

Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst

Katalognachträge und Exkurse zu der Ausstellung (1962) im Reichssaal des Rathauses

von Ernst Günther Grimme

mit Beiträgen von Hans Königs

Die Ausstellung »Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst«, die in den Sommer- und Herbstmonaten 1962 im Krönungssaal des Aachener Rathauses gezeigt wurde, hat mannigfache Probleme sichtbar gemacht, die sich der Forschung zur Geschichte der »Aachener Goldschmiedekunst« noch stellen.

In den »Aachener Kunstblättern« werden gleichsam als Nachtrag zum Ausstellungskatalog diese Fragenkomplexe aufgezeigt und unbekannte oder nur unzulänglich publizierte Stücke vorgestellt.

Im hier vorgelegten ersten Katalognachtrag werden die Werke behandelt, die während der Dauer der Ausstellung noch in den Krönungssaal gelangten oder die im Katalog nur unvollständig publiziert werden konnten. Darüber hinaus wurden aber auch bisher im Zusammenhang der »Aachener Goldschmiedekunst« nicht veröffentlichte Stücke, wie etwa die Monstranz aus der Georgskirche in Limbourg, aufgenommen. Die spätgotischen Monstranzen aus Orsbach und Wenau — Kölner und Dürener (?) Arbeiten, die für das Verständnis der rheinischen Goldschmiedekunst am Ausgang des Mittelalters von besonderer Wichtigkeit sind und für die Stilbildung bzw. das Nachwirken der Kunst des Hans von Reutlingen wichtige Aufschlüsse geben — erscheinen ebenfalls in dieser ersten Nachlese der Aachener Ausstellung des Jahres 1962. Es ist beabsichtigt, den Katalog der wichtigsten Werke der Aachener Goldschmiedekunst in späteren Bänden der »Aachener Kunstblätter« fortzuführen.

Bei den Exkursen nimmt die Beschreibung des »Armreliquiars Karls des Großen« aus dem Pariser Louvre eine Sonderstellung ein. Während der Ausstellung war die Möglichkeit gegeben, dieses für die Aachener Kunst und Geschichte so hoch bedeutsame Werk exakt durchzufotografieren. Damit der Aachener Forschung dieses Schreininchen in guten Aufnahmen zugänglich ist, wurde auf den Seiten 68 bis 77 das gesamte, mit beschreibendem Text versehene Fotomaterial ausgebreitet. Die weiteren Exkurse, die ebenfalls späterhin fortgesetzt werden sollen, sind der Behandlung von Werken vorbehalten, deren Datierung und stilistische Ableitung unklar war. Die Hans von Reutlingen-Forschung kommt mit dem Beitrag von E. Meuthen in diesem Band erneut in Fluß. Unsere Kenntnis der Aachener Goldschmiedekunst im 18. Jahrhundert wird durch die Untersuchungen von H. Königs zu den Monstranzen von Homburg und Eynatten erweitert.

Kelch

Silber getrieben und vergoldet. — H = 21,2 cm, Ø (Fuß) 15,4 cm. — Gemarkt mit der Aachener Stadtbeschau und dem nicht näher bestimmbaren Meisterzeichen. — Die den Fuß größtenteils umstehende Widmungsinschrift lautet: HUNC CALICEM DEDERUNT GENEROSI JOHANNES DE HERF ET MARGARETA QUAID EIUS UROR (!). — Auf dem Fuß die teilweise abgestoßenen Wappen dieser Eheleute. — Johann v. Harff zu Alsdorf, Ritter und Pfandherr zu Geilenkirchen † 1524, und Margarethe Quadt von Wickerath, † vor 1500. — Aachen, spätestes 15. Jahrhundert. — Aachen, kath. Pfarrkirche Heilig Kreuz. — Literatur: Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, II. Die Kirchen, S. 113.

Der breitgelagerte, sechspaßförmige Fuß zeigt durchbrochen gearbeitetes Maßwerk, das dem Maßwerk des von Hans von Reutlingen gemarkten Kelches im Aachener Kloster der Christenserinnen unmittelbar entspricht. Der Übergang vom Fuß zum Schaft wird durch ein konisch gearbeitetes Mittelstück hergestellt, das eine Vorform der »versetzten Grate« ist, wie sie für die Kelche des Hans von Reutlingen so charakteristisch sind (dabei münden die Schaftkanten nicht in die Zwickel der Paßformen des Fußes, sondern weisen auf die Mitte dieser Kreissegmente). Eine kleine, freigetriebene Kreuzigungsgruppe vertritt das signaculum crucis. Das Zwischenstück ist durch einen Zinnenkranz abgeschlossen, aus dem sich der sechs-



eckige Schaft entwickelt. Der Nodus ist mit durchbrochenem Maßwerk und sechs kreisförmigen Rotulen geziert. In einem ebenfalls durchbrochen gearbeiteten, aus spätgotischem Ornament bestehenden »Korb« ruht die Kuppe.

Der Kelch bildet zusammen mit dem Kelch des Christenserinnen-Klosters, dem Kelch des Hans

von Reutlingen im Aachener Domschatz sowie einem messingvergoldeten Kelch des Kölner Erzbischöflichen Diözesan-Museums eine klar umrissene Gruppe. Der Kelch aus Heilig Kreuz hat als das früheste Stück dieser Zusammenstellung zu gelten. In ihm sind die Elemente der späteren bereits alle enthalten.

Monstranz (Abb. S. 48)

Silbervergoldet. — H = 71 cm. — Kölnisch, frühes 16. Jahrhundert; wohl unter Benutzung des Entwurfs Nr. 1 des Meisters E.S. — Auf dem Fuß ein Stifterwappen mit dem Spruchband: WECZELAUS (!) ULNER PRECEPTOR sowie einem zweiten Spruchband: WENCESLAUS ULNER DE ARHELSEN DOMINO SANCTO ANTONIO IN COLONIA AGGRIPINENSI PRECEPTOR 1516. Auf dem Fuß die Inschrift: RESTAURARI FECIT WILHELMA HEUSCH AQUISGRANENSIS 1873. — Stammt aus dem Antoniter-Kloster in Köln, heute kath. Pfarrkirche Orsbach bei Aachen, wohin sie als Schenkung des Bischofs Berdolet zu Beginn des vorigen Jahrhunderts gelangte. Damals wurde der Monstranz das Figürchen des Kirchenpatrons Petrus hinzugefügt. — Literatur: Kunstdenkmäler des Landkreises Aachen, 1912, S. 158 f.; Ohm, A., Rheinische Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, 1953, S. 199; L. Frech, Rheinische Monstranzen der späten Gotik, Bonner Diss. 1955.

Der reich profilierte Fuß hat die Form eines längsgerichteten Sechspasses, dessen Segmente durch erhaben gearbeitetes Maßwerk reich gegliedert sind. Zwei Spruchbänder sowie zwei Stifterwappen setzen an der Vorder- und Rückseite weitere Akzente. Aus einem sternförmigen Zwischenstück entwickelt sich der sechsseitige, von einem plattwülstigen Nodus unterbrochene Schaft, der nach oben zu in ein kräftig ausladendes, an den Stegen mit Krabben besetztes Zwischenstück, das den Hostienturm trägt, übergeht. Zwei härte Männer tragen kniend die Lunula. Das begleitende Strebpfeiler-System erhält durch die kleinen Figuren Mariens und des Verkündigungse Engels seine Akzente. Die aus reichem Maßwerkornament gebildete Turmkrone umgibt eine flache Kuppel, die als Basis für eine dünn gliedrige Baldachinarchitektur dient. In ihr erscheint im Strahlenkranz Maria. Noch einmal wird das gleiche Baldachin-Motiv in der schönen Proportion des goldenen Schnittes in der obersten Zone wieder aufgenommen. Hier dient sie der (neuen) Figur des hl. Petrus als Folie. Ein T-förmiges Kreuz, das Zeichen der Antoniter, bekrönt den Gesamtaufbau der Monstranz.

Monstranz (Abb. S. 49)

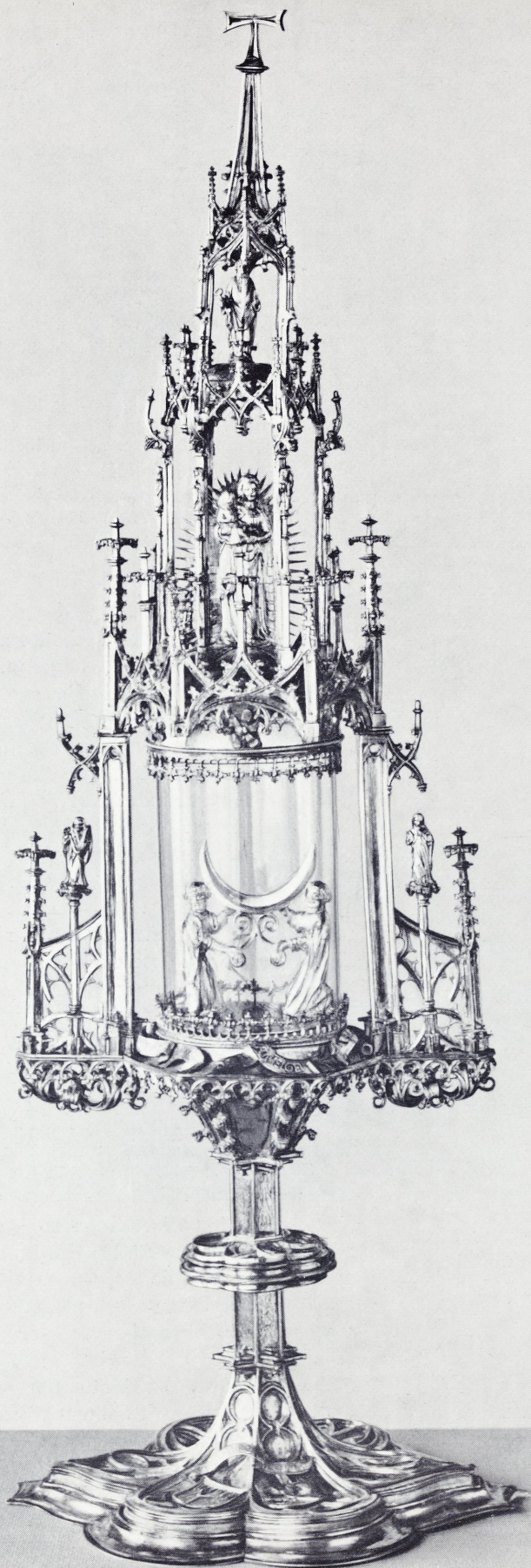
Kupfervergoldet. — H = 73 cm. — Inschriften: auf dem Fuß die Jahreszahl 1549; Wappen mit den Buch-

staben M.S.; Kreuz und Mitra: Mir ist gegeben aller Gewalt im Himmel und Erden (beim Auferstandenen); Petrus, Johannes, Andreas, Jakobus, Philippus, Bartholomäus. — Rheinische Arbeit (Düren?). — Wenau, Kr. Düren, kath. Pfarrkirche, ehem. Prämonstratenserrinnen-Klosterkirche. — Literatur: E. v. Oidtmann, Memoirenbuch des Klosters Wenau, in: Zs. d. Aachener Gesch. Vereins, 4, 1882, S. 251 ff.; Reidt, Umschau zu Wenau 1903-09, S. 416; Kdm. Kr. Düren, 1910, S. 339 f.; Ohm, Spätgotik, S. 200, Anm. 121; A. Voigt, Kostbare Monstranz aus Wehetalen Kupfer, in: Dürener Zeitung 1955; L. Frech, Rheinische Monstranzen der späten Gotik, Bonner Diss. 1955.

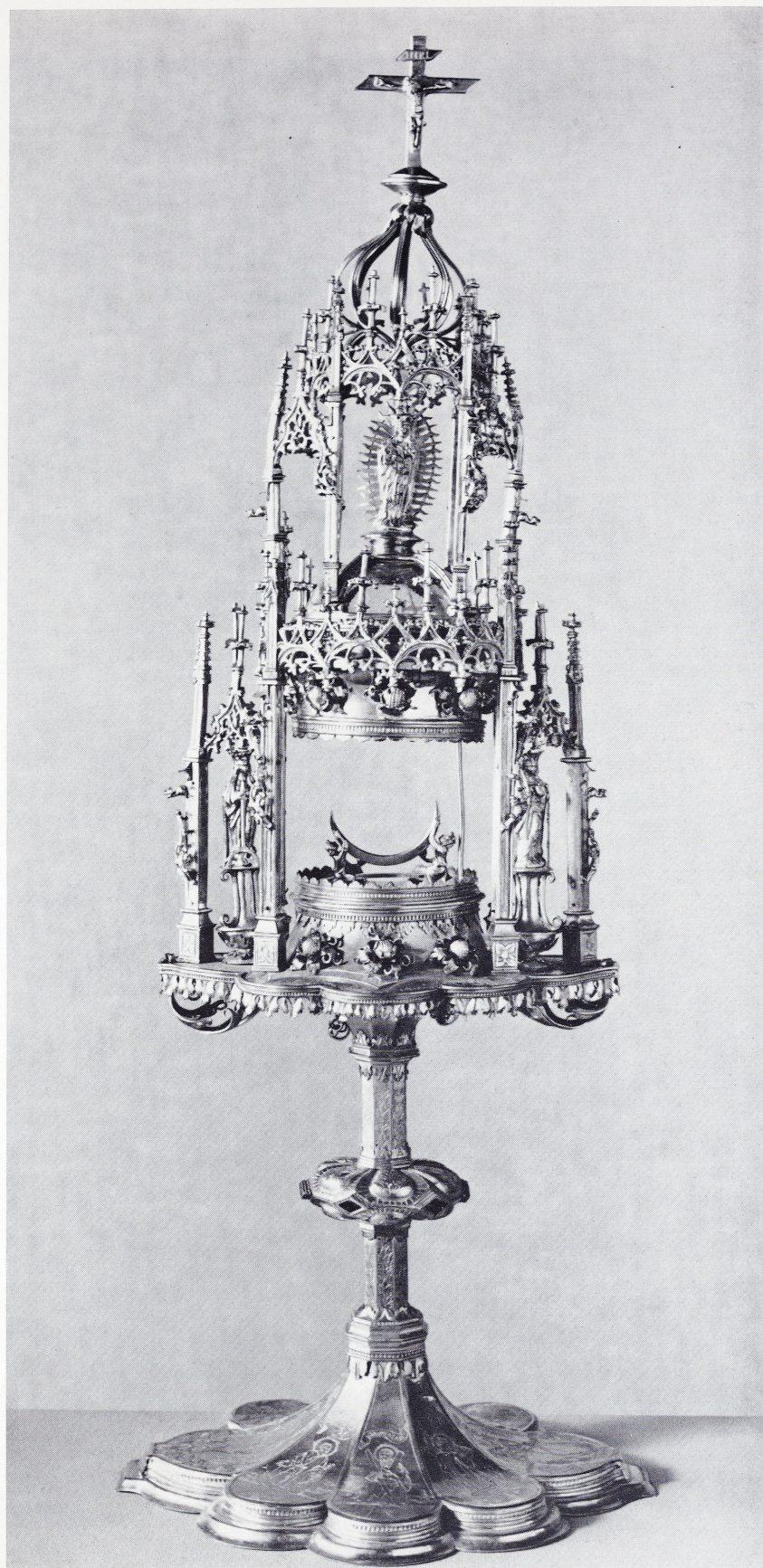
Der Fuß der Monstranz hat die Form eines Achteckspasses. Qualitätvolle Gravierungen mit Darstellungen der thronenden Mutter Gottes und den stark bewegten Figuren der hll. Johannes, Philippus, Bartholomäus, Petrus, Andreas und Jakobus zieren ihn. Der Figur des hl. Philippus ist ein viergeteilter Schild mit Kelch und Hostie sowie den Buchstaben M. S. beigegeben. Aus dem schön profilierten Fuß entwickelt sich ein schlanker Schaft, der von einem plattwülstigen Nodus unterteilt wird. Der Hostienzylinder, dessen Lunula zwei Engel halten, wird von zwei Baldachinarchitekturen flankiert, in den auf Sockeln die wahrscheinlich aus einem älteren Zusammenhang übernommenen Figuren der hll. Barbara und Katharina stehen. Über einem reichen Maßwerkkranz, der den eucharistischen Turm krönend einfaßt, entwickelt sich ein geistvolles Pfeilersystem mit einer zwiebel förmigen, aus Profilbändern gebildeten, kreuzbekrönten Kuppel. Maria im Strahlenkranz erscheint in der Mittelarkade.

Nur unwesentliche Details verraten das Eindringen von Renaissance-Elementen. Im übrigen folgt der Gesamtaufbau der Monstranz sowie alle Einzelformen dem kanonischen spätgotischen Typ der rheinischen Prachtmonstranz, wie er namentlich in Köln und Aachen ausgebildet worden war. Einzelformen, so etwa das Motiv der »gekrümmten Fialen«, der Wasserschlüge und Wasserspeier, des Maßwerkkranzes am Hostienzylinder und der Baldachinornamentik sind mit dem in Aachen aus dem Werk des Hans von Reutlingen bekannten Formenschatz eng verbunden.

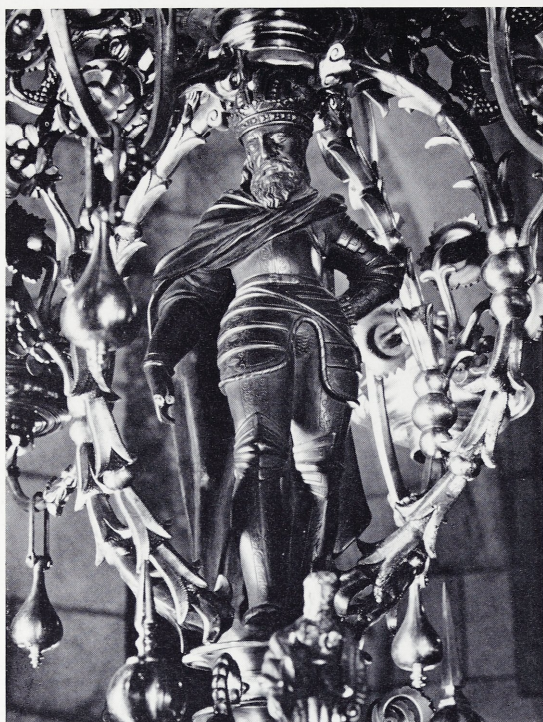




Orsbacher Monstranz



Wenauer Monstranz



Karlsleuchter, Karlsfigur

Karlsleuchter

Messing und Bronze. — H = 2,10 m. — Um 1628. — Nach schweren Kriegszerstörungen größtenteils unter Verwendung der erhaltenen Bruchstücke ergänzt. Mittelachse und Skulpturenschmuck ursprünglich. — Aachen, Pfarrkirche St. Michael. — Literatur: R. A. Peltzer, *Geschichte der Messingindustrie...*, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 30. Bd. Aachen 1908, S. 235 ff., T. 7; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen*, II. Die Kirchen, S. 147, T. V.

Von einer mittleren Achse gehen unten und oben je acht geschwungene Arme aus, die in der Mitte von Fruchtoramenten unterbrochen sind und volutenförmig endigen. Einen besonders eigenartigen Schmuck bilden birnenförmige Anhänger. In der unteren Zone erscheinen zudem Engel mit Schriftbändern, auf denen Sprüche aus der lauretanischen Litanei zu lesen sind. Kleine Figuren der zwölf Apostel vervollständigen das reiche Bildprogramm des Leuchters, dessen Hauptschmuck jedoch die Figuren Karls des Großen und des segnenden Christi bilden. Karl trägt über dem geneigten Haupt eine Bügelkrone und über dem Prunkharnisch einen weitfallenden Mantel. Der Blick des Stadtpatrons ist auf den Betrachter zu

seinen Füßen gerichtet. In dem schön geschnittenen Gesicht mit der charakteristischen Barttracht hat man Ähnlichkeit mit dem Porträt Kaiser Rudolfs II. sehen wollen. Einen besonders eigenartigen Schmuck bilden die ovalen Lilienreifen, die rahmend die Figur Karls umgeben. Als Sockel für die Figur Christi dient ein abgeplatteter Nodus. Segnend hat der Erlöser die Rechte erhoben, während die Linke den Globus hält. Der Leuchter endet nach unten zu in einer mächtigen Kugel.

Der Leuchter ist wenig nach Fertigstellung der Aachener Michaelskirche entstanden. Die Chronik der Aachener Jesuiten meldet, daß er schon bald nach der Weihe der Kirche im Jahre 1628 von Aachener Protestanten den Jesuiten übergeben worden sei. Der Grund, auf dem die Jesuitenkirche erbaut worden war, hatte den Protestanten gehört und war auf kaiserlichen Befehl konfisziert worden. Als Gegenwert für einige weitere umstrittene Grundstücke wurde von protestantischer Seite u. a. die Anfertigung der Lichterkrone angeboten. Die Jesuiten waren mit diesem Ausgleich einverstanden. Über die Persönlichkeit des Künstlers ist nichts bekannt, die stilistischen Voraussetzungen weisen jedoch in den Bereich der nördlichen Niederlande. Der Leuchtertyp hat sich aus gotischen Kronleuchtern entwickelt. Schöne Beispiele solcher Leuchter, in deren laubenförmiger Mitte eine Heiligenfigur erscheint, waren der Kronleuchter der Colmarer Marienkirche und vor allem die Lichterkrone des Goslarer Rathauses, in der auch schon jene Doppelzonigkeit erscheint, wie sie für den Aachener Leuchter 150 Jahre später so charakteristisch ist. Neuerlich hat Erich Meyer dem herrlichen Leuchter in Stans eine umfassende Betrachtung gewidmet und die wichtigsten Vergleichsstücke zusammengestellt¹.

Der Figurenstil des Aachener Leuchters ist für die Zeit seiner Entstehung konventionell. Die großartigen Figuren des Innsbrucker Maximilian-Grabes, vornehmlich die Gestalten des Theoderich und des Arthus, waren selbst jetzt noch in frischer Erinnerung. Die niederländische Komponente, wie sie in den Figuren des berühmten Kamins in Brügge von Lancelot Blondeel² dokumentiert ist, steht jedoch der Karlsfigur des Aachener Leuchters noch näher. Es sei auf die Figuren Maximilians und Karls V. verwiesen. Von süddeutschen Metallplastiken nach Art der Figuren vom Kaiserpokal Wenzel Jamnitzers aus dem Jahre 1564³ dürften gleichfalls Anregungen ausgegangen sein. Der Verfestigung und Erstarrung des Figurentyps begegnet man in der überlebensgroßen Bronzefigur Karls des Großen, die in Dinant für den Markt-



brunnen in Aachen in Auftrag gegeben wurde. Die Figur des Christus läßt sich in einer langen Tradition sehen, an deren Anfang der unter dem Einfluß des Nicolaus Gerhaert entstandene Salvator Mundi der Hardenrath-Kapelle bei Maria im Capitol steht. Die flämische Tradition dieses Christustyps ist durch ein Beispiel im Aachener Suermondt-Museum zu belegen. Es ist der Christus, der in der schönen Gruppe aus der Zeit um 1520 der wasserschöpfenden Samariterin gegenübergestellt ist.

Ein zeitgenössisches Christus-Bild der Edelschmiedekunst, das wohl in Utrecht entstanden sein dürfte und den Knauf eines Vorsängerstabes

ziert (Amsterdam, Rijks-Museum, s. *Abb.*), zeigt, wie relativ wenig sich der Urtyp im 16. Jahrhundert verändert hat und sich namentlich bei den angewandten Künsten bis ins frühe 17. Jahrhundert halten kann.

¹ E. Meyer »Der gotische Kronleuchter in Stans«, in: Festschrift Hans R. Hahnloser, Basel u. Stuttgart 1961, S. 151 ff.

² P. Clemen: »Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brügge«, in: Belgische Kunstdenkmäler, Bd. 2, München 1923, S. 1 ff.

³ Katalog Kunstgewerbemuseum, Berlin 1963, Schloß Charlottenburg, Nr. 98/99.

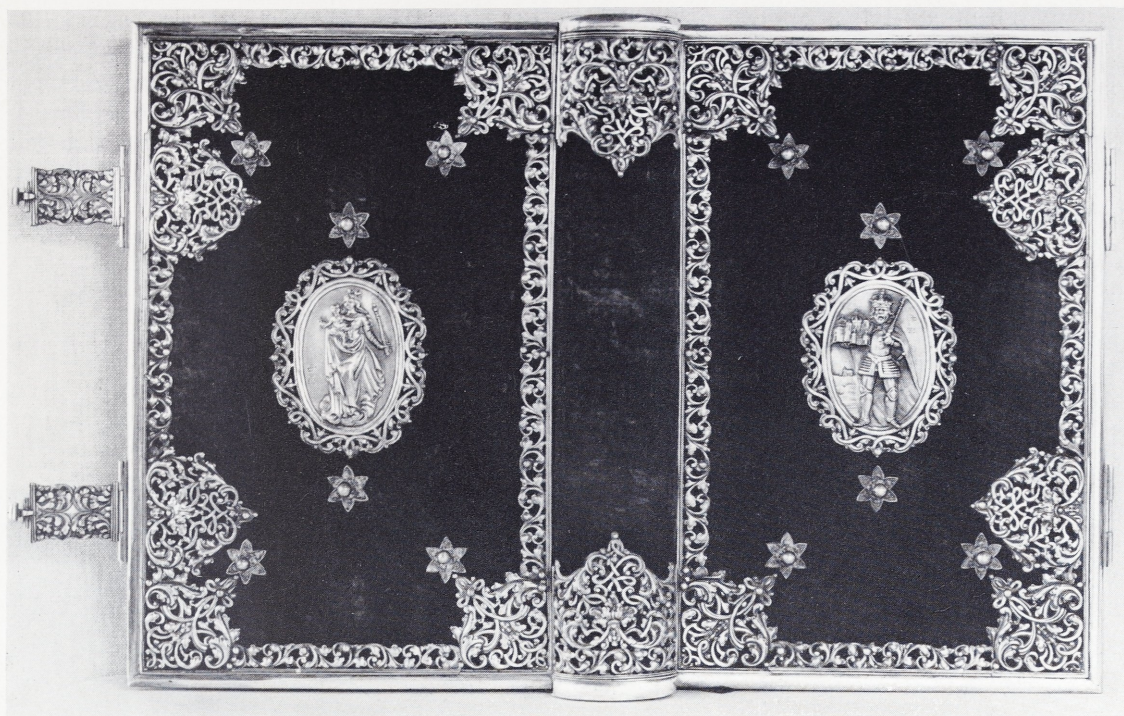
⁴ Zuletzt bei H. Appel, Studien zur niederrheinisch-kölnischen Plastik der Spätgotik I, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XXIV, Köln 1962, S. 227, Abb. 136 u. 136 a.

Karlsleuchter, Christusfigur



Knauf eines Vorsängerstabes mit Christusfigur





Bucheinband

Silberbeschläge auf rotem Samtgrund

H = 41 cm, B = 26 cm. — Gemarkt mit der Aachener Stadtbeschau und dem Meisterzeichen der Goldschmiedefamilie von Orsbach. — Aachen, Domschatz.

Geistvolles Ornamentwerk in kühner Verflechtung akzentuiert die Ecken. Auch die Stellen, an denen die Schließen des Buches befestigt sind, werden durch üppige Schmuckmotive besonders hervorgehoben. Den Hauptschmuck des Buches bilden die ovalen Medaillons auf der Vorder- und Rückseite. Sie sind der Darstellung Mariens und Karls des Großen als Patrone des Aachener Münsters vorbehalten. Maria ist als Himmelskönigin in faltenschweren Gewändern dargestellt. Auf ihrem rechten Arm trägt sie das Kind, die Linke hält das Zepter.

Die kleine Silberarbeit weist stilistisch schon auf die Holzmadonna voraus, die einstmals das Haus des Bürgermeisters Wespien an der Ecke Kleinmarschierstraße/Elisabethstraße geziert hat und die heute im Kreuzgang des Aachener Münsters

aufgestellt ist. Die Karlsfigur im Ovalfeld der anderen Einbandseite ist charakteristisch für die Vorstellung, die das Barockzeitalter von Karl dem Großen hatte. Sie ist in manchem der Monumentalfigur vom Aachener Marktbrunnen verwandt, unmittelbarer freilich erinnert sie an das Karlsrelief, das ehemals als barocke Zutat des 17. Jahrhunderts den Ambo Kaiser Heinrichs II. im Aachener Münster schmückte und vermutlich in der gleichen Werkstatt angefertigt wurde. Das Haupt des Kaisers ziert eine kreuzgeshmückte Bügelkrone, unter der das Haar wellenförmig auf die Schultern herabfließt. Er trägt Prunkharnisch und Beinschienen. Ein weiter Mantel umfängt die untersetzte, kraftvolle Gestalt. Zepter und Degen sind dem Herrscher als Attribute beigegeben.

Alter Aachener Bildtradition folgend, wird Karl als Stifter des Aachener Münsters dargestellt. Das Modell der Kirche, das er mit der Rechten hält, vermittelt eine gute Vorstellung vom Aussehen des



Aachener Münsters aus der Zeit an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. So ist vornehmlich die alte ungarische Kapelle aus gotischer Zeit, der Vorgängerbau der heutigen Barockarchitektur, von Interesse, die sich über wuchtigem Mauersockel bis zur Höhe des Oktogonfirstes erhebt.

Auf den beiden Reliefmedaillons befindet sich das Zeichen der Aachener Stadtbeschau. Dazu gesellt sich als Meisterzeichen ein Andreaskreuz mit vier Seerosenblättern in den Winkeln — das Familienwappen der Goldschmiede von Orsbach, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ihr Handwerk in Aachen betrieben.

Die stilistischen Merkmale des Bucheinbandes weisen schon ins frühe 18. Jahrhundert, so daß der bekannteste Goldschmiedemeister der Familie, Matthias von Orsbach († 1690), nicht als Verfertiger des Stückes in Frage kommt. Vielleicht hat sein Bruder, Johann Jakob von Orsbach, der 1643 geboren wurde, 1716 starb und Stadtwardein sowie Stiftsgoldschmied war, das prächtige Werk geschaffen.

Hostienziborium

H 32,5 cm. — \varnothing Fuß 13 cm. — Silbervergoldet. — Gemarkt mit der Aachener Stadtbeschau und dem Meisterzeichen des Matthias von Orsbach. — Aachen, letztes Viertel des 17. Jahrhunderts. — Aachen, Kloster der Christenserinnen.

Der runde Sockel ist mit palmettenförmigen Laubornamenten geziert. Ein kräftiger, birnenförmiger Nodus unterbricht den reich-profilierten Schaft, der die Kupa trägt. Ihr »Korb« sowie der Deckelwulst sind mit gleichen Blattornamenten geziert wie der Fuß. Über dem Deckelknopf erhebt sich ein kleiner Kruzifixus.





Sonnenmonstranz

Silbervergoldet. — H = 77 cm. — B des Fußes = 25,4 cm. — Unter dem Fuß die Jahreszahl 1686. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen der Goldschmiede von Orsbach (Andreaskreuz mit vier Seerosenblättern in den Winkeln). Vermutlich eine Arbeit des Matthias von Orsbach († 1960). — Bei einem Diebstahl ging die silberne, diamantengeschmückte »Tauben des Hl. Geistes« verloren. Sie war erst 1817 angefertigt worden. — Katholische Pfarrkirche St. Georg, Limbourg/Dolhain. — Lit. Josef Thisquen, *Histoire de la ville de Limbourg*, Bd. I, Verviers 1907(auch im *Bulletin de la société verviétoise d'archéologie et d'histoire*, 9. Bd.) S. 235 f.

Die Mitte des reich gezierten Fußes bildet die in eine Kartusche einbeschriebene Bildgravur der hl. Theresia. Sie hält Tintenfaß und Feder. Hinter ihr werden Bücher sichtbar. Eine Taube naht ihr als Zeichen göttlicher Inspiration. Das gravierte Bildfeld der gegenüberliegenden (Rück-)Seite zeigt das dreigeteilte Karmeliterwappen, in dessen Feldern sich je ein achtsackiger Stern befindet. Darüber als Wappenzier eine Herzogskrone und ein rechter Arm, der ein flammendes Schwert schwingt. Darum ein Schriftband mit der Inschrift: ZELO ZELATUS SUM PRO DOMINO DEO EXERCITUM.

Von der runden Hostienkaspel gehen konzentrische Strahlen aus, die von einem reichen Rahmengehäuse umfaßt werden. Seinen Hauptschmuck

bilden allegorische Figuren, von denen die linke, weibliche, eine Dornenkrone mit Nägeln, und die rechte, männliche, Geißelwerkzeuge hält. Der Aufbau wird von einer Krone überhöht, von der nach vorne an Kettchen eine (neue) Taube herabhängt. Die eucharistischen Symbole von Ähren und Trauben vervollständigen den reichen Schmuck.

Die Monstranz aus Limbourg öffnet unserer Kenntnis der Aachener Goldschmiedekunst am Ende des 17. Jahrhunderts einen neuen Bereich. Sie bildet die stilistische Voraussetzung zu der 1707 datierten Monstranz der Aachener Pfarrkirche St. Peter¹. Da ihr Meister Quirin Rütgers 1678 bei Matthias von Orsbach seine Lehre begann, ist der Einfluß des Matthias von Orsbach gut erklärlich. Rütgers

übernimmt von dem vermutlich spätesten Werk des Lehrers den Gesamtaufbau, bringt jedoch die grazilen Einzelformen in einen wuchtigeren, kraftvoll kompakteren Zusammenhang, dem er die hohe Eleganz, die dem Werk seines Lehrers eigentümlich war, opfert. In den gleichen stilistischen Zusammenhang gehört eine Monstranz aus der Lütticher Vinzenzkirche.

¹ E. G. Grimme, »Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst« a. a. O., S. 156/57.

Kelch

Silber vergoldet. — H = 20 cm, ϕ (Fuß) 15,4 cm. — Kupa erneuert, gemarkt mit dem Aachener Beschauzeichen und dem Meisterzeichen der Goldschmiede-



familie von Orsbach. — Aachen, um 1680, Schaft mit Nodus aus älterem Zusammenhang stammend. — Aachen, kath. Pfarrkirche Heilig Kreuz.

Der kräftige Fuß hat die Form eines Sechspasses, auf dessen Blättern in getriebener Arbeit die Leidenswerkzeuge Christi sowie ein Medaillon mit dem Kreuzwappen der Kreuzherren wiedergegeben sind. Dies deutet darauf hin, daß der Kelch für die Julianus-Kapelle des alten Aachener Kreuzherren-Klosters geschaffen wurde. Schaft und Nodus sind, wie die Stilanalyse erweist, älteren Datums und weisen auf die Zeit der späten Gotik. Damit wird der Kelch zu einem Dokument Aachener Stadtgeschichte der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, einer Zeit, in der die Situation nach dem

Stadtbrand von 1656 durch Not und Armut gekennzeichnet war. So benutzte man erhaltene Teile älterer Kultgeräte, um sie in neue Zusammenhänge zu überführen.

Kelch

Silber getrieben, teilweise vergoldet. — H = 25,8 cm. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Hubert Moeren sowie der Aachener Stadtbeschau und dem Jahresbuchstaben T. — Aachen, Städtisches Suermondt-Museum.

Der kräftige Fuß ist in seiner Sockelzone achtfach, in seinem darüberliegenden Hauptteil vierfach unterteilt. Blumenkörbe und ein geflügelter Engelskopf bilden seinen Hauptschmuck. Der Schaft ist durch einen kräftigen reich ornamentierten Nodus



gegliedert. Die Kuppä ruht in einem Korb, der mit Motiven aus dem gleichen Ornament-Vokabular geziert ist. Auf dem Fuß findet sich ein Allianz-wappen, dessen rechtes das Mühleisen der Familie Schanternel zeigt (vgl. H. F. Macco »Aachener Wappen und Genealogien, Band 2, Aachen, 1908, S. 108 ff., Tafel 90). Es ist dies das gleiche Wap-penzeichen, wie es auf der Aachener Chormantel-schließe (zuletzt bei E. G. Grimme »Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst«, Aachen, 1962, S. 90, vgl. S. 78) sehr grob einge-bracht ist. Die Ornamentik des Kelches ist den Formen des 1746 fest datierten Kreuzes aus St. Paul (s. unten) so nahe verwandt, daß eine Entste-hung im gleichen Zeitraum wahrscheinlich ist. Die gleichen Schmuckformen kehren auf einem Kreuz-fuß wieder, auf den ein Kruzifix mit Augsburger Beschauzeichen aufmontiert ist (Eschweiler, Kath. Pfarrkirche St. Peter und Paul). Er wird durch die Buchstaben HM als Werk des Hubert Moeren ausgewiesen und dürfte um 1750 in Aachen ent-standen sein. (Im Inventarband »Die Kunstdenk-mäler . . .«, Landkreise Aachen und Eupen, Düssel-dorf 1912, S. 98 wird zwischen Fuß und Kreuz nicht unterschieden, so daß auch der Kreuzfuß des Hubert Moeren irrtümlich als Augsburger Ar-beit aus dem Ende des 17. Jahrhunderts bezeichnet wird.)

Vortragekreuz

Silber getrieben. — H = 75 cm, B = 45 cm. — Ge-markt mit dem Meisterzeichen des Hubert Moeren und der Aachener Stadtbeschau. — Auf der Rückseite ein-graviert: ARCHIFR. S. ROSARII, 1746. — Aachen, kath. Pfarrkirche St. Paul. — Literatur: Die Kunst-denkmäler der Stadt Aachen, II. Die Kirchen, S. 191.

Über dem kräftigen Nodus, der mit Blumenkorb-Ornamentik geziert ist, erhebt sich das Kreuz. Die ein wenig unorganische Verbindung von Nodus und Kreuz läßt vermuten, daß ursprünglich ein heute in Verlust geratenes Zwischenstück die Ver-bindung hergestellt hat. Wahrscheinlich hat man sich das Ende des unteren Kreuzbalkens ähnlich reich geschmückt vorzustellen wie die üppig ge-zierten übrigen Balkenendigungen. Das Zentrum des Kreuzes bildet ein großer ovaler Bergkristall,

von dem diagonal in alle vier Richtungen vergol-dete Strahlenbündel ausgehen. Der obere und die seitlichen Kreuzbalken sind in üppigstes Barock-ornament aufgelöst, in dem Muschelwerk, Kartus-schen und Schnecken vorherrschen. Der Korpus ist gegossen. Allem Anschein nach ist das Kreuz in seinem derzeitigen Zustand nicht mehr einheitlich. Der gedehnte Korpus mit den stark nach oben ge-zogenen Armen, dem auf die rechte Schulter ge-sunkenen Haupt und der großen durchgehenden Linienführung, die wie das Segment eines Bogens von der rechten Hand bis in die übereinander ge-kreuzigten Füße geht, mutet im Gesamtwerk des Hubert Moeren fremdartig an. Es ist hier an die Arbeit eines anderen Meisters zu denken. Der eigentliche Blickpunkt des Kreuzes ist der ovale Bergkristall, der die Reliquie bedeckte. Dieser Stein dient nicht allein dem Schutz der Reliquie, sondern er ist vor allem das bildhaft gewordene »Auge Gottes«. H. Appuhn hat diese Bedeutung von Kristallen, die Kreuzreliquien bedecken, als »Auge Gottes« bis in die ottonische Zeit nachgewiesen¹. Diese Kristalle »dienen nicht der Betrachtung und der Verehrung der unter ihnen geborgenen Reli-quien, sondern sehen an Gottes Stelle den Men-schen an!« Deshalb gibt es Kreuze mit großen Kristallen, die keine Reliquie enthalten, wie z. B. das Kreuz aus dem 12. Jahrhundert im Domschatz zu Hildesheim (H. Appuhn). Auch im Kristall des Aachener Kreuzes wird man in erster Linie diese Bedeutung suchen müssen. Hierfür sprechen die von ihm ausgehenden Strahlenbündel. So vereint das Kreuz ein reiches theologisches Programm in sich: die Kreuzreliquie wird »anschaulich« durch den Korpus Christi und die in das Ornamentsystem einbezogene Inschrift INRI. Darüber hinaus hat die Reliquienkapsel mit dem großen Bergkristall-stein die Bedeutung des »Auges Gottes«. Stilistisch gehört das Vortragekreuz in die Frühzeit des Gold-schmieds Hubert Moeren. Wie Wolfgang Scheffler nachgewiesen hat², dürfte Hubert Moeren 1747, spätestens jedoch 1748 Meister geworden sein (vielleicht ist das 1746 datierte Kreuz sein Meister-stück gewesen). Am 11. 10. 1748 und am 1. 11. 1750 läßt er, wie aus dem Taufregister aus St. Foillan hervorgeht, Töchter taufen. 1748 ist der Stifftsgoldschmied Jakobus von Orsbach Taufpate. Am 21. 1. 1796 wurde Hubert Moeren, wie das Totenbuch von St. Foillan registriert, begraben.

¹ H. Appuhn »Das Kreuzreliquiar mit dem Brillenglas«, in: Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentralkombau-Vereins, hrsg. von J. Hoster, Köln, 1963.

² lt. schriftlicher Mitteilung.



Monstranz

Kupfer und Silber getrieben, teilweise vergoldet. — H = 73 cm. — Φ (Fuß) 28,4/20,3 cm. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen N.W. — Auf der Rückseite die Aufschrift: FACTUM CONFLUENTIAE 1754. — Aachen, kath. Pfarrkirche Heilig Kreuz.

Der aus Kupfer gebildete Fuß ist vergoldet und mit schönem silbergetriebenem Rocaille-Maßwerk belegt. Er hat offenbar ursprünglich zu einer anderen Monstranz gehört. Deutlich ist die stilistische und künstlerische Zäsur am Nodusansatz zu erkennen. Das Bildprogramm ist im Rahmen der Barockikonographie von besonderem Interesse. Die Hostienkapsel erscheint in einer silbergetriebenen, von Ähren umgebenen Traube, dem alten

Symbolzeichen für den eucharistischen Heiland als mystischen Weinstock. Das Bild der Traube ist aber auch als Fruchtbarkeitssymbol bekannt, das die ausgesandten Kundschafter den Kindern Israels aus dem Lande der Verheißung mitbringen. In unserer Monstranz sind an die Stelle der Kundschafter die Personifikation der Liebe und der Hoffnung getreten, die auf ihren Schultern den naturalistisch-gebildeten Zweig mit der Traube tragen. Darüber erscheint eine mit der Tiara gekrönte Halbfigur der Personifikation des Glaubens mit verschleiertem Antlitz — Hinweis auf die berühmte Stelle des ersten Korintherbriefes: »Jetzt sehen wir durch einen Spiegel rätselhaft: alsdann aber von Angesicht zu Angesicht: jetzt erkenne



ich wie durch einen Schleier; dann aber werde ich erkennen, so wie auch ich erkannt bin. Jetzt aber bleiben Glaube, Hoffnung und Liebe, diese Drei: aber das Größte von diesen ist die Liebe«. Noch einmal nimmt der Goldschmied das hier angeklungene Thema in der Symbolgestalt des Pelikans auf, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt.

Eine nachträglich hinter die durchbrochen gearbeitete Monstranz gelegte vergoldete Metallplatte beeinträchtigt die Gesamtwirkung des schönen Stückes, dessen künstlerische Wirkung weitgehend auf dem Kontrast von durchbrochen gearbeitetem,

abstraktem Ornament und dem kräftigen Pathos der Figuren beruhte. Das Werk läßt sich nicht mit Sicherheit als Aachener Werk erweisen.

(Im Inventarband »Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen«, Düsseldorf 1922, ist das Figurenprogramm unrichtig gedeutet. Hier ist die Rede davon, daß Maria mit dem Jesusknaben und Johannes den traubenförmigen Behälter begleiten, während die symbolische Figur der Hoffnung dem Jesusknaben einen Blütenstengel überreiche. In der Personifikation des Glaubens wird eine Darstellung Papst Benedikts XIV. vermutet.)



Monstranz

Silber und Messing vergoldet. — H = 69 cm, ϕ (Fuß) 21,5 cm. — Gemarkt mit der Augsburger Stadtbeschau. — Aachen, Kloster der Christenserinnen. — Literatur: Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, II. Die Kirchen, S. 308.

Auf dem mit Fruchtgehängen, Trauben und Blattwerk-Ornamenten gezierten Fuß sind freiplastisch vier Engelsköpfchen aufgesetzt. Auch der Schaft-nodus zeigt Engelsköpfe und ein Medaillon mit Christogramm. Von der ovalen Hostienkapsel gehen flammende Strahlen nach allen Seiten. Vegetabilisches Ornamentwerk sowie zwei fliegende Putten sind diesem Strahlenkranz aufgearbeitet. Die Halbfigur Gott Vaters in den Wolken bekrönt zusammen mit der in einer Glorie erscheinenden Taube des Hl. Geistes die schlankgeformte, äußerst


feingliedrige Monstranz. Angehängte z. T. ältere Münzen bilden zusammen mit zwei Kreuzchen eine zusätzliche Schmuckzone.

Ein unmittelbar verwandtes Werk, in dem an die Stelle der die Hostienkapsel rahmenden Putten die in einem Wolkenkranz erscheinenden Halbfiguren der hll. Laurentius und Johannes getreten sind, besitzt das Kölner Schnütgen-Museum. Beide Monstranzen dürften in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Sie folgen dem Augsburger Monstranztyp, der in seiner charakteristischen Ausprägung von einem Monogrammist MH (Rosenberg III 692) entwickelt wurde (vgl. eine Monstranz aus der ehem. Slg. Rüttschi, Auktionskatalog Gal. Jürg Stuker, Bern 1954, Nr. 189, Abb. T. 16).

Die Monstranzen in Homburg und Eynatten

von Hans Königs

Sonnenmonstranz

Kupfer, vergoldet bzw. Silber getrieben. — H = 0,77 m.
— Gemarkt mit der Aachener Stadtbeschau und dem Meisterzeichen.  — Aachen um 1750, vielleicht auch bereits um 1735. — Homburg, Pfarrkirche St. Briktius.

Die Monstranz zeigt großen Stil, das ornamentale Detail ist in der Gesamtform zügig und organisch, wenn auch im einzelnen nicht immer überzeugend. Der Wechsel von gold- und silberfarbigem Metall (Vergoldung und Silberauflagen) steigert die Wirkung. Der Fuß in später Régence und noch barock empfunden; streng symmetrisch überzieht ihn reichverschlungenes Blatt- und Linienwerk, das die Medaillons der vier Evangelisten mit ihren Symbolen rahmt. Aus dem kelchförmigen Schaft wächst die eigentliche Monstranz hervor. Das runde Ostensorium steckt in einer jüngeren einfacheren Fassung, die mit bunten Glassteinen geschmückt ist. Seitlich erscheint in vollem Ornat der Pfarrpatron St. Briktius¹, Bischof und erster Nachfolger des hl. Martin von Tours, † 444, mit einem Buch in der abwärts gestreckten Rechten und dem Bischofsstab in der Linken. Neben ihm liegt ein Kind, das Attribut des Heiligen. Auf der Gegenseite der zweite Pfarrpatron, St. Sebastian, an einen Baumstumpf gefesselt und von Pfeilen durchbohrt. Über dem Ostensorium schwebt inmitten eines Strahlenbündels die Taube des Hl. Geistes, überragt von dem auf der Wolkenbank ruhenden Gottvater, unterhalb der Pelikan mit drei Jungtieren. Zwischen Rokokoornamenten zieren den vergoldeten Strah-

lenkranz Knospen und Laubwerk in verschwenderischer Fülle. Den Abschluß bildet eine von zwei schwebenden Engelputzen getragene Königskrone mit eingepägtem Meisterzeichen und Aachener Stadtbeschau². Die aufsitzende Weltkugel mit Kreuz ist spätere Zutat.

Die stilistisch ältere Rückseite weist die gleichen Blumenmotive auf. Das Ostensorium umgeben zwei aufgelegte Silberrahmen in den Formen der Spätrégence und mit Blumen ausgefüllt. Mit dem Akanthus mischen sich bereits Rokoko-Motive und flatternde Tücher.

Zwei anhängende Weihegaben:

1. Taler der deutschen Kaiserin Maria Theresia (1740 bis 1780), hier als Königin von Ungarn. Prägung 1742, Münzstätte Kremnitz. Durchmesser 41 mm. Vorderseite: Jungliches Brustbild der Kaiserin nach rechts.

Umschrift: MA: THERESIA: D: G: REG: HUN: BO: (Maria Theresia, Dei Gratia Regina Hungariae, Bohemiae.)

Rückseite: In der Mandorla die Himmelskönigin stehend mit dem Jesusknaben im Arm, der den Reichsapfel trägt. Seitlich die Buchstaben K — B (Münzzeichen für Kremnitz).

Umschrift: PATRONA HUNG: 1742 — Kleines Ungarisches Wappen. — S: MARIA MATER DEI. Randschrift: — CLEMENTIA — IUSTITIA

2. Taler des Fürstbistums Salzburg, geprägt 1668 unter Fürstbischof Max Gandolf von Kuenburg (1668 bis 1687), Durchmesser 42 mm.



Vorderseite: St. Rupertus im Bischofsornat mit Salzkorb.

Umschrift: SANCT: RUPERT: EPSI: SALISB; 1668 (Sanctus Rupertus Episcopus Salisburgensis 1668). Rückseite: Die gekrönte Gottesmutter sitzend mit dem Jesusknaben, der den Reichsapfel trägt, darunter das bischöfliche Wappen.

Umschrift: MAX. GANDO. D. G. AR. EP. SAL. SE. A.P.L. SIDIUM CONF. V.G.

Beide Weihgaben sind vergoldet und leicht abgegriffen. (Die vorstehende Beschreibung verdanke ich Herrn Hermann Thieler.)

Wie aus dem Bericht über die kirchliche Visitation vom 28. August 1764 hervorgeht³, besaß die Homburger Pfarrkirche damals zwei Monstranzen, davon eine alte aus Kupfer, jedoch vergoldet und mit silberner Lunula. Die andere, durch fünfjährige Kollekten der Pfarrkinder beschafft, sei größtenteils aus Silber, im übrigen aus Kupfer und vergoldet. Sie habe einen Wert von fünfhundert Gulden. In der vom Visitor derart beschriebenen Monstranz dürfen wir mit gutem Grund das oben angeführte Werk eines Aachener Goldschmiedes erblicken. Vielleicht lichtet sich eines Tages das Geheimnis seines Meisterzeichens. Ein schlichter *Kelch*, 24 cm hoch, zeigt am Rand des sechsfach gelappten Fußes neben der Stadtbeschau ACH mit dem Adler das Meisterzeichen AG^{3a}.

Wir wissen, daß die Aachener Karmelitermönche zu jener Zeit in Homburg terminierten und auch die dortige Bruderschaft vom allerheiligsten Altarsakrament betreuten. Zur Abwendung eines hartnäckig wütenden Viehsterbens zogen im März 1745 zwei Prozessionen aus Homburg und Aubel zum Aachener Münster »und haben 2 schöne grosse WaxKertzen verehrt«⁴. Auch die legendäre Erscheinung des Würselen-Weidener Lokalheiligen *Salmanus* steht in Homburg, aber auch in Baelen, ja sogar im Wallonischen in Charneux, in Ensival und in Lambermont bei Verviers seit Jahrhunderten in hoher Verehrung. Generationen junger Limburger oblagen den Studien im Aachener Jesuiten-Gymnasium, das von 1601 bis 1773 bestand⁵. Daher wundert es nicht, daß mancher limburgische Pfarrherr Aachener Handwerker und Künstler zum Ausbau seiner Kirche heranzog. So berichtet der unermüdlich tätige Montzener Pfarrer Johann *Birven* in seinem Tagebuch⁶:

»... 1707 im herbst hab ich machen laßen ein paar silberne mihsenpollen bey herr orsbach den alten zu achen, wogen 20 1/20 loth ...«

Zwei Jahre später lautet eine Eintragung:

»1709 den 13 Mertz habe laßen machen 3 silberne buxgens vor den S. chrysams und heilig ölig, item zwey silberne Schilgens vor an die Monstranß, wagen zusammen an silber 10 1/16 loth Kosten zusammen an silber und machlohn 79: gl aix hier zu hab ich appliciret 14: gl Bb. current, welche ich wegen das grab von paulus Janhsen seine haußfre empfangen vide folio 96. der alter orsbach zu achen im paradeißgen in Marschierstraß hatt sie gemacht die übrige rest kompt auß dem opferstock.«


Und ein drittesmal vermerkt Pfarrer *Birven*:

»1719 hab ich laßen machen einen silbernen gantz übergülten Kelch so mit der patene und silbernen löffelgen wagt zusammen ad 29 loth ungefehr ...« Die sorgfältig aufgegliederten Kosten betrugen insgesamt 115 Gulden 6 1/4 albus. Eine kleine Monstranz wie auch einige silberne Kreuze und ein Agnus Dei hatte Pfarrer *Birven* in Zahlung gegeben, auch hatte er »in den Lombart gegolden 34 loth silber«. Leider fehlt diesmal der Name des ausführenden Künstlers. Der alte Orsbach — es handelt sich zweifellos um den 1643 geborenen Stiftdgoldschmied und Stadtwardein Johann Jakob von Orsbach — war inzwischen Anfang 1716 verstorben⁷.

Wie Dr. E. G. Grimme kürzlich feststellte, bewahrt auch die hoch über dem Weserbach gelegene verträumte ehemalige Landeshauptstadt *Limburg* eine 1689 entstandene Strahlenmonstranz, die ausweislich des am Fuß angebrachten Familienwappens der Werkstatt der Familie von Orsbach entstammt (vgl. S. 55).

Trotz mancher Einzeluntersuchung fehlt noch immer eine systematische Erfassung der Bau- und Kunstdenkmäler der uns benachbarten belgischen Gebiete. Seit altersher bis zur Neuordnung der kirchlichen Verhältnisse durch Napoleon dem Bistum Lüttich zugehörig, stand Aachen auch in engsten Beziehungen zu den Orten des ehemaligen Herzogtums Limburg. Als Grund- oder Zehntherren sprachen das Marien- wie das Adalbertstift, die Reichsabteien Burtscheid und Kornelimünster vielerorts ein gewichtiges Wort. Erst eine planmäßige Inventarisierung der dortigen Kunstgüter dürfte manche Zusammenhänge klären. Auch die Urkunden und Aktenbündel der belgischen Archive in Lüttich und Brüssel — vor allem aus den deutschsprachigen Bänken Baelen und Montzen harren zum größten Teil noch der Auswertung.

¹ In unseren Landen ist das Patronat des hl. Briktius selten. Im Rheinland ist ihm die Pfarrkirche von *Oekhoven*, Kreis Grevenbroich, geweiht. »Aus dem Patronat möchte man auf ein hohes Alter schließen« (P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Grevenbroich*, Düsseldorf 1897, S. 62). Auch *Berk* bei Kronenburg führt St. Briktius als Pfarrpatron.

² Das Meisterzeichen  kehrt wieder auf dem silbergetriebenen Standbild der Gottesmutter als Himmelskönigin, das dank einer Spende der Witwe Maria Katharina Hannotte im Jahre 1726 für die Jesuitenkirche St. Michael entstand. Es findet sich dort ebenfalls auf einem Armreliquiar (K. *Faymonville*, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen*, Bd. II, S. 145, ferner E. G. *Grimme*, *Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst*, Aachener Kunstblätter, Heft 26, 1962, Nr. 72). Auch ein vergoldeter Kelch aus Kupfer mit eingelassener silbervergoldeter Kupa der Pfarrkirche zu Orsbach zeigt unter dem Rand das gleiche Meisterzeichen mit der Aachener Beschau und dem Jahresbuchstaben S. Gerichtsreferendar R. M. *Snethilage*, dem ich diesen Hinweis verdanke, nimmt an, daß der Kelch um 1720 der Pfarrkirche geschenkt wurde. Am zugehörigen Löffelchen findet sich das Meisterzeichen ohne Krone.

³ G. *Simenon*, *Visitationes archidiaconales*, Archidiconatus Hasbaniae, Bd. I, Lüttich 1939, S. 379.

^{3a} Das Meisterzeichen AG findet sich ebenfalls an einer Pollenschüssel der Pfarrkirche St. Foillan, an einem Kruzifix und an zwei Meßpollen mit Schüssel der Monschauer Pfarrkirche St. Mariae Geburt, ferner an einem Pollensatz mit Schüssel der Monschauer Aukirche sowie an einem Kelch der Pfarrkirche zu Kettenis.

⁴ H. A. *Freiherr von Fürth*, *Beiträge und Material zur Geschichte der Aachener Patrizier-Familien*, III. Bd., Aachen 1890, S. 60.

⁵ M. *Brixius*, Schüler des Aachener Jesuiten-Gymnasiums (1601 bis 1773), *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. XII, 1940, S. 28, 87, 151.

⁶ Pfarrarchiv Montzen, Inventar Nr. 6.

⁷ Von Orsbach wohnte zu Aachen in der Schmiedstraße, wo er das Haus Bethlehem (Nr. 24) besaß. Das von Pfarrer Birven genannte Haus »Zum Paradies« lag in der heutigen Kleinmarschierstraße nahe beim Burtscheider Mittelort. (H. F. *Macco*, *Aachener Wappen und Genealogien*, Bd. II, 1908, S. 45 f.).



Rückseite

Sonnenmonstranz

Silber vergoldet. — H = 0,67 m.

Am Fuß der Aachener Beschaustempel mit Jahresbuchstaben B und dem Stadtadler sowie dem Meisterzeichen CG unter der Krone, auf der Rückseite in umgekehrter Reihenfolge. — Aachen um 1780. — Eynatten, Pfarrkirche St. Johann Baptist.

Der geschweifte achtlappige Fuß zeigt in gerahmten Feldern die vier Evangelisten mit ihren Attributen. Auf dem mit Puttenköpfen besetzten Knauf steht der Pfarrpatron, Johannes der Täufer. Seine Rechte hält den Kreuzstab, den ein Band mit der Aufschrift ECCE AGNUS DEI umschlingt, zu seinen Füßen das Lamm. Die erhobene Linke weist zum Ostensorium, dessen vierpaßartige Rahmung auf einem mit acht Glassteinen verzierten Ährenkranz geflügelte Adoranten und Puttenköpfe beleben. Auch die mit Halbedelsteinen besetzte Lunula schwebt über zwei Puttenköpfen. Darüber die Taube des Hl. Geistes und unter einem Baldachin mit weit ausschwingenden Vorhängen segnend Gottvater auf einer Wolkenbank mit der Weltkugel in der Linken, so daß zusammen mit der ausgestellten Eucharistie die göttliche Dreieinigkeit dargestellt wird.

Hinter dem Pfarrpatron streben zu beiden Seiten Rebenzweige zur Höhe. Ihr reich verschlungenes Blattwerk überspielt den vom Ostensorium ausgehenden Strahlenkranz, aus der üppigen Fülle der Weintrauben lugen gepaarte Puttenköpfe. Das

Kreuz auf dem Baldachin ist spätere Zutat, ebenso zwei mit Diamanten verschwenderisch besetzte silberne Anhänger, eine Stiftung der Familie Franssen von Kortenbach. Die Rückseite der Monstranz ist schlicht. Im Inneren des zugehörigen Schutzkastens findet sich der handschriftliche Vermerk: Die Monstranz vergoldet 1854. Das Meisterzeichen



wiederholt sich auf einem 0,24 m hohen silbervergoldeten Kelch¹ mit dem Feingehaltsstempel 13, aus dessen achtseitig gebrochenem Fuß der gedrehte Schaft aufwächst. Ausweislich des Meisterzeichens stammt auch der Silberbeschlag eines jüngeren Meßbuches der Burtscheider Pfarrkirche St. Michael von dem gleichen Künstler. Dort rahmen profilierte Leisten getriebenes Rokoko-Kartuschenwerk, auf der unteren Schließe lesen wir



N. ° Wirtz

Pastor

17 71

Nach einer Eynattener Überlieferung soll der durch das Meisterzeichen CG ausgewiesene Goldschmied Kornel Graf geheißen und in dem heute der Familie Tisquen gehörigen stattlichen Hause zu Berlotte gewohnt haben². Der Name C(ornel) Graf findet sich übrigens auf einer dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts entstammenden Taufschüssel der Aachener Annakirche. Die einfache Silberschüssel ist als Aachener Arbeit gemarkt³.

¹ Die Kunstdenkmäler von Eupen-Malmedy, herausgegeben von Heribert Reiners und Heinrich Neu, Düsseldorf 1935, nennen S. 114 unter der Ausstattung der Eynattener Pfarrkirche zwei schlichte Kelche des 18. Jahrhunderts, Silber vergoldet, 24 cm hoch, Aachener Stempel und Meisterzeichen CG. Bei dem zweiten — wohl etwa dreißig Jahre älteren — Kelch sind Beschau und Meisterzeichen nicht mehr einwandfrei zu erkennen.

² Mitteilung von Pfarrer Jos. Becker †, Eynatten.

³ K. Faymonville, Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, Bd. II, Die Kirchen mit Ausnahme des Münsters, Düsseldorf 1922, S. 50.



Exkurse

Das Armreliquiar Karls des Großen¹

Für die Dauer der Aachener Goldschmiede-Ausstellung des Jahres 1962 war das Reliquiar für eine Armreliquie Karls des Großen aus dem Pariser Louvre an den Ort, für den es bestimmt war, zurückgekehrt. Bei dieser Gelegenheit konnte das Schreinchen in allen Details durchfotografiert werden. Die Detailansichten, die auf den folgenden Seiten zusammengestellt sind, sollen der weiteren Forschung zu diesem so hochbedeutsamen Werk dienen und in Aachen die Erinnerung an dieses zentrale Stück des politischen Karlsmythos lebendig erhalten.

Das Reliquiar besteht aus einem hölzernen Kasten, der mit Silberbeschlägen und mit Grubenemails reich geschmückt ist. Die Höhe beträgt 13,6 cm,

die Breite 54,8 cm und die Tiefe 13,5 cm. 12 breite Arkaden bilden die Rahmung für silberne Flachreliefs. Unter dem Kasten befanden sich im Eichenholz kreuzförmig angeordnete Nagelspuren, die wohl von der Befestigung einer ehemals vorhandenen Metallplatte herrühren. Auch das Innere des Kästchens ist mit Silberblech beschlagen, doch läßt eine Führungsleiste darauf schließen, daß sich einstmals noch ein Einsatz in diesem Reliquiar befunden hat. Die Inschrift auf der Innenseite des Kastendeckels lautet: »Brachium Sancti et gloriosissimi imperatoris Karoli«.

Eine aus Doppelschneckenornamenten gebildete Rahmenleiste unterstreicht den feierlichen Charakter der Inschrift. Sie war offenbar dazu bestimmt,

Vorderseite mit geöffnetem Deckel





Rückseite

gesehen zu werden. Anlässlich der Zeigung der Reliquie sollte dem verehrenden Betrachter kein Zweifel an der Bedeutung und der Funktion der Reliquie bleiben. Den engen Zusammenhang von Heiligtums- und Karlskult erweist die im Mittel-

alter den vier Heiligtumsantiphonen hinzugefügte Karlsantiphon.

Wahrscheinlich enthielt der Kasten zu dem Zeitpunkt seiner Überführung nach Frankreich schon keinerlei Reliquien mehr (dies gab vielleicht um

Maria mit dem Kind



so mehr Veranlassung, gerade dieses Stück aus dem Schatz zu entfernen). Möglicherweise handelt es sich bei der Reliquie, die in der gotischen »Karlskapelle« aus dem 6. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts sichtbar in einem gläsernen Schrein zur Schau gestellt und in der Reliquieninschrift als »Brachium« bezeichnet wird, um die ehemals in dem staufischen Karlsreliquiar geborgene Reliquie, für die das neue Reliquiar, das für den Reliquienkult Karls IV. so charakteristisch ist, angefertigt wurde. J. Buchkremer hat in Paris eine Urkunde aufgefunden, aus der hervorgeht, daß das Schreinchens schon zu den Stücken gehörte, die im Jahre 1794 von Aachen nach Paris gebracht wurden.

Die Meisterfrage ist umstritten. Zuletzt hat J. Déer² bei seinem Versuch, das Werk des »aurifex G.« zusammenzustellen, der an den Abt Wibald von Stablo im Jahre 1148 Briefe richtete, das Schreinchens diesem Meister zugeschrieben. Déer identifiziert ihn mit Godefroid de Claire, von dem die Schreine des hl. Domitian und des hl. Mangold in der Kirche Notre Dame von Huy als gesicherte Arbeiten gelten³. Der Erhaltungszustand der beiden um 1172-73 entstandenen Schreine ist jedoch

so ruinös, ihre Figuren stammen aus so vielen verschiedenen Epochen, daß ein stilistischer Vergleich mit dem Karlsreliquiar nicht mehr ergiebig ist.

Unmittelbar verwandt und sicherlich der gleichen Werkstatt zugehörig ist das Kreuzreliquiar der Kirche Ste. Croix in Lüttich. K. H. Usener hat diese enge Verwandtschaft überzeugend deutlich gemacht⁴. Die Entstehung dieses Kreuz-Triptychons ist in Lüttich anzunehmen. Die enge Verbindung des Aachener Schreinchens macht dessen Lütticher Entstehung ebenfalls wahrscheinlich.

Das Bildprogramm gibt einen ersten Hinweis auf die Ikonographie des Karlsschreines. Beide Werke entstammen der gleichen religiös-politischen Konzeption, die am Hofe des Kaisers, stark beeinflusst durch den Erzkansler Rainald von Dassel, als Ausdrucksform für den politischen Karlsmythos erdacht wurde. Der Arm, der einst die Insignie der kaiserlichen Macht hielt, dürfte eine besonders »redende« Reliquie gewesen sein.

Bei geöffnetem Deckel wurde die oben zitierte Inschrift sichtbar. Sie bildet mit den Flachreliefs der Vorderseite des Schreinchens eine untrennbare Einheit, denn hier, in der Mittelarkade, erscheint

Erzengel Michael



Maria, die Patronin des Aachener Münsters, der sich seit der Heiligsprechung des Jahres 1165 Karl als Münsterpatron gesellt hat. Zum ersten Mal wird die enge Verbindung von Karls- und Marienkult in Aachen deutlich sichtbar. Auf Maria mit dem Kind sind die übrigen Figuren der Flachreliefs bezogen: die adorierenden Engel und die Gestalten Friedrich Barbarossas und seiner zweiten Gemahlin Beatrix. Hier wird die enge Beziehung zum ikonographischen Programm des etwa gleichzeitig von Friedrich und seiner Gemahlin Beatrix gestifteten Radleuchters für das Aachener Münster deutlich. Die Inschrift sagt, daß Friedrich und Beatrix den Radleuchter der Mutter Gottes gewidmet haben. In der Vierpaßplatte unterhalb der Kugel, in der die Leuchterkette befestigt ist, erscheint die Halbfigur des Erzengels Michael.

Maria ist frontal dargestellt. Sie trägt auf dem Haupt ein Kronendiadem, das einen Schleier hält. Er rahmt das Gesicht und fällt locker auf Schultern und Brust. Die königliche Gewandung Mariens ist der byzantinischen Hoftracht entlehnt. Die Rechte hält ein Lilienzepter, mit der Linken hält sie das Kind. Seine rechte Hand ist segnend erhoben, die

Linke umfaßt eine Schriftrolle. Das Haupt Christi erscheint von einem Kreuznimbus gerahmt. Auch diese Figur verrät in allen Details das byzantinische Vorbild.

Wie bei den meisten anderen Figuren ist das Relief stark eingedrückt und beschädigt. Offenbar ist später einmal vor allem das Gesicht Mariens nachgetrieben worden. Bei diesem Restaurierungsversuch hat man offenbar die Gesichter der Engel von den Seligpreisungen des Barbarossa-Leuchters vor Augen gehabt.

Die Halbfiguren der Erzengel Michael und Gabriel erscheinen über einem gewellten Wolkenhügel. Sie sind in Dreiviertelprofil gegeben und auf das Mittelrelief bezogen. Das Haupt ist von einem Kreuznimbus umfassen. Das Haar fällt in weichen Wellenformen auf Nacken und Schultern. Die eine Hand ist im Adorantengestus erhoben, die andere hält eine Kugel. Die Form der Flügel ist dem Halbrund der Arkade auf das edelste eingefügt. Unsere Beschreibung muß dem alternierenden Rhythmus der Reliefs folgen. Aus ihm geht hervor, daß die Reliefs nicht in streifenförmiger Abfolge gelesen werden können, sondern jeweils auf die

Erzengel Gabriel





Kaiser Friedrich Barbarossa

Mittelfigur der Maria bzw. des Christus bezogen sind. In der linken Außenarkade der Vorderseite erscheint wiederum in Dreiviertelprofil die Halbfigur Friedrich Barbarossas. Die Legende bezeichnet ihn als FRIEDERIC. ROMANOR IMPERATOR. AUG. Die Schrifttypen und Ligaturen lassen sich am ehesten mit Legenden an den Schreinen in Huy vergleichen. Hier gibt es Entsprechungen, etwa die Verbindung der Buchstaben O. und R. Friedrich trägt die pendilien-gezierte Bügelkrone, die auf der Schulter gefibelte Chlamys und die Tunika. Die Linke hält das kreuzbekrönte Zepter, die Rechte den vom Kreuz überhöhten Reichsapfel. Die Entsprechungen zu Byzanz werden vielleicht im Relief der Kaiserin Beatrix in der rechten Außenarkade am deutlichsten. »Manibus velatis« hält sie das byzantinische Doppelkreuz. Ihr Ornat ist mit Loros und Juwelenkragen geschmückt. Das Gesicht ist verhältnismäßig gut erhalten und läßt die Feinheit der Artikulation ahnen, die dem Reliefstil des Meisters des Karlsreliquiars eigen- tümlich ist.

Die Schmalseiten des Reliquiars sind den Halbfiguren von Herrschern vorbehalten, die durch ihre Verehrung Karls des Großen einen Platz an diesem Monument staufischer auf Karl den Großen zurückgeführter Herrscherlegitimation beanspruchen durften. Es sind dies Karls Sohn Ludwig der Fromme,

als LUDOVICUS IMPERATOR PIUS bezeichnet und Otto III.: OTTO MIRABILIA MUNDI, der im Jahre 1000 das Grab Karls öffnen ließ. Das bärtige Antlitz Ludwigs steht im Kontrast zu den jugendlichen Zügen des bartlosen Otto. Beiden sind die Insignien des kreuzgeschmückten Zepters und des vom Kreuz bekrönten Reichsapfels gemeinsam. In der frontalen Auffassung dieser beiden Halbfiguren wird die Verwandtschaft zum Siegelbild deutlich, die Déer⁵ einleuchtend herausgearbeitet hat und die ihn veranlaßten, den Siegelschneider Friedrich Barbarossas mit dem Meister des Aachener Armreliquiars zu identifizieren.

Bei der Betrachtung der anderen Längsseite des Schreinchens wird man wieder von der Mittelfigur ausgehen müssen. Sie zeigt den »Salvator Mundi« in frontaler Ansicht. In der Schönlinigkeit der Haartracht und der weichen Modulation der Züge spürt man noch das Nachleben des Figurenstils Reiner von Huys vom Lütticher Taufbecken in St. Barthélemy. Der Kreuznimbus, die segnende Rechte und das von der verhüllten Linken gehaltene Evangelienbuch bilden ein machtvolles Dreieck, das den Reliefraum bis in den letzten Winkel mit Spannung erfüllt. Den Apostelfürsten Petrus und Paulus sind die benachbarten Arkaden zur Linken und zur Rechten Christi vorbehalten. Petrus hält in der Rechten die Schlüssel, in der verhüllten Linken das



Kaiserin Beatrix

Christus als Salvator mundi





Der Apostel Petrus

Konrad II. (?)





Der Apostel Paulus

Herzog Friedrich von Schwaben





Ludwig der Fromme

Evangelienbuch. Hier ist auf jeden Schmuck des Gewandes verzichtet. Der weiche Fluß der Falten wird nirgends durch den starren Schmuck, wie er der byzantinischen Hoftracht eigentümlich ist, unterbrochen. Dem breiten Antlitz Petri mit dem das Haupt umziehenden Lockenkranz und dem gestutzten Bart entspricht die durch den Vollbart noch unterstrichene, längliche Kopfform des Paulus in der anderen Arkade. Hier sind die Beschädigungen des Gesichtes besonders stark und erwecken den Eindruck der Mutwilligkeit. Die rechte Hand des Heiligen ist adorierend erhoben, die Linke hält wiederum das Evangelienbuch. Die Figuren in den Außenarkaden dieser Seite sind wiederum Angehörige des staufischen Hauses. Auf der linken Seite

erscheint Konrad III. Obwohl in der Legende eine römische »II« erscheint, kann es sich gemäß der geistigen Konzeption des Bildprogramms doch wohl nur um Konrad III., den Vorgänger Friedrich Barbarossas, handeln. Er unternahm 1147 den 2. Kreuzzug und empfahl seinen Neffen Friedrich als seinen Nachfolger. Man darf in ihm den dritten »Eckpfeiler« dieses Reliquiars sehen, denn es ist wohl kein Zufall, daß alle Außenarkaden Mitgliedern des staufischen Hauses bzw. der Gattin des regierenden Monarchen vorbehalten sind. FRIEDERICUS. DUC. SUAVORUM, Herzog Friedrich von Schwaben, nimmt in der Ikonographie des Schreines eine Sonderstellung ein. Ihm fehlen die Insignien königlicher Würde, er trägt



Otto III.

die Sturmhaube und den Kettenpanzer. Anstelle eines Zepters hält er ein dreigezattelttes Banner, dessen Schaft in einer Lanzenspitze mündet. Die Arkaden sind durch Säulenstellungen voneinander getrennt, auf deren gedrunenen Schäften Blattkapitelle ruhen. Die Zwickel sind mit herr-

lichen Grubenemails gefüllt. Ihre Farbschattierungen reichen von Rot über Grün, Gelb und Blau bis zu einem lichten Weiß. Zierbänder mit gestanzten Rosetten-Motiven vermitteln den Übergang von den senkrechten Schreinwänden zur Sockelplatte und zum Deckel.

E. G. G.

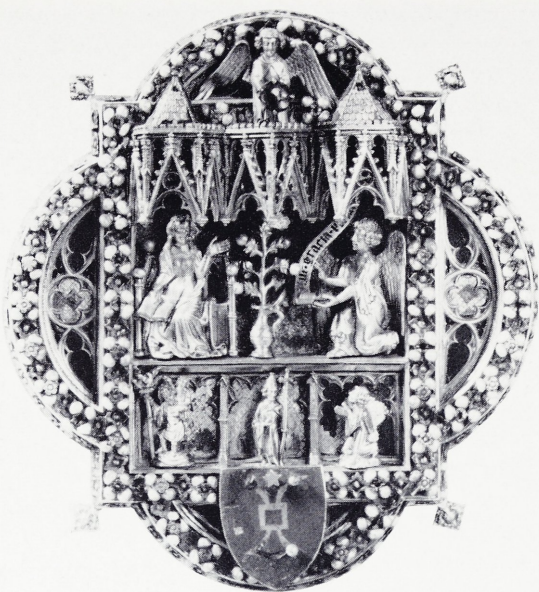
¹ E. G. Grimme: »Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst«, Ausstellungskatalog 1962, S. 31 ff. — Zuletzt bei P. E. Schramm u. F. Mutherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, München 1962, S. 181, Nr. 176.

² J. Déer: »Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit«, in: Festschrift Hans R. Hahnloser, Stuttgart 1961, S. 47 ff.

³ Zuletzt bei: Comte Joseph de Borchgrave d'Altena, »Les Châsses de saint Domitien et de saint Mengold de la Collégiale Notre-Dame à Huy«, in: »Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège« tome XLII, 1961.

⁴ K. H. Usener: »Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge«, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VII, 1933, S. 77-134.

⁵ J. Déer a. a. O., S. 47 ff.



**Zur Datierung der Chormantelschließe
mit der »Verkündigung an Maria«
im Aachener Domschatz**

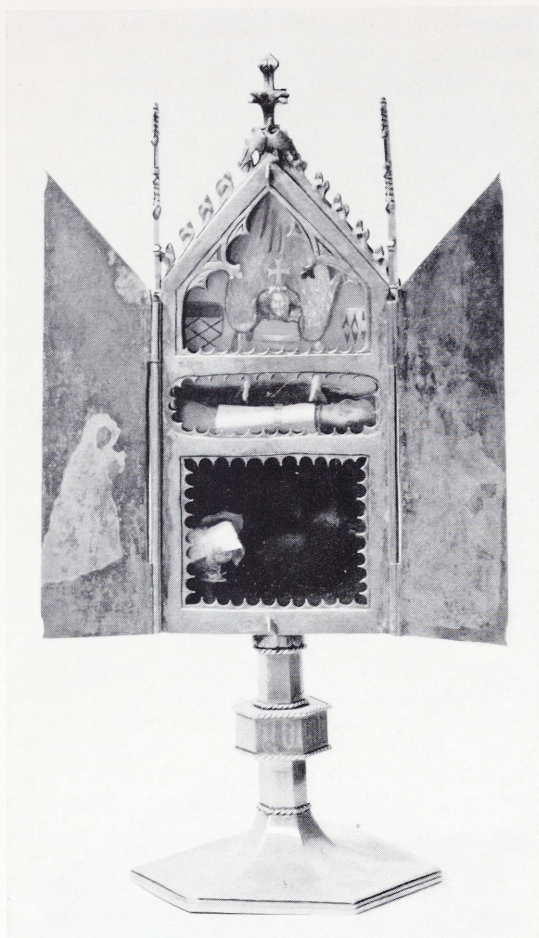
Die Chormantelschließe des Aachener Domschatzes hat die Form eines Vierpasses mit einbeschriebenem Rechteck. Sie wurde im Katalog der Aachener Goldschmiede-Ausstellung¹ auf S. 90 abgebildet, besprochen und in die Spätzeit des 14. Jahrhunderts datiert. Danach hat H. Peters sie auf Grund stilistischer Merkmale um 1420 angesetzt². Hermann Schnitzler³ schlägt »um 1350« vor. H. Scheffler⁴ datiert »3. Viertel 14. Jahrhundert«. Die Engelsfigur der Verkündigung der Chormantelschließe ist den reliquienhaltenden Engeln der Burtscheider Johannesbüste⁵ bis ins Detail verwandt. An einer Entstehung in der gleichen Werkstatt kann nicht gezweifelt werden. Der Engel, der über dem mittleren Baldachin im oberen Paßsegment erscheint und einen Edelstein in typischer Klauenfassung hält, kehrt ähnlich an einem Reliquiar der Tongerner Liebfrauenkirche (vgl. Abb. S. 79) wieder. Die Aufteilung des Tongerner Reliquienostensoriums verrät im übrigen die gleiche Konzeption wie die Gliederung des Hochrechteckes

der Aachener Chormantelschließe. Da auch die beiden Engel in den Dachtavernakeln des Karlsreliquiars des Aachener Domschatzes die gleichen Züge tragen und stilistisch übereinstimmen, wird man die ganze Gruppe nicht zu spät ansetzen dürfen.

Faßt man die Figur der auf einer Bank sitzenden Maria näher ins Auge, so wird die stilistische Voraussetzung des Reliquiars deutlicher. Man wird vor allem kölnische Vorbilder zum Vergleich heranziehen dürfen und auf so bedeutsame Beispiele aufmerksam machen müssen, wie etwa die Figuren der Mensa des Kölner Domhochaltars (Köln, um 1322, Köln, Schnütgen-Museum oder die wenig später entstandene Sitzmadonna in der Vorhalle des Aachener Münsters), die einem »nach Nordrhein-Westfalen und Hessen ausstrahlendem, doch wohl lothringisch beeinflusstem Kreis« (H. Schnitzler) angehören. Vor allem die Maria der Verkündigung, breiter und fülliger natürlich als in der späteren Rezeption durch die Aachener Goldschmiede-Werkstatt, zeigt den Figurentyp, aus dem sich das Figürchen entwickeln konnte. Im übrigen wäre auf Schnitzereien des Kölner Chorgestühls vom Ende der dreißiger Jahre hinzuweisen, so etwa an das Relief mit der Darstellung eines Schülers mit Glockenspiel⁶. Kölnische Kleinplastiken aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, wie etwa

*Reliquienhaltender Engel von der Burtscheider
Johannesbüste*





*Reliquiar im Schatz der Tongerner
Liebfrauenkirche*

die Anbetung der Könige von der gotischen Bekrönung des Vorsängerstabes aus dem Jahre 1178⁷, eignen sich ebenfalls zum Vergleich. Die angeführten Gründe machen es deutlich, daß eine Datierung der Aachener Schließe »um 1360« vieles für sich hat.

Die Anordnung der großen Reliquie, die im durchfensterten Schrein der Karlskapelle von knienden Engeln auf ihren Händen getragen wird, hat der Meister der Burtscheider Johannesbüste für seine Reliquien-Anordnung wieder aufgenommen. In diesem Zusammenhang seien die beiden reliquientragenden Engel der Aachener Karlsbüste dem Engelstyp des Tongerner Ursula-Reliquiars⁸ gegenübergestellt. Angesichts des breitförmigen Gesichts, der niedrigen Stirn, der identischen Haartracht, des nicht ganz gelösten Überganges von dem kräftigen Hals in die abfallenden Schultern, sowie des gleichartigen Faltenstils, kann an einer Entstehung beider

Engelstypen in der gleichen Werkstatt kaum gezweifelt werden. Somit würde man auch das Tongerner Ursula-Reliquiar in die Zeit des 6. Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts datieren müssen. Das Tongerner Reliquiar zeigt die Tradition des Reliquiartyps noch sehr deutlich. Es ist die alte Form des Kreuzreliquiars, wie sie etwa die Staurothek des Louvre, das Kreuzreliquiar in Ste. Croix in Lüttich sowie das Kreuzreliquiar aus Floreffe im Louvre zeigen. Doch während bei diesen Beispielen die Engel die geheiligte Kreuzreliquie tragen, ist es in Tongeren das Brot der Engel, »panis angelorum«, das in dieser zu den frühesten Beispielen ihrer Art zählenden Kustodienmanstranz sichtbar dargeboten wurde, bevor man das Stück zu einem Ursula-Reliquiar umarbeitete. Die Aufeinanderfolge der Hauptwerke der Aachener Goldschmiedekunst im 14. Jahrhundert wird durch diese Feststellungen, die sich auf Stilkriterien aufbauen, deutlicher. Fast gleichzeitig mit der Karlskapelle entsteht im 6. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts das Tongerner Reliquiar. Das Dreiturmreliquiar des Domschatzes schließt sich an. Die Chormantelschließe mit der Verkündigung sowie die Burtscheider Johannesbüste folgen unmittelbar. E. G. G.

Engel vom Tongerner Ursulareliquiar





Reliquienhaltender Engel aus dem Aachener Karlsreliquiar

¹ E. G. Grimme a. a. O., S. 90.

² H. Peters, in: Kalender der Deutschen Bank, auf Kalenderblatt f. Monat September 1963 (m. farb. Abb.).

³ H. Schnitzler, »Der Dom zu Aachen«, Düsseldorf 1950, S. XXXVIII, T. 88.

⁴ Nach schriftlicher Mitteilung.

⁵ E. G. Grimme a. a. O., 88/89.

⁶ B. von Tieschowitz, »Das Chorgestühl des Kölner Domes«, Marburg 1930, T. 9.

⁷ F. Witte, »Die Schatzkammer des Domes zu Köln«, Augsburg, Köln, Wien 1927, S. 13, Abb. 18.

⁸ E. G. Grimme a. a. O., S. 71 ff.

Zur Chormantelschließe Hans von Reutlingens im Aachener Domschatz¹

In der Sammlung Spitzer befand sich eine Chormantelschließe, die im Katalog von 1890 unter Nr. 144 aufgeführt war. Sie wird hier »deutsch, Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhundert« genannt. Ihr Material ist vergoldetes Silber und transluzides Email.

Diese Chormantelschließe hat die Form einer sechsblättrigen Rose, in die ein Dreipaß einbeschrieben ist. Diese Form entspricht genau der

Rahmungsform der Pektoralschließe des Hans von Reutlingen, bevor sie der modernen Restaurierung zum Opfer fiel. Die Spitzersche Monile hat für unsere Kenntnis des Werkes Hans von Reutlingens insoweit dokumentarischen Wert, als sie die schöne von Hans von Reutlingen geschaffene Rosenform überliefert.

Was freilich in den eingetieften Reliefraum dieser Pektoralschließe hineinkomponiert worden ist, hat nichts mit Hans von Reutlingen gemeinsam. Es handelt sich um eine sehr eigenartige Darstellung, die über einer fast genrehaft aufgefaßten Landschaftszone mit einer Klausneri, einem Klausner, Pflanzen und Tieren, eine phantasievolle Architektur anordnet. Zwischen zwei zinnengeschmückten Türmen erscheint die Anbetung des Kindes durch die Hl. Drei Könige. Die Doppelnische darüber zeigt in abgekürzter Form den bethlehemitischen Kindermord. In der dritten Bildzone endlich ist offenbar die Aufforderung des Engels an Joseph dargestellt, mit dem Kind und seiner Mutter nach Ägypten zu fliehen. Der Figurenstil und die Architektur sind stilistisch nicht einheitlich.



Die Chormantelschließe des Hans von Reutlingen

Das Vorbild für diese Darstellung hat sich in einem Rundmedaillon, das das Victoria and Albert-Museum in London besitzt, erhalten. Es hat einen Durchmesser von 12,5 cm, ist silbervergoldet, teilweise emailliert und wird im Katalog »als nordfranzösisch Ende des 15. Jahrhunderts« bezeichnet. Dieses Rundmedaillon ist von einem breiten, muldenförmigen Reif umgeben, in den ein Blattkranz mit alternierenden Perlen eingelegt ist. Dieser



Chormantelschließe aus der ehem. Slg. Spitzer



Rundmedaillon im Londoner Viktoria- und Albertmuseum

Blattkranz bildet die Rahmung für die gleiche Szenerie, wie sie in der Schließe der Sammlung Spitzer begegnet. Aber auch hier ist der Stilcharakter nicht einheitlich. Offensichtlich ist die Landschaft mit der Klausen, den fliehenden Hasen und zwei »wildern Männern« zugehörig, doch hat man offenbar an der Schwelle zum 16. Jahrhundert die übrige Füllung, die aus einem früheren Zusammenhang stammt, wiederverwandelt. Die Maßwerkformen der dreizonigen Architektur weisen auf das 14. Jahrhundert, ebenso die Figuren des Engels und des Joseph in der oberen Nische. Auch die Häschers, die bei der Ausübung ihres grausigen Tuns gezeigt werden, sind Figürchen des 14. Jahrhunderts. Die Halbfigur des Herodes erscheint über der Zinnenbekrönung des rechten Turmes. Sein Blick ist auf die Anbetungsszene gerichtet, während zwischen den Architekturteilen der linken Seite die Gestalt eines Häschers mit dem Schwert sichtbar wird. Die Gruppe der Anbetung der Kö-

nige ist stilistisch von den anderen Details verschieden. Sie weist die Stilmerkmale des späten 15. oder des frühen 16. Jahrhunderts auf. Offenbar hat man sie für den alten Zusammenhang neu geschaffen. So ergeben sich für das Londoner Stück zwei Hauptentstehungsperioden: für das Rundmedaillon mit Blattornament und Landschaft spätestens 15. Jahrhundert; Anbetungsgruppe der Könige wahrscheinlich noch etwas später; Architektur, Gruppe des Kindermords sowie des Engels und des Joseph 14. Jahrhundert.

Die Kompilation der Pektorschließe in der Sammlung Spitzer hat die Mittelgruppe des Londoner Stückes mit geringfügigen Abweichungen übernommen und ordnet sie der dem Werk des Hans von Reutlingen entlehnten Sechsstückform der Pektorschließe des Aachener Domschatzes ein.

Noch eine dritte Fassung des Mittelstückes ist in der »Agraffe eines Bischofsmantels« bekanntgeworden, die wohl der gleichen Werkstatt entstammen dürfte.

E. G. G.

¹ Zuletzt bei E. G. Grimme, »Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst«, Katalog zur Ausstellung im Aachener Rathaus, Aachen, 1962, S. 139.

Die Aachener Model mit der Darstellung der »Mariennahrung« und die zugehörigen Stücke in Berlin und Paris

Der Katalog der Aachener Goldschmiede-Ausstellung führte unter Nr. 33 eine Graphit-Model mit der Darstellung der »Mariennahrung« auf (H = 17 cm, B = 12,5 cm). Es wurde versucht, das

eigenartige Stück in das Frühwerk des Hans von Reutlingen um 1493 einzuordnen. J. B. Dornbusch¹ hat die Form angeblich mit 15 weiteren um 1875 in einem Backhaus am Büchel aufgefunden. Eine



»Verkündigung an Maria« Paris, Cluny-Museum



»Mariennahrung« Paris, Cluny-Museum

gelangte in das Berliner Kunstgewerbemuseum, zwei weitere in die Sammlung Baron Alfred Rothschild, von wo sie ins Pariser Cluny-Museum kamen.

Die drei bekannten Modellen dieser Gruppe seien an dieser Stelle noch einmal zusammengestellt². Auch das besonders schöne Exemplar mit der Darstellung der »Mariennahrung«, das sich in Paris befindet, soll hier nochmals abgebildet werden, da es nicht zuletzt durch seine Materialbeschaffenheit sehr viel feiner und für den Stilvergleich ergiebiger ist als der Aachener Metallhartguß der gleichen Model.

Unsere Betrachtung geht von der in Aachen gezeigten Model aus, die Maria auf einer Bank sitzend zeigt. Das liebliche Gesicht mit dem reichgewellten Haar ist von einem Nimbus umgeben, indem die Inschrift erscheint »EGO SVM MATER MISERICORD (IAE)«. Ein faltenreiches Gewand, über das das Haar weich-gelockt herabfließt, umhüllt die Gestalt. Maria hält mit der Rechten das unbedeckte Kind und reicht ihm mit der Linken die Brust.

Die zweite Pariser Model zeigt die Verkündigung an Maria. Unter einem Dreipaßbogen sitzt zur Linken die feingliedrige, mädchenhafte Gestalt Mariens, das Antlitz mit der hohen Stirn ist leicht gesenkt. Ein großer Nimbus umfängt das von einem üppigen Haarkranz umgebene Haupt. Die rechte Hand ruht auf einem geöffneten Buch. Die Linke ist vor dem Körper leicht erhoben. In knittig-gebrochenem Faltenwurf ist das Gewand drapiert und liegt in üppigen Staufalten auf dem Boden auf. Der von rechts herbeieilende und im Lauf niederknien- de Engel trägt ein Diakongewand und hält mit der linken Hand das Schriftband mit dem Englischen Gruß. Die schöne, leicht gerundete Form der Flügel wird von dem übergreifenden Bogenrahmen wieder aufgenommen und trägt zusammen mit der Rundform des Nimbus Mariens dazu bei, die Gruppe und das rahmende Gehäuse eng miteinander zu verbinden. In der Mitte des obersten Paßsegmentes erscheint in einem Strahlenkranz die Taube des Hl. Geistes. Der Fliesenboden, eine Stuhlwange sowie das Brokatmuster eines rückwärts gespannten Vorhanges deuten die Räumlichkeit an. In den Bogenzwickeln sieht man in spätgotischem Rankengeflecht die Halbfiguren eines Mönchs und eines modisch gekleideten Mannes mit Spruchbändern.

Das Berliner Stück verwendet wiederum eine ähnliche Dreibogenrahmung, vor deren Brokatgrundierung die mystische Vermählung der hl. Katharina dargestellt ist. In der Mitte sitzt Maria. Sie hält



»Verkündigung an Maria«, ehem. Slg. Figdor/Wien

das Kind, das seine Rechte in die rechte Hand der hl. Katharina legt, um von der Heiligen den Ring zu empfangen. Katharina ist durch eine Krone als Königstochter ausgezeichnet. Ihr entspricht auf der gegenüberliegenden Seite die Figur der hl. Barbara, die ein geöffnetes Buch auf ihren Knien hält und eine modische, perlenverzierte Kopfbedeckung trägt. Alle Figuren sind von großer Schlankheit. In den Bogenzwickeln erscheinen Gruppen von Engeln mit einer Schriftrolle und einem Buch. Nach unten zu ist die Szene durch einen perspektivisch gegebenen Sockel überschritten und abgeschlossen. Darunter erscheint die Jahreszahl 1497. Der alte Berliner Inventartext spricht von einer »Gußform in Schieferstein geschnitten, auf der einen Seite . . . Die andere Seite später benutzt: Akanthuslaub und Schnörkel zu Möbelbeschlag (gekittet)«³.

Der Stil der drei Modellen ist so einheitlich, daß an der Herkunft aus ein und derselben Werkstatt nicht gezweifelt werden kann. Bisher ist es nicht gelungen, eine unmittelbare Vorlage nachzuweisen, doch ist der Hinweis auf Stichwortvorlagen Martin Schongauers gerechtfertigt. So wird man auf »Die Mutter Gottes mit der Nelke« (Berlin, Kupferstich-Kabinett, 22,7 × 15,9 cm) oder auf die Marienfigur des Kupferstichs B 71 »Christus und Maria thronend« verweisen dürfen.



»Die mystische Vermählung der Heiligen Katharina«, Berlin, Kunstgewerbe-Museum

Otto von Falke⁴ publiziert eine Bronzetafel mit der Verkündigung an Maria. Er lokalisiert das ehemals in der Sammlung Figdor/Wien befindliche Relief an den Niederrhein und datiert »um 1480«. Es geht in seinen Grundzügen auf einen älteren Einblattholzschnitt im Germanischen Nationalmuseum zurück.

Das Gegenstück der Verkündigungstafel, eine »Geburt Christi« benutzt eine Stichvorlage Martin Schongauers. Der nahe Stilzusammenhang zu der Aachener Verkündigungsdarstellung spricht für eine Benutzung ähnlicher Vorlagen.

Bei der »Mariennahrung« war der Vergleich mit den Werken des Hans von Reutlingen, namentlich der Madonna von der Chormantelschließe des Aachener Münsters noch angängig, doch bieten die beiden anderen hier publizierten Modellen keine fruchtbaren Vergleichsansätze. Vielleicht überla-

gerte die künstlerische Kraft der Vorlage den persönlichen Stil des Meisters, der das graphische Vorbild in die Konvexform des Graphitsteines übertragen hat.

So muß die Meisterfrage offen bleiben. Sicherlich hat es auf Grund der Auffindung der Modellen in einem Aachener Backhaus etwas Bestechendes, an einen hiesigen Künstler aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts zu denken, ja in den Konvexformen, wie dies geschehen ist, »Printenmodellen« zu sehen, doch bleiben solche Angaben Hypothese. Dabei schließt jedoch die außerordentlich hohe künstlerische Qualität der Stücke weitgehend die Vorstellung aus, daß es sich hier um Gebäckformen handeln kann. Vielmehr scheint es sich um Modellen zu handeln, wie sie bei der Herstellung von Positiv-Formen für Kartapesta-Reliefs u. ä. verwandt wurden⁵.
E. G. G.

¹ In: Bonner Jahrbücher, 57, 1876, S. 127 ff.

² Für den Hinweis auf die Stücke in Berlin und Paris bin ich Herrn Professor Dr. Theodor Müller, München zu besonderem Dank verpflichtet. Herr Kustos Dr. Scheffler vom Kunstgewerbemuseum in Berlin danke ich die Fotovorlage des Berliner Stückes, Mademoiselle Bizot steuerte die Bildvorlagen der Modellen aus dem Cluny-Museum, Paris, bei.

³ Lt. freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. W. Scheffler.

⁴ O. v. Falke, Aus der Sammlung Figdor I. Kunstgewerbe, in: Pantheon 1929/2 S. 33/34.

⁵ Vgl. W. von Bode und W. F. Volbach, Mittelrheinische Ton- und Steinmodel aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts (mit Erwähnung der auf S. 85 abgebildeten Berliner Model) in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 39. Bd., Berlin 1918, S. 89 ff. sowie die Entgegnung von F. Bothe: Stein- und Tonmodel als Kuchenformen, in: Die Vossische Zeitung, 1921, S. 80 ff.

Zum Verbreitungsgebiet von Werken der Aachener Edelschmiedekunst im 17. und 18. Jahrhundert

von Hans Königs

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts endet die Hochblüte mittelalterlicher Aachener Goldschmiedekunst mit Hans von Reutlingen und seiner Werkstatt. Ihre Werke sind weit über unsere engere Heimat hinausgelangt. Aber auch in den folgenden Jahrhunderten beschränkte sich das Absatzgebiet der Aachener Goldschmiede nicht auf die Reichsstadt und ihre Umgebung. Neben den überlieferten Werken in Aachener Kirchen und Bürgerhäusern läßt sich der erhaltene Bestand heimischer Metallkunst durch die stattliche Reihe der im Jahre 1891 durch Paul Clemen begründeten »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« ohne allzu große Mühe

feststellen. Leider sind die Angaben der älteren Bände ungenau und teilweise überholt. Trotzdem ist aus ihnen der Aachener Einflußbereich unschwer ablesbar. Im Osten des Regierungsbezirks herrschen neben Kölner und vereinzelt Düsseldorfer Arbeiten die Augsburger Werkstätten vor. Aachener Werkstücke finden sich in den Pfarrkirchen von *Hastenrath*, *Aldenhoven*, *Boslar* und *Laurenzberg* (Kreis Jülich). Im Heinsberger Land stehen neben Aachener Arbeiten in *Hoengen*, *Waldfeucht* und *Wassenberg* solche von Maastrichter, Kölner und Antwerpener Goldschmieden, auch Augsburg und vielleicht sogar Straßburg sind hier mit beacht-

lichen Stücken vertreten¹. Am Nordhang der Eifel sind Aachener Monstranzen, Kelche und Meßpollen des 17. und 18. Jahrhunderts in *Venwegen, Simmerath, Konzen, Eicherscheid, Monschau, Kalterherberg* und *Büllingen*, vielleicht auch in *Olef* und *Kallmuth* nachweisbar. Auch in Kölner Kirchen sind einige Aachener Arbeiten zu erwähnen². So besitzt St. Andreas einen spätgotischen Kelch mit Renaissance-Ergänzungen, datiert 1551, St. Maria Himmelfahrt einen von Dietrich von Rath gefertigten Kelch sowie einen zweiten aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Monogramm QR (Quirin Rütgers). Hier wie anderswo bleibt manchmal offen, ob die Kultgegenstände unmittelbar aus der Hand des Meisters an ihren heutigen Platz gelangt sind. Jenseits des Rheines besitzt die Pfarrkirche von *Friesenhagen* im Kreis Altenkirchen eine 1653 durch Peter von Rath gefertigte Monstranz, ein Geschenk des Reichsfreiherrn Wilhelm Heinrich von Hatzfeldt, der auch Herr in Weisweiler war³.

Auch ein Blick über die im Jahre 1815 vom Wiener Kongreß unmittelbar vor die Tore Aachens gelegte deutsche Westgrenze ist von Reiz. In der benachbarten niederländischen Provinz Limburg erleichterte bisher die »Voorloopige Lijst«⁴ die Nachforschung. Für die Stadt Maastricht bietet die fünf-bändige Ausgabe ihrer Kunstdenkmäler⁵ exakte Zusammenstellungen. Inzwischen gibt der Ende 1962 erschienene erste Band der »Monumenten van Geschiedenis en Kunst Zuid-Limburg«⁶ durch Text und Bild für einen Teil der übrigen Gemeinden Süd-Limburgs die Möglichkeit stilkritischen Vergleiches. Bereits eine flüchtige Durchsicht ist der Aachener Forschung wertvoll. So weisen Beschau und Meisterzeichen R bzw. PR einer Strahlenmonstranz in *Klimmen* auf die Goldschmiedefamilie Rütgers. Auch die in der Barockzeit typischen Strahlenmonstranzen der Pfarrkirchen zu *Amstenrath, Brunsum*⁷ und *Passart* bei Hoensbroich führen das Aachener Beschauzeichen. Zwei Stücke der *Kirchrather* Lambertuspfarre gestatten uns die Identifizierung von bisher nur durch ihr Monogramm bekannten Aachener Goldschmieden.

Eine 0,65 m hohe Strahlenmonstranz aus getriebenem Silber, zum Teil vergoldet, zeigt seitlich des Ostensoriums die Gottesmutter und den hl. Josef, darüber die Taube, überragt von Gottvater auf der Wolkenbank. Den Fuß schmücken vier Medaillons mit St. Augustinus und dem Pfarrpatron St. Lambertus sowie den Inschriften: aDoretVr hIC DeLites Cens DeItas und panIsqVI De CoeLo DesCenDIIt (1758). Auf dem Fußrand lesen wir: »DaVzenberg feCIIt pro teMpLo kIrChratensI« (1758), begleitet vom Markzeichen Aken und dem Meisterzeichen GD in rechteckiger Einfassung.



Strahlenmonstranz,
silbergetrieben, teilvergoldet, 65 cm.
Gerhard Dautzenberg, Aachen 1758,
Kirchrath, St. Lambertus

Bei dem bislang durch eine silberne Pollenschüssel⁸ und eine Teekanne in Privatbesitz nachgewiesenen Meister handelt es sich demnach um den Goldschmied Wilhelm Heinrich *Gerhard Dautzenberg*, getauft zu Aachen am 9. Mai 1726. Von den sieben Kindern des 1798 noch lebenden Künstlers ist der 1773 geborene Johann Lambert Theodor 1797 als Goldschmiedegeselle beim Vater tätig⁹.

Ein in Aachen gemarkter Kelch zeigt außer dem Signum CI mit Krone die Inschrift: CreMer aVrIfaber aqVensIs hVnC feCIIt pro eCCLesIa paroChIae In kIrChrath (1772).

Auch ein um 1700 entstandenes Ziborium zeigt die Aachener Beschau, das Meisterzeichen VPR harrt noch der Deutung.

Dem Erscheinen des zweiten Bandes der Süd-Limburger »Monumenten van Geschiedenis en Kunst«, der die Gemeinden der restlichen Hälfte des Alphabets umfassen soll, dürfen wir mit Spannung

entgegensehen. Zweifellos wird auch er unsere Kenntnisse über die heimatliche Kunst und ihre Zusammenhänge über die Grenzen hinaus in vieler Hinsicht vertiefen.

¹ K. J. Kutsch, Barocke Monstranzen unserer Heimat (Heimatkalender 1954 des Selfkantkreises Geilenkirchen-Heinsberg, 53 bis 57).

² H. Loersch und Marc Rosenberg, Die Aachener Goldschmiede, ihre Arbeiten und ihre Merkzeichen bis zum achtzehnten Jahrhundert, ZAGV 15 (1893) S. 63 ff. — E. Pauls, Anfertigung einer Monstranz für die Klosterkirche der Abtei Burtscheid durch den Aachener Goldschmied Dietrich von Rodt im J. 1618/19, ZAGV 19 (1897) S. 217 f. Der von Pauls dem Dietrich von Rath (Rodt) zugesprochene Kölner Kelch wird anderswo nicht erwähnt.

³ E. Quadflieg, Die Herkunft des Marktbrunnen-Pokals von 1624 und sein Meister Dietrich von Rath, Aachener Kunstblätter 16 (1957), S. 54 f.

⁴ Voorloopige Lijst der Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst, Teil VIII, De Provincie Limburg, Den Haag 1926.

⁵ De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Limburg, Eerste Stuk: De Monumenten in de Gemeente Maastricht, Band I bis V, Den Haag 1926, 1930, 1935, 1938 und 1953.

⁶ De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst, Teil V, De Provincie Limburg, Derde Stuk: Zuid-Limburg uitgezonderd Maastricht. Door W. Marres en J. J. F. W. van Agt, Eerste Aflevering, Den Haag 1962.

⁷ Die Brunsumer Monstranz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der Homburger verwandt, ebenso diejenige der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Hamborn, eine Kölner Arbeit aus dem Jahre 1710, Meisterzeichen J J H (Friedr. Joh. Schleiermann, Die ehemalige Prämonstratenser-Abtei Hamborn, Rheinische Kunststätten, Reihe XV: Der Rechte Niederrhein, Nr. 4, Düsseldorf 1936, Abb. 10). Der gleichen Kölner Werkstatt entstammt jedoch zweifellos eine Sonnenmonstranz der Aukirche zu Monschau, die das Meisterzeichen J H trägt (K. Faymonville, Die Kunstdenkmäler des Kreises Monschau, Düsseldorf 1927, S. 65 und Abb. 44).

⁸ K. Faymonville, Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, Bd. II, Die Kirchen mit Ausnahme des Münsters, Düsseldorf 1922, S. 114 (Pfarrkirche Hl. Kreuz).

⁹ H. F. Macco, Aachener Wappen und Genealogien, Bd. I, Aachen 1907, S. 100.