

Ernst Badstübner

## Emporenkirche und Doppelkapelle

Vergleich eines Architekturmotivs in der frühmittelalterlichen Sakralbaukunst  
Transkaukasiens und des Abendlandes\*

Als Emporen gelten in unserer Betrachtung diejenigen Raumteile eines (mehrschiffigen) Sakralbaues, die erhöht angeordnet sind und die mit dem in der Vertikale nicht unterteilten Hauptraum durch weite Öffnungen, einzelne Arkaden oder Bogenreihen, kommunizieren. Emporen sind durchaus selbständige Räume, die ästhetisch und – mit Einschränkung – auch funktionell auf den Gesamtraum nicht angewiesen sind, doch unterscheidet sie gerade die mögliche Kommunikation mit dem Hauptraum von abgeschlossenen Räumen in Obergeschossen des Bauwerkes oder in seinen Annexen, über

Pastophorien, Sakristeien, auch in Türmen.<sup>1</sup> Die von uns angesprochene Form von Emporen findet sich in der frühchristlichen und byzantinischen Architektur des Ostens ebenso wie in der karolingischen, ottonischen, romanischen und frühgotischen Baukunst des Westens.<sup>2</sup> Sie treten in Longitudinal- und in Zentralbauten gleichermaßen auf. In Longitudinalbauten – es handelt sich in der Mehrzahl um basilikale Anlagen – nehmen sie das Obergeschoß der Seitenschiffe ein, in den Zentralbauten das Obergeschoß eines Umgangs. Entscheidend für die Genese und für die Bedeutung des Archi-

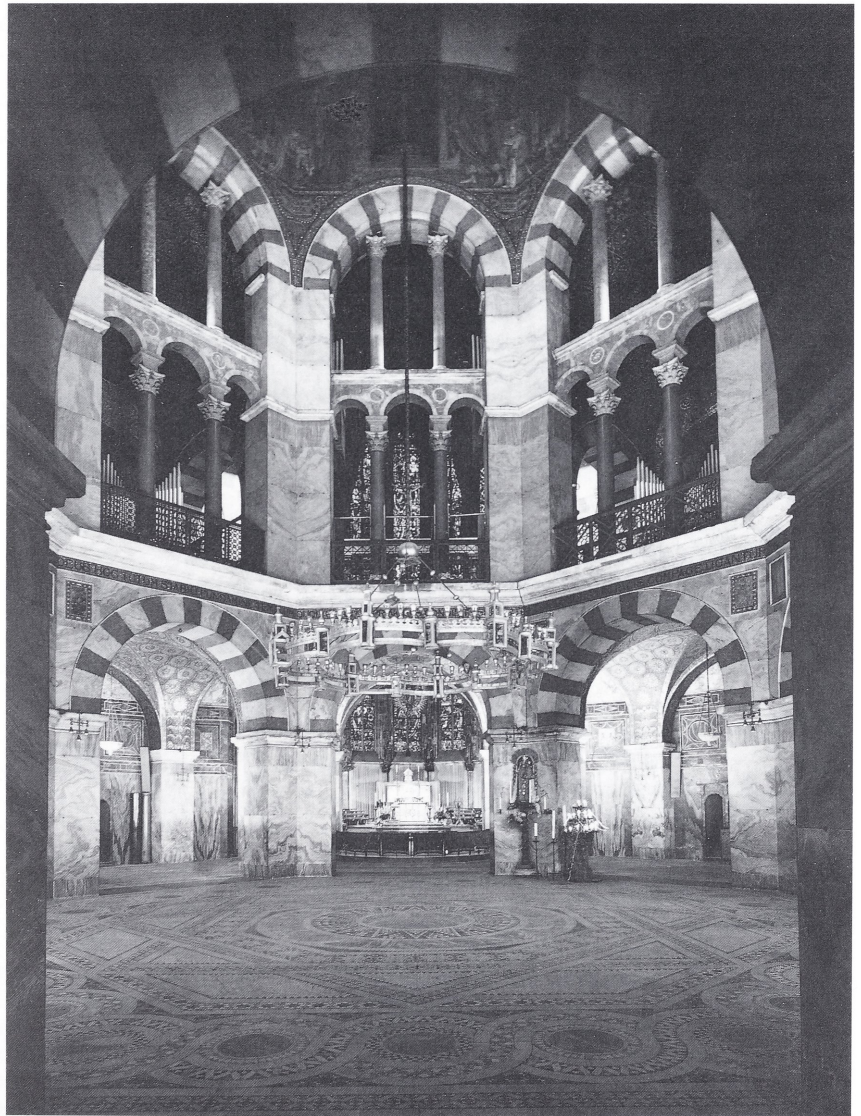


Abb. 1:  
Aachen, Blick ins Oktogon  
der Pfalzkirche

tekturmotivs ist die Verbindung der Emporen der Absseiten eines Longitudinalbaues durch eine Art Emporenbrücke an einer dem Altarraum gegenüberliegenden Schmalseite, meist über dem axialen Haupteingang der Kirche. Dadurch entsteht auch im Longitudinalbau ein Emporenengang auf hufeisenförmigem Grundriß. Diese Umschließung des Gesamtraumes schränkt dessen Longitudinalwirkung zugunsten einer Zentralwirkung ein, es vollzieht sich durch den Anteil des Architekturelements Empore eine Verschmelzung von Longitudinal- und Zentralbau. Erst in dieser Mischform wird die Emporenkirche architekturgeschichtlich relevant. Mit innovativer Bedeutung begegnet sie zuerst in den justinianischen Kuppelbasiliken von Byzanz. Nachweisbare Rezeptionen gibt es in Transkaukasien, in Georgien, seit dem 7. Jahrhundert – die Erlöserkirche in Zromi erscheint mir exzeptionell –, und im Frankenreich seit dem 8. Jahrhundert, hier ist die Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen das Beispiel von deutlichster Aussage (Abb. 1 u. 2). Gerade mit dem Blick auf Aachen ist für den von uns angestrebten Motivvergleich sogleich die Feststellung wichtig, daß der Charakter der reinen Emporenkirche nur dann gewahrt ist, wenn im Altarraum die Geschößteilung unterbleibt: Die Zweigeschossigkeit des Altarraumes dagegen läßt die "Doppelkirche" entstehen.<sup>3</sup>

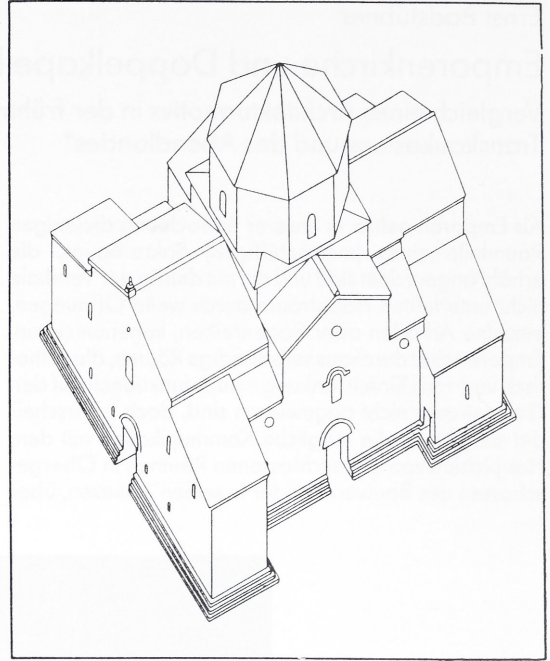


Abb. 3: Zromi, Erlöserkirche, isometrische Ansicht (Rekonstruktion)



Abb. 2: Zromi, Blick in den Westteil der Kirche mit Empore (Rekonstruktion)

Die justinianischen Emporenkirchen – die Kuppelbasiliken ebenso wie die reinen Zentralbauten – gelten (trotz einiger Kontroversen noch immer) als Eigenkirchen des kaiserlichen Hofes. Sie machen den Zweck der Empore als Aufenthaltsort des Herrschers und seines Gefolges deutlich. Diese Zweckbestimmung schließt die zeitweilige und gelegentliche Anwesenheit des Herrschers als Liturg im Altarraum nicht aus, und umgekehrt macht das Amt des Herrschers als Liturg die Empore für seinen Auf-

enthalt in der Kirche nicht überflüssig. Der Zweck als Herrscherempore ist für die Kirchen in Byzanz wie für die Pfalzkapelle in Aachen und die von letzterer abgeleiteten "Westwerke" (Centula, Corvey) belegt, er ist auch für alle ähnlichen Kirchen mit Emporen vorauszusetzen. In Georgien wird solche Empore verbindlicher Bestandteil der "Königskathedralen" des 10. und 11. Jahrhunderts; die in Kumurdo und Alaverdi sowie Sweti Zhoweli in Mzcheta seien hervorgehoben.

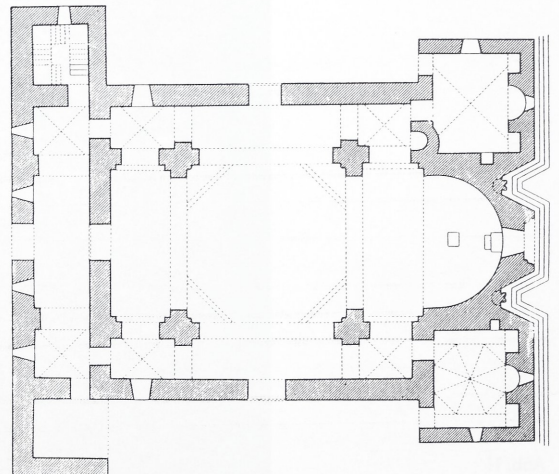


Abb. 4: Zromi, Erlöserkirche, Grundriß

Die georgische Form der Kreuzkuppelkirche genannten Bauten aus der Zeit um die Jahrtausendwende war in Zromi antizipiert. Die Erlöserkirche des westlich von Gori, in der Ebene rechts des Flusses Kura gelegenen Ortes ist laut einer Inschrift zwischen 626 und 634 erbaut worden als ein Vierstützenbau vom Typ des "eingeschriebenen Kreuzes", worunter eine innere Kreuzform des im ganzen quadratischen Grundrisses und

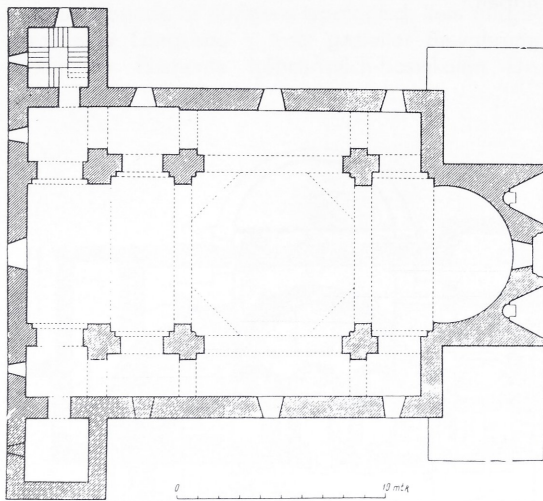


Abb. 5: Zromi, Erlöserkirche, Grundriß in Emporenhöhe

damit auch des Raumes verstanden wird. Die Kreuzform ist zwar im Gesamtbauegefüge dominant, aber der Hauptraum kommuniziert mit anderen untergeordneten Bau- und Raumteilen.<sup>4</sup> Die Pfeiler, die die Kreuzform ausscheiden, tragen eine zentrale Kuppel, die außen mit Tambour und Pyramidendach in Erscheinung tritt. Trotz dieser Tendenz zu mittlerer Aufgipfelung wird in der Gesamtgestalt des Baukörpers eine angestrebte Symmetrie spürbar, eine Auswägung der Bauteile, verbunden mit einer Streckung in Ost-West-Richtung, die auf eine Synthese von Zentralem und Longitudinalem schließen läßt (Abb. 3). Noch deutlicher wird dies im Inneren. Der östliche Arm des Kreuzraumes buchtet mit einer großen Apsis aus und der westliche dehnt sich mit einer umlaufenden Empore, die das Obergeschoß des Narthex einbezieht, um das Doppelte aus, während der nördliche und der südliche Kreuzarm flach und schmal bleiben (Abb. 4-7). Ohne Zweifel liegt dem Gegenüber von Ostapsis und Westempore ein longitudinaler Baugedanke zugrunde, der sich mit den zeittypischen Tendenzen zum Zentralbau unter Verwendung des Architekturelements Empore in dieser antizipatorischen Form verbunden hat.

Trotz aller Zentralität bleibt eine (liturgisch bedingte?) Raumrichtungssache vom Eingang durch die Vorhalle im Westen zum Altar in der Apsis im Osten eindeutig determiniert. Anders ausgedrückt: Die Bau- und Raumgestalt der Kirche in Zromi lebt von der Ponderation von doppelgeschossigem Narthex und Apsis; zwischen den

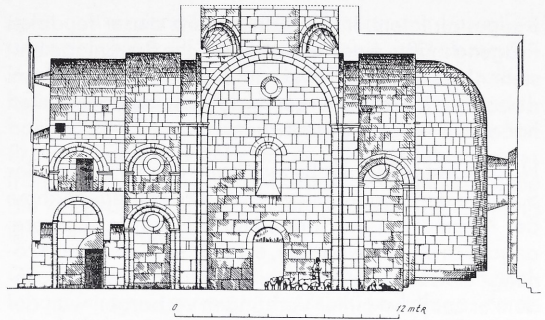


Abb. 6: Zromi, Erlöserkirche, Längsschnitt nach Norden

Altarraum und den Raumteil mit der Empore schiebt sich der selbständige Kreuzkuppelraum. Die Narthexempore nimmt die volle Breite der Anlage nach Norden und Süden ein und setzt sich über den Abseiten des westlichen Kreuzarmes vom Kuppelraum fort, so daß der ganze westliche Raumteil hufeisenförmig von der Empore eingefasst wird. Dieses Emporenanlage kann ihren Ursprung eigentlich nur in den stadtbyzantinischen Emporenkirchen haben, und die Vermittlung könnte über Syrien erfolgt sein. In Kasr ibn Wardan, in der dortigen Palastkirche aus der Zeit um 560/70, ist ein Abkömmling der justinianischen Kuppelbasiliken erhalten, der weder von der Bauweise noch vom Typ her in Syrien selbst Parallelen hat.<sup>5</sup> Nach byzantinischem Muster umschließen hier jedoch der doppelgeschossige Narthex und die Emporen bis in die Kreuzarme hinein den steil aufragenden Kuppelraum direkt, der mit der Apsis den selbständigen Hauptraum bildet (Abb. 8). Eine Ponderation wie in Zromi kommt zwischen den einzelnen Bau- und Raumteilen nicht zustande. Die Auswägung zwischen Apsis und Westempore in Zromi müßte trotz der fraglosen Vorbildlichkeit die innovative georgische Leistung sein. Ihr könnte das Verständnis einer (kultischen?) Korrespondenz zwischen dem Kirchenherrn und dem "Herrn" der Apsis zugrunde liegen, ein Gegenüber, das in Byzanz keine Tradition hatte und sich eher vergleichbar in Westeuropa entwickelte. Am Außenbau ist diese Bedeutungsleichheit zwischen Ostteil und Westteil der Kirche in der Symmetrisierung der

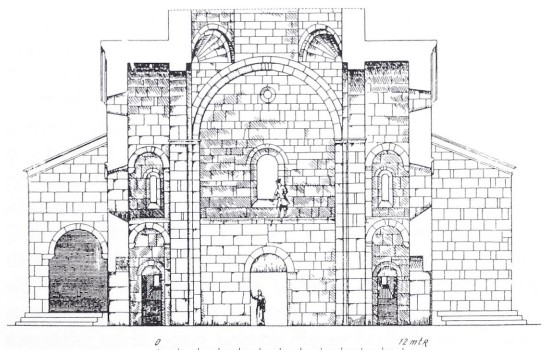


Abb. 7: Zromi, Erlöserkirche, Querschnitt nach Westen

Baugestalt latent. In der Konsequenz dieser feudalen Prägung müßte eine rein symmetrische Bauanlage entstehen. Mit diesem Hinweis auf die der Kirche in Zromi ablesbaren architekturgeschichtlichen Möglichkeiten haben wir bereits vorgegriffen.

Nach Konstantinopler Brauch hatte der Kaiser auf der Südseite der Empore seinen Platz. Die Entgegennahme der Kommunion durch den Hof soll auf der Empore, angeblich an der Westseite, erfolgt sein. Nach der Krönung "erschien" der neu inthronisierte Herrscher, nachdem er zunächst hinter Vorhängen verborgen war, auf der Empore zur Akklamation.<sup>6</sup> Man wird davon ausgehen können, daß Emporen in Kirchen, deren Funktion die einer Hof- und Reichskirche war, ähnlich genutzt

wurden. Die durch Zeitgenossen recht gut beschriebene Krönung Ottos I. am 7. August 936 zum deutschen König in Aachen läßt die Parallelität zum Vorgang der Inthronisation des Basileus in Byzanz deutlich erkennen, und sie war unter bewußter Ausnutzung des karolingischen Baues der Pfalzkapelle wohl demonstrativ gewollt.<sup>7</sup> Auch in anderen Herrschaftsbereichen dürfte man um solche Byzanzgleichheit bemüht gewesen sein und sich dazu der gleichen architektonischen Mittel bedient haben.<sup>8</sup>

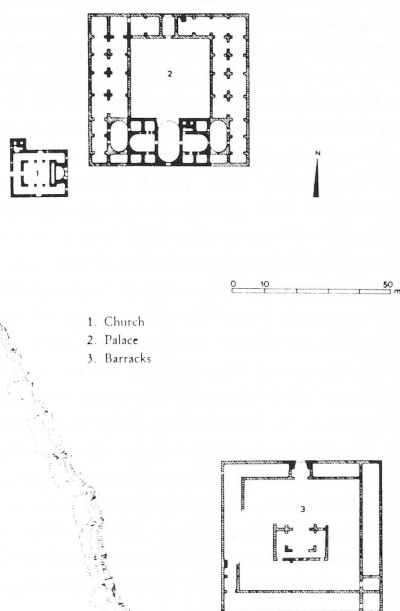


Abb. 8a: Kasr ibn Wardan, Palastkirche, Lageplan

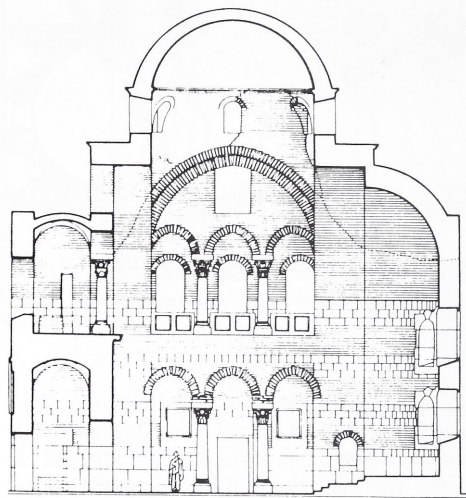


Abb. 8b: Kasr ibn Wardan, Palastkirche, Schnitt nach Norden

In ähnlichem Sinne entstammen die karolingischen (und ottonischen) Westwerke dem Kreis der Hofkirchenarchitektur. Ihre Interpretation als herrscherliche Erscheinungskirche hat sich ja wohl durchgesetzt.<sup>9</sup> Ihr Zuschnitt in baulicher Hinsicht wie auch im Hinblick auf die kultische Nutzung hat aber schon beträchtlichen Abstand von den hier in Anspruch genommenen Vorbildern und trägt Züge, die die Entstehungsbedingungen nach Ort und Zeit widerspiegeln.<sup>10</sup> Das Entscheidende scheint zu sein, daß das Westwerk als in sich selbständig funktionstüchtiger Kultbau gleichzeitig Bestandteil einer Gesamtkirche ist, mit der es gemeinsam in Aktion treten kann. Es stehen sich dann innerhalb einer Kirche zwei Bereiche gegenüber, der Bereich des Pantokrators und der des Imperators, wenn diese Kennzeichnungen einmal zur Verdeutlichung gestattet seien, eine Polarität des gleichwertig Verstandenen, die innerhalb des Sakralraumes auch hier ihre Gestalt findet in der baukünstlerisch angestrebten Symmetrie zwischen Ost- und Westteil der Kirche. Am Außenbau erfährt diese Symmetrie ihren Ausdruck in der Verdoppelung des Zentralturmes. Centula ist das früheste im Westen bekannte Beispiel. Vorformen sind nicht auszuschließen.<sup>11</sup> Die in karolingi-

scher Zeit gefundene Form aber wurde verbindlich für die mittelalterliche Kirchenbaukunst des Abendlandes immer dort, wo das römische Kaisertum und sein Anhang als Bauherr eine Rolle spielte.<sup>12</sup>

Im byzantinischen Osten, wo eine ähnliche Polarität der Autoritäten von Imperium und Sacerdotium sich nie entwickelt hat, wo die Einheit der Gewalten herrschte, hat sich auch eine verwandte ("symmetrische") Außenform des Sakralbaues nicht entwickelt. Das "symmetrische" Kirchengebäude ist übrigens typologisch kein ausgesprochener Längsbau - trotz gezielter Bewahrung bestimmter Elemente frühchristlich-basilikalischen Ur-

sprungs<sup>13</sup> -, sondern müßte vielmehr und vor allem unter dem hier zur Debatte gestellten Aspekt als modifizierte Entsprechung zum oströmischen Zentralbau betrachtet werden. So gesehen ist auch die Zweikuppelbasilika von Gurdschani, in Kachetien, einer östlichen Provinz Georgiens gelegen, nur die Ausnahme in der transkaukasischen Sakralbaukunst des Mittelalters, die die Regel bestätigt. Sie soll jetzt in unsere Betrachtung einbezogen werden.

Die Kirche Kwela Zminda (Allerheiligen) bei Gurdschani ist eine gestreckte dreischiffige Anlage, deren Mittelschiff in eine große, nahezu dreiviertelkreisfö-

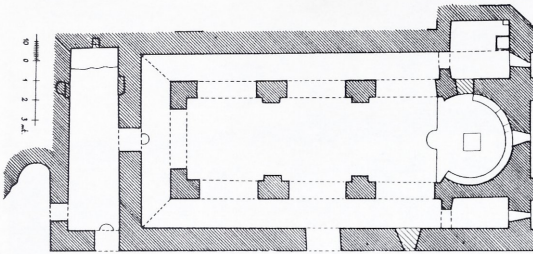


Abb. 9: Gurdschani, Kirche Kwela Zminda, Grundriß der Unterkerche

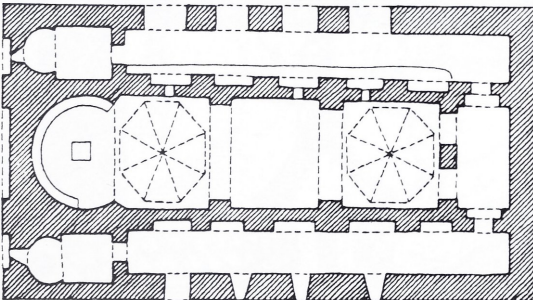


Abb. 10: Gurdschani, Kirche Kwela Zminda, Grundriß der Oberkerche

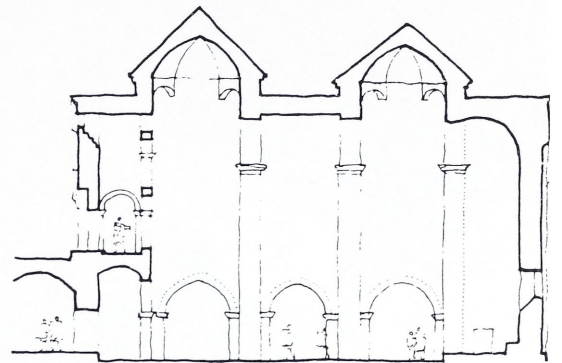


Abb. 11: Gurdschani, Kirche Kwela Zminda, Längsschnitt nach Norden

mige Ostapsis mündet (Abb. 9). Diese Apsis wird von rechteckigen Nebenräumen (als Pastophorien?) flankiert, die sich an die sehr schmalen Seitenschiffe anschließen und mit der Ummantelung der Apsis zusammen einen geraden östlichen Abschluß des Außenbaues bilden.<sup>14</sup> Die Seitenschiffe und die Apsisnebenräume sind zweigeschossig, nicht aber die Apsis selbst (Abb. 10). Die unteren Seitenschiffe öffnen sich in je drei großen Arkaden mit zugespitztem Bogenscheitel auf breiten Pfeilern mit Vorlagen für die Gewölbebögen zum Mittelschiff, die oberen Seitenschiffe sind zum Mittelschiff hin geschlossen. (Die Blenden in den inneren Seitenschiffswänden sind nicht Vermauerungen ursprünglicher Arkaden, sondern Aussparungen, die das Mauerwerk über den unteren Arkaden entlasten sollten.) An der Westseite sind sie zu einem Umgang miteinander verbunden, und an dieser Stelle ist das Obergeschoß als Empore zum Hauptraum, dem Mittelschiff des Gesamtbaues, geöffnet (Abb. 11). Die Benennung

“Zweikuppelbasilika” verdankt die Kirche von Gurdshani vor allem ihrer äußeren Gestalt. Die beiden Kuppeln, die innen in Form von achtseitigen Klostergewölben auf Trompen das Mittelschiff decken, treten über dem Mittelschiffsdach als niedrige achteckige Tamboure mit Pyramidendach in Erscheinung (Abb. 12).



Abb. 12: Gurdshani, Kirche Kwela Zminda, Ansicht von Südwesten

Aus der Sicht des vorwiegend mit der deutschen Baukunst des Mittelalters befaßten Architekturhistorikers muß die Zweikuppelbasilika von Gurdshani rein äußerlich einen Parallellfall zu Bauten in der Art von Centula (Abb. 13) oder St. Michael in Hildesheim suggerieren. Die zwei Kuppeltamboure können nur das architektonische Signal für das Miteinander von zwei gleichberechtigten Potenzen in einem Raum unter einem Dach sein. Und in der Tat hat die Empore an der Westseite der Kirche in Gurdshani, der bis zum Gewölbe reichenden Hauptapsis gegenüber, besondere Gestalt: Über dem großen Bogen des Erdgeschosses erheben sich Doppelarkaden in zwei Geschossen und einer mittleren Öff-

ECCLESIA AB ANGILBERTO APVD CENTVLAM AN DCC XCIX  
 CONSTRUCTARVM · E · SCRIPTO · CODICE · EKMATEION



Abb. 13: Centula, Ansicht des karolingischen Klosters nach einer Zeichnung des 11. Jahrhunderts

nung im abschließenden Bogenfeld (Abb. 14 u. 15). Die Bogenstellungen scheinen Zweigeschossigkeit im Emporenbereich anzuzeigen, bilden aber nur ein Arkadengitter vor dem Emporenraum. Die Aufrißkomposition läßt sich mit den Wandkompartimenten des Aachener Oktogons vergleichen und wird trotz ihrer Archaik ebenso stadtbyzantinische Vorbilder zur Voraussetzung haben.<sup>15</sup> Sie hat mit Aachen sogar die Vortäuschung eines Emporenobergeschosses in der Oberkirche gemeinsam, jenes Element, das in Aachen die Rezeption der Urbilder byzantinischer Kirchen (Hh. Sergios und Bacchos in Konstantinopel, San Vitale in Ravenna) allein unter Beweis stellt. Die Unterkirche dagegen ist in Aachen wie eben auch in Gurdshani ein

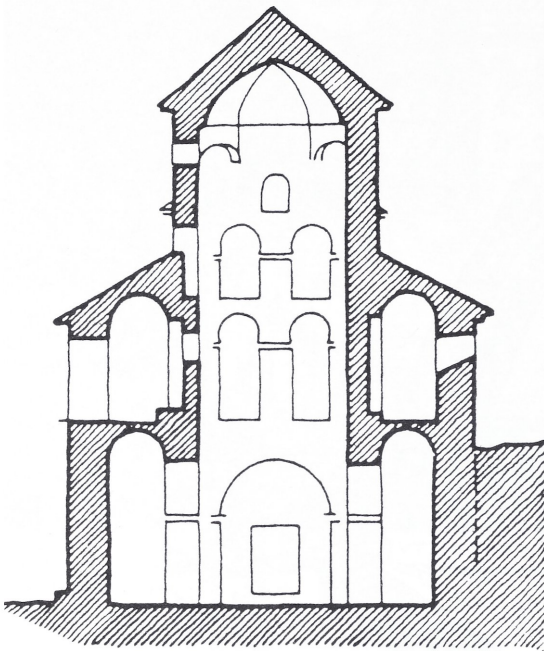


Abb. 14: Gurdshani, Kirche Kwela Zminda, Querschnitt nach Westen

neues Element eigener Entwicklung, das im Gesamtbau zum Typ der Doppelkapelle führt. Zum Motivvergleich der Aufrißgestaltung muß noch hinzugefügt werden, daß auch in der deutschen Baukunst die Anwendung eines oder mehrerer Wandausschnitte aus dem Aachener Oktogon üblich war, wie es die Westemporen des 11. Jahrhunderts in der Capitolskirche in Köln und im Münster zu Essen beweisen. Solche Rezeption war ja nicht nur die einer Form, sondern auch die einer Bedeutung: Man wollte das Gleichsein oder die Zugehörigkeit zur kaiserlichen Autorität im Bauegefüge zur Darstellung bringen, und eine Empore Aachener Gestalt war das Zeichen dafür.

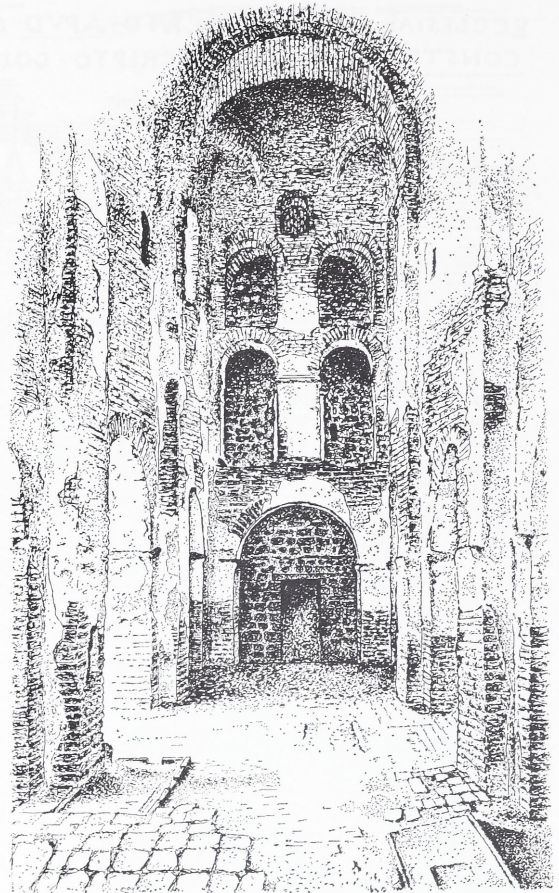


Abb. 15: Gurdshani, Kirche Kwela Zminda, Blick im Inneren nach Westen auf die Empore

Die Allerheiligenkirche in Gurdshani ist aber noch in weiterer Hinsicht für die Interpretation von Emporen interessant. Die Obergeschosse der Seitenschiffe öffnen sich, wie schon erwähnt, nicht zum mittleren Hauptraum, sind also keine Emporen gemäß unserer einleitenden Definition. Hier kommt vielmehr die kachetische Dreikirchenbasilika, jener Bautyp mit drei parallelen, jeweils als selbständige Kirche fungierenden Räumen, als Bestandteil der in sich höchst vielfältigen Gesamtstruktur zur Geltung.<sup>16</sup> Gerade das macht innen die Dominanz der Westempore (über der "Brücke" zwischen den Abseiten) aus. Nach außen jedoch öffnete sich das Obergeschoß des südlichen Seitenschiffs, war gleichsam nach außen Empore, mit vier jetzt zugesetzten Bögen über dem Haupteingang. Es ergibt sich ein Funktionszusammenhang mit der Ebene der Westempore: wie diese im Inneren, so dienten die vier Bögen an der Südseite nach außen der "Erscheinung" des Herr-



schers, hier einer antiken Tradition folgend in Anlehnung an die Gestalt und den Gebrauch am weltlichen Palast (Abb. 16). Die Verlagerung der Erscheinungsgalerie und des Haupteingangs an die südliche Langseite, also die Trennung von innerer Empore und äußerer Loge könnte in Gurdshani geländebedingt sein. Sie ist aber mittels der beiden Kuppeltamboure zu einer geradezu triumphalen Komposition ausgenutzt worden, in der die Kuppeltürme nicht mehr das Signal für zwei vereinigte Kirchen abgeben, sondern Bestandteil einer doppeltürmigen Tor- und Einzugsfassade sind.<sup>17</sup>

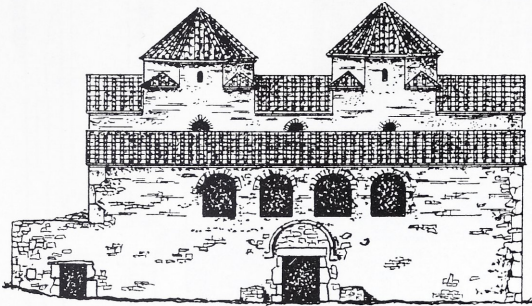


Abb. 16: Gurdshani, Kirche Kwela Zminda, Ansicht von Süden mit rekonstruierten Galeriebögen

In der deutschen vor- und frühromanischen Baukunst sind vergleichbare Beispiele von "Erscheinungs"-Logen nur in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Herrschersitz auf der westlichen Empore nachzuweisen. Sie befinden sich aber auch über dem Haupteingang, der hier längsaxial angeordnet ist, so in Werden an der Ruhr am Westwerk der Ludgerikirche aus dem 10. Jahrhundert.<sup>18</sup> In Aachen als dem Ausgangsbau aller verwandten Anlagen in der deutschen Baukunst des Mittelalters wird eine große weite Rundbogenöffnung im purpurgefärbten Grund der Portikusnische als Verbindung der Kaiserloge mit dem Freiraum rekonstruiert (Abb. 17).<sup>19</sup> Hier tut sich ein Zusammenhang zwischen Herrscheradventus und dem Architekturtopos Empore auf, der spätestens seit justinianischer Zeit im Sakralbau Gültigkeit besaß und von Byzanz aus in die Baukunst der ihm nacheifernden christlichen Reiche des Ostens und des Westens eingegangen ist.

Der Zugang zur Empore war in Gurdshani nur von außen möglich, vermutlich ursprünglich ausschließlich an der Nordseite unmittelbar vor der Kapelle am Abschluß des korridorartigen und tonnengewölbten Seitenschiff-Obergeschosses. (Der Zugang an der Westseite scheint sekundär zu sein.) Der herrscherliche Benutzer der Empore konnte sie betreten, ohne mit dem Erdgeschoß der Kirche in Berührung zu kommen, nicht anders, als es in Aachen mit der oberen Kirche oder später bei den Doppelkapellen der westeuropäischen Romanik der Fall war. In Gurdshani mußte der Fürst dabei, um auf die "Erscheinungsgalerie" an der Süd-

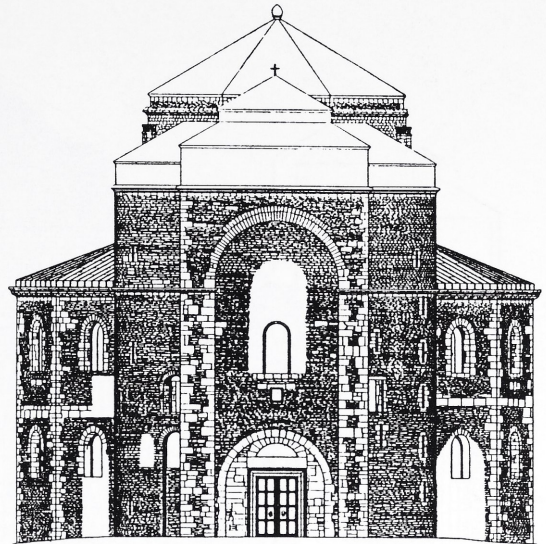


Abb. 17: Aachen, Pfalzkapelle, Rekonstruktion des karolingischen Baues, Ansicht von Westen

seite zu gelangen, den Emporenengang umschreiten und die sich zum Hauptraum öffnenden Arkaden an der Westseite passieren. Man kann sich eine solche Begehung eigentlich nur als eine Art kultischer Prozession vorstellen, in deren Ablauf die Stelle des Arkadengitters der Westempore eine wesentliche Rolle gespielt haben müßte.

Nun sollte bei weiterer Analyse der Rezeption einer Bauform und Bauidée byzantinischen Ursprungs auch deren Anwendung gemäß dem Bauverständnis der jeweiligen Bauherren berücksichtigt werden. Das Bauinteresse Karls des Großen galt in Aachen der Schaffung einer Reichsresidenz: Die Anlage der Pfalz aus axial aufeinander bezogener Palastaula und Kirche mit entsprechender baulicher Verbindung und – ganz wesentlich – mit der Aufstellung eines "Reiters auf der Säule" als dem Zeichen einer kaiserlichen Stätte machen das recht deutlich.<sup>20</sup> Mit der "Pfalzkapelle" (Abb. 18) war nicht nur eine Hofkirche, es war eine Staatskirche gemeint wie die Hagia Sophia in Byzanz. Und Karl agierte in ihr nach seiner Vorstellung von Amt und Rolle des christlichen Herrschers in der Ekklesia: Kaiserthron und Salvatoraltar stehen sich auf gleicher Ebene gegenüber. Das gilt für die Oberkirche, ihre Trennung von der Unterkirche ist im Oktogon durch ein weit vorspringendes Gesims akzentuiert. Nur die Oberkirche allein ist eine "Kopie" des byzantinischen Vorbildes, und sie entbehrt dabei der realen Empore, denn die zweigeschossigen Arkadengitter sind eben nur ein Zeichen dafür, allerdings das entscheidende, das die Bedeutung sichert.

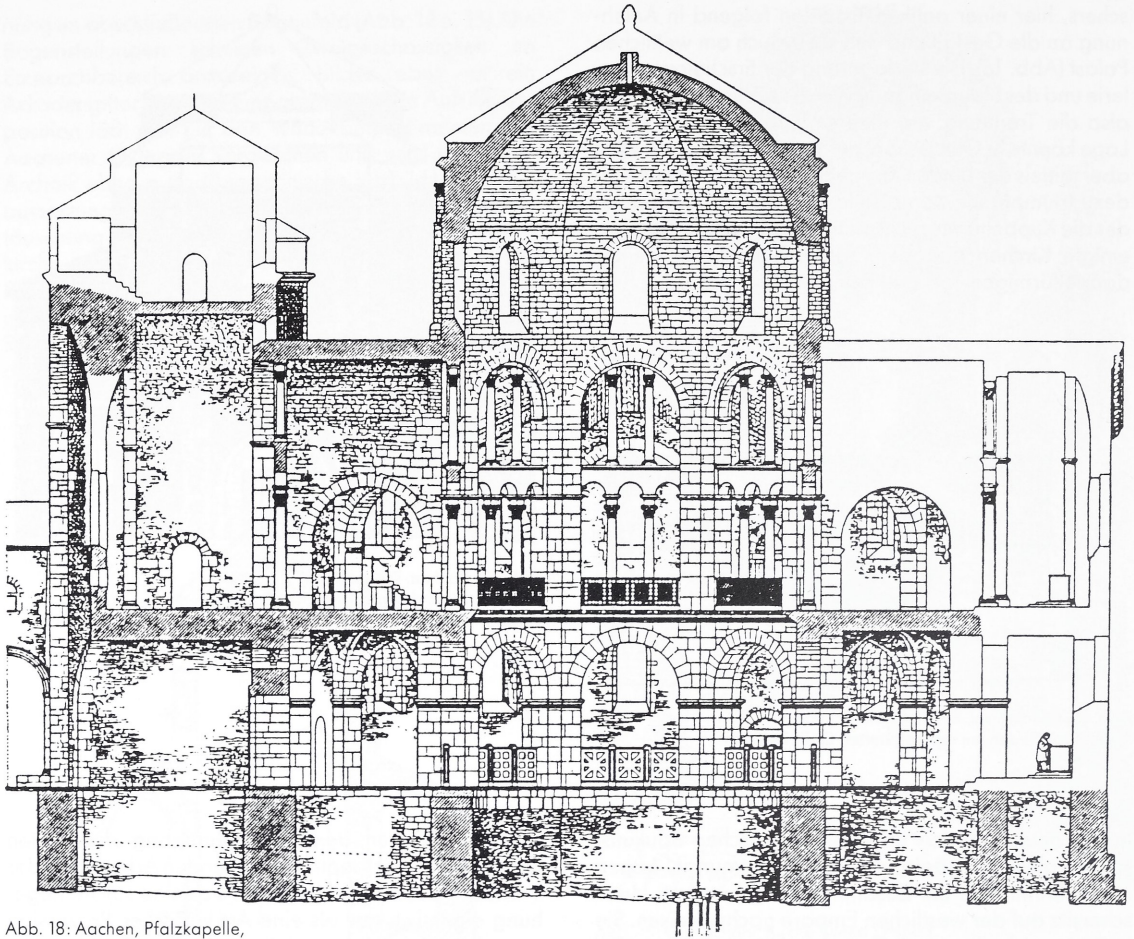


Abb. 18: Aachen, Pfalzkapelle,  
Rekonstruktion des karolingischen Baues,  
Längsschnitt nach Norden

Wie das Obergeschoß ist auch das Untergeschoß der Aachener Pfalzkapelle eine Kirche für sich (Abb. 19 u. 20): Zwei Kirchen sind zu einer Doppelkirche übereinandergestellt. Doppelgeschossige Mausoleumskirchen mögen als Vorbild Pate gestanden haben, und in der Unterkirche wurde Karl ja schließlich auch bestattet. Doch unterscheidet sich die Aachener Pfalzkapelle von ihnen durch den verbindenden mittleren Raumschacht des Oktogons. Die Pfalzkapelle von Aachen wurde dadurch zur Urform der romanischen Doppelkapellen, die als Hofkirchen und Burgkapellen in ganz Europa Verbreitung fanden und für die solche Mittelöffnung zwischen den beiden Geschossen charakteristisch ist. Für sie kann nun der Begriff der Emporenkirche nur noch bedingt angewendet werden. Auch in Aachen fungierte die Oberkirche nur dann als Empore, wenn sie eine zeremonielle Aktion mit dem Untergeschoß verband. Die entscheidende Trennung der beiden Sakralbereiche liegt in der Geschoßteilung des Altarraumes, die die sonst vorbildlichen byzantinischen Emporenkirchen nicht kennen.

Um wieder auf Gurdtschani zu kommen: Dort ist die Hauptapsis nicht unterteilt. Und doch ist auch Gurdtschani nur bedingt eine Emporkirche. Die Emporenebene zieht sich zwar in die Obergeschosse der Seitenschiffe hinein, aber durch deren Abgeschlossenheit vom mittleren Hauptraum und durch die apsidial endenden Altarkammern am Ostschluß, die einen durchaus selbständigen liturgischen Gebrauch ermöglicht haben, ist der Charakter einer Doppelkirche nicht weniger deutlich als in Aachen. Die Verschränkung der Aktionsebenen ist nur von der geöffneten Westempore aus praktizierbar gewesen.

Unser Vergleich führt zur Feststellung von ganz wesentlichen Übereinstimmungen bei der Abweichung vom doch wohl gemeinsamen Ausgangsmuster. In der karolingischen Pfalzkapelle (und Reichskirche) und in der georgischen Kirche sind zwei liturgische Aktionsebenen übereinander gestellt – die obere immer der Herrschaftsschicht zugeordnet oder vorbehalten und in bei-

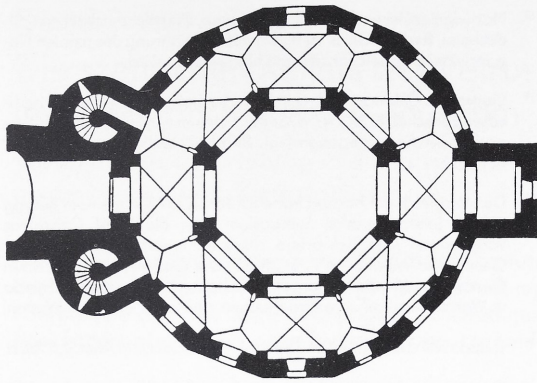


Abb. 19: Aachen, Pfalzkapelle,  
Rekonstruktion des karolingischen Baues,  
Grundriß der Unterkirche

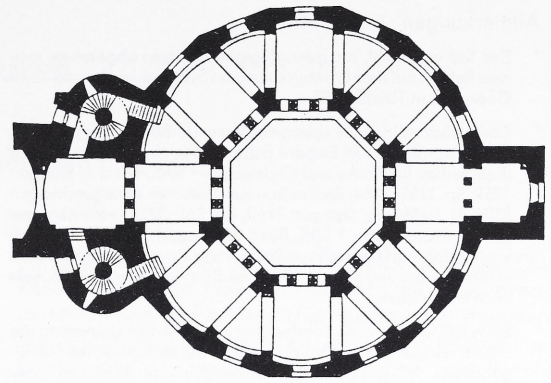


Abb. 20: Aachen Pfalzkapelle,  
Rekonstruktion des karolingischen Baues,  
Grundriß der Oberkirche

den Fällen mit den architektonischen Zeichen der Byzanzorientierung ausgestattet –, so daß der an sich unbyzantinische Typ einer Doppelkirche mit vertikaler Kommunikation des mittleren Gesamtraumes, nach kunsthistorischem Sprachgebrauch also eine Doppelkapelle entsteht.<sup>21</sup> Gerade diese vertikale Raumkommunikation bewahrt und ermöglicht die Funktion dieses Bautyps sowohl als Doppelkirche wie auch als Emporenkirche. Beide Funktionsmöglichkeiten müssen im Bauinteresse der Bauherren gelegen haben. Offensichtlich entsprach die gefundene Form ihrer Praxis von Kult und Herrscherrepräsentation im sakralen Gebäude.

Unser Vergleich eines Architekturmotivs, dessen wesentlicher Bestandteil die Empore ist, hat sich auf die Beispiele der Kirche Kwela Zminda in Gurdshani, deren Entstehung in das 8. Jahrhundert datiert wird, und auf die Aachener Pfalzkapelle, die man sich um 800 vollendet vorstellen kann, also auf zwei annähernd gleichzeitige Bauten eingeschränkt. Dabei handelt es sich in Aachen um einen reinen Zentralbau. In Gurdshani dagegen haben wir es mit dem vom sonst landesüblichen Kirchentyp, der die Mitte betont, am weitesten entfernten Beispiel in der transkaukasischen Baukunst zu tun, wenn man von den Basiliken der Frühzeit des 5. und 6. Jahrhunderts einmal absieht. Im Westen blieb

Aachen in seiner Totalität die Ausnahme, im Osten – soweit ich sehe – Gurdshani Unikat. Georgien fand zu einer (in Zromi antizipierten) Kreuzform des Kirchengebäudes mit dominantem Zentralakzent, dem hohen Kuppeltambour. Aber an einem Punkt in der georgischen Sakralbaugeschichte, auf der Suche nach einer verbindlichen Bauform, war eine Formulierung gefunden, die jenen des Westens auffallend ähnelt, die parallel zu Aachen (Centula) und in deren Nachfolge – unter Benutzung der dort grundgelegten Funktionsstruktur – entstanden und weiterentwickelt worden sind. Gurdshani gleicht jenen Bauten, deren „symmetrische“ Gesamtkomposition eben mehr eine modifizierte Entsprechung des Zentralbaugedankens darstellt als einen tatsächlichen Längsbau. Das Architekturelement Empore hat an dieser Zentrierung den entscheidenden Anteil. Und so ist auch die bedeutendste Emporenkirche des 10. Jahrhunderts in Deutschland, die ottonische Stiftskirche in Gernrode – ohne Zweifel wieder unter byzantinischem Einfluß, aber mit zum Archaischen neigender Prägung – mehr als ein Bau mit Zentraltendenz und weniger als Längsbau zu begreifen.<sup>22</sup> Wir haben deshalb mit dem Vergleich des Zentralbaues in Aachen und der Zweikuppelbasilika von Gurdshani keine unvereinbaren Gegensätze betrachtet, sondern vielmehr die aus einem gemeinsamen Ursprung heraus sich in Ost und West entwickelnden und sich ergebenden architekturgeschichtlichen Möglichkeiten.

## Anmerkungen

\* Der Text entspricht, von geringfügigen Zusätzen abgesehen, meinem Referat auf dem IV. Internationalen Symposium über die Kunst Georgiens in Tbilissi 1983

<sup>1</sup> Eine selbständige und zusammenfassende Bearbeitung hat das Architekturphänomen Empore außer in den einschlägigen Lexika (Reallexikon für Antike und Christentum = RAC, Band 4, Stuttgart 1959, Sp. 1255–1264; Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte = RDK, 51. Lieferung, Stuttgart 1960, Sp. 261–322; Reallexikon zur byzantinischen Kunst = RBK, Band 2, Stuttgart 1971, Sp. 129–144) kaum erfahren. Das Buch von Paul Ortwin Rave, *Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit*, Bonn und Leipzig 1924, steht noch immer allein

<sup>2</sup> Sie verschwinden im 13. Jahrhundert (etwa mit dem Untergang des Staufferreiches) aus der Baustruktur des westeuropäischen Sakralgebäudes. Im spätgotischen Kirchengebäude entstehen ganz andere Arten der mehrgeschossigen Einteilung und vor allem ein ganz anderes Verhältnis der höher liegenden Ebenen zum Gesamtumfang.

<sup>3</sup> Auf die bauästhetische Bedeutung und Wirkung des entsprechenden Unterschiedes zwischen der Pfalzkapelle in Aachen und dem am nächsten liegenden Vorbild San Vitale in Ravenna macht Paul Frankl, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Wildpark-Potsdam 1926, S. 18 f., aufmerksam

<sup>4</sup> Georgij N. Čubinasvili und J. Smirnow, *Die Kirche in Zromi und ihr Mosaik*, Tbilissi 1934 (in deutscher Sprache!). – Georgij N. Čubinasvili, *Cromi, Moskau 1969* (in russischer Sprache). – Wachtang Beridse und Edith Neubauer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien*, Berlin 1980, S. 28 f. – Russudan Mepisaschwili und Wachtang Zinzadse, *Georgien – Kirchen und Wehrbauten*, Leipzig 1987, S. 120

<sup>5</sup> Cyril Mango, *Byzantine Architecture*, New York 1985, S. 80 ff. – Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1986<sup>4</sup>, S. 248 ff. – Horst Klengel, *Syrien zwischen Alexander und Mohammed*, Leipzig 1986, S. 200 ff. – Rudolph Kautzsch, *Die Gothardkapelle am Dom zu Mainz und Kasr ibn Wardan*, in: *Festschrift für E. Neeb*, Mainz 1936, wies bereits auf die Beziehungen hin, die zwischen den byzantinischen Emporenkirchen und den romanischen Doppelkapellen bestehen

<sup>6</sup> RBK wie Anm. 1

<sup>7</sup> Robert Holtzmann, *Geschichte der sächsischen Kaiserzeit*, München 1943, S. 113, und *Deutsche Geschichte Band 1, Von den Anfängen bis zur Ausbildung des Feudalismus Mitte des 11. Jahrhunderts*, Berlin 1982, S. 372, nach der *Chronik Widukinds*

<sup>8</sup> Werner Ohnsorge, *Das Zweikaiserproblem im früheren Mittelalter. Die Bedeutung des byzantinischen Reiches für die Entwicklung der Staatsidee in Europa*, Hildesheim 1947, S. 58 f. und Taf. 63, macht auf das Anerkennungs- und Gleichberechtigungsstreben des Bulgarenreichs und der Kiewer Rus aufmerksam. Der dort (S. 58) in Rede stehende Bulgarenzar Symeon I. „schuf sich mit dieser Kirche, der Runden Kirche von Preslav, kurz vor 907, wie vor ihm Justinian I. in Konstantinopel und Karl der Große in Aachen, ein Symbol einer autokratischen Stellung.“ (Assen Tschilingirov, *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien*, Berlin 1978, S. 32)

<sup>9</sup> Zusammenfassend Friedrich Möbius, *Westwerkstudien*, Jena 1968, besonders S. 70 ff.

<sup>10</sup> Möbius wie Anm. 9

<sup>11</sup> Kenneth John Conant, *Carolingian and romanesque Architecture*, Harmondsworth 1959, S. 10, S. 295 Anm. 12 und Taf. 1b, bietet die Rekonstruktion von St. Martin in Tours um 470 „with its two axial towers ... The elements are certain.“

<sup>12</sup> Friedrich Möbius, „Wägende Gruppierung“ als Gleichnis feudaler Herrschaftsstruktur, in: *Skulptur des Mittelalters*, hrsg. von F. Möbius und E. Schubert, Weimar 1987, S. 453–480.

Diese „kaiserliche“ Architekturform gewann an politischer Aussagegedeutlichkeit, als durch das „antikaiserliche“ benediktinische Reformmönchtum im 11. und 12. Jahrhundert prononciert eine „Gegen“-Form gebaut wurde unter Verzicht auf eben diese Zeichen einer „paritätischen“ Gemeinschaft zweier Gewalten. (Edgar Lehmann, *Über die Bedeutung des Investiturstreites für die deutsche hochromanische Architektur*, in: *Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaft* 7 (1940), S. 75–88)

<sup>13</sup> Hartwig Beseler und Hans Roggenkamp, *Die Michaelskirche in Hildesheim*, Berlin 1954, S. 94 ff., wo auf die Wahrung des axialen Eingangs bei Doppelchoranlagen hingewiesen wird.

<sup>14</sup> Georgij N. Čubinasvili, *Architektura kachetij, Tbilissi 1959* (in russischer Sprache), S. 273 ff. – Das Patrozinium wird auch mit „Muttergottes“-Kirche angegeben (vgl. Beridse/Neubauer wie Anm. 4, S. 80 ff.)

<sup>15</sup> Den Vergleich mit Aachen habe ich schon 1974 in meinem Beitrag zum 1. Internationalen Symposium über die Kunst Georgiens vorgetragen (Atti del primo simposio internazionale sull'arte Georgiana, Milano 1977, S. 33–47: Die Kirche Kwela Zminda in Gurdshani und die Muttergotteskirche des Klosters Kwela Zminda in Watschnadsiani, ihre Beziehungen zu Byzanz und zum Westen)

<sup>16</sup> Čubinasvili wie Anm. 14 und Beridse/Neubauer wie Anm. 4, S. 80 ff.

<sup>17</sup> Eine entsprechende und bewußte Fassadenbildung an der südlichen Langseite wird auch für die „symmetrisch“ komponierte Michaelskirche in Hildesheim behauptet (K. E. O. Fritsch, *Hildesheimer Studien*, in: *Deutsche Bauzeitung* 22/1888, S. 592 ff.). Bei der Topographie der Michaelskirche, bei ihrer erhöhten Lage gegenüber der Stadt, der sie ihre von den zwei Vierungstürmen bekrönte Langseite zuwendet, ist ein solcher Gedanke naheliegend, aber historisch nicht einwandfrei zu begründen. Fritsch hat die Beobachtung als zeitgenössischer Architekt gemacht.

<sup>18</sup> Hugo Borger, *Zur Baugeschichte des Werdener Westwerkes*, in: *Walther Zimmermann, Die Kirchen zu Essen-Werden*, Essen 1959, S. 71 ff.

<sup>19</sup> Felix Kreuzsch, *Kirche, Atrium und Portikus der Aachener Pfalz*, in: *Karolingische Kunst*, hrsg. von W. Braunfels und H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 487 f.

<sup>20</sup> Karl der Große, *Ausstellungskatalog Aachen 1965*, S. 395 ff. – Ernst Badstübner, *Justiniansäule und Magdeburger Reiter*, in: *Skulptur des Mittelalters*, hrsg. von F. Möbius und E. Schubert, Weimar 1987, S. 184–210

<sup>21</sup> Oskar Schürer, *Romanische Doppelkapellen*, Leipzig 1929. – Zur Definition siehe RDK (wie Anm. 1), Band 4, Stuttgart 1958, Sp. 196–215, und *Lexikon der Kunst*, Band 2, Leipzig 1989, S. 193 f. Zwischen Doppelkapelle und Doppelkirche wird zu unterscheiden sein: Die Doppelkirche (San Francesco in Assisi, Sainte-Chapelle in Paris) verfügt nicht über die Vertikalkommunikation und entbehrt der Möglichkeit gemeinsamer liturgischer Aktion von Ober- und Unterkirche

<sup>22</sup> Helga Möbius, *Die Stiftskirche zu Gernrode*, Berlin 1972, S. 15. – Edgar Lehmann formuliert in seiner Nachbemerkung zu Klaus Voigtländer, *Die Stiftskirche zu Gernrode*, Berlin 1980, S. 154, das Problem als Frage: Stützenwechsel oder Mittelpfeiler?

## Abbildungen-Nachweis

- |          |   |
|----------|---|
| 1        | Copyright: Domkapitel Aachen (Foto Munchow)   |
| 2        | nach Mepisaschwili/Zinzadse, wie Anm. 4   |
| 3-7      | nach Čubinaschwili, wie Anm. 4  |
| 8        | nach Mango, wie Anm. 5  |
| 9        | nach Atti del primo simposio ..., wie Anm. 15   |
| 10 u. 14 | nach Mepisaschwili/Zinzadse, wie Anm. 4   |
| 11       | nach Tompos Erzsébet, <i>A bizánci és az iszlám építészet</i> , Budapest 1989                                   |
| 15 u. 16 | nach Edith Neubauer, <i>Altgeorgische Baukunst</i> , Leipzig 1976   |
| 12       | Foto Verfasser  |
| 13       | nach Ernst Badstübner, <i>Klosterkirchen des Mittelalters</i> , München 1985 (Kirchen der Mönche, Leipzig 1984) |
| 17-20    | nach Georg Dehio, <i>Geschichte der deutschen Kunst</i> , Abbildungen erster Band, Berlin und Leipzig 1919      |

Brigitte Bremm

## Die szenischen Reliefs des Petrusaltars im Suermondt-Ludwig-Museum

Versuch ihrer Einordnung in einen spätmittelalterlichen  
niederrheinischen Werkstattkreis

Der Petrusaltar (Abb. 1) gehört seit 1908 zum Eigentum des Aachener Museums.<sup>1</sup> Der dreigeteilte Schrein mit überhöhtem Mittelteil und Bekrönung ist – von wenigen Ausnahmen abgesehen – aus Eichenholz gearbeitet.<sup>2</sup>

Dieser Altar ist ein Fragment, doch bedeutet dies nicht, daß wir ein von seinem Ursprung her zusammengehöriges Ensemble vor uns hätten, dem lediglich gewisse Teile, wie Flügel oder Predella fehlten. Hier wurden vielmehr alle wichtigen Elemente, die Bekrönung, das Gehäuse und die Reliefs unterschiedlichen Zusammen-

hängen entnommen und nachträglich vereinigt. Die Reliefs und große Teile des Schreines mit seiner ornamental und architektonischen Ausstattung stammen aus spätmittelalterlicher Zeit, Teile der Bekrönung, Ergänzungen in der Rahmenkehle und den Reliefs dagegen entstanden später. Eine Verbindung von Schrein, Bekrönung und Reliefblöcken wurde höchstwahrscheinlich im 19. Jahrhundert vorgenommen, ehe das Ensemble in der Besitz der Kunsthandlung Bourgeois in Köln kam. Bei Auflösung der Sammlung Bourgeois wurde der Altar 1904 versteigert und gelangte in



Abb. 1: Petrusaltar, Suermondt-Ludwig-Museum,  
anonyme Werkstatt, um 1500

den Berliner Kunsthandel. Dort kaufte ihn das Städtische Suermondmuseum zum Preise von 25.500 RM.<sup>3</sup> Der Neuerwerb war als "höchst wirkungsvoller Mittelpunkt" der damals schon umfangreichen Sammlung niederrheinischer Holzskulptur gedacht.

Aufsätze und Katalogtexte erschienen zwischen 1904 und 1977, zeigen ein fast übereinstimmendes Meinungsbild zu Datierung und Herkunft der Reliefs. Ihre Entstehungszeit wird um 1500 angesetzt, als Entstehungsort eine Schnitzerwerkstatt des Niederrheingebietes vermutet.

H. Schweitzer, der 1908 die Kaufverhandlungen in Berlin führte, schrieb die Petruszenen dem Jan van Halderen zu, einem Meister, der zwischen 1452 und 1511 mehrfach in Kalkar nachgewiesen ist (1911). E. Lütghen (1917) und E. G. Grimme (1963, 1977) lehnten diese Zuschreibung ab. Keiner der genannten Autoren unternahm einen Detailvergleich. J. Leeuwenberg stellte die Aachener Reliefs in engen Zusammenhang mit zwei weiteren spätmittelalterlichen Altarfragmenten, die er einer (bisher anonymen) Werkstatt des Niederrheingebietes zuordnete (1955).<sup>5</sup>

## Zustand der Reliefs

Die sechs Hochreliefs mit Szenen aus dem Leben Petri<sup>6</sup> (Abb. 2-4) weisen eine Tiefe von 16 cm bzw. 18 cm auf und enthalten insgesamt 64 Figuren. In jedem Schrein-fach sind zwei Reliefblöcke übereinandergestaffelt; die Fußstücke und Teile von bearbeiteter Fläche der oberen Blöcke werden hierbei von den unteren Blöcken verdeckt. Jedes Relief besteht aus zwei Stücken, die Ansatz-fugen verlaufen ziemlich genau in der Mitte. In den unteren Blöcken sind die Fugen zu einem vertikalen Spalt geweitet.

Die Figuren sind aus dem Block gearbeitet; einzelne angedübelte Stücke, wie z. B. Hände oder Arme fehlen. Nur die Kreuzigungsgruppe könnte einzeln gefertigt und nachträglich mit dem Block verbunden worden sein, denn Kreuz und Henkersknechte sind fast vollständig hinterschnitten, die von ihnen verdeckten Teile aber (Bodenstrukturen, Fußspitzen, Gewänder) präzise ausgearbeitet.

Die Größen der Figuren variieren zwischen 42 cm und 50 cm Höhe in den unteren, zwischen 33,5 cm und 35,5 cm in den oberen Blöcken. Ihre Ansichtsseiten sind detailreich ausgearbeitet, die geglätteten Oberflächen weisen keine Messerspuren auf. Alle Ornamente an Gewändern und Kopfbedeckungen sind aus dem Holz geschnitzt.

Die Reliefs sind gut erhalten, sieht man von kleineren Verlusten an Händen und Köpfen ab.<sup>7</sup> Die schlecht ausgeführten Ergänzungen – insbesondere im oberen Block des linken Seitenfaches und im Mittelfach – fallen aus dem Zusammenhang.

Auch die qualitativen Unterschiede innerhalb des originalen Reliefbestandes sind gut zu erkennen. Hier lassen



Abb. 2: Petrusaltar, linkes Seitenfach

sich zwei Abteilungen kennzeichnen, zum einen Gruppe "A", welche beide Reliefblöcke des rechten Seitenfaches und den unteren Block des Mittelfaches umfaßt; zum anderen Gruppe "B", zu der die Blöcke des linken Seitenfaches und der obere Block des Mittelfaches zählen. Es ist unverkennbar, daß die Figuren der Gruppe "A" feiner gearbeitet sind, ihr Faltenstil anders angelegt ist als in der Gruppe "B". So sind die dem Betrachter abgewendeten Gesichtshälften in Gruppe "A" völlig ausgearbeitet, während sie in Gruppe "B" nur grob strukturiert sind. Auch Hände, Ohren und Beine sind in Gruppe "A" organischer geformt. Die Faltenwürfe der Gruppe "A" bilden grobenteils klar geordnete "graphische Muster", ihnen stehen weichere, ungeordnetere Gewandfalten in Gruppe "B" gegenüber.

Die drei Profilansichten des Hl. Petrus demonstrieren das unterschiedliche Können der beteiligten Schnitzer ganz deutlich: Die beiden knienden Petrusfiguren in Gruppe "B" (linkes Seitenfach und Mittelfach) stimmen in Physiognomie, Haartracht und Gewand fast völlig überein. Die dritte Profilansicht des Petrus in Gruppe "A" (rechtes Seitenfach oben) zeigt nicht allein besser geformte Gesichtsproportionen und Haare (feine Haarsträhnen anstelle von groben Buckellocken), sondern auch eine besser geordnete Drapierung von Hemd und Überwurf.



Abb. 3: Petrusaltar, Mittelfach



Abb. 4: Petrusaltar, rechtes Seitenfach

### Kompositorische und stilistische Merkmale der Petrusreliefs

Bei der Betrachtung der sechs Szenen, die drei zusammenhängende große Reliefbilder bilden, fällt zunächst das Verhältnis von plastischer Figur und dem sie umgebenden Raum auf. Die großen, sehr eng gereihten und gestaffelten Figuren verdecken Unter- und Hintergründe fast ganz, als stünden sie auf steil ansteigenden Treppenstufen. Diese enge Staffelung, die meist statische Haltung der Figuren, betont ihren Zusammenhang im Reliefblock und unterdrückt die Wirkung ihrer körperlichen Plastizität.

Das räumliche Hintereinander der Szenen, der Eindruck von Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist nur in Ansätzen ablesbar, z. B. in den starken Überschneidungen der Körper, ihrer geringfügigen Verkleinerung in den oberen Blöcken. Andere Mittel räumlicher Illusion, wie die aufgelockerte Anordnung und stärkere "raumgreifende" Bewegung der Figuren oder der Einsatz von Rückenfiguren im Vordergrund, wurden nicht angewandt.

So entsteht ein zwiespältiger Eindruck, ein Schwanken zwischen flächenbetonendem "Übereinander" und raumbetonendem "Hintereinander". Dabei überwiegt

der Eindruck der geschlossenen "Figurenwand", in welcher der Einzelfigur recht wenig Aktionsraum bleibt.

Vier von sechs Szenen sind nach einfachem und traditionsreichem Kompositionsprinzip geordnet. Der Protagonist ist – unüberschnitten und frontal dem Betrachter zugewandt – ins Zentrum gesetzt. Rechts und links von ihr reihen sich – symmetrisch verteilt – die Assistenzfiguren. Sie sind in Haltung oder Blickrichtung auf die zentrale Figur bezogen, jeweils zwei oder drei von ihnen zu einer Gesprächsgruppe zusammengefaßt. Ihre Kopfhöhen stehen so gegeneinander versetzt, daß die allzu starre Reihung vermieden, der Schematismus dieser Anordnung weniger auffällig wird. Die oberen Seitenfachszenen, die kein hervorgehobenes Zentrum besitzen, passen sich diesem Schema mehr oder weniger gut an.

Die meisten Figuren sind in Frontal- oder Profilstellung gegeben, einige leicht schräggestellt, ihre Gliedmaßen verlaufen flächenparallel. In einigen Fällen werden Arme und Hände, Beine und Füße stark abgewinkelt bzw. abgeknickt, so etwa beim vorderen "Steinschleuderer" im rechten Seitenfach. Die geziert bis krampfartig wirkenden Bewegungsmotive, wie der "Stechschritt" des linken Henkers am Kreuz, die steil im Handgelenk abknickenden Hände, die Beinstellung des Kardinals ganz rechts vorne, gehören zu den häufig benutzten

Formeln der deutschen und niederländischen Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte.

Die Physiognomien, das gilt vor allem für die Männerköpfe,<sup>8</sup> wirken individualisiert, basieren jedoch auf zwei Grundtypen, die vielfach variiert werden: einem hageren Typus mit vortretenden Jochbeinen und eingesunkenen Wangen und einem feisten Typus mit dicken, hängenden Wangen und mehr oder minder ausgeprägtem Doppelkinn. Kinn- und Oberlippenbärte, Haartracht und Nasenformen bilden die Variablen auf diesen "Grundgerüsten" der Gesichter. Die Augenformen sind überall gleich: hervorgetriebener, runder Augapfel mit herabgezogenem, dünnen Oberlid, sichelförmig gebogenem Unterlid unter stark ausgeprägtem Orbitalrand.<sup>9</sup> Viele männliche Physiognomien sind, besonders was die verschobenen Proportionsverhältnisse ihrer Profile betrifft, bis zur Karikatur hin gesteigert. Die Verzerrung und Disproportionalität von Gesichtern wird, wie aus unzähligen anderen Beispielen bekannt, mit Nachdruck für die Darstellung von Bosheit und Niedertracht eingesetzt.

Bei der Gewandanlage kontrastieren gerade oder leicht gebogene, breit oder schmaler profilierte Röhrenfalten mit vielfach eckig gebrochenem Falten an gerafften Gewandteilen. Hier bilden die Faltenverläufe oft ein Muster aus ineinandergesteckten Dreiecksformen. An den Ärmeln fallen die harten, bizarr gestauchten Grate auf, die ein hin- und herzuckendes lineares Muster erzeugen. Manchmal verbreitern sich die scharfen Grate zu drei- oder mehreckigen "Kissen". Gewandsäume, die den Boden bedecken, nehmen eckig gebrochenen Verlauf und enden hin und wieder in kleinen Tütenfalten. An einigen Stellen liegen die Gewänder glatt und lassen plastisch gewölbte Körperteile sehen (meist wird der Oberschenkel des "Spielbeines" herausmodelliert). Gewellte, weich laufende Säume sind an einigen Ärmelöffnungen und Überwürfen zu finden. Tiefe Unterschneidungen innerhalb der Gewandpartien fehlen.

Die Gewänder weisen eine überreiche, unruhige und kleinteilige Faltung auf. Ihre Grate bilden ein kompliziertes Linienmuster, der Terminus "calligraphisch" ist hier nicht unangebracht. M. Baxandall verwies in diesem Zusammenhang auf die Vorlageblätter der spätmittelalterlichen Schreibmeister, der Modisten<sup>10</sup> und den bereits verbreiteten Umgang mit verschlungenen Schriftmustern. Darüberhinaus kann man annehmen, daß die Betrachter in einem Gebiet wie dem Niederrhein, wo die Tuchproduktion eine Rolle spielte, durch den täglichen Umgang mit Stoffen und ihren Drapierungsmöglichkeiten für die Wahrnehmung schwieriger Faltenmuster vorbereitet waren.<sup>11</sup>

In den Kostümen treten neben der standesüblichen Kleidung der Kleriker und der traditionellen Bekleidung der Apostel (Tunika und Mantel) Modiformen des 15. Jahrhunderts auf, wie das Herrendekolleté, der Turban mit Sendelbinde, die Spitzhaube (Hennin), der Tabbert und die Ärmelschleppe. Diese Kleider- und Hutformen wurden bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und z. T. auch noch um 1500 getragen und sind für eine



Abb. 5: HI Katharina, Kersten Woyers, 1494





Abb. 6: Madonna mit Kind, Adrian van Wesel, um 1470/80

Datierung nur bedingt brauchbar. Eine gewisse zeitliche Eingrenzung ist immerhin möglich: Der runde Schuh löste die spitz zulaufenden Schuhformen etwa um die Jahrhundertwende ab, der viereckige Halsausschnitt der Frauenkleider und der sogenannte "Kuhmaulschuh" tauchen in den Petrusreliefs noch nicht auf, sie erscheinen erst nach 1500. Die Übernahme zeitgenössischer Kleidung in religiöse Darstellungen diente vor allem dazu, die heiligen Geschichten intensiv zu vergegenwärtigen, sie in die Erfahrungswelt der Betrachter zu integrieren.

In den Aachener Reliefs treffen zwei unterschiedliche Gestaltungsprinzipien zusammen: Naturalismus verbindet sich mit formelhafter Stilisierung. Diese Mischung ist an verschiedenen Elementen nachvollziehbar: Den genau bezeichneten Details der Kleidung stehen die zum graphischen Muster stilisierten Knitterfaltenpartien gegenüber, die individualisierten Physiognomien verraten ihr typisiertes "Gerüst", dem Versuch, die Gliederung des menschlichen Körpers unter den Gewandstoffen sichtbar werden zu lassen, widersprechen die unorganisch-schematisch geformten Halbakte im linken Seitenfach. Letztere wurden durch spätere Ergänzungen allerdings wieder verunstaltet.

In der Meinung der Kirche besaßen die religiösen Darstellungen fest umrissene Funktionen. Im "Catholicon" des Johannes Balbus, entstanden im 13. Jahrhundert, im 15. Jahrhundert als Standard-Lexikon noch in Gebrauch, steht:

"Wisse, daß es drei Gründe für die Institution von Bildern in den Kirchen gibt. Erstens zur Unterweisung der einfachen Menschen, weil sie durch Bilder belehrt werden, als wären es Bücher. Zweitens, um das Geheimnis der Inkarnation und Beispiele der Heiligen dadurch stärker auf unser Gedächtnis wirken zu lassen, daß wir sie täglich vor Augen haben. Drittens, um Empfindungen der Frömmigkeit hervorzurufen, die durch Gesehenes leichter wach werden, als durch Gehörtes."<sup>12</sup>

Für die Künstler hieß es:

"(...) das Bild solle seine Geschichte für die einfachen Menschen klar erzählen, ins Auge fallend und leicht erinnerbar für die Vergeßlichen, und unter voller Ausschöpfung aller emotionalen Mittel des Sehannes als des mächtigsten wie auch des genauesten der Sinne."<sup>13</sup>

So erfüllen die Darstellungen des Petrusretabels die beiden ersten Anforderungen besonders gut. Ihre Kompositionswiese sammelt die Aufmerksamkeit des Betrachters in der Hauptperson im Zentrum, ihrer Aktion oder ihrem Leiden, ohne durch verwirrende Motive und 'Nebenschauplätze' abzulenken. Das statische Kompositionsschema ist gut ablesbar und einprägsam. (Es unterdrückt jedoch jede dramatische Steigerung, was besonders im "Flug des Zauberers Simon" und der Kreuzigungsszene auffällt.) Einige Szenen wirken wie sorgfältig gestellte "Gruppenaufnahmen", eher repräsentativ als szenisch.

Die emotionale "Ansprache" vollzieht sich ohne besonderen Nachdruck. So ist z. B. die Gestensprache zurückhaltend und gemessen, doch in den meisten Fällen auch für den heutigen Betrachter unmißverständlich. Es handelt sich zumeist um konventionalisierte Gesten, wie den Predigt-, Bet-, Rede- und Hinweisgestus, die bereits in Spätantike und Frühchristentum standardisiert wurden. Nur wenige Gesten lassen verschiedene Interpretationen zu, wie die auf die Brust gedrückte Hand eines Zuschauers der Simon-Magus-Szene, welche Trauer und Bestürzung, aber auch Freude und Erstaunen ausdrücken kann; doch ist das Verhältnis durch den szenischen Kontext – vorausgesetzt, der Betrachter kennt ihn – gesichert.

Die Ansprache des Betrachters wird auf subtile Weise, sozusagen auf Umwegen inszeniert, und zwar über den "chorus effect", wie Ernst H. Gombrich ihn bezeichnet. "Perhaps the most general method in art has been to clarify the meaning of the action by showing the reaction of onlookers."<sup>14</sup>

In unserem Fall vollzieht sich eine "stille" innerbildliche Kommunikation immer da, wo sich die Zeugen des Geschehens vom Zentrum ab- und ihren Nachbarn zuwenden, um im Gespräch ihren Eindruck auszutauschen. Sie begleiten ihren Austausch mit Redegesten oder indem sie dem Zunächststehenden eine Hand auf Schulter oder Arm legen. (Es gibt keine Vermittlerfigur, deren Haltung und Blick den Betrachter direkt anspricht.)

## Allgemeine Merkmale der spätmittelalterlichen Holzskulptur im Niederrheingebiet

Die niederrheinische Holzskulptur im 15. Jahrhundert wurde entscheidend durch die Rezeption altniederländischer Malerei bestimmt. Die enge Verbindung mit den Malern hing häufig mit der Verlagerung von Arbeitsplatz und Aufgabenbereich der Bildhauer zusammen, die in der ersten Jahrhunderthälfte mehr und mehr die Bauhütten verließen und zur selbständigen, städtischen Werkstatt überwechselten. Ihre Hauptaufgabe, die Herstellung beweglicher Kunstwerke zur Ausstattung des Kircheninnern stand im Zusammenhang mit der Arbeit der städtischen Malerwerkstätten, die für Fassung und Vergoldung der Skulpturen sorgten. Häufig waren Bildhauer und Maler auch in derselben Zunft verbunden.<sup>15</sup> Das vermittelnde Medium zwischen den Vor-

bildern der Malerei und den Werken der Schnitzer bildeten die graphischen Blätter. Im Niederrheingebiet wurden die Kupferstiche des Israel von Meckenem, der zeitweilig in Kleve und Wesel nachweisbar ist, besonders häufig genutzt. Er verbreitete auch Formen des oberrheinischen Meisters E.S., da er dessen Stiche vertrieb und kopierte.<sup>16</sup>

Der Übergang von den schönlinigen Gewandformen des "Weichen Stils" zu den gebrochenen Faltenmotiven zeigt sich in der Holzskulptur gegen 1440/1450.

Die Bildschnitzer ließen sich von den Errungenschaften einer verstärkt naturalistischen Naturwiedergabe ebenso anregen wie von den ikonographischen Bildfindungen der Maler. Sie tradierten jedoch bestimmte Formen des "Weichen Stils" noch über Jahrzehnte hinaus; dazu gehört z. B. die S-förmig gebogene Haltung vieler Figuren, ihre betonte Ausrichtung auf die Frontalansicht, wo das Schüsselfaltensystem vor dem Leib noch lange einen Blickfang bietet.

Die Faltenstege nehmen indes nach 1440 den bekannten, vielfach gebrochenen Verlauf, ihre Grate spitzen sich zu. Im Zusammenspiel mit schmal und breit profilierten Röhrenfalten und gezackt verlaufenden Säumen bietet sich das Bild des sogenannten "Knitterfaltenstils".<sup>17</sup> Die kaum mehr ausbuchtenden Umrißlinien der Figuren sind gerade oder abgetreppt.

Der Terminus "Knitterfaltenstil" beschreibt zwar die zeit- und idealtypische "Leitform" und bietet damit einen ersten Ordnungsbegriff an; die sehr unterschiedlichen regionalen Spielarten (insbesondere im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts), die verschiedenen Gruppen- oder Werkstattmodi des Niederrheingebietes sind mit diesem globalem Stilbegriff nicht zu erfassen. Ein Blick auf so unterschiedliche "Charaktere" wie die Hl. Katharina aus Venlo von 1494 (Abb. 5), die Utrechter Madonna um 1470/80 (Abb. 6)<sup>18</sup> und das Diestelhuy-senepitaph der Klever Stiftskirche um 1502 (Abb. 7)<sup>19</sup> beweist es. Die Skala der Leitform "Knitterfaltenstil" reicht vom "metallisch-harten" über einen eher fließenden bis hin zum "barock-bewegten" Gewandmodus.

Zur Kennzeichnung dieser Skulptur zitiert die kunstwissenschaftliche Literatur häufig den Gegensatz und das spannungsvolle Verhältnis zwischen Idealisierung und Stilisierung auf der einen, Naturbeobachtung auf der anderen Seite. Auch diese Skala entfaltet sich in den Regionen und Werkstattkreisen des Niederrheingebietes mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen.

Man kann hier zwei Beispiele einander gegenüberstellen, die jeweils das äußerste Ende dieser Skala demonstrieren: die Heilige Katharina (?) aus Utrecht um 1470 (Abb. 8)<sup>20</sup> und die Figuren der "Fußwaschung" aus der Predella des Kalkarer Passionsaltars um 1490 (Abb. 9). Während die Utrechter Figur eine kulturbildhaft erstarrte Haltung und äußerst stilisierte Gewandformen zeigt, erinnern die Apostel der "Fußwaschung" schon an die Gestalten des Hugo van der Goes.

Die regionalen Stillagen spiegeln Einflüsse der Nachbargebiete. Zum Beispiel machen sich um die Jahrhundertmitte die von Claus Sluters Nachfolgern verbreite-

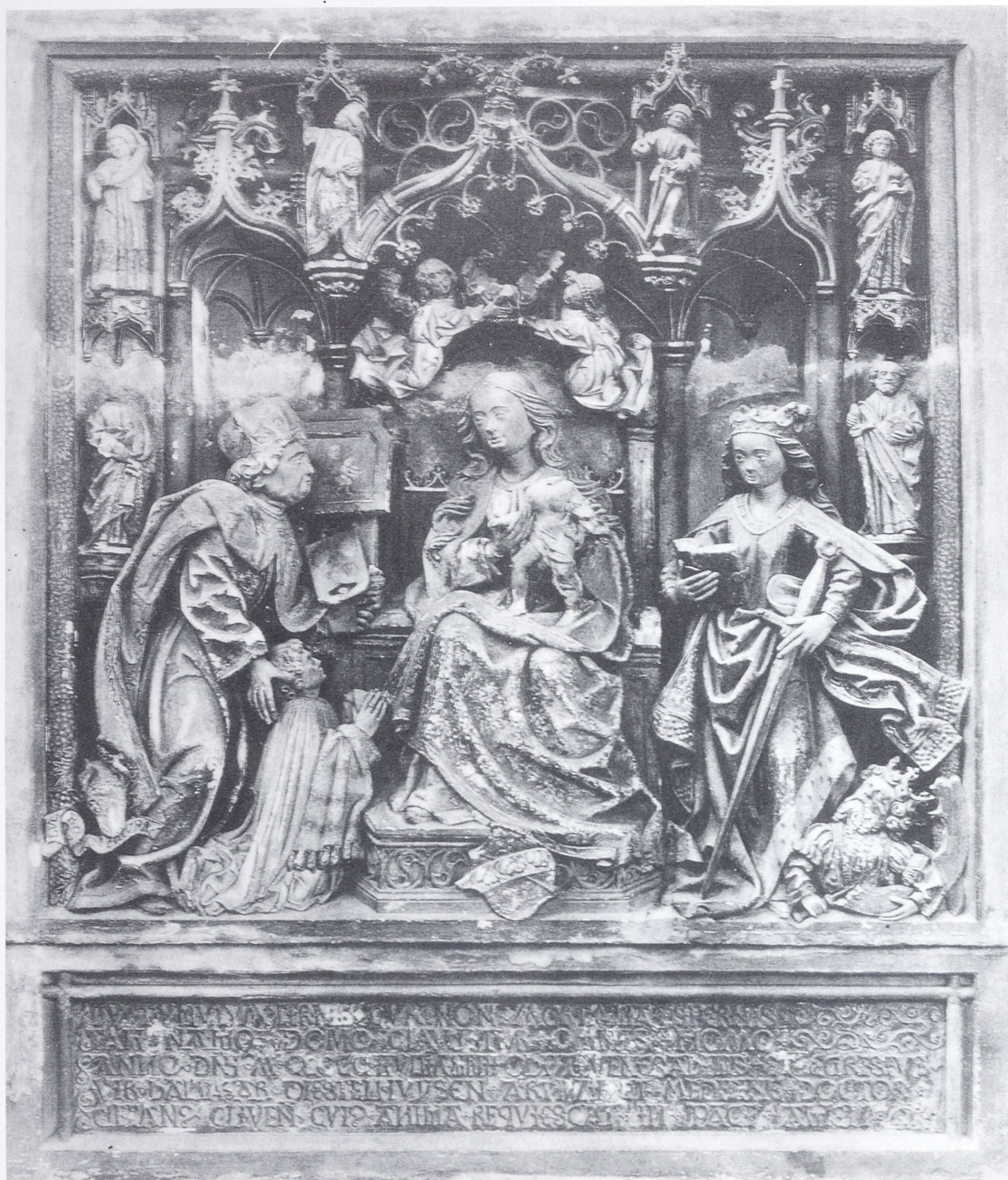


Abb. 7: Diestelhuysepitaph, Klever Stiftskirche, Dries Holthuys zugeschrieben, um 1502

ten Formen in Utrecht und Kalkar noch bemerkbar.<sup>21</sup> Für die Herleitung des Aachener Werkes sind sie nicht relevant. Der Einfluß der Antwerpener Schnitzaltäre, die im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts massenweise ins Niederrheingebiet gelangen, ist dagegen auch in Aachen und einigen später zitierten Vergleichsbeispielen noch spürbar.

Es ist hier nicht möglich, ein auch nur annähernd vollständiges Bild der verschiedenen Richtungen innerhalb der niederrheinischen Holzkulptur zu vermitteln. Auch bietet der derzeitige Forschungsstand keinen hinreichend genauen Überblick, manche Bereiche wurden noch kaum erforscht, andere konnten – mit den Mitteln der Quellenforschung und der Stilanalyse untersucht –



Abb. 8: Weibliche Heilige, (Katharina?), um 1470

inzwischen Konturen gewinnen.<sup>22</sup> Der Werkbestand ist (insbesondere im Gebiet des alten Herzogtums Geldern) durch Reformation, Kriege und Säkularisation dezimiert und verstreut. Die Einordnung der Werke wird zusätzlich dadurch erschwert, daß sie im Allgemeinen weder Werkstattzeichen noch Künstlernamen tragen.

Bei dem Versuch, die Aachener Petrusreliefs im Bereich niederrheinischer Skulptur einzuordnen, wird auf eine Werkstattgruppe verwiesen, die intensiv erforscht ist<sup>23</sup> und deren Merkmale große Übereinstimmungen mit dem Aachener Werk zeigen.

Als Anreger und Ausgangspunkt dieses Werkstattkreises kann Arnt von Zwolle gelten, der zwischen 1474 und 1491 in Zwolle und Kalkar nachweisbar ist.<sup>24</sup>

“Er begründet (...) eine für den Niederrhein neue Richtung und befruchtet hier die gesamte Skulptur bis ins 16. Jahrhundert.”<sup>25</sup>

Die Vorbilder für Arnts Werke weist Heribert Meurer in der Malerei Rogier van der Weydens, in der Geldern-Klevischen Buchmalerei und der Utrechter Skulptur nach. Urkundlich gesicherte Werke des Arnt sind der Kalkarer Grabeschristus und Teile des Kalkarer Passionsaltares. Arnt muß eine große, gut florierende Werkstatt besessen haben.

“Würde man alle Orte, an denen (...) Werke dieses Meisters und seiner Werkstatt sind oder nachweislich gestanden haben, auf einer Karte verzeichnen, so lägen die Punkte (...) in einem Gebiet, das von der Peel bis zur Mündung der geldrischen Issel reicht (...)”<sup>26</sup>

Am Beispiel der sogenannten “Goldenen Madonna” in Kalkar (Abb. 10), die Arnt zugeschrieben wird, läßt sich die breite Wirkung seiner Schöpfungen zeigen, denn dieses Figuren- und Gewandschema wurde überaus häufig wiederholt und nachgeahmt.<sup>27</sup> (Das mag auch damit zusammenhängen, daß die Kalkarer Muttergottes einen der bekanntesten Gnadenbildtypen des “Weichen Stils”, die Form der “Schönen Madonna”, wieder aufnimmt.)

### Arnt von Zwolle und seine Werkstatt

Am Grabeschristus<sup>28</sup> in Kalkar von 1489 (Abb. 11), der “Goldenen Madonna”<sup>29</sup> um 1475/80 und der Statue des Hl. Bonaventura aus Birten<sup>30</sup> (Abb. 12) ist die Meisterschaft des Arnt und seiner engsten Werkstatt zu erkennen. Einige ihrer typischen Formen beeinflussten wohl auch die Aachener Reliefs.

Die Christusfigur vereint stilisierte und naturalistische Formen in ausgewogenem Verhältnis. Die Todesstarre des Körpers wird überzeugend durch den eingesunkenen Leib, die gedehnten Sehnen, den halboffenen Mund und die gebrochenen Augen suggeriert. Der überkommene gotische Christustyp (ovales Gesicht, gescheiteltes halblanges Haar, spitz zulaufender geteilter Kinnbart) ist mit einprägsamen individualistischen Zügen (kolbenförmiger Nase, Ohren mit auffallend langen Ohrläppchen) verbunden.

Haupthaar, Bart und Lententuch sind zum Ornament stilisiert, Leib und Gliedmaßen organisch gebildet und durch sehr feine Modellierung der Adern und Nägel und Gravierung der Augenlider und -falten strukturiert.<sup>31</sup>

Die “Goldene Madonna” und der Hl. Bonaventura zeigen zwei unterschiedliche Schemata der Körperhaltung und Gewandanordnung, die bei Arntschen Figuren immer wieder erscheinen, von seinen Nachfolgern aufgenommen wurden und auch in Aachen noch festzustellen sind.

Die Madonna biegt ihren Leib leicht S-förmig aus, ihr Kopf ist im Gegensinne geneigt. Die vom Halsausschnitt und den Brüsten fast senkrecht hinunterlaufenden Röhrenfalten münden in das knitterige Schüsselfaltenmuster vor dem Leib. Die Gelenkstelle wird von dem quergelagerten Kind verdeckt. Die Stege der Schüsselfalten "zeichnen" ein Muster aus ineinandergesteckten Dreiecken, in der Mitte blähen sie sich zu scharf umrissenen, unregelmäßig dreieckigen "Stoffkissen" auf. Solche 'Kissen', zuweilen mit abknickenden Trichterfalten verbunden, findet man auch an den Gewandsäumen Arntscher Figuren.

Die Statue des Heiligen Bonaventura nimmt nicht gebogene, sondern ehe eine geknickte Haltung ein. Der Leib wird nicht vorgeschoben, sondern eingezogen. Die Achsen von Kopf, Rumpf, Ober- und Unterschenkel sind gegeneinander versetzt. Das Gewand, das nur wenige Knitterungen aufweist, betont durch die parallel geführten Röhrenfalten mit dem lang herabfallenden Gürtel in der Mitte die vertikale Gliederung. Das Gesicht ist, wie auch beim Grabeschristus zu bemerken, stark plastisch mit kräftigen Wangenmuskeln, Nasolabialfalten und Augenbrauenwülsten, zugleich mit linearen Mitteln (Gravuren) durchgearbeitet.

Beide Figuren besitzen eine tiefe Aushöhlung unter ihrem rechten Arm, welche die plastische Rundung ihrer Körper betont.

Die eigenhändigen Werke Arnts und die seines engsten Werkstattkreises<sup>32</sup> sind keinesfalls direkt mit den Aachener Reliefs zu vergleichen. Ihr formaler und technischer<sup>33</sup> Rang liegt höher. An den Aachener Figuren findet man weder diese kräftigen, zum Teil freiplastisch abgehobenen Hände, noch solch differenzierte Oberflächenbehandlung an Gesichtern und Gliedmaßen oder eine ähnlich gelungene Aktfigur. Auch die Plastizität der Gewandmassen mit tiefen Unterschneidungen zwischen Mänteln und Kleidern fehlt hier.

Gewisse Einzelheiten des Arntschen Formenrepertoires klingen wohl noch in Aachen an, beispielsweise die vorhin genannten typischen "Formeln" für Körperhaltung und Gewandanordnung, die Dreiecksfaltenmuster, das Faltenkissen mit der Trichterfalte am Saum und die plastische Ausformung der Gesichtsmuskulatur mit betonter Falte zwischen Nasenflügeln und Wangen. Diese Einzelheiten betreffen vor allem Teile der Gruppe "A" in Aachen, insbesondere die vordersten Figuren der Cathedra-Szene. Im Ganzen aber weisen die Aachener Figuren eher auf die Nachfolge der Arnt-Werkstatt hin, die seine Formen noch bis über die Jahrhundertwende hinaus wiederholte, sie gleichzeitig reduzierte und schematisierte. Einige Meister der Nachfolge, wie Dries Holthuys, Kerstken Woyers oder Heinrich Bernts<sup>34</sup> konnten identifiziert werden, andere Werkstätten blieben bisher anonym.

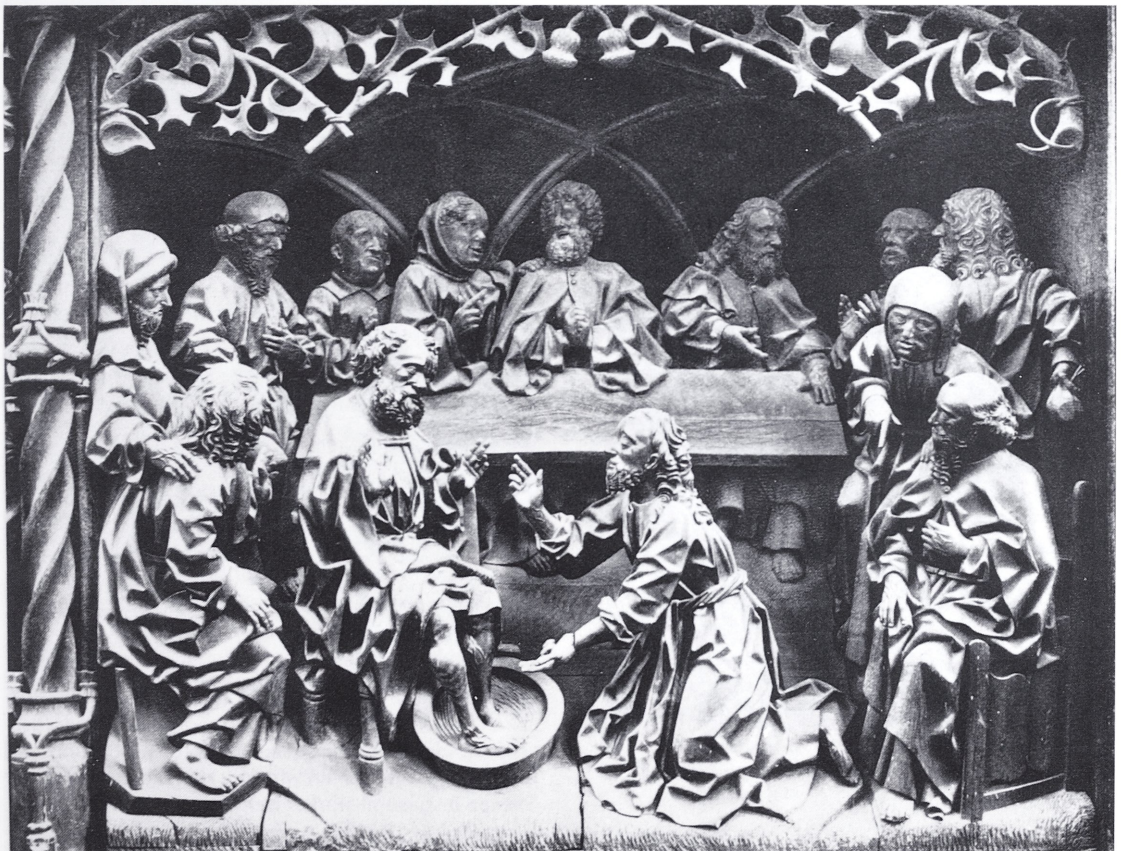


Abb. 9: Fußwaschung, Predella des Kalkarer Hochaltars, Arnt von Zwolle, um 1490



Abb. 10: Madonna mit Kind, Arnt von Zwolle, um 1475/80

“Wegen der vielfachen Wiederholungen dieser Erfindungen Arnts ist es wahrscheinlich, daß Figurenrisse oder Bildhauermodelle bestanden (...). Durch stetes Festhalten an diesen erschlafft die Qualität der Werke; die (...) Schöpfungen Arnts erstarren zu Formeln – handwerklich einwandfrei, oft virtuos geschnitzt (...)“<sup>35</sup>

Als Exempel kann die Katharina<sup>36</sup> des Kersten Woyers von 1494 (Abb. 5)<sup>37</sup> stehen, deren Schnitztechnik zwar beachtlich ist (die Mantelschließen sind fein ornamentiert, die linke Hand hebt sich freiplastisch vom Buch ab), deren Beweglichkeit und Plastizität jedoch reduziert ist. Unter den Nachfolgern Meister Arnts muß hier zunächst Jan van Haldern interessieren, der einzige in den Urkunden namentlich genannte Schüler und Gehilfe, dem Hermann Schweitzer die Aachener Reliefs zuschrieb.

### Die Predellenreliefs des Jan van Haldern

Jan wird zwischen 1452 und 1511 mehrfach in Kalkar erwähnt.<sup>38</sup> Die Kalkarer Liebfrauenbruderschaft beauftragt ihn sieben Jahre nach Arnts Tod, 1498, zwei Reliefs für die Predella des von Arnt unvollendet hinterlassenen Passionsaltars zu schnitzen. Schweitzer nahm an, daß Jan für die “Fußwaschung” und das “Abendmahl” verpflichtet wurde; inzwischen ist aber bewiesen, daß die “Fußwaschung” von Arnt noch vollendet werden konnte, Jan also nur für “Abendmahl” und “Einzug in Jerusalem” in Frage kommt.<sup>39</sup>

Eine Gegenüberstellung der Aachener Szenen mit diesen Predellaszenen des Jan van Haldern (Abb. 13 u. 14),<sup>40</sup> läßt m. E. keine Zuschreibung an diesen Meister zu; denn – abgesehen von zeittypischen, allgemeinen Ähnlichkeiten in den unruhig geknitterten Gewändern beispielsweise – sind entscheidende Unterschiede festzuhalten.

Jan van Haldern schnitzte tiefer gekerbte, symmetrisch geordnete Haarwellen mit Spirallocken, die in Aachen nicht vorkommen.

Die Köpfe, Hände und Füße seiner Figuren sind differenzierter – z. B. mit gravierten Faltenrillen und gut markierten Nägeln – ausgestattet.

Die Gewandstoffe unterscheiden sich wie schweres, groß geknittertes Wolltuch (Kalkar) und feiner geknittertes Leinentuch (Aachen). Die Faltenstege sind in Kalkar auffallend breit, in Aachen spitzer. Die Bodenstrukturen und Bäume sind sehr verschieden gestaltet: In Kalkar findet man übereinandergetürmte Erdschollen und Bäumchen mit fein verästeltem Stamm und pilzartiger Blätterkrone, in Aachen ist der “striglierte” Boden nur leicht gewellt, die Bäume sind summarischer geformt.

Jan van Halderns Figuren sind bewegter und erzeugen durch ihre Drehung und Wendung einen rundplastischeren Eindruck. Durch ihre lockere Anordnung und einige Rückenansichten wird die räumliche Illusion der Szenen insgesamt stärker betont.

Einen Ansatz zu kleinen Genreszenen, wie ihn Jan van Haldern in dem Wein eingießenden Apostel im “Abendmahl” bietet, gibt es in Aachen nicht.

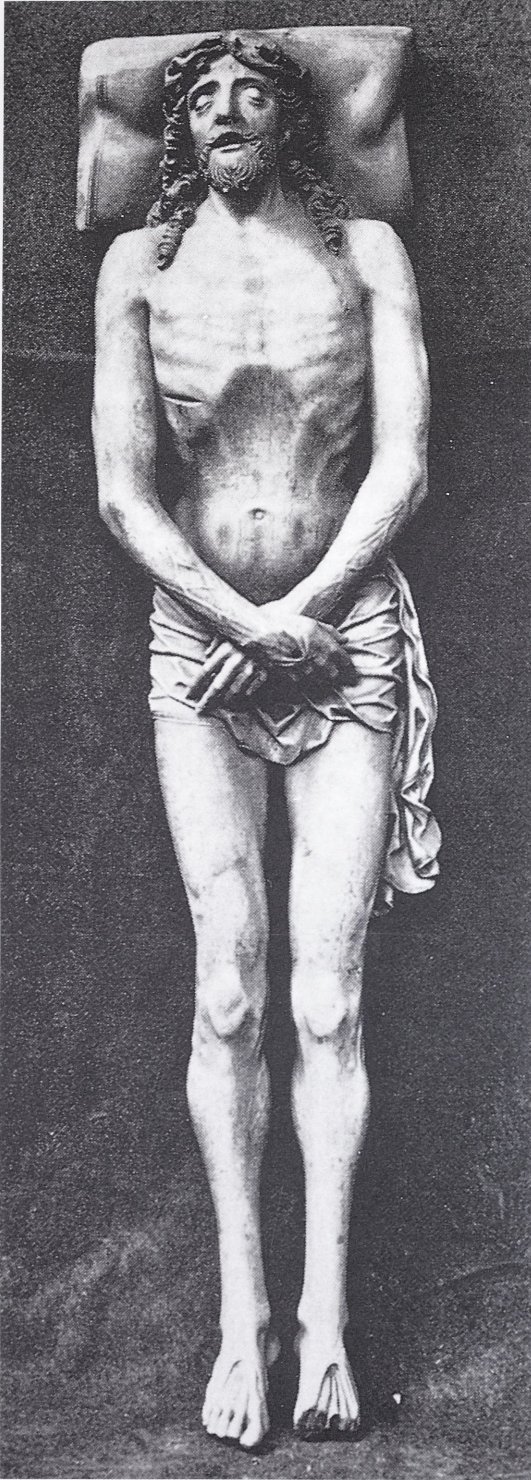


Abb. 11: Grabeschristus, Arnt von Zwolle, 1489



Abb. 12: Hl. Bonaventura, Arnt von Zwolle, um 1475/80

Jan van Halderns Figuren sind wohl teilweise plump proportioniert, doch übernahm er mehr Feinheiten von seinem Meister, als in Aachen zu finden sind.

Bei einem anderen Nachfolger des Arnt, der die vorangegangenen Werke dieses Meisters gut gekannt haben muß, lassen sich zahlreiche Formen finden, die mit denen der Aachener Relieffiguren verwandt sind.

### Henrik Bernts' Kalkarer Gestühlsfiguren

Henrik Bernts der Jüngere ist zwischen 1480 und 1511 in Wesel nachzuweisen.<sup>41</sup> 1505 übertrug die Kalkarer Liebfrauenbruderschaft ihm die Arbeiten für das Chorgestühl der Nicolaikirche, 1508 war es vollendet. Vor Beginn der Arbeiten reisten die Auftraggeber mit ihm nach Kleve, um das Chorgestühl der Minoritenkirche zu besichtigen. Das Klever Gestühl wird inzwischen dem Werk des Arnt von Zwolle zugeordnet.<sup>42</sup>

Henrik Bernts' Kalkarer Gestühl<sup>43</sup> lehnt sich denn auch eng an das Klever Vorbild an. Seine Madonna (Abb. 15) gibt sich als Nachahmung der "Goldenen Madonna" zu erkennen, demonstriert aber gleichzeitig die Schwächen im Werk von Henrik Bernts.

Der verdrehte Unterkörper des Jesusknaben stellt eine anatomische Unmöglichkeit dar, die Gesichter der Figuren sind flach und grob angelegt. Diese müssen beim Vergleich mit den Aachener Figuren ausgeklammert bleiben. Die meisten Kalkarer Gestühlsfiguren stehen steif und gerade aufgerichtet, hier haben die Aachener Figuren ihnen die etwas größere Bewegtheit voraus. Die Gewandschemata sind dagegen sehr ähnlich.

Das Ornat des Kalkarer Hieronymus (Abb. 16) ist nach dem gleichen System geordnet, wie das des Kardinals im Aachener Mittelfach, der vorne links steht. Der geraffte Chormantel – die Kalkarer Figur klemmt ihn nur unter dem linken Arm ein, die Aachener faßt ihn zusätzlich mit der rechten Hand – wird in schräger Linie vom rechten Fuß zur linken Armbeuge hochgezogen und fällt von dort in geraden Röhrenfalten herab. Zwischen diesen senkrechten Bahnen und dem leicht vorgestellten Spielbein schieben sich die Schüsselfalten zu langgezogenen spitzwinkligen Dreiecksformen zusammen. Ihre Stege verbreitern sich an vier bis fünf Stellen zu dreieckigen "Kissen". Beide Figuren pressen das geschlossene Buch eng an den Körper, ihre Handhaltung ist hier etwas verschieden,<sup>44</sup> beide spreizen



Abb. 13: Abendmahl, Predella des Kalkarer Hochaltars, Jan van Haldern, um 1498



aber den Daumen rechtwinklig ab. Die Hand des Hieronymus wird völlig gleichartig bei dem etwas erhöht stehenden Bischof rechts vom Thron wiederholt; vier Finger liegen eng nebeneinander und ganz platt auf dem Buch, der Daumen ist steif abgespreizt. Die hin- und herzuckenden Falten auf dem rechten Ärmel des Hieronymus bieten wiederum das gleiche Bild wie die Ärmelknitterungen des vornehm gekleideten Mannes links neben dem Kreuz in Aachen.

Im Gewand des Kalkarer Gregorius (Abb. 17) werden die gleichen Formeln verwendet wie beim Bischof vorne rechts am Petrusthron. Unter den geraden, rund profilierten Röhrenfalten der Dalmatica (die in Aachen der leichten S-Kurve des Körpers folgen) staut sich das kleinteilig geknitterte Untergewand mit umknickenden Trichterfalten am Saum. Die Chormantelschließe ist in Kalkar aufwendiger gearbeitet, der Saumverlauf des Mantels am Oberkörper und auf der Spielbeinseite ist wieder sehr ähnlich.

Die Hl. Agnes (Abb. 18) und die Gruppe zweier Bischöfe (Abb. 19, obere Gruppe) in Kalkar lassen weitere sehr verwandte Details erkennen. Die Faltenführung am Oberkörper der Agnes begegnet auch in den Frauen-

gewändern in Aachen;<sup>45</sup> bei den Frauen links am Predigtstuhl ist die Anzahl der schmalen Röhrenfalten verringert.<sup>46</sup> Die Ärmelöffnungen der Agnesfigur, die sich wie eine weiche, nach oben verbreiterte Schlaufe um das Handgelenk legen, kehrt bei vielen Aachener Figuren wieder. Das obere Gewandteil und die Faltenpartie zwischen den Knien des linken sitzenden Bischofs in Kalkar wiederholen sich mit kleinen Abweichungen beim thronenden Petrus in Aachen. Zwischen den gekurvten Säumen des Mantels am Oberkörper liegen zwei scharfe, nach unten hin aufspringende Röhrenfalten. Der Faltenwurf zwischen den Knien zeigt die kleine Dreiecksform.

Gemeinsam ist den Kalkarer und Aachener Figuren, daß sie einen eher flächigen als rundplastischen Eindruck erwecken. In beiden Gruppen fehlen tiefe Aushöhungen an Ärmeln oder zwischen Mänteln und Körpern. Die Gewänder liegen flach und zum Teil eng um den Körper gewickelt.

Möglicherweise lagen der Bernts-Werkstatt und den Schnitzern der Petruszene die gleichen Vorlagen oder Bildhauermodelle vor. Angesichts der auffallenden Qualitätsunterschiede in den Physiognomien aber kann

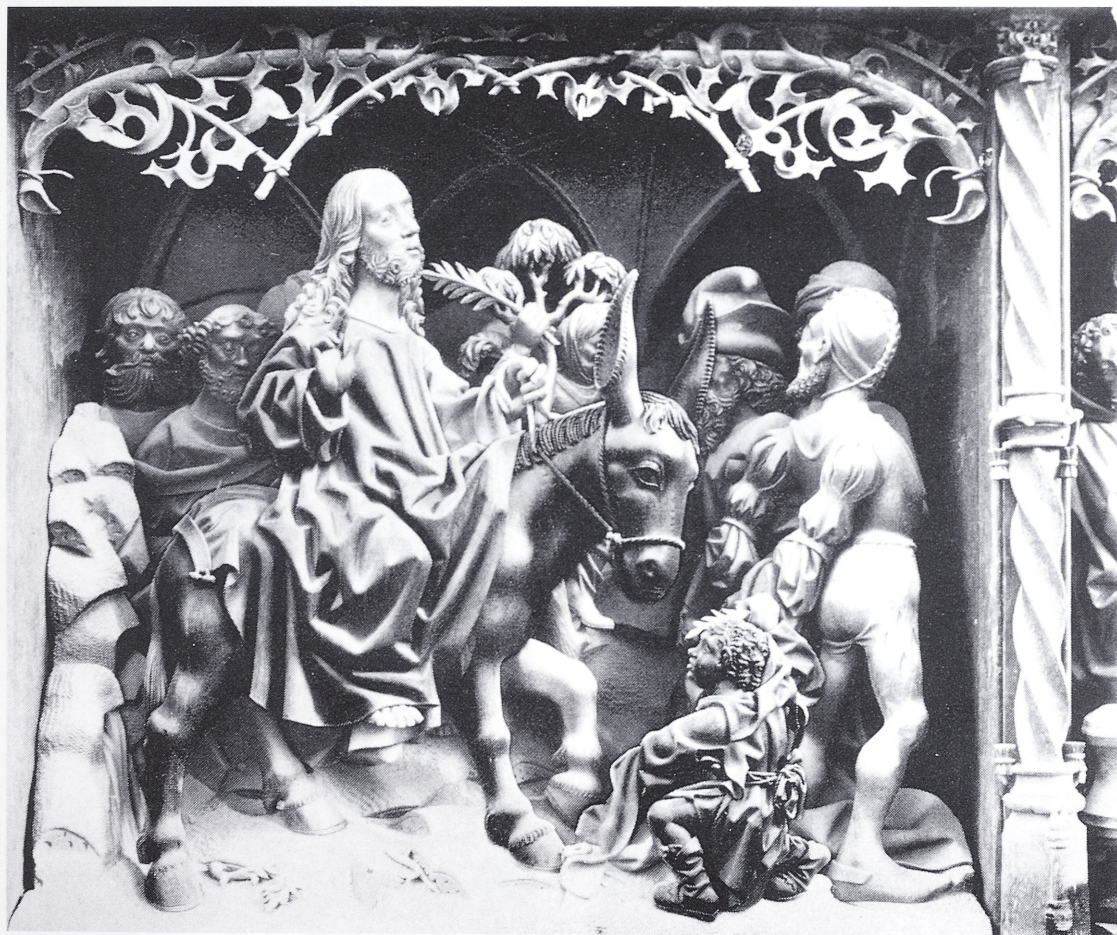


Abb. 14: Einzug in Jerusalem, Predella des Kalkarer Hochaltars, Jan van Haldern, um 1498



Abb. 15: Madonna mit Kind, Kalkarer Chorgestühl, Henrik Bernts, 1508

Abb. 16: Hl. Hieronymus, Kalkarer Chorgestühl, Henrik Bernts, 1508



man die Weseler Werkstatt kaum für das Aachener Werk in Anspruch nehmen.

Für weitere Vergleiche der Aachener Figuren mit Werken der Arnt-Nachfolge muß ich mich auf einige Beispiele beschränken:<sup>47</sup>

Haar- und Barttracht des Kaisers Maxentius zu Füßen der Hl. Katharina von Kerstken Woyers (Abb. 9) kehren bei Kaiser Nero in den Petruszenen wieder. (Die Augenpartie des Maxentius mit der scharfen Querfalte unter der Stirnwulst ist in Aachen auch bei anderen Männerköpfen anzutreffen.) Der Gesichtstypus der Katharina ist mit dem der Frau mit der Spitzhaube verwandt; in dem langgezogenen Gesichtsoval sitzen eng zusammenstehende Augen, ein dünner langer Nasenrücken mit "gespitztem" winzigen Mund darunter. Der gleiche Typus wiederholt sich bei der Madonna des Museums für Angewandte Kunst in Köln (Abb. 20), die gleichfalls Woyers zugeschrieben wird.<sup>48</sup> Der Mantelsaum dieser Figur ist so drapiert wie beim Aachener Kardinal vorne ganz rechts: von einem dreieckigen Faltenkissen biegt links eine größere, rechts eine schmalere Trichterfalte ab.



Abb. 17: Hl. Gregorius, Kalkarer Chorgestühl, Henrik Bernts, 1508



Abb. 18: Hl. Agnes, Kalkarer Chorgestühl,  
Henrik Bernts, 1508

Abb. 19: Gruppe zweier Bischöfe (oben),  
Kalkarer Chorgestühl, Henrik Bernts, 1508

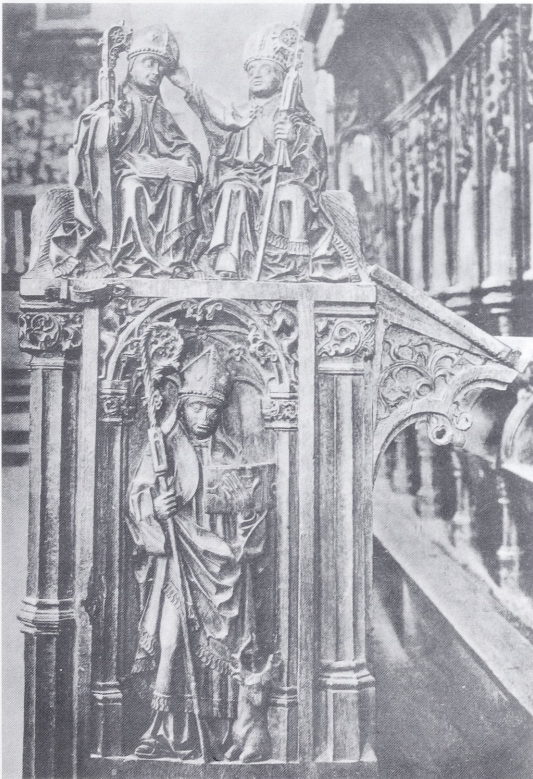


Abb. 20: Madonna mit Kind, Kersten Woyers zugeschrieben,  
um 1490

Ein wichtiges Indiz für die Herkunft des Petrusreliefs aus dem genannten Werkstattumkreis ist die Augenform seiner Figuren. Der runde, hervorstehende Augapfel ist meist zur Hälfte von dem dünnen Oberlid bedeckt und wird von sichelförmigem Unterlidrand begrenzt. Dieses Augenform trifft man immer wieder bei Gestalten der Arnt-Nachfolge an.<sup>49</sup> Bei weiblichen Figuren liegt das Auge in einer weich eingedrückten Mulde, bei männlichen tief unter vorspringendem Orbitalrand. Auch dieser Augentyp läßt sich auf Arnt zurückführen. Nur ist seine Darstellung wieder wesentlich differenzierter. In der Kalkarer "Fußwaschung" sind die Pupillen markiert, die Augenwinkel und Tränensäcke mit dünnen Falten versehen.<sup>50</sup>

Eine für Arnt und die Nachfolge typische Lösung bildet die kleine verzweigte Falte am Spielbein, die der Kurve des Beinansatzes folgt und von einer senkrecht von oben kommenden Falte geschnitten wird.<sup>51</sup> Sie kehrt bei den Kardinälen der ersten Reihe in der Kathedraszene und beim gekreuzigten Petrus wieder.

Das in spitzen, zackigen Falten über die Taille fallende Gewandoberteil des gemarterten Petrus ist eine schematische Abwandlung dieser Partie, die man an einigen Engeltuniken aus dem engsten Wirkungskreis des Arnt beobachten kann.<sup>52</sup>

Zu den karikierten Zügen der Aachener Figuren schreibt E. G. Grimme:

"Es mag dies ein Wesenszug sein, der durch die Nähe der großen, richtungsweisenden flandrischen Werkstätten zu erklären ist."<sup>53</sup>

Hier könnte man zudem die karikierten Typen in den Drollerien des Klever Chorgestühls heranziehen, in denen sich die verkehrte Welt der Narren und Lasterhaften tummelt. Der Mann mit der Weinkanne (Abb. 21) könnte Vorbild für gleich mehrere Köpfe im rechten Seitenfach des Aachener Retabels gewesen sein, er hat die gleiche mehrfach gefaltete Mund- und Kinnpartie mit dicken Muskelringen. Der Kahlkopf (Abb. 22, linke Figur) von einer anderen Klever Gestühlswange ist eine Vorwegnahme des "Steinschleuderers" und des Heners links am Kreuz in Aachen.



Abb. 21: Drollerie, Klever Chorgestühl, Arnt von Zwolle/Werkstatt, vor 1490



Abb. 22: Drollerie, Klever Chorgestühl, Arnt von Zwolle/Werkstatt, vor 1490

## Zwei anonyme Reliefs des Geldern-Klevischen Gebietes

Jaap Leeuwenberg bringt die Aachener Szenen in engen Zusammenhang mit zwei Altarfragmenten (Anfang 16. Jahrhundert), die der Autor einer anonymen Werkstatt im Geldern-Klevischen Gebiet zuordnet.<sup>54</sup>

Die von Leeuwenberg zitierten Beispiele eignen sich nicht allein für Detailvergleiche, sondern bieten darüber hinaus Vergleichsmöglichkeiten in Bezug auf die kompositorische und räumliche Anlage.

Beide Altarfragmente schildern Szenen des Neuen Testaments; dem Relief "Judas vor den Hohepriestern" (Abb. 23)<sup>55</sup> liegt der Text bei Matth. 26, 14-16 und Lukas



Abb. 23: Judas vor den Hohepriestern, anonyme Werkstatt, Anf. 16. Jh.

22, 3-6 zugrunde, das Relief "Johannes der Täufer im Disput mit den Schriftgelehrten" (Abb. 24)<sup>56</sup> illustriert den Bericht bei Matth. 3, 7-12.

Komposition und Raumauffassung dieser Reliefs folgen den gleichen Prinzipien, die bereits für die Petrusreliefs festgestellt wurden. Sie besitzen einen zentral angeordneten Mittelpunkt (der hier aber aus jeweils drei Hauptpersonen gebildet wird), die fast symmetrische Verteilung der anderen Figuren zu den Seiten des "Kernpunktes", ihre gedrängte Staffelung und die Bildung von unaufdringlichen "Nebenzentren", in denen der gesprächsweise Austausch über das Geschehen stattfindet. (Dies ist besonders gut bei der Arnheimer Johannesgruppe zu beobachten.)

Alle dramatischen oder nur lebhaften Gesten und Bewegungen sind vermieden, wie in Aachen herrscht die gemessen-ruhige, bisweilen gekünstelt wirkende Gestik.

Beim Vergleich der Einzelformen zeigt sich zunächst der Nachdruck, der auf modische, abwechslungsreich geformte Kostüme und Kopfbedeckungen gelegt ist, deren Zierrate erhaben herausgeschnitzt sind. Überall stößt man auf die mageren, etwas unbeholfen wirkenden Hände und Beine und auf überraschende Ähnlichkeiten in den Physiognomien, die, insbesondere im Johannes-Relief, zur karikierenden Überspitzung des schwammig-dicken Typus führen. Der verbissen dreinschauende Zuschauer in der Aachener Martyriumsszene (zweite Reihe rechts) mit dem vorgeschobenen Kinn hat einen "Zwillingsbruder" im Arnheimer Relief, dem Pharisäer in der Mitte der Disputgruppe rechts. Das Profil des Judas und das des links an die Kathedra herantretenden Mannes in Aachen sind fast identisch. Zwei Pharisäer rechts über Judas zeigen die bereits erwähnte Mundpartie, die in Aachen so häufig vorkommt; die vortretenden Muskeln liegen ringartig um Mund und Kinn.



Abb. 24:  
Johannes der  
Täufer im Disput  
mit den Schrift-  
gelehrten,  
anonyme Werk-  
statt, Anf. 16. Jh.

In allen drei Beispielen kehrt eine Profilfigur wieder, die ihren um den Unterkörper gerafften Mantel mit dem linken bzw. rechten Arm hochzieht und einklemmt. In Aachen erkennt man es beim rechten ins Bild tretenden Zuschauer der Martyrerszene, in Rotterdam bei Judas und in Arnheim bei dem Mann links von Johannes.

“We vragen ons af of niet een zelfde meester de drie beeldhouwwerken kan hebben verwaardigd daar zij (...) ook een zelfde sfeer schijnen te ademen.”<sup>57</sup>

Durchaus vorstellbar erscheint, daß die Arbeiten aus Rotterdam, Arnheim und Aachen aus einer Werkstatt kommen; einige Unterschiede müssen allerdings gesehen werden. Sie können z. B. mit unterschiedlicher Beset-

zung der Werkstatt durch verschiedene Gesellen zusammenhängen. Die Rotterdamer Szene steht den Petrusreliefs im Hinblick auf Köpfe und Hände besonders nahe, auch die locker gewellten, nicht sonderlich tief eingekerbten Haare sind gleich. In den Rotterdamer Gewändern herrschen aber gerade, runde Röhrenfalten vor, die wenigen Knitterpartien verlaufen weicher.

Die Arnheimer Gewänder sind denen in Aachen (Gruppe “A”) zum Verwechseln ähnlich, hier tauchen die eng um den Körper gezogenen und zu Dreiecksmustern gerafften Mäntel und die harten, gegabelten Stauffalten an den Ärmeln auf.<sup>58</sup> Haare und Schmuckpartien der Gewänder, (Spirallocken und freihängende



Abb. 25: Beweinung Christi, anonyme Werkstatt, um 1490–1500

Gewandtrödeln) sind in Arnheim etwas aufwendiger gearbeitet.

Die allen drei Beispielen "gemeinsame Sphäre" läßt sich vielleicht so umschreiben: Diese Reliefs besitzen einen statuarischen, klar geordneten Aufbau, der die Aufmerksamkeit gezielt ins Zentrum rückt. Sie verzichten auf lebhafteste Gesten und "Nebenschauplätze" und auf die landschaftliche Szenerie, die höchstens als Andeutung im Hintergrund erscheint.

In ihrer raumlosen, flächenbezogenen Anordnung mit eng gereihten Figuren, der einfachen zentralisierenden Kompositionsweise, stehen diese Reliefs nicht allein. Bereits Bouvy hat auf diese Eigenschaften bei Szenenreliefs aus dem Geldern-Klevischen Gebiet gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufmerksam gemacht.<sup>59</sup> Man kann diese gedrängte Komposition z. B. in einer Kreuztragungsszene aus der Kirche von Twisteden (Kreis Geldern)<sup>60</sup> und in einer "Anbetung der Könige" im Bischöflichen Museum von Haarlem<sup>61</sup> finden. In der "Beweinung Christi", einer niederrheinischen Schnitzgruppe (um 1490-1500) wird der statuarische Eindruck noch dadurch verstärkt, daß die hintereinander gestaffelten Figuren alle frontal zum Betrachter hin angeordnet sind (Abb. 25).<sup>62</sup>

Diese Beispiele folgen einer Tradition, die in vielen Antwerpener Altarszenen anzutreffen ist. "In Antwerpener Altären wird der seitliche Zusammenhang der Einzelgestalten in der Fläche mit allen Mitteln aufrecht erhalten. In Gruppendarstellungen von besonderem Umfang erscheinen die Gestalten wie in Einzelreihen übereinandergeschichtet (...). Die Stilformen des Flachbildes sind klar erkannt. Die Bewegungen der Glieder, wenn irgend möglich in eine Ebene gebracht."<sup>63</sup>

Diese Beschreibung trifft in vielen, jedoch nicht allen Fällen zu. Manchmal stehen in ein- und demselben Retabel auch solche Reliefgruppen, die eine starke tiefenraumbetonende Komposition besitzen.<sup>64</sup> Ob es hier vor allem um künstlerische Überlegungen ging, wie Lüthgen andeutet, mag dahingestellt sein. Man sollte aber nicht vergessen, daß der materiale, technische und damit finanzielle Gesichtspunkt auch eine Rolle

gespielt haben könnte. Die sehr reliefgebundenen Szenen konnten aus dünneren Blöcken bzw. ohne einzeln geschnitzte und nachträglich verdübelte Figuren bzw. Figurenteile gearbeitet werden.

Antwerpener Gruppen werden an den Seiten meist durch die typische "Eckfigur" abgeschlossen, die, ins Profil gewendet, in die Szene hineinschreitet. Sie kehrt sowohl in Aachen (rechtes Seitenfach), wie in der Arnheimer Johannesgruppe wieder.

## Zusammenfassung

Die vorangegangenen Vergleiche bestätigen zunächst die frühere Einordnung der Aachener Reliefs nach Gebiet<sup>65</sup> und Zeitstellung. Sie zeigen außerdem, daß die Bestimmung "Niederrhein" sich eingegrenzen läßt. Formen, die von der Arnt-Werkstatt ausgegangen und von seiner Nachfolge aufgenommen wurden, waren den Schnitzern der Petrusreliefs offenbar bekannt. Die gesicherten Daten der namentlich erfaßten Arnt-Nachfolger bewegen sich etwa zwischen 1492 und 1508; das Arbeitsgebiet ihrer Werkstätten lag zwischen Maas und Rhein und im damals Geldern-Klevischen Territorium. Sie arbeiteten in einem Formenkanon, der gut zwanzig Jahre früher bereits ausgeprägt war, ohne allerdings die Spitzenleistungen der Arnt-Werkstatt, zu deren Errungenschaft beispielsweise plastische Gewänder, beweglichere Körper und deren virtuose Oberflächenbearbeitung gehören, weiterzutreiben. Die Werkstatt, aus der die Aachener Reliefs stammen, bietet ebenfalls Arntsche Formen "aus zweiter Hand". In den Details taucht viel Verwandtes auf, aber die Gewänder 'kleben' am Körper, ihre Grate sind kleinteiliger und oft unangenehm hart und schematisch gebrochen. (Vgl. z. B. die Ärmel des gekreuzigten Petrus.) Hände, Füße und Ohren sind – abgesehen von den Qualitätsunterschieden innerhalb der sechs Reliefs – mit den Exemplaren des engeren Werkstattkreises von Arnt nicht zu vergleichen. Die Stärke liegt dagegen in der variationsreichen Gestaltung der Köpfe, in denen sich an einigen wenigen Stellen, z. B. in der Gesprächsszene oben rechts im rechten Seitenfach oder in den verzogenen Grimassen der Schergen, verstärkter Ausdruck zeigt.



## Literaturauswahl

- M. Baxandall  
Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, München 1984
- M. Baxandall  
Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1977
- D. P. R. A. Bouvy  
Middeleeuwse Beeldhouwkunst der noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1947
- M. Geisberg  
Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E.S., in: Meister der Graphik, Bd. 2, Leipzig o. J.
- E. H. Gombrich  
Action and Expression in Western Art, in: Nonverbal communication, hrsg. von R. A. Hinde, Cambridge 1972
- F. Gorissen  
Das Werk des Ludwig Juppe von Marburg in Kalkar, in: Rheinische Heimatpflege, N.F., Jg. 1, Düsseldorf 1964
- E. G. Grimme  
Das Suermondt-Museum. Eine Auswahl (= Aachener Kunstblätter des Museumsvereins, Heft 28, Aachen 1963)
- E. G. Grimme  
Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock (= Aachener Kunstblätter des Museumsvereins, Köln 1977)
- Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700 Vol. XXIV, Israel van Meckenem, Plates, 1986
- H. Huth  
Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 3. Aufl., Darmstadt 1977
- Katalog: F. Gorissen  
Der Meister von Varsseveld - Kerstken Woyers gen. van Ringenberg. Zwei niederrheinische Beeldensnider, Ausstellung Grubbenvorst-Nimwegen, 1965
- Katalog:  
Nederrijnse Kunst der late Middeleeuwen, Ausstellung, Arnheim 1952/53
- J. Leeuwenberg, F. Gorissen  
De Meester van het St. Joris-altaar te Kalkar, in: Oud-Holland, 58, 1958
- L. Leeuwenberg  
Beschouwingen naar aanleiding van enige beeldhouwwerken in het Museum Boymans en de Herzameling Van Beuningen, in: Bulletin Museum Boymans, 6, 1955
- M. Lehrs  
Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Bd. 2, 7, 9, Wien 1904-34, Reprint 1969
- E. Lüthgen  
Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 200, Straßburg 1917)
- H. Meurer  
Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider (= Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970)
- W. Paatz  
Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jg. 1967, 1, Heidelberg 1967
- H. Schweitzer  
Die neuerworbenen Altäre im Städtischen Suermondtmuseum, in: Aachener Künstlerblätter, Heft IV-VI, Aachen 1911
- H. Schweitzer  
Die Skulpturen Sammlung im Städtischen Suermondt-Museum zu Aachen, Bd. 1, Aachen 1910
- F. Witte  
Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Bd. 1, 4, 5, Berlin 1932

## Anmerkungen

- 1 Zur Vorgeschichte des Altares und zum ehemaligen Standort der Reliefs vgl. B. Bremm, Der Petrusaltar im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum. Aspekte zur Vorgeschichte, Herkunft und Ikonographie eines spätmittelalterlichen Schnitzretabels. Examensarbeit an der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen, 1988, maschinenschrift.
- 2 Höhe des Retabels (inkl. Auszug): 234 cm, Breite: 253 cm, Tiefe: 37 cm
- 3 Vgl. Stadtarchiv Aachen, OB Reg., 7/11, XV, Bl. 135
- 4 Vgl. den Bericht für das Verwaltungsjahr 1908 des Städtischen Suermondtmuseums, Stadtarchiv Aachen, OB Reg., 7/11, XVI, Bl. 9
- 5 Vgl. die Literaturlauswahl
- 6 Zur Ikonographie der Petruszenen vgl. B. Bremm, wie Anm. 1
- 7 Die Holzoberflächen, bedeckt mit einer Mischung von Ölfirniss und Wachs, wirken unregelmäßig checkig. Spuren von alter Grundierung oder Fassung sind nicht nachzuweisen
- 8 Die recht ausdruckslosen Frauenköpfe erinnern an das Ideal der Mechelner Typen mit eiförmigem Umriß, rund gewölbter Stirn, weich eingedrückten Augenhöhlen und winzigen Mündern
- 9 Die schematische Behandlung gerade der schwierigen Augenpartie trifft man häufig an, nur wenigen Schnitzern des Niederreingebietes gelang eine ausdrucksvollere und eigenwilligere Formung. (Eine der wenigen Ausnahmen ist Adriaen van Wesel, der um 1460 in Utrecht arbeitete)
- 10 Vgl. M. Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, München 1984, S. 201 f
- 11 Vgl. auch M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1977, S. 41 ff
- 12 Zit. nach M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1977, S. 55
- 13 Ebd., S. 56
- 14 E. H. Gombrich, Action and Expression in Western Art, in: Nonverbal communication, hrsg. von R. A. Hinde, Cambridge 1972, S. 382
- 15 Vgl. H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 2. Aufl., Darmstadt 1967, S. 8
- 16 Vgl. F. Witte, Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein, Bd. 1, Berlin 1932, S. 143.  
Vgl. auch M. Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S., in: Meister der Graphik, Bd. 2, Leipzig o. J.
- 17 Vgl. W. Paatz, Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jg. 1967, 1, Heidelberg 1967, S. 41
- 18 Die kleine (abgelaugte) Statue wird Adriaen van Wesel zugeschrieben, heute Rijksmuseum Amsterdam.  
Vgl. H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 79, Anm. 419
- 19 Das Sandsteinepitaph (144 x 125 cm) mit Resten alter Fassung wurde für den Dekan Dr. Balthasar Diestelhuysen (gest. 1502) wahrscheinlich von Dries Holthuys geschaffen; heute im Marienchor der Klever Stiftskirche.  
Vgl. H. P. Hilger, Kreis Kleve 4, = Die Denkmäler des Rheinlandes, Düsseldorf 1967, S. 72 f
- 20 90 cm hohe Nußbaumstatuette, deren rechte Hand mit dem Palmzweig erneuert ist, heute im Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen.  
Vgl. H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 77, Anm. 408

- <sup>21</sup> Vgl. W. Paatz, Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-histor. Klasse, Jg. 1967, 1, Heidelberg 1967, S. 33 ff.  
Vgl. auch H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 71 und 75
- <sup>22</sup> Beispielsweise konnte ein umfassendes Bild der Utrechter Skulptur erarbeitet werden.  
Vgl. J. Leeuwenberg, Een nieuw facet aan de Utrechtse Beeldhouwkunst I ff, in: Oud-Holland, 70, 1955 und ff
- <sup>23</sup> Vgl. die Arbeiten von F. Gorissens, H. Meurers und J. Leeuwenberg, die zwischen 1955 und 1970 entstanden
- <sup>24</sup> Vgl. F. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Bd. 5, Berlin 1932, S. 120 f
- <sup>25</sup> H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 89
- <sup>26</sup> Katalog: F. Gorissen, Der Meister von Varsseveld – Kerstken Woyers gen. van Ringenberg Zwei niederrheinische Beeldensnijder, Ausstellung Grubbenvorst-Nimwegen, 1965, S. 7.  
Die Werke Arnts und seines engsten Werkstattkreises bezeichnet Gorissen hier als "Varsseveld-Gruppe". (Nach einem Marianum aus der Kirche von Varsseveld, dessen Hälften heute in Anholt und Silvolde hängen)
- <sup>27</sup> Hier sind die Xantener Steinmadonna des Dries Holthuys von 1496, die sogenannte "Spiegelberg-Madonna" aus Emmerich (um 1480) und die kleine Muttergottes im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum zu nennen, letztere wird der Kölner Werkstatt des Tilman van der Bruch (um 1480) zugeschrieben.  
Vgl. H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, Abb. Nr. 298, 299, 311.  
Vgl. auch: Katalog: H. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, = Aachener Kunstblätter des Museumsvereins, Köln 1977, S. 26 f, Abb. Nr. 27.  
Die 1972 entdeckte und restaurierte Madonna der Rüngsdorfer Pfarrkirche wiederholt das Kalkarer Modell so genau, daß ich eine eigenhändige Replik oder eine Arbeit aus Arnts engstem Werkstattkreis annehme.  
Vgl. Denkmalpflege im Rheinland, hrsg. vom Rheinischen Amt für Denkmalpflege Bonn, Heft 4, Köln 1984, S. 27 f, Abb. Nr. 30-32
- <sup>28</sup> Eiche, 188 cm lang, erneuerte Fassung. Zum Auftrag der Kalkarer Liebfrauenbruderschaft an Arnt, vgl. J. B. Nordhoff, Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar, in: Organ für christliche Kunst, Jahrgang 18, Köln 1868, S. 240
- <sup>29</sup> Eiche, 50 cm hoch, alte Fassung
- <sup>30</sup> Eiche, ungefaßt, 90 cm hoch.  
Vgl. H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 48
- <sup>31</sup> Diese Feinheiten, die im Allgemeinen weder von den Nachfolgern wiederholt, noch in den Massenexportwerken der gleichzeitigen südniederländischen Skulpturen zu finden sind, bezeugen meines Erachtens den Willen, durch außergewöhnliche, virtuose Schnitztechnik einen unverwechselbaren Standard anzubieten.
- <sup>32</sup> Vgl. Meurer ebd., S. 39 ff.  
Vgl. auch Katalog: F. Gorissen, Der Meister von Varsseveld – Kerstken Woyers gen. van Ringenberg. Zwei niederrheinische Beeldensnijder, Ausstellung Grubbenvorst-Nimwegen 1965, S. 10 ff
- <sup>33</sup> Zum technischen Aufwand in den Kalkarer Passionsreliefs vgl. F. Gorissen, Ludwig Jupan von Marburg, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 13, Düsseldorf 1969, passim.
- <sup>34</sup> Vgl. H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 89 ff
- <sup>35</sup> H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 69
- <sup>36</sup> Eiche, 93,5 cm hoch, abgelaut, Düsseldorfer Privatbesitz
- <sup>37</sup> Die Namen des Auftraggebers, des Schnitzers und Faßmalers und das Entstehungsjahr konnten durch einen Zettelfund im Inneren der Figur nachgewiesen werden.  
Vgl. F. Gorissen, Unsere Liebe Frau von Gerresheim, ein Werk des Bildschnitzers Kerstken Woyers, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 28, Köln 1966, S. 255 ff
- <sup>38</sup> Vgl. F. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Bd. 5, Berlin 1932, S. 126
- <sup>39</sup> Vgl. Katalog: F. Gorissen, Der Meister von Varsseveld – Kerstken Woyers gen. van Ringenberg. Zwei niederrheinische Beeldensnijder, Ausstellung Grubbenvorst-Nimwegen, 1965 S. 14 ff
- <sup>40</sup> Eiche, jede Abteilung der Predella 112 cm hoch, 75 cm tief, ungefaßt
- <sup>41</sup> Vgl. F. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Bd. 5, Berlin 1932, S. 123 f
- <sup>42</sup> Vgl. H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, S. 37 ff., Abb. Nr. 1-93
- <sup>43</sup> Eiche, zweireihig, Baldachinzone wahrscheinlich im 17. Jahrhundert erneuert. In den östlichen Wangennischen die vier lateinischen Kirchenväter, darüber die Statuen der Madonna und des Hl. Petrus, eine Marienkrönung und Anna-Selbdritt; in den westlichen Nischen die vier Himmlichen Marschälle (Antonius Abt, Hubertus, Quirinius, Cornelius), darüber die Figuren des Hl. Nikolaus und der Hl. Agnes, die Gruppen einer Bischofsweihe und zweier Bischöfe. Abb. in: F. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, Bd. 3, Berlin 1932, Taf. 192
- <sup>44</sup> Bei der Aachener Figur ruht der Buchrücken auf den ausgestreckten Zeige- und Mittelfingern, der rechtwinklig abgespreizte Daumen liegt auf dem Buchdeckel. Diese Handhaltung zählt F. Gorissen zu den kennzeichnenden Merkmalen der "Varsseveld-Werkstatt", die in engstem Zusammenhang mit Meister Arnt steht. Vgl. Katalog: F. Gorissen, Der Meister von Varsseveld – Kerstken Woyers gen. van Ringenberg. Zwei niederrheinische Beeldensnijder, Ausstellung Grubbenvorst-Nimwegen, 1965, S. 13
- <sup>45</sup> Dieses einfache Muster aus vier Röhrenfalten (zwei davon gehen von den Brustspitzen aus, zwei weitere werden aufspringend von der Mitte des Halsausschnittes nach unten geführt) gehört zum festen Formbestand der weiblichen Heiligenfiguren im Wirkungskreis der Arnt-Werkstatt.  
Vgl. auch die Hl. Katharina im Steintormuseum in Goch. Abb. in: Katalog: Spätgotische Holzfigur, Ausstellung, Grefrath 1975, o. Abb. Nr.
- <sup>46</sup> Hier wird besonders deutlich, wie vereinfachend Arntsche Motive variiert werden. Bei denjenigen Frauengestalten, die Arnt selber oder seiner Werkstatt zugeschrieben werden, findet man zusätzlich mehrere kleinere Kräuselfalten am Halsausschnitt, die es in Kalkar und Aachen nicht gibt.  
Vgl. z. B. die Hl. Luzia aus der Pfarrkirche von Venray. Abb. in: H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, Abb. Nr. 224, 225
- <sup>47</sup> Ich verweise im übrigen auf die Abbildungen bei F. Gorissen, H. Meurer und in den angegebenen Katalogen
- <sup>48</sup> Vgl. Katalog: Nederrijne Kunst der late Middeleeuwen, Ausstellung, Arnheim 1952/53, S. 14, Abb. Nr. 15
- <sup>49</sup> Vgl. auch H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, Abb. Nr. 11, 15, 17, 18, 131, 133
- <sup>50</sup> Vgl. auch J. Leeuwenberg, F. Gorissen, De Meester van het St. Jorisaltaar te Kalkar, in: Oud-Holland, 58, 1958, S. 18 ff
- <sup>51</sup> Vgl. auch H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, Abb. Nr. 15, 133, 140, 149, 155, 156, 234
- <sup>52</sup> Vgl. auch H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beedesnider, = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970, Abb. Nr. 149, 155, 156

- <sup>53</sup> E. G. Grimme, Das Suermond-Museum. Eine Auswahl, = Aachener Kunstblätter, Heft 28, Aachen 1963, S. 62
- <sup>54</sup> Zur Zuschreibung der Petrusreliefs an Jan van Haldern äußert auch Leeuwenberg Bedenken. Vgl. J. Leeuwenberg, Beschouwingen naar aanleiding van einige Beeldhouwwerken in het Museum Boymans en de Verzameling Van Beuningen, in: Bulletin Museum Boymans, 6, 1955, S. 55
- <sup>55</sup> Eiche, 68 cm hoch, Reste alter Fassung, Museum Boymans - Van Beuningen, Rotterdam
- <sup>56</sup> Eiche, 77 cm hoch, Reste alter Fassung, Gemeente Museum, Arnheim. (Dieses Relief soll aus einem ehemaligen Kloster bei Dornick stammen.) Vgl. D. P. R. A. Bouvy, Middeleeuwse Beeldhouwkunst der noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1947, S. 127 (hier ins letzte Viertel des 15. Jahrhunderts datiert)
- <sup>57</sup> J. Leeuwenberg, Beschouwingen naar aanleiding van enige beeldhouwwerken in het Museum Boymans en de Verzameling Van Beuningen, in: Bulletin Museum Boymans, 6, 1955, S. 59
- <sup>58</sup> Johannes der Täufer faßt seinen Umhang mit der linken Hand genauso wie der Mann im Profil unten am Petrusthron
- <sup>59</sup> D. P. R. A. Bouvy, Middeleeuwse Beeldhouwkunst der noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1947, S. 130
- <sup>60</sup> Abb. in: Bouvy ebd., Abb. Nr. 144
- <sup>61</sup> Vgl. Bouvy ebd., S. 81, Abb. Nr. 85
- <sup>62</sup> Eiche, 92 cm hoch, ohne Fassung. Vgl. Th. Demmler, Die Bildwerke des deutschen Museums, Bd. 3, Berlin, Leipzig 1930, S. 312, Kat. Nr. 475
- <sup>63</sup> E. Lüthgen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 200, Straßburg 1917, S. 235
- <sup>64</sup> Vgl. J. de Bosschère, La Sculpture Anversoise aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, Bruxelles 1909, Abb. Nr. 21, 24, 26
- <sup>65</sup> Die beiden Drachen und die phantastischen Gewächse der Petrusreliefs können den Blättern der niederrheinischen Stecher entnommen sein. Für die Pflanzenformen verweise ich auf Vorlageblätter des Israel van Meckenem, deren vierteilige, verschlungene Formen allerdings vereinfachend und schematisiert eingesetzt werden. Abb. in: Hallstein's German engravings, etchings and woodcuts. 1400-17000, Vol. XXIV, Israel van Meckenem, Plates 1986. Die beiden Drachen mit hundeähnlichen Schnauzen, Flügeln, Vogelkrallen und Rückgratbuckeln könnten einem Blatt des Meisters I.A von Zwolle entlehnt sein. Abb. in: M. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Wien 1908-1934, Reprint 1969, Bd. 7, Tafel 195, L. 483

## Fotonachweis

Abb. 1-4:

Fotos: W. von Gliszczynski, Aachen

Abb. 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22:

H. Meurer, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider = Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15, Düsseldorf 1970

Abb. 7, 19:

F. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein, 2. Tafelbd., Berlin 1832

Abb. 20:

Katalog: Nederrijne Kunst der late Middeleeuwen, Ausstellung, Arnheim 1952/53

Abb. 23:

Foto: Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam

Abb. 24:

Bulletin Museum Boymans, 6, 1955

Abb. 25:

Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museum. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Bd. 3, Berlin und Leipzig 1930