

Der Paramentenschatz  
der  
Pfarrgemeinde St. Nikolaus in Rurkempen

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung,  
dem Landesprüfungsamt für Erste Staatsprüfungen  
für Lehrämter an Schulen vorgelegt von:

Anna Derichs

Köln, 11.07.2011

Gutachter: Dr. Thomas Blisniewski

Universität zu Köln

Humanwissenschaftliche Fakultät

Institut für Kunst und Kunsttheorie

Abteilung Textilgestaltung/ Textilwissenschaft

## Vorwort

Was motiviert eine junge Frau, über die liturgischen Paramente ihrer Heimatgemeinde zu schreiben?

Durch den langjährigen Küsterdienst meiner Mutter und den liturgischen Dienst meines Vaters als Diakon, habe ich einen besonderen Bezug zu der Kirche in Kempen. Schon im Laufe meines Studiums schrieb ich eine Hausarbeit zum Thema „Vorhänge in der Liturgie“ und bezog dort Kelchvelen unserer Gemeinde ein. Bei der Suche nach diesen Kelchvelen stieß ich (2010) in der Kirche auf Messgewänder (Kaseln), die nicht im aktuellen Gebrauch waren. Ich war von ihrer Gestaltung fasziniert und hatte den Wunsch mich mit diesem Thema zu beschäftigen. Wer hat sie gestaltet und vor allem, wie alt sind sie? Meine Neugierde war geweckt.

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Menschen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Arbeit unterstützt haben.

Ein besonderer Dank gilt meinem Mentor Dr. Thomas Blisniewski, der mich mit viel Engagement und unermüdlichem Einsatz begleitet hat.

Ein weiterer Dank gelten Frau Gudrun Sporbeck und Frau Barbara Schildt-Specker, die mir mit ihrem fundierten Wissen über Paramente bei der Analyse der Kaseln geholfen haben.

Köln, 2011

Anna Derichs

## Inhalt

Seite:

### Band 1

1.	Einleitung	4
2.	Liturgische Kleidung	5
2.1.	Kleidung im Allgemeinen	5
2.2.	Die Entstehungsgeschichte liturgischer Kleidung	6
2.3.	Die Kasel	10
3.	Die Geschichte der Pfarrgemeinde St. Nikolaus in Rurkempen	14
4.	Der Paramentenschatz	16
4.1.	Bestandsaufnahme	16
4.2.	Der Schatz	17
4.2.1.	Weißer Kasel mit gutem Hirten	17
4.2.2.	Weißer Kasel mit Gnadenstuhl	25
4.2.3.	Rote Blütenkasel	36
4.2.4.	Grüne Samtkasel	43
4.2.5.	Schwarze Kasel mit Christusmonogramm	48
4.2.6.	Schwarze Trauerkasel	54
5.	Schlusswort	61
6.	Glossar	63
7.	Literaturverzeichnis	66
8.	Internetquelle	69

### Band 2

1.	Abbildungsverzeichnis	3
2.	Anhang	36
2.1.	Abschrift des Paramenteinventars von 1878	36
2.2.	Abschrift des Paramenteinventars von 1903	38
2.3.	Ein Einblick in den Kempener Paramentenbestand	45

## 1. Einleitung

Im Folgenden werden im 2. Kapitel der Zweck und die Funktion allgemeiner Kleidung betrachtet und anschließend auf die Entstehungsgeschichte der liturgischen Kleidung eingegangen. Da der Hauptbetrachtungspunkt dieser Arbeit auf dem Messgewand des Priesters, der Kasel liegt, behandelt dieses Kapitel unter anderem die Entstehung und Formveränderung dieses Gewandes.

Kapitel 3. liefert einen Einblick in die Geschichte der Pfarrgemeinde St. Nikolaus Rurkempfen. Von der Nennung der ersten Kirche, über bauliche Maßnahmen, bis hin zum heutigen Tag gab es viele Veränderungen, die das Gemeindeleben und das Bild von Kempfen geprägt haben.

Der Hauptteil der Arbeit, das Kapitel 4. verfolgt das Ziel, den Paramentenschatz der Pfarrgemeinde an ausgewählten Gewändern vorzustellen. Einem kurzen Blick in den Gesamtbestand folgt die Objektbeschreibung von sechs Kaseln mit einer zeitlichen Einordnung, einer Deutung der Stickerei im Hinblick auf die Liturgie, einer Deutung der Farbe und einer Beschreibung des aktuellen Zustandes. Analysiert wird eine weiße Kasel mit einer Stickerei des Guten Hirten in Bassgeigenform, die aus Seidendamast gefertigt ist und in das Jahr 1920 zu datieren ist. Anschließend erfolgt die Analyse einer weißen Kasel in Glockenform, die eine Gnadenstuhldarstellung zeigt, aus damastartigem Seidengewebe gefertigt ist und von der Firma Gotzes aus Krefeld im Jahr 1951 gefertigt wurde. Der Stoff einer roten seidenen Blütenkasel in Bassgeigenform, der aus dem 19. Jahrhundert zu sein scheint und deren Besätze aus dem Jahr 1760 stammen könnten, wird anschließend analysiert. Danach erfolgt die Analyse einer leuchtend grünen Samtkasel (Samtmoiré) in gotischer Form, die in das erste Viertel des 20. Jahrhunderts datiert ist. Darauf folgt die Analyse einer sogenannten Bassgeige aus schwarzem Seidendamast mit aufgesticktem Christusmonogramm, die in das Jahr 1900 zu datieren ist. Abschließend wird eine schwarze Trauerkasel aus Seidendamast in goti-

scher Form analysiert, die aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts stammt. Kurze Exkurse am Ende der jeweiligen Gewandanalysen wenden sich den Themen der Kaselherstellung im 19. Jahrhundert zu, der Geschichte der Stickerei, den Besätzen und dem Futter einer Kasel, der Gestaltung der Paramente und der Entwicklung des liturgischen Farbkanons.

Im Schlusswort, dem 5. Kapitel, werden noch einmal die herausgefundenen Informationen zusammengefasst und einen Ausblick darauf geliefert, was mit dem Paramentenschatz in Zukunft passieren kann und muss.

Die grundlegenden Fachbegriffe dieser Arbeit sind im 6. Kapitel, dem Glossar definiert.

## 2. Liturgische Kleidung

### 2.1. Kleidung im Allgemeinen

Betrachtet man liturgische Kleidung, ist zunächst ein Blick auf den Ursprung und den allgemeinen Nutzen von Kleidung sinnvoll.

Der Ursprung menschlicher Kleidung liegt nicht in klimatischen Gründen oder im Schamgefühl, sondern im Bedürfnis der Menschen, den Körper zu schmücken<sup>1</sup>. Jäger nutzten beispielsweise das Fell des erlegten Tieres als Trophäe und schmückten damit ihren Körper. „Nacktheit ist so Zeichen von Armut und Schwäche und wird darum als beschämend empfunden (z.B. Jes 20,2 – 4; Offb 3,18); Kleidung dagegen zeichnet aus, hebt hervor, verschafft Ehre; sie hilft dem Menschen, sich darzustellen, sie führt seine Personenwürde den anderen vor Augen.“<sup>2</sup> Betrachtet man den heutigen Kleidungskult steht der Aspekt des Schmückens im Vor-

---

<sup>1</sup> Vgl. Meyer, Hans Bernhard: Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen. Regensburg, 1987, S. 313

<sup>2</sup> Meyer, Hans Bernhard, 1987, S. 313 f

dergrund. Marken, Abzeichen, der Status, finanzielle Mittel und die damit verbundenen Gruppenzugehörigkeiten werden über Kleidung kommuniziert und definiert. Die Funktion vor Kälte oder Hitze zu schützen, gerät hier eher in den Hintergrund.

In diesem Rahmen stellt sich nun die Frage, welche Funktion liturgische Kleidung hat? Hat sie einen reinen Schmuckgebrauch?

## 2.2. Die Entstehungsgeschichte liturgischer Kleidung

Das Wort Paramente kommt vom lateinischen Wort „parare“ was „sich rüsten“, beziehungsweise sich zum „Gottesdienst bereiten“ bedeutet.<sup>3</sup> Zu Paramenten zählt all das, was an Textilien im Kirchenraum genutzt wird. Zum einen die Kleidung der Priester, Diakone und Messdiener, zum anderen auch Textilien des Kelches und des Altars, sowie die textile Ausstattung der Kirche mit Teppichen, Fastentüchern und Fahnen.

Eine eigenständige Kleidung des Klerus gab es jedoch nicht schon immer. Joseph Braun<sup>4</sup> schreibt in seinem „Handbuch der Paramentik“ von vier Entwicklungs- beziehungsweise Entstehungsphasen der liturgischen Kleidung.

Als die erste Phase der Entstehung liturgischer Kleidung beschreibt Joseph Braun die vorkonstantinische Zeit (bis 312/313). Die zu der Zeit getragene antike und spätantike Kleidung bestand für Männer und Frauen aus einem Unter- und einem Obergewand. Römer und Griechen trugen die sogenannte Tunika, ein weites hemdartiges Untergewand aus Wolle

---

<sup>3</sup> Vgl. Antons, Klara Sr.: Paramente. Dimensionen der Zeichengestalt. Regensburg, 1999, S. 18

<sup>4</sup> Joseph Braun (\*1857, + 1947) war Jesuit und Professor der Kirchengeschichte und christliche Archäologie. Seine Arbeiten zum Thema Paramentik und der christlichen Altar gelten heute als Grundlagenwerke.

oder Leinen, das zunächst keine Ärmel besaß (ab dem 3. Jahrhundert wurde die Tunika mit Ärmeln in Rom heimisch).<sup>5</sup> Darüber trug man einen mantelartigen Überwurf, der laut Rupert Berger je nach Stand, Aufgabe und Zeitmode unterschiedlich gestaltet war und nur zum Ausgehen genutzt wurde. Im alten Rom trug man beispielsweise eine Toga, ein 5 m langes Tuch, das um den Körper drapiert wurde. Durch die Stofffülle und durch Bewegungseinschränkungen verschwand die Toga aus dem Alltag und wurde nur noch für Staatsanlässe genutzt.<sup>6</sup> Das einfache Volk trug die Paenula, eine ärmellose Regenkotze aus dunklem (Filz-) Stoff. Dieser Mantel, mit Durchlässen für die Arme, wurde zur regelmäßig genutzten Ausgangskleidung. „Die Paenula setzte sich seit dem 3. Jahrhundert als regelmäßige Ausgangskleidung durch; aus ihr entwickelte sich die Kassel.“<sup>7</sup> Diese Entwicklung vollzog sich jedoch nicht bereits in der ersten Phase. Priester, Bischöfe und die übrigen Gläubigen trugen, laut Sr. Klara Antons in der vorkonstantinischen Zeit, eine Tunika, einen Gürtel und einen Mantel. Auch Rupert Berger schreibt, dass zunächst Alltagskleidung im Gottesdienst getragen wurde und ein Unterschied von Vorsteher und der Gemeinde nur anhand des Platzes und nicht durch die Kleidung festzumachen war.<sup>8</sup>

*Es lässt sich also festhalten, dass es in der ersten Phase keine eigenständige liturgische Kleidung gab.*

Als zweite Phase ist nach Joseph Braun die Zeit vom 4. bis zum 9. Jahrhundert bezeichnet. Auch in dieser Zeit gab es anfangs noch keine Unterscheidung von liturgischen Gewändern und der besseren bürgerlichen Kleidung. „Mit der konstantinischen Wende bekam die Kirche, und mit

---

<sup>5</sup> Antons, Klara Sr., 1999, S. 22

<sup>6</sup> Vgl. Meyer, Hans Bernhard, 1987, S. 320

<sup>7</sup> Antons, Klara Sr., 1999, S. 24

<sup>8</sup> Vgl. Meyer, Hans Bernhard, 1987, S. 319

ihr auch der kirchliche Kult, öffentlich-politische Bedeutung.“<sup>9</sup> Die wachsende sozial anerkannte Vorrangstellung der Bischöfe, die durch den zunehmenden Einfluss des Christentums entstand (im 4. Jahrhundert zur Staatsreligion erhoben), kam in Amtsinsignien und in der Kleidung zum Ausdruck. Zu diesen Insignien zählte zum Beispiel die Fußbekleidung für Päpste und den römischen Klerus. Die Fußbekleidung bestand, laut Sr. Klara Antons, aus Fußlappen aus weißem Leinen (caligae, entwickelte sich zu Strümpfen) und einer dunklen Ledersohle mit Fersenkappe und Fußspitze (campagi). Ab Mitte des 5. Jahrhunderts tritt, laut Rupert Berger, die Paenula als Oberbekleidung bei Darstellungen von Bischöfen und Heiligen auf. Mit modischen Veränderungen änderte sich auch der Name des Kleidungsstückes Paenula. Seit dem Jahr 600 wurde sie Planetata genannt, ab dem Jahr 800 setzte sich eine als Spitzname entstandene Bezeichnung durch – Casula, was „Häuschen“ bedeutet.<sup>10</sup> Die Gewänder und Insignien hatten jedoch weiterhin, nach Sr. Klara Antons, keine sakrale Bedeutung. Das heißt, dass bestimmte Kleidung von Bischöfen und Priestern getragen wurde, diese jedoch nicht für sie „reserviert“, also beim Volk „verboten“ war.

*Es lässt sich also zusammenfassen, dass es auch in der zweiten Entwicklungsphase keine eigenständige liturgische Kleidung gab.*

Die dritte Phase grenzt Braun vom 9. bis zum 13. Jahrhundert ein. „Die dritte Periode ist gekennzeichnet durch die völlige Scheidung der liturgischen von außerliturgischer Kleidung und der scharfen Trennung der priesterlichen von der nichtpriesterlichen.“<sup>11</sup> Der Klerus, der mittlerweile ein anerkannter Stand war, behielt die römische Kleidung bei. Doch was war der Grund dafür? Sr. Klara Antons liefert zwei Antworten: Zum ei-

---

<sup>9</sup> Antons, Klara Sr., 1999, S. 26

<sup>10</sup> Vgl. Meyer, Hans Bernhard, 1987, S. 320 f

<sup>11</sup> Antons, Klara Sr., 1999, S. 29



nen gab es soziale Gründe. Mit der beibehaltenen Kleidung verkörperte der Klerus eine Abhebung und Sonderstellung als gebildete Menschen. Zum anderen sind theologische Gründe anzunehmen. „Daneben vollzog sich eine Hieratisierung<sup>12</sup> des Priesters, mit der immer mehr alttestamentlich kultische Motive und Gebräuche in das Denken und den Gottesdienst übernommen wurden.“<sup>13</sup> Durch das wachsende Ansehen entstand eine Wertlegung auf eine prachtvolle Ausstattung der Paramente (im 12. Jahrhundert). Die von jetzt an als liturgische Kleidung zu bezeichnende Kleidung, wurde zur Sakralkleidung, d.h. dass sie durch eine Segnung symbolischen Charakter erhielt. Zum Ende der dritten Phase entstand ein Farbkanon der liturgischen Gewänder. Papst Innozenz III.<sup>14</sup> legte um 1200 einen Farbkanon vor.

Seit dem 13. Jahrhundert gab es viele Entwicklungen der liturgischen Gewänder. Joseph Braun betrachtet die Zeit vom 13. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhundert als vierte Phase. Die Kasel machte beispielsweise einen großen Formwandel durch. Aufgrund von Veränderungen des Zeitgeschmacks, dem Streben nach größerer Bequemlichkeit und aus Ersparnisgründen wurde die Form verändert<sup>15</sup> (siehe Kapitel 3.).

Braun schreibt zum heutigen Brauch und Aussehen der Kasel (um 1911), dass die Kasel in ihrer modernen Gestalt ein skapulierförmiger<sup>16</sup>, mit

---

<sup>12</sup> hie'ra·tisch 1. RELIGION heilig, priesterlich 2. streng, starr, steif (Kunst) - <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> - 24.06.2011

<sup>13</sup> Antons, Klara Sr., 1999. S. 29

<sup>14</sup> Papst Innozenz III. (1161-1216), bedeutendster Papst im Mittelalter, er legte um 1200 einen Farbkanon vor. Laut Braun (1912, S. 53) stammt dieser jedoch nicht von Innozenz, sondern wurde nur von ihm als erstes niedergeschrieben.

<sup>15</sup> Vgl. Antons, Klara Sr., 1999, S. 32

<sup>16</sup> Ein Skapulier ist ein langer Überwurf, der den Rücken, die Brust und die Schultern bedeckt.

Öffnung zum Durchlassen des Kopfes versehener Überwurf ist, der eine Rückenbreite von 65-73 cm und eine Rückenlänge von 105-115 cm hat.<sup>17</sup> Angeregt durch die sakrale Kunst des Mittelalters, so schreibt Gudrun Sporbeck, führte man aber im 19. Jahrhundert wieder die spätgotische Kaselform ein.<sup>18</sup>

Laut Sr. Klara Antons folgt aus heutiger Sicht eine fünfte Phase der Entwicklung der Paramente - die Zeit vom zweiten Vatikanischen Konzil bis heute. Gudrun Sporbeck schreibt dazu:

Doch erst mit dem II. Vatikanum (1962-65) sollten die fundamentalen Neuerungen, die bereits in den zwanziger Jahren formuliert worden waren, umgesetzt und bestehenden Kirchen im Hinblick auf eine gewandelte Liturgie verändert werden. Seither zelebriert der Priester nicht mehr vor, sondern hinter dem Altar, mit dem Gesicht zum Volk (*versus populum*), was nicht zuletzt auch einen grundlegenden Wandel in der Konzeption und Gestaltung der Messgewänder zur Folge hatte.<sup>19</sup>

Die heute bekannte Form und Gestaltung einer Kasel, besteht somit erst seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts.

### 2.3. Die Kasel

Da das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf Kaseln liegt, wird im Folgenden ein Blick auf die Entwicklung dieses Gewandes geworfen. Dabei

---

<sup>17</sup> Vgl. Braun, Joseph: Handbuch der Paramentik. Mit 150 Abbildungen. Freiburg, 1912, S. 119

<sup>18</sup> Sporbeck, Gudrun: Alte Gewänder in neuer Pracht. Die restaurierten Paramente der Kirchengemeinde St. Lambertus zu Ascheberg. Weimar, 2006, S. 23

<sup>19</sup> Ebd. S. 29

wird sich auf die Ausführungen zur Entwicklungsgeschichte der Kasel von Joseph Braun, Rupert Berger und Sr. Klara Antons bezogen.

Joseph Braun definiert die Kasel folgendermaßen: „Die Kasel ist das liturgische Obergewand des Bischofs und des Priesters bei der Feier der heiligen Messe.“<sup>20</sup> Die offizielle Bezeichnung der Kasel in liturgischen Büchern lautet Planeta. Der traditionelle geschichtsbezogene Name lautet Paenula.<sup>21</sup> Es wird zwischen vier Kaseltypen unterschieden – einem deutschen Typ, einem italienischen, einem spanischen und einem französischer Typ (Abb. 1<sup>22</sup>). Bei dem deutschen Typus ist die runde Kopfföffnung von einer schmale Borte umsäumt, die Naht liegt auf den Schultern, die Rückseite ist mit einem geradbalkigen Kreuz gestaltet und auf der Vorderseite ist ein Stab angebracht. Der italienische bzw. römische Typus hat einen trapezartigen Durchlass für den Kopf, ist an den Seiten leicht ausgeschnitten, auf der Rückseite mit einem vertikalen Streifen und auf der Vorderseite mit einer Art T-Kreuz verziert. Der französische Typus hat einen ähnlichen Kopfdurchlass wie der römische, jedoch ist dieser breiter und nicht so tief. Die Verzierung der Rückseite ist ein Kreuz, auf der Vorderseite befindet sich lediglich ein Stab. Beim spanischen Typ befindet sich auf dem Vorder- und dem Rückenteil ein Vertikalstab. Der Kopfdurchlass ist rund.<sup>23</sup>

„Die Kasel stammt von einem profanen Obergewand des Alltagslebens, der antiken, in der ganzen griechisch-römischen Welt gebräuchlichen Paenula.“<sup>24</sup> Nachdem die Paenula ursprünglich zum Schutz vor Regen

---

<sup>20</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 122

<sup>21</sup> Vgl. Meyer, Hans Bernhard, 1987, S. 36f

<sup>22</sup> Diese, sowie alle anderen Abbildungen befinden sich in Band 2.

<sup>23</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 119

<sup>24</sup> Ebd., 1912, S. 123

genutzt wurde, bürgerte sie sich seit dem 2. Jahrhundert als Oberkleid ein.<sup>25</sup>

Woher kommt die Bezeichnung Kasel? Rupert Berger schreibt zu dieser Frage, dass sich mit der Mode auch der Name des besagten Kleidungsstückes änderte. Ab ca. 800 setzte sich die als Spitzname entstandene Bezeichnung Casula, „Häuschen“ durch. Laut Joseph Braun nannte man in Gallien und Afrika das Gewand entsprechend seiner Gestalt nach Casula.<sup>26</sup> Die Bezeichnung Kasel kommt demnach vom Aussehen dieses Messgewandes, welches einer Art Hütte, bzw. Häuschen glich.

„Was die Form der Kasel anlag, so war diese bis zum 13. Jahrhundert ein weiter, tief über die Knie reichender, ringsum geschlossener und nur mit einem Durchlaß für den Kopf versehender glockenförmiger Mantel, ein Häuschen, woher auch der Name.“<sup>27</sup> Laut Rupert Berger ist die Bezeichnung der ursprünglichen Form der Kasel die Glockenkasel (Abb. 2). Die Glockenkasel war derart Stoffreich, dass sie an den Seiten bis zum Boden reichte und zum Benutzen der Arme gerafft werden musste. „Die beiden Radien eines (Fast-) Halbkreises werden aneinandergelegt und bis auf einen knappen Kopfdurchlaß im Zentrum zusammengenäht“<sup>28</sup>. Durch ihre Stofffülle wirkte die Kasel festlich, weshalb bis auf eine Zierleiste oder Zierstiche auf der Mittelnahrt kein gesondertes Beschmücken stattfand.

Wie kam es zur Formveränderung der Kasel? Joseph Braun nennt hier drei Gründe: ein Geschmackwechsel, der Wunsch nach mehr Bewegungsfreiheit und Bequemlichkeit und fehlende finanzielle Mittel (durch

---

<sup>25</sup> Vgl. Braun, Joseph, 1912, S. 123

<sup>26</sup> Vgl. ebd. S. 124

<sup>27</sup> Ebd. S.127

<sup>28</sup> Meyer, Hans Bernhard, 1987, S. 337

den Farbkanon, der sich im 12. Jahrhundert entwickelte, war eine größere Anzahl von Kaseln notwendig).<sup>29</sup>

„Die Umwandlung der Glockenkasel in die heutige Kaselform war gegen Ende des 16. Jahrhunderts vollendet“<sup>30</sup>. Joseph Braun liefert in seinem „Handbuch der Paramentik“ von 1912 detaillierte Bilder zur Formveränderung der Kasel (Abb. 3). „Ab dem 14. Jahrhundert wurde auch die Länge der Kasel verringert, allerdings nicht so massiv wie an den Seiten“<sup>31</sup>. Um 1600 war die Rückenbreite auf 80 cm gesunken, verkleinerte sich dann noch einmal um 5 cm, war im 18. Jahrhundert nur noch 70 cm und zuletzt 65- 60 cm breit. Die Länge schrumpfte von anfänglichen 125-130 cm, über 120 cm und 115 cm bis hin zu 105 cm. Das Ausschneiden der Vorderseite beginnt laut Joseph Braun in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Doch warum wurde auch die Form der Vorderseite verändert? Durch die vorangegangenen Formveränderungen kam es auf der Brusthöhe der Vorderseite der Kasel zu Faltenbildungen. Um dies zu verhindern brachte man seitliche Ausschnitte an. „Es war ein Radikalmittel, durch das man das Ziel, welches man erstrebte, allerdings völlig erreichte, ja noch mehr; denn nun konnte man auch die steifsten und schwersten Stickereien auf der Kasel anbringen, ohne befürchten zu müssen, dadurch im Gebrauch der Arme behindert zu werden“<sup>32</sup>. Die durch das Zuschneiden entstandene Bassgeigenform hatte vor der Brust teilweise nur noch eine Breite von 25-30 cm. Im 19. Jahrhundert wurde die spätgotische Kaselform wieder eingeführt. Diese Form war ein Rückgriff auf die ursprüngliche Glockenkasel, jedoch nicht ganz so weit geschnitten. Die für die heutige Zeit typische Kaselform, eine weit geschnittene

---

<sup>29</sup> Vgl. Braun, Joseph, 1912, S. 129

<sup>30</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 129

<sup>31</sup> Antons, Klara Sr., 1999, S. 37

<sup>32</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 132

Kasel, besteht seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil und entstand durch die dort beschlossenen liturgischen Veränderungen.

### 3. Die Geschichte der Pfarrgemeinde St. Nikolaus in Rurkempfen

Die Recherchen zu dem Paramentenschatz ergaben, dass zwar über die Entstehungsgeschichte der jetzigen Kirche und Pfarrgemeinde St. Nikolaus vieles verschriftlicht wurde, jedoch nichts über die textile Ausstattung.

Bevor die textile Ausstattung beschrieben wird, erfolgt zunächst in diesem Kapitel ein Einblick in die Entstehungsgeschichte der Kirche und Pfarrgemeinde.

Kempfen ist ein Dorf mit rund 1850 Einwohnern. Seinen Namen hat das Dorf, das zur Stadt Heinsberg gehört, vom lateinischen Wort „campus“ was Feld oder Ebene bedeutet. Kempfen liegt an der Flussmündung der Wurm in die Rur und wird deshalb auch oft Rurkempfen genannt.

Der folgende Abschnitt bezieht sich auf die Ausführungen des Pfarrgemeinderates „Sankt Nikolaus Rurkempfen, aus der Geschichte und dem Leben unserer katholischen Pfarrgemeinde“, dessen Verschriftlichung auch auf der Homepage des Dorfes ([www.rurkempfen.de](http://www.rurkempfen.de)) zu lesen ist. Dort steht beschrieben, dass es um das Jahr 1134 in Kempfen die erste Kapelle gab, mit einem Altar zu Ehren „Unserer Lieben Frau“. Es wird vermutet, dass die Kapelle aus Holz gebaut war. Mehr als hundert Jahre später, im Jahr 1254, gab es eine Kapelle aus Stein, die in den darauf folgenden Jahren durch ein Mittelschiff und ein südliches Seitenschiff erweitert wurde. Um das Jahr 1450 begann der Bau eines gotischen Chores mit einem Hauptaltar. Zudem wurde der Turm der Kirche errichtet. Durch die Stiftung eines Nikolausaltars im Jahr 1559 änderte sich das Pfarrpatrozinium. Seit dem ist die Kempfener Kirche eine Nikolauskirche. Im Jahr 1588 wurde Kempfen durch Limburgische Truppen eingeäschert.

Durch den anschließenden Wiederaufbau des Dorfes, entstand ein dreischiffiger Kirchenbau aus Backstein, der eine Länge von 17m, eine Breite von 12m und eine Turmhöhe von 25m hatte. Zur Jahrhundertwende, ungefähr im Jahr 1600, wurde Kempen zu einer eigenständigen Pfarre erhoben. Am 10. Juni 1900 wurde der Grundstein zum Neubau der heutigen Kempener Kirche gelegt. Nur ein Jahr später, am 26. August 1901 wurde die neue Kirche durch Weihbischof Dr. Fischer geweiht. Ab 1903 wurde die baufällige „alte“ Kirche bis auf den gotischen Chor abgerissen. Durch den weiteren Verfall des „alten Chörchens“, so wie es heute noch genannt wird, kam es 1920 zum Einsturz des Gewölbes. 1929/1930 wurde das „alte Chörchen“ restauriert und eine Kriegergedächtnisstätte eingerichtet. Im Jahr 1939 wurde vom Kirchenmaler Vinzens Hertel aus Köln die Kempener Kirche „ausgemalt“. Nachdem es im Oktober 1944 zu Zwangsräumungen in Kempen kam, wurde die Kirche ein halbes Jahr später von deutschen Soldaten gesprengt und dadurch völlig zerstört. Im April 1945 wurde im Pfarrheim, das seit 1930 besteht, eine Notkirche eingerichtet. Der evakuierte Pfarrer kehrte zurück und die Aufräumarbeiten sowie der Wiederaufbau der zerstörten Kirche begannen. Nach zwei Jahren des Wiederaufbaus konnte am 15. Mai 1949 die erste heilige Messe nach dem Krieg gefeiert werden. Das „alte Chörchen“, was ebenfalls im Zweiten Weltkrieg zerstört worden war, wurde anlässlich des Heimat- und Dekanats- Schützenfestes 1957 wieder aufgebaut. Im Jahr 1975/1976 wurde der Triumphbogen des Chörchens geöffnet, ein Fußboden eingebaut und das Grabgewölbe wiederhergestellt. Durch das Aufmauern des Fundamentes der alten Kirche, ist seit 1977 beim Betreten des Vorplatzes des Chörchens der Grundriss der ursprünglichen Kirche zu erkennen.

Nach der Behebung der massiven Erdbebenschäden von 1992 und umfangreichen Restaurierungs- und Sanierungsarbeiten bekam die Kirche 1999 einen neuen Innenanstrich.

Heute wird bei kirchlichen Feiern nicht nur die Kirche, sondern auch das „alte Chörchen“ genutzt. Zu Ostern wird dort beispielsweise das Oster-

feuer entzündet und zu Weihnachten eine Krippe darin errichtet – mit 1,40m großen Figuren mit Wachsköpfen, die 1916 in der Werkstatt der Schwestern vom „Armen Kinde Jesu“ in Aachen erstellt worden sind.

In diesem Abriss der Geschichte der Kempener Kirche werden bauliche Maßnahmen beschrieben und von Anschaffungen und Veränderungen aller Art berichtet. Über die textile Ausstattung der Kirche, von Fahnen, über Baldachinen bis hin zu Kaseln ist jedoch nichts zu lesen.

Bei der Recherche zu dieser Arbeit und durch einen glücklichen Zufall, waren im Tresor des Pfarrbüros mehrere Bücher aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu finden. Zwei dieser Bücher, von 1878 bzw. 1903, sind Inventare, in denen auch Paramente verzeichnet sind (Abb. 4-8). Darin finden sich Informationen zu zwei Kaseln, die im folgenden Kapitel beschrieben sind, wodurch eine genaue Datierung möglich ist. Eine Abschrift der Inventare befindet sich im Anhang.

## 4. Der Paramentschatz

### 4.1. Bestandsaufnahme

Insgesamt besteht der Kempener Paramentschatz aus 49 liturgischen Gewändern. Von diesen Paramenten zählen 28 zu dem historischen Bestand – neun Chormäntel, 15 Kaseln und vier Dalmatiken. 21 Kaseln gehören zu dem aktuellen Gebrauchsbestand. Insgesamt gibt es 16 weiße Gewänder, drei goldene, neun rote, acht grüne, acht violette, zwei rosafarbene und drei schwarze liturgische Gewänder.



## 4.2. Der Schatz

In den folgenden Analysen von sechs Kaseln ist zunächst eine Objektbeschreibung des jeweiligen Gewandes zu lesen. Anschließend folgt eine Deutung der Stickerei, eine Beschreibung der Farbgestaltung und eine Schilderung des aktuellen Zustandes der Kasel.

Angaben zu den Messstellen der Kaseln:

Höhe 1. (H1): Bezeichnet die Höhe der Vorderseite der Kasel, vom Mittelpunkt des Halsausschnittes bis zum Saum.

Höhe 2. (H2): Bezeichnet die Höhe der Rückseite der Kasel, vom Mittelpunkt des Halsausschnittes bis zum Saum.

Breite 1. (B1): Bezeichnet die Breite der schmalsten Stelle der Kasel.

Breite 2. (B2): Bezeichnet die breiteste Stelle der Kasel.

### 4.2.1. Weiße Kasel mit gutem Hirten

#### Objektbeschreibung

Die weiße Kasel aus Seidendamast, mit gelben Futterstoff, ist in Bassgeigenform (deutsche Form) zugeschnitten (H1: 89,5 cm; H2: 107,5 cm; B1: 42 cm; B2: 64 cm) (Abb. 9, Abb. 10). Das kürzere Vorderteil ist durch schräge Schulternähte mit der Rückseite verbunden. Der Halsausschnitt ist trapezförmig. Gerahmt wird der Halsausschnitt von einer Borte, die mit Schwertlilien bestickt ist. Diese Borte, in einer etwas schmaleren Ausführung, umrahmt den Stab auf der Vorder- und das Kreuz auf der Rückseite, sowie die Außenkante der gesamten Kasel. Sie ist mit einer Maschine aufgenäht.

Der Kaselbesatz, mit einer Darstellung des guten Hirten im Kreuz (Abb. 10a), ist laut Gudrun Sporbeck eine tambourierte Stickerei des ausgehen-

den 19. Jahrhunderts. Das Tambourieren ist eine Art Stickerei mit einer Häkelnadel, bei der das Endprodukt einer gestickten Linie aus Kettstichen<sup>33</sup> gleicht. Der Grundstoff der Kasel, aus Krefeld, ist ungefähr in das Jahr 1920 zu datieren. Vermutlich handelt es sich bei der Gestaltung der Besätze der Kasel um eine Maschinenstickerei.

Laut dem „Inventarium über Mobilien u.a. Gegenstände“ der Gemeinde Kempen, gibt es eine seidene weiß-gelb verbundene Kasel mit gesticktem Bilde des guten Hirten in medallienform. Datiert ist diese Kasel auf das Jahr 1897 und war ein Geschenk von Fräulein Frederike aus Heinsberg.<sup>34</sup> Es ist zu vermuten, dass es sich hier um die beschriebene Kasel handelt. Aufgrund der Datierung von Gudrun Sporbeck und der entsprechenden Beschreibung der Kasel im Inventar, scheint dies naheliegend zu sein.

Sowohl auf dem Kaselstab, als auch auf dem Kaselkreuz befinden sich s-förmig geschwungene Blatt- und Blütenranken. Auf dem Stab sind vier Blüten und auf dem Kreuz sechs Blüten gestickt. Nahezu identische Blatt- und Blütenranken aus Phantasieblüten finden sich auch auf der Fahne mit der Inventarnummer F05. im Inventar der Paramente der Gemeinde St. Nikolaus in Düsseldorf - Himmelgeist (Abb.11).<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Der Kettstich wird auch, laut Joseph Braun, Tamburierstich genannt. „Tamburieren ist im Grund nichts anderes als Häkeln durch einen Stoff hindurch.“(Braun, 1924, S. 67) Die einzelnen Sticklinien wirken wie eine Kette von Schlaufen.

<sup>34</sup> Kempen, Kirchenvorstand: Inventar der Kirchenmobilen und sonstiger interessanten Gegenstände der katholischen Kirchengemeinde Roerkempen. Köln, 1903, S. 5

<sup>35</sup> Durch einen Besuch der Pfarrgemeinde St. Nikolaus in Düsseldorf-Himmelgeist, konnte ich mir einen Eindruck des dortigen Paramenteinventars verschaffen und zu dieser Information kommen.

In der Vierung, der Mitte des Kreuzes befindet sich in einem Vierpass eine Christusdarstellung. Christus ist als guter Hirte, mit Hirtenstab in der linken Hand und einem Lamm auf der rechten Schulter dargestellt.

Die gesamte Stickerei ist eine Flachstickerei.

### Stickereideutung

Das Motiv der Hirten begegnet uns im neuen Testament gleich zu Beginn in der Weihnachtsgeschichte. Hier sind Hirten die Personen, die durch Engel von der frohen Botschaft der Geburt Jesu erfahren. Das Motiv des Hirten taucht in der Bibel immer wieder auf.

Im Gleichnis vom verlorenen Schaf (Lk 15,4) erzählt Jesus:

Wenn einer von euch hundert Schafe hat und eins davon verliert, lässt er dann nicht die neunundneunzig in der Steppe zurück und geht dem verlorenen nach, bis er es findet? Und wenn er es gefunden hat, nimmt er es voll Freude auf die Schultern, und wenn er nach Hause kommt, ruft er seine Freunde und Nachbarn zusammen und sagt zu ihnen: Freut euch mit mir; ich habe mein Schaf wiedergefunden, das verloren war.<sup>36</sup>

Hermann M. Stenger kommentiert dieses Gleichnis mit folgendem Satz: „Was Jesus aus der Erfahrung des Hirtenalltags deutlich machen will, ist wohl die Illustration eines *entschlossenen Einsatzes und einer konzentrierten Suche nach dem Verlorenen*, was mit Hilfe des Vergleichs von 1 zu 99 besonders drastisch dargestellt wird.“<sup>37</sup> Dieses Gleichnis verdeut-

---

<sup>36</sup> Zitiert nach der Einheitsübersetzung. Hier und im Folgenden beziehe ich mich bei Bibelzitate auf die Einheitsübersetzung.

<sup>37</sup> Stenger, Hermann M.: Im Zeichen des Hirten und des Lammes. Mitgift und Gift biblischer Bilder. Innsbruck, 2000, S. 62

licht, dass sozusagen durch Jesus Christus alle verlorenen Schafe, die Gläubigen, zurück in die Herde, die Kirche geholt werden.

„(...) Jesus Christus ist der gute Hirte: der am häufigsten dargestellte Christustyp der frühen Christenheit, der zurückgeht auf die in Mesopotamien u. Griechenland verbreitete Darstellung des H.n, der ein Lamm (oder Kalb) auf der Schulter oder im Arm trägt.“<sup>38</sup> Die Stickerei der vorliegenden Kasel, der Hirte mit dem Lamm auf der Schulter, zeigt somit ein „altes“, unter Christen weit verbreitetes und bekanntes Motiv.

„Ich bin der gute Hirte; ich kenne die Meinen und die Meinen kennen mich, wie mich der Vater kennt und ich den Vater kenne; und ich gebe mein Leben hin für die Schafe.“<sup>39</sup> Auch der Psalm 23 „Der Herr ist mein Hirte“<sup>40</sup> ist ebenfalls ein biblischer Verweis auf den guten Hirten. Darstellungen von Jesus als guten Hirten sind somit für den christlichen Glauben von zentraler Bedeutung. Jesus Christus, gibt als Hirte sein Leben für seine Schafe. Er gibt sozusagen den „Totaleinsatz“<sup>41</sup> für das Leben seiner Herde, für uns. Durch diesen Lebenseinsatz, dem Tod Jesu, ist jedoch kein Zusammenbruch gemeint, sondern die Rettung der Herde, durch Jesu Rückkehr zum Vater, damit sie leben kann.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen. Freiburg, 2008, Veröffentlichung 1998, S. 130

<sup>39</sup> Joh 10, 14

<sup>40</sup> Der Herr ist mein Hirte, nichts wird mir fehlen. Er läßt mich lagern auf grünen Auen und führt mich zum Ruheplatz am Wasser. Er stillt mein Verlangen; er leitet mich auf rechten Pfaden, treu seinem Namen. Muss ich auch wandern in finsterner Schlucht, ich fürchte kein Unheil; denn du bist bei mir, dein Stock und dein Stab geben mir Zuversicht. Du deckst mir den Tisch vor den Augen meiner Feinde. Du salbst mein Haupt mit Öl, du füllst mir reichlich den Becher. Lauter Güte und Huld werden mir folgen mein Leben lang, und im Haus des Herrn darf ich wohnen für lange Zeit. (Psalm 23)

<sup>41</sup> Steger, Hermann, 2000, S. 71

<sup>42</sup> Vgl. ebd. 2000, S. 71

Kommen wir zur Darstellung des Lammes. Johannes der Täufer ist der erste, der Jesus als Lamm Gottes bezeichnet (Joh 1,29). „Seht das Lamm Gottes, das hinweg nimmt die Sünden der Welt“ ist das Gebet, das nach den Worten von Johannes dem Täufer vom Priester unmittelbar vor der Kommunion in der katholischen Kirche gesprochen wird. Währenddessen zeigt der Priester das gewandelte Brot der Gemeinde, die mit folgenden Worten antwortet: „Herr, ich bin nicht würdig, dass du eingehst unter mein Dach. Aber sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund“. Johannes weist mit seinen Worten auf Jesus, als das sündentilgende Opferlamm, das sich zur Sühne für die Sünden der Welt hingibt.

Welche Bedeutung hat nun Jesus als Hirte mit einem Lamm auf der Schulter in Bezug auf die Liturgie? Dieses Bild verdeutlicht die Verbindung der Gläubigen zu Jesus Christus, dem sündentilgenden Hirten und weist somit auf einen zentralen Aspekt des christlichen Glaubens.

Jesus ist der, der Sünden verzeiht, bei dem man Zuflucht suchen kann, der sich um jeden Einzelnen sorgt, der keinen alleine lässt, der sein Leben für uns gegeben hat.

Das Lamm, das Schutz und Zuflucht auf den Schultern von Jesus findet, zugleich aber auf dessen Rolle als Opferlamm verweist.

Der Hirtenstab, der dem Schutz und der Verteidigung dienen mag, aber auch die Arbeit des Hirten unterstützt.

„Der gute Hirte mit dem geschulterten Lamm steht hier als Sinnbild für den Pastor Bonus und verweist auf das Lehr- und Hirtenamt sowie auf den Predigtauftrag des Priesters.“<sup>43</sup> Die Übertragung des Hirtenamtes

---

<sup>43</sup>Hesse, Petra: Kunstreich & Stylgerecht. Die Paramentenstickereien der Schwestern vom armen Kinde Jesus aus Aachen und Simpelveld (1848-1914). Ein Beitrag zum sakralen Kunsthandwerk des Historismus im Rheinland. München, 2001, S. 79

nach der Auferstehung Jesu an die Jünger <sup>44</sup> und im übertragenen Sinne heute an alle Seelsorger und Priester, scheint durch die Gestaltung der Kasel für die Gläubigen sichtbar zu sein und verweist den Priester durch das Tragen dieser auf seine Rolle.

### Farbgestaltung

Die geschwungenen Ranken des Stabes und des Kreuzes zeigen zartgrünes Blattwerk und rot und violett pastellartig gefärbte Phantasieblüten. Nur vereinzelt stechen rote Beeren und rote Blütenblätter hervor.

Jesus ist in der Stickerei mit einem blauen Untergewand und einem roten Mantel dargestellt. Rot ist die Farbe der Liebe, der Wärme und der Leidenschaft und verdeutlicht im Zusammenhang mit der Stickerei der weißen Kasel die Hingabe Jesu für seine Schafe (Gläubigen). Blau ist die Farbe der Unendlichkeit, man verbindet damit die Weite des Himmels und die Tiefen des Meeres. Sie ist zudem die Farbe der Treue.<sup>45</sup> Das Blau des Untergewandes von Jesus verdeutlicht seine Treue zu seinen Lämmern und der damit verbundenen Aufopferung.

Hinter dem Kopf der Jesusdarstellung ist ein gelb-goldfarbener Nimbus (Lichtscheibe) zu sehen, der von roten Strahlen durchzogen ist.

Durch den relativ neutral gestalteten Hintergrund, wird der Blick des Betrachters direkt auf Jesus als guter Hirte in der Mitte des Kreuzes gelenkt.

---

<sup>44</sup> Joh 21, 15 ff: Als sie gegessen hatten, sagte Jesus zu Petrus: Simon, Sohn des Johannes, liebst du mich mehr als diese? Er antwortete ihm: Ja, Herr, du weißt, daß ich dich liebe. Jesus sagte zu ihm: Weide meine Lämmer! (...) Jesus sagte zu ihm: Weide meine Schafe! (...) Nach diesen Worten sagte er zu ihm: Folge mir nach!

<sup>45</sup> Vgl. Becker, Udo, 1998, S. 44

Die Farbe Weiß bei Paramenten steht für Unversehrtheit und Unschuld. Weiße Paramente erinnern laut Innozenz III., von dessen Farbsymbolik Braun schreibt, an den Stern, der die Weisen zur Krippe führt, Ostern an die Freude der Auferstehung, an Himmelfahrtstagen an die weiße Wolke und vor allem an die Reinheit der Engel. An Gründonnerstag, an Weihnachten und am Festtag der Geburt Johannes des Täufers wurden weiße Paramente getragen.<sup>46</sup>

Weiß ist heute die Farbe der Festlichkeit, der Klarheit und des Lichtes. Weiße Paramente werden in der Oster- und Weihnachtszeit, an den Festen des Herrn, an Muttergottesfesten und an Festen der Engel getragen.<sup>47</sup>

## Zustand

Auf den ersten Blick, scheint die weiße Kasel in einem guten Zustand zu sein. Bei genauerem Betrachten, fallen jedoch einige verschlissene Stellen auf. Durch das langjährige Hängen in einem Schrank, haben sich im Stoff der Vorderseite Falten gebildet. In diesen Falten scheint sich das Gewebe aufzulösen. Am rechten Saum, sowohl an der Vorder-, wie auch an der Rückseite, ist auf gleicher Höhe ein ungefähr 3 cm langer Riss, der notdürftig geflickt wurde. Es scheint so, als sei jemand dort hängen geblieben, und habe beide Seiten der Kasel verletzt. Der Saum des Halsausschnittes weist an der oberen Kante starke Verschleißspuren auf. Hier haben sich einige Fäden des Besatzes gelöst. Der obere Bereich der Kasel, am Halsausschnitt und an den Schultern ist stark verschmutzt. Die Stickerei ist in einem tadellosen Zustand.

---

<sup>46</sup> Vgl. Braun, Joseph, 1912, S. 57

<sup>47</sup> Vgl. Betzin, Claudia/ Schmitt, Thomas: Farbwechsel. Bergisch Gladbach, 2006, S. 43

### *Exkurs: Ein Blick auf die Kaselherstellung im 19. Jahrhundert*

Durch die Erfindung des Jacquard-Webstuhles Anfang des 19. Jahrhunderts, erlebte die kirchliche Textilkunst eine Krise. Die durch diesen Webstuhl erleichterte und vergünstigte Herstellung von Seidegewebe, führte zu einer Verschlechterung der Verarbeitung- und Materialqualität. Das Kunsthandwerk ging durch die industrielle Produktion verloren. „Wie bei den Paramentenstoffen orientierte man sich auch bei der kirchlichen Stickerei an barocken Vorbildern.“<sup>48</sup> Es wurde an der Bassgeigenform und den Gestaltungsideen des 17. und 18. Jahrhunderts (die Zeit des Barocks und Rokokos mit üppigen Blütenmotiven) festgehalten. Durch die vorherrschende Stilunsicherheit und den Rückgang der Qualität der Paramente war ein Umdenken erforderlich. „Deshalb forderte man eine Wiederbelebung des textilen Kunsthandwerks durch die Aufnahme von Motiven, Gewandformen und Techniken aus dem Mittelalter, um auf diese Weise möglichst direkt an die *Blütezeit* der christlichen Kunst empfundene mittelalterliche Epoche anzuknüpfen.“<sup>49</sup> In diesem Zusammenhang wurde die gotische Kaselform wieder eingeführt. Großen Einfluss bei dieser Reform hatten August Welby Northmore Pugin (1812-1852) mit seinen veröffentlichten Anleitungen in England und Franz Bock (1823-1899) in Deutschland.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Hesse, Petra, 2001, S. 14

<sup>49</sup> Ebd. S. 14

<sup>50</sup> Vgl. ebd. S. 15



#### 4.2.2. Weiße Kasel mit Gnadenstuhl

##### Objektbeschreibung

Die weiße Kasel in Glockenform ist aus damastartigem Seidengewebe gefertigt und aus dem 20. Jahrhundert (Abb. 12, Abb. 13).

In dem „Inventar der Kirchenmobilen und sonstiger interessanten Gegenstände“ befindet sich ein Paramentenverzeichnis. Die vorliegende Kasel ist dort mit folgenden Worten verzeichnet (Abb. 14):

Datum der Anschaffung: 08. Oktober 1951

Bezeichnung des Gegenstandes: 1 seidene weiße Kasel mit gesticktem Bilde der allerheiligsten Dreifaltigkeit, gotisch

Lieferant: Hubert Gotzes, Krefeld

Wert: 200 DM

Über Abgang und sonstige Bemerkungen: Das Kreuz stammt von einer älteren röm. Kasel, vorhanden.

Passend zu dieser Kasel befinden sich im Kempener Schatz zwei Dalmatiken und ein Chormantel.

Auch diese Paramente sind in dem Inventar verzeichnet:

Zwei weiße Dalmatiken dazu passend, vom 06.12.1952, von Adrian Pfadt, Krefeld, für 300 DM (Anhang: Abb. I. und II.).

1 weißer Chormantel aus Seide mit Christ-König-Bild, vom 30.05.1953, von Adrian Pfadt, Krefeld, für 400 DM, mit dem Beisatz: passend zur weißen Kapelle. (Abb. III. und IV.)

Die vorliegende Kasel der Firma Gotzes (H1: 109,5 cm; H2: 125 cm; B1: entfällt; B2: 118 cm) ist weit zugeschnitten, mit einem ovalen Halsauschnitt und einem kreisförmig gerundeten Saum.

Die Kasel ist mit einem Stab auf der Vorderseite und einem Kreuz auf der Rückseite verziert. Dadurch, dass weder Stab noch Kreuz die gesamte Länge der Kasel bedecken, ist schon von dieser Gestaltung aus anzunehmen, dass diese Besätze von einer anderen Kasel abgetrennt und auf diese aufgenäht worden sind. Dieser übertragene Kaselbesatz ist laut Gudrun Sporbeck in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren.

In der Vierung des Kreuzes ist eine Gnadenstuhldarstellung aufgestickt (Abb. 13a).

Der Ober- und Unterstoff der Kasel sind mit der Maschine zusammengenäht. Der rötliche Futterstoff ist vermutlich ein Viskosegewebe, denn durch die Härte der Fäden ist ein Baumwollgewebe auszuschließen. Auch die Goldborte, welche das Kreuz, den Stab und auch den Halsauschnitt rahmt, ist mit einer Nähmaschine aufgebracht. Sowohl die Vorder- als auch die Rückseite der Kasel bestehen aus vier Stoffpartien, jeweils links, rechts, oberhalb und unterhalb des Besatzes. Es ist zu vermuten, dass der Stab und das Kreuz eine Handstickereiarbeit sind. Betrachtet man die Stickerei genau, so ist an manchen Stellen zu erkennen, dass zum Beispiel „Kringel“ nicht identisch gestickt sind, die Sterne unterschiedliche Formen haben und dass an manchen Stellen die weiße Stickerei des Hintergrundes auf der farblichen Stickerei liegt. Diese „Unregelmäßigkeiten“ deuten auf eine Handarbeit hin.

Die Stickerei der Figuren ist eine Reliefstickerei<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Reliefstickerei ist eine Stickerei, bei der Figuren oder Darstellungen mit Material, wie zum Beispiel starkem Papier, unterlegt werden, sodass sie reliefartig erhöht sind.

## Stickereideutung

„Der ‚Gnadenstuhl‘ gilt als die bedeutsamste Bildschöpfung im Rahmen der verschiedenen Entwürfe und Formen, die man zur Darstellung der Trinität entwickelt hat.“<sup>52</sup> Eine erste Darstellung der Trinität ist im Markusevangelium (Mk 1, 9-11) zu erkennen. Die genannte Szene ist die Taufe von Jesus im Jordan, bei der sich der Himmel öffnet und der heilige Geist in Form einer Taube zu Jesus herabschwebt und die Stimme Gottes zu hören ist.<sup>53</sup>

Nach vielen Gestaltungsversuchen, Gott Vater, Gott Sohn und den heiligen Geist in einem Bild zu vereinen, kommt der auf der Kasel dargestellte Bildtyp Anfang des 12. Jahrhunderts auf. Diese Art der Darstellung der Dreifaltigkeit nannte Luther ‚Gnadenstuhl‘.<sup>54</sup> Seit dem gibt es eine Vielzahl von Gnadenstuhldarstellungen – als Gemälde oder Skulptur. „Alle diese Gnadenstuhl-Bilder müssen ‚in Bezug auf den Kanon der Messe, auf die Bitte des Priesters, das Kreuzopfer des Sohnes anzunehmen, entstanden sein. Hier ist der Ort, wo diese Komposition allein sinnvoll wird‘.“<sup>55</sup> Seit dem 13. Jahrhundert gibt es auch Gnadenstuhldarstellungen, bei denen Jesus als Schmerzensmann in den Armen von Gott Vater liegt, um auch die Trauer des Vaters zu veranschaulichen.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Buchheim, Fides: Der Gnadenstuhl. Darstellung der Dreifaltigkeit. Würzburg, 1984, S. 6

<sup>53</sup> In jenen Tagen kam Jesus aus Nazaret in Galiläa und ließ sich von Johannes im Jordan taufen. Und als er aus dem Wasser stieg, sah er, dass der Himmel sich öffnete und der Geist wie eine Taube auf ihn herabkam. Und eine Stimme aus dem Himmel sprach: Du bist mein geliebter Sohn, an dir habe ich Gefallen gefunden. (Mk 1, 9-11)

<sup>54</sup> Buchheim, Fides, 1984, S. 11

<sup>55</sup> Ebd. S. 12

<sup>56</sup> Kirschbaum, Engelbert: Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg, 1994, S. 535

Fides Buchheim beschreibt in ihrem Buch „Der Gandenstuhl“ eine Vielzahl von Gnadenstuhldarstellungen als Malerei, Skulptur oder Holzschnittarbeit. Die Darstellung, die der Stickerei der vorliegenden Kasel am ähnlichsten ist, ist eine Gandenstuhlmalerei aus dem Dom-Museum in Mainz von 1520.

Das Kunstwerk, welches vermutlich eine Vorlage für die Gestaltung der weißen Kasel gewesen sein könnte, ist der Landauer Altar. Auf diesem Altarbild ist „Die Anbetung der Dreifaltigkeit durch die Ciritas Die“ zu sehen und wurde von Albrecht Dürer gemalt. Dieses Kunstwerk befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Es stammt aus den Jahren 1509/1515 (Abb. 15).

Der Mittelpunkt von Dürers Bild stellt Gott Vater dar, der mit einer Krone und einem prächtigen Mantel bekleidet seinen gekreuzigten Sohn hält. Jesus ist mit einem Lententuch bekleidet und mit einer Dornenkrone gekrönt. Das Kreuz, auf dem er genagelt ist, trägt die Inschrift INRI – Jesus von Nazaret, König der Juden. Jesus wird von dem blauen Gewand von Gott Vater hinterfangen. Der Hauptbetrachtungspunkt scheint dadurch noch einmal hervorgehoben zu sein. Links und rechts von Jesus zeichnen sich die Knie von Gott Vater ab, was darauf schließen lässt, dass sich dieser in einer sitzenden Position befindet. Der aufgeweht erscheinende Mantel von Gott Vater mit grünem Futter hinterfängt ein weiteres Mal Jesus am Kreuz. In einer hellen Wolke schwebt über dem Kopf von Gott Vater eine Taube – der heilige Geist. Gerahmt wird die Dreifaltigkeit von mehreren Gruppen vor Ehrfurcht kniender und betender Figuren.

Die Stickerei des Kaselkreuzes scheint in der Komposition und der Farbigkeit Dürers Bild sehr ähnlich zu sein. Gott Vater ist auch hier mit einer Krone und einem Mantel dargestellt. Er hält auch hier seinen gekreuzigten Sohn in den Händen. Hinterfangen wird der Gekreuzigte von dem Blau des Gewandes von Gott Vater. Das Grün, das in Dürers Bild die Innenfarbe des Mantels von Gott Vater war, ist in der Kaselstickerei als

„Bildhintergrund“ gewählt. Der heilige Geist schwebt auf der Kassel, anders als in Dürers Bild, in Brusthöhe vor Jesus. Ein weiterer Unterschied ist, dass sowohl Gott Vater, Jesus als auch der heilige Geist mit einem Heiligenschein dargestellt sind.

Trotz einiger Unterschiede stimmen farbliche Partien, beispielsweise das Grün oder auch die Neigung des Kopfes von Jesus überein. Diese und die im vorherigen Abschnitt genannten Vergleichspunkte lassen darauf schließen, dass Dürers Gnadenstuhldarstellung als Vorlage für die Gestaltung des Kasselkreuzes gedient haben könnte.

Eine Besonderheit stellt die Position der Taube in der Stickerei dar. Bei allen Gnadenstuhldarstellungen, die zum Beispiel Fides Buchheim beschreibt, befindet sich die Taube entweder zwischen Gott Vater und Jesus oder auf dem Kreuz sitzend, über Gott Vater schwebend, nie aber auf Brusthöhe von Jesus. Dies kann aus kompositorischen Gründen der Gestaltung des Kasselkreuzes entstanden sein, jedoch auch, um als Künstler dieses Besatzes eine eigene Note in die Gestaltung einzubringen.

Lediglich in der St. Georg Kirche in Wassenberg (Kreis Heinsberg) befindet sich eine ähnliche Anordnung des heiligen Geistes in einer Gnadenstuhlmalerei auf der Wand (Abb.16). Bei dieser Darstellung und der Kasselstickerei befindet sich der Heilige Geist, in Form der Taube, auf Brusthöhe von Jesus.

In den gereihten Vierpässen des Kasselstoffes befindet sich in der Mitte jedes Vierpasses ein Kreuz, das von vier in den Bögen des Vierpasses liegenden Weinblättern und dazwischen gesetzten Weintrauben gerahmt ist. In den Zwischenräumen der Vierpässe, den Zwickeln, sind sternförmig Getreideähren zu sehen, die in der Mitte zu einem Kreuz führen. Ein Kreuz, Blätter und Trauben des Weinstockes und Ähren, verweisen auf die Eucharistie. „In der christl. Kunst wurde die Ä. zum eucharist. Sinn-

bild des Leibes Christi (Brot) im Abendmahl.“<sup>57</sup> Wein, der von den Trauben gewonnen wird, erinnert an das letzte Abendmahl. Der Weinstock, dessen Blätter und Trauben auf der vorliegenden Kasel dargestellt sind, ist ein Symbol der Fülle und des Lebens.<sup>58</sup>

Die Trauben tauchen ein weiteres Mal in der Stab- und Kreuzgestaltung auf. Der Stab und auch das Kreuz sind abwechselnd mit einem Dreipass, in dem sich eine arkanthuswedelähnliche Stickerei mit abzweigenden Trauben befindet und einem Kreis, in dem sich ein Vierpass befindet gestaltet. Zwischen den jeweiligen Motiven sind Sterne gestickt.

### Farbgestaltung

Wie oben schon erwähnt, ist der Hauptbetrachtungspunkt des Kaselkreuzes, der Gnadenstuhl, in Grün-, Braun, Blau- und Beigetönen gestaltet. In den Dreipässen dominieren Farbabstufungen der Farbe Rot, die von Metallfäden durchzogen sind. Die davon abzweigenden Trauben sind aus goldfarbenen Metallfäden gestaltet. Vereinzelt füllen grüne Weinblätter die Zwischenräume. Die Vierpässe sind vorwiegend in Violetttönen gestaltet. Sowohl der Kreis, als auch die Sterne, die die Vierpässe umspielen, sind aus goldfarbenen Metallfäden gestickt. Die goldene Borte des Besatzes wird von einem zarten roten Rand umrahmt.

Zu der vorliegenden Kasel besitzt die Gemeinde St. Nikolaus passend zwei Dalmatiken, einen Chormantel, zwei Stolen, eine Bursa und ein Kelchvelum. Durch den Umfang dieser einheitlich gestalteten Gewänder

---

<sup>57</sup> Becker, Udo, 1998, S. 13

<sup>58</sup> Ebd. S. 330

ist hier nicht mehr die Rede von einem Ornat, sondern von einer sogenannten Kapelle.

#### Zustand

Die Kasel ist insgesamt in einem guten Zustand. Sie hat jedoch durch das lange Hängen auf einem Holzbügel im Bereich der Schulternähte Falten und einen leichten dunklen Schimmer. Durch das Gewicht der Kasel sind die Schulternähte in der Höhe des Bügels etwas auseinandergezogen. Die Borte des Halsausschnittes ist stark verschmutzt.

Sowohl am Stab als auch am Kreuz löst sich die Stickerei an manchen Stellen. Auf der Vorderseite lösen sich einige Goldfäden im Stab. An einigen Stellen sind die Goldfäden mit einem beigefarbenen Garn notdürftig festgenäht. Die Goldfäden der Trauben sind teilweise verschlissen, sodass die gelbe Seele dieser Fäden sichtbar ist. Die Akanthuswedel in den beiden mittleren Dreipässen des Stabes sind ebenfalls geflickt. Bei einigen Stellen fehlt die rosafarbene Stickerei, an anderen ist sie so gut es geht nachgestickt. Auf der Rückseite der Kasel, sind ebenfalls einige Goldfäden der Kreuzstickerei lose oder notdürftig mit beigeem Garn angenäht. Die Akanthuswedel der Rückseite sind noch in einem einwandfreien Zustand.

#### *Exkurs:* Geschichte der Stickerei

„Unter Stickerei versteht man die Herstellung von Verzierung – rein ornamentaler oder figuraler Art – aus Stoffstücken, Fäden (Gold, Silber, Seide, Leinen, Baumwolle), Perlen, Korallen, Zierplättchen und ähnli-

chem auf einem fertigen Stoff (Gewebe, Leder) mittels einer Nadel, daher auch Nadelarbeit genannt.“<sup>59</sup>

Seit dem Nutzen von Kleidung ist wohl das Bedürfnis der Menschen, sich zu schmücken, zentral. Der Beginn der Stickerei und das damit verbundene „Verschönern“ der Kleidung, lässt sich jedoch nicht genau festmachen, da textile Materialien, anders als beispielsweise Stein, nicht von langer Haltbarkeit sind. „Über die Technik des Webens und Stickens und über die Schmückung der Gewänder in den alten Kulturkreisen geben uns vor allem schriftliche Urkunden sowie die Abbildungen auf Wandmalereien und Reliefs Auskunft; die Textilien selbst sind im Verlaufe der Jahrtausende verfallen oder zerstört worden.“<sup>60</sup>

Im Mittelalter war das Herstellen und Nutzen von Stickereien Privileg des weltlichen und geistlichen Adels. Hauptsächlich Klöster und Burgen stellten Stickereien her, bis sich die Stickerei zu einem bürgerlichen Gewerbe entwickelte und zunehmend Stickereien von städtischen Werkstätten erzeugt wurden. „Die Blütezeit der kirchlichen Stickerei des Mittelalters ist das ausgehende 13., das 14. und die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.“<sup>61</sup> Durch die Steigerung des künstlerischen Sinnes und der Steigerung des religiösen Empfindens, dem wachsenden Wohlstand und der zunehmenden Bildung der Menschen fand die Stickerei ihren Weg von den Klöstern in das zünftige Gewerbe. „Ausgeübt wurde die Stickerei in den Zünften meist von Männern.“<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 23

<sup>60</sup> Freier, Klaus: Stickerei. Fachbuch der Hand- und Maschinenstickerei. Leipzig, 1962, S. 22

<sup>61</sup> Ebd. S. 24

<sup>62</sup> Ebd. S. 25



Laut Joseph Braun waren die Stickereien im 11. und 12. Jahrhundert Flachstickereien, das heißt, dass die Stickerei direkt auf das zu bestickende Material aufgetragen wurde. Ab dem Jahr 1200, über das 14. Jahrhundert, bis hin zum 15. Jahrhundert entwickelte sich die Relief- und Hochstickerei, bei der eine (Papier-) Einlage zwischen Stickerei und dem zu bestickenden Material gelegt wird, zur gängigen Stickart.<sup>63</sup>

Die Gestaltung von Textilien mit Stickereien war sehr von der entsprechenden Kunst- und Stilrichtung der jeweiligen Zeit geprägt. Im 16. und 17. Jahrhundert, zur Zeit der Renaissance, waren die am meisten verwendeten Stickereimotive Ranken jeglicher Art, Frucht- und Blumenkränze, Kelche und Blätter des römischen Akanthus, oder Fabelwesen. „Die Paramentenstickereien der Neuzeit sind der Regel nach rein ornamentalen Charakters.“<sup>64</sup> Die im 16. Jahrhundert aufkommenden Musterbücher halfen einer Verbreitung der Stickertechnik und –motive.<sup>65</sup>

„Im 17. Jahrhundert wurde das Ornament schwerer, das Relief stärker.“<sup>66</sup> Eine Vorliebe zur Goldstickerei, so schreibt Joseph Braun, die meist in Reliefstickerei ausgeführt wird, ist in dieser Zeit vorrangig.<sup>67</sup> Der Barock war zu dieser Zeit prägend. „Zu den prachtvollsten Arbeiten der Barockstickerei zählen die Kaseln, die infolge der reichen Verwendung von Gold, Silber, Seide in Plattstich mit hoherhabenem Relief schwer und steif wurden.“<sup>68</sup> In dieser Zeit beschränkte sich die Stickerei bei Kaseln nicht nur auf den Stab und das Kreuz, sondern weitete sich flächende-

---

<sup>63</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 24

<sup>64</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 26

<sup>65</sup> Vgl. ebd. S. 40 ff

<sup>66</sup> Ebd. S. 44

<sup>67</sup> Vgl. ebd. S. 26

<sup>68</sup> Ebd. S. 48

ckend auf der bassgeigenförmigen Kasel aus. Neben den naturalistisch gestickten Blumen, Vögeln, Girlanden und Bouquets wurden „häufig rein architektonische Motive dargestellt.“<sup>69</sup>

Der Rokoko, der die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts prägte, führte zu einer Veränderung der Stickerei. Florale naturalistische Muster, viel Weiß, helle Farbtöne und Goldeinfassungen und ein „Übermut der Dekoration“<sup>70</sup> führten zu einer Auflockerung der Stickereimotive. Die Endphase des Barocks, der Rokoko, fand sein Ende in der Ausbreitung der Industrie und dem damit verbundenen Wunsch nach klaren, realistischen Formen. Der Klassizismus fand seine Ausprägung in der Stickerei in kleinen Bouquets, feinen Ranken, kleinen Blüten oder Bandschleifen.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, noch geprägt durch die Französische Revolution, war ein Rückgriff auf naturalistische Motive, die jedoch „fast immer nur als zarte Begleitung der Akanthusranken oder sonstigen antiken Formen“<sup>71</sup> gestickt wurden. Die Romantik und der Biedermeierstil führten in der Stickerei zu einer Vertiefung von zarten, leichten, blumigen Ornamenten. Viele Stickereien auf Kaseln gleichen durch ihre Farbabstufungen und der Feinheit der Arbeit der Malerei und werden deshalb Nadelmalerei genannt.

Durch die wachsende Industrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat der künstlerische Aspekt der Stickerei in den Hintergrund. „Seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts gewann neben der traditionellen Handstickerei die industrielle Maschinenstickerei zunehmend an Bedeutung.“<sup>72</sup> Durch die Erfindung der Stickmaschine, dem Einsatz von Japan-

---

<sup>69</sup> Freier, Klaus, 1962, S. 48

<sup>70</sup> Freier, Klaus, 1962, S. 52

<sup>71</sup> Ebd. S. 56

<sup>72</sup> Hesse, Petra, 2001, S. 18

gold<sup>73</sup> und Chemiefaserstoffen, kamen preisgünstige Stickereien auf den Markt. Joseph Braun bezeichnet diese geschichtlichen Entwicklungen als „minder erfreuliche Erscheinung“<sup>74</sup>, durch die die Kunststickerei und die Qualität der Stickereien gelitten haben.

Neben dem Nutzen von Plattstickmaschinen wurde meist eine Kettenstickmaschine zur Stickerei auf Paramenten benutzt.<sup>75</sup>

Die Aufheftstickerei, auch Abheft- und Anlegestickerei genannt, ist eine Sticktechnik die im Zusammenhang mit der Verarbeitung von Silber- und Goldfäden auf Paramenten genutzt wird. Bei dieser Technik werden die Silber- und Goldfäden mittels eines anderen Fadens auf dem Stickgrund befestigt<sup>76</sup>.

Bei den Besätzen vieler Kaseln handelt es sich um Aufnähsstickereiarbeiten. „Die Aufnähsstickerei besteht im Aufnähen von Metallplättchen, Perlen und ähnlichem, besonders aber von Stoffstücken, die entweder für sich ein Muster bilden, wie Inschriften, Kreuze, oder Teile eines Musters, z. B. Blätter oder Blumen bei einem Rankenmuster, Gewand oder Fleischteile bei einer figürlichen Darstellung.“<sup>77</sup>

„Bei der Umriß- oder Konturstickerei werden nur die Umrisse und die zur wesentlichen Vervollständigung nötigen Innenlinien ausgeführt (...).“<sup>78</sup> Licht und Schatten werden in der Stickerei nur angedeutet. Eine figürliche Darstellung ist in dieser Technik nicht vollkommen gestickt,

---

<sup>73</sup> Japangold ist ein mit vergoldetem Papier ummantelter Faden.

<sup>74</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 26

<sup>75</sup> Vgl. Braun, Joseph, 1912 S. 27

<sup>76</sup> Vgl. ebd. S. 29

<sup>77</sup> Ebd. S. 29 f

<sup>78</sup> Ebd. S. 32

sondern beinhaltet unbestickte Flächen, wo der Stickgrund, die „Grundfarbe“ der Figur sichtbar ist. Ein Beispiel hierfür ist die Jesusfigur der weißen Kasel mit Gnadenstuhl. Wird eine Figur oder ein pflanzliches Motiv ganz ausgestickt, heißt diese Stickart Vollstickerei.

### 4.2.3. Rote Blütenkasel

#### Objektbeschreibung

Die vorliegende Kasel in Bassgeigenform (deutscher Typus, H1.: 86 cm; H2.: 107 cm; B1.: 35,5 cm; B2.: 6,5 cm) aus rotem Seidengewebe scheint der älteste Schatz des Kempener Bestandes zu sein (Abb. 17, Abb. 18). Die Kasel scheint aus dem 19. Jahrhundert, beziehungsweise in Teilen von 1760 zu sein, worauf aber im Abschnitt „Datierung“ genauer eingegangen wird.

Das deutlich kürzere und schmalere Vorderteil ist durch schräg verlaufende Schulternähte mit der Rückseite verbunden. Bei genauerer Betrachtung erkennt man, dass sowohl die Vorder- als auch die Rückseite des Grundstoffes aus mehreren Stoffpartien zusammengesetzt sind. Die Vorderseite besteht aus acht und die Rückseite aus sechs Stoffpartien. Das Kreuz und der Stab bestehen jeweils aus zwei Stoffpartien. Aufgrund dieser Stückelung ist anzunehmen, dass der Stoff vorher schon eine andere Verwendung erfahren hat. An der rechten Schulternaht der Kasel sieht man Spuren einer ehemaligen Naht (Abb. 19). Deutlich sind hier die Nadelstiche zu erkennen. Ob diese Einstiche von einer Restaurierung oder Bearbeitung der Kasel stammen, oder ob sie auf eine profane Verwendung des Stoffes, zum Beispiel als Damenkleid verweisen, lässt sich nicht festlegen. „Es war durchaus üblich, dass ein profanes Kostüm nach

Schenkung, Vermächtnis oder Verkauf an eine Kirchengemeinde zu einem Parament umgearbeitet wurde.“<sup>79</sup>

Der Goldbesatz des Stabes und des Kreuzes sind mit einer Nähmaschine befestigt. Das gestückelte Futter, aus zwei verschiedenen naturfarbenen Leinengeweben, enthält sowohl Handarbeits- als auch Maschinennähte. Aus diesem Grund lässt sich nicht genau feststellen, wie die vorliegende Kasel erstellt worden ist. Wurde sie restauriert? Wurde eine „alte“, mit Hand genähte Kasel verändert? Sicher ist jedoch, dass das heutige Aussehen der roten Blütenkasel das Ergebnis mehrfacher Überarbeitungen ist.

Der Stab und das Kreuz sind aus demselben Grundgewebe, was sich jedoch von dem Stoff der Kasel unterscheidet. Das Futter, ein grobes Leinengewebe, bildet einen großen Gegensatz zu dem feinen Seidengewebe des Oberstoffes.

Zu der Kasel gehören eine Stola, eine Bursa und ein Kelchvelum. Dieses Zubehör scheint jedoch eine Nachwebung zu sein. Es hat ebenfalls eine rote Grundfarbe und die gleichen Goldborten, ist jedoch von der Blüten- und Blattgestaltung, was Form und Farbe betrifft, vollständig verschieden (Abb. 20 - 22).

### Kaselgestaltung

Die Stoffpartien sind so zusammengesetzt, dass der Anschein eines intakten Stoffes entsteht. Auf der Vorderseite wirkt das Muster des Kaselstoffes wie gespiegelt. Auf der linken und rechten Seite des Stabes befinden sich fast identische Stoffpartien. Auf der Rückseite entsteht der Eindruck,

---

<sup>79</sup> Schöttler, Sonja: Verborgene Kostbarkeiten. Ein Paramentenschatz in Düsseldorf-Himmelgeist. In: *Denkmalpflege im Rheinland*, Düsseldorf (2010a) Nr. 3, S. 91-10, S.

dass das Kreuz den Stoff teilt. Es wirkt, als sei ein Stück Stoff in der Mitte geteilt worden und das Kreuz habe diese Lücke gefüllt. Ist aus Stoffmangel und aufgrund der großen Kostbarkeit des Stoffes auf diesem Weg gespart worden? Wenn ja, ist der Stoff der Kasel älter als aus dem 19. Jahrhundert, da dort das „Sparen“ von Stoff nicht mehr notwendig war, und die Stoffe eine weniger große Kostbarkeit hatten.

Eine vergleichbare Kasel ist die grüne Kasel des Düsseldorfer Inventars mit der Nummer G02. (Abb. 23). Bei der Beschreibung dieser Kasel, deren Gewandstoff in das Jahr 1760 datiert ist, ist folgendes zu lesen: „Der Gewandstoff ist ein typisches Beispiel für die französische Seidenproduktion der 1750er und 1760er Jahre. In der Fachliteratur findet sich eine Vielzahl ähnlicher Stoffe, die in ihrer Motivwahl in reicher Variation ineinander verschlungene Spitzenbänder, florale Girlanden sowie Blumen und Blütenmotive zeigen.“<sup>80</sup> Die Kasel G02. ist eine Kasel in Bassgeigenform aus hellgrünem Seidenmoiré, deren Oberstoff mit wellenförmigem weißgeblühten Spitzenband und Blatt- und Blütengirlanden gestaltet ist.<sup>81</sup> Die Kasel V01. des Bestands der Nikolausgemeinde in Düsseldorf - Himmelgeist zeigt ebenfalls eine vergleichbare Gestaltung (Abb.24). Diese violette Kasel, deren Oberstoff um 1715 erstellt worden ist, zeigt Blumen, Blüten, Blätter, Früchte und Spitzenbänder.<sup>82</sup> Die Anordnung des Musters der vorliegenden Kasel ist der Kasel V01. sehr ähnlich. In beiden Fällen wirkt es, als seien die Spitzenbänder sowie das Blüten- und Blattwerk um den Besatz herum gestaltet worden. Vom unteren Saum der Kasel scheint diese Gestaltung am Kreuz beziehungsweise am Stab entlang zu „klettern“. Der linke und rechte Saum der Kasel, sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite sind ebenfalls mit einbe-

---

<sup>80</sup> Schöttler, Sonja: Inventar der Paramente. St. Nikolaus Düsseldorf- Himmelgeist, 2010b, S. 232

<sup>81</sup> Ebd. S. 231

<sup>82</sup> Ebd. S. 166

zogen. Es ist zum Beispiel denkbar, dass bei beiden Kaseln aus Ersparnisgründen der Oberstoff mit seinem Muster in der Mitte geteilt worden ist, um dort den Besatz einzusetzen, wodurch ein solches spiegelndes, symmetrisches Aussehen entstand.

Eine weitere vergleichbare Kassel ist die Kassel C3.11, die von Barbara Beaucamp-Markowsky im Katalog „Imagination des Unsichtbaren“ des Landschaftsverbandes Westfalen- Lippe beschrieben ist.<sup>83</sup> Diese Kassel, in Bassgeigenform von 1725, zeigt ebenfalls ein achsensymmetrisches Muster (Abb. 25). Die aus rosa Lampas gefertigte Kassel aus Frankreich ist der vorliegenden roten Kassel dadurch sehr ähnlich, dass der Stoff des Kreuzbesatzes ein dem Gewandstoff sehr ähnlicher Stoff ist und die dortigen Blumenrosetten auf eine ähnliche Art und Weise den Besatz zieren. Bei beiden Kaseln befindet sich in der Vierung, dem Mittelpunkt des Kreuzes, ein Blumenarrangement, das sich im unteren Teil des Besatzes noch einmal wiederholt. Der Grundstoff beider Kaseln wird nicht nur von Blüten und Blättern sondern auch von Spitzenbändern geziert.

### Farbgestaltung

Der Stab und das Kreuz der vorliegenden Kassel sind mit einer Goldbordüre eingefasst. Der gesamte Saum, sowie der Halsausschnitt der Kassel sind ebenfalls mit einer Goldbordüre umfasst, die jedoch deutlich schmaler ist, als die des Besatzes.

Auf dem roten Gewandstoff befinden sich Blüten, Blätter, Gräser, Blumen sowie Spitzenbänder. Vereinzelt grüne Partien der Blätter und Blüten stellen neben der überwiegen weiß-beiglich gehaltenen Gestaltung einen harmonischen Kontrast zu der roten Grundfarbe dar.

---

<sup>83</sup> Vgl. Jászai, Géza: Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster. Katalogteil. Landschaftsverband Westfalen-Lippe: Münster, 1993, S. 647f

Üppige Blumenbouquets mit Akanthuswedeln, einzelne Blüten und Blattarrangements zieren das Kreuz und den Stab der Kasel. Die Hellgrünen und dunkelgrünen Akanthuswedel, hellblaue, rosafarbene und bräunliche Blüten und Blätter bilden einen farblichen Kontrast zu der Gestaltung des Grundstoffes.

Ein großes Blumbouquet am Mittelpunkt des Kreuzes, dessen dunkelgrüne Akanthuswedel bis zu den Eckpunkten des Kreuzes reichen, befindet sich noch einmal in einer gleichen Gestaltung im unteren Bereich des Kreuzbesatzes.

Laut Joseph Braun, der sich auf Innozenz III. bezieht, ist Rot die Farbe, die an das Blut Jesu und an das der Apostel und Märtyrer erinnert. An den Festen Kreuzerfindung (3. Mai) und Kreuzerhöhung (14. September) soll die Farbe Rot der Paramente an das Blut erinnern, das Jesus für uns am Kreuz hingegeben hat. An den Festen der Apostel und der Märtyrer erinnern rote Paramente an das Blut, das diese für Jesus vergossen haben. Zu Pfingsten ist Rot die Farbe, die die Feuerzungen des Heiligen Geistes symbolisiert.<sup>84</sup>

Rote Paramente werden heute am Palmsonntag, Karfreitag, an Pfingsten und an Märtyrerfesten getragen. Rot symbolisiert das Feuer des Heiligen Geistes, das Blut das von und für Jesus vergossen wurde und die Liebe.

#### Datierung

Die vorliegende Kasel ist in den Inventarien der Gemeinde St. Nikolaus nicht verzeichnet, weshalb nur eine ungefähre und keine genaue Datierung vorgenommen werden kann. Als Hilfe für die Datierung sind die Stickerei und auch die Musteranordnung der Gestaltung ein wichtiger Anhaltspunkt. Wie oben schon erwähnt, handelt es sich bei der vorlie-

---

<sup>84</sup> Vgl. Braun, Joseph, 1912, S. 57



genden Kasel um ein mehrfach überarbeitetes Parament. „Die Einordnung erschwert, daß gerade im 18. und 19. Jahrhundert gut erhaltene Partien ansonst verschlissener Objekte zu einem neuen Gewand zusammengestellt oder alte Stickereien und Gewebefragmente auf neue Stoffe übertragen wurden.“<sup>85</sup> Da erst nach 1830 Nähmaschinen in den Gebrauch kamen,<sup>86</sup> ist davon auszugehen, dass die vorliegende Kasel zumindest, durch die Stellenweise sichtbare Handarbeit, in Teilen vor 1830 zu datieren sein könnte.

Laut Informationen von Gudrun Sporbeck, handelt es sich bei dem Grundstoff der Kasel um eine Nachwebung aus dem 19. Jahrhundert. Die Fäden und Konturen scheinen „seltsam dick“ zu sein.

Nach Gudrun Sporbeck ist der Stoff des Kreuzes und des Stabes barock<sup>87</sup>. Aufgrund der farbigen Lancierung der Muster, scheint es sich hier um eine niederländische Herkunft, möglicherweise Amsterdam, aus dem Jahr 1760 zu handeln. Die Blumen-, Blüten- und Rankenmotive erscheinen großflächig und nicht, wie es für die Zeit vor dem Barock typisch war, kleinteilig und differenziert.<sup>88</sup> Somit scheint eine Datierung des Kasselkreuzes in die Zeit des Barocks nachvollziehbar.

---

<sup>85</sup> Sporbeck, Gudrun: Die Liturgischen Gewänder. 11. bis 19. Jahrhundert. Schnell & Steiner: Regensburg, 2001, S. 417

<sup>86</sup> Schöttler, Sonja, 2010a, S. 95

<sup>87</sup> Barock: eine Kunstepoche vom ausgehenden 16. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhundert.

<sup>88</sup> Schöttler, Sonja/ Hauck, Gisela: Erst Damenkleid, dann Messgewand. Seidenstickerei in der Zweitverwendung. In: *Denkmalpflege im Rheinland*, Düsseldorf (2009) Nr. 3, S. 97-103, S. 100

## Zustand

Der Futterstoff der Kasel zeigt viele fleckige Stellen und scheint sich über die Jahre hin verfärbt zu haben. Die Borte des Halsausschnittes hat einen leichten Grauschimmer. An einer Stelle des Kaselkreuzes löst sich die maschinell erstellte Naht. Im Bereich der Schultern beginnt der Grundstoff der Kasel zu verschleifen.

Neben diesen genannten Punkten ist die Kasel in einem sehr guten Zustand.

### *Exkurs: Die Besätze und das Futter einer Kasel*

Der folgende Abschnitt bezieht sich auf die Ausführungen von Joseph Braun, der sich in seinem „Handbuch der Paramentik“ zur Ausstattung der Paramente auch zu dem Nutzen von Besätzen und Futter äußert. Er beschreibt, dass bei liturgischen Gewändern Zierbesätze meist als Saumschmuck erscheinen. Bis in das 12. Jahrhundert bestanden, wie es scheint, die Zierbesätze, mit denen man die Paramente schmückte, vornehmlich aus Goldborten, (...).<sup>89</sup> Solche Borten wurden bis in das 13. Jahrhundert aus dem Orient und Sizilien bezogen. Nachdem Italien in die Gold- und Seidenbortenproduktion eingestiegen war, erlangte auch der Niederrhein im 15. Jahrhundert Ansehen „In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlangen großen Ruf die am Niederrhein, namentlich zu Köln angefertigten sog. Kölner Borten, die freilich bezüglich der Technik nichts Neues waren.“<sup>90</sup> Im 16. Jahrhundert kam es zu einer Veränderung der Borten. Breite gewebte Borten als Besätze kamen außer Gebrauch, stattdessen wurde ein im Kontrast zum Grundstoff der Kasel stehender Stoff für den Besatz genutzt, oder durch schmale auf dem Grundstoff

---

<sup>89</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 43

<sup>90</sup> Ebd. S. 43

aufgenähte Borten ein Besatz nachgeahmt, sofern der Besatz nicht gestickt war. Erst im 19. Jahrhundert wurden wieder allein als Stäbe gewebte Besätze geschaffen. Börtchen, so wie Braun sie nennt, die die gesamte Kasel säumen, sollten schmal und auf die Größe und Gestaltung der Kasel abgestimmt sein. Statt die Kasel mit einem schmalen Goldbesatz zu säumen, ist die Verwendung von Kordeln ebenfalls denkbar. „Zweck des Futters ist, den Paramenten eine größere Haltbarkeit und Festigkeit zu geben“<sup>91</sup>.

#### 4.2.4. Grüne Samtkasel

##### Objektbeschreibung

Die vorliegende grüne Kasel, in wilhelminischem Stil, ist in das Jahr 1910, 1920 zu datieren (Abb. 26, Abb. 27). Der Gewandstoff der grünen Kasel ist Samtmoiré, der grüne Futterstoff ein Baumwollgewebe. Ein Moiré ist ein Gewebe, das mit einer Maserung versehen ist, die einer Holzmaserung gleicht. Bei solchen Geweben wird zwischen einem echten und falschen Moiré unterschieden. Bei der Herstellung eines „echten“ Moirés entsteht zwar ein holzähnliches Muster, das jedoch keine Wiederholung im Stoff aufweist. Bei einem falschen Moiré wird das Muster mittels einer Walze in den Stoff gepresst, wodurch es zu einer regelmäßigen, wiederkehrenden Musterung kommt. Bei dem vorliegenden Kaselstoff handelt es sich um einen sogenannten falschen Moiré.

Auf der Kasel im neugotischen Schnitt (H1.: 95 cm; H2.: 107,5 cm; B1.: entfällt; B2.: 104 cm), befinden sich auf der Vorder- und der Rückseite gabelkreuzähnliche Besätze, die in Flachstickerei ausgeführt sind. Alle Nähte der Kasel sind mit einer Nähmaschine ausgeführt.

---

<sup>91</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 46

Entsprechend der Gestaltung der Kasel sind eine Bursa, ein Kelchvelum und eine Stola vorhanden.

An der Gabelung des Vorderbesatzes sind Christussymbole aufgestickt. Alpha und Omega, als erster und letzter Buchstabe des griechischen Alphabets und das Symbol für Anfang und Ende, befinden sich links und rechts vom einem Christusmonogramm. Dieses Monogramm besteht aus den griechischen Anfangsbuchstaben des Namens Christus, X für Chi und P für Rho.<sup>92</sup> Durch eine ovale Umrandung dieser Symbole, wirkt die Stickerei wie ein Medaillon. Ornamentale Ranken mit blauen Beeren, die an Gestaltungselemente eines römischen Säulenkapitells erinnern, füllen den stabähnlichen Besatz der Vorder- und Rückseite der Kasel.

An der Gabelung des rückwärtigen Besatzes befinden sich drei ineinander verschlungene Ringe. Diese Ringe sind in einer Art Strahlenkranz gebettet. Ranken verbinden das Ringmotiv mit einem sich darunter befindenden Kreuz. Wie aus einer Blüte entspringen vier Zweige, vielleicht auch als Ähren zu interpretieren, die das Kreuz bilden. Wellenartige Strahlen begleiten das Kreuz.

Die vorliegende Kasel sticht aus dem in dieser Arbeit vorgestellten Schatz hervor. Sie ist die einzige Kasel, die aus Samt hergestellt wurde. Zudem ist sie nicht wie alle anderen mit einem Stab auf der Vorder- und einem Kreuz auf der Rückseite gestaltet, sondern mit einer Art Gabelkreuz, das den Halsausschnitt der Kasel rahmt und in einen Stab übergeht. „Der gabelkreuzförmige Stab kam im 19. Jahrhundert zusammen mit der Wiederaufnahme des weiter geschnittenen, gotischen Gewandtyps erneut in Mode, da auf die mit der Gewandform verbundene Kreuzform zurückgegriffen wurde.“<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Becker, Udo, 1998, S. 52

<sup>93</sup> Peterlein, Nicole: Edith Ostendorf. Kirchliche Gewandkunst. Eine Paderborner Künstlerin des 20. Jahrhunderts. Bonifatius: Paderborn, 2003, S. 17

## Stickereideutung

*Wenig Bild aber viel Symbolkraft.* Das ist wohl eine treffende Beschreibung der Stickerei. Die Stickerei der Kasel beinhaltet auf der Vorderseite einen schlichten, jedoch prägnanten Verweis auf Christus, der Anfang und Ende ist.

Christus, als der Anfang und das Ende, erinnert an die Osterliturgie, in der die Osterkerze mit entsprechenden Buchstaben gestaltet, geweiht wird. Karfreitag, mit dem Tod Jesus, dem Ende, dem Omega und der darauffolgende Ostersonntag, mit der Auferstehung von Jesus, dem Anfang, dem Alpha sind in der Osterkerze gebündelt.

In der Offenbarung des Johannes ist folgendes zu lesen: „Ich bin das Alpha und das Omega, spricht Gott, der Herr, der ist und der war und der kommt, der Herrscher über die ganze Schöpfung.“<sup>94</sup> Die Stickerei der Kasel verweist sozusagen auf diesen Satz. Durch das PX und den Rahmenden Buchstaben ist die Stickerei wie der obige Satz zu lesen: Ich bin Christus, der Anfang und das Ende.

Das Christusmonogramm der vorliegenden Kasel ist von einem Kranz umgeben. Engelbert Kirschbaum schreibt zum Christusmonogramm, dass dessen schützende und lebensspendende Kraft in vielen Darstellungen dadurch betont wird, dass es durch einen Kreis oder Kranz umgeben ist.<sup>95</sup>

Das Kreuzmedallion auf der Rückseite, ist ebenfalls ein Verweis auf Jesus. Die drei ineinander verschlungenen Kreise, die sich über dem Kreuz befinden, sind ein Verweis auf die Dreifaltigkeit. Ein Kreis führt in sich selbst zurück und ist daher ein Symbol der Einheit und der absoluten

---

<sup>94</sup> Offb, 1,8

<sup>95</sup> Kirschbaum, Engelbert, 1994, S. 457

Vollkommenheit.<sup>96</sup> „Drei ineinander verschlungene Kreise symbolisieren im Christentum die Dreieinigkeit.“<sup>97</sup> Die Zahl 3 ist eine Zahl, mit der Christen den einen Gott in drei Personen verbinden. Darauf scheint auch in der Stickerei Bezug genommen zu sein, denn die drei Kreise wirken durch ihr „Ineinanderhängen“ wie eine Einheit.

### Farbgestaltung

Der Besatz der Kasel besteht aus einem orangefarbenen Hintergrund, auf dem in beige und blau die oben beschriebenen Elemente gestickt sind. In den Zwischenräumen der Ringe ist noch einmal das Grün des Kaselstoffes aufgegriffen.

Goldfarbene Metallfäden sind zur Gestaltung des Kreuzes und der Ringe verwendet worden. Der gesamte Besatz wird ebenfalls von goldenen Metallfäden gerahmt.

Joseph Braun schreibt in seinem „Handbuch der Paramentik“ zu der Farbe Grün, dass diese als Gewandfarbe an den Tagen genutzt wurde, wo Rot, Weiß und Schwarz nicht „passten“. „Man nimmt daher an ihnen ganz entsprechend eine Farbe, die, was Farbwert und Stimmung anlangt, in der Mitte zwischen Weiß, Rot und Schwarz steht, d.i. Grün“.<sup>98</sup> Grün hatte demnach keine besondere Farbbedeutung sondern galt vielmehr als „Alltagsfarbe“.

Grün gilt heute als Farbe der Hoffnung und wird bei Paramenten an Wochen- und Sonntagen im Jahreskreis verwendet.

---

<sup>96</sup> Vgl. Becker, Udo, 1998, S. 154

<sup>97</sup> Ebd. S. 154

<sup>98</sup> Braun, Joseph, 1912, S. 58

## Zustand

Bis auf die Tatsache, dass im Bereich des Halsausschnittes der Goldrand der Besätze verfärbt ist, ist die Kasel in einem einwandfreien Zustand. Der Samtmoiré zeigt keine Abnutzungsspuren, sodass es scheint, als sei die vorliegende Kasel wenig im Gebrauch gewesen.

## *Exkurs:* Die Gestaltung der Paramente

„Die sakrale Textilkunst ist eng mit den allgemeinen Zeiterscheinungen in Kunst, Kunsthandwerk und Kirche verbunden.“<sup>99</sup> Somit bedienten sich Nonnen in Klöstern, Berufsstickerinnen und sogenannte Damen- und Paramentenvereine<sup>100</sup> an den dort gelieferten Vorlagen. Zum einen wurden historische Stickereien als Vorbild für die Gestaltung neuer Paramente verwendet. „Für die Gestaltung einzelner Figuren und auch ganzer Szenen wurde ebenso auf Werke der spätmittelalterlichen Graphik, Tafel- und Buchmalerei zurückgegriffen.“<sup>101</sup> Künstlerische Vorlagen waren zudem in der Malerei zu finden, in der Glasmalerei oder auch in der Goldschmiedekunst. Weitere Vorlagen boten „Vorlagenbücher“. Beispiele hierfür sind das „Album mittelalterlicher Ornament-Stickerei zur Zierde für Kirche und Haus“ von Franz Bock aus den Jahren 1866 bis 1869<sup>102</sup>, das „Glossary of ecclesiastical ornament and costume“ von August Welby northmore Pugin von 1844 oder die „200 Vorlagen für Paramentenstickereien, entworfen nach den Motiven mittelalterlicher Kunst“ von Joseph Braun aus dem Jahr 1904.

---

<sup>99</sup> Peterlein, Nicole, 2003, S. 22

<sup>100</sup> Hesse, Petra, 2001, S. 17

<sup>101</sup> Ebd. S. 58

<sup>102</sup> Vgl. Hesse, Petra, 2001, S. 64

Thematisch beziehen sich die Stickereien auf Paramenten auf das Leben Jesu oder stellen Heiligen- oder Mariendarstellungen dar. Oftmals unterstreichen Inschriften, Pflanzen oder ornamentale Motive und christliche Symbole die dargestellten Figuren, oder schmücken als eigenständiges Bild eine Kasel.

#### 4.2.5. Schwarze Kasel mit Christusmonogramm

##### Objektbeschreibung

Die schwarze Kasel in Bassgeigenform (deutscher Typus, H1.: 83 cm; H2.: 104 cm; B1.: 44 cm; B2.: 64,5 cm) ist aus Seidendamast mit Granatapfelmuster gestaltet (Abb. 28, Abb. 29). Bei dem schwarzen Futterstoff handelt es sich vermutlich um ein Baumwollgewebe, da der Stoff zu wenig glänzt, um Seide oder Viskose zu sein. Das Vorderteil der Kasel, mit V-Ausschnitt, ist aus drei Stoffpartien durch horizontal verlaufende Nähte zusammengesetzt. Schräg angesetzte Schulternähte verbinden das Vorder- mit dem Rückenteil der Kasel. Der Kaselbesatz, bestehend aus einem Stab und einem Kreuz, ist eine Seidenstickerei (Flachstickerei) auf schwarzem Seidensatin. Leuchtend stechen goldbraun-farbene Spiralranken aus Efeublättern, Knospen und ornamentale Blüten mit eingestelltem Kreuz hervor. Sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite des Besatzes ist ein aufgesetztes Schriftband mit den Worten „In Cruce Salus“. In der Vierung des Kaselkreuzes befindet sich das Christusmonogramm „IHS“ in gotischen Minuskeln (Schriftart), was von einer Dornenkrone und der Ranke umschlossen wird. Schwarzgelbe Borten rahmen das Kreuz, den Stab, sowie die Außenkanten der Kasel. Der Halsausschnitt ist von einer goldfarbenen Borte mit Zackenmuster und einem zarten braunen Rand gerahmt.

Eine vergleichbar gestaltete Kasel ist die Kasel Nr. 58 des Frankfurter Domschatzes. „Hier umschließt die Ranke eine Dornenkrone mit dem



Christusmonogramm, ein Motiv, das auch auf gleichzeitigen Paramentenstoffen vorkommt (...).<sup>103</sup> Die Gestaltung des Kaselkreuzes mit Blatt- und Blütenranken, eine durch eine Form (Dornenkrone oder Vierpass) betonten Vierung, in deren Mitte das Christusmonogramm ist, scheint für das Ende des 19. Jahrhunderts typisch zu sein. Somit lässt sich die vorliegende Kasel auf das Ende des 19. Jahrhunderts, um 1900 datieren.

### Stickereideutung

Welchen Zusammenhang hat die Stickerei der Kasel mit der Liturgie? Die Efeublätter in den Spiralranken des Stabes und des Kreuzes sind ein Symbol der Freundschaft und der Treue, da diese Pflanze immergrün ist und einen anschiegenden Charakter hat.<sup>104</sup> Symbolisierte Freundschaft und Treue auf einer Kasel verdeutlicht die Beziehung zwischen Gott und den Gläubigen. Gerade auf einer schwarzen Kasel, die nur zu Traueranlässen getragen wurde, könnte das Efeu Mut, Kraft und Hoffnung geben. Die Kreuze der ornamentalen Blüten verweisen auf Jesus Christus.

Die Dornenkrone in der Vierung des Kreuzes erinnert an die Passionsgeschichte, sowie an die Qualen und die Schmerzen, die Jesus Christus für uns Menschen erlitten hat. Die Dornenkrone ist in der Stickerei mit den Ranken verbunden, somit auch mit dem Efeu und dessen Bedeutung. So ist die Dornenkrone nicht nur ein Zeichen des Todes, sondern auch ein Zeichen der Auferstehung, ein Symbol für das ewige Leben nach dem Tod, woran Christen glauben.

---

<sup>103</sup> Stolleis, Karen: Der Frankfurter Domschatz. Band I. Die Paramente. Liturgische Gewänder und Stickereien 14. bis 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer, 1992, S. 231

<sup>104</sup> Vgl. Becker, Udo, 1998, S. 63

Das Christusmonogramm „IHS“ ist die Abkürzung des Namens Jesu, das im Mittelalter als „Jesus Hominum Salvator“ (Christus, Heiland der Menschen) gedeutet wurde. Von den Jesuiten wurde diese Abkürzung als „Jesum Habemus Socium“ (Wir haben Jesus zum Verbündeten) interpretiert.<sup>105</sup>

Auf dem Stab und auf dem Kreuz befindet sich jeweils in der unteren Hälfte ein Schriftband mit der Inschrift „In Cruce Salus“ (Im Kreuz ist Heil). „Im Kreuz ist Heil, im Kreuz ist Leben, im Kreuz ist Hoffnung“<sup>106</sup> ist ein Liedvers aus der Fastenliturgie. Das Kreuz, was den Tod darstellt, bedeutet zugleich Leben.

Der Kreuzbesatz der Kasel, mit der Dornenkrone, dem Christusmonogramm und dem Schriftband scheinen eine andere bildliche Darstellung vom gekreuzigten Jesus mit Dornenkrone zu sein. Das Monogramm scheint stellvertretend für eine Christusfigur zu stehen, die Dornenkrone als Erinnerung an die Qualen und Leiden, die Jesus für uns durchlebt hat, die Inschrift als Verweis auf die Auferstehung von Jesus. Der Tod, dem das ewige Leben so nah zu sein scheint, ist prägnant in der Stickerei ausgeführt.

Das Bild eines Kreuzes beinhaltet für den Betrachter zunächst eine Verbindung zum Thema Sterben und Tod. Mit Blick auf das Sterben und die Auferstehung von Jesus Christus bekommt das Kreuz jedoch eine andere Bedeutung. Das Kreuz steht als Heilszeichen, da durch Jesu Auferweckung von den Toten, durch Gott, auch wir Christen Hoffnung auf Auferstehung und ewiges Leben bei Gott haben.

---

<sup>105</sup> Becker, Udo, 1998, S. 137

<sup>106</sup> Gotteslob, Nr. 205, 1

## Farbgestaltung

Die Ranken der Kaselbesätze sind in gelb, ocker, und einem zarten braun gestickt. Diese leuchtenden Farben setzen sich von dem schwarzen Seidensatin ab. Das zart violett-weiß gestickte Christusmonogramm bildet einen leuchtenden Blickfang in der Stickerei. Das Violett befindet sich noch einmal in der Stickerei der Schriftbänder. Durch die Farbgebung der Stickerei besteht ein starker Kontrast zwischen der Grundfarbe der Kasel und der Gestaltung der Besätze.

Schwarz symbolisiert laut Joseph Braun Buße, Sühne und Trauer. An Gottesdiensten im Advent und in der Fastenzeit sowie in Gottesdiensten für Verstorbene sollen schwarze Paramente daran erinnern.<sup>107</sup> Violett galt als Nebenfarbe und Ersatz für Schwarz.

Violett ist die heutige Farbe der Umkehr und Buße, die im Advent und in der Fastenzeit getragen wird.

## Zustand

Die vorliegende Kasel ist in einem sehr guten Zustand. Bis auf eine kleine geflickte Stelle am Besatz des Saumes, sind keine Verschleißspuren zu erkennen. Trotz des langen Hängens in einem Schrank, liegt kein Grauschimmer auf dem Stoff.

## *Exkurs:* Die Entwicklung des liturgischen Farbkanons

Wie in der geschichtlichen Entwicklung der liturgischen Kleidung schon aufgeführt wurde, gab es bis zur dritten Phase laut Joseph Braun, dem 9. bis zum 13. Jahrhundert, keine eigenständige liturgische Kleidung, wes-

---

<sup>107</sup> Vgl. Braun, Joseph, 1912, S. 57f

halb in diesem Rahmen auch die bewusste farbliche Gestaltung erst mit der Entstehung einer liturgischen Kleidung einsetzt. „Zuvor wurde während des Gottesdienstes ganz selbstverständlich vom Klerus wie von den andern Gottesdienstteilnehmenden die spätantike römische Kleidung getragen.“<sup>108</sup> Bei den ersten Ansätzen einer liturgischen Kleidung scheint Weiß die vorherrschende Farbe gewesen zu sein. Prägend für den heutigen Farbkanon ist der um 1200 von Papst Innonzenz III. erstellte Farbkanon.<sup>109</sup> Laut ihm sollte es vier grundsätzliche Farben an den heiligen Festen der Kirche Roms geben, nämlich Weiß, Rot, Schwarz und Grün.<sup>110</sup> Zudem sei die Verwendung von Nebenfarben möglich. „Diese Ordnung wurde 1570 für die gesamte römische Tradition übernommen, als das erste Einheitsgottesdienstbuch der römischen Kirche geschaffen wurde, das *Misserale Romanum* 1570.“<sup>111</sup> Die zu verwendenden Farben waren seit dem Schwarz, Violett, Weiß, Grün und Rot.

Schwarze Paramente sollten ihren Gebrauch an Karfreitag und bei Beerdigungen finden. Violett, als neu eingeführte Farbe, für die Fastenzeit und den Advent. Rosafarbene Paramente konnten als Nebenfarbe zu Violetten am 3. Adventssonntag und am 4. Passionssonntag genutzt werden. Die Farbe Weiß wurde an Christus- und Marienfesten, an Allerheiligen, an Gedenktagen der Engel, der Geburt Johannes des Täufers (24.6.), an den Tagen der Bekehrung Pauli (25.1.) und Petri Stuhlfeier (22.2.) und an Gedenktagen aller Bekenner und Jungfrauen eingesetzt. Grüne Paramen-

---

<sup>108</sup> Betzin, Claudia/ Schmitt, Thomas: *Farbwechsel*. Bergisch Gladbach: Decker Druck, 2006, S 52

<sup>109</sup> Joseph Braun schreibt in seiner Abhandlung über liturgische Farben im „Handbuch der Paramentik“, dass Papst Innozenz III. nicht den Farbkanon festgelegt hat, sondern den Farbgebrauch in der römischen Kirche beschreibt, so wie er ihn vorgefunden hat.

<sup>110</sup> Vgl. Betzin, Claudia, 2006, S. 54

<sup>111</sup> Ebd. S. 54

te wurden an Tagen im Kirchenjahr getragen, an denen kein bestimmtes Fest war.<sup>112</sup>

Joseph Braun beschreibt, dass der liturgische Farbkanon keine bestimmten Nuancen der Farben vorgab, so zum Beispiel alle Arten von Rot zulässig waren. Bezeichnend für die liturgische Farbe eines Paraments war die Grundfarbe desselben, unabhängig von der farblichen Gestaltung der Besätze.<sup>113</sup>

Zum heutigen Farbgebrauch:

„Farben und Glanz können sinnlich wahrnehmbar machen, was im Glauben im Gottesdienst zum Ausdruck gelangt: die Feier des Glaubens als Ausdruck der Freude über die Erlösung durch Jesu Tod und Auferstehung.“<sup>114</sup> Auch ohne den liturgischen Farbkanon und seine Bedeutung zu kennen, haben Farben auf den Betrachter eine Wirkung. So werden mit leuchtenden hellen Farben wie Weiß oder Gold Unschuld oder Freude verbunden, dagegen eine dunkle Farbe wie Schwarz mit Trauer oder Tod. „Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962 – 1965) kennt die röm.-kath. Kirche nur noch fünf liturgische Farben für die Gewänder, nämlich Weiß, Rot, Violett, Grün und Schwarz.“<sup>115</sup>

Weiß, die Farbe, die an den Christusfesten Weihnachten und Ostern getragen wird, vermittelt dem Betrachter ein Leuchten und Wärme. Rote Paramente werden vom Geistlichen zu Pfingsten getragen. Schwarz, als Farbe der Trauer, ist heute in der katholischen Kirche nicht mehr zu finden. Stattdessen hat sich hier Violett als Farbe der Trauer und auch der Fastenzeit und des Advents durchgesetzt. Die Farbe Grün ziert Paramen-

---

<sup>112</sup> Vgl. Betzin, Claudia, 2006. S. 54f

<sup>113</sup> Vgl. Braun, Joseph, 1912, S. 49f

<sup>114</sup> Ebd, S. 59

<sup>115</sup> Schöttler, Sonja/ Hauck, Gisela, 2009, S. 100

te auch heute noch an Tagen, die ohne ein bestimmtes Fest sind.<sup>116</sup> Der Gebrauch von rosafarbenen Paramenten an den oben genannten Tagen ist heute noch so üblich, scheint jedoch aus Unwissenheit (zumindest in der Pfarrgemeinde St. Nikolaus) nicht mehr genutzt zu werden.

#### 4.2.6. Schwarze Trauerkasel

##### Objektbeschreibung

Die vorliegende schwarze Kasel aus Seidendamast, mit schwarzem Futterstoff, ist in gotischer Form geschnitten (H1.: 108 cm; H2.: 118 cm; B1.: entfällt; B2.: 104 cm) (Abb. 30, Abb. 31).

In den gereihten Vierpässen des Kaselstoffes befindet sich in der Mitte ein Kreuz, das von einer Dornenkrone umrahmt ist, aus der in den Vierpassspitzen Efeublätter ranken. In den Zwickeln scheinen wie im Hintergrund liegend weitere Vierpässe zu sein, in deren Mitte eine Passionsblume zu sehen ist.

Der Stab und das Kreuz der Kasel sind mit Distelranken und Blüten bestickt. In der Vierung des Kreuzes befindet sich eine Stickerei von Christus als Ecce-Homo-Darstellung. Gerahmt wird die Christusbüste, mit geneigtem Kopf und einer Dornenkrone, von einem Vierpass, der sich wiederum in einem Kreis befindet. Im linken und rechten Kreuzesarm, wieder in einem Vierpass, der von einem Kreis gerahmt wird, ist jeweils eine Engelsfigur, die ein Schriftband festhält, gestickt. Das Blatt- und Blütenwerk ist eine Flachstickerei. Bei der Stickerei der Figuren handelt es sich stellenweise um eine Relief-, beziehungsweise Hochstickerei.

Am Saum und am Halsausschnitt der Kasel, befindet sich keine Borte, sondern eine schwarz-gelb-gedrehte Kordel.

---

<sup>116</sup> Vgl. Betzin, Claudia, 2006, S. 42 ff

Zwei vergleichbare Kaseln befinden sich im Paramentenschatz der Petri-  
kirche in Münster. Beide Kaseln zeigen im Mittelpunkt des Kreuzes das  
Christusmonogramm IHS, was von einem Kreis gerahmt wird. In den  
vier Armen des Kreuzes befinden sich noch einmal kleinere Kreise mit  
Figuren, die den Mittelkreis rahmen (vgl. Abb. 32). Auf der vorliegenden  
schwarzen Kasel befinden sich, anders als bei den oben erwähnten, nur  
links und rechts vom Mittelkreis des Kaselkreuzes weitere Kreise mit  
Figuren. Trotz dieses Unterschiedes scheint jedoch die grundlegende  
Gestaltung des Kaselkreuzes gleich zu sein.

### Stickereideutung

Im Ausstellungskatalog „Christus im Leiden“ ist ein Gehäuse mit einem  
Herrgottsruhbild zu sehen. Um die vorliegende Kasel richtig zu bezeich-  
nen hilft folgende Erklärung des Gehäuses: „Vom Christus im Elend, der  
stets nur mit einem Lendentuch bekleidet ist, unterscheidet sich der ru-  
hende Heiland durch die ‚Krönungsinsignien‘ Mantel und Krone, was in  
der Praxis allerdings oft weder so eindeutig gesehen noch von der Be-  
zeichnung her entsprechend gehandhabt wird.“<sup>117</sup> Engelbert Kirschbaum  
beschreibt in seinem „Lexikon der Christlichen Ikonographie“, dass der  
Begriff Ecce Homo „(...) für das Bild Chr. mit Dornenkrone u. Purpur-  
mantel u. mit den Merkmalen der vorhergegangenen Peinigung, aber  
ohne Wundmale (...)“ gilt. „Die vielfach geäußerte Ansicht, auch der  
Schmerzensmann sei eine Var. des E., beruht auf einer seit dem SpätMA  
nicht selten zu beobachtenden mißverständlichen Verallgemeinerung  
ikonogr. präziser Typen.“<sup>118</sup> Laut Engelbert Kirschbaum handelt es sich

---

<sup>117</sup> Meurer, Heribert: Christus im Leiden. Kruzifixe. Passionsdarstellungen aus 800  
Jahren. Süddeutsche Verlagsgesellschaft: Ulm, 1985, S. 170

<sup>118</sup> Kirschbaum, Engelbert, 1994, S. 557

bei der Stickerei der vorliegenden Kasel nicht um eine Schmerzensmann-Darstellung, sondern um eine Ecce-Homo-Darstellung.

Der leidvoll geneigte Kopf, die Dornenkrone und die dadurch verursachten Wunden und der, wie verrutscht erscheinende, purpurne Mantel von Jesus erinnern an seine Passion. „’Alle Leiden der Passion sind in dieser Gestalt des ‚Schmerzensmanns‘ vergegenwärtigt, außerhalb von Zeit und Raum der biblischen Ereignisse, vielmehr so, als würden sie insgesamt und zugleich immerfort von neuem erlitten‘.“<sup>119</sup> Durch die Ähnlichkeit einer Schmerzensmann- und einer Ecce-Homo-Darstellung ist ein fehlerhafter Gebrauch dieser Bezeichnungen, durch Unwissenheit, manchmal nicht zu vermeiden.

Diese Stickerei zeigt Jesus von den Schultern aufwärts. Besonders hervorgehoben wird die Christusdarstellung von einem hellen Hintergrund. Der linke, blau gekleidete Engel mit Heiligenschein hält eine Schriftrolle mit der Inschrift „Ecce“, der rechte Engel, in rot, hält eine Schriftrolle, auf der das Wort „homo“ zu lesen ist. Ecce homo, siehe da, der Mensch, als Verweis auf Jesu Menschwerdung, Leiden und Sterben. Dem Betrachter der Kasel, den Gläubigen in der Kirche, wird durch die Stickerei vor Augen geführt, dass Jesus Mensch geworden ist, um uns arme Sünder zu erlösen. Eine solche Darstellung ist für eine Kasel daher passend, da in jeder Messfeier dieses Geheimnis des Glaubens, die Menschwerdung, der Tod und die darauf folgende Auferstehung gefeiert wird.

Die Worte „Ecce homo“, „Seht, da ist der Mensch!“ sind die Worte, mit denen Jesus durch Pilatus den Juden vorgestellt wird, nach dem er von den Soldaten verhöhnt wurde. Im Johannesevangelium (Joh 19, 4) steht folgendes:

---

<sup>119</sup> Borries, Johann Eckart von: Albrecht Dürer. Christus als Schmerzensmann. Karlsruhe: Müller, C.F., 1972, S. 9



Pilatus ging wieder hinaus und sagte zu ihnen: Seht, ich bringe ihn zu euch heraus; ihr sollt wissen, dass ich keinen Grund finde, ihn zu verurteilen. Jesus kam heraus; er trug die Dornenkrone und den purpurnen Mantel. Pilatus sagte zu ihnen: Seht, da ist der Mensch! Als die Hohenpriester und ihre Diener ihn sahen, schrien sie: Ans Kreuz mit ihm, ans Kreuz mit ihm. Pilatus sagte zu ihnen: Nehmt ihr in, und kreuzigt ihn! Denn ich finde keinen Grund, ihn zu verurteilen.<sup>120</sup>

Die Worte „Ecce homo“ befinden sich als Erinnerung an diese Szene auf der Kasel, in Verbindung mit der entsprechenden Christusdarstellung, die auf die Szene der Geißelung, vor der oben Genannten (Joh 19,4), verweist.

Welche Bedeutung haben Disteln? Dornen und Disteln weisen auf die Passion Christi hin, besonders auf die Dornenkrönung.<sup>121</sup> Die Distel ist eine stachelige Pflanze, die zwar mit einer leuchtenden Blüte, jedoch auch mit Dornen ausgestattet ist. Eine Distel verkörpert Mühsal und Schmerz und steht in der christlichen Kunst für das Leiden Christi und zugleich für dessen Erlösung.<sup>122</sup>

Die Dornenkrone auf dem Haupt von Jesus erinnert an den Schmerz und die Verspottung, die Jesus erlitten hat. Nicht nur durch die Dornenkrone, sondern auch durch den roten Mantel, mit dem Jesus dargestellt ist, erinnert die vorliegende Kasel an die Verspottung Jesu durch die Soldaten. Im Evangelium nach Matthäus (Mt 27, 27-31) steht folgendes:

Da nahmen die Soldaten des Statthalters Jesus, führten ihn in das Prätorium, das Amtsgebäude des Statthalters, und versammelten

---

<sup>120</sup> Joh 19, 4-6

<sup>121</sup> Borries, Johann Eckart von, 1972, S. 18

<sup>122</sup> Becker, Udo, 1998, S. 56

die ganze Kohorte um ihn. Sie zogen in aus und legten im einen purpurroten Mantel um. Dann flochten sie einen Kranz aus Dornen; den setzten sie ihm auf und gaben ihm einen Stock in die rechte Hand. Sie fielen vor ihm auf die Knie und verhöhnten ihn, indem sie riefen: Heil dir, König der Juden! Und sie spucken ihn an, nahmen ihm den Stock wieder weg und schlugen ihm damit auf den Kopf. Nachdem sie so ihren Spott mit ihm getrieben hatten, nahmen sie ihm den Mantel ab und zogen ihm seine eigenen Kleider wieder an.<sup>123</sup>

Der leidvolle Blick nach oben, Richtung Himmel, möglicherweise Richtung Gott Vater, mit dem Jesus auf der Kassel dargestellt ist, sowie die Blutropfen an seinem Kopf, die durch die Dornenkrone verursacht zu sein scheinen, verbildlichen genau das, was Matthäus schreibt.

Welche Rolle spielen die Engel in der Stickerei? „Gott wirkt u. erscheint durch E.; der endgültige Sieg des Gottesreiches wird durch E. angekündigt.“<sup>124</sup> Die Engel in der Stickerei verweisen mit ihren Schriftbändern auf das Leiden Jesu. Sie unterstützen somit die Wirkung der Christusbildung. „Da erschien ihm ein Engel vom Himmel und gab ihm (neue) Kraft.“<sup>125</sup> Der Satz „Ecce homo“ scheint, durch die Übersetzung als „der wahre Mensch“, ein Verweis auf das menschliche Leiden zu sein, bei dem die Engel Jesus stützen. Das Leben von Jesus wird von der Geburt an, sogar noch einen Schritt zuvor, bei der Verkündigung Mariens, bis zu seinem Tod von Engeln begleitet (vgl. Lk 2,8-21, Mk 1,13, Mt 28,1-6), worauf in der Stickerei Bezug genommen wird.

In der National Gallery in London befindet sich eine Ecce-Homo-Darstellung (datiert 1640-1749), die dem Maler Guido Reni zugeordnet

---

<sup>123</sup> Mt 27, 27-31

<sup>124</sup> Becker, Udo, 1998, S. 72

<sup>125</sup> LK 22, 43

ist (Abb.33). Die Stickerei der vorliegenden Kasel ähnelt dieser Malerei. Auf beiden Darstellungen ist Jesus zu sehen, der von den Schmerzen der Geißelung gepeinigt nach oben blickt, mit der Dornenkrone gekörnt ist und einen roten Mantel trägt.

### Farbgestaltung

Der schwarze Gewandstoff der Kasel, der schwarze Grundstoff der Besätze, sowie die schwarz grundierten Borten der Besätze stellen einen großen Kontrast zu der Stickerei dar. Bei dieser dominieren helle, leuchtende Farbtöne. Der Schmerzensmann, mit seinem roten Gewand, den blonden Haaren, der braun-grünlich gestickten Dornenkrone, den blauen Augen und dem gold-gelben Hintergrund, ist der leuchtende Mittelpunkt des Kaselkreuzes. Bei Betrachtung der Stickerei fällt auf, dass der linke Engel, mit blauem Gewand und weißen Flügeln auf gelb-golden Hintergrund und der rechte Engel, in rotem Gewand, ebenfalls mit weißen Flügeln auf gold-gelbem Hintergrund, weniger aufleuchtend erscheinen als die Christusfigur. Nicht nur die Größe des Vierpasses, sondern auch die Größe der gold-gelben Hintergrundfläche fällt bei der Christusfigur deutlich größer aus, sodass sie dadurch noch einmal wie gerahmt wirkt und somit hervorsteht.

Die Wirkung und Funktion der Dornenkrone wird dadurch verstärkt, dass die Spitzen der Dornen mit rotem Faden gestickt sind. Hier werden noch einmal der Schmerz und die Qual, sowie das Blutvergießen von Jesus dargestellt.

Die Flügel der Engel changieren in Weiß, einem hellen Fliederfarbton, sowie einem blassen gelb-grün. Sie wirken dadurch plastisch und lebendig.

Die Distelblätter und Blüten des Besatzes sind in warmen Erdtönen gestaltet. Die Blätter sind mal in zartem grün, mit orangefarbener oder

brauner und mal in weiß, mit orange-gelblicher Schattierung gestickt. Auf dem Stab der Kasel sind vier Blüten aufgestickt, die vom Blattwerk gerahmt sind. Die erste und die vierte Blüte scheinen identisch zu sein. Aus den lilafarbenen Blüten, deren Blätter von einem hellen Fliederfarbton bis zu einem dunklen Violett reichen, stechen leuchtend gelbe Stempel hervor. Die zweite Blüte ist fünfblättrig. Ausgehend von einem fliederfarbenen Stempel sind die Blütenblätter orange, gelb und beigefarben gestickt. Zwischen den Blütenblättern sind grüne Blätter dieser Pflanze zu erkennen. Die dritte Blüte, mit zur Seite geschwungenen Blütenblättern, vom Aussehen her einer Hyazinthenblüte ähnlich, hat gelbe, orange und weiß gestickte Blätter. Alle Blätter und Blüten sind von Silberfäden gerahmt. Auf dem Kaselkreuz befindet sich oberhalb der Christusdarstellung eine Darstellung der dritten genannten Blüte und unterhalb jeweils eine der drei beschriebenen. Auch diese sind von Silberfäden gerahmt.

### Datierung

Im Inventar der Pfarrgemeinde St. Nikolaus sind zwei schwarze gotische Kaseln verzeichnet. Möglicherweise handelt es sich bei der Nr. 22 um die hier vorliegende Kasel. Im Inventar steht: Juni 1916, 1 schwarze Kasel, reich gestickt, gotisch, von W. Wefers, Köln, 300 Mark.<sup>126</sup> Laut den Informationen von Gudrun Sporbeck ist die schwarze Trauerkasel aus Krefeld, aufgrund des Themas und des Stils um 1900, 1910 zu datieren. Da die zweite genannte schwarze Kasel im Inventar aus dem Jahr 1947 ist, ist zu vermuten, dass die Kasel mit der Nr. 22 die vorliegende schwarze Trauerkasel ist. Durch die unterschiedlichen Ortsangaben, Köln und Krefeld, kann jedoch nicht unbedingt davon ausgegangen werden, dass die beschriebene Kasel des Inventars die vorliegende Kasel ist.

---

<sup>126</sup> Vgl. Pfarrgemeinderat Rurkempfen (Hrsg.), 1903, S. 6

Zustand

Die schwarze Trauerkassel ist mit einem Grauschimmer überzogen, so dass der Grundstoff stumpf wirkt. Der schwarze Damast zeigt viele Abriebspuren. In den Schulterbereichen haben sich durch das langjährige Hängen in einem Schrank Falten gebildet.

Die Silberfäden des Vorderbesatzes, dem Stab, sind an vielen Stellen gelöst beziehungsweise notdürftig wieder angenäht. Auch der goldene Rand der Borte des Stabes löst sich.

Die Stickerei des Kreuzes ist in einem tadellosen Zustand.

## 5. Schlusswort

Der Blick in die geschichtliche Entwicklung liturgischer Gewänder hat gezeigt, dass sich diese erst in der Zeit vom 9. bis ins 13. Jahrhundert entwickelt haben. Somit lässt sich festhalten, dass eine liturgische Kleidung und der entsprechende Farbkanon, seit der Amtszeit Innozenz III., also seit ungefähr 1000 Jahren bestehen.

Der Abriss der Formveränderung der Kassel hat gezeigt, dass sich in den 1000 Jahren der liturgischen Kleidung viel verändert hat. Die Form, die farbliche Gestaltung und die Gestaltung mittels Stickereien haben immer wieder, durch künstlerische, gesellschaftliche oder liturgische Veränderungen in der jeweiligen Epoche, einen Wandel erfahren.

Durch die Analyse der Kaseln wurde festgestellt, dass weitaus mehr „in einer Kassel steckt“ als zu vermuten ist. Der Stoff einer Kassel und die Stickerei auf den Besätzen ist fast immer ein ganz bewusster Verweis zur Liturgie. Um diesen Verweis und die Ehrfurcht vor Gott besonders zu zeigen, ist eine Kassel meist prachtvoll gestaltet. Somit hat sie auch einen schmückenden Charakter, jedoch nicht ausschließlich reinen Schmuckgebrauch.

Die Kasel mit gutem Hirten (weißer Seidendamast, um 1920) ist ein Verweis auf das Hirtenamt von Jesus und das daraus übertragene Hirtenamt an Priester und Seelsorger. Die weiße Kasel mit Gnadenstuhl (damastartiges Seidengewebe, 1951, Kaselbesatz aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) zeigt einen Verweis auf die Trinität, Gott Vater, Gott Sohn und dem heiligen Geist. Die rote Blütenkasel (Seide, Grundstoff vermutlich aus dem 19. Jahrhundert, Kaselbesatz von 1760) ist der älteste Schatz der Pfarrgemeinde. Die grüne Samtkasel mit Christusmonogramm (Samtmoiré, 1910/ 1920) ist eine sehr schlicht gestaltete, jedoch von der Deutung des Monogramms, des Kreuzes und dem Kreissymbol sehr aussagekräftige Kasel. Die schwarze Kasel mit Christusmonogramm (Seidendamast, um 1900) beinhaltet einen Verweis auf Jesus, der am Kreuz gestorben ist, der ganz Mensch war und dessen Auferstehung wir feiern. Die schwarze Trauerkasel (Seidendamast, 1900/ 1910) ist mit ihrer Ecce-Homo-Darstellung ein Verweis auf die Passion Jesu.

Meiner Meinung nach, muss der Wert des Kempener Paramentenschatzes gewürdigt werden. Die Kaseln, sowie alle anderen Paramente des Bestandes sollten eine Reinigung und anschließend eine entsprechende Aufbewahrung erfahren. Durch die Nutzungsspuren und Gewebeschäden an den Kaseln ist zu vermuten, dass diese größtenteils durch ihre unsachgemäße Lagerung entstanden sind. Ratsam ist hier, die Kaseln liegend aufzubewahren, mit einer Art Kissen für die Schultern, damit nicht erneut Schäden entstehen können. Da dies jedoch durch den Platzmangel in der Sakristei der Kempener Kirche vermutlich nicht möglich sein wird, ist zumindest eine Polsterung der Bügel, auf denen die Kaseln hängen, ratsam.

Es gibt viele Unterlagen der Gemeinde, in denen die Vereine in Kempen verzeichnet sind, die Geschichte der Gemeinde, mit allen Anschaffungen und Besitztümern beschreiben ist, nur die Paramente fehlen hier. So wird mein nächstes Ziel nach dieser Arbeit sein, von allen Paramenten ein Inventar zu erstellen.

## 6. Glossar

### *Albe*

Tunikaähnliches liturgisches Untergewand aus weißem Leinen, das sowohl von Priestern als auch von Diakonen getragen wird. Mit dem Cingulum gürtet der Priester die Albe.

### *Amikt*

Schultertuch, das unter der Albe getragen wird. Rechteckige Form.

### *Besatz*

Der Stab und das Kreuz, was den Grundstoff der Kasel ziert.

### *Bursa*

Behältnis der Hostie in taschenform.

### *Borte*

Band, mit dem der Rand eines Gewebes verziert ist. Der Saum einer Kasel und der Rand der Besätze ist meist von einer Borte gerahmt.

### *Chormantel*

Auch Pluviale, Chorkappe, Vespermantel oder Rauchmantel genannter Mantel, in Form eines Halbkreises, der mit einem Pluvialschild im Nacken verziert ist und vorne vor der Brust geschlossen wird. Wird vom Priester bei Prozessionen, feierlichen Segnungen oder anderen feierlichen Handlungen außerhalb der Messe getragen.

### *Cingulum*

Liturgischer Gürtel, in Form eines Strickes oder Bandes, zum gürteln der Albe.

### *Dalmatik*

Das liturgische Obergewand des Diakons, weiß, ungegürtet, tunikaähnlich, mit langen Ärmeln.

### *Insignien*

Lat. Auszeichnung. Liturgische Gewänder, die die Rolle des entsprechenden Würdenträgers auszeichnen.

### *Kasel*

Das liturgische Obergewand/ Messgewand des Priesters.

### *Kelchvelum*

Quadratisches Tuch, zum Verhüllen des Kelches, vor und nach der Konsekration (Wandlung).

### *Manipel*

Eine Art kleine Stola, die über dem linken Arm bis zum II. Vatikanischen Konzil von Priestern und Diakonen getragen wurde.

### *Mitra*

Liturgische Kopfbedeckung der Bischöfe

### *Ornat*

Einheitliche liturgische Obergewänder und dazugehörige Insignien und Paramente des Kelches, die früher für das feierliche Hochamt erforderlich waren.

### *Palla*

Quadratische Kelchbedeckung



### *Pluvialschild*

Zierschild, das sich im Nackenbereich des Chormantels befindet.

### *Stola*

Eine Art Schärpe, die in der jeweiligen liturgischen Tagesfarbe getragen wird. Priester tragen diese über beide Schultern nach vorne herabhängend. Diakone tragen sie quer, von der linken Schulter zur rechten Körperseite.

## 7. Literaturverzeichnis

Antons, Klara Sr.: Paramente. Dimensionen der Zeichengestalt. Regensburg, 1999

Beese, Pat: Embroidery for the Church. London, 1975

Betzin, Claudia/ Schmitt, Thomas: Farbwechsel. Bergisch Gladbach, 2006

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen. Freiburg, 8. Auflage, 2008, Veröffentlicht 1998

Beilmann-Schöner, Mechthild/ Zanten, Mieke M. van: In cruce salus. Im Kreuz ist unser Heil. In het kruis is ons heil. Stadt Rheine, 2010

Bernhard, Fritz / Glotzmann, Fritz: Fromme Bilderlust. Miniaturen auf kleinen Andachtsbildern. Dortmund, 1980

Borries, Johann Eckart von: Albrecht Dürer. Christus als Schmerzensmann. Karlsruhe, 1972

Bock, Franz: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters I., Bonn 1859, Nachdruck: Graz, 1970

Bock, Franz: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters II., Bonn 1859, Nachdruck: Graz, 1970

Buchheim, Fides: Der Gnadenstuhl. Darstellung der Dreifaltigkeit. Würzburg, 1984

Braun, Joseph: Handbuch der Paramentik. Mit 150 Abbildungen. Freiburg, 1912

Braun, Joseph: Praktische Paramentenkunde. Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente mit 113 neuen Vorlagen zu Paramentensstickereien. Freiburg, 1924

Brauneck, Manfred: Religiöse Volkskunst. Votivgaben. Andachtsbilder. Hinterglas. Rosenkranz. Amulette. Köln, 1978

Freier, Klaus: Stickerei. Fachbuch der Hand- und Maschinenstickerei. Leipzig, 1962

Hesse, Petra: Kunstreich & Stylgerecht. Die Paramentenstickereien der Schwestern vom armen Kinde Jesus aus Aachen und Simpelveld (1848-1914). Ein Beitrag zum sakralen Kunsthandwerk des Historismus im Rheinland. München, 2001

Hoffsümmer, Willi: Lexikon alter und neuer Symbole. Für die Praxis christlich gedeutet. Mainz, 1999

Hunziker-Rodewald, Regine: Hirt und Herde. Ein Beitrag zum alttestamentlichen Gottesverständnis. Stuttgart, 2001

Jászai, Géza: Gewebt. Gewirkt. Gestickt. Meisterwerke der Textilkunst aus sieben Jahrhunderten. Bönen, 1975

Jászai, Géza: Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster. Katalogteil. Landschaftsverband Westfalen-Lippe: Münster, 1993

Karrenbrock, Reinhard/ Kordes, Matthias/ Sporbeck, Gudrun: Kostbarkeiten aus St. Peter. Die Propsteikirche in Recklinghausen und ihre Schatzkammer. Weimar, 2007

Kevelaer, Wallfahrtsleitung (Hrsg.) : Textile Kostbarkeiten aus den Sakristeien von 1642 bis morgen. Weeze, 1992

Kempen, Kirchenvorstand: Inventar der katholischen Kirchengemeinde Roer-Kempen. Ausgestellt im Monat März 1878, Rurkempen, 1878

Pfarrgemeinderat Rurkempen (Hrsg.): Inventar der Kirchenmobilien und sonstiger interessanten Gegenstände der katholischen Kirchengemeinde Roerkempen. Rurkempen, 1903

Pfarrgemeinderat, Rurkempen (Hrsg.): Sankt Nikolaus Rurkempen. Aus der Geschichte und dem Leben unserer katholischen Pfarrgemeinde. Rurkempen, 1989

Kirschbaum, Engelbert: Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg, 1994, Buch 1, 2, 3, 4,

Meurer, Heribert: Christus im Leiden. Kruzifixe. Passionsdarstellungen aus 800 Jahren. Ulm, 1985

Meyer, Hans Bernhard: Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen. Regensburg, 1987

Peterlein, Nicole: Edith Ostendorf. Kirchliche Gewandkunst. Eine Paderborner Künstlerin des 20. Jahrhunderts. Paderborn, 2003

Podlech, Wilfried: Die spätgotischen Altäre in Linz am Rhein. Gnadenstuhl und Marienaltar als Familienstiftung in der ehemaligen Ratskapelle. Speyer, 2006

Schöttler, Sonja/ Hauck, Gisela: Erst Damenkleid, dann Messgewand. Seidenstickerei in der Zweitverwendung. In: *Denkmalpflege im Rheinland*, Düsseldorf (2009) Nr. 3, S. 97-103

Schöttler, Sonja: Verborgene Kostbarkeiten. Ein Paramentenschatz in Düsseldorf-Himmelgeist. In: *Denkmalpflege im Rheinland*, Düsseldorf (2010a) Nr. 3, S. 91-101

Schöttler, Sonja: Inventar der Paramente. St. Nikolaus Düsseldorf- Himmelgeist, 2010b (Als PDF-Datei von Barbara Schildt-Specker zur Verfügung gestellt)

Sporbeck, Gudrun: Textile Kunst aus tausend Jahren. Köln, 1996

Sporbeck, Gudrun: Die Liturgischen Gewänder. 11. bis 19. Jahrhundert. Regensburg, 2001

Sporbeck, Gudrun: Alte Gewänder in neuer Pracht. Die restaurierten Paramente der Kirchengemeinde St. Lambertus zu Ascheberg. Weimar, 2006

Stenger, Hermann M.: Im Zeichen des Hirten und des Lammes. Mitgift und Gift biblischer Bilder. Innsbruck, 2000

Stolleis, Karen: Der Frankfurter Domschatz. Band I. Die Paramente. Liturgische Gewänder und Stickereien 14. bis 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main, 1992

Tietzel, Brigitte: Paramente des 19. Jahrhundert aus Kölner Kirchenbesitz. Köln, 1981

Weingartner, Josef: Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit. Innsbruck, 1927

Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hrsg.): Alexander Schnütgen. Collicite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers. Köln, 1993

## 8. Internetquelle

URL: <http://www.rurkempfen.de/pfarre/index.htm> (02.07.2011)

URL: <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> (24.06.2011)

„Ich versichere, dass ich die schriftliche Hausarbeit – einschließlich beigefügter Zeichnungen, Kartenskizzen und Darstellungen – selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht“

Köln, 11.07.2011

Anna Derichs