

am westgotischen Hof für Theoderich II. oder von Einhard für Karl den Großen niedergeschrieben worden waren. Hatte die frühere Forschung aus der Erkenntnis solcher Vorbilder den dokumentarischen Wert des Rahewin-Textes gering geachtet, so wird Grundmann der Cappenberger Kopf geradezu zum Modell, an dem er prüft, was Rahewin aus seinen Vorlagen auswählte oder verwarf. Hier wird deutlich, was dem Chronisten, der ja Friedrich Barbarossa persönlich kannte, bemerkenswert erschien. Ohne dem Text Zwang anzutun, ergibt sich eine erstaunliche Entsprechung zum Cappenberger Kopf. – Die großangelegte, mit umfangreichem Anmerkungsmaterial versehene Untersuchung besticht durch die Klarheit ihrer Beweisführung und die Konsequenz ihrer Schlüsse. Eine bessere Klärung der differenzierten Problematik um den Cappenberger Kopf hätte man sich vom Standort des Historikers kaum wünschen können.

Dagegen wiegen Desiderata am Rande vergleichsweise gering. Ist die Beziehung zum Aachener Karlsschrein wirklich so unbedeutend, daß sie in eine Anmerkung (Anm. 8, S. 48) verwiesen werden kann, die lediglich die Irrtümer F. Heers aus dem Kommentarband der „Tragödie des Heiligen Reiches“ referiert? Es will scheinen, daß zwischen dem Cappenberger Kopf und dem Kopf Karls des Großen vom Karlsschrein Ähnlichkeiten bestehen, die nicht zufälliger Natur sind. Die Gestalt Karls an der Stirnseite des Schreines steht in einem übergeordneten Zusammenhang. In der Mittelarkade der Dreibogenarchitektur thront Karl. In den kleineren Bögen links und rechts stehen die Figuren Papst Leos III. und des Reimser Erzbischofs Turpin. Über der Figur Karls erscheint in einem Medaillonfeld Christus, von dem der Kaiser seinen Auftrag erhält. Die Gestalt Karls wird in diesem Zusammenhang zur Inkarnation des deutschen Herrschertums. Carolus und Fridericus (dessen Name in keiner Seitenarkade erscheint) sind gleichsam in einer Figur dargestellt. In diesem Triumphtor, dem von Gott belehten Kaiser hat staufischer Herrschaftsanspruch in einer gegen den französischen Karlskult gerichteten Dokumentation seine eindeutige Ausprägung gefunden. Das knapp umrissene Gesicht Karls mit den stark wirkenden Brauenarkaden, den feinartikulierten Tränensäcken, dem charakteristischen Schnurrbart und der Lockenfülle der Haartracht hat seine nächste Entsprechung in dem ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Cappenberger Kopf, obgleich die stilistische Situation eine andere ist und individuelle Merkmale, wie die in Cappenberg stark betonte Bildung der Ohren, wegfallen. Wie sehr die Stirnwand des Schreines im übrigen der imperialen Ikonographie der Stauferzeit in der Ära Friedrichs I. verpflichtet ist, zeigt der Vergleich mit dem berühmten Blatt aus der Weingartner Welfenchronik (zwischen 1170 und 1191, Fulda, Landesbibliothek, Hs. D. 11), die eine in der Anordnung vergleichbare Dreibogenarchitektur zeigt, in deren Mitte, durch besondere Größe ausgezeichnet, Barbarossa thront, während in den Nebenarkaden seine Söhne König Heinrich und Herzog Friedrich erscheinen. Hinter der äußerlichen Ähnlichkeit zwischen dem Kopf Karls vom Schrein und der Cappenberger Büste verbirgt sich die Vorstellung, daß der Auftraggeber des Schreines Friedrich I. am Karlsschrein als ein neuer – un alter Carolus – erscheint.

Vielleicht hätte man auch das Relief mit der Darstellung Barbarossas vom Armreliquiar Karls des Großen (Paris, Louvre; bis 1794/95 in Aachen), das nach 1165 in Aachen oder Maastricht entstand und die Reliefs mit dem Bild des Kaisers im pfälzischen Museum zu Speyer und das St. Zenokreuz in Reichenhall hinzuziehen können, um der Ikonographie Friedrichs I. im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts eine breitere Basis zu geben. Hier könnte die Zusammenarbeit zwischen Geschichts- und Kunstwissenschaft noch sehr lohnend sein, um den einzigartigen Werken ihren gesicherten Ort zuzuweisen.

*Hermann Schnitzler „Rheinische Schatzkammer“, Die Romanik, 40 Seiten Text, 10 Farbtafeln, 164 Tafeln schwarz-weiß, Düsseldorf 1959, Schwann-Verlag.*

Der 2. Teil des großen Publikationswerkes „Rheinische Schatzkammer“ liegt nunmehr vor. Hatte der 1. Band die vorromanische Schatzkunst vorgeführt, so ist das jüngst erschienene repräsentative Tafelwerk Hauptstücken der Romanik „am und vom Rhein“ vorbehalten. Am Anfang steht Trier mit Arbeiten aus dem Dom und St. Matthias. Aachen wird durch die Denkmäler der Stauferzeit würdig repräsentiert. Im Zentrum des Buches findet man Kölns Dreikönigenschrein, „summa mittelalterlicher Reliquienverehrung“. Die Cimelien aus den Stiftskirchen und Abteien St. Heribert, St. Pantaleon, St. Gereon und St. Kunibert vervollständigen das Bild. Nun erscheint auch die Stadt Siegburg in der Reihe der stolzen Schatzbewahrer, während Essen erst im Zeitalter der Gotik seine große Tradition fortsetzt. Xanten und Mönchen-Gladbach fügen mit Reliquienbehältern und Tragaltären dem Gesamtbild noch einige Glanzlichter hinzu.

Vom Wandel der Werkstoffe her – Elfenbein, Gold und Zellschmelz werden selten, Bronze, Kupfer, Silber und Grubenschmelz herrschen vor – deutet Schnitzler den neuen Sinn: „Wie die Reliquie in das Sichtbare gehoben wird, kommt auch die Umhüllung aus dem Verborgenen hervor, um hell im Kirchenraum zu leuchten. Schatzkunst im eigentlichen Sinne ist sie nicht mehr, und es erscheint als Teil eines umfassenderen geschichtlichen Vorganges, wenn sie sich aus der Isolierung begibt und den größeren Künsten sich nähert...“

Die Einleitung weist den Leser auf den kommenden Textband, doch so sinnfällig sind die Auswahl und Aufeinanderfolge der Tafeln, so unmißverständlich die weiterführenden Katalogangaben, daß die Richtung unschwer zu erkennen ist, die auch der Textband der Forschung weisen wird: War im 1. Band neues Licht auf die Fuldaer Schule gefallen, so werden nunmehr vor allem die Kunstzentren im lothringisch-maasländischen Bereich, Metz, Reims und Lüttich in ihrer Bedeutung für die komplexe Erscheinungsfülle der Kunst am Rhein eine neue Bewertung erfahren. Dabei stellt sich die Frage, warum zentrale Werke wie die Lütticher Bronzetaufe, das aus Aachen stammende Pariser Armreliquiar Karls des Großen oder der Cappenberger Barbarosakopf ausgeklammert bleiben, während das Lütticher Sakramentar der Kölner Dombibliothek und der Kruzifix des Reiner von Huy, ja selbst das Aachener Anastasiusreliquiar aufgenommen wurden. Die ersten Tafeln zeigen den Buchdeckel des Roger von Helmarshausen im Trierer Dom-



schatz. Der Verfasser betont hier die Komponente „byzantinisierende Maaskunst“ und weist auf den Paderborner Tragaltar als nächstverwandt. Mit der Kreuzreliquientafel von St. Matthias, dem Kreuzreliquientriptychon der ehemaligen Benediktinerabtei Mettlach, dem Schrein des heiligen Potentinus im Louvre und der Reliquienlade des hl. Simon in der ehemaligen Prämonstratenserkirche von Sayn gewinnt die Eigenart der Trierer Werkstätten stärkere Profilierung. Die Deckelgravuren des Liber aureus von Prüm (Trier, Stadtbibliothek) mit Darstellungen Karls des Großen, Ludwigs des Frommen und Lothars, Ludwigs des Deutschen und Karls des Kahlen zeigen in der Art der Anordnung das Nachwirken von Kaiser- und Huldigungsblättern nach Art des Aachener Ottonenkodex.

Die kleine Elfenbeintafel des Aachener Domschatzes beschreibt Schnitzler als belgisch-rheinische Arbeit der Zeit um 1100. Als wichtigste Parallelen zu den Gravuren des Barbarossaleuchters zieht der Verfasser im Gegensatz zur oft betonten Abhängigkeit von der sog. Kölner Fridericus-Werkstatt Emailarbeiten und Buchmalereien des Maaslandes heran. Eine Bestätigung dieser Auffassung liefern die Beobachtungen Willibald Sauerländers („Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes“, Wallraf-Richartz-Jahrbuch XX, Köln 1958, S. 143, Abb. 87, 88), der die Aachener Leuchtergravuren mit dem Figurenstil des Marienkrönungsportales von Mantes zusammenbrachte und für Aachen und Mantes auf die Maaskunst der Mitte des 12. Jahrhunderts als den entscheidenden Stilimpuls hinwies. Dem Aachener Karlsschrein widmet Schnitzler eine sorgfältige monographische Beschreibung und zeigt in seiner künstlerischen und geschichtlichen Würdigung die im Maastrichter Servatiuschrein sichtbar werdenden Elemente, die zur Stilbildung des Meisters führten. Nochmals wird der Zusammenhang mit der Vorderwand des Dreikönigenschreines deutlich. Dem problematischen Aachener Büstenaquamanile gesellt Schnitzler mit einem Bronzekruzifixus des erzbischöflichen Diözesanmuseums in Köln ein überzeugendes Vergleichsstück und schafft damit eine breitere Basis zur rechten Einordnung des Aachener Stückes. Der kraftvoll klare Stil der niellierten Rückseite des Burtscheider Kreuzreliquiers wird als Abwandlung des Stiles des jüngeren Aachener Marienschreinmeisters definiert. Beim Marienschrein selbst betont der Verfasser vornehmlich den Einfluß der Monumentalplastik an den Querschiffportalen von Chartres.

Breiter Raum wird der Buchmalerei eingeräumt. Schnitzler legitimiert diese Betonung mit dem überwiegend mosanen Einfluß und läßt dadurch erkennen, welche Gesichtspunkte für seine Auswahl bestimmend waren. Besonders dankenswert ist die sorgfältige Behandlung der Kölner Königschronik, die kurz nach 1238 in Aachen entstand und heute zu den Cimelien der Königlichen Bibliothek in Brüssel gehört. Mit der Eintragung auf fol. 1 „liber sce Marie in aquis grani et canonicorum ibidem manentium“ ist die Aachener Herkunft gesichert. In der Entwicklungsgeschichte der Aachener Kunst bezeichnen die Miniaturen den Zeitpunkt, an dem ein in Köln ausgeprägter Figurenstil (Taufkapelle von St. Gereon, aber auch die um 1200 entstandene Redaktion der gleichen Chronik aus St. Pantaleon) in Aachen dominierend wird.

Schnitzlers Katalog verbindet meisterliche Beschreibungen mit der kunsthistorischen Einordnung. Die jedem Stück beigegebene Bibliographie hat auch die entlegenen Aufsätze erfaßt.

Der Bildteil wird durch 10 Farbtafeln eingeleitet, deren erste das herrliche Blatt mit Adam und Seth der aus Aachen stammenden Kölner Königschronik wiedergibt. Schmelzbilder mit Engeln vom Kölner Maurinuschrein legen den Vergleich mit den Beatitudinesplatten des Aachener Barbarossaleuchters nahe. 4 Bilder aus dem Kölner Evangeliar aus Groß-St.-Martin vermitteln einen guten Eindruck von der eigenartigen Farbskala dieser Miniaturen vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Wiederum erweist sich Ann Bredol-Lepper als hervorragende Fotointerpretin, die sowohl der Gesamtwiedergabe wie den Detailansichten der hochberühmten und bekannten Werke unter Vermeidung „subjektiver Fotografie“ überraschend neue Aspekte abgewinnt. Wo hat man das Weihrauchfaß des Gozbertus, die Kreuzreliquientafeln von St. Matthias oder die Evangelistensymbole des Siegburger Annoschreines schon so abgebildet gefunden! Geschickte Gegenüberstellungen sind oft beredter als ein ausführlicher Kommentar. Die Zusammenstellung des Kanonbildes aus dem Lütticher Sakramentar mit dem Kreuz des Reiner von Huy beweist es. Hinfort wird man die Bände der „Rheinischen Schatzkammer“ jeder weiteren Beschäftigung mit den hier behandelten Objekten zugrunde legen müssen.

*Erich Stephany „Wunderwelt der Schreine“, 17 Seiten Text, 1 Farbtafel, 80 Tafeln schwarz-weiß, Frankfurt am Main, 1959, Umschau-Verlag.*

Es ist erstaunlich, wie viele Bildbände man schon den großen französischen Kathedralen gewidmet hat, ohne daß bisher ein äquivalentes Werk über die rhein-maasländischen Prachtschreine vorgelegen hätte. Gewiß, jeder der im vorliegenden Band vorbildlich publizierten Schreine hat im einzelnen schon seine wissenschaftliche Würdigung erfahren und ist gut veröffentlicht, doch das Buch, das in großen Zügen eine Zusammenfassung brachte, die Entwicklung schilderte und Vergleiche ermöglichte, stand noch aus.

Das Titelbild unserer Neuerscheinung zeigt Fouquets Miniatur aus dem Stundenbuch für Etienne Chevalier aus der Zeit um 1450. Es gibt in der Art, wie hier ein Schrein – man fühlt sich an den untergegangenen Germanuschrein aus St. Germain-des-Prés in Paris erinnert – über dem Altar stehend im Kirchenraum erscheint, gleichsam das Leitmotiv der Einleitung, die in dichter, einleuchtender Weise von der geschichtlichen Situation, in der der Schrein steht, dem Schrein als goldenem Haus, seiner Bilderwelt, seinem Schmuck und der Verehrung der in ihm geborgenen Reliquien spricht.

Da es dem Verfasser um die Sichtbarmachung der allen Schreinen zugrunde liegenden Idee geht und keine Vollständigkeit angestrebt ist, wird man die getroffene Auswahl bejahen und es weniger schmerzlich empfinden, daß etwa Remakluschrein und Ätheriuschrein nicht aufgenommen wurden. Innerhalb der sinnvollen Gliederung „Vorformen“, „Gestaltung der Bildidee und die Ausbildung der Form“, „die frühen Meisterwerke“, „der