

Christus ohne Bart, Maria ohne Himmelfahrt

Überlegungen zu Stil und Ikonographie eines emaillierten Reliquienkästchens aus dem Domschatz von Trento

Samuel Vitali

Zu den Bereichen der Kunstgeschichte, für die mir Peter Cornelius Claussen die Augen geöffnet hat, gehört die Metallkunst des 12. und 13. Jahrhunderts. Dies tat er gleich in der allerersten Stunde seiner ersten Vorlesung in Zürich, als er das Auditorium mit einem verblüffend modernen Prophetenkopf eines mir völlig unbekanntem Künstler namens Nikolaus von Verdun konfrontierte und damit meine Vorstellungen über mittelalterliche Kunst nachhaltig erschütterte. Ich möchte Cornelius deshalb einen Beitrag über ein – freilich wesentlich bescheideneres – Werk der Goldschmiedekunst widmen, auf das er selbst mich einige Jahre später aufmerksam gemacht hat.¹

Es handelt sich um ein kleines Reliquiar aus dem Domschatz von Trento, das heute im Museo Diocesano Tridentino ausgestellt ist (Abb. 1–4). Das 44 cm lange Kästchen hat die Form eines einfachen Sarkophages und ruht auf stilisierten Tierfüßchen aus Gußeisen; Wände und Dachflächen sind mit Grubenschmelzplatten von beträchtlichen Ausmaßen verkleidet. Die erzählenden Darstellungen auf den vertikalen Platten zeigen, in ausgesparten Figuren auf blauem Grund, je vier Szenen aus dem Marienleben und aus der Passion Christi: an den Stirnseiten die Verkündigung (Abb. 1) sowie Christus vor Pilatus (Abb. 2); an den Flanken Maria auf dem Sterbelager, Dormitio und Grabtragung Marias auf der einen (Abb. 3), Kreuzigung, Kreuzabnahme und die Frauen am Grabe auf der anderen Seite (Abb. 4).

In krassem Gegensatz zur figurenreichen Bilderzählung steht die geradezu spartanische Ornamentik. Die Dachflächen zieren großformatige vierblättrige Rosetten in einem Rautenmuster; die Rahmungen der Platten sind betont einfach und weder durch Filigran noch durch gestanzte Ornamente, geschweige denn Edelsteine oder Kameen bereichert. Den einzigen plastischen Schmuck stellen zwei einfache Knäufe auf den Giebeln dar, welche wohl einst durch einen dritten in der Mitte des Daches ergänzt und mit einem gegossenen First-

¹ Ich danke Katharina Corsepius, Daniela Mondini und Evelyne Vitali für die kritische Lektüre des Manuskripts, Domenica Primerano und dem Museo Diocesano Tridentino für die rasche und unentgeltliche Beschaffung der Abbildungen.



Abb. 1: Emailliertes Reliquienkästchen, Stirnseite, Verkündigung. Trento, Museo Diocesano Tridentino.

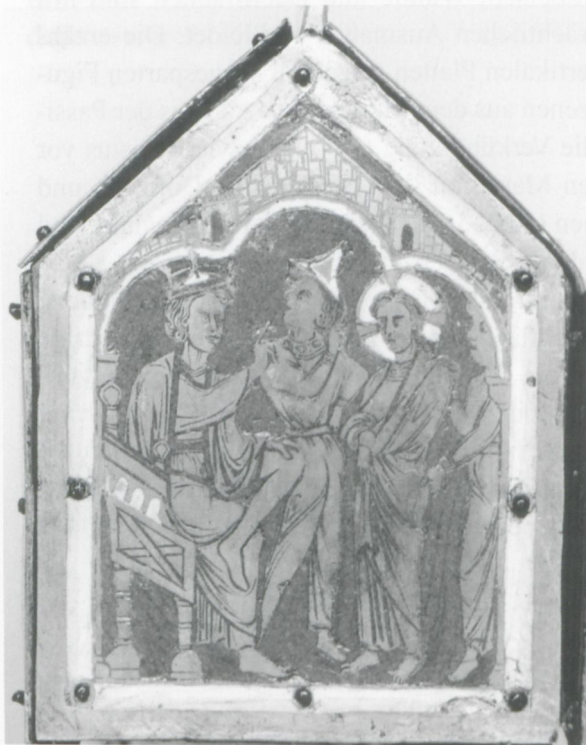


Abb. 2: Emailliertes Reliquienkästchen, Stirnseite, Christus vor Pilatus.



Abb. 3: Emailliertes Reliquienkästchen, Langseite, *Maria auf dem Sterbelager, Dormitio Virginis, Grabtragung Marias.*



Abb. 4: Emailliertes Reliquienkästchen, Langseite, *Kreuzigung, Kreuzabnahme, Frauen am Grabe.*

kamm verbunden waren.² Auch an den Emails ist die Zeit nicht spurlos vorübergegangen: Die Vergoldung ist, besonders auf der Christusseite, teilweise abgerieben, die Füllung an vielen Stellen herausgesprungen; ein wohl bei der Neuanfertigung des Holzkerns angebrachtes Schloß hat eine Lücke in die Kreuzabnahme gerissen.³ Über Funktion und Geschichte des Kästchens, das von der lokalen Kunstgeschichtsschreibung Anfang des letzten Jahrhunderts entdeckt und lange Zeit als Limosiner Werk des 13. Jahrhunderts klassiert wurde,⁴ ist nichts Näheres bekannt; in der Regel wird angenommen, daß es sich seit dem Mittelalter im Trienter Domschatz befindet.⁵

Trotz vielen stilistischen wie ikonographischen Merkwürdigkeiten ist das Reliquiar bisher kaum über den Kreis der lokalen Studien hinaus wahrgenommen worden. Dieses Desinteresse ist insofern verständlich, als es sich zweifellos um ein Werk ohne besonderen Anspruch handelt, wie neben dem Verzicht auf kostbare Materialien und reiche Ornamentik auch manche Nachlässigkeiten in der Ausführung belegen: Allenthalben begegnet man Figuren ohne Füße, fehlenden Bettpfosten und Thronbeinen; Arme und Hände vieler Gestalten sind eigenartig verkümmert, und der Lanze des Longinus fehlt gar die Spitze.

Teilweise sind die qualitativen Schwankungen dem Umstand zuzuschreiben, daß offensichtlich mehrere Goldschmiede an den Emails gearbeitet haben: So dürfte das mit kräftigen Linien gravierte, dabei sehr ausdrucksvolle Gesicht der Maria auf dem Sterbelager (Abb. 5) kaum von derselben Hand stammen wie die Köpfe der vor ihr stehenden Heiligen oder des schwebenden Engels, die beide mit feiner, aber unsicherer Strichführung gezeichnet sind. Noch deutlicher ist der Qualitätsabfall bei den kleinen Gestalten der jüdischen Frevler in der Grabtragung, denen, als sie die Bahre umzustürzen versuchten, die Hände lahm wurden: Ihre Konturen sind nur ganz grob aus der Kupfer-

² Dies ist aus den Löchern in den Dachplatten und den Schlitzern in den Stengeln der Knäufe zu erschließen.

³ Zum Erhaltungszustand vgl. auch Enrica Pagella, Scheda 7: Reliquiario a cofanetto, in: *Ori e argenti dei santi. Il tesoro del duomo di Trento*, hrsg. von Enrico Castelnuovo, Trento 1991, S. 74–77, hier S. 74; dort und S. 10/11 ausgezeichnete Farbabbildungen aller Seiten.

⁴ Vittorio Zippel, *La mostra d'arte Sacra a Trento*, in: *Archivio trentino*, XX (1905), S. 193–227; Vincenzo Casagrande, *Catalogo del Museo Diocesano di Trento*, Trento 1908, S. 19, Nr. 21; Karl Atz, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck ²1909 (¹1908), S. 326, 378f.; Giulio De Carli, *La suppellettile vanghiana nel Tesoro del Duomo*, in: *Trentino*, XVI (1940), S. 50–52.

⁵ Möglicherweise ist es mit jener »capsula ex ligno, ornata auricalco picto« identisch, die in einem Inventar von 1593 erwähnt wird (Pagella 1991 [wie Anm. 3], S. 77). Atz 1909 (wie Anm. 4), S. 326, behauptet, ohne Quellenangabe, daß es den Bischöfen als Reise-reliquiar diene, in dem die Reliquien für die Altarweihen in der Diözese transportiert wurden.



Abb. 5: Emailliertes Reliquienkästchen, *Maria auf dem Sterbelager* (Detail aus Abb. 3).



Abb. 6: Nikolaus von Verdun, Klosterneuburger Altar, Zwickelplatte der *sub gratia*-Reihe mit Personifikation der Keuschheit. 1181 vollendet, Klosterneuburg, Augustinerchorherrenstift.

platte herausgearbeitet worden; erst die Binnenzeichnung definiert die Körperformen etwas präziser.⁶

Wo und wann ist das Kästchen entstanden? In der bisher ausführlichsten Untersuchung des Werks hat Enrica Pagella es mit der Gruppe um die Niellokelchkuppa des Kölner Diözesanmuseums, dem Eilbertustragaltar aus dem Welfenschatz und dem Mauritustragaltar in Siegburg verglichen und folglich als rheinische Arbeit aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts bezeichnet.⁷ Bei genauerem Hinsehen zeigen sich aber weder in den Figurentypen noch in den Einzelformen signifikante Übereinstimmungen mit den genannten Werken, wie überhaupt mit der rheinischen und maasländischen Emailkunst dieser Zeit.

Zuvor hatte Maria Teresa Binaghi den Stil des Reliquiars mit jenem des Klosterneuburger Ambos in Verbindung gebracht und in dem bescheidenen Kästchen gar ein Frühwerk des Nikolaus vermutet.⁸ Tatsächlich bestehen, abgesehen von der ähnlichen Farbwirkung des Blaugoldemails, in manchen Einzelheiten Berührungspunkte zum berühmten Emailwerk: so in der differenzierten Zeichnung der Gewandfalten, die bald in feine Striche auslaufen, bald zu breiten Gräben zusammengefaßt sind und da und dort, besonders innerhalb breiterer Faltenrücken, abgerundete Mulden bilden; die breiten Konturen größerer Gewandteile, die für die Klosterneuburger Figuren typisch sind, kommen ebenfalls vereinzelt vor, so beim thronenden Pilatus auf der Stirnseite. Eine spezifische Verwandtschaft offenbart sich auch in den Physiognomien: Die vollen Gesichter der Trienter Figuren wirken oft wie vereinfachte Versionen des Klosterneuburger Grundtypus – man vergleiche etwa die Köpfe der Maria auf dem Sterbebett und der hinter ihr stehenden Frau (Abb. 5) mit den Tugendpersonifikationen in den Zwickeln der Amboverkleidung (Abb. 6), die zum Teil dieselben turbanartig gewickelten Kopftücher tragen. Auch die im Nacken und über der Stirn gelockten Haare des Pilatus lassen an Köpfe des Nikolaus von Verdun denken.⁹ Ein für Klosterneuburg ganz charakteristisches Detail sind schließlich die edelsteinbesetzten Zierborten an den Gewand-

⁶ Nicht nachvollziehen kann ich hingegen Dietrich Kötzsches Feststellung, daß zwischen Stirn- und Langseiten eine »flagrante différence de style« bestehe (Dietrich Kötzsche, *Limoges et le Saint Empire*, in: *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts, Actes du colloque organisé au musée du Louvre ... les 16 et 17 novembre 1995*, Paris 1998, S. 317–340, hier S. 327).

⁷ Pagella 1991 (wie Anm. 3).

⁸ Maria Teresa Binaghi, *Ricerca sopra alcuni oggetti romanici e sulla suppellettile vanghiana nel Museo Diocesano di Trento*, in: *Studi Trentini di Scienze Storiche*, XLVIII (1969), S. 10–62, hier S. 17f.

⁹ Vgl. Helmut Buschhausen, *Der Verduner Altar*, Wien 1980, u. a. Szenen III/3, II/4, III/4, II/7, I/13, II/15.

säumen,¹⁰ die auch hier vereinzelt auftreten. Nur in einem Fall lassen sich dagegen ganze Figuren miteinander vergleichen: In seiner antikisch ponderierten Haltung gleicht der Johannes in der Kreuzigung verblüffend der Maria in der gleichen Szene in Klosterneuburg.¹¹

Die Vergrößerung der Form und das sporadische Auftauchen von Einzelmotiven, die – wie etwa die Edelsteinborten – nicht immer sinnvoll eingesetzt sind, lassen Binaghis Hypothese wenig plausibel erscheinen, selbst wenn man von den qualitativen Differenzen zwischen den beiden Werken absieht. Wir haben es offenkundig nicht mit einer Vorstufe des Nikolaus-Stils am Klosterneuburger Ambo zu tun, sondern mit dessen eher oberflächlicher Rezeption durch einen Künstler, der nicht einmal der Werkstatt des Meisters aus Verdun angehört haben dürfte. Denn die übernommenen Elemente sind auf einen Figurenstil ganz anderer Prägung aufgepfropft. Dies zeigt sich besonders bei den stehenden Gestalten auf der Christusseite und bei der Verkündigungsmaria: Während vergleichbare Figuren bei Nikolaus von Verdun und auch in der rheinischen Goldschmiedekunst des späten 12. Jahrhunderts meist durch diagonale Zerrfalten oder hängende V-Falten dynamisiert sind, fallen hier die schweren vertikalen Röhrenfalten zwischen den durch feinere schräge Falten herausmodellierten Beinen auf; dieses Gestaltungsschema, das im Westen im 11. und frühen 12. Jahrhundert häufig, danach nur noch sporadisch und vor allem in den plastischen Künsten auftritt,¹² verleiht den Figuren ein etwas steifes und archaisches Gepräge.

Daß das Kästchen lange Zeit für eine Arbeit aus Limoges gehalten wurde, ist kein Zufall. Die emaillierten Vielpässe in Goldrahmen und die einfachen goldenen Kreise, die die freien Flächen der Marienszenen ausfüllen, sowie das Rautenmuster mit Kreuzblüten auf den Dachflächen sind, wie schon Dietrich Kötzsche beobachtet hat, typische Dekorationsmotive der in das ganze christliche Abendland exportierten Produktion aus Limoges.¹³ An Limosiner Reli-

¹⁰ Vgl. Buschhausen 1980 (wie Anm. 9) u. a. III/1, I/2, III/2, I/3, II/4, I/7, III/7, I/13, I/14, II/17.

¹¹ Im Gegenzug ist der Trauergestus der zum Gesicht geführten Hände von Johannes an Maria übergegangen: s. ebd., II/9. Wenig aussagekräftig sind dagegen die Vergleiche, die Binaghi zwischen den jeweiligen Szenen der Verkündigung und der Marien am Grabe anstellt (Binaghi 1969 [wie Anm. 8]).

¹² Geographisch läßt es sich kaum eingrenzen, da sich Beispiele von Südwestfrankreich über Sachsen bis nach Byzanz finden: Für den Westen vgl. z. B. Hermann Fillitz, *Das Mittelalter I* (Propyläen Kunstgeschichte, 5), Berlin 1969, Abb. 77, 112, 126, 287, 316a, 318a, 320, 396.

¹³ Kötzsche 1998 (wie Anm. 6), S. 326. Das sehr sorgfältig gearbeitete Reliquiar in Uppsala, das Kötzsche zum Vergleich heranzieht, zeigt in der Ornamentik der Dachflächen auch die auf einer Seite brüsk abgeschnittenen Romben, die Pagella beim Kästchen in Trento als »trascuratezza« der Ausführung kritisiert hat (Pagella 1991 [wie Anm. 3], S. 77).

quiare erinnern, neben der Beschränkung auf die Emailtechnik und dem Verzicht auf Inschriften, auch die einfache Kastenform, die dreipaßförmigen Architekturabbreviaturen an den Stirnseiten¹⁴ sowie die Tatsache, daß auf den Langseiten narrative Szenen ohne trennende Gliederung nebeneinandergesetzt sind. Zum Vergleich sei auf ein Kästchen aus Nantouillet verwiesen (Abb. 7), das als zentrale Szene auf der Langseite ebenfalls eine Kreuzabnahme von ganz ähnlicher Komposition zeigt: Der leblose Körper Christi fällt, von Joseph von Arimatäa nur an der Hüfte gehalten, direkt in die Arme von Maria, die ihre Wange an die seine drückt – eine Betonung der intimen Beziehung zwischen Mutter und Sohn, die auf byzantinische Vorbilder zurückgeht und um 1200 in der Kunst nördlich der Alpen sehr selten ist.¹⁵ Auch die Plazierung des horizontalen Kreuzbalkens am oberen Bildrand ist in beiden Szenen identisch.

Angesichts so heterogener Stilmerkmale können wir über die Herkunft des Kästchens nur spekulieren. Die eigentümliche Verbindung von Limosiner Elementen mit mitteleuropäischem Emailstil paßt jedenfalls nicht in die bekannte Topographie der hochmittelalterlichen Goldschmiedekunst; am ehesten möchte man sie sich in einem Gebiet fernab der großen Zentren der Metallkunst vorstellen, als Produkt der »Transperipherie« sozusagen.¹⁶ Allerdings darf nicht vergessen werden, daß die einst reichen Kirchenschätze weiter Teile Europas fast vollständig verloren sind; infolgedessen wissen wir über das Aussehen der Goldschmiedearbeiten etwa im französischen Kronland, in der Champagne oder in Oberlothringen kaum etwas.¹⁷ Ebensogut wie in Deutschland ist die Entstehung des Reliquiars daher auch in diesen Gebieten denkbar; die Figur des Christus vor Pilatus, der mit den zusammengebundenen Händen zugleich

¹⁴ Siehe Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux méridionaux: Catalogue international de l'Œuvre de Limoges*, Bd. 1, Paris 1987, Cat. 147, 148, 150, 151, 177, 209–211.

¹⁵ Die Darstellung des Trienter Kästchens unterscheidet sich nur darin, daß Maria den Oberkörper ihres Sohnes mit beiden Armen umfängt und ihr Gesicht von oben her an seines drückt. Dieser Typus der Kreuzabnahme ist offenbar in der byzantinisch geprägten italienischen Malerei entwickelt worden und nördlich der Alpen sonst nicht nachzuweisen (vgl. Evelyn Sandberg-Valalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929, S. 288–91 u. Anm. 14); das älteste erhaltene und zugleich nächstverwandte Beispiel ist ein Fresko in der Krypta des Doms von Aquileia aus dem späten 12. Jahrhundert (Elizabeth C. Parker, *The Descent from the Cross: Its Relation to the Extra-Liturgical »Depositio« Drama*, New York/London 1978, Fig. 94). – Zum Kästchen aus Nantouillet, das im übrigen aus Bestandteilen verschiedener Reliquiare zusammengesetzt ist, siehe Gauthier 1987 (wie Anm. 14), Cat. 177, S. 165–168.

¹⁶ Zum Begriff der Transperipherie siehe Peter Cornelius Claussen, *Zentrum, Peripherie, Transperipherie*, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a. M. 1994, S. 665–687.

¹⁷ Auf dieses Problem hat zuletzt Willibald Sauerländer hingewiesen: *Antiqui et Moderni at Reims*, in: *Gesta*, XLII (2003), S. 19–37, hier S. 30.



Abb. 7: Emailliertes Reliquienkästchen mit Szenen aus Passion und Auferstehung Christi. Limoges, um 1180–85/1210, Nantouillet (Seine-et-Marne), Pfarrkirche, Leihgabe im Musée municipal de Meaux.



Abb. 8: Evangelistar aus St. Peter, fol. 10v, Geburt Marias. Ober-rheinisch, um 1200, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex St. Peter perg. 7.

sein Gewand rafft, könnte man sich jedenfalls als gotische Säulenfigur des späten 12. oder frühen 13. Jahrhunderts gut vorstellen.

Leichter als die geographische fällt denn auch die zeitliche Einordnung; aufgrund des Gesagten erscheint die von Kötzsche vorgeschlagene Datierung um 1200 plausibel.¹⁸ Einen sicheren *terminus post quem* liefern neben der Rezeption des 1181 datierten Klosterneuburger Ambos die Rosettenornamente in den Marienszenen, die nicht vor der Umstellung der Limosiner Produktion vom vergoldeten *fonds vermiculé* zum Emailgrund um 1180 vorkommen.

Nicht minder eigenartig als der Stil des Kästchens ist seine Ikonographie. An sich ist der Grundgedanke des Bildprogramms, nämlich das Sterben Marias zu dem ihres Sohnes in Parallele zu setzen, kein Einzelfall; für diese Gegenüberstellung gibt es mehrere Beispiele aus dem 13. Jahrhundert.¹⁹ Schon eher ungewöhnlich als Auftakt der Passion wie als Gegenstück zur Verkündigung ist die Episode an der Stirnseite, die meist als Christus vor Herodes gedeutet wird.²⁰ Diese Interpretation stützt sich wohl auf die Krone des Thronenden, welche nur dem Tetrarchen Herodes, nicht aber dem römischen Statthalter Pilatus zusteht. Allerdings erscheint auch Pilatus in hochmittelalterlichen Darstellungen zuweilen mit Krone;²¹ das Verhör Christi durch Herodes wird im übrigen nur von Lukas beschrieben (Lk 23,7–12) und ist daher vor den ausführlichen Passionszyklen des Spätmittelalters extrem selten abgebildet worden.²² Hier wäre diese Szene jedoch ganz sinnlos, da sie innerhalb der Passion nur ein Intermezzo bildet: Herodes fällt keine Entscheidung, sondern schickt Christus wieder zu Pilatus zurück, der schließlich das Urteil spricht. Da die Figur durch Gestus und Haltung – das übergeschlagene Bein, hier zusätzlich mit dem Herrschermotiv des »freien Knies«²³ – eindeutig als Richtender gekennzeichnet ist, muß sie folglich Pilatus darstellen.

In dieser wie in den folgenden Szenen fällt die Bartlosigkeit Christi auf. In der Kreuzigung ist sie wohl durch die Rezeption einer älteren Vorlage zu erklären, wie die Figur des Stephaton mit dem Essigschwamm vermuten läßt: Dieselbe Rückenansicht mit komplizierter Torsion des Oberkörpers finden wir auf

¹⁸ Kötzsche 1998 (wie Anm. 6), S. 327.

¹⁹ Vgl. dazu Hans-Rudolf Peters, Die Ikonographie des Marientodes (Diss.), Bonn 1950, S. 137f.

²⁰ Casagrande 1908 (wie Anm. 4); Atz 1909 (wie Anm. 4), S. 379; Pagella 1991 (wie Anm. 3), S. 74. Nur Binaghi 1969 (wie Anm. 8), S. 16, bezeichnet sie als *Christus vor Pilatus*.

²¹ Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 72 mit Anm. 49 und Abb. 213.

²² Ebd., S. 73.

²³ Peter Cornelius Claussen, Ein freies Knie. Zum Nachleben eines antiken Majestas-Motivs, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXIX (1977), S. 11–27, bes. S. 25.

einer Gruppe spätottonischer Elfenbeinreliefs wieder.²⁴ Daß Christus jedoch auch in den übrigen Szenen, die sicher auf andere Muster zurückgehen, jugendlich und bartlos erscheint, ist in der Zeit um 1200 schon fast ein Kuriosum.

Der eigenwilligste Teil des Bildprogramms sind aber zweifellos die drei Szenen des Marientodes. In der westlichen Kunst gehören sie neben einer Reihe von hauptsächlich französischen Beispielen an Portalen und in Glasfenstern zu den frühen zyklischen Darstellungen dieses Themas, das just in den Jahren um und nach 1200 im Zuge der wachsenden Marienverehrung eine enorme Verbreitung erfuhr.²⁵ Zentraler Bestandteil dieser Zyklen ist neben der eigentlichen Sterbeszene (*dormitio*) in der Regel die leibliche Erhebung (*assumptio*) der Gottesmutter, die von Engeln aus dem Grab erweckt und in den Himmel getragen wird – eine Vorstellung, die sich im Westen erst im 12. Jahrhundert auch theologisch durchsetzt.²⁶ Die Szenenfolgen kulminieren meist im neu geprägten Bildtyp der Krönung oder Inthronisation Marias, während die Grabtragung nicht immer gezeigt wird.

Auf dem Trienter Kästchen fehlt hingegen nicht nur die Erweckung aus dem Grabe – die ja die logische Entsprechung zu den Frauen am Grabe Christi bilden würde – oder, als alternativer Abschluß des Zyklus, die Verherrlichung im Himmel; auch in der Szene der Entschlafung scheint jeder Hinweis auf die leibliche Himmelfahrt sorgfältig vermieden: Für die Darstellung der *animula* Marias, die von einem Engel zu ihrem in einer Mandorla schwebenden Sohn emporgetragen wird, ist die traditionelle Form des eingewickelten Seelenkinds gewählt worden, und nicht etwa eine der im 12. Jahrhundert bevorzugten neuen Bildformeln, die in mehr oder weniger expliziter Weise auf die körperliche Erhebung in den Himmel anspielen.²⁷

Statt der Himmelfahrt am Ende des Zyklus steht an dessen Anfang eine seltsame Szene (Abb. 5), die meines Wissens in der mittelalterlichen Kunst ein *hapax legomenon* darstellt: Maria liegt, gestützt von einer Helferin, mit aufgerichtetem Oberkörper im Krankenbett und empfängt von einer nimbierten

²⁴ Vgl. bes. den Buchdeckel im Kunstgewerbemuseum Berlin: Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Berlin 1914, Bd. II, Nr. 53; ferner ebd. Nr. 55, 57, auf denen Christus allerdings bärtig ist.

²⁵ Zur Ikonographie des Marientodes siehe v. a. Schiller (wie Anm. 21), Bd. 4,2, Gütersloh 1980, S. 83–147 (zu den frühen Zyklen bes. S. 109f., 121f.); U. Liebl, in: Marienlexikon, hrsg. von Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk, Bd. 6, St. Ottilien 1994, S. 438–442 (beide mit weiterer Literatur). Das Kästchen in Trento ist bisher von der ikonographischen Forschung nicht wahrgenommen worden.

²⁶ Schiller 1980 (wie Anm. 25), S. 90f.

²⁷ Dabei wird Maria meist als Erwachsene mit Krone und/oder als *sponsa* Christi gezeigt: Siehe Schiller 1980 (wie Anm. 25), S. 102–106, bes. Abb. 609f., 612–14; vgl. auch Stefanie Seeburg, Die Illustrationen im Admonter Nonnenbrevier von 1180, Wiesbaden 2002, S. 109–118.

zweiten Frau aus einem Meßkelch die letzte Kommunion, das *viaticum*, während ihr links auf einer Wolke ein Engel erscheint. Nach dem im Hochmittelalter besonders für die Krankenkommunion verbreiteten Brauch wird ihr das Sakrament unter beiden Gestalten mit Hilfe eines Löffels verabreicht, welcher die in den heiligen Wein getauchte Hostie enthält.²⁸

Sowenig sich für die Szene eine Bildtradition nachweisen läßt, so dünn ist ihre literarische Grundlage. Die verschiedenen Apokryphen, auf denen die Ikonographie des Marientodes basiert, stimmen darin überein, daß Maria von einem Engel ihr baldiger Tod vorausgesagt und als Zeichen dafür ein Palmzweig übergeben wird. Anschließend werden zuerst Johannes, dann die übrigen Apostel in wundersamer Weise auf Wolken zu Marias Haus gebracht, um ihrem Hinschied betend und psalmierend beizuwohnen und sie schließlich zu bestatten.²⁹ Der Engel links oben steht offenbar für die Todesankündigung; allerdings fehlt die sonst übliche Übergabe der Palme³⁰. Die beiden aufwartenden Frauen sind wohl die in den meisten Versionen der Legende erwähnten Gefährtinnen Marias, die neben den Aposteln ihrem Sterben beiwohnen. Sie kommen als Assistenzfiguren schon in byzantinischen Koimesis-Darstellungen vor; ein ähnlicher Platz wie auf unserem Email wird ihnen jedoch, soweit ich sehe, nur in einer Miniatur des Aethelwold-Benediktionales aus Winchester (um 975–980) eingeräumt, in der die ebenfalls auf einem Bett ruhende Maria den trauernden Gefährtinnen ihren nahen Tod ankündigt.³¹ Der Nimbus der Frau mit dem Kelch erklärt sich wohl dadurch, daß diese Begleiterinnen der Gottesmutter im Mittelalter zunehmend als Heilige angesehen wurden: Die um 1200 verfaßte *Vita Beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica* bezeichnet sie an einer Stelle ausdrücklich als »virgines et femine sancte«.³²

²⁸ Vgl. Josef Andreas Jungmann, *Missarum sollemnia: Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Freiburg ³1952, Bd. 2, S. 476f. und Anm. 77. Schon Atz 1909 (wie Anm. 4), S. 378, erkannte diesen Vorgang richtig, mißdeutete aber die Frau als Johannes.

²⁹ Zu den apokryphen Schriften siehe Schiller 1980 (wie Anm. 25), S. 83–88; Simon Claude Mimouni, *Dormition et assumption de Marie: Histoire des traditions anciennes*, Paris 1995. Eine nützliche Synopse der deutschsprachigen Bearbeitungen bietet Alwin Schultz, *Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Leipzig 1878, S. 30–33.

³⁰ Vgl. Schiller 1980 (wie Anm. 25), S. 124f.

³¹ Schiller 1980 (wie Anm. 25), Abb. 604; davon abhängig ist die Illustration im Benediktionale des Erzbischofs Robert von Jumièges in Rouen: Abb. in Liebl 1994 (wie Anm. 25), S. 439.

³² *Vita Beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, hrsg. von A. Vögtlin, Tübingen 1888, S. 246, Vers 7334. Da mehrere Fassungen der Legende ihre Zahl mit drei beziffern, lag die Analogie zu den Frauen am Grabe nahe. Eine assistierende Frau mit Nimbus erscheint im übrigen auch in einer Szene der Grablegung Marias im Passionale aus Mondsee (um 1145): vgl. Schiller 1980 (wie Anm. 25), Abb. 614.

Keine der apokryphen Legenden oder der darauf beruhenden hochmittelalterlichen Bearbeitungen des Marienod-Stoffes erwähnt jedoch das Viatikum der Muttergottes.³³ Erst im frühen 15. Jahrhundert hält das dem Heinrich von St. Gallen zugeschriebene *Marienleben* explizit fest, daß sie auch die Sterbesakramente empfangen habe;³⁴ in der Folge kommt es sporadisch zu bildlichen Darstellungen der letzten Kommunion Marias.³⁵

Das Fehlen einer literarischen Grundlage ist bei diesem Thema an sich noch nicht außergewöhnlich: Der Tod Marias diente, wie Klaus Schreiner gezeigt hat, im Mittelalter auch als Projektionsfläche für die Vorstellungen vom guten Sterben; viele Details besonders spätmittelalterlicher Darstellungen beruhen daher nicht auf den Legendentexten, sondern sind dem zeitgenössischen Sterberitus entnommen.³⁶ Die vorliegende Szene ist aber nicht nur einzigartig, sondern auch kirchenrechtlich höchst problematisch: Sie zeigt eine Frau, die die Eucharistie spendet. Tatsächlich kam es im Hochmittelalter nicht selten vor, daß Priester die Kranken oder Sterbenden nicht selbst kommunizierten, sondern die konsekrierte Hostie durch Laien, Männer wie Frauen, überbringen ließen; die Kirche suchte jedoch diese Praxis mit zunehmend schärferen Verboten zu unterbinden. Zwar wurde sie noch im 12. Jahrhundert von einzelnen Theologen und Synoden gebilligt, sofern eine besondere Notsituation vorlag;³⁷ dies war allerdings beim Tode Marias nicht der Fall, da die Apostel ja lange vorher anwesend waren. Die Darstellung einer solchen Ausnahme im Bild mußte aber in jedem Fall riskant erscheinen, da sie leicht zu Mißverständnissen Anlaß geben konnte.

Ein derart subversives Bildprogramm fordert eine Erklärung geradezu heraus. War der Auftraggeber ein kritischer Geistlicher, der den Glauben an die leibliche Himmelfahrt Marias nicht teilte? Oder ist die ganz der Gemeinschaft der Gottesmutter und ihren Gefährtinnen gewidmete erste Szene ein

³³ Auch nicht Konrad von Heimesfurths Versgedicht *Von unserer vrouen hinuart* aus dem frühen 13. Jahrhundert, wie Schiller 1980 (wie Anm. 25), S. 139, behauptet.

³⁴ Klaus Schreiner, Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens: Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung, in: Tod im Mittelalter, hrsg. von Arno Borst u. a., Konstanz 1993, S. 266–312, hier S. 297f. Heinrich von St. Gallen stützt sich dabei auf das *Mariale* des Pseudo-Albertus Magnus aus dem 13. Jahrhundert, in dem erörtert (und bestätigt) wird, daß Maria alle Sakramente demütig empfangen habe, ohne allerdings ausdrücklich die letzte Kommunion zu erwähnen.

³⁵ Für die wenigen Beispiele dieser Ikonographie, in denen Maria kniend die Hostie von Christus oder einem Apostel empfängt, siehe Schiller 1980 (wie Anm. 25), S. 139, und Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. II, 2, Paris 1957, S. 603f.

³⁶ Schreiner 1993 (wie Anm. 34), bes. S. 287, 296.

³⁷ Peter Browe, Die Sterbekommunion im Altertum und Mittelalter, in: *Zeitschrift für katholische Theologie*, 60 (1936), S. 1–54, 211–240, hier bes. S. 9–14.

Indiz dafür, daß das Reliquiar ursprünglich für ein Frauenkloster bestimmt war? In diesem Fall wären jedoch in der *Dormitio* auch Motive aus der gerade in Nonnenklöstern beliebten Brautsymbolik zu erwarten.³⁸ Und wie steht es mit der Sakramentsspende durch die weibliche Heilige – ist sie etwa als Anspielung auf die Diakonissinnen der frühchristlichen Kirche oder gar als profotfeministische Kritik am Ausschluß der Frau aus der Kirchenhierarchie zu werten?

So verlockend sie sind, es ist wohl besser, diese Spekulationen hier abzubauen. Manches spricht nämlich dafür, daß die ungewöhnliche Ikonographie nicht vom Auftraggeber, sondern von einem Künstler erdacht wurde, der weniger mit Dogmen und Legendentexten als mit Bildern vertraut war. Denn wahrscheinlich ist die rätselhafte erste Szene zumindest in ihrer Erscheinungsform durch die Illustration einer ganz anderen, quasi spiegelverkehrten Episode angeregt worden: der *Marien geburt*. Zu den typischen Elementen dieser Szene in der byzantinischen Kunst gehören Frauen, die der hl. Anna nach der Niederkunft Speisen bringen; eine Miniatur des Evangelistars aus St. Peter (Abb. 8) wandelt dieses Motiv in origineller Weise ab, indem eine Dienerin der Wöchnerin mit einem Löffel Suppe darreicht – ein Vorgang, der frappierend der Spende des Viatikums auf dem *Email* gleicht. Auch die übrigen Parallelen zwischen den beiden Darstellungen – die analoge Positionierung der Frauen links und hinter dem Bett, die Engelserscheinung, die umgeschlagene Bettdecke – sind so auffällig, daß ich vermute, dem Goldschmied habe ein ähnliches Muster vorgelegen, aus dem er nur die überzähligen Elemente (vor allem Joachim und das Kind) entfernte und die Suppenschüssel zu einem Kelch veredelte.

Eine solche Motivwanderung überrascht. Offensichtlich genoß der federführende Künstler sehr viel Freiheit zumindest in der Umsetzung des Bildprogramms; doch halte ich es für denkbar, daß selbst dieses von der Werkstatt in eigener Regie konzipiert worden war. Der geringe Anspruch und das Fehlen von Inschriften schließen aus, daß es für einen besonderen Zweck (eine Stiftung, ein Geschenk) bestellt worden war. Wenn es, wie es scheint, für den Export hergestellt wurde, können ohnehin kaum detaillierte Anweisungen zur Ikonographie vorgelegen haben; es ist gar möglich, daß die Werkstatt auf Vorrat produzierte. Dies würde die vielen Ungereimtheiten des Bildzyklus zumindest verständlicher erscheinen lassen. Im übrigen deutet ein weiteres Indiz darauf hin, daß wir es nicht mit einem sorgfältig durchdachten Programm, sondern mit einer Art *Pasticcio* aus unterschiedlichen Quellen zu tun haben:

³⁸ Dazu Seeberg 2002 (wie Anm. 27), S. 104–150.

der Größenunterschied zwischen den Figuren der Kreuzigung und jenen der Kreuzabnahme. Es ist durchaus nicht selbstverständlich, daß in einem derart verkürzten Passionszyklus überhaupt beide Episoden abgebildet werden; nicht selten trat in romanischer Zeit die Kreuzabnahme an die Stelle der Kreuzigung, sowohl als Einzelszene als auch als Zentrum und Höhepunkt einer Bilderfolge.³⁹ Ich vermute, daß dies auch in der Vorlage der Fall war, auf die die mittlere und die rechte Szene zurückgehen; wahrscheinlich war dort auf der linken Seite die Anastasis oder die Auferstehung zu sehen, so daß die Kreuzabnahme – als Repräsentation von Christi Opfertod – durch zwei Darstellungen flankiert war, die für seinen Triumph über den Tod standen.⁴⁰ Vielleicht nur aus einem Bedürfnis nach Vollständigkeit heraus wurde diese linke Szene für unser Reliquiar durch die Kreuzigung ersetzt; da der obere Kreuzesarm und die adorierenden Engel jedoch ebenfalls Platz finden mußten, reduzierte man kurzerhand den Figurenmaßstab.⁴¹

An der Problematik der Frau, die die Kommunion austeilt, ändert dies natürlich nichts, denn das Bildprogramm sollte ja in keinem Fall seinem Besteller oder potentiellen Käufer mißfallen. Und dennoch hat das Kästchen rund achthundert Jahre mehr oder weniger unbeschadet im Domschatz von Trento überlebt, obwohl seine Benutzer der Sakramentsspende durch Frauen doch wohl eher kritisch gegenüberstanden. Ich möchte deshalb gerade diese Szene als Indiz dafür werten, daß, wenn solche Schatzkammerstücke und liturgischen Objekte überhaupt näher betrachtet wurden, oft andere Dinge als der theologisch kohärente und dogmatisch korrekte Inhalt im Vordergrund standen: zunächst der Glanz des Goldes und der Edelsteine, der Reichtum und die Farbenpracht der Ornamente, im vorliegenden Fall aber vor allem der Unterhaltungswert der Bilderzählung.

In dieser Beziehung hat unser Meister denn auch manches zu bieten, was die schwankende Qualität der Ausführung vergessen läßt. Wo immer möglich, hat er die Szenen durch interessante Details ergänzt: So erscheint in der Kreuzabnahme neben dem zwergenhaft verkleinerten Nikodemus, der mit weit ausgreifender Gestik die Nägel an den Füßen herauszieht, ein weiterer Helfer, der

³⁹ Vgl. Parker 1978 (wie Anm. 15), S. 8–11.

⁴⁰ Vgl. z. B. das Tympanonrelief der Puerta del Perdón von San Isidoro in León mit Auferstehung, Kreuzabnahme und Frauen am Grabe (s. Schiller [wie Anm. 21], Bd. 3, Gütersloh 1971, Abb. 46) oder das erwähnte Reliquiar aus Nantouillet (Abb. 6) mit Anastasis, Kreuzabnahme und Erscheinung Christi auf dem Weg nach Emmaus.

⁴¹ Solche Kreuzigungen in verkleinertem Maßstab finden wir zwar auch auf Reliquiaren aus Limoges, jedoch immer als zentrale Szene, meist zwischen stehenden Heiligen, so daß die Symmetrie gewahrt bleibt (vgl. Gauthier 1987 [wie Anm. 14], Cat. 92, 201f., 205, 208–11, 215f., 220–222, 306f., 309, 312–314).

zuvor die Arme Christi gelöst hatte und jetzt im Begriff ist, die Leiter herunterzuklettern – ein Motiv, das letztlich keinen anderen Zweck hat, als den Betrachter zu unterhalten, selbst wenn durch diesen Einschub die emotionale Intensität und Konzentration der Szene geschwächt wird.

Ein anderes Mittel, die Bilderzählung zu bereichern, ist die Vermehrung der Figuren: Vor dem Grab Christi liegen vier statt der üblichen drei schlafenden Soldaten, und in der Grabtragung tauchen statt nur einem Frevler mit gelähmten Händen gleich deren zwei auf, was im Widerspruch zu allen schriftlichen Fassungen der Legende steht.⁴² Hingegen fehlte der Platz, um die Apostelschar in Dormitio und Grabtragung auch nur annähernd vollständig unterzubringen. Der entwerfende Künstler hat dieses Problem geschickt gelöst, indem er die zwei Episoden kompositionell so miteinander verschmolz, daß die Sargträger die Gruppe der trauernden Apostel symmetrisch ergänzen und die geringe Anzahl von Personen am Sterbebett kaschieren. Der vordere Träger ist dagegen derart kühn vom Rahmen überschritten, daß Pagella hier eine Nachlässigkeit des Entwerfers vermutete;⁴³ es dürfte sich jedoch um ein gezielt eingesetztes Gestaltungsmittel handeln, das vereinzelt auch in maasländischen Emails vorkommt.⁴⁴

Abwechslung und exotische Details sind sogar bei den Requisiten gesucht worden, wie die Variierung der Bettstatt Marias – in der ersten Szene ein fast Eschersches Vexierbild – oder die kuriosen Hosenanzüge der anklagenden Juden in der Pilatus-Szene zeigen. Dagegen fällt die Sorglosigkeit bei ikonographisch bedeutsamen Einzelheiten auf: Apostel, Begleiterinnen Marias und Engel sind ohne erkennbares Kriterium bald mit, bald ohne Nimbus dargestellt, die Apostel nicht einzeln identifizierbar. Geradezu anstößig mutet die barfüßige Verkündigungsmaria an. Selbst im Kleinen bestätigt sich so, worauf es Künstlern und Adressaten hier offenbar ankam: nicht auf theologische Korrektheit, sondern auf visuelle Unterhaltung.

Die Freiheiten, die der entwerfende Goldschmied genoß, haben zu formal wie ikonographisch bemerkenswert originellen Lösungen geführt. Verallgemeinern können wir dieses Beispiel aber kaum, im Gegenteil. Gerade der Fall der Limosiner Werkstätten zeigt, daß, wo sich im Mittelalter die Beziehung zwischen Auftraggebern und Künstlern lockert und diese für einen größeren

⁴² In späteren Illustrationen der Episode ist diese Verdoppelung allerdings nicht selten. Zur Ikonographie der Grabtragung vgl. Schiller 1980 (wie Anm. 25), S. 126–128; Karl Simon, Die Grabtragung Mariä, in: Städel-Jahrbuch, 5 (1926), S. 75–98.

⁴³ Pagella 1991 (wie Anm. 3), S. 77.

⁴⁴ Vgl. z. B. die ähnlich aus dem Bildfeld schreitende Figur in der Kreuztragung am Tragaltar von Stavelot: Schiller 1968 (wie Anm. 21), Abb. 428.

Markt produzieren, die umgekehrte Strategie wohl mehr Erfolg verspricht – wir könnten sie, etwas salopp, als »McDonalds-Prinzip« bezeichnen: Standardisierte Produkte von gleichbleibender Qualität, deren insgesamt konservativer Stil und Ikonographie nur behutsam erneuert werden, sollen ein möglichst breites Publikum ansprechen. Dagegen impliziert Innovation, damals wie heute, das Risiko des Scheiterns; daß das Kästchen in Trento so isoliert dasteht, ist dann vielleicht doch nicht nur dem Zufall der Überlieferung anzulasten.⁴⁵

Die Funktion Marias im Bild

Der Aufbau von Verkündigungsbildern der italienischen Renaissance wirkt schematisch (vgl. exemplarisch Abb. 1 und 2). Dieser Eindruck entsteht durch die Anordnung der Figuren im Bildraum. Der Erzengel Gabriel benützt den Ort, an dem sich Maria befindet, stets auf der ikonographisch-rechtlichen Seite des Bildes, während sich Maria stets auf der linken befindet. Zudem sind der Abstand, der zwischen beiden Figuren konstruiert wird und den spirituellen Gehalt der Kommunikation untersuchen soll, sowie das Gestikulieren beider Figuren als weitere Konstanten zu bewerten. Dieser erste Eindruck des Schematischen jedoch täuscht. Neben den verschiedenen Möglichkeiten, die Szene symbolisch aufzuladen,⁴⁶ und neben den Unterschieden für die Verortung der Verkündigung kann insbesondere die Fülle an Reaktionen Marias als weitere Variable in den Verkündigungsdarstellungen konstatiert werden. Im Gegensatz zu dem Reaktions-spektrum Marias erscheint das Verhalten Gabriels, wenngleich auch er knieend oder stehend, frontal oder im Halbprofil, mit geöffneten oder gekreuzten Armen wiedergegeben werden kann, eher wie eine Konstante im Bild. Fragt man nach den Gründen für den Handlungsspielraum Marias und das weniger variable Verhalten Gabriels, dann läßt sich vermuten, daß die Antworten innerhalb der Aufgaben der Figuren im Bild zu finden sind. Die Funktion des Engels ist relativ klar definiert. Doch wie sieht es mit der Aufgabe Marias im Bild aus?

Das Handlungsspektrum Marias ist von Michael Baxandall in seinem Buch *Die Wirklichkeit der Bilder* (engl. 1972) eingehend untersucht worden. Baxandall legt Marias Verhalten anhand von fünf Begriffen fest, die er der Predigt des Franziskanerbrüders Fra Roberto Caracciolo da Lecce entnimmt. Diese sind *comparatio* (Aufregung), *cognitio* (Überlegung), *interrogatio* (Nachfragen), *humilitatio* (Unterwerfung) und *meritatio* (Verdienst).⁴⁷ Fra Roberto macht

⁴⁵ Dabei bleibe dahingestellt, ob unser Meister die Innovation wirklich anstrebte oder ob die Limosiner Elemente nicht vielmehr ein Versuch sind, vertraute Markenzeichen dieser Produktion zu imitieren, um an ihren Markterfolg anzuknüpfen.