



Ulrich Henze

**Präsentation und
Rezeption:
Inszeniertes Heiltum
im späten Mittelalter**

**Zur Interaktion von Bildern und
Reliquien 1250 – 1420**

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-64528](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-64528)

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6452>

DOI: [10.11588/artdok.00006452](https://doi.org/10.11588/artdok.00006452)

Inhalt

Vorwort	4
<u>Das Reliquiar: Visualisierung und Imagination</u>	8
- Das Reliquiar – ein offener Begriff	8
○ Bischof Johann Senn von Münsingen und die mediale Instrumentalisierung eines Zahns	12
○ Das Vitus-Reliquiar in Herrieden	15
○ Das Plenar Ottos des Mildes im Welfenschatz	20
○ Essener Reliquiare des 14. Jahrhunderts und eine Schriftquelle	31
- Zur Sichtbarkeit der Reliquien	39
<u>Bildwerke als Reliquiengefäße und Bilder als Reliquien</u>	50
- Bildwerke als Reliquiengefäße	50
○ Bild – Kultbild – Andachtsbild	50
○ Die Madonna aus Walcourt und der Gnadenstuhl aus Rostock	54
○ Die Kölner „Schöne Madonna“ aus Madrid	63
○ Ein Kruzifix aus Prag	66
- Bilder als Reliquien: „Andachtsbilder“ und Bilder der Passion	74
○ <i>Arma Christi</i> und die Seitenwunde	74
○ Das Kreuz als Reliquie	84
○ Bildreliquie und Reliquienbild in Santa Croce in Jerusalem	89
○ Zwei „Andachtsbildreliquiare“ in Baltimore und Rotterdam	92
○ Vera Ikon und andere <i>Acheiropoieta</i>: Das wahre Antlitz Christi	100
○ Eucharistie und Reliquie	105
○ Hostie - Reliquie – Bild	108
<u>Das Reliquienretabel: Formen der Verehrung und Inszenierung</u>	117
- Öffnen, Schließen, Wandeln	117
- Das Reliquienretabel im höfischen Kontext	136
○ Das Retabel aus Schloss Tirol	139
○ Der „Böhmische Altar“ im Dom zu Brandenburg	148

- Das Reliquienretabel im monastischen Umfeld	160
○ Die Retabel in Oberwesel, Marienstatt und Köln	162
○ Cismar und Doberan	188
- „Öffentlicher“ oder „privater“ Kontext?	206
○ Tabernakel- und Turmretabel	207
○ Reliquienaltärchen in München, Köln und Bocholt	219
○ Bild und Reliquie im „privaten“ Umfeld	224
○ Ein Triptychon für den Schleier Mariens in Tongern	229
<u>Räume und Schreine</u>	235
- Begehbare Reliquiare und ihre Bildausstattung	235
○ Ludwig IX. und die Sainte-Chapelle in Paris	238
○ Der Kölner Domchor	243
○ Die Aachener Chorhalle	265
○ Karlstein	275
- Gotische Reliquienschreine: Tradition und Innovation	290
○ Der Gertrudenschrein in Nivelles	292
○ Der Taurinusschrein in Évreux	298
○ Der Wenzelschrein in Prag	301
○ Das Karlsreliquiar in Aachen	308
<u>Bild und Reliquie um 1400: Das Reliquiar als Kunstwerk</u>	312
- Labor Champmol	313
- Pariser und Burgunder Hofkunst	321
- Reliquienkreuze und Passion	334
- Kostbarkeit und Naturalismus um 1400	342
<u>Bibliographie</u>	346
<u>Bildnachweis</u>	415

Vorwort

Die vorliegende Arbeit thematisiert Bereiche der mittelalterlichen Kunstgeschichte, die in den vergangenen Jahren ganz besonders im Fokus der Forschung standen: Zum einen geht es um die Funktion und die Kontextualisierung von „Bildern“, womit auch der Bildbegriff im Mittelalter berührt ist, zum anderen um „Reliquien“ als verehrte Überreste von Heiligen oder Dingen, die mit ihnen im weitesten Sinn in Kontakt gekommen sind, als sakralisierte Objekte einer liturgischen, paraliturgischen oder auch persönlichen Erinnerungskultur. Die mit Bildern versehenen „Behältnisse“ – im weitesten Sinn - für diese Objekte können während des gesamten Mittelalters und darüber hinaus unterschiedliche Gestalt annehmen, vom kostbaren, kleinstformatigen Objekt der Schatzkunst über Skulpturen monumentalen Formats bis hin zu gebauten Räumen und „begehbaren Reliquiaren“.

Philipp Cordez hat 2010 in einer knappen und stringenten Übersicht die damalige Forschungssituation zum Reliquienthema detailliert und übersichtlich dargelegt und in ihrer interdisziplinären Methodik vorgestellt. Seitdem sind weitere neue Fragen gestellt worden und wichtige Publikationen erschienen, die es uns ermöglichen, der Bedeutung der Heiltümer und ihrem Stellenwert im Kontext von Visualisierung, Liturgie und Frömmigkeit näher zu kommen; beispielhaft sei hier der 2014 von James Robinson, Lloyd de Beer und Anna Harndon herausgegebene Band mit interdisziplinären Annäherungen an das komplexe Thema genannt.

Ähnliches gilt für das „Bild“. Hans Beltings erhellende Studien, die vor etlichen Jahren einen neuen und wichtigen Zugang zu dem Thema mit weitreichenden Folgen öffneten, liegen bereits eine geraume Zeit zurück. Doch haben sie zahlreiche Anstöße zur Auseinandersetzung mit dem „Bild“ und seinen Wahrnehmungsformen im Mittelalter gegeben, so dass in jüngerer Zeit etliche inspirierende und weiterführende Studien veröffentlicht wurden, die vor allem auf den Begriff des sog. „Andachtsbildes“ abzielen, der uns in den folgenden Kapiteln noch beschäftigen wird.

Im Gegensatz zur (meist) anikonischen Reliquie ist das Bild immer anschaulich, gegenständlich und „präsent“. Auftraggeber, Kleriker und Künstler des späten Mittelalters verstanden es hervorragend, diese Eigenschaften zu nutzen und sie für eine symbiotisch anmutende Verbindung mit Heiltümern einzusetzen, die es in dieser Form vorher

nicht gegeben hat. Dabei kommen dem Bild ganz unterschiedliche Funktionen zu: Es kann beschreiben, deuten, interpretieren, verweisen und mit knappsten Mitteln gemeinsam mit der Reliquie große heilsgeschichtliche Zusammenhänge herstellen. Dafür nimmt das narrative Element ab. Zwar gibt es weiterhin, wie in der Romanik, Schreine mit erzählenden Darstellungen der Heiligenviten, aber neben diesem traditionellen Typus entstehen innovative Formen und Behältnisse, an denen andere und neue Inhalte der figürlichen Darstellungen, aber ebenso zunehmend der verwandten Materialien eine Bedeutung zukommt. Wir werden sehen, dass Bilder selbst zu Reliquien werden können, ohne dass diese im Laufe des Spätmittelalters „entwertet“ werden; noch bei Hans Belting ist zu lesen, dass das Bild ab dem 13. Jahrhundert die „Deutungshoheit“ über die Reliquie gewinnt. Dass davon nicht die Rede sein kann, wird im Laufe dieser Arbeit zu zeigen sein.

Die Frage nach der speziellen Aufgabe von Bildern, worunter hier in erster Linie figürlicher Darstellungen, aber auch ornamentale Dekorationen zu verstehen sind, können wir, wie wir sehen werden, im Zusammenhang mit Reliquien besonders gut beantworten. Die bekannte Episode des Florentiner Dichters Petrarca, der im Jahr 1336 den Mont Ventoux besteigt und zum ersten Mal in der europäischen Literatur nicht einfach die sich zu seinen Füßen befindliche Natur beschreibt, sondern das Porträt einer Landschaft zu Papier bringt, ist symptomatisch auch für die Erzeugnisse der bildenden Kunst im 14. Jahrhundert: Naturnähe, Interesse an physikalischen Vorgängen, Verismus und das Herausbilden des „Privaten“ und „Individuellen“ sind typische Merkmale, die sich auf Form und Gestalt der Reliquiare gleichermaßen auswirken wie auf neu entstehende Ausprägungen der Frömmigkeit und Andacht, die wiederum Einfluss nahmen auf den Umgang mit Reliquien und ihre bildliche Inszenierung. Denn auch darum geht es: Wir werden sehen, wie sehr Bilder im späten Mittelalter in der Lage sind, die kostbaren *pignora sancta* raffiniert zu präsentieren – oder zu verbergen, denn deutlich wird ebenso, dass das allenthalben postulierte Sichtbarmachen der Reliquien ab dem 13. Jahrhundert keineswegs so neu und zudem auch weitaus weniger wichtig war, als gemeinhin immer noch vermutet wird. Von der sog. Schaufrömmigkeit gilt es, sich zu verabschieden.

Die Jahre um und nach 1400/1420 stellen hingegen als „Finale“ eine gewisse Zäsur dar; sie markieren einerseits einen technischen und gestalterischen Höhepunkt der Schatzkunst, Skulptur und Malerei im kostbar anmutenden Kleinformat, zumal an den Höfen der Valois in Frankreich, andererseits stehen sie für den Beginn einer folgenreichen Veränderung in der Erscheinungsform der Bildkünste, insbesondere der

Tafelmalerei mit dem Auftreten der Brüder van Eyck in Brügge und Gent. Die weitgehende Beschränkung auf den geographischen Raum nördlich der Alpen bzw. West- und Mitteleuropa ist der Materialvielfalt geschuldet, denn trotz der immensen Verluste mittelalterlicher Reliquiare, speziell jener der Schatzkunst, und des Bewusstseins um die Notwendigkeit einer „globalisierten“ Kunst- und Bildgeschichte sind die erhaltenen Werke in ganz Europa in ihren künstlerischen Erscheinungsformen und inhaltlichen Konnotationen zu komplex, um in einer Publikation bearbeitet zu werden. Speziell für Italien – und darüber hinaus den Mittelmeerraum – ist eine vergleichbare Studie ein Desiderat, wofür Dagmar Preisung mit ihrer Dissertation und Megan Holmes Dank ihrer Studie zu wundervollen Bildern in Florenz bereits ertrag- und kenntnisreiche Arbeit geleistet haben.

Ich möchte mich an dieser Stelle ganz herzlich bei allen bedanken, die zum Gelingen des Buches beigetragen haben. Es sind nicht wenige, und mein Dank gilt allen gemeinsam und allen gleich herzlich. Im Einzelnen möchte ich mich aber bei „Wegbegleitern“ bedanken, deren Unterstützung mir besonders wichtig und hilfreich zugleich war (und ist): Michael Grandmontagne, Dorothee Kemper, Almuth Klein, Peter Knüvener, Tobias Kunz, Lothar Lambacher, Pierre-Yves Le Pogam, Elena Mohr, Ludovic Nys, Adrien Palladino, Dirk Schumann, Frithjof Schwarz, Gia Toussaint, Stefan Trinks - sollte ich versehentlich jemanden vergessen haben, bitte ich um Verzeihung, es ist keinesfalls persönlich gemeint. Mein Dank gilt ferner dem Bistumsarchiv Trier und den Archives départementales Cote d'Or in Dijon, die mir wertvolle Hinweise geliefert und Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben sowie Georg Mölich vom LVR-Landesinstitut für Regionalgeschichte für das erwiesene Vertrauen. Bedanken möchte ich mich gleichermaßen beim Team von arthistoricum.net, besonders bei Maria Effinger und Anette Philipp für die unkomplizierte und freundliche Zusammenarbeit.

Schließlich ein Wort des Dankes an meinen Lehrer Anton Legner, dem ich dieses Buch gerne widme, denn er ist es gewesen, der mich als jungen Münsteraner Student im Vorfeld der „Parler“-Ausstellung von 1978 für die Kunst des Mittelalters, die Schatzkunst und die faszinierende Welt der Reliquien begeisterte, der ich bis heute treu geblieben bin.

Und ganz zum Schluss danke ich besonders herzlich meinem Lebenspartner Helmut Tönnemann für seine Geduld, sein Verständnis für lange Stunden des Lesens am Schreibtisch und in Bibliotheken, für gemeinsame Besuche in Museen, Sammlungen und Kirchen, für viele erhellende Gespräche über das Thema und für das anstrengende, aber

immer klaglos geleistete und überaus hilfreiche Korrekturlesen frisch
erstellter Textpassagen.

Das Reliquiar: Visualisierung und Imagination

Das Reliquiar – ein offener Begriff

Zu Beginn dieser Untersuchung steht das Reliquiar im Mittelpunkt, wobei es im Rahmen unserer Fragestellungen sowohl um Formen und Formate als auch um das Bildhafte seiner Gestalt – entweder das Reliquiar als Ganzes betreffend oder seine Ausschmückung mit Bildwerken – geht. Bevor ich mich diesen Themen im Einzelnen zuwende, möchte ich aber einen weiteren, sozusagen vorgeschalteten Aspekt anschneiden, nämlich die Frage, was denn überhaupt ein „Reliquiar“ ist – oder sein kann. Wie wir noch sehen werden, ist eine Beantwortung nicht unerheblich für die Untersuchung der Beziehung zwischen Bild und Heilium und deren Interaktion. Vorweggenommen sei allerdings schon hier, dass eine eindeutige Antwort nicht zu erwarten ist, worauf die Forschung in den vergangenen Jahren bereits mehrfach hingewiesen hat.¹

Gleichwohl lohnt sich ein näherer Blick auf die Diskussion, wobei sowohl im engeren Sinn kunsthistorisch als auch theologisch ausgerichtete Definitionsansätze beachtet werden müssen, denn wie so oft im Umkreis der Geisteswissenschaften ist auch der Begriff des Reliquiars fachspezifisch nicht scharf einzugrenzen. Während Joseph Sauer im 1936 erschienenen Lexikon für Theologie und Kirche noch recht allgemein blieb („Behälter für Heiligen-Reliquien, bei dessen Herstellung man zu allen Zeiten reichste Kostbarkeit u. höchste künstler. Vollendung aufbot zu würdiger Ehrung der Heiligen u. zu ständiger Anregung der Kunst.“),² hat wenige Jahre später Joseph Braun in seiner heute noch als grundlegend geltenden Arbeit über die christlichen Reliquiare eine etwas engere Begriffsbestimmung vorgenommen: „Verstanden sind aber unter ihnen (den Reliquiaren, Anm. des Autors) jene größeren und kleineren Behälter, welche die den Gegenstand des privaten wie öffentlichen Reliquienkultes bildenden Reliquien enthalten, jedoch nur die beweglichen, leicht tragbaren, nicht aber Behälter heiliger Leiber in Gestalt großer Sarkophage aus Stein, an deren Stelle an der Wende des ersten Jahrtausends zumeist die zu den Reliquiaren zählenden Reliquienschreine traten“.³ Bei Braun ist neben der Funktion des Reliquienbehälters also vor allem das Kriterium der Mobilität ein wichtiges Merkmal für die Präsenz eines Reliquiars. Damit hat er einen Faktor in die Definitionsdebatte eingeführt, der auf die Liturgie abhebt,

¹ Vgl. Bock, *reliques*, 2010, 367. Auch Beate Fricke zeigt sich hinsichtlich einer Definition zurückhaltend und gewährt Reliquiaren einen gattungstechnischen Sonderstatus zwischen Kunstwerk und Kultobjekt: Fricke, *Reliquien*, 2011, 37. Vgl. auch Cordez, *Schatz*, 2015; ders., *Objektwissenschaft*, 2014; ders., *Reliquien*, 2007.

² *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 8, Sp. 805 (Joseph Sauer), Freiburg / Brsg. 1936

³ Braun, *Reliquiare*, 1940, 1

denn die variable Verwendung von Reliquiaren in Gottesdienst- und Frömmigkeitsritualen ist abhängig sowohl von deren Beweglichkeit als auch ihrer vergleichsweise leichten Handhabung. Ähnlich argumentiert Alois Thomas in der Neuauflage des Lexikons für Theologie und Kirche von 1963: „... (meist kostbarer) Behälter für Reliquien (Rl.); entstand als notwendiges Gerät des Rl.-Kults zugleich mit der Kreuz- und Heiligenverehrung“.⁴ Während Thomas, in Fortführung des Ansatzes von Joseph Braun, den „Gerät“-Charakter betont, bleibt Birgitt Borkopp im 1995 erschienenen Band sieben des Lexikons des Mittelalters wiederum sehr allgemein, fast vorsichtig in ihrer lapidar erscheinenden Formulierung: „Behälter aus Stein, Holz, Elfenbein oder (Edel-)Metall zur Aufnahme von Reliquien,...“.⁵ Der Grund für diese angemessene Zurückhaltung mag u.a. darin liegen, dass die Forschung in der Zwischenzeit einige Fortschritte in der Frage nach der Deponierung von Reliquien in mittelalterlichen Kunstwerken gemacht hatte. Ausgangspunkt für die Debatte, auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden soll, war Harald Kellers 1951 aufgestellte These, die Entstehung großformatiger Skulpturen im frühen und hohen Mittelalter sei vor allem aus ihrer Funktion als Reliquienträger zu verstehen, eine These, die rasch auf Widerspruch stieß, da sich nur für einen Teil der

⁴ Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 8, Sp. 1213, Freiburg / Brsg. 1963

⁵ Lexikon des Mittelalters, Bd. 7, Sp. 699, München 1995. Sowohl Joseph Brauns als auch Alois Thomas' Definitionsversuche sind vor dem Hintergrund des bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Kunstgeschichte präsenten Gattungsdenkens zu verstehen, bei dem das sog. „Kunsth Handwerk“ oder das „Kunstgewerbe“ (beide Begriffe sind im stark empirisch geprägten Denken des 19. Jahrhunderts in der noch jungen Disziplin der Kunstgeschichte vor dem Hintergrund zunehmend serieller Produktion sog. „Gebrauchskunst“ etabliert worden) in einer imaginierten Rangordnung der Künste an hierarchisch letzter Stelle angesiedelt wurde, da man für diese Objekte, anders als bei Werken der Malerei oder Skulptur, stets eine Funktion oder einen Zweck als Entstehungsgrund voraussetzte, was eine abwertende Beurteilung implizierte. Diese Sichtweise änderte sich bzgl. der aus dem Mittelalter stammenden Objekte erst allmählich seit den 1950er Jahren; bahnbrechend war die Arbeit von Hanns Swarzenski, der in seiner 1954 erschienenen Publikation über die „Monumente der Romanischen Kunst“ die Bedeutung der Goldschmiede- und Elfenbeinkunst, der Buchmalerei und der Kleinbronzen für die Kunst des frühen und hohen Mittelalters herausstellte: Swarzenski, Hanns, *Monuments*, 1954. Ihm folgte die spektakuläre Ausstellung des New Yorker Metropolitan Museum von 1970 („The Year 1200“), die Werke der sog. Schatzkunst der Jahre um 1200 nicht nur in den Mittelpunkt stellte, sondern erstmals deren herausragende Stellung im formalen und stilistischen Zusammenspiel der Gattungen zwischen der Reimser Kathedralskulptur und byzantinischer Mosaikkunst in Palermo und Cefalú erkannte. Der grundlegende Aufsatz von William D. Wixom im zweiten Band des Ausstellungskatalogs trägt bezeichnenderweise den Titel „The Greatness of the So-Called Minor Arts“. Die großen Kölner Ausstellungen der 1970er und 1980er Jahre zur mittelalterlichen Kunst, realisiert vom Museum Schnütgen unter der Federführung seines damaligen Direktors Anton Legner (Rhein und Maas – Kunst und Kultur 800 – 1400, 1972; Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 1978; Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 1985) trugen weiterhin maßgeblich zur Etablierung der sog. „Kleinkunst“ bei, die heute unter dem Begriff der „Schatzkunst“ im kunsthistorischen Diskurs firmiert – ob das ein passender Begriff ist, mag allerdings dahingestellt sein. Zu der Thematik vgl. auch Cordez, Schatz, 2015, 9 ff., der auch den Begriff des „Objekts“ in den Fokus nimmt. Darauf soll hier nicht näher eingegangen werden.

erhaltenen oder quellenkundlich belegten früh- und hochmittelalterlichen Bildwerke Reliquienrekondierungen nachweisen lassen.⁶ Ich komme vor allem deshalb auf dieses Thema zu sprechen, da die Frage nach der Bedeutung von (Groß-)Skulpturen als Reliquienträger in jüngerer Zeit erneut an Bedeutung gewonnen hat: Einmal durch die wieder in den Fokus gerückte Auseinandersetzung mit der Figur der hl. Fides in Conques, vor allem aber durch die Forschungen Anna Pawliks, die 2013 eine umfangreiche Arbeit zu dem Themenkomplex vorgelegt hat.⁷ Als Antwort auf ihre Frage, die auch der Titel ihrer Arbeit ist („Das Bildwerk als Reliquiar?“), kommt sie zu einem ähnlichen Standpunkt, den bereits Erich Meyer 1950 so formulierte: Es sei „zu unterscheiden zwischen Behältern, deren einziger und doch unbestritten wichtigster Zweck die Bewahrung von Reliquien war, und solchen, die außerdem noch zu anderem Gebrauch dienten. Nur die ersteren sollte man Reliquiare nennen“.⁸ Wie Meyer verneint Pawlik den Reliquiarcharakter von Bildwerken, auch wenn diese Heiltümer bergen oder geborgen haben, da sie den eigentlichen Zweck dieser Objekte in anderen rituellen Zusammenhängen sieht. So führt sie als Beleg die Goldene Madonna aus Hildesheim an, vor der die Ministerialen den Treueschwur gegenüber Bischof und Kirche ablegten und kommt allgemein zu dem Schluss: „Die Rezeption der Reliquien spielte bei der Rekondierung der Heiltümer in den Bildwerken keine Rolle. Die Heiltümer bzw. ihre segens- und heilvermittelnde Wirkung richtet sich allein auf das Bildwerk, nicht darüber hinaus auf den Rezipienten“.⁹ Auch Anne Kurtze definiert in ihrer 2017 erschienen Publikation über den Essener Domschatz Reliquiare in ähnlichem, an Braun orientiertem Sinn als mobile Behältnisse, die primär zur Aufbewahrung von Reliquien dienen oder dienten.¹⁰ Die in dem Zusammenhang verwandten Begriffe „mobil“ und „primär“ erscheinen mir problematisch, da sie größere und schwerere Skulpturen, Altar-Sepulchren oder Architekturteile kategorisch als „Reliquiare“ ausschließen.

⁶ Keller, Entstehung, 1951; Hausherr, Christus, 1963; Forsyth, Throne, 1972. Vgl. auch Diedrichs, Glauben, 2001, 159 ff.

⁷ Fricke, Fides, 2007; Endemann, Kultbild, 2009; Pawlik, Bildwerk, 2013. Zu Pawlik auch die Rezension von Gia Tousaint in: *sehpunkte* 14, 2014, Nr. 3 www.sehpunkte.de/2014/03/24548.html

⁸ Meyer, Reliquie, 1950, 57.

⁹ Pawlik, a.a.O., 162. Als Argument fügt Pawlik zudem an, die in Bildwerken deponierten Heiltümer seien häufig absichtlich verborgen und ihre Repositorien durch die Fassung oder andere Materialien kaschiert worden, was relativ schnell dazu führen konnte, dass man von den verborgenen Reliquien keine Kenntnis mehr hatte, vgl. Pawlik, a.a.O., 151 ff., 162. Dabei muss man berücksichtigen, dass die Verwendung von Gold und anderen edlen Materialien oder deren Nachahmung bei der Ausgestaltung von Skulpturen durchaus mit der Reliquienrekondierung zusammenhängen mag.

¹⁰ Kurtze, Durchsichtig, 2017, 30.

Deshalb kann man nach meiner Auffassung dieser These mit Fug und Recht widersprechen. Gerade das angeführte Beispiel der Hildesheimer Madonna zeigt, dass die Deponierung von Reliquien das Bildwerk förmlich dazu prädestiniert, eine herausragende Rolle bei – in diesem Fall kirchenrechtlichen - Zeremonien wie der genannten einzunehmen. Die durch die Heiltümer wirkende *virtus*, also die Kraft der durch die Reliquien vertretenen Heiligen, teilt sich während des vorgenommenen rituellen Aktes den Beteiligten mit und führt zu einer gleichsam geheiligten Bekräftigung der vorgenommenen Handlung. Vor allem aber ist Vorsicht geboten, im Sinne von Erich Meyer von einem „wichtigsten Zweck“ zu sprechen, denn eine derartige Trennung in bedeutsame und weniger bedeutsame Funktionen entspricht eher einem neuzeitlichen Denken als mittelalterlichen Vorstellungen von der Verwendung eines „Kultbildes“, die sich weniger um Hierarchien und Rangfolgen von „Zwecken“ kümmerten, sondern in dem verehrten Bild ein vielschichtiges und mit komplexen Inhalten aufgeladenes Objekt der Verehrung und Gnadenvermittlung erkannten.¹¹ Gleichfalls nobilitiert die Deponierung von Reliquien in Altären, Säulen oder anderen Architekturteilen nicht nur die unmittelbaren Orte der Rekondierung, sondern gleichermaßen die Gläubigen, die durch ihre Annäherung an diese Orte Anteil an der *virtus* erlangen.¹²

Auch im späten Mittelalter, also den uns hier primär interessierenden Zeitraum, war es üblich, Reliquien in Skulpturen unterschiedlichen Formats einzulassen. Dass dies ebenso wie im frühen Mittelalter jedoch keineswegs die Regel war, betont noch einmal die Vielseitigkeit im Umgang mit der Materie und die zahlreichen Optionen, die den Auftraggebern grundsätzlich zur Verfügung standen. Insofern ist es gerechtfertigt, auch Skulpturen als Reliquiare anzusprechen, wenn sie Heiltümer enthalten oder ursprünglich enthielten. Die vermehrt seit dem 13. Jahrhundert aufkommenden Statuettenreliquiare – meist in kleinem Format und aus edlen Materialien gefertigt – zeigen, wie fließend die Grenzen sind: Auch sie sind plastische Bildwerke, wie ihre „großen“ Gegenstücke aus Holz oder Stein.¹³ Insofern können, ja müssen wir in

¹¹Die vielseitigen Rezeptionsformen der Fides-Statue in Conques sind ein beredtes Beispiel für die unterschiedlichen Verehrungsformen und Funktionen eines Kultbildes, vgl. Fricke, Fides, 2007, 24 und passim. Bezeichnenderweise betont Thiofried von Echternach in seinem Traktat „Flores epytaphium sanctorum“ (entstanden zwischen 1098 und 1105), neben Guibert von Nogents „De pignoribus sanctorum“ die einzige überlieferte Schrift aus dem Mittelalter, die sich mit dem Reliquienkult beschäftigt, die untrennbare Einheit von Reliquie und Reliquiar, so dass das Behältnis Anteil an der Kraft der Reliquie hat. Vgl. Ferrari, Gold, 2005, 71.

¹² Vgl. dazu Keller, Reliquien, 1975. Auf den Zusammenhang von Architektur und Reliquien komme ich weiter unten zu sprechen.

¹³ Bei beiden Formen, den Statuetten wie den „großen“, sichtbar oder unsichtbar mit Reliquien ausgestatteten Bildwerken, waren der oder die Heilige quasi persönlich präsent: „Diese Vorstellung mußte sich verstärkt beim Anblick von Statuetten in Gestalt

unserer Untersuchung vom Verhältnis zwischen Bild und Reliquie nicht nur „klassische“ Reliquiare und Reliquienretabel, sondern auch mit Heiltümern bestückte Skulpturen aller Formate und gefertigt aus unterschiedlichen Werkstoffen in unsere Betrachtung einbeziehen, und folgerichtig ebenfalls Bildprogramme berücksichtigen, mit denen „Schatzhäuser“, also architektonische Gehäuse für die Verwahrung und Präsentation von Reliquien, ausgestattet sind. Darauf zielen die nachfolgenden Kapitel ab. An dieser Stelle soll es zunächst um die Interpretation der Reliquien durch Bilder, um Formen der Veranschaulichung und Instrumentalisierung sowie das wichtige Thema der Sichtbarkeit der Heiltümer gehen.

Bischof Johann Senn von Münsingen und die mediale Instrumentalisierung eines Zahns



Abb. 1 Der kniende Bischof Johann Senn von Münsingen übergibt der Muttergottes ein Turmreliquiar mit dem Zahn des Heiligen Paulus, Basel, Historisches Museum

Als ein anschauliches Beispiel für die Instrumentalisierung von Reliquien durch das Bild mag eine Miniatur aus dem 14. Jahrhundert dienen, die

reliquienweisender Heiliger einstellen, die gewissermaßen persönlich die eigenen Reliquien zur Schau darboten und (...) sich in das Geschehen einschalteten.“ Lüdke, Stauetten, 1983, 61. Die Nichtstichhaltigkeit von Pawliks Argumentation zeigt sich darin, dass sie gerade diesen Zusammenhang verneint, aber z.B. den Kölner Ursulabüsten einen Sonderstatus als Reliquiare zuerkennt, Bildwerk, 2013, 164 und Anm. 969.

sich im Schweizer Kanton Basel erhalten hat (Abb. 1). Demütig und selbstbewusst zugleich erscheint der für das späte Mittelalter geradezu typische Umgang mit Reliquien im Bild des Basler Bischofs Johann Senn von Münsingen (amtierte von 1335 bis zu seinem Tod 1365), der der Muttergottes ein kostbares Heiltum darbringt: In der Miniatur zu einer im Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt aufbewahrten Urkunde vom April 1360 befindet sich der kniende Bischof im Zentrum des Geschehens, zwischen dem hl. Paulus und der unter einem Baldachin stehenden Muttergottes mit dem Kind.¹⁴ Sowohl Maria und der Jesusknabe als auch der Apostel sind dem Bischof zugewandt, und obwohl dieser deutlich kleiner als die beiden heiligen Personen zu seinen Seiten und in demütig kniender Haltung dargestellt wird, ist Johann, wenn auch nicht unbedingt die wichtigste, so aber doch die entscheidende Person, denn er ist als Handelnder des imaginären Geschehens geschildert. Der Vorgang ist bemerkenswert: Wir sehen, wie der hl. Paulus dem Bischof einen Zahn überreicht – unübersehbar und deutlich hervorgehoben durch dessen unverhältnismäßige Größe -, den der Bischof mit behandschuhter rechter Hand entgegennimmt; gleichzeitig sehen wir, wie er den nämlichen Zahn, jetzt aber kostbar in einem Reliquiengefäß mit transparentem Ostensorium gefasst, der Muttergottes darreicht; Gestik und Mimik von Mutter und Kind drücken eindeutiges Wohlwollen und Zufriedenheit über das Geschenk aus. Während das Christuskind mit einem Zeigegestus auf die Gabe des Bischofs verweist, streckt Maria ihre linke Hand aus, um das Geschenk in Empfang zu nehmen.

Was hier in einem fast poetisch zu nennenden, anrührenden Bild gezeigt wird, beruht auf harten Fakten und wird in dem neben der Miniatur stehenden Text näher beschrieben: Bischof Johann war bestrebt, der durch das Erdbeben von 1356 und den nachfolgenden Brand schwer beschädigten Stadt Basel ihr Selbstvertrauen zurückzugeben, indem er in Rom wertvolle Reliquien für den Münsterschatz erwarb; diese sollten die Einwohner der gebeutelten Stadt zumindest moralisch wieder aufrichten – und dringend benötigte Geldmittel für den Wiederaufbau des durch das Erdbeben in Mitleidenschaft gezogenen Münsters einbringen. Unter den Heiltümern, die Johann in der Heiligen Stadt erwarb, befanden sich auch Reliquien des heiligen Paulus, wie aus dem Titel der Urkunde hervorgeht, der wie folgt lautet: „Bischof Johann Senn von Münsingen schenkt dem Dom zu Basel heuerzit von Rom angekommene Reliquien von S. Paul, Caecilia, Pankraz, Fabian, Sebastian, den unschuldigen Kindlern, Agnes, der 10000 Martyren, Dorothea,

¹⁴ Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Domstift-Urkunde 119 vom 25. 4. 1360, vgl. Roland / Zajic, Urkunden, 2013, 401 ff.; Berkemeier-Favre, Reliquien, in: AK Basel 2001, 330.

Urban, Petronella, Georg und Lucia“.¹⁵ Im Text wird die Translation der Heiltümer von Rom nach Basel notariell beglaubigt, und im wenig später von Johann verfassten Appendix zur Urkunde wird für die Verehrung der neuen Reliquien ein Ablass von 40 Tagen gewährt.¹⁶

Was die Miniatur für den hier zu diskutierenden Fragenkomplex so interessant macht, ist die in der kleinen Darstellung so auffällig im Mittelpunkt stehende Beziehung zwischen Bild und Reliquie. Diese erscheint zweimal, wobei sie einer bemerkenswerten Metamorphose unterzogen wird: Dadurch, dass das Bild ein Zeitmoment einschließt und so ein „Vorher“ und „Nachher“ schildert, ist die Reliquie zunächst als ganz gewöhnliche Realie eines menschlichen Körperteils – eben als Zahn – abgebildet, als welchen ihn der Bischof in Empfang nimmt, während sie im zweiten Akt der Handlung als kostbar gefasstes, verehrungswürdiges Heiltum erscheint, das der Bischof der hier als Patronin des Basler Münsters präsenten Madonna überreicht. Was uns das Bild damit sagt, ist, dass diese aus Rom stammende Paulus-Reliquie erst jetzt ihren „wahren“ Besitzer gefunden hat, indem der Heilige höchstpersönlich dem Basler Bischof sein wertvolles Gebein anvertraut und dass es dieser ist, der für die angemessene, kostbare Aufbewahrungsform in einem Ostensorium sorgt, die Reliquie anschließend dem Münster schenkt und somit dafür verantwortlich ist, dass das Heiltum von diesem Zeitpunkt an Gnade und Sündenerlass für die Gläubigen erwirken kann: Bischof Johann als Wohltäter und Heilsbringer.

So werden aus einfachen Überresten menschlicher Körper, wie in diesem Fall einem Zahn, mit Hilfe der bildlichen Darstellung kostbare, wirkmächtige Reliquien, deren in ihnen geborgene *virtus* den Gläubigen die Fürsprache der Heiligen garantiert. In der Basler Miniatur erkennen wir in der doppelten Darstellung des Apostelzahns einen Abstrahierungs- und Instrumentalisierungsvorgang, indem durch die Einbeziehung des historischen Moments sehr klar zwischen einem „noch nicht“ und einem „erst jetzt“ unterschieden wird und dem Faktum, das eine Zahnreliquie erst durch die Fassung in ein Reliquiar ihre angemessene Nobilitierung erfährt, im Bild Rechnung getragen wird. Insofern kommt hier der Darstellung des in seiner Doppelnatur gezeigten Heiltums bei dem Versuch, das Gewicht der Johann'schen Reliquienschenkung zu veranschaulichen, eine ganz entscheidende Bedeutung zu.¹⁷

¹⁵ Vgl. <https://query.staatsarchiv.bs.ch/query/detail.aspx?ID=830008>

¹⁶ Appendix vom 23. Mai 1360, ebenda.

¹⁷ Insofern bedeutet die Miniatur in der Basler Urkunde auch mehr als die Unterstreichung des rein wirtschaftlichen Faktors des Münsterschatzes für Bistum und Stadt Basel, wie es Berkemeyer-Favre beschreibt, a.a.O. 330. Es geht vielmehr um die Visualisierung und

Das Vitus-Reliquiar in Herrieden



Abb. 2 Monstranz für die Reliquien des Heiligen Vitus, Herrieden, Pfarrkirche

Wie hier in Basel das Reliquiar im Bild erscheint, um eine spezielle Botschaft zu übermitteln, kann auch umgekehrt das Bild im Reliquiar eine bestimmte Funktion erfüllen –oder das Bildwerk selbst ein Reliquiar sein, wie wir oben bereits festgestellt haben.¹⁸

Eine besondere Form dieser Symbiose sind Darstellungen der Heiligen, die wie eine kostbare Pretiose gefasst werden und mit ihren *pignora* eine enge inhaltliche Verbindung eingehen. Als Beispiel mag das Vitus-Reliquiar in Herrieden dienen, das aufgrund einer in Eichstätt aufbewahrten und mit ihm in Zusammenhang stehenden Urkunde in das Jahr 1358 datiert und als Geschenk Kaiser Karls IV. an das Herriedener

Verbildlichung des Anspruchs, durch den „richtigen“ Umgang mit der kostbaren Reliquie eine positive Sanktion seitens der Kirche, personifiziert in der Gestalt der Muttergottes, zu erfahren. Zu diesem Zweck wird das Heiltum, hier der Zahn des Apostels Petrus, instrumentalisiert und als Abbildung genutzt, um diesen Anspruch sichtbar zu machen.

¹⁸ Vgl. Anm. 13.

Stift identifiziert werden kann; auf die kaiserliche Schenkung weist auch die Inschrift auf dem Fuß des Ostensoriums hin (Abb. 2).¹⁹

Das Reliquiar ist in der für die Mitte des 14. Jahrhunderts typischen Form eines Schaugefäßes gearbeitet, weist allerdings eine sehr hohe künstlerische Qualität auf, was sowohl den architektonischen Aufbau als auch die figürlichen Teile betrifft.²⁰ Uns interessiert hier vor allem die kleine Figur, die im Innern des Bergkristallzylinders erscheint und den hl. Vitus zeigt, der seine eigene Reliquie präsentiert. Das Bild des Heiligen wird gleichsam selbst zu einer Reliquie, indem es gemeinsam mit dem Heiltum in dem Bergkristall eingeschlossen und von diesem umhüllt wird, eine Form der Präsentation, die bis ins 14. Jh. hinein nur den kostbaren Überresten der Heiligen zu Teil wurde. Hier in Herrieden gesellt sich ein Bild hinzu, welches die Reliquie ergänzt; es geht dabei um die unmittelbare Veranschaulichung des Heiltums, das durch die Hinzufügung der Vitusfigur im Kristallzylinder seine Anonymität, seine Unanschaulichkeit verliert und ganz konkret im wahrsten Wortsinn „menschliches Antlitz“ erhält. Dieser Vorgang der betonten Konkretisierung und Verdeutlichung findet sich in der zweiten Jahrhunderthälfte allemal in den Bildkünsten, etwa durch zunehmenden Detailreichtum oder die Hinzunahme von Raum- und Zeitgefügen und dem verstärkten Interesse an veristischen Elementen, und führt zu dem experimentellen Charakter der Kunst um 1400.²¹ Das Herriedener Reliquiar zeigt den Heiligen als jugendlichen, bartlosen Märtyrer mit gelocktem Haar, in modischer Gewandung und in kontrapostischem Standmotiv. Die winzige Figur offenbart in ihrer souveränen Durchbildung des Körpers den hohen professionellen Standard des Künstlers. Die unverhüllte Reliquie, ein Knochen- oder Zahnfragment, trägt Vitus mit beiden Händen in einem eigenen Gefäß, so dass sie das

¹⁹ Silber, vergoldet, getrieben und gegossen, graviert, Email, Bergkristall, Höhe 42 cm, Prag, 1358. Herrieden, Katholisches Pfarramt, Stiftskirche St. Vitus und St. Deocar. In der betreffenden Urkunde vom September 1358 bestätigt der Kaiser die Echtheit der geschenkten Reliquie, Eichstätt, Diözesanarchiv, Akt p 152, vol 7, fol 64. Wortlaut der Inschrift auf dem oberen Rand des Fußes: „KAROLUS ROMANORUM IMPERATOR ET REX NOHEMIE DONAVIT ISTAM MONSTRA(N)CIAM“, auf den Vierpässen des Nodus auf schwarzem Emailgrund die Buchstaben AVEM (Ave Maria), vgl. AK Magdeburg 2006, V. 48; Fajt (Hg.), Karls IV., 2006, Nr. 124. Zusätzlich sind in die Pässe des Fußes Darstellungen des Reichsadlers und des böhmischen Adlers sowie eine Darstellung des Antlitzes Christi als Veraikon in transluzidem Email eingelassen.

²⁰ Architektonische Details verweisen auf einen engen Zusammenhang mit der Formensprache der Parler-Bauhütte in Prag, vgl. AK Magdeburg 2006, V. 48.

²¹ Vgl. Legner, Wände, 1978, 183: „Aber daß der hohlwerkte Kristallkörper des Herrenriedener Veitsreliquiars nicht nur die Reliquie sichtbar werden lässt, sondern daß er die Statuette des Heiligen umschließt, der seine eigene Reliquie weist, ist ein besonders schönes Beispiel für die kultisch-ästhetische reale Präsenz und für die hier oft angesprochene Symbiose von Bild, Reliquie und Edelstein, die sich so häufig an Denkmälern karolinischer Kunst ablesen läßt und sie sich im introvertierten Realitätsbezirk ebenso äußert wie in der transparent gewordenen Ostentatio.“

Heiltum nicht direkt berühren. Der Vorzeigegestus ist demonstrativ: Aufrecht und „geerdet“ durch seinen festen Stand präsentiert Vitus die eigene Reliquie mit ausgestreckten Armen und unterstreicht damit sein Märtyrertum und die Tatsache, dass ihm die erlittenen Qualen und der Tod nichts anhaben können. In einem quasi sakralen Raum, durch den kostbaren Bergkristallzylinder geschützt und gleichsam entrückt in eine überirdische Sphäre, in der gleichwohl irdische Belange eine Rolle spielen, erscheint er als Garant für die Gnade Gottes und lässt die Gläubigen ganz unmissverständlich daran teilhaben. In abstrahierender Formensprache und knappster Ausdrucksweise wird die Reliquie zum Mittelpunkt einer heilsgeschichtlich bedeutsamen „Erzählung“, in die nicht nur der Heilige selbst, sondern auch Maria (durch den Mariengruß auf dem Nodus) und Christus in seinem Erlösungswerk, dargestellt im bekrönenden Kruzifix, ihre Auftritte haben und die Heilserwartung bekräftigen. Schließlich ist auch der Kaiser als frommer Stifter von Reliquie und Reliquiar durch Inschrift, Wappen und der *Vera Ikon*-Darstellung auf dem Reliquiarfuß präsent.²² Die verkürzende Formensprache des Herriedener Reliquiars verleitete Karel Otavsky dazu, in dem Objekt ein unter Zeitdruck entstandenes, quasi unvollkommenes Werk zu erkennen.²³ Zwar betont er hinsichtlich der miniaturhaft kleinen gegossenen Vitus-Figur deren hohen Qualität, ist aber gleichzeitig der Auffassung, sie stelle lediglich einen Kompromiss dar, da nicht genügend Zeit zur Herstellung einer dem Wert der Reliquie eigentlich angemessenen, größeren Statuette zur Verfügung stand.²⁴ Diese Ansicht verkennt die Beziehung zwischen Bild und Heiltum an dem Reliquiar: Für Karl IV. und das Herriedener Stift, einer der im 14. Jahrhundert bedeutenden Verehrungsorte des Heiligen, waren Vitus-Reliquien von höchstem Wert; eine Kompromisslösung bei der Herstellung des im kaiserlichen Auftrag entstandenen Reliquiars, die mit Qualitätseinbußen einhergeht, ist schlicht undenkbar.²⁵ Deshalb ist das Reliquiar in seiner Gestalt ein durch und durch vollendetes Behältnis, das dem hohen Rang der kostbaren Reliquie gerecht wird – in einer gegenüber vergangenen Gepflogenheiten veränderten, geradezu fortschrittlichen Auffassung der Bildsprache.

²² Die Stiftung nach Herrieden erfolgte vermutlich im Zusammenhang des 1358 in Rotheburg ob der Tauber stattgefundenen Hoftages. Karl IV. hatte die Gebeine des hl. Vitus 1355 in Pavia erheben und nach Prag überführen lassen. Ob er mit der Schenkung nach Herrieden eine Entschädigung für die von seinem Vorgänger Ludwig dem Bayern geraubten Reliquien des hl. Deocarus vornehmen wollte, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich.

²³ Vgl. AK New York 2005 (Prague), Nr. 23

²⁴ a.a.O.

²⁵ Zu Karls Verhältnis zum hl. Vitus und seinen Reliquien vgl. Otavsky, Domschatz, 2010, bes. 216 f.

Das hohe Maß an Reduktion ist neu und eines der maßgeblichen Charakteristika für den Wandel in der Beziehung zwischen Bild und Heilium seit dem 13. Jahrhundert.²⁶ Anja Kalinowski hat dargelegt, dass sich die Gestaltung von Reliquiaren im Früh- und Hochmittelalter hinsichtlich des figürlichen Schmucks eher an einem allgemeingültigen Bildkanon orientierte: Repräsentative Darstellungen Christi und der Gottesmutter wie die thronende Madonna, die Majestas Domini und die Kreuzwache der Apostel sind gängige Themen.²⁷ Die häufige Aufbewahrung von bildgeschmückten Reliquienbehältern an unzugänglichen Orten – in der Altarstipes oder in Reliquiengräbern innerhalb der Kirchen – wirft die Frage auf, an wen sich die Bilder denn richteten. Dazu Kalinowski: „Die Bilder samt deren Programmatik und Aussage blieben auch in der Unsichtbarkeit erhalten; auf ihre eschatologische Wirkung kam es an: Die Reliquiarbilder richteten sich im Unsichtbaren an Gott und die Märtyrer, deren Reliquien in den Gefäßen geborgen waren. Gleich den Reliquien erhielten auch die Bilder eine über die Sichtbarkeit hinausreichende Wirksamkeit.“²⁸ Im Laufe des späteren Mittelalters ändert sich diese Ausrichtung des Bildschmucks grundsätzlich, indem sich die Bilder gezielt an den Betrachter wenden und seine Aufmerksamkeit und bewusste Rezeption dessen, was er sieht, einfordern.²⁹ Das ist neu; die visuelle Rezeption der Reliquiare verändert sich, indem der Betrachter erstmals eine aktive Rolle im

²⁶ Kurtze, Theorem, 2008, 56, setzt auch bei „redenden Reliquiaren“ des frühen und hohen Mittelalters, etwa beim Andreastragaltar im Trierer Domschatz oder generell bei Armreliquiaren eine Abstraktionsfähigkeit beim Betrachter voraus, da beim Trierer Objekt zwar ein Fuß gezeigt, tatsächlich aber die Sohle einer Sandale die Reliquie bildet, und da Armreliquiaren häufig keine Armknochen beinhalten, sondern auf die rechte Hand Gottes verweisen. Zu letzterem siehe vor allem Hahn, Voices, 1997. Die von Kurtze angesprochene Abstraktion ist aber im Gegenteil eher eine Konkretisierung, denn beim Andreastragaltar erhält die anikonische Reliquie auf dem Reliquiar die bildhafte Gestalt eines Fußes, und im Fall der Armreliquiare ist der Zusammenhang mit dem göttlichen Arm evident und unmittelbar ersichtlich.

²⁷ Kalinowski, Reliquiare, 2011, 168: „Reliquiarbilder bleiben in ihrer Aussage immer sehr allgemein. Die benutzten Bilder haben sich entweder bereits etabliert und als funktionstüchtig erwiesen oder, wie im Einzelfalle von S. Nazaro, eine neue repräsentative Darstellungsart gefunden. Immer wird aber der hohe Anspruch, die die Auftraggeber in die Bildausage eingebracht wissen wollten, spürbar; dieser verhindert eine direkte Verbindung zwischen den Bildern und der Funktion des Gefäßes als Reliquienhülle.“

²⁸ Ebenda, 132.

²⁹ Der Begriff „Betrachter“ ist hier ganz allgemein verstanden und nicht im Sinn eines heutigen Museumsbesuchers, der die Objekte im Zusammenhang einer kunsthistorisch ausgerichteten Sammlung „betrachtet“. Statt „Betrachter“ können auch Begriffe wie Nutzer, Gläubiger, Handhabender, Meditierender, Betender, Verantwortlicher, Liturge und andere herangezogen werden. Es geht immer um einen „Umgang“ mit den Reliquien und dem Reliquiar in deren ursprünglichen Kontexten. Susanne Wittekind spricht im Zusammenhang mit dem genannten Prozess von „neue(n) künstlerischen Konzepte(n), die auf eine affektive Ansprache (...) zielen“, Wittekind, Tendenzen, 2009, 169, als Kennzeichen für eine „kulturelle Aufbruchstimmung“, ebenda. Vergleichbares vollzieht sich seit dem 13. Jahrhundert generell im Bereich der Bildkünste, vgl. dazu vor allem die Arbeiten Beltings, aber auch Holmes, Image, 2013 und die interessanten Ausführungen von Mateusz Kapustka über ein kleines Polyptichon in Breslau: Kapustka, Entfalten, 2007, besonders 106.

Wahrnehmungsprozess einnimmt. Im Fall des Herriedener Vitus-Reliquiars bedeutet dies, dass er die abstrahierende und äußerst knappe Darstellung gedanklich „vollenden“ muss, indem er die Präsenz des Heiligen (Vitus-Figur mit Reliquie) innerhalb des göttlichen Heilsplan (Einschluss in einen Bergkristall, *Vera Ikon* und bekrönender Kruzifix) mit der Herriedener Stiftskirche und der Memorie an den kaiserlichen Stifter (Inscription und Wappen) verbindet. Vor allem die Ummantelung der kleinen Vitus-Darstellung mit der Reliquie durch den Bergkristallzylinder ist bedeutsam: Es geht hier nicht allein um die sichtbare Präsentation des Heiltums durch das transparente Material, sondern vor allem um den Bedeutungsgehalt, den man dem kostbaren, durchsichtigen Stein zuschrieb; ich werde weiter unten noch näher auf diesen Kontext eingehen, wenn ich das Thema der Sichtbarkeit der Reliquien erörtere.³⁰

Im Reliquiar aus Herrieden haben wir es also mit einer durchaus vielschichtigen inhaltlichen Aussage zu tun, die mit geringstem bildprogrammatischen Aufwand entwickelt wird.³¹ Indem der Betrachter zum aktiven Wahrnehmen aufgefordert wird, besetzt er gegenüber der Vergangenheit eine gänzlich neue Rolle im Zusammenspiel zwischen dem Bild und dem Rezipienten. Während diese veränderte Form perzeptueller Vorgänge in der Forschung bisher immer mit der *ars nova*, also dem mit der altniederländischen Tafelmalerei seit Jan van Eyck und dem Meister von Flémalle bzw. Robert Campin aufkommenden Realismus bzw. Verismus in Beziehung gebracht wurde, können wir feststellen, dass derartige Tendenzen schon viel früher und in äußerst subtilerer Form, auftreten.³²

³⁰ Prag war zur Zeit Karls IV. neben Paris und Venedig eines der Zentren der Hartsteinverarbeitung, besonders auch von Bergkristall, vgl. Hahnloser / Brugger-Koch, *Corpus*, 1985. Grundlegend nach wie vor Legner, *Gefäße*, 1978. Zu den verschiedenen Bedeutungsschichten des Bergkristalls im Mittelalter vgl. Henze, *Edelsteinallegorese*, 1991.

³¹ Die großen rhein-maasländischen Schreine des 12. und frühen 13. Jahrhunderts verfolgen inhaltlich im Prinzip ähnliche Ziele, gehen dabei aber den entgegengesetzten Weg: Umfangreiche Bildprogramme wie die alttestamentlichen Propheten, Apostel, Szenen aus dem Leben Christi und aus den Viten der jeweiligen Heiligen, verbunden mit Tugenddarstellungen, Engeln und einer Fülle weiterer Verknüpfungen mit inhaltlichen Anspielungen an die Heilsverheißung wie antike Gemmen und Edelsteine mit ihren Assoziationen an das Himmlische Jerusalem breiten sich vor dem Betrachter in großer Fülle aus, dessen Rolle sich auf die passive Wahrnehmung beschränkt. Dieser „traditionelle“ Umgang wirkt auch im späten Mittelalter noch lange nach, vor allem bei der Ausschmückung der Exemplare des weiterhin angefertigten althergebrachten Schreintypus.

³² Den Begriff „ars nova“ prägte Erwin Panofsky für die Kunstgeschichte in Panofsky, *Painting*, 1953, 151. Die Literatur zu diesem Themenkomplex ist zu umfangreich, um sie hier aufzulisten. Beispielhaft seien genannt Büchsel / Schmidt (Hgg.), *Realität*, 2005 und Bocken, *Viewers*, 2012, dort jeweils mit umfangreichen Literaturangaben.

Das Plenar Ottos des Milden im Welfenschatz

Ein weiteres Beispiel, das uns ebenfalls das neue Verhältnis zwischen Bild, Betrachter und Reliquien anschaulich vorführt und das bisher Gesagte verdeutlicht, ist der sowohl materiell als auch ikonographisch-inhaltlich äußerst komplex gestaltete Einband des Plenars Ottos des Milden aus dem „Welfenschatz“, also aus dem Schatz der Stiftskirche St. Blasius in Braunschweig, heute im Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen in Berlin.³³



Abb. 3 Plenar Ottos des Milden, Vorderseite, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum

Vorder- und Rückdeckel des Plenars sind gänzlich unterschiedlich gearbeitet.³⁴ Betrachten wir zunächst den Vorderdeckel (Abb. 3): Zentraler Bestandteil ist das Fragment eines Schachbretts, dessen nahezu quadratische Felder aus rotem Jaspis sowie unter Bergkristall

³³ Niedersachsen, 1339, Höhe 35,5, Breite 26 cm. Einband: Eichenholzkern. Vorderdeckel: Gold, Silber, gegossen und getrieben, teilweise vergoldet und graviert, Jaspis, Edelsteine, Perlen, Pergamentmalereien unter Bergkristall. Rückseite: Silber, teilweise vergoldet, graviert. Handschrift: um 1300/30, 56 Blatt, Pergament, mit ganzseitigen Malereien. Kötzsche, Welfenschatz, 1973, Nr. 31; Boockmann, Teile, 1997, 179; dies., „Preciosenbok“, 1998; Fritz, Rückdeckel, 1998; Fey, Beobachtungen, 2006, 27 ff.; Braun-Niehr, Buch, 2010, 126 f.; Lambacher, Reliquien, 2014, 57 f.; Cordez, Schatz, 2015, 121 ff.

³⁴ Im 1482 bis 1485 erstellten Inventar des Stifts St. Blasius werden der Bucheinband wie auch das sog. Plenar für die Sonntage (ebenfalls Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum) und das Buchreliquiar (Cleveland, Cleveland Museum of Art) mit dieser Bezeichnung benannt („in ... plenario...“), vgl. Boockmann, „Preciosenbok“, 1998, 129. Das Inventar (Preciosenbok) befindet sich heute im Niedersächsischen Staatsarchiv in Wolfenbüttel, VII B Hs 166.

befindlichen, auf Pergament gemalten figürlichen Miniaturen bestehen.³⁵ Um die hochrechteckige Form zu erhalten, wurde das Schachbrett beschnitten, so dass sich die Zahl der Felder von 64 auf 35 reduzierte, und zwar dergestalt, dass 20 Felder eine Rahmenleiste um die restlichen, gegenüber dem Rahmen vertieft in den Holzkern eingelassenen 15 Felder im Zentrum der Tafel bilden. Während die Felder der Randleiste abwechselnd aus Jaspis und Miniaturen bestehen, sind die Kompartimente der vertieften Mitte ausschließlich mit Pergamentbildern geschmückt – mit Ausnahme des zentralen Feldes, das eine Kreuzpartikel präsentiert, und der vier links und rechts sowie oben und unten an diese anschließenden, mit silbervergoldeten, in gestanzter à-jour-Technik gearbeiteten Evangelistensymbolen in Medaillons.

Die Rückseite des Einbands zeigt in vollendeter Gravierkunst den unter einer Arkade thronenden heiligen Blasius, Hauptpatron der Braunschweiger Stiftskirche, der seitlich von dem knienden Herzogpaar, links Otto, rechts seine Gemahlin Agnes von Brandenburg, verehrt wird (Abb. 4).³⁶

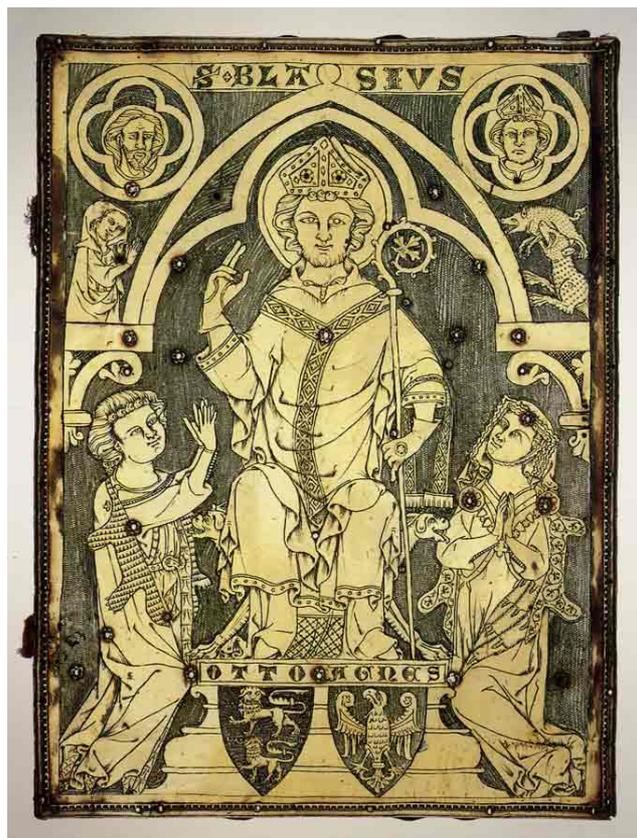


Abb. 4 Plenar Ottos des Mildes, Rückseite, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum

³⁵ Zum Thema des Schachspiels im Kontext mittelalterlichen Herrschertums und Schachbretter als Schatzobjekte und Reliquienbehältnisse vgl. Cordez, Wunder, 2015, 97 ff.

³⁶ Zur stilistischen Einordnung der Gravuren vgl. Fritz, Rückdeckel, 1998, 372 ff.

Beide sind durch ihre Wappen gekennzeichnet und, wie auch der Patron, inschriftlich benannt. In den oberen Ecken des Einbands erscheinen die nimbierten Köpfe der heiligen Johannes des Täufers und Thomas Beckett als Nebenpatrone; darunter ist links die Halbfigur einer Frau zu sehen, die sich wie die Stifter betend dem Heiligen Blasius zuwendet, rechts ein Wolf, der ein Schwein in seinem Maul trägt. Bei diesen Darstellungen handelt es sich um die Wiedergabe einer Szene aus der Blasius-Vita, nach der der Heilige das einzige Nutztier einer armen Frau aus dem Volk vor dem Tod durch einen Wolfsbiss gerettet hat.

Die Datierung des Einbands auf das Jahr 1339 stützt sich auf ein Pergament, das auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels geleimt wurde und mit einem Text versehen ist, der die Stiftung bezeugt und zusätzlich die in den Einband eingelassenen Reliquien benennt: „*Anno domini MCCCXXXIX. factum istud: et imposite sunt reliquiae ist: Sanguis Domini sacramentalis. De ligno Domini. S. Johannis baptiste. S. Basii. S. Thomae ep. De Innocentibus. S. Laurentii mart. SS. martyrum Abdon et Sennes. S. Petri Ap. S. Bartholomei Ap. De vestimentis S. Johannis Evangeliste. S. Mathei Evang. S. Godehardi ep. S. Bernwardi ep. S. Auctoris ep. S. Magni ep. S. Cecilie Virg. S. Cunegundis Virg. S. Adelheydis Imperatricis. S. Vrsule.*“³⁷ Mit Ausnahme der Kreuzreliquie, die unter einem Bergkristalltäfelchen im Zentrum des Vorderdeckels sichtbar präsentiert wird, befanden sich die übrigen Reliquien in den 20 Feldern der Randleiste, wovon noch heute eine Öffnung auf der Innenseite eines jeden Feldes hinweist, wobei das aufgeleimte Pergamentblatt als Verschluss diente.³⁸ Wenn man davon ausgeht, dass die Reliquien der heiligen Abdon und Sennen gemeinsam in einem Repositorium geborgen waren – was ihr der Legende nach gemeinsam erlittenes Martyrium und die gemeinsame Nennung ihrer Namen in der Liste nahelegt – korrespondiert die Anzahl der Heiltümer exakt mit den 20 Gefachen in den Feldern des Rahmens.

Neben der Rückseite des Plenars mit den qualitativ hochwertigen Gravuren interessiert in unserem Fragenzusammenhang zunächst vor allem die Vorderseite, die unter Verwendung eines Spielbretts in ihrer heutigen Form entstanden ist. Die alternierende Verwendung von Hartsteinplatten – in diesem Fall roter Jaspis – und Pergamentminiaturen unter Bergkristall deutet im Vergleich mit verwandten Werken, etwa dem Diptychon König Andreas´ III. im Berner Historischen Museum, auf eine Entstehung im ersten Drittel des 14.

³⁷ Zitiert nach Cordez, Wunder, Schatz, 2015, 123. Zur Praxis, im Mittelalter Reliquien in Bucheinbände zu deponieren, vgl. Spilling, Sanctarum, 1992, 29 f.

³⁸ a.a.O.; die Vertiefungen in den Feldern sind heute leer, der Verbleib der Reliquien ist nicht bekannt.

Jahrhunderts hin, also in zeitlicher Nähe zur Genese des Einbands selbst.³⁹ Ähnliche Spielbretter haben sich im Stiftsmuseum Aschaffenburg oder im Kunsthistorischen Museum in Wien erhalten, wobei das Aschaffenburgere Spielbrett ebenfalls als Reliquiar gedient hat; in beiden Fällen sind allerdings die figürlichen Darstellungen aus Ton modelliert.⁴⁰ Die Verbindung von Schachbrettern und Reliquien ist besonders evident, wenn man das sog. Schachbrett Karls des Großen hinzuzieht, das im Schatz der Kollegiatskirche Santa Maria im baskischen Roncesvalles aufbewahrt wird: Eine querrrechteckige Tafel, die in ihrem Binnenfeld abwechselnd mit transluziden Emails und Bergkristallplättchen, unter denen Reliquien, in Textilien verpackt und mit Cedulae versehen, aufweist.⁴¹ Die Emails zeigen einzelne Figuren, die insgesamt ein Passions- und Gerichtsprogramm, kombiniert mit Engeln, Heiligen, Aposteln und Propheten sowie Stationen aus dem Leben des hl. Stephanus, bilden. An zentraler Stelle im oberen Register befindet sich eine Kreuzreliquie. Aufgrund des fragwürdigen Zustands der Tafel werde ich nicht näher auf sie eingehen; so scheinen die Reliquienpäckchen unter Bergkristall allesamt neu gefasst und mit neuzeitlichen Cedulae versehen, eine Aussage über den Bezug zwischen der Ikonographie und den Heiltümern bleibt deshalb problematisch.⁴²

Wenden wir uns wieder dem Plener Ottos des Mildens im Welfenschatz zu, so stellen sich viele Fragen, die unseren Themenkomplex unmittelbar betreffen. Die erste bezieht sich auf die Reliquien: In der Liste der ehemals im Buchdeckel verwahrten Heiltümer fällt auf, dass es sich um eine äußerst illustre Versammlung kostbarer *pignora* handelt. Neben den

³⁹ Vgl. Lothar Lambacher in AK Berlin 2010, Nr. 54

⁴⁰ Zu den vermutlich in Venedig entstandenen Miniaturen unter Bergkristall vgl. zuletzt Spiandore, *preciose*, 2014 und Degen, *Zimelien*, 2003; siehe auch Henze, *Edelsteinallegorese*, 1991. Prominentestes Beispiel der Gruppe ist das Diptychon Andreas III. von Ungarn im Berner Historischen Museum, vgl. Spiandore, *preciose*, 2014, Nr. 8; Henze, a.a.O., 435 und Hahnloser / Brugger-Koch, *Corpus*, 1985, Nr. 23. Zum Aschaffenburgere Spielbrett vgl. AK Halle 2006, Bd. I, 248 – 249, dort sind die unter Bergkristall befindlichen Darstellungen aus Ton modelliert; zum Exemplar in Wien (Inv. Nr. KK 168), vgl. Spiandore, a.a.O., 124 ff. und Kat. 31, dort datiert um 1335. Das Aschaffenburgere Spiel stammt aus der dortigen Pfarrkirche St. Peter und Alexander, vgl. Cordez, *Schatz*, 2015, 121. Die Provenienz des Wiener Objekts lässt sich bis auf die Zeit des Erzherzogs Ferdinand II. (1529 bis 1595) zurückverfolgen, in dessen Sammlung in Schloss Ambras es sich befand, vgl. Spiandore, *preciose*, 2014, 545. Generell ist festzuhalten, dass die Umwidmung profaner Objekte zu sakralen Zwecken eine gängige Praxis war, die mittelalterlichen Kirchenschätze weisen zahlreiche Beispiele auf. Allerdings handelt es sich dabei meist um Gefäße hohen Alters oder ferner, sagenhafter Herkunft, was eine Sakralisierung begünstigt haben mag, und selten um zeitgenössische oder in nur kurzem historischem Abstand entstandene Werke. Beispiele finden sich in zahlreichen Kirchenschätzen, so z.B. in Quedlinburg, vgl. AK Berlin 1992, Nr. 5. Zu erwähnen ist auch die häufige Verwendung fatimidischer Bergkristallflakons, vgl. Toussaint, *Blut*, 2010.

⁴¹ Entstanden wohl in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Montpellier, vgl. Gauthier, *Straßen*, 1983, Nr. 75. und Cordez, *Schatz*, 2015, 120.

⁴² Eine materialtechnische Untersuchung des Tafelreliquiars in Roncesvalles steht m.E. noch aus und stellt ein dringendes Desiderat dar.

beiden wertvollen Passionsreliquien vom Blut und Kreuz Christi haben wir es mit Reliquien der drei Stiftspatrone zu tun, ferner mit Aposteln (darunter Petrus), den Unschuldigen Kindern, die ihr Blut für Christus vergossen haben, mit Märtyrern des frühen Christentums, heiligen Bischöfen mit zweifachem Bezug zu Hildesheim sowie Märtyrerinnen und zwei Kaiserinnen, die nicht nur mächtige Herrscherfiguren in ihrer Zeit waren, sondern, wie die heiligen Cäcilie und Ursula auch, im besonderen Ruf der Tugendhaftigkeit standen.⁴³ Wie ist diese Auswahl bedeutender Reliquien zu bewerten und welcher Zusammenhang besteht zwischen ihnen und dem vorderen Buchdeckel?

Das Behältnis, in dem die Reliquien geborgen waren, ist zumindest in der umlaufenden Rahmenleiste noch als Teil eines Schachbrettes erkennbar; wir dürfen davon ausgehen, dass auch dem Auftraggeber, also dem Herzog, aufgrund der Tatsache, dass das Spielbrett erst wenige Jahre früher angefertigt worden ist, dessen Funktion bewusst war. Dies umso mehr, als schon früh vermutet wurde, dass das Spielbrett aus dem Besitz der Gattin Ottos, Agnes von Brandenburg, stammen könnte.⁴⁴ Bei näherer Betrachtung der figürlichen Darstellungen, die auf den verbliebenen Teilen des Schachbretts unter Bergkristall zu sehen sind, zeigt sich eine Vielzahl unterschiedlicher profaner Szenen und Bilder: Reitende und mit Fabelwesen kämpfende Ritter, aus der Antike entlehnte Zentauren, mehrere Darstellungen eines Ritters mit einer Dame und sogar ein schachspielendes gekröntes Paar.⁴⁵ Auf den zehn Feldern in unmittelbarer Nähe der zentralen Kreuzreliquie sind oberhalb der Partikel zwei Männer unterschiedlichen Alters, die jeweils einen Löwen bändigend (?), zwei reitende Ritter und eine Dame mit einem großen Tier zu erkennen; unterhalb zwei weitere reitende Männer und eine Szene mit einer sitzenden Dame und einem stehenden Ritter sowie zwei thronende, bärtige Männer, die jeweils mit der rechten bzw. linken Hand auf einen vor ihnen stehenden Baum oder Busch weisen. Es ist bedauerlich, dass wir bis heute die einzelnen Darstellungen weder im Detail noch in ihrer Gesamtheit identifizieren können, was eine eingehende Untersuchung des Plenar-Vorderdeckels als dringend wünschenswert erscheinen lässt.⁴⁶

So kann man nur allgemein feststellen, dass es sich vermutlich um Szenen aus der höfischen Literatur handelt, die das Leben eines Höflings

⁴³ Vgl. Guth, Kaiser, 2002; Fey, Beobachtungen, 2006, 32.

⁴⁴ Vgl. Cordez, Schatz, 123; Fey, Beobachtungen, 2006, 31.

⁴⁵ Vgl. Holländer, Zeichensysteme, 1995, 15

⁴⁶ So beklagte auch Hugo Buchthal mit Blick auf die Miniaturen des Plenars: „... they have never been individually identified.“, Buchthal, Historia, 1971, 21. Daran hat sich m.W. bis heute nichts geändert und gilt auch für die Spielbretter in Aschaffenburg und Wien, vgl. Spiandore, *preciose*, 2014, 124 ff. und Nr. 31 sowie AK Halle 2006, Bd. I, 248 – 249.

oder Ritters in Form einer *Aventure* beschreiben, deren einzelne Stationen im Laufe einer Schachpartie mit den Figuren besucht werden.⁴⁷ In dem Zusammenhang ist es hilfreich, sich den höfischen Charakter des Schachspiels im Mittelalter zu vergegenwärtigen, das als ein Gleichnis höfischen Lebens mit all seinen Bewährungsproben und Prüfungen galt.⁴⁸ Inwieweit man am Hofe Ottos des Mildens in Braunschweig über das Wissen um die Darstellungen auf dem Schachbrett verfügte, ist leider nicht bekannt.

Eine interessante Frage ist, ob sich hinter den figürlichen Miniaturen im unmittelbaren Umfeld der Kreuzreliquie und der Evangelistensymbole möglicherweise Szenen und Bilder verbergen, die eine subtile Beziehung zum Heiligen Land und seiner Eroberung bzw. seiner Verteidigung herstellen ; mit exotischen Tieren kämpfende Ritter und bewaffnete, vor turmartigen Architekturabbreviaturen im Galopp dahinstürmende Krieger konnten im damaligen Verständnis womöglich auf gefährliche, kämpferische Handlungen in exotischer Umgebung hindeuten. Doch wie soll man die thronende gekrönte Dame mit dem stehenden Ritter, die Dame mit dem Tier und die beiden vor einem Baum oder Busch sitzenden älteren Männer interpretieren? Solange hier keine neuen Erkenntnisse vorliegen, bleibt jede Deutung Spekulation. Immerhin ergibt sich möglicherweise ein Hinweis in die genannte Richtung, wenn man die Herkunft der Reliquien in Betracht zieht. Die ikonisch ganz konkret als Kreuz Christi erfahrbare Kreuzpartikel, zentraler Bestandteil der bildlichen Ausgestaltung des Vorderdeckels, käme jedenfalls einer Assoziation der Bilder mit den heiligen Stätten in Jerusalem entgegen, ebenso wie die kostbare, in der Liste an erster Stelle genannte Heilig-Blut-Reliquie zudem einen anschaulich-symbolischen Widerhall in der eindringlichen roten Farbigkeit der wertvollen Jaspisplatten sowie in dem bei der Umarbeitung zum Reliquiar neu angefertigten roten Untergrund der Kreuzreliquie gefunden haben mag.⁴⁹ Zu diesem Thema

⁴⁷ Holländers Behauptung, Entsprechungen der Bilder des Berliner Schachbretts gebe es „ausschließlich“ (ebenda) in den überlieferten Erzählungen der Artus-Legenden ist verlockend, aber nicht belegt.

⁴⁸ Ich beziehe mich hier auf Holländer, a.a.O., 21: „Die Idee, das Schachspiel als Gleichnis für reale Situationen zu betrachten – als Gleichnis, aber keinesfalls als Abbild oder Widerspiegelung – muss relativ früh entstanden sein“.

⁴⁹ Hier muss auch an die Bedeutung des Jaspis im Zusammenhang mit der Beschreibung des Himmlischen Jerusalem erinnert werden, wie in Apok. 21, 11 geschildert: „... die (himmlische Stadt Jerusalem) hatte die Herrlichkeit Gottes. Und ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem hellen Jaspis“. Vgl. dazu auch Müller, Bild, 2010, 104, im Kontext der verlorenen Marienstatue von Clermont. Den Miniaturen ergleichenbare Darstellungen finden sich in zeitgenössischen „historischen“ Manuskripten wie der *Chronologia magna* des Paulinus von Venedig, Avignon, nach 1323, London, British Library, Egerton Ms. 1500, f. 46, vgl. AK Los Angeles 2010, Nr. 19 oder in Kampfszenen, wie sie die *Histoire ancienne jusqu'à César*, Nordfrankreich, 2. Hälfte des 13. Jhs., schildert: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 78 D 47, f. 68v, vgl. ebenda, Nr. 3.

würden auch die im Einband geborgenen Reliquien der Apostel und der als Märtyrer verehrten Unschuldigen Kinder passen, deren Opfertod die durch die Blut- und Kreuzreliquie assoziierte Erlösungstat Christi gleichsam vorwegnimmt.⁵⁰ Und weiter: Möglicherweise bieten die bisher in der Forschung wenig beachteten Miniaturen der Handschrift, die von den beiden Einbanddeckeln umschlossen wird, einen weiteren Hinweis (Abb. 5).



Abb. 5 Plenar Ottos des Milden, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Ident.Nr. W 32, f. 4

Der 56 Blätter umfassende, auf Pergament geschriebene Text beinhaltet die Lesungen der Messfeiern und weist zwei ganzseitige, allerdings nur unzureichend publizierte und in der Forschung bisher wenig zur Kenntnis genommene Malereien mit je vier Miniaturen auf: Fol.3v zeigt die vier Evangelisten, fol. 4v vier Szenen aus der Kindheit Christi: die Anordnung Herodes' zur Volkszählung, die Reise Josefs und Marias nach Bethlehem, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten.⁵¹

⁵⁰ Seit der Spätantike, u.a. bei Augustinus, Sermo 373.

⁵¹ Zu den Miniaturen vgl. Kötzsche, Welfenschatz, 1973, Nr. 30; Stange, Malerei, 1934, 107 f.

Nicht nur binden die Evangelistendarstellungen den Text an das Neue Testament und den Kreuzestod Christi, sondern darüber hinaus besteht eine Verbindung zwischen den Darstellungen aus der Kindheit Christi mit den Unschuldigen Kindern, die König Herodes töten ließ.⁵² Auch formal gibt es Übereinstimmungen, die zufällig, aber ebenso bewusst gewählt sein können. So ähneln die vier Szenen aus der Kindheit Christi sowohl durch ihre annähernd quadratischen Bildfelder als auch in den ornamentalen Rahmen den quadratischen Bergkristallminiaturen des Einbands, die jeweils durch einen ornamental mit stilisierten Blüten geschmückten Metallrahmen voneinander getrennt sind.⁵³ Muss man die Entstehung der Handschrift mit den Miniaturen also enger an die Entstehung des vorderen Einbanddeckels heranrücken? Die Datierung „um 1330“ ist nicht gesichert, so dass der Auftrag für das Manuskript und den Einband unter Verwendung des Schachbretts gemeinsam erteilt worden sein kann, was die Beziehungen zwischen den Miniaturen der Handschrift und dem Vorderdeckel des Plenars erklären könnte. Wie und wann die Kreuzpartikel und die Blutreliquie des Plenars nach Braunschweig kamen, ist unbekannt; allerdings wissen wir von einer Reliquienschenkung, die Herzog Heinrich der Löwe nach seiner Rückkehr aus dem Heiligen Land im Jahr 1173 an das Braunschweiger Stift vorgenommen hat, darunter auch eine Blutreliquie; im Kontext des Cismarer Altarretabels werden wir noch davon hören.⁵⁴ Ob hier ein Zusammenhang mit der Blutreliquie im Plenar Ottos des Mildens besteht, muss allerdings offenbleiben, zumal im 14. Jahrhundert mehrere Reliquienschenkungen für St. Blasius bezeugt sind, unter anderem von Ottos Gemahlin Agnes selbst. Weitere Stifter sind Agnes' Schwager, Herzog Albrecht von Braunschweig und Bischof von Halberstadt, und Herzog Heinrich II. (de Gracia) aus einer Nebenlinie der Welfen, der 1331 Reliquien aus dem Heiligen Land nach Braunschweig schenkte, die ebenfalls als Anlass für die Anfertigung des Plenars und seines Einbands in Frage kommen.⁵⁵

Bei den übrigen Reliquien ergibt sich zumindest für die Überreste der im Register genannten Kaiserin Adelheid die Wahrscheinlichkeit, dass es für sie eine Überlieferungsgeschichte im Welfenschatz selbst gibt, sofern man Carola Fey folgt. Ihre Vermutung, die im Plenar geborgene Adelheid-Reliquie stamme möglicherweise aus dem in der Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen Gertrudis-Tragalgar des Welfenschatzes,

⁵² Matth. 2, 16-17..

⁵³ In der Miniatur bestehen die Trennstreifen aus Ornamentbändern.

⁵⁴ Siehe unten; vgl. auch Lambacher, Reliquien, 2014, 57 f. Nicht auszuschließen ist, dass die Reliquien sich schon länger in Braunschweig befanden, da eine sehr ähnliche Liste für ein Plenar von 1312 belegt ist, vgl. Cordez, Wunder, 2015, 123 und Bookmann, Teile, 1997, 129.

⁵⁵ Fritz, Rückdeckel, 1998, 378.

würde einen bewussten Bezug des Herzogs auf die Anfänge des Braunschweiger Stifts bedeuten, da Markgräfin Gertrud (gest. 1077) als eine der Gründerinnen von St. Blasius in Erscheinung getreten ist und auf sie eine erste reiche Ausstattung mit Goldschmiedewerken zurückgeht.⁵⁶ Bezüglich der im Pergament genannten Reliquie des hl. Bernward sei angemerkt, dass in Braunschweig auch die sog. Patene des Hildesheimer Bischofs, entstanden vermutlich um 1180, verehrt wurde.⁵⁷

Damit sind aber noch längst nicht alle Fragen an das Werk beantwortet. Eine weitere Besonderheit stellt die aufwändig geschmückte Rückseite des Einbands dar, die die beiden Stifter und die Patrone, allen voran den hl. Blasius, so prominent in den Mittelpunkt der gravierten Darstellung platziert. Die künstlerisch sorgfältige und mit figürlichen Darstellungen versehene Herstellung von Einbandrückdeckeln ist im Mittelalter ungewöhnlich; so zeigt auch das ebenfalls aus dem Welfenschatz stammenden Plenar für die Sonntage auf seinem Rückdeckel lediglich eine einfache Stoffbespannung.⁵⁸ Allerdings gibt es ein drittes Werk aus dem Schatz von St. Blasius, das sich heute in Cleveland befindet, dessen Rückseite gleichermaßen kunstvoll gestaltet ist.⁵⁹ Es handelt sich dabei um ein buchförmiges Reliquiar, das nie als Buch gedient hat, sondern lediglich die Form eines Bucheinbands hat und im Inventar von St. Blasius aus dem Jahr 1482 wie die beiden anderen Objekte ebenfalls als Plenar bezeichnet ist. Während die Vorderseite im Zentrum mit einer wiederverwandten Elfenbeintafel aus dem 11. Jahrhundert, das das Wunder zu Kanaan zeigt, geschmückt ist, präsentiert die Rückseite (der „Rückdeckel“) die stehenden Figuren der drei Stiftspatrone sowie eine abbreviaturhaft dargestellte Deesis in der oberen Zone.⁶⁰

Damit kommen wir zur Frage der Verwendung nicht nur des hier im Mittelpunkt des Interesses stehenden Planars Ottos des Mildes, sondern

⁵⁶ Vgl. Fey, Beobachtungen, 2006, 33 ff.

⁵⁷ Heute Cleveland, The Cleveland Museum of Art; im Preciosenboek von 1482 ist die Patene unter der Inventarnummer 80 genannt, vgl. Bookmann, Teile, 1997, 153; Beuckers, patenam, 2017.

⁵⁸ Berlin, Kunstgewerbemuseum, vgl. Kötzsche, Welfenschatz, 1973, Nr. 30. Das Plenar für die Sonntage zeigt auf der Vorderseite die drei stehenden Patrone Blasius, Johannes d.T. und Thomas Beckett. Es weist wie das Plenar Ottos des Mildes eine Notiz auf der Innenseite des Vorderdeckels auf, in der das Jahr 1326 als Datum der Erneuerung („renovatu(m)“) genannt wird. Wie beim Otto-Plenar waren auch hier Reliquien im Einband geborgen. Im Preciosenboek von 1482 werden folgende Reliquien genannt: „In plenario dominicali reliquie apostolorum Philippi et Jacobi; Stephani pape et martyris; Petri apostoli; de vestimentis // beate Marie; item christoferi martiris; sancte Maria Magdalene; Sancti Abdon martiris; sancte benedictae virginis; sancte Lucie virginis; sancte Walburgis virginis; xi milium virginum; Menne martiris; de ligno domini; sancte Cancianille virginis.“ Bookmann, Teile, 1997, 129.

⁵⁹ Vgl. Braun-Niehr, Buch, 2010, 126 ff.; Little, Cleveland, 1998.

⁶⁰ Zur Einordnung der Elfenbeintafel (Lüttich, 11. Jh.) vgl. Little, a.a.O., zur Deesis-Darstellung Nilgen, Becket, 1998, 240. Zu Reliquiaren in Buchform vgl. Vgl. Braun-Niehr, Buch, 2010.

auch der beiden anderen „Plenare“ im Welfenschatz, denen eine zeitlich benachbarte Entstehung in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gemein ist.⁶¹ 1998 machte Johann Michal Fritz den Vorschlag, das Plenar Ottos des Mildes mit der Stiftung der Laurentiuskapelle zu verbinden, die Otto als Grablege für sich und seine Gemahlin in St. Blasius erbauen und ausstatten ließ.⁶² Die Grabmäler des Herzogspaares sind nicht mehr vorhanden, aber zwei hölzerne Statuen an der Wand der Laurentiuskapelle zeugen noch heute von dem Memorienort des Paares. Fritz vermutete, das Plenar sei gemeinsam mit dem Reliquienbesitz Agnes´ von Brandenburg und weiteren Kostbarkeiten Teil der Ausstattung der Kapelle gewesen und habe dort liturgische Verwendung, u.a. auch bei Prozessionen, gefunden, eine Ansicht, der sich Carola Fey 2006 weitgehend anschloss.⁶³ Da man aber das Plenar aus den genannten Gründen kaum isoliert betrachten kann, sondern im Zusammenhang mit dem Plenar für die Sonntage und dem Buchreliquiar in Cleveland behandeln muss, stellt sich die Frage, ob nicht alle drei Objekte ihre liturgische Funktion im Zeremoniell der Stiftskirche selbst ausübten.⁶⁴ Vor allem für das Reliquiar in Cleveland und das Plenar Ottos des Mildes ist dabei eine temporäre Ausstellung auf dem Hochaltar oder – eher noch – auf dem Kreuzaltar denkbar, zumal das Plenar des Herzogs gänzlich aufgeklappt und somit wie ein Diptychon präsentiert werden kann, wobei der gravierte rückwärtige Einband und die aus Teilen des Schachspiels hergestellte Vorderseite des Buchdeckels sich dann wie ein geöffnetes Reliquiendiptychon unmittelbar nebeneinander befinden – die Außenseiten werden zu Schauseiten (Abb. 6).⁶⁵

⁶¹ Das heute in Cleveland (The Cleveland Museum of Art) befindliche Buchreliquiar wird zeitlich um 1340 angesetzt, vgl. Little, Cleveland, 1998, 79. Hinter der Elfenbeinplatte befindet sich ein Hohlraum im Holzcorpus, in dem einst Reliquien aufbewahrt wurden. Lt. Preciosenboek handelte es sich um vier Fragmente aus den Evangelien, Reliquien der 11.000 Jungfrauen aus der Ursula-Schar sowie „quatuor alii sanctis“, Bookmann, Teile, 1997, 129; Braun-Niehr, Buch, 2010, 127. Alle Reliquien sind verloren.. Little zeigte sich verwundert ob der Tatsache, dass die Rückseite des Reliquiars in Cleveland die drei Patrone des Stifts abbildet, von diesen aber offensichtlich keine Heiltümer im Behältnis geborgen waren, vgl. Little, Cleveland, 1998, 78. Diese Praxis ist aber nicht ungewöhnlich, während des gesamten Mittelalters stimmen figürliche Abbildungen auf den Reliquiaren bei weitem nicht immer mit den in ihnen geborgenen Heiltümern überein, vgl. dazu Husemann, Pretiosen, 1999, 185 . Gleichwohl sind die Reliquien der Patrone in gewisser Weise präsent, denn Fritz, Rückdeckel, 1998, 379, wies aufgrund der Darstellung der drei Patrone unter Baldachinen und auf Sockeln stehend darauf hin, dass sie „wie silberne Reliquienstatuetten aussehen“. Auffällig ist, dass die Ikonographie des Vorderdeckels des Plenars für die Sonntage hier auf den Rückdeckel „gewandert“ ist.

⁶² Weihe des Laurentiusaltars 1346, vgl. Fritz, Rückdeckel, 1998, 379.

⁶³ a.a.O., 379 ff; Fey, Beobachtungen, 2006, 29.

⁶⁴ Die Verbindung zwischen dem Sonntags- und dem Otto-Plenar zeigt sich z.B. auch darin, dass sich der vordere Einbanddeckel des herzoglichen Plenars mit seinem vertieften Mittelfeld eng an das früher entstandene Werk anlehnt.

⁶⁵ Der Kreuzaltar vor dem Chor war bis ins 14. Jahrhundert mit dem goldenen Reliquienkreuz Heinrichs des Löwen geschmückt. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Preciosenboek (1482 –



Abb. 6 Plenar Ottos des Milden, aufgeklappter Zustand (Fotomontage), Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum

Somit stellt das herzogliche Plenar nicht nur materiell, sondern auch in seiner Funktion und Verwendung in der Liturgie ein äußerst komplexes Gebilde dar. Genutzt als Buch mit einer Sammlung liturgischer Texte, die mit Szenen aus der Kindheit Christi geschmückt sind, und als Reliquienbehälter, dessen volle inhaltliche Bedeutung sich im Nebeneinander von Vorder- und Rückdeckel erschließt: Vornehmste Passionsreliquien vom Kreuz und Blut Christi, zu denen sich kostbarste Heiltümer der Unschuldigen Kinder, die wie Christus ihr Blut vergossen haben, prominenter Märtyrer, Apostel und heiliger Herrscherinnen gesellen, von denen eine an die Gründung des Stifts erinnert, erscheinen in einem durch Miniaturen unter Bergkristall vorgezeichneten, herrschaftlich konnotierten Lebensweg, der – womöglich - auch den Besuch des Heiligen Landes suggeriert. Dieses Itinerar des Heils, dessen bildliches und spirituelles Zentrum die allein sichtbare Kreuzpartikel bildet, ist dem durch Wappen und Inschriften unmissverständlich kenntlichem Herzogpaar Otto und Agnes zu verdanken, die beide in Form gestochener Bilder in Demut als Stifter gegenüber dem hl. Blasius auftreten und sich somit des ewigen Gedenkens versichern. In diesem Sinn ist der von Fritz vorgebrachte Memorialgedanke im Zusammenhang mit dem Plenar sicher berechtigt.⁶⁶ Für das Reliquiar in Cleveland, das mit der auf dem Elfenbein ansichtigen Darstellung der Hochzeit zu Kanaan einen direkten Bezug zur Eucharistie herstellt und gleichzeitig durch die drei Figuren der Patrone auf dem Rückdeckel unmittelbar mit der Braunschweiger Stiftskirche verflochten ist, wird man eine ähnliche Verwendung als temporär ausgestelltes Reliquiar – womöglich auf dem

1485) war das Kreuz bereits nicht mehr vorhanden, vgl. Bookmann, Preciosenboek, 1998, 188.

⁶⁶ Vgl. oben.

Hochaltar - voraussetzen dürfen.⁶⁷ Mit dem Plenar Ottos des Mildens haben wir es mit einem Reliquiar zu tun, bei dem sich Bilder und Reliquien auf das Subtilste miteinander verbinden und wiederum – wie auch am Herriedener Reliquiar – vom „Betrachter“, d.h. von den Stiftsherren und den Liturgen, eine intellektuelle Leistung einfordern, nämlich nichts weniger als das Erkennen eines miniaturhaften Kosmos, der die Heilserwartung unter Einbeziehung von Zeichen, Farben, Bildern, Materialien und Schrift real werden lässt.

Essener Reliquiare des 14. Jahrhunderts und eine Schriftquelle

Im Essener Domschatz haben sich mehrere Reliquiare erhalten, die im 14. Jahrhundert entstanden sind. Es handelt sich ausschließlich um Ostensorien, also Gefäße, in denen das Heiltum wie in Herrieden hinter Bergkristall erscheint. Sie zeichnen sich fast alle durch ein relativ kleines Format aus. Die geringen Ausmaße der Gefäße bringen es mit sich, dass sie auch vom Gewicht her eher leicht und deshalb relativ gut und unproblematisch zu handhaben sind. Damit kommen wir zu der Frage, wie diese Reliquiare in der Liturgie bzw. in Verehrungs- und Andachtsszenarien verwandt wurden und welche Funktion ihnen zukam.

Für Essen lässt sich diese Frage zum Glück, wenn auch nicht umfassend, so doch relativ weitgehend beantworten, was nicht nur ein spezielles Licht auf Frömmigkeitsformen im Essener Stift während des 14. Jahrhunderts wirft, sondern uns auch in unserem Themenzusammenhang wichtige Erkenntnisse zu liefern vermag. Grundlage dafür ist der *Liber Ordinarius*, genauer der *Ordinarius canonicorum ecclesie Assindensis de officiatione monasterii* der Stiftskirche aus dem späten 14. Jahrhundert, der sich im Essener Domschatz erhalten hat und einen detaillierten Einblick in den liturgischen Umgang mit den Reliquiaren bzw. den Reliquien bietet.⁶⁸ Demnach spielten sie während verschiedener Feiertage im Jahr eine besondere Rolle, z.B. während der Bittwoche, die an den Tagen vor dem Festtag Christi Himmelfahrt begangen wurde. Der *Liber Ordinarius* berichtet, dass am letzten Tag der Bittwoche die hoch verehrte Essener Goldene Madonna auf dem Hochaltar platziert wurde, umgeben von bzw. zusammen mit „anderen“ Reliquien bzw. Reliquiaren: „... *cum aliis reliquiis altari superposita* ...“.⁶⁹ Die Bezeichnung „*cum aliis*“ ist insofern

⁶⁷ Aufgrund der weniger reich gestalteten Ausstattung des Plenars für die Sonntage, bei dem „nur“ der vordere Einband figürlich in Goldschmiedearbeit geschmückt ist, wird man wohl eher die Hauptfunktion in der Verwendung als liturgisches Buch suchen.

⁶⁸ Hs. 19, entstanden zwischen 1370 und 1393.

⁶⁹ Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, 40. Um welche Heiltümer es sich handelte, ist nicht klar. Man kann davon ausgehen, dass mit „reliquiis“ die Reliquiare mit den in ihnen geborgenen Reliquien gemeint sind. Zur Goldenen Madonna zuletzt umfassend Pawlik, *Bildwerk*, 2013,

interessant, als sie ein Hinweis darauf sein könnte, dass auch die Goldene Madonna im 14. Jahrhundert über ein Reliquiendepot verfügt hat, dass also der Hochaltar an diesem Festtag nicht nur im Glanz der goldschimmernden Marienfigur und Reliquiare, sondern auch der höchst verehrten *pignora* des Stifts erstrahlte, wobei die Marienfigur sicher eine besondere Rolle gespielt hätte. Allerdings ist nicht gesichert, dass die Goldene Madonna als Trägerin von Reliquien gedient hat. Zwar ist im Sockel der Figur eine vergitterte Aushöhlung vorhanden; Anne Pawlik hat in ihrer Untersuchung jedoch deutlich gemacht, dass es unklar ist, wann und zu welchem Zweck diese angebracht wurde; insofern verfügen wir diesbezüglich über keine sicheren Erkenntnisse.⁷⁰ Ich komme weiter unten noch einmal auf dieses Thema zurück.

Welche Funktion das Hochaltarretabel bei der Ostensio der Reliquiare und der Goldenen Madonna übernommen hat, ist nicht zu sagen, da das Retabel des 14. Jahrhunderts nicht erhalten ist, ebenso wie sein spätgotischer Nachfolger, der im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.⁷¹ Der *Liber Ordinarius* vermerkt, dass das Retabel an mehreren Festtagen, u.a. an denen, die sich auf die Stiftspatrone Marsus, Cosmas und Damian bezogen, von denen das Essener Stift Reliquien besaß, geöffnet wurde, es sich also um ein Flügelretabel gehandelt haben muss.⁷² Waren die Reliquiare auch zu diesen Anlässen involviert? Gleichzeitig ist zu fragen, wer Zugang zum Bereich des Hochaltars hatte; die Essener Stiftskirche diente im 14. Jahrhundert auch als Pfarrkirche, ob aber Laien den Chorbereich betreten und sich somit dem Hochaltar nähern konnten, bleibt fraglich. Eher ist davon auszugehen, dass sich die Ausstellung der Reliquiare und der Goldenen Madonna exklusiv für die Stiftsdamen vollzog, die angesichts der in ihren kostbaren Gefäßen ruhenden Heiltümer, in der Bittwoche zudem vereint mit der Goldenen Madonna, an der *virtus* der verehrten Reliquien teilhaben konnten.⁷³

Wir können davon ausgehen, dass auch und gerade die gotischen Ostensorien neben den älteren Schätzen des Essener Stifts wie dem Kreuznagelreliquiar oder den Kreuzen aus salischer Zeit hier zum Einsatz kamen. Interessant ist in dem Zusammenhang, dass das Nagelreliquiar während des 14. Jahrhunderts eine Umarbeitung erfuhr,

Nr.11 und 92 ff., wo sie ausführlich auf den Befund der Öffnung im Sockel eingeht. Anne Kurtze hingegen zählt die Goldene Madonna zu den Objekten im Essener Stift, die Reliquien enthalten haben, vgl. Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, 126. Zur liturgischen Nutzung verschiedener Essener Schatzstücke vgl. auch Falk / Pawlik, *Liturgie*, 2013.

⁷⁰ Ebenda, Nr. 11

⁷¹ Der Schrein des Retabels ist in Fotografien überliefert, danach wies er in der Predella und im Schrein selbst vergitterte Zonen auf, hinter denen teilweise Schädelreliquien erkennbar sind, vgl. Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, 44

⁷² Vgl. a.a.O.

⁷³ Vgl. ebenda, 49 ff.

was Klaus Gereon Beuckers zu der Vermutung veranlasste, den Grund dafür in einer Neuordnung liturgischer Abläufe zu sehen, bei denen Reliquien genutzt wurden.⁷⁴ Dazu gehört vor allen Dingen die Feier der Karwoche und der Osterliturgie, die im *Liber Ordinarius* ausführlich beschrieben wird und bei denen auch die hier zur Diskussion stehenden Reliquiare an verschiedenen Orten des Kirchenraums eine Rolle spielten.⁷⁵ Bevor wir uns den Feierlichkeiten zuwenden, die an den Tagen vor Ostern abgehalten wurden, wollen wir uns einige der Ostensorien genauer anschauen.

Insgesamt handelt es sich um fünf turmförmige mit vertikal montierten und zwei mit horizontal liegenden Kristallzylindern ausgestattete Ostensorien, in denen unterschiedliche Heiltümer geborgen sind bzw. waren (Abb. 7).



Abb. 7 Reliquiar, Essen, Domschatz

Die Höhe der turmartigen Reliquiare schwankt zwischen 18,6 und 23,5 cm – nur das dreitürmige Reliquiar weist mit 44,7 cm eine größere Höhe auf -, ist also im Vergleich zu anderen Reliquiengefäßen des 14.

⁷⁴ Beuckers, *Ensembles*, 2010, 92; vgl. Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, 39. Zum *Liber Ordinarius* vgl. auch Bärsch, *Kunstwerke*, 2007.

⁷⁵ Aber auch am Kirchweihfest, Mariä Himmelfahrt, zu Pfingsten und am Fronleichnamstag, vgl. Kurtze, a.a.O.

Jahrhunderts durchweg gering.⁷⁶ Hinzu kommen die zwei Ostensorien mit jeweils einem liegendem Kristall und einer Höhe von 33 cm (im Fall der Kat.-Nummer 9 inklusive bekrönendem Korallenast⁷⁷) und 14 cm. In ihrer Untersuchung der Objekte kommt Anne Kurtze aufgrund stilistischer, formaler und goldschmiedetechnischer Befunde zu dem Schluss, dass sie alle in nur zwei, möglicherweise sogar in einer einzigen Werkstatt entstanden und in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu datieren sind.⁷⁸ Formal besteht zwischen allen turmförmigen Objekten eine große Ähnlichkeit: Oberhalb eines stern- oder passförmig gearbeiteten Fußes erhebt sich über schlankem Schaft mit Nodus ein Bergkristallzylinder, der die Heiltümer enthält bzw. enthielt (so auch am horizontalen Reliquiar mit Korallenast) und der von einem spitz zulaufenden, mehrseitigen Turm bekrönt wird. Bei einigen Werken ist das Dach mittels eines Scharniers zu öffnen, so dass der Zugriff zu den Reliquien leicht möglich ist.⁷⁹ Alle Objekte bestehen aus vergoldetem Silber mit gegossenen, getriebenen und zum Teil gravierten Teilen sowie aus Bergkristall. Gelegentlich wurde auch Email verwandt. Was die kunstvoll gearbeiteten kleinen Werke insgesamt auszeichnet ist ihre sorgfältige Verarbeitung und goldschmiedetechnische Professionalität in der Herstellung, die Verwendung von Zierelementen aus der Groß-Architektur und die äußerst sparsame Verwendung von figürlichem Schmuck.⁸⁰ Was wir diesbezüglich vorfinden, ist schnell aufgezählt: Masken mit Knabengesichtern (?), Kruzifixe, Wappenschilde sowie eine gekrönte Madonna mit Kind und den hll. Cosmas und Damian; die drei letztgenannten Figuren befinden sich alle als Bekrönung am dreitürmigen Ostensorium.⁸¹ Hinzu kommen noch die tatzenförmigen Füße des Reliquiars mit horizontalem Kristallzylinder.⁸² Wir haben es also mit einem sehr übersichtlichen Figurenpersonal zu tun, was in keinster Weise die Vielzahl an Heiligen widerspiegelt, deren Reliquien sich heute noch oder einst in den Gefäßen befanden.⁸³ Dazu muss

⁷⁶ Zum Vergleich: das ebenfalls im Essener Domschatz befindliche Ostensorium mit Pelikan, Mitte 14. Jh., misst 78 cm, vgl. Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, Nr. 19, oder das Reliquiar für den Gürtel Christi, um 1390, im Aachener Domschatz, mit einer Höhe von 62,5 cm, vgl. AK Köln 1978, 131.

⁷⁷ Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, Nr. 9. Lt. Beuckers, *Ensembles*, 2010, Anm. 46, ist der Korallenast eine Zutat der Zeit um 1500.

⁷⁸ Inv.-Nummern 18, 20, 21, 22, 23, 24 und 45; bei Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, die Kat.-Nummern 9, 13, 14, 15, 16, 17 und 18. Zur Datierung und den Werkstattzusammenhängen vgl. die Beiträge zu den einzelnen Kat.-Nummern und ebenda, 162 f., 239 f. Ebenfalls zugehörig ist nach Kurtze das Reliquienkreuz mit Achatarmen, Kat.-Nr. 12, vgl. ebenda, Kat.-Nr. 12. Das Reliquiar mit der Kat.-Nummer 18 lässt sich nach Kurtzes Meinung stilistisch nicht zuordnen, vgl. ebenda, Nr. 18

⁷⁹ Z.B. a.a.O., Kat. Nr. 14

⁸⁰ Ebenda, siehe die einzelnen Katalogbeiträge und 239 f.

⁸¹ Ebenda, Kat. Nr. 17.

⁸² Ebenda, Kat. Nr. 16

⁸³ Erhalten haben sich Reliquienverzeichnisse aus dem Jahr 1502 sowie aus dem 17. und dem Ende des 18. Jhs., vgl. Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, 31 f.

erwähnt werden, dass heute keines der Reliquiare mit seinem ursprünglichen Bestand an Heiltümern, Cedulae und Stoffumhüllungen auf uns gekommen ist.⁸⁴ Die Frage ist, wie wir uns den äußerst sparsamen figürlichen Schmuck an den kleinen Reliquiaren erklären können. Rein praktische Gründe wie den geringen zur Verfügung stehenden Platz möchte man ausschließen, gibt es doch durchaus Reliquiengefäße von ähnlich kleinem Format, die über ein relativ umfangreiches und anspruchsvolles Repertoire an figürlichen Darstellungen verfügen; als Beispiel seien hier das mit einer Höhe von 28,5 cm und einer Breite von 24 cm auch nicht besonders große Reliquiar Pariser Provenienz der Jahre 1270 – 1280 mit Fragmenten des Heiligen Rocks in Assisi oder das gänzlich aus einem Bildwerke bestehende Reliquiar des hl. Laurentius im Louvre, um 1300 entstanden, das mit einer Breite von nur 19,5 cm ebenfalls zu den kleinformatigen Exemplaren gehört.⁸⁵ Aufgrund der qualitätvollen Ausführung der Essener Ostensorien kann man auch Gründe wie Unvermögen oder mangelnde technisch-künstlerische Fähigkeiten mit Sicherheit ausschließen. Es muss sich also eher um den konkreten Willen zur Reduktion seitens der Auftraggeber bzw. der Auftraggeberinnen handeln, denen offensichtlich an einer knappen figürlichen Formensprache gelegen war – ein Vorgang der Abstraktion, der uns ähnlich bereits weiter oben im Zusammenhang mit dem Vitusreliquiar in Herrieden begegnet ist.⁸⁶ Dank der Quellenlage in Essen ist es möglich, diesem „Minimalismus“ hinsichtlich der figuralen Ausstattung der Gefäße näher auf den Grund zu gehen. Dazu gehört die bereits angesprochene überlieferte Verwendung der Reliquiare in der Kar- und Osterliturgie.

Wie Klaus Gereon Beuckers überzeugend dargelegt hat, spielten nach den „Anweisungen“ im *Liber Ordinarius* die kleinformatigen Reliquiare eine besondere Rolle rund um den Kult des Ostergrabes in der Essener Stiftskirche. So sah der Ritus vor, am Karfreitag ein Kreuz, eine geweihte Hostie, ein Evangeliar sowie Reliquiare, die zuvor schon auf dem Altar im Frauenchor ausgestellt waren, im Ostergrab zu „bestatten“, das sich in temporärer Form (als Zelt?) auf der Westempore der Kirche am

⁸⁴ Vgl. Pawlik, Heilige, 2011, 282. Bei der Untersuchung der Heiltümer in den Essener Reliquiaren konnte Pawlik feststellen, dass die Heiltümer in den gotischen Reliquiaren mit neuzeitlichen Cedulae und Stoffen versehen sind. Vermutlich kam es im 18. Jh. unter dem Abbatat der Fürstin Franziska Christine (1726 – 1776) zu einer Entnahme der Reliquien, die mit neuen Stoffen und Authentiken versehen sowie neu geordnet, das heißt vertauscht worden sind. Das zeigt auch die geringe Übereinstimmung der heute in den Gefäßen geborgenen, noch identifizierbaren Heiltümer mit den Essener Schatzverzeichnissen des 16., 17. und 18. Jhs.

⁸⁵ Reliquiar in Assisi, San Francesco: Gauthier, Straßen, 1983, Nr. 93: Laurentiusreliquiar: Paris, Louvre, Inv. Nr. D 722, vgl. van Os, Himmel, 2001, 18 ff.

⁸⁶ Siehe oben.

Michaelsaltar befand.⁸⁷ Auf die *dispositio* am Karfreitag folgte die *elevatio* am Ostermorgen, der sich dann die *visitatio sepulchri* als liturgisches Spiel vor den versammelten Stiftsdamen und Kanonikern anschloss.⁸⁸ Die Einbeziehung von Reliquien in die österlichen Bestattungs- und Auferstehungszeremonien bedeutet an sich nichts ungewöhnliches, ist dieser Brauch doch bereits seit der Spätantike nachweisbar.⁸⁹ Allerdings kann man davon ausgehen, dass es sich bei den „bestatteten“ Reliquien um solche handelte, die eng mit dem Wirken und Leben Christi verbunden sind, also um Passionsreliquien oder Erde von Golgatha oder ähnliches. Davon kann in Essen im 14. Jahrhundert nicht die Rede sein, denn nach Ausweis des Schatzverzeichnisses von 1502 und dem vorhandenen Bestand beinhalteten die kleinen gotischen Reliquiare zahlreiche Überreste unterschiedlichster Heiliger, u.a. auch der Stiftspatrone Cosmas und Damian, aber keine Partikel welcher Art auch immer von den Heiligen Stätten oder der Passion.⁹⁰ Hinzu kommt, dass, wie bereits erwähnt, die kleinen gotischen Reliquiare aus einem relativ engen Werkstattzusammenhang stammen und alle in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu datieren sind, was die Annahme nahelegt, dass die Objekte mehr oder weniger gemeinsam in Auftrag gegeben oder gestiftet bzw. geschenkt wurden (die nicht näher zu identifizierenden Wappen auf zwei Reliquiaren deuten auf eine entsprechende Donation hin).⁹¹ Es hat also für das Essener Stift einen Grund gegeben, eine relativ große Anzahl von Reliquiaren anzuschaffen, der mit der Osterliturgie und der Verwendung von Reliquien zusammenhängen mag, denn der *Liber Ordinarius* überliefert nicht nur die *dispositio* und *elevatio* von Reliquien gemeinsam mit Kreuz, Hostie und Evangelium, sondern auch, dass am Ostermorgen die Kanoniker die Reliquiare einzeln nehmen sollten, um sie bei der anschließenden Prozession nach unten zu tragen.⁹² Genau diesem Zweck entsprechen die kleinformatischen, leicht zu tragenden Reliquiare durch ihre unproblematische Handhabbarkeit.⁹³ Es ist davon

⁸⁷ Beuckers, Ensembles, 2010, 87.

⁸⁸ a.a.O.; Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, 42.

⁸⁹ Beissel, Geschichte, 1906, 1 ff.

⁹⁰ Vgl. Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, 241 ff.

⁹¹ Es handelt sich um das Reliquiar mit Korallenast, vgl. Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, Nr. 9, und das dreitürmige Ostensorium, a.a.O., Nr.17. Siehe dazu auch Schilp, Stiftungen, 2007.

⁹² Ein größerer Reliquienerwerb ist nicht überliefert, deshalb kann man annehmen, dass für die neuen Reliquiare Heiltümer aus dem Stiftsbesitz verwandt wurden. So verfügte das Stift über ein größeres Konvolut in Blei gefasster Heiltümer, die u.a. in Altären rekondierte waren und im Fall von Havarien - zu denken ist etwa an den Brand der Kirche 1275 - geborgen wurden und somit für eine Neufassung zur Verfügung standen, vgl. dazu Röckelein, Blei, 2007.

⁹³ Vgl. Beuckers, Ensemble, 2010, 90 f. Die „Handhabbarkeit“ wird auch bei Otavský, Domschatz, 2010, 219 f. im Zusammenhang mit der Produktion von Reliquiaren betont, die Kaiser Karl IV. erworben hat. In diesen Kontext gehören z.B. auch des Essener Reliquiaren verwandte Ostensorien wie das Reliquiar aus dem Kloster Adelhausen in Freiburg (Adelhausenstiftung) aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, vgl. AK Essen / Bonn 2005, Nr. 289.

auszugehen, dass es im 14. Jahrhundert zu einer Erneuerung der Osterliturgie kam, die die Verwendung von Heiligenreliquien erforderte und nicht mehr, wie im früheren Mittelalter, von Passionsreliquien bzw. solchen aus dem Heiligen Land.⁹⁴ In denselben gedanklichen Zusammenhang gehört nach Beuckers die Neumontierung des ottonischen Nagelreliquiars in ein *vexillum*, das nach dem *Liber Ordinarius* im Rahmen der Prozession am Ostermorgen dem Zug der Stiftsdamen vorangetragen wurde.⁹⁵

Vergleichbare Vorgehensweisen, die die Verfügbarkeit einzelner, kleiner Reliquiare betreffen, lassen sich auch andernorts finden. So ist für die Reliquien des hl. Quintinus und seiner Begleiter, deren Leichname in der picardischen Kollegiatskirche St. Quentin aufbewahrt und verehrt wurden, überliefert, dass im Zuge des gotischen Neubaus der Kirche im Jahr 1228, anlässlich der Teilfertigstellung des Chores, die Gebeine erhoben, geteilt und auf mehrere kleine Reliquiare verteilt wurden; zunächst fanden sie Aufstellung auf Altären im alten Langhaus der Kirche, nach 1258 wurden sie hinter dem neuen Hochaltar deponiert – ob dauerhaft oder temporär, lässt sich den Quellen nicht entnehmen.⁹⁶ Die Gründe für die Fragmentierung der Körper sind in St. Quentin in dem Wunsch zu suchen, deren Martyrium zu veranschaulichen und zu visualisieren und im Chor der neuen Kirche zu verorten.⁹⁷ Das lässt sich nicht direkt mit Essen gleichsetzen, zeigt aber in der Möglichkeit eines neuen, variableren Umgangs mit den Reliquien eine ganz ähnliche Tendenz.⁹⁸

Zu Recht merkt Beuckers an, dass die „Bestattung von Heiligen (-reliquien) im Christusgrab (...) theologisch äußerst fragwürdig“ ist und „von einer typisch spätmittelalterlichen, eher offenen Handhabung der Reliquien und zeichenhafter Liturgie“ zeugt.⁹⁹ Das ist genau der Tenor,

⁹⁴ A.a.O. Eine Neuordnung war möglicherweise auch durch den Neubau der Stiftskirche nach dem Brand von 1275 angeregt.

⁹⁵ Hinzu kamen das Evangelienbuch und ein zwei Kreuze; nach Beuckers sind damit unter anderem das Theophanu-Evangeliar, dessen Deckel im Essener Münsterschatz aufbewahrt wird, und das Theophanu-Kreuz, ebenfalls Essen, zu identifizieren, was auf eine ältere Überlieferung der im *Liber Ordinarius* verzeichneten Osterriten schließen lässt, vgl. Beuckers, *Ensembles*, 2010, 92 ff.

⁹⁶ Vgl. Shortell, *Dismembering*, 1997.

⁹⁷ a.a.O., 41 ff. Die Reliquiare sind nicht erhalten.

⁹⁸ Vergleichbar auch die Erhebung der Gebeine des hl. Antonius in Padua im Jahr 1263 und die im 14. Jahrhundert erfolgte Verteilung derselben auf mehrere neu geschaffene Reliquiare. Diese sind z.T. noch heute erhalten, aber nicht mehr im Originalzustand, vgl. Bourdua, *Remains*, 2008 (2. Aufl.).

⁹⁹ Vgl. Beuckers, *Ensembles*, 2010., 91. Interessant ist in dem Zusammenhang das sog. Hl.-Grab-Reliquiar im Schatz der Kathedrale von Pamplona (Paris, wohl Mitte 13. Jh.), das als Behältnis für verschiedene Reliquien von Orten im Heiligen Land diente, vgl. AK Paderborn 2018, Nr. 148; Martinez de Aguirre, *reliquaire*, 2004, 222 ff.; Gaborit-Chopin, *Schatzkunst*, 1995, 255 f.

der sich auch in der reduzierten Bildlichkeit der Essener Reliquiare ausdrückt: Verbindendes Element ist die Darstellung des toten Christus am Kreuz, den einige der Reliquiare zeigen.¹⁰⁰ Ansonsten sind keine Bilder nötig, weil die Versammlung der Heiligen durch die Reliquien und die Kostbarkeit der aus edlen Metallen bestehenden Reliquiare angezeigt wird. Die am Geschehen der Osterliturgie Beteiligten – Priester, Diakon, Kanoniker und Stiftsdamen – wussten um die Anwesenheit der Heiligen auch ohne deren Bilder. Dass sie überhaupt anwesend sind, bedeutete eine Aufwertung der verehrten *pignora* im Sinne ihrer Zeugenschaft des Todes und der Auferstehung Christi: Gemeinsam mit Kreuz, Hostie und Evangeliar als signifikante „Zeichen“ für den Sohn Gottes und sein Erlösungswerk wurden sie im Grab des Heilands bestattet und wieder erhoben, sie erfuhren also wie Christus am Ostermorgen die Auferstehung. Bildlicher Schmuck, narrative Elemente oder eine figurenreiche Anspielung an ihre Viten waren nicht nötig, da sich die Heilswirkung ganz und ausschließlich aus der – im wahrsten Wortsinn – unmittelbaren Nähe der Reliquien, d.h. der Heiligen selbst, zu Christus mitteilte. Bruno Reudenbach hat 2007 auf die „Anikonik“ des vermutlichen Kopfreliquiars der hl. Elisabeth in Stockholm aufmerksam gemacht und sie damit begründet, dass in der Abwesenheit figürlicher Darstellungen eine Form des „Reliquienentzugs“ realisiert sei als Gegenpol zur extrem körperbezogenen Verehrung der Heiligen unmittelbar nach ihrem Tod.¹⁰¹ Der Gedanke schließt einen Akt der Kontrolle über das Heiltum mit ein, über den noch zu sprechen sein wird; gleichwohl lassen sich Reudenbachs Beobachtungen für den speziellen Fall des Stockholmer Reliquiars nicht verallgemeinern.

Natürlich ist Anne Kurtze zuzustimmen, wenn sie für die Essener gotischen Reliquiare nicht nur die Verwendung während der Osterliturgie reklamiert, sondern diese auch bei anderen *im Liber Ordinarius* erwähnten Riten in Gebrauch sieht.¹⁰² So sind sie als Gemeinschaft der Heiligen auch im Verein mit der Goldenen Madonna, ausgestellt auf dem Hochaltar, während der Bittwoche zu verstehen: Die Gottesmutter, zwar körperlich als Bildwerk anwesend, im überirdischen Glanz des Goldes aber der irdischen Sphäre gänzlich entrückt, wird von einer Schar Heiliger begleitet, die durch ihre „abstrakten“ Reliquiare ebenso fern erscheinen und trotzdem in den in ihren transparenten Kristallgefäßen geborgenen Partikel substantiell wahrnehmbar sind. Dieses komplexe Zusammenspiel von Erkenntnis, Anspielung, Imagination und Visualisierung bedeutet einen veränderten Umgang mit

¹⁰⁰ Im originalen Bestand gesichert für die Inv.-Nummern 20, 21 und 18, hier als Tatzenkreuz

¹⁰¹ Entstanden um 1240, Stockholm, Historisches Museum, vgl. Reudenbach, Kopf, 2007.

¹⁰² Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, 163

den verehrten *pignora*, den das neue und subtile Zusammenspiel von Bild und Reliquie seit dem 13. Jahrhundert ermöglichte.

Zur Sichtbarkeit der Reliquien

Wenn man sich mit Reliquien und Reliquiaren sowie deren materiellem und künstlerischem Erscheinungsbild in der Zeit von 1250 bis 1420 beschäftigt, kommt man nicht umhin, auch das Thema der Sichtbarkeit der Reliquien anzuschneiden, das in der Forschung schon lange als eine der offensichtlichsten und bedeutsamsten Neuerungen des späteren Mittelalters im Umgang mit den Heiltümern angesehen wird.¹⁰³ Die Literatur dazu ist zu umfangreich, um sie hier im Einzelnen zu referieren, das ist in jüngster Zeit an anderer Stelle hervorragend geschehen.¹⁰⁴ Ein bis heute in dem Zusammenhang zentraler Begriff ist der der „Schauf Frömmigkeit“, und die dazu gehörige These ist die einer im späten Mittelalter (seit dem 13. Jahrhundert) einsetzenden „Entwicklung“ der Reliquiare von geschlossenen Gefäßen und Schreinen, in denen die Heiltümer ruhen, hin zu durch Glas, Bergkristall oder andere Materialien transparenten Ostensorien, die einen Blick auf die Reliquien erlauben. Der Grund dafür sei in einer zunehmenden „Schaudevotion“ zu erkennen, die man als spezifisches Merkmal spätmittelalterlicher Frömmigkeit zu identifizieren glaubt. Gleichzeitig wird mit dieser „Entwicklung“ ein „Niedergang“ der Reliquie verknüpft, was Erich Meyer 1950 im Zusammenhang mit dem sichtbar präsentierten Heilium zu dem Schluss kommen ließ, „daß die Einstellung zur Reliquie immer äußerlicher und ‚respektloser‘ wird“.¹⁰⁵ Das Postulat einer im Spätmittelalter entstehenden „Schauf Frömmigkeit“, die mitverantwortlich sei für verschiedene Phänomene in Kunst und Liturgie wie die Elevation der Hostie, das Aufkommen von Monstranzen und Flügelretabeln und eben auch von Reliquienostensorien, ist nach wie vor aktuell. In diesem Sinn hat auch Christof L. Diedrichs seine 2001 publizierte Dissertation über sichtbar präsentierte Reliquien im Mittelalter konzipiert und ihr den programmatischen Titel „Vom Glauben zum Sehen“ verliehen.¹⁰⁶

Vor allem Anne Kurtze, Gia Toussaint und Thomas Lentos ist zu verdanken, dass dieses kunst- und frömmigkeitsgeschichtlich determinierte Bild einer immer stärker zum Sehen und zum Sichtbarmachen drängenden Annäherung an Reliquien (und Bilder), die

¹⁰³ Zum „Sehen“ als „religiöser Akt“ und dessen Verortung in Frömmigkeit und Liturgie im Mittelalter gibt es eine Reihe neuerer Veröffentlichungen, z.B. Schreiner (Hg.), Frömmigkeit, 2002; Lentos u.a. (Hgg.), „Goldene Wunder“, 2003; Hamburger u.a. (Hgg.), Mind’s Eye, 2006.

¹⁰⁴ Ebenda, 15 ff.

¹⁰⁵ Meyer, Reliquie, 1950, 65.

¹⁰⁶ Diedrichs, Glauben, 2001.

mit einer Nivellierung des Reliquienkultes zusammenhängen soll, einer kritischen Hinterfragung nicht standhält.¹⁰⁷ Toussaint hat überzeugend dargelegt, dass der Topos der angeblichen spätmittelalterlichen Schaufrömmigkeit ein moderner Begriff des 19. Jahrhunderts ist und historisch weder begrifflich noch phänomenologisch belegt werden kann.¹⁰⁸ Die ohne wissenschaftliche Herleitung erfolgte Etablierung des angeblichen Seh-Bedürfnisses in den 1920er Jahren geschah im Umfeld der Deutschen Liturgischen Bewegung, die ihr Zentrum im Kloster Maria Laach hatte. Von zentraler Bedeutung sind dabei zwei Aufsätze, in denen die vermeintliche, mit der „Gotik“ einsetzende mittelalterliche Schaufrömmigkeit als oberflächlicher, weil dem Subjektiven verhafteter Umgang mit dem Sakralen beschrieben wurde; man sah darin einen Niedergang gegenüber dem früheren „romanischen“, von spiritueller Tiefe getragenen Verhalten gegenüber Glauben und Kirche.¹⁰⁹ Hier spielte der Begriff der „Volksfrömmigkeit“ eine Rolle, der dann in der Folge, auch und gerade in der Zeit des Nationalsozialismus, instrumentalisiert wurde, um mit vorgeblichen mittelalterlichen Verhaltensmustern die Bedeutung des „Kollektiven“ gegenüber dem „Individualistischen“ zu erklären.¹¹⁰ Wie sehr das Phänomen der Schaufrömmigkeit Einlass in die Geisteswissenschaften, speziell auch in die Kunstgeschichte gefunden hat, haben Kurtze und Toussaint überzeugend dargelegt. Wegen der Bedeutung des Themas sei hier das Fazit von Toussaint zitiert: „Die in den 1920er und 1930er Jahren erfundene sensationslüsterne Schaulust als Motor spezifischer Kunstentwicklungen entpuppt sich als Negativfolie, mit der bestimmte nationalkonservative katholische Ideen zur Behebung einer damals aktuellen innerkirchlichen Krise Kontur gewinnen sollten. Man sprach vom dekadenten Willen zur Schau und den damit verbundenen Frömmigkeitsübungen, nicht ohne daraus Orientierungen für die eigene Existenz in brisanter Zeit zu schöpfen. Die Ursachen für den keineswegs zu bestreitenden historischen Wandel von Bildwerken und Bildern wurde (sic!) nicht namhaft gemacht, geschweige denn ernsthaft untersucht, sondern von einem schillernden Begriff

¹⁰⁷Kurtze, Theorem, 2008; Toussaint, Schaufrömmigkeit, 2013; Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017. Kurtze hat Toussaints Beitrag in ihrer Arbeit von 2017 offensichtlich nicht hinzugezogen, jedenfalls wird er bei ihr nicht erwähnt. Vgl. auch Lentens, Auge, 2002; ders., Sehituale, 2003; ders., topos, 2006.

¹⁰⁸ Toussaint, Schaufrömmigkeit, 2013, 32.

¹⁰⁹ Anton L. Mayer, Die Liturgie und der Geist der Gotik, in: Jahrbuch für Liturgiewissenschaften 6, 1926, 68 – 97; Ildefons Herwegen, Kirche und Seele. Die Seelenhaltung des Mysterienkultes und ihr Wandel im Mittelalter, Münster 1928; vgl. Kurtze, Theorem, 2008, 49 ff. und dies., Durchsichtigkeit, 2017, 15 ff.

¹¹⁰ Als dritte Schrift muss hier noch erwähnt werden: Anton L. Mayer, Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, in: Odo Casel (Hg.), Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des heiligen Kultes. Dem hochwürdigen Abte von Maria Laach Dr. theol. et jur. h.c. Ildefons Herwegen zum silbernen Amtsjubiläum, München 1938, 234 – 262.

übertüncht“.¹¹¹ Und Anne Kurtze erklärt knapp, aber prägnant: „Das Begriffsfeld um die `Schau´ ist mit stark ideologisch-programmatischen Inhalten belegt“.¹¹² Man mag mir die Ausführlichkeit, mit der ich diesen Punkt behandle, verzeihen, aber noch heute spielt der missliche Begriff der „Schaufrömmigkeit“ eine wichtige Rolle in der Diskussion um die Sichtbarkeit der Reliquien im späten Mittelalter. Das zeigt z.B. die Tatsache, dass sowohl im viel beachteten Katalog der Ausstellung „Treasures of Heaven“ in Cleveland, Baltimore und London von 2010 als auch im Münsteraner Katalog der Ausstellung von 2012 („Goldene Pracht“) die „Schaudevotion“ als Beleg für die Sichtbarkeit der Reliquien in Ostensorien und Retabeln herhalten muss.¹¹³

Nun ist nicht zu leugnen – Gia Toussaint spricht es in der oben zitierten Textpassage an -, dass tatsächlich seit dem 13. Jahrhundert die zunehmende Tendenz zu beobachten ist, Reliquien nicht in geschlossenen Behältnissen, sondern hinter transparenten Materialien zu deponieren. Wenn also die „Schaufrömmigkeit“ aufgrund ihrer unhaltbaren, weil erfundenen Existenz nicht als Grund für diesen Wandel in Frage kommt, wie dann kann man sich die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts wachsende und dann im 14. Jahrhundert weitest verbreitete Form der Reliquienaufbewahrung in Ostensorien erklären?¹¹⁴

Wir stehen diesbezüglich erst ganz am Anfang, hier zu schlüssigen Ergebnissen zu kommen. Fakt aber ist, dass wir es mit einem sehr subtilen Thema zu tun haben, das unterschiedlichste Fragenkomplexe und Denkansätze berührt. In jüngerer Zeit hat sich gerade die deutsche Forschung vermehrt und mit interessanten Ergebnissen diesem Bereich der Reliquiarforschung gewidmet, zu nennen sind Arbeiten von Hartmut Kühne, Viola Belghaus, Andreas Köstler und Anne Kurtze, um nur einige beispielhaft und ohne Anspruch auf Vollzähligkeit zu nennen.¹¹⁵

Was sich herauskristallisiert, zeigt ein äußerst differenziertes Bild. Zunächst scheint es um ganz pragmatische Dinge zu gehen: Schon lange wurde der Beschluss des IV. Laterankonzils im Zusammenhang mit der Sichtbarkeit von Reliquien zitiert, in dem es heißt, dass „alte“ Reliquien

¹¹¹ Toussaint, *Schaufrömmigkeit*, 2013, 42.

¹¹² Kurtze, *Theorem*, 2008, 72.

¹¹³ Bagnoli, *Stuff*, 2010, 141; Althoff / Marx, *Sinn*, 2012, 28. Auch in Bezug auf die Präsentation von Reliquien in Retabeln ist die Schaufrömmigkeit bemüht worden, vgl. Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 350.

¹¹⁴ Erwähnt sei an dieser Stelle, dass es natürlich im Spätmittelalter auch weiterhin Brauch war, Reliquien verborgen, also nicht sichtbar, zu deponieren, vgl. auch Legner, *Legner, Reliquien*, 1995, 273.

¹¹⁵ Z.B. Kühne, *ostensio*, 2000; Belghaus, *Körper*, 2005; Köstler, *Ausstattung*, 1995; Kurtze, *Theorem*, 2008; dies., *Durchsichtigkeit*, 2017.

nicht mehr außerhalb ihrer Gefäße und „neue“ nicht ohne Verifizierung bzw. Autorisierung gezeigt werden dürfen.¹¹⁶ Das Verbot legt nahe, dass es die Praxis gegeben haben muss, vermutlich in exorbitanter Weise, was auf den vermehrten Zustrom von Heiltümern aus Byzanz und dem Heiligen Land ins westliche Europa nach 1204 in Folge der Eroberung von Konstantinopel durch die Kreuzfahrer und die anschließend erfolgte Einrichtung des lateinischen Kaiserreichs am Bosphorus zurückzuführen ist. Die Kirche sah sich demnach gezwungen, kontrollierend in die Verehrung der Heiltümer einzugreifen, um Missbrauch und die zunehmende Zirkulation „falscher“ Reliquien einzudämmen.¹¹⁷ Vertreter der „gotischen Schaufrömmigkeit“ sahen in der Sichtbarmachung der Reliquien in Ostensorien eine Reaktion auf das kirchliche Verbot mit dem Ziel, die Heiltümer zwar in ihren Gefäßen zu belassen, sie aber gleichwohl, dem angeblichen Schaubedürfnis der Gläubigen entsprechend, offen zu präsentieren¹¹⁸ Da wir aber von einem solchen Bedürfnis, wie gesehen, nicht ausgehen können, ist zu fragen, ob nicht in den seit dem 13. Jahrhundert vermehrt aufkommenden transparenten Reliquienbehältern ein Kontrollinstrument zu erkennen ist, mit dem die Kirche den Zugang zu den Heiltümern reglementieren konnte. Ganz ähnlich verhält es sich mit den vermehrt ab ca. 1300 stattfindenden öffentlichen Heiltumsweisungen, in denen Hartmut Kühne zu Recht den Versuch erkannte, seitens der Kirche einen kontrollierten Umgang mit den Reliquien bei gleichzeitig zunehmenden Pilgerscharen zu etablieren.¹¹⁹ Ähnliche „mediale Strategien“ vermuteten Viola Belghaus und zuvor bereits Uwe Geese im Zusammenhang mit der Inszenierung und Aufbewahrung der Reliquien der hl. Elisabeth in Marburg, und es ist

¹¹⁶ „Cum ex eo quod quidam sanctorum reliquias exponunt venales et eas ostendunt, christiana religioni sit detractum saepius, ne detrahatur in posterum, praesenti decreto statuimus, ut antiquae reliquiae amado extra capsam non ostendatur nec exponantur venales. Inventas autem de novo nemo publice venerari praesumat, nisi prius auctoritate Romani pontificis fuerint approbatae“, zit. nach Wohlmuth (Hg.), Dekrete, 2000, 263.

¹¹⁷ Vgl. Legner, Heilige, 2003, 45 ff. und Anm. 98 mit weiteren Literaturangaben.

¹¹⁸ Vgl. Meyer, Reliquie, 1950, 65.

¹¹⁹ Vgl. Kühne, ostensio, 2000, 562. Bezeichnenderweise betraf die erste überlieferte Weisung die Reichsinsignien, die Gegenkönig Friedrich (der Schöne) von Habsburg anlässlich des Baseler Hoftages zu Pfingsten 1315 öffentlich zur Schau stellte, vgl. Kühne, ostensio, 2000, 82 f. Krone und Reichsschwert besaßen damals den Charakter von Reliquien, da sie als aus dem Besitz Karls des Großen stammend angesehen wurden, vgl. ebenda. Mit der Weisung und der damit verbundenen Authentifizierung der in seinen Händen befindlichen Insignien unterstrich Friedrich demonstrativ seine Ansprüche auf die Königswürde. Kühne weist aber auch darauf hin, dass es bereits ab dem Beginn des 11. Jhs. Zeigungen und Ausstellungen von Reliquien gegeben hat, etwa bei Translationen und Elevationen von Gebeinen, vgl. a.a.O., 512 ff.

zu fragen, ob nicht auch der Entwicklung und dem Erfolg des Reliquienretabels vergleichbare Überlegungen zu Grunde liegen.¹²⁰

Ob die Sichtbarmachung von Reliquien in ihren Behältern mit dem Zustrom byzantinischer und östlicher Reliquiare und Heiltümer, wie vermutet, ursächlich zusammenhängt, bleibt fraglich.¹²¹ Sicher muss man in der Zeit nach 1099 (Eroberung des Heiligen Lands) und nach 1204 (Plünderung Konstantinopels) mit dem vermehrten Transfer „fremder“ Reliquien und Reliquiarformen rechnen; gerade in Byzanz war der Umgang mit Heiltümern ein anderer als im „Westen“, und der Brauch, Heiltümer ungefasst zu verwahren, war durchaus üblich.¹²² Gleichwohl bleibt es eine Tatsache, dass es im sog. Abendland schon früher sichtbar präsentierte Reliquien gegeben hat – auch das übrigens ein weiteres Argument gegen die angebliche spätmittelalterliche Schaufrömmigkeit. So gelten etwa das Essener Theophanu-Kreuz oder das ebenfalls in Essen befindliche Kreuznagelreliquiar, das Borghorster Kreuz (Abb. 8) und das Heinrichskreuz aus dem Baseler Münsterschatz als erhaltene Beispiele aus dem 11. Jahrhundert; noch frühere mag es zudem gegeben haben, wenn diese auch nicht auf uns gekommen sind.¹²³

¹²⁰ Vgl. Geese, Reliquienverehrung, 1984 und Belghaus, Körper, 2005; vgl. auch Reudenbach, Kopf, 2007. Bei Geese geht es zwar auch um das Thema der Schaudevotion, aber in einem wesentlich differenzierteren Sinn, vgl. a.a.O., 160.

¹²¹ Vgl. Toussaint, Sichtbarkeit, 2005.

¹²² So waren Schädelreliquien in Byzanz häufig nur mit Metallspangen eingefasst, vgl. Toussaint, Schädel, 2012.

¹²³ Theophanus-Kreuz, 1039 – 1058, Essen, Domschatz, vgl. Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, Nr. 3; Nagel-Reliquiar, 1039 – 1058 und später, Essen, Domschatz, vgl. ebenda, Nr. 4; Kaufmann, Kreuznagelreliquiar, 2017; Borghorster Kreuz, um 1050, Steinfurt-Borghorst, St. Nikomedes, vgl. AK Münster 2012, Nr 27. Die Reliquien befinden sich hier in zwei wiederverwandten fatimidischen Bergkristallflakons. Das zwischenzeitlich gestohlene Kreuz ist im Februar 2017 wieder aufgetaucht. Heinrichskreuz, erste Hälfte 11. Jh., Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum, vgl. AK Berlin 2010, Nr. 10. Das Kreuz ist zwar im 14. und 15. Jh. stark überarbeitet worden, aber die Vorderseite scheint den originalen Bestand noch recht genau wiederzugeben. Zu früheren Beispielen vgl. Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, 70 ff.



Abb. 8 Reliquienkreuz, 11. Jh., Borghorst, St. Nikomedes

Bei der Betrachtung dieser frühen Beispiele kommen wir neben dem kontrollierenden Faktor zu einem zweiten, weitaus bedeutenderen Beweggrund für die sichtbare Fassung von Reliquien. Alle soeben genannten Beispiele haben eins gemeinsam: Die Heiltümer sind unter oder in Bergkristall geborgen, und in allen Fällen handelt es sich um Passionsreliquien. Wie Anne Kurtze stichhaltig zeigen konnte, ist die im späten Mittelalter überaus häufige Verwendung von Bergkristall als Hülle des Heiltums auf dessen spezielles Charakteristikum als transparentes, kostbares Material gepaart mit seinem sakralen Bedeutungsgehalt zurückzuführen; auf letzteres hat bereits der Autor verschiedentlich hingewiesen.¹²⁴ So ist der christologische Bezug des Materials in vielerlei Hinsicht nachweisbar, so dass der Bergkristall im Mittelalter als adäquater Träger für Reliquien – und Bilder – Christi bzw. der Passion angesehen wurde, was schon seit karolingischer Zeit zu

¹²⁴ Vgl. Henze, Kreuzreliquiare, 1989, 36 ff.; ders., Edelsteinallegorese, 1991. Hier aber vor allem Kurtze, 2017, 63 ff., vor allem 102 ff.

belegen ist.¹²⁵ Zudem hat Anne Kurtze plausibel gemacht, dass die speziellen Fähigkeiten des Bergkristalls als lichtdurchlässiger Stein besonders geeignet sind, die *virtus* und die „Realpräsenz“ der Reliquien nach außen zu lenken und wie durch eine Membran den Gläubigen mitzuteilen.¹²⁶ Wie eng der Bergkristall nicht nur mit Reliquien, sondern auch mit eucharistischen Vorstellungen und konkret der geweihten Hostie zusammenhängt, werde ich weiter unten darlegen.¹²⁷

Es geht eben nicht ausschließlich um das Sehen, jedenfalls nicht um das Sehen der Reliquie. Denn – die Frage taucht auch weiter unten im Zusammenhang mit den Retabeln auf – wer außer dem Priester oder Liturgen konnte denn die in den Ostensorien und Reliquiaren hinter Bergkristall verwahrten Heiltümer erkennen, da sowohl die unmittelbar Beteiligten wie die Konventualen oder Kanoniker als auch erst recht die „normalen“ Gläubigen sich nur in großem Abstand zu den Reliquiengefäßen befanden? Die Frage ist ganz ähnlich zu stellen im Zusammenhang mit der mittelalterlichen Glasmalerei, die, vor allem in Sakralbauten der Gotik, in der Regel kleinteilig und fern entrückt ihre Bildwelt entfaltet, ohne dass sie im Einzelnen zu „lesen“ war.¹²⁸ In den Kontext spätmittelalterlicher Bildrhetorik gehören auch jene Malereien aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts, die die Innenwände von Grabkammern in der Salvatorkathedrale in Brügge schmücken und die nach erfolgter Bestattung nie jemand zu sehen bekam (Abb. 9).¹²⁹



Abb. 9 Grabkammer mit Ausmalungen, Brügge, Salvatorkathedrale

¹²⁵ Henze, Edelsteinallegorese, 1991, bes. 438 ff.; vgl. auch Gerevini, Christus, 2014.

¹²⁶ Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, 87 ff. Zum Begriff der Realpräsenz vgl. Dinzelsbacher, Realpräsenz, 1990.

¹²⁷ Siehe Kapitel „Eucharistie und Reliquie“. Vgl. auch Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, 99 f.

¹²⁸ Vgl. Kalinowsky, Reliquiare, 2011, 132; vgl. grundsätzlich dazu auch Brenk, Visibility, 2005.

¹²⁹ Es handelt sich um Kreuzigungsszenen und um Ornamente, meist in Kreuzform, sowie um Marien- und Engeldarstellungen, vgl. De Witte, Grabmalerei, 2014.

Hier schließt sich der Kreis zu den oben angesprochenen Bildern auf frühchristlichen Reliquiaren, die unsichtbar in Sepulchren verschlossen wurden und nicht für ein „Betrachten“ gemacht waren.¹³⁰

Die Sichtbarkeit der Reliquie im späteren Mittelalter ist also keine „Sichtbarkeit“ im modernen, heutigen Sinn einer visuellen Fokussierung auf die materielle Substanz als Realie; wenn das Heiltum in seinem Behältnis auf dem Altar deponiert war oder in einem liturgischen Akt, wie etwa in Essen in der Karwoche, Verwendung fand, so war die Reliquie immer nur mittelbar zu erfahren, allein schon deshalb, weil sie zumeist gar nicht direkt zu sehen war, sondern in der Regel in Stoff gehüllt im Ostensorium ruhte – mit Ausnahme der Kreuzreliquien, die aufgrund ihrer kreuzförmigen und damit bild- bzw. zeichenhaften Ansichtigkeit schon früh unverhüllt unter Bergkristall verwahrt wurden.¹³¹ Man darf also mit Anne Kurtze fragen, was denn tatsächlich sichtbar war, denn außer den textilen Hüllen sind häufig auch die *cedulae* so prominent platziert, dass sie als erstes dem Auge auffallen.¹³² Es geht demnach in erster Linie um ein Wahrnehmen und um die Vergewisserung der Präsenz des Heiltums, dessen Wirkkraft sich auf den Gläubigen durch den transparenten Bergkristall übertrug.¹³³ Zudem müssen wir einen weiteren Punkt beachten: Zu „sehen“ war ja nicht nur die Reliquie selbst mit (oder auch ohne) ihrer Stoffhülle und Authentik, sondern auch das Gefäß, in dem sie sich befand. Das heißt, es gab immer ein „Bild“, das aus der wahrnehmbaren Reliquie und dem geschmücktem Reliquiar bestand; erst zusammen ergab sich ein gemeinsames Ganzes: Die reale und präsente Reliquie ergänzte das Bildprogramm des Reliquiars und umgekehrt, genauso, wie ein Bildwerk (ein Marienbild, ein Kruzifix) immer nur gemeinsam mit dem umgebenden Umraum „gesehen“ und „verstanden“ werden kann. In unserer an die isolierte Präsentation von „Kunst“, z.B. im Museum, gewöhnten Rezeptionsweise geht dieser Aspekt schnell verloren. Insofern gleichen sich auch in dieser Hinsicht die Reliquie und das Reliquiar dem Verhältnis von Bildwerken und deren Verortung in der Sakraltopographie an. Gleichzeitig findet eine

¹³⁰ Siehe oben.

¹³¹ Vgl. die oben genannten Reliquienkreuze in Essen und Berlin.

¹³² Vgl. Kurtze, *Durchsichtigkeit*, 2017, 19; Diedrichs, *terribilis*, 2006. Hier ist auch das Thema der Inschriften zu erwähnen, die ggf. ebenfalls substantieller Bestandteil eines Reliquiars sein können, in der Forschung aber eher wenig Beachtung finden. Zur Verbindung von Text und Reliquie vgl. vor allem Röckelein, *Hüllen*, 2005. Für die Forschung ergeben sich erhebliche Schwierigkeiten durch die Tatsache, dass zahlreiche Reliquiare nicht mit ihren originalen Inhalten, seien es die Reliquien, die Stoffhüllen oder die *Cedulae*, auf uns gekommen sind, wie das Beispiel des Essener Stifts belegt, vgl. Pawlik, *Heilige*, 2011, 282.. In größeren Reliquiendepots wie etwa in den im zweiten Weltkrieg zerstörten Reliquienregalen in St. Kunibert zu Köln oder in St. Viktor zu Xanten scheint man hingegen wahrscheinlich auf Stoffhüllen und *Cedulae* verzichtet zu haben, siehe Grote, *Schatz*, 1998, 26 ff. und Abb.

¹³³ Vgl. Dienzelbacher, *Realpräsenz*, 1990..

Verfremdung des reinen Objektcharakters der Reliquie statt, wie am Beispiel der bildlichen Darstellung des Basler Bischofs Johann Senn von Münsingen mit dem Zahn des hl. Petrus deutlich wurde. Wir haben es also mit einer symbiotischen Beziehung zwischen Reliquie, Reliquiar und schließlich dem weiteren räumlich-ikonographischen „Umraum“ zu tun, die es so vor dem 13. Jahrhundert nicht gab, da die sinnliche Wahrnehmung des Reliquiarkerns nicht vorhanden war.¹³⁴ Sie wurde erst durch die Verwendung des inhaltlich aufgeladenen Materials des kostbaren und transparenten Bergkristalls als Reliquiengefäß möglich. So wird die oben erwähnte, von Thiofried von Echternach bereits um 1100 angesprochene Union von Reliquie und Reliquiar mit der „sichtbar“ präsentierten Reliquie Wirklichkeit.¹³⁵ Besonders deutlich wird dieser Umstand am Vitusreliquiar in Herrieden, wo der Heilige selbst im Bergkristallzylinder sein eigenes, unverhülltes Heiltum präsentiert. Die Bildwelt am Reliquiar wandert hier gleichsam ins Innere des Ostensoriums und vereinigt sich mit dem kostbaren *pignorum*, Figur und Reliquie verschmelzen zeichenhaft zum gemeinsamen Bild der Wirkkraft des real anwesenden Heiligen.¹³⁶

So zeigt sich, dass wir es auch hinsichtlich des Themas der Sichtbarkeit der Reliquien mit Imaginationsvorgängen und differenzierten Formen der Wahrnehmung zu tun haben. Der „Gläubige“ nimmt die Präsenz der Reliquie wahr, vermittelt durch das Reliquiar, dessen Bild- und Formgefüge, Texte und Textilien. Damit ist er aktiver Mitspieler in einem Prozess, der sich auch durch einen gegenüber früheren Vorstellungen freieren Umgang mit dem Heiltum auszeichnet. Zum Abschluss dieses Kapitels sei darauf hingewiesen, dass die Reliquien möglicherweise gar nicht ständig in ihren Ostensorien verwahrt wurden, sondern nur zeitweise, nämlich dann, wenn sie in der Liturgie zum Einsatz kamen. Aufschlussreich ist dazu eine Textstelle im Inventar der Kirche St. Agnes in Bremen aus dem Jahr 1363. Dort heißt es: „.... *duo (sic!) cristalla concava pedibus et conis argenteis modicum deauratis et cruce supposita decenter ornata [...] reliquum [= das zweite] maius et pulchrius in festo corporis Christi et per octavam una hostia consecrate reservatur et in aliis summis et precipuis festis ecclesie cum reliquiis inclusis, processione cimiterium circumeunte, deportatur; in quo etiam plures reliquie*

¹³⁴ Selbstverständlich dürfen auch die Reliquienschreine des 12. und frühen 13. Jahrhunderts nicht losgelöst vom Standort und korrespondierenden Bildwerken gesehen werden, aber es fehlt ihnen ein wichtiges Element, das die Ostensorien des 14. Jahrhunderts auszeichnet, nämlich die substantiell wahrnehmbare Reliquie.

¹³⁵ Siehe oben; vgl. Ferrari, Gold, 2005, 71.

¹³⁶ Johannes Tripps sieht im Kontext der Verwendung von Bildern in der Osterliturgie der Zeit nach 1200 den „Wunsch der Epoche, daß ein Symbol Gestalt annehme und *in figura* sichtbar werde“, Tripps, Bildwerk, 1996, 138.

continentur.¹³⁷ Die Rede ist von zwei Ostensorien, von denen das größere und schönere an Fronleichnam den Leib Christ, also die Hostie, barg. An anderen Hochfesten waren aber Reliquien in dem Schaugefäß geborgen. Der Behälter diente also je nach Bedarf entweder als Monstranz oder als Reliquienostensorium. Wir sahen, dass in Essen einige der kleinen Reliquiare leicht zu öffnen sind und deshalb die Heiltümer einfach entnommen bzw. deponiert werden können.¹³⁸ Dazu passt auch der Umstand, dass sich aus dem Mittelalter eine Vielzahl von unscheinbaren Reliquienbehältern erhalten haben, aus Holz oder Blei, wie zum Beispiel in Essen. Diese mögen in manchen Fällen als die gewöhnlichen Reliquiendepots gedient haben.¹³⁹ Die Frage stellt sich also, ob es durchaus auch üblich war, die Heiltümer nur temporär in kostbare Behältnisse zu deponieren, sie also bewusst und ganz gezielt zu „inszenieren“.¹⁴⁰ Immer ging es aber darum, einen Zugang zu den in der Regel anonymen und unanschaulichen Heiltümern zu schaffen. Wie die bildende Kunst im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts immer mehr der Abbildung von „Wirklichkeit“ im Sinne Robert Suckales verpflichtet war, sollten auch die Reliquien zunehmend „erfahrbar“ und „nachvollziehbar“ werden.¹⁴¹ So konnten sich Reliquien mit ihren Gefäßen in Bilder verwandeln, wie am Beispiel der aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammenden Reliquientafel in Quedlinburg deutlich wird (Abb. 10): Eine Kreuzreliquie und kleine Überreste von Orten im Heiligen Land, etwa vom Kalvarienberg, der Geburtsgrötte in Bethlehem oder dem Grab Christi, sind in drei Spalten nebeneinander angeordnet und, mit Inschriften versehen, sichtbar unter der vergoldeten Silberplatte der Tafel präsentiert; während die Kreuzreliquie als Kreuz erkennbar ist, erscheinen die übrigen Heiltümer amorph.¹⁴² Aber ihre Formlosigkeit ist bewusst aufgegriffen worden, indem die Ausschnitte der Metalltafel die unregelmäßigen Umrisse der *pignora* aufnehmen und diesen damit eine bildhafte, gerahmte Struktur geben – aus den Reliquien werden Bilder, die sich mit der Kreuzpartikel zu einem Ensemble zusammenfügen. Andersherum konnten aber auch Bilder quasi zu Reliquien werden, wie

¹³⁷ Zitiert nach Browe, Wunder, 1938, 100 und Anm. 58; vgl. Guster, Hostienmonstranzen, 2009, 125 und Perpeet-Frech, Monstranzen, 1964, 13.

¹³⁸ Siehe oben. Die leichte Zugänglichkeit der Reliquien ist bei vielen mittelalterlichen Reliquiaren gegeben, sowohl bei Kopf- und Armreliquiaren als auch bei den zahlreichen Ursulabüsten, Ostensorien und Skulpturen aus Holz und Stein.

¹³⁹ Vgl. Röckelein, Blei, 2007.

¹⁴⁰ In Essen war die Zugänglichkeit zu den Reliquiaren – ähnlich wie in Doberan oder Halberstadt – leicht möglich, da sich in der Nähe des Hochaltars lt. einer Urkunde von 1358 eine „cista(m) reliquiarum“ befunden hat, die neben der Schatzkammer als Verwahrort für Reliquiare gedient hat, vgl. Kurtze, Durchsichtigkeit, 2017, 45.

¹⁴¹ Vgl. Suckale, Hofkunst, 1993, 115 ff. Dabei sieht Suckale eine im 13. Jh. einsetzende Tendenz in der bildenden Kunst, den paradoxen Widerspruch aufzulösen, dass Christus zugleich Gott und Mensch war, also eine Verbindung von Irdischem und Ideellem herzustellen.

¹⁴² Vgl. Kötzsche, Reliquientafel, 1994.

am Beispiel des geißelten Christus im Cismarer Retabel zu zeigen sein wird.¹⁴³



Abb. 10 Reliquientafel, Vorderseite, 13. Jahrhundert, Quedlinburg, St. Servatius

¹⁴³ Hierher gehören auch die italienischen Vita-Tafeln des 13. Jhs., vgl. Krüger, Bildkult, 1992, 52; ders., Pala, 2008, 199 und Hiller von Gaertringen, Scenes, 2002, 323 ff. Vgl. zudem Megan Holmes' Forschungen zu wundertätigen Bildern: Holmes, Image, 2013.

Bildwerke als Reliquiengefäße und Bilder als Reliquien

Bildwerke als Reliquiengefäße

Wie gesehen, stellt sich die vielbeschworene Sichtbarkeit der Reliquien im späten Mittelalter bei näherer Betrachtung als nur eine Option von vielen heraus, um den Umgang mit den verehrten Heiltümern zu „gestalten“. Hinsichtlich der verschiedenen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten erweist sich gerade das späte Mittelalter als besonders flexibel und experimentierfreudig, vor allem in Bezug auf Kategorien wie Sichtbarkeit und Verborgtheit, figürlichem oder mehr oder weniger anikonischem Bildschmuck und verschiedenen Formen der Inszenierung und Visualisierung, was auch noch am Beispiel der Gattung der Retabel zu zeigen sein wird¹⁴⁴. Eine dieser Optionen betrifft diejenigen Reliquienbehälter, die als Bildwerke selbst figürlich gestaltete Fassungen der *pignora* darstellen: Skulpturen, Plastiken und Tafelbilder. Eine andere Option hat gebaute Räume im Blick, die wie „begehbare Reliquiare“ die kostbaren Heiltümer umschließen und dabei mit ihrem bildlichen Schmuck vielfältige Bezüge zu diesen herstellen. Schließlich besteht in der auch in der Gotik und Spätgotik fortgesetzten Anfertigung und Verwendung scheinbar traditioneller und die Vergangenheit aufrufender Reliquienschreine, wie sie aus dem 12. und frühen 13. Jahrhundert bekannt sind, eine weitere Variante. Diesen Phänomenen will ich im Folgenden nachgehen.

Bild – Kultbild – Andachtsbild

Am Anfang steht eine Frage im Zusammenhang mit einer Reihe plastischer Bildwerke: Was verbindet die kleine stehende kölnische Madonna aus dem Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid, den hölzernen Gnadenstuhl in Güstrow, die Kruzifixe in St. Maria im Kapitol in Köln und in einer Prager Privatsammlung sowie die goldschimmernde thronende Maria mit Kind in Walcourt? Als erstes fallen bei der Betrachtung die Unterschiede ins Auge: Es handelt sich um Objekte unterschiedlichen Alters und künstlerischer Qualität, andersartiger Herkunft sowie verschiedener Formate, Materialien und ikonographischer Bestimmung. Über ihre ursprüngliche konkrete Nutzung, ihren Kontext und die

¹⁴⁴ Das entspricht ganz dem „laborartigen“ Charakter, den die Kunst im 14. Jahrhundert hinsichtlich ihrer Experimente mit Naturnähe, Porträt und Landschaft, Perspektive, Materialien etc. annimmt, im Norden vor allem im Umfeld Claus Sluters, der Parler-Kunst und der Buchmalerei, in Italien in der Giotto- und Nicola Pisano-Nachfolge. Die Literatur zu diesen Themenkreisen ist überaus umfangreich, hier seien nur beispielhaft genannt Legner, *Ikon*, 1978; Büchsel u.a. (Hgg.), *Realität*, 2005; Büchsel, *Einleitung*, 2003; Smeyers (Hg.), *miniaturen*, 1993 passim; Nuechterlein, *Medieval*, 2013; Prochno, *Kartause*, 2002; Poeschke, *Gotik*, 2000; ders., *Wandmalerei*, 2003; Gaeta, *Croci*, 2013 sowie Fransen, *making*, 2012, Deneffe, *painting*, 2012 und Stroo, *world*, 2012.

näheren Umstände ihrer Entstehung wissen wir so gut wie nichts. Doch nicht nur, weil diese fünf Bildwerke in der Zeit zwischen ca. 1260 und um 1400 entstanden sind, was ziemlich genau der Zeitspanne unseres Themas entspricht, eignen sie sich hervorragend zur Diskussion einiger diesbezüglicher Fragen; sie tun es auch deshalb, weil sie allesamt mit Reliquien ausgestattet sind bzw. waren (womit die oben gestellte Frage beantwortet ist) und deshalb in ihrer bildlichen Ausprägung eine unmittelbare Verbindung zu den in ihnen verwahrten *pignora* gegeben ist.



Abb. 11 Reliquiar der hl. Fides, Conques, Sainte-Foy

Zweifelloos wird hier die spätestens seit Hans Beltings viel beachteten und mit erheblichen Konsequenzen für die mittelalterliche Kunstgeschichtsschreibung veröffentlichten Forschungsergebnissen aufgekommene Diskussion um das mittelalterliche „Kultbild“, der die Frage nach dem mittelalterlichen Bild und Bildverständnis generell implizit ist, berührt.¹⁴⁵ Die Debatte begann bekanntermaßen bereits

¹⁴⁵ Belting, Publikum, 1981; ders., Reaktion, 1982 / 1985; ders., Bild, 1990 / 2000; ders., Spiegel, 2013.

wesentlich früher und war schnell verknüpft sowohl mit dem Versuch der Unterscheidung zwischen „Kultbild“ und „Andachtsbild“ als auch mit der generellen Frage nach der Entstehung der Großskulptur in nachantiker Zeit – also mit grundlegenden Sujets der Forshung im 20. Jahrhundert, die im Suchen nach begrifflichen Konkretisierungen vor allem um Kategorisierung und gattungsspezifischer Abgrenzung bemüht war.¹⁴⁶ Es war Beltings Verdienst, diesbezüglich ganz neue Ansätze zu formulieren und das mittelalterliche Bildverständnis unter verschiedenen Aspekten in den Fokus zu stellen.¹⁴⁷ Gleichzeitig gewann die Auseinandersetzung mit der Rolle der Reliquien, die diese im Zusammenhang mit der „kultischen“ Funktion von Bildwerken im Kirchenraum spielten, eine zunehmende Relevanz. Bereits lange vor Beltings Veröffentlichungen war der Kruzifix des Gero-Kreuzes im Kölner Dom einer der Hauptzeugen für die Vermutung, (großplastische) Bildwerke hätten im frühen Mittelalter in der Regel als Reliquienträger gedient, um sie nicht dem Verdacht der Idolatrie auszusetzen und sie im sakralen Umfeld offiziell etablieren zu können; ähnlich wurde die Figur der hl. Fides in Conques als Beleg für diese These herangezogen (Abb. 11).¹⁴⁸ Dank weiterer Forschungen in den letzten Jahren wird dieser Aspekt ebenso wie die Frage nach dem Stellenwert und der Bedeutung des „Kultbildes“ generell inzwischen weitaus differenzierter gesehen. Anna Pawlik machte, wie bereits oben erwähnt, deutlich, dass längst nicht jedes frühmittelalterliche Bildwerk ein Reliquiendepot aufweist bzw. aufwies, so auch im prominenten Fall des Kölner Gero-Kruzifixes, so dass die „Reliquien-These“ nur bedingt als Erklärung für das Aufkommen von Bildwerken im frühen Mittelalter herangezogen werden kann.¹⁴⁹ Und das Problem der Unterscheidung zwischen „Kultbild“ und „Andachtsbild“ erweist sich nicht nur als zunehmend diffizil, sondern eventuell als geradezu „un-sinnig“, wie eine von Martin Büchsel und Rebecca Müller 2007 in Frankfurt am Main durchgeführte Tagung mit

¹⁴⁶ Zum Begriff des „Andachtsbilds“ vgl. vor allem Noll, Begriff, 2004, dort mit der älteren Begriffsgeschichte und Literatur. Beispielhaft seien in Auswahl die wichtigsten Beiträge zum Thema genannt: Panofsky, *Imago*, 1927; Berliner, *Bemerkungen*, 1956; Suckale, *Arma*, 1977. Die unterschiedlichen Positionen bewegen sich im Kern zwischen dem Ansatz Panofskys, der eine formale Unterscheidung zwischen „Andachtsbild“ und „Repräsentationsbild“ vornimmt, und Berliners funktionalem Ansatz. Doch bis heute ist dieser problematische Begriff – für den es bezeichnenderweise auch keine Übersetzung in eine andere Sprache gibt - unscharf und wird entsprechend mit unterschiedlichen Inhalten und Eigenschaften belegt, vgl. Noll, Begriff, 2004, 299.

¹⁴⁷ Vgl. vor allem Belting, *Bild*, 1990. Für Belting ist allerdings der Gegenpol zum Kultbild nicht das Andachtsbild, sondern das privat genutzte Bild, ebenda, 496.

¹⁴⁸ Gero-Kruzifix, vor 976 (?), Köln, Dom. Grundlage ist die in der zu Beginn des 11. Jahrhunderts entstandenen Chronik des Thietmar von Merseburg (975 – 1018) beschriebene Heilung eines Risses im Haupt des Kruzifix durch eine Kreuzpartikel und eine Hostie, die Erzbischof Gero in den Spalt legte, vgl. dazu Legner, *Heilige*, 2003, 103 f. Vgl. zum Gero-Kreuz vor allem Keller, *Vollskulptur*, 1951; Hausherr, *Christus*, 1962. Zuletzt vgl. Pawlik, *Bildwerk*, 2013, Nr. 19 und 81 f. Zur Figur der hl. Fides siehe oben.

¹⁴⁹ Pawlik, *Bildwerk*, 2013, bes. 157 ff.

dem Titel „Sinn und Un-Sinn des Kultbildes“ suggeriert, deren Beiträge inzwischen gedruckt vorliegen und die die Problematik des Begriffs „Kultbild“ von verschiedener Seite beleuchten.¹⁵⁰ Peter Schmidt resümierte mit frischen Eindrücken von dem Kongress: „Die Tagung hat (...) einen wichtigen Schritt getan, indem sie manche Erwartungen enttäuschte – doch nur solche, die von einem Handbuchbegriff des Kultbildes ausgegangen waren“,¹⁵¹ und David Ganz schreibt in seiner Rezension des Tagungsbandes: „...: der Facettenreichtum der vielen Bildkonzepte und Bildorte, den die Beiträge vorführen, verbietet eine Reduzierung mittelalterlicher Kunstgeschichte auf `Kult`“.¹⁵² Das ist auch der Tenor des einleitenden Aufsatzes von Martin Büchsel im 2016 erschienenen Tagungsband, der deutlich macht, dass die Vorstellung vom „Kultbild“ als Abgrenzung gegenüber einer Idee des „Kunstbildes“ im Beltingschen Sinne nicht funktioniert.¹⁵³ Das Mittelalter kannte keine einheitliche Regelung bzgl. des Gebrauchs von christlichen Bildern, weder im liturgischen noch im paraliturgischen Umfeld; spätestens seit dem byzantinischen Bilderstreit und der Abfassung der *Libri Carolini* im 9. Jahrhundert wurde immer wieder um den „richtigen“ Umgang mit Bildern gestritten.¹⁵⁴ Die Zeugen dafür sind bekannt, so dass es letztlich verwunderlich ist, dass sich die Kunstgeschichte immer wieder um eine eindeutige Definition verschiedener Bildtypen wie „Kultbild“ und „Andachtsbild“ bemüht hat.

Die Diskurse der letzten Jahre machen deutlich, dass eine Unterscheidung zwischen Kultbild (oder Repräsentationsbild, wie Panofsky formuliert hat) und Andachtsbild, zumindest, was ihre Funktion betrifft, nicht sinnvoll erscheint, nicht zuletzt auch wegen des unterschiedlichen Verständnisses darüber, was „Kult“ im Mittelalter bedeutete.¹⁵⁵ Bilder wurden immer zu verschiedenen Zwecken genutzt, vermutlich sowohl gleichzeitig als auch zu differierenden Zeiten. Die Verehrung eines Bildes schließt ja auch einen „andächtigen“ Umgang mit ihm bzw. die Ausübung „andächtiger“ Handlungen vor ihm nicht aus.¹⁵⁶ Und ob ein Bildwerk Reliquien enthält oder nicht, sagt letztlich nichts über dessen „Verwendung“ in liturgischen oder paraliturgischen

¹⁵⁰ Büchsel u.a. (Hgg.), *Intellektualisierung*, 2010.

¹⁵¹ Schmidt, *Sinn*, 2008

¹⁵² Ganz, *Rezension Büchsel 2010*, 2010.

¹⁵³ Büchsel, *Abkehr*, 2016.

¹⁵⁴ So z.B. bei Bernhard von Angers und seinen Ausführungen über die Staupe des hl. Fides in Conques, oder mit dem Disput zwischen Bernhard von Clairvaux und Abt Suger von St.-Denis, vgl. Büchsel, *Abkehr*, 2010, 17 ff.

¹⁵⁵ So kann „Kult“ ganz allgemein Liturgie bedeuten, wobei dann ein Bild, das im Zuge liturgischer Handlungen eingesetzt wird, ein Kultbild wäre. Nach anderer Auffassung bezieht ein Kultbild seine Identifikation aus einer magischen Eigenschaft, die es z.B. aufgrund von Legenden um seine Entstehung oder Herkunft bzw. seiner Materialität besitzen kann, vgl. Büchsel, *Abkehr*, 2010, 19 ff.

¹⁵⁶ Vgl. dazu Noll, *Begriff*, 2004, 300 ff.

Kontexten. Gerade für den Zeitraum, der uns bzgl. unserer Fragestellung interessiert, ist die Bilderfrage breit diskutiert worden. Wie wir noch sehen werden, spielen in der zeitgenössischen Traktatliteratur Bilder (reale oder imaginierte) eine besondere Rolle, während andererseits die Förderung des Bilderkults durch Kaiser Karl IV. vom einflussreichen böhmischen Theologen Matthias von Janov kritisiert und abgelehnt wurde.¹⁵⁷ Es ist nicht zuletzt das Verdienst der jüngeren Forschung, vor allem der Arbeiten Jeffrey F. Hamburgers, Michael Camilles, Cynthia Hahns oder Jean Claude Schmitts, um nur einige zu nennen, dass die Verwendung von Bildern im Mittelalter heute weitaus differenzierter gesehen wird und man von eindeutigen Funktionszuweisungen zugunsten einer Vielfalt an möglichen Optionen abrückt.¹⁵⁸

Die Madonna aus Walcourt und der Gnadenstuhl aus Rostock



Abb. 12 Thronende Madonna, Walcourt, Saint-Materne



Abb. 13 Statuettenreliquiar in Gestalt eines Gnadenstuhls, Vorderseite, Staatliches Museum Schwerin (Schloss Güstrow)

¹⁵⁷ Matthias von Janov (1350/55 bis 1394) wirkte u.a. als Domprediger am Veitsdom und studierte an der Universität in Prag, zeitweise war er Beichtvater des Prager Erzbischofs Johannes von Jenzenstein. 1389 musste er wegen seiner Kritik am Heiligen- und Bilderkult seine Äußerungen widerrufen, vgl. Royt, Bildpropaganda, 2006, 341

¹⁵⁸ Z.B. Hamburger, Bilder, 2012 (gemeinsam mit Hildegard Elisabeth Keller); ders., Mysticism, 2012; Am Anfang, 1999/2004; ders., Seeing, 2000; ders., Visual, 1998; ders., Nuns, 1996 und zahlreiche mehr. Camille, Gaze, 2000; ders., Art, 1996; ders., Idol, 1989; Hahn, Visio Dei, 2000; Schmitt, Femmes, 2004; ders., Reliques, 1997; ders., Rituels, 1993.

In unserem Zusammenhang zeigt sich diese funktionale Vielseitigkeit in den Beispielen der kleinen, thronenden Madonna aus der Kirche Saint-Materne in Walcourt (Abb. 12) und der Gnadenstuhl-Figur der Staatlichen Kunstsammlungen Schwerin, die aus dem Zisterzienserinnenkloster zum Heiligen Kreuz in Rostock stammt (Abb. 13). Letztere zeigt den thronenden Gottvater, der den toten Christus am Kreuz vor sich präsentiert.¹⁵⁹ Wir wissen nicht, welchem Zweck dieses Bildwerk, das zuletzt als „niederdeutsch (Niedersachsen), Ende 13. Jahrhundert“ eingeordnet wird¹⁶⁰ und von zurückhaltender, gleichwohl aber durchaus subtiler künstlerischer Qualität ist, gedient hat, jedoch wird man es sich kaum als „Kultbild“ auf einem Altar oder einer Säule vorstellen können.¹⁶¹ Gleichwohl findet sich in der Rückseite des als Relief gearbeiteten Werks eine nahezu quadratische Öffnung, die einen Zugang zu einem dahinter liegenden Hohlraum gewährt, in dem sich noch heute Reliquien befinden (Abb. 14).¹⁶²



Abb. 14 Statuettenreliquiar in Gestalt eines Gnadenstuhls, Rückseite, Staatliches Museum Schwerin (Schloss Güstrow)

¹⁵⁹ Staatliches Museum Schwerin, Schloss Güstrow, Eichenholz gefasst, H. 30,6, B 15,5, T 11,2 cm. Vgl. Blübaum / Hegner (Hgg.), Kirchen, 2015, Nr. 172; AK Essen / Bonn 2005, Nr. 377. Vgl. auch Hegner, Reliquiare, 2007, 228 f. mit dem Hinweis auf die besondere Verehrung der Trinität im Rostocker Kloster.

¹⁶⁰ a.a.O.

¹⁶¹ So vermutet Beate Fricke die Aufstellung der Figur der hl. Fides auf einer Säule hinter dem Altar, vgl. Fricke, Fides, 2007, 55, siehe dazu auch Henze, Arca, 2015, 97 ff. Für die Aufstellung der thronenden Madonna in Clermont vgl. zuletzt Müller, Bild, 2010.

¹⁶² Darüber, ob das Reliquiendepot zum originalen Bestand gehört, werden keine Angaben gemacht, die Fassung, also auch die der Rückseite mit der Öffnung, wird allerdings als original bezeichnet, vgl. Blübaum / Hegner, Kirchen, 2015, Nr. 172. Zu den Reliquien heißt es dort, es handle sich vermutlich um Heiltümer aus dem Heiligen Land, also nicht um Knochenpartikel. Textile Umhüllungen sind nicht vorhanden, es fand bis dato allerdings auch keine Untersuchung der Reliquien statt. Die letzte Restaurierung des Werks erfolgte 1962 in den Staatlichen Museen zu Berlin.

Durch die Rekondierung von Heiltümern erfährt das Bild des Gnadenstuhls und der Dreifaltigkeit nicht nur eine materielle, sondern auch eine ideelle Ergänzung, die sowohl den Verehrungswert der im Bild gezeigten Darstellung – nämlich den am Kreuz gestorbenen Erlöser – als auch dessen Bedeutung als Medium zur *Compassio* – also das sich Versenken in die Leiden Christi – erhöht und pointiert: Das Kultbild fungiert als Andachtsbild und umgekehrt, um die beiden problematischen Begriffe bewusst noch einmal aufzugreifen. Die Reliquien belegen die Erlösungstat, indem sie als Zeugnisse für die Existenz Christi und seine Passion gleichsam Besitz von dem Bildwerk nehmen und mit ihm eine Symbiose eingehen: Der von Gottvater in seinem Leiden vorgezeigte Christus wird damit zu einem „Offenbarungsbild“ der Dreifaltigkeit, das alle Qualitäten eines Andachts- wie eines Kultbildes annimmt.¹⁶³ Insofern sehen wir uns auch in diesem Beispiel einer Synthese zwischen Bild und Heilum anstelle einer Antithese, wie oft behauptet, gegenüber.¹⁶⁴

Ob der Schweriner Gnadenstuhl einem privaten oder einem gemeinschaftlichen Zweck im Rahmen des Konvents diene, ist schwer zu entscheiden, darauf wird weiter unten im Rahmen der Diskussion um kleinformatische Reliquientriptychen nicht einzugehen sein. Der Zisterzienserinnenkonvent in Rostock wurde 1270 von Königin Margarete von Dänemark gegründet. Sollte die Datierung des Gnadenstuhl-Reliefs „Ende des 13. Jahrhunderts“ zutreffen, stammt das Objekt aus der Frühzeit des Klosters und könnte von einer der Nonnen in den Konvent eingebracht worden sein. Dass sich das kleinformative Werk überhaupt erhalten hat, lässt eher auf einen kollektiven Gebrauch im paraliturgischen Bereich schließen, eine Überlegung, die vermutlich auch für die unten behandelten kleinen Reliquienretabel aus dem Kölner Klarissenkloster in München zutrifft.¹⁶⁵ Die These wird erhärtet durch eine Miniatur in einer Handschrift, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Frankreich entstanden ist und vermutlich aus der Zisterzienserinnenabtei Notre Dame la Royale in Maubuisson stammt.¹⁶⁶

¹⁶³ Damit soll kein neuer Begriff eingeführt werden, die Bezeichnung „Offenbarungsbild“ hat hier lediglich umschreibenden Charakter. Zur Bedeutung der Dreifaltigkeit als Andachtsobjekt siehe unten im Zusammenhang mit der Kartause von Champmol.

¹⁶⁴ Siehe im Kapitel über die Retabel.

¹⁶⁵ Aus dem Rostocker Kloster haben sich noch eine Reihe weiterer kleiner Triptychen und Bildtafeln erhalten, vgl. Blübaum / Hegner, Kirchen, 2017, Nr. 173 bis 212. Zur Frage des Privatbesitzes der Nonnen bzw. der wechselseitigen Verwendung von Bildwerken für einen „privaten“ und „gemeinschaftlichen“ Zweck vgl. Hamburger, Zellen, 2005.

¹⁶⁶ London, British Library, Yates Thompson 11, vormals MS Add 39843. Die Sammelhandschrift enthält auf ff. 28v bis 51 v den Text „Livres de l'estat de l'ame“ und ist um 1310/20 in Paris oder Maubuisson bzw. in Lothringen entstanden; in Maubuisson wird die Handschrift in einem Inventar von 1463 erwähnt, vgl. Belting, Bild, 1990/2000 (5. Aufl.), 460 ff. und <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=18452>. Die Miniaturen befinden sich auf f. 29.

Im Text werden die Nonnen zur Buße und Meditation angehalten, wobei Bilder und Visionen eine besondere Rolle spielen. Auf einer der Seiten sind vier Bilder zu sehen, in denen genau dieser Vorgang dargestellt wird: Eine Nonne erbittet die Absolution vor ihrem Beichtvater, betet dann vor einer auf einem Altar stehenden thronenden Muttergottes, um anschließend zwei Visionen zu erleben. Zunächst erscheint ihr Christus als Schmerzensmann, begleitet von einem Engel, der das Kreuz präsentiert, dann hat sie die Vision des Gnadenstuhls (Abb. 15).



Abb. 15 Gnadenstuhl-Vision einer Nonne, London, The British Library, Yates Thompson 11., f. 29

In beiden Erscheinungen fließt aus den Wunden Christ Blut in einen Kelch, der jeweils auf einem Altar steht. Die Gnadenstuhl-Szene wird von einem Spruchband begleitet, in dessen Text die Einheit von Gottvater, Sohn und Heiligem Geist bezeugt wird. Die in der Miniatur gezeigte Vision der Trinität im Zusammenhang mit einer Buß- und Meditationsthematik beweist nicht nur die Bedeutung dieses Bildtypus für Frömmigkeitsrituale in Zisterzienserinnenklöstern. Sie wirft auch ein bezeichnendes Licht auf den Rostocker Gnadenstuhl in Schwerin, da er als reales, durch seine Reliquien sakralisiertes Objekt die Präsenz der

Dreifaltigkeit nicht nur in einer Vision, sondern in der Wirklichkeit manifestiert. Mehr noch: Selbst die Reliquie, die in der Londoner Handschrift im Bild des das Kreuzesholz präsentierenden Engels erscheint, ist im Relief aus Rostock tatsächlich vorhanden in Form von mehreren Partikeln heiliger Orte, Gegenstände oder Personen. Die Tatsache, dass in den Malereien der französischen Handschrift jeweils Blut aus den Wunden Christi in einen Kelch fließt, verknüpft die Darstellungen zusätzlich mit dem Thema der Eucharistie, was wiederum für eine Aufstellung der Rostocker Figur im Zusammenhang mit einem Altar spricht. Um kein Missverständnis aufkommen zu lassen: Ich möchte keineswegs einen direkten Zusammenhang zwischen der Miniatur in London und dem Gnadenstuhl aus Rostock postulieren, sondern die kleine, nahezu unscheinbar zu nennende Skulptur als beispielhaft für die enge Verbindung zwischen Formen der Verehrung und Andacht im Kontext von Bildern und Reliquien in die Diskussion unseres Themas einbringen.

Haben wir es bei dem Schweriner Gnadenstuhl mit einem Bildwerk zu tun, das ganz im Sinne spätmittelalterlicher Frömmigkeitspraxis als symbiotisches Miteinander von Bildern und Reliquien ein inneres Bild auf eine reale, erlebbare Situation überträgt, so stellen die beiden Marienfiguren aus Walcourt und der Sammlung Thyssen-Bornemisza einen noch höheren Grad an Realitätsnähe dar. Die kleine Silberstatuette der thronenden Madonna aus der Kollegiatskirche St. Maternus im belgischen Walcourt, entstanden um 1260, trägt auf ihrer Brust einen großen Amethyst, der wohl ursprünglich eine Reliquie enthalten hat.¹⁶⁷ In Frage kommt ein Tropfen der Milch Mariens, vermutlich aufgefangen in einem textilen Kontaktmaterial.¹⁶⁸ Es gibt mehrere Vergleichsbeispiele, so z.B. die thronende Madonna aus Willebadessen in Paderborn.¹⁶⁹ Die Marienfigur aus Walcourt ist allsichtig gearbeitet, der Rückseite wurde sogar eine besondere Beachtung zuteil, da sie mit einem

¹⁶⁷ Silber, teilweise vergoldet, getrieben, gegossen, graviert, nielliert. H 47 cm, B 22,5 cm, T 20,5 cm. Collégiale Saint-Materne, Walcourt, vgl. AK Münster 2012, Nr. 78; AK Köln 1995, Nr. 23

¹⁶⁸ Ebenda; Textilien sind eine übliche Aufbewahrungsform für flüssige Heiltümer oder Kontaktreliquien, die mit Hilfe von Ölen geschaffen wurden. Eine Besonderheit sind in dem Zusammenhang Reste vom blutbenetzten Schleier Mariens: Textilie und „Inhalt“ sind gleichermaßen kostbare Heiltümer wie etwa im Reliquiar in Prag, St. Veit, Domschatz, vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 5.15. Vgl. dazu auch Hamburger, Mary, 2011. Milchreliquien Mariens waren im Mittelalter relativ weit verbreitet, so erwarb auch Ludwig IX. mit dem Konvolut an Heiltüchern der Passion eine Milchreliquie, die er zusammen mit den anderen von ihm erworbenen Partikeln in der Grande Châsse der Pariser Sainte-Chapelle deponierte, vgl. Durand, reliques, 2001, 52 ff. Vgl. auch Olson, Embodying, 2014.

¹⁶⁹ Madonna aus Willebadessen: Eichenholz, H. 54 cm, Westfalen, um 1250, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum und Domschatzkammer (Leihgabe der Kath. Pfarrei St. Vitus, Willebadessen). In die Figur waren einst Reliquien deponiert, zusätzlich könnten sich Reliquien in einer Höhlung auf der Brust der Gottesmutter befunden haben, vgl. AK Essen / Bonn 2005, Nr. 53.

fein ausgearbeiteten architektonischen Schmuck in Form von drei Maßwerkfenstern versehen ist und zudem in einer Inschrift den Namen des Goldschmieds nennt.¹⁷⁰ Die Allansichtigkeit ist ein Hinweis auf die Verwendung der Figur im liturgischen oder paraliturgischen Geschehen in der Form, dass sie nicht statisch an einem bestimmten Ort verharrte, sondern verschiedene Positionen einnehmen konnte; Renate Kross hat bereits 1985 die vielfältige Verwendung von Reliquiaren aufgrund der erhaltenen Quellen eindrücklich beschrieben, ein Befund, den die neuere Forschung bestätigt.¹⁷¹ Fragt man nach der Verwendung der silbernen Statuette, muss man sicher auch berücksichtigen, dass in Walcourt seit dem 11. Jahrhundert eine weitere Marienstatue verehrt wird, die zudem eine wichtige legendäre Rolle bei dem Neubau des Chors der Maternuskirche ab 1228 gespielt hat und in der ebenfalls Reliquien geborgen waren.¹⁷²

Anders als in dieser ist aber in der Figur aus dem 13. Jahrhundert die Reliquie nicht in der Rückseite, sondern deutlich sichtbar an der Vorderseite des antropomorphen Reliquiars angebracht, und zwar auf der Brust. Damit wird das verehrte Heiltum ganz sinnfällig mit der betreffenden Körperregion verbunden, von der sie stammt. Anders als beim oben behandelten Reliquiar aus Herrieden oder dem Plenar Ottos des Mildens in Berlin haben wir es im Fall der Madonna aus Walcourt nicht mit einem Abstraktionsvorgang zu tun, sondern – im Gegenteil – mit einem Prozess der Veranschaulichung und Interpretation.¹⁷³ Der „Betrachter“ ist hier nicht gefordert, ein zeichenhaft angedeutetes Bild „zu Ende“ zu denken und somit in einer vorausgesetzten und gleichsam notwendigen aktiven Beteiligung die Rhetorik des Reliquiars zu entschlüsseln, sondern in einem sinnfälligen Sehprozess Bild und Reliquie inhaltlich miteinander zu verbinden und somit die „Aussage“ des Bildwerks gemeinsam mit dem Heiltum zu erfassen. Das geschieht intuitiv, da wir es hier mit einem antropomorphen Reliquiar zu tun haben, das die Herkunft und Echtheit der Reliquie ganz unmittelbar vor Augen führt.¹⁷⁴ Der „Betrachter“ gewinnt also einen selbstverständlichen Zugang zu der Reliquie, die eben nicht als anikonisches Element

¹⁷⁰ Zum Motiv der drei Fenster vgl. AK Münster 2012, Nr. 78. Die Inschrift lautet: LICARVS ME FIST DOV LIAIVIT („Licouart hat mich gemacht, von wo ihm Hilfe zuteil werde“, vgl. a.a.O. Michael Peter vermutet, dass nicht der Goldschmied, sondern der Stifter gemeint ist und übersetzt: „Liucars hat mich gemacht, auf dass der Herr ihm beistehe“, AK Paderborn 2018, Nr. 145.

¹⁷¹ Kroos, Umgang, 1985. Zu den vielfältigen paraliturgischen Zeremonien speziell in Frauenklöstern vgl. Winzeler, Thesaurus, 2007, 309 ff.; Muschiol, Zeit, 2005; Hamburger, Zellen, 2005.

¹⁷² Vgl. Pawlik, Bildwerke, 2013, Nr. 44.

¹⁷³ Siehe oben.

¹⁷⁴ Zum Thema der antropomorphen Reliquiare vgl. vor allem Hahn, Voices, 1997; Büchsel, Abkehr, 2010, 12 und passim.

erscheint, sondern als im wahrsten Wortsinn organischer Teil des Bildes Mariens. Einen ganz ähnlichen Vorgang der Wahrnehmung können wir am Reliquiar der hll. Maxianus, Lucianus und Iulianus feststellen, das Ludwig IX. dem Schatz der Sainte-Chapelle in Paris inkorporierte: Die Heiligen (alle drei erlitten das Martyrium der Enthauptung und sind entsprechend mit ihren Köpfen in den Händen abgebildet) sind auf der einen Seite des hausförmigen Objekts stehend in Gravur unter Arkaden dargestellt, auf der anderen erschienen ehemals ihre Reliquien hinter längsrechteckigen Fenstern – den gelängten Proportionen ihrer Abbilder entsprechend und ebenfalls von Arkaden bekrönt (Abb. 16, 17).¹⁷⁵ Diese Form der Veranschaulichung schlägt wiederum den Bogen zum Herriedener Veits-Reliquiar, wo das unanschauliche Heiltum durch die weisende Figur des Heiligen ebenfalls seine Authentizität und konkrete Verbildlichung erfährt.



Abb. 16 und 17 Reliquiar der Hll. Maxianus, Lucianus und Iulianus, Paris, musée national du Moyen Age, Seiten A und B

Wie eng diese Experimente im Kontext von Bildern und Reliquien miteinander verwoben sind, macht ein Blick auf eine der schönsten kleinformatischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts deutlich: Die berühmte Heimsuchungsgruppe aus dem Dominikanerinnenkloster Katharinental, heute in New York, zeigt die beiden Protagonistinnen Maria und Elisabeth im Moment ihrer Begegnung, die subtil durch die innige Berührung mit den Händen, die einander zugewandten Bewegungen der Figuren und sanfte Neigung der Köpfe sowie die mittels feinsten Mimik und Fassung beseelten Gesichtszüge der Frauen ausgedrückt ist

¹⁷⁵ Paris, Musée National du Moyen Age, vgl. AK Paris 2014, Nr. 97; van Os, Weg, 2001, 43 f. Auf der Seite der Gravuren sind sie inschriftlich benannt: S. MAXIANVS, S. LVCIANVS, S. IVLIANUS. Auf der gegenüberliegenden Seite sind die Reliquien genannt: DE.BRACHIO.SCI.MAXIANI, DE.COSTA.SCI.LVCIANI, DE.COSTA.SCI.IVLIANI.

(Abb.18).¹⁷⁶ Beide Figuren waren ursprünglich mit Bildern der ungeborenen Kinder versehen, an der Stelle, an der jetzt die Bergkristallcabochons platziert sind; diese sind angeblich eine Zutat von 1907.¹⁷⁷ Die Figuren zeigten sich also ehemals nicht nur aufgrund ihrer menschlich-emotionalen Präsenz als „Andachtsbilder“ einer vertrauensvollen Begegnung zweier Heiliger, sondern auch als „Gefäße“ kommenden Heils, des Erlösers und dessen Vorläufers, womit sie über die Darstellung einer anrührenden Situation aus dem Neuen Testament hinaus eine theologische Bedeutung erhielten. Die Form, in der das geschah, war den Nonnen in Katharinental aus dem Umgang mit Reliquien bekannt, denn zu Beginn des 14. Jahrhunderts war der Einschluss von Heiltümern unter Bergkristall im Zusammenhang mit Statuetten schon lange gebräuchlich.¹⁷⁸ Auch die Fassung der beiden Figuren deutet auf eine gewollte enge Verbindung zu Werken der Goldschmiedekunst hin, was ihren kostbaren Eindruck verstärkt und sie noch enger mit der Vorstellung goldgeschmückter Statuettenreliquiare rückt. Etwa zeitgleich mit der Heimsuchungsgruppe ist das Graduale aus dem Zisterzienserinnenkloster Wonnental entstanden, das in einer Miniatur ebenfalls die innige Begegnung Marias und Elisabeths zeigt, wobei die ungeborenen Kinder in ovalen Kartuschen in den Leibern der

¹⁷⁶ Um 1320, zuweilen Meister Heinrich von Konstanz zugeschrieben, New York, Metropolitan Museum, Nussbaum, angeblich weitgehend originale Fassung, vgl. dazu auch die folgende Anm. 33. H 59 cm, B 30,5 cm. Zu ergänzen ist wohl eine Krone auf dem Haupt Mariens. Vgl. Zierhut-Bösch, *Ikongrafie*, 2007 / 2008; AK Essen / Bonn 2005, Nr. 314. Die Gruppe gelangte Anfang des 20. Jahrhunderts über den Kunsthandel in die USA, zunächst in die Sammlung Pierpont Morgan, von dort ins Metropolitan Museum. Aus dem Kloster haben sich zahlreiche Bildwerke aus dem 14. Jahrhundert erhalten, vgl. AK Essen / Bonn 2005, Nr. 303 – 319.

¹⁷⁷ AK Essen / Bonn 2005, Nr. 314; Zierhut-Bösch, *Ikongrafie*, 2007, 76; Blank, *Frauenmystik*, 1964 / 1965, 76. Woher die Vermutung stammt, die Bergkristalle seien eine im Jahr 1907 vorgenommene Ergänzung, ist nicht ersichtlich, es gibt offenbar auch keine Fotos vom ursprünglichen Zustand, jedenfalls ist mir keins bekannt. 1951 hat Erwin Rothenhäusler die Odyssee der Gruppe nach Auflösung des Konvents skizziert und die Umstände der Veräußerung derselben nach Frankreich im Jahr 1907 beschrieben; dort wurde die Übermalung neuerer Zeit entfernt, und vermutlich gründet sich auf diese Restaurierungsmaßnahme die Annahme, in dem Jahr seien auch die beiden Bilder verloren gegangen und durch die Bergkristalle ersetzt worden, vgl. Rothenhäusler, *Stationenweg*, 1951, 12. Die Frage ist, inwieweit weitere Eingriffe erfolgten bzw. ob die heutige Fassung tatsächlich die originale ist, wie in der Literatur immer behauptet wird. Auch das ursprüngliche Aussehen der Bildwerke der ungeborenen Kinder wird nicht überliefert, möglicherweise handelte es sich um kleine geschnitzte Skulpturen. Es muss aber auch mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass sich bereits ursprünglich Bergkristalle über den Darstellungen, die man sich ebenso als auf Pergament gemalt vorstellen kann, befanden. Diese Technik begegnete uns bereits im Zusammenhang mit dem Plener Ottos des Mildens, dort als Produkt venezianischer Werkstätten. Sie war aber auch nördlich der Alpen verbreitet, so etwa bei der auf Pergament gemalten und unter einer Bergkristallplatte befindlichen Christusfigur am Eilbertus-Tragaltar in Berlin, entstanden in Köln, 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Vgl. AK Berlin 2010, Nr. 26.; Henze, *Edelsteinallegorese*, 1991, 438.

¹⁷⁸ Antropomorphe Reliquiare gab es bereits sehr früh, die Figur der hl. Fides in Conques ist nur eines der erhaltenen Beispiele. Im Bereich der Goldschmiedekunst entstehen die ersten Statuettenreliquiare um 1200, vgl. Lüdke, *Statuettenreliquiare*, 1983, 63 ff.

beiden Frauen erscheinen (Abb. 19).¹⁷⁹ Was im Graduale als Bild dargestellt ist, verwandelt sich in der Heimsuchungsgruppe in eine reliquiengleiche Präsentation: Christus und Johannes fungieren wie kostbare Heiltümer, die, wahrnehmbar durch ein Fenster, in den Figuren Mariens und Elisabeths geborgen sind. Bilder und Reliquien bilden hier unter Zuhilfenahme der Imagination eine untrennbare Einheit, wie sie noch im 12. Jahrhundert nicht vorhanden war. Diese neue subtile Symbiotik zwischen beiden Objektgattungen hat einerseits sicher mit der generellen Emanzipation der Bilder zu tun, andererseits aber auch mit dem sich wandelnden Verständnis von Wirklichkeit und Imagination, das sich nicht zuletzt in den künstlerisch-spirituellen Experimenten des 14. Jahrhunderts spiegelt.¹⁸⁰



Abb. 18 Meister Heinrich von Konstanz (?), Heimsuchungsgruppe aus dem Dominikanerinnenloster Katharinental bei Diessenhofen, New York, Metropolitan Museum

¹⁷⁹ Initiale D im Graduale Cisterciense des Zisterzienserinnenklosters Wonntal, nach 1318, fol. 176v, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Ms. U.H. 1, vgl. Zierhut-Bösch, Ikonografie, 2007 (Mag.), 76 f.

¹⁸⁰ Argumente für die zunehmende Bedeutung von Bildern vor allem bei Belting, Bild, 1981/2000 (3. Aufl.); ders., Reaktion, 1982/1985; ders., Bild, 1990/2000 (5. Aufl.).



Abb. 19 Heimsuchung, Initiale D im Graduale des Zisterzienserinnenklosters Wonnental, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Ms. U.H. 1, f. 176 v.

Die Kölner „Schöne Madonna“ aus Madrid

Die Intimität und emotionale Kraft inklusive heilsgeschichtlich aufgeladenem Anspruch, die den Ausdruck der New Yorker Heimsuchungsgruppe maßgeblich bestimmen, ist ebenso bezeichnend für die kleine stehende Madonna der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 20).¹⁸¹ Die heutige Fassung ist, außer dem Inkarnat des Gesichts, nicht original, ursprünglich bestimmte eine großflächige Vergoldung das Erscheinungsbild, das der Figur die Anmutung einer Statuette der Goldschmiedekunst verlieh.¹⁸² Darin ist die Madonna der Katharinentaler Heimsuchungsgruppe verwandt; eine weitere Vergleichbarkeit ist die ehemalige Ausstattung mit Reliquien: Im Rücken der Figur befindet sich ein rechteckiger Hohlraum, in dem sich ehemals Heiltümer befanden, als deren figürliche Pendants bei Maria und Elisabeth in New York die ehemals vorhandenen Bilder von Jesus und Johannes anzusehen sind.

¹⁸¹ Sammlung Thyssen-Bornemisza, Köln (?), um 1390 / 1400 (?), Nussbaum, H 32 cm. Vgl. AK Köln 2011, Nr. 109; AK Bonn 2009, Nr. 44 und Suckale, Madonnen, 2009, 52 ff.

¹⁸² AK Köln 2012, Nr. 109; AK Bonn 2009, Nr. 44.

Aufgrund der nur grob ausgearbeiteten Rückseite der kleinen Madonna geht der Katalogeintrag der Bonner Ausstellung der „Schönen Madonnen am Rhein“ von 2009 davon aus, dass die Figur „wie eine Kultfigur vornehmlich aus der Hauptansicht“ wahrgenommen wurde, obwohl sie – so die Vermutung – höchstwahrscheinlich in einem privaten Umfeld, möglicherweise im Kontext eines Schreins oder Retabels, genutzt wurde.¹⁸³



Abb. 20 Stehende Madonna, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Ob diese Vermutung stimmt, ist fraglich, haben wir doch gesehen, dass kleinformatige Bildwerke, mit oder ohne Reliquien, auch in Klöstern vielfältige Verwendung fanden. So kann man sich auch für die Thyssen-Madonna eine ähnliche Nutzung im Rahmen eines Konvents vorstellen. Gerade in Frauenkonventen ist seit dem 13. Jahrhundert eine sprunghafte Zunahme an themenspezifischen Andachten zur Passion, zur Kreuzverehrung, zur Eucharistie, aber auch zu Maria zu verzeichnen, in deren Kontexten man sich die Thyssen-Madonna als mediales Bildwerk

¹⁸³ Ebenda; so auch Suckale, a.a.O., 54.

vorstellen kann.¹⁸⁴ So ist z.B. für das Kloster Katharinental, aus der die besprochene Heimsuchungsgruppe stammt, überliefert, dass es in der Klausur und im Nonnenchor mehrere Marienfiguren gab, an die sich die Schwestern mit ihren Anliegen wenden konnten, um Trost zu erhalten; in einem solchen Zusammenhang könnten wir uns die mit Reliquien ausgestattete Madonna der Sammlung Thyssen gut vorstellen.¹⁸⁵ Da wir im Fall der Madonna aus Madrid nichts über die Provenienz oder über die Stiftung bzw. Auftraggeberschaft wissen, bleibt diese Frage offen – eine Feststellung, die angesichts der indifferenten Verwendung der Skulpturen und Bilder im uns interessierenden Zusammenhang geradezu symptomatisch erscheint.

Die durch ihr Inkarnat mit der rosigen Gesichtsfarbe und vermittelt subtiler Mimik ausgedrückte Zärtlichkeit und die liebende Verbundenheit mit dem Kind auf ihrem Arm rückt die Maria der Sammlung Thyssen in die Nähe der klassischen Schönen Madonnen der Zeit um 1400, die – soweit erhalten bzw. bekannt – allesamt in den böhmischen Raum lokalisiert werden können.¹⁸⁶ Deshalb sei hier mit aller Vorsicht eine spätere Datierung der bisher um 1360/70 datierten Madonna in Madrid in die Zeit um 1390 vorgeschlagen, die dem einerseits intim-liebreizenden, andererseits hoheitsvollen Gesamteindruck der kleinen Figur als Reflex des sog. Schönen Stils gerecht wird, auch wenn die Organisation des Körpers und des Faltenwurfs im Gewand auf den ersten Blick wenig mit diesem gemeinsam zu haben scheint.¹⁸⁷ Bis heute bleibt das Phänomen der Schönen Madonnen ein Rätsel hinsichtlich ihrer Entstehungsumstände, ihrer Aufstellung im Kirchenraum und ihrer Verwendung im liturgischen oder paraliturgischen Kontext – das haben sie mit der Madonna der Sammlung Thyssen gemein.¹⁸⁸ Als bildlicher Ausdruck einer zunehmenden

¹⁸⁴ Vgl. dazu Muschiol, *Zeit*, 2005, 42.

¹⁸⁵ Überliefert im sog. Katharinentaler Schwesternbuch, frühestes erhaltenes Exemplar in der Kantonsbibliothek Thurgau, Hs. Y 74, frühes 15. Jahrhundert, vgl. Zierhut-Bösch, *Ikonografie*, 2007, 80.

¹⁸⁶ So die Madonna aus Altenmarkt im Pongau, die Krumauaer Madonna in Wien, die Madonna in Sternberg, die seit dem Zweiten Weltkrieg verschollene Madonna aus Thorn oder die Marienfigur in Bonn, um nur einige zu nennen. Vgl. dazu auch Anm. 44.

¹⁸⁷ Zur Datierung um 1360/70 zuletzt AK Köln 2012, Nr. 109. Der zeitliche Ansatz gründet sich auf die stilistische Nähe zur Kölner Friesentormadonna (vgl. ebenda, Nr. 108), die m.M. nach zwar grundsätzlich vorhanden ist, wobei die Thyssen-Madonna jedoch eine gänzlich andere Psychologisierung und abweichende physiognomische Charakteristika aufweist, die an eine spätere Entstehung denken lassen.

¹⁸⁸ Literatur zu den Schönen Madonnen ist vergleichsweise spärlich zu finden, auch wenn Karl Heinz Clasen's These von einem wandernden Meister, der alle Schönen Madonnen schuf, seinerzeit auf Widerstand stieß, vgl. Clasen, *Meister*, 1974; Homolka, *Skulptur*, 1978; Möbius, *Madonna*, 1991; Schwarz, *Madonna*, 1994, Söding, *Schöne Madonnen*, 2008-1; Söding, *Schöne Madonnen*, 2008-2. Eine frühe Vertreterin des Typs aus der Zeit um 1385 hat sich vermutlich am nördlichen Chorpfeiler des Prager Veitsdoms befunden, als Pendant zu einer auf der Südseite aufgestellten Christusfigur, vgl. Legner, *Ikon*, 1978, 233; AK Köln 1978, Bd. 2, 673.

Marienfrömmigkeit, die sich im Laufe des 14. Jahrhunderts in Europa etablierte, fanden die Schönen Madonnen in den zeitgenössischen Liedtexten des Mönchs von Salzburg ihren adäquaten literarischen Gegenpol.¹⁸⁹ Interessant auch für unsere Fragestellungen hinsichtlich der kleinen Thyssen-Madonna – wenn man sie denn in zeitlicher und formal-stilistischer Nähe zu den Schönen Madonnen sehen möchte – ist der Ansatz, den vor Jahren Herbert Beck und Horst Bredekamp im Katalog der Frankfurter Ausstellung „Kunst um 1400. Ein Teil der Wirklichkeit“ von 1975 formulierten.¹⁹⁰ In dem bei den Schönen Madonnen unter der Gewandfülle gänzlich verborgenem Körperkern sahen sie eine Analogie zur „Idee“ der Reliquie, die sich im 14. Jahrhundert ebenfalls im Spannungsfeld zwischen innen und außen, also dem eigentlichen Objekt und seiner Präsentation auf der „Oberfläche“ (Retabel, Reliquiar...) bewegt.¹⁹¹ Für Beck und Bredekamp ist diese Dialektik der Schönen Madonnen freilich ein Beleg für die zunehmende Bedeutung der Bilder gegenüber der Reliquie, eine These, der ich, wie bereits mehrfach betont, nicht zustimmen kann. Für unsere kleine Thyssen-Madonna ist die Beobachtung dennoch durchaus interessant, denn sie verbirgt zwar weniger den Körperkern, dafür die im Corpus unsichtbar geborgenen Heiltümer; wie die Schönen Madonnen ihre Körperlichkeit komplett negieren und dafür ganz auf die Sprache des Gewands und vor allem der Gesten, des Blicks und der größten Sensibilität des Gesamtausdrucks konzipiert sind, wozu auch die erlesene Materialität der Figuren gehört, so bewahrte die Thyssen-Madonna die verehrten Heiltümer hinter ihrer verfeinerten „Oberfläche“ größter Empfindsamkeit und kostbarster Erscheinung. Das Bild der Muttergottes mit dem Jesuskind wird somit zum nach außen wirkenden Korrelat der im Innern der Figur verwahrten Heiltümer; Innen und Außen, Reliquie und Bild sind ganz untrennbar aufeinander bezogen, indem die Skulptur durch ihre sensitiv-beseelte Präsenz dem Betrachter und Beter die heilbringende *virtus* der Reliquien geradezu sichtbar macht.

Ein Kruzifix aus Prag

Neben Madonnenfiguren dienten auch Kruzifixe bereits früh, nachweislich schon im 10. Jahrhundert, als Aufbewahrungsort für Reliquien.¹⁹² Das späte Mittelalter setzte diese Tradition fort, wobei sich durch den veränderten Bildcharakter und die damit einhergehende

¹⁸⁹ Vgl. Legner, *Ikon*, 1978, 234; zum Mönch von Salzburg zuletzt Waechter, *Lieder*, 2005. Zur Marienverehrung im 14. Jahrhundert vgl. Hamburger, *Rahmenbedingungen*, 2009, der aber nicht auf den Typus der Schönen Madonnen eingeht.

¹⁹⁰ Beck / Bredekamp, *Kunst*, 1975

¹⁹¹ a.a.O., 70.

¹⁹² So das bereits oben erwähnte Gero-Kruzifix im Kölner Dom von um 970 oder das vor 1000 datierte Kreuz in Düsseldorf-Gerresheim, vgl. Pawlik, *Bildwerk*, 2013, Nr. 19 und 9.

Verschiebung der inhaltlichen Ebene in Bezug auf die Vergegenwärtigung des toten Christus im Bild der Bezug zu den Reliquien ebenfalls verändert hat. Erst in jüngster Zeit wurde die Forschung auf einen Kruzifix aufmerksam, der sich in einer Prager Privatsammlung befindet (Abb. 21).¹⁹³ Aufgrund der besonderen künstlerischen Qualität des vermutlich um 1340 in Prag (bzw. Böhmen) entstandenen Werks gehört es zu den herausragenden künstlerischen Erzeugnissen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Mitteleuropa.



Abb. 21 Kruzifix, Prag, Privatsammlung

Über den Zustand des Objekts informiert der Nürnberger Katalogeintrag von 2016 nicht, ebenso erfährt man nichts über den Grund der Holzichtigkeit bzw. über eventuell vorhandene Fassungsreste; offenbar harret der Kruzifix noch einer eingehenden materialtechnischen

¹⁹³Prag, um 1340. H 47 cm, Laubholz, ohne Fassung. Die Provenienz des bisher unpublizierten Kruzifix ist unbekannt, das Werk tauchte 2007 im Kunsthandel auf, vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 11.3. Dort schreibt Jiri Fajt den Kruzifix mit einem Fragezeichen der mit dem Namen des Meisters der Madonna von Michle verbundenen Werkgruppe zu.

Untersuchung. In der Brust des Gekreuzigten befindet sich eine „wohl ursprüngliche Öffnung (...), die eine Passionsreliquie enthalten haben dürfte“, so Jiri Fajt.¹⁹⁴ Demnach hat man die Öffnung näher in Augenschein genommen und offensichtlich keine Heiltümer entdeckt. Während die erste Mutmaßung, die sich auf Ursprünglichkeit des durch eine rechteckige Holzplatte verschlossenen Reliquiendepots bezieht, ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit hat, muss die zweite Vermutung eher in Zweifel gezogen werden. So wie wir im Fall der Thyssen-Madonna keineswegs von Marienreliquien ausgehen können, die in ihr einst geborgen waren, so gibt es keinen Grund, ehemals eine Passionsreliquie im Innern des Corpus vorauszusetzen. Das macht ein Blick auf vergleichbare Werke deutlich. So fand man bei einer 1996 vorgenommenen Untersuchung der Christusfigur, die zur um 1210/15 entstandenen Triumphkreuzgruppe im Halberstädter Dom gehört, ein Reliquienfach im Haupt der Skulptur, das nach Befund seit Entstehung der Figur unberührt gewesen war.¹⁹⁵ Im Innern fanden sich kleine Kreuzpartikel mit einer zugehörigen Beurkundung sowie mehrere Knochenstücke in Stoff eingewickelt, von denen eins sich aufgrund der beigefügten Authentik als Reliquie des hl. Christopherus identifizieren ließ.¹⁹⁶ Und der berühmte Kruzifix in St. Maria im Kapitol, dessen Entstehung mit einer Urkunde von 1304 verbunden wird, hat bei der vor einigen Jahren vorgenommenen endoskopischen Untersuchung des hohlen Brustraums der Figur sein Innenleben preisgegeben, das aus Dutzenden von in Textilien gehüllten Heiltümern besteht, bei denen es sich sicher nicht ausschließlich um Passionsreliquien handelt (Abb. 22).¹⁹⁷

Sowohl beim Halberstädter Christus als auch beim Kruzifix aus St. Maria im Kapitol sind die Reliquien im Innern der Figur verborgen, unsichtbar für denjenigen, der die Bildwerke in Augenschein nimmt. Das Prager Werk präsentiert die Reliquienöffnung hingegen sehr deutlich durch die frontal auf der Brust eingesetzte Verschlussplatte; sichtbar war das eingeschlossene Heiltum hingegen auch hier nicht, und es ist wahrscheinlich, dass durch eine vorauszusetzende ursprüngliche Fassung die Reliquienöffnung wesentlich weniger erkennbar war als im jetzigen ungefassten Zustand der Figur. Ähnlich wie im Fall der Thyssen-Madonna haben wir es also bei den genannten Kruzifixen mit Skulpturen zu tun, die gleichsam von innen durch die rekondierten *pignora* belebt werden. Während sich im Fall des Halberstädter Kruzifix dabei die Vorstellung des triumphierenden Christus einstellt, überwiegen in Köln

¹⁹⁴ ebenda

¹⁹⁵ Vgl. Merrel u.a. (Hgg.), Schatz, 2008, Nr. 96.

¹⁹⁶ Ebenda. Die Heiltümer sind seit 2007 wieder im Haupt der Figur geborgen.

¹⁹⁷ Vgl. Hoffmann, Gabelkreuz, 2006, 35 ff.

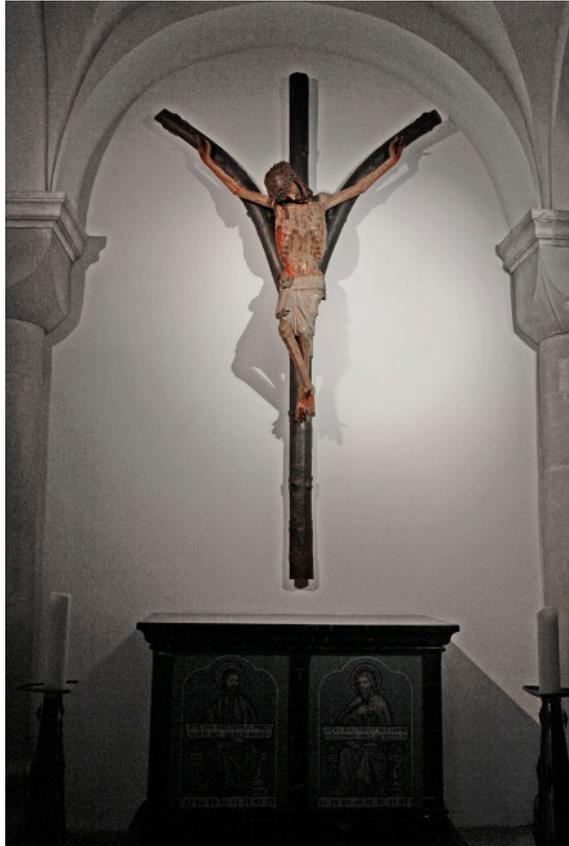


Abb. 22 Kruzifix, Köln, St. Maria im Kapitol

und auch in Prag entsprechend der wachsenden Bedeutung des Compassio-Themas in der zeitgenössischen Frömmigkeit das Moment des Mitleidens, indem die Körper in beiden Werken als qualvoll geschunden und schmerzerfüllt dargestellt sind. Die Darstellung des Leidens ist beim Kruzifix aus St. Maria im Kapitol noch wesentlich stärker und drastischer ausgeprägt als bei dem Werk in Prag, das aber dennoch in eindrucksvoller und schonungsloser Weise ebenfalls den qualvollen Opfertod Christi thematisiert.¹⁹⁸

Abermals ist für den mit einer Höhe von 47 cm relativ kleinformatigen Kruzifix der Kontext unbekannt. Wir kennen weder die Umstände seiner Entstehung noch den originalen Ort, für den er geschaffen wurde. Ähnlich wie im Fall von St. Maria im Kapitol kommt ein Frauenkonvent in Frage; genauso kann man sich, wie Jiri Fajt vermutet, allerdings ohne nähere Begründung, ein Oratorium oder eine private Kapelle als Bestimmungsort vorstellen.¹⁹⁹ In jedem Fall aber ist die Beziehung des

¹⁹⁸ Die Fassung des Kölner Kruzifix, die maßgeblichen Anteil an der erschreckenden und alle Qualen des toten Christus vorweisenden Darstellung hat, stammt von einer späteren Überarbeitung der Figur im 15. Jahrhundert, vgl. dazu und zur Verbreitung des Typs der sog. „cruzifigi dolorosi“ Hoffmann, Gabelkreuz, 2006, 30 ff. und 103 ff. Leider wissen wir nichts über den ursprünglichen Standort in St. Maria im Kapitol, vgl. a.a.O., 39 ff.

¹⁹⁹ Vgl. AK Nürnberg 2017, Nr. 11.3. Zur Begründung seiner Vermutung zieht Fajt die sog. Kauffmannsche Kreuzigung in Berlin heran, wohl Teil eines Diptychons, das die Kreuzigung

Betrachters zum Gekreuzigten inniger als bei der hoch im Kirchenraum platzierten Halberstädter Triumphkreuzgruppe, in deren ikonographischem Programm Christus eben nicht als der Gemarterte, sondern als siegreich über den Tod erscheint.²⁰⁰ Insofern erscheint der Prager Kruzifix als geeignetes visuelles Medium, um Mitleid mit dem geschundenen Toten zu wecken und sich in die Passion Christi zu versenken – auch in dieser Beziehung eine Verwandtschaft mit der Thyssen-Madonna, deren anmutige und zierliche Präsenz gleichsam die Emotionen des Betrachters unmittelbar anspricht. Jiri Fajt betont, die rekondierte Reliquie – er geht von nur einem im Corpus geborgenen Heiltum aus – mache den Gekreuzigten zu „einem kostbaren Verehrungsobjekt“.²⁰¹ Das ist er sicher gewesen, aber die Frage bleibt, inwieweit der Verehrende (Beter, Andächtige...) von den im Innern der Figur befindlichen Reliquien wusste, und diese Frage stellt sich ebenso beim Halberstädter Triumphkreuz, beim Kruzifix in St. Maria im Kapitol und anderen Beispielen, in denen die Heiltümer unsichtbar in den Figuren aufbewahrt wurden bzw. noch werden.²⁰² Auch hier zeigt sich, wie brüchig das oben erörterte Argument einer angeblichen Schaufrömmigkeit im späten Mittelalter ist, gibt es doch gerade im Zusammenhang mit der Darstellung des gekreuzigten Christus, die zu den wichtigsten ikonographischen Bildern im Mittelalter gehörte, auch im 14. Jahrhundert, wie bereits vorher, das Phänomen nicht sichtbarer Reliquien. Aus diesem Grund hat Anna Pawlik diesen Bildwerken auch den Reliquiarcharakter abgesprochen und dabei übersehen, dass auch Reliquienbehälter aus kostbarem Metall im frühen und hohen Mittelalter ihren Inhalt vor den Blicken verbergen.²⁰³ Pawliks Blick scheint mir ein neuzeitlicher Blick auf die Werke zu sein, denn für den mittelalterlichen Menschen waren im Kirchenraum Reliquien stets präsent, sie bestimmten die liturgischen Abläufe, waren verantwortlich für Feste und Prozessionen und auf das Engste mit der Bildwelt der Sakralräume verbunden, ob in Form kostbarer Schreine und Behältnisse, Wand-, Glas- und Tafelmalerei und eben von Skulpturen wie dem Bild des gekreuzigten, toten Christus. Dass gerade die Passionsthematik eine

zeigt und Fajt stilistisch mit dem Prager Christus in Verbindung setzt; die Berliner Kreuzigungsszene habe sich evtl. in der Privatkapelle des Prager Bischofspalastes befunden, insofern käme ein ähnlicher Kontext auch für den Kruzifix in Frage, so die Hypothese. Dies bleibt aber spekulativ. Zur Kauffmannschen Kreuzigung vgl. Kemperdick, Gemälde, 2010, Nr. 8, dort als böhmisch oder österreichisch, um 1340/50 bezeichnet. Der Kölner Kruzifix ist mit einer Länge von 150 cm wesentlich größer

²⁰⁰ Vgl. Merrel u.a. (Hgg.), Schatz, 2008, Nr. 96. Zum Thema der Triumphkreuze im 12. und 13. Jahrhundert vgl. vor allem Beer, Triumphkreuze, 2005 und Lutz, Bild, 2004. Zur Aufstellung frühmittelalterlicher Kreuze im Kirchenraum vgl. zuletzt Pawlik, Bildwerk, 2013, 121 ff.

²⁰¹ AK Nürnberg 2017, Nr. 11.3.

²⁰² Zu frühmittelalterlichen Kruzifixen mit deponierten Reliquien vgl. Pawlik, Bildwerk, 2013, passim.

²⁰³ Siehe Anm. 9

besondere Bedeutung für die Einbindung mit Heiltümern hatte wird auch bei der Betrachtung der Reliquienretabel von Bedeutung sein.²⁰⁴



Abb. 23 Reliquiar aus Heimbach-Weis, Köln, Museum Schnütgen

Bleiben wir noch einen Moment beim Bild des Gekreuzigten, aber wir wechseln Format und Gattung. Im Kölner Museum Schnütgen wird ein Reliquiar aufbewahrt, das aus der St.-Margareta-Kirche in Heimbach-Weis stammt (Abb. 23).²⁰⁵ Über einem rechteckigen Fuß erhebt sich ein schlanker Schaft mit Nodus, der oberhalb desselben in einen sich verbreiternden Rahmen für einen querliegenden, mit Metallspangen gehaltenen zylinderförmigen Bergkristall ausläuft. Im Zylinder, der mit Ringen in dem Rahmen befestigt ist, waren ehemals Reliquien geborgen. Rechts und links über dem Kristall sind zwei mit Spitzgiebeln versehene „ Fassaden“ aufgesetzt, in denen sich jeweils zwei übereinander

²⁰⁴ Siehe unten.

²⁰⁵ Köln, um 1300, H 35,5 cm. Silber, getrieben und vergoldet, transluzides Email, Bergkristall, vgl. Schweig, Reliquienostensorium, 2010. Vgl. auch van Os, Weg, 2001, 150 ff., wo das Reliquiar allerdings nur sehr oberflächlich und ungenügend behandelt wird.

angeordnete, heute leere, mit sog. Marienglas (Selenit) verschlossene Fenster befinden; das untere weist in beiden Fällen eine nahezu quadratische Form auf, während die darüber befindlichen oben mit Dreipässen abschließen. Die Giebel sind mit Krabben versehen, als Bekrönung fungiert je eine Kreuzblume. In der Mitte über dem zentralen Bergkristall erhebt sich ein Kreuz, dessen Balkenenden mit quadratischen Bergkristallen geschmückt sind; am Kreuz ist ein Kruzifix montiert. Er ist der einzige figürliche Schmuck außer den beiden Stifterbildern, die mit ihren Wappen in Email auf dem Fuß des Reliquiars angebracht sind. Es handelt sich, wie auch der umlaufenden eingravierten Inschrift zu entnehmen ist, um zwei Herren von Isenburg namens Heinrich, deren Identität schwierig zu bestimmen ist; Nicole Schweig sieht in ihnen Heinrich II. den Jüngeren (gest. 1264 oder 1287) und dessen Sohn Heinrich (gest. 1271), Propst zu St. Kunibert in Köln, und vermutet in dem Reliquiar eine posthume Memorienstiftung.²⁰⁶ Der Wortlaut der Inschrift informiert über die Stiftung und die damit verbundene Bitte um ein Gebet, offensichtlich an alle gerichtet, die Umgang – welcher Art auch immer – mit dem Reliquiar hatten: HENR(icus) PASTOR I(n) HEYMBAC HENR(icus) D(omi(N(u)S DE YS(i)NBVRCH ORATE PRO NOBIS.²⁰⁷ Das Reliquiar ist heute leer. Weder in dem Kristallzylinder im Zentrum noch in den vier Fenstern der beiden Giebelfronten sind heute Reliquien vorhanden.²⁰⁸ Diese gingen offensichtlich zum Teil im Jahr 1912 verloren, als man das Reliquiar an das Kunstgewerbemuseum in Köln verkauft hat.²⁰⁹ Reste des Heiltums haben sich allerdings in der Pfarrkirche von Heimbach-Weis erhalten, die dort in einer modernen Replik des Ostensoriums verwahrt werden, und zwar sowohl in dem Bergkristall als auch in den Fenstern der beiden Giebel. Nach der *cedula* handelt es sich um Überreste der Patronin Margareta, des Apostels Petrus sowie um Partikel von der Erde Golgathas; die Authentik ist allerdings späteren Datums, was sich aus der Schrifttype ergibt, und wohl in der Zeit um 1400 entstanden.²¹⁰ Es bleibt also fraglich, ob es sich bei den erhaltenen Reliquien um die ursprünglichen handelt, denn das Reliquiar ist in die Zeit um 1300 zu datieren.²¹¹

Ebenfalls verloren ist eine Kreuzreliquie, die sich ehemals im Corpus des Gekreuzigten befand: Durch eine rechteckige Öffnung in der Brust der

²⁰⁶ Schweig, Reliquienostensorium, 2010, 122 ff.

²⁰⁷ „Pastor Heinrich in Heimbach Heinrich Graf von Isenburg Bitte für uns“, vgl. a.a.O., 90.

²⁰⁸ a.a.O., 94 ff.. Van Os, Weg, 2001, 153, erwähnt, allerdings ohne Beleg, ehemals vorhandene Kreuzpartikel, die hinter den viereckigen Bergkristallen der Balkenenden zu sehen gewesen waren.

²⁰⁹ a.a.O., 87.

²¹⁰ a.a.O., 95.

²¹¹ Zur Datierung und ein kurzer Abriss der Forschungsgeschichte : a.a.O., 90 ff.

Figur war die Reliquie ursprünglich zu sehen.²¹² Wir haben in dem Ostensorium ein schönes Beispiel vor uns, wie Heiltümer auf sinnfällige Weise mit dem Bild des Gekreuzigten und den Stifterdarstellungen in Verbindung gebracht wurden. Anders als bei den oben besprochenen Kruzifixen sind die Reliquien hier sinnlich wahrnehmbar, am eindrucksvollsten, weil unmittelbar nachvollziehbar, die Reliquie im Korpus des Kruzifix. Sie war das Zentrum, um die sich die weiteren Heiltümer und Bilder gruppierten. Das mag ein bezeichnendes Licht auf die in den Holzkruzifixen von Halberstadt, Prag oder Köln geborgenen Reliquien werfen, lassen sie sich doch unter diesem Aspekt ebenfalls als buchstäblicher Mittelpunkt der Skulpturen verstehen, indem sie ihnen quasi Sinn und Authentizität über das rein Bildhafte hinaus verleihen. Auch in diesem Zusammenhang zeigt sich also erneut, dass die „Macht“ der Reliquien im späten Mittelalter keineswegs gegenüber der der Bilder abnimmt.

Nicole Schweig hat die Form der Reliquienpräsentation des Ostensoriums aus Heimbach-Weis u.a. mit dem Tafelreliquiar aus der Zeit kurz nach 1200, also entstanden rund 100 Jahre vor dem Kölner Reliquiar, im Domschatz zu Halberstadt verglichen und die dort um die zentrale Kreuzreliquie mit dem mikroskopisch kleinen Bild des Gekreuzigten versammelten Heiltümer in Analogie zu dem Reliquiar im Museum Schnütgen gesetzt.²¹³ Ebenso kann man die bildhafte Präsentation der Heiltümer mit Werken der Tafelmalerei vergleichen, wie etwa mit dem Kreuzaltar der Familie Rost von Cassel im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt aus der Zeit um 1410, also rund 100 Jahre nach Entstehung des Kölner Ostensoriums gefertigt (Abb.24).²¹⁴ Wir haben hier ein ganz ähnliches Arrangement wie am Ostensorium aus Heimbach-Weis vor uns, mit dem Unterschied, dass in der Tafel keine Reliquien, sondern Bilder zu sehen sind: Um die zentrale Kreuzigungsszene mit Maria, Johannes und den Stiftern sowie ihren Wappen samt Stifterinschrift sind weitere Heilige versammelt, die die Kreuzigung als heilsgeschichtlich bedeutsames Ereignis ausdeuten und unterstreichen. Das geschieht genauso am Reliquiar aus Heimbach-Weis, hier allerdings mit den sinnlich erfassbaren, also präsenten Reliquien; vielleicht darf man mit diesem Hinweis auch die Vermutung aussprechen, in den Fenstern der seitlichen Giebelfronten des Ostensoriums haben sich hinter dem Marienglas ehemals nicht nur Heiltümer, sondern auch die Bilder Mariens und Johannes',

²¹² Das war offensichtlich noch 1902 der Fall, vgl. a.a.O., 96.

²¹³ A.a.O., 98. Zum Halberstädter Tafelreliquiar vgl. Meller u.a. (Hg.), Schatz, 2008, Nr. 22; Diedrichs, Terribilis, 2008, 259 ff.; Toussaint, Imagination, 2008; Toussaint, Knochen, 2011, 192 ff.; siehe auch unten Anm 282.

²¹⁴ Vgl. AK Köln 1974, Nr. 38.

möglicherweise in Form gemalter Halbfiguren, befunden. Die Art, wie die beiden Fassaden das Kreuz und den Kruzifix gleichsam assistieren und begleiten, lässt eine derartige Vermutung zumindest nicht ganz unwahrscheinlich erscheinen.²¹⁵



Abb. 24 Retabel der Familie Rost von Cassel, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Bilder als Reliquien: „Andachtsbilder“ und Bilder der Passion

Arma Christi und die Seitenwunde

Um 1370 schenkte König Karl V. von Frankreich seinem Bruder, dem Herzog Ludwig von Anjou, ein Reliquiar, das sich heute im Museo dell' Opera dell Duomo in Florenz befindet (Abb. 25). Im Jahr 1501 wurde das kleine, mehrflügelige Werk von dem florentinischen Goldschmied Paolo di Giovanni Sogliani mit seiner heutigen repräsentativen Einfassung versehen: Eine Ädikula, seitlich von mit Grottesken geschmückten Pilastern gerahmt und von einem Rundbogengiebel bekrönt, bildet den bühnenhaften Rahmen für das mittelalterliche Reliquiar, das hinter vier

²¹⁵ Wir kennen halbfigurige Darstellungen von Maria und Johannes im Zusammenhang mit Kreuzigungsbildern vor allem aus der italienischen Kunst im Rückgriff auf Werke aus Byzanz, so etwa am Kruzifix des Cimabue von ca. 1288 in S. Croce in Florenz, vgl. Thompson, Cross, 2004. Mit dem Kreuz aus S. Croce sind weitere Werke der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verbunden. Sicher muss man bei dieser Gruppe von gänzlich anderen Voraussetzungen, was Auftraggeber und künstlerische Ausführung betrifft, ausgehen. Mir geht es hier lediglich um die vergleichbare Verwendung von Bildern und Bildtypen.

kanellierten Pfeilern von knienden Engeln präsentiert wird; darüber erscheinen in zwei Emailmedaillons pro Seite die vier Evangelisten. Christus ist gleich mehrfach abgebildet, einmal in Email als Schmerzensmann im rundbogigen Giebelfeld und als Pantokrator zwischen den die „Bühne“ tragenden Voluten, die über dem Fuß in gotisierender Passform aufsteigen, sodann in Form der gegossenen Figur des Auferstandenen als bekrönender Aufsatz des Ensembles. Eine Inschrift nennt einen Teil der Reliquien, die in dem mittelalterlichen Polyptichon des „Libretto“ geborgen sind.²¹⁶



Abb. 25 Reliquiar, sog. „Libretto“, Florenz, Museo dell’ Opera dell Duomo

Das Reliquiar, das der französische König dem Herzog von Anjou schenkte, ist als Einstimmung für das Thema dieses Kapitels bestens geeignet. Die Heiltümer, die in seinem Zentrum geborgen sind und die es

²¹⁶ Gold, Perlen, Rubine, Bergkristall, Glimmer, Niello, Miniaturen auf Pergament; Breite: 6, Höhe: 7,5, Tiefe: 2 cm (geschlossen); Breite: 24, Höhe 1, Tiefe 1.5 cm (geöffnet). Im 15. Jh. taucht das Reliquiar bereits in Florenz im Besitz Pieros de Cosimo de Medici auf. 1495 wurde es für die Kirche San Giovanni angekauft und anschließend das heute noch vorhandene tempiettoartige Gehäuse des Paolo die Giovanni Solgiani angefertigt, vgl. Fricke, Reliquiare, 2011, 43 f.; Fusco u.a., Lorenzo, 2006; Gauthier, tableau, 1991; Brunetti, Reliquario, 1970.

präsentiert, sind von vornehmster Provenienz, stammen sie doch aus der Sainte-Chapelle in Paris.

Das Reliquiar besteht aus einer zentralen, hochrechteckigen Platte und zwei dreifach zu klappenden seitlichen Flügeln, die wie ein Buch geöffnet werden können – daher die Bezeichnung des Werkes als „libretto“. Die Flügel beherbergen hinter winzigen Dreipassbögen 72 Reliquien von Heiligen, bedeckt von einer transparenten Glimmerschicht. Der mittlere kleine Schrein, beidseitig von Perlen und Rubinen flankiert, präsentiert mehrere Passionsreliquien unter Bergkristallen in der Form, auf die sie sich beziehen: eine Kreuzpartikel als Kreuz, ein Stück der Geißelsäule als Säule mit Basis und Kapitell etc. Mittels einer nach oben klappbaren Tafel ist der Schrein zu verschließen, wobei im geöffneten, hochgeklappten Zustand eine Miniaturmalerei mit der Kreuzigung, im geschlossenen Zustand die Trinität in Form des Gnadenstuhls mit den vermuteten Bildnissen Ludwigs von Anjou und seiner Gattin, Maria von Blois, zu sehen ist. Beide sind kniend dargestellt, wobei Ludwig (?) eine doppelarmige Kreuzreliquie emporhält, der sich der von Gottvater gehaltene Kruzifix des in ungewöhnlich asymmetrischer Gestalt wiedergegebenen Gnadenstuhls zuwendet. Im geschlossenen Zustand zeigt das Reliquiar auf den Türen ein mit Lilien geschmücktes Rautenmuster, während auf der Rückseite des mittleren Schreins eine Inschrift eingraviert ist, die auf die Schenkung und die Reliquien verweist: „LE ROI CHARLES LE QUINT A DONNE CE RELIQUAIRE ET LES RELIQUES PRISES PAR LUI EN LA SAINTE CHAPELLE DU PALAIS A LOYS SON AISNE FRERE PREMIER DUC D’ANJOU DU SANC NOTRE SEIGNEUR ET DUSANC DU MIRACLE DE LA COURONNE D’ESPINES DE LA VRAIE CROIS DU FER DE LA LANCE DU TABLEL DE LA COTE IN CONSUBTILLE DU MANTEL VERMEIL DU DRAP QU’IL CEINT A LA SENE DU CEP TRE DES DRAPEAUX D’ENFANCE DU SUIARE DU SEPULCRE ET DES TABLES MOYSE DE L’ESPONGES DE LA VERGE MOYSE DES LIENS A QUOI IL FU LIEZ A L’ESTACHE DU CLOU PRIS A SAINT DENYS DA LA CALOMME DES ESCOURGES“.²¹⁷

Bezeichnend ist, dass die Inschrift nur auf die Partikel des mittleren Schreins eingeht, während die übrigen Heiltümer nicht erwähnt werden,

²¹⁷ Inschrift wiedergegeben nach Fricke, Reliquien, 2011, Anm. 33, unter Auflösung der Abkürzungen und Satzzeichen. „König Karl V. hat dieses Reliquiar und die Reliquien aus der Heiligen Kapelle des Palastes entnommen und seinem Bruder, dem Herzog von Anjou, geschenkt. Vom Blut unseres Herrn und vom Blut des Wunders. Von der Dornenkrone. Vom wahren Kreuz. Vom Eisen der Lanze. Vom der Tafel des Abendmahlstisches(?). Von den Tüchern. Vom Purpurmantel. Vom Tuch der Abendmahlstafel. Vom Szepter. Von der Kleidung der Kindheit. Vom Schweiß Tuch. Vom Grab und den Tafeln des Moses. Vom Schwamm. Vom Stab des Moses. Von der Kette, mit der er an die Säule gekettet war. Vom Nagel aus Saint-Denis. Von der Geißelsäule. Von den Geißeln.“

und dass gleich nach Nennung des Schenkers und des Beschenkten die Herkunft der Reliquien (und des Reliquiars) aus der Sainte-Chapelle angegeben wird, offensichtlich, um ihre Authentizität und ihren hohen Wert zu unterstreichen.²¹⁸ Tatsächlich handelt es sich bei einem großen Teil der aufgezählten Partikel um Fragmente, die sich in der königlichen Kapelle in Paris befanden.²¹⁹ Für unseren Zusammenhang ist vor allem interessant, dass die zum Teil winzigen *pignora* die Form des Gegenstands wiedergeben, von dem sie stammen – und zwar als Ganzes. Somit erweist sich der Anblick des geöffneten Schreins im ersten Augenschein als ein Bild der *arma Christi*, erst beim genauen Hinsehen und unter Hinzuziehung der Inschrift ist erkennbar, dass es sich nicht nur um Bilder handelt, sondern um reale Reliquien, die als *pars pro toto* für den Gegenstand stehen, den sie hier verkürzt bildlich darstellen. Die Reliquien werden zum Bild und umgekehrt, eine für das 14. Jahrhundert spezifische Form der Beziehung zwischen den Medien.²²⁰ Die *arma Christi* spielen dabei eine besondere Rolle.

Es ist hier nicht der Raum, die mittelalterliche Darstellungstradition der *arma Christi* als „Andachtsbilder“ zu referieren.²²¹ Grundlegendes dazu wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts vor allem von Rudolf Berliner, Gertrud Schiller und Rudolf Suckale vorgetragen.²²² Für unser Thema ist dabei von Bedeutung, dass sich im späteren Mittelalter die *arma* von ihrem ursprünglich sieghaften Charakter im Zusammenhang mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts zu eigenständigen Bildelementen gewandelt haben, die als Zeichen mit Verweisfunktion im Kontext neuer Frömmigkeitsformen, die vor allem auf die Passion Christi rekurrierten, aufgefasst wurden.²²³ Damit einher ging die Gewährung von Ablässen für das Betrachten der *arma*, die Papst Innozenz IV. (reg. 1243 – 1254) auf dem Konzil von Lyon 1245 beschlossen hatte; möglicherweise besteht hier auch ein zeitlicher Zusammenhang mit der Ankunft der Passionsreliquien in Paris.²²⁴ Wie an kaum einer anderen Bildgattung

²¹⁸ A.a.O., 41.

²¹⁹ Siehe unten.

²²⁰ Vergleichbare, wenn auch anders geartete Formen der Auseinandersetzung mit der Bildhaftigkeit von Reliquien konnten wir bereits mehrfach feststellen, so z.B. am Tafelreliquiar aus Quedlinburg, siehe oben.

²²¹ Zum Themenkreis der „Andachtsbilder“ und der Problematik des Begriffs siehe oben.

²²² Vgl. Berliner, *Arma*, 1955; Schiller, *Ikonographie*, Bd. 2, 1968; Suckale, *Arma*, 1977

²²³ Zur zeichenhaften Bedeutung der *Arma* vgl. vor allem Madar, *Iconography*, 2013 und Suckale, *Arma*, 1977, bes. 188. In der spätantiken Literatur zur Passion wurden die *Arma* schon früh wie Reliquien verehrt, so bei Venantius Fortunatus, *Pange lingua*, aus dem 6. Jh. mit Nachwirkungen bis ins 15. Jh., vgl. Edsall, *Arma*, 2014, 24, mit zahlreichen weiteren Beispielen. Die Verehrung der *Arma* ist darüber hinaus eng mit dem Kult um die legendenhafte Auffindung des Kreuzes, der Nägel und des Titulus durch die hl. Helena verbunden, vgl. Flusin, *reliques*, 2001, 20 f.

²²⁴ Siehe unten. Innozenz hatte 1243 den neu erworbenen Reliquienschatz des französischen Königs unter seinen Schutz gestellt, vgl. Lewis, *Devotion*, 1992, 181 ff. Nach anderer Lesart

lässt sich an den *arma* die Affinität zwischen realer und bildlicher Präsentation ablesen, galten doch die „Waffen“ Christi als Christusreliquien, die einerseits tatsächlich als Objekte vorhanden waren, andererseits aber im 13. und dann vor allem im 14. Jahrhundert bereits durch eine längere Tradition als Bilder im Umlauf waren und aufgrund ihres Objektcharakters auch in visuell-künstlerischer Form wie Reliquien aufgefasst werden konnten.²²⁵ Gleichzeitig verband sich das Thema der Passionswerkzeuge mit anderen im 13. Jahrhundert aufkommenden bzw. vermehrt verwendeten Motiven wie dem Schmerzensmann, den Veronika-Bildern und vergleichbaren „wahren“ Christusdarstellungen, der Gregorsmesse und den Wundmalen Christi.²²⁶ Unter diesen ist es vor allem die Seitenwunde Christi, die eine besondere Verehrung erfuhr und zudem in bildlichen Darstellungen reliquiengleich abgebildet wurde.²²⁷ So gab es im Mittelalter eigene Motivmessen zu Ehren der Seitenwunde, die als verehrungswürdiger Teil Christi angesehen wurde, was sich auch visuell in der Mandorla-Form äußert, in der sie in der Regel wiedergegeben wurde; ferner maß man ihrer exakten Größe Bedeutung zu, um in Darstellungen einen höchstmöglichen Grad von Authentizität zu erreichen: die exakte, dem „Original“ möglichst nahe kommende Abbildung war das Ziel.²²⁸ Es kursierten zudem im späten Mittelalter Nachrichten darüber, dass die genauen Maßangaben der Seitenwunde aus Konstantinopel einst an den Hof Kaiser Karls des Großen gesandt worden seien – verschlossen in einem goldenen Schrein.²²⁹ Diese Vorstellung erinnert an eine Reliquie, die in einem kostbaren Behältnis ruht. Und tatsächlich kann die bildliche Darstellung der Seitenwunde Christi wie die Präsentation einer Reliquie

stammt die Ablassgewährung von Papst Innozenz III. (reg. 1198 – 1216), vgl. Zimmermann, Jesus, 1997, 156.

²²⁵ Kultorte für die Reliquien waren vor allem die Sainte-Chapelle in Paris und die Kirche S. Croce in Gerusalemme in Rom, vgl. Legner, Reliquien, 1995, 81., in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. aber natürlich auch Burg Karlstein als Aufbewahrungsort der Reichsreliquien, zu deren wichtigstem Bestand u.a. die hl. Lanze, ein Nagel und eine Kreuzpartikel zählt, siehe unten. Die früheste bekannte Darstellung der *Arma* befindet sich im Apsismosaik aus S. Michele in Africisco in Ravenna, heute in den Staatlichen Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst, vgl. Effenberger, Mosaik, 1989. Die Quelle für die visuelle Präsentation der Leidenswerkzeuge ist wohl bei Mt. 24, 30 zu suchen, vgl. Suckale, *Arma*, 1977, 182.

²²⁶ Vgl. ganz allgemein LCI, Bd. 1, 1968, Sp. 183 – 187.

²²⁷ Die Literatur gerade zur Seitenwunde Christi ist in den letzten Jahren stetig angewachsen und beschäftigt vor allem die Forschung in den angelsächsischen Ländern. Vgl. besonders Areford, Passion, 1998. In der deutschsprachigen Literatur vgl. allgemein zur Medialität der Seitenwunde Christi und anderer Wundbilder vor allem Schlie, Diesseits, 2015.

²²⁸ A.a.O., 217 ff., 223. Das Vermessen nicht nur der Seitenwunde, sondern generell des Körpers Christi und der Bezug der Maße zur realen Welt war im späten Mittelalter Thema frömmigkeitsrelevanter Spekulationen, vgl. a.a.O., 223 ff.;

²²⁹ So in einem französischen Stundenbuch des späten 14. Jhs., New York, Pierpont Morgan Library, MS 90, fol. 129 v.: “haec est mensura plagae sacratissimi lateris Christj, quae a Constantinopoli B. Carolo Imperatorj allata fuit in capsula aurea, ad ejus ab inimicis in bello protectionem”. Vgl. A.a.O., 214 und Anm. 41.

aussehen, wie etwa in dem Bild der *arma* in einem um 1360 / 70 entstandenen Psalter in Pommersfelden, in dessen unterem Drittel die Seitenwunde einem Heiltum gleich von Engeln präsentiert wird (Abb. 26).²³⁰ Als eins von vielen Vergleichsobjekten sei diesem Blatt das Ursulareliquiar in Tongern an die Seite gestellt, das zwei Engel zeigt, die die Reliquie in einem Ostensorium verehrend zwischen sich halten (Abb. 27).²³¹

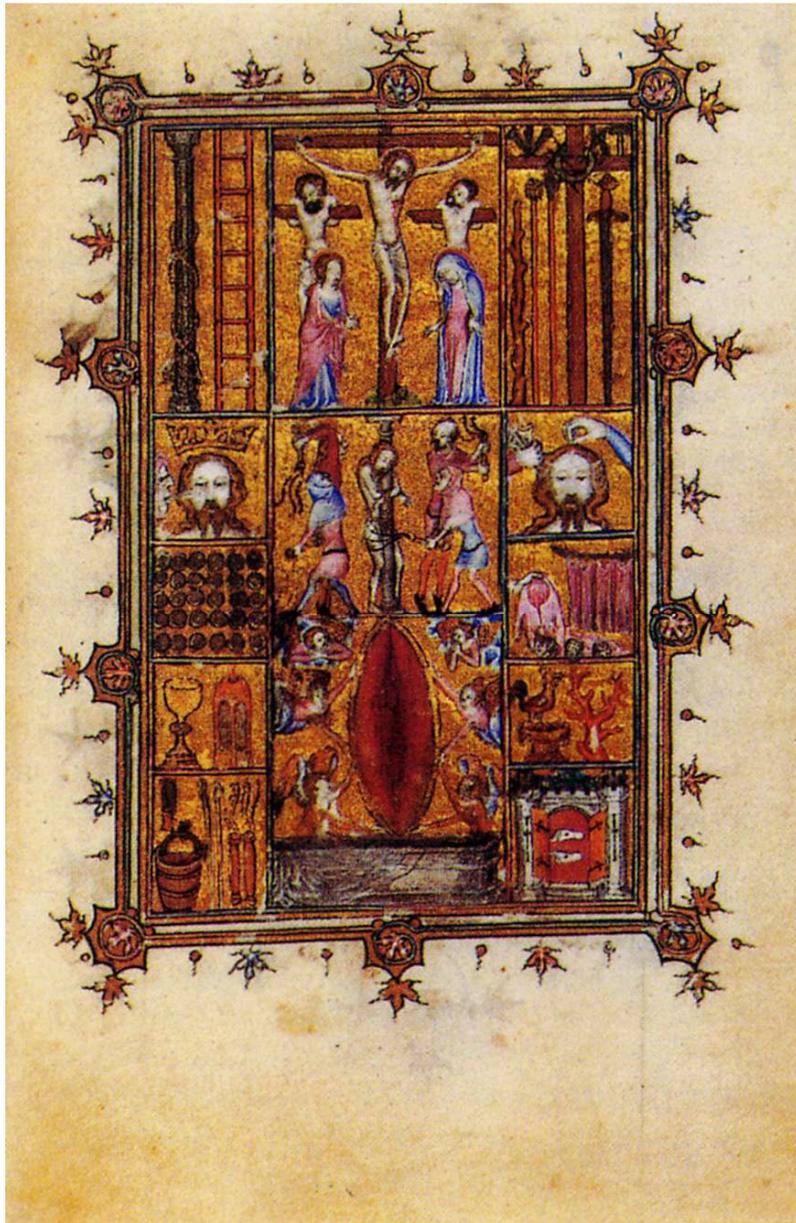


Abb. 26 *Arma Christi*, Psalter, Pommersfelden, Schlossbibliothek, Hs. 348 (2934), f. 9v

²³⁰ Pommersfelden, Schlossbibliothek, Hs. 348 (2934), fol. 9v, vgl. a.a.O., 224.

²³¹ Tongern, Teseum, vgl. Fritz, *Goldschmiedekunst*, 1982, Nr. 90.



Abb. 27 Ursulareliquiar, Tongern, Teseum

Mit dem Bezug auf die tatsächliche Größe der Seitenwunde verbindet sich ein Echtheitsbeweis, so wie die *cedulae* und Authentiken die Echtheit der Reliquien belegen sollen. Ein eindringliches Beispiel dafür findet sich im Passional der Kunigunde von Böhmen, das gleich mehrere Darstellungen der *arma* aufweist, was von deren besonderen Bedeutung für die Auftraggeberin und Nutzerin der Handschrift zeugt.²³² So ist die inmitten der *arma* erscheinende Seitenwunde auf fol. 10 r mit einer Umschrift folgenden Inhalts versehen: „*Hec est mesura vulneris (quo Chris)tus nos redemit, pendens in cruce sacra ostendens vulnera omnibus transeuntibus*“ („Dies ist die Größe der Wunde, durch die Christus uns erlöst hat als er am Kreuz hing und die heiligen Wunden allen zeigte, die

²³² Um 1320, Prag, narodni knihovna, MS XIV. A 17 (Truhlar, Bd. II, Nr. 2430). Auftraggeberin und Empfängerin war Kunigunde (1265 – 1321), Tochter des böhmischen Königs Ottokar II. und Äbtissin des Prager St.-Georgs-Klosters. Grundlegend zur Handschrift vgl. Toussaint, *Passional*, 2003; Rudy, *Touching*, 2018.

vorübergangen“) (Abb. 28).²³³ Die Äbtissin als Betrachterin des Blatts wird also versichert, dass sie beim Anblick der Wunde nicht nur ein einfaches Abbild vor Augen hat, sondern dass sie eine dem „Original“ exakt entsprechende und dieses in allen Einzelheiten wiedergegebene, wie eine Vision auftauchende Erscheinung der echten Wunde erfährt. Das wiederum geht über die oben beobachtete Zeichenhaftigkeit mit Verweischarakter der *arma* noch um einiges hinaus: Hier geht es nicht mehr nur um einen Hinweis, sondern um Gleichsetzung des Abgebildeten mit dem Abbild.

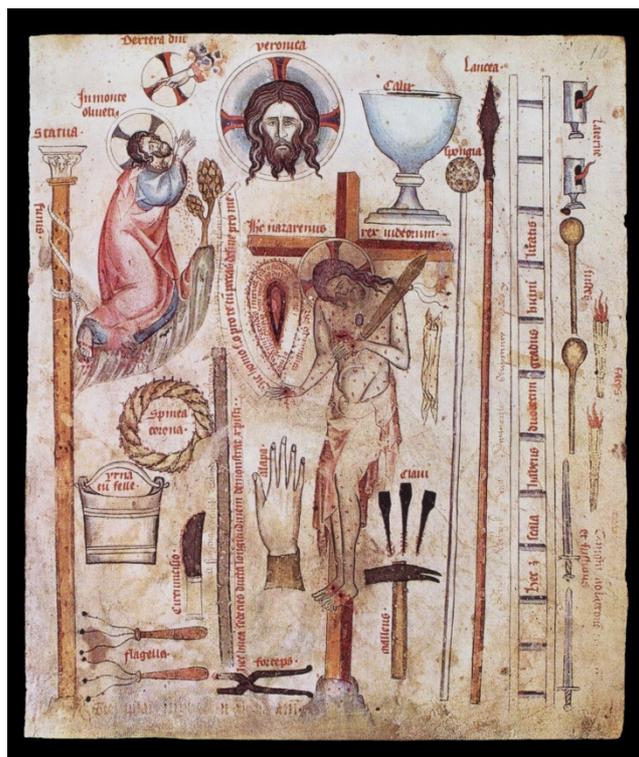


Abb. 28 Passionale der Äbtissin Kunigunde, Prag, narodni knihovna, MS XIV. A 17 (Truhlar, Bd. II, Nr. 2430), f. 10 r

Gia Toussaint hat auf die Wertschätzung des *arma*-Themas durch die Auftraggeberin hingewiesen, wodurch sich die mehrfache Wiedergabe der Leidenswerkzeuge in der Handschrift erklärt.²³⁴ So ist eine zweite Darstellung ebenso aufschlussreich: Gleich zu Beginn des Manuskripts, auf fol. 3r, ist ein Clipeus mit den *arma* (diesmal ohne Wunde) zu sehen (Abb. 29). Die Wappenform als „Rahmen“ für die Leidenswerkzeuge an sich ist nicht ungewöhnlich, weist aber eine besondere inhaltliche Komponente auf, als nach mittelalterlicher Auffassung das *arma*-Wappen

²³³ A.a.O., 181 und Anm. 86.

²³⁴ So beschreibt sie das Passional geradezu als „Vorläufer“ der großen Verehrung der Passionsreliquien durch Kunigundes Großneffen, Kaiser Karl IV., vgl. a.a.O., 140 f.

mit dem geschundenen Körper Christi gleichgesetzt wurde.²³⁵ Damit ist wiederum eine Gleichsetzung – diesmal der gesamten „Kollektion“ – der Passionswerkzeuge mit Christus verbunden. Angesichts der (von ganz wenigen und nicht unumstrittenen Ausnahmen abgesehen) nicht vorhandenen Christusreliquien verwundert die Affinität zwischen den „Dingen“ der Passion und dem Corpus Christi nicht.

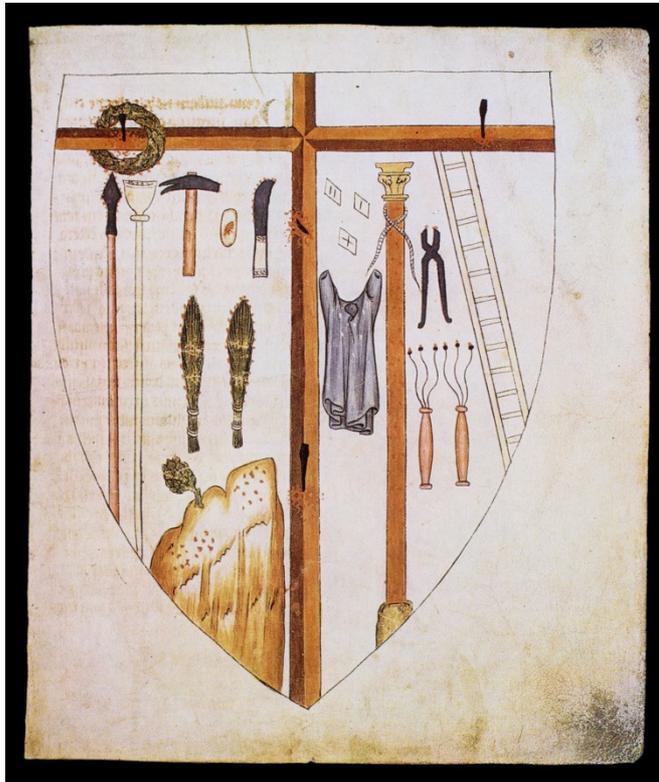


Abb. 29 Passionale der Äbtissin Kunigunde, Prag, narodni knihovna, MS XIV. A 17 (Truhlar, Bd. II, Nr. 2430), f. 3r

Die Objektbezogenheit kommt im Passional auch dadurch zum Ausdruck, dass unter den *arma* auf fol. 3r keine „psychologischen“ oder narrativen Darstellungen wie etwa die Verhöhnung Christi durch die Schergen oder – wie auf fol. 10r – der betende Jesus im Garten Gethsemane vor seiner Gefangennahme zu finden sind.²³⁶ Es ist für die Verbindung von Bildern und Reliquien auffallend, dass sich diese Inanspruchnahme der Bilder als Ersatz nicht vorhandener Reliquien seit der Mitte des 13. und dann vor allem im 14. Jahrhundert vollzieht und durchsetzt. Bezeichnenderweise betrifft dieser Punkt nur Christus sowie Heilige, von denen ebenfalls keine Reliquien überliefert sind; prominentestes Beispiel dafür ist der hl.

²³⁵ Zur Wappenform der *Arma*, vgl. Berliner, *Arma*, 2003, 118. Zur Gleichsetzung des Wappens mit Christus vor allem Toussaint, *Passional*, 2003, 82 f. und 123. Toussaint beruft sich u.a. auf die Anachoretinnenregel „Ancrene Wisse“ aus dem 13. Jh. und andere Textquellen.

²³⁶ Auf den Gegensatz zwischen unterschiedlichen „Gattungsformen“ der *Arma* machte Madar, *Iconography*, 2013, 121 ff., aufmerksam.

Franziskus, dessen Vita-Tafeln eine ähnliche Funktion einnehmen, wobei von besonderer Bedeutung zu sein scheint, dass der *poverello* als der Inbegriff der Christiformitas schlechthin angesehen wurde.²³⁷ Um es noch einmal zu betonen: Die Bilder der *arma* ersetzen nicht die Passionsreliquien, sondern sie werden mit ihnen gleichgesetzt, was keineswegs mit einer verminderten Verehrung der Heiltümer einhergeht.²³⁸ Die schon mehrfach betonte Bedeutung der inneren Bilder und visuellen Imagination in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis finden in dieser Assimilierung ihren schönsten Ausdruck und zeigen sich im Kontext der *arma*-Verehrung besonders eindrücklich in den *arma-Christi*-Rollen, so am Exemplar in Edinburgh aus dem frühen 15. Jahrhundert, das als Medium für eine virtuelle Pilgerreise ins Heilige Land diente.²³⁹ In die gleiche Richtung zielen die Präsentationsformen der Leidenswerkzeuge in der Buchmalerei, wenn sie, wie in der englischen Enyklopädie *omne bonum* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, in kleinteiligen, rechteckigen Rahmen erscheinen, also in Mengen und Reihen (**Abb. 30**).

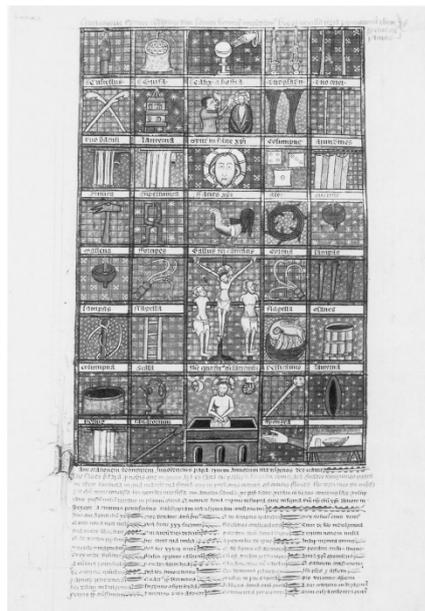


Abb. 30 *Omne Bonum*, London, *The British Library*, Royal MS 6E VI, fol. 15 v

Abb. 31 *Plenar II* aus dem St. Georgskloster, Prag, Strahow

²³⁷ Zu den Vita-Tafeln vgl. vor allem Krüger, *Bildkult*, 1992 und Sevcenko, *Vita Icon*, 1999.

²³⁸ So z.B. bei Meyer, *Reliquie*, 1950. Vgl. auch Lewis, *Devotion*, 1992, 183.

Aufschlussreich ist in dem Zusammenhang auch die 1353 erfolgte Einsetzung des Festes „Der Armis Christi“ im Römischen Reich durch Papst Innozenz VI., zu feiern immer am Freitag nach der Osteroktav, vgl. Legner, *Reliquien*, 195, 82.

²³⁹ Edinburgh, *Scottish Catholic Archives*, MS GB 0240 CB/57/9 (olim Blairs College 9), vgl. Newhauser u.a., *Mapping*, 2014

Darin erinnern sie unmittelbar an Tafelreliquiare wie das sog. Plenar II aus dem Prager St.-Georgskloster (Abb. 31), an verglaste Reliquienschränke, etwa die im Kölner Dom erhaltenen, aber auch an zeitgenössische gemalte Passionstafeln, die, wie das Kölner Beispiel aus der Berliner Gemäldegalerie zeigt, parataktisch aneinander gereiht die Szenen aus der Leidensgeschichte vorstellen (Abb. 32):²⁴⁰ So wie diese zur Kontemplation einluden, taten dies auch die in Reih und Glied präsentierten Heiltümer in Regalen und Tafeln sowie die Darstellungen der Leidenswerkzeuge in ihren Rahmen. So verweist allein schon die formale Parallele der Präsentation auf die gemeinsame imaginative Kraft der Bilder und Reliquien.



Abb. 32 Passionstafel, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Das Kreuz als Reliquie

Diese wird auch evoziert, wenn es um die Darstellung des wichtigsten Passionsinstruments geht. Während des gesamten Mittelalters und darüber hinaus ist das Kreuz das zentrale Signum des Christentums und bleibt in unzähligen Darstellungen die wichtigste ikonographische Formel, sei es als sieghaftes Zeichen, symbolisch aufgeladene Bildformel oder als Bestandteil narrativer Szenen vom Kreuzestod Christi.²⁴¹ Vor

²⁴⁰ Zur Handschrift: London, British Library, Royal MS 6E VI, fol. 15 v, vgl. Areford, *Passion*, 1998, 215 und Anm. 13. Plenar aus St. Georg, um 1310, Prag, Strahowkloster, vgl. *AK Köln Gotik* 1985, Nr. 49; zur Passionstafel: Köln, um 1420, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, vgl. Kemperdick, *Gemälde*, 2010, Nr. 27.

²⁴¹ Von den zahlreichen Publikationen zur Ikonographie, liturgischen und paraliturgischen Funktion und Verehrung des Kreuzes und der Kreuzreliquien seien hier genannt: Beer, *Triumphkreuze*, 2005; Gaeta, *Giotto*, 2013; Klein, *Byzanz*, 2004; Lutz, *Bild*, 2004; Toussaint, *Kreuzreliquie*, 2010; Henze, *Kreuzreliquiare*, 1988; Frolow, *relique*, 1961; ders.,

allem letztere sind für uns interessant, da im 13. und 14. Jahrhundert das Kreuz in erzählenden Kreuzigungsdarstellungen als Reliquie erscheinen kann, so etwa bereits im um 1240 entstandenen Retabel aus Soest, heute in der Berliner Gemäldegalerie befindlich: Im Mittelfeld der dreigeteilten, querrrechteckigen Tafel ist die Kreuzigung zu sehen, der zwar durch die links und rechts vom Kreuz dargestellten Ecclesia und Synagoge ein heilsgeschichtlich-eucharistischer Aspekt anhaftet, die aber mit den Assistenzfiguren Johannes', der Marien und der Soldaten sowie vor allem durch die beiden seitlich anschließenden Szenen (links Christus vor Kaiphas, rechts die drei Frauen am Grabe) einen deutlich erzählenden Charakter aufweist (Abb. 33).²⁴²



Abb. 33 Retabel aus Soest, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Das Kreuz, an das Christus geheftet ist, erscheint nicht als aus Holz bestehend, sondern aus Gold und weist durch seine ornamentale, als geprägter, plastisch hervortretender Herzblattfries behandelte Oberfläche eine betont unterschiedliche Materialität zum szenischen Geschehen der Kreuzigung auf.²⁴³ Gemeint ist hier nicht ein Holzkreuz, sondern das Bild einer goldgefassten Kreuzreliquie, das hier in eine narrative Darstellung integriert ist und das Geschehen somit in einen eschatologisch-ekklesiologischen Zusammenhang bringt. Das Bild der Kreuzigung weitet sich in ein Bild, das die Verehrung des Kreuzes als Reliquie zum Inhalt hat, so wie es „echte“ Reliquienkreuze, wie etwa das Beispiel aus St. Johann Baptist in Aachen-Burtscheid, zeigen: Die

reliquaires, 1965; Preisinger, *Lignum*, 2014; Belting, *Bild*, 1981; Schiller, *Ikonographie*, Bd. 2, 1968; Haug u.a. (Hgg.), *Passion*, 1993.

²⁴² Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Eichenholz. Ca. 85 x 195,5 cm, Tempera, Vergoldung, Prägung, vgl. Kemperdick, *Gemälde*, 2010, Nr.1.

²⁴³ Vergoldete Zinnfolie, z.T. erneuert, vgl. a.a.O., 10.

Vorderseite ist als *crux gemmata* gestaltet, während die Rückseite in Niello-Technik den Gekreuzigten vor dem hier als Lebensbaum gestalteten Kreuz zeigt (Abb. 34).²⁴⁴ Stefan Kemperdick betont den Zusammenhang der Soester Tafel mit der Goldschmiedekunst und folgt hinsichtlich des Kreuzes der Vermutung Klaus Krügers, der hier einen motivisch-materiellen Zusammenhang mit einem Altarkreuz herstellte und somit einen Hinweis auf die Eucharistie erkennen wollte.²⁴⁵ Eine solche inhaltliche Verbindung widerspricht aber keineswegs der hier vorgetragenen These, in dem Kreuz eine gefasste Reliquie zu sehen. Dies umso mehr, als, wie Kemperdick nachweisen konnte, die Tafel in einem größeren Kontext zu betrachten ist, der einen hölzernen Umbau einbezog; möglicherweise waren dabei auch Reliquien bzw. Reliquiare beteiligt, auf die das goldene Kreuz der Kreuzigung Bezug nahm.²⁴⁶



Abb. 34 Reliquienkreuz, Aachen-Burtscheid, St. Johann Baptist

²⁴⁴ Holzkern, Silber vergolet, Filigran, Steine, Perlen, Niello. H 34,3 cm. vgl. AK Köln 1985, Nr. H 31.

²⁴⁵ Vgl. Kemperdick, *Gemälde*, 2010, 18; Krüger, *hoc*, 2017 (2005), 36 ff. Vgl. grundsätzlich auch Krischel / Nagel, *Mediensynthesen*, 2008.

²⁴⁶ Kemperdick, *Gemälde*, 2010, 13 ff. Auch für die zweite aus Soest stammende Tafel, ebenfalls im Besitz der Berliner Gemäldegalerie, ist ein größerer Aufsatz zu rekonstruieren. Die Tafel wurde zudem zu einem späteren Zeitpunkt mit einem Reliquienretabel (?) von ca. 1375 verbunden, a.a.O., Nr. 2, 24 ff. Ein weiteres Beispiel mit dem Bild einer *crux gemmata* ist in der Kreuzigungsszene aus dem Lettner der Kathedrale von Bourges, vor 1240, zu erkennen, vgl. AK Naumburg 2011, Bd. 2, 1259.

Ein beredtes Beispiel für die Einbeziehung einer imaginären Kreuzreliquie in ein in vieler Hinsicht beziehungsreiches Bildgeschehen hat sich u.a. in zwei Fragmenten eines ehemaligen mehrflügeligen Schreinretabels erhalten, die heute im Frankfurter Städel und in Privatbesitz aufbewahrt werden; weitere Teile befinden sich in der Berliner Gemäldegalerie sowie im Deutschen Historischen Museum.²⁴⁷ Während sich auf den Innenseiten des Schreins und der Flügel ein komplexes mariologisch-franziskanisches Programm mit besonderem Bezug zur hl. Klara entfaltete, waren die Außenseiten mit je einer Darstellung des Schmerzensmanns (links) und des kreuztragenden Christus (rechts) geschmückt (Abb. 35). Die beiden oben genannten Fragmente bilden gemeinsam die zuletzt genannte Figur, die uns hier vor allem interessiert, denn das von Christus getragene Kreuz ist goldschmiedehaft wie eine Kreuzreliquie gefasst.²⁴⁸



Abb. 35 Retabelfragmente mit dem kreuztragenden Christus. Oben: Frankfurt am Main, Städel; unten: Privatbesitz

Abb. 36 Reliquienkreuz aus dem Tafelreliquiar, Trier, St. Matthias

²⁴⁷ Vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 10.7; Kemperdick, Gemälde, 2010, Nr. 10. Dort werden die Tafelfragmente dem Nürnberger Maler Sebald Weinschröter zugeschrieben und in die Zeit um 1362 datiert. Als Provenienz kommt die Klarissenkirche St. Klara in Nürnberg in Frage.

²⁴⁸ Oberer Teil der Kreuztragung: Frankfurt am Main, Städel Museum, 35,2 x 25,1 cm. Unterer Teil: Schottland, Privatsammlung, 40 x 27 cm.

Unmittelbar vergleichbar ist die Reliquie aus der Staurothek im Trierer Kloster St. Matthias, die um 1220 – 1230 in der Nachfolge der Kölner Nikolaus-Werkstatt wohl in Trier entstanden ist.²⁴⁹ Das Kreuzesholz der aus der Tafel entnehmbaren Reliquie ist an der Rückseite und an den Seiten mit einer Metallfassung aus vergoldetem Silber versehen, die aus Filigran, Edelsteinen und Perlen besteht (Abb. 36). In ganz ähnlicher, nur abbreviaturnhaft verkürzter Form erscheint die Fassung des von Christus getragenen Kreuzes in unseren zwei Fragmenten, das somit aus einem Holzobjekt, an das Christus geschlagen werden soll, in das verehrungswürdige Heiltum einer Kreuzreliquie transformiert wird.²⁵⁰ Der Betrachter sieht sich somit einer Darstellung gegenüber, die aufgrund der im Bild erscheinenden Partikel zur besonderen Andacht auffordert, vor allem auch in Hinblick auf den auf der gegenüberliegenden Seite zu sehenden Schmerzensmann. Nicht nur erscheint auf dem Flügel der leidende, die Last des Kreuzes tragende spätere Erlöser, sondern sein Marterwerkzeug wird überhöht als kostbare Reliquie gezeigt, die vom Sieg Christi über den Tod kündigt wie die *imago pietatis* auf der anderen Seite. Insofern wird das Bild der kostbar gefassten Holzpartikel hier verwandt, um mit Mitteln der Visualisierung die Erlösungstat Christi mit der Kreuzverehrung zu verbinden. Dem entspricht auch die Inschrift, die der unten links knienden Nonne beigegeben ist und in der sie um Errettung und Erhörung bittet – die Reliquie fungiert hier als Mittler, und dass sie in der Illusion der Malerei vorhanden ist, zeigt die besondere, sich gegenseitig bedingende Wechselwirkung zwischen realen Reliquien und „nur“ visuell vorhandenen Imaginationen derselben in spätmittelalterlichen Frömmigkeitsübungen und im Bildverständnis des 14. Jahrhunderts.²⁵¹ Dieses umfasste offensichtlich die Unterscheidung unterschiedlicher Realitätsebenen und deren Bedeutung für Andacht und Gebet: Das Bild

²⁴⁹ Vgl. AK Köln 1985, Nr. H 41; Henze, Kreuzreliquiare, 1988.

²⁵⁰ Dem widerspricht die grüne Farbe des Kreuzesholzes in den Fragmenten nicht, denn die Vorstellung des *lignum vitae* ist auch mit Kreuzpartikeln eng verbunden, wie wir bereits oben am Beispiel des Kreuzes aus Aachen-Burtscheid gesehen haben, vgl. Anm. 244.

²⁵¹ Zur Inschrift vgl. Kemperdick, Gemälde, 2010, 93. Besonders hervorgehoben wurden in der Forschung stets die außerordentliche Raffinesse und Feinheit der Malerei sowie der kostspieligen Materialien und aufwändigen Techniken in der Verarbeitung. Jiri Fajt schloss deshalb und aufgrund einiger ikonografischer Besonderheiten wie des auffallend hervortretenden Krönungsmotivs in den Tafeln eine Beauftragung des Werks durch Karl IV. nicht aus, vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 10.7. Träfe das zu, wäre die Einbeziehung einer gemalten Kreuzreliquie in das Retabelprogramm Ausdruck der spezifischen Passionsfrömmigkeit des Kaisers. In dem Zusammenhang auch interessant die vor allem in der Buchmalerei zu beobachtende Tendenz, in Szenen der Passion das Kreuz Christi als Reliquie zu behandeln, so etwa in den *Très Belles Heures de Notre Dame* (Paris, Bibliothèque nationale, ms. nouv. acq. lat. 3093, um 1400). Die Darstellung der Kreuztragung (f. 203) zeigt das Marterwerkzeug als leicht zu handhabendes Objekt; die helfenden Marien bemühen sich eher um das Berühren des Kreuzesholzes als um Unterstützung beim Tragen desselben, vgl. Schmidt, 1995, Abb. 6. Zur Handschrift zuletzt De Hamel, manuscripts, 2016, passim.

war nicht mehr nur ein Objekt, mittels dessen man das Dargestellte verehrte, sondern es konnte jetzt innerhalb eines Kontextes echte Stellvertreterfunktion einnehmen. Die abgebildete Kreuzreliquie wurde im Auge des Betrachters zum Heiltum, ohne dass dieser die verschiedenen Realitätsebenen ignorierte. Das bedeutete letztlich eine Emanzipation des Bildes im Beltingschen Sinn, aber nicht auf Kosten, sondern mit Hilfe der Reliquien und der Einbeziehung einer aktiven Rolle des Betrachters im Wahrnehmungsprozess.²⁵²

Bildreliquie und Reliquienbild in Santa Croce in Gerusalemme

Häufiger „Begleiter“ der *arma* ist im 14. Jahrhundert, wie wir am gerade besprochenen Beispiel gesehen haben, das Bild des Schmerzensmannes, ein weiterer Typ der sog., im späten Mittelalter aufkommenden und schnell Verbreitung findenden „Andachtsbilder“.²⁵³ Obwohl es nicht die älteste Schmerzensmann-Darstellung im Westen ist, galt das berühmte Werk in S. Croce in Gerusalemme in Rom gleichsam als Ur-Ikone dieser Bilderfindung. Das Mosaikbild des halbfigurigen Christus, der mit geschlossenen Augen und gekreuzten Händen vor dem Kreuz erscheint und seine Wunden weist, ist eine byzantinische Arbeit aus der Zeit um 1300 und war höchstwahrscheinlich ein Mitbringsel des politisch einflussreichen Raimondo (oder Raimondello) Orsini del Balzo (um 1350 – 1406) vom Katharinenkloster im Sinai. Dorthin hatte sich Raimondo 1380 auf eine Pilgerreise begeben.²⁵⁴ Vermutlich schenke er um 1385 die Mosaikikone des Schmerzensmannes der Kirche S. Croce, damals einer der Hauptverehrungsorte der *arma Christi*.²⁵⁵ Dass das kleine Bild so schnell große Berühmtheit erlangte, liegt daran, dass man ihm sofort eine Herkunft aus dem 6. Jahrhundert zuschrieb und unmittelbar mit dem hl. Gregor und dessen legendärem Messwunder in S. Croce verband, so dass das Bild ganz wesentlich zur raschen Verbreitung des

²⁵² Vgl. Belting, der im späten Mittelalter eine Entwicklung des Bedeutungstransfers von der Reliquie hin zum Bild sah.

²⁵³ Die Literatur zum Thema ist nahezu unübersehbar, hier die wichtigsten und aktuellen Publikationen: Panofsky, *Imago*, 1927; Berliner, *Bemerkungen*, 1956; Schad, *Andachtsbild*, 1996; Zimmermann, *Jesus*, 1997; Camille, *Identification*, 1998; Ridderbos, *Man*, 1998; Noll, *Begriff*, 2004; Schlie, *Christus*, 2007; grundsätzlich auch Belting, *Bild*, 1981; ders. *Bild*, 2000 (5), 457 ff. Eng verwandt ist die Bildtradition der Gregorsmesse, vgl. Hamm, *Nähe*, 2007. Zur Problematik des Begriffs der „Andachtsbilder“ siehe oben

²⁵⁴ Grundlegend: Bertelli, *Image*, 1967; vgl. ferner AK Baltimore u.a. 2010, Nr. 116; Meier, *Gregorsmesse*, 2006, 30 ff.; AK New York 2004, Nr. 131; Holmes, *Image*, 2013, 165; Gallori, *Trecento*, 2016. Ikone: Farbige und goldene Tesseræ, Silber und Gold auf Holz, Maße ohne Rahmen: 13 x 19 cm. Rahmen: Silber, transluzides Email, 14. Jh. Die Emails zeigen Szenen aus der Passion sowie das Wappen der Orsini, vgl. AK New York, Nr. 131. Auf der Rückseite ist eine Katharinenikone in byzantinisierendem Stil zu sehen, vgl. ebenda.

²⁵⁵ Vgl. oben Anm. 225. Hauptreliquien der Kirche waren im Mittelalter Partikel vom Kreuz, von der Dornenkrone, von den Nägeln und ein Teil des Kreuztitulus, vgl. Legner, *Reliquien*, 1995, 81. Vom 13. bis 16. Jh. war der Kirche ein Kartäuserkloster angeschlossen.

Schmerzensmann-Motivs beitrug.²⁵⁶ Vermutlich gleich nach Erhalt des kostbaren Geschenks entschloss sich das Kapitel, für die Ikone ein Reliquiar anzufertigen, das, mit einigen vor allem im 18. Jahrhundert vorgenommenen Veränderungen, bis heute erhalten blieb (Abb. 37).²⁵⁷ So befindet sich das kleine Mosaikbild im Zentrum der Mitteltafel eines aus Holz gearbeiteten Triptychons, umgeben von einer Vielzahl von Reliquien, die flächendeckend und mittels Metallstreifen voneinander getrennt die Innenflügel und den Mittelschrein um die Ikone in kleinen, mit Glas verschlossenen Gefachen eingelassen sind.²⁵⁸ Die in Textilien (Seiden?) gehüllten Heiltümer sind mit Authentiken versehen, die zum großen Teil aus dem 14. Jahrhundert stammen; demnach handelt es sich bei vielen Partikeln um Relikte aus dem Heiligen Land (u.a. auch eine Kreuzreliquie) sowie um *pignora* unterschiedlicher Heiliger.²⁵⁹

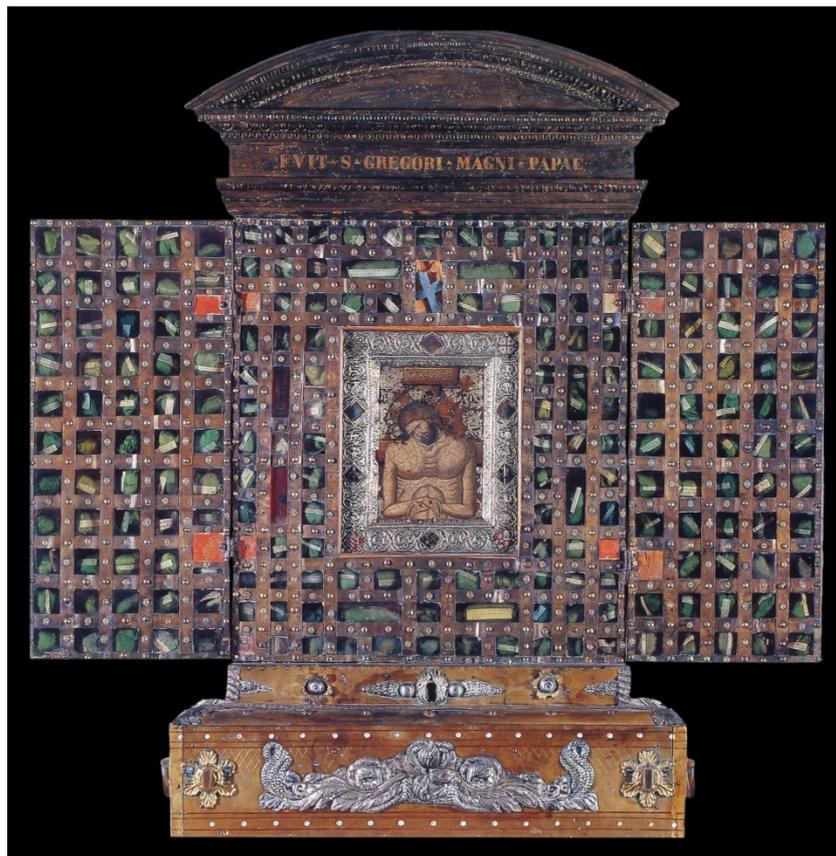


Abb. 37 Mosaikikone mit Reliquienschrein, Rom, Santa Croce in Gerusalemme

²⁵⁶ Die Kirche S. Croce galt als der historische Ort des Messwunders des hl. Gregor. Vgl. AK New York 2004, Nr. 131.; Bertelli, Image, 1967. Die Inschrift unterhalb des Giebels auf der Vorderseite des Reliquiengehäuses lautet: FVIT S. GERGORII MAGNI PAPAE. Rückseite des Mittelschreins und der Flügel sind ornamental mit geometrischen Mustern geschmückt.

²⁵⁷ Vgl. a.a.O., 40 f.

²⁵⁸ Holz, Metall (Kupfer?), Textilien (Seide?), Glas, Papier; 98,7 x 97,1 cm (geöffnet), 98,7 x 62,4 cm (geschlossen).

²⁵⁹ Vgl. AK New York 2004, Nr. 131

Die kleine Mosaikikone rückt so in den Mittelpunkt einer Versammlung heiligster Orte, Gegenstände und Personen und wurde in diesen aus Hunderten von Partikeln bestehenden Heiltumskosmos selbst als vornehmste Reliquie integriert, handelte sich doch nach zeitgenössischer Vorstellung um ein von der Hand Gregors des Großen angefertigtes Bild. Carlos Bertelli bringt den Sachverhalt auf den Punkt, wenn er von dem mit großer Feinheit und Ausdruckskraft gebildeten Kopf Christi sagt, er sei „displayed like a relic, as detached from the rest of the figure as the severed head of a Martyr on a vessel“.²⁶⁰ So geht es eben vor allem um das Haupt, um das wahre Antlitz Christi, das hier im Vordergrund steht und aus einer um 1300 in Byzanz entstandenen Christus-Ikone eine verehrungswürdige Reliquie macht. Dies umso mehr, wenn man sich den Ort vor Augen führt, an dem das Reliquientriptychon aufbewahrt wurde: Die Jerusalem- oder Helenakapelle war der heiligste Ort von S. Croce, in der sich die Hauptreliquien der Kirche befanden. Der Fußboden barg Erde von Golgatha, die die hl. Helena aus Jerusalem mitgebracht hatte, und um die Kapelle zu erreichen, mussten die Pilger einen langen, dunklen Korridor hinabsteigen.²⁶¹ Insofern bedeutete die Inszenierung der Ikone als Heiltum mehr als die reine Wertschätzung einer durch ihr hohes Alter respektierten Spolie, wie wir es etwa von der Wiederverwendung antiker Porträts kennen; prominentes Beispiel ist das Lapislazuliköpfchen der Kaiserin Livia am Herimann-Kreuz in Köln.²⁶² Auch unterscheiden sich die Ikone von S. Croce und ihr Triptychon von den zahlreich, vornehmlich in Italien erhaltenen Altärchen meist kleinen Formats aus dem 14. Jahrhundert, die Heiligenpartikel enthalten und diese mit Bildern kombinieren. Bei diesen begleiten die Heiligen sowie szenische Darstellungen, z.B. die Kreuzigung, die Reliquien oder sie stehen verweisend für diese, ähnlich wie man es im Zusammenhang mit großen Retabeln feststellen kann, nehmen aber selbst keinen heiltumsmäßigen Charakter an.²⁶³ Das byzantinische Christusbild in S. Croce fungiert indes als vornehmste

²⁶⁰ Bertelli, *Image*, 1967, 42.

²⁶¹ A.a.O., 50. Zumindest befand sich das Triptychon nachweislich im Jahr 1750 in der Kapelle; im 16. Jh. scheint es sich in der Apsis hinter dem Altar befunden zu haben, vgl. Meier, *Gregorsmesse*, 2006, 32 f. Zur Kapelle und ihrer Bedeutung im Kontext der Helena- und Jerusalem-Verehrung vgl. vor allem Friedrich, *Tradition*, 2000, 11 ff., in unserem Zusammenhang bes. 22 ff.

²⁶² 11. Jh., Köln, Kolumba, vgl. AK Münster 2012, Nr. 216; AK Köln 2011, Nr. 31; Wiegartz, *Bildwerke*, 2004, 225 f. schlägt hingegen Antonia Minor als Dargestellte vor. In AK Baltimore u.a. 2010, Nr. 116, verweist Holger A. Klein auf die in der *Legenda Aurea* wiedergegebene Episode einer Frau, die während des Wunders bei der Messe des hl. Gregor durch die Verwandlung des Brotes in den Finger Jesu zum Glauben zurückgefunden hat. Auch diese Erzählung nimmt also Bezug auf die unterschiedlichen Ebenen einer Reliquie (Finger) und der Realie (Brot), so wie sie im Triptychon in Form des Christusbildes (Realie) und Heiltum (tatsächliches Antlitz) ebenfalls zum Ausdruck kommen.

²⁶³ Beispiele in AK Baltimore u.a. 2010, Nr. 117, 120, 121; vgl. zu diesen Tafeln vor allem Preising, *Bild*, 1995-97. Zu Retabeln siehe unten.

Reliquie in der Schar der heiligen Gebeine und Partikel des Triptychons, indem es als bildhaft manifestierte „Reliquie“ des Erlösers ebenso authentisch wie diese ist.

Zwei „Andachtsbildreliquiare“ in Baltimore und Rotterdam

Konnten wir im oben besprochenen „Libretto“ in Florenz die enge Verbindung zwischen den Reliquien der *arma Christi* und deren Bildern feststellen, so lässt sich dieser Sachverhalt bei einem prominenten Beispiel noch deutlicher zeigen, diesmal zusätzlich in Verbindung mit einer Schmerzensmandarstellung (Abb. 38).²⁶⁴



Abb. 38 Reliquiar für einen Dorn der Dornenkrone, Baltimore, Walters Art Museum

Das „Andachtsbildreliquiar“ (so könnte man es bezeichnen²⁶⁵) aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in Baltimore beinhaltet ursprünglich die Partikel verschiedener Leidenswerkzeuge wie vom Kreuz, der

²⁶⁴ Baltimore, Walters Art Museum, Inv. 57.700. Prag (?), 1347 – 1349 (?). H 29,3 cm, Sockel 20,3 x 11,4 cm. Silber vergoldet, Email, Edelsteine. Vgl. AK Baltimore 2010, Nr. 122; Fajt (Hg.), Karl IV., 2006, Nr 41 (Otavsky); Tammen, Dorn, 2005, mit der älteren Literatur; Zimmermann, Jesus, 1997, Nr. 164; Fritz, Goldschmiedekunst, 1982, Nr. 223; AK Köln 1978, Bd. 2, 702 f. Zum „Libretto“ siehe oben.

²⁶⁵ Vgl. Meyer, Reliquie, 1950, 61.

Geißelsäule, vor allem aber einen Dorn der Dornenkrone, auf den auch in der am Profil des Sockels verlaufenden Inschrift hingewiesen wird: HANC. MONSTRANCIAM. CUM. SPINA. CORONE. DOMINI. DNS. IOHANNES. OLOMUCZENSIS. EPISCOPUS. PREPARARI. FECIT²⁶⁶. Wie Otavsky 1978 aufgrund der auf dem Sockel des Reliquiars angebrachten Wappen überzeugend dargelegt hat, handelt es sich bei dem besagten Bischof Johann von Olmütz mit großer Wahrscheinlichkeit um Johann Volek, einen illegitimen Sohn Wenzels II., der das Olmützer Bischofsamt zwischen 1334 und 1351 innehatte, was eine Datierung des Werks zwischen 1347 und 1349 nahelegt.²⁶⁷ Die meiner Meinung nach treffendste Charakterisierung des Reliquiars hat Silke Tammen vorgenommen, indem sie die vielschichtigen Bezüge zwischen der ehemals in einem eigenen kleinen, von einem knienden Engel präsentierten fensterartigen Behältnis befindlichen Hauptreliquie und dem Bild des Schmerzensmannes mit den *Arma* erkannt hat.²⁶⁸ Der hinter dem präsentierten Dorn aufrecht stehende Christus ist zwar im Typus des Schmerzensmanns wiedergegeben, erscheint aber aufgrund des stabilen Standmotivs, des kostbaren Materials und der nur sehr dezent dargestellten Wunden wie verklärt und weniger als Leidender, sondern als Sieger über Tod und Schmerz.²⁶⁹ Ihm zur Seite knien rechts und links zwei weitere Engel, die die Geißelsäule und das Kreuz mit Titulus präsentieren. Beide Marterwerkzeuge sind als Bilder der *arma* aufgefasst, was ihre im Verhältnis zur Christusfigur unproportionale Größe deutlich macht; zudem weisen sie an ihrer Oberfläche kleine Öffnungen, teils wie Fenster, teils in Form von Kreuzen, auf, was auf ehemals in diesen Objekten geborgene Reliquien schließen lässt, deren *virtus* durch die Öffnungen nach „außen“ gelenkt wurde.²⁷⁰ Als weitere *arma* halten die Engel die Nägel, Geißel und Lanze (?) in den Händen, zudem ist auf der Geißelsäule der Hahn platziert, und zu Füßen Christi liegen drei Würfel, mit denen um dessen Kleider gespielt wurde.

Als Hauptreliquie, die ja auch in der Inschrift genannt wird, kam dem Dorn eine besondere Aufmerksamkeit zu, die sich ganz unmittelbar in dem Werk äußert: nicht nur in der herausgehobenen Form der Präsentation in einem speziellen Behältnis, das zudem dem „Betrachter“

²⁶⁶ „Diese Monstranz mit einem Dorn der Krone des Herrn ließ Johannes, Bischof von Olmütz, anfertigen.“

²⁶⁷ Vgl. AK Köln 1978, Bd. 2, 702 f. Das Reliquiar war vermutlich ein Geschenk des Bischofs an das Benediktinerinnenkloster Pustimer in Mähren, das enge Verbindungen zu Johann unterhielt, vgl. ebenda.

²⁶⁸ Tammen, Dorn, 2005, passim.

²⁶⁹ Die Wunden an den Füßen und in der Seite fehlen ganz, die Handwunden sind nur angedeutet.

²⁷⁰ Insofern handelt es sich auch nicht, wie Tammen, Dorn, 2005, 197 f. vermutet, um eine szenische Darstellung. Zumindest das Kreuz ist mittels eines durch Scharniere befestigten Deckels zu öffnen, so dass ein Zugriff auf die darin geborgenen Heiltümer möglich war.

am nächsten ist, sondern auch in der bildlich-anschaulichen Konkretisierung der Partikel am Haupt der Christusfigur. An dem mit einer Dornenkrone gekrönten Kopf ist zentral über der Stirn ein Rubin angebracht, Verweis auf den unten präsentierten Dorn, der Christus eine rot blutende Wunde zugefügt hat. Wie Christus selbst in verklärter Form erscheint, ist auch diese Wunde „verklärt“, indem sie als kostbarer Edelstein das Haupt Christi „schmückt“. Die Reliquie des Dorns ist demnach nicht mehr ein Instrument des Schmerzes, sondern wird in der andächtigen Betrachtung und Wahrnehmung des Reliquiars insgesamt zu einem verehrungswürdigen Objekt, das in seiner „historischen“ Funktion zur strahlenden, überirdischen und alles Leid überwindenden Präsenz Christ beigetragen hat, an der der „Betrachter“ nun teilhaben kann.²⁷¹ Diese mediale Aufgabe kann die Reliquie nur aufgrund der Symbiose mit dem Bildwerk erfüllen, was an diesem böhmischen Werk auf das Schönste gelingt. Gleichzeitig vermittelt das Reliquiar in Baltimore ganz eindrücklich die Möglichkeiten, die sich aufgrund gewandelter Gestaltungsformen und Frömmigkeitsvorstellungen im 14. Jahrhundert eröffnen.²⁷²

Ein zweites „Andachtsbildreliquiar“ befindet sich im Museum Boijmans-van Beuningen in Rotterdam. In Typus, Materialität, Stil und kunsthistorischer Einordnung trennen es Welten vom Reliquiar in Baltimore, und doch gibt es Gemeinsamkeiten bzgl. der uns hier interessierende Frage nach dem Verhältnis von Bild und Reliquie. Die Rede ist von einem kleinen, gemalten Triptychon, entstanden um 1410-1420, vermutlich in Lüttich, bekannt unter dem Namen „Norfolk-Triptychon“, da es aus der Sammlung des Herzogs von Norfolk stammt (Abb. 39).²⁷³ In geöffneten Zustand sind auf der mittleren Tafel, die in der Mitte nach oben ausgezogen ist, zwischen paarweise einander zugeordneten, in zwei „Geschossen“ stehenden Heiligen, übereinander der von Engeln gehaltene Schmerzensmann mit den Leidenswerkzeugen und die Synthronosgruppe mit Maria und Christus zu sehen. Die Flügel zeigen in zwei bzw. an den ausgezogenen Ecken drei Registern weitere Heilige als einzelne Halbfiguren, stehende Paare und als in mehreren in Gruppen zusammengefasste Figuren. Sind die Flügel geschlossen, sieht man sich der Verkündigung, der Anbetung der Könige sowie den vier Evangelisten mit Johannes dem Täufer und dem Erzengel Michael mit weiteren Heiligen gegenüber. Die Lokalisierung des Werks nach Lüttich

²⁷¹ Tammen, Dorn, 2005, 199 f., weist zu Recht darauf hin, dass sich der in der Inschrift befindliche Begriff MONSTRANCIA(M) sowohl auf den Dorn als auch auf das Objekt als Ganzes beziehen lässt.

²⁷² Zur Wahrnehmung und „Rezeption“ des Reliquiars vgl. bes. a.a.O., 199 ff.

²⁷³ Eichenholz, geöffnet H 33,1, B 65,3 cm; Mitteltafel 33,1 x 32,9 cm; Flügel inkl. Rahmen je 33,1 x 16,2 cm. Vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 33; Herzner, Norfolk, 2005; Schade, Excitandum, 2001, Nr. 3; Steyaert, Sculpture, 2000.

ergibt sich schlüssig aus der Auswahl der dargestellten Heiligen, die nahezu allesamt eine enge Beziehung zur Diözese der Maas-Metropole aufweisen. Als Auftraggeber des kleinen, aber in seiner Materialität und goldschmiedehaft präziösen, qualitätvollen Ausführung der Malereien kommt am ehesten Johann von Bayern aus dem Haus Wittelsbach-Straubing in Frage, der ab 1390 als Fürstbischof von Lüttich amtierte, allerdings nur inoffiziell, da er 1417 nach dem Tod seines Bruders Wilhelm den schon früher angestrebten Titel des Grafen von Holland, Zeeland und Hennegau erlangte.²⁷⁴ Auf die spannende Frage, ob wir es bei dem Norfolk-Triptychon mit einem Frühwerk Jan van Eycks zu tun haben, soll hier nicht näher eingegangen werden.²⁷⁵



Abb. 38 Retabel, sog. „Norfolk-Triptychon“, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

²⁷⁴ Ein weiterer möglicher Kandidat ist der französische Prälat Jean Gilles, der 1405 Propst in Lüttich wurde und eine bedeutende Stiftung in der Kathedrale St. Lambert vornahm, vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 33.

²⁷⁵ Vgl. dazu Herzner, Norfolk, 2005.

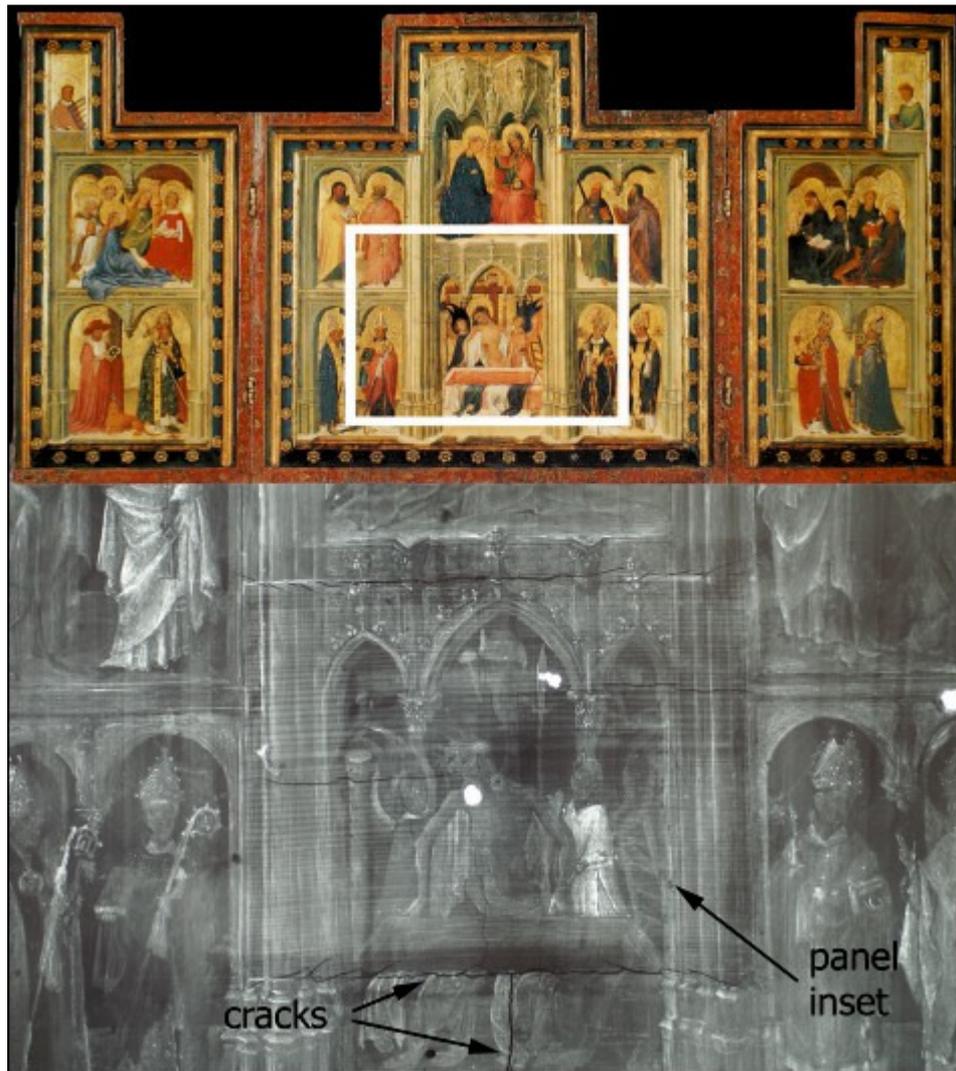


Abb. 40 Retabel, sog. „Norfolk-Triptychon“, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
Röntgenaufnahme und Fotomontage

Für uns ist ein Befund interessant, der schon vor längerer Zeit festgestellt wurde.²⁷⁶ In das Eichenholz der Mitteltafel ist ein rechteckiges Plättchen aus Nadelholz in der Größe von 12,5 x 9 cm eingelassen, und zwar genau hinter der zentralen Darstellung des Schmerzensmannes (Abb. 40). Karl Schade und, ihm folgend, Volker Herzner vermuten, dass es sich dabei um eine Reliquie, möglicherweise um eine Partikel vom Kreuz Christi, handelt.²⁷⁷ Im Rotterdamer Katalog von 2012 wird diese These mit Zurückhaltung behandelt;²⁷⁸ gleichwohl wäre die Platzierung einer Passionsreliquie genau an dieser Stelle des Triptychons eine für das im 14. und frühen 15. Jahrhundert bestehende Verhältnis von Bild und

²⁷⁶ Vgl. AK Amsterdam 1994, 118 ff.

²⁷⁷ Schade, *excitandum*, 2001, Nr.3; Herzner, *Norfolk*, 2005, 3 ff.

²⁷⁸ Vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 33.

Reliquie mit seiner Wechselwirkung zwischen figürlicher Darstellung und Heilium, Imagination und Visualisierung äußerst stimmig. Zudem hätten wir ein weiteres Beispiel dafür, dass es im späten Mittelalter nicht auf die Sichtbarkeit ankommt; die *virtus* der Reliquie hätte sich in dem Fall durch die Bilder des Schmerzensmanns und der *arma* verbreitet – demnach auch hier wieder: Das Bild würde die hinter ihr geborgene Reliquie nicht ersetzen, sondern deren Wirkkraft quasi stellvertretend und in aller Anschaulichkeit dem Betrachter mitteilen.²⁷⁹ Das Vorhandensein einer Reliquie wird gestützt durch einen vergleichbaren Befund am Rossower Altarretabel, in dem mit großer Wahrscheinlichkeit der Hochaltar des Havelberger Domes zu erkennen ist.²⁸⁰ Im Mittelschrein befindet sich im oberen Register eine als Relief gearbeitete Synthronosgruppe, während sich darunter die Kreuzigung mit Maria und Johannes sowie den beiden halbfigurigen Propheten Jesaja und Jeremias, ebenfalls als Relief, befindet. Das Kreuzigungsrelief ist wesentlich flacher gearbeitet, da sich hinter ihm eine von der Rückseite zugängliche Nische befindet, in dem sich ehemals Reliquien befunden haben – unsichtbar, repräsentiert durch das Bild der Kreuzigung, das hier aufgrund der beigegebenen Propheten weniger narrativ als heilsgeschichtlich bedeutsam zu verstehen ist (Abb. 41).²⁸¹ Insofern korrespondiert die Darstellung mit den einst hinter ihr geborgenen kostbaren *pignora* vortrefflich.²⁸²

²⁷⁹ Vgl. dazu auch die im Jahr 2008 in der European Synchrotron Radiation Facility (ESRF) vorgenommenen Untersuchungen; dabei wurde auch die Möglichkeit in Betracht gezogen, das Nadelholztäfelchen berge eine Papier- oder Textilreliquie, dies auch vor dem Hintergrund, dass das Nadelholztäfelchen keine Kreuzform aufweist:

<http://www.esrf.eu/UsersAndScience/Publications/Highlights/2008/imaging/imaging9> Auch Herzner, Norfolk, 2005, 5, zieht die Möglichkeit einer Sekundärreliquie in Betracht.

²⁸⁰ Rossow (bei Wittstock), Dorfkirche, dort seit dem 17. Jh. bezeugt. Holz, Reliefs und Malereien, um 1330 und um 1400 (Malereien der Außenflügel), vgl. Knüvener, Kunst, 2008, 49; Schöffbeck / Heussner, Untersuchungen, 2008, 180 f. und in Druck: Meyer-Rath (Hg.), Altar, 2018.

²⁸¹ Vgl. Wolf, Überlegungen, 1994, 98. In der Unsichtbarkeit der verwahrten Reliquien unterscheidet sich das Rossower Retabel von den weiter unten behandelten Beispielen, bei denen die Heiltümer hinter Maßwerkvergitterungen zu ahnen oder in Büsten bzw. in Reliquiaren geborgen waren, siehe unten.

²⁸² Um welche Reliquien es sich gehandelt hat und in welcher Form sie im Retabel verwahrt wurden (in Reliquiaren?), ist nicht zu klären, ebenso wenig die Frage, ob es sich um eine dauerhafte oder temporäre Deponierung handelte. Es müssen nicht unbedingt Passionsreliquien gewesen sein, der Bezug zur Kreuzigung ist auch für Heiligenreliquien gegeben, vgl. z.B. die Staurothek in Halberstadt, Domschatz, in der die zentrale Kreuzreliquie mit dem Bild der Kreuzigung von weiteren Heiligenreliquien umgeben ist, vgl. Meller u.a. (Hgg.), Schatz, 2008, Nr. 22. Zu diesen Fragen siehe auch im Zusammenhang mit Reliquienretabeln, siehe unten. In den Inventaren des Havelberger Domstifts von 1527 bzw. 1532 werden genannt: „caput s. Constantii cum corona, caput Josue“. Im 18. Jh. waren noch vorhanden Partikel der hll. Ambrosius und Antonius, je ein Stück vom Kreuz Christi und von einem Stein des hl. Sebastian (?), vgl. Germania Sacra, Erste Abteilung, Zweiter Band: Das Bistum Havelberg, bearbeitet von Gottfried Wentz, Berlin / Leipzig 1933, 152.



Abb. 41 Retabel, Rossow, Pfarrkirche

Für das Norfolk-Triptychon hat Karl Schade, nicht zuletzt wegen der wahrscheinlichen Herkunft aus Lüttich, Bezüge zu maasländischen Kreuzreliquiaren hergestellt, die sich vor allem aus dem 12. Jahrhundert in vergleichsweise großer Zahl erhalten haben.²⁸³ Auch Volker Herzner sieht in der kostbar-miniaturhaften Arbeit des Triptychons Anlehnungen an Werke mosaner Goldschmiedekunst, die für das Werk in Rotterdam sowohl hinsichtlich des Erscheinungsbildes als auch der Funktion als Reliquienbehältnis Pate gestanden haben könnten.²⁸⁴ Diese plausible Annahme führt uns zu einem weiteren Werk der fröhnländischen Malerei, nämlich zum sog. Seilern-Triptychon in London, benannt nach seinem ehemaligen Besitzer (Abb. 42).²⁸⁵ Das zum Kreis des Meisters von Flémalle – Robert Campins – Rogiers van der Weyden gehörende Retabel zeigt auf der Mitteltafel die Grablegung mit der Assistenz von Engeln, die die Leidenswerkzeuge herbei bringen. Auf dem linken Flügel ist der unbekannte Stifter vor den Kreuzen auf Golgatha zu sehen, rechts ist die Auferstehung Christi dargestellt. In den Goldgrund eingearbeitete Weinranken und andere Pflanzen verweisen auf die Eucharistie.²⁸⁶ Auffällig ist die obere Gestaltung der Rahmen, die bei der Mitteltafel aus zwei, bei den Flügeln aus je einem Rundbogen besteht. Bereits 1975 hat Barbara Lane auf die Verwandtschaft mit dem Kreuzreliquiar aus Ste.-

²⁸³ Vgl. Schade, *excitandum*, 2001, 19 ff., 25.

²⁸⁴ Herzner, *Norfolk*, 2005, 5.

²⁸⁵ London, The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Institute, Öl (?) auf Holz, um 1420, ca. 65 x 53,6 cm (Mitteltafel), je Flügel: ca. 65 x 26,8 cm.

²⁸⁶ Zu der Flémalle-Problematik und zum Triptychon vgl. Thürlemann, *Campin*, 2002; Kemperdick, *Flémalle*, 2007; Kemperdick / Sander, *Einleitung*, 2008.

Croix in Lüttich hingewiesen (Abb. 43).²⁸⁷ Die gemalte Tafel weist formal dieselbe Rahmung mit Rundbögen auf wie die Staurothek, in beiden Werken geht es ikonographisch um die Passionsthematik, in deren Zentrum allerdings in einem Fall ein Bild des toten, aber den Tod überwindenden Christus, im anderen Fall eine Kreuzreliquie zu sehen ist. Sowohl in Lüttich als auch in London begleiten Engel mit den Leidenswerkzeugen die als reale Reliquie oder als gemaltes Bild erscheinende zentrale Heilsthematik. Bedenkt man ferner, dass beide Werke im selben geographischen Umfeld entstanden sind und die Lütticher Staurothek dem Meister der Londoner Grablegung durchaus bekannt gewesen sein mag, ist hier vielleicht mehr als ein Zufall zu erkennen.



Abb. 42 Sog. „Seilern-Triptychon“, London, Courtauld Gallery



Abb. 43 Kreuzreliquiar, Lüttich, Le Grand Curtius

²⁸⁷ Vgl. Lane, *Depositio*, 1975, 29. Zum Lütticher Kreuzreliquiar (Lüttich, Le Grand Curtius) vgl. AK Köln 1985, Bd. 3, Nr. H 36. Die Verbindung zur Staurothek in Lüttich erscheint mir plausibel, wengleich auch formale Analogien in der Gestaltung zeitgenössischer Epitaphe ins Spiel gebracht wurden, vgl. dazu Jacobs, *Doors*, 2012, Anm. 62.

Vera Ikon und andere Acheiropoietia: Das wahre Antlitz Christi

Welchen Zwecken diese kleinen Retabel in Rotterdam und London gedient haben, ist schwer zu sagen; der apodiktischen Festlegung auf einen privaten Kontext aufgrund des kleinen Formats, wie Volker Herzner es für das Norfolk-Triptychon postuliert hat, vermag ich nicht zu folgen.²⁸⁸ Wie wir bereits gesehen haben und weiterhin sehen werden, gestalten sich die liturgischen, paraliturgischen und persönlichen Verwendungen von kleinformatigen Retabeln, Schreinen und Reliquiaren zu komplex und vielfältig, um diesbezüglich zu eindeutigen Antworten zu gelangen. So scheint ein weiteres, in der Malerei des Seilern-Triptychons zu findendes Detail, das unseren Fragenkreis betrifft, möglicherweise auch die Funktion dieses Werkes zu berühren. Als Figur, die am weitesten hinten in der Gruppe um die Grablegung platziert ist, erscheint eine Frau, von der wir nicht viel mehr als Kopf, Schultern und die erhobenen Hände sehen, in denen sie ostentativ ein rechteckiges weißes Tuch hält, auf das sich der konzentrierte Blick der Frau richtet. Die Art der Darstellung erinnert unmittelbar an die hl. Veronika, die das Schweißstuch demonstrativ in ihren Händen hält, so wie wir es von zahlreichen Beispielen der Zeit her kennen.²⁸⁹ Zwar gehört die Heilige eigentlich nicht zum Repertoire der Grablegungs-Ikonographie, was Felix Thürleman zu der Vermutung veranlasste, es handele sich nicht um Veronika, sondern um Maria Kleophas, die das Tuch hält, das nach jüdischer Tradition auf das Gesicht des Toten gelegt wird.²⁹⁰ Dagegen hat Heike Schlie zu Recht eingewandt, dass auch Maria Kleophas keineswegs zum üblichen Personal der Grablegung gehört und dass, falls diese doch gemeint sein sollte, eine enge formale und inhaltliche Anlehnung an das Veronika-Thema vorliegen würde, zumal es sich in beiden Fällen um ein mit dem Gesicht Christi in Berührung gekommenes Tuch handelt.²⁹¹ So bin auch ich der Meinung, dass wir es im Seilern-Triptychon mit einer Darstellung der hl. Veronika zu tun haben, deren Anwesenheit hier womöglich im Kontext der von den Engeln präsentierten *arma Christi* gesehen werden muss.²⁹² Die bemerkenswerte Tatsache, dass die Heilige dem Betrachter das in dem Tuch abgedruckte Bild Christi nicht zeigt, sondern ihm nur dessen Rückseite entgegenhält, lässt nur den Schluss zu, dass sie selber in die Kontemplation des Antlitzes vertieft ist – möglicherweise ein Hinweis auf den intimen Charakter des kleinen Retabels, ausgedrückt in der verborgenen, den „öffentlichen“ Blicken

²⁸⁸ Vgl. Herzner, Norfolk, 2005, 5.

²⁸⁹ Beispiele folgen weiter unten.

²⁹⁰ Thürlemann, Campin, 2002, 35.

²⁹¹ Vgl. Schlie, Menschenhand, 2010, 218 und Anm. 45.

²⁹² Das Antlitz Christi – die Vera Ikon – ist in zahlreichen Beispielen Bestandteil der *Arma*, so auch im bereits erwähnten Passional der Äbtissin Kunigunde auf fol 10 r., siehe oben; Toussaint, Passionale, 2003, 183.

entzogenen Existenz der Reliquie im Christusbild: Sie ist vorhanden, aber nur im gedanklichen Rückschluss im Zuge der Betrachtung. Das (gemalte) Heiltum wird somit indirekt in der medialen Verwendung des Triptychons als dessen wichtigste Komponente instrumentalisiert und der Betrachter aufgefordert, die inhaltlichen Bezüge zum Bild des präsentierten toten Christus herzustellen.²⁹³

Damit sind wir bei einer weiteren Variante der als Heiltum verehrten Christusbilder, den *Acheiropoieta* in seinen Variationen als Schweißstuch der Veronika, Mandylion, Volto Santo, Abgar-Bild, Turiner Grabtuch oder als Schleier von Mannopello, angelangt. Nachrichten über ein Jesus-„Porträt“ kursierten im europäisch-christlichen Kulturraum offensichtlich bereits seit der Spätantike, wobei es von Anfang an von Bedeutung war, dass es sich nicht um ein von Menschenhand gemachtes Bildnis handelte, sondern um ein durch göttliche Einwirkung entstandenes Abbild. Dementsprechend waren die frühen Beispiele solcher *Acheiropoieta* Darstellungen des Antlitzes Christi auf textilen Trägern, auf die sich die Gesichtszüge abgedrückt haben sollten.²⁹⁴ Gleich mehrere Legenden entstanden um diese Bildtheorie, die im Laufe des Mittelalters zahlreiche Ausschmückungen und Erweiterungen erfuhren und entsprechende Bilder als Realien hervorbrachten. Besonders weite Verbreitung erfuhren dabei Repliken des Schweißstuches der Veronika, der in der *Legenda Aurea* erwähnten *Vera Ikon*, das in mehreren Varianten existierende Abgar-Bild aus Edessa bzw. das sog. Mandylion und – seit dem 14. Jahrhundert – das heute in Turin aufbewahrte sog. Grabtuch. Aufgrund ihres Charakters als auf göttlichem Weg entstandene Bildnisse des Erlösers behandelte man die überlieferten Darstellungen wie Reliquien und befand sich ebenso bzgl. ihres Besitzes in Konkurrenz zueinander, was besonders für den uns interessierenden Zeitraum zutrifft.²⁹⁵ Vor allem die *Vera Ikon* rückte dabei in den Mittelpunkt, auch

²⁹³ Vgl. dazu auch Schlie, *Menschenhand*, 2010, 218.

²⁹⁴ Zusätzlich gab es Spekulationen über ein vom hl. Lukas gemaltes Porträt Christi, als das die vermutlich ins 6. Jh. zu datierende in Enkaustiktechnik gemalte Ikone im Katharinenkloster auf dem Sinai angesehen wurde, vgl. Büchsel, *Entstehung*, 2007 (3. Aufl.), 45 ff..

²⁹⁵ Dem sog. Abgar-Bild von Edessa schrieb man eine besondere Odyssee zu: Von Edessa gelangte es nach Konstantinopel, wo es zusammen mit den kostbarsten Passionsreliquien in der Pharoskirche im Palastbezirk aufbewahrt wurde. Mitte des 13. Jhs. wurde es mit den anderen Heiltümern nach Paris verkauft und in der Grande Châsse der Sainte-Chapelle deponiert. Spätestens seit der Französischen Revolution ist das Bild verschwunden, bereits im 16. Jh. befand es sich in einem sehr schlechten Zustand, vgl. AK Paris 2001, 70 f. Büchsels Behauptung, das Abgar-Bild sei seit 1204 verschollen, ist nicht richtig, vgl. Büchsel, *Entstehung*, 2007 (3. Aufl.), 114. Repliken befinden sich heute u.a. im Vatikan, in Genua und in Laon, vgl. AK Baltimore u.a. 2010, Nr. 113 und bes. AK Rom 2000, Nr. III.1, III.2 und III.13; Kessler, „mandilyoin“, 2000. Zum Mandylion in Genua auch Durand, *Revetments*, 2004, 247 und Bozzo Dufour, *Volto*, 1998. Weitere Repliken sind im sog. Schleier von Mannopello und dem Turiner Grabtuch (seit dem 14. Jh.) erhalten, vgl. dazu

deshalb, weil sie, wie wir bereits sehen konnten, immer wieder mit dem seit dem 12. Jahrhundert verehrten Schweißstuch der Veronika und den *arma Christi* in Verbindung gebracht wurde, was aus der Bildreliquie zugleich ein Heilszeichen im Kontext der Passion und der zu erwartenden Wiederkehr Christi machte. Die „Verwandlung“ einer ursprünglichen Tuchreliquie in ein Bild ist nicht nur bei den Mandylion- und Abgar-Bild-Repliken, sondern gerade auch beim Schweißstuch der Veronika gut zu erkennen, wie Jean Wirth dargelegt hat. So war das im Vatikan aufbewahrte Schweißstuch zunächst eine reine Berührungsreliquie; ab 1193 war die Rede davon, dass sich die Gesichtszüge Christi darin abgedrückt hätten, und nur wenige Jahre später, nach 1216, wurde es als „Bild“ auf Prozessionen mitgeführt und mit Ablässen verbunden – ein eklatantes Beispiel für einen Prozess der fortschreitenden Veranschaulichung und Konkretisierung einer Reliquie, den wir bereits mehrfach beobachten konnten.²⁹⁶

Wie Flora Lewis herausgearbeitet hat, tauchen die frühesten *Vera Ikon*-Bilder in der Illumination englischer Handschriften auf, darunter auffallend oft in Psalterien, was eine Andachtshaltung des Lesers voraussetzt.²⁹⁷ Die Entstehung dieser Bilder des Hauptes Christi ist nicht eindeutig zu erklären; zum einen handelte es sich um Repliken des im Vatikan verehrten „Urbildes“ - dann dienten sie wie dieses als westliche Antwort auf die aus dem byzantinisch-östlichen Kulturraum stammenden Abgar-Bilder. Ferner waren es auf das Gesicht Christi konzentrierte Ausschnitte gängiger Christusbilder, etwa der *Majestas Domini*, aber auch anderer *Acheiropoieta* wie der Lucceser *Volto Santo* oder das berühmte Christusbild in der Kapelle *Sancta Sanctorum* an der Lateransbasilika; und schließlich waren sie mit der im 13. Jahrhundert längst bekannten Legende der hl. Veronika verknüpft, die Jesus ein Tuch gereicht hat, um sein Gesicht damit zu trocknen.²⁹⁸

Nicolotti, Mandylion, 2014. Eine weitere Variante ist das Bild von Kamuliana, vgl. Büchsel, Entstehung, 2007 (3. Aufl.), 61 ff. Vgl. generell auch Sand, Vision, 2014, 27 ff.

²⁹⁶ Vgl. Barton, *Vera icon*, 2011; Schlie, Medienverbund, 2009; Wirth, image, 2005, 332.; Wolf, Sguardi, 2000, passim; Lewis, Devotion, 1998, 179.

²⁹⁷ Vgl. Lewis, Veronica, 1985, 102. Z.B. im Psalter aus St. Alban's mit Miniaturen von Matthew Paris, um 1250, London, British Library, Arundel MS 157, f. 2. Das Bild ist mit dem Gebetstext verbunden, den Papst Innozenz III. 1216 verfasst hatte. Vgl. auch Wolf, Mandilyon, 1998.

²⁹⁸ So wird die Geschichte in der *Legenda Aurea* erzählt. Daneben existierte die Version der Begegnung Veronikas mit Jesus während des Kreuzwegs, vgl. a.a.O., 103 ff. Diese mit der Passion verknüpfte Variante führte zur Darstellung des leidenden Antlitzes, oft auch mit Dornenkrone, wie es etwa das bekannte Bild des Meisters der hl. Veronika in der Alten Pinakothek in München, entstanden um 1420, zeigt, vgl. Zehnder, Meister, 1981. Die Bezeichnung *Volto Santo* für den Kruzifix in Lucca macht die Konzentration auf das Gesicht ebenso deutlich wie die Verhüllung großer Teile des Christusbildes in *Sancta Sanctorum*, so dass nur noch die obere Partie mit dem Haupt zu sehen war, vgl. ebenda. Zu beiden Bildern vgl. auch AK Rom 2000, passim. Eine Kopie des Bildes in *Sancta Sanctorum* aus dem 14.

In welchem starkem Maß das „wahre“ Antlitz den Charakter einer Reliquie annehmen konnte, sei an nur wenigen Beispielen erläutert. Im Psalter und Stundenbuch der Yolande von Soissons – also einem in der privaten Andacht und Kontemplation genutzten Manuskript – vom Ende des 13. Jahrhunderts befindet sich eine ganzseitige Darstellung des Hauptes Christi, die möglicherweise dem seit 1249 in der Kathedrale von Laon befindlichen, schnell berühmten Mandilyon nachempfunden ist (Abb. 44).²⁹⁹



Abb. 44 Heiliges Antlitz, New York, Pierpont Morgan Library, Ms 729, f. 15 r.

Jahrhundert befindet sich in Palombara Sabina, S. Biagio e Martire, vgl. AK Rom 2000, Nr. II.4.

²⁹⁹ New York, Pierpont Morgan Library, Ms 729, f. 15 r., vermutlich in Amiens zwischen 1280 und 1299 entstanden, vgl. AK Rom 2000, Nr. IV.4.; Wolf, Mandilyon, 1998, 171. Zum Mandilyon in Laon vgl. a.a.O., Nr. III.13.

Das komplett isolierte, ohne Halsansatz wiedergegebene Haupt ist von einem geschlossenen kreisrunden Nimbus umgeben, der formal an eine Hostie erinnert; zudem ist das Haupt in einen architektonischen Rahmen eingefügt und wird wie in einem Reliquiar oder einer Monstranz präsentiert. Zwar sind auch die andern ganzseitigen Miniaturen der Handschrift in architekturähnlichen Gehäusen eingeschlossen, jedoch ist die *Vera-Ikon*-Darstellung die einzige, die keine Szene zeigt oder narrative Züge aufweist, sondern als kontemplativ zu nutzendes Einzelbild erscheint – wie eine Reliquie.

Ein zweites Beispiel ist die wenig bekannte Tafel mit dem Bildnis Christi aus dem 14. Jahrhundert, die sich heute im Museo dell' Abazia in Montecassino befindet (Abb. 45).³⁰⁰



Abb. 45 Christusbüste, Montecassino, Museo dell' Abazia

³⁰⁰ Römisch, Anfang des 14. Jhs., Tempera und Gold auf Holz, 42 x 44 cm, vgl. AK Rom 2000, Nr. II.5.

Das Holz, auf dem sich die Malerei befindet, hat den Umriss von Kopf und Schultern, so dass nicht nur die Malerei, sondern auch die Form das Haupt Christi darstellt. Insofern haben wir hier ein Büstenreliquiar *par excellence* vor uns: Das Reliquiar ist gleichermaßen die Reliquie selbst. Während sich das Werk formal an Reliquienbüsten der Zeit orientiert und sogar über einen profilierten Sockel verfügt, dient es nicht als Behältnis für eine kostbare Partikel des Craniums wie etwa die Büste Karls des Großen in Aachen, sondern es ist selbst vornehmstes Heiligtum, indem es das „wahre“ Antlitz Christi im wahrsten Wortsinn verkörpert.³⁰¹ Die sinnliche Wahrnehmung der leiblichen Kopf- und Schulterpartie als „Realie“ korrespondiert mit dem überlieferten Bild des authentischen Abbilds. Die reliquienhafte Anmutung der „Büste“ wird noch durch die Kostbarkeit des Halsausschnitts betont, der aus einem geschmeideartigen, mit Ornamenten und imitierten Edelsteinen besetzten Reifen besteht und die Illusion einer Reliquienbüste noch verstärkt. Komplettiert wird das Objekt durch ein Kreuz als christliches Siegeszeichen, das auf der Rückseite dem Antlitz gegenübergestellt ist.³⁰²

Eucharistie und Reliquie

In der Berliner Gemäldegalerie wird ein Diptychon aufbewahrt, das um 1400 entstanden ist und auf den Innenseiten seiner beiden Flügel links die Kreuzigung zwischen Maria und Johannes, rechts einen knienden Kanoniker zeigt, dem im Beisein der Muttergottes der Schmerzensmann in einer Mandorla erscheint, während oben rechts in einem Kreissegment der segnende Gottvater mit Engeln zu sehen ist (Abb. 46).³⁰³ Michael Camille betonte vor allem die visuelle Interaktion zwischen dem knieenden Stifter und seiner Vision des gequälten, am Kreuz gestorbenen Erlösers und verwies auf das uns auch bereits im Zusammenhang mit spätmittelalterlicher Frömmigkeit begegnete Thema der Imagination und Evozierung innerer Bilder.³⁰⁴ Da mit dem Bild des Schmerzensmanns auch immer ein eucharistischer Aspekt angesprochen

³⁰¹ Eine reliquiengleiche Verehrung durch die Nonnen erfuhren z.B. zahlreiche kleinformatige, auf Leder applizierte Vera-Ikon-Darstellungen im Kloster Wienhausen. Die Ähnlichkeit des Materials mit menschlicher Haut steigerte die „Authentizität“ und die sinnliche Erfahrbarkeit, vgl. Wirth, *Image*, 2005, 333; Hamburger, *Visual*, 1998, 323 ff.

³⁰² Die Gegenüberstellung des Antlitzes Christi und des Kreuzes begegnet öfter, so auch in der Verehrung einer Kreuzreliquie durch Heilige auf einem Retabel von Bartolo di Fredi, um 1380, La Spezia, Museo Civico, vgl. AK Rom 2000, Nr. IV.22; Freuler, *Bartolo*, 1994, 303 ff.

³⁰³ Niedersachsen (?), um 1400, je Flügel ca. 42 x 35 cm, Tempera und Blattgold auf Lindenholz; die Außenseiten weisen eine grüne Marmorierung auf, links original, rechts erneuert; Rahmen nicht ursprünglich, vgl. Kemperdick, *Gemälde*, 2010, Nr. 15. Das Diptychon wurde in der Vergangenheit auch nach Frankreich und in die Niederlande lokalisiert, vgl. ebenda.

³⁰⁴ Camille, *Identification*, 1998, 190 f., dort wird der auf der rechten Tafel dargestellte Kleriker als Kartäuser-Mönch bezeichnet.

ist, muss man auch im Fall des Berliner Diptychons mit einer entsprechenden Assoziation rechnen.³⁰⁵

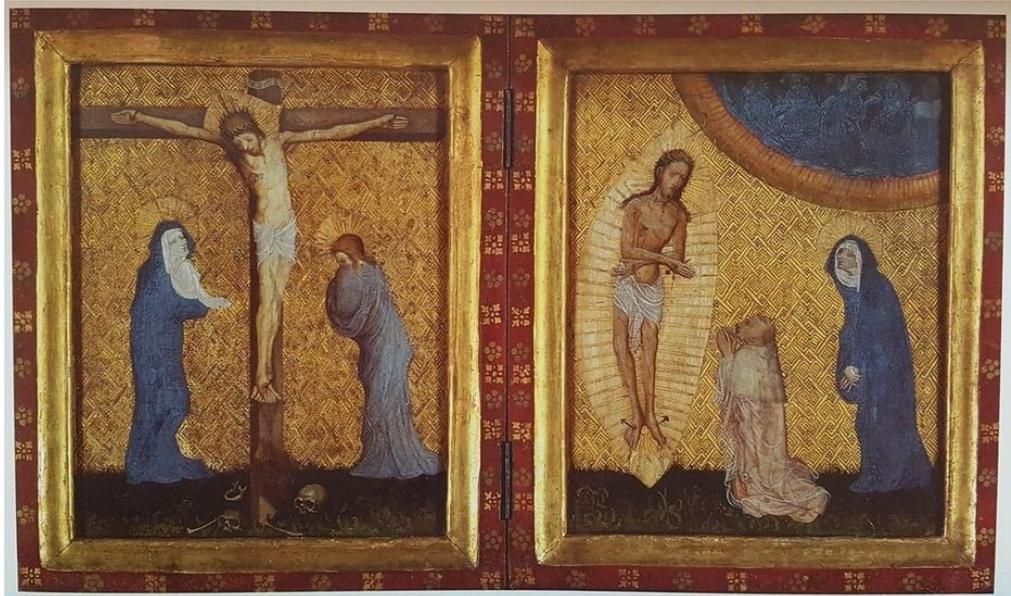


Abb. 46 Diptychon, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Die Verknüpfung des Typus mit der Legende der Gregorsmesse und der daraus erwachsenen Ikonographie ist sicher im Kontext der im 13. Jahrhundert stetig wachsenden Bedeutung der konsekrierten Hostie in der Liturgie zu sehen; die Transsubstantiationslehre sowie das Einsetzen des Fronleichnamfestes gehören in diesen Kontext.³⁰⁶ Wie eng der Zusammenhang zwischen Eucharistie und dem Bild des Schmerzensmanns ist, lässt sich weiter unten am Beispiel des Kölner Klarenaltars ablesen.³⁰⁷ Bruno Reudenbach hat die besondere eucharistische Bedeutung des Bildtypus am Hochaltar der Jacobi-Kirche in Göttingen erkannt, wo eine enge Beziehung zwischen dem Bild der Kreuzigung, der geweihten, durch den Priester erhobenen Hostie und dem Schmerzensmann festzustellen ist: Beide visuellen Erscheinungen, die erhobene Hostie und der geschnitzte Schmerzensmann, werden im

³⁰⁵ Vgl. LCI, Bd. 4, Freiburg 1972, Sp. 87 ff. Im Kontext dieser Bildrhetorik ist auch die mit dem Bild des Schmerzensmanns geschmückte Patene in Werbern, St. Johannis, entstanden in Magdeburg (?) im dritten Viertel des 13. Jhs., zu verstehen, vgl. AK Magdeburg 2009, Bd. 2, Nr. V 25.

³⁰⁶ Die Transsubstantiation wurde 1215 während des vierten Laterankonzils 1215 zum Dogma erhoben; das erste Fronleichnamfest fand 1246 in der Diözese Lüttich statt, 1264 wurde der Festtag durch Papst Urban IV. für die gesamte Kirche eingesetzt. Siehe dazu auch die im Kapitel 1.2 erfolgten Ausführungen zum Goldaltar in Oberwesel und zur Situation in Doberan siehe unten. Zur Verbindung Schmerzensmann – Gregorsmesse – Eucharistie ganz allgemein Panofsky, *Imago*, 1927; vgl. Zimmermann, *Jesus*, 1997, 20 ff., 298 ff., 504 ff. mit weiterer Literatur zu dem Thema.

³⁰⁷ Siehe unten.

liturgischen Akt der Elevatio bei entsprechend geöffnetem Retabel gleichsam zur Deckung gebracht.³⁰⁸

Die Transformierung der „anikonischen“ Hostie in die Anschaulichkeit des Bildes des Schmerzensmanns als leidender Erlöser kommt dem Vorgang der Konkretisierung der abstrakten Reliquie durch entsprechende Bilder und Bildprogramme gleich, die wir bereits kennengelernt haben. Und so wie die Transsubstantiation die tatsächliche, leibliche Anwesenheit Christi in der geweihten Hostie festschreibt, war auch in den *pignora sancta* der Heiligen deren „Realpräsenz“ als Garant für ihren Gnadenerweis der Interzession vorhanden. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass es zu einer inhaltlichen Angleichung von Hostie bzw. einem entsprechenden bildlichen Substitut und Reliquie kam, die sich in liturgischen Riten, aber eben auch in der Beziehung zwischen Bild und Eucharistie äußerte. Philipp Cordez machte deshalb zu Recht nicht nur auf den für die Forschung häufig zu sehr eingegrenzten Begriff der „Reliquie“ aufmerksam, sondern im Zusammenhang mit den in der Abtei Saint-Saveur in Charroux verwahrten Resten der Vorhaut Christi auch auf die mittelalterlichen Debatten um mögliche Formen der Präsenz Christi – in der Eucharistie und in Körperreliquien.³⁰⁹

Wie treffend diese Einschätzung ist, zeigt das Beispiel der Sainte-Chapelle in Dijon: Um deren Reliquienschatz zu vergrößern und in seinem Rang zu erheben, schenkte Herzog Philipp der Gute seiner Palastkapelle im Jahr 1433 die miraculöse Hostie, die er als Gegenleistung für Vermittlungen im Zusammenhang mit dem Basler Konzil von Papst Eugen IV. erhalten hatte. Herzogin Isabella ließ für die kostbare Hostie eine aufwändige, mit den Wappen Burgunds und Portugals geschmückte Monstranz anfertigen.³¹⁰ Die Hostie war mit dem „blutenden“ Bild des richtenden Christus geschmückt, der auf einem Regenbogen saß und von den Leidenswerkzeugen umgeben war – die Heilsbotschaft des in abstrakter Form vorhandenen Leibes Christi wurde somit durch eine Bildformel verdeutlicht. Aufgrund der zahlreichen Wunder, die man der Hostie alsbald zuschrieb, erlangte sie schnell in Burgund und darüber hinaus große Berühmtheit; René I. von Anjou ließ

³⁰⁸ „Stellt die Blutrinne den Übergang von der Kreuzigung zum rituellen Geschehen am Altar her, so gelangt der Gehalt dieser Handlung, das eucharistische *corpus mysticum*, im blutenden Schmerzensmann zur Darstellung. Man kann sich leicht vorstellen, daß dieses Anliegen eine letzte Steigerung erfuhr, wenn bei der Elevation Hostie oder Kelch durch den Priester am Altar mit dem Schmerzensmann zur Deckung gebracht und eine visuelle Allianz der Hostie mit dem plastischen Bild des Schmerzensmannes hergestellt wurde.“ Reudenbach, *Wandlung*, 2005, 270.

³⁰⁹ Vgl. Cordez, *Reliquien*, 2007, 273; ders., *Schatz*, 2015, 90 ff. Grundsätzlich zum Zusammenhang von Eucharistie und Reliquien vgl. Snoek, *Piety*, 1995.

³¹⁰ vgl. Schnerb, *piété*, 2005, 1326; *Bibliothèque*, Bd. 3, 1771, 485.

die von Engeln verehrte Hostie von seinem Hofmaler Barthélémy d' Eyck in seinem Stundenbuch darstellen (Abb. 47).³¹¹

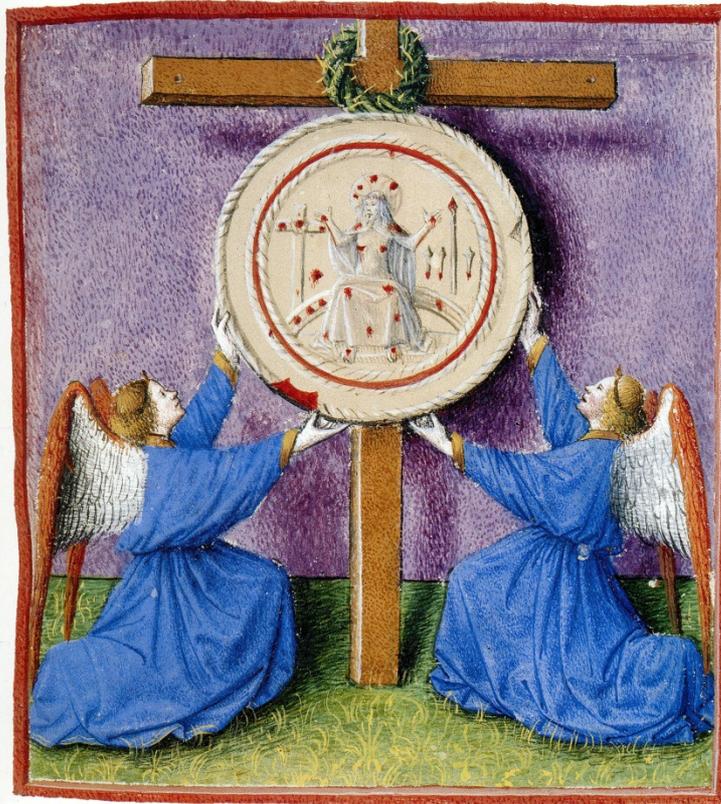


Abb. 47 Engel präsentieren die wundertätige Hostie der Sainte-Chapelle zu Dijon, Stundenbuch des René d' Anjou, London, The British Library, Ms Egerton 1070, f. 110 r.

Hostie - Reliquie - Bild

Kaum ein Objekt ist besser geeignet, den engen Zusammenhang zwischen der Eucharistie und Heiltümern zu dokumentieren, als das freilich nicht mehr existierende große „Reliquiar“, das sich ehemals in der Klosterkirche der Augustiner-Eremiten in Köln befand.³¹² Das verlorene Werk ist in einem Kupferstich aus den 1680er Jahren überliefert und vermittelt eine Ahnung dessen, was an qualitätvollen Werken mittelalterlicher Schatzkunst nicht mehr vorhanden ist (Abb. 48).³¹³

³¹¹ Stundenbuch des René I. von Anjou, nach 1440, London, British Library, Ms Egerton 1070, f. 110 r., vgl. AK Angers 2009, cat. 2. Die Hostie, um die sich weitere Herkunftslegenden rankten, wurde 1791 in die Kirche Saint-Michel in Dijon transferiert und 1794 vernichtet. Zur Sainte-Chapelle, die während der Revolutionswirren zerstört wurde, vgl. Wessel, Sainte-Chapelle, 2003, 226 f.

³¹² Vgl. Bettina Mosler in Schäfke u.a. (Hgg.), Mittelalter, 2010, Nr. III.3.16, 196 ff.; Fritz, Goldschmiedekunst, 1982, Nr. 413.

³¹³ Kölnisches Stadtmuseum, KSM (HM) 1910/132 Graphische Sammlung; außerdem existiert noch ein stark vergrößerter, zeitgenössischer Holzschnitt, ebenfalls im Kölnischen Stadtmuseum, vgl. Schäfke u.a. (Hgg.), Mittelalter, 2010, Nr. III.3.16. Stifter des Kreuzes war vermutlich der Dortmunder Kaufmann Tidemann Lemberg (oder Tilmann von Limburg), um 1310 bis 1386, vgl. ebenda.



Abb. 48 Hostienmonstranz und Reliquiar, ehem. Köln, Augustiner-Eremiten, Kupferstich, Köln, Kölnisches Stadtmuseum

Grund für die Anfertigung des 1807 eingeschmolzenen Objekts war die 1380 erfolgte Übertragung der seit 1374 als wundertätig geltenden Hostie von Middelburg (damals zum Erzbistum Köln gehörig) in das Augustiner-Eremitenkloster in Köln. Die Konventualen genossen in der Domstadt großes Ansehen und verfügten bereits im 13. Jahrhundert über einen bedeutenden Reliquienschatz.³¹⁴ Das Reliquiar, das bald nach 1380 wohl in Köln entstanden ist, besticht einerseits durch sein Format: Mit einer Höhe von knapp 140, einer Breite von ca. 73 cm und bei einem Gewicht von etwa 32 kg steht es unter vergleichbaren bekannten Goldschmiedewerken des späten Mittelalters einzig da; entsprechend stolz sind die Maße auch auf dem genannten Kupferstich angegeben.³¹⁵ Zum anderen ist der Verwendungszweck von Interesse, denn es handelte sich nicht nur um ein Gefäß zur Aufnahme der miraculösen Middelburger Hostie, sondern gleichzeitig um ein Reliquiar für eine

³¹⁴ A.a.O.

³¹⁵ Das monumentale Büstenreliquiar des hl. Lambertus, das Hans von Reutlingen zu Beginn des 16. Jhs. für die Lütticher Kirche St. Lambert schuf heute (Lüttich, Kathedrale St. Paul), ist mit einer Höhe von 150,5 cm nur wenig größer, vgl. Fritz, Goldschmiedekunst, 1982, Nr. 953, 954.

große Kreuzpartikel. Beide Realien sind im Zentrum des Reliquiars deponiert: Während die Holzpartikel die Arme eines Kreuzes bilden und hinter Bergkristall sichtbar sind, befindet sich vor der Vierung eine ovale, zu öffnende und ebenfalls mit Bergkristall verschlossene Kapsel, in der die Darstellung einer Hostie mit einem Kelch und eines weiteren Kreuzes erscheint. Die Wunderhostie war, anders als die Kreuzpartikel, also offensichtlich nicht dauerhaft in der Kapsel rekondierte, wohl um sie auch anderen liturgischen Formen der Aufbewahrung oder Präsentation zuführen zu können. Für unseren Zusammenhang ist bedeutsam, dass das imposante Werk sowohl für die verehrte Hostie als auch für die Kreuzreliquie angefertigt wurde, was dem Bildprogramm des Reliquiars in Verbindung zu seinen kostbarsten Inhalten eine besondere Aussagekraft verleiht. Das Reliquienkreuz ist an seinen vier Enden mit je drei Medaillons geschmückt, die die vier Evangelisten und acht Szenen aus der Passion zeigen.³¹⁶ Die Bilder aus der Leidensgeschichte umgeben also sowohl die Kreuzpartikel als auch die wundertätige Hostie, die das Zentrum des gesamten Arrangements markiert und deren Kapsel eine Inschrift folgenden Inhalts umgibt: *„Dat du hi jin sijst, si dir bekannt, twayr sacram(ent) / in vleisch gewant, / nu dem groysen cruc e(n)gedan“*.³¹⁷ Damit wird der Impetus des „Betrachters“ ganz auf Anschaulichkeit und Erfahrbarkeit gerichtet, denn Begriffe wie *„bekannt“*, *„in vleisch gewant“* und *„groysen cruc“* zielen unmittelbar auf dessen vertraute Realitätswahrnehmung ab. Gleichzeitig wird der Zusammenhang zwischen dem kreuzförmigen Reliquiar, der Holzpartikel und der wundertätigen Hostie ins Wort genommen. Die weitere bildliche Ausgestaltung des Werks trug dem Rechnung. Neben den das Zentrum umgebenden Passionsszenen und Evangelisten als Autoren der Worte Jesu waren dem Reliquienkreuz links und rechts Maria und Johannes als Assistenzfiguren beigegeben, was das eucharistische Brot unmittelbar nachvollziehbar zum Kreuzifix, die Holzpartikel zum Kreuz werden ließ; Bilder und Inschrift ergänzten sich und verbanden sich darüber hinaus mit den beiden verehrten und verbildlichten Heiltümern zu einer unlöslichen Einheit, wie sie für das 14. Jahrhundert typisch zu sein scheint.³¹⁸

³¹⁶ Vermutlich handelte es sich um transluzide Emails, was einen besonderen farbigen Eindruck gemacht haben muss, vergleichbar dem reich mit Emails ausgestatteten Reliquienkreuz von ca. 1330 aus St. Martini in Münster, heute in Münster, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kultur, vgl. AK Münster 2012, Nr. 89. Bettina Mosler vermutet, das Kölner Reliquienkreuz sei von der unteren Tabernakelzone zu trennen gewesen, um es besser handhaben zu können, vgl. Schäfke (Hg.), *Mittelalter*, 2010, Nr. III.3.16, 198.

³¹⁷ Zitiert und übersetzt nach Schäfke u.a. (Hgg.), *Mittelalter*, 2010, Nr. III.3.16, 200. Übersetzung: *„Was du hier drin siehst, sei dir wohl bekannt: Das wahre Sakrament in Fleisch verwandelt, nun in das große Kreuz hinein getan“*.

³¹⁸ Die übrigen Darstellungen (Propheten, der Salvator und weitere Heilige innerhalb der Tabernakelarchitektur unter dem eigentlichen Kreuz, die Verkündigung an Maria sowie

Das große Reliquiar der Augustiner-Eremiten in Köln ist nicht das einzige Beispiel für die gemeinsame Verwahrung von Reliquien und wundertätigen oder geweihten Hostien. Wir werden dem Phänomen noch bei der Besprechung der Retabel am Beispiel des Klarenaltars und des Doberaner Hochaltars begegnen.³¹⁹ Aber auch bei Werken der Schatzkunst finden wir diesen doppelten Verwendungszweck. In seiner Arbeit über die gotischen Hostienmonstranzen hat Holger Guster einige Beispiele zusammengetragen, etwa aus St. Ansgar in Bremen. In einem Inventar des Kirchenschatzes aus den 1360er Jahren heißt es: „*duo [sic!] cristalla concava pedibus et conis argenteis modicum deauratis et cruce supposita decenter ornata [...] reliquum [= das zweite] maius et pulchrius in festo corporis Christi et per octavam una hostia consecrate reservatur et in aliis summis et precipuis festis ecclesie cum reliquiis inclusis, processione cimiterium circumeunte, deportatur; in quo etiam plures reliquie continentur*“.³²⁰ Die Rede ist von zwei Gefäßen, von denen das größere und schönere am Fronleichnamstag und in der Oktav eine geweihte Hostie, an anderen Festtagen aber Reliquien beinhaltet und in einer Prozession über den Friedhof getragen wird. Das Behältnis diente also je nach Bedarf als Monstranz für eine Hostie oder als Ostensorium für Reliquien. Vielleicht dürfen wir eine ähnliche Verwendung auch für das große Reliquiar aus dem Kölner Augustiner-Eremitenkloster annehmen, dem nur zu bestimmten Gelegenheiten die wundertätige Hostie eingefügt wurde. Weitere vergleichbare Beispiele finden sich lt. einem Verzeichnis von 1384/85 in der St. Georges’s Chapel in Windsor Castle und in der Kathedrale von Amiens, wie ein Inventar von 1419 berichtet.³²¹ Die Vorstellung, während der Fronleichnamsliturgie und anderer Formen ritueller Verehrung die geweihte Hostie mit dem Leichnam Christi zu identifizieren, ist ein weiterer Beleg für die Verknüpfung der „abstrakt-unanschaulichen“ Brotscheibe mit einer realistischen, auf Erfahrung einerseits und Glauben andererseits beruhenden Konkretisierung des liturgischen Vorgangs. So taucht diese Form der Analogie in einer 1339 für das Nürnberger Heilig-Geist-Spital erlassenen Verfügung auf mit der Anweisung, dass man bei Prozessionen in einer „*Büchse mit kristallinen Fenstern (...) Gots leichnam*“ mitführen solle.³²² Vor allem in der Karfreitagsliturgie war diese Sichtweise verbreitet. Für die 1340er Jahre ist zum Mainzer Dom vermerkt, dass man an Gründonnerstag eine Hostienmonstranz im Heiligen Grab „bestattete“, diese am Ostersonntag

Engel mit dem Kreuz am aus wehrhaften Türmen bestehenden Sockel) vervollständigen die christologische Ikonographie im Sinne des göttlichen Heilsplans. Der seine Jungen nährend Pelikan auf der Spitze des Kreuzes ist ein zusätzlicher eucharistischer Akzent.

³¹⁹ Siehe unten; vgl. Laabs, Hochaltarretabel, 2001, 148 und Anm. 53.

³²⁰ Guster, Hostienmonstranzen, 2009, 125.

³²¹ A.a.O., 141, 144.

³²² A.a.O., 109.

erhob und mit Reliquiaren auf dem Altar „des Chores“ aufstellte:
*„Notandum. In ista die, videlicet Corporis Christi, debet monstrantia argentea deaurata cum cristallo, quam Dominus Johannes de Treveri, Canonicus Ecclesiae Moguntinae [...], dedit Ecclesiae praedictae in salutem animae suae, poni super altare Chori, et debet etiam in singulis stationibus portari, quibus Corpus Christi pro necessitatibus solet portari, prout superius in Coena Domini est scriptum [...]. Nota, quod in Coena Domini debet servari Corpus Christi in sepulchro, in monstrantia argentea deaurata cum cristallo, quam Dominus Johannes de Treveri, Canonicus Ecclesiae Moguntinae, dedit Ecclesiae praedictae in laudem et honorem Domini nostri Jesu Christi, glorissae Virginis Mariae, beati Martini patroni Ecclesiae, et omnium sanctorum, in salutem animae suae, usque in sanctam diem Paschae; et tunc debet cum ceteris monstrantiis poni super altare Chori, et portari in singulis stationibus, quibus solet Corpus Christi portari“.*³²³ Und Johannes Tripps berichtet aus dem englischen Benediktinerinnenkloster Barking, dass dort am Ostersonntag die Elevation einer in einem Bergkristall eingeschlossenen Hostie als “Bild” der Auferstehung Christi erfolgte.³²⁴

So wie Hostien als Substitut für Christus in liturgischen Zeremonien fungierten und dabei wiederum durch Bilder in erfahrbare, der Lebenswirklichkeit entsprechende Zusammenhänge transformiert wurden, konnten auch Bilder die Rolle Christi übernehmen. Ein frühes, vermutlich Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenes Beispiel ist der ca. 30 cm große hölzerne Grabchristus in Visby (Abb. 49).³²⁵



Abb. 49 Grabchristus aus Bal, Visby, Gotlands Fornsal

³²³ Aus dem um 1400 entstandenen Präsenzbuch des Domes, vgl. Guster, Hostienmonstranz, 2009, 121.

³²⁴ Lt. dem um 1370 entstandenen Rituale, vgl. Tripps, Bildwerk, 1996, 145 und Anm. 65.

³²⁵ Aus Bal, Visby, Gotlands Fornsal, Museum, vgl. Tripps, Bildwerk, 1996, 138; Schmidunser, Körper, 2008, 25

Bezeichnenderweise fällt in dieselbe Zeit eine in Wien aufbewahrte Zeichnung der Topographie des Heiligen Grabes in Jerusalem, die einer ebenfalls in Wien befindlichen Zeichnung aus dem 9. Jahrhundert nachempfunden ist. Beide Abbildungen zeigen die heiligen Stätten mit der Grabesrotunde; der auffällige Unterschied zwischen den Zeichnungen ist der, dass das Exemplar des 13. Jahrhunderts den toten Christus im Grab zeigt, eine Situation, die den Brauch der „Bestattung“ von Christusfiguren zu spiegeln scheint (Abb. 50, 51).³²⁶

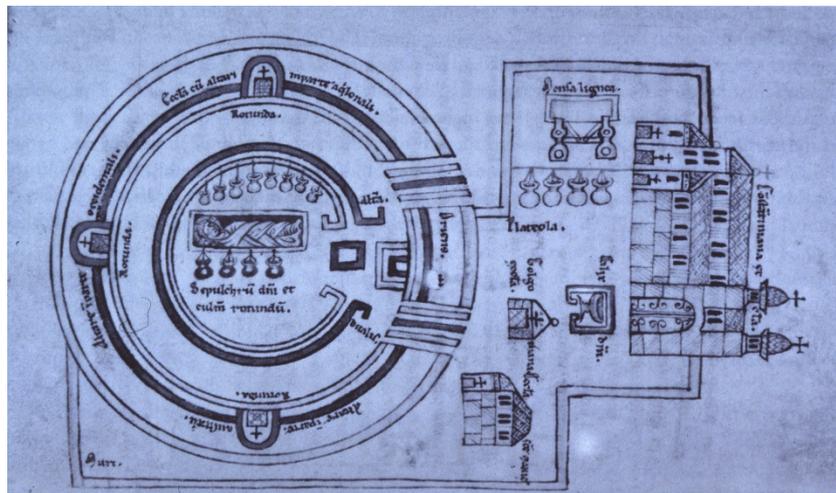
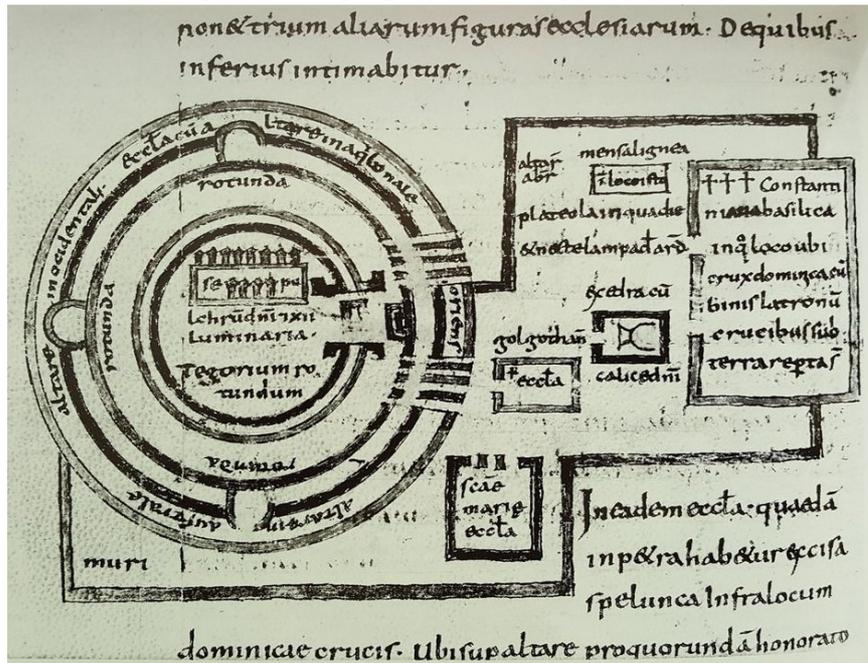


Abb. 50 Darstellung des Hl. Grabes, aus: Adamnan von Hy, *De locis sanctis*, Wien, ÖNB, cod. 458, f. 4 v.

Abb. 51 Darstellung des Hl. Grabes, aus: Adamnan von Hy, *De locis sanctis Hierusalem*, nach Original des 9. Jhs., Wien, ÖNB, cod. 609, f. 4 r.

³²⁶ Adamnan von Hy, *De locis sanctis*, Zisterzienserkloster Rein (?), Anfang des 13. Jhs., Wien Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 609, f. 4 r; ders., Salzburg, Mitte 9. Jh., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 459, f. 4 v.; vgl. AK Köln 1985, Bd. 3, H5, H6; Tripps, *Bildwerk*, 1996, 139..

Tripps sieht in der Verbildlichung der Karliturgie einen Zusammenhang mit dem „Wunsch der Epoche, daß ein Symbol Gestalt annehme und *in figura* sichtbar werde“, was besonders augenscheinlich am Beispiel des goldenen Kruzifixus wird, den man in der Kathedrale von Durham aus dem Trinitätssensemble einer Schreinmadonna entnahm, um ihn für die Osterliturgie zu verwenden.³²⁷ Dabei bleibt aber festzuhalten, dass es sich bei dieser Praxis nicht um den Prozess der Sichtbarkeit, sondern der Veranschaulichung und um die Reaktion auf sich verändernde Wahrnehmungsprozesse gehandelt hat. Die Verbindung zwischen Bildwerk und geweihter Hostie kann sogar so weit gehen, dass beides miteinander verschmilzt. In der Kathedrale von Lincoln war es Brauch, in der Osterliturgie eine Christusfigur, in deren Corpus sich eine hinter Bergkristall verschlossene Hostie befand, zu bestatten bzw. am Ostermorgen zu erheben und auf den Altar zu stellen.³²⁸ Ein Äquivalent aus dem deutschsprachigen Raum ist der auferstehende Christus in Kloster Wienhausen: Die um 1290 entstandene Holzfigur diente als Aufsatz für den Altar im Nonnenchor und barg in sich eine Heilig-Blut-Reliquie, die durch die vergitterte „Seitenwunde“ am realistischen Ort der Verletzung sichtbar, bzw. erahnbar war, womit wir an das oben besprochene Thema der Seitenwunden anknüpfen (Abb. 52).



Abb. 52 Auferstehender Christus, Wienhausenn ehem. Zisterzienserinnenkloster

³²⁷ Zur Schreinmadonna und zum Kruzifix in Durham: Tripps, *Bildwerk*, 1996, 121 und Anm. 38; 138. Damit berühren wir eine Thematik, die bereits oben im Kontext der Essener Reliquiare zur Sprache kam.

³²⁸ Tripps, *Bildwerk*, 1996, 146.

Gleichzeitig fungierte die Figur zu bestimmten Anlässen als Aufbewahrungsort der Hostie und konnte mit weiteren Ausstattungsobjekten, z.B. einer Krone und Gewändern, geschmückt werden.³²⁹ In der Klosterbibliothek hat sich eine Miniatur erhalten, die die gekrönte und gewandete Figur mit Engeln als Assistenzfiguren zeigen. Die beigegebenen Texte beinhalten Gebete und Anweisungen zur Andacht mit dem Versprechen von Ablässen.³³⁰

Ist die Verbindung zwischen Reliquie und Hostie auch schon sehr alt – das „Urbild“ ist das Kölner Gero-Kruzifix und der von Thietmar von Merseburg überlieferte Bericht seiner „Heilung“ durch eine geweihte Hostie -, so gewinnt sie doch in ihrer sichtbaren Ausprägung im Verhältnis zum Bild erst seit dem 13. Jahrhundert an Bedeutung. Die Verbindungen sind vielfältig, wie wir bereits sehen konnten; als letzte Beispiele seien hier noch zwei aus Limousiner Werkstätten stammende Sitzmadonnen angeschlossen, die offensichtlich als Hostiendepots dienten, und schließlich ein „*ymaige*“ des hl. Johannes des Täuflers in der Kirche St. Sepulcre in Paris, offensichtlich eine Statuette, die in einer Hand eine Kapsel mit Reliquien, in der anderen ein Behältnis für die geweihte Hostie gehalten hat.³³¹ Letztlich ist auch die formale Angleichung von hölzernen Reliquienschreinen wie dem der hl. Ursula in Brügge an bemalte Ostergrab-Truhen, etwa der aus dem Zisterzienserinnenkloster Magerau, heute im Museum in Fribourg, ein Indiz für die enge Symbiose zwischen Bild, Heilum und Eucharistie (Abb. 53).³³²

³²⁹ Lüneburg, Kloster Wienhausen, Eichenholz, Höhe der Christusfigur 95,5 cm. Bei der Blutreliquie handelt es sich nach der Legende um ein Mitbringsel der Herzogin Agnes von Landsberg (gest. 1266) aus Rom, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 292; Zimmer, Funktion, 1990, 29 ff., 56 f.; Appuhn, Wienhausen, 1986, 23 ff.; AK Braunschweig 1985, Bd. 1, Nr. 397 a-d, 483.

³³⁰ Lüneburg, Kloster Wienhausen, Bibliothek. Maße: 27,5 x 19,5 cm, vgl. Appuhn, Wienhausen, 1986, 52.

³³¹ Zu den Madonnen: 13. Jh., H 46,8 cm, Breuilaufer, Pfarrkirche, Ende 13. Jh., H 71 cm, Soubrebost, Pfarrkirche, vgl. Arminjon, Emaux, 1995, 73 f und passim.; Zur nicht mehr vorhandenen Johannesstatuette: lt. Inventar vom Juli 1379, vgl. Guster Hostienmonstranzen, 2009, 135.

³³² Zum älteren Ursulaschrein: Ende 14. Jh., Brügge, Sint-Janshospitaal, vgl. Borchert, Primitives, 2014 (2), 12; Stroo (Hg.), Panel Painting 2009, Bd. 1, 157 ff. Zur Ostergrabtruhe aus Magerau: um 1350., Fribourg, Museum für Kunst und Geschichte, vgl. Schmidunser, Körper, 2008, 29 ff.; Tripps, Bildwerk, 1996, 127 f. In den Zusammenhang gehört auch die Truhe mit dem Grabchristus in Kloster Wienhausen, um 1300, 14. und 15. Jh., vgl. Schmidunser, Körper, 2008, 27: „Der reichbemale Schrein mit dem ruhenden Christus erscheint wie eine vergrößerte Version eines Reliquienschreins und ersetzte wohl einen ursprünglich einfacheren Holzkasten“. Ergänzend seien das Heilige Grab in Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, möglicherweise aus dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenthal stammend sowie Ludmila Kvapilovas Hinweis auf Pietà-Gruppen mit Repositorien für Reliquien oder Hostien hinzugefügt, vgl. AK Konstanz 2014, Nr. 26, und Kvapilova, Vesperbilder, 2017, 252.



Abb. 53 Ostergrab aus dem Kloster Magerau, Freiburg / Fribourg, Museum für Kunst und Geschichte

Das Reliquienretabel: Formen der Verehrung und Inszenierung

Öffnen, Schließen, Wandeln

Wohl kaum ein kirchliches Ausstattungstück des Mittelalters ist geeigneter gewesen, den Kirchenschatz in Form von kostbaren Reliquien und Reliquiaren – und manchmal auch von anderen Objekten – auf raffinierte Art effektiv zu inszenieren, als das auf bzw. über dem Altar befindliche, mit Flügeln ausgestattete Reliquienretabel.³³³ Wann genau und von wo aus es seinen Siegeszug antrat, wissen wir nicht, und es ist auch kaum damit zu rechnen, dass die kunsthistorische Forschung hier jemals eine Antwort finden wird. Die ersten erhaltenen Exemplare stammen aus dem norddeutschen Raum und sind im späten 13.

Jahrhundert bzw. in den Jahren um 1300 entstanden, bezeichnenderweise im monastischen Kontext von Klosterkirchen der Zisterzienser (Doberan) und Benediktiner (Cismar), wie überhaupt manches darauf hinzudeuten scheint, dass die frühen Flügelretabel ihre Genese im klösterlichen Umfeld erfuhren.³³⁴ Im Laufe des 14. Jahrhunderts fanden die durch Flügel verschließbaren, mit geschnitzten Figuren und Malereien mehr oder weniger aufwändig geschmückten Altaraufsätze schnell eine große Verbreitung, eroberten neben Klosterkirchen auch zunehmend Stifts-, Pfarr- und Bischofskirchen und lassen sich außer in den deutschsprachigen Gebieten vor allem in Flandern und Brabant nachweisen, wo sich eine Massenproduktion mit Exporten nach ganz Europa entwickelte, aber auch in Frankreich, England, in Skandinavien und auf der iberischen Halbinsel. In Italien etablierte sich das Polyptychon mit meist feststehenden Flügeln unter ganz eigenen Voraussetzungen und dementsprechend mit speziellen Lösungen.³³⁵

Die Forschungslage zum in der Regel mit Flügeln ausgestatteten Reliquienretabel ist reich und mittlerweile als fast unübersehbar anzusehen. Ausgangspunkt jeder Diskussion ist der bekannte Aufsatz von Harald Keller von 1950, auf den hier gar nicht näher eingegangen werden soll, außer mit dem Hinweis, dass der Text seit seinem Erscheinen heftige Diskussionen zum Thema ausgelöst hat, was die Retabelforschung in jeder Hinsicht befördert hat. Vor allem Bernhard Decker hat gegen die These Kellers Position bezogen und generell Reliquien in Flügelaltären als bedeutungslos bezeichnet; Vorrang habe das Bild.³³⁶ Dem wiederum

³³³ Retabel allgemein; nicht alle Retabel sind mit Reliquien bestückt. Zur Verbindung von Altar und Reliquien, nachweisbar seit dem 6. Jahrhundert, vgl. Angenedt, Heilige 1994, 172. Die Praxis hängt eng mit der Textstelle Offenbarung 6,9 zusammen.

³³⁴ Wolf, Überlegungen, 1994, 108

³³⁵ Vgl. vor allem Holmes, Image, 2013, 211 ff.; Krüger, Pala, 2008.

³³⁶ Decker, Ende, 1985, vor allem 58 ff., darin Herbert Beck und Host Bredekamp folgend: Beck/Bredekamp, Kunst, 1975, 16 / 17

hat Anton Legner widersprochen, indem er das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien betont hat.³³⁷ In seiner Publikation über die frühen deutschen Schnitzaltäre hat Norbert Wolf abermals die Auffassung Deckers verteidigt und auf die angebliche Marginalisierung der Reliquien in vielen Retabeln hingewiesen, eine Behauptung, die – so viel sei an dieser Stelle bereits gesagt – im Folgenden widerlegt werden soll.³³⁸

Zunächst ist die These Kellers, das Retabel habe sich aus den auf Altären gestellten Reliquienschränken mit „Tresorfunktion“, da sicher verschließbar, entwickelt, grundsätzlich gar nicht von der Hand zu weisen – denn ganz sicher muss man von einem Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Flügelretabel mit ihren teils umfangreichen ikonographischen Bildprogrammen und der wie auch immer gearteten Reliquienverwahrung – ob permanent oder temporär, ob in Reliquiaren aus Edelmetall, in Textilien gehüllt, gefasst oder sogar ungefasst³³⁹ – ausgehen. Damit berühren wir bei der Betrachtung der in seinen erlesensten Exemplaren mit figürlichem Schnitzwerk, Vergoldungen, Fassungen und Malereien aus kostbaren Farbpigmenten sowie Goldgründen prunkenden Retabel einen ganz entscheidenden Aspekt im Zusammenhang unserer Frage nach den Beziehungen zwischen Bild und Heilum. So sah auch Klaus Krüger einen Grund für die Genese der Reliquienretabel in dem Wunsch nach abwechselnder (!) visueller Darbietung von Bildern und *pignora*.³⁴⁰

Die Frage berührt natürlich die inhaltliche Einbettung der Reliquien in die Bildprogramme der Retabel. Allgemeine Aussagen darüber zu treffen, erweist sich als schwierig bis unmöglich, da die einzelnen Objekte jeweils sehr unterschiedliche und individuelle ikonographische Kontexte zeigen; diese wiederum mögen zu tun haben mit den jeweiligen Standorten: Wir werden bei der Besprechung einzelner Beispiele sehen, dass ein Reliquienretabel in einer Klosterkirche andere Bildwelten aufweisen kann als eines, das in einem bischöflich geprägten oder höfischen Umfeld entstanden ist. Eng damit verbunden sind Fragen der „Nutzung“ der Retabel bis hin zu der Überlegung, in welcher Form und in welchem

³³⁷ Legner, Hagiophilie, 1986, 205 ff.

³³⁸ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 18. Zu erwähnen ist im Zusammenhang mit der Diskussion um Kellers Ansatz unbedingt auch der Beitrag von Ehresmann, Observations, 1982.

³³⁹ Zu ungefassten Reliquien vgl. zuletzt Kurtze, Durchlässigkeit, 2017, 19 f. Der heutige Befund kann nicht immer mit der originalen Situation gleichgesetzt werden, zu oft und häufig auch sehr einfach können Reliquienbehälter geöffnet und ihr Inhalt verändert worden sein; das betrifft sowohl das Heilum selbst als auch die umhüllenden Textilien und die Cedulae. Man kann aber vermuten, dass die in Stoff gewickelte Reliquie gegenüber dem nackten Gebein die Regel war, wie Reliquienfunde in Altären nahe legen, vgl. Popp, Kanonissen, 2010, 14. Kurtze stellt die berechnete Frage, was denn eigentlich in Ostensorien sichtbar sei, die Reliquie oder der Stoff, der sie umhüllt, Kurtze, Durchlässigkeit, 2017, 20.

³⁴⁰ Krüger, Aller zierde, 2001.

Maße sie eigentlich zugänglich waren. Gerade über die letzte Frage ist wenig bekannt; bei dem im November 2015 anlässlich der Ausstellung zum Altenberger Retabel, die von Juni bis September 2016 im Frankfurter Städel zu sehen war, veranstalteten Symposium ging es u.a. auch darum, in diesem Punkt neue Erkenntnisse zu gewinnen, wobei sich vor allem Christian N. Opitz, Susanne Wittekind und Johannes Tripps diesem Thema gewidmet haben.³⁴¹

Als ein Beispiel dafür sei das Retabel des Deocarus-Altars in St. Lorenz zu Nürnberg genannt (Abb. 54).



Abb. 54 Deocarus-Retabel, Nürnberg, St. Lorenz

Die Altarstiftung und damit wohl die Entstehung des Retabels ist für 1437 als Akt des Patriziers Andreas Volckamer belegt; das Werk ersetzte ein früheres Retabel von 1406, von dem möglicherweise Teile wiederverwandt wurden und das mit der Schenkung der Deocarus-Reliquien von 1316 durch Ludwig den Bayern verbunden gewesen ist.³⁴² Der Predellenkasten ist im normalerweise verschlossenen Innern mit der Darstellung des in seinem Sarkophag liegenden, toten Hl. Deocarus versehen. In dem Kasten wurde der ebenfalls von Andreas Volckamer im

³⁴¹ Opitz, Zeit, 2016; Wittekind, Altar, 2016; Tripps, Retabelrückseiten, 2016.

³⁴² vgl. Weilandt, Heiligen-Konjunktur, 2000, 198

Jahr 1437 gestiftete, nicht erhaltene und wohl ohne Figureschmuck ausgeführte Schrein des Heiligen verwahrt;³⁴³ da man in St. Lorenz nicht über das Grab verfügte, man aber den Deocarus-Kult ggü. dem Lorenz-Kult fördern wollte, fungierte das Bild des Verstorbenen als Grab-Ersatz: Einmal im Jahr, wenn der Schrein am Fest des Heiligen aus seinem Kasten genommen und auf den Altar gestellt wurde, hatten die Gläubigen somit Gelegenheit, quasi in das imaginäre Grab des verehrten Heiligen zu blicken, das die im Schrein geborgenen Überreste erläuterte, ergänzte, und in ihrer unmittelbaren Erfahrbarkeit durch die Darstellung des Toten anschaulich konkretisierte.³⁴⁴ Interessant ist auch die Darstellungen unten rechts aus der Deocarus-Legende mit Stiftung der Reliquien durch Kaiser Ludwig und mit Wunderszenen, die sich an den Reliquien ereignen, wobei die gemalte Altar-Szenerie ganz der tatsächlichen entspricht, nur dass hier der gemalte liegende Heilige als der tatsächliche Leichnam gemeint ist, so dass Abbild und Realie eine nahezu unauflösbare Einheit eingehen. Das Interessante ist, dass die Rückseite der Mitteltafel ebenfalls mit dem Leichnam des toten Heiligen bemalt ist, zudem sind weitere Szenen aus der Deocarus-Legende dargestellt sowie Szenen aus der Passion Christi (Abb. 55).³⁴⁵ Das Retabel muss also umgehbar gewesen sein, was nicht nur bedeutsam für die Art seiner Aufstellung, sondern vor allem seiner Zugänglichkeit gewesen ist.³⁴⁶ Dabei kann man auf ältere Traditionen verweisen, da die Suche nach größtmöglicher Nähe zu in der Regel an Altären platzierten Reliquienschreinen inklusive Berühren und – im Fall der erhöhten Aufstellung – Hindurchkriechen unter den Schreinen als gängige Praxis der Gläubigen im mittelalterlichen Umgang mit Reliquien anzusehen ist.³⁴⁷

Mit dem Aspekt der Nutzung ist ein weiteres Thema angesprochen, dem wir uns hier zunächst widmen wollen und das ganz entschieden zur Beantwortung der Frage beiträgt, wie sich die Beziehungen zwischen Bildern und Reliquien im uns hier interessierenden Zeitraum gestalten. Die Rede ist von der Wandelbarkeit der unterschiedlichen Ansichten,

³⁴³ Wohl vergleichbar dem Nürnberger Sebaldusschrein und dem Schrein für die Reichkleinodien, siehe unten.

³⁴⁴ Das Deocarusfest wurde am Mittwoch nach Pfingsten gefeiert. Über die Zeremonien am Altar informieren zwei erhaltene Quellen, das Almosengefällbuch von St. Lorenz für die Jahre 1454 bis 1516 und das Mesnerpflichtbuch der Kirche, angelegt 1493, vgl. a.a.O., 195 ff. Außer dem Schrein befand sich in St. Lorenz ein Reliquiar für das Haupt des hl. Deocarus, das am Festtag des Heiligen ebenfalls ausgestellt wurde, vgl. a.a.O., 199.

³⁴⁵ Zum Deocarus-Altar vor allem Oellermann, Deocarusaltar, 2001; vgl. auch Weilandt, Heiligen-Konjunktur, 2000; Franzen, Kaiser, 2006, 605.

³⁴⁶ vgl. neuerdings AK Frankfurt 2016 im Zusammenhang mit den aufgefundenen Malereien auf der Schreintrückseite des Retabels aus Altenberg und in dem Zusammenhang generell zur Nutzung des Raums hinter dem Altar (Umschreitung, Entzünden von Kerzen etc.). Wittekind, Altar, 2016; Opitz, Rückseiten, 2016; Tripps, Retabelrückseiten, 2016.

³⁴⁷ Beispiele; Legner, Angenendt

dem Zeigen und Verbergen, dem Öffnen und Schließen – kurz: den Möglichkeiten, Bilder und Heiltümer zu inszenieren und somit ihre Eigenschaft als Medien zur Visualisierung und Konkretisierung von Glaubensinhalten gleichermaßen zu stärken.³⁴⁸



Abb. 55 Deocarus-Retabel (Detail der Rückseite), Nürnberg, St. Lorenz

Was die Praxis des Verhüllens und Präsentierens von Bildwerken betrifft, kann man in der Zeit um 1300, als die Flügelretabel ihren Siegeszug auf den Altären antraten, bereits auf eine lange Tradition zurückblicken, bezeichnenderweise auch im Zusammenhang mit Altären. Ganz allgemein ist davon auszugehen, dass die heutige Situation, wie wir sie bei einem Besuch in Pfarr- oder Klosterkirchen und Kathedralen antreffen, nicht der mittelalterlichen entspricht: Während wir heute die Bilder, Gemälde, Skulpturen und Altaraufbauten ungehindert anschauen

³⁴⁸ Vgl. Jacobs, Doors, 2012; Kapustka, Lektüre, 2007;

können, waren Bildwerke bis ins 15. Jahrhundert in der Regel verhüllt und wurden nur zu bestimmten Anlässen gezeigt. Johannes Tripps hat auf mehrere Beispiele, vor allem aus Italien, hingewiesen, in denen Polyptychen oder Tryptychen aus dem Tre- und Quattrocento mittels Tüchern den Blicken der Gläubigen entzogen waren.³⁴⁹ Diese Tücher konnten unterschiedlich beschaffen sein und sowohl aus leicht durchsichtigem Material bestehen, so dass das verhüllte Bild schemenhaft und „geheimnisvoll“ durch den Stoff hindurch schimmerte, oder auch aus bemalter Leinwand bestehen – ein Gemälde vor dem Gemälde. Auch für die Mechanik gab es unterschiedliche Lösungen, etwa, indem die „Vorhänge“ zur Seite geschoben oder nach oben aufgerollt wurden.³⁵⁰ Für den deutschsprachigen Raum ist diese Praxis des Verbergens ebenfalls belegt: Z.B. konnte der Hochaltar des Kölner Doms samt dem marmornen Figureschmuck der Mensa aus dem frühen 14. Jh. mittels an Stangen aufgehängten Velen nach Bedarf verhüllt oder präsentiert werden.³⁵¹ So muss man sich fragen, ob unsere heute so gängige Bezeichnung für ein geschlossenes Retabel als „Werktagsseite“ überhaupt stimmt, oder ob wir es bei der Ansichtigkeit der geschlossenen Flügel nicht bereits mit einer ersten Form der Inszenierung des Retabels zu tun haben.



Abb. 56 Schreinmadonna, Alatri, S. Maria Maggiore

³⁴⁹ Tripps, Studien, 2007, 188 f. Zur Praxis des Erscheinens und Verhüllens im antiken und byzantinischen Kaiserkult („apparatio“) sowie deren Niederschlag im spätantiken Kaiserbild vgl. Trinks, Gold, 2016, 485.

³⁵⁰ a.a.O., S.

³⁵¹ Kroos, Domchor, 1984, 94



Abb. 57 Thronende Madonna, Rom, Museo di Palazzo Venezia

Aus dem südeuropäischen Raum haben sich eine Reihe von Holzskulpturen erhalten – meist thronende Madonnen – , die in verschließbare Schreine eingestellt waren; mittels Türen, die in der Regel ebenfalls figürlich geschmückt sind, konnten diese Schreine geöffnet oder geschlossen, das Bildwerk also sichtbar gezeigt oder den Augen verborgen werden, je nach liturgischem Bedarf.³⁵² In seiner Studie über den Wandel, den das italienische Tafelbild im Laufe des 13. Jahrhunderts hinsichtlich Funktion und Bedeutung erfuhr, hat Klaus Krüger 1992 im Anschluss an Hans Beltings bahnbrechende Arbeiten über das „Bild“ im Mittelalter zahlreiche Exemplare genannt.³⁵³ Hier seien als Beispiele die thronende Madonna in Alatri (Latium) mit dem volkstümlichen Beinamen „di Constantinopoli“ in der ehemaligen Stiftskirche Santa Maria Maggiore, entstanden wohl zu Beginn des 13. Jahrhunderts (Abb. 56), und die aus der Stiftskirche Santa Maria in Acuto, ebenfalls in Latium, stammende, heute im Museo di Palazzo Venezia in Rom aufbewahrte thronende, um 1230 entstandene Madonna (Abb. 57) genannt. Beide Figuren bestehen aus Holz und haben mit einer Größe von 157 cm (Alatri) bzw. 109 cm (Rom) beachtliche Ausmaße, vor allem wenn man bedenkt, dass wir uns beide Figuren jeweils als Zentrum

³⁵² Grundlegend immer noch: Kroos, 1986; Krüger, *Bildkult*, 1992, 17

³⁵³ Ebd.; Belting 1981, 1985, 1990

eines verschließbaren Schreins vorstellen müssen, der die Marienfiguren umschloss.³⁵⁴ Im Fall der Madonna aus Alatri haben sich vom Schrein noch die äußeren Flügel erhalten, die mit Reliefszenen aus dem Leben Christi und Marias geschmückt sind und die, ebenso wie die zentrale Figur, von der hohen Qualität der Bildschnitzer und Fassmaler im Latium in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeugen – die erhaltenen Reste der ursprünglichen Fassung tragen wesentlich zum Eindruck der Skulpturen bei. Die heute in Rom befindliche Madonna besticht ebenfalls durch ihre Polychromie, die allerdings nicht mehr original, aber wohl mittelalterlich ist, und durch den ehemals reichen, heute zum großen Teil verlorenen bzw. erneuerten Besatz mit Glassteinen und Cabochons. Vom umgebenden Schrein hat sich nichts erhalten. Als Standorte innerhalb der Kirchentopographie ist für beide hier genannten Beispiele die Platzierung auf einem Altar anzunehmen, wo sie entsprechend den liturgischen Anforderungen geöffnet oder geschlossen werden konnten, den Stiftsherren und Gläubigen also im wahrsten Wortsinn „erschieden“ und unterschiedliche (Bild-)Inhalte vermittelten.³⁵⁵ Die in Rom befindliche Madonna ist für unseren Zusammenhang auch deshalb besonders interessant, weil sich auf der Brust der Figur ehemals eine Reliquie in einem Repositorium befunden hat, das durch den großen Cabochon verdeckt war.³⁵⁶

Nicht nur in Italien, auch andernorts, etwa auf der iberischen Halbinsel oder in Skandinavien, haben sich vergleichbare Beispiele aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert erhalten³⁵⁷. Der volkstümliche Name der Madonnenfigur in Alatri („di Constantinopoli“) verweist ganz unfreiwillig, aber dennoch treffend, auf einen weiteren Zusammenhang, in dem das Thema der sich öffnenden und schließenden Retabel mit ihrem Bild- und Reliquiarschmuck zu betrachten ist. Obwohl die Schreinsmadonna aus Santa Maria Maggiore sicher nicht aus Konstantinopel stammt, sondern (wahrscheinlich) aus einer Werkstatt in Latium, ist die Verbindung zu Byzanz ein wichtiges Stichwort, hat doch die ausgeklügelte Inszenierung von Bildern und geheiligten Bezirken hier über Jahrhunderte eine wichtige Rolle gespielt. Das beweisen noch heute Beispiele aus dem Mikro- wie Makrokosmos der byzantinischen bzw. byzantinisch geprägten Kult- und Kunstsphäre. Behältnisse wie das kleine, im Erscheinungsbild äußerst kostbare Demetrios-Reliquiar im Domschatz zu Halberstadt, entstanden in Byzanz im 10. Jahrhundert, präsentieren Bild und Reliquie gleichermaßen im Kleinstformat hinter verschließbaren Türchen und weisen damit eine frappierende Ähnlichkeit, wenn auch in völlig reduzierter Form, zu großformatigen

³⁵⁴ Poeschke, Romanik, 1998, 169, Nr. 191 – 193; a.a.O., 168, Nr. 188 – 189.

³⁵⁵ a.a.O., 169, Nr. 191 – 193.

³⁵⁶ a.a.O., 168, Nr. 188 – 189.

³⁵⁷ Krüger, Bildkult; Kroos

Bild- und Reliquienretabeln des 14. Jahrhunderts nördlich der Alpen auf (Abb. 58).³⁵⁸



Abb. 58 Demetrios-Reliquiar, Halberstadt, Domschatz

Öffnet man das Reliquiar, sieht man sich zwei weiteren, mit Flügeln verschlossenen winzigen Gefachen gegenüber: Hinter den oberen, die wie ein Triptychon beidseitig zu bewegen sind, erscheint die winzige Büste des Hl. Demetrios, während sich nach dem Öffnen des unteren Türchens die Reliquie des Heiligen, eine mit Myron – einem Gemisch aus Blut und Öl vom Grabmal des Heiligen in Thessaloniki - getränkte Textilpartikel zeigt, kostbarer Kern dieses raffiniert gearbeiteten und ganz auf den Effekt des Verbergens und Zeigens hin zielenden Kleinods, das wahrscheinlich der privaten Andacht gedient hat.³⁵⁹ Im Halberstädter Domschatz haben sich insgesamt drei byzantinische Demetrios-Reliquiare aus dem 10. und 11. Jahrhundert erhalten, die alle eine vergleichbare Option des Zeigens und Verbergens von Bildwerk und Reliquie aufweisen. Das größte dieser kostbaren Behältnisse ist zudem mit einer bezeichnenden Inschrift versehen, die einiges über das Verständnis von Reliquien und Reliquiaren in Byzanz aussagt, da das Behältnis quasi dem realen Grab gleichgesetzt wird:

³⁵⁸ Silber, vergoldet, Zellenschmelz, Höhe 4,7. Breite 3 cm. Kostbarkeiten aus dem Domschatz zu Halberstadt, 31; Janke, in: Meller u.a. (Hgg.), Halberstadt, 2008,

³⁵⁹ Private Verehrung von Reliquien seit der Antike: Angenendt, Heilige, 1994, 158. Es haben sich zahlreiche Beispiele erhalten.

„Nicht Blut allein, auch Myron trage ich, gegenwärtiges Grab des Märtyrers Demetrios, Stärkung verleihend denen, die es aus wahren Verlangen empfangen haben“.³⁶⁰

Das Verschließen und Öffnen von Heiligtümern und Bildern kennen wir aus dem byzantinischen Bereich auch in anderen Zusammenhängen. Ein beredtes Zeugnis liefert Anna Komnene (1083 bis nach 1148), Tochter des Kaisers Alexios´ I., die in der von ihr verfassten sog. „Alexiade“ beschreibt, wie an jedem Freitag in der kaiserlichen Blachernenkirche in Konstantinopel das verehrte, hinter Tüchern verborgene Bild der *Theotokos Blacherniotissa* enthüllt wurde, um am kommenden Tag zur selben Stunde wieder den Blicken entzogen zu werden.³⁶¹ Oder man denke an kostbar mit Bildwerken geschmückte Türen, die, eingelassen in Ikonostasen, den Zugang zum Altarraum „regeln“ und somit, ganz vergleichbar den oben beschriebenen italienischen Schreinmadonnen, den Blick auf das verehrte Bild bzw. auf den geheiligten Raum mit seiner in Bildern, *vasa sacra* und *non sacra* sowie den am Altar Kulthandlungen vollziehenden Personen zum Ausdruck kommenden Sakralität erlauben oder eben nicht.³⁶²

Auch im Westen ist das Thema des Verhüllens und Verbergens von Bildern und Reliquien viel älter als das Aufkommen der ersten mit Flügeln versehenen Reliquienretabel um 1300. So erschließt sich beim Reliquienkasten Heinrichs I. im Schatz der Servatiuskirche zu Quedlinburg erst bei aufgeklapptem Deckel das gesamte Bildprogramm, indem nun Epiphanie, Kreuzigung und Parusie zwischen Heiligen und Szenen der Heilsgeschichte als umfassendes christologisches Thema sichtbar werden, durchaus vergleichbar den geöffneten bilder- und reliquienreichen Schreinen der Flügelretabel.³⁶³

Um auf die Ausgangsfrage zurück zu kommen: Ob byzantinische „Vorbilder“ bei der Entstehung des im Westen, vornehmlich im Bereich nördlich der Alpen, aufkommenden Reliquienretabels Pate gestanden haben, ist nicht zu entscheiden.³⁶⁴ Sicher wird es keinen direkten

³⁶⁰ Deutsche Übersetzung nach Janke, a.a.O. Weitere Demetriosreliquiare befinden sich in Moskau, London, Washington und auf dem Athos, vgl. Janke, a.a.O.

³⁶¹ Kühne, *ostensio*, 2000, 564; Dünninger, Gnad, 1987, 141 f.

³⁶² AK New York 2008

³⁶³ Dietmar Kötzsche, in: AK Berlin 1992, Nr. 9, danach ist die Montierung des Deckels an den Kasten original. Der Zusammenhang ist auch deshalb evident, da es sich in Quedlinburg ebenfalls um ein Reliquiengefäß handelt. Herzlichen Dank an Adam Stead, Museum Schnütgen, Köln, für diesen Hinweis. Ob und zu welchen Gelegenheiten dieser Kasten jemals geöffnet wurde, muss allerdings fraglich bleiben.

³⁶⁴ Reliquienretabel spielen in Italien nicht so eine bedeutende Rolle wie nördlich der Alpen, wobei wir über die Situation im süddeutschen Raum mangels erhaltener Objekte nur sehr unzureichend informiert sind, vgl. Kahsnitz, *Schnitzaltäre*, 2004, S. xxx ; vgl. Poeschke, *Gotik*, 2000, 43; Hier sind es im Laufe des 13. und 14. Jhs. eher die steinernen Schreine, die für den Reliquienkult wichtig werden, so z.B. der Schrein des hl. Cerebomius in Massa

„Prototyp“ gegeben haben, der als byzantinisches „Urmodell“ für die Entstehung westlicher Bild- und Reliquienretabel gelten kann, wenn auch das genannte Halberstädter Reliquiar ein recht frappierendes Vergleichsbeispiel darstellt, freilich im Miniaturformat und in ganz anderen Funktionszusammenhängen und mit einem weiteren wichtigen Unterschied: Während das Demetrios-Reliquiar die Reliquie tatsächlich zeigt, haben wir es – soweit wir wissen – beim uns hier interessierenden Retabeltyp mit dem Zeigen und Präsentieren von Reliquiaren, also Behältnissen, in denen – wenn auch zum Teil sichtbar – Reliquien geborgen sind, zu tun. Das lässt sich noch heute an den monumentalen Werken aus Marienstatt oder dem Kölner Klarissenkloster, heute im Dom, ablesen, deren Reliquienbestand zum Teil in den vor allem für das Rheinland typischen Büsten aufbewahrt und den Blicken dargeboten wurde;³⁶⁵ in anderen Fällen darf man vermuten, dass die präsentierten Reliquien zumeist ebenfalls nicht ohne eine Hülle, in der Regel vermutlich aus textilem Material, präsentiert wurden.³⁶⁶ Die sog. Goldene Tafel aus dem Lüneburger Michaelskloster, deren um 1420 entstandene Flügel heute im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover

Maritima, S. Cerbonio, von Goro di Gregorio, datiert 1324, vgl. Poeschke, Gotik, 2000, 144 f., Nr. 174, 175, oder der Schrein des hl. Augustinus in Pavia, S. Pietro in Ciel d’Oro, um 1350 – 1380, vgl. a.aO., 42, 71, 185.

³⁶⁵ Zum Klarenaltar und zum Retabel in Marienstatt siehe unten. Davon unberührt ist die Möglichkeit, dass Kölner Reliquienbüsten häufig zu öffnen sind und den Blick auf die *cranea sanctae* ermöglichen, vgl. Legner, Heilige, 2003, 68 ff.; Bergmann, Reliquienbüsten, 1992, mit verschiedenen Beispielen.

³⁶⁶ Zu in Textilien gefassten Reliquien vgl. Röckelein, Hüllen 2005 und Böse / Tammen, Gewebe, 2012. Die Frage, ob in Retabeln die Reliquien in der Regel nur gemeinsam mit ihren Behältnissen oder Umhüllungen erscheinen, wird m. M. nach in der Forschung noch zu wenig beachtet, so auch bei Seeberg, Hochaltar, 2016; Wolf, Form, 2016. Darauf machte bereits Gia Toussaint aufmerksam: „... eine weitere Möglichkeit der Reliquienschau, die eigentlich eine Reliquiarschau war: die oft mit Ablaßgewährung verbundene Heilumsweisung.“, Toussaint, Knochen, 2011, 255. Seit dem 14. Jahrhundert entstehen zunehmend Reliquiare, die die Partikel unverhüllt in Schaugefäßen präsentieren. Die frühere Praxis bediente sich eher der in Stoff eingehüllten Heiltümer, wie etwa am Reliquienschreinchen aus St. Kolumba aus der Zeit um 1220 im Kölner Domschatz, vgl. Legner, Heilige, 2003, 122 und AK Köln 1985, Bd. 2, D 62. Auch waren in Skulpturen oder Altären geborgene Reliquien in der Regel „verpackt“, z.B. in Gandersheim oder die im Kruzifix der Halberstädter Triumphkreuzgruppe aufgefundenen *pignora*, vgl. Popp, Schatz, 2010 und Barbara Pregla in: Meller u.a. (Hgg.), Schatz, 2008, Nr. 96. Heilige Häupter hingegen scheint man auch im Spätmittelalter stets gefasst oder in *Involucra* gehüllt gezeigt zu haben; so kann man auch bereits die vermutlich von Otto IV. für die Häupter der Heiligen Drei Könige im Kölner Dreikönigenschrein gestifteten Kronen verstehen, vgl. Kemper, Dreikönigenschrein, Bd. 1, 2014, 21 f. mit weiteren Beispielen für spätere Kronenstiftungen und Bayer, Otto IV., 2009, 111 - 113. Aus dem Schrein hat sich ein Seidenfragment erhalten (heute Köln, Domschatz), das ins 4. Jh. datiert wird und möglicherweise bereits seit der Spätantike als Hülle für die Gebeine Verwendung fand, vgl. AK Köln 1985, Bd. 2, D 67. Zur Echtheitsfrage der Kölner Reliquien und zu ihrer Herkunft vgl. Diemer, Könige, 2015, 431 f., dort weitere Literatur. Wie sich die Präsentation in Retabeln darstellte, ist letztlich nicht eindeutig zu entscheiden, vermutlich hat es beide Formen der Zurschaustellung gegeben. Vgl. dazu auch Legner, Hagiophilie, 1986, 212. Ich gehe weiter unten noch näher auf diesen Zusammenhang ein, da er auch die wichtige Frage berührt, ob ein Reliquienretabel in seiner Bedeutung, Funktion und liturgischen Verwendung einem Reliquiar verwandt oder gleichgestellt ist.

aufbewahrt werden, zeigte in seinem verlorenen Schrein ebenfalls den Reliquienschatz des Klosters, wohl verwahrt in kostbaren Reliquiengefäßen und sicher nicht unverhüllt (Abb. 59).³⁶⁷

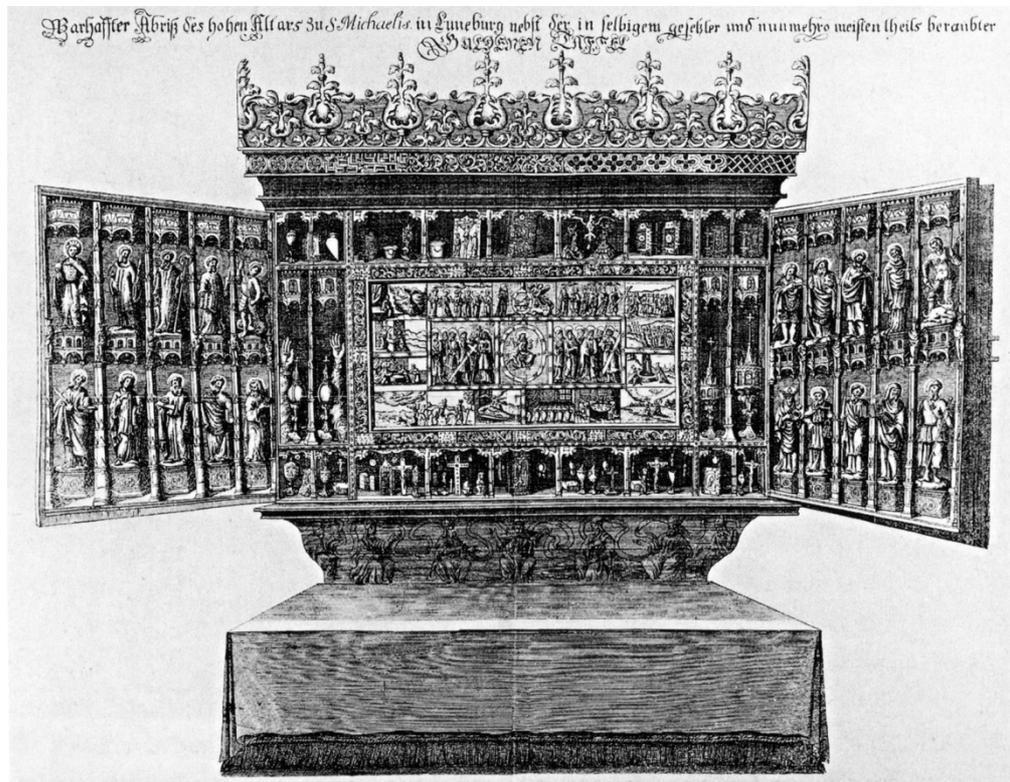


Abb. 59 Johann Christoph Böcklin, *Die Goldene Tafel*, Kupferstich, 1700

Dennoch: Gia Toussaint hat gleichfalls darauf hingewiesen, dass die reiche Beute an byzantinischen Reliquiaren, mit denen das Abendland nach dem 4. Kreuzzug im Jahr 1204 geradezu überschwemmt wurde, evtl. im Zusammenhang mit der im 13. Jahrhundert sprunghaft zunehmenden Tendenz stehen könnte, Reliquien nicht mehr in Schreinen und Gefäßen zu verbergen, sondern sichtbar in Ostensorien aufzubewahren.³⁶⁸ Möglicherweise haben wir es also tatsächlich mit einem gewissen byzantinischen Einfluss auf den Umgang mit Reliquien im 13. Jahrhundert zu tun, der sich einerseits in der Präsentation des unverhüllten Heiltums in kristallinen Schaugefäßen, andererseits im Präsentieren dieser und anderer Reliquiare in Retabeln niederschlägt. Wie wenig man aber von verbindlichen Formen und Regeln ausgehen kann, verdeutlichen zwei bis zu ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg in St. Kunibert in Köln befindliche Reliquienregale, entstanden wahrscheinlich im 14. Jahrhundert, in denen sowohl Büsten als auch unverhüllte Knochen in der Art eines Ossuariums enthalten sind und sich den Blicken darbieten. Über den ursprünglichen Standort dieser Regale,

³⁶⁷ Vgl. Krohm, *Tafel*, 2007; Marth, *Schatz*, 2007.

³⁶⁸ Toussaint

die sich bis zuletzt im westlichen Querhaus der Kirche befanden, lässt sich nur spekulieren; Anton Legner vermutet mit guten Gründen eine Aufhängung innerhalb des ehemals von Chorschranken umschlossenen Bezirks für die Kanoniker, die in Sichtkontakt mit den verehrten Gebeinen und Heiltümern die Messfeier verfolgten (Abb. 60).³⁶⁹



Abb. 60 Reliquienregale (zerstört), ehemals Köln, St. Kunibert

Dass in den Jahren nach 1200 der Bedarf bestand, das Zeigen und Präsentieren von Reliquien und Reliquiaren zu reglementieren, beweisen die Beschlüsse des 4. Laterankonzils aus dem Jahr 1215, denen zu Folge keine Reliquien mehr außerhalb ihrer Gefäße gezeigt werden durften, eine Vorschrift, deren Existenz vermuten lässt, dass es diese Praxis gegeben hat und zwar in einer Form, die der Würde des Heiltums nicht mehr angemessen schien.³⁷⁰ Es ist bezeichnend, dass auf demselben Konzil weitere Beschlüsse zur Reliquienverehrung gefasst wurden, so etwa die Echtheit betreffend: Offenbar war die Anzahl „falscher“ Heiltümer derart angewachsen, dass man es seitens der Kurie für angebracht gehalten hat, hier ebenfalls klare Regelungen zu finden.³⁷¹ Inwieweit diese Bestimmungen tatsächlich Beachtung fanden, ist sicher bereits für das 13. Jh. zu hinterfragen und muss besonders für das folgende Jahrhundert geprüft werden, wie die verlorenen Reliquienregale aus St. Kunibert beweisen.

Nehmen wir das Verhüllen und Zeigen, das Öffnen und Verschließen für die wichtigsten „Zutaten“ des am Ende des 13. Jhs. nördlich der Alpen auftretenden Reliquienretabels an, so können wir – unabhängig von einem direkten oder indirekten byzantinischen Einfluss – auch im Westen auf eine bereits längere Tradition verweisen.

Ein frühes und prominentes Beispiel ist der Goldaltar in S. Ambrogio in Mailand, entstanden in der Mitte des 9. Jahrhunderts. Die kostbare Mensa-Verkleidung des Hochaltars ist reich mit ornamentalem und figürlichem Schmuck versehen, der auf der Vorderseite im Zentrum eine Majestas Domini zeigt, umgeben von den vier Wesen der Apokalypse, den

³⁶⁹Nebeneinander angebracht ergibt sich eine Breite von ca. sieben Metern, vgl. Legner, Heilige, 2003, 247 f.; Bergmann, Reliquienbüsten, 1992, 132. Ein vergleichbares Ambiente wird uns in der Zisterzienserkirche in Doberan begegnen.

³⁷⁰ vgl. Laabs, Hochaltarretabel, 2001, 143.

³⁷¹ vgl. Niehoff, Umbilicus, 1985, 63.

12 Aposteln sowie Szenen aus dem Leben Jesu. Die Rückseite präsentiert – analog zu den Christusszenen der Vorderseite – ebenfalls zwölf Darstellungen aus der Ambrosius-Vita, die zwei Türen einfassen, auf denen der Künstler Volvinius und Bischof Angilbertus II. als Stifter des Werks erscheinen (Abb. 61).³⁷² Öffnete man diese Türen, war dahinter der Blick frei auf die Sarkophage der drei heiligen Leiber, die in S. Ambrogio ihre letzte Ruhestätte fanden: Ambrosius, Gervasius und Protadius. Wir haben es also bereits in karolingischer Zeit mit dem Thema des Zeigens und Verbergens im Zusammenhang mit *pignora sancta* zu tun. Das ist hier in Mailand von besonderer Prägnanz, da der Hl. Ambrosius dem Opfertod der Märtyrer eine spezifisch eucharistische Komponente beigegeben hat, indem er diesen in gedankliche und räumliche Nähe zum Altar gerückt hat. Mit dem kontrollierten Zeigen und Verbergen der Sarkophage am Goldaltar von S. Ambrogio wird diese Verbindung zwischen Reliquie und geweihtem Sakrament besonders eindrucksvoll präsentiert – eine Verbindung, auf die noch zurückzukommen sein wird.³⁷³



Abb. 61 Sog. Goldaltar (Rückseite), Mailand, S. Ambrogio

Nicht minder prominent ist die unter Abt Suger im 12. Jh. geschaffene Situation am Hochaltar der Abteikirche von St. Denis. Im Rahmen der Neugestaltung des Gotteshauses ließ Suger auch den ehrwürdigen Gebeinen der vornehmsten Märtyrer Frankreichs, Dionysius, Eleutherius und Rusticus, eine neue und spektakuläre Inszenierung zukommen. Die im Wesentlichen von Erwin Panofsky und Blaise de Montesquiou-Fezensac vorgenommenen Rekonstruktionsvorschläge zeigen

³⁷² vgl. Wittekind, *Altar*, 2004, 257 mit weiterführender Literatur.

³⁷³ Ambrosius, Ep. 77,13(CSEL 82,3), S. 135; Dassmann, 55; Angenendt, *Heilige*, 1994, 173); Schließen und Öffnen der Altarflügel: Analogie zum Zeigen der Hostie, aber auch zur Translation und Ostensio von Reliquien, Schmitt, *reliques*, 1997, 159; Dierkens, *usage*, 1997, 247.

ein Tabernakel mit kostbar geschmückten, aber leeren, da ehemals als Schutzhülle dienenden Schreinen aus Edelmetall.³⁷⁴ Klapptüren an den Rückseiten erlaubten den Blick auf die in der Krypta befindlichen „echten“ Schreine. Auf der besonders reich geschmückten Westseite des Schreinaufbaus gab es weitere *fenestallae*, die ebenfalls einen Blick auf die Schreine gewähren konnten. Verena Fuchß fasst die solchermaßen rekonstruierte Situation in St. Denis treffend zusammen: „Offenkundig bewusst wurde von Suger die Westseite des Heiligenmonumentes besonders reich gestaltet, wobei die dortigen *fenestellae* sogar eine Wandelbarkeit bewirkten: Der normale geschlossene Zustand war die Alltagsansicht, wurden sie zu Festtagen geöffnet, gaben sie den Blick auf die Reliquienschreine frei“.³⁷⁵ In vergleichbarer, wenn auch bescheidenerer Weise, sind die temporären Aussetzungen von Reliquiaren auf, an und neben Altären an besonderen Festtagen zu verstehen, wie wir sie beispielsweise aus dem Basler Münster oder aus der englischen Abtei St. Augustin in Canterbury kennen: Dort veranschaulicht eine Zeichnung aus dem späten 14. oder frühen 15. Jahrhundert die im Chorumgang und am Hochaltar der Abteikirche platzierten und zur Verehrung ausgesetzten, von Christus in der Mandorla und Engeln begleiteten Schreine, Reliquiare und Kreuze (Abb. 62).³⁷⁶ Die Abbildung erinnert an die Bestimmungen des *Ordinarius* für den Magdeburger Dom, entstanden um 1400 auf der Grundlage eines älteren Textes, der noch bis ins 13. Jh. zurückreicht. Dort finden sich für bestimmte Festtage genaue Anleitungen zum Aufstellen der Reliquiare auf der Altarmensa, zunächst verhüllt und verborgen mit Tüchern, die dann während der Messfeier exakt zu dem Zeitpunkt, an dem das *Te Deum* angestimmt wird, weggenommen werden, um den Reliquienschatz den Gläubigen wie ein „*deus ex machina*“ zu präsentieren und sichtbar vor Augen erscheinen zu lassen.³⁷⁷

³⁷⁴ Panofksy, Suger, 1946; Montesquiou-Fezensac, tombeau, 1974; Gaborit-Chopin, Suger, 1991; Verdier, corps saints, 1982, 653; Verdier 1987, 177 – 178; Binding / Speer, Suger, 2000; Jacobsen, Kollisionen, 2002; Wittekind 2004, 255;

³⁷⁵ Fuchß 1999, 97; aber: Vorsicht, von Alltags- und Festseite zu sprechen. Wir wissen nicht, zu welchen Gelegenheiten hier Öffnungen stattfanden, ist für unseren Zusammenhang auch zunächst nicht relevant. Hier geht es nur um die Möglichkeit verschiedene Ansichten zu ermöglichen.

³⁷⁶ Zu Basel vgl. Eder Matt u.a., Reliquienkult, 2001; Krüger, Zierde, 2001, 75 f.; zu St. Augustin: Chronik des Thomas Elmham, Cambridge, Trinity Hall, Ms. 1, f. 77r: Laabs, Retabel, 1997, 76 f., dort ins 14. Jahrhundert datiert.

³⁷⁷ Vgl. Kühne, Reliquien, 2009, 184 ff.; Laabs, Reliquien, 1997, 78; Kroos, Quellen, 1989, 97, Anm. 90



Abb. 62 Chronik des Thomas Elmham, Cambridge, Trinity Hall,, Ms. 1, f. 77r

Über das nicht erhaltene Remaklus-Retabel, das Abt Wibald um 1148 bis 1150 für seine Klosterkirche in Stavelot anfertigen ließ, schweigen leider die Quellen bzgl. einer möglichen Verhüllung oder Wandelbarkeit. Das außer in wenigen Fragmenten nur in einer Zeichnung von 1661 überlieferte monumentale Werk mit einer Breite von 311 und einer Höhe von 278 cm gehörte zu den herausragenden Werken der maasländischen Schatzkunst des 12. Jahrhunderts (Abb. 63).³⁷⁸ Ganz im Osten des Chores auf dem Matutinaltar aufgestellt, befand sich im Zentrum des umfangreichen Bildprogramms der Schrein mit den Reliquien des Hl. Remaklus, der mit einer seiner beiden Giebelseiten nach Westen ausgerichtet war, während die Längsseiten und die zweite Giebelfront über die Retabel-Rückseite sich den Chor abschließenden Säulen zugewendet und vom Chorumgang separat zugänglich waren.³⁷⁹ Interessant für unsere Fragestellung ist die Tatsache, dass das kostbare Retabel aufgrund seiner Position im östlichen Chorbereich vom Sanktuarium und Mönchschor aus nur sehr beschränkt sichtbar war: Das

³⁷⁸ erhaltene figürliche Fragmente in Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum und in Frankfurt am Main, Museum für Angewandte Kunst, vgl. AK Berlin 2010, Nr. 28

³⁷⁹ Wittekind, Altar, 2004, 230 ff.

ebenfalls von Abt Wibald gestiftete Passionsretabel (heute gleichermaßen verloren), das den Hochaltar schmückte, versperrte – oder eher verunklärte - die Sicht zumindest auf die untere Partie des Goldschmiedewerks mit seinem Reliquienschatz. Mit anderen Worten: Auch hier in Stavelot haben wir es mit einer Situation zu tun, die das nur bedingte Zeigen und Präsentieren von Schrein und umgebender Tafel mit seinem umfangreichen und sowohl hagiographisch als auch klostergeschichtlich ausgerichtetem Programm zum Thema hatte.³⁸⁰

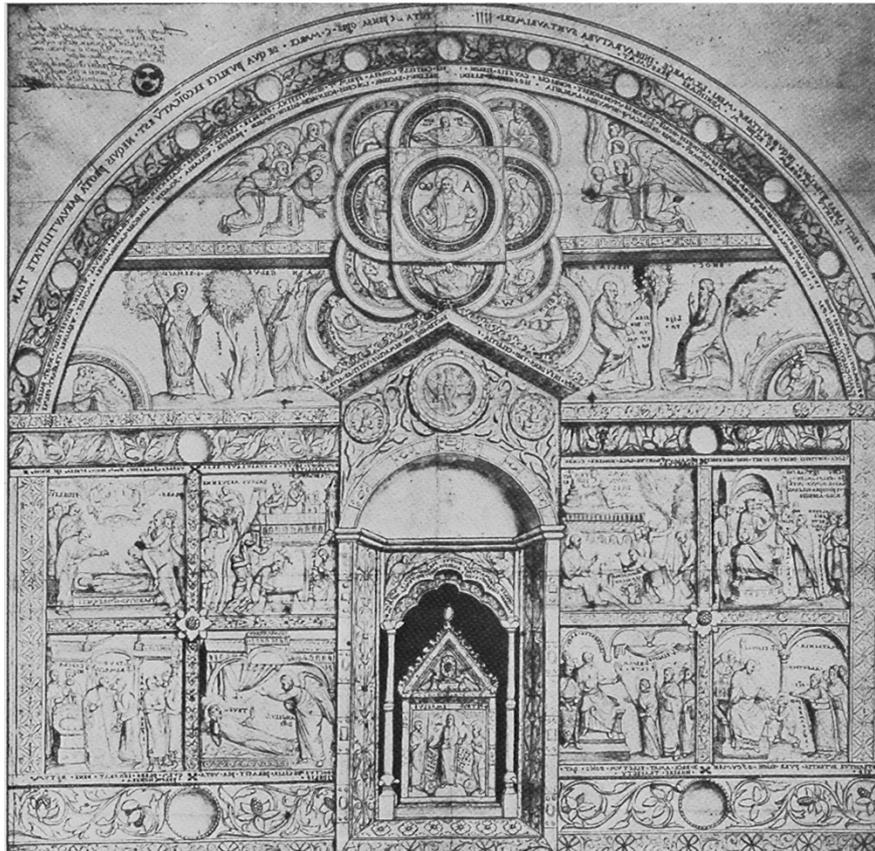


Abb. 63 Remaklus-Retabel, ehemals Stavelot, Zeichnung von 1666 (?), Liège, *Le Grand Curtius*

Um noch im 12. Jahrhundert zu bleiben: Mit dem Schrein-Retabel in St. Viktor in Xanten steht ein weiteres Beispiel zur Verfügung. Die heutige Schauwand wurde in den Jahren 1529 bis 1544 von Wilhelm von Roermond aus Köln geschaffen und spiegelt in seinen Renaissance-Formen den Zustand des 12. Jahrhunderts, der in einer Quelle von ca. 1420, der *Historia Xanctensis*, näher beschrieben ist (Abb. 64).³⁸¹ Demnach wurde 1128 am Hochaltar eine große Schauwand installiert, in dessen Zentrum man die zuvor als Antependium dienende Goldene Tafel – vermutlich ein Goldschmiedewerk aus ottonischer Zeit - einsetzte,

³⁸⁰ A.a.O., 244.

³⁸¹ *Historia Xanctensis*, Stiftsarchiv Xanten, H6. Zu St. Viktor und zur Ausstattung der Kirche: Grote, Schatz, 1998, 17 ff. und passim; Preising, Hochaltarretabel, 1996; Lieven, Politik, 2015.

begleitet von Reliquienbüsten mit Heiltümern aus den Gefolgen des Heiligen Viktor und Ursula. Darüber ruhten die verehrten Gebeine des Hl. Viktor, zunächst vermutlich in einem provisorischen Behältnis, ab 1150 dann – wie noch heute – in seinem zu dem Zeitpunkt vollendeten neuen Schrein, ähnlich wie in Stavelot ebenfalls mit einer Giebelseite nach Westen weisend.³⁸²



Abb. 64 Xanten, St. Viktor, Hochaltarretabel

Die *Historia Xantensis* berichtet weiter von Flügeln, mittels derer die Schauwand verschlossen werden konnte; die Rede ist dabei von Malereien, was eine erst nach dem 12. Jh. vorgenommene Ergänzung wahrscheinlich macht.³⁸³ Gleichwohl ist nicht auszuschließen, dass die wahrscheinlich erst im Laufe des 14. Jhs., und zwar im Zusammenhang mit einer anlässlich der Chorweihe 1311 erfolgten Erneuerung des Altarretabels, hinzugefügten Flügel die bereits den ursprünglichen Zustand auszeichnende Option zum Öffnen und Schließen der aufwändigen Schautafel mit dem Schrein aufgenommen und weiter

³⁸² Vgl. Grote, Schatz, 1998, 26.

³⁸³ *Historia Xantensis*, Bl. 83a, vgl. Oediger, Bau, 1975, 275.

geführt haben.³⁸⁴ Für die Situation in Xanten zitierte Laabs aus einer Quelle, in der von einer Umarbeitung des Schrein-Retabels im Jahr 1437 berichtet wird und in der festgehalten ist, wann genau das Öffnen der Schreinflügel zu erfolgen hatte – nämlich in dem Moment, wenn die Festantiphon des Xantener Stifts angestimmt wurde, was mit der Situation in Magdeburg unmittelbar vergleichbar ist. Gerhard Weilandt hat diese Behauptung von Annegret Laabs abgelehnt, was aber von Johannes Tripps wiederum relativiert werden konnte.³⁸⁵



Abb. 65 Marburg, Elisabethkirche, Hochaltarretabel

Als letzten Zeugen in dieser Reihe von früheren Beispielen, in denen das Zeigen und Verbergen von Reliquiaren am Altar bzw. in retabelähnlichen Präsentationsformen bedeutsam ist, sei noch das Hochaltarretabel der Marburger Elisabethkirche erwähnt, das mittels seiner raffinierten mechanischer Vorrichtungen durch Gitter und Schiebetafeln wandel- und verschließbar war und (auch) der temporären Präsentation von

³⁸⁴ Möglicherweise hat man das Xantener Retabel bisher in der Forschung als Prototyp für das verschließbare Reliquienretabel nicht genügend beachtet, vgl. Wittekind, *Altar*, 2016, 30

³⁸⁵ Laabs, *Retabel*, 1997, 77 f., Weilandt, *Alltag*, 2003, 168, 183, Anm. 48; Tripps, *Studien*, 2007, 125 f. und Anm. 56, 57.. Die Forschungslage macht die unsichere Kenntnis über die mittelalterlichen Gepflogenheiten bei der Retabel-Wandlung exemplarisch mehr als deutlich.

Reliquiaren diene (Abb. 65).³⁸⁶ Dabei möchte ich mich dem Urteil Köstlers anschließen, der davon ausgeht, dass „... die Reliquien hier nicht, wie oft behauptet, der Katalysator der Flügelaltar-Genese waren, sondern eher in der Rolle ihres Widerparts erscheinen.“³⁸⁷ In dieser Einschätzung drückt sich meines Erachtens die Vielfalt des Gleichzeitigen sehr prägnant aus, denn auch mir geht es nicht darum, die genannten Beispiele als „Vorläufer“ des Reliquienretabels, wie wir es als Typus seit dem 14. Jahrhundert greifen können, zu verstehen. Im Gegenteil, von einer geradlinigen Entwicklung zu sprechen, die vom Mailänder Goldaltar zum gotischen Reliquienretabel mit Flügeln führt, wäre fatal und der komplexen liturgie- und kunsthistorischen Bedeutung des Altarensembles in keiner Weise gemäß. Diese Komplexität drückt sich im 13. und 14. Jahrhundert durch äußerst raffinierte und für den Gläubigen beeindruckende Lösungen aus, von denen ich hier zwei Beispiele aus dem höfischen wie aus dem monastischen Umfeld nenne: Zum einen die Grande Châsse aus der Pariser Sainte-Chapelle mit ihrer drehbaren „Reliquienbühne“, und zum anderen die auf einer komplizierten Mechanik beruhende Wandelbarkeit des Bildtabernakels Andrea Orcagnas in Orsanmichele in Florenz nenne.³⁸⁸ Letztlich sind auch die vor allem im Spätmittelalter, vereinzelt aber auch schon früher nachweisbaren öffentlichen Heiltumsweisungen im Zusammenhang einer kontrollierten Zugänglichkeit der Gläubigen zu den Reliquien zu verstehen.³⁸⁹

Im Folgenden werde ich versuchen, mich dem „Phänomen“ des Reliquienretabels weiter anzunähern; dabei wird es um die verschiedenen Kombinationen gehen, die Bilder und Reliquien eingehen und zwar unter Berücksichtigung ihres jeweiligen gesellschaftlich-sozialen Kontextes bzw. ihrer Verwendung im höfisch, monastisch oder privat geprägten Umfeld.

Das Reliquienretabel im höfischen Kontext

Seit Kaiser Konstantin das Wahre Kreuz nach dessen wundersamer Auffindung in Jerusalem durch seine Mutter, Kaiserin Helena, in seine neue Hauptstadt Konstantinopel überführte, gehörten die Überreste von heiligen Leibern, vor allem aber Passionsreliquien und als authentisch angesehene Realien wie Erde von Golgatha oder Öl aus den Lampen am

³⁸⁶ Zuletzt Stolzenburg, Elisabethkirche, 2016; Köstler, Pradigmenwechsel, 2001

³⁸⁷ Köstler, 58

³⁸⁸ Zur Grande Châsse. Grundlegend: Branner, Châsse, 1971; Kovacs, Description, 2003; auf die Reliquien der Sainte-Chapelle in Paris komme ich weiter unten noch zu sprechen. Zu Orcagnas Tabernakel in Orsanmichele: Cassidy, tabernacle, 1991; Tripps, Retabel, 2004; ders., Verhüllen, 2010

³⁸⁹ So auch Belting, Bild, 1990/2000 (5. Aufl.), 501. Dazu grundlegend: Kühne, ostensio, 2000.

Heiligen Grab zu den wichtigsten Unterpunkten himmlischen Beistands eines Herrschers im Mittelalter; inwieweit auch das Thema einer „Sakralherrschaft“ und ihrer unbestimmten Definition ist, bleibt in der historischen Forschung umstritten und kann hier nicht näher erörtert werden.³⁹⁰

Herausragend in Quantität und Qualität (was den Rang der Heiligen betrifft, deren *pignora* oder anderweitigen Reste man in Verwahrung hatte) war der Reliquienschatz, den die byzantinischen Kaiser in ihren Palastkirchen im Laufe der Jahrhunderte angehäuft hatten und der bei der Plünderung Konstantinopels durch die „Lateiner“ anlässlich des Vierten Kreuzzugs nicht nur Anlass zu neidvoller Bewunderung, sondern auch zu weitreichenden Begehrlichkeiten wurde.³⁹¹ Dem Beispiel der byzantinischen Herrscher am Bosphorus folgend wussten sich auch die römischen Kaiser des Abendlandes bereits seit den Zeiten Karls des Großen der Gnade Gottes zu versichern, indem sie heilige Leiber und kostbare Passionsreliquien als Mittler zwischen ihrer irdischen Macht und göttlichem Auftrag, aber auch zur Demonstrierung der eigenen Frömmigkeit, einsetzten.³⁹² Die Pflege der Sakralkultur war deshalb wichtiger Bestandteil eines Hofes, deren am deutlichsten wahrnehmbarer Ausdruck die Etablierung einer Hofkapelle samt Personal und Inventar umfasste; dazu zählten als wichtigste „Requisiten“ die verehrten Gebeine und Hinterlassenschaften der Heiligen. Für Jahrhunderte bildeten kostbarste Zeugnisse der Passion Christi, allen voran die Heilige Lanze, deren Kult vor allem die ottonischen und salischen Kaiser pflegten, den bedeutendsten Teil des kaiserlichen Reichsschatzes: dementsprechend wurden sie in mit Edelmetall und Steinen aufwändig geschmückten Behältnissen aufbewahrt und spielten eine wichtige Rolle sowohl im engeren liturgischen Kontext der Hofkapelle als auch im Zusammenhang mit kaiserlichen Rechtsakten.³⁹³ Die hohe Wertschätzung des im Besitz des Kaisers befindlichen Reliquienschatzes ging unter der Herrschaft der Staufer so weit, dass diese nicht nur ihre Herrschaft als „*sacrum imperium*“ verstanden, sondern die Verehrung von Heiligen und Reliquien als gleichrangig mit dem Akt der Salbung ansahen.³⁹⁴

³⁹⁰ Vgl. grundlegend Bauch 2015; speziell zum Thema der sakral begründeten Herrschaft eines Fürsten; Bauch, 22 ff. Reliquienkult an den Höfen: Spätmittelalter bes. Carola Fey

³⁹¹ Augenzeugenberichte aus Konstantinopel 1204

³⁹² Grundlegend zuletzt: Bauch, *Divina favente*, 2015; Schwineköper, Christus, 1981; immer noch maßgeblich: Mutherich / Schramm; allgemein: Angenendt; Legner

³⁹³ Bauch 2015; vgl. Reichskreuz, heute Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Lit:

³⁹⁴ Bauch, 2015, 19; Schwineköper, 1981, 184 – 187. Vgl. grundsätzlich zum Thema auch Swinarski, Herrschen, 1991, vor besonders S. 81

Lässt sich der Anspruch auf ein als christlich-religiös verstandenes Kaisertum bis in die Spätantike im Sinne der Forderung nach einer tugendhaften, „guten“ Regierung zurückverfolgen, so nehmen diese inhaltlichen Tendenzen im späten Mittelalter noch zu. Vor allem die zahlreich seit dem 13. Jh. erhaltenen Fürstenspiegel verdeutlichen, wie sehr von einem Herrscher religiös fundierte Tugenden wie etwa Frömmigkeit und Demut gefordert wurden, deren Umsetzung – auch im Sinne einer angestrebten Nachfolge Christi – erst ein wahrhaft gutes und erfolgreiches Herrschen ermöglichen.³⁹⁵ Dass dieser Anspruch eng an „Realien“ geknüpft war, zeigt der Umstand, dass um 1300 Reichsschwert und Reichskrone den Charakter von Reliquien annahmen, da sie als aus dem Besitz des verklärten Kaisers Karls des Großen stammend angesehen wurden. Beredter Ausdruck für die reliquienhafte Verehrung der Reichsreliquien und der im Reichsschatz verwahrten Objekte ist deren erste urkundlich belegte öffentliche Weisung während des Hoftages Friedrichs des Schönen von Österreich zu Pfingsten 1315 in Basel.³⁹⁶

Im 14. Jahrhundert ist es vor allem Kaiser Karl IV. (1316 – 1378), der mit seiner Reliquienverehrung und –politik sowie den Inszenierungsmodi der von ihm erworbenen und gestifteten Heiltümern den „Idealtyp“ des in seinem persönlichen und politischen Handeln religiös motivierten Fürsten verkörpert. Sein Umgang mit den und mit dem Heiligen prägte, wie wir noch sehen werden, nachhaltig und geradezu exemplarisch die Beziehungen zwischen Bild und Heilium im späten Mittelalter. Es ist das Verdienst Carola Feys, die inszenatorische Kraft und Bedeutung sakraler Schätze – also Heilium – an Fürstenhöfen im 14. und 15. Jahrhundert untersucht und herausgestellt zu haben.³⁹⁷ Am Beispiel des Ingolstädter Hofes Ludwigs des Bärtigen verdeutlicht Fey den inhaltlichen Zusammenhang von Stiftung, Memorialkultur, Grablege, herrschaftlich-politischem Anspruch und Reliquienschatz und zeichnet so ein konkretes Bild des bewusst höfisch geprägten Umgangs mit dem kostbaren Heilium, zu dessen optischer Präsentation im Bild oder in der Sakraltopographie des Kirchenraums sich zudem auch die persönliche Frömmigkeit des Herrschers gesellen kann. Die Absicht des Aufwands, der für die Inszenierung des Reliquienbesitzes teilweise betrieben wird, liegt für Fey u.a. in dem erkennbaren Gnadenbeweis und in der offensichtlichen Rolle des Fürsten bzw. des Hofes, als Garant für

³⁹⁵ Z.B. bei Isidor von Sevilla; zahlreiche Beispiele von Fürstenspiegeln bei Bauch 2015

³⁹⁶ Kühne, *ostensio*, 2000, 82, 98. Zahlreiche weitere öffentliche Weisungen des Reichsschatzes folgten im Laufe des 14. Jhs, vgl. Kühne. Zu spätmittelalterlichen herrschaftlichen Reliquiensammlungen vgl. Carola Fey.

³⁹⁷ Fey, *Schmuck*, 2008

gewährte göttliche Gnaden in Erscheinung zu treten.³⁹⁸ Inwieweit sich Feys Überlegungen auch auf Kaiser Karl IV. und seine Reliquienpolitik übertragen lassen, wird Gegenstand der weiteren Untersuchung sein: Auf die Verbindungen des luxemburgischen Herrschers mit seiner „Reliquienburg“ Karlstein werde ich weiter unten eingehen. Ich wende mich zunächst zwei Reliquienretabeln zu, die mit der Person des Kaisers mehr oder weniger verbunden sind und außerdem zu den künstlerisch und inhaltlich anspruchsvollsten Exemplaren zählen.

Das Retabel aus Schloss Tirol

Aus mehreren Gründen gehört das aus dem über Meran gelegenen Schloss Tirol stammende, heute im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck aufbewahrte mehrflügelige Retabel zu den bemerkenswertesten Beispielen der uns hier interessierenden Objekte (Abb. 66).

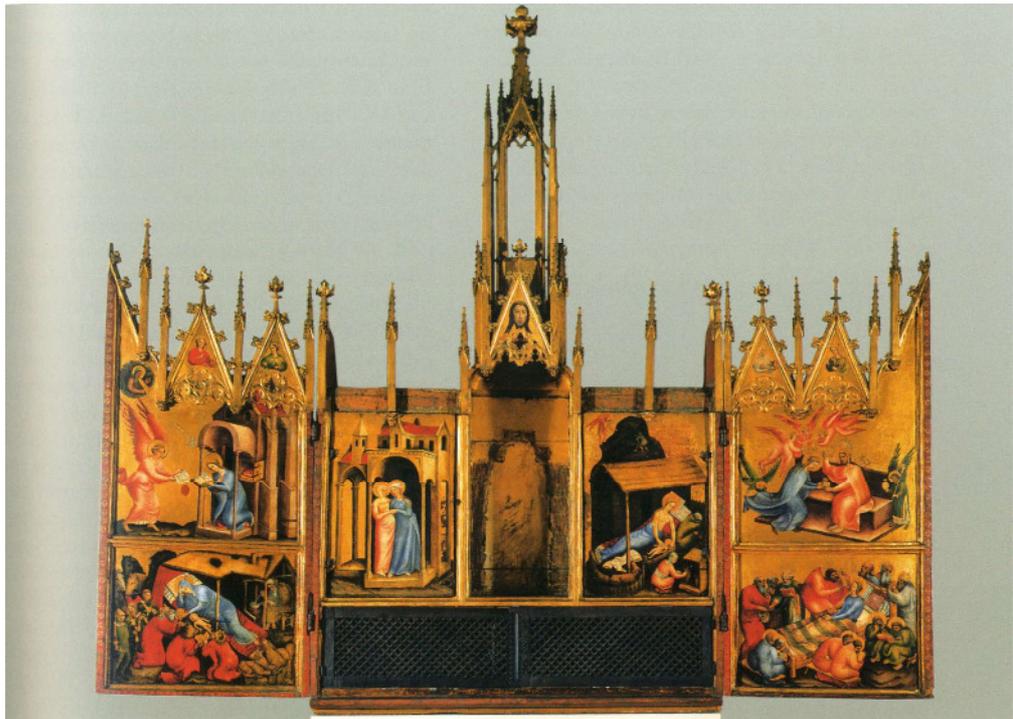


Abb. 66 Reliquienretabel aus Schloss Tirol, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Zum einen handelt es sich um das älteste erhaltene Reliquienretabel aus dem Alpenraum, zum anderen ist es das einzige auf uns gekommene Exemplar aus dem 14. Jahrhundert, dessen Entstehung und Stiftung sich mit Sicherheit auf einen höfischen Auftrag, in dem Fall der Habsburger, zurückführen lassen. Schließlich besticht das Werk durch seine

³⁹⁸ A.a.O. 139 f; Dass der Reliquienschatz für Ludwig auch eine ganz persönlich bedeutende Rolle spielte, wird u.a. darin deutlich, dass nur ein Teil – als „pars pro toto“ – der Öffentlichkeit überhaupt bekannt war

künstlerische Qualität und seine auffällige, das Erscheinungsbild des Retabels maßgeblich bestimmende „akkumulative Präsentation kostbarer Reliquien“.³⁹⁹

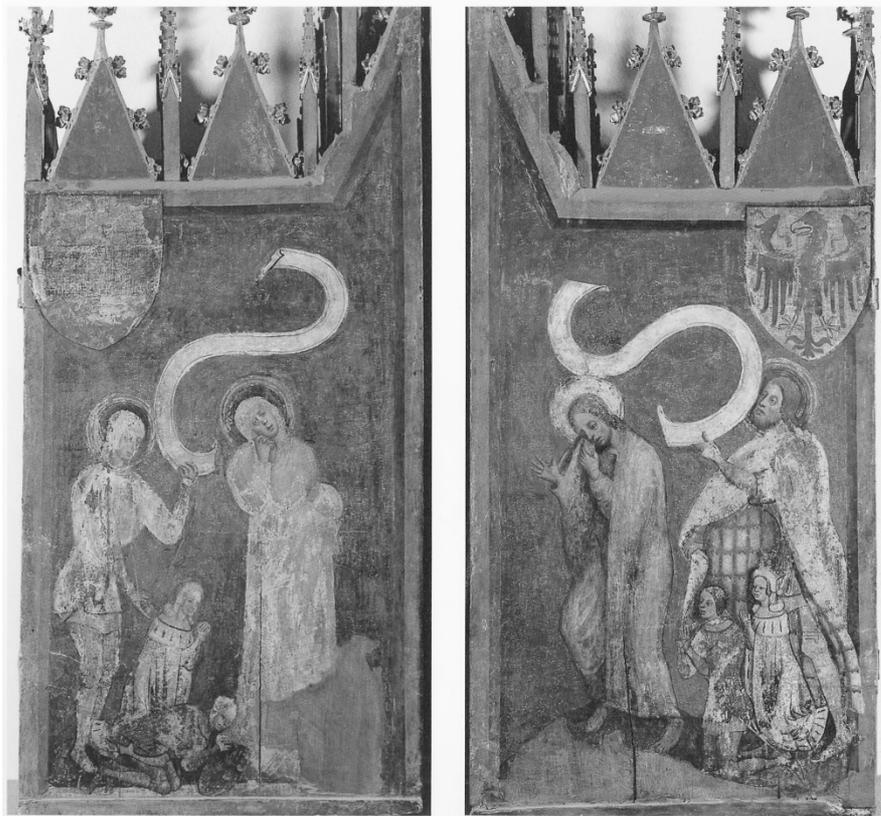


Abb. 67 Reliquienretabel aus Schloss Tirol (Außenflügel), Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Als indirekter Anlass zur Entstehung des Werks kann der Erwerb der Grafschaft Tirol durch den Habsburger Rudolf IV. im Jahr 1363 genannt werden, der die Domäne von Margarete von Tirol („Maultasch“) erworben hatte. Konkret lässt sich der Auftrag mit der mehrmonatigen Huldigungsreise durch Tirol verbinden, die Albrecht III. und Leopold III., nach dem Tod ihres Bruders Rudolf, nunmehr als die neuen Landesherren, im Jahr 1370 unternahmen; beide sind mit ihren Gemahlinnen als Stifter auf den Außenseiten der Schreinflügel abgebildet, woraus sich eine Datierung auf die Jahre zwischen 1370 und 1372 ergibt (Abb. 67).⁴⁰⁰ Man muss bei der Stiftung von einem Akt mit

³⁹⁹ Buchenholzschrein; Gesamthöhe mit Turmaufsatz 249 cm, Breite des Schreins 139 cm. (Angaben nach Wolf, Schnitzretabel, 2002, 152). Wolf, Tirol, 2001; Wolf, Schnitzretabel, 2002, 152 ff., Zitat a.a.O., S. 164; AK Innsbruck 2011, 32. ff.

⁴⁰⁰ Zu den Darstellungen auf den Flügelaußenseiten: Stifter, Ehefrauen und Wappen, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002; AK Innsbruck 2011, 32 ff. Die Spruchbänder, die die Stifter in Händen halten, sind nicht beschriftet; Wolf sieht darin eine Hinweis darauf, dass die Arbeiten am Retabel kurz vor dessen Fertigstellung ins Stocken gerieten, wofür er das Zerwürfnis der Brüder Albrecht und Leopold im Jahr 1372 verantwortlich macht, vgl. Wolf, 2002, 160

besonderer politischer Note ausgehen, da sich im Bildprogramm des Retabels verschiedene Herrschaftsansprüche spiegeln, deren visuelle Präsenz an einem repräsentativen Ort wie der oberen Kapelle des Schlosses Tirol eindringlich das selbstbewusste Machtstreben der Habsburger-Brüder zur Schau stellte. Hier, auf dem der Gottesmutter geweihten Altar, befand sich das Retabel bis zu seiner Veräußerung im Jahr 1806. Es ist allerdings nicht vollständig erhalten: Ergänzt werden muss eine verlorene Figur im Zentrum des Schreins, vermutlich eine thronende Madonna, ferner ein abnehmbarer Kruzifix, der gleichzeitig Bestandteil des Bildprogramms der Außenflügel mit den Assistenzfiguren Maria und Johannes als auch Verschluss derselben gewesen ist, sowie eine weitere Figur im Turmaufsatz; eventuell ist hier an den Hl. Pankratius als Patron der unteren Schlosskapelle zu denken.⁴⁰¹

Auf den ersten Blick erweist sich die Ikonographie des geöffneten Retabels als marianisch – christologisch – ekklesiologisch: Szenen aus der Mariengeschichte „münden“ thematisch in die programmatisch hier bedeutsame Szene der Marienkrönung mit dem inhaltlichen Verweis auf die Sponsus-Sponsa-Thematik; damit ist Maria als Ekklesia und in der Krönung der Gottesmutter der Triumph der Kirche angesprochen. Eine im *Vera Ikon*-Typus formulierte Darstellung des Antlitzes Christi im mittleren Wimperg des Schreins in Verbindung mit dem Kreuzigungsbild der Flügelaußenseiten sowie die im unteren Fach hinter Gittern und verborgen hinter Flügeltüren im Schreinkorpus verwahrten Reliquien beziehen schließlich eine heilsgeschichtliche, auf Christus bezogene Komponente mit ein; alle drei Ebenen sind dabei nicht einzeln zu lesen, sondern als in- und miteinander wirkend zu verstehen.

Die dynastisch zu interpretierende Ikonographie gründet sich vor allem auf die in Verbindung mit den Stifterbildern zu sehende Szene der Marienkrönung im oberen Kompartiment des rechten Innenflügels, die hier dezidiert als solche gemeint und nicht als eine Synthronos-Darstellung zu verstehen ist, die relativ häufig auf Reliquienretabeln zu finden ist, worauf ich weiter unten noch eingehen werde.⁴⁰² Norbert Wolf hat überzeugend dargelegt, dass wir es bei der Szene auf dem Retabel aus Schloss Tirol mit der Imitation eines dem kaiserlichen Krönungsordo entsprechenden Akts zu tun haben; dafür sprechen die verwendeten Insignien von Szepter und Reichsapfel, die Christus seiner Mutter überreicht, ebenso wie die zur Schau gestellten Bügelkronen mit Mitra

⁴⁰¹ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 152., 154 ff. Ein abnehmbares Kruzifix war ehemals auch am Retabel der Oberweseler Liebfrauenkirche vorhanden, siehe unten.

⁴⁰² Z.B. die Retabel aus Oberwesel oder aus dem Klarissenkloster in Köln, s. unten S.

und Pendilien, die die Protagonisten tragen bzw. entgegennehmen und die dezidiert auf die Kaiserkrone der Luxemburger, speziell Kaiser Karls IV., hinweisen.⁴⁰³ In diesem Zusammenhang ist auch die Verkündigungsdarstellung zu sehen, auf der der Erzengel Gabriel der Jungfrau Maria seine Botschaft in Form einer gesiegelten Urkunde überreicht – quasi als Wiedergabe eines offiziellen, formalen Akts.⁴⁰⁴

So stellt das Retabel nichts Geringeres dar als die visuelle Demonstration des Anspruchs der Habsburger auf die Kaiserkrone.⁴⁰⁵ Damit steht das Programm des Altaraufsatzes in einer längeren Tradition, da sich schon die Politik Rudolfs IV., u.a. ablesbar an seinem Programm für die Ausstattung der Wiener Stephanskirche, in Konkurrenz zu Karl IV. und der ihm verliehenen Kaiserwürde im Sinne einer bewussten „Imitatio“ sah.⁴⁰⁶ Dies gilt insbesondere für die Ausgestaltung der Kapelle im Schloss Tirol, in der die Forschung schon lange eine wenn auch reduzierte, so doch offensichtliche inhaltliche Nachahmung der Sakralräume erkennt, die der Habsburger-Rivale Karl IV. in der Burg Karlstein einrichten ließ.⁴⁰⁷ Insofern muss das Retabel im Kontext der Ausgestaltung der Kapelle in der Zeit um 1370 gesehen werden, und hier kommen die Reliquien, die einst im Retabel verwahrt wurden, ins Spiel.

Als das Retabel in den 1370er Jahren entstand, wurde es für einen Raum geschaffen, der nur wenige Jahrzehnte vorher, allerdings noch vor Übernahme der Grafschaft Tirol durch die Habsburger, von Margarete „Maultasch“ neu dekoriert wurde. Die regierende Landesherrin ließ die Kapelle um 1340 sowohl im unteren wie im oberen Geschoss mit Wandmalereien versehen.⁴⁰⁸ Die Apsis und Wände der Oberkapelle schmücken noch heute neben dem Kärntner und dem Tiroler Wappen stehende Heiligenfiguren, u.a. die hl. Katharina im Zusammenhang mit einer Kreuzigungsszene und die hl. Elisabeth (gleichzeitig Patronin der Oberkapelle; die Unterkapelle war dem Hl. Pankratius geweiht), die bezeichnenderweise beide nicht nur für die Auftraggeberin, sondern auch für die Habsburger eine besondere Rolle spielten, die Schloss Tirol nun unter Verweis auf deren Chronik und bestehende mütterlich-dynastische Verbindungen, bildlich in der Ausschmückung der Kapelle zum Ausdruck gebracht, als Legitimationsort kaiserlichen Anspruchs

⁴⁰³ Wolf 2001 und 2002, a.a.O.

⁴⁰⁴ Wolf 2002, 156 f.; AK Innsbruck 2011, 32. Die Überreichung der frohen Botschaft durch Gabriel an Maria in Form einer Urkunde findet sich in ähnlicher Ausprägung im Missale des Johannes von Neumarkt, Prag, nach 1364, vgl. Josef Krasa in AK Köln 1978, Bd. 2, S. 739

⁴⁰⁵ Wolf 2001, 2002.

⁴⁰⁶ Ebenda; Feuchtmüller, Imitation, 1978

⁴⁰⁷ Wolf, 2001, 2002, AK Innsbruck 2011, Feuchtmüller, Imitation, 1978

⁴⁰⁸ Die Kapelle entstand vermutlich im Zusammenhang mit Erweiterungsmaßnahmen der Burg in den Jahren um 1270/80, vgl. Kofler Engl, Ausstattung, 1998, S. 291

gegenüber den Luxemburgern deklarierten. Die beiden weiblichen Heiligen erscheinen auch auf dem Retabel als Brustbilder unter den Wimpergen der großen Schreinflügel, zu denen sich noch die Heiligen Margarete (Namenspatronin Margaretes von Tirol) und Ursula gesellen. Schließlich schmückt seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts eine große Triumphkreuzgruppe beide Geschosse der Schlosskapelle. (Abb. 68).⁴⁰⁹



Abb. 68 Meran, Inneres der Kapelle von Schloss Tirol

⁴⁰⁹ Zur Ausstattung: Madersbacher u.a (Hgg.), Tirol, 1, 2007, Nr. 201, S. 319 f und Nr. 138, S. 234.; Kofler-Engl, Ausstattung, 1998; dies., Malerei, 2007. Wolf, 2002, 164, sieht in der Kreuzigungsszene mit dem vorausgesetzten und heute verlorenen Kruzifix der Flügelaußenseiten eine Anspielung auf den Kreuzreliquienkult Kaiser Karls IV. und erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Triumphkreuzgruppe, die freilich aufgrund des mutmaßlichen Zeitpunkt ihrer Entstehung im frühen 14. Jahrhundert naturgemäß keinen inhaltlichen Bezug zu dem Luxemburger aufweisen kann. Des Weiteren befindet sich in der Oberkapelle eine stehende Muttergottes mit Kind aus dem frühen 14. Jh.; ob sie bereits im Zusammenhang mit der Ausmalung in die Kapelle gelangte oder zu einem späteren Zeitpunkt, ist nicht sicher.

Welche Reliquien sich ehemals in dem Retabel befunden haben, ist nicht mehr zu sagen. Dass Schloss Tirol mit einer reichen Heiltumssammlung ausgestattet war, belegt ein Visitationsprotokoll von 1638, das aber wenig über den Reliquieninhalt des Retabels aussagt.⁴¹⁰ Norbert Wolf geht davon aus, dass es sich bei den Heiltümern um solche gehandelt hat, deren Abbilder die Wimperge des Retabelschreins schmücken, also die bereits erwähnten weiblichen Heiligen Katharina, Margarete, Elisabeth und Ursula.⁴¹¹ Außerdem glaubt er, in der Darstellung der Beinkleider in der Geburtsszene, einen Hinweis auf die in Aachen verehrten Windeln Christi zu sehen und damit eine Anspielung auf die besondere Bedeutung, die der Kaiser für die Pfalzkapelle zu Aachen und dessen Erbauer, seinen Namenspatron Karl den Großen, pflegte.⁴¹² Wie auch immer, aufgrund in ihrer Struktur vergleichbarer Retabel steht außer Zweifel, dass sowohl in der unteren, durch vergitterte Türen verschließbaren Zone, als auch in den beiden mit Silberblech ausgeschlagenen Schreingefachen, die sich seitlich neben der verlorenen zentralen (Marien-) Figur befinden, Reliquien aufbewahrt wurden.

Die Tatsache, dass sowohl auf dem Retabel als auch in den Wandmalereien der Kapelle die Hll. Katharina und Elisabeth erscheinen, könnte ein Hinweis darauf sein, dass das Retabelprogramm auf die Kapellenausstattung abgestimmt worden ist; dies ist umso bedeutender, wenn man annimmt, dass Reliquien der beiden im Retabel verwahrt worden sind, insofern, als die für die Habsburger Chronik wichtigen Heiligen sowohl durch ihre Bilder als auch durch ihre *pignora* in der Kapelle präsent waren und somit gleich mehrfach den oben beschriebenen, durch die Ikonographie veranschaulichten Anspruch der Herzöge Albrecht und Leopold bekräftigten. Leider wissen wir zu wenig über die Nutzung der Kapelle; das in der unteren Zone vorhandene Langhaus weist auf eine größere Gemeinde hin, die sich zum Gottesdienst versammelte. Demgegenüber scheint die Oberkapelle allein dem Hof vorbehalten gewesen zu sein, was die dynastisch-politisch akzentuierte Ikonographie von Retabel und Wandmalerei sowie die besondere Bedeutung der Reliquien erklären hilft.⁴¹³ Doch wie müssen wir uns die Präsenz der Reliquien konkret vorstellen? Wir können davon ausgehen, dass die Heiltümer, bei denen es sich aufgrund der Kostbarkeit

⁴¹⁰ Nach Wolf 2002, 155 f., erwähnt Harald Keller besagtes Protokoll, macht aber keine näheren Angaben dazu.

⁴¹¹ Wolf 2002, 158. Nach Legner, Heilige, 2003, 364, erwähnt das Protokoll von 1638 Reliquien der 11.000 Jungfrauen, vgl. auch Krischel, Kulissen 2010, 33. Ob diese Heiltümer zum ursprünglichen Bestand gehören, ist unklar.

⁴¹² Ebenda, 164

⁴¹³ Kofler Engel spricht von der Oberkapelle als „Hauskapelle“, ebda. S. 295. Dazu passt die Ansicht von Wolf, Schnitzretabel, 2002, S. 158, dass der narrative Charakter der gemalten Szenen auf dem Retabel auf eine „intimere Rezeptionsmodalität“ schließen lässt.

des Erscheinungsbildes des Retabels und dessen ambitionierten Bildthemen im Gesamtgefüge der mit dynastisch-herrschaftlicher Programmatik aufgeladenen Schlosskapelle um hoch verehrte Reliquien gehandelt haben muss, nicht unverhüllt im Schrein gelegen haben.⁴¹⁴ Wenn wir uns vergegenwärtigen, dass das untere, durch Eisengitter gesicherte Fach des Schreins eine Höhe von nur 26 cm aufweist, so wird gleichzeitig deutlich, dass wir hier keine ausladenden bzw. hohen Reliquiare erwarten dürfen. Der Gedanke liegt nahe, im unteren Fach wahrscheinlich in Textilien gehüllte Heiltümer zu vermuten, deren Anwesenheit sich bei geöffneten Schreinflügeln den Gläubigen – also Angehörigen und Mitgliedern des Hofes – schemenhaft durch die vergitterten Türen mitteilte und in einer immerwährenden dämmerhaften, aber gleichwohl wahrnehmbaren Wirkkraft mitteilte. Diese Heiltümer ergänzten also das Bildprogramm nicht nur, sondern steigerten die vorgeführte Marien-, Christus- und Ekklesia-Thematik samt ihrer politischen Dimension in einen übergreifenden Heilszusammenhang, der das Himmlische Jerusalem mit seinen dort wohnenden Heiligen sinnfällig vor Augen führte.⁴¹⁵ Wurden die Gittertüren geöffnet – wofür wir allerdings keinen Anhaltspunkt haben, weder, ob dies überhaupt der Fall war, noch, zu welchen möglichen Anlässen; gleichwohl ist bei Vorhandensein von Türen dieser Gedanke nicht von der Hand zu weisen –, war die Rezeption der den heiligen Partikeln innewohnende Virtus ungleich unmittelbarer.⁴¹⁶

Die beiden mit Silberblech ausgeschlagenen Fächer links und rechts der zentralen Nische sind mit einer Höhe von über 60 cm ungleich geräumiger und können durchaus zur Aufnahme von Reliquienbehältern größeren Formats gedient haben (Abb. 69).⁴¹⁷ Denkbar ist, dass in jeder Nische ein Reliquiar, möglicherweise ein Ostensorium, gestanden hat, und es ist verlockend, wenn auch hypothetisch, hier Heiltümer der Hll.

⁴¹⁴ Zu unverhüllt präsentierten Reliquien: Kanon 62 des Vierten Laterankonzils verbot das Präsentieren von Reliquien außerhalb ihrer Behältnisse. Dieses Verbot impliziert, dass es eine solche Praxis gegeben haben muss, und die Frage ist ferner, wie genau es in der Folge eingehalten wurde. Die weiter oben genannten Reliquienregale in St. Kunibert (vgl. Anm. 30) zeigen auf den Fotos neben Reliquienbüsten auch geschichtete Knochen, scheinbar ohne Fassung. Allerdings wissen wir nicht, ob dieser Befund dem ursprünglichen entspricht, außerdem haben wir es in St. Kunibert nicht mit einem Retabel zu tun, die Situation ist also eine andere.

⁴¹⁵ Die heutigen Gitter des unteren Reliquienfaches sind erneuert, jedoch ist aufgrund der erhaltenen originalen Scharniere davon auszugehen, dass sich ursprünglich vergleichbare Türen aus Eisen an dieser Stelle befunden haben, vgl. Wolf 2002, 156 mit Anm. 361 und Verweis auf Oberhammer, 1948, 16 f..

⁴¹⁶ Zur Virtus: Legner, Reliquien, 1995, 14; Angenendt, Heilige, 1994, 156 ff. Dem Glauben an die Virtus wurde im Laufe des Mittelalters verschiedentlich eine Absage erteilt, am bekanntesten ist die Relativierung des Reliquienkults bei Thomas von Aquin in seiner Summa theologiae III Suppl., qu. 78,3, vgl. Angenendt, Heilige, 1994, 157 f.; Dinzelsbacher Realpräsenz, 1990; Fricke, Fides, 2007, 208 und passim.

⁴¹⁷ AK Innsbruck 2011, 32

Katharina und Elisabeth zu vermuten. Ebenso wenig nachweisbar und dennoch interessant ist der Gedanke, dass im Retabel ausgewählte Objekte des im Schloss aufbewahrten Staatschatzes und Heiltümer der Grafen von Tirol deponiert waren.⁴¹⁸



Abb. 69 Reliquienretabel aus Schloss Tirol (geöffnet), Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Diese Frage lässt sich genauso wenig klären wie die nach Art, Beschaffenheit und bildlichem Schmuck der hier vorauszusetzenden Reliquienbehälter. Dass wir zu der letztgenannten Frage keine Antworten finden können, ist bedauerlich, da wir dem ikonographischen Programm der Reliquienbehälter eine ebensolche Bedeutung im Gesamtzusammenhang der „Aussage“ des Retabels beimessen müssen wie den gemalten Darstellungen, der *Vera Ikon* im zentralen Wimperg des Schreins, den verlorenen Figuren in der Nische, im Turmaufsatz und an der Nahtstelle der Flügelaußenseiten sowie der Ausstattung der Schlosskapelle mit Wandmalereien und dem großen Triumphkreuz.⁴¹⁹ An dieser Stelle möchte ich bereits auf den häufig zu wenig in Betracht gezogenen Umstand hinweisen, dass vor allem im späten Mittelalter, also im uns interessierenden Zeitraum zwischen ca. 1250 und 1430, die bildlichen Programme der Reliquiare – zunächst einmal ganz unabhängig von ihrem inhaltlichen Umfang – für die erfahrbare Realpräsenz der

⁴¹⁸ Vgl. Wolf, 2002, 164. Dies auch vor dem Hintergrund der heraldischen Motive in der Ausmalung der Oberkapelle interessant.

⁴¹⁹ Dieser wichtige Zusammenhang klingt in gewisser Weise bereits in den *Flores epitaphii sanctorum* des Thiofrieds von Echternach aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts an, der allerdings nur lokale Verbreitung gefunden hat, vgl. Ferrari, Gold, 2005

Heiligen in ihren Behältnissen von Bedeutung sind und das Verhältnis von Bild und Reliquie maßgeblich bestimmen und prägen.⁴²⁰

Ein weiterer unsicherer Faktor besteht darin, dass wir nicht wissen, ob die vorauszusetzenden Reliquiare dauerhaft in den Nischen eingestellt waren oder ob wir es mit einer nur temporären Aufbewahrung zu tun haben. Während wir für die im unteren Fach befindlichen Heiltümer eher von einer permanenten Deponierung ausgehen können, da wir hier eine predellenartige Situation im Sinne eines „Reliquiengraves“ vorfinden, ist diese Frage für die beiden seitlichen Gefache nicht zu entscheiden.⁴²¹ Gleichwohl bleibt die Tatsache bestehen, dass das Retabel eine äußerst subtile Form der Bild- und Reliquieninszenierung ermöglicht, ja bedingt, die es zu einem besonders aussagekräftigen Beispiel höfischer Reliquienverehrung und –instrumentalisierung macht.

Wenden wir uns dem Thema der Wandelbarkeit des Retabels zu, so stellen wir mehrere, aufeinander folgende Möglichkeiten fest. Bei geschlossenen Flügeln sehen wir unter der Figur eines Heiligen (Pankratius?) im Turmaufsatz programmatisch die habsburgischen Stifter als Begleiter der Kreuzigung Christ vor uns: Albrecht und Leopold bezeugen gleichsam mit ihren Gemahlinnen sowie von weiteren Heiligen präsentiert und unter Verweis auf ihre dynastische Zugehörigkeit, eindrücklich durch die Wappen ausgedrückt, das Opfer des Herrn, wobei das vorauszusetzende abnehmbare Kruzifix möglicherweise weiteren liturgischen Zwecken gedient haben mag⁴²². Nach dem Öffnen der Schreinflügel sieht sich der Betrachter nicht nur einer opulenten Pracht der (verlorenen) thronenden Madonna und der in Gold und vornehmer Farbigkeit dargebotenen Szenen aus dem Marienleben gegenüber, sondern es entfaltet sich ein heilsgeschichtlich wie politisch ambitioniertes Programm, dessen Anspruch sich durch die in der unteren Zone enthaltenen Reliquien legitimiert. Dies ist aber noch nicht der Höhepunkt der Wandlungsfähigkeit. Öffnet man die Flügel der Nischen (und möglicherweise auch die Gittertüren des unteren Reliquienfachs), was ja erst bei bereits geöffnetem Schrein möglich ist, wird die Anwesenheit des Heiltums unmittelbar erfahrbar, interpretiert durch Form und Gestalt der (nicht mehr vorhandenen) Reliquiare, deren

⁴²⁰ Zum Begriff der Realpräsenz: Dinzelbacher, Realpräsenz, 1990; Diedrichs, Glauben 2001, 151 ff. Die Idee des Begriffs geht letztlich zurück auf Guiberts von Nogent Traktat *De pignoribus sanctorum*, vgl. Huygens (Hg.), Guibert, 1993.

⁴²¹ Die Reliquien im unteren Fach waren durch eine Tür an der Schreinrückseite zugänglich. Als „Reliquiengräber“ fungieren z.B. der oben bereits genannte Deocarus-Altar mit gemaltem Leichnam und Reliquiar in Nürnberg oder der weiter unten noch zu besprechende Kreuzaltar in der Zisterzienserkirche Doberan. Zur Frage der dauerhaften oder temporären Aufbewahrung von Reliquiaren in Retabeln und deren Zugänglichkeit vgl. auch das Beispiel des Cismarer Retabels, siehe unten.

⁴²² vgl. das Retabel von Oberwesel, siehe unten.

Präsentation die der Bilder noch übertrifft, denn ihre Zurschaustellung bedeutet ein letztes, ranghöchstes Wandeln des Retabels. Dabei ist die Möglichkeit der Entnahme und Platzierung der Reliquiare auf dem Altartisch bei dann wieder geschlossenen Gefachflügeln ebenso denkbar wie die Präsentation der Reliquienbehälter in ihren Nischen, quasi als Begleiter der Marienfigur im Zentrum des Schreins.⁴²³ Die konkrete Vorstellung vom Himmlischen Jerusalem als Ort immerwährenden göttlichen Heils, das die Mitglieder der Dynastie der Habsburger aufgrund zwar nicht vorhandener, aber von Gott gewährter und somit verdienter imperialer Würde bereits in ihrem irdischen Dasein schauen dürfen, wird durch die im Retabel sichtbaren Reliquien und Reliquienbehälter zu einem Akt höchsten Machtanspruchs mit manifester sakraler Legitimation.⁴²⁴

Der „Böhmische Altar“ im Dom zu Brandenburg

Anders als beim Retabel aus Schloss Tirol lässt sich beim sog. Böhmischen Altar im Domstift Brandenburg eine unmittelbare höfische Stiftung nicht nachweisen. Gleichwohl ist sie wahrscheinlich und in der (kirchen-)politischen Situation der Mark Brandenburg in den 1370er Jahre begründet, weshalb es sinnvoll erscheint, den sowohl künstlerisch als auch hinsichtlich seiner Funktion als Ort zur Aufbewahrung von Reliquien bedeutenden Altaraufsatz im Zusammenhang dieses Kapitels näher zu betrachten.

Das große Retabel ist trotz erheblicher späterer Eingriffe und Verluste in einem Zustand, der es erlaubt, einen sehr guten Eindruck des ursprünglichen Aussehens zu vermitteln (Abb. 70).⁴²⁵ Bezüglich der Datierung hat sich im Domarchiv zu Brandenburg eine Urkunde vom April 1375 erhalten, in der mit größter Wahrscheinlichkeit von der Fertigstellung des Retabels („...completa est hec archa ... per manus

⁴²³ Vgl. die entsprechende „Reliquiarversammlung“ auf und an der Mensa z.B. im Baseler Münster oder im Dom zu Magdeburg, siehe oben, S. 9

⁴²⁴ Zu fragen ist in dem Zusammenhang, zu welchen Anlässen diese „Hochfeiertagsöffnung“ geschah und ob die Reliquiare aus den Nischen herausgenommen, auf den Altar gestellt und die Nischenflügel wieder geschlossen wurden. Zudem ist natürlich nicht auszuschließen, dass weitere Kulthandlungen mit den Reliquiaren vorgenommen wurden. Darüber schweigen allerdings die Quellen.

⁴²⁵ Länge des (erneuerten) Schreins ca. 266 cm, die Höhe beträgt ohne die ca. 50 cm hohen Wimperge 117 cm. Die Tiefe des Schreins beträgt ca. 40 cm. Ebenfalls erneuert sind u.a. der Predellenkasten sowie die Sockel von Christus und Maria im Zentrum des Schreins. Die geschnitzten Figuren sind alle abgelaugt. Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 166; dort auch die ältere Literatur; weitere Literatur in Auswahl: Schnurbein, Karl IV., 2016; Knüvener, Böhmisch, 2016; Schöfbeck u.a., Altar, 2016; Bartel, Altar, 2011; AK New York 2005 (Prague), Nr. 43; Knüvener, Kunst, 2008; Faijt, Brandenburg, 2008, 215 ff.; AK Nürnberg 2016, Nr. 11.21; zur Auftragsvergabe vgl. Bauch, *divinia*, 2015, 422

Nicolai Tabernaculi...“) die Rede ist.⁴²⁶ Aufgrund der auf dem Retabel dargestellten Martyriumszenen der Dompatrone Petrus und Paulus sowie des in der erwähnten Urkunde zum Ausdruck kommenden feierliche Akts der Aufstellung (Weihe?) kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass das Retabel für den Hochaltar angefertigt wurde. Dort ersetzte es ein bereits um 1300 geschaffenes Retabel, das Teil einer umfassenden Ausstattung des Domes war und von dem sich Fragmente erhalten haben, so eine thronende Madonna und zwei Köpfe, die Heiligen Petrus und Paulus darstellend, die, so vermutet Peter Knüvener, möglicherweise zu Reliquiaren oder Reliquienbüsten gehört haben könnten.⁴²⁷ Darauf komme ich noch zurück.

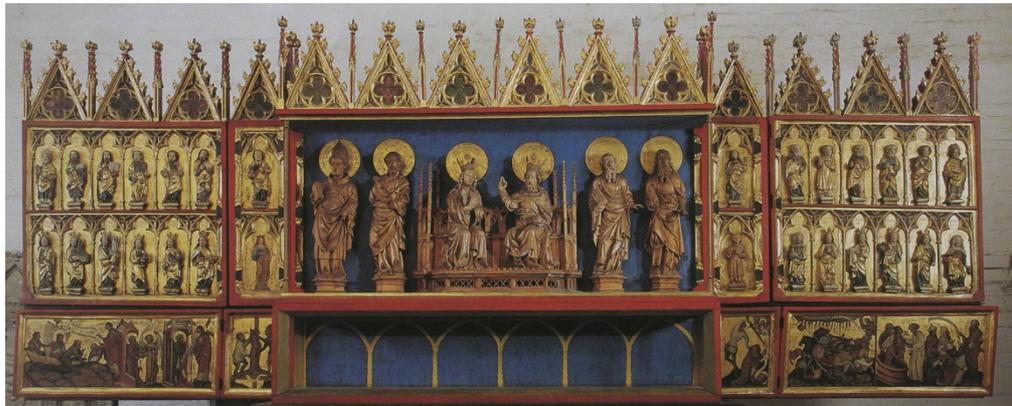


Abb. 70 Retabel, sog. Böhmischer Altar, Brandenburg, Dom

Die Bezeichnung des Retabels als „böhmisch“ stammt aus den 1920er Jahren und erklärt sich einerseits aus den stilistischen Beobachtungen an den Schnitzfiguren, mit denen der Schrein und die Flügellinnenseiten ausgestattet sind, und an den Malereien der Flügelaußenseiten sowie auf den Flügeln der Predella, andererseits aus der schon früh geäußerten Vermutung, es könne sich bei dem Retabel um eine Stiftung Kaiser Karls IV. handeln, zumal auf den Außenflügeln die vor allem in Böhmen verehrten Heiligen Wenzel, Veit und Sigismund in Malerei dargestellt sind.⁴²⁸ Darauf möchte ich zunächst eingehen, bevor ich anschließend das Retabel bezüglich unserer Fragestellung näher untersuche.

Die Verbindung des Retabels aus dem Brandenburger Dom mit dem Herrscherhaus der Luxemburger ist eng mit den territorialpolitischen

⁴²⁶ Riedel, *Codex diplomaticus brandenburgensis*, A. VIII. 310, vgl. Sachs / Kunze, *Altar*, 1987, 178. Zur Frage, was sich hinter der Bezeichnung „Tabernaculi“ verbergen mag, vgl. Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 167. An dieser Stelle soll dieser Frage nicht weiter nachgegangen werden, da sie für unsere Fragestellung nicht weiter relevant ist.

⁴²⁷ Vgl. Knüvener, *Hochkunst*, 2016, 87 ff., dort als „leicht unterlebensgroß“ bezeichnet, a.a.O, 89; ders., *Retabel*, 2015, 118

⁴²⁸ Nissen, *Plastik*, 1929; vgl. Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 166; Knüvener, *Kunst*, 2008; Fajit, *Brandenburg*, 2008

Bestrebungen Karls IV. verbunden. Eines seiner Ziele bei der Vergrößerung seiner Hausmacht war der Erwerb der Mark Brandenburg, die bis in die sechziger Jahre des 14. Jahrhunderts von den beiden Wittelsbachern Ludwig dem Römer und Otto dem Faulen regiert wurde.⁴²⁹ Dank geschickter Personalpolitik bei der Besetzung des Magdeburger Bischofsstuhls sowie des Todes Ludwigs, der 1365 kinderlos verstarb, gelang es Karl, die Herrschaft über die Mark zu gewinnen, zunächst begrenzt auf einige Jahre, dann, 1373, endgültig, was Karl durch die Belehnung seiner noch minderjährigen Söhne Wenzel, Sigismund und Johann mit der Mark besiegelte und mit dem Ausbau der Burg Tangermünde zu einem „zweiten Karlstein“ auch sichtbar zum Ausdruck brachte.⁴³⁰

In dieser historischen Gemengelage sind zwei Besuche des Kaisers in der Stadt an der Havel belegt, nämlich im April 1374, als Karl das Osterfest in der Kathedrale beging, und bereits ein halbes Jahr zuvor, als er sich im September 1373, vermutlich zu Beratungen mit Bischof Dietrich von der Schulenburg, in Brandenburg aufhielt.⁴³¹ Dietrich selbst spielte in den machtpolitischen Auseinandersetzungen des Luxemburgers mit den Wittelsbachern eine besondere Rolle: zunächst weiterhin auf der Seite Ottos stehend, kam es 1374 zu einem radikalen Kurswechsel, indem sich Dietrich der Sache Karls annahm und kurz darauf als dessen „*consiliarius*“ (Ratgeber) in Erscheinung trat, unter anderem auch bezüglich der Frage, das Bistum Brandenburg der Legation des Prager Erzbischofs zu unterstellen.⁴³² Hier kommen nun sowohl die kostbaren Paramente ins Spiel, die sich bis heute im Domschatz zu Brandenburg befinden – Messgewänder aus goldgemusterten Seidenstoffen aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts – als auch das große Retabel mit seinem der Kunst Böhmens der zweiten Jahrhunderthälfte verpflichtetem Figurenstil und den in ihm geborgenen Reliquien; hier Stiftungen oder Beauftragungen des Kaisers zu vermuten, lässt sich zwar nicht belegen, ist aber zumindest von großer Wahrscheinlichkeit, zumal sich das Brandenburger Bistum in jenen Jahren in keiner guten finanziellen Situation befand und sich folglich weder luxuriöse Paramente noch ein aufwändig mit Skulpturen und Malereien geschmücktes Retabel für den Hochaltar leisten konnte.⁴³³ So ist die Wahrscheinlichkeit gegeben, dass sich der Kaiser durch kostbare

⁴²⁹ Dazu vor allem Wetter, Herrschaftswechsel, 2005

⁴³⁰ ebenda., S. 43; Sachs / Kunze, Altar, 1987, 178. Vgl. auch Tresp, Kaiser, 2016.

⁴³¹ Vgl. Jeitner, Textilbestand, 2005a, 39, dort die Quellenangaben zu den entsprechenden Urkunden.

⁴³² Wetter, Herrschaftswechsel, 2005, 51, mit älterer Literatur. Siehe auch Sachs / Kunze, Altar, 1987, 178. Siehe auch Jeitner, Textilbestand, 2005a, 39.; Knüvener, Retabel, 2015, 120

⁴³³ So standen lt. einer Urkunde von 1377 keine Mittel zur Verfügung, um dringende Reparaturmaßnahmen am Dom vorzunehmen, siehe dazu Jeitner, Textilbestand, 2005a

Geschenke an die strategisch wichtige Domkirche in Brandenburg die Gunst des Bischofs sichern wollte – offenbar mit Erfolg. Zu den Präsenten könnten neben den Paramenten auch Reliquien und womöglich die Stiftung des großen Retabels gehört haben. Noch heute sind im Retabel *pignora sancta* enthalten, unter anderem solche des Hl. Veit, der, wie bereits angesprochen, in Böhmen und besonders bei Kaiser Karl IV. in besonderer Gunst stand.⁴³⁴

Nach dem Gesagten erscheint es nur allzu wahrscheinlich, dass das Retabel mit seinen Reliquien nicht nur auf der Ebene von Typik und Stil eng mit der böhmischen Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte, sondern darüber hinaus mit der Person des Kaisers selbst verbunden ist. Dazu passt der dendrochronologische Befund von 2005, der für die Flügel eine Herkunft des verwandten Holzes aus Böhmen und eine Datierung des Retabels nach 1360 verifizierte.⁴³⁵ Ob der Altaraufsatz in einer Werkstatt in Böhmen gefertigt und anschließend nach Brandenburg transportiert oder von böhmischen Meistern in einer Werkstatt in Brandenburg – denkbar wäre dann Tangermünde als Herstellungsort – hergestellt wurde, muss dabei ebenso offen bleiben wie die Rolle des in der Quelle erwähnten Nikolaus.⁴³⁶

Vor diesem Hintergrund und mit der Prämisse, dass wir den „Böhmischen Altar“ als eine mit dem kaiserlichen Hof in Verbindung stehende und für den Hochaltar des Doms von Brandenburg bestimmte Arbeit ansehen, möchte ich mich im Folgenden der Frage nach der Beziehung von Reliquien und Bildern am Retabel zuwenden.

Wenn wir zunächst das ikonographische Programm betrachten, so gehört es ganz allgemein zum „Kanon“ der Flügelaltäre des 14. Jahrhunderts. Während der mittlere Schrein und die Innenseiten der großen Flügel mit geschnitzten Holzfiguren besetzt sind, zeigen sich auf den Außenflügeln wie auch an den Flügeln für die Predella in Malerei dargestellte Heilige sowie szenische Darstellungen.⁴³⁷ Im Zentrum des Schreins befinden sich Christus und Maria, die eine Synthronos-Gruppe

⁴³⁴ Karls hatte 1355 Reliquien des Heiligen im Kloster St. Maurinus in Pavia erhoben, vgl. Wetter, Herrschaftswechsel, 2005, 50

⁴³⁵ Knüvener, Retabel, 2015, 123

⁴³⁶ Dass große Retabel gegen Ende des 14. Jahrhunderts weite Reisen zurücklegten, zeigt der bekannte Fall des Heiligen- und Märtyrer-Retabels aus der Kartause von Champmol von Jacques de Werve und Melchior Broederlam (heute Dijon, Musée des Beaux Arts), dessen Schnitzwerk in der Werkstatt Jacques´ de Werve in Dendermonde angefertigt und anschließend zur weiteren Bearbeitung in die Werkstatt Broederlams nach Ypern transportiert wurde, um dann zu seinem Aufstellungsort in der Kartause bei Dijon weiter geschickt zu werden.

⁴³⁷ Vgl. vor allem dazu Sachs / Kunze, Altar, 1987, 173 ff. und Wolf, Schnitzretabel, 2002, 170 ff.

bilden; begleitet werden sie von den stehenden Patronen des Domes, den heiligen Petrus und Paulus, sowie dem Apostel Andreas und dem hl. Augustinus, der als wichtigster Heiliger der Prämonstratenser gilt, die am Brandenburger Dom ansässig waren.⁴³⁸ Auf den Hauptflügeln stehen in zwei Reihen übereinander einzeln unter Arkaden 24 weitere Heilige, auf ihren Nimben durch Inschriften namentlich genannt, wobei es sich im oberen Register um männliche, im unteren um weibliche Figuren handelt. Auf den „Zwischenflügeln“, die die ursprünglich offenen Seiten des Schreins bedeckten, befinden sich insgesamt weitere vier Heiligenfiguren.⁴³⁹



Abb. 71 Retabel (linker Flügelaußenseiten), sog. Böhmischer Altar, Brandenburg, Dom

Die Außenseiten der Flügel sind ebenfalls zweigeschossig aufgebaut und bilden quasi spiegelbildlich zu den Innenseiten wiederum 24 stehende Heilige unter Arkaden ab, die, wie ihre geschnitzten Pendanten, ebenfalls

⁴³⁸ Eine ähnliche „Fünfergruppe“ mit der Madonna und vier Heiligen im Mittelschrein weist der ebenfalls mit Böhmen in Verbindung gebrachte Altar aus der Kirche St. Marien und Andreas in Rathenow auf, vgl. Knüvener, *Böhmisch*, 2016, 105 f.; Wolf, *Retabel*, 2002, S. 179 ff.; Edith Fründt in *AK Köln* 1978, Bd. 2, 542.

⁴³⁹ In der oberen Reihe befinden sich die zwölf Apostel, in der unteren Reihe befinden sich Märtyrerinnen aus frühchristlicher Zeit. Auf den Zwischenflügeln sehen wir Nikolaus und Martin sowie Vincentius und eine im 19. Jh. eingesetzte weibliche Figur; ursprünglich war hier der hl. Laurentius zu sehen, wie die Inschrift belegt, vgl. Wolf, *Retabel*, 2002, 171 und Anm. 402

durch Inschriften genannt werden. Unter ihnen sind auf dem linken Flügel die drei vor allem in Böhmen verehrten heiligen Sigismund, Wenzel und Vitus zu erkennen, was seinerzeit dazu geführt hat, das Retabel mit dem böhmischen Kunstkreis der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu verbinden (Abb. 71). Was die Predellenflügel betrifft, so sind sie auf den Innenseiten (einschließlich der auch hier vorhandenen Zwischenflügel) mit Szenen aus dem Leben und Leiden der beiden Dompatrone Petrus und Paulus geschmückt, während die Außenseiten nur noch sehr fragmentarisch weitere Heilige, vielleicht Apostel oder Propheten, zeigen.⁴⁴⁰

Bezüglich der Reliquien spielt die Predella mit ihrem Bildschmuck eine besondere Rolle. Mit einer Höhe von über 50 und einer Tiefe von rund 40 cm ist sie sehr geräumig; die Länge beträgt ca. 266 cm.⁴⁴¹ Alle Forscher zum „Böhmischen Altar“ gehen davon aus, dass hier ursprünglich Reliquien aufbewahrt wurden, wobei man in der Regel Reliquiare in Büstenform voraussetzt, was aus meiner Sicht ebenfalls die größte Wahrscheinlichkeit besitzt.⁴⁴² Ob es sich dabei um die oben genannten Büsten bzw. Kopfreliquiare aus der Ausstattungskampagne im Dom um 1300 handelt, muss offen bleiben.⁴⁴³ Die Predella ist aber nicht der einzige Ort am Retabel, an dem *pignora sancta* aufbewahrt wurden. Bei der im Institut für Denkmalpflege in Ost-Berlin in den 1960er Jahren erfolgten Restaurierung entdeckte man hinter einigen der Schnitzfiguren auf den Flügelinnenseiten kleinste, in Stoff gehüllte Reliquien, deren Herkunft auf beigegebenen Pergamentstreifen vermerkt ist.⁴⁴⁴ Dabei handelt es sich um Reliquien der heiligen Nikolaus und Maria Magdalena

⁴⁴⁰ Unter den fast gänzlich abgelösten Malereien der Außenseiten sind in schwarzen Linien ausgeführte Zeichnungen zu sehen; Peter Knüvener glaubt, darin einen in Zweitverwendung wieder benutzten, ursprünglich für eine Glasmalerei entstandenen Karton zu erkennen, vgl. Knüvener, Dom, 2015, 121, mit Abbildung. Es könnte sich aber auch um eine später verworfene Vorzeichnung handeln, vgl. Sachs / Kunze, Altar, 1987, 184 und Anm. 46.

⁴⁴¹ Vgl. Edith Fründt in AK Köln 1978, Bd. 2, 544 ff., bes. 546; Wolf, Retabel, 2002, 166.

⁴⁴² Diese vor allem seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts für den Kölner Raum übliche Reliquiarform (vgl. z.B. den Klarenaltar, Köln, Dom, den ich weiter unten noch besprechen werde), findet sich auch andernorts, z.B. im Hochaltar der Marienkirche zu Gardelegen oder im nahezu zeitgleichen Kreuzaltar des Doberaner Münsters, vgl. Voss / Brüdern, Doberan, 2008, 63 ff.. Der Aufsatzband Weilandt u.a (Hgg.), Ausstattung, war bei Redaktionsschluss noch nicht erschienen. Sachs / Kunze, Altar, 1987, 174, erwägen auch ungefasste Reliquien, dies ist aber aus den genannten Gründen auszuschließen, siehe oben und Anm. 339; für Peter Knüvener sind in der Predella Werke der Schatzkunst als Reliquienbehältnisse vorstellbar, vgl. Knüvener, Böhmisch, 2016, 100.

⁴⁴³ Siehe oben, S. 21, Anm. 88. Bei den sehr qualitätvollen Köpfen, von denen nur der Pauluskopf geringe Reste einer Fassung aufweist, kann es sich um Reliquiare handeln, bei denen die Reliquien in einer Lade aufbewahrt wurden, auf denen der Kopf jeweils aufmontiert war. Vgl. ein ähnliches Werk aus der Mitte des 13. Jhs., ebenfalls ein Pauluskopf (allerdings mit Büstenansatz) des Bistums Münster als Dauerleihgabe im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster, vgl. zum Thema Wittekind, Bedeutung, 2005, 107-135.

⁴⁴⁴ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 176 f.; Sachs / Kunze, Altar, 1987, bes. S. 175. Die Reliquien wurden 1965 dem Brandenburger Domkapitel übergeben, ebda., Anm. 12.

(hier Übereinstimmung mit den dargestellten Figuren, hinter denen sie deponiert waren), der heiligen Vitus und Ambrosius (auf den gemalten Außenflügeln dargestellt) sowie der heiligen Sabinus, Cornelius, Marius, Sixtus, Donatus, Nemesius, Blasius, Aurelius und Justus, die allesamt auf dem Altar weder als gemalte noch als geschnitzte Figur anwesend sind, sowie weitere Heiltümer ohne beigegebene *cedulae*, die deshalb nicht identifiziert werden können.⁴⁴⁵ Norbert Wolf beschreibt diese unsichtbar in den Schreinflügeln verborgenen Reliquien zu Recht als „sakralen `Rückhalt´“ der Altarbilder,⁴⁴⁶ sind sie doch der eigentliche Wesenskern und der Fokus für Andacht und Gebet vor dem Retabel. Die von Auftraggebern und Künstlern des Altaraufsatzes vorgenommene raffinierte und souveräne Instrumentalisierung unterschiedlicher Präsenz- und Erscheinungsformen von Heiligen, übrigens in dem Punkt mit dem Retabel aus Schloss Tirol vergleichbar, macht das Brandenburger Werk zu einem herausragenden Beispiel für die Beziehung, die Bilder und Reliquien im 14. Jahrhundert im höfischen Umfeld eingehen können: Die verehrten Heiligen erscheinen einerseits im Bild, wobei auf den ersten Blick eine gewisse hierarchische Steigerung vom geschlossenen zum geöffneten Zustand zu erkennen ist, denn im letzteren erst erblicken wir nicht nur die Apostel als unmittelbare Zeugen Christi, sondern auch Christus selbst im Verein mit seiner Mutter, deren Erscheinung hier wiederum als triumphierende Kirche zu verstehen ist. Allerdings zeigen die gemalten Flügel auf den Außenseiten sehr bedeutende Heilige der Kirchengeschichte, darunter Benedikt, Bernhard, Scholastika und Dominikus, den Erzmärtyrer Sebastian, die Kirchenväter Gregor, Hieronymus und Ambrosius (Augustinus als vierter Kirchenvater ist im Innern des Schreins zu sehen) sowie die „böhmischen“ Heiligen Wenzel, Vitus und Sigismund. Dieser Figurenkanon ist sicher nicht als hierarchisch gering einzustufen, entwickelt er doch den Kirchenkosmos von den ältesten Märtyrern über die bedeutendsten Lehrer und wichtige Ordensgründer bis hin zu den „staatlich“ verehrten Heiligen des amtierenden römischen Kaisers. Der hierarchische Aspekt verliert noch mehr an Bedeutung, wenn man die hinter den Figuren eingelassenen Reliquien hinzunimmt: Unsichtbar und verborgen sind im Bild dargestellte und andere Heilige durch ihre Heiltümer präsent und verleihen dem Retabel über die Abbildlichkeit der dargestellten Figuren hinaus ihre *virtus*, die auf die Gläubigen ausstrahlt. Dabei ist unerheblich, dass hinter einigen der Figuren andere Heiltümer als die der Dargestellten vorhanden waren; wir kennen zahlreiche Reliquiare aus dem Mittelalter, deren Bildschmuck sich auf einen

⁴⁴⁵ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 177, Anm. 408.

⁴⁴⁶ Ebda., 177 f.

Heiligen bezieht, in die jedoch zusätzlich oder generell *pignora* gänzlich anderer Personen eingelassen sind.⁴⁴⁷

Die Kraft der Reliquien erhält eine noch größere Bedeutung, wenn man den Ort ihrer Deposition eingehender betrachtet. Wie Norbert Wolf dargelegt hat, müssen wir uns die heute gänzlich abgelaugten Figuren des Schreins und der Flügelinnenseiten ursprünglich vollständig vergoldet bzw. versilbert vorstellen, eine höchst kostbare Fassung also, von der lediglich das Inkarnat der Gesichter und Gliedmaßen, soweit sichtbar, ausgenommen war.⁴⁴⁸ Dieser überaus prachtvolle und kostbare Eindruck, den das geöffnete Retabel gemacht haben muss, ist evident und weckt unmittelbar Assoziationen an Werke der Schatzkunst. Hier von einer Imitation von Goldschmiedewerken – etwa Statuettenreliquiaren – zu sprechen, fällt schwer, denn aufgrund der mit Blattgold und Blattsilber geschmückten Figuren sind es ja gleichsam plastische Bildwerke aus Gold und Silber, die, was den materiellen Aufwand und die Verwendung von Edelmetall angeht, keineswegs geringer zu bewerten sind. Somit verweisen die Heiligendarstellungen auf den Innenseiten der Schreinflügel allein schon durch ihre kostbare Erscheinung auf die *virtus* der Reliquien, die „hinter“ ihnen unsichtbar geborgen sind – in einer unzugänglichen Zone, die aber bildlich durch die in identischer Rasterung angebrachten geschnitzten Figuren innen und die gemalten Figuren außen präsent und erfahrbar ist.⁴⁴⁹

Auch die Predellenzone bedarf noch einer eingehenderen Betrachtung, offenbart sich doch hier im Zusammenhang mit dem gerade Dargelegten die besondere Vielfältigkeit der Präsentationsformen kostbarer Heiltümer im bewussten Einsatz von geschlossenen und geöffneten Flügeltüren, sichtbaren und unsichtbaren Reliquien – auch unter diesem Aspekt mit der Systematik des Altars aus Schloss Tirol vergleichbar. Ausgehend von der Hypothese, dass die Predella ursprünglich mit Reliquienbüsten ausgestattet gewesen ist, sind am Böhmischem Altar unterschiedliche Formen der Reliquienpräsenz ablesbar, denn neben den unsichtbar in den Flügeln verborgenen, aber gleichwohl durch die vergoldeten und versilberten Schnitzfiguren „wahrnehmbaren“ *pignora* gab es in der Predella solche, die zwar auch nicht zu sehen, Dank der Form der Kopfreliquiare aber konkreter, abbildhafter und „realer“ zu erleben waren. Die in ihren Reliquien präsenten Heiligen waren in der Lage, die Gläubigen durch die Präsenz ihres Antlitzes anzublicken und

⁴⁴⁷ Z.B. die beiden Armreliquiare des 13. Jhs. in Köln, St. Gereon, vgl. Hahn, *voices*, 1997, 28.

⁴⁴⁸ Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 216.

⁴⁴⁹ Vgl. Sachs / Kunze, *Altar*, 1987, beschreiben die Auffindung der Reliquien und betonen, dass sie „hinter“ den Figuren deponiert waren und nicht „in“ ihnen, vgl. S. 175

somit quasi wie lebendig im Retabel zu erscheinen.⁴⁵⁰ Gehen wir der Frage nach, welche Reliquien in der Predella ehemals aufbewahrt worden sind, geben die gemalten Flügelinnenseiten möglicherweise Aufschluss. Zu sehen sind jeweils Szenen aus dem Leben der Kirchenpatrone Petrus (links) und Paulus (rechts), die auf den Flügelschmalseiten bei beiden Heiligen in der Darstellung des Märtyrertods gipfeln.⁴⁵¹ Diese Schmalseiten, die die offenen Flanken der Predella umschlossen, waren den Reliquienbüsten räumlich am nächsten; die Darstellung des erlittenen Martyriums würde somit unmittelbar die in den Büsten geborgenen Heiltümer veranschaulichen, worunter sich – was naheliegend erscheint – auch solche der beiden Dompatrone befunden haben mögen. Die oben erwähnten Kopf- bzw. Büstenreliquiare der Heiligen Petrus und Paulus aus der Zeit um 1300 im Dommuseum zu Brandenburg verdeutlichen, dass sich schon zu einem früheren Zeitpunkt deren Reliquien in entsprechenden Behältnissen befunden haben (Abb. 72). Darüber hinaus verleihen die Heiltümer der beiden Erzapostel sowie die bildliche Darstellung ihrer Lebensstationen und vor allem ihrer Martyrien dem inhaltlichen „Programm“ des Retabels eine deutliche Note der *christiformitas*, unterstützt durch die Anwesenheit aller weiteren Heiligen, die sowohl in ihren Bildern als auch in ihren Reliquien anwesend sind; beide Daseinsformen durchdringen sich und bilden eine symbiotisch zu nennende Einheit.



Abb. 72 Kopfreliquiare der hll. Petrus und Pauls, Brandenburg, Dom

⁴⁵⁰ Vgl. Fricke, *Fides*, 2007, 24, geht hier ebenfalls im Zusammenhang mit Büstenreliquiaren dem interessanten Thema des Blickkontakts mit dem Heiligen nach. Vergleichbar auch die Darstellung der Translation des Hauptes des hl. Martin in ein Kopfreliquiar, das aufgrund des deutlichen Blickkontakts lebendig zu sein scheint: *De translatione Capiti S. Martini*, um 1340/50, Tours, Bibliothèque municipale, Ms. 1023, f. 101, vgl. AK Cleveland 2010, 169.

⁴⁵¹ Zu den überaus qualitätvollen, stilistisch mit böhmischen Werken der zweiten Jahrhunderthälfte zusammenhängenden Malereien der Predella vgl. Badstübner / Gerther, *Dom*, 2006, 42 f.; Sachs / Kunze, *Altar*, 1987, 175 ff., Fründt, in: *AK Köln* 1978, Bd. 2, 546; die auf den Außenseiten der Predellenflügel ehemals sichtbaren, Spruchbänder haltende Brustbilder von Aposteln oder Propheten sind nahezu vollständig verschwunden, vgl. Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 175.

Dass die Predella durch separate Flügel zu verschließen war, ist in den 1370er Jahren eher ungewöhnlich und erinnert abermals an die Situation am Retabel aus Schloss Tirol, ohne hier einen konkreten Zusammenhang postulieren zu wollen. Doch spricht die Option, die Predella gesondert und unabhängig vom Schrein darüber öffnen und schließen zu können, für eine besondere Bedeutung der darin geborgenen – oder temporär eingestellten – Reliquien. Das heißt, die sogenannte Festtagsseite konnte durch das Öffnen der Predella und Präsentieren der Reliquienbüsten noch festlicher gestaltet werden.⁴⁵²

Ein letzter, aber nicht unerheblicher Aspekt soll uns noch beschäftigen; er betrifft die Figur des thronenden Christus in der Schreinmitte, der hier in einem geradezu monumental zu nennenden Auftritt gemeinsam mit der Muttergottes zu sehen ist (Abb. 73). Die Frage, um die es hier geht, ist die, ob in den Gesichtszügen Christi womöglich die Züge Karls IV. wiedergegeben sein können. Diese nur bei unvorbereitetem Blick auf die Problematik als ungewöhnlich zu bezeichnende These hat ihre Berechtigung vor allem in dem durch Quellen und anderen Zeugnissen überlieferten Selbstverständnis des Kaisers. Wie Jiri Spevacek überzeugend dargelegt und Martin Bauch weiter ausgeführt hat, hat sich Karl ganz offen als Stellvertreter Christi auf Erden gesehen.⁴⁵³ Dies drückte sich auch in künstlerischen Darstellungen aus, wie etwa am Beispiel des Missales von Neumarkt in Prag, entstanden nach 1364, ersichtlich ist, in dem Gottvater mit kaiserlichen Insignien auftritt.⁴⁵⁴ Vor allem aber hat Robert Suckale auf das Verständnis Karls als das Werkzeug Gottes und als Endzeitkaiser sowie dessen Niederschlag in künstlerischen Darstellungen des Luxemburgers hingewiesen: „Karl verstand sich nicht nur von Amts wegen als *Vicarius Dei* (Stellvertreter Gottes), sondern betonte immer wieder seine Christi-Formitas, seine Christusähnlichkeit“.⁴⁵⁵ Für den hier zur Diskussion stehenden Böhmisches Altar glaubt Suckale ebenfalls eine bewusste Verbindung zwischen dem Kaiser und Christus zu sehen, indem der Heiland die

⁴⁵² Vergleichbar etwa der das Retabel aus der Antoniter-Präzeptorei Tempzin, heute in der Mittelaltersammlung des Staatlichen Museum Schwein im Schloss Güstrow aufbewahrt, vgl. Hegner, Kirchen, 2015, Nr. 17, S. 59 ff., oder auch der oben bereits angesprochene Deocarus-Altar in Nürnberg; beide Retabel sind aber erst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden. Wolf, Schnitzretabel, 2002, geht nicht näher auf das Phänomen der getrennt zu öffnenden Predellenflügel ein und nennt auch keine Vergleichsbeispiele.

⁴⁵³ Spevacek, Frömmigkeit, 1982, 158; Bauch, *divinia*, 2015, 63 ff.

⁴⁵⁴ Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, cim. 6, f. 184r, vgl. Josef Krasa in: AK Köln 1978, Bd. 2, 739: „Weiterhin werden hier die christologische und die kaiserliche Ikonographie einander angenähert: Gottvater und auch Christus treten im kaiserlichen Ornat und mit Insignien auf“. Vgl. Bogade, Porträts, 2006, 188

⁴⁵⁵ Suckale, Porträts, 2003, 191 – 204. Zahlreiche Porträts Karls in unterschiedlichen Medien weisen ähnliche Physiognomien bzw. Pathognomie auf und geben den Kaiser mit großen Augen und einem einen betont milden Ausdruck wieder; vgl. auch Schnurbein, Karl IV., 2016, 90.

Gesichtszüge Karls verliehen bekommen hat. Als Vergleich bieten sich die Bildnisse des Kaisers vom Triforium des Prager Veitsdoms und vom Votivbild des Ocko von Vlasim in der Prager Nationalgalerie an (Abb. 74, 75).⁴⁵⁶ Allerdings hält Suckale dies für ein eigenmächtiges Handeln des Dietrich von Schulenburg.⁴⁵⁷ Da wir aber heute gesichert davon ausgehen können, dass der Altar in Böhmen entstanden bzw. von böhmischen Künstlern geschaffen wurde und höchstwahrscheinlich als kaiserliche Stiftung anzusehen ist, hätte man es von vornherein mit einer Programmatik zu tun, die den Kaiser ganz bewusst christusgleich, von verborgenen und präsenten Reliquien umgeben, in eine gleichsam göttliche, einen Teil des Heilsplans verwirklichende Sphäre erhob. Die Reliquien würden dieses „Niveau“ stützen. Im Zusammenhang mit der allein durch die Größe von besonderer Prägnanz geprägten Synthronos-Gruppe mit ihrer Sponsus-Sponsa-Thematik tritt als Bräutigam der durch Maria vertretenen Kirche der Kaiser selbst als ihr Garant auf.⁴⁵⁸ In dem Fall wäre der Kaiser im Dom zu Brandenburg mit seinen kostbaren Reliquien, die seinen im Abbild präsenten Status als Stellvertreter Christi legitimieren und bekräftigen, präsent.



Abb. 73 Kopf der Christusfigur im Mittelschrein des sog. Böhmischer Altars, Brandenburg, Dom

⁴⁵⁶ Vgl. AK Nürnberg 2016, 374 ff., Nr. 6.11, und ebenda, 394 f., Nr. 7.13.

⁴⁵⁷ A.a.O., 200;; Bogade, Porträts, 2006.

⁴⁵⁸ Interessant wäre, auch das Retabel aus Schloss Tirol unter diesem Aspekt zu hinterfragen. Das würde aber ganz neue Interpretationsansätze initiieren, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

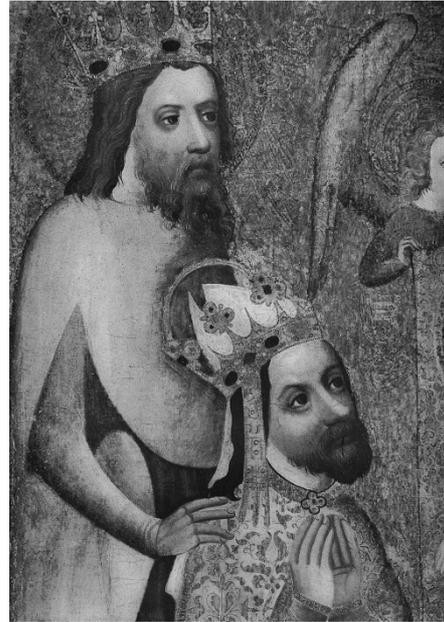


Abb 74 Karl IV., Prag, Veitsdom

Abb. 75 Votivbild des Prager Erzbischofs Johann Ocko von Vlasim, Detail mit dem knienden Karl IV., Prag, Nationalgalerie

Im Böhmischem Altar des Brandenburger Doms zeigt sich eine komplexe Verflechtung von Reliquien und bildlichem Schmuck, beide „Medien“ sind nicht nur auf das Engste miteinander verzahnt und aufeinander bezogen, sondern steigern sich gegenseitig auf höchst subtile Weise in ihrer Wirkung. Deshalb kann ich Norbert Wolf auch nicht zustimmen, wenn er formuliert, dass sie an der Programmatik des Retabels „allenfalls subsidiär beteiligt“ sind.⁴⁵⁹ Als konstituierender Bestandteil des Altaraufsatzes sind sie vielmehr Kern und eigentlicher Inhalt des anspruchsvollen theologisch-politischen Konzepts, das hinter der Anfertigung des Flügelaltars steht. Dass ein Teil der Reliquien nicht sichtbar bzw. nicht erkennbar war, ist dabei unerheblich; dem Domkapitel als hauptsächlichem „Nutzer“ des Retabels war der Heilumsbesitz der Domkirche bekannt. All das nährt die Vermutung, dass wir mit dem Böhmischem Altar ein unmittelbar im Auftrag Karls IV. gestiftetes Gesamtkunstwerk vor uns haben, das kaiserliche Präsenz mit einer triumphierenden Kirche und Heiligen von Rang, präsent in Bildern und Reliquien, miteinander verbindet mit dem Ziel, das Brandenburger Domkapitel an die territorialen Bestrebungen des Luxemburgers zu binden.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 17.

⁴⁶⁰ Wetter, Herrschaftswchsel, 2005, 51 denkt eher an das Domkapitel als Auftraggeber, da das Retabelprogramm „ganz auf den Dom abgestimmt zu sein scheint“ (Anm. 46), widerspricht sich aber selbst, indem sie sagt, dass die mutmaßlichen Auftraggeber "in der ikonographischen Ausrichtung des Bild- / programm" (S. 51 / 52) ihre Annäherung an den "neuen Herren der Mark" (S. 51) zum Ausdruck brachten.

Das Reliquienretabel im monastischen Umfeld

Die im vorigen Kapitel besprochenen Werke sind beide in die 1370er Jahre zu datieren und gehören damit bereits zu den späteren Beispielen. Mit Flügeln zu schließende Reliquienretabel tauchen nämlich bereits wesentlich früher auf und sind, wie allerdings nur mit aller Vorsicht angesichts der dezimierten Zahl der auf uns gekommenen Altaraufsätze gesagt werden kann, offenbar zuerst im monastischen Kontext anzutreffen. Klosterkirchen, in denen sich Mönche oder Nonnen zum Gebet und anderen liturgischen Riten zusammenfanden, oder auch Stiftskirchen mit ihren einem Konvent vergleichbaren Stiftsdamen oder -herren scheinen für das Aufkommen der Flügelretabel – ob mit oder ohne Reliquien – besonders geeignete Orte gewesen zu sein, anders als Bischofs- oder Pfarrkirchen, wo sie erst geraume Zeit später anzutreffen sind.⁴⁶¹ Die Gründe dürften in den besonderen Anforderungen der „Nutzer“, also der Konventualen bzw. der Stiftsgeistlichen liegen, die, anders als Laien, aufgrund ihres Status einen differenzierten und intellektuellen, also auf Gelehrsamkeit beruhenden Zugang zur Heiligen Schrift, aber auch zur Liturgie und zu speziellen Frömmigkeitsformen hatten, in die sich die Flügelretabel einfügten. So ist Norbert Wolf zuzustimmen, wenn er formuliert: „Das Schnitzretabel war anfänglich also keineswegs ein populäres Andachtsinstrument, es war, wie auch die Bildprogramme ausweisen, die durch Reliquien ergänzt werden konnten, aber nicht mußten, Mittel ekklelastischer, nicht zuletzt monastischer Selbstreflexion“.⁴⁶²

Die Gründe für die Genese der mit Flügeltüren zu schließenden Reliquienretabel sind ebenso vielschichtig wie umstritten. Geradezu den Rang einer Berühmtheit hat Harald Kellers Aufsatz von 1965 erlangt, in dem er die These vertrat, dass der Flügelaltar quasi als ein auf den Altar gestellter Heiltumsschrank mit ausgesprochenem Tresorcharakter anzusehen sei.⁴⁶³ Dieser Annahme wird bis heute mit einigen guten Gründen heftig widersprochen, obwohl nicht von der Hand zu weisen ist, dass für die Entstehung des Typus im späten 13. Jahrhundert die Möglichkeit zur Aufbewahrung, Inszenierung und Präsentation des kostbaren Heiltums eine konstituierende Rolle gespielt hat.⁴⁶⁴ Was die

⁴⁶¹ vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 331 ff.

⁴⁶² vgl. Wolf, Überlegungen, 1994, 108.

⁴⁶³ vgl. Keller, Flügelaltar, 1965

⁴⁶⁴ Gegen Kellers These vor allem Wolf, Überlegungen, 1994; ders., Schnitzretabel, 2002. Siehe auch den dort reflektierten Forschungsstand, a.a.O., 11 ff. Decker, Ende, 1985, sprach sich in strikter Ablehnung der Kellerschen These dafür aus, dass die Reliquien für das Aufkommen von Flügelretabeln keine Rolle gespielt hätten, wogegen sich wiederum Anton Legner, Hagiophilie, 1986 wandte. Ein Beispiel für einen Flügelaltar des 14. Jhs. ohne Reliquien ist der sog. Grabower Altar, um 1380, Hamburg, Kunsthalle, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 189 ff.

Wandelbarkeit von Flügelretabeln angeht, so hat sich die Forschung hingegen in jüngster Zeit weniger den Reliquienretabeln als vielmehr reinen „Bild“-Werken zugewandt und die Möglichkeiten des Öffnens und Schließens, des Zeigens und Verbergens unterschiedlicher Bildprogramme in den Fokus genommen.⁴⁶⁵ Reliquienretabel finden in der Regel weniger Beachtung; dabei wird die Tatsache übersehen, dass in Retabeln rekondierte Heiltümer ein gleichgewichtiger, untrennbarer Teil eben dieser Bildprogramme sind, ohne die die gemalten oder geschnitzten Bilder nicht funktionieren würden – und umgekehrt ebenso, eine These, um die genau es mir hier geht. Wir haben im Reliquienretabel nicht einerseits Bildwerke und andererseits Heiltum in Form von „nackten“, in Stoff gehüllten Partikeln oder in kostbaren Reliquiaren gefassten *pignora* vor uns, sondern beide „Gattungen“ gehen eine Symbiose ein, die sich im wörtlichen Sinn zu einem „Gesamtbild“ fügt, wie es vor der Mitte des 13. Jahrhunderts in dieser gleichsam sinnstiftenden Einheit nicht nachzuweisen ist. Heike Schlie verfolgt in ihrem Aufsatz von 2004 einen ähnlichen Ansatz, auch wenn sie ebenfalls nicht auf Reliquienretabel eingeht. Bei den von ihr als Beispiele herangezogenen Flügelaltären geht sie von einer jeweils als Ganzes aufgefassten Ikonographie aus, wobei sichtbare und unsichtbare Elemente – je nach Wandlung – sich gegenseitig bedingen und durchdringen.⁴⁶⁶ Ähnlich argumentiert Valerie Möhle, indem sie ikonographische Parallelen zwischen Innen- und Außenansichten von Flügelretabeln zueinander in Beziehung setzt.⁴⁶⁷ Allerdings bezieht auch Möhle leider keine Beispiele ein, in denen statt Bildern Reliquien präsentiert werden, was meiner Meinung nach aber nicht nur legitim, sondern dringend geraten erscheint.⁴⁶⁸

Betrachten wir im Folgenden einige Beispiele, die die hier kurz umrissenen Zusammenhänge belegen können, so bieten sich aufgrund ihres Erhaltungszustandes, ihrer besonderen Bedeutung für unser Thema sowie ihrer herausragenden künstlerischen Qualität vor allem die großen Retabel an, die sich im Rheinland und in Norddeutschland erhalten haben.

⁴⁶⁵ Zuletzt unter Berücksichtigung und Differenzierung des „medialen“ Aspekts: Rimmele, *Transparenzen*, 2016.

⁴⁶⁶ vgl. Schlie, *Wandlung*, 2004

⁴⁶⁷ vgl. Möhle, *Wandlungen*, 2004

⁴⁶⁸ Bereits Welzel, *Abendmahlsaltäre*, 1991, 13 ff., plädiert dafür, dass Reliquien keinen besonderen Anteil an der Genese des Retabels gehabt haben.

Die Retabel in Oberwesel, Marienstatt und Köln

Oberwesel

Wenden wir uns zunächst dem sog. Oberweseler Goldaltar zu (Abb. 76).



Abb. 76 Oberwesel, Liebfrauenkirche, Hochaltarretabel, sog. Goldaltar

Das monumentale Werk bestimmt mit seiner Gesamtbreite von sechseinhalb Metern und einer Höhe von nahezu zweieinhalb Metern bis heute den östlichen Abschluss des Chores der Liebfrauenkirche in Oberwesel, wo es den Hochaltar zierte.⁴⁶⁹ Die Datierung des kostbaren Retabels ist bis heute in der Forschung umstritten und hängt u.a. von der Frage ab, ob das Werk in seinem heutigen Zustand „aus einem Guss“ entstanden ist oder ob man von einer Herstellung in mehreren Phasen ausgehen muss. Zwar ist die Annahme Suckales, dass das obere Register als eine spätere Ergänzung der Zeit um 1350 für das nach seiner Meinung um 1330 als eigenständiges Retabel geschaffene heutige untere Register anzusehen sei, durch die jüngsten Untersuchungen der Konstruktion von Schrein und Flügeln widerlegt worden; gleichwohl besteht ein stilistischer Unterschied zwischen den Skulpturen beider Register, der in einem zeitlichen Abstand der Entstehung begründet sein mag.⁴⁷⁰ Wichtigster Anhaltspunkt für die Datierung ist die durch eine

⁴⁶⁹ Grundsätzlich dazu: Sebald, Kirche, 2002; Dölling, Goldaltar, 2002; Wolf, Schnitzretabel, 2002, 95 -111. Die Forschung geht davon aus, dass das Retabel von Anfang an für diesen Ort hergestellt wurde. Das Retabel hat insofern eine bewegte Geschichte, als die Skulpturen bereits im 19. Jahrhundert und erneut 1975 Diebstählen zum Opfer fielen. Glücklicherweise konnten die meisten Werke nach dem letzten spektakulären Fall wiedererlangt und in das Retabel zurückversetzt werden; vier noch fehlende Figuren (zwei heilige Bischöfe, eine weibliche Heilige und der kniende König aus der Anbetung der Könige) sind 2009 durch Nachschöpfungen des Südtiroler Bildhauers Wilhelm Senoner ergänzt und an ihrem angestammten Ort im Retabel platziert worden. Zum Diebstahl und zur Restaurierungsgeschichte vgl. Dölling, a.a.O. 50, 96 und passim.

⁴⁷⁰ vgl. Suckale, Hofkunst, 1993, 162, dazu Anm. 88 auf S. 201. Die Datierung um 1350 bezieht Suckale auch auf die bemalten Außenseiten der Flügel sowie auf die beiden erhaltenen Figuren von Maria und des Gekreuzigten, die ebenfalls von der Außenseite stammen. Neben stilistischen Gründen macht Suckale auch historische geltend, da er zu bedenken gibt, dass die Darstellung eines heiligen Papstes mit dreifacher Tiara im oberen Register erst nach der Aussöhnung des Trierer Erzbischofs Balduin mit dem Papst im Jahr 1342 möglich gewesen sei, a.a.O. Siehe auch Suckale, Beiträge, 2001, 247 – 249. Zur

erhaltene Urkunde gesicherte Weihe des Hochaltars im Jahr 1331, was freilich noch nichts über den tatsächlichen Zeitraum der Herstellung aussagt.⁴⁷¹ Ähnlich unklar wie die Datierung gestaltet sich die Antwort auf die Frage, wo das Werk entstanden ist und wer es in Auftrag gegeben hat. Diese Themen können hier nur in aller Kürze referiert werden, da sie nicht primär Gegenstand meiner Untersuchung sind. Gleichwohl lässt sich so viel sagen, dass ein mehr oder weniger enger Zusammenhang mit der Kölner Kunst der ersten Jahrhunderthälfte bzw. der Mitte des 14. Jahrhunderts allgemeiner Konsens ist.⁴⁷² Als Auftraggeber ist in der Forschung neben dem Trierer Erzbischof Balduin von Luxemburg auch die Stadt Oberwesel genannt worden.⁴⁷³

Bevor ich näher auf das Retabel eingehe, ist es wichtig festzuhalten, dass wir bzgl. der Liebfrauenkirche in der glücklichen Lage sind, einen bedeutenden Teil der Erstaussstattung *in situ vorzufinden*. So haben sich neben dem Hochaltarretabel der prachtvolle Lettner, das Chorgestühl, das Sakramentshaus und eine autonome, mobile Grablegungsgruppe bzw. ein Hl. Grab in der Kirche erhalten. Von der einst umfangreichen Ausstattung mit Glasmalereien sind nur wenige Fragmente auf uns gekommen: Außer der bereits erwähnten Bauinschrift und wenigen ornamentalen Resten ist vor allem ein Christuskopf im Couronnement des Chorscheitelfensters zu erwähnen.⁴⁷⁴ Der künstlerische Rang sowohl des auf uns gekommenen Inventars als auch der Architektur des ab 1308 in Angriff genommenen Neubaus ist außerordentlich hoch und der besonderen Bedeutung der Liebfrauenkirche angemessen, die 1258 in ein Kollegiatsstift umgewandelt worden war, aber weiterhin ihre Funktion als Pfarrkirche beibehielt. Nach Baubeginn erwies sich Balduin, zunächst noch als Diözesanbischof, als wichtiger Förderer des Projekts,

Untersuchung und Restaurierung des Retabels siehe Sebald, Kirche, 2002 und Dölling, Goldaltar, 2002. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 97, stützt insofern Suckales These, als er zwar nicht von einer späteren Hinzufügung der oberen Figurenreihe im Sinne einer Ergänzung ausgeht, wohl aber einen möglichen Planwechsel ins Spiel bringt, der die stilistischen Differenzen und damit auch möglicherweise chronologisch später entstandenen Skulpturen im oberen Register erklären könnte.

⁴⁷¹ Die Weiheurkunde, die sich auf den Hochaltar mit dem Patrozinium der Gottesmutter und der Hl. Anna und den Chor bezieht, nennt als Datum den Tag der Himmelfahrt Mariens des Jahres 1331 und befindet sich heute hinter Glas in einer Nische an der Nordseite der Chorapsis. Lt. einer Nachricht von Paul Clemen aus dem Jahr 1930 soll sie sich ursprünglich in der Hochaltarmensa befunden haben, vgl. Nikitsch, Kirchenbau, 2002, 133 und Anm. 4. Der Baubeginn der heute bestehenden Kirche ist lt. Inschrift in den Chorfenstern für das Jahr 1308 belegt, vgl. Nikitsch, Kirchenbau, 2002.

⁴⁷² Eine gute Zusammenfassung der Forschungslage bei Wolf, Schnitzretabel, 2002, 95 ff. Für Hans Peter Hilger gehört der Oberweseler Goldaltar zu den „großen Kölner Reliquienaltären des 14. Jahrhunderts“, vgl. Hilger, Reliquienaltäre, 1995, passim.

⁴⁷³ vgl. Sebald, Kirche, 2002, 25. Sebald betont zu Recht die theologische Bildung, die beim Auftraggeber der Ausstattung der Liebfrauenkirche vorauszusetzen ist und plädiert deshalb eher für den Trierer Erzbischof als Auftraggeber; Nikitsch, Kirchenbau, 2002, 133.

⁴⁷⁴ Parello, Glasmalereien, 2002

was möglicherweise ein weiterer Hinweis auf seine mögliche Auftraggeberrolle bzgl. des Goldaltars ist.⁴⁷⁵

Das mit zwei Flügeln verschließbare Retabel präsentiert sich in seinen beiden Ansichten sehr unterschiedlich, vergleichbar ist allerdings die formale Strenge und Betonung der Fläche.⁴⁷⁶ Im geschlossenen Zustand zeigen die in Malerei ausgeführten Darstellungen der Außenseiten der Flügel jeweils fünf Heilige, die in zwei Geschossen einzeln unter spitz- bzw. kielbogigen Arkaden stehen. In der oberen Reihe sind dies Johannes der Täufer und Paulus (linker Flügel) sowie Petrus und Jakobus der Ältere (rechter Flügel). Die untere Zone zeigt eine nicht näher bestimmte weibliche Heiligenfigur, Agnes und Katharina (links) sowie Dorothea, Maria Magdalena und Margareta (rechts). Alle Figuren wenden sich der Mitte zu, die durch ein beide Geschosse durchlaufendes, wimpergbekröntes Ornamentband mit einem in Rhomben eingeschriebenen Blümchenmuster gekennzeichnet ist. Hier befanden sich im oberen Register ehemals die plastischen Figuren von Maria und Johannes Ev. als Assistenzfiguren eines ebenfalls holzgeschnitzten Christus am Kreuz, der genau über der Fuge zwischen beiden Flügeln angebracht war und deshalb entfernt werden musste, wenn man das Retabel öffnen wollte.⁴⁷⁷ Von dieser Kreuzigungsgruppe haben sich der Kruzifix in der Liebfrauenkirche selbst und die Maria im Museum Schnütgen in Köln erhalten; die Figur des Johannes ist verschollen.⁴⁷⁸

Öffnet man die Flügel, sieht sich der Betrachter einer überwältigenden Schauwand, bestehend aus Architekturelementen, geschnitzten Figuren und einer Reliquienzone, gegenüber; der überaus kostbare Eindruck wird vor allem durch die reiche Vergoldung aller Teile hervorgerufen, dem das Retabel seinen volkstümlichen Namen „Goldaltar“ verdankt.⁴⁷⁹ Die Ikonographie ist komplex und vielschichtig; die untere Figurenreihe

⁴⁷⁵ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 98. Zur Architektur der Liebfrauenkirche vor allem Sebals, Kirche, 2002, 9 ff. mit weiterer Literatur.

⁴⁷⁶ Entgegen der Annahme Hilgers hat das Retabel ursprünglich weder eine Predella noch ein Gesprenge besessen, vgl. Hilger u.a., Dom, 1990, 20 und Sebald, Kirche, 2002, 9. Das heute vorhandene Gesprenge, aufbewahrt im südlichen Seitenschiff, ist eine Zutat von 1901/02 und ersetzt einen ehemals vorhanden gewesen barocken Aufsatz, der heute im nördlichen Seitenschiff aufgestellt ist.

⁴⁷⁷ Ähnlich wie am späteren Retabel aus Schloss Tirol, siehe oben.

⁴⁷⁸ Aufgrund von Umriss Spuren und Halterungsresten an den betreffenden Stellen der Flügelaußenseiten kann die Zugehörigkeit der Kreuzigungsgruppe als gesichert angesehen werden. Die Figur des Gekreuzigten ist heute im Chor aufgestellt, die trauernde Maria im Museum Schnütgen, Inv. Nr. A987. Ähnlich wie der Goldaltar selbst ist auch die Datierung dieser Figuren umstritten. Während Suckale, Hofkunst, 1993 von einer Entstehung um 1350 ausgeht, nimmt Wolf, Schnitzretabel, 2002, 96, für den Gekreuzigten ein früheres Datum an, vgl. auch Bergmann, Holzskulpturen, 1989, 270; demnach ist eine Zweitverwendung des Kruzifix am Retabel nicht auszuschließen. Auf die mögliche Funktion des Kruzifix komme ich weiter unten zu sprechen.

⁴⁷⁹ Seit wann diese Bezeichnung geläufig ist, lässt sich nicht eindeutig ermitteln, ist aber wohl erst in der „Neuzeit“ aufgekommen, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 104.

der Flügel zeigt neben musizierenden Engeln stehende Figuren des Alten Testaments, von den Stammeltern Adam und Eva über Abraham und Isaak, Aaron (oder Abel?) und Melchisedek hin zu Propheten bis zu Moses mit den Gesetzestafeln und der Hl. Anna (?).⁴⁸⁰ Im unteren Register des Schreins sind Stationen der Passion Christi sowie dessen Epiphanie zu erkennen.⁴⁸¹ Alle Szenen und Figuren sind einzeln unter Arkaden gestellt. Im oberen Geschoss befinden sich auf den Flügeln Standfiguren herausragender Heilige der Kirchen- und Märtyrergeschichte, unter ihnen die Kirchenväter sowie weibliche Heilige wie Maria Magdalena, eine weitere heilige Frau mit Salbgefäß, Agnes und vermutlich Margarete. Im Schrein sind die stehenden zwölf Apostel zu sehen, die flankierend neben der zentralen Gruppe der beiden thronenden, gekrönten Figuren von Maria und Christus erscheinen, die den optischen und inhaltlichen Mittelpunkt des gesamten Programms bilden und als Triumph der Ecclesia zu verstehen sind, dem durch die begleitenden Attribute zweier Pelikane im Vordergrund, die ihre Jungen mit ihrem Blut nähren, und eines Gefäßes in Form einer Pyxis im Hintergrund, eine betont eucharistische Komponente beigegeben wird. Die Christusfigur ist eine nach dem Diebstahl der Originalfigur von 1975 entstandene Kopie. Zwei Heilige Bischöfe des linken sowie eine weibliche Heilige des rechten Flügels sind Neuschöpfungen von 2009.⁴⁸² Als Grundlage der Rekonstruktion des durch einige schwerwiegende Eingriffe in Mitleidenschaft gezogenen Skulpturenbestands diente die 1867, also vor dem ersten Diebstahl, angefertigte Zeichnung des geöffneten Goldaltars von H. Schneider.⁴⁸³

Die Bilderwand des geöffneten Retabels wird ergänzt durch eine Reliquienzone im Sockelgeschoss von Schrein und Flügeln. Diese Zone besteht aus einzelnen Kammern, die zu Dreiergruppen zusammengefasst und jeweils durch eine maßwerkbesetzte Arkade nach vorne hin abgeschlossen sind.⁴⁸⁴ Insgesamt handelt es sich um 84 Gefache, wobei die sechs mittleren des Schreines etwas breiter sind als die übrigen, entsprechend der ebenfalls gegenüber den anderen eine größere Breite aufweisenden Mittelarkaden für die Figuren beider Register. Die

⁴⁸⁰ So die Deutung der weiblichen Figur auf dem rechten Flügel von Ehresmann, *Theology*, 1997, 204 ff.

⁴⁸¹ Adam und Eva sind Neuschöpfungen nach Verlust im 19. Jahrhundert, ebenso der Gekreuzigte aus dem Passionszyklus. Das Original befindet sich heute im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz. Der kniende König ist eine Neuschöpfung von 2009, siehe Anm. 8.

⁴⁸² Vgl. Anm. 8.

⁴⁸³ Die Zeichnung ist abgedruckt in: Elfried Bock, *Die ehemalige Stiftskirche Unserer Lieben Frauen in Oberwesel*, in: *Das monumentale Rheinland, Köln / Neuß 1867*. Zit. nach Dölling, *Goldaltar*, 2002, Anm. 36. Auf der Zeichnung sind alle Details des geöffneten Retabels minutiös dargestellt, deshalb ist es auffällig, dass weder die beiden Pelikane noch die Pyxis abgebildet sind. Es gibt aber keinen Anlass zur Vermutung, dass diese Elemente spätere Zutaten sind.

⁴⁸⁴ Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 101.

Reliquienkammern des Schreins waren von der Rückseite her zugänglich, indem herauschiebbare Bretter in den entsprechenden Maßen der Kammern den Eingriff in die Gefache ermöglichten.⁴⁸⁵ Bei den Flügeln war diese Option nicht gegeben, da die Außenseiten bemalt sind und keinen Zugang zu den Reliquien erlaubten; auch von der Vorderseite gab es aufgrund der fest installierten Maßwerkarkaden keine Gelegenheit, Heiltümer abwechselnd zu entnehmen oder zu deponieren. Auf diesen Umstand komme ich noch zurück. Das Maßwerk und die unteren Zonen der trennenden Fialen weisen eine Glanzvergoldung über rotbraunem Poliment auf, die Hintergründe der Kammern sind rot gefasst.⁴⁸⁶

Die Reliquienfächer sind heute leer, und so präsentieren sie sich auch bereits auf der erwähnten Zeichnung des Retabels von 1867.⁴⁸⁷ Tatsächlich ist über Art und Verbleib der Heiltümer nichts bekannt. Ein im Jahr 1769 verfasster Visitationsbericht für die Oberweseler Liebfrauenkirche nennt bereits ausdrücklich keinerlei Reliquien, offenbar war der Kirche schon zu diesem Zeitpunkt aus unbekanntem Gründen ihr Bestand an *pignora sancta* abhanden gekommen.⁴⁸⁸ Unglücklicherweise hat sich auch kein einziges Inventar, den Schatz der Liebfrauenkirche betreffend, erhalten, so dass wir leider über keinerlei Informationen verfügen, was Art und Bedeutung der Reliquien betrifft.⁴⁸⁹

In ihren Erörterungen des Oberweseler Goldaltars messen weder Norbert Wolf noch Eduard Sebald den ehemals im Retabel deponierten Reliquien eine große Bedeutung hinsichtlich deren Anteil am Erscheinungsbild und inhaltlicher Aussage des Altaraufsatzes bei, wobei beide offensichtlich die Größe der Reliquienzone und deren Position im untersten Geschoss zum Maßstab nehmen. Bei Wolf heißt es mit Verweis auf Bernhard Decker dazu: „Die Reliquienostentation ist aber nicht nur quantitativ peripher. ... Der Reliquieninhalt ist in Oberwesel gleichsam das sakral-substantielle Unterpfand jener Idee, die sich im Programm

⁴⁸⁵ Dölling, Goldaltar, 2002, 34.

⁴⁸⁶ Ebenda., 40-42

⁴⁸⁷ Siehe Anm. 21.

⁴⁸⁸ Pauly, Trier, 1980, 456.

⁴⁸⁹ Ebda., 272. Wir können davon ausgehen, dass die Liebfrauenkirche im Mittelalter über einen bedeutenden Reliquienschatz verfügt hat. Darauf deuten nicht nur das Hochaltarretabel selbst, sondern auch die reiche und qualitativ hochwertige Ausstattung, der wahrscheinlich im erzbischöflichen Auftrag entstandene Neubau ab 1308 sowie die Tatsache hin, dass die Kirche bevorzugte Grablage der auf der nahen Schönburg residierenden Herren von Schönburg auf Wesel war, vgl. DI 60, Rhein-Hunsrück-Kreis I, Einleitung, 2. Kurzer historischer Überblick (Eberhard J. Nikitsch), in: inschriften.net, [urn:nbn:de:0238-di060mz08e003](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0238-di060mz08e003). Eine Quelle aus dem späten 18. Jahrhundert besagt, dass der Oberweseler Stadtrat Pretiosen aus der Liebfrauenkirche zur Begleichung einer französischen Kontribution veräußert hat; von Reliquien ist dabei nicht die Rede: Bistumsarchiv Trier, Abt. 95, Nr. 323, Bl. 271 v, vgl. Pauly, Trier, 1980, 337. Nur ergänzend: In der Oberweseler „Schwesterkirche“ St. Martin, die ebenfalls eine Stiftskirche war und in Anspruch und Bedeutung mit Liebfrauen konkurrierte, hat sich aus dem 14. Jahrhundert ein kleines Reliquienretabel erhalten, vgl. Pauly, Trier, 1980, 456 f.

kundtut. Der Oberweseler Altaraufsatz ist primär kein Reliquienretabel. Er ist Bild-Werk“.⁴⁹⁰ Ähnlich klingt es bei Sebald, der postuliert, dass die Reliquien im Retabel „offenbar“ eine untergeordnete Rolle spielen.⁴⁹¹ Was genau aber ist das Bildprogramm, das lt. Wolf von den Reliquien lediglich als Unterpfand ergänzend begleitet wird? Eingehend hat sich Donald Ehresmann 1997 mit der komplexen Ikonographie des Oberweseler Retabels auseinandergesetzt und schlüssig dargelegt, dass wir es – um es auf den Punkt zu bringen – mit einer Vorstellung des Triumphes der Kirche in ihrer Gesamtheit und Zeitlosigkeit zu tun haben, wobei der Fokus vor allem auf die Eucharistie und dem Opfer Christi, das in der Feier der heiligen Messe, in der Gemeinschaft der Kirche, rituell wiederholt wird, gelegt ist.⁴⁹² Dabei verweist Ehresmann vor allem auf zwei Aspekte, die um 1300 sowohl in theologischen Diskussionen als auch in populären Frömmigkeitsvorstellungen von zentraler Bedeutung waren: die Einheit der Kirche und die reale Präsenz Christi in der eucharistischen Feier.⁴⁹³ Die tatsächliche Anwesenheit des Erlösers während der Messfeier kommt im Retabel vor allem im unteren Register des geöffneten Schreins sinnfällig zum Ausdruck, wo wir Darstellungen der Epiphanie und der Passion Christi vor uns haben. Auf der vom Betrachter aus gesehenen rechten Schreinseite sehen wir von rechts nach links – also auf die Mitte hin - Johannes den Täufer als Vorläufer des Messias, dann die Verkündigung und schließlich die Anbetung der Könige. Die linke Seite präsentiert von links nach rechts ebenfalls auf das Zentrum ausgerichtet Christus am Ölberg, eine Ecce-Homo-Darstellung, die Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung sowie Kreuzabnahme und Grablege. Letztere Darstellung und die stehende Madonna aus der Anbetungsszene sind die beiden zentralen Bildthemen, herausgehoben auch durch die jeweils größere Breite der sie überfangenen Arkaden. Überzeugend legt Ehresmann die eucharistische Komponente der Inkarnation Christi, visualisiert in der Darstellung der Verkündigung an Maria und der Anbetung der Könige als Christi Einritt in die Welt, dar, indem er einschlägige mittelalterliche Quellen heranzieht.⁴⁹⁴ In einer ähnlich konkreten Beziehung zur Eucharistie sieht Ehresmann auch die Bilder der Passion auf der anderen Seite, da diese die Verbindung zwischen dem in der heiligen Messe sich stets wiederholenden Opfer Christi und dessen historischem Leidensweg herstellen: Die Verwandlung von Brot in den Leib des Herrn, der sich für die Sünder

⁴⁹⁰ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 109 und 110; Decker, Ende, 1985, 82.

⁴⁹¹ Sebald, Kirche, 2002, 11.

⁴⁹² Ehresmann, Mass, 1997. Der Meinung von Ehresmann haben sich Wolf und Sebald grundsätzlich angeschlossen. Die zentrale Bedeutung der Eucharistie in der Ikonographie wird bereits durch die von eucharistischen Symbolen begleitete Synthronosgruppe in der Mitte des Retabels angezeigt.

⁴⁹³ Ehresmann, Mass, 1997, 216. Siehe auch de Lubac, Corpus, 1969, 127-141.

⁴⁹⁴ Ehresmann, Mass, 1997, 217 ff.

geopfert hat, ist konkret an seiner durch die Evangelien und Schriften der Kirchenväter und anderer überlieferten Passion nachvollziehbar.⁴⁹⁵ Wolf betont zudem den typologischen Charakter, den das gesamte untere Figurenrepertoire repräsentiert, wenn man auch die Flügel mit Adam und Eva, Propheten und Engeln hinzunimmt.⁴⁹⁶

Wenn somit das „Thema“ des Retabels in seinem Kern umrissen ist, fallen zwei Auffälligkeiten ins Auge. Die erste ist, dass am Oberweseler Retabel an keiner Stelle die Auferstehung erscheint, die doch das wichtigste Ereignis im Erlösungswerk Christi darstellt. Es erschiene konsequent, den Passionszyklus im unteren Register nicht mit der Grablegung im Zentrum, sondern mit einem Bild der Frauen am Grabe oder dem auferstandenen Herrn „chronologisch“ abzuschließen, gleichsam als Höhe- und Endpunkt der Passion. Die zweite Auffälligkeit liegt in den Darstellungen des Leidenswegs selbst begründet: Jede Szene ist in einer äußerst verkürzten und reduzierten Form wiedergegeben. Der Zyklus beschränkt sich auf das absolut Notwendige, um die dargestellte Episode zu identifizieren, jegliches ausschmückendes Beiwerk ist weggelassen. Zumeist handelt es sich lediglich um die Figur Christi, die dargestellt ist, und unbedingt notwendige Attribute wie das Kreuz in der Kreuztragungs- und Kreuzigungsdarstellung. Auch die anderen Szenen sind ebenfalls auf minimalste Dimensionen zurechtgeschnitten. Nur die Kreuzabnahme weist in der Darstellung des Joseph von Arimatäa eine – unverzichtbare – zweite Figur neben Christus auf, und die Grablegung hat zwei Marien mit Salbgefäßen als zusätzliches Personal. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Figuren der anderen Seite: In der Verkündigungsszene stehen der Erzengel und Maria ganz vereinzelt, jeder für sich, unter einer Arkade, und auch die Anbetung der Könige geschieht nicht in einem vereinheitlichten Raumgefüge, sondern alle Personen sind durch die vertikalen Architekturglieder streng voneinander getrennt. Der Charakter der Vereinzelung wird noch dadurch unterstrichen, dass die Maria der Anbetung stehend dargestellt ist; eine ungewöhnliche Bildform in diesem ikonographischen Zusammenhang und dazu geeignet, die Madonna nicht nur im Zusammenhang mit der Epiphanie, sondern auch als eigenständiges

⁴⁹⁵ Ebenda, 219 ff.

⁴⁹⁶ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 108 f. Dem entsprechen auch die Darstellungen von alttestamentarischen Figuren, die dezidiert auf die Eucharistie verweisen, wie Aaron oder Abel und Melchisedek. Für Ehresmann passt ebenso seine Identifizierung der weiblichen Heiligen auf dem rechten Flügel als Hl. Anna in dieses Konzept, vgl. Ehresmann, Mass, 1997, 204 ff. Das Thema der Eucharistie im Zusammenhang mit der Einheit der ganzen Kirche und der Präsenz Christi in der verwandelten Hostie muss sicher auch im Zusammenhang mit dem seit dem späten 13. Jahrhundert sich verbreitenden Corpus-Christ-Fest gesehen werden. Es wäre interessant zu wissen, seit wann und in welcher Form das Fronleichnamfest in der Liebfrauenkirche begangen worden ist; leider gibt es darüber keine Informationen, zumindest keine verfügbaren.

Bildwerk aufzufassen.⁴⁹⁷ Mit anderen Worten, wir haben es hier nicht mit einer narrativen Darstellung der Inkarnation, Epiphanie und Passion zu tun – in diesen „Szenen“ liegt nichts Erzählerisches –, sondern mit einer abbreviaturhaften Abbildung von Zeichen.

Das abstrahierende Moment, das diesen Bildern anhaftet, ist nun auf das Engste verwandt mit den – ehemals – darunter befindlichen Reliquien, denn diese zeichnen sich auf Grund ihrer Substanz durch ihre ausgesprochen unikonische Erscheinung aus. Als direkt ansichtige oder in Stoff gehüllte Partikel entfalteten sie keine bildhafte Wirkung, sie blieben unanschauliches, numinoses Heiltum, das in seiner Zeichenhaftigkeit verweisenden Charakter enthielt.⁴⁹⁸ Dieses Prinzip greifen die unteren Darstellungen am Schrein auf und setzen damit zunächst rein formal die im Sockel geborgenen Reliquien nach oben fort. Doch auch inhaltlich lässt sich ein deutlicher Bezug feststellen: Die *pignora sancta* dienen quasi als „Untermauerung“, als Basis des darüber in Bildern vorgestellten Heilsgeschehens, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft in den für die Gesamtkonographie wichtigen Darstellungen der Epiphanie und Passion Christi mit ähnlich zeichenhaftknappen Bildern äußert. Es geht hier nicht um eine erzählende Schilderung der Verkündigung, Anbetung der Könige und der Passionsereignisse, sondern um das Vorstellen von Heilswahrheiten und -versprechen, wie sie die Reliquien ebenfalls verkörpern. Insofern wird das Leben Jesu eng mit den Überresten von Märtyrern und Heiligen verknüpft, die sich als Nachfolger Christi verdient gemacht haben und in ihrer physischen Präsenz in Form von Reliquien bis in die Gegenwart ihre Wirk- und Gnadenmacht entfalten.⁴⁹⁹ Auf einer nächsten Ebene folgt dann die Verbindung mit den Aposteln, dem Personal des Alten Bundes, den Heiligen, der Eucharistie und schließlich der triumphierenden Ecclesia selbst. Zusammengefasst garantieren die Oberweseler Reliquien im Retabel Bedeutung und Macht der siegreichen Kirche, sie sind ihre Zeugen und Unterpfand des durch den Kreuzestod Christi gegebenen Erlösungsversprechens.

⁴⁹⁷ Stehende Marienfiguren in einer Anbetungsdarstellung finden sich vor allem in der Baukulptur, etwa an Portalanlagen, so am Marienportal der Kathedrale von Amiens oder am bereits besprochenen Portal des Freiburger Münsters in der Westvorhalle, vgl. Morsch, Portalhalle, 2001, 107 ff.

⁴⁹⁸ Aufgrund des geringen Platzangebots ist nicht davon auszugehen, dass sich hinter dem Maßwerk aufwändige Reliquiare befunden haben.

⁴⁹⁹ In ähnlich zeichenhafter Weise präsentieren sich einzelne Passionsszenen auf den Innenseiten der Flügel des Polyptychons aus Floreffe, entstanden im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts für eine wundertätige, in der Schreinmitte von zwei Engeln präsentierte Kreuzreliquie, heute im Pariser Louvre. Dieses kostbare Werk der Goldschmiedekunst hat möglicherweise in der Diskussion um die Entstehung des Reliquienretabels eine größere Beachtung verdient; vgl. AK Köln 1995, Nr. 13.

Möglicherweise haben wir hier auch einen Schlüssel, um die nicht vorhandene Darstellung der Auferstehung oder der Frauen am leeren Grabe Christi zu erklären; eine auffällige Besonderheit in der Ikonographie des Oberweseler Goldaltars, die in der Forschung kaum Niederschlag fand.⁵⁰⁰ Untersucht man gleichzeitige oder frühere Bildprogramme der Passion, so gehört eine Darstellung des Ostermorgens fast immer dazu, erfüllt sich doch erst in der Auferstehung Christi das Erlösungswerk, weshalb eine entsprechende Abbildung wichtiger Bestandteil der Passionsikonographie gewesen ist.⁵⁰¹ Es gibt allerdings Ausnahmen, so etwa das ebenfalls gemalte Retabel in der ehemaligen Stiftskirche St. Marien im hessischen Wetter, entstanden in der Mitte des 13. Jahrhunderts (Abb. 77).⁵⁰²



Abb. 77 Wetter, St. Marien, Hochaltarretabel

In sieben Bildern wird das Leiden Christi von der Gefangennahme bis zur Grablegung geschildert, mit der der Zyklus endet. Allerdings ist die Tafel nicht im ursprünglichen Zustand auf uns gekommen. Vermutlich wurde

⁵⁰⁰ Ehresmann, Mass, 1997.202, erwähnt zwar das Fehlen der Auferstehungsdarstellung, geht aber nicht näher darauf ein. Dafür weist er auf andere Besonderheiten in der Passionsikonographie des Oberweseler Retabels hin, z.B. auf die Absenz einer Darstellung des letzten Abendmahls. Ehresmann glaubt in der in Oberwesel zu erkennenden Betonung auf das Leiden Christi eine thematische Konzentration auf das Thema der Eucharistie zu sehen. Allerdings wäre in dem Fall gerade das letzte Abendmahl der deutlichste Bezug dazu.

⁵⁰¹ Z.B. auf der vermutlich während des Zweiten Weltkriegs verbrannten Tafel aus der Quedlinburger Aegidienkirche, ehemals Berlin, entstanden um 1270, vgl. Kemperdick, Gemälde, 2010. 239, mit Literaturangaben.

⁵⁰² Vgl. Mittelalterliche Retabel in Hessen. Ein Forschungsprojekt der Philipp -Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt und der Universität Osnabrück. Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG 2012 – 2015: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3537/1/Wetter_Passionsretabel_20351907.pdf

sie von einem Bogen bekrönt, an dem sich ein Kruzifix befand, ähnlich, wie Stephan Kemperdick es für die Berliner Tafeln aus der Wiesenkirche in Soest nachweisen konnte.⁵⁰³ Über das Aussehen dieses hypothetischen Altarbogens ist allerdings nichts bekannt, so lässt sich auch nicht sagen, ob es in dem Zusammenhang möglicherweise ein Bild des Auferstandenen gegeben hat. Hinzu kommt, dass man im Kontext des Retabels vermutlich ein Grabmal voraussetzen muss, auf das die Darstellungen Bezug nehmen, weshalb der Grablegungszone ein besonderes Gewicht beigemessen ist.⁵⁰⁴ Bezüglich des Retabels aus Wetter haben wir also mit einigen Unbekannten zu rechnen, so dass Aussagen über die Ikonographie nur mit Vorsicht getroffen werden können. Ein weiteres, für uns interessanteres Beispiel ist in der Ausgestaltung des Westportals des Freiburger Münsters zu finden, dessen Figurenschmuck in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts und um 1300 entstanden ist und schon mehrfach in einen Zusammenhang mit dem Oberweseler Retabel gebracht wurde (Abb. 78).⁵⁰⁵

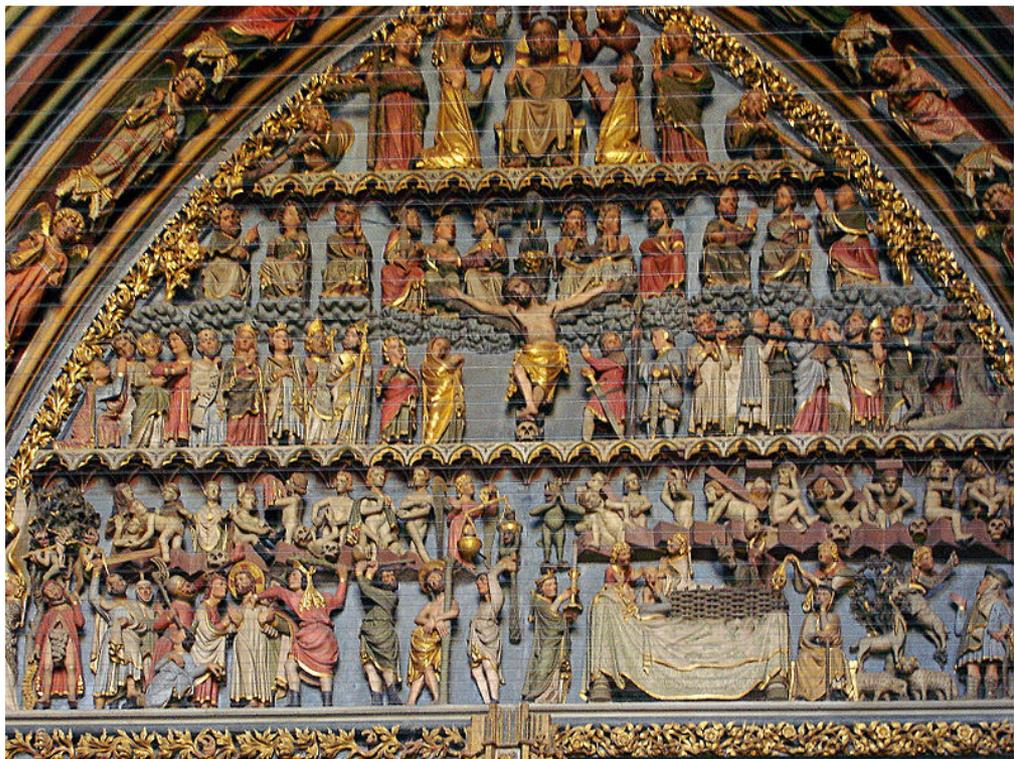


Abb. 78 Freiburg i.B., Münster, Westportal, Tympanon

⁵⁰³ Vgl. Fuchß, Altarensemble, 1999, 130 – 132; Kemperdick, Gemälde, 2010, 10 – 29.

⁵⁰⁴ In der Szene erscheint nicht nur der Stifter, der lt. Inschrift um Gebete für eine nur noch fragmentarisch lesbare, als Verstorbene gedeutete Person bittet, sondern auch eine trauernde Frau, die sich nicht Christus zuwendet, sondern aus dem Bild herauschaut; ebenda.

⁵⁰⁵ Ehresmann, Mass, 1997, 213 ff. und Anm. 33 sieht sowohl stilistische Parallelen als auch ikonographische Entsprechungen. Zum Freiburger Westportal: Morsch, Portalhalle, 2001, zum Tympanon 120 ff..

Wie dort finden wir am Portaltympanon in Freiburg Szenen der Kindheitsgeschichte mit Szenen der Passion kombiniert, die hier die Gefangennahme, die Verspottung und die Geißelung zeigen und im zentralen Motiv des Gekreuzigten gipfeln. Die Darstellungen sind eingebettet in die übergreifende Thematik des Jüngsten Gerichts: Über den Szenen aus dem Leben Christi sind die aus ihren Gräbern auferstehenden Toten zu erkennen, die sich in der nächsten Zone zum Zug der Seligen und der Verdammten formieren. Im oberen Bereich fungieren die zwölf Apostel als Beisitzer, und ganz oben thronet der Weltenrichter, umgeben von Engeln mit den Leidenswerkzeugen. Durch den oberhalb des Gekreuzigten erscheinenden Pelikan, der seine Jungen mit seinem eigenen Blut nährt, wird der Parusie-Thematik ein eucharistischer Aspekt beigegeben. Auch in Freiburg haben wir also keine Auferstehungsdarstellung, sieht man einmal davon ab, dass in den Archivolten ein Bild des Jonas erscheint, der als typologische Entsprechung zum auferstandenen Herrn zu verstehen ist, und dass mit der Darstellung des endzeitlichen Christus als Richter das Thema der Auferstehung quasi übersprungen ist, indem direkt der Weltenrichter am Ende der Zeit auftritt. Das Auferstehungsthema ist aber zumindest indirekt angesprochen, indem die sich aus ihren Gräbern erhebenden Toten formal mit den Szenen aus Kindheit und Passion Christi verbunden sind, über denen schließlich die Seligen und Verdammten ihrer weiteren Bestimmung entgegensehen. Dass am Jüngsten Tag die Verstorbenen zum Leben erweckt werden, um vor den Richterthron des Herrn zu treten, leitet sich unmittelbar aus dem „Vorbild“ des von den Toten auferstandenen Christus ab und ist somit eng mit dem Geschehen in der Osternacht verknüpft.⁵⁰⁶

Am Oberweseler Goldaltar haben wir eine sehr ähnliche Programmatik vor uns, die allerdings in ihrer Deutlichkeit und Aussagekraft noch weiter gesteigert ist: Anstelle der Darstellung der auferstehenden Toten, wie sie im Freiburger Tympanon vorgestellt wird, präsentierte das Retabel einst Reliquien, also reale Überreste von Verstorbenen, die aufgrund besonderer Verdienste um Kirche und Glauben den Grad der Heiligkeit erlangt haben und also bereits das Antlitz Gottes schauen.⁵⁰⁷ Sie repräsentierten die Auferstehung Christi und die der Gläubigen

⁵⁰⁶ Zahlreiche Textstellen im Neuen Testament stellen diese Verbindung her, so vor allem Römer 8, 11 (Verbindung zwischen der Auferstehung Christi und der Erweckung der Toten), Apk. 20,5 (Prophezeiung der Auferstehung der Erwählten) und 20,11 (Überwindung des Todes). Die Nähe der Heiligen zur Erlösungstat Christi zeigt sich am Retabel auch auf den Außenseiten der Flügel, wo die gemalten Heiligenfiguren der aus Skulpturen bestehenden Kreuzigungsgruppe in der Mitte dezidiert zugewandt sind. D.h., dass im geschlossenen Zustand, also angesichts der sog. „Alltagsseite“, das Programm des geöffneten Retabels antizipiert wird: hier mit gemalten und plastischen Bildern, dort – als Steigerung – mit Reliquien und plastischen Bildern in goldschmiedehafter Anmutung.

⁵⁰⁷ Vgl. Angenendt, Heilige, 1994, 155 ff.

schlechthin und führten das Thema der Überwindung des Todes sinnfällig vor Augen – es bedurfte einer expliziten Darstellung des Geschehens am Ostermorgen nicht. Wie eng die Heiligen, vertreten durch ihre *pignora sancta*, mit Christus verbunden sind, zeigt nicht nur deren räumliche Nähe zu den Szenen aus dem Leben Jesu im Schrein des Retabels, sondern eben auch der zeichenhafte Stil der Darstellungen, der sich in seiner abstrahierenden Tendenz den anikonischen Heiltümern in der Sockelzone auch formal annähert. Darüber hinaus war durch die Reliquien einerseits und durch die Figuren der Apostel und Heiligen andererseits das Thema des Himmlischen Jerusalem angesprochen, dessen Bewohner am Oberweseler Retabel sowohl in ihrer im Heilium innewohnenden Realpräsenz als auch in golden erstrahlenden Bildern buchstäblich erschienen, wenn die Flügel des Altaraufsatzes geöffnet wurden.⁵⁰⁸

Damit kehren wir zum Ausgangspunkt zurück, denn natürlich war auch das Retabel in Oberwesel nur zu besonderen Anlässen im geöffneten Zustand zu sehen. Wir wissen nicht, wann das geschah, denn leider hat sich zur Liebfrauenkirche kein *Liber Ordinarius*, aus dem man Aufschluss über Chor- und Gottesdienste gewinnen könnte, erhalten.⁵⁰⁹ Wohl wissen wir aber, wer privilegiert gewesen ist, den überwältigenden Eindruck des geöffneten goldschimmernden Retabels mit seinen Bildern und Reliquien in Augenschein nehmen zu dürfen. Es handelte sich um die Kanoniker, die ihren Dienst an der Liebfrauenkirche verrichteten und allein Zugang zum Chorbereich hatten. Zwar diente die Stiftskirche im Mittelalter auch als Pfarrkirche, doch übernahm diese Funktion einzig der Südchor.⁵¹⁰ Insofern reiht sich der Oberweseler Goldaltar in die Reihe der frühen Reliquienretabel ein, die allesamt aus Kloster- bzw. Stiftskirchen stammen und für ein Publikum bestimmt waren, das komplexe theologische Bild- und Reliquienprogramme wie hier in der

⁵⁰⁸ Vgl. Apk. 21,1; zum Begriff der „Realpräsenz“ vgl. Dinzelbacher, Realpräsenz, 1990 und Diedrichs, Glauben, 2001, 151. Ein Zusammenhang des Retabels mit einem oder mehreren Grabmälern ist eher unwahrscheinlich, da die Grabmäler derer von Schönburg auf Wesel, dessen frühestes erhaltenes sich auf die Zeit um 1340 datieren lässt, ihren Platz im nördlichen Seitenchor fanden, vgl. DI 60, Rhein-Hunsrück-Kreis I, Nr. 34 (Eberhard J. Nikitsch), in: www.inschriften.net, [urn:nbn:de:0238-di060mz08k0003400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0238-di060mz08k0003400) und Wolf, Schnitzretabel, 2002, 98.

⁵⁰⁹ Für freundliche Hinweise bin ich Barbara Lutz vom Bistumsarchiv Trier außerordentlich dankbar.

⁵¹⁰ Vgl. Ehresmann, Mass, 1997, 225.; Wolf, Schnitzretabel, 2002, 98. Ob Mitglieder der Familie Schönburg auf Wesel ebenfalls zu bestimmten Gelegenheiten Zugang zum Chor hatten, entzieht sich unserer Kenntnis, ist aber nicht auszuschließen, zumal überliefert ist, dass ausgewählte Personengruppen wie Mitglieder des Stadtrats oder von Bruderschaften zu bestimmten Anlässen den Chor betreten durften, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 100 mit Verweis auf Pauly, 1980, passim. Insofern ist Beltings These, der Flügelaltar fungiere auch in seiner Frühzeit als „Bühne des öffentlichen Bildes“, nicht zuzustimmen, vgl. Beltling, Bild, 1990/2000 (5. Aufl.), 496.

Liebfrauenkirche entziffern konnte.⁵¹¹ Für die Stiftsherren war die Zusammenschau von Bildern und Heilum, in der sich der Auferstehungsaspekt mit dem Himmlischen Jerusalem und darüber hinaus mit dem im Sakrament der Eucharistie verwirklichten Triumph der Kirche verband, adäquater Ausdruck ihres Selbstverständnisses.

Bleiben wir noch einen Moment beim Thema der Auferstehung, das im Oberweseler Retabel so sinnfällig wie subtil zur Geltung kommt. Es ist auffällig, dass diesem Sujet in der Liebfrauenkirche auch andernorts Aufmerksamkeit geschenkt wurde, was wir Dank der in großen Teilen erhaltenen Erstausrüstung gut nachvollziehen können. Eine besondere Rolle spielen dabei das Chorgestühl, die Grablegungsgruppe und das hölzerne Kruzifix von der Außenseite des Goldaltars – heute gesondert im Chor der Kirche ausgestellt.

Das in die Zeit um 1340 datierte hölzerne Chorgestühl mit seinen insgesamt 36 Sitzplätzen weist an den westlichen Wangen, an denen sich auf jeder Seite zwei offenbar den hochrangigen Kanonikern vorbehaltenen und dem Hochaltar zugewandte Sitze befinden, geschnitzte Figuren auf.⁵¹² Dargestellt sind auf der Südseite Christus als Gärtner, auf der Nordseite eine weibliche Heilige, die einleuchtend als Maria Magdalena identifiziert wird; über beiden ist auf den seitlich begleitenden Wimpergspitzen jeweils ein Engel angebracht.⁵¹³ Die auf den Ostermorgen anspielenden Figuren – auch hier nicht in Form einer narrativen Szene, sondern wie in den Christusdarstellungen am Retabel als zeichenhafte Einzelfiguren präsentiert – befinden sich dem Altar genau gegenüber, so dass das bild- und reliquiengeschmückte Retabel im Osten und die Figuren vom auferstandenen Christus und Maria Magdalena im Westen die im Chor versammelten Kanoniker quasi einrahmen und umfassen, sie also in den göttlichen Heilsplan, durch Auferstehung und der Vision des Himmlischen Jerusalem präsent, gleichsam eingebettet sind.

In wie weit in diese Programmatik auch das in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene kleinformatische und ursprünglich wohl mobile Ensemble der hölzernen Heilig-Grab- bzw. Grablegungsgruppe einzubeziehen ist, ist kaum zu entscheiden.⁵¹⁴ Zumindest kann man

⁵¹¹ Wolf, Überlegungen, 1994, 108.

⁵¹² Zum Chorgestühl: Sebald, Kirche, 2002, 21 ff.

⁵¹³ Die weibliche Figur wurde auch als Maria gedeutet, vgl. Suckale, Hofkunst, 1993, 99 f. und 261.

⁵¹⁴ Ikonographisch ist die Gruppe nicht eindeutig zu bestimmen, da sie sowohl Elemente der Grablegung als auch des leeren Grabes am Ostermorgen enthält. Die vollrund gearbeiteten stehenden Frauen und der sitzende Engel sind zwischen 46,5 und 56 cm hoch, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 99. Die steinerne architektonische Umrahmung stammt aus dem 15. Jahrhundert, vgl. Sebald, Kirche, 2002, 23

davon ausgehen, dass die Gruppe zeitweilig im Chor ihren Platz gefunden hat, eine dauerhafte Aufstellung ist eher unwahrscheinlich.⁵¹⁵ Donald Ehresmann hat eine direkte Verbindung zum Goldaltar hergestellt, indem er das abnehmbare Kruzifix, mit dem die Flügel des Retabels verschlossen wurden, als dasjenige bezeichnet hat, mit dem lt. dem erhaltenen Antiphonar aus dem 14. Jahrhundert in der Karfreitagliturgie in der Liebfrauenkirche ein Kreuz „bestattet“ und am Ostermorgen zurück in den Chor gebracht wurde.⁵¹⁶ Dass eine entsprechende Verwendung von Bildwerken in der Osterliturgie keineswegs ungewöhnlich ist, konnten wir bereits feststellen und wird uns weiter unten noch einmal beschäftigen.⁵¹⁷ Eine Einbeziehung des Retabel-Kruzifixes in die Liturgie der Karwoche würde den Goldaltar freilich noch einmal eng mit den Themen Passion, Erlösung und Auferstehung verbinden. Ob der Oberweseler Kruzifix dabei an Karfreitag tatsächlich in der Hl.-Grab-Gruppe niedergelegt wurde, wie Ehresmann vermutet hat, muss allerdings offen bleiben.⁵¹⁸

So ergibt sich für den Oberweseler Goldaltar ein Bild, in dem wir das Retabel als ein komplexes Werk begreifen, bestehend aus unterschiedlichen Medien, ausgestattet mit wandelbarer Erscheinungsform und anspruchsvollem ikonographischem Programm, an dem die in der Sockelzone geborgenen Reliquien einen entscheidenden Anteil haben. Insofern ist es keineswegs so, dass, wie Nobert Wolf es in Fortführung der Argumentation Bernhard Deckers formulierte, der Goldaltar „primär kein Reliquienretabel“ sei, sondern „Bild-Werk“.⁵¹⁹ Bild-Werk ist er auch, aber die inhaltliche Aussage der Bilder im Retabel funktioniert nicht ohne das versammelte Heiltum. Für unser Thema der Beziehung zwischen Bild und Reliquie bedeutet das, dass sich beide Medien formal annähern können, indem die Bilder, wie am Goldaltar geschehen, in ihrer Abstraktion ganz subtil Bezug auf die Reliquien nehmen, auf diese verweisen und wiederum von ihnen in ihrer inhaltlichen Ausrichtung entscheidend ergänzt und buchstäblich „unterstützt“ werden. Dieses Bezugsnetz lässt sich noch pointierter fassen, wenn man berücksichtigt, dass die im Mittelschrein geborgenen Reliquien im Gegensatz zu denen, die in den Flügeln verwahrt wurden, zugänglich waren. D.h., diese konnte man entnehmen und ggf. in anderer Form präsentieren, wobei an eine Ausstellung auf der Altarmensa oder

⁵¹⁵ ebenda

⁵¹⁶ Ehresmann, *Observations*, 1993, 367; Ehresmann, *Mass*, 1997, 225; Pauly 1980, 273. Das Antiphonar befindet sich im Bistumsarchiv Trier, Abt. 95, Nr. 607.

⁵¹⁷ Z.B. in Essen, siehe oben.

⁵¹⁸ Ehresmann, *Observations*, 1993, 367; Gegen Ehresmanns These hat Regine Dölling die Maße des Gekreuzigten sowie die Tatsache, dass sich in der Hl.-Grab-Gruppe bereits ein toter Christus befindet, vorgebracht, vgl. Dölling, *Goldaltar*, 2002, 65; so auch Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 110. Vgl. auch Krischel, *Kulissen*, 2010, 32.

⁵¹⁹ Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 110.; Decker, *Kultbild*, 1985, 58 ff., bes. 81 f.

auch im Umfeld des Lettners zu denken wäre.⁵²⁰ Gerade der Lettner, der ebenfalls aus der Erbauungszeit der Liebfrauenkirche erhalten geblieben ist, spielt bezüglich des äußeren und inhaltlichen Erscheinungsbild des Retabels eine besondere Rolle: Durch das feinteilige Maßwerk der hintereinander gestaffelten Arkaden muss der geöffnete Goldaltar vom Kirchenschiff aus selbst reliquiengleich in seinem goldenen Glanz geschimmert haben, so wie auch das Heiltum hinter der Maßwerkzone im Retabel verborgen und doch sichtbar war, auf jeden Fall präsent und unverzichtbarer Kern des Altaraufsatzes (Abb. 79).⁵²¹



Abb. 79 Oberwesel, Liebfrauenkirche, Lettner

⁵²⁰ Um 1340 – 1350, vgl. Sebald, *Kirche*, 2002, 19. Der Lettner verfügt über eine begehbare Bühne mit Brüstung. Vom Figureschmuck sind noch die vier stehenden Evangelisten erhalten. Dass die Reliquienzeigung vom Lettner aus gelebte Praxis war, zeigt der 1330 gewährte Ablass für St. Vitus in Mönchengladbach, vgl. Ehresmann, *Iconography*, 2001, 30.

⁵²¹ Dem entspricht auch die goldschmiedehafte Erscheinung des Retabels. In Oberwesel nimmt das Chorgestühl an der Ostseite des Lettners Rücksicht auf die Möglichkeit, vom Schiff aus den Blickkontakt mit dem Retabel zu ermöglichen. Dabei wirkt der Lettner mit seinen Arkaden, dem Maßwerk, Figureschmuck und seiner rechteckigen Form selbst wie ein Retabel. Die durch Befund gesicherte Originalfassung weist zahlreiche vergoldete Partien auf, was Eduard Sebald zu der Vermutung führte, dass Lettner und Goldaltar offenbar aufeinander Bezug nahmen, vgl. Sebald, *Kirche*, 2002, 19 und zuletzt Greub, *Lettner*, 2018 in seiner Besprechung des Lettner-Studententages in Innsbruck im April 2017. Zur Funktion von Lettner als Reliquienbühne vgl. Melzer, *Lettner*, 2004, 142 ff., bes. 146. In Oberwesel gibt es allerdings keine Quellen dazu, ebenso weiß man nicht, ob der Lettner im Zusammenhang mit einem Kreuzalter stand. Erhellend auch die Forschung zum Lettner im Havelberger Dom, Anf. 15. Jh., vgl. Knüvener, *Lettner*, 2012; Lichte, *Inszenierung*, 1990.

Marienstatt und Köln (Klarenaltar)



Abb. 80 Marienstatt, ehem. Zisterzienserkirche, Hochaltarretabel, geöffneter Zustand

Abb. 81 Köln, Dom, Retabel, sog. Klarenaltar, geöffneter Zustand

In der Kirche der ehemaligen Zisterzienserabtei Marienstatt im Westerwald und im Kölner Dom haben sich zwei weitere per Flügel verschließbare Reliquienretabel aus dem 14. Jahrhundert erhalten, die formal und inhaltlich einige Übereinstimmungen aufweisen, so dass ich sie hier gemeinsam behandeln möchte.⁵²² Entstanden in der Mitte des 14. Jahrhunderts, repräsentieren sie in ihrem plastischen und gemalten

⁵²² Hans Peter Hilger zählte die beiden Altaraufsätze zusammen mit dem Oberweseler Goldaltar zu den „großen Kölner Reliquienaltären des 14. Jahrhunderts“, vgl. Hilger, Reliquienaltäre, 1995. Die beiden Retabel sind in den letzten Jahren eingehend untersucht und konservatorisch-restauratorischen Maßnahmen unterzogen worden. Die Arbeiten am Klarenaltar konnten 2002, diejenigen am Marienstatter Retabel 2008 abgeschlossen werden. Vor allem das Klarenretabel hatte durch unsachgemäße „Restaurierungen“ und Behandlungen bis ins 20. Jahrhundert hinein Schaden gelitten, vgl. dazu ausführlich Schulze-Senger / Hansmann, Clarenretabel, 2005, bes. 11 – 94.

figürlichen Schmuck die Kölner Kunst jener Jahre, die Malereien am Klarenaltar teilweise durch spätere Veränderungen zusätzlich die Zeit um 1400; die Malereien auf den Flügelaußenseiten des Marienstatter Altars sind im letzten Drittel des 15. Jahrhundert geschaffen worden.⁵²³ Beide Retabel sind mit einer Gesamtbreite bei geöffneten Flügeln, also bei der sog. „Hochfeiertagsöffnung“ und „Feiertagsöffnung“ des Klarenaltars, von ca. sechs Metern (Köln) und fünf Metern (Marienstatt, geöffneter Zustand) in ihrer Breitenausdehnung kleiner als der Oberweseler Goldaltar. Die Verwendung der in der Forschung vielfach genutzten Begriffe „Hochfeiertagsöffnung“ und „Feiertagsöffnung“ sowie die Bezeichnung „Alltagsseite“ für den Zustand der Retabel mit geschlossenen Flügeln ist in mehrerer Hinsicht problematisch, insbesondere auch für die Altäre in Marienstatt und Köln, u.a. deshalb, weil, wie wir noch sehen werden, hier die Formen der Inszenierung unterschiedlicher Ansichten durch Öffnen, Schließen und Wandeln noch weitere Optionen breit halten bzw. bereit hielten.⁵²⁴

Während sich das Marienstatter Retabel mit großer Sicherheit noch heute an seinem originalen Standort, dem Hochaltar der Abteikirche, befindet, ist der Klarenaltar erst im Jahr 1804 in den Kölner Dom gekommen, nachdem das Klarissenkloster am Römerturm 1802 aufgegeben und die Kirche abgebrochen wurde; die Bergung des Retabels ist vor allen den Kölner Sammlern Sulpiz Boisseré und Ferdinand Franz Wallraf zu verdanken.⁵²⁵ Nach wie vor ungeklärt ist die Frage, wo genau der Altar in der Franziskanerinnenkirche seinen Standort hatte; in Frage kommen der Hochaltar oder der Altar auf den Nonnenempore. Zuletzt hat sich Norbert Wolf mit guten Gründen für den Hochaltar als ursprünglichen Ort der Aufstellung ausgesprochen.⁵²⁶

Weitere Gemeinsamkeiten im Aufbau betreffen zum einen die Wahrscheinlichkeit, dass beide Retabel einst mit einem Gesprenge

⁵²³ Die dendrochronologische Untersuchung des Mittelschreins des Klarenaltars, die 1991 vorgenommen wurde, ergibt eine Datierung „vor 1350“, was zum Weihedatum der Klarissenkirche von 1347 passt, vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 96; für das Marienstatter Retabel ist eine Datierung um 1350 wahrscheinlich, vgl. Wilhelmy, Retabel, 2011, 278 und Anm. 5; vgl. ferner Hermes, Retabel, 2011; Hermes, Büsten, 2011; Liebetrau / Hermes, Flügelaußenseiten, 2011. Außerdem Wolf, Schnitzretabel, 2002, 84 ff. und 112 ff.

⁵²⁴ So werden die Begriffe relativ unkommentiert von Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005 angewendet. Siehe dazu z.B. Hartweg, Analyse, 2010, 48, zum Barfußeraltar aus Göttingen. Vgl. allgemein auch Weilandt, Alltag, 2003.

⁵²⁵ Zur Geschichte des Retabels vor allem Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 11 ff. Als Stifterinnen kommen die Konventualinnen Isabella und Philippa von Geldern in Frage, die den Neubau der Klosterkirche ab 1336 angeregt haben; Isabella ist zwischen 1340 und 1343 auch als Äbtissin bezeugt, ebenda, 11. Vgl. auch Kemperdick / Chapuis, Tafelmalerei, 2011, 180 f.

⁵²⁶ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 86 ff. König, Anfänge, 2001, 135 ff., favorisiert hingegen die Nonnenempore als Standort, beansprucht aber auf S. 243 denselben Ort für das ehemals mit Reliquien bestückte Kreuzigungs-Triptychon im Wallraf-Richartz-Museum.

gekrönt waren und die Tatsache, dass, anders als in Oberwesel, die Altaraufsätze zwei verschiedenen Ansichten präsentieren können bzw. konnten, denn in Marienstatt hat sich das zweite Flügelpaar nicht erhalten.⁵²⁷ Allerdings ist einschränkend zu sagen, dass auch in Marienstatt zunächst nur eine reduziertere Wandlung möglich war, denn das zweite Flügelpaar, das wie am Klarenaltar höchstwahrscheinlich aus leichter Leinwand bestand, ist dem Retabel erst im Zuge der Bemalung der Außenflügel im späten 15. Jahrhundert hinzugefügt worden.⁵²⁸

Wenn wir zunächst beide Retabel im geöffneten Zustand betrachten, so zeigt sich auch die Struktur als sehr verwandt (Abb. 80, 81). In beiden Fällen haben wir es mit einem mehrgeschossigen Aufbau zu tun, der sich gleichermaßen über Mittelschrein und Flügel verteilt. Dabei sind jeweils zwei Hauptgeschosse, hervorgehoben durch geschnitzte Figuren, Reliquienbüsten und architektonisch herausgehobene Einfassungen mit Arkaden und Wimpergen, zu erkennen. Zudem weisen beide Aufsätze je ein hervorspringendes Mittelrisalit auf, das in Marienstatt separat per Flügel zu verschließen war bzw. beim Klarenaltar mittlerweile wieder zu verschließen ist.⁵²⁹ Ikonographisch zeigen beide Aufsätze eine enge Verwandtschaft: Das untere Hauptgeschoss präsentiert zwölf weibliche Reliquienbüsten, das obere die zwölf stehenden Apostel. An der Front des Mittelrisalits erscheint am Klarenaltar auf einer Tür in der unteren Zone die gemalte Szene der selten dargestellten sog. „Martinsmesse“; im Baldachin des oberen Geschosses befindet sich heute die stehende Skulptur des Salvators, die, ebenso wie fünf der Apostelfiguren, in den Jahren 1859 ff. hinzugefügt bzw. ergänzt wurde.⁵³⁰ Über die ursprünglich im Baldachin befindliche Figur ist nichts bekannt; Gerhard Schneider verwies auf eine im Kölner Museum Schnütgen aufbewahrte thronende Madonna, während Norbert Wolf auch die Möglichkeit einer Figur des Salvators in Betracht zog.⁵³¹ Das Mittelrisalit in Marienstatt ist ebenfalls in zwei Geschosse gegliedert und weist in der unteren Zone eine von einer Arkade bekrönte vergitterte Nische auf, in der oberen unter einer Doppelarkade die Figuren von Maria und Christus, zu einer Synthronus-Gruppe vereint. Die Nische wird uns weiter unten noch beschäftigen. Wie am Klarenaltar ist das obere Geschoss des Marienstatter Retabels mit

⁵²⁷ Zur Altarbekrönung in Marienstatt vgl. Hermes, Retabel, 2022, 297; zur selbigen in Köln vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 103.

⁵²⁸ Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 23 ff.

⁵²⁹ In Marienstatt sind noch Spuren dieser Risalitflügel zu erkennen, vgl. Liebetrau / Hermes, Flügelaußenseiten, 2011, 320. Bzgl. Köln konnte der seit der 1907 stattgefundenen Restaurierung verschollene und 2002 wiedergefundene obere Teil des Risalitflügels mit der Darstellung des Schmerzensmanns dem Retabel wieder inkorporiert werden, vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenretabel, 2005, 22.

⁵³⁰ Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, besonders 120.

⁵³¹ Schneider, Madonna, 2000; Wolf, Schnitzretabel, 2002, 90. Bei Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, wird dieser Frage keine weitere Bedeutung beigemessen.

den zwölf Aposteln, das untere Hauptgeschoss mit zwölf weiblichen Reliquienbüsten besetzt.

Für unsere Fragestellungen ist nun vor allem bedeutsam, dass sich die inhaltliche Programmatik der Retabel nicht in der visuellen Erfahrbarkeit der Bildwerke und Malereien erschöpfte, sondern sich der der Reliquien als gleichwertige Elemente bediente; erst im Zusammenspiel von Bildern und Heiltümern entfaltete sich die gesamte „Aussage“ der Altaraufsätze. Dies gilt es, näher zu erläutern.

Sowohl am Marienstatter Retabel als auch an dem aus dem Kölner Klarissenkloster gibt es neben der bereits erwähnten horizontalen Gliederung in zwei Hauptgeschosse weitere quer über den Schrein mit seinem Risalit und die Flügel verlaufende Register in Form von Gefachen.⁵³² Von unten nach oben präsentieren sich diese in Marienstatt wie folgt: Zuunterst befindet sich eine mittels Arkaden maßwerkvergitterte Sockelzone, darüber sind die Reliquienbüsten in ihre ebenfalls von Arkaden gerahmten Nischen gestellt.⁵³³ Als nächstes folgt eine niedrige, mit Vierpässen nach vorne „verschlossenen“ Zone, über der dann die Nischen mit den Apostelfiguren bzw. der Christus-Maria-Gruppe im Zentrum erscheint. Den oberen Abschluss bildet ein ähnlich wie die Sockelzone mit Maßwerk geschmücktes Geschoss. Alle Zonen – außer der, in der sich die Skulpturen der Apostel und die Synthronos-Gruppe befinden – dienten als Präsentationsorte von Reliquien in unterschiedlicher Form: einmal als verhüllt oder unverhüllt dargebotene Partikel, zum anderen in Büsten gebettet, die wiederum auf der Vorderseite jeweils eine Öffnung aufweisen, so dass auch diese *pignora* einen unmittelbaren Zugang zuließen.⁵³⁴ D. h., die in den Büsten eingeschlossenen Heiltümer waren zweimal optisch erfahrbar: einmal durch die Büste als Bild, also als ikonisch-anschauliches und dadurch (wieder-) erkennbares „Gegenüber“, zum anderen in ihrer realen

⁵³² Die Tiefenausdehnung lässt sich mit knapp 30 cm angeben, genaue Zahlen werden nicht genannt. Die hier vertretene Annahme ergibt sich aus der Tiefe von Schrein (34 cm) und Flügeln (32 cm), vgl. Hermes, Retabel, 2011, 295. Das Risalit springt noch einmal ca. 30 cm vor, a.a.O.

⁵³³ Die Sockelzone ist heute nach vorne hin seit dem Beginn des 20. Jhs. verglast, vgl. Hermes, Retabel, 2011, Anm. 5.

⁵³⁴ Zehn der Büsten lassen sich auf die Zeit um 1350 datieren, zwei werden etwas früher, in den 1340er Jahren, entstanden sein, vgl. Hermes, Büsten, 2011, 303. Der Zugang zu den Reliquienzonen im Retabel ist unterschiedlich: Die beiden oberen Register lassen sich am Schrein durch vier Türen an der Rückseite bestücken; eine fünfte, nicht mehr originale, erlaubt den Zugang zu dem vergitterten Fach des Risalits. Beim Sockelgeschoss lassen sich die Maßwerkbretter herausziehen, so dass der Zugang hier von vorne erfolgt. Das gilt auch für die Flügel; die oberen Gefache waren wie am Schrein durch Türen von der Rückseite zugänglich; diese wurden aber im Zuge der Anbringung der Malereien quasi aufgegeben und übermalt. Vgl. dazu Hermes, Retabel, 2011, 296 mit Abb. 4 und Anm. 13 sowie Liebetrau / Hermes, Flügelaußenseiten, 2011, 320. Zu den Malereien siehe weiter unten. Die Reliquiengefache weisen eine z.T. noch erhaltene Auskleidung in roter Farbe auf, ebenso die Böden der Gefache für die Büsten und die Apostel, vgl. Hermes, Retabel, 2011, 299.

Beschaffenheit als anikonisches Heiltum. So gibt sich der unterschiedliche Grad der Anschaulichkeit der Reliquien als bewusster Akt der Inszenierung im geöffneten Schrein zu erkennen: Da die *pignora sancta* durch die Büsten bildhafte Züge annehmen, sind sie mit den Bildwerken der Apostel und der Christus-Maria-Gruppe in einen optisch-visuellen Zusammenhang gerückt, der wiederum auf inhaltlichen Bezüge rekurriert. Durch ihre Reliquien erweisen sich die Heiligen wie die Apostel als real vorhandene „Zeugen“ der triumphierenden Kirche, die in Marienstatt, vertreten durch Christus und Maria, einmal mehr das zentrale Thema der Retabel-Ikonographie ist.⁵³⁵ Gleichzeitig beziehen sich Büsten und Apostelfiguren auch in ihrer jeweiligen parataktischen Reihung formal aufeinander.⁵³⁶ Die dem geöffneten Schrein des Altaraufsatzes gegenüberstehenden Gläubigen – in Marienstatt in erster Linie die Zisterziensermönche – sahen sich also in einer Reihe mit den Hütern des christlichen Glaubens, die im Retabel von ihren frühesten Protagonisten, den Aposteln, bis zu den in ihrer eigenen Gegenwart physisch anwesenden Heiligen, vertreten durch ihre Heiltümer, präsent sind. Wie schon in Oberwesel, bedingen sich Bilder und Reliquien gegenseitig. Im Marienstatter Retabel wird diese symbiotisch zu nennende Beziehung zwischen Bild und Reliquien noch dadurch gesteigert, dass es Winfried Wilhelmy gelungen ist, für die Mittelnische des Risalits die ursprünglich dort aufbewahrte hölzerne Reliquienbüste zu identifizieren.⁵³⁷ Diese wurde bei der jüngsten Restaurierung der Kirche in den Jahren 2000 bis 2007 auf dem Dachboden eines der Klostergebäude gefunden und als kölnisches Werk, entstanden um 1325, bezeichnet.⁵³⁸ Wilhelmy schließt nicht aus, dass diese Büste anlässlich der Altarweihe am 27. Dezember 1324 geschaffen wurde und ihren Platz zunächst auf dem Hochaltar fand, bis sie in das fertige Retabel inkorporiert wurde.⁵³⁹ Ihr prominenter Platz in der Mittelnische des Risalits sowie ihre angenommene ursprüngliche Position auf dem Hochaltar lässt Wilhelmy vermuten, dass die Büste ursprünglich eine Reliquie der hl. Ursula geborgen haben mag; dazu passt ihre trotz des schlechten Erhaltungszustands noch heute erkennbare kostbare Ausführung.⁵⁴⁰ Anders als die zwölf im Schrein und den Innenseiten der Flügel geborgenen zwölf Büsten verfügt die neu aufgefundene nicht

⁵³⁵ Zur mariologisch-ekklesiologischen, auf Bernhard von Clairvaux basierenden Ikonographie vgl. Wilhelmy, Retabel, 2011, 278 ff. Siehe auch oben die Ausführungen zum Oberweseler Goldaltar

⁵³⁶ Zum Prinzip der Reihung von Bildern und Reliquien vgl. Krüger, aller Zierde, 2001, 70.

⁵³⁷ Wilhelmy, Retabel, 2011, 280 ff. mit den Abb. 4 bis 7.

⁵³⁸ Nussbaum, Höhe. 35,5 cm bei fehlender Schädelkalotte, vgl. a.a.O.

⁵³⁹ a.a.O.; zu Altarweihe: Struck, Marienstatt, 1965, Nr. 327.

⁵⁴⁰ Wilhelmy, Retabel, 2011, 280 ff. Der Saum des Gewandes war am Halsansatz evtl. in Metall gearbeitet. Außerdem war die ehemals vergoldete Büste mit Glasflüssen geschmückt; vom Inkarnat haben sich nur Spuren erhalten.

über ein Repositorium im Brustbereich; im Schädel befindet sich eine kreisrunde Öffnung, die zur Aufnahme einer Reliquie gedient hat.⁵⁴¹

Die Überlegungen Wilhelmys sind überzeugend und beenden eine Diskussion um die Funktion, die die Nische des Mittelrisalits ursprünglich gehabt hat. Einem 1555 verfassten Inventar der „Cleinodien“ des Marienstatter Klosters ist zu entnehmen, dass im Hochaltar ein „sacraments bußgen“ aufbewahrt wurde, was in der Forschung dazu geführt hat, die Nische als Aufbewahrungsort für die Eucharistie anzusehen, vergleichbar der Situation am Klarenaltar, auf die ich noch eingehen werde.⁵⁴² Zur weiteren Untermauerung der These wurden die Malereien der Flügelaußenseiten angeführt, in denen man eine auf die Eucharistie Bezug nehmende Programmatik erkannte. Da die Malereien aus dem späteren 15. Jahrhundert stammen, ging man davon aus, dass sie, wiederum wie am Klarenaltar, spätere Neufassungen der ursprünglichen Malereien gleichen Themas seien.⁵⁴³ Die jüngsten Untersuchungen haben aber erbracht, dass es keinerlei Hinweise auf eine Übermalung der Flügelaußenseiten gibt, d.h., das geschlossene Retabel bot eine gänzlich ungestaltete, holzsichtige Oberfläche – mit einer möglichen Einschränkung: Wir wissen nicht, ob der verlorene Flügel, mit dem die Nischen des Mittelrisalits geschlossen werden konnten, einen figürlichen Schmuck getragen hat und was er gezeigt haben mag.⁵⁴⁴

Mit dem Fund der Reliquienbüste und dem Nachweis, dass die Bemalung der Schreinflügel nicht auf älteren, zum ursprünglichen Bestand des Retabels gehörenden Darstellungen beruht, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Mittelnische des Risalits erst im Laufe des 15. Jahrhunderts eine neue Funktion als Aufbewahrungsort für das Allerheiligste erfuhr, wofür Wilhelmy plausible Gründe, u.a. die Etablierung einer einträglichen Wallfahrt nach Marienstatt zur Verehrung des hl. Sakraments, anführt.⁵⁴⁵ Insofern ist auch die prominente Mitte des Retabelschreins unterhalb der Christus-Maria-Gruppe mit einer Reliquienbüste, die möglicherweise kostbare Heiltümer der hl. Ursula selbst enthielt, besetzt gewesen; die triumphierende Kirche wird von den *pignora sancta* ihrer Bekenner und Märtyrer buchstäblich getragen, was am Retabel sinnfällig und Dank eines sorgfältig organisierten Miteinanders von Reliquien und Bildern eindrucksvoll und überzeugend vorgeführt wird.

⁵⁴¹ a.a.O.

⁵⁴² Quelle zitiert nach Wilhelmy, Retabel, 2011, Anm. 29. Die jüngere Forschung zusammengefasst ebenda, Anm. 28

⁵⁴³ Die Szenen zeigen Darstellungen aus dem Marienleben und aus der Kindheit Christi, vor allem aber Passionsszenen.

⁵⁴⁴ Vgl. Liebetrau / Hermes, Flügelaußenseiten, 2011. Wilhelmy, Retabel, 2011 spricht das Problem des nicht mehr vorhandenen Risalitflügels nicht an.

⁵⁴⁵ Wilhelmy, Retabel, 2011, 284 ff.

Leider wissen wir nichts über den ursprünglichen Reliquienbestand im Retabel; wie so oft, ist davon nichts erhalten geblieben. Die heute in den Gefachen befindlichen heiligen Häupter sind nicht original, sie gelangten erst nach der Säkularisation als Ersatz für das verlorene Heiltum im Rahmen einer Schenkung aus Kloster Eberbach nach Marienstatt.⁵⁴⁶ Man kann aber davon ausgehen, dass zumindest in den Büsten Überreste aus der Schar der mit der hl. Ursula verbundenen 11.000 Jungfrauen deponiert waren. Darauf deutet nicht nur der bei den Zisterziensern verbreitete Kult der Märtyrerinnen hin sowie die Möglichkeit, sich aus Köln oder dem Kloster Altenberg entsprechende Reliquien „zu besorgen“, sondern auch die teilweise erhaltenen inschriftlich bezeichneten Namen und Bezeichnungen auf den Büsten, die dem Gefolge der hl. Ursula zuzurechnen sind.⁵⁴⁷

Zusammenfassend ergibt sich für Marienstatt eine höchst subtile Form der Inszenierung der im Retabel geborgenen Bilder und Reliquien, die von einer holzsichtigen Außenansicht mit keinem bzw. möglicherweise nur sehr sparsam verwendeten figürlichen Schmuck zu einem überwältigenden Anblick des geöffneten Schreins geführt hat. Im Zentrum sah man sich der triumphierenden Kirche gegenüber, „getragen“ von einer kostbar gefassten und durch ein höheres Alter ausgezeichneten Büste, die die hl. Ursula nicht nur darstellte, sondern durch die inkorporierten Reliquien auch tatsächlich verkörperte. Wie die Apostel als Begleiter Christi aufgetreten waren, erschien im Retabel die Gefolgschaft der hl. Ursula, vertreten durch die *pignora sancta*, die sowohl als Realien als auch in den mimetischen Bildern der Jungfrauenbüsten erscheinen. Hinzu kommt eine Vielzahl weiterer Heiliger, die nicht anschaulich, dafür aber in ihrer wirkmächtigen Abstraktheit als Reliquien Präsenz zeigten und zum Sieg der Ekklesia unmittelbar beitragen.⁵⁴⁸ Damit entspricht das Programm inhaltlich und formal sehr genau Bildkonzepten, die wir aus der Buchmalerei der Zeit kennen und die bezeichnenderweise in Stundenbüchern anzutreffen

⁵⁴⁶ a.a.O., Anm. 45. Zu den Heiligen Häuptern vgl. Nagel-Geue, Häupter, 2011.

⁵⁴⁷ Es sind diese: Agatha, Agnes, Barbara, Brigida, Cäcilia, Catharina, Cordula, Juliana, Lucia sowie eine nur noch fragmentarisch als „(...)ula“ zu lesende Inschrift. Ferner trägt eine weitere Büste die Bezeichnung „viginalis miliciae (...) nonilissime prosapiae“, vgl. Wilhelmy, Retabel, 2011, 279. Annegret Laabs hat eine andere Identifizierung vorgeschlagen, die aber von Wilhelmy widerlegt werden konnte, vgl. Laabs, Malerei, 2000, 34; Wilhelmy, Retabel, 2011, 279 ff.

⁵⁴⁸ Vgl. auch Beck / Bredekamp, Kunst, 1975, 68: „Den Bildwerken ist tendenziell Reliquiencharakter zugewachsen, die Reliquien werden definitiv in das Bildprogramm des Retabels eingebunden“. Die Autoren verfolgen dabei aber gerade nicht den Weg der Symbiose zwischen Bild und Reliquie, sondern deren Gegensätzlichkeit, was sich auch in der Formulierung ausdrückt, das Bild erhalte einen Eigenwert, „... der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Reliquie ganz zurückdrängte.“, 66. Damit stehen sie in der Tradition Meyers, der 1951 in seinem Aufsatz „Reliquie und Reliquiar im Mittelalter“ im Zusammenhang mit dem Phänomen der sichtbar präsentierten Reliquien einen „Niedergang“ derselben sah, vgl. Meyer, Reliquie, 1951, passim.

sind, d.h. in Text-Bild-Kontexten, die für Frömmigkeitsübungen hergestellt und genutzt wurden. Ein Beispiel ist das Allerheiligenbild aus dem sog. Stundenbuch der Mahaut d'Artois, entstanden um 1300 in der Picardie oder im Hennegau, das die versammelte Heiligenschar mit Ecclesia und Synagoge um die zentrale Synthronos-Gruppe vereint.⁵⁴⁹ Was hier im Bild erscheint, gerahmt von einer kostbaren architektonischen Rahmung, präsentiert sich in Marienstatt in formal ganz ähnlicher Weise, allerdings durch die Präsenz und *virtus* der Reliquien quasi in einer gesteigerten Wertigkeit.

Beim Klarenaltar im Kölner Dom finden wir eine ganz ähnliche Situation vor. Wie in Marienstatt zeigt der geöffnete Schrein mehrere horizontale Ebenen, die ehemals sowohl Bilder als auch Heiltümer präsentierten: die unteren beiden Zonen waren Reliquien vorbehalten, darüber befindet sich das erste Hauptgeschoss mit den zwölf Reliquienbüsten.⁵⁵⁰ Hinter den Vierpässen der folgenden Zone waren wiederum Reliquien deponiert, die als „Basis“ für die im obersten Geschoss platzierten Apostel dienten.⁵⁵¹ Anders als in Marienstatt ist allerdings die Frage der Zugänglichkeit zu den Reliquiengefachen aufgrund der zahlreichen Eingriffe, die im Laufe der Zeit in die Substanz von Schrein, Risalit und Holzflügeln vorgenommen wurden, nicht einfach zu beantworten; sicher ist, dass man die unteren Vierpass- und die darüber befindlichen Arkadenmaßwerkvergitterungen (bei Restaurierungsmaßnahmen 1894 bzw. 1907 ff. erneuert) seitlich herausziehen konnte.⁵⁵² Unabhängig von der Frage der Bestückung zeigt der Befund, dass wir uns beim Klarenretabel wie im Marienstatter Altaraufsatz ikonischen und anikonischen Reliquien im Verbund mit plastischen Bildwerken gegenübersehen, wenn das Retabel komplett geöffnet ist. Während in Marienstatt im Zentrum des Aufsatzes an prominenter Stelle eine weitere Reliquienbüste untergebracht war, diente die zentrale Nische des Risalits

⁵⁴⁹ Cambrai, Médiathèque municipale, Ms. 87, f. 17v. Vgl. AK Köln 1995, Nr. 51.

⁵⁵⁰ Neun der Büsten gehören zur Erstaussstattung des Retabels, drei sind spätere Ergänzungen, vermutlich um 1905 entstanden, vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 129. Die mittelalterlichen Büsten weisen auf den Rückseiten verschließbare Türchen in einer Größe von ca. acht mal acht Zentimeter auf, an der Vorderseite befinden sich Drei- bzw. Vierpassöffnungen, die einst mit Glimmer und einem von innen befestigten Brettchen verschlossen waren. Möglicherweise wurde im Zwischenraum eine Partikel platziert, die somit von außen sichtbar gewesen wäre, vgl. ebenda, 129 ff, bes. 130. Die Büsten tragen bzw. trugen an der Vorderseite Namenszüge, so dass sich acht Heilige wie folgt identifizieren lassen: Apollonia, Dorothea, Agatha, Christina, Cecilia, Katrina, Lucia und Petronilla.

⁵⁵¹ Vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 23. Die Reliquiengefache sind heute leer. Im Mittelalter hat das Klarissenkloster über einen bedeutenden Reliquienschatz verfügt, der vor allem einer Schenkung von 1327 zu verdanken war. Gelenius berichtet von zwölf heiligen Leibern und mehreren hundert Schädeln, die dem Kloster geschenkt wurden, vgl. Gelenius, *magnitudine*, 1645, 541; Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 86; Schulze-Senger / Hansmann, *Clarenaltar*, 2005, 11.

⁵⁵² ebenda, 71, 74 und Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 84. Zu den zahlreichen Restaurierungen des Retabels, die nicht immer glücklich verlaufen sind, vgl. ebenda, 11 ff. und 39 ff.

am Klarenaltar hingegen zur Aufbewahrung der Eucharistie, worauf ganz unmissverständlich die gemalte Szene der sog. Martinsmesse auf der Außenseite der Flügeltür, mit der die Nische von vorne geöffnet und geschlossen werden kann, hinweist.⁵⁵³

Neben den drei Öffnungsoptionen, die Christa Schulze-Senger und Wilfried Hansmann beschreiben und als Gliederung für ihre ausführliche Restaurierungsdokumentation heranziehen, gibt es demnach eine weitere: Öffnet man die Tür mit der Darstellung der Martinsmesse, haben wir beim komplett geöffneten Retabel, das die sowohl inhaltlich als auch vom Erscheinungsbild her kostbarste Stufe der Wandlung des Altaraufsatzes zeigt, die Situation, dass die geweihte Hostie in der Mitte des Risalits unmittelbar umgeben war von Reliquien, die in ihren Gefachen – vermutlich in Stoff gefasst – präsentiert wurden sowie teilweise sichtbar in den Reliquienbüsten ruhen und sowohl im Bild als auch in der nur durch Textil verhüllten Abstraktion ihrer unanschaulichen Materialität erschienen. Die im Tabernakel eingestellte Hostienmonstranz, die wir uns zu besonderen Hochfesten auf der Altarmensa ausgestellt vorstellen müssen, wurde also oben, unten und an den Seiten von den Überresten der Heiligen begleitet, gleichsam erhöht und damit in einen gesamtkirchlichen Zusammenhang transponiert, der mit Ergänzung der Apostel im oberen Geschoss Vorstellungen vom Himmlischen Jerusalem assoziiert, dessen man hier im Altaraufsatz wie in einer Vision ansichtig wird.⁵⁵⁴ Durch die Anwesenheit der Reliquien wurde diese Vorstellung in die Realität des Betrachters geholt. Erzählt wird hier nichts; das komplett geöffnete Retabel des Klarenaltars bringt in symbolhafter Sprache, wobei es mit Bildern und real vorhanden Überresten von Heiligen gleichermaßen arbeitet, die Ekklesia in ihrer umfassenden heilsgeschichtlichen Bedeutung zum Ausdruck. Gleichzeitig wird durch das Ensemble von Heiltümern und Eucharistie die geweihte Hostie quasi als ranghöchste Reliquie „geheiligt“ – ein wichtiger Zusammenhang, wie wir bereits feststellen konnten und der uns u.a. am Hochaltarretabel in Doberan noch beschäftigen wird und im 14. Jahrhundert für die Bildkünste an Bedeutung gewinnt, inhaltlich aber bereits auf einer langen Tradition fußt. So schrieb der aus dem 9. Jahrhundert überlieferte Ordo aus dem Sakramentar von Metz für Bischof Drogo (826 – 855) vor, anlässlich der

⁵⁵³ Zur Martinsmesse vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 93 und Anm. 224 mit Verweis auf Browe, Wunder, 1938, 26 – 20. Die Nische konnte auch von hinten durch eine Tür geöffnet und geschlossen werden, vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 74.

⁵⁵⁴ Spätestens seit der allgemeinen Einführung des Fronleichnamfestes durch Papst Johannes XXII. im Jahr 1317 haben die auch schon vorher gebräuchlichen Hostienmonstranzen weite Verbreitung gefunden, vgl. dazu vor allem Guster, Hostienmonstranzen, 2009, besonders 169 ff. Zur Vorstellung des Himmlischen Jerusalem passen auch die blau gefassten und mit Sternen besetzten Nischen der Büsten, vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 30 und Anm. 54 mit Verweis auf Hilger, Claren-Altar, 1978, 14.

Weihe von Altären bei der – damals schon durchaus üblichen – Reliquienbestattung im *sepulcrum* des Stipes zusätzlich Partikel geweihter Hostien niederzulegen.⁵⁵⁵ Von großem Interesse ist die Frage, wie wir uns die obere Nische des Risalits vorzustellen haben, in der heute die Salvatorfigur aus dem 19. Jahrhundert steht. Sicher ist, dass sie – anders als die untere Nische – an der Vorderseite beim geöffneten Retabel nicht separat zu verschließen war.⁵⁵⁶



Abb. 82 Köln, Dom, Retabel, sog. Klarenaltar (erster geschlossener Zustand)

Die zahlreichen Möglichkeiten, unterschiedliche Ansichten und Inhalte zu inszenieren, war beim Klarenaltar von vornherein größer als beim Retabel in Marienstatt. Von Anfang an war der Altaraufsatz nicht nur mit den Holzflügeln, sondern zusätzlich mit den äußeren Leinwandflügeln sowie den drei Flügeltüren ausgestattet, die die Nischen des Risalits zusätzlich verschließen und öffnen konnten (eine vor der oberen, zwei vor der unteren Nische). Schließt man die Holzflügel, erscheint auf deren Außenseiten und den Innenseiten der nunmehr sichtbaren Leinwandflügel das erzählerische Moment, das dem Betrachter Szenen aus der Kindheit, gleichzeitig aus dem Marienleben (unteres Register) und der Passion Christi (oberes Register) vorstellt (Abb. 82). Diese Darstellungen aus dem Leben Jesu gehen einher mit der gleichfalls sichtbaren Martinsmesse vor der Risalit-Nische und stellen so den

⁵⁵⁵ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 9428. Vgl. Röckelein, Kasten, 2006, 392.

⁵⁵⁶ Vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 96. Siehe auch oben S. xxx und Anm. 531. Die Vorstellung einer Marienfigur ist für die angesprochenen ikonographischen Bezüge mit ihrer ekklesiologischen Ausrichtung verlockend, denkbar wäre ebenso eine Synthronosgruppe wie in Oberwesel oder Marienstatt, falls der Platz der oberen Nische dies erlaubt.

Zusammenhang mit dem Thema der Eucharistie her, wobei bezeichnenderweise wieder, wie bereits in Oberwesel, die Kreuzigungsdarstellung fehlt. In diesem Zustand der Inszenierung aber gibt es keine begleitenden Reliquien, sondern „nur“ im Bild erscheinende Stationen aus der Vita Christi, die mit ihrem narrativen Charakter dessen Opfertod am Kreuz und das damit verbundene Erlösungswerk kommentieren und erklären. Die Malereien der Holzflügel stammen zum größten Teil aus der Werkstatt des zweiten Klarenmeisters aus der Zeit um oder kurz nach 1400, entsprechen thematisch aber wohl weitgehend den ursprünglichen Malereien aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.⁵⁵⁷ Neu hinzugekommen sind allerdings die Malereien in den Wimpergen, die im unteren Geschoss die vier Evangelisten, eine Madonna in Halbfigur mit Mondsichel sowie eine Marienkrönung zeigen, während im oberen Geschoss zweimal eine Vera-Ikon-Darstellung zu sehen ist, und zwar über den Szenen der Dornenkrönung und der Grablegung. Diese, aus dem narrativen Kontext der Malereien entrückten Bilder, binden die erzählenden Szenen wiederum in einen gesamt-klerikalen Zusammenhang ein, wobei vor allem die beiden *Vera Ikon*-Darstellungen als authentische Wiedergaben des Antlitzes Christi abermals einen reliquienhaften Charakter annehmen.⁵⁵⁸



Abb. 83 Köln, Dom, Retabel, sog. Klarenaltar (zweiter geschlossener Zustand)

⁵⁵⁷ Vgl. Schulze-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 187 ff.

⁵⁵⁸ Siehe oben.

Dieses Prinzip setzt sich auf der sog. „Alltagsseite“ bei allseits geschlossenen Flügeln fort (Abb. 83): Stehende gemalte Heilige bereiten auf die im Innern geborgenen Heiltümer vor, während das Risalit mit der nunmehr sichtbaren Kreuzigung (vor der Martinsmesse) und dem oberen Flügel mit dem Bild des Schmerzensmanns und den ihn umgebenden *arma* verdeckt ist; ähnlich wie das Bild der Vera Ikon erscheinen auch die *arma* reliquiengleich und stellen die dargestellten Heiligen in denselben heilsgeschichtlich-gegenwärtigen Zusammenhang wie im geöffneten Retabel mit seiner Zusammenschau von Bildern und *pignora sancta*.⁵⁵⁹ So wie die gemalten Heiligen auf die im Innern befindlichen „realen“ Heiligen in Form von Reliquien verweisen, deutet die gemalte Kreuzigung auf das im Zentrum geborgene „reale“ Allerheiligste in Gestalt der geweihten Hostie hin. Das geöffnete und geschlossene Retabel aus dem Klarenkloster erweist sich somit in seinen verschiedenen Stufen der Inszenierung als ausgeklügeltes Beispiel für die subtil aufeinander bezogenen inhaltlichen wie theologischen „Aussagen“ und „Wirkungen“ von Bildern und Heiltümern.⁵⁶⁰

Cismar und Doberan

Nicht nur im Rheinland, auch im norddeutschen Raum haben sich Reliquienretabel des 14. Jahrhunderts aus Abteikirchen erhalten; die frühesten und bedeutendsten befinden sich darüber hinaus noch heute *in situ* und gehören zu den sprechendsten Zeugnissen dieser Gattung. Zwei „Sakraltopographien“ aus diesem Umfeld sollen die Betrachtung der im monastischen Kontext entstandenen monumentalen Altaraufsätze bei der Untersuchung der Beziehung zwischen Bild und Heiltum abschließen: Das Hochaltarretabel der ehemaligen Benediktinerkirche Cismar nördlich von Lübeck und die überaus reiche Retabelausstattung der Zisterzienserkirche Doberan in Mecklenburg, deren Hochaltaraufsatz das früheste erhaltene, ehemals mit Reliquien ausgestattete Exemplar darstellt.

⁵⁵⁹ Dargestellt sind die männlichen hll. Antonius, Ludwig von Toulouse, Franziskus, Johannes der Täufer, Nikolaus und Laurentius sowie die weiblichen hll. Maria Magdalena, Elisabeth, Klara, Katharina, Agnes und Barbara. Aus einer unsachgemäß durchgeführten Freilegung aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts resultiert der schlechte Erhaltungszustand der Kreuzigungsdarstellung. Die Marienfigur ist wahrscheinlich das Ergebnis einer Übermalung aus dem 16. Jahrhundert. Die Tafel mit dem Schmerzensmann ist der zweiten Klarenwerkstatt zuzuschreiben, die Darstellung entspricht aber der ersten Fassung. Sie galt lange als verschollen und wurde erst 2002 wieder entdeckt. Zu allen Punkten vgl. Schulte-Senger / Hansmann, Clarenaltar, 2005, 36 und 216 ff.

⁵⁶⁰ Bernhard Decker spricht in dem Zusammenhang davon, Ikonographie und Reliquien des Klarenretabels seien in den Dienst der Nachfolge Christi gestellt, vgl. Decker, Kultbild, 1985, 88 und Anm. 233. Zur Bedeutung von Reliquien, und nicht von Bildern, für das Almosenaufkommen in der Nürnberger Kirche St. Lorenz während des 15. Jahrhunderts vgl. Weilandt, Heiligen-Konjunktur, 2000, bes. 195.

Der dreiflügelige, aus Eichenholz gefertigte Aufsatz in der Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters Cismar weist im geöffneten Zustand eine Breite von ca. sechs Metern und siebenunddreißig Zentimetern auf, was in etwa den besprochenen Retabeln in Oberwesel, Marienstatt und Köln entspricht (Abb. 84).⁵⁶¹



Abb. 84 Cismar (Grömitz), ehem. Benediktinerabteikirche, Hochaltarretabel, geöffneten Zustand

Im Unterschied zu den beiden zuletzt besprochenen rheinischen Beispielen hat sich in Cismar das ursprüngliche Gesprenge erhalten. Es besteht aus einer sich über dem Schrein erhebenden hölzernen Dreiturmanlage, deren mittlerer und höchster Turm sich ca. 430 cm über

⁵⁶¹ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 40. Dass es sich bei dem Aufsatz schon immer um das Hochaltarretabel gehandelt hat, war von Anfang an Konsens in der Forschung und ist aufgrund des Bildprogramms auch als sicher anzusehen.

den Schrein in die Höhe erhebt. Jeder der drei Turmbaldachine ist mit einer stehenden Holzfigur geschmückt: In der Mitte erscheint eine Madonna mit Kind, links ist Johannes Ev. zu sehen und auf der rechten Seite der hl. Auktor; alle drei waren Patrone des Klosters, das ursprünglich in Lübeck gegründet und aufgrund eines Konflikts mit der Bürgerschaft in den vierziger Jahren des 13. Jahrhunderts vom Lübecker Bischof Johannes I. in das nicht weit entfernte Cismar verlegt wurde.⁵⁶² Die Datierung des Cismarer Retabels ist nicht eindeutig geklärt; Norbert Wolf spricht sich für eine Frühdatierung um 1310/15 aus, es gibt aber auch Argumente für einen späteren zeitlichen Ansatz um 1330.⁵⁶³ Übereinstimmend aber werden aus stilistischen Gründen die drei Figuren in den Turmaufsätzen als früher entstanden angesehen; am ehesten kommen die Jahre um 1290/95 in Betracht.⁵⁶⁴ Somit haben wir nach Oberwesel und Marienstatt ein drittes Beispiel dafür, dass in ein neu geschaffenes Retabel Bildwerke älteren Datums integriert wurden, wofür möglicherweise auch hier in Cismar eine besondere Verehrung der älteren Skulpturen eine Rolle gespielt haben mag. Bezeichnenderweise sind alle drei Figuren in ihren Kopfbereichen mit Sepulchren ausgestattet, in denen sich Reliquien samt ihrer Authentiken befinden; auf diesen Umstand komme ich später noch zurück.⁵⁶⁵

Für die Datierung des Retabels sowie dessen Bildschmuck und Funktion ist es lohnend, einen kurzen Blick auf die Baugeschichte der Klosterkirche zu werfen, da sie auch wichtige Informationen im Zusammenhang mit dem Erwerb von Reliquien enthält.

Die nach Cismar umgesiedelten Benediktinermönche entwickelten ab 1256 eine intensive Bautätigkeit bezüglich ihrer neuen Kirche samt Nebengebäuden, wobei – wie im Mittelalter üblich – mit dem Chor begonnen wurde.⁵⁶⁶ Ob der Chor im Jahr 1296 vollendet war, wie Donald Ehresmann vermutet, ist wahrscheinlich, allerdings nicht zu belegen.⁵⁶⁷ Fakt ist, dass es in diesem Jahr zu einer großen Reliquienschenkung an das Kloster durch den Cismarer Landesherrn, Herzog Gerhard von Holstein und Schauenburg, und seine Gemahlin Agnes, ehemals Königin von Dänemark, kam, die dem Kloster auf einen Schlag zu hohem Ansehen

⁵⁶² Ebenda, 42 ff.; Ehresmann, *Iconography*, 2001, 1.

⁵⁶³ Diese ergeben sich vor allem aus der Baugeschichte, siehe weiter unten. Zur Forschungsgeschichte und den unterschiedlichen Datierungsvorschlägen vgl. Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 40 ff.

⁵⁶⁴ ebenda

⁵⁶⁵ A.a.O., 40 und Ehresmann, *Iconography*, 2001, 26. Die Reliquien wurden im Rahmen einer Restaurierung der Figuren im Jahr 1950 entdeckt. Nach dem damaligen Befund handelt es sich um Marienreliquien und pignora des hl. Auktor, jeweils in Stoff gehüllt und mit *cedulae* versehen, vgl. Freitag u.a., *Hochaltarretabel*, 1995, 272.

⁵⁶⁶ Zur Baugeschichte vgl. Meissner, *Baugeschichte*, 1976.

⁵⁶⁷ Ehresmann, *Iconography*, 2001, 1.

verhalf.⁵⁶⁸ Kostbarster Schatz dieser Stiftung war ein Dorn der Dornenkrone Christi, die das in den Jahren um 1500 verfasste, insgesamt 809 bzw. 991 Heiltümer aufzählende Cismarer Reliquienregister nennt.⁵⁶⁹ Noch bedeutender, weil hochrangiger, aber war in den Jahren um 1300 für das Kloster der Besitz einer Heilig-Blut-Reliquie, die auf eine 1177 erfolgte Schenkung Heinrichs des Löwen zurückging. Dieser Schatz wurde allerdings im Jahr 1467 von Bischof Albert Krummendieck für unecht erklärt und ist deshalb im genannten Verzeichnis auch nicht mehr aufgeführt.⁵⁷⁰ Für unseren Zusammenhang wird sich diese Heilig-Blut-Reliquie als bedeutsam für die inszenatorische Qualität und das Bildprogramm des Cismarer Altaraufsatzes erweisen.

Um die Wende des 13. Jahrhunderts wuchs das Kirchenschiff in die Höhe, dessen Längenausdehnung der des Chores entsprach: Offensichtlich wurde das für Laien bestimmte Langhaus der Abteikirche großzügig dimensioniert, da man aufgrund des kostbaren Reliquienbesitzes mit einem regen Zulauf an Pilgern gerechnet hat; um oder kurz nach 1325 war das Langhaus und damit der Kirchenbau vollendet.⁵⁷¹ Langhaus und Chor waren durch eine große Hallenlettneranlage voneinander getrennt, die direkt mit dem Kreuzgang des Klosters und dem Zugang zu der südlich an den Chor anschließenden, zweischiffigen Kapelle verbunden war. Die Möglichkeit eines repräsentativen und effektvollen, vom Schiff aus zu verfolgenden Einzug des Konvents von Süden durch den Lettner in den Chor war damit gegeben.⁵⁷²

⁵⁶⁸ Ebenda; Ehresmann sieht in der gleichzeitig mit der Reliquienstiftung erfolgten Zuwendung einer größeren Summe, die zur Finanzierung von Messen dienen sollte, einen Anhaltspunkt für die Fertigstellung des Chores. Auffallend ist allemal die zeitliche Nähe der Reliquienstiftung zur Datierung der drei Turmfiguren des Retabels, die somit möglicherweise Teil einer ersten Ausstattungskampagne des Chores gewesen sein könnten.

⁵⁶⁹ Erwähnt werden in der Zeit um 1500 außerdem 14 Altäre in der Kirche, vgl. Kohlmann, *Analecta*, 1875, 267 f.; Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 44 f.; Ehresmann, *iconography*, 2001, 28 ff.

⁵⁷⁰ Vgl. Wolf, *Schnitzretabel*, 44 und Ehresmann, *Iconography*, 2001, 30; Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, Schleswig, Abt. 115, Nr. 50. Blutreliquien waren wie alle Körperreliquien Christi (Vorhaut, Milchzähne, Haare) theologisch allerdings bereits seit dem 11. Jahrhundert sehr umstritten, vgl. auch oben. Papst Innozenz III. (1198 – 1216) ging in seiner Schrift „*De sacro altaris mysterio*“ noch einmal genauer darauf ein, vgl. Cordez, *Schatz*, 2015, 93 ff.; Lützel Schwab, *Heilsvermittlung*, 2006, 611. Der großen Verehrung von Blutreliquien konnten derartige Bedenken aber nichts anhaben, vgl. ebenda.

⁵⁷¹ Vgl. Meissner, *Baugeschichte*, 1976, 164 ff. Die Fertigstellung der Kirche ist einer der möglichen Anhaltspunkte für die Datierung des Retabels. Allerdings besteht genauso die Möglichkeit, dass das Retabel schon früher im bereits fertig gestellten Chor installiert wurde, so dass die Frühdatierung Wolfs ebenfalls in Frage kommt. Ehresmann, *Iconography*, 2001, 1, bestreitet allerdings mit Verweis auf baustellenbedingte Gefahrenquellen, dass der Altaraufsatz vor Vollendung der Klosterkirche gefertigt sein kann. Dies würde aber nur die Platzierung auf dem Hochaltar betreffen und würde nichts über die tatsächliche Entstehungszeit aussagen. Leider gibt es keine Hinweise auf Weihedaten von Altären oder des Chores bzw. der Kirche, die möglicherweise aufschlussreich sein könnten.

⁵⁷² Vgl. Ehresmann, *Iconography*, 2001, 2. Vom Lettner haben sich Teile erhalten, vgl. Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 44; Meissner, *Baugeschichte*, 1976, 124 ff.

Im geöffneten Zustand präsentiert sich der Mittelschrein des Retabels als eine fünfsichtige, sich über zwei horizontale Register erstreckende Reihung bühnenartiger Räume, die am hinteren oberen Rand durch ein nach vorn ansteigendes halbes Pultdach abgeschlossen werden. Die Räume der Vertikalachsen sind durch Maßwerkgitter vertikal voneinander getrennt, so dass sich pro Geschoss fünf, also insgesamt zehn nach vorne offene Gefache ergeben. Ihre Höhe und Breite beträgt im unteren Register jeweils ca. 57 x 54 cm bei einer Tiefe von 45 cm; im oberen Geschoss sind die einzelnen Nischen durch das ansteigende Dach entsprechend höher bei gleicher Breite und Tiefe. Die ehemals die Geschosse trennenden Zwischenbretter sind verloren.⁵⁷³ Den vorderen oberen Abschluss bilden fünf über den Achsen angebrachte, mit Maßwerk versehene Wimperge, deren Filialschmuck und Bekrönungen – vermutlich Kreuzblumen – ebenfalls nicht mehr vorhanden sind.⁵⁷⁴ Alle zehn Gefache des Schreins sind an ihren Rückwänden mit Reliefs geschmückt, gleichfalls die fünf ansteigenden inneren Pultdachflächen; zudem weisen die Wimperfronten im Zentrum je ein Medaillon mit figürlichen Darstellungen, ebenfalls im Relief, auf. Die Ikonographie gestaltet sich wie folgt: Im unteren Geschoss ist von links nach rechts eine Folge von Szenen aus dem Marienleben bzw. der Kindheit Christ zu sehen (Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Flucht nach Ägypten). Das obere Geschoss zeigt Szenen aus dem Leben Jesu mit Schwerpunkt auf der Passion: Taufe, Christus vor Pilatus, Geißelung, Kreuztragung und Auferstehung. Die Dachreliefs präsentieren vier alttestamentarische Szenen (von links: Ermordung Abels durch Kain, Abraham und Melchisedek, Aufrichtung der Ehernen Schlange und Opferung Isaaks) und im Zentrum die Kreuzigung. In den Medaillons der Wimperge schließlich sind symbolisch zu verstehende, zum Teil aus antiken Quellen im Laufe des Mittelalters in die christliche Ikonographie eingewanderte Darstellungen des Adlers, der seine Jungen zur Sonne trägt, des Einhorns mit der Jungfrau, des Lamm Gottes mit dem Kreuz, des seine Jungen zum Leben erweckenden Löwen und des Pelikans, der seine Jungen mit dem eigenen Blut ernährt, zu erkennen.⁵⁷⁵ Die hier wiedergegebene „Leserichtung“ der Bildwerke in von unten nach oben und jeweils von links nach rechts folgt zwar einer gewissen Logik in der zeitlichen Abfolge der Marien- und Christusszenen, ist aber, wie noch zu zeigen sein wird, nicht die einzige und womöglich nicht die konsequenteste Möglichkeit, die Szenen inhaltlich miteinander zu verbinden.

⁵⁷³ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 45.

⁵⁷⁴ Ebenda; zur Geschichte des Retabels und die zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Veränderungen ebenda.

⁵⁷⁵ Vgl. die von Wolf, Schnitzretabel, 2002, 53 f. angeführte Literatur nebst Quellen.

Gegenüber dem Schrein weisen die Innenseiten der Flügel ein anderes Schema auf. Zwar gibt es auch hier – analog zum Corpus – jeweils zweieinhalb vertikale Achsen, aber da auf den Flügeln keine Gefache und somit auch keine Pultdachzone vorhanden sind, sondern der reliefierte Figureschmuck direkt auf dem Bildträger angebracht ist, ist die Höhe der drei Geschosse eine andere (45,5 cm das mittlere, 46,5 cm das untere und 52,5 cm das obere Register).⁵⁷⁶ Dargestellt sind auf dem linken Flügel Szenen aus dem Leben des Johannes in neun Feldern, auf dem rechten Flügel Begebenheiten aus dem Leben des Ordensgründers, des hl. Benedikt, ebenfalls in neun Feldern. Die jeweils unteren Zonen wurden Anfang des 19. Jahrhunderts entfernt und sind in ihrer originalen Substanz nur noch in Umrissen erfahrbar.⁵⁷⁷ Wie am Schrein sind die Wimperge der Flügel mit Medaillons versehen, in denen die vier Evangelistensymbole und Engel als Reliefs erscheinen.⁵⁷⁸

In denselben Zeitraum fällt die Entfernung der einstmals überaus kostbaren Malereien auf den Flügelaußenseiten, die lediglich durch eine Beschreibung aus dem Jahr 1816 erhalten sind. Danach zierten die beiden Tafeln die Darstellung einer thronenden Synthronos-Gruppe, wobei Christus und Maria von einer kreisförmigen Aureole umgeben waren, die wiederum von einem Quadrat hinterfangen war, dessen Ecken die vier Evangelistensymbole schmückten. Seitlich schlossen sich rechts und links je sechs unter Arkaden thronende Apostel an. Die besondere Qualität der Malereien wird aus der Beschreibung ersichtlich: „Alle Figuren ... sind auf blauem Grunde ganz in Gold vorgestellt. Falten und Schattierungen der Kleider sind mit braunen Strichen angedeutet. Die Bildung der Gesichter ist ganz eigenthümlich, und weit besser, als alle übrigen in Bildhauerarbeit an diesem ganzen Werke“.⁵⁷⁹ Norbert Wolf weist diesen verlorenen Malereien einen triumphaleren Charakter als dem Programm des geöffneten Schreins zu; allerdings wissen wir nicht, ob sie tatsächlich zum originalen Bestand des Retabels gehören oder evtl. einer späteren Ergänzung zuzuschreiben sind.⁵⁸⁰

⁵⁷⁶ Ebenda. 40

⁵⁷⁷ Die Gründe für die Entfernung der Szenen lagen darin, dass man „zu viele Mönche und Nonnen und katholische Leute“ auf dem Retabel sah, was seitens der seit dem 16. Jahrhundert die Kirche, seit 1760 nur noch den Chor nutzenden protestantischen Gemeinde als unpassend angesehen wurde, vgl. Bericht der königlich Schleswig-Holstein-Lauenburgischen Gesellschaft für die Sammlung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer 13, 1848, 63 – 66; vgl. Ehresmann, *Iconography*, 2001, 2 mit Anm. 13. Zum Zustand Retabels, der Reliefs insgesamt und ihrer Fassung vgl. Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 40.

⁵⁷⁸ Der Johannes-Adler ist verloren und wurde – vermutlich im 19. Jahrhundert – durch einen gemalten Adler ersetzt, vgl. Freitag u.a., *Hochaltarretabel*, 1995, 282.

⁵⁷⁹ Arendt, *Altertümer*, 1816, 388; Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, 58.

⁵⁸⁰ Wolf, a.a.O.; in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. kam es zu schweren Verwüstungen an der Kirche, u.a. durch einen großen Brand, bei dem möglicherweise auch das Retabel in Mitleidenschaft gezogen wurde und eine neue Bemalung der Flügelaußenseiten erforderlich machte. Allerdings befand sich das Kloster zu dieser Zeit bereits in einem wirtschaftlichen

Aufgrund seiner „bühnenhaften“ Erscheinung, die sich in den zehn tiefen, mit plastischem Bildschmuck versehenen Gefachen manifestiert, ist schon früh nach der Funktion des Cismarer Retabels gefragt worden, und dabei hat stets der Reliquienschatz des Klosters, allen voran die verehrte Reliquie des Heiligen Blutes, eine Rolle gespielt.⁵⁸¹ Die neueren Forschungen von Donald Ehresmann und Norbert Wolf haben mit viel Überzeugungskraft gezeigt, dass das Cismarer Retabel weder, wie verschiedentlich angenommen, als „Reliquientresor“ für die Heiltümer des Konvents gedient hat, noch dass es eine ständige Ausstellungsfläche für *pignora* bzw. deren Behältnisse gewesen ist: Ersteres allein schon deshalb nicht, weil für die Reliquien in Cismar in dem bereits erwähnten, südlich des Chores befindlichen zweischiffigen Raum, der sog. Sakristei, eine sichere Aufbewahrung gewährleistet war; bezüglich der zweiten These ist anzumerken, dass die Heiltümer den im Schiff versammelten Laien vom Lettner aus gezeigt wurden; ähnlich wie in Oberwesel hatten nur die Konventualen Zugang zum Chorbereich und damit zum Hochaltar.⁵⁸²

Sollten wir also beim Cismarer Retabel von einer – temporären – Aufstellung von Reliquien bzw. Reliquiaren in den Nischen des Mittelschreins ausgehen, wäre diese Form der Inszenierung allein für die Mönche von Bedeutung. In der Tat kommt dabei der Hl.-Blut-Reliquie ein besonderes Gewicht zu: Für die Platzierung des Reliquienbehälters kommt einzig das zentrale Gefach des Mittelschreins in Frage, dessen Rückwand mit der Darstellung der Geißelung geschmückt ist. In das Relief – und zwar genau um die Figur Christi – ist eine am oberen Rand mit einem Rundbogen abschließende Tür geschnitten, durch die von der Rückseite ein Zugang zu der Nische möglich ist. Hier nun lässt eine Mitteilung aufhorchen, die in der bereits oben genannten, 1467 erfolgten

Niedergang, so dass eine Neufassung der Flügel eher unwahrscheinlich ist. Vgl. dazu Freitag u.a., Hochaltarretabel, 1995, 258. Zur Form der schrägen Dachreliefs vgl. Albrecht, Mikroarchitektur, 2018, 348.

⁵⁸¹ Die Forschungsgeschichte ist zusammengefasst bei Wolf, Schnitzretabel, 2002, passim und bei Freitag u.a., Hochaltarretabel, 261 ff.

⁵⁸² Lt. päpstlichem Ablass von 1432 durfte die Hl.-Blut-Reliquie zweimal jährlich öffentlich präsentiert werden, vgl. Ehresmann, Iconography, 2001, 30 mit Verweis auf die Acta pontificum danica 1316 – 1536, III, Kopenhagen 1908, 1657. Allein die Zahl von knapp 1000 Reliquien, die sich im Cismarer Konvent befanden, lässt die Verwendung als Tresor unmöglich erscheinen, selbst wenn man annimmt, dass nur die bedeutendsten von ihnen einen Platz im Retabel gefunden hätten, denn gerade diese waren in anderen Behältnissen geborgen, die zu groß gewesen sind, um im Retabel aufgestellt gewesen zu sein: der 1296 durch die genannte Schenkung in den Klosterschatz gelangte Dorn der Dornenkrone wurde lt. Inventar der Zeit um 1500 in einer „monstrancia spinee corone“, gemeinsam mit neun anderen Reliquien, aufbewahrt; weitere 22 bedeutende Heiltümer, darunter Christus- und Marienreliquien sowie solche Johannes d.T. befanden sich in einem anderen Schrein, über den als „De alio scrinio reliquie“ berichtet wird, vgl. Kohlmann, Analecta, 1875, 267 – 270; Ehresmann, Iconography, 2001, 28 ff.. Zu den älteren Theorien vgl. Wentzel, Hochaltar, 1937; Keller, Flügelaltar, 1965.

Aberkennung der Authentizität enthalten ist und das Reliquiar als eine Silberstatuette der Figur Christi mit einer Reliquienkapsel auf der Brust beschreibt.⁵⁸³ Wir wissen nichts Näheres über das Aussehen der Reliquienstatuette; da Reliquiare dieser Art erst vermehrt im Laufe des 13. und dann vor allem im 14. Jahrhundert eine größere Verbreitung fanden, ist davon auszugehen, dass es sich nicht um ein Werk des 12. Jahrhunderts handelte, als die kostbare Blutreliquie in den Besitz des Klosters kam, sondern vermutlich im Zusammenhang mit dem Retabel hergestellt wurde.⁵⁸⁴

In unserem Themenzusammenhang interessiert weniger, an welchen Festtagen oder zu welchen Anlässen die Statuette in den Schrein gestellt wurde; über dieses Thema wurde viel spekuliert.⁵⁸⁵ Für die hier untersuchte Frage nach der Beziehung zwischen Bild und Heiltum ist von Bedeutung, dass wir es bei der Auseinandersetzung mit dem Cismarer Retabel mit zwei Bildern des geißelten Christus zu tun haben: einmal im Relief an der Rückwand der zentralen Nische, dann als Statuette, in der die kostbare Reliquie, vermutlich erkennbar, geborgen war. Stellte man das Reliquiar in das Retabel, so hatten die Mönche nunmehr nicht nur eine „effigies“ des leidenden Herrn vor sich, sondern dieser war qua Reliquie in seinem silbernen Bild in Realpräsenz anwesend. Das anschaulich-bildhafte Element des verehrten Heiltums wird dabei in den Vordergrund gestellt, da sich die Reliquienstatuette zwischen den im Relief dargestellten geißelnden Schergen positioniert – Bild und Reliquie gehen somit eine symbiotische und nicht zu trennende Einheit ein, die sowohl das visuelle Bedürfnis nach Anschaulichkeit und „Nachvollzug“ befriedigt als auch dem Wunsch nach höchster Authentizität nachkommt.

Die Verbindung zwischen der Hl.-Blut-Reliquie und dem Bild des Geißelten erscheint dabei höchst sinnfällig, handelt es sich doch um die Szene aus der Passion, in der das Blut Christi eine entscheidende Rolle spielt. Insofern kann ich Norbert Wolf nicht zustimmen, der diesem Zusammenhang eher ablehnend gegenübersteht und mit Blutreliquien des Herrn eher die Kreuzigung oder Darstellungen des Schmerzensmanns in Verbindung bringt.⁵⁸⁶ Hingegen gibt es andere Beispiele: In Wienhausen etwa ist das dort vorhandene Blutheiligtum in das Bild des Auferstehenden integriert, und im Doberaner Münster wird am Hochaltarretabel mit der alttestamentlichen Szene des Moses, der

⁵⁸³ Vgl. Anm. 108; Ehresmann, *Iconography*, 2001, 30.

⁵⁸⁴ Als Beispiel mag das auch motivisch vergleichbare Reliquiar für einen Stein von der Geißelsäule, 1375 und später, dienen, Venedig, San Marco, Schatzkammer, vgl. Ausstellungskatalog New York 1984, Nr. 46.

⁵⁸⁵ Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, passim, Ehresmann, *Iconography*, 2001, 33ff., Laabs, *Retabel*, 1997 mit älterer Literatur

⁵⁸⁶ Wolf, *Schnitzretabel*, 2002, Anm. 120.

Wasser aus dem Felsen schlägt, eventuell auf die im Besitz der Zisterzienserabtei befindliche Blutreliquie Bezug genommen; diese Szene wiederum hat ihre typologische Entsprechung in der Geißelung Christi.⁵⁸⁷

Um dieses zentrale Geißelungsmotiv und die Blutreliquie herum entfaltet sich die Ikonographie des Retabels höchst sinnfällig. Da ist zunächst die zentrale Vertikalachse, die ein höchst ausgeklügeltes Programm im Programm vorstellt: von unten nach oben erscheinen die Anbetung der Könige, die Geißelung, die Kreuzigung; darüber das Lamm und als Bekrönung schließlich Maria mit dem Kind im Turmaufbau, die wiederum selbst eine Reliquie birgt. Die Ikonographie ist dezidiert auf die Eucharistie bezogen, wobei die Geißelung, in der das Blut Christi als zentraler Bestandteil des Messopfers sichtbar fließt, im Zentrum steht und eben jenes Blut, bei eingestelltem Reliquiar, sogar real anwesend ist. Auf diese Weise gehen Reliquie und Thematik des Retabels eine untrennbare Verbindung mit der am Altar zelebrierten Wandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi einher.⁵⁸⁸ Die Blutreliquie wird also in der bildlichen Programmatik des Cismarer Retabels mit der Eucharistie verknüpft: So wie Statuettenreliquiar und Relief des Geißelten eine symbiotische Beziehung eingehen, werden Eucharistie und Blutreliquie unmittelbar aufeinander bezogen. Die weiteren Bildthemen des Retabels reihen sich dieser Sichtweise mühelos ein. Kindheit und Passion Christi, die Motive der Wimpergmedaillons sowie die alttestamentarischen Szenen vereint die eucharistische Thematik, die ihren sinnfälligsten Ausdruck in der eingestellten Reliquie fand. Die begleitenden Szenen aus dem Leben der Hl. Benedikt und Johannes beziehen die Gemeinschaft der Benediktiner und den Kirchenpatron als Zeugen und Vertreter der Kirche mit ein. Norbert Wolf hat durchaus die Bedeutung der Blutreliquie für das Cismarer Bildprogramm erkannt, aber keine weiteren Schlüsse für die besondere Beziehung zwischen Bild und Reliquie und deren Wirkung auf die im Chor versammelten Mönche gezogen.⁵⁸⁹ Vor allem ist Klaus Krüger zu widersprechen, der gar keinen Zusammenhang zwischen Reliquie, Reliquiar und Ikonographie erkennen mag.⁵⁹⁰ Hingegen zeigt sich am Cismarer Retabel ein Phänomen sehr

⁵⁸⁷ In Doberan ist allerdings nicht klar, ob die Blutreliquie bereits zum Zeitpunkt der Entstehung des Retabels vorhanden war, zudem ist der Sachverhalt dort insofern etwas anders, als dass es sich um eine wundertätige blutende Hostie gehandelt hat, das Blut also nicht „direkt“ aus der Seitenwunde Christ stammte. Ob man im Mittelalter jedoch derartig unterschieden hat, ist ebenso fraglich. Zu Wienhausen und Doberan siehe unten.

⁵⁸⁸ Zum eucharistischen Charakter der Anbetung der Könige siehe unten.

⁵⁸⁹ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 60.

⁵⁹⁰ „Die Funktion des Bildprogramms erscheint mit derjenigen der Reliquienaussetzung nicht eigentlich integriert.“ „Verkürzt gesprochen, besitzen beide Funktionen, die des Bildprogramms und diejenige der Reliquienaussetzung, unterschiedliche

deutlich, dass charakteristisch für dieses spezielle Verhältnis ist: So wie die bildende Kunst im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts immer mehr der Abbildung von „Wirklichkeit“ verpflichtet war, sollten auch die Reliquien zunehmend „erfahrbar“ und „nachvollziehbar“ werden. So konnten aus Reliquien Bilder werden, die dieselbe Verehrung genossen. Gleichzeitig wurden damit aber auch Bilder zu Reliquien, dazu gehört z.B. auch die Präsentation der Hl.-Blut-Reliquie in Cismar.⁵⁹¹

Die Situation im Doberaner Münster ist vergleichbar, wenn auch durchaus komplexer, da nicht nur das Hochaltarretabel, sondern auch das Retabel des Kreuzaltars sowie weitere bedeutende Werke der mittelalterlichen Ausstattung erhalten sind. Besonders sinnfällig ist auch hier die enge Verzahnung von Reliquienverehrung, Eucharistie und Bild.



Abb. 85 Doberan, ehem. Zisterzienserabteikirche, Hochaltarretabel, geöffneter Zustand

Strukturbedingungen und historisch unterschiedliche Entwicklungswege“, Krüger, Aller Zierde, 2001, 72

⁵⁹¹ Ich beziehe mich dabei auf Robert Suckales Wirklichkeitsbegriff, vgl. Suckale, Hofkunst, 1993, 115 f. Vgl. auch Tripps, Bildwerk, 1998, 138. Zu dem Fragenkomplex vgl. grundsätzlich auch Krischel / Nagel, Mediensynthesen, 2008; ders., Kulissen, 2010.

Das ältere der beiden Altaraufsätze – gemeinhin als das älteste erhaltene geschnitzte und mit Flügeln verschließbare Reliquienretabel überhaupt angesehen – ist dasjenige auf dem Hochaltar der Abteikirche (Abb. 85).⁵⁹² Bezüglich der Datierung hat Norbert Wolf überzeugend dargelegt, dass mit einer Fertigstellung des Retabels um oder kurz nach 1300 zu rechnen ist.⁵⁹³ Diesem Urteil hat sich auch Gerhard Weilandt angeschlossen und als zusätzliches Argument ins Feld geführt, dass nach den jüngsten dendrochronologischen Untersuchungen das Langhaus der Klosterkirche 1296 bereits komplett mit dem Dachstuhl versehen war, was eine Datierung um die Jahrhundertwende durchaus wahrscheinlich macht.⁵⁹⁴ Zur Entstehungszeit war das Aussehen des Retabels noch ein anderes, denn gegen 1350/70 wurde der Aufsatz um die jeweils unteren Register mit ihren Reliefs an Schrein und Flügeln ergänzt;⁵⁹⁵ ob man bezüglich dieser Umarbeitung einen Zusammenhang mit dem Weihedatum von 1368 vermuten kann, ist nicht zu entscheiden.

Anders als die bisher betrachteten Beispiele präsentiert sich der Schrein bei geöffneten Flügeln vollkommen bildlos. Der 289 cm breite und 43 cm tiefe Corpus aus Eichenholz weist eine siebenachsige architektonische Gliederung in Form von spitzbogigen, nach vorne offenen und zum Teil mit Maßwerkgeräten versehenen Arkaden auf, die jeweils von einem reich mit vegetabilischen Ornamenten geschmückten Wimberg gekrönt werden; jeder Bogen ist noch einmal vertikal durch ein eingestelltes Säulchen unterteilt. Die mittlere Arkade ist aufgrund einer größeren Breitenausdehnung besonders hervorgehoben. Hinter den Arkaden erstrecken sich in der Tiefe des Schreins Gefache, die – mit Ausnahme des mittleren - durch einen horizontal verlaufenden Boden zweigeschossig aufgeteilt sind. Diese Nischen dienten zur (temporären?) Aufbewahrung und Präsentation von Reliquien bzw. Reliquiaren, was im Vergleich mit den bisher behandelten Retabeln auch für den Doberaner Hochaltaraufsatz vorauszusetzen ist, zumal die Gefache mittels dreier Türen von der Schreintrückseite her zugänglich sind.⁵⁹⁶ Interessant ist in dem Zusammenhang ein 1552 verfasstes Inventar der Klosterkirche, dem zu entnehmen ist, dass sich „*im hogenn Alter*“ Heiltümer

⁵⁹² Zuletzt siehe Weilandt, Hochaltarretabel, 2016. Die letzte Restaurierung fand 2011 statt; während der Restaurierung von 1848/49 wurde die Fassung größtenteils erneuert, aber wohl entsprechend des ursprünglichen Zustands, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 22.

⁵⁹³ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 24

⁵⁹⁴ Vgl. Weilandt, Hochaltarretabel, 2016, 65. Das überlieferte Datum der Schlussweihe vom 4. Juni 1368 durch Bischof Friedrich von Schwerin (Mecklenburgisches Urkundenbuch 16, Nr. 9794, 342 f.) hat bzgl. der tatsächlichen Fertigstellung der Kirche keine Bedeutung, da sich die Weihe immer wieder wegen Unabkömmlichkeit des Bischofs verzögert hatte, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, und Weilandt, Hochaltarretabel, 2016, 65 und Anm. 2.

⁵⁹⁵ Diese Datierung erfolgt aus stilistischen Gründen, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 24.

⁵⁹⁶ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 22. Nach Ehresmann, observations, 1982, 360, waren die Gefach-Öffnungen angeblich ursprünglich mit Maßwerk versehen, er gibt aber keine Quelle dafür an.

unterschiedlichster Art, aber auch Kelche, Ringe und Siegel befunden haben.⁵⁹⁷ Eine weitere Quelle ist gleichfalls bedeutsam: in einer Urkunde aus dem Jahr 1461 ist von der Weihe zweier silberner Figuren der Apostel Johannes und Jakobus die Rede, die in einem „*ciborium*“ im Umfeld des Hochaltars aufgestellt waren; welcher Standort damit genau gemeint ist, lässt sich nicht mehr eruieren.⁵⁹⁸ Es kann sich sowohl um den Retabelschrein als auch um den mittleren Turmaufsatz handeln, denn ein Teil des Maßwerks ist als Tür gearbeitet, so dass auch dort die Möglichkeit der Zurschaustellung von Reliquien oder anderen Objekten gegeben war.⁵⁹⁹ Leider wissen wir darüber nichts.

Was die große Mittelnische betrifft, so besteht heute allgemeiner Konsens darüber, dass sie ursprünglich eine stehende Marienfigur beherbergte, die noch heute in Doberan erhalten ist. Die hölzerne Madonna mit Kind, entstanden wohl um 1290, ist um 1425 zu einer Mondsichelmadonna umgearbeitet worden und fand ihre neue Verwendung als Hängeleuchter im Chor der Abteikirche.⁶⁰⁰ Im Schrein des Retabels hatte sie eine andere Funktion: Die Pyxis, die die Gottesmutter gemeinsam mit dem Jesuskind hält, war Aufbewahrungsort entweder für das Allerheiligste oder aber für den kostbarsten Schatz der Doberaner Mönche, eine wundertätige blutende Hostie.⁶⁰¹ In beiden Fällen können wir im geöffneten Schrein eine (zumindest temporär) visuell erfahrbare Versammlung der bedeutendsten *pignora* und Heiligtümer der Doberaner Mönche voraussetzen, und auch wenn wir nichts über die tatsächliche Zusammensetzung des präsentierten Schatzes wissen, kann man doch davon ausgehen, dass der an sich bildlose Schrein durch die Madonna, aber auch durch die in Reliquiare oder kostbare Stoffe gehüllten Überreste der Heiligen eine ikonische Aufladung erhielt, die in deutlichem Kontrast zu der architekturhaft

⁵⁹⁷ Lisch, Blätter, 1848, 353 ff.; vgl. Ehresmann, observations, 1982, 360; Laabs, Hochaltarretabel, 2001, 143. Auch Norbert Wolf erwähnt diese Quelle, gibt aber irrtümlich an, das Inventar nenne den Aufbewahrungsort nicht, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 27 und Anm. 49. Die Beschreibung des Retabel-Inventars mit der Nennung von Objekten unterschiedlicher Funktion entspricht dem Inhalt des um 1420 entstandenen Retabels aus St. Michael in Lüneburg, der sog. Goldenen Tafel, im Landesmuseum Hannover, dazu vgl. zuletzt Kulturstiftung (Hg.), Heiligenfigur, 2007.

⁵⁹⁸ Wolf, Schnitzretabel, 2002, 27 und Anm. 49.

⁵⁹⁹ ebenda, 28. Reliquien in Architekturteilen wie Türmen unterzubringen war im 14. Jahrhundert nicht unüblich, vgl. das Dreiturmreliquiar im Aachener Domschatz oder der sog. Kleine Dom im Bayerischen Nationalmuseum in München, siehe dazu unten.

⁶⁰⁰ ebenda 27.

⁶⁰¹ Zur Praxis, Marienfiguren als Behältnisse für geweihte Hostien zu nutzen, vgl. vor allem Laabs, Zisterzienserorden, 2000, passim; Laabs, Hochaltarretabel, 2001, 145 ff. Die Doberaner Bluthostie ist erst in der 1378/79 entstandenen Reimchronik des Ernst von Kirchberg quellenmäßig fassbar, vorher gibt es keinen Hinweis auf die Existenz dieser Reliquie, es sei denn, man sieht in dem um 1310 gefertigten Doberaner Corpus-Christi-Schrein ein Ausstellungsbehältnis für die Blutreliquie, dazu weiter unten mehr, vgl. Cordshagen / Schmidt (Hgg.), Reimchronik, 1997 und Dolberg, Doberan, 1893, 9f., 18; vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 32.

aufgefassten Präsenz des Retabelschreins stand. Dieser steht nämlich in seinem Erscheinungsbild aufgrund seiner fassadenhaften Frontseite und des hinter den Wimpergen der Arkaden befindlichen Satteldachs den Reliquienschreinen des 13. Jahrhunderts sehr nahe – mit dem Unterschied, dass in Doberan das Heiltum in seiner Formen- und Bildsprache wesentlicher Bestandteil der Ikonographie ist: Nicht die aus edlen Metallen gefertigten Figuren der Heiligen bestimmen Programm und Gestalt des Schreins, sondern die Heiligen und Christus selbst, vertreten durch ihre Reliquien bzw. das Allerheiligste Sakrament.⁶⁰²

Zur Präsenz der Reliquien reihen sich auf den Flügeln Reliefs mit Szenen aus dem Marienleben bzw. der Kindheit Christi mit ihren typologischen Entsprechungen aus dem Alten Testament.⁶⁰³ Ähnlich wie in den bisher besprochenen Beispielen sind also auch hier die Reliquien in den großen Heilsplan eingebettet und müssen also ebenfalls „mitgelesen“ werden, will man die Ikonographie des Doberaner Hochaltarretabels verstehen. Dabei ist es zunächst sekundär, ob wir mit einer dauerhaften oder nur zeitlich begrenzten Präsentation der Reliquien im Retabel zu rechnen haben, denn erst mit der wahrnehmbaren Anwesenheit der Heiltümer erfüllt sich der Zweck des Bildprogramms. Die *pignora* versetzen das Heilgeschehen unmittelbar in die Gegenwart der Doberaner Mönche, die gemeinsam mit „ihren“ Heiligen daran teilhaben. Das wurde schon im geschlossenen Zustand des Schreins angedeutet, denn auf den Außenseiten der Flügel befanden sich im 19. Jahrhundert noch sechs erkennbare gemalte Heiligendarstellungen, bezeichnenderweise mit Ausnahme des Apostels Andreas allesamt Patrone der Doberaner Kirche. Ob hier ein Reflex der Reliquien im Inneren des Schreins anzunehmen ist, muss genauso offen bleiben wie die Antwort auf die Frage, ob die Darstellungen aus der Entstehungszeit des Retabels stammen.⁶⁰⁴

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kommt es im Doberaner Münster zu einer weiteren Ausstattungskampagne, die den Hochaltar, den Kreuzaltar und das neue Sakramentshaus betrifft. Ob alle drei Maßnahmen im Rahmen eines einheitlichen Plans verwirklicht wurden, ist eine weitere offene Frage im Kontext des mittelalterlichen Doberaner Inventars.

Bleiben wir zunächst beim Hochaltar. Um 1350/70 ist das heute vorhandene untere Register der Flügel und des Schreins entstanden; ob

⁶⁰² Nur ein Beispiel von vielen ist der Taurinusschrein in Évreux, vgl. Erlande-Brandenburg, Kunst, 1984, Abb. 161 und Taralon, châsse, 1982.

⁶⁰³ Stilistisch lassen sich die Reliefs mit lübischen Werken verbinden, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 22 ff. Zu den typologischen Bildprogrammen in Doberan vgl. besonders Badstübner, Bildkunst, 2007.

⁶⁰⁴ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 28.

diese Elemente gänzlich neu hinzugefügte Teile darstellen oder bereits vorher vorhanden gewesene ersetzen, ist nicht zu sagen.⁶⁰⁵ Im Grunde handelt es sich um einen separaten Schrein, da die Flügel des unteren Registers unabhängig von den oberen Flügeln geöffnet und geschlossen werden können. Anders als der obere Schrein ist der zentrale untere Streifen nicht bildlos, sondern zeigt im Zentrum eine Marienkrönung, der sich seitlich jeweils drei zweigeschossige Nischen – wiederum für die Aufnahme von Reliquien – anschlossen.⁶⁰⁶ Auf den Flügeln sind in Reliefs die Apostel sowie die heiligen Fabian und Sebastian zu sehen, die in Doberan besondere Verehrung erfuhren; den Aposteln waren ursprünglich Textzeilen aus dem Credo beigegeben, die aber im 19. Jahrhundert übermalt wurden. Das Retabel erfuhr mit der Hinzufügung des unteren Registers insofern eine Ergänzung, als die neutestamentliche Komponente durch die Apostelreihe gestärkt und die spezielle Doberaner Situation mit den beiden Heiligen weiter in den Vordergrund gerückt wurde – immer vorausgesetzt, es hat nicht bereits vorher eine verlorene, lediglich erneuerte Variante gegeben. Die Reliquiengefache sind im Vergleich zum darüber befindlichen Schrein wesentlich beengter, so dass sie nur Platz für sehr kleine Reliquienbehälter boten; erneut stellt sich die Frage, ob wir auch hier eventuell mit in Textilien gehüllten Heiltümern zu rechnen haben.⁶⁰⁷

Etwa zeitgleich oder geringfügig später, vermutlich um 1370, ist mit dem Retabel des Kreuzaltars ein weiterer großer, mit Flügeln versehener Altaraufsatz für die Doberaner Kirche entstanden. Das Werk ist in vieler Hinsicht außergewöhnlich: Zum einen bildet es die Basis für das monumentale, knapp neun Meter hohe Kreuz, das sich über dem Retabel erhebt; zum anderen besitzt der Altaraufsatz zwei Schauseiten. Mit der sog. Christusseite richten sich Retabel und Kreuz an die Konversen im Westteil der Kirche (Abb. 86), während die sog. Marienseite nach Osten, also zum Mönchschor, und damit zum Hochaltar und Sakramentsturm weist (Abb. 87).⁶⁰⁸ Möglicherweise war das Retabel ursprünglich in eine

⁶⁰⁵ Norbert Wolf vermutet, dass von Anfang an ein „Sockel“, also eine Predella, vorhanden gewesen sein muss, um die Beweglichkeit der Flügel zu gewährleisten, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 26. Über Beschaffenheit und Maße dieses hypothetischen Sockels ist nichts bekannt.

⁶⁰⁶ Im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen 1848/49 verändert

⁶⁰⁷ Siehe oben.

⁶⁰⁸ Mit einer Breite von ca. 248 cm ist der Schrein ein wenig schmaler als der des Hochaltars. Im 18. Jahrhundert wurde das Retabel an das Westende des Mittelschiffs versetzt, seit 1982 befindet es sich wieder an seinem angestammten Platz. Die letzte Restaurierung fand 2009 statt. Stilistisch sind die Reliefs einerseits mit böhmischer Skulptur, andererseits mit dem Werk Meister Bertrams von Minden verbunden worden, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 135 ff.

Lettneranlage eingebaut, die mit den einst vorhanden gewesenen Chorschranken korrespondierte.⁶⁰⁹



Abb. 86 Doberan, ehem. Zisterzienserabteikirche, Kreuzaltarretabel, Christusseite, geöffneter Zustand

Abb. 87 Doberan, ehem. Zisterzienserabteikirche, Kreuzaltarretabel, Marienseite, geöffneter Zustand

Vergleichbar dem Hochaltar sind die Christus- und die Marienseite von Retabel und Kreuz in ihren Bildprogrammen der Typologie verpflichtet.⁶¹⁰ Während die Westseite zum Laienchor hin mit ihrem Bezug auf Sündenfall des ersten Menschenpaares, Passion und Kreuzestod den Erlösungsgedanken und den Opfertod Christi in den

⁶⁰⁹ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 139. Die Chorschranken wurden im 19. Jh. entfernt, ebenda, 26. Eine dem Doberaner Kreuzaltar verwandte Anlage hat sich in dem monumentalen Kreuz aus der Mitte des 13. Jahrhunderts in der – ebenfalls von Zisterziensern geführten – Klosterkirche im dänischen Soro erhalten, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 146, und Nyborg/Thomsen, Holzskulptur, 1994, 45, Abb. 9.

⁶¹⁰ Vgl. dazu Badstübner, Bildkunst, 2007.

Mittelpunkt rückt, zeigt die nach Osten, also zum Mönchschor ausgerichtete Seite, Marienthemen mit ihren typologischen Entsprechungen, bereichert um die vier Evangelisten und eine Marienkrönung am oberen Kreuzesende. D.h., die Thematik des Hochaltars wird hier gleichsam erneut aufgenommen, indem die Menschwerdung Christi und der Anteil, den die Gottesmutter daran hatte, im Fokus stehen und in einen heilsgeschichtlich-ekklesiologischen Zusammenhang gebracht werden. Gleichfalls wie am Hochaltar ist das Kreuzaltarretabel mit Reliquien ausgestattet gewesen, und zwar in der Predella der Marienseite, in der sich sechzehn ehemals verglaste Gefache befinden.⁶¹¹ Die Predella der Christusseite besteht aus einem Kasten und konnte ursprünglich an der Vorderseite mittels einer nach unten zu bewegendem Klappe geöffnet werden; in diesem Zustand gab die Predella den Blick auf sechs Heiligenbüsten frei.⁶¹² Auf den Flügelaußenseiten befinden sich je vier Felder, auf denen heute nur noch ganz fragmentarisch gemalte Aposteln und Propheten zu sehen sind, die durch mit Edelsteinimitationen geschmückte Streifen voneinander getrennt sind.

Betrachten wir den Chor der Klosterkirche, wie er sich den Mönchen um 1370, also nach Fertigstellung des Kreuzaltarretabels, darbot, so haben wir das Bild eines geschlossenen Bereichs vor uns: Chorschranken und Chorgestühl schirmten den Raum nach Osten, Norden und Süden ab, während nach Westen hin der Kreuzaltar mit dem monumentalen Kreuz (eventuell als Teil eines Lettners) diese Funktion übernahm.⁶¹³ In der Ost-West-Achse befanden sich an den beiden Endpunkten die Retabel, die im geschlossenen Zustand Propheten, Apostel und Heilige zeigten, also das Alte Testament, das Neue Testament und die Gegenwart in verkürzter Bildformel zitieren. Im geöffneten Zustand, das mehrere Möglichkeiten des Öffnens und Schließens bot, ergab sich dann das reich differenzierte Programm des göttlichen Heilsplans, golden schimmernd und kostbar gefasst.⁶¹⁴ Zugleich befanden sich die Mönche in einem von Reliquien flankierten, gleichsam sakralen Bezirk: Die Heiligen umgaben sie in der physischen Präsenz ihrer *pignora*, die sichtbar beide Retabel des Chorbezirks prägten. Hinzu kam die stehende Madonna des Hochaltarretabels, die mit dem Jesuskind in der Pyxis entweder die

⁶¹¹ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 144.

⁶¹² Die Predella wurde bei Restaurierungsmaßnahmen zwischen 1896 und 1900 in ihrem Aussehen leicht verändert. Erhalten sind die Büsten der vier Kirchenväter, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 135 und 144.

⁶¹³ Das Chorgestühl gehört zur Erstausrüstung der Zeit um 1300, vgl. zuletzt Weilandt, Hochaltarretabel, 2016, 71 ff.

⁶¹⁴ Zur Fassung des Hochaltarretabels siehe Anm. 130. Die Überlegungen, inwieweit die Christusseite des Kreuzaltarretabels in ein geistliches Spiel im Zusammenhang mit der Kar- und Osterliturgie involviert war, möchte ich hier nicht näher vertiefen, vgl. dazu Wolf, Schnitzretabel, 2002, 149 ff.

geweihte Hostie oder die verehrte Blutreliquie enthielt – für unseren Zusammenhang ist es nicht von Relevanz, um welches dieser Objekte es sich gehandelt hat, da mit beiden die Eucharistie und das Heiligste der Sakramente buchstäblich ins Bild gesetzt wurde. Eine zusätzliche Bedeutung erhalten die Bilder und Reliquien beider Retabel dadurch, dass in der Ost-West-Achse des Chores sowohl die Doberaner Äbte als auch weltliche Förderer des Klosters bestattet wurden.⁶¹⁵

Die Ausstattung von Chorräumen mit Reliquien kennen wir auch von anderen Orten wie die bereits oben erwähnten Reliquienregale in der Kölner Kirche St. Kunibert; weitere Beispiele sind St. Gereon, ebenfalls in Köln, oder die Heiltumausstattung im Chor des Xantener Doms.⁶¹⁶ Der Unterschied ist, dass in Doberan die Symbiose von Bild und Reliquien als rahmende Beschließung des Mönchschores in Form von Retabeln in dieser Akzentuiertheit einmalig ist, wovon beide profitieren: Durch die Bilder haben die Heiltümer Anteil am Geschehen, das die Heilige Schrift dokumentiert und für die Mönche bildlich erfahrbar wurde; die Anwesenheit der Reliquien wiederum ließ die im Bild erscheinende Heilsgeschichte real, gegenwärtig und damit wahrhaftig werden.

Eine noch ausstehende Frage ist, welche Rolle die bereits mehrfach genannte Blutreliquie spielt, die in Doberan verehrt wurde und erstmals 1378 erwähnt ist.⁶¹⁷ Ob sie im Zusammenhang mit dem Hochaltarretabel zu sehen ist, bleibt deshalb fraglich. Das umso mehr, als mit der zeitgleich zur Ergänzung des Retabels das Sakramentshaus im Chor errichtet wurde, das die bis dahin bestehende eucharistische Funktion des Altaraufsatzes als Aufbewahrungsort des Allerheiligsten übernahm: Als Beleg dafür mag gelten, dass die Madonna aus dem Retabel in den 1420er Jahren ebenfalls für einen neuen Zweck, nämlich als Mondsichelmadonna und Teil eines Hängeleuchters im Chor, verwandt wurde.⁶¹⁸ Eher könnte man den in Doberan erhaltenen sog. Corpus-Christi-Schrein, entstanden um 1315/25, mit der Blutreliquie verbinden: In einem äußeren Holzkasten (Breite 111 cm, Höhe 61,5 cm; Tiefe 20 cm) ist ein entsprechend kleinerer, fünfschiger, durch spitzbogige Arkaden gegliederter und herausnehmbarer hölzerner Schrein eingestellt, dessen innere Rückwand kostbar mit Sternen auf rotem Grund gefasst ist (Abb. 88).⁶¹⁹ Durch eine Tür in der Mitte der Rückwand war der Zugang zum Schreinneren gewährleistet.⁶²⁰ Der Außenkasten war ursprünglich

⁶¹⁵ Vgl. Wolf, Schnitzretabel, 139.

⁶¹⁶ Alle genannten Beispiele sind nicht erhalten. Zu St. Kunibert siehe auch oben. Zu Xanten vgl. Grote, Kostbarkeiten, 1998, 27f., zu St. Gereon vgl. Legner, Heilige, 2003, 186ff.

⁶¹⁷ Siehe oben Anm. 601 und Voss, Gitterchen, 2007, 193.

⁶¹⁸ Vgl. dazu Voss u.a., Münster, 2008, 37.

⁶¹⁹ Vgl. zuletzt Wolf, Schnitzretabel, 2002, 140 ff.

⁶²⁰ A.a.O.

mittels zweier Flügel zu verschließen, von denen sich der Rechte erhalten hat und innen eine Abendmahlsdarstellung, außen den trauernden Johannes einer Kreuzigungsszene in Malerei zeigt. Die Flügel sind asymmetrisch gearbeitet, d.h., dem rechten Flügel entsprachen auf der anderen Seite zwei, von denen der Äußere Christus am Kreuz gezeigt haben muss; öffnete man nur diesen, gab der Schrein den Blick auf das mittlere Gefach frei und anstelle des Kreuzigungsbildes erschien nun entweder die verehrte Bluthostie oder das Allerheiligste – womöglich muss man mit beiden Optionen rechnen – flankiert von den trauernden Figuren Mariens und des Johannes. Oben am Kasten ist neben der Darstellung einer Hostienmonstranz folgende Inschrift angebracht: "*Arē dic istī nomen de corpore Christi Istic fundat' veneratur glorificat' Et colit' munus imesu trin't un' Hic semper qe pia venerat' vgo Maria*".⁶²¹ Die Aufforderung zur Verehrung des Opfers Christi beschreibt ziemlich genau die Funktion des Schreins als Tabernakel, was sich aber sowohl auf die geweihte Hostie als auch auf die Blutreliquie beziehen lässt.

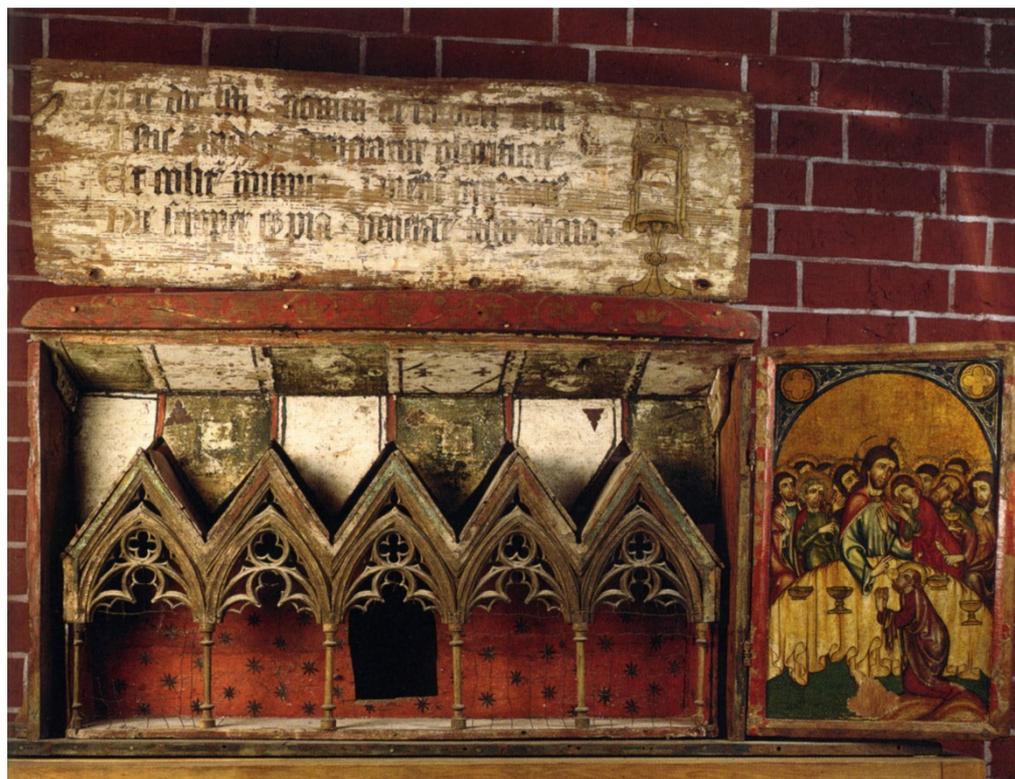


Abb. 88 Doberan, ehem. Zisterzienserabteikirche, sog. Corpus-Christi-Altar

Annegret Laabs hat für die Verwendung des Schreins überzeugende Argumente geliefert, indem sie als dessen temporären Aufstellungsort

⁶²¹ „Nenne diesen Altar mit Namen vom Leib Christi; hier wird ausgestellt, verehrt, verherrlicht und angebetet das unermessliche Leibesopfer des Dreieinigen; hier wird auch fortwährend die reine Jungfrau Maria verehrt“. Die Inschrift stammt vermutlich aus dem frühen 15. Jahrhundert, wozu stilistisch auch die dargestellte Monstranz passt, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 141 f.

die (nicht mehr erhaltene) Torkapelle der Doberaner Abtei vorschlägt, wo das Allerheiligste oder die Blutreliquie zu Fronleichnam dem Volk gezeigt wurde; bezeichnenderweise fielen das Weihefest der Kirche als auch die Weisung der kostbaren Bluthostie auf den Sonntag der Fronleichnamsoktav, so dass ein enger inhaltlich-liturgischer Zusammenhang gegeben ist, der sich in der Funktion des kostbaren Schreins wiederfindet.⁶²² Bezeichnenderweise wurde mit dem raffinierten Spiel der Öffnung des Schreins das *sanctissimum* mit dem Bild des am Kreuz gestorbenen Christus gleichgesetzt – eine Inszenierung, der wir in ähnlicher Form bereits in Cismar begegnet sind. Die geweihte Hostie – oder die Reliquie – übernahm nicht nur die Rolle des Bildes, sondern erhöhte sie durch ihre unmittelbare Präsenz des konkret Sakralen.

„Öffentlicher“ oder „privater“ Kontext?

Ganz bewusst ist diese Kapitelüberschrift mit einem Fragezeichen versehen, denn die Werke, um die es im Folgenden gehen wird, werfen mehr Fragen auf als dass sie Antworten geben – vor allem im Umfeld der hier interessierenden Thematik der Beziehung zwischen Bild und Heilum. Es geht um eine Gruppe von Objekten, die sich alle durch ein mehr oder weniger kleines Format auszeichnen, wenn man die bisher besprochenen Retabel zum Vergleich heranzieht. Gleichwohl praktizieren auch sie die Inszenierung von Bildern und Reliquien durch die Möglichkeit des Verbergens und Zeigens. Es handelt sich um mittels Flügeln verschließbare „Retabel“ oder „Tabernakel“, um Diptychen und um miniaturhaft kleine Reliquienbehälter in Form von Kapseln, allesamt aus unterschiedlichsten Materialien gefertigt.⁶²³

Die großen Fragezeichen, mit denen diese Werke ausgestattet sind, betreffen vor allem unsere weitgehende Unkenntnis über den ursprünglichen Zusammenhang, aus dem sie stammen, über Zweck und Funktion und damit auch über die Bedeutung, die die zum Teil kostbar gearbeiteten Objekte zur Zeit ihrer Entstehung innehatten. Insofern unterscheiden sie sich von den großen, mit Flügeln versehenen Altaraufsätzen, von denen bisher die Rede war.

⁶²² Vg. Laabs, Hochaltarretabel, 2001, 152; vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 142 ff.

⁶²³ Die Begriffe sind in Anführungszeichen gesetzt, weil sie nur bedingt oder nur mit Vorbehalt zutreffen. Unter „Retabel“ und „Tabernakel“ versteht die Kunstgeschichte durchaus konkret zu bezeichnende Werkgruppen mit bestimmten Charakteristika hinsichtlich Form und Funktion, die bei den hier zur Diskussion stehenden Werken aufgrund mangelnder Kenntnis nicht unbedingt gegeben sind. Gleichwohl werden diese Begriffe in der Forschung immer wieder verwandt. Weiter oben haben wir bereits die byzantinischen Demetriosreliquiare im Halberstädter Domschatz angesprochen, die auch zu dieser Gruppe zählen, siehe oben.

Tabernakel- und Turmretabel

Ausgangspunkt für dieses Kapitel und prominentes Objekt zugleich soll der „Tabernakelaltar“ sein, der sich im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen befindet und dort einen der Glanzpunkte der Mittelalterabteilung darstellt (Abb. 89).⁶²⁴



Abb. 89 Turmretabel, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, geöffneter Zustand

⁶²⁴ So wird das Werk bezeichnet im AK Köln 1974, Nr. 46. Zuletzt ausgestellt war es in der Rotterdamer Ausstellung „The Road to Van Eyck“, AK Rotterdam 2012, Nr. 28, dort unter der Bezeichnung „Tower Altarpiece“. Bei Stroo (Hg.), Panel Painting, I, 2009, Nr. 1, wird das Objekt „Tower Retable“ genannt. Eichenholz, 137 x 47,5 cm (geöffnet). Zu Materialität und Zustand siehe auch Depuydt-Elbaum, Scenes, 2009.

In der Forschung hält sich hartnäckig die Meinung, das Werk stamme aus der Kartause von Champmol, und zwar aus dem Oratorium Philipps des Kühnen; diese Vermutung gründet sich allerdings auf eine Quelle des 19. Jahrhunderts, und auch, wenn Renate Prochno eine Beschreibung von 1786 ebenfalls als Indiz für die Provenienz aus Champmol heranzieht, bleibt diese Zuordnung mehr als vage und ist mit Vorsicht zu behandeln.⁶²⁵ Doch ist es angesichts der Kostbarkeit des Erscheinungsbildes dieses Tabernakelaltars (um der Einfachheit halber vorerst bei dem Begriff zu bleiben) mehr als verständlich, dass man ein besonderes, möglicherweise höfisches Umfeld für die Provenienz vermuten kann, so dass es nicht ausgeschlossen scheint, die prominente Klostergründung des burgundischen Herzogs dabei im Blick zu haben. Dazu würde auch die heute allgemein akzeptierte Datierung in die neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts ebenso passen wie die Lokalisierung in den flämisch-südniederländischen Raum.⁶²⁶ Wie auch immer, die fragile Struktur des Werks, sein ausgesprochen preziosenhaftes Erscheinungsbild sowie der relativ gute Erhaltungszustand schließen aus, dass seine ursprüngliche Funktion die eines Reisealtars war, der seinen Besitzer oder seine Besitzerin auf Reisen begleitet hat, um unterwegs zur Andacht zur Verfügung zu stehen.⁶²⁷

Das Tabernakel besteht aus einem hochrechteckigen hölzernen Schrein, der auf einem nicht original zugehörigen Sockel steht und an der Rückseite mit einer Tafel geschlossen ist. An diese Tafel sind links und rechts Flügel montiert, die den Schrein seitlich und vorne verschließen können. An die rückwärtige Platte ist ferner der hohe, schmale „Turm“ angebracht, der aus vier seitlichen und zwei an der Rückseite aufsteigenden Fialen besteht. Den oberen Abschluss bildet eine weitere, zentrale Fiale. Das Werk weist eine Gesamthöhe von 137 cm und im geöffneten Zustand eine Breite von 47,5 cm auf. Die Flügel sind auf ihren Innenseiten mit figürlichen Szenen aus der Kindheit Jesu geschmückt, die von der Geburt über die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel und den bethlehemitischen Kindermord mit der Flucht nach

⁶²⁵ Zur Provenienz zuletzt Stroo (Hg.), *Panel Painting I*, 2009, 84, wo die angebliche Herkunft aus Champmol ebenfalls zurückhaltend beurteilt wird; vgl. Prochno, *Kartause*, 2002, 199 ff. Ingeborg Bähr ging so weit, das Werk als Bekrönung eines der von Jacques de Baerze für Philipps Residenzen in Paris oder Dijon geschaffenen Retabels zu reklamieren, vgl. Bähr, *Entwicklung*, 1995, 96 f..

⁶²⁶ AK Rotterdam 2012, Nr. 28, nennt „Southern Netherlands or Paris“. Das Antwerpener Werk wurde in der Vergangenheit unterschiedlich lokalisiert, dabei standen vor allem die Niederlande, Flandern und das Rheinland zur Diskussion, vgl. dazu Stroo (Hg.), *Panel Painting I*, 2009, 84 ff.

⁶²⁷ Vgl. Stroo (Hg.), *Panel Painting I*, 2009, 88. Die letzten Restaurierungen fanden 2001 bis 2003 und 2008 statt, vgl. a.a.O., 83 und passim.

Ägypten die wichtigsten Stationen darstellen. Die Erlesenheit des Objekts drückt sich in der großflächigen Vergoldung der Hintergründe des Schreins und der Flügel sowie des „Turms“ aus, die dem Werk ebenso ein ausgesprochen goldschmiedehaftes Gepräge verleiht wie die noble Farbigkeit der Malereien, die vornehmlich in Blau- und Rottönen erscheinen und die Assoziation schimmernder Emails wecken.⁶²⁸ Die Rückseiten der Flügel und der abschließenden hinteren Tafel sind einfarbig rot bemalt.⁶²⁹

Das Antwerpener Objekt ist nicht vollständig auf uns gekommen, denn sein Zentrum, der hochrechteckige Schrein, ist heute leer.⁶³⁰ Ursprünglich dürfte er eine Marienfigur enthalten haben, worüber es in der Forschung allgemeinen Konsens gibt.⁶³¹ Doch wie sah sie aus? Darüber kann man nur spekulieren, sicher ist jedoch, dass sie aufgrund der schmalen Proportionen des Schreins auf einem Sockel, jedenfalls erhöht, gestanden haben muss, um optisch überzeugend Aufnahme im Schrein gefunden zu haben und in Höhe des Hauptes mit dem in den Goldgrund punzierten Nimbus zu korrespondieren; dabei käme man bei der Höhe der Rückwand von 71 cm auf eine Größe der Figur von ca. 45 bis 48 cm inklusive Sockel. Freistehende Marienfiguren aus dem 14. Jahrhundert mit vergleichsweise hohen Sockeln kennen wir vor allem aus dem Bereich der Goldschmiedekunst. Als Beispiele seien genannt die beiden im Aachener Domschatz aufbewahrten Figuren von ca. 1270/80 und 1350/60, die in St. Pantaleon in Köln befindliche Maria mit Kind vom Ende des 14. Jahrhunderts oder die im Stiftsmuseum Xanten aufbewahrte Madonna aus teilvergoldetem Silber von ca. 1410, in deren Sockel sich ehemals Christus- und Marienreliquien befanden.⁶³² Bei allen

⁶²⁸ Zum technologischen Aufbau und der Farbpalette vgl. Stroo (Hg.), *Panel Painting I*, 2009, 88 ff. Zu den Malereien vgl. auch Depuydt-Elbaum, *Scenes*, 2009, 87 – 120

⁶²⁹ Die heutige rote Fassung ist neueren Ursprungs, doch ist es wahrscheinlich, dass auch der ursprüngliche Zustand der Außenseiten von Flügeln und Rückwand rot bemalt waren, vgl. dazu Stroo (Hg.), *Panel Painting I*, 2009, 96 mit Anmerkungen 97 und 98. Weiter oben sahen wir, dass ähnliches auch am Marienstatter Altar zu beobachten ist, siehe oben.

⁶³⁰ Im nicht originalen Sockel befindet sich auf der Oberseite ein Loch, das wahrscheinlich zur Befestigung einer Figur im Schrein gedient hat. In der Rückwand lassen sich keine weiteren Befestigungsspuren nachweisen, vgl. Stroo (Hg.), *Panel Painting I*, 2009, 88.

⁶³¹ Zahlreiche Beispiele vergleichbarer Objekte aus dem 14. Jahrhundert, vor allem aus Elfenbein, legen diese Vermutung nahe, vgl. zuletzt AK Rotterdam 2012, Nr. 28. Insofern haben wir es auch mit der Fortführung des Typs der Schreinmadonna zu tun, die bereits weiter oben zur Sprache kamen, vgl. oben.

⁶³² Hier soll dezidiert nicht ausgeschlossen werden, dass auch eine auf einem Sockel stehende hölzerne Marienfigur vorstellbar ist, sondern ich möchte lediglich die Wahrscheinlichkeit betonen, dass es sich aufgrund analoger Beispiele um eine auf einem als Relquiendepot dienenden Sockel stehende Goldschmiede-Madonna handelt. Letztlich ist die Frage der Materialität nicht von entscheidender Bedeutung, sofern eine Holzfigur durch ihre Fassung und Anmutung ein Bildwerk aus Edelmetall nachahmt. Zur Aachener Madonna von ca. 1270/80 vgl. Lepie / Minkenberg, *Domschatz*, 2010, 78; zur Madonna mit dem Stifter von ca. 1350/60: AK Münster 2012, Nr. 227; zur Madonna aus St. Pantaleon AK Köln 1978, Bd. 1, 201. Zur Madonna in Xanten: Maas, *Reliquiare*, 2010, 368 f. mit weiterer Literatur.

vier Figuren diente der Sockel als Reliquiendepot, die Madonna mit dem Stifter in Aachen barg zudem vermutlich eine weitere Partikel unter dem an ihrer Brust befestigten großen Saphir.⁶³³ Über diese und viele weitere figürliche Reliquiare der Goldschmiedekunst wissen wir so gut wie nichts, was den ursprünglichen Aufstellungsort, den Kontext, betrifft. So spricht Dietmar Lüdke in seiner Arbeit über die gotischen Statuettenreliquiare als Ergebnis der Untersuchung von Tafelbildern mit entsprechenden Darstellungen davon, dass sie letztlich überall im Kirchenraum bzw. an Altären stehen konnten, nicht zuletzt als Bekrönung größerer Altarretabel.⁶³⁴ Aufgrund dieser Überlegungen ist nicht auszuschließen, dass ehemals eine stehende Marienfigur aus Edelmetall mit inkorporierter Reliquie das Zentrum des Antwerpener Turmtabernakels gebildet hat – dies umso mehr, als die eben genannte bekrönende Funktion solcher Schreine auch für das Antwerpener Werk vermutet wird: im Beitrag über den Tabernakelaltar in der von Cyriel Stroo herausgegebenen Publikation über die Tafelmalerei in den Niederlanden vor van Eyck wird die Vermutung geäußert, er habe mit der Marienfigur im Zentrum ehemals auf einem Altarretabel gestanden, so wie man es von bildlichen Darstellungen des 15. Jahrhunderts kennt.⁶³⁵ Als Beispiele lassen sich der Sakramentsaltar von Rogier van der Weyden, ebenfalls in Antwerpen, oder die der Rogier-Werkstatt zugeschriebene Tafel mit der Darstellung der Erhebung der Gebeine des hl. Hubertus in London heranziehen (Abb. 90).⁶³⁶

Beide Gemälde geben den Innenraum einer Kirche mit Blick auf Altäre – einmal auf den Lettneraltar, einmal auf den Hochaltar – wieder, die mit geschnitzten oder gemalten Aufsätzen geschmückt sind. Über diesen Retabeln erheben sich auf beiden Gemälden geöffnete Tabernakel, die in Typus und Form dem des Exemplars aus dem Museum Mayer van den Bergh sehr ähnlich sind. Wir erkennen jeweils einen hochrechteckigen, von einer Turmarchitektur bekrönten Schrein, der mittels Flügeln an den Seiten und nach vorne zu verschließen ist und in den jeweils eine Figur eingestellt ist; während wir es in London mit der Darstellung des hl. Petrus zu tun haben, erscheint im Tabernakel auf dem Sakramentsaltar die thronende Muttergottes. Dabei ist vor allem die Londoner Version interessant, denn die Petrusfigur erscheint in ihrer monochromen

⁶³³ AK Münster 2012, a.a.O.

⁶³⁴ Lüdke, Statuetten, 1983, 50 f.

⁶³⁵ Stroo (Hg.), Panel Painting I, 2009, 87. Im Rotterdamer Katalog widerspricht Till-Holger Borchert dieser Annahme, da er auf die Nahsichtigkeit der Malereien verweist, vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 28. Die nachfolgend genannten Beispiele aus der Tafelmalerei zeigen jedoch, dass auch diese mit kleinteiligen Darstellungen versehen sind, so dass Borcherts Einwände nicht stichhaltig sind.

⁶³⁶ Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste; London, National Gallery, vgl. Kemperdick, Tableau, 2008, 125

Farbigkeit den aus Metall gedachten Leuchterengeln sowie den Figuren am Reliquenschrein, der auf der Mensa steht, täuschend ähnlich – hatte der ausführende Künstler ein Goldschmiedewerk oder ein im Erscheinungsbild vergleichbares, nämlich gänzlich vergoldetes Holzbildwerk im Sinn?⁶³⁷



Abb. 90 Rogier-Werkstatt, Erhebung der Gebeine des hl. Hubertus, London, National Gallery, Detail

Wenn wir uns wieder dem Antwerpener Tabernakel zuwenden, ist in dem Zusammenhang bedeutsam, dass immer wieder, und zwar zu Recht, die kostbare, an Goldschmiedekunst erinnernden Präsenz des Werks betont wird.⁶³⁸ Aufgrund der Ikonographie der Darstellungen auf den Flügelninnenseiten ist die Vermutung geäußert worden, das Werk könne inhaltlich in einem eucharistischen Zusammenhang gesehen werden, eine Verbindung, die bereits weiter oben bei der Untersuchung der großen Altaraufsätze angesprochen wurde.⁶³⁹ Dies ist evident auch vor dem Hintergrund, dass bezeichnender Weise auf Rogiers Antwerpener Sakramentsaltar vor dem genannten Retabel mit dem bekrönenden

⁶³⁷ Siehe oben Anm. 632.

⁶³⁸ Stroo (Hg.), Panel Painting I, 2009, 97.

⁶³⁹ A.a.O., 114, auch mit dem Hinweis, auf dem „Hauptretabel“ habe sich möglicherweise eine Darstellung der Passion befunden.

Turmtabernakel, in dessen Schrein eine Marienfigur erscheint, der Priester bei der Elevation der Hostie zu sehen ist. Nun ist der Altar der liturgisch bedeutendste Ort im Kirchenraum - im öffentlch zugänglichen Bereich vor allem der Lettneraltar, da an ihm die Messe für die Laien gelesen wurde und Rogier ihn deshalb für die Darstellung des Sakraments der Eucharistie ausgewählt hat. Wie wir bereits weiter oben gesehen haben, sind der Altar und sein Umfeld prädestiniert dafür, Reliquiare aufzunehmen, um den engen Zusammenhang zwischen der Eucharistie und den Überresten der Märtyrer und Heiligen erfahrbar zu machen.⁶⁴⁰ An dieser Stelle soll es konkret um das Thema von mit Reliquien ausgestatteten Figuren der Goldschmiedekunst gehen, da eine solche, wie gesehen, auch für das Antwerpener Turmretabel nicht nur nicht auszuschließen, sondern durchaus wahrscheinlich ist. Zwar aus einer späteren Zeit stammend, aber doch sehr überzeugend, zeigt das sog. „Triptyque de la Sainte Chandelle“ aus der Kathedrale von Arras (um 1600) auf den Seitenflügeln jeweils eine Altarsituation, bei denen eine Reihe von Tafelreliquiaren, ein Schrein, aber auch Statuetten und Tabernakel vom Typus des Antwerpener Werks, auf der Mensa bzw. auf dem Retabel aufgestellt sind (Abb. 91).⁶⁴¹



Abb. 91 Triptychon mit Kerzenwunder in der ehem. Kathedrale von Arras, Seitenflügel, Arras, Musée des Beaux-Arts

⁶⁴⁰ Siehe oben.

⁶⁴¹ Arras, Musée des Beaux Arts, vgl. AK Frankfurt/Berlin 2008, Nr. 13, S. 253.

Zeitlich näher an unserem Tabernakelretabel sind die Statuettenreliquiare aus dem Dom zu Münster, heute dort in der Domkammer: Die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstandenen, teilweise vergoldeten Silberfiguren der Apostel, Marias, Johannes des Täufers und des hl. Paulus als Patron des Domes, deren zumindest temporärer Standort der Hochaltar gewesen ist; wenig später, um 1400, ergänzten vierzehn silberne Prophetenbüsten die Reihe, so dass eine imposante und überaus kostbare Folge von gold- und silberglänzenden Figuren, in denen Reliquien geborgen waren, ab diesem Zeitpunkt ein vorauszusetzendes Hochaltarretabel bevölkerte (Abb. 92).⁶⁴²



Abb. 92 Apostelstatuetten vom ehem. Hochaltar, Münster, Dom,

Darüber, dass das Antwerpener Tabernakelretabel in einem Zusammenhang mit Reliquien steht, ist bereits länger spekuliert worden. In ihrem Aufsatz über die Anfänge der niederländischen Malerei von 1986 äußerte Anne Hagopian van Buren die Vermutung, zwischen den Fialen des Turms habe sich ursprünglich eine in Kristall gefasste Reliquie befunden.⁶⁴³ Zu dieser Annahme führte sie vor allem die formale Ähnlichkeit der Turmarchitektur mit der des Dreiturmreliquiars im Aachener Domschatz, dessen mittlerer Turm ebenfalls eine Reliquie

⁶⁴² Münster, Domkammer, vgl. AK Münster 2012, Nr. 270 und 271. Im 17. Jahrhundert fanden die Figuren Aufnahme in dem neuen, 1619 bis 1622 von Gerhard Gröninger geschaffenen Retabel, vgl. ebenda, Nr. 270.

⁶⁴³ Van Buren, Thoughts, 1986, 107.

enthält.⁶⁴⁴ Hélène Mund, Cyriel Stroo und Nicole Goetghebeur folgten dieser Argumentation und plädierten ebenfalls für das Vorhandensein eines heute verlorenen Heiltums.⁶⁴⁵ Nichts spricht aber dagegen, dass eine kostbare Partikel in der zentralen Marienfigur geborgen war, die wir uns als ein Werk der Goldschmiedekunst vorstellen können. Insofern hätten wir es mit der Inszenierung eines aus erlesenem Material geschaffenen Bildwerks zu tun, ausgestattet mit einer wirkkraftigen (Marien?-) Reliquie, die gemeinsam mit dem Marienbild Themen der Eucharistie und Passion anklingen lassen.⁶⁴⁶ Ob das Turmtabernakel dauerhaft oder nur zeitweise seinen Platz auf einem Retabel gefunden hat, wann es geöffnet und wann geschlossen präsentiert wurde, ist nicht zu klären. Wohl aber kann man davon ausgehen, dass die Funktion eines Tabernakelretabels darin bestehen konnte, einen Altaraufsatz ohne Reliquien durch die Präsenz eines kostbar gefertigten Bildes mit inkorporierten *pignora* gleichsam theologisch und unter devotionalem Aspekt „aufzuwerten“ und zu nobilitieren, indem der oder die Heiligen als anwesend vorausgesetzt wurden und das Geschehen am Altar direkt bezeugten; dabei ist es unerheblich, ob die Reliquie(n) sichtbar oder unsichtbar geborgen war bzw. waren, denn beide Varianten sind möglich und für die Funktion des Tabernakels nicht ausschlaggebend.

Kann man noch nachvollziehen, dass im Rotterdamer Katalog von 2012 kein Wort über den möglichen Aufstellungsort des Tabernakelaltars aus dem Museum Mayer van den Bergh verloren wird – schließlich geht es dort um stilistische Fragen der Malereien -, so bleibt der nämliche Sachverhalt im Fall der sog. Chapelle Cardon bei deren Besprechung im Pariser Katalog von 1991 unverständlich (Abb. 93).⁶⁴⁷ Die in vielerlei Hinsicht mit dem Antwerpener Tabernakel verwandte „Kapelle“ wirft aufgrund zahlreicher Eingriffe in die Substanz eine Menge Fragen auf. 1921 gelangte sie aus dem Erbe des Brüsseler Sammlers Charles-Léon Cardon als Geschenk in den Louvre; die frühere Provenienz liegt im Dunkeln. Das Werk wird heute allgemein um 1400 datiert, seine Entstehung im Rheinland (Niederrhein) mit stilistischen Verbindungen nach Köln vermutet.⁶⁴⁸ Ähnlich wie in Rotterdam handelt es sich um einen verschließbaren Schrein, dessen Flügel auf den Innenseiten mit

⁶⁴⁴ Zum Dreiturmreliquiar siehe unten.

⁶⁴⁵ Mund u.a., Mayer van den Bergh, 2003, 241; Stroo (Hg.), Panel Painting I, 2009, 87 f.

⁶⁴⁶ Ein derart kostbares „Schatzstück“ würde auch gut zur vermuteten Provenienz aus der Kartause von Champmol bzw. aus dem Umfeld des burgundischen Hofes passen.

⁶⁴⁷ Paris, Musée du Louvre, Eichenholz, Höhe 99 cm, Breite 59 cm. Siehe oben, Anm. 624; AK Paris 1991, Nr. 7, 65 ff.

⁶⁴⁸ ebenda.

Szenen aus der Kindheit Christi bemalt sind.⁶⁴⁹ Der Schrein wird von einem mit Maßwerk geschmückten Turm bekrönt, der allerdings nicht original zugehörig, sondern aus neuerer Zeit stammt (20. Jahrhundert?).



Abb. 93 Turmretabel, sog. Capelle Cardon, geöffneter Zustand, Paris, Musée du Louvre

⁶⁴⁹ Die Außenseiten der Flügel sind mit hölzernen Streifen in Felder eingeteilt, die mit geprägtem Papier ausgelegt sind, das ebenfalls aus neuerer Zeit stammt, vgl. a.a.O.

Die Fassung ist ebenfalls nicht mehr ursprünglich, insgesamt konnten bei der jüngsten Restaurierung zwischen 1989 und 1990 drei Übermalungen festgestellt werden. Der Sockel des Schreins zeigt sich an der Vorderseite mit Maßwerk durchbrochen und wird vermutlich als Reliquiendepot gedient haben; in der Mitte ist ein Wappen angebracht.⁶⁵⁰ Im Zentrum des Schreins befindet sich eine thronende Madonna mit Kind; ob diese zum originalen Bestand gehört, ist fraglich, aber aufgrund ähnlicher Punzen im Goldgrund der Flügel und am Sockel der Madonna wohl wahrscheinlich.⁶⁵¹ Trotz des insgesamt beeinträchtigten Erhaltungszustands ist die Chapelle Cardon neben dem Tabernakelaltar aus Antwerpen ein zweites Beispiel für die Verbindung von Bild und Reliquie im Zusammenhang mit einem Schrein, dessen Funktion wir uns ähnlich vorstellen müssen wie bei dem Werk des Museums Mayer van den Bergh. Die Behauptung Sophie Guillot de Suduirots im Pariser Katalog von 1991, das Objekt sei ein „retable portatif ... à un usage privé“ ist bei der stattlichen Höhe von knapp einem Meter nicht überzeugend, zumal sie selbst die Vermutung äußert, der vorauszusetzende ursprüngliche Turm sei vermutlich schlanker und höher gewesen als der heute vorhandene.⁶⁵² Viel wahrscheinlicher ist, dass wir es bei der Chapelle Caron ebenfalls mit der Bekrönung eines Retabels zu tun haben, das auch in diesem Fall um Reliquien bereichert wurde, die mittels Bildern aus der Kindheit Christi in einem Zusammenhang mit der Passion und der Eucharistie zu sehen sind: Das Jesuskind auf dem Schoß der Madonna hält einen Vogel, der dem Kind in den Finger pickt, als Hinweis auf den Kreuzestod und das vergossene Blut Christi.⁶⁵³ Da die Reliquien unabhängig vom geöffneten oder geschlossenen Zustand dauerhaft präsent waren, konzentriert sich das Zeigen und Verbergen in diesem Fall allein auf die Bilder, die die permanent wahrnehmbare *virtus* der Reliquie(n) „bei Bedarf“ inszenatorisch ausdeuten und deren Wirkkraft konkretisieren.

Auch der sog. „Kleine Dom“ im Münchner Bayerischen Nationalmuseum ist kaum als „Reisealtärchen“ vorstellbar, denn eine Höhe von 148 cm und die Breite von 53 cm bei geschlossenen Flügeln lassen eine solche Funktion nicht zu (Abb. 94).⁶⁵⁴ Dagegen spricht zusätzlich die vermutete

⁶⁵⁰ Überraschenderweise erfährt man in der Literatur nichts zu dem Wappen, weder, ob das Schild zum originalen Bestand gehört, noch, was es inhaltlich bedeuten mag. Sollte es original sein, wäre hier ein Hinweis auf eine Stiftung des Werks gegeben. Nur angemerkt sei, dass die Heraldik derjenigen des Deutschen Ordens gleicht, der seit 1216 eine Kommende in St. Katharinen in Köln unterhielt, vgl. Militzer, Urkunden, 2016.

⁶⁵¹ AK Paris 1991, Nr. 7; vgl. auch AK Köln 1974, Nr. 46

⁶⁵² AK Paris 1991, Nr. 7, 66

⁶⁵³ a.a.O.

⁶⁵⁴ Grundsätzlich zum „Kleinen Dom“: Hilger u.a. (Hgg.), Dom, 1990. Der Schrein gelangte mit der Kölner Sammlung Boisserée 1827 nach München und befindet sich seit 1875 im

Herkunft des Werks aus dem Kölner Klarissenkloster, wo es möglicherweise als Aufsatz für einen Altar gedient hat.⁶⁵⁵ Ähnlich wie die vorher besprochenen Werke handelt es sich um einen Schrein, der von Flügeln umschlossen ist, deren Innenseiten abermals Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi zeigen und der von zwei Türmen bekrönt ist.



Abb. 94 Reliquienretabel, sog. Kleiner Dom, geöffneter Zustand, München, Bayerisches Nationalmuseum

Im Innern des Schreins ist diesmal keine Marienfigur zu sehen, sondern eine plastische Verkündigungsszene; dieses Motiv findet sich als Malerei noch einmal auf den Flügelaußenseiten im geschlossenen Zustand des

Bayerischen Nationalmuseum. In den 1970er Jahren galt das Werks als neugotisch und wurde aus der Schausammlung entfernt, nach der Untersuchung von 1981 ff. aber „rehabilitiert“ und aufgrund dendrochronologischer Daten in die Zeit nach 1350 datiert, vgl. ebenda, 9.

⁶⁵⁵ A.a.O., 14.

Schreins. Während die Holzfiguren von Maria und Gabriel im Innern kniend wiedergegeben sind, erscheinen die Figuren auf den Flügeln vor einem mit Sternen besetzten grünen Grund stehend. Hilger datiert das Werk nach 1350 und vermutet Köln als Entstehungsort.⁶⁵⁶ Auf den ersten Blick ist der „Kleine Dom“ nicht mit Reliquien in Verbindung zu bringen, jedoch hat die in den 1980er Jahren durchgeführte Untersuchung erbracht, dass die Maßwerkfenster der leicht abnehmbaren bekrönenden Doppeltürme ursprünglich mit bemaltem Pergamentpapieren beklebt waren, die mit der farbigen Seite nach außen angebracht waren. Die erhaltenen Spuren des Papiers weisen auf dessen Entstehung im Mittelalter hin. Cornelia Ringer sieht hierin die bereits 1953 vermutete Funktion der Turmzone als Reliquienbehälter bestätigt, wobei die Heiltümer sowie das Papier bis auf kleinste Reste heute verloren sind.⁶⁵⁷ Leider wissen wir nicht, welcher Art die Bemalung des Papiers gewesen ist. Aus dem 14. Jahrhundert haben sich allerdings zahlreiche figürlich bemalte Pergamentobjekte erhalten, vor allem im Zusammenhang mit Werken der Goldschmiedekunst.⁶⁵⁸ Für die meisten dieser Malereien sind Ähnlichkeiten im Erscheinungsbild mit transluzidem Email evident, im Fall des „Kleinen Doms“ drängen sich zudem aufgrund der Verbindung mit den Maßwerkfenstern Analogien zur Glasmalerei auf. Das filigrane Maßwerk der Doppelturmfassade wird somit noch stärker als gebaute Architektur wahrgenommen: Die Reliquien waren als im Kirchengebäude – ganz real sowie symbolisch verstanden – geborgen wahrnehmbar. Würden wir das Bildprogramm der Malereien kennen, wäre unsere Kenntnis hinsichtlich der Beziehung zwischen Bild und Heilium ein wichtiges Beispiel reicher. Sicher ist aber, dass mit der Verkündigung und den Kindheitsszenen abermals die Verbindung zur Eucharistie thematisiert wird, ein Thema, das im geschlossenen Zustand anklingt und sich bei geöffneten Flügeln in seiner ganzen Fülle präsentiert.

Die Vielfalt der Möglichkeiten, mit der Reliquien und Bilder im 14. Jahrhundert durch das Zeigen und Verbergen in Szene gesetzt werden und in ihrer Bedeutung miteinander verbunden sind, zeigt sich an drei weiteren erhaltenen Beispielen, die ebenfalls mit dem Kölner

⁶⁵⁶ A.a.O., 9 ff.

⁶⁵⁷ Ringer, in: Hilger u.a. (Hg.), Dom, 1990, 60 f. Auf S. 60 regt Ringer an: „Die Frage, welchem Zweck das Altärchen gedient haben könnte, müßte weiterverfolgt werden“. Legner, Heilige, 2003, 184 macht in dem Zusammenhang auf Vorstellungen vom Turm als Sitz der Heiligen aufmerksam und verweist auf Venantius Fortunatus, Carmina III, 12. Ringers These, in der verborgenen Aufbewahrung der Reliquien deren Abwertung zugunsten einer Aufwertung der Bilder zu sehen, kann ich nicht zustimmen, denn eine derartige Entwicklung wird dem erhaltenen Denkmälerbestand nicht gerecht, vgl. Ringer, a.a.O., 211.

⁶⁵⁸ Beispiele dieser „Arte minuta“ bei Henze, Edelsteinallegorese, 1991, passim. Die Technik fand schon früher Verwendung, so z.B. am Eilbertustragaltar des 12. Jhs. im Berliner Kunstgewerbemuseum, ebenda, 438.

Klarissenkloster verbunden sind und – falls die Provenienz zutreffend ist – in einmaliger Weise den Reichtum nicht nur bzgl. der Quantität, sondern auch hinsichtlich der Aufbewahrung und Verwendung der kostbaren Reliquien in einem bedeutenden Kölner Frauenkonvent vor Augen führt.⁶⁵⁹ Neben dem großen Hochaltarretabel und dem „Kleinen Dom“ handelt es sich bei den drei Objekten um ein kleinformatiges Triptychon, ebenfalls im Bayerischen Nationalmuseum in München befindlich, ein Diptychon, aufbewahrt in St. Georg im westfälischen Bocholt und ein weiteres Flügelretabel im Wallraf-Richartz-Museum.

Reliquienaltärchen in München, Köln und Bocholt

Die Annahme der Herkunft des Münchner Triptychons gründet sich auf einen schlichten Hinweis, der sich in Eduard Firmenich-Richartz' 1916 veröffentlichten Publikation über die Brüder Boisserée findet. Auf Seite 449 heißt es dort bei der Beschreibung des Flügelaltärchens lapidar: „Erworben 1807 vielleicht aus dem Kölner Clara-Kloster“.⁶⁶⁰

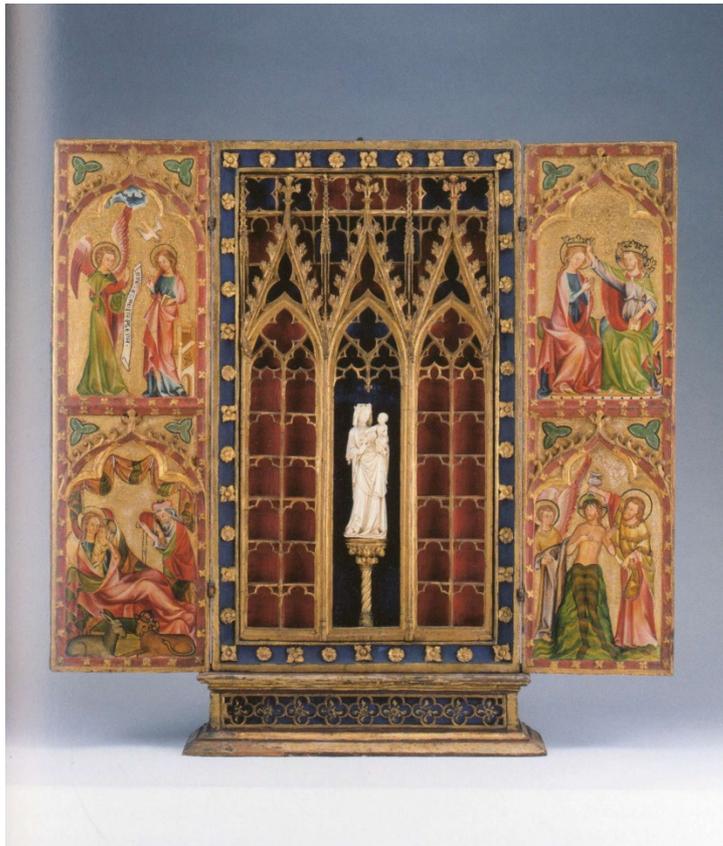


Abb. 95 Reliquienaltar, geöffneter Zustand, München, Bayerisches Nationalmuseum

⁶⁵⁹ Zum Reliquienbestand im Kölner Klarissenkloster siehe oben.

⁶⁶⁰ Im Rahmen der Besprechung der in der Galerie Boisserée befindlichen Gemälde, Firmenich-Richartz, Boisserée, 1916, 449. Das Triptychon wird heute allgemein um 1330 datiert und nach Köln lokalisiert, vgl. Legner, Heilige, 2003, 77 und Abb. 75; Preising, Bild, 1995-97, Nr. 14. Im SAK Köln 1974, Nr. 8, wurde eine Entstehung um 1320 vorgeschlagen.

Der rechteckige Mittelschrein des kleinen, aus Eichenholz gefertigten Triptychons zeigt eine architektonische Gliederung mit drei hochrechteckigen, wimpergbekrönten „Fenstern“, von denen die beiden Äußeren in jeweils 12 Gefache unterteilt sind; das mittlere „Fenster“ ist nicht weiter unterteilt und enthält heute eine später hinzugefügte, auf einer Säule neueren Datums stehende Elfenbeinmadonna (Abb. 95). Inwieweit hier die Anlehnung an einen ehemals originalen Befund vorliegt, ist schwer zu entscheiden; möglicherweise wurde die Mittelarkade für die Aufnahme der Madonna entsprechend verändert.⁶⁶¹ Bemerkenswert ist das Werk hinsichtlich seiner Ikonographie: Während die Außenseiten der Flügel mit den gemalten, von Engeln gekrönten Standfiguren der hll. Anno und Gereon geschmückt sind, die jeweils unter eine Arkade stehen (in denen sich übrigens im Wimperg das Dreipass-Motiv der „Fenster“ im Schreinnern wiederholt), zeigen die Innenseiten der Flügel im geöffneten Zustand vier gemalte Szenen, wobei die chronologische Leserichtung von links oben nach rechts oben verläuft: Verkündigung, Geburt, Taufe und Marienkrönung. Diese vier Darstellungen rahmen gemeinsam mit der um den Schrein angebrachten *rosae mysticae* die ehemals in den Gefachen aufbewahrten Reliquien, von denen sich freilich nichts erhalten hat. Die beiden Heiligen der Außenseiten mögen andeuten, dass sich ursprünglich Heiltümer von Mitgliedern der thebäischen Legion im Schrein befunden haben, indem ihr Anführer, der hl. Gereon, und der im 11. Jahrhundert durch umfangreiche Baumaßnahmen an St. Gereon in Köln hervorgetretene heilige Kölner Erzbischof Anno dargestellt sind.⁶⁶² Die Innenseiten der Flügel scheinen mit ihren Darstellungen hingegen weniger einheitlich: Zwei Szenen aus dem Marienleben bzw. der Kindheit Christi ist mit der Krönung der Gottesmutter eine weitere Marienszene, deren Quelle aber nicht aus den Evangelien stammt, und mit der Taufe Jesu im Jordan durch Johannes eine Darstellung aus dem Beginn des öffentlichen Lebens Christi hinzugesellt. Die vier Bilder gewinnen aber an Kohärenz, wenn wir sie anders, also nicht als „Szenen“, sondern als symbolisch-anagogisch zu deutende Zeichen verstehen: Verkündigung und Geburt als die Menschwerdung Gottes, die Taufe als Bekenntnis Jesu zu seinem himmlischen Vater und die Marienkrönung als die triumphierende Kirche, die in Gestalt der Gottesmutter an der Seite ihres Sohnes Platz genommen hat.⁶⁶³ Auf diese Weise werden die präsentierten Reliquien eingebunden in ein „Bildersystem“, das insgesamt auf die bekennende,

⁶⁶¹ Preising, Bild, 1995-97, Nr. 45, geht nicht näher auf den Befund ein, ebenso nicht AK Köln 1974, Nr. 8. Die Tiefe des Schreins ist mit 3,4 cm relativ gering und somit nur für kleine Partikel geeignet gewesen, vgl. Preising, Bild, 1995-97, Nr. 45.

⁶⁶² Vgl. Legner, Heilige, 2003, 194

⁶⁶³ Zum Synthronos-Motiv siehe auch oben die Ausführungen zu den Retabeln in Brandenburg und in Schloss Tirol.

sich Christus unmittelbar zugehörige Kirche verweist. Die den heiligen Partikeln innewohnende *virtus* teilt sich somit dem „Betrachter“ quasi durch Bilder „kommentiert“ in ihrem umfassenden Bedeutungskontext mit.⁶⁶⁴

Damit sind wir beim Thema der Verwendung des Münchner Triptychons, denn anders als beim Antwerpener Turmtabernakel, der „Chapelle Cardon“ und dem „Kleinen Dom“ ist dieses Werk aufgrund seiner geringen Größe durchaus als transportables Objekt vorstellbar. Handelte es sich demnach um ein mobil zu handhabendes, bei Bedarf aufzustellendes, kleines Retabel, genutzt möglicherweise im privaten Kontext?⁶⁶⁵ Auf diese Frage will ich nach der Betrachtung des Kölner Triptychons im Wallraf-Richartz-Museum und des Bocholter Diptychons näher eingehen.



Abb. 96 Kreuzigungstriptychon, geöffneter Zustand, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

⁶⁶⁴ In diesem Kontext ist der Ansicht Alexandra Königs, *Anfänge*, 2001, 217, zu widersprechen, die Reliquiengefache würden ein Mittelbild „ersetzen“, da diese Formulierung eine Wertung impliziert. Die ehemals mit Heiltümern gefüllten Nischen sind keineswegs ein Ersatz für ein nicht vorhandenes Bildwerk, sondern repräsentieren die als real vorhanden zu verstehenden Heiligen. Es ist ferner interessant, dass sich im Erzbischöflichen Museum in Utrecht zwei analoge Flügel mit allerdings leicht veränderten Maßen erhalten haben; ob man daraus wie Preising, *Bild*, 1995 – 97, Nr 14, folgern kann, es handele sich um Beispiele einer für den Export der in Köln zahlreich vorhandenen Reliquien aus der thebäischen Legion bestimmten Serienproduktion, ist fraglich, es könnte sich auch um eine einmalige Wiederholung handeln. Dafür sprechen auch sowohl die veränderten Maße als auch das vorgeschlagene ikonographisch anspruchsvolle Programm im Zusammenhang mit den Reliquien. Die Frage ist letztlich nicht zu klären. König, *Anfänge*, 2001, 176 f., erwähnt eine weitere Replik in Form eines einzelnen Flügels in unbekanntem Privatbesitz.

⁶⁶⁵ So Legner, *Heilige*, 2003, 77. Preising, *Bild*, 1995-97, Nr. 14 und 35f. geht nicht auf die Funktion ein.

Das in Köln aufbewahrte Flügelaltärchen ist in vielerlei Hinsicht mit dem Münchner Triptychon verwandt (Abb. 96). Nicht nur die wahrscheinliche Entstehungszeit beider Objekte um 1330 und die vermutete Herkunft aus dem Kölner Klarissenkonvent setzen die Werke in einen Zusammenhang, sondern vor allem die Beziehung zwischen Bild und Heiltum, die jeweils ganz ähnlichen Vorstellungen folgt.⁶⁶⁶ Im geöffneten Zustand sind dem zentralen Mittelbild der Kreuzigung auf den Flügeln vier weitere Szenen aus dem Leben Christi zur Seite gestellt: Geburt, Anbetung der Könige, Himmelfahrt und Pfingsten. Die auf der Mitteltafel dargestellte, am Kreuzfuß kniende Stifterin ist als Klarissin zu identifizieren; vermutet wird in ihr die erste und einflussreiche Äbtissin Petronella von Scherwe des Kölner Klarissenkonvents, der das Kloster, wie bereits gesehen, einen bedeutenden Zuwachs an Reliquien verdankte und deren Rolle als Stifterin die vermutete Provenienz begründet.⁶⁶⁷ Während die Mitteltafel am oberen Rand 12 (heute leere) rechteckige, nebeneinander angeordnete Gefache für Reliquien aufweist, befindet sich auf den Flügellinnenseiten je ein Streifen mit sechs ebenfalls heute leeren Heiltumsnischen, der die Szenen horizontal voneinander trennt. Die großzügige Verwendung von Gold, die Rahmung der einzelnen Szenen mit Pastiglialeisten, die Edelsteine und Filigran imitieren, und die qualitätvollen Malereien unterstreichen die besondere Wertigkeit des kleinen Retabels und seine gesuchte Nähe zur Schatzkunst. Mit dem kostbaren Erscheinungsbild korrespondieren nicht nur die wertvollen, heute verlorenen Reliquien, sondern auch die Darstellungen, die Hauptfeste des Kirchenjahres wie Weihnachten, Epiphanie, Himmelfahrt und Pfingsten und natürlich die Karfreitagsliturgie sowie das Thema der Eucharistie, verbildlicht durch zwei das Blut Christi auffangende Engel in der Kreuzigungsdarstellung, zeigen.⁶⁶⁸ Insofern haben wir auch in diesem Fall, wie bereits beim Triptychon des Bayerischen Nationalmuseums, keine narrativen Szenen, sondern ein durch die kirchliche Liturgie bestimmtes Programm vor uns, dessen Inhalt die Bedeutung der Reliquien im Zusammenhang mit den offiziellen Zeremonien in Kirchenjahr und Gottesdienst durch Bilder erhellt. Somit stehen sich beide Werke – unabhängig von der Verwendung des Tafelbildes und seiner italienischen Wurzeln – sehr nahe. Aufgrund der liturgisch zu deutenden Bilder schlägt Preising vor, in dem Kölner

⁶⁶⁶ Maße der Mitteltafel: Höhe 65, Breite 48 cm. Preising, *Bild*, 1995 – 97, Nr. 44 und S. 31 f. betont gerade die Unterschiede, indem sie das Retabel im Wallraf-Richartz-Museum als stark an italienisch-franziskanisch geprägte Beispiele bezeichnet und die Rolle des aus Italien importierten Tafelbildes thematisiert. Uns interessiert hier hingegen mehr die Ausdeutung der Reliquien durch Bildmedien im Sinn einer „Interpretation“. Zur stilistischen Einordnung vgl. König, *Anfänge*, 2001, 31 ff.

⁶⁶⁷ Preising, *Bild*, 1995 – 95, 31 f.; siehe oben.

⁶⁶⁸ Preising, *Bild*, 1995-97, 31 f. Die Rückseiten der Flügel zeigen die Verkündigung mit den heiligen Katharina und Barbara.

Triptychon den Vorläufer des Klarenaltars zu sehen, also das erste Retabel, das auf dem Hochaltar der Kirche des Klarissenklosters aufgestellt war.⁶⁶⁹ Folgt man ihr hierin, wäre die Frage, ob es sich um eine private oder „öffentliche“ Nutzung gehandelt hat, geklärt. Gleichwohl bleiben Zweifel, denn wie dargelegt ist auch das Münchner Triptychon durch einen ähnlich offiziellen Charakter hinsichtlich des Bildprogramms bestimmt, so dass das Kölner Retabel keine Sonderrolle einnimmt, aufgrund derer es für die Funktion des Hochaltarretabels prädestiniert wäre.⁶⁷⁰



Abb. 97 Diptychon, Innenseiten, Bocholt, St. Georg

Bei dem ehemals mit Reliquien ausgestatteten Diptychon aus St. Georg in Bocholt kommt hingegen tatsächlich eine „private“ Nutzung in Frage – wobei zunächst die Frage zu erörtern ist, was im mittelalterlichen Kontext der Reliquienverehrung mit „privat“ überhaupt gemeint sein kann (Abb. 97).⁶⁷¹ Doch zuvor eine kurze Charakterisierung des Werkes: Das allgemein als kölnische Arbeit um 1320/30 bestimmte Diptychon

⁶⁶⁹ A.a.O., 31.

⁶⁷⁰ König, *Anfänge*, 2001, 243, plädiert für eine Aufstellung auf dem Altar im Nonnenchor, allerdings ohne Preising zu zitieren. Ein Gegenbeispiel aus späterer Zeit ist das in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrte Reliquientriptychon aus der Zeit um 1370/80, das an den Mittelrhein bzw. nach Aachen lokalisiert wird: Die Heiltümer rahmen hier Darstellungen, die eher in einen Andachtskontext passen, was vor allem durch die Darstellung der auf byzantinische Wurzeln fußenden Eleusa der Mitteltafel deutlich wird. Preising, *Bild*, 1995-97, Nr. 47.

⁶⁷¹ Zuletzt AK Münster 2012, Nr. 24. Zur Frage der Privatheit im Mittelalter grundlegend Ariés / Duby, *Geschichte*, 1993; ebenfalls interessant Moos, *Öffentlich*, 2004, der sich dem Thema unter begriffsgeschichtlichen Aspekten nähert.

(Höhe 42 cm, Breite pro Flügel 31 cm) zeigt auf den Außenflügeln die beiden franziskanischen Heiligen Klara und Franziskus sowie einen Kruzifix mit Betonung der blutenden Wundmale, was zu der Annahme geführt hat, auch dieses Objekt stamme aus dem Kölner Klarissenkloster – plausibler erscheint hingegen eine Provenienz aus dem zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Bocholt selbst gegründeten Franziskanerinnenklosters.⁶⁷² Mangels Quellen bleibt allerdings jede Vermutung reine Spekulation, und um eine weitere hinzuzufügen: auch ein Franziskanerkonvent käme theoretisch als Herkunftsort in Frage. Die Innenseiten der Flügel sind kostbar unter reicher Verwendung von aufwändig punziertem Blattgold gestaltet und zeigen links den Gekreuzigten mit Maria und Johannes und rechts die Marienkrönung bzw. eine Synthronos-Gruppe. Beide Flügel sind mit einem breiten, umlaufenden Rahmen versehen, in die jeweils zehn quadratische Nischen eingelassen sind. Es ist anzunehmen, dass diese Gefache ursprünglich Reliquien bargen; heute sind sie modern mit neogotisch geschmückten Glasplättchen verschlossen.⁶⁷³

Bild und Reliquie im „privaten“ Umfeld

Die „private“ Relevanz und Nutzung von Bildtafeln – mit oder ohne Reliquien –, also außerhalb der offiziellen liturgischen Praxis, scheint sich im Laufe des 13. Jahrhunderts herausgebildet zu haben. Die aufstrebenden Mendikantenorden dürften dabei als Förderer einen besonderen Anteil gehabt haben, indem sie das private Gebet, die innige Nachfolge Christi und das individuelle Versenken in dessen Passion propagiert haben, wobei bildlichen Darstellungen eine besondere Rolle zukam.⁶⁷⁴ Dass dabei die Konventualen in den Klöstern als Vorreiter

⁶⁷² Vgl. Legner, Heilige, 2003, 286. Im AK Münster 2012, Nr. 14, heißt es „... aus dem Klarissenkloster in Köln (?)“

⁶⁷³ Dem Bocholter Diptychon verwandt ist das in der Berliner Gemäldegalerie befindliche, evtl. aus St. Georg in Köln stammende Diptychon mit der thronenden Madonna und Kreuzigung auf den Flügelinnenseiten und der Verkündigung an Maria auf den Außenseiten, Köln um 1300/1330. Während Corley, *Painting*, 2000, 61 und König, *Anfänge*, 2001, 229 im Rahmen ebenfalls ursprünglich vorhanden gewesene Reliquien vermuten, lehnt Kemperdick, *Gemälde*, 2010, Nr. 3 dieses ab, vor allem aus Platzgründen. Im Kölner Ausstellungskatalog von 2011 wird die Alternative gar nicht erst erwähnt, dort wird ganz selbstverständlich von ornamentalen Schmuckplättchen ausgegangen, die „offenbar erneuert“ seien, vgl. AK Köln 2011, Nr. 198.

⁶⁷⁴ Die Literatur zu diesem Themenkomplex ist immens und betrifft auch die anhaltende Diskussion um problematische Begriffe wie „Kultbild“ und „Andachtsbild“. An dieser Stelle seien hier in Auswahl zitiert: Tammen, *Bild*, 2015; Preising, *Lignum*, 2014; Schmidt, *Sinn*, 2008; Derbes / Neef, *Italy*, 2004; König, *Anfänge*, 2001, 171 ff., Hamburger, *Seeing*, 2000; Tripps, *Bildwerke*, 1996; Honée, *Image*, 1994; Belting, *Bild*, 1990; Belting, *Reaktion*, 1982; Belting, *Bild*, 1981. Derbes / Neff, *Italy*, 2004, 451 und 456 stellen die Verknüpfung der zunehmenden Bedeutung von „Dingen“ mit deren Verbildlichung seit dem 13. Jahrhundert heraus, wobei sie dem Franziskanerorden eine einflussreiche Rolle in dem Prozess zusprechen.

agierten, verwundert nicht; so berichtet eine frühe, um 1260 entstandene Chronik des Dominikanerordens von dem Brauch, in den Zellen der Mönche Bilder der Gottesmutter und des Gekreuzigten zu platzieren; dabei wird der interaktive Akt des Sehens betont: Nicht nur schauten die Mönche bei ihrer Andacht die Bilder an, sondern im Gegenzug hatten auch die Figuren die Mönche im Blick, während diese beteten oder schliefen: „*In cellis habebant eius [gemeint ist Maria] et Filii crucifixi imaginem ante oculos suos, ut legentes et orantes et dormientes ipsas respicerent et ab ipsis respicerentur, oculis petatis*“.⁶⁷⁵ Cynthia Hahn machte in dem Zusammenhang auf die von Bonaventura und Thomas von Aquin angesprochene Bedeutung des bewussten Sehens für die Evokation von Gefühlen aufmerksam.⁶⁷⁶ Auch bei den Kartäusern scheint die „private“, also in den Mönchszellen ausgeübte Frömmigkeit mit Hilfe von Bildwerken – zumindest zum Ende des 14. Jahrhunderts – üblich oder wenigstens bekannt gewesen zu sein, wie die beiden Tafeln des Jean de Beaumetz aus der Kartause von Champmol belegen.⁶⁷⁷ Ebenfalls im Laufe des 14. Jahrhunderts hat sich die Praxis verbreitet, dass auch Laien Bildwerke erwerben und für die persönliche Andacht nutzen konnten, sei es in privaten Oratorien oder in „privaten“, eng mit dem Memoria-Gedanken verbundenen Kapellen, deren Zahl in dieser Zeit sprunghaft zunahm.⁶⁷⁸ Dafür spricht nicht nur die anwachsende Produktion von z.B. Stundenbüchern, sondern auch die Tatsache, dass Bildwerke nun vermehrt ohne Auftrag hergestellt und auf dem freien Markt verkauft wurden.⁶⁷⁹ Zudem entwickelte sich seit dem 14. Jahrhundert - in Ansätzen auch schon vorher - eine an Laien gerichtete und weite Verbreitung findende Erbauungs- und Traktatliteratur, die mit

⁶⁷⁵ Gerardus von Frachet, *Vitae Patrium*, Kap.4, *Monumena Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, zit. nach Honée, *Image*, 1994, Anm. 7

⁶⁷⁶ Hahn, *Visio*, 2000, 183; Hahn, *Vision*, 2006 (2010), 59

⁶⁷⁷ Die beiden Jean de Beaumetz und Werkstatt zugeschriebenen Kreuzigungsdarstellungen in Paris, Musée du Louvre, und Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1390er Jahre, vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 5

⁶⁷⁸ Familien- und Privatkanellen, die vor allem als Grablege und zum persönlichen Gebet dienten und mehr oder weniger hoch dotiert waren, entstanden vor allem in den italienischen Stadtstaaten. Nördlich der Alpen ist die Vijd-Kapelle in St. Bavo (ursprünglich Sint-Jans) in Gent sicher eins der berühmtesten Beispiele, für die Jan van Eyck (unter Mitarbeit seines Bruders Hubert?) in den 1430er Jahren das heute noch in situ befindliche Hauptwerk der altniederländischen Malerei, den sog. Genter Altar, schuf. Die Diskussion um die Anteile der Brüder an dem Werk und dessen Entstehungsdatum, das mit der auf dem Retabel angebrachten Inschrift verknüpft ist, soll hier nicht vertieft werden, auch ist hier nicht der Raum, den Forschungsstand nebst Literatur zu referieren. Einen guten Überblick bietet AK Berlin 2014.

⁶⁷⁹ Vgl. de Bruijne / Garthoff, *Town*, 2012, mit weiterer Literatur. In Byzanz scheint es bereits früh Brauch gewesen zu sein, Ikonen auch im privaten Umfeld zu besitzen, vgl. Schade, *Excitandum*, 2001, 17 f., der deshalb bei den um 1400 aufkommenden kleinformatigen gemalten Triptychen stets eine private Nutzung voraussetzt, und Ridderbos, *Man*, 1998, 157.

Anleitungen und Empfehlungen zur Ausübung privater Formen der Frömmigkeit die Benutzung von Bildern ins Spiel bringt.⁶⁸⁰

Die „private“, also persönliche Nutzung von Diptychen bei der Andacht liegt auf der Hand, präsentiert sich doch diese Objektgattung mit ihren zwei Flügeln im geöffneten Zustand wie ein geöffnetes Stundenbuch oder Bußpsalter. Die in der Regel relativ geringen Ausmaße und die Möglichkeit, das Diptychon zu schließen – auch hier liegt der Vergleich mit einem Buch nahe – lassen es zudem prädestiniert für den mobilen Gebrauch erscheinen.⁶⁸¹ Bildliche Darstellungen mögen das belegen, so etwa die Miniatur einer Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts von Jean Le Tavernier in Brüssel, die den burgundischen Herzog Phillip den Guten zeigt, der innerhalb eines Kirchenraums in einem ephemeren Oratorium vis-à-vis eines geöffneten Diptychons kniet, das an der Wand aufgehängt ist.⁶⁸² Auf die Rolle des Stundenbuches als Hilfsmittel für die persönliche, nicht gemeinschaftliche Kontemplation hat Cynthia Hahn hingewiesen, indem sie das Umblättern der Seiten und das ruhige Betrachten der Bilder als meditative Handlungen interpretierte.⁶⁸³

Was den Besitz von Reliquien betrifft, ist die Situation etwas anders. Bis zum 17. Jahrhundert gab es seitens des Heiligen Stuhls keine Regelung bezüglich dieses Themas. So war es bereits in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten üblich, dass Kleriker, aber auch Laien Reliquien besitzen konnten, die sie durch Schenkung oder Kauf erwarben.⁶⁸⁴ Der Handel mit Reliquien muss im frühen 13. Jahrhundert derart zugenommen haben – wohl eine der Folgen des Imports von

⁶⁸⁰ So bereits bei Bernhard von Clairvaux und Wilhelm von St. Thierry, vgl. Honée, *Image*, 1994, 172., im 13. Jahrhundert dann vor allem bei Bonaventura. Im 14. und 15. Jahrhundert fanden vor allem die „*Meditationes Vitae Christi*“ von Ludolf von Sachsen (um 1300 bis 1378) eine weite Verbreitung, darin geht es im Zusammenhang mit dem compassio-Gedanken und der Versenkung in die Leiden Christi auch um die Evozierung mentaler Bilder, wobei „reale“ Bilder hilfreich sein können, vgl. Honée, *Image*, 1994, 168 ff.; des Weiteren sind zu nennen Texte von Michael von Massa (gestorben 1337), Johannes Nider (vor 1385 bis 1438), im Umfeld der *Devotio Moderna* von Geert Grote (1340 bis 1384) und Thomas à Kempis (um 1380 bis 1471) und schließlich auch die Literatur der sog. deutschen Mystik, wobei nicht nur deren bekannte Protagonisten wie Heinrich Seuse (1295/97 bis 1366), Meister Eckhart (1260 bis 1328) und Johannes Tauler (um 1300 bis 1361), sondern gerade auch Traktate und Schriften aus dem Umfeld von Frauenklöstern zu nennen sind. An Literatur zu dem komplexen Thema sei hier in Auswahl genannt: Scheel, *Stifterbild*, 2014; Preisinger, *Lignum*, 2014; Schmidt, *Inneres Bild*, 2003; Hamburger, *Seeing*, 2000; Honée, *Image*, 1994; Hamburger, *Visual*, 1989. Vgl. auch Toussaint, *Passional*, 2003, 173.

⁶⁸¹ Dazu passen auch die zumeist ebenfalls geschmückten Außenseiten.

⁶⁸² *Traité de l'oraison dominicale*, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9092, fol. 9r. Das Diptychon zeigt auf dem linken Flügel eine Madonna in Halbfigur, auf dem rechten Flügel einen knienden Mann, vermutlich den Herzog selbst als Stifter, vgl. Honée, *Image*, 1994, 161.

⁶⁸³ Hahn, *Visio*, 2000, 188

⁶⁸⁴ Vgl. dazu ausführlich Kalinowski, *Reliquiare*, 2011, 19 ff., 62 ff. und Herrmann-Mascard, *reliques*, 1975, 313ff., ferner Flusin, *reliques*, 2001, 22 und 25, Angenendt, *Heilige*, 1994, 158.

Heiltümern aus Byzanz nach der Eroberung von Konstantinopel durch die Kreuzfahrer im Jahr 1204 -, dass das IV. Laterankonzil 1215 diesbezüglich strenge Regeln erließ.⁶⁸⁵ Gleichwohl blieb es Usus, persönlich Reliquien zu besitzen, und zwar nicht nur für Angehörige des Klerus und des Hochadels wie König Ludwig IX. von Frankreich, Kaiser Karl IV. oder den Herzog von Berry, um nur einige wenige herausragende Persönlichkeiten zu nennen, sondern auch für in der sozialen Hierarchie weiter unten angesiedelte Reliquiensammler wie z.B. Heinrich von Ulmen, der als Teilnehmer des Vierten Kreuzzugs privat über Reliquien aus der byzantinischen „Beute“ verfügte.⁶⁸⁶ In Theologenkreisen wurde die Frage, ob Laien Reliquien besitzen dürfen bzw. sollen, kontrovers diskutiert. Eine gewichtige Stimme hatte dabei Thomas von Aquin, der keine Bedenken gegen diesen Brauch äußerte, solange es der Besitzer nicht an der nötigen Gottesfurcht und Demut fehlen ließ.⁶⁸⁷

Inwieweit einzelne Konventualen Reliquien besitzen konnten oder durften, ist eine weitere Frage, die uns zum Diptychon in Bocholt zurückführt. Wie bereits erwähnt, wird in der Forschung eine Herkunft des Stücks aus einem Klarissenkloster erwogen (Köln oder Bocholt) und zugleich die Möglichkeit erörtert, dass die Nonnen in ihren Klosterzellen mit Reliquien versehene Bildwerke zur privaten Andacht nutzten.⁶⁸⁸ Ob es sich tatsächlich so verhielt, ist aber nicht sicher, denn gemäß des Armutsideals, das Papst Urban IV. 1263 in seiner Bulle *Beata Clara Virtute Clarens* für den Klarissenorden festschrieb und die von Papst Benedikt XII. im Jahr 1336 ergänzt und bekräftigt wurde, war es den Nonnen nicht erlaubt, über privaten Besitz zu verfügen.⁶⁸⁹ Andererseits wissen wir aus dem französischen Franziskanerinnenkonvent in Longchamp, dass Nonnen dort zwischen 1403 und 1447 Reliquiare in Auftrag gaben, die Zeit ihres Lebens in ihrem persönlichen Besitz blieben und erst nach ihrem Tod Eigentum des Konvents wurden.⁶⁹⁰ In ihrer Dissertation über die Anfänge der Kölner Tafelmalerei bleibt Alexandra König entsprechend zurückhaltend, was die tatsächliche Nutzung kleiner

⁶⁸⁵ Vgl. Legner, Reliquien, 1995, 48.

⁶⁸⁶ Heinrich von Ulmen besaß mehrere Kreuzpartikel, die er u.a dem Kloster St. Matthias in Trier und der Abtei St. Liutwin in Mettlach schenkte. Die heute im Limburger Domschatz aufbewahrte byzantinische Staurothek stammt ebenfalls aus dem Besitz Heinrichs, vgl. Henze, Kreuzreliquiare, 1988. Weitere Beispiele privaten Reliquienerwerbs nach 1215 bei Herrmann-Mascard, reliques, 1975, 350 ff. Zum persönlichen Besitz von Heiltümern im frühen Mittelalter vgl. Kalinowski, Reliquiare, 2011, 19 ff. und 62 ff. Kalinowski stellt dabei die These auf, auch das bekannte Reliquienkästchen aus der Kapelle Sancta Sanctorum (um 600, Rom, Vatikanische Museen) sei ursprünglich in privater Nutzung gewesen, ebenda, 67 ff.

⁶⁸⁷ Herrmann-Mascard, reliques, 1975, 326. Die Textstelle findet sich bei Thomas, summa theologica, II. II., q. 96, art. 4.

⁶⁸⁸ Vgl. Legner, Heilige, 2003, 183.

⁶⁸⁹ Vgl. König, Anfänge, 2001, 167 ff.

⁶⁹⁰ Ebenda, 169 f.

Bildtafeln und Triptychen betrifft, die mit Reliquien ausgestattet sind bzw. waren und aus dem Kontext von Frauenklöstern stammen.⁶⁹¹ Hier zeigt sich die Schwierigkeit, den Begriff „privat“ im heutigen Sinn auf Andachts- und Frömmigkeitsformen des späten Mittelalters anzuwenden, denn die persönliche Andacht einer Nonne ist auch im allgemein den Konventualen zugänglichen Chorraum vorstellbar, der mit entsprechenden Bildwerken ausgestattet war – ob dauerhaft oder temporär.⁶⁹² An dieser Stelle komme ich noch einmal auf das Triptychon des Bayerischen Nationalmuseums und seine fragmentarisch erhaltenen Repliken zurück, verbunden mit der Frage, ob wir es hier – wie Preising vermutet – mit einer seriellen Produktion im merkantilen Sinn oder – König folgend – mit einer bewussten Wiederholung zu tun haben, die darauf fußt, den Nonnen aus St. Klara ein jeweils identisches Bildwerk, ausgestattet mit Reliquien, für die private Andacht zur Verfügung zu stellen.⁶⁹³ Dass wir uns bei Objekten wie dem Bocholter Reliquien-Diptychon eine mobile Handhabung vorstellen müssen, belegen nicht nur die in der Regel bemalten Außenseiten, sondern auch die Tatsache, dass das in Berlin aufbewahrte Kölner Diptychon noch die originalen Ringe an den Flügeloberkanten aufweist, an denen das Werk aufgehängt werden konnte.⁶⁹⁴

Wie dem auch sei, wir stellen fest, wie komplex sich das Thema der „privaten“, nicht öffentlichen Bild- und Reliquienverehrung gestaltet und ein reiches Beziehungsgefüge zwischen Betrachter, Bildern und Heiltümern umfasst. Das Prinzip der Inszenierung aber ist beim Bocholter Diptychon mit dem der großen Flügelretabel vergleichbar, hier allerdings auf eine Kernaussage reduziert: Die kostbaren Partikel, wahrscheinlich sichtbar in ihren Gefachen geborgen, fungierten im geöffneten Zustand nicht nur als Zeugen der Passion und des Blutopfers Christi, dargestellt in der Kreuzigung, sondern auch als Garanten für die uneingeschränkte Macht der Kirche, die in dem Bild der durch Jesus gekrönten Maria zum Ausdruck kommt.

⁶⁹¹ a.a.O.

⁶⁹² a.a.O.

⁶⁹³ Ebenda, 176 ff. König spricht von der „Uniformität“ der Triptychen, die dazu beiträgt, den Charakter eines individuellen, privaten Andachtsbildes zu vermeiden und somit dem Armutsideal nicht zu widersprechen. In den Zusammenhang gehören auch vier gleichförmige, kleinformatige, um 1410 zu datierende Triptychen aus dem Hl.-Kreuz-Kloster in Rostock, einem Zisterzienserinnenkonvent, die sich heute im Staatlichen Museum Schwerin, Standort Güstrow, befinden, vgl. Blübaum/Hegner, *Mittelalterbestand*, 2015, Nr. 186 – 189.

⁶⁹⁴ Kemperdick, *Gemälde*, 2010, Nr. 3, S. 30; vgl. auch AK Köln 2011, Nr. 197.

Ein Triptychon für den Schleier Mariens in Tongern



Abb. 98 Reliquiar für ein Fragment des Schleiers Mariens, geöffneter Zustand, Tongern, Teseum

Ein weiteres markantes Beispiel für den nicht privaten inszenatorischen Umgang mit Reliquien und Bildern im Kontext des Öffnens und Verschließens ist das Reliquiar für ein Fragment des Schleiers Mariens, aufbewahrt in der Schatzkammer der Basilika Unserer Lieben Frau (Abb. 98).⁶⁹⁵ Es handelt sich um ein Triptychon aus Eichenholz, das aus einem Schreingehäuse mit integrierten Flügeln besteht und ins Ende des 14. Jahrhunderts datiert wird.⁶⁹⁶ Öffnet man die Flügel, blickt man auf eine rechteckige Nische, die einst der Aufbewahrung der Reliquie gedient hat. Im Zentrum der Nische ist ein annähernd quadratisches, weiß ausgemaltes Feld zu sehen, das von zwei links und rechts oben in Halbfigur aus Wolken herabschwebenden Engeln mit ihren Händen präsentiert wird. Begleitet wird diese Präsentation von einer Verkündigungsszene, deren Protagonisten Maria und Gabriel sich auf der rechten bzw. linken Flügelinnenseite befinden. Die den „Hintergrund“ der Nische ausfüllenden goldenen Lilien und roten Punkte auf dunkelblauem Grund sind spätere Zutaten; holzfarbene Flecken deuten darauf hin, dass sich an diesen Stellen ehemals Glasflüsse oder gar

⁶⁹⁵ Stroo (Hg.), *Panel Painting*, 2009, I, Nr. 10, 421 ff. Maße: In geöffnetem Zustand 64,5 cm breit und 48,2 cm hoch.

⁶⁹⁶ Tiefe des Schreins: 3,1 cm. Zur Datierung: Schade, *excitandum*, 2001, Nr. 8, S. 133 und Stroo, a.a.O. passim. Die Datierung wird durch die dendrochronologische Untersuchung des Trägermaterials gestützt, Stroo, a.a.O., 425. Das Reliquiar wird erstmals 1433 in Tongern erwähnt, vgl. Stroo, a.a.O., 423.

Edelsteine befunden haben könnten.⁶⁹⁷ Die Flügelaußenseiten zeigen heute ein goldenes Sternenmuster auf rotbraunem Grund aus späterer Zeit, ebenso ist die Rückseite mit ihrer gleichsam rotbraunen Bemalung nicht original.⁶⁹⁸



Abb. 99 Reliquiar für ein Fragment des Schleiers Mariens mit eingelegter Reliquie, Tongern, Teseum

Die Reliquie, ein rechteckiger Streifen Leinen, befindet sich heute, geschützt hinter einer kleinen Glascheibe, auf einem größeren Trägerstoff appliziert (Abb. 99).⁶⁹⁹ In aufgestickten Buschstaben ist das Wort MARIA zu lesen, weitere Applikationen sowie eine in Stickerei über der Reliquie angebrachte Darstellung des segnenden Christus vor einer Strahlengloriole, begleiten das Heiltum.⁷⁰⁰ Obwohl dieses textile Reliquiar exakt die Maße der Nische im Innern des Triptychons aufweist und deshalb dort ihren Platz gehabt haben muss, wird es heute separat von diesem aufbewahrt. Das macht insofern Sinn, als wir es bei dem Satinträger mit Glasscheibe wohl nicht mit der originalen Aufbewahrungsform des kostbaren Heiltums zu tun haben, denn zumindest Teile des Trägerstoffes sind jünger als das Triptychon mit

⁶⁹⁷ Schade, a.a.O.. Ursprünglich war der Hintergrund schwarz bemalt, vgl. Stroo, a.a.O., 427

⁶⁹⁸ Ebenda; Stroo, a.a.O., 425 ff.

⁶⁹⁹ Unter der Reliquie befindet sich eine Authentik aus Pergament, die die Reliquie benennt: DE CAPETIGIO B(EA)TE MARIE VIRGI(NIS), vgl. Stroo, a.a.O., 430.

⁷⁰⁰ Die Buchstaben sind nicht eindeutig lesbar. Die winzigen Applikationen bestehen aus einer Glocke sowie zwei Medaillons, die einmal auf beiden Seiten Johannes den Täufer und zum anderen auf der einen Seite einen Schmerzensmann, auf der anderen Seite eine Christusfigur mit Szepter zeigen, vgl. Stroo, a.a.O., 430 und Anm. 72.

seinen Malereien.⁷⁰¹ Ursprünglich war die Reliquie wahrscheinlich direkt auf der Nische des Mittelschreins angebracht, und zwar genau an dem Ort, der durch das weiß ausgemalte, von den beiden Engeln präsentierte Rechteck zu sehen ist; Spuren von Nagellöchern an dieser Stelle deuten zumindest auf die Möglichkeit hin.⁷⁰² Auch die Größe der Stoffreliquie weist in diese Richtung: Zwar zeigt sie heute eine längsrechteckige Form, aber in der Breite passt sie genau auf das weiß bemalte Feld, so dass man davon ausgehen kann, dass das Heiltum für seine zweite (?), heutige Präsentationsform auf die aktuellen Maße zurecht geschnitten wurde.⁷⁰³ Analoge Beispiele finden wir in verblüffend ähnlicher Form in den in der Pfarrkirche zu Blankenheim erhaltenen sechs Reliquientüchern aus der Mitte des 15. Jahrhunderts: Hier präsentieren ebenfalls in Stickerei ausgeführte Engel jeweils eine Stoffreliquie, appliziert auf Samtbrotkat bzw. Samt (Abb. 100).⁷⁰⁴ Dass die Blankenheimer Tücher nach Flandern lokalisiert werden, mag Zufall sein, kann aber gleichwohl als weiteres Indiz für die ursprüngliche Präsentation der Reliquie in Tongern gewertet werden.⁷⁰⁵



Abb. 100 Reliquientuch, Blankenheim, St. Mariä Himmelfahrt

⁷⁰¹ Roter Satin aus China, 14. Jahrhundert. Grüner Satin, Stickereien sowie weitere textile Elemente aus dem 15. Jahrhundert, vgl. Stroo, a.a.O., 422 f.

⁷⁰² Stroo, a.a.O., 424 f. und 430, Anm. 26.

⁷⁰³ ebenda

⁷⁰⁴ AK Aachen 1968, Nr. 102.; Böse, Spürbar, 2006, 20 f. Böse macht auf die Ähnlichkeit der Art der Reliquienpräsentation durch Engel mit der der Vera Ikon aufmerksam, geht aber nicht auf das Triptychon in Tongern ein. Aufgrund der auf den Tüchern angebrachten heraldischen Darstellungen lassen sich die Blankenheimer Tücher relativ sicher datieren.

⁷⁰⁵ Ebenda; vgl. auch Stroo, a.a.O., 430 f.

Für unsere Fragestellungen ergeben sich aus dem Befund interessante Aspekte. Nach dem Öffnen des Triptychons sah sich der Betrachter der kostbaren Marienreliquie gegenüber, von zwei Engeln ehrfurchtsvoll gehalten und um eine Verkündigungsszene ergänzt, die in ihrer inhaltlichen Ausrichtung auf die Rolle Mariens als Gottesmutter anspielte und deren Bedeutung für die Inkarnation Christi die Reliquie zusätzlich „interpretierte“.⁷⁰⁶ Gleichzeitig entstand derselbe Eindruck, wenn die Reliquie gar nicht im Triptychon vorhanden war, denn das weiß gemalte rechteckige Feld im Zentrum der Nische fungierte gleichsam als „Ersatz“ des Heiltums, täuschend ähnlich in Malerei dargestellt. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass die Engel das gemalte Rechteck mit ihren Händen gleichsam zu umfassen scheinen: So liegt der Daumen der linken Hand des linken Engels räumlich vor, die übrigen Finger hingegen hinter der weißen Fläche, die somit von dem Engel in realistischer Weise wie ein Körper gegriffen wird.⁷⁰⁷ Dass die Reliquie das Triptychon zumindest zeitweise verlassen hat, lässt sich aus verschiedenen Indizien erschließen. Die kostbare Stoffreliquie gehörte zu einem ganzen Konvolut von Marienreliquien, die der Legende nach als Geschenk Karls des Großen nach Tongern gelangten und allein deshalb eine besonders große Verehrung erfuhren. Wie bereits erwähnt, hören wir zum ersten Mal aus einer Quelle von 1433 von der Existenz unseres Triptychons; die Schleierreliquie war vorher mit den anderen Marienheiltümern in einem Silberschrein aufbewahrt, der lt. derselben Quelle um 1400 erneuert wurde.⁷⁰⁸ Dabei hat man auch einzelne Reliquien entnommen, um sie in separaten Behältnissen aufzubewahren. Der Grund dafür liegt offensichtlich in Veränderungen im liturgischen Umgang mit den Tongerschen Heiltümern, initiiert durch den Dechanten Radulphus von Rivo (Amtszeit 1383 bis 1403). So wird im *Liber Ordinarius* von 1435/36 für die Kirche Unserer Lieben Frau in Tongern von an hohen Festtagen durchgeführten Reliquienprozessionen und der abschließenden Disposition der Reliquiare auf dem Hochaltar berichtet; für die visuelle und spirituelle Wahrnehmung des Reliquienschatzes wurde folglich die Präsentation der einzelnen Reliquien in separaten Behältnissen als geeigneter angesehen als deren Darbietung in einem großen Schrein.⁷⁰⁹ Hinzu kommt, dass seit dem 14. Jahrhundert in Tongern eine alle sieben Jahre stattfindende Heiltumsweisung durchgeführt wurde, für die ebenfalls der Ostensio der jeweils einzelnen Reliquien der Vorzug gegeben wurde. Möglicherweise verließ unsere Marienreliquie zu Anlässen wie Prozessionen und Weisungen das

⁷⁰⁶ Stroo, a.a.O. 435 f.

⁷⁰⁷ Vgl. auch Stroo, a.a.O., 430.

⁷⁰⁸ Tongern, Stadtarchiv, no. 99A, vgl. Stroo, a.a.O., 436 und Anm. 100

⁷⁰⁹ Stroo, a.a.O, 436; Lefèvre, collégiale, 1967-68. Diese Praxis ist natürlich nicht auf Tongern beschränkt, siehe oben.

Triptychon, um in besonderer Form präsentiert zu werden.⁷¹⁰ In dem Zusammenhang könnte auch die spätere Anfertigung des Stoffträgers zu sehen sein, der eine einfachere Form der Entnahme des nun schützend unter Glas geborgenen Heiltums erlaubte. Entscheidend aber ist, dass auch bei fehlender Reliquie diese quasi immer noch im Triptychon präsent war – als täuschend ähnliche Malerei. Mit zunehmender Mobilität der Reliquie, die wir am Beispiel des Tongerschen Heiltums erkennen können, wächst gleichfalls die Austauschbarkeit mit ihrer bildlichen Darstellung, was hier mit der Kostbarkeit, der besonderen Verehrung und der vornehmen, kaiserlichen Herkunft der Marienreliquie zu tun haben mag: Auch bei temporärer Abwesenheit ist das Reliquiar deutlich sichtbar der geheiligte, immerwährende Aufbewahrungsort für die Stoffpartikel, die im Triptychon ihren Platz gefunden hat. In dem Zusammenhang ist zudem interessant, dass die formale Anlage des Triptychons dem ebenfalls in Tongern aufbewahrten Kreuzreliquiar aus dem späten 12. oder dem frühen 13. Jahrhundert verwandt ist und eine vergleichbare hohe Verehrung des Heiltums nahelegt (Abb. 101).⁷¹¹

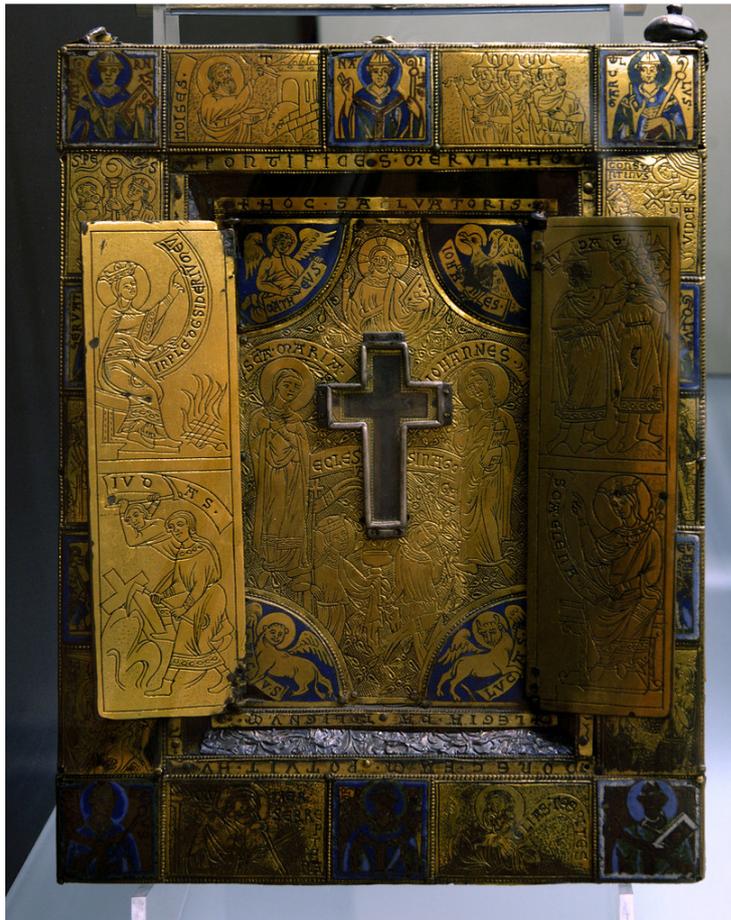


Abb. 101 Kreuzreliquiar, Tongern, Teseum (Schatzkammer der Liebfrauenkirche)

⁷¹⁰ Vgl. eine ähnliche Situation im Zusammenhang mit der Funktion des sog. Corpus-Christi-Schreins in Doberan, siehe oben.

⁷¹¹ Stroo, a.a.O., 437. Die Datierung ist nicht gesichert, vgl. Lemeunier, *staurothèque*, 1996.

Mit dem Triptychon in Tongern ist die Bandbreite der Reliquieninszenierungen im Zusammenhang mit kleinst- und kleinformatigen Schreinen und Behältnissen längst nicht erschöpft. So umfasst sie auch prominente Objekte wie den offensichtlich privat genutzten Reliquienanhänger im Britischen Museum, in dessen Zentrum ein Dorn der Dornenkrone Christi unter Bergkristall geborgen ist, der bildlich um winzige emaillierte Szenen aus der Kindheit und der Passion ergänzt wird. Die Reliquie wird erst nach einem fast rituell anmutenden Öffnen des Anhängers sichtbar, während dessen der andächtige Betrachter oder Beter sich in mehreren Schichten den für die Erlösung wichtigen Stationen aus dem Leben Jesu gegenüberstellt, bis er schließlich zum kostbaren Heilum gelangt.⁷¹² Zu nennen sind ferner ein Triptychon in Mechelen mit der gemalten Darstellung von 15 unter Rundbogenarkaden stehenden Heiligen, zu denen jeweils kleine, heute leere Fächer gehören, die auf die ehemalige Anwesenheit von Reliquien hindeuten sowie ein im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum befindlicher Flügelaltar, der ebenfalls ehemals Reliquien in seinem Innern barg.⁷¹³ Dagmar Preising hat in ihrer Untersuchung über Reliquientafeln aus gotischer Zeit eine Vielzahl, vor allem aus Italien stammende Werke zusammen getragen, die die vielfältigen Variationsformen vom Zusammenspiel von Bildern und Reliquien innerhalb dieser Gattung sinnfällig vor Augen führen.⁷¹⁴ Schließlich sei zum Schluss dieses Kapitels noch auf ganz ohne Bilder auskommende Beispiele verwiesen wie das Klappaltärchen in Kolumba in Köln: Die Heilumpartikel präsentieren sich dem Betrachter in ihrer ornamentalen Anordnung gänzlich pur und anikonisch – die Bilder der Heiligen sind auf die Außenseiten verbannt. Hier schließt sich der Kreis zu den Wandregalen des Kölner Doms, die die Reliquien den Betrachtern gleichermaßen bildlos präsentierten.⁷¹⁵

⁷¹² Paris, um 1340, Länge 4 cm, Breite 2,6 cm, Tiefe 2,5 cm. Der Anhänger stammt wohl aus höfischem Umfeld, zumindest deuten darauf die ebenfalls dargestellten, knienden Figuren Königs Philipps VI. von Frankreich und Johanna von Burgund hin. Vgl. AK Baltimore 2010, Nr. 74; Robinson, *Masterpieces*, 2008, 84. Vgl. auch Kapustka, *Entfalten*, 2005 im Zusammenhang mit einem ebenfalls mehrstufig entfaltbaren kleinen Polyptychon in Warschau. Zur Bedeutung des Bergkristalls Henze, *Edelsteinallegorese*, 1991, 449.

⁷¹³ Mechelen, Stedelijke Musea, Museum Schepenhuis, vgl. Stroo, *Panel Painting*, 2009, Nr. 6. Dort heißt es: "The images were intensified to 'enliven' the relics and give the saints a visual form; they acquired a name and a face", S. 304. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, um 1360. Vgl. Preising, *Bild*, 1995, Nr. 48; Zander-Seidel / Kammel, *Mittelalter*, 2012, 57.

⁷¹⁴ Preising, a.a.O.

⁷¹⁵ Datiert ins 14. Jahrhundert, vgl. Legner, *Heilige*, 2003, 76.

Räume und Schreine

Begehbare Reliquiare und ihre Bildausstattung

Als am 10. August 1239 die Dornenkrone Christi aus Venedig kommend in Villeneuve-l'Archeveque bei Sens eintraf und dort vom französischen König Ludwig IX. in Empfang genommen wurde, kam das einer Sensation gleich.⁷¹⁶ Mit dem spektakulären Erwerb des kostbarsten Heiltums setzte sich der Monarch gleichsam an die Spitze der gottesfürchtigen Fürsten Europas, indem er fortan Paris zum Zentrum der Reliquienverehrung machte – eine Rolle, die bisher das seit 1204 in lateinischer Hand befindliche Konstantinopel innehatte.⁷¹⁷ Bereits zwei Jahre später, und dann noch einmal 1242, gelang dem König der Ankauf weiterer wichtiger Heiltümer und Passionsreliquien aus Byzanz und Syrien, darunter ein großes Stück vom Wahren Kreuz, den essiggetränkten Schwamm und Teile der Lanze, mit der Christus nach seinem Kreuzestod die Seite geöffnet wurde.⁷¹⁸ Zentrale christliche *pignora* hatten nun nicht mehr ihren seit Jahrhunderten angestammten Platz im kaiserlichen Palast am Bosphorus, sondern in der Hauptstadt des französischen Königreichs.

Die Bedeutung dieses sensationellen Reliquientransfers, dessen Zustandekommen sich letztlich auf den prekären finanziellen Notstand des lateinischen Kaiserreichs in Byzanz gründete, drückte sich nicht nur im prachtvollen Zeremoniell und der großen Anteilnahme von Klerus, Adel und Volk anlässlich der Ankunft der Heiltümer in Frankreich aus.⁷¹⁹

⁷¹⁶ Vgl. Durand, translation, 2001, 39 f. Zu den Reliquien auch grundsätzlich Dor, épines, 2009.

⁷¹⁷ Der Bestand war bereits durch die Kreuzfahrer 1204 geschmälert worden. Zu den Partikeln des Wahren Kreuzes, die sich in Konstantinopel befanden, ist die Literatur sehr umfangreich und kann hier nur in Auszügen zitiert werden, vgl. Klein, Byzanz, 2004, passim; Durand, Croix, 2001, 61 f.; Henze, Kreuzreliquiare, 1988, 14 ff.; Frolow, Relique, 1961.

⁷¹⁸ Vgl. dazu AK Paris 2001, passim, vor allem die diversen Beiträge von Jannic Durand. Überraschend ist die Größe der byzantinischen Reliquiare, die Ludwig erwarb: Das Reliquiar für das Wahre Kreuz, bis 1783 erhalten und in einem Stich von S.-J. Morand überliefert, war über einen Meter hoch, das Tafelreliquiar der Vera Ikon über 60 cm, die Höhe des Reliquiars für einen Stein vom Grab Christi betrug 42 cm, vgl. Durand, reliques, 2001, 54 und AK Paris 2001, Nr. 17. Zu den Kreuzreliquien: Ludwig erhielt zwei davon, einmal das „Wahre Kreuz“, dann ein „Stück vom Kreuz Christi“. Gerard de St. Quentin spricht von letzterem als „nicht in Kreuzesform.“, deshalb fügt er hinzu, dass von diesem Teil Partikel abgespalten wurden, die die Kaiser verteilten, vgl. Durand, Vraie Croix, 2001, 61, mit Verweis auf Frolow, 1965, Nr. 539 und Riant, Exuviae, 1878, 241 – 252. Bis heute erhalten hat sich das byzantinische Reliquiar für einen Stein vom Grab Christi aus der „Lieferung“ von 1241, das sich lt. Inventar von 1531 in der Grande Châsse befunden hat, heute in Paris, Musée du Louvre, vgl. AK Paris 2001, Nr. 20.

⁷¹⁹ Zur Vorgeschichte: 1238 schlug Balduin II. dem franz. König den Verkauf der Dornenkrone an ihn vor; der Grund war schlicht Geldmangel. Ludwig stimmte zu und sandte zwei Dominikaner nach Konstantinopel, um sie abzuholen. Dort angekommen, erfuhren sie, dass die Krone von den kaiserlichen Regenten inzwischen bereits an den venezianischen Bankier oder Kaufmann Nicholas Quirino verpfändet worden war. Die beiden Geistlichen eskortierten die Krone nach Venedig, wo sie im Schatz von San Marco verblieb, bis das Geld

Sie wird auch deutlich in der eifersüchtigen, aber letztlich vergeblichen Absicht des englischen Königs Heinrich III., durch den Transfer einer Blutreliquie Christi in die Abtei von Westminster am 13. Oktober 1247, dem Festtag des heiligen Königs Eduard des Bekenners, eine vergleichbare Inszenierung zu vollziehen mit dem auch politisch motivierten Ziel, dem französischen König ebenbürtig, ja ihm sogar überlegen zu sein, handelte es sich doch bei der Blutreliquie um ein wahrhaftiges körperliches Relikt Christi.⁷²⁰



Abb. 102 Paris, Sainte-Chapelle

Vor allem aber zeigt sich das enorme Gewicht des Reliquienerwerbs aus dem Osten in dem ambitionierten Vorhaben, das Ludwig IX. schon bald danach in Angriff nahm: der Bau der Sainte-Chapelle auf der Seine-Insel in Paris, inmitten des königlichen Palastareals (Abb. 102). Als Aufbewahrungsort für die prominenten Passionsreliquien und weitere Heiltümer wurde die Kapelle geplant und gebaut; im wahrsten Sinn ein monumentales, begehbare Reliquiar.⁷²¹ Der zweigeschossige Bau wurde in kürzester Zeit realisiert, bereits am 26. April 1248 fand die Weihe im Beisein Ludwigs und zahlreicher hochrangiger Würdenträger statt,

aus Frankreich eingetroffen war. Im Februar 1239 verlässt die Krone Venedig in Richtung Paris, vgl. Durand, translation, 2001, 38; Litzelschwab, Ludwig, 2004 und vor allem Kovac, Dornenkrone, 2011.

⁷²⁰ Vgl. Krämer, Reliquientranslation, 2008; Roberts, Relic, 1985. Zum Umgang mit Blutreliquien vgl. auch oben. Heinrich III. war bestrebt, Westminster Abbey (1245 – 1272) als eine Art „Superschrein“ zu konzipieren, so jedenfalls bezeichnete es Peter Kurmann, vgl. ders., Miniaturkathedrale, 1995, 152. Vgl. auch Binski, Westminster, 1995.

⁷²¹ Grundlegend, auch für die Architektur: Grodecki, Chapelle, 1975; Branner, St. Louis, 1965; Cohen, Chapelle, 2014. Robert Branner machte 1971 auf den Unterschied zwischen der capella regis und der Sainte-Chapelle aufmerksam, der zu Unklarheiten bzgl. Liturgie und diverser Stiftungen geführt habe, vgl. Branner, Chapelle, 1971. Dazu neuerdings Palazzo, liturgie, 2007. Vgl. auch Le Pogam, Sainte-Chapelle, 2011.

womit die aus Konstantinopel stammenden Reliquien nunmehr ihren endgültigen Platz in der unmittelbaren Obhut des Königs gefunden hatten.⁷²² Nicht minder aufwändig als die reich mit Skulpturen und Glasmalereien geschmückte Oberkapelle war der eigentliche Aufbewahrungsort der Reliquien gestaltet. Diese befanden sich hinter dem Hauptaltar in der Ostpartie der Kapelle unter einem hohen Ziborium, von dessen ursprünglichem Aussehen die heutige Konstruktion aus dem 19. Jahrhundert eine gewisse Vorstellung zu geben vermag (Abb. 103).⁷²³



Abb. 103 Paris, Sainte-Chapelle, Oberkapelle, Altarziborium

Im Innern des Ziboriums befand sich ein großer Schrein, die sog. „Grande Châsse“, zu der man mittels zweier rechts und links neben dem Altar emporführender Treppen hinaufsteigen konnte.⁷²⁴ Die „Grande Châsse“ besaß eine außergewöhnlich raffinierte Konstruktion, denn sie war durch einen ausgeklügelten Mechanismus um ihre Vertikalachse drehbar, so dass man die in ihrem Innern platzierten Heiltümer zum

⁷²² In den beiden Kapellen, oben und unten, fanden die Gottesdienste für den König, seine Familie und deren engsten Umkreis statt. Bis heute ist aber der liturgische Zusammenhang zwischen Ober- und Unterkapelle nicht klar, vgl. Kurmann, *Perfektion*, 2012, 301. Vgl. auch Anheim u.a., *Sainte-Chapelle*, 2014,

⁷²³ Die Sainte-Chapelle erfuhr in den 1830 bis 1840er Jahre eine grundlegende Sanierung. Die Ausstattung war weitgehend während der französischen Revolution verloren gegangen, vgl. Durand, *Après*, 2001.

⁷²⁴ Vgl. Durand, *châsse*, 2001. Die gesamte Anlage wurde im Laufe der Französischen Revolution vernichtet, ebenso fast alle Reliquiare, die sich in der Grande Châsse bzw. im Schatz der Kapelle befanden, vgl. ebenda. Für die Dornenkrone wurden neue Reliquiare gefertigt, die sich heute im Trésor der Pariser Kathedrale Notre-Dame befinden, vgl. AK Paris 2001, Nr. 87 und 89.

Schiff der Kapelle wenden konnte, wodurch sie die dort Versammelten sahen, und ebenso wieder zurück, um sie den Blicken zu entziehen.⁷²⁵ Ohne die „Grande Châsse“ als Vorläufer der wandelbaren, durch Flügel zu öffnenden und zu verschließenden Reliquienretabel bezeichnen zu wollen, erkennen wir hier im Umfeld der höfischen Reliquienverehrung in der Mitte des 13. Jahrhunderts ganz ähnliche Tendenzen der Inszenierung von Heiltümern, wie sie dann im 14. Jahrhundert zunehmend gebräuchlich werden.⁷²⁶

An dieser Stelle müssen wir noch einmal auf den Begriff des „Reliquiars“ zurückkommen, den ich weiter oben bereits für unseren Zusammenhang diskutiert habe. Wie dort dargelegt, sprechen gute Gründe dafür, nicht nur Behältnisse im Sinne Stephan Beissels und anderer Forscher, also solche, deren überwiegender Zweck die Aufbewahrung von Reliquien ist und die nicht ortsgebunden, sondern mobil sind, unter den Begriff des Reliquiars zu subsumieren; vielmehr sind auch andere Formen der Aufbewahrung inhaltlich und von ihrer Bedeutung darunter zu fassen wie Altarmensen und -stipes, Skulpturen und eben auch architektonische Elemente wie Säulen und Kapitelle oder auch gebaute Räume, die Reliquien umschlossen.

Ludwig IX. und die Sainte-Chapelle in Paris

Gehört die Sainte Chapelle in Paris zur letzten Kategorie, so ist sie gleichsam auch der Prototyp eines „begehbaren Reliquienschreins“.⁷²⁷ Diese Vorstellung findet ihren schönsten bildlichen Ausdruck in einer in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Miniatur, die in den *Grandes chroniques de Saint-Denis* enthalten ist (Abb. 104).⁷²⁸ Sie zeigt Ludwig IX. als Fundator der Sainte-Chapelle, der ein architektonisch gestaltetes Objekt in den Händen hält – ist es die Formel für die königliche Kapelle oder eher ein Reliquiar, das, wie seit dem 13.

⁷²⁵ Vgl. die erhaltenen Beschreibungen anlässlich des Aufenthalts Karls IV. im Januar 1378 in Paris, bei dem er die Sainte-Chapelle besuchte, namentlich der Teil mit dem Titel „Comment le Roy monstra à l'Empereur les reliques de la Sainte Chapelle de son palais“: Kovac, *Notes*, 2003 mit Quellenangabe. Ob die Mechanik bereits von Anfang an existiert hat, ist nicht zu sagen.

⁷²⁶ Siehe oben Kap. 3

⁷²⁷ Die Vorstellung begegnet erstmals im 19. Jahrhundert, vgl. Wessel, *Sainte-Chapelle*, 2003, 39 ff. Im 20. Jahrhundert hat Günter Bandmann die Assoziation erneut aufgegriffen, vgl. Bandmann, 1969, 82 ff. Vgl. auch Wessel, *Sainte-Chapelle*, 2003, 40. Willibald Sauerländer hat dagegen mit guten Gründen Einwände erhoben, indem er den ausgesprochenen Kapellencharakter mit vorgeschriebener Liturgie und institutionalisiertem Personal hervorhob, vgl. Sauerländer, *architecture*, 2007, 117 ff. Dennoch ist der Gesamteindruck der Kapelle in ihrer Preziosität und Farbigkeit sicher geeignet, die Vorstellung eines goldschmiedehaften Schreins hervorzurufen, vgl. dazu Kurmann, *Perfektion*, 2012, 302.

⁷²⁸ *Grandes chroniques de Saint-Denis*, 1275 – 1280, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 782, f. 327 r.

Jahrhundert geläufig, Formen der zeitgenössischen Baukunst aufweist – oder beides in einem?



Abb. 104 Ludwig IX., *Grandes chroniques de Saint-Denis*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 782, f. 327 r.

Der in seinen Ausmaßen kleine, in seiner (bau-) künstlerischen Ausgestaltung jedoch hochrangige Bau der königlichen Kapelle wirkte wie ein Katalysator für zahlreiche „Nachbauten“, wobei sowohl die architektonische Gestalt als auch die Funktion in der Verehrungspraxis von Reliquien mit Abwandlungen übernommen wurden und einen für das späte Mittelalter gemäßen Umgang mit Reliquien ausprägte mit all den Eigenschaften, die wir bis jetzt schon ausmachen konnten: Inszenierung, Instrumentalisierung, Objektivierung, Interpretation und Wahrnehmbarkeit.

Als vornehmstes der beiden Geschosse erhielt die Oberkapelle eine Ausstattung, deren vielschichtige inhaltliche Aussagen und Bezüge auf vielfältige Weise mit den in ihr geborgenen kostbaren Reliquien in Beziehung standen.⁷²⁹ Als wichtigste Elemente sind die zu einem großen Teil erhaltenen Glasmalereien in Langhaus und Chor sowie die an den Wandpfeilern platzierten zwölf Apostel, jeweils mit Medaillons in den Händen, auf denen Weihekreuze dargestellt sind, zu nennen; sie alle spiegeln einen gleichermaßen religiösen wie politischen als auch dynastischen Anspruch, der sich mit dem Besitz der Passionsreliquien

⁷²⁹ Vgl. Le Pogam, *Sainte-Chapelle*, 2014; leider hat sich vom vorauszusetzenden Lettner nichts erhalten, so dass sich über sein Aussehen und seinen sicher vorhanden gewesenen Bildschmuck nichts aussagen lässt, vgl. Sauerländer, *architecture*, 2007, 118 und Anm. 19. In der Unterkapelle war der Raum der Kleriker von dem der Laien durch ein Gitter getrennt, vgl. Wessel, *Sainte-Chapelle*, 2003, 33 f.

verband.⁷³⁰ So wird in den Glasfenstern ein weiter Bogen von der Darstellung alttestamentarischer Könige, zu denen auch Propheten gehören und die hier als Vorläufer des französischen Königtums erscheinen, über Bilder aus dem Leben Christi, seiner Passion und Auferstehung gespannt.⁷³¹ Bezeichnenderweise befinden sich die Passionszenen mit der Dornenkrönung im Achsfester, also genau oberhalb der „Grande Châsse“. Einbezogen in die Darstellungen sind ebenfalls die Reliquien des Wahren Kreuzes, indem dessen Geschichte von der Auffindung durch die hl. Helena, seine Rückeroberung durch Kaiser Herakleios von den Persern bis zu ihrer Ankunft in Paris zu sehen ist, womit sich der König in eine Reihe der heiligen „Vorgänger“ stellt. Wenn auch unter ganz anderen Voraussetzungen, so ist doch auch in diesem Bilderzyklus eine vergleichbare Bildrhetorik zu erkennen wie in der oben behandelten Miniatur aus Basel: Die Dornenkrone Christi taucht unter verschiedenen Vorzeichen im Bild auf, einmal im heilsgeschichtlichen Zusammenhang als Medium der Passion und insofern als objekthaftes Zeugnis der Erlösungstat Christi, zum anderen in einem zeitgeschichtlichen Kontext, indem die Dornenkrone als kostbare gegenwärtige Reliquie, die Ludwig erworben hat und zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Kapelle real in dem Gotteshaus vorhanden war, also Heilsgeschichte mit der Gegenwart verbindet, präsentiert wird. Mehr noch: Der Zusammenhang wird direkt mit dem König hergestellt, wobei die Tatsache, dass es sich um eine Krone handelt, diesen Bezug besonders sinnfällig macht. Dass man sich in den 1240er Jahren dieses verweisenden Charakters der kostbaren Reliquie bewusst war, zeigen sowohl die Tatsache, dass Ludwig IX. einen Dorn in der französischen Krone rekondieren ließ als auch die mit Passionsreliquien, u.a. der Dornenkrone, bestückte Krone, die vermutlich im Maasgebiet für die von Ludwig dem Dominikanerkloster in Lüttich geschenkten Heiltümer angefertigt wurde.⁷³²

Die Verbindung des prominenten Heiltums mit zeitgeschichtlich aktuellen Themen wird auch daraus ersichtlich, dass, wie Peter Kovac nachweisen konnte, das Datum der Konsekration der Sainte-Chapelle

⁷³⁰ Vgl. Cohen, Chapelle, 2014; Jordan, kingship, 2001; Weber, Apostel, 2007, Die Apostel sind z.T. Kopien, die Originale befinden sich in Paris, Musée National du Moyen Age.

⁷³¹ Vgl. zu den Glasmalereien zuletzt Perrot, vitrail, 2014.

⁷³² Vgl. AK Paris 2014, Nr. 81; Kovac, Dornenkrone, 2011, Anm. 43; Legner, Reliquien, 1995. Zur Krone für den Dominikanerkonvent in Lüttich: Paris, Musée du Louvre, OA 9445, Maasgebiet (Lüttich?), 3. Viertel 13. Jahrhundert. vgl. AK Paris 2014, Nr. 81; Denis, chef-d'oeuvre, 1968; Erlande-Brandenburg, Couronne, 1969. Dazu auch Surmann, Reliquienkreuze, 2014. Bereits im Mai 1248 wurden die ersten Partikel von den in der Sainte-Chapelle verwahrten Reliquien abgezweigt und verteilt, vgl. Durand, translation, 2001, 40. Im Maasgebiet gibt es weitere Reliquienkronen, u.a. in Namur, Schatz der Kathedrale, aus dem frühen 13. Jh., vgl. AK Beaune 2005, 182.

keineswegs zufällig gewählt wurde.⁷³³ Der Tag der Weihe, der 26. April 1248, fiel auf den Sonntag nach Ostern, mit dem die Osteroktav ihren liturgischen Höhepunkt erreichte. Just zu diesem Zeitpunkt rief Ludwig die Adligen des Königreiches zu den Waffen, um sich auf einen neuen Kreuzzug zu begeben. Die Weihe der königlichen Kapelle mit den in ihr geborgenen Heiltümern war ein probates Mittel, um einerseits dem Aufruf Nachdruck zu verleihen und andererseits die Führerschaft Ludwigs und die Vorrangstellung des französischen Königshauses demonstrativ zu propagieren. Auch die Figuren der Apostel an den Wänden lassen sich mit der Königsikonographie verbinden, darüber hinaus ist die Assoziationskette aber noch weitaus größer und schließt die Thematik der Jünger als Stützen der Kirche wie die des Himmlischen Jerusalem mit ein, ein Thema, das auch in der Darstellung verschiedener Märtyrer in den Medaillons der Langhauswände sowie der Apokalypse in der Westrose zum Ausdruck kommt.⁷³⁴ Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbanden sich in der Sainte-Chapelle somit zu einem Triumph des französischen Königshauses, wobei die allerheiligsten Reliquien der Christenheit als die Garanten dieses Triumphes dienten.

Interessant ist, dass Ludwig IX. von Anfang an einen „echten“ Kirchenschatz in der Sainte-Chapelle einrichten wollte, d.h. er strebte danach, weitere Reliquien und Schatzobjekte in den Tresor der königlichen Kapelle zu integrieren. Dazu zählten u.a. das bereits oben erwähnte Reliquiar der hll. Maxianus, Lucianus und Iulianus im Musée National du Moyen Age in Paris und die bekannte Elfenbeinmadonna, heute im Louvre.⁷³⁵ Leider wissen wir nichts über die Verwendung dieser Objekte und ihre Beziehung zu den Passionsreliquien in der „Grande Châsse“. Besser informiert sind wir über die bildliche Ausgestaltung dieses „großen Schreins“ in der Zeit Ludwigs und unmittelbar danach. So wissen wir auf Grund einer frühen Darstellung, dass er – vermutlich schon von Anfang an – mit einer Kreuzigung und weiteren Passionsszenen geschmückt gewesen ist, also ein eindeutiger Bezug zwischen Bildern und Reliquien hergestellt war.⁷³⁶

Nach der Heiligsprechung Ludwigs durch Bonifaz VIII. im Jahr 1297 entschloss sich König Philipp der Schöne, die Gebeine seines 1270 gestorbenen und in St. Denis bestatteten Vorgängers zu erheben und in

⁷³³ Kovac, Dornenkroner, 2011, Digitalisat ohne Seitenzahl.

⁷³⁴ z.B. Apk. 21, 14; vgl. Kovac, Dornenkroner, 2011; Wessel, Sainte-Chapelle, 2003, 36 ff. Zu den ausgemalten Medaillons vgl. Sauerländer, architecture, 2007, 124. Die Apokalypse war wahrscheinlich bereits ursprünglich in der Westrose in Glasmalerei dargestellt und wurde um 1490 im Auftrag Karls VIII. erneuert, vgl. Nettekoven, Meister, 2005; Perrot, rose, 2007.

⁷³⁵ Zum Reliquiar vgl. Anm. 32. Zur Elfenbeinmadonna AK Paris 2001, Nr. 39

⁷³⁶ Vgl. Durand, Châsse, 2001, 107 - 112

der Sainte-Chapelle zur letzten Ruhe zu betten. Aufgrund des Vetos des Abtes von St. Denis, Gilles de Pontoise, verblieb der Leichnam schließlich in St. Denis, einzig das Haupt sollte in die Sainte-Chapelle und eine Rippe nach Notre Dame überführt werden.⁷³⁷ 1299 erging der Auftrag an den Goldschmied Guillaume Julien (gest. um 1316), für das Haupt ein Kopfreliquiar anzufertigen, das 1306 vollendet war. Das überaus kostbar gestaltete Reliquiar in Form einer Büste des mit einer Krone geschmückten Königs war auf einen Sockel montiert, in den die Namen aller französischen Herrscher seit Chlodwig eingraviert waren und befand sich in einem eigenen Schrein, der hinter dem Altar unter der „Grande Châsse“ aufgestellt wurde.⁷³⁸ Von alledem hat sich nichts erhalten außer einer Emailplatte des Büstenreliquiars, einem Stich desselben und vermutlich der Statuette des hl. Ludwig, die einst den Schrein für das Kopfreliquiar bekrönt hat.⁷³⁹ Eine verloren gegangene Abbildung aus der Zeit um 1430, die in einer Kopie aus dem Jahr 1837 erhalten ist, gibt das Ensemble von Reliquienbühne, geöffneter „Grande Châsse“ und dem Schrein für das Haupt des hl. Ludwigs wieder und vermag eine Vorstellung von der Pracht zu vermitteln, dem sich der Besucher der Sainte-Chapelle einstmals gegenüber sah (Abb. 105).⁷⁴⁰ Nach 1306 hatte das Gesamtableau der geöffneten „Grande Châsse“ mit der erlesenen Materialität goldglänzender Oberflächen, der Fülle kostbarer Reliquiare und seinen Bildern der Passion gleichsam eine „Vollendung“ erfahren, indem der Stifter der heiligen Reliquien selbst in diesem Ensemble auftrat: Für alle sichtbar war er in der Statuette präsent, die den Schrein für das Haupt Ludwigs krönte; dieses wiederum war geborgen in einem Reliquiar, das nicht zufällig Ähnlichkeiten mit dem ehemals in St. Denis verwahrten, zwischen 1254 und 1289 entstandenen Kopfreliquiar des hl. Dionysius, des Apostels Frankreich, aufwies.⁷⁴¹ Somit schloss sich die

⁷³⁷ In der Folge kam es allerdings zu weiteren Teilungen der verbliebenen Überreste, einzelne Partikel des Heiligen fungierten als königliche Schenkungen, vgl. Rathmann-Lutz, *Images*, 2010, 82 ff.; Le Goff, *Louis*, 1996, 359. Zum Grabmal und zum Reliquienschrein Ludwigs in Saint-Denis vgl. zuletzt Le Pogam, *features*, 2017, 5 f.

⁷³⁸ Vgl. Rathmann-Lutz, *Images*, 2010, 83; Brown, *généalogie*, 1990, 205

⁷³⁹ Vgl. dazu AK Paris 2014, Nr. 29 und 31; Durand, *trésor*, 2001, 176. Die Emailplakette befindet sich in Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, die Statuette im Musée Nationale di Moyen Age in Paris. Der das Kopfreliquiar zeigende Stich ist Frontispiz in *Du Canges* Ausgabe von Jean de Joinville, *Histoire de S. Louys IX. du nom Roy de France*, Paris 1668, in der Bibliothèque Nationale, département Réserve des livres rares, FOL-LB18-4

⁷⁴⁰ Kopie von 1837 aus dem Benediktionale – Missale des Herzogs von Bedford, um 1430, Paris, Musée Nationale du Moyen Age, Cl 22847, fol. 83 v des Originals, Initiale D. Spätestens seit der Zeit um 1400, wahrscheinlich bereits früher, hatten „normale“ Gläubige bedingt Zugang zur Oberkapelle. Auch sind für die Zeit Reliquienweisungen sowie Bestattungen im Umkreis der Kapelle bezeugt, vgl. Durand, *châsse*, 2001, 112. Zur Pracht der Reliquiare und des Goldes kommt die der Beleuchtung durch Kerzenlicht hinzu, ein Faktor, der immer gerne vergessen wird, der aber gerade in der Sainte-Chapelle eine große Rolle gespielt hat, vgl. Kovac, *Dornenkrone*, 2011.

⁷⁴¹ Das Kopfreliquiar wurde 1793 eingeschmolzen. Wiedergegeben ist es in dem bekannten Stich von Félibien aus dem Jahr 1706, der den Schatz von Saint-Denis zeigt, vgl. Félibien, *Histoire*, 1706, Pl. III.; AK Paris 2014, Nr. 29. Zum Schatz von Saint-Denis generell

historisierende Ikonographie der Oberkapelle durch die Vergegenwärtigung des nun heiligen Ludwig zu einem Kreis, der nicht nur Altes und Neues Testament, sondern auch den „Gründungsheiligen“ Frankreichs mit der amtierenden Kapetinger-Dynastie verband. Selbstbewusster lassen sich Macht- und Herrschaftsansprüche mit Hilfe der medialen Vermittlung von Bildern und Reliquien kaum formulieren.



Abb. 105 *La Grande Châsse* in der Sainte-Chapelle, Kopie von 1837 nach dem Benediktionale – Missale des Herzogs von Bedford, um 1430, Paris, Musée Nationale du Moyen Age, Cl 22847, fol. 83 v des Originals, Initiale D

Der Kölner Domchor

Im Kontext von „Nachfolgebauten“ ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass es hier nicht um Kopien im tatsächlichen Sinn geht, auch nicht um die Frage, wann für ein sakrales Gebäude die Bezeichnung „Sainte-Chapelle“ korrekt ist.⁷⁴² Vielmehr kommt es mir auf Raumsituationen an,

Montesquiou-Fezensac, trésor, 1973 – 77. Vgl. ferner Drake Boehm, *Body-Part*, 1997, 16.; Enlart, *L'Émaillerie*, 1927/28.

⁷⁴² Vgl. Wessel, *Sainte-Chapelle*, 2013, 9 ff. Zur architektonischen „Nachfolge“ der Sainte-Chapelle vgl. Piavaux, *transfert*, 2014, der u.a. die Kölner Franziskanerkirche (ab 1248) und Dominikanerkirche (vor 1260?) als Beispiele heranzieht, vgl. ebenda, 59 ff.

die in ihrer Funktion der Pariser Kapelle vergleichbar sind, ohne dieselben Voraussetzungen zu besitzen. Gemeinsamer Faktor ist die architektonische „Umschließung“ von Reliquien in einem öffentlichen oder halb-öffentlichen, liturgisch genutzten Raum, also nicht in einem privaten Oratorium, einer Sakristei oder einer Schatzkammer, der durch seine Ausstattung mit Bildern geeignet ist, einen Beitrag zu unserem Thema zu leisten, wie wir es am Beispiel der Kapelle Ludwigs IX. bereits feststellen konnten.



Abb. 106 Köln, Domchor von Osten

Mit dem Bau eines der frühesten Pendants zur Sainte-Chapelle wurde begonnen, als diese gerade vollendet war: Gemeint ist der Kölner Domchor, dessen Grundsteinlegung 1248 durch den Kölner Erzbischof Konrad von Hochstaden vorgenommen wurde und der mit der Weihe im Jahr 1322 zu einer relativen Vollendung gelangte, zumindest, was die Architektur betrifft (Abb. 106.).⁷⁴³ Wichtige Initialzündung für den Neubau, der den alten, noch aus karolingischer Zeit stammenden Dom ersetzen sollte, waren die Reliquien der Heiligen Drei Könige. 1161 hatte sie der Kölner Erzbischof Rainald von Dassel aus Mailand nach Köln überführt, und seit ca. 1230 ruhten sie in dem überaus kostbaren Schrein, der maßgeblich unter der Beteiligung des Goldschmieds Nikolaus von Verdun und seiner Werkstatt seit den 1190er Jahren

⁷⁴³ Einen guten Überblick zur Architektur des karolingischen und gotischen Domes bietet Schock-Werner u.a., *Bauphasen*, 2011, auch mit weiterführender Literatur.

Gestalt annahm.⁷⁴⁴ Nach dessen Vollendung und der Translation der Reliquien in den Schrein, der zusätzlich noch Heiltümer der hll. Nabor, Felix und Gregor von Spoleto birgt, begannen die Planungen für einen Neubau des Doms.⁷⁴⁵

Der kostbare Schrein fand im Anschluss an die 1322 erfolgte Chorweihe vermutlich gleich seine Aufstellung in der Achskapelle.⁷⁴⁶ Allerdings gibt es diesbezüglich einige Fragezeichen, auf die hier der Vollständigkeit halber kurz eingegangen werden soll. So ist einer um 1490 zu datierenden Notiz des Domvikars Johannes Schalhorn zu entnehmen, der Schrein sei „*circa anno domini 1320*“ vom alten Dom in den neuen Chor überführt und „*retro summum altare*“ aufgestellt worden, was zunächst einmal so viel bedeutet wie „hinter dem Hochaltar“.⁷⁴⁷ Diese Bezeichnung trifft natürlich auf die Achskapelle zu, aber gleichwohl kann man unter der Formulierung auch einen Platz unmittelbar hinter dem Altar verstehen, so wie es für andere Kirchenbauten im mittelalterlichen Köln überliefert ist.⁷⁴⁸ Indes hätten die zu erwartenden und erhofften Pilgerströme in dem Fall keinen Zugang zum Schrein gehabt, da der vom Chorumgang abgeschrankte Binnenchor für Laien nicht zugänglich war. Gleichwohl gibt es die Nachricht des aus Kastilien stammenden Reisenden und Dombesuchers Pero Tafur von 1438, die Gebeine der Heiligen Drei Könige und ihren Schrein „*en mitad de la capilla mayor*“ gesehen zu haben, womit der Binnenchor gemeint ist.⁷⁴⁹ Hierbei dürfte es sich aber um eine nur temporäre Aufstellung gehandelt haben, um durch einen Unfall, der sich am 7. Oktober 1434 ereignet hatte, verursachte Schäden in der Achskapelle zu reparieren.⁷⁵⁰ Da außerdem eine Quelle von 1337 die Anwesenheit des Schreins in der Achskapelle bezeugt, ist also davon auszugehen, dass er im Zusammengang mit der Chorweihe hierher verbracht worden ist und dort auch gleich mit einem

⁷⁴⁴ Die Literatur zum Dreikönigenschrein kann hier aufgrund der Fülle nicht referiert werden. Deshalb verweise ich auf Kemper, Goldschmiedearbeiten, 2014, wo die ältere Literatur genannt wird. Vgl. auch Becks, Schrein, 2014.

⁷⁴⁵ Eine wesentliche Rolle kam dabei Konrad von Hochstaden zu, der ab 1238 als Erzbischof den Bau maßgeblich unterstützte, obwohl nicht er, sondern das Domkapitel Auftraggeber war, vgl. Stehkämper, Erzbischöfe, 1979/80, 26 – 28.

⁷⁴⁶ Zu den Standorten des Schreins im alten und neuen Dom: Back, Reliquien, 2015 und Deml, Aufstellungsorte, 2014.

⁷⁴⁷ Vgl. dazu Back, Reliquien, 2014, 23 ff.

⁷⁴⁸ Zum Beispiel in St. Ursula oder in St. Severin. Zudem stand der Hochaltar im Binnenchor ursprünglich rund zwei Meter weiter westlich, vgl. Back, Reliquien, 2014, 24 und Anm. 18.

⁷⁴⁹ Vgl. Back, Reliquien, 2014, 24

⁷⁵⁰ Bei dem Unglück durchschlug ein durch einen schweren Sturm abgerissener Strebepfeileraufsatz das Gewölbe der Achskapelle und verfehlte den Dreikönigenschrein nur um wenige Zentimeter, vgl. Legner, Heilige, 2003, 112; Back, Reliquien, 2014, 24.f.

Schutzgitter versehen wurde, für das offensichtlich schon bestehende, ältere Teile wiederverwandt wurden.⁷⁵¹

Der Ort ist ungewöhnlich und war ursprünglich auch nicht als dauerhafter Standort vorgesehen, was sich schon allein daraus erschließt, dass die Achskapelle ursprünglich ein Marienpatrozinium aufwies und erst später – wann genau ist nicht gesichert – den hl. drei Königen geweiht wurde.⁷⁵² Aus zwei Quellen wissen wir, dass das Domkapitel plante, den Dreikönigenschrein dauerhaft in der Vierung des neuen Domes aufzustellen, nach deren architektonischer Fertigstellung.⁷⁵³ Damit wäre der Platz in der Achskapelle wieder frei gewesen für das Grabmal des Initiators und maßgeblichen Förderers des Neubaus, Erzbischof Konrad von Hochstaden; dort nämlich war er vermutlich nach seinem Tod 1261 bestattet worden, zu einem Zeitpunkt, als die Kapelle bereits benutzbar gewesen war. Für die Drei Könige musste er diesen Platz räumen.⁷⁵⁴

Die vorgesehene endgültige Aufstellung des Schreins in der Vierung war ein ambitionierter Plan. Als einer der prominentesten Orte im Kircheninnern bot der Raum ein adäquates Ambiente, zudem wäre den Gläubigen ein direkter Zugang zu den Reliquien möglich gewesen.⁷⁵⁵ Schon lange wurde die Schnittstelle zwischen Lang- und Querhaus zu Zwecken der Memorie und Ehrbezeugungen im Kontext von Bestattungen hochrangiger Persönlichkeiten genutzt, so vermutlich beim Grabmal Rudolfs von Schwaben (um 1025 bis 1080) im Merseburger Dom oder im Fall des Stiftergrabmals des kaiserlichen Vogts Volkmar (Amtszeit 1173 bis 1191 belegt) und seiner Gemahlin Helena in der Neuwerkkirche in Goslar.⁷⁵⁶ Das Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig befindet sich ebenfalls an diesem bevorzugten Platz. Auch Reliquien sind in der Vierung bezeugt: Für den Mainzer Dom ist die im Westen befindliche

⁷⁵¹ Es handelt sich um eine Nachricht bzgl. des Marienaltars in der Achskapelle hinter den Drei Königen, vgl. Deml, Aufstellungsorte, 2014, 38; Kroos, Quellen, 1979/80, 181, Anm. 856. Dabei geht es um Zahlungen „altaris S. Marie retro SS. Reges“. Schon im alten Dom hatte der Schrein, dessen Aufstellung man in der Nähe des Gero-Grabmals und des Gero-Kreuzes vermutet, wahrscheinlich eine vergitterte Schutzfunktion erhalten, vgl. Back, Reliquien, 2014, 23. Zum Schutzgitter im gotischen Dom siehe weiter unten und AK Köln 2014, Nr. 1.; Deml, Dreikönigengehäuse, 2014.

⁷⁵² Siehe Anm. 104.

⁷⁵³ Vgl. Kroos, Quellen, 1978/80, 56; Deml, Aufstellungsorte, 2014, 29.

⁷⁵⁴ Die Annahme der Bestattung Konrads in der Achskapelle ist allerdings umstritten, vgl. dazu Kroos, Quellen, 1979/80, 106 ff. und als Antwort darauf Rode, Grablege, 1979/80; Bergmann / Lauer, Domplastik, 1984, 38; Lauer, Bildprogramme, 1998, 223, Anm. 82; Kurmann, Liegefigur, 2002, 105 ff.

⁷⁵⁵ Vgl. Kurmann, Perfektion, 2012, 301.

⁷⁵⁶ Zum Grabmal Rudolfs: Vgl. Bauch, Grabmäler, 1976, 11.; Zum Stiftergrabmal in Goslar, das sich heute im nördlichen Querschiff befindet: Griep, Neuwerk, 1986, 31. Zum Braunschweiger Grabmal: Sauerländer, Stifertumba, 1998.

Vierung seit dem 16. Jahrhundert als Aufstellungsort von Reliquienschreinen belegt; das „Wächterhäuschen“ im nördlichen Querhaus, von wo aus die Vierung überblickt und bewacht werden konnte, war bereits Bestandteil des romanischen Baus, weshalb die Verwahrung von Heiltümern in der Mainzer Domvierung schon im 13. Jahrhundert wahrscheinlich ist.⁷⁵⁷

Kommen wir zurück zum Kölner Domchor und seiner mittelalterlichen Ausstattung. Zunächst möchte ich betonen, dass hier keinesfalls der Versuch einer „Entschlüsselung“ des Bildprogramms vorgenommen werden soll, ein Unterfangen, dem vermutlich eh wenig Erfolg beschieden wäre, weil es „das“ einheitliche Programm vermutlich gar nicht gibt – zu komplex ist der erhaltene Bestand, zudem hat es zwischen ca. 1260 und 1340 etliche Planänderungen, Hinzufügungen und Ergänzungen gegeben, was sowohl die Architektur als auch die Ausstattung und Nutzung betrifft.⁷⁵⁸ Gleichwohl ist deutlich, dass der Neubau des Domes in Köln ursächlich mit dem Wunsch zusammen hing, den Reliquien der hl. Drei Könige ein würdiges neues Gehäuse zu errichten, nachdem sie einige Jahre zuvor bereits einen überaus kostbaren goldenen Schrein erhalten hatten, in dem sie fortan ruhten. Auch der ursprüngliche Plan, den Schrein endgültig in der Vierung aufzustellen, gehört in diesen Zusammenhang, drückt sich darin doch eine Nobilitierung und besondere, dem Heiltum angemessene Wertschätzung der heiligen pignora gegenüber aus.⁷⁵⁹ Schließlich gab es auch ganz praktische Gründe, indem der alte Dom nicht mehr genügend Platz für die vielen Pilger bot, die in zunehmend wachsender Zahl nach Köln kamen, um am Schrein der drei Könige zu beten.⁷⁶⁰ Peter Kurmann hat die Bedeutung des neu erstehenden Domchores für die schnell populär gewordenen Heiltümer in den Blick genommen, indem er die um 1280 vorgenommene Planänderungen am Außenbau hinsichtlich einer Zunahme des filigranen Dekors im Strebewerk als Hinweis auf die

⁷⁵⁷ Vgl. Arens, Raumaufteilung, 1975, 194; dazu auch Kosch, Binnentopographie, 2010, 149 f.

⁷⁵⁸ Vgl. dazu Lauer, Bildprograme, 1998, 186 ff., Hilger, Erscheinungsbild, 1984 und die grundlegende Zusammenstellung und Auswertung des umfangreichen Quellenmaterials durch Renate Kroos: Kroos, Quellen, 1979/80.

⁷⁵⁹ Natürlich befanden sich noch weitere hoch bedeutende, ja eigentlich ranghöhere Reliquien im Besitz des Domkapitels, allen voran die mit Petrus verbundenen Heiltümer wie die Kettenglieder und der Stab des Apostelfürsten. Der alte Dom war – wie auch der neue – Petrus und Maria geweiht, deshalb waren die Petrusreliquien von besonderer Bedeutung für den Dom, dessen Gründung man direkt auf den Apostel zurückführte, vgl. dazu xxx. Trotzdem waren die Gebeine der hl. Drei Könige in ihrer Wirkung auf die Gläubigen von besonderer Wirkung, was mit den Heiligen und ihrer Legende selbst als auch mit den dramatischen Umständen ihrer Überführung von Mailand nach Kön zusammenhängt, vgl.

xxxx

⁷⁶⁰ Vfl. Kroos, Quellen, 1979/80, 55 ff.

Intention erkannte, mit dem Chor einen monumentalen Schrein, vergleichbar der Pariser Sainte-Chapelle, zu errichten.⁷⁶¹

Um zu erkennen, wie die Bildwerke im Chor auf die Reliquien der hl. Drei Könige „reagieren“, müssen wir zwei Standpunkte einnehmen, nämlich einmal den der Pilger und Laien, zum anderen den des Klerus. Beiden Gruppen standen verschiedene Raumkompartimente im Chor zur Verfügung und waren mit einem anderen, auf die jeweiligen Wahrnehmungsbedürfnisse ausgerichteten Repertoire an bildlichen Informationen ausgestattet.

Die Aufstellung des Dreikönigenschreins in der Achskapelle hatte mehrere Konsequenzen: Erstens bedeutete der gewählte Standort, dass der Chorumgang für die zu den Reliquien der Drei Könige pilgernden Menschen zu öffnen war, was im ursprünglichen Plan gar nicht vorgesehen war. Darauf deuten nicht zuletzt die schon vom Alten Dom in die Kapellen transferierten Grabmäler als auch die hier zunächst vorhanden gewesene ornamentale Grisailleverglasung hin, die – bis auf das zentrale Fenster der Achskapelle, davon wird gleich noch die Rede sein – für eine relativ helle Durchlichtung des Chorumgangs sorgte. Zweitens hat Rolf Lauer überzeugend dargelegt, dass mit der Aufstellung des Schreins in der Achskapelle nicht nur ein Wechsel in der Nutzung des bisher dem Klerus vorbehaltenen Umgangs erfolgte, sondern auch eine ab ca. 1330 erfolgte Neuausstattung einherging, als dem Domkapitel klar geworden war, dass die als Zwischenlösung konzipierte Positionierung des Schreins länger andauern würde als geplant.⁷⁶² Die Neuausstattung betraf außer ganz pragmatischen Vorkehrungen wie dem Verschließen der Kapellen durch Gitter vor allem die Vergegenwärtigung des Kölner Heiltums und der Tradition des Erzbistums, indem nun, vor allem durch neue Glasfenster und neue Wandmalereien, Darstellungen von Heiligen, ihrer Legenden und Martyrien die Aufmerksamkeit der Gläubigen auf den Heilumsschatz der Kölner Kathedrale lenkten, bevor sie ihr Ziel, den Dreikönigenschrein, erreichten. Denn – so Lauer – es lässt sich ein vorgegebener Weg durch den Domchor nachzeichnen, der ganz bewusst zur Lenkung der Pilgerströme diente und durch seine Programmatik in der bildlichen Ausstattung Anspruch und Bedeutung des Kölner

⁷⁶¹ Kurmann, *Perfektion*, 2012, 308; vgl. auch ders., *Liegefigur*, 2002, 102. Zur zunehmenden Bedeutung des Doms als Pilgerzentrum schon um 1300 vgl. Legner, *Heilige*, 2003, 108 f.

⁷⁶² Lauer, *Bildprogramme*, 1998. Die Ornamentverglasung erklärt Lauer dahingehend, dass für die theologisch geschulten Mitglieder des Domkapitels keine figürlichen Glasmalereien im Chorumgang notwendig gewesen seien, vgl. ebenda, 192. Die These ist interessant und weitreichend, wirft sie – falls zutreffend – ein bezeichnendes Licht auf das Verständnis figuraler Bilder und den „Zweck“ derselben im späten 13. Jahrhundert.

Heilumsschatzes anschaulich vor Augen führte.⁷⁶³ Dabei kamen die Gläubigen auf diesem Weg nicht nur mit szenischen Darstellungen aus den Heiligenviten, sondern auch mit Reliquiengräbern, einzelne Figuren, hoch verehrten Bildwerken und erzbischöflichen Grabmälern in Kontakt, bevor sie an ihr Ziel, den Dreikönigenschrein, gelangten.⁷⁶⁴ Hinzu kommen in Glasmalerei dargestellte „heilige“ Bischöfe, von denen Rüdiger Becksmann in seiner Rekonstruktion der Chorkapellenverglasung insgesamt zwölf ausgemacht hat, was wiederum mit den zwölf Apostel korrespondiert, die im Hochchor an den Pfeilern gemeinsam mit Christus und Maria erscheinen.⁷⁶⁵

Der Pilgerweg nahm seinen Anfang am nicht fertig gestellten Südquerhaus, wo sich im 14. Jahrhundert der provisorische Haupteingang zum Chor befand und führte über die Marienkapelle zum ersten Höhepunkt, indem die Gläubigen mit dem hier unter einem kostbaren steinernen Baldachin aufgestellten Gnadenbild der Mailänder Madonna (Abb. 107) und dem Grabmal Rainalds von Dassel konfrontiert wurden; ein erster Hinweis auf die Dreikönigsreliquien, war es doch Erzbischof Rainald, der die Heiltümer im Jahr 1161 nach Köln brachte.⁷⁶⁶ Vermitteln Gnadenbild und Grabmal eine erste Vorahnung auf den Schrein, wird diese noch weiter konkretisiert durch die in Glasmalerei dargestellten heiligen Felix, Nabor und Gregor von Spoleto, deren Gebeine neben den drei Königen ihre Ruhestätte im Kölner Schrein gefunden haben, sowie dem Bild des hl. Silvester, dessen Haupt im Dom

⁷⁶³ Ebenda, 209 ff. Derartige Besucherlenkungen sind im Mittelalter nicht selten, ein berühmtes, viel früheres Beispiel ist die mittels figürlich geschmückter Kapitelle und Wandmalereien vorgenommene Wegführung in der königlichen Grabkapelle von S. Isidoro in Leon aus dem 11./12. Jahrhundert hin zum Schrein des hl. Isidor von Sevilla, vgl. Bredekamp / Seehausen, Reliquiar, 2005.

⁷⁶⁴ Vgl. Lauer, Bildprogramme, 1998. Zu ikonographischen Fragen vgl. auch Krischel, Kulissen, 2010, 29 ff.

⁷⁶⁵ Es handelte sich nach Becksmann um Maternus, Gero, Severin, Anno, Bruno, Heribert, Kunibert, Hildebold, Evergislus, Agilolphus, Hildeger und Engelbert, von denen nicht alle offiziell kanonisiert worden waren, die aber in Köln seit je große Verehrung genossen, vgl. Becksmann, Bildfenster, 2002, 148 ff. Rüdiger Becksmann geht davon aus, dass Planung und Ausführung der Neuverglasung der Chorkapellen während der Regierung von Erzbischof Walram von Jülich (reg. 1332 – 1349) erfolgte, a.a.O. 197 ff. Die Umsetzung einiger Fenster bringt er mit der Barockisierung des Chors im 17. Jahrhundert zusammen, vgl. a.a.O., 150. Generell zum Thema der Wahrnehmung von Glasmalereien im Mittelalter vgl. Schiffhauer, Glasfenster, 2009.

⁷⁶⁶ Die sog. Mailänder Madonna entstand um 1300 (?) im engen Zusammenhang mit der Dombauhütte und den Chorpfeilerfiguren; Nussbaum, gefasst, 165 cm. Sie ist die Neuschöpfung jenes Bildwerks, das Rainald von Dassel angeblich mit den Dreikönigsreliquien aus Mailand nach Köln gebracht hatte und das vermutlich beim Brand des Alten Domes 1248 verloren ging, vgl. Lauer, Baldachin, 1996; Legner, Helige, 2003, 103.

verwahrt wurde. Die Scheiben, die sich ehemals in der Marienkapelle befanden, sind heute in der Michaelskapelle eingesetzt.⁷⁶⁷



Abb 107 Sog. Mailänder Madonna, Köln, Dom

In der anschließenden Stephanuskapelle begegnete der Gläubige dem zweiten bedeutenden Gnadenbild, dem Gero-Kreuz (Abb. 108).⁷⁶⁸ Dieses war nach Fertigstellung der Kapelle gemeinsam mit dem aus dem Alten Dom translozierten Gero-Grabmal hier aufgestellt worden; die Neuausstattung um 1330 fügte erzählende Szenen und Darstellungen des lokal als Heiligen verehrten Erzbischofs in Wand- und Glasmalerei hinzu.⁷⁶⁹ Somit bot die Kapelle ein einmaliges Ensemble unterschiedlicher Medien, das den Heiliumsschatz der Kölner Kathedrale unmittelbar vor Augen führte: Der als heilig verehrte Erzbischof Gero

⁷⁶⁷ Lauer, Bildprogramme, 1998, 213 ff.

⁷⁶⁸ In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde das Kreuz in die Kreuzkapelle versetzt und über dem Kreuzaltar aufgestellt, vgl. Kroos, Quellen, 1979/80, 92 – 96.

⁷⁶⁹ Von den Glasmalereien hat sich nichts erhalten, sie sind nur aus den Quellen zu erschließen, vgl. Kroos, Quellen, 1979/80, 116.

erschien nicht nur als repräsentatives, strahlendes Bild in der Verglasung, sondern auch dargestellt in einer Schlüsselszene seiner Vita, nämlich in dem Moment, in dem er den Riss im Haupt des von ihm gestifteten Kruzifix durch das Einlegen einer Hostie heilt (Abb. 109).⁷⁷⁰ Genau dieses hoch verehrte Bildwerk befand sich im direkten räumlichen Zusammenhang dazu und ließ das in Malerei wiedergegebene Wunder als wahrhaftig und wirkmächtig bis in die Gegenwart des 14. Jahrhunderts erscheinen. Die Krönung der Inszenierung bildete das Reliquiengrab Geros, das durch Wiederverwendung der alten, kostbar farbig gefassten Grabplatte die besondere Verehrungswürdigkeit betont und den heiligen Erzbischof mit seiner Stiftung gleichsam persönlich anwesend sein lässt (Abb. 110).⁷⁷¹

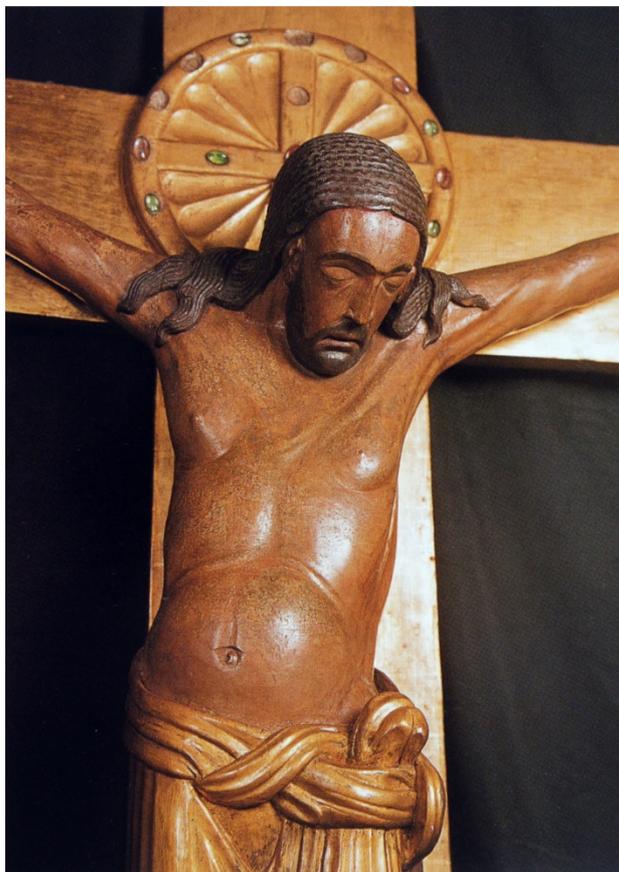


Abb. 108 Gero-Kreuz, Detail, Köln, Dom

Die weiteren Kapellen des Umgangs wurden in ähnlich raffinierter, die Pilger in den Bann von Reliquien und Bildern ziehenden Art gestaltet, wobei zwei weitere Reliquiengräber, das der ebenfalls lokal verehrten heiligen Irmgard und das des gleichfalls nur in der Kölner Tradition als

⁷⁷⁰ Die Wandmalerei wurde im 19. Jh. „restauriert“.

⁷⁷¹ Lauer, Bildprogramme, 1998, 215 f.

heilig angesehenen Erzbischofs Engelbert, in die bildliche Ausgestaltung einbezogen wurden.⁷⁷²

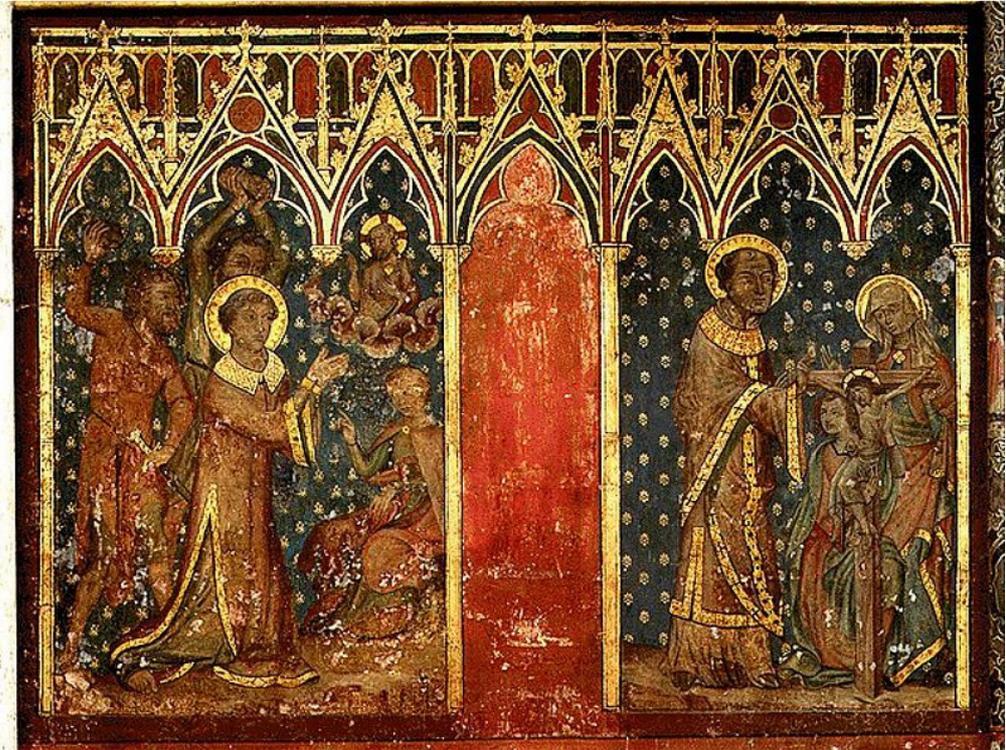


Abb. 109 Köln, Dom, Stephanuskapelle, Wandmalerei über dem Altar mit Szenen aus dem Leben des Kölner Erzbischofs Gero

Abb. 110 Köln, Dom, Stephanuskapelle, Grabmal des Erzbischofs Gero

⁷⁷² Keine Rolle scheint die Michaelskapelle gespielt zu haben, allerdings verweist das erhaltene Fenster mit den Darstellungen der hll. Gereon und Mauritius auf zwei der bedeutendsten Kölner Heiligen. Es ist aber nicht sicher, seit wann es sich an dieser Stelle befindet, vgl. a.a.O., 217 f. Für die Verglasung vgl. vor allem, Becksmann, Bildfenster, 2002.

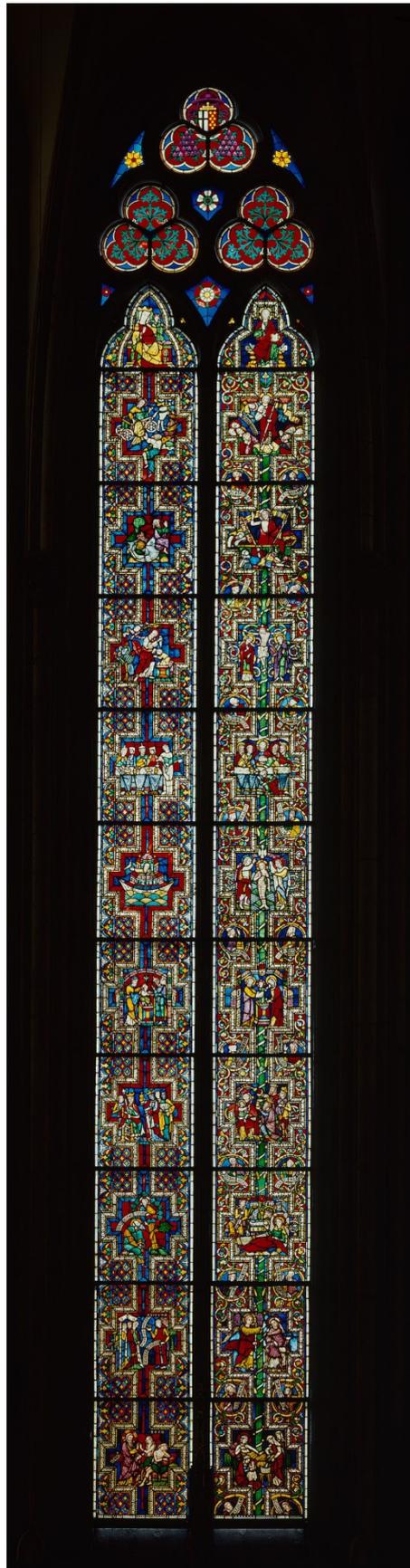


Abb. 111 Köln, Dom, Achskapelle, Älteres Bibelfenster

Wir werfen jetzt einen Blick in die Achskapelle, in dem das Ziel der Pilger, der Dreikönigenschrein, seine Aufstellung gefunden hatte, nachdem, wie erwähnt, das hier platzierte Grabmal Konrads von Hochstaden in die benachbarte Johanneskapelle verlegt worden war.⁷⁷³ Als einzige der Umgangskapellen war die bis 1322 der Gottesmutter geweihte Kapelle von Beginn an mit einer farbigen Verglasung ausgestattet, die sich heute noch in situ befindet: Das sog. Ältere Bibelfenster in der Mittelachse aus der Zeit um oder kurz nach 1260 (Abb. 111).⁷⁷⁴ Der Grund für die aufwändige Verglasung mit typologisch aufeinander bezogenen Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament, darunter auch eine Szene mit der Anbetung der Könige, hat nichts mit einer Aufstellung des Schreins an diesem Ort zu tun, da man um 1260 noch von einer Positionierung in der (noch zu errichtenden) Vierung ausging. Es muss also eine andere Ursache geben, auf die ich weiter unten zu sprechen komme. Zunächst können wir feststellen, dass um 1330 auch die Achskapelle umgestaltet wurde: Sie erhielt – wie die anderen Kapellen auch – seitlich des Bibelfensters eine neue Verglasung; die ursprünglichen Ornamentscheiben mussten den neuen Fenstern weichen, die links eine Anbetung der Könige, rechts – nach Rüdiger Becksmann – ursprünglich eine Darbringung im Tempel zeigte.⁷⁷⁵ Er rekonstruierte sie an Hand von im Kestner-Museum in Hannover erhaltenen Scheiben, indem er – anders als das bei den beiden monumentalen Einzelfiguren der Fall ist – eine entsprechend der Anbetung figurenreiche Szene mit ähnlichem Aufbau auf der anderen Seite des Achsfensters vermutete.⁷⁷⁶ Die Fenster der beiden mit der Bistumsgründung verbundenen Petrus und Maternus befanden sich nach Becksmann ehemals in der Stephanuskapelle und eröffneten demnach den Reigen der „heiligen“ Kölner Bischöfe für die Pilger.⁷⁷⁷

Über dem Altar der Kapelle gibt es ebenfalls eine (stark restaurierte) Wandmalerei, die zwei knieende Stifter zeigt; auf Grund ihrer Wappen

⁷⁷³ Siehe oben.

⁷⁷⁴ AK Köln 2011, Nr. 144; vgl. auch Bergmann, Glasmalerein 2011 und Lauer, Bildprogramme, 1998, 192.

⁷⁷⁵ Vgl. Becksmann, Bildfenster, 2002, 154 ff. Die Kombination dieser beiden Themen ist schon früh belegt, so auf einer Elfenbeintafel im Victoria and Albert Museum. London, Inv. 150-1866, die vermutlich im späten 9. Jahrhundert in Lothringen entstanden ist, vgl. AK Köln 2014, Nr. 12

⁷⁷⁶ Vgl. Becksmann, Bildfenster, 2002, 154 ff.; Lauer, Bildprogramme, 1998, 220 ff.

⁷⁷⁷ A.a.O., 146 f. „Daß die Folge der heiligen Kölner Bischöfe mit Maternus (...) in der ersten Kapelle des Chores auf der Südseite einsetzte und mit Engelbert (...), dem jüngsten und als heilig bezeichneten und verehrten Bischof, in der letzten Kapelle der Nordseite endete, macht im Hinblick auf den von Rolf Lauer erschlossenen Pilgerweg jedenfalls mehr Sinn als eine Platzierung des Petrus-Maternus-Fenster in der Achskapelle.“, a.a.O., 147. Allerdings bleibt zu fragen, ob diese „historisch korrekte“ Form der Darstellung nicht doch eher einer modernen Sicht folgt; zudem halte ich die Bilder der legendären Bistumsgründer in der Achskapelle, auch und gerade im Zusammenhang mit dem Dreikönigenschrein, nicht unbedingt für weniger sinnvoll.

sind sie als Wilhelm von Jülich (gest. 1361) und seine Ehefrau Johanna von Holland (gest. 1374), die 1317 geheiratet haben, zu identifizieren. Da die Inschrift auf dem von Johanna gehaltenen Band eine Anrufung Mariens enthält, vermutete Lauer, dass zwischen beiden gemalten Figuren ehemals zumindest temporär eine Madonnenfigur gestanden habe, möglicherweise die auf dem bekannten Stich von Petrus Schonemann von 1671 wiedergegebene, heute verlorene thronende Silbermadonna (Abb. 112).⁷⁷⁸

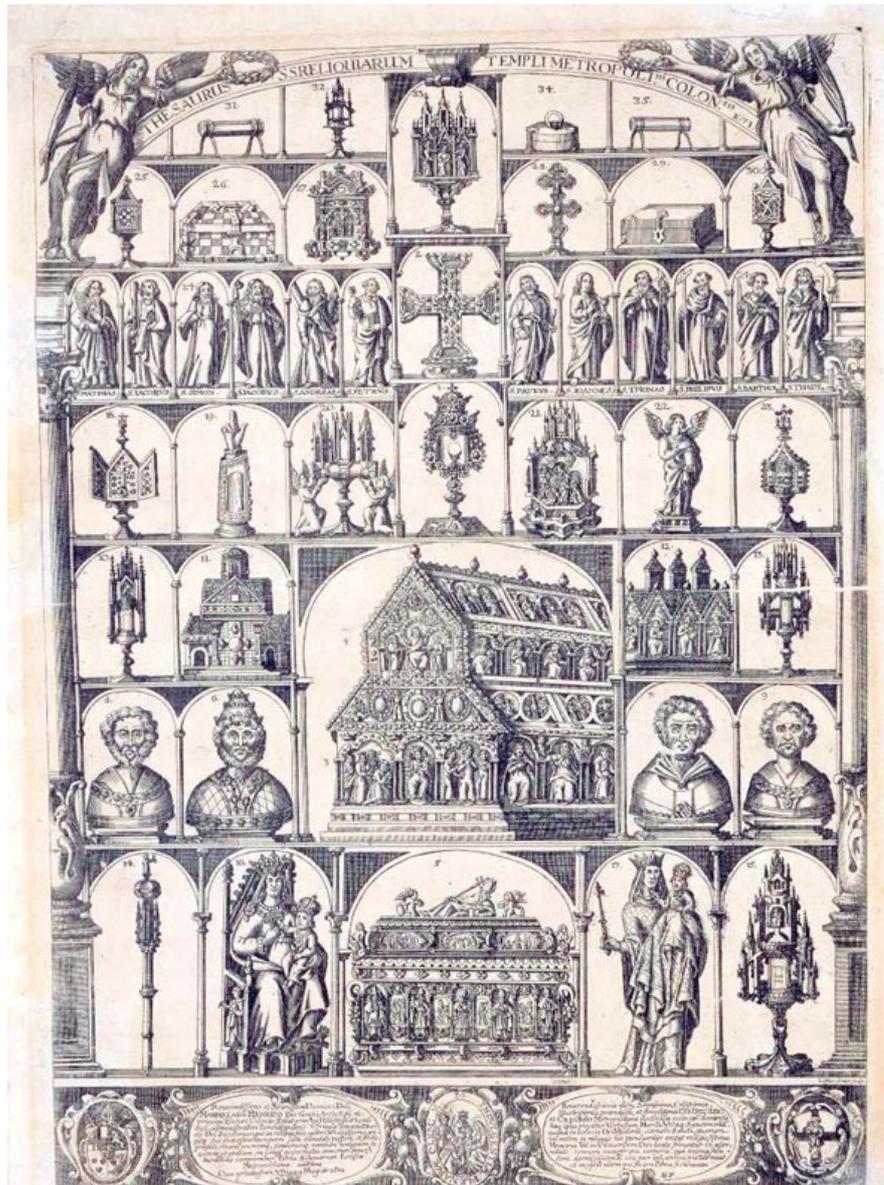


Abb. 112 Petrus Schonemann, *Thesauris ss. reliquiarium templi metropoli(ta)ni Colon(ien)sis*, 1671, Neudruck von 1704. Köln, Kölnisches Stadtmuseum

Das erscheint allerdings wenig wahrscheinlich, war doch in der beengten Kapelle nach Aufstellung des Schreins, der zusätzlich ringsum durch eine

⁷⁷⁸ A.a.O., 222 f. Der Wortlaut der Inschrift wird nirgends komplett wiedergegeben, auch nicht bei Kroos, *Quellen*, 1979/80. Die Frage ist, inwieweit sie überhaupt dem originalen Zustand entspricht.

begehbare und ausladende Gitterkonstruktion geschützt wurde, kaum Platz für liturgische Handlungen.⁷⁷⁹ Zu diesen zählte auch, dass der Schrein zu bestimmten Anlässen geöffnet wurde und den Blick auf die im Innern geborgenen Reliquien, speziell auf die mit Kronen versehenen Häupter, erlaubte; dies war zumindest am Fest Epiphania und am Gedenktag der Translation (23. Juli) der Fall. Die mit den Heiligen Drei Königen verbundenen Festtage waren auch dadurch gekennzeichnet, dass man die Reliquien der Domkirche nicht wie sonst an Feiertagen auf dem Hochaltar, sondern vor dem Schrein versammelte: Im Nekrolog des 14. Jahrhunderts wird zum Translationsfest berichtet, „*reliquiae ponuntur ante tumbam*“.⁷⁸⁰ Eine Ausstellung von Reliquiaren im Zusammenhang mit dem Dreikönigenschrein erinnert an die Praxis in Essen oder auch in Magdeburg oder im englischen Kloster St. Augustine; wie wir uns die Situation in Köln vorstellen müssen, ist dabei nicht ganz klar, vermutlich handelte es sich um ephimäre Stellagen oder Gerüste, die am Schrein aufgebaut wurden, da es ja vor dem Schrein keinen Altar gab und der Altartisch im Innern der Kapelle nicht wirklich zugänglich war.⁷⁸¹



Abb. 113 Kaiser Heinrich betet vor dem Dreikönigenschrein, Codex Balduini, Koblenz, Landeshauptarchiv, Hs. 1 C, Nr. 1, Blatt 5a

⁷⁷⁹ Darauf wies bereits Renate Kroos hin, vgl. Kroos, Quellen, 1979/80, 104. Zum Gitter siehe oben.

⁷⁸⁰ A.a.O., 151

⁷⁸¹ Zu den genannten Beispielen siehe oben.

In dem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass außer den „normalen“ Pilgern auch immer wieder hochrangige Persönlichkeiten den Schrein besuchten, wovon nicht zuletzt die zahlreichen an seiner Stirnseite bzw. an der der Gitterkapelle angebrachten Weihegaben zeugten.⁷⁸² Besondere Ehre erwiesen den Gebeinen die deutschen Könige, die nach ihrer Krönung in Aachen durch den Kölner Erzbischof den Schrein besuchten, um sich in eine Reihe mit den ersten Königen zu stellen, die Christus huldigten. Zudem erwiesen sie Erzbischof und Domkapitel, in deren Obhut sich die kostbaren Reliquien befanden, ihre Ehre.⁷⁸³ Das schönste Zeugnis dafür liefert die bekannte Abbildung im sog. Balduineum oder Codex Balduini, in der König Heinrich VII. und seine Gemahlin Margarete von Brabant nach der 1308 in Aachen erfolgten Königskrönung vor dem geöffneten Schrein der Heiligen Drei Könige beten (Abb. 113).⁷⁸⁴ Die Handschrift, auch bekannt unter dem Namen „Kaiser Heinrichs Romfahrt“, ist um 1330 / 1340, womöglich in Trier, entstanden, zu einem Zeitpunkt, als sich der Dreikönigenschrein in der Achskapelle des Kölner Domes befand und illustriert in zahlreichen Federzeichnungen die Königswahl und –krönung Heinrichs VII. sowie dessen Zug nach Rom, wo er 1312 zum Kaiser gekrönt wurde.⁷⁸⁵ Die hier interessierende Darstellung zeigt den mittels zweier Flügel an der Stirnseite geöffneten Schrein, vor dem sich ein Altar (?) mit zwei seitlich aufgestellten Kerzenleuchtern befindet.⁷⁸⁶ Inwieweit die Zeichnung eine reale Situation abbildet, ist schwer zu sagen; Dorothee Kemper bringt die Möglichkeit ins Spiel, hier sei nicht der Schrein, sondern womöglich das ihn umgebende Gehäuse gemeint, was angesichts der beiden geöffneten Flügeltüren, die es so nie am Schrein gegeben hat, plausibel erscheint.⁷⁸⁷ Andererseits entspricht auch der vor dem Schein platzierte Altar nicht den tatsächlichen Gegebenheiten, so dass wir es wahrscheinlich mit einer rein fiktiven bildlichen Schilderung des königlichen Besuchs am Schrein zu tun haben. Das wiederum würde ein bezeichnendes Licht auf das von mir bereits behandelte Thema des Öffnens und Schließens und damit der Reliquienretabel werfen, indem wir in der Abbildung des Balduineums die „Idealvorstellung“ eines Reliquienretabels vor uns hätten, das im geöffneten Zustand die heiligen Häupter präsentiert, wie wir es

⁷⁸² Vgl. Kross, Quellen, 1979/80, 150.

⁷⁸³ Vgl. Legner, Heilige, 2003, 109.

⁷⁸⁴ Koblenz, Landeshauptarchiv, Hs. 1 C, Nr. 1, Blatt 5a.

⁷⁸⁵ Zur Handschrift vgl. Margue u.a. (Hgg.), Weg, 2009; Schmid, Kaiser, 2000; AK Köln 2014, Nr. 54.

⁷⁸⁶ Vgl. zuletzt AK Köln 2014, Nr. 54.

⁷⁸⁷ Kemper, Dreikönigenschrein, 2014, Bd. 1, 24, Anm. 25. Dort auch die verschiedenen Möglichkeiten, den Dreikönigenschrein zu öffnen.

vergleichbar in Marienstatt oder in den Büstenreliquiaren des Klarenaltars kennengelernt haben.⁷⁸⁸

Gehen die den Schrein umgebenden Bilder und Reliquiengräber in den Chorkapellen auf den Heiligenkosmos der Kölner Domkirche ein, indem sie ein Panorama der in ihr und darüber hinaus in der Stadt verwahrten Heiltümer mit Bezug auf die Tradition und Bedeutung des auf den Apostel Petrus zurück reichenden Erzbistums aufspannen, interpretieren und erweitern die Darstellungen, die der Klerus während liturgischer Handlungen im nur ihm vorbehaltenen Binnenchor vor Augen hatte, das theologische Programm des Schreins. Dabei ist nach meinem Dafürhalten die Vertikalachse der sich den Mitgliedern des Domkapitels präsentierenden Bilder insofern von Bedeutung, als sie auf die Dreikönigsreliquien hin konzipiert zu sein scheinen. In dem Zusammenhang ist der ursprüngliche Plan zu berücksichtigen, dass der Schrein seinen Platz in der Vierung finden und er also vom Chor gleichsam hinterfangen werden sollte. Wir können aber davon ausgehen, dass spätestens gegen Ende des 13. Jahrhunderts klar war, dass der Schrein dennoch zunächst einmal im Chorbereich aufgestellt werden würde, denn die errichtete Trennmauer nach Westen schloss den Chor eben nicht nur provisorisch, sondern aufgrund ihres um 1300 entstandenen figürlichen Schmucks dann auch in einer als länger andauernd angesehenen Lösung ab – eine Tatsache, die bisher zu wenig Beachtung fand.⁷⁸⁹

Zur feierlichen Weihe im Jahr 1322 präsentierte sich der Kölner Domchor als allseitig umschlossener Raum, dessen strahlender Mittelpunkt der – nicht ganz glücklich - in der Achskapelle aufgestellte kostbare Schrein der Heiligen Drei Könige bildete. Alles Bildwerk im Chor war auf ihn bezogen, so wie er selbst einen Bilderkosmos entwarf, der nicht nur aus Figuren und Szenen, sondern auch aus Gemmen und Intaglien, aus der fernen Antike überlieferten Preziosen, Ornamenten, Edelsteinen, Emails und kostbarsten Metallen in einer unerhörten Farbigkeit und Pracht bestand, die selbst im an goldglänzenden Reliquienschreinen reichen Köln nicht ihresgleichen fand. Hätte der Schrein, wie geplant, in der Vierung seinen Platz gefunden, wäre der Domchor mit seinem inhaltlich anspruchsvollem Bilderreichtum, der zudem in der Qualität der Ausführung der Bildnerei am Schrein in Nichts

⁷⁸⁸ Siehe oben. Das Fehlen eines Altars im Zusammenhang mit dem in der Achskapelle positionierten Schrein – der kleine Altartisch im hinteren Bereich der Kapelle kommt aufgrund der beengten Verhältnisse nicht in Frage, siehe oben - macht den Status des als provisorisch angesehenen, dennoch dauerhaft installierten und deshalb liturgisch unzureichenden Standorts sehr deutlich.

⁷⁸⁹ Interessante Beobachtungen allerdings dazu bei Wolter-von dem Knesebeck, Stellung, 2012 und bereits bei Hilger, Erscheinungsbild, 1984, 84 f.

nachsteht, seine adäquate programmatische Folie gewesen. So aber, da deutlich wurde, dass es auf absehbare Zeit nicht zu der geplanten Aufstellung kommen konnte, wurde aus der Folie ein Umraum, dessen Bilder den Schrein nunmehr umschlossen. Möglicherweise führte diese Erkenntnis zu dem Entschluss, an den Innenwänden der Chorschranken zunächst jene ursprünglich verglaste, mit Maßwerk geschmückte Reliquienkästen anzubringen, deren Reihung an den Wänden gleichermaßen ein Bild ergab: Eine Versammlung von Heiligen, die sich im Angesicht der in der Achskapelle präsenten Drei Könige mit ihrer in die Zeit der Evangelien zurück reichenden Vitae gemeinsam mit dem Domkapitel und dem Erzbischof zusammenfanden, um die Feier der Messe zu zelebrieren, also der Erlösungstat Christi zu gedenken.⁷⁹⁰

In gewisser Weise stellt das ikonographische Programm des Domchores – soweit erhalten bzw. für die Zeit der Chorweihe rekonstruierbar – eine Ergänzung bzw. Vollendung der Bilderfolgen des Schreins dar, auf dem die Heilsgeschichte von den Propheten des Alten Bundes über das Leben Christ mit besonderer Betonung der Epiphanie und der Passion bis hin zu seiner Wiederkehr am Ende der Tage entfaltet wird; die Präsenz von Kaiser Otto IV. und Erzbischof Rainald van Dassel sowie der heiligen Felix und Nabor bezieht gleichsam die Zeitgeschichte nach Christus bis in die Gegenwart mit ein.⁷⁹¹ Dieses anspruchsvolle Programm wird für die Kleriker im Chor gleichsam fortgesetzt und überhöht: Blickten die im Chorgestühl (entstanden um 1308 – 1310) mit seinem dem Irdischen verhafteten Bildschmuck versammelten Domherren gen Osten, sahen sie nicht nur die in edlem Hell-Dunkel-Kontrast gehaltene Hochaltarmensa mit der Marienkrönung und den Aposteln zur Westseite hin, umgeben von vier Säulen mit Leuchterengeln und an Festtagen bestückt mit den kostbarsten Reliquiaren, dem Silvesterhaupt und den Ketten und dem Stab Petri sowie den Schrein in der Achskapelle, sondern auch das mittlere Fenster, das als einziges in den Umgangskapellen – wie bereits erwähnt – von Anfang an figürlich geschmückt war.⁷⁹² Die chronologisch von unten nach oben verlaufenden, rechteckig gerahmten Szenen des Alten und Neuen Bundes sind einander typologisch gegenübergestellt und schließen oben mit einer thronenden Madonna mit Kind und einem

⁷⁹⁰ Heute befinden sich noch zwei dieser Wandregale in der Schatzkammer des Kölner Domes. Die Anbringung an den Innenwänden der Chorschranken vor deren Ausstattung mit den heute noch vorhandenen Wandmalereien ist nicht belegt, sondern mit guten Gründen von Anton Legner ins Spiel gebracht worden, der von insgesamt sechs Regalen ausging. Vgl. Legner, Heilige, 2003, 101; Legner, 1995, 169; Legner, Hagiophilie, 1986. Norbert Wolf hat 2002 diesen Gedanken aufgegriffen, vgl. Wolf, Schnitzretabel, 2002, 17, 353, Anm. 817.

⁷⁹¹ Zur Ikonographie zuletzt Kemper, Dreikönigenschrein, 2014; Becks, Schrein, 2015.

⁷⁹² Grundsätzlich zum mittelalterlichen Erscheinungsbild des Chores: Kroos, Quellen, 1979/80, 55 ff.; Hilger, Erscheinungsbild, 1984, passim; Kroos, Domchor, 1984; Legner, Heilige, 2003, 94 ff. ZU den Mensda-Figuren: AK Köln 2011, Nr. 100 – 103.

ebenfalls thronenden Christus mit Segensgestus ab (Abb. 114).⁷⁹³ In diesem durch die Heilige Schrift und die Evangelien überlieferten Heilsplan hat die Darstellung der Anbetung der Könige ihren angestammten Platz, die in der späteren Neuverglasung der Seitenfenster prominent als einzelne Szene links vom Schrein noch einmal wiederholt wurde. Ihr vermutetes Pendant, die Darbringung im Tempel, bezog zusätzlich Maria als Hauptpatronin des Domes mit ein und verknüpfte den Besitz der kostbaren Reliquien mit dem Kölner Kapitel.



Abb. 114 Köln, Dom, Achskapelle, Älteres Bibelfenster, Detail

Geht der Blick im Binnenchor nach oben, sah man über den – hypothetisch – hier angebrachten verglasten Regalen mit ihrer eindrucksvollen Versammlung heiliger Gebeine bereits die in beträchtlicher Höhe angebrachten Chorpfeilerfiguren: Christus, Maria und die Apostel erscheinen hier in einer dem Irdischen entrückten Sphäre, bekrönt von aufwändigen Baldachinen, auf denen musizierende Engel stehen (Abb. 115).⁷⁹⁴ Das Thema mag von der Situation in der Sainte-Chapelle in Paris inspiriert worden sein, wobei die Apostel dort aufgrund der Weihekreuze, die sie in den Händen halten, aber auch natürlich wegen der Reliquien, stärker auf die Passion zugeschnitten sind.⁷⁹⁵ Hier in Köln erscheinen sie eher wie ein himmlisches Kolleg,

⁷⁹³ Vgl. Wolter-von dem Knesebeck, Stellung, 2012, 322, mit weiterer Literatur, Wolter-von dem Knesebeck weist darauf hin, dass die Darstellungen der thronenden Gottesmutter und des segnenden Christus an dieser Stelle an den in der romanischen Architektur üblichen Apsisschmuck erinnern, ebenda.

⁷⁹⁴ An dieser Stelle kann weder auf die nach wie vor unklare Datierung noch auf das eigentliche ikonographische Programm eingegangen werden. Erwähnenswert ist jedoch die Beobachtung, dass ursprünglich wohl keine musizierenden Engel vorgesehen waren, vgl. Schaab, Konsolen, 2012, 112 ff. Zu den komplexen Fragen rund um die Chorpfeilerfiguren vgl. die verschiedenen Beiträge in Hardering (Hg.), Chorpfeilerfiguren, 2012, gleichzeitig Festschrift für Dombaumeisterin Barbara Schock-Werner anlässlich ihrer Verabschiedung. Der Band erschien nach Abschluss der zwischen 2009 und 2012 erfolgten Restaurierung und materialtechnischen Untersuchung der Chorpfeilerfiguren. Vgl. allgemein zur Skulptur um 1300 die Beiträge in Grandmontagne u.a. (Hgg.), Skulptur, 2016.

⁷⁹⁵ Siehe oben.

angeführt durch Christus und Maria, deren Präsenz zahlreiche Assoziationen erlaubt, von Vorstellungen der Verkündigung über die mit den Heiligen Drei Königen verbundene Epiphanie bis hin zur Marienkrönung und dem Sponsus-Sponsa-Thema – also Marienthemen, die einerseits das Marienpatrozinium des Domes berühren und andererseits das Dreikönigsthema anklingen lassen.⁷⁹⁶



Abb. 115 Köln, Dom, Chorpefeilerfiguren, Christus

⁷⁹⁶ Dabei ist zu berücksichtigen, dass die linke Hand Christ eine Ergänzung ist und wir nicht wissen, ob sie bereits im ursprünglichen Zustand einen Reichspfel gehalten hat, vgl. Kroos, Quellen, 1979/80, 61 ff.

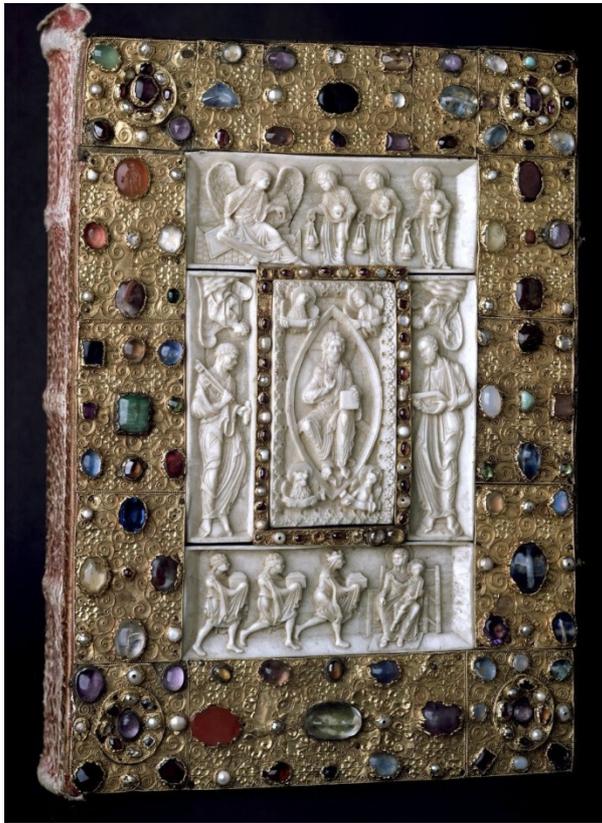


Abb. 116 Dreikönigenschrein, Köln, Dom

Abb. 117 Evangeliareinband, Vorderdeckel, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Letzteres wird deutlich, wenn man den gemeinhin mit der Anbetung der Könige in Verbindung gebrachten Begriff der Epiphanie auf seine Verwendung im Neuen Testament hin untersucht und feststellt, dass er dort vor allem im Zusammenhang mit der Parusie gebraucht wird. So fasst Jens Gillner zusammen: „Als Fazit für das Neue Testament ist festzuhalten: Das Neue Testament weist lediglich elf Belege für *epiphaneia* / *epiphainō* / *epiphanēs* auf. Sie beziehen sich zum größten Teil auf die Erscheinung Christi bei seiner Parusie. Bemerkenswert ist, dass – wie auch in einigen pagan-griechischen und frühjüdischen Texten gezeigt werden konnte – mit der Parusie ein Rettungshandeln aus den Bedrängnissen und Anfechtungen der gegenwärtigen Welt erwartet wird.“⁷⁹⁷ Das Thema der endzeitlichen Wiederkehr Christi begegnete uns bereits im Mittelfenster der Achskapelle, wo im oberen Register der thronende und segnende Christus im Typus einer Majestas-Domini-Darstellung zu sehen ist – und es begegnet uns abermals in einer mit dem Abbruch der provisorischen Westwand im Jahr 1863 verlorenen monumentalen Wandmalerei des thronenden Christus zwischen den Aposteln Petrus und Paulus und in dem gemalten Bild der Halbfigur Christi in einem Vierpass, das sich bis nach dem Zweiten Weltkrieg im Scheitel des Chorpolygons erhalten hatte.⁷⁹⁸ Um nicht missverstanden zu werden: Hier soll keinesfalls ein Epiphanie – Parusie – Programm für die Chorpfeilerfiguren postuliert werden. Vielmehr geht es mir darum, die Vielschichtigkeit der inhaltlichen Ausrichtung dieses künstlerisch so außergewöhnlichen Skulpturenzyklus zu betonen und auf eine möglicherweise auf die Reliquien der Heiligen Drei Könige verweisende Komponente aufmerksam machen. In dem Zusammenhang ist es zumindest bemerkenswert, dass am prominentesten Ort des Schreins, an seiner Stirnseite, die von Engeln begleitete Parusie Christi genau über der thronenden Madonna zu sehen ist, deren Christuskind die Huldigung der drei Könige (und Ottos IV.) entgegennimmt (Abb. 116).⁷⁹⁹ Die Verbindung von Darstellungen der Anbetung der Könige mit dem endzeitlichen Christus ist in der mittelalterlichen Kunst nicht selten und begegnet z.B. auf der Vorderseite eines Evangeliareinbands aus dem

⁷⁹⁷ Gillner, Art. Epiphanie (NT), 2017

⁷⁹⁸ Siehe oben. Zu den verlorenen Malereien vgl. Hilger, Erscheinungsbild, 1984, 84 ff. Hilger datiert sie auf vor 1322, a.a.O., 85. In der im Gewölbe angebrachten Christus-Darstellung klingt auch die Rolle Christi als Schlussstein der Kirche an, die auf dem Fundament der Apostel gebaut ist, vgl. Eph. 2, 20.

⁷⁹⁹ vgl. dazu Telesko, *Imitatio*, 1993, 373 ff. „Für die Ikonographie des Kölner Dreikönigenschreins ist das Wirken Christi auf der Basis der Apostel und Propheten (gem. Eph 3, 19 f.) mit dem Leitgedanken der Epiphanie an der Stirnseite mit Anbetung, Taufe und Parusie wesentlich.“, a.a.O. 373, und ders., *Programm*, 1997, 40 ff., wo auf den engen Zusammenhang zwischen Epiphanie und Parusie als Ausdruck der Theophanie verwiesen wird.

dritten Viertel des 12. Jahrhunderts im Herzog Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig (Abb. 117).⁸⁰⁰

Über den Aposteln mit ihren musizierenden Engeln und über Christus und Maria waren auf kostbarem Goldgrund musizierende und weihrauchfassschwingende Engel in den Arkadenzwickeln der Chorhochwand zu sehen, die schließlich zu den monumentalen Fenstern des Obergadens überleiteten. Hier, hoch oben, erscheint im Mittelfenster erneut die Anbetung der Könige, begleitet von Königen und Propheten des Alten Testaments, jeweils als Halbfiguren dargestellt und von Vierpässen gerahmt. Seitlich schließen sich in weiteren Fenstern jeweils paarig einander zugewandte gekrönte Könige als große Ganzfiguren an. Stellen die alttestamentarischen Könige und Propheten die Vorläufer und Verkünder des kommenden Erlösers dar, so kann man in den seitlichen großen Figuren mit Hans Peter Hilger die Herrscher des *Sacrum Imperium* erkennen, die, wie bereits erwähnt, nach ihrer Krönung die Heiligen Drei Könige besuchen. Das tun sie auch hier im Obergaden, indem sie ganz unmittelbar der Szene beiwohnen, in der die ersten christlichen Könige dem Messias huldigten.⁸⁰¹

So erscheint der Kölner Domchor als kostbares, umschlossenes Gehäuse, das in seiner Ausstattung mit Bildern und Reliquien, zwischen denen sich das Domkapitel liturgisch bewegt, ein wenig an die Situation in Doberan erinnert – wenn auch unter ganz anderen Voraussetzungen.⁸⁰² Hier in Köln ist der Besitz der kostbaren Heiltümer mit großer Subtilität und unter den schwierigen Bedingungen mehrerer Planänderungen geschickt bildlich ausgedeutet worden. Während man den Pilgern die überragende sakrale Bedeutung des Domes in Geschichte und Gegenwart am Beispiel der Dreikönigsreliquien und anderer Heiltümer sinnlich vor Augen führte, kam der bildliche Schmuck des Domchores zwischen dem goldglänzenden Schrein im Osten und dem wiederkehrenden Christus im Westen für Kapitel und Erzbischof einer theologisch spitzfindigen und anspruchsvollen Versicherung kommenden Heils gleich: Die durch die Heiligen Drei Könige offenbarte Epiphanie Christi würde ihre Vollendung in dessen Parusie am Ende der Tage finden, eine Verheißung, deren Gewissheit sich die Kölner Kleriker nicht zuletzt durch den Besitz der kostbaren Reliquien sicher sein konnten.⁸⁰³

⁸⁰⁰ Inv. MA 55, vgl. AK Köln 2014, Nr. 23.

⁸⁰¹ Hilger, Erscheinungsbild, 1984, 86.

⁸⁰² Siehe oben.

⁸⁰³ Mit Absicht lasse ich die Chorschrankenmalereien in dieser Untersuchung aus, da sie in der Zeit um 1340 entstanden sind, die Malereien an den Außenwänden womöglich noch später, vgl. zuletzt Klaus Herdering in AK Köln 2014, Nr. 50 mit der wichtigsten Literatur. Die Gründe für die Ausmalung der Schranken rund 20 Jahre nach der Chorweihe sind nicht

Die Aachener Chorhalle



Abb. 118 Aachen, Dom mit Chorhalle

Eine eng verwandte Nachfolge hat die ausstattungsspezifische Disposition des Kölner Domchors in der sog. Chorhalle der Aachener Marienkirche gefunden; gleichzeitig spiegeln sich hier die Raum- und Funktionsvorstellungen der Pariser Sainte-Chapelle sehr deutlich, was die Wirkmacht unterstreicht, die dieser königliche Bau noch 100 Jahre nach seiner Entstehung im Rhein-Maas-Gebiet entfalten konnte (Abb. 118). Der Bau der Chorhalle wurde ab 1355 in Angriff genommen; der Grund lag wohl u.a. in der zunehmenden Zahl der Pilger, die in die Krönungsstadt kamen, um die berühmten Heiltümer zu besuchen und für die die ehemalige Pfalzkapelle schlicht zu klein wurde.⁸⁰⁴ Inwieweit wir mit einem Einfluss bzw. der Unterstützung des Neubaus durch Kaiser

bekannt. Falls Legners These zutrifft, wurden die Reliquienregale abgeräumt, um den Malereien Platz zu machen. Die Thematik ist programmatisch. Die breite Erzählung der Legende der Könige einschließlich ihrer gemeinsamen Grablege und letztendlichen Translation nach Köln dient der Legitimierung des Reliquienbesitzes; fast könnte man meinen, es habe um 1340, als die Malereien entstanden, Zweifel an deren Echtheit bzw. an der Rechtmäßigkeit ihres Aufenthaltsortes gegeben, was den Anlass für den Auftrag bedeutete. Zudem beinhalten die Malereien einen pointiert politisch-zeithistorischen Aspekt, indem neben Szenen aus dem Marienleben und Episoden aus den Vitae der hll. Felix, Nabor und Gregor von Spoleto die Legenden des hl. Papstes Silvester und Kaiser Konstantins dargestellt sind. Hinzu kommen im unteren Register unter Arkaden gestellte Einzelfiguren der römischen Kaiser (Südseite) und Kölner Bischöfe und Erzbischöfe (Nordseite), deren letzter Walram von Jülich ist (reg. 1332 – 1349), was eine Datierung in dessen Amtszeit nahelegt, vgl. Wachsmann, Chorschrankenmalereien, 1985; Hilger, Erscheinungsbild, 1984, 90; Hausscherr, Chorschrankenmalereien, 1977. Somit wäre Walram sowohl für die Chorschrankenmalereien als auch für die Neuverglasung der Chorkapellen als Initiator anzusehen.

⁸⁰⁴ Urkunde vom 14. Mai 1355; darin bekunden Propst Gerhard von Virneburg, Dechant und Kapitel des Marienstifts die Beschaffung finanzieller Mittel für den Bau, der aufgrund der großen Enge im Oktogon nötig sei. Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Aachen, Marienstift, Urk. 211.

Karl IV., in dessen Krönungsjahr zum Kaiser der Baubeginn fiel und der als wichtiger Förderer des Karlskultes auftrat, ist nicht bekannt, aber sicher nicht auszuschließen.⁸⁰⁵

Es ist verlockend, den Aachener Neubau wie die Sainte-Chapelle als begehbaren Schrein zu verstehen, jedoch gibt es aufgrund der komplizierten Ausstattungshistorie diesbezüglich einige Ungewissheiten. Während die Forschung gemeinhin von einer Aufstellung des Karlsschreins nach 1414 hinter dem Petrusaltar des Chorchaupts ausgeht, machte Matthias Untermann darauf aufmerksam, dass dies keineswegs gesichert sei.⁸⁰⁶ Eine Positionierung des Schreins an dieser Stelle ist frühestens für den Beginn des 16. Jahrhunderts bezeugt; Untermann wirft die Frage auf, ob der Karlsschrein nicht, wie auch vor dem Neubau der Chorhalle, mit dem Karlsaltar verbunden blieb, der sich aber im neuen Chor nicht nachweisen lässt.⁸⁰⁷ Ein solcher ist erst wieder 1474 in der neu erbauten Karlskapelle belegt, wo möglicherweise der Standort des Karlsschreins vorgesehen gewesen sei.⁸⁰⁸

Sicherer ist die Aufstellung des Marienschreins gemeinsam mit dem Maria geweihten Hochaltar als Ort der liturgischen Akte anlässlich der Krönungen der deutschen Könige. Beide befanden sich gleich hinter dem Eingang zur Chorhalle, d.h., unverändert am alten Ort, wo man sie samt Altar nach 1450 mit einem eigenen, nach Osten polygonal geschlossenen, zweigeschossigen Raum umgab, der durch Arkaden gegliedert war und als Sicherung und Abschränkung fungierte.⁸⁰⁹ Aus dieser räumlichen Situation folgerte Matthias Untermann, sakraltopographisch habe der Marienschrein mit dem Marienaltar nicht zum neuen Chor, sondern zum Oktogon gehört, das ja auch weiterhin der Ort der Krönungszeremonien

⁸⁰⁵ Vgl. Gentz, Hallenumgangschor, 2003, 80, die auf die Reflexion des Sechzehneckes der Marienkirche im Chorchaupt der Chorhalle verweist. Vgl. auch Knopp, Glashaus, 2002, 14. Ob das Büstenreliquiar Karls des Großen eine Schenkung Karls IV. an das Aachener Stift anlässlich seiner Krönung war, muss offen bleiben, siehe dazu weiter unten. Vgl. auch Kavka, Karl, 2000.

⁸⁰⁶ Untermann, Chorhalle, 2012. Erhaltene Beschreibungen und Ansichten der Altarsituation stammen erst aus späterer Zeit, vgl. Knopp, Glashaus, 2002, 21 mit Anm. 36 und 37. Für die Zeit vor der Fertigstellung der Chorhalle vgl. Ciresi, Offerings, 2005, 169 ff.

⁸⁰⁷ Untermann, Chorhallen 2012, 132, 137 ff.

⁸⁰⁸ A.a.O., 138 und 144 f. Die Aufstellung des Schreins in der Marienkirche vor 1355 bzw. 1414 ist in der Mitte der Kirche zu vermuten, zumindest ist das aus mehreren Quellen zu erschließen, so etwa aus einer Nachricht des 12. Jahrhunderts, die sich auf den hölzernen Vorläufer des Karlsschreins bezieht. So wird in der Fortsetzung der Chronik des Sigebert von Gembloux, der *Continuatio Aquicinctina*, für das Jahr 1164 berichtet: „de tumulo marmorea levantes, in locello ligneo in medio eiusdem basilicae reposuerunt“, MGH SS 6, 1844, 411, zit. nach Görich, Karl, 2013, 123. Vermutlich stand der Schrein seit den 1180er Jahren direkt unter dem von Friedrich I. und seiner Gemahlin Beatrix gestifteten Radleuchter, vgl. ebenda sowie Untermann, Chorhalle, 2012, 126 ff.

⁸⁰⁹ Zudem wurde der Marienschrein von einem hölzernen Schutzkasten umgeben, vgl. Kühne, *ostensio*, 171. Das sog. „Marienchörchen“ wurde nach 1786 abgebrochen, vgl. Knopp, Glashaus, 2002, 17 und von Reth, Münsterkirche, 2002, 325.

der römisch-deutschen Könige blieb.⁸¹⁰ Treffen Untermanns Überlegungen zu, ist die Aachener Chorhalle wohl nur sehr eingeschränkt als begehbares Reliquiar zu verstehen, zumindest, sofern man diesen Terminus auf die beiden Schreine mit den für Aachen so bedeutenden Heiltümern bezieht. Dementsprechend interpretiert Untermann den Neubau auch eher als eine räumliche Erweiterung zugunsten des Stiftskapitels, das sich zuvor sehr beengt gemeinsam mit Pilgern und Gläubigen das verhältnismäßig kleine und von der Raumdisposition schwierige karolingische Oktogon teilen musste; dort, – so Untermann – hätten die Pilger auch keinen Zugang zum Chor der Kanoniker gehabt, der sich abgeschränkt in der Mitte des Oktogons befand, sondern sie seien vom Umgang aus an den Marienaltar mit Schrein herangetreten.⁸¹¹ In der Tat mutet die Vorstellung, der Pilgerstrom habe sich im neuen Chor zwischen Chorgestühl, der übrigen, mit imperialer Ikonographie aufgeladenen Ausstattung und hinter dem als Hochaltar geltenden Marienaltar mehr oder weniger ungehindert bewegt, fremd an; wie wir bereits mehrfach gesehen haben, waren die Sanktuarien in der Regel für das Kirchenvolk tabu.⁸¹²

So spricht einiges für Untermanns These. Wenn wir aber andererseits davon ausgehen, dass sich die spätmittelalterlichen Pilger vor allem auf den Besuch der bekannten Vier Großen Heiligtümer im Marienschrein konzentrierten, ist eine Aufstellung des Karlsschreins im Chorpolygon womöglich doch nicht so unwahrscheinlich, denn die Gebeine des verehrten Kaisers wären bei einer Aufstellung des Schreins im Chor vorrangig den Kanonikern bzw. hochrangigen Würdenträgern sowie ausgewählten Besuchern und nicht den „normalen“ Gläubigen zugänglich gewesen.⁸¹³ Das entspräche der Situation vor dem Chor Neubau, als der Schrein mitten im Oktogon aufgestellt war.⁸¹⁴ Die Trennung von Karlsaltar und –schrein, die spätestens ab dem frühen 16. Jahrhundert belegt ist, hätte dann bereits viel früher, nämlich nach der Weihe des

⁸¹⁰Untermann, Chorhalle, 2012, 134; vgl. auch Knopp, Glashauss, 2002, 22 und passim.

⁸¹¹Untermann, Chorhalle, 2012, 126 ff., 142 ff.

⁸¹²So im Kölner Domchor oder auch in der Stiftskirche in Oberwesel, siehe oben.

⁸¹³Die Aachener Überlieferung zu den Heiltumsweisungen und Reliquienfesten ist zwar recht gut, ein Heiltumsbuch ist aber nicht überliefert. Einzig eine Quelle von 1510 informiert über den Ablauf der Weisung, dabei kommt der Karlsschrein nicht vor, vgl. Kühne, ostensio, 2000, 174. Die spätmittelalterlichen Quellen, die u.a. über die Vorbereitungen der Weisungen berichten, erwähnen den Karlsschrein nicht. Die große Anzahl der Gläubigen fand sich nicht nur zu den ab 1312 nachweisbaren regelmäßigen Heiltumsweisungen in Aachen ein, sondern auch zu den Krönungsfeierlichkeiten, so etwa im Jahr 1298 bei der Krönung König Albrechts, vgl. Untermann, Chorhalle, 2012, 124 und Anm. 4. Bei den Krönungsfeierlichkeiten war der Karlsschrein aber gar nicht involviert, auch das spricht gegen eine übermäßig starke Verehrung der Gebeine Karls an seinem Schrein.

⁸¹⁴Vgl. Untermann, Chorhalle, 2012, 126 ff.

Chores, stattgefunden, was mit der neuen räumlichen Situation im Chor zusammenhängen könnte.⁸¹⁵

Was die weitere Ausstattung betrifft, so gehört der Verlust sämtlicher mittelalterlicher Glasfenster zu den beklagenswertesten Einbußen, zumal wir nichts über das ikonographische Programm wissen.⁸¹⁶ Die großflächige Verglasung hat möglicherweise einen figürlichen Schmuck aufgewiesen, der sich auf die Reliquien der Stiftskirche bezog, was sich aber vollständig unserer Kenntnis entzieht. Auch lässt sich nur wenig über die Wandmalereien der Erstaussattung sagen. Sicher ist, dass sich an der westlichen Arkade zum Oktogon hin eine Verkündigungsdarstellung befunden hat, von der noch Reste erhalten sind; die übrige Ausmalung bestand wahrscheinlich aus Weihekreuzen und ornamentalen Feldern an den Langhauswänden und im Polygon.⁸¹⁷ Ein ebenfalls zur Erstaussattung gehörender, nach 1998 freigelegter Schriftzug im Chorraum ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht zu entziffern.⁸¹⁸

Die nach 1414 erfolgte Übertragung der als kaiserliche Spolien anzusehenden Pala d'Oro, des Ambos und des Grabmals Ottos III., der die Öffnung des Karlsgrabes veranlasst hatte, aus dem Oktogon in den neuen Chor fügte dem Raum weitere bedeutende Ausstattungsobjekte hinzu und war ein Akt besonderen Respekts vor der Kontinuität der Marienkirche als Stiftung Karls des Großen und als Krönungsort sowie des Renovatio-Gedankens, den Karl IV. in Nürnberg, Prag und eben in Aachen initiiert hatte.⁸¹⁹ Über die Verwendung der Pala d'Oro wissen wir aber bis in die Zeit um 1480, als sie um weitere Reliefs und gemalte Flügel erweitert wurde, um dann als Retabel für den Petersaltar zu dienen, nichts, ebenso über den ersten Standort des Ambo.⁸²⁰

Bedeutsam ist die skulpturale Erstaussattung, von der sich die Chorpfeilerfiguren und die Schlusssteine im Gewölbe erhalten haben. Ob auch die im 14. Jahrhundert entstandene und früh verehrte hölzerne Madonna, die nur in Fragmenten überliefert ist, ihren Platz im Chor gefunden hat, ist ungewiss; Gisbert Knopp vermutet ihren Standort auf

⁸¹⁵ A.a.O., 140.

⁸¹⁶ Die Fenster wurden 1729 durch einen Hagelschlag nahezu vollständig zerstört, vgl. Knopp, Glashaus, 2002, 12. Vgl. auch Leo Hugot in AK Köln 1978, Bd. 1, 124 f. Grundsätzlich zur Ikonographie der Ausstattung vgl. Hilger, Marginalien, 1978.

⁸¹⁷ Vgl. Heinen u.a., Restaurierung, 2002, 231 f. Im Jahr 1486 erfolgte eine Neuausmalung der Wände in Langhaus und Polygon mit einem Marien- und Christuszyklus sowie weiterer Heiligenfiguren. Die Malereien entstanden wahrscheinlich im Auftrag Kaiser Friedrichs III. anlässlich der Krönung seines Sohnes Maximilian in Aachen, vgl. a.a.O., 232 ff.

⁸¹⁸ A.a.O., 232.

⁸¹⁹ Vgl. dazu Knopp, Glashaus, 2002, passim.

⁸²⁰ Vgl. Untermann, Chorrhalle, 2012, 129, 139.

dem Marienaltar, was aber nicht gesichert ist.⁸²¹ Die Versetzung der Skulpturen an den Chorpfeilern ist aufgrund einer Quelle für das Jahr 1430 belegt, jedoch dürften zumindest einige der Figuren nach stilistischen Befund bereits früher angefertigt worden sein, was die Frage aufwirft, wieso ihr Standort im Chor 16 Jahre nach der Chorweihe leer blieb; möglicherweise ist hierin ein Hinweis darauf zu sehen, dass der Chor bei seiner Konsekration noch nicht ganz vollendet war, so dass sich die Ausstattung entsprechend verzögerte.⁸²²



Abb. 119 Aachen, Dom, Chorpfeilerfiguren, Karl der Große

⁸²¹ Das „Gnadenbild“ wurde 1676 bei einem Brand fast vollständig zerstört, lediglich die Köpfe Mariens und des Jesuskindes sowie die rechte Hand der Gottesmutter blieben erhalten. Die Fragmente wurden in ein nach dem Ereignis neu angefertigtes Marienbild integriert, das sich heute im Domschatz befindet. Die erhaltenen Originalteile der stehenden Madonna zeigen eine stilistische Nähe zu den Kölner Chorpfeilerfiguren und zur Mailänder Madonna im Kölner Dom. Vgl. Knopp, Glashaus, 2002, 17 und Lepie u.a., Domschatz, 2002, 89 f.

⁸²² Die Quelle stammt aus der sog. kleinen Aachener Chronik, vgl. Knopp, Glashaus, 2010, 12 f. Zu den Figuren grundlegend Hilger, Skulpturenzyklus, 1961. Über die Mitwirkung Hans Multschers am Aachener Zyklus vgl. Marosi, Skulpturen, 2013, 180; ders., Erbe, 2006, 562, dort mit der älteren Literatur zu dem Thema.

Ikonographisch lehnt sich der Aachener Zyklus eng an den Kölner Vorläufer an, mit dem Unterschied, dass in Aachen nicht Christus, sondern Karl der Große neben Maria im Chorhaupt erscheint (Abb. 119) – das zeugt von einem selbstbewussten Agieren der Auftraggeber und passt zu dem Memorialcharakter der Chorhalle, die mit dem Grabmal Ottos III., den – wie ich hier vorschlage - hinter dem Petrusaltar befindlichen Gebeinen Karls in seinem Schrein und den Spolien des Ambo und der Pala d’Oro höchst anspruchsvoll die Rolle der Marienkirche in Bezug auf das römische Königs- und Kaisertum und als Reliquienhort betont.⁸²³



Abb. 120 Aachen, Dom, Schlussstein in der Chorhalle mit Karl dem Großen

Diese Programmatik findet sich auch in der Ikonographie der acht ursprünglich blattvergoldeten Schlusssteine im Gewölbe.⁸²⁴ Von Osten nach Westen zeigen sie jeweils in Halbfigur Christus, einen Engel mit der Inschrift SVRREXIT, die Madonna, einen weiteren Engel mit der Inschrift AVE MARIA, Karl den Großen mit dem Münstermodell, einen dritten Engel mit Schriftband S. CAROLO MAGO, und schließlich einen Papst und

⁸²³ Die Heiligsprechung Karls ist nie offiziell durchgeführt worden; sie erfolgte quasi inoffiziell 1165 durch den Kölner Erzbischof Rainald von Dassel in Übereinkunft mit dem Gegenpapst Paschalis III., aber gegen den Willen des Papstes Alexander III., vgl. Lepie, Konservierung, 2002, 276.

⁸²⁴ Zur ursprünglichen Farbfassung vgl. Heinen, Fassung, 2002, 257 ff.

einen Bischof im Westen (Abb. 120).⁸²⁵ Vom Bischof am Eingang über die Papstdarstellung und den heiligen Kaiser hin zu Maria bis zum auferstandenen Christus verläuft der Heilsweg, wobei Karl über dem Standort des Marienschreins, Christus über dem (vermuteten) Standort des Karlschreins schwebte und so eine gegenseitige Nobilitierung in der Verschränkung von Bildern und Reliquien stattfand: Karl als Stifter der Marienheiltümer und Christus als Bewahrer der *pignora* Karls. Im Kontext mit den Schlusssteinen lässt sich also auch der Marienschrein dem Bildgefüge des Chors zuordnen, selbst wenn er topographisch dem Oktogon zugehörig ist.



Abb. 121 Aachen, Dom, Chorpfeilerfiguren, Karl der Große, Detail

⁸²⁵ Vgl. Winands, Münster, 1989, 70.

Damit haben wir den Bestand der Erstaussstattung der Chorhalle skizziert, soweit er sich rekonstruieren lässt – es ist wenig genug und bezüglich des Karlsschreins zumindest problematisch. Interessant ist in dem Zusammenhang die These Jan Piepers, der sein Augenmerk auf das Modell der Marienkirche mit Oktogon und Chorhalle richtete, die die Figur Karls am Pfeiler im Chorpolygon in seiner rechten Hand hält (Abb. 121).⁸²⁶ Pieper konnte überzeugend nachweisen, dass es sich nicht nur um eine einfache Architekturabbreviatur handelt, sondern ein exaktes Modell der Halle darstellt und darüber hinaus die Funktion eines Reliquienbehältnisses aufwies. Nach Pieper war das heute an seiner Schauseite geöffnete und innen mit Hohlräumen versehene Modell ehemals mit einer Metallverkleidung verschlossen, hinter deren transparenter Maßwerkarchitektur Heiltümer geborgen waren. Vermutlich hatte auch das Modell des Oktogons diese Aufgabe, was der tatsächlichen Situation der in den antiken Säulen, die man beim Bau der Marienkirche verwandt hatte, deponierten Reliquien entsprochen hätte.⁸²⁷ Somit haben wir in der Figur Karls im Chorpolygon nicht nur den Stifter der Kirche, sondern auch den Stifter der Reliquien vor uns, der hier in einem komplexen Akt der Präsentation einerseits und der Wahrnehmung andererseits erscheint. Wiederum ging es weniger um die Sichtbarkeit als um die durch das transparente Gehäuse erfahrbare *virtus*. Durch die (vorausgesetzten) Reliquien, die einst im Kirchenmodell deponiert waren, wird das „begehbare Reliquiar“, als die ich die Chorhalle nun doch bezeichnen möchte, im Bild vorgestellt und gleichzeitig in seiner Funktion konkretisiert: Der heilige Kaiser schenkt der Aachener Marienkirche die kostbaren Heiltümer in einem Gefäß, dessen Form und Gestalt exakt der real gebauten Chorhalle entsprechen. Diese Reliquien ruhen im Marienschrein, der mit seinem Altar Hauptort der Königskrönung ist. Karls Gebeine wiederum ruhen ebenfalls in einem kostbaren Schrein, der – sofern er seinen Platz im Chorpolygon hatte – von Maria und den Aposteln an den Pfeilern sowie vom auferstandenen Christus im Schlussstein bekrönt wird. So sind die *pignora* eingebunden in ein ausgeklügeltes System von bildlicher Präsenz und Perzeption, das,

⁸²⁶ Pieper, Deutung, 1992. Das Modell besteht wie die Figur aus Sandstein, Länge ca. 40,5 cm, Tiefe ca. 15,2 cm und Höhe ca. 56 cm, a.a.O., 133.

⁸²⁷ A.a.O., 136. Pieper konnte aufgrund seiner Untersuchungen ausschließen, dass das Münstermodell in der Hand der Karlsfigur in späterer Zeit verändert bzw. restauriert wurde und die Zugehörigkeit zum Originalbestand nachweisen, a.a.O., 139 ff. Untermann sieht hierin einen weiteren Hinweis darauf, dass der Karlsschrein nicht im Chor stand, da er die Doppelung der Reliquien für „redundant“ hält, vgl. Untermann, Chorhalle, 2012, 142. Da es aber in Aachen bereits seit geraumer Zeit mehrere Partikel Karls des Großen in kostbaren Behältnissen gab, ist das Argument nicht stichhaltig.

wie bereits weiter oben in anderen Kontexten angemerkt, den Betrachter unmittelbar einbezieht und ihm die Rolle des Interpreten zuschreibt.⁸²⁸

Gerne wüsste man mehr darüber, in welcher Form der reiche Reliquienschatz der Aachener Kirche im liturgischen und paraliturgischen Zeremoniell in der Chorhalle zum Einsatz kam, vor allem bezüglich der mit Karl dem Großen verbundenen Werke des 14. Jahrhunderts (Karlsreliquiar und Karlsbüste) sowie des Armreliquiars aus dem 12. Jahrhundert.⁸²⁹ Leider gibt es darüber für den uns interessierenden Zeitraum keinerlei Nachrichten; wir haben nicht einmal Kenntnis darüber, wo in der Marienkirche die Reliquiare aufbewahrt wurden. In Frage kommen die Sakristei, deren Funktion die im Verbund mit der Chorhalle errichtete Matthiaskapelle hatte, oder die Wandnischen des Chorpolygons.⁸³⁰ Die mit der Königskrönung Karls IV. in Aachen in Verbindung gebrachte Karlsbüste samt ihrer Krone hat bei den Krönungsritualen eine besondere Rolle gespielt, vergleichbar der Wenzelsbüste im Prager Veitsdom (Abb. 122).⁸³¹ Die erstmals im Jahr 1401 schriftlich erwähnte Büste beinhaltet die Schädeldecke vom Haupt des karolingischen Kaisers und war vermutlich eine anlässlich seiner Krönung zum deutschen König 1349 oder eher später erfolgte Stiftung Karls IV. an die Aachener Marienkirche als Ausdruck der großen Verehrung, die Karl seinem namensgleichen Vorgänger entgegenbrachte.⁸³² Die separat gearbeitete und abnehmbare Krone der Büste fand bereits zur Krönung Karls Verwendung, da die Reichsinsignien zu dem Zeitpunkt noch im Besitz Ludwigs des Bayern waren; auch Karls Söhne Wenzel (6. Juli 1376) und Sigismund (8. November 1414, im Jahr der Weihe der Chorhalle) wurden mit dieser Krone zum Deutschen König gekrönt.⁸³³ Das hoheitsvolle

⁸²⁸ Siehe dazu vor allem die Bemerkung im Zusammenhang mit der Ikonographie der Schlusssteine von Hans Peter Hilger in AK Köln 1978, Bd. 1, 125: „Insgesamt wird ein räumlich bestimmter, Vorgänge und Betrachter einbeziehender Illusionismus spürbar, der für die bildnerische Kunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnt.“ Der Verlust der Glasmalereien ist natürlich bedeutsam hinsichtlich der Aussagen über Bildprogramme in der Chorhalle in Bezug auf die Aachener Reliquien. Zum Marienschrein auch: Van den Bossche, Anmerkungen, 2001.

⁸²⁹ Zum Karlsreliquiar siehe weiter unten.

⁸³⁰ Vgl. Leo Hugot in AK Köln 1978, 121; Zu den Wandnischen: Knopp, Glashaus, 2002, 20. Über dem Durchgang zur Matthiaskapelle war der Ambo Heinrichs II. platziert. In der Kapelle hielt sich der König vor seiner Krönung auf, vgl. a.a.O., 22.

⁸³¹ Karlsbüste, nach 1349 (?), Silber getrieben, teilweise vergoldet, Edelsteine, antike Gemmen, Höhe 86,3 cm. Krone vor 1349 (?), vgl. Rader, Collector, 2016; Minkenbergh, Karlsbüste, 2005; ders., Domschatzkammer, 2005; Kahsnitz, Wandel, 2002 / 03.

⁸³² Im Jahr 1401 besuchte der Sekretär König Karls VI. von Frankreich in politischer Mission u.a. die Marienkirche in Aachen, vgl. Paravicini, Karolus, 2010, 30 f. Die edierte Quelle ist genannt ebenda, Anm. 1. Zur Verehrung Karls des Großen durch Karl IV. vgl. vor allem Machilek, Karl, 2002 / 03; Fajt, Herrscher, 2000; Blahova, Nachleben, 1999.

⁸³³ Vgl. Hans Peter Hilger in: AK Köln 1978, 137; Rader, Collector, 2016, 88. Die Parallele zur Verwendung der Wenzelskrone ist evident, vgl. Rader, Collector, 2016, 86 f.; AK Nürnberg 2016, Nr. 6.3.

Erscheinungsbild der Büste, das man stilistisch mit dem 1345 im Auftrag Karls IV. für St. Ulrich und Afra in Augsburg gestifteten Büstenreliquiar des Hl. Dionysius vergleichen mag, trägt bewusst traditionelle Züge und knüpft inhaltlich an überlieferte Objekte der französischen Hofkunst wie das Büstenreliquiar Ludwigs IX. von Frankreich in der Sainte-Chapelle an; auch das ein möglicher Hinweis auf die gleichartige oder doch vergleichbare Funktion der Chorhalle, die zum Zeitpunkt der kaiserlichen Stiftung wahrscheinlich bereits im Bau war.⁸³⁴



Abb. 122 Reliquienbüste Karls des Großen, Aachen, Domschatz

⁸³⁴ Vgl. Paravicini, *Karolus*, 2010, 34. Das Augsburger Büstenreliquiar ist nicht erhalten, vermutlich wurde es 1803 zerstört, vgl. Otavsky, *Goldschmiedekunst*, 2016, 151.

Karlstein

Daran anknüpfend wende ich mich jetzt der Burg Karlstein zu, einem der bedeutendsten Zentren bildkünstlerischen Wirkens nördlich der Alpen im 14. Jahrhundert zu, das gleichzeitig zu den wichtigsten Orten der Reliquienverehrung dieser Zeitspanne zählt; Bilder und Heiltümer (die in diesem Fall nicht nur aus Überresten heiliger Personen oder mit ihnen in Berührung gekommenen Gegenstände, sondern auch aus anderen Objekten bestehen), verbinden sich hier zu einer Synthese, die für unseren Fragenkontext Antworten zu geben vermag.

Die Geschichte der Ausstattung unter Karl IV. ist komplex. Ursprünglich ab 1348 als befestigte Wohnanlage in der Nähe von Prag im Auftrag Karls geplant, wandelte sich der Charakter der Burg noch während der Bauzeit zu einem Ort von höchster sakraler Bedeutung, der dem Herrscher und seiner Familie, aber auch zum Teil einer „Öffentlichkeit“ zur Verfügung stand. Das Herz der religiös-imperialen Ausrichtung von Karlstein waren die vornehmsten Reliquien des Römischen Reichs, nämlich die Reichsinsignien, und die mit der böhmischen Krone verbundenen Reliquien und Kleinodien, vornehmlich Reliquien der Passion Christi. All das fand seinen Platz sukzessive in verschiedenen Kapellen der Burg, die der Kaiser mit größtem Aufwand auf das Kostbarste ausstatten ließ: zwei Kapellen im Kleinen Turm, die 1357 geweiht wurden, und die Heilig-Kreuz-Kapelle im Großen Turm, deren Fertigstellung und Konsekration erst 1365 erfolgte.⁸³⁵

Jiri Fajt hat 2009 überzeugend die Patrozinien der beiden Kapellen im Kleinen Turm der Burg identifiziert.⁸³⁶ Demnach war der in der Forschung seit langem als Katharinenkapelle bezeichnete kleine Sakralraum ursprünglich der Gottesmutter geweiht, während der räumlich mit ihr zusammenhängende, gemeinhin als Marienkapelle benannte größere Raum das Patrozinium der Passion Christi und ihrer Insignien trug. Das lange fälschlich als ursprünglich angenommene Katharinenpatrozinium der kleinen Kapelle gründet sich auf einer Darstellung am Altar, in der aber nicht, wie angenommen, die hl. Katharina zu sehen ist, sondern die hl. Euphemia, von der sich Reliquien

⁸³⁵ Allgemein zur Rolle Karlsteins in Karls Frömmigkeitsverständnis vgl. Bauch, *divina*, 2015, 384 ff. Zum Gesamtbild der Ausstattung, vor allem der Heilig-Kreuz-Kapelle, immer noch grundlegend: Legner, *Wände*, 1978. Die Nikolauskapelle im Palas der Burg bleibt hier unberücksichtigt, weil sie für unser Thema nicht von Bedeutung ist. Zu den regelmäßig stattfindenden Weisungen der Reichsinsignien vgl. Kühne, *ostensio*, 2000, 111 ff. Zur Funktion der Kapellen in der Burg allgemein vgl. Otavsky, *Reliquienschatze*, 2009, *passim*.

⁸³⁶ Fajt, *Karlstein*, 2009. Vgl. generell auch Fajt, *Brandenburg*, 2008, 205 ff.

in Karlstein befanden.⁸³⁷ Die größere, bislang gemeinhin mit einem Marienpatrozinium verbundene Kapelle, hat dieses erst später übertragen bekommen.⁸³⁸



Abb. 123 Karlstein, Marienkapelle, Altarwand

Im März 1357 konnte der inzwischen zum Kaiser gekrönte Herrscher die Marienkapelle und die Kapelle der Passion Christi und ihrer Insignien im Kleinen Turm nach deren Weihe offiziell in Besitz nehmen.⁸³⁹ Beide waren von Anfang an für den liturgischen Dienst vorgesehen; Karl hatte eigens dafür am Tag nach der Weihe ein Kapitel eingerichtet und verschiedene detaillierte Anweisungen erlassen.⁸⁴⁰ Dem Patrozinium entsprechend gestaltete sich die Erstausrüstung der kleinen Kapelle mit mariologischen Bildthemen. Dazu gehört das erhaltene Altarfresko, das

⁸³⁷ A.a.O., 265 ff. Karl hatte Reliquien der vor allem in Byzanz verehrten Heiligen, die aber auch für Karl den Großen von Bedeutung war, aus Trier erhalten, vgl. a.a.O., 266 f.

⁸³⁸ A.a.O., 268.

⁸³⁹ Vgl. Otavsky, *Goldschmiedekunst*, 2016, 156 ff.; Großmann, *Burgen*, 2016, 104; Fajt, *Kunst*, 2009 (Drucklegung 2016).

⁸⁴⁰ Vgl. Fajt, *Karlstein*, 2009, 254 ff.

die thronende Muttergottes zwischen dem knienden Kaiserpaar zeigt, wobei sich Maria der Kaiserin, Anna von Schweidnitz, und das Jesuskind dem Kaiser zuwendet (Abb. 123). Die Darstellung geht über eine reine Anbetungsszene hinaus, da im Berührungsgestus der Hände der dargestellten Figuren der an Karl ergangene göttliche Herrschaftsauftrag ausgedrückt wird – also ein Bild von größter dynastischer und politischer Brisanz.⁸⁴¹

Zudem war die Kapelle an den Längswänden mit Heiligen und Aposteln geschmückt, wobei die letzteren, wie heute noch an den erhaltenen Fragmenten zu sehen ist, goldene Kreuze in den Händen halten. Die Kombination der Apostel mit Kreuzen dürfte Karl aus der Pariser Sainte-Chapelle bekannt gewesen sein und demnach in der Karlsteiner Marienkapelle, wie schon in Paris, einen deutlichen Hinweis auf Passionsreliquien gegeben haben.⁸⁴² Diese hatte der Kaiser auch 1357 dem Kapitel geschenkt. Wo sie aufbewahrt wurden, ist nicht überliefert, jedoch mögen sowohl die mit Kreuzen ausgestatteten Apostel als auch die antike Gemme mit dem Medusenhaupt, mit der der Schlussstein des westlichen Gewölbejochs ehemals geschmückt war, auf eine zumindest zeitweise Deponierung in der Marienkapelle hindeuten.⁸⁴³ Das Patrozinium der größeren Kapelle (der Passion und ihrer Insignien) macht allerdings eine primäre dortige Verwahrung und Verehrung wahrscheinlich, ebenso der Passus in der Gründungsurkunde des Kapitels vom 27. März 1357, wo es heißt: „... *condigna reverentia sanctorum insigniorum passionis dominice est nostre intentionis , ut in altari insigniorum ipsorum capelle maioris nulli alii preterquam archiepiscopis et episcopis executionem officii pontificalis habentibus ullo unquam tempore liceat missarum solempnia celebrare.*“⁸⁴⁴ Karls Absicht war demnach, dass wegen der erhabenen Zeichen der Leiden Christi am Altar der Passionskapelle nur Erzbischöfe und Bischöfe die Messe lesen sollten. Diese „Zeichen“ sind aber die dem Kapitel geschenkten Reliquien, die in der Gründungsurkunde zwar nicht im Einzelnen genannt werden, an die aber im Kontext der Kapitelgründung erinnert wird: Die fünf Wunden, das segenspendende Kreuz, der Nagel, der Essigswamm, die

⁸⁴¹ Vgl. a.a.O., 256

⁸⁴² Der Kaiser wurde am französischen Hof erzogen und kannte den Reliquienschatz, der in der Sainte-Chapelle verwahrt wurde. Seine Reliquiensammlung sowie die Aufbewahrung der Reichskleinodien in Karlstein sind ein direkter Reflex auf die in Paris befindlichen Heiltümer.

⁸⁴³ Zu der Gemme vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 8.9. Dort als römisch, 1. Jh. bezeichnet und heute aufbewahrt in Prag, Narodni pamatkovy ustav, uzemni odborne paracoviste strednich Cech, Inv. KA 03536. Das Original wurde 1980 durch eine Replik ersetzt. Christian Forster bezeichnet die Gemme als ab 1362 in der Kapelle befindlich. Worauf sich die Annahme gründet, ist nicht ersichtlich. Genauso gut kann der Stein bereits zur Weihe 1357 im Gewölbe angebracht gewesen sein.

⁸⁴⁴ Prag, Narodni archiv, Gubernialni listiny Nr. 67, zit. nach Fajt, Karlstein, 2009, 283.

Lanze sowie das Blut Jesu.⁸⁴⁵ Eine detaillierte Aufzählung der geschenkten Heiltümer findet sich später in einem Schreiben an den Papst vom 18. Mai 1357, in dem Karl um die Gewährung von Ablässen für die Verehrung der besagten Reliquien bittet.⁸⁴⁶ Danach handelte es sich um eine Kreuzpartikel, Teile eines Nagels, des Schwamms und zwei Dornen von der Dornenkrone. Aus einem zweiten Schreiben an den Papst, datiert vom 21. Dezember 1357, erfahren wir, dass der Kaiser diese Heiltümer und weitere in ein soeben vollendetes Kreuz aus Gold einschließen ließ.⁸⁴⁷



Abb. 124 Karl IV. und Anna von Schweidnitz verehren das Kreuz, Karlstein, Marienkapelle

Abb. 125 Karl IV. deponiert eine Kreuzreliquie, Karlstein, Kapelle der Passion und ihrer Insignien

⁸⁴⁵ a.a.O., 282

⁸⁴⁶ A.a.O., 261, 268

⁸⁴⁷ Vgl. Otavsky, Reliquien, 2003, 136 f. Dieses "erste" böhmische Kreuz ist nicht erhalten, wohl aber sein Nachfolger, das heute im Prager Domschatz verwahrte Reliquienkreuz aus den 1370er Jahren, vgl. Fajt, Karlstein, 2009, 261 f.; Fajt (Hg.), Karl IV., 2006, Nr. 24.

Diesem kostbaren Kreuz kommt im Zusammenspiel der in Karlstein deponierten Reliquien mit der bildlichen Ausstattung der Burg eine Schlüsselrolle zu. Im Bild erscheint es drei Mal, jeweils als Fresko: zum einen in der kleinen Marienkapelle, wo Karl IV. und seine Gemahlin es in Form einer Kreuzerhöhung über der Eingangstür präsentieren (Abb. 124), ferner nebenan in der größeren Kapelle, wo es auf der Südwand in der letzten der sog. Reliquienszenen zu sehen ist, indem der Kaiser im Begriff ist, eine Kreuzreliquie in dem Kreuz zu deponieren (Abb. 125), und drittens in einer nur schlecht erhaltenen Szene ähnlichen Inhalts im oberen Absatz der Treppe im Großen Turm; diesmal schließt Karl eine transparente Phiole (?) im Beisein dreier Bischöfe, seiner Gemahlin und deren Gefolge in das Kreuz ein.⁸⁴⁸ Die zweifache Schilderung des Aktes der Reliquienrekondierung - einmal, nachdem gezeigt wird, wie er kostbare Partikel von zwei gekrönten und höfisch gekleideten Männern erhält, das andere Mal im Beisein hochrangiger Kleriker und seiner Gemahlin als Zeugen - ist höchst bedeutsam. Offensichtlich war die im Bild festgehaltene persönliche Deponierung der Passionsreliquien von besonderer Aussagekraft und kommt einer Beurkundung mit künstlerischen Mitteln gleich, gleichsam ein Manifest der kaiserlichen Stiftung, ihrer Legimitation und ihres hohen Ranges. Wie wir gesehen haben, wurden die Heiltümer der Passion, also das Kreuz, zunächst ab 1357 in der Kapelle der Passion und ihrer Insignien verwahrt und verehrt, insofern machen die Reliquienszenen dort unmittelbar Sinn; da wir aber eine vergleichbare Darstellung im Großen Turm vorfinden, können wir davon ausgehen, dass zu einem späteren Zeitpunkt (ab Mitte der 1360er Jahre?) der Standort des Kreuzes in den Großen Turm gewechselt hat, wobei als Ort nur die Heilig-Kreuz-Kapelle in Frage kommt, dort, wo auch die Reichkleinodien ihren Platz gefunden hatten.⁸⁴⁹ Jiri Fajt vermutet hingegen, dass das Kreuz ab ca. 1362 in der zu einem Tresor umgewandelten kleinen Marienkapelle aufbewahrt wurde, eine Annahme, die nicht unproblematisch ist.⁸⁵⁰ Eine Entweihung und Profanisierung der Kapelle, wie Fajt sie vorschlägt, ist vor allem aufgrund der hochpolitischen Ikonographie des Altarwandfreskos nur schwer vorstellbar; noch weniger, dass eben dieses Fresko durch einen Schrank oder Regale im Zuge der angenommenen Funktionsänderung verstellt worden sei, um Reliquien und Reliquiare, u.a. eben auch das besagte Kreuz, aufzunehmen.⁸⁵¹ Zweifellos ist es in der Kapelle zu einer Änderung der Ausstattung gekommen, indem die Figuren der Heiligen

⁸⁴⁸ vgl. zuletzt AK Nürnberg 2016, Nr. 5.1. Dargestellt ist hier Karls vierte Gemahlin Elisabeth von Pommern.

⁸⁴⁹ So bereits die Vermutung von Petru, chapel, 2003, 39, die allerdings wenig Widerhall in der Forschung gefunden hat.

⁸⁵⁰ vgl. Fajt, Karlstein 2009, 259 ff.

⁸⁵¹ a.a.O., 264

und Apostel durch Inkrustationen mit Halbedelsteinen in Form von Achat- und Jaspisplatten zumindest teilweise verdeckt wurden. Vermutlich wurden in dem Zusammenhang an den Seitenwänden horizontale Stangen angebracht, in denen Fajt Vorrichtungen für die Aufbewahrung weiterer Reliquiare vermutet; für die obere dieser Stangen nimmt er hingegen eine Funktion als Vorhangschiene an, was dann aber wiederum für einen inszenatorischen Zweck (Zeigen und Verhüllen) sprechen würde, womit die Kapelle eben nicht allein ein Tresor oder eine Schatzkammer gewesen wäre, sondern ein Raum, in dem auch Weisungen stattgefunden hätten.⁸⁵² Dafür würde auch die bereits erwähnte Darstellung des Kaiserpaars mit dem erhöhten Kreuz über der Tür sprechen. Möglicherweise ist die schon häufiger geäußerte Vermutung, in der Kapelle ein Privatoratorium des Kaisers (oder der Kaiserin bzw. beider) zu sehen, noch einmal zu prüfen.⁸⁵³

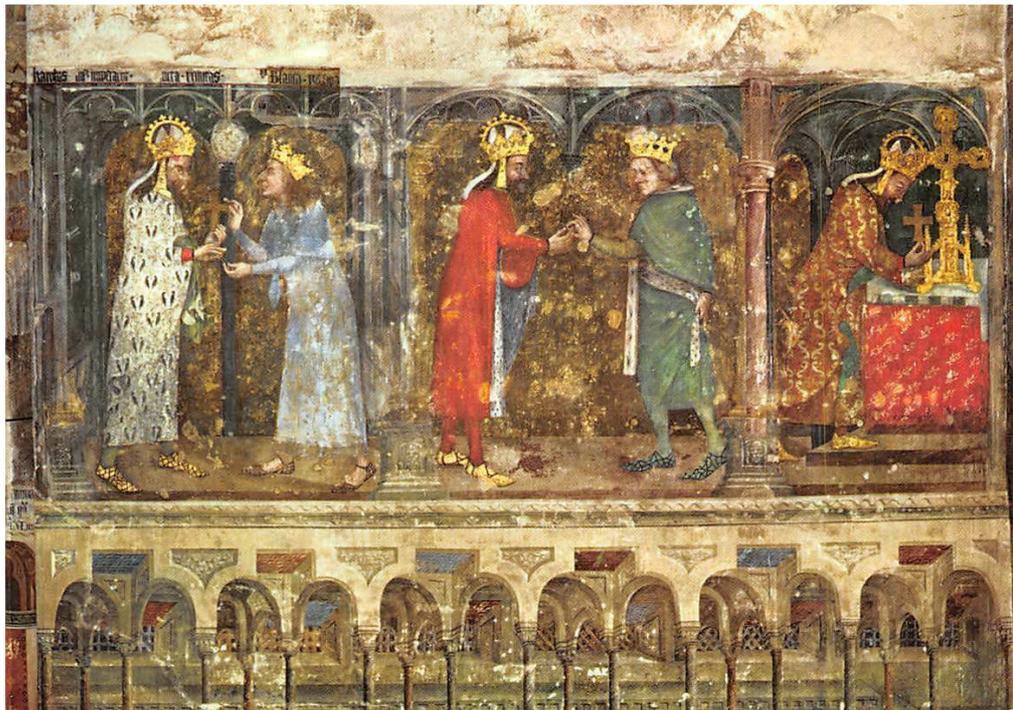


Abb. 126 Sog. Reliquienszenen, Karlstein, Kapelle der Passion und ihrer Insignien

Die offenen Fragen hinsichtlich der vermuteten Umnutzung der Marienkapelle können hier indes nicht gelöst werden. Wir bleiben dafür noch in der angrenzenden Passionskapelle, denn dort finden wir weitere interessante Hinweise bzgl. unseres Themas.⁸⁵⁴ Schon allein wegen ihres

⁸⁵² In der Marienkapelle haben sich wohl schon seit der Weihe Sekundärreliquien des hl. Wenzel an den Wänden befunden, vgl. Fajt, Karlstein, 2009, 259

⁸⁵³ vgl. dazu z.B. Homolka, Programmen, 1978, 611. Zu dieser Funktion würden auch die Apostel mit Kreuzen an den Wänden und das Medusenhaupt im Gewölbe passen.

⁸⁵⁴ Als ausführender Künstler wird allgemein Nikolaus Wurmser (um 1298 – 1367) aus Straßburg mit seiner Werkstatt angenommen, vgl. Fajt / Franzen, Hofkunst, 2016, 142 ff.; Fajt, Karlstein, 2009, 260.

Formats fallen die bereits angesprochenen Reliquienszenen auf, die einen großen Teil der Südwand bedecken (Abb. 126). Neben der erwähnten Darstellung des Kaisers, der eine Reliquie im Kreuz deponiert, befinden sich zwei Bilder, die jeweils den Kaiser als Empfänger von Heiltümern zeigen. Bis heute ist unklar, wer die gekrönten und kostbar gekleideten Spender der Reliquien sind; ihre Identifizierung ist auch mit der Frage der Datierung der malerischen Ausstattung der Kapelle verknüpft. Allerdings ist es höchstwahrscheinlich, dass in der linken Szene der zukünftige französische König Karl V. zu sehen ist, obwohl er erst 1365 zum Tragen der königlichen Insignien berechtigt war. Da aber sein Vater, König Johann der Gute, bei der Reliquienübertragung, um die es hier geht, wegen seiner Gefangenschaft in England gar nicht anwesend war, fungierte sein Sohn als sein Vertreter, was die Krone auf dem Haupt des Dargestellten erklärt.⁸⁵⁵ Gezeigt wird nämlich, wie der Kaiser zwei Dornen aus der Dornenkrone und eine Kreuzpartikel erhält. Die Dornen hatte er tatsächlich im Jahr 1356 auf dem Reichstag in Metz aus der Hand des zukünftigen Königs entgegengenommen.⁸⁵⁶ Noch schwieriger gestaltet sich die Frage nach der Identität des Spenders in der benachbarten Szene: Die Vorschläge reichen hier von Peter Lusignan, dem König von Zypern und Jerusalem, über den ungarischen König Ludwig und Ludovico Gonzaga, den Herzog von Mantua bis zum byzantinischen Kaiser Johannes V. Palaiologos, von dem Karl vermutlich 1360 ein Konvolut kostbarer Reliquien erhielt.⁸⁵⁷ Sollte Johannes gemeint sein, können die Malereien erst nach 1360 entstanden sein. Unter stilkritischen Gesichtspunkten wäre das möglich, aber kann man sich vorstellen, dass diese wichtige Karlsteiner Kapelle erst Jahre nach ihrer Weihe ausgemalt worden ist? Dass sie im März 1357 noch nicht freskiert war (zumindest nicht vollständig) belegen auf die Wände gemalte Weihekreuze, die durch die jüngeren Fresken durchscheinen; aber dass dieser Zustand über mehrere Jahre angedauert haben soll, ist eher unwahrscheinlich. Gegen eine Darstellung Johannes' spricht auch die Tatsache, dass die Figur nicht im kaiserlich-byzantinischen Ornat dargestellt ist.⁸⁵⁸

Wenn auch nicht genau zu klären ist, wer sich hinter dem zweiten Stifter verbirgt, so wird doch deutlich, dass in beiden Szenen in abbreviaturhaft reduzierter Form die Übertragungen wichtiger Reliquien geschildert sind, die dann ihre Aufbewahrung im von Karl in Auftrag gegebenen

⁸⁵⁵ vgl. Slanicka, Karl, 2008, 487 ff.; Otavsky, Reliquien, 2003, 135.

⁸⁵⁶ Brief von Johann dem Guten an Karl vom Mai 1356, vgl. Royt, Dating, 2003, 65 und Anm. 13; Otavsky, Reliquien, 2003, 135. Nach Otavsky handelte der französische Thronfolger hinsichtlich der Schenkung der Kreuzreliquie eigenmächtig, ebenda.

⁸⁵⁷ vgl. Lindner, Kiste, 2009. Die genannten Herrscher sind alle mit Reliquienschenkungen an Karl IV. verbunden, vgl. Royt, Dating, 2003, 64

⁸⁵⁸ Vgl. Saliger, Aspekte, 2003, 104.

Reliquienkreuz fanden. Die Kreuzpartikel nimmt den prominentesten Platz ein, ist sie doch in der ersten – wie auch die Dornen - und dritten Szene besonders groß und auffällig wiedergegeben, während man in der zweiten Szene nicht erkennen kann, um welches Heiltum es sich handelt. Auffällig ist, dass die Reliquien gänzlich ungefasst erscheinen, was eine Parallele ist zur weiter oben betrachteten Basler Miniatur mit dem Bischof Johann von Münsingen, der das Heiltum als profanen Zahn vom hl. Paulus überreicht bekommt.⁸⁵⁹ Interessanterweise gibt es eine weitere, allerdings etwas spätere vergleichbare Darstellung, und zwar in einer Miniatur aus einer im Jahr 1372 erfolgten Beurkundung darüber, dass der französische König Karl V. seinem Bruder, dem Herzog von Berry, ein Teil vom Wahren Kreuz als Schenkung übergibt.⁸⁶⁰ Dieser Akt ist hier in der bildlich gestalteten Initialen „K“ (für „Karolus“) dargestellt (Abb. 127).



Abb. 127 Karl V. bestätigt seinem Bruder, Jean de Berry, dass er ihm einen Teil des Wahren Kreuzes übergibt, Paris, Archives nationales, AE//II/393

Zeigt einerseits die Beurkundung dieses kostbaren Präsensts die Bedeutung der Schenkung, was sowohl den Gegenstand als auch die Ranghöhe der beteiligten Personen betrifft, so ist die Überreichung der Reliquie denkbar nüchtern dargestellt: Zwar wird die Handlung von

⁸⁵⁹ Siehe oben.

⁸⁶⁰ Paris, Archives nationales, AE//II/393 (alt: J 185 A, no 6), vgl. Bartz, Meister, 2016, 517 f.

einem musizierenden Engel begleitet und damit in einen heilsmäßigen Zusammenhang gebracht, dem der kniende Herzog durch seine demütige Haltung auch ganz bewusst Rechnung trägt. Das Heiltum selbst aber, die in Kreuzesform dargestellte Reliquie, kommt hier trotz ihrer beeindruckenden physischen Größe äußerst profan und schmucklos daher: Das rohe Holz scheint der König hier zu vergeben, von einer wie auch immer gearteten Fassung findet sich keine Spur. Dies ist – wie auch bei den Karlsteiner Szenen – nicht als mangelnde Ehrfurcht vor dem Heiltum zu verstehen, sondern als „reale“ Abbildung des Vorgangs, um den es hier geht und den es nicht nur im Wort, sondern auch im Bild festzuhalten galt.

Das in den Reliquienszenen faktische, historische Geschehen ist eingebettet in einen Zyklus der Apokalypse, der zu einem großen Teil noch als Wandmalerei in der Kapelle erhalten ist.⁸⁶¹ Reale Historie und eschatologische Vorstellungen gehen also über das verbindende Element der Reliquien bildlich eine Symbiose ein; beide Bereiche gehören untrennbar zusammen und werden durch die *virtus* der konkret existierenden und hier in situ vorhandenen Passionsheiltümer vereint. Karls IV. bereits oben im Zusammenhang mit dem Retabel im Brandenburger Dom festgestellte Demonstration des göttlichen Auftrags seiner Herrschaft – über das Reich und über Böhmen – findet in der Ausstattung der großen Kapelle ihre Bestätigung. Wie sehr dabei die Reliquien der Passion eine Rolle spielen, wird nicht nur in den genannten Fresken deutlich, sondern auch darin, dass der Raum wie ein Reliquiengefäß aufgefasst wurde: In der Fensternische neben der Tür, die zur kleinen Marienkapelle führt, waren über einem großen, aus Jaspisplatten inkrustierten und mit vergoldeten Stuckleisten geschmückten Kreuz weitere Partikel in die Wand eingelassen, und zwar unter dem ebenfalls aus Edelstein gebildeten Sarkophag, der zu einer Darstellung der Auferstehung Christi gehört (Abb. 128). Diese Reliquien sind inschriftlich genannt, demnach handelte es sich vornehmlich um Heiltümer aus Jerusalem, die mit Christi Passion, Auferstehung und der Zeit bis zur Himmelfahrt sowie dem Marientod zusammenhängen und die in Malerei in der Fensternische dargestellt sind.⁸⁶² Bilder und Reliquien, hier gepaart mit einer Inschrift, sakralisieren den Raum gemeinsam und ergänzen sich gegenseitig auf kongeniale Weise.⁸⁶³

⁸⁶¹ Vgl. Fajt, Karlstein, 2009, 273 ff.

⁸⁶² A.a.O., 277.

⁸⁶³ Für wertvolle Hinweise danke ich Gia Toussaint, Berlin, ganz herzlich. Hinter Wänden vermauerte Reliquien in Kirchenräumen sind im Mittelalter keine Seltenheit, vgl. Keller, Reliquien, 1975; Markante Beispiele für bildliche Verweise auf die in die Architektur verbrachten bzw. hinter ihr befindlichen Heiltümer finden sich in der Apsis von S. Clemente in Rom, vgl. Telesko, Kreuzreliquiar, 1994 oder in St. Kunibert in Köln, vgl. Jakoby,

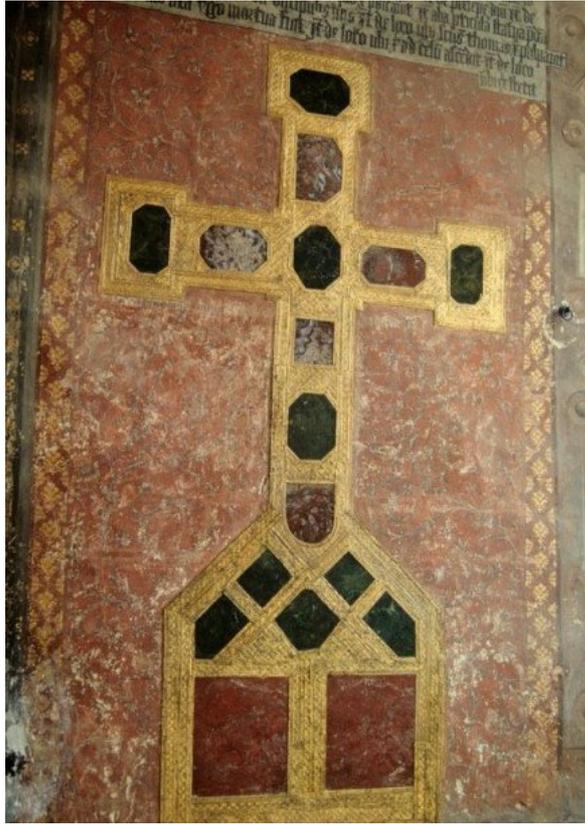


Abb. 128 Karlstein, Fensternische mit inkrustiertem Kreuz und Aufzählung der darüber geborgenen Reliquien

Das Kreuz ist auch „Leitmotiv“ der Ausstattung in der Hl.-Kreuz-Kapelle im Großen Turm der Burg. Am 9. Februar 1365 geweiht, war sie von Karl als Hort für die Reichskleinodien auserwählt, die er 1350 als Ergebnis schwieriger Verhandlungen mit den Wittelsbachern nach dem Tod Kaiser Ludwigs „des Bayern“ ausgehändigt bekommen hatte.⁸⁶⁴ Kern des Reichsschatzes bildete das Reichskreuz aus dem 11. Jahrhundert, das kostbarste Partikel der heiligen Lanze, vom Kreuz Christi und andere Passionsreliquien enthält; Karl IV. ließ für das Kreuz 1352 einen neuen Fuß anfertigen.⁸⁶⁵

Wandmalereien, 1992 und Kosch, Anbauten, 1992. Ein wichtiges Beispiel ist auch die Wandmalerei, die sich bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg an der Ostwand des südlichen Seitenschiffes der Frauenkirche in Nürnberg befand und auf der zu sehen war, wie Engel Reliquien vorweisen, die lt. Inschrift von Karl IV. an die Frauenkirche geschenkt wurden. Bezeichnenderweise lag direkt hinter den Malereien der Ort in der Frauenkirche, an dem die Heiltümer aufbewahrt wurden, vgl. Weilandt, Thronfolger, 2013, 229 ff. Ferner ist hier auf die im 13. Jh. eingerichtete Reliquienzone im Chor von St. Ursula in Köln zu verweisen, vgl. Legner, Heilige, 2003, 208 ff. Auch das Mosaik an der Goldenen Pforte des Prager Veitsdoms mit der dahinter geplanten Schatzkammer ist hier zu nennen, vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 7.9; Schwarz, Kathedralen, 2003, 57

⁸⁶⁴ Zur Kapelle vgl. zuletzt Jiri Fajt und Wilfried Franzen in AK Nürnberg 2016, Nr. 8.1. Vgl. auch Hornickova, Treasure, 2009, 73 ff.

⁸⁶⁵ Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv. SK XIII 21, vgl. Klein, Things, 2010, 60 f.; Keupp u.a. (Hgg.), Zeichen, 2009.



Abb. 129 Karlstein, Kreuzkapelle, Altarwand und gitterförmiger Lettner

Mit der überaus kostbaren Inkrustierung der mittleren Wandzonen und der Verkleidung der vergoldeten Gewölbe mit sternförmigen Glascabochochons setzte Karl das Dekorationssystem der beiden Kapellen des Kleinen Turms fort, indem die kreuzförmige Anordnung der Edelsteinplatten rapportartig in der Inkrustation wiederholt wird.⁸⁶⁶ Anders als dort sind die oberen Wandpartien flächendeckend mit insgesamt 129 (ursprünglich 130, eins ging verloren) Tafelbildern bedeckt, auf denen jeweils die Darstellung eines bzw. einer Heiligen in Halbfigur erscheint und die zum größten Teil über ein Reliquienfach verfügen; hinzu kommt die Gestaltung der Altarwand. Den Auftrag für diese Ausstattung hatte wohl Meister Theoderich übernommen, da Nikolaus Wurmser und seine Werkstatt zu dieser Zeit noch im Kleinen Turm bzw. im Palas beschäftigt waren.⁸⁶⁷

⁸⁶⁶ Nach Möseneder, *Lapides*, 1981, 43, handelt es sich um Platten aus Achat, Karneol, Jaspis und Amethyst.

⁸⁶⁷ Vgl. AK Nürnberg 2016, N. 8.1, dort die weitere Literatur in Auswahl. In der Forschung geht man allgemein von einem unversehrten Zustand der Ausstattung aus. Bei Fajt / Royt, Magister, 1997, 33 findet sich die lapidare Anmerkung: „Auch ist es nicht ganz ohne

An der Altarwand ist noch heute die mittels Gitter zu verschließende Nische über der Mensa zu sehen, in der sich einst die Reichsinsignien sowie die Insignien Böhmens – also das bereits mehrfach genannte Reliquienkreuz – befanden (Abb. 129).⁸⁶⁸ Darüber erscheinen drei Tafeln des Triptychons von der Hand des oberitalienischen Künstlers Tomaso da Modena, das die Muttergottes zwischen den hll. Wenzel und Palmatius zeigt.⁸⁶⁹ In der zweiten Zone ist der Schmerzensmann zwischen Engeln und drei Marien zu sehen, worin man eine direkte Anspielung an die Auferstehung erkennen kann. Ganz oben in der Vertikalachse befindet sich eine Kreuzigungsszene, in der nur Christus zwischen Maria und Johannes dargestellt ist. Durch die Platzierung und das größere Format ist das Bild deutlich herausgehoben. Die weitere Ikonographie der Altarwand bezieht sich auf Johannes d.T., die Apostel, Evangelisten, Anna Selbdritt und Engel.⁸⁷⁰ Zu den Tafelbildern an den Wänden gesellen sich Fresken in den Fensternischen, die einen Epiphanie-Zyklus (Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige, Erscheinung und Anbetung des Lammes) und einen Magdalenen-Zyklus (letzte Szene ist die Noli-me-tangere-Szene) zeigen. Jiri Fajt und Jan Royt haben bereits 1997 auf das Fehlen der Passionsthematik aufmerksam gemacht und die am Altar verwahrten Reliquien als „Stellvertreter“ der nicht vorhandenen Bilder gedeutet.⁸⁷¹

Der Kapellenraum wird von einem fast zierlich zu nennenden Lettner aus vergoldetem Gitterwerk geteilt, als dessen Bekrönung eine filigrane Maßwerkarkade mit zentralem Spitzbogen dient; in das Maßwerk sind Edelsteine gehängt, die die erlesenen Kostbarkeit dieses feingliedrigen Lettners noch verstärken. Von der mobilen Ausstattung hat sich nichts erhalten, es sei denn, man verortet die französische Madonna aus der Nikolauskapelle und das noch in der Burg verwahrte, mit Tomaso da

Probleme, den Schlüssel für die eigentliche Zusammenstellung der Wandbilder zu finden, denn im Laufe der Jahrhunderte ist es auch hier zu bestimmten Veränderungen gekommen“. Zu Theodeich zuletzt Fajt / Franzen, Hofkunst, 2016, 144 f. Vgl. allgemein zur Inkrustation und zu den Tafelbildern und ihrem Verhältnis zu östlichen Ikonen Schellewald, Spiegelungen, 2013.

⁸⁶⁸ Die vergitterte Altarnische mag später einen Reflex im Retabel aus Schloss Tirol gefunden haben, siehe oben.

⁸⁶⁹ Vor 1360? Es ist nicht bekannt, aus welchen Zusammenhängen das Triptychon stammt. Jiri Fajt hält es für möglich, dass das Objekt eine mobile Verwendung in Karlstein gefunden hatte, vgl. Fajt, Karlstein, 2009, 265 und Anm. 66. Unklar ist auch, wie es zur Beauftragung Tomasos durch Karl gekommen ist und aus welchem Grund der Kaiser Teile des Triptychons in die Altarwand einfügen ließ, vgl. Fajt / Royt, Magister, 1997, 36.; Dunlop, Italy, 2009, 488 f. Der Bezug zu Karl ist durch die beiden Heiligen gegeben, da Wenzel als prominentester Heiliger Böhmens galt und der hl. Palmatius durch seine Reliquien, die Karl aus Trier erhalten hatte, in Karlstein präsent war, vgl. Fajt, Karlstein, 2009, 265 ff. Zu den Malereien in Karlstein vgl. auch Royt, Quelle, 2008.

⁸⁷⁰ Die Engel präsentieren z.T. die herrschaftlichen Insignien. Den Aposteln sind, wie bereits vorher in der Marienkapelle, Goldkreuze als Attribute beigegeben, die auf die Passion Christi verweisen, vgl. Fajt / Royt, Magister, 1997, 39 ff.

⁸⁷¹ Vgl. Fajt / Royt, Magister, 1997, 26.

Modena in Verbindung gebrachte Diptychon, das die Muttergottes und den Schmerzensmann zeigt, ursprünglich in die Hl.-Kreuz-Kapelle.⁸⁷²

Als prominentestes Beispiel einer Reliquienkapelle des 14. Jahrhunderts hat die Karlsteiner Hl.-Kreuz-Kapelle in der Forschung große Aufmerksamkeit erfahren. Entsprechend vielfältig ist die Bandbreite an „Interpretationen“ bezüglich ihrer gut erhaltenen Ausstattung in Bezug auf die Funktion des Raumes; sie reichen von einer Ausdeutung als begehbarer Schrein in der Tradition der Pariser Sainte-Chapelle, als „Nachbildung“ der kaiserlichen Kapelle im Bukoleon-Palast in Konstantinopel oder als Abbild des Himmlischen Jerusalem über die Vorstellung eines Reliquienschreins, dessen Außenseiten quasi auf einen Innenraum übertragen seien bis zu dem Vorschlag, die Ausstattung der Kapelle mit einem Reliquienretabel zu vergleichen.⁸⁷³ Jüngst wies Saskia Hennig von Lange, gleichsam in Fortführung der Gedanken von Karl Möseneder, auf die Möglichkeit hin, die Kapelle als „halb geklappten Reliquienaltar“ zu begreifen, da man sich die Besucher schlechterdings nicht als innerhalb eines Schreins befindlich vorstellen könne.⁸⁷⁴ Diese etwas angestrengt wirkende Interpretation erscheint doch allzu konstruiert und überfrachtet die Ausstattung mit einem nur schwerlich nachvollziehbaren theoretischen „Überbau“.

Der Befund spricht für sich und lässt sich, wie ich meine, viel einfacher in Bezug auf unser Thema fassen. All die genannten Assoziationen treffen sicher partiell zu; der gemeinsame Nenner ist die Erschaffung eines sakralen Raumes, der mittels seiner Bilder, Reliquien, Materialien und sicher auch der Beleuchtung durch Kerzen, Öllampen etc. als „gleichberechtigt“ und bewusst ineinander greifend auftretende Medien die Bedeutung seiner Funktion herausstellt: die Verwahrung der kostbarsten Reliquien und Insignien des Reiches und des Königreichs Böhmen. Sucht man nach „Vorbildern“, wird man relativ schnell fündig, und diese sind auch schon häufig genannt worden: Die Kapelle Sancta Sanctorum an der Lateransbasilika, die Zenokapelle in Santa Prassede

⁸⁷² Die an ein Elfenbeinwerk erinnernde, gefasste und teilvergoldete stehende (Alabaster?)-Madonna aus der Zeit um 1330, Höhe 55 cm, befindet sich heute in Prag, Narodni pamatkovy ustav, uzemni odborne pracoviste strednich Cech, Inv. KA04603 a. Das Diptychon, heute museal in der Heilig-Kreuzkapelle aufgestellt, wird um 1355 datiert, vgl. Hennig von Lange, Raum, 2015, 20 und Abb. 4. Ursprünglich befanden sich in der Kapelle wohl drei Altäre, vgl. Fajt / Royt, Magister, 1997, 52.

⁸⁷³ Die umfangreiche Literatur zum Teil genannt in AK Nürnberg 2016, Nr. 8.1. Hinzugefügt werden müssen Legner, Wände, 1978; Möseneder, Lapidés, 1981; Klein, Things, 2010. Eine stärker an die Sainte-Chapelle in Paris angelehnte Adaption ist in der Allerheiligenkapelle zu erkennen, die Karl unter maßgeblicher Beteiligung Peter Parlers im Bereich seiner (nicht mehr existierenden) Palastanlage auf dem Hradschin in den 1340er Jahren errichten ließ. Die Kapelle wurde 1541 durch einen Brand schwer zerstört, vgl. Gajdosova, Hauptstadt, 2016, 95; Kuthan, épines, 2007, 147; Otavsky, Reliquien, 2003, 130.

⁸⁷⁴ Hennig von Lange, Raum, 2015, 429.

(Abb. 130) oder auch in der byzantinischen bzw. von Byzanz geprägten Schatzkunst, etwa im Diptychon des Thomas Prejubovic von Ionannina; bei allen genannten Beispielen haben wir die Kombination von Bildern und Reliquien in unterschiedlicher Form vor uns, die man durchaus im Zusammenhang mit der Situation der Karlsteiner Hl.-Kreuz-Kapelle sehen kann.⁸⁷⁵



Abb. 130 Rom, Santa Prassede, Zenokapelle

Was die Kapelle gegenüber den Vergleichsobjekten einmalig macht, ist das hohe Maß der Konkretisierung. Damit ist nicht der in den Tafeln des Theoderich zu Recht festgestellte Naturalismus, der sich in den um Wirklichkeitsnähe bemühten Bildern der Heiligen spiegelt, als Stilmittel

⁸⁷⁵ Die päpstliche Reliquienkapelle Sancta Sanctorum wurde in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts neu dekoriert und an den Wänden mit Bildern von Heiligen versehen, die in der Neuzeit erneuert wurden. In Santa Prassede befinden sich über dem Eingang zur Zenokapelle zwei mosaizierte Bögen mit Heiligenbüsten in Medaillons, im Zentrum einmal Christus, im anderen Bogen die Muttergottes. Beide Kirchen könnte Karl im Zusammenhang seines Romaufenthaltes 1355 gesehen haben. Das Diptychon des Thomas Prejubovic befindet sich heute in Cuenca, Museo diocesano, vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 8.2 a-b.. Dort werden auch byzantinische Buchdeckel mit Heiligendarstellungen in Zellenschmelz aus der Biblioteca Nazionale Marciana zum Vergleich herangezogen: Cod. Lat. Cl. I, 100 und Cod. Lat. III, 111. Es gäbe zahlreiche weitere Vergleichsbeispiele auch in der italienischen Kunst, vgl. dazu vor allem Preising, Bild, 1997, passim; entsprechende Beispiele auch in AK Baltimore 2010, Nr. 116, 120, 121.

oder ikonologisch interpretierbarer Sinngehalt gemeint.⁸⁷⁶ Die lebensnah geschilderten Heiligen, die die Kapelle in halbfiguriger Form bevölkern, vermitteln durch ihr hohes Maß an realistischer Präsenz ihre konkrete Anwesenheit auf der Ebene der Malerei, wie es die in die Rahmen eingelassenen Reliquien auf der Ebene der Heiltümer tun; es ist eben nicht so, wie bisweilen behauptet, dass die Bilder die Reliquien verdrängen, sondern die Bilder nähern sich der „Wirkkraft“ der Heiltümer an, indem sie ähnlich „real“ erscheinen wie diese, allerdings mit dem Unterschied der Anschaulichkeit.⁸⁷⁷ Diesem Phänomen sind wir bereits weiter oben im Zusammenhang mit den Reliquienretabeln oder dem Reliquiar des hl. Vitus in Herrieden begegnet, es kristallisiert sich also zunehmend als ein Charakteristikum der Beziehung zwischen Bild und Heiltum im 14. Jahrhundert heraus.

Das Konkrete, das Anschauliche und für den „Betrachter“ oder „Besucher“ der Kreuzkapelle unmittelbar erfahrbare Moment der Anwesenheit heiliger *virtus* spiegelt sich nicht nur in der porträthaften Wiedergabe der in Tafelmalerei wiedergegebenen himmlischen Heiligenversammlung mit ihren Reliquien.⁸⁷⁸ sondern auch in der Durchdringung beider medialer „Systeme“: Die Kreuzigungsszene im höchsten Punkt der Altarwand nimmt Bezug zu den unten im unmittelbaren Altarbereich befindlichen Passionsreliquien auf, indem ganz konkret gezeigt wird, um was es geht, denn in das Bild des Gekreuzigten sind erkennbar *pignora Christi* eingelassen, und zwar – wie wir bereits bei der Madonna aus Walcourt sehen konnten – an den „richtigen“ Stellen. So befindet sich am Kopf ein Dorn der Dornenkrone, an der Seite ein Stück vom essiggetränkten Schwamm und in der Brust, also im Zentrum des Gekreuzigten, Partikel vom Kreuzesholz.⁸⁷⁹ Diese Form der Verbildlichung macht die im Reichskreuz und im böhmischen

⁸⁷⁶ Vgl. Möseneder, *Lapides*, 1981, 54, 63, der in dem hohen Maß an Naturalismus die Idee der Heiligen (und der Gläubigen) als „lebendige Steine“ der *ecclesia* gem. dem 1. Petrusbrief, 2,4 zu erkennen glaubt.

⁸⁷⁷ So bei Belting, *Bild*, 1990, 344; Bauch, *Imago*, 1994, 295 und Meyer, *Reliquie*, 1950, bes. 64.

⁸⁷⁸ Die porträthafte Anmutung wird nicht nur durch das Bestreben einer jeweils „individuellen“ Darstellung, sondern auch durch die Wahl der Büste oder Halbfigur und des Mediums der Tafelmalerei, also die für die zweite Hälfte des 14. Jhs. (und dann später für die niederländische Malerei des 15. Jhs.) charakteristischen Art des Porträt deutlich, so etwa beim Bildnis König Johanns des Guten im Pariser Louvre oder Herzog Rudolfs IV. von Österreich in Wien, Dom- und Diözesanmuseum. Insofern unterscheiden sich die Theoderich-Bilder von den Reihungen der Ursulabüsten und anderer halbfiguriger Reliquiare, die bisweilen zwar unterschiedliche Typisierungen, aber bewusst nicht individuell gestaltet sind, vgl. Saliger, *Aspekte*, 2003, 111, und Pujmanova, *sources*, 2003, 89 ff, die diesen Vergleich herstellen; demgegenüber Legner, *Heilige*, 2003, 68 ff., vgl. auch Legner, *Ikon*, 1978, 226.

⁸⁷⁹ Vgl. Hennig von Lange, *Raum*, 2015, 422, 424; Fajt / Royt, *Magister*, 1997, Abb. 34. Zu den umfangreichen Reliquienerwerbungen Karls vgl. vor allem Oravsky, *Domschatz*, 2010; ders., *Goldschmiedekunst*, 2016.

Kreuz vorhandenen Heiltümer anschaulich und unmittelbar nachvollziehbar, indem sie **im** Bild – und dort wiederum **als** Bild - zeichenhaft ihres unanschaulichen Charakters enthoben und in unmittelbaren Bezug zur in den Evangelien geschilderten Passion Christi gesetzt werden. Dass die Leiden und der Kreuzestod Jesu letztendlich zur Erlösung führen, macht die Figur des in einem Sarkophag stehenden Schmerzensmannes deutlich, der hier gleichzeitig als Auferstandener zu verstehen ist, da er von den drei Marien des Ostergrabes und Engeln begleitet wird; eine ehemals an der Vorderseite des Sarkophags eingelassene Reliquie wies auf diese Heilsbotschaft hin.⁸⁸⁰ Die kostbare Fassung der Kapelle mit Edelsteinen und Gold, deren Glanz und Farbigkeit durch die Beleuchtung des Raumes noch gesteigert wurden und sich in den Reliquiaren am Altar wiederfanden, diente dabei als verbindendes Medium, das alle Elemente der Kapelle zu einem einheitlichen visuellen Gefüge zusammenfasste.⁸⁸¹

Gotische Reliquienschreine: Tradition und Innovation

„Reliquienschreine haben, obwohl gerne als Höhepunkte der mittelalterlichen Goldschmiedekunst beschworen, keine diesem Rang angemessene Behandlung in der Forschung gefunden“.⁸⁸² Mit diesen Worten beschreibt Bruno Reudenbach im Jahr 2012 seine Sicht auf die Forschungslage hinsichtlich dieses speziellen Gefäßstyps für heiliges Gebein. Und er fährt fort: „Bis heute fehlt eine präzise Bestimmung der Gattung ebenso wie ein Überblick über die Geschichte dieser besonderen Reliquiarform“.⁸⁸³ Daran hat sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht allzu viel geändert, obwohl inzwischen nach Erika Zwierlein-Diehls Publikation über die Gemmen und Kameen von 1998 die herausragende, 2014 erschienene Arbeit von Dorothe Kemper zu den Goldschmiedarbeiten, den Emails und den Beschlägen des Kölner Dreikönigenschreins und ihrer Restaurierungsgeschichte vorliegt und die in Hildesheim befindlichen Schreine der hll. Godehard und Epiphanius aus dem 12. Jahrhundert Gegenstände eines interdisziplinären Forschungsprojekts sind, das im Zusammenhang mit

⁸⁸⁰ Vergleichbar der in die Auferstehungsdarstellung in der Kapelle der Passion Christi und ihrer Insignien im Kleinen Turm, vgl. oben.

⁸⁸¹ Die visuelle Wahrnehmung erhielt durch die Feierlichkeiten in der Kapelle sicher noch einen besonderen Akzent; Gottesdienste durften nur von einem Priester mit Pontifikalrecht abgehalten werden. Ein Höhepunkt zu besonderen Anlässen war die Rezitation des Offiziums der Heiligen Lanze mit Bezug auf die im Reichskreuz geborgene Partikel, vgl. Fajt / Royt, Magister, 1997, 52. Zur Materialität siehe auch Klein, Gotik, 2013, 369 f.

⁸⁸² Reudenbach, Marienschrein, 2012, 96.

⁸⁸³ ebenda.

dem vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft initiierten „Corpus Scriniorum“ steht.⁸⁸⁴

Ohnehin standen (und stehen) in der Schreinforschung die früh- und hochmittelalterlichen Objekte, besonders die zu Recht als goldschmiedetechnisch und kunsthistorisch erstrangig angesehenen Werke des 12. und frühen 13. Jahrhunderts aus dem Rhein-Maas-Gebiet, im Fokus, weniger die späteren Exemplare.⁸⁸⁵ Das mag damit zusammenhängen, dass sich im Laufe des 13. Jahrhunderts neue, andere Formen von Reliquiaren etablierten, die eher die wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich zogen.⁸⁸⁶ Zum anderen ist der Bestand an überlieferten Denkmälern aus der uns interessierenden Zeitspanne denkbar dezimiert. Trotzdem verfügen wir über einige wenige ganz oder zumindest in Fragmenten und Beschreibungen erhaltene Exemplare „klassischer“ Reliquienschreine aus dem späten 13. und vor allem aus dem 14. Jahrhundert, die in dieser Betrachtung des Verhältnisses zwischen Bild und Reliquie nicht unberücksichtigt werden dürfen. Sie haben zum Teil auch bereits eine entsprechende Würdigung erfahren, wie z.B. der nur fragmentarisch erhaltene Gertrudenschrein von Nivelles; allerdings konzentrierte sich das Interesse vornehmlich auf den stilistischen Befund und die Zusammenhänge mit der Pariser bzw. nordfranzösischen Kunst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, weniger um Fragen des Kontextes der Darstellungen im Zusammenhang mit den *pignora* der hl. Gertrud.⁸⁸⁷

⁸⁸⁴ Zwierlein-Diehl, Gemmen, 1998; Kemper, Goldschmiedearbeiten, 2014. Zum Corpus vgl. Diemer, Könige, 2015, 439 f.; Lambacher, Corpus, 2015.

⁸⁸⁵ so in der Kölner Ausstellung Rhein und Maas von 1972, vgl. AK Köln 1972. Im Zusammenhang unserer Fragestellungen kann hier nicht eine Definition des Typus „Schrein“ versucht werden; Anton Legner bezeichnete die Schreine einst treffend, aber letztlich wenig präzise als „Goldene Häuser der Heiligen“, vgl. Legner, Reliquien, 1995, 134. Die formale Ableitung von (antiken?) Sarkophagen liegt auf der Hand und wird in der Forschung übereinstimmend so gesehen, so bereits bei Braun, Reliquiare, 1940, 1. Vor allem in Italien ist dieser Zusammenhang im 13. und 14. Jh. besonders gut fassbar, so z.B. am später allerdings veränderten Dominikusschrein von Nicola Pisano in Bologna, S. Domenico, 1264 – 1267, vgl. Poeschke, Gotik, 2000, 69, Nr. 18 – 20, oder am Schrein des hl. Petrus Martyr von Giovanni di Baluccio, 1335 – 1339, Mailand, S. Eustorgio, Capella Portinari, vgl. a.a.O., 183 ff., 244 – 247.

⁸⁸⁶ Hier ist erneut das Thema der „Sichtbarkeit der Reliquien“ zu nennen, vgl. dazu oben.

⁸⁸⁷ so in der dem Schrein gewidmeten Ausstellung in Köln und Paris, vgl. AK Köln 1995; AK Paris 1998, 188 ff., Nr. 117; AK Namur 2010, 268 ff., Nr. 35; AK Münster 2012, Nr. 80, AK Paderborn 2018, Nr. 144. Vgl. auch Krohm, Reliquienschrein, 2012.

Der Gertrudenschrein in Nivelles

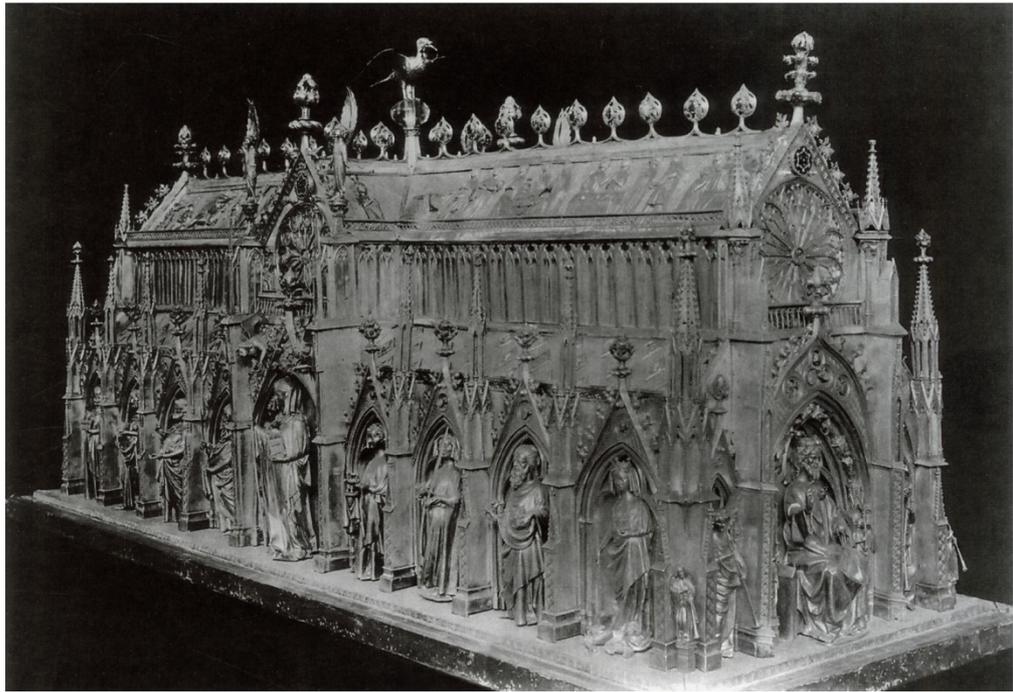


Abb. 131 Gertrudenschrein, ehem. Nivelles, Sainte-Gertrude

Der im Mai 1940 zum größten Teil bei einem Bombenangriff in Nivelles weitgehend zerstörte, zwischen 1272 und 1298 entstandene Gertrudenschrein ist gleichsam der Inbegriff eines Reliquienschreins der Hochgotik und deshalb geeignet, dass wir uns zu Beginn dieses Kapitels mit ihm näher beschäftigen (Abb. 131).⁸⁸⁸ Was zunächst auffällt und auch von Bedeutung ist, betrifft seine Form: Anders als die aus dem 12. und frühen 13. Jahrhundert überlieferten Objekte zeigte der Schrein deutliche Analogien zur zeitgenössischen Baukunst. Diese Besonderheit teilte der Gertrudenschrein mit seinen zeitgenössischen und späteren „Verwandten“. Die im Laufe der zweiten Hälfte und dann vor allem im 14. Jahrhundert zunehmende Architektonisierung im Sinne einer nachvollziehbaren, aus baukünstlerischen Elementen basierenden Formgebung führte Beate Fricke auf die Vorbildhaftigkeit der Sainte-Chapelle zurück – dieser Sakralbau im Palastbezirk der Pariser Cité wäre demnach nicht nur für die monumentale Baukunst von Reliquienkapellen, sondern auch für die formale Gestaltung von Reliquienschreinen beispielhaft.⁸⁸⁹ Damit ist aber keineswegs ein sklavischer Nachbau im Miniaturformat gemeint; so stellte auch Peter Kurmann fest, dass zwar Einzelformen der Mikroarchitektur des

⁸⁸⁸ Die erhaltenen Fragmente befinden sich in Nivelles (Belgien), Collégiale Sainte-Gertrude, Schatzkammer. Der Schrein ist dank zahlreicher Fotografien, die vor 1940 entstanden, in seinem Aussehen relativ gut dokumentiert.

⁸⁸⁹ Vgl. Fricke, Reliquien, 2011, 40.

Schreins sich im Style rayonnant Pariser Prägung wiederfinden, diese aber nicht im Sinne tektonischer Korrektheit zusammengesetzt wurden – will heißen, als gebaute Architektur hätte der Schrein keinen Bestand gehabt.⁸⁹⁰ Somit ist die Pariser Sainte-Chapelle nicht als im Detail nachgeahmtes Vorbild anzusehen, sondern als Modell eines Schreins, der kostbarste Reliquien barg und dessen morphologisches Gefüge beispielhaft für kastenförmige, sarkophagähnliche Reliquiare nach 1250 wurde.⁸⁹¹

Der Gertrudenschrein, über dessen Entstehung wir einigermaßen gut unterrichtet sind, war 1298 vollendet und gehörte mit einer Länge von ca. 180 cm zu den größten Schreinen der Goldschmiedekunst, die – soweit bekannt – im Mittelalter entstanden sind.⁸⁹² Der Vertrag, der 1272 anlässlich seiner Herstellung geschlossen wurde, hat sich in einer späteren Abschrift erhalten und informiert uns über verschiedene Einzelheiten und Bedingungen der Ausführung, vor allem auch über die Auftraggeber (das Kapitel der Kanonissen und Kanoniker von Ste.-Gertrude) und die Künstler (Colard oder Colay, nach neuer Lesart wohl Nicolas von Douai und Jakemon von Nivelles).⁸⁹³ Als weiterer Künstler wird der für den Entwurf (*le pourtraiture*) verantwortliche Meister Jacques, Mönch und Goldschmied im Kloster Anchin, genannt. Schließlich erfahren wir, dass es einen Vorgängerschrein gegeben hat, dem der neue Schrein bezüglich seiner Größe entsprechen sollte.⁸⁹⁴ Für den 30. Mai 1298 ist die Translation der Gebeine überliefert, was bedeutet, dass es eine längere Unterbrechung an der Ausführung der Arbeiten gegeben haben muss, die möglicherweise mit Änderungen im ikonographischen und formalen Konzept einherging. Ein Grund für die verzögerte Fertigstellung mag die schwierige Lage des Stifts in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sowohl bezüglich interner Probleme und Querelen als auch hinsichtlich diverser Auseinandersetzungen mit dem Herzog von Brabant gewesen sein.⁸⁹⁵

Mit seiner basilikalen Grundform – „Langhaus“ und zwei niedrigere „Seitenschiffe“ – folgte der Gertrudenschrein dem Aufbau des Kölner Dreikönigenschreins, mit dem Unterschied, dass es in Nivelles ein zentrales „Querhaus“ gab, hierin dem Marburger Elisabethschrein

⁸⁹⁰ Vgl. Kurmann, *Miniaturkathedrale*, 1995,

⁸⁹¹ Falls dem so ist, spricht dieser Modellcharakter für das zeitgenössische Verständnis der Pariser Kapelle als Schrein. Vgl. a.a.O., 152, wo Peter Kurmann die Vorbildhaftigkeit der Sainte-Chapelle dezidiert verneint. Vgl. auch Klein, *Abbild*, 2016, 162 und allgemein Becker, *Reliquienschein*, 2008.

⁸⁹² Vgl. AK Münster 2012, Nr. 80.

⁸⁹³ Chartular der Abtei von Nivelles, Transskription aus der 2. Hälfte des 15. Jhs., Bruxelles, Archives générales du Royaume, Archives ecclésiastiques 1417, f. 593 – 494.

⁸⁹⁴ Vgl. Didier, *Interpretation*, 1995, 84 ff. Zu den genannten Goldschmieden vgl. a.a.O., 90.

⁸⁹⁵ Vgl. Didier, *Abtei*, 1995, 66 ff.

folgend.⁸⁹⁶ Hinsichtlich des ikonographischen Programms erweist sich der Schrein als grundsätzlich eher traditionell: Die Seitenschiffwände zeigten unter Arkaden einzelne stehende Apostel, mit der Besonderheit, dass es sich nur um elf Jünger handelte, zu denen sich die heiligen Agnes, Agatha und Katharina gesellten.⁸⁹⁷ Die Giebelfronten des „Langhauses“ sind mit der stehenden Muttergottes und dem thronenden Christus besetzt, während die „Querhaus“-Fronten die stehende hl. Getrud sowie den Gekreuzigten präsentierten; die zugehörigen Assistenzfiguren von Maria und Johannes befanden sich rechts und links an der „Seitenschiffwand“ als Abschluss der Apostelreihe. Auf den oberen Dachschrägen sind Szenen aus dem Leben der Heiligen sowie Wunderszenen zu sehen, die sich sowohl vor als auch nach ihrem Tod ereignet haben; diese Szenen sind wie ein einheitlicher Erzählstrom wiedergegeben und nicht voneinander getrennt, selbst an den Schnittstellen von „Lang- und Querhaus“ liefen die Szenen über die rechteckigen Winkel auf beiden Seiten der Dachschrägen hinweg.

Bemerkenswert waren dabei zwei Szenen aus der Vita, in denen der Schrein selbst eine Rolle spielt.⁸⁹⁸ Die erste Szene schilderte die Ankunft von Hilfesuchenden, die sich dem Schrein nähern (Abb. 132). Die Gruppe bestand aus Kranken, Besessenen und Gefangenen, wobei der erste vor dem hier als Architekturabbreviatur dargestellten Schrein kniete. Vor diesem erschien die Heilige selbst und wandte sich den Pilgern zu. Die zweite Szene erzählte eine Geschichte aus der Gertrud-Vita, in der es um an das Kloster geschenkten Landbesitz ging: Wieder spielte sich die Szene vor dem Schrein ab, der hier eindeutig als größere, kapellenartige Architektur wiedergegeben war. In den Maßwerkarkaden erschien die Hand der Heiligen, die sich gleichsam aus dem Schrein heraus dem

⁸⁹⁶ Der Marburger Schrein, zwischen 1236 und 1249 entstanden, wird sowohl formal als auch ikonographisch als vorbildhaft für den Gertrudenschrein angesehen, vgl. Boerner, *Interpretation*, 1995, 225.

⁸⁹⁷ Möglicherweise haben wir es hier mit einem Planwechsel zugunsten der weiblichen Heiligen Agnes, Agatha und Katharina zu tun, der sich aus der langen, von Unterbrechungen geprägten Entstehungszeit des Schreins ergeben haben mag. Allerdings weist auch der Eleutheriusschrein in Tournai von 1247 eine Abweichung vom üblichen Programm auf, indem dort nur zehn Apostel erscheinen. Darüber hinaus kam es offenbar zu einem unbestimmten Zeitpunkt zu einer Versetzung einzelner Figuren, was sowohl den zur Kreuzigung gehörenden Johannes betrifft, der sich zuletzt ganz außen als Letzter der Apostelreihe der Kreuzigungsseite befand; auch scheinen die beiden weiblichen Heiligen aufgrund ihrer Körperdrehung ursprünglich der stehenden hl. Getrud zugeordnet gewesen zu sein. Wann und aus welchem Grund es zu der Umorganisation kam, ist aus der Literatur nicht zu entnehmen, vgl. dazu Ceulemans u.a., *Ikonographie*, 1995, 209 f.

⁸⁹⁸ Die Vita der hl. Gertrud ist in mehreren Abschriften überliefert; verfasst wurde sie vermutlich bereits im späten 7. Jh.. Als älteste Abschrift gilt der Text in der Bibliothèque Universitaire von Montpellier, Ms. 55, 8. oder 9. Jh., vgl. von Euw, *Handschriften*, 1995, 55.

knienden, von einer Kanonisse empfohlenen Stifter entgegenstreckte, um das großzügige Geschenk anzunehmen (Abb. 133).⁸⁹⁹



Abb. 132 Pilger vor dem Gertrudenschrein, Detail vom Dachrelief des Gertrudenschreins (Gipsabguss)

Abb. 133 Das Stiftswunder des hl. Odelard, Detail vom Dachrelief des Gertrudenschreins (Gipsabguss)

⁸⁹⁹ Vgl. Ceulemans u.a., *Ikonographie*, 1995., 219. Die bei Ceulemans u.a. geäußerte Vermutung, es könne sich bei der Darstellung auch um den Schutzkasten handeln, ist für mich nicht plausibel. Ich vermag aufgrund der dort gezeigten Abbildung 10 die erwähnte Hand der hl. Gertrud kaum zu erkennen; womöglich hat den Autoren eine bessere Fotografie oder eine ausreichende Vergrößerung vorgelegen. Ich gehe davon aus, dass die Beobachtung der Autoren korrekt ist, ohne das nachgeprüft zu haben.

Die Tatsache, dass in beiden Szenen der Schrein selbst Gegenstand der sich auf den Dachschrägen ausbreitenden Darstellungen aus dem Leben der hl. Gertrud ist, wirft ein bezeichnendes Licht auf den bildkünstlerischen Umgang mit den Reliquien und deren Einbindung in einen visuellen Wahrnehmungsprozess, der nicht nur die handelnde Heilige selbst, sondern auch die verehrten Heiltümer in ihrer „Fassung“ thematisiert und eschatologisch interpretiert. Denn die Szenen auf den Dachschrägen sind ja nicht von den Darstellungen im „Erdgeschoss“ zu trennen, also von der heilsgeschichtlichen Botschaft, die sich in den von Aposteln und Heiligen begleiteten drei Christus-Manifestationen äußerte (die stehende Maria mit dem Jesuskind spielt auf die Geburt an, Kreuzigung und Parusie) und in die die hl. Gertrud über ihr Bild am „Querhaus“, ihre Reliquien und den Schrein selbst unmittelbar einbezogen ist. Somit konnte die *virtus* der Gebeine auf den Schrein übertragen werden, wodurch ein ähnlicher Effekt erreicht wurde, wie wir ihn schon im Zusammenhang mit den unter Bergkristall verwahrten Heiltümern feststellen konnten.⁹⁰⁰ So wie dort die Wirkkraft der Reliquien durch den transparenten Bergkristall strömte und gelenkt wurde, ist hier in Nivelles der Schrein anschaulicher Träger und Vermittler der *virtus*. Seine Funktion bestand nicht nur darin, kostbare Hülle der Gertrud-Reliquien zu sein, sondern er hatte selbst unmittelbaren Anteil an deren Glanz und Autorität.

Angesichts der im Gesamtgefüge des Schreins doch recht kleinformatischen Szenen auf den Dachschrägen ergibt sich erneut die Frage, wer diese Bilder überhaupt sehen konnte bzw. für wen sie eigentlich gemacht worden sind.⁹⁰¹ Diese Frage stellt sich umso mehr, als der Schrein – vermutlich von Anfang an – in einem Schutzgehäuse aufbewahrt wurde, das sich relativ hoch über einer steinernen Ädikula im Chor der Stiftskirche erhob; zudem wissen wir aus den Quellen, dass der Schrein nur äußerst selten aus dieser Schutzhülle genommen bzw. dessen Schmalseite geöffnet wurde, um einen Blick auf die Giebelseite, vermutlich den thronenden Christus, zu werfen.⁹⁰² Dieser Umstand beantwortet zunächst die Frage, ob in den genannten beiden Szenen aus der Gertrud-Vita nicht eher das schützende Gehäuse als der Schrein zu sehen war, denn die Gläubigen, die zur hl. Gertrud nach Nivelles

⁹⁰⁰ Vgl. oben.

⁹⁰¹ Vgl. oben.

⁹⁰² Vgl. Didier, Präsentation, 1995. Für den Schrein gibt es noch heute einen in der Mitte des 15. Jhs. entstandenen, mit Reliefs und Malereien geschmückten Karren, auf dem der Schrein bei der jährlich stattfindenden Gertrudenprozession (nachweisbar seit 1276) mitgeführt wurde, vgl. Ceulemans u.a., Prozession, 1995. Schützende und verbergende Hüllen für Reliquienschreine waren im Mittelalter keine Seltenheit, so war auch der Aachener Marienschrein in der Regel von einem derartigen Gehäuse umschlossen, vgl. oben und Kühne, *ostensio*, 171, oder vgl. den Schutzkasten für den Schrein der hl. Regina in Osnabrück, Domschatzkammer, AK Münster 2012, Nr. 262.

pilgerten, erbaten auch vom nicht sichtbaren Schrein (in dem die ebenfalls nicht sichtbaren Reliquien geborgen waren) Trost und Hilfe; vom Standpunkt des Gnadenerweises spielte es offensichtlich keine Rolle, was man nun genau sah, insofern ist es auch unerheblich, ob auf den Szenen der Schrein oder seine Umhausung gemeint war. Der „Betrachter“ (Beter, Hilfesuchender, Gläubiger, Kleriker, Kanoniker und Kanonissen...) musste den Schrein demnach nicht „sehen“; es genügte, dass die mit den Reliquien verbundenen Vorstellungen hinsichtlich ihrer Verbildlichung am Schrein existierten, um wirksam zu sein.⁹⁰³ Dem Bild wird also die Funktion übertragen, den Schrein mit seinem Heiltum als Objekt des Gnadenerweises zu legitimieren.



Abb. 134 Gertrudenschrein, ehem. Nivelles, Sainte-Gertrude, Giebelseite



Abb. 135 Jan van Eyck, Die Madonna in der Kirche, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Letztlich zeigte sich die Bildwelt am Gertrudenschrein trotz dieses sehr pragmatischen und konkreten Umgangs mit den Reliquien und ihrer ikonographischen Verwertung doch auch wieder als anagogisch ausgerichtet. Die stehende Madonna an der Giebelseite des „Langhauses“ mag sicher von zeitgenössischen Trumeaumadonnen inspiriert worden

⁹⁰³ In der Beziehung vergleichbar mit den bildgeschmückten Reliquiaren des frühen Mittelalters, siehe oben.

sein (Abb. 134);⁹⁰⁴ bemerkenswert ist jedoch die über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren hinweg zu beobachtende merkwürdige, aber auffällige Parallele zu Jan van Eycks Madonna in der Kirche, die als personifizierte *ecclesia* und Himmelskönigin den im Vergleich zu ihr unproportional kleinen, aber exakt wiedergegebenen Kirchenraum ebenso beherrscht wie die Muttergottes es einst so überzeugend am „Portal“ des Schreins von Nivelles tat (Abb. 135).⁹⁰⁵

Während die Bezugnahme der Bilder auf die Reliquien am Gertrudenschrein die schon mehrfach beobachtete, vor allem das 14. Jahrhundert auszeichnende Konkretisierung und Verdeutlichung der Heiltümer und ihre bildhafte Instrumentalisierung aufweist, bleibt seine Grundform traditionell dem Typus verhaftet, der sich bereits seit dem 12. Jahrhundert vor allem im Rhein-Maas-Gebiet herausgebildet hatte. Beim Gertrudenschrein ist dafür womöglich ein bewusster Rückgriff auf den bereits vorher existierenden Schrein verantwortlich, der ja auch ausdrücklich im Vertrag von 1272 genannt wird.⁹⁰⁶ Die Tatsache, dass Elemente vom älteren, womöglich aus dem 11. Jahrhundert stammenden Schrein, in Form von ornamentalen und figürlichen Zellschmelz-Emails wiederverwandt wurden, zeigt zudem die hohe Wertschätzung des Vorgängers, dem man sich auch in der Form angenähert haben mag.⁹⁰⁷ Die Verwendung architektonischer Einzelformen und ihre Kombination zu einem homogen erscheinenden „Gebäude“, das aber eben gerade aufgrund seiner Atekonik die Imagination des Betrachters herausfordert, zeigen die herausragende Meisterschaft der Goldschmiede des Gertudenschreins.⁹⁰⁸

Der Taurinusschrein in Évreux

Dass in der Mitte des 13. Jahrhunderts die „Architektonisierung“ der Reliquienschreine im Maasgebiet und in Nordfrankreich keineswegs eine einheitlich verlaufende Entwicklung darstellt, zeigt der ganz im Sinne spätromanischer Objekte aufgefasste, um 1260 datierte Marienschrein in Huy einerseits und der zwischen 1247 und 1255 entstandene Schrein des hl. Taurinus in Évreux, der eine Fülle zeitgenössischen architektonischen Vokabulars präsentiert, ohne eine wirklich gebaute

⁹⁰⁴ vgl. Kurmann,

⁹⁰⁵ um 1439, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, vgl. Kemperdick u.a., *Painting*, 2012, 94 f.

⁹⁰⁶ vgl. Bork, *Vertrag*, 1995, 79

⁹⁰⁷ vgl. Westermann-Angerhausen, *Spolie*, 1995. Ähnlich verhält es sich mit dem ebenfalls bis auf zwei kniende Prophetenfiguren nicht mehr existierenden Schrein des hl. Germanus aus dem frühen 15. Jh., ehem. In der Pariser Abtei St.-Germain-des-Prés. Auch hier gab es einen älteren, evtl. bereits aus dem 9. Jh. stammenden Schrein, vgl. AK Baltimore u.a. 2010, Nr. 135. Die zwei erhaltenen Figuren befinden sich heute im Pariser Louvre und im Cleveland Museum of Art, vgl. a.a.O, Nr. 133 und 134 und Gaborit-Chopin, *reliquaire*, 1970.

⁹⁰⁸ Vgl. Kurmann, *Mikroarchitektur*, 1995, 150.

Architektur nachzuahmen; zu Recht spricht Tobias Kunz in diesem Zusammenhang von der „Suggestion eines Sakralraums“, der mit den Sehgewohnheiten der Betrachter spielt (Abb. 136).⁹⁰⁹



Abb. 136 Taurinusschrein, Évreux, Saint-Taurin

Der Taurinusschrein ist für uns insofern interessant, als dort Bilder und die am Sockel umlaufende Inschrift dergestalt zueinander in Beziehung gesetzt werden, dass beide Medien zentrale Begebenheiten aus der Vita des Heiligen in den Fokus nehmen, sie also in Wort und Bild vorstellen. An älteren Schreinen beziehen sich die Inschriften häufig auf die zu erwartende oder erflachte Gnade, die von den Heiligen gewährt werden möge, so etwa an den beiden Schreinen im Domschatz zu Osnabrück, die

⁹⁰⁹ Huy, *Collégiale Notre Dame; Évreux, St. Taurin*; zu letzterem vgl. AK Paris 2014, Nr. 122; Taralon, *châsse*, 1982; Braig, *Schrein*, 1978; Kunz, *Mikroarchitektur*, 2004, 100. Der Taurinusschrein wurde im 19. Jh. stark restauriert, was aber für die Ikonographie von geringem Einfluss war, vgl. Taralon, *châsse*, 1982, 49 ff. Möglicherweise war für den Schrein auch die *Grande Châsse* in der *Sainte-Chapelle* vorbildlich, vgl. Kunz, *Mikroarchitektur*, 2004, 98.

gegen Ende des 12. Jhs. entstanden sind.⁹¹⁰ Hier in Évreux hingegen geht es eindeutig um die plastische Schilderung der, wie üblich, phantastisch anmutenden Vita, die die besondere Verehrungswürdigkeit der im Schrein geborgenen Überreste des Heiligen untermauert. Konkret wird vor allem die enge Verbindung Taurinus' zum hl. Clemens und zum hl. Dionysius, dem wichtigsten Heiligen des Königreichs, hervorgehoben. So heißt es in der Inschrift, dass Taurinus von Papst Clemens getauft wurde und gemeinsam mit Dionysius, der Taurinus als Patensohn annahm, nach Gallien zog, um dort zu missionieren.⁹¹¹ Diese Begebenheiten werden neben der Bekehrung der Einwohner von Évreux auch auf den Dachschrägen und Seitenwänden des Schreins im Bild wiedergegeben. Sie belegen abermals die Instrumentalisierung von Reliquien durch Bilder (und in diesem Fall ergänzend durch die Inschrift), denn die Stärkung der normannischen Bistümer war ein Anliegen Ludwigs IX., in dessen Regierungszeit die Anfertigung des Schreins erfolgte; die Legende des gemeinsam mit dem hl. Dionysius gen Gallien ziehenden Taurinus kam diesem Plan sehr entgegen.⁹¹²

Wie bereits die wenigen besprochenen Beispiele zeigen, sind die Schreine des 13. und vor allem des 14. Jahrhunderts eine wahre Fundgrube für unsere Fragestellung. Das Material ist aber, trotz des geringen Erhaltungszustands, zu komplex, um hier ausführlich behandelt zu werden; erforderlich wäre eine eigene eingehende Untersuchung. So ist die weitere Erforschung des wohl in Konstanz entstandenen Markusschreins auf der Reichenau und des gleichfalls nur noch fragmentarisch im Berliner Bode-Museum erhaltenen Patroklusschreins aus Soest ein wichtiges Desiderat; letzterer vor allem auch deshalb, weil Tobias Kunz auf Parallelen zur formalen Disposition von Reliquienretabeln aufmerksam gemacht hat, die wiederum Rückschlüsse auf die Beziehung zwischen Bildern und den Reliquien zulassen.⁹¹³ Zu

⁹¹⁰ So an den Schreinen der hll. Crispinus und Crispinianus aus dem Beginn des 13. Jhs. im Osnabrücker Domschatz, vgl. <http://www.inschriften.net/osnabrueck/inschrift/nr/di026-00067.html>. Zu den Schreinen zuletzt AK Münster 2012, Nr. 46, mit weiterführender Literatur.

⁹¹¹ Die Inschrift lautet, zit. nach Taralon, châsse, 1982, 44: : ABBAS : GILEBERTUS : FECIT : ME : FIERI : QUADAM : NOCTE : DVM : IN LECTO : SVO : SANCTA : ENTICIA : FESSA : QUIESCERET : VIDIT : SIBI : ASTARE : ANGELVM VTERVM : SVM VIRGA : TANGENTEM : ET : PAVLVLM : POST : PRECEDERE : VIRGAM : AD . INSTAR . LILII . CVIVS . FLORES . NIMIVM . DABANT . OSOREM . NATO . INFANTE . BAPTIZAVIT . EVM . SANCTVS . CLEMENS . PAPA . QVEM . SANCTVS . DYONISIVS . DE . SACRIS . FONTIBVS . SVSCEPIT . BEATVS . DYONISIVS . FILIOLVM . SVM.

⁹¹² Vgl. AK Paris 2014, Nr. 122.

⁹¹³ Der Markusschrein entstand nach 1303, Reichenau-Mittelzell, Schatzkammer, vgl. Hiller-König u.a., Schatzkammer, 2003. Der Patroklusschrein wurde im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört, einige Figuren haben sich in den Staatlichen Museen zu Berlin –

berücksichtigen wären ebenso die Schreine, die nicht aus Edelmetall, sondern aus Holz gefertigt und anschließend gefasst bzw. mit Malereien ausgestattet wurden wie z.B. der Schrein der hl. Odilie im belgischen Kolen oder der ältere Ursulaschrein in Brügge.⁹¹⁴

Der Wenzelschrein in Prag

Ich möchte hier aber noch kurz auf einen Schrein eingehen, der im 14. Jahrhundert sicher zu den kostbarsten seiner Art gehörte und leider ebenfalls das Schicksal vieler teilte, indem er bereits kurz nach seiner Entstehung zerstört wurde.⁹¹⁵: Der Schrein des hl. Wenzel in der gleichnamigen Kapelle des Prager Veitsdoms, womit wir noch einmal in den unmittelbaren Umkreis Kaiser Karls IV. zurückkehren.

Im Sommer 1348 ließ der Kaiser die Gebeine des böhmischen Nationalheiligen aus seinem Grab erheben, das sich damals noch in der romanischen Kapelle der Veitskirche befand.⁹¹⁶ Spätestens 1355 gab es eine Tumbenkonstruktion in der Kapelle, vermutlich als Unterbau für den damals bereits in Arbeit befindlichen kostbaren Schrein. Dieser war 1358 vollendet, wie wir aus der Chronik des Benesch Krabitz von Weitmühl erfahren, und wurde in der alten Wenzelskapelle aufgestellt.⁹¹⁷ Mit dem Neubau dieser Kapelle entstand zwischen 1366 und ihrer Weihe 1368 der endgültige Sockel für den Schrein, der nun wesentlich freier stand, als es die Situation in der beengteren romanischen Kapelle erlaubte. Möglicherweise hängt es auch damit zusammen, dass der Schrein in ungewöhnlicher Weise nur an zwei Seiten mit Bildern geschmückt war, nämlich an der West- und an der Nordseite. Wie in der alten Kapelle waren diese beiden Schreinseiten auch in dem Neubau die einzigen, die man zu Gesicht bekam, wenn man die Kapelle entweder vom Chor oder vom Querhaus betrat – das ikonographische Konzept bezog also von vornherein den Betrachterstandpunkt mit ein und offenbart zudem die Tatsache, dass das Umschreiten des Schreins und seine Allansichtigkeit gar nicht vorgesehen waren, sondern die beiden Seiten wie Schauwände gestaltet wurden, hinter denen sich unsichtbar die Reliquien befanden, wobei die westliche Schauwand zugleich als Retabel für den davor aufgestellten Altar diente.⁹¹⁸

Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst erhalten, vgl. zuletzt AK Münster 2012, Nr. 72 a-h; vgl. Kunz, Mikroarchitektur, 2004.

⁹¹⁴ Zum Odilienschrein: Reyniers, *reliëkschrijn*, 2014; zum Ursulaschrein: Borchert, *Primitives*, 2014 (2), 12; Stroo (Hg.), *Panel Painting*, 2009, Bd. 1, 157 ff.

⁹¹⁵ Der Schrein wurde nach 1400 während der Hussitenunruhen zerstört, vgl. Emanuel Poche in AK Köln 1978, Bd. 2, 700.

⁹¹⁶ Vgl. Otavsky, *Goldschmiedekunst*, 2016, 154.

⁹¹⁷ Benesch war ab 1355 Leiter der Dombauhütte in Prag, vgl. a.a.O., 155. Wo sich die Gebeine des hl. Wenzel zwischen 1348 und 1358 befanden, ist nicht bekannt.

⁹¹⁸ Ebenda.

Aus der Beschreibung im Inventar des Schatzes von St. Veit von 1387 ist das Aussehen des Wenzelschreins genau überliefert. Die Westseite des hausförmig mit Satteldach gebildeten Reliquiars zeigte den stehenden Heiligen, der von Engeln gekrönt wurde, unten links und rechts begleitet von zwei geschnittenen Steinen mit den Stifterporträts des Kaiserpaars, Karl IV. und Anna von Schweidnitz; die besondere Bedeutung der Wenzelskrone, die Karl Mitte der 1340er Jahre anfertigen ließ und dem Heiligen in Gestalt seines Kopfreliquiars schenkte, kommt in diesem Programm zum Ausdruck.⁹¹⁹

Von besonderem Interesse ist die nördliche „Fassade“ des Schreins. Diese war in 18 Felder eingeteilt, verteilt auf drei übereinanderliegenden Registern, die jeweils sechs Kompartimente aufwiesen. Neben der Darstellung von in Böhmen besonders verehrten Heiligen (Ludmilla, Adalbert, Vitus und den fünf Brüdern) verdienen vor allem die sechs mittleren Felder besondere Beachtung. Von oben nach unten waren hier zu sehen: zuoberst die Muttergottes neben dem Pantokrator, darunter ein von zwei Engeln verehrtes Kreuz neben der Figur des hl. Wenzel, und ganz unten ein Reliquienfach mit einer Partikel von der Krippe Christi neben der Darstellung des Martyriums, das der hl. Wenzel erlitten hat.⁹²⁰ Was Karel Otavsky als „sehr originelle Lösung“ bezeichnet, ist schlicht das auf das Notwendigste reduzierte Konzentrat sowohl der Vita des Heiligen als auch dessen Einbettung in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang.⁹²¹ Alle „Aussagen“ waren auf ein Minimum beschränkt: Der Heilige wurde vorgestellt und allein in seiner bedeutsamsten Situation geschildert – seinem Martyrium. Die Kreuzverehrung mit dem Verweis auf die Erlösung und der endzeitliche Christus als Weltenrichter am Jüngsten Tag sind die unabdingbaren Eckpunkte christologischer und ekklesiologischer Auslegung der Evangelien, wobei bezeichnenderweise keine Kreuzigungsszene geschildert wurde, sondern die knappe, verkürzte Form der Darstellung einer Kreuzreliquie. Die Madonna mit dem Kind stand für den mariologischen Aspekt der Heilsgeschichte, und die beiden ebenfalls dargestellten Petrus und Paulus standen stellvertretend für die zwölf Apostel. Ein Fragment von der Krippe Christi hatte Karl auf seiner „Reliquienreise“ im Jahr 1353 im Benediktinerkloster Kempten erworben.⁹²² Es ist nicht auszuschließen, dass der Kaiser eben diese Partikel in die Schauseite des Schreins

⁹¹⁹ Vgl. Bogade, Kaiser, 2012, 165. Das Kopfreliquiar des hl. Wenzel ist in den Hussitenunruhen, wie auch der Schrein, zerstört worden. Zur Krone vgl. Rader, Collector, 2016, 86 ff., heute im Prager Domschatz befindlich. Ein vergleichbares „Ensemble“ von Krone und Büstenreliquiar Karls des Großen, das wahrscheinlich mit einer Stiftung Karls IV. verbunden ist, befindet sich im Aachener Domschatz, vgl. a.a.O., 88 und Anm. 188.

⁹²⁰ Vgl. Otavsky, Goldschmiedekunst, 2016, 156 ff.

⁹²¹ A.a.O., 156.

⁹²² Vgl. Bauch, divina, 2015, 636; Schmid 2011, 138 ff.; Otavsky, Reliquien, 2003, 134.

einschließen ließ, womit neben der Passion (durch Engel verehrtes Kreuz) und der Parusie (Pantokrator) auch das Thema der Epiphanie angeschnitten gewesen wäre, was den Kreis der bedeutendsten christologischen Ereignisse geschlossen hätte.⁹²³ Die Krippenreliquie fungierte also wie ein Bild, durch ihre Authentizität als reale Reliquie allerdings weitaus höherrangig und dem in seinem Schrein ruhenden verehrten Landespatron angemessen.

Im Kreis der anderen am Schrein dargestellten Heiligen war eine weitere Reliquie von großer Bedeutung mit ähnlich „bildhaftem“ Charakter angebracht, nämlich zwei Quaternen des als authentisch angesehenen Markusevangeliums, die Karl IV. 1354 als Geschenk des Patriarchen von Aquileia, seinem Halbbruder, erhalten hatte.⁹²⁴ Für diese ließ er eine kostbare Tafel aus Gold anfertigen und bestimmte die jährliche Aussetzung der Reliquie zu Ostern.⁹²⁵ Im Übrigen schien ihr Platz an der Nordseite des Wenzelschreins gewesen zu sein, und zwar im oberen Register neben der Tafel mit der Abbildung der drei Evangelisten Matthäus, Lukas und Johannes.⁹²⁶ Während demnach drei Evangelisten im Bild anwesend waren, wurde der vierte durch sein Autograph verkörpert, ein Kunstgriff, der, ähnlich wie der Span der Krippe, eine bewusste Konvergenz zwischen Bild und Reliquie herstellt und darüber hinaus der kostbaren Reliquie einen sinnfälligen Kontext verleiht. Es wäre interessant zu wissen, ob die goldene Tafel für das Manuskript ebenfalls figürlichen Schmuck aufwies, doch schweigen die Quellen darüber.

Mit seiner nur als raffiniert und überlegt zu beschreibenden Bildprogrammatis gehörte der Wenzelschrein sicher zu den bedeutendsten Kunstwerken des 14. Jahrhunderts, vor allem auch in Bezug auf unser Thema. Die Einbeziehung der Gläubigen in die Themenwelt des Schreins, die Reduzierung der Darstellungen auf die nötigsten Aspekte, ohne dass dabei die inhaltliche Kohärenz des Ganzen beeinträchtigt wurde und die Integrierung der realen Reliquien in die auf den Heiligen und die Heilsgeschichte bezogene Ikonographie steht für den ausgesprochen „intellektuellen“ Einsatz von Bildern und Heiltümern und die Herstellung einer wechselseitig sich ergänzenden Beziehung

⁹²³ Eine weitere Krippenreliquie erhielt der Kaiser 1368 von Papst Urban V. geschenkt, vgl. Zwierlein-Diehl, Gemmen, 2006, 246, heute in der Weltlichen Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien befindlich. Ob es diese römische oder die aus Kempten stammende Reliquie war, die bei den Prager Reliquienweisungen gezeigt wurde, ist nicht zu entscheiden, die Quellen stammen erst aus der Zeit nach 1368; falls es die Reliquie aus Kempten gewesen ist, kann sie nicht fest am Wenzelschrein montiert, sondern sie muss zugänglich und leicht entnehmbar gewesen sein, vgl. Kühne, ostensio, 2000, 128; Otavsky, Reliquien, 2003, 135; AK Köln 1978, Bd. 2, 706.

⁹²⁴ AK Nürnberg 2016, Nr. 5.5, 5.6, 5.7.

⁹²⁵ A.a.O., Nr. 5.6; vgl. Otavsky, Reliquienschatze, 2010, 304 f.

⁹²⁶ Vgl. Otavsky, Goldschmiedekunst, 2016, 156.

zwischen beiden Medien, die hier am Wenzelschrein besonders sinnfällig zum Ausdruck kommt.,⁹²⁷

Ebenso sicher zählte der Schrein zu den kostbarsten Werken der Goldschmiedekunst, gleichsam der Dreikönigenschrein des 14. Jahrhunderts. Mit seiner Länge von 180 und einer Breite von 90 cm gehörte er zu den großen Schreinen des Mittelalters, den viele Hundert Edelsteine und Perlen schmückten, die zum Teil als Zierleisten angebracht waren, zum Teil auch den Besatz für Nibben und die Konturierung von Details, beispielsweise der Hand Gottes auf der Westseite, bildeten.⁹²⁸ Von besonderem Wert waren auch die beiden großen geschnittenen Steine mit den „Porträts“ Karls und Annas, deren goldene Kronen mit Saphiren und roten Steinen geschmückt waren. Ebenfalls betrieben die Goldschmiede großen Aufwand mit der Mandorla des Parusie-Christus an der Westseite, die allein aus 19 Edelsteinen und 17 Perlen bestand, wobei weitere 53 Edelsteine die Figur des Pantokrators umgaben.⁹²⁹



Abb. 137 Prag, St. Veit, Wenzelskapelle

⁹²⁷ Auf den Dachschrägen des Schreins waren zusätzlich die Reliefs von vier männlichen Adligen mit Wappen und drei Bischöfen zu sehen; nur diese werden in den erwähnten Beschreibungen von 1358 und 1387 genannt und als Ernst von Pardubitz, Albert von Sternberg und ein „Straßburger Bischof“ identifiziert, vgl. ebenda.

⁹²⁸ Die Maße ergeben sich aus den Grabungsbefunden, vgl. a.a.O., 156.

⁹²⁹ vgl. Otavsky, Goldschmiedekunst, 2016, 156.

Für diesen überaus kostbaren Schrein ließ der Kaiser seinen Standort, die neue, 1368 geweihte Wenzelskapelle, ebenso erlesen mit Wandmalereien und Edelsteininkrustationen ausstatten und knüpfte damit an die Dekoration der Karlsteiner Kapellen an (Abb. 137). Der Ausmalung mit Passionsszenen und Bildern des Kaiserpaares entsprach zudem das um 1370 entstandene, aus vergoldetem Eisen gefertigte Tabernakel für die geweihten Hostien, dessen ursprünglicher Standort in der südöstlichen Ecke der Kapelle, also zwischen den Darstellungen der Kreuzigung und Grablege, vermutet wird, womit der Leib Christi in einem sinnfälligen Bezug zur Ikonographie gestanden hätte.⁹³⁰ Der Wenzelschrein mit den Gebeinen des Landespatrons und seinen heilsgeschichtlich ausgerichteten Schauseiten, die aus Bildern und Reliquien bestanden, wurde somit in einen Zusammenhang mit der Passion Christi und der Eucharistie gestellt; mehr noch: Fasst man das gesamte südliche Querhaus Peter Parlers als Einheit auf, so sollte der Schrein als Nukleus nicht nur von dem Kapellenraum, sondern auch von der im Obergeschoss geplanten Reliquienkammer umgeben werden, in der dann die Wenzelsbüste samt Krone und die weiteren Heiltümer des Domes ihren Aufbewahrungsort gefunden hätten; insofern ist in die Gesamtkonographie rund um die Reliquien des hl. Wenzel auch das Mosaik an der Außenwand mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts in Anwesenheit Karls IV. und seiner Gemahlin Elisabeth von Pommern (1370 – 1371) einzubeziehen.⁹³¹

Allem Anschein nach hat der Schrein des hl. Wenzel hinsichtlich seines anspruchsvollen Programms keine direkte Nachfolge gefunden, der Typ allerdings schon: Sowohl der Sebaldusschrein als auch der sog. Heiltumsschrein, beide in Nürnberg entstanden und aufbewahrt, zeigen die einfache Hausform mit Satteldach, die auch der Prager Schrein aufwies. Die Nürnberger Schreine zeichnen sich darüber hinaus durch die Besonderheit aus, dass sie auf ihrem jeweiligen Corpus keinen bildlichen Schmuck tragen – an seine Stelle sind Wappen getreten, die allerdings im höchsten Maß vom Selbstbewusstsein der Auftraggeberschaft sprechen.⁹³² Nur kurz soll auf den Schrein für die Reichskleinodien eingegangen werden, der sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, weil er zwar mit seiner Datierung

⁹³⁰ Vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 7.1. Offensichtlich gab es darüber hinaus ein zeitgleich entstandenes steinernes Sakramentshaus im Chor, vgl. ebenda. Die goldschmiedehafte Ausführung des Tabernakels in der Wenzelskapelle zeugt einmal mehr von der besonderen Sakralität, die Karl diesem Raum und den Reliquien des Heiligen beimaß. Zu malerischen und materiellen Ausstattung der Wenzelskapelle vgl. vor allem Ormrod, Wenceslas, 1997.

⁹³¹ Vgl. AK Nürnberg 2016, Nr. 7.9. Zum ikonographischen Programm der Wenzelskapelle vgl. auch Schwarz, Kathedralen, 2003; ders., Ostwand, 2008; ders., Wenzel, 2009; Legner, Wände, 1978.

⁹³² Der Sebaldusschrein ist auf 1397 datiert, vgl. AK Köln 1978, 372 f. Zur Sakraltopographie in St. Sebald vgl. Weilandt, Sebalduskirche, 2007.

bereits außerhalb unseres zeitlichen Rahmens steht, er aber dennoch ein bezeichnendes Licht auf unser Thema wirft (Abb. 138).⁹³³



Abb. 138 Schrein für die Reichskleinodien, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

1423 verließ Kaiser Sigismund (ab 1411 römisch-deutscher König, seit 1433 Kaiser) der Stadt Nürnberg das Privileg zur Aufbewahrung der bisher in der Burg Karlstein verwahrten Reichskleinodien, die 1424 in der fränkischen Metropole eintrafen. Für die Reliquien des Schatzes wurde zwischen 1438 und 1441 der heute im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrte Schrein angefertigt.⁹³⁴ Dieser wurde hoch im Chor der Kirche des Heilig-Geist-Spitals aufgehängt, während die übrigen Insignien in derselben Kirche in einem gesicherten Raum verwahrt wurden.⁹³⁵ Auch ohne Edelsteinbesatz präsentiert sich der Schrein mit seiner silbernen Oberfläche, die durch vergoldete Leisten und Schmuckelemente in Form von Sonnen ergänzt wird, als äußerst kostbar. Dazu trägt auch die rapportartig sich wiederholende Darstellung der beiden Nürnberger Stadtwappen („Adler im Spalt“ und

⁹³³ Leihgabe der Kirchengemeinde St. Lorenz in Nürnberg, Inv. KG 187, 1438 – 1441, Hans Nürnberger, Hans Scheßlitzer und Peter Ratzko. Eichenholzkern; Eckbeschläge und Randleisten: ins Gesenk geschlagenes bzw. gegossenes Silber, z. T. gesägt; Appliken: vergoldetes Kupfer; Malerei auf der Bodenunterseite: Tempera (?). Länge 175, Breite 50,5 cm.

⁹³⁴ Vgl. Fillitz, Reichskleinodien, 2006; ders., Reichskleinodien, 2009. Einer der Gründe für die Überführung aus Karlstein nach Nürnberg waren die Hussitenunruhen.

⁹³⁵ Zum Schrein vgl. Meyer-Buhr u.a., Schneewittchensarg, 2016; Zander-Seidel u.a. (Hgg.), Geschichtsbilder, 2014, Nr. 85; AK Magdeburg 7 Berlin 2006, Bd. 1, Nr. V.77; Kahsnitz, Heiltumsschrein, 1992.

„Jungfernadler“) bei, die in spitzwinkligen Rauten über Seitenwände und Dach verteilt sind. Sie verleihen dem Schrein nicht nur sein edles Aussehen, sondern führen zudem das Selbstverständnis der kaiserlichen Freien Reichsstadt deutlich vor Augen. Die Namen der beteiligte Künstler sind bekannt, es handelt sich um den Schreiner Hans Nürnberger, der den Holzkern schuf, sowie die Goldschmiede Hans Scheßlitzer und Peter Ratzko.⁹³⁶ Da Sigismund die Reichsinsignien mit dem Gebot der Einhaltung verschiedener Auflagen in die Obhut des Rats der Stadt gegeben hatte, wurden sie nicht in einer der bedeutenden Pfarrkirchen wie St. Lorenz oder St. Sebald, sondern in der städtischen Hl.-Geist-Kirche des Spitals aufbewahrt.⁹³⁷

Die abstrakte, allein auf die heraldischen Elemente der Stadtwappen und die Sonnen reduzierte Bildsprache des Schreins wird lediglich an einer, dafür entscheidenden Stelle unterbrochen: Die Unterseite des Holzkerns ist mit einer figürlichen Darstellung bemalt, die zwei in Brokat gekleidete Engel vor blauem Grund mit der Lanze und der Kreuzpartikel zeigt, also den wichtigsten Insignien des Reichsschatzes.⁹³⁸ Die beiden Himmelsboten „weisen“ die Reliquien demonstrativ und waren, da der Schrein aufgehängt war, vom Chor aus zu sehen: Die immerwährende Präsenz der bedeutendsten Heiltümer in Form ihrer gemalten Abbilder verlieh dem Schrein seine visuell-anschauliche Legitimation, auf die zu Gunsten der zurückhaltend-ungegenständlichen Wirkung der kostbaren Materialien Silber und Gold bewusst verzichtet worden war.

Zusammenfassend wird also in den Schreinreliquiaren als „goldene Gehäuse der Heiligen“ des 14. und 15. Jahrhunderts die Tradition der romanischen Schreine durchaus fortgesetzt. Ihre Bildwelt ist aber eine andere und dient, wie gesehen, anderen Zwecken, die eine veränderte Bildstrategie und veränderte Wahrnehmungsparameter berücksichtigen. Ohnehin kommt es vermehrt zu ganz anderen Ausprägungen von „Schreinen“, die etwas kleinformatiger und weniger kompakt in ihrer Formgebung sind.

⁹³⁶ Vgl. Meyer-Buhr u.a., Schneewittchensarg, 2016, 70. Die Namen sind überliefert durch das „Sarch außgeb puch“ der Jahre 1438, 1440 und 1441, ebenda. Der Schrein ist an einer der Längsseiten mittels einer Klappe zu öffnen, da die Reliquien entnehmbar sein mussten. Das Innere ist blau ausgemalt und mit vergoldeten Zinnsternen besetzt, eine ganz ähnliche Dekoration wie es die Gewölbeausmalung der Sainte-Chapelle zeigt, vgl. ebenda.

⁹³⁷ Vgl. Fillitz, Reichskleinodien, 2009. Zu den Auflagen gehörte u.a. die Weisung der Insignien sowie deren Verbringung nach Aachen, sofern dort die Krönung eines Königs stattfand.

⁹³⁸ Meyer-Buhr u.a., Schneewittchensarg, 2016, 70, erwähnen einen „Lucas moler“ als Namen des Malers, ohne allerdings eine Quelle zu nennen.

Das Karlsreliquiar in Aachen



Abb. 139 Karlsreliquiar, Aachen, Domschatz

Neben der traditionellen Haus- oder Basilikalform weisen Reliquienschreine des 14. Jahrhunderts ein vorher nicht bekanntes Aussehen auf, wobei die Verwendung architektonischer Formen beibehalten bzw. gegenüber Objekten wie dem Gertrudenschrein noch gesteigert wird. Ein Beispiel ist das auch als „Kapellenreliquiar“ bezeichnete Werk der Goldschmiedekunst, das u.a. Reliquien Karls des Großen birgt und sich im Aachener Domschatz befindet (Abb. 139).⁹³⁹

⁹³⁹ Silber getrieben und gegossen, vergoldet, Perlen, Edelsteine, transluzides Email. Höhe 125, Breite 72, Tiefe 37 cm. Köln (?), Mitte 14. Jh. Vgl. Grimme, Kapellenreliquiare, 1969; AK Köln 1978, Bd. 1, 129 f. Formal wurde schon seit langem eine Nähe zu Grabmälern in Avignon gesehen, so z.B. zum Grabmal von Papst Innozenz VI. (um 1360) in der Chartreuse

Der eigentliche Schrein in Form eines länglichen Kastens ist hier nur integrativer Bestandteil eines komplexen Gebildes, dessen Grundform aus einem sich über dem Schrein erhebenden dreigeteilten, durch spitzbogige Arkaden gegliederten offenen Baldachin mit bekrönenden Türmen besteht. Unter dem Baldachin sowie in den durchbrochen gearbeiteten Türmen sind jeweils rundplastische Figuren gestellt. Der Schrein wird von acht Figuren getragen, die auf der rechteckigen, profilierten Sockelplatte des Werkes montiert sind; die Platte wiederum ruht auf acht liegenden Löwen.

Eine am Sockel umlaufende in blau emaillierte Inschrift informiert über die in dem Werk geborgenen Reliquien: *hec · sunt · reliq/ue · que · in · ist/o · feretro · cont/inentur ☐ de · c/lauo · dumini (sic!)☐ / de · spinea · coro/na · de · ligno · cr/ucis · de · spongy//a ☐ eiusdem ☐ br/achium ☐ tres / · dentes ☐ ossa / minuta · plur// · ima · sancti · kar/oli · magni · imp/eratoris ☐ de ☐ c/apillis ☐ sancti / · johannis · bap/tiste ☐ de · pul/uere · sancti · io/hannis · ewan//geliste ☐ de · / brachio · sancti / · nycolai ☐ dens / · beate · katherinem.*⁹⁴⁰ Auf die genannten Heiltümer bezieht sich die Ikonographie des Reliquiars. In den größten Figuren, die sich direkt auf dem Schrein befinden, erkennen wir in der Mitte die Gottesmutter, links Karl den Großen mit dem Modell der Münsterkirche, und rechts die hl. Katharina. Die kleineren Figuren in den Turmspitzen stellen in der Mitte, über Maria, den segnenden Christus zwischen zwei Engeln dar. Während der Schrein durch acht (je drei pro Längsseite, je eins pro Schmalseite) mit Bergkristallen verschlossenen Okuli, in die jeweils ein Vierpass eingeschrieben ist, den Blick auf einen Armknochen freigibt, halten Katharina, Christus und die Engel weitere Reliquien in ihren Händen. Die Trägerfiguren stellen Personen aus der Karlslegende dar: Zu sehen sind Papst Leo III, der Reimser Erzbischof Turpin sowie Roland und Oliver, heldenhafte Paladine aus dem Gefolge des Kaisers; begleitet werden diese Figuren von vier Engeln an den Ecken des Sockels. Das Programm ist dem des Karlesschreins verwandt: Dort thront

von Villeneuve-les-Avignon, vgl. ebenda. Zum Grabmal vgl. Borgolte, Petrusnachfolge, 1989, 246, 333.

⁹⁴⁰ Inschrift nach DI Aachen Dom, Nr. 46 (1992), <http://www.inschriften.net/aachen-dom/inschrift/nr/di031-0046.html#content>. Übersetzung: „Dies sind die Reliquien, die in diesem Reliquiar verschlossen sind: vom Nagel des Herrn, von der Dornenkrone, vom Kreuzesholz, vom Schwamm desselben, ein Arm, drei Zähne, verschiedene kleine Knochen des hl. Kaisers Karls d. Gr., von den Haaren Johannes' des Tüfers, von der Asche des hl. Evangelisten Johannes, vom Arm des hl. Nikolaus, ein Zahn der seligen Katharina.“ Die genannten Passionsreliquien weisen eine deutliche Nähe zu den Heiltümern der Reichsinsignien auf; u.a. ist dies auch ein Grund, warum das Karlsreliquiar immer wieder mit Kaiser Karl IV. in Verbindung gebracht wurde, vgl. Lepie u.a., Domschatz, 2010, 33.

auf der einen Giebelseite Karl zwischen Leo und Turpin, bekrönt von einer Halbfigur Christi, während die gegenüberliegende Front Maria zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel zeigt; darüber die Personifikationen der *fides*, *spes* und *amor*. Die Längswände sind mit thronenden deutsch-römischen Königen bzw. Kaisern besetzt. Auf den oben befindlichen Dachschrägen sind auf jeder Seite vier Reliefs mit Szenen aus dem Rolandslied zu sehen.⁹⁴¹

Die Übereinstimmungen im ikonographischen Programm sind auffällig und könnten ein Hinweis darauf sein, dass das Kapellenreliquiar als eine Art Ergänzung zum Schrein gedient hat; evtl. sogar als dessen „Ersatz“ bei liturgischen Handlungen wie der temporären Ausstellung auf einem Altar oder ähnlichem, denn trotz der immer noch relativ großen Ausmaße ist das Reliquiar wesentlich leichter handhabbar als der Schrein. Ein weiteres Argument ist die besondere Bezugnahme auf den Frankenkönig, denn obwohl die ranghöchsten Reliquien, die auch in der Inschrift an erster Stelle genannt werden, diejenigen der Passion Christi sind, erscheinen diese am Reliquiar doch eher „zweitrangig“, indem sie in der oberen Turmzone untergebracht sind, während der Armknochen Karls prominent im Schrein präsentiert wird und Karl selbstbewusst und auch in der Größe dem im Turmgewölbe stehenden Christus überlegen neben der Gottesmutter als Stifter der Aachener Kirche auftritt. Schließlich sind auch die Bezeichnung „feretro“ („Sarg“ oder „Lade“) in der Inschrift und die formale Analogie zu Grabmälern ein Indiz für die mögliche Verwendung des Reliquiars als Substitut für den Schrein. Ob das Reliquiar symbolisch das Himmlische Jerusalem abbildet, muss eine Vermutung bleiben. Bei Reliquiaren, die kostbares Metall, Edelsteine und Architekturelemente verwenden, ist das letztlich immer eine Option; eine solche Verbindung ist etwa am formal verwandten, aber erst gegen 1370-90 entstandenen sog. Dreiturmreliquiar, ebenfalls im Aachener Domschatz, durchaus zu sehen, da im Gewölbefeld des mittleren Turms das apokalyptische Lamm zwischen Sternen in transluzidem Email dargestellt ist (Abb. 140).⁹⁴² Für das Karlsreliquiar lässt sich festhalten, dass es seinen Auftraggebern und Künstlern offensichtlich wichtig gewesen ist, ganz subtil die Balance zwischen Bildern und Reliquien austariert und sich den Aachener Formen der Karlsverehrung angepasst zu haben.

⁹⁴¹ Zum Karlsschrein vgl. Lepie, Konservierung, 2002.

⁹⁴² Lepie u.a., Domschatz, 2010, 36. Birgitta Falk erwägt aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Grabmal König Edwards II. in der Kathedrale von Gloucester (um 1355 vollendet) eine frühere Datierung, AK Paderborn 2018, Nr. 150.



Abb. 140 Dreiturmreliquiar, Detail, Aachen, Domschatz

Bild und Reliquie um 1400: Das Reliquiar als Kunstwerk

Im letzten Kapitel unserer Untersuchung geht es, anders als in den vorhergehenden, um die Medialität von Bildwerken in Bezug auf Reliquien während einer bestimmten Zeitspanne, im Umfeld einer speziellen Auftragsklientel und innerhalb eines relativ eng umrissenen geografischen Raumes. Ich möchte den Blick auf Frankreich, speziell die Pariser Kunstproduktion der Jahrzehnte zwischen 1380 und 1420 richten und dabei insbesondere die im Kreis der Höfe der Valois entstandenen Kunstwerke in den Fokus nehmen. Die Einschränkung hat ihre Berechtigung darin, dass sich bei der Konzentration auf diese Werke verallgemeinernde Erkenntnisse für das Thema ergeben, das uns hier interessiert. Die „Kunst um 1400“ mit ihren in der kunstgeschichtlichen Forschung gern bezeichneten Spielarten „Schöner Stil“, „Weicher Stil“ oder „Internationale Gotik“ hat im Umgang mit und im Verständnis von Bildern ihre Spuren hinterlassen, die auch das Reliquienthema betreffen und die sich am deutlichsten in der französischen Hofkunst ablesen lassen. Hier soll nicht auf die soeben zitierten eher schwierigen, weil wertenden Stilbezeichnungen eingegangen werden – Begriffe wie „weich“ und „schön“ implizieren eine *a priori* positive, teilweise von neuzeitlichen Wertmaßstäben geprägte Beurteilung, und welche Stilausprägung mittelalterlicher Kunst ist nicht „international“?⁹⁴³ Es geht mir vielmehr um das Aufzeigen von Verschiebungen gegenüber dem früheren 14. Jahrhundert in der spirituell-sakralen Praxis und in der Kreation und im Wahrnehmen künstlerischer Erzeugnisse, die für unser Thema relevant sind. Die französischen Höfe bieten sich auch deshalb besonders gut als Untersuchungsfeld an, weil es hier potente Auftraggeber und Stifter von Kunstwerken gab, die in einem beginnenden humanistisch ausgerichteten gesellschaftlichen Umfeld als innovative Prototypen von Sammlern in neuzeitlichem Verständnis in Erscheinung traten; unter ihnen sind der Herzog Jean de Berry und die burgundischen Herzöge Philipp der Kühne und Johann Ohnefurcht sicher die bekanntesten.⁹⁴⁴ Mit höfischen Ritualen wie beispielsweise dem

⁹⁴³ Zur Genese des Begriffs der „Internationalen Gotik“ vgl. besonders Pächt, Gotik, 1962. Die vor allem in der tschechischen Forschung gebräuchliche Bezeichnung „Schöner Stil“ hat insofern ihre Berechtigung, als bereits in zeitgenössischen Quellen um 1400 Prager Skulpturen als „schöne Bildwerke“ bezeichnet wurden, vgl. Suckale Madonnen, 2009, 81; Schädler, Peter Parler, 1978; vgl. auch Legner, Ikon, 1978, 234, der in dem Zusammenhang den Mönch von Salzburg zitiert. Die Problematik der Begrifflichkeiten zeigt sich darin, dass die Kunst um 1400 häufig als „Vorstufe“ zur Kunst der van Eyck angesehen wurde; so ist noch 1997 bei Ulrike Heinrichs-Schreiber im Zusammenhang mit der „Entwicklung“ spätmittelalterlicher Kunst von der „Überwindung des sogenannten Weichen Stils“ die Rede, vgl. Heinrichs-Schreiber, Vincennes, 1997, 15.

⁹⁴⁴ Im Jahr 2004 widmeten sich gleich fünf Ausstellungen in Frankreich der Kunst um 1400 und den Mäzenen Jean de Berry, Louis d'Orléans und den burgundischen Herzögen: AK Blois 2004 AK Bourges, 2004, AK Chantilly 2004, AK Dijon 2004, AK Paris 2004. Vgl dazu auch Russo, arts, 2005.

Geschenkeverkehr zum Neujahrstag („Étrennes“) knüpfte man beispielsweise an Gepflogenheiten aus der Antike an und ließ damit römische Gewohnheiten wieder aufleben.⁹⁴⁵

Labor Champmol

Am Anfang dieses Kapitels steht ein Gesamtkunstwerk, das nicht mehr existiert und bis auf wenige, allerdings meist künstlerisch hochkarätige Reste seiner Ausstattung verschwunden ist.⁹⁴⁶ Die Rede ist von der Kartause von Champmol, als Grablege des burgundischen Herzogs Philipps des Kühnen (reg. 1363 bis 1404) begonnen und von seinem Nachfolger Johann Ohnefurcht (reg. 1404 bis 1419) fortgeführt, ein wahres Labor der Kunst um 1400, an dessen Fertigstellung nahezu alle bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten der Zeit aus den damals führenden Kunstzentren Westeuropas, vor allem aus Paris und dem sog. franko-flämischen Raum, beteiligt waren. Jean de Beaufort, Henri Bellechouse, Jean Malouel, Jacques de Baerze, Melchior Broederlam, vielleicht auch die mit dem Namen „Meister von Flémalle“ / Robert Campin verbundene Werkstatt und schließlich Claus Sluter und Claus de Werve - sie alle waren mit Hauptwerken ihres Schaffens direkt oder indirekt für dieses Prestige-Objekt der burgundischen Herzöge tätig, so dass die Baustelle der Kartause um 1400 einen wahrhaften Nukleus der einflussreichsten Künstler darstellte.⁹⁴⁷ Vor diesem Hintergrund ist es schwer zu verstehen, weshalb die hier oder für die Kartause geschaffenen Werke für zwei zentrale Themen spätmittelalterlich-frühneuzeitlicher Kunstgeschichtsschreibung in der Forschung eine eher marginale Rolle spielen: Zum einen, was die Genese und Ausprägung der Kunst „um 1400“ mit ihren stilistischen Besonderheiten betrifft, zum anderen – nach meiner Auffassung noch schwerwiegender – für die Bedeutung, die Champmol als Experimentierfeld für die „ars nova“ der frühniederländischen Kunst, genauer gesagt für die scheinbar unvermittelt auftretende, bahnbrechende Kunst der Brüder van Eyck in den 1430er Jahren hatte.⁹⁴⁸ Auch der Katalog der Rotterdamer

⁹⁴⁵ Vgl. Hirschbiegel, *Étrennes*, 2003, 23 ff.; Buettner, *presents*, 2001, 600.

⁹⁴⁶ Die Stiftungsurkunde datiert vom 15.3.1385, nach Antritt des flandrischen Erbes durch Herzog Philipp den Kühnen, vgl. Prochno, *Champmol*, 2002, 18. Im Laufe der Revolution wurde 1791 ein Inventar der Kartause erstellt. Die Mönche wurden vertrieben, die Liegenschaft und die Ausstattung verkauft (ein Teil gelangte in die Kirche St.-Benigne in Dijon) oder zerstört. 1792 begann der Abriss der Gebäude; anschließend diente das Areal als Steinbruch, vgl. Prochno, *foundation*, 2004, 170.

⁹⁴⁷ Vgl. vor allem Prochno, *Champmol*, 2002.

⁹⁴⁸ Das mag vor allem auch an den großen Verlusten liegen, jedoch haben die Forschungen Renate Prochnos gezeigt, dass wir von einer äußerst reichen Ausstattung der Kartause ausgehen müssen, die alle Gattungen künstlerischer Produktion betrifft, von der Glasmalerei über Skulpturen, Dinanderie-Werke, Erzeugnisse der Embriacchi-Werkstatt, Tafel- und Wandmalerei sowie geschnitzte Retabel, Fliesen, Goldschmiedearbeiten, Paramente und vieles mehr, vgl. a.a.O., *passim*. Unter den erhaltenen Werken der Jahre um und nach 1400

Ausstellung von 2012 geht merkwürdigerweise in seinen Aufsätzen und Katalogbeiträgen sowie Leihgaben über das Phänomen „Champmol“ als fruchtbare Quelle für die folgende Künstlergeneration völlig hinweg.⁹⁴⁹ Der Pariser Katalog von 2004 nimmt zwar auf die Burgunderherzöge der fraglichen Jahrzehnte, Philipp den Kühnen und Johann Ohnefurcht, Bezug, allerdings nur, was ihre Aufenthalte und Rolle in Paris betrifft.⁹⁵⁰

Die erhaltenen Objekte aus der Erbauungs- und Ausstattungszeit, die den Revolutionswirren entkamen, sprechen dagegen Bände. Neben den Skulpturen des Hauptportals mit den beiden knienden, von ihren Schutzheiligen präsentierten Stiftern zu Seiten der Madonna und den monumentalen Figuren des Kalvarienberges im ehemaligen Kreuzgang sind es die beiden Retabel, die als Gemeinschaftsarbeiten des Schnitzers Jacques de Baerze und des Malers Melchior Broederlam heute Hauptwerke des Museum in Dijon bilden; sie alle zeigen mit unterschiedlichen Mitteln und in verschiedener Eindringlichkeit eine neue und intensive Art der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Wiedergabe von Wirklichkeit, der zeitgenössischen Frömmigkeitsauffassung und einem geschärften Materialbewusstsein.⁹⁵¹ Das zeigt sich z.B. nicht nur in der dezidierten Berücksichtigung perzeptiver Wahrnehmungspraktiken wie an den Portalfiguren, sondern auch an einem wachsenden Interesse für die Gattung des Tafelbildes, darunter speziell des Porträts, wie am Beispiel der im Chor der Kirche

befinden sich Gemälde für die Klosterzellen von Jean de Baumez, heute in Paris, Musée du Louvre, und im Cleveland Museum of Art, vgl. ferner das Jean Malouel und Henri Bellechose zugeschriebene Dionysius-Retabel, ebenfalls im Louvre, vgl. Lammertse, Paris, 2012, 43 f., Prochno, Kartause, 2002, 54 f.; außerdem die beiden von Jacques de Baerze und Melchior Broederlam geschaffenen Flügelretabel, heute in Dijon, Musée des Beaux Arts, vgl. AK Dijon 2004, Nr. 67 – 70.

⁹⁴⁹ AK Rotterdam 2012, passim. Im Katalog geht es bei der Suche nach „Vorläufern“ der Kunst der van Eyck in erster Linie um stilistische Fragen.

⁹⁵⁰ Sophie Jugie in; AK Paris 2004, 135 ff. Im Katalog zur Ausstellung über die Kunst am burgundischen Hof geht Till-Holger Borchert in seinem Beitrag auf das Thema ein – bezeichnenderweise ganz am Ende des Bandes: Borchert, Sluter, 2004.

⁹⁵¹ Zum Portal und dem sog. „Mosesbrunnen“: Prochno, Kartause, 2002, 22 ff. und 213 ff.; Prochno, Le portail, 2004; Grandmontagne, Sluter, 2005; Kubina, Mosesbrunnen, 2007. Zu den Retabeln von Jacques de Baerze und Melchior Broederlam im Musée des Beaux Arts in Dijon: Prochno, Kartause, 2002, 128 ff. und 187 ff.; AK Dijon 2004, Nr. 67 – 70. Unter den erhaltenen Werken der Jahre um und nach 1400 befinden sich außerdem Gemälde für die Klosterzellen von Jean de Baumez, heute in Paris, Musée du Louvre, und im Cleveland Museum of Art, vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 5; ferner das Jean Malouel und Henri Bellechose zugeschriebene Dionysius-Retabel, ebenfalls im Louvre, vgl. Lammertse, Paris, 2012, 43 f.; Jugie, peinture, 2004.; Prochno, Kartause, 2002, 54 f. In Fragmenten bzw. als Komposit aus mehreren Tafeln erhalten blieb zudem eins der drei Elfenbeinretabel aus der Kartause, heute in Paris, Musée national du Moyen Age, vgl. Prochno, Kartause, 2002, 158 ff. und AK Dijon 2004, Nr. 66. Ob auch die Geburt Christi der Gruppe Flémalle/ Campin in Dijon, Musée des Beaux Arts, um 1430/30, aus Champmol stammt, ist fraglich, aber möglich, vgl. AK Frankfurt am Main/Berlin 2008/2009, Nr. 5. In die frühe Ausstattungszeit gehört schließlich auch noch das in Teilen im Original erhaltene Grabmal Philipps des Kühnen, ebenfalls im Musée des Beaux Arts in Dijon, vgl. Prochno, Kartause, 2002, 93 ff. und AK Dijon 2004, Nr. 80 – 83.

angebrachten Bildnisse der Herzöge ersichtlich ist.⁹⁵² Renate Prochno betont zu Recht den experimentellen und hochmodernen Charakter der Ausstattung von Champmol, und die Frage ist erlaubt, ob Belting tatsächlich zuzustimmen ist, wenn er behauptet, das neuzeitliche Porträt sei eine bürgerliche Erfindung; zumindest hat die burgundisch-pariserische Hofkunst einen großen Anteil an dessen Genese und Verbreitung.⁹⁵³

Für unser Thema ist zunächst festzustellen, dass sich – soweit wir wissen - nicht ein einziges Objekt aus der Kartause von Champmol erhalten hat, das direkt mit Reliquien in Verbindung zu bringen ist. Es hat sie aber gegeben, denn die Quellenlage ist relativ gut; zudem sind wir über die fromme Gesinnung der Herzöge Philipp und Johann sowie ihrer Gemahlinnen Margarete von Flandern (1350 bis 1405) und Margarete von Bayern (1363 bis 1423) einigermaßen gut informiert. Wie nicht anders zu erwarten, spielte der Heiligenkult eine große Rolle am Hof in Dijon, und zwar sowohl im „offiziellen“ Gottesdienst, d.h. in der täglichen und festtäglichen Liturgie der herzoglichen Kapelle, als auch in einer „privaten“ Dimension, die sich u.a. durch mehrere Pilgerreisen in die nähere und weitere Umgebung äußerte; Philipp zeigte zudem eine besondere Zuneigung zum Jakobusgrab in Santiago de Compostela, wohin er mehrmals verschiedene Stellvertreter entsandte.⁹⁵⁴ Auch Reliquien standen hoch im Kurs. So befand sich im Besitz der Herzogin Margarete von Bayern ein Tafelreliquiar mit zahlreichen Heiltümern; auch die herzogliche Kapelle war mit Reliquiaren ausgestattet.⁹⁵⁵ Dass die von Anfang an als Grablege bestimmte Kartäuserkirche von Champmol, deren Mönche für das zukünftige Seelenheil der herzoglichen Familie verantwortlich waren, ebenfalls mit Reliquien ausgestattet war, belegen mehrere Quellen. So bezeugt eine Geldanweisung vom 2.6.1408 die Begleichung einer Rechnung für das Anfertigen eines

⁹⁵² Zum Portal und seine unterschiedlichen Rezeptionsmodi vgl. Grandmontagne, Sluter, 2005. Zu den nur in späteren Kopien erhaltenen Bildnissen: Die Porträts Philipps des Kühnen und Johanns Ohnefurcht hingen nachweislich vor 1436 im Chor, können also zeitgenössisch gewesen sein, vgl. Prochno, Kartause, 2002, 79 ff. und 83 f.; AK Dijon 2004, Nr. 1 und 2.

⁹⁵³ „Tafelbilder stellten aber ein relativ neues Medium dar, und deshalb waren sie für Champmol geeignete Ausstattungsstücke, denn hier fanden sich auffallend viele innovative Techniken und Werke vertreten: man denke nur an die farbigen Bodenfliesen im Oratorium, die Schnitzaltäre, oder die Portraits im Chor“, Prochno, Kartause, 2002, 195. Vgl. Belting, Spiegel, 2013 (2. Aufl.), 17 ff. Das höfische Porträt als Tafelbild war in Europa bereits im 14. Jahrhundert bekannt, erhaltene Beispiele sind die Bildnisse Rudolfs IV. (1339 bis 1365), um 1360, Wien, Dom- und Diözesanmuseum, und Richards II. von England (1367 bis 1400), um 1390, London, Westminster Abbey, vgl. Pochat, Genese, 2006; Girault, portraits, 2006.

⁹⁵⁴ Vgl. Schnerb, piété, 2004, 71 ff. Neben Maria wurden am Hof vor allem Heilige verehrt, die auch am Königshof besondere Beachtung fanden, wie Karl der Große, die hl. Ludwig und Dionysius etc. Zu den besuchten Heiligtümern gehörten Chartres und Fiebois, wo die hl. Katharina verehrt wurde, vgl. a.a.O., 72 f.

⁹⁵⁵ Zum Tafelreliquiar vgl. Dokument B 302, fol. 10 v. und 1 v., Les Archives départementales de la Cote d’Or. Zur Kapellenausstattung vgl. Tarbochez, mobilier, 2004.

Reliquienverzeichnisses der Kartause.⁹⁵⁶ Vom November 1400 datiert eine Notiz über die Erstattung von Kosten anlässlich einer im herzoglichen Auftrag unternommenen Reise des „Messire Guillaume de Laigle ch(eva)lie(r)“ nach Rhodos, anlässlich der Überführung des Leichnams des Guy de la Tremoille, seit 1381 „Premier Chambellan“ Philippes und dessen engster Vertrauter, nach Champmol. Guy hatte am Kreuzzug gegen die Osmanen teilgenommen und war in der Schlacht von Nikopolis gefangen genommen worden. Nach seiner Freilassung verstarb er im Mai 1397 auf dem Rückweg nach Burgund auf der Insel Rhodos. Aus der Notiz geht hervor, dass besagter Guillaume de Laigle bei der Gelegenheit zudem, wie beauftragt, das Haupt des hl. Georg aus Athen mitgebracht hatte.⁹⁵⁷ Dass dieses anschließend in der Kartause aufbewahrt wurde, wird aus der Verehrung, die der Ritterheilige in Champmol genoss, deutlich. So befanden sich mehrere Statuen des hl. Georg in verschiedenen Kapellen des Klosters, zudem war einer der Altäre im Konversenchor mit der heute im Musée des Beaux Arts in Dijon befindlichen Kreuzigungstafel mit dem hl. Georg geschmückt.⁹⁵⁸ Schließlich wird das Vorhandensein von Reliquien durch verschiedene Dokumente bestätigt, die sich auf die Kapelle des hl. Hugo beziehen. Diese befand sich im ersten Stock über der Sakristei und diente als „tresor“, also als Schatzkammer der Kartause, so bereits 1389, 1390 und 1399 bezeichnet („chapelle du tresor“).⁹⁵⁹ Noch früher, vom 31.5.1386, datiert eine Nachricht über die Bezahlung von Holz für einen Schrank für die Gemälde und Reliquien („...pour faire un armoire pour mett(re) les tables et reliques dudit Champmol...“).⁹⁶⁰ Im Oktober desselben Jahres ist der Schrank fertig: „Et pour la facon du coffre ou l'on met les reliques d'icelle egl(is)e...“.⁹⁶¹

Diese beiden letzten Notizen sind für uns interessant, belegen sie doch die Tatsache, dass Reliquien und Tafelbilder (gemalt, als

⁹⁵⁶ Vgl. Prochno, Kartause, 2020, 345; Les Archives départementales de la Cote d'Or, B 11673, fol. 185 r.

⁹⁵⁷ Vgl. Prochno, Kartause, 2002, 168 f. und 264 f.; Les Archives départementales de la Cote d'Or, B 1526, fol. 141 v.: „... et aussi es p(ar)ties d'Athenes querir et faire venir p(ar) deca la chief de mons(eigneur) saint Georges, ...“ Der Leichnam Guys de la Tremoille wurde auf seinen testamentarischen Wunsch in der Petruskapelle der Kartause bestattet, vgl. Prochno, Kartause, 2002, 171 ff. Vom Grabmal hat sich nichts erhalten.

⁹⁵⁸ Georgsstatuen befanden sich wahrscheinlich in der Petruskapelle und in der Engelkapelle, von letzterer sind einige Fragmente im Musée des Beaux Arts in Dijon erhalten, vgl. Prochno, Kartause, 2002, 171; AK Dijon 2004, 65, Les Archives départementales de la Cote d'Or, B 11671, fol 43 v. Die Altartafel mit dem hl. Georg wird in die Mitte des 15. Jhs. datiert, vgl. AK Dijon 2004, Nr. 100.

⁹⁵⁹ Vgl. Prochno, Kartause, 2002, 308, 332; Dijon, Les Archives départementales de la Cote d'Or, B 11671, fol. 299r und 299 v und B 11673, fol. 46 v.

⁹⁶⁰ Prochno, Kartause, 2002, 284; Les Archives départementales de la Cote d'Or, B 11670, fol. 273 v.

⁹⁶¹ Prochno, Kartause, 2002, 184; Les Archives départementales de la Cote d'Or, B 11670. Fol 273 v. und 276 v.

Goldschmiedearbeiten oder evtl. auch als Relief) zusammen in einem Schrank verwahrt wurden, eine Feststellung, die den engen Kontext von Heiltümern und Bildern perfekt dokumentiert. Diese durch den gemeinsamen Aufbewahrungsort gegebene Affinität zwischen Reliquiaren und Gemälden (Tafeln) zeigt sich auch in ihren äußeren Erscheinungsbildern. Zwar hat sich, wie bereits erwähnt, kein Reliquiar aus der Kartause von Champmol erhalten – wenn man einmal von der möglichen Provenienz des oben behandelten Turmtabernakels in Antwerpen absieht - ⁹⁶², dafür aber ein kleines Triptychon, das sowohl hinsichtlich seiner erlesenen Malerei, seiner goldglänzenden Oberfläche und seiner reliquiengleichen Präsentation des Bildes des toten Christus im Kreis der Trinität deutlich macht, wie eng verzahnt die Erscheinungsbilder von kostbar gemalten, kleinformatigen Tafeln und aus edlen Materialien gefertigten Reliquiaren einst gewesen ist (Abb. 141).⁹⁶³



Abb. 141 Triptychon, geöffneter Zustand, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Triptychon identisch mit dem im Inventar der Kartause von 1791 genannten Objekt: „un cadre en bois à charnière représentant le Christ et les 4 Evangélistes“.⁹⁶⁴ Auf der Mitteltafel ist der thronende Gottvater zu sehen, der den toten, am Kreuz gestorbenen Sohn gemeinsam mit der Taube des hl. Geistes wie ein Heiltum präsentiert; in den Zwickeln des Vierpassrahmens erscheinen

⁹⁶² Siehe oben.

⁹⁶³ Ende 14. Jh., Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Tempera und Gold auf Lindenholz, Mitteltafel: 36 x 32 cm, Flügel: je 36 x 16 cm. Vgl. Lammertse, Paris, 2012, 44; AK Dijon 2004, Nr. 72., Prochno, Kartause, 2002, 201 ff. Die Außenseiten heute grün bemalt, ursprünglich holzsichtig? Vgl. dazu Schade, Excitandum, 2001, 119 (dort als Webersches Triptychon bezeichnet).

⁹⁶⁴ Vgl. AK Dijon 2004, Nr. 72; Prochno, Kartause, 2002, 201.

vier Engel, die die Arma (Kreuz, Dornenkrone, Geißelsäule und Lanze) als weitere Reliquien zeigen, während auf den Innenseiten der Flügel die thronenden Evangelisten mit ihren Symbolen als Zeugen der Erlösungstat Christi erscheinen. Die Miniaturhaftigkeit des kleinen Werkes, die an Email erinnernde Farbigkeit mit dem dominierenden Wechselspiel von Rot und Blau, die überaus reiche Verwendung von mit Ornamenten verziertem Blattgold sowie die zwar an Formen der Maßwerk- und Architekturdekoration gemahnende, gleichfalls aber auch als Hoheitsformel verwandte Vierpassrahmung stellen das Triptychon nicht nur in einen unmittelbaren Zusammenhang mit Werken der Goldschmiedekunst; aufgrund der Darstellung mit dem Bild Christi im Zentrum wird hier gleichsam die Anwesenheit des Erlösers in Form einer Bildreliquie evoziert.⁹⁶⁵ Die gemeinsame Aufbewahrung dieser und vergleichbarer Bildtafeln und Reliquienbehälter in einem Schrank der Hugokapelle ist deshalb nur konsequent.

Es geht dabei eben nicht nur, worauf Philippe Lorentz zu Recht hinwies, um die Angleichung von Tafelbildern an Werke der Goldschmiedekunst, sondern auch – und für unsere Fragestellungen erhellend – um die Angleichung von Tafelbildern an Werke der Schatzkunst, die Reliquien enthielten oder es heute noch tun.⁹⁶⁶ Der Unterschied ist evident, denn mit der Reliquie ging eine Sakralisierung einher, von der das Tafelbild oder auch das Bild im Manuskript aufgrund einer möglichst ähnlichen Erscheinungsform profitierte, indem es sich sowohl in Gestaltung und Farbgebung sowie der verwandten Materialien wie z.B. Blattgold als auch in seiner Ikonographie, etwa mit der Darstellung des reliquienhaft präsentierten toten Christus oder der Präsentation von Heiligenfiguren, dem Reliquiar angleich. Die Verwandtschaft zwischen den Gattungen ist nicht nur eine äußerlich-formale, sondern auch eine inhaltlich-substantielle. Insofern wird abermals deutlich, dass nicht davon die Rede

⁹⁶⁵ In Champmol gab es mehrere Darstellungen der Trinität, was mit dem Patrozinium zusammenhängt, vgl. Prcho, Kartause, 2002, 67 ff. Der Vierpass taucht in der Zeit als Rahmung in allen Gattungen vermehrt auf, so z.B. in der Buchmalerei: Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9505-9506, f. 1 r, vgl. AK Dijon 2004, Nr.29, oder Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. Ms. 3-1954, f. 13 r. oder f. 21 r, vgl. a.a.O., Nr. 34. Für die Tafelmalerei vgl. die kleine Vierpasstafel in Gent, Museum voor Schone Kunsten, um 1410, mit der Darstellung der Grablegung, vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 55, dort bezeichnenderweise mit dem Hinweis: „The original use of the panel is unclear“. Schließlich sind auch die Bronzetafeln für die Türen des Florentiner Baptisteriums von Andrea Pisano und Lorenzo Ghiberti zu nennen, vgl. Paolucci, Bronzetafeln, 1997. Der Vierpass war aber bereits früher als hoheitsvolle Rahmung für Reliquien verbreitet, so auch im Maasgebiet wie am Beispiel der Oberseite des Tragaltars aus Stavelot zu sehen ist, vgl. Wittekind, Altar, 2004, 51 ff.; Gudera, Tragaltar, 2003.

⁹⁶⁶ Vgl. Lorentz, tableaux, 2004.

sein kann, dass das Bild gegenüber der Reliquie im 14. und 15. Jahrhundert die „Oberhand“ gewinnt.⁹⁶⁷



Abb. 142 Reliquientäfelchen mit Darstellung der hl. Genoveva, Paris, Musée national du Moyen Age

Abb. 143 Hl. Leonhard, Stundenbuch des Johann Ohnefurcht, Paris, Bibliothèque Nationale de France, NAL 3055

Einige Beispiele mögen das verdeutlichen: Die beiden kleinformatischen, gerahmten Goldschmiedetafeln mit den in transluzidem Email gearbeiteten Darstellungen der hll. Katharina und Genoveva (Abb. 142) bergen in ihrem Innern Reliquien; im Fall der Katharina-Tafel ist diese hinter einem an der Rückseite befindlichen Bergkristall sichtbar. Bei der Genoveva-Tafel präsentieren sich die winzigen Heiltümer nach Öffnung des rüchwärtig angebrachten Schiebedeckels in einer durch Stege gebildeten ornamentalen Fächeranordnung, deren mittleres als Kreuz gestaltet ist – selbst bei einem miniaturhaften Werk wie diesem wurde noch Rücksicht auf die bildhafte Arrangierung der Reliquien gelegt.⁹⁶⁸ Ein den emaillierten Heiligen ganz ähnliches Erscheinungsbild erkennen wir in der von einem rechteckigen ornamentalen Rahmen umgebenden Figur des hl. Leonard im Stundenbuch des Johanns Ohnefurcht in Paris (Abb. 143).⁹⁶⁹ Beide Objektgattungen – die Miniatur im Stundenbuch des

⁹⁶⁷ So wie Belting es formulierte: Belting, Reaktion, 1985, 177. Vgl. auch Husemann, Pretiosen, 1999, 184; Meyer Reliquie, 1950.

⁹⁶⁸ Katharinatafel: 1380 – 1390, London, Victoria and Albert Museum, 6,5 x 5,1 cm, Silber vergoldet, transluzides Email, Bergkristall; Genovevatafel: 1380 – 1390, Paris, Musée national du Moyen Age, 8,1 x 6,6 cm, Silber vergoldet, transluzides Email, vgl. AK Paris 2004, Nr. 21. Das Fragment einer vergleichbaren Tafel befindet sich im Louvre, vgl. a.a.O., Nr. 22.

⁹⁶⁹ Paris, Bibliothèque Nationale de France, NAL 3055, vgl. Bousmanne u.a. (Hgg.), miniature, 2012, 159 – 161. Vgl. auch Schnerb, piété, 2004, Fig. 4, dort ohne folio-Angabe.

Herzogs und die kleinen Tafelreliquiare – dienten der Andacht und der Frömmigkeitsausübung und verbinden sich mit der Präsenz von Heiltümern, in einem Fall in der Vorstellung, im anderen ganz real.



Abb 144, 145 Sog. kleine runde Pietà, Paris, Musée du Louvre, Seite A und Seite B

Wie symbiotisch in diesen Jahrzehnten die Verbindung zwischen Bildern und Reliquien sein kann, zeigt ganz unmissverständlich die sog. Kleine Runde Piétà im Pariser Louvre (Abb. 144, 145).⁹⁷⁰ Während die „Vorderseite“ des preziosenhaft in Gold, Rot und Blau gehaltenen gemalten Kleinods die Beweinung Christi zeigt, sind auf der „Rückseite“ die gemalten Reliquien der Passion zu sehen: die Dornenkrone und drei Nägel schweben vor rotem Grund und stellen das heiltumsgleiche anikonische Pendant zum konkreten Bild auf der gegenüberliegenden Seite dar: die Passion und Erlösungstat Christi erscheinen somit gleich zweimal und sind vom „Betrachter“ auf unterschiedlichen Ebenen erfahrbar und zum Zweck der Andacht und Kontemplation zu nutzen. Dass es sich bei dieser Art der Gegenüberstellung nicht um einen Einzelfall, ja vielleicht sogar um ein gängiges Bildthema gehandelt hat, zeigt ein weiteres Werk: Eine kleine Tafel mit der Beweinung Christi in Brüssel präsentiert auf ihrer Rückseite ebenfalls die Dornenkrone mit Nägeln und zeigt dadurch zudem, dass sie, wie der kleine Tondo auch, nicht dauerhaft an einem Ort platziert war, sondern bei Bedarf zu Andachtszwecken genutzt wurde, wobei mal die eine, mal die andere Seite im Vordergrund stand.⁹⁷¹

⁹⁷⁰ Um 1400, Paris, Musée du Louvre, Tempera und Gold auf Walnuss, Durchmesser inkl. zugehörigem Rahmen 22,7 cm, vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 7 (dort seitenverkehrte Abbildung der „Vorderseite“). Vgl. auch AK Paris Nr. 116.

⁹⁷¹ Um 1400, Brüssel, Musées Royales des Beaux Art, Tempera und Gold auf Walnuss, 25,8 x 22,5 cm mit originalem Rahmen. In der Beweinungsszene ist rechts unten ein kniender Kartäusermönch abgebildet, aus dem Grund wird für das Gemälde eine Herkunft aus Champmol diskutiert, vgl. AK Rotterdam, 2012, Nr. 7 – 10. Vgl. auch AK Paris 2004, Nr. 115.

Pariser und Burgunder Hofkunst

Von dem kostbaren kleinen Werk aus Champmol in Berlin oder der runden Piétà im Louvre ist es rein visuell nicht weit zu den erlesenen Werken Pariser und burgundischer Hofkunst der Jahre um 1400, unter denen sich zahlreiche Reliquiare befinden. Die in den Diensten des französischen Königs Karl VI. oder der Herzöge aus dem Haus Valois stehenden Hofkünstler, aber auch die zunehmend ohne offizielle Aufträge arbeitenden Goldschmiede in der Metropole Paris, entwickelten hinsichtlich der verwandten Materialien und einer sich steigernden Ästhetisierung der Objekte ein immer größeres Raffinement, um die Kostbarkeit im Erscheinungsbild ihrer Werke zu steigern.⁹⁷² Die technisch raffinierteste Erfindung war das „email en ronde bosse“ oder das Goldemail, mit dessen Verwendung dreidimensionale Formen aus Gold (Figuren oder Teile davon, Naturformen, Ornamente) farbig überschmolzen werden konnten; opakes Weiß sowie transluzides Blau und Rot bildeten dabei die prachtvollsten und bevorzugt hergestellten Farbakkorde. Gemeinsam mit dem Material des Goldes, der geschliffenen Edelsteine und weißer Perlen waren die Künstler somit in der Lage, erlesene Kunstwerke für eine zahlungskräftige und an einen luxuriösen Lebensstil gewohnte Klientel zu schaffen. Unter dem Begriff der „Joyaux“ gelangten viele dieser meist sakralen Objekte in die Schatzkammern des Königs oder der Valois-Herzöge, oft als „Ètrennes“, jene Geschenke, die rituell jährlich zum Neujahrstag an den Höfen verteilt wurden.⁹⁷³ Bekanntestes Exemplar dieser Gruppe ist das sog. „Goldene Rössl“, ein Marienandachtsbild, das die französische Königin Isabeau ihrem Gemahl Karl VI. zum Neujahrstag 1404 schenkte (Abb. 146).⁹⁷⁴ Ob die 1734 im Innern des Sockels erwähnte Reliquie vom Mantel Mariens ursprünglich zu dem Bildwerk gehörte, ist nicht sicher, aber nicht auszuschließen.⁹⁷⁵

⁹⁷² Vgl. Kovacs, *l'orfèverie*, 1975.

⁹⁷³ Vgl. Hirschbiegel, *Ètrennes*, 2003. Die Praxis des Schenkens am Neujahrstag wurde nicht nur an den Höfen der Valois in Frankreich gepflegt, sondern auch anderswo, z.B. am englischen Hof, vgl. dazu Stratford, *Treasure*, 2012.

⁹⁷⁴ Paris, 1404, Altötting, Kapellstiftung, Schatzkammer der Heiligen Kapelle, H 62 cm, Gold, Silber vergoldet, getrieben und gegossen, Goldemail, Edelsteine, Perlen, vgl. AK Paris 2004, Nr. 95. Die Schenkung des „Goldenen Rössl“ ist durch eine Quelle im Inventar des französischen Kronschatzes belegt: Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 21446, f. 24, vgl. Hirschbiegel, *Ètrennes*, 2003, 452 f. Das Inventar entstand im Januar 1400 und ist nur in einer Abschrift des 18. Jhs. überliefert, vgl. Stratford, *Sammlungen*, 1995, 40 ff. Das Bayerische Nationalmuseum hat dem Werk anlässlich seiner Restaurierung 1995 eine eigene Ausstellung gewidmet, vgl. AK München 1995. Bereits kurz nach seiner Herstellung wurde das Werk an den Bruder der französischen Königin, Herzog Ludwig von Bayern-Ingolstadt, verpfändet und gelangte nach Bayern; 1509 wurde es dem Stift Altötting übereignet, vgl. AK München 1995, Nr. 1.

⁹⁷⁵ Bei den Restaurierungsarbeiten wurde die Reliquie 1992 gefunden, eingewickelt in Papier, das aus dem 20. Jh. stammt, vgl. Seelig u.a., *Beschreibung*, 1995, 289. Während Anton Legner von einer ursprünglich im Bildwerk verwahrten Reliquie ausgeht, hält Renate Eikelmann diese für eine Hinzufügung von 1734, vgl. Eikelmann, *Geschichte*, 1995, 55;

Die Tatsache, dass die Reliquie erst im 18. Jahrhundert genannt wird, spricht nicht für eine entsprechend späte Rekondierung des Heiltums, da es sich unsichtbar und unzugänglich im Hohlraum des Gewölbes der „Bühne“ befand – und sich übrigens noch heute befindet. Im Altöttinger Inventar von 1782 wird die Reliquie wiederum nicht erwähnt, ein Indiz dafür, dass sie zu dem Zeitpunkt aufgrund ihres verborgenen Depots wieder in Vergessenheit geraten war.⁹⁷⁶



Abb. 146 Sog. Goldenes Rössl, Altötting, Schatzkammer

hierin folgt ihr der Pariser Katalog von 2004, vgl. AK Paris 2004, Nr. 95. Vgl. Legner, Reliquien, 1995, 273. Der Wortlaut der Beschreibung von 1734: „*Goldenes Rössl: In diesem ganz guldenen und köstlichen unser Lieben Frauen Bildt, ist ein Heiligtumb von dem Mantel unser Lieben Frauen*“, Administrationsarchiv Altötting, Alte Registratur, 472, Nr. 16, vgl. Eikelmann, Geschichte, 1995, 55. In dem Dokument, das die Schenkung an Karl VI. bezeugt, wird keine Reliquie erwähnt, vgl. Anm. 29.

⁹⁷⁶ Vgl. Eikelmann, Geschichte, 1995, 55.

Das Bildwerk zeigt auf einer erhöhten, von Säulen getragenen Bühne die thronende, von zwei Engeln gekrönte Muttergottes in einer aus goldenem Rankwerk gefertigten Rosenlaube, umgeben von den als Kindern dargestellten heiligen Katharina, Johannes Ev. und Johannes d. T. sowie dem vor einem offenen Buch knienden König, der die Hände betend zusammengelegt hat, und einem ebenfalls knienden Begleiter mit Kronenhelm.⁹⁷⁷ Im „unteren Stockwerk“, zu dem seitlich zwei Treppen hinabführen, hält ein Page das Pferd des Königs bereit. Auch wenn die raffinierte Wirkung der goldschmiedetechnischen Bearbeitung und des in höchster Qualität verwandten Goldemails überwiegt, hat Simone Husemann zu Recht darauf hingewiesen, in dem Objekt mehr als nur ein luxuriöses Spielzeug für die königliche Sammlung zu sehen.⁹⁷⁸ Selbst wenn die Stoffreliquie erst eine spätere Zutat sein sollte, haben wir es beim „Goldenen Rössl“ vor allem mit einem Bild zu tun, das zur Andacht und Meditation mit einem persönlichen Bezug aufforderte und dessen Beauftragung durch die Königin womöglich auch vor dem Hintergrund der geistigen Erkrankung Karls VI. zu sehen ist.⁹⁷⁹ Den privaten Charakter des Bildwerks hat Rainer Kahsnitz hervorgehoben; in dem Zusammenhang wäre eine im Innern des „Goldenen Rössl“ geborgene Reliquie von besonderer Bedeutung.⁹⁸⁰ Wie Jenny Stratford dargelegt hat, befand sich das Werk gemeinsam mit anderen Kleinodien mit sakraler Ikonographie im Tour de Coin der Bastille, von denen einige für das Oratorium des Königs bestimmt waren; für das „Rössl“ ist das nicht belegt.⁹⁸¹ Gleichwohl müssen wir davon ausgehen, dass das Bildwerk keineswegs nur „profanen“ Zwecken, also dem persönlichen Kunstgenuss, diene, wofür neben der vorausgesetzten Reliquie und dem ausgesprochenen Andachtsbildcharakter ein weiter Grund anzuführen ist: Noch Jahrzehnte später fand das in opakem weißen Goldemail gearbeitete Inkarnat der Figuren, das wir an nahezu allen erhaltenen Objekten dieser Gruppe Pariser Schatzkunst um 1400 feststellen, seinen Reflex in der Tafelmalerei. So erscheint das Inkarnat der Madonna der rechten Tafel des Diptychons von Melun (um 1452/1460) von Jean

⁹⁷⁷ Zur Darstellung der Heiligen als Kinder vgl. Kahsnitz, *Kleinod*, 1995, 77 ff.; Sauerländer, *Kinder*, 1995.

⁹⁷⁸ Husemann, *Pretiosen*, 1999, 184.

⁹⁷⁹ Zur Ikonographie und seiner Verbindung zu Themen wie der *Virgo inter Virgines*, Maria im Rosenhaag und im Blumengarten sowie verwandter Themen vgl. Antoine, *vierge*, 2006, 433 ff.; Kahsnitz, *Kleinod*, 1995; dort auch der immer wieder herangezogene Vergleich mit der zweiseitigen Miniatur des Herzogs von Berry, der von den hll. Johannes d.T. und Andreas der thronenden Gottesmutter empfohlen wird: Brüssel, *Bibliothèque Royale*, Ms. 11060, f. 10 – 11 (*Les Très Belles Heures des Duc de Berry*), vgl. a.a.O., 82 und AK Paris 2004, Nr. 45.

⁹⁸⁰ Kahsnitz gibt zu bedenken, ob nicht in dem Karl VI. begleitenden Chevalier, evtl. auch in dem Pagen und sogar in dem Pferd Individuen aus dem persönlichen Umkreis des Königs dargestellt sind, vgl. a.a.O., 80 ff.

⁹⁸¹ Stratford, *Sammlungen*, 1995, 44.

Fouquet in eben dieser Farbigkeit, wodurch eine besondere Sphäre des Sakralen evoziert wird.⁹⁸²

Die visionäre Begegnung des Königs mit der Gottesmutter wird in einer differenzierten Mischung aus naturalistischen und fantastisch-irrealen Elementen dargestellt, die den sakralen Charakter im Sinn einer Heilserwartung Karls betonen. Das von Maria gehaltene Jesuskind neigt sich der hl. Katharina zu, um mit ihr die mystische Verlobung zu vollziehen, ein Thema, das im 14. Jahrhundert an Popularität gewinnt; gleichzeitig aber wendet sich das Kind auch zum König und versichert ihn so seiner Gunst und Gnade.⁹⁸³ Der Blick des Monarchen hingegen geht ins Unbestimmte, er scheint sich gerade vom vor ihm liegenden aufgeschlagenen Buch gelöst zu haben: ein deutliches Anzeichen dafür, dass es sich bei der Darstellung um eine innere Imagination handelt, wofür die immaterielle Präsenz des Goldes und des farbigen Emails sowie der zahlreichen Edelsteine ebenso spricht wie die unwirkliche Atmosphäre der gesamten Szenerie.⁹⁸⁴ Ganz naturalistisch hingegen erscheinen das Pferd und die Figuren in ihrer diesseitigen Körperlichkeit, die Treppen, die beide Ebenen des Objekts sinnfällig miteinander verbinden und die Säulen als tektonisch-nachvollziehbare Stützen für das „Obergeschoss“. Die Reliquie – vorausgesetzt, sie habe sich von Beginn an in dem Objekt gefunden – war unsichtbar und verstärkte wie ein Unterpfand die Vision des Königs sowie die vom Jesuskind gewährte Gunst. Falls das Heiltum doch erst zu einem späteren Zeitpunkt in dem Objekt deponiert wurde, spricht das für ein vergleichbares Empfinden beim Anblick des Werkes, das man aufgrund seiner erkannten Andachts-Ikonographie dann offensichtlich problemlos in ein Reliquiar verwandeln wollte und konnte.

Für das ursprüngliche Vorhandensein der Reliquie spricht zudem ein weiteres Objekt, das engste künstlerische Verwandtschaft mit dem „Goldenen Rössl“ aufwies und nur in einem Gemälde des 18. Jahrhunderts überliefert ist. Die Ikonographie ist hingegen weniger privat, dafür traditioneller. Wie dem Gemälde zu entnehmen ist, handelte es sich ebenfalls um ein in aufwändiger Goldemailtechnik gefertigtes

⁹⁸² Vgl. Kuhrmann-Schwarz, *Regina*, 2017, 75. Eine interessante, aber hier nicht zu klärende Frage ist in dem Zusammenhang, ob es auch Verbindungen ganz allgemeiner Art zu den Schönen Madonnen gibt; die Krumauer Madonna in Wien (Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer) etwa zeichnet sich wie die Maria im „Goldenen Rössl“ durch Blattgoldauflagen am Haar, ein blasses Inkarnat und ehemals weiße, mit Blau verzierte Gewandung aus, vgl. AK Köln 1978, Bd. 2, 686.

⁹⁸³ Zum Thema der mystischen Verlobung vgl. Kahsnitz, Kleinod, 1995, 75 ff.

⁹⁸⁴ Wenn auch stilistisch nicht vergleichbar hat Jan van Eyck in seinem rund dreißig Jahre später entstandenen Gemälde, das den Kanoniker van der Paele vor der thronenden Maria zeigt, mit ähnlichen Mitteln die Atmosphäre einer inneren Vision geschaffen; 1436, Brügge, Groeningemuseum, vgl. Borchert, *Primitives*, 2014, 19 ff.

Marienbild, das die von den knienden Figuren König Karls VI. und seiner Gemahlin, der Königin Isabeau, verehrte thronende Gottesmutter zeigte; beide wurden von Heiligen empfohlen, der König vom hl. Georg, die Königin von der hl. Elisabeth (Abb. 147).⁹⁸⁵ Das Jesuskind neigte sich dem König zu und schien ihm – dem Gemälde nach zu urteilen – die Krone aufzusetzen. Maria thronte wie im „Goldenen Rössl“ in einer aus Gold, Edelsteinen und Perlen gebildeten Blumenlaube. Neben den beiden Heiligen waren zwei Engel zu sehen; an der Frontseite befanden sich zwei weitere, musizierende Engel, die rechts und links eines ovalen Reliquienfachs knieten, das mit einem transparenten Material geschlossen war, hinter dem zu lesen ist: „DR DIGITO S. LAURENTII“. Man blickte also nicht auf die Reliquie, sondern auf die beigegebene Authentik.



Abb. 147 Unbekannter Künstler, Gemälde eines Reliquiars, München, Bayerisches Nationalmuseum

⁹⁸⁵ Um 1400, ehemals Ingolstadt, Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, 1801 eingeschmolzen. Die Maße des verlorenen Futterals haben sich überliefert: ca. 58 x 33 cm, vgl. AK München 1995, Nr. 2; AK Paris 2004, Nr. 94. Zum Gemälde: Bayerisch, 18. Jh., München, Bayerisches Nationalmuseum, Öl auf Leinwand, 47,5 x 39 cm (mit Rahmen).

Das kostbare Werk gehörte wie das „Goldene Rössl“ zu den an Ludwig den Bärtigen verpfändeten Schatzstücken und gelangte mit diesem nach Bayern. 1469 wird das Objekt im Schatzverzeichnis der Ingolstädter Liebfrauenkirche verzeichnet.⁹⁸⁶ In Frankreich wurde es im selben Inventar wie das Altöttinger Werk erwähnt, wobei auch das Reliquienfach genannt wird: „... et ou milieu a un Reliquaire que deux angelos tiennent...“.⁹⁸⁷ Der demonstrative Charakter des Objekts zeigt sich darin, dass wir es hier nicht mit einer Imagination und einer konkreten, einmaligen „Szene“ zu tun haben, wie es beim „Goldenen Rössl“ der Fall ist. Die Ikonographie ist traditionell: Zwei „Stifter“ werden von ihren Schutzheiligen der Muttergottes empfohlen, ein Bildtyp, der weit verbreitet und in allen Gattungen gebräuchlich war. Prominentes und zeitgenössisches Beispiel sind die Skulpturen von Jean de Marville und Claus Sluter am Portal der Kirche von Champmol, wo die knienden Gewändefiguren Philipps des Kühnen und Margaretes von Flandern sich im Gebet der Madonna am Trumeaupfeiler zuwenden und von „ihren“ Heiligen, Johannes d.T. und Elisabeth, empfohlen werden.⁹⁸⁸ Hinzu kommt, dass am Reliquiar das Jesuskind dem König die Krone auf das Haupt setzt, dieser dadurch quasi die Legimitation seiner Königswürde durch Christus erhält; eine Ikonographie, die an das weiter oben besprochene Altarbild in der Marienkapelle von Burg Karlstein erinnert.⁹⁸⁹ Die Darstellung der Fürbitte bei gleichzeitiger Demonstration der von Gott verliehenen Königswürde erhielt ihre Steigerung durch das an der Vorderseite präsentierte Heiltum bzw. dessen *cedula* und machte aus dem Bildwerk ein Reliquiar. Vorausgesetzt, die auf dem Gemälde sichtbare *cedula* gehörte zum Originalbestand und ist nicht zu einem späteren Zeitpunkt eingesetzt worden, wäre mit einer Reliquie des Erzmärtyrers Laurentius sowohl dem Gebet Karls und Isabeaus als auch der vom Jesuskind gewährten Königswürde eine besonders große Nachdrücklichkeit verliehen worden. Die Frage nach der ursprünglichen Verwendung des Werks ist nicht eindeutig zu beantworten; zwar befand es sich, wie das „Goldene Rössl“, im Kronschatz der französischen Könige, doch finden wir keine Nachricht, wie es dort hineingekommen ist; als eins der üblichen Neujahrsgeschenke konnte es bisher nicht identifiziert werden.⁹⁹⁰ So ist zu überlegen, ob dieses „Joyau“ nicht womöglich ursprünglich im sakralen Umfeld seinen Platz hatte, möglicherweise im

⁹⁸⁶ Vgl. AK München 1995, Nr. 2.

⁹⁸⁷ Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 21446, f. 21 – 23. Hier wird die Figur links als „saint Georges“ bezeichnet. Da er außerdem Ordensabzeichen des 1390 in Burgund gegründeten Georgsordens trägt, ist er hier wohl gleichzeitig als Ritter dieses Ordens dargestellt.

⁹⁸⁸ Entstanden zwischen 1385 und 1401, vgl. Prochno, Kartause, 2002, 22 ff.; dies., Le portail, 2004; Grandmontagne, Sluter, 2005.

⁹⁸⁹ Siehe oben

⁹⁹⁰ Siehe oben Anm. 974.

Kontext des erwähnten Ritterordens, als dessen Mitglied die Figur des hl. Georg hier erscheint. In dem Fall wäre das Bildwerk schon kurz nach seiner Entstehung in den königlichen Schatz gelangt, allerdings nur, um wiederum bald darauf nach Bayern verbracht zu werden.



Abb. 148 Dornenreliquiar, London, The British Museum, The Waddesdon Bequest

Eine Steigerung in mehrfacher Hinsicht gegenüber dem „Goldenen Rössl“ und dem ehemals in Ingolstadt befindlichen Marienbild stellt das Reliquiar für einen Dorn der Dornenkrone in London dar (Abb. 148). Der goldschmiedetechnische Aufwand ist bei diesem Werk besonders hoch, entsprechend der bedeutenden Reliquie, für die es angefertigt wurde.⁹⁹¹

⁹⁹¹ 1390 – 1397, London, The British Museum, The Waddesdon Bequest; Gold, Email, Bergkristall, Edelsteine, Perlen; H 30,5 cm, vgl. AK Baltimore u.a., 2010, Nr. 54; Cherry, Reliquary, 2010; Kovacs, L'age d'or, 2004, Nr. 3;

Dem komplexen Materialeinsatz unter reicher Verwendung des „email en ronde bosse“ erscheint die vielfigurige Ikonographie mit ihrem auf die demonstrativ präsentierte Reliquie bezogenen Programm angemessen. Zentraler Bestandteil des Reliquiars ist ein oben rundbogig gestaltetes „tableau“, kostbar mit Perlen und Rubinen gerahmt, in dessen innerer, durch eine Bergkristallplatte geschlossene Nische der thronende, in opak-weißem Goldemail gefertigte Weltenrichter auf dem Regenbogen erscheint. Hinter dem wundenweisenden Christus, dessen Füße auf einer weißen Sphaira ruhen, ist das Kreuz zu erkennen, während von oben zwei Engel die Dornenkrone und weitere *arma* herbeibringen. Diese nehmen Bezug auf den großen Dorn, der vertikal in der Mitte vor Christus aufragt und das religiös-inhaltliche wie formale Zentrum des ganzen Objekts bildet. Unterhalb der Christusfigur und gemeinsam mit ihr eine Deesis-Gruppe bildend knien rechts der betende Johannes d.T. und links Maria, deren rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger nach unten zum Fuß des Dorns, aber auch zu der am Sockel des Reliquiars dargestellten Auferweckung der Toten weist und als Fürbitterin bei ihrem Sohn um Gnade bittet. Rund um die auf einer grün emaillierten Landschaftsabbreviatur nach oben strebenden auferweckten Toten ist der Sockel in Form einer turm- und zinnenbewehrten Festung gebildet, auf der posaunblasende Engel zum Jüngsten Gericht rufen. Die Mitteltafel mit dem Weltenrichter und dem Dorn wird seitlich von den ebenfalls weiß emaillierten Halbfiguren der Apostel umgeben. Den oberen Abschluss bildet die Figur Gottvaters, der von zwei Engeln verehrt wird und von einer edelsteinbesetzten Strahlenglorie umgeben ist. Eine ursprünglich anzunehmende Taube als Symbol des Heiligen Geistes ist wohl verloren.⁹⁹² Zwischen den Auferstehenden und dem mittleren Schrein mit der Reliquie ist eine Inschrifttafel angebracht, auf der zu lesen ist: *Ista est una spinea corone Domini nostri ihesu xpisti*. Auf dem Sockel sind zwei emaillierte rechteckige Felder angebracht, die das bis 1397 gebräuchliche Wappen des Jean de Berry zeigen, was sowohl einen Hinweis auf den Auftraggeber (und Besitzer?) als auch ein Datum *ante quem* für die Herstellung ergibt.⁹⁹³

Die Rückseite ist ebenfalls „funktional“ gestaltet (Abb. 149): In die Mitteltafel sind rückwärtig zwei Flügeltüren eingelassen, die links den

⁹⁹² Vgl.

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=562294001&objectId=42845&partId=1

⁹⁹³ Vgl. AK Baltimore u.a. 2010, Nr. 54. Die früher geäußerte Vermutung, das Reliquiar sei 1401 aus den Restbeständen einer Krone hergestellt, ist damit widerlegt, vgl. Eikelmann, Goldemail, 1995, 118. Auch Tammen, Dorn, 2005, 196 f. und Anm. 32 geht noch von der Umarbeitung eines Kronenreliquiars aus und bescheinigt dem Londoner Objekt eine „dramatische Präsentationsform“. Von Dramatik kann aber eigentlich nicht die Rede sein, da das Bildprogramm schlicht das Heilsgeschehen abbildet.

Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen, rechts den hl. Christopherus mit dem Jesuskind zeigen. Während die Figuren in einem raumgreifenden, teils über die Rahmung hinausreichenden Relief wiedergeben sind, sind der Grund und die Flügel des Erzengels in feinsten Punktpunzierung gestaltet.⁹⁹⁴ Öffnet man die Türen, sieht man sich einer Nische gegenüber, die heute mit modernem Glas geschlossen ist – möglicherweise befanden sich hier weitere Reliquien, z.B. im Zusammenhang mit einem Vera-Ikon-Bild, worauf das oben angebrachte Bild des Hauptes Christi in einer Sonnengloriole hinweisen mag.⁹⁹⁵



Abb. 149 Dornenreliquiar, Rückseite, London, The British Museum, The Waddesdon Bequest

⁹⁹⁴ Zur Technik vgl. Stratford, *De opere*, 1995.

⁹⁹⁵ Vgl. Tait, *Catalogue*, 1986, s. Weblink Anm. 50

Aufgrund der am Sockel angebrachten Wappen kann man Jean de France (1340 bis 1416), den Onkel Karls VI. und Herzog von Berry, als Auftraggeber und höchstwahrscheinlich als ersten Besitzer des Reliquiars identifizieren. Mit dem Herzog haben wir eine der faszinierendsten Persönlichkeit des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts vor uns, der als bedeutender Mäzen, Stifter und Sammler von Reliquien und luxuriöser Kunstwerke, vor allem kostbar illuminiertes Handschriften, in die Geschichte eingegangen ist.⁹⁹⁶ Da das Objekt in keinem der ab 1401 erstellten Inventare der herzoglichen Sammlungen erwähnt ist, kann man davon ausgehen, dass es bereits vorher in andere Hände geriet, höchstwahrscheinlich als Geschenk. Den potentiellen Empfänger kann man aufgrund fehlender Quellen nur vermuten, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass das Dornenreliquiar an den burgundischen Hof gelangte, denn 1544 wird es erstmals als im Besitz der Habsburger in Wien erwähnt; durch die 1477 geschlossene Ehe zwischen Maria von Burgund, der Erbin Karls des Kühnen, im Jahr 1477 und dem österreichischen Erzherzog Maximilian I. könnte das Werk, wie zahlreiche andere auch, von Dijon nach Wien gelangt sein.⁹⁹⁷

Das kostbare Werk steht beispielhaft für die bildnerische Kreativität, die die Kunst um 1400 generell auszeichnet, und die hier, bei einem Meisterwerk der französischen Hofkunst, besonders deutlich hervortritt. Das Ostensorium changiert zwischen allen Gattungen und spielt mit einer vorher unbekanntem, jedenfalls nicht so deutlich zu Tage tretenden Ästhetisierung der Materialien. Das opake Weiß der Figuren, Gewänder und Inkarnate, unterbrochen nur von Gold und sparsamst eingesetzten Farben an Details in den Textilien und einzelnen Körperpartien, erinnert nicht nur unmittelbar an Elfenbeinfiguren, sondern auch an monochrome, nicht oder nur teilweise gefasste weiße Alabaster-, Kalkstein- oder Marmorskulpturen und versetzt das vergleichsweise kleine Objekt in eine Sphäre des Monumentalen.⁹⁹⁸ Gleichzeitig erscheint das gesamte Werk wie ein Tafelbild oder eine Miniatur, indem es im Mittelschrein deren typische Bildorganisation aus zentraler, flächiger

⁹⁹⁶ Zu Jean de Berry ganz allgemein vgl. Stein, Patronage, 2009; vgl. AK Paris 2012; AK Nijmegen 2005; AK Bourges 2004.

⁹⁹⁷ Unter anderem Objekte des Ordens vom Goldenen Vlies wie das ebenfalls aus dem Besitz des Herzogs von Berry stammende spätere Schwurkreuz, vgl. unten. Die weitere Geschichte des Reliquiars ist abenteuerlich, da es in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. in der Geistlichen Schatzkammer in Wien in betrügerischer Absicht durch eine Kopie ersetzt wurde; das Original gelangte in die Sammlung Rothschild und 1899 in das British Museum, vgl. Eikelmann, Goldemail, 1995, 118; Tait, Catalogue, 1986, s. Weblink Anm. 50.

⁹⁹⁸ Vgl. z.B. die aus der Sammlung des Jean de Berry stammende thronende Madonna in der Schatzkammer der Kathedrale von Burgos, bei der das Christuskund und das Gesicht Mariens aus Elfenbein gearbeitet sind, vgl. AK Paris 2004, Nr. 46. Zum Thema der im 14. Jh. aufkommenden monochromen oder materialsichtigen Skulpturen vgl. Grandmontagne, Farbe, 2009.

Darstellung und ornamentaler Rahmung zitiert.⁹⁹⁹ Als Vergleichsbeispiel sei hier ein Blatt aus dem um 1400 entstandenen Missale der Sainte-Chapelle in Paris angeführt, das die Kreuzigung in Form einer „Tafel“, umgeben von einem ornamentalen Rahmen, zeigt (Abb. 150).

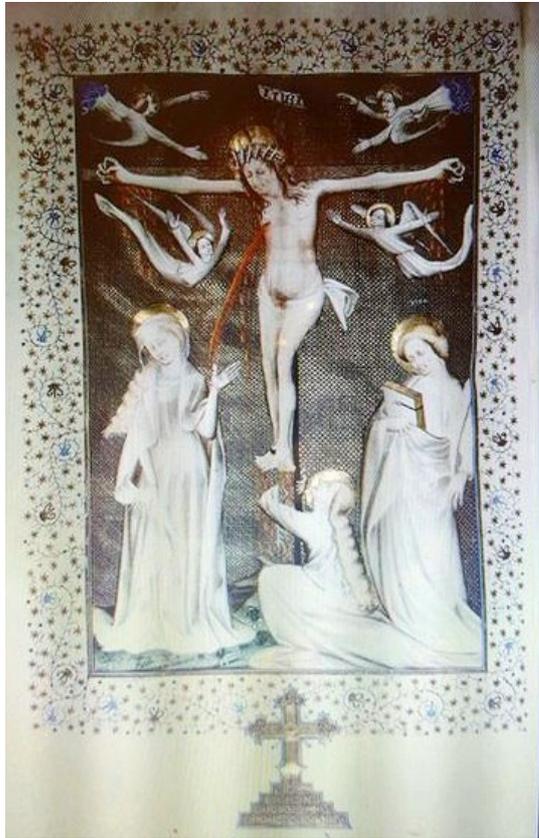


Abb. 150 Kreuzigung, Missale, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, inv. Ms 9125, f. 177 v

Bezeichnenderweise sind die Figuren als Grisailen aufgefasst, was eine auffallende Analogie zu den opak-weißen Figuren der Pariser Goldemailplastik bedeutet.¹⁰⁰⁰ Die seitlich begleitenden Apostel, die Auferstehenden und posauneblasenden Engel am Sockel sowie die Figur Gottvaters wiederum geben dem Reliquiar eine plastische Qualität, die unmittelbar an ein skulpturales Ambiente denken lässt. Angesichts der Deesis mit dem thronenden Christus und den beiden Assistenzfiguren im Zentrum sowie den begleitenden Aposteln mag man direkt an

⁹⁹⁹ Darin vergleichbar dem allerdings im 16. Jh. stark umgearbeiteten Reliquiar in Montalto, Museo Sistino Vescovile, vgl. AK Paris 2004, Nr. 99. Anders hingegen in der Auffassung ist das Reliquiar (?) aus dem Heilig-Geist-Orden im Pariser Louvre. Das Goldemail-Werk ist im traditionellen Stil eines Ostensoriums gearbeitet und wohl um 1380 - 1390 in Paris entstanden, vgl. AK Paris 2004, Nr. 88.

¹⁰⁰⁰ Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, inv. Ms 9125, f. 177 v, vgl. AK Dijon 2004, Nr. 42. Natürlich gab es bereits früher Darstellungen in Grisailletechnik, etwa bei Jean Le Noir im Psalter der Bonne de Luxembourg, Paris, vor 1349, heute in New York, Metropolitan Museum, Inv. 69.86. Zum Thema der Grisaillemalerei allgemein vgl. Itzel, Stein, 2004.

Portalsituationen mit Tympanon und Gewändefiguren denken, die hier assoziiert werden.¹⁰⁰¹

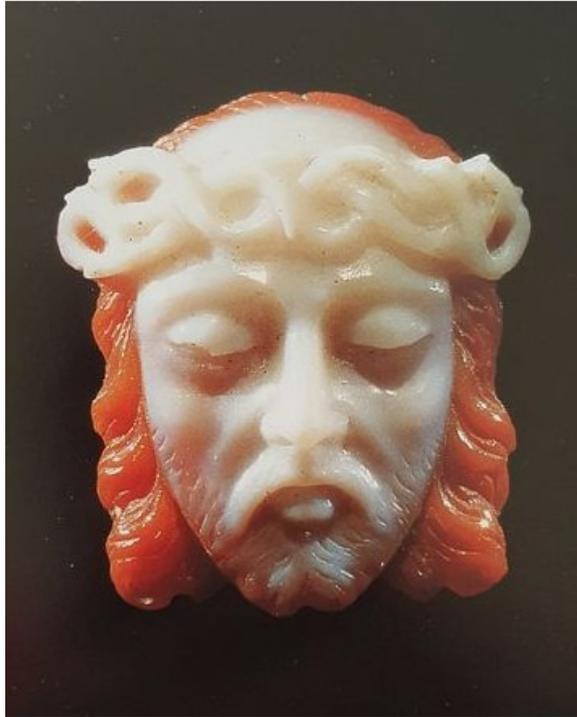


Abb. 151 Antlitz Christi, München, Bayerisches Nationalmuseum

Mit dem delikaten Spiel des Erscheinungsbildes wird nicht nur der Kostbarkeit der Reliquie Rechnung getragen, die sinnfällig im Zentrum des Jüngsten Gerichts als Hinweis auf die durch die Passion und Kreuzigung erlöste Menschheit aufgepflanzt ist, sondern auch ein ästhetischer Anspruch befriedigt, der aus dem Reliquiar ein „Joyau“ macht, das dem Herzog sowohl zur Andacht als auch zum Genuss eines vollendeten, als „Kunstwerk“ wahrgenommenen sakralen Gegenstands zur Verfügung stand.¹⁰⁰² Dass sich beides nicht gegenseitig ausschloss, sondern in der Person des Jean de Berry miteinander vereinbar war, ja sich gegenseitig ergänzen konnte, zeigt einerseits die Vorliebe des Herzogs für prachtvoll illuminierte Handschriften und luxuriöse Objekte der Schatzkunst, andererseits die Tatsache, dass Jean im Besitz von vier Dornen der Dornenkrone Christi war, die als Geschenk seines Bruders

¹⁰⁰¹ Die Weltgerichtsikonographie mit den Aposteln als Assistenzfiguren ist im Mittelalter ein weit verbreitetes Thema im Skulpturenprogramm an Portalen, nur ein Beispiel von vielen ist das Weltgerichtportal an der Kathedrale von Notre Dame in Paris, 1220 – 1230, vgl. Kurmann, *Redemptor*, 2007; Börner, *Studien*, 1998. Auch im Spätmittelalter ist das Programm präsent, so z.B. am Hauptportal des Berner Münsters, 2. Hälfte des 15. Jhs., vgl. Furrer, *Weltgericht*, 1993.

¹⁰⁰² Die Bezeichnung „Joyau“ (also „Juwel“ oder „Kleinod“) taucht in den französischen Inventaren wiederholt auf und wird sowohl für Objekte der Schatzkunst sakralen wie profanen Charakters verwendet, vgl. Hirschbiegel, *Etrennes*, 2003, 144 ff. mit zahlreichen Beispielen.

Karl V. aus dem Besitz der Pariser Sainte-Chapelle stammten und die er als Geschenke an seine eigene Sainte-Chapelle in Bourges weiterreichte – bis auf den einen, für den er das Londoner Reliquiar in Auftrag gab.¹⁰⁰³

Die Ästhetisierung des Reliquienkultes zeigt sich somit als ein typisches Merkmal der Heiliumsverehrung im Umfeld der französischen Hofkunst der Jahre um 1400. Natürlich hat man auch bereits früher Skulpturen, Malereien oder Werke der Schatzkunst wegen ihrer künstlerischen und handwerklichen Qualität gelobt und geschätzt, aber die Vermengung eines profanen, auf den Material- und Kunstwert abzielenden Anspruches mit der Verwirklichung von Vorstellungen, die eng mit privater Devotion und Andacht zu tun haben, war am Ende des 14. Jahrhunderts ein relativ neues Phänomen.¹⁰⁰⁴ Dieses Bewusstwerden einer spezifischen künstlerischen Qualität zeigt sich allenthalben in der sakralen Kunst, was sich nicht nur an spektakulären Objekten der Pariser Goldemailplastik wie den besprochenen ablesen lässt,¹⁰⁰⁵ sondern auch an kleinstformatigen Pretiosen wie dem Onyx-Kameo in Florenz, das den von einem Engel gehaltenen toten Christus im strengen Schwarz-Weiß-Kontrast zeigt oder dem vergleichbaren, mit Dornenkrone ausgestatteten *Vera Ikon*, das als winziges, unter Verwendung kostbarster Werkstoffe und in subtiler Farbigkeit gearbeitetes Kunstwerk die Fähigkeit des Steinschneiders und Goldschmieds vereinigt und ein Heiliums-Kleinod darstellt, das der andächtigen Verehrung und dem neuen Bewusstsein für Materialität gleichermaßen gerecht wird (Abb. 151).¹⁰⁰⁶ Zugleich

¹⁰⁰³ vgl. Tait, Catalogue, 1986, siehe Link in Anm. 50. Natürlich wissen wir nicht genau, ob der Herzog das Londoner Reliquiar für seine persönliche Andacht und seinen Kunstgeschmack anfertigen ließ; die Tatsache, dass es – möglicherweise schon früh - in den Besitz der Herzöge von Burgund gelangte, lässt aber darauf schließen. Zu den Inventarbüchern Jeans zwischen 1401 und 1416 vgl. Hirschbiegel, *Étrennes*, 2003, 246; Autrand, Jean, 2000, 465 ff., 482 ff.; Guiffrey (Hg.), *Inventaires*, 1894 – 1896, passim.

¹⁰⁰⁴ So bereits in den *Libri Carolini*, wo das Können des Künstlers für die Schönheit des Bildwerks verantwortlich gemacht wird: „*imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*“, zitiert nach Eco, *Kunst*, 1998 (4. Auflage), 159. Vgl. allgemein zum Thema Legner, *artifex*, 2009 und Legner, *Ikon*, 1978, 233.

¹⁰⁰⁵ In dem Zusammenhang darf der Kalvarienberg, das Neujahrsgeschenk Margaretes von Flandern an ihren Gemahl Philipp den Kühnen nicht unerwähnt bleiben (Esztergom, Diözesanmuseum). Zu nennen sind auch die in Spanien befindlichen Beispiele, vgl. Domenhge i Mesquida, *circulation*, 2014.

¹⁰⁰⁶ Geschnittener Onyx, Frankreich (?), um 1400, Florenz, Museo degli Argenti; Fassung Gold, emailiert, Mitte 17. Jh., 7 x 7,5 cm, vgl. AK Paris 2004, Nr. 150 und AK München 1995, Nr. 14. Geschnittener zweischichtiger Achat, an der Rückseite eine in vier Kompartimente geteilte goldene oder vergoldete Platte, Frankreich, um 1400, München, Bayerisches Nationalmuseum, 1,6 x 1,2 cm, vgl. AK Paris 2004, Nr. 152 und AK München 1995, Nr. 15. Die in dem Florentiner Onyx zum Ausdruck kommende Vorliebe für Schwarz-Weiß-Kontraste findet sich nicht in der Mikro-Kunst geschnittener Steine, sondern auch in großformatigen Werken wie z.B. dem Grabmal des Herzogs Philipps des Kühnen in Dijon (1384 – 1410) mit seinem Materialmix aus schwarzem und weißem Marmor, weißem Alabaster, Gold und polychromer Fassung, vgl. AK Dijon 2004, Nr. 80 – 83; Prochno, *Kartause*, 2003, 93 ff.; oder der ebenfalls aus schwarzem und weißem Marmor gearbeiteten Figur der Marie de Bourbon im Louvre (Paris, nach 1401), vgl. AK Paris 2004, Nr. 155.

wird deutlich, dass das sakrale Objekt generell an „Intimität“ gewinnt, was auch einen individuelleren Umgang mit ihm voraussetzt und die Beziehung zwischen „Betrachter“ (den man jetzt vielleicht tatsächlich so nennen kann) und Bild, damit auch zur Reliquie, persönlicher gestaltet.¹⁰⁰⁷

Reliquienkreuze und Passion

Neben den Meisterwerken der Pariser Goldmailkunst und verwandten, kleinformigen Objekten mag in den Jahren um 1400 die enge Verzahnung des Sakralen mit dem Pretiosenhaften kaum eine andere Gruppe besser bezeugen als die der Reliquienkreuze. Als Beispiel sei hier das sog. Schwurkreuz des Ordens vom Goldenen Vlies genannt, das sich heute in der Weltlichen Schatzkammer in Wien befindet (Abb. 152).¹⁰⁰⁸ Ursprünglich war das Kreuz im Besitz des bereits mehrfach genannten Herzogs von Berry, wie aus dem Wappen hervorgeht, das auf dem erhaltenen Lederetui für das Kreuz angebracht ist.¹⁰⁰⁹ Zu einem unbekanntem Zeitpunkt gelangte das Kreuz in den Besitz der burgundischen Herzöge.¹⁰¹⁰ Phillip der Gute ließ einen neuen Fuß anfertigen, der in Maßen und Form dem ursprünglichen entsprochen haben muss, da das originale Futteral nach wie vor passt.¹⁰¹¹

Im Zusammenhang mit dem Aufnahmezeremoniell in den 1430 von Phillip dem Guten gegründeten Orden des Goldenen Vlieses wird das Kreuz erstmals im Ordensprotokoll vom 15. Mai 1468 genannt: „... *et leurs mains mises sur le missel et sur la petite croix que porte mondit*

¹⁰⁰⁷ Die zunehmende Ästhetisierung von Materialien und Erscheinungsbildern verdeutlicht Renate Prochno in ihrer Anmerkung zur Engelskapelle der Kartause von Champmol: „Die Kapelle muss wie ein überdimensionales ‚joyau‘ gewirkt haben. Das polierte Holz und das goldene Gewölbe gaben den warmen Grundton an, der durch blaue und weiße Akzente belebt wurde: das Blau der Rippen und Dienste, die farbigen Fliesen, das weiße Beinretabel auf dem Altar, und einige Skulpturen (...). Weitere farbige Akzente wurden durch die farbig verglasten Fenster gesetzt“, Prochno, Kartause, 2003, 158.

¹⁰⁰⁸ Kreuz: spätes 14. Jh. / um 1400. Fuß: aufgrund der angebrachten Wappen zwischen 1453 und 1467.; Gold, Perlen, Saphire, Rubine, Höhe 36 cm, vgl. Fillitz, Schatz, 1988, 22 f., Nr. 1; Salet, croix, 1974; ders., croix, 1965.

¹⁰⁰⁹ Wien, Kunsthistorisches Museum; vgl. Salet, croix, 1974, 88. Das Kreuz wird im ersten Inventar des herzoglichen Besitzes von 1401 genannt: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 11496, f. 88, vgl. Salet, croix, 1974, 89; Guiffrey, inventaires, 1894 – 1896, 144.

¹⁰¹⁰ Salet, croix, 1974, 92, vermutet, dass das Kreuz bereits 1403 an Philipp den Guten verschenkt worden ist.

¹⁰¹¹ Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AOGV, Akten, Karton 1, vgl. Dünnebeil (Hg.), Protokollbücher, Bd. 1, 2002, Anm. 18; Bereits bei der ersten Zusammenkunft des Ordenskapitels im Jahr 1431 in Lille wurde ein Kreuz zum Schwur benutzt, vgl. Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AOGV, Akten, Karton 1, f. 2 r., vgl. a.a.O., 31; vgl. auch Fillitz, Schatz, 1988, 22 f., Nr. 1, demnach handelte es sich nicht um das Wiener Kreuz.

seigneur en laquelle est richement enchassée une pièce de la sainte vraye croix notre Seigneur,...“.¹⁰¹²



Abb. 152 Schwurkreuz des Ordens vom Goldenen Vlies, Wien, Weltliche Schatzkammer

Am 6. Mai 1473 wird es erneut genannt: „*A ce jour avoit oudit chappitre mis sur la tabel y ordonne devant lesdits officiers une belle riche croix d’or, ou estat enchassée richement une piece de la vraie croix Nostre Seigneur et benoit sauveur Jhesu Christ*“.¹⁰¹³ Frappierend ist die außerordentliche Schlichtheit des Kreuzes: Während die Rückseite vollkommen bild- und dekorlos ist und allein die polierte Oberfläche des Goldes zeigt, ist die Vorderseite mit Edelsteinen geschmückt, die am Längs- und Querbalken

¹⁰¹² Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AOGV, Akten, Karton 1, f. 59 v., vgl. Dünnebeil, Protokollbücher, Bd. 2, 2003, 129; Salet, *croix*, 1974, 78.

¹⁰¹³ Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AOGV, Akten, Karton 1, 15 v. – 16 r., vgl. Dünnebeil, Protokollbücher, Bd. 3, 2009, 69.

des Kreuzes aus aneinander gereihten, rautenförmigen Saphiren bestehen. Die die Rautenform aufnehmenden Balkenenden sind mit vier ovalen Rubinen besetzt und zusätzlich, wie auch die Kreuzvierung, durch Perlen betont. Auch hier ist der Goldgrund ohne weitere Bearbeitung durch Schraffur oder Punzierung völlig glatt gelassen. Dass das Kreuz eine Reliquie enthält, ist kaum zu sehen: Sie befindet sich unsichtbar in dem Objekt geborgen; bei genauem Hinsehen entdeckt man auf der Vorderseite rings um die Vierung, dabei jeweils zwei Saphire der Kreuzarme umfassend, ein in das Gold ausgeschnittenes und wieder eingesetztes Kompartiment, hinter dem sich das Heiltum verbirgt. Ob die Kreuzreliquie bereits von Anfang an Bestandteil des Werkes war, ist nicht zu sagen; Salet hält es für möglich, dass sie erst später, als sich das Kreuz im Besitz der Herzöge von Burgund befand, integriert wurde.¹⁰¹⁴ Es ist aber wahrscheinlich, dass das kostbare Kreuz von Anfang an mit dem Heiltum ausgestattet gewesen ist, auch wenn die Reliquie im Inventar des Herzogs nicht erwähnt wird. Das verwundert nicht, da sie nicht sichtbar war – eine Parallele zum „Goldenen Rössl“ in Altötting, in dem die Mantelreliquie ebenfalls unsichtbar verborgen ist und deshalb in den mittelalterlichen Quellen Erwähnung fand.¹⁰¹⁵

Die Abstraktheit des Wiener Kreuzes ist frappierend und in ihrer Radikalität unter den erhaltenen zeitgenössischen Objekten einmalig.¹⁰¹⁶ Kein figürliches Bild, kein Zeichen, nicht einmal ornamentaler Schmuck bereichern das Schwurkreuz, dessen Wirkung einzig in der schimmernden Goldoberfläche und den parataktisch aneinandergereihten Edelsteinen sowie der Perlen besteht; der Eindruck stellt sich ein, das Kreuz nehme Bezug auf frühmittelalterliche Gemmenkreuze, die seit dem frühen 13. Jahrhundert mehr und mehr durch andere Kreuzformen ersetzt wurden.¹⁰¹⁷ Der Symbolik der Steine wurde bei der Herstellung (und Beauftragung?) offensichtlich eine wichtige Rolle zugemessen: Der blaue Saphir steht in der Tradition der *cruces gemmatae* ganz allgemein für die himmlische Sphäre, während der Rubin die Passion, speziell das Blut Christi vergegenwärtigt.¹⁰¹⁸ Perlen wiederum spielen auf das Perlenvergleichnis bei Matth. 13, 45 f. sowie generell auf die Heilsgeschichte und das Gesetz Gottes an.¹⁰¹⁹ Die

¹⁰¹⁴ Vgl. Salet, *croix*, 1974, 93.

¹⁰¹⁵ Siehe oben.

¹⁰¹⁶ Vgl. Stratforf, *De opere*, 1995, 131.

¹⁰¹⁷ Vgl. dazu Toussaint, *Kreuzreliquie*, 2010, 76.

¹⁰¹⁸ Vgl. Meier, *Gemma*, 1977; dies., *Edelsteinallegorese*, 1978; Jülich, *Gemmenkreuze*, 1986/1987; Henze, *Edelsteinallegorese*, 1991. Die theologisch-christliche Auslegung der Eigenschaften und Farbigkeit von Edelsteinen ist auch nach 1200 nicht abgerissen und vor allem im 14. Jh. weiter fortgeschrieben worden, vgl. dazu vor allem Meier, *Edelsteinallegorese*, 1978. Natürlich schwingen bei der Verwendung von Edelsteinen auch immer Vorstellungen des Himmlischen Jerusalem nach Apk. 21, 15 ff. mit.

¹⁰¹⁹ A.a.O., 186.

Gemmenkreuze beriefen sich in ihrer Symbolik auf Mt. 24, 30 und galten als Zeichen der Parusie. Mit seiner bildlosen, auf Symbole konzentrierten Gestalt erscheint das Wiener Kreuz als *crux gemmata* in genau diesem Sinn, wobei die ausgesuchte und stringente Schmuckform der Steine und Perlen den Charakter des Kreuzes als luxuriöses *joyau* unterstreicht. Für die Kreuzreliquie, unsichtbar und für Nichteingeweihte kaum zu entdecken, wurde ein ihrer Kostbarkeit und Vornehmheit adäquates Gehäuse geschaffen, das auf Bilder völlig verzichten konnte, da die verwandten Materialien für sich allein auf das eingeschlossene Heilium verwiesen – das Kreuz, das Gold und die Edelsteine sind die „Bilder“, die auf die Reliquie Bezug nehmen.

Dass die Verwendung bildloser Kreuze im Zusammenhang mit Reliquien vom „Wahren Kreuz“ in der zeitgenössischen Frömmigkeit keine Seltenheit darstellte, zeigt nicht nur der Vergleich mit dem um 1380 – 1400 datierten Kreuz in Santiago de Compostela.¹⁰²⁰ Auch die Gegenüberstellung mit Werken der Buchmalerei kann dies belegen, wobei wir abermals zu Jean de Berry zurückkehren: In seinen „Belles Heures“ findet sich innerhalb der Illustration der Geschichte der Jerusalemer Kreuzreliquie eine Miniatur, auf der Kaiser Heraklius und seine Begleiter zu sehen sind, die nach erfolgreicher Rückeroberung der Reliquie das Kreuz verehren.¹⁰²¹ Dieses ist als *crux gemmata* gestaltet, steht auf einem Altar und ist bezüglich seines Edelsteinbesatzes unmittelbar mit dem Wiener Kreuz verwandt; wäre es nicht in der Miniatur als Doppelkreuz gestaltet, hätte man in der Illustration des Stundenbuches ein Porträt des Kreuzes in der Wiener Schatzkammer vor sich. Schließlich ist auch das bereits oben erwähnte Reliquiar in Montalto zu nennen, das den gepeinigten Schmerzensmann in Goldemailplastik vor dem aus Edelsteinen bestehenden Kreuz präsentiert: Das Leidenswerkzeug wird als Reliquie zum siegreichen, gemmenbesetzten und gleichzeitig vom virtuosen Können der Goldschmiede zeugenden Zeichen der Wiederkunft Christi.¹⁰²²

Daneben gibt es Beispiele von Reliquienkreuzen, die ein gegenteiliges Bild ergeben. Das zum Gräfrather Kirchenschatz gehörende silbervergoldete, um 1400 entstandene Reliquienkreuz ist zwar kein

¹⁰²⁰ Schatzkammer der Kathedrale. Im Unterschied zum Wiener Kreuz weist das Werk in Compostela vegetabilischen Schmuck auf, der auf die Lebensbaumsymbolik anspielt, vgl. AK Paris 2004, Nr. 24. Interessant in unserem Zusammenhang die dort zu lesende Bemerkung: „L'oeuvre évoque, par ailleurs, les nombreuses croix à décor de pierres précieuses et de perles mentionnées dans les textes de la fin du XIVe et du début du XVe siècle, mais dont très peu d'exemplaires sont conservés“.

¹⁰²¹ New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, MS 54.1.1, f. 157 r., vgl. AK Paris 2004, Nr. 188; Meiss u.a., *Belles Heures*, 1975.

¹⁰²² Vgl. Anm. 999.

Erzeugnis der Pariser Hofkunst, mit dieser aber aufgrund der verwandten Punktunzertechnik sehr eng verbunden (Abb. 153).¹⁰²³ Als Entstehungsort kommt am ehesten Köln in Frage, wie auch für andere Objekte des zum großen Teil erhaltenen Schatzes des ehemaligen Klosters, dessen Nonnen nach den Regeln des hl. Augustinus lebten.¹⁰²⁴ Das Kreuz entfaltet eine umfangreiche Bildwelt, die – wie wir schon mehrfach beobachten konnten – das Heilsgeschehen quasi in Kurzform, als Abbréviation und Reduktion, umfasst.



Abb. 153 Reliquienkreuz, Solingen-Gräfrath, St. Mariä-Himmelfahrt, Dauerleihgabe im Deutschen Klingensmuseum Solingen

¹⁰²³ Solingen-Gräfrath, St. Mariä Himmelfahrt, Dauerleihgabe im Deutschen Klingensmuseum Solingen. Kreuz: Silber, vergoldet, Fuß: Kupfer vergoldet, Kameo (Saphir) aus dem 12. Jh.; H. 55,5 cm, vgl. AK Köln 2010, Nr. 19; Fritz, Goldschmiedekunst, 1982, Nr. 439; AK Köln 1978, Bd. 1, 203; AK Köln 1972, Nr. Q4.

¹⁰²⁴ Zum Schatz insgesamt vgl. Junghans, Reliquientriptychon, 1994; Seidler, Kirchenschatz, 1994.

Auf der „Vorderseite“ erscheinen die Reliquien hinter Glasscheiben: In der Vierung eine kreuzförmige Partikel vom „Wahren Kreuz“ sowie in runden, passförmig gerahmten Medaillons auf den seitlichen und dem oberen Balken weitere Sekundärreliquien Christi. Die Balkenenden sind links und rechts mit Engeln besetzt, die die *arma* herbeitragen, während oben der Schmerzensmann zu sehen ist. Am unteren Ende ist ein großer, maßwerkgerahmter Löwenkopf-Kameo montiert, der als Hinweis auf die Herkunft Christi nach Gen. 49,9 f. und Apk. 5,5 zu verstehen ist.¹⁰²⁵ Wiederum darunter, gleichsam als Übergang zum Fuß, ist die Halbfigur Marias als *dei genitrix* angebracht; der Löwenkopf und die Gottesmutter sind demnach als Wurzeln Christi, der Erlösungstat durch die Passion und letztlich der Kirche zu verstehen. Die andere Seite des Kreuzes zeigt in feinsten Punzierung den Gekreuzigten, wobei das aus den Wunden austretende Blut besonders hervorgehoben ist; diesem deutlichen Hinweis auf die Eucharistie entspricht der oberhalb des Kruzifixes dargestellten Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blut nährt (Abb. 154).¹⁰²⁶ Die Balkenenden sind durch die ebenfalls in Punzierung wiedergegebenen Evangelistensymbole besetzt, während zum Fuß hin - analog der Marienfigur der anderen Seite - ein Engel in Halbfigur dargestellt ist. Rahmendes, plastisches Rankenwerk verweist auf das Kreuz als den Baum des Lebens. Auf dem Nodus ist die Inschrift „SANCTE SEBASTIANE ORA PRO NOBIS“ zu lesen.¹⁰²⁷



Abb. 154 Reliquienkreuz, Rückseite, Solingen-Gräfrath, St. Mariä-Himmelfahrt, Dauerleihgabe im Deutschen Klingensmuseum Solingen

¹⁰²⁵ Vgl. AK Köln 1972, Nr. Q4.

¹⁰²⁶ Zur Technik und zu weiteren Beispielen vgl. Stratford, *De opere*, 1995, der allerdings das Gräfrather Kreuz trotz seiner stilistischen Verbindungen zu Frankreich nicht erwähnt.

¹⁰²⁷ Vgl. AK Köln 1978, 203.

Die Reliquien sind hier in eine umfassende Vorstellung des Heilsplans eingebunden, von der genealogischen Herkunft Christi aus dem Stamm Juda über die Passion, den Evangelisten als deren Gewährsmänner bis hin zum Sakrament der Eucharistie und den Erzmärtyrer Sebastian als Vertreter der Heiligen und Blutzengen Christi. Dieses umfängliche Programm, in der mittelalterlichen Monumentalskulptur häufig ganz oder teilweise in raumgreifender Weise an großen Portalanlagen oder in Glasmalereizyklen zu finden, breitet sich mit minimalstem Repertoire am Gräfrather Reliquienkreuz aus und gibt den in ihm geborgenen Heiltümern, allen voran der Kreuzpartikel, nicht nur den theologisch-ekklesiologischen Rahmen, sondern auch ihre zentrale Bedeutung im Heilsplan.¹⁰²⁸ Dabei gehen die Form des Kreuzes (die die Vertiefung für die Kreuzreliquie bezeichnenderweise aufnimmt), die figürlichen Darstellungen, die aufwändig-kostbare, einem ambitionierten Gestaltungsanspruch entsprechende Punziertechnik und die Reliquien eine untrennbare Symbiose ein, die jedes einzelne Detail unentbehrlich für die Rhetorik des Kreuzes macht.

Passion und Kreuzigung sind um 1400 die adäquaten Bilder, die sich mit Reliquien verbinden, auch mit solchen, die weder im Zusammenhang mit der Leidensgeschichte Christi stehen noch von Orten stammen, die darauf Bezug nehmen. Entsprechend der auf die *compassio* abzielenden spätmittelalterlichen Frömmigkeit bleibt die Kreuzigung das zentrale Bild, in dem sich Erlösung und die persönliche Erwartung der Gnade am Ende der Tage konzentrieren.¹⁰²⁹ Dies umso mehr, wenn sie sich mit der *virtus* eines Heiligen verbindet, wie das beim „Kalvarienberg“ in Emmerich der Fall ist (Abb. 155).¹⁰³⁰ Das große Kreuz erhebt sich auf dem plastisch dargestellten Golgotha-Hügel, der mit Schädeln und Knochen durchsetzt ist; zu diesen gehört, herausgehoben und umfassen durch ein rundes, mit einem Glas verschlossenes Medaillon, eine Reliquie, die der Authentik nach vom hl. Stephanus stammt. Dadurch wird die Bedeutung des ersten christlichen Märtyrers als unmittelbarer Nachfolger Christi herausgestellt. Maria und Johannes, als vollplastische Figuren im Stil des neuen Naturalismus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gearbeitet, flankieren das Kreuz; während Maria den Blick nach unten auf die Reliquie richtet, schaut Johannes nach oben zu

¹⁰²⁸ Nur als Beispiel sei hier der Skulpturenschmuck der Westportalanlage der Kathedrale von Chartres, um 1140/1150, genannt, vgl. Evers, Logos, 2011; Sauerländer, Königsportal, 1984.

¹⁰²⁹ vgl. oben und allgemein dazu beispielhaft Kelly u.a. (Hgg.), culture, 2014; Hamburger, Seeing, 2000; Bestul, Texts, 1996; AK Amsterdam 1994.

¹⁰³⁰ Emmerich, St Martin, Geldern / Niederrhein/ südliche Niederlande? Um 1420/1430, die Kreuzreliquie am Sockel des Kreuzes wurde erst später hinzugefügt, auch die Wappen sind spätere Ergänzungen, Silber vergoldet, H 43,5 cm. Vgl. AK Münster 2012, Nr. 91; Lüdke, Stauetten 1983, Nr. 297; Fritz, Goldschmiedekunst, 1982, Nr. 432.

Christus – der Zusammenhang zwischen dem Heilium und dem Kreuzestod wird sinnfällig und im veristischen Sinn nachvollzogen - und für den Betrachter nachvollziehbar¹⁰³¹. Das Bild deutet die Reliquie.¹⁰³²



Abb. 155 Reliquienkreuz, Emmerich, St. Martini

¹⁰³¹ Das 1402 von Maria von Flandern an ihren Gemahl Philipp den Kühnen geschenkte Kreuzreliquiar (sog. „Kalvarienberg des Königs Matthias Corvinus“), heute im Domschatz zu Esztergom, weist eine ganz ähnliche Form der Darstellung auf, jedoch gibt es hier keinen optischen Bezugsrahmen zwischen Blickrichtungen und Reliquie, die sich auf der Rückseite in der Kreuzvierung befindet, vgl. Eikermann, Goldemail, 1995, 114 ff.; AK Konstanz 2014, Nr. 45.

¹⁰³² Ein Beispiel dafür, dass das Bild samt eingeschlossener Partikel selbst zur Reliquie werden kann, ist das kleine, 7,4 cm hohe Goldemailkreuz Pariser Herkunft der Zeit um 1400 im Schatz von St. Viktor in Xanten. Das kostbare, mit Edelsteinen und Perlen geschmückte Kreuz, das an der Rückseite eine verschließbare Reliquienöffnung besitzt, ist gemeinsam mit anderen Heiltümern in die Innenseite eines Reliquienkastens des späten 14. Jahrhunderts integriert, vgl. AK Paris 2004, Nr. 92; Grote, Schatz, 198, Nr. 11. Allerdings ist das Beispiel mit Vorsicht zu behandeln, denn es ist unbekannt, wann Kreuz und Kastendeckel zusammengefügt wurden; zudem weist das Kreuz oben eine Öse auf, die nahelegt, es habe ursprünglich zum Aufhängen gedient. Unklar ist auch, ob die angenietete, auffällig geformte Platte mit ihrer an eine Hostienlunula erinnernden Silhouette ursprünglich zugehörig ist.

Kostbarkeit und Naturalismus um 1400

Von kostbarstem Erscheinungsbild ist auch das erlesene kleine Triptychon in Amsterdam (Abb. 156).¹⁰³³ Das Werk zeigt im maßwerkgerahmten Mittelschrein den von einem Engel präsentierten Schmerzensmann, den auf den Innenseiten der Flügel die trauernden Maria und Johannes begleiten, während Engel Kreuz und Lanze herbeibringen. Bei geschlossenem Zustand zeigen die Flügel die hll. Johannes d.T. und Katharina. Als oberer Abschluss fungiert eine Darstellung der Marienkrönung (die in diesem Fall auch tatsächlich eine solche ist und keine Synthronosgruppe) vor einem gefalteten Ehrentuch, begleitet von zwei Engeln. Die Rückseite ist mit weiteren Marienthemen in Punziertechnik geschmückt, unten ist der Tod der Gottesmutter und oben deren Himmelfahrt zu sehen. Etwas unterhalb der Mitte ist ein rechteckiges Türchen mit einer *Vera Ikon*-Darstellung, das den Zugang zum heute leeren Reliquienfach ermöglicht.



Abb. 156 Reliquien-Triptychon, Amsterdam, Rijksmuseum

¹⁰³³ Rijksmuseum, Paris, um 1400, Gold, Email in verschiedenen Techniken: Grubenschmelz, transluzider Schmelz und Goldemail, 12,5 x 7 cm (geschlossen), 12,5 x 12,7 cm (geöffnet). Vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 22; AK Paris 2004, Nr. 90; Eikelmann, Goldemail, 1995, 122 ff.

Von besonderer Subtilität erscheinen die unterschiedlichen Techniken und die dadurch bedingten verschiedenen Anmutungen der einzelnen Ebenen. Während die plastischen Figuren des Mittelschreins in dem damals modernsten Verfahren des „email en ronde bosse“ mit den Farben Weiß, Rot und Gold den prächtigsten Eindruck vermitteln, setzen die beiden Flügelinnenseiten mit ihrem transluziden Email über den reliefartigen Darstellungen einen farblich und technisch reduzierten Akzent. Noch verhaltener erscheinen die Flügelaußenseiten, deren flächige Grubenschmelzplatten auf den Farbakkord Gold-Blau beschränkt sind. Die Marienkrönungsszene hingegen scheint ganz herausgehoben, denn sie ist im polierten Gold der Sphäre der unteren, farbigen Darstellungen gleichsam entrückt; das gilt auch für die Rückseite des Schreins, deren Bilder in feinsten Punktpunzierung gearbeitet sind.¹⁰³⁴ Wir haben es also von außen nach innen mit einer Steigerung in der Kostbarkeit im Erscheinungsbild, Beherrschung der virtuosesten Goldschmiedetechniken, Farbigkeit und – das ist neu – dem Grad des Naturalismus zu tun. Denn das plastische Bildwerk des Schmerzensmanns im Zentrum des Mittelschreins hebt sich in seiner Dreidimensionalität von den flächigen Darstellungen auf den Flügeln ab und gewinnt dadurch an „Lebensnähe“. Die Quellen bestätigen diese Sichtweise, denn goldemaillierte plastische Bildwerke wurden als „emailée après le vif“ bezeichnet.¹⁰³⁵ Die meisterhaft beherrschte Technik tritt am kleinen Reliquiar in Amsterdam somit in Konkurrenz zu ihrer naturalistischen Anmutung, was für den Betrachter sowohl die künstlerische Qualität belegt als auch die Reliquie einbezieht: Der Schmerzensmann verkörpert im Bild auf das Konsequenteste die *virtus* des genau hinter ihm geborgenen Heiltums, indem er das Höchstmaß an ästhetisierter Naturnähe und technischem Können zur Schau stellt. In der Inszenierung des Öffnens und Schließens kommt das kleine Triptychon den großen Reliquienretabeln des 14. Jahrhunderts sehr nahe; wie wir sehen konnten, gibt es auch dort Unterschiede im gestalterischen Aufwand der sog. „Alltags-, Sonntags- oder Festtagsseiten“.¹⁰³⁶ Anders als dort aber verbinden sich bei diesen „joyaux“ der Zeit um 1400 die abgestuften Erscheinungsformen der Bilder mit der Bewunderung für höchste Kunstfertigkeit des Goldschmieds und dem Genuss eines persönlichen Kunstwerks.

Wir kennen den Auftraggeber nicht, der das Kleinod im Rijksmuseum bestellt hat; vermutlich kommt es aus der nordfranzösischen Abtei

¹⁰³⁴ Vgl. Stratford, *De opere*, 1995, 134.

¹⁰³⁵ Vgl. AK Paris 2004, 165.

¹⁰³⁶ Siehe oben.

Chocques.¹⁰³⁷ Sicher aber wird das Kleinod zur privaten Andacht gedient haben, von jemandem, der oder die eine besondere Verehrung für Maria gehabt haben mag, worauf die Marienkrönung und die rückseitigen Darstellungen hindeuten. Ob das Gesicht Christi als *Vera Ikon* auf dem Türchen zum Reliquiendepot auf eine ehemals darin geborgene Passionsreliquie hinweist, ist nicht zu entscheiden. Genausowenig kennen wir die Identität der Heiltümer, die in einem dem Amsterdamer Reliquiar ganz ähnlichen Objekt untergebracht sind: Der in München befindliche kleine Anhänger ist ebenfalls ein Triptychon mit einer goldemallierten Schmerzensmandarstellung im Zentrum (Abb. 157).¹⁰³⁸



Abb. 157 Reliquienanhänger, München, Residenz, Schatzkammer

¹⁰³⁷ Vgl. AK Rotterdam 2012, Nr. 22. Das Kloster wurde im 11. Jh. als Konvent gegründet, der nach der Augustinusregel lebte. Die Abtei wurde während der französischen Revolution zerstört, vgl. Robert, Chocques, 1998 (1873).

¹⁰³⁸ Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Residenz, Schatzkammer. Gold, Email, Bergkristall, 5 x 3 cm (geschlossen). Evtl. stammt das Reliquiar aus dem Schatz Karls des Kühnen; die Perle ist eine spätere Zutat, vgl. AK München 1995, Nr. 19.

Im unteren Streifen des Schreins sind Stoffreliquien geborgen, bei denen es sich um Partikel von Gewändern Christi handeln kann. Die Flügel bestehen hier aus transparenten Bergkristallplättchen, die also gar nicht in der Lage sind, den Inhalt des Schreins zu verbergen; einerseits vergrößerten die konvex geschliffenen Bergkristalltürchen bei geschlossenem Zustand das Bild des Schmerzensmannes und die Reliquien. Andererseits aber ist sicher die im Mittelalter geläufige christologische Bedeutung des Kristalls als Hinweis auf Christi Reinheit ausschlaggebend für dessen Verwendung gewesen.¹⁰³⁹ Insofern erweist sich das Münchner Reliquiar einerseits als privat genutztes Objekt der Andacht, andererseits als in seiner Bild- und Materialsprache durchdachtes Kunstwerk mit subtiler Bezugnahme auf die in ihm geborgenen *pignora sancta*.

¹⁰³⁹ vgl. Henze, Edelsteinallegorese, 1991.

Bibliographie

Allgemeine Bibliographie

Abou-El-Haj, B., *The Medieval Cult of Saints. Formations and Transformations*, Cambridge 1993

Ackermann, Hans Christoph, *Das goldene Davidsbild (Baseler Kostbarkeiten, Bd. 2)*, Basel 1981

Aertsen, Jan A. / Speer, Andreas (Hgg.), *Individuum und Individualität im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, 24)*, Berlin / New York 1996

Albrecht, Uwe, *Mikroarchitektur im Wandel am Beispiel norddeutscher und dänischer Werke des 13. Bis 15. Jahrhunderts. Ein gattungsübergreifendes Phänomen?* In: AK Paderborn 2018, 344 - 353

Albrecht, Uwe / Bonsdorf, J. von (Hgg.), *Figur und Raum*, Berlin 1994

Albrecht, Uwe / Kratzke, Christine (Hgg.), *Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*, Leipzig 2008

Alexander, Jonathan J.G., *Medieval Illuminators and their methods of work*, New Haven / London 1992

Alexander, Jonathan J.G., *A metalwork triptych of the Passion of Christ in the Metropolitan Museum, New York*, in: *Wiener Jahrbuch f. Kunstgesch.* 46/47, 1993/94 (Beiträge zur mittelalterlichen Kunst, Teil I, Festschrift Gerhard Schmidt), 27 – 36

Alexander-Skipnes, Ingrid (Hg.), *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400 – 1600)*, Turnhout 2007

Althoff, Gerd / Marx, Petra, *Der Sinn mittelalterlicher Prachtentfaltung*, in: AK Münster 2012, 20 – 29

Angenendt, Arnold / Lutterbach, Hubertus (Hgg.), *Die Gegenwart von Heiligen und Reliquien*, Münster 2010

Angenendt, Arnold, *Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung*, in: *Saeculum* 42, 1991, 320 – 348 (Wiederabdruck in Angenendt u.a. (Hgg.), *Gegenwart* 2010, 109 – 144

Angenendt, Arnold, *Die Gegenwart von Heiligen und Reliquien (Studien zum Frauenstift Gandersheim und seinen Eigenklöstern)*, Regensburg 2010

Angenendt, Arnold, *Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994

Anheim, Étienne / Brunel, Ghislain, *La Sainte-Chapelle: foundation et liturgie*, in: AK Paris 2014, 89 – 100

- Antoine, Élisabeth, La vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400, in: Taburet-Delahaye (Hg.), création, 2006, 431 - 448
- Appuhn, Horst, Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I. Barbarossa in Cappenberg, in: AKBl. 44, 1973, 129 ff.
- Appuhn, Horst, Kloster Isenhagen. Kunst und Kult im Mittelalter, Lüneburg 1966
- Arbace, L., La sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento, Torino 2011
- Areford, David S., The Passion Measured: A Late Medieval Diagram of the Body of Christ, in: MacDonald u.a. (Hgg.), Broken Body, 1998, 211 ff.
- Arend, Sabine / Berger, Daniel / Brückner, Carola / Ehlers, Axel / Graf, Sabine / Kuper, Gaby / Thalmann, Söhnke (Hgg.), Vielfalt und Aktualität des Mittelalters. Festschrift für Wolfgang
- Arendt, M.F., Cismarsche Altertümer, in: Neue Schleswig-Holsteinische Provinzialberichte 6, 1818, 388 ff.
- Arens, Fritz, Der Liber Ordinarius der Essener Stiftskirche. Mit Einleitung, Erläuterung und einem Plan der Stiftskirche und ihrer Umgebung im 14. Jahrhundert, Paderborn 1908
- Arens, Fritz, Die Raumaufteilung des Mainer Domes und seiner Stiftsgebäude bis zum 13. Jahrhundert, in: Brück (Hg.), Willigis, 1975, 185 - 249
- Ariés, Philippe / Duby, Georges (Hgg.), Geschichte des privaten Lebens, Berlin 1993
- Arminjon, Cathérine, Emaux limousins du Moyen Age. Correze, Creuse, Haute-Vienne, Limousin: Culture et Patrimoine, 1995
- Arndt, Hella / Kroos, Renate: Zur Ikonographie der Johannesschüssel. In: Aachener Kunstblätter, 38, 1969, 243 - 328
- Association Claus Sluter (Hg.), Actes des journées internationales Claus Sluter, Dijon 1990, Dijon 1992
- Augustyn, Wolfgang (Hg.), Corpus - Inventar - Katalog. Beispiele für Forschung und Dokumentation zur materiellen Überlieferung der Künste, München 2015
- Augustyn, Wolfgang / Söding, Ulrich (Hgg.), Original - Kopie - Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Wege der Aneignung - Formen der Überlieferung, Passau 2010
- Augustyn, Wolfgang, Passio Christi est meditanda tibi. Zwei Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Passionsbetrachtung, in: Haug / Wachinger (Hgg.), Passion, 1993, 211 - 240
- Aurenhammer, Hans / Bohde, Daniela (Hgg.), Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und früher Neuzeit (Vestigia Bibliae 32/33), Bern 2015
- Autrand, Françoise, Jean de Berry. L'art et le pouvoir, Paris 2000

- Bacci, Michele, The Pisan Relic in Saint Peter of Vyšehrad and the Medieval Disputes about the Earliest Consecrated Altar, in: *Umeni* 3 – 4, 2016, 214 – 227
- Bachmann, Karl-Werner / Jászai, Géza / Kobler, Friedrich / Périer-D'Ieteren, Catheline / Rommé, Barbara / Wolf, Norbert, Flügelretabel, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IX (2003), Sp. 1450–1536; in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95485>
- Back, Ulrich, Die Reliquien der Heiligen Drei Könige im Alten Dom, in: *AK Köln 2014*, 22 - 27
- Badstübner, Ernst / Gertler, Carjürgen, *Der Dom zu Brandenburg an der Havel, Regensburg 2006*
- Badstübner, Ernst / Knüvener, Peter / Labuda, Adam S. / Schumann, Dirk (Hgg.), *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation*, Berlin 2008
- Badstübner, Ernst, Typologische Bildkunst im Münster zu Doberan, in: Schumann (Hg.), *Sachkultur*, 2007, 151 – 176
- Bagnoli, Martina / Parshall, Peter (Hgg.), *The Language of the Object: Essays in Honour of Herbert L. Kessler (Word and Image 22, 3)*, 2006 (o.O.)
- Bagnoli, Martina; *The Stuff of Heaven. Materials and Craftmanship in Medieval Reliquaries*, in: *AK Baltimore 2010*, 137 – 147
- Bähr, Ingeborg, Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeß des Jahres 1410, in: *WRJb*, XLV, 1984, 41 – 57
- Bähr, Ingeborg, Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönung vor 1475, in: *Städel-Jb.* 15, 1995 (1996), 85 - 120
- Bal, Mieke, Bryson, Norman, Semiotics and Art History, in: *Art Bull.* 73, 1991, 174 – 195
- Bandmann, Günter, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: *Städel-Jahrbuch* 2, 1969, 75 - 101
- Bänsch, Birgit, Der Schatz der Goldenen Tafel zu Lüneburg bis 1235, in: *AK Braunschweig*, Bd. 2, 1995, 313 – 328
- Bärsch, Jürgen, Kirchenraum und Kirchenschatz im Horizont des mittelalterlichen Gottesdienstes. Die Liturgie als Sinnträger für gebrauch und Funktion gottesdienstlicher Räume und Kunstwerke, in: *Wendland (Hg.), Domschätze*, 2010, 31 – 58
- Bärsch, Jürgen, Kunstwerke im Dienste der Liturgie. Gebrauch und Funktion liturgischer Sachkultur im mittelalterlichen Frauenstift Essen nach dem Zeugnis des Liber ordinarius, in: Falk u.a. (Hgg.), *Schätze*, 2007, 13 – 38
- Bartel, Janina, *Der Böhmisches Altar im Dom zu Brandenburg/Havel. Böhmisches Formensprache in der Mark Brandenburg*, Magisterarbeit FU Berlin 2011
- Barton, Ulrich, *Vera icon* und Schau-Spiel. Zur Medialität der Veronica-Szene im mittelalterlichen Passionsspiel, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 133, 2011, 451 - 469

- Bartz, Gabrielle, Meister der Urkunden von Karl V., Berlin 2016
- Bauch, Kurt, Imago. Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967
- Bauch, Martin, Der fromme Herrscher – Heiligenverehrung und ostentative Religiosität als Mittel zur Machtfestigung und Herrschaftslegitimierung, in: AK Nürnberg 2016, 79 - 85
- Bauch, Martin, Divina favente clemencia. Auserwählung, Frömmigkeit und Heilsvermittlung in der Herrschaftspraxis Kaiser Karls IV. (Forschungen zur Kaiser und Papstgeschichte des Mittelalters, Beihefte zu J. F. Böhmer, Regesta Imperii, 36), Wien / Köln / Weimar 2015 http://www.regesta-imperii.de/fileadmin/user_upload/downloads/Regesta_Imperii_Beiheft_36.pdf
- Baumeister, Theofried, Genese und Entfaltung der altkirchlichen Theologie des Martyriums (TC 8), darin: Martyrium des Polkarp, Bern 1991, 74 – 85
- Bayer, Clemens M., Otto IV. und der Schrein der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom, in: AK Braunschweig 2009, 101 – 122
- Becherucci, Luisa / Brunetti, Giulia (Hgg.), Il museo dell' opera des Duomo a Firenze, Mailand 1970
- Beck, Herbert / Bredekamp, Horst, Die mittelalterliche Kunst um 1400, in: AK Frankfurt 1975, 30 – 109
- Becker, Alexandra Carmen, Der mittelalterliche Reliquienschrein in Architekturform: Kontext – Entstehung – Ikonographie, Sarabrücken 2008
- Becker, Karl, Zur kirchlichen Feier der Aachener Heiltumsfahrt während des Mittelalters, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 31, 1909, 169 -174
- Beckman, Patricia / Hollywood, Amy (Hgg.), Cambridge Companion to Christian Mysticism, Cambridge 2012
- Becksmann, Rüdiger (Hg.), Glasmalerei im Kontext – Bildprogramme und Raumbfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg 29-8.2004, Regensburg 4.9.2004, Nürnberg 2005 (Wissenschaftl. Beibände zum Anzeiger des GNM 25)
- Becksmann, Rüdiger / Korn, Ulf-Dietrich / Zahlten, Johannes (Hgg.), Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag, Berlin 1975
- Becksmann, Rüdiger, Bildfenster für Pilger. Zur Rekonstruktion der Zweitverglasung der Chorkapellen des Kölner Domes und Erzbischof Walram von Jülich 1332 – 1349), in: Kölner Domblatt 67. 2002, 137 – 194
- Beeh, Wolfgang, Das gotische Vesperbild in der Frankfurter Liebfrauenkirche, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 5, 1965, 11 ff.
- Beer, Manuela, Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler, Regensburg 2005
- Beissel, Stephan, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg i.B. 1906

- Belghaus, Viola, *Der erzählte Körper. Die Inszenierung der Reliquien Karls des Großen und Elisabeths von Thüringen*, Berlin 2005
- Bellot, Christoph, *Klarissenkloster St. Klara*, in: *Colonia Romanica – Jb. des Fördervereins Romanische Kirchen in Köln e.V.* 10, 1995: *Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Bd. 1, Köln 1995
- Bellot, Christoph, *Kunst für St. Clara. Altäre - Andachtsbilder - Handschriften*, in: Schäfke (Hg.), *Römerturm*, 2006, 61 - 116
- Belozerskaya, Marina, *Early Netherlandish diptychs as surrogate luxuries*, in: Hand / Spronk (Hgg.), *Context*, 2006, 60 – 71
- Belting, Hans / Blume, Dieter (Hgg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989
- Belting, Hans / Eichberger, Dagmar, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983
- Belting, Hans / Kruse, Christiane, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1993
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990/2000 (5. Aufl.)
- Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981 (3. Auflage 2000)
- Belting, Hans, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in: Belting (Hg.), *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bd. II, Bologna 1982, 35 – 53, wieder abgedruckt in: *AK Köln* 1985, Bd. 3, 173 – 183
- Belting, Hans, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2013 (2. Aufl.)
- Belting-Ihm, Christa, *Art, Heiligenbild*, in: *RAC* 14, 1988, Sp. 66 – 96
- Benesovska, Klara (Hg.), *King John of Luxembourg (1296 – 1346) and the art of his era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16 – 20, 1996*, Prag 1998
- Bennewitz, Ingrid / Schindler, Andrea (Hgg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, Berlin 2011
- Bentley, J., *Restless Bondes: The Story of Relics*, London 1985
- Beranek, Monika, *Studien zu spätmittelalterlichen Mikroarchitekturen am Beispiel des Aachener Dreiturmreliquiars*, Mag. Köln 2015
- Bercksmann, Rüdiger / Korn, Ulf-Dietrich / Zahlten, Johannes, *Kunst des Mittelalter. Festschrift für Hans Wenzel zum 60. Geburtstag*, Berlin 1975

- Bergmann, Ulrike (Bearb.), Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000 – 1400), hg. vom Schnütgen-Museum, Köln 1989
- Bergmann, Ulrike / Lauer, Rolf, Die Domplastik und die Kölner Skulptur, in: AK Köln 1984, 37 – 43
- Bergmann, Ulrike, Die gotischen Reliquienbüsten in St. Kunibert, in: Colonia Romanica 7, 1992, 131 – 146
- Bergmann, Ulrike, Glasmalerei der vorgotischen und gotischen Zeit in Köln, in: AK Köln 2011, 155 - 161
- Berkemeier-Favre, Marie-Claire, Reliquien und Reliquiare im Leben der Bischofsstadt Basel, in: AK Basel 2001, 329 - 336
- Berliner, Rudolf, „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild, hg. Von Robert Suckale, Berlin 2003
- Berliner, Rudolf, Arma Christi, in: ders., Freedom, 2003, 97 – 192 (zuerst erschienen in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 6, 1955, 35 – 152)
- Berliner, Rudolf, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des des Erlösers als Schmerzensmann, in: ders., Freedom, 2003, 192 – 212 (zuerst erschienen in Das Münster, 9, 1956, 97 – 117)
- Berndt, Andreas / Kaiser, Peter / Rosenberg, Angela (Hgg.), Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992
- Bertelli, Carlo, The `Image of Pity´ in Santa Croce in Gerusalemme, in: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, hg. Von Douglas Fraser, London 1967, 40 – 55
- Bertram-Neunzig, Evelyn, Das Flügelretabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi. Untersuchungen zu seiner Gestalt, Ikonographie und Herkunft, Diss. Köln 2005
- Bestul, T.H., Texts of the Passion, Latin Devotional Literature and Medieval Society, Philadelphia 1996
- Beuckers, Klaus Gereon / Kemper, Dorothee (Hgg.), Mittelalterliche Reliquiare und ihre Typen zwischen Innovation und Tradition (Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 – 1250), Regensburg 2017
- Beuckers, Klaus Gereon, *Istam patenam fecit Sanctus Berwardus*. Zum Ostensorium mit der Bernwardpatene aus dem Welfenschatz im Cleveland Museum of Art, in: Akten Kiel 2017, 211 – 222
- Beuckers, Klaus Gereon, Liturgische Ensembles in hochmittelalterlichen Kirchenschätzen. Bemerkungen anhand der Essener Osterliturgie und ihrer Schatzstücke, in: Wendland (Hg.), Heilige, 2010, 83 - 106
- Beuckers, Klaus Gereon, Liturgische Ensembles in hochmittelalterlichen Kirchenschätzen. Bemerkungen anhand der Essener Ostergrabliturgie und ihrer Schatzstücke, in: Wendland (Hg.), Domschätze, 2010, 83 – 106

Beuckers, Klaus Gereon / Kemper, Dorothee (Hgg.), Typen mittelalterlicher Reliquiare zwischen Innovation und Tradition. Beiträge einer Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel am 22. Oktober 2016, Regensburg 2017

Bibliothèque historique de la France, contenant le catalogue des ouvrages, imprimés at manuscrits, qui traitent de l'histoire de ce royaume, ou qui on rapport; avec des notes critiques et historiques: Par feu Jacques Lelong, Pretre de l'oratoire, bibliothécaire de la Maison de Paris. Nouvelle edition, revue, corrigée et considerablement augmentée par M. Fevret de Fontette, conseiller au patlement de Dijon. Bd. 3, Paris 1771

Bicchi, Alessandro / Ciandella, Alessandro, Testimonia Sanctitatis. Le reliquie e i reliquiari del Duomo e del Battistero di Firenze, Florenz 1999

Binding, Günter / Speer, Andreas, Abt Suger von St. Denis. Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De Consecratione, De Administratione, Darmsatdt 2000

Binski, Paul / Massing, Ann (Hgg.), The Westminster Retable: History, Technique, Conservation, Cambridge 2009

Binski, Paul, Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200 – 1400, New Haven / London 1995

Bischoff, Bernhard, Mittelalterliche Schatzverzeichnisse (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 4), München 1967

Blahova, Marie, Nachleben Karls des Großen in der Propaganda Karls IV., in: Das Mittelalter 4, 1999, 11–25

Blank, Walter, Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300, in: Alemannisches Jahrbuch 1964/65,

Bleumer, Hartmut / Goetz, Hans-Werner / Patzold, Steffen / Reudenbach, Bruno (Hgg.), Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter, Köln / Weimar / Wien 2010

Blick, Sarah, Common Ground: Reliquaries and the Lower Classes in Late Medieval Europe, in: Robinson u.a. (Hgg.) Faith, 2014, 110 – 115

Blübaum, Dirk / Hegner, Kristina (Hgg.), Aus Mecklenburgs Kirchen und Klöstern. Der Mittelalterbestand des Staatlichen Museums Schwerin, Petersberg 2015

Bock, Nicolas (Hg.), Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Age, Wien 2002

Bock, Nicolas, Reliques et reliquaires, entre matérialité et culture visuelle, in: Perspective 2 / 2010, 361 – 368 <http://journals.openedition.org/perspective/1147>

Bock, Nicolas u.a. (Hgg.), Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28. – 30.9.1997 (Römisches Jb. der Bibl. Hertz. 33, Beiheft), München 2000

Bocken, Inigo, The Viewers in the Ghent Altarpiece, in: De May u.a. (Hgg.), Visions, 2012, 143 - 157

- Boehm, B.D., "Reliquary Busts, 'A Certain Aristocratic Eminence'", in: AK New York 1990, 168 - 173
- Boehm, Barbara Drake, Body-Part Reliquaries: The State of Research, in: Gesta 36/1, 1997, 8 -19
- Boerner, Bruno, Zur Interpretation des ikonographischen Programms am Schrein der hl. Gertrud von Nivelles, in: AK Köln 1995, 225 – 236
- Boesch Gajano, Sofia (Hg.), La tesaurizzazione delle reliquie (Sanctorum, 2), Rom 2005
- Bogade, Marco, Die Porträts Kaiser Karls IV. Eine Einführung, in: Concilium medii aevi 9, 2006, 175 - 190
- Bogade, Marco, Kaiser Karl IV. Ikonographie und Ikonologie, Stuttgart 2012
- Bogen, Stefan, Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000 – 1400), in: Ganz / Neuner (Hgg.), Eyes, 2013
- Boockmann, Andrea, Das „Preciosenbok“ des Braunschweiger Strifts St. Blasius (1482 – 1485), in: Ehlers / Kötzsche, Welfenschatz, 1998, 177 - 191
- Boockmann, Andrea, Die verlorenen Teile des „Welfenschatzes“. Eine Übersicht anhand des Reliquienverzeichnisses von 1482 der Stiftskirche St. Blasius in Braunschweig, Göttingen 1997
- Borchers, Walter, Der Osnabrücker Domschatz, Osnabrück 1974
- Borchert, Till-Holger, Flemish Primitives in Bruges, Antwerpen 2014
- Borchert, Till-Holger, Sluter et Campin, in: AK Dijon 2004, 345 – 352
- Borgolte, Michael, Petrusnachfolge und Kaiserimitation, Göttingen 1989
- Bork, Hans Dieter, Der Vertrag mit den Künstlern. Text und Übersetzung, in: AK Köln 1995, 79 - 81
- Börner, Bruno, Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, Freiburg i.Ü. 1998 (Scrinium Friburgense, 7)
- Boschung, Dietrich / Wittekind, Susanne (Hg.), Persistenz und Rezeption. Kolloquium, Universität zu Köln, 17./18. Februar 2006
- Böse, Kristin / Tammen, Silke, Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter, Frankfurt a.M. u.a. 2012
- Böse, Kristin, Gemalte Heiligkeit. Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, Petersberg 2008
- Böse, Kristin, Spürbar und unvergänglich. Zur Visualität, Ikonologie und Medialität von Textilien und textilen Reliquiaren im mittelalterlichen Reliquienkult, in: Marb. Jb. f. Kunstw. 33, 2006, 7 – 28
- Boskowitz, Miklos, Frühe italienische Malerei, Berlin 1987

- Bott, Gerhard (Hg.), Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 – 1430, Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Beihefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 1), Köln 1977
- Bourdua, Louise, Displaying the Bodily Remains of Anthony of Padua, in: Marek u.a. (Hgg.), Bild, 2006, 243 - 256
- Bourdua, Louise, The Franciscans and art patronage in late medieval Italy, Cambridge 2004
- Bourgeaud, Philippe / Volokhine, Youri (Hgg.), Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte (Studia Religiosa Helvetica Jahrbuch), Bern 2005
- Bozoky, Edina, La politique des reliques de Constantin à Saint Louis: protection collective et légitimation du pouvoir (Bibliothèque historique et littéraire), Paris 2007
- Bozoky, Edina / Helvétius, Anne-Marie (Hgg.), Les Reliques. Objets, cultes, symboles . Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4 -6 septembre 1997 (Hagiologia 1), Turnhout 1999
- Bozzo Dufour, Colette, Il „Sacro Volto“ di Genova. Problemi e aggiornamenti, in: Kessler u.a. (Hgg.), Face, 1998, 55 – 68
- Braig, Roswitha Hanna, Der Schrein des heiligen Taurinus in Évreux, Diss. Phil. Berlin 1978
- Brandenburg, Hugo, Die frühchristlichen Kirchen in Rom, Regensburg 2004
- Branner, Robert, St. Louis and the court style in gothic architecture, London 1965
- Branner, Robert, The Grande Châsse od the Sainte-Chapelle, in: Gaz.d. B. A 1971, 14 ff.
- Branner, Robert, The Sainte-Chapelle and the Capella Regis in the Thirteenth Century, in: Gesta 10, 1971, 19 - 22
- Braun, Joseph, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg/Brsg. 1940
- Braun, Karl-Heinz / Herweg, Mathias / Hubert, Hans W. / Schneider, Joachim / Zotz, Thomas (Hgg.), Das Konstanzer Konzil 1414 – 1418. Weltereignis des Mittelalters, Darmstadt 2013
- Braun-Niehr, Beate, Das Buch im Schatz. Im Dienst von Liturgie, Heiligenverehrung und Memoria, in: Wendland (Hg.), Domschätze, 2010, 121 – 136
- Bredenkamp, Horst / Seehausen, Frank, Das Reliquiar als Staatsform. Das Reliquiar Isidors von Sevilla und der Beginn der Hofkunst in Léon, in: Reudenbach / Toussaint (Hgg.), Reliquiare, 2005, 137 – 164
- Bredenkamp, Horst, Der similierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: Berndt u.a. (Hgg.), Schule, 1992, 117 – 140
- Brenk, Beat, Visibility and (Partial) Invisibility aof early Christian Images, in: De Nie u.a. (Hgg.), Invisible, 2005, 139 – 183

- Brinkmann, Bodo / Kemperdick, Stephan, Deutsche Gemälde im Städel 1300 – 1500 (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main), Mainz 2002
- Brönner, Wolfgang (Hg.), Die Liebfrauenkirche in Oberwesel, in: Die Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz (Forschungsberichte 6), Worms 2002
- Browe, P., Die eucharistischen Wunder des Mittelalters, Breslau 1938
- Brown, Elizabeth A. R., La généalogie capétienne dans l’historiographie du Moyen Age. Philippe le Bel, le reniement du reditus et la création d’une ascendance carolingienne pour Hugues Capet, in: Iogna-Prat u.a. (Hgg.), Religion, 1990, 199 – 214
- Brown, Peter, Die Heiligenverehrung. Ihre Entstehung und Funktion in der lateinischen Christenheit, Leipzig 1991 (Chicago 1981)
- Brucher, Günter u.a. (Hgg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. II, Gotik, München / London / New York 2000
- Brück, Anton Philipp (Hg.), Willigis und sein Dom. Festschrift zur Jahrtausendfeier des Mainzer Domes 975 – 1975, Trier 1975
- Brunel, Ghislain, Images du pouvoir royal. Les chartes décorées des Archives nationales. XIIIe-XVe siècle, Paris 2005
- Brunetti, Giulia (Hg.), Il museo dell’ opera del Duomo a Firenze, Milano 1970
- Brunetti, Giulia, Reliquario del “libretto”, Cat, nr. 21, in: Becherucci u.a. (Hgg.), Museo, 1970, Bd. 2, 250 – 253, 1970
- Büchsel, Martin / Müller, Rebecca (Hgg.), Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. „Kultbild“: Revision eines Begriffs, Berlin 2010
- Büchsel, Martin / Müller, Rebecca (Hgg.), Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. „Kultbild“: Revision eines Begriffs, Berlin 2010, Rez. von David Ganz in: sehepunkte12, 2012, Br. 9, <http://www.sehepunkte.de/2012/09/19000.html>
- Büchsel, Martin / Schmidt, Peter (Hgg.), Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003
- Büchsel, Martin / Schmidt, Peter (Hgg.), Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst), Berlin 2005
- Büchsel, Martin, Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose, Mainz 2003
- Büchsel, Martin, Einleitung, in: Büchsel / Schmidt (Hgg.), Porträt, 2003, 9 – 17
- Büchsel, Martin, Einleitung. Abkehr vom „Kultbild“ als Epochenbegriff, in: ders. / Müller, Intellektualisierung, 2010, 9 - 26
- Büchsel, Martin, Realität und Projektion. Eine offene Methodendiskussion, in: Büchsel / Schmidt (Hgg.), Porträt, 2003, 18 – 31

- Buchthal, Hugo, *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, London / Leiden 1971
- Buckton, David / Haslop, T.A. (Hgg.), *Studies in Medieval Art and Architecture presented to Peter Lasko*, Stroud 1994
- Buettner, Brigitte, *From Bones to Stones – Reflections on Jewelled Reliquaries*, in: Reudenbach / Toussaint (Hgg.), *Reliquiare*, 2011 (2. Aufl.), 43 - 60
- Buettner, Brigitte, *Past Presents: New Year's Gifts at the Valois court, ca. 1400*, in: *Art Bull.* 83, 2001, 598 – 625
- Burkart, Lucas / Cordez, Philippe / Marriaux, Pierre-Alain / Potin, Yann (Hgg.), *Le trésor au Moyen Age. Discours, pratiques et objets*, Florenz 2010. Rezension von Ralf Lützel Schwab in: *sehepunkte* 12, 2012, Nr. 2
<http://www.sehepunkte.de/2012/03/20939.html>
- Burkart, Lukas, *Das Blut der Märtyrer. Genese, Bedeutung und Funktion mittelalterlicher Schätze*, Köln 2009
- Büttner, F.O., *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983
- Camille, Michael, *Mimetic Identification AND Passion Devotion in the Late Middle Ages: A Double-sided Panel by Meister Francke*, in: MacDonald u.a. (Hrsg.), *Body*, 1998, 183 - 210
- Camille, Michael, *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*, in: Nelson (Hg.), *Visuality*, 2000, 197 - 223
- Camille, Michael, *Gothic Art. Glorious Visions*, New York 1996
- Camille, Michael, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989
- Cannon, Joanna, *An enigmatic Italian panel painting of the Crucifixion in the Narodni Galerie, Prague*, in: Opacic u.a. (Hgg.), *Image*, 2011, 157 – 180
- Carmassi, Patrizia / Toussaint, Gia (Hgg.), *Codex und Material (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien Bd. 34)*, Wiesbaden 2018
- Carqué, Bernd / Röckelein, Hedwig (Hgg.), *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*, Göttingen 2005
- Cassidy, Brendan, *Orcagna's Tabernacle in Florence, Design and Function*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 1992, S. 180-211
- Cataldi, Riccardo / Coratti, Alberto (Hgg.), *Una Spiritualità operose. Testimoniamze dell'opus cisterciense a Casamari e nelle sue filiazioni*, Casamari 2004
- Ceulemans, Christina / Didier, Robert / Raynaud, Christiane, *Die Ikonographie des Schreins der hl. Gertrud*, in: *AK Köln* 1995, 208 – 224
- Ceulemans, Christina / Didier, Robert, *Die Prozession und der Prozessionswagen des Gertudenschreins*, in: *AK Köln* 1995, 104 – 106

- Cherry, John, 'The Holy Thorn Reliquary', British Museum, London, 2010
- Ciresi, Lisa Victoria, *Of Offerings and Kings: The Shrine of the Three Kings in Cologne and the Aachen Karlschrein and Marienschrein in Coronation Ritual*, in: Reudenbach u.a. (Hgg.), *Reliquiare*, 2005, 165 – 185
- Claussen, Peter Cornelius, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050 – 1300, Bd.2: S. Giovanni in Laterano (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 21)*, Wiesbaden 2008
- Cohen, Meredith, *An Indulgence for the Visitor: the Public at the Sainte-Chapelle of Paris*, in: *Speculum LXXXIII*, 2008, 840 – 883
- Cole, Michale W. / Zorach, Rebecca E., *The idol in the age of art. Objects, devotions and the early modern world*, Farnham 2009
- Colella, Renate L. u.a. (Hgg.), *Pratum romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden 1997
- Colman, Pierre, *Jan van Eyck et Jean sans Pitié*, Brüssel 2009
- Cooper, Lisa H. / Denny-Brown, Andrea (Hgg.), *The Arma Christi in medieval and early modern material Culture*, Farnham 2013
- Cordez, Philippe, *Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven*, in: *Kunstchronik 67*, 2014, 364 – 373
- Cordez, Philippe, *Die Reliquien, ein Forschungsfeld. Traditionslinien und neue Erkundungen*, in: *Kunstchronik 60*, 2007, 271-282
- Cordez, Philippe, *Gestion et médiation des collections de reliques au Moyen Age. Le témoignage des authentiques et des inventaires*, in: Deuffic (Hg.), *Reliques*, 2006, 33 – 63
- Cordez, Philippe, *Reliquien und ihre Bilder: Zur Ablassvermittlung und Bildreproduktion im Spätmittelalter*, in: Marek u.a. (Hgg.), *Bild*, 2006, 273 - 286
- Cordez, Philippe, *Schatz, Gedächtnis, Wunder: Die Objekte der Kirchen im Mittelalter*, Regensburg 2015
- Cordshagen, Christa / Schmidt, Roderich (Hgg.), *Die Mecklenburgische Reimchronik des Ernst von Kirchberg*, Köln / Weimar / Wien 1997
- Corley, Brigitte, *Painting and Patronage in Cologne 1300 – 1500*, Turnhout 2000
- Cornelison, Sally J., Montgomery, Scozz B. (Hgg.), *Images, relics and devotional practices in Medieval and Renaissance Italy (Medieval and Renaissance texts and studies, 296)*, Tempe 2005
- Corsepius, Katharina / Mondini, Daniela / Senekovic, Darko, Sibillano, Lino / Vitali, Samuel (Hgg.), *Opus tessellatum. Festschrift für Peter Cornelius Claussen, Hildeheim / Zürich (New York 2004*
- Courtoy, F., *Le trésor du prieuré d'Oignies*, Brüssel 1953

- Crossley, Paul, Bohemia sacra: liturgy and history in Prague cathedral, in: Joubert / Sandron (Hgg.), pierre, 1999, 341 - 365
- Dauven-van Knippenberg, Carla / Herberichs, Cornelia / Kiening, Christian (Hgg.), Medialität des Heils im späten Mittelalter, Zürich 2009
- De Hamel, Christopher, Meetings with remarkable manuscripts, London 2016
- De Lubac, H., Corpus Mysticum, Kirche und Eucharistie im Mittelalter, Einsiedeln 1969
- De Mey, Marc / Martens, Maximiliaan P.J. / Stroo, Cyriel (Hgg.), Visions and Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck's Time, Brüssel 2012
- De Nie, Giselle / Morrison, Karl F./ Mostertr, Marco (Hgg.), Seeing the Invisible in Late Antiquity and Early Middle Ages , Turnhout 2005 (Utrecht Studies in Medieval Literacy)
- De Witte, Hubert, Grabmalerei im spätmittelalterlichen Brügge, in: Falk (Hg.), Lübeck, 2014, 273 - 284
- Decker, Bernhard, Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinebergers (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, 3), Bamberg 1985
- Decorte, Jos, Eine kurze Geschichte der mittelalterlichen Philosophie, Paderborn u.a. 2006
- Dectot, X., "Yacente de Sancho VII el Fuerte", en Bango Torviso, I.G. (Hg.), Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos, Pamplona, 2006, pp. 371-373
- Degen, Regina, Venezianische Zimelien mit Miniaturen unter Bergkristall des 13. Und 14. Jahrhunderts. Studien zu einer homogenen Werkgruppe, Münster 2003
- Deml, Matthias, Aufstellungsorte der Dreikönigsreliquien im gotischen Dom, in: AK Köln 2014, 28 - 39
- Deml, Matthias, Das Dreikönigengehäuse im gotischen Kölner Dom, in: Kölner Domblatt 79, 2014
- Deneffe, Dominique, Painting techniques and human representation in Pre-Eyckian panel painting: some observations, in: De Mey u.a. (Hgg.), Vision, 2012, 92 - 113
- Denis, André, Un chef d'oeuvre de l'orfèvrerie mosane au musée du Louvre, Bulletin du Vieux Liège, 162, Band VII, 1968, 292 - 298
- Depuydt-Elbaum, Livia, Scenes from the Infancy of Christ. The Tower Retable in the Mayer van den Bergh Museum. Preliminary Study - Restoration - Observations, in: Stroo (Hg.). Panel Painting, 2009, Bd. 2, 87 - 120
- Derbes, Anne / Neff, Amy, Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere, in: AK New York 2004, 449 - 461
- Deuffic, Jean-Luc (Hg.), Reliques et sainteté dans l'espace médiévale (Pecia. Ressources en médiévistique 8 - 11), 2005
- Deuffic, Jean-Luc (Hg.), Reliques et sainteté dans l'espace médiéval, Saint-Denis 2006

- Didier, Robert, Abtei und Stift von Nivelles. Quellen und Geschichte, in: AK Köln 1995, 60 - 70
- Didier, Robert, Die Interpretation des Vertrages, in: AK Köln 1995, 82 – 90
- Didier, Robert, Die Präsentation des gotischen Schreins, in: AK Köln 1995, 101 – 103
- Didier, Robert / Toussaint, Jacques / Maison de la Culture de la Province de Namur / Musée des Arts anciens du Namurois. (Hgg.), Actes du colloque autour de Hugo d'Oignies, Namur 2004
- Didi-Huberman, Georges, Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999
- Diedrichs, Christof L., *Terribilis est locus iste*. Zum Verhältnis des Gläubigen zu Reliquie und Bild im Mittelalter, in: Marek u.a., Bild, 2006, 257 - 271
- Diedrichs, Christof L., Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens, Berlin 2001
- Diemer, Peter, Die Heiligen Drei Könige, ihre Bilder und ihr Schrein, in: KuChr 68, 2015, 430 - 440
- Dierkens, Alain, Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Age, in: Akten Boulogne-sur-Mer 1997, 239 - 254
- Dierkens, Alain, Reliques et reliquaries, source de l'histoire du Moyen Age, in: Marx (Hg.), Sainteté, 1989, 47 – 56
- Dietl, Albert, Die Reliquienrekondierung im Apsismosaik von S. Clemente in Rom, in: Colella u.a. (Hgg.), Krautheimer, 1997, 97 – 111
- Dillenberger, John, Images and relics. Theological perceptions and visual images in Sixteenth century Europe, New York / Oxford 1999
- Dinzelbacher, Peter / Bauer, Dieter R. (Hgg.), Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart, Ostfildern 1990
- Dinzelbacher, Peter, Die „Realpräsenz“ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen, in: Dinzelbacher / Bauer (Hgg.), Heiligenverehrung, 1990. 115 – 174
- Dölling, Regine, Der Goldaltar: Konstruktion, Maltechnik, Restaurierung, künstlerischer Umkreis, in: dies. (Hg.), Liebfrauenkirche, 2002, 32 – 125
- Dölling, Regine, Die Liebfrauenkirche in Oberwesel (Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz, Forschungsberichte, Bd. 6), Worms 2002
- Dolberg, Ludwig, Die St. Marien-Kirche der ehemaligen Cistercienser-Abtei Doberan in Mecklenburg und ihre Kunstarbeiten. Doberan, 1893.
- Dolezal, Daniel / Kühne, Hartmut (Hgg.), Wallfahrten in der europäischen Kultur, Frankfurt / Berlin / Bern / Brüssel / Wien / Oxford 2006 (Europäische Wallfahrtstudien 1)

Domenge i Mesquida, Joan, Circulation d'objets, d'orfèvrerie et de techniques: i'émail en ronde-bosse en Espagne autour de 1400, in: Dubois u.a. (Hgg.), transferts, 2014, 141 - 162

Dor, Pierre, Les épines de la Sainte Couronne de Christ en France, Paris 2009

Dor, Pierre, Les reliquaries de la Passion en France du Ve au XVe siècle (Histoire médiévale et Archéologique, 10), Amiens 1999

Drake Boehm, Barbara, Charles IV. The Realm of Faith, in: AK New York 2005, 23 -33

Dubois, Jacques / Guillouet, Jean-Marie / van den Bosche, Benoit (Hgg.), Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des themes et des savoir-faire (XIIe – XVIe siècle), Paris 2014

Dubois, Jacques / Lemaitre, Jean-Loup, Sources et methodes de l'hagiographie médiévale, Paris 1993

Dünnebeil, Sonja (Hg.), Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies. Band 1: Herzog Philipp der Gute 1430–1467. Mit den Aufzeichnungen des Wappenkönigs Toison d'or, Regesten und dem Text der Ordensstatuten. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Wilko Ossoba. Vorwort Werner Paravicini (Instrumenta, 9,1), Stuttgart 2002

http://www.perspectivia.net/publikationen/instrumenta/duennebeil_protokollbuecher-1?searchterm=D%C3%BCnnebeil+Protokollbuch

Dünnebeil, Sonja (Hg.), Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies. Band 2: Das Ordensfest 1468 in Brügge unter Herzog Karl dem Kühnen. Mit einem Regestenverzeichnis. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Wilko Ossoba. Vorwort Werner Paravicini (Instrumenta, 12,2), Ostfildern 2003

http://www.perspectivia.net/publikationen/instrumenta/duennebeil_protokollbuecher-2

Dünnebeil, Sonja (Hg.), Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies. Band 3: Das Ordensfest 1473 in Valenciennes unter Herzog Karl dem Kühnen. Mit einem Regestenverzeichnis. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Wilko Ossoba (Instrumenta 19,3), Ostfildern 2009

http://www.perspectivia.net/publikationen/instrumenta/duennebeil_protokollbuecher-3?searchterm=Protokollb

Dünninger, Hans, Gnad und Ablass – Glück und Segen. Das Verhüllen und Enthüllen heiliger Bilder, in: Jb. F. Volkskunde NF 10, 1987, 135 - 150

Dünninger, Hans, Zur Frage der Hostienspulcren und Reliquienrekondierungen in Bildwerken, in: Jahrbuch für Volkskunde, NF 9, 1986, 72 – 84

Dunlop, Anne, Italy, Charles IV, and Court Art, in: Fajt u.a. (Hgg.), Kunst, 2009, 587 - 494

Durand, Jannic / Flusin, Bernard (Hgg.), Byzance et les reliques du Christ, Paris 2004

Durand, Jannic, La Grande Châsse aux reliques, in: AK Paris 2001, 107 – 112

Durand, Jannic, La translation des reliques impériales de Constantinople à Paris, in: AK Paris 2001, 37 – 41

- Durand, Jannic, La Vraie Croix et les reliques constantinopolitaines rapportées de Syrie en 1241, in: AK Paris 2001, 61 – 62
- Durand, Jannic, Le grand trésor gothique. XIVE et XVe siècles, in: AK Paris 2001, 174 – 181
- Durand, Jannic, Le trésor sous saint Louis, in: AK Paris 2001, 138 - 141
- Durand, Jannic, Les reliques et reliquaries byzantins acquis par saint Louis, in: AK Paris 2001, 52 – 54
- Durand, Jannic, Precious-Metal Icon Revetments, in: AK New York 2004, 243 - 251
- Dürig, W., Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der Römischen Liturgie, München 1952
- Eberhard, Winfried / Machilek, Franz (Hgg.), Kirchliche Reformimpulse des 14./15. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa, Köln / Weimar / Wien 2006
- Eco, Umberto, Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 1998 (4. Auflage)
- Edsall, Mary Agnes, The Arma Christi before the Arma Christi: Rhetorics of the Passion in Late Antiquity and the Early Middle Ages, in: Cooper u.a. (Hgg.), Arma, 2013, 21-52.
- Effenberger, Arne, Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna: Ein Kunstwerk der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung, Berlin 1989
- Ehlers, Joachim / Kötzsche, Dietrich (Hgg.), Der Welfenschatz und sein Umkreis, Mainz 1998
- Ehresmann, Donald L., Medieval Theology of the Mass and the Iconography of the Oberwesel Altarpiece, in: ZfK, 60, 1997, 200 – 226
- Ehresmann, Donald L., Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece, in: Art Bull. 64, 1982, 359-369
- Ehresmann, Donald, The iconographic program of the Doberan altarpiece, in: Lillich (Hg.), Cistercian Art, 1987, 178 – 200
- Ehresmann, Donald, The Iconography of the Cismar Altarpiece and the Role of Relics in an Early Winged Altarpiece, in: ZfK 64, 2001, 1 -36
- Eikelmann, Renate, Pariser Goldemail um 1400, in: AK München 1995, 106 - 130
- Eikelmann, Renate, Zur Geschichte des Marienbildes, genannt Goldenes Rößl, in: AK München 1995, 52 – 57
- Eisermann, Falk / Schlotheuber, Eva / Honemann, Volker (Hgg.), Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Ergebnisse eines Arbeitsgesprächs in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 24. bis 26. Februar 1999, Leiden 2004
- Endemann, Klaus, Das Kultbild des Bischofs – zur Imad-Madonna des Paderborner Doms, in: Westfalen 87, 2009, 121 - 148

- Engel, Evamaria (Hg.), Karl IV. Politik und Ideologie im 14. Jahrhundert, Weimar 1982
- Enlart, C., L'Émaillerie cloisonnée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien, in: Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres (Fondation Eugène Piot), XXIX, 1927 – 1928
- Erlande-Brandenburg, Alain, Gotische Kunst, Freiburg/Basel/Wien 1984
- Erlande-Brandenburg, Alain, La couronne-reliquaire du Musée du Louvre, in: Bulletin Monumental 127, 1969, 335 – 336
- Erlemann, Hildegard / Stangier, Thomas, Festum Reliquiarum, in: Legner, Reliquien, 1989, 25 – 31
- Esch, Arnold, Wiederverwendung von Antike im Mittelalter. Die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers, Berlin 2005
- Evers, Tilman, Logos und Sophia. Das Königportal und die Schule von Chartres, Kiel 2011
- Fajt, Jiri / Royt, Jan, Magister Theodicus, Hofmaler Kaiser Karls IV. Die künstlerische Ausstattung der Sakralräume auf Burg Karlstein (Begleitband zur Ausstellung 12. November 1997 bis 26. April 1998 in Prag, St. Agnes-Kloster), Prag 1997
- Fajt, Jiri / Langer, Andrea (Hgg.), Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext. Aufsatzband zur Tagung im Rahmen der Ausstellung Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden (Prag, 9. bis 13.5.2006), München / Berlin 2009
- Fajt, Jiri (Hg.), Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnade. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310 – 1437, München / Berlin 2006
- Fajt, Jiri, Brandenburg wird böhmisch. Kunst als Herrschaftsinstrument, in: Badstübner u.a. (Hgg.), Brandenburg, 2008, 202 -251
- Fajt, Jiri, Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration. Proceedings from the International Symposium. Convent of St. Agnes of Bohemia 23.9. - 25.9.1998, Prag 2003
- Fajt, Jiri, Karl IV. – Herrscher zwischen Prag und Aachen. Der Kult Karls des Großen und die karolinische Kunst, in: AK Aachen 2000, Bd. 2, 489–500
- Fajt, Jiri, Karlstein revisited. Überlegungen zu den Patrozinien der Karlsteiner Sakralräume, in: Fajt / Langer (Hgg.), Kunst, 2009, 250 – 288
- Fajt, Jiri, Nürnberg – Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs. Höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV. 1346 – 1378, Berlin / München 2016
- Fajt, Jiri, Von der Nachahmung zu einem neuen kaiserlichen Stil. Entwicklung und Charakter der herrscherlichen Repräsentation Karls VI. von Luxemburg, in: ders. (Hg.), Karl VI., 2006, 40 - 75
- Falk, Alfred (Hg.), Lübeck und der Hanseraum: Beiträge zur Archäologie und Kulturgeschichte. Festschrift für Manfred Gläser, Lübeck 2014

- Falk, Birgitta / Schilp, Thomas / Schlagheck, Michael (Hgg.), ... wie das Gold den Augen leuchtet. Schätze aus dem essener Frauenstift (Essener Forschungen zum Frauenstift 5), Essen 2007
- Falk, Birgitta, Bildnisreliquiare. Zur Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter, in: AKBl 59, 1991 – 1993, 99 – 238
- Falk, Birgitta / Pawlik, Anna, Liturgie und Memoria. Die Schatzstücke im Essener „Liber Ordinarius“, in: Lieven u.a. (Hgg.), Netzwerke, 2013, 119 - 156
- Farina, Federico (Hg.), Veroli. Thesaurus ecclesie est hic, Abbazia di Casamari 2000
- Faulstich, Werner, Medien und Öffentlichkeit im Mittelalter 800 – 1400 (Geschichte der Medien 2), Göttingen 1996
- Félibien, Dom Michel. Histoire de L'Abbaye Royale de Saint-Denys en France. Paris 1706. Reprinted in 1973.
- Fernández-Ladreda, C. / Martínez Álava, C. / Martinez de Aguirre, J. / Lacarra Ducay, M.C. (Hgg.), El arte gótico en Navarra, Pamplona, 2015
- Ferrari, Michele Camillo, Gold und Asche. Reliquie und Reliquiare als Medien in Theofried von Echternachs „Flores epytaphium sanctorum“, in: Reudenbach / Toussaint (Hgg.), Reliquiare, 2005, 61 – 74
- Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951
- Feuchtmüller, Rupert, Die „Imitatio“ Karls IV. in den Stiftungen der Habsburger, in: Seibt (Hg.), Kaiser, 1978, 378 – 386
- Fey, Carola, Beobachtungen zu Reliquienschatzen deutscher Fürsten im Spätmittelalter, in: Tacke (Hg.), Mensch, 2006, 10 – 36
- Fey, Carola, Zu Schmuck und Zierde, zu Trost und Heil. Sakrale Schätze und ihre Inszenierungen an bayerischen Fürstenhöfen, in: Rösener / Fey (Hgg.), Fürstenhof, 2008, 125 – 140
- Fillitz, Hermann, Der Schatz des Ordens vom Goldenen Vlies, Salzburg, Wien 1988
- Fillitz, Hermann, Die Reichkleinodien: Entstehung und Geschichte, in: AK Magdeburg/Berlin 2006, Bd 2, 61 – 72
- Fillitz, Hermann, Reichkleinodien, publiziert am 29.06.2009; in: Historisches Lexikon Bayerns, <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Reichskleinodien>
- Fischer, Doris, Die Ausstattung im Überblick, in: Glatz (Hg.), Holz, 2011, 257 – 273
- Fiska, Patrick, Das älteste Reliquienverzeichnis von St. Stephan in Wien, in: Mitt. des Inst. für Österr. Geschichtsforschung, 121 (2), 2013, 325 – 351
- Flusin, Bernard, Les reliques de la Sainte-Chapelle et leur passé impérial à Constantinople, in: AK Paris 2001, 20 – 33
- Foister, S. / Jones, S. / Cool, D. (Hgg.), Investigating Jan van Eyck, Turnhout 2000

- Forsyth, Ilene H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton (New Jersey) 1972
- Fransen, Bart, *The making of portraits before Jan van Eyck: the case of Wenceslas of Luxemburg*, in: De Mey u.a. (Hgg.), *Vision*, 2012, 114 – 127
- Franzen, Wilfried, *Römischer Kaiser und König von Böhmen – Rückkehr zu Prager Vorbildern*, in: Fajt (Hg.), *Karl IV.*, 2006, 595 - 607
- Freeman, Margaret B., *A Shrine for a Queen*, in: *Metropol. Mus. Of Art Bulletin* 21, 1963, 327 – 339
- Freitag, Markus / Koller, Johann / Baumer, Ursula, *Das Cismarer Hochaltarretabel*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1995, 9, 257 - 285
- Freitag, Markus, *Das Cismarer Hochaltarretabel. Eine Untersuchung zur Färb- und Maltechnik im Zuge der jüngsten Restaurierung*, in: Krohm u.a. (Hgg.), *Entstehung*, 2001, 61 - 68
- Frenschkowski, M., *Offenbarung und Epiphanie*, 2 Bde., Tübingen 1995/1997
- Freuler, Gaudenz, *Bartolo die Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis 1994
- Frey, Dagobert, *Der Realitätscharakter des Kunstwerks*, in: Frey, *Grundfragen*, 1946, 107 – 149
- Frey, Dagobert, *Ikongraphische Bemerkungen zur Passionsmystik des späten Mittelalters*, in: *Neue Beiträge*, 1952, 107 – 123
- Frey, Dagobert, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien 1946
- Fricke, Beate, *Ecce Fides. Die Statue von Conques. Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007
- Fricke, Beate, *Reliquien und Reproduktion. Zur Präsentation der Passionsreliquien aus der Sainte-Chapelle (Paris) im Reliquario del Libretto (Florenz) von 1501*, in: Probst (Hg.), *Reproduktion*, 2011, 34 – 55
- Friedrich, Michael, *Tradition – Imagination – Legitimation. Untersuchungen zur Visualisierung lokaler Sonderformen allgemeiner Heiligentraditionen am Beispiel der Hl. Helena. Rom Trier Köln Bonn Xanten*, Diss. Trier 2000
- Fritz, Johann Michael, *Der Rückdeckel des Plenars Herzog Ottos des Mildens von 1339 und verwandte Werke*, in: Ehlers / Kötzsche (Hgg.), *Welfenschatz*, 1998, 369 – 385
- Fritz, Johann Michael, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik (Beihefte der Bonner Jahrbücher 20)*, Köln / Graz 1966
- Fritz, Johann Michael, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982
- Frolow, A., *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961

- Frolow, A., *Les reliquaries de la Vraie Croix*, Paris 1965
- Froning, Heide / Hölscher, Tonio / Mielsche, Harald (Hg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz 1992
- Fuchß, Verena, *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar 1999
- Furrer, Bernhard, *Das Weltgericht am Berner Münster und seine Restaurierung*, in: *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte*, 44, 1993, 323 – 332 www.e-periodica.ch/cntmng?pid=kas-001:1993:44::589-d.pdf
- Fusco, Laurie / Corti, Gino, *Lorenzo De' Medici, collector and antiquarian*, Cambridge 2006.
- Gaborit-Chopin, Danielle, *Die Schatzkunst*, in: *AK Köln 1995*, 250 - 259
- Gaborit-Chopin, Danielle, *L'abbatiate de Suger 122 – 1151*, in: *AK Paris 1991*, 121 – 128
- Gaborit-Chopin, *Le reliquaire de saint Germain*, in: *Bulletin Monumental 1970*, 247 - 248
- Gaeta, Marcello, *Giotto und die Croci Dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290–ca. 1400) (Tholos – Kunsthistorische Studien Band 6)*, Münster 2013
- Gajdosova, Jana, *Karls Hauptstadt Prag. Großbaustelle und Versuchslabor einer neuen Richtung gotischer Architektur*, in: *AK Nürnberg 2016*, 95 - 101
- Gallori, Corinna T., *The late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme: Napoleone and Nicola Orsini, the Carthusians, and the triptych of Saint Gregory*, in: *Mitt. des Kunsthist. Inst. Florenz, LVIII*, 2016, 156 - 187
- Ganz, David (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild, 1)*, Berlin 2004
- Ganz, David / Lentjes, Thomas (Hgg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 4)*, Berlin 2011
- Ganz, David / Neuner, Stefan (Hgg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München 2013
- Ganz, David / Rimmel, Marius (Hgg.), *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, Berlin 2016
- Gatti, Evan A., *Reviving the Relic. An Investigation of the Form and Function of the Reliquary of St. Servatius, Quedlinburg*, in: *Athanor 18*, 2000, 7 - 15
- Gatzweiler, Odilo, *Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterstiftes*, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 46, 1924, 1 – 222
- Gauthier, Marie-Madeleine, *Le tableau reliquaire de sainte Geneviève au musée de Cluny*, in: *Revue du Louvre* XLI, 1991/2, 15 - 32

- Gauthier, Marie-Madeleine, Straßen des Glaubens, Aschaffenburg / Fribourg 1983
- Geary, P., The Saint and the Shrine. The Pilgrim's Goal in the Middle Ages, in: Kriss-Rettenbeck u.a. (Hgg.), Wallfahrt, 1984, 265 - 274
- Geese, Uwe, Reliquienverehrung und Herrschaftsvermittlung. Die mediale Beschaffenheit im frühen Elisabeth-Kult (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte, 57) Marburg / Darmstadt 1984
- Gehrke, Stefanie (Hg.), Text, Bild und Ritual in der frühmittelalterlichen Gesellschaft (8. - 11. Jahrhundert) / Testo, immagine e rito nella società altomedievale (VIII-XI sec.), Florenz 2014
- Gelenius, Aegidius, De admiranda, sacra et civili magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis Augustae Ubiorum Urbis, 4 Bücher, Köln 1645
- Gentz, Ulrike, Der Hallenumgangschor in der städtischen Backsteinarchitektur Mitteleuropas 1350 – 1500. Eine kunstgeographisch vergleichende Studie (Studien zur Backsteinarchitektur Bd. 6), Berlin 2003
- Gerevini, Stafania, *Christus crystallus*. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West, in: Robinson u.a. (Hgg.), Matter, 2014, 92 - 99
- Gillner, Jens, Art. Epiphanie, in: www.bibelwissenschaft.de, Text von 2017
- Girault, Pierre-Gilles, Portraits et images du prince vers 1400: l'exemple de Louis d'Orléans, in: Taburet-Delahaye (Hg.), création, 2006, 151 - 175
- Glatz, Joachim (Hg.), Holz und Steine lehren dich... Die Restaurierung der Klosterkirche Marienstatt (Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz, Forschungsberichte, Bd. 9), Worms 2011
- Gliesmann, Niklas / Meier, Esther (Hgg.), Altar und Bild im Dom zu Xanten (ars ecclesiae: Kunst vor Ort, 3), Kromsdorf / Weimar 2017
- Gliesmann, Niklas / Meier, Esther (Hgg.), Altar und Bild im Dom zu Xanten (ars ecclesiae: Kunst vor Ort, 3), Kromsdorf / Weimar 2017
- Gliesmann, Niklas, Das Märtyrerretabel. Forschungsgeschichte und Forschungsperspektiven, in: ders. / Meier (Hgg.), Altar, 2017, 31 - 44
- Gliesmann, Niklas, Das Märtyrerretabel. Forschungsgeschichte und Forschungsperspektiven, in: ders. u.a. (Hgg.), Altar, 2017, 31 - 44
- Goldberg, Gisela, Die Malereien des Kienen Doms, in: Hilger u.a., Dom, 1990, 36 – 44
- Goodson, Caroline J., Building for Bodies. The Architecture of Saint veneration, in: Ó Garragáin / Neuman de Vegvar (Hgg.), Roma Felix, 2007, 51 – 79
- Gordon, Dillian, The mass production of Franciscan Piety. Another look at some Umbrian verres egglomisés, in: Apollo, 1994 (140.383), 33 – 42
- Görich, Knut, Karl der Große – ein „politischer Heiliger“ im 12. Jahrhundert?, in: Körntgen u.a. (Hgg.), Religion, 2013, 117 – 156

- Gormans, Andreas / Marksches, Alexander (Hgg.), *Venite et videte*. Kunstgeschichtliche Dimensionen der Aachener Heiligtumsfahrt. Beiträge einer wissenschaftlichen Tagung des Instituts für Kunstgeschichte der RWTH Aachen in Zusammenarbeit mit der Bischöflichen Akademie des Bistums Aachen. (Aachener Beiträge zu Pastoral- und Bildungsfragen. Bd. 27), Aachen 2012
- Grandmontagne, Michael, Claus Sluter und die Lesbarkeit mittelalterlicher Skulptur. Das Portal der Kartause von Champmol, Worms 2005
- Grandmontagne, Michael, Farbe bekennen: Von Figuren und Fassmalern. Bedeutungsaspekte mittelalterlicher Skulpturenpolychromie, in: AK Bonn 2009, 138 – 159
- Greub, Thierry, Der Lettner – Ort liturgischer Performanz, der Rechtsprechung und medialen Inszenierung, in: Kunstchronik 71, 2018, 87 - 93
- Griep, Hans-Günther, Neuwerk 1186 – 1986, Goslar 1986
- Grimme, Ernst Günther, Die gotischen Kapellenreliquiare im Aachener Domschatz, in: Aachener Kunstblätter 39, 1969, 7 – 51
- Grimme, Ernst Günther, Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung der Reliquiare von 800 – 1500, Köln 1972
- Grodecki, Louis, Sainte-Chapelle, Paris 1975.
- Großmann, G. Ulrich, Burgen und Residenzen Karls IV., in: AK Nürnberg 2016, 103 - 109
- Grote, Udo, Der Schatz von St. Viktor. Mittelalterliche Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom, Regensburg 1998
- Gudera, Alice, Der Tragaltar aus Stavelot. Ikonographie und Stil, Bremen 2003
- Guiffrey, Jules (Hg.), Inventaires de Jean, duc de Berry (1401 – 1416), 2 Bde., Paris 1894 – 1896 (Collection d'inventaires, 2,1 und 2,2)
- Guscin, Mark, The Tradition of the Image of Edessa, Diss. London 2014
https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/24278014/mark_guscin_phd_thesis_05.03.15.pdf
- Güssow, Ingeborg, Die Crispinus- und Crispinianusschreine im Osnabrücker Domschatz, phil. Diss. München 1972
- Guster, Holger, Die Hostienmonstranzen des 13. und 14. Jahrhunderts in Europa, Heidelberg 2009 (Diss.)
- Guth, Klaus, Guibert vom Nogent und die hochmittelalterliche Kritik an der Reliquienverehrung (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige, 21. Erg. Band), Ottobeuren 1970
- Gy, P.M., Les trésors de l'église et la liturgie, in: La Maison Dieu 188, 1991, 73 – 85
- Hahn, Cynthia, "Visio Dei": Changes in Medieval Visuality, in: Nelson (Hg.), Visuality, 2000, 169-196.

- Hahn, Cynthia, Absent no longer. The Saint and the Saint in Late Medieval Pictorial Hagiography, in: Kerscher (Hg.), Hagiographie, 1993, 152 – 171
- Hahn, Cynthia, Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204, University Park 2012.
- Hahn, Cynthia, The Voices of the Saints: Speaking reliquaries, in: Gesta 36, 1997, 20 – 31
- Hahn, Cynthia, Vision, in: Rudolph (Hg.), Companion, 2006 (2010), 45 - 64
- Hahn, Cynthia, What Do Reliquaries Do for Relics?, in: Numen, 57, 2010, 284 – 316
- Hahnloser, Hans Robert / Brugger-Koch, Susanne, Corpus der Hartsteinschliffe des 12. bis 15. Jahrhunderts, Berlin 1985
- Hamburger, Jeffrey F. / Palmer, Nigel F., *The Prayer Book of Ursula Begerin*, 2 Bde, Dietikon-Zurich, 2015
- Hamburger, Jeffrey F. / Bouché, Anne-Marie (Hgg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton / Oxford 2006
- Hamburger, Jeffrey F. / Keller, Hildegard Elisabeth, Bilder in der Kirche, im Herzen oder gar nirgends? Überlegungen zu Periodisierungen am Beispiel des Bilderstreits in der Frühen Neuzeit, in: Ridder u.a. (Hgg.), *Aktualität*, 2012, 14 - 35
- Hamburger, Jeffrey F. / Marti, Susan (Hgg.), *Crown & Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, New York 2008
- Hamburger, Jeffrey F., Am Anfang war das Bild. Kunst und Frauenspiritualität im Spätmittelalter, in: Eisermann u.a. (Hgg.), *Studien*, 2004, 1 – 43
- Hamburger, Jeffrey F., Bloody Mary. Traces of the *peplum cruentatum* in Prague – and in Strasbourg? in: Opacic u.a. (Hgg.), *Image*, 2011, 1 – 33
- Hamburger, Jeffrey F., Die Zellen: Alltag, Andacht und Vision, in: AK Essen / Bonn 2005, 434 – 435.
- Hamburger, Jeffrey F., Mysticism and Visuality, in: Beckman u.a. (Hgg.), *Companion*, 2012, 277 – 293
- Hamburger, Jeffrey F., Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent, Los Angeles 1996
- Hamburger, Jeffrey F., Openings, in: *Akten Melbourne* 2009, 51 - 129
- Hamburger, Jeffrey F., Rahmenbedingungen der Marienfrömmigkeit im späten Mittelalter, in: *AK Bonn* 2009, 121 – 137
- Hamburger, Jeffrey F., Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion, in: Krüger u.a. (Hgg.), *Imagination*, 2000, 47 - 69
- Hamburger, Jeffrey F., The use of images in the pastoral care of nuns. The case of Heinrich Suso and the Dominicans, in: *Art Bull.* 71, 1989, 20 – 46

- Hamburger, Jeffrey F., *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998
- Hamburger, Jeffrey F., *The Visual and the Visionary. The Changing Role of the Image in Late Medieval Monastic Devotion*, in: *Viator* 20, 1989, 161 – 182
- Hamburger, Jeffrey F. / Jäggi, Carola (Hgg.), *Frauen – Klöster – Kunst. Beiträge zum Internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung "Krone und Schleier"*, Turnhout 2007
- Hamburger, Jeffrey u.a. (Hgg.), *Testo e immagine nell'alto medioevo (Kolloquium Spoleto 1993)*, (*Settimae di Studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo* 41), Spoleto 1994, anlässlich der Ausstellung „Krone und Schleier“, Turnhout 2007
- Hamm, Berndt, *Die Nähe des Heiligen im ausgehenden Mittelalter: ars moriendi, Totenmemoria, Gregorsmesse* ». in: Hamm u.a. (Hgg.), *Sakralität*, 2007, 185-221
- Hamm, Berndt, Herbers, Klaus, Stein-Kecks, Heidrun (Hgg.), *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit*, Stuttgart 2007
- Hamsikova, Magdalena Nepesma (Hg.), *Ecclesia docta. K zivotnium jubilee profesora Jiriho Kuthana*, Prag 2016
- Hardering, Klaus (Hg.), *Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schock-Werner (Köner Domblatt 77, 2012)*
- Hartweg, Babette, *Kunsttechnologische Analyse des Göttinger Barfüßeralters von 1424 im Kontext zeitgenössischer Altarwerke*, Diss Dresden 2010
- Haug, Walter / Wachinger, Burkhardt (Hgg.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993
- Hausherr, Rainer, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Diss. Bonn 1963
- Haussherr, Reiner (Hg.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978
- Haussherr, Reiner, *Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes*, in: *Akten Köln* 1977, 28 - 59
- Hediger, Christine (Hg.), *La Sainte-Chapelle de Paris, Royaume de France ou Jérusalem celeste?*, Tournhout 2007
- Hediger, Christine, *La Sainte Chapelle, Royaume de France et Jérusalem céleste. Inter. Kolloquium*, Paris, Collège de France, in: *das münster* 55, 2002
- Hegner, Kristina, *Reliquiare und Klosterarbeiten des Mittelalters im Rostocker Zisterzienserinnenkloster zum Heiligen Kreuz*, in: Schumann (Hg.), *Sachkultur*, 2007, 223 – 240
- Heinen, Sigrun / Krüsel, Vera / Maul, Georg / Riecke, Uta / Salomon, Susanne, *Die Restaurierung der Wandmalereien in der Aachener Chorhalle*, in: Knopp (Hg.), *Chorhalle*, 2002, 229 – 256

- Heinen, Sigrun, Die farbige Fassung des Apostelzyklus, der Schlusssteine und der Gewöberippen, in: Knopp (Hg.), Chorhalle, 2002, 257 – 274
- Heinrichs-Schreiber, Ulrike, Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360 – 1420, Berlin 1997
- Heinzelmann, Martin, Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes (Typologie des sources du moyen age occidental, 33) Turnhout 1979
- Helten, Leonhard (Hg.), Der Havelberger Dombau und seine Ausstrahlung, Berlin 2012
- Helvétius, Anne-Marie (Hg.), Les Reliques. Objets, cultes, symboles (Hagiologie 1), Turnhout 1999
- Henning von Lange, Saskia, Im Raum des Bildes. Die „fehlenden“ Passionsszenen in der Karlsteiner Heilig-Kreuz-Kapelle, in: Aurenhammer u.a. (Hgg.), Räume, 2015, 415 - 444
- Henze, Ulrich, Die Kreuzreliquiare von Trier und Mettlach. Studien zur Beziehung zwischen Bild und Heilum in der rheinischen Schatzkunst des frühen 13. Jahrhunderts, Diss. Münster 1988
- Henze, Ulrich, Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59, 1991, 428 – 451
- Henze, Ulrich, In arca marmorea. Zur Inszenierung der Jakobusreliquien im Kontext des Apostelgrabes in der Kathedrale von Santiago de Compostela, in: das münster 68, 2015, 91 – 102
- Hermes, Sabine, Technologische Untersuchung und Musterrestaurierung des Retabels, in: Glatz (Hg.), Holz, 2011, 295 – 301
- Hermes, Sabine, Technologische Untersuchung und Musterrestaurierung der Büsten, in: Glatz (Hg.), Hol, 2011, 303 - 310
- Herrmann-Mascard, Nicole, Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit, Paris 1975 (Société d'Histoire du Droit. Collection d'Histoire Institutionnelle et Sociale 6)
- Herzner, Volker, Das Norfolk-Triptychon in Rotterdam – das früheste Werk Jan van Eycks?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, 1 - 22
- Heusinger, Christian von, Zu zwei Hauptstücken aus dem Gandersheimer Stiftsschatz, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 43/44, 2004/2005, 9 – 61
- Hilger, Hans Peter / Goldberg, Gisela / Ringer, Cornelia, Der „Kleine Dom“ – zum kölnischen Schreinaltärchen des 14. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum, in: Zd. D. dt. Vereins f. Kunstwissenschaft, 34, 1985, 50 - 69
- Hilger, Hans Peter / Goldberg, Gisela / Ringer, Cornelia, Der Kleine Dom (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 18), München 1990
- Hilger, Hans Peter, Das mittelalterliche Erscheinungsbild des Kölner Domchores, in: AK Köln 1984, 83 – 92
- Hilger, Hans Peter, Der Kleine Dom, in: Hilger u.a., Dom, 1990, 9 – 35

- Hilger, Hans Peter, Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rhein-Maas-Gebietes (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 8), Essen 1961
- Hilger, Hans Peter, Die großen Kölner Reliquienaltäre des 14. Jahrhunderts, in: KDBI 60, 1995, 103-116
- Hilger, Hans Peter, Marginalien zu einer Ikonographie der Aachener Chorhalle des Aachener Domes, in: Hausscherr (Hg.), Kunst, 1978, 149 - 168
- Hiller von Gaertringen, R., Seven Scenes from the Life of Saint Stephen by Martino di Bartolomeo in Frankfurt: A Proposal for the Provenance, Function, and Relationship to Simone Martini's "Beato Agostino Novello Monument", in: Schmidt (Hg.), Painting, 2002, 315 - 339
- Hiller-König, W., Mueller, C, Die Schatzkammer im Reichenauer Münster, Königstein 2003
- Hirschbiegel, Jan, Etrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380 - 1422), München 2003
- Hlobil, Ivo, Der rote Mantel der Sternberger Madonna - Ein Unikum des böhmischen Schönen Stils? In: Umeni 5, 2016, 412 - 418
- Hoffmann, Annette / de Georgi, Manuela / Suthor, Nicola (Hgg.), Synergies in Visual Culture - Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf, Paderborn 2013
- Hoffmann, Godehard, Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa. Mit Beiträgen von Hans-Wilhelm Schwanz, Regina Urbanek und Uwe Pleninger (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 69), Worms 2006
- Hoffmann, Godehard, Der Crucifixus dolorosus in St. Maria im Kapitol zu Köln, in: Colonia Romanica, XV, 2001, 9 - 82
- Hohensee, Ulrike (Hg.), Die Golden Bulle: Politik - Wahrnehmung - Rezeption (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen, Sonderband 12), Berlin 2009
- Holländer, Hans, Zeichensysteme und Interpretationsebenen des Schachspiels, in: Strouhal, Wesir, 1995, 11 - 26
- Hollay, J., Relics, Reliquaries, and Religious Women: Visualizing the Holy Virgin of Cologne, in: Studies in Iconography, XVIII, 1996
- Holmes, Megan, The Miraculous Image in Renaissance Florence, New Haven / London 2013
- Homolka, Jaromir, Die Skulptur, in: AK Köln 1978, Bd. 2, 643 - 647
- Homolka, Jaromir, Zu den ikonographischen Programmen Karls IV., in: AK Köln 178, Bd. 2, 607 - 618

- Honée, Eugène, Image and Imagination in the medieval Culture of Prayer. A historical Perspective, in: AK Amsterdam 1994, 157 - 174
- Honnefelder, Ludwig / Trippen, Norbert / Wolff, Arnold (Hgg.), Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln. Festschrift zur 750-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Domes (Studien zum Kölner Dom 6), Köln 1998
- Hörmann, Julia, Schloss Tirol. Mit einem Leitfaden zu den Portalen von Siegfried de Rachewiltz, Lana 2004 (2. Auflage)
- Hornickova, Katerina, In Heaven and on Earth: Church Treasures in Late Medieval Bohemia, Diss. Budapest 2009
- Hornickova, Katerina, In Heaven and on Earth: Church Treasure in Late Medieval Bohemia, Budapest 2009
- Husemann, Simone, Pretiosen persönlicher Andacht. Bild- und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln (Agnus Die) unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter, Weimar 1999
- Huygens, R.B.C. (Hg.), Guibert von Nogent, De sanctis et eorum pignoribus (Corpus Christianorum CM 127) Turnhout 1993
- Institut für Denkmalpflege Berlin (Hg.), Denkmale in Berlin und in der Mark Brandenburg. Ihre Erhaltung und Pflege in der Hauptstadt der DDR und in den Bezirken Frankfurt(Oder und Potsdam, Weimar 1987
- Iogna-Pratt, Dominique / Picard, Jean Charles (Hgg.), Religion et culture autour de l'an Mil, Paris 1990
- Itzel, Constanze, Der Stein trägt: die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 2004
- Jacobs, Lynn F., Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted, University Park, Pennsylvania 2012
- Jacobsen, Werner, Liturgische Kollisionen im Kirchenraum. Sugers Neubau von St. Denis. Voraussetzungen und Folgen, in: Bock (Hg.), Art, 2002, 745 – 751
- Jäggi, Carola, "Sy bettet och gewonlich vor unser rowen bild...": Überlegungen zur Funktion von Kunstwerken in spätmittelalterlichen Frauemklöstern, in: Schmitt, Femmes, 2004, 62 - 84
- Jakoby, Mittelalterliche Wandmalereien in St. Kunibert, in: Colonia Romanica, 7, 1992, 159 – 174
- Janke, Petra, Ein heilbringender Schatz. Die Reliquienverehrung am Halberstädter Dom im Mittelalter: Geschichte, Kult und Kunst, München / Berlin 2006
- Janson, Felicitas / Nichtweiß, Barbara (Hgg.), Basilica nova Moguntina : 1000 Jahre Willigis-Dom St. Martin in Mainz . Beiträge zum Domjubiläum 2009, Mainz 2010
- Jarošová, Markéta / Kuthan, Jiri / Scholz, Stefan, Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310 - 1437). Internationale Konferenz aus

Anlass des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März – 5. April 2008, Prag 2008

Jeitner, Christa-Maria, Der Textilbestand im Dom zu Brandenburg und seine Geschichte, in: Reihlen, Gewänder, 2005a, 35 – 52

Jestaz, B., Le reliquaire de Charles V perdu par Charles VIII à Fornoue, in: Bulletin monumental, 147, 1989, 7 – 10

Jordan, Alyce A., Visualizing Kingship in the Windows of the Sainte-Chapelle, Turnhout 2001

Joubert, Fabienne / Sandron, Dany (Hgg.), Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache, Paris 1999

Jugie, Sophie, La peinture, in: AK Dijon, 2004, 198 -203

Jülich, Theo, Gemmenkreuze. Die Farbigekeit ihres Edelsteinbesatzes bis ins 12. Jahrhundert, in: Aachener Kunstblätter 54/55, 1986/1987, 99 - 258

Jung, Jacqueline E., The Gothic Screen. Space, Sculpture and Community in the Cathedrals of France and Germany 1200 – 1400, New York 2013

Junghans, Martina, Ein Reliquientriptychon im Gräfrather Kirchenschatz und die Reliquiare des 13. und 14. Jahrhunderts, in: Zs. des Bergischen Geschichtsvereins 96, 1994, 1 – 38

Junghans, Martina, Ein Reliquientriptychon im Gräfrather Kirchenschatz und die Reliquiare des 13. und 14. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins, 96, 1993/94, 1 – 38

Kahsnitz, Rainer, Der Heilumsschrein, das letzte originale Erinnerungsstück an die Reichskleinodien in Nürnberg, in: Nürnberger Altstadtberichte 16, 1992, 29-38

Kahsnitz, Rainer, Der Wandel des Karlsbildes in der mittelalterlichen Skulptur und Goldschmiedekunst, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 104–105, 2002–2003, 295–354

Kahsnitz, Rainer, Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol, München 2005. Rez.: Holger Simon, in: <http://www.sehepunkte.de/2008/06/9325.html>

Kahsnitz, Rainer, Kleinod und Andachtsbild. Zum Bildprogramm des Goldenen Rößl, in: AK München 1995, 58 – 89

Kalinowski, Anja, Frühchristliche Reliquiare im Kontext von Kultstrategien, Heilserwartung und sozialer Selbstdarstellung (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, 32), Wiesbaden 2011

Kammel, Frank Matthias, Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: AK Nürnberg 2000, 10 - 33

Kammel, Frank Matthias, Rautenrapporte aus dem Gesenke. Spätmittelalterliche Türen mit Reliefarmatur, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2006, 7 - 63
http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2908/1/Kammel_Rautenrapporte_aus_dem_Gesenke_2006.pdf

- Kapustka, Mateusz, Das Entfalten der Lektüre von *Imitatio*. Ein Passionsaltärchen aus dem mittelalterlichen Klarenstift in Breslau als performatives Bilderwerk, in: Akten Mülheim 2005 / 2007, 105 – 112
- Kapustka, Mateusz (Hg.), Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs, Emsdetten / Berlin 2015
- Kaspersen, Sören (Hg.), Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe, Kopenhagen 2004
- Kaufmann, Daniele, Das Kreuznagelreliquiar im Essener Domschatz – ein Tafelreliquiar?, in: Beuckers u.a. (Hgg.), Reliquiare, 2017, 101 –116
- Kavka, Frantisek, Karl IV. und Aachen, in: AK Aachen 2000, 477 - 488
- Keller, Harald, Blick vom Monte Cavo. Kleine Schriften, Frankfurt/M 1984
- Keller, Harald, Der Flügelaltar als Reliquienschrein, in: Studien, 1965, 125 – 144
- Keller, Harald, Reliquien, in Architekturteilen beigesetzt, in: Becksmann u.a. (Hgg.), Beiträge, 1975, 105 -114
- Keller, Harald, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit, in: Festschrift Jantzen, 1951, 71 – 90; wiederabgedruckt in: Keller, Blick, 1984
- Kelly, Stephen / Perry, Ryan (Hgg.), Devotional culture in late medieval England and Europe: diverse imaginations of Christ's life, Turnhout 2014
- Kemp, Wolfgang / Mattenklott, Gert u.a. (Hgg.), Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 4, Berlin 2000
- Kemper, Dorothee, Die Goldschmiedearbeiten am Dreinkönigenschrein. Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert. Mit Beiträgen zu Materialanalysen und Herstellungstechniken, Bd. 1 – 3 (Studien zum Kölner Dom, 11), Köln 2014
- Kemperdick, Stephan / Lammertse, Friso, Painting around 1400 and Jan van Eyck's Early Works, in: AK Rotterdam 2012, 89 - 108
- Kemperdick, Stephan, Deutsche und böhmische Gemälde: 1230 -1430. Kritischer Bestandskatalog, herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin, Petersberg 2010
- Kemperdick, Stephan, I Tableau à II Hysseiores – Ein Bild mit zwei Flügeln. Wandelbare und nicht wandelbare Bildensembles in der Zeit Rogier van der Weydens, in: AK Frankfurt/Berlin 2009, 117 – 131
- Kemperdick, Stephan, The Flémalle-Campin-van der Weyden Problem: Still existing, in: Nys u.a. (Hgg.), Campin, 2007, 2 – 14
- Kemperdick, Stephan / Chapuis, Julien, Kölner Tafelmalerei, in: AK Köln 2011, 177 - 193
- Kerscher, Gottfried (Hg.), Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, Berlin 1993

Kessler, Herbert L. / Wolf, Gerhard (Hrsg.), *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Biblioteca Hertziana, Rome, and the Villa Spelman, Florence, 1996* (Villa Spelman Colloquia 6), Bologna 1998

Kessler, Herbert L., *Il „mandilyon“*, in: *AK Rom 2000*, 67 – 76

Keupp, Jan / Reither, Hans / Pohlit, Peter / Schober, Katharina / Weinfurter, Stefan (Hgg.), *„... die keyserlichen zeychen ...“ Die Reichskleinodien – Herrschaftszeichen des Heiligen Römischen Reiches*, Regensburg 2009

Klack-Eitzen, Charlotte / Haase, Wiebke / Weißgraf, Tanja, *Heilige Röcke. Kleider für Skulpturen im Kloster Wienhausen*, Regensburg 2013

Klein, Bruno (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 3: *Gotik* (ca. 1250-1430), München:

Klein, Bruno, *Das Abbild der Kirche – Zur Vorgeschichte des Architekturmodells im 13. und 14. Jahrhundert*, in: Hamsikova (Hg.), *Ecclesia*, 2016, 155 – 173

Klein, Bruno, *Göttliche Gotik? Modi der Transzendierung von Sakralarchitektur im hohen und späten Mittelalter*, in: Vorländer (Hg.), *Transzendenz*, 2013, 356 – 373

Klein, Holger A., *Byzanz, der Westen und das „wahre Kreuz“. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004

Klein, Holger A., *Eastern objects and Western desires: relic and reliquaries between Byzantium and the West*, in: *DOP 58*, 2004/05, 283 – 314

Klein, Peter u.a. (Hgg.), *Zeitenspiegelung. Festschrift für Konrad Hoffmann*, Berlin 1998

Knefelkamp, Ulrich / Bosselmann-Cyran, Kristian (Hgg.), *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter* (11. Symposium des Mediaevistenverbandes vom 14. Bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder), Berlin 2007

Knopp, Gisbert (Hg.), *Die gotische Chorhalle des Aachener Doms und ihre Ausstattung. Baugeschichte, Bauforschung, Sanierung* (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 58), Petersberg 2002

Knopp, Gisbert, *Das Glashaum in Aachen – Krönungsort, Karlsmausoleum, Pilgerzentrum*, in: ders. (Hg.), *Chorhalle*, 2002, 9 – 36

Knüvener, Peter, *Böhmisch oder märkisch? Fragen zu Import, Aneignung und Rezeption von Kunstwerken*, in: *AK Potsdam 2016*, 98 – 115

Knüvener, Peter, *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg – eine Einführung. Fragestellungen, Bestand, Forschungsstand*, in: Badstübner u.a. (Hgg.), *Brandenburg*, 2008, 42 – 88

Knüvener, Peter, *Die Retabel des Brandenburger Domes*, in: von Schnurbein (Hg.), *Dom*, 2015, 118 – 130

- Knüvener, Peter, Hochkunst im Neuseidelland. Überlegungen zur Altarausstattung um 1300 im Havelberger und Brandenburger Dom, in: Sander u.a. (Hgg.), Nähe, 2016, 81 - 95
- Knüvener, Peter, Neues zur Werkstatt des Havelberger Lettners, in: Helten (Hg.), Dombau, 2012, 171 - 195
- Koch, Walter / Kölzer, Theo (Hgg.), Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde, Bd. 53, Köln / Weimar / Wien 2013
- Kofler-Engl, Waltraud, Die malerische Ausstattung der Burgkapelle von Tirol: Ikonographische Deutung und stilistische Einordnung, in: Akten Prag 1996 (1998), 291 - 303
- Kofler-Engl, Waltraud, Malerei von 1270 bis 1430, in: Madersbacher u.a. (Hgg.), Kunst, 1, 2007, 295 - 338
- Kohlmann, Karl (Hg.), Analecta Cismariensia, in: Quellensammlung der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinisch-Lauenburgische Geschichte, Bd. 4, Scriptorum minores rerum Slesvico-Holsatensium, Heft 1, Kiel 1874, 229 ff.
- König, Alexandra, Die Anfänge der Kölner Tafelmalerei, Düsseldorf 2001
- König, Eberhard: Die Belles Heures des Herzogs von Berry, Probleme und Kontroversen. Aus Anlass der Ausstellung: De gebroeders Van Limburg. Nijmegse Meesters aan de Franse Hof (1400 - 1416), Nijmegen, Musuem het Valkhof, 30.8. - 20.11.2005, in: KuChr, 59, 2006, 225-238
- König, Eberhard: Besprechung der Ausstellungen zur Kunst um 1400 in Frankreich, in: KuChr, 58, 2005, 88-105
- Körntgen, Ludger / Waßenhoven, Dominik (Hgg.), Religion und Politik im Mittelalter. Deutschland und England im Vergleich. Religion and Politics in the Middle Ages. Germany and England by Comparison, Berlin / Boston 2013
- Kosch, Clemens, Hochmittelalterliche Anbauten und Nebenräume von St. Kunibert, in: Colonia Romanica, 7, 1992, 78 - 113
- Kosch, Clemens, Zur sakralen Binnentopographie des Mainzer Domes im Hochmittelalter, in: Janson u.a. (Hgg.), Basilica, 2010, 137 - 158
- Kötler, Andreas, Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche. Zur Ästhetisierung des Kultraums im Mittelalter, Berlin 1995
- Kötzsche, Dietrich, Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum (Bildheft der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz 20/21), Berlin 1973
- Kötzsche, Dietrich, Die Quedlinburger Reliquientafel, in: Buckton / Heslop (Hgg.), Art, 1994, 70 - 79
- Kötzsche, Lieselotte, Das Heilige Grab in Jerusalem und seine künstlerische Nachfolge, in: AK Berlin 1995, 65-75
- Kovac, Peter, Die Dornenkrone Christi und die Sainte-Chapelle in Paris: Der wahre Preis der Dornenkrone Christi, Konsekrationsdatum der Kapelle und festliche Beleuchtung

der Sainte-Chapelle, in: Umění, 59, 2011, 462-479 <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-die-dornenkrone-christi-und-die-sainte-chapelle-in-paris-der-wahre-preis-der-dornenkrone-christi-konsekrationsdatum-der-kapelle-und-festliche-beleuchtung-der-sainte-chapelle/>

Kovac, Peter, Notes on the description of the Sainte-Chapelle in Paris from 1378, in: Fajt (Hg.), Court Chapels, Prag 2003, 413 – 418

Kovacs, Eva, Der goldene Kalvarienberg des Königs Matthias Corvinus in der Domschatzkammer zu Esztergom, Budapest 1984

Kovacs, Eva, L'orfèvrerie parisienne et ses sources (problemes de style atour de 1400), in: Revue de l'art 28, 1975, 25 – 33

Kovacs, Eva, L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne: Au temps des princes de Valois, Dijon, 2004

Kovacs, Eva, Le reliquaire de l'ordre du Saint-Esprit. La "dot" d'Anne de Bretagne, in: Revue du Louvre et des musées de France, 4, 1981, 246 – 251.

Kracht, Hans-Joachim / Torsy, Jakob, Reliquarium coloniense, Siegburg 2003

Krämer, Steffen, Reliquientranslation und königliche Inszenierung: Heinrich III. und die Überführung der Heilig-Blut-Reliquie in die Abteikirche von Westminster, in: Marek u.a. (Hgg.), Bild, 2006/2008 (2. Aufl.), 289 - 300

Krass, Urte, Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, I Mandorli), Berlin / München 2011

Kratzmann, Gregory (Hg.), Imagination, Books and Community in Medieval Europe. Papers of a Conference held at the State Library of Victoria, Melbourne, 29 -31 May 2008 in Conjunction with an Exhibition "The Medieval Imagination" 27 March – 15 June 2008, South Yarra 2009

Krause, Karin, Immagine-reliquia: da Bisanzio all'Occidente, in: Ausstellungskatalog Genua 2004, 209 – 235

Krischel, Roland, Gemalte Kulissen für das Kreuz. Mediensynthesen in der Kölner Sakralkunst des Spätmittelalters, in: Steiger u.a. (Hgg.), Golgatha, 2010, 25 – 62.

Krischel, Roland / Nagel, Tobias, Mediensynthesen in der spätmittelalterlichen Sakralkunst: Das Altarbild als Kulisse für liturgische Gegenstände und Handlungen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 69, 2008, 73 – 168

Krischel, Roland / Morello, Giovanni / Nagel, Tobias, Ansichten Christi, Köln 2005

Kriss-Rettenbeck, L. / Möhler, G. (Hgg.), Wallfahrt kennt keine Grenzen, München 1984

Kroesen, Justin E.A., The sepulchrum domini through the ages. Its form and function, Leuven 2000

- Krohm, Hartmut / Krüger, Klaus / Weniger, Matthias (Hgg.), Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins (Tagungsband: Berlin, TU, 28. – 29.6.1996), Berlin 2001
- Kroos, Renate, Der Domchor: Bildwerke und Nutzung, in: AK Köln 1984, 93 - 104
- Kroos, Renate, Der Schrein des Heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 8), München 1985
- Krohm, Hartmut, Die Lüneburger Goldene Tafel – Retabel und Skulpturenzyklus, in: Kulturstiftung der Länder u.a. (Hg.), Heiligenfigur, 2007, 78 – 103
- Kroos, Renate, „Gotes tabernackel“, Zur Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen, in: Wütherich (Hg.), „Opus“, 1986
- Kroos, Renate, Liturgische Quellen zum Kölner Domchor, in: Kölner Domblatt 44/45, 1979/80, 35 - 202
- Kroos, Renate, Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes, in: Ullmann (Hg.), Dom, 1989
- Kroos, Renate, Vom Umgang mit Reliquien, in: AK Köln 1985, Bd. 3, 25 – 49
- Krüger, Anke, Südfranzösische Lokalheilige zwischen Kirche, Dynastie und Stadt vom 5. bis zum 16. Jahrhundert, Stuttgart 2002
- Krüger, Klaus / Nova, Alessandro (Hgg.), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000
- Krüger, Klaus, „Aller zierde wunder trugen die altäre“. Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert, in: Krohm u.a. (Hg.), Entstehung, 2001, 69 - 85
- Krüger, Klaus, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992
- Krüger, Klaus, „*Hoc est enim corpus meum*“. Bild und Liturgie im gemalten Altaraufsatz des 13. Jahrhunderts. in: ders., Eigensinnlichkeit, 2017, 25 – 54 (Erstabdruck in: Poeschke, Joachim / Arnhold, Hermann / Luchterhandt, Manfred u.a. (Hgg.), Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei. Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge (Akten des Wissenschaftlichen Kolloquiums vom 5. – 7. Dezember 2002 veranstaltet vom Institut für Kunstgeschichte Münster, vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte und der Fachhochschule Köln), Münster 2005, 221 - 244)
- Krüger, Klaus, Von der Pala zum Polyptychon: Das Altarbild als Medium religiöser Kommunikation, in: AK Berlin 2008, 179 – 199
- Krüger, Klaus, Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge, ausgewählt von Matthias Weiß, Britta Dümpelmann, Wolf-Dietrich Löhr und Friederike Wille, Paderborn 2017
- Kruse, Norbert, Der Weg des Heiligen Blutes von Mantua nach Altdorf-Weingarten, in: Kruse u.a. (Hg.), Weingarten, 1994, Bd. 1, 57 – 76

Kruse, Norbertr 7 Rudolf, Hans Ulrich (Hgg.), 900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung in Weingarten (1094 – 1994), Sigmaringen 1994

Kubina, Evelyn Theresia, Der Mosesbrunnen im Kontext, Mag. Wien 2007
http://othes.univie.ac.at/326/1/01-14-2008_9826982.pdf

Kühne, Hartmut, Reliquien und ihr Publikum. Spätmittelalterliche Kirchenschätze im Harz, in: Wendland (Hg.), Domschätze, 2010, 257 – 272

Kühne, Hartmut, Reliquien und Reliquiare des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert. Versuch einer Bestandsaufnahme, in: AK Magdeburg 2009, Bd. 1, 181 - 191

Kühne, Hartmut, Ostensio reliquarium. Untersuchung über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum (Arbeiten zur Kirchengeschichte, 65), Berlin / New York 2000
<https://books.google.de/books?id=9pu2d2mWXJkC&pg=PA106&lpg=PA106&dq=hartmut+k%C3%BChne+ostensio+reliquiarum+prag&source=bl&ots=C6uoaEtADs&sig=Nha7X8lvIMafscqIbrACbsBmdLI&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiyudzz74zYAhWJ4aQKHXPtD4EQ6AEINDAD#v=onepage&q=hartmut%20k%C3%BChne%20ostensio%20reliquiarum%20prag&f=false>

Kühnel, Bianca (Hg.), The real and ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art. Studies in honour of Bezalel Narkiss on the occasion of his seventeenth birthday, Jerusalem 1998 (Jewish Art 23/24, 1997/98)

Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992

Kuhrmann-Schwarz, Brigitte, *Regina Angelorum et Misericordia* – Zu Bildtypus und Ikonographie der Madonna in Fouquets Diptychon von Melun, in: AK Berlin 2017, 71 - 81

Kulturstiftung der Länder / Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Hgg.), Eine Heiligenfigur der Goldenen Tafel aus St. Michael zu Lüneburg (Patrimonia 324), Hannover 2007

Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit den Staatliche Museen zu Berlin - Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Hrsg.): *Capsa gloriosi martiris beati Patrocli nostri patroni*. Der Schrein des hl. Patroklos aus Soest (Patrimonia 280), Berlin 2004

Kumler, Aden, *Translating Truth: Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*, New Haven 2011

Kurmann, Peter, „Um 1260“ oder „um 1290“? Überlegungen zur Liegenfigur Erzbischof Konrads von Hochstaden im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt 67, 2002, 99 – 136

Kurmann, Peter, Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertrudenschreins, in: AK Köln 1995, 135 - 143

Kurmann, Peter, Perfektion und Kostbarkeit. Die Chorpfeilerfiguren im architektonischen Kontext des Kölner Domes, in: Hardering, Chorpfeilerfiguren, 2012, 290 – 309

- Kurmann, Peter, Redemptor sive iudex. Zu den Weltgerichtsportalen von Reims und Bamberg, in: Historischer Verein Bamberg 143, 2007, 159 – 184
- Kurmann-Schwarz, Brigitte, *Fenestre vitree (...) significant Sacram Scripturam*. Zur Medialität mittelalterlicher Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Akten Nürnberg/Regensburg 2004, 61 – 73
- Kurmann-Schwarz, Brigitte, *Regina angelorum et misericordiae* – Zu Bildtypus und Ikonographie der Madonna in Fouquets Diptychon von Melun, in: AK Berlin 2017, 70 - 81
- Kurt, Martin (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965, München 1965
- Kurtze, Anne, Durchsichtig oder durchlässig. Zur Sichtbarkeit der Reliquien und Reliquiare des Essener Stifzsschatzes im Mittelalter, Petersberg 2017
- Kurtze, Anne, Schaubedürfnis. Das Theorem der Schaudevotion in der Kunstgeschichte, Saarbrücken 2008 (Masterarbeit Bochum 2006)
- Kuthan, Jiri, Les épines de la couronne du Christ, la Sainte-Chapelle de Paris et son rayonnement en Bohême, in: Hediger (Hg.), Sainte-Chapelle, 2007, 125 - 155
- Kvapilova, Ludmila, Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion, Petersberg 2017
- Laabs, Annegret, Das Hochaltarretabel in Doberan. Reliquienschrein und Sakramentstabernakel, in: Krohm u.a. (Hgg.), Entstehung, 2001, 143 - 156
- Laabs, Annegret, Das Retabel als „Schaufenster“ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell, in: MarbJb 24, 1997, 71-86
- Laabs, Annegret, Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralen Zeremoniell und Stiftermemorie 1250 – 1430 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 8), Petersberg 2000
- Lambacher, Lothar, Reliquien im Welfenschatz als Zeugnisse von Pilgerschaft und Politik, in: Röper / Treml (Hgg.), Heiliges Grab, 2014, 55 – 74
- Lambacher, Lothar, Das Corpus Scriniorum: Stand und Perspektiven eines internationalen Forschungsprojektes., in: Augustyn (Hg.), Corpus, 2015, 63 – 72
- Lambacher, Lothar / Kammel, Frank (Hgg.), Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg. Protokollband des internationalen Kolloquiums vom 2. bis 4. März 1989 in den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1990
- Lamia, Stephen / Valdez del Alama, Elizabeth (Hgg.), Decorations for the Holy Dead: Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints (International Medieval Research, 8), Turnhout 2002
- Lammertse, Friso, Paris and Burgundy, in: AK Rotterdam 2012, 40 - 44
- Lane, Barbara G., Depositio et Elevatio – The Symbolism of the Seilern Triptych, in: Art Bull. 57, 1975, 21 – 30

Lane, Barbara G., *The Altar and Altarpiece: Sacramental Scenes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984

Laube, Stefan, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011
Rezension von Lucas Burkart in:
<http://www.sehepunkte.de/2012/07/20883.html>

Lauer, Rolf, *Bildprogramme des Köner Domchores vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, in: Honnefelder u.a. (Hgg.), *Dombau*, 1998, 185 - 232

Lauer, Rolf, *Der Baldachin der Mailänder Madonna. Statuentabernakel oder Reliquiengehäuse?*, in: *Kölner Domblatt* 61, 1996, 147 - 162

Le Goff, Jacques, *Ludwig der Heilige*, Stuttgart 2000

Le Goff, Jacques, *Saint Louis*, Paris 1996

Le Pogam, Pierre-Yves, *Die Sainte-Chapelle in Paris*, in: *AK Naumburg* 2011, Bd. 2, 1486 - 1494

Le Pogam, Pierre-Yves, *La Sainte-Chapelle: architecture et décor*, in: *AK Paris* 2014, 101 - 110

Le Pogam, Pierre-Yves, *The features of St. Louis*, in: *Journal of Art Historiography*, 2017, 1 - 20 <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/le-pogam.pdf>

Lefèvre, Placide (Hg.), *L'ordinaire de la collégiale, autrefois cathédrale, de Tongres d'après un manuscrit du XV^e siècle*, Löwen 1967/68

Legner, Anton (Hg.), *Reliquien. Verehrung und Verklärung. Skizzen und Noten zur Thematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen-Museum*, Köln 1989

Legner, Anton, *Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009

Legner, Anton, *Ikone und Porträt*, in: *AK Köln* 1978, Bd. 3, 217 - 235

Legner, Anton, *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*, Köln 2003

Legner, Anton, *Kölnische Hagiophilie. Die Domreliquienschränke und ihre Nachfolgerschaft in Kölner Kirchen*, in: *KDBI* 51, 1986, 195-274

Legner, Anton, *Reliquien in Kunst und Kultur zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995

Legner, Anton, *Wände aus Edelstein und Gefäße aus Kristall*, in: *AK Köln* 1978, Bd. 3, 169 - 183

Lemeunier, Albert, *La stauothèque mosane de Tongres. Aspects décoratifs*, in: *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège. Mélanges de Pierre Colman*, 15, 1996, 49 - 52

- Lenain, Thierry, Du culte des reliques au monde de l'art. Remarques sur la genèse de la critique d'authenticité, in: *MarbJb* 35, 2008, 67 – 85
- Leniaud, J.-M. / Perrot, F, La Sainte Chapelle, Paris 1991
- Lentes, Thomas / Schlie, Heike / Welzel, Barbara (Hgg.), Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikerche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter, (Dortmunder Mittelalter-Forschungen Bd. 2), Bielefeld 2003
- Lentes, Thomas, As far as I can see. On the history of a topos, in: Hamburger u.a. (Hgg.), *Mind's Eye*, 2006, 360 - 373
- Lentes, Thomas, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit*, 2002, 179 - 219
- Lentes, Thomas, So weit das Auge reicht. Sehrituale im Spätmittelalter, in: ders. u.a (Hgg.), „Goldene Wunder“ , 2003, 241 - 258
- Lepie, Herta / Minkenberg, Georg, Der Domschatz zu Aachen, Regensburg 2010
- Lepie, Herta, Zur Konservierung des Karls- und Marienschreins, in: Knopp (Hg.), *Chorhalle* 2002, 275 – 298
- Leppin, Volker, *Theologie im Mittelalter*, Leipzig 2007
- Lewis, Flora, Rewarding Devotion: Indulgences and the promotion of images, in: Wood (Hg.), *Church*, 1992, 179 - 194
- Lewis, Flora, The Veronica: image, legend and viewer, in: Ormrod, England, 1985, 100-106
- Lichte, Claudia, Die Inszenierung einer Wallfahrt. Der Lettner im Havelberger Dom und das Wilsnacker Wunderblut, Worms 1990
- Liebetau, Katharina / Hermes, Sabine, Technologische Untersuchung und Musterrestaurierung der Gemälde auf den Flügelaußenseiten, in: Glatz (Hg.), *Holz*, 2011, 318 -328
- Lieven, Jens (Hg.), *Die Stiftskirche des heiligen Viktor in Xanten. Geschichte – Architektur – Ausstattung*, Wien / Köln / Weimar 2015
- Lieven, Jens, Politik und Heiligenverehrung. Die Anfänge der gotischen Stiftskirchen in Xanten, in: ders. (Hg.), *Stiftskirche*, 2015, 47 – 76
- Lieven, Jens / Schlagheck, Michael / Welzel, Barbara (Hgg.), *Netzwerke der Memoria*, Essen 2013
- Lillich, Meredith Parsons (Hg.), *Studies in Cistercian Art and Architecture 3. (Cistercian studies series 89)*, Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications 1987
- Lindner, Michael, Eine Kiste voller Knochen – Kaiser Karl IV. erwirbt Reliquien in Byzanz. Zugleich ein Beitrag zur Datierung zweier Karlsteiner Reliquienszenen, in: Fajt / Langer (Hgg.), *Kunst*, 2009, 289 - 299

Lisch, Georg Christian Friedrich, Blätter zur Geschichte der Kirche zu Doberan : der Hochaltar und das Tabernakel in der Kirche zu Doberan , in: Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde, Band 14 (1849), S. 351-380
http://mvdok.lbm.de/mjbrenderer?id=mvdok_document_00001058

Little, Charles T., Again the Cleveland Book-Shaped Reliquary, in: Ehlers / Kötzsche (Hgg.), Welfenschatz, 1998, 77 – 92

Lobelle-Caluwé, Hilde, Het Ursulaschrijn van Hans Memling: ontwerp, constructie en oorspronkelijk uitzicht, in: Dick de Vos (Hg.), Hans Memling. Essays, Brügge 1994, 89 – 100

Lopes, Victor Gameiro, Les châsses peintes, 2 Bd.e (unpubliziert), Ecole nationale supérieure des arts visuels de La Cambre, 1998 – 1999

Lorentz, Philippe, Des tableaux de peintures comme les tableaux d'orfèvrerie, in: AK Paris 2004, 194 - 195

Lorentz, Philippe, Les peintres de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur `Dijon, in: AK Dijon 2004, 95 – 99

Lüdke, Dietmar, Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studie zu den „autonomen“ und vollrunden Buldwerken der Goldschmiedeplastik und der Statuettenreliquiare in Europa 1230 – 1530, 2 Bde., München 1983

Lutz, Eckart Conrad, In niun schar insunder geordent gar. Gregorianische Angeologie, Dionysius-Rezeption und volssprachige Dichtungen des Mittelalters, in: Zs. Für deutsche Philologie 102, 1983, 335 – 376

Lutz, Gerhard, Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte 28), Petersberg 2004

Lutz, Gerhard, Repräsentation und Affekt: Skulptur 1250-1430, in: Klein (Hg.), Gotik, 2007, 327 – 397

Lützelshwab, Ralf, Ludwig der Heilige und der Erwerb der Dornenkrone. Zum Verhältnis von Frömmigkeit und Politik, in: Das Mittelalter 9, 2004, 12-22.

Lützelshwab, Ralf, Prag – das neue Paris? Der französische Einfluß auf die Reliquienpolitik Karls IV., in: Dolezal / Kühne (Hgg.), Wallfahrten, 2006, 201 – 219

Lützelshwab, Ralf, Zwischen Heilsvermittlung und Ärgernis – das preputium Domini im Mittelalter, in: Deuffic (Hg.), Reliques, 2006, 601 – 628

MacDonald, Alasdair. A. / Ridderbos, Bernhard / Schluesemann, Rita M., The Broken Body. Passion Devotion in Late Medieval Culture, Groningen 1998

Machilek, Franz, Karl IV. und Karl der Große, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 104–105, 2002–2003, 113–145

Madar, Heather, Iconography of Sign. A Semiotic Reading of the Arma Christi, in: Romaine u.a. (Hgg.), ReVisioning, 2013, 115 – 132

- Madersbacher, Lukas / Naredi-Rainer, Paul (Hgg.), Kunst in Tirol, 1, Von den Anfängen bis zur Renaissance, Bozen / Innsbruck / Wien 2007
- Marek, Kristin / Schulz, Martin (Hgg.), Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, 4 Bde., Paderborn 2015
- Marek, Kristin / Preisinger, Raphaële / Rimmelé, Marius / Kärcher, Katrin (Hgg.), Bild und Körper im Mittelalter, München 2006
- Margue, Michel / Pauly, Michael / Schmid, Wolfgang (Hgg.), Der Weg zur Kaiserkrone. Der Romzug Heinrichs VII. in der Darstellung Erzbischofs Balduin von Trier, Trier 2009
- Mariaux, Pierre Alain, Collecting (and Display), in: Rudolph, Companion, 2006, 213 – 232
- Marosi, Ernő, Das künstlerische Erbe der Zeit Sigismunds. Auftakt zur Spätgotik, in: AK Budapest / Luxemburg 2006, 558 - 564
- Marosi, Ernő, Die Skulpturen von Buda im europäischen Kontext, in: Braun u.a. (Hgg.), Konzil, 2013, 175 – 181
- Marth, Regine: Der Schatz der Goldenen Tafel (Museum Kestnerianum 2), Hannover 1994
- Marth, Regine, Der Schatz der Goldenen Tafel, in: Kulturstiftung der Länder u.a. (Hg.), Heiligenfigur, 2007, 104 - 113
- Martinez de Aguirre, J. / Gil Cornet, L. / Orbe Sivatte, M. (Hgg.), Roncesvalles. Hospital y santuario en el Camino de Santiago, Pamplona, 2012
- Martinez de Aguirre, Javier, Le reliquaire du Saint Sépulcre de la cathédrale de Pampelune, in: Akten Namur 2004, 215 – 228
- Martino, Anna D. (Hg.), Gli affreschi bizantini di S. Maria della Sperlonga a Palomonte, Salerno 2008
- Marx, Jacque (Hg.), Sainteté et martyre dans les religions du Livre (Problèmes d'histoire du christianisme, 19), Brüssel 1989
- Marx, Petra, Neue Forschungen zur alten Kunst: Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908 – 2008) und seiner Mittelaltersammlung. Ergebnisse einer interdisziplinären Vortragsreihe zu ausgewählten mittelalterlichen Kunstwerken 2006/2007, Münster 2010 (auch: Westfalen, 85/86, 2007/2008)
- Matt Eder, Katharina / Wunderlin, Dominik, Reliquienkult im mittelalterlichen Basel, in: AK Basel 2001, 322 - 328
- Mayr, Markus, Geld, Macht und Reliquien. Die wirtschaftlichen Auswirkungen des Reliquienkultes im Mittelalter, Innsbruck 2001
- McCulloch, Florence, Saints Alban and Amphibalus in the Works of Mathew Paris: Dublin, Trinity Collge MS 177, in: Speculum, 56, 1981, 761 - 785

- Méhu, Didier, L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe - Xie siècles), in: *Images Revues* 11, 2013, 2 - 36
- Meier, Christel, Edelsteinallegorese, in: *AK Köln* 1978, Bd. 3, 185 - 187
- Meier, Christel, *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 34,1), München 1977
- Meier, Esther, *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtyps*, Köln / Weimar / Wien 2006
- Meiss, Millard / Beatson, Elizabeth H., *Les Belles Heures du duc Jean de Berry. The Cloisters*, Metropolitan Museum of Art, Paris 1975
- Meissner, Jan Martin, *Baugeschichte und Rekonstruktion des Benediktinerklosters in Cismar / Ostholstein*, Diss. Kiel, 1976
- Meller, Harald / Mundt, Ingo / Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.): *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008
- Mély, F. de, *Exuviae sacrae Coinstantinopolitanae, III, La Croix des premiers croisés, la Sainte Lance, la Sainte Couronne*, Paris 1904
- Meredith Cohen: *The Sainte-Chapelle and the construction of sacral monarchy royal architecture in thirteenth-century Paris*, New York 2015
- Meyer, Erich, *Reliquie und Reliquiar im Mittelalter*, in: *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.6.1950*, hg. von Erich Meyer, Berlin 1950, 55 - 66
- Meyer, Werner, *Das Basler Erdbeben von 1356 - Verlauf und Bewältigung einer Katastrophe*, in: *Zeitschrift des Schweizerischen Burgenvereins*, 11, 2006, 125 - 132
- Meyer-Buhr, Ute / Dix, Annika, *Im Schneewittchensarg - eine Großvitrine für den Heiliumsschrein*, in: *Verband der Restauratoren, Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, 2, 2016, 69 - 77
- Meyer-Rath, Wolf-Dietrich (Hg.), *Der Havelberger Altar und die Wandmalereien in der Dorfkirche zu Rossow*, Berlin 2018
- Michaud, Jean, *Culze des reliques et épigraphie. L'exemplae des dédications et des consecrations d'autels*, in: *Akten Boulogne-sur-Mer* 1997, 199 - 212
- Migdal, Anna Maria, *Regina Coeli. Les images mariales et le culte des reliques entre Orient et Occident au Moyen Age*, Turnhout 2017
- Miltzer, Klaus (Hg.), *Die Urkunden der Deutschordenskommende St. Katharinen zu Köln. Regesten (1218-1785)*, Teilband 1: Juni 1218 - November 1496, Teilband 2: November 1496 - Oktober 1785. *Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens*, Band 78/I und 78/II. *Veröffentlichungen der Internationalen Historischen Kommission zur Erforschung des Deutschen Ordens*, Band 16/I und 16/II, Weimar 2016
- Minkenber, Georg, *Die Karlsbüste im Aachener Domschatz und ihre Restaurierung 2004 bis 2005*, Aachen 2005

- Minkenberg, Georg, Domschatzkammer Aachen. Die Büste Karls des Großen im Aachener Domschatz (Vernissage Meisterwerke), Heidelberg o. J. (2005)
- Mittelalterliche Retabel in Hessen. Ein Forschungsprojekt der Philipp -Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt und der Universität Osnabrück. Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG 2012 – 2015
- Möbius, Helga, „Schöne Madonna“ und Weiblichkeitsdiskurs im Spätmittelalter, in: Frauen, Kunst, Wissenschaft 1991, 7 - 16
- Mock, Markus Leo, Kunst unter Erzbischof Ernst von Magdeburg, Berlin 2007
- Möhle, Valerie, Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel von der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts, in: Ganz (Hg.), Ästhetik, 2004, 146 - 169
- Molteni, Ferdinando, Memoria Christi. Reliquie di Terrasanta in Occidente, Florenz 1996
- Montesquiou-Fezensac, Bl.de / Gaborit-Copin, Danielle, Le trésor de Saint-Denis, 3 Bde., Paris 1973 – 1977
- Montesquiou-Fezensac, Blaise de, Le “tombeau des Corps-Saints” à l'abbaye de Saint-Denis, in: Cahiers archéologiques, XXIII, 1974, 81 - 95.
- Montgomery, Scott B., St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins od Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in the Late Medieval Europe, Bern 2010
- Moos, Peter von, „Öffentlich“ und „privat“ im Mittelalter. Zu einem Problem der historischen Begriffsbildung (Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 33), Heidelberg 2004
- Morath-Fromm, Anna (Hg.), Kunst und Liturgie: Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung (Blaubeurer Tagung über Kunst und Liturgie im Spätmittelalter, Sept. 2001), Ostfildern 2003
- Morsch, Dieter Gerhard, Die Portalhalle im Freiburger Münsterturm, Münster / New York / München / Berlin 2001 (Studien zur Kunst am Oberrhein, Bd.1)
- Möseneder, Karl, Lapides Vivi. Über die Kreuzkapelle der Bzrg Karlstein, in: Wiener Jb. 34, 1981, 39 – 69
- Müller, Rebecca, Das geträumte Bild. Die Marienstatue in Clermont. Mit einer Übersetzung der *visio Rotberti*, in: Büchsel / Müller, Intellektualisierung, 2010, 99 - 132
- Mund, H., Stroo, C., Goetghebeur, The Mayer van den Bergh Museum, Antwerp, Brüssel 2003
- Muschiol, Gisela, Zeit und Raum – Liturgie und Ritus in mittelalterlichen Frauenkonventen, in: AK Essen / Bonn 2005, 40 - 51
- Nagel-Geue, Julia, Restaurierung der Heiligen Häupter und der Kissen, in: Glatz (Hg.), Holz, 2011, 346 - 347

- Nelson, Robert (Hg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge 2000
- Nettekoven, Ina, *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte-Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500*, Turnhout 2005
- Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens. J. Baum zum 70. Geburtstag, Stuttgart 1952
- Newhauser, Richard G. / Russell, Arthur J., Mapping Virtual Pilgrimage in an Early Fifteenth-Century Arma Christi Roll, in: Cooper u.a. (Hgg.), *Arma*, 2014, 83 – 112
[https://books.google.de/books?id=kqSoDQAAQBAJ&pg=PT9&lpg=PT9&dq=Edinburgh.+Scottish+Catholic+Archives,+MS+GB+0240+CB/57/9+\(olim+Blairs+College+9\)&source=bl&ots=9osuxEBepT&sig=Xh1UnoJeQODLjs-fByesTeErRY&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwj04jOcKTYAhVRKQKHSIzCLMQ6AEIjzAA#v=onepage&q=Edinburgh%2C%20Scottish%20Catholic%20Archives%2C%20MS%20GB%200240%20CB%2057%209%20\(olim%20Blairs%20College%209\)&f=false](https://books.google.de/books?id=kqSoDQAAQBAJ&pg=PT9&lpg=PT9&dq=Edinburgh.+Scottish+Catholic+Archives,+MS+GB+0240+CB/57/9+(olim+Blairs+College+9)&source=bl&ots=9osuxEBepT&sig=Xh1UnoJeQODLjs-fByesTeErRY&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwj04jOcKTYAhVRKQKHSIzCLMQ6AEIjzAA#v=onepage&q=Edinburgh%2C%20Scottish%20Catholic%20Archives%2C%20MS%20GB%200240%20CB%2057%209%20(olim%20Blairs%20College%209)&f=false)
- Nicolotti, Andrea, *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin. The Metamorphosis and Manipulation of a Legend* (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe; Vol. 1), Leiden / Boston 2014
<http://www.sehepunkte.de/2015/05/26274.html> Rez. von Michele Bacci
- Niehoff, Franz, *Umbilicus mundi – Der Nabel der Welt. Jerusalem und das Heilige Grab im Spiegel von Pilgerberichten und -karten, Kreuzzügen und Reliquiaren*, in: *AK Köln* 1985, Bd. 3, 53 - 72
- Nikitsch, Eberhard J., *Ein Kirchenbau zwischen Bischof und Satdtgemeinde. Zur Bauinschrift von 1308*, in: Brönnner (Hg.), *Liebfrauenkirche*, 2002, 133 - 142
- Nilgen, Ursula, *Thomas Becket und Braunschweig*, in: Ehlers / Kötzsche (Hgg.), *Welfenschatz*, 1998, 219 – 242
- Noll, Thomas, *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67, 2004, 297 – 328
- Noreen, Kirsteen, *Revealing the Sacred; The Icon of Christ in the Sancta Sanctorum, Rome*, in: Bagnoli / Parshall (Hgg.), *Kesler*, 2006, 228 – 237
- Nuechterlein, Jeanne, *From Medieval to Modern: Gold and the Value of Representation in Early Netherlandish Painting*, York 2013
- Nys, Ludovic / Vanwijnsberghe, Dominique, *avec la collaboration de Xavier Fontaine et Jacques Debergh, Campin in Context. Peintur et société dans la vallée de l'Esacaut à l'époque de Robert Campin 1375 – 1445*, Valenciennes / Bruxelles / Tournai 2007
- Ó Garragaín, Èamonn / Neuman de Vegvar, Carol (Hgg.), *Roma Felix. Formation and Reflections of Medieval Rome*, Aldershot / Hampshire 2007
- Oediger, Friedrich Wilhelm, *Bau und Ausstattung des Xantener Domes nach der „Historia Xanctensis“ von 1420*, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 177, 1975, 263 - 289

- Oellermann, Eike, Der Deocarusaltar der St. Lorenzkirche in Nürnberg, in: Krohm / Krüger / Weniger (Hgg.), Entstehung, 2001, 231 – 245
- Olson, Vibeke, Embodying the Saint: Mystical Visions, Maria Lactans and the Miracle of Mary's Milk," in: Robinson u.a. (Hgg.), Matter, 2014, 151 - 158
- Opacic, Zoe / Timmermann, Achim / Benesovska, Klara (Hgg.), Image, Memory and Devotion. Liber amicorum Paul Crossley. Turnhout 2011
- Opitz, Christian N., "... warum in der gothischen Zeit auch die Rückseiten der Altäre mit Bildern geschmückt worden seyen...". Neue Antworten auf eine alte Frage, in: Sander u.a. (gg.), Nähe, 2016, 38 - 48
- Ormrod, Lucy C., The Wenceslas Chapel in St. Vitus' Cathedral, Prague. The Mariage of Imperial Iconography and Bohemian Kingship, London 1997
- Ormrod, W. (Hrsg.), England in the Thirteenth Century: Proceedings of the 1984 Harlaxton Symposium, Woolbridge 1985
- Otavsky, Karel, Der Prager Domschatz unter Karl IV. im Lichte der Quellen. Ein Sonderfall unter spätmittelalterlichen Kirchenschätzen, in: Wendland (Hg.), Domschätze, 2010, 181 – 236
- Otavsky, Karel, Die Goldschmiedekunst in der Herrschaftspraxis Kaiser Karls IV., in: AK Nürnberg 2016, 149 – 161
- Otavsky, Karel, Drei wichtige Reliquienschatze im luxemburgischen Prag und die Anfänge der Prager Heilungsweisungen, in: Fajt u.a. (Hgg.), Kunst, 2009, 300 – 308
- Otavsky, Karel, Ostensorium mit einer Reliquie des hl. Veit, in: Fajt u.a. (Hgg.), Kaiser, 2006, 386 – 388
- Otavsky, Karel, Reliquien im Besitz Kaiser Karls IV., ihre Verehrung und ihre Fassungen, in: Fajt, Court Chapels, 2003, 129 – 141
- Overbey, Karen, Seeing Through Stone: Materiality and Space in a Scottish Pendant Reliquary, in: RES: Anthropology and Aesthetics 65/66, 2015, 240 - 256
- Pace, Valentino, I reliquiari del tesoro di Casamari, in: Cataldi / Coratti (Hgg.), Spiritualità, 2004, 61 – 65
- Pace, Valentino, La croce santa di Veroli. Un capolavoro di oreficeria duecentesca dall'abbazia cisterciense di Casamari, in: Corsepius ua. (Hgg.), Claussen, 2004, 197 – 204
- Pace, Valentino, Politica delle immagini o immagini di politica? Programmi absidali a Roma e nel Patrimonium Petri nell'età della Riforma, in: Arturo Carlo Quintavalle (Hg.), Akten Parma 2006, 237 – 244
- Pace, Valentino, Staurotheken und andere Reliquiare in Rom und in Süditalien (bis ca. 1300). Ein erster Versuch eines Gesamtüberblicks, in: Wendland (Hg.), Domschätze, 2010, 137 – 160
- Pächt, Otto, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: AK Wien 1962, 52 - 65

- Palazzo, Eric, La liturgie de la sainte-Chapelle : un modèle pour les chapelles royales françaises ?, in: Akten Paris 2007, 101 – 111
- Palazzo, Eric, Relics, Liturgical Space and the Theology of the Church, in: AL Baltimore u.a. 2010, 99 - 109
- Palladino, P., Zanobi Strozzi, Nine Drawings for a Reliquary(?), in: AK New York 2005, 252 – 257
- Panofsky, "Imago Pietatis": Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, 261 - 308
- Panofsky, Erwin, Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures, Princeton 1946
- Panofsky, Erwin, Early Netherlandisch Painting, its Origins and Character, Cambridge (Mass.) 1953
- Paolucci, Antonio, Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz, München 1997
- Paravicini, Werner, Karolus Noster: Jean de Montreuil in Aachen anno 1401, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 111-112, 2010, 27-57 <http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/b/b040951.pdf>
- Parello, Daniel, Die Glasmalereien. Bestand und Rekonstruktion, in: Brönner (Hg.9; Liebfrauenkirche, 2002, 143 - 157
- Paulus, N., Geschichte des Ablasses im Mittelalter, 2 Bde., Paderborn 1922-23
- Pauly, Ferdinand, Das Erzbistum Trier, 2: Die Stifte St. Severus in Boppard, St. Goar in St. Goar, Liebfrauen in Oberwesel, St. Martin in Oberwesel (Germania Sacra, N.F. 14,2), Berlin / ew York 1980
- Pave, Valentino, Immagini sacre a Roma fra VI e VII secolo, in: Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia XVIII, 2004, 139 – 165
- Pawlik, Anna, Das Bildwerk als Reliquiar? Funktion früher Großplastik im 9. bis 11. Jahrhundert, Petersberg 2013
- Pawlik, Anna, Heilige, Reliquien und Reliquiare im Essener Stift – ein Inventar, in: Schilp (Hg.), Frauen, 2011, 261 – 316
- Perpeet-Frech, Lotte, Die gotischen Monstranzen im Rheinland, Düsseldorf 1964
- Perrot, Françoise, La rose de la Sainte-Chapelle et sa reconstruction, in: Hedinger (Hg.), Sainte-Chapelle, 2007, 197 – 210
- Perrot, Françoise, Le vitrail à la Sainte-Chapelle, in: AK Paris 2014, 111 – 130
- Perutkova, Jana, Kontext dílny mistra Theodorikaa hutě Petra Parléře. „Poznámky k technologické povaze jednotlivých uměleckých děl“, in: Hamsikova (Hg.), Ecclesia, 2016, 349 – 360
- Petke zum 65. Geburtstag (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Landesforschungen der Universität Göttingen 48), 2. Auflage, Bielefeld 2007

- Petru, Jaroslav, The chapel of Saint Catherine at Karlstein Castle: Towards an interpretation of its purpose, in: Fajt, Court Chapels, 2003, 35 - 42
- Petzel, Klara Katharina, Altar – Reliquie – Bild. Aspekte einer theologischen Bildlegimitation im Hochaltarretabel der Xantener Stiftskirche St. Viktor (1529 – 1544), in: Lieven (Hg.), Stiftskirche, 2015, 171 – 224
- Piavaux, Mathieu, Transfert et adaption d'un modèle emblématique: l'imitation de la Sainte-Chapelle de Paris dans le Saint-Empire au XIIIe siècle, in: Dubois u.a. (Hgg.), transferts, 2014, 57 - 66
- Pichler, Wolfram, Der Dom von Orvieto als Residenz und Reliquiar: Baupolitik und Bedeutungswandel in der genese eines städtischen Monuments, in: Wiener Jb. 49, 1996, 137 - 163
- Ploeg, Kees van der, The Spacial Setting of Worship: Some Observations on the relation between Altarpieces and Churches, in: Kaspersen (Hg.), Images, 2004, 149 - 159
- Plötzl, Walter, Bild und Reliquie im hohen Mittelalter, in: Jahrbuch für Volkskunde, Neue Folge, 9, 1986, 56 – 71
- Pochat, Götz, Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, Wien / Köln / Weimar 2004
- Pochat, Götz, Zur Genese des Porträts, in: AK Budapest/Luxemburg 2006, 124 – 142
- Poeschke, Joachim, Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd. 1: Romanik, München 1998
- Poeschke, Joachim, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2: Gotik, München 2000
- Poeschke, Joachim, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400, München 2003
- Popp, Christian, Der Schatz der Kanonissen. Heilige und Reliquien im Frauenstift Gandersheim (Studien zum Frauenstift Gandersheim und seinen Eigenklöstern, Bd. 3), Regensburg 2010
- Preisling, Dagmar, Bild und Reliquie. Gestalt und Funktion gotischer Reliquientafeln und -altärchen, in: Aachener Kunstblätter, 61, 1997, 13 – 84
- Preisling, Dagmar, Das Hochaltarretabel von St. Viktor in Xanten – Reliquie und Bild am Ende des Mittelalters, in: Rommé (Hg.), Strom, 1997, 67 – 78
- Preisinger, Raphaële, Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und mentaler Bildpraxis im Mittelalter, Paderborn 2014
- Probst, Jörg (Hg.), Reproduktion: Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung, Berlin 2011
- Prochno, Renate, Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364 – 1477, Berlin 2002
- Prochno, Renate, La fondation et l'histoire de la chartreuse, in: AK Dijon 2004, 169 - 171
- Prochno, Renate, Le portail, in: AK Dijon 2004, 175 ff.

- Prochno, Renate, Le Puits de Moise, in: AK Dijon, 2004, 213 – 219
- Pujmanova, Olga, On the Sources of Inspiration of the Art at the Court of Charles IV., in: Fajt, Court Chapels, 2003, 87 – 99
- Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.), Medioevo: l'Europa delle Cattedrali, Atti del Convegno internazionale di Studi, Parma 2006 I convegni di Parma 9), Parema / Milano 2007
- Rader, Olaf B., Collector coronarum – Karl IV. als Kronensammler, in: AK Nürnberg 2016, 86 - 94
- Raff, Thomas, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (Kunstwissenschaftliche Studien 61), München 1994
- Rathmann-Lutz, Anja, „Images“ Ludwigs des Heiligen im Kontext dynastischer Konflikte des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2010
- Reihlen, Helmut (Hg.), Heilige Gewänder – Textile Kunstwerke. Die Gewänder des Doms zu Brandenburg im mittelalterlichen und lutherischen Gottesdienst. Begleitband zum katalog Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg, Regensburg 2005
- Reihlen, Helmut (Hg.), Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg, Regensburg 2005 (2005a)
- Reliquienkult und zu Luxusgeweben im hochmittelalterlichen Europa (14. Sigurd Greven-
- Reudenbach, Bruno / Steinkamp, Maike (Hgg.), Mittelalterbilder im Nationalsozialismus (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte IX), Berlin 2013
- Reudenbach, Bruno / Toussaint, Gia (Hgg.), Reliquiare im Mittelalter (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte V), Berlin 2005
- Reudenbach, Bruno / Toussaint, Gia, Die Wahrnehmung und Deutung von Heiligen. Überlegungen zur Medialität von Reliquiaren, in: Das Mittelalter 8, 2003, 34 – 40
- Reudenbach, Bruno, Authentizitätsverheißungen im mittelalterlichen Reliquienkult und in der Gegenwartskunst, in: Klein u.a. (Hgg.), Zeitempiegelung, 1998, 375 – 385
- Reudenbach, Bruno, Der Marienschrein und seine Reliquien – eine problematische Beziehung, in: Gormans u.a. (Hgg.), Venite, 2012, 94 - 121
- Reudenbach, Bruno, Heil durch Sehen. Mittelalterliche Reliquiare und die visuelle Konstruktion von Heiligkeit, in: Mayr (Hg.), Gebeine, 2001, 135 - 147
- Reudenbach, Bruno, Kopf, Arm und Leib. Reliquien und Reliquiare der heiligen Elisabeth, in: AK Eisenach 2007, Bd. 2, 193 - 202
- Reudenbach, Bruno, Körpernteil-Reliquiare. Die Wirklichkeit der Reliquie, der Verismus der Anatomie und die Transzendenz des Heiligenleibes, in: Hartmut Bleumer u.a. (Hgg.), Wort, 2010, 11 – 32
- Reudenbach, Bruno, Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis. Grundzüge einer problematischen Gattung, in: Kemp u.a. (Hgg.), Vorträge, 2000, 3 – 36

- Reudenbach, Bruno, Reliquien von Orten. Ein frühchristliches Reliquiar als Gedächtnisort, in: Reudenbach / Toussaint (Hgg.), Reliquiare, 2005, 21 – 42
- Reudenbach, Bruno, Wandlung als symbolische Form. Liturgische Bezüge im Flügelretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen, in: Carqué / Röckelein (Hgg.), Hochaltarretabel, 2005, 249 – 272
- Reudenbach, Bruno, Wandlung als symbolische Form. Liturgische Bezüge im Flügelretabel der St. Jacobi-Kirche in Görtingen, in: Carqué u.a. (Hgg.), Hochaltarretabel, 2005, 249 - 272
- Rey, Fabrice: La piété princière: les devotions des duchesses Marguerit de Flandre et Marguerite de Bavière, in: AK Dijon 2004, 74 – 77
- Reyniers, Jeroen, Het reliekschrijn van Sint-Odilia: een verborgen parel ontdekt , Borgloon 2014
- Rhein, Reglinde, Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in "Historia" und "Doctrina", Köln u.a. 1995.
- Riant, P., Exuviae sacrae Coinstantinopolitanae. Fasciculus documentorum ecclesiasticorum, ad byzantine lipsana in Occidentem saec. XIII translates, spectantium, I – II, Genf, 1878
- Riccioni, Stefano, Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma. Exemplum della Chiesa riformata, Spoleto 2006
- Richter, Jan Friedrich / Knüvener, Peter / Winkler, Kurt (Hgg.), Karl IV. – Ein Kaiser in Brandenburg, Begleitband zur Ausstellung im Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte in Potsdam vom 16. September 2016 bis 22. Januar 2017, Berlin 2016
- Richter, T., Paxtafeln und Pacificalia. Studien zu Form, Ikonographie und liturgischem Gebrauch, Weimar 2003
- Ridder, Klaus / Patzold, Stefan (Hgg.), Die Aktualität der Vormoderne: Epochenentwürfe und europäische Identitäten (Europa im Mittelalter 23), Berlin 2012
- Ridderbos, Bernhard, The Man of Sorriws. Pictorial Images and Metaphorical Statements, in: MacDonald u.a. (Hgg.), Body, 1998, 145 - 181
- Rimmele, Marius, Transparenzen, variable Konstellationen, gefaltete Welten. Systematisierende Überlegungen zur medien-spezifischen Gestaltung von dreiteiligen Klappbildern, in: Ganz / Rimmele (Hgg.), Klappeffekte, 2016, 13 – 54
- Ringbom, Sixten, Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Pety, in: Gaz. d.B.A., 73, 1969, 162 – 163
- Ringbom, Sixten, Icon to Narrative: Rise oft he Dramatic Close-Up in Fifteentn Century Devotional Painting, Doornspijk 1984
- Ringer, Cornalia, Technologische Untersuchung des Kleinen Domes und deren Ergebniss, in: Hilger u.a., Dom, 1990, 44 - 63
- Robert, Francois-Joseph, L'abbaye de Chocques: Ordre de saint Augustin, au Diocèse de Saint-Omer, Steenvoorde 1998 (reproduction der Ausgabe von 187)

Roberts, M.E., The Relic of the Holy Blood and the Iconography of the Thirteenth-Century North Transept Portal of Westminster Abbey, in: W.M. Ormrod (Hg.), England, 1985, 129-142

Robinson, James / de Beer, Lloyd / Hamden, Anna (Hgg.), Matter of Faith. An interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period, London 2014

Robinson, James, Masterpieces of Medieval Art, London 2008

Röckelein, Hedwig (Hg.), Der Gandersheimer Schatz im Vergleich. Zur Rekonstruktion und Präsentation von Kirchenschätzen (Studien zum Frauenstift Gandersheim und seinen Eigenklöstern, Bd- 4), Regensburg 2013

Röckelein, Hedwig, „1 alter hölzerner Kasten voller Reliquien als alten schmutzigen Zeugflicken jeder Farbe und alte Knochen“. Über unansehnliche und verborgene Reliquienschatze des Mittelalters, in: Arend u.a. (Hgg.), Vielfalt, 2006, 383 - 402

Röckelein, Hedwig, „Die Hüllen der Heiligen“. Zur Materialität des hagiographischen Mediums, in: Reudenbach / Toussaint (Hgg.), Reliquiare, 2005, 75 - 88

Röckelein, Hedwig, Essener Reliquienbehältnisse aus Blei, in: Falk u.a. (Hgg.), Schätze, 2007, 111 - 150

Rode, Herbert, Plastik des Kölner Doms in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: AK Köln 1972, Bd. 2 1973, 429 - 444

Rode, Herbert, Zur Grablege und zum Grabmal des Erzbischofs Konrad von Hochstaden. Eine Entgegnung, in: Kölner Domblatt 44/45, 1979/1980, 203 - 222

Roland, Martin / Zajic, Andreas, Illumierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa, in: Koch u.a. (Hgg.), Archiv für Diplomatik, 2013, 241 - 432

<https://documents.icar-us.eu/documents/2013/11/archiv-fur-diplomatik-schriftgeschichte-siegel-und-wappenkunde.pdf>

Romaine, James / Stratford, Linda (Hgg.), ReVisioning. Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art, Eugene 2013

Romano, Serena / Bock, Nicolas (Hgg.), Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina (Etudes lausannoises d'histoire de l'art 2), Napoli 2002

Romano, Serena, La cattedrale di Napoli, I vescovi e l'immagine. Una storia di lunga durata, in: Romano / Bock (Hgg.), Napoli, 2002, 7 - 21

Rommé, Barbara (Hg.), Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500 - 1550, Berlin 1997

Röper, Ursula / Treml, Martin (Hgg.), Heiliges Grab - Heilige Gräber. Aktualität und Nachleben von Pilgerorten, Berlin 2014

Rösener, Werner / Fey, Carola (Hgg.), Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter, 2008

- Rothenhäusler, Erwin, Der Stationenweg der Heimsuchungsgruppe aus dem Kloster St. Katharinental, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2, 1951, 10 - 12
- Royt, Jan, Hussitische Bildpropaganda, in: Eberhard / Machilek (Hgg.), Reformimpulse, 2006, 341 – 356
- Royt, Jan, Quelle und Ausgangsbasis der böhmischen Tafelmalerei in den Jahren 1340 – 1380, in: Jarosova u.a. (Hgg.), Prag, 2008, 95 - 136
- Royt, Jan, The Dating and Iconography of the so-called Relics Scenes in the Chapel of Our Lady at Karlstein Vastle, in: Fajt, Court Chapels, 2003, 64 - 67
- Rubin, Miri, Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture, Cambridge 1999
- Rudolph, Conrad, A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe, Malden 2006
- Rudy, Kathryn, Touching the Book Again. The Passion of Abbess Kunigunde of Bohemia, in: Carmassi / Toussaint (Hg.), Codex, 2018, 247 - 258
- Russo, Daniel, Les arts en France autour de 1400. Création artistique, questions iconographiques, in: Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre BUCEMA, 9, 2005, mis en ligne le 25 octobre 2006, consulté le 26 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cem/707>; DOI : 10.4000/cem.707
- Sachs, Hannelore / Kunze, Wolf-Dieter, Der böhmische Altar im Dom zu Brandenburg, in: Institut für Denkmalpflege Berlin (Hg.), Denkmale, 1987, 171 – 187
- Salet, Francis, La croix du serment de l'ordre de la Toison d'or, in: Journal des Savants, 1974, 73–94
- Salet, Francis, La croix du serment de l'ordre de la Toison d'or, in: Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres 109/1, 1965, 116–118
- Saliger, Arthur, Aspekte zur künstlerischen Einmaligkeit der Heiligkreuzkapelle auf Burg Karlstein bei Prag, in: Fajt (Hg.), Court Chapels, 2003, 103 - 113
- Sand, Alexa, Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art, Cambridge 2014
- Sander, Jochen / Seeberg, Stefanie / Wolf, Fabian (Hgg.), Aus der Nähe betrachtet. Bilder am Hochaltar und ihre Funktionen im Mittelalter. Beiträge des Passavant-Kolloquiums, Städel Museum, Frankfurt am Main, 13. – 14. November 2015, Berlin 2016
- Sauerländer, Willibald, Architecture gothique et mise en scène des reliques. L'exemple de la Sainte-Chapelle, in: Hediger (Hg.), Sainte-Chapelle, 2007, 113 – 136
- Sauerländer, Willibald, Kinder als Nothelfer. Parergon über das sogenannte Goldene Rössl, in: AK München 1995, 90 -101
- Sauerländer, Willibald, Reliquien, Altäre und Portale, in: Bock u.a. (Hgg.), Kunst, 2000, 121 – 134

Sauerländer, Willibald, Zur Stiftertumba für Heinrich den Löwen und Herzogin Mathilde in St. Blasius in Braunschweig, in: Kötzsche / Ehlers (Hgg.), Welfenschatz, 1998, 439 - 483

Sauerländer, Willibald, Das Königportal von Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit, Frankfurt am Main 1984

Saurma-Jeltsch, Liselotte E., Zeichen des Reiches im 14. und frühen 15. Jahrhundert, in: AK Magdeburg/Berlin 2006, Bd. 2, 337 - 347

Schad, Karl, Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs, Weimar 1996

Schade, Karl, Ad Excitandum Devotionis Affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei, Weimar 2001

Schäfer, Werner (Hg.), Am Römerturm. Zwei Jahrtausende eines Kölner Stadtviertels (Publikationen des Kölnischen Stadtmuseums. Bd. 7), Köln 2006

Schäfer, Werner / Trier, Marcus, Mittelalter in Köln. Eine Auswahl aus den Beständen des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 2010

Schellewald, Barbara, Konstantinopel - Paris. Ein Schatz im neuen Gewand, in: Wendland (Hg.), Domschätze, 2010, 161 - 180

Schellewald, Barbara, Spiegelungen aus Byzanz. Die Heiligkreuzkapelle Karls IV. und die Ikone, in: Hoffmann u.a. (Hgg.), synergies, 2013, 19 - 32

Schiffhauer, Angela, Wunderbare Glasfenster. Zur Frage der Wahrnehmung gläserner Bilder in mittelalterlichen Heiligenviten, in: Dauven-van Knippenberg u.a. (Hgg.), Medialität, 2009, 331 - 350

Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968

Schilp, Thomas (Hg.), Frauen bauen Europa. Internationale Verflechtungen des Frauenstifts Essen. Essener Forschungen zum Frauenstift 9, Essen 2011

Schilp, Thomas, Stiftungen zum Totengedenken - Schenkungen für den Schatz, in: Falk u.a. (Hgg.), Schätze, 2007, 39 - 52

Schlie, Heike, Diesseits und Jenseits des Bildes. Körperwunde, Textilriss und Bildöffnung als Figuren des Liminalen, in: Kapustka (Hg.), Bild-Riss, 2015, 59 - 83
https://www.academia.edu/12047676/Diesseits_und_Jenseits_des_Bildes._K%C3%B6rperwunde_Textilriss_und_Bild%C3%B6ffnung_als_Figuren_des_Liminalen_in_Bild-Riss._Textile_%C3%96ffnungen_im_%C3%A4sthetischen_Diskurs_hg._von_Mateusz_Kapustka_Emsdetten_Berlin_2015_S._59-83?auto=download

Schlie, Heike, Eben doch von Menschenhand gemacht - Lucas Cranach d.Ä. und der Kunstdiskurs der Vera-Icon-Bilder, in: Büchsel / Müller (Hgg.), Intellektualisierung, 2010, 207 - 234

Schlie, Heike, Vera Ikon im Medienverbund. Die Wirksamkeit der Sakramente und die Wirkung der Bilder, in: Dauven-van Knippenberg u.a. (Hgg.), Medialität, 2009, 61 - 82

Schlie, Heike, Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln, in: Das Mittelalter 9, 2004, 23 - 43

Schlie, Heike, Welcher Christus? Der Bildtypus des „Schmerzensmannes“ im Kulturtransfer des Mittelalters, in: Kniefelkamp / Bosselmann-Cyran (Hgg.), Grenze, 2007, 309 - 330

Schlink, Wilhelm, The Gothic Cathedral as heavenly Jerusalem. Fiction in German art history, in: Kühnel (Hg.), Narkiss, 1998, 275 - 293

Schmelzer, Monika, Der mittelSchönbergalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum, Petersberg 2004

Schmid, Wolfgang, Die Stifterbilder der Staurotheken von St. Matthias in Trier und St. Liutwinus in Mettlach, in: Vorträge zu Trierer Bibliotheken und Kirchen, hrsg. von Karl-Heinz Hellenbrand, Kordel : Moll, 2015, Seite 38-49

Schmid, Wolfgang, Kaiser Heinrichs Romfahrt. Zur Inszenierung von Politik in einer Trierer Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts (Mittelrheinsche Hefte 21, 2013; zugleich Katalog der gleichnamigen Ausstellung 2000 im Landeshauptarchiv Koblenz)

Schmid, Wolfgang, Memorialexperimente. Extravagante Grab- und Stiftermonumente vornehmlich in Aachen, Naumburg und Prag, in: Zs. des Aachener Geschichtsvereins 115/116, 2013/2014, 139 - 238

Schmid, Wolfgang, Reliquienjagd am Oberrhein. König Karl IV. erwirbt Heiltum für den Prager Don, in: Zs. für die Geschichte des Oberrheins 159, 2011, 131 - 209

Schmid, Wolfgang, Vom Rheinland nach Böhmen. Studien zur Reliquienpolitik Kaiser Karls IV., in: Hohensee (Hg.), Bulle, 2009, 431 - 464

Schmidunser, Agathe, Körper der Passionen: Die lebensgroße Liegefigur des toten Christus vom Mittelalter bis zum spanischen Yacente des Frühbarock, Regensburg 2008

Schmidt, Gerhard, „Pre-Eyckian Realism“. Versuch einer Abgrenzung, in: Smeyers u.a. (Hgg.), Flanders, 1995, 747 - 769

Schmidt, M. (Hg.), Italian Panel Painting of the Ducento and Trecento (Studies in the history of art 61; Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington DC, Symposium papers 38), New Haven / London 2002

Schmidt, Peter, Inneres Bild und äußeres Bildnis: Porträt und Devotion im späten Mittelalter, in: Büchsel u.a. (Hgg.), Porträt, 2003, 219 - 239

Schmidt, Peter, Sinn und Un-Sinn des Kultbildes. Die Intellektualisierung und die Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. Tagung am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit dem Liebhuis, 22.-24. Juni 2007, in: KuChr, 61, 2008, 457 - 461

Schmitt, Jean Claude (Hg.), Femmes, art et religion au Moyen Age, Straßburg 2004

Schmitt, Jean-Claude (Hg.), Femmes, art et religion au Moyen Age, Strasbourg 2004

Schmitt, Jean-Claude, Les reliques et les images, in: Akten Boulogne-sur-Mer 1997, 145 - 168

Schmitt, Jean-Claude, Rituels de l' image et récits de vision, in: Akten Spoleto 1993, Bd. 1, 419 - 459

Schneider, Gerhard, Eine thronende Madonna aus dem Clarenaltar im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt 65, 2000, 13 - 124

Schneerb Bertrand, La piété et les dévotions de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1419-1467), in: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 149e année, N. 4, 2005, 1319-1344 http://www.persee.fr/doc/AsPDF/crai_0065-0536_2005_num_149_4_22948.pdf

Schneerb, Bertrand, Piété et dévotion des ducs de Bourgogne Philippe le Hardi et Jean sans Peur, in: AK Dijon 2004, 71 - 74

Schnitzler, Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter, in: Schreiner / Müntz (Hgg.), Frömmigkeit, 2002, 221 - 242

Schnurbein, Rüdiger von (Hg.), Beständig neu. 850 Jahre Dom zu Brandenburg an der Havel, Berlin 2015

Schnurbein, Rüdiger von, Karl IV., die Böhmen und der Brandenburger Dom. Ein historisch-kunstgeschichtlicher Überblick, in: AK Potsdam 2016, 88 - 97

Schöck, Katja / Klein, Bruno / Bürger, Stefan (Hgg.), Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters, Köln / Weimar / Wien 2013

Schock-Werner, Barbara / Lengyel, Dominik / Toulouse, Catherine, Die Bauphasen des Kölner Domes und seiner Vorgängerbauten. Cologne Cathedral and preceding buildings, Köln 2011

Schöfbeck, Thilo / Heussner, Karl-Uwe, Dendrochronologische Untersuchungen an mittelalterlichen Kunstwerken zwischen Elbe und Oder, in: Badstübner u.a. (Hgg.), Kunst, 2008, 172 - 187

Schöfbeck, Tilo / Heußner, Karl-Uwe, Der Böhmisches Altar im Brandenburger Dom – ein Altar aus Böhmen? Bemerkungen zum Holz- und Kunsthandel im Mittelalter und früherer Neuzeit, in: AK Potsdam 2016, 66 - 73

Schönberger, Arno, Ein Klappaltärchen des Welfenschatzes, in: Z.d.d.dt., V.f. KuWiss, 21, 1967, 135 -140

Schorta, Regula, Die Stoffe in den Hildesheimer Schreinen. Zu Textilien im Reliquienkult und zu Luxusgeweben im hochmittelalterlichen Europa (14. Sigurd Greven-Vorlesung), Köln 2010

Schorta, Regula, Reliquienhüllen und textile Reliquien im Welfenschatz, in: Ehlers / Kötzsche (Hgg.), Welfenschatz, 1998, 139 - 176

Schorta, Regula, Textilreliquien und textile Reliquienhüllen, in: Kunst + Architektur in der Schweiz, 56, 2005, Heft 1, 12 - 19

Schramm, Percy Ernst / Mutherich, Florentine, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, Bd. 1: Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 788 – 1250, München 1962

Schramm, Percy Ernst / Mutherich, Florentine, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, Bd. 2: Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273 – 1519, München 1978

Schreiner, Klaus / Müntz, Marc (Hgg.), Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002

Schulze-Senger, Christa / Hansmann, Wilfried, Der Clarenaltar im Kölner Dom. Dokumentation der Untersuchung, Konservierung und Restaurierung, Worms 2005

Schumann, Dirk (Hg.), Sachkultur und religiöse Praxis, Berlin 2007

Schüppel, Katharina Christa, Zur Ästhetik des Monochromen um 1400. Zwei Zeichnungen Lorenzo Monacos aus der Sammlung des Kupferstichkabinetts, in: AK Berlin 2008, 201 - 224

Schuppisser, Fritz O., Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern, in: Haug u.a. (Hgg.), Passion, 1993, 169 - 210

Schwarz, Michael Viktor, Die Ostwand der Wenzelskapelle und ihre Bildausstattung, in: Jarosova u.a. (Hgg.), Prag, 2008, 635 – 652

Schwarz, Michael Viktor, Die Schöne Madonna als komplexe Bildform, in: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte 46/47, 1993/1994, 663 – 679

Schwarz, Michael Viktor, Kathedralen verstehen. (St. Veit als räumlich organisiertes Medienensemble), in: Akten Krems 2003, 47 – 68

Schwarz, Michael Viktor, Wenzel in der Welt, in: Fajt u.a. (Hgg.), Kunst, 2009, 184 - 191

Schwarzmeier, Elisabeth, Rekonstruktion des Heiltumschatzes von St. Stephan aus dem 14. Jahrhundert, Diss. Wien 1988

Schwedler, Gerald, Herrschertreffen des Spätmittelalters. Formen – Rituale – Wirkungen (Mittelalter-Forschungen, 21), Ostfildern 2008

Schweig, Nicole, Das Reliquienostensorium der Isenburger aus Heimbach-Weis im Museum Schnütgen (Inv. Nr. G 527), in: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, 62. 2010, 87 – 127

Schwineköper, Berent, Christus-Reliquien - Verehrung und Politik. Studien über die Mentalität der Menschen des frühen Mittelalters, insbesondere über die religiöse Haltung und sakrale Stellung der früh- und hochmittelalterlichen deutschen Könige und Kaiser, in: Blätter für Deutsche Landesgeschichte 117, 1981, 183 – 282

Sebald, Eduard, Kunstdenkmäler des Rhein-Hunsrück-Kreises, 2,2: Stadt Oberwesel, München / Berlin 1997

Sebald, Eduard, Der Oberweseler Goldaltar, in: AK Mainz 1993, 59 - 90

- Seeberg, Stefanie, Der Altenberger Hochaltar. Seine Bildausstattung im medialen und funktionalen Kontext, in: AK Frankfurt 2016, 21 – 38
- Seelig, Lorenz / Roidl, Egidius / Schott, Franz, Beschreibung und Technologie des Goldenen Rößls, in: AK München 1995, 273 - 305
- Seibt, Ferdinand (Hg.), Kaiser Karl IV. Statsmann und Mäzen, herausgegeben aus Anlaß der Ausstellungen Nürnberg und Köln 1978/79, München 1978
- Seidler, Martin, Der Gräfrather Kirchenschatz. Heiltümer aus sieben Jahrhunderten (Schriften des Deutschen Klingenmuseums Solingen. Nr. 12), Solingen 1994
- Sevcenko, Nancy Patterson, The Vita Icon and the Painter as Hagiographer, in: DOP 53, 1999, 149 - 165
- Shaw, Diane, The Construction of the Private in Medieval London, in: Journal of Medieval and Early Modern Studies 26, 1996, 447 - 466
- Shortell, Ellen M., Dismembering Saint Quentin: Gothic Architecture and the Display of relics, in: Gesta 36, 1997, 32 – 47
- Slanicka, Simona, Karl IV. und Charles V. – Bildergesten der Freundschaft und Allianz zwischen Prag und Paris im 14. Jahrhundert, in: Jarosova u.a. (Hgg.), Prag, 2008, 481 – 502
- Smeyers, Maurits (Hg.), Vlaamse miniature voor Van Eyck (Corpus of Illuminated Manuscripts, Low Countries Series 4), Löwen 1993
- Smeyers, Maurits / Cardon, Bert (Hgg.), Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium. Leuven, 7th to 10th September 1993, Löwen 1995
- Snoek, Godefridus J.C., Medieval Piety from Relics to Eucharist. A process of Mutual Interaction, Leiden / New York / Köln 1995
- Söding, Ulrich, Schöne Madonnen. Standbilder und Sitzfiguren, München 2008 (Söding 2008-1)
- Söding, Ulrich, Schöne Madonnen in Bayern, Schwaben und Tirol, in: Jarosova u.a. (Hgg.), Prag, 2008, 183 – 208 (Söding 2008-2)
- Speer, Andreas / Wirmer, David (Hgg.), Knotenpunkt Byzanz: Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen, Berlin 2012
- Spevacek, Jiri, Frömmigkeit und Kirchentreue als Instrument der politischen Ideologie Karls IV., in: Engel (Hg.), Karl IV., 1982, 158-170
- Spiandore, Silvia, Preziose trasparenze. La miniatura veneziana sotto cristallo di rocca (seculi XIII – XIV), Diss. Padua 2014
- Spicker-Beck, Monika, Klosterinsel Reichenau. Kultur und Erbe, Stuttgart 2001
- Spilling, Herrad, Sanctarum reliquiarum pignora gloriosa. Quellen zur Geschichte des Reliquienschatzes des Benediktinerklosters Zwiefalten, Bad Buchau 1992

- Stanesco, Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, Leiden 1988
- Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. I, Berlin 1934
- Stehkämper, Hugo, *Die Kölner Erzbischöfe und das Domkapitel zwischen Grundsetinlegung und Chorweihe des gotischen Domes (1248 – 1322)*, in: *Kölner Domblatt* 44/45, 1979/1980, 11 – 34
- Steiger, Johann Anselm / Heinen, Ulrich (Hgg.), *Golgatha in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit*, Berlin / New York 2010
- Stein, Wendy A., *Patronage of Jean de Berry (1340–1416)*, in: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/berr/hd_berr.htm (May 2009)
- Steingraber, Erich, *Ein Reliquienaltar König Philipps V. und Königin Johanna von Frankreich*, in: *Pantheon* 33/2, 1975, 91-99
- Stejskal, Karel, *Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit*, Prag 1978 (2. Aufl.)
- Steyaert, J.W., *Sculpture and the Van Eycks: Some Mosan Parallels*, in: Foister u.a. (Hgg), *Investigating*, 2000, 119 - 130
- Stork, Hans-Walter, *Urkunden zum Soester Patrokli-Schrein*, in: *Westfälische Zeitschrift* 148, 1998, 295 – 316 <http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/txt/wz-6224.pdf>
- Stratford, Jenny, *Das Goldene Rößl und die Sammlungen des französischen Königshofs*, in: *AK München* 1995, 36 – 51
- Stratford, Jenny, *Richard II. and the english treasure*, Woodbridge 2012
- Stratford, Neil, *De opere punctili*. Beobachtungen zur Technik der Punktpunzierung um 1400, in: *AK München* 1995, 131 – 146
- Strazzullo, Franco, *Il sangue di Cristo: iconografia e culto*, Neapel 1999
- Stroo, Cyriel (Hg.), *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries (Contributions to Fifteenth Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, vol. 9)*, 2 Bde., Turnhout 2009
- Stroo, Cyriel, *Broederlam's world of surface appearances: traditional and innovative aspects; dat sulck een schoon nieuw Const, soo heel volmaeckt begint? (Lucas de Heere, 1534-1584)*, in: De Mey u.a. (Hgg.), *Vision*, 2012, 66 – 91
- Strouhal, Ernst (Hg.), *Vom Wesir zur Dame. Kulturelle Regeln, ihr Zwang und ihre Brüchigkeit. Über kulturelle Transformationen am Beispiel des Schachspiels*, Wien 1995
- Struck, Wolf Heino, *Das Cistercienserkloster Marienstatt im Mittelalter. Urkundenregesten, Güterverzeichnisse und Nekrolog (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau 18)*, Wiesbaden 1965
- Suckale, Robert, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jb. Nf Bd. 6*, 1977, 177 - 208

- Suckale, Robert, Auf den Spuren einer vergessenen Königin – Ein Hauptwerk der Pariser Hofkunst im Bode-Museum, Berlin 2013
- Suckale, Robert, Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Retabel aus der Zeit Kaiser Karls IV., in: Krohm u.a. (Hgg.), Entstehung, 2001, 247 – 265
- Suckale, Robert, Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge: Sechs Studien, Berlin 2002
- Suckale, Robert, Datierungsfragen sind Verständnisfragen. Zur Einordnung der Kölner Domchorstatuen, in: Hardering (Hg.), Chorpfeilerfiguren, 2012, 256 - 289
- Suckale, Robert, Der Kruzifix in St. Maria im Kapitol – Versuch einer Annäherung, in: Schmitt (Hg.), Femmes, 2004, 87 – 102
- Suckale, Robert, Die Hofkunst im 14. Jahrhundert, in: AK Magdeburg/Berlin 2006, 323 - 335
- Suckale, Robert, Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993
- Suckale, Robert, Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger, in: Büchsel / Schmidt (Hgg.), Porträt, 2003, 191 – 204
- Suckale, Robert, Eine unbekannte Madonnenstatuette der Wiener Hofkunst um 1350, in: ders., Bild, 2002, 225 – 251
- Suckale, Robert, Rudolf Berliner und sein Beitrag zum Verständnis des christlichen Bildes, in: Berliner, Freedom, 2003, 9 – 21
- Suckale, Robert, Schöne Madonnen am Rhein, in: AK Bonn 2009, 39 – 119
- Suckale, Robert, Überlegungen zur Pariser Skulptur unter König Ludwig dem Heiligen (1236 – 70) und König Philipp dem Schönen (1285 – 1314), in: ders., Bild, 2002, 123 – 171
- Surmann, Die Reliquienkreuze aus der Dominikanerkirche St. Katharina in Lüttich (Kolumba, Bd. 41), Köln 2014
- Swarzenski, Hanns, Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe, London 1954
- Swinarski, Ursula, Herrschen mit den Heiligen. Kirchenbesuche, Pilgerfahrten und Heiligenverehrung früh- und hochmittelalterlicher Herrscher (ca. 500 – 1200), Zürich 1991 (Geist und EWerk der Zeiten 78)
- Taburet-Dalahaye, Élisabeth, L'orfèvrerie, in: AK Dijon 2004, 128 -131
- Taburet-Dalahaye, Élisabeth (Hg.), La création artistique en France autour de 1400. Actes du colloque international, École du Louvre 7 et 8 juillet 2004, Musée des Beaux-Arts de Dijon — Université de Bourgogne 9 et 10 juillet 2004, Paris 2006
- Tacke, Andreas (Hg.), „Ich armer sundiger Mensch“. Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter, Göttingen 2006

- Tait, Hugh, Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum, Bd. 1: The Jewels, London 1986
- Tammen, Silke, Bild und Heil am Körper. Reliquiaranhänger, in: Marek u.a. (Hgg.), Kanon, 2015, Bd. 1, 299 - 324
- Tammen, Silke, Dorn und Schmerzensmann. Zum Verhältnis von Reliquie, Reliquiar und Bild in spätmittelalterlichen Christusreliquiaren, in: Reudenbach u.a. (Hgg.), Reliquiare, 2005, 187 - 208
- Taralon, Jean, La châsse de Saint-Taurin d'Évreux, in: Bulletin monumental, 1982, 41 - 56
- Tarbochez, Gaëlle, Le mobilier de la chapelle ducale, in: AK Dijon 2004, 77
- Telesko, Werner, Das theologische Programm des Kölner Dreikönigenschreins, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 68, 1997, 25-50
- Telesko, Werner, Ein Kreuzreliquiar in der Apsis?, in: Römische Historische Mitteilungen 36, 1994, 53 - 79
- Telesko, Werner, Imitatio Christi und Christiformitas. Heilsgeschichte und Heiligengeschichte in den Programmen hochmittelalterlicher Reliquiarenschreine, in: Kerscher (Hg.), Hagiographie, 1993, 369 - 384
- Telesko, Werner, Imitatio Christi und Christiformitas. Heilsgeschichte und Heiligengeschichte in den Programmen hochmittelalterlicher Reliquiarenschreine, in: Kerscher (Hg.), Hagiographie, 1993, 369 - 384
- Thompson, Nancy, The Franciscans and the True Cross: The Decoration of the Cappella Maggiore of Santa Croce in Florence, in: Gesta 43, 2004, 61 - 79
- Thuno, Erik / Wolf, Gerhard (Hgg.), The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance, Rom 2004
- Thürlemann, Felix, Robert Campin, München 2002
- Tiedemann, Dirk (Hg.), Im Innern das Gold des Himmels. Der Flügelaltar der Göttinger Jacobi-Kirche, Göttingen 2002
- Timmermann, Achim, "Ein mercklich köstlich und wercklich sacrament gehews". Zur architektonischen Inszenierung des Corpus Christi um die Mitte des 15. Jahrhunderts, in: A. Akten Blaubeuren 2001, 207 - 230
- Toussaint, Gia, „Der gotische Mensch will sehen“. Die Schaufrömmigkeit und ihre Deutungen in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Reudenbach u.a. (Hgg.), Mittelalterbilder, 2013, 31 - 48
- Toussaint, Gia, Blut oder Blendwerk? Orientalische Kristallflakons in mittelalterlichen Kirchenschätzen, in: Wendland (Hg.), Domschätze, 2010, 107 - 120.
- Toussaint, Gia, Das Passional der Kunigunde von Böhmen. Bildrhetorik und Spiritualität, Berlin 2003 http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00050023_00001.html

- Toussaint, Gia, Die Kreuzreliquie und die Konstruktion von Heiligkeit, in: Hartmut Bleumer u.a. (Hgg.), Wort, 2010, 33 - 78
- Toussaint, Gia, Die Sichtbarkeit des Gebeins im Reliquiar – eine Folge der Plünderung Konstantinopels? In: Reudenbach u.a. (Hgg.), Reliquiare, 2005, 89-106
- Toussaint, Gia, Heiliges Gebein und edler Stein. Der Edelsteinschmuck von Reliquiaren im Spiegel mittelalterlicher Wahrnehmung, in: Das Mittelalter 8, 2003, 41 – 66
- Toussaint, Gia, Imagination von Architektur. Das Halberstädter Tafelreliquiar als Bild des himmlischen Jerusalem, in: Albrecht u.a. (Hgg.), Mikroarchitektur, 2008, 213 - 223
- Toussaint, Gia, Kreuz und Knochen, 2011, Rezension: Cordez, Philippe, in: H-ArtHist, 27.10.2012, <http://arthist.net/reviews/4085>
- Toussaint, Gia, Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge, Berlin 2011
- Toussaint, Gia, Schöne Schädel. Die Häupter der Heiligen in Ost und West, in: Speer u.a. (Hgg.), Byzanz, 2012, 655 – 678
- Trattner, Irma, Die Tafelmalerei in Österreich von 1260/70 bis ca. 1430, in: Brucher (Hg.), Geschichte, 2000, 530 – 551
- Tresp, Uwe, Kaiser Karl IV. und die Markgrafschaft Brandenburg, in: AK Potsdam 2016, 30 - 36
- Trinks, Stefan, Eingehüllt in Gold und Bein – Die *techné* des Chryselephantin als „Mitreit“ im Mittelalter, in: ZfK 79, 2016, 481 - 507
- Tripps, Johannes, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998, 2. Aufl. 2000
- Tripps, Johannes, Der Kirchenraum als Handlungsort für Bildwerke. „Handelnde“ Altarfiguren und hyperwandelbare Schnitzretabel, in: Akten Rom 1997, 235 – 247
- Tripps, Johannes, Man hole einen Schmied. Funde zum Enthüllen und Verhüllen von Heiligenschreinen zwischen Spätgotik und Säkularisation, in: Wendland (Hg.), Domschätze, 2010, 173 – 288
- Tripps, Johannes, Retabel und heilige Schau. Funde zur Inszenierung toskanischer Retabel im Tre- und Quattrocento, in: Das Münster 57, 2004, 87 – 95
- Tripps, Johannes, Studeien zur Wandlung von Retabeln südlich und nördlich der Alpen, in: Weppelmann (Hg.), Zeremoniell, 2007, 116 – 127
- Tripps, Johannes, Vom Verhüllen und Enthüllen gotischer Madonnen. Die wundertätigen Marienbilder in Florenz und ihr zeitgenössischer Kontext, in: ART-Dok, 26.7.2010
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1236>
- Tripps, Johannes, Wandelbare Retabelrückseiten, in: Sander u.a. (Hgg.), Nähe, 2016, 49 - 64

- Tripps, Johannes, Wunderheilungen, mechanische Reliquiare und heiliges Spiel. Zum Leben in der Pariser Sainte-Chapelle am Ausgang des Mittelalters, in: Rösener / Fey (Hgg.), Fürstenhof, 2008, 109 – 124
- Tronzo, William / Lavin, Irving (Hgg.), Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger, Dumbarton Oaks Papers 41, 1987
- Tronzo, William, Setting and Structure in two Roman Wall Decortations of the Early Middle Ages, in: Tronzo / Lavin (Hgg.), Kitzinger, 1987, 477 – 492
- Ulbert-Schede, Ute, Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Eine ikonographische Untersuchung (Diss München 1961), München 1966
- Ullmann, Ernst (Hg.), Der Magdeburger Dom. Otonische Gründung und staufischer Neubau, Leiptig 1987
- Untermann, Matthias, Die Chorhalle des Aachener Münsters. Ein „gläserner Schrein“ als Ort der Reliquienverehrung?, in: Gormans ua.a. (Hgg.), Venite, 2012, 123 – 159
- Van Buren, Anne Hagopian, Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandisch Painting, in: Simiolus, 16, 1986, 93 – 112
- Van den Bossche, Benoit, Anmerkungen zu einer theologischen Betrachtungsweise des Marienschreins zu Aachen, in: Wynands (Hg.), Marienschrein, 2001, 101 - 113
- Van Os, Henk, Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter. Mit Beiträgen von Karel R. van Kooij und Caspar Staal. Deutschsprachige Ausgabe der Begleitpublikation zur Ausstellung De Weg naar de Hemel, Reliekverering inde Middeleeuwen in der Nieuwe Kerk zu Amsterdam und dem Museum Catharijneconvent zu Utrecht, Regensburg 2001
- Vavra, Elisabeth (Hg.), Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.-26. März 2003, Berlin 2005
- Verhältnis von Frömmigkeit und Politik. In: Das Mittelalter 9 (2004). S.12-22.
- Vidier, Alexandre, Le trésor de la Sainte-Chapelle. Inventaires et documents, Paris 1911
- Von Reth, Elmar, Münsterkirche und Dom zu Aachen als Orte der Liturgie, in: Knopp (Hg.), Chorchall, 2002, 323 – 340
- Vorländer, Hans (Hg.), Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen, Berlin / Boston 2013
- Vos, Dirk de, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999
- Voss, Johannes / Brüdern, Jutta, Das Münster zu Bad Doberan (Großer DKV Kunstführer), München/Berlin 2008
- Voss, Johannes, Beobachtungen an drei Schreinen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Doberaner Münster, in: Akten Berlin 1990, 123 – 131

- Voss, Johannes, Das Gitterchen in Doberan, in: Schumann (Hg.), Sachkultur, 2007, 177 – 196
- Wachsmann, Ute, Die Chorschrankenmalereien im Kölner Dom. Untersuchungen zur Ikonologie, 2 Bde., Bonn 1985.
- Waechter, Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Melodien, Göppingen 2005
- Walker Bynum, Caroline / Gerson, Paula (Hgg.), Body Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages, in: Gesta 36, 1997, 3 – 7 (?)
- Webb, D., Patrons and Defenders: the Saints in the Italian City States, London / New York 1996
- Weber, Annette, Apostel für König Louis IX: Neue Überlegungen zu den Apostelstatuen der Sainte-Chapelle, in: Hedinger (Hg.), Sainte-Chapelle, 2007, 363 – 392
- Weilandt, Gerhard / von Cossart, Kaja / Schumann, Dirk (Hgg.), Die Ausstattung des Doberaner Münsters: Kunst im Kontext, Petersberg 2016
- Weilandt, Gerhard, Alltag einer Küsterin. Die Ausstattung und liturgische Nutzung von Chor und Nonnenempore der Nürnberger Dominikanerinnenkirche nach dem unbekanntem „Notel der Küsterin“, in: Moraht-Fromm (Hg.), Kunst, 2003, 159 – 187
- Weilandt, Gerhard, Der ersehnte Thronfolger - Die Bildprogramme der Frauenkirche in Nürnberg zwischen Herrschaftspraxis und Reliquienkult im Zeitalter Kaiser Karls IV., in: Schöck u.a. (Hgg.), Kirche, 2013, 224 - 242
- Weilandt, Gerhard, Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 47), Petersberg 2007
- Weilandt, Gerhard, Heiligen-Konjunktur. Reliquienpräsentation, Reliquienverehrung und wirtschaftliche Situation an der Nürnberger Lorenzkirche im Spätmittelalter, in: Mayr (Hg.), Gebeine, 2001, 186 – 220
- Welzel, Barbara, Abendmahlsaltäre vor der Reformation, Berlin 1991
- Wendland, Ulrike (Hg.), ... das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Regensburg 2010
- Wentzel, H., Der Hochaltar in Cismar und die lübeckischen Chorgestühlwerkstätten des 14. Jahrhunderts, Lübeck 1937 (Diss. Göttingen 1935)
- Weppelmann, Stefan (Hg.), Zeremoniell und Raum in der rühem italienischen Malerei (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 60), Petersberg 2007
- Wessel, Ruth, Die Sainte Chapelle in Frankreich. Genese, Funktion und Wandel eines sakralen Raumtyps, Diss Düsseldorf 2003
- Westermann-Angerhausen, Hiltrud, Spolie – Zitat – Tradition. Die vorgotischen Emails und der Vorgänger des gotischen Schreins, in: AK Köln 1995, 117 – 134

- Wetter, Evelin, Die Lausitz und die Mark Brandenburg, in: Fajt (Hg.), Karls IV., 2006, 341 - 349
- Wetter, Evelin, Herrschaftswechsel in der Mark Brandenburg und kunstlandschaftliche Entwicklungen, in: Reihlen (Hg.), Gewänder, 2005, 42 – 66
- Wiegartz, Veronika, Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen, Weimar 2005
- Wilhelmy, Winfried, Das Marienstatter Retabel: Wege der Forschung und eine wiedergefundene Mitte, in: Glatz (Hg.), Holz, 2011, 277 – 288
- Wilhelmy, Winfried, Der Marienstatter Altar, in: AK Mainz 1993, 11 – 48
- Wilson, Ian, The Turin Shroud, London 1978
- Winands, Klaus, Das Aachener Münster. Geschichte und Architektur des Chores und der Kapellenbauten, Recklinghausen 1989
- Winzeler, Marius, „Thesaurus Mariaestellensis“ – Ein Heiligtum, sein Stifter und deren Bedeutung für die Schwesterngemeinschaft, in: Akten Mülheim 2005/2007, 299 - 311
- Winzeler, Marius, Reliquien und Reliquiare des Mittelalters im Kloster St. Marienstern, in: Schumann (Hg.), Schkultur, 2007, 241 - 264
- Wirkungen, (Mittelalterforschungen, 21) Ostfildern 2008
- Wirth, Jean, Image et relique dans le christianisme occidental, in: Bourgeaud u.a., objets, 2005, 325 – 344
- Wittekind, Susanne, Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo, Köln / Weimar / Wien 2004
- Wittekind, Susanne, Hinter dem Altar. Nutzungskonzepte vor und nach der Einführung von Altarretabeln, in: Sander u.a. (Hgg.), Nähe, 2016, 23 – 37
- Wittekind, Susanne, Neue Tendenzen des Reliquien- und liturgischen Schmickes im 13. Jahrhundert, in: AK Magdeburg 2009, Bd. 1, 168 - 179
- Wittekind, Susanne, Zur Bedeutung von Reliquiaren in der frühmittelalterlichen Liturgie, in: Gehrke (Hg.), Text, 2014, 229 – 257 http://khi.phil-fak.uni-koeln.de/sites/kunstgeschichte/Dateien/Webrelaunch/Wiss_HP_s/Wittekind/Wittekind_Zur_Bedeutung_von_Reliquiaren_2014.pdf
- Wixom, William W., The Greatness of the So-Called Minor Arts, in: AK New York 1970, Bd. 2, 93 - 132
- Wolf, Fabian, Form follows function? Zur Polyfunktionalität des allseitig bemalten Flügelretabels aus Altenberg, in: AK Frankfurt 2016, 53 - 66
- Wolf, Gerhard, „Or fu sì fattala sembianza vostra?“. Sguardi alla “vera icona” e alle sue copie artistiche, in: AK Rom 2000, 103 – 114

- Wolf, Gerhard, From Mandylion to Veronica. Picturing the "Disembodied" Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West, in: Kessler u.a. (Hgg.), Face, 1998, 153 – 179
- Wolf, Norbert, Das Retabel aus Schloss Tirol im Kontext von Kult und politischer Propaganda, in: Krohm u.a. (Hgg.), Entstehung, 2001, 111 – 124
- Wolf, Norbert, Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002
- Wolf, Norbert, Überlegungen zur Entstehung, Funktion und Verbreitung der deutschen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, in: Albrecht u.a. (Hgg.), Figur, 1994, 91 – 110
- Wolter-von dem Knesebeck, Harald, Zur Stellung der Chorpfeilerfiguren in einer Geschichte der Verbindung von Malerei und Skulptur im 13. Jahrhundert, in: Hardering (Hg.), Chorpfeilerfiguren, 2012, 310 - 341
- Wood, Christopher, Forgery – Replica – Fiction. Temporalities of German Renaissance Art, Chicago / London 2008
- Wood, Diana (Hrg.), The Church and the Arts. Papers read at the 1990 Summer Meeting and the 1991 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society (Studies in Church History 28), Oxford 1992
- Wütherich, L., „Nobile claret opus“, Festgabe für Ellen J. Beer, in: Zs. Für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 43-1, 1986
- Wynands, Dieter P.J. (Hg.), Der Aachener Marienschrein. Eine Festschrift, Aachen 2001
- Yernaux, J., La grande châsse de Saint-Lambert, in: Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège 27, 1936, 72 f.
- Zander-Seidel, Jutta / Kammel, Frank Matthias, Mittelalter, inn: Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlung. Nürnberg 2012, 39 – 62
- Zander-Seidel, Jutta / Kregeloh, Anja (Hgg.), Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter. Katalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 4), Nürnberg 2014, Kat.-Nr. 85.
- Zehnder, Frank Günter, Der Meister der heiligen Veronika, St. Augustin 1981
- Zeman, Georg, Jean de Berry und die Sainte-Chapelle in Bourges, in: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte, IL, 1996, 235 – 274
- Zierhut-Bösch, Brigitte, Ikonografie der Mutterschaftsmystik – Interdependenzen zwischen Andachtsbild und Spiritualität im Kontext spätmittelalterlicher Frauenmystik, Freiburg 2008 (Diplomarbeit Wien 2007)
- Zimmermann, Andrea, Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst: Eine Analyse ihres Singehalts, Diss. Halle / Wittenberg 1997 <https://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/97/98H110/prom.pdf>
- Zwierlein-Dehl, Erika, Antike Gemmen im Mittelalter: Wiederverwendung, Umdeutung, Nachahmung, in: Boschung / Wittekind (Hg.), Persistenz, 2006

Zwierlein-Diehl, Erika, Das Lapislazuliköpfchen am Herimannkreuz, in: Froning u.a. (Hg.), Kotinos, 1992, 363 – 393

Zwierlein-Diehl, Erika, Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreins (Die großen Reliquienschreine des Mittelalters 1), Köln 1998

Ausstellungskataloge

Ausstellungskatalog Aachen 1968

Große Kunst aus tausend Jahren. Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen (Aachener Kunstblätter), Aachen 1968

Ausstellungskatalog Aachen 1996

Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500 – 1550, Aachen 1996

Ausstellungskatalog Aachen 2000

Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos, hgg. von Mario Kramp, Aachen 2000

Ausstellungskatalog Amsterdam 1994

The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300 – 1500, hg. Von Henk von Os, Amsterdam/London 1994

Ausstellungskatalog Angers und Arles 2009

Splendeur de l'enluminure: le roi René et les livres, hg. von Marc-Édouard Gautier, Angers 2009

Ausstellungskatalog Arras 2000

Fragments d'un splendeur. Arras à la fin du Moyen Age, Arras 2000

Ausstellungskatalog Baltimore / Cleveland / London 2010

Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe, hgg. von Martina Bagnoli, Holger A. Klein, C. Griffith Mann, James Robinson, New Haven / London 2010

Ausstellungskatalog Basel 2001

Der Basler Münsterschatz, hgg. von Brigitte Meles, Basel 2001

Ausstellungskatalog Beaune 2005

Trésors des cathédrales d'Europe. Liège à Beaune. Hotel-Dieu, Hospice de Beaune; Musée des Beaux Arts, Beaune; Collégiale Notre-Dame, Beaune. Paris 2005

Ausstellungskatalog Berlin 1992

Der Quedlinburger Schatz - wieder vereint, hgg. von Dietrich Kötzsche, Berlin 1992

Ausstellungskatalog Berlin 2008

Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, hgg. von Wolf-Dietrich Löhr und Stefan Weppelmann, Berlin 2008

Ausstellungskatalog Berlin 2010

Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin, hgg. von Lothar Lambacher, Regensburg 2010

Ausstellungskatalog Berlin 2017

Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun, hgg. von Stephan Kemperdick, Petersberg 2017

Ausstellungskatalog Blois 2004

Louis d'Orléans et Valentine Visconti. Mécénat et politique autour de 1400, petit journal de l'exposition, Blois 2004

Ausstellungskatalog Bonn 2009

Schöne Madonnen am Rhein, hgg. Von Robert Suckale und Gude Suckale-Redleffen, Bonn 2009

Ausstellungskatalog Bourges 2004

Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte-Chapelle de Bourges, Paris, 2004

Ausstellungskatalog Braunschweig 1995

Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125 – 1235, 2 Bde., München 1995

Ausstellungskatalog Braunschweig 2009

Otto IV. Traum vom welfischen Kaisertum, hgg. vom Braunschweigischen Landesmuseum / Bernd Ulrich Hucker / Stefanie Hahn / Hans-Jürgen Derda, Petersberg 2009

Ausstellungskatalog Budapest / Luxemburg 2006

Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, 1387 – 1437, Budapest / Luxemburg 2006

Ausstellungskatalog Chantilly 2004

Les Très Riches heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle, Paris 2004

Ausstellungskatalog Dijon / Cleveland 2004 / 2005

Les princes de fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et Jean sans Peur (1364 – 1419), Dijon 2004

Ausstellungskatalog Eisenach 2007

Elisabeth von Thringen – eine europäische Heilige (2 Bde.), Petersberg 2007

Ausstellungskatalog Essen / Bonn 2005

Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Ruhrlandmuseum: Die frühen Klöster und Stifte 500 – 1200. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Die Zeit der Orden 1200 – 1500, München 2005

Ausstellungskatalog Frankfurt am Main / Berlin 2008/2009

Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, hgg. von Stephan Kemperdick und Jochen Sander, Ostfildern 2008

- Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 1975
Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1975
- Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2002
Avantgarde 1360. Ein rekonstruierter Baldachinaltar aus Nürnberg, Frankfurt am Main 2002
- Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2006
Kult Bild: Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino, hgg. von Jochen Sander, Frankfurt am Main 2006
- Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2016
Schaufenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstattung, Frankfurt am Main 2016
- Ausstellungskatalog Genua 2004
Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova, hrsg. von Gerhardt Wolf u.a., Mailand 2004
- Ausstellungskatalog Halle 2006
Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancesfürst und Mäzen, hrsg. von Katja Schneider u.a., Ausstellungskatalog Halle an der Sale, Stift Moritzburg, 2 Bde., Regensburg 2006
- Ausstellungskatalog Hildesheim 1998
Byzanz. Die Macht der Bilder, hg. Von Michael Brandt und Arne Effenberger, Hildesheim 1998
- Ausstellungskatalog Innsbruck 2011
Kunstschätze des Mittelalters (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), hg. Von Wolfgang Meighörner, Innsbruck 2011
- Ausstellungskatalog Köln 1972
Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800 – 1400, hg. von Anton Legner, Köln 1972
- Ausstellungskatalog Köln 1978
Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, hg. von Anton Legner, 3 Bde., Köln 1978
- Ausstellungskatalog Köln 1984
Verschwundenes Inventarium. Der Skulpturenfund im Kölner Domchor, bearb. von Ulrike Bergmann, Köln 1984
- Ausstellungskatalog Köln 1985
Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, hg. von Anton Legner, 3 Bde., Köln 1985
- Ausstellungskatalog Köln 1985
Kunst der Gotik aus Böhmen, hg. von Anton Legner, Köln 1985
- Ausstellungskatalog Köln 1989
Reliquien. Verehrung und Verklärung. Skizzen und Noten zur Thematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen-Museum, hg. von Anton Legner, Köln 1989

- Ausstellungskatalog Köln 1993
Stefan Lochner, Meister zu Köln: Herkunft – Werke – Wirkung, hg. von F-G. Zehnder, Köln 1993
- Ausstellungskatalog Köln 1995
Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik, hg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln 1995
- Ausstellungskatalog Köln 2010
Verborgene Schätze. Meisterwerke gotischer Goldschmiedekunst aus Köln, hgg. von Leonie Becks, Köln 2010
- Ausstellungskatalog Köln 2011
Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt, hg. von Dagmar Täube und Miriam Verena Fleck, München 2011
- Ausstellungskatalog Köln 2014
Die Heiligen Drei Könige. Mythos, Kunst und Kult, Köln 2014
- Ausstellungskatalog Köln 2014 (2)
Caspar, Melchior, Balthasar : 850 Jahre Verehrung der Heiligen Drei Könige im Kölner Dom, hgg. von Leonie Becks, Matthias Deml, Klaus Hardering, Köln 2014
- Ausstellungskatalog Konstanz 2014 Das
Konstanzer Konzil 1414 – 1418. Weltereignis des Mittelalters, Darmstadt 2014
- Ausstellungskatalog Los Angeles 2007
Sacred Gifts and worldly Treasures: Medieval Masterworks from the Cleveland Museum of Art, hgg. von Holger A. Klein, Los Angeles 2007
- Ausstellungskatalog Los Angeles 2010 Imagining the Past in
France- History in Manuscript Painting 1250 – 1500, published by the J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010
- Ausstellungskatalog Löwen 1993
Vlaamse Miniaturen voor Van Eyck, Löwen 1993
- Ausstellungskatalog Magdeburg / Berlin 2006
Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806: Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters, hgg. Von Matthias Puhle und Claus-Peter Hasse, Dresden 2006
- Ausstellungskatalog Magdeburg 2009
Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit, Mainz 2009
- Ausstellungskatalog Mainz 1993
Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich, Worms 1993
- Ausstellungskatalog Melbourne 2008
The Medieval Imagination, hgg. Von Gregory Katzmann, Melbourne 2008

- Ausstellungskatalog München 1992
Schatzkammerstücke aus der Herbstzeit des Mittelalters. Das Regensburger
Emailkästchen und sein Umkreis, München 1992
- Ausstellungskatalog München 1995
Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, München 1995
- Ausstellungskatalog Münster 2012
Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, München 2012
- Ausstellungskatalog Namur 2010
Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Oeuvres d'exception issues de la
Communauté Française de Belgique (VIIIe – XVIIe siècles), hgg. von Jacques Toussaint,
Namur 2010
- Ausstellungskatalog Naumburg 2011
Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, bearb.
von Guido Siebert, hgg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Petersberg 2011
- Ausstellungskatalog New York 1970
The Year 1200, 2 Bde., New York 1970
- Ausstellungskatalog New York 1990
Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture, hgg. Von C.T. Little, New York 1990
- Ausstellungskatalog New York 2004
Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557), hg. Von Helen C. Evans, New York 2004
- Ausstellungskatalog New York 2005
Prague, the Crown of Bohemia 1347 – 1437, edited by Barbara Drake Boehm and Jiri Fajt,
New Haven / London 2005
- Ausstellungskatalog New York 2005 (2)
Fra Angelico, hg. Von L. Kanter und P. Palladino, New Haven / London 2005
- Ausstellungskatalog Nijmegen 2005
Die Brüder van Limburg: Nijmegener Meister am französischen Hof (1400 – 1416), hgg.
von Rob Dückers, Stuttgart 2005
- Ausstellungskatalog Nürnberg 1978
1316 Kaiser Karl IV. 1378. Führer durch die Ausstellung des Bayerischen
Nationalmuseums München auf der Kaiserburg Nürnberg, München 1978
- Ausstellungskatalog Nürnberg 2000
Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, hgg. Von Frank
Kammel, Nürnberg 2000
- Ausstellungskatalog Nürnberg 2016
Kaiser Karl IV. 1316 – 2016, Nürnberg 2016
- Ausstellungskatalog Paderborn 2018
Gotik. Der Paderborner Dom und die Baukultur des 13. Jahrhunderts in Europa.
Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, herausgegeben von
Christoph Stiegemann, Petersberg 2018

- Ausstellungskatalog Paris 1981
Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V, Paris 1981
- Ausstellungskatalog Paris 1991
Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age dans les collections publiques françaises
1400 – 1530, Paris 1991
- Ausstellungskatalog Paris 1991
Le trésor de Saint-Denis, Paris 1991
- Ausstellungskatalog Paris 1998
L'art aux temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1265 – 1320, Paris 1998
- Ausstellungskatalog Paris 2001
Le trésor de la Sainte-Chapelle, hg. von Béatrice Foulon, Paris 2001
- Ausstellungskatalog Paris 2004
Paris 1400. Les arts sous Charles VI, Paris 2004
- Ausstellungskatalog Paris 2009
Les premières retables (XII – début du XVe siècle). Une mise en scène du sacré, hg. von Pierre-Yves Le Pogam, Paris 2009
- Ausstellungskatalog Paris 2012
Les Belles Heures du Duc de Berry, Paris 2012
- Ausstellungskatalog Paris 2014
Saint Louis, Paris 2014
- Ausstellungskatalog Potsdam 2016
Richter, Jan Friedrich / Knüvener, Peter / Winkler, Kurt (Hgg.), Karl IV. – Ein Kaiser in
Brandenburg, Begleitband zur Ausstellung im Haus der Brandenburgisch-Preußischen
Geschichte in Potsdam vom 16. September 2016 bis 22. Januar 2017, Berlin 2016
- Ausstellungskatalog Rom 1975
Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento, Rom 1975
- Ausstellungskatalog Rom 2000 (1)
Il Volto di Cristo, hg. von G. Morello und G. Wolf, Rom 2000
- Ausstellungskatalog Rom 2000 (2)
Bonifacio VIII e il suo tempo, hrsg. von Marina Righetti, Milano 2000
- Ausstellungskatalog Rotterdam 2008
Vroege Hollanders: Schilderkunst van de late Middeleeuwen, hg. von Friso Lammertse
und J. Giltaj, Rotterdam 2008
- Ausstellungskatalog Rotterdam 2012
The Road
to Van Eyck, hg. von Stefan Kemprick und Friso Lammertse, Rotterdam 2012
- Ausstellungskatalog Rouen
Le trésor de la cathédrale de Rouen, Rouen 1993

Ausstellungskatalog Saint-Riquier 2000

Reliques et reliquaires du XII au XVIe siècle. Trafic et négoce des reliques dans l'Europe médiévale, Saint-Riquier 2000

Ausstellungskatalog Trient 2002

Il Gotico nelle Alpi, 1350-1450, hgg. von E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Trient 2002

Ausstellungskatalog Turin 2010

Gesù: Il corpo, il volto nell'arte, Turin 2010

Ausstellungskatalog Wien / Palermo 2006

Nobiles officinae, hg. von Maria Andaloro, Palermo 2006

Ausstellungskatalog Wien 1962 Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarats, Wien 1962

Bildnachweis

ACBahn: 34, 119, 121; Autor: 9, 23, 32, 33, 81; Martin Bauch: 125; Carlo Bertelli (Hg.): La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa, Mailand 1988, S. 26: 61; Alessandro Bicchi / Alessandro Ciandella: Testimonia Sanctitatis. Le reliquie e i reliquiari del Duomo e del Battistero di Firenze, Florenz 1999 S.104: 25; Bistum Münster 8; Dirk Blübaum / Kristina Hegner (Hgg.): Aus Mecklenburgs Kirchen und Klöstern. Der Mittelalterbestand des Staatlichen Museums Schwerin, Petersberg 2015, S. 221; 13, 14; Bocholt, St. Georg: 97; James M. Bradburne (Hg.): Katalog der Ausstellung Blut: Kunst, Macht, Politik, Pathologie, München 2001, S. 88: 47; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: 117; Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique: 150; Ghislain Brunel: Images du pouvoir royal. Les chartes décorées des Archives nationales. XIIIe-XVe siècle, Paris 2005, S. 171: 127; Cambridge, Trinity Hall: 62; Aleister Crowley: 78; Deutsches Klingensmuseum Solingen: 153; Jochen Ehlers / Dietrich Kötzsche (Hgg.): Der Welfenschatz und sein Umkreis, Mainz 1998, Tafel 24: 4; Renate Eikermann (Hg.): Bayerisches Nationalmuseum - Handbuch, München 2008, S. 39: 94; Alain Erlande-Brandenburg: Gotische Kunst, Freiburg / Basel / Wien 1984, Abb. 161: 136; European Synchrotron Radiation Facility Grenoble: 40; Jiri Fajt: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden, München / Berlin 2006, S.353: 70; Birgitta Falk (Hg.): Der Essener Doimschatz, Essen 2009, Nr. 39, S. 115: 7; Flickr Hive Mind: 101; Foto Marburg: 123; Freiburg / Fribourg, Museum für Kunst und Geschichte: 53; Johann Michael Fritz: Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München 1982, Abb. 261: 2; Carl Jürgen Gertler: Der Dom zu Brandenburg an der Havel, Regensburg 2006, S. 40: 71; Geolina163: 120; Ernst Günther Grimme: Der Aachener Domschatz, Düsseldorf 1973, S. 89: 122, S. 91: 139, 140; Holly Hayes: 11; Images d'art RMN-GP: 145; Rainer Kahsnitz: Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol, München 2005, S. 12: 69, S. 12: 76, S. 13: 80, S. 11: 84, S. 8: 85, Jutta Brüdern; Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: 19; Katalog der Ausstellung Byzantium. Faith and Power (1261-1557), New York 2004, S. 221: 37; Katalog der Ausstellung Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, München 1995, Nr. 1, S. 209: 147, S. 119: 148, S. 245: 151, S. 123: 156; Katalog der Ausstellung Der Basler Münsterschatz, Basel 200, S.329: 1; Katalog der Ausstellung Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Ostfildern 2008, Abb. 4: 42, Abb. 136: 91; Katalog der Ausstellung Der Quedlinburger Schatz wieder vereint, Berlin 1992, S. 89: 10; Katalog der Ausstellung Die Heiligen Drei Könige. Mythos, Kunst und Kult, Köln 2014, Nr. 54: 113; Katalog der Ausstellung Die Parler und der Schöne Stil 1350 - 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Köln 1978, Bd. 3, S. 224: 74; Katalog der Ausstellung Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, Münster 2012, S. 217: 12, S. 235: 155, S. 261: 157; Katalog der Ausstellung Große Kunst aus tausend Jahren. Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen (Aachener Kunstblätter), Aachen 1968, Nr. 102: 100; Katalog der Ausstellung Kaiser Karl IV. 1316 - 2016, Nürnberg 2016, S. 462: 21; Katalog der Ausstellung Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, München 1978, Farbtafel III: 124; Katalog der Ausstellung Kunst der Gotik aus Böhmen, Köln 1985, S. 147: 31; Katalog der Ausstellung Le trésor de la Sainte-Chapelle, Paris 2001, Kat. Nr. 38: 17; Katalog der Ausstellung Les princes de fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et Jean sans Peur (1364 - 1419), Dijon 2004, fig. 4, 143; Katalog der Ausstellung Ornamenta Ecclesiae - Kunst und Künstler der Romanik, Köln 1985, Bd. 3, S. 78: 50, S. 79: 51; Katalog der Ausstellung Paris 1400 : les arts sous Charles VI, Paris 2004, S. 413: 146; Katalog der Ausstellung Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800 - 1400, Köln 1972, S. 402: 154; Katalog der Ausstellung Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Gotik, Köln 1996, S. 155: 131, S. 213: 132, S. 218: 133, S. 114: 134; Katalog der Ausstellung Schöne Madonnen am Rhein, Bonn 2009, S. 209: 20; Katalog der Ausstellung The Road to Van Eyck, Rotterdam 2012, S. 34: 39; Katalog der Ausstellung Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Köln 1974, S. 174: 24; Stephan Kemperdick: Deutsche und böhmische Gemälde: 1230 -1430. Kritischer Bestandskatalog, herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin, Petersberg 2010, S. 95: 35, S. 125: 46; Hiltrud Kier / Ulrich Krings (Hrsg.): Köln: Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985. Köln 1986. S. 191; 63; KIK-IRPA: 89; Bruno Klein(Hg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3. München 2007, S. 78; 52; Walter Kleinert: 106; Werner Klockner: 79; Peter Knüvener: 72, 73; Gabriele Kopp-Schmidt: Das Andachtbild in Skulptur und Malerei, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 12 / 04, S.20: 26;

Stephan Kube: 92; Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer: 152; La Meridiana Alatri: 56; Labor rdk rdklabor.de/wiki/Buchreliquiar: 6; Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt (Hg.): *Kostbarkeiten aus dem Domschatz zu Halberstadt, Halle an der Saale* 2001, S. 31, Foto: Gunnar Preuß: 58; Eberhard Leppin: *Die Elisabethkirche in Marburg an der Lahn* (Die Blauen Bücher), Königstein im Taunus 1999 S. 47: 65; Anton Legner: *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*, Köln 2003, S. 246: 60, S. 363: 66, S. 77: 95; Anton Legner: *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, Taf. 6: 38; Caterina Limentani Viridis / Mari Pietrogiovanna: *Flügelaltäre. Bemalte Polyptychon der Gotik und Renaissance*. München 2002, S.18: 93; London, National Gallery: 90; London, The British Library: 15; Lüttich, *Le Grand Curtius*: 43; LVR-Landesmuseum Bonn (Hg.): *Renaissance am Rhein, Ostfildern* 2010, S. 381: 64; Regine Marth: *Der Schatz der Goldenen Tafel* (Museum Kestnerianum 2), Hannover 1994, S. 8: 59; Antonín Matejcek / Jaroslav Pesina: *Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350-1450*, Prag 1955, Abb. 77: 75; *Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln*: 82, 83, 107, 109, 110, 111, 114, 115, 116; *Montecassino, Museo dell' Abbazia*: 45; Theodor Müller / Erich Steingräber: *Die Französische Goldemailplastik um 1400*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* Bd. V, 1954 S. 35: 149; *Museen Köln*: 112; *Musement.com*: 103; New York, *Courtesy of Pierpont Morgan Library*: 44; New York, *The Metropolitan Museum*: 18; Nürnberg, *Germanisches Nationalmuseum, Georg Janßen*: 138; Paris, *BnF*: 104; *Paris City Vision*: 102; Paris, *Le musée national du Moyen Âge*: 16, 105, 142; Paris, *Musée du Louvre*: 144; *picclick.co.uk*: 126; *Rheinisches Bildarchiv Köln*: 96; *romaculta.com*: 130; *rufus46*: 54; Hans Peter Schaefer: 22; Werner Schäfer / Marcus Trier (Hg.): *Mittelalter in Köln. Eine Auswahl aus den Beständen des Kölnischen Stadtmuseums*, Köln 2010, S. 197: 48; Agathe Schmidunser: *Körper der Passionen*, Frankfurt a. M. 2008, S. 25: 49; *Snyder's Medieval Art. Second edition*, New Jersey, 2006, S. 213: 108; *Staatliche Museen zu Berlin*: 3, 135, 141; Alfred Stange: *Deutsche Malerei der Gotik, Bd. I*, Berlin 1934, Tafel 107: 5; Peter Strieder: *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Königstein im Taunus 1993, S. 179: 55; Cyriel Stroo (Hg.): *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries* (Contributions to Fifteenth Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, vol. 9), 2 Bde., Turnhout 2009, Bd. 1, Nr. 10: 98, 99; Libor Sváček: 129, 137; R. Toman / A. Bednorz (Hgg.): *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1996, S. 351: 57; Gia Toussaint: *Das Passional der Kunigunde von Böhmen. Bildrhetorik und Spiritualität*, Paderborn 2003, Abb. 10r: 28, Abb. 3r: 29, Abb. 25: 30; *travellingforever.com/travel/czech-republic-prague/repubblica-ceca-praga-tappa-9/* : 128; Trier, *St. Matthias*: 36; Henk van Os: *Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter*, Regensburg 2001, Abb. 27: 27; Johannes Voss: *Das Münster zu Bad Doberan*, München/Berlin 2008, S. 63: 86, S. 64: 87, S.55: 88; WDR: 118; *Wella Foto-Sammlung*: 68; *Wikisassonia*: 77; Norbert Wolf: *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft Berlin, 2002, S. 231: 41, S. 155: 67