

KATHARINA KRAUSE

Material, Farbe, Bildprogramm der Fastentücher

Verhüllung in Kirchenräumen des Hoch- und Spätmittelalters

Es gibt keine mittelalterliche Kirchengestaltung, die vollständig dokumentiert, geschweige denn vollständig erhalten wäre. So muss ich mich dem Problem der Verhüllung von und in Räumen der Kirchen des Hoch- und Spätmittelalters mit Hilfe von Fragmenten nähern. Verhüllung steht hier für die faktische und visuelle Unzugänglichkeit von Teilen des Kirchenraums, die je nach Status der Personen und je nach Kalendarium des Kirchenjahrs differiert.

Als Exempel dient mir zunächst der Brandenburger Dom. Dort wurde in den 1960er Jahren die bauliche Situation des Chores mit der Krypta aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts und dem erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts eingewölbten Hochchor rekonstruiert (Abb. 1).¹ Vor den Treppen zur Krypta, an der Grenze zwischen Chor und Langhaus, also zwischen dem Raum des Domkapitels und dem der Laien, stand seit dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts ein Lettner, in den der Kreuzaltar integriert war. Dessen Retabel wurde im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts erneuert; es handelt sich um einen Flügelaltar mit der Darstellung der Kreuzigung im Zentrum und den beiden Patronen des Doms, Petrus und Paulus, auf den Flügeln. Die Grenze zwischen Chor und Schiff markiert außerdem die Triumphkreuzgruppe aus dem frühen 15. Jahrhundert, die eine ältere Gruppe aus dem 13. Jahrhundert ersetzt. Die alte Abschränkung des Chors nach Westen ging spätestens mit dem Abriss des Lettners in der Reformationszeit verloren. Im Kapitelschor haben sich Reste vom Gestühl erhalten. Außerdem steht hier heute das Sakramentshaus, ein Turm aus Holz von etwa 1375/80, der gleichzeitig mit dem Retabel des Hochaltars geschaffen wurde. Der Schreinkasten und die Predella dieses Retabels sind erneuert, wogegen die Flügel einigermaßen vollständig erhalten blieben. Es handelt sich um einen Wandelaltar, der im Schrein die Gruppe der Marienkrönung, Figuren der Dompatrone Petrus und Paulus sowie eines Bischofs und des Apostels Andreas enthält. Auf den Flügeln sind in flacherem Relief weitere Heilige zu sehen. Die Predella barg vermutlich Büstenreliquiare von Heiligen. Auch sie ist verschließbar; ihre Flügel zeigen Szenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus. Die Rückseiten der Flügel sind mit weiteren Heiligenfiguren bemalt.²

Vollständig erfasst ist die Ausstattung des Chors damit nicht. Denn es fehlen nicht nur die Fenster mit ihren Glasbildern sowie die Paramente und die Bücher, von de-



Abb. 1: Brandenburg, Dom, Blick auf den Chor.
(Foto Bildarchiv Foto Marburg)

nen sich im Brandenburger Domschatz einige erhalten haben. Im heutigen Erscheinungsbild fehlen vor allem die Geräte, die im Verlauf des Kirchenjahres nur zeitweilig zum Gottesdienst herangezogen wurden. Dazu gehört unter den Paramenten das Fastentuch, das älter als alle anderen erhaltenen Ausstattungsstücke des Domchores ist. Um 1290 entstanden, zeigt das 2,20 x 4,40 m messende Leinentuch Szenen zum Leben Jesu, in Seiden- und Leinenstickerei (Abb. 2, 3). Vielleicht handelt es sich hierbei um das Velum, das während der Fastenzeit zwischen dem Sanktuarium und dem Chor aufgehängt war. Es mag sein, dass man in Brandenburg auf ein zweites Velum verzichtete, das zwischen Chor und Schiff aufgespannt wurde, weil der Lettner und seine Brüstung ohnehin den Einblick versperrten. Aber es ist in Brandenburg, wie in den meisten anderen Kirchen auch, zu Beginn des 15. Jahrhunderts von mehreren Velen die Rede, die am Mittwoch der Karwoche wieder entfernt wurden.³

Noch besser festzustellen ist der visuelle Entzug des ganzen Chors für die Augen der Gemeinde bei den jüngeren Beispielen, die gelegentlich noch an ihrem Bestimmungsort zu sehen sind oder waren. Das Tuch im Dom von Gurk malte Konrad von Friesach im Jahre 1458; es enthält auf einer Fläche von circa 8,90 x 8,90 m einhundert Bildfelder, je fünfzig zum Alten und zum Neuen Testament (Abb. 4).⁴ Das Tuch im Freiburger Münster wurde 1612 von Franz Arparel auf ein Leinentuch von 12,25 x 10 m gemalt und gehört damit zu den größten Leinwandbildern überhaupt. Die monumentale Kreuzigung wird von 26 Bildern zum Neuen Testament gerahmt. Das Tuch verbirgt die Choröffnung und den Hochaltar des frühen 16. Jahrhunderts vollständig, sofern es richtig, das heißt in Höhe der Pfeilerkapitelle aufgehängt wird.⁵

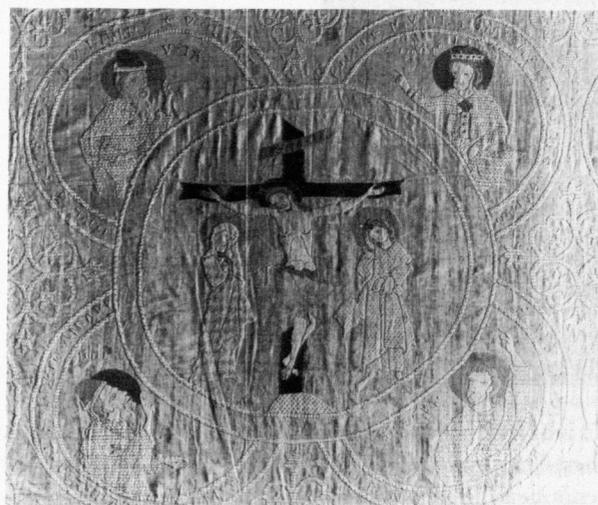
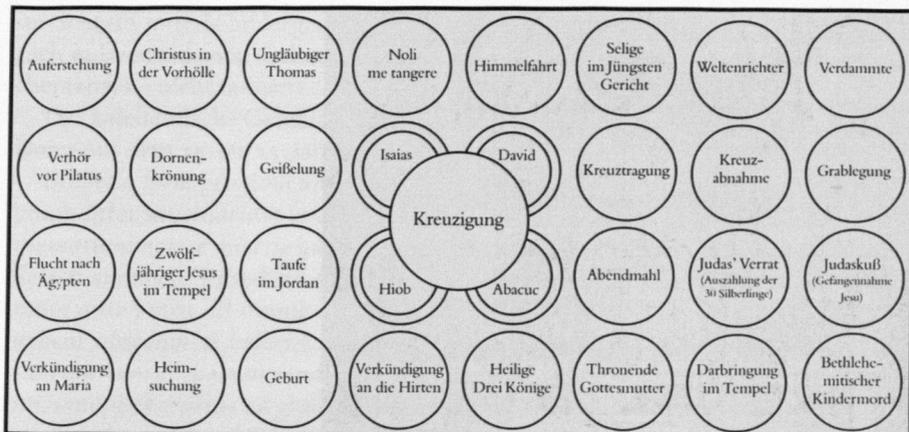


Abb. 2: Fastentuch, um 1290, Schema, Seiden- und Leinenstickerei auf Leinen, 220 x 440 cm, Brandenburg, Domschatz.

(Foto aus Kroos/Jeitner, Hungertuch)

Abb. 3: Fastentuch, Ausschnitt, Kreuzigung, um 1290, Seiden- und Leinenstickerei auf Leinen, Brandenburg, Domschatz.

(Foto Domschatz Brandenburg)

Das Verhüllen des Sanktuariums oder des Chors einschließlich des Volksaltars durch gestickte oder bemalte Velen erlaubt es, exemplarisch Fragen nach der Wertigkeit der Bildprogramme, der Farbigkeit und des Materials nachzugehen. Die Ausstattung des Brandenburger Doms soll dabei die methodischen Schwierigkeiten verdeutlichen helfen. Fraglos kann die Möblierung einer Kirche des hohen und späten Mittelalters idealtypisch beschrieben und analysiert werden, somit sind auch fragmentarische Zustände einer Deutung zugänglich. Indes sind Objekte und Handlungen als Zeichen allein innerhalb eines lokalen und zeitlich definierten Systems wirksam und verständlich. In Brandenburg blieb dieses semantische System, soweit wir das feststellen können, wenigstens vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zur Reforma-

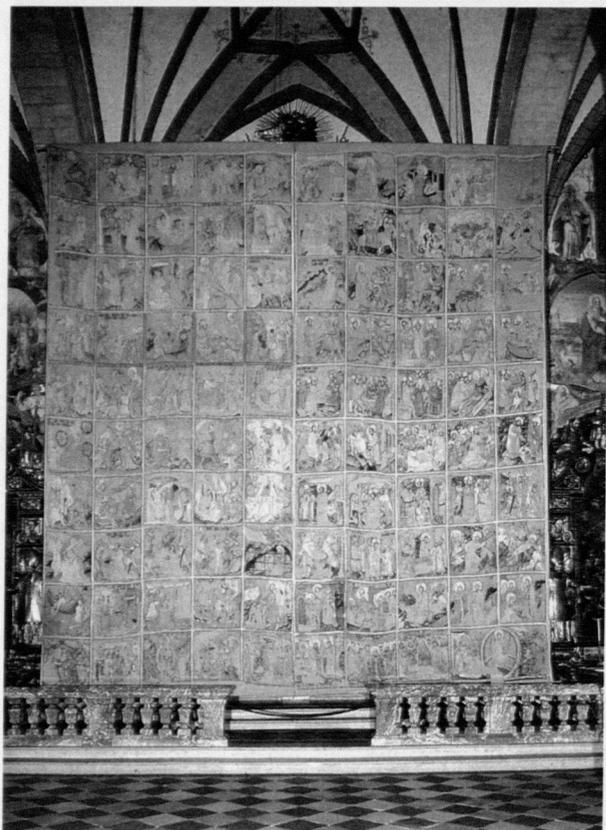


Abb. 4: Fastentuch, Konrad von Friesach, 1458, ca. 890 x 890 cm, Gurk, Dom.

(Foto Archiv der Verfasserin)

tionszeit erhalten, obwohl einzelne Bestandteile, etwa die Ausstattung des Kreuzaltars, erneuert wurden.

Eine gewisse Ajustierung zog zum Beispiel aber das gegenüber dem Fastentuch um etwa drei Generationen jüngere Retabel des Hochaltars nach sich. Es zeigt eine zuerst aus dem Rheinland und aus Norddeutschland belegte Form, die die Kunstgeschichte nach wie vor etwas ratlos lässt: den mit Reliquiaren und Figuren bestückten Schrein, der mit außen bemalten Flügeln verschlossen werden kann.⁶ Das Retabel kann dazu dienen, an Hochfesten die liturgische Präsentation und Verehrung des Reliquienschatzes – in anderen Fällen auch der konsekrierten Hostie – zu inszenieren beziehungsweise durch den verschlossenen Zustand desselben Retabels die Entbehrung über den größten Teil des Kirchenjahres sichtbar zu machen.⁷ Es handelt sich bei diesem Retabel um eine partielle Veränderung, um eine Ergänzung des zuvor vorhandenen Zeichensystems, wobei die Verhüllung der Reliquiare und der Bilder

im Schrein mittels bildergeschmückter Türen Verwandtschaft zum älteren Fastentuch aufweist, dessen Gebrauch aber – wegen der Bindung an eine Phase des Kirchenjahres – nicht tangiert.

Der kalendarische Gebrauch der Fastentücher ist im Ordinarius des Magdeburger Doms aus dem 13. bis 15. Jahrhundert besonders ausführlich beschrieben:

In tertia feria proxima ante caput ieiunii post prandium suspendentur duo vela, vnum inter sanctuarium et conuentum. Aliud inter chorum et nauim monasterii in memoriam nostre miserie quod de celesti patria que per chorum figuratur cum adam deiecti sumus [...] Predicta autem vela pendebunt vsque in quartam feriam proximam ante pasca. Et omnia que ad ornatum pertinent in tempore quadragesimale debent abscondi et velari [...] Feria quarta in capite ieiunii [...] velum quod inter sanctuarium et chorum pendet a duobus ecclesiasticis retrahendo exaltabitur. Et post missam per vespervas ad gradum remittetur. Velum eciam quod inter nauim monasterii et chorum pendet complicabitur circa medium, quod et in festis ix lectionum fieri consuevit, vt legi possit euangelium in ambone. Ponetur eciam tapete iuxta columpnam in gradu sanctuarii [...] per totam quadragesimam ante primas vespervas ix lectionum velum quod inter sanctuarium et chorum pendet exaltabitur, cum Agnus dei cantatur, et post vespervas sequentis diei ad gradum remittetur.

(Am dritten Werktag nach dem Beginn der Fastenzeit, nachmittags, werden zwei Tücher aufgehängt, das eine zwischen Sanktuarium und Stiftschor, das andere zwischen Chor und Schiff des Münsters, zum Gedächtnis unseres Elends, dass wir mit Adam aus dem himmlischen Vaterland, das vom Chor dargestellt wird, verstoßen sind [...]. Diese Velen sollen bis zum vierten Werktag vor Ostern hängen bleiben. Und alles was zum Kirchenschmuck gehört, muss in der Fastenzeit verborgen und verhüllt werden [...]. Am vierten Werktag zu Beginn der Fasten [...] wird das Tuch zwischen Sanktuarium und Chor von zwei Klerikern hochgehoben, damit es zurückgezogen werden kann. Und nach der Messe oder der Vesper wird es wieder auf die Stufe herabgelassen. Das Velum zwischen Schiff und Chor wird in der Mitte zusammengefaltet, was auch an Festtagen mit neun Lektionen geschieht, damit man das Evangelium auf dem Ambo lesen kann [...]. Durch die ganze Fastenzeit von der ersten Vesper mit neun Lektionen wird das Velum zwischen Sanktuarium und Chor hochgezogen, wenn das Agnus Dei gesungen wird, und nach der Vesper des folgenden Tages, wieder auf die Stufe herabgelassen.)⁸

Es ist vielleicht eine Magdeburger Besonderheit, dass über das ganze Kirchenjahr hinweg immer wieder mit einem Velum zwischen Chor und Schiff operiert wurde. Von der Karfreitagsliturgie an, kaum war das wohl leinene Fastentuch entfernt, hing ein seidenes Velum *non ante crucem sed retro* (nicht vor dem Kreuz, sondern dahinter), so dass den Laien zwar der Blick auf das Kreuz, das den Kreuzaltar bezeichnete, nicht aber der in den Chor möglich war. An Pfingsten wurde dieses Seidentuch durch ein ebenfalls seidenes, wegen des Festes nun rotes Tuch ersetzt. Nach der Oktav des Fronleichnamfestes hängte man an derselben Stelle ein anderes Velum auf:



Abb. 5: Gregorsmesse an einem Fastensonntag, Meister der Maria von Burgund zugeschrieben, um 1480, Einzelblatt.

Brüssel, Bibliothèque royale, II 3634-6 (Foto Bibliothèque royale)

Velum eciam aliud inter chorum et nauim ecclesie retro crucem suspenditur. Ad designandum presens tempus peregrinacionis quod celestis ecclesia triumphans que per chorum designatur et figuratur nobis velata est quamdiu peregrinamur in exilio vite presentis fluctuando cum petro in navi huius ecclesie militantis. Quam nauim pars ecclesie extra velum representat. In qua eciam continue militando pugnamus incerti de victoria.

(Ein anderes Velum wird zwischen Kirchenchor und -schiff hinter dem Kreuz aufgehängt. Um die gegenwärtige Zeit der Pilgerschaft anzuzeigen, weil die Ecclesia triumphans, die durch den Chor bezeichnet und figuriert wird, uns verhüllt ist, solange wir im Exil des gegenwärtigen Lebens wandeln, hin- und hergetrieben mit Petrus im Schiff der Ecclesia militans. Welches Schiff die Kirche außerhalb des Velums repräsentiert; darin kämpfen wir auch, beständig streitend, für den Sieg, der unsicher ist.)⁹

In einer sorgfältigen Regie wurden die Velen an Feiertagen während der Fastenzeit für die Messe hochgezogen und wieder geschlossen, ein technisch nicht ganz leichtes Unterfangen, konnten die Tücher doch bis zu 10 m an Höhe oder Breite und ein entsprechendes Gewicht annehmen. Aus einer Reihe von Kirchen wird berichtet, dass das Velum am Mittwoch der Karwoche, in der Messe, zur Perikope Lukas 23, 45 – *et velum templi scissum est medium (und der Vorhang des Tempels riss mitten entzwei)* –, plötzlich herabgelassen wurde; hie und da wurde mit Klappern und Raseln dazu an das Erdbeben, das sich beim Tod Jesu ereignete, erinnert. Doch diese Parallele zum Tempelvorhang und alle sich daran anschließenden allegorischen Auslegungen sind wohl sekundär; sie wurden erst im Lauf des 12. Jahrhunderts üblich und sollen mich hier nicht weiter beschäftigen.¹⁰

Der Magdeburger Ordinarius bietet zwar auch eine Allegorese – des Kathedralchors als Himmelreich der *Ecclesia triumphans* –, aber sein Verfasser hat noch eine Ahnung von der Herkunft der Velen aus der Bußpraxis. Es sieht danach aus, als seien die Fastentücher in der cluniazensischen Reform des späten 10. Jahrhunderts aufgenommen, als eine Bußübung, die sich die Gemeinde der Konvente, später auch der Kathedralen und der Pfarrkirchen, freiwillig auferlegte, in Angleichung an die Kirchenstrafe der Sünder in der Fastenzeit, die erst zu Ostern wieder in die Kirche und zur Messe zugelassen wurden. Die Fastenvelen sind so, darauf ist vielfach hingewiesen worden, der einzige Fall von Kultverhüllung in der westlichen Kirche. Diese Verhüllung geht einher mit der Entfernung allen Schmucks, das heißt auch der Bilder, beziehungsweise mit deren Verhüllung, sofern sie nicht weggeräumt werden können.

Bilddokumente über die Platzierung der Velen sind ausgesprochen rar, und zu dem von Joseph Braun publizierten Material ist nichts mehr hinzugekommen. Zwei flämische Miniaturen bestätigen den Befund aus den Quellen. Das Einzelblatt vom Meister der Maria von Burgund zeigt die Messe des hl. Papstes Gregor im Binnenchor einer gotischen Kirche (Abb. 5).¹¹ Der Maler lässt die Messe in der Passionszeit stattfinden, so dass die Bild-Vision Gregors gegen die Bildlosigkeit des Altarraums in der Fastenzeit umso deutlicher hervorsticht.¹² Denn die immobilen Bilder, die nicht entfernt werden konnten, sind vorschriftsmäßig verhüllt; den Engeln auf den Velensäulen sind baldachinartige Säcke übergestülpt. Das Velum zum Kapitelschor ist etwas aufgezo- gen, es muss sich also um eine Sonntagsmesse handeln.

Von der anderen Seite her, der der Laien, ist die Situation in einem Stundenbuch in London wiedergegeben.¹³ Vorn ist, zur Jahreszeit passend, die Beichte der Gläubigen dargestellt. Eine in einen dunklen Mantel gehüllte Frau verrichtet wohl die auferlegten Bußgebete, sie wendet sich zum Kreuzaltar, der mit weißen Velen ausgestattet ist. Die dreifigurige Kreuzigungsgruppe über dem Altar ist in weiße Überzüge gehüllt, der Blick in den Chor ist durch ein großes Laken versperrt, das etwa auf der Höhe der Arkaden aufgehängt ist, bis zum Boden reicht und die gesamte Breite des Schiffs überspannt.

Die Bilder bestätigen die Verwendung der Tücher, nicht aber den Befund der erhaltenen Stücke. Denn die abgebildeten Velen sind uni-farben weiß gehalten, gemeint ist wohl ungebleichtes Leinen; die einzigen Markierungen sind die Kreuze auf dem hinteren Velum des Altars und auf den Hüllen der Kreuzigungsgruppe. Das mag dem Verfahren in den flämischen oder nordfranzösischen Kirchen entsprochen haben – freilich wissen wir über Fastenvelen aus dieser Region nichts.¹⁴

Im Gegensatz dazu sind die erhaltenen Fastentücher aus dem Reichsgebiet mit Bildern versehen, eines der ältesten ist das Exemplar aus dem Brandenburger Dom; Bilder hatten auch die ausführlich in Quellen dokumentierten Stücke, etwa die Velen aus der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg, die im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden.¹⁵ Die Darstellungen wurden auf den älteren Tüchern mit Leinen- und Seidenfäden gestickt, dabei durchaus nicht rein weiß, wenn auch insgesamt der Ton des Trägerstoffs Leinen überwiegt. Die gemalten Tücher, von denen das in Gurk von 1458 das älteste vollständig erhaltene Beispiel darstellt, zeigen die Szenen buntfarbig. Die immer sichtbaren oder einem regelmäßigen Wandel unterzogenen Bilder im Chor einer Kirche wurden also in der Fastenzeit entfernt oder verhüllt, aber als Ersatz trat eine Bilderwand an ihre Stelle, die während der Wochentage der Fastenzeit den gesamten Altarraum verhüllte. Es ist selbstverständlich zu fragen, ob das gewählte Programm diesen Austausch der Bilder mitbegründet. Der Widerspruch, dass Bilderverhüllung mit der Präsentation anderer Bilder verbunden wurde, bestünde indes weiter – auch wenn die Verhüllung der großen, bildtragenden Fastentücher nicht den Bildern am Altar, sondern dem am Altar vollzogenen Ritus galt. Die Spannung zwischen Bildverhüllung und mit Bildern versehener Hülle ist im nachtridentinischen, heute fortdauernden Usus der katholischen Kirche aufgehoben, wenn in der Fastenzeit die Altarbilder mit meist violetten Tüchern verdeckt werden. Als Spannung zwischen der Materialqualität der Hülle und ihrer Eigenschaft als potenzieller Bildträger besteht sie nach Auffassung der Deutschen Bischofskonferenz aber grundsätzlich weiter. In den Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen (2000) heißt es:

Neben der Kleidung im Gottesdienst [...] gehört zu den Paramenten die ganze textile Ausstattung der Kirchen (die ›Bekleidung‹ des Altares und der Geräte sowie des Raumes durch Teppiche, Tücher bzw. Installationen aus textilem Material). Ihre Bedeutung wiegt schwerer, als es die gängige Praxis [...] vermuten läßt. Dabei ist es sinnvoll, drei Dimensionen zu unterscheiden: Die funktionale Dimension der Paramente besteht z.B. darin, auf die verschiedenen Aufgaben derer, die einen besonderen Dienst versehen, hinzuweisen und zugleich den festlichen Charakter der liturgischen Feier hervorzuheben. Die sakrale Dimension greift die Verhüllung als Ausdruck des Religiösen auf, während die personale Dimension den einzelnen Menschen als Träger des Gewandes in den Mittelpunkt stellt. Dabei hat das Gewand seine Symbolkraft aus sich heraus und darf nicht als Bildträger (etwa wie eine wandelnde Litfaßsäule) mißbraucht werden.¹⁶

Im Folgenden stütze ich mich, was die kunsthistorische Einordnung der Objekte selbst angeht, auf die Studien von Textilforscherinnen und von Volkskundlern. Es ist bezeichnend für die von einem verengten Blickwinkel geprägte Kunstgeschichte, dass von seltenen Ausnahmen abgesehen Textilien im Bereich des Kunstgewerbes verharren und deren Rang innerhalb der kirchlichen Ausstattung kaum anerkannt wird. Das Interesse der Forschung galt zudem vor allem den Bildprogrammen der Tücher. Auch ich beginne damit: Inwieweit konnten die dargestellten Themen rechtfertigen, dass die Bilder der Fastenvelen von dem Gebot zur Verhüllung der Bilder ausgenommen wurden?

Das Brandenburger Tuch scheint in mancher Hinsicht typisch: Es zeigt in vier Reihen von Medaillons 29 Szenen aus dem Neuen Testament, beginnend links unten mit der Verkündigung an Maria, endend rechts oben mit dem Weltenrichter, dem Selige und Verdammte zugeordnet sind. Die Lebensgeschichte Jesu entwickelt sich in gleichmäßigen Schritten von unten, jeweils links, nach oben, jeweils rechts, in einer Form der Bilderreihe, wie sie im 12. und 13. Jahrhundert vielfach in Glasfenstern anzutreffen ist.¹⁷ Herausgehoben ist im Zentrum die Kreuzigung, in einem großen Rundbild, an das sich vierpassartig Felder mit Büsten von vier Propheten anschließen (Abb. 3). Ihre Sprüche, die auf dem jeweiligen Rahmen zu lesen sind, beziehen sich auf die Leiden des Herrn am Kreuz, und vieles spricht dafür, dass der Entwerfer des Tuchs das entsprechende Blatt aus einer Biblia pauperum zur Vorlage nahm. Die Propheten sind im heutigen Bestand des Tuchs der einzige Verweis auf einen typologischen Bezug zwischen Altem und Neuem Testament.

Allein das durch seine Platzierung und seine Größe betonte Bild mit der Kreuzigung fixiert das Programm auf die Fastenzeit; sonst liegt eine Folge von Bildern vor, die auf die wichtigsten Stationen im Heilswerk Jesu, somit alle großen Kirchenfeste abgestimmt ist.¹⁸ Die Szenen wurden von sechs Stickerinnen ausgeführt; wie die Vorzeichnung verrät die Stickerei große Erfahrung und Übung. Als Material diente Seiden- und Leinengarn, wobei ersteres fast vollständig verschwunden ist. Die Konturen in brauner Seide folgen der Vorzeichnung mit großer Sorgfalt; die Flächen wurden teils in weißem, teils in grauem (ursprünglich vielleicht schwarzem) Seidengarn ausgefüllt; Details an der Kleidung sind in heller, grauer oder grün getönter Seide aufgestickt. Bei Beleuchtung von vorn dürfte das Tuch weniger monochrom gewirkt haben, als sein heutiger Zustand erkennen lässt. Zugleich dürfte das Verhältnis von Kontur und Fläche, die beide der graphischen und malerischen, lavierten Vorzeichnung folgen, ausgewogen gewesen sein.

Kaum in der Reproduktion darstellbar ist die Wirkung der hier besonders subtil eingesetzten Durchbruchtechnik, mit der die Nimben und andere Partien gearbeitet wurden. Mit hellem Seidengarn, das im Auflicht einen leichten Glanzeffekt ergibt, sind die Flächen des Trägerstoffs zu einem Gitternetz geöffnet, so dass im Gegenlicht – sei es am Morgen oder bei Kerzenschein – Partien der Szenen signalhaft hervorgehoben werden. Neben den Nimben sind dies Gegenstände, die aus Gold zu denken sind, wie die Kronen, die Geschenke und der Stern in der Anbetung der Könige. Hier



Abb. 6: Fastentuch aus Kloster Lüne, um 1300/10, Leinenstickerei auf Leinen, Fragment, 115 x 660 cm, Aufnahme von der rechten Seite, im Gegenlicht.
Hannover, Kestner-Museum (Foto Kestner-Museum)

Abb. 7: Fastentuch, um 1300, Leinenstickerei auf Leinen, 113 x 383 cm, Aufnahme von der rechten Seite, im Auflicht, Lüne, Kloster.
(Foto aus Schuette, Bildteppiche)

wird also mit Mitteln der Textilkunst dasselbe erreicht wie mit Vergoldung in der Tafelmalerei. Zudem werden so Motive sinnstiftend herausgehoben, wie das Kind in der Geburtsszene oder das Kreuz in der Kreuztragung und Kreuzigung.

Trotz dieser Raffinesse und trotz der Kostbarkeit, die das Tuch aufgrund seiner hohen Anteile an Seidenstickerei ausstrahlt, bleibt sein Grundcharakter der einer Demutsgeste. Vom Trägermaterial ist viel sichtbar, und hier handelt es sich um das (vermutlich) ungebleichte Leinen, dem die Liturgiker des 12. und 13. Jahrhunderts Reinheit, aber auch Bescheidenheit zuschreiben.¹⁹ Was die Funktionsweise des Velums angeht, sind wir zu Spekulationen aufgefordert. Gleich ob es sich um das Tuch zur Verhüllung des Chors oder des Sanktuariums handelt: Das Öffnen des Vorhangs, wie es zu den Sonntagen der Fastenzeit üblich war, ist nur durch vollständiges Entfernen des Tuchs möglich. Die Breite von 4,40 m, die knappe Hälfte der Choröffnung, und die Beschränkung auf die Bilder zum Neuen Testament lassen danach fragen, ob hier nur die eine Hälfte des Fastenvelums für den circa 10 m breiten Chor des Doms erhalten ist. Denn nicht erst die Tücher des 15. Jahrhunderts zeigten Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament; dies ist für das 12. Jahrhundert durch eines der vier Tücher in St. Ulrich und Afra in Augsburg belegt.²⁰

Es gibt ein erhebliches Gefälle in der Qualität, was Entwurf und Stickerei angeht. Um 1300/10 wird das über 6 m breite Velum aus dem Benediktinerinnenkloster Lüne bei Lüneburg datiert (Abb. 6).²¹ Das Bildprogramm enthält wieder Szenen aus dem Neuen Testament; die Folge reicht von Christi Höllenfahrt bis zum Weltgericht. Die unten und an den Seiten breite, oben nur schmale Bordüre und vor allem die Büsten in den Ecken lassen vermuten, dass oben ein weiterer Streifen angestückt war, somit nur die Hälfte der Szenen erhalten ist. Das Programm ähnelt also dem in Brandenburg in der schlichten narrativen Abfolge, wobei auf die Akzentuierung durch ein Mittelfeld verzichtet ist.

Vom Entwurf her ist das Tuch beinahe unbeholfen zu nennen, der Figurenmaßstab wechselt stark, nicht so sehr nach dem Rang, sondern nach dem verfügbaren Platz, und Gegenstände werden, wieder je nach verfügbarem Platz, gewaltig vergrößert, wie die Weihrauchfässer der Engel in der Grablegung oder die Schwerter im Jüngsten Gericht zeigen. Die Stickerei kommt mit wenigen verschiedenen Stichen aus, es gibt keine Flächenfüllungen. Dagegen ist die zeitaufwändige, mühsame Durchbruchtechnik auf den gesamten Fond angewendet. Im Gegenlicht erscheinen so die konturierten und mit wenigen Linien gefüllten Figuren als Schattenrisse. Dies ist die intendierte Ansichtsweise, auch wenn so die Szene mit der Höllenfahrt entgegen der üblichen Ausrichtung präsentiert wird. Das mehr oder weniger gelungene Einberechnen der doppelten Ansichtsmöglichkeit der Fastenvelen war eine Spezialität der Stickerinnen in Lüne. Denn das vielleicht etwas ältere, mit 3,83 m etwas mehr als halb so breite Tuch, das sich heute noch in Lüne befindet, verfährt ähnlich (Abb. 7).²² Dargestellt sind im unteren Streifen die Passion Jesu, vom Verhör vor Pilatus bis zur Höllenfahrt, wobei die Szenen so arrangiert sind, dass die Kreuzigung in die Mitte gerät. Im Streifen darüber ist die Majestas Domini inmitten der Apostel und zweier Ritterheiliger zu sehen. Wieder stehen die Figuren vor dem durchbrochenen Hintergrund. Während von der einen Seite die Beschriftung der Figuren zu lesen ist, sind von der anderen Seite her die Passionsszenen in der richtigen Reihenfolge montiert. Die Figuren unter dem Kreuz Christi sind dann freilich falsch angeordnet, nämlich Maria und Ecclesia zur Linken Jesu.

Das älteste Tuch in Lüne, wohl um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, verfügt nur über ein figürliches Mittelmotiv, das die unterschiedliche Musterung der Seitenteile unterbricht. Dargestellt ist die Majestas Domini.²³ Die Doppelung des Themas und der große zeitliche Abstand schließen es aus, dass die beiden etwa gleichgroßen Tücher nebeneinander präsentiert wurden; eine gleichzeitige Benutzung, um unterschiedliche Bereiche abzuschirmen, ist aber möglich. Zu denken ist an den Hochaltar, der vor den Laien im Schiff und vor den Blicken der Nonnen auf der Westempore zu verbergen war, oder an den Altar auf der Nonnenempore.²⁴ Allerdings müssen wir in diesem Fall vom Nachfolgebau des späten 14. Jahrhunderts auf die ältere Situation in Lüne zurückschließen. Zudem wissen wir nichts über das Ausmaß der Abschirmung. Es mag auch sein, dass man sich im 13. Jahrhundert noch mit Streifen und somit einer unvollständigen Verhüllung der Altäre begnügt hat.

Es ist vorläufig nicht zu klären, wie weit die regionale Verbreitung der gestickten Leinentücher reichte und ob sie von den gemalten Tüchern abgelöst wurden. Derartige Tücher sind aus Köln, aus Schwaben, aus Sachsen und dem deutschsprachigen Alpenraum erhalten oder in Quellen bezeugt; ob ihnen weißgrundige, gestickte Tücher vorausgingen, ist ungewiss. Immerhin reicht in Augsburg die »Reihe« der bezeugten Tücher von den gestickten Velen des 12. Jahrhunderts in St. Ulrich und Afra bis zu denjenigen in St. Moritz von 1490²⁵ und in Hl. Kreuz, das 1515-1524 von Christoph Amberger gemalt wurde.²⁶ Beim Wechsel in der Technik von der Stickelei zur Malerei ergeben sich im Bildprogramm keine wesentlichen Veränderungen. Allenfalls werden die Zyklen umfangreicher. Das größte Kölner Tuch, um 1430/35 gemalt, zeigt im Zentrum, über die ganze Höhe des Stoffs reichend, die Kreuzigung; die Erzählung des Lebens Jesu beginnt mit der Taufe und führt in drei Zeilen jeweils über die Kreuzigung hinweg bis zum Weltgericht.²⁷ Das Tuch im Dom von Gurk (Abb. 4) wurde 1458 vom Dompropst gestiftet, wie die ausführliche Inschrift bezeugt. Es bestand ursprünglich aus zwei, heute aneinander genähten Hälften, wobei links das Alte Testament in zehn Zeilen von der Schöpfung bis zu den apokryphen Szenen mit Mariae Geburt und Mariae Tempelgang dargestellt ist. Rechts reicht die Szenenfolge des Neuen Testaments, wie schon vom Brandenburger Tuch bekannt, von der Verkündigung bis zum Weltgericht. Entschiedener als bei jedem anderen erhaltenen Tuch wird die Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament durchgeführt. Dennoch ist es wohl verfehlt, hier wie auch bei den zeitlich nachfolgenden Exemplaren eine detaillierte typologische Analyse vorzunehmen.²⁸ In Zittau zum Beispiel ist 1472 anstelle der senkrechten eine horizontale Teilung in Altes und Neues Testament vorgenommen.²⁹ Es ist gut möglich, dass hier die Sonntagsöffnung auf eine andere Art erfolgte oder dass man ganz darauf verzichtete. Auch das etwas bescheidenere Tuch aus der Pfarrkirche in Haimburg/Kärnten von 1504 hat noch gleich viele Szenen aus Altem und Neuem Testament.³⁰ Ein klarer Bezug des jeweils einzelnen Bildes auf seinen alttestamentlichen Typus ist aber in keinem der Tücher angestrebt. Die einprägsame Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament, wie sie in Gurk noch erfolgte, entfällt zudem bei den etwas jüngeren Exemplaren zugunsten einer fortlaufenden Erzählung. Zur intendierten Bekanntgabe der gesamten Weltgeschichte als Heilsgeschichte, von der Schöpfung bis zum Gericht, gehören auch die volkssprachlichen Inschriften. Auf dem Gurker Velum sind vor allem die Bilder zum Alten Testament beschriftet, wogegen man die Geschichten aus dem Leben Jesu offenbar für besser bekannt hielt und da vielfach auf die Aufschrift verzichtete.³¹

Im Dom von Gurk ist bis heute sichtbar, dass die Präsentation der Heilsgeschichte nicht spezifisch für das Fastenvelum und die mit ihm vollzogene Verhüllung des Chors und Altardienstes war. Die Vorhalle des Doms wurde zwischen 1339 und 1343 nach Westen hin verschlossen und zu einer Kapelle ausgebaut. Dabei wurden die Nordwand mit Szenen aus dem Alten Testament, die Südwand mit Szenen aus dem Neuen Testament ausgemalt.³² Über die Nutzung der Kapelle wissen wir nichts, noch

weniger als über die Benutzung der Bilderwand des Fastentuchs, die sich in den Beispielen des 15. Jahrhunderts an die Laien wendete.

Ganz allgemein wird man sagen dürfen, dass Bilderfolgen zur Heilsgeschichte, wie sie für die Fastenvelen seit dem 12. Jahrhundert belegt und seit dem späten 13. Jahrhundert überliefert sind, der Memorierung der dargestellten Ereignisse dienen. Die erhaltenen Beispiele des 13. und 14. Jahrhunderts sind zu rar, um darüber hinaus eine Gesetzmäßigkeit in den Bildprogrammen feststellen zu können. Die Bilder sind manchmal auf die Zeit ihrer Verwendung, die Fastenzeit, abgestimmt: Das Tuch in Brandenburg und eines der drei Velen in Lüne heben die Kreuzigung heraus. Das mag aber auch damit zu tun haben, dass es sich um das Velum zwischen Chor und Laien handelt, dass die Kreuzigung des Tuchs also zum Kreuzaltar gehört. Nicht einmal auf die Erzählung der Heilsgeschichte kann man die Velen festlegen, dem steht das Tuch mit der *Majestas Domini* in Lüne entgegen. Dieses Thema ist in bewusster Entgegensetzung der Glorie auf die Jahreszeit zu beziehen; die Überwindung des Kreuzestodes in der *Majestas* präsentiert das jüngere Tuch aus Lüne eindrücklich. Im Allgemeinen sind die Bilder schlicht gereiht, eine typologische Gegenüberstellung nach heilsgeschichtlichen Zeitaltern erfolgt nicht. Der thematische Bezug auf die Fastenzeit ist also insgesamt nur schwach ausgeprägt. Das war bei Tafelbildern anders. So wurde im Magdeburger Dom – wohl im Spätmittelalter – nach der Palmsonntagsprozession auf dem Hochaltar eine beidseitig bemalte Tafel aufgestellt, die auf der einen Seite den Einzug Jesu nach Jerusalem präsentierte. Schon am folgenden Tag war die Tafel gewendet und präsentierte den Mitgliedern des Domstifts, kaum war das Fastentuch entfernt, die Szenen der Passion Christi.³³ Mit aller Vorsicht möchte man im Übrigen eine gewisse Ähnlichkeit mit Bilderfolgen an Lettern und Chorschranken konstatieren, also ebenfalls Serien von Darstellungen, die den aus dem Chor fern gehaltenen Laien in Bildern die Heilsgeschichte des Neuen Testaments vor Augen führen. Zur Memorierung der Passion passen auch die Bildunterschriften auf dem Zittauer Tuch, die merkversartig in Reimpaaren die Bildinhalte zusammenfassen. Über das Institut der Fastenpredigt, deren Ort und Themen ist bislang viel zu wenig bekannt – immerhin predigte Johann von Staupitz 1512 auf dem Salzburger Nonnberg über die Passion Jesu, ein Zyklus, der sich in Bildern von Fastentüchern des 15. und 16. Jahrhunderts regelmäßig findet.³⁴

Für die Funktion der Velen erweist sich neben den Bildinhalten auch die Farbigkeit der Tücher als sekundär. Der Wechsel von den auf Leinen gestickten zu den auf Leinen gemalten Tüchern war durchaus radikal, radikaler, als es heute den Anschein hat. Den Unterschied, den dies für die Herstellung bedeutete, kann ich hier nur streifen. Während die Stickerei wohl zumeist in Nonnenklöstern ausgeführt wurde und dort, in Angleichung an die Arbeit der Tempeljungfrau Maria, eine fromme Übung darstellte, entstanden die gemalten Tücher in professionellen Werkstätten außerhalb der Konvente oder Domklausuren.³⁵ Damit einher ging der Schritt zur Buntfarbe. Es hat sich in der kunsthistorischen Forschung eingebürgert, die Grisaillemalerei auf den Flügelaußenseiten der Wandelaltäre als Farbverzicht, als Demutsgeste, in An-



Abb. 8: Die Exhumierung des hl. Hubertus in St. Pierre zu Lüttich, Rogier van der Weyden, Werkstatt, Öl auf Eichenholz, 88 x 81 cm.

London, National Gallery
(Foto National Gallery)

klang an die liturgische Farbe Weiß der Fastenzeit zu deuten.³⁶ Dies mag im Großen und Ganzen das Richtige treffen, aber die starkfarbigen Fastenvelen des Spätmittelalters passen nicht zu dieser Erklärung. Vor allem Nutzungs- und andere Schäden lassen die Bilder heute blasser wirken, als sie intendiert waren. Das starke Durchsimmern der Leinwand ist vor allem durch Abrieb der Farbe und der Grundierung verursacht;³⁷ dennoch gab die Stoffstruktur den Tüchern einen besonderen Oberflächeneffekt, der sie von den glatteren Tafelbildern unterschied und ihren Textilcharakter erkennen ließ.

Wenn nicht das Bildprogramm, wenn nicht der Verzicht auf die Buntfarben: Was machte das Velum zum Instrument der freiwilligen *Expulsio poenitentium* (Buß-austreibung) während der Fastenzeit? Wir müssen daher noch einmal fragen, was das Verhüllen von Bildern und der visuelle Entzug der Wochentagsmesse in der westlichen Kirche während des Hoch- und Spätmittelalters in liturgischer Hinsicht bedeutete. Bilder am Altar, dazu gehören die Retabel, die mit Bildern versehenen Antependien und die Figuren auf den Velensäulen, aber auch Bilder, die keinem Altar unmittelbar zuzuordnen sind, gehören nicht zu den liturgisch erforderlichen, somit unerlässlichen Gegenständen. Sie werden daher zum Schmuck gerechnet, der während der Fastenzeit entfernt oder verborgen werden muss. Im Verlauf des Kirchenjahrs kann er sonst dazu dienen, Messfeiern mehr oder weniger prächtig zu zie-

ren, wozu die Paramente je nach Kostbarkeit ihres Materials entschieden beitragen. Der Bilderschmuck der Wände, auch der Fenster, wird zwar ebenfalls zum Schmuck, dem der Kirche, gezählt; aber er kann aus praktischen Gründen nicht entfernt oder verdeckt werden. Zudem ist er in besonderer Weise durch das Dictum Gregors des Großen legitimiert, Bilder in den Kirchen seien dazu da, die des Lesens Unkundigen über die Heilsgeschichte zu belehren.³⁸ Es mag sein, dass man das Fastenvelum und seine Bilder zu diesen Werken der Monumentalkünste rechnete und seine Unabhängigkeit vom Altar berücksichtigt hat. Entscheidend für seine Existenz, gleich ob weiß oder bunt, bildlos oder bilderreich, sind zwei Aspekte gewesen: 1. sein Material, Leinen, das es von den kostbareren wollenen oder seidenen Paramenten der Hochfeste abhob und das auch bei Bemalung erkennbar blieb. 2. Die Gesten und der Brauch seiner Verwendung, der die Fastenzeit als eine Bußzeit kenntlich machte: eine Buße, die im Verzicht auf das Sehen der Messhandlung bestand und umso eindrücklicher war, als sie auch während der Fasten durch Öffnen und Schließen des Tuchs mehrfach als Akt erfahren werden konnte.

Die Fastenvelen waren somit Teil derjenigen Verfahren, die in sehr differenzierter Weise die Zugänglichkeit des Chores und des Sanktuariums regelten. Sie gehörten zu den Barrieren, die seit der Reformation und Aufklärung auch in der katholischen Kirche zunehmend abgebaut wurden. Niederländische Bilder können das System dieser Barrieren im Gebrauch durch Klerus und Laien veranschaulichen. Auf der »Exhumierung des hl. Hubertus« aus der Werkstatt des Rogier van der Weyden zeigt der Maler eine idealtypische Ansicht von St. Pierre in Lüttich (Abb. 8).³⁹ Wie in Kirchen und Kathedralen des franko-flämischen Gebiets üblich, ist das Sanktuarium gegenüber dem Umgang des Chors durch Gitter abgeschirmt, die den Laien den Blick auf das Geschehen am Hochaltar gewähren. Ausgewählte Persönlichkeiten sind bei besonderen Anlässen in der Nähe des Altars zugelassen. Dann erfüllen die Altarvelen, die seit frühchristlicher Zeit üblich waren, einen Zweck als Grenze zwischen dem Altar und dem Zelebranten einerseits, den Laien andererseits.⁴⁰

Während im Allgemeinen über das Kirchenjahr hin die Stiftsgeistlichen, hinter Lettner und Chorschranken verborgen, ungestört ihren Gottesdienst abhalten konnten, war der Blick auf den Hochaltar und die dort präsentierten Reliquien und Bilder durch die Gitter des Chorrundes möglich. Diese Situation ist zum Beispiel in den Kathedralen von Köln, Paris, Chartres oder Amiens noch nachzuvollziehen. In der Fastenzeit wurde die faktische Unzugänglichkeit des Chors zu einer visuellen Unzugänglichkeit gesteigert, wenn die Flügel der Retabel geschlossen, die Reliquien entfernt und vermutlich die Gitter verhängt wurden. Verhüllung, gleich ob sie mit Hilfe der Klappflügel der Altaraufsätze oder durch die Fastentücher vollzogen wurde, betraf im Unterschied zu den fest installierten Barrieren Laien und Geistliche in derselben Weise.

Aber nicht dies, sondern der Akt des Verhüllens brachte das Fastenvelum zusammen mit anderen liturgischen und außerliturgischen Handlungen während der Reformationszeit in Verruf. 1526 gebot Luther in der »Deutsche(n) Messe und ord-

nung Gottis diensts«: *Die fasten, palmtag, und marterwochen lassen wir bleiben [...] doch nicht also, das man das hungertuch, palmen schießen, bild decken, und was des gauckelwerks mehr ist, halten [...] soll.*⁴¹ Sebastian Franck wirft in der antikatholischen Polemik seines »Weltbuochs« von 1534 alle Fastenbräuche in eines und wechselt dabei Bildverhüllung mit Kultverhüllung:

*[...] Als dann folgt die traurig fast. Darinn essen sy viertzig tag kein fleysch, auch nit milch, kaeß, eyer, schmaltz, dann vom rhömischen stuol unnd gnad erkaufft. Da beichten die leüt nach ordnung ein yeder all seine sündt bei einer todt-sündt. Da verhüllt man die altar und heyligen mit tuch unnd laßt ein hungertuch herab, daß die sündigen leüt die götzen nit ansehen noch die heyligen bilder die sündt.*⁴²

Erst in der Reformation wird in die Rationalität des mittelalterlichen Velengebrauchs eine Magie hineingelesen und das Velum gänzlich als Volksbrauch angesehen. Fraglos hatte die Tendenz zur eucharistischen Schau, die seit dem 13. Jahrhundert zunehmend an die Stelle der Laienkommunion trat, zur Eindringlichkeit der Verhüllung mittels der Fastentücher beigetragen.⁴³ Hinzu kam, dass die volkssprachliche Bezeichnung des *Velum quadragesimale* als *Hungertuch* zu Fehldeutungen Anlass geben konnte. So scheint schon bei Geiler von Kaysersberg in der 75. Predigt zum »Narrenschiff« bei der Funktion des Velums die Anzeige der Fastenzeit als Zeit der *abstinentia* und *temperantia* gegenüber dem Vollzug der Buße zu überwiegen.⁴⁴ Die Angaben, die Fastenvelen, die *Hungertücher*, seien aus Anlass einer Hungersnot gestiftet worden, sind allerdings erst nachträglich, in der Neuzeit, nachweisbar.⁴⁵ Luthers Gebot entgegen blieb das Tuch in der Pfarrkirche von Zittau in Benutzung, sank aber tatsächlich, nach dem Ende der mittelalterlichen Bußpraxis, zu einem bloßen Brauch herab. Als seine Benutzung 1672, 200 Jahre nach seiner Stiftung, unterbunden wurde, kommentierte der Frühaufklärer Christian Weise diesen Akt als Zeichen für begründeten Optimismus und bezog sich in seinem sechsstrophigen Gedicht auf die volkssprachliche Bezeichnung als *Hungertuch* sowie dessen vermeintliche, Kriegsgefahr und Hungersnot abwehrende Kräfte:

*So ist das Hunger Tuch zerrissen,
Und hat die Zeit, so alles frist,
Auch diese Leimbt entzwey gebissen,
Daß sie nun voller Löcher ist
Und daß man sie so hoch hinan
Nicht ohne Schaden hängen kann.*

*Ja freylich lauffen alle Sachen
Auf ihren eignen Untergang,
Man kann nichts so beständig machen,
Es fühlt doch endlich diesen Zwang.*

*Dies schöne Meister-Stücke war
Nunmehr gar gut 200 Jahr.*

*Doch liebstes Zittau bist zufrieden,
Das Zeichen ist gar gut vor dich:
Ist dir kein Hunger-Tuch beschieden,
Ey so gedenke sicherlich:
Daß du das Merckmal solcher Last
Vielleicht nun nicht mehr nöthen hast.*

*Der Frieden wird dich allzeit bauen
Und in beliebter Sicherheit
Auf deine reichen Felder schauen
Er wird mit voller Fruchtbarkeit
In deinen Berg und Thälern grün
Und sich um alle Furchen ziehn.*

*Bleib vor den Mangel stets verschonet,
Sey stets vergnügt und lebe wohl,
Weil niemand, welcher dich bewohnt
Von Hunger-Tuche wissen soll
Daß alles, wo nicht voll und satt,
Doch gnug und keinen Mangel hat.*

*Gott woll auch die bewehrte Lehre,
Die euer Kirchen wohl bewahrt.
Erhalten, Ihm zu Preiß und Ehre
Gleichwie er sie bißher gespahrt:
Daß diese Kirche keinen Tag
Im Hunger-Tuche trauren mag.⁴⁶*

Auch in katholischen Territorien trat die Aufgabe der Kultverhüllung – im Unterschied zu der weiter üblichen Bilderverhüllung – seit dem späten 16. Jahrhundert zurück. Die Tücher wurden kleiner und so hoch aufgehängt, dass sie den Blick auf den Altar zuließen. An die Stelle der heilsgeschichtlichen Erzählung trat die Präsentation eines Hauptbildes zur Passion. Damit wurden die Tücher zu Merkzeichen, die die Zeit der Quadragesima anzeigen.⁴⁷ Doch auch so haftete ihnen der Geruch des Volksbrauchs an, so weit, dass sie in den österreichischen Ländern unter Joseph II. genauso wie Weihnatskrippen, Heilige Gräber, fromme Spiele und Umzüge untersagt wurden.⁴⁸ Mit der Verhüllung als symbolischer *Expulsio poenitentium* hatte das nachtridentinische Fastentuch tatsächlich nichts mehr zu tun.

- 1 Alle Angaben nach: Marcus Cante, Stadt Brandenburg an der Havel, Teil 1: Dominsel – Altstadt – Neustadt (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Denkmale in Brandenburg), Worms 1994, S. 50-77.
- 2 Zum Retabel vgl. Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, hrsg. von Anton Legner, Ausstellungskatalog Köln 1978, Bd. 2, S. 643; Resultatband Köln 1980, mit Farbtafeln 188-193; Karl-Joachim Maercker, Überlegungen zu drei Scheibenrissen auf dem »böhmischen Altar« im Dom zu Brandenburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 40 (1986), S. 183-189; Nobert Wolf, Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002, S. 166-178.
- 3 Renate Kroos/Christa-Maria Jeitner, Das Brandenburger Hungertuch, Brandenburg 2001, S. 9, mit Zitaten aus dem Directorium chori, vor 1422: *Sabbato ante Quadragesimam removetur ante vespervas velum quod est intra sancta sanctorum et chorum cantorum usque in dominica post vespervas [...]* *Ubi legitur in passione et velum templi deponentur vela* (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Ms. theol. fol. 299, 62v, 66r). Vgl. auch Renate Kroos, Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters, Berlin 1970, S. 43 ff., Kat. Nr. 6, S. 115 f.; Evelin Wetter, Zur Funktion der liturgischen Gewänder im Brandenburger Dom anhand der Ordinarien des 15. Jahrhunderts, in: 1050 Jahre Brandenburg. Beiträge zur Geschichte und Kultur, Brandenburg 1998, S. 90-97, bes. S. 93 u. Anm. 51.
- 4 Reiner Sörries, Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit, Klagenfurt 1988, Nr. 1, S. 37-54; Othmar Stary/Wim van der Kellen, Das Fastentuch im Dom zu Gurk. Bilder aus der Geschichte Gottes mit den Menschen, Klagenfurt 1994 (Abbildungen).
- 5 Sörries, Fastentücher (wie Anm. 4), Nr. 58, S. 220-222.
- 6 Die Erklärungsversuche zur Entstehung des Flügelaltars sind von zwei gegensätzlichen Ansätzen geprägt – des einen, der in der Präsentation und Bergung der Reliquien den Hauptgrund für die Entwicklung des Retabels mit Flügeln annimmt, des anderen, der im Wesentlichen eine Reaktion auf die liturgischen Erfordernisse nach dem Festkalender postuliert. Vgl. insbesondere Harald Keller, Der Flügelaltar als Reliquienschrein, in: Festschrift Theodor Müller, München 1965, S. 125-144; Donald L. Ehresmann, Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece, in: Art Bulletin 64 (1982), S. 359-369; sowie neuerdings: Norbert Wolf, Überlegungen zur Entstehung, Funktion und Verbreitung der deutschen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, in: Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext, hrsg. von Uwe Albrecht/Jan von Bonsdorff, Berlin 1994, S. 91-111; Annegret Laabs, Das Retabel als »Schaufenster« zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24 (1997), S. 71-86.
- 7 Dies ist andernorts besser belegt. Vgl. z.B. den Hochaltar des Freisinger Doms, 1443 aufgestellt: *Item den Choraltar sollen sy zu Hohen vesten mane aut vesperi fleissig mit allen Dingen zurechten, die messing Leichter ausputzen und wenn dy vest vorüber ist, und ain octaff hatt, sollen den halben Althar hinaus offen lassen, daß gleichen in plenis officii auch Feiertagen wider halb auffthain, und das Sacramenthauß gleichfallß, wenn aber khain octav nit nachervolget oder khain Feirtag und plenum, sollen sy den Althar gantz zuthain.* Messnerpflichtbuch, vgl. Rainer Kahnsitz, Der Freisinger Hochaltar des Jacob Kaschauer, in: Skulptur in Süddeutschland, Festschrift für Alfred Schädler, München u.a. 1998, S. 51-98, S. 52. Weitere Beispiele bei Laabs, Retabel (wie Anm. 6).
- 8 Kroos, Bildstickereien (wie Anm. 3), S. 184 f. nach der Abschrift des 16. Jahrhunderts in Staatsbibliothek Berlin, Ms. theol. lat. qu. 133, f. 3r ff. Die seit dem Zweiten Weltkrieg verschollene Handschrift in Magdeburg wurde in Teilen abgedruckt in: Georg Sello, Dom-Altertümer, in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 26 (1891), S. 109-200.
- 9 Sello, Dom-Altertümer (wie Anm. 8), S. 185. Zu liturgischen Farben vgl. Renate Kroos, Art. »Far-

- be, liturgisch«, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, 1981, Sp. 54-119, zum Rot Sp. 95f.
- 10 Hier die wichtigste Literatur: Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924, S. 148-159, S. 171f.; Johannes H. Emminghaus, *Die westfälischen Hungertücher aus nach-mittelalterlicher Zeit und ihre liturgische Herkunft*, Diss. Münster 1949; ders., Art »Fastentuch«, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, 1981, Sp. 826-848; Paul Engelmeier, *Westfälische Hungertücher vom 14.-19. Jahrhundert*, Münster 1961; Sörries, *Fastentücher* (wie Anm. 4).
 - 11 Braun, *Altar* (wie Anm. 10), Tafel 146. Das Blatt liegt in Brüssel, Bibliothèque royale, II 3634-6 (Georges Dogaer, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*, Amsterdam 1987, Abb. 90, S. 144; Dirk Bouts (ca. 1410-1475). *Een Vlaams primitief te Leuven* (Ausstellungskatalog), Löwen 1998, Nr. 196, S. 502f.).
 - 12 Die »Gregorsmesse« von Bernt Notke platziert das Ereignis am Karfreitag, wie die roten Messgewänder zeigen. Hier sind die zum Bildschema gehörenden Arma Christi auf ein Velum aufgetragen, das das Retabel verhüllt, wogegen Christus dem Papst leibhaftig auf der Mensa erscheint; vgl. Kroos, *Farbe* (wie Anm. 9), Sp. 81f.
 - 13 Braun, *Altar* (wie Anm. 10), Tafel 146.
 - 14 Ihren Gebrauch bestätigt die Notiz zu St. Donatian in Brügge, 1376/77; Braun, *Altar* (wie Anm. 10), S. 152.
 - 15 Beschrieben in der Klosterchronik des Wilhelm Wittwer aus dem späten 15. Jahrhundert. Vgl. Ulrich Kuder, *Das Fastentuch des Abtes Udalscalc mit Ulrichs- und Afrazenzen*, in: *pinxit/sculpsit/fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*, München 1994, S. 9-23.
 - 16 Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen. Handreichung der Liturgiekommision der Deutschen Bischofskonferenz, 1988 (52000), hrsg. von der Deutschen Bischofskonferenz.
 - 17 Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus: die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987.
 - 18 Die Bildtypen sind aus der niedersächsisch-thüringischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts bekannt; ob sie auch in den Monumentalkünsten von Wand- und Glasmalerei und den Textilarbeiten verbreitet waren, lässt sich nicht mehr feststellen, also auch nicht, ob in der Reduktion der Szenen auf die klare Lesbarkeit weniger Figuren und deutlicher Gesten eine individuelle Leistung des Entwerfers zu erkennen ist.
 - 19 Vgl. Josef Sauer, *Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus, Freiburg² 1924, S. 167ff., S. 201f.
 - 20 Kuder, *Udalscalc* (wie Anm. 15), S. 12; vgl. auch die Vision der Mechthild von Magdeburg, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, in: *Revelationes Gertrudianae ac Mechthildianae*, Bd. 2, Poitiers u.a. 1875/77, S. 461f., hier nach Kroos, *Bildstickereien* (wie Anm. 3), Nr. 3, S. 158.
 - 21 Hannover, Kestner-Museum, 115 x 660 cm; Ruth Grönwoltd, *Textilien I. Webereien und Stickereien des Mittelalters* (Bildkataloge des Kestner-Museums 7), Hannover 1964, Nr. 45; Kroos, *Bildstickereien* (wie Anm. 3), S. 62, Nr. 42, S. 127, Abb. 154-158; Horst Appuhn, *Bildstickereien des Mittelalters aus Kloster Lüne* (Die bibliophilen Taschenbücher 377), Dortmund 1983, Nr. 6, S. 44-47.
 - 22 Lüne, 113 x 383 cm; Marie Schuette, *Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters*, Bd. 1: *Die Klöster Wienhausen, Lüne, das Lüneburg Museum*, Leipzig 1927, S. 30, Tafeln 29-32; Kroos, *Bildstickereien* (wie Anm. 3), S. 61f., Nr. 91, S. 144f., Abb. 148f., 151; Appuhn, *Lüne* (wie Anm. 21), Nr. 5, S. 42f.; Christian Pietsch, *Kloster Lüne. Textilmuseum im Evangelischen Damenstift*, Passau 1996, Nr. 4, S. 18f.
 - 23 Lüne, 120 x 374 cm; Schuette, *Bildteppiche* (wie Anm. 22), S. 33, Tafel 38; Kroos, *Bildstickereien* (wie Anm. 3), S. 38f., Nr. 87, S. 143f., Abb. 46 u. 48; Appuhn, *Lüne* (wie Anm. 21), Nr. 1, S. 28f.; Pietsch, *Lüne* (wie Anm. 22), Nr. 1, S. 15f.

- 24 Vgl. generell: Petra Zimmer, Die Funktion und Ausstattung des Altars auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Diss. Köln 1990.
- 25 Augsburg, Stadtarchiv, Katholisches Wesensarchiv B 11, Zechpflegebuch von St. Moritz.
- 26 Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. Aug. 330, Gregor Aberzhäuser, Liber rerum Monasterij Sanctae Crucis, 1618, fol. 132 u. 142: 1524 Martinus Weiss civis Augustanus, et Elisabetha Facklera illud pulcherium velum templi tam veteris quam novi testamenti figuris ante novem annos a Christophoro Amberbach [!], auf f. 132 richtig als Amberger] pingi coeptum, hoc anno fuit absolutum et in Ecclesia omnium admiratione suspensum.
- 27 Frank Günther Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 11), Köln 1990, Nr. 90, S. 365-368, Abb. 241-244.
- 28 Vgl. auch Sörries, Fastentücher (wie Anm. 4), S. 51.
- 29 Michael Wolfson, Das Zittauer Fastentuch von 1472, in: Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg, hrsg. von der Abegg-Stiftung (Riggisberger Berichte 4), Riggisberg 1996, S. 38-69, mit eingehender typologischer Auslegung.
- 30 Sörries, Fastentücher (wie Anm. 4), Nr. 7, S. 66-72.
- 31 Zum Wortlaut der Inschriften vgl. Sörries, Fastentücher (wie Anm. 4), S. 44ff.; Karl Ginhart/Bruno Grimschitz, Der Dom zu Gurk, Wien 1930, S. 110ff.
- 32 Ginhart/Grimschitz, Gurk (wie Anm. 31), S. 115ff.; E. Bacher, Glasmalerei, Wandmalerei und Architektur. Zur Frage von Autonomie und Zusammenhang der Kunstgattungen im Mittelalter, in: Bau und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschungen, Festschrift für Edgar Lehmann, Berlin 1989, S. 14-26; Gotik, hrsg. von Günter Brucher (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2), München u.a. 2000, Nr. 199, S. 446, Tafel S. 124f.
- 33 Sello, Dom-Altertümer (wie Anm. 8), S. 171.
- 34 Johann von Staupitz, Salzburger Predigten 1512, hrsg. von Wolfram Schneider-Lastin, Tübingen 1990.
- 35 Vgl. Kuder, Udascalc (wie Anm. 10), S. 20, Anm. 11 zu einem englischen Beleg (um 1000) für die Trennung von männlichem Entwerfer und Stickerin; Kroos, Bildstickereien (wie Anm. 3), S. 63.
- 36 Molly Teasdale Smith, The Use of Grisaille as a Lenten Observance, in: Marsyas 8 (1959), S. 43-54.
- 37 Die einzige gründliche technische Untersuchung, die des Tuchs in Zittau, ergab, dass die Malerei in Leimfarben auf einer sorgfältigen Grundierung erfolgte, so dass mit einer ursprünglich starken Farbigkeit und einer guten Lesbarkeit der Bilder zu rechnen ist; vgl. Ulrich Schiessl, Zur Maltechnik des Großen Zittauer Fastentuches, in: Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg, hrsg. von der Abegg-Stiftung (Riggisberger Berichte 4), Riggisberg 1996, S. 70-95.
- 38 Herbert L. Kessler, Diction in the Bibles of the »Illiterate«, in: World Art: Themes of Unity in Diversity, University Park 1989, S. 297-308; Lawrence G. Duggan, Was Art Really the Book of the »Illiterate«?, in: Word and Image 5 (1989), S. 227-251; Celia M. Chazelle, Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles, in: Word and Image 6 (1990), S. 138-153.
- 39 London, National Gallery; Lorne Campbell, The Fifteenth Century Netherlandish Schools, London 1998, S. 407-427.
- 40 Vgl. die »Messe des Hl. Ägidius«, London, National Gallery; William M. Hinkle, The Iconography of the Four Panels by the Master of Saint Gilles, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28 (1965), S. 110-144.
- 41 Martin Luther, Werke, Bd. 19, Weimar 1897, S. 112.
- 42 Sebastian Franck, Weltbuoch. Spiegel und bildtñiß des gantzen erdbodens, Tübingen 1534, zitiert nach: Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? (Ausstellungskatalog Bern u.a.), Zürich 2000, S. 218.

- 43 Vgl. hier für England Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991, S. 63ff.
- 44 Joseph Brauner, *Analecta liturgica Argentinensia*, in: *Archiv für elsässische Kirchengeschichte* 2 (1927), S. 378f.
- 45 Brauner, *Analecta* (wie Anm. 44), S. 378, zu Rufach, (apokryphe) Aufschrift auf dem Fastentuch: *Anno 1347 ist ein großer Hunger undt Mangel an Erdfrüchten in der Stadt Ruffach gewesen, welcher Vorhang jährlich in der Fasten ist aufgethan undt herunter gelassen worden, deswegen wurde er genannt Fastentuech, so doch vor alters allein Hungertuch genannt worden.* Zu korrekten Geschichte der Bezeichnungen vgl. Emminghaus, *Fastentuch* (wie Anm. 10), Sp. 826. Der Bericht, das Zittauer Tuch sei anlässlich einer Hungersnot gestiftet worden, findet sich erstmals 1834; vgl. Volker Dudeck, *Das Große Zittauer Fastentuch. hy schaffte hymel und erde got*, Bad Muskau 1997, S. 10.
- 46 Dudeck, *Zittauer Fastentuch* (wie Anm. 45), S. 11.
- 47 Vgl. Emminghaus, *Fastentuch* (wie Anm. 10), Sp. 828f.
- 48 Margot Schindler, *Das Fastentuch von 1640 des Österreichischen Museums für Volkskunde II. Erwerbung und Wiederaufnahme der Fastentuchtradition in der Gegenwart*, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 50 (1996), S. 83-89, hier S. 87f.