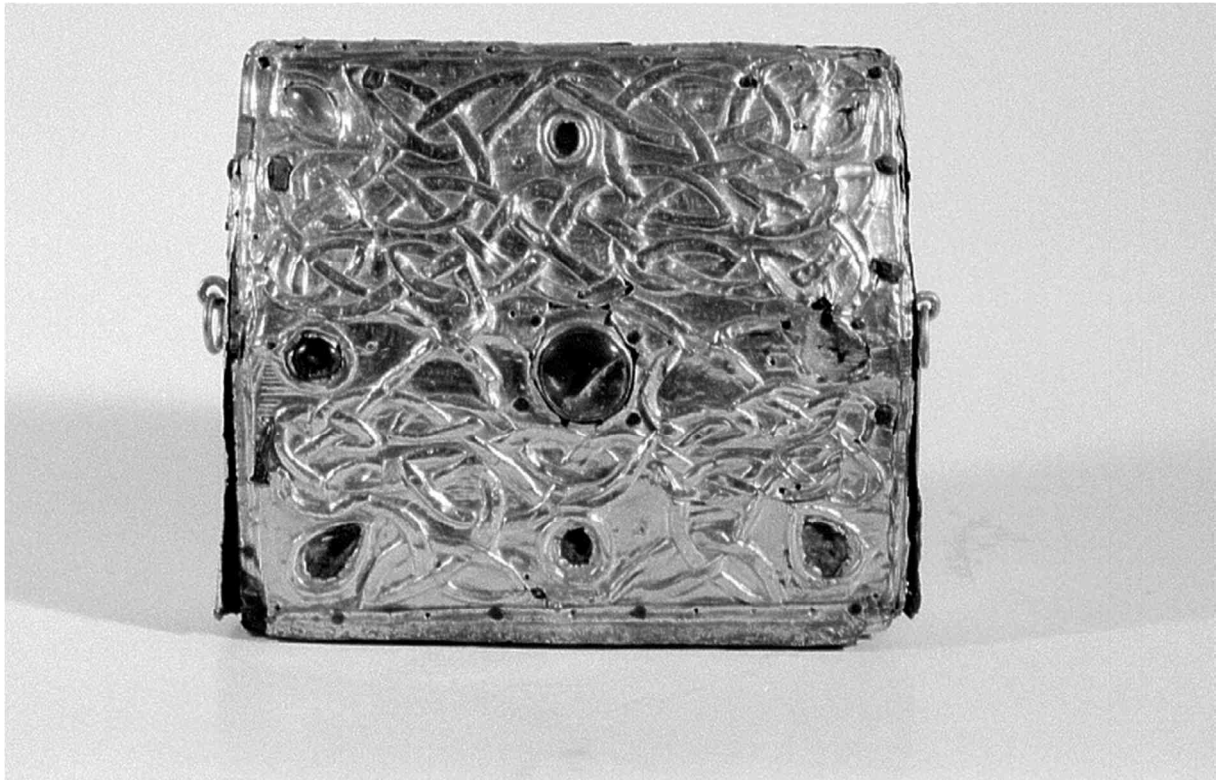


Die Ikonografie des frühkarolingischen Eucharistiekästchens im Churer Domschatz - Der Versuch einer Deutung

© Angelo Steccanella, Kellentobel 117, CH-9425 Thal



Das frühkarolingische Eucharistiekästchen (1), ein sogenanntes "Chrimale" im Churer Domschatz ist schon mehrfach beschrieben und gewürdigt worden.(2) Der Holzkern des Eucharistiekästchens, in der „Form eines Hauses mit Satteldach“ (Poeschel), ist mit dünn getriebenem, vergoldetem Kupferbleche beschlagen. Das Kästchen lässt sich durch einen Schieber mit Gerätemuster, der in zwei v-förmigen Nuten läuft, auf der Unterseite öffnen. Die „Hausform“ beschreibt stilisierend die im frühen Mittelalter gebräuchlichen Bursen, so dass das Eucharistiekästchen zum Typus der Bursenreliquiare zu zählen ist, auch wenn das ikonografische Programm die ursprüngliche Verwendung als Chrimale nahe legt.

Stilistische Vergleiche lassen die Herkunft aus Northumbrien als wahrscheinlich erscheinen.(3) Als Beispiele seien hier das Titelblatt des Johannes Evangeliums im Book of Durrow (4) und eine Ornamentseite des Book of Lindisfarne (5) genannt.

Die Zierelemente und die Ikonografie dieser Buchmalereien nimmt schon einiges vorweg, was sich ein Jahrhundert später auf dem Churer Chrimale wiederfindet. So auf dem Titelblatt des Book of Durrow in der zentralen Rosette das Kreuz inmitten des Dreifaltigkeitssymbol's, den im gleichschenkligen Dreieck angeordneten drei Kreuzrosetten. Auch die Schlangenwesen im Flechtwerk sind zu finden, wenn sie auch nicht wie in Chur als Amphisbaena(6), sondern als Uroborus dargestellt sind. Die stilistische Abhängigkeit des Churer Chrimales mit den irischnorthumbrischen Werken ist so frappant, dass, will man einer kontinentalen Herkunft den Vorzug geben, zumindest die irischnorthumbrischen Buchmalereien als Vorlage benutzt worden sein müssen.

Die Ornamentik mit ihrem Flechtwerk und den Tierwesen ist nordisch heidnischen Ursprungs und wurde in den angelsächsisch-irischen Klöstern tradiert. Das Flechtwerk selbst galt als dämonenbannendes Motiv, wahrscheinlich sogar noch im romanischen Kirchenbau.(7) Bei der Buchmalerei, die dem Churer Chrimale vermutlich Pate stand, konnten solche apotropäische (= unheilabwehrende) Bedeutungen des Flechtwerkes und der Tierornamentik nicht durch Textquellen belegt werden. Vielmehr scheint es so zu sein, dass diese Ornamente zum allgemeinen Formenschatz gehörten und deshalb auch in der sakralen Kunst Anwendung fanden. Besonders bei der Buchmalerei und den sakralen Geräten ist dies wahrscheinlich, waren doch die Auftraggeber und Benützer (Adressaten) zumeist gebildete Personen. Nach Holländer sind diese Ornamente in der Buchmalerei und damit wohl auch in der sakralen Kleinkunst, bereits gelehrte Chiffren.(8) Werden diese Ornamente bloss als dekorative, verschönernde, das Hauptmotiv lediglich umrankende Verzierungen betrachtet wird man ihnen nicht gerecht. Sie sind vielmehr zu Denkmodellen geworden, die Ornamente folgen scheinbar unverständlichen Regeln, die jedoch gerade auch wegen ihres heidnischen Ursprungs mehrdeutig geblieben sind. „Allegorische Weltgeometrie, labyrinthische Kombinatorik und heidnisch-dämologischer Bedeutungshorizont waren in unterschiedlichem Mischungsverhältnissen beteiligt.

Im Bewusstsein der gelehrten Malermönche bildeten sie wahrscheinlich eine Einheit."(9) Unter Berücksichtigung dieses „Mischungsverhältnisses" muss die Ikonografie des Churer Chrimales betrachtet werden, gehörten doch seine Auftraggeber und vielleicht sogar der ausführende Künstler dieser gebildeten Schicht der Mönche und Priester an.

Die Schauseite mit dem Grund des getriebenen Flechtmusters mit den spitzen Knickungen, dessen Vieldeutigkeit bereits angesprochen worden ist, zeigt mit den einst vorhandenen neun Cabochons (4 sind noch erhalten) eine doppelte Kreuzordnung. Das Kreuz in der Senk- und Waagerechten korrespondiert mit jenem über die Diagonale. Gleiches findet sich wieder auf dem Bursenreliquiar aus Enger.(10) Das doppelte Kreuz, das als Verbindung der Buchstaben Chi und Rho den Christusnamen wiedergibt(11), wurde auch kosmologisch interpretiert.(12) In der Tat sind die verwendeten Edelsteine und Glasflüsse allgemein betrachtet Schmuckelement, andererseits trugen sie gleichermassen eine tiefer zu deutende Symbolik in sich. Weil fünf der einst vorhandenen Ziersteine fehlen, lässt sich das ikonografische Programm, im Zusammenhang mit der goldenen Oberfläche und dem doppelten Kreuz, nur noch teilweise verstehen. Dies weil die Bedeutung der Edelsteine besonders von ihrer Farbe abgeleitet wurde. Und so war es primär nicht von Bedeutung, ob Edelsteine oder Glasflüsse verwendet werden konnten. Der fleischfarbene Karneol ist Sinnbild des Märtyrerblutes, im Zusammenhang mit der kosmologischen Kreuzinterpretation und dem Namen Jesu in der Kreuzform, muss er wohl auch als das Blut Christi gedeutet werden. Der grüne Smaragd und hier sicher auch der grüne Glasfluss symbolisiert die Glaubensstärke im Unglück, während der farblose Kristall (Quarz) die Taufe oder die Menschwerdung Christi zeichenhaft darstellt.(13) Das alles zeigt sich auf goldenem Grund, Gold das als Lichtraum des Göttlichen verstanden werden will.(14) Ob die Deutungen der Edelsteine auf Christus oder auf den Betrachter zu beziehen sind, muss offen bleiben. Denkbar ist jedoch, dass sich ihre Symbolsprache sowohl auf Christus als auch auf den Betrachter bezieht.

Auf der Rückseite findet sich eine Kreuzrosette umgeben von Flechtbandmotiven. Die unten angesetzte Palmettenborte ist ein Flickstück aus dem 12. Jahrhundert und gehört nicht zum ikonografischen Programm. Vier doppelköpfige Schlangen bilden die Kreuzrosette. Die Querriffelung ihrer Körper erinnert an Zellschmelzarbeiten, so wie sie auf der Kreuzrosette der Scheibenfibel aus Wittislingen zu finden ist. (15) Die vier Schlangen, Amphisbaenae, umfassen mit ihren Körpern einen Kreis, welcher sie gleichzeitig bändigt. Vier todbringende Fabelwesen bilden so ein mit dem Kreis fest verbundenes Kreuz, welches letztlich für das Erdenleben Christi ebenfalls todbringend war. Als Symbol der göttlichen Liebe, der göttlichen All-Einheit ist der Kreis bereits von Pseudo-Dionysius erklärt worden.(16) Die Frühscholastik hat diese Deutung aufgenommen und weiter rezitiert.

Die Schmalseiten mit den Tragösen zeigen vieldeutige Symbole. Im Giebelfeld Weintrauben pickende Vögel, die nur als Tauben gedeutet werden können, unter ihnen zwei dreieckige Flechtwerkmotive. In den hochrechteckigen Feldern darunter, schlangen- oder drachenähnliche Tierwesen, zwischen deren aufgerissenen Rachen einmal das Kreuz (links) und einmal ein Dreifaltigkeitssymbol zu sehen ist. Während das Bild der Weintraube von den Kirchenvätern und mittelalterlichen Theologen ziemlich einheitlich als Symbol für Christus, für sein Opfer verstanden und gedeutet wurde, erfährt das Bild der Taube verschiedene Auslegungen. Einerseits verstand man die Taube als Sinnbild der Kirche (Origenes, Ambrosius, u.a.), gleichzeitig erhebt sie Origenes zusätzlich zum Symbol des gläubigen Christen. Ambrosius deutet die Taube ausserdem als Allegorie für die menschliche Seele. Das älteste Zeichen für die Dreifaltigkeit ist das gleichseitige Dreieck. Auch wenn sich Augustinus dagegen wandte, hat sich dieses Emblem in der christlichen Bildersprache durchsetzen können.⁽¹⁷⁾ So auch hier gleich zweimal unterhalb der Tauben. Bei diesen verschiedenen Erklärungen der Bildersprache wird der ikonografische Inhalt der Giebelfelder vieldeutiger. Da ist einmal Christus als Stärkung der Kirche, die durch ihn genährt wird. Doch ist Christus auch Nahrung für den gläubigen Christen (Eucharistie). Und am Gottessohn labt sich die menschliche Seele.⁽¹⁸⁾ All dies immer in direktem Bezug zu dem Dreieinigen Gott, der durch das Dreiecksmotiv gleich zweifach gegenwärtig wird.



Unter den Giebfeldern der Schmalseiten finden sich zwei verschiedene Allegorien, die jedoch in wichtigen Zusammenhang mit der Symbolik der Giebfelder gedeutet werden wollen. In der frühchristlichen Kunst können Schlangen und Drachen kaum unterschieden werden, so auch in den unteren Felder der Schmalseiten. Ganz allgemein kann dennoch gesagt werden, dass nachparadiesische Schlangen ohne Gliedmassen, Drachen jedoch meist mit Beinen und mit Krallen bewehrten Reptilienfüssen dargestellt wurden.(19) Auffallend ist, dass die beiden

Darstellungen zwar sehr ähnlich sind, sich jedoch beim Symbol zwischen den Tierrachen wesentlich unterscheiden. Die Schlange wurde meist als Symbol der Sünde, des Todes oder des Teufels verstanden.(20) Der aufgerissene, bedrohlich wirkende Schlund dieser Symboltiere wird und das ist bisher übersehen worden, durch ein Band des Flechtwerkes gefesselt, also gleichsam gebändigt. Hier findet die Überwindung des endgültigen Todes, die Bändigung des Teufels und die Bekämpfung der Sünde bildhaften Ausdruck. Dies alles vermag das Kreuz, auf der linken Schmalseite und die Dreifaltigkeit, dargestellt auf der rechten Schmalseite mit dem dreieckigen Flechtbandmotiv.



Das Kreuz wurde im 8. Jahrhundert nicht primär als Symbol des Leidens und Kreuztodes Christi verstanden, wie dies im 15. und 16. Jahrhundert verstärkt hervorgehoben wurde, sondern drei Hauptinhalte herrschten vor. In Auslegung der paulinischen Verkündigung (21) wurde es erstens als geschichtliches Zeichen des Heilsgrundes verstanden, dann aber auch als Zeichen der Heilsgegenwart und schlussendlich als Zeichen der Heilshoffnung, respektive der Parusieerwartung.(22) Auf der rechten Schmalseite findet sich zwischen den beiden Schlangenträgern das Dreieckssymbol wieder. Das Dreieck war den frühen Christen ein Zeichen des Bekennens. Die Dreifaltigkeit wurde auch als Summe der Glaubenslehren verstanden.(23) Unter diesen Aspekten wird der Symbolgehalt bedrohender, allerdings gebändigter Schlangen vieldeutig und Hoffnung verheissend. Auf der linken Seite bezwingt die Heilsgegenwart des Kreuzes die Sünde, den Tod und den Teufel. Auf der rechten Seite bändigt der Dreieinige Gott aber auch die Summe der Glaubenslehren verbunden mit dem Bekennen durch den gläubigen Christen die Sünde, den Tod und den Teufel. In Synopse mit dem Giebelfeld wird deutlich, diese Heilsgegenwart und dieses Bezwingen der Bedrohungen ist ursächlich durch das Opfer Christi gegeben und möglich.

Das Chrimale im Churer Domschatz ist ein wichtiges Zeugnis frühkarolingischer Sakralkunst. Besonders sein vieldeutiges ikonografisches Programm, das sich wohl primär an die gebildete Schicht der Priester und Mönche richtete, macht es zu einem bedeutenden Vermächtnis des Glaubensverständnisses des frühen Mittelalters.

Anmerkungen:

1 H: 16.5 cm B: 18.2 cm T: 6.5 cm

2 E.Pöschel / KDM GR VI, S. 147 f. / Basel 1948, (mit Hinweisen früherer Literatur) / Herbert Gröger / Kathedrale Chur, S. 150 / NZZ Buchverlag Zürich 1972 / Victor H. Elbern / Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter, Darmstadt 1988

3 Beinahe identisches Flechtwerk, wie auf der Vorder- und Rückseite des Eucharistiekästchens, zeigt der Tassilokelch (Stift Kremsmünster) in den Halbkreisen des Lippenrandes und den dreieckigen Spickel der Kuppe, die neuere Forschung vermutet in Northumbrien die Herkunft des Kelches. (Vgl. Magnus Backes - Regine Dölling / Die Geburt Europas / Naturalis-Verlag München, S. 121 f.) Auch Pöschel anerkennt den irischen Einfluss auf den Stil des Chrimales (KDM GR VI, S. 147 f.). Dem

entgegen vermutet V.Elbern der Kelch sei im Kloster Mondsee O.Ö. oder gar in Salzburg selbst entstanden (Victor H. Elbern, Goldschmiedekunst, S. 26).

4 Northumbrien, 2. Hälfte 7. Jahrhundert, Dublin Trinity College Library

5 Lindisfarne, um 700, London British Museum Cotton MS. D IV Fol. 26b.

6 Victor H. Elbern hat die Schlangen auf dem Churer Chrimale zuerst als Uroborus gedeutet, was jedoch auf einer falsche Interpretation beruht, denn die Schlangen verschlingen hier nicht ihren eigenen Schwanz, sondern sie sind doppelköpfig und somit eindeutig als Amphisbaena zu erkennen.

(Elbern / Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland am Rhein und Ruhr, Textband I / Düsseldorf 1962). In seinem späteren Werk Goldschmiedekunst (Darmstadt 1988) beschreibt er sie dann richtig als doppelköpfige Schlangen und stellt für die mehreren in diesem Zusammenhang beschriebenen Werke fest: „deren (Löwen) Gestaltungsweise an Tierdarstellungen in der irisch-northumbrischen Kunst erinnert. () An nicht wenigen von Ihnen findet man verwandte motivische und stilistische Merkmale (Ebd S. 27).

7 Hans Holländer / Belser Stilgeschichte, Bd 5, S. 23 / Zürich 1968

8 Ebd. S. 23

9 Ebd. S. 30

10 Berlin, Kunstgewerbemuseum PKB

11 Lexikon der christlichen Ikonographie, Verlag Herder Freiburg im Breisgau 1972, LCI, Bd 2, S. 569 f.

12 Victor H. Elbern, Goldschmiedekunst, S. 27

13 LCI Bd 1, S. 578 - 580

14 LCI Bd 2, S. 12, LCI Bd 3, S. 95 - 98

15 München, Museum für Vor- und Frühgeschichte

16 LCI Bd 2, S. 560 - 561

17 LCI Bd 2, S. 562 - 590

18 LCI Bd 4, S. 241 - 244

19 In Bezugnahme auf den durch Gott ausgesprochen Fluch über die Schlagen (Auf dem Bauch sollst du kriechen, Gen. 3,14), wurden Sie in nachparadiesischen Darstellungen ohne Beine dargestellt.

Drachen dagegen zumeist als reptilienähnliche, geflügelte Wesen mit Beinen. Als beinahe zeitgleiche Beispiele seien hier die Initialbuchstaben im Wolfcoz-Psalter aus St.Gallen (um 820/30) und das Book of Keells (Irland, um 800) genannt. Die Initialen werden dort oft durch Flechtwerkmuster, die sich zu Drachenwesen entwickeln, gebildet. Im Books of Kells (TCD MS 58, fol. 13v) wird der Rahmen um die Mariendarstellung durch ein Flechtwerk aus ineinander verschlungener Drachen gebildet. Die Drachen sind an ihren Gliedmassen eindeutig von Schlangen zu unterscheiden.

20 LCI Bd 4, S. 75 - 81

21 Römer 3,21 - 31, Römer 5,1 - 11, Römer 6, 1 -23

22 LCI Bd 2, S. 562 - 590

23 LCI, Bd 1, S. 525 - 536