Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 67 (1990)

Artikel: Die barocken Wandbehänge der Freiburger Ursulinen
Autor: Heimgärtner, Eva
Kapitel: III: Beschreibung und Ikonographie
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-340176

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

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 Xainctonge 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 betrachten[33].

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 auf[34]. 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.

ten[35]. 1653 wurde dem Orden eine offizielle Niederlassungsgenehmigung ausgestellt[36]. Ihre endgültige Anerkennung erhielten die Schwestern im Jahr 1676[37].

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 teil[38]. 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 haben[39].

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 Jesu[40].

[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 Abendmahl[41].

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. Milles 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 Plazierung 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 darzustellen[43]. 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 ausgebildet[45]. 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 Tuschmalereien. 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 Chinamode[46].

Eine genaue Bildvorlage für die Anbetungsszene konnte nicht gefunden werden. Weitgehende kompositorische Übereinstimmungen haben sich jedoch mit einer Buchillustration von 1542 aus Köln feststellen lassen[47]. 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 angewinkeltem 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 war[48].

[46] Erich Köllmann, *Chinoiserie*, in: RDK III, S. 441.

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

[48] IPR Villars-sur-Glâne, Séminaire diocésain, tableaux no. 2. – IPR Fribourg, 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 Tempel[49] 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 geläufig[50]. 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 wieder[51]. Daß unser Bild aus verschiedenen

[51] Yvonne Hackenbroch, *English and other needlework tapestries and textiles in the Irwing 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 Kindheitsszenen[52]. 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 Testamentes 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 thront, 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 Diskussionstypus wird vor allem in der Kunst der Reformationszeit aus naheliegenden Gründen hin und wieder aufgegriffen[53]. Wie häufig in der volkstümlichen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts wird der Jesusknabe hier zu einem regelrechten Prediger, der von einem Bischofsthron herab doziert[54].

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 Apostelkommunion[55] in den Vordergrund stellen, liegt der Akzent bei unserem Bild auf der Verratsankündigung[56]. Dieser Bildtypus mit den heftig gestikulierenden Aposteln geht auf Leonardo da Vinci zurück. Für die Kunst der Gegenreformation und ihre Folgezeit ist er bestimmend geworden[57].

[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 wieder[58]. 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 gestochen[59]. 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 dürften[60]. 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 Norden[61]. Viele seiner Stiche wurden als Vorlagen für die Herstellung von Tapisserien verwendet[62].

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 Mans[63].

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 hollondais 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 Hintergrundsszene 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, auseinanderzusetzen[64]. 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 Eingang[65]. 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 Ansehen[66]. 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 verwendet[67]. 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 ausgestattet[68].

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'Archittetura 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 anzusprechen[69].

3.2. Ikonographie 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 vergegenwärtigen[70].

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, *Ikonologie 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 können[71]. 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 verstehen[72]. So können Pflanzen symbolisch interpretiert werden, wenn ihre Darstellung in Zusammenhang mit der Gesamtidee des Werkes steht[73]. Dies gilt bei unseren Wandbehängen umso mehr, als die Pflanzensymbolik auch im theologischen Schrifttum der Zeit Beachtung fand[74]. 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 entwarf[75]. 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 wiedergegeben[76]: 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 Heilstatsachen[77]. 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 worden[78]. 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 Pflanzenstilleben 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 entspringt[79]. 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» Zahl[80].

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 belebt[81].

[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 hat[82].

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 zusammensetzt[83]. 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 gefunden[84], 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

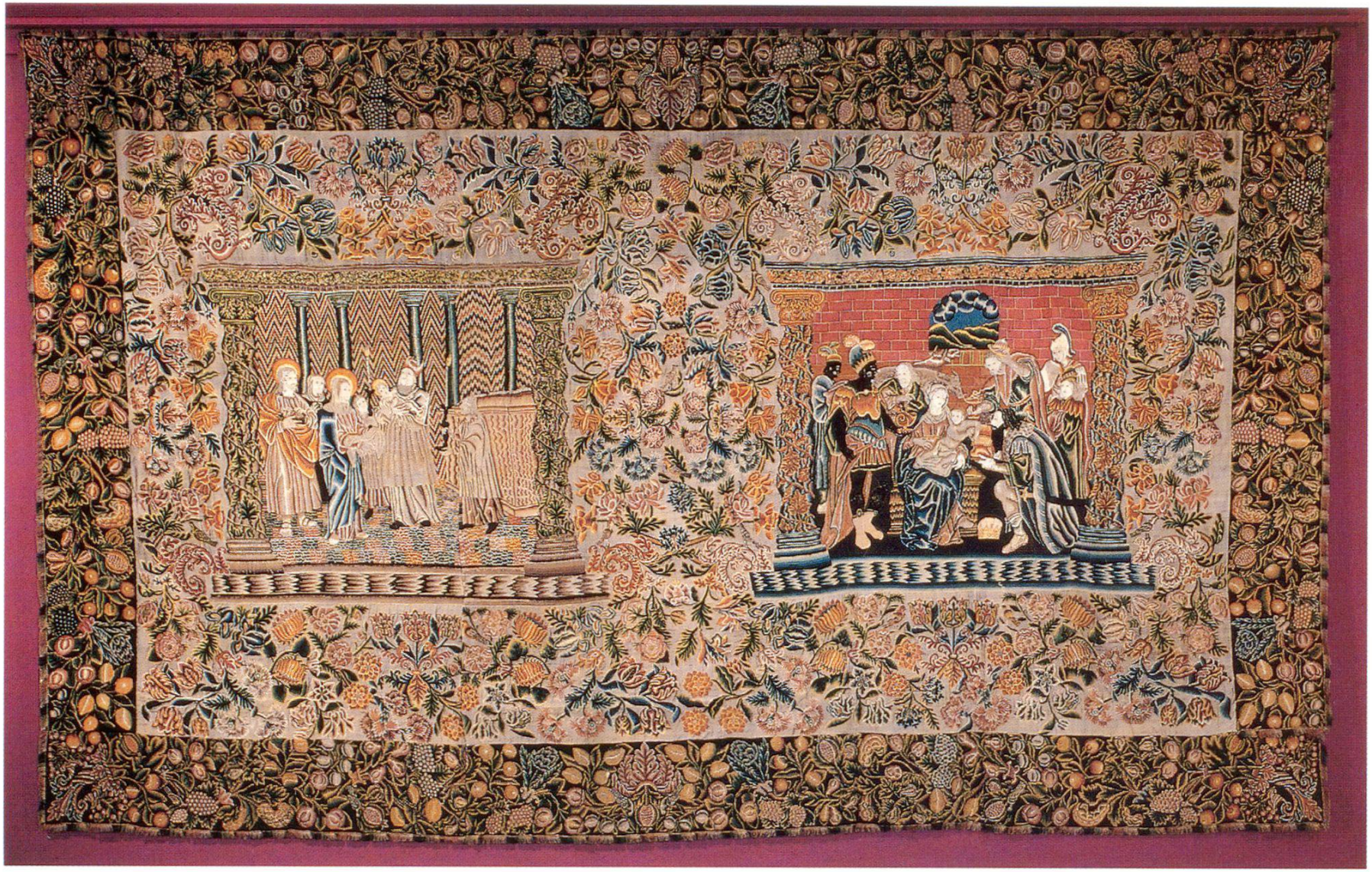

Abb. 3: Die gestickten Wandbehänge des Freiburger Ursulinenklosters, zwischen 1675 und 1687

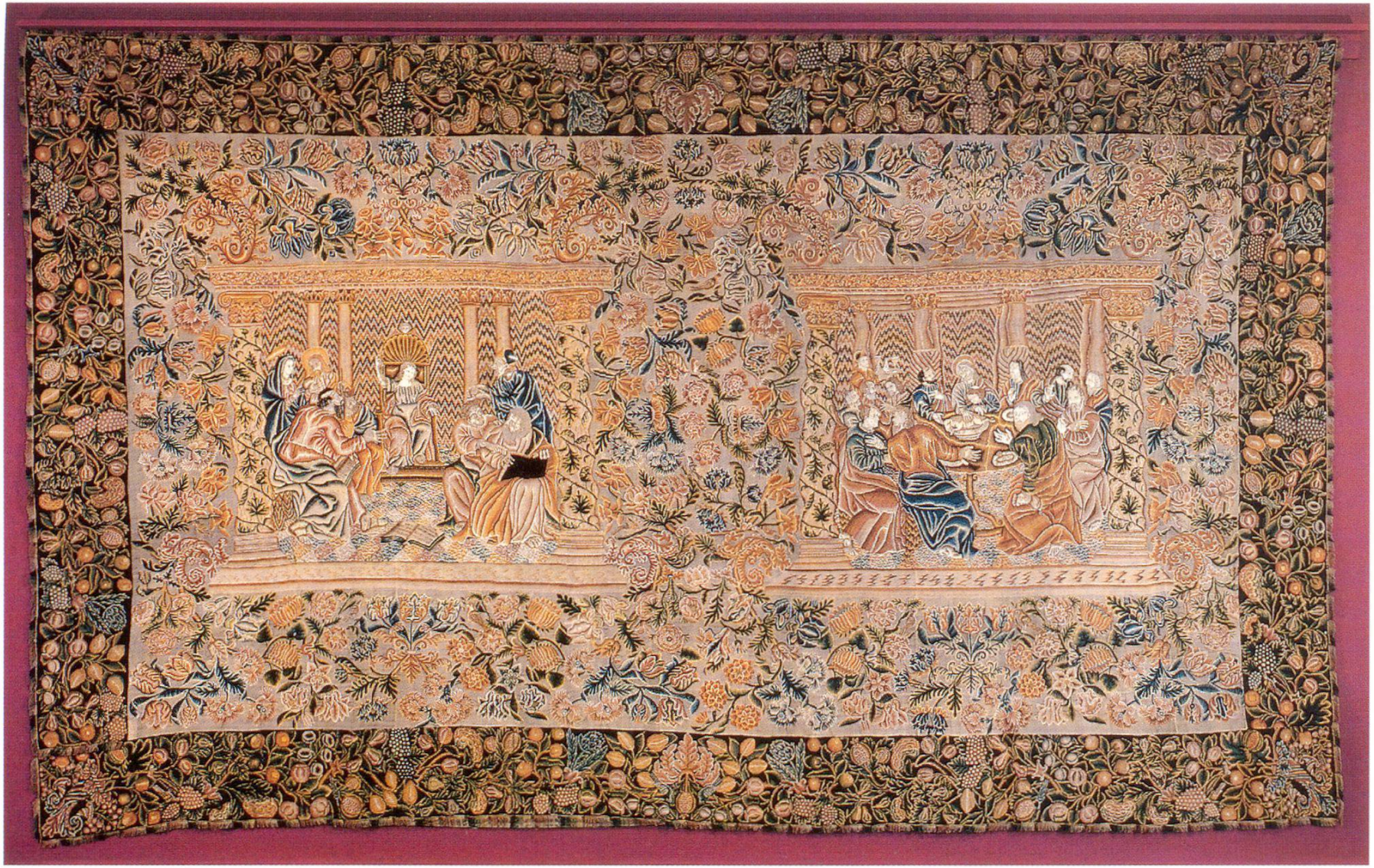

Abb. 4: Die gestickten Wandbehänge des Freiburger Ursulinenklosters, zwischen 1675 und 1687

Abb. 5: Detail, die Anbetung der Könige

Abb. 6: Detail, die Darbringung im Tempel

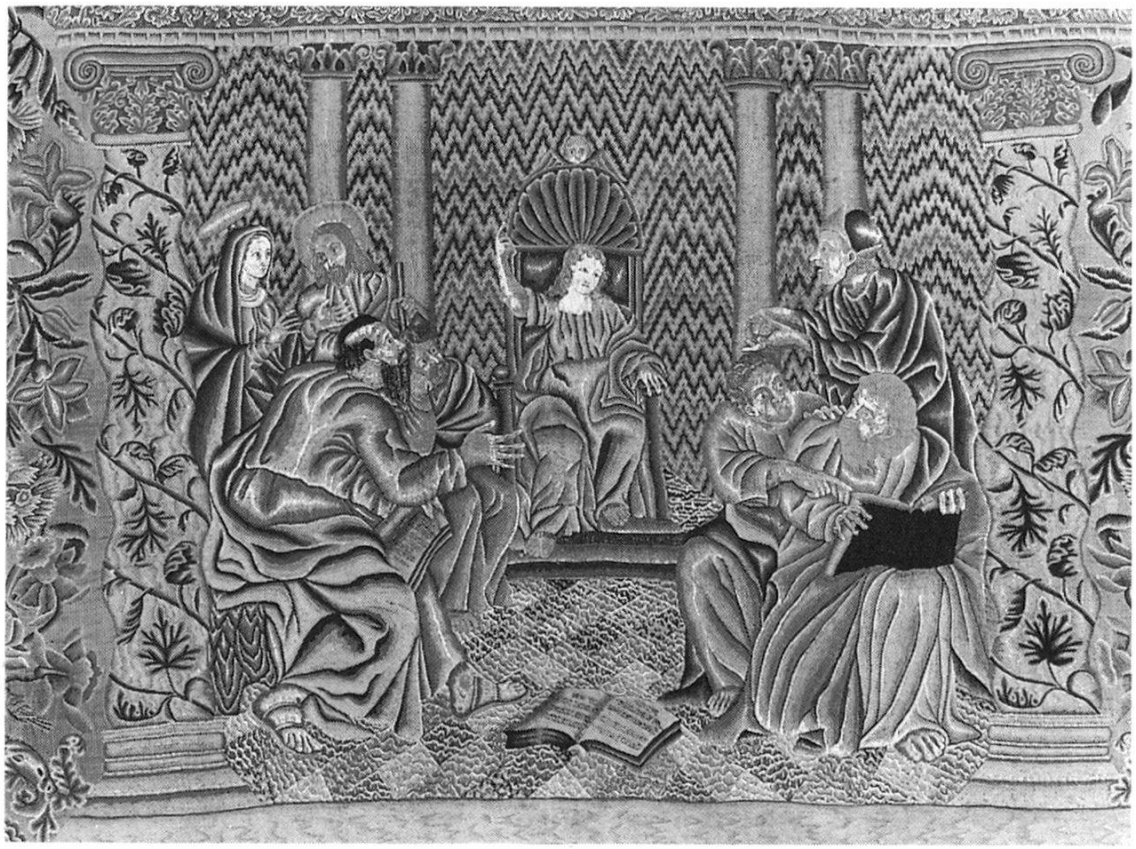

Abb. 7: Detail, der Zwölfjährige unter den Schriftgelehrten

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

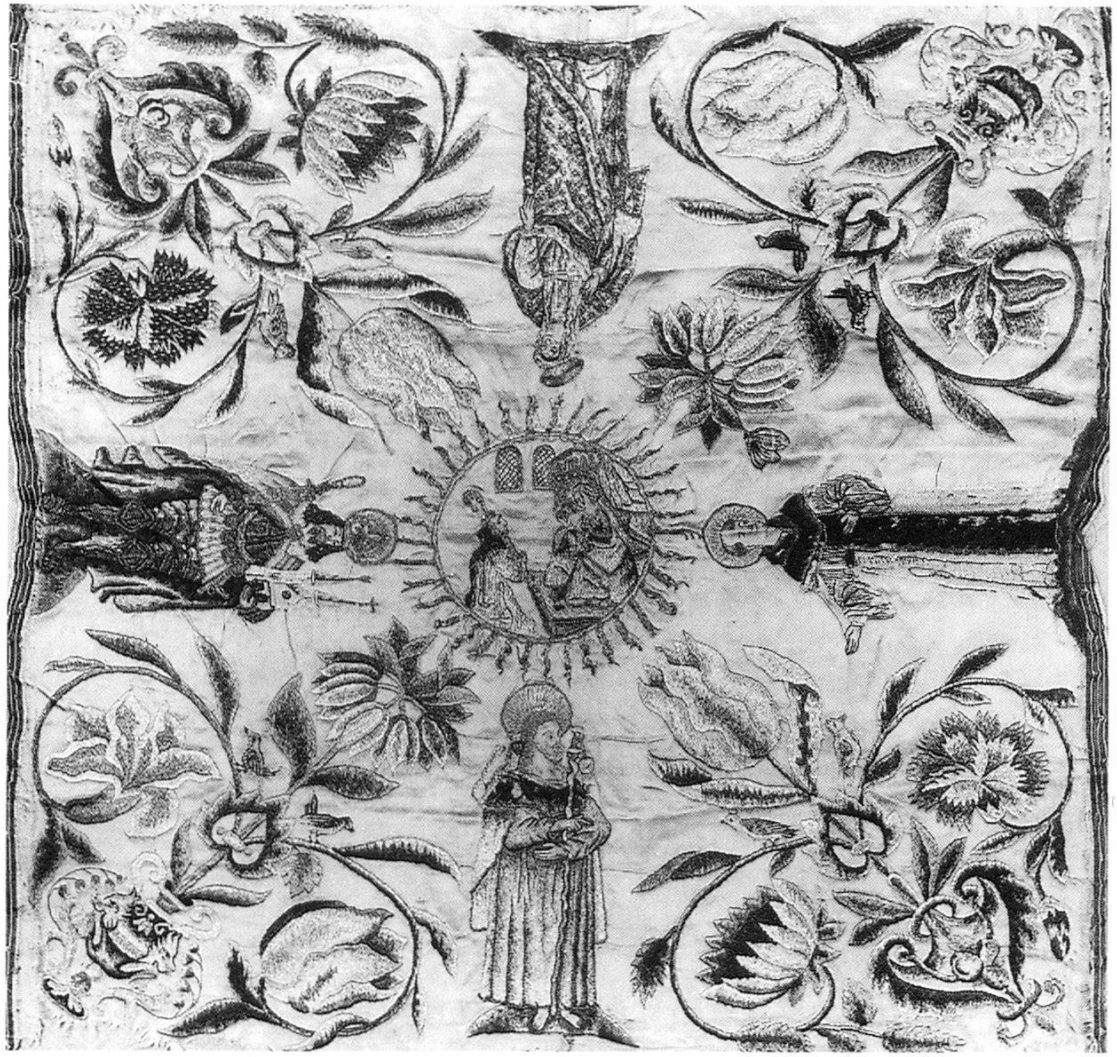

Abb. 13: Kelchvelum, Kloster La Fille-Dieu bei Romont, letztes Viertel 17. Jh.

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 Wandbehänge bei der Übernahme des Formgutes noch weitere Eigenständigkeiten gegenüber den Tischdecken auf. Sie integrieren die gewundenen Säulen der Tapisserien 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 Tapisserien.

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 können[85].

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.