Klosters Wienhausen. Ergänzt man die fehlenden Randpartien oben und seitlich, besaß er ursprünglich Maße von etwa 400 x 620 cm. Er ist wie der größte Teil der niederdeutschen großformatigen Bildteppiche in der Technik des Klosterstichs gestickt. Bei dieser Technik wird der Wollfaden auf grober, locker gewebter Leinwand stets in vertikaler Richtung zum Sticker nach oben geführt und in der Abwärtsbewegung mit kleinen Überfangstichen auf dem Untergrund fixiert. Diese Technik gibt der Vorderseite eine ausgeprägte Dichte, die den gesamten Grund bedeckt, während auf der Rückseite nur kleine Stiche erscheinen. So konnte Material und auch Gewicht gespart werden. Der Heilsspiegelteppich ist auf zwei Leinenstücken gearbeitet. Die Naht verläuft, ausgehend von einer etwa 2 cm breiten Stelle am linken Rand, an der sich die Farbgebung deutlich von den benachbarten Szenen unterscheidet, vom 4. Schriftband überstickt über die gesamte Breite des Teppichs.

¹ SCHUETTE.

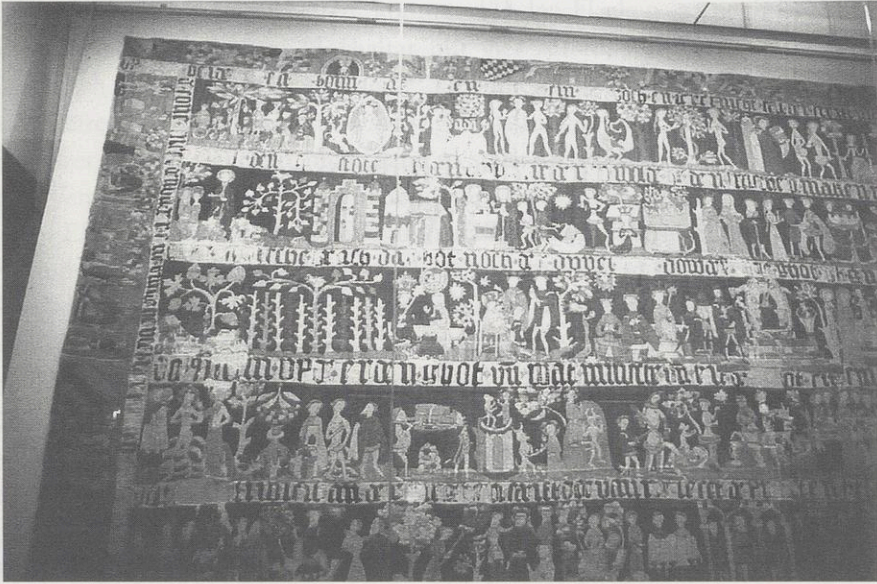


Abb. 1: linke obere Ecke des Heilsspiegelteppichs



Abb. 2: linke untere Ecke des Heilsspiegelteppichs



Abb. 3: rechte obere Ecke des Heilsspiegelteppichs



Abb. 4: rechte untere Ecke des Heilsspiegelteppichs

Der Heilsspiegelteppich gliedert sich in sechs Bildstreifen, in denen die einzelnen Szenen nebeneinander vor blauem Hintergrund stehen. Die Szenen sind teilweise durch verschiedenartige Bäume voneinander geschieden, schließen aber auch unmittelbar aneinander an bzw. überschneiden sich. Die Bildfriese sind mit sieben horizontalen und zwei vertikalen Schriftbändern von einander und von der umlaufenden grüngrüngen Bordüre getrennt, in der ebenfalls szenische Darstellungen aneinander gereiht sind. Der Text der Inschrift ist mit gotischer Minuskel in mittelniederdeutscher Prosa geschrieben. Die einzelnen Wörter – abwechselnd in rot und schwarz gestaltet – sind durch grüne, rautenförmige Blätter von einander getrennt. Bis auf diese Worttrennungszeichen findet sich keinerlei Interpunktion. Auf lautmalersche Zeichen wurde ebenfalls verzichtet. Der Text² lautet soweit lesbar:

vp . [ener] . heide . [steit] . en . [ek] . boim . [dar] . af . [h₁ld] . en . [iewelik] . sin . [ghe]voch . en . lerer . nicht . sal . der . scrift . mer . vt . leghen . wen . em . to . sine(n) . rede(n) . komet . ebe / [d₁ ghot] . den . [e]g[hel] . stote . van . den . hemel . neder . do . wolde . he . den . mi(n)schen . maken . in dat . paredis . he . solde . ewech . leven . vn(de) . sal_i / [d₁] . [de] . [min]sche . brach . dat . bot . noch . der . dvvel . [rade] . do war[p] . [ene] . ghot . vt . gnaden . hadde . he . nicht . over . trede(n) . hene not / do . q[va]m . vp de . erden . ghot . vn(de) . wat . minsche . vn(de) . leit . de [...]ot . sin . smaheit . vn(de) . si(n) . dot . si(n) . marter . vn(de) . si(n) . heft . vns . ghe . / dat . [...]bi . wisit . an . der . [...]eghen . scrift . dar . van . me . leset . de . pr[of]eten . hebbet dat . in . der . olden . e . be . wiset . in . boke(n) . de . me leset / [dit] . [ist] . [van] . anbeghinne . [dar] . werlt . vn(de) . alle . [bewisi(n)g]he vn(de) . [fi]ghvre . vn(de) . [gh]odes . minscheit . vn(de) . siner . moder . ere . vn(de) . werdicheit / minsche . [syn]de[ghet] . ave . [not] . de . [vvr] . nighet ghode vvnde(n) . vn(de) . de(n) dot . [des] . mach . men . se(n) . in . desse . [fighvre] . wat . [na] . ghodes . [.hte] . wil . [iamers] . sche / [...] . vt . [a..] . [ne] <Bild> here . make . v[ns] . svnt [be] <Schriftband> hode / de . sone . wiset den . vader . sine . vvnde(n) . he . vor . bi[ddet] . [...]en . [...]r <Bild> <Schriftband> . [...]

² Übersetzung: Auf einer Heide steht eine Eiche, von der erhält ein jeder, so viel er benötigt. Ein Lehrer soll die Schrift nicht weiter auslegen, als er für seine Zwecke braucht. Nachdem Gott den Engel aus dem Himmel hinabgestoßen hat, wollte er den Menschen in das Paradies setzen. Er sollte ewig leben und sein. Als der Mensch nach der Teufel Rat das Gebot brach, da warf Gott ihn aus der Gnade. Hätte er nicht übertreten, hätte er keine Not. Da kam Gott auf die Erde und wurde Mensch und erlitt den Tod. Seine Schmach und seinen Tod, seine Marter und seine Gefangennahme hat er (für) uns gegeben. Das wird hier an der Heiligen Schrift bewiesen, davon lesen wir. Die Propheten haben das im alten göttlichen Gesetz in Büchern, die wir lesen, bewiesen. Dies sind von Anbeginn der Welt sowohl alle Beweise und Vorbilder, als auch Gottes Menschheit und seiner Mutter Ehre und Würdigkeit. Des Menschen Sünde vernichtet Gott durch Wunden und den Tod. Das mag man sehen in diesen Bildern, Herr mache uns gesund ... Der Sohn weist dem Vater seine Wunden. Er bittet für....

Nach den horizontalen Schriftbändern folgen die senkrechten Streifen, zuerst der rechte und schließlich der linke. Die Leserichtung des Teppichs verläuft zeilenweise auf dem blaugrundigen Feld von links oben nach rechts unten. Darauf folgen der untere Randstreifen, der rechte sowie der obere, damit „kopfstehende“ Rand. Mit dem linken Randstreifen endet die Bildfolge. In die Randbordüre sind neun schräggestellte Wappenschilder eingearbeitet. Es handelt sich der Leserichtung folgend um die Wappen des Herzogs von Anhalt, des Grafen von Neu-Bruchhausen und des Herzogs von Pommern. In der rechten unteren Ecke findet sich das Wappen des Herzogs von Sachsen, gefolgt vom Wappen des Markgrafen von Brandenburg in der Mitte des rechten Randstreifens und dem Wappen des Herzogs von Lüneburg in der rechten oberen Ecke. Im oberen Rand³ steht das Wappen des Herzogs von Bayern und in der linken Ecke das der Familie von Hoya. Der linke Rand wird durch das Wappen des Herzogs von Oldenburg geteilt. Den Abschluss bildet das Wappen des Herzogs von Braunschweig in der linken unteren Ecke. Diese Wappen weisen auf das braunschweig-lüneburgische Herzogshaus und seine verwandtschaftlichen Beziehungen hin. Da die bisher im Teppich nicht erkannten Wappen von Braunschweig, Neu-Bruchhausen und Hoya der Wappenreihe hinzugefügt werden konnten, liegt ein Zusammenhang des Teppichs mit der Wienhäuser Äbtissin Katharina von Hoya nahe. Katharina von Hoya stammt in direkter Linie von Heinrich dem Löwen ab.⁴ Sie wurde 1422 zur Äbtissin gewählt, resignierte jedoch 1437 unter dem Druck des Konvents, dem sie allerdings nach dem Tod ihrer Nachfolgerin wiederum als Äbtissin von 1440–1469 vorstand. Während ihrer Amtszeit entfaltete sie eine beachtliche

³ Im oberen Rand ist im Gegensatz zum unteren Rand, der durch drei Wappen geviertelt wird, lediglich ein Wappen erkennbar; da es aus der Mitte versetzt ist, könnte man vermuten, dass dort Wappen fehlen. Einer solchen Annahme muss aus mehreren Gründen widersprochen werden: Erstens befindet sich das im oberen Rand erhaltene Wappen nicht direkt über einem des unteren Randes, der zudem vier statt drei typologische Abschnitte enthält. Zweitens findet sich an geeignetem Ort keine Fehlstelle. Für ein weiteres Wappen ist der Raum zu begrenzt. Warum es zu diesem Bruch kam, muss offen bleiben.

⁴ LORINGHOVEN, Frank von: Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten, Bd. III. Marburg ³1956 (ND 1970), Tafel 64, 69. ISENBURG, Wilhelm K. von: Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten, Bd. I: Die deutschen Staaten. Marburg ²1953 (ND 1965), Tafel 67–68. HUCKER, Bernd u.: Die Grafen von Hoya. Ihre Geschichte in Lebensbildern (Schriften des Instituts für Geschichte und Historische Landesforschung – Vechta 2). Hoya 1993.

Stiftungs- und Bautätigkeit: u. a. ließ sie 1433 die St. Annenkapelle bauen, 1444 zwei Glocken gießen und 1448 stiftete sie das Hl. Grab. Im Notizbuch der Äbtissinnen findet sich unter Katharina ein Eintrag, der darauf hinweist, dass ihre Mutter Mechthild einen finanziellen Zuschuss für einen großen Teppich geleistet habe.⁵ Auch das Totenbuch erwähnt dies.⁶ Es ist aufgrund des Familienwappens anzunehmen, dass es sich dabei um den Heilsspiegelteppich handelt. Da Mechthild 1433 verstarb, aber – wie die Quellen zeigen – als Mitstifterin anzusprechen ist, muss die Entstehung des Teppichs in den späten 20er bzw. frühen 30er Jahren des 15. Jahrhunderts angenommen werden, was auch dem Stil der Arbeit entspricht.

Die Figuren des Teppichs wirken häufig unproportioniert und unregelmäßig gestaltet, schmal und ungenlenk. Da die schwarze Wolle aufgrund der im Mittelalter üblichen, problematischen Schwarzfärbung mit gerbsäurehaltigen Rinden ausgefallen ist, vermitteln nur die ehemals überstickten Figuren des Gekreuzigten⁷ einen Eindruck des ursprünglichen Zustandes mit seiner reichen Binnenzeichnung in Kontrastfarben. Oft weichen Gegenstände oder Figuren unnatürlich anstoßenden Flächen aus, andererseits sind leere Flächen im Hintergrund fast zwanghaft ausgefüllt. So entsteht eine dichte Folge, die keinerlei Betonungen innerhalb der Bildreihe setzt. Die Figuren sind entweder in der zeitgenössischen Tracht des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts dargestellt oder – sofern es sich um Christus, die Heilige Familie und Priester handelt – in einfache, lange Gewänder gehüllt.

Der Teppich zeigt alle Illustrationen des mittelalterlichen Andachtsbuches *Speculum humanae salvationis* in der Kurzfassung mit 34 Kapiteln.⁸ Damit stellt er innerhalb der Umsetzungen des *Speculum humanae salvationis* in andere Kunstgattungen einen Einzelfall dar. Zahlreich erhalten hingegen sind Kunstwerke, die nur ikonographische Einflüsse des Heilsspiegels aufnehmen.

⁵ KIA Wienhausen, 33/1,1 (*Notizbuch der Äbtissinnen*) Notizbuch der Äbtissinnen von Katharina von Hoya (1422–37 u. 1440–69) bis Dorothea von Spörken (1549–65): „1 lodighe mark ... vor de grote toppet de ore moder un se to samede uth ghewen“.

⁶ APPUHN, Horst [Bearb.]: Chronik und Totenbuch des Klosters Wienhausen. Wienhausen ³1986, (23. Febr.) S. XLII: „quatuor florenos, tres ad tabetum et unum ...“.

⁷ Grob überstickt waren die vier Figuren des Gekreuzigten im VI. Register (Kreuzannagelung, Kreuzigung, Lanzenstoß) und im unteren Rand (Kreuzabnahme). Diese Überstickungen wurden bei der Restaurierung 1939 bzw. 1948/49 abgenommen. Abb. bei SCHUETTE.

⁸ Ergebnisse zur Entwicklung der Handschriften sind zusammenfassend dargestellt bei NIESNER.

Hier sind vor allem textile Zyklen, Fenster und Altäre zu nennen. Sie sollen wegen ihrer sehr freien Behandlung des Themas aber außer Acht gelassen werden. Zu erwähnen sind allein zwei direkte Umsetzungen einer handschriftlichen Heilsspiegelvorlage: Das örtlich gesehen nächste Beispiel ist in Kloster Ebstorf erhalten. Im südlichen und westlichen Kreuzgangflügel befinden sich die heute erhaltenen fünfzehn Glasfenster aus der Zeit um 1420. Jedes Fenster enthielt ursprünglich oben die Darstellung des Antitypus, dem darunter die entsprechenden drei Typen zugeordnet waren. Jeder Szene war ein lateinischer *titulus* beigelegt, der einen Deutungsansatz nahe legt. Im Gegensatz zum Wienhäuser Teppich handelt es sich jedoch nur um fünfzehn Gruppen aus dem Leben Christi von der Verkündigung an Maria bis zur Himmelfahrt. Es ist nicht erwiesen, dass der Zyklus ursprünglich eine vollständige Illustration des Heilsspiegels umfasste wie der Teppich. Daneben sind die größtenteils verlorenen Malereien aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Chor des Königsberger Doms zu nennen.⁹ Sie enthielten, abgesehen von vier Auslassungen¹⁰, die Bildreihe eines Heilsspiegels in der ausführlichen Version mit 45 Kapiteln ohne die abschließenden drei Kapitel. Schon allein dieser Vergleich zeigt, dass der Wienhausener Teppich dem Illustrationssystem des *Speculum humanae salvationis* am engsten verbunden ist. Bei der nicht mehr erhaltenen Vorlage, nach deren Bildern der Teppichentwurf angelegt wurde, muss es sich aufgrund ikonographischer Merkmale des Bildteppichs um eine Handschrift aus dem frühen 15. Jahrhundert gehandelt haben. Die Szenen der Vorlage waren etwa wie im Blankenburger *Speculum*¹¹ (Abb. 5) durch Bäume begrenzt. Mit dieser Handschrift kann gezeigt werden, dass diese Art der Szenentrennung nicht auf der Erfindung des Teppichentwerfers beruhen muss. Auch in Bezug auf die Qualität der Miniaturen ist ein Vergleich mit dieser Handschrift erlaubt. Es sind einfache,

⁹ SEYDEL, Walter: Mittelalterliche Wandmalereien im Chor des Domes zu Königsberg Pr. (Sonderschriften der Altertumsgesellschaft Prussia Landesvereins „Deutscher Bund Heimatschutz“). Königsberg 1930.

¹⁰ Es fehlten die Kapitel: Taufe Christi, Buße Maria Magdalenas, Einzug Christi in Jerusalem sowie der Verrat des Judas einschließlich ihrer Präfigurationen.

¹¹ Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 127a Blank.: Dyt boek is den ungheluden bereyt und het eyn speghel der mynslyken salicheyt. In: Sammelhandschrift: Spiegel der menschlichen Seligkeit. Der Laien Doctrinal u.a. Papier. 190 Bll., 29 x 21 cm, Lüneburg, 3. Viertel 15. Jh., folio 3r–70v; frühere Signatur: Blancob. 41 (unter dieser Signatur in der älteren Literatur zitiert).

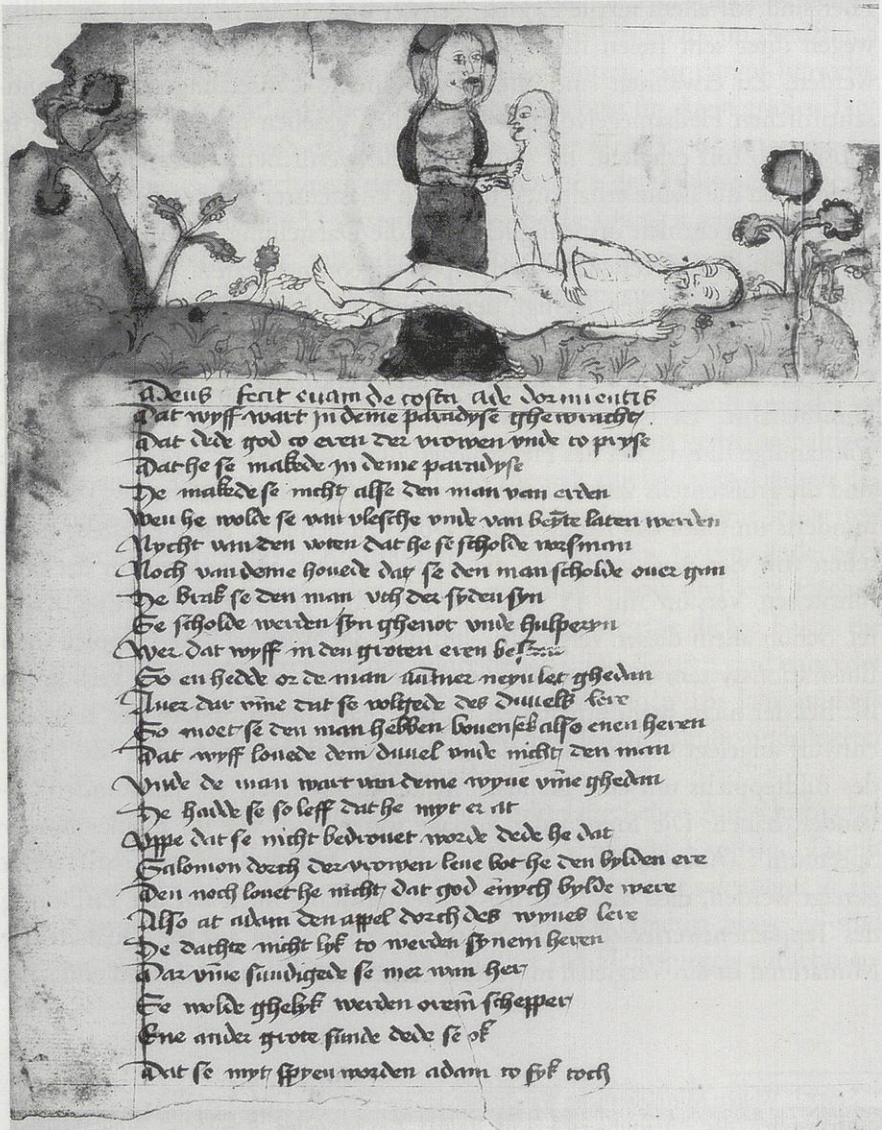


Abb. 5: Erschaffung Evas

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guel. 127a Blank., 3v

in den ersten Kapiteln kolorierte Federumrisszeichnungen, die gegen Ende der Handschrift an Originalität abnehmen, so dass das Ganze laienhaft wirkt. Im Gegensatz zu diesem Codex dürften die Figuren der Teppichvorlage aber allem Anschein nach mit zeittypischer Kleidung dargestellt gewesen sein. Da es in der Ikonographie des Teppichs keine in den Handschriften nicht vorkommende künstlerische Abweichung gibt, sollte man von einer genauen Übertragung der Vorlage ausgehen, so dass diese eben im Umkehrschluss die ikonographischen Besonderheiten des Teppichs enthalten haben dürfte. Es ist möglich, dass eine derartige Speculum-Handschrift im Besitz des Klosters Wienhausen gewesen ist.

Die als Vorlage dienende Handschrift muss außerdem mit einem bebilderten Prolog ausgestattet gewesen sein, da den üblichen Speculum-Szenen im Teppich ein Prologbild mit der Darstellung des Eichbaumfällens (Abb. 6) vorangestellt ist. In dieser Szene gruppieren sich zehn männliche Figuren um einen Baum, den sie mit unterschiedlichen Geräten bearbeiten. Diese Szene verdeutlicht, dass sich alle Handwerksmeister eines Klosters von einem einzigen Baum jeweils das nehmen, was sie für ihre Arbeit benötigen: der Schmied bekommt den unteren Teil des Stammes als Amboss, der Schuster die Rinde zum Gerben, der Schweinehirt die Eicheln zum Mästen, der Schreiber die Galläpfel zur Herstellung von Tinte, usw. Die Eiche wird folglich als Symbol für die Leben spendende Kraft Gottes verstanden. Denn jeder Mensch lebt aus Gott und erhält von ihm die nötigen Gaben zum Leben. Diese popularisierte Darlegung der Lebensbaumallegorie ist somit – wie auch die Inschrift – eine einleitende Zusammenfassung des Heilsspiegels, die den Betrachter auf das Folgende vorbereitet und betont, dass das Erlösungswerk für jeden Gültigkeit besitzt. Nach dem Prolog und den ersten acht Darstellungen, die mit dem Sündenfall und seinen Folgen die Notwendigkeit des Erlösungswerkes thematisieren, gliedert sich der Teppich mit seinen insgesamt 137 Darstellungen in 32 typologische Gruppen à vier Szenen. Die typologischen Einheiten beginnen jeweils mit dem das christliche Heilsgeschehen illustrierenden Antitypus, dem drei Präfigurationen aus dem Alten Testament oder aus profan- bzw. naturgeschichtlichen Ereignissen folgen. Die Antitypen zeigen in chronologischer Abfolge die Vorbereitung der *reparatio* mit Geburt und Auserwählung der Gottesmutter sowie der Geburt und Kindheit Christi. Es folgen Darstellungen des Heilswirkens Christi beginnend mit der Taufe im Jordan. Nach der Überwindung der Sünde durch Christus folgen die Szenen des Leidenswegs einschließlich der *compassio* Mariens. Anschließend wird die Errettung der See-



Abb. 6: Das Fällen einer Eiche (Heilsspiegelteppich)

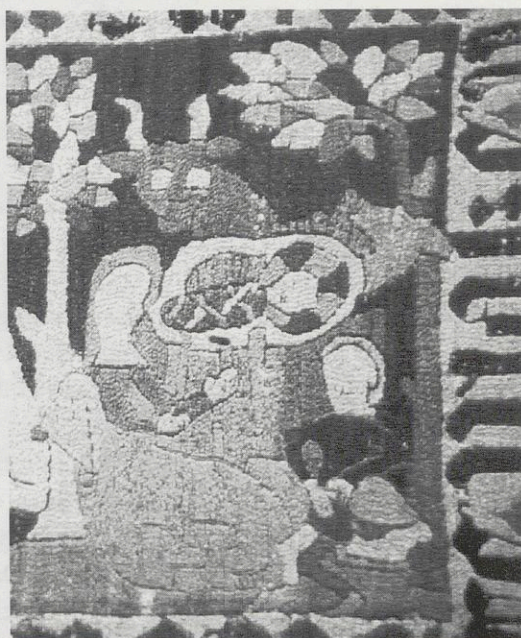
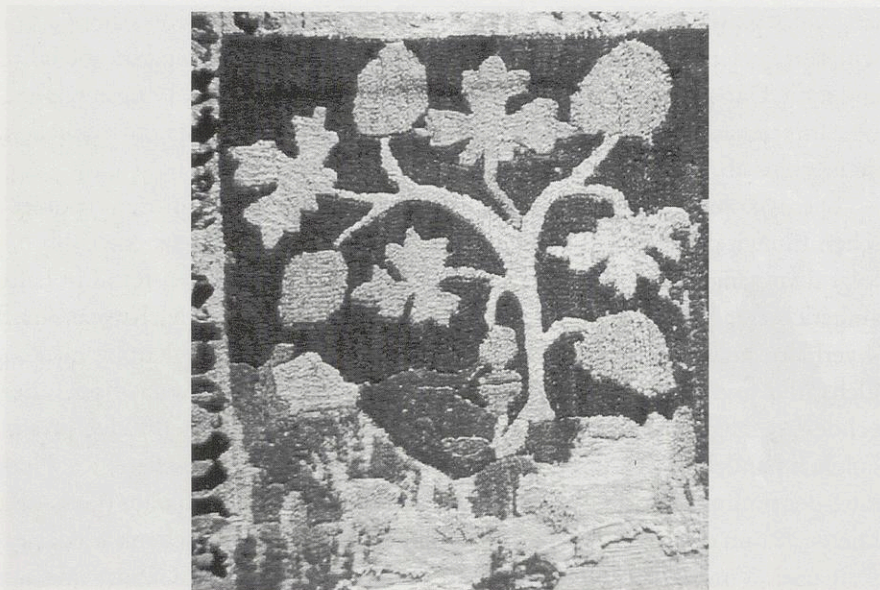


Abb. 7: Geburt Christi (Heilsspiegelteppich)

len und Christi Sieg über den Tod in mehreren typologischen Gruppen geschildert. Nach den Darstellungen der Auferstehung und der Himmelfahrt endet die Darstellung des öffentlichen Heilswirkens mit dem Pfingstereignis. Die Interzession Christi für die Sünder und das Jüngste Gericht schließen den Zyklus ab.

Dieses komplexe Programm soll hier nur exemplarisch an der typologischen Einheit der Geburt Christi erläutert werden: Die Geburtsszene (Abb. 7) folgt dem gängigen Schema (Lk 2, 1–7). Maria ruht am linken Rand in halb aufgerichteter Position und weist auf das gewickelte Kind in der Krippe. Josef – verhältnismäßig klein – hockt zu ihren Füßen. Hinter der Krippe blicken Ochs und Esel hervor. Es folgt die Darstellung (Abb. 8) eines am Boden liegenden, gefangenen Mannes, der den Saft einer Traube in einen Kelch presst. Folglich handelt es sich um den in Unnade gefallenen Mundschenk des Pharaos, der träumte, er drücke reife Trauben in den Becher des Pharaos (Gen 40). Diesen Traum deutet Josef als Hinweis darauf, dass der Mundschenk wieder zu Amt und Würden kommen werde. Er dient als Vorbild der Geburt und als Hinweis auf Passion und Auferstehung. Traube und Kelch deuten auf die Inkarnation und das eucharistische Opfer, das auch durch die erhöhte, an einen Altar erinnernde Krippe symbolisiert wird, auf der das Christuskind als Brot der Eucharistie lag. Dem Mundschenk wird durch seinen Traum die Befreiung aus der Gefangenschaft angekündigt, wie den Menschen die Erlösung durch die Geburt Christi naht. Doch erfolgt diese Befreiung der Menschheit erst, nachdem Christus das *vinum sanguinis sui* dargebracht hat. Der Weinstock, der aus der Erde wächst, symbolisiert Christus, der aus Maria geboren wurde. Dieses Wunder der jungfräulichen Geburt nimmt der zweite Typus (Abb. 9) auf. In der Mitte von elf Stäben steht ein zwölfter Stab, der als einziger grünt und austreibt (Num 17). Nach dem Untergang der Rote Korach erwählte sich Gott einen Priester aus den zwölf Stämmen Israels, indem er Mose beauftragte, zwölf Stäbe in das heilige Zelt vor die Bundeslade zu legen. Am nächsten Tag war der Stab Aarons aus dem Stamm Levi grün geworden. So wie Aarons Stab Blüten getragen hat, ohne dass er gepflanzt war, so wurde Christus geboren, ohne biologisch gezeugt zu sein. Außerdem ist in der Priesterschaft Aarons das Priestertum Christi vorgebildet. Der Alte Bund erfüllt sich im Neuen Bund. In der Darstellung trägt der blühende Stab Aarons das Christuskind. Damit erinnert er in seiner Gestalt an Abbildungen der Wurzel Jesse und somit an die Abstammung: So wie Aaron von Levi stammt, so kommt Christus aus dem Haus Juda. Im dritten Typus (Abb. 10) sitzen sich Kaiser Augustus und die tibur-



*Abb. 8: Traum des Mundschenken
des Pharaos (Heilsspiegelteppich)*

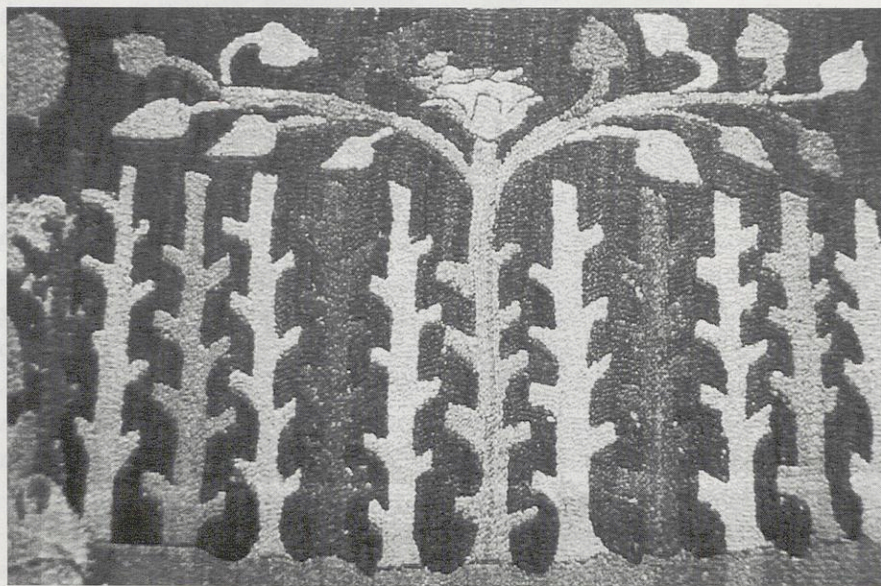


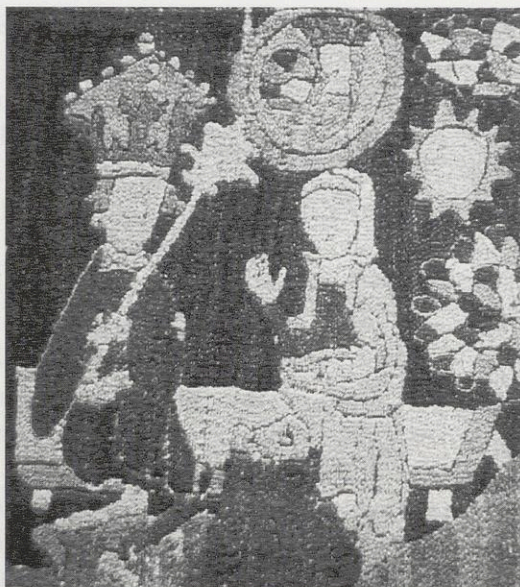
Abb. 9: Aarons Stab (Heilsspiegelteppich)

tinische Sibylle gegenüber.¹² Der Kaiser soll am Tag der Geburt Christi die Sibylle zu sich gerufen haben, um zu erfahren, ob nach ihm ein mächtigerer König geboren werde. Daraufhin habe sie ihm die Jungfrau mit dem Kind gezeigt, die in einem goldenen Kreis neben der Sonne erschien. Dabei hörte man die Worte „*haec ara filii dei*“. In der Weissagung der Sibylle an Augustus soll zum einen verdeutlicht werden, dass Christus seine Ankunft nicht nur den Juden angekündigt hat, sondern auch den Heiden, da er als Erlöser aller Menschen in die Welt kam. Zum anderen findet sich auch in diesem Typus über den Altar, den Opfertisch ein Bezug zur Passion. Auf diese Weise wird bereits in dieser typologischen Gruppe, deren Thema die Menschwerdung Gottes ist, auf den späteren Verlauf der Heilsgeschichte, die Passion hingewiesen; denn in ihr offenbart sich das Ziel der Inkarnation und deren eigentlicher Sinn.

Auf diese Weise wird die gesamte Heilsgeschichte illustriert mit der Intention, dem Betrachter das Leben und Leiden Christi, seine Auferstehung und die daraus folgende Erlösung der Menschheit vor Augen zu führen, damit dieser sich der Gnade bewusst werde, sich in der Nachfolge Christi von den Sünden abwende und Gutes tue.

Viele Szenen sind jedoch derart reduziert dargestellt, dass eine lückenlose und zweifelsfreie Interpretation des Teppichs ohne die inhaltliche Ergänzung durch den Text der Heilsspiegel-Handschriften unmöglich wäre, denn in den Manuskripten beruht die Deutung des *Speculum humanae salvationis* auf dem Zusammenspiel von Bild und Text, da sich Bild und Text ergänzen. Häufig zeigt das Bild die gängige Ikonographie eines Themas, während der Text einen völlig anderen Moment der Geschichte beschreibt und so erst die typologische Deutung verständlich werden lässt. Beim Heilsspiegelteppich indessen ergeben sich für den Betrachter mehrere Schwierigkeiten, die das Verständnis erschweren oder gar unmöglich machen. Zunächst handelt es sich häufig um selten vorkommende Szenen, deren Ikonographie speziell für die Speculum-Handschriften erfunden wurde und deshalb nicht allgemein bekannt war. So ist beispielsweise bei der Verkündigung der Geburt Mariens (Abb. 11) nur der Engel und eine weitere Figur dargestellt, von der man auf den ersten Blick nicht weiß, ob es sich um Anna oder Joachim handelt. Daneben gibt es eine Reihe

¹² BENZ, Richard [Übers.]: Jakobus de Voragine: Die Legenda aurea. Heidelberg 1917 (ND 1979), S. 52.



*Abb. 10: Augustus und die tiburtinische Sibylle
(Heilsspiegelteppich)*



*Abb. 11: Verkündigung der Geburt Mariens
(Heilsspiegelteppich)*

ikonographischer Missverständnisse wie im dritten Typus zur Versuchung Christi (Abb. 12): Daniel überführte mit List die Priester des babylonischen Götzen Bel. Er bestreute den Tempelboden mit Asche und konnte am nächsten Morgen mit den so sichtbaren Fußspuren beweisen, dass die Priester und ihre Familien die Opfergaben verspeisten, die der König dem Götzenbild darbrachte. Im Teppich aber wird der Götze Bel widersinniger Weise fressend dargestellt. Eigentlich müsste das Laster der Gefräßigkeit, der Maßlosigkeit den Priestern und ihren Familien zugeschrieben werden, denn gerade mit der Tatsache, dass der tönernerne Götze nichts frisst, beweist Daniel ja die Nichtexistenz des Abgottes. Eine dritte Schwierigkeit stellen falsche Typologien dar. Zum Beispiel zeigt der erste Typus zur Kreuztragung Christi (Abb. 13) nicht – wie es richtig wäre – das Tragen des Opferholzes durch Isaak, sondern die Opferung Isaaks, die nach dem üblichen typologischen Schema des Mittelalters eigentlich Typus zur Kreuzigung Christi wäre. Der Betrachter hat hier wie bei vielen Szenen ohne Hilfestellung durch erklärenden Text oder mündliche Auslegung keinen Anhaltspunkt für eine sich aus den Szenen ergebende, sinnvolle Interpretation des Teppichs.

Was aber veranlasste zu einer vollständigen Umsetzung des komplexen Miniaturenzyklus eines Andachtsbuches in einen Teppich, wenn das Kunstwerk alleine nicht verständlich war? Der Heilsspiegelteppich wirkt wie eine Vergrößerung der Buchillustrationen, eine Art „Schautafel“, die mehreren Betrachtern ermöglicht, die Bilder zu sehen, während jemand vorliest oder redet. Der Autor des *Speculum humanae salvationis* versteht sich als Lehrer mit dem Ziel, möglichst viele Menschen zu gottgefälligem Leben zu erziehen. Dazu spricht er zwei Rezipientengruppen an: Zum einen diejenigen, die sein Werk selbst lesen können. Im Prolog wendet er sich an die „ungelehrten“ Leute. Damit sind keineswegs die Analphabeten gemeint, sondern die Gebildeten, die jedoch kein spezielles Theologiestudium absolviert hatten, also auch die zahlreichen Laien- und Dorfpriester sowie die Nonnen. Zum anderen wendet er sich an solche, die durch die Vermittlung der Erstgenannten Belehrung aus ihm schöpfen.¹³ Durch die einleitenden Worte der Kapitel, die explizit das Hören ansprechen, kann man davon ausgehen, dass die Texte für die Lesung bestimmt waren, jedoch nicht innerhalb der Liturgie, sondern anstelle einer

¹³ Vgl. NIESNER, S. 4.

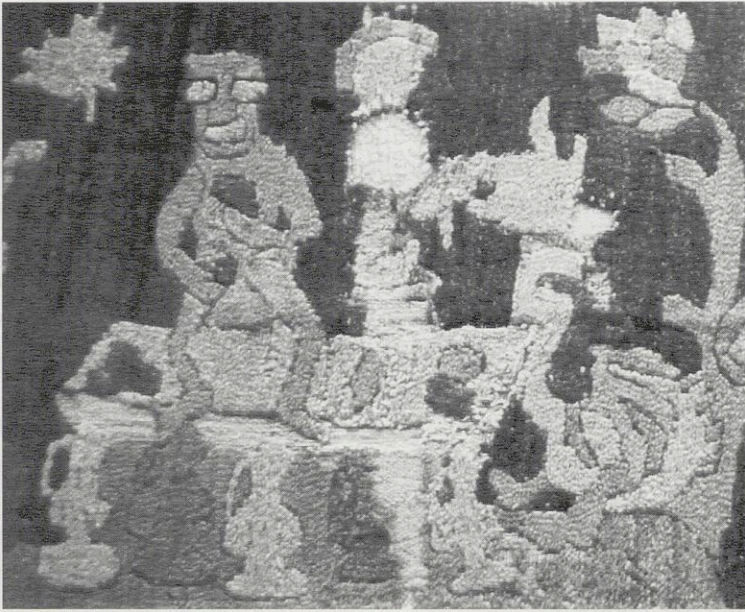


Abb. 12: Daniel tötet den babylonischen Götzen Bel und einen Drachen (Heilsspiegelteppich)

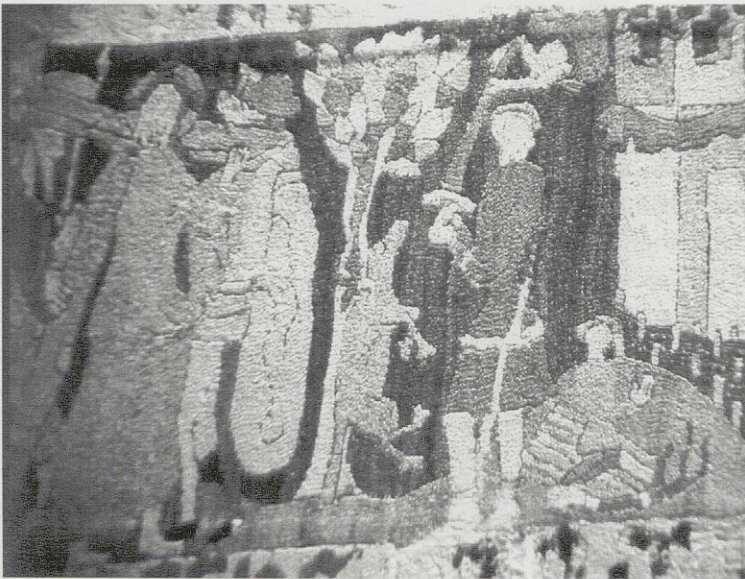


Abb. 13: Kreuztragung Christi und Opferung Isaaks (Heilsspiegelteppich)

Predigt bzw. nach Brauch der Klöster beim täglichen Vorlesen während der Mahlzeiten im Refektorium.¹⁴

Dem heilsgeschichtlichen Bildprogramm sowie den Speculum-Handschriften zufolge kann man davon ausgehen, dass der Heilsspiegelteppich in einem kirchlichen oder klösterlichen Raum Verwendung fand. Um diese Verwendung näher bestimmen zu können, ist es zunächst wichtig, die Position des Teppichs im Raum zu klären. Die Wienhäuser Teppiche werden in der Literatur immer als Bildteppiche zum Aufhängen gesehen mit Ausnahme des Heilsspiegelteppichs, da er „wegen der nach außen zeigenden Bilder des oberen Randstreifens von Anfang an als Bodenteppich verwendet worden zu sein“¹⁵ scheint. Dabei wird aber übersehen, dass beispielsweise in Kloster Lüne entsprechend ihrer Verwendung als Banklaken für die Hängung konzipierte Stickereien erhalten sind, bei denen nicht nur die obere Rahmenbordüre, sondern darüber hinaus auch das obere Schriftband auf dem Kopf steht. Das „Kopfstehen“ des oberen Randstreifens am Heilsspiegelteppich ist weiterhin durch die Leserichtung begründet, denn stünde er „richtig“, wäre sowohl die Abfolge der Kapitel als auch die typologische Gliederung nicht mehr durchzuhalten. Auch ist die in der Literatur immer wieder zu findende Annahme, dass aufgrund der ehemals überstickten Figuren des Gekreuzigten ursprünglich nur der untere Teil des Teppichs betretbar sowie der obere Rand durch Mobiliar verdeckt war und dass der Rand als Verlegenheitslösung¹⁶ erst nach Fertigstellung des blaugrundigen Bildfeldes angefügt wurde, wenig einleuchtend, weil Szenenfülle und Aussagefähigkeit aller Teppichteile gleichwertig und unerlässlich für die Interpretation sind. Zudem ist die Bordüre, wie zahlreiche Überschneidungen mit dem blaugrundigen Feld belegen, bereits im Teppichentwurf festgelegt und mit dem übrigen Teppich gestickt worden. Außerdem sind die Figuren des Gekreuzigten nicht ursprünglich, sondern erst in der Folgezeit – in der er dann als Bodenteppich benutzt wurde – überstickt worden. Diese Überstickungen sind ein Hinweis auf eine zunächst andere Verwendung des Teppichs. Die Beschneidung des oberen Randes spricht für eine starke Beschädigung des Teppichs an dieser Stelle, wie sie etwa durch das Gewicht eines an Schlaufen oder Ringen hängenden Teppichs entsteht. Da-

¹⁴ Vgl. APPUHN 21989, S. 120.

¹⁵ BRANDIS 1995, S. 197. Diese Feststellung findet sich sinngemäß in der gesamten Literatur zum Teppich.

¹⁶ APPUHN 1986, S. 35.

rüber hinaus spricht auch die Tradition großformatiger Bildteppiche des niederdeutschen Raumes für eine hängende Erstverwendung des Heilsspiegelteppichs, da bisher für keinen dieser Wandbehänge – mit Ausnahme des Quedlinburger Knüpftteppichs, für den ich aus verschiedenen, hier nicht anzuführenden Gründen entgegen der bisherigen Forschungsmeinung aber ebenfalls eine hängende Verwendung annehme – eine Nutzung als Bodenteppich auch nur für möglich gehalten worden ist. Man muss wiederum nur nach Kloster Lüne schauen, um großformatige Wandbehänge zu finden: den Wurzel Jesse-Teppich¹⁷, den Wandbehang mit den Erscheinungen des Auferstandenen¹⁸, sowie den sog. Osterteppich¹⁹ und den sog. Weihnachtsteppich²⁰ mit Sibyllen und Propheten.

Wie sich aus diesen Beobachtungen zeigt, fand der Heilsspiegelteppich ursprünglich als Behang Verwendung. Mit Hilfe der beiden letztgenannten Behänge aus Kloster Lüne wird es möglich, der Aufgabe der Bildteppiche und damit des Heilsspiegelteppichs näher zu kommen. Der Osterteppich und der Weihnachtsteppich fanden zu den Festtagen, in der Kirche oder im Nonnenchor aufgehängt, eine Aufgabe in der jeweiligen Liturgie der Zeit. Durch Hängung des Weihnachtsteppichs ließ sich einerseits eine besonders feierliche Atmosphäre für die Feier des Weihnachtsfestes schaffen, andererseits aber der durch das Wort vermittelte Inhalt der christlichen Lehre in eine leichtere, weniger abstrakte Verständnisebene umsetzen. Dies wurde den Aufnahmemöglichkeiten der Gottesdienstteilnehmer vermutlich besser gerecht. Der sog. Osterteppich feiert mit seinen Bildern und Inschriften „Ostern als das höchste Fest des Kirchenjahres und zugleich als den Beginn des Frühlings: Im Zentrum der Auferstandene; in den Ringen, die ihn umgeben und damit in Jahr, Monat und Tag ist er der Herr der Zeit, über Anfang und Ende, wie seine Worte sagen. Die Texte der Inschriften aus der Liturgie des Karsamstages erinnern daran, dass mit der Vigil des Ostersonntages das neue Kirchenjahr beginnt.“²¹

¹⁷ Wollstickerei auf Leinen im Klosterstich, 380 x 282 cm, Kloster Lüne, 1503–05, Abb. bei APPUHN ³1990.

¹⁸ Wollstickerei auf Leinen im Klosterstich, 365 x 307 cm, Kloster Lüne, 1503–07, Abb. bei APPUHN ³1990.

¹⁹ Wollstickerei auf Leinen im Klosterstich, 475 x 420 cm, Kloster Lüne, 1504–08, Abb. bei APPUHN ³1990. Heute: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Inv.-Nr. 1949, 73).

²⁰ Wollstickerei auf Leinen im Klosterstich, 510 x 408 cm, Kloster Lüne, 1500–02, Abb. bei APPUHN ³1990.

²¹ APPUHN ³1990, S. 98.

Aufgrund ihres Programms könnten somit der Teppich mit den Erscheinungen des Auferstandenen in der Osterzeit, der Wurzel Jesse-Teppich hingegen in der Adventszeit Verwendung gefunden haben. Der Heilsspiegelteppich zeigt ein heilsgeschichtliches Programm, das ausgehend vom Sündenfall und seinen Folgen auf die Erlösung und Rettung des bußfertigen Sünders durch das unverschuldete Leiden und die Auferstehung Christi ausgerichtet ist und mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts endet. Ein derartiges Programm gehört in die Liturgie der Fastenzeit, die den Gläubigen während der Bußzeit zu den Geheimnissen der Passion hinführt und ihn zur Umkehr anregt.

Eine Funktion des Heilsspiegelteppichs in der Fastenzeit wurde bisher in der Forschung nicht in Erwägung gezogen, da diesem Verwendungsrahmen die Textilgruppe der sog. niedersächsischen Fastentücher entgegenstand. In der niederdeutschen Kunstlandschaft haben sich nämlich eine Reihe von Leinestickereien aus demselben Zeitraum wie der Teppich erhalten, von denen man bis jetzt Renate KROOS folgend in der Literatur eine Verwendung als Fastentücher mit Verhüllungscharakter annimmt, was eine Verwendung des Heilsspiegelteppichs als solches zunächst auszuschließen schien. KROOS²² kam zu ihrer Annahme, da sie in den untersuchten Altartüchern, im Unterschied zu den als Fastentüchern bezeichneten Paramenten, zahlreiche Wachsflecken fand. Dies kann jedoch meiner Ansicht nach auch auf eine zeitlich begrenzte Verwendung als Altartuch oder pfleglichere Behandlung zurückzuführen sein. Der feine Leinengrund ist bei beiden niedersächsischen Textilgruppen vielfach durch Zusammenziehen von drei Fäden und Umwickeln mit einem vierten durchbrochen. Die darin ausgesparten Figuren oder Ornamente wurden mit weißem Leinengarn in den verschiedensten Stichen kräftig konturiert und zum Teil ausgestickt. Thematisch zeigen die von KROOS als Fastentücher bezeichneten Textilien den Weltenrichter, Szenen aus der Passion oder der Vollendung des Erlösungswerkes bis zum Jüngsten Gericht. Die Tücher wurden nach KROOS während der Fastenzeit so aufgehängt, dass sie dem Gläubigen den Blick zum Altar verwehrten. Meiner Ansicht nach konnten sie den Blick aber wegen ihrer geringen Höhe von höchstens 110 cm nicht versperren. Außerdem sind sie aufgrund ihrer Technik gleichsam auf Durchsicht gearbeitet. Gegen das Licht gehalten, wirkt das dünne Leinen oder das Netz des Grundes transparent, so dass sich die Szenen in der Mitte nun deutlich abhe-

²² KROOS, Renate: *Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters*. Berlin 1970.

ben. Damit entsprechen sie sowohl in der Herstellungstechnik als auch in der Thematik den sog. westfälischen Fastentüchern.²³ Zu Beginn der westfälischen Entwicklung vom 13. bis ins 15. Jahrhundert hatten sie – wenn man von den wenigen erhaltenen Beispielen dieser Zeit ausgeht – in etwa dieselbe Größe wie die in Niedersachsen erhaltenen Textilien. Doch ist für keines dieser „westfälische Fastentücher“ genannten Paramente der Frühzeit eine solche Verwendung belegt, vielmehr berichten die Quellen, dass diese Tücher in der Fastenzeit als Altarvelen verwendet wurden. Sie gleichen – wie in Niedersachsen – den zeitgleichen Altartüchern in den Maßen und in der Technik. Sie tragen den Namen nur, weil sie als Vorläufer der späteren, großformatigen Fastentücher Westfalens gelten müssen. Aus diesem Grund muss man meiner Meinung nach bei den niedersächsischen Tüchern ebenfalls von der bisherigen Lehre Abstand nehmen und sie schlicht als Altarvelen bezeichnen. Denn im Vergleich mit den erhaltenen Altartüchern Niedersachsens wird kein Unterschied sichtbar, weder in der Größe noch in der ausgeführten Sticktechnik oder der Themenwahl. Damit kann man sagen, dass es in der niedersächsischen Kunstlandschaft ebenso wie in anderen Regionen eine größere Gruppe von Textilien mit unterschiedlichen Aufgaben innerhalb der Fastenzeit gibt, in die unter anderem die zeitlich begrenzt verwendeten Altartücher gehören. Sie schließen die zeitgleiche Nutzung von Fastentüchern mit Verhüllungscharakter, wie ihn der Heilsspiegelteppich erfüllen könnte, nicht aus.

Dem Heilsspiegelteppich in Bildauswahl, Monumentalität und Undurchsichtigkeit vergleichbar ist im Gegensatz zu den niedersächsischen Leinwandstickereien das große Zittauer Fastentuch von 1472 (820 x 680 cm).²⁴ Das aus sechs Bahnen zusammengesetzte und bemalte Leinwandbild (Abb. 14) gliedert sich innerhalb der zehn Register in neunzig etwa 65 x 65 cm große Bildfelder, deren chronologische Anordnung dem Schriftprinzip folgt, und ist von einer vegetabilen Bordüre gerahmt, in deren Ecken vier Medaillons mit Evangelistensymbolen, oben in der Mitte ein weiteres Medaillon mit Mose und unten Wappenschilder mit dem Hinweis auf Böhmen und Zittau sowie das Datum 1472 eingefügt sind. Ebenfalls im unteren Rand ist der Stifter, der Gewürz- und Getreidehändler Jacob Gorteler abgebildet, der das Tuch als Dank für

²³ Zu den westfälischen Fastentüchern: Engelmeier, Paul: Westfälische Hungertücher vom 14. bis 19. Jahrhundert (Veröffentlichungen aus den Westfälischen Museen 4). Münster 1961.

²⁴ Weiterführende Angaben und Abbildungen in: DUDECK, Volker u.a.: Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg (Riggisberger Berichte 4). Riggisberg 1996.



Abb. 14: Das Große Zittauer Fastentuch

eine glücklich überstandene Hungersnot gestiftet haben soll. Unter jedem Register befindet sich ein Schriftband, dessen Textabschnitte manchmal mehr, manchmal weniger erzählen als die dazugehörigen, darüber liegenden Bilder. Die Bildfolge beginnt mit einem ausführlichen Zyklus von der Schöpfung bis zur Gesetzesübergabe an Mose. Es folgen alttestamentarische und apokryphe Geschichten bis zur Geburt Christi, ein Leben-Christi-Zyklus, der mit der Aussendung des Heiligen Geistes endet. Den Schlusspunkt bildet die Darstellung des Jüngsten Gerichts. „Auch wenn das Zittauer Fastentuch in seiner Gesamtheit beim heutigen Betrachter den Eindruck einer monumentalen Bilderbibel erweckt, hat sein Inhalt besondere Schwerpunkte, die über das rein Narrative biblischer Geschichten hinausgehen. Im Mittelpunkt steht das Bündnis Gottes mit seinem Volke. (...) Im engeren Sinn müssen die Themen der oberen fünf Bildzeilen weniger als Zyklus von alttestamentlichen Szenen beschrieben werden, sondern vielmehr als die Wiedergabe von Ereignissen aus dem Alten Testament, die nach christlichem Verständnis als typologische Präfigurationen für das Leben und die Lehre Christi verstanden wurden, der das Ereignis vollendete und erfüllte. (...) Zwar werden sich auf dem Zittauer Fastentuch – wie auf manchen mittelalterlichen Altarretabeln mit typologischem Programm – die aufeinander bezogenen Szenen nicht direkt gegenübergestellt, dennoch konnte für fast jedes alttestamentliche Bild in Zittau eine neutestamentliche Entsprechung unter den Szenen der unteren Hälfte nachgewiesen werden.“²⁵ Damit gleicht das Zittauer Fastentuch in der Themenauswahl – wenn auch nicht im Aufbau – dem Wienhäuser Heilsspiegelteppich. Das Zittauer Bildprogramm wurde WOLFSON zufolge nach typologischen Handschriften wie etwa dem *Speculum humanae salvationis* geschaffen. Er führt auch die Bildschemata auf diese typologischen Handschriften zurück. Dennoch darf man die Unterschiede zwischen den beiden Werken nicht außer Acht lassen: Zum einen ist die Technik des Zittauer Fastentuches eine andere, zum anderen präsentiert es sich dem Betrachter im Hochformat und mit klar voneinander abgegrenzten Szenen; im Gegensatz zu dem zumindest zeilenweise durchgängigen Text des Heilsspiegelteppichs ist die Inschrift beim Zittauer Fastentuch zu den Szenen gehörig, und während der typologische Aufbau beim Wienhäuser Teppich noch deutlich erkennbar ist, wurde er in Zittau zugunsten einer chronologischen Abfolge ersetzt.

²⁵ WOLFSON, Michael: Das Zittauer Fastentuch von 1472. In: DUDECK, Volker u. a.: Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg. Riggisberg 1996, S. 41–42.

An dieser Stelle scheint es deshalb sinnvoll, kurz die Entstehung des Zittauer Fastentuches aus seiner Tradition zu beleuchten, denn es gehört trotz der geographischen Entfernung zu den großformatigen alpenländischen Fastentüchern der von Reiner SÖRRIES als Felder-Typ angesprochenen Art. Nach SÖRRIES²⁶ lassen sich die alpenländischen Fastentücher nach Form und Inhalt in sechs klar definierte Typen unterscheiden.²⁷ Obwohl sich die einzelnen Typen zeitlich überschneiden, stünden sie doch in einer historischen Entwicklung, an deren Anfang eben der sog. Felder-Typ stehe. Innerhalb der einzelnen Typen besäßen die Fastentücher nur eine sehr geringe Variationsbreite. Im Hinblick auf den Heilsspiegelteppich genügt aus thematischen und formalen Gründen eine genaue Betrachtung des Felder-Typs, dessen Verbreitung im 15. Jahrhundert beginnt. Das charakteristische Aussehen dieses Typs wird durch eine übersichtliche, klar voneinander getrennte Abfolge einzelner Bildszenen geprägt, die meist mit der Schöpfungsgeschichte beginnt und mit einer Weltgerichtsszene endet. Keine Szene – mit Ausnahme des Jüngsten Gerichts, das sich manchmal über zwei Bildfelder erstrecken kann – wird besonders hervorgehoben. Lediglich das älteste, nur fragmentarisch erhaltene Fastentuch von 1421 in Altdorf besitzt unterschiedlich breite Felder und belegt damit, dass die gleichwertige Gliederung das Ergebnis einer Entwicklung ist. In der Anordnung der Bildsequenzen folgen alle Fastentücher dieses Typs dem Schriftprinzip.

Zur Veranschaulichung soll hier kurz das 1458 von Meister Konrad von Friesach in Tempera auf Leinen vollendete und von Domprobst Johann Hinterkirchner erworbene, 887 x 887 cm große Gurker Fastentuch²⁸ vorgestellt werden. Es gliedert sich in zwei Hälften. Die linke Seite repräsentiert das Alte Testament mit 50 gleichwertigen Szenen von der Schöpfung bis zum Tempelgang Mariens, während die rechte Hälfte in 49 ebenfalls gleich großen Bildern das Neue Testament von der Verkündigung an Maria bis Pfingsten entfaltet und mit einer über zwei Felder reichenden Darstellung des Jüngsten Gerichts endet. In manchen Feldern sind zwei Szenen synchron dargestellt, wodurch es zu einer Anzahl von 108 Themen kommt. „Die Ausgewogenheit in der Darstellung des Alten und des Neuen Bundes, die im Falle des Gurker Fastentuches eine echte Gegenüberstellung erfährt, lässt im Bildprogramm eine anti-

²⁶ SÖRRIES.

²⁷ Nach: SÖRRIES, S. 255: Typ I: Felder-Typ; Typ II: Zentraler-Felder-Typ; Typ III: Arma-Christi-Typ; Typ IV: Zentral-Typ; Typ V: Einszenen-Typ und Typ VI: Kalvarien-Typ.

²⁸ Im Dom zu Gurk noch im kirchlichen Gebrauch. Abb. bei SÖRRIES, S. 37–54.

thetische Grundhaltung erkennen, wie sie in den mittelalterlichen typologischen Bildprogrammen der Armenbibel oder des Heilsspiegels zugrunde lag. Genau diesem Prinzip folgt das Zuger²⁹ Fastentuch in seinem neutestamentlichen Zyklus in einem Wechsel von alttestamentlichem Typus und neutestamentlichem Antitypus. Ein 32 Szenen umfassender alttestamentlicher Zyklus geht voraus. In einem solch typologisch geordneten Bildprogramm sehen wir den Normaltyp des Fastentuches im 15. Jahrhundert, auch wenn er nur durch das Zuger Beispiel und die beiden Fragmente aus dem frühen 16. Jahrhundert in Bozen³⁰ und auf Schloss Tratzberg³¹ belegt ist.³² Der Bezug zum *Speculum humanae salvationis* wird deutlich, weil zum einen manche alttestamentliche Szenen der alpenländischen Fastentücher nur durch ihre Gegenüberstellung zum Neuen Testament verständlich werden und zum anderen Darstellungen, die der Profangeschichte entnommen sind, aus der typologischen Reihe des Heilsspiegels stammen, der die Verknüpfung von heilsgeschichtlicher und typologischer Ordnung am ehesten leistete und besser als die *Biblia pauperum* zur Themenauswahl der Fastentücher geeignet scheint, da er von der Erschaffung der Welt bis zum Weltgericht reicht. Allerdings hat man diese ursprünglichen Bezüge wie beim Zittauer Fastentuch zugunsten einer neuen Idee aufgegeben. Die Themen des *Speculum humanae salvationis* wurden nur mehr als Versatzstücke benutzt und unter einem neuen Gesichtspunkt der biblischen Heilsgeschichte zusammengestellt.³³ Auf welchen Einfluss die Aufgabe der typologischen Abfolge zugunsten einer chronologischen Gliederung zurückzuführen ist, lässt sich nach SÖRRIES nicht mit Bestimmtheit sagen, auffällig aber sei, dass die freskanten Kirchengausstattungen seit dem 14. Jahrhundert eine ähnliche Tendenz zeigen. Demnach dokumentieren die alpenländischen Fastentücher des 15. Jahrhunderts, wie sie uns in ihren 31, teilweise nur schriftlich überlieferten oder nur fragmentarisch erhaltenen Exemplaren begegnen, bereits den Höhepunkt ihrer ikonographischen Entwicklung. Zwar

²⁹ Zürich, Schweizer Landesmuseum (Inv.-Nr. LM 3961), Zug, um 1470, 720 x 640 cm (rekonstruiert aus 6 Fragmenten), Abb. bei SÖRRIES, S. 169–179.

³⁰ Bozen, Städtisches Museum (Inv.-Nr. 12,13), Südtirol, um 1500, ca. 320 x 500 cm (2 Fragmente: 80 x 400 cm sowie 280 x 100 cm), Abb. bei SÖRRIES, S. 75–77.

³¹ Schloss Tratzberg, Burgkapelle, Tirol, um 1500, ca. 140 x 400 cm (Fragment, oben beschnitten), Abbildungen bei SÖRRIES, S. 72–74.

³² SÖRRIES, S. 257.

³³ Zur selben Auffassung gelangte schon SÖRRIES, S. 51.

hat sich kein Fastentuch im Alpengebiet vor Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten, doch lassen die Fragmente aus Altdorf von 1421³⁴ keinen Zweifel, dass die Tradition dieser bildreichen Fastentücher älter ist.

Auch der Bezug der alpenländischen Fastentücher zum *Speculum humanae salvationis* lässt eine Verwendung in der Fastenzeit für den Heilsspiegelteppich möglich erscheinen. Er ist eindeutig vor 1450 entstanden, während die Fastentücher des Alpengebiets und Zittaus aber erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Die chronologische Abfolge der alpenländischen Tücher entwickelte sich, wie die Beispiele aus Bozen und Schloss Tratzberg belegen, aus streng typologisch aufgebauten Vorläufern. Aus diesem Grund sehe ich den Heilsspiegelteppich als Vertreter einer Vorläufergruppe. Die andersartige Herstellungstechnik entspricht nur regionalen Vorlieben, wie der gewirkte Bamberger Passionsteppich³⁵, der ebenfalls in die Gruppe der Fastentücher einzuordnen ist. Auch das Querformat des Wienhäuser Teppichs widerspricht der These nicht, denn SÖRRIES nennt auch querformatige Vertreter. Vergleicht man nun den Aufbau des Heilsspiegelteppichs und der alpenländischen Fastentücher, deren strenge Szenentrennung in gleich große Bildfelder wiederum den Endpunkt einer Entwicklung darstellt, wird deutlich, dass er aus diesem Grund am Anfang dieser Entwicklung stehen könnte, denn das älteste erhaltene Beispiel eines alpenländischen Fastentuches in Altdorf besitzt ebenfalls unterschiedlich breite Felder. Weder bei den alpenländischen Tüchern noch beim Heilsspiegelteppich wird eine Szene besonders betont. Ebenfalls stimmt die Aufteilung in Register, deren Leserichtung dem Schriftprinzip folgt, überein. „Als typisch für die Tücher des 15. Jahrhunderts muss ihre Überleitung vom Alten zum Neuen Testament angemerkt werden. Diese Funktion leistet häufig eine Bildfolge aus dem Marienleben einschließlich apokrypher Szenen. (...) Die Unheilsgeschichte der Menschheit wird zur Folie, auf der die neutestamentliche Heilsgeschichte als notwendig erkannt wird. Ver-

³⁴ Altdorf, Historisches Museum, 1421, 156 x 97 cm (Fragment), Abb. bei SÖRRIES, S. 160–164.

³⁵ BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN, Renate: Ausgewählte Kunstwerke aus dem Diözesanmuseum Bamberg (Veröffentlichungen aus dem Diözesanmuseum Bamberg 1). Bamberg 1983.

hängnis durch eigene Schuld und Erlösung durch das unverschuldete Leiden Christi sind die Kontrapunkte der Menschheitsgeschichte.³⁶ Betrachtet man nun – unabhängig von der Gliederung – das Programm des Heilsspiegelteppichs, wird deutlich, dass hier die selbe Themenauswahl getroffen wurde. Der Übergang vom Sündenfall und seinen Folgen zum Heilswirken Christi, dessen Passion und die darausfolgende Rettung der Menschheit jeweils ausführlich in mehreren Szenen geschildert werden, erfolgt durch Szenen aus dem Marienleben, der Vorbereitung der *reparatio*. Die Szenenfolge endet mit dem Kapitel des Jüngsten Gerichts, wie es bei den alpenländischen Fastentüchern üblich ist. Wenngleich beim Heilsspiegelteppich die Szenentrennung manchmal durch Überschneidungen undeutlich erscheint, fällt auf, dass die einzelnen Szenen wie bei den alpenländischen Fastentüchern nicht mit Details und Dramatik überfrachtet werden, sondern sich auf die wichtigsten Figuren und Handlungen konzentrieren. Das Zittauer Fastentuch zeigt beispielsweise deutlich, dass der Maler die Größe seines Werkes und die notwendige Fernsicht berücksichtigte. Daher gingen allzu subtile Bewegungen und raffinierte Details verloren.³⁷ Auch in diesem Punkt zeigt der Wienhäuser Teppich Analogien. Zum einen ist die Inschrift mit einer durchschnittlichen Buchstabenhöhe von etwa 10 cm aus größerer Entfernung lesbar. Die Lesbarkeit wird zusätzlich durch den farblichen Wechsel zwischen den einzelnen Wörtern verstärkt. Zum anderen sind aber auch die Szenen durchaus auf Fernsicht ausgelegt. Die Konturierung und Binnenzeichnung der einzelnen Farbflächen wurde in Kontrastfarben ohne Schattierung, häufig mit parallel verlaufenden Linien ausgeführt. All diese Eigenarten des großen Formats und des Programms ordnen sich einer auf die Betrachtung durch die Gemeinde ausgerichteten Verwendung in der Fastenzeit unter. Deshalb kann man meiner Ansicht nach davon ausgehen, dass der Heilsspiegelteppich in der Fastenzeit liturgische Verwendung gefunden hat.

Doch da die Eigenart der Fastentücher darin besteht, dass sie zwar eine Form der liturgischen Verhüllung darstellen, aber paradoxerweise entgegen dieser Funktion zu den monumentalsten bildlichen Entfaltungen der Heilsgeschichte gehören, reicht die Verhüllungstheorie allein folglich nicht aus, ihre Entstehung zu erklären. „Allein eine Analyse der Objekte verrät, dass ihnen letztlich eine erzählerische und damit didaktische Funktion zugrunde liegt.

³⁶ SÖRRIES, S. 257–258.

³⁷ Nach: WOLFSON, Michael: Das Zittauer Fastentuch von 1472. In: DUDECK, Volker u. a.: Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg. Riggisberg 1996, S. 45.

(...) Erläuternde Worte eines Predigers konnten die Bedeutung der einzelnen Bilder besser erklären und so die Glaubenswahrheiten in den Herzen der Menschen verankern.³⁸ Diese didaktische Funktion, Glaubensinhalte anhand von textilen „Schaufeln“, die zur gegebenen Zeit im Kirchenraum aufgehängt und anschließend platzsparend verstaut werden konnten, zeigt sich – wie oben angedeutet wurde – nach eingehender Analyse unter Berücksichtigung des Lehrauftrags der Speculum-Handschriften auch beim Heilsspiegelteppich, so dass eine Verwendung als Fastentuch naheliegend erscheint.

In der Regel wurden Fastentücher³⁹ am Aschermittwoch aufgehängt und am Mittwoch vor Gründonnerstag bei den Worten „... *et velum templi scissum est medium*“ während der Lesung wieder abgenommen. Sie hingen meist mit Ringen oder Schlaufen befestigt am Eingang des Chores, am Triumphbogen oder am Apostelbalken und verdeckten so den gesamten Chorraum. Das große Zittauer Fastentuch hing beispielsweise im Zeitraum von 200 Jahren während der Fastenzeit zwischen den östlichen Vierungspfeilern der 1757 zerstörten gotischen Johanniskirche. Auffällig ist, dass das große Zittauer Fastentuch in katholischer Zeit entstand, aber auch noch in protestantischer Zeit Verwendung gefunden hat, obgleich man davon ausgeht, dass die Blütezeit der Fastentücher im Norden Deutschlands durch die Reformation im 16. Jahrhundert beendet worden ist.⁴⁰ Deshalb und aufgrund der parallelen Verwendung eines kleinen Fastentuches in Zittau, das die Aufgabe hatte, den Hochaltar zu verhüllen, während das große Fastentuch hochgezogen war, geht DUDECK davon aus, dass die Fastentücher ihren eigentlich mit der mittelalterlichen Bußdisziplin verbundenen liturgischen Sinn verloren haben.⁴¹ Meiner Meinung nach erklärt die Reformation bestenfalls, warum in Norddeutschland im Gegensatz zum Alpenraum fast keine Fastentücher erhalten sind. Die parallele Verwendung von zwei Tüchern sagt nichts darüber aus, ob deren eigentlicher Verhüllungssinn verloren gegangen ist, denn die mittelalterliche Bußdisziplin reicht – wie gezeigt – nicht aus, um die Entstehung der monumentalen, bildreichen

³⁸ SÖRRIES, S. 15.

³⁹ Näheres bei: BRAUN, Joseph S. J.: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2. Bd.: Die Ausstattung des Altares, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschränken. München 1924; EMMINGHAUS, Johannes: Fastentuch. In: RDK VII, 2. München 1981, Sp. 826–848.

⁴⁰ Vgl. u. a. SÖRRIES, S. 20.

⁴¹ DUDECK, Volker: Zittau und seine Fastentücher – ein historischer Exkurs. In: DUDECK, Volker u. a.: Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg, Riggisberg 1996, S. 10–23.

Fastentücher zu erklären. Die gab es ja bereits in katholischer Zeit aus Gründen, die der Verhüllungstheorie entgegenstehen. Ich denke vielmehr, dass die eigentliche – nämlich didaktische – Funktion in Vergessenheit geraten ist oder „unmodern“ geworden war. Die Beschädigungen vor allem im oberen Bereich des Heilsspiegelteppichs sind ein Hinweis auf eine ursprüngliche, zwar nicht nur für Fastentücher, sondern auch für andere Bildteppiche typische Hängung an Ringen oder Schlaufen. Sein Format könnte die vollständige Verdeckung des Chorraumes in der Gemeindekirche oder eine Abgrenzung im Nonnenchor des Klosters Wienhausen ermöglicht haben. Der von den Gläubigen schmerzlich empfundene Verzicht durch das große Fastentuch von der unmittelbaren Teilnahme an der Opferfeier des Priesters ausgeschlossen zu sein, galt als freiwillig übernommene Bußübung während der Fastenzeit. Erst am Gründonnerstag war der Blick zum Altar wieder frei. Dies leitet sich von der christlichen Tradition her, die einen Sünder von der Hl. Messe ausschloss und den Bußfertigen erst am Fest der Einsetzung des Abendmahles, also am Gründonnerstag wieder zur Kommunion zuließ. Die weite Verbreitung des Fastentuches im deutschen Reichsgebiet während des Hoch- und Spätmittelalters ist durch zahlreiche Quellen und ausführliche Erklärungen seines Zweckes und seiner individuellen Deutung durch zeitgenössische Symboliker und Prediger gesichert. Ursprünglich handelte es sich um einfache, schmucklose Tücher. Doch zur Zeit der größten Verbreitung wurden sie mit Bildzyklen oder einzelnen Darstellungen ausgestaltet und in den verschiedensten Techniken hergestellt. Thematisiert wird die Heilsgeschichte, das Leben Christi und seine Passion in Hinblick auf das Jüngste Gericht. So sind die Fastentücher in Zittau und Gurk monumentale Bilderbibeln. Die durch die starke Reduzierung des dargestellten Inhalts erschwerte Verständlichkeit dieser Bilder- oder Laienbibeln wird in manchen Fastentüchern durch die Inschrift erleichtert, in andern hält SÖRRIES nach der Quellenlage erläuternde Worte eines Predigers zur Erklärung und Vertiefung für wahrscheinlich.⁴² In diesem Zusammenhang machte ich am Heilsspiegelteppich eine überraschende Beobachtung: es handelt sich dabei, wie erwähnt, um eine vollständige Umsetzung des *Speculum humanae salvationis* in der Kurzfassung von 34 Kapiteln. Zusammen mit dem Prolog gliedert sich der Teppich demnach in 35 Abschnitte. Wenn er nun als Fastentuch verwendet, am Aschermittwoch aufgehängt und am Mittwoch vor Gründonnerstag wieder abgenommen wurde und man die – litur-

⁴² Vgl. SÖRRIES, S.15.

gisch nicht zur Fastenzeit gehörigen – Sonntage ausnimmt, bleiben 35 Tage, an denen jeweils ein Abschnitt in der Predigt behandelt werden hätte können. Da auch APPUHN von einer Verwendung des *SPECULUM HUMANAЕ SALVATIONIS* anstelle einer Predigt⁴³ ausgeht, NIESNER „Den Gebrauch des *Speculum* als Grundlage der Predigt“⁴⁴ annimmt und SÖRRIES resümiert, dass kein Fastentuch je als Kultbild gedient oder eine Wallfahrt an sich gezogen hat, sondern dass sie einzig „das Medium der ortsgebundenen Predigt für die ansässige Gemeinde“⁴⁵ waren, sollte diese Hypothese genauer beleuchtet werden. Die Typologie war Jahrhunderte lang beständige Gewohnheit der christlichen Predigt.⁴⁶ Ermahnungen zum Abstinenzgebot, zu Buße und Beichte, zur Versöhnung, zum Sakramentenempfang und der Dank für das Erlösungswerk sind u. a. Themen mittelalterlicher Fastenpredigten. Ihr Ziel war die moralische Besserung der Zuhörer. Obwohl dies für den Großteil des Verbreitungsgebietes von Fastentüchern gilt, sind die Traditionen allerdings in diesen Punkten von Ort zu Ort verschieden und man müsste sich auf regionale Quellen stützen, die leider in Wienhausen nicht erhalten sind. Deshalb bleibt die Funktion des Heilsspiegelteppichs als Anleitung zur Fastenpredigt – im Gegensatz zu seiner Verwendung in der Fastenzeit – zwar eine naheliegende Hypothese, doch lässt sie sich nach derzeitigem Forschungsstand zur Verwendung von Fastentüchern und Fastenpredigten nicht beweisen. Er könnte auch – wie es für den Fensterzyklus im Kreuzgang von Ebstorf angenommen wird – als Anleitung zur meditativen Betrachtung etwa im Stundengebet der Nonnen gedient haben.

Eine andere Aufgabe im Leben der Nonnen erfüllte der Teppich bei seiner Herstellung. Denn er wurde zwar von Äbtissin Katharina von Hoya und ihrer Mutter gestiftet, aber sicher von den Nonnen im Kloster gestickt. Dafür sprechen mehrere Quellen. Zum einen wurden unter dem Gestühlboden im Nonnenchor Spindeln und Fingerhüte sowie eine Schere und eine Eisennadel gefunden, was auf Gebrauch schließen lässt.⁴⁷ Zum anderen erzählt die Chronik

⁴³ Nach: APPUHN ²1989, S. 120.

⁴⁴ NIESNER, S. 6.

⁴⁵ SÖRRIES, S. 327.

⁴⁶ Nach: JENTZMIK, Peter: Zu Möglichkeiten und Grenzen typologischer Exegese in mittelalterlicher Predigt und Dichtung (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 112). Göppingen 1973 (zugl. Marburg Diss. 1973), S. 2.

⁴⁷ APPUHN, Horst; HEUSINGER, Christian von: Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts in Kloster Wienhausen. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte IV (1965), S. 157–250, bes. S. 159.

des Klosters, dass der Erlös von Handarbeiten zum Bau einer Kapelle verwendet wurde.⁴⁸ Erwähnt wird im späteren 15. Jahrhundert dann auch künstlerische Betätigung der Nonnen⁴⁹ und im sog. Elisabeth-Teppich⁵⁰ findet sich die Figur des hl. Alexander, des Patrons des Klosters. Leider gibt es in der Chronik des Klosters jedoch keine konkreten Hinweise darauf, dass die Nonnen tatsächlich die großformatigen Bildteppiche gestickt haben. Nimmt man aber die schon erwähnten Teppiche aus Kloster Lüne, die eindeutig Lüne Nonnen als Stickerinnen nennen, zur großen Anzahl textiler Erzeugnisse aus Wienhausen hinzu und bedenkt, dass aus dem Braunschweiger Schwesterkloster Heiligkreuz ebenfalls textile, zu den Wienhäuser Teppichen stilistisch nahverwandte Behänge in der Technik des Klosterstichs erhalten sind, spricht alles dafür, dass auch die Nonnen des Klosters Wienhausen tatsächlich als Stickerinnen tätig waren. Der Teppich zeigt neben der gemeinsamen und individuellen Ausübung des christlichen Kults, dessen liturgische Spiritualität eigentlicher Sinngehalt des monastischen Lebens ist, die zweite Seite des Klosterlebens, welche das Gebot von *ora et labora* vereinigt. Er diene folgerichtig als Instrument religiöser Unterrichtung und weiblicher Spiritualität. Es handelte sich um eine Arbeit zum Lob Gottes, wie auch der Autor des *Speculum humanae salvationis* sein Werk neben den anderen bereits angesprochenen Aufgaben als Arbeit zum Lob Gottes verstanden wissen wollte.⁵¹ Die Nonnen hörten die Geschichten nicht nur, sondern konnten sich während der Arbeit damit auseinandersetzen und so das Verständnis vertiefen. Außerdem arbeiteten sie in Gemeinschaft am Teppich.

Zunächst wurde eine Entwurfszeichnung angelegt. Innerhalb der Zeichnung des Teppichs gibt es keine Brüche, weshalb man davon ausgehen kann, dass der Entwurf von einer Hand stammt. Dass dieser Entwurf – wie WILHELM annimmt⁵² – von außerhalb ins Kloster kam, ist nicht festzustellen, denn einerseits gibt es dafür keine Hinweise und es ist durchaus vorstellbar, dass eine künstlerisch begabte Nonne nach einer Speculum-Handschrift den Teppich

⁴⁸ APPUHN, Horst [Bearb.]: Chronik und Torenbuch des Klosters Wienhausen. Wienhausen 1986, S. 39: „Die Steine womit besagte Capelle überlegt, hat man vor die Handarbeit der Jungfrn. zuwege gebracht“.

⁴⁹ APPUHN, Horst [Bearb.]: Chronik und Torenbuch des Klosters Wienhausen. Wienhausen 1986, S. 26–27.

⁵⁰ Wollstickerei auf Leinen im Klosterstich, 255 x 679 cm, Kloster Wienhausen, um 1480, Abb. bei WILHELM.

⁵¹ vgl. NIESNER, S. 4.

⁵² Nach: WILHELM, S. 4.

entwarf. Andererseits erfuhr die von einer Einzelperson konzipierte Entwurfszeichnung durch die Vergrößerung der Figurenkomposition und die Ausstickung so viele Veränderungen, dass ihre Hand kaum mehr fassbar ist. Daher ist es müßig, nach einer greifbaren Person als Entwerfer zu suchen.⁵³ Ein Vergleich mit den Tristanteppeichen und dem Annateppich in Kloster Wienhausen, bei denen an beschädigten Stellen dunkle Umrisslinien einer Vorzeichnung sichtbar werden,⁵⁴ legt die Annahme nahe, dass das Übertragen der Entwurfszeichnung auf die beiden nicht zusammengefühten Leinenbahnen den nächsten Arbeitsschritt darstellte. Auch dieser Vorgang wurde von einer Hand ausgeführt. Besonders deutlich wird das beispielsweise bei den häufig vorkommenden Liege- oder Priesterfiguren, die sich zwar im Erscheinungsbild stark ähneln, aber dennoch nicht mit Hilfe von Schablonen vorgezeichnet worden sind. Die Vorzeichnung gestaltete sich als Umrisszeichnung, in die wahrscheinlich teilweise Farbvorgaben eingefügt waren, da z. B. die Gewänder Mariens oder die der Priester im gesamten Teppich in denselben Farben ausgeführt sind. Die Trennungsbäume waren wohl nur angedeutet, da manchmal Baumkronen fehlen oder auch Bäume offenbar nach Abschluss der Arbeit an den Szenen von einer zweiten Hand vollendet worden sind. Zu diesem Zeitpunkt dürften die Leinenbahnen bereits in einen Rahmen gespannt gewesen sein, denn die Behauptung APPUHNs, dass – „wie ein Experiment bewies“ – mehrere Stickerinnen gleichzeitig arbeiten können, wenn das Leinen, das so stark gewesen sei, dass es nicht gespannt werden musste, locker über einem Balken liegt,⁵⁵ ist aus mehreren Gründen zu widerlegen. Erstens ist der Leinengrund locker aus starkem Leinengarn gewebt. Zweitens ist es unmöglich, Stickfäden, die aufgrund der Registerhöhe weit über eine Handbreit lang sind, ohne Rahmen gerade zu legen und zu halten, bis sie in einem zweiten Arbeitsschritt mit Überfangstichen fixiert werden, ohne den Grundstoff zu verziehen. Außerdem werden in den mittelalterlichen Darstellungen Sticker von Nähern durch die Arbeit am Rahmen unterschieden.⁵⁶ Ein Stickrahmen für 2 m breite Stoffe wie beim Heilsspiegelteppich besaß zwei auf Böcken aufliegende Stangen (Bäume), an denen das Leinen befestigt war. Dabei liegen im Fall

⁵³ So wird die abwertende Aussage bei GÖBEL, S. 19, dass „die Entwerferin – wohl kaum der Entwerfer –“ die Konzeption des Heilsspiegelteppichs lieferte, überflüssig.

⁵⁴ Nach: SCHUETTE.

⁵⁵ Nach: APPUHN 1986, S. 35.

⁵⁶ vgl. PARKER, Roszika: *The Subversive stitch*. London 1984; WILCKENS, Leonie von: *Geschichte der deutschen Textilkunst*. München 1997.

des Heilsspiegelteppichs die Schussfäden senkrecht zu den Stangen, so dass von beiden Seiten gearbeitet werden konnte. Allerdings muss bei der Größe des Heilsspiegelteppichs die Möglichkeit bestanden haben, fertige Stickerei wegzurollen, denn nur maximal 50 cm sind von einer Seite aus zu bearbeiten.

Nun konnte die Vorzeichnung ausgestickt werden. Zunächst wurden Figuren, Architekturen und Landschaftselemente gestickt, der Hintergrund folgte. Wo sich die Füllfäden zweier Flächen treffen, entsteht zwangsläufig eine schmale Lücke, die anschließend durch die Kontur überdeckt wird. Abschließend wurde die Binnenzeichnung darüber gelegt. Die letzten Arbeitsschritte waren das Zusammenfügen der beiden Teile und das Übersticken der Naht.

Im gesamten Teppichbild fallen unterschiedliche Auffassungen beispielsweise der Bäume, die sowohl in der Ausarbeitung der Stämme als auch des Blattwerks variieren, oder der Kronen auf. Aus diesen Beobachtungen, sowie aus der Größe des Teppichs und dem Hinweis des in Lüne erhaltenen Amtsbuches, dass 17 Schwestern an den vier großen Lüneer Teppichen in wechselnden Gruppen zu jeweils sechs bis neun Personen arbeiteten,⁵⁷ lässt sich folgern, dass mehrere Nonnen gleichzeitig am Heilsspiegelteppich gearbeitet haben, wobei die Fähigkeiten der einzelnen Stickerinnen stark variierten. Der Händescheidung⁵⁸ zufolge, deren Durchführung an dieser Stelle den Umfang sprengen würde, arbeiteten etwa vier bis sieben Nonnen über die Breite des Teppichs verteilt zur gleichen Zeit. Überträgt man die in Lüne erhaltene Angabe, dass in 16 Jahren etwa 85 m² textile Behänge im Klosterstich gestickt worden sind, auf die Größe des Heilsspiegelteppichs mit knapp 25 m², könnte die Arbeit am Heilsspiegelteppich etwa viereinhalb Jahre gedauert haben.

Mit seinen vielschichtigen Funktionen im Leben der Nonnen ist der Heilsspiegelteppich seiner Verwendung und Herstellung nach Zeugnis religiöser Frömmigkeit, doch sein Ursprung aus dem *Speculum humanae salvationis* und der beachtenswerten, niedersächsischen Tradition großformatiger Teppiche schließen nicht aus, ihn unter kunsthistorischer Perspektive zu würdigen. Denn schließlich stellt er die einzige erhaltene, vollständige Umsetzung des *Speculum humanae salvationis* dar.

⁵⁷ Nach: APPUHN ³1990, S. 12.

⁵⁸ vgl. KOHWAGNER-NIKOLAI, Tanja: Der Heilsspiegelteppich in Kloster Wienhausen. Magisterarb. Universität Augsburg (masch. Skript) München 2000.

Literatur zum Heilsspiegelteppich und abgekürzt zitierte Werke

- APPUHN 1986 APPUHN, Horst: Kloster Wienhausen. Celle 1986.
- APPUHN ²1989 APPUHN, Horst: Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Andachtsbuches „Speculum humanae salvationis“. Die Bildseiten der Handschrift aus der Zeit um 1360 (Die bibliophilen Taschenbücher 267). Dortmund ²1989.
- APPUHN ³1990 APPUHN, Horst: Bildstickereien des Mittelalters in Kloster Lüne. Dortmund ³1990.
- BRANDIS 1995 BRANDIS, Wolfgang; LOHSE, Corinna; JORDAN-FAHRBACH, Eva: Großformatige gotische Bildteppiche. Neu ausgestellt im Kloster Wienhausen. Geschichte, Restaurierung und Präsentation. In: Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierungen und Museumsfragen 101, 3 (1995), S. 196–202.
- BRANDIS, Wolfgang; JORDAN-FAHRBACH, Eva: Die Altrestaurierungen der Werkstatt Carlotta Brinkmann. In: Arbeitsblätter für Restauratoren 2 (1997), S. 238–249.
- GÖBEL GÖBEL, Heinrich: Die gestickten Wandteppiche des Klosters Wienhausen. Ausstellung Hinrichsen-Lindpaintner. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler/Kunstfreunde und Sammler XX (1928) S. 9–23.
- MAIER, Konrad: Heilsspiegel-Teppich. In: Bühring, Joachim; Maier, Konrad [Bearbb.]: Die Kunstdenkmale des Landkreises Celle. Im Regierungsbezirk Lüneburg (Die Kunstdenkmale des Landes Niedersachsen 34). Hannover 1970, S. 156–158.
- MITHOFF, Hektor W. H.: Das Kloster Wienhausen. In: Archiv für Niedersächsische Kunstgeschichte, 2. Abt., Hannover 1853. Ders.: Das Kloster Wienhausen. In: Archiv für Kunstgeschichte Niedersachsen (1862).
- NIESNER NIESNER, Manuela: Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text (Pictura et poesis 8). Köln u.a. 1995 (zugl. Köln Diss. 1993).
- PIETSCH, Christian: Anspruchsvolles Museumsprojekt in denkmalgeschützter Bausubstanz. Textil- und Klostermuseum im Kloster Wienhausen. In: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 14, 3 (1994), S. 142–145.
- RICKLEFS, Jürgen: Die Wienhäuser Teppiche. In: Merian. Das Monatsheft der Städte und Landschaften. Celle und Südheide 7, 11 (1954) S. 26–27.
- SCHUETTE SCHUETTE, Marie: Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters. Bd. I: Die Klöster Wienhausen und Lüne, das Lüneburger Museum. Leipzig 1927.
- SÖRRIES SÖRRIES, Reiner: Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit. Klagenfurt 1988 (zugl. Erlangen/Nürnberg theol. Habil. 1986).
- WILHELM WILHELM, Pia: Die Bildteppiche (Kloster Wienhausen III). Celle o.J.