

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	43 (1986)
Heft:	1
Artikel:	"Gotes tabernackel" : zu Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen
Autor:	Kroos, Renate
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-168765

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Gotes tabernackel»

Zu Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen

von RENATE KROOS

Die bestpublizierte jener merkwürdigen Vierges ouvrantes/Schreinmadonnen ist mindestens seit langem in der Schweiz beheimatet, auch wenn sie neuerdings als kölnische Arbeit gilt: die Muttergottes von Cheyres, wohl das ehemalige Gnadenbild von Yvonand.¹ Weitere Exemplare sind aus Luzern (im Schweizerischen Landesmuseum Zürich) und in Marly erhalten.² Nicht nur geographisch, sondern auch als «Andachtsbilder» stehen sie der Empfängerin dieses Beitrages nahe. Er soll dreierlei skizzieren, in der von den Herausgebern gebotenen Kürze: liturgischen Gebrauch, mögliche Interpretationen, weitere Materialien.

Seit FRIES (1929)³ wurden auch die Schreinmadonnen unter dem weder historisch fundierten noch inhaltlich klar umrissenen Terminus des Andachtsbildes subsumiert, wie Christus-Johannes-Gruppe, Vesperbild u.v.a. Worin die «Andacht» bestand, hat er nicht erläutert. Hinweise auf den Kultus (Durham, s.u.) oder auf eine Funktion als Sakramentsbehältnis (von SARRÈTE)⁴ wurden entweder teilnahmslos referiert oder ohne Begründung abgelehnt.⁶ Ich möchte diese, bei den mir bekannten modernen Publikationen über Schreinmadonnen vernachlässigten Aspekte wieder betonen, denn sie führen konkret zur Frage nach dem Sinn des Bildtypus.

Ausgangspunkt war die Lektüre eines Bandes der Surtees Society, *A description ... of all the ancient monuments ... within the monastical Church of Durham* (von 1593). Von einem nochmals im Zusammenhang der Karlitzugie (s.u.) erwähnten Marienbild heisst es: *Over the which Altar [d.h. der Altar Unserer Lieben Frau von Bolton] was a merveylous lyvelye and bewtifull Immage of the picture [wird im ganzen Text für Bildwerke aller Arten und Techniken gebraucht] of our Ladie, so called the Lady of Bolton, which picture was maide to open with gymmers [two leaves] from her breaste downdward. And within the said immage was wrowghte and pictured the immage of our Saviour, merveylouse fynlie gilded, houlding uppe his handes, and holding betwixt his handes a fair large Crucifix of Christ, all of golde ... And every principall daie the said immages was opened, that every man might se pictured within her the Father, the Sone, and the Holy Ghost, most curioslye and fynely gilded. And both the sides within her [? were] verie fynely vernyshed with grene vernishe and flowers of goulde, which was a goodly sighte for all the behoulders therof.*⁶ Die Wortwahl vom Öffnen zu Festen ist dieselbe wie bei einem wenige Seiten später erwähnten Flügelaltar.⁷ Auch wenn gleichartige Bräuche sicher bei allen Schreinmadonnen vorauszusetzen sind (wozu sonst der Öffnungs-

mechanismus?), scheinen weitere konkrete Vorschriften dieser Art vorerst zu fehlen. Karfreitag: *the which crucifix was to be taiken fourthe every Good Fridaie and every man [moncke] did crepe unto it that was in that church at that daye. And ther after yt was houng upe againe within the said imma-ge.*⁸ Der Kruzifixus war also aus anderem Material (Gold) und leicht abzunehmen, ein Hinweis, der für die entsprechenden deutschen Stücke bedeutsam ist. Denn es fällt auf, dass bei ihnen fast regelmäßig das von Gottvater gehaltene Kreuz (oder nur der Kruzifixus daran) fehlt, bzw. dass spät- oder nachmittelalterliche Kreuze zugefügt worden sind, bei sonst guter Erhaltung sowohl der äusseren wie der inneren Skulptur.⁹ Es wäre also zu fragen, ob auch bei ihnen vorgesehen war, das Kreuz zeitweilig zu entnehmen, so dass die Monamente deswegen – und weil solche kleinen Kruzifice leicht zu Altar- oder Bahrkreuzen werden konnten – heute unvollständig oder ergänzt sind. Man könnte dem Problem einmal vom Restauratorischen her nachgehen, d.h. prüfen, ob noch Spuren entsprechender Befestigungen zu erkennen sind, zum anderen über die systematische Durchsicht von Gottesdienstordnungen.

Wie erwähnt, wurde die Funktion von Schreinmadonnen als Tabernakel für konsekrierte Hostien in der neueren kunsthistorischen Literatur negiert.¹⁰ SARRÈTE sprach noch geradezu von «Vierges-tabernacles».¹¹ Ein Passus aus den Briefen des IVO VON CHARTRES erweist, dass Tendenzen zu solchem Brauchtum anscheinend schon im frühen 12. Jahrhundert zu belegen sind, mindestens in diesem Fall aber energisch abgelehnt wurden: *De presbytero qui in statua feminea sacramenta ecclesiastica profanavit, breviter respondeo [dem Bischof Johannes von Orléans], quia ut sacrilegus et idololatra judicandus est; da es sich um ein inauditum sacrilegium handle, solle er mindestens suspendiert werden.*¹² Schon 1304 wurde der Kathedrale von Reims geschenkt *une ymage d'or de Nostre Dame, qui se euvre et clost, assise ... et dedens le dit ymage, une coppe d'or, pesant tout xij marchs viii onces d'or*¹³, was ja am ehesten auf den eucharistischen Bereich verweist. Ganz klar ist eine Lübecker Urkunde von 1418. Das Dominikanerkloster bezeugt die geschehenen und die geplanten Schenkungen des Peter Huek¹⁴ für den neuerrichteten Chor der Burgkirche: *dat he wil maken vnde bekosteghen laten achter vnseme hoghen altare ene nyge taffelen, darynne stan moghe vnde wol bewaret dat werde hilghe sacrament des hilghen lichames vnses Heren Jhesu Cristi in ener monstrancien edder in enen marienbilde.* Das Kloster verpflichtet sich, wenn ein zum Tode Verurteilter das dem



Abb. 1 Schreinmadonna/Vierge ouvrante, französisch (?) um 1300. New York, The Metropolitan Museum of Art (Gift of J. Pierpont Morgan, 1917).

Chor angebaute Beichthäuschen betritt, ihm zum Trost das Sakrament sichtbar zu machen.¹⁵ Falls es zur Anfertigung des Marienbildes als Tabernakel gekommen ist, sah der Delinquent gleichzeitig die Mutter der Barmherzigkeit¹⁶ und in ihr den wahren Leib Christi, das lebenspendende Sakrament. Es ist zu beachten, dass der Konvent ohne weitere Worte Monstranz oder Marienbild zur Wahl stellt, demnach offenbar in diesem Plan nichts Ungewöhnliches, eigens zu Begründendes sah. Marienbilder, die Hostienbüchse oder -ziborium in der Hand hielten, sind in Nord-

und Mitteldeutschland nachzuweisen. Die Kirche von Mutzeltin besass 1540 ein *hultzern Marien bilde, welchs heldet ein silbern kloben in der handt, haben sie vor ein Monstrantz gebraucht.*¹⁷ Gleicherfalls 1540 bei dem Silberwerk von St. Nicolai bzw. 1539 beim Inventar von St. Marien in Stendal sind aufgeführt: *Ein Marienbild mit dem Kindeken auf einer Hand und einem Zepter in der anderen Hand, 1 Elle hoch mit dem Fuss und der Krone, zusammt einer Monstranz wiegt 16 Mark. Vorgenannte Monstranz ist ½ Elle hoch, gehört zu vorigem Bilde dem sie in die Hand geschoben wird, darin*

das Sacrament getragen wird bzw. *I Marienbild mit einer Monstranz, da man das Sacrament pflegte einzusetzen w[iegt] 10 Mark.*¹⁸ Der Gedanke ist einfach genug: Maria, die Mutter des Erlösers, hält den Sohn, wie einstams in menschlicher Gestalt als Kind (aber auch als Kruzifixus, Schmerzensmann, s.u.) nun in Gestalt der in seinen Leib verwandelten Hostie. Der 1287 in Basel verstorbene KONRAD VON WÜRBURG rühmte sie in der «Goldenens Schmiede»: *gotes tabernackel bzw. sin götelich almehteket, / diu, frouwe, in dine brust sich vielt, / und wol darinne sich enthielt, / diu mac sich in ein brot alsam / besliezen.*¹⁹ SALZER bringt zahlreiche Nachweise zu Maria als der wahren Bundeslade, die das himmlische Manna birgt.²⁰ – Mit Kenntnis von Brauchtum und Schriftquellen fällt nun auf, dass viele Schreinmadonnen vorspringende Sockelplatten haben, auf denen eine, im Regelfall ja kleine, Hostienbüchse genügend Platz hatte.²¹

Einzelne Indizien für wechselnde Benutzung im Kirchenjahr: Das Kind der Schreinmadonna von Cheyres ist abnehmbar²², also wechselte das Aussehen, damit auch die Aussage des Bildwerks. Und in Notre-Dame Paris wurde vor 1343 ein solches Marienbild – zeitweilig – auf den Hochaltar gesetzt: *quedam alia ymago eburnea [vorher ein anderes elfenbeinernes Marienbild verzeichnet] valde antiqua scisa per medium et cum ymaginibus sculptis in appertura, que solebat poni super magnum altare.*²³ Noch im 18. Jahrhundert hielt das 1732 angefertigte, 1802 eingeschmolzene silberne Gnadenbild von Notre-Dame-de-la-Garde in Marseille «vor sich eine Sonnenmonstranz, in die man bei Festen das heiligste Sakrament stellte. An gewöhnlichen Tagen nahm ein Jesuskind aus Silber die Stelle auf dem Schosse der Mutter ein» (BEISSEL).²⁴

Die skizzierten Riten und Gebräuche sind auch für die Auswahl der inneren Bilder von Wichtigkeit; schliesslich handelt es sich bei ihnen weder um Formtypen noch um Merkmale bestimmter «Kunstlandschaften». Da, wo vorzugsweise das Marienleben zu sehen ist, von der Verkündigung bis zur Krönung im Himmel²⁵, ist der Charakter eines Marienaltars gewahrt, u.a. in den Exemplaren New York (Abb. 1)²⁶ und Evora (Abb. 2). Das gilt vor allem für die Menschwerdung in Maria, sei es durch eine gemalte Verkündigung innen²⁷, sei es, dass die Schreinfigur selbst zu einer Verkündigungsgruppe gehörte, wie *Un joyau, où est l'annonciation, et est le ventre de Nostre Dame ouvrant où est dedans la trinité* (1380).²⁸ Wo dagegen, wie am konsequentersten in Cheyres²⁹, die Passion dargestellt ist, steht das Mitleiden Mariae im Vordergrund. *Omnia, quae Christus in passione sua tolerabat, / Haec Maria per maternam compassionem secum portabat* (Speculum humanae salvationis)³⁰; inhaltlich kommen also Bildtypen wie Maria mit dem Kruzifixus oder dem Schmerzensmann am nächsten.³¹ Dasselbe verdeutlichte auch der Brauch in Durham: Am Karfreitag wurde Maria ihr Sohn (durch den Tod) entrissen, am Karfreitag war Christus dem Vater scheinbar am fernsten (*Deus meus, ut quid dereliquisti me?* Matth. 27,46).

Gleichfalls nach dem zitierten Text aus Durham sollte man beim festlichen Öffnen der Figur erkennen, dass in ihr

die ganze Trinität beschlossen war, auch dies ein lange vorher gebräuchlicher Topos. KONRAD VON WÜRBURG: *ein trise kamere / siner heren trinitat, oder so daz der vater sinen sun / dar in din [= Mariae] herze braehte: / ich meine daz sich flaehte / zuo den zwein der frone geist.*³² JOHANNES GERSON verwarhte sich gegen diese Interpretation, in einer wohl 1402 gehaltenen Weihnachtspredigt, mit Kritik an einer Schreinmadonna des Karmeliterklosters in Paris: *une ymaige qui est aux Carmes et semblables qui ont dedans leur ventre une Trinité comme se toute la Trinité eus prins cher humainne en la Vierge Marie. Et qui plus merveille est, il y a enfer dedans paint. Et ne vois pas pour quelle chose on le mire ainsy, car a mon petit jugement il n'y a beauté ne devocion en telle ouverture, et puet estre cause d'erreur et d'indévocation.*³³ Dagegen hätten KONRAD VON WÜRBURG und viele spätere einwenden können, dass nach dem Dogma die drei göttlichen Personen untrennbar seien (*Ego et Pater unum sumus*, Joh. 10,30), dass also – wenn man denn überhaupt das trinitarische Glaubensgeheimnis ins Bild setzen wollte – die Form des «Gnadenstuhls» im Leib Mariæ gewiss sehr direkt und sinnhaft, aber doch nicht ketzerisch war; schon der Pseudo ISIDOR VON SEVILLA rühmte Maria als *Trinitatis thalamus*.³⁴ – Zu beachten wären auch die jeweiligen Kirchenpatrozinien. In Liebschau (mit einer Schreinmadonna des frühen 15. Jahrhunderts³⁵) beispielsweise war die Kirche schon 1198 der Dreifaltigkeit geweiht, 1370 ging sie an den Deutschordnen über³⁶: Im Leib der Ordenspatronin wurden also beim Öffnen die Kirchenpatrone sichtbar.

Schon die Predigten des Cisterciensers GUERRICUS VON IGNY († 1157) verbinden die Vorstellung vom Schutz in Mariae Schoss/Leib mit biblischen Bildern vom Schutz unter den Flügeln (vgl. Psalm 56,2 und Matthäus 23,37): *«Habitabunt in te filii tui»* (Isaias 62,5) ... *habitamus in adjutorio matris altissimi, in protectione ipsius commoramus, tanquam sub umbra alarum ejus; et postmodum in consortio gloriae ipsius, tanquam in sinu ipsius cōfovebimur ... Nullatenus autem credideris majoris felicitatis et gloriae, habitare in sinu Abrahæ, quam in sinu Mariae, cum thronum suum in ea posuerit Rex gloriae.*³⁸ Bei vielen Schreinmadonnen sind die unter Marias Schutzmantel geborgenen Stände der Christenheit der Trinität zugeordnet, sie wenden sich ihr zu, schauen nicht etwa zu Maria auf. Nimmt man an, vor der Mittelgruppe habe zeitweilig das Sakrament gestanden, so bekommen Gebetsgestus und -richtung zusätzlichen Sinn: Die Gläubigen verehren das Allerheiligste, wie sie das in der Kirche vor dem ausgesetzten Sakrament zu tun pflegen, gleichsam eine wechselnd verborgene oder sichtbare «ewige Anbetung». Inzensierende Engel, wie z.B. in den Exemplaren von Moselweiss und Kaysersberg (s.u.)³⁹ oder Leuchterengel (Egisheim)⁴⁰ erklären sich gleichfalls als Adoranten des *panis angelorum*, vgl. schon HERMANN VON TOURNAI (erstes Drittel 12. Jahrhundert). Er vergleicht Maria mit dem Paradies: *Et quis magis locus deliciarum intelligi potest, quam venter ille in quo panis angelorum ... novem mensibus reconditus mansit.*⁴¹ Auch Brokatmuster auf der Innenseite der Flügel (Palau-del-Vidre; erwähnt in Durham) erinnern an die kostbaren Stoffe, welche die Hostienpyxis umgaben



Abb. 2 Schreinmadonna/Vierge ouvrante, Evora/Portugal, französisch oder französisch beeinflusst, um 1300. Nach einer Zeichnung der Königin Amelia von Portugal, um 1907.

oder über ihr als Baldachin hingen.⁴² Es ist demnach wohl zu einfach, mit SCHMID⁴³ in allen Schreinmadonnen nur Reliquienbehälter zu sehen. Von Fall zu Fall müsste beobachtet werden, wo und in welcher Art ausgearbeitet die angeblichen Höhlungen für Reliquien sind, wie sie zugänglich, wie sie verschlossen waren, z.B. die sonderbaren vorgewölbten Kugelabschnitte unter der Brust der Schreinmadonnen ehem. Berlin Kaiser Friedrich-Museum, Egisheim und Palau-del-Vidre.⁴⁴

Es wäre ahistorisch, in der Funktion einer Marienfigur als Sakramentsschrank etwas Unangemessenes zu sehen. Schliesslich gab es auch Bilder Christi, die als Depositorium für das Sakrament oder Altargerät dienen konnten. Die 1944 verbrannte, weit überlebensgroße Christus-Thomas-Gruppe aus Kloster Frankenberg/Goslar, Ende des 13. Jahrhunderts (ehem. Hannover, Landesmuseum)⁴⁵ bestand aus zwei figürlich ausgearbeiteten Schränken, mit grossen Türen an den Vorderseiten. Bei Christus überschnitt sie genau die Seitenwunde. Sie wurde also buchstäblich mit der Tür eröffnet. Ob innen ursprünglich Reliquien, Hostien oder etwa Kelche aufbewahrt wurden, ist m.W. nicht bekannt. Der 1476 entstandene hölzerne Salvator (Düsseldorf, Privatbesitz) wurde in der Stiftskirche Xanten zum Fest Christi

Himmelfahrt zum Gewölbe hinaufgezogen;⁴⁶ er hat Türen sowohl an der Rückseite wie an beiden Flanken und dürfte demnach ausserhalb des Festes gleichfalls als Reliquien- oder Sakramentsschrank genutzt worden sein.⁴⁷ Die Kathedrale von Lincoln besass im 15. Jahrhundert *j ymago xpi de argento deaurato aperta seu vacua in pectore pro sacramento imponendo tempore resurreccionis stans super yj leones et habet unum birellum [Beryll] et unum diadema [hier wohl = Heiligenschein] in posteriore parte capitinis et Crucem in manu pondere xxxvij unc.*⁴⁸ In dem Auferstandenen, der zu seinen Jüngern zurückkehrte, war dann also sein Leib, den Gläubigen stets lebenspendend, in Form der Hostie gegenwärtig.

Hält man sich die verschiedenen Funktionen und Interpretationen der Schreinmadonnen (und der erwähnten anderen Schreinfiguren) vor Augen, so waren sie doch mehr als «un curieux accident dans l'histoire des ivoires, comme elles le sont dans celle de la grande sculpture» (KOECHLIN, 1929).⁴⁹

Zum Abschluss noch einige Denkmäler, die FRIES⁵⁰ bzw. SCHMID nicht bekannt oder die von ihnen als dubios/verschollen nicht berücksichtigt wurden.⁵¹ Eine stehende Schreinmadonna aus dem Hof der Koblenzer Kartause in Moselweiss (um 1370/80) ergänzt das Material in Richtung Mittelrhein. Die Bearbeiter des Inventarbandes lehnten die Einordnung von WILM als «ostdeutsch» (erklärlich durch die – überholten – Thesen von FRIES) wohl zu Recht ab.⁵² Ein ganz ähnliches Stück notierte ich vor Jahren in der Friedhofskapelle St. Michael in Kaysersberg/Elsass: stehend, mit Kruseler, innen nur noch der Kreuznimbus einer ehemaligen Skulptur, seitlich gemalt zwei inzensierende Engel.

Eine Art Ehrenrettung scheint für die Schreinmadonna in Evora/Portugal vonnöten. Bei KOECHLIN fehlt sie. FRIES: «Über die Entstehungszeit, ja sogar über die Echtheit ... hat sich nichts Sichereres in Erfahrung bringen lassen».⁵³ SCHMID: «die verschollene Madonna von Evora (Portugal. Elfenbein, Entstehungszeit ungewiss) ...».⁵⁴ Was die Echtheit anbetrifft, so wurden bereits 1728 von FRANCISCO DA FONSECA Typ, Material und alle Szenen im Inneren beschrieben.⁵⁵ Sie befand sich damals im Dominikanerinnenkloster de Paraizo, vorher in einer Kapelle der Isabel Affonso, heute im Schatz der Kathedrale, wie im Inventar von 1966 zu lesen und zu sehen.⁵⁶ Im späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert (1907?) wurde sie von der Königin Amelia (Tochter des Philipp von Orléans und der Helene von Mecklenburg, 1886 vermählt mit König Karl I. von Portugal, ermordet mit Mann und Sohn 1908) gezeichnet und mit deren anderen Studien nach Kunstwerken 1929 veröffentlicht (Abb. 2).⁵⁷ Der Kopf Mariae ist mit Sicherheit gotisch (oder noch später?) überschnitten, das Kind dagegen anscheinend gut erhalten und ebenso die Szenen aus dem Marienleben im Inneren.⁵⁸ Falls ehemals auch hier, auf dem verzierten Sockel, eine Herrenreliquie oder das Sakrament Platz fanden, standen sie unmittelbar vor dem Bild der Christgeburt. Diese Reliefs sind, wie die Figur, aus Elfenbein, nicht nur fein und kostbar, sondern auch mariologisch zu deuten. Denn nach mittelalterlicher Auffassung bezeich-

net das weisse und kühle Elfenbein die Keuschheit von Leib und Seele Mariae, sie ist der elfenbeinerne Thron, auf dem Christus, der wahre Salomo, ruht, vgl. schon Pseudo HUGO VON ST. VICTOR: *Ebur frigidum, forte et candidum est: quid autem grandius ea quae magnitudinem divinitatis intra sui ventris conclusit arcanum?*⁵⁹ BERNHARD VON CLAIRVAUX: *Ebur est de elephante, quod est animal castissimum. Sicut ebur frigidissimum, congruit castitati Mariae ... Auro vestivit ebur, sicut in Ecclesiaste dicitur in laudem eius: «O quam pulchra est casta generatio cum caritate»* (Sap. 4,1).⁶⁰ KONRAD VON WÜRZBURG: *uz dir so machter schone gnuoc / im selben ein gestüele, / daz also rehte küele / und also wiz erluhete, / daz in des wol beduhte.*⁶¹ Auch die Schreinmadonna von Allariz ist

aus Elfenbein.⁶² Im Fall Evora sind die besser zu interpretierenden kleinen Szenen französisch oder unter starkem französischem Einfluss entstanden, um 1300.⁶³

Wenn diese knappen Hinweise dazu führen, weitere Quellen zur Nutzung und zum Bildsinn der Schreinmadonnen beizubringen, wenn für Exemplare in mitteleuropäischen Sammlungen technische Befunde ausgetragen, wenn schliesslich die spanisch/portugiesischen neu bearbeitet und durch gute Abbildungen besser zugänglich werden, würde sich nicht nur die Verfasserin dieser Zeilen, sondern – wie ich meine – wohl auch die Empfängerin dankbar freuen.

ANMERKUNGEN

- ¹ A.A. SCHMID, *Die Schreinmadonna von Cheyres*, in: *Lebendiges Mittelalter. Festgabe für Wolfgang Stammle*, Freiburg/Schweiz (1958), S. 130ff. – H. WENTZEL, *Glasmalereien am Bodensee im 14. Jahrhundert*, in: Beiträge zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes und des Oberrheins Dr. h.c. Albert Knoepfli zugeeignet (= Unsere Kunstdenkmäler 20, 1969, Heft 3+4, S. 163–164), Bern 1969, S. 83–84, 86 Anm. 17. – A. LEGNER, *Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild*, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300–1430, = Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Bd. 1, Köln 1977, S. 145f., Abb. 3 und 4.
- ² SCHMID (zit. Anm. 1), S. 155, 158. – W. FRIES, *Die Schreinmadonna*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Jg. 1928/1929, Nürnberg 1929, S. 35f. – I. BAIER-FUTTERER, *Die Bildwerke der Romanik und Gotik* (= Kataloge des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich), Zürich 1936 [Selbstverlag des Schweizerischen Landesmuseums], S. 25f.
- ³ FRIES (zit. Anm. 2), S. 5ff., u.ö.
- ⁴ J. SARRÈTE, *Iconographie mariale*, Lézignan 1913.
- ⁵ FRIES (zit. Anm. 2), S. 32, 44 und Anm. 95.
- ⁶ J. RAINÉ (Hg.), *A description ... of all the ancient monuments ... within the monastical church of Durham* (= The Publications of the Surtees Society Bd. 15), 1842, S. 26; zweite Ausgabe ebda. Bd. 107, 1902.
- ⁷ RAINÉ (zit. Anm. 6), S. 28.
- ⁸ RAINÉ (zit. Anm. 6), S. 26.
- ⁹ Exemplare ohne Kreuz bzw. Kruzifixus: FRIES (zit. Anm. 2) Abb. 2 (Nürnberg), 8 (Klonowken), 14 (Ofver Torneå), 22 (Morlaix). Exemplare mit ergänzten Kruzifixen: FRIES Abb. 4 (Elbing), 6 (Paris), 10 (Liebschau), 12 (Kalmar), 26 (Palau-del-Vidre).
- ¹⁰ SCHMID (zit. Anm. 1), S. 153 und Taf. 10 oben.
- ¹¹ Vgl. die Rezension: *Analecta Bollandiana* 33, 1914, S. 236.
- ¹² J.-P. MIGNE, *Patrologia Latina* (PL) 162, Sp. 166.
- ¹³ E. DIDRON, *Les Images ouvrantes*, in: *Annales archéologiques* 26, 1869, S. 417.
- ¹⁴ *Urkunden-Buch der Stadt Lübeck*, Bd. 6, Lübeck 1878, Nr. 428 (1422): Peter Huek war offensichtlich ein vermögender und weltläufiger Mann. Er verkaufte einem Kölner Bürger Goldringe mit Diamanten.
- ¹⁵ *Urkunden-Buch der Stadt Lübeck* (zit. Anm. 14) Nr. 15. – Bei dem 1530 abgelieferten Silberwerk aus Lübecker Kirchen sind zahlreiche Marien- und Heiligenfiguren mit zugehörigen Monstranzen verzeichnet, doch dürfte es sich dabei eher um monstranzförmige Reliquienbehälter handeln, wie auch im Halleschen Heiltum vertreten, vgl. *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde* 2, 1867,
- ¹⁶ S. 133ff., aus der Burgkirche u.a. eine grosse silbervergoldete Sakramentsmonstranz, ein grosses silbernes Marienbild im Rosenkranz (ebda. S. 133f.).
- ¹⁷ A. SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Darmstadt 1967, S. 553ff. – Vgl. dazu ein Inventar des Benediktinerklosters St. Emmeram in Regensburg (1560): *imago beatae Virginis argentea inaurata, habens in ciboriis sive paraergis misericordiam. Hanc abbas Ioannes Thegernpeck emit a quadam canonico Beginner vocato anno MDXI*; die zugehörige Abbildung zeigt Maria stehend, die Hände vor der Brust, mit offenem Haar, wie bei einer Verkündigungsszene, in einer turmförmigen Architektur, vgl. B. BISCHOFF, *Studien zur Geschichte des Klosters St. Emmeram im Spätmittelalter*, in: B. BISCHOFF, *Mittelalterliche Studien* Bd. 2, Stuttgart 1967, S. 151, 149 und Taf. IV unten.
- ¹⁸ A.F. RIEDEL, *Codex diplomaticus Brandenburgensis* I.7, Berlin 1847, Das Land Löwenberg Nr. XIII (S. 286).
- ¹⁹ J. MÜLLER/A. PARISIUS, *Die Abschiede der in den Jahren 1540–1542 in der Altmark gehaltenen ersten General-Kirchen-Visitation*, Bd. 1, Heft 2, Magdeburg 1891, S. 144 und 147. – Vgl. ferner FR. LAIB/FR. J. SCHWARZ, *Studien über die Geschichte des christlichen Altars*, Stuttgart 1857, S. 30 (Gedicht über das Sakrament in der Hand Mariæ) und Y. HIRN, *The Sacred Shrine*, London (1958), S. 115ff. – Johannes baptista, der Träger des agnus Dei, als Träger des Sakraments, vgl. M. ANDRIEU, *Reliquaires et monstrances eucharistiques*, in: *Analecta Bollandiana* 68, 1950, S. 408f.: *un ymaige de s. Jehan Baptiste ... un ... vaissel a II cristaux à porter Corpus domini le jour du Saint-Sacrement, lequel on puet mettre en la main de l'ymage* (Paris, Saint-Sépulcre, 1379).
- ²⁰ E. SCHRÖDER (Hg.), *Die Goldene Schmiede des Konrad von Würzburg*, Göttingen 1926, Zeile 1274, 1522ff. – Weitere Schriftquellen: FRIES (zit. Anm. 2), S. 50ff.
- ²¹ SALZER (zit. Anm. 16), S. 11, 281 (Ildefons von Toledo).
- ²² FRIES (zit. Anm. 2), Abb. 2, 4, 8, 10, 14, 16, 18, 22, 26.
- ²³ SCHMID (zit. Anm. 1), S. 132.
- ²⁴ G. FAGNIEZ, *Inventaires du trésor de Notre-Dame de Paris*, in: *Revue archéologique*, Nouvelle Série 27, 1874, S. 251. – Die in demselben Inventar erwähnte Silbermadonna *cum portis claudentibus et aperientibus argenteis deauratis et nigellatis* (ebda. S. 250) dürfte nach dem abweichenden Wortlaut eher ein Bild mit Gehäuse gewesen sein. Sie wurde im frühen 15. Jh. eingeschmolzen (ebda. S. 158 Anm. 2). Die Elfenbeinmadonna fehlt im Inventar von 1416 (ebda. 389ff. und Bd. 28, 1874, S. 83ff.). Ob sich die unten zitierte Predigt des Johannes Gerson entsprechend ausgewirkt hatte?

- 24 ST. BEISSEL, *Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte*, Freiburg i.Br. 1913, S. 433.
- 25 Das Exemplar im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Wien, aus Schwarza am Steinfeld, um 1420/30, vgl. SCHMID (zit. Anm. 1), S. 152 und Taf. 9. Er meint, der Reichsapfel in der Linken sei anstelle des Jesuskindes später aufgesetzt worden. Diese Hand mit eingeschlagenen Fingern kann aber kaum je ein Kind umfasst haben. Da zwei kleine Engel mit hocherhobenen Armen das Thronkissen stützen, scheint es sich m.E. um eine Figur der zum Himmel getragenen, im Himmel gekrönten Jungfrau zu handeln. Vgl. dazu die Vision der Agnes Blannbekin (Ende 13. Jh.) am Fest Assumptio Mariae: *Pater Deus Virgini beatae dedit chlamydem pulcherrimam, mira et delectabili varietate distinctam. Eratque chlamys illa amplissima, et est pallium misericordiae, sub quo omnes ipsa Mater Domini abscondit ab ira Dei, qui ad ipsam configunt* (danach die Krönung); B. PEZ, *Ven. Agnetis Blannbekin ... Vita et revelationes*, Wien 1731, S. 222, eine gleichartige Vision zum gleichen Fest, ebda. S. 280f.
- 26 WENTZEL (zit. Anm. 1), S. 83f. – SCHMID (zit. Anm. 1), S. 152, 157 Taf. 8. – Marienleben auch bei den Schreinmadonnen von Allariz und Salamanca, vgl. FRIES (zit. Anm. 2), S. 31.
- 27 Innen gemalt die Verkündigung bei dem Exemplar ehem. Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, vgl. FRIES (zit. Anm. 2), S. 39 und Abb. 24, s. auch ebda. S. 41. Die Betonung liegt hier auf der Inkarnation Gottes in Maria.
- 28 DIDRON (zit. Anm. 13), S. 416.
- 29 SCHMID (zit. Anm. 1), S. 135ff. und Taf. 4ff. – Man muss wohl, wie auch Schmid erwägt, oben in der Mitte eher eine Figur Gottvaters als eine weitere Passionsszene ergänzen. Denn nur dann sieht man in der Achse – hier szenisch, nicht als Gnadenstuhl – wieder die Trinität: Gottvater (aus dogmatischen Gründen entfernt?), Gottsohn (Kreuzigung) Gott Heiliger Geist (Pfingsten).
- 30 J. LUTZ/P. PERDRIZET, *Speculum humanae salvationis*, Bd. 1, Mülhausen 1907, S. 62. Ausgedeutet als die Arma Christi, mit ihnen Maria auch zu diesem Kapitel dargestellt (Bd. 2, Taf. 59). – Passionsszenen auch in dem zweifelhaften Exemplar ehem. Boubon (vgl. Anm. 49), Maubuisson (stark restauriert) und Quelven, vgl. FRIES (zit. Anm. 2), S. 31, 33ff.
- 31 E.M. VETTER, *Mulier amicta sole und Mater Salvatoris*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 9/10, 1958/59, S. 53f., 57ff., Abb. 26 (Fresco Maria-Pfarr im Lungau, um 1370/80, Schutzmantelmadonna mit nackten Schutzschenden, auf dem Arm Christus als Schmerzensmann), Abb. 30, 33, 34, 35 (Madonnen mit Kruzifixen).
- 32 SCHRÖDER (zit. Anm. 19) Zeile 1134ff., ähnlich auch 336ff.
- 33 GLORIEUX (Hg.), *Jean Gerson. Œuvres complètes*, Bd. 7.2, Paris/Tournai/Rom/New York (1968), S. 963, zum Datum S. XIV. – enfer kann wohl kaum die Hölle meinen, sondern das Fegefeuer, vielleicht ähnlich wie bei der in Anm. 31 erwähnten Schutzmantelmadonna von Maria-Pfarr.
- 34 J.-P. MIGNE, *Patrologia Latina* (PL) 83, Sp. 1286. – Vgl. dazu auch DIDRON (zit. Anm. 13), S. 416ff.: *Une ymage de Nostre Dame, qui clot et euvre, séant et tenant son enfant, à senestre de laquelle est une trinité à plusieurs saints et saintes* (1380).
- 35 FRIES (zit. Anm. 2), S. 17ff. und Abb. 9, 10.
- 36 Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen, Bd. 1, Danzig 1881–1887, S. 184f. – Eine (verlorene) Schreinmadonna befand sich in der Pfarrkirche Hl. Leichnam (= Sakrament) in Elbing, vgl. G. DEHIO, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, neu bearb. von E. GALL, Bd. *Deutschordensland Preussen*, München/Berlin 1952, S. 131.
- 37 *in umbra alarum tuarum sperabo* (Psalm 56,2). Christus spricht: *Jerusalem ... quoties volui congregare filios tuos, quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas* (Matthäus 23,37).
- 38 J.-P. MIGNE, *Patrologia Latina* (PL) 185, Sp. 189.
- 39 FRIES (zit. Anm. 2), S. 36 (Zürich), Engel mit Arma Christi ebda. S. 38 (Kreuzenstein).
- 40 SCHMID (zit. Anm. 1) S. 153f. und Taf. 10 oben. Nach der Abbildung scheint mir möglich, dass die gemalten Engel wie die ovale Glorie in der Mitte auf mittelalterliche Motive zurückgehen.
- 41 J.-P. MIGNE, *Patrologia Latina* (PL) 180, Sp. 28.
- 42 FRIES (zit. Anm. 2) Abb. 26.
- 43 SCHMID (zit. Anm. 1) S. 131 und 161.
- 44 FRIES (zit. Anm. 2) Abb. 24 und 26; SCHMID (zit. Anm. 1) Taf. 10 oben. Die Berliner zeigt in dieser Kugel rechts, d.h. beim «Herzen», einen sorgfältig ausgearbeiteten (Einwurf?) Schlitz. Es wurde ja auch in Bildern geopfert, vgl. dazu demnächst R. KROOS, Opfer, Spende und Geld im mittelalterlichen Gottesdienst, in: *Frühmittelalterliche Studien* 19, 1985, S. 502ff.
- 45 G. v.D. OSTEN, *Katalog der Bildwerke in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, München 1957, S. 50, Nr. 30 mit Abb. – Wichtig dazu der Hinweis von H. APPUHN auf die Thomaslegende, nach der Thomas auch nach seinem Tode jährlich zu Ostern das Sakrament austeilt, vgl. H. APPUHN, *Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 1, 1961, S. 91f. «Mag die Form derartiger Schrankfiguren heutigen ästhetischen Empfinden auch noch so sehr widersprechen, sie sind ein reales Bild des Glaubens an den Auferstandenen und seinen Apostel als die wahren Spender des Sakraments.» APPUHN erwägt auch für den Auferstehungschristus in Wienhausen (E. 13. Jh.) und den stehenden Salvator in Lüne (um 1300) gleiche Funktion, ebda. 103 und Abb. 82, 106 und Abb. 83.
- 46 FR. W. OEDIGER, *Der älteste Ordinarius des Stiftes Xanten*, = Die Stiftskirche des hl. Victor zu Xanten Bd. II, Teil 4, Kevelaer 1963, S. 9.
- 47 Kat. *Herbst des Mittelalters*, Köln 1970, Nr. 159. – H. MEURER, *Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider*, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 55 und Abb. 136. – MEURER schreibt nichts über die Inneneinteilung der Figur und ihren Gebrauch als Schrank.
- 48 CHR. WORDSWORTH, *Inventories of Plate, Vestments, etc., belonging to the Cathedral Church of the Blessed Mary of Lincoln*, in: *Archaeologia* 53,1, 1892, S. 4. 1536 war die Figur noch vorhanden (ebda. S. 16). Auch in Durham legte man das Sakrament Karfreitag in die Brust einer Christusfigur ein, die Ostersonntag feierlich unter einem Baldachin durch die Kirche getragen wurde, vgl. RAINÉ (zit. Anm. 6) S. 10f.
- 49 R. KOECHLIN, *Ivoires gothiques français*, Bd. 1, Paris 1924, S. 53. – Ebda. ausführlich über die dubiose Elfenbein-Schreinmadonna von Boubon und ihre Kopien 52 und – noch entschiedener – im Katalog, Bd. 2, Nr. 9; vgl. dort weiter Nr. 10 (Allariz).
- 50 Zur Nürnberger Schreinmadonna vgl. neuerdings: DEHIO (zit. Anm. 36), S. 111 (aus der Deutschordensburg Roggenhausen). – H. STAFSKI, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450* (= Die mittelalterlichen Bildwerke Bd. 1), Nürnberg 1965, S. 224f., Nr. 199, Abb. 222, 223 (in der Figur gefunden ein Brief des Adam Białoblocki, Schlossherr von Roggenhausen). – STAFSKI, in: Ausstellungskatalog *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*, Köln 1978, Bd. 2, S. 519 («Die Herkunft aus Graudenz ist gesichert»).
- 51 Zu Quelven: G. DUHEM, *Les Eglises de France. Morbihan*, Paris 1932, S. 55f. und Abb. S. 57 (mit Datierung ins 16. Jh.); zu Morlaix: CH. STERLING, *Les monuments historiques de la France* 12, 1966, S. 139ff.
- 52 Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz, 1: Die Kunstdenkmäler der Stadt Koblenz (Die profanen Denkmäler und die Vororte), o.O. 1954 S. 489, 492 Anm. 413. – H. WILM/A. EHRHARDT, *Alte Kunst, lebendig*, Frankfurt a.M. 1942, S. 22f., Abb. 61 und 62.
- 53 FRIES (zit. Anm. 2), S. 62 Anm. 70.
- 54 SCHMID (zit. Anm. 1), S. 156f.
- 55 FR. DA FONSECA, *Evora gloriosa*, Rom 1728, S. 393: *Imagen milagrosa da Rainha dos Anjos Maria Santíssima* (ihre Schönheit gerühmt) ... todo o corpo da Senhora se abre em duas portinhas, como se fosse hum almario, e dentro se vem em nove

- nichos abertos em miudo, e diliçado relevo, todos os mysterios da Fè, emque entreveio a Senhora. Quaes saõ, o nacemento, Añunciaçao, Visitaçao, Tranzito, Assumpçao, e Coroaçao da May de Deos, e a Epifania, Ascençao, e Vinda do Spirito Santo* (hilfreich bei der Pest von 1596), *Imagen de marfim.*
- ⁵⁶ T. ESPANCA, *Inventário artístico de Portugal*, VII: Evora, Lissabon 1966, S. 40f., Tafelband Taf. XXVIII und CXLVIII.
- ⁵⁷ S.M. la reine AMÉLIE de Portugal, *Mes Dessins*, II. Art et archéologie, London 1928, Taf. 41 und Text zu Taf. 41 (unpaginiert, am Schluss). – Ich benutzte (1967) den seltenen Druck in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Stiftung Preuss. Kulturbesitz in Berlin, der ich auch für Photo und Auskünfte herzlich danke.
- ⁵⁸ Nicht genau in der Zeitfolge. Unten von links nach rechts: Verkündigung – Geburt mit Hirtenverkündigung (mit zweimaliger Darstellung des Kindes: Ein Mädchen reicht es der gelagerten Maria zu und es liegt über ihr eher auf als in einer Krippe) – die ankommenden Könige. Mitte: Himmelfahrt (über den sitzenden Aposteln mit Maria Christi Haupt in Wolken) – Marientod – Pfingsten (formal genaues Pendant zur Himmelfahrt, nur hier die Taube in Wolken). Oben: Die Erhebung Mariæ durch zwei Engel – Marienkrönung – Heimsuchung. Im Mittelteil der Figur sieht man also die beiden zentralen Ereignisse: Die Menschwerdung Christi; die Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel und ihre höchste Ehrung durch den Sohn.
- ⁵⁹ J.-P. MIGNE, *Patrologia Latina* (PL) 177, Sp. 770f.
- ⁶⁰ J. LECLERCQ/H. ROCHAIS (Hgg.), *S. Bernardi opera*, Bd. VI. 2, Rom 1972, S. 127f. (Sententiae).
- ⁶¹ SCHRÖDER (zit. Anm. 19), Zeile 1760ff.; vgl. auch SALZER (zit. Anm. 16), S. 38f., 293ff.
- ⁶² KOEHLIN (zit. Anm. 49), Bd. 2 Nr. 10. – SCHMID (zit. Anm. 1), S. 156.
- ⁶³ Über evtl. Veränderungen an den Reliefs lässt sich nur nach Photos nicht urteilen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: The Metropolitan Museum of Art, New York.
 Abb. 2: Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preuss. Kulturbesitz Berlin.