

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

49. JAHRGANG MAI 1996 HEFT 5

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

Schatz aus den Trümmern

Kolloquium zum Gertrudschrein im Schnütgen-Museum am 5. Februar 1996 aus Anlaß der Ausstellung »Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik«, Köln, Schnütgen-Museum, 24. November 1995 bis 11. Februar 1996; – »Un trésor gothique. La châsse de Nivelles«, Paris, Musée national du Moyen Age – Thermes de Cluny, 13. März bis 10. Juni 1996

Der Reliquienschrein der hl. Gertrud von Nivelles (Abb. 1-7), eine der unbestrittenen Glanzleistungen der gotischen Goldschmiedekunst, galt nach der verheerenden Zerstörung der Stiftskirche von Nivelles am 14. Mai 1940 durch deutsche Bomben als fast vollständig verloren. Zwar waren einzelne Bruchstücke in den Ausstellungen *L'Europe gothique* (Paris 1968) und *Rhein und Maas* (Köln und Brüssel 1972) zu sehen, dennoch geriet der Schrein nahezu in Vergessenheit. Um so mehr überraschte gegen Ende 1995 die Präsentation des *Schatzes aus den Trümmern* im Mittelschiff der Kölner Cäcilienkirche, die über den Eindruck der hohen Qualität im Detail hinaus (Abb. 5-7) eine Vorstellung des ursprünglichen Ganzen erlaubte. Auf die durch undurchsichtige Plexiglasplatten markierte Grundgestalt

des einstigen Schreins – Ersatz für den verbrannten Holzkasten – hatten die zuständigen Restauratoren die für ausstellungswürdig befundenen Fragmente montiert, deren Gesamtumfang gut die Hälfte der Originalsubstanz beträgt. Daß aus den 120 entliehenen der heute insgesamt 337 inventarisierten Fragmente der Schrein in Köln und Paris wiedererstehen konnte, ist vor allem den jahrelangen wissenschaftlichen Anstrengungen von Robert Didier (Brüssel) zu verdanken. Die Ergebnisse liegen nun, gut dokumentiert, im üppig ausgefallenen, reich bebilderten Katalog zur Ausstellung vor (Ausstellungspreis DM 48,- in Köln, F 350,- in Paris).

Die im Schnütgen-Museum um das Zentrum gruppierten Vitrinen boten vielfältige Konfrontationen zu Werken unterschiedlicher

Gattungen. Gegenüber der zweiten Station der Ausstellung Paris, wo dem Goldschmiedewerk zahlreiche Skulpturen zu Seite stehen, lag in Köln ein besonderer Schwerpunkt auf der Buchmalerei. Eigens erarbeitete Fotomontagen erlaubten auch, die im Krieg stark zerstörten Dachreliefs zum Leben Gertruds im Zusammenhang zu sehen (Abb. 4a/b). Die Objekte beider Ausstellungen sind im Katalog vereint, der zudem über die vielschichtigen Forschungsfragen zum Schrein informiert (neben den hier gezeigten Fotografien des Vorkriegszustandes hätte man sich auch eine Dokumentation des 1893 angefertigten Gipsabgusses gewünscht; der im Kat. auf S. 96 abgebildete Abguß ist nicht als solcher gekennzeichnet). Die Lektüre vermittelt einen lebhaften Eindruck davon, wie sehr das Gelingen eines solchen Projekts von der Zusammenarbeit zahlreicher Institutionen und Fachleute abhängt, wie sie hier in vorbildlicher Weise geleistet wurde.

Daß dennoch eine Fülle von Fragen offen bleibt, liegt an den zum Teil noch wenig erforschten historischen Zusammenhängen, vor allem aber an der bedauerlichen Tatsache, daß man bislang keine genaue Analyse der Fragmente in einem Fachlabor vornehmen konnte. Gerade dies aber wäre die unverzichtbare Voraussetzung für alle weiteren Überlegungen zum ursprünglichen Zustand, zum Entstehungsprozeß, zur Frage der Werkstattorganisation usw.

So stand von vornherein fest, daß das Kolloquium, zu dem Hiltrud Westermann-Angerhausen (Köln) über fünfzig Fachleute aus ganz Europa geladen hatte, allenfalls die im Katalog vertretenen Thesen diskutieren und das Feld derjenigen Fragen abstecken kann, die auf der Basis zukünftiger Erkenntnisse des technischen Befunds erörtert werden müßten. Die erste Sektion unter der Leitung von Ernst Schubert (Naumburg) galt vorwiegend der figuralen Ausstattung des Schreins. Didier, dem nach der Bonner Dissertation Margarete Fugmanns von 1931 (*Frühgotische Reli-*

quiare. Ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13. Jh.s) auch das Verdienst der bisher differenziertesten kunsthistorischen Untersuchung zukommt, sprach einige der vielfältigen Probleme an, die sich aus dem erhaltenen Vertrag über die Herstellung des Gertrudschreines vom 18. September 1272 sowie aus der Tatsache ergeben, daß die Translation der Heiligen nach einer Mitteilung des 16. Jh.s erst am 30. Mai 1298 erfolgte (Vertragstext: Kat. Köln, S. 79-81). Wie kommt es, daß das Stiftskapitel als Auftraggeber fungiert, während die Reliquien Besitz der Äbtissin waren, und welche Folgen mag dies angesichts notorischer Spannungen zwischen beiden Instanzen mit sich gebracht haben? Was wissen wir über das Goldschmiedezentrum Douai, von wo jener Colay oder Colard kam, der wohl zumindest zu Beginn die Arbeiten am Schrein leitete? Und stammte dieser tatsächlich aus einer bedeutenden Goldschmiedefamilie in Arras? Sind im Verlauf des Entstehungszeitraums Stifter hinzugetreten? Schon des öfteren war aufgrund der heraldischen Dachschrägenzier (Abb. 2 und 3) an Maria von Brabant, seit 1274 Gemahlin des Königs Philipp III., gedacht worden (vgl. Kat. Köln, S. 238-241, Abb. 1-3). Didier brachte zusätzlich den Namen Margaretha von Konstantinopel, Gräfin von Flandern und Hennegau (1202-1280), ins Spiel und damit die Frage nach den Verbindungen zwischen dem Stift von Nivelles und Mons.

Ausgehend von einer Stellungnahme Ellen J. Beers (Bern) wurden die vielfältigen künstlerischen Wechselwirkungen zwischen Paris und der Peripherie im Nordosten diskutiert. Dabei wurde ersichtlich, daß allein vom formalen Befund her die komplexen gegenseitigen Einflüsse kaum zu erklären sind.

Vor dem zentralen Stück der Ausstellung erläuterte Didier seine im Katalog präsentierten Vorschläge zur Händescheidung, die eng mit Hypothesen zur Arbeitsteilung verknüpft sind (Kat. Köln, vor allem S. 154-175). Aus

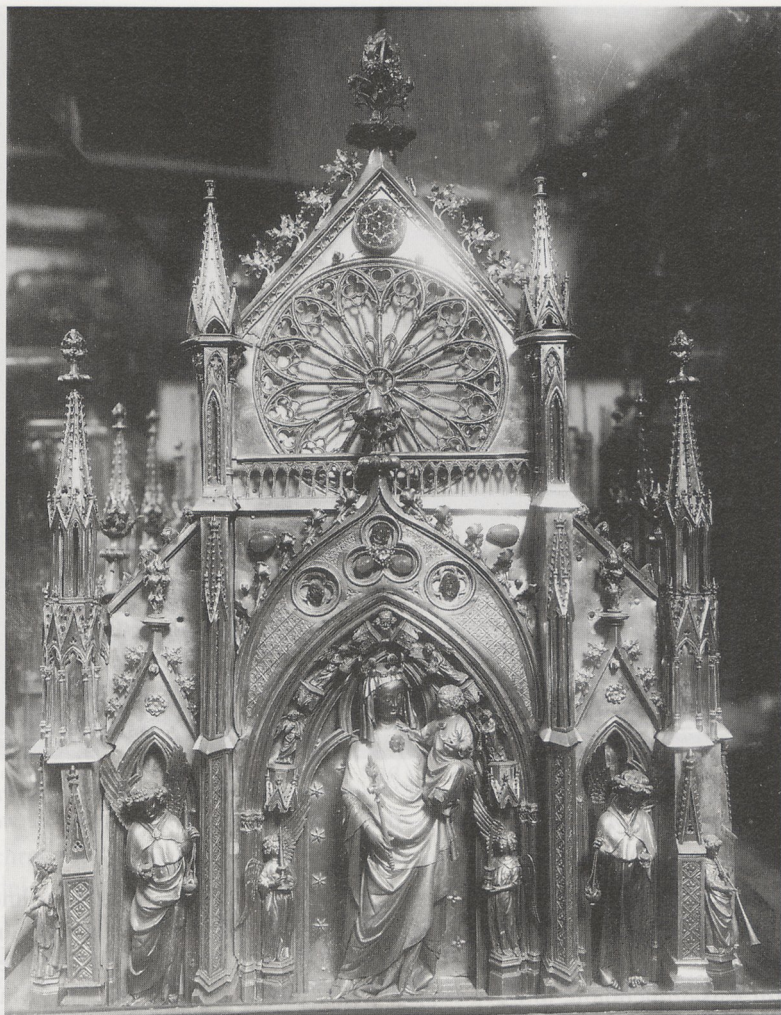


Abb. 1
Nivelles, Gertrudschrein.
Marienseite vor 1940
(A.C.L., Brüssel, 2637C)

seinen Beobachtungen folgerte Didier, daß nur ein kleiner Teil des Schreins kurz nach 1272 hergestellt worden sei, der größere Teil hingegen – offenbar in Eile – erst kurz vor 1298. Als Beleg für die späte Datierung einer Gruppe der vollplastischen Figuren diente ihm der Vergleich zwischen der Statuette Jakobus d. Ä. und dem Noli-me-tangere-Christus in der Chorschranken-Skulptur in Notre-Dame in Paris, entstanden nach 1296 (Kat. Köln, S. 167, Abb. 9f.). Der stilistische Befund der Figuren stimme stellenweise erstaunlich mit technischen Gegebenheiten überein, so mit

den zum Teil gravierenden Unterschieden in der verwendeten Silbermenge (die allerdings zumindest im Fall der Petrus-Figur bereits vor der Beschädigung von 1940 einem Größenunterschied entsprach: Abb. 2).

Dieter Kimpel (Stuttgart) ist der Ansicht, daß im Jahr 1272 figuraler Schmuck in architektonischem Zusammenhang nach ganz anderen Formen verlangt habe, wie zum Beispiel die Skulptur des Südquerhauses von Notre-Dame in Paris sie repräsentiere. Die Gestalt der Schreinfiguren führt er vielmehr auf eine Rückbesinnung auf die Formensprache der

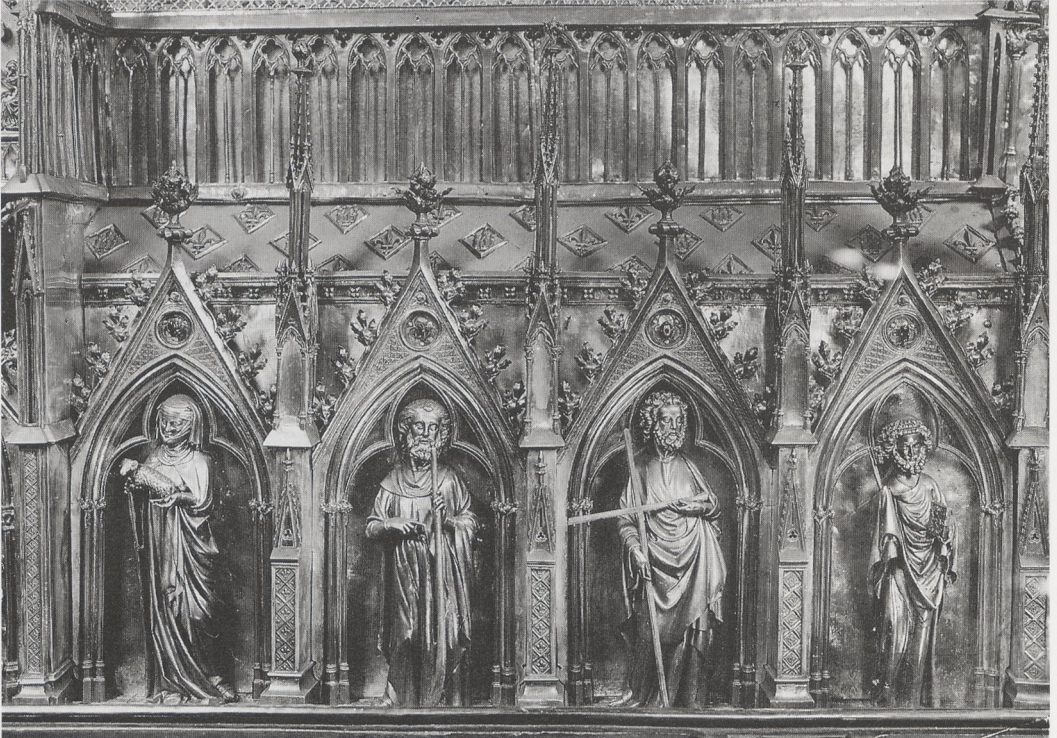


Abb. 2 Nivelles, Gertrudschrein. Vorkriegsaufnahme der drei äußeren Arkaden rechts von der Kreuzigung; von links nach rechts: Agnes, Jacobus d. J., Andreas und Petrus (A.C.L., Brüssel, 2631C)

Sainte-Chapelle und damit auf eine Reminiszenz an die Zeit Ludwigs des Heiligen zurück.

Im Zusammenhang mit den anschließend diskutierten Fragen der Montage mittelalterlicher Schreine berichtete Herrmann Fillitz (Wien), daß beim Karlsschrein des Aachener Domschatzes ebenfalls ein sich über 20 Jahre hinziehender Herstellungsprozeß angenommen werden müsse, dem deutliche Stilunterschiede entsprächen. Nachdem man in diesem Fall Primär- und Sekundärmontagen sehr genau habe untersuchen können, sei festzustellen, daß nach einer offenbar längeren Schaffenspause die letzten Arbeitsschritte ohne die gebührende handwerkliche Sorgfalt und ohne Berücksichtigung der Zusammenhänge erfolgt wären. Eine Art der Montage,

die es erlaubte, ohne weitere Eingriffe in die Schreinstruktur Figureschmuck nachträglich aufzusetzen, sei offenbar erst mit dem Elisabethschrein in Marburg (um 1236-1249) erreicht worden.

Der Gebrauch von Versatzmarken, wie sie am Gertrud-Schrein vorkommen, ist laut Dietrich Kötzsche (Berlin) seit der zweiten Hälfte des 12. Jh.s für Schreine weithin üblich (vgl. Kat. Köln, S. 194, Abb. 4). Für ungewöhnlich hingegen wurden diejenigen Markierungen befunden, die Meistermarken ähneln, deren Zweck aber vorläufig umstritten bleibt (Kat. Köln, S. 196, Abb. 10). Die vereinzelt inschriftlichen Vermerke zur Anbringung einzelner Statuetten sind eines der Indizien für spätere Änderungen in der Figurenanordnung (Kat. Köln, S. 192f., nicht fehlerlos transkri-

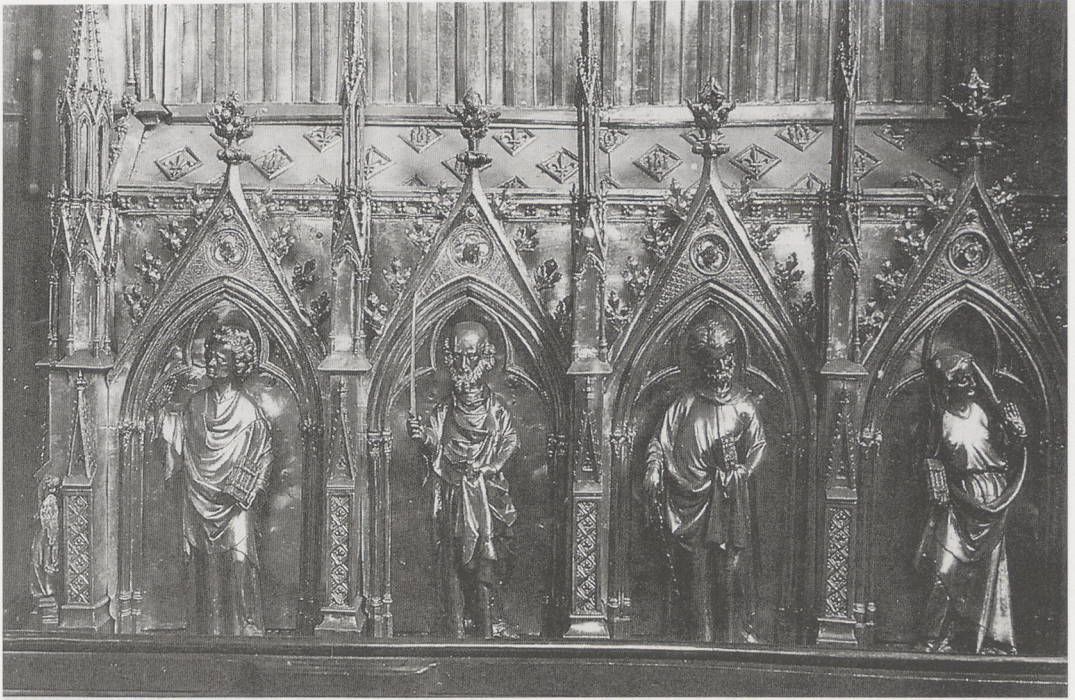


Abb. 3 Nivelles, Gertrudschrein. Vorkriegsaufnahme der Arkaden links von der Kreuzigung; v. l. n. r.: Johannes (aus der Kreuzigungsgruppe), Paulus und Jacobus d. Ä., Maria (Kat. Köln, S. 156 Abb. 4)

biert und vertauscht. Richtig muß es heißen: Abb. 1 «S[ainte] Ger[trude]»; Abb. 2 »S[aint] Jehan au crucefis«; Abb. 3 »Sai[n]t crucefis«). Umstrittenster Punkt blieb der Aspekt der Arbeitsteilung bei der Produktion des figuralen Schmucks. Zunächst stellte sich die Frage, ob die Dachreliefs mit Darstellungen zur Gertrud-Vita (Abb. 4a/b) zu einer anderen Zeit oder von anderer Hand geschaffen wurden als die vollplastischen Figuren. Vor allem aber wurde diskutiert, ob man im Fall der Statuetten eine Arbeitsteilung voraussetzen muß, wie sie nach der Meinung Kimpels in der Großskulptur zum Beispiel in Amiens zu beobachten sei. Wie kommt es, daß die Figur Petri – nicht nur infolge ihrer Deformation im Brand von 1940 – so viel kleiner ist als die übrigen (Abb. 2) und sich auch in ihrer schmalen Gestalt und weniger eleganten Körperhaltung so deutlich unterscheidet?

Manche würden mit Fillitz in ihr gerne eine »Probefigur«, entsprechend der vom Vertrag geforderten Probestücke architektonischer Elemente, sehen. Als entscheidende Frage kristallisierte sich in diesem Zusammenhang die nach den verwendeten Modellen heraus, die für das 13. Jh. bislang weitgehend ungeklärt ist. Haben die Goldschmiede nach Holz- oder Bleifiguren gearbeitet, wie sie im späteren Mittelalter üblich waren? Und inwieweit spielten hier auch Skizzen eine Rolle?

Besonders Beer und Anton von Euw (Köln) stellten in diesem Zusammenhang die mögliche Mittlerrolle der Buchmalerei heraus, in der sich auch am ehesten entsprechende Modellskizzen spiegeln könnten. Beer wies insbesondere auf ein etwa zeitgleiches Manuskript hin, das nach Archivstudien Andreas Bräms in unmittelbarer Umgebung von Nivelles ent-



Abb. 4a/b Nivelles, Gertrudschrein. Legendenzyklus an den oberen Dachflächen, Fotomontage des Vorkriegszustands (Schnütgen-Museum Köln)

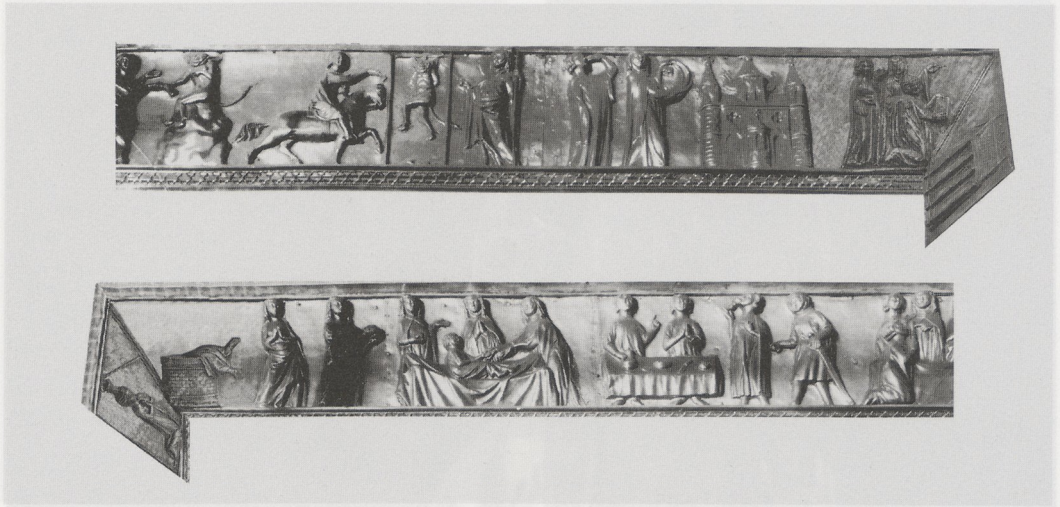
standen sein müsse (*Das Andachtsbuch nouv. acq. fr. 16251 der Bibliothèque Nationale in Paris*, Diss. phil. Bern 1991). Die in der Diskussion konstatierten englischen Einflüsse auf die Miniaturen deuteten allerdings darauf hin, daß mit einer Stilvielfalt zu rechnen ist, die wohl nur zum Teil mit Gattungsunterschieden einhergeht.

Ebenfalls kontrovers blieben die Auffassungen über Spezialisierungen einzelner Goldschmiede. Zwar sind augenscheinlich die Köpfe in vielen Fällen angesetzt, ebenso wohl manche der Hände und Füße, im Falle des Kreuzifix auch die gegossenen Arme. Ob die Köpfe bzw. deren einzelne Teile allerdings gegossen oder getrieben sind, werden erst genaue Untersuchungen ergeben können, wie sie kürzlich am sogenannten »Goldenen Rößl« erfolgreich durchgeführt wurden.

Ungewiß muß vorläufig auch die ursprüngliche farbliche Erscheinung des Schreins bleiben. Die nach dem Brand 1940 weitgehend verlorene Vergoldung geht wohl zum Teil auf die umfassende Restaurierung und Ergänzung von 1857 zurück. Didier sieht Hinweise dafür, daß die Vergoldung des 19. Jh.s weniger haltbar gewesen sei als die mittelalterliche. Doch

auch hier genügt der bloße Augenschein nicht. Mit der zunächst ernüchternden Bemerkung, daß alle bisher aufgeworfenen Fragen erst nach einer eingehenden Untersuchung in einem technisch entsprechend ausgestatteten Labor diskutiert werden können, sprach Neil Stratford (London) zugleich die allgemeine Hoffnung auf die so zu gewinnenden Ergebnisse aus.

Die Probleme des Emailschrucks erläuterte Danielle Gaborit-Chopin (Paris). Neben den vermeintlich auf eine königliche Stiftung verweisenden Motiven der »fleurs de lys« und »tours de Castille« (Abb. 2 und 3), die spätestens seit der Ausschmückung der Sainte-Chapelle vielfach ornamental verwendet worden seien, habe man gelegentlich auch die »émaux de plique« als Hinweis auf den Einfluß des Pariser Königshofs angesehen (Abb. 6; vgl. Kat. Köln, S. 250-259). Man könne jedoch nicht länger davon ausgehen, daß der Pariser Goldschmied Guillaume Julien das Privileg für die Herstellung solcher Emaux besaß, auch habe es wahrscheinlich schon vor seiner Zeit Stücke dieser Art gegeben. Davon abgesehen zeigen sich deutliche formale und technische Unterschiede zu dem



ausgestellten Heiligblut-Reliquiar aus Boulogne-sur-Mer (Kat., Nr. 32), das als Werk Juliens gilt. Die Emaux von Nivelles stehen besonders der Email-de-pleque-Scheibe der Pala d'oro in Venedig und ähnlichen Stücken im Kirchenschatz von Toledo nahe. Man dürfe im übrigen nicht davon ausgehen, daß Emaux speziell für den Schmuck einer bestimmten Goldschmiedearbeit geschaffen wurden. Vielmehr sei – ähnlich wie für Edelsteine – mit einem regen Handel zu rechnen.

Ein Teil der angesprochenen Probleme fiel noch in die von Peter Kurmann (Fribourg) geleitete zweite Sektion, die vor allem die architektonischen Elemente des Schreins berücksichtigte.

Kurmann selbst stellte seine Vermutung zur Diskussion, nach der es sich bei der Arkade, der heute der hl. Paulus zugeordnet ist, um diejenige handle, die laut Vertrag als Probestück angefertigt werden sollte (Abb. 3). Als einzige der Arkaden zeigt sie gotische Kapitelle, während alle übrigen lediglich aufgelegte Blättchen besitzen. Man kam darin überein, daß es für alle auftretenden Formen im Jahr 1272 bereits gebaute Vorbilder gege-

ben habe. Ernst Bacher (Wien) wies darauf hin, daß das figurale Programm des Schreins schon aufgrund der Dimensionen ganz anders zu bewerten sei als Entsprechungen in gebautem Zusammenhang. Kimpel vermutete, die architektonischen Elemente seien nach 1272 zügig ausgeführt worden, während die Figuren erst später hinzugekommen seien.

Bei der ebenfalls von Kurmann aufgeworfenen Frage, ob die zwei unterschiedlichen Formen von Kriechblumen als stilistisches Phänomen oder als Motivvariation aufzufassen seien, bevorzugte man die zweite Lösung. Da, soweit der Augenschein nicht täuscht, ein Großteil der Architekturzier aufgelötet wurde, sind hier kaum Kriterien zur Bestimmung einzelner Entstehungsphasen zu erwarten.

Rolf Lauer (Köln) griff die Frage der Umsetzung gebauter Architektur in Skulptur und Goldschmiedekunst auf, indem er darauf hinwies, daß im Fall des ebenfalls ausgestellten Fragments vom Baldachin der sogenannten Mailänder Madonna des Kölner Doms (Kat. Nr. 10) eine exakte Kopie der Reimser Westportal-Rose vorliege. Die zugehörige Figur ersetzte das zerstörte, von Reinhard von Dassel 1164 von Mailand nach Köln verbrachte Gnadenbild. Die ursprünglich weiße



Abb. 5 Nivelles, Gertrudschrein. Thronender Christus im jetzigen Zustand (Kat. Köln, S. 29)

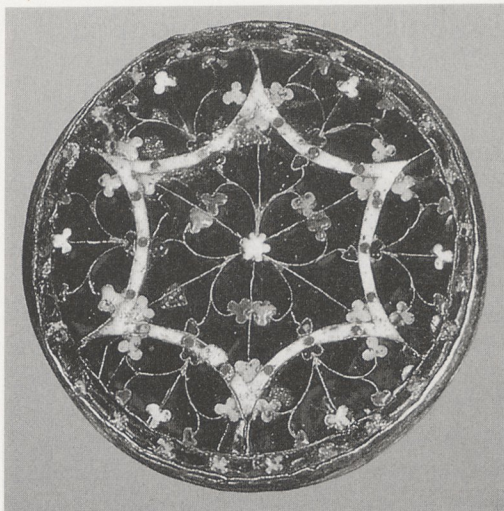


Abb. 6 Nivelles, Gertrudschrein. Email de plique von der Marienseite des Langhauses, jetziger Zustand (Kat. Köln, Umschlagrückseite)

Fassung mit sparsam eingesetzten Musterrungen in Rot, Blau und Gold erinnere deutlich an Werke der Elfenbeinkunst. In diesem Kontext weise die »miniaturisierte« Architektur möglicherweise auf den »Reliquiencharakter« der zugehörigen Figur hin. Die exakte Kopie Reimser Architektur lasse den Transfer durch eine Zeichnung als notwendig erscheinen.

In Anschluß an Fragen der Ikonographie des Schreins (vgl. Kat. Köln, S. 208-233) zeigte sich, daß auch grundlegende historische Zusammenhänge bislang nicht beantwortet sind: Wie kommt es, daß man im Jahr 1272 einen neuen Schrein in Auftrag gab, wo doch ein alter, wahrscheinlich ebenso großer existierte? Wollte man der blühenden Wallfahrt Elisabeths von Marburg, die wie Gertrud als adelige Spitalsheilige verehrt wurde, Konkurrenz machen? Und wenn ja: war man damit erfolgreich? Muß man die Anfertigung eines auffällig an gebauter Architektur orientierten Schreins gar als bescheideneren Ersatz für einen nicht finanzierbaren gotischen Neubau auffassen? Oder war die Schaffung des kost-



Abb. 7 Nivelles, Gertrudschrein. Gertrud im jetzigen Zustand (Kat. Köln, S. 21 Abb. 1)

baren Objekts gerade als Initialzündung für einen Neubau gedacht, wie im Falle des Dreikönigenschreins in Köln?

Es bleibt zu hoffen, daß der vorzüglichen kunsthistorischen Präsentation des Gertrudschreins, die einer Wiederentdeckung gleichkommt, eine umfassende technische Untersuchung und Dokumentation folgt, die der weiteren Diskussion entscheidende Grundlagen liefern würde. Zu wünschen ist aber auch, daß sich am Heimatort in Nivelles ein angemessener Platz finden wird, an dem diese herausragende Goldschmiedearbeit mit dem frühesten bekannten Bildzyklus zum Leben Gertruds (Abb. 4a/b) und einem der nach wie vor eindrucksvollsten Bildnisse der Heiligen (Abb. 7) auf Dauer die Erinnerung an den einstigen Schrein wachhält.

Ulrich Rehm