

Die barocken Wandbehänge der Freiburger Ursulinen

Autor(en): **Heimgärtner, Eva**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **67 (1990)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-340176>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE BAROCKEN WANDBEHÄNGE DER FREIBURGER URSULINEN

EVA HEIMGÄRTNER

I. Einleitung

Der vorliegende Beitrag befaßt sich mit zwei großformatigen Stickereien im Freiburger Ursulinenkloster¹. Obwohl diese Wandbehänge² auf internationaler Ebene ein Unikum zu sein scheinen, fanden sie bis anhin kaum Beachtung.

Im Folgenden werden ihre technischen und ikonographischen Aspekte, sowie ihrer Entstehungsbedingungen und Verwendung dargestellt. Daran anschließend wird ein kulturgeschichtlicher Überblick über Stickereien im allgemeinen gegeben.

¹ Gekürzte Fassung meiner Lizentiatsarbeit: Eva HEIMGÄRTNER, *Die barocken Wandbehänge der Ursulinen in Freiburg i. Ue. Zwei Stickereien aus dem 17. Jahrhundert*, Lic. phil. Freiburg 1988.

² Es gibt keinen Fachbegriff, der ausschließlich gestickte Wandbehänge bezeichnet. Der Begriff «Tapisserie» kann sowohl allgemein, im Sinn von «Wandbehang», «Wandteppich» und «Gobelin», wie restriktiv, d.h. zur Bezeichnung von «Kanevasstickerei» und «Teppichweberei», verstanden werden. Meistens wird unter einer «*Tapisserie*» ein *gewebter* Wandbehang verstanden. Es kann jedoch auch eine Kanevasstickerei gemeint sein, die üblicherweise als Polstermöbelbezug dient. Für zusätzliche Verwirrung sorgt der im deutschen Sprachraum für Kanevasstickerei übliche Begriff «Gobelin». Als *Gobelins* hingegen dürfen nur *gewirkte* Bildteppiche bezeichnet werden. Ursprünglich sind dies die Produkte der staatlichen französischen Teppichwebermanufaktur von Heinrich IV., bzw. der Name der Wollfärberfamilie, deren Fabrik der König gekauft hatte, um dort flämische Teppichwirker zu beschäftigen. Diese von den Flamen hergestellten Wandteppiche sind unter dem alten Fabriknamen «Gobelin» berühmt geworden. Im Folgenden werden daher die Bezeichnungen

1. Was die Texte berichten

Die Wandbehänge der Ursulinen sind erstmals in der vom Chorherren Heinrich Fuchs verfaßten Freiburger Chronik bezeugt. In diesem Text von 1687 steht über die Kapelle des Klosters zu lesen: «*Circa chorum pendent tapetes, quibus nihil pulchrius aut artificiosius videri potest, experta enim acu exhibentur ad vivum cum suis coloribus mysteria Nativitatis Christi et Epiphaniae ab ipsismet sororibus elaboratae.*»³

Nach langem Schweigen werden die Wandteppiche erst 1852 wieder erwähnt und zwar vom Übersetzer besagter Chronik, Raemy de Bertigny. In einer Anmerkung zur zitierten Stelle bestätigt er, daß sie noch vorhanden, jedoch in schlechtem Zustand sind und eine Restaurierung benötigen⁴.

Trotzdem wurden sie an der Freiburger Kantonsausstellung von 1867 gezeigt. Im Ausstellungskatalog werden die Ursulinen Weck, Reynold und von der Weid als Stickerinnen der Werke genannt und als Entstehungszeit irrtümlich das 16. Jahrhundert angegeben⁵.

Pahud berichtet 1896 von einer Pergamentrolle, die einst an den Wandbehängen befestigt gewesen sein soll. Diese habe die Namen der 1867 aufgeführten Stickerinnen getragen⁶. Des wei-

«Wandbehang» oder «Wandteppich» für die *gestickten* Wandbehänge der Ursulinen verwendet; sie suggerieren nicht, wie die Begriffe «Tapisserie» und «Gobelin», falsche Produktionstechniken.

³ [Heinrich FUCHS], *Friburgum Helvetiorum Nuythoniae. Chronique fribourgeoise du XVIIe siècle [1687]*. Mit französischer Übers. u. Anm. hrsg. von Héliodore RAEMY DE BERTIGNY, Freiburg 1852, S. 279.

⁴ «*Ces tentures, représentant l'Épiphanie, la Présentation au Temple, le Recouvrement de Jésus, et la Sainte Cène, et que l'on ne mettait que dans les grandes solennités, existent encore, mais elles ont besoin d'être réparées.*» (Ebenda, S. 279, Anm. 5).

⁵ «*Tentures brodées par les Rdes Soeurs Ursulines Weck, Reynold et Vonderweid, au XVIe siècle.*» (Catalogue de l'Exposition cantonale fribourgeoise, *Oeuvre de bienfaisance*, Fribourg 1867, Supplément, S. 26, Armes et meubles, no. 11). – Ebenso wurden die Wandbehänge 1955 und 1957 in Freiburg ausgestellt. – Außer bei direkten Zitaten werden im folgenden Text die heute üblichen Schreibweisen der Familiennamen der Ordensschwestern gebraucht.

⁶ François PAHUD, *Tapis des Ursulines. Broderie du XVIIe siècle*, in: FA VII(1896), pl. XII–XIII. – Es ist zweifelhaft, ob Pahud diese Pergamentrolle selbst je zu Gesicht bekommen hat. Laut seinen eigenen Angaben war sie bereits 1881 verschwunden. Ihm zufolge ging sie verloren, als die Teppiche 1881 nach Frankreich geschickt wurden. Über Zweck oder Bestimmungsort dieses Ver-

teren schreibt er, daß die Stücke demnächst von den Franciscaines Missionnaires de Marie an der Altbrunnengasse in Freiburg restauriert werden sollen.

Rein zeitlich kommen die genannten Schwestern tatsächlich als Stickerinnen der Wandbehänge in Frage⁷. Auch Strub übernimmt 1959 ihre Autorschaft als Gewißheit⁸. Warum aber plötzlich davon ausgegangen wird, daß *zwei* Schwestern Reynold sich als Stickerinnen betätigt haben und wie die Nennung einer Schwester Weck zur Identifizierung mit Catherine und nicht mit Agnès Weck führt, ist unklar.

Aus der Überlieferungsgeschichte sind folgende Kriterien für eine Datierung zu gewinnen: Die erste Erwähnung der Wandbehänge 1687 (siehe Anm. 3) grenzt die Entstehungszeit ein. Schenkt man trotz aller Vorbehalte den Zuweisungen an die vier bis fünf in Frage kommenden Schwestern Glauben, würde sich allenfalls eine Datierung der Wandbehänge zwischen 1675 und 1687 ergeben.

Die 300jährige Geschichte hat ihre Spuren auf den Wandhängen der Ursulinen hinterlassen. Schon unmittelbar nach ihrer Fertigstellung wurde eine Änderung angebracht. Da der mehr als wandfüllende Epiphanie-Präsentatio-Teppich die Sakristeitüre in der südlichen Chorwand vollständig bedeckte, mußte, um Zugang zur Sakristei (1881 zum Nonnenchor umgebaut) zu gewähren, ein großer Einschnitt in Form der Türe angebracht werden⁹. Es stellt sich die Frage, ob schon bei der Herstellung der Teppiche damit gerechnet wurde. Dafür spricht, daß sich dieser

sands schweigt sich Pahud aus. Ebenso wenig ist aus den zeitgenössischen Klosterdokumenten in Erfahrung zu bringen.

⁷ Eintritte ins Kloster nach den Annalen (AUF, Annales 1634–1728, S. 70, 106, 158, 381, 450), Konferenzbüchern (AUF, Conférences 1652–1684, S. 6, 8, 9, 12, 117) und Nekrologen (AUF, Nécrologes I, S. 75–79, 87–89, 107–109, 128–131, 182): 1646 Marie-Catherine Weck, 1653 Benoite Reynold, 1664 (Profeß) Marianne Reynold, 1675 Jeanne-Ursule von der Weid, 1681 Agnès Weck.

⁸ Marcel STRUB, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg. La ville de Fribourg*, Bd. 3, Basel 1959, S. 256–257.

⁹ Dieser Einschnitt ist auf älteren Photographien noch sichtbar [F. PAHUD (wie Anm. 6), pl. XII]. Er wurde jedoch vor 1959 geschlossen [siehe M. STRUB (wie Anm. 8), Abb. 240 und 241].

an der Nahtstelle zweier Stoffbahnen befindet¹⁰. Die umlaufende Früchtebordüre, die als zeitgleich mit der übrigen Stickerei angesehen werden darf, ist offensichtlich erst nachträglich angesetzt worden¹¹.

Die Frage, ob die Teppiche für den Chor der 1653/54 gebauten Kapelle hergestellt wurden, erübrigt sich, da sie unmittelbar nach ihrer Fertigstellung dort aufgehängt worden sind (siehe Anm. 3). Im weiteren spricht für diese Bestimmung auch ihr Format, das den Ausmaßen der Chorwände Rechnung trägt. Wahrscheinlich wurde das Zugangsproblem zur Sakristei bewußt in Kauf genommen, wurden die Wandbehänge doch nur an hohen Feiertagen in der Kapelle zur Schau gestellt.

2. Gegenwärtiger Zustand

Ob die von Pahud erwähnte Restaurierung der Wandbehänge durchgeführt wurde, ist unsicher. Das Rechnungsbuch der Ursulinen verzeichnet diesbezüglich keine Ausgaben¹². Ebenso wenig finden sich dort für die von Strub für 1942-43 erwähnte Restaurierung Hinweise. So bleibt anzunehmen, daß die heute vorhandenen, unschönen Reparaturen im Kloster selbst ausgeführt wurden. Sie sind teilweise schon auf den von Pahud publizierten Aufnahmen feststellbar¹³. Die augenfälligste Erneuerung des

¹⁰ In der Figurenkomposition allerdings scheint keine Rücksicht auf die Trennung genommen worden zu sein. So verläuft der Einschnitt durch die Arme des rechts im Bild stehenden Chorknaben. Bei der Ausführung des Hintergrundmusters und der Perspektive des Altars ist jedoch eine Veränderung beidseits des Einschnitts feststellbar.

¹¹ Anders wäre kaum verständlich, wieso sie nicht als *ein* Stück, sondern in *zwei* Stücken, angenäht worden ist, die von den beiden unteren Ecken des Wandbehangs auf den Einschnitt zulaufen. Auf der Höhe des Einschnitts treffen die beiden Teile der Bordüre schließlich nicht im Rhythmus der Musterfolge aufeinander. Es fehlt ein ca. 30 cm langes Stück des Musters. Diese 30 cm dürften jedoch nie vorhanden gewesen sein, da sie weder bei der an die Früchtebordüre anschließenden Blumenbordüre, noch in der figürlichen Darstellung fehlen, wo ein so großer Verlust nicht unbemerkt bleiben könnte.

¹² F. PAHUD (wie Anm. 6). – Rechnungen von Reparaturen, Restaurierungen und Neuanschaffungen von 1875 bis 1963 finden sich in einem Rechnungsbuch im Archiv des Ursulinenklosters.

¹³ F. PAHUD (wie Anm. 6) nimmt in seinem Text direkt Bezug auf die unglücklich ausgeführten Reparaturen, ohne sie aber im einzelnen näher zu bezeichnen.

letzten Jahrhunderts ist der Hintergrund der Epiphanieszene. Daß es sich hier um eine Neuschaffung handelt, legt vor allem die leuchtend rote Farbe der Ziegelsteinwand nahe, die in offensichtlichem Gegensatz zu den übrigen Farbtönen der Wandbehänge steht. Es dürfte sich hierbei um eine Rekonstruktion des ursprünglichen roten Farbtons handeln¹⁴.

Zwischen 1896 (Pahud) und 1959 (Strub) sind weitere Reparaturen an den schwarzen Teilen der Stickerei auszumachen¹⁵. Die neu eingesetzte Wolle unterscheidet sich in ihrer Beschaffenheit klar von den übrigen Stickfäden.

Ein Vergleich der Fotos von 1896 mit dem heutigen Zustand bringt noch einen wesentlichen Unterschied zum Vorschein. Die in Seide ausgeführten Gesichter und die Haare der Figuren waren damals in weit besserem Zustand.

Trotzdem präsentieren sich die Wandbehänge dem heutigen Betrachter auf den ersten Blick in erstaunlich gutem Zustand. Ein großer Teil der Stickerei hat die Jahrhunderte unbeschadet überstanden. Der Grundstoff ist mit Ausnahme kleiner Löcher gut erhalten. Die Wolle hingegen zeigt bei näherer Betrachtung häufig eine große Brüchigkeit. An verschiedenen Stellen scheint sie zu Staub zu zerfallen.

Die Farbintensität hat im Laufe der Zeit am stärksten gelitten. Pahud schreibt, daß vor allem das Weiß, das Grün, das Violett und die verschiedenen Gelbtöne die Farbigkeit der Wandteppiche dominieren¹⁶. Heute sind vor allem Ockertöne und das Blau vorherrschend. Das Grün tritt wegen seiner Nähe zu den Ockertönen weniger in Erscheinung als früher. Vom Violett hingegen hat sich gar nichts erhalten. Der zweite Teppich (Zwölfjähriger

¹⁴ Die wahrscheinlich ursprüngliche, heute bräunlich erscheinende Tönung der Wand findet sich denn auch als Kontur um die Köpfe der Figuren, den begrenzenden Bildsäulen entlang und unterhalb des Stallfensters. Sie läßt alles wie ausgeschnitten erscheinen. Ein weiteres Indiz für die Überarbeitung der Fläche findet sich in den die Steinquadern bildenden weißen Fäden, die sich in ihrer Beschaffenheit an den vermutlich noch alten Mauerstellen von denen des neu erstellten Mauerwerks unterscheiden.

¹⁵ Die Schadhafte dieser Stellen um 1896 läßt sich v.a. beim Boden der Epiphanieszene, den Beinen des schwarzen Königs und dem Bart Melchior's feststellen. Der als Ersatz für die schadhafte gewordene Wolle eingesetzte schwarzbraune Farbton erweckt durch seine unangepaßte Härte den Eindruck von Löchern in den Wandbehängen.

¹⁶ F. PAHUD (wie Anm. 6).

unter den Schriftgelehrten / Abendmahl) ist stärker verblaßt und zeigt eine fast einheitlich gelbliche Färbung. Pahud beschreibt die Farbtöne als gedämpft, was darauf hindeutet, daß sie schon zu seiner Zeit erheblich verblaßt waren. Eine genauere Untersuchung der Wollfäden auf ihrem Untergrund hat gezeigt, daß ursprünglich nicht von «sanften» Farben die Rede gewesen sein kann. Vielmehr wurden stark leuchtende, kräftige Farben zur Ausführung der Stickerei verwendet.

Viele heute eher bräunlich erscheinende Stellen sind ursprünglich in einem kräftigen Rot ausgeführt worden. Bei den Narzissen und Sonnenblumen, die heute in verschiedenen Oktontönen erscheinen, wurde ein leuchtendes Orange und ein knalliges Zitronengelb festgestellt. Am schlimmsten hat die Farbe gelitten, die Pahud wahrscheinlich als Violett bezeichnet. Sie dürfte von ihrer Intensität her dominierend in Erscheinung getreten sein. Heute präsentieren sich die so ausgeführten Flächen als sehr helles Grau oder schmutziges Weiß¹⁷. Auch die heute weiß erscheinende Inkarnatsseide scheint sich noch letztes Jahrhundert in den verschiedensten Rosatönen präsentiert zu haben¹⁸. Die relativ gut erhaltene gelbe Seide, die zur Konturierung der Pflanzenteile eingesetzt wurde, könnte bei einer Überarbeitung ersetzt worden sein.

1980/81 wurden die Wandbehänge unter der Leitung von Frau Kathrin Kocher, Textilrestauratorin in Solothurn, in der Abegg-Stiftung in Riggisberg gewaschen und mit Schädlingschutz behandelt. Darauf wurden die losen Wollfäden wieder am Trägerstoff fixiert. Anschließend haben die Ursulinen die Teppiche selbst hinterfütert, wodurch heute eine Beurteilung der Rückseite unmöglich ist¹⁹.

¹⁷ Dieses Phänomen zeigt sich unter anderem bei den blauen Mohnblüten mit «weißer» Umrahmung und bei dem Gewand des in der Abendmahlsszene rechts außen sitzenden Apostels.

¹⁸ So kritisiert F. PAHUD (wie Anm. 6) zum Beispiel, daß das Jesuskind in der Darbringungsszene zu rosa ausgefallen sei. An dieser Stelle sind heute nur noch Reste weißer Seide sichtbar. Des weiteren beschreibt er, daß die verschiedenen Seidentöne den Gesichtern ein markantes Relief verleihen. Auch hier ist nur noch weiße Seide sichtbar.

¹⁹ Eine eigentliche Restaurierung der Stücke hat nicht stattgefunden, daher wurde auch keine Dokumentation erstellt. Frau Kocher ist jedoch der Ansicht, daß die Wandbehänge zu keiner Zeit wesentlich überarbeitet worden und in

Seither sind die Wandbehänge im Refektorium der Ursulinen aufgehängt, was als wenig günstig zu bezeichnen ist. Daß die Teppiche bis zum heutigen Tag wenigstens einen Teil ihrer reichen Farbigkeit bewahren konnten, ist darauf zurückzuführen, daß sie selten ans Tageslicht gebracht wurden. Heute sind sie diesem hingegen unablässig ausgesetzt, was ein völliges Ausbleichen der Farben in wenigen Jahren zur Folge haben dürfte. Bezeichnenderweise ist der in unmittelbarer Nähe der Fenster angebrachte Wandbehang bereits heute in den Farben um einiges blasser als sein Gegenstück.

Um diese bedeutenden Stücke der Nachwelt zu erhalten, muß unbedingt eine den Textilien angemessenere Lagerung ins Auge gefaßt werden. Sie sollten, nach altem Brauch, nur an besonderen Festen dem Tageslicht ausgesetzt werden.

II. Technische Daten

Die beiden je 340 x 550 cm großen Wandbehänge bestehen aus einem Leinenstoff, der mit Wolle und Seide bestickt ist. Ein mit denselben Materialien bestickter Kanevas rahmt den Leinenstoff ein.

1. Der Trägerstoff

Die zum Sticken benötigten Materialien wurden im allgemeinen durch Bestellungen und Käufe auf den großen, regelmäßig abgehaltenen Märkten besorgt. Nicht selten fanden teure ausländische Produkte Verwendung. Die Wandbehänge der Ursulinen sind hingegen aus einheimischem Material gefertigt. Die Verwendung dieses billigen Materials hat es überhaupt erst ermöglicht, solch außerordentlich große Stücke zu einigermaßen erschwinglichen Preisen herzustellen.

ihrem Erscheinungsbild weitgehend unbeeinträchtigt auf uns gekommen sind (mündliche Mitteilung).

Beim Trägerstoff der Wandbehänge der Ursulinen handelt es sich um sogenanntes Grautuch²⁰. Wegen seiner guten Haltbarkeit und weil es sich, im Unterschied zu den dicken Wollstoffen, leicht bearbeiten ließ, ist Leinen der am häufigsten vertretene Grundstoff unter den heute noch erhaltenen Stickereien. Im Gegensatz zu kostbaren Seidengeweben wurde Leinen in den meisten Fällen vollständig überstickt und trat nur selten als bildgestaltendes Material in Erscheinung. Bei den Wandbehängen der Ursulinen ist der Leinengrund in den Bildszenen nicht, bei den Blumenornamenten jedoch über weite Strecken sichtbar.

Die Früchte der rahmenden Bordüre sind auf Kanevas, einem grobmaschigen Gitterstoff aus Baumwolle, gestickt, der sich besonders zur Ausführung von vorgegebenen Zählmustern eignet.

2. *Das Stickmaterial*

Bei den Wandbehängen der Ursulinen handelt es sich um Wollstickereien²¹. Die Wollstickerei wurde vor allem in den nördlichen Ländern Europas gepflegt. Meist im profanen Bereich Verwendung findend, kam ihr neben der Schmuckfunktion auch eine gewisse Bedeutung als Kälteschutz zu. Wolle eignete sich jedoch nur schlecht zur Herstellung besonders feiner, kunstvoller Stickereien, dagegen erlaubte sie die Herstellung größerer Stücke. In der Schweiz kam die Wollstickerei sowohl für den profanen wie den sakralen Gebrauch erst im 14. Jahrhundert auf. Sie konzentrierte sich vor allem auf die nordöstlichen Landesteile²². Mit dem Verfall der in der Schweiz nur spärlich betriebenen Wirkerei nach 1500 ersetzte die Wollstickerei diese fast vollständig.

²⁰ Der Stoff ist in Köperbindung gewebt, auf 1,5 cm² kommen ca. 29 Kett- und 27 Schußfäden. Die einzelnen Stoffbahnen, aus denen sich die Grundfläche zusammensetzt, dürften eine ungefähre Breite von 1,1 m gehabt haben.

²¹ Benannt werden Stickereien nach dem Material oder der Technik, in der sie hergestellt sind, und nicht nach dem Grundgewebe, dem nur sekundäre Bedeutung zukommt.

²² Jenny SCHNEIDER, *Bildteppiche*, Bern 1978 (= Aus dem Schweizerischen Landesmuseum, 41), S. 4.

Von den Wollarbeiten sind weit weniger Stücke erhalten geblieben als von den Seidenstickereien. Dies ist einerseits darauf zurückzuführen, daß Wolle stärker von Motten befallen wird, andererseits waren die Wollarbeiten als Gegenstände des täglichen Gebrauchs größerem Verschleiß unterworfen. Diese meist profanen Ausstattungstücke sind zudem leichter dem Abfall übergeben worden als ihre sakralen Gegenstücke, die überwiegend in Seide gearbeitet waren.

Im Unterschied etwa zur Leinenstickerei weist die Wollstickerei nur sehr wenige Sticharten auf. Sie kompensiert diese technische Beschränkung durch eine sehr reiche Farbskala²³.

Die Wandbehänge der Ursulinen zeigen neben den verschiedensten Variationen von Gelb- und Brauntönen wenige rötliche, schwarzbraune und grüne Farben. Einzig die blaue Farbe sticht noch klar heraus. Es kann sich hierbei nur um Indigo handeln, da dies der lichtbeständigste natürliche Farbstoff ist²⁴.

Zur Schwarzfärbung wurden wahrscheinlich Gerbstoffe, wie z.B. Galläpfel oder Sumac, verwendet. Das nötige Vorbeizen mit Ferro-Sulphat hatte nach einiger Zeit die Zerstörung der Textilfaser zur Folge, so daß die so behandelten Fäden zum großen Teil ausgefallen sind und ersetzt werden mußten.

Für die Gelbtöne kommt Wau als der in Europa älteste bekannte und am weitesten verbreitete Farbstoff in Frage.

Die vielen sich dem Braun annähernden rötlichen Töne, neben einer fast völligen Absenz einer klaren roten Farbe, weisen darauf hin, daß die Wolle mit Krapp gefärbt wurde. Das aus

²³ Um diese zu erzielen, wurde die Wolle meist mit Mineraloxyden, d.h. mit Beiz-Farbstoffen, die von den Fasern nicht direkt aufgenommen werden können, gefärbt. Die Wolle mußte mit einem Metallsalz oder -oxyd behandelt werden, um mit dem gelösten Farbstoff eine Verbindung eingehen zu können. – Die Ausführungen über die verschiedenen Wollfärbungen folgen im Wesentlichen Judith H. HOFENK DE GRAAF, *Zur Geschichte der Textilfärberei*, in: *Documenta Textilia*, München/Berlin 1981 (= Festschrift für Sigrid Müller-Christensen), S. 25-36.

²⁴ Indigo ist ein Küpenfarbstoff, d.h. er ist in Wasser nicht löslich und muß daher erst ein kompliziertes Verfahren durchlaufen, damit die Textilfaser ihn absorbieren kann. Die langwierige Behandlungsmethode hat den positiven Nebeneffekt einer sehr dauerhaften Fixierung der Farbe (Ebenda).

Krapp gewonnene Purpurin weist eine sehr geringe Farbechtheit auf, was den starken Farbenzerfall der Wandbehänge erklärt²⁵.

Einzig das Inkarnat der Figuren und die Meßgewänder in der Praesentatio-Szene sind großflächig in Seide ausgeführt worden. Des weiteren wurde die Seide zur Bildbelebung eingesetzt, so zur Aufsetzung von Lichtern bei den Drapierungen und zur Konturierung der Blumenornamente²⁶.

Um ein Durchschimmern des Grautuchs zu verhindern, waren die in Seide ausgeführten Gesichter mit einem weißen Baumwollstoff unterlegt worden, der jedoch heute nur noch an wenigen Figuren auszumachen ist.

3. *Das Sticken*

Ehe mit dem Sticken begonnen werden konnte, mußte die Vorzeichnung auf den Grundstoff gebracht werden²⁷. Die direkteste Methode bestand darin, daß der Entwerfer selbst das Motiv direkt auf den Stoff zeichnete. Da die Stickerinnen meist nicht die Entwerferinnen ihrer Arbeiten waren, bezogen sie häufig Leinenunterlagen mit bereits angebrachten Vorzeichnungen.

Dies kann bei den Wandbehängen der Ursulinen jedoch ausgeschlossen werden, handelt es sich hier doch nicht um Massenprodukte. Zudem sind die Vorzeichnungen heute teilweise sichtbar, und es tritt eine freie Bleigriffelzeichnung zu Tage, deren Qualität sich vor allem in der Ausführung der einzelnen Gesichter zeigt.

Ab einer gewissen Stoffgröße und bei komplizierten Stickereien, wo es von Vorteil ist, bei der Arbeit beide Hände frei zu

²⁵ Judith H. HOFENK DE GRAAF / W. G. Th. ROELOFS, *On the Occurrence of red dyestuffs from 1450-1600*, Madrid 1972. – Um genauere Aussagen über die Beschaffenheit der Wollfarben machen zu können, müßten chemische Analysen gemacht werden. Da diese nicht vorgenommen wurden, kann hier nur auf die allgemein verbreitetsten Farbtöne eingegangen werden.

²⁶ Das zarte Material war dem Zerfall am stärksten ausgesetzt. Beim Inkarnat wie bei den Meßgewändern ist die Seide fast vollständig ausgefallen. Die Lichter hingegen, eingebettet in dichte Wollfäden, haben sich besser erhalten.

haben, wurden Gestelle zum Spannen des Stoffes eingesetzt. Für besonders große Stücke, wie bei unseren Beispielen, wurde ein Holzstickrahmen auf Füßen gebaut. Auf den Breitseiten des Rahmens waren Haken angebracht. Die Längsseiten bildeten zwei Spannungsrollen. Wurde auf der einen der fertig bestickte Stoff aufgerollt, rollte der noch unbestickte auf der anderen ab.

Die Stickerei ist eine der ältesten Textilschmucktechniken. Schon auf rotfigurigen Vasenbildern in Griechenland werden stickende Frauen dargestellt.

Das Verb «sticken» ist im deutschen Sprachraum erst im Mittelhochdeutschen belegt. Es scheint damals als Synonym zu «nähen» gebraucht worden zu sein²⁸. Heute wird unter Stickerei – im Gegensatz zu den stoffbildenden und stoffverarbeitenden Techniken – ein stoffverzierendes Verfahren verstanden. Es ist eine der wenigen textilen Techniken, die reiner Selbstzweck sind und ihre Pflege allein der Freude am Schmücken verdanken.

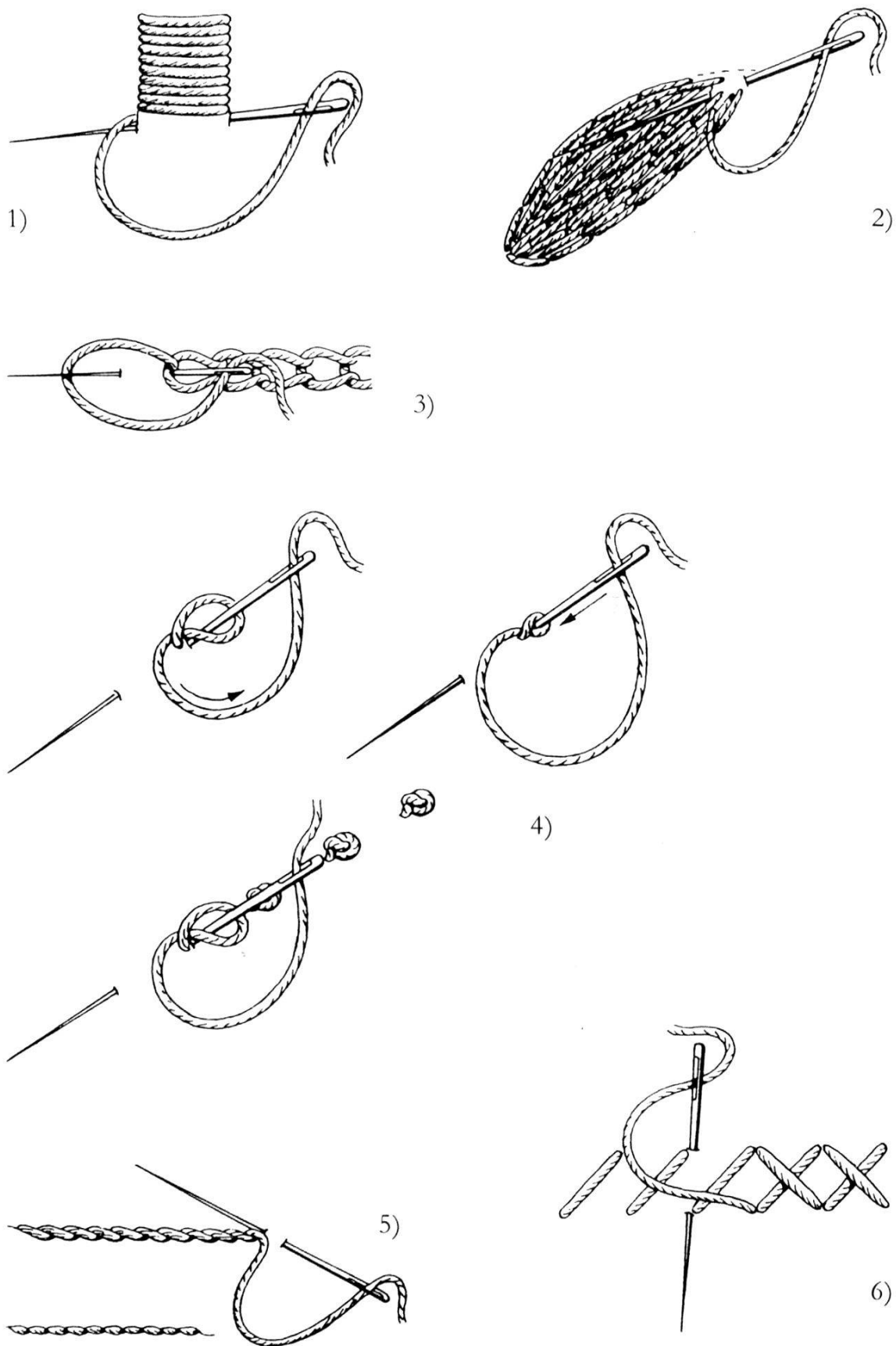
Die Stickerei der Wandbehänge der Ursulinen besteht hauptsächlich aus Plattstichen, einer Stichart, die sich für Flächenfüllungen erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts durchgesetzt hat²⁹. Der Plattstich verläuft unabhängig von der Fadenrichtung des Grundstoffes. Meist wird er bei der Ausführung naturalistischer Motive verwendet.

Trotz des relativ groben Stickmaterials zeigen die Ursulinenstickereien das Bemühen, Blumen und Bilder mit allen Farben so in Stickerei umzusetzen, daß sie ihren natürlichen bzw. gemalten Vorbildern möglichst nahe kommen. Die Teppiche der Ursulinen sind ein vollendetes Beispiel der schattierten Plattstichstickerei, der sogenannten Nadelmalerei. In ihnen wird nachvoll-

²⁷ Die technische Vorbereitung des Stoffes wird ausführlich behandelt bei: Ernest LEFEBURE, *Broderie et dentelles*, Paris 1887, S. 12–17.

²⁸ Verena TRUDEL, *Schweizerische Leinenstickerei*, Bern 1954, S. 11.

²⁹ V. TRUDEL (wie Anm. 28), S. 15. – Die Beschreibung der verschiedenen Sticharten basieren hauptsächlich auf den folgenden Werken: Renée BOSER / Irmgard MÜLLER (Hrsg.), *Stickerei. Systematik der Stichformen*, Basel 1968; Marie SCHUETTE / Sigrid MÜLLER-CHRISTENSEN, *Das Stickereiwerk*, Tübingen 1963; Thérèse DE DILLMONT, *Encyclopädie der weiblichen Handarbeiten*, Mülhausen o.J. [1901].



1) Plattstich; 2) Plattstichmuster, sog. Nadelmalerei; 3) Kettstich; 4) Knötchenstich; 5) Stielstich; 6) Kreuzstich.

Aus: *L'encyclopédie des ouvrages*, Paris 1969, S. 382, 385, 386, 389, 395.

ziehbar, was die Römer gemeint haben dürften, wenn sie die Sticker als «acu pictores» bezeichneten³⁰.

Die Hintergründe der Bildszenen sind bis auf eine Ausnahme (Anbetung der Könige) mit Flammenstichen bedeckt. In Plattstichtechnik werden dabei einzelne Zickzacklinien meist in einer Farbe, jedoch in vielen verschiedenen Schattierungen regelmäßig abgetönt, untereinander gesetzt. Dieses Stickmuster erfreute sich internationaler Beliebtheit bei der Herstellung von Wandbehängen und Möbelbezügen. Im 17. Jahrhundert wurde es für kurze Zeit auch in Graubünden verwendet³¹.

Weiter finden auf dem Leinenteil der Wandbehänge der gewundene Knötchenstich – zur Ausführung von Blütenpollen – sowie der Stiel- und der Kettstich Verwendung. Stiel- und Kettstiche eignen sich besonders zur Ausführung von gebogenen Linien, wie etwa der Haarpartien in den Bildern der Wandbehänge.

Der Kanevas, der die Bordüre bildet, ist mit einfachen Kreuzstichen, häufig auch «gros point» genannt, bestickt. Diese seit dem 16. Jahrhundert gängige Sticktechnik ist in der Schweiz außer bei der volkstümlichen Stickerei selten verwendet worden³².

Der Vorteil des Kreuzstichs besteht darin, daß die Arbeit mittels Zählmustern ausgeführt werden kann. Das gestalterische Können der Stickerin tritt dabei in den Hintergrund. Punkt für Punkt werden die Stiche von der Vorlage auf den Stoff übertragen. Die technische Beschränkung läßt keinen Raum für eine sich frei aus den Stichen entwickelnde Linienführung. So ist auch der vorliegenden Früchtebordüre gegenüber den sich ungezwungen entfaltenden Blumenranken des Leinenstoffes eine gewisse Steifheit nicht abzusprechen.

³⁰ Ernst FLEMMING, *Textile Künste. Weberei, Stickerei, Spitze. Technik, Stilentwicklung*, Berlin o.J. [1923], S. 296.

³¹ Ruth VUILLEUMIER-KIRSCHBAUM, *Textile Wandverkleidungen in der Schweiz. Gestaltungsmöglichkeiten und Ausdruck der Zeit*, in: Stoffe und Räume. Ausstellungskatalog Schloß Thunstetten, Bern 1986, S. 31.

³² Jenny SCHNEIDER, *Schaffhauser Bildstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: ZAK 23 (1963/64), S. 167.

III. Beschreibung und Ikonographie

Ein Teil des ikonographischen Programms der Wandbehänge läßt sich direkt aus dem Ordensauftrag der Ursulinen erklären. Im Folgenden wird daher kurz auf die Geschichte des Ordens eingegangen.

Die gegenreformatorische Verteidigung des katholischen Glaubens fand ihren Niederschlag durch die in ganz Europa betriebenen Schulgründungen. Ein großer Teil dieses breit angelegten Bildungsauftrags wurde von den Jesuiten wahrgenommen. Die Ursulinen wurden in der Folge zu deren weiblichem Gegenstück.

Sich am Beispiel der Jesuiten orientierend, gründete Anne de Xaintonge von Dijon 1606 in Dôle ihr erstes Mädcheninstitut. Den Namen «Ursulinen» – nach der heiligen Ursula, dem Vorbild weiblicher Tugend –, den sie ihrer Frauenkongregation gab, übernahm sie von dem schon 1535 von Angela Merici in Brescia gegründeten Orden, dem sie durch das Ziel der Mädchenbildung verbunden war. Im Unterschied zu diesem schon bestehenden Ursulinenorden lehnte sie jedoch die strenge Klausur ab. Die von ihr gegründete «Kongregation von Dôle», die sich auch in der katholischen Schweiz entfaltet hat, ist als unabhängig von den Töchtern der Angela Merici zu betrachten³³.

Überall dort, wo die Jesuiten tätig waren, regten sie auch die Gründung von Mädchenschulen an. So rief in Freiburg Petrus Canisius in zwei Predigten zur Schaffung eines Mädcheninstituts auf³⁴. Die Freiburger Regierung wollte jedoch von solchen Schulgründungen nichts wissen. So kamen erst 1634, in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges, Ursulinen von Pruntrut nach Freiburg, wo sie schon bald ihre Schule notdürftig eröffne-

³³ Bibliographische Angaben in *Helvetia Sacra*, I/4: *Diocèse de Lausanne*, Basel/Frankfurt a. M. 1988, S.476.

³⁴ Die erste Predigt hielt Canisius am Katharinenfest von 1585. Die zweite, gehalten am Fest der Unbefleckten Empfängnis im Jahr 1587, ist wiedergegeben in: OTTO BRAUNSBERGER, *Petri Canisii Epistolae et acta*, Bd. 8, Freiburg i. Br. 1923, S. 68 ff.

ten³⁵. 1653 wurde dem Orden eine offizielle Niederlassungsgenehmigung ausgestellt³⁶. Ihre endgültige Anerkennung erhielten die Schwestern im Jahr 1676³⁷.

Im 17. und 18. Jahrhundert besuchten regelmäßig etwa 300 Mädchen die Schulklassen der Ursulinen. Zudem nahmen jeweils bis zu 200 Frauen aus allen Gesellschaftsschichten an der von den Schwestern eingerichteten Sonntagsschule teil³⁸. Den Handarbeiten wurde im Unterricht ein breiter Platz eingeräumt. Neben dem Spinnen, Nähen und Weben für den täglichen Gebrauch scheinen einige Ursulinen ihre Vorliebe für kostbare Handarbeiten auch in den Unterricht eingebracht zu haben³⁹.

1. Die biblischen Szenen

Auf den Wandbehängen der Ursulinen sind drei Szenen aus der Kindheit Jesu und das Abendmahl dargestellt. Die katholische Reform des 16. und 17. Jahrhunderts schuf ein neues Christusbild. Im Gegensatz zu der mittelalterlichen, stark realistisch geprägten Auseinandersetzung mit dem Leiden Jesu rückte die neue Frömmigkeit Motive in den Vordergrund, die das Bewußtsein um die Liebe und Güte Gottes stärken sollten. Bevorzugte Themen waren das Kind Jesu, die Heilige Familie, der heilige Josef mit dem Kind, die Teilnahme Mariens am Leiden Jesu und das Herz Jesu⁴⁰.

³⁵ Die Regierung beschließt, die Ursulinen als Flüchtlinge für die Dauer des Krieges in der Stadt zu tolerieren (RM dat. 29. April 1635).

³⁶ «Articul der Ursulinen reception» (GS 998).

³⁷ M. (= Sr. Jean-Baptiste) VIAL, *Souvenirs, Maisons de Sainte-Ursule* 24 (1934), S. 102.

³⁸ M. VIAL (wie Anm. 37), S. 107. – Vgl. auch Freiburger Nachrichten, 23.3.1984, *Vor 350 Jahren kamen die Ursulinen nach Freiburg*.

³⁹ M. VIAL (wie Anm. 37), S. 105.

⁴⁰ Wilhelm NEUSS, *Christus*, in: RDK III, S. 226–227. – Hinter der neuen Verehrung des Jesuskindes stand ein konkretes Programm, das von Frankreich kommend durch Kardinal Berulle und seine Schüler über ganz Europa verbreitet wurde: Jesus als hilfloses Kind wird mit dem Erlöser in seiner tiefsten Erniedrigung – dem Schmerzensmann – gleichgesetzt (Jakob SCHULTEN, *Das ehemalige Ursulinenkloster in Neuburg an der Donau und sein Paramentenschatz*, München/Zürich 1984, S. 46).

In den barocken Kindheitszyklen Jesu wurden häufig die Geburtsszenen thematisiert: die Anbetung der Hirten und der Heiligen Drei Könige. Die Beschneidungsszene wurde gerne vermieden, da sie nach dem Geschmack der tridentinischen Reformatoren nur schwerlich dezent genug wiederzugeben war. Meistens wurde sie durch die Darbringung im Tempel «ersetzt».

Das öffentliche Leben und die Wunder Jesu spielten in der darstellenden Kunst der Zeit, statistisch gesehen, nur eine untergeordnete Rolle. Häufig thematisiert wurde hingegen das Letzte Abendmahl⁴¹.

Das Bildprogramm ist also für seine Entstehungszeit als typisch und in keiner Weise außergewöhnlich anzusehen. Mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige beginnend und mit dem Letzten Abendmahl abschließend stellen die Wandbehänge einen in sich geschlossenen Bildzyklus dar. Einen unmittelbaren Bezug zu den Ursulinen weist die Darstellung des zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten auf. Der lehrende Jesusknabe tritt hier als Verkörperung des in der Ordensregel festgelegten Bildungsauftrags auf. Unterstrichen wird dieser Zusammenhang durch die in den Codices der Schriftgelehrten aufgeschlagenen lateinischen Textstellen:

«(et) qui ad iustitiam erudiunt multos quasi stellae in perpetuas aeternitates» (Dn 12,3b); «venite filii audite me / timorem Domini docebo vos» (Ps 33,12); «propter hoc in doctrinis glorificate Dominum / in insulis maris nomen Domini Dei Israhel» (Is 24,15)⁴².

Die Anordnung der Szenen auf den Wandbehängen entspricht einem theologischen Programm, das sich bei ihrer Aufhängung im Altarraum entfaltet. Der Altar wird von der Präsentation im Tempel und dem Letzten Abendmahl flankiert. Beide Szenen handeln von der Darbringung Christi. In der Präsentationsszene wird Jesus in den Tempel gebracht, um nach dem Gesetz des Alten Bundes dem Herrn gezeigt zu werden. In der Abend-

⁴¹ Michèle MENARD, *Une histoire des mentalités religieuses du XVIIe et XVIIIe siècle. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris 1980, S. 267.

⁴² Textrekonstruktion nach: Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg.), *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem*, Stuttgart 1983. – Die Länge der textkritisch unsicheren Stelle Is 24,15 macht es unmöglich, daß sie in diesem Wortlaut auf der Stickerei wiedergegeben ist.

mahlsszene bringt er sich selbst dar zur Gründung des Neuen Bundes. Eine ebensolche Entsprechung findet sich in den beiden anderen sich gegenüberliegenden Szenen. Die Heiligen Drei Könige verkünden als erste öffentlich die Ankunft des neugeborenen Königs der Juden. Das Auftreten des Zwölfjährigen im Tempel ist seine erste öffentliche Handlung. Auf diese Weise sind die Wandbehänge gleichsam in eine «aktive» und eine «passive» Hälfte unterteilt. In der einen Hälfte wird Jesus verkündet und dargebracht, in der anderen verkündet er und bringt sich selbst dar. Ein weiterer Bezug unter den Szenen wird bei der Betrachtung der Bilder, die sich bei dieser Aufhängung im Chorraum diagonal gegenüber stehen, deutlich. So gesehen entsteht eine Achse des Alten (Praesentatio / Der Zwölfjährige im Tempel) und eine des Neuen Bundes (Epiphanie / Abendmahl). Es handelt sich hier also um mehr als eine Abfolge chronologischer Szenen. Die Platzierung der Bildszenen an den Chorwänden schafft Bezug zu einem sakralen Raum, dessen Zentrum der Altar bildet.

Die genaue Abfolge der Anbetung der Könige und der Darbringung im Tempel wird von der Bibel nicht festgelegt, wird die Anbetung doch nur bei Matthäus, die Praesentatio hingegen nur bei Lukas erwähnt. In der bildenden Kunst hat es sich aber eingebürgert, die Anbetung vor der Praesentatio darzustellen⁴³. Stellt man den Blickwinkel des Messebesuchers in Rechnung, so zeigte sich auf dem rechts im Chor angebrachten Wandteppich zuerst die Anbetung der Könige und erst weiter hinten im Raum die Darbringung im Tempel. Durch die heutige Aufhängung im Refektorium des Klosters zeigt sich dem frontal vor dem Teppich stehenden Betrachter die Szenenabfolge umgekehrt.

⁴³ Von dieser Voraussetzung ist offensichtlich auch F. PAHUD (wie Anm. 6) beim Betrachten der Teppiche ausgegangen. Vor den Wandbehängen stehend fragte er sich, wieso die Praesentatio hier vor der Anbetung dargestellt wird. Er fand eine Erklärung hierfür in den Schriften einzelner Kirchenväter, die argumentieren, daß die Heiligen Drei Könige frühestens ein Jahr nach der Geburt Jesu in Jerusalem eingetroffen seien, was sich dadurch belegen lasse, daß Herodes alle Knaben bis zu zwei Jahren töten ließ. Jesus mußte aber nach dem Gesetz schon vierzig Tage nach der Geburt im Tempel präsentiert werden, was begründe, weshalb die Praesentatio vor der Anbetung darzustellen sei.

1.1. *Die Anbetung der Könige*

«Sie gingen in das Haus und sahen das Kind und Maria, seine Mutter; da fielen sie nieder und huldigten ihm. Dann holten sie ihre Schätze hervor und brachten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe als Gaben dar.»⁴⁴

Fast alle Einzelmotive der dargestellten Szene haben sich schon in vorromanischer Zeit ausgebildet⁴⁵. Die Darstellung eines schwarzen Königs bürgert sich aber erst seit dem 15. Jahrhundert ein. Seit ottonischer Zeit wird der Moment der Übergabe der Geschenke zum zentralen Geschehen der Anbetungsszene. Die Gaben, Gold (*signum regis*), Weihrauch (*signum Dei*) und Myrrhe (*signum sepulturae*) werden in kostbaren Gefäßen überreicht. Auf den Wandbehängen fällt die Verzierung des Weihrauch- und des Myrrhebehältnisses auf. Auf dem Nautilusbecher, dem Weihrauchgefäß, sitzt ein kleiner geflügelter Teufel und auf dem schiffchenförmigen Myrrhekelch befindet sich ein Basilisk. Der Basilisk, ein Mischwesen aus Hahn und Schlange, steht in der theologischen Literatur für den Tod, den Teufel und die Sünde. Daß er hier auf dem Myrrhegefäß, einer Praefiguratio der Passion und des Todes Christi, angebracht ist, ist wohl als Vorwegnahme des von Christus besiegten Todes zu interpretieren. Ebenso dürfte das auf dem Weihrauchgefäß sitzende Teufelchen für die Überwindung des Bösen in der Erlösung stehen.

Seit dem Spätmittelalter macht sich bei der Gestaltung der Szene der Einfluß von Prozessionsbrauchtum und Magierspielen bemerkbar. Dies zeigt sich vor allem bei der Darstellung des Schauplatzes des Geschehens und der Kostüme der Könige. Der schwarze König scheint, wie auf unserem Bild, die Phantasie am meisten angeregt zu haben. Bei ihm kommen die zeitgenössische Vorliebe für Exotisches, im besonderen für orientalische Pracht, am augenfälligsten zum Ausdruck.

Einen genrehaften Zug zeigt das Bild in der Gestik des Jesuskindes. Das Anteilnehmen des Kindes am Geschehen wird erst

⁴⁴ Mt 2,1; 2,11.

⁴⁵ Siehe hierzu: Stephan WAETZOLDT, *Drei Könige*, in: RDK IV, S. 477, 484, 487; SCHILLER I, S. 106, 115; LCI I, S. 544; Otto Heinrich von BOCKELBERG, *Das Morgenländische in der Anbetung der Könige, ein Beitrag zu ihrer Ikonographie*, in: Deutschland-Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden, Berlin 1941 (= Festschrift für Wilhelm Waetzoldt).

seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts thematisiert. Diese Darstellung naiv kindlicher Freude am glitzernden Gold, einhergehend mit dem Bestaunen des schwarzen Mannes, mag ein Grund für die Auswahl dieser Vorlage gewesen sein, da die Frauengemeinschaften, wie schon erwähnt, von der kindlichen Komponente des Lebens Jesu besonders angezogen waren.

Ausgesprochen exotisch wirkt der Ausblick durch das Stallfenster in die Berglandschaft. Die ornamental gestaltete Landschaft erinnert unwillkürlich an chinesische Tusmalereien. Ob es sich hier um eine gewollte Chinoiserie oder um Zufall handelt, muß offen bleiben. Es wäre jedoch denkbar, daß die Ursulinen durch ihre engen Beziehungen zu den Jesuiten schon früh mit chinesischer Kunst in Berührung kamen. War doch die Jesuitenmission in China ein wichtiger Faktor für die sich seit dem 17. Jahrhundert in Europa ausbreitende Chinamode⁴⁶.

Eine genaue Bildvorlage für die Anbetungsszene konnte nicht gefunden werden. Weitgehende kompositorische Übereinstimmungen haben sich jedoch mit einer Buchillustration von 1542 aus Köln feststellen lassen⁴⁷. Auch dort sind Maria und Kind zentral in der Szene plaziert. Rechts hinter ihnen erscheint Joseph. Die Könige treten ohne Diener auf, zeigen jedoch die gleichen Bewegungsabläufe wie auf den Wandbehängen der Ursulinen. Kaspar steht mit leicht angewinkeltm Bein am linken Bildrand, rechts kniet der barhäuptige Melchior, hinter ihm erscheint Balthasar, der im Begriff ist, seine Krone abzunehmen. Die wichtigste kompositorische Eigenart, die beiden Bildern gemeinsam ist, sind die Könige, die von beiden Seiten herantretend Mutter und Kind in ihre Mitte nehmen. Dieses Schema steht im Gegensatz zu der von Italien herkommenden, in ganz Europa verbreiteten Gewohnheit, alle Könige von der gleichen Seite her sich dem Kinde nähern zu lassen. Auch in Freiburg befinden sich zwei Bilder mit demselben Kompositionsschema, was zeigt, daß diese seltene Eigenart hierzulande bekannt war⁴⁸.

⁴⁶ Erich KÖLLMANN, *Chinoiserie*, in: RDK III, S. 441.

⁴⁷ Aus: *Epistelen und Evangelia* bei «Heronem Fuchs zu Cöln» 1542, von Anton Woensam von Worms.

⁴⁸ IPR Villars-sur-Glâne, Séminaire diocésain, tableaux no. 2. – IPR Freiburg, Maigrauge, tableaux no. 6.

Trotz der stark italienische Züge tragenden Maria und vor allem unter Berücksichtigung des zwischen Norden und Süden stattgefundenen Austauschs darf vermutet werden, daß bei der Herstellung der Teppiche wohl am ehesten eine niederländische Vorlage aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert benutzt wurde.

1.2. *Die Darbringung im Tempel*

Unser Bild der Darbringung im Tempel⁴⁹ verbindet verschiedene Momente des Bibeltextes miteinander und stellt sie gleichzeitig dar. Diese Verschmelzung von Praesentatio, Purificatio und Hypapanthe in einem Bild ist seit dem späten Mittelalter geläufig⁵⁰. Das auslösende Moment für den Tempelgang ist das Reinigungsopfer Marias (Purificatio). Hierfür ist das Taubenpaar in dem Weidenkörbchen bestimmt, das Joseph trägt. Dieses Motiv ist seit dem 13. Jahrhundert vor allem in der Kunst des Nordens beliebt. Hingegen entspricht es dem byzantinisch-italienischen Typus der Bildszene, daß Joseph die Tauben trägt und nicht, wie im Norden üblich, Maria oder ihre Magd. Auch die Stellung des Altars am Rande des Bildes würde diesem Typus entsprechen.

Seit dem 13. Jahrhundert tauchen in Deutschland in den Darstellungen dieser Szene Kerzen tragende Personen auf. Chorknaben, die wie auf den Wandbehängen Kerzen tragen, werden auf einer Darbringung im Tempel von Stephan Lochner (1447, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) wiedergegeben. Diese Bezugnahme auf eine Lichterprozession geht nicht auf biblische Quellen zurück, sondern ist ein aus der Liturgie entliehenes Element. Seit Karl dem Großen ist die Purificatio ein Marienfest. Schon früh wurde damit eine Kerzenweihe und eine Lichterprozession verbunden (Mariae Lichtmeß), wird doch in Lk 2,32 Jesus von Simeon als Licht bezeichnet, das die Heiden erleuchtet.

⁴⁹ Lk 2,22; 2,24–25; 2,27–28; 2,36–38.

⁵⁰ Wenn nicht anders vermerkt, folgen die ikonographischen Ausführungen zu dieser Szene: Hans Martin von Effra, *Die Darbringung im Tempel*, in: RDK III, S. 1061, 1064–1065; Schiller I, S. 103–104; Réau, S. 263–264; LCI I, S. 467, 476; Dorothy C. Shorr, *The iconographic development of the presentation in the temple*, in: The Art Bulletin 28 (1946), S. 17–32.

In Italien hingegen sind Darstellungen von Kerzen im Zusammenhang mit der Praesentatio äußerst selten.

Die Szene auf den Wandbehängen zeigt den Hypapanthe-Bildtypus, in dessen Mittelpunkt die Begegnung Simeons mit dem Kind steht. Dieser byzantinische Bildgedanke, der den Anschein erweckt, Jesus würde nicht Gott, sondern Simeon dargebracht, wurde vor allem in der italienischen Barockkunst wieder aufgegriffen. Im Gegensatz zum Bibeltext, wo Simeon als Privatmann im Tempel weilt, wird er hier als Hoherpriester gezeigt. Diese Synthese Simeon – Hoherpriester wird erstmals in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Italien vorgenommen. Seit dem späten 14. Jahrhundert wird sie vor allem in nördlichen Darstellungen üblich. Die späteren italienischen Darstellungen fügen meist wieder einen zusätzlichen Hohenpriester hinzu. In der vorliegenden Szene wird Simeon jedoch nicht in den Kultgewändern des alttestamentlichen Hohenpriesters dargestellt, sondern mit Mitra und Chorkleidung als Bischof wiedergegeben, wie dies auch auf nördlichen Darstellungen (z.B. Hans Holbein d.Ä., Kaisheimer-Altar, 1502, Alte Pinakothek, München) zu beobachten ist. Seine Bekleidung (außer der Mitra) stellt, wie die der beiden Meßdiener, das einzige zeitgenössische Element unserer Bildszenen dar. Analog zum Bibeltext tritt auch die Prophetin Hannah in der Szene auf. Sie erscheint vor allem auf italienischen Darstellungen. Im Norden wird sie nur selten wiedergegeben.

Ein Abwägen der Herkunft der einzelnen Bildelemente zeigt, daß sich die Szene in eine italienische und in eine nordische Hälfte teilt. Dies dokumentiert unter anderem die teils biblische, teils zeitgenössische Kleidung der Figuren. Es dürfte sich hier um ein aus verschiedenen Vorlagen zusammengesetztes Bild handeln. Diese These wird durch einen zum Vergleich beigezogenen Wandbehang aus der Irwin Untermyer Collection gestützt. Der Wandbehang, der auf nordischen Vorlagen beruht, gibt jedoch nur Simeon und den links von ihm stehenden Ministranten in ähnlicher Weise wieder⁵¹. Daß unser Bild aus verschiedenen

⁵¹ YVONNE HACKENBROCH, *English and other needlework tapestries and textiles in the Irwin Untermyer Collection*, London 1960, Abb. 185. Es handelt sich um eine Stickerei, welche neben Szenen aus der Kindheit Jesu die fünf Sinne nach Graphiken von Adriaen Collaert nach Martin de Vos wiedergibt. Im Katalog

Vorlagen zusammengesetzt wurde, zeigt sich auch in den Unstimmigkeiten der Komposition. Die «nordische» Figurengruppe, die sich aus Simeon und den beiden ihm zugeordneten Chorknaben zusammensetzt, nimmt keinerlei Bezug auf Maria, Joseph und Hannah, die eine eigenständige Einheit bilden. Diese zweite Gruppe scheint sich auf ein Geschehen zu konzentrieren, das links vor Simeon stattfinden würde. So hält Maria ihre Hände seitlich an Simeon vorbei, wodurch sie das in Empfang zu nehmende Kind verfehlt. Auch Joseph ist durch seine Stellung eher auf einen Punkt im unmittelbaren Vordergrund des Bildes ausgerichtet, so daß er nicht mit dem auf gleicher Höhe stehenden Simeon korrespondiert.

Die ungeschickte Komposition des Bildes mit der Figurenkonzentration in der linken Bildhälfte wurde wohl auch von den stickenden Ursulinen empfunden. Dies würde mindestens erklären, wie es zur Plazierung des Altars am rechten Bildrand gekommen ist. Er wurde nötig, um den alleinstehenden Chorknaben in das Bild einzubinden und ein Gegengewicht zur Häufung auf der linken Seite zu schaffen. Offensichtlich wurde der Altar von keiner Vorlage übernommen, da seine unbeholfene Darstellung im Gegensatz zu den gekonnt ausgeführten Figuren steht.

Was die Rückführung der linken Bildhälfte auf eine italienische Vorlage betrifft, so läßt sie sich einzig aus dem Auftreten südlicher Elemente wie dem taubentragenden Joseph und der Prophetin Hannah legitimieren.

1.3. Der Zwölfjährige unter den Schriftgelehrten

Die Darstellung des zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten ist die letzte der Kindheitsszenen⁵². Sie ist gleichzeitig als Übergang vom verborgenen zum öffentlichen Leben Jesu zu verstehen. Hier wird er zum ersten Mal als Lehrender gezeigt. Die gleichzeitige Darstellung der Lehrszene und des Wiederauffindens des Knaben durch seine Eltern tritt schon Ende des 6. Jahr-

der Sammlung wird vermerkt, daß die biblischen Szenen im Stil den Illustrationen des 1573 von Plantin in Antwerpen herausgegebenen Neuen Testaments nahekommen.

⁵² Lk 2,41–43; 2,45–48.

hunderts auf. Seit dem 12. Jahrhundert wird sie geläufig. Der hier gezeigte symmetrische Darstellungstypus, bei dem Jesus frontal zwischen den Schriftgelehrten auf einer Kathedra thron, hat sich bereits in frühchristlicher Zeit gebildet und wird in den folgenden Jahrhunderten meist ohne Änderung übernommen. Die Wiedergabe des Disputs, bei dem die Schriftgelehrten meist in Rotuli, seltener in Codices nachsuchen, ist sehr selten. Dieser, auch in unserem Bild zentrale Diskusstypus wird vor allem in der Kunst der Reformationszeit aus naheliegenden Gründen hin und wieder aufgegriffen⁵³. Wie häufig in der volkstümlichen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts wird der Jesusknabe hier zu einem regelrechten Prediger, der von einem Bischofsthron herab doziert⁵⁴.

Zu diesem Bild auf den Wandbehängen der Ursulinen wurde keine Vorlage gefunden. Die Massigkeit der Körper und die Sprache der Hände der Schriftgelehrten weisen weitgehende Übereinstimmungen mit der Gestaltung der folgenden Abendmahlsszene auf. Dadurch könnte, in Analogie zu dieser Szene, auf eine Herkunft der Vorlage aus dem Umkreis der römischen Manieristen geschlossen werden.

1.4. *Das Letzte Abendmahl*

Im Gegensatz zu byzantinisch beeinflussten Darstellungen, welche die Apostelkommunion⁵⁵ in den Vordergrund stellen, liegt der Akzent bei unserem Bild auf der Verratsankündigung⁵⁶. Dieser Bildtypus mit den heftig gestikulierenden Aposteln geht auf Leonardo da Vinci zurück. Für die Kunst der Gegenreformation und ihre Folgezeit ist er bestimmend geworden⁵⁷.

⁵³ LCI IV, S. 588. – SCHILLER I, S. 134-135.

⁵⁴ RÉAU, S. 290.

⁵⁵ Mt 26,19–20; 26,26–28 und Jo 13,21–25; 13,29.

⁵⁶ Wenn nicht anders vermerkt, folgen die ikonographischen Ausführungen zu dieser Szene: Karl MÖLLER, *Das Abendmahl*, in: RDK I, S. 28, 32, 34; SCHILLER I, S. 46 und II, S. 35–36; RÉAU, S. 409; LCI I, S. 11–13, 16 und III, S. 7–8, 14.

⁵⁷ Frederik ADAMA VAN SCHELTEMA, *Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellungen von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 47–65.

Der zentral sitzende Jesus mit Johannes ist der Ruhepol des Bildes. Klassischerweise ist Johannes zur Linken Jesu plaziert, gemäß dem Bibeltext lehnt er seinen Kopf an dessen Brust. Er wird hier schlafend wiedergegeben, eine Darstellungsweise, die seit dem 12. Jahrhundert bisweilen auftritt. Der Schlaf des Johannes erklärt sich aus den Schriften der Mystiker, die im Schlaf das Bild des zu Gott fliehenden Geistes sehen. Der fragende Gestus des rechts von Jesus sitzenden Petrus ist in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts entwickelt worden. Auch Judas sitzt auf dem ihm meist zugewiesenen Platz, gegenüber von Jesus im Vordergrund des Bildes. Er wird gleich durch mehrere Bildelemente als der Verräter gekennzeichnet. Auf dem Rand seines Tellers liegt der Brotbrocken, der von Christus zur Bezeichnung des Verräters verwendet wurde. Außerdem hält er einen Geldbeutel in der Hand. Dieses Motiv ist seit der Wende des 14. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert hinein häufig verwendet worden. Zum einen spielt der Beutel auf seine Funktion als Kassenverwalter an, zum andern wird impliziert, daß der Beutel die dreißig Silberstücke enthalte, die Judas für seinen Verrat von den Hohenpriestern erhalten hat. Durch sein Herausblicken aus dem Bild wird er zusätzlich als vom Geschehen isoliert dargestellt.

Der runde Tisch, um den sich die Gemeinschaft eingefunden hat, ist ein aus dem Orient stammendes Element. Über die Verbreitung der Sage von König Artus und den Rittern seiner «Tafelrunde» hat es im Abendmahl Einzug gehalten. Vom 11. Jahrhundert an treten Darstellungen von rings um den Tisch gruppierten Aposteln auf. Diese Anordnung wird vor allem in den Niederlanden und Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert zur Gestaltung von Abendmahlsszenen verwendet. Ein Diener oder Wirt wird der Szene erst seit dem 16. Jahrhundert beigegeben.

Die Charakterisierung des Abendmahles durch das Lamm als Paschafeier findet sich seit dem 15. Jahrhundert. Sonderbarerweise handelt es sich in der vorliegenden Bildszene nicht wie üblich um ein gebratenes Lamm, sondern um ein unversehrtes, gleichsam schlafendes Tier. Der in der Eucharistie gegenwärtige Christus wird im «Agnus Dei» als Opferlamm bezeichnet, das gebratene Lamm der Abendmahlsszene als Symbol für den festen Glauben an die Gottheit Christi verstanden. So versinnbildlicht die gesamte Szene mit der auf dem Lamm ruhenden Hand Jesu

und den vom Diener hereingetragenen weingefüllten Kelchen die Einsetzung der Eucharistie.

Die Stickerei gibt das Letzte Abendmahl von Livio Agresti da Forli aus dem Oratorio di S. Lucia del Gonfalone in Rom wieder⁵⁸. Agresti hat sich nachweislich von 1563-70 in Rom aufgehalten und dort zusammen mit andern Manieristen das Oratorio del Gonfalone, die sogenannte «Sixtinische Kapelle der Gegenreformation» ausgemalt. Das Fresko wurde von Cornelis Cort (1578), Michelangelus Marelli (1580), Hendrick Goltzius (1582), Jo. Fr. Greuter (?) und Elias van Bos (?) in Kupfer gestochen⁵⁹. Über eine dieser Graphiken ist es im Norden bekannt geworden. Wahrscheinlich war es der Stich Corts, der als Stickvorlage diente, da dessen Werke gleich in mehreren Verlagen erschienen sind und so die größte Verbreitung gefunden haben dürften⁶⁰. Cort hat sich von 1566-70 und nochmals von 1572-78 in Rom aufgehalten, wo er zu den renommiertesten Stechern gehörte. Sein Werk hatte einen erheblichen Anteil an der Übermittlung des manieristischen Stils nach dem Norden⁶¹. Viele seiner Stiche wurden als Vorlagen für die Herstellung von Tapissereien verwendet⁶².

So ist auch die Abendmahlsszene häufig als Vorlage für Weberei und Stickerei übernommen worden. Gestickt begegnet sie uns wieder auf einer Kanontafel des 17. Jahrhunderts aus der Kathedrale von Le Mans⁶³.

Schon bei dem Stich Corts zeigen sich im Vergleich zum Fresko in Rom Unterschiede in der Zeichnung der Köpfe und einzelner Gebärden. Die im Hintergrund wiedergegebene Fußwaschung weicht sogar in der Komposition von derjenigen Agrestis ab. Die

⁵⁸ Adolfo VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Teil IX, Bd. 5, Milano 1932, S. 681 (Abb.).

⁵⁹ J. C. J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, La Haye 1948, S. 89-90.

⁶⁰ Ulrich THIEME / Felix BECKER (Begr.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 7, Leipzig 1912, S. 475-477.

⁶¹ J. C. J. BIERENS DE HAAN (wie Anm. 59), S. 89-90. – Friedrich ANTAL, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in: *Kritische Berichte* 2 (1928/29), S. 230-231.

⁶² Verzeichnis in J. C. J. BIERENS DE HAAN (wie Anm. 59).

⁶³ LOUIS DE FARCY, *La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Angers 1890, Abb. 90.

Ursulinen haben in ihrer Stickerei auf die Darstellung dieser Hintergrundszene verzichtet. Auch die Zeichnung der Köpfe und Gebärden wurde von ihnen im Vergleich zum Stich verändert. Der Wirt, der am rechten Bildrand des Stiches seinen Diener herbeizurufen scheint, wurde ebenfalls auf der Stickerei weggelassen. Schon bei Cort ist der Tisch, im Gegensatz zum Fresko, weitgehend «abgeräumt» worden. Bei den Ursulinen geht diese Vereinfachung noch weiter. So wird das Brot nur auf dem Tellerrand des Judas wiedergegeben. Der Tisch wurde seiner Decke beraubt, was jedoch zur Ergänzung der Beine zwang. Das einzige im Vordergrund sichtbare Tischbein ist zwar liebevoll ausgeschmückt, aber perspektivisch mißlungen. Das Problem der schon bei Agresti nur sehr unklar erfaßten Sitzgelegenheit der Apostel wurde auch von Cort nicht überzeugend gelöst. Was dies betrifft, wußten die Ursulinen mit der Vorlage offensichtlich nichts anzufangen. Auch die Ergänzung der vom Original wie vom Stich angeschnittenen, an den Bildrändern plazierten Apostel durch die Aufbauschung ihrer Gewänder ist nur teilweise geglückt.

2. Die Rahmung der Bildszenen

Sämtliche biblischen Szenen sind auf die gleiche Art gerahmt. Marmorierte, weinlaubberankte gewundene Säulen bilden ihre äußere Begrenzung. Solche gewundene Säulen treten erstmals in der spätrömischen Kunst auf, wo sie vermutlich als stilisierte Rebstöcke im Zusammenhang mit dem Dionysoskult zu interpretieren sind. Wegen ihrer Symbolik fanden sie auch Eingang in die christliche Kunst. Zwölf «colonnes vitinées», von denen man glaubte, daß sie Reste des salomonischen Tempels in Jerusalem seien, standen in der konstantinischen Petrusbasilika über dem Grab des Heiligen. Ende des 15. Jahrhunderts begannen sich italienische Maler und Architekturtheoretiker mit diesen Säulen, die den Charakter von Reliquien hatten, auseinanderzusetzen⁶⁴. In die dekorative Kunst fanden sie hauptsächlich über Vignolas

⁶⁴ Hans-Wolfgang SCHMIDT, *Die gewundene Säule in der Architekturtheorie von 1500 bis 1800*, in: *Das Münster* 4 (1978), S. 367.

Säulenbuch von 1562 Eingang⁶⁵. Im Laufe des 17. Jahrhunderts erlangte die Schrift Vignolas auch im Norden große Bedeutung. Gleichzeitig gewann das Petrusgrab selbst durch Berninis Baldachin in der gesamten christlichen Welt neuerlich an Ansehen⁶⁶. Die gewundenen Säulen errangen in der Folgezeit einen herausragenden Platz unter den typischen Formen der europäischen Barockarchitektur. Meist wurden sie jedoch in ihrer traditionellen Funktion als Altarschmuck und als Zierform für Innenausstattungen verwendet⁶⁷. Auch auf Tapisserien wurden sie übernommen, meist um einzelne Bildszenen voneinander abzugrenzen. Wegweisende Anwendung fanden die Säulen auf den 1619 in Brüssel nach Kartons von Raffael für die Sixtina hergestellten Tapisserien. Dort ist in der Szene der Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes das ganze Tempelinnere mit den gedrehten Säulen aus Sankt Peter ausgestattet⁶⁸.

3. Die ornamentale Ausstattung

3.1. Anordnung der Ornamente

Die «Ordnung» oder das «Gefüge der Welt», wie die Übersetzung des altgriechischen Wortes «Ornament» auch lautet, besteht auf den Wandbehängen der Ursulinen hauptsächlich aus Blumen und Früchten. Den Ornamenten kommt hier rahmende Funktion zu. Die Bildszenen werden durch Blumenranken abgesetzt, die Wandbehänge von Früchtebordüren eingerahmt. Die gewählte Klein- oder Großteiligkeit des Ornaments beeinflusst die Bildszenen entscheidend in ihrer Gesamterscheinung. So sind die Blumen im Verhältnis zu den dargestellten Figuren durch ihre Größe ins Monumentale gesteigert. Die üppig wuchernden Ran-

⁶⁵ GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'Architettura di M. Jacomo Barozzi da Vignola*, Venetia 1596 (1. Aufl. 1562), zit. in: Erik FORSSMANN, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956, S. 248.

⁶⁶ E. FORSSMANN (wie Anm. 65), S. 199.

⁶⁷ H.-W. SCHMIDT (wie Anm. 64), S. 367.

⁶⁸ E. FORSSMANN (wie Anm. 65), S. 199.

ken nehmen das Auge des Betrachters weitgehend gefangen. Einzig ihre Säulenrahmung bewahrt die Bildfelder vor einer Auflösung durch das Ornament.

Die kleinteilige, gedrängte Früchtebordüre wirkt gegenüber den vergleichsweise lockeren Blumenranken dominant. Unterstrichen wird dies zudem durch die kräftige, dunkle Grundfarbe der Bordüre. Es entspricht einer Eigenart der Zeit, die Motive in der Stickerei gleichsam kontrapunktisch zueinander zu setzen. Das Hauptmotiv muß von einer Fülle von Einzelheiten umgeben werden, die sehr naturalistisch zu sein haben, um die Gefühle unmittelbarer anzusprechen⁶⁹.

3.2. *Ikongraphie der Pflanzenornamente*

Blumen in den verschiedensten Stilisierungsgraden und Arrangements gehören seit dem hohen Mittelalter zum Schmuckrepertoire. Eine regelrechte Blumenmode setzte im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ein und erreichte ihren Höhepunkt um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Spiegelrahmen, Möbelintarsien, Tapisserien und Kunstkammerobjekte wurden nun hauptsächlich mit Blumen geschmückt.

Im Mittelalter hatte die Darstellung der Natur eindeutig religiösen Charakter. Dieser beruhte auf der scholastischen Vorstellung, daß die ganze Natur das Wirken Gottes zeige. Da das Sein Gottes auch in seiner Schöpfung liegt, offenbart die gelungene Wiedergabe der Natur den göttlichen Plan. In der «Optimierung» der Natur im Ornament kam folglich nicht zuletzt der Wille zum Ausdruck, paradiesische Vorstellungen zu vergegenwärtigen⁷⁰.

In der Barockzeit kam es zu einer Verschiebung von einer speziellen inhaltlichen zu einer allgemeinen künstlerischen Aussage des Ornaments. Man kann jedoch beobachten, daß insbesondere bei der Paramentenstickerei der christliche Symbolgehalt der Motive nie ganz vergessen wurde. Oft erscheinen hier

⁶⁹ Moritz DREGER, *Die künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*, Wien 1904, S. 246.

⁷⁰ Günter BANDMANN, *Ikonomie des Ornaments und der Dekoration*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften* 4 (1958/59), S. 246–248.

Motive wie Ähren und Trauben, die dem dekorativen Ganzen so angepaßt sind, daß sie erst bei genauerer Betrachtung von inhaltlich indifferenten Mustern unterschieden werden können⁷¹. Die reiche Anhäufung von Blumen und Früchten im kirchlichen Kontext des 17. Jahrhunderts symbolisiert das Leben und ist immer auch als Anspielung auf das verlorene Paradies zu verstehen⁷². So können Pflanzen symbolisch interpretiert werden, wenn ihre Darstellung in Zusammenhang mit der Gesamtidee des Werkes steht⁷³. Dies gilt bei unseren Wandbehängen umso mehr, als die Pflanzensymbolik auch im theologischen Schrifttum der Zeit Beachtung fand⁷⁴. Für die Ursulinen dürften besonders Schriften der ihnen nahestehenden Jesuiten von Bedeutung gewesen sein. So erschien 1629 in Mainz eine mit Blumen bebilderte Predigtsammlung des Jesuiten Maximilian Sandaeus mit dem Titel «Maria Flos Mysticus», in der er eine Blumensymbolik entwarf⁷⁵. Bei der profanen Kunst insbesondere protestantischer Gegenden kann im 17. Jahrhundert von einem Verlust des Sinngehalts der Pflanzenornamente gesprochen werden. Dies trifft jedoch nicht unbedingt auf die sakrale Kunst katholischer Gebiete zu. Bei den von den Ursulinen hergestellten Wandbehängen ist zusätzlich zu berücksichtigen, daß sie im Kloster entstanden sind. Symbole, die in einer offenen Gesellschaft im Laufe der Zeit in Vergessenheit geraten sind, können sich in der geschlossenen Gemeinschaft des Klosters weit länger tradieren. So ist vorerst davon auszugehen, daß die Auswahl der auf den Wandbehängen dargestellten Blumen und Früchte nicht zufällig erfolgt ist.

⁷¹ Dora HEINZ, *Bild, Symbol und Ornament in den liturgischen Gewändern*, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 31 (1979), Nr. 2, S. 5–6.

⁷² Karl OETTINGER, *Laube, Garten und Wald. Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520*, München 1962 (= Festschrift für Hans Sedlmayr), S. 215. – M. MENARD (wie Anm. 41), S. 158–159.

⁷³ Mirella LEVI D'ANCONA, *The garden of the renaissance. Botanical symbolism in italian painting*, Firenze 1977, S. 18–19.

⁷⁴ In Paris erschien 1663 bei Lambert «*Les fleurs de la Sainte Ecriture de l'Ancien et du Nouveau Testament*». Zit. in: M. MENARD (wie Anm. 41), S. 159.

⁷⁵ Zit. in: Adolf SPAMER, *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München 1930, S. 170.

a) *Die Blumen*

Ein Dutzend verschiedener Blumenarten werden auf den Wandbehängen wiedergegeben⁷⁶: Blumen aus dem Lotus-Paeonien-Bereich, Narzissen, Nelken, Schwertlilien (Iris), stilisierte Tulpen, Rosen, Akelei, Lilien, Schlafmohn (Gartenformen), Sonnenblumen, Ringelblumen (stark stilisiert) und Phantasieblumen aus dem Schwertlilienbereich.

Verallgemeinernd kann gesagt werden, daß Pflanzensymbole, die sich auf Maria und das Kind Jesu beziehen, meist Blumen sind. Im Unterschied zur Tiersymbolik bezieht sich die Pflanzensymbolik nicht so sehr auf bestimmte Personen, sondern auf übergeordnete Heilstatsachen⁷⁷. So verweisen etwa Lilie, Rose, Akelei und Schwertlilie auf Tugenden Mariens. Die Lilie, das wichtigste marianische Pflanzensymbol, ist Sinnbild der Jungfräulichkeit, Keuschheit, Seelenreinheit und Unschuld der Gottesmutter. Rote Rosen symbolisieren den Schmerz Mariens bei der Passion Christi. Die Akelei steht für die Trauer Mariens und ihre Unschuld. Sie kann ebenso Christus wie die Erlösung der Menschheit durch ihn und seine Mutter kennzeichnen. Die Iris, die Blume der Verkündigung, ist auch ein Symbol für die Fleischwerdung. Ihr deutscher Name «Schwertlilie» deutet wiederum auf das Schwert hin, welches das Herz Mariens beim Opfertod Christi durchbohrt hat. Frühlingsblumen wie Iris, Narzissen und Tulpen können ganz allgemein Sinnbilder für die Verkündigung und die Darbringung des Jesuskindes im Tempel sein, da der Feiertag der Verkündigung und damit auch die Inkarnation Christi in den Frühling fällt. Die Narzisse weist bereits als Blume der Proserpina, der antiken Königin der Unterwelt, auf den Tod hin. In der christlichen Kunst kann sie auch dessen Überwindung durch Christus kennzeichnen. Die Trauer Mariens bei der Kreuzigung Christi wird durch die Tulpe symbolisiert. Auch die Rin-

⁷⁶ Die Bestimmung der einzelnen Blumen- und Fruchtarten besorgte in freundlicher Weise Heino HEINE vom Musée National d'Histoire Naturelle (Laboratoire de phanérogamie) in Paris.

⁷⁷ Wenn nicht anders vermerkt, folgen die ikonographischen Ausführungen zu den Pflanzen: M. LEVI D'ANCONA (wie Anm. 73), S. 37, 46, 79, 89, 105, 116, 124, 146, 148, 210, 226, 272, 296, 301, 311, 312, 321, 324, 330, 390; LCI I, S. 89–90, 123–124 und II, S. 198–199 und III, S. 101, 353, 567 und IV, S. 640; WCK, S. 39, 67–68, 138–139, 157, 284–285.

gelblume ist ein Attribut Mariens, was ihr englischer Name «Marigold» verdeutlicht. Rote Nelken sind das Symbol der wahren und reinen Liebe in Verbindung mit dem Kind Jesu und der Muttergottes. Schon in der Antike zeigt der Mohn Schlaf und Tod an. Das Kreuzzeichen auf seiner Samenkapsel sowie die rote Farbe, die mit Blut in Zusammenhang gebracht wird, werden später auf die Passion Christi gedeutet.

Bei den Blumen aus dem Lotus-Paeonien-Bereich handelt es sich um eine modische Abwandlung der Paeonienblüten. In dieser abgewandelten Erscheinungsform sind sie in Europa durch Ornamente des chinesischen Porzellans eingeführt worden⁷⁸. Die Paeonie kann für Christus als den Lichtbringer und die Keuschheit stehen. Auch die Sonnenblumen dürften als modisches Element anzusprechen sein, da sie erst im 17. Jahrhundert aus Mexiko nach Europa eingeführt wurden und zur Entstehungszeit der vorliegenden Wandbehänge noch als außergewöhnliche Exoten Bewunderung fanden. Überhaupt kommt vielen der dargestellten Blumen neben ihrer symbolischen Bedeutung auch modisches Gewicht zu. So haben etwa die Tulpen eine wahre Blumensucht ausgelöst, die unter dem Begriff «Tulipomanie» in die Geschichte eingegangen ist. Auch der geschlitzte Schlafmohn ist im 17. Jahrhundert äußerst beliebt gewesen. Dies legt jedenfalls sein häufiges Erscheinen auf niederländischen und flämischen Pflanzenstillleben der Zeit nahe.

b) Die Früchte

Im «Liber de carne Christi» wird Christus gleichzeitig als Blume und Frucht bezeichnet, die ihrerseits aus der Blume Maria entspringt⁷⁹. Ähnliches ist noch heute durch das Ave Maria bekannt. Auch die auf den Wandbehängen dargestellten Früchte, abgesehen von der Feige, haben in der Pflanzensymbolik hauptsächlich auf Christus und Maria verweisende Bedeutungen: Granatäpfel, Pflaumen, Mandeln, Äpfel, Quitten, Artischocken, Pomeranzen (Orangen), Trauben, Birnen, Gurken, Feigen und Kirschen.

⁷⁸ Jessica RAWSON, *Chinese Ornament*, London 1984, S. 63–88.

⁷⁹ «*Flos enim fructus: quia per florem et ex flore, omnis fructus eruditur in fructum.*» Zit. in: M. LEVI D'ANCONA (wie Anm. 73), S. 152.

Klassisches Christussymbol sind die Trauben, aus denen der Wein gekeltert wird, der eucharistische Trank, das Blut Christi. Der Granatapfel, schon in der Antike Symbol der Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit, wird in der christlichen Kunst zum Auferstehungssymbol. Wie die Kirche die Gläubigen umfaßt, birgt er in seinem Innern unzählige Samen. Zu den alten, populären christlichen Sinnbildern gehören auch der Apfel und die Feige. Im Feigen- oder Apfelbaum wird der paradiesische Baum der Erkenntnis wiederentdeckt. Wegen ihrer Funktion beim Sündenfall symbolisieren sie Sünde und Laster. Im Zusammenhang mit Maria wird der Apfel aber zum Kennzeichen der Überwindung und Erlösung von der Sünde. Die Pflaume symbolisiert einerseits den Tod und die Passion Christi, andererseits die Treue. Die marianische Typologie rechnet die Mandel zu den alttestamentlichen Zeichen für die jungfräuliche Geburt Christi. Die bitteren Früchte sind gleichzeitig ein Symbol für die Passion Christi. Auf die erlösende Dimension der Kreuzigung wird durch die Legende verwiesen, daß ein in den Stamm des Mandelbaumes getriebener Nagel die Nüsse in süße Früchte verwandelt. Da von der Quitte gesagt wird, daß ein abgeschnittener Ast, der in den Boden gesteckt wird, einen neuen Baum ergibt, gilt sie als Symbol der Auferstehung. Die Artischocke als Distelart ist Hinweis auf die Passion und Sinnbild der Sünde. Die Pomeranze, die gängige Orangenart des 17. Jahrhunderts, ist ein Attribut der Jungfrau Maria. Sie ist Symbol der Reinheit und Makellosigkeit. Wegen ihres süßen Geschmackes gilt die Birne als Hinweis auf die Tugenden Christi und Mariens sowie auf die Liebe Christi. In Verbindung mit Maria fand die Gurke als Symbol für die Sünde, die die Jungfrau nicht berühren kann, Verwendung. Als Frühsommerfrüchte stehen die Kirschen für die Verkündigung und Fleischwerdung Christi. Oft werden sie in Verbindung mit der Abendmahlsszene dargestellt, wo dann der rote Saft der Kirschen zum Blut des Erlösers wird. In diesem Zusammenhang erscheinen die Kirschen auch auf den Wandbehängen der Ursulinen. Vögel, die auf der Innenseite des Fußbalkens zwischen den beiden Bildszenen (Der Zwölfjährige im Tempel / Abendmahl) sitzen, picken an Kirschen, was deren Saft zum Fließen bringt. Es kann sich nicht um Zufall handeln, daß diese pickenden Vögel auf dem in der Ornamentik weitgehend identischen anderen

Wandbehang keine Entsprechung finden. Ihr Auftreten in unmittelbarem Zusammenhang mit der Abendmahlsszene stützt die These vom Symbolcharakter der Pflanzen. Sie bekräftigen die Annahme, daß Blumen und Früchte nicht zufällig für die Ornamentierung der Wandbehänge ausgewählt wurden.

Eine weitere interessante Beobachtung wäre hier anzuschließen. Es stellt sich die Frage, ob nicht nur die einzelnen, auf Maria und Jesus hindeutenden Pflanzen zur Ornamentierung der Wandbehänge mit Absicht ausgewählt wurden, sondern auch der Gesamtzahl der Blumen und Früchte eine Bedeutung zugrunde liegt. Sind doch aus einem reichen Schatz zur Verfügung stehender Pflanzen nur gerade zwölf verschiedene Blumen und zwölf verschiedene Früchte für die Stickerei ausgewählt worden. Die Zwölf gilt in der christlichen Ikonographie als «heilige» Zahl⁸⁰.

4. Die Gesamtkomposition und ihr Ursprung

Die Bildteppiche des 14. und 15. Jahrhunderts kennen noch keine Bordürenrahmung. Als leicht transportable, gewebte Behänge kommt ihnen noch kein fester Platz in den Behausungen zu. Die Bordüre wird als integrierendes Glied erst notwendig, sobald der Behang zu einem festen Bestandteil des Raumes wird und ihm eine architektonisch-malerische Funktion übertragen wird. In den Niederlanden entstehen im 16. Jahrhundert Renaissancebordüren, die in ihrem Erscheinungsbild der Bordüre der Wandbehänge der Ursulinen in etwa entsprechen. Sie bestehen aus einem Gewinde von Blumen und Früchten. Zudem wird diese üppige Flora häufig von Singvögeln belebt⁸¹.

⁸⁰ Das häufige Erscheinen der Zwölfzahl in der Bibel (12 Stämme Israels, 12 Apostel, 12 Tore Jerusalems, etc.) wird von Augustinus mit ihrer Teilbarkeit durch Drei (= Trinität) und Vier (= Zahl der Welt: 4 Elemente, 4 Himmelsrichtungen, 4 Jahreszeiten, etc.) erklärt. Auch durch Multiplikation der Zwölf werden höhere «heilige» Zahlen gewonnen (24 Älteste, 72 Namen Jahwes, 144 Ellen Mauerstärke Jerusalems, Gesamtzahl der Heiligen: 144'000, etc.) (siehe WCK, S. 372–375).

⁸¹ Heinrich GÖBEL, *Wandteppiche. Teil I: Die Niederlande*, Bd. 1, Leipzig 1923, S. 438–441.

Doch nicht nur die Bordüre weist in die Niederlande. Auch die Idee der Gesamtkomposition scheint von niederländischen Produktionen inspiriert zu sein. Dort jedenfalls finden sich die in ihrer Komposition nahezu identischen «Tafelkleden». Es ist anzunehmen, daß sich die schweizerische Wollstickerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts teilweise an diesen gewebten Tischdecken orientiert hat⁸².

Die «Tafelkleden» gehörten zur Ausstattung jedes wohlhabenden niederländischen Haushaltes. Ihre zentralen Motive, meist biblische Mahlzeiten, die von Kränzen umwunden sind, deuten auf ihre Verwendung an Festtagen hin. Das Hauptmerkmal dieser Tischdecken ist die Zusammensetzung aus einem vom Blumenhintergrund deutlich abgehobenen Mittelmedaillon, das eine biblische Szene wiedergibt, und einer Bordüre, die sich aus Früchte- und Blumengirlanden zusammensetzt⁸³. Durch ihre ausgeprägte Blumenornamentik haben die Decken einen einzigartigen Stellenwert innerhalb der europäischen Webkunst. Der größte Teil der Decken entstand zwischen 1630 und 1670. Sie wurden von protestantischen Flamen geschaffen, die in die nördlichen Niederlande ausgewandert waren. Über ihr Entstehungsgebiet hinaus haben die Decken vor allem im Norden weite Verbreitung gefunden⁸⁴, waren aber, wie oben schon bemerkt, auch in der Schweiz bekannt.

Die Auswahl der Blumen und Früchte stimmt weitgehend mit den Wollstickereien der Ursulinen überein. Eine weitere Übereinstimmung zeigt sich in der Verwendung von Seide, die auch bei den gewebten Wolltischdecken als Glanzlicht eingesetzt wird, was den Pflanzen Plastizität und Lebensechtheit verleiht.

Die Gestaltung der Wandbehänge zeigt das Bemühen, ein klar abgegrenztes figürliches Bild mit möglichst naturalistischem und

⁸² Anna RAPP, *Tischtücher – die Kleider der Tafel*, in: Stoffe und Räume. Ausstellungskatalog Schloß Thunstetten, Bern 1986, S. 45.

⁸³ Als Quelle der Inspiration für die Deckenweber ist wohl Jan Brueghel der Ältere anzusehen. Er umgab als erster Madonnenmedaillons (häufig von Rubens) mit üppigen Blumengirlanden. Er ließ sich zu diesem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr beliebten Genre durch die Fayencen der florentinischen Künstlerfamilie della Robbia anregen.

⁸⁴ *Geweven Boeket*, Ausstellungskatalog des Rijksmuseums, Amsterdam 1972, S. 5.



Abb. 1: Detail der Blumenranke



Abb. 2: Detail der Früchtebordüre



Abb. 3: Die gestickten Wandbehänge des Freiburger Ursulinenklosters, zwischen 1675 und 1687

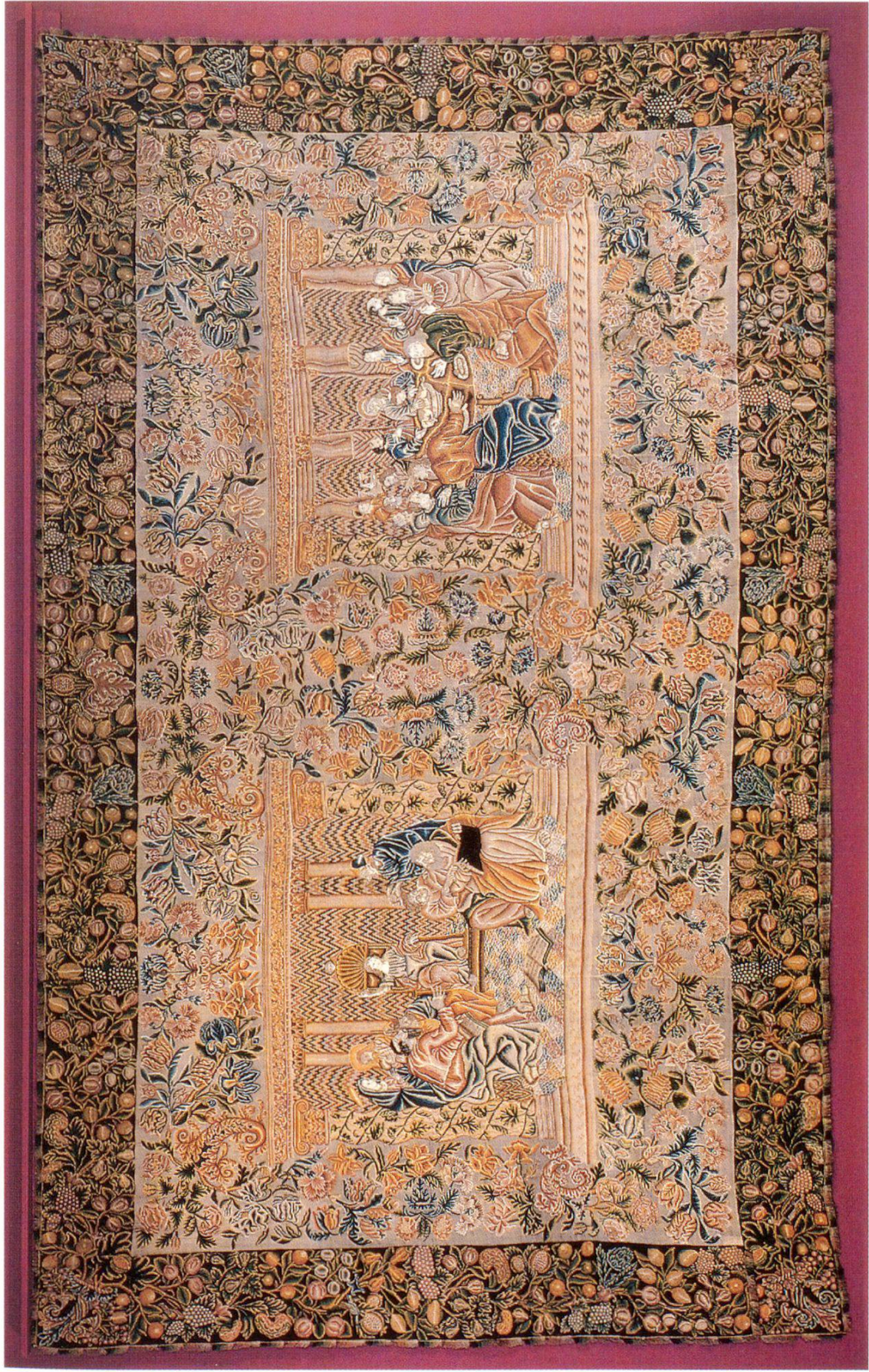


Abb. 4: Die gestickten Wandbehänge des Freiburger Ursulinenklosters, zwischen 1675 und 1687



Abb. 5: Detail, die Anbetung der Könige



Abb. 6: Detail, die Darbringung im Tempel



Abb. 7: Detail, der Zwölfjährige unter den Schriftgelehrten



Abb. 8: Detail, das Letzte Abendmahl



Abb. 9–10: Wurzel-Jesse-Kasel, Freiburg, letztes Viertel 17. Jh.

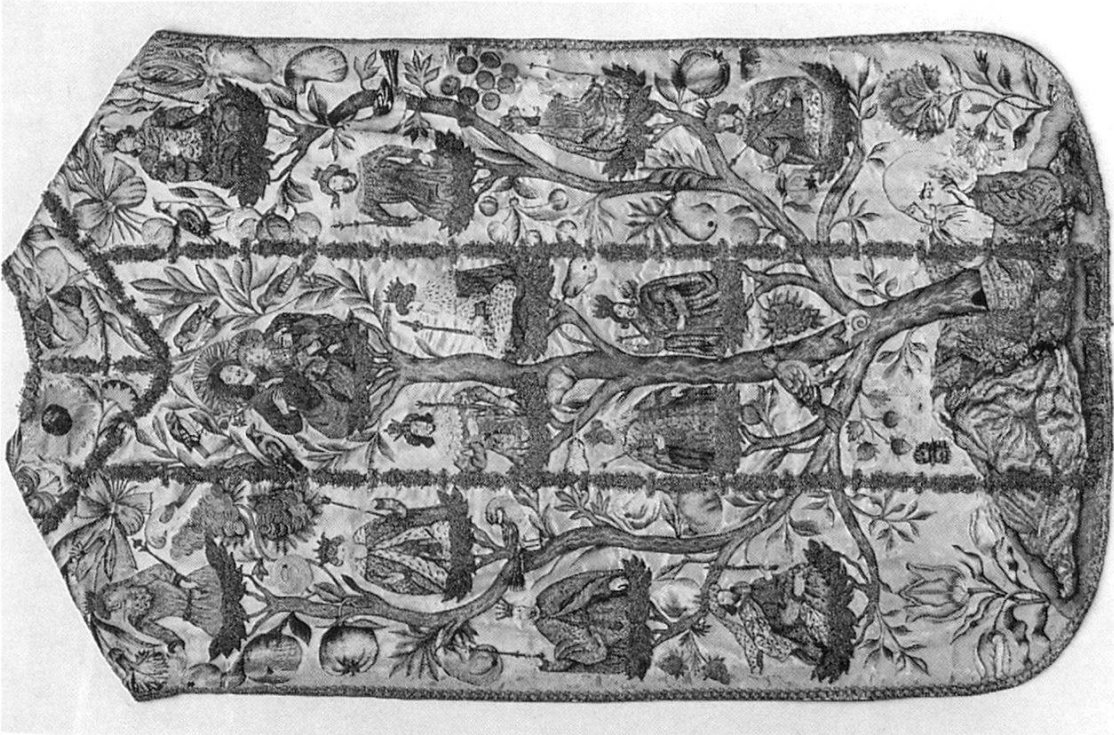


Abb. 11–12: Wurzel-Jesse-Kasel von Schwester Anna Maria Marzohl, Luzern, um 1700

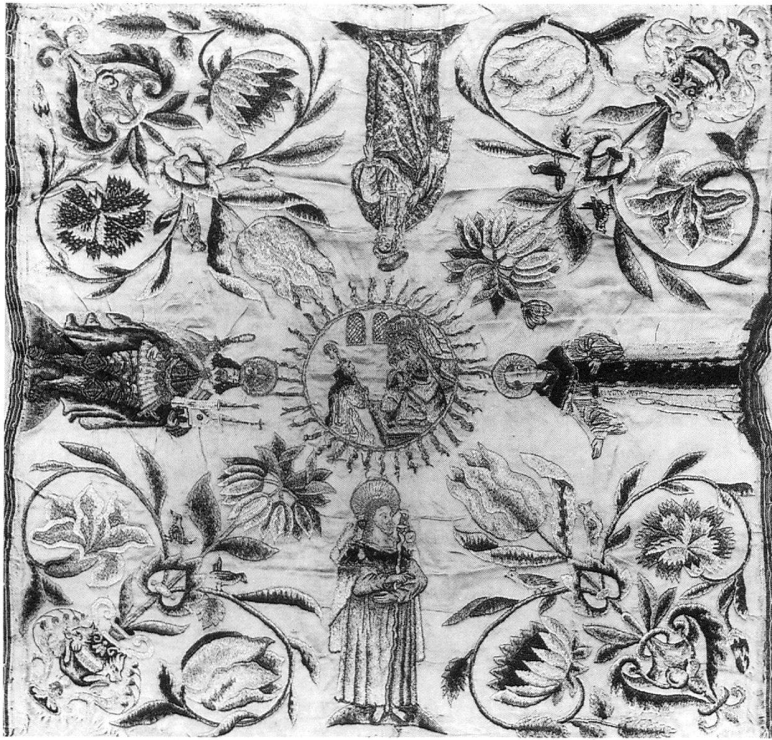


Abb. 13: Kelchvelum, Kloster La Fille-Dieu bei Romont, letztes Viertel 17. Jh.



Abb. 14: Vorsatzvelum, Pruntrut, letztes Viertel 17. Jh.

üppigem Pflanzenschmuck zu verbinden. Die auf den Tischdecken noch einzeln über den Grund verstreut liegenden Blumen sind auf den Stickereien der Ursulinen mit einem Band zu einer üppigen Girlande zusammengefaßt. Doch weisen die Wandbezüge bei der Übernahme des Formgutes noch weitere Eigenständigkeiten gegenüber den Tischdecken auf. Sie integrieren die gewundenen Säulen der Tapissereien des 16. Jahrhunderts in den Bildaufbau. Dort waren nur selten einzelne Szenen von Säulen gerahmt. Die Säulen dienten meist der Strukturierung und Abgrenzung von Szenenabläufen, wie auf den in diesem Zusammenhang schon erwähnten, von Raffael entworfenen Tapissereien.

IV. Vorlagen für Stickereien

1. Gartenanlagen und Blumenbücher

Der Gärtner Jean Robin gründete in Paris gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine große Anlage, in der exotische Pflanzen gezüchtet wurden. Der einzige Zweck dieser Anlage war, den Zeichnern Heinrichs IV. immer wieder neues Pflanzenmaterial zur Verfügung stellen zu können⁸⁵.

Die immer stärker aufkommende Stickerei führte zu einer wahrhaft inflationären Entwicklung der Blumengraphik, die bis anhin nur zur Illustration von Medizinalbüchern Verwendung gefunden hatte. Um 1600 kamen die Florilegia, die neuen Pflanzenbücher, in ganz Europa auf den Markt. Fortan dienten sie dem

⁸⁵ In seiner «Voyage pittoresque de Paris» schreibt A. N. Dezaillier d'Argenville 1765 über dieses Phänomen: «*Es ist der Stickerei zu verdanken, die unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. sehr in Mode ist, daß dieses Werk [der «Jardin des Plantes»] in Angriff genommen wurde. Die Wichtigkeit, Modelle von schönen Blumen zu haben, um sie farbenprächtig auf Seide wiedergeben zu können, erweckte den Wunsch zur Forschung und zur Anpflanzung der seltensten Pflanzen, damit die Sticker der Zeit nach diesen Vorlagen arbeiten konnten.*» Zit. in: Alain GRUBER, *Blumen. Textilien mit naturalistischen Blumenmotiven vom späten Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog der Abegg-Stiftung, Riggisberg 1986, S. 15.

gesamten Kunstgewerbe, allen voran den Stickern, als Vorlagen.

Es verweist auf einen unbefangenen Umgang mit den Urheberrechten, wenn in vielen dieser Bücher Abbildungen aus zuvor erschienenen Büchern neben den neu geschaffenen erscheinen. Die Herkunft einzelner Vorlagen herauszufinden, wird dadurch in vielen Fällen erschwert.

Heute sind nur noch wenige, meist unvollständige Modellbücher erhalten, wurden sie doch als Gebrauchsgegenstände angesehen: Je nach Bedarf wurden einzelne Blätter herausgetrennt. Wenn sie verschlissen waren, scheute man sich nicht, sie wegzuzwerfen⁸⁶. Nicht zuletzt deshalb ist die Suche nach genauen Vorlagen für die Pflanzenstickereien der Ursulinen ein aussichtsloses Unterfangen.

Die Pflanzen auf den Wandbehängen sind in einer Weise stilisiert, daß wohl kaum lebendes Vorlagematerial anzunehmen ist. Auch hier kamen sicher Vorlageblätter zur Anwendung. Als Anregung können durchaus schweizerische Werke gedient haben. Zwei auf Blumen spezialisierte Meister waren in Genf tätig (Jean Mussard 1673, J.L.Durant 1682). Noch näher bei Freiburg, in Yverdon, ist eines der umfassendsten Pflanzenbücher der Zeit erschienen, die «*Historia plantarum universalis*» von Johann Bauhin⁸⁷. Dieses 3600 Holzschnitte umfassende Werk geht auf einen Gartenliebhaber zurück. Die außerordentlichen Gärten des Franz-Ludwig von Graffenried in Gerzensee lieferten die Vorlagen für die Holzschnitte. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß dieses viel beachtete Werk auch in Freiburg bekannt war und eventuell den Ursulinen Anregungen für die Wiedergabe der Blumen lieferte.

Was also den Blumenschmuck betrifft, kann gesagt werden, daß es sich hier um eine durchaus im Trend der Zeit liegende Kirchengausstaffierung handelt.

⁸⁶ Arthur Lotz, *Bibliographie der Modelbücher*, Leipzig 1933, S. 3.

⁸⁷ Johanne Bauhino, *Historia plantarum universalis*, Yverdon 1650–1651.

2. Bibelillustrationen und Andachtsbilder

Die wichtigste Quelle der figürlichen Stickereivorlagen waren illustrierte Bibeln. Die Erfindung des Buchdruckes in der Mitte des 15. Jahrhunderts hatte eine nie dagewesene Verbreitung der Bibeln im 16. Jahrhundert zur Folge. Die Drucke waren erschwinglich, so daß die Bibel weiten Bevölkerungskreisen zugänglich wurde. Ein weit über seine Zeit hinaus nachgestochener Künstler, der auf diese Art bis ins 18. Jahrhundert hinein in ganz Europa Verbreitung fand, war der niederländische Manierist Marten de Vos (1532-1603)⁸⁸. Auf ihn geht möglicherweise ein Teil der Vorlage der Darbringung im Tempel zurück.

Eine weitere Vorlagequelle religiöser Stickerei waren die Andachtsbilder. Unter dem Einfluß der Jesuiten wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Antwerpen zum Ausgangspunkt der gegenreformatorischen Bildpropaganda. Mit dem künstlerischen Niedergang der flämischen Gebetbucheinlagen gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts setzte ein fast schrankenloser Kopierbetrieb ein⁸⁹. Neben den flämischen Produkten wurden im 17. und 18. Jahrhundert Tausende von Andachtsbildern aus Augsburg, Salzburg und Lindau in der Schweiz abgesetzt. Daneben wirkten in Einsiedeln, Zug, Sachseln, Luzern, Rorschach, Schaffhausen und andernorts fremde und einheimische Kupferstecher, die den Bedarf an religiösen Bildchen für die Klöster und Wallfahrtsorte deckten. Viele Erzeugnisse meist mittelmäßiger Kupferstecher wurden in den Klöstern mehr oder weniger frei kopiert und für Stickereien übernommen⁹⁰. Häufig, wie wahrscheinlich auch bei unserer Darbringungsszene, sind lediglich einzelne Figuren einer Illustration übernommen und in eigenen Kompositionen neu zusammengestellt worden. Die Sticker und Stickerinnen besaßen eine nahezu grenzenlose Auswahl an einheimischen und ausländischen Graphiken, die sie mit

⁸⁸ In der Schweiz waren vor allem Illustrationen von Hans Holbein d. J., Tobias Stimmer, Hans Sebald Beham, Virgil Solis, Jost Amman und Bernard Salomon verbreitet.

⁸⁹ A. SPAMER (wie Anm. 75), S.125–137.

⁹⁰ E. A. STÜCKELBERG, *Über Pergamentbilder*, in: Schweiz. Archiv für Volkskunde 9 (1905), S. 1-16.

größter gestalterischer Freiheit ihren Bedürfnissen entsprechend verwendeten. Aus verschiedenen Ländern stammende Motive wurden aus den zirkulierenden Stichen zu Stickvorlagen zusammengefügt. Die Grenzen zwischen den einzelnen regionalen Stilen wurden so weitgehend verwischt⁹¹.

Im Kloster der Ursulinen hat sich leider keine Sammlung von Andachtsildern erhalten. Hier wären mit großer Wahrscheinlichkeit Hinweise auf ihre Vorlagen zu finden gewesen.

V. Sticker und Stickerinnen

Entgegen der landläufigen Meinung war auch das Sticken als Beruf bis in die Neuzeit hinein eine Männerdomäne. Anhand einer Untersuchung in London konnte nachgewiesen werden, daß der weitaus größte Teil der mittelalterlichen Kirchenstickereien in zünftisch organisierten Werkstätten ausgeführt und nicht, wie auch in Fachkreisen lange angenommen, in Klöstern hergestellt wurde⁹². Die Stickerzünfte arbeiteten meistens in Gruppen, die unter der Leitung eines Malers standen. Die Maler brachten die Vorzeichnungen auf den Stoff und leiteten die Ausführung der Stickerei. Diese enge Zusammenarbeit zwischen Malern und Stickern hörte erst Ende des 17. Jahrhunderts auf⁹³.

Das Verhältnis zwischen Bild- bzw. Musterfindung und handwerklicher Ausführung ist noch weitgehend unerforscht. Dies im Gegensatz zur Weberei, wo kein Zweifel an der Zusammenarbeit von Entwerfern und Ausführenden besteht. Soweit aus den erhaltenen Werken und den spärlichen Nachrichten zu schließen ist, haben in der Barockzeit verschiedene Praktiken nebeneinan-

⁹¹ Anne WANNER-JEANRICHARD, *Vorlage und Stickerei*, in: *Weltkunst* 52 (1982), S. 3276.

⁹² Marc FITCH, *The London Makers of Opus Anglicanum*, London and Middlesex 1976 (= *Arch. Soc. Trans.*, Vol. 27), zit. in: Pamela CLABBURN, *Masterpieces of embroidery*, Oxford 1981, S. 7.

der bestanden. So wurden etwa speziell für Stickereien angefertigte Vorlagen kopiert und bei Bedarf abgewandelt. Daneben wurden auch Bilder direkt oder nach Stichen als Vorlagen verwendet. Zudem wurden eigens Entwürfe für eine bestimmte Stickarbeit geschaffen. Die Frage, ob ein Sticker nur als guter Handwerker oder als erfindender Künstler zu werten ist, ist daher schwierig zu beantworten⁹⁴.

1. Zu den Entwürfen der Wandbehänge

In der Schweiz konzentrierte sich die Stickerei auf Bürgers- und Klosterfrauen. Für die Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts haben hier mit ziemlicher Sicherheit unbekannte Berufszeichner die Vorlagen aus Büchern auf den zu bestickenden Stoff übertragen. Die Kunst der Stickerinnen erweist sich vor allem in der Anwendung und Verarbeitung von Fäden und Stichen⁹⁵.

Innerhalb der Klöster scheint eine ähnliche Verbindung zwischen Entwerfern und Ausführenden bestanden zu haben wie bei den Berufsstickern⁹⁶. So ist denn auch kaum anzunehmen, daß die Freiburger Wandbehänge von denselben Schwestern entworfen und gestickt wurden. Die heute sichtbare Vorzeichnung der Gesichter zeigt, daß eine im Zeichnen geschulte Hand am Werk gewesen ist.

⁹³ P. CLABBURN (wie Anm. 92).

⁹⁴ Dora HEINZ, *Meisterwerke barocker Textilkunst*, Wien 1972 (= Katalog des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, N.F. 16), S. 17.

⁹⁵ Jenny SCHNEIDER, *Die Auffindung des Moseskindes auf zwei Seidenstickereien des 17. Jahrhunderts*, in: ZAK 25 (1967/68), S. 154.

⁹⁶ So ist für die Herstellung eines Abendmahlsantependiums im Ursulinenklosters in Köln zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Zusammenarbeit eines Malers mit den stickenden Nonnen überliefert. In ihrer Chronik ist zu lesen: «Täglich kam ein tüchtiger Maler, die Zeichnung dafür und die Schattierung der Farben anzugeben, wie es dann von den Schwestern in echt chinesischer, haarfeiner Seide ausgearbeitet wird.» Zit. in: J. SCHULTEN (wie Anm. 40), S. 38. – Auch für ein Antependium der Ursulinen in Luzern ist der Entwurf eines Malers bezeugt. Das nicht näher bezeichnete Antependium wurde 1691 nach der Vorzeichnung des Luzerner Malers Niklaus Müller gestickt (Robert Ludwig SUTER, *Drei gestickte Kaseln. Werk der Luzerner Ursulinen*, in: Der Geschichtsfreund 134 (1981), S. 176).

Über die entwerfende Hand schweigen sich die Quellen vollständig aus. Es liegt jedoch nahe, diese Person im Umkreis des Klosters zu suchen. Hier sticht besonders eine Familie heraus. Auf der Flucht vor dem Dreißigjährigen Krieg kam Jeanne Courtois, die Tochter des Malers Jean-Pierre Courtois, von Saint-Hypolite im Burgund nach Freiburg. Von der Freiburger Regierung mit der Ausweisung bedroht, fand sie 1651 bei den Ursulinen als Laienschwester Aufnahme. Die Ordensschwwestern verlangten dafür von den beiden Malern Jacques und Jean-François Courtois (dieser nannte sich als Kapuziner Antoine), die in Italien tätig waren, daß sie nach Saint-Hypolite zurückkehrten, um dort das Familienvermögen für die Aussteuer ihrer Schwester flüssig zu machen. Wahrscheinlich brachten die Brüder von ihrem Aufenthalt in der Heimat 1654 auch ihre zweite Schwester Anne Courtois zu den Ursulinen mit. Ihr Eintritt ist zu dieser Zeit bezeugt. Für die Aufnahme der Anne Courtois verlangten die Nonnen von den Courtois-Brüdern, daß sie die Altarbilder für die Klosterkirche malen und ihrer Schwester Anne das Zeichnen beibringen sollten: «*En may 1655 l'Anne Courtoy fut reçue pour estre des notre en toutes les voix, mais a condition que ses freres fices tous les tableaux de nostre eglise et aprice a la dite Anne parfaitement a crayonner.*»⁹⁷ Die Ausführung der Bilder ist für das Jahr 1655 bezeugt⁹⁸. Strub schreibt die Bilder Jacques Courtois zu⁹⁹. Bei Salvagnini, der eine Studie über die beiden Brüder verfaßt hat, sind weitere Bilder des Hauptaltars vermerkt, die Strub nicht erwähnt¹⁰⁰.

Antoine Courtois wird eine sich im Kloster befindliche Beweinung Christi von 1680 zugeschrieben¹⁰¹. Von Anne Courtois, die in den Nekrologen als Malerin Erwähnung findet, haben sich mehrere Bilder im Kloster erhalten¹⁰²: «(...) *la communauté, qui lui*

⁹⁷ AUF, Conférences 1652–1684, Mai 1655.

⁹⁸ RM 206, f. 74v. – AUF, Annales 1634–1728, S. 40. – Francesco Alberto SALVAGNINI, *I Pittori Borgognoni Cortese (Courtois) e la loro Casa in Piazza di Spagna*, Rom 1937, S. 82.

⁹⁹ M. STRUB (wie Anm. 8), S. 250–252.

¹⁰⁰ F. A. SALVAGNINI (wie Anm. 98), S. 54: Dreieinigkeits-, Jesus-, Maria-, Joseph-

¹⁰¹ M. STRUB (wie Anm. 8), S. 258 tableau no. 5 und S. 267–268.

¹⁰² M. STRUB (wie Anm. 8), S. 267, Oeuvres de Soeur Anne Courtois et du Père Antoine Courtois, nos 1–3. – F. A. SALVAGNINI (wie Anm. 98), S. 85.

est fort obligée à raison du grand zele qu'elle à touiours temoigné pour le bien de la Maison, la soulageant par ses travaux assidus, et par ses ouvrages de peintures, et autres employant fort bien les talens que Dieu lüy avoit donné; elle avoit un soin tout particulier de travailler pour orner et embellir l'Eglise (...)»¹⁰³.

Wahrscheinlich konnte Anne Courtois als Tochter eines Malers schon vor der Unterweisung durch ihre Brüder zeichnen. Die Qualität der von ihr erhaltenen Bilder ist jedoch, wie schon Strub bemerkt, eher bescheiden. Trotzdem kann nicht ausgeschlossen werden, daß sie die Zeichnungen für die Stickereien von Vorlagen auf den Stoff übertragen hat. Ein stilistischer Vergleich zwischen den ihr zugeschriebenen Ölbildern und den Wandbehängen kann schon wegen der Verschiedenheit der Technik nicht vorgenommen werden.

Es wäre jedoch auch möglich, daß die Entwürfe von einem Bruder Annes ausgeführt wurden. Das Bild des Antoine Courtois von 1680 bezeugt, daß er auch damals noch mit dem Kloster in Verbindung stand. Auch Jacques Courtois, der in Rom den Jesuiten beigetreten war, erwies sich über lange Jahre hinweg als Wohltäter des Ursulinenklosters. In den Annalen finden sich mehrere Eintragungen über Reliquien, die er den Schwestern aus Rom zukommen ließ. Vielleicht hat so auch die Vorlage für die aus Rom stammende Abendmahlsszene ihren Weg in das Kloster gefunden.

Beweise für diese Hypothesen lassen sich nicht erbringen. Es wäre jedoch seltsam, wenn die Ursulinen das ihnen zur Verfügung stehende künstlerische Potential nicht genutzt hätten. Für die These spricht der Umstand, daß der Zeitraum, in dem die Familie Courtois mit dem Kloster in Verbindung stand, ja ihm teilweise sogar angehörte, mit der Zeitspanne der Ausführung der Wandbehänge übereinstimmt.

¹⁰³ AUF, *Nécrologes* I, S. 90–91.

2. *Stickende Nonnen*

Den Nonnen wurde lange Zeit von den kirchlichen Autoritäten eine Lebensweise vorgeschrieben, die neben Gebet und geistlicher Lesung hauptsächlich in der Klausur zu verrichtende Handarbeit vorsah. (In manchen Orden wurde die Stickerei sogar explizit in der Ordensregel festgeschrieben). Auch in der Devise des heiligen Benedikt «ora et labora» wird die optimale Verbindung von Arbeit und religiöser Übung angesprochen. Man ging davon aus, daß die Handarbeit in der religiösen Gemeinschaft dem Menschen einen harmonischen Ausgleich zwischen geistiger und körperlicher Betätigung verschaffe.

Heute noch kommt der Handarbeit der Stellenwert zu, den Alfons von Liguori 1764 in seiner Schrift «Die wahre Braut Christi oder heilige Klosterfrau» folgendermaßen zusammenfaßt: «Wenn die Hand arbeitet, wenn der Fuß geht, soll alles für den Geliebten (Gott) geschehen»¹⁰⁴. In diesem Sinne soll das Kunstwerk der Stickerin nicht ihrem persönlichen Ruhme dienen, sondern alleine «ad maiorem Dei gloriam» entstehen. Daraus erklärt sich, daß im Kloster entstandene Werke im allgemeinen nicht signiert sind¹⁰⁵. Des weiteren kam es vor, daß ein Bischof seinen Nonnen ausdrücklich untersagte, auf ihren Stickereien Namen oder Familienwappen anzubringen¹⁰⁶. Es kann also nicht erstaunen, daß auch die Wandbehänge der Ursulinen nicht signiert sind.

¹⁰⁴ Zit. in: *Klosterfrauenarbeiten, Kunsthandwerk aus bayrischen Frauenklöstern*, Ausstellungskatalog des Stadtmuseums München u.a., München 1987, S. 7. In Klammern wäre hier wohl richtiger «Christus» zu setzen.

¹⁰⁵ Die Regel des heiligen Benedikt hält im Kapitel 57 zu dem Gebot der Bescheidenheit fest: «*Finden sich unter den Brüdern im Kloster Handwerker, so sollen sie ihr Handwerk in aller Demut ausüben, freilich nur, wenn der Abt es erlaubt hat. Ist aber einer auf sein Können stolz, weil er sich einbildet, das Kloster habe durch ihn großen Nutzen, so werde er von seinem Handwerk weggenommen, und er darf nicht wieder dazu übergeben, bevor er sich gedemütigt und vom Abt aufs neue die Erlaubnis erhalten hat.*» Zit. in: Silja WALTER, *Vom Sinn der Arbeit im Benediktinerinnenkloster*, in: *Heimatwerk 3* (1977), S. 4.

¹⁰⁶ In der «Copia Chartae Visitationis in Monrio Olsperg» vom 16.5.1669, spricht der Bischof ein solches Signierungsverbot aus: «*weylle es ein Sach, welche nach der aeigenschafft sbmeckt*». Zit. in: Robert Ludwig SUTER, *Scholastica An der Allmend. Eine Luzerner Paramentenstickerin der Barockzeit*, in: *ZAK 25* (1968), S. 110.

Die in vielen Klöstern bis heute gepflegte Stickerei dient nicht nur der geistigen Erbauung. Sie stellt häufig auch eine Einkommensquelle für die Gemeinschaft dar. Daß dies auch bei den Ursulinen der Fall war, bestätigt der Chronist ihrer Luzerner Niederlassung¹⁰⁷. Neben den Stickereien für den eigenen Gebrauch wurden auch Paramente für den Weltklerus hergestellt.

Der Aufwand, den es gekostet hat, Stickereien herzustellen, läßt sich nur schwer nachvollziehen, geschweige denn beziffern. Bei der Auflösung des Ursulinenklosters in Neuburg an der Donau zu Beginn des letzten Jahrhunderts wurden die dort vorhandenen Paramente geschätzt, um sie zu versteigern. Dabei wurde davon ausgegangen, daß zwei Stickerinnen ca. fünf Jahre benötigen, um ein Altarantependium mit Seide zu besticken¹⁰⁸. Auch im Fall der für ihre Stickerei berühmten Scholastica An der Allmend ist uns eine Zeitangabe überliefert. Auf die Anfrage des Abtes von Lützel, ob Scholastica ihm ein Kelchvelum sticken könne, antwortete die Äbtissin von Olsberg: «*Wan Sie Eines mit der gemahlten Arbeit [Nadelmalerei] wollten haben, häte sie Ein bar Jahr daran zu tuon.*»¹⁰⁹ Die schlechte Beleuchtung und die überaus große Anstrengung der Augen bei der feinen Seidenstickerei führten nicht selten dazu, daß die Stickerinnen nach jahrelanger Tätigkeit erblindeten.

Da es in der Schweiz keine berufsmäßig organisierten Sticker gegeben hat, dürfte der größte Teil der bestickten Paramente aus Klöstern stammen, abgesehen von vereinzelt Schenkungen adeliger Damen und reicher Bürgersfrauen¹¹⁰. Nur wenige dieser Klosterarbeiten und Stickereien sind erhalten geblieben. Es bleibt uns nur eine vage Vorstellung von ihrer explosionsartigen Ausbreitung in der Barockzeit. Waren sie doch als Sichtbarmachung der «*Demonstratio Catholica*» nichts weniger als die Banner der Gegenreformation.

¹⁰⁷ «*Die nicht Schule haltenden Frauen beschäftigten sich mit weiblichen Handarbeiten, welche für Rechnung des Klosters verkauft wurden und im Jahr eine nicht unbedeutende Einnahme bedeutete.*» (Karl NAGER, *Chronik deß Hauß der Gesellschaft S. Ursulae zu Luzern*, Luzern 1852. Zit. in: R. L. SUTER [wie Anm. 96], S. 171).

¹⁰⁸ J. SCHULTEN (wie Anm. 40), S. 38.

¹⁰⁹ Zit. in: R. L. SUTER (wie Anm. 106), S. 116.

¹¹⁰ Außerhalb der Schweiz waren die Klöster angesichts der technischen Perfektion der Berufssticker nicht mehr konkurrenzfähig. Einzelne Paramente

3. *Stickereitradition in den schweizerischen Ursulinenklöstern*

Immer wieder ist in der einschlägigen Literatur von der Stickereitradition der Ursulinen die Rede. Es wäre also naheliegend, auch die in Freiburg entstandenen Wandbehänge als in dieser Tradition stehend anzusehen. Bei einer genaueren Betrachtung der für die Stickerei häufig zitierten Ursulinenklöster bietet sich allerdings ein anderes Bild.

1639 gründete die französische Ursuline Marie de l'Incarnation in Québec (Kanada) ein Kloster. Dort hat sich ein reicher Bestand an Stickereien des 17. und 18. Jahrhunderts erhalten, die jedoch für einen Vergleich mit den Freiburger Wandbehängen nicht in Betracht kommen¹¹¹. Sehr bekannt und häufig zitiert sind auch die Stickereien der Ursulinen von Amiens. Ihre Kunstfertigkeit veranlaßte Anna von Österreich, die Gattin Ludwigs XIII., 1628 zu Bestellungen. Von diesen Werken sind nur wenige erhalten geblieben. Einer der umfassendsten Bestände an bestickten Paramenten der Barockzeit hat sich in der ehemaligen Ursulinenkirche in Neuburg an der Donau erhalten. Diese Stücke sind in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden. Auch die Stickereien der Ursulinen in Köln, Düsseldorf und Wien stammen aus dieser Zeit¹¹². Abgesehen davon, daß auch diese dem Geist des 18. Jahrhunderts verpflichteten Paramente nicht mit den Freiburger Wandbehängen vergleichbar sind, stellt sich hier eine andere Frage. Die Geschichte der erwähnten deutschen Ursulinenklöster hält fest, daß die Häuser in Düsseldorf und Wien von Köln aus gegründet wurden. Düsseldorf seinerseits hat die Gründung von Neuburg initiiert. Köln aber, das älteste der angeführten deutschen Klöster, ist ein direkter Ableger von Lüttich, einem Haus französischer Ursulinen. Die französischen Ursulinen jedoch, die für ihre Stickereien bekannt sind, gehören jenen Kongregationen an, die sich auf die heilige Angela Merici als Gründerin berufen. Dagegen führen sich die schweizerischen

für den Eigenbedarf wurden dort wohl noch hausintern hergestellt, Festornate jedoch meist bei Berufsstickern in Auftrag gegeben.

¹¹¹ Freundliche Mitteilung von Jean-Michel TUCHSCHERER, Museum of Fine Arts, Boston.

¹¹² J. SCHULTEN (wie Anm. 40), S. 5–9.

Ursulinen, wie schon erwähnt, auf Anne de Xainctonge zurück¹¹³.

Daß nun zwischen den genannten Klöstern Verbindungen bestanden haben und auch das künstlerische Können weitergegeben wurde, ist zumindest im Fall der erwähnten deutschen Ursulinenklöster belegbar¹¹⁴. Die Töchter der Anne de Xainctonge jedoch haben mit den Töchtern der Angela Merici genausoviel bzw. -sowenig Kontakt gepflegt wie mit einer beliebigen anderen Ordensgemeinschaft. Die Arbeiten der Freiburger Ursulinen lassen sich daher nicht der Stickereitradition der Merici-Klöster zurechnen.

3.1. Freiburg

Auch im Freiburger Ursulinenkloster wurde fleißig für den Eigenbedarf und für auswärts gestickt. Ein erstes Zeugnis über die hier gepflegte Stickerei stammt aus dem Jahr 1639. In diesem Pestjahr gelobte die Oberin dem als Heiligen verehrten Petrus Canisius, sein Bild so schön wie nur möglich zu sticken, wenn er die Gemeinschaft vor neuen Angriffen durch die Plage beschütze¹¹⁵.

Nur selten werden in den Annalen Stickereien erwähnt. Meist handelt es sich dabei um Geschenke, die für eine bestimmte Person angefertigt wurden. So erhielt der Bischof Jost Knab bei seinem ersten Besuch im Kloster 1654 ein besticktes Kelchvelum¹¹⁶. 1663, bei der Überführung der Reliquien des heiligen Fortunatus in die Klosterkapelle, sah der Bischof Johann Baptist Strambino die reichen Ornate, die den Körper des Heiligen bedeckten, und lobte die Schwestern ob ihres Eifers und guten Geschmacks¹¹⁷. Auch in den Annalen finden die reich bestickten

¹¹³ Max HEIMBUCHER, *Die Orden und Kongregationen der katholischen Schweiz*, Kap. 84, Die Ursulinen, Paderborn 1933.

¹¹⁴ J. SCHULTEN (wie Anm. 40), S. 5–9.

¹¹⁵ *La Vénérable Anne de Xainctonge. Les Ursulines en Suisse*, Fribourg 1930, S. 30.

¹¹⁶ «*Les Soeurs luy firent present d'un creuve calice de satin traveillee en point lajsent, (...)*» (AUF, *Annales 1634–1728*, 24.3.1654, S. 33).

¹¹⁷ *Honneurs Rendues aux Reliques de St. Fortuné, Martyr, ou Recueil de tout ce qui concerne la translation de son corps, qui est exposé dans l'Eglise des Religieuses de Sainte-Ursule de Fribourg en Suisse*, Fribourg 1793, S. 7.

Gewänder des Heiligen Erwähnung¹¹⁹. Dort werden zudem noch zwei Portieren und eine Tischdecke erwähnt, die Strambino geschenkt wurden¹¹⁹. Die Kirche der Jesuiten wurde 1671 mit einem bestickten Meßbucheinband bedacht¹²⁰. Damit sind die schriftlichen Zeugnisse über Stickereien der Ursulinen für das 17. Jahrhundert erschöpft. Keines der zitierten Stücke ist auf uns gekommen.

Im Ursulinenkloster selbst haben sich neben den beiden Wandbehängen zwei Kaseln mit ihrem Zubehör erhalten¹²¹. Die Stickereien beider sind 1878 auf einen historistischen Seidendamast übertragen worden. Der Stoff der Blumenkasel wurde zudem in neuerer Zeit vollständig mit der Nähmaschine übersteppt. Alle diese Eingriffe beeinträchtigen die Authentizität der Erscheinung der beiden Paramente erheblich. Beide Kaseln werden den Stickerinnen der Wandbehänge zugeschrieben¹²². Es ist ihnen später ein Zettel beigefügt worden, auf dem sie in die Jahre 1675-76 datiert sind. Woher dieses Datum stammt, bleibt rätselhaft¹²³.

Trotz der nur spärlichen stilistischen Gemeinsamkeiten ist es durchaus möglich, daß die mit einer Wurzel-Jesse bestickte Kasel (Abb. 9-10) von den eingangs erwähnten Schwestern (siehe Kap. I, 1) ausgeführt wurde. Zudem ist die angegebene Datierung dieses Stücks glaubwürdig. Im Fall der zweiten Kasel, die ein rein florales Dekor zeigt, treffen sowohl die Datierung wie die Autor-

¹¹⁸ « (...) du cotee de l'autel de Notre Dame, estoit S.t Fortunius abillee a la Romaine, et ses abis estion tous brodee dor', et de perles, et pierres presieuse. » (AUF, Annales 1634-1728, 1.7.1663, S. 89).

¹¹⁹ « (...) a mesme tent elles luy montreret une portiere qu'elles luy avoit travaille en poin luisant, qui luy agrea grandement; comme aussi un tapis de table de mesme poin, quelles luy traveillerent, en suite. » (AUF, Annales 1634-1728, 8.8.1663, S. 102). – « (...) elles luy envojere la seconde portiere quelles avoit parachevee. » (AUF, Annales 1634-1728, S. 104).

¹²⁰ « (...) elles firent present a l'esglis desdit Reverend Peres Jesuite d'une couverture de Missel traveillé de poin croisee de laine rehaussee de soje. » (AUF, Annales 1634-1728, 18.8.1671, S. 180).

¹²¹ Die Paramente befinden sich heute einer Vitrine der Hauskapelle.

¹²² François PAHUD, *Chasuble du couvent des Ursulines de Fribourg*, in: FA XI (1900), pl. XX. – M. STRUB (wie Anm. 8), S. 256.

¹²³ F. PAHUD (wie Anm. 122) erwähnt, daß die Wurzel-Jesse-Kasel früher ein Datum getragen habe, das jedoch nicht mehr lesbar sei. Heute findet sich von dem zitierten Datum keine Spur mehr.

schaft mit Sicherheit nicht zu. Das Stück dürfte erst aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts stammen, was die Stickerinnen der Wandbehänge als Autorinnen ausschließt (siehe Anm. 7).

Zwei weitere kleine Stickereien in der ehemaligen Jesuitenkirche Sankt Michael in Freiburg lassen sich den Ursulinen zuschreiben. Es handelt sich um die Ausschmückung zweier Reliquiare mit Blumenstickerei¹²⁴. Diese beiden Stücke lassen sich in Beziehung zur Wurzel-Jesse-Kasel setzen. Die verwendeten Blumen dürften teilweise denselben Vorlagen entnommen worden sein. Was die Wurzel-Jesse-Kasel und die zwei anderen Stücke gemein haben, trennt sie aber gerade von den Wandbehängen, die auch von der Sticktechnik her von besserer Qualität sind. So wird der Plattstich bei den Reliquiaren nicht mehr zur Ausführung einer wirklichen «Nadelmalerei» eingesetzt. Die Stiche folgen also nicht dem Schwung der Zeichnung, sondern dienen eher der Flächenfüllung und nehmen keine Rücksicht auf die Bewegung der Blumen.

Ein Kelchvelum im Zisterzienserinnenkloster La Fille-Dieu bei Romont (Abb. 13) läßt sich ebenfalls den Ursulinen zuschreiben¹²⁵. Es ist teilweise nach den der Wurzel-Jesse-Kasel zugrunde liegenden Vorlagen ausgeführt worden. Die hier abgebildeten Heiligen entsprechen außerdem in ihrer Auffassung denjenigen auf Stola und Manipel derselben Kasel. Dies legt die Vermutung nahe, daß hier dieselben Schwestern am Werk waren. Die eckenfüllenden Blumenarrangements des Kelchvelums begegnen uns in ihren wesentlichen Elementen auf der Schulterpartie und unten auf der Vorderseite der Kasel wieder.

Diese wenigen Stickereien sind, soweit feststellbar, die einzigen noch erhaltenen Stücke aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, die ohne Zweifel den Ursulinen von Freiburg zuzuschreiben sind (ein weiteres eigens zu besprechendes Stück befindet sich in Pruntrut). Eine eindeutige Beziehung zwischen den großen Wollstickereien und den kleineren Seidenstickereien läßt sich dabei nur schwer herstellen. Es ist möglich, daß hier teil-

¹²⁴ IPR Fribourg, St-Michel no. 79.

¹²⁵ IPR Villaz-St-Pierre, Abbaye de la Fille-Dieu no. 118.

weise andere Schwestern am Werk waren, oder daß die Verschiedenheit des Materials und der Dimensionen zu einer unterschiedlichen Formensprache geführt hat.

3.2. *Pruntrut*

Aufgrund der zwar nur spärlich erhaltenen Zeugnisse läßt sich ein Austausch von Stickvorlagen oder Stickereien zwischen einzelnen schweizerischen Ursulinenklöstern feststellen.

Auch für das Kloster von Pruntrut sind Sticktätigkeiten in der Literatur bezeugt. Nachdem die Jesuiten von Pruntrut im Dreißigjährigen Krieg ihres sämtlichen Kirchenschmuckes beraubt worden waren, haben die ortsansässigen Ursulinen für sie zwei große Wandbehänge gestickt, um die nackten Kirchenwände erneut zu schmücken¹²⁶. Die Wandbehänge, die heute nicht mehr erhalten sind, zeugen davon, daß nicht nur im Freiburger Kloster solch große Stücke ausgeführt wurden¹²⁷. Weitere prächtige Paramentstickereien sind für die Ursulinen von Pruntrut vor allem aus dem 18. Jahrhundert bezeugt¹²⁸. Doch auch diese sind heute verschwunden.

Einzigiger Zeuge einer Ursulinenarbeit in Pruntrut ist ein Vorsatzvelum aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts (Abb. 14). Es befindet sich heute im Besitz der dortigen Pfarrkirche. Diese Stickerei setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen, die sowohl bei der Wurzel-Jesse-Kasel in Freiburg wie auf dem Kelchvelum von La Fille-Dieu (Romont) auftreten. Das Mittelmedaillon des Vorsatzvelums mit der Krönung Mariens findet sich auf der zur Freiburger Kasel gehörenden Bursa wieder. Das Medaillon wird nach unten durch zwei Türkenbundzweige in Amphoren begrenzt. Diese bilden ebenfalls den unteren Ab-

¹²⁶ Louis VAUTREY, *Histoire du collège de Porrentruy (1590–1865)*, Porrentruy 1985, S. 94.

¹²⁷ Wahrscheinlich hat es sich dabei um schlichte, gemusterte Wandbehänge ohne große florale, geschweige denn figürliche Motive gehandelt, da ihre Herstellung nur ein Jahr in Anspruch genommen hat (Archiv der Ursulinen, Pruntrut, Annales 1661). Sie sind daher kaum mit den Freiburger Wandbehängen vergleichbar.

¹²⁸ Louis VAUTREY, *Le couvent des Ursulines de Porrentruy 1619–1700*, in: Jura bernois. Notices historiques sur les villes et les villages du Jura bernois, Bd. 3, Porrentruy 1873, S. 186–187.

schluß auf der Vorderseite der Freiburger Kasel und schmücken das Kelchvelum von La Fille-Dieu. Auch das zweite Blumenarrangement dieses Kelchvelums mit einer Tulpe tritt auf dem Vorsatzvelum von Pruntrut auf. Ferner ist es, wie schon erwähnt, auch auf der Schulterpartie der Kasel in Freiburg wiedergegeben.

Das Vorsatzvelum von Pruntrut wurde also zum großen Teil anhand der gleichen Vorlagen wie die Kasel in Freiburg gestickt. Es handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Arbeit der Freiburger Ursulinen, die nach Pruntrut gelangt ist. Doch die Auffassung der einzelnen gestickten Blumen auf dem Pruntruter Vorsatzvelum ist lebendiger als auf der Freiburger Kasel. Die Verwandtschaft des Vorsatzvelums mit dem Kelchvelum von La Fille-Dieu ist wesentlich größer. Auf diesen beiden Stücken finden sich nicht nur die auf der Kasel wiedergegebenen Mittelstücke mit Türkenbund und Tulpe, sondern auch die sie umgebenden Blumen (Sonnenblume / Nelke und Iris / Tulpe) wieder, wenn auch nicht in der gleichen Zusammenstellung.

Die Bewegtheit einzelner Blumen des Pruntruter Vorsatzvelums zeigt, wie auch das Kelchvelum von La Fille-Dieu, eine enge Verwandtschaft mit den Wandbehängen. Die Ausführung der Blumenstickerei spricht sogar dafür, daß beide Stücke von denselben Schwestern angefertigt wurden wie die Wandbehänge.

3.3. *Luzern*

Einen seltenen Glücksfall haben wir beim Konvent von Luzern vor uns, dem dritten für seine barocken Stickereien bekannten schweizerischen Ursulinenkloster. Dort hat sich nicht nur der Name der für das ausgehende 17. und beginnende 18. Jahrhundert bedeutendsten Stickerin in schriftlichen Zeugnissen erhalten, sondern auch der größte Teil ihrer Arbeiten¹²⁹. Anna Maria

¹²⁹ Hermann ALBISSER, *Die Ursulinen zu Luzern. Geschichte, Leben und Werk 1659–1847*, Stans 1938, S. 264. Nach der Auflösung des Klosters wurde im Januar 1800 der Versuch unternommen, die Paramente zu verkaufen. Nur dem mangelnden Kaufinteresse ist es zu verdanken, daß der größte Teil der Stickereien sich bis zum heutigen Tag in der ehemaligen Klosterkirche befindet.

Marzohl, aus einem Luzerner Bürgergeschlecht, legte 1665 im Ursulinenkloster Maria Hilf ihre Profeß ab. In der Klosterchronik wird sie nach ihrem Tod als ausgezeichnete Stickerin erwähnt¹³⁰. Ihr läßt sich ein umfangreiches Werk zuschreiben. In der ehemaligen Klosterkirche sind drei Antependien, zwei Draperien für den Hochaltar, eine Kasel und ein Muttergotteskleid in Nadelmalerei erhalten geblieben¹³¹. Es ist anzunehmen, daß dies nahezu ihr gesamtes Lebenswerk ist, da sie darüber hinaus nur noch wenige Stücke in der zeitraubenden Technik der Nadelmalerei geschaffen haben dürfte. Ihre Arbeiten sind in höchstem Grade originell. Typisch ist die erstaunliche Naturtreue bei Pflanzen- und Vogeldarstellungen in Verbindung mit einer heiteren Naivität in den figürlichen Szenen. Es ist anzunehmen, daß Anna Maria Marzohl sich nur ganz allgemein an Vorlagen orientierte, und daß die meisten Szenen Umsetzungen eigener Bildfindungen darstellen. Diese beachtliche individuelle Leistung hat zu einer Diskrepanz zwischen der qualitativ hochstehenden Ornamentik und der dieser gegenüber stark abfallenden Figurendarstellung geführt.

Die beiden Antependien der Seitenaltäre, die die Geschichte Josephs und die Ursulalegende zum Thema haben, sind im Zusammenhang mit den Wandbehängen in Freiburg interessant. Wie bei diesen werden die einzelnen Szenen mit gewundenen Säulen voneinander abgegrenzt. Die Säulen in Luzern werden allerdings in den szenischen Ablauf hineingestellt, ihre Verwendung entspricht also der ihrer direkten Vorbilder auf Tapissereien. Dies im Gegensatz zu Freiburg, wo die Säulen mit ihrem Gebälk um jede einzelne Szene einen abgeschlossenen Rahmen bilden.

Daß es einen direkten Zusammenhang zwischen den Stickerien der beiden Klöster Freiburg und Luzern gibt, zeigt sich am offensichtlichsten anhand der an beiden Orten vorhandenen Wurzel-Jesse-Kaseln (Abb. 9-10 und 11-12). Sie sind aufgrund

¹³⁰ «*Sie war unverdrossen in der Arbeit, sonderbar wohl geübt in der Arbeit, so man der gemalte Stich oder Arbeit nennt. Sie hat einen ganzen Ornat, nemben vielen anderen kleinen Sachen von dieser Arbeit für die Kirche gemacht (...)*». Zit. in: H. ALBISSER (wie Anm. 129), S. 27.

¹³¹ Adolf REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. 2, Basel 1953, S. 384 (Kasel Nr. 1), S. 386–387 (Antependien Nr. 1-3; Behänge Nr. 1 und 3).

derselben Vorlage gestickt worden. Kann in Freiburg davon ausgegangen werden, daß eine strenge Adaptation der Vorlage vorliegt, ist für die Luzerner Kasel anzunehmen, daß sich das schöpferische Talent der Anna Maria Marzohl nicht mit der einfachen Übernahme von Vorgegebenem begnügen konnte. Die vielen von ihr liebevoll eingefügten Blumen, Vögel und Früchte tragen jedoch eher zur Verunklärung des Gesamtbildes bei. Doch zeugen gerade diese Details von ihrer Könnerschaft; sie sind in ihrer Lebendigkeit im Vergleich mit den eher steif wirkenden Blumen und Früchten der Freiburger Kasel wesentlich qualitativvoller ausgeführt. Dagegen ist die Zeichnung der Propheten und Engel ungleich naiver geraten als auf der Freiburger Kasel.

Im Fall des Pruntruter Vorsatzvelums kann nicht mit letzter Sicherheit erwiesen werden, ob es sich um ein in Freiburg ausgeführtes Stück oder nur um eine Stickerei anhand der gleichen Vorlage handelt. Hinsichtlich der Luzerner Kasel stellt sich wegen der individuellen Note der Anna Maria Marzohl diese Frage nicht. Vielmehr beweist dieses Stück, daß ein Vorlagenaustausch zwischen den verschiedenen Klöstern stattgefunden hat. Allerdings wissen wir nicht, in welcher Richtung dieser Austausch vor sich gegangen ist. Die größere Natürlichkeit der Blumendarstellungen könnte darauf hindeuten, daß die Luzerner Stickereien eher gegen Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden sind, also später als die Freiburger Arbeiten. Diese Datierung ist aber provisorisch, da zu bedenken ist, daß nicht das ganze Werk der Anna Maria Marzohl in den Jahren unmittelbar um 1700 entstanden sein kann.

Anna Maria Marzohl war wahrscheinlich nie in Freiburg (ein Besuch läßt sich jedenfalls anhand der Klosterdokumente nicht belegen). Zwei weitere, in Luzern für ihre Stickereien bekannte Schwestern jedoch, die gleichzeitig mit Anna Maria Marzohl im Kloster waren, die Schwestern Cäcilia und Maria Margarita Hirt, waren gebürtige Freiburgerinnen¹³². Es ist vorstellbar, daß sie in Kontakt zum Mutterhaus ihrer Heimatstadt standen und so über sie Stickereivorlagen den Weg in beide Klöster gefunden haben.

¹³² H. ALBISSER (wie Anm. 129), S. 310, 312.

VI. Zur Verwendung von Wandbehängen

Bei allen Kulturvölkern des Altertums waren Wandteppiche im Gebrauch. Wohn- und Festräume der Franken, Angelsachsen, Sachsen und Skandinavier wurden nach alter Sitte mit reichen Behängen geschmückt. Neben der reinen Schmuckfunktion ist ihr Gebrauch jedoch vornehmlich auf die Kälteisolation der Wohnräume zurückzuführen¹³³. In dieser Funktion gehörten die Wandbehänge zum festen Bestandteil des mittelalterlichen Herrscherhaushalts.

Im 16. Jahrhundert beginnen die Wandteppiche einer neuen Gesellschaftsschicht zu gefallen. Zum wichtigsten Abnehmer wurde nun mehr und mehr das durch das Aufblühen des Handels gestärkte Geldbürgertum. Als neue Statussymbole fanden sie im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert ihre größte Verbreitung.

1. Bei Umzügen und Prozessionen

Neben ihrer Aufhängung in den Innenräumen des Hauses wurden die Wandbehänge von ihren Besitzern anlässlich hoher Feiertage und Prozessionen an den Hausfassaden zur Schau gestellt. Einen wahren Aufschwung nahm dieser Brauch, als das katholische, nachkonziliäre Europa mit immer größerem Festprunk seinen Glauben demonstrierte. Mit dem Konzil von Trient begann die Zeit des katholischen Barock. Prachtvolle kirchliche Feste, große Festspiele und glänzende Prozessionen dienten der «*Demonstratio Catholica*»¹³⁴.

Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein hat sich auch in Freiburg der Brauch erhalten, die Häuser am Weg der Fronleichnamsprozession mit Wandbehängen zu schmücken¹³⁵. Sie wurden als

¹³³ Betty KURTH, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Wien 1926, S. 16. – J. SCHNEIDER (wie Anm. 32), S. 167.

¹³⁴ Josef J. JUNGMANN, *Das Konzil von Trient und die Erneuerung der Liturgie*, in: *Das Weltkonzil von Trient*, Bd. 1, Freiburg i.Br. 1951, S. 332–333.

¹³⁵ Beschreibung der Reichengasse anlässlich des Fronleichnamfestes: «*On s'affaire, on entre, on sort, on tend le long des murs les vieilles tapisseries, les gobelins, les points de Hongrie, rapportés, pour la plupart, de France par les officiers au retour des*

fester Bestandteil der Häuser angesehen und so auch mit ihnen verkauft. Es ist zu vermuten, daß die Behänge bei den Restaurierungen der Häuser veräußert oder, wenn sie nicht mehr in tadellosem Zustand waren, weggeworfen wurden¹³⁶.

Auch die Wandbehänge der Ursulinen wurden an hohen Festtagen an die Fassaden gehängt. Auf alten Postkarten des Fronleichnamfestes sind sie als Schmuck des Altars vor dem Albertinum zu erkennen. Ebenso sind sie am selben Ort auf Postkarten der Bischofsweihe von André Bovet im Jahre 1912 zu sehen.

2. Als Kirchenschmuck

Dienten die Wandbehänge im profanen Bereich auch als Vermittler antiken und christlichen Gedankenguts, so kam ihnen in den Kirchenräumen vor allem die Bedeutung zu, die geistige Erbauung zu fördern. In der Barockzeit erlebten die Tapisserien als Kirchengeschmück eine neue Aufwertung. Die Konzilsväter unterstützten diesen Trend durch den Hinweis auf die Wichtigkeit von Bildern für die Nachahmung der Heiligen¹³⁷.

Während im profanen Bereich im 17. Jahrhundert die christlichen Themen auf den Wandbehängen immer mehr durch weltliche Szenen verdrängt wurden, kam auf ihren sakralen Gegenständen den vorwiegend neutestamentlichen Szenen immer noch eine stark didaktische Funktion zu¹³⁸. So dienten sie den Prie-

services. Les tentures plus modestes, ou plus usées, servent de fond à des tableaux de piété.» (Hélène DE DIESBACH, *Ville ancienne*, in: Les Feuilletts 28.4.1913, S. 125). – Claude MACHEREL / Jean STEINAUER, *L'état de ciel. La Fête-Dieu de Fribourg*, Fribourg 1989, S. 114.

¹³⁶ Ein reicher Bestand an Flammenstich-Wandbehängen aus dem 17. Jahrhundert konnte kürzlich anlässlich eines Inventars in einem Haus der Reichen-gasse sichergestellt und im Museum deponiert werden. Diese Behänge sind abgebildet bei: C. MACHEREL / J. STEINAUER (wie Anm. 135), Abb. S. 136–137.

¹³⁷ Gustav SCHNÜRER, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, Paderborn/Wien/Zürich 1937, S. 81.

¹³⁸ Edith A. STANDEN, *Studies in the history of tapestry 1520–1790*, in: *Apollo* 114 (1981), Nr. 233, S. 10.

stern, denen angeraten wurde, in Bildern zu den Gläubigen zu sprechen, direkt als Illustrationen ihrer Predigten¹³⁹.

Gerade die Wandbehänge der Ursulinen machen diesen Anspruch deutlich, indem sie durch die Darstellung des lehrenden Jesusknaben im Tempel ein gegenreformatorisches Votum für den katholischen Glauben abgeben. Es ist ein Leichtes sich vorzustellen, wie die in der Kirche Messe haltenden Jesuiten anhand dieses Bildes den Ursulinen ihren Lehrauftrag vergegenwärtigten, mit der sie der Verbreitung der «Irrlehre» entgegentreten sollten.

VII. Kunst- und kulturgeschichtliche Würdigung

In der Schweiz wurden zu keiner Zeit große gewobene Wandteppiche wie in Italien, Frankreich und Flandern hergestellt¹⁴⁰. Auch die kleinformatischen Wirkereien erlebten hier nur während der Spätgotik und der Renaissance eine kurze Blütezeit. Erhalten gebliebene Arbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts stammen aus dem Raum Basel und dem Oberrheingebiet. Ein kurzes Auftreten kleiner Werkstätten ist um 1600 auch im Bodenseeraum zu beobachten¹⁴¹.

Die Stickerei hingegen, die in den Ursprungsländern der großen Tapisserien nie deren Bedeutung erlangen konnte, vollzog in der Schweiz den Stilwandel zum Barock und trat so zum großen Teil an die Stelle der Wirkereien. Die Nadelmalerei kam dem

¹³⁹ Ausführungen darüber wie ein Priester predigen soll: «*L'Eglise de sa Paroisse et les Eglises des Paroisses circonvoisines, parlent / aux yeux du fidèle. / Il trouve dans ces Eglises, en caractères sensibles et parlants, les vérités du Catéchisme qu'il a apprises. (...) Enfin, il voit le Bénitier et les Images du Jésus Christ et des Saints. Les vérités qu'on lui enseigne se trouvent confirmées par tous ces monuments.*» (*Traité de la Foi des Simples dans lequel on fait une analyse de cette Foi, l'on prouve qu'elle est raisonnable, et l'on répond aux objections des Incrédules* [1770], Bibl. municipale Le Mans. Zit. in: M. MENARD [wie Anm. 41], S. 302).

¹⁴⁰ J. SCHNEIDER (wie Anm. 32), S. 169.

¹⁴¹ J. SCHNEIDER (wie Anm. 22), S. 4. – R. VUILLEUMIER-KIRSCHBAUM (wie Anm. 31), S. 29.

Bedürfnis nach immer größerer Naturnähe entgegen. Sie erlebte ihren Aufschwung in der Schweiz zu Beginn der Renaissance.

Die dekorativen Wollstickereien kommen zum größten Teil aus den Stammgebieten der von ihnen abgelösten Wirkereien. Neben Zürich waren es die Städte der Nordostschweiz wie Sankt Gallen und Schaffhausen, wo solche Werke hauptsächlich in bürgerlichen Haushalten geschaffen wurden¹⁴². Der Höhepunkt der Bildstickerei war um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert erreicht. Gemäldegleiche Nadelmalereien nehmen seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts stark ab. Sie machen stets reicher werdenden Blumenornamenten Platz. Die Bildstickerei beschränkt sich im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr auf Tischdecken. Wandteppiche wurden von Ölgemälden, Familienporträts und Stichen verdrängt¹⁴³.

Die Wandbehänge der Ursulinen stehen in diesem Kontext einzigartig da. Die gestickten Bilder der Ursulinen sind zu einer Zeit entstanden, als diese Kunst in der Schweiz schon fast vergessen war. Auch das Format der Wandbehänge überschreitet um ein Vielfaches dasjenige der bescheidenen häuslichen Stickereien wie auch die Größe der in der Schweiz entstandenen Wirkereien. Unter diesem Blickwinkel sind sie einzig mit den großen ausländischen gewobenen Tapisserien vergleichbar.

Aber nicht nur im schweizerischen Kontext sind die Freiburger Stickereien einzigartig. Es ist auch anzunehmen, daß es sich bei den Wandbehängen um die größten barocken Stickereien Europas handelt. Mindestens haben sich keine Stücke gleicher Größe erhalten. Sie gehören somit zu den seltenen großformatigen Stickereien, zu denen etwa noch der 3,75 x 3,75 m große Schöpfungsteppich von Gerona (Spanien) aus dem frühen 12. Jahrhundert oder ein 5,5 x 4 m großer allegorischer Wandbehang aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts¹⁴⁴ im Victoria and

¹⁴² J. SCHNEIDER (wie Anm. 32), S. 177. – Jenny SCHNEIDER, *Die Textilabteilung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, in: *Weltkunst* 49 (1979), S. 1877.

¹⁴³ J. SCHNEIDER (wie Anm. 32), S. 177–178.

¹⁴⁴ Der Wandbehang wurde 1516 für das Kloster Heinigen bei Hannover hergestellt. Ohne Abbildung zit. in: Heinrich KOHLHAUSSEN, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks*, München 1955 (= Bruckmanns Deutsche Kunstgeschichte, Bd. V), S. 412.

Albert Museum in London zu zählen sind. Die von mir diesbezüglich angefragten Fachleute haben die Vermutung bestätigt, daß keine in der Größe vergleichbaren Stickereien bekannt sind¹⁴⁵. Den Wandbehängen der Ursulinen kommt also in der Geschichte der Stickerei ein weit wichtigerer Platz zu, als bis anhin angenommen wurde.

Bis heute gibt es kein ausführliches Werk, das einen zusammenfassenden Überblick über die Geschichte der Stickerei liefert. Große Bestände wurden bis jetzt weder historisch noch kunstgeschichtlich erschlossen. Der größte Teil des Materials entzieht sich der Forschung, da es nicht publiziert ist. Stickereien «schlummern» in Magazinen mehr oder weniger bekannter Museen, in vielen Kirchen und Klöstern. Die wenigen aufgearbeiteten und publizierten Stücke stehen wie «erratische Blöcke» in der Kunstlandschaft und erlauben nicht, sich ein genaues Bild über die stilistischen Zusammenhänge zu machen.

Die Grundlagenforschung auf diesem Gebiet ist nicht ganz einfach. Während über tausend Jahren haben sich Muster, Struktur und Material unter den handeltreibenden Völkern verbreitet, was ein fast unentwirrbares Miteinander von ehemals getrennten Motiven und Techniken zur Folge hat. Viele fremde Elemente wurden so in die einzelnen Kulturen integriert. Bei der weltweiten Ausdehnung der Stickerei hat die christliche Kirche eine entscheidene Rolle gespielt; einerseits als Hauptabnehmerin, andererseits als Vermittlerin von neuem Formengut, durch Kreuzfahrer und Missionare. Neben Eroberungen spielten bei der Wanderung und Übernahme der Nadelkunst auch politische Heiraten innerhalb Europas eine wichtige Rolle. So gewann z.B. die spanische Stickerei nach der Heirat Katharinas von Aragon mit Arthur, Prinz von Wales, und dann mit Heinrich VIII. einen großen Einfluß in England¹⁴⁶. Die Herkunft einzelner Stiche, Techniken und Stickmuster zu bestimmen wird durch diese Art des Wanderns nahezu unmöglich. Ebenso schwierig gestaltet sich

¹⁴⁵ Freundliche Mitteilung von Jenny SCHNEIDER (Landesmuseum Zürich), Lorenz SEELIG (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München), M. ARIZOLLI (Musée historique des tissus de Lyon; ehemals Villa Borghese, Rom) und Jean-Michel TUCHSCHERER (Museum of Fine Arts, Boston; ehemals Musée historique des tissus de Lyon).

¹⁴⁶ P. CLABBURN (wie Anm. 92), S. 8–9.

die Suche nach Bildvorlagen. Nur in wenigen Glücksfällen haben sich die Vorlagen im Umkreis der Stickerei erhalten und sind so identifizierbar¹⁴⁷.

Nachdem die Textilkunst von der Forschung während Jahrzehnten als quasi drittrangiges Gebiet der Kunstgeschichte nahezu vergessen worden ist, kann in den letzten Jahren in Fachkreisen ein vermehrtes Interesse an ihr beobachtet werden. Noch im letzten Jahrhundert stand sie in bedeutendem Ansehen. Nach einer völligen Verarmung der Stickerei im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert gelangte sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder zu einer neuen Blüte. Einhergehend mit diesem Aufschwung war auch ein wachsendes Interesse breiter Kreise an dieser Kunstgattung auszumachen. So zeigt ein Blick in den Katalog der Landesausstellung von 1896 in Genf, daß den Textilien, darunter auch zahllosen Stickereien, ein breiter Platz eingeräumt wurde. Nicht weniger als 320 Ausstellungsstücke sind im Katalog verzeichnet¹⁴⁸. Die Schweiz beherbergte zu dieser Zeit bedeutende Textilsammlungen wie die des Leopold Iklé in Sankt Gallen, des J. Meyer am Rhy in Luzern, des Pfarrers Denier in Attinghausen (UR) und des Arztes Romedi-Salis in Madulein (Oberengadin). Diese umfangreichen Bestände konnten, als sie um die Jahrhundertwende und in den 1920er Jahren unter den Hammer kamen, nicht alle in Museen gerettet werden.

Noch heute wandern seit dem Zweiten Vatikanum in Klöstern und Kirchen abgelegte oder vom Zahn der Zeit angegriffene Paramente in den Abfall. In der Neuzeit wurde an den Stickereien vor allem die Diskrepanz zwischen dem Niveau der künstlerischen Vorlagen und ihrer Umsetzung bemängelt. Diese scheinbare Diskrepanz wurde ihnen zum Verhängnis. Das alte Wissen darum, daß die Bildstickerei die Tochter der Tafelmalerei ist, war in Vergessenheit geraten¹⁴⁹. So wird sie denn noch heute vielfach fälschlicherweise als Volkskunst angesehen. Dies ob-

¹⁴⁷ Y. HACKENBROCH (wie Anm. 51), S. 9–12.

¹⁴⁸ Catalogue de l'art ancien, Exposition nationale suisse, Genève 1896.

¹⁴⁹ Hans STEGMANN, *Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, Teil II: Stickereien, Spitzen und Posamentierarbeiten*, Nürnberg 1901, S. 10.

wohl ihr lange Zeit dieselbe Bedeutung beigemessen wurde wie der Malerei¹⁵⁰. Mit solchen Vorurteilen gilt es aufzuräumen. Nur so kann Stücken wie den Wandbehängen der Ursulinen die ihnen gebührende Beachtung verschafft werden.

Abkürzungen:

- AUF = Archiv der Ursulinen Freiburg.
- FA = *Fribourg artistique à travers les ages*, Publ. des Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes, 24 Bde, Fribourg 1890-1914.
- GS = Geistliche Sachen [im StAF].
- IPR = Inventaire du patrimoine religieux, Direction de l'instruction publique et des affaires culturelles, Fribourg.
- LCI = *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. E. KIRSCHBAUM u.a., 8 Bde, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976.
- RÉAU = Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Teil II, Bd. 2, Paris 1957.
- RDK = *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. v. Otto SCHMITT u.a., Stuttgart 1937ff. [nicht abgeschlossen].
- RM = Ratsmanual [im StAF].
- SCHILLER = Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 4 Bde, Gütersloh 1966–1976.
- StAF = Staatsarchiv Freiburg.
- WCK = Hannelore SACHS / Ernst BADSTÜBNER / Helga NEUMANN, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Hanau o.J. [um 1980].
- ZAK = *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Basel 1939ff.

Abbildungsnachweis:

- Inventar der Kunstdenkmäler, Freiburg: Foto Primula Bosshard, Freiburg (Abb. 1–2, 9–10); Foto Jean Mülhauser, Freiburg (Abb. 3–8); Foto Urs Bütler, Luzern (Abb. 11–12); Foto Jacques Belat, Pruntrut (Abb. 14).
- Inventar der kirchlichen Kunst, Freiburg: Foto Jean-Louis Donzallaz, Romont (Abb. 13).

¹⁵⁰ «Alors broder était un art, une branche sérieuse, estimable, de la peinture. L'aiguille, véritable pinceau, se promenait sur la toile et laissant derrière elle le fil teint en guise de couleur, produisant une peinture d'un ton doux et d'une touche ingénieuse, tableau brillant sans reflet, éclatant sans dureté.» (LÉON DE LABORDE, *La Renaissance des Arts à la Cour de France. Tome 1er: Richesses tirées du Trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, Paris 1775, S. 993. Zit. in: E. LEFEBURE [wie Anm. 27], S. 117).