

Handschriften und Siegel aufgeführt, die einen eindeutigen Zusammenhang mit dem kontinentalen Bilderzyklus illustrieren.

Viele Farabbildungen wurden sowohl in den Text- wie auch in den Katalogteil aufgenommen, die meisten von hervorragender Qualität (nur drei Stück lassen an Schärfe zu wünschen übrig). Zusammen mit den Schwarzweiß-Abbildungen bietet dieser Katalog ein umfassendes Bildrepertoire zum Utrecht-Psalter und anderen Kunstwerken (Elfenbeine, geschnittene Edelsteine etc.) aus seinem Umkreis. Der Forschungsstand ist gut umrissen dargelegt und zum Teil um neue Erkenntnisse der jeweiligen Autoren ergänzt. Hinzu kommt ein klares, ausdrucksstarkes Englisch, das dieses Buch nicht nur für Handschriftenfachleute zur wertvollen Ergänzung macht, sondern jeder interessierten Person ein wahres Lesevergnügen bereitet.

BARBARA POLACZEK

Regensburg

Gunther G. Wolf: Die Wiener Reichskrone (*Schriften des Kunsthistorischen Museums, 1*). Wien: Kunsthistorisches Museum 1995, 205 Seiten, 82 (meist farbige) Abbildungen; ISBN 3-900325-40-5; ÖS 595,-

Eine neue Arbeit über die „Wiener Reichskrone“ bedarf gewiß keiner Rechtfertigung. Abgesehen von ihrem überragenden Rang als geschichtliches und künstlerisches Denkmal wie auch den seit langem darum kreisenden wissenschaftlichen Diskussion hatte eine fast spektakuläre, wesentlich aus archäologisch-technischen Erwägungen begründete Neudatierung in die Zeit der Salier, im Zusammenhang mit der entsprechenden Ausstellung in Speyer (1991) die Auseinandersetzungen um den Komplex der höfischen Goldschmiedekunst ottonischer Zeit neu angeregt. Der Historiker Gunther G. Wolf hat mit seinem weit ausgreifenden Buch ausführlich Partei ergriffen im fortdauernden Wettstreit um ein möglichst adäquates Verständnis und die ihm folgende historische wie künstlerische Zuordnung der Zimelie, offensichtlich als Frucht langjähriger Bemühungen, denen bereits mehrere Teilveröffentlichungen zu verdanken waren. Er ist dabei auch der Auseinandersetzung mit dem erwähnten Versuch einer Neudatierung – durch Mechthild Schulze-Dörrlamm – nicht ausgewichen.

Von Anfang an durchzieht die Überzeugung von der politisch-geistesgeschichtlichen Stellung der Reichskrone alle Kapitel des Buches, so daß es gerechtfertigt erscheint, an dieser Stelle einen letzten Abschnitt des Buches hier zu zitieren, in dem diese Überzeugung resümiert wird: „Die ‘Wiener Reichskrone’, so glaube ich nahezu erwiesen zu haben, wurde in der Umgebung Erzbischof Bruno von Köln (wie schon 1976 Reinhart Staats annahm) etwa 965 konzipiert, 965/67 gefertigt und diente als Symbol des westlichen Kaisertums der Ottonen und seiner Idee Weihnachten 967 als ‘signum’ nach Rom und Byzanz, proklamierte die Gratia Dei – Herrscherauffassung Ottos I. und Bruns und läßt uns insoweit einen tiefen Blick in die Gedankenwelt dieser von ihrer Aufgabe und Heiligkeit durchdrungenen Menschen des 10. Jahrhunderts tun“ (S. 178).

Es empfiehlt sich für den Leser, kritisch den Weg zu verfolgen, den der Verfasser zu dem so proklamierten Ziel seiner Überlegungen eingeschlagen hat. Er tut es mit intensiver Nutzung und gelehrter Interpretation der nahezu ausufernden Literatur, nicht zuletzt der Schriftquellen des frühen Mittelalters selber. Einem knappen, eher summarischen und auf die jeweilige Datierung fixierten Forschungsbericht folgt eine ausführliche Beschreibung der Krone, die zugleich von anderen Kronen seit der Spätantike abgesetzt wird, wobei allerdings dem jeweils unterschiedlichen Typus von Krone beziehungsweise Diadem vielleicht zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Weder die „Eiserne Krone“ von Monza, vom Verfasser mit Theoderich dem Großen in Verbindung gebracht, noch die Votivkrone des Westgoten Rekkared gehören *stricto sensu* hierher. Wenn gelegentlich von „Kaiserkrone“ die Rede ist, sollte gefragt werden, ob die „Reichskrone“ zunächst nicht nur eine unter vielen Herrscherkronen gewesen ist, ohne Beziehung auf einen Kaiser.

Es folgt eine genaue Erfassung der Achteckform der Reichskrone, der Edelstein- wie Bildplatten, während Kronenbügel und bekrönendes Kreuz lediglich erwähnt, auch im späteren Verlauf der Untersuchung kaum ernsthaft diskutiert werden. Die Präzisierung von Form-, Zahlen- und Farbrelationen auf den Steinplatten gründet begrifflicherweise auf früheren Untersuchungen, zumal von Hans-Martin Decker-Hauff und Arnold Bühler und ihrer Interpretation der Kronenform und ihrer Edelsteine im Sinne der Quadratform des Himmlischen Jerusalem, dem in den Bildfeldern „gleichsam das irdische“ Quadrat einbeschrieben sei.

Eine längere Darlegung, von bewundernswertem Einzelwissen abgestützt, ist dem „Waisen“ gewidmet, im Rückgriff auf eine frühere Arbeit des Verfassers (1985). Es fragt sich allerdings, ob dies zum Verständnis der Krone wesentlich beitragen kann. Wenn ein besonderer Stein – von Wolf als „Edelopal“ verstanden – als „orphanus“ hervorgehoben wird, dann mag auch bedacht werden, daß z.B. herausragende Perlen schon in der Antike als „unio“ angesprochen wurden und ferner, ob im Zusammenhang mit dem „Waisen“ nicht auch das Problem des „Thronsteins“ angesprochen werden sollte. Auch der Vorschlag, die Steine der Krone mineralogisch neu zu untersuchen, wie dies unlängst für den Mailänder Goldaltar geleistet worden ist, erscheint dankenswert.

Mit den Emailplatten der Reichskrone wird ein kompliziertes technisches Problemfeld ebenso angesprochen wie ein ikonographisches. Begrifflicherweise referiert Wolf bezüglich des ersteren aus zweiter Hand. Sicher genügt nicht der Hinweis auf byzantinischen Zellschmelz, so daß hier ein wesentliches Desiderat offen bleibt. Das Interesse der Darstellung bleibt überhaupt auf die Bildtypen und ihre Deutbarkeit gerichtet. Aspekte späterer Schlußfolgerungen sind bei der Beschreibung fast vorweggenommen, nicht zuletzt im Bezug auf die den Emails beigefügten Schriftbänder. Zur „Majestas“ möchte man hier fragen, ob damit nicht die „göttliche Weisheit“ gemeint sein könnte, ein Verständnis, das sich in das Bildgefüge wohl einpassen ließe.

Im Kapitel über „Die geistige Umwelt der ‚Wiener Reichskrone‘“ sind die wesentlichen Anliegen des Buches abgehandelt: die Krone als „redendes insigne“, in

geistvoller Parallelisierung zum „redenden Reliquiar“, wird hier darauf befragt, was sie aussagen will und wer die Aussage macht. Von einer Analyse der frühmittelalterlich-ottonischen Herrscherideologie ausgehend – der „sanctitas“ und der „Isapostolizität“ des Herrschers – überprüft der Verfasser die nachweisbaren und die möglichen Beziehungen zu den Königen des Alten Testaments, zurückgreifend auf zeitgenössische Autoren wie Liutprand von Cremona oder Hrotsvith von Gandersheim. Über die geläufigen Bezüge auf König David und Salomo (für Königssöhne) gelangt er zu einer Datierung der Reichskrone in die Zeit der Teilung der Herrschaft zwischen Otto I. und dem Sohne Otto (II.). Die Zeit-Zahlen-Spielereien auf der Basis von Beda Venerabilis, den Quedlinburger Annalen u. a. erscheinen verführerisch, aber man mag sich doch fragen, inwieweit hier echte Parallelen oder eher literarische Topoi zu erkennen sind. Vor einer allzu bereitwilligen Individualisierung sollte gewarnt werden. Ein wenig voreilig, so möchte scheinen, werden Vorgänge wie Ottos I. Hausbestellung und Teilvergabe der Herrschaft, unter Berufung auf die Jahre des Ezechias (25/29) und den Kölner Hoftag, auf die Krone bezogen. Im übrigen beruhen diese ideologischen Thesen mehr auf den Emailbildern als auf den Edelsteinplatten.

Mit der Einbeziehung der idealen, eher idealisierten Figur des Kaiserbruders Bruno wird eine geistig-geistlich bestimmende und zugleich auftraggebende Person in das historische Kalkül für die Schaffung der Reichskrone eingeführt. Wieder sollte gefragt werden, ob die politische Gedankenwelt des Kölner Erzbischofs, dessen griechische Interessen hervorgehoben werden, ohne weiteres aus einer Idee in die künstlerische Schöpfung umgesetzt werden könnten. Erlauben die erkennbaren Parallelen aus Hinmars „De ordine palatii“ konkrete Beziehungen zum Kunstwerk oder sind es der Zeit geläufige Ideogramme? Selbst die bedeutsamen Vorgänge beim Kölner Hoftag 965 stellen für den Kunsthistoriker kaum einen sicheren Beziehungsstrang zur Herstellung einer Krone dar, sowenig man in Abrede stellen möchte, daß in einem solchen Vorgang wertvolle und aufschlußreiche Reflexe aufscheinen können. Vielleicht war – wie der Verfasser verstehen lassen möchte – für die Krönung Ottos II. zum Mitkaiser „eine besondere Krone nötig“? Gibt es aber überhaupt Krönungen, bei denen ein politisches Programm über eine Krone zum Ausdruck gebracht wurde? Wäre die Monzeser Agilulf-Krone so zu verstehen? Wie sinnvoll konnte eine Krone sein, deren Programm „alles Römische peinlich vermied“, die aber dem Kandidaten vom römischen Papst aufgesetzt werden sollte?

Wenn Erzbischof Bruno von Köln der „Erfinder“ der Reichskrone war, dann läge natürlich seine Stadt bzw. das ihm nahestehende Kloster von St. Pantaleon als Entstehungsort nahe. Zwar erscheint eine dortige Werkstatt in der Annahme des Buches plausibel, ist aber damit eine Aussage über die Qualität, ja Einzigartigkeit ihrer Arbeit möglich? Neben der Kölner „Möglichkeit“ bleibt dann doch erst recht die Notwendigkeit, die Krone immer wieder vergleichend in den Umkreis der zeitgenössischen Kunst zu stellen, – eine Aufgabe, der sich Wolf als Nicht-Kunsthistoriker nicht leicht stellen kann.

Das schon angesprochene Problem der „Romfreiheit“ der Reichskrone ist im Kapitel „Westreich und Byzanz“ mit einer zwischen 966 und 969 angenommenen

„Kampfzeit“ hochstilisiert und vom Nichthistoriker schwer nachzuvollziehen. Vor dem Hintergrund der Beziehungen der beiden Reiche, zumal der gegenseitigen Heiratsprojekte, wird die so empfundene „Romfreiheit“ des Bildprogramms der Reichskrone zugleich als Hinweis zur Entstehungszeit gehandelt. Hier stellen sich erneut manche Fragen: Wie etwa verhält sich die Reichskrone zur eventuellen Programmatik byzantinischer Insignien? Welche echten Vergleichsmöglichkeiten erkennt man im Westen, – man denke an das Lotharkreuz und an das Kaiserbild im Aachener Ottonenkodex? Immerhin wird daraus erhellen, daß ein „politisch“ intendiertes Bildprogramm nicht ganz alleine steht in der Zeit. Darf man andererseits quasi absolut setzen, wie man damit umgeht? Sollte man sich vorstellen, daß eine bewußt programmatisch belastete Krone dem Papst zur Krönung in die Hand gedrückt wird? Kann man sie sich als Vehikel bei der Werbung des Thronfolgers um eine byzantinische Prinzessin denken? Die zugleich als Datierungshilfen gedachten Argumente des Verfassers zum Verständnis des Bildgutes an der Krone sind: „Romfreiheit“, Vater-Sohn-Konstellation, Jahre des Ezechias und die „Kampfzeit“ zwischen Otto I. und Byzanz. Für eine weitere Datierungshilfe, die von David und Salomo getragene „*tunica stricta Francorum*“, mag zusätzlich auf die Darstellung Ottos I. und II. am Stuckziborium von S. Ambrogio in Mailand hingewiesen werden. Daraus geht letzten Endes hervor, daß die Argumentation Wolfs zur Datierung eng in Verbindung steht mit einer möglichst nahen kunsthistorischen Bestimmung der Emailplatten der Krone und ihrer figürlichen Darstellungen. Ihm ist gewiß kein Vorwurf aus der Tatsache zu machen, daß eben diese Bestimmung bisher von der Kunstgeschichte nicht geleistet worden ist bzw. werden konnte.

In den folgenden Abschnitten seines Buches sucht der Verfasser weiter stützende Überlegungen für das Verständnis der Reichskrone aus Bild- und Wortzeugnissen der Folgezeit zu gewinnen, so mit einer Münzprägung Barbarossas von 1189, die nun freilich dem „romfreien“ Charakter der Krone zu widersprechen scheint. Auch die Mehrzahl der beigezogenen Wortzeugnisse wäre noch zu hinterfragen: ist denn nicht „corona“ synonym für „Herrschaft“ schlechthin? Befand sich denn eigentlich die Reichskrone unter den von Heinrich II. 1002 geraubten Insignien, wenn doch damals der Besitz der heiligen Lanze als entscheidend angesehen wird und wenn laut Thietmar Heinrich „*priorem coronam*“ als Votivgabe in St. Peter zu Rom zurückläßt? Man möchte meinen, daß im Blick auf die Bemühung um eine Frühdatierung der Krone zwischen 965 und 967 doch auch eine Prüfung anderer, späterer Datierungen unabweisbar sein sollte. Leider jedoch sind dem Verfasser frühere Bestimmungen der Reichskrone auf die Krönungszeit Ottos I. kaum eine Zeile wert. Neben den Versuchen von Arnold Bühler – 1020 oder Hans C. Faußner – 1138 – wendet er sich besonders der jüngsten Datierung von Mechthild Schulze-Dörrlamm in die Zeit Konrads II. (1024-27) zu. Der betreffende Abschnitt des Buches liest sich fast wie eine kritisch-polemische Rezension der betreffenden Äußerungen, zumal auch der „Hort der Kaiserinnen“ hier in die Diskussion einbezogen wird. Es ist wohl entscheidend, daß Reichskrone und wichtige Teile des „Hortes“ von Wolf geradezu an den Anfang der ottonischen Goldschmiedekunst gestellt werden. Die auch von ihm bestätigte Unver-

gleichbarkeit der Emails in dieser Zeit führt ihn zum Postulat eines „byzantinisch-italischen“ Einflusses schon um die Mitte des 10. Jahrhunderts, von der allerdings kaum weitere Spuren nachweisbar sind. Es sollte auch vermerkt werden, daß der technisch-archäologischen Arbeitsmethode von Frau Schulze-Dörrlamm vom Verfasser eine immerhin „hilfreiche“ Funktion zugebilligt wird.

Das abschließende Kapitel ist der „Bedeutung“ der Reichskrone gewidmet. Für die Kunstgeschichte besagt eine Frühdatierung in die Jahre 965-967 nicht nur den „Beweis“ intensiver Beziehungen der ottonischen Kunst mit Byzanz vor Theophanu, sondern letzten Endes eine Umschichtung der Entwicklung, wie sie bisher gesehen wurde, mit der Krone nunmehr ganz am Anfang. Sie würde zu einer Demonstration der westlichen Kaiserideologie, nicht zuletzt gegenüber Byzanz. Es fragt sich deshalb erneut, wie ihr „romfreier“ Charakter mit römischer Krönung zu vereinbaren ist. Zwar ist die „sanctitas“ des Herrschers nicht erst unter Otto I. geläufig, ist sie aber auch schon darstellbar? Der vom Verfasser vergleichend herangezogene Aachener Ottonen-Kodex gehört immerhin erst in die Zeit um 1000 – oder kann er als „Reflex“ der Kronen-Ikonographie zu verstehen sein? Gewiß sollte die Reichskrone „ottonisch“ sein, aber schon „um die Mitte des 10. Jahrhunderts“ (S. 162)?

Die „Zusammenfassung“ durch den Autor versteht die Reichskrone als Geschichtsquelle ersten Ranges, mit ihrer bildlichen Legende als entscheidendem Faktor. Der Bestimmung von Zeit und Ort ihrer Entstehung wird die Frage nach Veranlassung, Auftraggeber und Zweck vorangestellt, dementsprechend ist die „Legende“ mit den aus ihr gezogenen Schlüssen das Kernproblem. Es bleiben auch die Fragen um Material, Techniken, Stilkunde und Stilkritik: schließlich muß ein Werk wie die Krone „gemacht“ werden. Hier liegen gewisse Schwächen des Buches, das aber schließlich nicht einem Kunsthistoriker verdankt wird. Immerhin dürfen deshalb entschuldigend gewisse Einseitigkeiten vermerkt werden, so mit der Behauptung, die „stirps regia Davidica“ sei „in keiner Zeit als dieser ... nachweisbar“ (S. 165) oder mit den Zahlenspielen um Ezechias. Es gibt „Beweise“ genug für entsprechende Spielereien im frühen Mittelalter, vorgebliche Chronogramme und dergleichen. So wird man abschließend wohl fragen müssen, ob es plausibel ist, die bewußte Schaffung einer „Reichskrone“ aus der Tatsache abzuleiten, daß manche Faktoren an ihr und in ihrem Umfeld zu Otto I. bzw. II. passen.

Dem Haupttext des Buches sind mehrere ergänzende Exkurse angefügt. Die Grabbeigaben Erzbischof Ruodberts von Trier (gestorben 956) geben wegen ihrer vergleichsweise minderen Qualität wenig Beweiskraft her. Für die ausführliche Erörterung über den „Hort der Kaiserinnen“ scheint wenig mehr übrig zu bleiben, als die Hauptstücke in die angenommene Entstehungszeit der „Reichskrone“ oder doch in die Zeit der Theophanu zu setzen und sie – natürlich? – ebenfalls in St. Pantaleon zu Köln entstanden zu sehen (vgl. dazu den Exkurs „Konrad II., Gisela und der „Hort der Kaiserinnen“, mit einer dem Nicht-Historiker recht phantasievoll erscheinenden neuen These zu dessen Schicksalen). Weiterhin werden manche Vermutungen durch Wiederholung schon einmal zur Quasi-Gewißheit erhoben. Gegen das kunsthistorische Postulat des Historikers: „Wir können die Blütezeit ottonischer Goldschmiede-

kunst ruhig schon um die Mitte des 10. Jahrhunderts beginnen lassen...“ (S. 172), mögen allerdings die Kenner frühmittelalterlicher Zierkunst ihre Bedenken vorzubringen haben. Immerhin ist es nützlich, wenn der Verfasser die wesentlichen Werke der ottonischen Goldschmiedekunst zu chronologisch geordneten Gruppen zusammenstellt, – Früharbeiten vor 955, für deren recht bescheidenen Leistungen beispielsweise auf „Hildesheim vor Bernward“ verwiesen sei, dann Arbeiten zwischen 955 und 962, der frühen Kaiserzeit 962 bis 973 – gipfelnd in Reichskrone und Hort der Kaiserinnen -, der Zeit der Theophanu, mit Hauptwerken in Essen und Trier aus der Zeit Ottos III., abschließend der Zeit Heinrichs II. Dies verdiente über die anregenden Hinweise hinaus gründlichere Ausarbeitung.

Die eingangs zitierte thesenartige Zusammenfassung zur Krone selber hält die wesentlichen Punkte fest: die kaiser-ideologische Aussage der Kronenlegende, die angenommene bestimmende Rolle des Kaiserbruders und Erzbischofs Bruno, Köln als vermuteter Ort von Konzeption und Anfertigung des Werkes in den Jahren 965-967, die innere Tendenz als „romfreies Signum“ in Richtung Rom und Byzanz. Als die wesentlichen Grundlagen für die ausgebreiteten Thesen sind einerseits historische Überlegungen und Konjekturen, andererseits ikonographische Interpretationen zumal der Senkschmelzplatten zu benennen. Sie stehen in den Diskussionen um die wichtigsten Zimelien der Kunst des ottonischen Kaisertums den betont technisch-archäologischen Argumenten von Mechthild Schulze-Dörrlamm als jüngster Vertreterin einer späteren Datierung gegenüber – andere Versuche von Hans C. Faussner und Hans Martin Schaller sind hier nicht zu diskutieren. Ungeklärt bleibt als eine entscheidende Frage die nach Entstehung und Herkunft der bildlichen Emails, die von Schulze-Dörrlamm als mögliche Spolien angesprochen wurden und tatsächlich als höchst empfindliche Stelle in der Diskussion um die Reichskrone erscheinen muß. So bleibt auch nach dem Bilde, das der Verfasser entworfen hat, der Schatten von Ungewißheiten über einer Zimelie, die einen Herrschernamen und -titel trägt, die beide den Thesen des hier diskutierten Buches deutlich zu widersprechen scheinen.

Wer die Bemühungen um das Verständnis der Reichskrone über die letzten 50 Jahre hat verfolgen können, wird gleichwohl das Werk von Gunther Wolf – trotz mancher kritischer Bedenken – hoch zu schätzen wissen. Übergreifende Gesichtspunkte, scharfsinnige Kombinationen, weitgespannte Vergleiche, ferner ein detaillierter Quellenapparat in Literatur und Kunstwerken bereichern die Darstellung und den Leser, – und verwirren ihn manchmal. In den Aussagen wie in der bildlichen Dokumentation des ottonischen Herrschaftskomplexes gibt es wohl kaum eine umfassendere Studie als das angezeigte Buch. Nicht zuletzt die Möglichkeiten farbiger Reproduktion sind ausgiebig wahrgenommen, wie es bei einer vom hochangesehenen Kunsthistorischen Museum in Wien betreuten Publikation kaum anders zu erwarten, aber doch hoch zu bewerten ist. Darüber hinaus ist der Beitrag des „Ver eins der Museumsfreunde“ besonders hervorzuheben.

Ein vorzüglicher Anmerkungsapparat, historische Konkordanz und ein sorgfältig zusammengestelltes Literaturverzeichnis sind dem Text zugeordnet, daneben

wäre ein Register der besprochenen wie vergleichend herangezogenen Kunstwerke wünschenswert gewesen. Abschließend mag es erlaubt sein festzustellen, daß die kritischen Überlegungen, die weiter oben zu Gunther Wolfs Buch beigetragen worden sind, wohl erkennen lassen, daß die Reichskrone die letzten Geheimnisse ihrer materiellen Erscheinung wie ihres geistig-geistlichen, ideologischen Hintergrundes auch jetzt noch nicht preisgegeben hat.

VICTOR H. ELBERN
Berlin

Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik. [Ausstellungskatalog Schnütgen-Museum Köln und Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny Paris] Hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln: Locher 1995, 415 S., zahlreiche Abbildungen; ISBN 3-930054-21-3.

Bemerkungen als Nachlese zu Ausstellung, Katalog und Kolloquium

In Zeiten knapper Ausstellungsetats und gestiegener restauratorischer Ansprüche bietet die Präsentation eines einzelnen Werkes und ausgewählter Vergleichsstücke die oft einzige realisierbare Möglichkeit einer qualifizierten Sonderausstellung mittelalterlicher Schatzkunst. Nachdem in den letzten Jahren dies bei den Münchener Ausstellungen des Regensburger Emailkästchens (1992) und des so unpassend mit Goldenem Rößl bezeichneten Altöttinger Marienbildes (1995) erfolgreich gelungen war¹, stellten das Kölner Schnütgen-Museum von November 1995 bis Februar 1996 und das Pariser Musée de Cluny von März bis Juni 1996 den seit seiner Zerstörung 1940 nur fragmentarisch erhaltenen gotischen Schrein der ehemaligen Damenstiftskirche Nivelles aus. Die Präsentation und wissenschaftliche Neubearbeitung der Fragmente des Reliquiars, das vor seiner Zerstörung das bedeutendste überkommene Monument gotischer Schreinkunst war, bedeutete eine kunsthistorische Sensation, da bis auf einige bereits 1968 in Paris und 1972 in Köln gezeigte Fragmente², die übrigen Teile des Reliquiars der Kunstwissenschaft als verloren galten. Trotz der Erstellung eines Gipsabgusses 1897 war der Schrein vor seiner Zerstörung nur rudimentär untersucht und kunsthistorisch bearbeitet worden, weshalb die Inventarisierung, Sicherung und wissenschaftliche Analyse aller erhaltener Frag-

¹ *Schatzkammerstücke aus der Herbstzeit des Mittelalters. Das Regensburger Emailkästchen und sein Umkreis.* Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1992; *Das Goldene Rößl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400.* Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1995.

² *L'Europe gothique. XIIIe – XIVe siècles.* Ausstellungskatalog Musée du Louvre Paris, Paris 1968, Nr. 413; *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400.* Ausstellungskatalog Schnütgen-Museum Köln, hrsg. von Anton Legner, Köln 1972; S. 356.