

STOFF – SYMBOL – GESELLSCHAFT

Die faszinierende Textilgeschichte liturgischer Gewänder

Michael Ullermann

Vortrag gehalten am Praxistag Sakristei im Kloster der Benediktinerinnen vom Unbefleckten Herzen Mariens in Steinerkirchen (OÖ) am 22. April 2024.

Die Geschichte der Paramentik kann nicht losgelöst von der allgemeinen Textilgeschichte betrachtet werden. Es scheint daher hilfreich zu prüfen, inwieweit allgemeine Funktionen von Kleidung auch auf liturgische Gewänder zutreffen. Schutzfunktionen, sei es vor mechanischer Beanspruchung, Scham oder Kälte sind hierbei von geringer Bedeutung, auch wenn es Sonderformen liturgischer Gewänder wie die *Almutie* (Schulterumhang aus Fell, zur Chorkleidung gehörig) gibt, die tatsächlich auch als Kälteschutz gedacht sind. Von großer Wichtigkeit für Paramente ist ihre Funktion als Schmuck, wodurch die Bedeutung des Geschehens am Altar unterstrichen wird. Mit dem Dekorum, der Erscheinungsform, eng verknüpft ist die Funktion als Medium nonverbaler Kommunikation. Die Form der Paramente gibt Auskunft über die Funktion und den Rang des Trägers, die Farbe über das aktuelle Fest im Kirchenjahr und die Darstellungen (vor allem in Stickereien) weisen Bezüge zu Orden, Kirchen und Festen auf.

Vestimentäre Kommunikation braucht einen sozio-kulturellen Code, der wiederum eine hohe Konstanz der Form nötig macht, um das Verständnis der Inhalte zu garantieren. Diese ist bei liturgischen Gewändern aufgrund ihres Stellenwertes in hohem Maße zu beobachten. Sie finden ihren Ursprung in der römischen Alltagskleidung und weisen bis heute ein kaum verändertes Erscheinungsbild auf. Besonders deutlich ist das an der Dalmatik zu sehen, die sich aus der antiken Tunika entwickelt hat. Diese ist in ihrem eckigen Schnitt quasi identisch geblieben und sogar Schmuckelemente der Tunika, wie *Clavi* (zwei Vertikallinien, die von der Schulter zum Saum laufen) sind an modernen Dalmatiken noch vorhanden.

Die Kasel, das wichtigste liturgische Gewand, leitet sich aus der römischen *Paenula* ab. Die Erscheinung der *Paenula* entspricht dabei der mittelalterlichen Glockenkasel, die rundum geschlossen eine Trichter-, bzw. Glockenform aufweist. Eines der wenigen erhaltenen Beispiele ist die Adlerkasel des Hl. Albuin des Brixener Domschatzes (Abb. 1). Sie ist aus einer byzantinischen Imperialseide um das Jahr 1000 gefertigt worden. Moderne gotische Kaselformen beziehen sich klar auf diese mittelalterliche Glockenform.¹ Wenn man allerdings an barocke geigenförmige Kaseln denkt, dann stellt sich die Frage nach der geforderten Konstanz der Form des Gewandes. Die Antwort zeigt sich in der stufenweisen Veränderung der Kasel. Die Glockenkasel wurde, um dem Zelebranten mehr Bewegungsfreiheit zu ermöglichen, über die Jahrhunderte immer mehr an den Seiten beschnitten, bis sich die heute bekannte barocke Form entwickelte. Dabei handelt es sich nur um eine graduelle Veränderung einer und derselben Form und nicht um einen kategorialen Wandel des Gewandes. Der vestimentäre Code bleibt somit erhalten.

GESCHICHTE DER SEIDE

Paramente sind, wie die Adlerkasel des Hl. Albuin, meist aus Seide gefertigt. Im frühen Christentum war diese allerdings noch verpönt. Tertullian (*nach 150, †nach 220), ein frühchristlicher Kirchenvater, kritisierte die Seide, da er sie für unzüchtig hielt und das Material den Hochmut befördern würde.² Spätestens seit Hrabanus Maurus (*780, †856) ist die Seide rehabilitiert. Er empfahl sie für Paramente, obwohl das Material kaum verfügbar war – da es in Europa noch keine nennenswerte eigene Seidenerzeugung gab.

Die Seide hat ihren Ursprung in China und gelangte über die Seidenstraße nach Byzanz und von dort weiter nach



Abb. 1: Adlertuch des Hl. Albuin aus byzantinischer Imperialseide, mit Purpur gefärbt, um 1000, Diözesanmuseum Hofburg Brixen
© Hofburg Brixen Bressanone

¹ Joseph BRAUN S.J., Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit (Freiburg i. Br. 1924) 104. Das Werk von Braun liefert maßgebliche Informationen zur Paramentik für diesen Artikel.

² Tertullian, De Pallio, interessant seine Ausführungen zur Muschelseide: https://tertullian.org/articles/hunink_de_pallio.htm [Zugriff: 20.03.2025].

³ David JACOBY, Seide und seidene Textilien im arabischen und normannischen Sizilien: der wirtschaftliche Kontext, in: Wilfried SEIPEL (Hg.), *Nobiles Officinae. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Stauffer im 12. und 13. Jahrhundert* (Kunsthistorisches Museum Wien 2004) 61–74, hier 65.

⁴ Samit ist eine Schusskompositbindung in Körperbindung, bei der ausschließlich Schüsse am Muster beteiligt sind. Es ist ein Bindungsrapport von sechs Kettfäden nötig (griech. *hexa* = sechs).

⁵ Die auf Webstühlen hergestellten Gewebe sind durch verschiedeneartige Kreuzung zweier Fadensysteme gekennzeichnet. Die Systematik dieser Fadenverkreuzungen nennt man Bindung.

⁶ „item unum diasprum luccanum endicum ad aves rubeas in rotis cum capitibus ad aurum“. Barbara MARKOWSKY, *Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts* (Köln 1976) 48.

Europa. Auf der Handelsroute wurden nicht nur Waren, sondern auch Technologien weitergetragen, wodurch sich im Orient Seidenzentren etablieren konnten. Um 1000 n. Chr. hatte Byzanz bereits eine derart hochstehende Seidenindustrie, dass Werke wie die Adlerkasel des Hl. Albuin aus einer byzantinischen Imperialseide entstehen konnten. Für den Technologietransfer spielte neben der Seidenstraße auch die islamische Expansion eine wichtige Rolle. Durch sie wurde die Seidenweberei entlang der nordafrikanischen Mittelmeerküste bis weit in den Norden der Iberischen Halbinsel getragen. In der Folge konnte sich so auch in Spanien eine hochstehende Seidenproduktion entwickeln. Von Nordafrika aus kamen maurische Arbeiter nach Sizilien und damit das Wissen um die Seidenweberei. Ein weiterer Impuls für eine hochwertige Seidenproduktion auf Sizilien war der Vorstoß Rogers II. (*1095, †1154) in Griechenland im Jahr 1147, wobei er Seidenweber aus Theben (Ägypten) deportierte und sie in Palermo ansiedelte.³ Somit standen byzantinische Technologien zur Verfügung. Dies ist auch schriftlich belegt, da Hugo Falcandus 1190 erwähnt, dass *hexamitum* (Samit)⁴ in Sizilien gewebt werde, eine Textilbindung⁵, in der auch byzantinische Stoffe hergestellt wurden.

Lucca

In der Folge entstanden in ganz Italien Webzentren hochwertiger Seidengewebe. Die wichtigsten waren Genua, Mailand, Venedig, Florenz und Lucca. Im 13. Jahrhundert übernahm Lucca die Vormachtstellung und dominierte die italienische Seidenproduktion. Die Blütezeit erlebte die Luccheser Weberei nach der Produktion von kleinteiligen Mustern um 1300 mit jener von großformatigen Mustern. Diese bestehen meist aus Palmettmedaillons, die von zwei Tiermotiven begleitet werden. Sie alternieren in horizontalen Reihen und sind paarweise gegenständig angeordnet. Zumeist handelt es sich dabei um einen Vierbeiner und einen Vogel mit abgesetzten goldenen Köpfen, Krallen und Hufen sowie goldenen Scheiben auf den Flügeln. Im Jahr 1295 wurde ein derartiger Stoff im päpstlichen Schatzverzeichnis beschrieben.⁶ 1307 besiegten die Guelfen aus Florenz die Ghibellinen in Lucca, was zum Zusammenbruch der Luccheser Seidenproduktion

führte. Die so frei gewordenen Weber wanderten teilweise nach Florenz ab, vor allem aber nach Venedig, ein aufstrebendes Seidenzentrum, das insbesondere für seine Samtweberei Berühmtheit erlangen sollte. Lucca brauchte lange, um sich von diesen Veränderungen zu erholen, hat aber nie wieder seine Vormachtstellung in der Seidenweberei erlangt.

Venedig

In der Lagunenstadt schlossen sich die Luccheser Weber Mitte des 14. Jahrhunderts zu einer eigenen Zunft zusammen, der *Corte della Seta*. Damit war die Grundlage für die venezianischen Seidenzünfte mit ihren strengen Statuten gelegt, die den Aufschwung Venedigs als Seidenzentrum befeuerten.⁷

Im 14. Jahrhundert war Venedig nicht nur eine wichtige Produktionsstätte von Seidenstoffen, sondern auch führend beim Import ostasiatischer Stoffe, den *panni tartarici*, die auch zu Paramenten verarbeitet wurden. Durch die Beliebtheit dieser Stoffe wurden deren Symbole, Formensprache und kräftige Farben in der italienischen Seidenweberei aufgegriffen. Man findet im 14. Jahrhundert Arabeskenmuster und chinesische Fabeltiere wie Phönix, Drache und Khilin (eines der vier chinesischen Wundertiere) auch auf italienischen Seiden. Ein interessantes Beispiel hierfür ist eine italienische Seide aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts aus der Danziger Marienkirche (Polen). Sie zeigt alternierende horizontale Reihen mit Phönix bzw. Jagdleopard begleitet von Ranken mit Lotusblüten. Die Tierdarstellungen winden sich um die Buchstaben „Y“ und „S“. Die Lettern stellen Anfang und Ende des Namens Jesu in mittelalterlicher Schreibweise (Yhesus) dar. In diesem Zusammenhang lassen sich auch die Tierdarstellungen entsprechend lesen: der Jagdleopard als Symbol der Stärke und der Phönix, der aus der Asche neu ersteht, als Symbol für die Auferstehung. Somit ist der Stoff ikonographisch eindeutig als Paramentenstoff zu klassifizieren.

Dass christliche Konnotationen auf Seidenstoffen üblich waren, belegt eindrucksvoll das Gewand einer Mariendarstellung auf einem Tafelbild von Ma-

⁷ Barbara MARKOWSKY, Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts (Köln 1976) 20.

Abb. 2: Maestro de Narni, *Madonna mit Kind* (Detail), 1409, S. Agostino de Narni, Musée du Petit Palais Avignon, inv. Cl. 7496
© Wikimedia Commons



estro de Narni von 1409 (Abb. 2). Die Buchstabenfolge auf dem roten Stoff ist eindeutig erkennbar. Sie verweist auf die Anfangsbuchstaben des lateinischen Ave Maria (Ave Maria Gratia Plena, Dominus Tecum. Benedicta Tu ...).

Das auf mittelalterlichen Seidenstoffen häufig wiederkehrende Motiv eines eingezäunten Einhorns ist in dem Zusammenhang ebenfalls marianisch zu deuten: Das Einhorn als reines Wesen in einem *hortus conclusus* steht metaphorisch für die Unbeflecktheit Mariens.

Granatapfelmuster

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts taucht mit dem Granatapfelmuster ein neuer Mustertypus in der Seidenweberei auf. Der Begriff wurde erst Anfang des 20. Jahrhunderts von Otto von Falke (*1862, †1942) geprägt und ist irreführend, da in den meisten Fällen keine Granatäpfel dargestellt werden. Vielmehr handelt es sich dabei um ein Muster, dessen Hauptmerkmal großformatige Kielbogenrosetten sind, die mit einer stilisierten Frucht- oder Blütedarstellung wie Granatapfel, Artischocke oder Distelblüte gefüllt sind. Die Rosetten sind in horizontalen Reihen angeordnet oder auch in aufsteigenden Wellenästen (oft aus stilisiertem *semper vivum*) aufgelegt. Ausgeführt wurde das Granatapfelmuster entweder als Damast, in den meisten Fällen jedoch als komplexes Samtgewebe. Die Granatapfelmuster waren hochgeschätzt und wurden deshalb gerne in der Paramentik verwendet sowie in der Malerei eingesetzt, um heiliges Geschehen darzustellen und zu unterstreichen. So finden sie sich unter anderem auf zahlreichen Madonnendarstellungen als Gewand oder Hintergrundfolie, wie auch als Gewand von Heiligen, insbesondere wenn es sich dabei um Paramente handelt. Der dadurch etablierte sakrale Charakter der Granatapfelmuster wird auch in späteren Jahrhunderten in der Malerei noch als Hinweis auf Sakralität verwendet. Man denke beispielsweise an das Gewand des römischen Pontifex im Decius Mus-Zyklus (Vorlage für Tapisserien) von Peter Paul Rubens (*1577, †1640). Es verwundert daher nicht, dass seit dem 19. Jahrhundert Granatapfelmuster wieder vermehrt in der Paramentik auftauchen und auch heute noch dafür hergestellt werden.

Samtweberei

Die Samtweberei war eine große technische Herausforderung, da der Flor⁸ des Samtes aus dem Gewebe herausragt. Daher muss die Florkette, die dafür verwendet wird, länger sein als die Hauptkette des Grundgewebes. Sie wird deshalb nicht auf dem Kettbaum aufgerollt, sondern einzeln von einer großen Zahl kleiner Spulen unterhalb der Hauptkette dem Webprozess zugeführt (Abb. 3). Beim Weben wird die Florkette anstelle eines Schusses über eine Metallrute geführt, wodurch eine Schlaufe entsteht. Wird diese aufgeschnitten, entsteht der klassische Samtflor. Wird die Rute seitlich abgezogen und werden die Schlaufen nicht geschnitten, spricht man von unaufgeschnittenem Samt. Dieser Effekt entspricht einem Frotteestoff und wird in gemusterten Samten als eine von vielen weiteren Gestaltungsmöglichkeiten eingesetzt (Abb. 4 und 5).

Die Komplexität der Samtherstellung erklärt, weshalb die Samtweber in Venedig einen Sonderstatus genossen. Sie spalteten sich bereits 1347 von der Corte della Seta ab und gründeten eine eigene Zunft mit strengen Statuten und eigenen Meisterprüfungen. Dabei wurden Samtweber (*maestri del arte di pelo*) und Weber broschiert Samte (*maestri delle velludi*) unterschieden. Strenge

⁸ Als Flor werden jene Fasern bezeichnet, die aus dem Gewebe abstehen und von einer zusätzlichen Kette gebildet werden.

Abb. 3: Samtwebstuhl (Handweberei), Tassinari Chatel, Lyon
© Ullermann

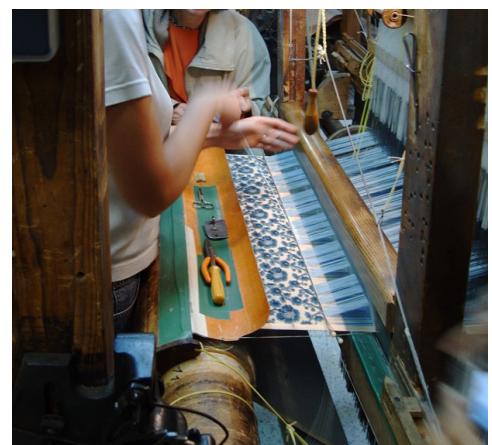


Abb. 4: Samtweberei, Tassinari Chatel, Lyon © Ullermann

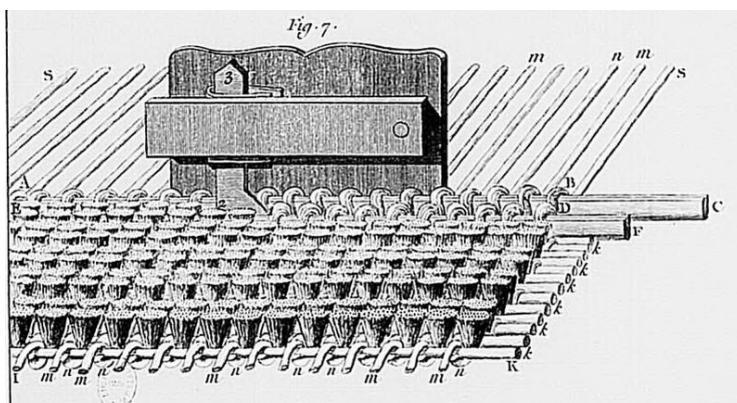


Abb. 5: Aufschneiden des Samtes, Diderot et d'Alambert, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1758–1771, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2100119j/f163.item.zoom#> [Zugriff: 29.11.2024]
© Bibliothèque nationale de France

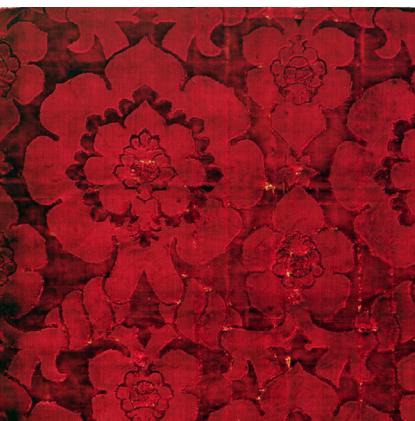


Abb. 6: Stufensamt mit Granatapfelmuster, Ende 15. Jahrhundert, Venedig
© Wikimedia Commons

Kontrollen sicherten die Qualität, nicht vorschriftsmäßige Stoffe wurden öffentlich zerschnitten und verbrannt. Die Königsdisziplin waren wohl die Stufensamte, deren Muster durch unterschiedlich hohen Flor gebildet wurde (Abb. 6).

Spitzovalmuster

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts werden die Granatapfelmuster langsam in einen neuen Mustertypus überführt: das sog. Spitzovalmuster. In Abbildung 6 sind die Rosetten des Granatapfelmusters bereits in ein Astwerk mit Flechtknoten eingebunden, das an das Spitzovalmuster erinnert. Eine Kasel von Sixtus IV. (amt. 1471–1484) zeigt das Spitzoval bereits in Reinform, allerdings noch aus *semper vivum* Ästen. Das neue Gliederungsschema ist zudem noch mit singulären Rosetten des Granatapfelmusters gefüllt. Interessant erscheint die Gestaltung dieser Kasel. Auf der Rückseite ist das Wappen des Papstes appliziert (welcher der Familie della Rovere entstammt), das einen Eichenbaum darstellt. Der Stoff zeigt ebenfalls als Zierelemente Reihen von Eicheln, die das Gliederungsschema und die Rosetten flankieren. Das Stoffmuster bezieht sich damit auf das Wappen und repräsentiert die Person des Papstes. Es handelt sich um eine Auftragsarbeit, die auf Bestellung des Papstes von Pietro Bettino und Giovanni Antonio della Seta ausgeführt wurde.⁹ Diese Form der Repräsentation des Trägers des Messgewands ist als Erweiterung des

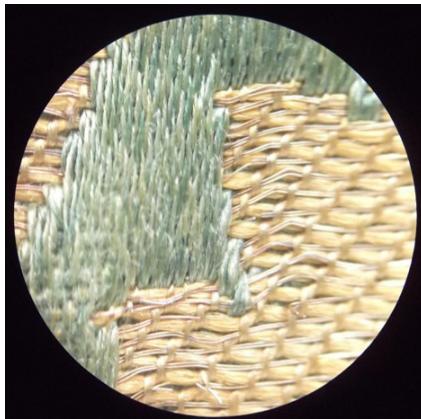


Abb. 7 (a, b): Grüne Marcus Sitticus Kasel (Gesamtansicht und Vergrößerung), Salzburger Domschatz
© Ullermann

vestimentären Codes zu verstehen und erklärt sich durch das neue Selbstverständnis des Menschen im Zeitalter des Humanismus.

Das Spitzovalmuster hat sich lange gehalten. Ein Beispiel ist die grüne *Marcus Sitticus Kasel*, die Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden ist und ein hexagonal abgewandeltes Spitzoval zeigt (Abb. 7). In der Vergrößerung erkennt man, dass anstelle von Goldfäden Golddraht verwoben wurde, der das Gewebe sehr unbeweglich und starr macht.¹⁰ Bei diesem Stoff handelt es sich demnach nicht um einen Kleiderstoff, der eine gewisse Flexibilität haben muss, sondern um eine Dekorationsseide für Wandbehänge, Bezüge oder Kissen. In dieser Funktion wird der Typus des Spitzovals in unterschiedlichen Varianten bis heute gewebt.

KONZIL VON TRIENT

Das Konzil von Trient (1545–1563) hat die Paramentik der folgenden Jahrhunderte stark beeinflusst. Das mag verwundern, da liturgische Gewänder darin kaum erwähnt werden. So sollen Segnungen, Kerzen, Weihrauch und Gewänder den Gläubigen zur Frömmigkeit und Erkenntnung des Messopfers dienen (*sessio XXII caput 5*).¹¹ Eine weitere Erwähnung ist aussagekräftiger für die Paramentik. Im *Canon 7 da sanctissimo Missae sacrificio in sessio XXII* steht: „Wenn wer sagt, dass Zeremonien, Gewänder, Schmuck und äußerliche Symbole, die die Kirche in der Messe verwendet, mehr zur Gottlosigkeit gereichen als zu Devotion und Glauben, dann sei er ausgeschlossen.“¹² Die große Streitfrage, ob prunkvoller Schmuck in der Messe angemessen sei, wird nur indirekt beantwortet.¹³ Die ganze Bilderfrage in all ihrer Komplexität wurde in größter Eile in der letzten *sessio XXV* abgehandelt, da Pius IV. (amt. 1559–1565) schwer erkrankte. Wäre der Papst verstorben, dann hätte das Konzil, das bereits seit 18 Jahren unter drei Päpsten andauerte, von seinem Nachfolger erneut einberufen werden müssen. Dies hätte den Abschluss des Konzils nochmals verzögert. Um dies zu vermeiden, ließ man Fragen nach dem Schmuck und den liturgischen Gewändern weitgehend unbeantwortet. Es wurde lediglich Angemessenheit bei Bildwerken gefordert. Auch die Reform der liturgischen Bücher wurde

⁹ Die Kasel befindet sich in den Musei antoniani della Basilica del Santo in Padua.

Doretta DAVANZO POLI, *Angewandte & dekorative Kunst in Venedig* (Venedig–Köln, 1999) 254.

¹⁰ Michael ULLERMANN, *Die Paramente des Marcus Sitticus (1612–1619)*, in: Gerhard AMMERER–Ingonda HANNESCHLÄGER–Peter KELLER (Hg.), *Erzbischof Marcus Sitticus von Hohenems. Kirche, Kunst und Hof in Salzburg zur Zeit der Gegenreformation* (Salzburg 2012) 57–66.

¹¹ *Canones et Decreta sacrosanti oecumenici et generalis Concilii Tridentini*.

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10174612?page=206,207>
[Zugriff: 21.11.2024].

¹² *Canon 7. "Si quis dixerit caeremonias vestes et externa signa quibus in Missarum celebratione Ecclesia Catholica uititur irritabula impietatis esse magis quam officia pietatis: al[n]athema s[ic]it".*

¹³ Jaques VANUXEM, *La querelle du luxe dans les églises après le concile de Trente*, in: *La Revue de l'Art* (Paris 1974 No 24) 48–58, hier 48.

dem Papst übertragen. All die offen gebliebenen Fragen befeuerten die posttridentinische Literatur und die innerkirchliche Diskussion. Der erste nachkonziliare Autor war Johannes Molanus (*1533, †1585), der in *De Picturis et Imaginibus Sacris* von 1570 strenge Regelungen für Bildwerke forderte, aber explizit welche für Pracht, Prunk und kostbare Materialien als notwendig erachtete.¹⁴ Die Pracht in der Kirche betreffend bildeten sich zwei Fraktionen heraus: einerseits die Dominikaner, die jeden Luxus ablehnten, andererseits die Jesuiten als Befürworter. Für letztere war das Postulat der *Realpräsenz Christi* bei der Eucharistie, das im Konzil in *sessio IX caput 13* abgehandelt wurde, der zentrale Punkt für die Rechtfertigung von Prunk in der Kirche. Es wurden wertvolle Materialien am Altar gefordert, um der Präsenz Christi Rechnung zu tragen. Somit mussten auch Paramente aus wertvollen Stoffen gefertigt sein. Der Jesuit Petrus Canisius (*1521, †1597) führte ein weiteres Argument an. In *De Maria Virgine* (Ingolstadt 1577) rechtfertigt er Kostbarkeit in der Kirche mit dem Evangelium. Er bezieht sich auf die Frau (wohl Magdalena), die Jesus ein kostbares Wasser auf sein Haupt goss. Die Kritik der Jünger wird von Jesus selbst zurückgewiesen.¹⁵ Wer Prunk in der Kirche ablehnt, wird von Canisius gemäß dieser Begebenheit bei Johannes¹⁶ mit Judas gleichgesetzt.¹⁷

Der für Paramente bedeutendste Autor ist zweifellos Karl Borromäus (*1538, †1584), Bischof von Mailand und Neffe des Papstes Pius IV. Er hat sich wie kein anderer für den Schmuck in der Kirche eingesetzt. In seiner 11. Mailänder Diözesansynode (1584) gibt er praktische Hinweise über den Umgang mit liturgischem Gerät. In seinen *Instructio-nes Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* von 1577 gibt er genaue Anweisungen, wie Paramente beschaffen sein sollen.¹⁸ So verlangt er, dass die Kasel drei Cubits (130 cm) breit und ebenso lang sein soll. Ferner soll die Kasel auf Vorder- und Rückseite ein 20 cm breites Band aufgenäht haben, das vertikal bis zum Saum läuft und von einem ebensolchen in Brusthöhe gekreuzt wird. Der Schnitt soll dergestalt sein, dass der Stoff der Kasel mindestens eine deutliche Falte zwischen den Schultern wirft. Der barocke Kaselstab ist damit klar definiert. Zudem impliziert die erwähnte Mittelfalte, dass figürliche Darstellungen auf Kaselstäben nicht mehr erwünscht waren.

¹⁴ Christine ARIBAUD, *Soirées en Sacristie. Fastes liturgiques* (Paris–Toulouse 1998) 22f.

¹⁵ Mt 26, 6f.

¹⁶ Joh 12, 3f.

¹⁷ VANUXEM (1974) 50.

¹⁸ Karen STOLLEIS, *Messgewänder aus deutschen Kirchenschätzen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Regensburg 2001) 26.

Die Reform der liturgischen Bücher wurde ebenfalls vom Papst umgesetzt, wie das Konzil festlegte. Für die Paramentik bedeutend ist dabei vor allem das *Missale Romanum* von 1570. Darin werden allgemein gültige Angaben zur Beschaffenheit von liturgischen Gewändern aufgelistet. So sollen die Obergewänder aus Seide, Gold und Silber bestehen, die Untergewänder aus Leinen. Außerdem wird der Farbkanon erweitert und auf die Farben Weiß, Rot, Grün, Violett¹⁹ und Schwarz festgelegt. Es bleibt dabei die Farbeinteilung von Innozenz III. (amt. 1198–1216) im Wesentlichen erhalten. Weiters wurde festgelegt, wann im Kirchenjahr welche liturgische Farbe zu verwenden ist und wie die einzelnen Messgewänder getragen werden müssen. Ebenso wurden Gebete formuliert, welche vom Zelebranten beim Anlegen der Gewänder zu verrichten sind.

SEIDE IM BAROCK

Streuzweigmuster

Folgend auf das Spitzoval mit großformatigem, streng symmetrischen Gliederungsschema des 16. Jahrhunderts etablierte sich im 17. Jahrhundert ein neuer Mustertypus in der Seidenweberei, das sog. Streuzweigmuster. Dieses besteht aus kleinen stilisierten Streuzweigen, die in horizontalen Reihen zumeist versetzt in der Fläche angeordnet sind. Diese können aus einem oder mehreren alternierenden Motiven bestehen. Mit ihrer geringen Rapporthöhe von selten mehr als 20 cm, waren sie bestens geeignet für die kleinteilig geschnittene Kleidung der Zeit, wurden aber ebenso für liturgische Gewänder eingesetzt. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts begann die Rapporthöhe wieder zuzunehmen und die Streuzweige, bzw. Blüten werden häufig von einem spiralartigen, flächigen Rankenwerk begleitet.

Frankreich

In dieser Zeit wird die Dominanz Italiens in der europäischen Seidenproduktion gebrochen und französische Seidenzentren, allen voran Lyon, gewinnen an Bedeutung. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts übernimmt Frankreich die Vorherrschaft in der europäischen Seidenweberei. Lange haben sich die Bürger Lyons gegen die Bestrebungen des Königs, Seidenweber anzusiedeln, gewehrt, da die Stadt

¹⁹ Violett an Laetare und Gaudete durch Rosa zu ersetzen wird erst im *Ceremoniale* von 1600 angegeben.

ein wichtiger Umschlagplatz für Seidengewebe war und durch eine eigene Seidenproduktion die Seidenhändler enorme Gewinneinbußen befürchteten. Mit einer Erfindung des Lyoner Webers Claude Dangon (*1550, †1631) von 1605, die den Webvorgang erleichterte und damit beschleunigte, war der Aufstieg Lyons zu einem wichtigen Seidenzentrum nicht mehr aufzuhalten.²⁰ Entscheidend war auch die mercantilistische Politik Jean-Baptiste Colberts (*1619, †1683), dem Finanzminister des Sonnenkönigs. Er ließ Seidenmanufakturen in Lyon errichten und stellte 1667 *règlements* auf, um die Seidenweber zu unterstützen. Darin wurde die zehnjährige Ausbildung der Weber exakt geregelt. Zudem legte er die Webbreite der Stoffe auf 52 cm ohne Webkanten fest. Das einheitliche Maß vereinfachte den Handel und die Verarbeitung der Stoffe. Es entspricht zwei Dritteln der Breite einer Kasel. Ist der Stab derselben aus anderem Stoff oder gestickt, so reicht eine Stoffbahn für die Seitenteile zur Fertigung der Kasel. Das ist jedenfalls wirtschaftlich, allerdings bleibt fraglich, ob die Breite der barocken Kasel direkt durch die verfügbare Webbreite bedingt ist. Ein weiterer Punkt der *règlements* war der Musterschutz. So waren Kleiderstoffe für sechs Jahre geschützt, Paramentenstoffe und Dekorationsseiden 25 Jahre lang, da diese nicht in gleichem Maß der immer schneller wechselnden Mode unterlagen. Kirchliche Stoffe machten nur einen kleinen Teil der Produktion aus, weil diese nur einen begrenzten Absatzmarkt hatten und für Paramente auch Kleiderstoffe verwendet wurden. Um 1700 hatte Lyon endgültig die Vorherrschaft in der europäischen Seidenproduktion übernommen. Damit tauchte auch ein komplett neuer Seidentypus auf: Die bizarren Seiden.

Bizarre Seiden

Während sich die fröhlichen Muster vor 1700 an die Spiralmuster anlehnen und häufig kleine Architekturmotive zeigen, lassen sich die hochbizarren Stoffe kaum mehr aus ihren Vorläuferinnen ableiten (Abb. 8, Seitenteile). Sie zeigen kräftige Farben bei reduzierter

²⁰ Eric BROUDY, *The book of looms* (London 1979) 133.

Abb. 8: Kasel aus bizarre Seide, 1700–1705 und 1710–15, Michaelerkirche Wien
© Ullermann



Farbpalette, in der Abbildung nur Gold und Rot. Die Rapport-höhe steigt sprunghaft an und kann über 70 cm erreichen. Es wird trotz flächiger Anlage, räumliche Tiefe erreicht, indem das Hauptmuster vielfache Über-schneidungen und Durchdrin-gungen aufweist. Zudem wird die Darstellung im Damastgrund in fantasievollen Variationen wie-derholt, das den Eindruck einer Schattierung hervorruft. Schließ-lich erscheinen die dargestellten Formen in der Tat bizarr und las-sen klar ostasiatische Einflüsse erkennen. Diese leiten sich von Importstoffen (chinesische Stoffe, bzw. indische gechinz-te Kattune²¹) ab. Diese fremdländischen Produkte waren sehr beliebt und so bedienten die bizarren Seiden eben-falls den Geschmack der Zeit. Im *Dictionnaire universel de commerce* von Jacques Savary de Bruslons (*1657, †1716) wird erwähnt, dass die französischen Stoffe weit-aus höhere Qualität hatten und sehr teuer waren. Er be-zeichnet sie als *furies*, wovon wohl auch die heutige Be-zeichnung abgeleitet ist.²² 1706 bis 1710 tauchte ein Sei-dentypus auf, der vor allem in Holland und England ge-webt wurde. Die collagenhaft angeordneten chinesischen Versatzstücke und Architekturen – wie z.B. Pagoden oder Schirme – sind typisch für diese Stoffe.²³ In der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts werden die bizarren Muster dichter. Die Musterebenen werden komplexer und gehen fließend ineinander über, auch werden seminaturalisti-sche Blützenzweige hinzugefügt (Abb. 8, Kaselstab). Um 1720 tauchen dann vermehrt spitzenartige Musterfolien auf, die schon auf den folgenden Mustertypus hindeuten. Ein interessantes Beispiel hierfür ist der *Point Luisant Ornat* im Kloster der Heimsuchung Mariens (Salesianerinnen) in Wien (Abb. 9). Die weiß-silbernen Grundstoffe stammen von den Brautkleidern der Erzherzoginnen Ma-ria Amalia (*1701, †1756) und Maria Josepha (*1699, †1757), die die Kleider 1720 bzw. 1723 dem Kloster schenkten. Die Umarbeitungen sind noch gut an den



Abb. 9: Antependium Point Luisant Ornat, Salesianerinnenkloster Wien
© Ullermann

²¹ Dies sind bedruckte indische Baumwollstoffe, die durch Ap-pretur eine glänzende Oberflä-che erhielten.

²² MARKOWSKY (1976) 63.

²³ Nathalie ROTHSTEIN, *Silk De-signs of the Eighteenth Century* (London 1990). Das Victoria & Albert Museum besitzt eine um-fangreiche Sammlung von Mus-terzeichnungen englischer Desi-gner des 18. Jahrhunderts.



Abb. 10: Kasel aus Spitzenmusterseide, 1720–1725, Michaelerkirche Wien © Ullermann

zahlreichen Stückelungen erkennbar. Schenkungen vom Kaiserhaus waren eine hohe Auszeichnung für das Kloster. Meist wurden Stoffe aber aus wirtschaftlichen Gründen zweitverwendet. Es gab sogar Schneider, die sich auf das Umarbeiten gebrauchter Stoffe in Paramente spezialisiert haben.²⁴

Spitzenmuster

Auf die bizarren Seiden folgte ein Typus ganz anderen Charakters: die Spitzenmuster (1720–1730). Diese sind streng symmetrisch aufgebaut und nehmen großformatig die gesamte Webbreite ein. Ebenfalls farblich reduziert bedienen sie sich Pastell-, Gold- und Silbertönen. Ein zentrales und dominantes Blatt- und Blütenbouquet ist von Flächen aus spitzenartigen Mustern flankiert (Abb. 10).

Naturalismus

Ab 1730 setzte der Naturalismus ein. Zu Beginn war es webtechnisch noch nicht möglich, Schattierungen und Farbverläufe zu erzeugen. Dies änderte sich ab ca. 1733, als Jean Revel (*1684, †1751) ein Lyoneser Musterzeichner, den *Berclé-Effekt* einführte. Dabei werden verschiedenfarbige Schussfäden ineinander verzahnt, was Schattierungen und Farbverläufe wie in der Malerei möglich macht und *Style Revel* genannt wird. Dargestellt werden meist Landschaftsinseln mit Architekturelementen, die von Blüten und Blumenbouquets begleitet werden, welche in den Proportionen frei variieren (Abb. 11). Dieser beeindruckende Naturalismus wird durch die Verwendung von manchmal mehr als 20



Abb. 11: Kelchvelum aus naturalistischer Seide, um 1735, Michaelerkirche Wien © Ullermann

Farben ermöglicht. Um trotzdem einen flexiblen Stoff zu bekommen, werden die bunten Schüsse broschiert, d.h. sie werden nur dort eingewebt, wo sie auch gebraucht werden und nicht wie üblich von Webkante zu Webkante (Abb. 12). Gegen 1750 nimmt die naturalistische Darstellung zu Gunsten eines Seminaturalismus ab und geht fließend in vertikal aufsteigende Wellenranken über.

Wellenranken und Spitzenbänder

Ab 1760 werden die seminaturalistischen Wellenranken des späten Naturalismus meist von Spitzenbändern umwunden. Man integriert also Accessoires, die normalerweise aufgenäht werden, direkt in das Stoffdesign (Abb. 13). Neben Spitzen findet man auch Fell- und Feder- schmuckdarstellungen. Die Wellenranken- und Spitzenbändermuster werden um 1770 erst von Vertikalstreifen begleitet, bis diese im Typus der Streifenmuster zum Hauptmotiv werden. Diese Streifenmuster werden auch die Französische Revolution überdauern.

19. JAHRHUNDERT

Das 19. Jahrhundert war hauptsächlich geprägt von eklektizistischen Stilen. Neben neobarocken Stoffen fanden sich auch gotische Muster wieder, allen voran das Granatapfelmuster. Daneben etablierte sich das allseits bekannte Vierpassmuster in all seinen Variationen. Neu gegründete Kunstgewerbemuseen begannen nun historische Stoffe und Paramente als Anschauungsmaterial für das Handwerk zu sammeln, das die Textilmuster der Zeit beeinflusste. Daneben gab es auch



Abb. 12: Broschierwebstuhl. Der Stoff wird mit der Rückseite nach oben gewebt, darauf liegen die Broschierschiffchen, die partiell eingeschossen werden. Tassinari Chatel, Lyon © Ullermann



Abb. 13: Kelchvelum aus Spitzenmuster und Wellenranken Seide, 1765–1770, Michaelerkirche Wien © Ullermann



Abb. 14 (a, b, c): Kasel in Ripsbandapplikationsstickerei (Gesamtansicht mit Details), Michaelerkirche Wien
© Ullermann

private Sammler, allen voran Kanonikus Alexander Schnütgen (*1843, †1918) und Kanonikus Franz Bock (*1823, †1899), die besonders die Paramentik beeinflussten. Sie empfahlen, wieder mittelalterliche Formen und Stoffmuster im kirchlichen Gebrauch aufzugreifen. Bock hat die Paramentenwerkstatt der Schwestern vom armen Kinde Jesus beraten und unterstützt. Er nahm maßgeblich Einfluss auf die Krefelder Seidenweberei, die auf sein Betreiben hin vor allem Muster der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kopierte. Die Vorlagen dafür lieferte Bock aus seiner umfangreichen Sammlung historischer Seidenstoffe.

Selten finden sich neben diesen dezidierten Paramentenstoffen um 1900 auch Jugendstilornamente. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist der von Anton Hofer (*1888, †1979) 1911 entworfene Marienornat, der sich im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg (NÖ) befindet.

Ripsbandapplikationsstickerei

Die Stickerei, ein weiteres großes Themenfeld in der Paramentik, soll hier nicht behandelt werden, lediglich wird eine Technik herausgegriffen, da sie für österreichische Paramente von großer Bedeutung ist: die Ripsbandapplikationsstickerei. Diese wurde vor allem von den Englischen Fräulein (heute Congregatio Jesu) in St. Pölten (NÖ)

ausgeführt. Es ist dies eine aufwändige Applikationstechnik, die einen Grad an Naturalismus erreicht, der mit der Nadelmalerei vergleichbar ist. Dafür werden spezielle Stoffbänder gewebt, die verschiedene Farbverläufe und Schattierungen zeigen, welche durch verschiedene gefärbte Kettfäden erzeugt werden. Aus diesen werden dem Muster entsprechend die einzelnen Elemente der Stickerei ausgeschnitten und auf Scherenschnitte geklebt, die in feinen Linien aus Papier die Konturen und Binnenzeichnungen vorgeben. Entlang der Papierstreifen werden die



Elemente auf dem Stickgrund befestigt (Abb. 14). Häufig findet man diese Technik bei den Paramentenstiftungen von Maria Theresia von Österreich (*1717, †1780).

Die dargelegte Geschichte der Paramentik macht deutlich, wie sehr diese mit Glauben, Kirche, Kunst, Gesellschaft und deren Geisteshaltung verknüpft ist und welche Bedeutungen man daraus ableiten kann. Auch heute lohnt sich noch die Auseinandersetzung mit diesen faszinierenden Zeugnissen des Glaubens vergangener Zeiten. Der Auftrag an uns ist, die fragilen Paramente zu verstehen und zu bewahren, damit sie auch der Nachwelt erhalten bleiben.

Michael Ullermann studierte Kunstgeschichte an den Universitäten Köln, Passau und Wien, erfuhr eine Ausbildung in Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut (Textilien) an der Technischen Hochschule in Köln. Seit 2017 ist er Lektor für Geschichte und Typologie von Textilien an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Als freiberuflicher Kunst- und Textilhistoriker ist Ullermann in der Inventarisierung, Dokumentation und historischen Aufarbeitung kirchlicher Textilien sowie dem Erstellen von Lagerungskonzepten für Paramente tätig. Kontakt: michael.ullermann@gmx.net