

Ulrich Henze

Stil, Transfer und Migration

Anmerkungen zur Schatzkunst um 1300 zwischen Paris, Lüttich und Köln

Erschienen 2021 auf ART-Dok

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-72032](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-72032)

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2021/7203>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007203>

Stil, Transfer und Migration

Anmerkungen zur Schatzkunst um 1300 zwischen Paris, Lüttich und Köln

Ulrich Henze



Abb. 1: Reliquienkreuz mit einem Dorn der Dornenkrone Christi (links); Reliquienkreuz mit Partikeln vom Kreuz Christi (rechts), Köln, KOLUMBA.

Im Kölner Museum KOLUMBA werden seit 2001 zwei Reliquienkreuze aufbewahrt, die aufgrund ihrer Genese, ihrer Funktion, ihrer Historie und ihrer künstlerischen Gestalt zu den interessantesten Objekten spätmittelalterlicher Schatzkunst zählen (Abb.1).¹ Nicht zuletzt ihre Herkunft aus der Lütticher Dominikanerkirche prädestiniert die beiden Werke dazu, an ihnen beispielhaft auf grundsätzliche Fragen der Verortung von Goldschmiedeobjekten des 13. und 14. Jahrhunderts einzugehen, deren Lokalisierung – je nach Forschungsansatz – zwischen Nordfrankreich, dem Maasgebiet und dem Rheinland schwankt.²

Die beiden Kreuze waren der Forschung jahrzehntelang verborgen, da sie als Teil des sog. „Schatzes der Wettiner“ im Jahr 1996 von professionellen Schatzsuchern gemeinsam mit zahlreichen anderen Kunstwerken in einem Waldstück bei Schloss Pillnitz nahe Dresden aufgefunden wurden, wo sie 1945 von den damaligen Besitzern aus dem Haus Wettin unmittelbar vor ihrer Flucht vor der anrückenden Roten Armee im Erdboden versteckt worden waren.³ Im Jahr 2001 konnte das KOLUMBA mit Hilfe der Renate König-Stiftung die mittlerweile an das Haus Wettin restituierten Kreuze und die zugehörigen Kreuzfüße, die in Schloss Pillnitz verblieben waren, erwerben.⁴

Das kleinere Kreuz, dessen Zentrum eine Bergkristallkapsel mit dem fragmentarisch erhaltenen Rest eines Dorns der Dornenkrone Christi bildet, ist aufgrund der Quellen eng mit einer im Pariser Louvre erhaltenen Reliquienkrone verbunden; alle drei Objekte lassen sich zudem auf eine Schenkung Ludwigs des Heiligen an den Lütticher Dominikanerkonvent zurückführen (Abb. 2).⁵ Im Gegensatz zu den jahrelang der Forschung entzogenen Kreuzen ist die Krone gut publiziert. Im 19. Jahrhundert befand sie sich ebenfalls im Besitz der Wettiner, wurde aber 1945 nicht versteckt, sondern gelangte mit Ernst Heinrich von Sachsen auf seiner Flucht gen Westen nach Sigmaringen. Zwei Jahre später wurde sie an den Louvre verkauft mit der Bedingung, sie einmal jährlich in der Sainte-Chapelle in Paris zur Verehrung und zum Gedenken an den hl.

¹ Ulrike Surmann, Die Reliquienkreuze aus der Dominikanerkirche St. Katharina in Lüttich. (Kolumba Werkhefte und Bücher, Bd. 41), Köln 2014; Robert Didier, Reliquienkreuz mit Dorn der Dornenkrone Christi, Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, Ausstellungskatalog, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie, Naumburg, 29.6.2011-2.11.2011, hrsg. von Hartmut Krohm, 2 Bde., Petersberg 2011, Bd. 2, Nr. XIII.8. Johann Michael Fritz, Goldschmiedekunst in Europa, München 1982, S. 196, Nr. 82, 83. Élisabeth Taburet-Dalahaye, Reliquaires de saintes Épines données par saint Louis. Remarques sur l'orfèvrerie française du milieu du XIIIe siècle, Cahiers archéologiques, 47, 1999, S. 205-214. Die beiden Kreuze konnten 2001 Dank der Unterstützung der Renate König-Stiftung für das Erzbistum Köln erworben werden.

² Ich bin Ulrike Surmann und dem Team des Museums KOLUMBA außerordentlich dankbar für die Möglichkeit, das kleinere der beiden Reliquienkreuze im Frühjahr 2019 in der Werkstatt des Museums eingehend studieren zu können.

³ Der spektakuläre Fund wurde als „Schatz der Wettiner“ einer breiten Öffentlichkeit bekannt, vgl. Georg Kretschmann / Dirk Syndram, Der Schatz der Wettiner. Der Sensationsfund in Sachsen, Leipzig 1998. Surmann (Anm. 1), S. 7 f. Zur neueren Geschichte der Kreuze seit dem Ende des 18. Jhs. vgl. auch Didier (Anm.1), der allerdings nichts von dem Waldversteck bei Schloss Pillnitz weiß.

⁴ Für hilfreiche Auskünfte danke ich Ulrike Surmann ganz herzlich. Nach dem Erwerb wurden die Objekte durch Susanne Conrad, Peter Bolg und Bernhard Matthäi restauratorisch und konservatorisch behandelt, vgl. Susanne Conrad, Restaurierung und Konservierung zweier goldener Reliquienkreuze aus dem Schatz der Wettiner, Museen im Rheinland, 1, 2004, S. 20-22.

⁵ Zur Geschichte und Provenienz, wie sie hier referiert wird, vgl. vor allem Surmann (Anm. 1), S. 7 ff.

Ludwig auszustellen.⁶ Das größere der zwei Kreuze beinhaltet eine Partikel vom Kreuz Christi und weitere Reliquien; diese sind wahrscheinlich nicht in ihrem ursprünglichen Zustand auf uns gekommen.⁷



Die nachvollziehbare Geschichte aller drei Objekte beginnt für die Forschung mit einer Urkunde vom 8. September 1267. Darin bestätigt der französische König Ludwig IX. die Schenkung eines Dorns der Dornenkrone an den Lütticher Dominikanerkonvent.⁸ Von diesem Geschenk hören wir das nächste Mal in einer Chronik des Henri van den Bergh (oder Berch) aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; der Dorn wird dort erwähnt mit dem

Abb. 2: Reliquienkrone, Paris, Musée du Louvre

Vermerk, er sei in einer „*belle croix de cristalle*“ eingeschlossen, womit wahrscheinlich das kleinere unserer beiden Kreuze gemeint ist.⁹ In derselben Quelle werden außerdem weitere von Ludwig IX. geschenkte Reliquien und Pretiosen genannt, darunter „*une de ses couronnes*“.¹⁰ Mit der „*couronne*“ haben wir die bereits erwähnte, heute im Louvre befindliche Krone vor uns, die – wenig verwunderlich – lange unter dem Beinamen „Krone des hl. Ludwig“ firmierte.

Ein weiteres Mal erfahren wir von beiden Kreuzen 1723 in der *voyage litteraire* der beiden Benediktiner Edmond Martène und Ursin Durand; in ihrem Text ist davon die Rede, dass die Kreuze, einer langen Tradition folgend, jährlich am Fest des hl. Ludwig in der Kirche des Lütticher Dominikanerkonvents zu Ehren des Heiligen ausgestellt

⁶ Die Literatur zu der lange unter dem Namen „Krone des hl. Ludwig“ bekannten Reliquienkrone ist umfangreich und kann hier nur in Auszügen referiert werden: Didier (Anm.1). Pierre Dor, *Les épines de la Sainte Couronne du Christ en France*, Paris 2009, S. 427 ff. Das Kreuz wird bei Dor nur in einer kurzen Notiz erwähnt: a.a.O., S. 625; Taburet-Dalahaye (Anm. 1); dies.: Das Kronenreliquiar des Dominikanerklosters von Lüttich, in: Margita Coban-Hensel / Nadine Kulbe (Hrsg.): *Die Krone des Heiligen Ludwig von Frankreich. Die Geschichte einer Reliquie in Moritzburg*, Moritzburg 2004, S. 27 - 32. Jordan, William Chester: *Louis IX and the Challenge of the Crusade. A Study in Rulership*, Princeton 1979, 192, 194. Alain Erlande-Brandenburg: *La couronne-reliquaire du Musée du Louvre*, in: *Bulletin Monumental* 1969, S. 335 – 336. André Denis: *Un chef-d'œuvre de l'orfèvrerie mosane au Musée du Louvre*, in: *Bulletin de la Société royale du Vieux Liège* 162, 1968, S. 292 - 198. Pierre Verlet, *La couronne de saint Louis*, in: *Bulletin des musées de France*, Nov. 1947, S. 14 - 17

⁷ Über Veränderungen am Reliquienbestand vgl. Surmann (Anm. 1), S. 32.

⁸ Die Urkunde ist nicht erhalten, ihr Wortlaut abgedruckt in: Barthélémy Fisen S.J., *Historia ecclesiae leodiensis, pars secunda, liber I, no. XLIII*, Lüttich 1696, S. 17.

⁹ Henri van den Bergh: *Chronique de Liège jusqu'à l'année 1612*, Bd. 1, S. 249, Abdruck bei Jules Helbig: *Les reliques et les reliquaires données par Saint Louis, roi de France, au couvent des Dominicains de Liège*, in: *Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers, publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, 44, 1881, 3 – 43, hier S. 6 f.

¹⁰ Zit. Nach Helbig (Anm. 9), S. 6 f.

wurden.¹¹ Die Krone erwähnen sie nicht, möglicherweise deshalb, weil sie zu dieser Zeit bereits (und eventuell schon viel früher?) physisch mit dem kleinen Reliquienkreuz verbunden war. Dazu gleich mehr.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann die Odyssee der drei Objekte. Bei ihrer Flucht vor den französischen Revolutionstruppen im Jahr 1794 führten die Lütticher Ordensoberen der Dominikaner den Schatz von St. Katharina mit sich nach Leipzig, wohin sie sich aufgrund persönlicher Beziehungen zu den Wettinern wandten, die schließlich nach Auflösung des Konvents 1803 / 1804 durch Ankauf oder Schenkung an Prinzessin Karoline von Sachsen in den Besitz beider Kreuze und der Krone gelangten.¹² Rund 70 Jahre später, im Jahr 1875, wurden alle drei Objekte anlässlich der Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten im Kurländer Palais in Dresden ausgestellt, wo sie erstmals nach ihrer Flucht aus Lüttich wieder öffentlich zu sehen waren – und für lange Zeit auch zum letzten Mal¹³. Ein zeitgenössisches Foto zeigt, dass das kleinere der Kreuze mit der Krone verbunden war, so dass beide Werke eine Einheit bildeten. Im Katalog der Ausstellung heißt es auch entsprechend: „Reliquarium ... in der Mitte umgeben von einer Krone“.¹⁴

Die nächsten wichtigen Nachrichten über unser Objekt-Ensemble stammen von Jules Helbig aus dem Jahr 1881. Helbig bezieht sich in seinen Äußerungen zu den Kreuzen und zur Krone auf die Chronik des Henri von den Bergh aus dem 17. Jahrhundert und vermerkt, ein Teil des Dorns aus dem kleinen Kreuz sei bereits im 16. Jahrhundert von den Dominikanern an den Lütticher Fürstbischof Gerhard von Groesbeck (gest. 1580) abgetreten worden. Der Autor spricht ebenfalls von der am Kreuz befestigten Krone und erwähnt „*fiches en argent*“ am Kreuzfuß, mittels derer die Krone befestigt gewesen sei.¹⁵ Von irgendwelchen Spuren, die auf eine Befestigung der Krone deuten, ist heute am Kreuzfuß nichts zu entdecken¹⁶ Demgegenüber weist die Krone im Louvre im Innern des Reifes Reste von drei Metallstegen auf, die - vermutlich - zu einem unbekanntem Zeitpunkt separat angebracht worden sind.¹⁷

Wenn wir uns zunächst auf die beiden Kreuze konzentrieren und versuchen, Näheres über die Umstände ihrer Entstehung in Erfahrung zu bringen, so wird schnell klar, dass sich Fragen der Datierung sowie der Lokalisierung und der damit verbundenen stilistischen Verortung, aber auch der Ikonographie und der Materialität nur schwerlich befriedigend beantworten lassen, was vor allem das kleinere Kreuz betrifft. Auf den

¹¹ Edmond Martène / Ursin Durand: *Voyage littéraire des deux religieux Bénédictins de la congrégation de Saint-Maur*, Paris 1717 – 1724, Bd. 2, S. 182

¹² Helbig (Anm. 9), S. 42 f.

¹³ Richard Steche: Führer durch die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten vom Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Dresden 1875, Nr. 106. Vgl. die Besprechungen von C. Clauß: Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden, in: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Heft 44, 1875, Sp. 690 – 693 und von Bruno Bucher (Red.): Kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden, in: *Mitteilungen des k.k. Österreich. Museums* 119, 1875, S. 385 – 388. In beiden Besprechungen werden weder die Kreuze noch die Krone erwähnt.

¹⁴ Steche (Anm. 13), Nr. 106.

¹⁵ Helbig (Anm. 9), 32. Das Foto ist abgebildet bei Surmann (Anm. 1), Abb. 3.

¹⁶ Surmann (Anm. 1), Anm. 39; Didier (Anm. 1) geht davon aus, die Krone sei „fester Bestandteil des Reliquienkreuzes mit dem Dorn“ gewesen und berichtet, an der Rückseite befände sich „die Vorrichtung, an der die Reliquienkrone befestigt war“. Davon ist jedoch nichts zu sehen.

¹⁷ Surmann (Anm. 1), Anm. 39. Eine genaue Untersuchung der Krone bzgl. dieser Stege hat m.W. bisher nicht stattgefunden.

ersten Blick ist deutlich, dass das Reliquiar in seiner heutigen Form nicht „aus einem Guss“ entstanden ist, sondern sich als Ergebnis verschiedener, zu unterschiedlichen Zeiten während des 13. und 14. Jahrhunderts erfolgter Umarbeitungsprozesse in Form von Veränderungen und Modernisierungen zu erkennen gibt.¹⁸

Ältester Teil des Objekts ist vermutlich die mandorlaförmige Bergkristallkapsel im Zentrum des Kreuzes, die die kostbare Dornenreliquie birgt. Élisabeth Taburet-Delahaye hat 1999 die erhaltenen Dornenreliquiare, die als Geschenke Ludwigs IX. die Zeit überdauert haben, zusammengestellt; die Kapsel unseres Kreuzes im KOLUMBA ist dabei direkt vergleichbar mit ähnlichen Werken im Schatz der Abtei Saint-Maurice in Agaune, in Assisi oder in der Pfarrkirche im französischen Chateau-Chalon.¹⁹ Die Vermutung liegt nahe, dass die verehrte Reliquie zunächst in diesem Behältnis aus Bergkristall geborgen war, möglicherweise auf einen Fuß oder eine andere Aufstellmöglichkeit montiert.

Um dieses Bergkristallgefäß wurde nach dem materiellen Befund zunächst der runde, mit den Evangelistensymbolen auf der einen, Maßwerk- und Blattdekor auf der anderen Seite geschmückte Rahmen gelegt, der mit acht lilienförmigen „Auswüchsen“ besetzt ist (Abb. 3).²⁰



Abb. 3: Reliquienkreuz mit einem Dorn der Dornenkrone Christi (Detail), Köln, KOLUMBA

Zu welchem Zeitpunkt dies erfolgte, ist ungewiss; in Frage kommt die Zeit um 1300, möglicherweise im Zusammenhang mit der Heiligsprechung des französischen Königs im Jahr 1297, die für die Lütticher Dominikaner Anlass gewesen sein mag, der Bergkristallkapsel einen würdigen und „modernen“ Rahmen zu verleihen. Noch später, nach stilistischer Untersuchung der figürlichen Teile während der ersten Hälfte oder um die Mitte des 14. Jahrhunderts, erfolgte schließlich die Umarbeitung zu dem Kreuz in

¹⁸ Zum Kreuz: Silber, vergoldet, Emails, Edelsteine, Bergkristall, Entstehungszeitraum seiner heutigen Form zwischen ca. 1267 und ca. 1350. Maße: 91 x 31,3 x 22,5 cm (Maßangaben nach Surmann, Anm. 1).

¹⁹ Taburet-Delahaye (Anm. 1); Didier (Anm. 1) vermutet, diese Reliquienbehälter seien „in Serie“ für den französischen Hof hergestellt worden.

²⁰ Conrad (Anm. 4), S. 21. Die Evangelistensymbole sind graviert und waren ehemals mit blauem Email überschmolzen, Reste davon haben sich am Löwen erhalten. Die Lilien sind mit graviertem Blattdekor bzw. mit Edelsteinen (zum Teil verloren) besetzt.

seiner heutigen, prachtvoll mit Edelsteinen, transluziden Emails und feinsten Maßwerk-Tondi vor den lilienförmig geformten Balkenenden geschmückten Gestalt. Vor die Seite mit den Maßwerkmedaillons wurde am unteren Ende des Längsbalkens eine in Zellschmelz ausgeführte sichelförmige Platte angesetzt.²¹ Bei dieser handelt es sich vermutlich um ein Erzeugnis byzantinischer oder levantinischer Provenienz, das in Zweitverwendung am Kreuz angebracht wurde.²²

Beim Versuch einer Datierung dieser zweiten Erneuerung bieten sich verschiedene Ansatzpunkte an. Betrachtet man die auf den Kreuzarmen angebrachten maßwerkverzierten Medaillons (oder „Rosen“), so finden sich für die beiden seitlichen Formen Analogien in Reims (Westrose, um 1260) und am nur in Fragmenten erhaltenen Gertrudenschrein in Nivelles (Rose der Langhausfassade mit dem thronenden Christus, 1272 – 1298); der obere Tondo lässt sich gut mit der Nordrose der Kathedrale in Sées (Ende 13. Jahrhundert) oder mit der Südrose der Kathedrale in Rouen (um 1300) vergleichen; Ulrike Surmann führt weitere Vergleich an.²³ Vorsicht ist aber geboten, denn alle drei Formen blieben auch noch viel später im Gebrauch – etwa an St. Lorenz in Nürnberg (Mitte des 14. Jahrhunderts) –, zudem können Maßwerkformen generell aufgrund ihrer langen Verwendungsdauer in gebauter und – das kommt in unserem Fall hinzu - ihrer zeitlich versetzten Adaption in mikroarchitektonischer Form nur bedingt als Anhaltspunkte für Datierungen herangezogen werden.²⁴

Etwas weiter kommt man, wenn man die transluziden Emails in Augenschein nimmt, mit denen die Kreuzarme geschmückt sind. Der Erhaltungszustand der Schmelze ist zwar nicht der beste, teilweise ist die Glasmasse verloren gegangen, was besonders das große Medaillon am unteren Ende des Kreuzes betrifft. Gleichwohl sind die gravierten Motive der Darstellungen gut zu erkennen: Es handelt sich bis auf das gleich noch zu erörternde Email mit dem Christuskopf um Motive profanen Inhalts wie Bäume und anderes vegetabilisches Dekor, Landschaftsformationen und Tiere (Hasen, Hunde, Hirsche). Ulrike Surmann wies zu Recht darauf hin, dass diese Darstellungen motivisch und stilistisch engste Parallelen zu Emails an einem silbernen Doppelbecher aus dem Erfurter

²¹ Diese Umarbeitung muss zeitlich nach der ersten Erneuerung erfolgt sein, da die Kreuzarme die an die runde Fassung der Bergkristallkapsel angebrachten Lilien teilweise überdecken, vgl. Surmann (Anm. 1), S. 9 und Anm. 26. Die Seitenwände der Kreuzarme sind mit einer Doppelreihe kreuzförmiger Blüten geschmückt.

²² Das sichelförmige Objekt besteht aus einer Goldplatte, die beidseitig mit einem geometrischen Muster (Kreuze in Rauten im Rapport) in Zellschmelz versehen ist, wie wir es aus byzantinischer Produktion des 10. und 11. Jahrhunderts kennen. Als Beispiel sei hier die bekannte, wohl in Konstantinopel entstandene Michaelsikone des 11. Jahrhunderts im Schatz von San Marco genannt, vgl. Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990 (2004), 215.

²³ Surmann (Anm. 1), Anm. 31.

²⁴ Vgl. die entsprechenden Beispiele bei Günther Binding: Maßwerk, Darmstadt 1989. Zum Verhältnis von Mikro- und Makroarchitektur vgl. vor allem Peter Kurmann: Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertrudenschreins, in: Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik. Ausstellungskatalog Schnütgen-Museum Köln / Musée National du Moyen-Age – Thermes de Cluny, Paris, Köln 1995, 135 – 153; Uwe Albrecht: Mikroarchitektur im Wandel am Beispiel norddeutscher und dänischer Werke des 13. bis 15. Jahrhunderts. Ein gattungsübergreifendes Phänomen? In: Der Paderborner Dom und die Baukultur des 13. Jahrhunderts in Europa. Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, hrsg. von Christoph Stiegemann, Petersberg 2018, S. 344 – 356.

Schatzfund von 1998 aufweisen.²⁵ Dabei handelt es sich um ein Konvolut von Münzgeld, Schmuck, Gefäßen und anderen Gegenständen profanen Gebrauchs aus dem Besitz des Erfurter Bankiers Kalman von Wiehe, der die Objekte zum Schutz vor dem großen Judenpogrom im Jahr 1349 in Erfurt vergraben ließ. Die Emaildarstellungen an dem besagten Doppelbecher weisen ein unmittelbar vergleichbares Repertoire an Naturdarstellungen auf wie am KOLUMBA-Kreuz und werden von Maria Stürzebecher auf das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts datiert.²⁶ Diese Feststellung würde die Annahme der zweiten „Modernisierung“ des Dornenreliquiars und Umarbeitung zu einem Kreuz zwischen 1300 und 1350 stützen.²⁷

Das gilt vor allem auch, wenn man den emaillierten Christuskopf hinzuzieht, der das dem oberen Kreuzbalken applizierte Medaillon schmückt (Abb. 4). In „typischer“ Gestalt erscheint der von einem Kreuznimbus umgebende Kopf mit schmalem Gesicht, ornamentaler Haar- und Barttracht und tropfenförmig gebildeten, schmalen Augen als dem allgemeinen Formenrepertoire der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörig, sofern wir uns geographisch nördlich der Alpen befinden. Vergleichbar im Typ, nicht im Stil, ist z.B. die Darstellung des Hauptes Christi im Psalter der Yolande von Soissons in New York, entstanden vermutlich in Amiens gegen Ende des 13. Jahrhunderts; ein ähnlicher Typ ist auch im Christuskopf in Ecouis als Teil des dort erhaltenen Skulpturenensembles überliefert, das auf die Jahre zwischen 1311 und 1313 datiert werden kann.²⁸ Die Gründe für die abermalige Erweiterung des Reliquiars mögen darin

²⁵ Surmann (Anm. 1), S. 16. Das Gefäß ist in der Erfurter Synagoge ausgestellt.

²⁶ Maria Stürzebecher: Der Schatzfund aus der Michaelisstraße in Erfurt, in: Sven Ostritz (Hrsg.): Die mittelalterliche jüdische Kultur in Erfurt, Bd. 1: Der Schatzfund. Archäologie – Kunstgeschichte – Siedlungsgeschichte, Weimar 2010, S. 60 - 323, hier S. 216.

²⁷ Profane Szenen an einem liturgisch-religiösen Kultgegenstand sind im 14. Jahrhundert nicht ungewöhnlich und haben eine ihrer Wurzeln in der Buchmalerei der Zeit, vgl. Surmann (Anm. 1), S. 10. Beispiele sind die transluziden Emails mit Tier- und Landschaftsdarstellungen an der Reliquienkrone aus dem Paraclet-Kloster im Schatz der Kathedrale von Amiens (um 1320 – 1340) oder auch das mit profanen Pergamentminiaturen versehene Gestänge des Bergkristallkreuzes im Museum Schnütgen (Anfang 14. Jahrhundert): Dor (Anm. 6), 73 f.; *L'art au temps de rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285 - 1328*. Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1998, Nr. 154; Unter der Lupe. Katalog der Ausstellung Museum Schnütgen, hg. von Manuela Beer und Iris Metje, Köln 2018, Nr. 3. Für wertvolle Hinweise zum Bergkristallkreuz gilt Pavla Ralcheva mein herzlicher Dank. Zum Verhältnis von Bild und Reliquie im späten Mittelalter vgl. Ulrich Henze, Präsentation und Rezeption: Inszeniertes Heiltum im späten Mittelalter. Zur Interaktion von Bildern und Reliquien 1250 – 1420, 2019 <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6452/>. Inwieweit die „profan“ anmutenden Emaildarstellungen der Pflanzen und Tiere eine heilsmäßige Bedeutung transportieren, wäre zu prüfen. Zu profanen Darstellungen im sakralen Kontext, vor allem hinsichtlich der *Bas-de-page*-Illustrationen in Handschriften, vgl. vor allem Jean Wirth, *Les marges à droites des manuscrits gothiques (1250 – 1350)*, Genf 2008; Michael Camille, *Images on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge (Mass,) 1992. Möglicherweise sind hier auch Anspielungen an das Lebensbaum- oder Paradies-Thema zu vermuten, vgl. Rosemarie Bergmann, *Sicut liliam inter spinas*: Pflanzen als Symbolträger, in: Peter Wapnewski (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, Berlin / Heidelberg 1986, S. 450 – 472. Didier (Anm. 1) zog als Vergleich die Emails am Ursulareliquiar in Tongern heran und plädierte für eine Datierung um 1350.

²⁸ New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 729, f. 15 r, vgl. Henze (Anm. 27), S. 103 f. Zum Kopf in Ecouis vgl. Ausstellungskatalog Paris 1998 (Anm. 27), Nr. 56. Auffallend am Christuskopf des Kreuzes ist dessen Einbettung in ein Hexagramm; im Zusammenhang mit den im Laufe des 14. Jahrhunderts zahlreich verbreiteten Vera-Ikon-Bildern und deren Varianten ist mir kein weiteres exakt vergleichbares Beispiel bekannt. Zwar gibt es eine Vielzahl von Christus-Antlitz-Darstellungen in geometrischen Rahmen wie Mehrpässe, Kreuze u. ä., aber keine Einfassung in

liegen, dass die Lütticher Dominikaner das bis dato recht kleine und nahezu bildlose, nur von den Evangelistensymbolen „interpretierte“ Reliquiar quasi aufwerteten, indem man durch die Kreuzform und den an prominenter Stelle platzierten emaillierten Christuskopf eine reichere Bildsprache mit größerer Anschaulichkeit in Bezug auf die Reliquie anstrebte.²⁹



Mit der Umarbeitung der Reliquienkapsel in ein Kreuz war auch die Notwendigkeit verbunden, einen entsprechenden Fuß in das Ensemble zu integrieren. Aufgrund des Befunds haben wir es bei dem Kreuzständer mit der Wiederverwendung eines eigenständigen, turmförmigen Reliquiars zu tun, datiert in die zweite Hälfte bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts.³⁰ Dessen sechseckige, mit Edelsteinen geschmückte und von sechs Löwen getragene Standfläche birgt unter runden Bergkristallplättchen gleichfalls inschriftlich benannte Reliquien: *De virginibus*, *Agnetis virg[inibus]*, *De confessorib[us]*, *De apostolis*, *De martiribus*, *Joh.Bapt. Mar.Magd.*³¹ Dabei fällt auf, dass

Abb. 4: Reliquienkreuz mit einem Dorn der Dornenkrone Christi (Detail), Köln, KOLUMBA

die Heiltümer von Heiligen stammen, deren Partikel auch in der Reliquienkrone des Louvre erhalten sind.³² Die Standfläche mündet nach oben über einen mit gravierten Blendfensterchen versehenen sechseitigen Sockel in einen ebenfalls sechseitigen, mit gravierten Efeuranken dekorierten Schaft, in dessen Mitte ein flacher Nodus, besetzt mit Drachen und Greifen, angebracht ist. Der Schaft endet in einem mit Eichenlaub

ein Hexagramm: Wandmalerei am Frankfurter Dom, um 1420; oberrheinischer Psalter, um 1260, Besancon, Bibl. Municipale, Ms. 54, f. 18r. Zu den Vera-Ikon-Darstellungen im späteren Mittelalter: Henze (Anm. 27), S. 74 ff. Zur Handschrift in Besancon: Ann Barbara Franzen-Blumer, Zisterziensermystik im „Bonmont“-Psalter: Ms. 54 der Bibliothèque Municipale in Besancon, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 51, 2000, S. 21- 28. Ein sechseckiger Stern findet sich allerdings durchaus als alttestamentarisches und apotropäisches Zeichen im christlichen Kontext, so etwa – allerdings ohne Christusdarstellung – an der Fassade des Domes von Brandenburg / Havel, datiert in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zum Brandenburger Dom: Rüdiger von Schnurbein, Der Dom zu Brandenburg an der Havel, Berlin 2020.

²⁹ Vgl. dazu allgemein Henze (Anm. 27).

³⁰ Surmann (Anm. 1), S. 20; Didier (Anm. 1) vermutet, bei dem heute als Kreuzfuß dienenden turmförmigen Reliquiar handele es sich um das ursprünglich für die Dornenreliquie hergestellte Behältnis.

³¹ Surmann (Anm. 1), S. 17. Die Bezeichnungen finden sich am Profil der Standplatte; die Agnesreliquien sind nicht mehr vorhanden und zu einem unbekanntem Zeitpunkt durch einen Edelstein ersetzt. Um den Cabochon der Johannes- und Magdalenenreliquien sind in Niello Buchstaben aneinandergereiht, die jedoch keine sinnvollen Worte ergeben, vgl. Surmann (Anm. 1), Anm. 34.

³² Surmann (Anm. 1), S. 20. Die Krone ist darüber hinaus – entsprechend der Herkunft der Heiltümer aus dem Reliquienschatz Ludwigs IX. – mit Passionsreliquien des Wahren Kreuzes, der Dornenkrone und der Lanze ausgestattet.

bedeckten Kapitell, das gleichzeitig die Basis für einen kapellenartigen, heute leeren sechseitigen Behälter bildet – ursprünglich ebenfalls Reliquien bergend? Diese „Kapelle“ ist im unteren Bereich mit „Mauerwerk“ geschmückt, während die obere Zone mit krabben- und fialenbekrönten durchbrochenen Maßwerkfenstern versehen ist. Den oberen Abschluss bildet ein mit Steinen besetztes Spitzdach, an dessen Oberseite sich die Öffnung befindet, in die das Kreuz eingelassen ist. Auch dieser Zustand ist nicht der originale: Auf besagtem Foto von 1875 ist zu erkennen, dass zu diesem Zeitpunkt eine Bergkristallkugel zwischen Fuß und Kreuz vermittelte, in dessen durchbohrtem Innern sich eine emaillierte Silberhülse befand mit der Inschrift *In nomine Domi[n]i et Iesu Christe. Ave Maria gracia ple[na]*.³³ Die Kugel ist verloren, hingegen fand sich der Zylinder auf dem Dachboden von Schloss Moritzburg und wird heute ebenfalls im KOLUMBA aufbewahrt.³⁴ Da der Übergang vom Ständer zum Kreuz mittels der Kristallkugel, wie auf dem historischen Foto zu sehen, wenig überzeugend wirkt, ist nicht auszuschließen, dass auch diese Montierung nicht dem Zustand des 14. Jahrhunderts entspricht.

Zusammenfassend ergibt sich für das kleinere Kreuz folgendes Bild: Die von Ludwig IX. an die Lütticher Dominikaner 1267 geschenkte, in einer Bergkristallkapsel befindliche Dornenreliquie wurde um 1300 umgearbeitet und modernisiert.³⁵ Zu einem späteren Zeitpunkt, wohl in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, erfolgte eine weitere, umfassende Veränderung des Reliquiars zu dem Kreuz in seiner heutigen, aufwändig mit kostbaren Steinen, Maßwerkmedaillons und Emails geschmückten Gestalt unter Verwendung einer auffälligen byzantinischen (?) Zellschmelzspolie. Gleichzeitig wurde ein älteres Turmreliquiar zum Fuß des Kreuzes umfunktioniert. Zumindest im späteren 19. Jahrhundert war das Kreuz physisch mit der ebenfalls von Ludwig an den Lütticher Konvent geschenkten Pariser Reliquienkrone verbunden; ob dieser Zusammenhang bereits seit der Umarbeitung des Dornenreliquiars in ein Kreuz bestand oder zu einem späteren Zeitpunkt hergestellt wurde, ist unbekannt.

Das zweite der beiden Kreuze ist ungleich homogener. Seine Provenienz aus der Lütticher Dominikanerkirche lässt sich – wie erwähnt – bis auf das Jahr 1723 zurückverfolgen.³⁶ Da Martène / Durand vermerken, die Verehrung beider Kreuze am Festtag des hl. Ludwig habe bereits eine lange Tradition, kann man mit aller Vorsicht davon ausgehen, dass auch dieses Kreuz auf eine Schenkung Ludwigs zurückgeht. Dafür spricht auch der Hinweis des Henri van den Bergh aus dem 17. Jahrhundert, es habe neben der Dornenpartikel weitere Gaben seitens des heiligen Königs an die Dominikaner

³³ Surmann (Anm. 1), S. 19.

³⁴ Didier (Anm. 1) hatte bei seiner Beschreibung offensichtlich den alten Zustand des Kreuzes vor Augen, da er die Bergkristallkugel und den Emailzylinder als *in situ* befindlich erwähnt, sofern die Äußerung so zu deuten ist: „Dieser auf ungewöhnliche Weise durchbrochene Glockenturm (gemeint ist der obere Teil des Kreuzfußes, Anm. des Autors) wird von einer Kugel aus Bergkristall abgeschlossen, in der ein mit Blumen und einer Inschrift ziselierter, spiralförmiger Stab sichtbar ist, der wohl als Halterung für das Kreuz diente, ...“

³⁵ Diese erste „Aufwertung“ hängt möglicherweise mit der Heiligsprechung Ludwigs im Jahr 1297 zusammen; das Fest des hl. Ludwig wurde 1301 offiziell in den Heiligenkalender der Dominikaner übernommen, vgl. Surmann (Anm. 1), Anm. 47.

³⁶ Vgl. Anm. 9.

gegeben.³⁷ Die im Kreuz eingeschlossenen Partikel vom Wahren Kreuz unterstützen diese Annahme zusätzlich.³⁸



Das Kreuz besticht durch seine schlanke, geradezu elegant zu nennende Form und seine Größe von nahezu eineinhalb Metern. Entsprechend nobel fügen sich die sichtbar präsentierten Reliquien, ornamentaler Schmuck, Steinbesatz und figürliche Darstellungen zu einem eindrucksvollen und harmonischen Ensemble zusammen. Die schmalen und profilierten Arme und Längsbalken des silbervergoldeten Doppelkreuzes enden in großen, kühn umrissenen stilisierten Lilien. Auf der „Rückseite“ schmücken Vierpässe die Nahtstellen zwischen Balkenenden und Lilien sowie die beiden Vierungen. Die auf dem Längsbalken und dem unteren der beiden Arme angebrachten Pässe zeigen vor nielliertem Hintergrund die vier

Abb. 5: Reliquienkreuz mit Partikeln vom Kreuz Christi (Detail), Köln, KOLUMBA

Evangelistensymbole (oben Adler, links Löwe, rechts Stier und unten Engel, Abb. 5), die auf dem oberen Arm angebrachten zwei mit ihren Köpfen rückwärts, also der Kreuzmitte abgewandten sitzenden Schreiber und diejenigen auf den Vierungen im Zentrum das Lamm Gottes und oben den thronenden Christus.

Die Identifizierung der beiden an Schreibpulten sitzenden Figuren ist schwierig; Didier glaubt in ihnen Evangelisten zu erkennen, während Surmann in ihnen Zeugen der Wiederkehr Christi vermutet, die dessen Parusie dokumentieren.³⁹ Alle Figuren sind gegossen und auf die Arme montiert. Die Balken selbst sind mit einer Reihung applizierter, doppelt gelegter Rosetten versehen. Efeu ziert die seitlichen Blätter der Lilien, während der Steinbesatz der mittleren Blätter heute verloren ist. Eine

³⁷ Vgl. Anm. 7 und 8.

³⁸ Zu den im Besitz Ludwigs befindlichen Passionsreliquien vgl. Henze (Anm. 27), S. 238 ff. Zum Kreuz: Silber, Kupfer und Bronze, vergoldet, Niello, Edelsteine, Bergkristall, Glas. Entstehungszeitraum Ende des 13. Jahrhunderts. Maße: 142 x 46 x 33 cm (Maßangaben nach Surmann, Anm. 1).

³⁹ Didier (Anm. 1); Surmann (Anm. 1), S. 28. Die gleichzeitige Darstellung von Evangelisten und ihrer Symbole, die nicht als bloßes Attribut erscheinen, ist nicht unüblich, so z.B. im Brevier-Missale aus Châlons-sur-Marne in Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 595, f. 244, wo sich die Evangelisten und ihre Symbole ebenfalls, wie am KOLUMBA-Kreuz, um einen thronenden Christus gruppieren: Ausstellungskatalog Paris 1998 (Anm. 27), Nr. 185. Am KOLUMBA-Kreuz wären dann allerdings nur zwei statt vier Evangelisten dargestellt. Möglicherweise sind die Figuren als Beisitzer des Jüngsten Gerichts zu verstehen, auf das die Anwesenheit des thronenden Christus hindeutet.

umlaufende Reihung durchbrochener Vierpässe akzentuiert die Schmalseiten der Kreuzbalken.

Die „Vorderseite“ wird geprägt durch die in die Vierungen eingelassenen und hinter Bergkristall bzw. Glas sichtbaren Kreuzreliquien. Während die in der unteren Vierung befindliche, verhältnismäßig große Partikel in Form eines lateinischen Kreuzes gestaltet ist, zeigen die oben sichtbaren *pignora* ein kleines griechisches Kreuz hinter einem runden Glas, umgeben von einem Pass mit niellierten Ranken.⁴⁰ Auch auf dieser Seite vermitteln fein in Kreuzschraffur gravierte Pässe zwischen Balkenenden und Lilien, diesmal durch ebenfalls niellierte sphärische Quadrate und applizierte Blüten, ähnlich denen der „Rückseite“, geschmückt. Auf den Blättern der Lilien sind jeweils acht Edelsteine unterschiedlicher Größe angebracht, die in ihrem Format lose auf die Umrisse der Lilienblätter Bezug nehmen. Auch die Balken weisen einen rhythmisierten Steinbesatz auf.

Anders als beim kleineren der beiden Kreuze ist der aus vergoldetem Kupfer gearbeitete Fuß des größeren original zugehörig, worauf die passgenaue Verbindung beider Teile und das einheitliche Gesamtbild schließen lassen.⁴¹ Als Basis dient eine achteckige Platte, deren Profil mit einer vorgeblendeten Maßwerkarkade versehen ist und die von Löwen und Kapuzenmännern mit Drachenkörpern (Bronze, vergoldet) getragen wird. Die Basisoberfläche ist durch Stege in acht Kompartimente unterteilt; je vier zeigen gegossene und aufmontierte Eichenlaubranken mit ehemals vorhandenem (?) Steinbesatz sowie ebenfalls von Eichenlaub umgebene niellierte, erhabene Vierpässe, in denen Medaillons mit von Maßwerk eingefassten bärtigen Köpfen zu sehen sind; die Profile der Vierpässe und der Medaillons sind mit kleinen Rosetten, analog denen der Kreuzarme, verziert. Aus diesem Sockel erhebt sich der schlanke vierseitige architektonische Aufbau, der mit Blendmaßwerk geschmückt ist und von in Fialen endenden Strebepfeilern begleitet wird. Am oberen Abschluss befindet sich die Einstecköffnung für das Reliquienkreuz.

Konnten wir für die Genese des kleinen Kreuzes mehrere zeitlich aufeinander folgende Phasen ausmachen, so scheint das große Reliquienkreuz nach materialtechnischem und stilistischen Befund in einem einzigen Fertigungsprozess in der zweiten Hälfte bzw. gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden zu sein, was die These stützt, dass auch die darin enthaltenen Kreuzreliquien aus der Schenkung Ludwigs IX. von 1267 stammen könnten.⁴² Robert Didier schränkte seine Beurteilung dahingehend ein, dass er für eine Entstehung des Kreuzes „um 1260“ plädierte (also vor der Schenkung Ludwigs und dementsprechend unabhängig davon), wofür er zum einen auf den Faltenwurf der Evangelisten, die Trägerfigurchen des Sockels und die Gestaltung der Efeublätter verwies, zum andern auf Ähnlichkeiten im ornamentalen Dekor des Kreuzes mit dem des Polyptychons von Floreffe im Pariser Louvre, entstanden nach 1254 (Abb. 6 und 7).⁴³

⁴⁰ Die Silberkapsel der großen Kreuzpartikel weist Scharniere auf, die eine Öffnung und Entnahme der Reliquie ermöglichen. Die gläserne Abdeckung des oberen Reliquienfaches ist offensichtlich nachmittelalterlich und bedeckt zudem weitere Fasern und einen Pergamentstreifen, vgl. Surmann (Anm. 1), S. 30.

⁴¹ Bei Didier (Anm. 1) wird eingangs der Fuß als fehlend vermerkt, im Text allerdings mit in die Untersuchung einbezogen.

⁴² Conrad (Anm. 17); 20. Surmann (Anm. 1), S. 30.

⁴³ Didier (Anm. 1).



Abb. 6 und 7: Polyptychon aus Floreffe, Vorderseite, geöffnet (oben); Rückseite mit geöffneten Flügeln (unten), Paris, Musée du Louvre

Diesem von Didier ins Spiel gebrachten und auch von Surmann angeführten Retabel kommt bei der näheren Untersuchung der beiden KOLUMBA-Kreuze eine zentrale Bedeutung zu.⁴⁴ Das kostbare und vielbesprochene Kreuzreliquiar, das aus der Benediktinerabtei Floreffe in der Nähe von Namur stammt, entstand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nachdem sich im Jahr 1254 an der verehrten, 1204 in das Kloster gelangten Kreuzreliquie, zum zweiten Mal ein Blutwunder ereignet hatte.⁴⁵ Die genauere Bestimmung des Entstehungsortes des Retabels, eines Hauptwerks der Schatzkunst des 13. Jahrhunderts, erweist sich als überaus schwierig, wofür nicht zuletzt die während des 19. Jahrhunderts vorgenommenen, das originale Erscheinungsbild verunklarenden Restaurierungen und Veränderungen verantwortlich sind.⁴⁶ Doch auch unabhängig davon ist an dem Polyptychon geradezu beispielhaft die kaum zu entscheidende Frage festzumachen, wo die Werkstätten für diejenigen Objekte der Goldschmiedekunst aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu verorten sind, die wir gewöhnlich mit Labeln wie „Paris“, „Nordfrankreich“, „Maasgebiet“, „Rheinland und Köln“ oder „Westfalen“ bezeichnen.⁴⁷

Die vorherrschende Unsicherheit bei der Lokalisierung zahlreicher Werke berührt auch einen wichtigen Aspekt bei der Beurteilung der beiden KOLUMBA-Kreuze nebst der im Louvre aufbewahrten Krone: Bei dem Versuch, sie zu verorten, sind mehrere Vorschläge ins Spiel gebracht worden, die jeweils gute Gründe für sich in Anspruch nehmen können, gleichzeitig aber auch die großen Schwierigkeiten der Lokalisierungsfragen deutlich vor Augen führen.⁴⁸

Damit ist eine wichtige, auch methodenrelevante Überlegung zur westeuropäischen Schatzkunst des 13. und 14. Jahrhunderts angesprochen, auf die ich hier näher eingehen möchte. Die genannten Irritationen bei dem Versuch einer Lokalisierung der ausführenden Werkstatt / Werkstätten haben mehrere Gründe: Zum einen ist die Beurteilung der stilistischen Situation im fraglichen Zeitraum nicht nur hinsichtlich der

⁴⁴ Surmann (Anm. 1), S. 20.

⁴⁵ Darüber informiert die am Sockel umlaufende Inschrift. Zum Polyptychon (in Auswahl): Hartmut Krohm: Reliquienschrein und Himmelsstadt. Gotische Silberstatuetten zwischen Frankreich, Rheinland und Westfalen, in: Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, Ausstellungskatalog LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, München 2012, S. 212 – 21; Schatz aus den Trümmern (Anm. 24), Nr. 13. Taburet-Delahaye (Anm. 4), S. 31. Hubert Landais: Le polyptyque de Floreffe au musée du Louvre, in: Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, 1957, S. 121 – 123.

⁴⁶ Schatz aus den Trümmern (Anm. 24), Nr. 13.

⁴⁷ So wurde das Polyptychon verschiedentlich im Maasgebiet (Lüttich), in Nordfrankreich oder in Paris lokalisiert, auch unter der Prämisse, dass mehrere Künstler bzw. Werkstätten an dem Objekt gearbeitet haben könnten, vgl. dazu vor Schatz aus den Trümmern (Anm. 24), Nr. 13 und Autour de Hugo von Oignies, Ausstellungskatalog Namur, hgg. von Robert Didier und Jacques Toussaint, Namur 2003, S. 65.

⁴⁸ Surmann (Anm.1) platziert sie „in der Epoche eines internationalen, von Paris ausgehenden Stils“ und drückt damit die Ungewissheit des Herstellungsorts aus, S. 32. Fritz (Anm. 1) sagt zur Provenienz des kleineren Kreuzes gar nichts und zum großen Kreuz: „Ob es sich bei dem riesigen Kreuz um eine Lütticher oder französische Arbeit handelt, lässt sich (...) nicht mit Sicherheit belegen“, S. 196. Didier plädiert bei den Kreuzen für eine Lütticher Werkstatt (1206), eine Annahme, die auf von Didier beobachteten stilistischen Ähnlichkeiten zum Polyptychon von Floreffe beruht, das er ebenfalls nach Lüttich lokalisiert – was wiederum strittig ist, siehe oben Anm. 47. Die Krone wiederum wird von Muriel Barbier als „une œuvre vraisemblablement mosane“ bezeichnet: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/couronne-reliquaire-dite-couronne-de-liege>.

Goldschmiedekunst außerordentlich schwierig und wird in der Forschung deshalb nicht eindeutig bewertet.⁴⁹ Zum anderen - und damit zusammenhängend - ist die Frage zu stellen, ob herkömmliche landschaftliche bzw. regionale Zuordnungen mit den genannten und lange etablierten Begriffen überhaupt greifen und den tatsächlichen Entstehungsbedingungen unter der Prämisse komplexer Transferwege von Motiven, stilistischen Merkmalen, Techniken etc. gerecht werden. Und schließlich sind mit den nach wie vor gebräuchlichen Termini wie „Maasgebiet“, „Rheinland“ oder „Westfalen“ altbekannte Problemfelder der sog. Kunstgeographie als Methode berührt, die es zu berücksichtigen gilt.

Beginnen wir mit Letzterem und dem Verweis auf Reiner Haussherr's bekannten Aufsatz zum Thema, in dem er die Problematik der „Regionalstile“ und „Kunstlandschaften“ sowie ihre im 19. und 20. Jahrhundert zum Teil missbräuchliche, weil ideologisch geprägte Konnotation in der (kunst)historischen Forschung aufgezeigt hat.⁵⁰ Die Annahme von landschaftlich geprägten Stillagen ist bis heute eine gängige Prämisse und dient gerade im Rahmen der Untersuchung der häufig quellenarmen mittelalterlichen Kunst als Grundlage zur Bestimmung von Datierungen und Lokalisierungen.⁵¹ In einer Zeit, in der zunehmend auch in der Erforschung der mittelalterlichen Kunst ein „globalisierter“ Ansatz zum Tragen kommt, wird es hingegen immer dringender, sowohl traditionelle, geografisch determinierte Parameter hinsichtlich ihrer Methodentauglichkeit zu hinterfragen, was sich anhand einiger wichtiger Ausstellungen und ihrer thematischen Ausrichtung der letzten Jahre belegen lässt, als auch z.B. scheinbare Konstanten wie „Einfluss“ und „Abhängigkeit“ oder das Verhältnis von „Zentrum“ zu „Peripherie“ im Rahmen stilistischer Untersuchungen neu zu überdenken.⁵²

⁴⁹ Dazu weiter unten mehr; hier aber schon die wichtigste neuere Literatur zu diesem Fragenkomplex: Christian Freigang: Zur Frage der Hofkunst im Reich und in Frankreich im 14. Jahrhundert. In: Matthias Becher / Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hrsg.), Die Königserhebung Friedrichs des Schönen im Jahr 1314: Krönung, Krieg und Kompromiss, Köln 2017, S. 289 - 302; Wolfgang Brückle, Gab es Stillagen in der französischen Kunst der Gotik? In: Michael Grandmontagne / Tobias Kunz (Hrsg.), Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln, Petersberg 2016, S. 98 – 125; Peter Kurmann: Reflex oder Vorläufer der Pariser Hofkunst um 1300? Zur Skulptur am Rosengeschoss der Westfassade von Notre-Dame zu Reims und zu ihrer kirchenpolitischen Aussage, in: ebenda, S. 152 – 169; Wolfgang Brückle, Revision der Hofkunst. Zur Frage historischer Phänomene in der ausgehenden Kapetingerzeit und zum Problem des höfischen Stils, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 2000, S. 404 – 434. Brigitte Kurmann-Schwarz: Der Schrein der hl. Gertrud und das Problem der französischen Hofkunst im 13. Jahrhundert. Stand der Forschung und Probleme, in: Schatz aus den Trümmern (Anm. 24), S. 237 – 249.

⁵⁰ Reiner Haussherr, Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 34, 1970, S. 158 - 171.

⁵¹ Als anschauliches Beispiel ist die u.a. von Anton Legner konzipierte Ausstellung „Rhein und Maas.“ des Kölner Schnütgen-Museums von 1972 zu nennen. Einen „Gegenentwurf“ stellte die ebenfalls von Legner verantwortete Ausstellung „Ornamenta ecclesiae“ von 1985 dar, in der es eben nicht um regionale Stilcharakteristika, sondern um räumlich übergreifende Themen ging, vgl. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, 2 Bde., Schnütgen-Museum, Köln, 14.5.-23.7.1972, Köln 1972; Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 3 Bde., Schnütgen-Museum, Köln 1985.

⁵² Z.B.: Ausstellungskatalog Naumburg 2011 (Anm. 1); Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24). Auch in der Ausstellung „Naissance de la sculpture gothique. St. Denis, Paris, Chartres 1135 – 1150“, die 2018 vom Pariser musée nationale du moyen-âge unter der Ägide von Damien Berné

In jüngerer Zeit wurden zu Recht grundlegende Zweifel sowohl an der Anwendbarkeit als auch an der Aussagekraft kunstgeographisch determinierter Erkenntnisse angemeldet. Einen interessanten Beitrag dazu lieferte Stefan Troebst, der anhand des sich während der Zwischenkriegszeit entwickelnden Konzepts der „Geschichtsregionen“ am Beispiel des räumlich-geographischen Bezugsrahmens „Ostmittleuropa“ die Problematik solcher und ähnlicher regional ausgerichteter methodischer Ansätze für die Geschichtswissenschaft, aber auch für die Kunstgeschichte herausarbeitete.⁵³ Vor allem ist es dem von Peter Kurmann und Thomas Zotz 2008 herausgegebenen Band zum Oberrhein als „Kunstlandschaft“ zu verdanken, dass das Thema der Kunstgeographie einer breiten Diskussion geöffnet wurde.⁵⁴ Unter den Beiträgen der Publikation, die auf eine Tagung des Konstanzer Arbeitskreises für mittelalterliche Geschichte im Frühjahr 2004 zurückgeht, ist für unser Anliegen der Aufsatz von Brigitte Kurmann-Schwarz von Interesse, indem sie – pointierter als Hausscherr es noch 1970 tat – die nationalistisch-völkischen Beweggründe für die gerade in Deutschland während der Zeit zwischen 1920 und 1945 favorisierte Betonung von Regionalstilen auf der Basis von „Kunstlandschaften“ herausstellte und darauf verwies, dass auch danach allzu oft eher unreflektiert und ohne nennenswerte kritische Auseinandersetzung mit der Methodik gearbeitet wurde.⁵⁵

Ergibt sich also schon allein aus den genannten Überlegungen die Notwendigkeit, kritisch mit „kunstgeographischen“ Begriffen wie „oberrheinisch“ oder „westfälisch“ umzugehen, so ist umso mehr nach deren Berechtigung zu fragen, wenn wir uns die Unbestimmtheit und Beliebigkeit dieser Bezeichnungen vor Augen führen. Für die Kunst

und Philippe Plagnieux ausgerichtet wurde, standen nicht die „Kunstlandschaften“ Paris und Ile-de-France mit den drei genannten Zentren im Mittelpunkt; vielmehr ging es den Ausstellungsmachern darum, die spezifische Situation der drei wichtigsten sakralen Baustellen jener wenigen Jahrzehnte im Kronland herauszuarbeiten. Zum Thema „Zentrum“ und „Peripherie“: Monika E. Müller, Einflüsse aus West und Ost in der Hildesheimer und in der thüringisch-sächsischen Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts, in: dies. / Jens Reich (Hrsg.), Zentrum oder Peripherie? Kulturtransfer in Hildesheim und im Raum Niedersachsen (12. bis 15. Jahrhundert) (Wolfenbütteler Mittelalterstudien, Bd. 32), Wiesbaden 2017, S. 305 – 366.

⁵³Stefan Troebst, "Geschichtsregion": Historisch-mesoregionale Konzeptionen in den Kulturwissenschaften, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hrsg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2010, S. 7 und passim www.ieg-ego.eu/troebsts-2010-de.
⁵⁴Peter Kurmann / Thomas Zotz (Hrsg.), Historische Landschaft – Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter (Vorträge und Forschungen, herausgegeben vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, Bd. 68), Ostfildern 2008 <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/vuf/issue/view/1797>.

⁵⁵ Brigitte Kurmann-Schwarz, Zur Geschichte der Begriffe „Kunstlandschaft“ und „Oberrhein“ in der Kunstgeschichte, in: Kurmann / Zotz (Anm. 54), S. 65 – 90; vgl. auch Bruno Boerner, Mittelalterliche Skulptur am Oberrhein und die Diskussion um die Kunstlandschaft, in: ebenda (Anm. 54), S. 361 – 400. Die Annahme, dass sich vermeintliche Charakteristika eines „Volkes“ oder von Bewohnern einer Region in deren künstlerischen Produktion niederschlagen und spiegeln, findet sich bereits bei Goethe: Johann Wolfgang von Goethe, Kunst und Altertum am Rhein und Main. Mit einem Nachbilde der Vera Icon, byzantinisch-niederrheinisch. Erstdruck: Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden von Goethe, Stuttgart 1816, in: Goethes Werke Band XII. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf. Kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf, München 1991 (13. Auflage), S. 142 – 164, 163 f. Für das 20. Jahrhundert sind zu nennen z.B. diverse Werke von Wilhelm Pinder; Paul Pieper, Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung, Bonn 1936; Erich Bachmann: Kunstlandschaften im romanischen Kleinkirchenbau, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8, 1941, S. 159 – 172.

im Maasland ist es das Verdienst Sophie Balaces, in ihrer Dissertation den Begriff der „art mosan“ ins Visier genommen und sowohl historisch als auch methodenkritisch für die kunstgeschichtliche Forschung hinterfragt zu haben.⁵⁶ In ihrer Untersuchung führte Balace eindrücklich vor Augen, wie kompliziert und begleitet von verschiedensten Vorbehalten, patriotisch- nationalistischen Ansprüchen und lebhaften Diskussionen sich die Genese der „maasländischen“ Kunst im 19. Jahrhundert, aber auch deren weitere Etablierung in der Forschung des 20. Jahrhunderts, vor allem in Belgien, gestaltete.⁵⁷ Dass man zur Bezeichnung dieser Regionalkunst die Maas mit dem Bischofssitz Lüttich als geistigem und wirtschaftlichem Mittelpunkt als namengebenden Faktor gewählt hat, kommt nicht von ungefähr, wollte man doch ein gleichwertiges Äquivalent zur in der Mitte des 19. Jahrhunderts schon länger etablierten und als solcher benannten benachbarten „rheinischen“ Kunst schaffen. Es ist interessant zu beobachten, wie sehr der künstlich geschaffene Begriff der „art mosan“ für die mittelalterliche Kunst, vor allem des 10. bis 12. Jahrhunderts und hier in erster Linie die Schatzkunst betreffend, an Gewicht gewonnen hat. Gleichzeitig ging damit ein wertendes Qualitätsurteil einher, das der Bezeichnung bis heute anhaftet. Für spätere Epochen ist der Terminus eher marginal in Gebrauch (etwa hinsichtlich der „mosanen Marmormadonnen“ des 14. Jahrhunderts), und bereits für das 13. Jahrhundert nicht mehr so selbstverständlich gebräuchlich.⁵⁸ Dafür kann man drei Gründe ausmachen: Erstens wird die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche künstlerische Produktion im „Maasgebiet“ sowohl quantitativ als auch qualitativ als weniger bedeutsam eingeschätzt, zweitens erweist sich der Begriff aufgrund der im Spätmittelalter größeren Differenzierbarkeit territorialer und regionaler Voraussetzungen als zunehmend schwierig, und drittens wird der „Einfluss“ der französischen, speziell der Pariser Gotik auf die benachbarten Regionen – so auch auf das „Maasgebiet“ – als so stark veranschlagt, dass von einer eigenständig-stilistischen Prägung kaum noch die Rede ist.⁵⁹ So verwundert es nicht, dass für die Kunst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts – hier ist vor allem der Name Hugo von Oignies zu nennen – mit der Bezeichnung „Entre-Sambre-et-Meuse“ ein neuer Begriff hermusste, der abermals aus Flussnamen gebildet ist, diesmal mit dem Zentrum Namur. Letztlich ist dieser Begriff ebenso ungenau und wenig aussagefähig wie sein Pendant: Etiketten wie „Zwischen Sambre und Maas“ oder „Maasgebiet“ bezeichnen letztlich willkürlich festgelegte Regionen, die sich weder mit politischen oder kirchenpolitischen noch geografischen Territorien decken, so wie Brigitte Kurmann-Schwarz es auch für den „Oberrhein“ ausgemacht hat.⁶⁰

⁵⁶ Sophie Balace: *Historiographie de l'art mosan*, Lüttich 2008. Vgl. auch Balaces Methodenkritik im Kontext des Begriffs „Kunstlandschaft“: Sophie Balace, Hugo dans l'angle historiographique, in: *Actes du colloque Autour de Hugo de Oignies*, hrsg. von Robert Didier und Jacques Toussaint, Namur 2004, S. 79 – 86, hier S. 82 f.

⁵⁷ A.a.O., 11 ff., 110 ff. und passim.

⁵⁸ Die Problematik der stilistischen Bestimmung hat auch Ulrike Bergmann aufgezeigt, wobei man ihren Hinweis für alle bildkünstlerische Gattungen ergänzen könnte: „Vor allem die Rolle des benachbarten Lüttich für die Kölner Skulptur bleibt weiterhin unzureichend geklärt“, Ulrike Bergmann, *Bildhauer in Köln um 1300. Materialität, Muster, Märkte*, in: Michael Grandmontagne / Tobias Kunz: *Skulptur um 1300* (Anm. 49), S. 361 – 375, hier S. 372.

⁵⁹ So hat Balace ihr Kapitel „Le gothique confirmé“ bezeichnenderweise mit einem entsprechenden Zitat von Suzanne Collon-Gevaert von 1951 eingeleitet: Balace, *Historiographie* (Anm. 56), S. 423 und Anm. 1591.

⁶⁰ Kurmann-Schwarz (Anm. 55), S. 70 f.

Die jüngere Forschung hat inzwischen auch die Problematik des kunstgeographischen Terminus des „Maasgebiets“ thematisiert und entsprechende Vorsicht angemahnt. Davon zeugen einige Ausstellungen, Kolloquien und Publikationen; gerade letztere gehen ganz dezidiert auf die Notwendigkeit ein, die gewohnte Bezeichnung nebst ihren Folgen für die Erkenntnis der künstlerischen Produktion hinsichtlich Datierungs- und Lokalisierungsfragen und ihrem implizierten qualitativen Urteil zu hinterfragen. Hier sind vor allem die von George Philippe herausgegebenen Bände über die „orfèvrerie mosane“ und die „orfèvrerie septentrionale“ zu nennen, die auf ein Kolloquium im November 2014 zurückgehen und deren übergreifender Titel in bewusster Anlehnung an den von Marie-Madeleine Gauthier geprägten Begriff „l'œuvre de Limoges“ gewählt wurde, um einen kritischen Blick auf das „Maasgebiet“ als Kunstlandschaft zu werfen.⁶¹ Die Beiträge in beiden Publikationen beschäftigen sich zum Großteil mit speziellen Fragen zu den aus dem 12. und beginnenden 13. Jahrhundert überlieferten, mit Künstlernamen und Werkstätten in Huy, Namur und andernorts in Verbindung gebrachten Grubenschmelzarbeiten, die heute in Museen in aller Welt zu bewundern sind. Zwar blieb Philippe grundsätzlich bei der Bezeichnung „orfèvrerie mosane“ – oder auch „rhéno-mosan“ –, gleichwohl stellte er aber Bedenken hinsichtlich der Zuverlässigkeit dieser kunstgeographisch ausgerichteten Begriffe an: „En 1993, Neil Stratford utilise l'expression 'Northern Romanesque Enamel' (...) et, en 2013, Christine Descatoire et Marc Gil ont parlé d'une renaissance de l'art entre Flandre et Champagne 1150-1250 (Paris et Saint-Omer, 2013). Cette problématique de l'aire de création artistique est ancienne : Meuse, Nord, Septentrion... et si l'on regarde plus à l'Est revoici Rhin-Meuse... Décidément le morcellement des territoires au Moyen Âge est difficile à assimiler par l'histoire de l'art.“⁶² Noch stärker rückte das im Herbst 2015 von der französischen *Association des Professeurs en Archéologie et Histoire de l'Art des Universités* veranstaltete Symposium „L'art mosan (1000 – 1250)“ den kunstgeographischen Aspekt in den Vordergrund und unterzog ihn einer kritischen Würdigung, worauf schon die Frageform des Untertitels hindeutete: „Un art entre Seine et Rhin?“, womit freilich wiederum zwei Flüsse als territoriale Brennpunkte genannt sind.⁶³ Gleichwohl mahnen vor allem die Beiträge von Sophie Balace und Xavier Barral i Altet zur Vorsicht, Stilphänomene durch vermeintlich landschaftlich geprägte Eigenarten oder Besonderheiten zu erklären, wie es in der Vergangenheit geschah und noch immer üblich ist. Mit dem heutigen Verständnis einer eher globalisierten, d.h. Räume übergreifenden Geschichte der mittelalterlichen Kunst hat Balace zu Recht auf

⁶¹ Orfèvrerie mosane, XIIe et XIIIe siècle (L'Œuvre de la Meuse, Feuilletts de la cathédrale de Liège), hrsg. von George Philippe und Trésor de la cathédrale de Liège, Turnhout 2014; Orfèvrerie septentrionale, XIIe et XIIIe siècle (L'Œuvre de la Meuse 2, Feuilletts de la cathédrale de Liège), hrsg. von George Philippe und Trésor de la cathédrale de Liège, Turnhout 2016. Der Bezug zu Gauthier gründet sich auf: Marie-Madeleine Gauthier, Emaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges. Tome 1: L'époque romane, Paris 1987.

⁶² Philippe George in: Orfèvrerie septentrionale (Anm. 61), S. 7-8. Neil Stratford, Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum. Volume II: Northern Romanesque Enamel, London 1993; Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne, 1150-1250, Ausstellungskatalog Paris und St Omer, hrsg. von Christine Descatoire, Marc Gil und Marie-Lys Marguerite, Paris 2013. Vgl. auch Philippe George: En guise de postface pour „L'Œuvre de la Meuse“: Cartes sur table, in: ders.: Orfèvrerie septentrionale (Anm. 59), S. 253 – 255.

⁶³ L'art mosan (1000 – 1250). Un art entre Seine et Rhin? Réflexions, bilans, perspectives. Actes du colloque international Bruxelles – Liège – Namur, hrsg. von Benoit van den Bossche, Matthieu Plavaux, Sophie Balace (Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire, 85/86, 2014/15), 2019.

methodologische Probleme verwiesen: „Il est également permis de se demander dans quelle mesure ce manque de compréhension globale du phénomène mosan ne résulterait pas, au moins en partie, d'un problème fondamental de méthodologie : en délimitant des champs de recherches bien définis, en se spécialisant à outrance, les scientifiques se sont eux mêmes mis des œillères“.⁶⁴ Barral i Altet geht noch einen Schritt weiter und mahnt eine Überarbeitung kunsthistorischer Methoden an, um Fragen der Datierung und der Lokalisierung jenseits von willkürlich gezogenen regionalen Grenzen oder nationalen Ansprüchen neu zu stellen: „Nul doute que la géographie peut intervenir dans l'approche de phénomènes artistiques concrets, mais la redéfinition du concept d'art mosan ne pourra se faire sans une redéfinition des méthodes de l'histoire de l'art du Moyen Âge en général, en associant étroitement trois points de vue : celui de la terminologie, celui de la chronologie et celui de la géographie. Mais surtout en utilisant des critères d'approche et d'étude identiques pour toutes les périodes de l'art et pour toutes les géographies“.⁶⁵

Erschwert also bereits das Phänomen der nicht nur unpräzisen, sondern wenig fundierten und zudem generell historisch belasteten kunstgeographisch ausgerichteten Methodik eine Lokalisierung unserer beiden KOLUMBA-Kreuze, so kommt als weiteres Problem die spezifische Situation des 13. bzw. 14. Jahrhunderts und des „gotischen“ Stils hinzu. Damit einher geht auch eine qualitative Wertung der betreffenden Objekte, was sich z.B. darin zeigt, dass ein namentlich bekannter Künstler wie Hugo von Oignies, der allgemein der Stilstufe der Spätromanik zugeordnet und als Nachfolger des Nikolaus von Verdun angesehen wird, eine Bewertung als letzter der „großen maasländischen Künstler“ erfahren kann, eine Sichtweise, die alles spätere als weniger bedeutsam abqualifiziert.⁶⁶ Als neues und alles überragendes Zentrum künstlerischer Produktion sowohl für die Skulptur als auch die Goldschmiedekunst gilt spätestens für die Jahre ab 1250 die französische Hauptstadt, deren „style rayonnant“ ganz Europa zu erfassen scheint und auch den Werkstätten in Nordostfrankreich, in den Regionen des heutigen Belgien bis hin ins Rheinland und nach Westfalen ihren stilistischen und motivischen Stempel aufdrückt.⁶⁷ Herausragendes und allgemeines Beispiel dafür ist das

⁶⁴ Sophie Balace, *L'art mosan: regard historiographique*, in: *L'art mosan* (Anm. 63), S. 18, vgl. auch Anm. 55.

⁶⁵ Xavier Barral i Altet, *La notion de Kunstlandschaft, ses précédants, son évolution et son application à l'art mosan*, in: *L'art mosan* (Anm. 63), S. 32. Zudem weist Barral i Altet auf grundsätzliche, bereits 1992 von Alain Dierkens geäußerte Bedenken hin, vgl. Alain Dierkens, *En guise de conclusion: existe-t-il un „art lotharingien“?*, in: *Productions et échanges artistiques en Lotaringie médiévale. Actes des 7es journées lotharingiennes 30 – 31 octobre 1992, Centre Universitaire de Luxembourg*, hg. von Jean Schroeder, Luxembourg 1994, S. 221 – 230, hier S. 225.

⁶⁶ „Au début du XIIIe siècle, Hugues, en pleine possession de son art, rejoint ses frères d'Oignies, y devient frère Hugo, ouvre un atelier et fait école. Il clot ainsi la série des grands artistes mosans“: Suzanne Vandecan, *L'histoire du Trésor d'Oignies*, in: *Autour de Hugo d'Oignies* (Anm. 47), S. 47 – 57, hier S. 48. Wenige Seiten weiter widerspricht Robert Didier vehement, ohne direkt auf den Beitrag von Vandecan einzugehen, sondern um gleichsam ganz allgemein die der Gotik zuzurechnenden und als „maasländisch“ identifizierten Objekte vor einem Negativurteil zu bewahren: Robert Didier, *Hugo d'Oignies. Prolégomènes*, in: *Autor de Hugo d'Oignies* (Anm. 47), S. 59 – 81, hier S. 65.

⁶⁷ Vgl. dazu allgemein Michael Grandmontagne / Tobias Kunz: „Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln“. Eine Einführung, in: dieselben (Anm. 49), S. 10 - 19. Der Band geht auf eine Tagung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zurück, die im Mai 2015 im Berliner Bode-Museum stattfand. Dem Thema entsprechend geht es in dem Beitrag vorrangig um Fragen der Skulptur, doch lassen sich die einführenden Bemerkungen auch auf andere Kunstgattungen

Heiliggrabreliquiar in der Kathedrale von Pamplona. Das kostbare Objekt der Schatzkunst gilt als eins der Hauptwerke Pariser Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Bezüglich der Datierung hat sich zuletzt Javier Martinez de Aguirre für eine Entstehung kurz nach der Jahrhundertmitte ausgesprochen, während Marie-Madeleine Gauthier, Danielle Gaborit-Chopin und andere ForscherInnen eine spätere Datierung (um 1300) favorisiert hatten.⁶⁸ Die Pariser Herkunft des Reliquiars scheint gesichert, nimmt es doch in seiner Kapellenform den Baldachin der *Grande Chasse* in der Sainte-Chapelle auf und gilt zudem nach einer Quelle aus dem 15. Jahrhundert als Geschenk König Theobalds von Navarra (1253 – 1270), dessen Gemahlin Isabelle eine Tochter Ludwigs IX. war; bei einer königliche Schenkung diesen Rangs kann man von einem in Paris und somit wahrscheinlich an eine ortsansässige Werkstatt ergangenen Auftrag ausgehen. Gauthier und Gaborit-Chopin sprachen sich auch für Paris als Herstellungsort aus, setzten das Werk aber später an und verbanden es mit Johanna I. von Navarra (reg. 1274 – 1305) und ihrem Gemahl Philipp IV. von Frankreich (reg. 1285 – 1314).⁶⁹

Ein zweites für Paris gesichertes Werk der fraglichen Zeit ist die Monstranz aus dem Zisterzienserinnenkloster Herkenrode, heute im Besitz der St.-Quintinus-Kathedrale in Hasselt und als Leihgabe im dortigen Stadtmuseum ausgestellt. Das kostbare Gefäß zur Aufnahme einer geweihten Hostie ist nicht nur das älteste in Europa erhaltene seiner Art, sondern zudem durch Pariser Beschauzeichen lokalisiert und inschriftlich auf das Jahr 1286 zu datieren.⁷⁰ Wir haben es demnach mit einem Werk zu tun, dessen in einem Kloster nördlich von Lüttich ansässige Stifterin eine Pariser Werkstatt mit der Anfertigung beauftragt hat – ein Umstand, der Robert Didier mit einer zwischen den Zeilen durchscheinenden leichten Verwunderung zu der Bemerkung veranlasste: „Warum die Priorin Adelheid von Diest das Ostensorium bei einem Pariser und nicht einem Lütticher Goldschmied in Auftrag gab, ist nicht mehr zu ermitteln.“⁷¹ Mit diesem Satz berührte Didier die Fragestellungen, die uns hier vor allem beschäftigen.

Denn neben den beiden KOLUMBA-Kreuzen und der Pariser Krone haben wir es mit einer Reihe von „französischen“, „maasländischen“, „rheinischen“ oder „westfälischen“ Werken der Schatzkunst aus der Zeit zwischen 1250 und 1350 zu tun, die sich einer

übertragen. Spezieller zum Thema, wobei auch das kontrovers diskutierte Problem der französischen „Hofkunst“ Berücksichtigung findet: Brückle (Anm. 49), mit der wichtigen Literatur zu diesem weitgespannten Themenfeld, das hier nicht näher erörtert werden kann.

⁶⁸ Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. 148. Javier Martinez de Aguirre, *Le reliquaire du Saint-Sépulcre de la cathédrale de Pampelune*, in: *Actes* (Anm. 56), S. 215 – 228; Marie-Madeleine Gauthier, *Straßen des Glaubens. Reliquien und Reliquiare des Abendlandes*, Aschaffenburg 1983, Nr. 91; Danielle Gaborit-Chopin, *Die Schatzkunst*, in: *Katalog der Ausstellung „Schatz aus den Trümmern“* (Anm. 24), S. 250 – 259, hier S. 255 f.

⁶⁹ Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. 148. Für die Frühdatierung spricht nach Martinez de Aguirre neben den verwendeten transluziden Emails die motivische Nähe einiger Details zu den Querhausfassaden der Pariser Kathedrale Notre-Dame, was m. M. nach aber nicht zwingend ist, vgl. a.a.O.

⁷⁰ Ausstellungskatalog Münster 2012 (Anm. 45), Nr. 177. Die am Fuß der Monstranz angebrachte Pariser Stadtmarke wurde 1275 von Philipp III. für die in der Stadt ansässigen Goldschmiede eingeführt, vgl. ebenda und Ausstellungskatalog Köln 1995 (Anm. 24), Nr. 27. Die am unteren Rand des Schaugefäßes umlaufende Inschrift weist die Monstranz als 1286 getätigte Stiftung der Priorin Heilwig von Diest aus. Die Inschrift ist abgedruckt in *Ausstellungskatalog Münster 2012* (Anm. 45), Nr. 177.

⁷¹ *Ausstellungskatalog Köln 1995* (Anm. 24), Nr. 27.

Lokalisierung weitgehend verschließen. Um zunächst im „Maasgebiet“ und den zwischen dieser Region und Paris – bei etwas vorsichtigeren Zuschreibungsversuchen Nordfrankreich / Ile-de-France – schwankenden Verortungen zu bleiben, zählen dazu Werke von hoher Qualität wie das bereits erwähnte Polyptychon aus Floreffe. Traditionell mit Oignies und dem dort vom Bruder Hugo etablierten „Atelier“ verbunden sind die nach der Jahrhundertmitte zu datierenden Werke, die aus dem Schatz der Priorei stammen und sich heute im Musée provincial des arts anciens du Namurois (TreM.a) befinden: die beiden Fußreliquiare, das Turmreliquiar des hl. Nikolaus sowie einige kleine Ostensorien⁷². Ergänzend kann man weitere Objekte hinzufügen: Die Reliquienstatuette des hl. Blasius im Musée diocésain der Kathedrale Saint-Aubin in Namur, das ebenfalls mit dem „Atelier“ in Oignies in Verbindung gebrachte Turmreliquiar für eine Kreuzreliquie im Besitz von Notre-Dame in Walcourt, die gleichfalls in Walcourt aufbewahrte thronende Muttergottes der Zeit um 1260 sowie mehrere Reliquienkreuze und einen Kelch⁷³. Schließlich gehören noch die Schreine der hl. Oda in Amay, des hl. Remaclus in Stavelot und der hl. Gertrud von Nivelles (nur in Fragmenten erhalten) in diesen engeren Zusammenhang⁷⁴.

Für die beiden KOLUMBA-Kreuze und die Pariser Krone ist die genauere Betrachtung einiger dieser Werke von Interesse. Dabei handelt es sich um die beiden Fußreliquiare des hl. Blasius und des hl. Jakobus, beide in Namur befindlich und in die Jahre um 1250 bis 1260 datiert.⁷⁵ Auf den ersten Blick sind sich die Objekte sehr ähnlich, zumal der als Fuß gebildete *corpus* beider Werke jeweils aus Eichenholz besteht, während die Reliquiendepots in die First eingelassen und unter rechteckigen, metall- und / oder edelsteingeschmückten Verschlüssen geborgen sind. Den oberen Abschluss der Reliquiare bildet in beiden Fällen eine dem Oval angenäherte Metallplatte, in die die

⁷² Zu den Fußreliquiaren des hl. Jakobus und des hl. Blasius: Autour de Hugo d'Oignies (Anm. 47), Nr. 17 und Nr. 18; zum Nikolausreliquiar: ebenda, Nr. 22; zu den kleinen Ostensorien: ebenda, Nr. 19 – 21.

⁷³ Die Fortführung des „Ateliers“ der Priorei von Oignies auch nach dem Tod des Bruders Hugo wird allgemein vorausgesetzt, was sich vor allem auf den erhaltenen Bestand von Objekten, die stilistisch nach 1230/40 datiert werden können, im dortigen Schatz gründet und die sich zumindest teilweise bis ins 17. Jahrhundert in Oignies nachweisen lassen. Ältere Quellen, die ein solches „Atelier“ belegen, gibt es nicht, vgl. Robert Didier, *Œuvres de l'atelier d'Oignies et d'autres ateliers*, in: Ausstellungskatalog Namur 2003 (Anm. 47), S. 319 ff. Zur Statuette des hl. Blasius: Ausstellungskatalog Naumburg 2011 (Anm. 1), Nr. XIX.11, dort von Robert Didier mit Reims in Verbindung gebracht; zum Turmreliquiar für eine Kreuzreliquie: Autour de Hugo d'Oignies (Anm. 47), S. 333 ff.; zur thronenden Madonna von ca. 1260 in Walcourt: Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. 145. Unter den Reliquienkreuzen ist hervorzuheben das Kreuz in Walcourt, Notre Dame, vgl. *Trésors des cathédrales d'Europe. Liège à Beaune. Katalog der Ausstellung Beaune, Paris 2005*, S. 12 und Ausstellungskatalog Namur 2003 (Anm. 47), S. 322 ff.

⁷⁴ Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Zum Schrein der hl. Oda: Philippe George, *Reliques et arts précieux en pays mosan. Du haut Moyen Age à l'époque contemporaine*, Lüttich 2002, S. 206 ff. George datiert den Schrein hier früher gegenüber der geläufigen Datierung zwischen 1240 und 1250. Zum Remaklusschrein in Stavelot: Benoit Van den Bossche, *La chasse de saint Remacle, les orfèvres, l'atelier: état de la question*, in: *À la recherche*, 2014, S. 79 – 85.

<https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/172515/1/Article%20VB%20dans%20Stavelot%20gothique.pdf>. Zum Gertrudenschrein: Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. 144; Ausstellungskatalog Köln 1995 (Anm. 24), passim.

⁷⁵ Beide in Namur, TreM.a, Musée provincial des arts anciens. Vgl. Ausstellungskatalog Namur 2003 (Anm. 47), Nr. 17 und 18.

stehende Figur des jeweiligen Heiligen eingraviert ist, begleitet von ornamentalem Dekor. Beide Darstellungen unterscheiden sich stilistisch erheblich voneinander (Abb. 8 und 9): Während der Apostel eine eher breitgelagerte und stabil wirkende Statur mit energisch wirkendem, von gekräuselttem Haupthaar und Bart umgebendem Gesicht aufweist, präsentiert sich der hl. Blasius als hochgewachsene, eher grazil wirkende Figur mit kleinem Kopf, dessen Haupthaar sich weich um die große Ohrmuschel der sichtbaren linken Gesichtshälfte legt.



Abb. 8 (links): Figur des Jakobus vom Fußreliquiar des hl. Jakobus, Namur, TreM.a, Musée provincial des arts anciens

Abb. 9 (rechts): Figur des Blasius vom Fußreliquiar des hl. Blasius, Namur, TreM.a, Musée provincial des arts anciens

Lässt sich die Gestaltung des hl. Blasius in die Nähe der Gravuren der Rückseite des Polyptychons aus Floreffe und – wenn überhaupt – der schreibenden Figuren des größeren KOLUMBA-Kreuzes rücken, hat die Jakobus-Figur keine stilistischen Analogien dazu.⁷⁶ Mehr oder weniger gleichzeitig entstanden, offenbar auch im gemeinsamen oder doch benachbarten räumlichen Umfeld, erweisen sich die beiden Figuren im Erscheinungsbild als sehr verschieden, was den Aussagewert der Stilanalyse in Bezug auf die Lokalisierungsfrage in Frage stellt. Das gilt auch, wenn man den gravierten bzw. plastisch erhabenen ornamentalen Schmuck an beiden Fußreliquiaren betrachtet. Das Blattwerk sowie die in Rauten eingepassten Kreuze „hinter“ dem hl. Jakobus entsprechen zwar dem Stil der Zeit, sind aber weder untereinander noch mit dem Schmuck am größeren oder am Fuß des kleineren KOLUMBA-Kreuzes identisch.⁷⁷

⁷⁶ Als weiteres Vergleichsobjekt zur Figur des hl. Blasius und zum Polyptychon in Floreffe kann man die gravierte Platte an der Rückseite der thronenden Madonna in Walcourt hinzuziehen, vgl. Ausstellungskatalog Namur 2003 (Anm. 47), S. 320 ff., ebenso die mit einer Darstellung der Geburt Christi gravierte Rückseite des Reliquiars in Assisi, San Francesco: Ausstellungskatalog Paris 1998 (Anm. 27), Nr. 120, dort als „Paris, vers 1280-1300“ bezeichnet.

⁷⁷ So auch beim Kelch in Andenne, Sainte-Begge: Ausstellungskatalog Namur 2003 (Anm. 47), S. 342 f. Dekoratives Blattwerk vergleichbarer Typik findet sich im 13. Jahrhundert in allen Kunstgattungen, so z.B. auch in der Bauplastik der Reimser Kathedrale, vgl. Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. IV.4.

Ganz ähnlich verhält es sich mit einem Werk, das sich in Oberitalien erhalten hat und anscheinend in dem uns hier interessierenden geografischen Raum zwischen Paris, Lüttich und Köln entstanden ist. Das Andreas-Reliquiar in Santa Maria della Scala in Chieri weist wiederum eine gravierte Rückseite auf, deren Figurenrepertoire – die hl. Elisabeth, einem Mönch die Füße waschend – unseren Objekten nahezu kommen scheint.⁷⁸ Das Reliquiar barg ursprünglich Partikel der hl. Elisabeth und wurde im 16. Jahrhundert in ein Andreas-Reliquiar umgewandelt, was mit der Hinzufügung einer Andreas-Figur an der Vorderseite einherging. Die Datierung des Werkes ist umstritten, was Simonetta Castronovo so auf den Punkt bringt: „Il s’agit d’une orfèvrerie très compliquée, longtemps attribuée à deux phases chronologiques différentes: à l’atelier d’Hugo d’Oignies pour le fronton, vers 1230 – 1240, et à un orfèvre français pour le revers, vers 1280 – 90. Mais probablement les deux faces furent réalisées en même temps, vers 1260 – 1270“.⁷⁹ Hier treffen wir abermals auf das Phänomen, das die „spätere“ Rückseite aufgrund des gotischen Formenrepertoires einer französischen Werkstatt zugeschrieben wurde, was nicht zutrifft, wenn man Castronovo folgt.

Den genannten Objekten ist gemein, dass sie in ihrer Gestaltung sowohl was die Gesamtorganisation, die ornamentalen Teile, die „architektonischen“ Elemente als auch die figurale Formgebung betrifft, dem Stil der Gotik verpflichtet sind, wie er sich erstmals um und nach 1230 in Paris, Reims, Amiens und andernorts vornehmlich an den dort im Bau befindlichen Cathedralprojekten findet.⁸⁰ Während jedoch für die Forschung der differenziert betrachtete Transfer des in Frankreich entwickelten neuen „style rayonnant“ nach Osten – also ins „Maasgebiet“ und in die deutschsprachigen Regionen – im Kontext von Architektur und Skulptur schon lange ein Hauptthema ist, trifft das für die Schatzkunst weniger zu, wie überhaupt die „maasländische“ Goldschmiedekunst der Gotik gegenüber der romanischen Epoche generell geringere Beachtung findet – womöglich eine Konsequenz aus den besagten Schwierigkeiten.⁸¹

⁷⁸ Simonetta Castronovo, *Revers d’un phylactère avec le Christ bénissant de Turin*, in: *Orfèvrerie mosane* (Anm. 61), S. 123 – 130, hier S. 126; Castronovo zieht zum Vergleich auch den Schrein des hl. Symphorianus in Mons und ein graviertes Phylakterion im Museo Civico d’Arte Antica im Palazzo Madama in Turin heran. Vgl. aber vor allem dies.: *Orfèvreries mosanes et septentrionales en Piémont, Vallée d’Aoste et Savoie*, in: *Orfèvrerie septentrionale* (Anm. 61), S. 85 – 108, besonders S. 96 ff. Die Anwesenheit von Goldschmiedewerken aus der Region des heutigen Nordfrankreich / Belgien im oberitalienischen Raum ist auf vielfältige klerikale und dynastische Verbindungen zwischen den Regionen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit zurückzuführen, vgl. a.a.O., S. 85 und passim.

⁷⁹ a.a.O., S. 98.

⁸⁰ Die Literatur zu diesem Thema ist immens und hier nicht in Gänze referierbar, deshalb nur einige wenige wichtige Angaben: Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140 – 1270*, München 1970; Robert Suckale, *Überlegungen zur Pariser Skulptur unter König Ludwig dem Heiligen (1236 – 1270) und König Philipp dem Schönen (1285 – 1314)*, in: ders., *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin 2002, S. 123 – 172. Yann Harlaut, *Naissance d’un mythe. L’Ange au Sourire de Reims*, Langres 2008; Bruno Decroix / Patrick Demouy (Hrsg.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims. Actes du colloque international, 1-2 octobre 2004*, Langres 2008.

⁸¹ Sophie Balace wies darauf hin, dass die Kunst der Gotik im „Maasgebiet“ überhaupt nur zögerlich – weil „zu französisch“ – und erst mit der Ausstellung „Rhein und Maas“ von 1972 in den Blick genommen wurde, vgl. Balace, *L’art mosan* (Anm. 63), S. 17: „Les débats restaient en revanche en grande partie focalisés sur les époques préromane et romane, la question de la sculpture gothique se trouvant à peine évoquée. Le monde scientifique semble en réalité avoir

Für die Werke aus dem „Umkreis“ des Oignies-„Ateliers“ bleibt somit eine große Unsicherheit bestehen, was ihre Lokalisierung betrifft. Entsprechend vielfältig sind auch die Vorschläge, die zwischen Paris, Namur, Reims, Lüttich, Walcourt oder ganz allgemein dem Maasgebiet, der Region „Entre-Sambre-et-Meuse“ oder Nordfrankreich schwanken.⁸² Der dünne Boden, auf dem sich solche und ähnliche Zuschreibungen bewegen, wird besonders anschaulich am Beispiel des Buchdeckels aus St. Paul im Lavanttal: Der Figurenstil weist nach Paris, die Mikroarchitektur nach Straßburg, und genau zwischen diesen beiden „Zentren“ schwankt traditionell die Lokalisierung.⁸³

éprouvé un certain malaise face aux œuvres mosanes des XIIIe -XVe siècles, considérés comme trop « françaises » pour que l'on puisse aisément y percevoir des caractéristiques régionales.“ Vgl. Ausstellungskatalog Köln 1972 (Anm. 51). Zur gotischen Skulptur im deutschsprachigen Raum sei das Beispiel der Skulpturen in Naumburg genannt, an denen sich weitreichende Diskussionen um „Einfluss“ und „Vorbildhaftigkeit“ bis hin zu „Meister“-Fragen entzündet haben und weiterhin entzünden, was der Forschung letztlich nur gut tut: Peter Bömer, *Der Westlettnr des Naumburger Doms und seine Bildwerke – Form- und funktionsgeschichtliche Studien*, Regensburg 2014, 23-44. Vor allem sei verwiesen auf den Ausstellungskatalog Naumburg 2011 (Anm. 1) und die darauf erfolgte Reaktion von Gerhard Straehle: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/2065>. Des weiteren für Bamberg, Magdeburg oder Köln: Stephan Albrecht (Hrsg.), *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, Bamberg 2015; Bernt Nicolai, *Nobili structura et opere sumptuoso*. Der Chorbau des Magdeburger Domes als Neuformulierung der „Reichskathedrale“ im Spannungsfeld baulicher Modelle der Romania und der Gotik der Ile-de-France um 1200, in: *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*, Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums, hrsg. von Matthias Puhle, Bd. I: *Essays*, Mainz 2009, S. 70 – 83; Klaus Niehr, *Die Skulpturen des Magdeburger Domes: Traditionsvergewisserung und Modernität*, in: a.a.O., S. 98 – 113; Robert Suckale, *Die Kölner Domchorstatuen. Kölner und Pariser Skulptur in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in: *Kölner Domblatt* 44/45, 1979/80, S. 223 – 254; ders.: *Datierungsfragen sind Verständnisfragen. Zur Einordnung der Kölner Domchorstatuen*, in: *Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes: Festschrift für Barbara Schock-Werner*, hg. von Klaus Hardering, Köln 2012, S. 256 – 289 (hier nur als Beispiele für die seit 1973 anhaltende Diskussion um Datierung und Stil des Figurenzyklus' im Kölner Dom). Für die gotische Goldschmiedekunst siehe auch oben, Anm. 62. Es ist bezeichnend, dass es seit Johann Michael Fritz' *Corpus zur gotischen Goldschmiedekunst* aus den frühen 1980er Jahren keine größere Publikation zu dem Thema gegeben hat: Fritz (Anm. 1).⁸² Der Gertrudenschrein wurde zuletzt nach Nivelles lokalisiert, stilistisch aber von Pariser Werken aus der Zeit der Jahrhundertmitte bis gegen Ende des 13. Jhs. abhängig gemacht, vgl. *Ausstellungskatalog Paderborn 2018* (Anm. 24), Nr. 144, die Muttergottes in Walcourt ins „Maasgebiet“, a.a.O., Nr. 145, während die Statuette des hl. Blasius in Namur zuletzt nach Reims, versehen mit einem Fragezeichen, gegeben wurde, vgl. *Ausstellungskatalog Naumburg 2011* (Anm. 1), 2, Nr. XIX.11.

⁸³ Zuletzt „Straßburg oder Paris“ in: *Katalog der Ausstellung „Der Paderborner Dom und die Bauskulptur des 13. Jahrhunderts“* (Anm. 24), Nr. 140. Für das 14. Jahrhundert wird das hier verhandelte Problem der Lokalisierung am Beispiel einiger prominenter Werke im Aachener Domschatz deutlich: Die Karlsbüste, das Dreiturmreliquiar und das Karlsreliquiar schwanken in der Forschung zwischen Aachen, Prag und Köln, was ihren Herstellungsort betrifft. Während die frühere – vor allem lokale - Forschung weitgehend ohne Quellenbelege oder stilistische Analogien gerne Aachen ins Spiel gebracht hat, ist man mittlerweile zu einem differenzierteren Urteil gelangt, das aber immer noch zu sehr von einer Festlegung auf einen bestimmten Ort ausgeht, vgl. Leonie Becks, *Köln – Zentrum der gotischen Goldschmiedekunst*, in: *Ausstellungskatalog Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt*, hrsg. von Dagmar Täube und Miriam Verena Fleck, Museum Schnütgen Köln, München 2011, S. 112 ff., besonders S. 117, zum Karlsreliquiar: „Aachen, Lüttich oder Köln?“, zum Dreiturmreliquiar: „Aachen oder Köln?“. Zuletzt zum Dreiturmreliquiar: *Ausstellungskatalog Paderborn 2018* (Anm. 24). Nr. 150: „Aachen“. Bereits Fritz (Anm. 1), Nr. 116-119, S. 201 äußerte sich zum Dreiturmreliquiar sehr vorsichtig hinsichtlich einer

Hingegen gibt es einige Beispiele, die deutlich machen, wie vielfältig Transferwege und -möglichkeiten gewesen sind, mit denen wir immer rechnen müssen und die eine Lokalisierung, die sich nicht auf gesicherte Quellen stützen kann, mehr oder weniger obsolet erscheinen lassen. Ein beredtes Zeugnis ist das Vortragekreuz aus der Osnabrücker Marienkirche, das sich heute im Museum August Kestner in Hannover befindet.⁸⁴ Mit dem kleinen unserer beiden KOLUMBA-Kreuze teilt es den Umstand, dass es in seinem heutigen Zustand ein Kompositwerk darstellt, das in mehreren Phasen entstanden ist: Während sich die eine Seite als im 13. Jahrhundert entstanden präsentiert, gibt sich die andere Seite als ein Produkt des Anfangs des 14. Jahrhunderts zu erkennen. Für unsere Fragestellung ist die Kreuzigungsdarstellung interessant, die auf der Vierung der jüngeren Seite angebracht ist (Abb. 10).



Die separat gearbeiteten (gegossenen?) Figuren der trauernden Maria und des trauernden Johannes entsprechen in ihrer Form bis ins Detail zwei Elfenbeinfigürchen, die aus dem Osnabrück benachbarten Kloster Iburg stammen und sich heute als Leihgaben im Osnabrücker Domschatz befinden (Abb. 11).⁸⁵ Diese beiden Figuren, mit ca. 6 cm Höhe nur geringfügig größer als die Statuetten am Kreuz, werden aus

Abb. 10: Vortragekreuz aus Osnabrück (Detail), Hannover, Museum August Kestner

stilistischen Gründen nach Frankreich lokalisiert und gegen Ende des 13. Jahrhunderts datiert. Das Dilemma könnte nicht größer sein: Zwei Objekte, von denen wir nicht genau wissen, wann und wo sie entstanden sind, werden als „Vorbilder“ für einen westfälischen Goldschmied angesehen, der nicht nur den Stil adaptiert, sondern auch Größe und motivische Details nahezu identisch übernimmt. Nehmen wir aber einmal an, dass die Lokalisierung nach Frankreich zutrifft, so kann man fragen, ob dann die Kreuzigungsgruppe des Vortragekreuzes „westfälisch“ oder „französisch“ ist. Am Beispiel des Osnabrücker Kreuzes und der beiden glücklicherweise erhaltenen Elfenbeinfigürchen wird einmal mehr deutlich, dass wir bei mobilen, kleinformatischen Objekten mit deren Wanderung zu rechnen haben.⁸⁶ Sie können relativ schnell von

Zuschreibung an eine Werkstatt: „Köln, Lüttich und die südlichen Niederlande wurden dafür ins Spiel gebracht.“

⁸⁴ Katalog der Ausstellung „Goldene Pracht“ (Anm. 45), Nr. 92a.

⁸⁵ a.a.O., Nr. 92b. Hinsichtlich der Technik der silbervergoldeten Figuren am Kreuz ist der Katalogtext widersprüchlich

⁸⁶ Insofern gilt das weiter oben zur Problematik der Herleitung des Stils bei ortsgebundenen gotischen Skulpturen Gesagte im Fall mobiler Kleinkunst umso mehr. Vgl. dazu für die Goldschmiedekunst vor allem Fritz (Anm. 1), S. 52, f.; S. 116, ff.; S. 130 ff. und neuerdings Hélène Cambier, *Circulations d'orfèvres dans la région rhéno-mosane aux XIIe et XIIIe siècles*, in: *Voyageurs, en route! Circonstances et objectifs de la mobilité des hommes au Moyen Âge*, voies

einem Ort zu einem anderen gelangen, und mit ihnen ihr Stil, ihre Motive, ihre Formate und künstlerischen Techniken. Was „französisch“ aussieht – wie im gerade besprochenen Fall die trauernden Metallfigürchen am „westfälischen“ Osnabrücker Kreuz – muss also nicht in Frankreich entstanden sein.



So gab Johann Michael Fritz 1982 zu bedenken, angesichts des insgesamt wenig Erhaltenen und unserer weitgehenden Unkenntnis über Wanderungen von Meistern, Gesellen, Musterbüchern und der zahlreichen Möglichkeiten des Transfers von Stilen, Motiven und Techniken vorsichtig mit Zuschreibungen, Datierungen und Lokalisierungen zu sein, eine Warnung, die aber angesichts der nach wie vor üblichen Zuschreibungspraxis nach Werkstätten und Regionen offensichtlich wenig Gehör fand.⁸⁷

Abb. 11: Trauernde Maria und trauernder Johannes, Kloster Iburg, Leihgabe im Domschatz Osnabrück

Zur Vertiefung sollen kurz weitere Beispiele herangezogen werden. So ist das schöne, um 1370 datierte und nach Westfalen lokalisierte Reliquienkreuz aus dem Münsteraner Martinsstift, das sich als Leihgabe im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte befindet, mit qualitativollen transluziden Emails geschmückt.⁸⁸ Deren Herkunft wird aufgrund ihres Stils und ihrer feinen technischen Ausführung in Frankreich vermutet.⁸⁹ Sollte das zutreffen, stellt sich die Frage, wie diese Emails auf ein in Westfalen entstandenes Kreuz gelangen konnten. Befanden sie sich bereits im Besitz des auftraggebenden Stifts? Stammen sie als wiederverwandte „Spolien“ von einem anderen, älteren Objekt? Oder wurden sie auf einem sich entsprechend entwickelnden Markt erworben, so wie wir es von den „Emaux de pliques“ wissen, die um 1300 in Paris als beliebte Applikationen für unterschiedlichste Werke profaner und sakraler Funktion

d'eau et de terre, Ausstellungskatalog, Maison du patrimoine médiéval mosan (Cahiers de la MPMM, 13, Dinant-Bouvignes 2019, 21 – 35.

⁸⁷ Fritz (Anm. 1): „... die Vorstellung, daß sich an einem Ort oder in einer Landschaft lokal begrenzte Schulen mit nur ihnen zugehörigen Eigentümlichkeiten konstruieren ließen, wie es die bisherige kunstgeschichtliche Forschung getan hat, wird man angesichts der geschilderten Verhältnisse aufgeben müssen“, S. 53. Und an anderer Stelle heißt es: „Eine nicht ungefährliche Rolle hat dabei die Neigung der kunsthistorischen Forschung gespielt, das wenige (sic!), was noch erhalten geblieben ist, auch in unmittelbare Beziehung zueinander zu setzen und auf solche Weise Werkstätten, Lokalisierung, Abhängigkeiten und landschaftlich gebundene Typen zu konstruieren“, S. 116.

⁸⁸ Ausstellungskatalog Münster 2012 (Anm. 45), Nr. 89.

⁸⁹ „... für die es in Technik und Stil in Nordwestdeutschland keinerlei Parallele gibt...“, ebenda.

gehandelt wurden?⁹⁰ Die zuletzt genannte Möglichkeit weist wiederum eine Parallele zu dem kleineren Kreuz im KOLUMBA auf, dessen transluzide Emails mit nahezu identischen „Pendants“ in Erfurt verknüpft sind, die hier zudem aus einem profanen Kontext stammen. Die Frage scheint berechtigt, ob nicht auch die Emailmedaillons in Erfurt und am Kölner Kreuz frei käuflich waren und sich ihr Stil und ihre Technik schnell verbreiten konnten, Nachahmungen von lokal ansässigen Werkstätten inbegriffen, was abermals die Problematik der Lokalisierung eindringlich vor Augen führt.



Abb. 12: Armreliquiar, Stifterbild der Beatrix von Holte, Essen, Domschatz

Ein anderes Beispiel betrifft eher einen technischen Aspekt. Das bekannte Armreliquiar der Äbtissin Beatrix von Holte im Essener Domschatz, gemeinhin als um 1300 im Rheinland entstanden angesehen, präsentiert auf dem separat gearbeiteten Türchen vor

⁹⁰ Emails als frei verkäufliche Fertigprodukte scheint es bereits in ottonischer Zeit gegeben zu haben, vgl. Klaus-Gereon Beuckers, Bemerkungen zum Filigran der Goldenen Madonna in Essen, in: Wolfgang Augustyn (Hrsg.), *Opus. Festschrift für Rainer Kahsnitz, I/III* (Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 69, 2015), Berlin 2019, S. 57 – 76. Mit den Emaux de pliques und ihrer Technik verbindet sich vor allem der vermutlich aus Arras stammende Goldschmied Guillaume Julien, der als ausführender Meister des Kopfreliquiars Ludwigs IX. für die Sainte-Chapelle gilt, vgl. Henze (Anm. 27), S. 242. Zu den Emaux de pliques als Handelsware: „Das Email de plique war eine Spezialität der Pariser Goldschmiede. Die Emails wurden also von Paris aus verkauft, manchmal sogar exportiert und wurden schließlich an sehr unterschiedlichen Objekten angebracht“, *Ausstellungskatalog Köln 1995* (Anm. 24), Nr. 31. Unter den Objekten weltlicher Funktion, die mit Emaux de pliques geschmückt wurden, haben sich nur wenige erhalten, u.a. in Wien und London, vgl. ebenda.

dem Reliquienfach die in Niello-Technik gearbeitete Figur der Stifterin, eingestellt unter einer gotischen Arkade im Pariser Rayonnant-Stil (Abb. 12).⁹¹ Das Bild der Stifterin kann aufgrund der Inschrift wohl nicht vor 1309 entstanden sein, da Beatrix als Äbtissin genannt wird, ein Titel, den sie nach langem Rechtsstreit erst in diesem Jahr verliehen bekam.⁹²

Nicht nur die besondere, dem Memoria-Gedanken verpflichtete Art der Darstellung der stiftenden Äbtissin ist ungewöhnlich, sondern auch die Niello-Technik, die bei vermutlich aus dem Rheinland stammenden Werken der Schatzkunst eher selten anzutreffen ist.⁹³ Ein Meister der Niello-Technik hingegen war im 13. Jahrhundert Hugo von Oignies: Zahlreiche der Werke, die mit seiner Werkstatt verbunden werden, sind mit diesem besonderen, dem Email und dem Braunfirnis verwandten Schmelzverfahren ausgestattet.⁹⁴ Dass die Werkstatt in dieser Technik „tonangebend“ gewesen ist, zeigen auch spätere, um 1250 bis um 1270 entstandene Werke, die sich in der Region erhalten haben, wie das Reliquienkreuz und die thronende Madonna in Walcourt, das Turmreliquiar des hl. Nikolaus in Namur oder das Tafelreliquiar in Mons; das Kreuz in Walcourt ist aufgrund der Niello-Technik zudem mit dem größeren der KOLUMBA-Kreuze verknüpft.⁹⁵ Die Vorliebe für Niello-Applikationen ist auch für Köln zu belegen, am schönsten vielleicht in dem Kompositwerk des Vorsängerstabs im dortigen Domschatz: dem inschriftlich 1178 zu datierenden Stab ist ein um 1240 entstandener, mit Niello verzierter Aufsatz samt Bergkristallcabochons hinzugefügt worden; schließlich wurde der Stab in der Mitte des 14. Jahrhunderts mit der auf einem wappenverzierten Sockel angebrachten silbervergoldeten Figurengruppe der Anbetung der Könige bekrönt. Im Katalog „Meisterwerke gotischer Goldschmiedekunst in Köln“ von 2010 beschrieb Leonie Becks die niellierten Darstellungen des Aufsatzes als „maasländische Arbeit(n)“.⁹⁶ So kann man berechtigterweise die Frage stellen, ob auch das niellierte Türchen mit der auffälligen Stifterinnendarstellung der Essener Äbtissin Beatrix in dieser Tradition steht und in einer Werkstatt hergestellt wurde, die die Technik der Oignies-Werkstatt beherrschte oder ob das Armreliquiar in Gänze aus dem „Maasgebiet“ bzw. aus der Region „Entre-Sambre-et-Meuse“ stammt. Oder haben wir es möglicherweise mit einem Technik-Transfer nach Essen zu tun, einem wandernden Künstler oder einer

⁹¹ Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. 149. Die begleitende Inschrift: BEAT(RI)X ABB(ATISS)A ASNID(E)N(SIS) DE HOLTHE ME FIERI FECIT, ebenda.

⁹² Vgl. Thomas Schilp, Überlegungen zur Memoria der Essener Äbtissin Beatrix von Holte (1292-1327), in: Rhein - Maas. Geschichte, Sprache und Kultur, Bd.8: Beiträge zur Erforschung des Kulturraums an Rhein und Maas. Dieter Geuenich zum 75. Geburtstag, hrsg. von Jens Lieven / Uwe Ludwig / Thomas Schilp, Hamburg 2018, S. 199 – 206 https://duepublico2.uni-due.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dupublico_derivate_00044852/Rhein_Maas_8.pdf

⁹³ Zur memoria und dem einer Gisante ähnlichen Figur der Stifterin vgl. ebenda.

⁹⁴ Die Technik ist bereits in der Antike bekannt; im Mittelalter wird sie bei Theophilus im dritten Band der *schedula diversarum artium* beschrieben. Zum Text und zur Rezeption der *schedula* vgl. Andreas Speer, Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die ‚*Schedula diversarum artium*‘ als ‚Handbuch‘ mittelalterlicher Kunst?, in: ders. (Hrsg.), Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die ‚*Schedula diversarum artium*‘ (Miscellanea Mediaevalia, Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, Bd. 37), Berlin / Boston 2014, XI – XXXIII.

⁹⁵ Ausstellungskatalog Beaune (Anm. 73), S. 12; Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. 145; siehe auch oben und Anm. 73. Ausstellungskatalog Namur 2003 (Anm. 47), TOSND 22; a.a.O., 378 ff.

⁹⁶ Ausstellungskatalog Verborgene Schätze. Meisterwerke gotischer Goldschmiedekunst aus Köln, bearbeitet von Leonie Becks. Ausstellung in der Schatzkammer des Kölner Domes, Köln 2010, Nr. 2.

mobilen Werkstatt, deren Mitarbeiter zwar in Essen gearbeitet haben, aber deren Wurzeln weiter südwestlich liegen? Vielleicht ist es in dem Zusammenhang erwähnenswert, dass es zwischen der Oignies-Werkstatt und Essen eine weitere Gemeinsamkeit gibt: Den in Namur befindlichen kleinen, turmförmigen und relativ schlichten Ostensorien (datiert um 1260 – 1270) entsprechen mehrere im Typus vergleichbare Werke des 14. Jahrhunderts im Essener Domschatz, die aus dem dortigen Stift stammen⁹⁷. Wie ersichtlich, betreffen Transfers nicht nur den Stil, sondern auch Techniken, Werkstoffe sowie Typen und Formen der Objekte.



Abb. 13: Reliquiar mit syrischem (?) Glaszylinder, Münster, Domkammer

Die Optionen sind zahlreich und dürfen nicht unterschätzt werden. Wie schnell Transfers von Werken auch über weite Strecken von statten gehen konnten, zeigt ein in der Münsteraner Domkammer befindliches Reliquiar, das in seiner heutigen Form aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt und dessen bedeutendster, weil die Heiltümer bergender Bestandteil ein aus der Levante (Syrien oder Ägypten?) importierter, mit Goldemail geschmückter Glaszylinder im Zentrum des Ostensoriums angebracht ist (Abb. 12). Die Datierung des Zylinders in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts macht deutlich, dass bei der Anfertigung des Reliquiars nicht auf einen ehrwürdigen Altbestand zurückgegriffen wurde, sondern man ein erst kürzlich hergestelltes und nach Münster gelangtes Objekt als Behältnis für die verehrten *pignora* verwandt hat.⁹⁸ Ob es sich bei dem emaillierten Glas um einen konkret nach Münster veranlassten Import, um ein frei verkäufliches Produkt oder ein kostbares Geschenk gehandelt hat, vermittelt über bis ins östliche Mittelmeer reichende Netzwerke, ist nicht zu klären; das Beispiel macht aber deutlich, dass Erwerb und Transport von Artefakten über

⁹⁷ Zu den Werken in Namur: Emmanuel Collet, *The Treasure of Oignies* (A Publication of the King Baudouin Foundation), Brüssel 2013, Nr. 20 und 21. Zu den Essener Werken: Henze (Anm. 27), S. 31 ff. Auf die Verbreitung des Typs nach Krakau und die Verbindungen zwischen dem dortigen Klarissenkonvent und der Prieuré in Oignies hat Jerzy Pietrusinski hingewiesen: Jerzy Pietrusinski, *Hugo d'Oignies et les ostensorios des clarisses de Cracovie*, in: *Ausstellungskatalog Namur 2003* (Anm. 47), S. 181 – 189. Ein vergleichbarer Typ des kleinen, turmförmigen Reliquiars befindet sich auch in der Münsteraner Domkammer: *Der Schatz von Münster. Wertvolle Reliquiare und Kunstwerke aus der Domkammer*, hrsg. von Udo Grote, Münster 2019, Nr. 11.

⁹⁸ a.a.O., Nr. 20. Lt. Inschrift am Fuß des Reliquiars barg das Gefäß ursprünglich Reliquien der hl. Drei Könige; die heute lesbaren *cedulae* verweisen auf Überreste vom Grab Christi, Marias und weiterer Heiliger.

unterschiedlichste Kanäle erfolgen und diese zeitnah einer neuen Bestimmung zugeführt werden konnten.⁹⁹

Welche Schlüsse sind aus den vorangehenden Beobachtungen für die beiden Reliquienkreuze im Kölner KOLUMBA und die Reliquienkrone im Louvre zu ziehen? Was Mutmaßungen über ihre Lokalisierung betrifft, so muss man feststellen, dass wir darüber nur wenig Konkretes sagen können, auch wenn es gute Gründe dafür gibt, ihre Herstellung entweder in Lüttich oder in Paris zu verorten. Für Lüttich spricht, dass eine Produktion der Reliquienkreuze „vor Ort“ wahrscheinlich ist (vor allem in Bezug auf das kleinere, in mehreren zeitlichen Phasen entstandene Kreuz), für Paris die stilistische Nähe des ornamentalen und figürlichen Schmucks zur Pariser Skulptur der Zeit um 1250 / 60. Die genannten Überlegungen und Beispiele machen hingegen deutlich, dass weder stilistische Faktoren noch Werkstattsitze verlässliche Anhaltspunkte bieten. Denn auch eine vorausgesetzte, in Lüttich ansässige Werkstatt, die man hypothetisch für die Herstellung der Werke verantwortlich machen will, mag aus zugewanderten Mitgliedern bestanden haben, die einen bereits adaptierten Pariser Stil an die Maas transferiert haben – beispielsweise aus Reims oder aus Cambrai, wo sich heute verlorene, aber bedeutende Reliquien in entsprechenden Behältnissen befunden haben, die geeignet sind, die vorbildhafte Rolle der Pariser Kunst zu relativieren. Vor allem der ehemalige Schatz von Saint-Géry in Cambrai ist von Interesse: Die in Abbildungen des 18. Jahrhunderts überlieferten Reliquiare des hl. Gaucericus, ein Schrein sowie weitere Reliquiare für Kopf, Kiefer und Arm des Heiligen zeigen den „maasländischen“ Stil der Jahrhundertmitte mit gotischen Stilmerkmalen, wie sie auch am Remaklusschrein in Stavelot oder an den mit Oignies in Verbindung gebrachten Werken zu erkennen sind; tatsächlich ist eine Entstehung im Zusammenhang mit der Translation der Gebeine 1245 plausibel.¹⁰⁰ Auch hier stellt sich also die Frage, ähnlich wie beim Polyptychon von Floreffe, der thronenden Madonna in Walcourt, dem Gertrudenschrein in Nivelles oder

⁹⁹ Im Typ und in der Herstellung vergleichbare Gläser aus Syrien, die während des 13. und 15. Jahrhunderts entstanden sind und während dieser Zeit in Europa als beliebte „Souvenirs“ aus dem Heiligen Land galten, haben sich z.B. im Walters Art Museum in Baltimore erhalten: Ausstellungskatalog Jerusalem 1000 – 1400. Every people under heaven. The Metropolitan Museum of Art, New York, hrsg. von Barbara Drake Boehm / Melanie Holcomb, New Haven / London 2017, Nr. 24a, b; Avinoam Shalem, Terra miracula: Blessed souvenirs from the Holy Land, in: Ausstellungskatalog New York 2017 (wie vorher), S. 23 – 25.

¹⁰⁰ Vgl. Robert Didier, Hugo d’Oignies. Questions spéciales et nouvelles réflexions, in: Actes du colloque (Anm. 56), S. 31 – 44, hier S. 39. Die Reliquiare des hl. Gaucericus in Cambrai sind erwähnt und abgebildet in: Acta Sanctorum Belgii Selecta, quae ... , tomus 2, Brüssel 1784, 260 ff. Zu den Reliquien in der Kathedrale von Reims: Patrick Demouy: Vocables, reliques et processions. Sources d’une étude iconographique de la cathédrale de Reims du XIIIe siècle, in: Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims. Actes du colloque (Anm. 80), S. 109 – 116. Zum Remaklusschrein: van den Bossche (Anm. 74). Eine Verbindung zwischen Cambrai und dem Polyptychon von Floreffe wurde von Harvey Stahl hinsichtlich der Organisation des durch Flügel verschließbaren Reliquienretabels und der Aufeinanderfolge von Szenen in einem Stundenbuch der Zeit um 1300 in Cambrai, bibliothèque municipale, ms. 87, gesehen, und zudem mit der Kreuzigungsdarstellung in einem weiteren Manuskript aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts, ebenfalls in Cambrai, bibliothèque municipale, ms. 154, f. 98v., vgl. Harvey Stahl, Les frontispices enluminés d’un livre d’heures à Cambrai, in: 1300... l’Art au temps de Philippe le Bel. Actes du colloque international. Galeries nationales du Grand Palais, 24 et 25 juin 1998, publiés sous la direction de Danielle Gaborit-Chopin et François Avril (XVIes Rencontres de l’École du Louvre), Paris 2001, S. 89 – 101, hier S. 95 ff.

eben den beiden Reliquienkreuzen im KOLUMBA und der Reliquienkrone: Haben wir es mit Werken Pariser (d.h. „französischer“) oder Lütticher (d.h. „maasländischer“) Provenienz zu tun, oder zielt eine solche Reduktion auf zwei mögliche Orte bzw. Regionen nicht auf einen viel zu engen geographischen Rahmen, der aufgrund der zahlreichen weiteren Möglichkeiten die Realität nur unzureichend abzubilden vermag?

Für die beiden KOLUMBA-Kreuze ist die Frage allein aufgrund stilistischer Analyse nicht zu entscheiden. Was das Reliquiar für den Dorn der Dornenkrone angeht, so ist aus der



Tatsache der mehrfachen Veränderung die Wahrscheinlichkeit abzuleiten, dass diese in Lüttich vorgenommen worden sind. Zudem besteht eine Verbindung zu einem Werk im Schatz von Oignies, die eine bisher nicht beachtete Besonderheit des Kölner Kreuzes betrifft: Dessen heutige Form mit den großen Emailmedaillons an den Balkenenden wirkt – gerade auch im Vergleich mit dem größeren Kreuz – eher altertümlich; womöglich haben wir es mit einer bewusst retardierenden Gestalt zu tun, wobei man in der Verwendung der Tondi an den Kreuzarmen eine Ähnlichkeit mit dem aus der Priorei in Oignies stammenden sog. „Byzantinischem Kreuz“ in Namur sehen kann (Abb. 13). Auch dieses Reliquienkreuz für Partikel vom Wahren Kreuz ist ein zusammengesetztes Objekt mit mehreren Fragezeichen. Fuß und Kreuz werden in der Forschung entweder nach Italien oder ins Heilige Land lokalisiert und um 1216 bis 1220 datiert; die Drachen, die den Fuß tragen, gelten als Arbeit der Oignies-Werkstatt aus der Zeit um 1250, während die namensgebenden runden Zellschmelzscheiben mit den Köpfen von Aposteln, des hl. Pantaleon und des Erzengels Gabriel sowie einer Hetemasie-Darstellung auf den Kreuzbalken der Zeit um 1160 bis 1180 sind.¹⁰¹ Das Kreuz gilt

Abb. 14: Sog. Byzantinisches Kreuz, Namur, TreM.a, Musée provincial des arts anciens

als Geschenk des zeitweiligen Bischofs von Akko, Jacques de Vitry, an die Priorei in Oignies, der er Zeit seines Lebens verbunden war.¹⁰²

¹⁰¹ Namur, TreM.a, Musée provincial des arts anciens. Ausstellungskatalog Namur 2003 (Anm. 47), Nr. 24.

¹⁰² Vgl. Edoardo Formigoni, *Le monde du frère Hugo. Jacques de Vitry et le prieuré d'Oignies*, in: Ausstellungskatalog Namur 2003 (Anm. 47), S. 37 – 45; Barbara Drake Boehm, *Jacques de Vitry*, in: Ausstellungskatalog New York 2017 (Anm. 99), S. 235 f.

Durch die in vergleichbarer Weise am KOLUMBA-Kreuz angebrachten Silberschmelz-Tondi ergibt sich eine formale Analogie zum älteren „Byzantischen Kreuz“ – eine bewusste Annäherung an einen altertümlichen Formenkanon, wie ihn etwa das „Byzantinische Kreuz“ in Namur vertritt, zwecks Betonung der Authentizität der Dornenpartikel im Erscheinungsbild des Reliquienbehälters? Auch die auffällig an prominenter Stelle platzierte sichelförmige Zellenschmelzspolie levantinischen Ursprungs weist in diese Richtung.¹⁰³ Dass die kalkulierte Inszenierung einer Reliquie in einem älteren und deshalb authentischen Behältnis keine Seltenheit gewesen ist, wird u.a. am Beispiel des Turmreliquiars in Walcourt aus der Mitte des 13. Jahrhunderts deutlich, in dessen zentralem Glaszylinder ein kleines Reliquienkreuz aus der Zeit um 1220 mit der Partikel präsentiert wird: Die Reliquie und ihre Hülle gelten als gleichermaßen verehrungswürdig.¹⁰⁴

Als Schlussfolgerung bleibt festzuhalten, dass die kunsthistorische Mittelalterforschung gut daran tut, hinsichtlich der Lokalisierung von Objekten vorsichtig zu sein, wenn kein entsprechendes und aussagefähiges Quellenmaterial vorliegt. Wie hoffentlich deutlich wurde, sind die Fehlerquellen bei den Versuchen, stilistische, motivische, technologische oder ikonografische Besonderheiten als eindeutige Indizien für diesen oder jenen Herstellungsort zu bemühen, groß. Wandernde oder reisende Künstler, frei verkaufbares Material, Musterbücher, Modelle, Matrizen und mobile Kleinkunstwerke, reisende Auftraggeber und komplexe, oft internationale Netzwerke der am Entstehungsprozess eines Werkes beteiligten Personen sind letztlich zu viele Variablen, um hier zu eindeutigen Ergebnissen zu gelangen, weshalb es letztlich der Forschung dienlicher ist, in solchen Fällen eine Lokalisierung offen zu lassen; schon gar nicht sind die Methoden der „Kunstgeographie“ geeignet, Aussagen über Herkunft und Genese von Objekten zu treffen, die – wie im Fall der Schatzkunst – oft selbst leicht transportabel und damit mobil sind.¹⁰⁵

¹⁰³ Als ein weiteres Beispiel eines älteren, aus der Zeit um 1200 stammenden Reliquienkreuzes mit Tondo-Besatz an den Kreuzarmen sei das Exemplar in Beveren-les-Roulez, Église de la Sainte-Élévation, genannt, vgl. Philippe George, Du pieuré d’Oignies au musée de Namur: Le binôme „reliques“ et „arts précieux“ à propos d’une croix inédite du trésor de la cathédrale de Liège, in: Actes de la journée d’étude „Hugo d’Oignies“, hg. von Jacques Toussaint, Namur 2013, S. 136 – 151, 151. Das Kreuz in Beveren hat zudem, was das kleinere KOLUMBA-Kreuz, eine lateinische Form mit nur einem Querarm. Auch das sog. Ottokarkreuz im Regensburger Domschatz, um 1270 entstanden, weist ähnliche Medaillons auf. Das Kreuz wird allgemein nach Prag lokalisiert, es wurde aber auch auf stilistische Verbindungen nach Frankreich (Saint-Omer) hingewiesen, vgl. Ausstellungskatalog Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 - 1806, 29. Ausstellung des Europarates in Magdeburg und Berlin, Bd. 1, Dresden 2006, Nr. V.1.

¹⁰⁴ Vgl. Anm. 73. Auf welchem Weg die Reliquie nach Walcourt gelangte, ist ungewiss.

¹⁰⁵ In dem Zusammenhang interessant: Gerhard Fouquet / Hans-Jörg Gilomen (Hrsg.), Netzwerke im europäischen Handel des Mittelalters (Vorträge und Forschungen, hrsg. vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, Bd. 72), Ostfildern 2010 <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/vuf/issue/view/1864>; Claudia Garnier, Amicus amicus - inimicus inimicus. Politische Freundschaft und fürstliche Netzwerke im 13. Jahrhundert (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 46), Stuttgart 2000. Was den Transfer von Stilen oder Typen anbelangt vgl. Brückle (Anm. 49), S. 431: „Zudem ist spätestens in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Verbreitung von Pariser Typen über Terrakotten zu beobachten, die wohl keine andere Funktion als die der Übermittlung von vorbildlichen Formen gehabt haben. Von welcher Zeit an läßt sich frühestens damit rechnen? Vor kurzem hat Peter Kurmann anhand überzeugender Beispiele einen internationalen Transfer von plastischen Modellen sowie deren Gebrauch bei der Stilvereinheitlichung bereits seit der Mitte des 13. Jahrhunderts vermutet“;

Wie sehr die mittelalterliche Kunst – insbesondere kleinen Formats – zwischen Nordfrankreich, dem Gebiet des heutigen Belgien und den weiter östlich liegenden Regionen miteinander verflochten ist,¹⁰⁶ mag ein letztes Beispiel aus dem Bereich der „Rhein-Maas-Kunst“ zeigen: Die Köpfe der hl. Gertrud vom untergangenen Gertrudenschrein in Nivelles und der stehenden Madonna im Aachener Domschatz gleichen sich schwesterlich.



Abb. 15 (links): Kopf der hl. Gertrud vom Gertrudenschrein, Nivelles, Fabrique de l'Église collégiale Sainte-Gertrude

Abb. 16 (rechts): Kopf der stehenden Madonna, Aachen, Domschatz

Während der Gertrudenschrein und sein Figurenrepertoire durchweg als „französisch“ gilt, wird die Madonna bis heute nach Aachen lokalisiert (Abb. 14 und 15).¹⁰⁷ Bisher hat die stilistische Ähnlichkeit bei der Ausgestaltung von Köpfen und Gesichtern beider Figuren, die wohl nahezu zeitgleich entstanden sind, nicht dazu geführt, sie in ein und derselben Region oder gar Werkstatt zu verorten – zu sehr scheint man auf das „Pariserische“ im Erscheinungsbild der Gertrud und auf den Aachener Standort der Madonna fixiert zu sein.¹⁰⁸ Aus der zutreffenden Beobachtung, dass der Schrein bzgl. seiner architektonischen, figürlichen und ornamentalen Elemente stark französisch beeinflusst ist, lässt sich noch nicht ableiten, dass er maßgeblich von Pariser Goldschmieden gefertigt wurde, ebenso wenig wie als Tatsache gelten kann, die

Peter Kurmann, *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles?*, in: *Revue de l'art*, 20, 1998, S. 23-34.

¹⁰⁶ Hier wären auch noch „Lothringen“ mit Metz und Trier und der „Mittelrhein“ zu ergänzen.

¹⁰⁷ Nivelles, Fabrique de l'Église collégiale Sainte-Gertrude. Zum Schrein vgl. Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. 144; Ausstellungskatalog Münster 2012 (Anm. 45), Nr. 80 sowie Anm. 24 und Kurmann-Schwarz (Anm. 49) mit wichtigen Beobachtungen zur französischen Hofkunst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Madonna in Aachen ist nur unzureichend publiziert, obwohl sie von großer Qualität ist; vgl. Herta Lepie / Georg Minkenberg, *Der Domschatz zu Aachen*, Regensburg 2010, S. 78.

¹⁰⁸ Zum Verhältnis des Schreins zur Pariser Hofkunst vgl. Kurmann-Schwarz (Anm. 49). Die Figur der Gertrud wurde zuletzt in die Zeit um 1300 datiert, die Madonna um 1280, vgl. Ausstellungskatalog Paderborn 2018 (Anm. 24), Nr. 144; Lepie / Minkenberg (Anm. 107), S. 78, dort als „Aachen, um 1280“ bezeichnet mit dem Vermerk: „Der Goldschmied dürfte von der französischen Cathedralplastik, vor allem von Amiens und Reims, beeinflusst worden sein.“

Aachener Madonna sei von unbekannten Meistern vor Ort hergestellt worden. Gleichzeitig ist nicht abzustreiten, dass sich beide Figuren an der aktuellen französischen Skulptur der 1290er Jahre orientieren – wobei nicht eindeutig zu klären ist, ob Paris oder z.B. Reims als Katalysator gilt, zumal das Verhältnis der Skulptur dieser beiden wichtigen künstlerischen Schnittpunkte nicht geklärt ist.¹⁰⁹ Insofern lassen sich als Konsequenz kaum sichere Erkenntnisse für eine Lokalisierung treffen, diese Frage bleibt vorläufig eine offene. Damit öffnen wir der Möglichkeit den Raum, dass Schrein und Madonna – wie die Kreuze im KOLUMBA und die Krone im Louvre – nicht nur in Nivelles und Aachen, sondern auch in Lüttich, Namur oder Köln entstanden sein könnten.¹¹⁰

Bildnachweise:

Abb. 1: KOLUMBA, Köln; Abb. 2: Paris, Musée du Louvre, Institut national de l'histoire de l'art. Les collections Rothschild dans les institutions publiques françaises; Abb. 3, 4, 5: Autor; Abb. 6, 7: Paris, Musée du Louvre. Foto: 1999 RMN / Martine Beck-Coppola; Abb. 8, 9, 14: Namur, TreM.a, Musée provincial des arts anciens; Abb. 10, 11: Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, Ausstellungskatalog LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, München 2012, Nr. 92 a, b, c. Foto: Stephan Kube; Abb. 12: Der Essener Domschatz, hg. von Birgitta Falk, Essen 2009, S. 99 (Det.), Foto: Jens Nober; Abb. 13: Der Schatz von Münster. Wertvolle Reliquiare und Kunstwerke aus der Domkammer, hg. von Udo Grote, Münster 2019, S. 129. Foto: Stephan Kube; Abb. 15: Nivelles, Fabrique de l'Église collégiale Sainte-Gertrude. Foto: Atelier de l'Imagier; Abb. 16: Herta Lepie / Georg Minkenber, Der Domschatz zu Aachen, Regensburg 2010, S. 78. Foto: Ann Münchow.

¹⁰⁹ Vgl. Kurmann (Anm. 49) mit weiterer Literatur zur unsicheren Chronologie der Skulpturen von Reims-West.

¹¹⁰ Eine Region, die hier gar nicht beachtet wurde, die aber zumindest genannt werden muss, ist England. Das Inselkönigreich ist hinsichtlich seiner Rolle für die Genese des gotischen Stils im Kontext der Schatzkunst nicht hinreichend gewürdigt, wofür sicher auch der hohe Verlust an Werken verantwortlich ist. Vgl. Zum Thema Marian Campbell, Paris, miroir ou lumière pour l'orfèvrerie anglaise vers 1300?, in: 1300 (Anm. 100), S. 203 – 218. Zudem sind die mit den Namen „Lothringen“ und „Mittelrhein“ umschriebenen Regionen allein schon wegen der geografischen Nähe zum „Maasgebiet“ in weitere Überlegungen zum hier umrissenen Fragenkomplex einzubeziehen.