

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 Sinnlichkeit 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 beigeleitet. 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 Konsolenengeln. 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 Hüttentradition 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

„Beau Pilier“ an der Kathedrale von Amiens anbieten. Der Verfasser stellt die kaiserliche Huldigung vor der Muttergottes zu Aachen in einen größeren Zusammenhang und sieht in ihr eine abendländische Entsprechung zum Mosaik über der südlichen Narthextür der Hagia Sophia, das Constantin und Justinian zeigt, die mit Modellen von Stadt und Kirche der thronenden Madonna huldigen.

Die Figurentypen des Aachener Zyklus stehen, wie es schon die enge ikonographische Beziehung vermuten läßt, in der französischen Tradition der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Hilger führt dafür Glasfensterfragmente mit Aposteldarstellungen aus der Ste.Chapelle in Bourges an, weiter eine Gruppe von Apostelzeichnungen im Louvre. Die Aachener Formulierung – Einfügung der zentralen Figurengruppe Mariens und Karls in die Abfolge der Pfeilerapostel – hat freilich auch in Frankreich keine Entsprechung, doch glaubt Hilger für die Karlsfigur in den derben Gestalten der um 1400 geschaffenen Reimser Königsgalerie Vergleichsansätze zu finden. Für die musizierenden Engel bietet die franco-flämische Buchmalerei reiche Parallelen. Als Konsolfiguren sind Engel seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Frankreich bekannt. Für die Aachener Propheten verweist der Verfasser auf den Propheten- und Apostelzyklus im Pariser Psalter des Herzogs von Berry, Miniaturen, die man dem André Beauneveu zuschreibt.

Unsere Kenntnis der französischen Monumentalplastik des ausgehenden Mittelalters beschränkt sich auf wenige erhaltene Werke. Der Skulpturenschmuck des Louvre mit der „vis du Louvre“ genannten Treppenanlage ist genauso untergegangen, wie die Pfeilerapostel der Ste. Chapelle in Bourges. Erhalten blieben die Statuen Karls V. und der Jeanne de Bourbon, der Beau Pilier in Amiens, dessen Figuren des Kardinals la Grange und des Jean de Vienne Voraussetzungen für die signierten Aachener Apostel bieten, ferner Skulpturen für die Herzöge von Berry und von Burgund in Bourges, Poitiers und Dijon. Damit rückt man in die Nähe der Kunst Klaus Slutters, die, wie Hilger annimmt, keine direkte Quelle für die Aachener Plastik gewesen ist. Typenverwandtschaft wird zwischen den Apostelskulpturen der Ste. Croix-Kirche in Bernay und Aachen konstatiert. Alles dies gibt jedoch noch keine Auskunft über die Herkunft des „Aachener Stiles“, sondern bestätigt lediglich den Zusammenhang der Aachener Hütte mit der nordfranzösischen Tradition.

Die aus der südniederländischen Stilprovinz angeführten Beispiele zum Stilvergleich gewinnen nur noch in Konsolen vom Brügger Rathaus eine gewisse Anschaulichkeit und wecken Erinnerungen an die Konsolplastik der Aachener Matthiaskapelle. Muß hier vieles auf Grund des geringen Denkmälerbestandes Vermutung bleiben, so betritt man im kölnischen Kunstbereich wieder festeren Boden. Namentlich die Gruppe um die Kölner Rathauspropheten und die Saarwerdentumba des Domes werden bedeutsam. Sind es bei den Kölner Propheten und den Aachener Aposteln wohl in erster Linie ähnliche Vorlagen, die beide verbinden, so könnte nach Hilgers Vermutung der Saarwerdenmeister seinen Weg nach Köln über Aachen genommen haben, wo die Konsole mit dem Paukenengel als sein Werk zu gelten hätte.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß die Skulpturen der Aachener Chorhalle und der Matthiaskapelle das Werk einer Hütte sind, die nach Herkunft und Stil dem „Kunstkreis der südlichen Niederlande in der Tradition der französischen Hüttenplastik der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zuzuzählen ist.“ Für die Entstehung des Zyklus ist die Zeit von 1414–1430 anzunehmen. Vom Hauptmeister, dem Monogrammist ∞ sind bisher nur die 8 Aachener Apostel bekannt geworden. Ihr Stil ist charakteristisch für die Überwindung des internationalen Stiles auf die sogenannte „dunkle Zeit“ hin.

Die Arbeit bedeutet für die Erforschung des Aachener Münsters mehr als eine Einzeluntersuchung über seinen spätgotischen Skulpturenzyklus. Sie erhellt vielmehr in eindrucksvoller Weise eine Periode, die man im Rahmen der Gesamtforschungssituation ebenfalls eine „dunkle Zeit“ nennen könnte. Hier gelingt nicht nur die rechte Einordnung der Aachener Plastik (man bedauert, daß der Verfasser bei seinem Quellenstudium und dem teilweise anschaulichen Nachweis untergegangener Figurenzyklen nirgends auf die untergegangenen Skulpturen der Aachener Rathausfassade gestoßen ist), sondern es wird auch der Weg gewiesen, der in der Erforschung der Chorrhallenarchitektur einzuschlagen wäre. Dies nämlich ist der Wunsch, der angesichts dieser wertvollen Arbeit immer wieder laut wird: die rechte wissenschaftliche Würdigung der Aachener Chorhalle, in der, wie Hilger es jetzt für die Plastik nachgewiesen hat, sich die großen westlichen Stilströmungen der zweiten Hälfte des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts wie Strahlen in einem Prisma gebrochen haben. Angesichts der Bedeutung des Figurenzyklus erhebt sich neuerlich die Frage, ob die Möglichkeit besteht, die Figuren von ihrer entstehenden modernen Fassung zu befreien, um sie damit in ihrer Wirkung noch zu steigern.

*

Jan Goris, *De Herkomst van Jan van Eyck*. 44 Seiten, 1 Urkunden-Abbildung. Uitgeverij „De Vroente“, Kasterlee (Prov. Antwerpen) 1960.

Seit rund fünf Jahren ist das Problem der Brüder van Eyck wieder ins Rollen gekommen, beginnend mit den Untersuchungen von L. van Puyvelde (1955), der aus sprachlichen Gründen die Heimat Maaseik ausschloß, und von J. Lejeune (1956), der durch Analyse des Landschaftshintergrundes auf dem Bild der „Madonna des (fälschlich so bezeichneten) Kanzlers Rolin“ einen frühen Jan van Eyck in Lüttich vor 1418 entdeckte. Aber schon W. H. James Weale hatte in seiner großen Monographie 1908, ergänzend dann 1912, auf eine heute im Städtischen Kunstinstitut befindliche Zeichnung Jan van Eycks hingewiesen „Der Mann mit dem Falken“ – H. Beenken möchte sie allerdings Petrus Christus zuschreiben –, in dem er einen lange Jahre neben Jan am fürstbischöflich Lütticher und ebenso später am burgundischen Hof auftretenden Falkner Heyn van Eyck sah. In ihm nahm er einen Vetter der Hubert und Jan van Eyck an. Heyn starb am 11. 11. 1466 in Dendermonde als burgundischer Amtmann, Rat und Kammerherr. Seine erhaltene Grabplatte ist mit einem Falken geziert.