

Tod und Tuch: Grabteppiche Silke Tammen

Internationale Tagung „Stromata. The Carpet as Artifact, Concept and Metaphor“, 3.-5. Nov. 2014, Florenz, Kunsthistorisches Institut

Ich bin auf Umwegen zu meinem Interesse an mittelalterlichen Grabteppichen und zur Thematik von Tod und Tuch gekommen. Auslöser war der der Erinnerung an AIDS-Tote gewidmete Quilt, den der gay rights-Aktivist Cleve Jones initiiert hatte und der heute von der sogenannten „Names Project Foundation“ verwaltet wird. 1987 nahm er die Größe zweier Fußballfelder ein und bestand aus 1.920 „panels“, die von Verwandten und Freunden der Toten erstellt, zu einzelnen, mobilen Patchworkquilts zusammengenäht und in betretbaren Abständen auf einem neutralen Untergrund ausgelegt wurden. Im Jahre 2000 war der Quilt, der in Washington wegen seiner Größe das letzte mal im Jahre 1996 ganz ausgelegt wurde, auf mehr als 44.000 „panels“ angewachsen. Er wandert in Fragmenten durch das Land, wird ausgestellt und ‚steckt an‘: Verwandte Projekte existieren heute in vielen Ländern. Der Aids-Quilt steht u.a. in der Tradition der Trauerquilts, die aus den Kleidern eines einzelnen Toten gefertigt wurden. Ein „panel“ mit den immer gleichen Maßen von 90cm X 1,80m besteht aus einem Trägerstoff, auf den neben dem Namen des Toten Fragmente von Kleidungsstücken und anderen Textilien aufgebracht und zu abstrakten Mustern oder figurativen Bildern versammelt werden. Weitere Elemente, die den Toten präsent halten, sind Fotos und ‚Reliquien‘ wie Haar und Eheringe. Private Praktiken der Erinnerung und Trauer werden in ein temporär bei Großdemonstrationen sichtbares, öffentliches Projekt getragen, welches familiäre und freundschaftliche Bindungen in die Dimension der Pandemie überführt und einen in seiner Rasterstruktur auf unendliches Wachstum eingestellten medialen Erinnerungsraum bildet.

Ein Auffinden des Mittelalters in gegenwärtigen visuellen Kulturen liegt mir zwar fern und doch stellen wir trotz aller Unterschiede fest, dass Textilien für den Umgang mit Tod, den Toten, den Riten des Übergangs und der Memoria immer eine Rolle spielten; Bahr- und Grabtücher werden schon in der Spätantike erwähnt.

Nach dem Waschen und Ankleiden wurde der Verstorbene aufgebahrt, umgeben von brennenden Kerzen. Es wurden Psalmen gelesen, Gebete gesprochen, man versprengte Weihwasser auf den Toten. Der auf eine Bahre mit kostbaren Tüchern und Kopfkissen gebettete Leichnam wurde entweder in Stoffe eingehüllt oder verborgen in einem Sarg in die Kirche transportiert. Auf die Totenmesse folgte die Bestattung innerhalb der Kirche oder auf dem umliegenden Friedhof. Nach Renate Kroos, die in ihrem Aufsatz über „Grabriten“ viele

Quellen auch zu Bahr- und Grabtüchern versammelt hat, „wiederholen sich nahezu alle Riten (mit allem dazu nötigen Gerät)“ zum Anniversar, der Jahrfeier des Totengedenkens. Die bei den eigentlichen Begräbniszeremonien verwendeten Bahrtücher konnten nun – entweder über die konkrete Grabstelle, oder, der Tendenz nach seit dem 14. Jahrhundert, über einen hölzernen Scheinsarg oder über den Boden im Chorbereich gebreitet – erneut zum Einsatz kommen. Bahr- und Grabtextilien waren bedeutenden Gaben und wurde von Einzelpersonen, Familien, Bruderschaften oder Geistlichengemeinschaften in Auftrag gegeben.

Bei den Anniversarien stehen die Tücher und Teppiche nicht mehr in einem direkten Bezug zum Leichnam, sondern markieren interessanterweise häufig Leerstellen: Sie bedecken ein Stück Boden im Kirchenraum (dabei nicht notwendigerweise die Grabstelle) oder einen leeren Scheinsarg. Wie ist also der Bezug eines Grabteppichs zum Leichnam, seiner Memoria und zu den Lebenden zu denken? Miniaturen in Stundenbüchern zeigen häufig zu Beginn der Bußsalmen oder der Gebete des Totenofficiums Bilder der Totenmesse oder einer Anniversarfeier. In der aufwendigen Miniatur des Turiner Stundenbuchs sieht man ein interessantes Spannungsverhältnis zwischen der geöffneten, lichten Architektur und schweren, verhüllenden Textilien. Angedeutete Grabfiguren auf den Bodengräbern werden durch die Gewänder der Sitzenden und Stehenden betreten und teilweise verdeckt. Auch in der prächtig durch ein Brokatstoffmuster gerahmten Miniatur des Rothschild-Stundenbuchs, die eine Anniversarfeier zeigt, werden Grabsteine betreten, während eine zentrale Bodenstelle im Chorraum mit einem Tuch bedeckt wird. Sein einziger Dekor besteht in einem großen Kreuz. Das ist typisch in den Miniaturen. Von diesem Befund ausgehend könnte man also fragen, warum manche – längst nicht alle – reale Grabteppiche Bilder tragen. Das Ritual benötigt jedenfalls keine *bebilderten* Textilien.¹ Kroos hebt denn auch auf eine einfache Signalfunktion des Textils ab: „Er [der Gebrauch eines Grabteppichs] „mutet den modernen Betrachter zunächst eher sonderbar, widersinnig an. Gerade das, was für uns die Unterscheidbarkeit, die Individualität ausmacht, Bildnis, Wappen, Inschrift, verschwindet

¹ Über Bestimmungen zur Gestalt lesen wir bei Joseph Braun, *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit*, Freiburg/Br. 1924 (2. Aufl.), 242, erst einmal nur für die damalige Gegenwart, dass es schwarz sein soll; in der Regel sei es aus Wolle gefertigt. In der Mitte werde ein Kreuz angebracht, am Saum Fransen und eine Borte. „Reichere Bahrtücher werden aus Samt angefertigt und mit Gold- und Silberstickereien bzw. Gold- und Silberborten verziert. Totenköpfe und Totengebeine dem Bahrtuch aufzumalen, aufzusticken oder aufzunähen, widerspricht der Auffassung der Kirche und ist unschön.“ Im Mittelalter seien während der Exequien verwendete Bahrtücher auch violett, rot, weiß oder grün gewesen. „Gar keine Rücksicht scheint man auf die Farbe genommen zu haben bei jenen Prachttüchern, welche im späteren Mittelalter als Seelspenden bei Begräbnissen geopfert, bei den Exequien und Anniversarien auf die Tumba gelegt und schließlich zu Paramenten verarbeitet wurden. In den Inventaren sind solche Tücher (naccho, baudekynus, baldachinus, pallium) bisweilen in großer Anzahl verzeichnet. So enthält das Inventar von St. Veit in Prag von 1387 15, das Inventar von St. Paul zu London von 1295 aber mehr denn fünf Dutzend.“ (S. 243) Braun scheint sich nicht für bebilderte Bahrtücher zu interessieren.

unter dem Tuch. Stellt man sich aber konkret mittelalterliche Kirchen vor, deren Böden mit Grabplatten geradezu gepflastert waren, in deren Kreuzgängen sich Monument an Monument reihte (...), dann zeigt das meist leuchtend farbige, oft golddurchwirkte Grabtuch, umgeben von brennenden Kerzen (...): Hier wird heute oder morgen Totengedächtnis gehalten, hierher geht die Prozession des Klerus, hier ist das Gebet des Kirchenbesuchers (...) erwünscht.“
 Ginge man mit Kroos, dann lohnte sich eine tiefergehende Beschäftigung mit den Bildern auf Grabtüchern nicht und man könnte die Präsenz opulenter Bildlichkeit, wie sie der Holzschuher-Teppich ins Extrem führt, als repräsentative Werbemaßnahme für die Jahrfeier einer Familie betrachten. Ich glaube hingegen, dass die Textilien einen zweiten Blick verdienen. Einige unter ihnen, ganz besonders der Holzschuher-Teppich, auf den ich später zurückkommen werde, ‚sprechen‘ über ihre Funktion als Medien der Vermittlung zwischen den Lebenden und den Toten.

Bebilderte Grabteppiche kommen erst spät auf. Nach den von Kroos seit dem 11. Jahrhundert versammelten Inventarnotizen zu Bahr- und Grabtüchern gewinnt man den Eindruck, dass in England und auf dem Kontinent zunächst bis ins 13. Jahrhundert hinein kostbare Stoffe verwendet wurden, die die typischen Ornamente byzantinischer, spanischer und orientalischer Seiden aufwiesen, also symmetrisch gruppierte, gerne in Medaillons angesiedelte Motive, vor allem Tiere. Heraldische Zeichen werden ebenfalls erwähnt. Erst das Inventar von St. Paul’s in London von 1295 nennt ein Tuch für das Begräbnis eines Erzdiakons, das neben Löwen und Hirschen einen seelenträgenden Engel zeigte. Typisch für das 14. bis 16. Jahrhundert sind dann auf dunkle Woll- oder Samtstoffe applizierte Kreuze und Wappen.

Schauen wir uns im Folgenden der chronologischen Reihe nach einmal kurz die mir bis dato bekannten bebilderten Grabteppiche aus dem 15. Jahrhundert an, von denen etliche aus der Nürnberger Sebalduskirche überliefert sind.

Das früheste Exemplar wurde ausweislich eines Pergamentzettels im Innenfutter des Teppichs im Auftrag von Heinrich Geuder geschaffen. Zentral erscheint der in einen üppigen Mantel gehüllte Schmerzensmann mit blütenförmigen Wundmalen und wendet sich zu Geuder, der über den Interzessoren und Kirchenpatron St. Sebald eine Bitte an Christus richtet:

o.her.ich.pit dich.fvr.die.sel.gever.mich. Rechts knien seine erste Frau Anna und zweite Frau Ortlieb, die über die Interzessorin Maria ebenfalls um Seelenheil bitten:

o.kint.ich.pit.dich.fvr.die.sel.gever.mich.

Auch der Grabteppich der Nürnberger Familie Volkamer betont das Motiv der Interzessionsbedürftigkeit, verlegt es aber aus der unbestimmten Zeitlichkeit des Geuder-Teppichs auf den Moment der Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht. Keine

betenden Volckamers erscheinen, stattdessen zeigt der Grabteppich die Gesamtheit der Auferstehenden.

Um 1460 entsteht der querformatige Ringoltinger-Teppich aus Bern mit einer Anniversarfeier, auf den ich später näher eingehen möchte.

Auf in etwa die gleiche Entstehungszeit schätzt man den St. Sebalders Grabteppich mit personenreicher Kreuzigung vor einem stark durchmusterten Grund.

Die Grafen von Neuenahr wählten eine schlichtere, aber wappengerahmte Kreuzigung für ihren Teppich, der vermutlich für die Familiengrablege im Kloster Mariengarten bei Köln bestimmt war.

Von der Nürnberger Familie Tucher weiß man, dass sie schon im 14. Jahrhundert einen nicht mehr erhaltenen Teppich und später mindestens drei Grabteppiche besaß: 1486 wird ein Kreuzigungsteppich erwähnt, 1487 entstand der Verkündigungsteppich: Der Chorherr Lorenz Tucher gab 1503 einen Teppich mit seinem Bildnis und dem Namenspatron Laurentius in Auftrag. Das Thema des in den Niederlanden für 14 Gulden erworbenen Teppichs scheint – anders als das Jüngste Gericht oder die Kreuzigung – nicht zu seiner Funktion zu passen. Nach Gerhard Weilandt (Die Sebalduskirche in Nürnberg) erklärt es sich jedoch aus der Tatsache, dass der Tuchersche Jahrtag stets am Donnerstag und Freitag vor Mariä Verkündigung abgehalten wurde.

Und schließlich ist noch der Holzschuhersche Teppich zu nennen; dazu später.

Die Motive der gezeigten Teppiche sind also vielfältig, mal konventionell, mal überraschend wie das eigentümliche Transigrabmal des Berner Teppichs. Vor allem die christologischen und auf Aspekte der Interzession abhebenden Themen passen zur Funktion der Teppiche, weisen sie doch auf den Kern der Erlösung, Christus, und damit auf einen besonderen Körper hin, der anders als Normalsterbliche nur drei Tage begraben lag und den Tod überwand. Auftraggeber lassen sich zwar betend darstellen, aber das, was ich zu Beginn meiner Recherchen vermutet hätte und suchte, eine Liegefigur, die den Toten aufgebahrt, aber noch unverwest zeigt und damit die darunter liegende Figur auf einer Grabplatte repliziert – das scheint es nicht zu geben. Anscheinend wurden nur Gräber von Seligen, Heiligen und Fundatorenpersonen mit Tüchern ausgezeichnet, die deren Liegefigur zeigen. Vielleicht gibt es einen einfachen Grund für die Abwesenheit der Liegefigur als Motiv für die Grabtücher Normalsterblicher: Sie wurden häufig von ganzen Familien oder Bruderschaften verwendet, erinnerten demnach nicht nur an eine Person, sondern zugleich an einen Kollektivkörper. Insofern waren Gestaltungen gefragt, die das Individuum übersteigen.

Was die Teppiche außerdem vereint, ist die Tatsache, dass man sich alle, ob hoch- oder querformatig, auch als Wandteppich denken könnte. Ihre klar gerichteten Gestaltungen lassen nicht per se vermuten, dass sie über einem Sarg, einer Tumba oder auf dem Boden lagen und möglicherweise durch das unter ihnen liegende Volumen einer Skulptur oder eines Reliefs verzerrt und ausgebeult wurden. Wir neigen dazu, sie als ‚Bilder‘ wahrzunehmen, weniger in ihrer stofflichen Materialität. Zumindest unser gegenwärtiger Blick ist ohnehin an die Rezeption von Bodenbildern, die auf ihre Umgebung ganz anders ‚reagieren‘ als ein Wandbild und ihrerseits einen bewegten Betrachter erfordern, nicht gewöhnt.

Wie man sich den Gebrauch eines Grabteppichs vorzustellen hat, überliefern Nürnberger Quellen, etwa für die Tuchergrablege in St. Sebald. Die Anniversarfeier fand jährlich am Donnerstag mit einer Vigil und am Freitag mit einer Seelenmesse vor Mariä Verkündigung statt. Eine sogenannte *Seelschwester*, die in einem von den Tuchern unterhaltenen *Seelhaus* lebte, verteilte schon am Samstag zuvor in Nürnberg einen sogenannten *Denkzettel*, der von den Kanzeln verlesen wurde und die Bevölkerung zur Feier einlud. Mehrere Seelschwestern, Pfarrer, Kapläne, Schulmeister und Vikarier sollten anwesend sein; Während am Freitag im Chor von St. Sebald fünf Seelmessen gelesen wurden, wurden die *Seelschwestern* nach Weilandt (Die Sebalduskirche in Nürnberg) „dafür entlohnt, dass sie *knyen oder sytzen und betten bey dem grabtebich*, der über dem Tuchergrab ausgebreitet lag. Es gab während der Anniversarfeier demnach zwei Orte des Geschehens, Chor und Grab. Während hier die Rede von Knien, Sitzen und Beten „bei“ dem Grabteppich ist, gibt es in Nürnberger Testamenten Formulierungen, die von einem „Begehen“ der Grabstelle sprechen: Anlässlich des Jahrtages des Dr. Friedrich Schön wird 1464 verfügt, dass sechzehn Vikarier der Lorenzkirche nach der *Vigil über des doctors grab geen unnd ein placebo darob sprechen*. Auch in den Verfügungen zum Jahrtag von Niklaus Glockengießer ist 1497 die Rede davon, dass die Vikarier nach der *Vigil uber das grab geen und ein miserere sprechen sollen*. Darf man sich etwa vorstellen, dass Grabteppiche ganz bewußt betreten wurden? Oder heißt ‚Begehen‘ nur ‚Besuchen‘? Die mir bekannten Objekte weisen zumindest keine deutlich erkennbaren Abnutzungsspuren auf. Das Seelenmessenbild im Rothschild-Stundenbuch zeigt, dass man ganz zwanglos auf Grabplatten herumtreten konnte, aber bei dem von Kerzen umstandenen und tuchbedeckten Grab oder Scheingrab bleibt dies zumindest zweifelhaft.

Interessant in diesem performativen Kontext ist der Ringoltinger-Teppich. Er zeigt, wie anlässlich eines Jahrtages der Klerus (Angehörige des Deutschordens) und Laien ein Grabmal besuchen, in dem hinter Gittern ein Kadaver liegt, dort Fürbitten halten und Weihwasser versprengen.



Als Auftraggeber gilt Thuring von Ringoltingen, Berner Schultheiß, der den Teppich als Jahrzeitschmuck für seinen Vater Rudolf (+1456) bestellt haben dürfte. Rudolf hatte den Neubau des Berner Münsters unterstützt und eine den Heiligen Drei Königen geweihte Privatkapelle installiert. In seinem Testament hatte er verfügt, dass die Deutschordensherren in Bern jährlich und ewig für ihn und seine Frau Paula am Abend seines Sterbetages vor der Vesper eine Vigil singen und am Abend und am Morgen „über beide Gräber“ gehen. Der Teppich wirkt wie ein Dokument dieser Verfügung und erinnert die Lebenden an diese Verpflichtung – und dies ganz drastisch mit Hilfe eines virtuellen Einblicks in ein Grab mit dem Ringoltinger (?) Kadaver und eine vor der Grabplatte schwebenden Memento-Inschrift: „An dieser Figur sollt ihr sehen: euch wird auch allen dasselbe geschehen.“ (*An dise figur soend ir sechen: uich wirt oech allen also beschehen.*) Ich konnte noch nicht herausfinden, ob sich die Grablege Rudolfs in seiner Privatkapelle oder an einem anderen Ort befand und wie diese aussah. Sollte der Grabteppich über der tatsächlichen Grabstelle gelegen haben, hätten wir es mit einer unheimlichen Verdoppelung zu tun, hätte der Teppich auf das geschlossene Grab und seinen Stein den Transi projiziert, ihn wie mit einem Fahrstuhlkorb gleichsam aus der Tiefe des Grabes hervor an die Oberfläche geholt. Doch ganz so eindeutig ist es nicht: Betrachtet man die einheitliche Farbgebung von Platten, Stützen und Transi, dann erscheint es eher so, als hätten wir es vorerst nicht mit einem imaginierten Blick auf einen eigentlich verborgenen Kadaver, sondern mit einem Tischgrab mit Transifigur zu tun. Die Gestaltung mit dem vergitterten Kadaver unter einer Platte erscheint mir allerdings ungewöhnlich: Ich kenne Transifiguren, die entweder *auf* einer Grabplatte oder im *Untergeschoss* eines Doppeldeckergrabmals liegen. Im Vergleich zu einem solchen Grabmal ‚fehlt‘ auf dem Grabteppich der unversehrte Gisant auf der oberen Platte. Stattdessen sehen wir an dieser Stelle eine Inschrift, die die Lebenden auf ihren zukünftigen Tod verweist und sie ausdrücklich zum Betrachten auffordert: *An dise figur soend ir sechen*. Es ist interessanterweise nicht die Grabplatte, die ‚spricht‘, denn sonst wäre der Schriftzug dezidiert als Inschrift gestaltet worden, und es ist auch nicht der Transi, der spricht, sonst bräuchte er

ein Spruchband, wie z.B. der Transi des zerstörten Grabmals des Kardinals de la Grange. Nein, der Schriftzug ‚schwebt‘ unvermittelt auf und vor der Szenerie, es ist demnach der Teppich, das ganze Medium das sich mit seinem Appell an die konkreten Betrachter wendet, die sich in der Menge der gewebten Umstehenden spiegeln und förmlich in den Kreis um das Grabmal treten können. Der Teppich als Medium des Be- und Verdeckens macht im Namen des Memento mori für die bildlichen wie die konkret Umstehenden das Grabmal ‚transparent‘, insistiert auf einem rituellen Totengedenken am *Ort* des Grabes und fügt dem eine zweite Funktion hinzu: Mememento mori-Bild für *jeden* Lebenden zu sein. Wie gesagt: Noch weiß ich leider nichts über die Gestaltung des Ringoltinger-Grabmals. Kompensierte der Teppich – wie im Falle der meist flachen, relativ schlichten Bodengräber in St. Sebald – einen empfundenen visuellen Mangel? Oder reagierte er auf ein Grabmal mit der Gisant-Liegefigur eines Unverwesten und komplettierte die Situation zu den Anniversarien mittels des Transi zu einem umgekehrten Doppeldeckergrabmal? Alles ist denkbar. Da das Grabtuch neue Besitzer fand – die Ringoltinger Wappen wurden überstickt mit denen der Schaffhauser Familie Heggenzi von Wasserstelz – scheint die Frage nach dem Zusammenhang von Bildmotiv und Gestalt des jeweiligen Grabes vielleicht noch für die ersten Auftraggeber, aber später nicht für jeden Besitzer so relevant gewesen zu sein.

Ich möchte mich in der verbleibenden Zeit mit dem Holzschuher-Grabteppich (GMN Nürnberg) beschäftigen, der eine ganz andere bildliche Lösung für seine Funktion in der Totenmemoria findet.



Die im Spätmittelalter überaus beliebte und in sämtlichen Medien verbreitete Darstellung der Gregorsmesse, deren andächtige Betrachtung in Begleitung eines Gebets Ablass versprach, überwältigt bei einem ersten Blick mit ihrem Detailreichtum und selbst im verblassten Zustand immer noch warmen Farbigkeit. Der Teppich scheint zu strahlen, obwohl Gold- und Silberfäden nicht verwendet wurden. Sein erstes Signal ist das üppiger Stofflichkeit, vor allem des das sämtliche Oberflächen bedeckenden und in Gewändern verwendeten Goldbrokats mit den zeitypischen Mustern. Die Ikonographie entspricht den aufwendigen Inszenierungen der Gregorsmesse in der Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Der Teppich erregte offenbar schon in Brüssel, seinem Fertigungsort, Aufmerksamkeit. Nach einem gleichen, seitlich geringfügig erweiterten Karton wurde eine zweite Tapisserie im Auftrag des spanischen Königshauses hergestellt.

In einem durchfensterten Kirchenraum kniet Gregor vor dem Altar, assistiert von geistlichen Würdenträgern, während sich seitlich und im Hintergrund Laien drängen. Unter ihnen wurden schon in der *Historia Holzschuherorum* von 1755 „Porträts“ von Familienangehörigen vermutet (vor allem Kerzenträger rechts), was möglich, aber nicht zu verifizieren ist. Der Moment des Messgeschehens erscheint schwer bestimmbar: Gregor sieht seine Vision des von Arma Christi umgebenen Schmerzensmannes jedenfalls nicht direkt an, sondern wendet seinen Kopf nach rechts ins Profil – vielleicht um die Umstehenden auf sein visionäres Erleben hinzuweisen.

Die Holzschuher begruben ihre Toten an verschiedenen Orten: Auf dem Sebalder Friedhof, in einer Grablege an der Außenmauer des südlichen Seitenschiffs, und in einer Grablege im nördlichen Seitenschiff in der Zone der Pfeiler X und XI. Die Grabsteine existieren zwar heute nicht mehr, aber eine Quelle aus dem Jahr 1739 beschreibt zwei unter den Säulen liegende Grabsteine, die man sich als flach und in der Mitte mit einem zentralen metallenen Wappenschild geschmückt vorstellen muss. Diese Situation ist typisch für die vornehmste Kirche der Stadt, in der sich vor allem Angehörige des Patriziats und der Ratsfamilien bestatten ließen. Es gab keine separaten Familienkapellen, denn der Rat wachte streng darüber, dass keine Familie die andere übertrumpfte. Die Familien besaßen deshalb nur das Recht, in der Nähe ihrer Grablege ein Fenster zu unterhalten. Das nur noch fragmentarisch überlieferte, überwiegend Familienangehörige und deren Wappen zeigende Holzschuherfenster lag einige Meter von den Bodengräbern entfernt. Für den Grabteppich heißt das, dass er anlässlich der Anniversarien einzelner Holzschuher zwischen Nordseitenschiff, südlicher Außenmauer und Friedhof wanderte und nirgends auf eine gegenüber dem Kirchenraum und den Einflussbereichen der anderen Familien deutlich

abgegrenzte Memorialsphäre der Holzschuher traf. Es gab auch keinen Altar, der einen Fokus hätte bieten können, dafür aber an Pfeiler X die Skulptur eines 1379 von der Familie gestifteten Schmerzensmannes, der für Weilandt zum Schlüssel der Deutung dieser Situation wird. In St. Sebald sind ganze fünf vollplastische Skulpturen des Schmerzensmannes oberhalb der Familiengrabstellen an der Kirchenwand oder an Pfeilern aufgestellt; weitere Exemplare gab es auf dem die Kirche umgebenden Friedhof. Stets als ‚Barmherzigkeit‘ bezeichnet, waren sie Fokus und Empfänger der Fürbitten und *Miserere*-Gebete, die an den Jahrtagen gesprochen wurden. Für Weilandt (Die Sebalduskirche in Nürnberg) stellt der Grabteppich mit der Gregorsmesse „eine weitere Bildform“ der ‚Barmherzigkeit‘ dar, da sie eine Darstellung des Schmerzensmannes in ihrem Zentrum trägt. Mit anderen Worten: Der Teppich unterstützt und erweitert also temporär eine der Fürbitte gewidmete Raumsphäre. Esther Meier deutet in ihrer Monographie über Gregorsmessen den Teppich weniger als Instrument der Fürbitte, sondern die Vision Gregors als „Vorwegnahme der erhofften *visio beatifica*“ der Toten. Diese Deutung läßt sich mit Blick auf ein Gregorsmessen-Retabel unterstützen, das im Vordergrund einen Grabteppich mit abgestelltem Weihwassergefäß zeigt, damit auf eine Anniversarmesse und damit auf die rechts kniende Stifterin und ihre Hoffnung auf die Gottesschau verweist.

Dies ist meines Erachten aber nicht alles, was über den Teppich gesagt werden kann. Sowohl Weilandt als auch Meier, die darauf insistiert, dass der liturgische Kontext einem Grabteppich „eine eindimensionale Lesart“ vorgebe, schlagen plausible Deutungen der Teppichfunktion vor, kümmern sich aber nicht weiter um seine konkrete Gestaltung und den Zusammenhang von Medium und Bild. Wie erwähnt, ist der erste Eindruck des Teppichs der von geradezu überschüssig erscheinender Stofflichkeit, mittels derer er über seine eigene Medialität zu sprechen scheint. Er ist zuallererst ein textiles Medium der Repräsentation, das auf Bildebene die von Geistlichen und Laien kollektiv getragene Ausschmückung des Kultus verherrlicht. Es ist insofern ein kluges „Ausgleichserzeugnis“ und Provokation zugleich, als es auf eine potentiell konflikträchtige Situation reagiert: Der Teppich übertrifft jeden der erhaltenen Nürnberger Grabteppiche und ‚eröffnet‘ zur Anniversarfeier am Boden für einige Stunden einen eigenen mobilen Bildraum, einen Ersatz für die fehlende Familienkapelle, mitsamt Papst, Zelebranten und Altar, an dessen unteren Rand, dem Bodenteppich der Bildebene, sich konkrete Umstehende oder sitzende „Seelschwestern“ realiter einreihen konnten. Er stellt den Höhepunkt der patrizischen Bestrebungen dar, sich von den strengen Ratsbestimmungen des 15. Jahrhunderts zu emanzipieren, die eigentlich forderten, dass man keine eigenen Grabteppiche haben, sondern diese in den Kirchen ausleihen sollte. Der Teppich antwortet auf

diesen Regelverstoß diplomatisch mit einem Thema, das klerikaler nicht sein könnte und auf angemessen prächtiger Ausstattung eines Kirchenraums beharrt. Allen Beteiligten war klar, dass eine solche Ausstattung nur mit Hilfe weltlicher Stifter zu haben war. Interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang, dass 1495, also im selben Jahr, als die Holzschuhler ihren Grabteppich bestellten, sie – gleichsam im ‚Tausch‘ für diesen Regelverstoß – auch einen kostbaren Teppich für das Heilige Grab, in St. Sebald eine ephemere Anlage, stifteten. Er zeigte einen Salvator mit vier Engeln.

Angesichts des textilen Prunks der Gregorsmesse sticht die zentrale Erscheinung des zerbrechlich-nackten Schmerzensmanns ins Auge, der sich über einem wie straff gespannten Brokattuch erhebt. Dieses – meines Erachtens: zentrale – Detail ist schon von Leonie von Wilckens („Der Holzschuhersche Grabteppich mit der Gregorsmesse“, in: Monatsanzeiger Museen und Ausstellungen in Nürnberg 26. Mai 1983) und Esther Meier bemerkt worden; Es wurde in die königlich spanische Neuauflage des Teppichs nicht aufgenommen, wo Christus wie üblich in einem steinernen Sarkophag steht. Einen Sinn wollen beide dem „auffallenden Detail“ (Meier) nicht zusprechen. Schauen wir genauer hin, soweit dies möglich ist: Das Tuch ist schwer zu lozieren. Ohne sichtbare Haltemechanismen, wie wir sie rechts an dem mit Ringen verschiebbaren Seitenvorhang sehen, liegt der Brokatstoff vor der wie ein Bild gerahmten Vision. Er ist eine Schwelle zwischen Altarmensa und Körper Christi, dessen durchbohrte Hand die Kontur des zentralen Kreisornaments nachzuzeichnen scheint, das wie eine Gloriolen den zugedeckten Kelch hinterfängt. Zwischen Christuserscheinung und seiner sakramentalen Präsenz steht eine textile und nicht-figürliche Barriere, die einen auf den ersten Blick vielleicht an die Ehrentücher erinnert, hinter denen eine portraitierte Person ‚erscheint‘, hier aber wohl auch darauf hinweist, dass die Gottesschau allenfalls visionär und sakramental, niemals aber unvermittelt auf Erden zu erlangen ist. Es geht aber nicht nur um die Frage der Schau. Hier tritt, an einer horizontalen und so sauber gezogenen Grenzlinie, dass man sich fragen darf, ob das Tuch überhaupt Tuch und nicht eine merkwürdige Bildfläche ist, das auseinander, was sonst im Bild eine behagliche Symbiose eingeht: Körper und Kleid, bekleidetes Interieur – und es tritt auch das auseinander, was als Idee dem Grabteppich zugrunde liegt: Das Bedecken eines Toten. Diese besondere, hinter dem Tuch aufsteigende Christuserscheinung signalisiert zweierlei. 1. einen Appell an die prunkvoll bekleidete *Ecclesia* im Sinne eines Raums und einer Gemeinschaft der Gläubigen, den nackten Leib eines jeden Christen auch im Tode zu bekleiden. Zu den auf Christus bezogenen ‚Sieben Werken der Barmherzigkeit‘ gehörte schließlich auch die Sorge um die Toten. 2. Während der Holzschuhler-Teppich als *Teppich* also ein Grab verhüllt und wie das enigmatische Brokattuch

vor dem Christusleib eine prächtige Barriere zwischen den Lebenden und dem entzogenen Toten errichtet, verspricht der Grabteppich auf seiner *Bildebene* eine Überwindung dieser Grenze. Der Schmerzensmann hinter dem Tuch stellt meines Erachtens nämlich die visuelle Umsetzung der im Hebräerbrief formulierten Vorstellung von Christus als Eingang in das Heilige einer neuen Stiftshütte dar, in der sein Fleisch der Tempelvorhang und zugleich *Durchgang* ist. Hinter dem Tuch, hinter dem Kreuz und den Erinnerungszeichen des Veronikaschweiß-tuchs und der über den Kreuzesbalken gelegten Mäntel liegt die eschatologische Zukunft einer unverhüllten Begegnung von Angesicht zu Angesicht.

Ganz gleich, ob dies eine Idee des Künstlers oder, was mir sogar mehr gefallen würde, der Weber oder ein Wunsch der Holzschuhler war, ich sehe in dem Brokat eine textile *mise-en-abîme*, die nicht nur über den Prunk der Gregorsmesse, die Ubiquität der floralen Goldbrokatstoffe, sondern über den Teppich, seine Theologie des Erbarmens und vermittelten Gottesschau, über seine Dialektik des Be- und Entkleidens selbst spricht. Er fügt sich insofern in das unlängst von David Ganz anhand von Buchdeckeln und Altären diagnostizierte, für die christlichen Bildkulturen des Mittelalters „elementare Grundmuster“ einer vestimentären Bildsprache, die in einer christologischen Metaphorik wurzelt.

Zum Schluss: Seit den 1980er Jahren interessiert sich die mediävistische und frühneuzeitliche Kunstgeschichte für die Bedeutung von Textilien für kirchliche, höfische bzw. patrizische Repräsentationsbedürfnisse – manchmal vielleicht zu einseitig, wenn betont wird, ihr vorrangigstes mediales Signal habe in der Exklusivität der Stoffe, Farben und Musterungen und im Aufwand ihrer Produktionsverfahren bestanden. Neben die – mit Desirée Koslin („Value-added stuffs and shifts in meaning: an overview and case study of medieval textile paradigms“, in: *Encountering medieval textiles and dress: objects, texts, images*, New York 2002) gesprochen – „textilen Paradigmen“ der Kostbarkeit und des Aufwandes der Herstellung sind mindestens ebenso bededende Charakteristika zu stellen, u.a. die durch die mobilen Stoffe ermöglichte Dynamisierung der grundlegenden bildkulturellen Dialektik von Ver- und Enthüllung, Geheimnis und Offenbarung und die Fähigkeit von Textilien, zwischen Räumen und Ritualen, Körpern und Bildern vielfältige Beziehungen zu stiften. Grabteppiche vermitteln zwischen den Toten und den Lebenden, sie sind gewebte und gestickte Membranen, metaphorisch den zerschnittenen Lebensfaden des Toten ersetzend und in textile Gewebe überführend, deren Bilder eine transpersonale Visualität (Christuskörper-Bezug) und Wirksamkeit entfalten. Sie sind nicht nur Medien des Blicks, sondern der Performanz und Taktilität. Weitere Forschungen sind nötig, um ihr Verhältnis zu konkreten Orten, Gräbern und damit ihre intermedialen Dimensionen und Wahrnehmungsumstände als Decken *und*

Bodenbilder zu verstehen, die ein erstaunliches Maß an Selbstreflexivität aufweisen können, wie der Holzschuh-Teppich zeigt.