

Tanja Kohwagner-Nikolai

Von Klosterfrauen für Klosterfrauen und Besucher

Textile Dokumente und Hilfsmittel im monastischen Alltag¹

Aus der Region des Nordharzes und der Lüneburger Heide haben sich etwa 48 gestickte Bildbehänge aus der Zeit zwischen dem Beginn des 14. und der Mitte des 16. Jahrhunderts erhalten, die ausschließlich aus Frauenklöstern stammen. Neben ein paar vordergründig profanen Behängen² finden sich vor allem religiöse Bildinhalte, auf die hier der Schwerpunkt gelegt werden soll. Innerhalb dieses Schwerpunkts bilden Behänge mit rein ornamentalen Bildern, die Parallelen zu kirchlicher Bauplastik und dem Dekor von Chorgestühlen aufweisen, eine erste Gruppe.³ Eine andere thematische Einheit beschäftigt sich mit den Gründungslegenden des jeweiligen Konvents.⁴ Ein großer Teil der Behänge thematisiert *vitae sanctorum*. Besonders beliebt sind die Katharinen- und die Elisabethlegende⁵, aber auch andere Heiligenviten sind vertreten, wie die des Apostels Thomas⁶. Zu einer weiteren Gruppe schließen sich Objekte mit alttestamentarischen Szenen zusammen.⁷ Der nächste Themenkomplex zeigt Programme mit christologischem Inhalt⁸ sowie Teppiche, welche die Weissagungen der Sibyllen bzw. Propheten⁹ in Bezug auf die Heilsgeschichte interpretieren. Der Heininger Philosophie- und Tugendteppich¹⁰ verbindet antikes und christliches Gedankengut. Sie alle sind im Klosterstich mit farbiger Wolle auf meist naturfarbenem, locker gewebtem Leinengrund flächendeckend gestickt.

Dieser Bestand an niederdeutschen Wollstickereien im Klosterstich bietet durch seine Reichhaltigkeit und Kontinuität ein in sich geschlossenes Ent-

wicklungsbild. Mit Programmanalysen und durch Hinweise in schriftlichen Zeugnissen aus den Herstellungsklöstern wird es möglich, die Funktion dieser Behänge zu ermitteln. Im Gegensatz zur **Verwendung** der Behänge an bestimmten Orten innerhalb des Klosters wird unter **Funktion** in diesem Zusammenhang die Aufgabe, die Wirkungsweise der Behänge verstanden. Es wird hier folglich nicht die Frage nach dem Ort, sondern vielmehr die nach dem Sinn untersucht. Dabei ist zwischen der Funktion im Herstellungsprozess und der Funktion der fertigen Behänge zu unterscheiden. Es gilt zu klären, welche Absicht sich hinter der Herstellung der Klostersticharbeiten und den Bildprogrammen verbarg. Dabei ist es jedoch wichtig, deutlich zu machen, dass die einzelnen Behänge meist mehrere Funktionen parallel, aber auch zu unterschiedlichen Zeiten erfüllen konnten. Die angeführten Beispiele sollen nur als prägnante Exempel dienen und weder das einzelne Objekt auf diese eine Funktion reduzieren noch nicht genannte Behänge aus dem jeweiligen Funktionszusammenhang ausschließen.

Um die Funktionen der Wollstickereien in ihrem zeitgenössischen Kontext beurteilen zu können, ist es notwendig, als erstes der Frage nachzugehen, wer diese Teppiche mit welcher Intension in Auftrag gegeben hat. Für die frühen Behänge aus der Zeit vor den Klosterreformen des 15. Jahrhunderts kann man konkrete Herstellungsanlässe aufgrund mangelnder Quellen nur schwer ermitteln. Durch Programmanalysen und Vergleiche mit der historischen Entwicklung der Klöster können als auslösende Momente mit baulichen Veränderungen und Umbruchphasen innerhalb des jeweiligen Konvents innerklösterliche Bedürfnisse nachgewiesen werden. In Stift Steterburg beispielsweise werden zwei Gründungsteppiche erwähnt, die jeweils von einem Konventsmitglied in Auftrag gegeben worden sind. 1275 heißt es in den Quellen, dass *domina Margareta quondam priorissa dicta Holtnicker (...) tapetum magnum de domina Friderunda operari fecit (...)*¹¹ Margarete Holtnicker war Küsterin und von 1273 bis 1282 Priorin des Stifts. Ihre Stiftung fällt in eine Zeit großer monastischer Veränderungen, im Zusammenhang derer Propst Johann und das Stift 1275 vorübergehend exkommuniziert wurden.¹² Anfang des 15. Jahrhunderts ließ Beleke Elers einen weiteren Steterburger Gründungsteppich anfertigen, *dar inne steyt iuu use closter stichtet is*.¹³ Der Grund für den Auftrag Beleke Elers lässt sich anhand der Entwicklung der schriftlich fixierten Gründungslegende in Stift Steterburg erschließen. Während im 13. Jahrhundert lateinische Fassungen der

Legende gebräuchlich waren, sind aus dem 14. und beginnenden 15. Jahrhundert – also zeitgleich zu Beleke Elers Stiftung – mehrere volkssprachliche Übersetzungen überliefert.¹⁴ Eine zusätzliche Visualisierung, die auf den veränderten Sprachgebrauch Bezug nahm, scheint wünschenswert gewesen zu sein.

Deutlicher werden die Fragen nach Auftraggeber und Herstellungsgrund bei denjenigen Stickereien beantwortet, die nach den Klosterreformen des 15. Jahrhunderts gearbeitet worden sind. Hier wird meist in den Teppichinschriften die jeweilige Klosterreform als auslösendes Moment genannt. Die Entstehung des Lüner Osterteppichs¹⁵ (Abb. 1) wird am ausführlichsten in den Quellen dokumentiert. In einem Bericht Mechthild Wildes zum Jahre 1504 heißt es: *Item feria quinta ante Invocavit presentavit mihi MRO magnum tapete cum resurgente*.¹⁶ Dabei dürfte es sich um den Entwurf zum Osterteppich gehandelt haben, den Margarete Rosenhagen am 21. Februar 1504 bereits der neuen Vorsteherin Mechthild Wilde vorlegte, nachdem deren Vorgängerin Sophia von Bodendike am 2. Februar verstorben war. Die Umschrift des Teppichs schreibt die Auftraggeberschaft eindeutig Sophia von Bodendike zu. Demnach muss sie kurz vor ihrem Tod Margarete Rosenhagen beauftragt haben, einen Teppich zu entwerfen. Die vergleichsweise reiche Entlohnung, die Mechthild Wilde ihrem Bericht zufolge Margarete Rosenhagen für die erwähnte Präsentation gab, spricht dafür, dass tatsächlich die Nonne als Entwerferin anzusprechen ist. Zu dieser Entlohnung gehörte u. a. ein weißes Untergewand, eine neue Lampe, vergoldete Süßigkeiten und Würzwein.

Soweit die Quellen Aufschlüsse darüber zulassen, ist festzustellen, dass für alle Teppiche, bei denen der Auftraggeber nachzuweisen ist, dieser im Kreis der Konventsvorsteherinnen bzw. namentlich erwähnter Konventsmitglieder zu suchen ist. Vereinzelt erfolgte eine finanzielle Unterstützung durch nahe Familienangehörige, aber ebenfalls ausnahmslos durch Frauen. Insgesamt ist das Fehlen jeglicher Hinweise auf externe Auftraggeber oder Stifter auffällig. Dies liegt jedoch nicht allein an der sicher beträchtlichen Dezimierung des Archivalienbestandes, da zum einen für Kunstwerke anderer Gattungen – auch in der untersuchten Region – die Überlieferungen weit aussagefreudiger sind und zum anderen gerade für einen Großteil der Klosterstichbehänge konventsinterne Auftragsituationen belegt sind. Neben der Tatsache, dass die Materialbeschaffung der Wolle und des Leinens zu den Aufgaben des Konvents und sei-



ABB. I _ Osterteppich, Kloster Lüne 1504–1508

ner Angehörigen, der Familiaren und Konversschwwestern, gehörte und das Sticken Konventsmitgliedern oblag, sprechen auch die Vorlagen eine deutliche Sprache: Zum einen weisen die Bildteppiche trotz zeitgenössisch aktueller Themen und Programme¹⁷ überwiegend konservative Gestaltungsmerkmale auf, was sicher auf die Verwendung älterer, in der ikonographischen Tradition verhafteter Vorlagen zurückzuführen ist. Zum anderen nutzten die Entwerferinnen neben vereinzelt konkreten Vorlagen – wie die Illustrationen des *Speculum humanae salvationis* für den Heilsspiegelteppich – zum größten Teil ihr unmittelbares klöster-

liches Umfeld als Quelle für die ikonographischen Vorlagen: Sie adaptierten Werke der Bauplastik, der Wand- und Glasmalerei, der Skulptur, der Buchmalerei und im Falle des Zentralmedaillons des Osterteppichs ein Altarbild. Aber auch eigene Bilderfindungen und -konzeptionen sind nachzuweisen. Darüber hinaus lassen sich Bildschemata finden, die versatzstückartig in immer neuen Kontexten verwendet wurden. Aus diesen einzelnen Elementen entwarfen Nonnen häufig – dem heutigen Überlieferungsstand zufolge – singuläre Bildprogramme. Neben ihrem handwerklichen Können befähigte sie die umfassende Bildung, die sie in den Klöstern erhielten, zum selbstständigen Entwurf der teilweise komplexen Bildprogramme. Diese belegen den Bildungsumfang der Klosterfrauen, der weit über rudimentäre Lese- und Schreibfähigkeiten hinausging, und auch theologisches Wissen und höfisches Kulturgut umfasste. Es zeigt sich an den komplexen Programmen, die zum Teil zeitgenössisches Gedankengut aufgriffen, dass die in den Klöstern genutzten Handschriften nicht nur zum Spracherwerb verwendet wurden, sondern die gelesenen Inhalte rezipiert und für die Umsetzung in das textile Medium nutzbar gemacht wurden.

Geht man nun davon aus, dass die gesamte Herstellung in den Händen der Konvente lag und das Behangsticken in Lüne und Heiningen mit Bezug auf die Klosterreformen eingeführt wurde, stellt sich die Frage nach dem Sinn des Stickens. Nachdem die Vorzeichnung vermutlich unter Verwendung der üblichen Eisengallustinte mit einem Pinsel auf das Leinen gebracht worden ist, gab sie in der Regel als Umrisszeichnung die Gliederung der Fläche vor, während den Stickerinnen in ihrer Ausgestaltung weitgehende Freiräume zur individuellen Gestaltung blieben, soweit nicht z. B. bestimmte Farben durch die Entwurfszeichnung oder Umrisse durch die Vorzeichnung festgelegt waren.¹⁸ Die Stickerei der hier behandelten Behänge erfolgte in der Regel – wie dies durch exemplarische Händescheidungen und schriftliche Quellen nachgewiesen werden konnte – arbeitsteilig durch etwa vier bis neun Frauen zeitgleich. Dabei hatte jede Stickerin einen bestimmten Arbeitsbereich von etwa 80 bis 100 cm Breite zu bewältigen. So kann es auch innerhalb eines Teppichs zwischen den einzelnen Stickbereichen bedingt durch die unterschiedlichen Fähigkeiten der einzelnen Stickerinnen zu deutlichen Qualitätsschwankungen kommen. So wird deutlich, dass die Stickerei nicht nur mechanisches Ausfüllen einer vorgegebenen Zeichnung war, sondern wesentlichen Anteil am Erscheinungsbild des fertigen Behangs hat. Erst im Zuge der Kloster-

reformen – beginnend im Lüner Konvent – treten die Stickerinnen der Klostersticharbeiten zunehmend aus ihrer Anonymität. Während die Umschrift des zweiten Lüner Katharinenlakens mit den Worten *completum est hoc scampnale per manus sororumstrarum hic in Lune*¹⁹ nur allgemein die Herstellung im Lüner Konvent erwähnt, haben sich die Stickerinnen in den Bordüren von drei der vier großformatigen Bildteppiche aus Lüne mit ihren Initialen verewigt.²⁰ Für den vierten Behang²¹ sind die Initialen der Stickerinnen im Amtsbuch der *Sacrista*²² überliefert. Den Quellen zufolge waren alle Stickerinnen zum Zeitpunkt ihrer Tätigkeit an den jeweiligen Behängen aus der Schule entlassen, also mindestens 13, 14 Jahre alt. Mit Ausnahme von zwei Stickerinnen, die ihre Profess erst während der Arbeit an einem Teppich ablegten, waren alle anderen bereits vollwertige Konventsmitglieder. Auch für den Philosophie- und Tugendteppich aus Kloster Heiningen dokumentiert die umlaufende Teppichinschrift zweifelsfrei die Herstellung innerhalb des Konvents. Welche der über 50 namentlich genannten Frauen den Teppich stickten, muss allerdings offen bleiben. Sicher waren nicht alle – wie dies beispielsweise August Fink²³ annimmt – an der Arbeit beteiligt. Zutreffender scheint die Vermutung von Leonie von Wilckens, die glaubte, in den zwölf bis dreizehn Chorfrauennamen des inneren Bandes die Stickerinnen identifizieren zu können²⁴, obwohl auch dies eine außergewöhnlich große Anzahl an Stickerinnen gewesen wäre. Eventuell könnte es sich bei den sechs mit Nachnamen genannten Damen um die Stickerinnen handeln, während die sechs oder sieben Vornamen die Weberinnen und Garnmacherinnen bezeichnen. Der Text betont jedoch mit den Worten *per has deo consecratas ac professoas virgines ...* auch für Heiningen, dass die Stickerinnen vollwertige Konventsmitglieder gewesen waren.

Stickten war eine jener Beschäftigungen, in denen Frauen ihre Kunstfertigkeit unter Beweis stellen konnten und die entsprechend gewürdigt wurden.²⁵ Es gehörte zu den standesgemäßen Beschäftigungen adeliger Töchter und ließ sich gut in den durch *ora et labora* strukturierten Klosteralltag einbinden, da es jeder Zeit zum Gebet unterbrochen werden konnte und in der Vorstellung des Mittelalters zu den Kunstfertigkeiten gehörte, denen sich die Jungfrau Maria gewidmet haben soll. Zudem verband das Stickten von religiösen Bildteppichen die *vita activa* mit der *vita contemplativa*: Der Müßiggang in gebetsfreien Zeiten konnte vermieden werden und die einzelne Stickerin sich darüber hinaus während der Arbeit in die dargestellten Inhalte und Glaubenswahrheiten vertiefen, denn

der Klosterstich ist eine relativ leicht zu erlernende Sticktechnik, die stets im selben Arbeitsablauf ausgeführt wird und so nicht der ständigen Konzentration bedarf. Beide Bereiche des monastischen Alltags – die *vita activa* und die *vita contemplativa* – befähigten die Jungfrauen, ihrem Lebensziel – der realen Vereinigung mit der göttlichen Sphäre nach dem Tod – näher zu kommen. Auch der *Memoria* im Sinne eines Gebetsgedächtnisses konnten die Frauen während der Arbeit nachgehen. Speziell die Arbeit an den Bildteppichen, die wie der Sibyllenteppich aus Kloster Heiningen, der Steterburger und der Fischbecker Gründungssteppich auf die Gründung des jeweiligen Konvents Bezug nehmen, ist jeweils ein zusätzlich zum liturgischen Gebetsgedenken stattfindender Akt der *Memoria*. Die Stickerinnen schufen so eine Überlieferung für die Stifterinnen, die unabhängig von den Klosterfrauen weiterwirkte. Damit war die langjährige Handarbeit Gedenk- und Überlieferungsarbeit zugleich und somit auch Teil weiblicher Historiographie.²⁶ Das Sticken ist in der Verbindung des Spirituellen mit dem Sensuellen eine zusätzliche Möglichkeit im Bemühen um die eigene innere Vervollkommnung. Damit kommt der Sticktätigkeit nicht nur eine den Klosteralltag gliedernde und ergänzende, sondern auch eine weitreichende spirituelle Bedeutung zu. Gleichzeitig förderte das gemeinschaftliche Arbeiten an einem Objekt den Gemeinschaftsgeist. Dies wurde dann im Zuge der Reformen bewusst zur Wiedereinführung der *vita communis* genutzt. Zudem sicherte die Beschäftigung mit den Inhalten zu allen Zeiten die Identifizierung der Stickerinnen mit ihrem Konvent und den dort gelebten Frömmigkeitsvorstellungen. Beide Aspekte trugen zur Bildung einer konventeigenen Identität sowie dem Fortbestand der Kommunitäten bei und gewährleisteten die Fortdauer von Reformprozessen. Damit wird deutlich, dass die Herstellung der Klosterstichbehänge keine ›Beschäftigungstherapie‹ war, sondern die gemeinschaftliche Textilarbeit einen normierenden und frömmigkeitszentrierenden Einfluss hatte²⁷ und ein Instrument religiöser Unterweisung war. Diese Funktionen treffen für alle Objekte unabhängig ihrer Herstellungszeit zu. Für die Stickereien, die nach den jeweiligen Klosterreformen gefertigt worden sind, wurden sie allerdings bewusst eingesetzt.²⁸ Besonders deutlich wird dies im Fall von Kloster Lüne: Lüne wurde 1481 ausgehend von Kloster Ebstorf reformiert. Die neue Priorin Sophia von Bodendike kam aus Kloster Ebstorf. Dort hatte, wie die erhaltenen Behänge bezeugen, im 14. Jahrhundert eine Klosterstichwerkstatt existiert. Zur Zeit Sophia von Bodendikes scheinen diese Behänge in Benutzung gewesen zu sein. Dagegen belegen zwei kleinformatige in

Kloster Ebstorf erhaltene Klostersticharbeiten aus dem frühen 16. Jahrhundert mit falsch verstandenem und schlampig ausgeführtem Klosterstich, dass die Werkstatt im 15. Jahrhundert sicher nicht mehr bestanden hatte. Aus diesem Grund konnte in Kloster Lüne im Zuge der Reform eine Werkstatt für Klosterstichbehänge gegründet werden, da man sich so auf eine Zeit ›monastischer Ideale‹, aus der die in Ebstorf verwendeten Behänge zu stammen schienen, berufen konnte.

Darüber hinaus sorgten die Stickerinnen, die sich in den Lüner Behängen oder dem Heininger Philosophie- und Tugendteppich nennen, bereits im Zuge der Herstellung für eine Selbstüberlieferung, die stets verbunden war mit der Bitte um Gebetsgedenken die eigene Person betreffend. Die eingestickte Namensliste im Philosophie- und Tugendteppich beispielsweise nennt den gesamten Konvent und die Amtsträgerinnen. Sie erscheint also nicht zum alleinigen Zweck der Selbstüberlieferung oder der Bestätigung der Autorinnenschaft, sondern im Kontext von Kloster- und Heilsgeschichte sowie der Bitte um *Memoria*.²⁹ Auch die Einfügung der Initialen am Sibyllen- und Prophetenteppich, am Auferstehungsteppich und am Osterteppich belegen, dass die Stickerinnen bestrebt waren, ihre Mitarbeit vor dem Vergessen zu bewahren und die späteren Betrachter zum fürbittenden Gebet aufzufordern. Ebenso dürfen die Wappen der Konventualinnen am Fischbecker Gründungsteppich und die Umschriften der Lüner Arbeiten interpretiert werden, die sowohl den Namen der Priorin nennen als auch die Herstellung *per manus sororum*. Dies ist jedoch keine Ausnahme, auch mittelalterliche Autoren nennen ihren Namen und bitten damit – als Gegengabe des Lesers für die Dichtung – um dessen Gebet. Hartmann von Aue schreibt beispielsweise:

dar umbe hât er sich genant,
daz er sîner arbeit
die er dar an hât geleit
iht âne lôn belîbe,
und swer nâch sînem lîbe
sie hoere sagen oder lese,
daz er im bittende wes
der sêle heiles hin ze gote.³⁰

Dieser Aspekt leitet bereits zu einer möglichen Funktion der fertigen Behänge über. Eine einfache Dekorationsaufgabe zum Schmuck der Räume,

in denen sie verwendet wurden, erfüllten wohl alle Behänge. Auf Grund der teils deutlichen Bitte um *Memoria* und wegen der oft komplexen theologischen Programme kann dies aber nicht ihre einzige Funktion gewesen sein. Doch stellt sich gerade in bezug auf die Bitte des Hartmann von Aue auch für die Klostersticharbeiten die Frage, ob ihr jemals ein Adressat Folge leistete. Deshalb ist vorab festzustellen, dass die Funktionalität nur als Anliegen der jeweiligen Entwerferin zu definieren ist. Die Durchsetzung der im Entwurf angelegten Ideen und Ideale, die Aufnahme und Umsetzung bei den Adressaten lag nicht mehr in ihrer Hand. Ob die Klosterstichbehänge ihrer programmimmanenten Funktion gemäß rezipiert wurden, lässt sich heute nicht mehr zweifelsfrei ermitteln, da Rezeptionszeugnisse völlig fehlen. Zudem ist die Wirkungsweise an Zeit und Ort gebunden. Eine weitere Voraussetzung für gelingende Funktionalität der Behänge war der gleiche intellektuelle und kulturelle Hintergrund von Entwerferin und Adressaten, da nur so das Verständnis der Bilder und des Programms möglich war. Auf Grund der konzeptuellen Ausrichtung auf die innerhalb der Klausur lebenden bzw. von den Klosterreformen betroffenen Frauen sind beim überwiegenden Anteil der Behänge die Nonnen (zum Teil mit ihren Familien) als Adressaten anzusprechen. Da diese demselben sozialen, religiösen und gesellschaftlichen Umfeld angehörten wie die Entwerferinnen, kann von einem annähernd gleichen intellektuellen Hintergrund ausgegangen werden.³¹

Neben den einsichtigsten Aufgaben – der Gestaltung des kirchenjahreszeitlichen Wandels und der Verhüllung bei Behängen zur Fastenzeit³², auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll – muss auf Grund der erläuterten Funktionen im Herstellungsprozess und der Sicherung des Gebetsgedächtnisses als einem der wichtigsten Motive für den Klostertritt eines Mädchens die *Memoria*³³ als eine der offensichtlichsten Bestimmungen der fertigen Objekte angeführt werden. Durch das Gebet und die Wiederholung der *res gestae* halfen die Lebenden den Verstorbenen vor dem Vergessen bewahrt zu werden und vor Gott Gnade zu erlangen. Diese Funktion erfüllten gerade die Behänge, die Heiligenviten oder Szenen aus dem Leben Christi illustrieren. Sie erinnern den Betrachter und fordern ihn zur *Memoria* auf, aber auch zur *imitatio*. Zum Teil erfüllen sie darüber hinaus eine Funktion als bildgewordenes Gebet. So zeigt z.B. das letzte Medaillon des Lünener Bartholomäuslakens³⁴ die Verehrung des Schutzpatrons durch die Nonnen (Abb. 2). Über den Nonnengruppen zu beiden Seiten des Heiligen befindet sich jeweils ein



Abb. 2 _ Der Schutzpatron, Detail aus dem Bartholomäuslaken, Kloster Lüne 1492

Schriftband: *O gloriose patrone Beate Bartho[lomee]*. Umgeben ist das Medaillon von der Inschrift *o pie patrone adiuva nos*. Im zweiten Lünier Katharinenlaken ist die Darstellung einer knienden Nonne eingefügt (Abb. 3). Über ihr artikuliert ein Schriftband die Bitte: *O sancta Katherina ora pro nobis*. Durch die Verwendung der entsprechenden Behänge an den Heiligenfesten wurden die dargestellten Heiligen noch greifbarer als durch die bloße Nennung ihres Namens. Beim Bartholomäus- und den Katharinenlaken wurden die Umschriften zum größten Teil den Reimofficien entnommen, die am Festtag der Heiligen gesungen wurden. Für die Georgslaken³⁵ ist Vergleichbares anzunehmen, wenn auch heute nicht mehr zweifelsfrei nachweisbar.³⁶ Damit wird der Bezug zu den jährlichen Gedächtnisfeiern und ihren Riten weiter betont. Dies gilt aber nicht nur für die Heiligen, sondern auch für die Stickerinnen, die sich mit ihren Initialen verewigt haben, die Amtsträger, die in den Behängen durch Namensnennung oder Wappen erwähnt sind, sowie alle Personen,



ABB. 3 _ Nonne, Detail aus dem zweiten Katharinenlaken, Kloster Lüne 1500

die durch ihre Wappen repräsentiert werden. Der Osterteppich trägt beispielsweise in seinem umlaufenden Schriftband den Sterbevermerk für die Priorin Sophia von Bodendike verbunden mit dem Wunsch *cuius anima requiescat in pace amen*. Die Verwendung solcher Behänge beim Totengedächtnis liegt nahe und wird auch durch Quellen bestätigt. So verpflichtete sich beispielsweise St. Michael in Hildesheim 1446 zu Seelenmessen mit *teppatleggen mydden in de kerken unde vere schone lecht dar umme her stetten ... na wonheit unses stichtes*.³⁷

Den Behängen kamen folglich zwei zu unterscheidende Memoriafunktionen zu: Die des Gedächtnisses selbst und die des Mediums zur Memoria. Durch diese Funktion als Memorialbild waren die Bildteppiche im Kontext des christlichen Kultus und der Liturgie Teil des religiösen Ritus. Der das gesamte Medaillonfeld rahmende Text des Bartholomäuslakens nennt mit den Worten *Patroni pro memoria te deum facialiter videamus in gloria vivamus immortaliter*³⁸ die augustinische Vorstellung, dass die Betenden bereits durch das Gedenken dem ewigen Leben nach dem Tode näher kommen.³⁹



ABB. 4 – Zentralmedaillon des Steterburger Teppichs, Stift Steterburg? 1560

Gleichzeitig kann durch die Stiftermemoria bei Behängen, die auf die Gründung des Konvents oder bestimmte Ereignisse Bezug nehmen, Klostergeschichte lebendig gehalten und zur Steigerung der Verbundenheit und der Schaffung einer Konventsidentität genutzt werden. Am Heininger Philosophie- und Tugendteppich befinden sich in der Mittelachse über dem zentralen Medaillon fünf und darunter drei halbkreisförmig übereinander liegende, zur Mitte ausgerichtete Schriftbänder. Die Worte dieser Schriftbänder⁴⁰ und der Text des umlaufenden Schriftbandes⁴¹ nehmen Bezug auf die Klosterreform und die baulichen Veränderungen der Folgezeit. Das erwähnte Gut Altenrode gehörte zum alten Besitz des Klosters Heiningen und war 1360 an die Herren von Schwicheldt verkauft worden. Erst im Zusammenhang mit der erneuten Blütezeit des Stifts nach der Klosterreform gab der bischöfliche Marshall Konrad von Schwicheldt Altenrode 1479 gegen Zahlung von 650 Gulden an Heiningen zurück.⁴² Der Teppich dokumentiert folglich das Ende eines Streits

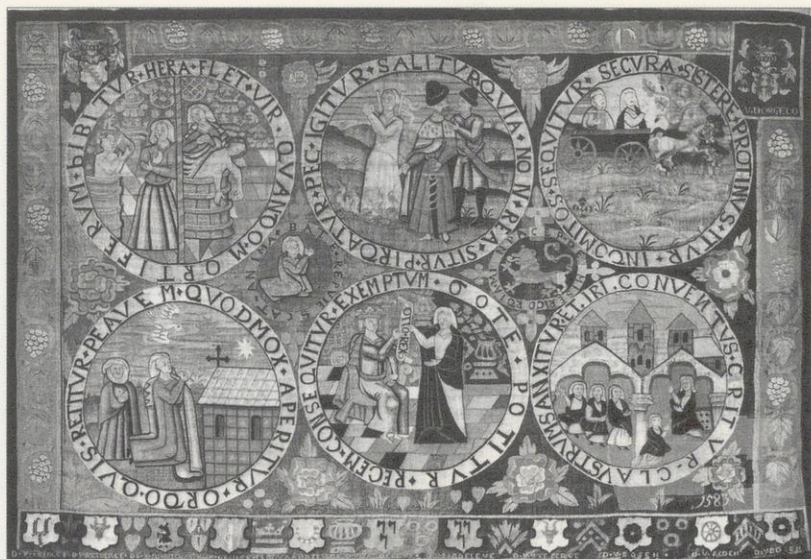


Abb. 5 _ Fischbecker Gründungsteppich

um Eigentumsverhältnisse und den erneuten Besitz.

Der in unmittelbarem Anschluss an eben erwähnten Behang ebenfalls in Heiningen gestickte Sibyllenteppich zeigt in der linken oberen Ecke die Stifterpersönlichkeiten: Die adelige Witwe Hildeswit hatte – der Gründungslegende zufolge – zusammen mit ihrer Tochter Walburgis, der ersten Äbtissin, das Kloster Heiningen gegründet und reich ausgestattet. Seit dem 13. Jahrhundert stellte die Klostertradition eine genealogische Verbindung zu dem sagenhaften Germanenkönig Alfridus her.

Beim Steterburger Teppich stehen sich im zentralen Medaillon Heilwich und ihre Tochter Frederunda gegenüber und halten das Stiftsmodell (Abb. 4). Die beiden stifteten der Steterburger Gründungslegende folgend das Kloster. Frederunda stattete es mit ihrem Erbe aus und wurde dessen erste Äbtissin.

Der Fischbecker Gründungsteppich (Abb. 5) verknüpft indessen in sechs Medaillons die 955 von Helmburg vorgenommene Stiftung und die spätere, zwischen 1254 und 1262 erfolgte Übernahme der Augustinerregel. Der heute erhaltene Teppich geht auf einen um 1300, vielleicht auch etwas früher entstandenen Behang derselben Thematik zurück, der damit in zeitlicher Nähe zur Übernahme der Augustinerregel entstand. Da in Szene II/1 entgegen der historischen Tatsachen bereits der Stifterin



ABB. 6 A _ Annateppich, links

der Empfang der neuen Ordensregel zugeschrieben wird, erfolgt eine Legitimierung der Neuorganisation als Augustiner-Chorfrauenstift. Das folgende Medaillon zeigt Helmburg vor Kaiser Otto, von dem sie die Exemtion für das von ihr gegründete Stift erhält. Mitte des 12. Jahrhunderts geriet Fischbeck in die Gefahr, seine Unabhängigkeit zu verlieren, als Kloster Corvey versuchte, sich den Niedergang der benachbarten Klöster Kemnade und Fischbeck zunutze zu machen. Corvey gelang es jedoch nur, Kemnade in Besitz zu nehmen, da sich Fischbeck auf Grund seiner aus dem Gründungsprivileg resultierenden freien Stellung erfolgreich zur Wehr setzen konnte. Diese freie Stellung wurde noch gefestigt durch das von Papst Hadrian IV. 1158 ausgestellte Exemtionsprivileg, das Fischbeck weitgehend vor Zugriffen des Mindener Bischofs schützte.⁴³ Damit wird deutlich, dass in diesem Medaillon der ausgefochtene Streit mit dem benachbarten Kloster Corvey und der errungene Sieg »für alle Zeiten« visualisiert und somit auch fixiert werden sollte. Der Behang dokumentiert hier zweifelsfrei die Rechtssicherheit des Stifts Fischbeck. Auch der Heininger Philosophie- und Tugendteppich schreibt mit der erwähnten Wiederinbesitznahme bzw. der erneuten Nutzung des Gutes Altenrode das Ergebnis eines juristischen Streits fest. Damit übernahmen diese Behänge eine Stellvertreterrolle für nicht zugängliche, abgeschlossen verwahrte Urkunden. Die Behänge sind eine Visualisierung dieser Texte und gleichzeitig der Legenden, die sich um die jeweilige Gründung gebildet haben. Die Teppiche hielten durch Stifterdarstellungen und beige-



ABB. 6 B _ Annateppich, rechts

fügte Texte die Erinnerung an die Gründer und an gewährte Privilegien sowie die Bindungen an Familien und Herrscherpersönlichkeiten, also die rechtliche Position des Klosters präsent.⁴⁴ Sie fungierten als Visualisierung rechtlicher Sachverhalte und fixierten dies als legitimates, festgeschriebenes Recht.

Darüber hinaus finden sich Behänge, die zur Legitimierung theologischer Lehrinhalte und zugleich zur Legitimierung des Selbstverständnisses der Konventualinnen dienten. Dies lässt sich an dem in den Jahren vor 1469 entstandenen Annateppich (Abb. 6) aus Kloster Wienhausen demonstrieren: Der Annateppich präsentiert sich mit zwei übereinanderliegenden Registern. Das obere Register zeigt Szenen aus dem Leben der hll. Anna und Joachim. Die zweite Bildzeile widmet sich der Darstellung der hl. Sippe in fünf einzelnen Familiengruppen. Nach dem Wienhäuser Klosterpatron, dem hl. Alexander, schließt das Bild vom Tempelgang Mariens den Zyklus ab und bildet gleichsam eine Klammer. Allein diese letzte Szene und die häufige Zuordnung der Szenen aus dem Annenleben zur Kindheitsgeschichte Mariens zeigt, dass das eigentliche Thema des Behangs die Auserwählung der zukünftigen Gottesmutter und ihre *praeservatio in utero* ist. Maria wurde den Nonnen hinsichtlich ihrer Lebensweise und inneren Haltung als Vorbild vermittelt. Die Identifikation mit Maria ging so weit, dass sich die Nonnen selbst bereits vor ihrer Empfängnis im Mutterleib für ein Leben als Braut Christi auserwählt fühlten,

so wie Maria vor ihrer unbefleckten Empfängnis vor-auserwählt war.⁴⁵ So wurde durch den Vergleich mit der Lebensgeschichte Mariens auch der eigene Klostereintritt im Kindesalter und die Eintrittsschritte bis zur Profess legitimiert, denn Maria wurde im Kindesalter zum Tempel gebracht, wo sie unterrichtet wurde und den Dienst der Tempeljungfrauen versah. Im Alter von 14 Jahren habe Maria dann die Tradierung der Eltern und ihr eigenes Jungfräulichkeitsgelübde wiederholt.⁴⁶ Dies entspricht in etwa den im Spätmittelalter üblichen Aufnahmearten für Nonnen.⁴⁷ Für Wienhausen ist belegt, dass entgegen der offiziellen Ordensstatuten und des kanonischen Rechts die *oblatio*⁴⁸ als kirchenrechtlich bindendes Gelübde der Eltern für ihre minderjährigen Töchter vor und auch noch einige Zeit nach der Klosterreform von 1469 praktiziert wurde. Erst als das Kloster 1502 oder 1503 nochmals visitiert wurde, wird die *oblatio* und ihr Ritus kritisiert. Der Wienhäuser Konvent wehrte sich gegen eine Änderung der Gewohnheiten mit einer Verteidigungs- und Rechtfertigungsschrift mit dem Titel *Questio de puellis offerendis a parentibus ad sanctam religionem*.⁴⁹ In der Art einer scholastischen Beweisführung werden in dieser Schrift die bei der *oblatio* vollzogenen Riten vorgestellt, erläutert und verteidigt.⁵⁰ Dieser in Wienhausen ausgetragene Konflikt um den Ritus macht die enorme Diskrepanz zwischen dem Selbstverständnis der Nonnen als Bräute Christi und ihrer kirchenrechtlichen den Laien gleichgesetzten Stellung sichtbar. Die *oblatio* bedeutet für die zukünftigen Nonnen einen Wendepunkt in ihrem Leben und zunächst einen enormen gesellschaftlich sanktionierten Zwang. Dem wurde auf der Basis der real verstandenen Idee der Nonnen als Bräute Christi ein – aus unserer heutigen Sicht deutlich überhöhtes – Selbstverständnis entgegen gesetzt. Diese besondere Stellung vor Gott war gleichzeitig die Legitimation, der Sinn und die Belohnung ihrer Tradierung an den Altar. So erfuhr die frühe Bestimmung zum geistlichen Leben eine positive Umdeutung. Die Reformer kritisierten an der Oblationspraxis die rechtsgültige Übergabe sehr junger Mädchen durch die Eltern und monierten so das eingespielte und zu beiderseitigem Nutzen stattfindende Zusammenwirken der Familien und der Konvente: Die Familien drängten ihrerseits auf eine möglichst frühe Regelung der Erbfolge und strebten für die Töchter eine sichere Versorgung an und den Konventen kam ein früher verbindlicher Übertritt zukünftiger Konventsmitglieder ebenfalls entgegen, da somit Erziehung und Ausbildung in ihre Verantwortung fielen. Die Mädchen konnten so von frühester Kindheit an in ihrem Selbstverständnis ›trainiert‹ und für ein Leben in Klausur konditio-

niert werden. Der Annateppich visualisiert mit der Betonung der Auserwählung der Gottesmutter und dem abschließenden Bild des Tempelgangs genau die Situation, in der die von den Eltern vorgenommene Übergabe der Mädchen an das Kloster für die zukünftigen Nonnen eine positive Umdeutung erfahren musste. Mit seinen Bildern konnte den Mädchen ein positives Bild des oktroyierten Klostereintritts vermittelt werden, da er gleichzeitig eine Art Visualisierung der später in der *Questio* schriftlich fixierten Argumentation und Legitimation der Oblationspraxis ist. Durch die Darstellung der hl. Sippe wird zugleich der Nutzen angedeutet, den die Familie der zukünftigen Nonne aus deren Klostereintritt zieht: Mit der Übergabe eines Mitglieds schuf die Familie eine dauerhafte Verbindung zum Kloster, die ihnen das ständige Gebet und die spezielle Pflege der Familienmemoria sicherte. Durch die zukünftige Nonne trat die Familie in die Nachfolge der Sippe Christi, die durch die Auserwählung der Gottesmutter aus den anderen Familien herausgehoben wurde. Verstärkt wird dieser Bedeutungsinhalt durch die Verwendung des Annateppichs an der Chorschranke, wo er den Blick zum Hochaltar unterband und so den Nonnenchor zu einem abgeschlossenen, exklusiven Gebetsort für Frauen machte.⁵¹

Gerade dieses besondere Selbstverständnis der Nonnen wird in mehreren Behängen betont. Im Salomoteppich⁵² (Abb. 7) wird der Besuch der Königin von Saba bei Salomo dargestellt und um Teile der Kreuzlegende erweitert, die Jacobus de Voragine in seiner *Legenda aurea* basierend auf der *historia scholastica* des Petrus Comestor als zweite Version schildert.⁵³ Demnach errichtete Salomo für die Bundeslade in Jerusalem einen herrlichen Tempel, für den ihm Hiram, der König der phönizischen Stadt Tyrus, Handwerker und Zedernholz aus dem Libanon sandte. Auch für sich ließ Salomo ein Haus aus Zedern bauen. Die Königin von Saba hörte von Salomos Weisheit und Herrlichkeit, weshalb sie ihn besuchte und beschenkte. Auf ihrer Heimreise habe die Königin von Saba im ›Haus der Libanonzedern‹ in einer Vision das Holz gesehen, an dem einmal der Heiland der Welt hängen sollte. Nach ihrer Heimkehr, habe sie dies Salomo durch ihre Boten mitteilen lassen, worauf Salomo das Holz entfernen und vergraben ließ. Auf Grund der geschilderten Handlungsabläufe sollte die heute oberste Bildzeile als unterste stehen, denn sie schildert die Heimreise der Königin, ihre Botschaft an Salomo und den darauffolgenden Befehl zur Beseitigung des Zedernholzes. Zu Beginn des Registers dürfte die Vision der Königin dargestellt gewesen sein.⁵⁴ Obwohl in der In-



ABB. 7 _ Salomoteppich, Kloster Wienhausen um 1350–1360

schrift der Name Salomos häufig genannt wird und er durchaus als einer der Protagonisten fungiert, liegt dieser Rekonstruktion zufolge der Hauptakzent des Teppichprogramms auf der Königin von Saba und ihrer Kreuzesvision. Sie ist auf der Suche nach Weisheit, die ihr prophetisch offenbart wird. Damit wird die Sonderstellung einer Frau und die ihr im göttlichen Heilsplan zugedachte Rolle als Kündlerin des Heilands und seines Todes am Kreuz thematisiert und einer Frau die Fähigkeit zur Gotteserkenntnis zugesprochen, die nach mittelalterlicher Vorstellung den Frauen nur durch die Erhaltung ihrer körperlichen Unversehrtheit möglich war. Zudem galt die Königin von Saba zusammen mit Salomo seit dem 13. Jahrhundert als Präfiguration Marias und Christi als *sponsa et sponsus*, womit wiederum der Bogen zum bereits erwähnten ausgeprägten Eigenbild der Nonnen als Bräute Christi geschlagen wird. Der Behang propagiert keineswegs die Gleichstellung der Geschlechter – dies würde nicht der mittelalterlichen Gedankenwelt entsprechen –, sondern es wird der Versuch unternommen, den Konventualinnen durch ein *exemplum* die Möglichkeit vor Augen zu führen, dass auch Frauen – sofern sie ihre Jungfräulichkeit bewahren – zur Gotteserkenntnis gelangen können. Diese Programmidee betrifft also nicht die Frauen als gesellschaftliche Gruppe in ihrer Gesamtheit, sondern ausschließlich diejenigen, die für ein Klosterleben bestimmt worden sind. Damit dokumentiert dieser Behang das Selbstverständnis der Nonnen und legitimiert es gewissermaßen. Ähnlich verhält es sich beim Lüner Auferstehungsteppich (Abb. 8). Zwischen den Bildern der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi reihen sich auf 14 Bildfelder verteilt in vier übereinanderliegenden Registern Szenen mit den Erscheinungen des Auferstandenen aneinander. Frauen



ABB. 8 _ Auferstehungsteppich, Kloster Lüne 1503–1507

waren die ersten, die Zeugen der Auferstehung wurden. Dazu werden gleich drei ›Frauenbegegnungen‹ an den Anfang des Zyklus nach dem Auferstehungsbild gestellt. In allen drei Szenen – besonders im *Noli me tangere*-Typus der Magdalenererscheinung – wird durch räumliche Distanz deutlich, dass die Frauen jeweils ohne Berührung glaubten. Im Gegensatz dazu wird in den folgenden Szenen, welche die Begegnungen des Auferstandenen mit seinen Jüngern thematisieren, stets unterstrichen, dass Christus den Männern erst durch Berühren, Wunder oder Essen seine leibhaftige Auferstehung demonstrieren musste, damit auch sie glauben. In den beiden Doppelszenen, die – jeweils in der Mitte des drit-

ten und vierten Registers gesetzt – eine Art Zentralgruppe bilden, wird zunächst in der Emmaussequenz der Tadel Christi ob der Kleingläubigkeit der Jünger mit den Worten *O stulti et tardi corde*⁵⁵ in Worte gefasst und in der darunter befindlichen Erscheinung am See von Tiberias⁵⁶ eilt Petrus erst dann auf den Herrn zu, als er ihn anhand des wundersam mit Fischen gefüllten Netzes und des Hinweises von Johannes erkennt. So wird auch in diesem Programm den jungfräulich lebenden Marien, die den Nonnen als Vorbilder dienten, eine besondere Fähigkeit zu Gotteserkenntnis zugeschrieben, die sie schon fast über die Männer erhebt.

Der Heininger Sibyllenteppich zeigt ausschließlich weibliche Protagonistinnen. Das zentrale Bildfeld mit Synagoge und Ecclesia wird von zwölf Sibyllen umringt und in den vier Ecken sind ebenfalls Szenen dargestellt, die eine Frau in der (aktiven) Hauptrolle zeigen, wohingegen die männlichen Figuren passiv bleiben: die tiburtinische Sibylle verkündet Augustus die Geburt Christi; Esther bittet Ahasver für ihr Volk; die Königin von Saba vor Salomo sowie die beiden *fundatrices*. Im Kontext des Programms, das als Gegenstück zum Philosophie- und Tugendteppich, der den Bildungskanon der Frauen umreißt, die spirituelle Seite der Bildung von Klosterfrauen betont, lässt diese Auswahl vermuten, dass sich die geistlichen Frauen – u. a. basierend auf den biblischen Berichten von den Erscheinungen des Auferstandenen – im Gegensatz zur scholastischen Tradition, die Frauen mangelndes Erkenntnisvermögen bescheinigte, als besonders geeignet für mystische Gotteserfahrungen und spirituelle Kontemplation hielten. Die Behangbilder postulieren, dass die Betrachterinnen ohne haptisches Erfahren glauben sollten (und konnten). Was nun einerseits als Abgrenzung von Klerikern gewertet werden muss, die »heilige« Gegenstände – wie beispielsweise die Hostie – berühren konnten und so Anteil am Heil erhielten, wovon Frauen ausgeschlossen waren, zeigt andererseits wiederum eine positive Umdeutung dieses Dogmas durch die besondere Befähigung der Jungfrauen. Diese Teppiche dienten allerdings nicht nur zur Legitimierung dieses Ansatzes, sondern vor allem auch der Vermittlung. Während man nun bei geistlich lebenden Frauen, die bereits von dieser Gedankenwelt geprägt waren, davon ausgehen kann, dass sie den Konnex bei der Betrachtung selbstständig herstellten, eignete sich diese Behanggruppe auch ausgezeichnet zur Unterrichtung der Mädchen, die auf ein geistliches Leben vorbereitet werden sollten. Denn es war notwendig, ihnen dieses im Gegensatz zur Welt außerhalb des Klosters veränderte Frauenbild zunächst nahe zu bringen. Hier zeigt sich folglich eine didaktische Möglichkeit, den Mädchen durch positive (Vor)Bilder

und ein daraus resultierendes erhöhtes Selbstbewusstsein das Leben als Jungfrau in Klausur zu erleichtern.⁵⁷ Dies entspricht völlig der von Thomas Lentes sowohl in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitsliteratur als auch in der Moraldidaxe und Literatur herausgearbeiteten anthropologischen Grundthese: »Du wirst, was du siehst«.⁵⁸

In diesen Kontext der Unterweisung gehören auch Behänge, die spezifische Frömmigkeitsauffassungen der regionalen Reform- und Observanzbestrebungen des 15. Jahrhunderts visualisieren und damit dem Betrachter nahe bringen. Besonders deutlich wird dies bei den Lünener Banklaken. Die Programme greifen sowohl in den szenischen Darstellungen als auch in den jeweils das Medaillonfries rahmenden Inschriften Gedanken mystisch geprägter Gottesschau und die Passion der Heiligen auf. In den Katharinenlaken werden im Vergleich zum vorher entstandenen Bartholomäuslaken zusätzlich vor den einzelnen Szenen des Martyriums Gebetsszenen eingeschoben, die eine Tröstung oder Stärkung durch das Gebet für die bevorstehenden Prüfungen verdeutlichen. Die Inschrift des zweiten Katharinenlakens unterstreicht dies mit den Worten: *Horrida rota paratur, virgo christum deprecatur ars feralis conquassatur virtute non hominis*.⁵⁹ Die Georgslaken legen mit der dreimaligen Auferstehung, die auf apokryphe Fassungen der Georgslegende zurückgehen, und den zahlreichen Martyrien die Betonung auf die Macht des Gebets und die Unbesiegbarkeit des Heiligen. Das letzte bzw. vorletzte Bild zeigt jeweils in allen drei Zyklen neben dem Tod die Erhebung der Seele zu Gott als Ziel des christlichen Lebens. Somit teilt sich hier mit der Aufforderung und Anleitung zur *compassio* und *imitatio sanctorum* eine spezifische Frömmigkeitsauffassung der Reform- und Observanzbestrebungen mit Einflüssen der *devotio moderna* mit.⁶⁰ Gleichzeitig wird dem Betrachter das Ziel seines Strebens als Lohn für die Nachfolge vor Augen gestellt.

Neben der Aufforderung zur Nachfolge, die grundsätzlich allen vorgestellten Bildteppichen mit Heiligenthematik innewohnt, geht beispielsweise der Wiener Thomasteppich (Abb. 9) einen Schritt weiter. Hier wird die Vita des Apostelheiligen nach der *Legenda aurea*⁶¹ unter Hinzufügung der Sakramentenspende aus der von Hermann von Fritzlar⁶² überlieferten Legendenfassung illustriert. Diese bewusste Erweiterung des Zyklus im letzten Bild schafft eine Verbindung zum ersten Bild, dem Thomaszweifel. Das privilegierte Berühren der Seitenwunde, des Blutes Christi befähigt nach mittelalterlicher Vorstellung den Apostel Thomas

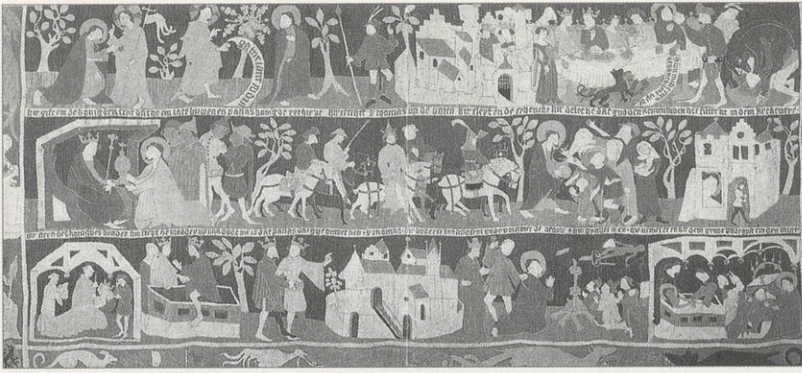


ABB. 9 – Thomasteppich

in besonderem Maß zur Spende der Kommunion. Die zweite Diagonale zeigt zunächst den Tod des Mundschenken, also den Tod eines schlechten Menschen als Strafe für seine Sünde, während am Ende der Diagonalen der Tod Gads steht: Gad konnte nach seinem Tod im Himmel den Palast sehen, den Thomas seinem Bruder dort errichtet hatte, und – wie Christus – von den Toten auferstehen, um seinem Bruder davon zu berichten. Die mi-parti-Kleidung in der folgenden Szene verdeutlicht durch die allgemein abwertende Konnotation dieses Kostüms und seine allegorische Bedeutung, dass Gad tatsächlich wieder zum Leben erwacht ist. Es handelt sich um keinen Traum, keine Vision, sondern um die Realität – ebenso wie das Berühren der Seitenwunde Christi durch Thomas sichtbares Zeichen für die leibhaftige Auferstehung Jesu ist. Thomas ist somit in besonderem Maß Zeuge der Auferstehung Christi. Die vergleichsweise seltene Erweiterung der Thomaslegende im Sinne der spätmittelalterlichen Mystik ist im norddeutschen Raum nicht unbekannt, vor allem in Kloster Wienhausen selbst sprechen viele Zeugnisse für eine besondere Thomasverehrung auch im Kontext der Heilig-Blut-Reliquienverehrung.⁶³ Der Thomasteppich diente damit zur weiteren Etablierung eines Heiligenkultes. Ruth Slenczka konnte eine entsprechende Funktion bereits für einige Werke aus der von ihr als ›lehrhafte Bildtafeln‹ bezeichneten Objektgruppe spätmittelalterlicher Tafelbilder nachweisen.⁶⁴ Der Thomasteppich macht aber deutlich, dass diese Funktion zur Etablierung eines Heiligenkultes nicht nur zur Bekanntmachung und Verbreitung des Kultes um einen ›neuen‹ Heiligen dient, wie dies Slenczka⁶⁵ indirekt postuliert, sondern auch zur Modifizierung eines bereits bestehenden Heiligenkultes.

Bei den bereits angesprochenen Behängen mit Illustrationen zur Gründungsgeschichte des jeweiligen Konvents tritt neben die Memoria-, die Legitimations- und die Rechtssicherungsfunktion – zumindest innerhalb des betreffenden Hauses – auch diese Funktion zur Etablierung eines Heiligenkultes, denn die Gründerin wurde jeweils in den Konventen heiligmäßig verehrt.

Anhand dieser Funktionen wird deutlich, dass den Bildteppichen letztlich eine didaktische Funktion innewohnt. Den Bildern und inschriftlichen Texten kam in Bezug auf diese Funktion gleichermaßen eine wichtige Rolle zu, da sich der Betrachter im Zusammenspiel von Bild und Text die Inhalte selbstständig, ohne die Vermittlung eines ›Lehrers‹ erschließen konnte. Geht man von den monastisch lebenden Frauen als Adressatenkreis aus, kann man das Textverständnis sowohl bei lateinischen wie volkssprachlichen Texten voraussetzen. Andererseits konnten Inschriften Betrachtern, die des Lesens oder der lateinischen Sprache nicht mächtig waren, auch durch mündliche Erklärungen verständlich gemacht werden. Ebenso ist es wahrscheinlich, dass Inhalte, die selbst durch Beischriften nicht selbsterklärend waren, neue Ideen transportierten oder vielfältige Möglichkeiten zur Exegese boten, den Betrachtern erklärt worden sind. Außerdem konnten die Lehrinhalte mit Hilfe der Behänge einer größeren Gruppe erläutert werden. Deutlich wird dies am Beispiel des Heilsspiegelteppichs, der alle Illustrationen des mittelalterlichen Andachtsbuches *speculum humanae salvationis* in der Kurzfassung mit 34 Kapiteln zeigt. Viele Szenen sind jedoch derart reduziert dargestellt, dass eine lückenlose und zweifelsfreie Interpretation des Teppichs ohne die inhaltliche Ergänzung durch den Text der Heilsspiegelhandschriften unmöglich wäre. In den Manuskripten beruht die Deutung auf dem Zusammenspiel von Bild und Text, da sich beide Komponenten ergänzen und der Text häufig eine andere Interpretation nahe legt als das Bild. Insgesamt wirkt der Behang wie eine Vergrößerung der Buchillustrationen, eine Art ›Schautafel‹, die mehreren Betrachtern ermöglicht, die Bilder zu sehen, während jemand vorliest oder spricht.⁶⁶

Bei den meisten Behängen lassen sich Charakteristika erkennen, die zur besseren Verwendbarkeit als Schautafel beitrugen: Die Maße überschreiten nie die Größe, die mit einem Zeigestab erreichbar ist. Die Registergliederung ist weithin sichtbar, wobei die einzelnen Szenen durch Trennungsbäume oder -architekturen von einander getrennt sind. Oder es

dominiert ein zentrales Bildfeld, das meist von nebengeordneten Bildern umgeben wird. Bis auf wenige Ausnahmen ist die Ikonographie auf das Wesentliche reduziert. Nur in den Bordüren blüht die Detailfreude sowie in den beiden unmittelbar vor der Klosterreform in Kloster Wienhausen gefertigten Teppichen. Die einzelnen Farbflächen sind ohne Schattierung nebeneinander gesetzt und durch Konturen von einander geschieden. Auf allzu subtile Details wurde in der Regel verzichtet. Auch der buchstaben- oder wortweise Farbwechsel innerhalb der Inschriften, der bei den meisten Behängen zur Anwendung kam, ist nicht nur dekoratives Schmuckelement, sondern dient der besseren Lesbarkeit.

Alle Behänge rufen dem Betrachter bei jedem Sehen erneut die dargestellten Inhalte ins Gedächtnis, somit kommt ihnen eine mnemotechnische Funktion zu, die teilweise durch die Inschriften in der Form unterstützt wird, dass die Texte zunächst zum sicheren Identifizieren des Stoffes beitragen und z. B. im Fall des Salomoteppichs⁶⁷ mit seinem zunächst an Nacherzählungen erinnernden Text, der im Verlauf knapper und schlagwortartiger wird, die durch das Betrachten angeregte Umsetzung des Gesehenen in Worte, den erneuten Erzählprozess anstoßen. Dieser verselbstständigt sich im weiteren Verlauf und bedarf nur mehr einzelner Stichworte, um zum Ende der Geschichte zu gelangen. Horst Wenzel arbeitete im Zuge seiner Untersuchungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte audiovisueller Medien einige Charakteristika mit gedächtnisstützender Wirkung heraus. Dazu gehören u. a. der syntaktische Parallelismus, Reim und Rhythmus der Sprache, die Verbindung von Hören und Sehen und die Transformation von Zeit und Raum, da die Erzählung zum Memorialbild verdichtet und vom Bild ausgehend wieder zur Erzählung erweitert wird.⁶⁸ Die einzelnen Bilder der Klosterstichbehänge selbst können keinen Handlungsablauf schildern, sondern ausschließlich eine Momentaufnahme zeigen, doch der Betrachter vervollständigt im Geiste diesen starren Ausschnitt zu einer Geschichte in ihrem Ablauf unter der Voraussetzung, dass er um die dargestellten und angedeuteten Inhalte weiß. Auch die anderen Merkmale wie einfache Sprache und paralleler Satzbau finden sich innerhalb der Teppichinschriften.⁶⁹ Die *ars memorativa*, zu der die hier vorgestellte mnemotechnische Funktion der Behänge gehört, bildet eine der fünf Phasen zur Vorbereitung einer Rede, also einen Methodenkomplex innerhalb des Rhetorikunterrichts. Damit kann den Behängen über die mit niedergeschriebenen Texten vergleichbare Funktion hinaus, die das Vergessen der Geschichte verhinderte, eine Funktion innerhalb des Rhetorikunterrichtes zugekommen sein. Am

Heininger Philosophie- und Tugendteppich reiht sich Cicero als Allegorie der Rhetorik in die Reihe der *septem artes liberales* ein. Rhetorik gehört neben Grammatik und Dialektik zum Trivium, auf dem die mittelalterliche Schulbildung basierte. Daher liegt nahe, dass Rhetorik neben der nachweislich geübten Grammatik Unterrichtsfach war. Die *artes liberales* galten im Mittelalter als Enzyklopädien allen menschlichen Wissens und als Voraussetzung zum Verständnis der biblischen Heilsbotschaft. Sie waren wie die Tugenden Hilfsmittel auf dem Weg zum Heil. Die Tugenden schützten die Seele, die Wissenschaften den Geist des Menschen. So erklärt sich auch die Kombination der *septem artes liberales* mit den Tugenden an diesem Teppich, der in seinem Programm monastische Bildungsideale zeigt. »Es ist keine autonome Verherrlichung der Philosophie und der freien Künste (...) angestrebt, sondern die Erinnerung an den spirituellen Nutzen, den die Beschäftigung mit diesen Bildungsdisziplinen hervorbringt.«⁷⁰ Die Philosophie und die freien Künste wurden folglich hier nicht um ihrer bzw. der Wissenschaft selbst Willen dargestellt, sondern die Beischriften erinnern immer wieder an den religiösen Nutzen der Philosophie und ihrer wissenschaftlichen Fächer, die hier der Theologie untergeordnet werden. Die Beschäftigung mit den Fächern des Triviums und des Quadriviums wird im Philosophie- und Tugendteppich also nicht gemäß dem humanistischen Bildungsideal mit Antikenrezeption vorgestellt, sondern gerade mit dem ikonographisch und inhaltlich deutlichen Bezug zum *hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg, der als enzyklopädisches Werk zur Belehrung und Erbauung von Nonnen geschaffen wurde, und der Beischrift *Philosophia ex gratia super naturali fit theologia*⁷¹ der Forderung nach einer Anleitung zu einem besseren, gottgewollten Leben der Klosterfrauen angepasst. Dieser Anleitung wird innerhalb der monastischen Ausbildung der Mädchen und Nonnen absolute Priorität vor dem persönlichen Bildungsstreben eingeräumt. Der als Pendant zu wertende Sibyllenteppich mit seiner programmimmanenten Betonung des Spirituellen ergänzt den Philosophie- und Tugendteppich und dessen eher wortorientierte Ausrichtung um die zweite Seite der klösterlichen Bildung von Frauen.

Die Unterrichtung der Schülerinnen, die für ein geistliches Leben bestimmt waren, erfolgte in der Regel durch die *magistra* oder die *scholaria*. Berichte, dass Männer – wie z. B. der Propst oder andere im Kloster tätige Kleriker – an der Ausbildung beteiligt waren, finden sich für die Klöster der untersuchten Region nicht.⁷² Über die inneren Verhältnisse der meis-

ten mittelalterlichen Frauenklöster und die Ausgestaltung des monastischen Alltags ist nur wenig bekannt, weil die Quellenlage kaum Einblicke zulässt. Die seltenen Beschreibungen des Unterrichts – wie sie sich z. B. für Kloster Ebstorf aus der Zeit nach der Klosterreform erhalten haben – beziehen sich ausschließlich auf den grammatikgestützten Lateinunterricht, der das eigenständige Verstehen des Bibeltextes und der liturgischen Gestaltung des Alltags ermöglichte.⁷³ Über die Nutzung von textilen Schautafeln als didaktische Medien wird nichts berichtet. Eine Beschreibung des Schulunterrichts in Saint-Victor erwähnt allerdings die Hängung einer anscheinend großformatigen Weltkarte, die der Schüler zu Rate ziehen sollte.⁷⁴ Für die Ebstorfer Weltkarte wäre diese Funktion ebenfalls naheliegend.⁷⁵ Der vergleichbaren Nutzung von Bildteppichen steht nichts im Wege, da sowohl die Stickereien mobil waren als auch der Unterricht im Nonnenchor erfolgen konnte.⁷⁶ Ein derart bildgestützter Unterricht hätte das Gelernte durch die mnemotechnische Funktion der Behänge verfestigt, die zudem den monastischen Alltag als kirchliche Ausstattungsgegenstände in unterschiedlichen Funktionen begleiteten. Zumindest aber sind die multifunktionalen Bildteppiche eine Quelle, die uns authentische Einblicke in Abhängigkeiten des Klosteralltags von Kunst- und Bildungsverständnis gewährt und uns ermöglicht, zu erfassen, wie sehr in den spätmittelalterlichen Frauenkommunitäten das an eine irdische, schwache Existenz gebundene Leben mit dem Streben, der zielgerichteten Orientierung auf das Leben nach dem Tode verbunden war, das die reiche Entlohnung für irdische Entsagungen versprach. Sie zeigen darüber hinaus, wie ein aufbauendes Selbstbild, das durch Identifikationsfiguren wie Maria und weibliche Heilige vermittelt wurde, als Hilfestellung in diesem Spannungsfeld zwischen Ideal und Wirklichkeit fungierte. Für die Frauen waren die selbst gefertigten Klosterstichbehänge sowohl als Modelle der Frömmigkeit als auch Spuren des Numinosen unentbehrlich. Sie waren Teil des monastischen Alltags, Zeichen ihrer Fähigkeiten und ihrer Bildung.

- ¹ _ Es handelt sich bei diesem Thema um einen Teilaspekt der von der Verfasserin an der Universität Erlangen 2005 abgeschlossenen Dissertation: Tanja Kohwagner-Nikolai: »per manus sororum ...« Niedersächsische Bildstickereien im Klosterstich. 1300–1583, München 2006.
- ² _ Z.B. Tristantteppich III, 251×386 cm, Kloster Wienhausen um 1350–1360 (Kloster Wienhausen, WIEN Ha 3).
- ³ _ Z.B. Vierpasslaken, 73×355 cm, Kloster Ebstorf um 1300 (Kloster Ebstorf, EBS Ha 1) oder Medaillontteppich, 205×157 cm, niedersächsisch 1. Hälfte 14. Jahrhundert (Wartburg-Stiftung Eisenach, KT 2).
- ⁴ _ Z.B. Steterburger Teppich, 157×408 cm, niedersächsisch (Stift Steterburg?) 1560 (Wolfenbüttel, Schloss, Leihgabe der Ritterschaft des ehem. Landes Braunschweig 16) oder Fischbecker Gründungsteppich, 246×339 cm, 1583 gewirkt nach einem niedersächsischen Vorgängermodell im Klosterstich um 1300 (Stift Fischbeck).
- ⁵ _ Z.B. Elisabethteppich, 210×681 cm, Kloster Wienhausen vor 1469 (Kloster Wienhausen WIEN Ha 13) oder Katharinenlaken, 2 Laken je 68×550cm, Kloster Lüne 1500 (Kloster Lüne LÜN Ha 8–9).
- ⁶ _ Thomasteppich, 205×446 cm, Kloster Wienhausen um 1380 (Kloster Wienhausen WIEN Ha 5 [a–e]).
- ⁷ _ Z.B. Moselaken, 51×500 cm, Kloster Wienhausen um 1320/1330 (Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig MA 33) oder Salomonteppich, 137×370 cm, Kloster Wienhausen um 1350–1360 (Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig MA 35).
- ⁸ _ Z.B. Heilsspiegelteppich, 379×612 cm, Kloster Wienhausen um 1430 (Kloster Wienhausen WIEN Ha 6).
- ⁹ _ Z.B. Prophetenteppich, stark frag. 243×158 cm, Kloster Wienhausen um 1300 (Kloster Wienhausen WIEN Ha 4) oder Sibyllen- und Prophetenteppich, 510×408 cm, Kloster Lüne 1500–1502 (Kloster Lüne LÜN Ha 5).

- ¹⁰ _ Philosophie- und Tugendteppich, 477×ca. 420 cm, Kloster Heiningen 1516 (London, Victoria and Albert Museum 1876–289).
- ¹¹ _ Vgl. Gesta praepositorum Stederburgensium continuata. In: Monumenta Germaniae Historica 5 (Scriptores in Folio 25) hg. v. Georg Waitz. Hannover 1880 (ND 1974) S. 728 (Übersetzung: Domina Margareta ehemals Priorin genannt Holtnicker ließ einen großen Teppich über die Domina Friderunda anfertigen.)
- ¹² _ Vgl. Silvia Bunselmeyer: Das Stift Steterburg im Mittelalter (Beihefte zum Braunschweigischen Jahrbuch 2) Braunschweig 1983, S. 87–88.
- ¹³ _ StA Wolfenbüttel, VII B Hs. 366, S. 55.
- ¹⁴ _ Bunselmeyer 1983, Kap. II.
- ¹⁵ _ Osterteppich, 475×420 cm, Kloster Lüne 1504–1508 (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1949, 73).
- ¹⁶ _ KIA Lüne Hs 24 Aufzeichnungen der Priorin Mechthild Wilde (1504–1535) fol. 2v (Übersetzung: Am Donnerstag vor Invocavit zeigte mir Margarete Rosenhagen einen Wandteppich mit dem Auferstehenden.)
- ¹⁷ _ Beispielsweise bezieht sich der 1500 begonnene Lüner Sibyllen- und Prophetenteppich auf das 1481 in Rom erschienene Werk *Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia* des Filippo de Barberi.
- ¹⁸ _ Der Entwurf – vermutlich eine vergleichsweise kleinformatige Zeichnung – enthielt bereits alle wichtigen Merkmale der Stickerei und muss während des gesamten Stickprozesses in der Werkstatt zugänglich gewesen sein. Dies demonstrieren z.B. konsequente Farbübereinstimmungen in Gewändern. Denn ohne eine konkrete Farb- und Gestaltungsanweisung wären solche Beobachtungen nicht erklärbar, da gerade bei den großformatigen Behängen bereits bestickte Teile weggerollt und somit nicht mehr überprüfbar waren, aber auch Farbangaben in schriftlicher Form – wie wir sie

von den Wirkereien durchaus kennen – in den Vorzeichnungen fehlen.

¹⁹_ Übersetzung: Dieses Banklaken ist durch die Hände unserer Schwestern hier in Lüne vollendet worden.

²⁰_ Sibyllen- und Prophetenteppich, Auferstehungsteppich, 365×307 cm, Kloster Lüne 1503–1507 (Kloster Lüne LÜN Ha 4) und Oster-teppich.

²¹_ Wurzel Jesse-Teppich, 377×283 cm, Kloster Lüne 1503–1505 (Kloster Lüne LÜN Ha 3).

²²_ KIA Lüne Hs 4 (Ild. Nr. 23) Amtsbuch der *Sacrista* (Ende 15. Jh.–1512/13).

²³_ August Fink: Der Wappenteppich der Adelheid von Bortfeld. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1 (1961) S. 183–184.

²⁴_ Leonie von Wilckens: Paramente. In: Schatzkammer auf Zeit. Die Sammlungen des Bischofs Eduard Jakob Wedekin. 1796–1870. Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum Hildesheim 1991, hg. v. Michael Brandt. Hildesheim 1991, S. 189.

²⁵_ Vgl. Ruth Grönwoldt: Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart aus dem Besitz des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart und der Schlösser Ludwigsburg, Solitude und Monrepos. München 1993, S. 12.

²⁶_ Vgl. dazu Heide Wunder: »Gewirkte Geschichte«: Gedenken und »Handarbeit«. Überlegungen zum Tradieren von Geschichte im Mittelalter und zu seinem Wandel am Beginn der Neuzeit. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. v. Joachim Heinzle. Frankfurt a.M./Leipzig 1994, S. 324–354.

²⁷_ Vgl. dazu in Bezug auf die Frauengemeinschaften der *Devotio moderna* Anne Bollmann: Mijt dijt spynnen soe suldi den hemel gewinnen. Die Arbeit als normierender und frömmigkeitszentrierender Einfluß in den Frauengemeinschaften der *Devotio moderna*.

In: Normative Zentrierung (Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit 2) hg. v. Rudolf Suntrup u. Jan R. Veenstra. Frankfurt a.M. u.a. 2002, S. 88–124. Dies gilt auch für die im Kontext der Klosterreform hergestellten Lüneburger Stickereien, da Lüne 1481 ausgehend von Kloster Ebstorf reformiert wurde, das 1469 von Propst Matthias von dem Knesebeck der Erneuerungsbewegung angeschlossen worden war. Die in Ebstorf in der Folgezeit einsetzende rege Schreibttätigkeit zeigt deutliche Einflüsse der Windesheimer Kongregation.

28_

Vgl. dazu Kristin Böse: Der Magdalenen-teppich des Erfurter Weißfrauenklosters im Spiegel des spätmittelalterlichen Reformgedankens. Bildinhalt und Herstellungsprozess. In: Lesen, Schreiben, Sticken und Erinnern: Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte mittelalterlicher Frauenklöster (Religion in der Geschichte 7) hg. v. Gabriela Signori. Bielefeld/Gütersloh 2000, S. 53–89 und Eckhard Michael: Bildstickereien aus Kloster Lüne als Ausdruck der Reform des 15. Jahrhunderts. In: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 53 (1985) S. 63–78.

29_

Nach dem dreißigjährigen Krieg, als die Namensliste des Philosophie- und Tugendteppichs dem Propst Steckeln – mangels anderer Quellen – bei der Rekatholisierung 1659 dazu diente, die Namen der vorreformatorischen Klosterfrauen für das neuangelegte Anniversarium zu vervollständigen, wurde dem Teppich und der Namensliste damit eine Quellenfunktion zugewiesen, die sicher ganz im Sinne der Klosterfrauen war, die durch die Aufzeichnung ihrer Namen zukünftige Betrachter zum Gebetsgedenken auffordern wollten.

30_

Zitiert nach Otto Gerhard Oexle: Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. v. Joachim Heinze. Frankfurt a.M./Leipzig 1994, S. 317–318 mit der Übersetzung: »Er hat seinen Namen genannt, damit er für seine Mühe, die er darauf [auf die Geschichte] verwandt hat, nicht ohne Lohn bleibe: dass der bei Gott für das Heil seiner Seele bitte, der sie nach seinem Tod vortragen hört oder liest.«

- 31_ Auch für geistliche und weltliche Visitatoren ist der gleiche intellektuelle Hintergrund anzunehmen, zumal dieser auch mit Hilfe des jeweiligen Behangs geschaffen werden konnte. Inwieweit diese Herren Zutritt zum Nonnenchor, dem wichtigsten Ort zur zeitlich begrenzten Hängung der Teppiche, hatten, soll hier nicht diskutiert werden, denn die Behänge waren transportabel.
- 32_ Vgl. Tanja Kohwagner-Nikolai: Zur Funktion des Heilsspiegelteppichs in Kloster Wienhausen. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim. Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart, 69 (2001) S. 105–137.
- 33_ Zu Bedeutung und Formen der Memoria vgl. Oexle 1994, S. 297–323.
- 34_ 73×492 cm, Kloster Lüne 1492 (Kloster Lüne LÜN Ha 1).
- 35_ Laken I: 68×345 cm, Laken II und III: je 65×565 cm, Laken IV: 70×475, Kloster Lüne 1500 (Laken I und IV Hannover. Kestner-Museum WM XXII 29 a und b, Laken II und III Kloster Lüne LÜN Ha 6–7).
- 36_ Vgl. Eckhard Michael [Bearb.]: Die Inschriften des Lüneburger St. Michaelisklosters und des Klosters Lüne (Die Deutschen Inschriften 24; Göttinger Reihe 2) Wiesbaden 1984, S. 127–136.
- 37_ Urkundenbuch der Stadt Hildesheim 4 (1890) 621, zitiert nach Renate Kroos: Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters. Berlin 1970, S. 188.
- 38_ Übersetzung: Dass wir durch das Gedenken an den Schutzpatron dich, Gott, von Angesicht zu Angesicht sehen in deiner Herrlichkeit und unsterblich leben.
- 39_ Augustinus: Confessiones – Bekenntnisse. Lat./dt., übers. und bearb. v. Joseph Bernhardt. München 1980.
- 40_ *completa sunt hec sub venerabili priore Gerhardo per me dominum Hinricum monasterii // et predium in Oldenrode ex fundamento edificaverunt spinas et tribulos eradicantes* (Übersetzung: Sie sind

unter dem ehrwürdigen Prior Gerhard vollendet worden durch mich, Herrn Heinrich. Das Kloster und das Landgut in Altenrode haben sie von Grund auf erbaut, indem sie Dornen und Disteln samt ihren Wurzeln herausrissen. Letzteres bezieht sich auf Gn 3, 18). Nach Einführung der Windesheimer Reform in Heiningen 1451 übernahmen die Pröpste der Klöster Riechenberg und Hamersleben die Aufgaben als Prioren in Heiningen. Erwähnter Heinrich Horensen war Riechenberger Propst von 1478–1498, Gerhard Holkenberg von 1510–1538.

41_ *harum religiosarum ac devotarum virginum sudore ac manuum labore gloriosum istud monasterium Heningen ex antiqua vetustate dirutum a fundamentis noviter erectum est sub regimine honorabilium virorum religiosorum professorum in Rikenberch sanctorum domini Arnoldi Stenwick qui ultra XXX annos et providi Antonii Colhof qui ultra XX annos nobiscum in prosperis et adversis perseverantes ordinati ex favore pii prioris Hinrici Horensen comisarii nostri prioris in Rikenberch pie recodacionis* (Übersetzung: Durch den Schweiß und der Hände Arbeit dieser Gott ergebenden Jungfrauen, welche die einfachen Gelübde abgelegt haben, wurde das ehrwürdige Kloster Heiningen, das seit langem zerstört war, von Grund auf neu errichtet unter der Aufsicht der ehrwürdigen, heiligmäßigen Herrn Professoren in Riechenberg, Herrn Arnold Stenwick, der über dreißig Jahre, und des Vorstehers Anton Colhof, der über zwanzig Jahre mit uns in guten und schlechten Zeiten ausgehalten haben. Durch die Gunst des frommen Fürsten Heinrich Horensen, des Priors in Riechenberg seligen Andenkens, wurden sie zu unseren Verwaltern bestellt.) Arnold Stenwick fungierte von 1480–1512 als Propst des Klosters Heiningen, Anton Colhof von 1521–1527. Er muss aber bereits vorher in Heiningen tätig gewesen sein, denn die Fertigstellung des Teppichs ist 1516 bezeugt. Vgl. dazu Hildesheim, Dombibliothek Hs 546d, fol. 9v.

42_ Vgl. Falk Eisermann: Die Inschriften auf den Textilien des Augustiner-Chorfrauenstifts Heiningen. In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 6 (1996) S. 227–277.

43_ Vgl. Sabine Wehking; Christine Wulf: Die Inschriften des Stifts Fischbeck bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. In: Ja muz ich sunder

riuwe sin. FS für Karl Stackmann zum 15. Februar 1990, hg. v. Wolfgang Dinkelacker. Göttingen 1990, S. 51–52.

44_ Vgl. Wunder 1994, S. 335.

45_ Diese positive Umdeutung einer Fremdbestimmung zum geistlichen Leben durch die Familie wird in den Worten einer jungen Ebstorfer Nonne deutlich, die diese im Zusammenhang des ersten ›Reformberichts‹ niederschrieb: »*Ad quem nobilem et dignissimum statum nos previdit et preelegit deus optimus, antequam in utero matris conciperemur.*« Zitiert nach: Conrad Borchling: Litterarisches und geistiges Leben in Kloster Ebstorf am Anfang des Mittelalters. In Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen 4 (1905) S. 395.

46_ Jakobus de Voragine: *Legenda aurea*. Heiligenlegenden, bearb. v. Jacques Laager. Zürich 1994, S. 431–432.

47_ Vgl. Schlotheuber 2004.

48_ Die Feier der *oblato* galt als geistliche Vermählung der Mädchen mit Christus, die wie eine weltliche Hochzeit gefeiert wurde, da mit ihr der Übergang vom Familienverband in die Klostersgemeinschaft und eine rechtswirksame Enterbung einherging. Die an die Liturgie anschließende ›weltliche‹ Feier wurde von den Eltern der Mädchen ausgerichtet. Nur an diesem Festtag hatten die Eltern und andere Familienmitglieder Zugang zur Klausur und zum Nonnenchor. Die *oblato* wurde innerhalb der Liturgie als geistliche Hochzeit mit Riten gefeiert, die den Vorbildcharakter der *presentatio* bzw. *oblato Mariae* verdeutlichten. Dazu gehörte, dass die Mädchen auf den Altar gesetzt oder gestellt wurden. Damit sollte symbolisiert werden, dass es sich um eine Opferung, eine Darbringung handelt und das Mädchen gottgewollt und rechtsgültig an den Altar tradiert wird. Das Mädchen wird als *hostia viva* und als *sponsa Christi* verstanden. Diesen bei der *oblato* von den Eltern eingeschlagenen Weg sollte die zukünftige Nonne bei ihrer Profess wiederholen.

49_ KIA Wienhausen Hs. 27.

- 50_ Vgl. Schlotheuber 2004, S. 234–258 mit ausführlicher Beschreibung und Interpretation der Argumente.
- 51_ Vgl. Gisela Muschiol: Liturgie und Klausur: Zu den liturgischen Voraussetzungen von Nonnenemporen. In: Studien zum Kanonistenstift (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte Göttingen 167; Studien zur Germania Sacra) hg. v. Irene Crusius. Göttingen 2001, S. 129–148 sowie Tanja Kohwagner-Nikolai: Bildteppiche – weit mehr als nur Schmuck. Themen und Funktionen niederdeutscher Klostersticharbeiten des Mittelalters. In: Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters, hrsg. von Jeffrey F. Hamburger, Carola Jäggi, Susan Marti und Hedwig Röckelein, Turnhout 2007, S. 247–254.
- 52_ 137×370 cm, Kloster Wienhausen um 1350–1360 (1877 aus dem Heiligkreuzkloster Braunschweig überwiesen, heute Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum MA 35).
- 53_ *Legenda aurea*, S. 174.
- 54_ Die Abfolge der einzelnen Szenen muss bei der Übergabe ans Herzog Anton-Ulrich-Museum 1877 und der Zusammenfügung der Bildzeilen 1879 unbekannt gewesen sein. Vgl. auch schon Leonie von Wilckens: Die mittelalterlichen Textilien. Katalog der Sammlung Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1994, S. 85. Untersuchungen der horizontalen Nahtverläufe, die für eine Rekonstruktion der Inschriftenbänderabfolge wichtig wären, konnten aus museumstechnischen Gründen leider nicht durchgeführt werden. Die Ausführungen bei Wilckens 1994, S. 84 »jede der drei Bildzeilen und die Inschriftstreifen sind für sich gearbeitet, um zusammengenäht zu werden« lassen vermuten, dass die Schriftbänder nicht unmittelbar mit den Bildfriesen verknüpft und somit austauschbar sind. Doch dies als den ursprünglichen Befund anzunehmen, widerspräche der üblichen Herstellung dieser Behänge, die meist auf zwei Leinenbahnen gearbeitet und nach Beendigung des Stickens zusammengefügt wurden, wobei diese Naht abschließend überstickt wurde. Nur etwa 5 cm schmale Schriftbandstreifen wären beim Sticken im Klosterstich schwer zu händeln gewesen. Es spricht also vieles

dafür, dass der Behang erst später in einzelne Streifen zerschnitten wurde.

55_ Nach: Lc 24, 13–29.

56_ Nach: Io 21, 1–23.

57_ Vgl. z.B. Schlottheuber 2004, S. 307.

58_ Thomas Lentens: Soweit das Auge reicht. Sehsrituale im Spätmittelalter. In: Das »Goldene Wunder« in der Dortmunder Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter (Dortmunder Mittelalter-Forschungen, Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft Verein zur Förderung der Erforschung der Dortmunder Kulturleistungen im Spätmittelalter 2) hg. v. Barbara Welzel, Thomas Lentens u. Heike Schlie. Bielefeld 2003, S. 243.

59_ Übersetzung: Das schreckliche Rad wird vorbereitet. Die Jungfrau bittet Christus um Gnade und das todbringende Gewerbe wird durch eine Kraft erschüttert, die nicht die Kraft eines Menschen ist.

60_ So auch Michael 1985, S. 69–71.

61_ *Legenda aurea*, S. 35–44.

62_ Hermann von Fritzlar. Nikolaus von Strassburg. Davis von Augsburg (Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts 1) hg.v. Franz Pfeiffer. Leipzig 1845, S. 25.

63_ Vgl. Horst Appuhn: Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1 (1961), S. 92–94.

64_ Ruth Slenczka: Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen (Pictura et poësis 10) Köln, Weimar, Wien 1998, S. 130–142.

65_ Ebd.

66_ Kohwagner-Nikolai 2001.

- 67_ Deutlicher wird dies noch bei den sog. Tristanteppeichen I und III sowie dem Gawanteppeich.
- 68_ Nach: Horst Wenzel: Hören und Sehen – Schrift und Bild. Zur mittelalterlichen Vorgeschichte audiovisueller Medien. Antrittsvorlesung 4. Mai 1994 (Öffentliche Vorlesungen 46) Berlin 1995, S. 5–6.
- 69_ Beispielsweise sollen hier nur die Reimversatzstücke wie *en lerer nicht sal der scrift mer utleghen, wen em to sinen reden komet eben* in der Inschrift des Heilsspiegelteppichs oder der parallele Satzbau *hir badet se, hir wint sunte ilsebe, hir vait se brwt, ...* beim Wienhäuser Elisabethteppich gelten.
- 70_ Falk Eisermann: Die Inschriften auf den Textilien des Augustiner-Chorfrauenstifts Heiningen. In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 6 (1996) S. 255, so auch Karl-August Wirth: Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts. In: Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über die Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen; Phil.-hist. Klasse 3, 137) hg. v. Bernd Moeller, Hans Patze u. Karl Stackmann. Göttingen 1983, S. 360.
- 71_ Übersetzung: Philosophie wird durch übernatürliche Gnade zur Theologie.
- 72_ Vgl. Schlotheuber 2004, S. 111–120 und S. 279.
- 73_ Vgl. ebd., S. 283 und 297.
- 74_ Vgl. Patrick Gautier Dalche: La Descriptio Mape Mundi de Hugues de Saint-Victor. Texte inéd. avec introd. et commentaire. Paris 1988, S. 95 f.
- 75_ Jürgen Wilke: Die Ebstorfer Weltkarte (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Landesforschung der Universität Göttingen 39) Bielefeld 2001.

Vgl. dazu Anna Morath-Fromm: *Theologie und Frömmigkeit in religiöser Bildkunst um 1600. Eine niederländische Malerwerkstatt in Schleswig-Holstein* (Schriften des Vereins für Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte I 37) Neumünster 1991, S. 52–54.