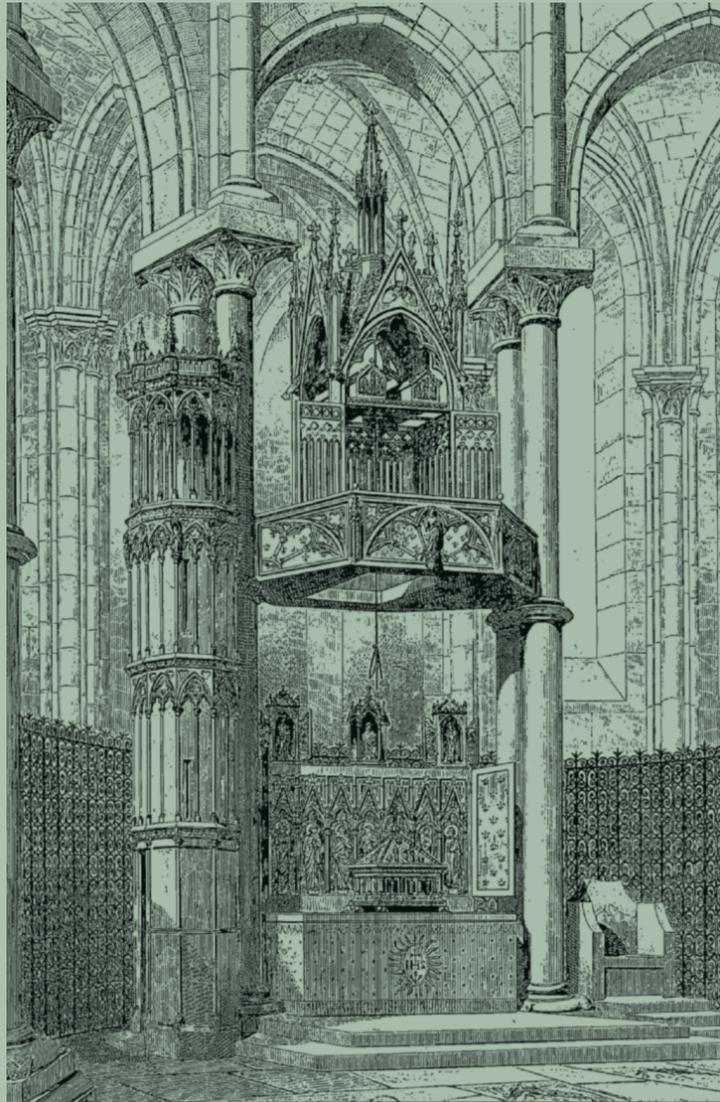


Johannes Tripps

Am Rande der Benutzbarkeit: mechanische Reliquienretabel

Vortrag gehalten am 7. April 2016 während des
Internationalen Kolloquiums *die goldene tafel im kontext*,
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 7.–9. April 2016



URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-61421

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/6142>

DOI: 10.11588/artdok.00006142

Johannes Tripps

Am Rande der Benutzbarkeit: mechanische Reliquienretabel

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen ist das Ensemble aus Hochaltar und steinerner Reliquienbühne der Elisabethkirche zu Marburg, welches der Forschung bis heute in seiner baulichen Struktur und ihrer einst intendierten Wandelbarkeit Rätsel aufgibt. Grundlegend sind dabei die Forschungen von Jürgen Michler zur Farbigkeit der Elisabethkirche aus dem Jahre 1984, sowie diejenigen von Andreas Köstler zur Ausstattung des Gotteshauses, publiziert 1995 und 2001.¹ Michler wie Köstler setzen sich in verdienstvollster Weise mit den einzelnen Theorien zur einst geplanten Struktur der Reliquienbühne auseinander und resümieren dabei auch die zum Teil märchenhaft

anmutenden Ideen zur Inszenierung von Reliquien und Schrein, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zirkulieren. Um Mögliches von wenig Wahrscheinlichem zu trennen, wird das Ensemble in den kommenden Abschnitten in einen europäischen Kontext eingebunden, welcher zeitlich von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis um 1530 reicht. Vorab die zum Verständnis nötigen Basisinformationen: 1283 erfolgt die Weihe der Kirche, dann, 1290, die des mit einer Reliquienbühne kombinierten Hochaltars. Diese Bühne ist knapp vier Meter breit und samt Fialtürmchen knapp fünf Meter hoch (Abb.1).² Die Rückseite verfügt über eine Tür, die hinab ins Innere des Stipes führt (Abb.2 und 3).³ Die

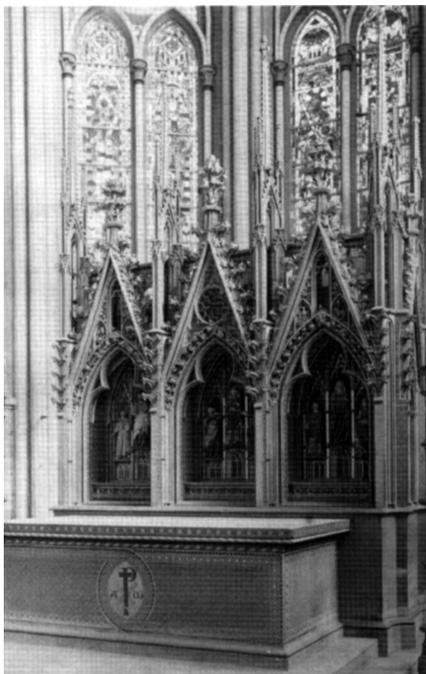


Abb.1 Marburg, St. Elisabeth, Chor, Altar und Reliquienbühne (Weihe 1290), Vorderansicht (Reproduktion nach Köstler, 2001, S. 52, Abb.3)

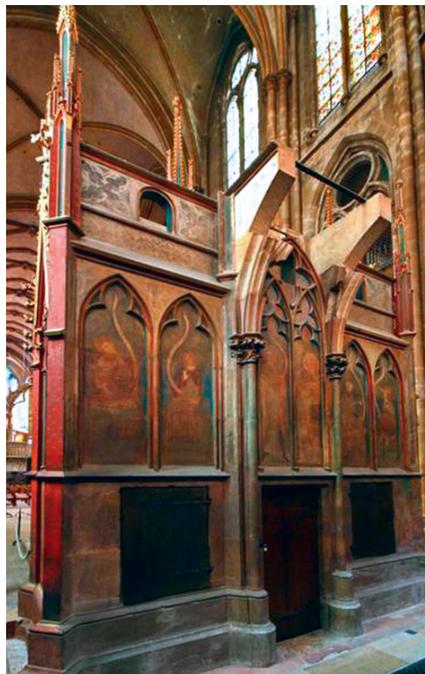


Abb.2 Marburg, St. Elisabeth, Chor, Altar und Reliquienbühne (Weihe 1290), Rückansicht (Reproduktion nach Lemberg 2013, S.22, Abb. 19, Foto: B. Dietrich)

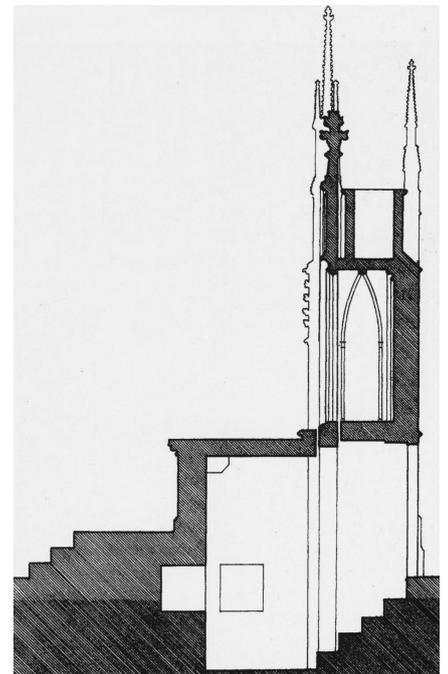


Abb.3 Marburg, St. Elisabeth, Chor, Schnitt durch Stipes und Reliquienbühne. Zeichnung: Jürgen Michler 1984, S.211, Fig. 50

1 Michler 1984; Köstler 1995; Köstler 2001, S. 51–59.

2 Maße nach Köstler 2001, S. 52f.

3 Lemberg 2013, S. 19–23; Köstler 2001, S. 51–59; Fuchß 1999, S. 184–185.

drei tiefen Arkadenbögen der Vorderseite, welche das zentrale Geschoß bilden, zeigen jeweils drei Figuren, auf bedeutungsperspektivisch abgetreppten Sockelchen. Die Sockel der Assistenzfiguren sind niedriger als die der Hauptfigur, welche sie flankieren. In der Mittelarkade steht eine Muttergottes mit Kind, flankiert von zwei Engeln; in der südlichen Arkade die Kirchenpatronin Elisabeth zwischen Katharina und Magdalena; sie besaßen Altäre im Nordquerhaus. Die Nordarkade des Altares birgt heute Figuren des 19. Jahrhunderts, dürfte aber die Heiligen Johannes den Täufer, Georg und Martin gezeigt haben, deren Altäre im Südquerhaus standen.⁴ Jede Nische ist 60 Zentimeter tief

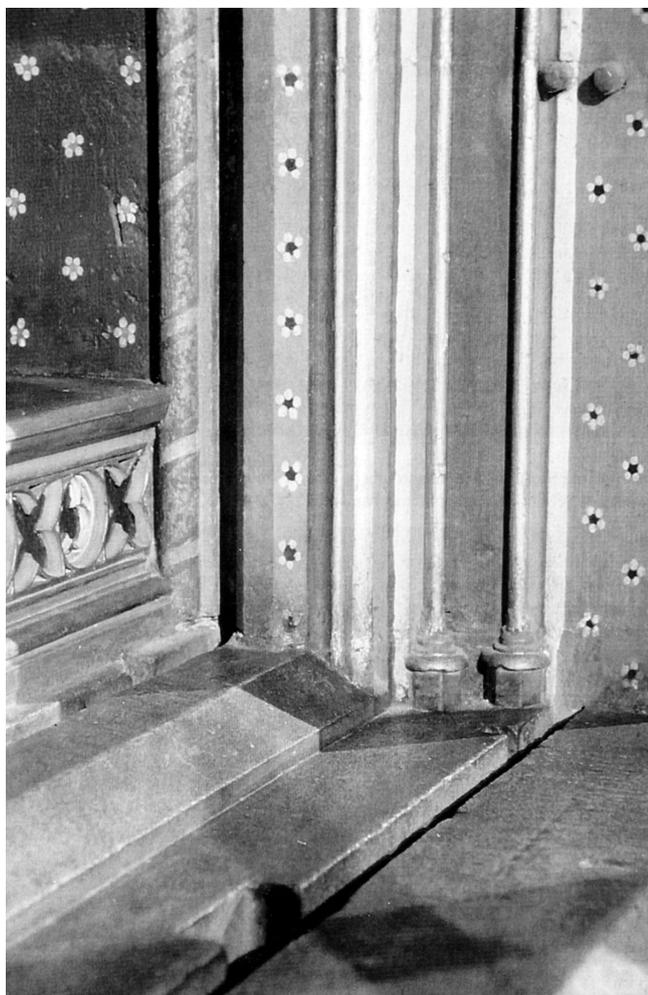


Abb. 4 Marburg, St. Elisabeth, Chor, Reliquienbühne, nördliche Nische, Detail: die zwei hintereinander liegenden, eingetreteten Führungsschienen (Reproduktion nach Köstler 2001, S. 54, Abb. 7, Foto: Andreas Köstler)

und birgt in sich ein Podest zur Präsentation des Reliquienschatzes. In den Bogenlaibungen aller drei Arkaden sind Führungsschienen eingetretet, die es ermöglichen, dass jede Arkade durch jeweils zwei hintereinander laufende Fallgitter oder Läden oder beides zu öffnen beziehungsweise zu schließen waren (Abb. 4); von der Kammer im Altarunterbau schob man sie nach oben oder ließ sie herabgleiten (Abb. 3). Diese Läden haben sich leider nicht erhalten, doch ihre zwölf unterhalb der Mensaplatte eingelassenen schmiedeeisernen Feststellriegel sind noch vorhanden.⁵ Bei den beiden äußeren Nischen kommt noch hinzu, dass man die hinteren Führungsschienen nachträglich auf vier Zentimeter erweiterte (Abb. 4); das lässt laut Köstler darauf schließen, dass sie ursprünglich durch zwei hintereinanderliegende hölzerne Schiebeläden zu verschließen waren, deren hintere dann aber durch Gitter ersetzt wurden.⁶

Quelle der Inspiration war mit Sicherheit jenes um 1255 entstandene Ensemble aus Altar und Reliquienbühne für die *Grande Châsse* Ludwigs des Heiligen, welches im Chor der 1248 geweihten Sainte-Chapelle stand; hier erhob sich der Reliquienschrein über der Plattform einer Tribüne, deren Zu- und Abgang mit Hilfe zweier Wendeltreppen gelenkt wurde (Abb. 5). Ein vergoldetes Eisengitter gab den Blick frei auf das Heiltum im Inneren der *Grande Châsse*, darunter die Dornenkrone Christi und ein großes Stück vom Wahren Kreuze. Das Gitter war an seinen vier Ecken mit vier Schlössern gesichert, deren Schlüssel im Besitz des Königs waren. Die limitierte Sichtbarkeit der Reliquien ermöglichten zwei über das Gitter schwenkbare, silbervergoldete Flügel, ebenfalls von vier Schlössern gesichert. Bis zur Herrschaft Ludwigs XIII. waren deren Schlüssel in der Obhut des Trésorier der Sainte-Chapelle, hernach in der des Président de la Chambre des Comptes.

4 Angaben nach Köstler 2001, S. 53.

5 Köstler 2001, S. 53.

6 Köstler 2001, S. 54; Schmidt 2016, S. 151–153.

In Paris dienten nun keine Fallläden zur Sichtbarmachung des Heiltums, sondern der Nukleus der *Grande Châsse* ließ sich – waren die silbervergoldeten Flügel des Schreines aufgeklappt – um seine eigene Achse drehen; zur ostensio reliquiarum wendete der König – und zunächst allein er – das Innere des Schreines nach vorne, so dass alle Passionsreliquien einschließlich der Milch Mariens, das Haupt Johannes des Täufers und der Stab Mose vom Schiff aus zu sehen waren.⁷ Für Marburg errechnete Andreas Köstler, dass die geschilderte Technik der Fallläden 27 verschiedene Präsentationsmöglichkeiten des Heiltums zulasse, beziehungsweise, wenn man von spiegelsymmetrischen Zuständen ausgeht, immerhin noch neun möglich wären.⁸

Solche versenkbaren Läden sind kein Einzelfall. In den Jahren 1352 bis 1359 beziehungsweise 1360 schuf Andrea Orcagna zu Orsanmichele in Florenz das noch heute vorhandene Tabernakel.⁹ Es birgt jenes wundertätige Marienbild in der Version, die Bernardo Daddi um 1347 malte (Abb. 6). Vermutlich zog das große Hochwasser von 1333 das altehrwürdige Vorgängerbild so schwer in Mitleidenschaft, dass eine neue Version nötig wurde. Folglich hält Bernardo seine Tafel – um die Akzeptanz beim Publikum weiterhin zu garantieren – in völlig altertümlicher Formensprache und negiert jegliche Errungenschaften tiefenräumlicher Wirkung.¹⁰ Dieses Marienbild konnte verhüllt beziehungsweise enthüllt werden und Orcagnas Tabernakel trägt dem Rechnung, denn seine Innenkonstruktion wirkt wie ein auf allen Ebenen begehbarer Schnürboden. Die Rückseite ist nach Osten

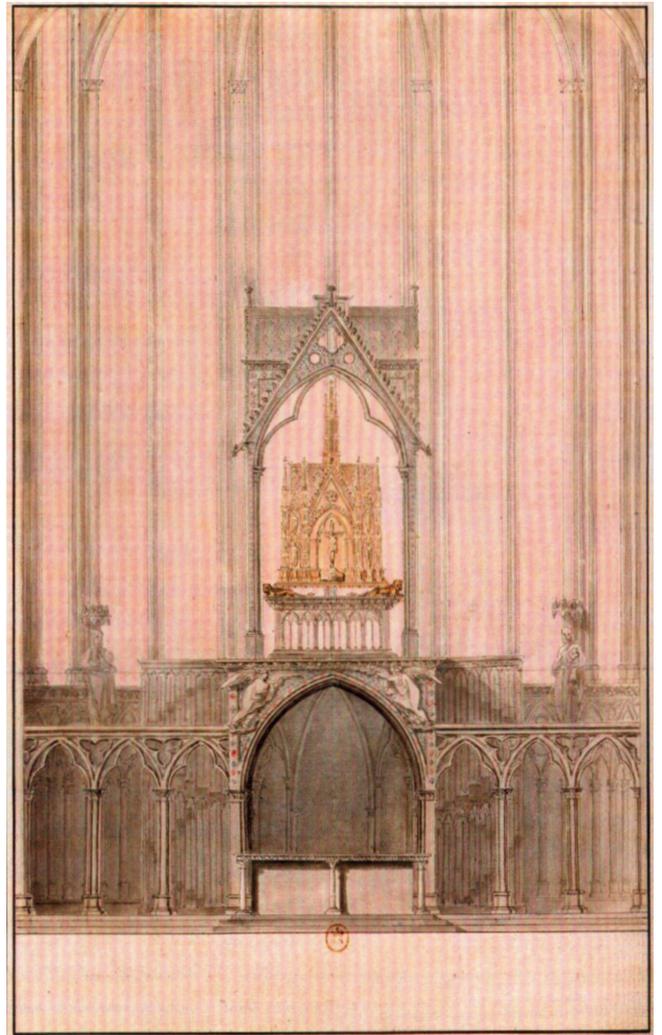


Abb. 5 Lavierte Tuschezeichnung für Roger de Gagnières: Tribüne in der Sainte-Chapelle mit der Grande-Châsse (Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et Photographie, RES OA 9, fol. 64 bis) (Reproduktion nach Schellewald 2010, S. 164, Abb. 121)

durch das gewaltige Relief der Dormitio und Assumptio Virginis geschlossen, das Orcagna wohl unter Mitarbeit von Francesco Neri Ubaldi (gen. Sellaio) schuf.¹¹ Gegen die Rückseite dieses Reliefs steht nun die Rückseite des wundertätigen Marienbildes von Bernardo Daddi. Im Raum zwischen den beiden Rückseiten windet sich eine enge Treppe nach oben zur Plattform unter der Kuppel.¹² Von hier aus konnte man Blech- oder

7 Kuthan 2006, S. 11–63; Krüger 2001, S. 76f.; Tripps 2008, S. 109–124; Schellewald 2010, S. 162–180.

8 Köstler 2001, S. 55.

9 Das Tabernakel ist zwar 1359 datiert, doch schließt Orcagna die Arbeiten im Sommer 1360 ab; siehe Kreytenberg

2000, S. 99. Zum geistesgeschichtlichen Kontext siehe Tripps 2011, S. 63–70, bes. S. 65–67; Schmidt 2016, S. 151–153.

10 Zwei Zahlungen haben sich erhalten: ein Vorschuß von vier *fiorini d'oro*, datiert auf den 1. März 1346 (1347 s.c.), und eine Akontozahlung von ebenfalls vier *fiorini d'oro* am

16. Juni 1347; siehe Offner/Boskovits/Neri Lusanna 1989, S. 61, 312–323; Bertani 2000, S. 15; Tripps 2011, S. 65f..

11 Kreytenberg 2000, S. 126–130.

12 Pisetta/Vitali 1996, S. 381–384 mit Längsschnitt Nr. 193; Tripps 2011, S. 65f..



Abb. 6 Florenz, Orsanmichele, Tabernakel. Bernardo Daddi (Maestà, um 1348) und Andrea Orcagna (Architektur und Bauschmuck, 1352–1360) (Reproduktion nach Finiello Zervas, 1996, S. 236, Abb. 378)

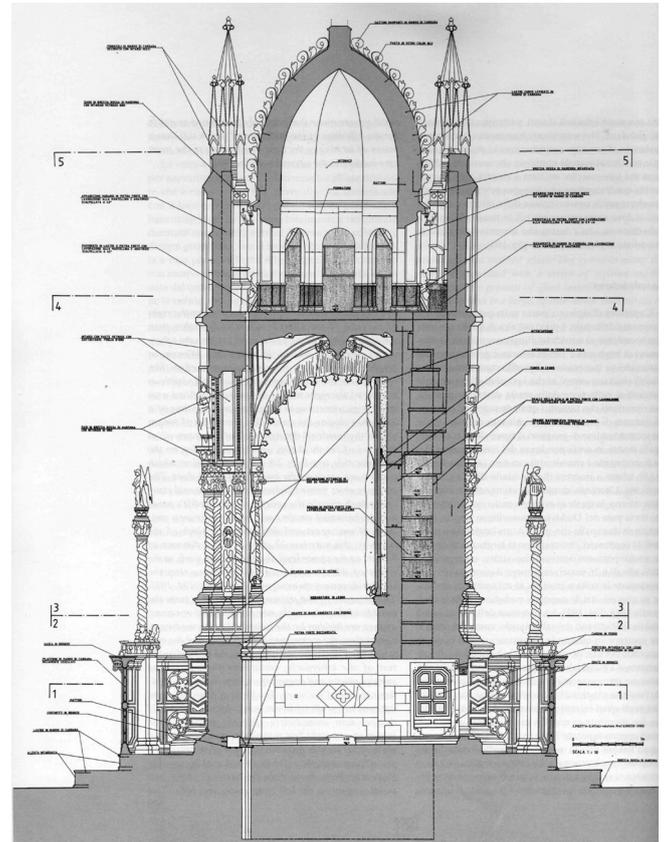


Abb. 7 Claudio Pisetta, Giulia Maria Vitali, Schnitt durch das Tabernakel von Orsanmichele (Reproduktion nach Finiello Zervas 1996, S. 382, Fig. 193)

Leinwandläden lösen und so die übrigen drei Tabernakelseiten schließen. Diese Läden wurden langsam an Schnüren oder Stangen herabgelassen.¹³ Bis heute sind jene quadratischen Öffnungen im Zenit der Arkaden bestens zu erkennen, durch welche Seile oder Stangen liefen. Die Läden selbst glitten in genuteten Führungsschienen nach unten, die sorgsam in die Tabernakelbögen gemeißelt wurden, und verschwanden in Schlitzen im Boden (Abb. 7). Die inneren Sockelgesimse sowie die Schafringe der Säulen sind dabei wegklappbar beziehungsweise wegzuschieben, so dass die Läden einst ungehindert in die Schlitze im Boden glitten.¹⁴ Da am Tabernakel jedoch keinerlei Kratz oder gar Stoßspuren festzustellen sind, die auf metallene Läden schließen lassen, könnten es

auch Leinwandbilder auf feinen Spannrahmen gewesen sein. Allerdings ergaben die detaillierten Untersuchungen von Pisetta und Vitali nicht den geringsten Hinweis darauf, dass das Tabernakel je auf die von Orcagna und seinen Auftraggebern intendierte Art und Weise inszeniert wurde. Vielmehr spricht alles dafür, dass man sich schlussendlich für eine einfachere Version entschied und die offenen drei Seiten mit Vorhängen schloss, wie schon seit dem späten Duecento für das Vorgängertabernakel bezeugt.¹⁵ Das wundertätige Marienbild in der Version von Bernardo Daddi dagegen muss direkt eine Schutztafel vor sich gehabt haben, aufklappbar oder abnehmbar, denn rechts und links

13 Pisetta/Vitali 1987, S. 75–81; Pisetta/Vitali 1996, S. 391–399; Tripps 2011, S. 66.

14 Siehe dazu Tripps 2011, S. 66; Pisetta/Vitali 1996, S. 391–399 mit Schnitten 195 und 196; bei Kreytenberg 2000 die Schnitte 227–228 und

die Detailabbildungen 230–233. Die Arkadenbögen haben eine lichte Höhe von 3,90 m, die rundumlaufende Brustwehr des Tabernakels eine Höhe von 1,50 m und die Bogenschlitze eine Tiefe von 1,34 m; siehe Kreytenberg 2000, S. 105f.; die genauen Maße nach Pisetta/Vitali 1996, S. 397.

15 Pisetta/Vitali 1996, S. 397–398; Tripps 2011, S. 67.

16 Pisetta/Vitali 1996, S. 396f.; Tripps 2011, S. 67.

des Marienbildes sind bis heute deutlich Löcher in der Marmorrahmung sichtbar, in denen ein Gitter oder eine ähnliche Schutzvorrichtung verankert war. Sie saß ca. 10 cm vor der Bildoberfläche;¹⁶ vielleicht handelte es sich um Klappflügel wie bei der Ikone der *Salus Populi Romani* zu Santa Maria Maggiore in Rom.¹⁷

Doch zurück nach Marburg und zur Frage nach dem möglichen Zeitpunkt der Präsentation der Reliquien. Auch wenn bislang keine Funde zu Marburg direkt existieren, der europäische Kontext erlaubt Rückschlüsse. Das Hochaltarretabel des Xantener Domes, dessen heutiges Erscheinungsbild auf das 16. Jahrhundert zurückgeht, birgt in seinem Innern ebenfalls Reliquien. Aus der von Philipp Schoen verfaßten *Historia Xantensis* ist – laut Annegret Laabs – neben Angaben über die Erneuerung des Altarschreines im Jahre 1437 auch der genaue Zeitpunkt für das Öffnen der Flügel ableitbar.¹⁸ Da der Text der Festantiphon als Inschrift auf dem inneren Rahmen des Altarschreines umlief, kommentierte er bei geöffneten Flügeln die visionäre heilige Schau, wie Laabs es treffend formuliert: »Ave miles invictissime / Ave martyr sanctissime / Ave protector sancte Victor / Ave Hymnus tuam devotis observantibus / Clementiam obtine precibus / Piis ut adsit omnipotentis gratia«. ¹⁹ Hieraus folgert Annegret Laabs, dass der Schatzmeister in jenem Moment den Schrein aufzuschließen hatte, in dem die Festantiphon des Stiftes angestimmt wurde. Somit wäre sein Handeln direkt in die Messliturgie eingebunden gewesen. Da Gerhard Weilandt 2003 dieses Fazit aufgrund der Dürftigkeit der Quellen massiv kritisierte,²⁰ zitiere ich drei

Beispiele, bei denen wir sicheren Boden unter den Füßen haben und jene Vermutung von Annegret Laabs stützen, was das punktgenaue Enthüllen von Reliquien und Retabeln betrifft: Es sind dies die *Consuetudines* des Benediktinerklosters Kastl in der Oberpfalz, dann die Angaben in den liturgischen Quellen des Magdeburger Domes und schließlich das *Missale Casinensis*. Die *Consuetudines Castellenses* überliefern vier Abschriften; deren älteste wurde zwischen 1397 und 1410 für St. Mang in Füssen angefertigt. Teil der Pflichten des Subkustos in Kastl war es: »Item in festivitatibus maioribus sub Missa beatae Virginis debet in summo altare reliquias sanctorum aperire et lumina ibi accendere et chorum pro dimidia parte aperire, scilicet ad videndum, non ad intrandum.«²¹ Ähnliches beschreiben die liturgischen Quellen (Anfang 16. Jh.) für den Magdeburger Dom: Der Subdiakon sollte hier die Velen vom auf dem Hochaltar (geweiht 1363) aufgebauten Heiltum wegziehen, wenn der Konvent den Festhymnus *Te deum laudamus* anstimmte.²² Das *Missale Casinensis* von 1506 nennt – hier sei die Fragestellung erweitert – die punktgenaue Enthüllung von Altarbildern während der Gottesdienste: »Quibus temporibus icona altaris operitur et discooperitur. In adventu sicut in xl. nisi festum occurrat operitur. A septuagesima usque ad feriam iiij. cinerum nisi festum occurrat velatur. Feria quinta in cena domini ab introitu misse usque ad Gloria in excelsis discooperitur. Finita Gloria velatur. Sabbato sancto ad missam quando intonatur Gloria in excelsis icona altaris discooperitur. In vigila pentecostes ad missam quando intonatur Gloria in excelsis palla discooperitur.

17 Wolf 1990, S. 106; Tripps 2011, S. 67.

18 Laabs 2000, S. 38; Laabs 2001, S. 149f. Laabs beruft sich beide Male auf Beissel 1889, S. 11.

19 Laabs 2000, S. 39.

20 Weilandt 2003, S. 168, S. 183 mit Anm. 48.

21 Christa Gardner von Teuffel danke ich herzlich für den Hinweis auf Kastl; siehe Maier 1996, S. XIII–XIV; Tripps, 2007, S. 125f..

22 Laabs 2000, S. 39; Kroos 1989, S. 91f., 97 mit Anm. 89 und 90 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, cod. theol. lat. qu. 113, fol. 18v).

In alijs vero temporibus in dominicis et festis discooperitur. In ferijs vero velatur: nisi a pascha usque ad festum sancte trinitatis.«²³

Was nun den thematischen Kern des vorliegenden Beitrages betrifft, nämlich die Grenzen der Benutzbarkeit, so betrifft das auch die Wimpergzone der Marburger Reliquienbühne (Abb. 2 und Abb. 8): Geht man um den Komplex herum, dann sind lediglich die steinernen Anwölber für jene Brücke vorhanden, die einen Bogen zur Chorrückwand schlagen sollte: Exakt vor der Versetzung der ersten reinen Wölbsteine des Bogens wurde die Arbeit jedoch abrupt abgebrochen. Die beiden Randstücke, welche den rudimentär begonnenen Bogen der Brücke flankieren, laufen monolithisch bis zur Vorderseite des Altares durch und beweisen die Zusammengehörigkeit von Altar- und geplanter Bogenarchitektur; zwar wurde seit je her dieser nie fertiggestellte Bogen als Teil des geplanten Standorts des Elisabethenschreines interpretiert, doch diskutiert man die Schreinposition: Die Vorschläge reichen von a) der Ostensio auf einem temporären Bohlengerüst,

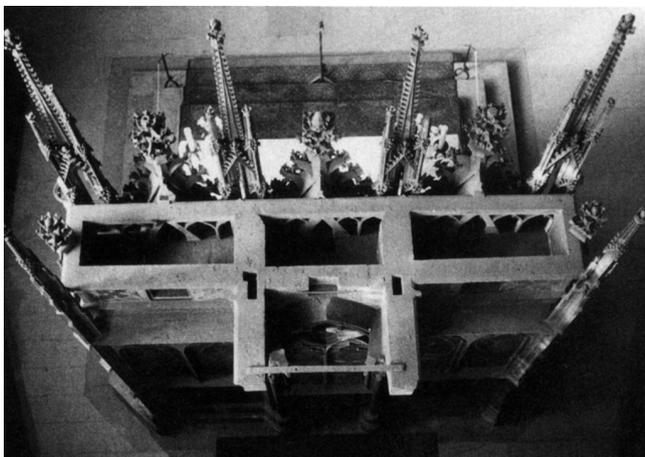


Abb. 8 Marburg, St. Elisabeth, Chor, Blick auf die Oberseite der Reliquienbühne (geweiht 1290) (Reproduktion nach Michler 1984, Abb. 45, Foto Jürgen Michler)

das in die roh ausgehauenen Scharten hinter der Bühne eingelegt worden sei, über b) die Quer- und Längsaufstellung auf der heutigen Oberseite bis hin zu c), der Idee eines zusätzlichen Stockwerks als Basis.²⁴ Carl Schaefer glaubte sogar Spuren ausfindig gemacht zu haben, die von einer Maschine herrührten, die zum Aufziehen des Schreines diente. Wahrscheinlich, so Andreas Köstler, interpretierte Schäfer die beiden Schlitze oben in den monolithischen Schenkeln des Brückenkopfes in diesem Sinne: Der südliche Schlitz ist L-förmig, der nördliche hochrechteckig (Abb. 8).²⁵ Uwe Albrecht machte 1996 darauf aufmerksam, dass die L-Form des südlichen Schlitzes auf eine einlinkbare Gerätschaft hindeute, was durchaus für eine derartige temporäre Hebevorrichtung spräche.²⁶ Somit sind zwei Fragen zu diskutieren: a) in welche Richtung stand der Schrein? Und b): Wie abwegig oder stichhaltig ist der Gedanke des Herablassens beziehungsweise Hinaufziehens desselben?

Beschäftigen wir uns zuerst mit der Frage A): In welche Richtung stand der Schrein in mehr als drei Metern Höhe? Die Mehrheit liebäugelt mit einer Ost-West-Ausrichtung auf einem ephemeren Gerüst oder festem Bogen, unter dem man hinter dem Altar wie bei einem Umgangschor hindurch gehen konnte.²⁷ Stets wird auf die hinter dem Altar stehenden steinernen Schreingehäuse von St. Ursula zu Köln und von St. Adelphus (Chor zwischen 1273/78 und 1291 neu errichtet) zu Neuweiler hingewiesen.²⁸ Allerdings, so Köstler, sieht man – unten stehend – die dann in über drei Metern Höhe befindlichen Szenen des Elisabethenschreins kaum noch.²⁹ Diese Kritik beruht auf der uns vertrauten

23 Gardner von Teuffel 2002, S. 113–164, bes. S. 140 und 161, Anm. 156.

24 Den besten Überblick über die verschiedenen Vorschläge gibt Köstler 2001, S. 56f.

25 Schäfer 1873, S. 93; Köstler 2001, S. 56f..

26 Köstler 2001, S. 59, Anm. 23.

27 Jacobsen 1997, S. 1141f., mit Rekonstruktionszeichnung einer Längsaufstellung und weiterführender Literatur.

28 Lemberg 2013, S. 13f.; Fuchß 1999, S. 184f.; Michler 1984, S. 210–212; Beuckers 2008, Probst 2015, S. 45–50.

29 Köstler 2001, S. 57.

Präsentationsweise der Schreine, denn die meisten stehen in Glasvitrinen auf Augenhöhe des Betrachters. Zu ihrer Zeit waren sie aber in Futteralen verborgen, die wiederum auf hohen Reliquienbühnen standen. Solche Bühnen für Schreine blieben trotz Bilderstürmen und Kriegen erhalten und geben uns eine klare Vorstellung von deren Präsentation. Gehen wir chronologisch vor, so käme zunächst die Präsentation des Aachener Marienschreines. Ihn setzte man nach seiner Fertigstellung im Jahre 1239 in den karolingischen Rechteckchor hinter dem Marienaltar, an welchem seit dem Jahre 936 die Salbung und Krönung des Römischen Königs vollzogen wurde. Trotz Vollendung des spätgotischen Hochchores im Jahre 1414 behielt der Schrein seinen angestammten Platz, wobei der karolingische Chor durch das sogenannte Marien- oder Krönungschörchen ersetzt wurde, das man wiederum 1786 abriß. Es war ein spätgotisches Chörlein mit Sternengewölbe, das gleich einem Tabernakel die Reliquien und den Krönungsort in sich barg. Ein hölzerner Schutzkasten umgab den Marienschrein, der mit seiner Langseite zum Altar stand. Das Ensemble wurde von vier gewundenen Säulen aus Metall getragen, so dass man unter dem Schrein hindurch gehen konnte. Das Wandbild P8 an der südlichen Polygonwand des Aachener Domchores (Ende 17. Jh.) überliefert das Aussehen des aufgeklappten Schutzkastens: An der Marienseite des Schreins, die zum karolingischen Polygon hin stand, ließ sich die »Lade, mit schweren Ketten und Vorleg-Schlössern zum besten Versehen«, so 1632 der Chronist Johann Noppius, wie ein Flügelretabel öffnen. Die Innenseiten der Flügel zeigten Heiligenfiguren, die in zwei Bogenreihen übereinander angeordnet waren. Der Holzkasten war dermaßen mit schweren Ketten und Schlössern gesichert, dass es eines

Schmiedes bedurfte, um ihn fachmännisch zu öffnen und hernach wieder sicher zu verriegeln.³⁰

Das zweite Beispiel, das darüber hinaus auch noch zeitlich parallel zur Marburger Reliquienbühne liegt, bildet das Ensemble um den 1272 an die Goldschmiede Nikolaus von Douai und Jakob von Nivelles vergebenen Gertrudenschrein zu Nivelles (1298 erfolgte die Translation der Gebeine in den neuen Schrein). So besitzt die Gertrudenkirche nicht nur die Schreinbühne (1911 rekonstruiert aus Fragmenten des späten 13. Jahrhunderts), sondern auch noch den prachtvollen Schutzbehälter aus Gelbguss, der zwischen 1520 und 1528 vom Dechanten Marbrien d'Ortho (gest. 1528) in Auftrag gegeben wurde (Abb. 9).³¹ Wichtig war damit die Präsenz der Heiligen und ihrer Kraft, das ästhetische Ereignis der Sichtbarkeit und Lesbarkeit der



Abb. 9 Nivelles, St. Gertrude, Reliquienbühne und Schutzbehälter des Gertrudenschreins (Reproduktion nach Didier 1995, S. 103, Abb. 2, Foto: IRPA-KIK, Brüssel)

30 Siehe zusammenfassend Tripps 2014, S. 34–44, bes. S. 34f., mit weiterführender Literatur.

31 1911 erfolgte eine Rekonstruktion der 1629 beseitigten Schreinbühne aus noch vorhandenen Resten, vor

allem aus Bodenfunden; Tripps 2010, S. 9f. mit Abb. 5; Didier 1995, S. 101–103 mit Abb. 1, 2.

Goldschmiedearbeiten, das heute in erster Linie fasziniert, tritt in der Gotik eher zurück. Meines Erachtens stand der Elisabethenschrein genau wie der Gertrudenschrein in Nivelles oder der Marienschrein in Aachen auf seiner Tribüne quer zum Altar unter seiner Stülphülle verborgen; diese ist 150 cm hoch, 200 cm breit, 78 cm tief. Hülle und Schrein passen somit spielend auf die Plattform hinter den Wimpergen (Abb. 8). Die nur in Ansätzen ausgeführte Brücke hinter der Plattform war meines Erachtens als Zugang für jenes Personal gedacht, das die Hülle vom Schrein nahm beziehungsweise ihn zu Prozessionen herabzuholen hatte (Abb. 10 und Abb. 11). Meines Erachtens sollte die Brücke einen Bogen zu einer Wendeltreppe an der Ostwand schlagen, wie bei Reliquienbühnen üblich. Erinnerung sei an die eingangs bereits beschriebene Lösung in der Pariser Sainte-Chapelle oder jene in der Kathedrale von Arras, der die folgenden Abschnitte gelten.

Damit wären wir bei der Idee des Herablassens des Schreines, welche im ersten Moment kühn anmutet, doch auch das gab es; erinnert sei an die Schreine der Heiligen



Abb. 10 Elisabethschrein, 1235/36–1249. Marburg, St. Elisabeth, Sakristei (Reproduktion nach Ausst. Kat. Marburg 1981, S. 80, Taf. 6)

Maximin (Trier), Modoaldus (Trier), Godehard (Hildesheim) und Sebald (Nürnberg), oder an den Schrein der Reichsreliquien (Nürnberg).³² Die Reihe sei hier noch um ein Beispiel erweitert, das ich Jan Bielau verdanke: Im Salisbury Breviarium (Paris, BnF ms. lat. 17294) stellt der Bedford-Meister auf fol. 497 das Fest der hl. Reliquien dar; im rechten Seitenschiff der Kirche hängt ein Schrein vom blauen, mit goldenen Sternchen übersäten Gewölbeseigel herab (Abb. 12).³³ Das Kettengehänge erinnert stark an das eines Radleuchters: Mehrere Stränge laufen in einer goldenen Kugel zu einem einzigen Strang zusammen, der dann durch ein Loch im Gewölbe hinauf in den Dachstuhl führt. Die wohl großartigste Anlage zum Herablassen beziehungsweise Aufziehen eines Schreines dürfte der Altar mit Reliquienbühne aus dem 14. Jahrhundert der Kathedrale zu Arras gewesen sein (Abb. 13). Das Ensemble befand sich zwischen den beiden Chorscheitelsäulen, die jeweils als Zwillingsssäulen gebildet waren; diese trugen zwischen sich

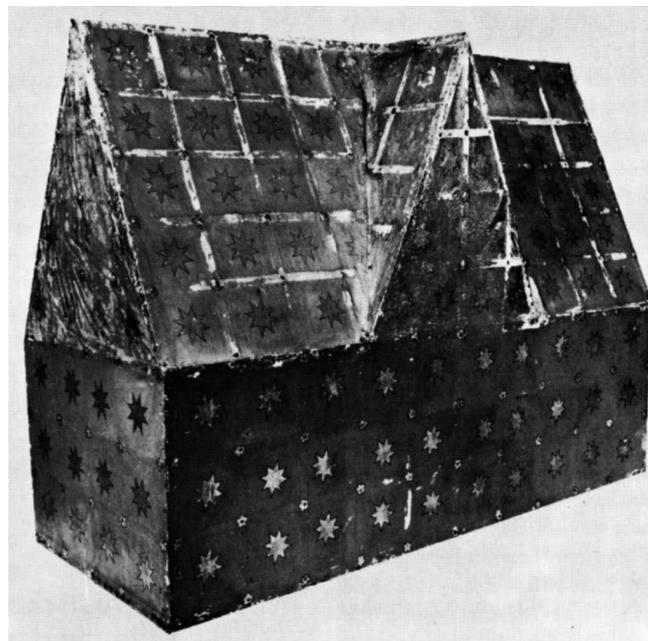


Abb. 11 Futteral des Elisabethschreins, um 1250. Marburg, Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Reproduktion nach Ausst. Kat. Marburg 1981, Kat. 165, Abb. auf S. 551, Foto: Marburg, Bildarchiv Foto Marburg)

32 Tripps 2014, S. 34f. Dorothee Kemper verdanke ich den Hinweis

auf den Modoaldusschrein; siehe Beissel 1887, S. 192, 222–223.

33 Spencer 1966, S. 606–612; Brooke 1980, S. 26 mit Abb. 26; Reynolds 2006, S. 443–446.

auf halber Höhe einen oktogonalen Altar-
baldachin, der begehbar war. Dort hinauf ge-
langte man über eine Treppenspindel, die
sich an die nördliche Zwillingssäule anlehnte.
Oben im Baldachin befanden sich die Reli-
quiare samt dem Schrein. Durch eine Luke
im Baldachin konnte der Schrein auf die
Mensa hinabgelassen werden. Als man die
Kathedrale im Zuge der französischen Revo-
lution niederriss, fiel auch der Baldachin.
Doch haben sich von der Anlage eine Skizze
von Ambroise Louis Garneray aus der Zeit
vor der Revolution und ein Ölgemälde
aus dem 16. Jahrhundert erhalten, die eine
so präzise Vorstellung von dem Verlorenen



Abb. 12 Bedford Meister, Fest der hl. Reliquien.
Salisbury Breviarium (Paris, Bib. Nat. ms. lat. 17294),
fol. 497. 1424–1435 (Reproduktion nach Brooke 1980,
S. 26, Abb. 26)

geben, dass Jean-Baptiste Antoine Lassus
eine Rekonstruktionszeichnung wagte, die
Léon Gaucherel anschließend stach.³⁴

Der Schrein zu Marburg gelangte jedenfalls
in die Sakristei, wo er spätestens in den
1320er Jahren jenen bis heute beibehaltenen
Aufstellungsort samt Futteral zum Hoch-
kurbeln erhielt.³⁵ Auch diese Idee ist keines-
wegs singulär, wir finden sie circa 150 Jahre
später wieder beim Mausoleum des hl.
Bernardino da Siena in der gleichnamigen
Basilika zu L'Aquila.³⁶ Zur feierlichen
Translation des Heiligen am 17. Mai 1472
wurde dessen Leib neu eingekleidet und in
einen Sarg aus Bergkristall mit Gold- und

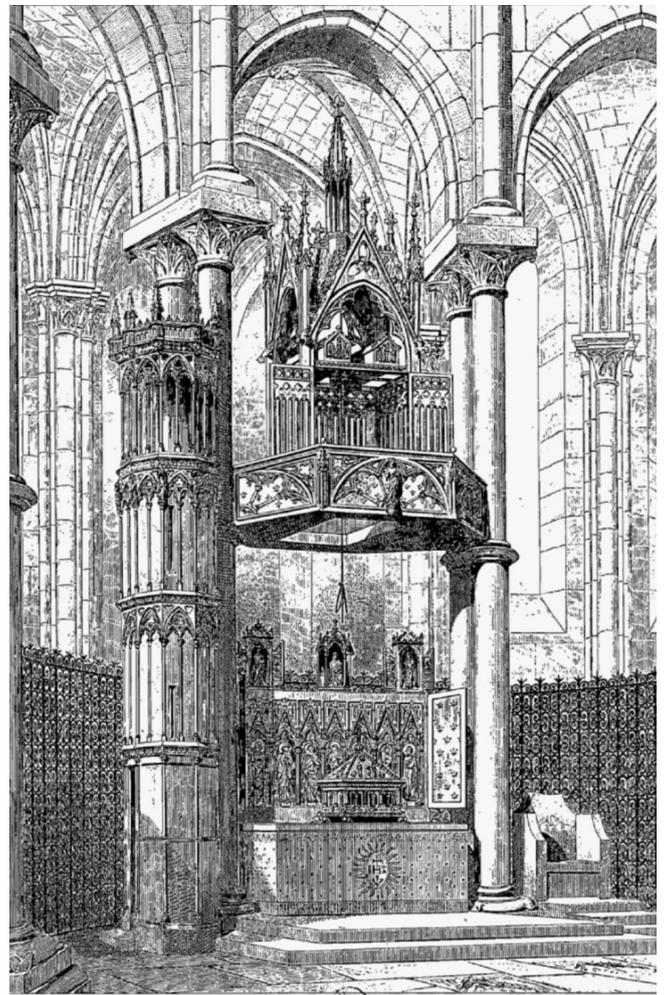


Abb. 13 Rekonstruktion des Reliquienaltars der Kathedrale zu Arras. Gestochen von Léon Gaucherel nach einer Zeichnung von Jean-Baptiste Antoine Lassus. *Annales Archéologiques*, VIII, 1848, S. 181.

34 Tripps 2014, S. 37.

35 Köstler 2001, S. 57; Tripps 2010,
S. 14f. mit Abb. 11, 12; Ausst. Kat.
Marburg 1981, Kat. 165, S. 550f. (Carl
Graepler); Lemberg 2013, S. 14–16.

36 Siehe die Fotodokumentation
bei Chierici 1969, dort jedoch ohne
Nummerierung der Abbildungen.



Abb. 14 Silvestro di Giacomo da Sulmona, Mausoleum für den hl. Bernhardin von Siena. L'Aquila, Basilica di San Bernardino da Siena (Reproduktion nach Chierici 1969)

Silberbeschlägen gelegt. Diesen barg ein hölzerner, eisenbeschlagener Schutzkasten. Das gesamte Ensemble stand auf drei figürlichen Stützen hinter dem Altar der Grabkapelle.³⁷ Ludwig XI. stiftete schließlich ein sarkophagartiges Gehäuse im Stile eines Heiligenschreines, das im Juli 1481 in L'Aquila ankam. 1529 schmolzen die Aquilaner das Votivgeschenk jedoch ein, um gewaltige Reparationszahlungen an die Spanier aufzubringen, denen man militärisch unterlegen war.³⁸ Offensichtlich war der Leib des Heiligen zunächst – gewiss infolge einer Angst vor *furtum sacrum* durch die Sienesen, die sich hartnäckig um Reliquien des Heiligen bemühten – schlecht zugänglich. Darauf lässt die Kritik durch Johanna I.

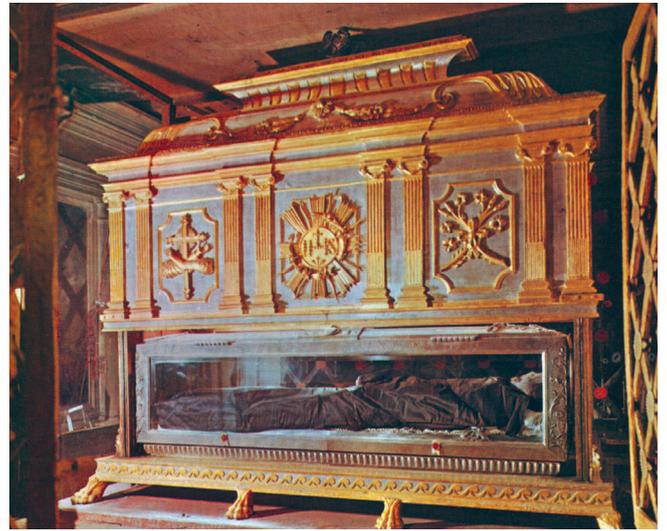


Abb. 15 Stülp Sarkophag für den Schrein des hl. Bernhardin von Siena, nach 1703. L'Aquila, Basilica di San Bernardino da Siena (Reproduktion nach Chierici 1969)

von Aragon bei ihrem Besuch in L'Aquila Anfang Juli 1493 schließen. Gegen Ende der 1490er Jahre beauftragt der Aquilaner Kaufmann Iacopo di Nanni den Bildhauer Silvestro di Giacomo da Sulmona mit dem Bau eines Mausoleums, das dieser 1505 vollendet (Abb. 14).³⁹ Es ist 8,25 m hoch, 5,50 m breit und 4,90 m tief. Der heutige Stülp Sarkophag entstand erst nach 1703, als infolge eines Erdbebens herabstürzende Trümmer jenen nach 1550 vollendeten irreparabel zermalmt (Abb. 15).⁴⁰ Das Mausoleum birgt in sich ein Gerüst aus Eisen, Bohlen und Brettern, an dem Ketten und Rollen aufgehängt sind, so dass der Stülp Sarkophag nach oben entschwindet. Spätestens ab 1650 ist der Mechanismus nachweisbar.⁴¹ In seiner Bulle vom 27. Mai 1593 genehmigt Clemens VIII. die Ostensio des Heiligenleibes ausschließlich am Festtag des Heiligen (20. Mai) sowie am Tag der Perdonanza (29. August) für die Dauer von drei Tagen. Vier Edelleute und zwei Priester von San Bernardino wurden dazu auserwählt, während dieser Zeit beim Heiligen zu wachen. Zwar sind keine Zeugnisse einer vorausgehenden Regelung für die Ostensio bekannt, jedoch bezieht sich der

37 Langer 2010, S. 189–216.

39 Langer 2010, S. 200–202.

41 Langer 2010, S. 207.

38 Langer 2010, S. 199–200.

40 Langer 2010, S. 203–205, 208.

Text des Breve eindeutig auf einen alten Brauch, den Clemens VIII. bestätigt.⁴² Vor dem Hintergrund der geschilderten Beispiele lässt sich für Marburg folgende Summa ziehen: Der ursprüngliche Plan war eine Reliquienbühne, die anlässlich der ostensio reliquiarum raffinierte Effekte ermöglichen sollte. Jedoch fand, die Aufstellung des Elisabethenschreines in der Wimpergzone betreffend, mitten im Bau eine tiefgreifende

Abkehr vom ursprünglichen Plan statt; wahrscheinlich erwies der sich – ähnlich dem Tabernakel zu Orsanmichele – als zu kompliziert. Man wählte eine einfachere Weise der Ostensio: Der Schrein der heiliggesprochenen Landgräfin kam in die Sakristei, wo er spätestens in den 1320er Jahren jenen bis heute beibehaltenen Aufstellungsort samt Futteral zum Hochkurbeln erhielt.⁴³

42 Langer 2010, S.208.

43 Köstler 2001, S.57; Tripps 2010, S.14–16; zur Fotodokumentation der

Reste des Flaschenzuges siehe Lemberg 2013, S.15, Abb.12,13.

- Ausst. Kat. Marburg 1981* Sankt Elisabeth. Fürstin – Dienerin – Heilige. Aufsätze – Dokumentation – Katalog. Ausst. Kat. Landgrafenschloß und Elisabethkirche Marburg 19.11.1981–6.1.1982, hg. v. der Philipps-Universität Marburg in Verbindung mit dem Hessischen Landesamt für geschichtliche Landeskunde, Sigma- ringen 1981.
- Beissel 1887* Stephan Beissel: Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschatze. I. Teil: Gründungsgeschichte. Trier 1887.
- Beissel 1889* Stephan Beissel: Die Bauführung des Mit- telalters. Studie über die Kirche des heiligen Viktor zu Xanten. III. Teil: Ausstattung. 2. Aufl. Freiburg/Br. 1889.
- Bertani 2000* Licia Bertani: La »Madonna delle Grazie« di Bernardo Daddi, in: Licia Bertani/Muriel Vervat (Hg.): La Madonna di Bernardo Daddi negli »horti« di San Michele, Livorno 2000, S. 15–25.
- Beuckers 2008* Klaus Gereon Beuckers: St. Adelphus, Köln 2008.
- Brooke 1980* Christopher Brooke: Der Aufbau der mittelalterlichen Gesellschaft, in: Joan Evans (Hg.): Blüte des Mittelalters. Die Welt der Ritter und Mönche (= Knaurs Große Kulturen in Farbe), dt. Ausgabe München/Zürich 1980 (engl. Ausgabe 1966), S. 13–32.
- Chierici 1969* Umberto Chierici: La Basilica di S. Bernardino a L'Aquila, Genua 1969.
- Didier 1995* Robert Didier: Die Präsentation des goti- schen Schreins, in: Schatz aus Trümmern. Der Silber- schrein von Nivelles und die europäische Hochgotik. Ausst. Kat. Museum Schnütgen Köln in der Cäcilien- kirche 24.11.1995–11.2.1996 u. der Réunion des Musées Nationaux im Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny Paris 12.3.1996–10.06.1996, hg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln 1995, S. 101–103.
- Fuchß 1999* Verena Fuchß: Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittel- alterlicher Altarausstattung, Diss. phil. Marburg 1993, Weimar 1999.
- Gardner von Teuffel 2002* Christa Gardner von Teuffel: Perugino's Casinese Ascension for San Pietro at Perugia. The artistic and musical setting of a high altarpiece in its cassa, in: Städel-Jahrbuch N.F. 18, 2001 (2002), S. 113–164.
- Jacobsen 1997* Werner Jacobsen: Saints' Tombs in Frankish Church Architecture, in: Speculum 72-4, 1997, S. 1107–1143.
- Köstler 1995* Andreas Köstler: Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche. Zur Ästhetisierung eines Kultraumes im Mittelalter, Berlin 1995.
- Köstler 2001* Andreas Köstler: Paradigmenwechsel auf dem Reißbrett: Der Hochaltar der Marburger Elisabethkirche, in: Hartmut Krohm/Klaus Krüger/ Matthias Weniger (Hg.): Entstehungsgeschichte und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, Berlin 2001, S. 51–59.
- Kreytenberg 2000* Gert Kreytenberg: Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler aus Florenz, Mainz 2000.
- Kroos 1989* Renate Kroos: Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes, in: Ernst Ullmann (Hg.): Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau, Leipzig 1989, S. 88–96.
- Krüger 2001* Klaus Krüger: »Aller ziere wunder trügen die altaere«. Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreines im 14. Jahrhundert, in: Hartmut Krohm/Klaus Krüger/Matthias Weniger (Hg.): Ent- stehungsgeschichte und Frühgeschichte des Flügelaltar- schreins, Berlin 2001, S. 69–85.
- Kuthan 2006* Jiří Kuthan: La Sainte-Chapelle de Paris et les épines de la couronne du Christ. Quelques notes concernant les liens entre l'architecture et la sculpture en France et l'œuvre fondatrice et commanditaire des derniers Přemyslides et des Luxembourg en Bohême, in: Aleš Mudra (Hg.): Inspirations françaises. Recueil d'interventions portant sur l'histoire de l'art; journées académiques franco-tchèques, tenues dans le cadre de la saison tchèque en France les 7–8 novembre 2002 à Paris: Université de la Sorbonne, établissements de l'École Normale Supérieure (= Opera Facultatis Philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis, 1), Prag 2006, S. 11–63.
- Laabs 2000* Annegret Laabs: Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250–1420, Petersberg 2000 (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 8).
- Laabs 2001* Annegret Laabs: Das Hochaltarretabel in Doberan. Reliquienschrein und Sakramentstabernakel, in: Hartmut Krohm/Klaus Krüger/Matthias Weniger (Hg.): Entstehungsgeschichte und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, Berlin 2001, S. 143–156.
- Langer 2010* Pavla Langer: Ein Stadtpatron im Geflecht der Interessen – Der heilige Bernhardin von Siena in L'Aquila, in: Susanne Ehrich/Jörg Oberste (Hg.): Städti- sche Kulte im Mittelalter (= Forum Mittelalter 6), Regensburg 2010, S. 189–216.
- Lemberg 2013* Margret Lemberg: Item sant Elizabeth im kasten. Der Elisabethschrein – die erstaunliche Karriere eines Kunstwerkes (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen, 79), Marburg 2013.

- Maier 1996* Pius Engelhart Maier: Consuetudines Castellenses I (Corpus Consuetudinum Monasticum, XIV/I), Siegburg 1996.
- Michler 1984* Jürgen Michler: Die Elisabethkirche in Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigeit (Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, 19), Marburg 1984.
- Offner/Boskovits/Neri Lusanna 1989* Richard Offner: The Fourteenth Century. The Works of Bernardo Daddi. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section III, Volume III. A New Edition with Additional Material, Notes and Bibliography by Miklós Boskovits in Collaboration with Enrica Neri Lusanna, Florenz 1989.
- Pisetta/Vitali 1987* Claudio Pisetta/Giulia Maria Vitali: Il tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele, in: Gianfranco Spagnesi (Hg.): Esperienze di storia dell'architettura di restauro. Acta encyclopaedica 8 (= congresso di storia dell'architettura, 1987), Rom 1987, S. 75–81.
- Pisetta/Vitali 1996* Claudio Pisetta/Giulia Maria Vitali: Nuove acquisizioni sul tabernacolo di Andrea Orcagna attraverso il rilievo interpretativo, in: Diane Finiello Zervas (Hg.): Orsanmichele a Firenze. Testi (= Mirabilia Italiae, V, hg. v. Salvatore Settis), Modena 1996, S. 365–399.
- Probst 2015* Gisela Probst: Die Memoria der Herren von Lichtenberg in Neuweiler (Elsass). Adelphus-Teppiche, Hochgrab Ludwigs V. (gest. 1471), Heiliges Grab (1478), Glasmalereien (= Neue Forschungen zur deutschen Kunst XI), Berlin 2015.
- Reynolds 2006* Catherine Reynolds: The Workshop of the Master of the Duke of Bedford: Definitions and Identities, in: Godfried Croenen/Peter Ainsworth (Hg.): Patrons, Authors and Workshops, Books and Book Production in Paris around 1400 (= Synthema, 4), Louvain (u.a.) 2006, S. 437–472.
- Schäfer 1873* Carl Schäfer: Inventarium über die in und an der St. Elisabeth-Kirche zu Marburg erhaltenen Kunstwerke und Denkmäler aufgestellt im Januar 1873, in: Ders.: Von deutscher Kunst, Gesammelte Aufsätze, Berlin 1910, S. 87–128.
- Schellewald 2010* Barbara Schellewald: Konstantinopel – Paris. Ein Schatz im neuen Gewand, in: Ulrike Wendtland (Hg.), »... das Heilige sichtbar machen«. Dom-schätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (= Veröffentlichung des Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Arbeitsberichte 9), Regensburg 2010, S. 162–180.
- Schmidt 2016* Victor M. Schmidt: Bemerkungen zum frühen deutschen Flügelretabel in seinem europäischen Kontext, in: Jochen Sander/Stefanie Seeberg/Fabian Wolf (Hg.): Aus der Nähe betrachtet. Bilder am Hochaltar und ihre Funktionen im Mittelalter: Beiträge des Passavant-Kolloquiums, Städel Museum, Frankfurt am Main, 13.–14. März 2015, Berlin 2016, S. 147–160.
- Spencer 1966* Eleanor P. Spencer: The Master of the Duke of Bedford: The Salisbury Breviary, in: The Burlington Magazine 108, No. 765 (Dec. 1966), S. 606–612.
- Tripps 2007* Johannes Tripps, Studien zur Wandlung von Retabeln nördlich und südlich der Alpen, in: Stefan Weppelmann (Hg.): Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 60), Petersberg 2007, S. 116–127.
- Tripps 2008* Johannes Tripps: Wunderheilungen, mechanische Reliquiare und heiliges Spiel. Zum Leben in der Pariser Sainte-Chapelle am Ausgang des Mittelalters, in: Werner Rösener/Carola Fey (Hg.), Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter (Formen der Erinnerung, Bd. 35), Göttingen 2008, S. 109–124.
- Tripps 2010* Johannes Tripps: »Mandate a chiamare un fabbro!«. Studi sull'uso di esibire le casse-reliquiario tra tardogotico e secolarizzazione, in: Commentari d'Arte XVI-46/47, 2010, S. 9–20.
- Tripps 2011* Johannes Tripps: La messa in scena di immagini della Vergine: la Madonna dei Linaoli nel contesto devozionale fiorentino all'alba del Rinascimento, in: Marco Ciatti/Magnolia Scudieri (Hg.): Il Tabernacolo dei Linaoli del Beato Angelico restaurato. Restituzioni 2011 e A.R.P.A.I. per un capolavoro, Firenze, Museo di San Marco, 22 marzo – 12 giugno 2011, Florenz 2011, S. 63–70.
- Tripps 2014* Johannes Tripps: Zur Inszenierung von Reliquienschreinen: hängende Schreine, in: Aachener Kunstblätter 65, 2011–2013 (2014), S. 34–44.
- Weilandt 2003* Gerhard Weilandt: Alltag einer Küsterin. Die Ausstattung und liturgische Nutzung von Chor und Nonnenempore der Nürnberger Dominikanerinnenkirche nach dem unbekanntem „Notel der Küsterin“ (1436), in: Anna Morath-Fromm (Hg.): Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters. Ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung, Ostfildern 2003, S. 159–187.
- Wolf 1990* Gerhard Wolf: Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim 1990.