

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

Höhepunkt“, „der Ausklang“ wird man über Einzelheiten diskutieren können: Läßt sich das Kuppelreliquiar im Sinne einer „Vorform“ verstehen oder steht es nicht wie auch das Armreliquiar Karls des Großen in einer anderen Tradition? Ist zwischen den „frühen Meisterwerken“ (Annoschrein, Tournaiser Marienschrein) und den Werken des „Höhepunktes“ (u. a. Karls- und Marienschrein) eine entwicklungsgeschichtliche Abgrenzung noch möglich?

Beschreibung, Deutung und kunsthistorische Einordnung faßt der Autor jeweils zu überzeugender Sinn-einheit zusammen und macht geschichtliche Zusammenhänge sichtbar. Exakte Literaturhinweise führen den interessierten Leser weiter. Die Fotowiedergaben sind hervorragend. Vielleicht wird man in einer weiteren Auflage von allen Schreinen, von denen Details gezeigt werden, Gesamtansichten vorsehen. Auf Fotos mit Ansichten weniger qualitativvoller Details, wie etwa die rechteckigen Emailplättchen vom Heribertschrein, könnte man vielleicht verzichten. Verschiedene Fotografen, Meister ihres Fachs, haben Bilder zu diesem Band beige-steuert. Dabei ist es aufschlußreich, wie verschiedenartig Fotografen an die gleichen Objekte herangehen. Von bezwingender Eindringlichkeit sind die Propheten- und Apostelköpfe vom Dreikönigen-Schrein, und doch genügt es schon, dem Apostel Andreas (T. 43) den Hintergrund des Schreines zu nehmen, um aus einer Gestalt der Zeit um 1200 einen „Bruder“ des Niccolo da Uzzano von Donatello (1432) zu machen. – Deutlich unterscheidet sich etwa die glasklare Präzision, der kalligraphische Stil, die ungedämpfte Härte des künstlichen Lichtes in den Fotos des Marburger Instituts von den weich vom Licht modellierten Gestalten in den Fotos Josef Jeiters. Doch gerade solch feine Nuancierungen erhöhen den Reiz dieser wertvollen Publikation.

*Hans Peter Hilger „Der Figurenzyklus im Chor des Aachener Domes“. Ungedruckte Dissertation, Köln 1957.*

Die recht verworrenen Vorstellungen, wie sie bisher über den künstlerischen Wert und kunstgeschichtlichen Ort des Figurenzyklus' im Aachener Domchor herrschten, haben durch die Arbeit von Hilger eine Klärung erfahren. Man hätte dem Autor gewünscht, daß er auf einer umfassenden architektonischen Analyse der Chorhalle hätte aufbauen können, aber seltsamerweise hat dieses für die Architekturgeschichte der Spätgotik so zentrale Bauwerk bis heute noch keine grundlegende wissenschaftliche Bearbeitung erfahren. So sah sich der Autor gezwungen, vorab der Chorhalle in ihrer spezifischen Eigenart eine eingehende Betrachtung zu widmen, die zum rechten Verständnis der Bildwerke im Zusammenhang mit der Architektur unerlässlich ist.

Aus den bisherigen Untersuchungen sei nur auf die Arbeit von Ispording verwiesen, der in einer Bonner Dissertation (1912) über die gotische Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts allgemeine Stilzusammenhänge des Aachener Zyklus mit dem Maria-Schlaf-Altar des Frankfurter Domes, der großen Verkündigungsgruppe in St. Kunibert in Köln und den Frühwerken Multschers aufweist. Ispording vermutet eine Herkunft des Aachener Meisters aus den Niederlanden. Neuerlich hat sich

A. Schädler in seiner Münchener Dissertation „Die Frühwerke Hans Multschers“ (1952) mit dem Problem der zum Zyklus gehörenden Engelskonsolen auseinandergesetzt. Er fand das Aachener Steinmetzzeichen zweimal auf Multschers Würzacher Altar und konnte damit die Vermutung Ispornings bestätigen. Nun, da der Blick recht gerichtet ist, glaubt man im Vergleich der Gestalt Jakobus des Jüngeren in Aachen mit den Multscher-Plastiken der Rottweiler Lorenzkapelle mehr zu erkennen als eine lockere stilistische Verwandtschaft.

Bei den Aachener Statuen unterscheidet Hilger mehrere Gruppen, wie sie zunächst durch die Verteilung des Steinmetzzeichens nahegelegt werden. Dabei ergibt sich innerhalb des Gesamtzyklus das Nebeneinander zweier Stile. Die 8 signierten Apostelfiguren unterteilt Hilger nochmals – die beiden Jakobus, Bartholomäus und Matthäus stehen noch stärker in der Tradition des 14. Jahrhunderts, Judas, Thaddäus, Thomas, Philippus und Matthias gehen in der Überwindung des Stand-Spielbeinmotivs über den Typus hinaus. Die signierten Figuren lassen sich in der Ausführung zwar unmittelbar an die unsignierten anschließen, doch stehen beide Gruppen unabhängig voneinander in der Tradition des 14. Jahrhunderts. Diese Einteilung läßt sich nicht auf die stilistische Entwicklung der Engelskonsolen übertragen, als deren Hauptwerk die Konsole mit den singenden Engeln zu gelten hat.

Die Schlußsteine der Chorgewölbe bezieht Hilger auf eine Reihe stilistisch zusammengehöriger Vorlagen und stellt sie in unmittelbare Verbindung zu den Konsolen-engeln. Auch zur Muttergottes- und Karlsfigur gibt es nahe Beziehungen. Mit dem Datum der Chorweihe 1414 ist für die Schlußsteine der terminus ante gegeben. In der Aufeinanderfolge von Engelszyklus und Apostelstatuen zeichnet sich eine klar erkennbare Aachener Hütten-tradition ab. Auch die Matthiaskapelle bewahrt in einem Zyklus von 15 Prophetenhalbfiguren und einem Verkündigungsrelief noch Bauplastik, die zu den Chorskulpturen in engem Bezug steht und in manchem als Voraussetzung für die Konsolen der Chorhalle gelten darf. Auch dies stützt Hilgers Annahme einer Hüttenkontinuität, die von bestimmtem Vorlagenmaterial ausging, dabei aber auch Neues aufnahm und einschmolz. Diese Kontinuität hat mindestens 100 Jahre gedauert, bis sie in der „ausgehöhlten Erstarrung der überlieferten Typen“ an Karls- und Hubertuskapelle zum Erliegen kommt.

Die Untersuchung über die ikonographische Ableitung setzt mit der Betrachtung der Pariser Ste. Chapelle an, führt aber die Bezeichnung der Pfeiler durch Standbilder der Apostel im letzten auf die Anordnung des Constantinsgrabes mit den 12 umgebenden Säulen als den Sinnbildern der Apostel zurück. In der Zusammensetzung der Aachener Chorhalle aus Langchor und sich weitendem Chorpolygon möchte Hilger eine Neuformulierung des spätantiken Constantins-Mausoleums sehen. Überzeugend wird an diesem Punkt der Untersuchung auf Karl IV. als den möglichen geistigen Initiator verwiesen. Auf der Suche nach ikonographischen Analogien verweist Hilger vor allem auf französische Zyklen, wie sie sich etwa in der zerstörten Ste. Chapelle in Bourges, den Titelmanieren des Brüsseler Stundenbuches des Herzogs von Berry und dem Skulpturenschmuck des