

Barbara Margarethe Eggert

Das andere Geschlecht im Altarraum – exklusive Textilien als inklusive Medien. Studien zum Gösser Ornat

Der Beitrag ist der viel zu früh verstorbenen
Mediävistin und Grenzverschieberin Silke Tammen
(1964-2018) gewidmet.

Abstract

The paper shows how vestments and paraments of the altar could be functionalized in order to crack the frame of common social patterns and margins by deviating from iconographical norms and standards and modifying those openly or subversively. This aesthetic strategy will be discussed with a focus on a textile ensemble from the 13th century: the Göss Vestments (Gösser Ornat, Museum for Applied Arts, Vienna).

Der Beitrag zeigt wie ikonographische Programme auf Kirchengewändern und Paramenten des Altares funktionalisiert werden konnten, um Gegenentwürfe zu gängigen sozialen Anerkennungsverhältnissen und Hierarchien zu visualisieren.

Eine ästhetische Strategie hierfür, das Abwandeln gängiger Bildformeln, wird anhand des sogenannten Gösser Ornats (zwischen 1239 und 1269, Museum für Angewandte Kunst, Wien) erläutert.

Einleitung

Textilien sind auch in der heutigen mediävistischen Forschungslandschaft ein im Vergleich zu Skulptur, Tafel- und Buchmalerei noch immer unterrepräsentiertes Medium. Es hat sich aber seit den 1970er-Jahren viel getan, als Pionierinnen der Textilforschung wie etwa die 2015 verstorbene Renate Kroos sich herablassende Bemerkungen über ihre umfassenden, anspruchsvollen und innovativen Forschungsprojekte anhören mussten, so auch vom eigenen Doktorvater, der vom »Fräulein« wissen wollte, wie es mit ihrer »Tüchleinforschung« vorangehe.¹ In den 70er-Jahren des letzten Jahrhunderts waren promovierende Frauen auch in der Kunstgeschichte noch unterrepräsentiert und manch Wissenschaftler tat sich mit der Adressierung der Kolleginnen schwer – aber dann wählte Renate Kroos auch noch ein befremdendes, grenzwertiges Thema für ihre kunsthistorische Dissertation, das nicht zum Medien-Kanon gehörte. Hierdurch war sie gleich in zweifacher Hinsicht in der Grenzverschiebung in Sachen Eigenes, Anderes und Fremdes aktiv.

Dass und wie Grenzverschiebung durch Texte und Textilien in anderer und doch auch wieder vergleichbarer Art auch in Frauenkommunitäten des Hochmittelalters praktiziert wurde, soll im Folgenden anhand der Paramente aus Göss zeigen, eines Textilensembles, das Mitte des 13. Jahrhunderts konzipiert und angefertigt wurde.

Um dieses Beispiel in seiner Brisanz richtig einschätzen zu können, muss man sich zunächst vor Augen halten, welche Wertschätzung liturgische Textilien damals genossen: In der Schrift *De sacro altaris mysterio* Lothars von Segni, dem späteren Papst Innozenz III. (1198-1216), bilden die Paramente, hier bezeichnet als *indumenta*, gleichwertig mit der Altarausstattung, also Kreuz, Kerzen, Messbuch und Kanontafeln und Altargeschirr (*instrumentes*) und den *elementia* – Wasser, Wein und Brot – die Gruppe der *res* (vgl. MIGNE 1855: Sp. 763-920). Sie alle sind essentiell für die Messfeier.

Die Herstellung der *indumenta*, also der Bekleidung des Altares und des liturgischen Personals, fand im 13. Jahrhundert oft in Frauenkommunitäten statt. So auch der Gösser Ornat:

Das Textilensemble, heute bestehend aus einem Antependium, einem Pluviale, einer Kasel, einer Dalmatik und einer Tunika² wurde während des Abtats von Kunegunde II. (1239-1269) im Chorfrauenstift Göss in der Steiermark entworfen und angefertigt. Bedauerlicherweise ist die Bilddokumentation der Paramente stark verbesserungswürdig, was als Beleg dafür gesehen werden kann, dass das Bewusstsein für ihre Exzeptionalität noch optimierbar ist.

Allerdings war das Textilensemble bis in das Jahr 2014 über einen Zeitraum von konservatorisch bedenklichen 30 Jahren Bestandteil der Dauerausstellung des Museums für Angewandte Kunst in Wien. Dann wurden die vier

¹ Öffentlicher Abendvortrag *Frau und Kunstgeschichte. Frauen und Kunst* im Ruhrlandmuseum Essen am 13. Mai 2005 von Dr. Renate Kroos im Rahmen der Tagung *Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*.

² Museum für angewandte Kunst Wien, Inv.nr. T. 6902 - T. 6906

liturgischen Obergewänder und das Antependium eingelagert, da sich ihr Zustand erheblich verschlechtert hatte.³ Auch wenn die Erhaltung des Ensembles unzweifelhaft vorrangig ist, ist es bedauerlich, dass die Textilien die Grenze zur Unsichtbarkeit überschritten haben und hierdurch die Botschaften ihrer Conception, der Äbtissin Kunegunde II., die von ihr gesetzten Zeichen, den Blicken der professionell und/oder aus privater Leidenschaft Kunstinteressierten entzogen sind. Aber selbst anhand der beanstandeten Fotografien lässt sich zeigen, dass und wie die Äbtissin sich mittels des textilen Bildprogramms über konventionelle Praktiken der zeitlichen, räumlichen und liturgischen Ausgrenzung ihrer selbst und ihrer Mit-Kanonissen hinwegsetzte und darüber hinaus die kirchliche Hierarchie in Frage stellte. Ehe die Ausgrenzungspraxen erläutert werden, gegen die sich Kunegunde mit dem Textilensemble wendet, soll zunächst kurz auf die Geschichte des Kanonissenstifts Göss eingegangen werden.

Geschichte des Kanonissenstifts Göss

Gegründet wurde das Kanonissenstift Göss im Jahr 1004 von der Pfalzgräfin Adala (960 - September 7, 1021), die sowohl eine Verwandte Kaiser Arnulfs von Kärnten (850-899) als auch eine Cousine des Heiligen Römischen Kaisers Heinrichs II. (973/78-1024) war. Ihre Mitgründer waren ihre beiden Kinder: Kunegunde (gest. 1027), die erste Äbtissin des Stifts, und deren Bruder Aribio II. (gest. 1031), der im Jahr 1021 als Mainzer Erzbischof berufen wurde. Im Jahr 1020 erhielt Göss durch Heinrich II. den Status einer reichsunmittelbaren Abtei, doch wurde das Stift im Jahr 1188 dem Erzbistum Salzburg unterstellt. Von seiner Gründung an bis Mitte des 15. Jahrhunderts war Göss ein Stift, kein Kloster, und die adligen Chorfrauen folgten der *regula canonicorum*: Diese verbot weder die Heirat und noch umfasste sie das Armutsgelübde. Die Frauen lebten in einer religiösen Kommunität, doch waren ihnen Dienerschaft, Wein und Gewänder aus Leinen gestattet (JONTES 2003/2004). Dieser Privilegien ungeachtet waren die Chorfrauen geschlechtsspezifischen Ausgrenzungspraktiken unterworfen.

Wie zu zeigen ist, diente das Bildprogramm des Gösser Ornats zur partiellen Aushebelung der architektonischen und liturgisch-hierarchischen Ausgrenzung des ›anderen Geschlechts‹. Diese beiden Ausgrenzungsformen spiegeln die doppelte Bedeutung des Begriffs *ecclesia* wider, der einerseits für das Kirchengebäude selbst, andererseits für die (hierarchisch strukturierte) Gemeinschaft der Gläubigen Anwendung findet (vgl. SCHNITZER 1997; LOW 2006; WOODFIN 2001).

³ Auskunft per Mail an die Autorin seitens Johannes Wieninger, Kustode MAK-Sammlung Asien, vom 01.08.2017

Architektonische Ausgrenzung

Ausgrenzung geschieht immer in Bezug auf etwas – und architektonische Ausgrenzung bedeutet für den Sakralraum Kirche die Nicht-Präsenz im Zentrum: dem Altar. Dort findet die kontinuierliche Wiederholung des Opfers Christi durch die Zelebranten statt, der die Gemeindemitglieder beiwohnen. Diese werden in liturgischen Texten häufig als *circumstantes* bezeichnet, die »Umstehenden«, verkürzt für die »den Altar Umstehenden«. Wie Texte aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert belegen, war schon im frühen Christentum das Kirchengebäude ein genderspezifisch geprägter Ort, an dem Frauen und Männern unterschiedliche Plätze zugewiesen wurden.⁴ Ein frühes Zeugnis hierfür findet sich im 12. Kapitel der aus Syrien stammenden *Didascalia Apostolorum*, in welchem den weiblichen Laien der westliche Teil des Kirchenraumes zugewiesen wird – hinter den männliche Laien und weit entfernt von Altar und Bischofssitz (STEWART-SYKES 2009: 105).⁵ Auch Stiftskirchen waren genderspezifisch unterschiedlich gehandhabte Räume, da für männliche und weibliche Stiftsmitglieder eigene Vorschriften galten: Chorherren nahmen ihren Platz immer im Hochchor ein – auch dann, wenn ihre Kirche eine Doppelfunktion hatte und gleichzeitig als Gemeindekirche diente. Chorfrauen hingegen wurden in letzterem Fall architektonisch ausgegrenzt und durften im Falle der Anwesenheit der Gemeinde lediglich unsichtbar und unhörbar am Gottesdienst teilnehmen – z.B. von einer Empore aus. Forscherinnen wie Gisela Muschiol und Carola Jäggi haben in ihrer Forschung immer wieder darauf hingewiesen, dass diese Ausgrenzung zumindest partiell zur visuellen und auditiven Einschränkung der Frauenkommunitäten führte, da architektonische Elemente den Blick auf die Liturgie versperrten und auch den Schall dämmten (vgl. MUSCHIOL 2001: 133-135; JÄGGI 2006: 185-254).

Während des Abbatats Kunegundes II. gestaltete sich die architektonische Situation in Göss folgendermaßen: Für die täglichen Messfeiern fanden sich die Kanonissen im Chor der Marienkirche ein, der durch einen zugemauerten Lettner vom Kirchenschiff abgetrennt war.⁶ Obgleich Göss bereits seit

⁴ Die vorderen Plätze waren üblicherweise für (verdienstvolle) Personen von Rang oder zumindest Vermögen vorbehalten, so es sich um Männer handelte. Dass diese Plätze – auch metaphorisch gesprochen – Frauen nicht zustanden, legt Chrysostomus in folgendem Textabschnitt aus *Laus Maximi e quales uxores ducendae* 4 dar:

»if the more important duties were turned over to the woman, she would go quite mad. Therefore God did not apportion both duties on one sex ... nor did God assign both to be equal in every way, for women in their contentiousness would deem themselves deserving the front-row seats rather than the man«, in: MIGNE 1862: Sp. 330f.; englische Übersetzung COX MILLER 2005: 271f. Einen Überblick über die Forschung zu Raum-Gender-Relationen bietet MÜLLER 2015: 299-325.

⁵ Die aus dem 4. oder 5. Jahrhundert stammende Schrift *Testamentum Domini*, die wahrscheinlich ebenfalls – wie die *Didascalia Apostolorum* – in Syrien entstand, nennt hier jedoch Ausnahmen für die kanonischen Witwen. Diese werden nicht ordiniert, doch ist bei liturgischen Zusammenkünften ihr Platz in unmittelbarer Nähe des Bischofs. Selbst bei der Eucharistiefeier standen sie gemeinsam mit dem Bischof, den Priestern und den Ministranten innerhalb des Schleierns vgl. BRADSHAW; JOHNSON; PHILLIPS 2000: 100; BERGER 2011: 55, 139.

⁶ Dass Chorschranken hingegen durch ihre Architektur und ihre skulpturale Ausstattung nicht (nur) als Barrikaden oder Hindernisse interpretiert werden dürfen, sondern vielmehr als Bindeglied der *ecclesia* im korporalen wie im architektonischen Sinne fungierten, zeigt YOUNG 2013.

1177/78 mit St. Andreas eine eigene Pfarrkirche besaß, wurden die Hochfeste weiterhin in der Marienkirche gefeiert (BRACHER 1966: 34, 41). So auch der Gedenktag der Stiftsgründerin, der vorerwähnten Pfalzgräfin Adala. Das liturgische Zentrum an diesem Tag, dem 7. September, war der Katharinenaltar. Dieser Altar, der in der Mitte des Mittelschiffs, jenseits des Lettnerwalls platziert war, diente gleichzeitig als Grabstätte Adalas und ihrer Tochter Kunegunde, der ersten Äbtissin dieses Namens (BRACHER 1948: 195-205, insbes. 196, 200; sowie DREGER 1908: 613-53, insbes. 614). Obwohl aufgrund der Quellenlage bislang nicht geklärt ist, ob die Kanonissen an diesem für die Frauenkommunität so wichtigen Tag dem Memorialgottesdienst im Hochchor oder von der Empore⁷ aus beiwohnten, ist ihre architektonische Ausgrenzung in beiden Fällen unstrittig, da sie in beiden Versionen räumlich vom Katharinenaltar abgeschieden waren. Dies bringt uns zum Aspekt der liturgischen Ausgrenzung.

Liturgische Abgrenzung

Weder die Äbtissin noch die anderen Chorfrauen wurden liturgisch für die Feier am Altar benötigt oder waren überhaupt am Altar zugelassen. Zwar wurden noch bis ins 12. Jahrhundert hinein auch Frauen ordiniert und versahen liturgische Ämter (vgl. u.a. TORJESEN 1993; EISEN 2000; MACY 2008). Vom 13. Jahrhundert an aber wurde der Umstand, weiblich zu sein, zu einer »liturgischen Behinderung«, um die Liturgiewissenschaftlerin Teresa Berger zu zitieren (BERGER 2011: 48f.; vgl. BOWES 2008: 139). Papst Innozenz III. (1198-1216) verbot im Jahr 1210, mithin 20 Jahre vor Beginn des Abbatiats Kunegundes II, dass die weiblichen Oberhäupter von religiösen Gemeinschaften den Segen erteilten, die Beichte abnahmen, aus den Evangelien vorlasen oder gar predigten (SCHLOTHEUBER 2014: 127f.). So übten im 13. Jahrhundert zwar Frauen als Gründerinnen, Stifterinnen, Mäzeninnen, Künstlerinnen und Äbtissinnen in unterschiedlichem Ausmaß politischen und wirtschaftlichen Einfluss zum Wohle ihrer Institution aus – Kunegunde II. beispielsweise war sehr erfolgreich darin, den Grundbesitz von Göss zu mehren (JONTES 2003/2004: 15-17) – doch ungeachtet dieses Einflusses hatten sie ihren Platz am Altar und auf der Kanzel eingebüßt.

Auf Paramenten des Mittelalters bis in die frühe Neuzeit sind Darstellungen weiblicher Heiliger in Ausübung liturgischer Dienste eine Ausnahmeerscheinung: Das gestickte Bildnis einer predigenden Maria Magdalena auf den Chormantelstäben eines Pluviales aus dem 15. Jahrhundert, das ursprünglich zum Kirchenschatz der Danziger Marienkirche gehörte, ist eines dieser seltenen Beispiele (EGGERT 2015: 60-63).

Generell aber boten bebilderte Paramente, die oft von den Frauengemeinschaften selbst hergestellt wurden, dem »anderen Geschlecht« die

⁷ Vom 13. bis 15. Jahrhundert war die Westempore ein übliches Ausstattungsmerkmal in Kirchen unterschiedlicher weiblicher Orden, doch ist die frühe Geschichte dieses architektonischen Elements noch unerforscht, vgl. UNTERMANN 2015.

Möglichkeit, subtil bis plakativ Ausgrenzungen unterschiedlicher Art zu thematisieren, Grenzen zu überschreiten und durch die Textilien als ikonisches Substitut Sichtbarkeit und Präsenz an »verbotenen« Orten zu erlangen. Dies geschah zum Beispiel durch die Integrierung heraldischer Elemente oder von Inschriften, die die korporative, dynastische und individuelle Visibilität und *memoria* ermöglichten.⁸ Forscherinnen wie Stefanie Seeberg (vgl. SEEBERG 2014a und 2014b) und Tanja Kohwagner-Nikolai (2006) haben sich in vielen ihrer Publikationen mit Repräsentationen von Frauenkommunitäten auf Textilien des 13. bis 15. Jahrhunderts befasst – und auch ich kehre nun seit mehr als 10 Jahren immer wieder zu diesem Thema zurück. Viele textile Visibilisierungen sind eher subtil (vgl. SEEBERG 2014a: insbes. 235-245) und die Grenzüberschreitungen müssen erst als solche dechiffriert werden.

Von Subtilität kann man beim Gösser Ornat eher nicht sprechen. Betrachtet man sein Bildprogramm, so lässt sich dieses als offene Kritik an der architektonischen und liturgischen Ausgrenzung von Frauen interpretieren – sowie an der generellen Stellung der Frau in der Kirchenhierarchie. Die Missbilligung der Ausgrenzungskonventionen wird durch die Ikonographie der Textilien visualisiert – und zwar im Rahmen eines Hochfestes, während des Herzstücks einer essentiellen Zeremonie:

Die Textilien waren für die Feier des Memorialgottesdienstes der Stiftsgründerin konzipiert, der am Katharinenaltar, mithin im pfarrkirchlich genutzten Teil von St. Marien stattfand. Durch die Kasel des Gösser Ornats funktionalisierte Kunegunde II. gar den Hauptzelebrianten als Sandwichmann *avant la lettre*⁹, der ihre Anti-Ausgrenzungs-Propaganda proklamierte. Dies mag nun wie eine nachträgliche post-post-feministische Interpretation eines hochmittelalterlichen Artefakts wirken – und das ist es auch. Aber: Diese Interpretation ist nur ein schwaches Echo dessen, wie das Bildprogramm für zeitgenössische Augen gewirkt haben muss – insbesondere für Personen, welche über Kenntnisse des kanonischen Textes verfügten, den Kunegunde auf der Kasel gut sichtbar feministisch uminterpretierte.

Der Gösser Ornat als textile Grenzüberwindungsstrategie

Das Textilensemble, das in der Forschungsliteratur als Gösser Ornat bezeichnet wird, besteht heute aus einem Antependium, einem Pluviale, einer Kasel,

⁸ Vgl. auch MECHAM 2014: 67. Zu Textilien als Medium kirchlicher und weltlicher Botschaften vgl. u.a. EGGERT 2010: 255-299 und zuletzt die Beiträge in DIMITROVA; GOEHRING 2014.

⁹ Als Sandwichmann werden seit dem 19. Jahrhundert menschliche Werbeträger bezeichnet, die mittels (verstärkter) Kartontafeln (engl.: sandwich board) auf Brust und Rücken auf Produkte, Events und Veranstaltungen (wie z.B. Wahlen) hinweisen oder ihre Gesinnung oder die dritter Personen kundtun (z.B. bei Demonstrationen). Frühe Darstellungen dieser Form der mobilen Außenwerbung finden sich beispielsweise im Werk des u.a. in London tätigen Lithografen Johann Georg Scharf (1788-1860). Kunegunde II. war mit der Funktionalisierung der Textilien als mobile, beidseitige Informationsmedien der Zeit um gut 600 Jahre voraus.

einer Dalmatik und einer Tunika. Sie alle wurden nur einmal im Jahr eingesetzt – am Gedenktag der Stiftsgründerin (BRACHER 1948: insbes. 200). Bis zur Auflösung des Stifts durch Joseph II. im Jahr 1782 waren die Textilien folglich insgesamt max. 540 Mal in Verwendung, was den immer noch vergleichsweise gut erhaltenen Zustand der Textilien erklärt. Allein die Quantität der Verweise auf die Donatrix Kunegunde II. ist frappierend und – nicht nur für Textilien – einzigartig¹⁰:

Ursprünglich verwies der Gösser Ornat sieben Mal auf die Äbtissin. Er war Trägerfläche für drei bildliche Darstellungen und insgesamt vier namentliche Erwähnungen. Die Frauenkommunität wird in drei Inschriften genannt und die Namen zweier Kanonissen werden eigens angeführt.¹¹ Was war der Zweck dieser Referenzen und wann und in welcher Reihenfolge wurden sie für wen sichtbar? Im Rahmen dieses Beitrags werde ich mich auf die Analyse der zwei effektivsten und grenzüberschreitendsten Textilien beschränken: auf das Antependium und die Kasel.



Abb. 1: Antependium des Gösser Ornats, zwischen 1239 und 1269, Seidenstickerei auf Leinen, 106 x 298 cm

Quelle: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, T 6902, © MAK/Katrin Wisskirchen

Das Antependium

Als textiles Ausstattungselement für den Katharinenaltar war das Antependium (Abb. 1) bereits vor dem Betreten des Kirchenraumes durch Zelebranten und Gemeinde an der Vorderseite der Altarmensa angebracht und erwartete diese. Die drei Medaillons auf dem Textil zeigen (von links nach rechts): Die

¹⁰ 1995 betitelt Arno Rettner einen Forschungsbeitrag zur Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom mit der Frage *Dreimal Theodotus?* (RETTNER 1995). Allein die Quantität der Stifterbildnisse macht den frühmittelalterlichen Fundator in den Augen Rettners der Hybris verdächtig. Tatsächlich erweist sich nur eines der drei Bildnisse aus dem 8. Jahrhundert als Stifterbildnis – und Theodotus wurde von Rettner von jeglichem Verdacht der Anmaßung freigesprochen.

¹¹ Und dennoch ist dieses einzigartige Beispiel nicht in HEGENER 2013 erwähnt. Generell fehlen im Beitrag über das Mittelalter von Horst Bredekamp die Signaturen von Künstlerinnen. Einen umfangreichen Beitrag zu Künstlerinnensignaturen in Buchmalerei und Architektur bietet hingegen MARIAUX 2012.

Verkündigung (linkes Medaillon) und die sich über zwei Medaillons erstreckende Epiphanie: Maria, als Himmelskönigin thront gemeinsam mit dem Jesuskind im Zentrum, während die drei *magi*, hier dargestellt als Könige, ein eigenes, davon separiertes Medaillon, erhalten. Obgleich sich Maria und das Jesuskind auf der gleichen Zeitebene befinden wie die drei Könige, und sich diesen mit Blickkontakt und Segensgestus zuwenden, sind die zwei zusammengehörigen Figurenkonstellationen doch voneinander getrennt – und es gibt keinen physischen Kontakt zwischen ihren Bildräumen.

Unterhalb von Medaillon 1 und 2 findet sich das erste Kunegundenbildnis, das eine Vielzahl von Parallelen zur Darstellung Mariens in der Verkündigungsszene aufweist. Zwischen Medaillon 2 und 3 und ebenfalls unterhalb von diesen findet sich die Imago Adalas, die durch ihr Attribut, eine Kirchenminiatur, als Stifterin von St. Marien gekennzeichnet ist. Die Inschrift des ersten Medaillons führt Kunegunde als Autorin des Antependiums ein¹², während die Umschrift des dritten Medaillons Adalas Namen mit denen der drei Könige verschränkt¹³.

Während die Buchstaben ca. 6 cm messen und durch die rote Schrift auf weißem Grund (auch heute noch) gut lesbar sind, messen die beiden knienden Frauenfiguren ca. 33 cm und sind in dieser Haltung nur unwesentlich kleiner als die stehend dargestellten Könige. Somit waren sie groß genug um auch aus einem Abstand von mehreren Metern noch von der Gemeinde wahrgenommen werden zu können. Anders als das durch Kontakt stark abgeriebene Mittelmedaillon wurden sie während der Feier durch den am Altar agierenden Priester nicht verdeckt, sondern knieten als textile Repräsentationen an dessen Seite.

Aufgrund ihrer Gewandung waren ihre soziale Stellung auch für ein illiterates Publikum identifizierbar: Eine Äbtissin im Falle Kunegundes II. und im Falle Adalas eine Heilige, denn als solche wurde die Stiftsgründerin im lokalen Kult adressiert.¹⁴ Eine weitere ikonische Grenzüberschreitung, denn Adala war keine kanonische Heilige.

¹² Inschrift Medaillon 1:
AVE • MARIA • GRACIA • PLENA • DOMINVS
TECVM • BENEDICTA • TV
CHVNEG VNDIS • ABBATISSA • ME • FECIT

¹³ Inschrift Medaillon 3:
CASPAR + + BALTHASAR + + MELCHIOR + ADALA • FVNDATRIX.

¹⁴ In den Gösser Stiftsurkunden des späten 14. Jahrhunderts erscheint die pfalzgräfliche Fundatrix als »sand Adeln« (DREGER 1908: 614) – hierin ist auf schriftsprachlicher Ebene eine Parallele zur nimbiierten Darstellung auf dem Antependium gegeben. Im Text wie auch im textilen Medium wird Adala ungeachtet der nicht vorliegenden Kanonisierung als Heilige dargestellt – im Schriftmedium durch die volkssprachliche Bezeichnung für das lateinische Wort »sancta« (heilige), auf dem Teppich durch den nur Heiligen zustehenden Heiligenschein.

Die Kasel

Viel weiter in Bezug auf Entgrenzung des Eigenen – und, wie später zu zeigen sein wird, auch auf Ausgrenzung des Anderen – geht das Bildprogramm der Kasel. Die Rückseite des Messgewandes, war für die Gemeinde während der Wandlung sichtbar – auch während des zentralen Moments: der Elevation der transsubstantierten Hostie. Allgemeingebräuchlich wurde diese nach dem Vierten Laterankonzil (1215), eben dem Konzil, das die Transsubstantiation zum Dogma erklärte.¹⁵ Von Ausnahmen abgesehen,¹⁶ fand die Wandlung *ad altarem*, also zum Altar gewandt, und *in modo discrete* statt – die Wandlungsworte waren folglich unhörbar für die Gemeinde, die ohnehin des Lateinischen nur in Ausnahmefällen mächtig war.¹⁷ Durch die Absenz eines (verständlichen) auditiven Elements gewannen die performativ-visuellen Elemente der Messe an Bedeutung (u.a. BROWN 1985: 116).

Im Moment der Hostienelevation, dem Höhepunkt der Messe, wurde die Rückseite der Kasel Bestandteil des »stream of grace«: Dieser Ausdruck wurde von Bernhard Lang (LANG 1997: 339) geprägt und bezeichnet die vertikale Achse bestehend aus der elevierten Hostie und dem Körper des Priesters – und, hier ergänze ich: der bebilderten Kasel – sowie dem Diakon, der den Saum der Kasel ergreift. Diese Achse befand sich im Zentrum der »ritualisierten Aufmerksamkeit« (SINDING-LARSEN 1984: insbes. 100) die dadurch geschürt wurde, dass vom Ende des 13. Jahrhunderts an auf den Anblick der transsubstantiierten Hostie Indulgenzen erteilt wurden (vgl. u.a. WILHELMY 1993: 206 und SEIBOLD 2001: 280). Meist integrierte das Bildprogramm den Cruzifixus in den besagten »stream of grace«. Kunegunde II. wich jedoch bei ihrer Kasel von diesem Standardprogramm ab. Leider wurde das Messgewand im 18. Jahrhundert dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend stark beschnitten – und Teile der Kasel wurden verwendet, um den Chormantel auszubessern. Diese Interventionen zerstörten das ursprüngliche Bildprogramm. Schon im Jahr 1908 legt Moriz Dreger eine Rekonstruktion der Kasel vor (DREGER 1908), doch recherchierte er nicht die Schriftquelle, auf der die Ikonographie basiert und übersah hierdurch die revolutionäre textile Botschaft.

¹⁵ »Praecipitur presbyteris ut, cum in canone misse inceperint »qui pridie«, tenentes hostiam, ne elevent eam statim nimis alte, ita quod videri possit a populo, sed quasi ante pectus detineant donec dixerint »Hoc est corpus meum« et tunc elevent eam ita quod possit ab omnibus videri«. (PONTAL 1971: 82). (Übersetzung der Autorin: Es ist den Priestern vorgeschrieben, dass sie, wenn sie mit dem Messkanon beginnen, und die Hostie halten, diese nicht gleich so hoch emporheben, sodass sie vom Volk gesehen werden kann. Vielmehr mögen sie diese gewissermaßen vor der Brust verbergen, bis sie gesprochen haben »Dies ist mein Leib«. Dann mögen sie sie so emporheben, dass sie von allen gesehen werden kann).

¹⁶ Zur Vereinheitlichung des Messrituals vgl. u.a. RUBIN 1991: 51-63.

¹⁷ Das gedämpfte Äußern der Wandlungsworte wurde bis zur Reformationszeit praktiziert – und hielt sich in der katholischen Kirche noch länger, vgl. u.a. MEYER 2000: 16.



Abb. 2: Dorsale Ansicht der Kasel des Gösser Ornaments, zwischen 1239 und 1269, Seidenstickerei auf Leinen, 106 x 298 cm
Quelle: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, T 6904, © MAK/Ingrid Schindler

Zunächst einmal entschied sich Kunegunde gegen den allgemeinen ikonographischen Standard und platzierte den Cruzifixus auf der Vorderseite des Messgewandes. Für die Schauseite der Kasel, die im Zentrum der »ritualisierten Aufmerksamkeit« stand, wählte sie eine Christus Salvator Darstellung. Der thronende Christus ist mit den Symbolen der Evangelisten kombiniert – und mit neun Engeln, die in drei dreibogigen Arkaden angeordnet sind (siehe Abb. 2). Dieses Bildprogramm war keine Erfindung der Äbtissin. Vielmehr zitiert und reinterpretiert es einen Text aus dem sechsten Jahrhundert: die pseudo-dionysische Angelogie *De Coelesti Hierarchia*. Nach (Pseudo)Dionysius sind die himmlischen Engelsscharen zu neun Chören und in drei Hierarchien, den sogenannten Triaden, angeordnet, die gemäß ihrer Nähe zur göttlichen Sphäre

unterschieden werden.¹⁸ Während die oberste Triade in direktem göttlichen Kontakt steht, ist die unterste mit Gottes irdischem Vertreter, dem Hierarchen oder auch Bischof in Verbindung. Kunegunde nahm sich die Freiheit, den Bischof durch eine Repräsentation ihrer selbst zu ersetzen und sich sowie ihre Mitkanonissen Wilbirgis und Gertrudis unterhalb der untersten Engeltirade darzustellen.

Dieses Kunegundenbildnis wurde zu einem späteren Zeitpunkt dazu verwendet, den Chormantel auszubessern (siehe Abb. 3), doch sind bei diesem Fragment noch die Engelsfüße vor blauem Hintergrund zu Häupten Kunegundes sichtbar, die über die ursprüngliche Platzierung des Bildnisses Aufschluss geben.



Abb. 3: Pluviale des Gösser Ornaments, zwischen 1239 and 1269, Seidenstickerei auf Leinen, 106 x 298 cm

Quelle: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, T 6903, © MAK/Ingrid Schindler

Konklusion

Zusammen mit den anderen textilen Repräsentationen fungierte Kunegundes Uminterpretation des kanonischen Textes als ikonisches Substitut für die architektonisch und liturgisch ausgegrenzten Chorfrauen am Gedächtnistag der Stifterin. Die textile Ikonographie schuf zudem einen gemeinsamen Rahmen für eine weiblich akzentuierte Heils- und Stiftgeschichte, da jeweils heilige und irdische Protagonistinnen fokussiert werden: Das Antependium mit Maria als *Regina coeli* und auch das Pluviale mit einer *Maria lactans* im dorsalen Medailon weisen ein mariologisches Bildprogramm auf, das auf das Patrozinium der Marienkirche rekurriert. Kunegunde II. trug für eine Verknüpfung desselben mit

¹⁸ Pseudo-Dionysius Areopagita: *Über die himmlische Hierarchie, Über die kirchliche Hierarchie*. Caput VI, 2.

der Stiftsgeschichte und ihrer eigenen Vita bei. Nicht ohne selbst Exklusion zu betreiben: So ist der Bischof nicht die einzige männliche Figur, die auf den Textilien durch eine Frau ersetzt wird bzw. keinen Platz im Bildprogramm zugewiesen bekommt: Weder Heinrich II. noch Aribio, allesamt wichtige Figuren für die Stiftsgeschichte, wurden in die Ikonographie integriert, die sich ganz auf die weiblichen Protagonistinnen konzentriert.

Verhüllende Textilien, sonst Objekte, die dazu dienen, um Frauen unsichtbar zu machen (LAMBIN 1999), wurden im Falle des Gösser Ornaments als effektives und effizientes Mittel eingesetzt, um Grenzen des Eigenen und Anderen in Frage zu stellen und Kunegunde II. und ihren Chorfrauen zumindest in Form ihrer textilen Repräsentationen zu dem ihnen zustehenden Platz am Altar zu verhelfen.

Literatur

- BERGER, TERESA: *Gender Differences and the Making of Liturgical History*. Farnham [Ashgate Press] 2011
- BOWES, KIM: *Private Worship, Public Values, and Religious Change in Late Antiquity*. New York [Cambridge UP] 2008
- BRACHER, KARL: Der ›Stifterinaltar‹ und der ›Stifterin genährter Ornat‹ zu Göss. In: *Aus Archiv und Chronik. Blätter für Seckauer Diözesangeschichte*, 1, 1948, S. 195-205
- BRACHER, KARL: Stift Göss. Geschichte und Kunst. Archivalische Beiträge. In: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 12, 1966
- BRADSHAW, PAUL F.; MAXWELL E. JOHNSON; L. EDWARD PHILLIPS: *The Apostolic Tradition: A Commentary*. Minneapolis [Fortress Press] 2000
- BROWN, BARTON: *Enigma figurarum. A study of the Third Book of the Rationale divinatorum officiorum of William Durandus and its Allegorical Treatment of the Christian Liturgical Vestments*. Ann Arbor [Ann Arbor UP] 1985
- COX MILLER, PATRICIA (Übers.): John Chrysostom: The Kind of Women who ought to be taken as Wives. In: COX MILLER, PATRICIA (Hrsg.): *Women in Early Christianity: Translations from Greek Texts*. Washington [The Catholic U of America P] 2005
- DIMITROVA, KATE; MARGARET GOEHRING (Hrsg.): *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*. Turnhout [Brepols] 2014
- DREGER, MORIZ: Der Gösser Ornat. In: *Kunst und Kunsthandwerk*, 11 (12), 1908, S. 613-653
- EGGERT, BARBARA MARGARETHE: *decus at doctrina, Zu Funktionen mittelalterlicher Paramente (13-16. Jh.)*. Dissertation, Universität Hamburg, 2010

- EGGERT, BARBARA MARGARETHE: Exegese, Memoria, Projektionsfläche. Überlegungen zu Funktionen und Ortsspezifika bebildeter Paramente des 13. bis 16. Jahrhunderts. In: TAMMEN, SILKE; KRISTIN BÖSE (Hrsg.): *Beziehungsreiche Gewebe*. Frankfurt am Main [Bernhard Lang] 2012, S. 269-85
- EGGERT, BARBARA MARGARETHE: Edification with Thread and Needle. On Uses and Functions of Architectonic Elements on Medieval Liturgical Vestments and Their Representations in Contemporary Paintings of the Mass of St. Gregory (13th-16th c.). In: KAPUSTKA, MATEUSZ; WARREN T. WOODFIN (Hrsg.): *Clothing the Sacred. Liturgical Textiles in the Middle Ages*. Berlin [Imorde] 2015, S. 53-69
- EISEN, UTE E.: *Women Officeholders in Early Christianity: Epigraphical and Literary Studies*. Übers. von LINDA M. MALONEY. Collegeville [Liturgical Press] 2000
- HEGENER, NICOLE (Hrsg.): *Artist's Signatures from Antiquity to the Present*. Petersberg [Michael Imhof Verlag] 2013
- JÄGGI, CAROLA: *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*. Petersberg [Michael Imhof] 2006
- JONTES, GÜNTHER: *Die Chronik des Benediktinerinnenstiftes Göss*. Leoben 2003/2004. https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Geschichte/Chronik_des_Stiftes_G%C3%B6%C3%9F [letzter Zugriff: 17.01.2018]
- KOHWAGNER-NIKOLAI, TANJA: »Per manus sororum...«. *Niedersächsische Bildstickereien im Klosterstich (1300-1583)*. Frankfurt/M. [Peter Lang] 2006
- LAMBIN, ROSINE A.: *Le voile de femmes. Un inventaire historique, social et psychologique*. Bern [Peter Lang] 1999
- LANG, BERNHARD: *Sacred Games. A History of Christian Worship*. London [Yale UP] 1997
- LOW, PETER: »As a stone into a building«: Metaphor and Materiality in the Main Portal at Vezelay. In: *Word and Image*, 22(3), 2006, S. 260-267
- MACY, GARY: *The Hidden History of Women's Ordination: Female Clergy in the Medieval West*. New York [Oxford UP] 2008
- MARIAUX, PIERRE ALAIN: Women in the Making: Early Medieval Signatures and Artists' Portraits (9th-12th c.). In: MARTIN, THERESE (Hrsg.): *Reassessing the Roles of Women as Makers of Medieval Art and Architecture*. Bd. 1. Leiden [Brill] 2012, S. 393-427
- MECHAM, JUNE L.: *Sacred Communities, Shared Devotions. Gender, Material Culture and Monasticism in Late Medieval Germany*. Turnhout [Brepols] 2014
- MEYER, HANS B.: Die Elevation im deutschen Mittelalter und bei Luther. In: MEßNER, REINHARD; WOLFGANG G. SCHÖPF (Hrsg.): *Hans B. Meyer: Zur Liturgie und Spiritualität des christlichen Gottesdienstes. Ausgewählte Aufsätze*. Münster [LIT Verlag] 2000, S. 13-66

- MIGNE, JACQUES-PAUL (Hrsg.): *Patrologia latina*. Bd. 217. Paris [Migne] 1855
- MIGNE, JACQUES-PAUL (Hrsg.): *Patrologia graeca*. Bd. 51. Paris [Migne] 1862
- MÜLLER, ANNE: Symbolic Meanings of Space in Female Monastic Tradition. In: BURTON, JANET; KAREN STÖBER (Hrsg.): *Women in the Medieval Monastic*. Turnhout [Brepols] 2015, S. 299-325
- MUSCHIOL, GIESELA: Liturgie und Klausur. Zu den liturgischen Voraussetzungen von Nonnenemporen. In: CRUSIUS, IRENE (Hrsg.) *Studien zum Kanonissenstift*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2001, S. 129-148
- PONTAL, ODETTE (Hrsg.): *Les Statuts synodaux française du XIII^e siècle. I: Les statuts de Paris et le Synodal de l'Ouest (XIII^e siècle)*. Paris [Bibliothèque nationale de France] 1971
- RETTNER, ARNO: Dreimal Theodotus? Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom. In: MEIER, HANS-RUDOLF; CAROLA JÄGGI; PHILIPPE BÜTTNER (Hrsg.): *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*. Berlin [Reimer] 1995, S. 31-46
- RUBIN, MIRI: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge [Cambridge UP] 1991
- SCHLOTHEUBER, EVA: Klostereintritt und Bildung. Die Lebenswelt der Nonnen im späten Mittelalter. Tübingen [Mohr Siebek] 2014
- SCHNITZER, BÄRBEL: Von der Wandmalerei zur Gewandmalerei. Funktionen eines Medienwechsels in der spatbyzantinischen Kunst. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 24, 1997, S. 59-69
- SEEBERG, STEFANIE: *Textile Bildwerke im Kirchenraum. Leinen Stickerei im Kontext mittelalterlicher Raumausstattungen aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenburg/Lahn*. Petersberg [Michael Imhof Verlag] 2014a
- SEEBERG, STEFANIE: Monument in Linnen: A Thirteenth-Century Embroidered Catafalque Cover for the Members of Beata Stirps of Saint Elizabeth of Hungary. In: DIMITROVA, KATE; MARGARET GOEHRING (Hrsg.): *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*. Turnhout [Brepols] 2014b, S. 81-94
- SEIBOLD, ALEXANDER: *Sammelindulgenzen. Ablaßkunden des Spätmittelalters und der Frühneuzeit*. Köln [DeGruyter] 2001
- SINDING-LARSEN, STAAL: *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*. Oslo [Universitetsforlaget As] 1984
- STEWART-SYKES, ALISTAIR (Hrsg. und Übers.): *The Didascalia Apostolorum: An English Version*. Turnhout [Brepols] 2009
- TORJESEN, KAREN JO: *When Women Were Priests: Women's Leadership in the Early Church and the Scandal of their Subordination in the Rise of Christianity*. San Francisco [Harper Collins] 1993
- UNTERMANN, MATTHIAS: The Place of the Choir in Churches of Female Convents. In: BURTON, JANET; KAREN STÖBER (Hrsg.): *Women in the Medieval Monastic*. Turnhout [Brepols] 2015, S. 327-353

- WILHELMY, WINFRIED: *Der Altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Propaganda des 15. Jahrhunderts.* Münster [LIT Verlag] 1993
- WOODFIN, WARREN: Wall, Veil, and Body: Textiles and Architecture in the Late Byzantine Church. In: KLEIN, HOLGER; ROBERT OUSTERHOUT; BRIGITTE PITARAKIS (Hrsg.): *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul [Istanbul Arastirmalari Enstitusu] 2011, S. 358-385
- YOUNG, JACQUELINE E.: *The Gothic Screen. Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400.* Cambridge [Cambridge UP] 2013