

DER AACHENER MARIENSCHREIN

Eine Festschrift

herausgegeben von
Dieter P. J. Wynands

einhard verlag
2000

ANMERKUNGEN ZU EINER THEOLOGISCHEN BETRACHTUNGSWEISE DES MARIENSCHREINS

Benoît Van den Bossche

Einleitung

Kunsthistoriker, die sich mit den großen Reliquiaren des Mittelalters beschäftigen, versichern gerne, dass deren Ikonographien das Ergebnis wirklich geplanter Programme seien und dass sie präzise und eigenständige theologische Botschaften vermittelten wie die Wandmalereien romanischer und gotischer Kirchen oder die Skulpturenfolgen an deren Portalen¹. Trotzdem muss man feststellen, dass ikonographische Studien über Schreine, die mit figürlichen Reliefs und Emails geschmückt sind, nur selten Resultate hervorbringen, die diese Hypothese begründen. Mit anderen Worten: Bis heute hat man selten die theologischen Wahrheiten dargelegt, die der Ikonographie der bedeutendsten mittelalterlichen Reliquiare zugrunde liegen. Dies gilt auch für Werke, die im rhein-maasländischen Gebiet im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts entstanden sind².

Gewiss, die meisten dieser Bildprogramme sind zugänglich gemacht worden, häufig in bemerkenswerter Art. Sie sind in systematischen Fotoserien dokumentiert, mit Sorgfalt beschrieben und auch kommentiert worden – aber oft ausschließlich mit dem Instrumentarium der Kunstgeschichte, das heißt durch den Vergleich mit anderen Darstellungen oder im Hinblick auf lokale historische Kontexte. Am Ende all dieser Vorhaben, wenn der Forscher eine umfassendere Deutung der Fakten in Betracht ziehen könnte, begnügt er sich im Allgemeinen mit der Behauptung, dass das Bildprogramm die Theologie der Epoche wiedergebe oder dass es von den theologischen Stellungnahmen der größten Denker der Zeit durchdrungen sei – ohne weitere Erläuterungen zu geben.

Ohne Zweifel gibt ein ikonographisches Programm in irgendeiner Form immer die Theologie seiner Epoche wieder. Sobald Maria mit dem Kind oder ein thronender Christus dargestellt werden, ist die Verwurzelung eines solchen Werkes im theologischen Nährboden nicht zu leugnen. Aber gerade weil dies immer so ist, hat die Aussage nur Sinn, wenn sie präziser gefasst wird. Hierbei gilt es, die konventionellen Darstellungen – diese geben einfach die Konventionen einer Epoche wieder und finden sich per definitionem fast ständig an den Werken dieser Zeit – von Darstellungen zu unterscheiden, die eine eigene Botschaft vermitteln.

Wie verhält es sich damit nun beim Marienschrein des Aachener Domes? Vermittelt sein Bildprogramm eine oder mehrere eigenständige Botschaften³? Kann man von einer „Theologie des Marienschreins“ sprechen? Oder besteht sein Programm vielmehr aus einer Aneinanderreihung ikonographischer Klischees, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geläufig waren und die jedenfalls den Großteil liturgischer Objekte und anderer ikonographischer Zusammenhänge charakterisieren? Dies sind Fragen, die wir hier in aller Offenheit stellen wollen.

Wenn von Theologie die Rede ist, so muss man sich zuerst über die Bedeutung des Begriffs und die Inhalte, die er umfasst, verständigen. Wenn wir die sehr bekannte Definition des Anselm von Canterbury († 1109) zugrunde legen, nach der die Theologie als „fides quaerens intellectum“⁴ verstanden werden muss, so können wir die Theologie als ein intellektuelles Nachdenken bestimmen, dessen Ausgangspunkt die Gegebenheiten des Glaubens bilden, die unter anderem in den heiligen Texten, den impliziten und expliziten Dogmen und der Tradition vermittelt sind. Dieses Nachdenken führt namentlich zu praktischen Überlegungen (zum Beispiel ethischer, liturgischer, pastoraler Art).

In diesem engen Sinn des Wortes „Theologie“ soll der Aachener Marienschrein betrachtet werden. Wir wollen näher bestimmen, ob sein ikonographisches Programm ein intellektuelles Nachdenken über

die Glaubensfragen im 13. Jahrhundert ist oder ob es zumindest ein derartiges Nachdenken wiedergibt – sei es in der Auswahl der Themen, in ihrer Interpretation oder in der Anordnung der einzelnen Themen. Genauer: Es ist möglich, dass die Ikonographie des Schreins Formen der Religiosität seiner Epoche wiedergibt, die zugleich von der Spiritualität und der Volksfrömmigkeit abhängig sind; es ist auch möglich, dass diese Ikonographie zum Beispiel vor einem sehr interessanten politisch-religiösen Hintergrund entstanden ist. Aber das sind nicht die Aspekte des Problems, denen wir im Rahmen dieses Beitrages unsere Aufmerksamkeit schenken werden. Er ist den „intellektualisierten“ theologischen Botschaften gewidmet.

Drei ikonographische Programme

Im vorliegenden Werk über den Marienschrein gibt Ernst Günther Grimme eine bemerkenswerte Studie zu dessen Ikonographie⁵. Es wäre überflüssig und anmaßend, das Thema nochmals ausführlich zu behandeln. Allerdings sehen wir uns gehalten, in kurzer Form die Abfolge der Darstellungen und die großen Linien des Programmes ins Gedächtnis zu rufen, da diese für die weiteren Überlegungen grundlegend sind.

Dieses Vorhaben soll entsprechend auf den Karls-⁶ und den Remaklusschrein⁷ angewandt werden. Die besonderen Eigenschaften des Aachener Marienschreins können nämlich nur richtig wahrgenommen werden, wenn das Reliquiar in die Reihe gestellt wird, in die es entwicklungsgeschichtlich gehört⁸. Wir bemühen uns also zuerst um eine synoptische Lesart der Programme dieser drei großen Schreine.

Der hier beschlossene Weg besteht darin, zuerst die so genannten „ikonographischen Untereinheiten“ jedes einzelnen Reliquiars zu betrachten. An erster Stelle die Hauptfiguren, das heißt die der Stirnseiten (beim Marienschrein vier an der Zahl, je zwei an den Schreinen Karls des Großen und des heiligen Remaklus); anschließend die Figuren der Langseiten (mit Ausnahme der Querhausstirnseiten des Marienschreins); schließlich die Reliefs der Dachflächen. In jedem einzelnen Fall kann die Leserichtung auf recht einfache Weise bestimmt werden, indem wir uns von der Chronologie der erzählenden Szenen am Dach leiten lassen.

An den Stirnseiten erkennt man:

Marienschrein	Karlsschrein	Remaklusschrein
thronender Christus Karl der Große	Karl der Große, überragt von Christus als Brustbild dargestellt und umgeben von Papst Leo III. und Erzbischof Turpin von Reims	thronender Christus
Papst Leo III. thronende Muttergottes	thronende Muttergottes, umgeben von den Erzengeln Michael und Gabriel	thronende Muttergottes

An den Langseiten der Reliquiare kann man namentlich dank der Schriftbänder identifizieren:

Marienschrein	Karlsschrein	Remaklusschrein
Johannes Evangelist	Heinrich III.	Petrus
Bartholomäus	Zwentibold	Andreas
Matthias	Heinrich V.	Johannes
Jakobus Minor	Heinrich IV.	Remaklus
Matthäus	Otto IV.	Jakobus Minor
Thaddäus	Heinrich I.	Bartholomäus
	Lothar I. (?)	Simon
	Ludwig der Fromme	
Simon von neuem Thaddäus	Heinrich II.	Thaddäus
Petrus	Otto III.	Matthäus
Paulus	Otto I.	Philippus
Andreas	Otto II.	Lambertus
Philippus	Karl der Dicke (?)	Thomas
	nicht identifizierter Herrscher	Jakobus Maior
	Heinrich VI.	Paulus
	Friedrich II.	

Auf den Dachflächen sieht man schließlich:

Marienschrein	Karlsschrein	Remaklusschrein
Verkündigung (mit der Jungfrau, die sich gerade von ihrem Thron erhoben hat)	Traum Karls des Großen	Verkündigung
Heimsuchung (bei der Elisabet und Maria von einer Dienerin begleitet werden).	Eroberung von Pamplona	Heimsuchung (ohne die begleitende Frau des Marienschreins)
Geburt (in byzantinisch-romanischer Form, Maria liegend darstellend)	Kreuzwunder	Geburt (nach romanisch-byzantinischem Kanon und mit Josefs Traum)
	Lanzenwunder	
Geburt (in byzantinisch-romanischer Form, Maria liegend darstellend)	Reiterschlacht	Anbetung der Heiligen Drei Könige
Traum Josefs (der als ein Teil der Geburtsszene betrachtet werden kann)	Beichte Karls des Großen	
Bad Christi	Empfang der Dornenkrone	Darbringung im Tempel (wo zwei Frauen, die miteinander reden, die eigentliche heilige Szene flankieren)
Verkündigung an die Hirten (auf mehreren Bildfeldern)	Handschuhwunder und Weihe der Kapelle zu Ehren Mariens	Abendmahl

Marienschrein

Anbetung der Heiligen Drei Könige

Darbringung im Tempel (mit Josef, der die Opfertaupe mitbringt)

Taufe Christi (in Anwesenheit eines Engels, der ein großes Tuch hält)

Versuchung Christi durch den Teufel (der seine monströsesten Gewänder angezogen hat)

Abendmahl (mit Johannes, der an der Brust Christi ruhend gezeigt wird, und Judas am anderen Ende des Tisches)

Gefangennahme (während Judas Christus küsst)

Kajaphas

Pilatus

Geißelung (durch zwei Soldaten)

Kreuzigung (in Gegenwart Mariens und des heiligen Johannes)

Kreuzabnahme (mit Maria, den heiligen Johannes, Nikodemus, Josef von Arimathäa und einer weiteren Person)

Grablegung (durch drei Männer, von denen einer den Körper des zu Tode Gemarterten einbalsamiert)

Karlsschrein

Remaklusschrein

Kreuzigung (erneut mit Maria und dem heiligen Johannes, aber auch mit den Allegorien der Kirche und Synagoge)

Frauen am Grab

Himmelfahrt Christi

Ähnlichkeiten und Unterschiede

Architektonischer Aufbau und Struktur

Der architektonische Aufbau des Marienschreins stellt eine eigenständige Schöpfung dar. Das Vorhandensein eines Querhauses unterscheidet ihn deutlich von den beiden anderen Schreinen. Man fragt sich natürlich nach dem Grund dieser Neuerung. Gibt sie den Wunsch der Auftraggeber wieder, das Reliquiar solle die Gestalt eines Kirchengebäudes annehmen? Dies ist möglich; der Marienschrein kündigte dann einige Reliquiare der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an, welche regelrechte Miniaturarchitekturen sind⁹.

Es empfiehlt sich aber, die Analogien zwischen architekturformigem Reliquiar und wirklicher Architektur mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten. Zumindest beim Aachener Schrein ist vielleicht zutreffender, dass das ikonographische Programm den architektonischen Aufbau und die Struktur des Reliquiars wenigstens in Teilen bestimmt hat¹⁰. Mit anderen Worten, der Wunsch der Auftraggeber, vier Statuetten eine besondere Bedeutung zu geben, kann die Goldschmiede dazu veranlasst haben, ein Querhaus zu schaffen, so dass das Reliquiar vier Giebelseiten aufweist.

Die vier hervorgehobenen Figuren – Christus, Karl der Große, Maria mit dem Kind und Papst Leo III. – kommen sowohl am Marienschrein als auch am Karlsschrein vor, aber sie nehmen dort einen ganz anderen Platz ein, und dies nach einer weitgehend geänderten Hierarchie. Am Marienschrein füllt Christus den gesamten Platz an einer der beiden Stirnseiten des Hauptschiffes aus, und Papst Leo III. erscheint auf der gleichen Stufe wie dieser an der gegenüberliegenden Stirnseite; Maria mit dem Kind wiederum wird an einer der Stirnseiten des Querhauses gezeigt – nicht mehr an der zweiten Schmalseite des Hauptschiffes – ebenso Karl der Große.

Alles macht den Eindruck, als habe der Verfasser des Bildprogrammes das neue Reliquiar einerseits in die Tradition des Karlsschreins einreihen wollen – wo dem Kaiser eine herausragende Rolle eingeräumt wird, hervorgehoben durch die Anwesenheit zu beiden Seiten von Papst Leo III. und Erzbischof Turpin – aber auch den Gegenstand erneuern wollen. Papst Leo III. ist jetzt ein viel bedeutenderer Status zuerkannt als der eines kaiserlichen Dieners. Christus erscheint allein an einer der Stirnseiten, und Maria mit dem Kind ist in dem Giebelfeld der Langseite gezeigt, das von den Aposteln Petrus und Paulus flankiert ist.

Die vier großen Figuren

Der thronende Christus des Marienschreins kündigt den des Remakluschreins an. Gleichzeitig ist er Erbe derer, die viel früher an den Stirnseiten mehrerer rhein-maasländischer Reliquiare dargestellt waren – man denke beispielsweise in der maasländischen Region an den Servatiuschrein und in der rheinischen Region an den Dreikönigsschrein. Diese Christusdarstellungen sind abhängig von unterschiedlichen ikonographischen Vorbildern: von der Majestas Domini – von Christus als Richter und Christus als König und anderen Darstellungen¹¹. Häufig segnen sie im lateinischen Gestus und halten einen Rotulus oder Codex in der Hand, in der anderen Hand halten sie eine Kugel. Am Karlsschrein in den Himmel der Stirnseite verwiesen, steigt Christus an den Stirnseiten des Marienschreines und des Remakluschreines wieder zur Erde herab. Die Bedeutung und der Vorrang des Gottessohnes werden durch zwei Inschriften unterstrichen, die oberhalb und zu Füßen des Herrn angebracht sind¹². Die erste, die eine gewisse Bedeutung erlangt hat, da man sie in Teilen am Remakluschrein, aber auch an anderen rhein-maasländischen Reliquiaren wiederfindet, betont die „Einsamkeit“ Christi und die Wesensgleichheit mit Gottvater¹³, die zweite ruft die Aufgabe als Richter in Erinnerung, die Christus erfüllen muss¹⁴. In seiner Dar-

legung der Ikonographie Christi am Marienschrein hat Jürgen Fitschen die Aufmerksamkeit auf die politischen Elemente gelenkt, die das Werk charakterisieren. Die Inschriften und besonders der „Reichsapfel“ sollen von der liturgischen Rolle zeugen, die der Schrein aus Anlass der Krönungszeremonie in Aachen gespielt habe¹⁵. Aber man sollte zuerst einmal sehen, dass Christus, im Vergleich zum Karlsschrein, von neuem als der alleinige Herrscher des Universums dargestellt ist. Insofern kann man übrigens von einer Art theologischer Zentrierung sprechen.

Bei den Details stellt man zusätzlich fest, dass der thronende Christus nicht auf eine Viper, einen Löwen, einen Drachen oder irgendein anderes gefährliches Tier tritt. Der Verweis auf Psalm 91 (90) – und darüber hinaus auf andere Texte des Alten Testaments – ist also unterblieben, während er später, am Remaklusschrein, von neuem vorhanden ist.

Auf der gegenüberliegenden Stirnseite erscheint Papst Leo III., von dem die Legende sagt, er habe die Pfalzkapelle geweiht. Wir haben soeben dargelegt, dass dem Nachfolger des heiligen Petrus ein ausgewählter Platz in der Hierarchie zugeteilt wird. So wie Christus allein an einer der Stirnseiten thront, so thront der Papst allein an der gegenüberliegenden Seite¹⁶. Man ist darüber erstaunt, wenn man den Karlsschrein kennt, wo der Papst auf die gleiche Weise wie der Erzbischof von Reims in Diensten des Kaisers zu sein scheint. In der Tat, auf dem Marienschrein ist der Papst in gewisser Weise rehabilitiert. Er erscheint nicht mehr als Diener des Kaisers, sondern als Vikar Christi.

An der Stirnseite des Querhauses, zur Rechten Christi, ist die thronende Muttergottes gezeigt. Maria mit dem Kind ist die einzige Darstellung, die den drei Schreinen der Gruppe gemeinsam ist. Maria ist dreimal als Thronende gezeigt, das Jesuskind auf einem Arm tragend, das gerade im lateinischen Gestus segnet und in der anderen Hand eine Frucht hält. Die Neuartigkeit der Sedes Sapientiae des Marienschreines besteht vor allem darin, dass sie einen Platz an der Stirnseite des Querhauses einnimmt. Nun war diese Langseite vermutlich nach Westen ausgestellt, in Richtung der Versammlung der Gläubigen¹⁷. Dies bezeugen die ältesten Abbildungen und Beschreibungen. Auch der gesunde Menschenverstand legt dies nahe, denn selbst wenn er nicht ausschließlich Marienreliquien enthält¹⁸, so ist der Schrein der Jungfrau Maria geweiht. Und dann sprechen noch einige andere Indizien für diese These: etwa die Tatsache, dass Maria an einem hervorgehobenen Platz zwischen den Apostelfürsten Petrus und Paulus erscheint; oder die Gegenwart eines Drachen zu ihren Füßen, der am Schrein zu Stavelot die Würde des thronenden Christus veranschaulicht. Im übrigen ist die Gegenwart des Drachen am Marienschrein vermutlich durch die Apokalypse (Kap. 12) begründet und nicht durch alttestamentliche Texte.

Es fällt schwer, die genauen Gründe anzugeben, die die Verfasser des Schreinprogramms dazu veranlasst haben, Maria mit dem Kind einen Platz am Giebelfeld einer Langseite zuzuweisen. Am Anfang steht vermutlich der bereits dargestellte Wunsch, Christus, dem Papst, Maria mit dem Kind und dem Kaiser – vier in Aachen sehr vertrauten Figuren – einen eigenen Raum zu geben. Dann ist es vielleicht der Wille, den Papst als Vikar Christi zu zeigen, der die Verfasser des Bildprogramms veranlasst hat, die thronende Muttergottes an einer Langseite zu platzieren. Diese Langseite wird gerade dadurch mit einer neuen Bedeutung ausgestattet. Wie dem auch sei, der große Verlierer dieses Vorganges ist der Kaiser.

Für Jürgen Fitschen allerdings erscheint Karl der Große als „rex et conregnator Christi“¹⁹. In seiner Dissertation erinnert der Autor daran, welchen Erfolg der Ausdruck gehabt habe und wie andere Begriffe auf eine vergleichbare Bestätigung verwiesen. Die Tatsache, dass Karl der Große am Marienschrein zur Seite Christi gezeigt ist, sei ebenfalls eine Bestätigung dafür. Wir für unseren Teil sehen eher, dass der Kaiser, hier als „rex“ benannt, nicht mehr an einem Hauptgiebel erscheint, sondern an der Stirnseite, die am wenigsten sichtbar ist. In der Hierarchie der Positionen, die dem Marienschrein eigen ist, nimmt er unter den wichtigen Plätzen den am wenigsten sichtbaren ein. Es fällt schwer, darin nicht die bildliche Umschreibung einer Relativierung kaiserlicher Macht zu sehen.

Die Aposteltheorie

An den Langseiten vieler rhein-maasländischer Schreine – am Heribertschrein zu Deutz oder an dem des heiligen Servatius zu Maastricht, um zwei Reliquiare mit besonders interessanter Ikonographie zu nennen – ist die Anwesenheit der Apostel im Allgemeinen durch die Notwendigkeit gerechtfertigt, „den himmlischen Hofstaat“ Christi in seiner Herrlichkeit zu veranschaulichen. Man fragt sich allerdings nach der Bedeutung dieses Begriffes und nach seiner textlichen Grundlage. Wenn man Erika Dinkler-von Schubert in ihrer Studie des Marburger Elisabethschreins folgt, so kann man natürlich in diesem architektonischen Reliquiar ein Abbild des himmlischen Jerusalem sehen, so wie es in der Apokalypse (21, 12ff) beschrieben ist, wo die zwölf (vier mal drei) Tore die Namen der zwölf Stämme Israels tragen, und wo die zwölf Grundsteine auf die Namen der zwölf Apostel verweisen²⁰. Aber die Erklärung ist vielleicht nicht so einfach, wie man sie sich wünscht. Auf jeden Fall ist der Schrein nicht die direkte Übertragung des in Frage kommenden Textes in drei Dimensionen. Es genügt, ihn nochmals zu lesen, um sich davon zu überzeugen.

Offen gestanden ist es interessanter, zum Vergleich des Marienschreins mit denen Karls des Großen und des heiligen Remaklus zurückzukehren. Es wird dabei offensichtlich, dass die Apostel am Marienschrein die Plätze der Könige und Kaiser des Karlsschreines einnehmen und dass die Formel des Marienschreins am Remaklusschrein wieder aufgenommen wird, wo zwischen dem Apostelkolleg die heiligen Remaklus und Lambertus eingeführt werden – zwei heilige Verkündiger des Glaubens der Maasregion. Wenn man den Vergleich mit dem Karlsschrein berücksichtigt, so kann man die Behauptung aufstellen, dass die Apostel des Marienschreins als Mitglieder eines Hofstaates erscheinen, dessen oberster Herrscher Christus ist. Im Vergleich mit dem Schrein zu Stavelot hingegen neigt man eher dazu, die Apostel als Verkündiger des Glaubens zu sehen, was die Tatsache, dass sie gemäß Matthäus 10,10 barfuß wiedergegeben sind, zu bestätigen scheint. Gewiss, die beiden Hypothesen schließen einander nicht aus. Aber es ist wichtig, genau zu verstehen, dass die Interpretation des Apostelkollegs als himmlischer Hofstaat nicht die ganze Bedeutung dieser Ikonographie ist.

Die erzählenden Reliefs

Am Marien- wie am Karls- und Remaklusschrein ist ein Großteil der Motive erzählend. Allerdings ist die Erzählform des Karlsschreins sehr deutlich unterschieden von derjenigen der beiden anderen Reliquiare, wo die erzählte Geschichte ausschließlich die Heilsgeschichte ist. Der hagiographische Bericht vom Leben Karls des Großen hat dem Leben Christi Platz gemacht.

Wenn auch zutrifft, dass sowohl am Marienschrein als auch am Remaklusschrein der Bericht vom Leben Christi unterbreitet wird, so können bedeutende Unterschiede in der Behandlung der Geschichte hervorgehoben werden. In Stavelot geht der Erzähler aufs Wesentliche, während derjenige von Aachen gerne auf malerische Details zurückgreift, um seinen Gegenstand sowohl lebendig als auch ansprechend zu machen. Das Bad des neugeborenen Christus, die Verkündigung an die Hirten, die Taufe Christi, die Versuchung Christi, die Gefangennahme, die Geißelung etwa werden nur in Aachen dargestellt. Gewiss, das Aachener Reliquiar weist an seinem Dach eine größere Zahl von Bildfeldern auf. Dies hat den Gestalter des Programmes gezwungen, eine größere Anzahl von Szenen zu finden als in Stavelot. Doch das erklärt nicht alles. Der Programmgestalter des Marienschreins hat offensichtlich versucht, seine Erzählung besonders lebendig und reich zu machen.

Nicht nur die Anzahl der dargestellten Episoden ist wichtig, zusätzlich sind mehrere Szenen durch eine unkonventionelle Behandlung der Ikonographie charakterisiert. So etwa bei der Heimsuchung, wo eine Dienerin der Begegnung der beiden Kusinen beiwohnt; so auch bei der Grablegung, die in Wirk-

lichkeit eher eine Einbalsamierung des Körpers Christi ist (gestützt von zwei Männern und gepflegt von einem Dritten, der ein Öl benutzt, das in einer Fiоле aufbewahrt wird).

Aber nicht nur die Anzahl der Szenen und ihr anekdotischer Reichtum unterscheidet den Marienschrein vom Schrein in Stavelot. Auch das Ende der Heilsgeschichte ist anders wiedergegeben. In Stavelot folgen auf die Kreuzigung die Szenen der Frauen am Grab und die Himmelfahrt Christi, während man in Aachen eine Kreuzabnahme und eine Grablegung sieht, nichts aber auf die Auferstehung hindeutet. Dies ist natürlich höchst erstaunlich.

Bisher ist für dieses abrupte Ende keine zufriedenstellende Erklärung gegeben worden. Jürgen Fischen glaubt dies lösen zu können, indem er darauf verweist, der thronende Christus sei ein wieder auferstandener Christus, und es also nicht notwendig sei, auf den Dachflächen an die Auferstehung Christi zu erinnern²¹. Man fragt sich dann allerdings, weshalb am Remaklusschrein durch die Frauen am Grab und die Himmelfahrt Christi an die Auferstehung erinnert wird, wo doch der thronende Christus ebenfalls dargestellt ist.

Theologische Akzente

Am Ende einer Gegenüberstellung der Bildprogramme ist es möglich, den theologischen Inhalt des bearbeiteten Reliquiars genauer zu fassen. Es zeigt sich, dass kein bestimmender Leitfaden existiert, der eine Erklärung für die Aneinanderreihung der Darstellungen des ikonographischen Ensembles in Aachen zu geben erlaubt. Bald ist die Absicht erzählend, bald nicht; in bestimmten Augenblicken stellt man eine theologische Zentrierung der Aussagen fest, in einem anderen Augenblick ist man erstaunt über den sehr auf Aachen zentrierten und stark konventionellen Charakter der Darstellungen. Von diesem Standpunkt aus kann man die Aussage, es existiere eine Theologie des Marienschreins, nicht bestätigen.

Aber vielleicht muss man die Probleme ordnen, um einige der theologischen Qualitäten des Schreins zu bestimmen. Dies wollen wir tun, indem wir auf die traditionelle Einteilung der theologischen Wissenschaft in Hilfswissenschaften zurückgreifen – eine anfechtbare Methode, wenn man bedenkt, dass die Unterteilung jüngerer Datums ist, aber eine vielleicht interessante Methode, wenn man der Idee zustimmt, dass sie auf Petrus Lombardus und seine Zeit zurückgeht²².

Exegese

Wenn am Marienschrein der Verfasser des Bildprogramms das Leben Christi vor Augen führt, so nimmt er weniger Bezug auf die kanonischen Evangelien oder die anekdotenreichen Apokryphen. Er verwendet vielmehr das Material der umfassendsten ikonographischen Überlieferung²³. Eine Szene wie beispielsweise das Bad des Jesuskindes kann nicht wirklich durch den Rückgriff auf einen bestimmten Text belegt werden²⁴.

Es ist wahr, einige Darstellungen können durch apokryphe Evangelientexte angeregt sein, wie die Heimsuchung in Anwesenheit einer Dienerin²⁵. In anderen Fällen ist es möglich, die gezeigte Szene mit kanonischen Texten in Zusammenhang zu bringen – man denke unter anderen an die Versuchung Christi, die an eine der drei Versuchungen erinnert, die in Matthäus 4,1–11 und Lukas 4,1–13 (wo Christus auf einen Berg steigt) erwähnt sind²⁶. In anderen Fällen sind die Darstellungen ein Widerhall sowohl auf kanonische als auch auf apokryphe Schriften. Deshalb muss man auf das Matthäusevangelium (Kap. 1) und auf das Protoevangelium des Jakobus (Kap. 13) zurückgehen, um die Szene mit dem Traum Josefs zu verstehen²⁷.

Andererseits bemerkt man, dass es nicht eine einzige johanneische Szene im eigentlichen Sinn gibt. Dies unterstreicht die Beobachtung, dass die Verfasser des Bildprogramms mehr darum besorgt waren, ihre Abhandlung mit malerischen Details auszuschnücken als mit theologischen Standpunkten, denn die johanneischen Schriften sind die am stärksten intellektuell geprägten.

Man kann also nicht sagen, dass der Verfasser des Bildprogramms eine Exegese betreibt, die diesen Namen verdient. Er wählt die Motive ihrer erzählerischen Qualität wegen aus und nicht um ihres theologischen Inhalts willen. Wir behaupten aufs Neue: Es gibt guten Grund zur Annahme, dass nicht die Schriften dem Verfasser der Gesamtkonographie des Marienschreins als Quelle dienten, wohl aber eine Art „ikonographischer Tradition“, die in den Schriften verwurzelt sein mag, die aber deren theologischen Sinn nicht kennt.

Christologie

Der christologische Inhalt des Marienschreins kann nicht allein durch das Bild an der Hauptstirnseite gewürdigt werden. Man muss auch die anderen Darstellungen des Herrn berücksichtigen, so auf dem Schoß Mariens in der Sedes Sapientiae oder auch in der Heilsgeschichte der Dachreliefs. Der Gegenstand ist schwer zusammenzufassen, da er nicht ohne Widersprüche ist.

Einerseits ist Christus am Hauptgiebel als Herr des Universums gezeigt, als Schöpfer aller Dinge und als Richter am Ende aller Tage. Andererseits ist er auf den Dachflächen Handelnder in einer menschlichen Geschichte, die zu einem nicht verklärten Scheitern führt, da keine Anspielung auf die Auferstehung oder auf eine wie auch immer geartete Manifestation der Göttlichkeit gemacht wird²⁸. Um ehrlich zu sein, das abrupte Ende des erzählerischen Programms auf den Dachflächen des Marienschreins ist beunruhigend. Es fehlt ein Bindeglied zwischen dem irdischen Dasein Christi und seinem himmlischen Dasein. Wenn Jürgen Fitschen behauptet, dass eine der Stärken der Gesamtkonographie des Marienschreins seine Veranschaulichung der „Heilsgeschichte“²⁹ sei, so versteht man ihn. Aber gleichzeitig fragt man sich, ob man den Ausdruck noch verwenden kann, wenn keine Darstellung an die Auferstehung erinnert.

Dieser Auslassung einen theologischen Sinn zu geben, scheint unmöglich. Erneut ist man auf die Vermutung verwiesen, dass der Verfasser des Bildprogramms sehr viel mehr am anekdotischen Aspekt der Dinge als an ihrer Zielgerichtetheit, ihrem Zweck interessiert war. Alles vollzieht sich so, als sei der Gestalter in der Lage, viele Dinge zu erzählen, aber unfähig, zum Grundlegenden vorzudringen. Es gibt guten Grund zur Annahme, dass sich die Auftraggeber nicht über die Maßen mit der Ikonographie der Dachflächen beschäftigt haben. Sie haben wohl den Goldschmieden einfach gesagt, dass sie dort die Heilsgeschichte zu sehen wünschten, und diese blieben auf sich selbst gestellt.

Mariologie

Von einem mariologischen Standpunkt aus enttäuscht der Marienschrein etwas. Nicht dass es keine interessanten Aussagen zum Marienthema gäbe, aber diese Aussagen sind nicht unterschieden von denen, die auf älteren rhein-maasländischen Reliquiaren gemacht wurden. Wahrscheinlich ist die Sedes Sapientiae an einer der beiden Langseiten eine Darstellung, die unser Interesse verdient. Maria wird dort thronend gezeigt – nicht als Mutter des Jesuskindes, sondern als Muttergottes. Diese ikonographische Deutung ist indessen ebenso alt wie die christliche Kunst und sie ist hier nicht erweitert um ikonographische Details, die eine Anpassung an gewisse theologische Gedanken der Zeit wiedergeben³⁰. Man kann

höchstens hervorheben, dass der heilige Petrus und der heilige Paulus die Muttergottes flankieren und nicht den thronenden Christus.

Man muss sich darüber im Klaren sein: die thronende Muttergottes des Marienschreins erscheint als solche nicht aus theologischen Gründen theoretischer Natur. Sie ist vielmehr so dargestellt, wie dies sehr oft der Fall war: Ikonographisch ist sie noch nicht die „Neue Eva“, die einige Autoren schon zu erkennen glauben³¹. Sie ist wie immer die „Regina Coeli“³², die bei uns und anderswo bestens bekannt ist.

Eine weitere Enttäuschung: Das erzählende Bildprogramm der Dachflächen ist nicht mehr vom Marienthema geprägt als die Bildfelder am Dach des Remakluschreins oder anderer ikonographischer Ensembles. Hier hätte man eine Ikonographie erwartet, die, wenigstens in Teilen, das Leben Mariens erzählt. Und der Wunsch wäre um so legitimer, als die Ikonographie Mariens sich seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts entwickelt³³. Aber obwohl der Verfasser des Bildprogramms eine große Anzahl von Bildfeldern zu füllen hatte, und er nicht zögerte, aus apokryphen Schriften zu schöpfen, um den Bericht zu bereichern, macht er keine Anspielung auf Episoden rein marianischer Art. Alle Themen, die er zur Illustration auswählt, gehen aus dem Leben Christi hervor. Auf dem Schrein des heiligen Remaklus teilt man ein vergleichbares Erstaunen. Das Leben des heiligen Remaklus wird dort nicht geschildert, und der heilige Abt erscheint nur ein einziges Mal, zwischen den Aposteln. Aber in diesem Fall kann das Fehlen hagiographischer Szenen vielleicht dadurch gerechtfertigt werden, dass es in der Abtei Stavelot, wo der Schrein ausgestellt war, ein großes Goldschmiedretabel gab, welches das Leben des Ardennenheiligen zeigte.

Ekklesiologie

Das Bild der Kirche, wie es in der Ikonographie des Marienschreins unterbreitet wird, ist sowohl komplex als auch un schlüssig. Einerseits gesteht sie Karl dem Großen zu, eine Figur in der Hierarchie zu bleiben, an einer Stelle, die gewiss weniger glanzvoll ist als auf dem Schrein, der ihm geweiht ist, die aber trotzdem ein Sonderplatz ist. In diesem Sinn hat Jürgen Fitschen mit der Einschätzung Recht, die Ikonographie sei zum Teil auf die „Aachener Kirche“ ausgerichtet, und dies um so mehr, als Papst Leo III. ebenfalls dargestellt sei³⁴. Andererseits ist eine sehr deutliche Zentrierung auf die eher geistliche Hierarchie vollzogen im Vergleich zu dem, was man am Karlsschrein beobachten kann. Im Vordergrund finden wir nicht mehr den Kaiser und die kirchlichen Würdenträger, sondern die thronende Muttergottes, Christus als den alleinigen Herrscher des Universums und den Papst als Vikar des Herrn.

Die Tatsache, dass die Apostel dort gezeigt sind, wo am Karlsschrein die deutschen Herrscher Platz nehmen, kann im Übrigen als ein Beweis für die angedeutete theologische Zentrierung betrachtet werden. Allerdings hat die Anwesenheit der Apostel nichts Umwälzendes. Man findet sie bereits in ikonographischen Zusammenhängen des Rhein-Maas-Gebietes, die bedeutend älter sind als der Marienschrein. Wahrscheinlich veranschaulichen die Apostel dort eine Art von himmlischem Hofstaat; vermutlich erscheinen sie auch als Verkündiger des Glaubens, wir haben dies bereits festgestellt. Aber die Ikonographie besitzt einen konventionellen Charakter, der uns zu einer Relativierung seines theologischen Gehalts zwingt.

An den Reliefs der Dachflächen stellt man fest, dass die Kreuzigungsszene ohne die Allegorien der Ecclesia und der Synagoge dargestellt ist, die doch eine große Verbreitung im rhein-maasländischen Raum des 12. und 13. Jahrhundert gehabt haben³⁵. Die Vorliebe für die Erzählung, die den Verfasser des Bildprogramms charakterisiert, hat zu einer Auflösung aller theologisierenden Details geführt und zu einer Verarmung der ekklesiologischen Dimension des Werkes.

Moraltheologie

Das Fehlen von moralischen oder moralisierenden Botschaften kennzeichnet die Ikonographie des Marienschreins und unterscheidet ihn von der Mehrzahl der rhein-maasländischen Reliquiare. An diesen sind der oder die hagiographischen Berichte auf den Dachflächen häufig der Ort von impliziten moralischen Ermahnungen. Mal wird der Heilige uneigennützig und großzügig gezeigt (etwa in den Schreinen der heiligen Elisabeth und der heiligen Oda). In anderen Fällen wird auf die theologischen Tugenden oder auf die Kardinaltugenden angespielt (Staurothek von Sainte-Croix zu Lüttich, Giebelreliquiar der heiligen Oda). Die Ikonographie des Karlsschreins erlaubt uns gar, der Beichte des Kaisers beizuwohnen! Gewiss, man findet an den Reliquiaren unserer Region keine ikonographischen Gegenstände, die ausschließlich moralischer Natur sind wie zum Beispiel die Psychomachie oder die Parabel der klugen und der törichten Jungfrauen³⁶. In Deutschland haben diese nicht den Erfolg gekannt, den sie in Frankreich oder Aquitanien hatten. Trotzdem ist auch an rhein-maasländischen Reliquiaren oft ein moralisierender – wenn nicht moralischer – Inhalt festzustellen. Am Marienschrein indessen ist dies nicht der Fall.

Für eine Epoche, in der man einerseits die Wiederentdeckung der antiken Ethik, andererseits die Entwicklung einer Predigtliteratur erlebt, ist dies etwas überraschend³⁷. Eigentlich ist dies nur ein Argument mehr für die Hypothese, dass die Ikonographie des Marienschreins die Theologie der Epoche nicht besonders zum Ausdruck bringt.

Schlussfolgerungen

Nein, die Ikonographie des im Aachener Dom aufbewahrten Marienschreins vermittelt keine besonders interessanten und eigenständigen theologischen Botschaften, genausowenig wie er von einer einzigen theologischen Idee bestimmt ist, die erlaubt, ihn als ein Ganzes zu betrachten. Man kann höchstens behaupten, dass es im Vergleich zum Karlsschrein eine Zentrierung auf Christus gibt, eine Zentrierung, die „theologisch“ ist. Diese theologische Zentrierung betrifft nur die großen Figuren des Schreins, sie berührt aber nicht die Ikonographie des Lebens Christi, wo der Gestalter des Bildprogramms sich eher an Anekdoten überbietet, statt sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Im Übrigen sind die Darstellungen des Marienschreins äußerst konventionell.

Als die Auftraggeber den Marienschrein bestellten, hielten sie es nicht für nötig, das Bildprogramm des neuen Reliquiars über Gebühr zu präzisieren. Sie haben sich damit begnügt, von den Goldschmieden zu verlangen, dass Christus, Papst Leo III., Maria mit dem Kind und Karl der Große sehr stark in den Vordergrund gerückt werden, dass die Apostel die Reliquien umgeben, wie es Gewohnheit war, und dass die Erlösungsgeschichte auf den Dachflächen dargestellt werde. Die Künstler und Handwerker haben sich gefügt, und wenn sich Probleme ikonographischer Art stellten, haben sie eher auf die weiteste ikonographische Überlieferung zurückgegriffen als auf die biblischen oder patristischen Quellen. Dies erklärt den manchmal wenig orthodoxen Charakter der Darstellungen.

Sofern man keinen Leitfaden in Händen hält, der eine Deutung der Ikonographie des Reliquiars als ein Ganzes erlaubt, sofern keine „Theologie des Marienschreins“ existiert, hat es keinen Sinn, in der Literatur der Epoche nach einem Widerschein des Bildgegenstandes zu suchen. Man kann Rupert von Deutz, Alexander von Hales und Albertus Magnus zu Rate ziehen, wie man will – um Autoren zu nennen, die in unserer Region im 13. Jahrhundert einflussreich waren –, das Aachener Werk ist theologisch nicht streng genug, um einen irgendwie gearteten Einfluss herstellen zu können. Es hätte keinen Sinn, die Christozentrik eines Rupert von Deutz anzusprechen, um die theologische Zentrierung des Programms zu erklären; es hätte keinen Sinn, den Platz, der Maria verliehen ist, zu rechtfertigen, indem man vorgibt, dies kündige Entwicklungen der Mariologie bei einem Albertus Magnus an; es gibt kein

gemeinsames Maß zwischen der Kraft und der Originalität der Rede eines Rupert oder Albertus und den theologischen Anspielungen des gesamten Bildprogramms am Aachener Schrein.

Anmerkungen:

Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt von Georg Tilger, Aachen.

- 1 So ELBERN Viktor H., Reliquiar, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. VII, München 1995, Sp. 700: „In ornamentaler wie symbol. Ausstattung ist schon früh inhaltl. Systematik angestrebt (...), im bildl. Bereich entwickelt das hohe Mittelalter typolog. 'Programme' oder hagiograph. Zyklen.“
- 2 Einige bedeutende Ausnahmen bestätigen die Regel, zum Beispiel VOELKLE William, The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the true Cross, New York 1980, S. 23-25. KROOS Renate, Der Schrein des heiligen Servatius in Maas-tricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel, München 1985, vor allem S. 143-296. BOERNER Bruno, Zur Interpretation des ikonographischen Programms am Schrein der hl. Gertrud von Nivelles, in: Katalog zur Ausstellung Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik. Köln 1996, S. 225-233.
- 3 Die Ikonographie ist hierbei der Ausgangspunkt der Überlegungen. Es ist notwendig, dies zu betonen, weil andere Aspekte an einem Werk wie dem Marienschrein eine theologische Rolle spielen können, zum Beispiel das Material, die Architektur und die Epigraphik. Diese Aspekte können allenfalls kurz angedeutet werden.
- 4 VAUCHEZ André (Hrsg.), Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age, Cambridge-Paris-Rom, 1997 S. 81-83 ist eine der neueren Notizen, die einen Zugang zum Werk Anselms gestatten sollten. Zur mittelalterlichen Theologie vgl. u. a. den Artikel „Theologie“ von Constant MEWS im eben zitierten Wörterbuch (S. 1504-1505).
- 5 Vgl. weiter unten.
- 6 Siehe zuletzt MÜLLEJANS Hans (Hrsg.), Karl der Große und sein Schrein in Aachen. Eine Festschrift, Aachen-Mönchengladbach 1988, und DOMKAPITEL AACHEN, Der Schrein Karls des Großen. Bestand und Sicherung. 1982-1988, Aachen 1998.
- 7 Siehe zuletzt VAN DEN BOSSCHE Benoît, La châsse de saint Remacle à Stavelot. Etude iconographique et stylistique des bas-reliefs et des statuettes, in: Aachener Kunstblätter des Museumsvereins, Bd. 58, 1989/90, S. 47-73. La châsse de saint Remacle à Stavelot. Etude des éléments décoratifs, in: Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Bd. 6 N / 1-6, 1994, S. 109-149. Réflexions sur l'iconologie de la châsse de saint Remacle, in: Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, Bd. LXII, 1997, S. 1-12.
- 8 Dies war bereits ein Einfall und die Überzeugung von Margarete Fugmann (FUGMANN Margarete, Frühgotische Reliquiare. Ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1931), und von Hermann Schnitzler (vgl. unter anderen SCHNITZLER Hermann, Die spätromanische Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinwerkstatt. Düren 1934).
- 9 So der Schrein der heiligen Gertrud von Nivelles. Vgl. KURMANN Peter, Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertrudenschreines, in: Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik, Köln 1996, S. 135-153.
- 10 Dies ist auch die Meinung von FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik des Marienschreines im Aachener Dom. Eine stilgeschichtliche Untersuchung, Frankfurt am Main u. a. 1998, S. 29, 83, 107.
- 11 Vgl. den Beitrag von Peter BLOCH (Das Christusbild in der Kunst der karolingischen, ottonischen und romanischen Epoche) unter dem Stichwort Christus, Christusbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom (u. a.) 1968, Sp. 399-414.
- 12 GIERSIEPEN Helga, Die Inschriften des Aachener Doms, Wiesbaden 1992, S. 38 u. a.
- 13 Vgl. AUSM WEERTH Ernst, Reliquien- und Ornamentenschatz der Abtei zu Stablo, in: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland, Bd. 46, 1869; VAN DEN BOSSCHE Benoît, Reflexions S. 9-12 und FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S. 76-77.
- 14 Vgl. zuletzt FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S.76-77.
- 15 FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S.76-78.
- 16 FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S. 71 bezeichnet den in Frage stehenden Platz als den „hierarchisch rangniedrigsten Platz“, ohne dies wirklich zu begründen; wir folgen ihm hierin nicht, was aber auch nicht so wichtig ist; auf jeden Fall wird dem Papst ein eigener Platz zugewiesen.
- 17 Trotz der Annahme von FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S. 51-57ff, S. 393, Fig. 5, und in Übereinstimmung mit der zur Zeit in Vorbereitung befindlichen Ausstellung.
- 18 Die berühmten „Großen Heiligtümer“.
- 19 FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S. 73. Vgl. zur Ikonographie Karls des Großen u. a. BRAUNFELS Wolfgang, Karl der Große, in: LCI, Bd. 7, Sp. 276-282.
- 20 DINKLER-VON SCHUBERT Erika, Der Schrein der heiligen Elisabeth zu Marburg, Marburg 1964, S. 54 u. a. Zur Darstellung der Apostel als Bewohner des himmlischen Jerusalem in der Kunst des westlichen Mittelalters vgl. namentlich MYSLI-VEC Josef, Apostel, in: LCI, Bd. 1, Sp. 160-164. Vgl. zur Darstellung des himmlischen Jerusalem ferner: JASZAI Geza, Jerusalem, himmlisches, in: LCI, Bd. 2, Sp. 394-399.

- 21 FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S.80-81.
- 22 Vgl. u. a. BRADY Ignatius und EMMEN Aquilin, Petrus Lombardus, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl., Bd. 8, Freiburg (Breisgau) 1963, Sp. 367-369.
- 23 BRAUNFELS Wolfgang (u. a.), Leben Jesu, in: LCI, Bd. 3, Sp. 39-85 (v. a. 57-67) stellt einen hervorragenden Abriss zur Ikonographie des Lebens Christi und seiner Inspirationsquellen dar. Zu den Detailfragen konsultiere man zusätzlich die Artikel desselben Lexikons, auf die er verweist.
- 24 Siehe v. a. REAU Louis, Iconographie de l'art chrétien, Bd. II/2, Paris 1957, S. 223-224; WILHELM Pia, Geburt Christi, in: LCI, Bd. 2, Sp. 100.
- 25 REAU Louis, Iconographie, Bd. II/2, S. 202; LECHNER Martin, Heimsuchung, in: LCI, Bd. 2, 1970, Sp. 234.
- 26 NYGREN Olga Alice, Versuchung Jesu, in: LCI, Bd. 4, Sp. 446-450.
- 27 Josefszweifel, in: LCI, Bd. 2, Sp. 434.
- 28 Man lese mit Gewinn: WILHELM Pia, Auferstehung Christi, in: LCI, Bd. 1, Sp. 201-218.
- 29 Die beiden anderen bedeutenden Punkte wären die „Reichsgeschichte“ und die „Geschichte der Aachener Kirche“: vgl. v. a. FITSCHEN Jürgen, Goldschmiedeplastik, S. 81-83.
- 30 Vgl. u. a. Maria, Marienbild, in: LCI, Bd. 3, Sp. 154-210 (v. a. Sp. 182-186).
- 31 V. a. SCHILLER Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Gütersloh 1966, S. 25.
- 32 FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S.75.
- 33 Vgl. zur Ikonographie des Marienlebens u. a. NITZ Michael, Marienleben, in: LCI, Bd. 3, Sp. 212-233 (besonders Sp. 216ff).
- 34 FITSCHEN Jürgen, Die Goldschmiedeplastik, S.81-83.
- 35 Vgl. z. B. Ausstellungskatalog Ecclesia und Synagoga, Essen-Saarbrücken 1993.
- 36 Vgl. v. a. EVANS MICHAEL W., Tugenden und Laster in: LCI, Bd. 41, Sp. 380-390; SACHS Hannelore, Jungfrauen, Kluge und Törichte, in: LCI, Bd. 2, Sp. 458-463.
- 37 Vgl. u. a. HÄRING Bernhard, Das Gesetz Christi. Moraltheologie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1963, S. 44-50.