



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Nikolaus von Verdun und die Zeitmode – Betrachtungen
der Figurengewandung auf dem Klosterneuburger Ambo“

verfasst von / submitted by

Edith Holzer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao.Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Martina Pippal

1. Vorwort	I
2. Einleitung	1
3. Forschungsstand und Quellenlage	3
4. Herstellung und Symbolgehalt des Werkes	6
5. Der „Muldenfaltenstil“ – ein Darstellungsstil für faltenreiche Kleidung	9
5.1. Stilbeschreibung	10
5.2. Entwicklung aus antikisierendem Gefältel	14
5.3. Mögliche Vorlagen für den „Muldenfaltenstil“	20
5.3.1. Skulpturale und bildliche Vorlagen.....	20
5.3.2. Realistische Faltenzüge – nach Naturstudien?.....	23
5.3.3. Faltenwürfe nach künstlerischem Empfinden	24
5.4. Rezeption des „Muldenfaltenstils“ und dessen Ausklang.....	25
6. Byzantinische und orientalische Stilelemente	27
6.1. Byzantinische Einflüsse	28
6.2. Orientalische Stilelemente	30
7. Exkurs: Gewandstoffe im 12. Jahrhundert	31
7.1. Roh- Halb und Fertigprodukte	32
7.2. Handelswege und Vertrieb	34
8. Spuren zeitgenössischer Mode auf dem Emailwerk	35
8.1. Umgestaltung antiker Gewandung zu höfischer Kleidung	36
8.2. Zeitgenössische Herrenmode	40
8.2.1. Die höfische Tunika oder Albe	40
8.2.2. Ärmelformen	42
8.2.3. Mäntel und Überwürfe	44
8.2.4. Unterwäsche und Beinlinge	48
8.2.5. Kopfbedeckungen, Frisuren und Barttracht	50
8.2.6. Schuhwerk	53
8.2.7. Kleidungszubehör und schmückendes Beiwerk.....	55

8.3. Ritter, Soldaten und Kreuzfahrer	58
8.3.1. Panzerkleidung, Wams und Helme.....	59
8.3.2. Schilde, Nah- und Fernwaffen	61
8.4. Motive der Damenmode um 1200 – dargestellt auf dem Emailwerk.....	62
8.4.1. Doppelkleider – Cotte und Bliaut	63
8.4.2. Ärmelvariationen - Hängeärmel	66
8.4.3. Mantelformen.....	67
8.4.4. Leibwäsche, Strümpfe und Schuhe	68
8.4.5. Kopfbedeckungen und Frisuren.....	70
8.4.6. Schmuck und Zierrat.....	72
8.5. Kinderbekleidung	74
9. Zusammenfassung	75
10. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	81
10.1. Sekundärliteratur	81
10.2. Quellen	89
11. Abbildungsnachweis	90
12. Abbildungen.....	96
13. Abstract	163

1. Vorwort

Der Ausgangspunkt der hier vorliegenden Arbeit ist ein Referat, das ich im Rahmen des Seminars „Nikolaus von Verdun“ im Wintersemester 2016 bei Frau ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Martina Pippal am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien gehalten habe. In dem Seminar wurden Fragen zum Stil des Klosterneuburger Ambos behandelt, so auch über den Darstellungsstil der Gewandungen.

Aufgrund meiner Ausbildung zur Textil- und Bekleidungstechnikerin sowie der langjährigen Berufserfahrung als Gewandmeisterin, war es mir ein Anliegen, in der Masterarbeit das Fach Kunstgeschichte und das Wissen über historische Bekleidung zu verbinden. Diese Absicht wurde von Frau Prof. Pippal unterstützt, ebenso gilt mein ganz besonderer Dank für ihre große Geduld und das Verständnis, mich durch konstruktive Kritik und im Rahmen von Diskussionen und Präsentationen gefördert und gefördert zu haben.

Ein weiteres großes Dankeschön geht an meine Familie, der diese Arbeit gewidmet sei.

2. Einleitung

Bei einem ersten flüchtigen Blick auf den sog. Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (Abb. 1), zu dem der 1184 vollendete Ambo im 14. Jahrhundert umgebaut wurde, wird die Betrachterin und der Betrachter den Eindruck gewinnen, dass die Figurengewandung das Gewandbild der griechisch-römischen Antike widerspiegelt. Denn bei der Kleidung der einzelnen Figuren fällt der Darstellungsstil des großzügig dimensionierten und variantenreichen Gefältels auf. Durch das Einlegen von tiefen Falten in den Gewandstoff wird die Weite gebändigt und in gefällige, weiche Mulden gelegt. Für solcherart dargestellte Faltenwürfe hat sich unter den Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern der Begriff „Muldenfaltenstil“ eingebürgert. Hans Hahnloser definierte 1935 in seiner Abhandlung über das Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt diese Faltentechnik als „Muldenstil des Nikolaus von Verdun“.¹ In seinem Werk „Ars Sacra 800-1200“ nahm Peter Lasko 1972 eine genaue Definition der Bezeichnung „Muldenfaltenstil“ vor.² Nikolaus von Verdun hat diesen Darstellungsstil von gefältelter Kleidung verfeinert, dessen Wiege in den zeitgenössischen Gold- und Silberschmieden des Rhein-Maaslandes zu verorten ist. Das interessante und ins Zentrum gestellte Faktum ist allerdings, dass Nikolaus von Verdun bei seiner Figurengewandung den antikisierenden Darstellungsstil mit Modeelementen des ausgehenden 12. Jahrhunderts kombinierte und sich darüber hinaus, wie zu zeigen sein wird, auch aus dem prachtvollen orientalischen und byzantinischen Kleiderschatz bediente. In der Vergangenheit lag der Fokus der wissenschaftlichen Untersuchungen des Klosterneuburger Altars hauptsächlich bei der Entstehungsgeschichte, dem Stil und der Ikonographie sowie dem Symbolgehalt des Kunstwerkes.

Mit der vorliegenden Arbeit soll indes die im Muldenfaltenstil dargestellte Mode des Nikolaus von Verdun besprochen werden. Ergänzend zur Betrachtung der Gewänder findet auch eine Gegenüberstellung von Haar- und Barttracht, Schmuckelementen und Accessoires mit zeittypischen Moden bzw. orientalischen und byzantinischen Motiven statt. Zur Aufarbeitung der Forschungsfragen in der vorliegenden Arbeit werden die Vestimente auf dem Klosterneuburger Altar mit Realienfunden, Buchmalereien, Skulpturen und Mosaiken, verglichen.

¹ Hahnloser 1935, S. 216.

² Lasko 1972, S. 248-252.

Nach einem Überblick über den Forschungsstand zur Stilthematik der Gewänder auf dem Klosterneuburger Altar erfolgt zu Beginn dieser Arbeit eine Vorstellung des Kunstwerkes. Danach wird im Rahmen einer Stilbeschreibung auf die Forschungsfrage nach dem Charakteristikum des „Muldenfaltenstils“ eingegangen und dessen Entwicklung aus dem griechisch-römischen Kostümbild dargestellt. Es folgt die Vorstellung von möglichen skulpturalen und bildlichen Vorlagen für den Muldenfaltenstil sowie eine Diskussion, ob Nikolaus von Verdun zur Ausformung seiner Faltenwürfe Naturstudien herangezogen hat. Eine Betrachtung der Rezeption des Muldenfaltenstils soll anschließend aufzeigen, wie dieser Darstellungsstil im 13. Jahrhundert interpretiert und weiterentwickelt wurde. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Statuen und Gewände Figuren frühgotischer Kathedralbauten.

Nach der Besprechung des Muldenfaltenstils wird darauf eingegangen, wie Nikolaus von Verdun seine Figurengewandung im Muldenfaltenstil nach der Modelinie des ausgehenden 12. Jahrhunderts ausrichtete. Als Überleitung von der Besprechung des Muldenfaltenstils zu der im Muldenfaltenstil von Nikolaus von Verdun dargestellten Mode werden in einem Exkurs textile Roh- Halb- und Fertigprodukte des späten 12. Jahrhunderts besprochen, und es erfolgt die Nachzeichnung von deren Handels- und Vertriebswegen.

Im Rahmen von Gegenüberstellungen zeittypischer Modevorgaben mit den Kreationen auf dem Klosterneuburger Altar wird die Frage aufgeworfen, inwieweit der Goldschmied Elemente der Zeitmode in seinen Bekleidungsstil aufgenommen hat. Dabei werden sowohl vollständige Kleidungsstücke als auch praktische Details wie Ausschnittlösungen, Verschlussmöglichkeiten und Nahtführungen untersucht. Die Modeerkundung des Emailwerkes bringt es mit sich, eine Betrachtung des Gesamtbildes der Figuren anzustellen, und die Kleider der Männer, Frauen und Kinder nach gesellschaftlichem Status, Berufsstand und figurespezifischen Eigenschaften wie Alter, Gestik und Mimik zu betrachten. Das geplante Vorhaben verlangt es zwar, auf die Forschungsfragen mit dem Wissensabruf aus den Disziplinen Kostümkunde und Bekleidungs- bzw. Textiltechnik zu reagieren und langjährige berufliche Erfahrung als Gewandmeisterin zu nutzen, aber die Funktion des Leitfaches und Fundamentes ist im Forschungszweig der Kunstgeschichte verwurzelt.

Eine Zusammenfassung und eigene Gedanken über die auf dem Klosterneuburger Altar im Muldenfaltenstil dargestellte Mode beschließen die vorliegende Abhandlung.

3. Forschungsstand und Quellenlage

Von den wenigen Schätzen, die heute noch aus dem präsumptiv viel reicheren Kunstschaffen des Nikolaus von Verdun verfügbar sind, stand der Klosterneuburger Altar bereits oftmals im Mittelpunkt wissenschaftlicher Untersuchungen und zahlreicher Publikationen. Einige dieser Publikationen beinhalten schon wertvolle Forschungsergebnisse über den Darstellungsstil der Bekleidung und liefern detaillierte Gewandanalysen sowohl über den Muldenfaltenstil als auch über die Motivik an den Gewändern. Literatur über Ikonographie, Programm und über die Herstellungstechnik des Klosterneuburger Altars wurden in der vorliegenden Arbeit bei den Ausführungen zu Forschungsstand und Quellenlage nicht angeführt.

Beschreibungen und Diskussionen über den Darstellungsstil der Gewänder bzw. den antikisierenden Kleiderstil und den Muldenfaltenstil wurden in einer Vielzahl an Publikationen veröffentlicht. Otto von Falke's Publikation aus 1904 zählt zu den frühesten Abhandlungen zum Emailwerk des Nikolaus von Verdun. In diesem Ausstellungskatalog über deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters unterstrich der Autor die Schönheit der Gewandbehandlung, der wohl eifriges Naturstudium zu Grunde gelegen sei.³ Alois Weisgerber setzte sich 1940 in seinen Studien zu Nikolaus von Verdun und der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts mit dem „Muldenfaltenstil“ auseinander und hob dieses „Faltenwerk“ als wesentlichstes Ausdrucksmittel des Künstlers hervor.⁴ Dem „antikisierenden Muldenfaltenstil“ schrieb Floridus Röhrig 1955 in seiner Abhandlung über Technik und Stil des Verduner Altars eine Vorbildwirkung für die gotische Klassik im Westen zu, etwa in Straßburg und Reims⁵ (im Folgenden wird diese Monographie des Verduner Altars mit der 7. Auflage von 1995 zitiert). Der Stil des Nikolaus von Verdun wurde von Peter Lasko 1972 in „Ars Sacra 800-1200“ in einem umfangreichen Kapitel behandelt.⁶ Willibald Sauerländer wies 1983 in seinem Aufsatz „Kleider machen Leute“⁷ darauf hin, dass ernst zu nehmende Ansätze für eine kostümkundliche Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert vielversprechend entwickelt wurden, etwa durch De Vigne, Racinet, Viollet-le-Duc und Hottenroth, aber später in Vergessenheit gerieten und nicht weitergeführt wurden.⁸ Im Gegensatz zu den herkömmlichen, inventarisierenden Kostümstudien für die Kunstakademien der Zeit

³ von Falke 1904.

⁴ Weisgerber 1940.

⁵ Röhrig 1955.

⁶ Lasko 1972.

⁷ Sauerländer 1983.

⁸ Geppert 2010, S. 21.

unternahmen die genannten Wissenschaftler den Versuch, die Kunstgeschichte auf eine rein stilgeschichtliche Kostümkunde, die auch als „Faltenphilologie“ apostrophiert wurde, zu reduzieren.⁹ Die dargestellten Gewänder wurden von den genannten Wissenschaftlern nach der Morelli-Methode¹⁰ untersucht, wobei die Faltenphysiognomie im Mittelpunkt der Forschungsarbeit stand.¹¹ 2002 verfasste Samuel Vitali einen im „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 52“ publizierten Aufsatz mit dem Titel: „Sicut explorator et spoliatorum cupidus. Zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun“.¹² Wiederabdrucke älterer und früher publizierter Aufsätze von Hermann Fillitz über grundlegende Erkenntnisse des Autors zu den bedeutendsten Zeugnissen der Goldschmiede- und Elfenbeinkunst des frühen und hohen Mittelalters wurden 2010 in der Publikation „Thesaurus mediaevalis: ausgewählte Aufsätze zur Schatzkunst des Mittelalters“¹³ von Franz Kirchweyer und Werner Telesko zusammengeführt,¹⁴ von Fillitz kommentiert und vom Kunsthistorischen Museum in Wien herausgegeben.

Da die vorliegende Arbeit auf die im Muldenfaltenstil dargestellte Mode eingeht, wurden Publikationen über Bekleidung der Antike bis zur Zeitmode des Hochmittelalters verwendet, also Literatur über Mode zwischen 600 v. Chr. und 1200 n. Chr. Erste Schriften zur Kostümkunde entstanden nach 1850. Hermann Weiss verfasste 1860 eine Publikation über Kultur und Kleidung im Altertum im Orient¹⁵ und 1864 erschien sein Buch über die Tracht und Gerätschaft des Mittelalters.¹⁶ 1881 brachte Jacob von Falke „Costümkunde der Culturvölker“ heraus.¹⁷ Max von Boehns Mode- und Kulturgeschichte erschien 1925.¹⁸ C. Willett und Phillis Cunnington veröffentlichten 1952 ein Handbuch über mittelalterliche Kostüme in England.¹⁹ „Die Geschichte des Kostüms“²⁰ von Erika Thiel erschien erstmals 1960 und erfuhr seitdem einige Neuauflagen und Ergänzungen. In den späten 1970er Jahren befasste sich die Kunsthistorikerin Anne Hollander mit

⁹ Geppert 2010, S. 21.

¹⁰ Giovanni Morelli (1816-1891), italienischer Politiker, Arzt und Kunsthistoriker. Die Morelli-Methode ist ein Verfahren, bei dem mit vergleichend-empirischen Mitteln Gemälde einzelnen Künstlern zugeschrieben werden. Nach der Form von z.B. der Ohrmuschel, Fingernägel, Füße oder Faltenwürfen.
<https://www.arthistoricum.net/themen/portale/gkg/quellen/morelli> (15.06.2021).

¹¹ Geppert 2010, S. 21.

¹² Vitali 2002, S. 9-46.

¹³ Fillitz 2010.

¹⁴ <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/mitarbeiterinnen/institutsnachrichten/04112010-sammelband-von-prof-fillitz-praesentiert/> (20.03.2022).

¹⁵ Weiss 1860.

¹⁶ Weiss 1864.

¹⁷ von Falke 1881.

¹⁸ von Boehn 1925.

¹⁹ Willett/Cunnington 1952.

²⁰ Thiel 1960.

Bildwerken von der griechischen Kultur bis heute, die den Einfluss zeittypischer Gewänder auf die Darstellung von nackten Körpern und Silhouetten zum Thema hatten.²¹ In ihrer „Formengeschichte europäischer Kleidung“ geht Annemarie Bönsch 2001 auf die Kostümgeschichte von der Antike bis ins 20. Jahrhundert ein.²² Publikationen über mittelalterliche Bekleidung wurden 2007 von Margaret Scott verfasst,²³ 2010 von Rainer C. Schwinges,²⁴ Silke Geppert²⁵ und Katrin Kania,²⁶ 2011 geht Jörg Drauschke auf den Vertrieb von Textilien im Mittelalter²⁷ ein und 2019 veröffentlichten Ursula Röper und Hans Jürgen Scheuer eine Publikation über liturgische Textilien.²⁸

Im Rahmen des Seminars „Nikolaus von Verdun“ im Wintersemester 2016/17 verfasste Martina Maria Burget eine Seminararbeit mit dem Titel: „Der Klosterneuburger Ambo und die Mode seiner Zeit.“²⁹ In dieser unveröffentlichten Seminararbeit wurde der Muldenfaltenstil des Nikolaus von Verdun in zeitgenössischen und gegenwärtigen Medien bzw. Literatur besprochen und die Zeitmode wurde in Grundzügen vorgestellt und mit der Bekleidung am Klosterneuburger Ambo verglichen. Danach wurde in dieser unveröffentlichten Seminararbeit auf Merkmale des antikisierenden Kleidungsstils hingewiesen und Beispiele am Klosterneuburger Ambo aufgezeigt.

Nikolaus von Verduns im Muldenfaltenstil dargestellte Mode wurde in der vorliegenden Masterarbeit unter Berücksichtigung von zeitgenössischen Darstellungen und anderen Artefakten aus dem 12. Jahrhundert analysiert sowie nach Textil- und Bekleidungstechnischen Kriterien untersucht. Die vorliegende Masterarbeit geht über die Anforderung nach visuellen Vergleichsobjekten wie Abbildungen hinaus und bezieht materielle, also reelle Bekleidung und Accessoires, mit ein.

²¹ Hollander 1978.

²² Bönsch 2001.

²³ Scott 2007.

²⁴ Schwinges 2010.

²⁵ Geppert 2010.

²⁶ Kania 2010.

²⁷ Drauschke 2011.

²⁸ Röper/Scheuer 2019.

²⁹ Burget 2016/17.

4. Herstellung und Symbolgehalt des Werkes

Der Klosterneuburger Altar ist eine Konzeption von kostbaren Materialien, raffinierter Handwerkskunst und visueller Narration. In der Anordnung von drei Epochen und der gleichen Zahl an horizontalen Registern soll der Betrachterin und dem Betrachter in siebzehn senkrechten Spalten das Heilshandeln Gottes bildlich nähergebracht werden.

Die ehemals nur fünfundvierzig Kupfertafeln, aus denen der Klosterneuburger Altar bei seiner Fertigstellung 1181 bestand, wurden im Verfahren der Grubenschmelze zu Emailplatten verarbeitet und erhielten anschließend eine Feuervergoldung. Zu einem nicht überlieferten Zeitpunkt wurde die Emailverkleidung vom Klosterneuburger Ambo, der wohl in einfacher Kastenform vorzustellen ist, abgenommen und in eine Verbindung mit dem Kreuzaltar gebracht.³⁰ Die Emailplatten könnten eine Altarverkleidung in der Art eines Antependiums gebildet haben.³¹ Im Zuge der Behebung eines Brandschadens an der Stiftskirche erfolgte um 1330 die Modernisierung des Kircheninventars,³² wobei das Emailwerk auf Holzträger gesetzt und zu einem Flügelaltar umfunktioniert wurde. Dazu war eine Verbreiterung der Mitteltafel um zwei Reihen bzw. sechs Platten erforderlich, die links und rechts der mittleren Bildreihe platziert wurden, und auf Initiative von Propst Stephan von Sierndorf erfuhr die ursprüngliche Inschrift ebenfalls eine entsprechende Ergänzung.³³ Die Abmessungen des Altars mit seinen nunmehr insgesamt einundfünfzig Platten betragen in der Höhe 108,5 cm, die Breite des Mittelteils ist heute 263 cm – ohne die Ergänzungen des 14. Jahrhunderts 200 cm – und die Seitenflügel sind jeweils 120,5 cm breit.³⁴ Jede einzelne Bildplatte hat ein Ausmaß von 20,5 x 16,5 cm.³⁵ Das Emailwerk war ursprünglich von links nach rechts in fünfzehn Spalten gegliedert die jeweils drei Platten umfassen, wobei zur mittleren Tafel mit dem Antitypus je zwei Typen gehören.³⁶ Eine Widmungsinschrift die sich zwischen den drei Bildreihen befindet gibt der Betrachterin und dem Betrachter Auskunft über die Eckdaten des Flügelaltars. „[...] ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO NEC NON VNDENO GWERNHERVS CORDE SERENO SEXTVS PREPOSITVS TIBI VIRGO MARIA DICAVIT QVVD NICOLAVS OPVS VIRDVNENSIS FABRICAVIT [...]“ besagt, dass im Jahre

³⁰ Fillitz 1987, S. 202.

³¹ Fillitz 1987, S. 202.

³² Fillitz 1987, S. 201.

³³ Fillitz 1987, S. 201.

³⁴ Fillitz 1987, S. 201.

³⁵ Röhrig 1995⁷, S. 15.

³⁶ Pippal 1987, S. 55.

Tausendeinhundertundeinundachtzig Wernher, der sechste Propst, frohen Herzens Dir Jungfrau Maria geweiht, was Nicolaus aus Verdun hergestellt hat.³⁷

Der Altar ist wie ein überdimensionales Buch zu lesen, das den göttlichen Heilsplan, angefangen von der Offenbarung bis zur Vollendung am Ende der Zeit, darstellt.³⁸ Die Platten wurden den drei heilsgeschichtlichen Zeitaltern entsprechend in drei waagrechten Zonen übereinander aufgebaut. Das obere Register „ANTE LEGEM“ handelt von der Weltschöpfung bis zu Moses, also von der Zeit der Uroffenbarung, da Gott sich den Patriarchen zu erkennen gab.³⁹ Die untere Zone mit der Bezeichnung „SUB LEGE“ umfasst die Zeitspanne von der Gesetzgebung auf dem Sinai bis zum Ende des Ersten Testaments und es ist die Zeit der allgemeinen Offenbarung Gottes, die aber noch auf das Volk Israel beschränkt blieb.⁴⁰ In der mittleren Zone „SUB GRATIA“ wurde die Erfüllung der alttestamentlichen Vorbilder im Neuen Bunde dargestellt, also das messianische Zeitalter, in dem wir – aus christlicher Perspektive – heute noch leben.⁴¹ Je drei übergeordnete Bilder schließen sich zu einer vertikalen Gruppe zusammen, sodass auf diese Weise den Vorbildern ante legem und sub lege jeweils die Erfüllung sub gratia gegenübersteht.⁴² Röhrig schrieb 1955:

„So sind die alttestamentlichen Ereignisse und Personen als Vorbilder (Typen) des gnadenhaften Geschehens (des Antitypus) im Neuen Testament, zu sehen.“⁴³

Das Programm des Tafelwerkes stellt den Höhepunkt der Typologie dar, die ihr theologisches Zentrum in Lüttich hatte.⁴⁴ In Klosterneuburg setzte man sich bereits sehr früh und intensiv mit der Typologie auseinander, möglicherweise mittels der Schriften des Augustinerchorherrn Rupert von Deutz, der zuvor Mönch in St. Laurentius in Lüttich gewesen war.⁴⁵ Das Programm für das große Emailwerk wurde wahrscheinlich in Klosterneuburg selbst entworfen.⁴⁶ Wie Helmut Buschhausen darlegte, könnte dafür der Propst des Stiftes, Rudiger I. (1167-1168), maßgebend gewesen sein, der sich dabei auf die Schriften seines Stiefbruders Gerhoh von Reichersberg stützen konnte; dieser

³⁷ Fillitz 1987, S. 201.

³⁸ Röhrig 19957, S. 13.

³⁹ Röhrig 19957, S. 13.

⁴⁰ Röhrig 19957, S. 13.

⁴¹ Röhrig 19957, S. 13.

⁴² Röhrig 19957, S. 13.

⁴³ Röhrig 19957, S. 14.

⁴⁴ Fillitz 1987, S. 203.

⁴⁵ Fillitz 1987, S. 203.

⁴⁶ Fillitz 1987, S. 203.

wiederum baute auf Hugo von St. Victor auf.⁴⁷ Martina Pippal entkräftete diese Rudiger-Theorie mit der Diskussion bzw. Fragestellung, ob der Schöpfer des Programms nicht direkt mit dem Künstler, also Nikolaus von Verdun, zusammengearbeitet hat, der seinerseits mit der „typologischen“ Ikonographie vertraut war.⁴⁸ Die Umsetzung dieses raffinierten Programms konnte im ausgehenden 12. Jahrhundert nur im Zusammenspiel von meisterlicher Handwerkskunst und den kostbarsten Materialien gelingen. Bereits mit der Wahl des Edelmetalls Gold, das Krone und Kirche gleichermaßen in ihren Dienst zum Ausdruck höchsten Wertgehaltes stellten, erwuchs auch der Goldschmiedekunst erhöhter Glanz und Adel, wobei die technische Disziplin der Schmelzkunst, nach Weisgerber, an prominenter Stelle gereiht werden kann.⁴⁹ Weisgerber schreibt, dass sich die deutsche bzw. ottonische Kunst des Verfahrens der Zellschmelze bemächtigte, die von Byzanz kam, und gestaltete nun überwiegend ornamental und linear, weniger figürlich – das Figürliche wird herber, eigenwilliger, unschöner, aber dafür ausdrucksstärker und charakteristischer (Abb. 2).⁵⁰ Der Grubenschmelz war seit der Antike bekannt und wurde besonders im Frühmittelalter verwendet, was eine Entwicklung hin zu mehr künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten bedeutete⁵¹ – also auch zu raffinierteren Gewanddarstellungen. Der Kunsthistoriker Max Creutz merkte 1909 an, dass die Zellschmelztechnik koloristische Akzente schuf und der stabileren Technik des Grubenschmelzes eine mehr architektonische Funktion zufalle.⁵² In diesem Sinne kann die Ausformung des „Muldenfaltenstils“ als optimale Gewandlösung für die Tafeln des Klosterneuburger Altars angesehen werden, zu deren Herstellung ja die „Champlevé Technik“ zum Einsatz kam und die Nikolaus von Verdun bis in die letzten Möglichkeiten ausschöpfte. Beispielhaft kann hier auf Plaque I/4⁵³ (Abraham und Melchisedech) verwiesen werden (Abb. 3). Nach Röhrig steht die Technik der Schmelzkunst in der Mitte zwischen Malerei und Plastik.⁵⁴ Bei den Platten des ornamentalen Rahmens, der um den Altar läuft, wurde auf dem Klosterneuburger Altar oftmals eine Mischtechnik (von Zellschmelz und Grubenschmelz, Anm. der Verfasserin) angewandt.⁵⁵ Die Mehrzahl der Fachleute ist nach Röhrig über die Händescheidung bei der Herstellung des Kunstwerkes der Meinung, dass ein einziger

⁴⁷ Fillitz 1987, S. 203; Buschhausen 1980, S. 117-118; Röhrig 1995⁷, S. 50-51.

⁴⁸ Pippal 1982, S. 115-116; Pippal 1987, S. 57.

⁴⁹ Weisgerber 1940, S. 13.

⁵⁰ Weisgerber 1940, S. 14.

⁵¹ Weisgerber 1940, S. 15.

⁵² Creutz 1909, S. 196.

⁵³ Die Nummerierung der Plaques erfolgt nach den horizontalen Registern I-III und den senkrechten Spalten 1-17.

⁵⁴ Röhrig 1995⁷, S. 38.

⁵⁵ Röhrig 1995⁷, S. 31.

Hauptmeister alle figürlichen Tafeln schuf.⁵⁶ Der Herstellungsort des Werkes war bereits oftmals Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen, wobei man sich weder auf Klosterneuburg, noch auf die Werkstatt des Meisters in Lothringen einigen konnte.⁵⁷

5. Der „Muldenfaltenstil“ – ein Darstellungsstil für faltenreiche Kleidung

Nikolaus von Verdun konnte im ausgehenden 12. Jahrhundert bereits aus einer Vielzahl von Darstellungsstilen wählen, um seine faltenreiche Figurengewandung zu präsentieren. Darunter waren beispielsweise Stilarten der Antike (Abb. 4), karolingische, romanische und byzantinische Zeitstile (Abb. 5, Abb. 6 und Abb. 7), sowie Stilarten der Zeitmode (Abb. 8). Nikolaus orientierte sich an Stilarten der Spätantike und entwickelte daraus den sogenannten „Muldenfaltenstil“.

In den nachfolgenden Ausführungen erfolgt die Beschreibung der charakteristischen Merkmale dieser Stilart bzw. eine gewandtechnische Analyse von Muldenfalten und eine Auseinandersetzung mit der bildlichen sowie dreidimensionalen Darstellung von Vestimenten im Muldenfaltenstil. Zudem wird auf den damaligen Zeitgeist und daraus resultierende künstlerische Strömungen und Umbrüche eingegangen. Bekleidungsformen der griechisch-römischen Antike wurden nach dem Zerfall des Römischen Reiches immer wieder von der jeweils führenden Künstlerschaft aufgenommen. Betrachtungen dieser Rezeptionen sollen in der vorliegenden Arbeit zur Figurengewandung auf dem Klosterneuburger Altar überleiten. Danach werden Überlegungen angestellt, ob Nikolaus von Verdun die Faltenzüge an seinen Kreationen in Anlehnung an Buchmalerei, Skulpturen und Werken der Schatzkunst, nach Naturstudien oder nach künstlerischer Intention dargestellt haben könnte. Betrachtungen von Gewandfiguren an Kathedralbauten, Skulpturen, Handschriften und Artefakte aus dem Bereich „vasa sacra“ des 13. Jahrhunderts sollen anschließend die Vorbildwirkung und Rezeption des Muldenfaltenstils aufzeigen. Am Ende der Ausführungen über diese Darstellungsart von gefältelter Kleidung wird über mögliche Ursachen diskutiert, warum sich die Künstlerschaft um das Jahr 1250 vom Muldenfaltenstil abgewendet hatte und dieser Stil wieder aus der Mode kam.

⁵⁶ Röhrig 1995⁷, S. 32.

⁵⁷ Fillitz 1987, S. 203-204; Röhrig 1995⁷, S. 19-20.

5.1. Stilbeschreibung

In der Literatur wird der Begriff des Muldenfaltenstils hauptsächlich mit Nikolaus von Verdun und seinem Klosterneuburger Altar in Verbindung gebracht. Das Kunstwerk nimmt bis heute eine Sonderstellung in der Sakralkunst ein, denn es ist aufgrund seiner Dimension und seines Stils mit keiner auf uns gekommenen Gold- und Emailarbeit vergleichbar. Der Darstellungsstil des Gewandbildes besticht durch runde Faltenumbrüche, gefällige Drapierungen und die optisch ansprechende Zählung der umfangreichen Stofffülle aus denen diese Vestimente modelliert wurden. Weisgerber nahm eine sehr treffende Beschreibung der Nikolaus'schen Muldenfalten vor, indem er 1940 festhielt:

„Dieser Muldenstil zeigt sich bei dem Künstler bereits in einer sehr entwickelten Form. Bald sind die Muldenfalten kurz und nähern sich der Blattform, bald sind ihre Schenkel lang und schmal, bald gerade, bald gebogen, häufig ist der eine Schenkel kürzer, so dass eine Art Haken entsteht. Bisweilen liegen mehrere schmale, langgezogene Muldenfalten nebeneinander; oft liegen die Muldenaugen einander gegenüber, oder sie schachteln sich gegenständig schräg nebeneinander; kurz, das schöne Motiv zeigt reichste Abwechslung.“⁵⁸

Das Charakteristikum des Muldenfaltenstils sind weich fallende und großzügig eingelegte Falten, die Nikolaus von Verdun ohne Wiederholungen immer wieder neu arrangierte. Die Gewandungen von Maria und Joseph weisen in der Szene „Die Geburt des Herrn“ (Platte II/2, Abb. 9) die angesprochenen Muldenfalten in verschiedensten Ausprägungen auf. Nach Weisgerber ist die Gewandbildung der Figuren des Tafelwerkes eine ideale, eine aus der antiken Tracht erwachsene.⁵⁹

Hahnloser nahm 1935 in seiner Abhandlung über das Musterbuch des Villard de Honnecourt eine sehr genaue Beschreibung der Muldenfalten vor und teilte die Faltenbilder in Untergruppen ein.⁶⁰ Die Muldenfalten sind nach Hahnlosers Beschreibung Faltenstriche im Inneren der Gewänder, die zu langen Schlaufen und Augen auslaufen und das weiche Ende der Wellentäler an den Säumen besonders plastisch zum Ausdruck bringen.⁶¹ An den Zeichnungen des Villard de Honnecourt ist

⁵⁸ Weisgerber 1940, S. 126.

⁵⁹ Weisgerber 1940, S. 35.

⁶⁰ Hahnloser 1935, S. 221; Burget 2016/17, S. 4.

⁶¹ Hahnloser 1935, S. 216.

diese Art der beschriebenen Faltenlösung sehr gut nachvollziehbar – so z.B. an dem Blatt mit der Darstellung des thronenden Christus (Abb. 10). Als Gegenstück kann hier auf Platte I/16 des Klosterneuburger Altars verwiesen werden, die von der zweiten Ankunft des Herrn handelt (Abb. 11).

Nikolaus von Verdun wird von Fillitz als Künstler genannt, der den Muldenfaltenstil auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst prägte und bei dem dieser Stil wahrscheinlich seine klarste Formulierung erreichte.⁶² In den 1150er bis 1180er Jahren kamen aus den Gold- und Emailwerkstätten des Rhein-Maas Gebietes zahlreiche Kunstwerke, die den antikisierenden Gewandstil ebenfalls aufnahmen, jedoch ganz anders als Nikolaus von Verdun interpretierten. Die fein abgestimmte und wohlüberlegte Bändigung von Faltenpartien und deren variantenreiche Darstellung gelang um das Jahr 1200 Nikolaus von Verduns Mitstreitern bzw. Konkurrenten auf dem Gebiet der Gold-, Silber- und Emailkunst nur in Ansätzen. Beispielhaft kann hier eine Armilla mit einer Darstellung der Auferstehung angeführt werden (Abb. 12) die sich heute im Louvre befindet, sowie der Fuß des Kreuzes von Saint-Bertin (Abb. 13). Als Anschauungsobjekt in diesem Zusammenhang ist der Stavelot-Triptychon ebenso zu nennen (Abb. 14 und Abb. 14a).

In den Jahrzehnten zwischen 1180 und 1230 erlebte die Kunst des Mittelalters noch einmal eine breite Rezeption antiken und antikisierenden Formenguts, und man mag sogar behaupten, dass sie der Antike damals so nahe kam wie nie seit den Karolingern.⁶³ Auf dem Kölner Dreikönigenschrein (Abb. 15 und Abb. 15a) des Nikolaus von Verdun fand der Muldenfaltenstil an den Gestalten der Propheten und Apostel an den Längsseiten dann seinen Höhepunkt⁶⁴ und beeinflusste in weiterer Folge die Plastiken der gotischen Klassik im Westen, wie zum Beispiel in Straßburg und Reims⁶⁵ (Abb. 16 und Abb. 17). Der Marienschrein in Tournai (Abb. 18), der 1205 ebenfalls aus der Nikolaus'schen Werkstatt kam, entfernte sich nach Röhrig wieder von diesem klassischen Ideal und orientierte sich stärker an der byzantinischen Kunst.⁶⁶

Jener Kleiderstil, den die Griechen der großen Zeit schufen und die Römer nachbildeten, ist als Vorlage für den Muldenfaltenstil zu sehen. Die Beweggründe des Nikolaus von Verdun einen paganen Kleidungsstil für sein christliches Werk zu

⁶² Fillitz 1984, S. 81; Fillitz 1998, S. 562; Fillitz 2010, S. 260; Burget 2016/17, S. 4.

⁶³ Sauerländer 1990, S. 77.

⁶⁴ Sauerländer 1990, S. 85.

⁶⁵ Röhrig 1995⁷, S. 34.

⁶⁶ Röhrig 1995⁷, S. 34.

verwenden und diesen Stil in einer neuen Art und Weise darzustellen, können heute nicht mehr genau nachvollzogen werden. Nikolaus von Verdun erkannte, dass diese antiken Vestimente noch über erhebliches gestalterisches Potential verfügen und reizte diese Erkenntnis souverän aus. Neben seinem genialen künstlerischen Schaffensgeist spielte wohl auch die allgemeine Umbruchstimmung und der Drang nach Veränderung, von der die Geisteshaltung des späten 12. Jahrhunderts geprägt war, eine wesentliche Rolle. Um das Jahr 1200 vollzog sich eine der folgeschwersten Wandlungen im abendländischen Denken – das Interesse verschob sich von der Gemeinsamkeit zum Individuum. Nun stand die Persönlichkeit des einzelnen Menschen zunehmend im Vordergrund. Nach Pippal gab Nikolaus von Verdun seinen Figuren nach und nach mehr Körperlichkeit, verlieh ihnen zunehmend Organik, forcierte die Ponderation, formulierte das Körper- Gewandverhältnis progressiv als ein dialogisches und ließ die Protagonisten den Raum verstärkt nutzen.⁶⁷ Beispielhaft kann hier Plaque III/13 mit dem Titel „Samson trägt die Torflügel“ angeführt werden (Abb. 19). Jene blockhafte Geschlossenheit und die Einheit von Körper und Gewand, die vor Nikolaus herrschend war, wich dem Eingehen auf die plastischen Eigenwerte des Körpers einerseits und der selbständigen Stofflichkeit des Gewandes andererseits.⁶⁸ Lasko bezeichnete den Muldenfaltensstil als Übergangsstil, der die Kunst revolutionierte, und betont, dass es sich dabei nicht um den simplen Übergang oder eine Brücke von romanischem zu gotischem Stil handle.⁶⁹

Das Faltenwerk, das Nikolaus von Verduns wesentlichstes Ausdrucksmittel ist, wird in ganz besonderem Maße und in jeder Beziehung auch zur Kompositionsbildung herangezogen.⁷⁰ Sei es nun zur Abdeckung des blauen Hintergrundes, wie an dem linken Engel auf Plaque II/16 (Engel blasen auf Posaunen, Abb. 20) zu beobachten ist, dessen Mantelende elegant über den rechten Unterarm drapiert wurde und nach links ausschwingt. Oder als Dekorationselement, denn die Gewandungen der Mütter dienten in den drei Geburtsszenen zugleich als Überwürfe ihrer Ruhebetten (Platten I/2, II/2 und III/2; Abb. 21, Abb. 9 und Abb. 22). Einige Bekleidungsstücke wurden von Nikolaus von Verdun auch als praktische Hilfsmittel eingesetzt. So wurde Joseph auf Tafel II/3 mit einer überdimensional großen Stoffbahn ausgestattet, die er einerseits für die Beschneidung des Herrn bereithält, andererseits als Mantel benutzen konnte, da die

⁶⁷ Pippal 2014, S. 175.

⁶⁸ Röhrig 1995⁷, S. 38.

⁶⁹ Lasko 1972, S. 251.

⁷⁰ Weisgerber 1940, S. 31.

Stoffbahn um den Nacken gelegt wurde und bis zum Ellenbogen hinabreicht (Die Beschneidung Christi, Abb. 23).

Max von Boehns Studie antiker Faltengebung aus dem Jahr 1925 ist in jedem Fall auch für den Muldenfaltenstil gültig:

„Das Auf und Ab schwerer Massen in großgeschwungenen Linien, das leichte, fast schwebende Spiel fliegender Gewänder, das Hin und Her zitternder Fältchen, das Modellieren in tiefeingeschnittenen Falten, die im Spiel von Licht und Schatten die darunterliegenden Körperformen mehr zeigen als verhüllen, das alles ergibt Möglichkeiten die hinreißen und überzeugen.“⁷¹

Als Beispiel für Max von Boehns Beschreibung faltenreicher Kleidung kann auf dem Klosterneuburger Altar Tafel I/5 des genannt werden, die vom Durchzug durch das Rote Meer handelt (Abb. 24).

Zweifelsohne orientierte sich Nikolaus von Verdun an diesem spätantiken Konzept, nahm aber eine kreative Umformung des Faltenbildes hin zum Muldenfaltenstil vor und setzte auch souverän Mimik und Gestik als narrative Darstellungsmittel ein. Exemplarisch ist hier noch einmal Tafel III/13 mit dem Titel „Samson trägt die Torflügel“ zu erwähnen, auf der die kniekurze Rocklänge und die ausschwingenden Muldenfalten im Saum auf den Charakter des Samson hinweisen – also auf seinen Tatendrang und auf die Entschlossenheit, die Torflügel den Berg Hebron hinaufzubringen (Abb. 19).

Wie bereits oben erwähnt, war um das Jahr 1900 angedacht, die Kunstgeschichte auf eine rein stilgeschichtliche Kostümkunde zu reduzieren, auf die „Faltenphilologie“.⁷² Dieser Denkansatz geht auf die „Morelli-Methode“ zurück, die mit vergleichend-empirischen Mitteln zum Beispiel nach der Form einer Ohrmuschel oder der Fingernägel sowie nach Faltenwürfen, Gemälde einzelnen Künstlern und Künstlerinnen zuordnet.⁷³ In Anlehnung an diese Methode wäre also alles Figurenwerk des Nikolaus von Verdun anhand der Anordnung der Gewandfalten zu erkennen. Ein direkter Vergleich der Figuren des Klosterneuburger Altars und des Dreikönigenschreins in Köln zeigt zwar Ähnlichkeiten in der Bändigung der Stoffmassen, aber eine eindeutige Übereinstimmung der Falteneinlegung ist nicht feststellbar. Zudem herrscht in der Forschung Einigkeit

⁷¹ von Boehn 1925, S. 21.

⁷² Geppert 2010, S. 21; Sauerländer 1983, S. 221-240.

⁷³ Siehe Fußnote Nummer 10.

darüber, dass der Kölner Dreikönigenschrein in jahrzehntelanger Arbeit von verschiedenen Goldschmieden nach den Entwürfen und unter persönlicher Mitarbeit sowie Aufsicht des Nikolaus entstanden sein muss.⁷⁴ Beispiele für annähernd gleiche Drapées sind die längs- und querverlaufenden Gewandfalten der thronenden Christusfiguren auf dem Kölner Dreikönigenschrein (Abb. 25) und auf Platte I/16 des Klosterneuburger Altars, die den Titel „Von der zweiten Ankunft“ trägt (Abb. 11). Durch die Darstellung der Gewänder im Muldenfaltenstil ist es möglich Stoffstücke immer wieder neu zu arrangieren, weshalb genaue Wiederholungen von Faltenwürfen nicht notwendig sind – die „Faltenphilologie“ ist bei der Zuschreibung von Kunstwerken zu Nikolaus von Verdun bzw. bei der Händescheidung an Arbeiten aus seiner Werkstatt, hier beim Dreikönigenschrein in Köln, nur bedingt anwendbar.

5.2. Entwicklung aus antikisierendem Gefältel

Das griechische Gewand war im Kern die tradierte rechteckige Grundform, wie sie sich aus dem Webvorgang ergab.⁷⁵ Für jedes Kleidungsstück war ein ganz bestimmtes Webstück vorgesehen, denn man hätte es nicht gewagt, vom Stoffballen die benötigten Metragen herunterzuschneiden und in das Webstück hineinzuschneiden, um einzelne Schnittteile herauszuschneiden und diese wiederum zusammenzunähen.⁷⁶ Die Verwandlung des Webstückes zur Kleidung passierte durch das Einlegen von Falten in die Stofffülle und deren Fixierung mit einem oder mehreren Bindegürteln am Körper.⁷⁷ Durch differenzierte, vielfältige und künstlerische Handhabe kreierte man aus der einfachen Stoffbahn ein Kleidungsstück dessen Eleganz in der Drapierung lag. Wickelkleider des Orients und die im Plissée erstarrte Faltenbildung der Ägypter sind als Grundlagen der Drapierkunst bzw. Falteneinlegung anzusehen.⁷⁸

Die klassische Tracht entstand in Athen, wo die griechische Demokratie im 5. Jh. v. Chr. ihre Blütezeit erlebte.⁷⁹ Der humanistische Geist, der die Kunst dieser Stadt prägte, hatte auch in der Mode den Menschen als „Maß aller Dinge“ eingesetzt und der Tracht jene „klassische Schönheit“ verliehen, die vielen nachfolgenden Epochen als Ideal und

⁷⁴ Bauch 1973, S. 160.

⁷⁵ Brost 1984, S. 44.

⁷⁶ Bönsch 2001, S. 23-24.

⁷⁷ Bönsch 2001, S. 24.

⁷⁸ Brost 1984, S. 44.

⁷⁹ Thiel 1960, S. 28.

Vorbild gelten sollte.⁸⁰ Das Charakteristische an der klassischen Tracht lag im freien Faltenwurf, da die Trägerin und der Träger die Gestaltung der Falten und die Gürtung selbst übernahmen, wodurch die Kleidung zu einem Ausdruck der menschlichen Persönlichkeit wurde.⁸¹ Eigene Schulfächer zum Erlernen der Fertigkeit des Gewandfältelns machten die vermögende griechische Oberschichte bereits von Kindesbeinen an vertraut mit diesem Bekleidungsstil.⁸² Aufgrund der unüberschaubaren Möglichkeiten zur Falteneinlegung waren dem Darstellungsstil von griechischen Vestimenten der klassischen Zeit keine Grenzen gesetzt. Skulpturen und Reliefs der klassischen Antike konnten beispielsweise kleinteiliges Gefältel in scheinbar nassem Gewebe aufweisen (Abb. 27), unruhige und unregelmäßige Falteneinlegungen zeigen, oder aus optisch akkurat gestalteten Drapéés bestehen.

Die Oberkleider der Griechen waren Peplos – blieb an der (rechten) Seite offen – und Chiton, der mit einer Naht zur Röhre geschlossen wurde (Abb. 28).⁸³ Beide Kleidervarianten bestanden aus Leinenstoffen oder dünnem Wollgewebe, wurden an den Schultern einfach oder auch mehrfach gefibelt und aufgrund der Überlänge gegürtet.⁸⁴ Auf dem Klosterneuburger Altar weist das Vestiment der Königin von Saba (Tafel III/4, Abb. 29) durchaus Ähnlichkeiten mit einem Chiton auf, denn im Vergleich mit einer Statue der Friedensgöttin Eirene (Abb. 30) weist das Kostüm der Königin ebenfalls verschwenderische Stofffülle auf, die elegant gezähmt wurde und gerade deshalb Prestige und Würde vermittelt. Bedingt durch die verschiedenen Beinhaltungen ergaben sich bei Eirene und der Königin von Saba unterschiedliche Faltenverläufe und bei der Königin fehlt der großzügige Vorderteil-Umschlag mit der Querdrapierung. Neben diesen klassischen Gewändern wurden im antiken Griechenland auch vereinzelt Ärmel- und Schleppkleider getragen, die aber aufgrund ihrer offensichtlich orientalischen Herkunft keine große Verbreitung fanden, da ja alles „Fremde“ als „barbarisch“ abgelehnt wurde.⁸⁵

Ihre Grundformen hatte die griechische Tracht auch in der hellenistischen Zeit beibehalten, aber schlankere Proportionen und kompliziertere Drapierungen verliehen

⁸⁰ Thiel 1960, S. 28.

⁸¹ Thiel 1960, S. 29.

⁸² Thiel 1960, S. 29.

⁸³ Bönsch 2001, S. 18.

⁸⁴ Bönsch 2001, S. 19.

⁸⁵ Brost 1984, S. 48.

ihr eine der klassischen Tracht fremde Exklusivität.⁸⁶ Das Hauptkleidungsstück der Frauen blieb der Chiton, dessen Gürtung aber bis unter die Brust hinaufrückte und die Figur dadurch höher und schlanker erscheinen ließ.⁸⁷ Zahlreiche Skulpturen aus dem Hellenismus weisen einen Darstellungsstil auf, der die feinen Faltenzüge und wohlproportionierten Falteneinlegungen dieser Vestimente hervorhoben (Abb. 31).

Unterkleidung, also Wäsche im heutigen Sinne war der Griechin fremd, aber sie verwendete das Strophien, ein Band, das zum Formen der Büste diente (Abb. 32).⁸⁸

Das kurze Mantelkleid ("Exomis") wurde im Griechenland der Antike von der einfachen männlichen Bevölkerung getragen, bestand aus festerem Stoff und wurde auf einer Schulter geknöpft oder genestelt, sodass der rechte Arm für die Arbeit vollständig frei war.⁸⁹

Jenen Kleiderstil, den die Griechen der großen Zeit schufen, wurde von den Römern zuerst kopiert und mit der Zeit- und Machtausdehnung ins Exzessive, Pompöse und Bombastische übersetzt.⁹⁰ Bei den Römern bestimmte nicht der persönliche Geschmack, sondern Tradition, Sitte und Gesetz die Formen, Farben und Muster ihrer Gewandung.⁹¹ Wie von Boehn zu Recht anmerkte, wird man bei kritischer Betrachtung der berühmtesten Gewandstatuen der Antike – z. B. bei jener von Kaiser Augustus (63 v. Chr. - 14 n. Chr.) – zugeben, dass die überzeugende Charakterisierung dieser Persönlichkeiten der genialen Behandlung des Gewandes zugeschrieben werden muss (Abb. 33).⁹²

Die Vestimente auf dem Klosterneuburger Altar wurden in der Forschung wiederholt mit dem sogenannten „nassen“ Gewandstil des 5. und 4. griechischen Jahrhunderts verglichen, wie er sich etwa bei der Nike des Paionios in Olympia findet (Abb. 27).⁹³ Doch war er bei aller äußeren Ähnlichkeit grundsätzlich von jenem verschieden, denn dort war wirklich hauchartiges Gewebe gemeint – an unserem Ambo aber blieb die Stoffstruktur unwirklich, nur symbolisierend und nach Weisgerber „nicht die Natur

⁸⁶ Thiel 1960, S. 32.

⁸⁷ Thiel 1960, S. 33.

⁸⁸ Thiel 1960, S. 30.

⁸⁹ Brost 1984, S. 48.

⁹⁰ Brost 1984, S. 48.

⁹¹ Thiel 1960, S. 39.

⁹² von Boehn 1925, S. 22.

⁹³ Weisgerber 1940, S. 37.

nachahmend.“⁹⁴ Das korrekte Darstellen der Gewebebindung oder der Musterung, also das Eingehen auf die Stofflichkeit des Materials, wurde erst ein paar Jahrhunderte später beispielsweise von Jan und Hubert van Eyck, Antonello da Messina und Giovanni Bellini, meisterlich betrieben.

Die Kleidung bestand im weströmischen Reich aus der Tunika und der Toga (Abb. 33), welche allerdings im 2. Jahrhundert n. Chr. nach und nach Mantelformen wich, die im Alltag praktischer und bequemer waren.⁹⁵ Speziell die häusliche und die konventionelle Kleidung war vorgefertigt und hing von selbst am Körper, aber die Toga war weiterhin ein Bestandteil der Festkleidung und wurde in komplizierteren Wickeltechniken als ihre griechischen Vorbilder angelegt.⁹⁶

In der männlichen Ausführung konnte die Tunika zwei Längsstreifen in Purpur („clavi“) aufweisen, die als Standesauszeichnung anzusehen waren (Abb. 34). Nikolaus von Verdun gab seinen körperlich tätigen Protagonisten Tunika ähnliche halblange Gewänder. Als Beispiele können die beiden Traubenträger (Tafel III/9, Abb. 35) und Josephs Söhne (Joseph in der Zisterne, Platte I/11, Abb. 36) genannt werden. Die Toga wurde im antiken Rom ausschließlich von Männern getragen die das Privileg des römischen Bürgerrechtes besaßen.⁹⁷ Auf dem Klosteneuburger Altar wurden Moses bei der Reise nach Ägypten (Tafel I/6, Abb. 37) und Jesus in der Szene „Der Tag der Palmen“ (Plaque II/6, Abb. 38) mit umschlingenden Übergewändern ausgestattet, die an antike Togen erinnern. Das Gegenstück zur männlichen Toga war im römischen Reich die weibliche Stola – Nikolaus von Verdun veredelte das elegante Kostüm seiner Königin von Saba (Tafel III/4, Abb. 29) zusätzlich mit einer fließenden, hauchdünnen Stola. Tuniken, Togen und Stolen konnten in der Antike je nach Modeströmung einmal fein plissiert sowie klein gefältelt sein oder wurden in akkurate Falten gelegt.

Der Reisemantel mit Kapuze („Paenula“ oder „Lacerna“) wurde in der Antike von beiden Geschlechtern getragen.⁹⁸

Edle Stoffe aus Seide („Damast“⁹⁹ Abb. 39 und „Brokat“¹⁰⁰ Abb. 40), sowie feiner Wolle und dünnem Leinen wurden von den bessergestellten Römern in den verschiedensten Farbgebungen zu Bekleidungs Zwecken herangezogen.¹⁰¹

⁹⁴ Weisgerber 1940, S. 37.

⁹⁵ von Boehn 1989, S. 66.

⁹⁶ Bönsch 2001, S. 37.

⁹⁷ Brost 1984, S. 49.

⁹⁸ Brost 1984, S. 48.

Um die unerwünschte Fülle von Taille und Hüfte zu korrigieren, war es in der vornehmen römischen Damenwelt Mode, eine „Korsage“ aus Bastruten anzulegen und ein Brustband – die Fascia – gab der Büste die gewünschte Form.¹⁰²

Das Schuhwerk der Antike waren Sandalen, die sich durch ihre Rechts- und Linksverschiedenheit von der Fußkleidung anderer Völker unterschieden haben,¹⁰³ sowie der römische Fersenschuh („Calceus“) und andere dem „Ausland“ entlehnte Schuhmoden.¹⁰⁴

Können nun die Persönlichkeiten der Antike im wirklichen Leben so gekleidet gewesen sein wie uns anhand von Skulpturen, Reliefs und Vasen übermittelt wurde? Vielleicht in einem ruhigen Augenblick, aber bereits die geringste Bewegung des Körpers oder der Gliedmaßen müsste die geschickt angeordneten Falten, ja ihr raffiniert ausgeklügeltes System zur Gänze zerstört haben. Durch das Verrutschen der sorgsam eingelegten Falten wurde oftmals auch dieser und jener Körperteil neugierigen Blicken ausgesetzt. Damit die üppigen Faltenlegungen beim Tragen annähernd in der gewünschten Position verblieben sind, bediente man sich kleiner Gewichte und Nadeln, die unsichtbar an den notwendigen Stellen platziert wurden.¹⁰⁵ Heute greift man in der Haute Couture und im Theater noch immer sehr gerne auf derartige Hilfsmittel zurück.

Die Protagonisten des Klosterneuburger Altars wurden von Nikolaus von Verdun in eine Tracht gehüllt, die nach antikem Muster vorwiegend durch Umlegen, Gürten, Schoppen und Drapieren von Stoffbahnen entstand. Aus bekleidungstechnischer Sicht ist der Muldenfaltenstil die Bezeichnung für ein bestimmtes Erscheinungsbild gezähmter Stoffbahnen die den Körper bedecken. Die Bezeichnung „Muldenfaltenstil“ umschreibt die weiche und großzügige Art der Falteneinlegung, die aus der Kombination von Quetschfalten, Kellerfalten, Rollfalten, Wiegefalte oder Glockenfalten bestehen kann. Nikolaus von Verdun hat von den verschiedenen Faltenarten reichlich Gebrauch gemacht – so zum Beispiel auf Platte I/14 mit dem Titel „Die Entrückung Enochs“ (Abb. 41), auf der Enochs Vestiment Legefalten, Quetschfalten und Wiegefalten aufweist.

⁹⁹ „Damast“, ein figürlich gemusterter Seidenstoff, entsteht nach Lehnart 2013, S. 54, durch einen Wechsel von Kett- und Schussatlas. Von Damaskus aus wurde anfänglich auch der europäische Markt beliefert, weshalb sich in Europa das Wort Damast für alle derartigen Stoffe einbürgerte.

¹⁰⁰ Unter „Brokat“ versteht man ein schweres und gemustertes textiles Gewebe aus Seide, in das Gold- oder Silberfäden eingewebt wurden (Anm. der Verfasserin).

¹⁰¹ Brost 1984, S. 48.

¹⁰² Thiel 1960, S. 48.

¹⁰³ Thiel 1960, S. 31.

¹⁰⁴ Thiel 1960, S. 40.

¹⁰⁵ Thiel 1960, S. 29.

Beim Betrachten von Faltenpartien stellt sich für das bekleidungstechnisch geschulte Auge zum einen die Frage, von welchem Punkt die Falte ausging bzw. wo der Stoff gebauscht wurde, damit aufgrund der Schwerkraft eine Falte in Richtung des Bodens fällt. Zum anderen, ob der Stoff zu einer Falte eingelegt oder festgenäht wurde. Ebenso ist die Beschaffenheit des Gewebes neben der Faltenlegung entscheidend für den Fall und das Aussehen des Gewandes, denn Wollstoff ist härter und spröder als Seide. Kleiderstoffe aus Pflanzenfasern wie Baumwolle und Leinen sind wegen ihrer Knitteranfälligkeit wenig dazu geeignet in Muldenfalten gelegt zu werden. Wenn das Kleidungsstück nur aus Drapierungen besteht, dann bestimmen die Körperbewegungen und die Schwerkraft das Aussehen des Faltenwurfes. Bei genähten Falten wird die Fallrichtung vorgegeben. Der Muldenfaltenstil ist ohne Zweifel in die Reihe der Gewanddarstellungen einzustufen, die mit der Realität am Ende nichts mehr zu tun haben.

Die Ursprünge der antikisierenden Goldschmiedekunst des Nikolaus von Verdun wird man nach Sauerländer in dem Gebiet zwischen Trier und Reims suchen müssen.¹⁰⁶ Zudem ist bei der Aneignung spätantiker Elemente zwischen der Vermittlung z.B. über byzantinische oder karolingische Werke und dem direkten Studium antiker Kunst zu unterscheiden.¹⁰⁷ Nach Röhrig lief die Rezeption der antiken Kunst im Mittelalter im allgemeinen über die Vermittlung von Byzanz, was aber auf Nikolaus von Verdun nicht zutreffen kann, denn der antike Einfluss war schon auf den ältesten Platten des Altars vorhanden und machte sich im Fortschreiten der Arbeit immer freier von der byzantinischen Umhüllung.¹⁰⁸ Als Beispiel kann hier König Melchisedech genannt werden (Plaque I/7, Abb. 42), dessen Mantel klassisches Gefältel aufweist, wohingegen der Rockteil des Obergewandes in Muldenfalten gelegt wurde – aber alle Saumkanten der einzelnen Kleidungsstücke wurden mit üppigem Bänderwerk nach byzantinischem Vorbild besetzt. Im Gegensatz dazu wurde in der später entstandenen Szene „Der Berg Sinai“ (Tafel III/15, Abb. 43) an den Vestimenten des Moses gänzlich auf Bortenschmuck verzichtet, aber es ist eine Orientierung der wohlüberlegten Faltenzüge an eindeutig antikisierenden Darstellungsstilen zu beobachten. Jene Stilentwicklung, die das Fortschreiten von byzantinisch beeinflussten Darstellungen zu immer größerer

¹⁰⁶ Sauerländer 1990, S. 78.

¹⁰⁷ Vitali 2002, S. 10.

¹⁰⁸ Röhrig 1995⁷, S. 34.

Freiheit im Sinne der Antike mit sich brachte, hatte ein fortwährendes Studium antiker Kunstwerke zur Voraussetzung.¹⁰⁹

Weisgerber merkte an, dass die Eigenart des Muldenfaltenstils auch aus der Entwicklungsgeschichte der romanischen Kunst heraus verstanden werden müsse.¹¹⁰ In der Romanik wurde um 1150 die ungetrennte Einheit von Körper und Gewand als Darstellungsnorm gesehen und zeigt sich auf dem Klosterneuburger Altar noch da, wo das Gewand so glatt und unlöslich dem Körper anliegt, wie beispielsweise am Oberschenkel des Engels in der Szene „Die Verkündigung Samsons“ (Tafel III/1, Abb. 44) oder des Hohepriesters in der Beschneidungsszene (Plaque III/3, Abb. 45).¹¹¹ Nach Weisgerber wurde die Frage nach der selbständigen naturhaften Eigenlebendigkeit der Vestimente überhaupt nicht gestellt – auch nicht nach der Ein- und Unterordnung des einen unter das andere oder gar das ihrer harmonischen gegenseitigen Ergänzung und Steigerung.¹¹² Der Klosterneuburger Altar steht in der Mitte zwischen dieser Stilstufe und dem sie ablösenden Stil um und nach 1200, welcher die Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit des Gewandes in weitgehender Anlehnung an die Verhältnisse der Naturwirklichkeit betont, ohne jedoch eine Idealisierung derselben auszuschließen.¹¹³

5.3. Mögliche Vorlagen für den „Muldenfaltenstil“

Zur Entwicklung seines Darstellungsstils konnte Nikolaus von Verdun im späten 12. Jahrhundert bereits auf eine Fülle von Kunstwerken aus den verschiedensten Disziplinen wie Bildhauerei, Buchmalerei oder Schatzkunst zurückgreifen. Nachfolgend wurde auf Artefakte eingegangen, die möglicherweise als Vorlage für den Muldenfaltenstil in Frage kommen. Des Weiteren wird besprochen, welche Rolle Naturstudien und die künstlerische Schaffenskraft des Nikolaus von Verdun bei seiner Stilfindung gespielt haben könnten.

5.3.1. Skulpturale und bildliche Vorlagen

In Nikolaus von Verduns Wirkungsstätte, dem Maasland, gab es um das Jahr 1200 nachweislich genügend Anschauungsmaterial aus der Antike, sodass die dort

¹⁰⁹ Röhrig 19957, S. 36.

¹¹⁰ Weisgerber 1940, S. 37.

¹¹¹ Weisgerber 1940, S. 38.

¹¹² Weisgerber 1940, S. 37.

¹¹³ Weisgerber 1940, S. 37.

verweilende Künstlerschaft durchaus Zugang zu diesen Werken hatte.¹¹⁴ Bei der Suche nach Vorlagen für den Muldenfaltenstil war jedoch zu bedenken, dass nur Stücke in Frage kamen die der Werkstatt des Nikolaus von Verdun damals auch zugänglich waren, wie z. B. der Jovinus-Sarkophag in Reims (Abb. 46).¹¹⁵ Obwohl keines der Faltschemata wörtlich imitiert wurde, sind die Draperien des Reliefs mit den tief eingeschnittenen und variationsreichen Falten jenen am Klosterneuburger Altar doch nahe verwandt.¹¹⁶ Ebenso könnte als Vorlage das Diptychon der Nicomacher und Symmacher (Abb. 47) angeführt werden, welches sich um 1200 im Schatz der Benediktinerabtei Montier-en-Der befand, das nur 90 Kilometer entfernt von Verdun liegt.¹¹⁷ Fillitz sah in der Figur der Priesterin auf der Rückseite dieses Diptychons das unmittelbare Vorbild für die Königin von Saba auf dem Klosterneuburger Ambo (Tafel III/4, Abb. 29).¹¹⁸ Eine genauere Gewandanalyse ergab allerdings, dass die Kleidung der Königin von Saba aufgrund des untergürteten Hüftbauches nur als eine sehr vage Nachahmung der Chiton/Himation-Kombination der Demeter-Priesterin zu sehen ist.¹¹⁹ Auch die Kombination von Hänge- und Diagonalfalten kommt in der mittelalterlichen Kunst recht häufig vor, in der antiken dagegen äußerst selten.¹²⁰

Auf ein weiteres Vergleichsbeispiel machte Röhrig aufmerksam indem er anmerkte, dass die ruhende Maria des Weihnachtsbildes (Plaque II/2, Abb. 9) unwillkürlich an die „Tauschwester“ des östlichen Parthenon-Giebels denken lässt (Abb. 48).¹²¹ Bei der Stilbildung des Nikolaus von Verdun könnten auch antike Kleinbronzen, die im Norden des ehemaligen Römischen Reiches in großen Mengen hergestellt wurden, eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben.¹²² Ebenso sind Silberfiguren zu erwähnen, die sich heute in Belgien (und in New York, Anm. der Verfasserin) befinden und Nikolaus von Verdun wohl als Vorbild und Anregung für seinen Muldenfaltenstil gedient haben könnten (Abb. 49 und Abb. 50).¹²³ Nach direkten Antikenkopien wird man auf unserem Emailwerk vergeblich suchen, aber dennoch diene die antike Kunst als „Naturersatz“, wobei es um die organische Gestaltung des Körpers, um die Unterscheidung von

¹¹⁴ Röhrig 1995⁷, S. 35.

¹¹⁵ Vitali 2002, S. 25; Burget 2016/17, S. 17.

¹¹⁶ Vitali 2002, S. 25.

¹¹⁷ Vitali 2002, S. 18.

¹¹⁸ Fillitz 1973, S. 281; Fillitz 1987, S. 205; Vitali 2002, S. 18; Burget 2016/17, S. 19.

¹¹⁹ Vitali 2002, S. 19.

¹²⁰ Vitali 2002, S. 18.

¹²¹ Röhrig 1995⁷, S. 36; Burget 2016/17, S. 19.

¹²² Vitali 2002, S. 20; Burget 2016/17, S. 19.

¹²³ Fillitz 2010, S. 252; Burget 2016/17, S. 19.

Körper und darüber liegendem Gewand, um natürliche Haltungen und Faltenwürfe, ging.¹²⁴

In Diskussionen über die stilistischen Vorbilder für den Klosterneuburger Altar wurde in der Forschung immer wieder auf die karolingische und ottonische Kunst hingewiesen, die Nikolaus von Verdun unter anderem auch antikes Formengut und Körperverständnis vermittelt haben könnte – sei es in Ergänzung zu antiken Vorbildern oder als Ersatz dafür.¹²⁵ Vitali hob vor allem die Elfenbeinarbeiten der großen karolingischen und ottonischen Werkstätten als Vergleichsobjekte für die Rückenfiguren in der Himmelfahrt Christi auf dem Altar hervor (Tafel II/14, Abb. 51) und erwähnte als Beispiel die Himmelfahrtsplatte im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb. 52), auf die Fillitz bereits hingewiesen hatte.¹²⁶

Das Muldenfaltenmotiv fand sich nach Weisgerber auch im Verlauf der künstlerischen Entwicklung von der karolingischen zur ottonisch-romanischen Kunst in der Buchmalerei, z.B. in einer Handschrift der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, in einem Evangeliar des Kölner Staatsarchivs (Abb. 53), in der Chronik von St. Pantaleon im Staatsarchiv zu Düsseldorf und weiter im cod. 145 der Stadtbibliothek in Leipzig.¹²⁷

Vitali sieht in den Faltenwürfen der Nikolaus'schen Vestimente keine einheitliche Formensprache, sondern er nahm an, dass sich Nikolaus neben antiken Vorlagen auch Musterkatalogen der maasländischen und rheinischen Tradition bediente und diese Formeln einfach in den Muldenfaltenstil übertrug.¹²⁸ Beispielhaft kann hier das Motiv der parallel untereinander gesetzten V-förmigen Schüsselfalten zwischen den Beinen von stehenden Figuren genannt werden.¹²⁹ Dieses Faltenbild ist z.B. auf Tafel I/1 (Die Verkündigung Isaaks) an Abraham zu beobachten (Abb. 54) und an dem linken Engel auf Platte I/16 mit dem Titel „Von der zweiten Ankunft“ (Abb. 11). Die damals weit verbreitete Faltenlösung von parallel untereinander gesetzten V-förmigen Schüsselfalten ist auch an dem Erzengel Michael auf dem Maurinusschrein aus 1180 zu beobachten (Abb. 55) oder an der „Mondsichelmadonna“ (Abb. 56) in der Handschrift „Hortus Deliciarum“, die ab 1175 im Gebiet von Elsass-Lothringen entstanden war. Obwohl Hängefalten unterhalb der Knie dem natürlichen Fall des Gewandes

¹²⁴ Vitali 2002, S. 40.

¹²⁵ Vitali 2002, S. 16.

¹²⁶ Fillitz 1973, S. 281; Vitali 2002, S. 16; S. 252; Burget 2016/17, S. 19.

¹²⁷ Weisgerber 1940, S. 126.

¹²⁸ Vitali 2002, S. 13.

¹²⁹ Vitali 2002, S. 13.

widersprechen, hat das Motiv nach Vitali vermutlich dennoch einen „naturalistischen“ Zweck, nämlich die plastische Hervorhebung der Beine durch die angrenzende glatte Fläche.¹³⁰ Im oben genannten Beispiel, also bei der Gewandung des Engels auf Tafel I/16 (Von der zweiten Ankunft, Abb. 11), ist der unnatürliche Faltenwurf von Nikolaus von Verdun wohl ganz gezielt eingesetzt worden, um der kompositorischen Idee – der Trennung von Körper und Gewand – gerecht zu werden.

Hängefalten oder diagonale Zerrfalten zwischen den Beinen die an die Antike erinnern sind Allgemeingut des Mittelalters aus dem griechisch-römischen Erbe, das erst durch den neuen Gewandstil seinen „klassischen“ Charakter erhielt.¹³¹ Die thronenden Christusfiguren auf den Weltgerichtsplatten I/16 und II/17 (Abb. 11 und Abb. 57) können durchaus mit der Pfingstszene im „Ingeborg Psalter“ verglichen werden (Abb. 58), der Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist.

5.3.2. Realistische Faltenzüge – nach Naturstudien?

Die Forschung schließt eher aus, dass Nikolaus von Verdun Studien der Natur als Grundlagen für sein weiches und großzügiges Gefältel herangezogen hat. Claussen nahm in Bezug auf den Kölner Dreikönigenschrein – was aber wohl auch für das Klosterneuburger Werk gilt (Anm. der Verfasserin) – „systematische Modellstudien im Atelier“ nicht an.¹³² Vitali ging noch weiter, indem er behauptete, Goldschmiede hätten überhaupt keine zeichnerischen Vorlagen nach der Natur benutzt.¹³³ Nikolaus von Verdun könnte dennoch bei der Konzeption des Tafelwerkes gestalterische Hilfsmittel in Form von Naturstudien verwendet haben, um die Gewandungen möglichst natürlich erscheinen zu lassen. Als Beispiel kann hier Tafel II/14 mit dem Titel „Die Himmelfahrt des Herrn“ (Abb. 51) angesprochen werden, auf der das Oberteil der mittleren Rückenfigur eine durchaus naturnahe Drapierung aufweist. Für die Entwicklung des Mantels auf Plaque I/5, in den Moses beim Durchzug durch das Rote Meer gehüllt wurde (Abb. 24), betrieb Nikolaus von Verdun vermutlich intensive Faltenstudien, da der Verlauf des rechteckigen Stoffstückes schlüssig nachvollzogen werden kann und die Falten in ihren natürlichen Zugbahnen belassen wurden.

Eine weitere Gewandung mit realistischer Falteneinlegung und stimmigen Faltenzügen, die auf Naturstudien beruhen könnten, wird von Johannes auf Tafel II/9 getragen, auf

¹³⁰ Vitali 2002, S. 13.

¹³¹ Vitali 2002, S. 13.

¹³² Claussen 1977, S. 38.

¹³³ Vitali 2002, S. 37.

der „Das Leiden des Herrn“ dargestellt ist (Abb. 59). Der hochgezogene linke Mantelteil fällt kaskadenförmig und der Schwerkraft folgend vom Zugpunkt in der linken Hand gerade nach unten. Nikolaus von Verdun gestaltete sein Gefältel derart raffiniert, dass die Betrachterin und der Betrachter des Klosterneuburger Altars die Kleidungsstücke bzw. deren Umlegeart oftmals erst auf den zweiten Blick erfasst. Auf Plaque II/16 (Engel blasen auf Posaunen, Abb. 20) scheint es, als würde der tiefsitzende Rockteil des rechten Himmelsboten jeden Moment zu Boden gleiten, aber die Stoffmassen wurden hier über den Rücken zum rechten Unterarm geführt und elegant darüber geschlungen. Das Gewicht der Stoffbahn wurde dadurch aufgefangen und der Faltenzug hält die Gewandung in ihrer Position. Für diese gewitzte Kreation könnte Nikolaus von Verdun ebenfalls auf Naturstudien zurückgegriffen haben.

5.3.3. Faltenwürfe nach künstlerischem Empfinden

Nach Weisgerber ist die Stoffstruktur am Klosterneuburger Altar unwirklich, nur symbolisierend, nicht die Natur nachahmend.¹³⁴ Dieser Aussage kann grosso modo zugestimmt werden, denn bei etlichen Vestimenten nahm sich Nikolaus von Verdun die künstlerische Freiheit heraus, einzig nach optischen Gesichtspunkten zu agieren. Unter Zuhilfenahme von Naturstudien hätte Nikolaus oftmals festgestellt, dass die Stoffbahn andere Falten ausbilden würde als jene, die er zeigt. Diese Beobachtung kann bei der Überkleidung des Juden gemacht werden, der auf Plaque III/6 sein Lamm zur Schlachtung in den Tempel bringt (Abb. 60), denn die weichen Falten des geschwungenen Saumes würden aufgrund der Schwerkraft senkrecht nach unten fallen und nicht nach links laufen. Auf Tafel I/9 (Die Opferung Isaaks, Abb. 61) ziehen die Muldenfalten an Abrahams Untergewand ebenfalls ganz unvermittelt und unlogisch nach links und nicht gerade nach unten, wie es der natürliche Fall des Gewandstoffes wäre.

Nikolaus von Verdun setzte seine Faltengebung auch äußerst geschickt zur Betonung des Bildmittelpunktes ein und auch zur Bildfüllung. Das knielange Vestiment des linken Kundschafters, der auf Plaque III/9 (Abb. 35) die mächtige Weintraube transportiert, folgt in seiner Silhouette genau dem linken Umriss der Traube. Dabei schwingen die Rocksäume gegen alle Naturgesetze nach hinten bis zum Mittelpunkt des Bildes aus, wodurch die Traube zusätzlich hervorgehoben wurde. Ein weiterer, weit nach hinten

¹³⁴ Weisgerber 1940, S. 35.

aufflatternder Rocksäum ist an Samsons Tunika zu beobachten, die er auf Tafel III/12 (Abb. 62) beim Kampf mit dem Löwen trägt. Hier sollte wohl die Dynamik und Bewegtheit der Kampfszene unterstrichen werden, und der faltenreiche Rockzipfel diene zugleich der Überdeckung und Ausfüllung des dunkelblauen Hintergrundes. Die Überlegung, dem dunklen Hintergrund weniger Raum zuzugestehen, könnte bei der Gewandfindung des Enochs auf Plaque I/14 (Abb. 41) ebenfalls angestellt worden sein. Hier schwingt der hintere Abhang des gegürteten Überkleides in tiefen Muldenfalten über die Bildmitte nach links hinaus und füllte damit das mittig liegende dunkelblaue Rechteck das sich zwischen den beiden Figuren ergeben hatte. Ohne diese geschickte aber unrealistische Gewandlösung würde die Betrachterin und der Betrachter nur auf dieses große Rechteck sehen und die Figuren wären zur Nebensache geworden.

5.4. Rezeption des „Muldenfaltenstils“ und dessen Ausklang

Der Nikolaus'sche Darstellungsstil faltenreicher Kleidung war um das Jahr 1200 eine neue Variante, antikisierende Gewänder anschaulich zu inszenieren. So nannte Röhrig Nikolaus von Verdun nicht zu Unrecht als einen der Väter des gotischen Stils, denn der Muldenfaltenstil beeinflusste maßgeblich die Darstellung der Plastiken an den großen Kathedralbauten im Westen.¹³⁵ Als Beispiel kann hier die Heimsuchungsgruppe an der Reimser Kathedrale genannt werden (Abb. 63), die um 1230 entstand und für Sauerländer wiederum einen Höhepunkt der Annäherung an die Antike darstellt.¹³⁶ Die Vestimente von Maria und Elisabeth wurden in weiche Muldenfalten gelegt, die in langen Zügen und großen Schlaufen auslaufen, so wie es z.B. auch an den Gewandungen der Protagonisten bei der Himmelfahrt des Herrn auf Tafel II/14 (Abb. 51) zu beobachten ist. Sauerländer merkte an, dass die Heimsuchungsgruppe in Bamberg (Abb. 64), die auf 1230 datiert wird, ohne Reims nicht denkbar gewesen wäre.¹³⁷ Die Vestimente in Bamberg sind von verschwenderischer Stofffülle, weshalb tiefe und rundbogige Muldenfalten ausgebildet wurden und das Faltenbild dadurch sehr natürlich erscheint.

An der Reimser Kathedrale Notre-Dame konnte auf dem Calixtusportal eine weitere Rezeption des Muldenfaltenstils verortet werden, und zwar an den Einzelskulpturen des

¹³⁵ Röhrig 1995⁷, S. 34.

¹³⁶ Sauerländer 1990, S. 102.

¹³⁷ Sauerländer 1990, S. 102.

Heiligen Nicasius, seiner Schwester und dem begleitenden Engel (Abb. 65).¹³⁸ Diese Gruppe entstand um 1220/30 und kann durchaus als zukunftsweisende Interpretation des Muldenfaltensstils gesehen werden, da die Gewänder im Gegensatz zur Heimsuchungsgruppe (Abb. 63) filigraner und detailreicher gearbeitet sind. Obwohl die Vestimente beider Gruppen in Muldenfalten gelegt wurden, weist die Heimsuchungsgruppe stilistisch in die antikendominierte Vergangenheit und Bischof Nicasius mit seiner Begleitung in die höfische Zukunft der Minne und des Rittertums.

In der antikisierenden Goldschmiedekunst an der Jahrhundertwende (vom 12. Jhdt. zum 13. Jhdt., Anm. der Verfasserin) sind vor allem die getriebenen und fast vollrunden Gestalten und Propheten an der Längsseite des Dreikönigenschreins wichtig, mit denen Nikolaus von Verdun den Figurenstil der Emailplatten des Klosterneuburger Altars fortsetzte.¹³⁹ Durch diese gesteigerte, der römischen Spätantike nochmals nähere Ausdrucksform des Muldenfaltensstils hatte die renovatio, also die Erneuerung römischer Formen ihren Höhepunkt erreicht.¹⁴⁰ Zwei Marien, welche um 1240/1250 in Treibarbeit aus Bronze gefertigt und vergoldet wurden und Bestandteile einer Kreuzigungsgruppe aus Limoges sind (Abb. 66), erinnern aufgrund der großzügigen Falteneinlegung an den Muldenfaltensstil. Zudem wurden die Halsausschnitte und die Ärmelsäume mit breiten Schmuckborten versehen – kann hier der Klosterneuburger Altar als Vorbild angesehen werden?

Neben Werken der „vasa sacra“ wurden in den rheinischen Gold- und Emailwerkstätten vor allem nach 1200 kunstvolle Gürtel, Schließen, Tasseln, Ohrringe und Ketten hergestellt, die eine wichtige Rolle im höfischen Kleiderluxus spielten.¹⁴¹ Als Beispiel sei hier eine Gewandschließe aus vergoldeter Bronze erwähnt, welche auf 1210/1220 datiert wurde und ein thronendes Paar mit ihrer Begleitung über Löwen und Drachen zeigt (Abb. 67). Die Gewänder der Protagonisten orientierten sich an antiker Kleidung und wurden in weiche Muldenfalten gelegt.

Gewanddarstellungen im Muldenfaltensstil fanden sich nach 1200 beispielsweise im Ingeborg Psalter (Abb. 68) und in der Bible Moralisée (Abb. 69). Auch die Glasmalerei nahm den Muldenfaltensstil zu Beginn des 13. Jahrhunderts zur Darstellung faltenreicher

¹³⁸ Sauerländer 1990, S. 125.

¹³⁹ Sauerländer 1990, S. 85.

¹⁴⁰ Sauerländer 1990, S. 85.

¹⁴¹ Sauerländer 1990, S. 87.

Vestimente auf. So zum Beispiel um 1220 an der Pariser Kathedrale Notre-Dame in der Rose der Westfassade (Abb. 70) und um 1230 an der Kölner Stiftskirche Sankt Kunibert in einem Glasfenster der Apsis (Abb. 71).

Nikolaus von Verdun war es gelungen aus der Vielzahl von antiken Faltendarstellungen sowie Einflüssen aus dem Rhein-Maas Gebiet und dem Orient, seinen eigenen Stil zur Darstellung faltenreicher Kleidung – den „Muldenfaltenstil“ – zu entwickeln. Nach Buschhausen war dieser Darstellungsstil richtungsweisend für die Zukunft der Emailkunst, aber das neue und der Zeit vorausseilende Wirklichkeitsverständnis ist von der Generation des ausgehenden 12. Jahrhunderts nicht verstanden und deshalb auch nur sehr zaghaft nachgeahmt worden, sodass die allgemeine Stilentwicklung um die Jahrhundertwende zur klassischen Beruhigung und damit weg von dem empathischen Ausdruck des Verduner Ambos tendierte.¹⁴² Es war auch diese moderne, durch das Studium des Aristoteles und die Übersetzung arabischer Texte geförderte Einstellung, welche in der Kunst dem antikisierenden Stil und zugleich dem Nikolaus'schen Muldenfaltenstil, ein Ende bereitete.¹⁴³ Antikenzitate gab es auch weiterhin in verschiedensten Darstellungsstilen, aber Nikolaus von Verdun dürfte wahrscheinlich kein zweites Werk dieser Art geschaffen haben, weshalb der Klosterneuburger Altar in der Kunstgeschichte vollkommen isoliert und nach Buschhausen, einzigartig dasteht.¹⁴⁴

6. Byzantinische und orientalische Stilelemente

Zur Ausschmückung seiner Vestimente nahm Nikolaus von Verdun Anleihe an den prachtvollen Gewändern und Accessoires des Orients. Auf dem Klosterneuburger Altar wurden vor allem Einflüsse aus Byzanz in Form von überreichem Bortenschmuck festgestellt, sowie Elemente aus der jüdischen Kultur und dem arabischen Raum. Streifenfolgen an Umhängen und Hüte sind teilweise jüdischen Ursprungs und die Motive einzelner Bortenmusterungen stammen genauso wie Kopfbedeckungen, Ärmelvariationen und Fußbekleidung aus dem Orient.

¹⁴² Buschhausen 1980, S. 10.

¹⁴³ Sauerländer 1990, S. 78.

¹⁴⁴ Buschhausen 1980, S. 10.

6.1. Byzantinische Einflüsse

Die Wurzeln des Byzantinischen Reichs sind in der römischen Spätantike zu verorten – Byzanz ging aus keiner Neugründung hervor, denn es handelt sich um das östliche Gebiet des 395 geteilten Imperium Romanum, und existierte bis zur Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453. Das Byzantinischen Reich entwickelte sich von einem „heidnischen“ polytheistischen zu einem christlichen Reich mit ausgeprägter Beamtenstruktur.¹⁴⁵ Dennoch entstand in diesem eine Gesellschaft, die ihre eigenen Sitten und Gebräuche, sowie einen extravaganten Modestil herausbildete. So veränderte sich der Tenor der kaiserlichen, priesterlichen und aristokratischen Gewänder ins Majestätisch-Steife, also in eine prunkvolle, sehr schwere, den menschlichen Körper vollständig verdeckende Hülle (Abb. 72).¹⁴⁶ Den Grundschnitt der Kleider prägte hier die religiöse Grundauffassung, denn in der ausgebreiteten bodenlangen Tunika wurde das Kreuz zum Symbol und Schnittmuster.¹⁴⁷ Dieses Hauptmerkmal byzantinischer Vestimente blieb in den liturgischen Gewändern der Kirche bis heute erhalten.¹⁴⁸

Die byzantinische Gewandung setzte sich aus einem schlichteren Unterkleid mit langen Ärmeln und einem farbigen Überkleid aus dickem und schwerem Seidengewebe zusammen. Der Kleiderluxus bestand aus prächtigen Farben wie Purpur und Indigo sowie aus Perlen- und Edelsteinstickereien und Ornamenten, die anfänglich als Streifen die Stoffe zierten und später die gesamte Oberfläche des Gewandes bedeckten.¹⁴⁹ Die Motive der kostbaren Brokatstoffe waren meist stilisierte Elemente aus der Pflanzen- und Tierwelt, wie sie an den Prachtgewändern der Orientalen üblich waren. Das luxuriöse byzantinische Kostüm glich in seiner Farbigkeit und seinen edlen Zutaten dem „barocken“ Orient, und war in seiner Form, Handhabung und Steifheit ein Kompromiss zwischen dem orientalischen Hofzeremoniell – der Proskynese – und der hieratischen Kultur des Okzidents.¹⁵⁰ Die byzantinischen Gewänder waren farbiger und feierlicher als die Kleider der Antike und steifer und geschlossener als jene aus dem Orient.¹⁵¹

Unter seiner langen gegürteten Tunika trug der Kaiser nach orientalischer Art eine enge

¹⁴⁵ Scholz 2001, S. 39.

¹⁴⁶ Brost 1984, S. 51.

¹⁴⁷ Brost 1984, S. 51.

¹⁴⁸ Brost 1984, S. 51.

¹⁴⁹ Brost 1984, S. 51.

¹⁵⁰ Brost 1984, S. 51.

¹⁵¹ Brost 1984, S. 51.

kaum sichtbare Hose und über dem Prunkmantel vervollständigte eine Schärpe – ein Rudiment der einstigen Toga – die Zeremonialkleidung.¹⁵² Seidene Purpurschuhe, die gleichfalls mit Perlen und Edelsteinen übersät waren, sind einzig dem Kaiser vorbehalten gewesen.¹⁵³ Neben Schlupfschuhen mit Ristspangen und knöchelhohen Stiefletten trug man in Byzanz auch zarte Pantoffel nach orientalischem Vorbild.

Dieser äußerst luxuriös und exotisch wirkende Modestil aus Byzanz etablierte sich auch bald in Mitteleuropa, denn ab dem 10. Jahrhundert kam es vermehrt zu politisch motivierter Heirat byzantinischer Prinzessinnen mit Herrschern des Westens. Die eingeheirateten Frauen sind nun Kulturträgerinnen ihres Heimatlandes geworden, und trugen damit ihren Teil zu Austausch und Annäherung der Kulturkreise bei.¹⁵⁴

Auf den älteren Emailplatten des Klosterneuburger Altars, jenen des linken Flügels, spürt man viel stärkere byzantinische Einflüsse – in Form von Schmuckborten, Bekrönungen, Stofffülle und Schuhen mit Zierrat – als auf den nach rechts fortschreitenden Platten, auf denen das antike Figurenideal immer unmittelbarer hervortritt.¹⁵⁵ Als Beispiel für das „Byzantinische“ auf unserem Tafelwerk kann hier Platte II/4 mit dem Titel „Die drei Weisen mit Geschenken“ (Abb. 73) genannt werden und als Beispiel für das „Antike“ Tafel III/15 (Abb. 43), die Moses auf dem Berg Sinai zeigt. Kitzinger stützte sich bei seiner These von der Beeinflussung des Nikolaus von Byzanz her auf Vergleiche der frühesten Platten des Klosterneuburger Emailwerkes mit sizilianischen Mosaiken.¹⁵⁶ Es wird hier das Apsis Mosaik in der Kathedrale von Monreale auf Sizilien angesprochen, welches in den 1170er Jahren entstand und auf dem Christus Pantokrator, die Muttergottes mit dem Jesuskind, sowie himmlisches Personal dargestellt wurden (Abb. 74). Ein weiteres Beispiel für die Veranschaulichung byzantinischer Prunkgewänder wäre beispielsweise das Stiftermosaik über dem südwestlichen Eingang der Hagia Sophia in Istanbul, welches im 11. Jahrhundert entstand. Darauf ist Maria als Theodokos, umgeben vom Kirchenstifter Kaiser Justinian mit dem Modell der Hagia Sophia und von Kaiser Konstantin als Stadtgründer mit dem Modell Konstantinopels, dargestellt (Abb. 75).

Zur Ausschmückung seiner Vestimente an den Halsausschnitten, den Ärmeln und den

¹⁵² Brost 1984, S. 54.

¹⁵³ Brost 1984, S. 54.

¹⁵⁴ Scholz 2001, S. 50.

¹⁵⁵ Röhrig 1995⁷, S. 34.

¹⁵⁶ Kitzinger 1966, S. 25-26.

Röcken, griff Nikolaus von Verdun auf gemusterte Borten zurück – ebenso bei Bundschuhen. Diese Schmalware ist noch ein Relikt der Antike, wobei man diese „Clavus“ genannte Zier in Längsrichtung an der Tunika anbrachte (Abb. 34) – die Breite war als Statussymbol anzusehen.¹⁵⁷ Sowohl weibliche als auch männliche Kleidungsstücke sind auf dem Tafelwerk mit Borten belegt worden, wobei Nikolaus von Verdun zwischen Seiden- und Wollqualitäten keinen feststellbaren Unterschied machte. Fein abgestimmt auf die farbige Faltenzeichnung oder in Kontrastfarbe zu dieser, folgte Nikolaus mit dem Bortenverlauf den Muldenfalten der einzelnen Kleidungsstücke bzw. Doppelkleider. Exemplarisch sind dazu die Tafeln I/7, auf der König Melchisedech dargestellt ist (Abb. 42), und Plaque III/7, das König Aaron und die goldene Urne zeigt (Abb. 76), zu betrachten. König Salomos feine Bundschuhe weisen in der Szene „Die Königin von Saba“ ebenfalls Bortenschmuck auf (Plaque III/4, Abb. 29). Um das Jahr 1200 konnten Borten bereits in Breiten über 10 cm hergestellt werden, wobei man geometrische Muster bevorzugte (Abb. 77), aber gelegentlich finden sich auch geometrisch stilisierte Tierdarstellungen und eingewebte Schriftzüge.¹⁵⁸

6.2. Orientalische Stilelemente

Mit den Kreuzzügen und den bereits ausgedehnten Handelsverbindungen in den Nahen Osten sowie über die Seidenstraße nach Zentralasien, kamen die Völker Europas im 12. Jahrhundert vermehrt mit exotischer Bekleidung in Berührung. Orientalische Kleidung wie z.B. der lange Kaftan und Turban ähnliche Kopfbedeckungen wurden auch von Nikolaus von Verdun aufgegriffen. So stattete Nikolaus den Juden in der Szene „Die Plage Ägyptens“ (Tafel I/12, Abb. 78) mit einem knöchellangen und langärmeligen Kaftan nach orientalischem Vorbild aus, den er allerdings etwas modifizierte. In Hüfthöhe wurde der Kaftan gegürtet, wodurch Faltenzüge entstanden sind. Auf Plaque I/6 (Moses zieht nach Ägypten, Abb. 37), trägt Moses Frau Sippora eine Kopfbedeckung, die an einen Turban erinnert. Es ist nicht genau auszumachen, ob ein Ende der überdimensionalen Stola hier zu einem Turban geschlungen wurde, oder ob es sich um eine extra aufzusetzende Kopfbedeckung handelt.

Bei genauer Betrachtung von Nikolaus von Verduns Bortenkollektion wird man neben den an Rhein und Maas gleich beliebten Motiven mit Kreisen, Kreuzschraffur, Schuppen

¹⁵⁷ von Boehn 1989, S. 68.

¹⁵⁸ Lehnart 2013, S. 60.

und Palmetten auch Motive finden, die an kufische Schriftzeichen erinnern.¹⁵⁹ Beispielhaft ist hier die Borte an Josephs Gewandsaum auf Platte II/3 (Die Beschneidung Christi) anzuführen (Abb. 23 und Abb. 23a).

Für typisch orientalische Kleidungsstücke wie Pluderhosen, lose fallenden Kaftane und Pantoffel hatte Nikolaus von Verdun auf dem Klosterneuburger Altar keine Verwendung. Von dem überreichen Angebot an Stoffen mit Tier- und Pflanzenmustern (Abb. 40), Stickereien (Abb. 79) und schweren Goldbrokaten (Abb. 80) aus dem Osten machte Nikolaus von Verdun ebenfalls keinen Gebrauch, denn es sollten ja die Faltenwürfe – die „Muldenfalten“ – im Vordergrund stehen.

Auf den „Judenhut“, einen Hut in Form eines flachen Kegels welcher nach oben hin immer spitzer zuläuft¹⁶⁰ (Abb. 81), griff Nikolaus von Verdun sehr oft zurück. Manoah trägt bei der Geburt und der Beschneidung seines Sohnes Samson einen Judenhut (Tafel III/2, Abb. 22 und Tafel III/3, Abb. 45) – in der Beschneidungsszene wurde der Mohel ebenfalls mit dieser Kopfbedeckung ausgestattet. Des Weiteren tragen Isaaks Vater Abraham auf Plaque I/3 (Die Beschneidung Isaaks, Abb. 82), Moses bei der Reise nach Ägypten (Tafel I/6, Abb. 37) und der Jude auf Platte III/6 (das Osterlamm, Abb. 60), einen Judenhut. In der Szene „Das Manna in goldener Urne“ (Plaque III/7, Abb. 76) ist Aaron mit einem Mantel bekleidet, der mit den beiden längsverlaufenden Streifen an einen Tallit – einen jüdischen Gebetsmantel – erinnert.

7. Exkurs: Gewandstoffe im 12. Jahrhundert

Da die Falteneinlegungen und somit die gesamte Silhouette eines Kleidungsstückes sowohl vom Rohstoff als auch von der Schnitfführung abhängig sind, wird nachfolgend in einem Exkurs auf Gewandstoffe eingegangen, die im frühen Mittelalter bereits verfügbar waren – die Nikolaus von Verdun für seine im Muldenfaltenstil dargestellte Mode vor Augen hatte. Eines sei an dieser Stelle vorweggenommen: aus textiltechnischer Sicht ist das Einlegen von weichen, tiefen Muldenfalten nur bei dicht gewebten und schweren Stoffen möglich.

¹⁵⁹ Weisgerber 1940, S. 116.

¹⁶⁰ Dubois 2017, S. 279.

Zudem werden in diesem Exkurs verschiedene Handwerke rund um die Textil- und Bekleidungsherstellung besprochen, die zur Zeit des Nikolaus von Verdun eine erste Blütezeit erlebten, und Handelswege und Vertriebslinien sollen den Weg der damaligen Modeströmungen nachzeichnen. Als Anschauungsmaterialien dienen im folgenden Kapitel zeitnahe Fundstücke aus Schatzkammern und Klöstern sowie Realienfunde von Ausgrabungen.¹⁶¹

7.1. Roh- Halb und Fertigprodukte

Im ausgehenden 12. Jahrhundert stand der modebewussten und vermögenden Bevölkerungsschicht bereits eine Reihe von hochwertigen und aufwendig bestickten Gewandstoffen zur Verfügung. Die Palette reichte von Geweben aus pflanzlichen Fasern wie Leinen, Baumwolle, Flachs, Hanf und Nessel bis zu tierischen Fasern wie Schafwolle, in Form von verschiedenen starken Geweben in gekämmten und gewalkten Qualitäten – als Beispiel sei hier die Moselund -Tunika genannt (Abb. 83), die auf 1050-1155 datiert wurde¹⁶² (die Datierung erfolgte nach der C14-Methode, Anm. der Verfasserin). Auch Leder, Haare und Pelze fanden Verwendung. Seide war in Güteklassen von hauchdünn und durchscheinend bis doppellagig und sehr kompakt verfügbar, sowie Halbseidenware (Seide/Leinen) und dickfädige Naturseiden.¹⁶³ Ein häufig verwendeter Seidenstoff mittlerer Stärke war „Samit“,¹⁶⁴ aus dem zum Beispiel die „Willigis Kasel“ im 10. Jahrhundert gefertigt wurde (Abb. 84). Des Weiteren sind

¹⁶¹ Kania 2010, S. 16-22. Die überlieferten Kleidungsstücke stammen aus archäologischen Ausgrabungen oder es sind Fehlbodenfunde, also Textilien, die in Gebäuden zwischen Wänden, in Mauerritzen, im Fußboden oder in anderen Hohlräumen der Bausubstanz, gefunden wurden. Die bewusste Überlieferung, also die gewollte Aufbewahrung von Kleidungsstücken und Textilien, erfolgte bei Kirchenschätzen, betraf Klosterkammern und auch weltliche Schatzkammern.

Nowak 2004, S. 179. Zwischen der Bergung archäologischer Textilien, deren Konservierung und Publikation liegt oftmals ein langer Zeitraum, und deshalb werden die Befunde häufig in Gefriermagazinen aufbewahrt, bis sie z.B. als Ausstellungsstücke in ein Museum kommen.

¹⁶² Kania 2010, S. 278. C-14 ist ein natürliches radioaktives Kohlenstoffisotop, das in jedem lebenden Organismus einen festen Anteil an allen Kohlenstoffisotopen hat. Stirbt ein Organismus ab, so nimmt ab diesem Zeitpunkt der C-14-Anteil entsprechend des Zerfallsgesetzes ab. Aus dem verbleibenden C-14-Anteil bzw. der entsprechenden Aktivität kann das Alter der Probe berechnet werden.

<https://www.leifiphysik.de/kern-teilchenphysik/anwendungen-der-kernphysik/grundwissen/altersbestimmung-mit-der-radiocarbonmethode> (20.06.2021).

¹⁶³ Kania 2010, S. 31-32.

¹⁶⁴ Lehnart 2013, S. 54. Das Wort „Samit“ geht auf den griechischen Ausdruck „hexamitos“ zurück. Dabei handelt es sich um einen dichten, glatten und gemusterten Seidenstoff mit zwei Kettsystemen in Körperbindung, bei dem die Hauptkette auf der Gewebeoberseite nicht sichtbar ist und die Bindekette Grund und Muster bindet. Für „Samit“-Gewebe hatte sich auch die Stoffbezeichnung „Lampas“ eingebürgert. Keinesfalls darf „Samit“ mit Samt übersetzt werden, mit dem er außer der Seide als Ausgangsmaterial nichts gemeinsam hat. Seit Mitte des 16. Jh. wird Samit nicht mehr hergestellt.

Seidenstoffe mit üppiger und großflächiger Goldstickerei erhältlich gewesen,¹⁶⁵ aber seltener Silberstickereien, da Silber schon nach relativ kurzer Zeit durch Oxydation schwarz wird.¹⁶⁶ Zu den kostbarsten erhaltenen Herrschergewändern zählt der „Sternemantel Kaiser Heinrichs II.“ (Abb. 85), der mit Goldstickerei aus dem 11. Jahrhundert übersät ist (Abb. 85a).¹⁶⁷

Zahlreiche Kleiderfabeln gehen in der höfischen Epik des Mittelalters auf prunkvolle Gewandstoffe ein, und erzählen von einem ganz besonderen Metallen, das durch die Klauen des Fabelwesens Greif aus den Bergen des Kaukasus gewonnen werde.¹⁶⁸ Ebenso finden in diesen Schriften oftmals magische Stoffe Erwähnung, die von Salamandern im Feuer geboren wurden, flammenfest sind und in wechselnden Farben leuchten.¹⁶⁹ „Brokate“¹⁷⁰ und Goldstickereien sind später oftmals erhitzt und dabei zerstört worden, um die wertvollen Grundstoffe aus den verwendeten Gold- und Silberfäden herauszulösen.¹⁷¹

Im frühen Mittelalter wurden die Pflanzen- oder Tierfasern mit einer Handspindel zu Garnen bzw. zu Zwirnen in S- oder Z-Drehung versponnen.¹⁷² Daraus webte man auf Gewichtwebstühlen, Trittwebstühlen oder Rundwebstühlen¹⁷³ die benötigten Stoffbahnen vorwiegend in Köper- oder Leinwandbindung,¹⁷⁴ welche auf dem Prinzip der rechtwinkligen Kreuzung vieler Kettfäden mit einem Schußfaden beruhen.¹⁷⁵ Schmalwaren (Bänder und Borten, Anm. der Verfasserin) entstanden auf Webkämmen und Webbrettchen.¹⁷⁶ Zu den Ausrüstungs- und Veredelungsverfahren der Stoffbahnen

¹⁶⁵ Lehnart 2013, S. 55. Die Goldfäden der mittelalterlichen Brokate bestehen entweder aus fein gezogenen Metalldrähten oder aus einem textilen Faden, der sog. „Seele“, die mit hauchdünnen Goldstreifen, der sog. „Goldlahn“, spirilig umwickelt sind. Hochwertige Goldfäden entstanden aus Seidenfäden und echtem Blattgold. Bei der billigeren Sorte wurde statt Blattgold sog. „Häutchengold“ eingesetzt, wobei es sich um vergoldete Darmhaut handelte, und als Seele fand ein Leinenfaden Verwendung. Bei beiden Herstellungsarten war höchste Fingerfertigkeit erforderlich, damit die feinen Goldstreifen beim Aufwickeln auf die Seele nicht zerrissen wurden.

¹⁶⁶ Lehnart 2013, S. 124-125.

¹⁶⁷ Müller-Christensen 1955, S. 18. Die originale, dunkel purpur-violette Seide ist nur noch unter den gestickten Figuren, Schriftzeichen und Ornamenten erhalten, die 1502/03 n. Chr. aus dem schadhafte Mantel ausgeschnitten und auf blauen (italienischen) Seidendamast mit Granatapfelmuster aufgenäht wurden.

¹⁶⁸ Keupp 2016, S. 99.

¹⁶⁹ Keupp 2016, S. 99.

¹⁷⁰ Unter „Brokat“ versteht man ein schweres und gemustertes textiles Gewebe aus Seide, in das Gold- oder Silberfäden eingewebt wurden (Anm. der Verfasserin).

¹⁷¹ Kirchweber 1997, S. 102.

¹⁷² Grömer 2010, S. 80.

¹⁷³ Kania 2010, S. 50.

¹⁷⁴ Gewebe in Köperbindung sind am schräg verlaufenden Grat zu erkennen. Bei der Leinwandbindung kommt jeder Kettfaden abwechselnd über und unter einem Schussfaden zu liegen (Anm. der Verfasserin).

¹⁷⁵ Müller-Christensen 1955, S. 10.

¹⁷⁶ Kania 2010, S. 59.

zählen Färben, Bedrucken, Fälteln und Plissieren – entweder mittels Hitze, Druck und Feuchtigkeit, oder durch Näharbeit – wie z.B. die Smokarbeit an einem feinen Leinenhemd des hl. Thomas Becket (Abb. 86 und Abb. 86a), der 1173 in England ermordet wurde.¹⁷⁷

Die Textil- und Bekleidungsherstellung lag im späten 12. Jahrhundert bereits in den Händen von Spezialisten, denn jeder Arbeitsgang, vom Spinnen der Garne bis zum Anfertigen der Kleider, wurde von einer besonderen Berufsgruppe wahrgenommen, die in einer eigenen Zunft organisiert war.¹⁷⁸ Luxuswaren wie z. B. Seidenstoffe, feinstes Tuch¹⁷⁹ und Baumwollgewebe sowie Accessoires, Schmuckartikel und Edelsteine wurden nach Mitteleuropa importiert und bildeten um das Jahr 1200 die Basis für die opulente und verschwenderisch anmutende Mode des Adels, der vermögenden Oberschichte und des aufstrebenden Bürgertums.

7.2. Handelswege und Vertrieb

Über die Routen der „Seidenstraßen“, die im 2. Jh. v. Chr. entstanden waren, gelangten im ausgehenden 12. Jahrhunderts vermehrt kostbare Handelsgüter über die Landesgrenzen Chinas hinaus nach Mitteleuropa und in alle Teile der damals bekannten Welt – darunter auch prächtige Seidenstoffe. Der Export von chinesischer Seide stand dem Import von Gold gegenüber, was sich in prunkvollen Brokaten mit eingewebten Goldfäden widerspiegelte (Abb. 80). Die Öffnung Chinas über seine Landesgrenzen hinaus nach Ost und West läutete auch das Ende des staatlichen Seidenmonopols ein, denn das Wissen um die Seidenherstellung konnte nicht mehr lange geheim gehalten werden.¹⁸⁰ Unter Kaiser Justinian sollen um 550 n. Chr. erste Eier von Seidenraupen und die Kenntnis der Seidenherstellung nach Byzanz gelangt sein,¹⁸¹ und in weiterer Folge entstanden auch Produktionsstätten in Arabien, Persien, Syrien und Kleinasien. Im 12. Jahrhundert war der weiße Maulbeerbaum, dessen Blätter den Seidenraupen als einzige Nahrungsquelle dienen, in Südeuropa bzw. in Sizilien und den maurischen Gebieten Spaniens, heimisch geworden.¹⁸² Erzeugnisse aus Byzanz

¹⁷⁷ Kania 2010, S. 248-249.

¹⁷⁸ Thiel 1960, S. 115.

¹⁷⁹ Unter „Tuch“ versteht man dünnen und gewalkten Wollstoff in Leinwandbindung (Anm. der Verfasserin).

¹⁸⁰ Schneider, 2014, S. 23.

¹⁸¹ Müller-Christensen 1955, S. 10.

¹⁸² Timmermann 1986, S. 249.

und den Gebieten des Vorderen Orients kamen hauptsächlich über Venedig und Genua – den damals unumstrittenen Beherrschern des Orienthandels – nach Mitteleuropa.¹⁸³

Auch die Kreuzzüge und Pilgerbewegungen, die im frühen Mittelalter stattfanden, trugen wesentlich zum Warenaustausch und der Kulturvermittlung zwischen dem Orient und Mitteleuropa bei. So manch wertvoller Seidenballen oder Edelstein fiel dabei wohl auch beutelustigen Plünderern in die Hände, die diese Luxuswaren in ihre Heimat mitnahmen.

Feinster Wollstoff war unter der Stoffbezeichnung „Scharlach“ bekannt, und ist außer in Rot auch in Weiß, Braun und Grünblau oder gestreift angefertigt worden.¹⁸⁴ Es bildeten sich regionale Zentren in Friesland und Flandern, sowie in England und einzelnen Landstrichen im westlichen Frankreich, die das begehrte Tuch selbst in andere Länder lieferten.¹⁸⁵

8. Spuren zeitgenössischer Mode auf dem Emailwerk

Nach der Besprechung des Darstellungsstils von Nikolaus von Verduns Gewandkreationen steht nun das Modebild des ausgehenden 12. Jahrhunderts im Mittelpunkt der Betrachtungen bzw. die im Muldenfaltenstil dargestellte Zeitmode auf dem Klosterneuburger Altar. Ein kurzer Abriss über die Entwicklung der Bekleidung von drapierten, den Körper umwickelnden oder in Falten gelegten Stoffstreifen der Antike bis zu den körpernahen Modellen der neu entstandenen Schneiderzunft soll den Einstieg in die Thematik der „Zeitmode“ abbilden. Danach werden einzelne typische Vertreter der Zeitmode, wie z.B. die „Albe“ oder die „Bruche“, vorgestellt und es wird untersucht, ob sich diese Kleidungsstücke mit ihrer charakteristischen Motivik auf dem Klosterneuburger Altar wiederfinden. Im Bereich der Damenmode werden „Schleppenkleider“ mit „Schnürleib“ und „Hängeärmel“ besprochen, sowie Ausschnittlösungen erörtert, die um das Jahr 1200 modern waren. Der Vergleich von zeitgenössischer Mode bzw. deren Motivik mit dem Nikolaus'schen Modebild beinhaltet auch Accessoires und Schmuck, Kopfbedeckungen und Frisuren, sowie Schuhwerk und die Bekleidung von Soldaten und Kindern.

¹⁸³ Thiel 1960, S. 115.

¹⁸⁴ Thiel 1960, S. 119.

¹⁸⁵ Brost 1984, S. 75.

8.1. Umgestaltung antiker Gewandung zu höfischer Kleidung

Die Entwicklung der antikisierenden griechisch/römischen Tracht zur Mode des Mittelalters vollzog sich nur sehr langsam und ist mit einer langen Rezeptionsgeschichte behaftet, die der Forschung auch heute noch zahlreiche Rätsel aufgibt. Europa erfuhr im ersten Jahrtausend nach Christus grundlegende Veränderungen, denn mit dem Zerfall des römischen Imperiums und der Machtübernahme von Gruppen aus dem nördlichen Europa sowie Einflüssen aus dem Osten, bürgerten sich deren Sitten und Gebräuche ebenso in Mitteleuropa ein wie deren Bekleidung. Sowohl bei den nomadisierenden Reitergruppen des Nordens, als auch bei den Gruppen des Ostens wurde zum Schutz der Beine eine lange Hose getragen. Das Gewand der Männer setzte sich bis weit nach der Jahrtausendwende im allgemeinen aus einem Mantel, dem Kittel oder Leibrock, der langen Hose und einer Wollmütze zusammen.¹⁸⁶ Frauen trugen den Schnur- oder Stoffrock, ein Leibchen und einen über die Schulter gelegten, vorne zu schließenden Mantel, und als Kopfbedeckung standen Haarnetze hoch im modischen Kurs.¹⁸⁷

Da türkische Seldschuken das Byzantinische Reich immer stärker bedrohten, wandte sich dessen Kaiser Alexios I. Komnenos um 1090 mit Hilfesuchen an den westlichen Teil Europas. Arabisch-muslimische Eroberer versuchten bereits seit dem 7. Jahrhundert christlich geprägte Territorien rund um das Mittelmeer einzunehmen bzw. zu besiedeln (Naher Osten, Nordafrika, Italien, Spanien und Portugal). Die Enthauptung des Patriarchen von Jerusalem im Jahre 965, die Zerstörung des "Heiligen Grabes" (Jerusalem, Grabeskirche) 1009 und zahlreiche weitere Gräueltaten durch die Eindringlinge verstand die christliche Bevölkerung Europas als Aufforderung zum Kampf, sodass Papst Urban II. in seiner Rede auf der Synode von Clermont 1095 verkündete, die „Muselmanen“ seien durch das Schwert zu demütigen und die Heiden wären durch das Kreuz zu bekehren – die Zeit der Kreuzzüge war nun angebrochen.¹⁸⁸ Aus der religiösen Anschauung und dem kriegerischen Auftrag berührten sich im Rittertum zwei Extreme: einerseits Kämpfer und Eroberer, Richter und Rächer im Dienste des Kreuzes, andererseits Troubadoure bzw. Minnesänger, die den feineren Sitten und der Musik huldigten.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Brost 1984, S. 60.

¹⁸⁷ Brost 1984, S. 60.

¹⁸⁸ Brost 1984, S. 69.

¹⁸⁹ Brost 1984, S. 69.

Gottfried von Straßburg, ein Könnler der epischen Dichtkunst, fasste die Erscheinung seines Helden Tristan um 1200 in folgende Worte:

*„Sein Leib und sein Gewand stimmten herrlich zueinander und sie zusammen formten den ritterlichen Mann.“*¹⁹⁰

Der Ritter brachte zwar von den Kreuzzügen keine Siege heim, dafür aber ästhetische Maßstäbe, modische Erlebnisse und eine über den Burghorizont reichende Perspektive.¹⁹¹ Die Erfahrungen der orientalischen Mode und Kultur erweiterten nicht nur seine bisherige schmale Farbpalette, was sich in farbigen Wappen, Fahnen und Standarten unmittelbar niederschlug – wichtiger noch waren die Einsichten in das abendländische Kulturdefizit, gemessen an den orientalisches-antiken Traditionen.¹⁹² Es entstand in Europa eine höfisch-ritterliche Kultur, in der die Minnedichtung die Liebe und Frauenschönheit besang und die Damenmode sinnlicher und weltlich werden ließ.

Dem französischen Königtum gelang es im 12. Jahrhundert eine starke Zentralgewalt zu schaffen, und Paris bestimmte die Mode. Ein gewandtechnisches Faktum sei nun vorweggenommen: derjenige, der in Europa die Macht besaß, setzte auch die Akzente in der Entwicklung der Kleidung.¹⁹³ Handel und Handwerk verdankten ihre materielle Basis den erblühenden Städten, und erste Universitäten etablierten sich, weshalb die Kirche ihr Monopol auf Wissen, Lehre und Kunstaübung verlor. Leichte, wehende und umständlich anzulegende griechisch/römische „Fähnchen“ aus leinernen Stoffbahnen oder hauchdünnem Wollstoff sind nun endgültig im Kostümfundus abgelegt worden. Das Gewandbild der Antike war nun in Mitteleuropa endgültig aus dem Straßenbild verschwunden und wurde durch neue Modeideen, die auf dem Zuschnitt von Stoffbahnen und dem Zusammennähen der Einzelteile beruhen, ersetzt.

Da die Herstellung der Gewänder nun immer komplexer wurde und größere Geschicklichkeit verlangte, ging ihre Anfertigung von Damen- und Herrenbekleidung in die Hand von Schneidern über. Den ältesten überlieferten Gildenbrief hat Herzog Heinrich der Löwe 1152 den Harburger Gewandschneidern verliehen.¹⁹⁴ Der Name des neuen Gewerbes wurde vom Zuschneiden abgeleitet, nicht vom Nähen. Aus der

¹⁹⁰ Gottfried von Straßburg um 1200, Tristan und Isolde, 11098-11101.

¹⁹¹ Brost 1984, S. 74.

¹⁹² Brost 1984, S. 74.

¹⁹³ Bönsch 2001, S. 62.

¹⁹⁴ Thiel 2004, S. 115.

gewebten Meterware entstanden über den Zuschnitt von Einzelteilen, das Zusammennähen und das Ausfertigen (der Anbringung von Verschlüssen und Verzierungen), die Kleidungsstücke. Da es noch keine Nähmaschine gab, musste alle Näharbeit händisch erfolgen.¹⁹⁵

Ein Modewechsel – egal ob heute oder damals – wurde in einem Zitat der Wiener Kostümhistorikerin Elli Rolf 1979 ganz treffend dargestellt:

*„Was heute Kostüm ist, war gestern Mode und was heute Mode ist, wird morgen Kostüm sein“.*¹⁹⁶

Das Tragen von Bekleidung dient der Bedeckung des Körpers, schützt vor Witterungseinflüssen, wird oftmals als Statussymbol gesehen und sollte die Bewegungsfreiheit gewährleisten. Das Phänomen der Mode präsentierte sich als unübersichtliche Vielfalt von Formen und Ideen.¹⁹⁷ Damals wie heute haben wohlhabende Mitglieder der Gesellschaft und „kreative Köpfe“ Modetrends hervorgebracht, die das einfache Volk interessiert beäugte, und je nachdem wie prall die eigene Geldkatze gefüllt war, sind diese Strömungen mit großer Begeisterung zuerst in der Festtagskleidung und dann auch in der Alltagskleidung nachgeahmt worden.

Das Wissen um historische Bekleidung fußt heute hauptsächlich auf der Analyse von bildlichen Quellen. Diese Gewanddarstellungen sind aber kritisch zu betrachten, denn es ist nicht nachvollziehbar, ob es sich dabei um genaue Nachbildungen der damaligen Kleidung handelt oder um idealisierte Darstellungen. Aufgrund der Vergänglichkeit von Textilien aus natürlichen Fasern liefern Realienfunde oft keine stilrelevanten Informationen, sondern nur Erkenntnisse über das Material, sowie Bindung, Färbung und Musterung.

Ein weiterer Zugang zur Modewelt des Mittelalters erfolgt über Geschichten, Erzählungen und epische Werke dieser Epoche. In diesen Texten ist zwar keine gesicherte historische Realität aufzufinden, aber als Zeugnisse ihrer jeweils eigenen Gegenwart sind sie Bestandteil eines ganzen Kosmos von Denkweisen und

¹⁹⁵ Der österreichische Erfinder Joseph Madersperger präsentierte 1840 die erste Nähmaschine (Anm. der Verfasserin).

¹⁹⁶ Rolf 1979, S. 9.

¹⁹⁷ Keupp 2016, S. 77.

Deutungshorizonten – egal ob in beherrschender Absicht, mit moralischem Unterton oder zum Zwecke der Unterhaltung verfasst, sie eröffnen uns Zugänge zur gedachten und gelebten Wirklichkeit der Vergangenheit.¹⁹⁸

So bringt Gottfried von Straßburg in seinem Werk „Tristan und Isolde“ die Sinnlichkeit des Gesamteindrucks von Statur und Kleiderpracht Isoldes auf eine eindrucksvolle Formel:¹⁹⁹

„Man sah das Innere und das Äußere des Kleids und, darin eingehüllt, das Bild, das die Liebe an Leib und Geist so vollkommen gedrechselt hatte: Die zwei Künste, die der Plastik und der Schneiderei, sie schufen da gemeinsam ein lebendes Bild, das nicht seinesgleichen hat.“²⁰⁰

Ein grundlegendes Problem der Terminologie in der Kleidungsforschung ist die Einteilung von Gewändern des Mittelalters in die Kategorien Unterbekleidung, Oberbekleidung und Überbekleidung.²⁰¹ In der mittelalterlichen Sichtweise der Einteilung von Kleidungsstücken ist Unterbekleidung alles, was direkt auf der Haut des Bekleideten liegt, respektive vollständig von der Oberbekleidung verdeckt wird, und zur Überbekleidung zählen jene Stücke, die ohne Probleme auch in der Öffentlichkeit abgelegt werden können.²⁰² Verschiedene Kleidungsstücke wurden von Männern und Frauen gleichermaßen getragen – so kamen für die Garderobe beider Geschlechter die lange Tunika und der Mantel bzw. die Kappe in Frage.²⁰³

Nikolaus von Verdun wollte bei seiner Figurengewandung wahrscheinlich der Sehnsucht seiner Zeit nach einer Idealisierung der klassischen Schönheit Ausdruck verleihen, indem er sich ganz bewusst für großzügiges Gefältel eines paganen Zeitalters entschieden hatte. Jener Kleiderrealismus, den eine Integration der Alltagswirklichkeit und der Alltagskleidung in das Modebild ausmachen würde, fehlt in der religiösen Bilderwelt des Klosterneuburger Altars.

¹⁹⁸ Keupp 2016, S. 10.

¹⁹⁹ Keupp 2016, S. 98.

²⁰⁰ Gottfried von Straßburg um 1200, Tristan und Isolde, 10949-10953.

²⁰¹ Kania 2010, S. 109.

²⁰² Kania 2010, S. 110.

²⁰³ Kania 2010, S. 111.

8.2. Zeitgenössische Herrenmode

Nach dem kurzen gesellschaftlichen Abriss über die Entwicklung von antikisierender Kleidung bis zur höfischen Gewandung wird nun die Zeitmode des späten 12. Jahrhunderts den Vestimenten auf dem Tafelwerk gegenübergestellt und es werden die Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten der beiden Gewandbilder besprochen. Im Zuge dieser Vergleiche wird neben den stilistischen Merkmalen auch auf die bekleidungstechnischen Feinheiten der Kleidungsstücke eingegangen bzw. auf deren realistische Umsetzung und Tragbarkeit.

8.2.1. Die höfische Tunika oder Albe

Jene aus der römischen Antike tradierte Hochschätzung des Soldatengewandes, welche in der kniekurzen engen Tunika ihren Niederschlag gefunden hatte (Abb. 87), wurde nun in höfischen Kreisen von der langen liturgischen Albe abgelöst (Abb. 88).²⁰⁴ Nikolaus von Verdun wählte diese Kleiderform sowohl für seine weltlichen und geistlichen Würdenträger als auch für das himmlische Personal. Über die modische Albe drapierte Nikolaus von Verdun stets einen oder mehrere Stoffstreifen nach antikem Vorbild und führte damit einen Stilbruch herbei. Zur Ausschmückung des talarartigen Hemdes kamen oftmals gemusterte Borten zum Einsatz – so z.B. bei König Melchisedech auf Tafel I/7 (Abb. 42). Diese Verzierungen haben durchaus der Zeitmode entsprochen, wie man an einer Darstellung Kaiser Friedrich I. Barbarossas mit seinen Söhnen beobachten kann (Abb. 89). Ebenso ist Friedrichs breiter Schmuckgürtel ein weiteres Element der damaligen Modelinie, das in die Klosterneuburger Figurengewandung übernommen wurde. Beispielhaft kann hier auf Platte I/14 (Die Entrückung Enochs, Abb. 41) verwiesen werden, sowie auf jenen Engel, der auf Tafel I/16 (Von der zweiten Ankunft, Abb. 11) rechts neben Christus platziert wurde. Nikolaus von Verdun stattete Angehörige des Arbeiterstandes und Protagonisten, die bei ausgreifenden Bewegungen dargestellt wurden, ganz nach dem damaligen Standesempfinden mit einer kniekurzen Tunika aus. Als Beispiele können hier Samson beim Kampf mit dem Löwen genannt werden (Tafel III/12, Abb. 62) und die beiden Botschafter mit der Traube (Tafel III/9, Abb. 35).

²⁰⁴ Bönsch 2001, S. 62.

Aus praktischen Gründen reichte die lange Albe der Zeitmode für die Reiterei nur bis zur halben Wade, und war im Vorder- und Rückenteil oder an den Seiten fast bis zur Taille geschlitzt.²⁰⁵ Auf dem Klosterneuburger Altar ist die geschlitzte Albe nicht zu finden.

Eine neue Laune der Herrenmode war im 12. Jahrhundert das sogenannte „Mi-parti“, unter dem man die vertikale Teilung des Kleidungsstückes in zwei Kontrastfarben versteht (Abb. 90). Diese Modeerscheinung war wahrscheinlich maurischer Herkunft und verbreitete sich vom Mittelmeerraum aus.²⁰⁶ Nikolaus von Verdun griff die Modetorheit des Mi-parti-Stils vermutlich deshalb nicht auf, da derartige Kleidung ursprünglich innerhalb der ritterlichen Kultur ein Zeichen für ein abhängiges Dienstverhältnis war.²⁰⁷ Es wurde von niederen Vasallen, Sergenten, Knechten und Boten sowie Amtsdienern und Stadtbediensteten wie Henkern, Schergen und der Stadtwache getragen – aber auch von Musikanten, Gauklern und Narren.²⁰⁸ Farbenfrohe Kleidung in Mi-parti-Optik verschwand erst wieder Ende des 16. Jahrhunderts aus dem Straßenbild.²⁰⁹

Nikolaus von Verdun ließ bei seiner Figurengewandung bekleidungstechnische Komponenten häufig außer Acht, wie z.B. Überlegungen zum Einstieg in das Kleidungsstück. Nur eine Tunika weist einen kurzen Schlitz in der vorderen Mitte auf und zwar jene von Juda, der auf Tafel I/13 die Segenssprüche seines Vaters Jakob entgegennimmt (Abb. 91). Dieses schnitttechnische Detail wurde in der zeitgenössischen Mode des ausgehenden 12. Jahrhunderts bereits oftmals berücksichtigt, wie z.B. an den Tuniken von zwei Puppenspielern im Hortus Deliciarum (Abb. 92). Als Einstiegshilfe in das Oberteil war ein V-förmiger Halsausschnitt im frühen Mittelalter ebenfalls sehr beliebt. Beispielhaft kann hier auf den Realienfund der Tunika von Skjoldehamn verwiesen werden, die nach der C14-Datierung²¹⁰ um das Jahr 1000 n. Chr. hergestellt wurde, und einen V-Ausschnitt mit einem Besatz in Kontrastfarbe

²⁰⁵ Brost 1984, S.

²⁰⁶ von Boehn 1989, S 76.

²⁰⁷ Lehnart 2013, S. 58.

²⁰⁸ Lehnart 2013, S. 58.

²⁰⁹ von Boehn 1989, S 76.

²¹⁰ C-14 ist ein natürliches radioaktives Kohlenstoffisotop, das in jedem lebenden Organismus einen festen Anteil an allen Kohlenstoffisotopen hat. Stirbt ein Organismus ab, so nimmt ab diesem Zeitpunkt der C-14-Anteil entsprechend dem Zerfallsgesetz ab. Aus dem verbleibenden C-14-Anteil bzw. der entsprechenden Aktivität kann das Alter der Probe berechnet werden. <https://www.leifiphysik.de/kern-teilchenphysik/anwendungen-der-kernphysik/grundwissen/altersbestimmung-mit-der-radiocarbonmethode> (20.06.2021)

aufweist (Abb. 93 und Abb. 93a).²¹¹ Nikolaus von Verdun machte von dieser Ausschnittvariante keinen Gebrauch.

8.2.2. Ärmelformen

Auf die hochmodische Ärmellösung, bestehend aus Armkugel und dem dazugehörigen Armausschnitt am Hemdstock der Tunika, verzichtete Nikolaus von Verdun bei seinen Kreationen fast gänzlich. Diese schnittbedingte Feinheit ist auf dem Emailwerk nur an zwei Figurengewandungen auszumachen und zwar an dem Vestiment des flügellosen Engels der auf Platte II/5 die Kleider bereithält während Christus getauft wird (Abb. 94). Auf Plaque III/3, das die Beschneidung Samsons zeigt, weist die Albe des Mohel ebenfalls eingesetzte Ärmel auf (Abb. 45). In der Zeitmode waren eingesetzte Ärmel längst angekommen, wie an der Tunika von Moselund zu beobachten ist, die zwischen 1050 und 1155 angefertigt wurde (Abb. 83).²¹²

Manchen von Nikolaus von Verduns ersonnenen Kreationen liegt schnitttechnisch eine sogenannte „Raglan“- Anlage zugrunde, bei der die Schulterpartie vom Ärmel bedeckt wird, und der Ärmelansatz schräg bis zum Halsausschnitt verläuft. Dieser Raglanschnitt ist z.B. an Jakobus zu finden, der bei dem Abendmahl des Herrn rechts neben Jesus sitzt (Tafel II/7, Abb. 95).

Eine weitere zeitgenössische Schnittform für eine Tunika mit Ärmeln ergab sich aus einem rechteckigen Hemdstock ohne Armausschnitt, wodurch sich eine sogenannte „überschnittene Schulterpartie“ ergab und dem dazugehörigen gerade angesetzten Ärmel. Als beliebiges Exempel kann in der Handschrift Hortus Deliciarum auf die Tunika eines jüdischen Kaufmanns hingewiesen werden, an dem die Ansatznaht des Ärmels mit einer breiten Schmuckborte verdeckt wurde (Abb. 96). Nikolaus von Verdun bediente sich dieser Schnittform an Jesus' Vestiment in der Szene „Von der zweiten Ankunft“ (Platte I/16, Abb. 11).

An der Gewandung des Juden auf Plaque I/12 (Die Plage Ägyptens, Abb. 78) findet sich eine interessante Schnittlösung, denn an diesem Kleidungsstück sind die Ärmel scheinbar gleich an das Vorder- und Rückenteil angeschnitten. Diese Ärmelform, die in der heutigen bekleidungstechnischen Fachsprache „Fledermausärmel“ genannt wird, ist geradezu ideal für die Darstellung des Muldenfaltenstils in Email, was Nikolaus von

²¹¹ Kania 2010, S. 275-276.

²¹² Kania 2010, S. 278.

Verdun wohl dazu bewogen hat, dieser Schnittform vor allen anderen Ärmellösungen den Vorzug zu geben. Beispielhaft können hier die Tuniken von Josephs Brüdern angeführt werden (Tafel I/11, Joseph in der Zisterne, Abb. 36), sowie die Gewandung des Elias (Tafel III/14, Elias im feurigen Wagen, Abb. 97).

Es war um das Jahr 1200 auch üblich auf Schulternähte zu verzichten, ein Halsloch in die Stoffbahn zu schneiden und zum Zwecke der Bewegungsfreiheit der Arme einen Unterarmzwickel einzusetzen. Diese gewandtechnische Notwendigkeit ist an dem Hemd des hl. Thomas Beckett aus dem 12. Jahrhundert zu begutachten (Abb. 86). Nikolaus von Verdun hat bei seinen Gewändern wahrscheinlich aus Gründen der Ästhetik auf Ärmelkeile unter den Achseln verzichtet.

Ärmelformen altertümlichen Ursprungs, die im späten 12. Jahrhundert noch immer in Mode waren, sind vom Ellenbogen bis zum Handgelenk eng und glatt anliegend gewesen oder hatten eine Überlänge, die man am Unterarm zu kleinen Querfältchen zusammenschob.²¹³ Die dekorativ-kleingefältelte Variante ist auf unserem Tafelwerk sowohl an den Tuniken werktätiger Figuren zu finden als auch an den Vestimenten von Würdenträgern. Als Beispiel für arbeitende Protagonisten können die drei Seefahrer auf Platte III/11 (Jona im Leibe des Seeungeheuers, Abb. 98) genannt werden und als Vertreter der zweiten Gruppe wäre z.B. auf Manoah, seine Frau und den Mohel in der Szene „Die Beschneidung Samsons“ (Plaque III/3, Abb. 45), hinzuweisen. An den Tuniken und Unterkleidern, deren lange Ärmel eng am Handgelenk anliegen, fehlen die schnittbedingt notwendigen Knopf- oder Schlingenverschlüsse damit die Ärmel übergestreift werden können. Als Beispiele wären hier Tafel II/4 (Die drei Weisen mit Geschenken, Abb. 73) und Plaque III/14, auf dem Elias im feurigen Wagen dargestellt ist (Abb. 97) anzuführen. Auf zeitgenössischen Bilddokumenten findet dieses gewandtechnisch unerlässliche Ärmeldetail aber auch keine Beachtung – nach den Recherchetätigkeiten der Verfasserin.

Eine zeittypische Ärmelform waren Hängeärmel, also trichterförmig erweiterte Ärmel, die bisweilen bis zu den Ellenbogen offen waren, so dass sich bei gebeugten Armen mäßig lange Hängeärmel ergaben²¹⁴ (Abb. 88). Diese topmodische Ärmelform war dem byzantinischen Kleiderfundus entnommen.²¹⁵ Nikolaus von Verdun verzichtete bei

²¹³ von Boehn 1989, S 76.

²¹⁴ Lehnart 2013, S. 23.

²¹⁵ Lehnart 2013, S 76.

seinen Gewandkreationen auf Hängeärmel, aber er stattete einige Figuren mit Ärmeln aus, die nur bis zum halben Unterarm reichen, etwas weiter geschnitten sind und einen Bortenabschluss aufweisen. Beispielhaft können hier König Melchisedech auf Tafel I/7 genannt werden (Abb. 42) und Joseph von Arimathäa an der Grabstätte des Herrn (Platte II/11, Abb. 99).

8.2.3. Mäntel und Überwürfe

Wenn man im Mittelalter von „Mantel“ sprach, war das ein Oberbegriff für unterschiedliche Übergewänder – also für jede Art von Umhang, Überwurf oder Weiterbildungen anderer Überkleider.²¹⁶ Die Mäntel waren meist aus schwerem, gewalktem Stoff gefertigt und sollten die Trägerinnen und Träger vor Nässe, Kälte und Wind schützen, die Körperwärme speichern und die darunterliegende Kleidung vor dem Verschmutzen bewahren.²¹⁷ Das von Byzanz überlieferte „Paludamentum“²¹⁸ war jahrhundertlang aktuell – es ergab sich aus einem großdimensionierten rechteckigen Stoffstück, das um die Schultern gelegt und auf einer Schulter zusammengehalten wurde. Als Verschluss dienten Fibeln, Nadeln, Bänder, große Schmuckknöpfe oder auch vereinzelt kostbare Broschen mit Edelsteinbesatz. Im Laufe des 12. Jahrhunderts erhielt der viereckige Mantel einen halbkreisförmigen Umriss, wurde gelegentlich mit einem Kragen versehen und der Verschluss rückte nach vorne, sodass der Mantel nun gleichmäßig auf beiden Schultern auflag.²¹⁹ Der mittelalterliche Repräsentationsmantel stand noch im Rahmen des aus der Antike tradierten Radmantels.²²⁰

Neben dem in der Mitte mit einer verzierten Agraffe geschlossenen Mantel etablierte sich der so genannte „Schnurmantel“ und dessen Sonderform, der „Tasselmantel“ - der vor allem vom 12. bis zum 14. Jahrhundert nachweisbar ist.²²¹ Bei dieser Mantelvariante wurde die Schnürung (oder das Band bzw. der Steg, Anm. der Verfasserin) an zwei, an beiden Brustseiten angebrachten scheibenförmigen Tasseln befestigt, die als runde, kegel- oder rosettenförmige Schmuckstücke ausgebildet waren.²²² Als frühes Beispiel eines Schnurmantels kann die Figur des Frühlings von Benedetto Antelami gesehen werden, die aus dem Baptisterium von Parma stammt und um 1180 datiert wird (Abb.

²¹⁶ Praschl-Bichler 2011, S. 71-72.

²¹⁷ Praschl-Bichler 2011, S. 70.

²¹⁸ Oberhaidacher-Herzig 2017, S. 21.

²¹⁹ Thiel 2010, S. 111.

²²⁰ Oberhaidacher-Herzig 2017, S. 21.

²²¹ Oberhaidacher-Herzig 2017, S. 21.

²²² Oberhaidacher-Herzig 2017, S. 21; Kühnel 1992, S. 230 u. S. 261.

100).²²³

Bei einem Halbkreismantel, Radmantel, Schnurmantel oder Tasselmantel handelte es sich üblicherweise um ein prunkvolles Kleidungsstück, das mit Futter, Kragenbesatz, Kantenverbrämung sowie Schmuck und Stickereien sehr kostbar ausgestattet war.²²⁴ Zum Schutz vor Kälte war der Mantel oftmals mit Pelz gefüttert, wobei hier von der weniger betuchten Bevölkerung vor allem auf Veh (Bälge der Zieselmaus, Anm. der Verfasserin) zurückgegriffen wurde, und der Adel bevorzugte Zobel, Biber und Hermelin.²²⁵

Es galt im Mittelalter für die gesamte höfisch-ritterliche Gesellschaft als Haltung von höchstem Schick, zwei Finger in die Tasselschnur zu legen.²²⁶ Mit dieser eleganten Geste wurde verhindert, dass die Schwere des Stoffes den Mantel nach hinten gezogen, und die Verschlussbänder den Träger gewürgt hätten.²²⁷ Da ein kostbar gearbeiteter Mantel gleichzeitig ein Prestige- und Repräsentationsobjekt darstellte, sind verhältnismäßig viele dieser Mäntel erhalten geblieben – der größte Teil davon als Stiftung an Kirchen oder Klöster, wo sie als offener Chormantel oder, vorne zusammengenäht, als Glockenkasel verwendet werden konnten.²²⁸ Als Beispiel für ein weltliches Prunkstück kann der Krönungsmantel für den Normannenkönig Roger II. von Sizilien aus dem Jahr 1133/1134 genannt werden (Abb. 101), der zu den „Reichskleinodien“ zählt und sich heute in der Wiener Schatzkammer befindet. Im Bereich der vorne geschlossenen kirchlichen Vestimente, der Glockenkaseln, kann die sogenannte „Vitaliskasel“ angeführt werden (Abb. 102), die in der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts in Byzanz oder dem Vorderen Orient angefertigt wurde, und heute im Museum der Abegg-Stiftung in Riggisberg (Kanton Bern, Anm. der Verfasserin) zu bewundern ist.²²⁹

Die „Kasel“ zählt stilistisch und bekleidungstechnisch zu den ponchoartigen Gewandformen, welche im Mittelalter bei allen Bevölkerungsschichten äußerst beliebt waren. Ein sogenannter „Poncho“ besteht aus einer Stoffbahn, in deren Mitte ein Loch für den Kopf eingeschnitten wurde und ist aufgrund seines Schnittes bei starker

²²³ Oberhaidacher-Herzig 2017, S. 21-22.

²²⁴ Kania 2010, S. 178.

²²⁵ von Boehn 1989, S. 80.

²²⁶ von Boehn 1989, S. 81.

²²⁷ Praschl-Bichler 2011, S. 83.

²²⁸ Kania 2010, S. 178.

²²⁹ Die Kasel stammt aus der Benediktinerabtei St. Peter in Salzburg, wo sie als Messgewand des heiligen Bischofs Vitalis verehrt wurde. <https://abegg-stiftung.ch/collection/das-hochmittelalterliche-europa/> (30.12.2020).

Bewegung oder Arbeit besser als Überkleid geeignet, als ein Halbkreismantel.²³⁰ Auf einer Abbildung aus dem Eadwine Psalter sind Ponchomodelle mit und ohne Kapuze zu sehen (Abb. 103).

Leichte Sommermäntel im Stil der Zeitmode waren meist aus Seide gefertigt und hatten ein kontrastfarbiges Futter.²³¹ Als Reisekleidung bevorzugte man die „Kappe“, einen Umhang aus gewalktem Wollstoff mit Kopfloch, der oft mit einer angenähten Kapuze und auf der Vorderseite mit zwei langen Schlitzern zum Durchstecken der Arme versehen war.²³²

Den Mantel gab es im frühen Mittelalter in den verschiedensten Längen, Weiten und Ausführungen – je nach dem Verwendungszweck, den finanziellen Möglichkeiten und dem gesellschaftlichen Rang des Besitzers.

Die Nikolaus'sche Mantelkollektion orientiert sich nicht an den hochmodischen Formen der Radmäntel, Halbkreismäntel, Tasselmäntel, Kaseln, Ponchos oder Kappen, sondern besteht aus Modellen, die nur überzuwerfen sind und vereinzelt an der rechten Schulter einen Verschluss aufweisen. So findet auf dem Klosterneuburger Altar hauptsächlich der Viereckmantel Verwendung, der den Protagonisten in tiefen und weichen Muldenfalten umgelegt wurde und Toga ähnliche Umhänge von beträchtlicher Länge aber geringer Breite.

König Melchisedech ist in der Szene „Abraham und Melchisedech“ (Tafel I/4, Abb. 3) in ein langes und breites Stoffstück gehüllt, das auch seinen Kopf bedeckt und durch die Bekrönung fixiert wurde. Auf Platte III/7 (Das Manna in goldener Urne, Abb. 76) trägt Aaron einen langen Mantel dessen Enden über seine Unterarme gelegt sind, weshalb die Stoffmassen gefältelt werden, sich fächerförmig über den Rücken legen und zum Teil als umschlingende Kopfbedeckung dienen.

Ein weiteres Beispiel für die Verwendung eines rechteckigen Stoffstückes als Mantel ist an Moses in der Szene „Der Durchzug durchs Rote Meer“ (Platte I/5, Abb. 24) zu beobachten. Auf Tafel II/14, auf der die Himmelfahrt des Herrn dargestellt ist (Abb. 51), kann Nikolaus von Verduns ungeheure Kreativität beobachtet werden, denn hier wurde die viereckige Grundform der Mäntel bei allen fünf Protagonisten im Vordergrund auf die unterschiedlichste Art und Weise in großzügige Muldenfalten gelegt. Der Viereckmantel auf dem linken Bildrand weist sorgsam eingelegte Quetschfalten auf, während die

²³⁰ Kania 2010, S. 179.

²³¹ Praschl-Bichler 2011, S. 82.

²³² Thiel 2010, S. 111-112.

Bemantelung der rechts danebenstehenden Figur im Oberteil tiefe Wiegefallen zeigt, die sich im Rockteil in zarterer Ausführung wiederholen.

Einige Mäntel in Viereckform sind an den Kanten mit breitem Bortenschmuck versehen, wie zum Beispiel der Mantel König Melchisedechs auf Plaque I/7 (Abb. 42), der nur ganz schlicht um die Schultern gelegt wurde und dezente Faltenzüge aufweist. Die Mantelführung unterstreicht hier die Würde des Priester-Königs und seine sakrale Handlung. Als Gegenstück kann Enochs Viereckmantel gesehen werden (Tafel I/14, Die Entrückung Enochs, Abb. 41), der ebenfalls mit einer breiten Borte besetzt ist, aber in nicht verfolgbaren Windungen und Linienführungen seinen Körper umschlingt. Vielleicht wollte Nikolaus von Verdun dadurch den Zustand der Entrückung bei Enoch ausdrücken.

Auf Platte II/9 (Abb. 59) trocknet der trauernde Johannes beim Anblick des leidenden Herrn seine Tränen mit einer Schmalseite des großdimensionierten Viereckmantels, in den er eingehüllt ist. Das rechteckige Stoffstück wird bei diesem Gestus mit einer Hand zu den Augen gehoben und bildet mit dem herunterhängenden Mantelende weiche Muldenfalten aus, wohingegen die Raffung mit der anderen Hand tiefe Zug- und Wiegefallen entstehen lässt.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass die Umlegeart und das Volumen der Viereckmäntel auf dem Klosterneuburger Altar immer ganz genau auf den Rang der jeweiligen Protagonisten und die Dramatik der Narration abgestimmt wurde.

Beispiele für Toga ähnliche Umhänge aus langen schmalen Stoffstreifen sind Noah's Übergewand auf Tafel I/15 (Die Arche Noe, Abb. 104), sowie die Bemantelung der Gottesboten in der Szene „Das himmlische Jerusalem“ (Platte I/17, Abb. 105).

Als zweite Mantelvariante, mit der Nikolaus von Verdun seine Protagonisten ausstattete, kann ein rechteckiges Stück Stoff gesehen werden, welches an einer Schulter zusammengefasst wird, sodass ein Arm unbedeckt bleibt. Diese Mantelart hat durchaus Ähnlichkeit mit der Zeitmode, wie man zum Beispiel an der Miniatur des Sämannes im Hortus Deliciarum feststellen kann (Abb. 106). Nikolaus von Verdun legte Manoah in den Szenen „Die Geburt Samsons“ (Platte III/2, Abb. 22) und „Die Beschneidung Samsons“ (Tafel III/3, Abb. 45) einen weichfallenden, vorne bis zum Knie reichenden und hinten wadenlangen Mantel um, der mit einem glatten Knopf an der Schulter geschlossen wurde. Bei Isaaks Geburt (Tafel I/2, Abb. 21) und dessen Beschneidung (Tafel I/3, Abb. 82) trägt Abraham ebenfalls einen Mantel mit seitlichem bzw. zur vorderen Mitte hin verrutschtem Verschluss, der nicht genau zu benennen ist.

An König Salomos stoffreichem Mantel ist bei der Begegnung mit der Königin von Saba (Tafel III/4, Abb. 29) ebenfalls ein Zusammenhalt an der Schulter auszumachen, allerdings fehlt hier eine Verschlussmöglichkeit in Form einer Nadel, Fibel, Spange oder eines Schmuckknopfes. Nikolaus von Verdun legte Jakob beim Ausspruch des Segens (Tafel I/13, Abb. 91) einen nach hinten länger hinabhängenden Viereckmantel um, der auch einen schmucklosen Schulterverschluss aufweist.

Die Fragestellung, warum Nikolaus von Verdun auf dem Klosterneuburger Altar überwiegend den verschlusslosen Viereckmantel und Toga ähnliche Übergewänder zeigt, ist mit dem Hinweis auf den antikisierenden Bekleidungsstil zu beantworten, der ja für das Gewandbild des Altars gewählt wurde. Ganz vereinzelt kam die Mantelform mit einseitigem Schulterverschluss zum Einsatz – wohl mit der Begründung, die darunterliegende bortengeschmückte und detailreiche Tunika oder Albe nicht zu verdecken.

8.2.4. Unterwäsche und Beinlinge

Was trug der Mann von Welt um 1200 nun unter seinem Rock? Nur zwei Typen von Kleidungsstücken sind als Unterkleidung nachweisbar, nämlich das „hemd“ (mittelhochdeutsch), zumeist ein einfaches tunikaartiges Gewand und eine Unterhose – mittelhochdeutsch „bruoeh“ oder neuhochdeutsch „Bruche“ (Abb. 107).²³³

Das Unterhemd war zunächst nur Mitgliedern der oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten, setzte sich aber nach und nach auch bei Bürgern, Handwerkern und Bauern durch.²³⁴ Es war meist knöchellang mit langen Ärmeln, gerade geschnitten und zugunsten der besseren Beweglichkeit häufig an beiden Seiten geschlitzt.²³⁵ An der Hüfte und im Achselbereich konnte das Hemd mittels eingesetzter Stoffwickel erweitert werden²³⁶ (siehe Leinenkleid des hl. Thomas Becket, Abb. 86 und Abb. 86a). Das Männerhemd war meist aus Leinen, denn dieses Material glich die Temperatur am besten aus, was für körperlich Arbeitende besonders wichtig war.²³⁷ Entstammte der Träger vornehmen und vermögenden Gesellschaftsschichten, war sein Hemd aus Seide

²³³ Kania 2010, S. 121.

²³⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 44.

²³⁵ Praschl-Bichler 2011, S. 44.

²³⁶ Praschl-Bichler 2011, S. 44.

²³⁷ Praschl-Bichler 2011, S. 44.

und natürlich auch feiner gearbeitet.²³⁸

Die Unterhose des Mannes machte eine deutliche Entwicklung durch und zwar von einer stoffreichen, in viele Falten fallenden Hose zu Beginn des Mittelalters (Abb. 108) hin zu einem äußerst knappen, fast an einen modernen Tanga erinnernden Höschen im späten 15. Jahrhundert.²³⁹ In der Frühzeit war die Unterhose nicht genäht, sondern bestand aus einem rechteckigen Stück Stoff, das man um Hüften und Oberschenkel wand.²⁴⁰ Ein – wohl zusätzlich eingearbeiteter – Zipfel an der mittleren Hinterseite den man durch die Beine führte und vorne in den oberen Rand des Tuches steckte, machte es zur „Bruche“.²⁴¹ Das Material war meist Leinen, Hanf oder Nessel und die Träger der obersten Gesellschaftsschichten waren mit Bruchen aus Seide bekleidet.²⁴² Die Unterhose reichte oft bis zu den Knien und wurde in der Taille gebunden, oder man brachte einen Tunnelzug an, oder man legte einfach einen Gürtel über den Stoff und band ihn vorne in der Mitte zusammen – den darüber hinausragenden Stoff der Bruche rollte man darüber.²⁴³ Auf zahlreichen zeitgenössischen Bildern sind Bauern auf dem Feld häufig nur mit Unterhosen und einem Hemd bekleidet dargestellt, beim Dreschen oder Traubentreten oftmals sogar nur mit einer Bruche.²⁴⁴

Auf dem Klosterneuburger Altar lugt weder ein Unterhemd beim Ausschnitt einer Albe hervor, noch sind im Bereich eines kniekurzen Rocksäumens die Beinteile einer Bruche zu entdecken. Nikolaus von Verdun verzichtete bei seinem Werk wohl aufgrund des sakralen Themas auf die Darstellung von Unterwäsche. Zudem würde es seinem antikisierenden Bekleidungskonzept widersprechen, die Protagonisten mit zeitgenössischen Unterhosen- und hemden auszustatten.

Die Beinbekleidung des Mannes bestand im ausgehenden 12. Jahrhundert aus Oberschenkellangen Strümpfen, die im mittelalterlichen Sprachgebrauch „Hosen“ bezeichnet wurden.²⁴⁵ Für diese eng anliegenden Beinröhren verwendete man möglichst dehnbaren Wollstoff.²⁴⁶ Die Beinlinge schnitt man schräg zum Fadenlauf aus einem viereckigen Stoffstück heraus, weshalb an ihren Oberseiten überstehende Zipfel

²³⁸ Praschl-Bichler 2011, S. 44.

²³⁹ Kania 2010, S. 121-122.

²⁴⁰ Praschl-Bichler 2011, S. 35.

²⁴¹ Praschl-Bichler 2011, S. 36.

²⁴² Praschl-Bichler 2011, S. 36.

²⁴³ Praschl-Bichler 2011, S. 36-37.

²⁴⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 37.

²⁴⁵ Lehnart 2013, S. 45.

²⁴⁶ Lehnart 2013, S. 45.

verblieben, an die man Bänder oder Stoffstreifen annähte, die wiederum an dem oben genannten Bruchengürtel befestigt wurden.²⁴⁷ Diese unbequeme Lösung des Annestelns der Beinröhren an den Bruchengürtel hielt sich sehr lange, denn es sind Jahrhunderte vergangen, ehe Bruche und Hosen zu einem Stück verschmolzen.²⁴⁸ Ganz im Sinne der Zeitmode trugen modebewusste Herren auch verschiedenfarbige Beinröhren im Stil des „Mi-parti“ (Abb. 90).

Stilistisch passen Beinlinge nicht in das Kleiderschema des Nikolaus von Verdun, das ja der Antike verhaftet ist. Im Kostümbild des Klosterneuburger Altars sind dennoch Beinlinge zu entdecken und zwar als Modelle mit Fußteilen, die aus Ringelgeflecht gefertigt waren und Bestandteile der zeitgenössischen Soldatentracht sind (siehe Punkt 8.3. Ritter, Soldaten und Kreuzfahrer).

8.2.5. Kopfbedeckungen, Frisuren und Barttracht

Anhand von Bildquellen des auslaufenden 12. Jahrhunderts ist zu beobachten, dass Kopfbedeckungen aufgrund ihrer Vielfalt und des Formenreichtums ein prägender Teil der Kleidung waren.²⁴⁹ Je nach Gebrauchszweck und Jahreszeit trug man Haarnetze, Tücher und Schleier, Hüte, Mützen, Hauben oder Kapuzen aus Filz, Wolle, Seide, Metall, Leder, Stroh oder Pelz und verzierte diese mit Federn, Bändern, Edelsteinen, Perlen oder Stickerei.²⁵⁰ Die minimalste Kopfbedeckung die vom Bettler bis zum König getragen werden konnte, war die weißleinerne Bundhaube, ein babymützchenähnliches Teil welches unter dem Kinn zu binden war (Abb. 109) und das wahrscheinlich vor allem aus hygienischen Gründen getragen wurde.²⁵¹ Die Bundhaube diente im Haus und bei der Arbeit als Schutz gegen Staub, Ruß und Läuse²⁵² und konnte sowohl allein, als auch in Verbindung mit Hauben, Hüten oder anderen Kopfbedeckungen getragen werden.²⁵³

Eine ähnlich aussehende Haube war die „coiffe“ (franz. Abdeckung, Haube) die aus mehreren Lagen abgesteppten Stoffes oder Leder bestand und somit stark gepolstert war.²⁵⁴ Herrscher und Soldaten trugen die „coiffe“ unter der Krone bzw. dem Helm um

²⁴⁷ Praschl-Bichler 2011, S. 51.

²⁴⁸ von Boehn 1989, S. 79-80.

²⁴⁹ Praschl-Bichler 2011, S. 136.

²⁵⁰ Praschl-Bichler 2011, S. 136-137.

²⁵¹ Lehnart 2013, S. 44.

²⁵² Praschl-Bichler 2011, S. 142.

²⁵³ Lehnart 2013, S. 44.

²⁵⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 142.

den Druck des Metalls zu mindern.²⁵⁵ Zu den beliebtesten Kopfbedeckungen des frühen Mittelalters zählten auch Hauben, die dicht am Kopf an lagen, weshalb sie sich als idealer Schutz vor Wind und Wetter eigneten.²⁵⁶

Hüte und Mützen konnten auch als Standeszeichen dienen, wie zum Beispiel der Pfauenhut – ein Gestell von Tuch, das ganz mit Pfauenfedern bedeckt war²⁵⁷ – der schon seines kostbaren Materials wegen ein Attribut hohen Standes gewesen ist.²⁵⁸ Der bereits oben erwähnte „Judenhut“ sei hier noch einmal angesprochen (Abb. 81), denn diese Hutform ist zwar kein Standesabzeichen, weist aber auf die Glaubensrichtung des Trägers hin. Unter „Mütze“ verstand man um das Jahr 1200 ein kurzes, den ganzen Kopf, Hals und Schultern umhüllendes Kleidungsstück, das nur das Gesicht, manchmal sogar nur die Augen frei ließ (Abb. 110).²⁵⁹

Obwohl Nikolaus von Verdun eine breite Palette an zeitgenössischen Kopfbedeckungen vor Augen hatte, machte er von diesem Formenreichtum nur sehr spärlich Gebrauch. Bundhauben fehlen gänzlich in Nikolaus von Verduns Modebild und abgesteppte Hauben als Polsterung für Bekrönungen sind ebenfalls an keinem Einzigen Krone tragenden Protagonisten zu beobachten. Auch zeitgenössische Mützen fanden auf dem Klosterneuburger Altar keine Verwendung. Von den damals bevorzugten Hutformen ist einzig der „Judenhut“ vertreten, der zum Beispiel von Moses bei der Reise nach Ägypten getragen wird (Tafel I/6, Abb. 37). Aarons Kopfbedeckung besteht in der Szene „Die Plage Ägyptens“ (Tafel I/12, Abb. 78) aus einem langen Stoffstreifen, der eng um den Kopf geschlungen wurde und hinten in einem Knoten mit Abhängen endet. Mit einer ähnlich aussehenden kopfumschließenden Kreation mit Knotenlösung stattete Nikolaus von Verdun Isaaks Mutter, Sara, bereits auf Tafel I/3 (Die Beschneidung Isaaks, Abb. 82) aus. Diese Idee entsprach ganz dem Stil der Zeitmode und die Arten, Bänder um den Kopf zu wickeln und zu verknoten, wurden ab dem 13. Jahrhundert immer vielfältiger, denn selbst das einfache Volk entwickelte eine große Kreativität dabei.²⁶⁰

Auf dem Klosterneuburger Altar wurde ein Großteil der männlichen Protagonisten barhäuptig dargestellt, weshalb Vergleiche mit der damaligen Haartracht und Barttracht angebracht sind. Aber – welche Frisuren und Barttrachten entsprachen nun den Vorgaben der Zeitmode?

²⁵⁵ Praschl-Bichler 2011, S. 142.

²⁵⁶ Praschl-Bichler 2011, S. 141.

²⁵⁷ von Boehn 1989, S. 84.

²⁵⁸ Thiel 2004, S. 114.

²⁵⁹ Praschl-Bichler 2011, S. 140.

²⁶⁰ Praschl-Bichler 2011, S. 139.

Um das Jahr 1200 hatte sich der vornehme Herr längst vom römischen Diktat des Kurzhaarschnittes verabschiedet und es kam langes, gelocktes Haar in Mode.²⁶¹ Wenn die männliche Haarpracht auszufallen begann, setzte man einfach eine Perücke auf – bevorzugt in blond mit einem leichten Stich ins rötliche.²⁶² Infolge der langen Haare, egal ob falsch oder Eigenhaar, gelockt oder gezopft, war es unüblich einen Bart zu tragen.²⁶³ In ländlichen Gebieten, wo man keinen modischen Ehrgeiz verfolgte, trugen Männer während der gesamten Dauer des Mittelalters beinahe immer mittellanges oder kurzes Haar das wenig gepflegt wurde und meist struppig abstand.²⁶⁴ In ihrer radikalsten Form bedeutete die Kurzhaarfrisur oder die Rasur seit Beginn der Menschheitsgeschichte Unterwerfung – bestes Beispiel ist die Tonsur katholischer Geistlicher.²⁶⁵

Für Nikolaus von Verdun sind das Haupthaar und die Bartmode wichtige Attribute zur Charakterisierung seiner Protagonisten gewesen sowie Elemente zur Untermalung der Narration. König Melchisedech wurde bei der Darbringung von Brot und Wein (Platte I/7, Abb. 42) mit gelocktem Haar und einem Vollbart gleicher Lockenart dargestellt, was sowohl auf sein bereits fortgeschrittenes Alter hinweist als auch auf die vier Tugenden *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas*, die seit der Antike dem Idealbild eines Herrschers zugeschrieben werden. In der Szene „Samson mit dem Löwen“ (Plaque III/12, Abb. 62) unterstreichen das bartlose Gesicht und das lange aus der Stirn gekämmte Haar Samsons Jugend und Tatendrang.

Für die Haar- und Bartbildung auf unserem Altar dürften neben byzantinischen Quellen vor allem antike Quellen eine Rolle gespielt haben, also stark gerollte, plastisch differenzierte Locken mit „Bohrlöchern“ in der Mitte ²⁶⁶ (Abb. 111). Auf dem stadtrömischen Sarkophag des christlichen Konsuls Flavius Jovinus lässt ein Vergleich der Köpfe des gestürzten Jägers (Abb. 46) mit dem des hinteren Traubenträgers bzw. Kundschafters auf Plaque III/9 (Abb. 35) etliche Parallelen erkennen.²⁶⁷ An dieser Figur sind die Kopfhaltung und die Gesichtsfalten jenen des Reliefkopfes sehr nahe verwandt und auch die Kopfform, die Haartracht, der gelockte Bart sowie der Ausdruck des Gesichtes sind nahezu ident. Nikolaus von Verduns Wahl, den Kopf des Jägers, also die wildeste und mit Dramatik am meisten behaftete Gestalt auf dem Sarkophag zu

²⁶¹ von Boehn 1989, S. 83.

²⁶² von Boehn 1989, S. 83.

²⁶³ von Boehn 1989, S. 84.

²⁶⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 157.

²⁶⁵ Praschl-Bichler 2011 S. 157.

²⁶⁶ Vitali 2002, S. 27.

²⁶⁷ Vitali 2002, S. 24; Burget 2016/17, S. 17.

rezipieren, hängt vielleicht mit der Faszination des Hochmittelalters für die Wildheit antiker Statuen zusammen.²⁶⁸

Nikolaus von Verduns Frisuren nahmen aber auch Anleihen an der gängigen mehr oder weniger gelockten Langhaarmode des ausgehenden 12. Jahrhunderts, wie zum Beispiel an den Protagonisten in der Pfingstszene zu beobachten ist (Tafel II/15, Abb. 112). An den hochmodischen Frisurenstil von gezopftem Haar hat sich Nikolaus von Verdun nur sehr zaghaft herangetastet, indem er Samson in der Szene mit dem Löwen hüftlanges Haar verpasste, das in zwei Abteilungen und nur locker zusammengedreht jeweils über der linken und rechten Schulter hinabhängt (Plaque III/12, Abb. 62).

Das Frisurenbild der Tonsur begegnet uns auf mehreren Tafeln des Klosterneuburger Altars, und zwar ausschließlich an dem Jünger Petrus. Im Mittelalter wurde Petrus oftmals tonsuriert dargestellt und auch auf dem Klosterneuburger Altar erscheint er stets mit dieser Frisur²⁶⁹ (Tafel II/7, Das Abendmahl des Herrn, Abb. 95; Tafel II/14, Die Himmelfahrt des Herrn, Abb. 51 und Tafel II/15, Die Ankunft des Heiligen Geistes, Abb. 112).

8.2.6. Schuhwerk

Im Gegensatz zur Vielfalt und zum Variantenreichtum des Kopfputzes fällt die Kollektion an modischer Fußbekleidung im ausgehenden 12. Jahrhundert recht bescheiden aus.

Der gebräuchlichste und am einfachsten herzustellende Halbschuh des Mittelalters war der auf einer Seite genähte und – zum Schutz und besseren Halt der Naht - danach umgedrehte Wendeschuh, der vorne abgerundet war und aus weichem und biegsamem Leder hergestellt wurde.²⁷⁰ Versteifungen im Bereich der Ferse und den Sohlen trugen zur Stabilität bei und um leichter hineinschlüpfen zu können wurde der Schuh über dem Rist geschlitzt und mit Spangen oder Bändern geschlossen²⁷¹ (Abb. 113). Bauern, Handwerker und Arbeiter, also Mitglieder unterer Gesellschaftsschichten trugen hauptsächlich noch einfacher als der Wendeschuh gefertigte Bundschuhe.²⁷² Diese sackartigen Gebilde wurden aus einem Stück schlechtem, billigem Leder gefertigt und verfügten entlang der Fußsohle über eine Naht²⁷³ und im Ristbereich ebenfalls über eine

²⁶⁸ Vitali 2002, S. 39.

²⁶⁹ Röhrig 1995⁷, S. 67.

²⁷⁰ Praschl-Bichler 2011, S. 167.

²⁷¹ Praschl-Bichler 2011, S. 166.

²⁷² Praschl-Bichler 2011, S. 168.

²⁷³ Praschl-Bichler 2011, S. 168.

Öffnung zum leichteren Überziehen.

Der Bundschuh war manchmal auch als halbohoher Stiefel ausgeführt, dessen Schaft, der über die Knöchel reichte, über die Hose gelegt wurde²⁷⁴ (Abb. 114). In der wärmeren Jahreszeit trug man zehenfreie Schuhe, angelehnt an Sandalen der römischen Antike, die aus einem Stück Leder gestanzt waren und mit kreuzweise geschlungenen Riemen verschlossen wurden.²⁷⁵

Der Adel schmückte seine Schlupfschuhe nach orientalischem Vorbild mit Borten, Stickereien und Metallplättchen. Neben diesem recht überschaubaren Angebot an modischem Schuhwerk wurde in Mitteleuropa um das Jahr 1200 bereits eine stilistisch einzigartige Fußbekleidung zunehmend modern: der extrem lange und spitz zulaufende Schnabelschuh²⁷⁶ (Abb. 115). Legenden zufolge hatten ihn Kreuzfahrer im späten 11. Jahrhundert im orientalischen Raum entdeckt und nach Europa mitgebracht, anderen Quellen nach stammte diese Schuhform aus Anjou oder aus Polen.²⁷⁷ Wie die meisten hochmodischen Stücke durften Schnabelschuhe zunächst nur von Aristokraten und Großbürgern getragen werden, doch alle noch so streng formulierten Gesetze waren sinnlos, denn irgendwann schlüpfen auch Bürger und Handwerker in die begehrten, aber reichlich unpraktischen Schuhe – erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts lösten die sogenannten „Kuhmaulschuhe“ oder „Bärentatzen“ (Abb. 116 und 116a) die langen Schnabelschuhe ab.²⁷⁸

Das Schuhwerk, mit dem die Protagonisten auf dem Klosterneuburger Altar ausgestattet wurden, ist durchaus mit zeitgenössischen Modellen vergleichbar. Ein Wendeschuh kann zwar nicht explizit ausgemacht werden, der Bundschuh ist jedoch in verschiedenen Variationen vertreten. Knöchelhohe Modelle mit einem Schlitz und angedeuteter Verschlussmöglichkeit am Rist werden beispielsweise von Abraham in der Szene "Die Geburt Isaaks" getragen (Plaque I/2, Abb. 21), sowie von König Melchisedech auf Tafel I/7 (Abb. 42). Eine Abwandlung des Bundschuhes ist an König Salomo in der Szene „Die Königin von Saba“ zu beobachten: der Schuh ist im Bereich des Mittelfußes ausgeschnitten, wird mit einer Ristspange verschlossen und weist breiten Bortenschmuck auf (Tafel III/4, Abb. 117 und Abb. 117a). Es handelt sich bei diesem Paar um eine zeitgenössische Form, wie der Vergleich mit einer Miniatur zeigt

²⁷⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 168.

²⁷⁵ Praschl-Bichler 2011, S. 168.

²⁷⁶ Praschl-Bichler 2011, S. 168.

²⁷⁷ Praschl-Bichler 2011, S. 168.

²⁷⁸ Praschl-Bichler 2011, S. 168.

die um das Jahr 1200 entstanden ist (Abb. 118 und Abb. 118a), aber das Design von König Salomos Bundschuhen weist entsprechend dem damaligen Trend nach Byzanz und in den Orient (Abb. 75).

Ein halbhoher Stiefel, der mit Bändern an den Beinen gehalten wurde, ist auf dem Klosterneuburger Altar recht häufig zu sehen. In der Szene „Die Beschneidung Samsons“ (Tafel III/3, Abb. 45) tragen sowohl Manoah, als auch der Mohel diese Stiefeletten – der Mohel ist ganz frech auf Manohas Fuß getreten, und dadurch kann man den frontal liegenden Einschnitt des Stiefels deutlich ausmachen. Nikolaus von Verdun verpasste Samson in der Szene mit dem Löwen (Plaque III/12, Abb. 62) und beim Tragen der Torflügel (Tafel III/13, Abb. 19) Stiefeletten mit überkreuzter Bindung, die den Fuß enger umfassen und bei raumgreifenden Ausfallschritten mehr Halt geben sollten.

Nikolaus von Verdun zeigt sehr viele Protagonisten barfuß und orientierte sich hauptsächlich an knöchelumspielenden Schlupfschuhen oder halbhohen Stiefeln. Für hochmodische Schnabelschuhe hatte er in seinem Kostümbild keine Verwendung, da diese zeittypischen „Modetorheiten“ die Wirkung des Nikolaus’schen Gewandstils geschmälert hätten.

8.2.7. Kleidungszubehör und schmückendes Beiwerk

Kunstvoll gefertigter Schmuck aus kostbaren Materialien unterstrich um das Jahr 1200 Würde und Ansehen des Trägers, gereichte ihm zur Zierde und verwies auf monetären Wohlstand. Neben dem materiellen Wert schrieb man dem Schmuck im ausgehenden 12. Jahrhundert wunderbare Kräfte zu und eine heilsame Wirkung auf Körper und Gemüt – so schützte zum Beispiel der Diamant vor Gift, der Rubin verlieh inneren Frieden, der Saphir himmlisches Glück und der Smaragd irdisches Wohlgefallen.²⁷⁹ Der Aufputz bei den Reichen konnte oft nicht üppig genug sein und da so viel Schmuck von der Mode gefordert wurde, war es nicht jedem möglich, echte Stücke zu bezahlen – es wurde sehr viel falscher Schmuck getragen, auch unechte Perlen, für deren Herstellung man Fischaugen benutzte.²⁸⁰

Damals wie heute unterschied man zwischen Schmuckstücken mit funktionalem Charakter und extra anzulegenden Accessoires. Kostbare Verschlüsse zählen zu den

²⁷⁹ von Boehn 1989, S. 88.

²⁸⁰ von Boehn 1989, S. 88.

gewandtechnischen Notwendigkeiten, Taschen, Börsen, Handschuhe, Schals, Tücher und das Schwert sind als Zierrat einzustufen und tragen zur Bereicherung des gesamten Kostümbildes bei. Der Gürtel mutierte (zwischen 1150 und 1200, Anm. der Verfasserin) von einem schmalen Band aus Bast oder Wollborten zu einem Schmuckstück aus Leder, Brokat, Seide und anderen kostbaren Stoffen, besetzt mit Glas- oder Edelsteinen, Stickereien oder Beschlägen aus Eisen, Bronze, Silber, Gold oder Elfenbein.²⁸¹ Ein Gürtelfragment aus England, das aus einer Schnalle und Beschlägen aus Bronze mit Vergoldung besteht, kann hier als Beispiel vorgestellt werden (Abb. 119).

Die Zeitmode des ausgehenden 12. Jahrhunderts kam nicht ohne Hilfsmittel wie Spangen Fibeln, Nadeln und Nesteln (unter „Nesteln“ verstand man im Mittelalter Schnüre, Bänder, Riemen, Senkel und schmale Stoffstreifen, Anm. der Verfasserin) aus, mit denen die körpernahen Kleidungsstücke zusammengehalten wurden. Sehr oft bestand dieses unerlässliche Zubehör, also Spangen, Fibeln oder Nadeln, aus kostbaren Materialien und war fein gearbeitet, sodass diesen kleinen Kunstwerken eine schmückende Funktion zukam. Als Beispiel kann hier eine Adlerfibel aus Gold und Diamanten angeführt werden, die um 1200 angefertigt wurde und heute zum Essener Domschatz zählt (Abb. 120). Eine Abbildung aus dem Stuttgarter Psalter lässt erkennen, dass der Mantel bei König David von einem prachtvollen Schmuckstück zusammengehalten wurde (Abb. 121).

Nikolaus von Verdun hat bei der Männerkleidung auf schmückende Verschlussmöglichkeiten verzichtet, denn in keinem einzigen Kostümbild auf dem Klosterneuburger Altar ist eine Schmucknadel, Fibel oder Spange auszumachen. Selbst für Manoah wählte er in den Szenen „Die Geburt Samsons“ (Platte III/2, Abb. 22) und „Die Beschneidung Samsons“ (Tafel III/3, Abb. 45) glatte Knöpfe als Mantelverschlüsse.

Zum modischen Zubehör eines Mannes von Stande gehörten im ausgehenden 12. Jahrhundert ein kostbarer Gürtel mit Schnalle, an dem der sog. Almosenbeutel und die Scheide mit dem Essmesser hingen, sowie Fingerhandschuhe.²⁸² Die Gürtel waren oft länger als nötig, weshalb das lose Ende meist bis zu den Knien reichte (Abb. 96). Um das Jahr 1200 entstanden im Gebiet um Limoges vergoldete Messingschnallen mit

²⁸¹ Praschl-Bichler 2011, S. 121.

²⁸² Lehnart 2013, S. 50.

reliefartigen Verzierungen, dessen vertiefte Partien ursprünglich mit blauem Email ausgefüllt waren – dieses „émail champlévé-Dekor“ ist typisch für Buntmetallarbeiten, wie sie in Limoges vor allem für den sakralen Bereich hergestellt wurden²⁸³ (Abb. 122). Der Almosenbeutel war ein unverzichtbares und mit viel Aufwand hergestelltes Accessoire mittelalterlicher Kleidung, denn es gab noch keine Rock- oder Hosentaschen, aber das Kleingeld für die Bettler, sowie Kamm und Esslöffel mussten griffbereit verstaut werden. Diese kleinen, meist rechteckigen oder trapezförmigen Beutel aus Leder oder Leinen waren reich mit Seide und Gold- oder Silberfäden bestickt, sowie häufig mit Perlen und Edelsteinen besetzt (Abb. 123) – für „Beutelschneider“ stellten sie auch ohne Inhalt wertvolles Diebesgut dar.²⁸⁴

Fingerhandschuhe waren dem Adel vorbehalten, galten als ein Zeichen von Rang und Recht, hatten eine wichtige symbolische Bedeutung und ihr Gebrauch war den Bauern und der einfachen städtischen Bevölkerung untersagt.²⁸⁵ Mit breiten Stulpen versehene Handschuhe gehörten zur Ausrüstung der Falkner, Pontifikal- oder Krönungshandschuhe wurden in Nadelarbeit hergestellt, bestanden aus Seide, hatten meist weite Stulpen und waren mit runden, rosettenförmigen oder vierpassigen vergoldeten Zierplättchen bestickt.²⁸⁶ In der Wiener Schatzkammer ist ein zu den Reichskleinodien gehörender, ganz besonders kostbarer Handschuh aus Palermo zu bewundern, der vor 1220 angefertigt wurde und Goldstickerei, sowie Perlen- und Edelsteinschmuck aufweist (Abb. 124). Die Handschuhe waren Symbole in Wappen, und es gab eine eigene Etikette für den richtigen Umgang mit Handschuhen in den verschiedensten Lebenssituationen.²⁸⁷ So waren Handschuhe oftmals unabdingbare Gegenstände bei Ritualen im Zusammenhang mit Festen und Zeremonien, spielten wichtige Rollen bei Minne- und Kavaliersdiensten und schließlich dienten Handschuhe als aussagekräftiges Zeichen, um sich untereinander klar zu verständigen – zum Beispiel den „Fehdehandschuh“ ins Gesicht schlagen oder vor die Füße werfen.²⁸⁸

Auf dem Klosterneuburger Altar sucht man vergeblich nach Gürtel mit Schmuckschnallen, die der Zeitmode entsprechen und nach dem damaligen Vorbild getragen wurden. Nikolaus von Verdun bediente sich des Gürtels auf raffinierte Art und

²⁸³ Lehnart 2013, S. 35.

²⁸⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 134.

²⁸⁵ Lehnart 2013, S. 51.

²⁸⁶ Praschl-Bichler 2011, S. 130.

²⁸⁷ Praschl-Bichler 2011, S. 130.

²⁸⁸ Praschl-Bichler 2011, S. 130-131.

Weise, denn durch die Teilung des Kleidungsstückes konnte er das Oberteil mit tiefen Querdrapierungen versehen und den Rockteil mit langgezogenen Muldenfalten. Als Beispiel kann hier Platte II/14 (Die Himmelfahrt des Herrn, Abb. 51) genannt werden und auf Plaque I/14 weist Enochs Oberteil Längsfalten auf, während der Unterteil tiefe querverlaufende Hängefalten zeigt (Abb. 41). Wie bereits oben erwähnt, hat Nikolaus von Verdun einige seiner Protagonisten mit breiten und reich verzierten Gürtel ausgestattet, die in ihrer Motivik und Optik auf die Schmuckborten abgestimmt waren. So kann auf das Kostümbild Enochs auf Platte I/14 (Die Entrückung des Enochs, Abb. 41) verwiesen werde und auf den rechts neben Christus platzierten Engel in der Szene „Von der zweiten Ankunft“ (Tafel I/16, Abb. 11). Johannes ist bei der Taufe Christi in eine Tunika aus Kamelhaar gehüllt und trägt in Taillenhöhe einen dicken Strick als Gürtel, dessen Enden vorne verknotet wurden (Platte II/5, Abb. 94).

Fein gearbeitete Schmuckstücke aus Gold und Silber und mit Edelsteinbesatz, dekorative Almosenbeutel oder anderer Gürtelanhang und Handschuhe nach zeitgenössischer Vorgabe kommen in den Nikolaus'schen Kostümvariationen nicht vor. Mit dem Verzicht auf nützliche, schmückende und prestigeträchtige Accessoires blieb Nikolaus von Verdun dem Gesamtbild der antikisierenden Mode treu und bediente sich nur breiter gemusterter Schmuckborten zur Verzierung seiner stoffreichen Gewänder im Muldenfaltenstil.

Auf Tafel III/17 (Die Hölle, Abb. 125) setzte Nikolaus den Almosenbeutel als Symbolträger ein und nicht zur Abrundung bzw. Ausschmückung des Kostümbildes. Auf dieser Platte ziehen zwei Teufel mit Haken die Verdammten in den Höllenschlund, die zum Teil gekennzeichnet sind als Mönch, Bischof, König oder Geizhals.²⁸⁹ An der Spitze der Menschenpyramide ist der Geizhals platziert, der anhand des prall gefüllten schmucklosen Beutels bestimmt werden kann, den er an einem dicken Band um den Hals trägt.

8.3. Ritter, Soldaten und Kreuzfahrer

Im zu Ende gehenden 12. Jahrhundert tauschte der höfisch-ritterliche Adel seine langen Gewänder gegen eine Kriegstracht aus, wenn zu einem Kreuzzug in das Heilige Land aufgerufen wurde, Grund und Boden zu verteidigen waren oder ein Turnier auf dem Programm stand. Eine Rüstung setzte sich aus mehreren Bestandteilen zusammen, die

²⁸⁹ Buschhausen 1980, S. 84.

aus Stoff oder Metall gefertigt waren. Das Kostümbild des Ritters ist durch den Helm, Handschuhe und Schild, sowie Lanze oder Schwert komplettiert worden (Abb. 126). Die ritterlichen Waffen und die vollständige Rüstung, die ebenfalls nur Ritter tragen durften, waren zugleich Standesattribute.²⁹⁰ Alle anderen damals im Heer Dienende – wie z.B. Sergenten zu Pferd, Söldner, Herolde und Bannerträger – hatten über der Zivilkleidung mitunter nur Einzelteile eines Kampfanzugs übergeworfen, oder waren mit Uniformen aus Stoff ausgestattet. Kreuzfahrer hatten einen Mantel oder Überwurf mit aufgebrachtem Kreuz über den Körperpanzer gelegt (Abb. 127).

Nachfolgend wird die zeitgenössische Ausrüstung der Ritter, Soldaten und Kreuzritter besprochen und es erfolgt eine Gegenüberstellung dieser Monturen mit der Soldatentracht auf dem Klosterneuburger Altar.

An dieser Stelle sei der Verweis auf den „Teppich von Bayeux“ angebracht, der Ende des 11. Jahrhunderts entstanden ist und auf dem das breite Spektrum der zeittypischen Kampfbeskleidung und Streitwaffen in meisterlicher Nadelarbeit dargestellt wurde (Abb. 128).²⁹¹

8.3.1. Panzerkleidung, Wams und Helme

Um das Jahr 1200 legte der Ritter im Kampf und bei Turnieren einen eisernen Ringelpanzer an (Abb. 129), der aus einem Geflecht von zusammengenieteten, zusammengeschweißten oder aus gestanzten Ringen bestand (Abb. 130).²⁹² Das Panzerhemd mit integrierter Harnischkapuze und Kinnschutz reichte bis zum Knie und war mit Ärmeln versehen, die oft in Fäustlingen mit ledernen Handinnenflächen endeten.²⁹³ Hals, Beine und Füße erhielten einen besonderen Kettenpanzer²⁹⁴ und der den Hals bedeckende Helmbehang war stets aus Ringelgeflecht gefertigt.²⁹⁵ Zusammen mit der Harnischkapuze (ca. 1,5 kg) und den Beinlingen (ca. 5,5 kg) bestand ein kompletter Ringelpanzer aus ca. 68–72 000 Ringen, der etwa 17 bis 18 kg wog.²⁹⁶

Unter dem Kettenhemd trug der Ritter ein mit Wolle oder Werg (Hanf/Flachs)

²⁹⁰ Thiel 2004, S. 114.

²⁹¹ Wilson 1985. Der „Teppich von Bayeux“ ist um 1070 in Südengland entstanden. Die Abmessungen betragen 48 bis 53 x 6868 cm. Die Stickarbeit wurde auf Leinen ausgeführt und erzählt in 58 Szenen die Eroberung Englands im Jahr 1066 durch den Normannenherzog Wilhelm den Eroberer.

²⁹² Wilson 1985, S. 114.

²⁹³ Lehnart 2013, S. 89.

²⁹⁴ Thiel 2004, S. 114.

²⁹⁵ Lehnart 2013, S. 89.

²⁹⁶ Lehnart 2013, S. 92.

gepolstertes und gestepptes Unterkleid, das den Schnitt einer Tunika hatte, maximal bis zu den Knien reichte und den Druck sowie die Reibung der Rüstung dämpfte.²⁹⁷

Darunter, also unter dem Steppwams, war der Ritter mit der waden- bis knöchellangen Cotte des Zivilgewandes bekleidet, deren Schöße unter dem Rand des Kettenpanzers hervorlugten²⁹⁸ (Abb. 126).

Damit man die Krieger den verschiedenen Heeren zuordnen konnte, wurde über der Rüstung ein Wappen- oder Waffenrock getragen der mit dem Familienwappen oder den Wappenfarben des Landesherrn versehen war.²⁹⁹ Dieses einfach geschnittene Überkleid war meist ärmellos und vorne geschlitzt, reichte anfangs bis an die Knöchel, später nur noch bis zu den Knien, bestand aus Wolle oder Seide und hatte ein Leinenfutter³⁰⁰ (Abb. 131).

Um das Jahr 1200 konnte der Ritter aus verschiedenen Modellen an Rund, Spitz – oder Topfhelmen mit Nasalschutz wählen oder auf einen Visierhelm zurückgreifen (Abb. 128).³⁰¹ Rüstungen unterlagen einer Weiterentwicklung betreffend des optimalen Körperschutzes und auch den Modeströmungen. Das Kettenhemd wurde nach und nach von plattenartigen Metallteilen abgelöst, was Ende des 15. Jahrhunderts in der vollständigen Ummantelung des Körpers mit einem Harnisch und Schnabelschuhen endete (Abb. 132).

Ein Großteil der mittelalterlichen schweren Reiterei bestand nicht aus Rittern, sondern aus sog. Sergenten unterschiedlicher sozialer Abstammung.³⁰² Ausrüstung und Panzerung waren ähnlich derjenigen des Ritteradels, jedoch meist von geringerer Qualität und ohne wappengeschmückte Pferddecke, sog. „Schabracken“, die nur Rittern vorbehalten waren.³⁰³

Stilistisch nahm sich Nikolaus von Verdun die zeitgenössische Soldatentracht zum Vorbild für seine geharnischten Protagonisten. Abram trägt auf Tafel I/4 (Abraham und Melchisedech, Abb. 3) ein Schuppenpanzerhemd mit Kapuze, das bis zum halben Oberschenkel reicht, 3/4 lange Ärmel aufweist und in Tailenhöhe mit einem glatten

²⁹⁷ Lehnart 2013, S. 93.

²⁹⁸ Lehnart 2013, S. 93.

²⁹⁹ Praschl-Bichler 2011, S. 99.

³⁰⁰ Praschl-Bichler 2011, S. 99.

³⁰¹ Lehnart 2013, S. 78.

³⁰² Lehnart 2013, S. 18-19.

³⁰³ Lehnart 2013, S. 110.

Bindegürtel zusammengehalten wurde. Unter dem Panzerhemd trägt Abram eine knielange Cotte, deren quergefältelte Ärmel den Unterarm bedecken. Die Rüstung wurde durch Beinlinge mit Fußteilen aus Ringelgeflecht komplettiert. Abrams Dienstmannen sind in der gleichen Art und Weise wie ihr Heerführer gekleidet, allerdings mit einem Ringelpanzerhemd. Während der Soldat hinter Abram keine Kopfbedeckung trägt, hat sein Bannerträger – ganz der Zeitmode entsprechend – eine Kapuze mit Kinnschutz und darüber einen Nasalhelm angelegt. Das Banner hat die Form eines Gonfanons.³⁰⁴

Die zweite Soldatengruppe auf dem Klosterneuburger Altar ist in der „Auferstehungsszene“ (Das Osterlamm, Tafel II/13, Abb. 133) zu finden, wobei deren Ausstattung ebenfalls der Zeitmode entspricht und fast ident ist mit der Panzerkleidung von Abrams Begleitern auf Plaque I/4 (Abraham und Melchisedech, Abb. 3). Nikolaus von Verdun legte dem links platzierten Wächter auf Tafel II/13 (Das Osterlamm, Abb. 133) einen Ringelpanzer an, ebenso dessen rechts daneben kauern dem Mitstreiter, und bekleidete den dritten Soldaten dieser Gruppe mit einem Schuppenpanzerhemd. Der Nasalhelm des mittig positionierten Wächters entspricht ebenfalls den zeittypischen Vorgaben an Kampfhelmen. Auf einen der wenigen, bis heute erhaltenen und in der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien ausgestellten Exemplare von Nasalhelmen aus dem 11./12. Jahrhundert sei an dieser Stelle hingewiesen (Abb. 134).

8.3.2. Schilde, Nah- und Fernwaffen

Zur Abwehr dienten den Rittern und Soldaten des ausgehenden 12. Jahrhunderts der eiserne Schildbuckel, der „Dreieckschild“ und als Kampfwerkzeug die Lanze (ca. 3 m Länge), das Schwert als Waffe mit höchstem Prestige und Symbolgehalt, sowie die Sekundärwaffen Dolch und Streitkolben. Das Fußvolk bewaffnete sich mit Axt und Keule, mit diversen Stangenwaffen und mit allerlei bäuerlicher Gerätschaft. Als Fernwaffe kam die Armbrust zum Einsatz.³⁰⁵ Der wertvolle „Teppich von Bayeux“ aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts zeigt die Vielfalt ritterlicher Schutzbewaffnung (Abb. 128, Ausschnitt).

³⁰⁴ Röhrig 1995⁷, S. 62.

³⁰⁵ Lehnart 2013, S. 112.

Auf dem Klosterneuburger Altar wurde die Ausstattung von Abram durch Schild und Schwert nach zeitgenössischem Vorbild ergänzt – Abrams Gefolgsmann trägt nur ein Schwert (Tafel I/4, Abraham und Melchisedech, Abb. 3). In der Szene „Das Osterlamm“ ist im Kostümbild des linken Wächters ebenfalls ein Schwert nach der Vorgabe des späten 12. Jahrhunderts zu beobachten (Plaque II/13, Abb. 133). Als Vergleichsobjekt kann hier auf das „Mauritiusschwert“ oder „Reichsschwert“ verwiesen werden (Abb. 135), das 1198/1218 entstanden ist und zu den „Reichskleinodien“ in der Wiener Schatzkammer zählt – die Scheide wird auf die 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert. Für Lanzen, Dolche, Streitkolben, Stangenwaffen oder anderer waffenartiger Gerätschaft hatte Nikolaus von Verdun beim Kostümbild seiner Kampftruppen keine Verwendung.

8.4. Motive der Damenmode um 1200 – dargestellt auf dem Emailwerk

Die Damenmode hatte sich im Laufe des 12. Jahrhunderts, bekleidungstechnisch betrachtet, endgültig vom Zeitalter der Drapierungen verabschiedet. Der grundlegende Wechsel des Modebildes begann eigentlich ganz schüchtern am Ärmel, der jetzt eine Armkugel erhielt.³⁰⁶ Es war die modische Lust im Umgang mit der Schere erwacht und die Ästhetik suchte nach einer am Körper orientierten Linie, die das Kleid wie eine zweite Haut in unendlichen Variationen den Körper verdecken und offenbaren ließ – der sittliche Glaube hat verboten, aber die menschliche Eitelkeit kokettierte.³⁰⁷

So vermerkt eine 1130 verfasste klösterliche Lehrschrift im Tonfall schärfsten Tadels über die eitlen Auswüchse eng geschnürter Gewänder, stoffreicher Hängeärmel und faltenreicher Kleiderschleppen:³⁰⁸

„Die einen breiten ihre Kleider aus, um sich noch prächtiger aufzuführen, und spannen sie noch weiter auseinander, soviel sie können. Andere ziehen ohne Grund die Falten in eins zusammen; andere umhüllen sich, indem sie die Kleidung herumschlingen; andere schnüren und schlitzen sie, soviel sie können, und enthüllen alle Formen ihres Körpers, um sie mit schamlosester Unsittlichkeit den Blicken der Betrachter darzubieten. Andere offenbaren die Leichtfertigkeit ihres Geistes durch das Bewegen ihrer Kleidung, indem sie die Gewänder unruhig hin- und herschwingen. Andere fegen beim Gehen die Erde

³⁰⁶ von Boehn 1976, S. 76.

³⁰⁷ Brost 1984, S. 79.

³⁰⁸ Keupp 2016, S. 101.

*mit bauschigen Schleppen.*³⁰⁹

Nach einer näheren Betrachtung und Analyse der zitierten „Modeverfehlungen“ wird Nikolaus von Verduns antikisierende Damenkollektion dahingehend untersucht, ob die einzelnen Vestimente dennoch zeittypische Schnittformen, Merkmale und Motive aufweisen.

8.4.1. Doppelkleider – Cotte und Bliaut

Die Frauenkleidung bestand um das Jahr 1200 meist aus einem Unter- und einem Obergewand, also konnte über der „Cotte“ (in der deutschen Minnedichtung eigentlich: „rôc“³¹⁰) der „Bliaut“ getragen werden.³¹¹ Bei der Cotte handelt es sich um ein Hemdkleid, das über dem „unsichtbaren“ Unterhemd (franz. „Chemise“) getragen wurde.³¹² Die Cotte bestand aus Seiden- oder Wollstoff, konnte frei fallen oder an den Seiten geschnürt sein und war mit Stickereien bzw. mit Seiden- oder Brokatborten am Halsausschnitt und an den Rock- und Ärmelsäumen eingefasst, wenn sie ohne Bliaut getragen wurde.³¹³ Als alleiniges Obergewand war die Cotte in der Regel auch mit Stoff oder Pelz gefüttert.³¹⁴ In der Funktion als Untergewand war sie meist aus weniger kostbarem Stoff, da sie dann ja nur noch an den Ärmeln und – bei kürzerem oder gerafftem Oberkleid – am Rocksaum sichtbar war.³¹⁵ Die Ärmel der Cotte waren eng anliegend, erheblich länger als nötig zugeschnitten und wurden beim Anziehen oberhalb des Handgelenks in viele kleine Parallelfältchen zusammengeschoben.³¹⁶

Der „Bliaut“ oder das Oberkleid war oft kontrastfarbig gehalten, legte sich dem Körper an und betonte Busen und Taille – es sollte, wie man es nannte, „heimelich“ sitzen, das heißt, die Form möglichst deutlich erkennen lassen³¹⁷ (Abb. 136).

Wolfram von Eschenbach konnte um 1200 singen:

³⁰⁹ Hugo von St. Victor um 1120, *De institutione novitiorum*, in: Migne PL 176, Sp. 925-952, Sp. 936, übers. Bumke 1994, S.88-89.

³¹⁰ Bönsch 2001, S. 63.

³¹¹ Lehnart 2013, S. 23.

³¹² Lehnart 2013, S. 22.

³¹³ Lehnart 2013, S. 22.

³¹⁴ Lehnart 2013, S. 23.

³¹⁵ Lehnart 2013, S. 23-24.

³¹⁶ Lehnart 2013, S. 23.

³¹⁷ von Boehn 1989, S. 78.

*„Ihr wißt wie Ameisen pflegen
Um die Mitte schlank zu sein,
Noch schlanker war auch das Mägdelein.“³¹⁸*

Für genügend Bewegungsfreiheit war trotz der Enge und Überlänge von Oberteil und Ärmel gesorgt, denn es entstanden jede Menge Querschnitte in der Taille, im Ellenbogen und am Oberarm. Nun benötigte man eine Ausschnittlösung, um mit dem Kopf durch den Halsausschnitt hindurchschlüpfen zu können, sowie eine Einstiegsmöglichkeit in das Kleid in Taillenhöhe. In der vorderen Mitte wurde im Bereich des Halses ein kurzer Schlitz eingeschnitten, oder man setzte einen kleinen V-förmigen Ausschnitt³¹⁹ (Abb. 136). Die schnitttechnische Lösung zum leichteren Anziehen des engen Oberteils war auch bald gefunden: man hat die Naht in der rückwärtigen Mitte oder an der Seite nicht mehr geschlossen, sondern arbeitete anstelle der Naht an den Kanten der beiden Rückenteile bzw. von Vorder- und Rückenteil umnähte Ösen ein. Durch diese kleinen Öffnungen wurde eine Kordel oder anderes Bänderwerk kreuzweise hindurchgefädelt und dann verknotet (Abb. 137 und 137a). Aus dieser regulierbaren Schnürung am Oberteil entwickelte sich im Laufe der Zeit das Mieder.³²⁰

Je enger die Taille, umso weiter wurde der Rock – schnitttechnisch erreichte man dies durch das Einsetzen von Keilen, Halbkreisen oder Kreisen unterhalb der Taille. Der Rocksäum konnte vorne knöchellang oder noch kürzer sein, sodass die Cotte sichtbar war. Es ist auch modern gewesen, Kleider länger als bodenlang zu tragen, was auf den ersten Blick unpraktisch erscheinen möge, jedoch auch einige Vorteile im Vergleich zu kürzeren Kleidern mit sich bringt.³²¹ In einem überlangen Kleid können beispielsweise die Füße in den Saum eingewickelt und so zusätzlich gewärmt werden, Mücken, Flöhe oder Fliegen können nicht an die Beine gelangen, da der Saum nicht unterfliegen werden kann, und beim Sitzen oder Knien auf kalten bzw. harten Oberflächen kann ein Teil des Kleiderstoffes als Polster untergeschoben werden, wobei die Beine bedeckt bleiben.³²²

Zum Rückenteil hin verlängerte sich der Rock zur Schleppe, dem „Swenzelin“,³²³ das die

³¹⁸ Wolfram von Eschenbach, Parzival um 1200. 546, 23-25.

³¹⁹ Bönsch 2001, S. 64.

³²⁰ von Boehn 1989, S. 78.

³²¹ Kania 2010, S. 157.

³²² Kania 2010, S. 157.

³²³ von Boehn 1989, S. 81.

Gestalt der Trägerin noch schlanker und bedeutungsvoller erscheinen ließ.³²⁴ Hier wurde das architektonische Aufwärtsstreben, wie es zu dieser Zeit beim Bau von Kathedralen üblich war, bekleidungstechnisch umgesetzt. Man schreitet jetzt nicht mehr durch den Thronsaal – man „swenzelt“ durch den Saal. Diese Tendenz zu überlangen Schleppkleidern, in denen Frauen „gleichsam wie Schlangen“ einherschritten, geriet auch in der Folge immer wieder ins Visier sittenstrenger Modekritiker, die versuchten, den Gläubigen die Verwerflichkeit ihres Treibens in anschaulichen Beispielerzählungen vor Augen zu stellen – so soll um das Jahr 1200 ein Mönch seinem Mitbruder über das Prunkgewand einer Dame berichtet haben, die er auf dem Kirchgang beobachtet habe:³²⁵

„Sie zog eine überaus lange Schleppe hinter sich her, worauf er viele Dämonen sitzen sah. Sie waren klein wie Haselmäuse, schwarz wie Mohren, sie kicherten, klatschten in die Hände und zappelten wie Fische in einem Netz; denn wahrlich, der Putz einer Frau ist ein Netz des Teufels.“³²⁶

Nikolaus von Verdun ist mit seiner Stilauswahl solch kritischen Kommentaren über hautenge Oberteile und „sündige Schleppen“ ausgewichen, indem er seine Protagonistinnen in eine den Gläubigen zeitlich ferne antikisierende Tracht kleidete. Aber auf den zweiten Blick springen dem Betrachter dennoch zeittypische Motive ins Auge, wie zum Beispiel die Querfältelung an Marias überlangen Cotten-Ärmeln in den Szenen „Die Verkündigung des Herrn“ (Tafel II/1, Abb. 138) und „Die Geburt des Herrn“ (Plaque II/2, Abb. 9).

Das Modediktat des späten 12. Jahrhunderts, das ja kleine und runde Brüste in Apfelform als Schönheitsideal postulierte,³²⁷ nahm Nikolaus von Verdun ebenfalls auf, indem er die Oberweite seiner Protagonistinnen ganz neckisch betonte. Als Beispiele können Tafel II/1 mit Maria in der Verkündigungsszene (Abb. 138) und Plaque II/4, das Maria und das Kind, sowie die drei Weisen mit Geschenken zeigt (Abb. 73), angeführt werden. Ebenso die Königin von Saba auf Platte III/4 (Abb. 29) und Tafel II/9, auf der Maria in der Szene „Das Leiden des Herrn“ dargestellt ist (Abb. 59). An den Nikolaus'schen Kreationen ist jedoch nicht ganz klar, wie diese körpernahe Silhouette

³²⁴ Thiel 1960, S. 167.

³²⁵ Keupp 2016, S. 101-102.

³²⁶ Caesarius von Heisterbach, *Dialogus Miraculorum*, V7.

³²⁷ Schwinges 2010, S. 170; Burget 2016/17, S. 8.

schnitttechnisch zu lösen wäre, denn eine seitliche Schnürung im Brustbereich ist an keiner einzigen Gewandung auszumachen.

Die Doppelkleider der Frauen begegnen uns auf dem Klosterneuburger Altar zwar ohne Schleppe, aber Maria trägt in der Verkündigungsszene ein Kleid, dessen Saum deutlich am Boden aufliegt (Plaque II/1, Abb. 138) und in der Geburtsszene sind Marias Füße in die Überlänge des Kleidersaums eingewickelt (Tafel II/2, Abb. 9). In der Szene „Die Geburt Samsons“ bedecken die Stoffmassen des überlangen Kleides der Mutter ebenfalls ihr Bein und ihren Fuß im Vordergrund (Plaque III/2, Abb. 22). Bei der Beschneidung Isaaks dient die zusammengeschobene übergroße Länge von Saras Kleid als weiche Polsterung ihrer Sitzgelegenheit (Tafel I/3, Abb. 82).

8.4.2. Ärmelvariationen - Hängeärmel

Um das Jahr 1200 hatte der Ärmel des Bliauts bzw. des Oberkleides eine Armkugel und wurde passgenau in den zugeschnittenen Armausschnitt des Oberteils eingesetzt, der jetzt eine schräge Schulternaht hatte. Man konnte zwischen verschiedensten Variationen von Hängeärmeln wählen, so zum Beispiel einen Typ, bei dem sich der Hängeärmel ab dem Ellenbogen trichterförmig erweiterte, wobei der untere Zipfel bis in Knie- oder Unterschenkelhöhe reichte³²⁸ (Abb. 139). Bei einem anderen Modell liegt er bis zum halben Unterarm eng an und öffnet sich dann plötzlich zu großen Mündungen, die bis zum Unterschenkel oder Boden reichen – diese Ärmelaufschläge konnten entweder rund oder eckig sein³²⁹ (Abb. 140). Auf einigen Abbildungen ist der Hängeärmel sogar so lang, dass er mit einem Knoten versehen werden muss, damit er nicht über den Boden schleift,³³⁰ oder er wird um den Unterarm herumgeschlungen, oder von der anderen Hand erfasst und gehalten.³³¹ Eine andere Möglichkeit der Bändigung von Hängeärmeln bestand darin, den Abhang ganz elegant um den Nacken zu legen (Abb. 141).

Auf dem Klostereuburger Altar wird man den typischen Hängeärmel vergeblich suchen. Bei Doppelkleidern sind die Ärmel der Cotte enganliegend, weisen kleinteiliges Quergefältel auf und ragen unter den weit geschnittenen Ärmeln der Bliaut hervor. Als

³²⁸ Lehnart 2013, S. 23.

³²⁹ Lehnart 2013, S. 23.

³³⁰ Lehnart 2013, S. 23.

³³¹ Bönsch 2001, S. 65.

Beispiele können die Kleider Marias in den Bildern „Die Geburt des Herrn“ (Tafel II/2, Abb. 9) und „Die Beschneidung Christi“ (Plaque II/3, Abb. 23) genannte werden, sowie das Vestiment von Samsons Mutter in der Beschneidungsszene (Tafel III/3, Abb. 45). In Anlehnung an die Ärmelausführungen der Männer fehlen bei den eng am Handgelenk anliegenden Ärmeln der Frauenkleider ebenfalls die unerlässlichen Knopf- oder Schlingenverschlüsse, um die Ärmel bequem überziehen zu können.

8.4.3. Mantelformen

Damenmäntel hatten im auslaufenden 12. Jahrhundert die gleiche Form wie die oben beschriebenen Herrenmäntel, deren stilistischer Ursprung der antikisierende Radmantel war. Die wohlhabende Dame legte über ihren sonstigen Anzug als wichtigstes Stück ihrer ganzen Toilette einen Mantel an, der von halbrunder Form und beträchtlicher Länge war und nicht mehr auf der einen Schulter befestigt wurde, sondern vorne auf der Brust³³² (Abb. 142). Eine beliebte Art des Verschlusses war – so wie bei den Herrenmänteln – eine Schnur oder ein Kettchen, das die Tasseln miteinander verband. Der Mantel hatte um 1200 ebenso viele verschiedene Schnitte und Namen und wechselte beide wohl nach Geschmack und Laune, so war die „Kappe“ zum Beispiel mit langen Ärmeln und einer Kapuze ausgestattet und wurde gerne auf Reisen verwendet.³³³ Sie wurde aus Wolltuch oder Seide genäht, häufig mit farbigen Bändern oder dekorativ geschnittenen Teilen aus anderen Materialien besetzt und gerne mit Pelz gefüttert.³³⁴ Bei Wolfram von Eschenbach eignet sich der halbkreisförmige Schultermantel beispielsweise auch zur wohldosierten Zurschaustellung:³³⁵

„Zuweilen schwang sie den Mantel ein wenig auf: Wer sehen konnte, was darunter war, der schaute ins Paradies.“³³⁶

Der Viereckmantel nach Vorbild der Herrenmode, der Halbkreismantel, der Glockenmantel und Umhangformen aus Stoffstreifen verschiedenster Breiten zählten um das Jahr 1200 zu den beliebtesten Formen von Überbekleidung und wurden von den Trägerinnen sehr oft auch über das Haar gelegt, wie es die Sitte vorschrieb. Nikolaus von Verdun stattete seine Protagonistinnen auf dem Klosterneuburger Altar mit

³³² von Boehn 1989, S. 81.

³³³ von Boehn 1989, S. 81.

³³⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 99.

³³⁵ Keupp 2016, S. 108.

³³⁶ Wolfram von Eschenbach um 1200, Willehalm 2049, 12-15.

Mänteln bzw. Umhängen aus, die sich durchaus an der gängigen Mode orientierten. Den zeittypischen „Tasselmantel“ wird man zwar vergeblich suchen, aber die modische Trageversion des Mantels, bei der das großdimensionierte Stoffstück auch über das Haar gelegt wird, ist an nahezu allen Frauengestalten zu beobachten. Als Beispiel kann hier das Kostümbild von Manoahs Frau in der Verkündigungsszene angeführt werden (Tafel III/1, Die Verkündigung Samsons, Abb. 44). Maria ist in der Szene „Die drei Weisen mit Geschenken“ (Plaque II/4, Abb. 73) in einen Mantel gehüllt, der ebenfalls als Kopfbedeckung dient, aber nur den Oberkörper bedeckt und in weiche Muldenfalten gelegt wurde.

Nikolaus von Verdun nahm bei dem stolaartigen Umhang der Königin von Saba sowohl zeitgenössische Vorbilder auf, als auch antikisierende Formen (Tafel III/4, Abb. 29). Die Stola bedeckt das Haar, dient als Polsterung für die Bekrönung und wird vorne mittig übereinandergelegt, sodass ein elegantes Gesamtbild entstand.

In seinen Studien zu Nikolaus von Verdun beschreibt Alois Weisgerber das weibliche Kostüm als lang fallendes, engärmeliges, gegürtetes Untergewand und Glockenmantel, der oft mit einem Kopfüberzug versehen ist.³³⁷ Ein Glockenmantel, der aus Segmenten eines Stoffkreises entsteht, die wieder zusammengefügt werden, kann unter den Frauenmänteln auf unserem Emailwerk allerdings nicht explizit ausgemacht werden. Mit dieser schnittechnischen Lösung lässt sich ein glockenförmiger Mantel zuschneiden, bei dem der Stoffverbrauch etwas geringer ausfällt, als bei einem Modell in Kreisform. Über die dargestellten Mantelformen besteht also noch Diskussionsbedarf - im Hinblick auf Weisgerbers Beschreibung des weiblichen Kostümbildes.

8.4.4. Leibwäsche, Strümpfe und Schuhe

Unter der „Cotte“ trugen die Frauen ein Unterhemd, das in der Regel aus feinem Leinen bestand, oder beim Adel auch aus Seide gefertigt sein konnte.³³⁸ Das Hemd hatte meist den klassischen T-förmigen Tunikaschnitt, war knöchellang und wurde am Hals etwas weiter ausgeschnitten als die Cotte, da es unsichtbar bleiben sollte.³³⁹ In den epischen Texten diente die Darstellung eines transparenten Hemdes häufig dazu, eine erotische Situation zu erzeugen, ohne die Dame vollständig nackt darstellen zu müssen.³⁴⁰

³³⁷ Weisgerber 1940, S. 35.

³³⁸ Lehnart 2013, S. 34.

³³⁹ Lehnart 2013, S. 34.

³⁴⁰ Kania 2010, S. 128.

Füße und Beine bedeckten knielange, genähte Strümpfe aus Seide oder dünnem Wollstoff, die unterhalb des Knies durch ein gewebtes Band gehalten wurden, welches man entweder verknotete oder durch eine Schnalle schloss.³⁴¹ Unterhosen trugen Frauen, gleich welchen Standes, im Allgemeinen nicht.³⁴² Noch bis ins 19. Jahrhundert galt das als obszön!³⁴³ Ein Mieder im Sinne eines durch Einlagen verstärkten Korsetts ist für die Zeit um das Jahr 1200 nicht nachweisbar, aber möglicherweise trugen die Frauen stattdessen ein Brustband ähnlich wie die Römerinnen in der Antike³⁴⁴ (Abb. 32).

An den Kostümbildern der Frauen auf dem Klosterneuburger Altar sind weder Hemden, noch Strümpfe oder andere Wäschestücke auszumachen. Nikolaus von Verdun hat diese Kleidungsstücke mit seinen Vestimenten im Stil der Antike verdeckt – ganz nach dem damaligen Gebot von Sitte und Anstand.

Zur höfischen Kleidung trugen Damen die gleichen Schuhtypen wie Herren.³⁴⁵ Das waren meist Halbschuhe bzw. Schlupf- oder Wendeschuhe aus Leder oder Brokat, die an der Innenseite mit einem Spangen- oder Schnürverschluss versehen waren und vorne in einer mehr oder minder betonten Spitze endeten³⁴⁶ (Abb. 143). Diese niedrigen Schlupfschuhe nach orientalischem Vorbild waren meist mit Stickereien, Borten oder Metallplättchen verziert.³⁴⁷ Auf gutes Schuhwerk wurde großen Wert gelegt und nach dem geltenden Schönheitsgesetz sollte der Fuß klein und zierlich sein.³⁴⁸ Mit den wendegenähten Lederschuhen bereitete die Bewegung in den überlangen Kleidern auch kaum Probleme, denn man schiebt die Füße einfach unter dem Saum hervor.³⁴⁹

Auf dem Klosterneuburger Altar tragen die Frauen schmucklose Schlupfschuhe nach dem Vorbild der Herrenschuhe. Beispielhaft kann hier auf das Schuhwerk von Maria und Samsons Mutter in den Verkündigungsszenen auf den Tafeln II/1 und III/1 (Abb. 138 und Abb. 44) hingewiesen werden. Sara wurde auf Plaque I/2 ohne Schuhe dargestellt (Die Geburt Isaaks, Abb. 21), ebenso Samsons Mutter auf Tafel III/2 (Die

³⁴¹ Lehnart 2013, S. 34.

³⁴² Lehnart 2013, S. 34.

³⁴³ Wolter 1994, S. 137.

³⁴⁴ Lehnart 2013, S. 34.

³⁴⁵ Lehnart 2013, S. 45.

³⁴⁶ Thiel 2004, S. 112.

³⁴⁷ Praschl-Bichler 2011, S. 166.

³⁴⁸ Thiel 2004, S. 112.

³⁴⁹ Kania 2010, S. 157.

Geburt Samsons, Abb. 22). Nikolaus von Verdun verzichtete bei den Damenschuhen auf jeden Zierrat und verwendete nur einfache Schlupfschuhe, also auch keine aufwendigen Modelle wie an König Salomo zu beobachten ist (Plaque III/4, Die Königin von Saba, Abb. 29). Knöchelhohe Stiefel, wie sie zum Beispiel Manoah und der Mohel bei der Beschneidung Samsons tragen (Tafel III/3, Abb. 45), hat Nikolaus von Verdun in den Kostümbildern seiner weiblichen Protagonisten nicht eingesetzt.

8.4.5. Kopfbedeckungen und Frisuren

Die Kopfbedeckungen der Frauen waren von denen der Männer gänzlich verschieden,³⁵⁰ aber nicht minder phantasievoll. Beim Betrachten der unterschiedlichsten Hauben, Mützen, Hüte, Schleier und Wickelmodellen wird man feststellen, dass jeder Mensch sein eigener Modeschöpfer gewesen sein muss, über Kreativität verfügte, sowie offensichtlich Interesse an Formen und wechselnden Moden hatte.³⁵¹ Für verheiratete Frauen war die Kopfbedeckung ein moralisches Muss, denn sie durften ihr Haar nicht in der Öffentlichkeit zeigen.³⁵² Wie die Kopfbedeckung der Männer, bestand jene der Frauen ebenfalls meist aus zwei Schichten, wobei unter der dekorativen äußeren Schicht eine dünne Haube oder zumindest ein Haarnetz getragen wurde, um die Frisur in Form zu halten.³⁵³

Zu den gebräuchlichsten Kopfbedeckungen, die man aus mehreren Bändern oder Stoffstreifen zusammensetzte, gehörte das „Gebende“, das aus einer eng anliegenden Stirn- und Wangenbinde bestand, die man aus zwei rechteckigen Leinen- oder Seidentüchern bildete.³⁵⁴ Ein Band legte man in etwa an die Stelle, wo ein Hut aufsitzt, um den Kopf, das zweite – das Gesicht umrahmend – um das Kinn und zum besseren Halt befestigte man alles mit Nadeln.³⁵⁵ Auf das Gebende setzte man ein leinernes Band, einen Stirnreif, eine Schapel oder eine Krone³⁵⁶ (Abb. 144). Diese Kopfbedeckung war ein Statussymbol, aber bedeutete für die adelige Dame auch eine enorme Einschränkung, denn das Gebende reduzierte die Beweglichkeit des Unterkiefers, sodass ein Öffnen des Mundes zum lauten Lachen, Rufen oder gar Küssen auf diese

³⁵⁰ Lehnart 2013, S. 43.

³⁵¹ Praschl-Bichler 2011, S. 136.

³⁵² Praschl-Bichler 2011, S. 136.

³⁵³ Praschl-Bichler 2011, S. 136.

³⁵⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 138.

³⁵⁵ Praschl-Bichler 2011, S. 138-139.

³⁵⁶ Praschl-Bichler 2011, S. 139.

Weise wirkungsvoll unterbunden wurde.³⁵⁷ Das Gebende half auch ein loses Mundwerk im Zaum zu halten, denn die Dame musste erst ihren Kopfputz lockern oder gar neu arrangieren, wollte sie zu einer freizügigen Bemerkung ansetzen.³⁵⁸

Im Parzival des Wolfram von Eschenbach wird eine solch unkonventionell handelnde Frau in Gestalt der hochmütigen Herzogin Orgeluse vorgeführt.³⁵⁹

„Die Dame hatte ihre Haubenbänder unter dem Kinn gelöst und über dem Kopf zusammengebunden. Wenn eine Frau auf diese Weise alle Reize ihres Antlitz enthüllt, scheint sie zu Plänkelei und Scherz aufgelegt.“³⁶⁰

Eine weitere sehr beliebte Kopfbedeckung war die „Schapel“ – ein kranzförmiger Kopfschmuck, den man zunächst mit natürlichen, später mit künstlichen Blumen und Blättern sowie mit Perlen und Edelsteinen verzierte.³⁶¹ Blumenkränze, Netzhauben und verschiedenste Hüte wurden auch gerne getragen, ebenso blieben Kopftücher und Schleier modern, allerdings zierlicher als in den vergangenen Jahrhunderten und häufig mehr Schmuck als Hülle.³⁶² Beispiele für den Variantenreichtum an Kopfbedeckungen, die um 1200 in Mode waren, finden sich u.a. auf einem Ausschnitt der Darstellung „Babylonische Hure“ in der Handschrift „Hortus Deliciarum“ der Herrad von Landsberg (Abb. 145).

Im Gegensatz zu verheirateten Frauen, die während der gesamten Dauer des Mittelalters ihre Haare mit Tüchern, Schleiern oder Hauben bedecken mussten, durften unverheiratete Frauen ihre Haare unverhüllt und offen tragen (gekräuselt, gefärbt oder gebleicht) und mit Schmuck versehen³⁶³ (Abb. 136). Die Haarpracht wurde zu Zöpfen geflochten, zu Knoten gesteckt und mit künstlichen Haarteilen, Schnüren, Bändern, Gefrens, Federn, Reifen, Nadeln, Broschen oder Kränzen zu kunstvollen Frisuren zusammengefügt.³⁶⁴ Auf zeitgenössischen Abbildungen handelt es sich um Personifikationen die als Jungfrauen dargestellt sind – so wurde beispielsweise die Figur der "Musica" in der Aldersbacher Sammelhandschrift mit einem langen

³⁵⁷ Keupp 2016, S. 25.

³⁵⁸ Keupp 2016, S. 25.

³⁵⁹ Keupp 2016, S. 25.

³⁶⁰ Wolfram von Eschenbach um 1200, Parzival, 515, 1-6.

³⁶¹ Praschl-Bichler 2011, S. 158.

³⁶² Thiel 2004, S. 112.

³⁶³ Praschl-Bichler 2011, S. 156.

³⁶⁴ Praschl-Bichler 2011, S. 156-157.

geflochtenen Zopf dargestellt (Abb. 146).

Auf dem Klosterneuburger Altar tragen alle Frauen Kopfbedeckungen im Stil der Zeitmode, wobei zu beobachten ist, dass sich keine Kreation wiederholt. Auf das Gebende oder die Schapel hat Nikolaus von Verdun zwar nicht zurückgegriffen, aber er verwendete zeittypische Schleier, Hauben und Wickelmodelle. Im Kostümbild der Königin von Saba wurde eine breite Stola über das Haupt gezogen und mit der Bekrönung fixiert (Tafel III/4, Abb. 29). Maria trägt in der Szene „Die Geburt des Herrn“ eine haubenartige Kopfbedeckung, die ihr Antlitz einrahmt und sich dann als lockerer Faltenwurf in einem Übergewand verliert (Plaque II/2, Abb. 9). Als gewandtechnisches Detail sei hier der breite Mittelsteg erwähnt, dem allerdings nur eine schmückende Funktion zufällt (Plaque II/2, Abb. 9a). In der Szene „Die Beschneidung Christi“ wird Marias Gesicht mit einer Perlenschnur eingerahmt, die als Schmuckelement gesehen werden kann, oder als ganz bewusstes Hervorblitzen von gleichmäßigem Gefältel einer darunter getragenen Haube (Tafel II/3, Abb. 23). Ein ähnliches Zierband ist an der Kopfbedeckung von Samsons Mutter in der Geburtsszene zu beobachten (Plaque III/2, Abb. 22). Als Beispiel für ein Wickelmodell kann Saras Kopfbedeckung auf Tafel I/3 vorgestellt werden (Die Beschneidung Isaaks, Abb. 82), die aus einem schalartigen Stoffstreifen geschlungen wurde, dessen Enden in einem dekorativen Knoten mit Abhängen auslaufen. Die Modelle des Nikolaus von Verdun sind zwar auf die antikisierenden Wickelkleider im Muldenfaltenstil abgestimmt, da sie ebenfalls aus Stoffstreifen kreiert wurden, aber die Kopfbedeckungen entsprechen dennoch Motiven der Zeitmode.

Auf die aktuellen Zopffrisuren ist Nikolaus von Verdun bei der Darstellung seiner Protagonistinnen nicht eingegangen, denn er bedeckte das Haupt meist vollständig - nur bei Maria ist in der Szene „Die Verkündigung des Herrn“ an der Stirn gewelltes Haar auszumachen (Plaque II/1, Abb. 138).

8.4.6. Schmuck und Zierrat

Das Erscheinungsbild der Hofdamen ist um das Jahr 1200 nicht minder opulent und farbenfroh gewesen als jenes der ritterlich-höfischen Männerwelt. Schmückendes Beiwerk mit funktionalem Charakter, an der Kleidung befestigter Schmuck und extra anzulegende Accessoires sind im auslaufenden 12. Jahrhundert gerne verwendeter Zierrat gewesen, der die Kleider zu prachtvollen Vestimenten werden ließ. Die

Damenkleidung wurde mit ähnlichem Schmuck wie die Herrenmode aufgewertet – dazu zählten schmückende Verschlusslösungen in Form von Spangen, Fibeln, Nadeln und Nesteln, sowie Schnüre, Bänder, Borten und Stickerei, aber auch Accessoires wie Gürtel, Taschen, Börsen, Handschuhe, Schals und Tücher. Glassteine, Perlen, Perlmutter, Edelsteine – egal ob echt oder falsch – dienten, wie bereits erwähnt, zur zusätzlichen Ausschmückung von Kleidern und Beiwerk.

Den Brustschlitz der Cotte hielt eine „Fibel“ zusammen (Abb. 147), also eine metallene Gewandnadel, die nach dem ähnlichen Prinzip wie die moderne Sicherheitsnadel funktionierte.³⁶⁵ Der „Fürspan“ oder „Fürspange“ (Abb. 148) war eine von der Fibel weiterentwickelte Brosche, bei der die eingesetzte bewegliche Scharniernadel über keine Nadelrast (keine Verankerung, Anm. der Verfasserin) verfügte, weshalb man schwer nachvollziehen kann, wie diese Spangen gehalten haben sollen.³⁶⁶

Eine Dekortechnik, von der im Mittelalter überreicher Gebrauch gemacht wurde, war das Besticken von ungemusterten Seidenstoffen mit bunten Seidengarnen, Gold- und Silberfäden sowie mit kleinen Perlen und Korallen³⁶⁷ (Abb. 79). Bei den Kleidern beschränkten sich diese Dekorationen normalerweise auf unterschiedlich breite Streifen um den Halsausschnitt und an den Gewandrändern.³⁶⁸ Neben Stickereien, die man entweder direkt auf den Stoff oder aber auf separate Besatzstücke anbrachte und nachträglich applizierte, wurden auch gemusterte brettchengewebte Borten für den Gewandschmuck verwendet³⁶⁹ (Abb. 149).

Damengürtel entwickelten sich im Laufe des 12. Jahrhunderts von Bastmodellen in Riemenform oder einfachen Wollborten zum Binden zu Schmuckgürtel aus Leder, Brokat, Seide und anderen kostbaren Stoffen, besetzt mit kostbaren Steinen oder Beschlägen aus Edelmetallen.³⁷⁰ Eine oftmals dargestellte Gürtelform war der Bindegürtel aus einer breiten, brettchengewebten Borte, welche in zwei rund geflochtenen Strängen endete, die durch mehrere Wulstringe so beschwert waren, dass sie senkrecht herunterhingen (Abb. 150) und schmale Schnallengürtel, die oftmals mit

³⁶⁵ Praschl-Bichler 2011, S. 119.

³⁶⁶ Praschl-Bichler 2011, S. 120.

³⁶⁷ Lehnart 2013, S. 60.

³⁶⁸ Lehnart 2013, S. 60.

³⁶⁹ Lehnart 2013, S. 60.

³⁷⁰ Lehnart 2013, S. 121.

Beschlägen aus Limogener Email verziert waren³⁷¹ und den Gürteln der Männer glichen – siehe Punkt „8.2.7. Kleidungszubehör und schmückendes Beiwerk“ (Abb. 122).

Ein begehrter Luxusartikel adeliger Damen waren um das Jahr 1200 Handschuhe aus weißem Leinen, Seide oder Leder – meist mit dekorativer Stickerei und Edelsteinbesatz.³⁷² Im höfischen Leben galt der Handschuh als Pfand der Liebe, das sich die Ritter von ihrer Dame erbaten und bei Turnier und Kampf an ihrem Helm trugen.³⁷³

Nikolaus von Verdun verzierte die Vestimente seiner Protagonistinnen einzig mit breiten Schmuckborten, die unterschiedliche florale oder ornamentale Musterungen aufweisen. Die Bortenzier ist ganz nach dem zeittypischen Modestil an Rock- und Ärmelsäumen angebracht und folgt dem Fall der weichen Muldenfalten. Als Beispiele können die Vestimente von Samsons Mutter in der Beschneidungsszene (Plaque III/3, Abb. 45) angeführt werden, sowie Marias Kleider bei der Darbringung von Geschenken durch die drei Weisen (Plaque II/4, Abb. 73). In der Szene „Die Verkündigung des Herrn“ (Tafel II/1, Abb. 138) weist Marias Gewandung einen breiten Bortenbesatz in Höhe des Oberschenkels auf – dieses schmückende Detail ist an keinem anderen Vestiment auf dem Klosterneuburger Altar zu beobachten.

Nikolaus von Verdun verzichtete beim Erscheinungsbild seiner weiblichen Protagonistinnen auf Broschen, Fibel, Nadeln, Bänder, Stickereien, Gürtel, Taschen oder Handschuhe, ebenso auf Perlen, Edelsteine und anderen Zierrat.

8.5. Kinderbekleidung

Säuglinge und Kleinkinder wurden über Jahrhunderte in schmale Tücher gewickelt. Im deutschen Sprachraum wurde diese Bindevorrichtung „Fatschen“ genannt (Abb. 151). Man meinte, die Gliedmaßen würden dadurch gerade gehalten werden, und man konnte das gewickelte Baby kurze Zeit unbeaufsichtigt lassen.

Wenn Kleinkinder laufen lernten, zog man ihnen bodenlange Kleidchen an, darunter ein Korsett und darüber eine Schürze. Als wärmende Unterkleidung gab es schon eine Art genähter Strumpfhosen. Kappen oder Fallhütchen – also ein ausgestopftes Band – saßen wie eine Krone auf dem Köpfchen. Die Tracht aus langem Kleidchen, Mieder, Schürze und Strumpfhosen trugen Mädchen und Knaben bis ins 19. Jahrhundert. Mit

³⁷¹ Lehnart 2013, S. 70.

³⁷² Praschl-Bichler 2011, S. 120.

³⁷³ Thiel 2004, S. 113.

ungefähr sieben Jahren kleidete man die Kinder nach der Mode der Erwachsenen.³⁷⁴

Das Jesuskind ist in der Geburtsszene in Fatschen gewickelt, was ganz dem Gebot der damaligen Zeit entspricht (Plaque II/2, Abb. 152). Auf Tafel II/3, auf der die Beschneidung Christi gezeigt wird, sind die Beine und der Unterkörper des Kindes in ein Tuch eingehüllt (Plaque II/3, Abb. 23). In der Szene „Die drei Weisen mit Geschenken“ trägt das Kind eine Cotte nach dem Schnitt der Herrenmode – und ebenfalls im Muldenfaltenstil (Tafel II/4, Abb. 73). Moses, seine Frau und die beiden Söhne sind in der Szene „Moses zieht nach Ägypten“ auf Tafel I/6 dargestellt (Abb. 37). Sippora trägt den Säugling, der in ein Tuch mit tiefen Faltenzügen eingehüllt ist, und das Kleinkind auf dem Esel wurde mit einer Gewandung nach Art der Erwachsenenkleidung ausgestattet. Die neugeborenen Kinder Isaak und Samson sind in den Gebutsszenen (Plaque I/2, Abb. 21; Tafel III/2, Abb. 22) und bei der Beschneidung ohne Bekleidung geblieben (Plaque I/3, Abb. 82; Tafel III/3, Abb. 45). Auf Platte I/5 sind die Kinder beim Durchzug durch das Rote Meer ebenfalls nackt dargestellt (Abb. 24).

9. Zusammenfassung

Mit dem Ambo für die Stiftskirche des Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, 12 km stromaufwärts von Wien, wurde ab ca. 1170 bis 1181 ein Kunstwerk geschaffen, das die Menschen bis heute fasziniert und verzaubert. Diese Gold- und Emailschöpfung des Lothringischen Goldschmiedes zog damals die Gläubigen im mystischen Kerzenlicht der Stiftskirche in ihren Bann, denn im flackernden Schein blitzten die Farben blau, grün, rot, gelb, weiss etc. in verschiedensten Schattierungen aus dem Goldgrund hervor und ließen die Figuren sehr bewegt erscheinen. Dafür maßgeblich verantwortlich war der Bekleidungsstil. Dieser orientierte sich an einer den Betrachtern fernen Epoche, der Spätantike, nahm aber auch Motive der Zeitmode auf.

In der hier vorliegenden Arbeit wurde einerseits der Darstellungsstil des Nikolaus von Verdun für faltenreiche Kleidung – der „Muldenfaltenstil“ – andererseits aber die im Muldenfaltenstil dargestellte Zeitmode mit ihrer spezifischen Motivik analysiert. Die Untersuchungen wurden nach kunstgeschichtlichen Aspekten durchgeführt und mit textil- und bekleidungstechnischem Wissen angereichert.

³⁷⁴ Kania 2010, S. 113-114.

Von der breitgefächerten Forschungsliteratur über den Klosterneuburger Altar beschäftigt sich der Großteil mit der Entstehungsgeschichte des Werkes, der Ikonographie sowie dem Symbolgehalt des Kunstwerkes. Zugleich beinhalten einige dieser Abhandlungen wertvolle Forschungsergebnisse über den Darstellungsstil der Bekleidung: Das Charakteristikum des Muldenfaltenstils sind weich fallende und großzügig eingelegte Falten, die Nikolaus von Verdun immer wieder neu arrangierte. Dieser Darstellungsstil von Gefältel wurde zur Kompositionsbildung ebenso herangezogen wie zur Abdeckung des einfarbigen Hintergrundes – oder aber als Dekorationselemente. Zusammen mit Mimik und Gestik ist er narratives Darstellungsmittel. Bekanntlich ist der Muldenfaltenstil in den Gold- und Silberschmieden des Rhein-Maas Gebietes entstanden, und er wurde von Nikolaus von Verdun auf dem Klosterneuburger Altar unter Anwendung der „Champlevé Technik“ perfektioniert. Zur Findung dieser Stilart spielten die Verschiebung des allgemeinen Interesses von der Gemeinsamkeit zum Individuum eine wesentliche Rolle, die im Kostümbild eine optische Trennung von Körper und Gewand bewirkte. Stilistisch formte Nikolaus von Verdun griechisch/römische Vestimente um, indem er aus den plissierten, kleingefältelten, wohlgeordneten oder unregelmäßig eingelegten Stoffbahnen, Gewänder mit tiefen und weichen Muldenfalten kreierte. Zur Entwicklung des Muldenfaltenstils haben zweifelsohne Artefakte aus der Spätantike beigetragen, aber erst der Einfallsreichtum und die Schaffenskraft des Nikolaus von Verdun konnten diesen Darstellungsstil so perfekt hervorbringen. Mögliche Vorlagen für den Muldenfaltenstil waren beispielsweise der Jovinus-Sarkophag in Reims, das Diptychon der Nicomacher und Symmacher und Musterkataloge der maasländischen und rheinischen Tradition. In der Forschung wird angenommen, dass Goldschmiede um das Jahr 1200 überhaupt keine zeichnerischen Vorlagen nach der Natur benutzt hätten. Der Muldenfaltenstil fand in den aus reinem Gold getriebenen Figuren auf dem Kölner Dreikönigenschrein im Kölner Dom (ca. 1181 - ca. 1205) seinen Höhepunkt und beeinflusste Anfang des 13. Jahrhunderts die Figuren der Kathedralen im Westen, beispielsweise in Straßburg und Reims.

Der „Muldenfaltenstil“ verführt zu der Annahme, auch die Gewandformen seien an der (Spät)antike orientiert in der gewebte Rechtecke (Stichwort: Toga) drapiert worden waren. Das ist aber keineswegs der Fall. Zur Ausschmückung der Vestimente und als Akzentsetzung kamen auf dem Klosterneuburger Ambo vielmehr vor allem Gewandformen, Kopfbedeckungen und Bortenschmuck mit Motiven und Musterungen

aus Byzanz und dem Orient zum Einsatz. So wurde beispielsweise der knöchellange und langärmelige Kaftan des Juden in der Szene „Die Plage Ägyptens“ nach orientalischem Vorbild gestaltet. Moses' Frau Sippora trägt bei der Reise nach Ägypten eine Kopfbedeckung, die an einen Turban erinnert. Und die Bortenkollektion des Nikolaus von Verdun weist neben floralen und geometrischen Mustern auch Motive auf, die an kufische Schriftzeichen erinnern. Schlupfschuhe mit Ristspangen und Zierrat wurden aus Byzanz übernommen und der Judenhut aus Kleinasien. Freilich war Nikolaus von Verdun nicht persönlich der „Importeur“ dieser Spezifika; diese sind punktuell schon vor ihm – sowohl als reale Objekte als auch innerhalb der visuellen Medien – zu finden. Von üppig bestickten Seidenstoffen und schweren Goldbrokaten aus Asien machte Nikolaus von Verdun indes keinen Gebrauch, denn es sollten bei seinen Darstellungen ja die Faltenwürfe – die „Muldenfalten“ – im Vordergrund stehen.

Der Exkurs über Gewandstoffe des frühen Mittelalters soll aufzeigen, welche Fülle an textilen Flächenerzeugnissen Nikolaus von Verdun bei der Auswahl seines Darstellungsstils und seiner Mode vor Augen hatte. Eines sei vorweggenommen: nur dicht gewebte, schwere Stoffe können Muldenfalten ausbilden. Bekleidungsstoffe aus Leinen, Baumwolle, Hanf, Wolle, Haar, Pelz und Seide in verschiedensten Stärken, Webbreiten und Farben, sowie bedruckt oder bestickt, wurden um das Jahr 1200 bereits von Spezialisten zugeschnitten und der damaligen Mode entsprechend zu körperbetonten Kleidungsstücken zusammengenäht. Der Übergang von der antiken Drapierung zur Verarbeitung zugeschnittener Stoffe hatte im Frühmittelalter stattgefunden (1152 – Gildenbrief an die Harburger Gewandschneider; siehe S.37). Über die „Seidenstraßen“ kamen kostbare Textilien aus Asien nach Europa und über Venedig und Genua erfolgten Importe aus Byzanz und dem Vorderen Orient. Auch Kreuzzüge und Pilgerreisen begünstigten den Warenaustausch mit dem Osten. Feinste Wollstoffe gelangten aus Friesland, Flandern, England und Westfrankreich nach Mitteleuropa.

Kernaussage der vorliegenden Arbeit ist, dass Nikolaus von Verdun es verstand, den Muldenfaltenstil mit Motiven der zeitgenössischen Mode anzureichern. So nehmen auf dem Ambo Darstellungen von Tuniken, Mantelformen mit Schulterverschluss, Judenhüte und Soldatentrachten Formen und Motive des zeittypischen Modebildes auf. In der Damenmode entsprechen die Betonung der Oberweite, überlange Rocklängen, Schlupfschuhe und kopfumschlingende Hutmodelle damaligen Vorbildern. Das

Jesuskind wurde als „Fatschenkind“ dargestellt, und die Kleinkinder wurden mit zeitgenössischen Kleidern ausgestattet.

Nach dem Untergang des Römischen Reiches hatte die Bekleidung praktischere Formen angenommen – Männer trugen Kittel-Hosen-Kombinationen, Frauen Leibchen und weite Röcke. Großdimensionierte Stoffstücke aus Wolle dienten der Bemantelung. Im Zuge des Investiturstreits, der Kreuzzüge und gesellschaftlicher Umbrüche bildete sich das Rittertum mit zwei Extremen heraus: Kämpfer und Eroberer, Richter und Rächer im Dienste des Kreuzes, standen nun kunstsinnigen Troubadouren bzw. Minnesängern mit feineren Sitten gegenüber. Das Gewandbild wurde vielfältiger und körperbetonter, denn die Schneiderzunft ermöglichte diese Stiländerung durch schnitttechnische Erfindungen.

Die Herrenmode des Nikolaus von Verdun entspricht bei den Tuniken und langen Alben der Zeitmode und wurde mit langen, den Körper umschlingenden Stoffstreifen angereichert. Auf dem Emailwerk sind mit eingesetzten Ärmeln, Fledermausärmeln, angeschnittenen Ärmeln und Querfältelungen im Bereich der Unterarme, zeittypische Formen zu beobachten. Mantelvariationen mit Schulterverschluss, Umhänge aus viereckigen Stoffstücken und Halbkreismäntel entsprechen der Zeitmode. Der hochmodische „Tasselmantel“ fehlt auf dem Klosterneuburger Ambo, ebenso Rad- und Glockenmäntel bzw. „Kaseln“ und Kappen, die um 1200 modern waren. In der Realität trugen Männer und Frauen Mäntel nach den gleichen Schnittmustern. Repräsentationsmäntel und Prunkmäntel des Hochadels waren oft mit kostbarem Zobel oder Nerz gefüttert, oder mit wertvollen Seidenstoffen. Auch das fand auf dem Ambo keinen Niederschlag.

Zur Unterwäsche des Mannes zählten im realen Leben ein tunikaähnliches Hemd und eine Unterhose, die „Bruche“, sowie Oberschenkel lange Strümpfe („Hosen“). Nikolaus von Verdun verzichtete auf die Darstellung von Unterwäsche – wohl aufgrund der sakralen Thematik seines Werkes. „Hosen“ aus Metallgeflecht sind auf dem Emailwerk indes Teile der Soldatentracht.

Von der Vielfalt an Kopfbedeckungen, die im ausgehenden 12. Jahrhundert modern waren, macht Nikolaus von Verdun nur bedingt Gebrauch, denn er nimmt einzig den „Judenhut“ in sein Modebild auf. Oftmals ist auf den Ambo-Platten einfach der Mantel über das Haupt gezogen, oder es wurden Stoffstreifen um den Kopf geschlungen.

Hochmodische Bundhauben, zeitgenössische Mützen und standesbezeichnende Pfauenhüte fehlen auf dem Altar zur Gänze, ebenso abgesteppte Hauben als Polsterungen für Bekrönungen.

Haupthaar und Bartmode nutzte Nikolaus von Verdun vor allem zur Charakterisierung seiner Protagonisten – ganz nach dem Vorbild der Antike. Die mehr oder weniger gelockte Langhaarmode und gezopftes Haar nach zeitgenössischer Vorgabe sind auf dem Altar ebenfalls zu beobachten. Petrus wurde mit Tonsur dargestellt, wie es dem damaligen ikonographischen Usus entspricht.

Das Schuhwerk auf unserem Altar entspricht Motiven der Zeitmode – dem Bundschuh, der knöchelhoch sein kann oder eine Ristspange aufweist, und halbhohen Stiefeln. Verzierungen wurden nach byzantinischem Vorbild gestaltet.

Kleidungszubehör und schmückendes Beiwerk mit Motiven der Zeitmode, also Gürtel mit Schmuckschnallen, reich verzierte Nadeln, Fibeln, Spangen und Knöpfe, sowie Almosenbeutel, diverser Gürtelanhang, Handschuhe und Schmuckstücke mit Edelsteinen kommen im Nikolaus'schen Kostümbild nicht vor. Mit dem Verzicht auf all dieses Beiwerk wurde die Falteneinlegung im Muldenfaltenstil hervorgehoben, und durch die Schmuckborten an den Saumkanten wurden die Gewänder zusätzlich veredelt.

An der zeittypischen Soldatentracht orientierte sich Nikolaus von Verdun, indem er seinen geharnischten Protagonisten Schuppenpanzerhemden mit Kapuze oder Ringelpanzerhemden, metallene Beinlinge mit Fußteilen aus Ringelgeflecht und Nasalhelme anlegte. Die Bewaffnung entspricht auf unserem Altar ebenfalls den damals verwendeten Schildern und Schwertern – Lanzen, Dolche, Streitkolben oder andere streitfähige Gerätschaft wurde nicht dargestellt.

Die Damenbekleidung wurde im Laufe des 12. Jahrhunderts zunehmend weltlicher und sinnlicher, also den Oberkörper eng umfangend. Doppelkleider, bestehend aus Cotte und Bliaut, mit meist seitlicher Schnürung, einer Schleppe und Hängeärmeln, bestimmten das weibliche Kostümbild. Verwirklicht wurde diese Mode durch die Geschicklichkeit der Gewandmacher-Zünfte und den Handel, der die benötigten Stoffe lieferte. Das untere Kleid, die meist leinere Cotte, hatte die Form einer Tunika, überlange Ärmel und war bodenlang. Der Bliaut, das Obergewand, bestand aus Seide oder Wolle, konnte vorne kürzer sein und war mit einer Schleppe ausgestattet.

Dem Modediktat des hautengen Oberteils, bei dem die Büste betont wurde, folgte Nikolaus von Verdun beispielsweise bei dem Vestiment der Königin von Saba – eine

bekleidungstechnisch notwendige seitliche Schnürung fehlt allerdings. Überlange Rocklängen im Sinne der Zeitmode sind auf unserem Altar ebenfalls zu beobachten, aber keine hinten angeschnittenen Schleppen. Modische Hänge- oder Trichterärmel kommen bei den Nikolaus'schen Vestimenten nicht vor, aber enge Ärmel deren Überlänge im Bereich des Unterarmes zu Querfältchen zusammengesoben wurde.

Auf dem Klosterneuburger Altar haben Damenmäntel die gleichen Schnitte wie jene der Männer. Zudem sind an den Kostümbildern der Frauen weder Hemden, noch Strümpfe oder andere Wäschestücke auszumachen. Frauen tragen glatte und schmucklose Schlupfschuhe nach dem Vorbild der Herrenschuhe.

Bei den Kopfbedeckungen der Frauen orientierte sich Nikolaus von Verdun an zeitgenössischen Motiven und zeigt Schleiervariationen, Hauben und Wickelmodelle. Der Königin von Saba legte er eine breite Stola um, die auch das Haupt bedeckt. Keine seiner Protagonistinnen stattete Nikolaus von Verdun hingegen mit einer damals modernen Zopffrisur aus.

Breite Schmuckborten mit floraler oder ornamentaler Musterung sind die einzigen Verzierungen der Damenkleider, wurden von Nikolaus von Verdun nach der zeittypischen Mode an Rock- und Ärmelsäumen angebracht und folgen dem Fall der weichen Muldenfalten. Auf Broschen, Fibel, Nadeln, Bänder, Stickereien, Gürtel, Taschen oder Handschuhe verzichtete der Goldschmied beim seiner Damenmode, ebenso auf Perlen, Edelsteine und anderen Zierrat.

Die Kinder sind auf dem Emailwerk nach dem Vorbild der Erwachsenen gekleidet und das Jesuskind ist als „Fatschenkind“ dargestellt, wie es im ausgehenden 12. Jahrhundert üblich war.

10. Literatur- und Quellenverzeichnis

10.1. Sekundärliteratur

Arneth/von Camesina 1844

Joseph Arneth und Albert von Camesina, Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Österreich, gefertigt im zwölften Jahrhunderte von Nicolaus von Verdun, Wien 1844.

Bauch 1973

Kurt Bauch, Kunst des 12. Jahrhunderts an Rhein und Maas, in: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Bd. 2, Köln 1973, S. 151-166.

Blanck 1996

Horst Blanck, Einführung in das Privatleben der Griechen und Römer, Darmstadt 1996.

von Boehn 1925

Max von Boehn, Die Mode. Menschen und Mode im Mittelalter. Vom Untergang der alten Welt bis zur Renaissance, München 1925.

von Boehn 1927

Max von Boehn, Antike Mode, München 1927.

von Boehn 1989

Max von Boehn, Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock, bearb. von Ingrid Loschek, München 1989.

Bönsch 2001

Annemarie Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung, Wien Köln Weimar 2001.

Brost 1984

Harald Brost, Kunst und Mode. Eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute, Stuttgart 1984.

Brüggen 1989

Elke Brüggen, Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1989.

Burget 2016/17

Martina Maria Burget, Der Klosterneuburger Ambo und die Mode seiner Zeit, unveröffentlichte Seminararbeit im Rahmen des Seminars „Nikolaus von Verdun“ im Wintersemester 2016/17 unter der Leitung von Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

Buschhausen 1980

Helmut Buschhausen, Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg, Wien 1980.

Claussen 1977

Peter Cornelius Claussen, Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein. Rezeptionen und Reflexionen, in: Kölner Domblatt, 42, 1977, S. 7-42.

Creutz 1909

Max Creutz, Kunstgeschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1909.

Crowfoot/Pritchard/Staniiland 1992

Elisabeth Crowfoot/Frances Pritchard/Kay Staniiland, Textiles and Clothing c. 1150 - c. 1450. Medieval finds from Exavations in London 4, London 1992.

Davenport 1956

Millia Davenport, The book of costume, volume I, New York 1956.

Deuchler 2014

Florens Deuchler, Der Ingeborgpsalter, Berlin 1967.

Drauschke 2011

Jörg Drauschke, Zwischen Handel und Geschenk. Studien zur Distribution von Objekten aus dem Orient, aus Byzanz und aus Mitteleuropa im östlichen Merowingerreich, in: Freiburger Beiträge zur Archäologie und Geschichte des ersten Jahrtausends, Band 14, Rahden/Westf. 2011.

Dubois 2017

Horst Dubois, Die Darstellung des Judenhutes im Hochmittelalter, in: Archiv für Kulturgeschichte 74, Heft 2, Aufsätze s. 277 – 302.

Eichinger 2013

Martina Eichinger, Profane Kleidung im byzantinischen Kulturbereich, Wien 2013.

von Eschenbach um 1200 (Hg. Spiewok 1981)

Wolfram von Eschenbach, Parzival, um 1200. Mhd./Nhd., hrsg. von Wolfgang Spiewok, Stuttgart 1981.

von Eschenbach um 1200 (Hg. Schröder/Kartschoke 2003³)

Wolfram von Eschenbach, Willehalm, um 1200. Mhd./Nhd., hrsg. von Werner Schröder/Dieter Kartschoke, 3. Aufl. Berlin/New York 2003.

von Falke 1881

Jacob von Falke, Costümkunde der Culturvölker. Mit 377 Abbildungen im Text und einer Farbdrucktafel, Stuttgart 1881.

von Falke 1904

Otto von Falke (Hg.), Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Frankfurt 1904.

Fillitz 1969

Hermann Fillitz, Das Mittelalter 1, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 5, Berlin 1969.

Fillitz 1973

Hermann Fillitz, Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen, in: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Bd. 2, Köln 1973, S. 279-282.

Fillitz 1984

Hermann Fillitz, Studien zu Nicolaus von Verdun, in: Arte Medievale, Bd. 2, 1984, S. 79-91.

Fillitz 1987

Hermann Fillitz, Flügelaltar aus den Emailplatten des Nicolaus von Verdun, sog. „Verduner Altar“, in: Hermann Fillitz/Martina Pippal, Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters, Hrsg. Kunsthistorisches Museum Wien, Salzburg/Wien 1987, S. 201-219.

Fillitz/Pippal 1987

Hermann Fillitz/Martina Pippal, Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters, Hrsg. Kunsthistorisches Museum Wien, Salzburg/Wien 1987.

Fillitz 1998

Hermann Fillitz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1, Früh- und Hochmittelalter, München 1998.

Fillitz 2010

Hermann Fillitz, Thesaurus mediaevalis: ausgewählte Aufsätze zur Schatzkunst des Mittelalters, Franz Kirchwegger/Werner Telesko (Redaktion), Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), Ostfildern 2010.

Flasch 2013

Kurt Flasch, Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli, Stuttgart 2013.

Gauthier 1950

Marie-Madeleine Gauthier, Émaux Limousins: champlevés des XIIe, XIIIe & XIVe siècles, Paris 1950.

Geppert 2010

Silke Birte Geppert, Diss: Mode unter dem Kreuz. Rogier van der Weyden und seine Zeit. Kleiderkommunikation im christlichen Kleid, Wien 2010.

Grömer 2010

Karina Grömer, Prähistorische Textilkunst in Mitteleuropa - Geschichte des Handwerkes und Kleidung vor den Römern, Wien 2010.

Grünbart 2015

Michael Grünbart, Inszenierung und Repräsentation der byzantinischen Aristokratie vom 10. bis zum 13. Jahrhundert, Paderborn 2015.

Hahnloser 1935

Hans R. Hahnloser, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. Fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek, 1. Ausgabe Villard de Honnecourt ca. 13. Jh., Wien 1935.

Hahnloser 1994

Hans R. Hahnloser (Hg.), Il tesoro di San Marco, 1. La pala d'oro, Venezia 1994.

Hamann-Mac Lean 1988

Richard Hamann-Mac Lean, Stilwandel und Persönlichkeit. Gesammelte Aufsätze 1935-1982, Stuttgart 1988.

von Heisterbach um 1200 (Hg. Nösges/Schneider 2009)

Caesarius von Heisterbach, Dialogus Miraculorum – Dialog über die Wunder. Lateinisch-deutsch, 5 Bde., hrsg. von Nikolaus Nösges/Horst Schneider (Fontes Christiani 86), Turnhout 2009, V 7.

Hollander 1978

Anne Hollander, Seeing through clothes, New York 1978.

Houston 2003

Mary Galway Houston, Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume, Mineola, New York 2003.

Jedding-Gesterlin 1988

Maria Jedding-Gesterlin, Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart, Hamburg 1988.

Jenkins 2007

Jan Jenkins, The Parthenon Sculptures, Cambridge 2007.

Kania 2010

Katrin Kania, Kleidung im Mittelalter. Materialien-Konstruktion-Nähtechnik. Ein Handbuch, Köln-Weimar-Wien, 2010.

Kat. Ausst. Rhein und Maas, 1972

Anton Legner (Hg.), Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur, vom 14. Mai bis 23. Juli 1972 in der Kunsthalle Köln; von 15. September bis 31. Oktober 1972 in den Königlichen Museen für Kunst und Geschichte in Brüssel, 2 Bd., Köln 1972.

Kat. Ausst. Sehnsucht nach der Antike, 1992

Wolfgang Huber (Hg.), Sehnsucht nach der Antike. Sonderausstellung im Stiftsmuseum Klosterneuburg 01. Mai – 15. November 1992, Klosterneuburg 1992.

Kat. Ausst. Otto IV., Traum vom welfischen Kaisertum, 2009

Bernd Ulrich Hucker (Hg.), Otto IV. Traum vom welfischen Kaisertum. Landesausstellung im Braunschweigischen Landesmuseum – Dom St. Blasii – Burg Dankwarderode 08. August - 8. November 2009, Petersberg 2009.

Keupp 2010

Jan Keupp, Die Wahl des Gewandes. Mode, Macht und Möglichkeitssinn in der Gesellschaft und Politik des Mittelalters, Ostfildern 2010.

Keupp 2016

Jan Keupp, Mode im Mittelalter, Darmstadt 2016.

Kirchwegger 1997

Franz Kirchwegger, „Nunc de Vestibus Altaris“. Kirchentextilien in Schriften des 10. und 11. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. L, Wien 1997.

Kitzinger 1966

Ernst Kitzinger, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: Dumbarton Oaks Papers 20, Washington 1966, S. 24-47.

Kreuzer 2005

Johann Kreuzer, Augustinus zur Einführung, Hamburg 2005.

Kühnel 1992

Harry Kühnel, Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1992.

Lasko 1972

Peter Lasko, Ars Sacra 800-1200, Harmondsworth 1972.

Lauer 2006

Rolf Lauer, Der Schrein der Heiligen Drei Könige, Köln 2006.

Lehnart 1993

Ulrich Lehnart, Worringen 1288 – Kriegführung im Mittelalter, Frankfurt 1993.

Lehnart 2013

Ulrich Lehnart, Kleidung und Waffen der Früh- und Hochgotik 1150-1320, Wald-Michelbach 2013.

Le Léopard d'Or 1989

Éd. Le Léopard d'Or, Le vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au moyen âge, Paris 1989.

Loschek 1993

Ingrid Loschek, Accessoires, München 1993.

Matile 1971

Heinz Matile, Mittelalterliches Email, Bern 1971.

Müller-Christensen 1955

Sigrid Müller-Christensen, Sakrale Gewänder des Mittelalters: Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München 8. Juli bis 25. September 1955, München 1955.

Nowak 2004

Britt Nowak, „Zur Bearbeitung und Konservierung von Goldfäden aus dem frühmittelalterlichen Männergrab 21 in Lauchheim/Mittelhofen (Ostalbkreis/Baden-Württemberg)“, in: Maik Jerzy (Hg.), Priceless Invention of Humanity – Textiles, Łódź 2004.

Oberhaidacher-Herzig 2017

Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Tasselamtel mit Pelzkragen. Eine Miszelle zur Kostümkunde, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 69. Jg./Feb. 17 Nr.1/2, Wien 2017.

Pippal 1982

Martina Pippal, Beobachtungen zur „zweiten“ Ostermorgenplatte am Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 35, 1982, S. 107-119.

Pippal 1987

Martina Pippal, Von der gewußten zur geschauten Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellung bis 1181, in: Mitteilungen des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, 4. Jg., 3/4, 1987, S. 53-61.

Pippal 1994

Martina Pippal, Inhalt und Form bei Nicolaus von Verdun. Bemerkungen zum Klosterneuburger Ambo, in: H. Beck und K. Hengevoss-Dürkop Hrsg., Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jh., Bd. 1, Frankfurt a. Main, 1994, S. 367-380.

Pippal 2014

Martina Pippal, Die Funktion der „Schedula“ und die Rolle der Technik bei der Konstruktion von Wirklichkeit am Beispiel des Emailwerks des Nicolaus von Verdun in Klosterneuburg, in: Andreas Speer (Hg.), Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die „Schedula diversarum artium“, Berlin 2014, S. 163-180, pl. 27-32.

Praschl-Bichler 2011

Gabriele Praschl-Bichler, Affenhaube, Schellentracht und Wendeschuh. Kleidung und Mode im Mittelalter, München 2011.

Reinhardt 1963

Hans Reinhardt, La cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture ses vitraux, Paris 1963.

Rolf 1979

Elli Rolf, Entwicklungsgeschichte des Kostüms, Wien-Köln-Graz 1979.

Röhrig 1995⁷

Floridus Röhrig, Der Verduner Altar, 1. Auflage 1955, 7. Auflage, Klosterneuburg 1995.

Röper/Scheuer 2019

Ursula Röper/Hans Jürgen Scheuer (Hg.), Paramente in Bewegung. Bildwelten liturgischer Textilien (12. Bis 21. Jahrhundert), Regensburg 2019.

Sauerländer 1983

Willibald Sauerländer, Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Ducs „Dictionnaire du Mobilier francais“, in: Arte Medievale, H.1, Roma 1983, S. 221-240.
Auguste Racinet, Le Costume historique, Paris 1888. Friedrich Hottenroth, Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgerätschaften der Völker alter und neuer Zeit, 2 Bd., Stuttgart 1884.

Sauerländer 1990

Willibald Sauerländer, das Jahrhundert der großen Kathedralen 1140-1260, München 1990.

Scholz 2001

Cordula Scholz, Die Frau in Byzanz – eine typisch europäische Frau? in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Band 6, Heft 2: Byzanz – das „andere“ Europa. Zeitschrift des Mediävistenverbandes, Berlin 2001, S. 50.

Schneider 2014

Andrea Schneider, Das Kulturgut Seide: Der Seidenhandel unter historischen und kulturgeschichtlichen Aspekten, Hamburg 2014.

Schnitzler 1965

Email- Goldschmiede- und Metallarbeiten, europäisches Mittelalter, Luzern 1965.

Schwinges 2010

Rainer C. Schwinges (Hg.), Fashion and Clothing in Late medieval Europe, Basel 2010.

Scott 2007

Margaret Scott, medieval dress and fashion, London 2007.

Scott 2009

Margaret Scott, Kleidung und Mode im Mittelalter, Darmstadt 2009.

von Strassburg um 1200 (Hg. Knecht 2004)

Gottfried von Strassburg, Tristan, um 1200, Bd. 2. Übersetzung: hrsg. von Peter Knecht, Berlin/New York 2004.

von St. Victor um 1120 (Hg. Heinzle 1994)

Hugo von St. Victor, De institutione novitiorum, in: Migne PL 176, Sp. 925-952, Sp. 936, übers. Joachim Bumke, Höfischer Körper – Höfische Kultur, in: Modernes Mittelalter.

Neue Bilder einer populären Epoche, hrsg. von Joachim Heinzle, Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 64-102.

Thiel 1960

Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1960.

Timmermann 1986

Irmgard Timmermann, Die Seide Chinas: eine Kulturgeschichte am seidenen Faden, Köln 1986.

Tomann 1996

Rolf Tomann, Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1996.

Van den Bossche 2007

Benoît van den Bossche (Hg.), L'art mason. Liège et son pays á la époque romane du XI^e au XIII^e siècle, Liège 2007.

Vitali 1996

Samuel Vitali, Antikenrezeption und Naturnähe. Zur Kunst des Nikolaus von Verdun, Zürich 1996.

Vitali 2002

Samuel Vitali, Sicut explorator et spoliatorum cupidus, Zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 52, Wien 2002, S. 9-46.

Weisgerber 1940

Alois Weisgerber, Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts, in: Kunstgeschichtliche Forschungen des rheinischen Heimatbundes (Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz), Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn (Hg.), Band VI, Bonn 1940.

Weiss 1860

Hermann Weiss, Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Gerätes der Völker des Alterthums. Erste Abtheilung: Die Völker des Ostens, Stuttgart 1860.

Weiss 1864

Hermann Weiss, Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4ten bis zum 14ten Jahrhundert, Stuttgart 1864.

Willett/Cunnington 1952

C. Willett/Phyllis Cunnington, Handbook of English Mediaeval Costume, London 1952.

Wilson 1985

David M. Wilson, Der Teppich von Bayeux, Frankfurt 1985.

Wolter 1994

Gundula Wolter, Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose, Marburg 1994.

Zitzelsperger 2006

Philipp Zitzelsperger, Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte, in: Blinde Flecke (Kritische Berichte 34, 2006, 1), S. 36-51.

10.2. Quellen**Die Bibel 1980**

Die Bibel, Altes u. Neues Testament – Einheitsübersetzung, Freiburg/Basel/Wien 1980.

Loschek 1987

Ingrid Loschek, Reclams Mode- u. Kostümllexikon, Stuttgart 1987.

Meyer zur Capellen 2012

Thomas Meyer zur Capellen, Lexikon der Gewebe: Technik-Bindung-Handelsnamen (Textil Wirtschaft), Frankfurt am Main 2012.

Schierbaum 1978

Wilfried Schierbaum, Bekleidungs-Lexikon: Mode, Formgestaltung, Gradierung, Ausstattung, Zuschnitt, Verarbeitungstechnik, Bügeln, Management und Marketing, Berlin 1978.

11. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 2: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 3: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 4: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 5: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.

Abb. 6: Bayerisches Nationalmuseum, München.

Abb. 7: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 8: The British Library, London.

Abb. 9: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 10: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 11: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 12: Musée du Louvre, Paris.

Abb. 13: Musée des beaux-arts, Lille.

Abb. 14 u. 14a: The Morgan Library&Museum, New York City.

Abb. 15 u. 15a: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 16: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 17: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 18: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 19: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 20: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 21: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 22: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 23: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 24: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 25: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 26: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 27: Archäologisches Museum Olympia, Griechenland.

Abb. 28: <https://www.messala.de/griechische-mode.htm> (10.05.2021).

Abb. 29: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 30: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 31: Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 32: British Museum, London.

Abb. 33: Galleria degli Uffizi, Florence.

Abb. 34: Villa Romana del Cosale, Sizilien.

Abb. 35: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 36: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 37: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 38: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 39: Museum für angewandte Kunst, Wien.

Abb. 40: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 41: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 42: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 43: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 44: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 45: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 46: Musée Saint-Remi, Reims.

Abb. 47: Musée de Cluny, Paris.

Abb. 48: British Museum, London.

Abb. 49: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 50: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 51: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 52: Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 53: Rheinisches Bildarchiv, Köln.

Abb. 54: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 55: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 56: The British Library, London.

Abb. 57: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 58: Musée Condé, Chantilly.

Abb. 59: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 60: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 61: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 62: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 63: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 64: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 65: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims_cathedral,_portal_statue_Saint_Nicasius.jpg (25.02.2021).

Abb. 66: <https://abegg-stiftung.ch/collection/das-hochmittelalterliche-europa/> (17.01.2021).

Abb. 67: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 68: Musée Condé, Chantilly.

Abb. 69: Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Abb. 70: <https://www.akg->

[images.de/CS.aspx?VP3=SearchResultVBID=2UMESQJS33XS7V](https://www.akg-images.de/CS.aspx?VP3=SearchResultVBID=2UMESQJS33XS7V)

[&SMLS=1&RW=1280&RH=913](https://www.akg-images.de/CS.aspx?VP3=SearchResultVBID=2UMESQJS33XS7V) (26.06.2021).

Abb. 70a: [https://www.wikiwand.com/de/St. Clemens \(K%C3%B6ln-M%C3%BClheim\)](https://www.wikiwand.com/de/St._Clemens_(K%C3%B6ln-M%C3%BClheim)) (26.06.2021).

Abb. 72: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 73: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 74: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 75: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 76: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 77: Historisches Museum der Pfalz, Speyer.

Abb. 78: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 79: British Museum, London, Stein Collection.

Abb. 80: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 81

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hortus_Deliciarum#/media/File:Hortus_Deliciarum_facsimile_Tab.02.jpg (20.05.2021).

Abb. 82: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 83: Dänisches Nationalmuseum Kopenhagen.

Abb. 84: Bayerisches Nationalmuseum, München.

Abb. 85 u. 85a: Diözesanmuseum Bamberg.

Abb. 86 u. 86a: Santa Maria Maggiore, Rom.

Abb. 87: Bibliothèque nationale, Paris.

Abb. 88: Bibliothèque Municipale, Dijon.

Abb. 89: Landesbibliothek Fulda.

Abb. 90: The British Library, London.

Abb. 91: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 92: The British Library, London.

Abb. 93: <http://www.unimus.no/foto/imageviewer.html#/?id=13467209&type=small> (17.05.2021).

Abb. 93a: Kania 2010, Farbtafel 179.

Abb. 94: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 95: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 96:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hortus_Deliciarum#/media/File:Hortus_Deliciarum_facsimile_Tab.01.jpg (14.05.2021).

Abb. 97: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 98: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 99: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 100: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 101: Kunsthistorisches Museum Wien, Schatzkammer.

Abb. 102: <https://abegg-stiftung.ch/collection/das-hochmittelalterliche-europa/> (17.01.2021).

Abb. 103: The British Library, London.

Abb. 104: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 105: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 106:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_Deliciarum,_Der_S%C3%A4mann.jpg (16.05.2021).

107: The British Library, London.

Abb. 108: The Morgan Library&Museum, New York City.

Abb. 109: Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Abb. 110: Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Abb. 111: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 112: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 113 u.113a:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_Deliciarum_facsimile_Tab.04.jpg (16.05.2021).

Abb. 114: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 115: Glasgow University Library.

Abb. 116: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 117: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 118 u. 118a: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 119: British Museum, London.

Abb. 120: (Zugriff: 20.06.2021) <https://domschatz-essen.de>

Abb. 121: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

Abb. 122: Landesmuseum Brandenburg.

Abb. 123: Musée Alfred Bonno, Chelles, France.

Abb. 124: KHM, Kunsthistorisches Museum Wien, Schatzkammer.

Abb. 125: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 126: Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Abb. 127: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt.

Abb. 128: Centre Guillaume le Conquérant, Bayeux.

Abb. 129:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_Deliciarum_facsimile_Tab.03.jpg

(20.05.2021).

Abb. 130: <https://www.militaer-wissen.de/wp-content/uploads/2015/11/Ringelpanzer.jpg>

(12.06.2021).

Abb. 131: <http://www.winchester-cathedral.org.uk/our-heritage/cathedral-treasures/the-winchester-bible-details/> (14.02.2021).

Abb. 132: Kunsthistorisches Museum Wien, Hofjagd- und Rüstkammer.

Abb. 133: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 134: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 135: Kunsthistorisches Museum Wien, Schatzkammer.

Abb. 136:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hortus_Deliciarum#/media/File:Hortus_Deliciarum_Die_Philosophie_mit_den_sieben_freien_K%C3%BCnsten.JPG (16.05.2021).

Abb. 137 u. 137a:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angers_Cathedral_sculpture_at_west_door_TT_aylor_bliaut.jpg (25.04.2021).

Abb. 138: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 139:

http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/cambrai_618-01.htm

(12.06.2021).

Abb. 140: Bayerische Staatsbibliothek, München.

Abb. 141: Glasgow University Library.

Abb. 142: Bayerische Staatsbibliothek, München.

Abb. 143: Winchester Cathedral Library, Winchester.

Abb. 144: Rheinisches Landesmuseum Bonn.

Abb. 145: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 146: Bayerische Staatsbibliothek, München.

Abb. 147: KHM, Kunsthistorisches Museum Wien.

Abb. 148: British Museum, London.

Abb. 149: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 150: Prometheus Bilddatenbank.

Abb. 151:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus Deliciarum, Die Geburt Christi.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hortus_Deliciarum,_Die_Geburt_Christi.JPG)

(20.06.2021).

Abb. 152: Prometheus Bilddatenbank.

12. Abbildungen



Abb. 1: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, 1330/31 zum Flügelaltar umgebaute Kanzelverkleidung, 1181, Gold- und Grubenschmelz-Email (champlevé), Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 2: Otto-Mathilden-Kreuz (Detail), Zellschmelz, vor 982, Münsterschatz Essen.

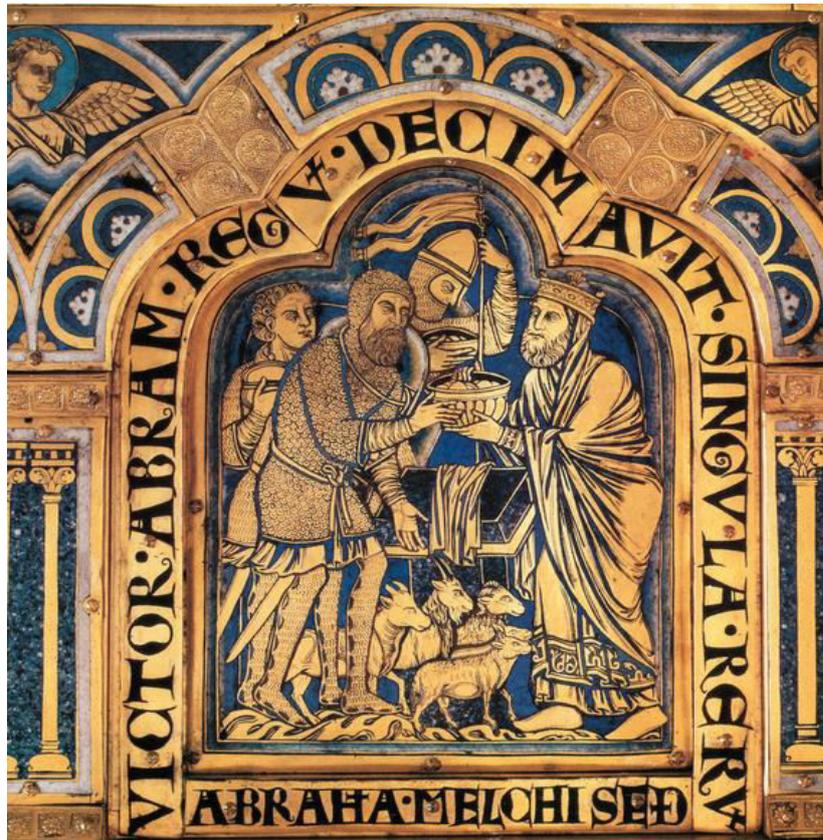


Abb. 3: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Abraham und Melchisedech“, (I/4), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 4: Relief mit Togatus, kaiserzeitlich flavisch, Musée du Louvre, Inv. Ma 976.



Abb. 5: Stuttgarter Psalter, Verkündigung Marias, um 820-830, Cod.bibl.fol.23, Bl.83v2., Württembergische Landesbibliothek.



Abb. 6: Elfenbeintafel, Heimsuchung, Fränkische Frauentracht, 10. Jh., Bayerisches Nationalmuseum, München.

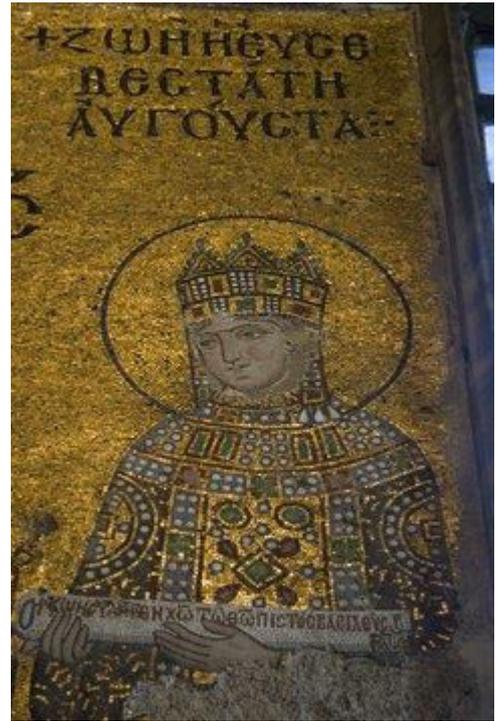


Abb. 7: Kaiserin Zoe (nördl. Apokombien-Mosaik, Ausschnitt), 11. Jh., Hagia Sophia, Istanbul.

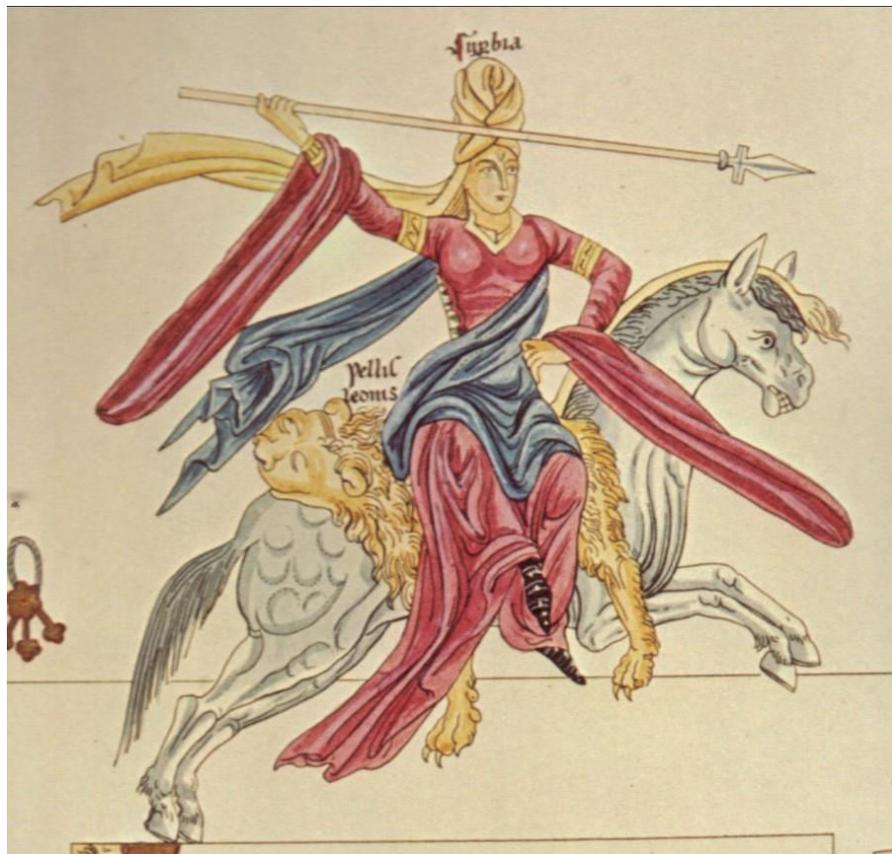


Abb. 8: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Darstellung der Superbia, ab 1175, Elsass.



Abb. 9: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Geburt des Herrn“, (II/2), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 9a: Detail aus Abb. 9, Haube, Akzentsetzung durch den Mittelstreifen.



Abb. 10: Villard de Honnecourt, thronender Christus, segnend, um 1230, aus dem Bauhüttenbuch, fol. 11r, ms. fr 19093, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 11: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Von der zweiten Ankunft“, (I/16), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 12: Armilla eines Krönungsornats, maasländisch, 1170-1180, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 13: Sog. Kreuzfuß von Saint-Omer, maasländisch, um 1160/65, Musée des beaux-arts, Lille.



Abb. 14: Stavelot-Triptychon, maasländisch, ca. 1156-58, The Morgan Library & Musum, New York City.



Abb. 14a: Detail aus Abb. 14, rechter Flügel.

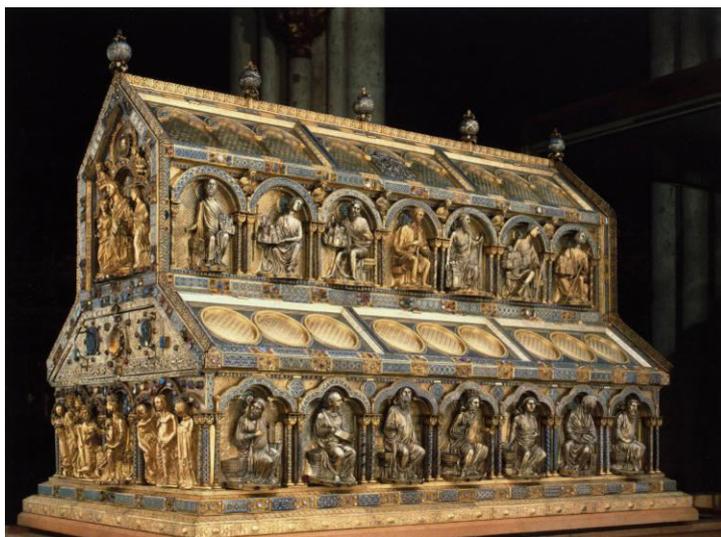


Abb. 15: Dreikönigenschrein Köln, Dom, Schrägansicht mit Stirn- und Davidseite, Nikolaus von Verdun und Werkstatt, ca. 1190-1225, Köln.

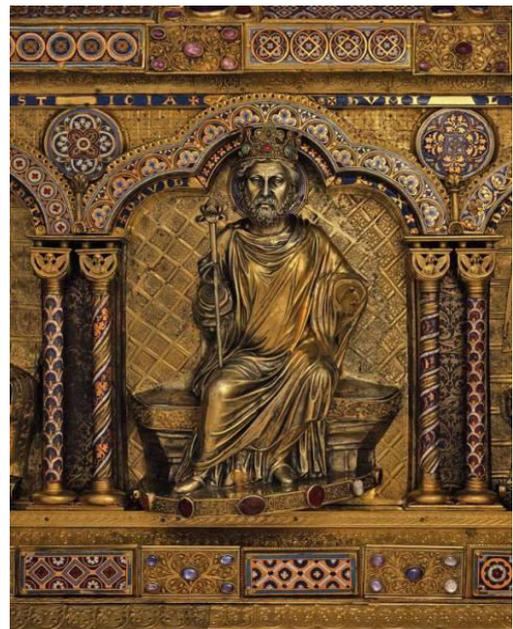


Abb. 15a: Detail aus Abb. 15, Davidseite unten, König David.

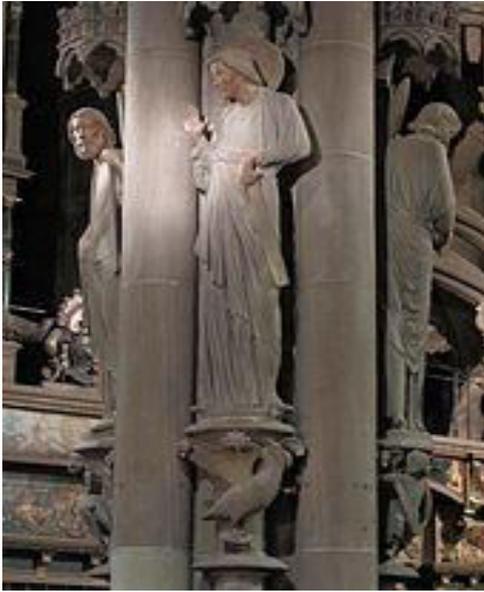


Abb. 16: Straßburger Münster, Engelspfeiler (Ausschnitt), Der Evangelist Johannes, 1280-1285.



Abb. 17: Kathedrale Notre Dame, Reims, mittleres Westportal, rechtes Gewände mit Visitatio, ca. 1230.



Abb. 18: Marienschrein, Tournai, Kathedrale, Längsseite, Nikolaus von Verdun, um 1205.



Abb. 19: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Samson trägt die Torflügel“, (III/13), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 20: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Engel blasen auf Posaunen“, (II/16), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 21: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Geburt Isaaks“, (I/2), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 22: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Geburt Samsons“, (III/2), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 23: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Beschneidung Christi“, (II/3), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 23a: Detail aus Abb. 23, Borte, Motiv: Kufi-Schriftzeichen.



Abb. 24: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Der Durchzug durch das Rote Meer“, (II/5), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 25: Dreikönigenschrein Köln, Dom, Christus als Weltenrichter, Werkstatt des Nikolaus von Verdun, ca. 1190-1225, Köln.



Abb. 26: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Von der zweiten Ankunft“, (I/16), 1180, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 27: Nike des Paionios, 430 BC - 410 BC, Archäologisches Museum, Olympia, Griechenland.

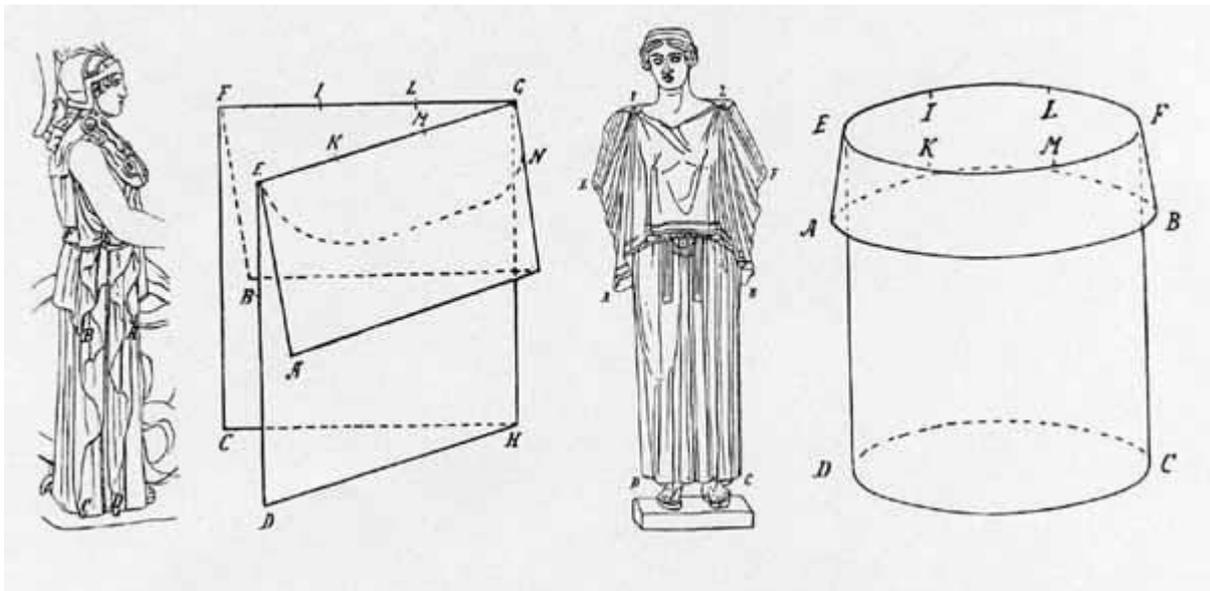


Abb 28: Peplos und Chiton, Schemazeichnung.

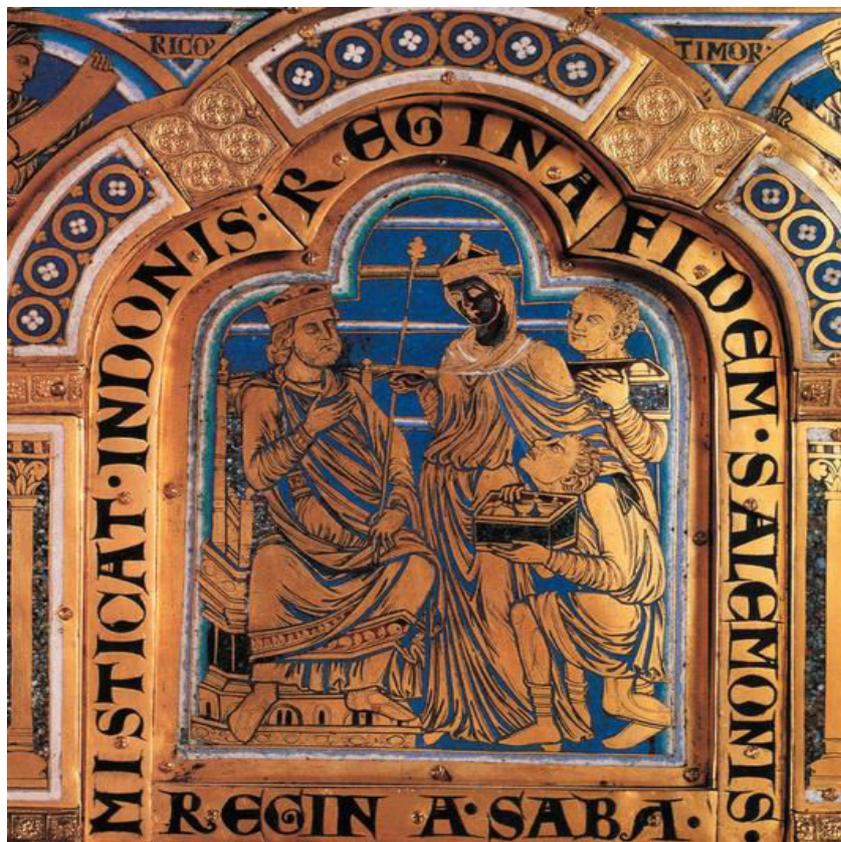


Abb. 29: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Königin von Saba“, (III/4), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 30: Eirene, Marmor, ca. 14-68 n. Chr., römische Kopie eines griechischen Originals, 4. Jh. v. Chr., The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 31: Selene mit Hochgürtung des Chitons, Pergamonaltar, Nordfries, 180-160 v. Chr., Staatliche Museen Berlin.



Abb. 32: Hydria und Aphrodite mit Busenband, um 370-350 v. Chr., British Museum, London.



Abb. 33: Kaiser Augustus, 63 v. Chr. – 14 n. Chr., Galleria degli Uffizi, Florence, Italien.



Abb. 34: Fußbodenmosaik, 4. Jh. v. Chr., Villa Romana del Cosale, Sizilien.



Abb. 35: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Traube auf der Stange“, (III/9), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 36: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Joseph in der Zisterne“, (I/11), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.

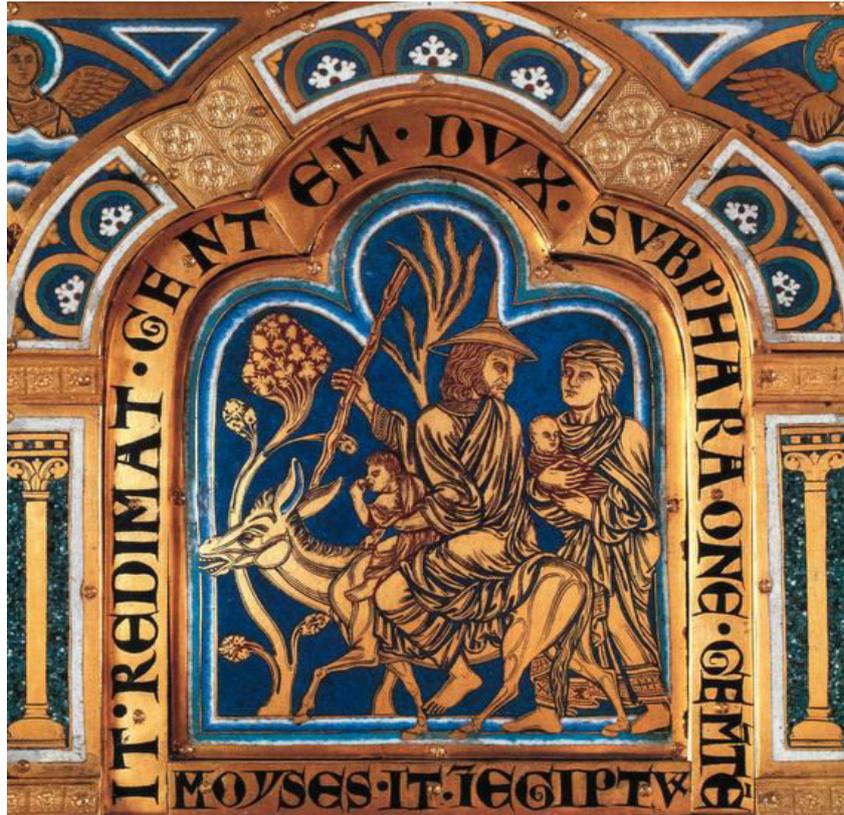


Abb. 37: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Moses zieht nach Ägypten“, (I/6), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.

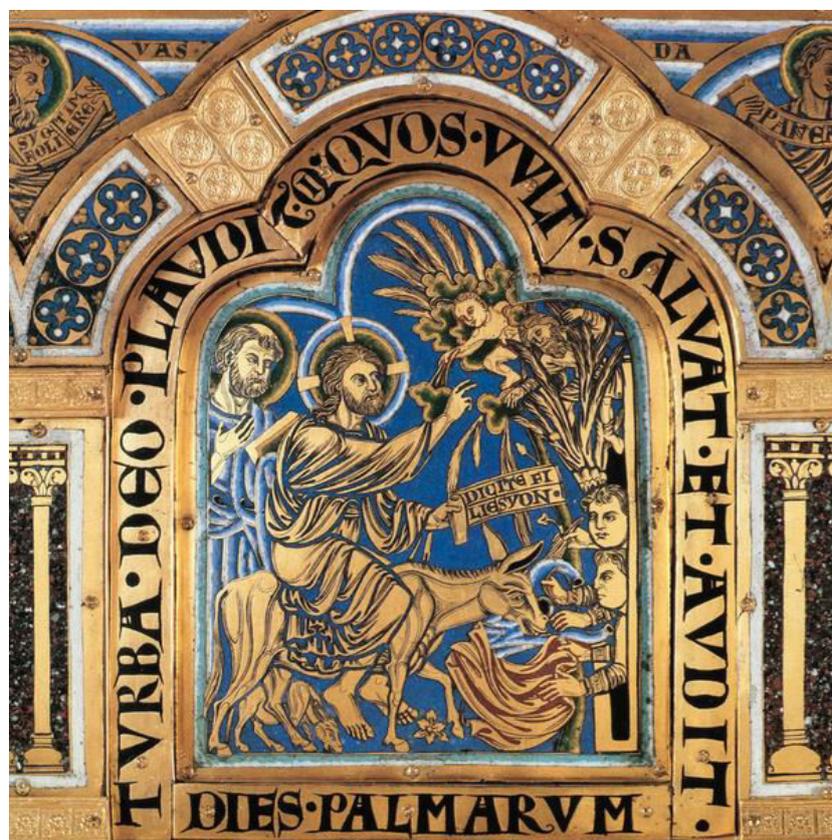


Abb. 38: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Der Tag der Palmen“, (II/6), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 39: Damast, Seide, 12. Jh., China, 47 cm x 62,2 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv. Nr. T 5637.



Abb. 40: Brokat, Seide, Schwanenjagd, frühes 12. Jh., 58,5 cm x 62,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Ann Eden Woodward Foundation, Gift and Rogers Fund, 1989, (1989.28).



Abb. 41: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Entrückung Enochs“, (I/14), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 42: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Der König Melchisedech“, (I/7), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.

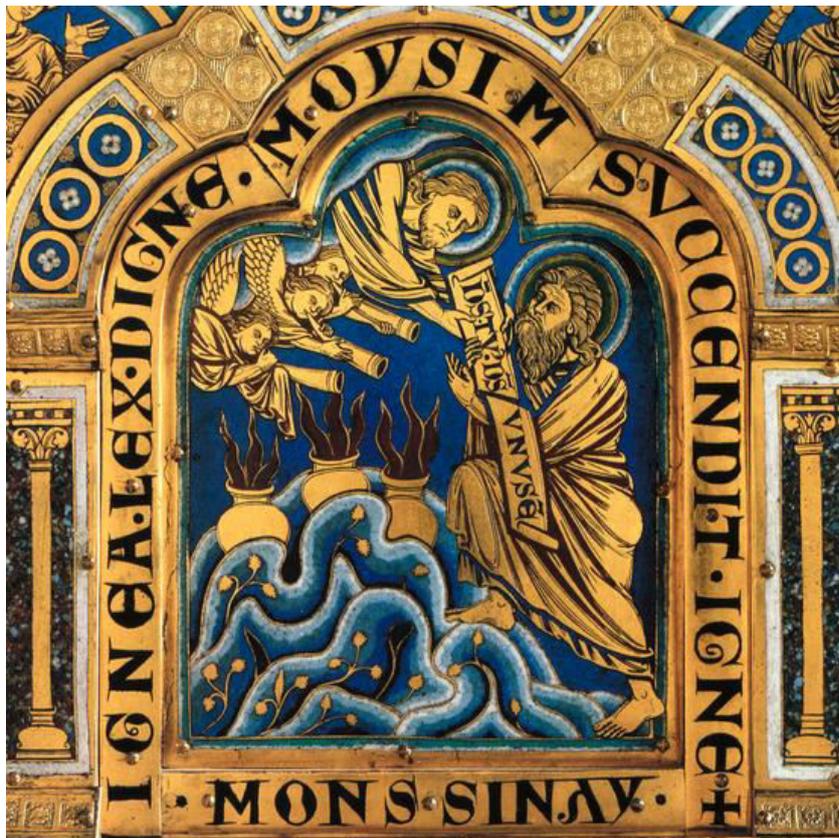


Abb. 43: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Der Berg Sinai“, (III/15), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 44: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Verkündigung Samsons“, (III/1), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 45: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Beschneidung Samsons“, (III/3), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 46: Tombeau de Jovin, 4. Jh. n. Chr., Musée Saint-Remi, Reims.



Abb. 47: Elfenbeindiptychon, Nicomachertafel, Priesterin der Demeter mit Fackel vor einem Rundaltar mit Opferfeuer, 388 – 394 n. Chr., Musée de Cluny, Paris.



Abb. 48: Parthenon „Tauschwester“, 438 – 432 v. Chr., British Museum, London.



Abb. 49: Silberstatuette, 2.-3. Jh., Musée Royal, Mariemont, Belgien.



Abb. 50: Statuette einer verschleierten und maskierten Tänzerin, 3.-2. Jh. v. Chr., Bronze, The Metropolitan Museum, New York.



Abb. 51: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Himmelfahrt des Herrn“, (II/14), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 52: Relief, Elfenbeinschnitzerei, Himmelfahrt Christi, Ende 10. Jh., Metz, 20,6 cm x 14,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Kunstammer, Inv. Nr. 7284.



Abb. 53: Evangeliar aus St. Gereon, cod. 312, Matthäus, 11. Jh., Lüttich/Saint-Omer.



Abb. 54: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Verkündigung Isaaks“, (I/1), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 55: Maurinus-Schrein, Erzengel Michael, um 1170, St. Pantalon, Köln.



Abb. 56: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Mondsichel-Madonna, ab 1175, Elsass.



Abb. 57: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Er sitzt zu Gericht“, (II/17), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 58: Ingeborg Psalter, Pfingstszene, um 1200, Musée Condé Chantilly, Ms. 9 Olim 1695.



Abb. 59: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Das Leiden des Herrn“, (II/9), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.

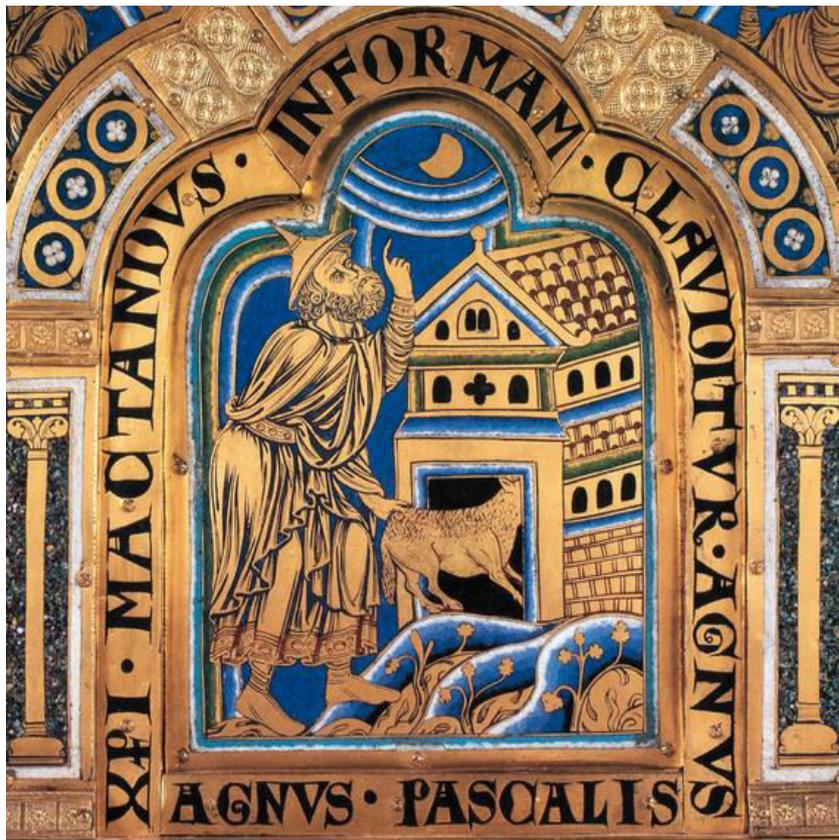


Abb. 60: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Das Osterlamm“, (III/6), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 61: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Opferung Isaaks“, (I/9), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 62: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Samson mit dem Löwen“, (III/12), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 63: Kathedrale Notre Dame, Reims, mittleres Westportal, rechtes Gewände mit Visitatio, ca. 1230.



Abb. 64: Bamberg Dom, Georgenoratorium, Heimsuchungsgruppe, um 1230.



Abb. 65: Kathedrale Notre Dame, Reims, Nordquerhausportal (Calixtusportal), Heiliger Nicasius, 1220-1230.



Abb. 66: Zwei Marien einer Kreuzigungsgruppe, Limoges, 1240-1250, Kupfer, getrieben, vergoldet, H. 24,1 cm, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 8.59.63.



Abb. 67: Gewandschliesse, Rhein-Maas Gebiet, 1210-1220, Bronze vergoldet, 5 x 7,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Cloisters Collection, Acc.Nr. 47.101.48a, b.

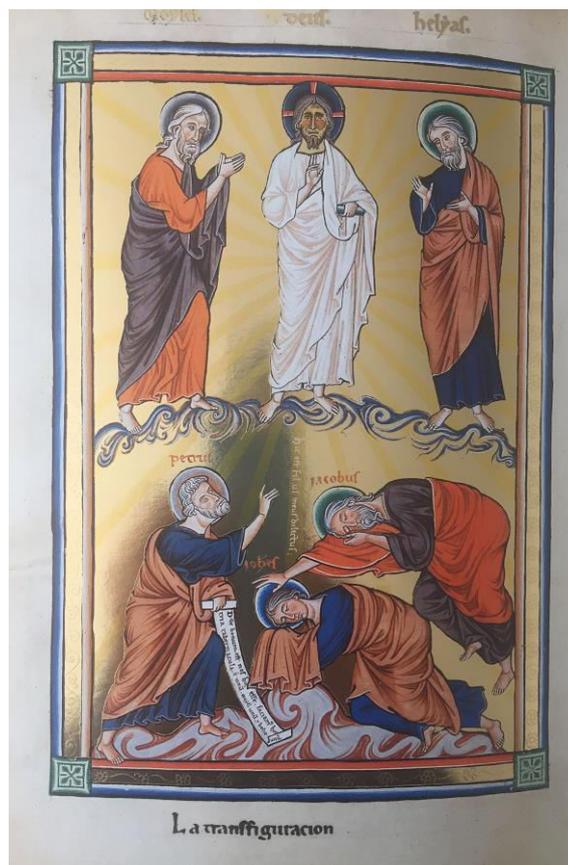


Abb. 68: Ingeborg Psalter, Verklärung des Herrn, um 1200, Musée Condé Chantilly, Ms. 9 Olim 1695.



Abb. 69: Bible Moralisée, Gott als Erschaffer des Universums, um 1250, 5 x 7,5 cm, Codex Vindobonensis 2554, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

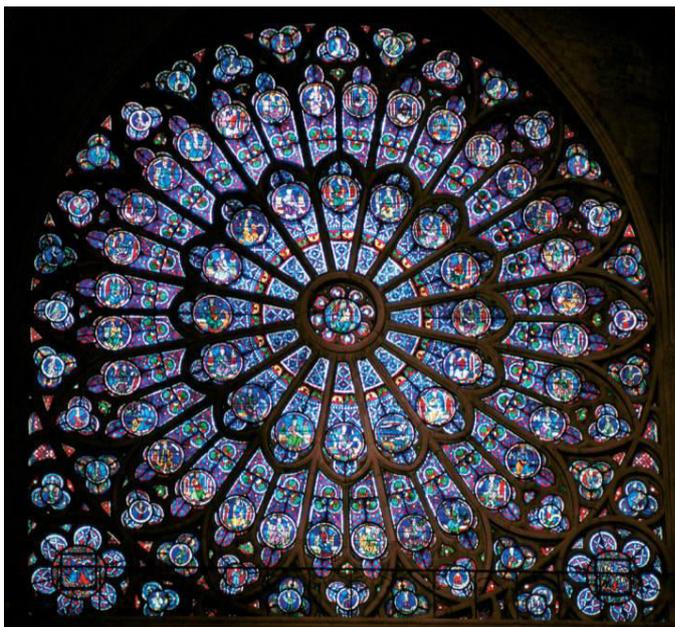


Abb. 70: Kathedrale Notre Dame, Paris, Rose Westfassade, 1210-1220.

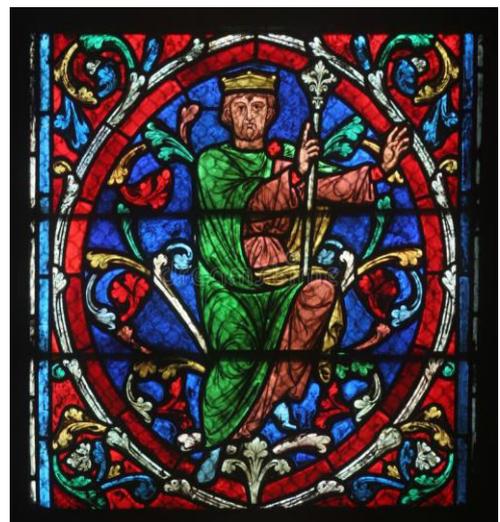


Abb. 70a: Detail aus Abb. 70, Prophet, Gewandung im Muldenfaltenstil.



Abb. 71: St. Kunibert, Köln, hl. Cordula, unteres Apsisfenster links, um 1220-1230.



Abb. 72: Mosaik, San Vitale, Ravenna, Kaiserin Theodora mit Gefolge, 532-547.



Abb. 73: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die drei Weisen mit Geschenken“, (II/4), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 74: Dom Monreale auf Sizilien, Christus Pantokrator, Apsismosaik, 1172-1176.



Abb. 75: Maria als Theodokos, Stiftermosaik über der Südarthextür, 11. Jh., Hagia Sophia, Istanbul.



Abb. 76: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Das Manna in goldener Urne“, (III/7), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.

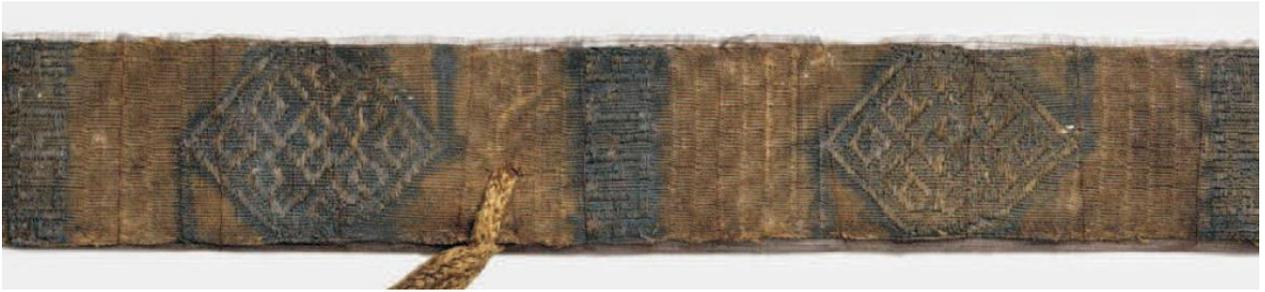


Abb. 77: Gürtel Philipps von Schwaben (1177-1208), Domschatz im Historischen Museum der Pfalz, Speyer.

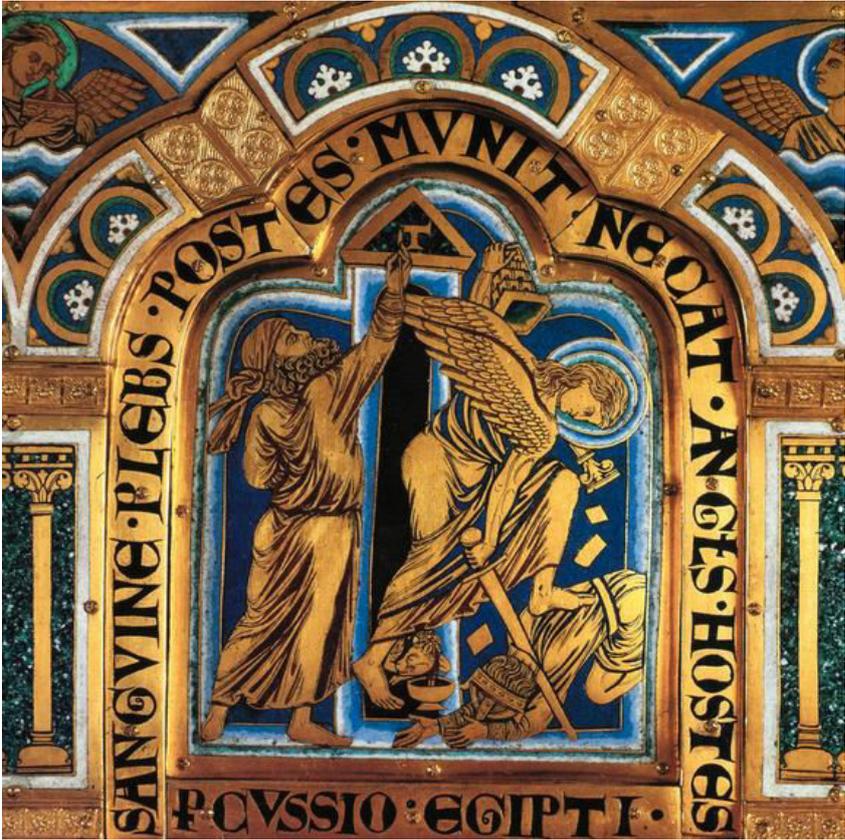


Abb. 78: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Plage Ägyptens“, (I/12), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 79: Stickerei, China, 10. Jh., 92 x 24 cm, British Museum, London, Stein Collection, MAS.857.



Abb. 80: Goldbrokat, 11. Jh., 17 x 33 cm, MET-Museum, New York, Gift of Bashford Dean, 1924, A.N. 24.166.33.



Abb. 81: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Juden, ab 1175, Elsass.



Abb. 82: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Beschneidung Isaaks“, (I/3), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 83: Moseland-Tunika, 1050-1155, Dänisches Nationalmuseum Kopenhagen, Depot, Inv. Nr. C5238-39.



Abb. 84: Glockenkasel des Erzbischofs Willigis von Mainz, 2. Hälfte des 10. Jh., Byzanz, Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. 11/170.1.



Abb. 85a: Detail aus Abb. 85, Stickerei auf Granatapfel Damast.

Abb. 85: Sternenmantel Heinrichs II., Stickereien: Regensburg um 1018-1024, Trägerstoff: Italien um 1453, Diözesanmuseum Bamberg (2728/3-6).



Abb. 86: Hemd des hl. Thomas Becket, um 1170, Santa Maria Maggiore, Rom.

Abb. 86a: Detail aus Abb. 86, Smokarbeit als Achselkeil.



Abb. 87: Sakramentar Karls des Kahlen, Karl der Kahle zwischen Papst Gelasius und Papst Gregor I., um 870, Bibliothèque Nationale, Paris, Ms.lat. 1141, fol.2v.



Abb. 88: Moralia in Job von Gregor dem Großen, Ritter und Drache, um 1115, Bibliothèque Municipale, Dijon, Fd. 4v., R-Initiale, Ms. 168,



Abb. 89: Welfenchronik, Friedrich Barbarossa mit Söhnen, 1179-1191, Landesbibliothek Fulda, folio 14 recto.



Abb. 90: Mi-parti Stil, Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, ab 1175, Elsass, The British Library, London, Add MS 42497 f.1v.



Abb. 91: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Segenssprüche Jakobs“, (I/13), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 92: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Puppenspieler, ab 1175, Elsass.



Abb. 93: Tunika von Skjoldehamn, 995-1029 nach C14-Datierung, Kulturhistorisches Museum Bergen, Norwegen.

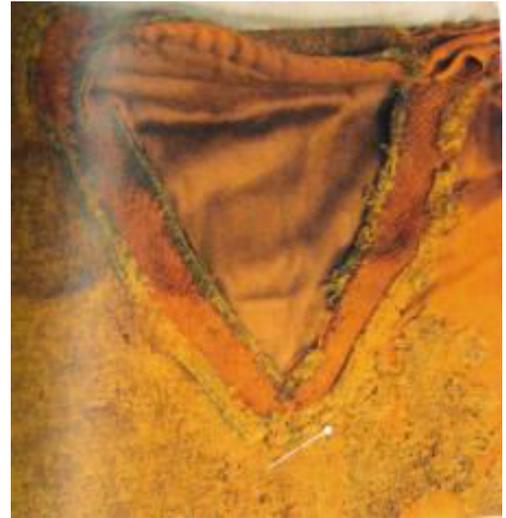


Abb. 93a: Detail aus Abb. 93, Halsausschnitt, Kania 2010, Farbtafel 179.



Abb. 94: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Taufe Christi“, (II/5), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 95 Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Das Abendmahl des Herrn“, (II/7), Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 96: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Jüdischer Kaufmann, ab 1175, Elsass.



Abb. 97 Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Elias im feurigen Wagen“, (III/14), Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 98 Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Jona im Leibe des Seeungeheuers“, (III/11), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 99: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Das Grab des Herrn“, (II/11), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 100: Benedetto Antelami, Primavera, Baptisterium Parma, um 1180.



Abb. 101: Krönungsmantel Roger II von Sizilien, Königliche Hofwerkstätten Palermo, 1133-1134, Teil der „Reichskleinodien“ des Heiligen Römischen Reiches, Kunsthistorisches Museum, Wien, Schatzkammer.



Abb. 102: Vitaliskasel (Glockenkasel), 1. Hälfte des 11. Jh., Byzanz oder Vorderer Orient, Abegg-Stiftung, Inv.Nr. 232.



Abb. 103: Eadwine Psalter, ca. 1140, The British Library, London, MS 37472, fol. 1r., (Detail).

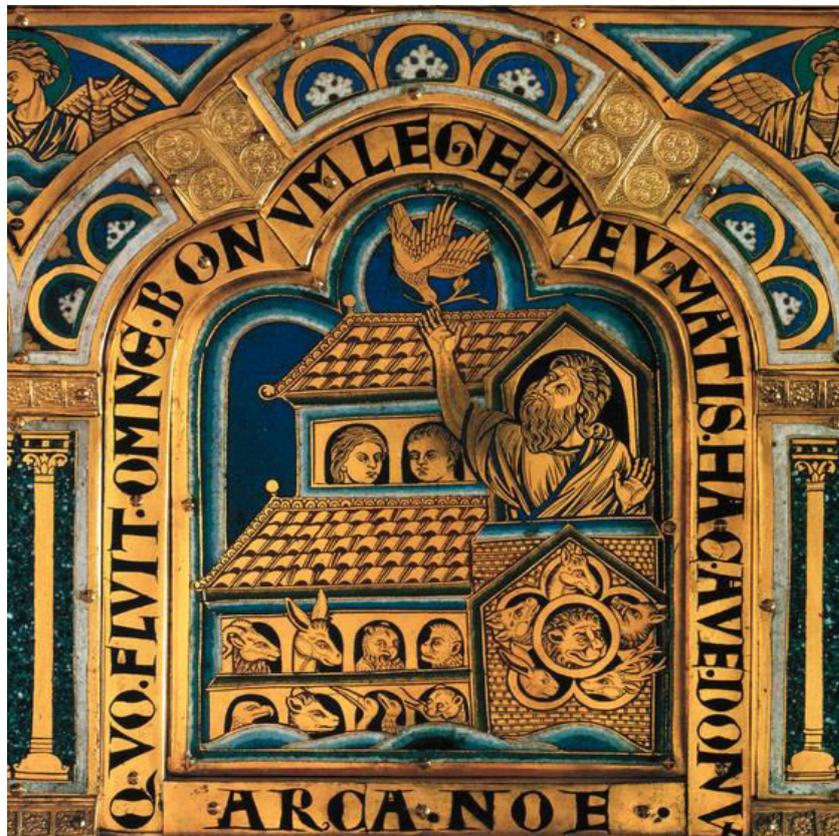


Abb. 104: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Arche Noe“, (I/15), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 105: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Das himmlische Jerusalem“, (I/17), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.

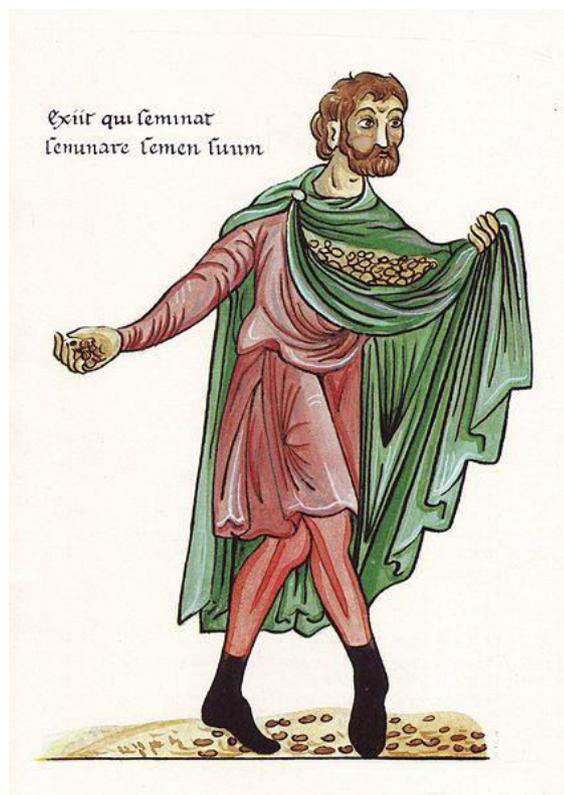


Abb. 106: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Sämann, ab 1175, Elsass.



Abb. 107: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, ab 1175, Elsass, The British Library, London, Add MS 42497 f.1v.



Abb. 108: Maciejowski-Bibel (Kreuzfahrerbibel), um 1250, The Morgan Library & Museum, New York City, Ms M. 638.



Abb. 109: Fécamp Psalter, um 1180, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, 76 F 5.



Abb. 110: Mütze, Fécamp Psalter, um 1180, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, 76 F 13.

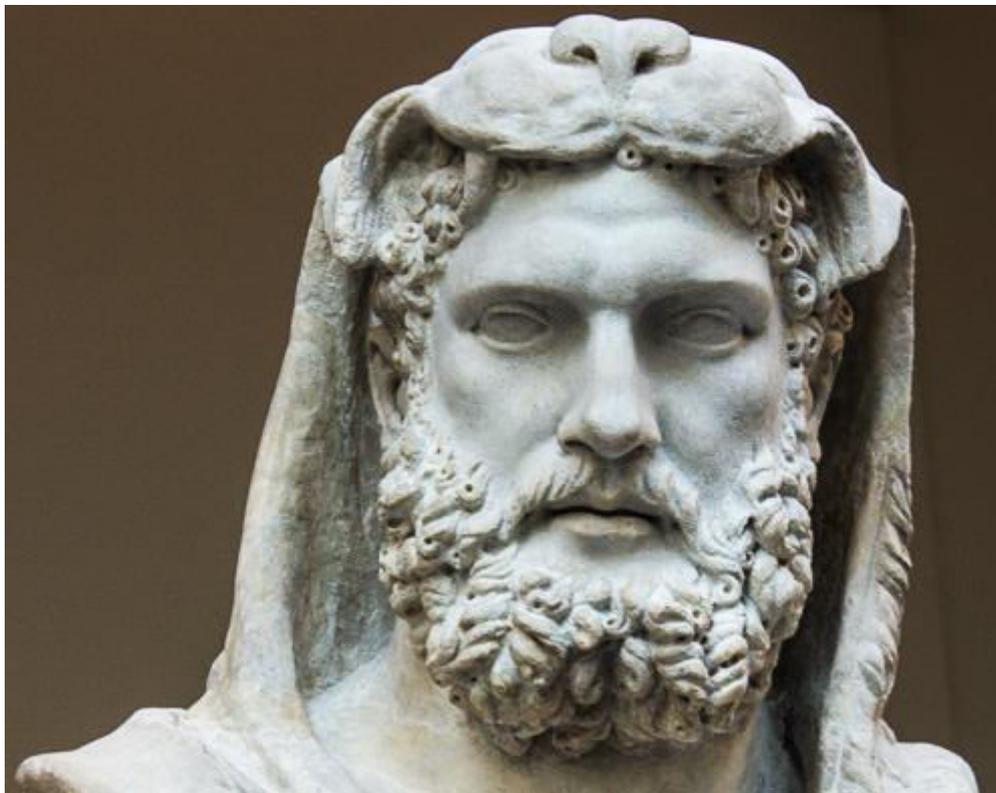


Abb. 111: Herkules, Stein Skulptur (Detail Kopf), 68-98 n. Chr., römisch, The Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number. 03.12.14.



Abb. 112: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Ankunft des Heiligen Geistes“, (II/15), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 113: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, ab 1175, Elsass.



Abb. 113a: Detail aus Abb. 113, Bundschuhe mit Schlitz für Einstieg.



Abb. 114: Winchester Bible, Szenen aus dem Leben Davids (Detail), ca. 1150-1180, The Metropolitan Museum of Art, New York, MS M.619v.



Abb. 115: Hunterian Psalter, „Gemini“ (Detail), ca. 1170, Glasgow University Library, MS Hunter 229 (U.3.2), folio 3r.



Abb. 116: Hans Holbein, Heinrich VIII., ca. 1530, Chatsworth House, England.



Abb. 116a: Detail aus Abb. 116, „Kuhmaulschuh“.

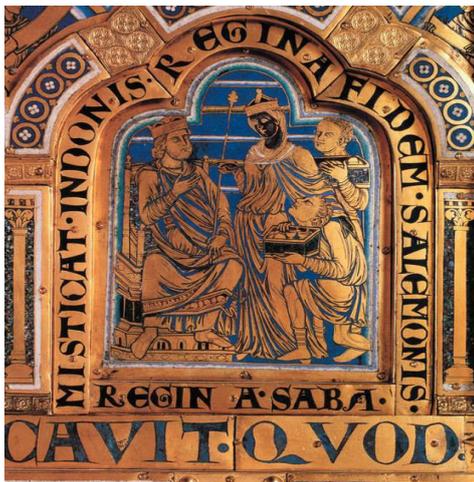


Abb. 117: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Königin von Saba“, (III/4), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 117a: Detail aus Abb. 117, Spangenschuhe.



Abb. 118: Winchester Bible, Szenen aus dem Leben Davids (Detail), ca. 1150-1180, The Metropolitan Museum of Art, New York, MS M.619v.

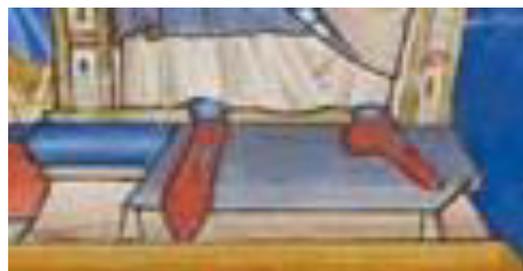


Abb. 118a: Detail aus Abb. 118, Spangenschuhe.



Abb. 119: Gürtelschnalle und Beschlag, Bronze vergoldet, 12. Jh., England, The British Museum, London, Museum Number 1985,0101.1.



Abb. 120: Adlerbrosche, Gold mit gefasstem Edelstein, um 1200, Domschatz Essen.



Abb. 121: Stuttgarter Psalter, Königspaar, um 820-830, Cod. bibl.Fol.23, Bl. 57v., Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.



Abb. 122: Gürtelschnalle, Original und Nachbildung, émail champlevé, Limoges, um 1200, Landesmuseum Brandenburg.

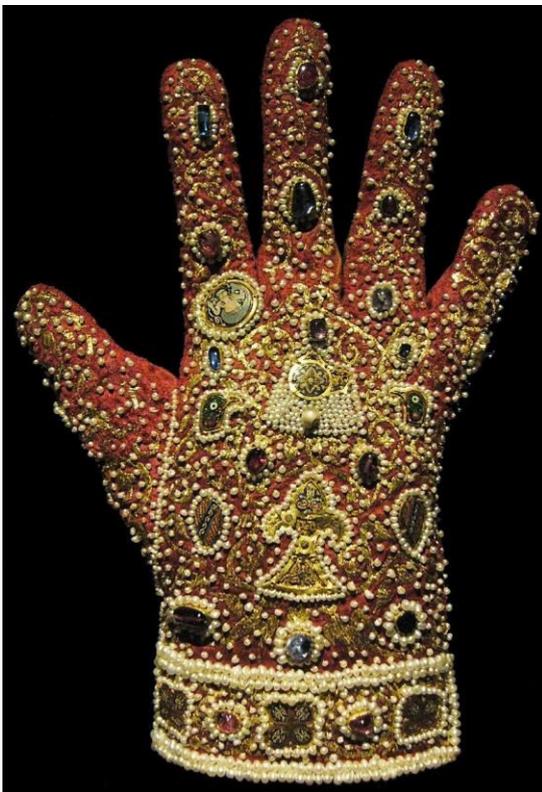


Abb. 124: Handschuh aus Palermo, vor 1120, Teil der „Reichskleinodien“ des Heiligen Römischen Reiches, Kunsthistorisches Museum, Wien, Schatzkammer.



Abb. 123: Geldbeutel, Leinen mit Seidenfäden bestickt, Frankreich, 1170-1190, Musée Alfred Bonno, Chelles.



Abb. 125: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Hölle“, (III/17), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 126: David und Goliath, Psalter Eleanor of Aquitaine, Frankreich, 1185, KB 76 F 13, Folio 029r., National Library of the Netherlands, Den Haag.



Abb. 127: Kaiser Friedrich I. Barbarossa, *Historia Hierosolymitana* von Robert von Saint-Remi, 1188/89, Vat. Lat. 2001, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom.



Abb. 128: Teppich von Bayeux, Ausschnitt, Harolds Tod, um 1170, Stickerei auf Leinen, Centre Guillaume le Conquérant, Bayeux.



Abb. 129: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Panzerkleidung, ab 1175, Elsass.



Abb. 130: Ringelpanzer, Nachbildung 2020.

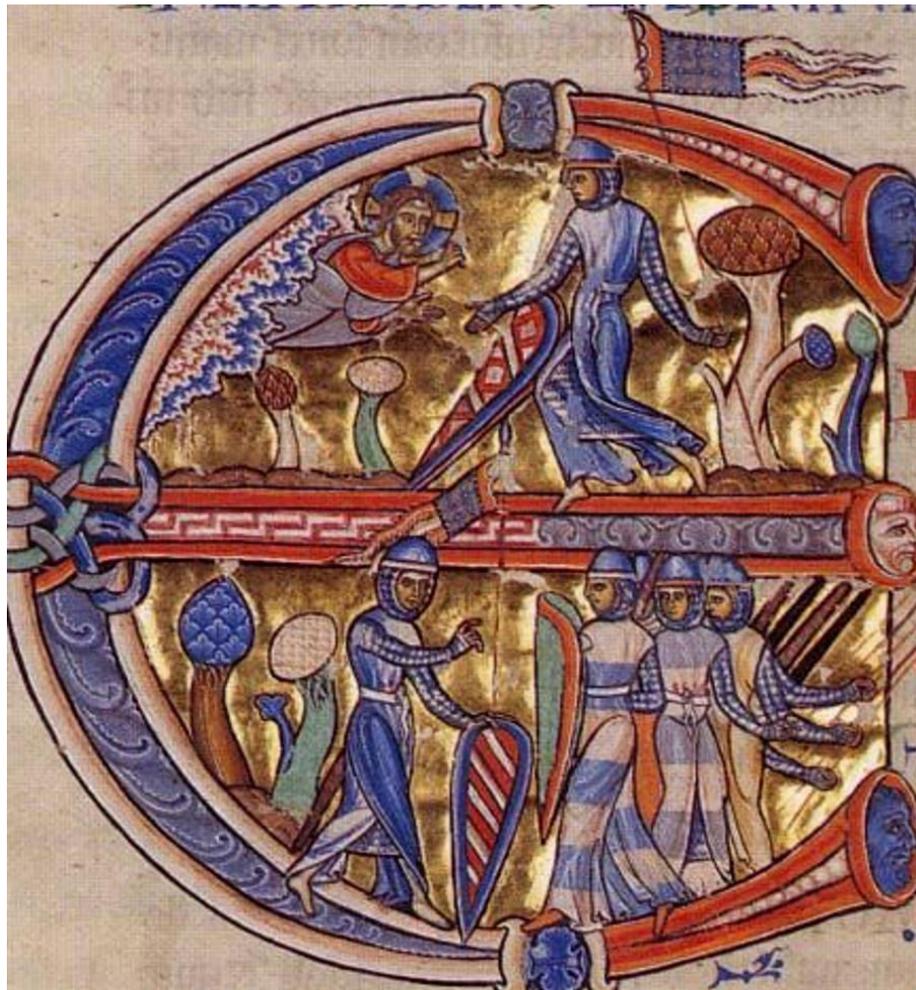


Abb. 131: The Winchester Bible, Initiale „E“, 1160-1180, Ms17, folio 69r., Winchester Cathedral Library, Winchester, England.



Abb. 132: Reiterharnisch (Küriss), Kaiser Maximilian I. Sohn d. Friedrich III. von Habsburg, um 1485, KHM Wien, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A62.

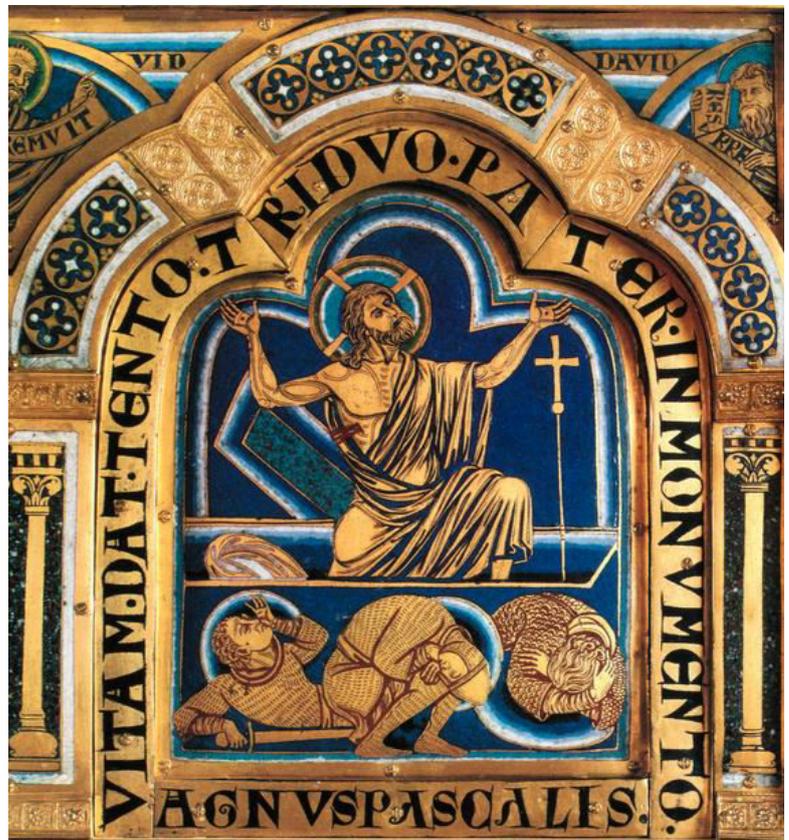


Abb. 133: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Das Osterlamm“, (II/13), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 134: Nasalhelm, 11. Jh., Eisen, geschmiedet, getrieben, Kunsthistorisches Museum, Wien, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A41.



Abb. 135: Reichsschwert (Mauritiusschwert), 1198/1218, Scheide 2. Hälfte des 11. Jh., Teil der „Reichskleinodien“ des Heiligen Römischen Reiches, KHM Wien, Schatzkammer, Inv. Nr. WS XIII 17.



Abb. 136: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Die Rhetorik, ab 1175, Elsass.



Abb. 137: Kathedrale von Angers, Westportal, um 1200, Frankreich.



Abb. 137a: Detail aus Abb. 137, seitliche Schnürung.



Abb. 138: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Verkündigung des Herrn“, (II/1), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.



Abb. 139: Hängeärmel, Cambrai BM Ms.528 Homiliaire, 12. Jh. Médiathèque municipale de Cambrai, France, Folio 132v.



Abb. 140: Hängeärmel abgerundet, um 1200, Aldersbacher Sammelhandschrift, Clm 2599, fol. 106r., Darstellung der Geometrie, Staatsbibliothek München.



Abb. 142: Fibel-Verschluss, ca. 1188, Evangeliar Heinrichs des Löwen, CLM 30055, Bayerische Staatsbibliothek, München.



Abb. 141: Hunterian Psalter, ca. 1170, Detail Kalenderblatt „April“, fol 2v., University of Glasgow Library, England.



Abb. 143: Damenschuhe, 1150-1175, Winchester Bible, Folio 109r., Winchester Cathedral Library, Winchester.



Abb. 143a: Detail aus Abb. 143, Schlupfschuhe.



Abb. 144: Gebende, um 1140, Gustorfer Chorschranken Köln (Ausschnitt), Rheinisches Landesmuseum Bonn.



Abb. 145: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Babylonische Hure (Ausschnitt), ab 1175, Elsass.



Abb. 146: Aldersbacher Sammelhandschrift, Cim 2599, Musica und Pythagoras, um 1200, Bayerische Staatsbibliothek München, fol. 103r.



Abb. 147: Prunkfibel, 5. Jh. n. Chr., Ostgermanisch, Kunsthistorisches Museum, Wien, Antikensammlung, Inv. Nr. U 1.



Abb. 148: Fürspan, zwei Drachen, Silber vergoldet, um 1200, The British Museum London, Museum Number 1983,0404.1.



Abb. 149: Borte Brettchen gewebt, 11.-12. Jh., Ägypten, The Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number: 53.124.1.



Abb. 150: Cathédrale Notre Dame, Chartres, Königportal, um 1145-1155, Chartres.

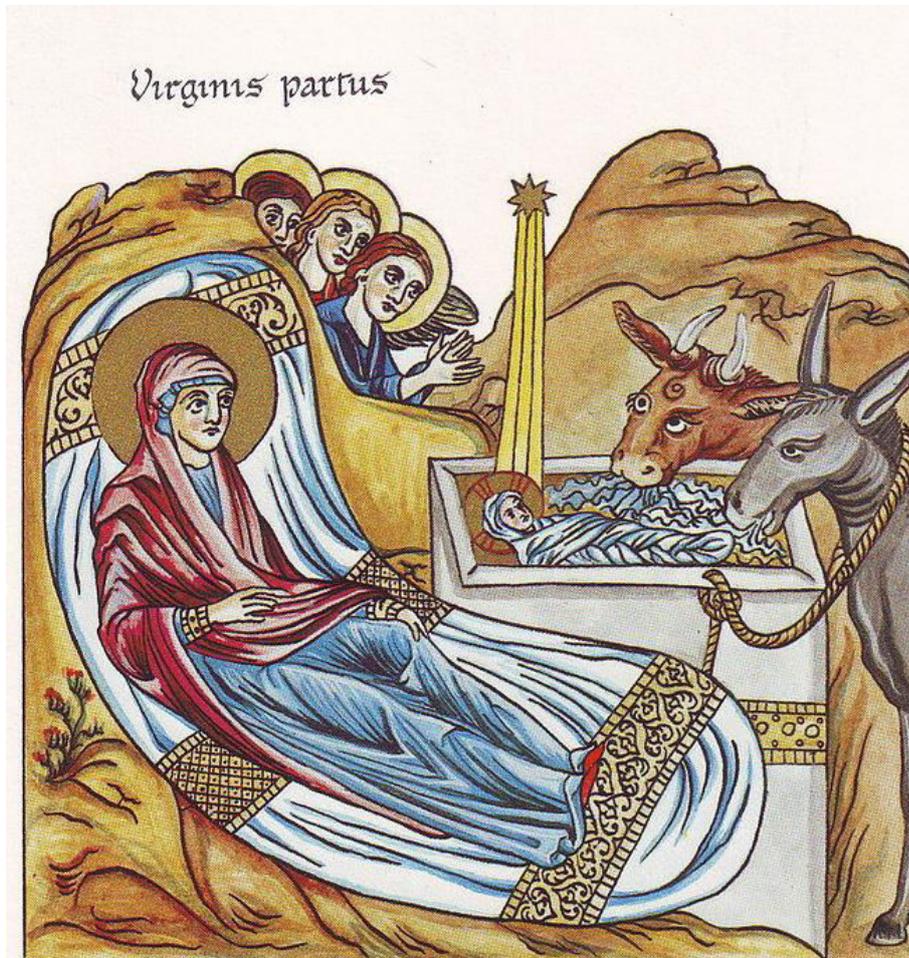


Abb. 151: Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Die Geburt Jesu Christi, ab 1175, Elsass.



Abb. 152: Nikolaus von Verdun, Verduner Altar, Detail, „Die Geburt des Herrn“, (II/2), 1181, Augustiner Chorherrenstift, Klosterneuburg.

13. Abstract

Nikolaus von Verdun orientierte sich beim Kostümbild auf dem Klosterneuburger Ambo an Gewandformen der Spätantike und entwickelte aus diesem Kostümbild einen Darstellungsstil für gefältelte Kleidung, der sich durch weich fallende und großzügig eingelegte Muldenfalten auszeichnet. In der Kunstgeschichte hat sich diese Darstellungsweise unter dem Begriff „Muldenfaltenstil“ etabliert. Die Beschreibung und Herleitung dieses Modebildes dient in der vorliegenden Arbeit als Sprungbrett zur Aufarbeitung der Forschungsfrage nach Motiven der Zeitmode, die Nikolaus von Verdun im Muldenfaltenstil zeigt. Diese Masterarbeit soll einen Beitrag zur weiteren Erforschung der Figurengewandung auf dem Klosterneuburger Altar leisten und Anregungen für zukünftige Untersuchungen geben, denn auf diesem Gebiet besteht noch erheblicher Forschungsbedarf.

Die Zeitmode des ausgehenden 12. Jahrhunderts ist aufgrund ihrer Herstellungsweise – dem Zuschnitt und Zusammennähen von Einzelteilen – grundverschieden von antikisierenden Vestimenten, die aus langen Stoffbahnen bestehen und um den Körper drapiert wurden. Infolge dieser bekleidungstechnisch bedingten Umstände war es eine spannende Aufgabe, die Nikolaus'schen Gewandungen nach zeittypischen Motiven zu untersuchen und die im Muldenfaltenstil dargestellte Zeitmode auf dem Klosterneuburger Altar aufzuspüren. Neben dem Forschungszweig der Kunstgeschichte war es hilfreich das Wissen um historische Bekleidung, sowie textil- und bekleidungstechnische Erkenntnisse ebenfalls mit einzubeziehen.

Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, Kunst und Mode in ein spannendes Beziehungsverhältnis zu setzen und dabei die Kostümanalyse näher in den wissenschaftlichen Fokus zu rücken, zumal die Gewandgebung der Figuren bei der Betrachtung eines Kunstwerkes als Erstes wahrgenommen wird.