Westfalen

91. Band 2013

Geschichte, Funktion und Bedeutung mittelalterlicher Goldschmiedekunst. Interdisziplinäre Forschungsbeiträge zur Ausstellung „Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen" (2. Februar – 28. Mai 2012)

Hefte für
Geschichte, Kunst
und Volkskunde

Aschendorff Verlag
Münster Westfalen

herausgegeben von
Petra Marx

Impressum

Mitteilungen des Vereins für Geschichte
und Altertumskunde Westfalens,
des LWL-Museums für Kunst und Kultur
(Westfälisches Landesmuseum),
des LWL-Amtes für Denkmalpflege,
Landschafts- und Baukultur in Westfalen
und der LWL-Archäologie für Westfalen

Im Auftrag des Vereins für Geschichte
und Altertumskunde Westfalens und des
Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe
herausgegeben von Hermann Arnhold,
Mechthild Black-Veldtrup, Markus Harzenetter,
Andreas Neuwöhner, Michael Rind

Textredaktion: Dr. Petra Marx,
Dr. Christine Schedensack
Bildredaktion: Dr. Petra Marx

© 2014 Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG,
Münster

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks,
der Entnahme von Abbildungen, der
Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und
der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser
Verwertung, vorbehalten.
Die Vergütungsansprüche des § 54, Abs. 2
UrhG werden durch die Verwertungsgesellschaft Wort wahrgenommen.

UNIVERSITÄTS-
UND
STADT-
BIBLIOTHEK
KÖLN
A Se

Titelfoto: Reliquienkreuz aus dem Stift Borghorst, kath. Kirchengemeinde St. Nikomedes,
Steinfurt-Borghorst (Foto: Stephan Kube)
Gestaltung: Alexandra Engelberts, Münster
Satz: Markus Schmitz, Büro für typographische
Dienstleistungen, Altenberge
Druck: Media Print, Paderborn
2014

Gedruckt auf säurefreiem,
alterungsbeständigem Papier

ISSN 0043-4337

Gefördert mit Mitteln des
Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe

LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des
Exzellenzclusters „Religion und Politik in den
Kulturen der Vormoderne und der Moderne" an
der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster
aus Mitteln der Exzellenzinitiative des Bundes
und der Länder.

Z-68000 T2014

Inhalt

5 **Vorwort**

7 **Gia Toussaint**
Prachtentfaltung und Reliquienkult

29 **Christel Meier-Staubach**
Schönheit – Wert – Bedeutung. Zur Materialität und Symbolik von Gold und Edelsteinen im Mittelalter

57 **Holger Kempkens**
Der Gebrauch der Goldschmiedekunst in der Liturgie – vorgestellt vornehmlich an mittelalterlichen Goldschmiedewerken Westfalens

87 **Gerd Althoff**
Zur Vorstellungswelt des mittelalterlichen Gebetsgedenkens und der Stiftungen für das Seelenheil

107 **Petra Marx**
Im Glanze Gottes und der Heiligen. Stifterbilder in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst

165 **Birgitta Falk**
Die Geschichte des Evangelienbuches der Essener Äbtissin Theophanu

193 **Susanne Wittekind**
Alte Schätze bewahren und inszenieren. Überlegungen zu heterogenen Goldschmiedewerken des Mittelalters am Beispiel der sogenannten Willibrordarche in Emmerich

219 **Pierre Alain Mariaux**
Gebrauchs- und Geschichtsspuren an mittelalterlichen Reliquiaren. Beispiele aus dem Schatz von Saint-Maurice d'Agaune

231 **Klaus Niehr**
Goldschmiedekunst in Osnabrück: Fragen zum kunsthistorischen Profil einer mittelalterlichen Stadt und zu den Perspektiven der Forschung

263 **Anne-Sophie Eysing**
Eine spätgotische Madonna aus dem Kloster Oesede.
Technologische Untersuchungsergebnisse zu einer gefassten Skulptur mit Metallblechapplikationen

291 **Bildnachweise**

Alte Schätze bewahren und inszenieren. Überlegungen zu heterogenen Goldschmiedewerken des Mittelalters am Beispiel der sogenannten Willibrordarche in Emmerich

Susanne Wittekind

1. Einleitung

Im Jahr 1388 bestimmte Wolter Colman, Kanoniker von St. Martin in Emmerich und St. Salvator in Utrecht, in seinem Testament, dass alle silbernen und vergoldeten Gefäße sowie weitere silberne und goldene Gegenstände aus seinem Besitz zur Herstellung einer vergoldeten Kreuzigungsgruppe zu verwenden seien, die über dem Reliquiar des heiligen Willibrord angebracht werden solle (*supra capsa sancti willibrordi*).[1] Falls eine Summe übrigbleibe, solle sie zur Finanzierung von Reparaturen am Willibrord-Reliquiar dienen. Aus dieser testamentarischen Verfügung Colmans geht zum einen die hohe Wertschätzung hervor, die der Willibrord-*capsa* noch Ende des 14. Jahrhunderts entgegengebracht wurde. Zum anderen wird der Wunsch nach deren zeitgemäßer Umgestaltung deutlich. Und schließlich wird die Sorge um ihren materiellen Bestand und Erhalt auch in der Zukunft spürbar. Diese Bewahrung durch Veränderung ist charakteristisch für den mittelalterlichen Umgang mit sakralen Goldschmiedekunstwerken.

Wir sind heute schnell geneigt, die Wertschätzung des Alten mit dessen Erhalt in reiner, unveränderter Gestalt zu konnotieren. Ergänzung und Modernisierung hingegen erscheinen dann als Entstellung des wahren Alten, des Ursprünglichen. Entsprechend schätzte die Kunstgeschichte lange besonders stilreine Werke, die wie aus einem Guss wirken. Veränderten und dadurch stilistisch heterogenen Stücken begegnete sie mit Misstrauen, missachtete sie oft, oder reproduzierte sie mittels Fotomontage ‚befreit' von späteren Zusätzen. Das Testament des Wolter Colman aber zeigt, dass und wie Traditionsbewusstsein und Bewahrung des Alten im Mittelalter mit Modernisierung zusammengingen. Viele mittelalterliche Schatzkunstwerke wurden eingeschmolzen, um daraus neue Gegenstände zu schaffen, oder sie wurden einfach aus Not ‚versilbert'.[2] Indem man bestimmte Schatzkunstwerke aber bewahrte und veränderte, zoll-

[1] Bei dem Beitrag handelt es sich um die nur leicht überarbeitete Fassung eines Vortrags, der im Rahmen der Vortragsreihe zur Ausstellung „Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen" am 16.5.2012 in Münster gehalten wurde. ULRIKE SPENGLER-REFFKEN, Das Stift St. Martini zu Emmerich von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Bonner Historische Forschungen, Bd. 57), Siegburg 1997, S. 68, zitiert aus der Testaments-Urkunde Colmans vom 6.1.1388 in Düsseldorf (Landesarchiv NRW Abteilung Rheinland, Düsseldorf, E Stift U 367): *omnia vasa mea argentea et etiam deaurata et alia ornamenta aurea et argentea quecumque in cista mea existentia ... ad faciendum unum crucifixum deauratum habens ab uno latere ymaginem beate virginis Marie et ab alio ymaginem sancti Iohannis puberiori modo, quo fieri posset, supra capsa sancti Willibrordi ... ponendum*. Von einem Teil der Summe sei außerdem eine Monstranz anzufertigen. Die Bezeichnung des Willibrord-Reliquiars als *archa* findet sich zuerst in einem Eintrag im Privilegienbuch der Stadt Emmerich Anfang des 16. Jahrhunderts (ebd., S. 12f.); vorher ist in den Quellen von der *capsa*, *capsella* oder *casse* des heiligen Willibrord die Rede (ebd., S. 22f.). Zum Willibrord-Reliquiar siehe zuletzt Ausstellungskatalog Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, hg. v. Bistum Münster/Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL)/Westfälische Wilhelms-Universität, München 2012, S. 431, Kat.-Nr. 259 (Holger Kempkens). 2011 wurde in Kiel von Kirstin Mannhardt eine Dissertation zur Willibrord-Arche und der Tradition mittelalterlicher Bursenreliquiare begonnen.

[2] Siehe JOHANN MICHAEL FRITZ, Goldschmiedekunst der Gotik in Europa, München 1982, S. 22–29, zum Umarbeiten weltlicher in sakrale Objekte, Schaffung neuer aus dem Material der alten sowie zum Einschmelzen von Goldschmiedewerken als Kriegssteuer.

1
Willibrordarche (Emmerich, St. Martin): Vorderansicht (Foto: Stephan Kube).

te man ihnen besondere Wertschätzung. Reparaturen bezeugen eine fortgesetzte praktische Benutzung der Werke, aus der sich erst die Notwendigkeit der Bestandssicherung ergab.[3] Veränderungen oder Ergänzungen aber zeigen, wie im Fall des Willibrord-Reliquiars, dass die ursprüngliche Form nicht mehr als adäquat oder angemessen erschien. Sie wurde zeitgenössischen Bedürfnissen angepasst, eben weil sie bleibende Bedeutung für Emmerich und das Martinsstift hatte. Gerade solche überarbeiteten, ergänzten Werke bieten uns daher die Chance, nicht nur über ihre Entstehungszeit Aufschluss zu gewinnen, sondern darüber hinaus auch über spätere Phasen ihrer Benutzung. Gerade die Veränderungen sind aussagekräftig, denn sie zeigen, wie ein vorhandenes Werk interpretiert, umgedeutet oder zeitgenössischen theologischen Vorstellungen angepasst wurde. Sie machen uns darauf aufmerksam, dass ein künstlerisch gestalteter Gegenstand, selbst wenn er im Kern erhalten ist, von verschiedenen Zeiten unterschiedlich betrachtet und benutzt werden kann, dass er zudem durch seinen jeweiligen Kontext eine Veränderung seines Sinnes und Gehaltes erfährt.[4]

Das Willibrord-Reliquiar ist ein besonders gutes Beispiel für eine solche Betrachtung zeitlich und stilistisch heterogener mittelalterlicher Schatzkunstwerke. Denn das haus- oder bursenförmige Kernstück zitiert selbst bereits eine ältere, für die karolingische Zeit typische Reliquiarform und weist damit auf die Gründungszeit des Stiftes im 9. Jahrhundert zurück. Diese ältere Grundform kombiniert sie jedoch zugleich mit neuen, zeitgenössischen Motiven, indem das Oberteil der *capsa* nicht horizontal mit einem Firstkamm abschließt, sondern giebelförmig aufschwingt, und indem das Bildnis des Gekreuzigten das abstrakt-zeichenhafte Gemmenkreuz
2 ergänzt. Zudem sind am Willibrord-Reliquiar zwei Umarbeitungsphasen zu erkennen. In einer ersten wird, wie im Testament von Wolter Colman 1388 angewiesen, eine Kreuzigungsgruppe auf dem Giebel montiert. In einer zweiten im 15. Jahrhundert erhöht man das Reliquiar durch einen architektonisch gegliederten Sockel nochmals und deutet es zum Sinnbild der Himmelsstadt um. Im Folgenden werden diese drei Phasen, denen das Willibrord-Reliquiar seine heutige Gestalt verdankt, erörtert. Im Zentrum des Interesses steht dabei die Frage, wie der Reliquieninhalt durch die Formgebung des Reliquiars und dessen künstlerische Ergänzung jeweils neu inszeniert und umgedeutet wird.

2. Die sogenannte Willibrordarche – eine Fallstudie

Der Friesenmissionar und Bischof von Utrecht, Willibrord († 739), gilt seit dem frühen 15. Jahrhundert als Gründer der ersten Kirche in Emmerich.[5] Der Ort Emmerich wurde erstmals 828 als *villa Embrici* erwähnt. Die erste Kirche befand sich im Zentrum des alten Sied-

[3] Vgl. SABINE CZYMMEK, Tradition und Erneuerung – Aspekte des Historismus am Beispiel romanischen Inventariums in und aus Kölner Kirchen, in: Ausstellungskatalog Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 2, hg. v. Anton Legner, Köln 1985, S. 201–213, hier S. 203 f.

[4] Das Werk wird vom Betrachter auf seine Geschichte hin befragt, wird zum materiellen Geschichtszeugnis. Vgl. zu diesem Ansatz ARJUN APPADURAI, The social Life of Things. Commodities in cultural perspective, Cambridge 1986. Zu Goldschmiedewerken als offenes Kunstwerk bzw. Bricolage siehe BEATE FRICKE, Ecce Fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen, Paderborn 2007, hier S. 281–310; zur Neufassung oder Reframing eines älteren Reliquiars vgl. DIES., Reliquien und Reproduktion. Zur Präsentation der Passionsreliquien aus der Sainte-Chapelle (Paris) im *Reliquiario del Libretto* um 1501 (Florenz), in: Reproduktion, Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung, hg. v. Jörg Probst, Berlin 2011, S. 34–55.

[5] SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 11 f., zitiert eine Urkunde des Bischofs von Utrecht von 1414 (Landesarchiv NRW Abteilung Rheinland, Düsseldorf, E Stift U 540), die Willibrord als Beschenker und Konsekrator der (ersten) Stiftskirche St. Martin nennt: *nostra ecclesia, que una de primitivis nostris ac per sanctam Willibrordum Traiectem episcopum erecta, dotata et consecrata existit.* Das Privilegienbuch der Stadt Emmerich vom Anfang des 16. Jahrhunderts nennt Willibrord als *fundator* der Stiftskirche. Zur Geschichte des Stifts und dem romanischen Neubau ebd., S. 27–40 f.

2
Willibrordarche (Emmerich, St. Martin): Rückseite (Foto: Stephan Kube).

lungskerns, am Ort der heutigen Pfarrkirche St. Adelgundis, die wohl ursprünglich das Martinspatrozinium trug. Um 1040, in der Regierungszeit des Bischofs Bernold von Utrecht (1027–54), wurde das Kanonikerstift St. Martin von dieser Kirche, die nun einfache Pfarrkirche wurde, abgezogen und nördlich des alten Ortszentrums am Rheinufer wohl neu errichtet.[6] Das Martinspatrozinium wurde dabei von der alten auf die neue Kirche übertragen, offenbar auch der Reliquienschatz mitgeführt und wenig später neu präsentiert. Denn obgleich schriftliche Zeugnisse fehlen, lässt sich die bursenförmige Willibrord-*capsa* doch aufgrund technischer und stilistischer Merkmale in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts datieren.[7]

2.1. Adaptation einer älteren Reliquiarform als Altersnachweis

Das hochmittelalterliche, bursenförmige Kernstück der heutigen Willibrordarche ist 33 cm hoch und 48,7 cm breit. Der Eichenholzkern ist auf der Vorderseite mit getriebenem Goldblech sowie Zierbändern mit Edelsteinen und Goldfiligran beschlagen, auf der Rückseite durch eine Kupferplatte mit vergoldeter Zeichnung in Braunfirnis bedeckt. Laut umlaufender Inschrift auf der Rückseite des Reliquiars wurde die Willibrordarche für die Reliquien geschaffen, die der heilige Willibrord von Papst Sergius (687–701) in Rom erhalten und nach Emmerich gebracht habe: *HE SVNT RELIQUIAE QVAS SCS VVILLIBRORDVS ROME A PAPA SERGIO ACCEPIT ET EMBRIKI TRANSPORTAVIT.*[8] Offenbar wurde, um die Herkunft der Reliquien aus der Lebenszeit Willibrords zu verdeutlichen, die im 11. Jahrhundert bereits unüblich gewordene Bursen-Reliquiarform gewählt.[9]

Die sogenannten Bursenreliquiare des 8./9. Jahrhunderts sind meist hausförmig und weisen, wie die Willibrordarche, eine schmale querrechteckige Grundform im unteren Teil auf, über dem sie sich nach oben hin einschwingend verjüngen. Ihre Vorderseite ist in der Regel mit Edelsteinen verziert. Der Edelsteinschmuck kehrt auf der Vorderseite der Willibrordarche in dem umlaufenden Ornamentband wieder, dessen regelmäßiger Edelsteinbesatz jeweils von

[6] Zur Baugeschichte vgl. HELMUT FLINTROP, Der romanische Gründungsbau des St. Martinistiftes zu Emmerich und seine Veränderungen im 12. und 13. Jahrhundert, 2 Bde., Emmerich 1991; DERS., Die St. Martinikirche zu Emmerich. Ein Vorposten des Hochstiftes Utrecht (Clavis kunsthistorische monografieen, Bd. 10), Zutphen 1992.

[7] Aufgrund der Verwendung von Braunfirnis, der erstmals am Ambo Heinrichs II. (1002–1014) in Aachen vorkommt, schließt HERMANN SCHNITZLER, Die Willibrordarche, in: Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag, hg. v. Günter Bandmann/Peter Bloch, Düsseldorf 1962, S. 394–402, trotz der Bursenform auf eine Entstehung im 11. Jahrhundert. DIETRICH KÖTZSCHE, in: Ausstellungskatalog Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, Bd. 1, hg. v. Anton Legner, Köln 1972, S. 216f., Kat.-Nr. F 2, erkennt große Übereinstimmungen zwischen dem Filigran und den Edelsteinfassungen der Vorderseite der Archa mit jenen der von Gräfin Gertrud († 1077) nach dem Tod ihres Mannes Graf Liudolf von Braunschweig († 1038) dem Braunschweiger Dom gestifteten Kreuzen aus dem Welfenschatz in Cleveland (Museum of Art), vgl. http://clevelandart.org/collections/collection%20online.aspx?type=refresh&sliderpos=2&searchoption=1 (Link geprüft am: 22.9.2012).

[8] Transkription nach GERARD LEMMENS, Die Schatzkammer Emmerich. Die Kirchenschätze von St. Martini Emmerich und St. Vitus Hochfelten, Emmerich 1983, S. 40.

[9] Zum Typus des Bursenreliquiars vgl. JOSEPH BRAUN, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg 1940, S. 198–205; DERS., Bursareliquiar, in: Reallexikon 1954, S. 231–235. Ausstellungskatalog 799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, Bd. 2, hg. v. Christoph Stiegemann/Matthias Wemhoff, Mainz 1999, S. 528f. (VIII.16): Bursenreliquiar in Rottenburg um 700, S. 532f. (VIII.19): Bursenreliquiar in Metelen, 9./10. Jahrhundert. ANDREA SCHALLER, Heilige und ihre Reliquien. Formen ihrer Darstellung und Verehrung, in: Karolingische und ottonische Kunst (Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 1), hg. v. Bruno Reudenbach, München, 2009, S. 326–343, hier S. 330f., sowie S. 346–349 Nr. 113–117: Bursenreliquiar aus Enger 3. Viertel 8. Jahrhundert, Stephans-Bursa 1. Viertel 9. Jahrhundert, keilförmiges Reliquiar in Hildesheim 2. Hälfte 10. Jahrhundert, Willibrordarche. SUSANNE WITTEKIND, Zur Bedeutung von Reliquiaren in der frühmittelalterlichen Liturgie, in: Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft (8.–11. Jahrhundert)/Testo, immagine e rito nella società altomedievale (Atti del Convegno/Deutsch-italienische Forschungskonferenz/Conferenza di ricerca italo-tedesca Villa Vigoni – Menaggio 19.–23. September/settembre 2007), hg. v. Patrizia Carmassi/Christoph Winterer, S. 219–246, hier S. 237–239 (im Druck).

vier Perlen eingefasst wird, während die Flächen zwischen diesem mit Filigran geziert sind. Ebenfalls mit Edelsteinen gestaltet sind hier auch die vertikale und horizontale Achse, die zusammen ein Kreuz bilden, dessen Mitte ein farbiger Stein einnimmt. Die frühmittelalterlichen Bursenreliquiare haben jedoch im Gegensatz zur Willibrordarche stets einen geraden Giebelabschluss, der meist von einem Firstkamm mit wilden Tieren bekrönt wird – letztere haben einen abwehrend-apotropäischen Charakter.[10] Vielleicht ist die Auszeichnung der Mittelachse, die auf der Rückseite durch den Kreuzstamm hinter dem Gekreuzigten besonders betont wird, der Grund für die an der Willibrordarche verwandte aufsteigende Giebel-Variante. Vielleicht regten aber auch zeitgenössische Reliquiare mit Mikroarchitektur-Bekrönung dazu an, ähnlich dem um 1100 datierten Reliquienschrein, der sich ehemals im Berliner Schlossmuseum befand.[11]

Die Hausform des Reliquiars verweist auf den auch in der Kirchweihliturgie angesprochenen himmlischen Wohnort der Seelen der Heiligen, deren Reliquien in diesen Sammelreliquiaren enthalten sind. Eine der Schauseiten weist bei der Engerer Burse wie bei der Willibrordarche reichen Edelsteinschmuck auf – dieser spielt auf das mit Edelsteinen geschmückte himmlische Jerusalem an (nach Apk 21,12–23). In der Regel bilden die Edelsteine eine Kreuzform, zuweilen ein doppeltes Kreuz, das die Haupt- oder Schauseite ziert.[12] So zeigt die Engerer Reliquienburse (Berlin, Kunstgewerbemuseum, um 780?) auf der Vorderseite in Almandineinlagen ein doppeltes Kreuz, das durch Edelsteine und Gemmen gebildet wird.[13] In das 3
Reliquiar ist so das Zeichen Christi eingeschrieben um zu bezeichnen, dass es Christi Haus ist, in dem die Heiligen Aufnahme finden. Mit dem Kreuz wird immer der Opfertod Christi aufgerufen, durch den Edelsteinschmuck aber erscheint es als Siegeskreuz, als Zeichen der Überwindung des Todes durch Christus.

Die Rückseite des Engerer Reliquiars ist durch vergoldete Treibarbeiten verziert und vertikal in zwei Zonen gegliedert: in den unteren Arkaden ist die Halbfigur der Madonna mit dem Jesus-Kind zwischen zwei Heiligen zu erkennen, die sich ihr zuwenden und die durch das Buch in ihrer Hand als Apostel gedeutet werden können. Darüber auf der Dachschräge ist der segnende Christus frontal zwischen zwei ihn verehrenden Engeln als Himmelsherrscher dargestellt.[14] Damit werden auf dem Engerer Reliquiar zwei Zeitebenen unterschieden: Unten der menschgewordene Christus, dessen Lehre durch die Apostel bezeugt und verbreitet wird – oben der himmlische, ewige Schöpfergott und Richter zwischen Engeln. Sie werden einerseits 4

[10] So auch auf skandinavischen Reliquiaren des 12./13. Jahrhunderts, wie Merethe Skjelfjord Kristiansen/Universität Bergen in ihrem Vortrag „Relic Shrines in Norway in the 13th century" beim Forum Kunst des Mittelalters/Halberstadt am 23.9.2011 ausführte.

[11] Vgl. Foto Marburg, Negativnr. 193 016.

[12] Vgl. die Bursenreliquiare im Churer Domschatz (zu diesen siehe VICTOR H. ELBERN, Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter, Darmstadt 1988, S. 27 ff., Abb. 9–11), in Metelen, St. Cornelius und Cyprianus, Westfalen?, 9./10. Jahrhundert; vgl. STIEGEMANN/WEMHOFF (wie Anm. 9), Kat.-Nr. VIII.19 (Victor H. Elbern), oder die Stephansburse in Wien (Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer; vgl. ELBERN (wie Anm. 12), S. 43–4, 69–70); REUDENBACH (wie Anm. 9), S. 347, Kat.-Nr.114 (Andrea Schaller).

[13] ELBERN (wie Anm. 12), S. 27 f.; VICTOR H. ELBERN, Heilige, Dämonen und Magie an Reliquiaren des frühen Mittelalters, in: Ders., Fructus operis II Beiträge zur liturgischen Kunst des frühen Mittelalters, hg. v. Johann Michael Fritz, Regensburg 2003, S. 353–410, Tafel XV f.; REUDENBACH (wie Anm. 9), S. 346 f. Kat.-Nr. 113 (Andrea Schaller).

[14] Diesen Aspekt betont das Mumma-Reliquiar, das sechs Engel auf der Dachschräge als himmlische Thronwächter Christi versammelt; vgl. VICTOR H. ELBERN, Heilige, Dämonen und Magie an Reliquiaren des frühen Mittelalters, in: Santi e Demoni nell'*Alto* Medioevo Occidentale. Settimane di Studio del CISAM XXXVI (1988), Spoleto 1989, S. 951–980, hier S. 953 f., Reprint in: Fructus operis II (wie Anm. 13), S. 353–410, hier S. 355 f. (Tafel I). Die Burse aus St. Bonnet d'Avalouze zeigt Oranten zwischen Kreuzen, die als die Gott verehrenden Heiligen am himmlischen Thron interpretiert werden können; vgl. ELBERN (wie Anm. 12), S. 28, sowie DERS. (wie Anm. 13), Tafel XVII.

3
Engerer Reliquienburse um 780? (Berlin, Kunstgewerbemuseum): Vorderseite.

4
Engerer Reliquienburse (Berlin, Kunstgewerbemuseum): Rückseite.

kontrastiert, andererseits durch die Anordnung in einer Achse in einer zeitlich-räumlichen Ebene verbunden. Irdisches Leben und Wirken und himmlische Vollendung werden in Beziehung gesetzt. Durch das Material, hier vergoldetes Silber, wird der bloße Abbildcharakter betont, das Bildnis der Heiligen dadurch verfremdet. Zugleich aber werden die Heiligen als Bewohner des himmlischen Jerusalems ausgewiesen, denn der Goldglanz ihrer Gewänder ruft die Bekleidung der Heiligen bei der Auferstehung durch einen himmlischen, unverweslichen Glanzleib auf (1 Kor 15,35–44).

Im Gegensatz zum Engerer Reliquiar und anderen karolingischen Bursenreliquiaren wird auf der Schauseite der Willibrordarche das Edelsteinkreuz kombiniert mit Goldtreibarbeiten, die in Enger der Rückseite vorbehalten waren. Diese zeigen die vier Wesen, die in der Apokalypse den himmlischen Thron bewachen – ihnen beigegeben sind daher Sterne als Zeichen des Firmaments.[15] Da sie schon bei den Kirchenvätern den vier Evangelisten zugeordnet wurden, tragen sie hier zugleich Bücher: oben stehen Engel und Adler für Matthäus und Johannes, unten wohl versehentlich zwei Löwen, das heißt der Lukas-Stier fehlt hier. Diese Kombi-
1 nation von Kreuzesform und vier Evangelisten in den Eckfeldern ist seit dem 10. Jahrhundert als Schmuck von Evangeliardeckeln bekannt.[16]

Auf der Rückseite wird das Motiv der um das Kreuz gruppierten geflügelten Evangelistensymbole mit Büchern wiederholt, nun jedoch in Braunfirnis und korrekt mit dem Lukas-Stier.

[15] SCHNITZLER (wie Anm. 7), S. 396.

[16] Ebd., S. 397 f., führt als Beispiel den Helmarshausener Evangeliareinband um 1120 an (Trier, Domschatz); vgl. SUSANNE WITTEKIND (Hg.), Romanik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 2), München 2009, S. 231 f., Kat.-Nr. 29 (Andrea Worm). Siehe den Gauzelin-Evangeliardeckel (Nancy, Musée Historique Lorrain) Mitte 10. Jahrhundert. LOUIS GRODECKI, Die Zeit der Ottonen und Salier, München 1973, S. 276; MARIANNE BARRUCAND, Le Trésor de Saint-Gauzelin à la cathédrale de Nancy, in: Le pays lorrain: journal de la société d'apos (Histoire de la Lorraine et du Musée Lorrain, Bd. 63), Nancy 1982, S. 89–106, hier S. 95–100.

5
Willibrordarche (Emmerich, St. Martin):
Rückseite der Reliquiencapsa ohne Zusätze.

Braunfirnis, das heißt das Überziehen einer Kupferplatte mit Leinöl, das durch Einbrennen 5
bräunlich wird, in das dann eine Zeichnung eingeritzt und dann vergoldet wird, ist im 11. Jahrhundert eine neue Technik.[17] Ebenso findet die Darstellung des Gekreuzigten auf Schatzkunstwerken erst jetzt weite Verbreitung. Auf der Rückseite bildet der Gekreuzigte selbst anstelle des Gemmenkreuzes das Zentrum.[18] Auf ähnliche Weise wird diese doppelte Lesart des Kreuzes beim Bernwardkreuz aus St. Michael in Hildesheim (Hildesheim, Domschatz) um 1150
inszeniert:[19] Die Vorderseite zeigt ein reich mit Edelsteinen verziertes Krückenkreuz, das heißt 6
mit quadratisch verdickten Kreuzarmenden. In dessen Zentrum ist ein Kreuzpartikel unter Bergkristall platziert – vielleicht jene Reliquie, die Bischof Bernward von Kaiser Otto III. erhalten hatte. Die Rückseite des Kreuzes hingegen ist ‚nur' graviert; sie zeigt den Gekreuzigten, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Wird auf der Vorderseite jeweils die himmlische, endzeitliche Herrschaft Christi betont, so auf der Rückseite das Selbstopfer Christi. Hervorzuheben ist, dass der figürliche Schmuck hier jeweils auf der nachgeordneten, der Rückseite zu sehen ist. Auch wenn wir gewohnt sind, Bildern mehr Bedeutung und Wert als dem ornamentalen Schmuck beizumessen, ist dies im Hochmittelalter noch anders.

Die außen umlaufende Inschrift nennt Willibrord als Überbringer der enthaltenen, allerdings nicht näher bezeichneten Reliquien von Rom nach Emmerich. Der aus Northumbrien stammende Angelsachse Willibrord war in Rom von Papst Sergius 692 mit der Friesenmission beauftragt und 695 zum Erzbischof der Friesen geweiht worden; er war neben seiner Tätigkeit

[17] Vgl. oben Anm. 7.

[18] Der untere Kreuzesarm mit Bauch und Beinen Christi fehlt wahrscheinlich bereits seit dem Spätmittelalter; die Stabilisierung und Ergänzung des Reliquiars um einen Sockel scheint auf diese Beschädigung zu reagieren (vgl. unten). Eine vorgelegte Kupferplatte verdeckt heute die noch erhaltenen Flügel von Löwe und Stier; vgl. die Abbildung bei LEMMENS (wie Anm. 8), S. 43.

[19] Ausstellungskatalog Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim, hg. v. Michael Brandt, Regensburg 2001, S. 190f., Kat.-Nr. 4.24 (Ders./Christine Wulf).

6
Bernwardkreuz aus St. Michael, um 1150 (Hildesheim, Domschatz): Vorder- und Rückseite.

als Missionar auch Abt von Susteren und Echternach, wo er 739 starb.[20] Im Emmericher Martinsstift gehört sein Festtag (7.11.) allerdings erst 1385 zu den Hochfesten.[21] Der Beginn der Inschrift unten links wird vom Sockel verdeckt, der Name des Heiligen jedoch gut sichtbar an höchster Stelle im Giebel plaziert. Die Verbindung mit ihm und Papst Sergius authentifiziert die Echtheit der Reliquien, die im Innern des Reliquiars verborgen sind. Die altertümliche Erscheinung des Reliquiars unterstreicht das Alter der Reliquien, datiert das Reliquiar visuell in die Zeit Willibrords.[22] Einen vergleichbaren Fall bietet das Bercharius-Reliquiar in Montier-en-

[20] STEFAN SCHIPPERGES, Willibrord, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 9, München 1998, Sp. 213.

[21] SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 11, 44f.: der Willibrord-Tag erscheint in St. Martini erst 1385 neben den Herren- und Marienfesten und St. Martin als Hochfest; Patronin des Hochaltars ist Maria, Patron des Kryptenaltars Martin; beide zeigt auch das Stiftssiegel Mitte des 13. Jahrhunderts.

[22] Zu dieser Form künstlerischer Altersnachweise siehe BRUNO REUDENBACH, Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis. Grundzüge einer problematischen Gattung, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 4, hg. v. Wolfgang Kemp u. a., Berlin 2000, S. 1–36, hier S. 27. PETER CORNELIUS CLAUSSEN, Nikolaus von Verdun. Über Antiken- und Naturstudium am Dreikönigenschrein, in: Ausstellungskatalog Ornamenta ecclesiae, Bd. 2, hg. v. Anton Legner, Köln 1985, S. 447–456, hier S. 449f., zum Berchorius-Reliquiar. Auch beim hinsichtlich des Materials und Stils ähnlich heterogenen Fritzlarer Scheibenreliquiar (Fritzlar, Domschatz, um 1170–80) wird durch die Integration eines älteren Firstkammes aus dem 8. Jahrhundert an die Gründung des Klosters durch den hl. Bonifatius († 754) erinnert. Erhöht über Löwenpranken und einer Sockelzone zeigt es vorn eine Arkadenreihe mit den zwölf stehenden Aposteln in Beinschnitzerei, die von einem Bogenfeld mit einer Treibarbeit des von Engeln verehrten Pantokrators überfangen und von Grubenschmelzemails gerahmt wird; auf der Rückseite hingegen ist ein Rankenbaum in Braunfirnis zu sehen. Diese Kombination von Braunfirnis für die Rückseite und Treibarbeit für die Vorderseite erinnert an die Willibrordarche. Über durchbrochenen Palmetten wird am Scheibenreliquiar als Bekrönung ein Firstkamm mit Flechtwerk, Drachenköpfen und Mittelkreuz des 8. Jahrhunderts wiederverwendet. Das Reliquienverzeichnis der Bodenplatte ist heute durch Leder übernagelt. Vgl. THEODOR NIEDERQUELL, Die Inschriften der Stadt Fritzlar (Die deutschen Inschriften, Bd. 14), München 1974, S. 4; Ausstellungskatalog Die Zeit der Staufer, Bd. 1,

Der, das um 1200 entstanden ist, aber während der Französischen Revolution eingeschmolzen wurde. Hier wurde das berühmte spätantike Elfenbeindiptychen der Symmachi und Nicomachi mit heidnischen Opferdarstellungen für die Türen des Reliquiars verwandt. Die Inschrift *HIIS TABULIS HOC DITAT OP(us) BOCHARDI(us) ILLI QVAS PEGRINANTI TERRA BEATA DEDIT* – Dies Werk bereichert Bercharius mit diesen Tafeln, die das gesegnete Land jenem Pilger gab – verbindet die Herkunft der Elfenbeintafeln mit denen der Reliquien, die der heilige Klostergründer Bercharius († 675) aus dem Heiligen Land ins Kloster brachte, ohne jedoch die Reliquien, ähnlich wie im Fall der Willibrordarche, selbst im einzelnen zu nennen.

Häufig wurde an Reliquiaren der Reliquieninhalt auf der Sockelplatte namentlich aufgeführt, so zum Beispiel am Mindener Petrusschrein (um 1070) oder am keilförmigen Reliquiar des 10. Jahrhunderts in Hildesheim, ebenso wie am Fritzlarer Scheibenreliquiar (um 1170–80).[23] In Emmerich jedoch gibt erst eine Tagebuchnotiz des Dechanten Schilder 1543 Auskunft über eine Öffnung des Reliquiars, anlässlich derer er eine Hostie darin erwähnt, die der hl. Willibrord geweiht haben soll.[24] Auch das Visitationsprotokoll von 1611 nennt diese von Willibrord geweihte Hostie, die allerdings von Erzbischof Sasbold Vosmeer von Utrecht bei dieser Gelegenheit verzehrt worden sei. Neben einer Vielzahl von Textilstücken, Knochenpartikeln und Zähnen von Heiligen werden darüber hinaus Reliquien der Heiligen Stephanus, Andreas und Petrus genannt sowie Passionsreliquien (Kreuzpartikel, Stücke vom Kleid Christi, der Geißelsäule und dem Grab Christi), sodann Partikel vom Haar Mariens, der Virga (Stock) Mose sowie von den Heiligen Vitus, Nikostratus, Georgius und Pankratius, Scholastika und Gertrud. Die bei einer Öffnung der Willibrordarche 1950 entnommenen Gewebestücke stammen laut Untersuchungsergebnissen von 1977 aus dem 5.–14. Jahrhundert.[25] Die älteren Textilien und Reliquienbestände könnten daher bei der Herstellung der Willibrordarche in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in diese gelangt sein. Doch war zu dieser Zeit nicht der konkrete Reliquieninhalt das Entscheidende, sondern die über den hl. Willibrord historisch autorisierte Herkunft der (großenteils namenlosen) Reliquienpartikel, so dass man auf deren Nennung verzichten konnte. Weitere Reliquien mögen im Zuge der Umarbeitung der Lade aufgrund der Stiftung Colmans 1388 hinzugekommen sein.

hg. v. Reiner Haussherr, Stuttgart 1977, S. 440ff., Kat.-Nr. 571 (Dietrich Kötzsche); ANTON LEGNER, Romanische Kunst in Deutschland, 2. Aufl. München 1996, Nr. 352f.; BERTHOLD HINZ, Dom St. Peter zu Fritzlar. Stift, Kloster und Domschatz, Kassel 2002, S. 49.

[23] Das Petrusreliquiar in Minden (Domschatz, Inv.-Nr. DS 65) weist mit seiner altertümlichen Form sowie durch die Verwendung älterer Emails auf der Vorderseite möglicherweise auf ein älteres, beim Dombrand 1062 zerstörtes Reliquiar zurück. Anders als die Vorderseite mit ihrer Edelsteinzier ist die Rückseite mit einer Treibarbeit mit Petri Kreuzigung und herabstoßender Taube des Hl. Geistes zwischen den zwölf Aposteln auf dem Dach geschmückt; die Inschrift der Schmalseite lautet: *CONDITVR/HIC SVBTVS P/ETRI LE/[CTI/SSI]MA VIRT(us)* – Hier ist die vortreffliche Heilkraft des Petrus verwahrt; auf der Unterseite wird der weitere Reliquieninhalt aufgelistet: *[HIC LEGVNTVR NOMI]NA S(an)C(t)ORVM Q(VO/R]VM RELIQUVUIE HIC INTVS HEBENTUR DE SEPULCHRO DOMINI DE SANGUINE DOMINI, DE S: PANCRATIO De VESTIMENTO MARIE DE S. SIGISMUNDO de corpore s. VITI de S. Petro et S. Andrea de S. Mauritio et sociis eius de S. Y..to et S. gorgonio de S. Laurentio*; vgl. WITTEKIND (wie Anm. 16), S. 370f. Kat.-Nr. 142 (Dies.); Die Inschriften nach Anna Beatrix Chadour-Sampson, Der Domschatz, in: Stadt Minden, Teil 2 Altstadt, Teil 1 Der Dombezirk, Teilband 1 (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Bd. 50/2.1.1), Essen 2000, S. 897–1135, hier S. 996ff., Nr. 75. Zur Reliquieninschrift des keilförmigen Reliquiars vgl. SCHALLER (wie Anm. 9), S. 348, Nr. 116 sowie www.inschriften.net/zeige/suche/suchergebnis/treffer/nr/di058-0003.html#content: (Link geprüft am: 9.10.12) **RELIQ(VIAE) S(ANCTAE) MARIAE/S(AN)C(TORVM)[a] COSME/DAMIANI//S(ANCTI) CANCII M(ARTYRIS)/S(AN)C(T)I ANSBETTI[b] EP(ISCOP)I/S(ANCTI) PANCRATII M(ARTY)R(IS) *EVSTACHIV(S)*.

[24] SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 20, 22; Pfarrarchiv St. Martini Emmerich, Visitationsprotokoll, B I 7, fol. 1r.

[25] SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 21; GERHARD LEMMENS, Kunstschätze aus St. Martini Emmerich, 1977, S. 29–31, Nr. 2 mit Abbildung S. 8f.

Die Willibrordarche als Ganze wird durch die Verbindung der enthaltenen Reliquien mit dem Friesenmissionar Willibrord zu einer Art Sekundärreliquie dieses Heiligen. Zugleich ist sie ein visueller Beleg für das hohe Alter und daraus folgend für den Rang des Konvents.[26] Kunstwerke und ihre stilistischen, motivischen oder Form-Merkmale werden hier als Zeitindikatoren eingesetzt. Voraussetzung dafür ist die Unterscheidung zwischen einem aktuellen Zeitstil und dem Stil vergangener Epochen – und damit eine frühe Form kunsthistorischen Wissens.[27]

2.2. Die praktische Nutzung der Willibrordarche: Schwören auf Christus

Die spätmittelalterlichen Ergänzungen der Willibrordarche rahmen oder inszenieren diese neu. Dies geschieht in zwei Phasen, einer ersten 1388 auf Initiative des Kanonikus Colman, einer zweiten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wolter Colman war nicht nur Kanoniker von St. Martini in Emmerich, sondern zugleich kaiserlicher und päpstlicher Notar; dem Avignoneser (Gegen-)Papst Clemens VII. (1378–1394) verdankt er das Kanonikat an St. Salvator in Utrecht, einer Gründung Willibrords (724).[28] Seine hohe politische Stellung und Parteinahme für Clemens VII. hebt Colman aus der Emmericher Kanonikerschaft heraus, ebenso wie seine testamentarische Stiftung der Kreuzigungsgruppe – auch wenn er nicht als deren Stifter an der Willibrordarche selbst inschriftlich erinnert wird. Offenbar hatte Colman nicht nur das nötige Vermögen für diesen kostspieligen Auftrag, sondern erhielt, obwohl einfacher Kanoniker und nicht in leitender Position im Stift als Propst oder Dekan tätig, die Erlaubnis, das alte Reliquiar umgestalten zu lassen.

Aus dem Umstand, dass Colman in seinem Testament eine möglicherweise übrigbleibende Summe für Reparaturen der Willibrordarche zu nutzen bestimmt, weist darauf hin, dass solche Beschädigungen am Reliquiar bereits vorlagen und künftig zu gewärtigen waren. Zu vermuten ist daher, dass die Willibrordarche über ihren Einsatz als Altarzier an hohen Festtagen hinaus verwendet wurde und daher größeren Belastungen und Beschädigungen ausgesetzt war. 1372 und 1394 diente sie nachweislich beim Eid des klevischen Landesherrn, die stiftischen und städtischen Privilegien Emmerichs zu achten, als Schwurlade.[29] Der Graf legte seine Hand auf *sent Willibrordus casse* und schwor auf das heilige Sakrament und die zehn Heiligen darin. Unsicher ist jedoch, ob die Willibrordarche schon früher bei Eidesleistungen eingesetzt wurde. Geistliche leisteten einen Eid in der Regel auf die Evangelien als Verkörperung des Christus-Logos. Doch für Laien ist vom 9.–13. Jahrhundertder Reliquieneid üblich.[30] Daher könn-

[26] Zur Rolle von Erinnerungsstücken, Kopien und Memorialbildern für das Selbstverständnis und Selbstdarstellung kirchlicher Institutionen im 12. Jahrhundertsiehe STEPHAN ALBRECHT, Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis, Berlin 2003, S. 14–16.

[27] Vgl. STEPHAN HOPPE, Die Antike des Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofs um 1435, in: Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter, hg. v. Dietrich Boschung/Susanne Wittekind (ZAKMIRA, Bd. 6), Wiesbaden 2008, S. 351–394.

[28] SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 330 zu Colman, S. 74 zum Verhältnis des Stifts zu den Päpsten: Clemens VII. konnte seine Provisionsvorschläge in Emmerich nicht durchsetzen, von Bonifaz IX. hingegen erhielt das Martinistift 1380 einen Ablass.

[29] Zur Bedeutung des Eides für die Ausbildung der Stadtgemeinden vgl. PAOLO PRODI, Das Sakrament der Herrschaft. Der politische Eid in der Verfassungsgeschichte des Okzidents (Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient, Bd. 11), Berlin 1997, S. 130–132, 157f.; SPENGLER-REFFGEN, (wie Anm. 1), S. 22 mit Zitat der Urkunden, hier jene von 1394: *onse hant gehalden hebben up sunte Willibrordus casse tot Embrick ind hebben myt gestaefden eden then heyligen geswaren up det heylige sacrament, dat dair inne beslaten is*; Landesarchiv NRW Abteilung Rheinland, Düsseldorf, Hss. A III 13, fol. 9v.

[30] Vgl. PHILIPP HOFMEISTER, Die christlichen Eidesformen. Eine liturgie- und rechtsgeschichtliche Untersuchung, München 1957, zum Evangelieneid S. 14f., 36f., zum Reliquieneid S. 43, zum Kreuzeseid S. 62, 65. LOTHAR KOLMER, Promissorische Eide im Mittelalter (Regensburger historische Forschungen, Bd. 12), Lassleben 1989, zu Amtseiden S. 109–117, zu Evange-

te die Willibrordarche bereits 1233 anlässlich der Stadtrechtsverleihung an Emmerich durch Graf Otto von Geldern wie bei deren späteren Bestätigungen zum Einsatz gekommen sein.[31] Durch die geweihte Hostie im Innern war Christus im Reliquiar gegenwärtig, durch die Reliquien waren es ebenso die Heiligen.[32] Gemeinsam fungierten sie als Zeugen des Schwurs und als Garanten der Wahrhaftigkeit der Aussage des Schwörenden. Stärker als weltliche Druckmittel verpflichteten sie ihn auf die Einhaltung des beeideten Vertrages, denn im Falle des Eidbruchs oder des Meineides drohten himmlische Strafen. Im äußeren Schmuck der Willibrordarche ist Gott zudem bildlich präsent, so im Gemmenkreuz *(crux gemmata)* der Vorderseite, die von den vier Wesen umgeben wird, auf der Rückseite in Gestalt des gekreuzigten Christus.

Die Benutzung der Willibrordarche im 13./14. Jahrhundert als Schwurlade könnte einerseits jene Beschädigungen verursacht haben, die Colman 1388 mit seiner Stiftung zu beheben sucht – so das Fehlen des Kreuzesschaftes auf der Rückseite des Reliquiars. Andererseits ist in der prominenten, öffentlichen Nutzung der Willibrordarche der Grund dafür zu sehen, dass gerade sie aufwendig modernisiert wird. Dass die Kreuzigungsdarstellung 1388 bereits beschädigt war, würde die Wiederholung dieses Themas als Bekrönung des Reliquiars erklären. Denn zum einen trat im 14. Jahrhundert neben den Evangelien- und Reliquieneid zunehmend der Eid auf das Kreuz bzw. auf das Bildnis des Gekreuzigten.[33] Zum anderen war an der Willibrordarche gerade das im Kontext der Eidesleistung zentrale Bildnis des Gekreuzigten beschädigt, die Rückseite ohnehin weniger prächtig geziert als die Vorderseite mit ihrem Edelsteinschmuck, auf der jedoch das Gemmenkreuz nur zeichenhaft an den Gekreuzigten erinnerte. So legt die Verwendung der Willibrordarche im Eidkontext die Bekrönung der mit Edelsteinen geschmückten Schauseite durch ein Bildnis des Gekreuzigten, wie es Colman 1388 testamentarisch bestimmte, nahe.

Das Kruzifix wird in der Achse des Gemmenkreuzes, erhöht über einem Postament im Zentrum, platziert. Die trauernden Figuren von Maria und Johannes stehen auf ähnlichen Postamenten an den äußeren Ecken des Giebels, gleichsam anstelle von Fialtürmchen. Obwohl die Befestigung der Figurensockel das feine Goldfiligran des Ornamentrahmens unterbricht, wirkt die Komposition doch harmonisch: Die Statuetten nehmen den Schwung der Dachschrägen auf und verleihen dem breit gelagerten Reliquiar einen neuen schlanken Höhenzug. Anders gesagt, das Reliquiar wird zum Sockel des Giebels, der sich in einen Kalvarienberg wandelt, auf dem Maria und Johannes unter dem Kreuz Christi dessen Tod betrauern.

Maria ist streng in den Umriss ihres Mantels eingefasst, sie steht sehr aufrecht, hält den Schleier straff in ihren gefalteten Händen zusammen. Unterhalb ihrer Arme fällt der Mantel

lieneiden bei Geistlichen S. 120, 144f., 238f., zu Reliquieneiden der Herrscher S. 155; SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 165, zur Eidesleistung der Emmericher Pröpste beim Amtsantritt.

[31] Zum beeideten Vertrag von 1233, der jedoch die Willibrordarche nicht erwähnt, siehe SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 52–54.

[32] Dass hier eine geweihte Hostie zusammen mit Reliquien im Reliquiar eingeschlossen wurde, kann in Analogie zu dem seit karolingischer Zeit üblichen Kirchweihritus (Ordo 42) geschehen sein; diesem zufolge wurde bei der Altarweihe zusammen mit den Reliquien auch eine geweihte Hostie im Altarsepulcrum verschlossen; vgl. MICHEL ANDRIEU, Les Ordines Romani du haut moyen âge, Bd. 4: Les textes Ordines XXXV–XLIX (Spicilegium sacrum lovaniense, Bd. 28), Louvain 1956, hier Ordo XLII: Erläuterungen S. 353–394, kritische Textedition S. 397–402.

[33] Frühe Beispiele dafür sind spanische Rechtshandschriften, fueros wie Bruderschaftsstatuten, des 12. und 13. Jahrhunderts; vgl. SOLDEDAD DE SILVA Y VERÁSTEGUI, El tema de la crucifixión en los manuscritos jurídicos medievales, in: Revista virtual de la fundación universitaria española, Cuadernos de arte e iconografía, Tomo II, S. 3, o.O. 1989; http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0320.html (Link geprüft am: 18.9.2012). Zu Kreuzigungsminiaturen als Eidbildern in Kölner Eidbüchern um/nach 1400 vgl. JOHANNA C. GUMMLICH-WAGNER, Bildproduktion und Kontemplation. Ein Überblick über die Kölner Buchmalerei in der Gotik, Weimar 2003, S. 155–184.

7
Willibrordarche (Emmerich, St. Martin): Kreuzigungsgruppe von 1388.

stark bewegt in mehrfach geschichteten, blattartigen Gewandumschlägen und verschatteten Faltentüten herab und bringt so die innere Bewegung Mariens zum Ausdruck. Bei der ähnlich komponierten Gestalt des Johannes bricht der eng um den Körper geraffte Mantel nur unter seinen Händen zu einer kleinen Faltenkaskade auf. Seine innere Erregung zeigt sich eher in seinem wild lockigen Haar, das sein Gesicht umrahmt. Die beiden vollplastischen Figuren sind künstlerisch sehr qualitätsvoll gearbeitet und auf Vorderansicht hin konzipiert.

Der im Verhältnis größere Kruzifix wirkt durch die gerade zur Seite gestreckten Arme, das längliche Antlitz mit dem streng gescheitelten, strähnig auf die Schulter fallenden Haar sowie durch den frontal ausgerichteten gelängten Oberkörper mit stark markiertem Rippenbogen und insgesamt gerader Körperausrichtung ihnen gegenüber altertümlich. Dies gilt auch für das Kreuz selbst, das im Gegensatz zu den zeitgenössischen Goldschmiedekreuzen mit vegetabil gestalteten Balkenenden und reicher Zier sehr schlicht ist. Diesen modernen Typus vertritt beispielsweise das Reliquienkreuz aus Kloster Liebenau bei Worms (Freiburg, Augustinermuseum, Wien, 1342–46).[34] Wie bei der Bekrönung der Willibrordarche stehen auch hier Maria und Johannes auf Postamenten, die jedoch den Armen des Kreuzes, das als Lebensbaum gestaltet ist, entwachsen. Die altertümliche Gestalt des Kruzifix wie die schlichte Form seines Kreuzes auf der Willibrordarche könnte, zusammen mit dem als Schriftstück schräg angenagelten Kreuzestitulus, an die historische Kreuzigung Jesu erinnern. Dazu passt jedoch nicht die Platzierung des Kreuzes und der begleitenden Figuren auf Postamenten. Es könnte sein, dass das Kruzifix der Willibrordarche ein älteres, damals im Schatz oder der Kirche St. Martin in Emme-

8

[34] FRITZ (wie Anm. 2), S. 182f. (Nr. IX).

8
Reliquienkreuz aus Kloster Liebenau bei Worms, Wien, 1342–46 (Freiburg, Augustinermuseum).

9
Kalvarienberg, gestiftet von Propst Petrus van der Meer, um 1430 (Emmerich, St. Martin) (Foto: Stephan Kube).

rich bewahrtes und verehrtes (Triumph-)Kreuz aufruft.[35] Dieselbe schlichte Kreuzesform wird auch bei dem Kalvarienberg wieder aufgenommen, der wenig später um 1420–30 für St. Martin in Emmerich angefertigt und von Propst Petrus van der Meer (1424–1436) gestiftet wird.[36] Die Figuren sind hier durch ihre größere Nähe und Wendung zum Kruzifixus emotional stärker aufgeladen. Obwohl der Golgatha-Hügel am Kalvarienberg durch Erdschollen und Gebeine gekennzeichnet ist, wird dieser scheinbar realistische Ortshinweis durch die im Medaillon unter Bergkristall eingefügten Reliquien des hl. Stephanus gebrochen (das Reliquienkreuz ist jünger); auch der über einem Postament erhobene Kruzifix stört eine historische Vergegen- 9

[35] Das Vorbild kann nicht das sogenannte Lucca-Kreuz vom Kreuzaltar der Krypta des Martinistiftes sein, denn dieses zeigt eine bekleidete Christusfigur im Vier-Nagel-Typus, das Kreuz ist mit Kupfer beschlagen, das umlaufende Band ornamentiert, am Schnittpunkt der Kreuzbalken springen Zacken sternförmig hervor; vgl. LEMMENS (wie Anm. 25), S. 50–53 (E 3). Vielleicht aber hatte das spätgotische Triumphkreuz, das 1944 weitgehend zerstört wurde, einen romanischen Vorgänger; vgl. zum spätgotischen Triumphkreuz ebd., S. 25, 42, Nr. 22, Abb. 56.

[36] Zum Emmericher Kalvarienberg vgl. FRITZ (wie Anm. 2), Nr. 432 (S. 246); LEMMENS (wie Anm. 25), S. 58–61 (E 6); Goldene Pracht (wie Anm. 1), S. 235 f., Kat.-Nr. 91 (Reinhard Karrenbrock); zu Petrus de Mera vgl. SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 79 f., 308 f.: Doktor beider Rechte, 1415 Teilnehmer am Konstanzer Konzil als Gesandter des Utrechter Bischofs, 1432–36 am Konzil von Basel als Prokurator des Utrechter Bischofs Rudolf. Die Wappenschilde am Fuß erinnern an den Rückkauf des vom Herzog Wilhelm von Geldern 1543 beschlagnahmten Kalvarienbergs durch die Mutter des Propstes Theodericus von Loe, Alberga von Hönnepel, indem sie beider Wappen zeigen.

10
Hostienmonstranz aus der Abtei Herkenrode, 1286 (Hasselt, Het Stadsmus).

wärtigung des Kreuzigungsgeschehens, ebenso wie der Goldglanz der Figuren verfremdend und distanzierend wirkt.[37]

Die Bekrönung des Willibrord-Reliquiars mit einer Kreuzigung entspricht der zeitgenössischen Schmuckpraxis für Monstranzen und Hostienziborien. Ein frühes Beispiel ist die Hostienmonstranz aus der Abtei Herkenrode von 1286 (Het Stadmus/Hasselt).[38] Über einem sechseckigen Fuß sowie einem von Fensterkranz und Nodus unterbrochenen, sechseckigen Schaft erhebt sich als Schauraum für die Hostie eine sechseckige Kapelle, deren Wände in durchfensterte Arkaden aufgelöst sind. Die Ecken werden durch Fialtürmchen über den Strebepfeilern betont. Die Dachpyramide darüber gipfelt in einem Nodus und Blütenkranz, aus dem das vegetabile Kreuz mit knospenden Enden hervorgeht, seitlich abzweigend zwei Äste, auf deren konsolartigen Enden Maria und Johannes zum Gekreuzigten gewandt unter den Kreuzarmen stehen. Während der bildliche Verweis auf die Kreuzigung und das *corpus christi* bei Hostienbehältern naheliegt, gilt dies nicht so selbstverständlich für Reliquiare. Einen ähnlichen Aufbau zeigt jedoch die Kapselmonstranz, welche die Essener Äbtissin Elisabeth von Nassau 1385 stiftete.[39] Sie enthält den beigefügten Pergament-*cedulae* zufolge Passionsreliquien Christi: einen Blutstropfen, bewahrt in einem Döschen (*de sanguine xpi*), ein Kreuzpartikel, befestigt an dem Holzkreuz (*de cruce xpi*), sowie die Dornreliquie (*spina de corona*) in einer Halterung präsentiert. Auch ergibt sich sogleich ein sinnvoller Bezug zwischen den enthaltenen Reliquien und der Kreuzigungsszene.[40]

Auf der Willibrordarche erscheint die Kreuzigungsgruppe insofern auf den Reliquieninhalt bezogen, als mit dem *corpus christi* der Opferleib Christi in gewandelter Gestalt in ihr vorhanden ist. Die Figurengruppe ergänzt den im Innern des Reliquiars geborgenen und daher für den Betrachter unsichtbaren Leib Christi, der in den urkundlich bezeugten Eideshandlungen stets noch vor den Heiligen an erster Stelle erwähnt wird, durch das Bild der Kreuzigung. Die plastische Darstellung verleiht seinem Körper dabei eine besondere Präsenz. Die konservative zitathafte Formgebung lässt ihn als ‚Bild' erscheinen. Maria und Johannes stellen hingegen die innere Anteilnahme am Leiden des Gottessohnes (*compassio*) dem Betrachter vor Augen, fordern ihn zum Bedenken der Größe des Selbstopfers Christi auf.[41]

Durch die Hinzufügung der Kreuzigungsgruppe verschiebt sich der Akzent vom Reliquiar als Zeichen der (endzeitlichen) Herrschaft Gottes einerseits hin zur Betrachtung des Leidens und des Opfertodes Christi, andererseits zur Verehrung des im Reliquiar verborgenen *corpus christi*. Das dreidimensionale Reliquiar, mit seiner technisch reizvoll unterschiedenen und doch thematisch verwandten Vorder- und Rückseite, angelegt auf eine allseitige Betrachtung, wird in ein zweidimensionales Schaubild umgedeutet. Durch die Ausrichtung der Kreuzigungsgruppe wird es allein auf eine frontale Ansicht hin konzipiert, die Rückseiten der Figuren sind kaum

[37] REUDENBACH (wie Anm. 22), S. 7–12.

[38] Zur Eucharistieverehrung und Ausbildung von Monstranzen vgl. immer noch PETER BROWE, Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, München 1933, hier S. 83, zur Erhebung des Fronleichnamsfestes durch Papst Urban VI. 1389 zum Hochfest wie Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Mariae Himmelfahrt, S. 98–102, zur Monstranz als Hostien-Schaugefäß. Zur Monstranz aus dem Nonnenkonvent Herkenrode siehe Goldene Pracht (wie Anm. 1), S. 337 f., Kat.-Nr. 177 (Holger Kempkens).

[39] Ausstellungskatalog Gold vor Schwarz. Der Essener Domschatz auf Zollverein, hg. v. Birgitta Falk, Essen 2008, S. 120, Kat.-Nr. 43 (Sonja Hermann).

[40] HARTMUT KÜHNE, Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum, Berlin 2000, S. 515–518, setzt die Heiltumsweisungen von Reliquien in Beziehung zur Hostienelevation und -Präsentation in Monstranzen seit Ende des 13. Jahrhunderts.

[41] SCHNITZLER (wie Anm. 7), S. 401, merkt bereits diese Umwandlung der Reliquienburse in einen Kalvarienberg bzw. in ein Andachtsbild an.

11
Kapselmonstranz mit Passionsreliquien, gestiftet von Äbtissin Elisabeth von Nassau 1385 (Essen, Domschatz).

bearbeitet. Die Kreuzigungsszene in Braunfirnis verliert mit der Übertragung ihres Bildthemas auf die Vorderseite an Bedeutung. Auch die Reliquieninschrift, die nun von der Befestigung der Statuetten und des Kreuzes überschnitten wird, ist entwertet. An die Stelle des inschriftlichen Rückbezugs auf Willibrord als Überbringer der Reliquien und als verehrter Gründer tritt die Schaustellung des altertümlichen symbolischen Reliquiarschmucks mit Edelsteinkreuz und Goldtreibarbeiten. Diese Merkmale selbst werden zum Altersnachweis der Willibrordarche. Die zeichenhafte Vergegenwärtigung des den Tod überwindenden Christus ergänzt die Wiedergabe seines Kreuzesopfers. Diese Kreuzestheologie, die sich bereits in der Gestaltung der Rückseite der Willibrordarche ankündigte, ist auf der Vorderseite des Reliquiars nun durch Superposition hervorgehoben. In der vertikalen Achse wird damit zugleich eine historische Entwicklung von Formen und Konzepten des Reliquienschmucks vorgeführt. Mit ihr geht eine

neue, zeitspezifische Gewichtung theologischer Kreuzeskonzepte einher. Die Darstellung des Gekreuzigten verweist Ende des 14. Jahrhunderts – bedenkt man die zeitgenössische Bekrönung insbesondere von Hostienziborien und Monstranzen sowie diesen nachgebildeten Passionsreliquiaren durch den Kruzifixus –, auf die Rolle des Reliquiars als Behältnis für den sakramentalen Leib Christi (*corpus christi*). Mit der Kreuzigung als Bekrönung der Willibrordarche wird damit einerseits auf die eigene, ältere Gestaltung (der Rückseite) zurückgegriffen und diese bildlich präsent gehalten. Andererseits ist der unsichtbare Inhalt des Reliquiars, die geweihte Hostie als sakramentales *corpus christi*, in seiner historischen Gestalt bildlich aufgerufen.

Angesichts der Bedeutung, die bei der Schaffung des Reliquiars im 11. Jahrhundert der Autorisierung der Reliquien als Gaben des verehrten Missionsbischofs Willibrord zuteil wurde, erstaunt es, dass der Heilige infolge der Ergänzung der Kreuzigungsgruppe (gemäß dem Auftrag Wolter Colmans) 1388 so sehr in den Hintergrund tritt. Man hätte eher erwarten können, dass Colman, der Stiftsherr in Emmerich und Utrecht und damit an zwei Orten war, die sich auf Willibrord als Patron beriefen, die Ergänzung des Reliquiars zu einer Hervorhebung des gemeinsamen Heiligen nutzt. So hätte man die historische, enge Verbindung Emmerichs mit dem Bischof von Utrecht zum Ausdruck bringen können. Die Pröpste von St. Martini gehörten als Archidiakone des Bistums Utrecht zum Generalkapitel, das den Bischof wählte. Darüber hinaus hatten im 14. Jahrhundert zahlreiche Emmericher Kanoniker wie Colman zugleich ein Kanonikat in Utrecht inne.[42] Doch anders als in Hildesheim, wo in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein Hostienteller vom Ende des 12. Jahrhunderts als Patene des heiligen Bernward verehrt und als Sekundärreliquie in einem Ostensorium (Cleveland, Museum of Art)[43] ausgestellt wird, tritt in Emmerich durch die neue Rahmung des Willibrordreliquiars gerade nicht der Ortsheilige, sondern die Kreuzes- und Fronleichnamsverehrung in den Vordergrund. Mit der Vorderseite des Reliquiars werden gerade diejenigen Elemente betont, die an karolingische Bursenreliquiare erinnern und damit ein hohes Alter des Reliquiars evozieren. So werden alte und neue Formen der Reliquiargestaltung miteinander kontrastiert, in ihnen zugleich verschiedene theologische Kreuzesinterpretationen reflektiert.

2.3. *Corpus Christi*-Verehrung und Eschatologie

Zu einem späteren Zeitpunkt wurde der Schmuck der Willibrordarche noch einmal ergänzt. Bisher geben die Schriftquellen keinen Anhaltspunkt, wann dies geschah, doch lassen sich die hinzugefügten Elemente – der architektonisch gegliederte Sockel mit zwei Türmchen hinten sowie drei Engeln vorn als Stützen – durch Vergleich von Typus und Stilelementen in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts verorten. Die ergänzte Sockelzone erhöht das alte Reliquiar noch einmal. Die als Sockelstützen dienenden Engel bringen es gleichsam zum Schweben, sie scheinen lediglich vor dem Sockel zu knien und das Reliquiar nicht kraft ihrer Hände zu tragen. Die Präsenz der Engel an der äußeren Zone des Reliquiars hebt dieses in eine himmlische Sphäre. 12

[42] SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 78f. ERWIN GATZ, Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches: ein biographisches Lexikon, Bd. 1: 1198–1448, 820–834 Utrechter Bischöfe, Berlin 2001, hier S. 831f. (Alois Schröer/Jan van Herwaarden) zu Floris von Weveling, von 1364–1378 Bischof von Münster, der sich, 1378 von Urban VI. zum Bischof von Utrecht ernannt, 1379 gegen den von Clemens VII. ernannten Bischof Reinhold von Vianden durchsetzen konnte, die Predigttätigkeit Gert Grotes in der Diözese ebenso unterstützte wie die Gründung der Windesheimer Kongregation (regulierter Augustinerchorherren) und bis zu seinem Tod 1393 als Bischof von Utrecht wirkte.

[43] Ausstellungskatalog Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Bd. 2, Mainz 1993, hg. v. Michael Brandt/Arne Eggebrecht, S. 630–632, IX–28 (Michael Brandt). www.learn.columbia.edu/treasuresofheaven/relics/Ostensorium-with-Paten-of-St-Bernward.php. (Link geprüft am: 6.10.12).

12
Sockel der Willibrordarche, 1458–1475 (Emmerich, St. Martin): Engel mit Wappenschilden der Dornenkrone und fünf Wunden Christi sowie mit einem Spruchband.

Der neue rechteckige Sockel ist einfach gestuft. Die Schauseite sowie die Schmalseiten sind vergoldet und reicher geziert als die schlichte, silberne Rückseite. Die höhere untere Zone wird vorn und an den Seiten durch vierbahnige Maßwerkfenster gegliedert, deren zwei Doppelarkaden jeweils von einem Rundbogen überfangen werden. Zwischen ihnen steht vor der Wand jeweils eine kleine Heiligenfigur über einer Konsole. Ein vorkragendes Sockelband fasst diese Zone unten zusammen, ein umlaufendes Gebälk mit breiten Zinnen darüber schließt sie nach oben hin ab.

Architektonisch gestaltete Sockel werden seit Mitte des 12. Jahrhunderts für Kopfreliquiare verwandt; so beispielsweise beim Candidusreliquiar (St. Maurice-d'Agaune, 3. Viertel 12. Jahrhundert), dessen Sockel innen ein mit Goldblech bekleidetes Kreuzgratgewölbe ziert. Dieses weist auf die himmlische Heimstatt der Seele des hl. Candidus, dessen Martyrium auf der Stirnseite dargestellt ist.[44] Auch für Reliquienschreine dieser Zeit sind Arkadenstrukturen üblich. Auf das architektonische Motiv reduziert und als Fenster durchbrochen findet man Fensterarkaden seit Mitte des 13. Jahrhunderts zunächst als Auszeichnungsmotiv für den Sockel von Heiligenstatuetten,[45] erst im 14. Jahrhundert an Schreinen wie dem Cordulaschrein aus
13 Osnabrück (1343/1470):[46] Maßwerk erlaubt hier den Durchblick auf die im Innern geborgenen Reliquien. Erinnern die Fensterformen an irdische Kirchenbauten, so weist der Goldglanz auf die himmlische Gottesstadt; irdische und himmlische *ecclesia* werden aufeinander verweisend überlagert.

Am Sockel der Willibrordarche wird das Kirchenfenstermotiv mit einem umlaufenden Zinnenkranz verbunden. Dieser gemahnt weniger an eine Kirche als vielmehr an die Mauern ei-

[44] SUSANNE WITTEKIND, Caput et corpus. Die Bedeutung der Sockel von Kopfreliquiaren, in: Reliquiare im Mittelalter, hg. v. Bruno Reudenbach (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin 2005, S. 107–135, hier S. 122–125; BIRGITTA FALK, Bildnisreliquiare. Zur Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter, in: Aachener Kunstblätter 59, 1992/1993, S. 99–238, Nr. 47.

[45] Vgl. Blasius-Reliquienstatuette, Reims (?), um 1260, Ausstellungskatalog Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, Bd. 2, hg. v. Hartmut Krohm/Holger Kunde, Petersberg 2011, S. 1512 ff. Nr. XIX.11 (Robert Didier).

[46] Goldene Pracht (wie Anm. 1), S. 254 f., Kat.-Nr. 107 (Reinhard Karrenbrock).

13
Cordulaschrein 1343/1470 (Osnabrück, Domschatz) (Foto: Stephan Kube).

ner Stadt. Zwei Rundtürme an den rückwärtigen Ecken verstärken die Assoziation mit der (himmlischen) Stadt Jerusalem (Apk 21,10–21). Die dreigeschossigen Türme mit gemauertem Kegelhelm sind durch Quadermauerwerk, Fensterschlitze und doppelten Zinnenkranz als Wehrtürme gekennzeichnet. Ihre Rundform und ihre Mauergestaltung erinnern einerseits an zeitgenössische Gefäße für die drei heiligen Öle, das heißt Chrisam, Kranken- und Katechumenöl.[47] Andererseits greift man hier offenbar auf den im Zusammenhang der Kreuzigungsgruppe bereits erwähnten Kalvarienberg in Emmerich zurück (um 1430). Dieser fasst das über 9
der Schädelstätte Golgatha errichtete Kreuz Christi durch die Mauern und Türme der Stadt Jerusalem ein. Sie zeigen einerseits den historischen Ort der Kreuzigung an, andererseits verweisen sie auf die künftige Himmelsstadt, deren endzeitlicher Herrscher Christus ist. So gewinnt die Vergegenwärtigung von Passion und Opfer Christi beim Emmericher Kalvarienberg einen eschatologischen Gehalt. Bei der Willibrordarche tritt dieser Jerusalem-Bezug aufgrund der Beschränkung auf nur zwei Türme weniger deutlich in Erscheinung. Zudem sind insgesamt

[47] Vgl. Goldene Pracht (wie Anm. 1), S. 243f., die Ölgefäße aus St. Viktor in Damme um 1435 (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe) und aus dem Osnabrücker Dom von 1452 (Osnabrück, Domschatzkammer (Nr. 97f., Hildegard Schäfer), deren Türme als Behälter für die Öle über einem rechteckigen Mauersockel gereiht nebeneinander aufsteigen, während die Ölgefäße aus St. Mauritius in Rösebeck, 15. Jahrhundert (Kirchengemeinde St. Mauritius, Borgentreich-Rösebeck) und aus St. Marien in Warburg von 1482 (Kirchengemeinde St. Marien, Warburg) die drei Rundtürme jeweils um einen zentralen viereckigen Turm anordnen; vgl. ebd., Kat.-Nr. 194f. (Holger Kempkens). Diese weisen, anders als die Sockel-Ecktürme der Willibrordarche, meist größere Fenster in Gravur auf.

statt der zwölf Apostel als Torwächter der Himmelsstadt nur zehn namentlich nicht spezifizierte Heilige zwischen den Fenstern der Sockelzone zu erkennen. Dies entspricht den Urkunden, in denen die Wahrung der Rechte von Stift und Stadt von den Grafen von Kleve dokumentiert ist. Demnach wird der Eid unter Berührung der Willibrordarche auf das heilige Sakrament und die Reliquien der zehn Heiligen, die sich darin befinden, geleistet.[48]

In den Engelsfiguren hingegen wird die passionstheologische und sakramentale Ausrichtung fassbar, die der Sockel dem älteren Willibrord-Reliquiar verleiht. Die beiden äußeren Engel der Vorderseite erinnern mittels ihrer Wappenschilde zeichenhaft an die Leiden Christi. Während sie sonst oft die Leidenswerkzeuge *(arma christi)* selbst tragen,[49] weisen sie hier demütig kniend deren Abbild vor: der rechte Engel die Dornenkrone, der linke die fünf Wunden Christi, dargestellt anhand der Hände, Füße und des Herzens. Es handelt sich um fiktive Wappen, die Christus und seine Passion stellvertretend präsentieren.[50] Bereits Anfang des 14. Jahrhunderts wurde als theologisches Christuswappen ein Schild mit den *arma christi* geprägt, das oft von einem Engel als Herold gehalten wird. Mitte des 15. Jahrhunderts finden Einzelwappen der fünf Wundmale Christi in mystischen Texten zur Passionsmeditation Verwendung. Diese neue Form der nurmehr durch abstrakte Bildzeichen gestützten Passionsdarstellung wird also am Sockel der Willibrordarche aufgegriffen. Während die Wundmale links auf das Bildnis des Gekreuzigten über der Willibrordarche hinweisen, ruft die Dornenkrone die Passion Christi auf, kündigt aber zugleich die Überwindung des Todes durch Christus und seine endzeitliche Herrschaft an. Damit wird wieder ein Bezug zum Gemmenkreuz und den vier Thronwesen im Zentrum des älteren Reliquiars hergestellt. Dessen verkürzte Verheißung der endzeitlichen Herrschaft Gottes wird schon durch die Bekrönung mit der Kreuzigungsgruppe in szenischer Form passionstheologisch ergänzt. Am Sockel wird das Passionsgedenken nun durch Bildzeichen vertieft.

12

Auf die sakramentstheologische Ebene verweist am Sockel ausdrücklich der mittlere Engel. Er kniet vorn in der vertikalen Achse unter dem Kreuz und breitet vor dem Betrachter ein Spruchband aus mit den Worten: *ECCE PANIS ANGELORUM* – seht das Brot der Engel. Holger Kempkens hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Worte aus der Fronleichnams-Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* stammen.[51] Diese Sequenz des Thomas von Aquin († 1274) erinnert in einprägsamen Versen an die Einsetzung des Abendmahls durch Christus und an die Bedeutung und Wirkmächtigkeit der Wiederholung des Abendmahls als sakramentales Opfer in Gestalt von Brot und Wein, das den Mensch als Pilger auf Erden auf seinem Weg zum ewigen Reich, zur Gemeinschaft mit den Seligen stärkt. Durch die Gestaltung des Sockels der Willibrordarche werden die verschiedenen Komponenten seiner beiden älteren Bildelemente, das heißt der Hinweis auf die endzeitliche Herrschaft Christi, die Erinnerung an das Kreuzesopfer Christi sowie der Verweis auf seine sakramentale Präsenz, in anderen medialen Formen nochmals aufgerufen und neu miteinander verknüpft.

[48] SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 22; vgl. auch Anm. 29.

[49] Vgl. das Schmerzensmann-Dornreliquiar aus Prag (Baltimore, Walters Art Gallery), Mitte 14. Jahrhundert; SILKE TAMMEN, Dorn und Schmerzensmann. Zum Verhältnis von Reliquie, Reliquiar und Bild in spätmittelalterlichen Christusreliquiaren, in: Reliquiare im Mittelalter, hg. v. Bruno Reudenbach/Gia Toussaint, Berlin 2005, S. 187–208.

[50] Das folgende nach WOLFGANG AUGUSTYN, Fingierte Wappen in Mittelalter und früher Neuzeit. Bemerkungen zur Heraldik in den Bildkünsten, in: Münchner Jahrbuch, Bd. 3, Folge 56, 2005, S. 41–82; Heiligenwappen hier S. 57 f., theologische Wappen S. 59 f.

[51] Goldene Pracht (wie Anm. 1), S. 431. Edition siehe Analecta Hymnica medii aevi, Bd. 50: Hymnographi latini – Lateinische Hymnendichter des Mittelalters. Zweite Folge, Leipzig 1907, hg. v. Clemens Blume/Guido M. Dreves, S. 584 (Nr. 385) Sequentia in festivitate Corporis Christi; die Sequenz ist seit dem 14. Jahrhundert breit überliefert, vgl. ebd., S. 585.

Mit dieser letzten künstlerischen Umgestaltung der Willibrordarche und der Erweiterung ihres Bildprogramms geht offenbar eine Sicherung der Substanz einher. Der Sockel erweist sich als hohler Blendsockel, in den das ältere Reliquiar lediglich eingestellt und von der Unterseite her heute punktuell befestigt ist. Die beiden Metallstreifen, die auf der Rückseite die Braunfirnisplatte am unteren Kreuzesbalken sowie in Höhe des Kopfes des Johannesadlers, jeweils von Eckpunkten des Reliquiars ausgehend, horizontal durchschneiden und damit zur Rückseite degradieren, sollen offenbar die Stabilität sichern. Diese Metallbänder sind durch Perlstäbe und profilierte Leisten gegliedert und stimmen mit jenen überein, die die hintere Sockelzone unten abschließen. Außen sind sie an den nachträglich verstärkten Rahmenleisten des Reliquiars verklammert. Auf der Vorderseite werden sie durch vergoldete gedrehte Schnüre ersetzt, welche unauffällig den Querbalken des zentralen Gemmenkreuzes einfassen. Die vertikale Unterteilung der Schmalseiten wiederum wird durch Zinnen markiert, wie sie unten am Sockel zur Trennung der beiden Sockelgeschosse eingefügt sind, aber auch an den beiden dreifach gestuften Rundtürmen mit spitzen Kegelhelmen wiederkehren, die an den rückwärtigen Ecken die Lade tragen. Quaderwerk und Fensterschlitze unterstreichen ihren wehrhaften Charakter. Besonders aufwendig ist auf der Vorderseite das wie ein Schaft aufragende Ornamentband. Es verdeckt zwar bei frontaler Ansicht das dahinter liegende Goldfiligran- und Edelsteinband des Reliquiars, ist jedoch nicht direkt mit diesem verbunden und lässt es daher unbeschädigt. Eingefasst durch gedrehte Schnüre erkennt man ein vegetabiles, freies und plastisches Rankenornament im Wechsel mit Perlblumen. Diese zieren alternierend auch die Trittstufe und kehren in vereinfachter Form auf der Rückwandmitte des Sockels wieder. Dieses Motiv wird in der westfälischen Goldschmiedekunst seit Mitte des 15. Jahrhunderts häufig verwendet, einschließlich der rahmenden gedrehten Schnüre – so beispielsweise für die Einfassung der Chormantelschließe aus der Johanniterkommende Lage (Domschatzkammer Osnabrück, 2. Viertel 15. Jahrhundert).[52] Die Formgebung der sehnigen, relativ großen Blätter mit 14
tiefen Verschattungen und komplizierten Verschlingungen erinnern zugleich an Ornamentstiche Martin Schongauers († 1491).[53] Die Sicherungsmaßnahmen sind daher im Zusammenhang mit der Gestaltung des Sockels im 3. Viertel des 15. Jahrhunderts zu verorten.

Die Türmchen am Sockel boten eine bessere Handhabe als die getriebenen Goldbleche und Goldfiligran-Edelsteinzier der Arche, so dass die Ergänzung auch als Schutzmaßnahme für das im Kontext von Eideshandlungen eingesetzte Behältnis zu werten ist. Der von den Wappen tragenden Engeln begleitete Sockel erhöht und sakralisiert das ältere Reliquiar. Das Wappen mit den Wundmalen mahnt zur inneren Betrachtung des Leidens Christi am Kreuz, das über dem Giebel des Reliquiars szenisch dargestellt ist. Die Dornenkrone wird als Leidenswerkzeug vergegenwärtigt, ist aber zugleich als Ankündigung der endzeitlichen Herrschaft Christi zu verstehen, seines Triumphs über den Tod. Sie nimmt damit eine Idee wieder auf, die am Kernstück der Willibrordarche durch das Gemmenkreuz zum Ausdruck kommt. Zu diesen Elementen der Passionsmeditation tritt, vertreten durch den mittleren Engel, die Eucharistie als Heilsmittel für den Gläubigen, das ihn zur Gemeinschaft mit den Seligen führen kann. Der in der Inschrift der Rückseite gegebene Hinweis auf die im Innern des Reliquiars geborgenen Heiligengebeine wird in bildlicher Form erneuert, indem zehn Heiligenfiguren zwischen den Fenstern als Bewohner des himmlischen Jerusalem präsentiert werden. Historisches Kreuzesopfer, Passi-

[52] Goldene Pracht (wie Anm. 1), S. 404f., Kat.-Nr. 236 (Petra Marx).
[53] TILMAN FALK/THOMAS HIRTHE, Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. Ausstellung zum 500. Todesjahr, München 1991, S. 208–217 (Nr. 107–115).

14
Chormantelschließe aus der Johanniterkommende Lage, 2. Viertel 15. Jahrhundert (Osnabrück, Domschatz) (Foto: Stephan Kube).

onsgedenken, Eucharistie und die Hoffnung auf das ewige Leben und Gemeinschaft mit den Heiligen werden hier miteinander verbunden, das Programm der Willibrordarche somit theologisch stimmig und künstlerisch innovativ erweitert.

Zu fragen bleibt nach einem möglichen Auftraggeber oder Anstoß für diese neuerliche Umarbeitung. Bereits bei der ersten Ergänzung fehlte am Reliquiar selbst ein Hinweis auf Wolter Colman, ebenso im Fall des Kalvarienbergs für St. Martini von Petrus de Mera. In beiden Fällen handelt es sich um einflussreiche Personen mit ‚internationalen' Kontakten. Die zweite Umarbeitungsphase in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt in die Amtszeit von Propst Moritz von Spiegelberg († 1483).[54] Aus hochadeliger Familie stammend, wurde er bereits mit elf Jahren zum künftigen Abt von Corvey bestimmt und 1427 vom Papst in diesem Amt bestätigt. Seit 1435 Kölner Domherr, nahm er 1436 am Baseler Konzil teil; 1444 erhielt er wohl unter Fürsprache der Grafen von Kleve als Nachfolger von Petrus de Mera die Propstwürde in Emmerich. Doch erst ab dem Lehnsmannentag, bei dem er 1458 persönlich in Emmerich dem Lehnsgericht vorsaß und sich von den Vasallen des Stifts die Treue versichern ließ, kümmerte er sich intensiv um die Verwaltung des Stifts sowie um die der *devotio moderna* zuzurechnenden Laienschwestern im 1419 gegründeten Süsternhaus St. Agnes in Emmerich.[55] Während der Fehde zwischen dem Kölner Erzbischof und Karl dem Kühnen von Burgund 1474/75 weilte Moritz von Spiegelberg in Emmerich und stand wie die Herren von Kleve auf burgun-

[54] Zum Folgenden siehe GREGOR HÖVELMANN, Moritz Graf von Spiegelberg (1406/07–1483). Domherr in Köln, Propst in Emmerich, Mäzen und Stifter, Kevelaer 1987.

[55] HÖVELMANN (wie Anm. 54), S. 64f.; SPENGLER-REFFGEN (wie Anm. 1), S. 132–135; vgl. Schwesternbuch und Statuten des St. Agnes-Konvents in Emmerich (Emmericher Forschungen. Schriftenreihe zur Stadtgeschichte, Bd. 17), hg. v. Anne Bollmann/Nikolaus Staubach, Emmerich 1998.

discher Seite. 1475 kehrte er nach Köln zurück, wo er 1483 starb. Dem Kölner Dom vermachte er Handschriften, die seine humanistischen Interessen spiegeln (Ovid, Cicero, Boccaccio, Priscian), dem Martinistift in Emmerich hingegen zwei Antiphonare, die nicht erhalten sind. Darüber hinaus stiftete er testamentarisch für das Martinistift in Emmerich ein neues Chorgestühl, das, 1486 fertiggestellt und noch zur Hälfte dort erhalten, durch das Wappen mit rotem Hirsch auf Silbergrund auf den Stifter verweist. Außerdem schenkte er eine silberne Madonnenstatuette, die am von Maßwerkfenstern durchbrochenen Sockel ebenfalls das Wappen des Moritz von Spiegelberg trägt und zahlreiche Reliquien enthält.[56]

Auch wenn ein Dokument oder ein Wappen als Nachweis fehlen, scheint es durchaus wahrscheinlich, dass Propst Moritz von Spiegelberg während seines intensiven Wirkens in Emmerich zwischen 1458 und 1475 den Sockel zur Ergänzung und Sicherung der Willibrordarche in Auftrag gab. Seine besondere Aufmerksamkeit für Rechtshandlungen als Instrument der Rechtssicherung dürfte die Arche als Schwurgegenstand in den Fokus seines Interesses gerückt und die Sorge um ihren materiellen Erhalt befördert haben. Motivische Rückbezüge auf die Kalvarienberg-Stiftung seines Emmericher Amtsvorgängers Propst Petrus de Mera, die im Mauerkranz mit Türmen fassbar sind, liegen für ihn nahe. Der Ausgriff auf moderne Techniken der Passionsmeditation in den fiktiven, von Engeln präsentierten Christuswappen erscheint vor dem Hintergrund seines Interesses an der *devotio moderna* plausibel; der Rekurs auf die Fronleichnams-Sequenz des Thomas von Aquin könnte zugleich seinen theologisch-dogmatischen Anspruch verdeutlichen. Die künstlerisch qualitätsvolle Ausstattung seines Emmericher Stiftes war ihm, wie sein Testament zeigt, in jedem Fall ein zentrales Anliegen.

3. Schluss

Die Fallstudie zur Willibrordarche hat gezeigt, dass mittelalterliche Werke im Wissen um historische Differenz auch hinsichtlich künstlerischer Formen, Motive und Techniken geschaffen wurden. So konnte die Wiederaufnahme eines älteren Reliquiartyps als Altersnachweis für das Stift und seinen Reliquienbestand lesbar gemacht werden. Die Bildmotive des Reliquiars, das heißt Kreuzzeichen, Evangelistensymbole und Kreuzigungsdarstellung, machten es besonders geeignet für einen neuen Nutzungszweck als Schwurreliquiar im Kontext der vertraglichen Sicherung stiftischer wie städtischer Rechte im 14. Jahrhundert. In diesem Rechtskontext zeigt das Bursenreliquiar einerseits das Alter der Stadt und ihrer Kirchen an und verpflichtet zugleich den gräflichen Stadtherrn auf deren Schutz. Die Bekrönung der alten Lade durch eine moderne Kreuzigungsgruppe 1388 aufgrund des Testaments des Canonicus Wolter Colman verschiebt die Aufmerksamkeit von der Authentifizierung der enthaltenen Reliquien und ihres heiligen Überbringers auf die Präsenz Christi, in dessen Gegenwart der Eid geleistet wird. Das plastische Bildnis des Gekreuzigten, mit dem die Bekrönung von Monstranzen zitiert wird, deutet dabei auf die im Innern enthaltene geweihte Hostie, das *corpus christi*, hin. Der Sockel, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, vermutlich unter Propst Moritz von Spiegelberg, hinzugefügt wurde, erhöht durch die Engel das Behältnis und mit ihm die darin geborgenen Reliquien bildhaft in himmlische Sphären, indem diese Reliquien durch zehn Heilige an der Sockelwand präsentiert werden und Zinnenkranz sowie Ecktürme auf die befestigte Himmelsstadt Jerusalem verweisen. Zugleich rufen die Wappenschilde der Engel zur Meditati-

[56] GERHARD LEMMENS, Kunstschätze aus dem St.-Martini-Münster zu Emmerich, Emmerich 1977, S. 37 f. zur Madonnenstatuette (Nr. 11), S. 38–40 (Nr. 12) zum Chorgestühl mit Abbildung S. 29–53; LEMMENS (wie Anm. 8), S. 62 zur Madonnenstatuette (E 7).

on des Kreuzesopfers Christi und zum Bedenken des Sakraments der Eucharistie als Heilsweg auf. Trotz der vermutlich fortdauernden Verwendung der Willibrordarche als Schwurlade treten nun ihr Reliquieninhalt und dessen theologische Reflektion in den Vordergrund.

Die altertümliche Burse wird durch die Hinzufügungen bewahrt, in ihrer Substanz gesichert, zugleich neu interpretiert und neuen Funktionen angepasst. Die Sicherungsmaßnahmen schonen den älteren Bestand soweit möglich. Die Heterogenität der einzelnen Teile wird inszeniert, die Grenzen zwischen ihnen sind deutlich markiert. Dem zeitgenössischen Betrachter werden sie gezielt vor Augen geführt, ohne explizit auf ihren jeweiligen Urheber zu verweisen. Dieser tritt damit in die Stiftsgemeinschaft zurück, für die das Willibrord-Reliquiar von zentraler Bedeutung ist.

Die beiden Ergänzungen nehmen jeweils auf das vorliegende Bildprogramm des Willibrord-Reliquiars Bezug: 1388 wird das beschädigte Kreuzigungsbild der Braunfirnis-Rückseite in plastischer und erweiterter Form auf die Vorderseite übertragen; in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nimmt der Sockel die endzeitliche Perspektive des alten Bursenreliquiars ebenso auf, wie es die Kreuzes- und *corpus christi*-Meditation verstärkt. Neben einem formgeschichtlichen Wissen wird hier auch eine Kenntnis der theologisch-konzeptionellen Inhalte älterer Bildformeln deutlich. Ein künstlerisch und zeitlich heterogenes Werk wird so nicht nur selbst zum Indikator veränderter Nutzungen und theologischer Vorstellungen, sondern auch zum Zeugnis kunsthistorischen Wissens im Mittelalter im künstlerischen Werk selbst, jenseits schriftlicher Quellen.

Wie hier am Beispiel der Willibrordarche gezeigt, gilt es, den Bedeutungswandel mittelalterlicher Schatzkunstwerke durch ihre jeweilige künstlerische Umarbeitung oder Rahmung bewusst zu machen. Umarbeitungen und Neukontextualisierungen verschaffen dem Werk immer wieder Aktualität, ohne dessen Geschichtlichkeit zu leugnen. Die Willibrordarche ist nur eines von vielen prominenten Schatzkunstwerken, die solche Umarbeitungsprozesse zur Schau stellen. So hat Beate Fricke die Statue der Fides von Conques untersucht, eine spätantike Kaiserbüste, die im 9. Jahrhundertfür den Kopf eines halbfigurigen Bildnisreliquiars der in Conques verehrten Fides genutzt wird, um 1000 in Anlehnung an zeitgenössische Sitzmadonnen zu einer ganzfigurigen Sitzstatue erweitert und durch Votivgaben in der Folgezeit immer wieder mit Schmuckstücken bereichert – eine Bricolage, ein offenes Kunstwerk.[57] Viele weitere Stücke aus dem Schatz von Conques werden unter Verwendung karolingischer und jüngerer Elemente immer wieder umgearbeitet und ergänzt. Sie demonstrieren dabei stets das Alter der Institution, das durch legendarische, auf Schatzstücke gestützte Erzählungen fundiert wird.[58] Eine vergleichbare Verwendung älterer, karolingischer Stücke findet sich häufig in Werken seit dem Ende des 10. Jahrhunderts, so beim Andreas-Portatile in Trier oder beim oben genannten Petrus-Reliquiar in Minden.[59] Diese Aufnahmen lassen sich als gezielte Rückverweise, als Altersdokumentation lesen. Sie sprechen für ein stilistisches Differenzbewusstsein zwischen Gegenwart und Vergangenheit und zeigen zugleich die hohe Wertschätzung der alten Kunst. Aufmerksamkeit verdient jeweils der historische Moment, in dem das Alte aufgegriffen, integriert und damit transformiert wird; zu fragen ist nach den Interessen, die eine solche Initiative leiten.

[57] Vgl. oben Anm. 4.

[58] Ausstellungskatalog Le trésor de Conques, hg. v. Danielle Gaborit-Chopin/Elisabeth Taburet-Delahaye, Paris 2001.

[59] Zum Mindener Petrus-Reliquiar vgl. Anm. 23. Zu Trier siehe REUDENBACH (wie Anm. 9), S. 350, Kat.-Nr. 119 (Hiltrud Westermann-Angerhausen). Vgl. HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Spolia as relics? – Relics as Spoils? Meanings and functions of spolia in western medieval reliquiaries [im Druck].

Im Essener Damenstift wird das Nagelreliquiar, für dessen Zier Äbtissin Theophanu um 1040 ältere Emails verwandte, die auch als Schmuck der Essener Goldmadonna Verwendung finden, um 1330 neu inszeniert: Das tafelförmige Behältnis wird nun durch einen Dreipassbogen überhöht, mit einem Schaft zur Ausstellung der Reliquie bei Prozessionen versehen, bei denen es, auf einem Stab montiert, vorangetragen werden kann. Klaus Gereon Beuckers verortet diese Umarbeitung und Neuinszenierung der wichtigen Passionsreliquie seitens des Frauenstifts in der Auseinandersetzung mit den Kanonikern, im Zuge derer auch ein Liber ordinarius geschaffen wird, der die neue Ordnung festschreibt.[60] In Quedlinburg sind es Äbtissin Agnes II. von Meißen (1183–1203) und ihre Nichte Äbtissin Sophia (1203–1226), die um 1200 Werke des ottonischen Schatzes neu fassen lassen.[61] Ein prominentes Beispiel ist das elfenbeinerne Servatiuskästchen aus dem Umkreis Karls des Kahlen, dessen künstlerische Qualität durch die neue rahmende Goldfassung herausgestellt wird; sein Reliquieninhalt wird ebenso wie der Auftrag zur Umarbeitung auf der neuen Bodenplatte bildlich und inschriftlich vermerkt. Nur wenig später werden auch die wohl in ottonischer Zeit in Besitz des Stiftes gelangten, fatimidischen Bergkristallgefäße als Reliquiare gefasst, teils mit inschriftlichem Hinweis auf ihre ottonische Herkunft. So nutzt man ältere Kunstwerke dazu, die große imperiale Tradition der hochadeligen Frauenkommunität herauszustellen. Dies geschieht in einer politisch kritischen Zeit, in der das Stift im Konflikt mit anderen Territorialherren steht und, anders als in ottonischer Zeit, nicht mehr den besonderen Schutz der königlichen Herrscherfamilie genießt. Der alte Schatz wird hier zum Instrument der Sicherung alter Rechte und des Ranges des Stifts. Ähnliche Kampagnen der Neuinszenierung alter Schätze hat Pierre-Alain Mariaux jüngst für St. Maurice-d'Agaune aufgezeigt.[62]

Somit lohnt es, gerade die heterogenen Schatzkunstwerke des Mittelalters, die ihre Geschichtlichkeit künstlerisch gestalten und erfahrbar machen, genauer zu betrachten und zu befragen.

[60] Ausstellungskatalog Gold vor Schwarz (wie Anm. 39), S. 80, Kat.-Nr. 14 (Klaus Gereon Beuckers); Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften. Forschungen zum Liber Ordinarius (Essener Forschungen zum Frauenstift, Bd. 10), hg. v. Klaus-Gereon Beuckers, Essen 2012.

[61] DIETRICH KÖTZSCHE, Der Quedlinburger Schatz, Berlin 1993, S. 52–58, Kat.-Nr. 5 (Dietrich Kötzsche/Michael Peter/Antje Krug), S. 72–76, Kat.-Nr. 10–13 (Dietrich Kötzsche); WITTEKIND (wie Anm. 16), S. 378–380, Kat.-Nr. 151f. (Dies.).

[62] PIERRE ALAIN MARIAUX, Trésor, mémoire, collection. À Saint-Maurice d'Agaune, 1128–1225, in: Le trêsor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets (Micrologus' Library, Bd. 32), hg. v. Lucas Burkart/Philippe Cordez/Pierre Alain Mariaux/Yann Potin, Florenz 2010, S. 333–344.