

Die gotischen Kapellenreliquiare im Aachener Domschatz

von Ernst Günther Grimme*

Der Aachener Domschatz bewahrt zwei Reliquiare aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts (Abb. 1 u. 2, Farbtafeln I u. II), die in ihrem formalen Aufbau durch Elemente gotischer Architektur bestimmt werden. Man hat sie deshalb »Kapellenreliquiare« genannt. Die Bezeichnung trifft nur bedingt Richtiges, da sie räumliche Begriffe der Großarchitektur auf sehr komplexe Gebilde der Goldschmiedekunst überträgt. Obgleich man meistens zwischen »Karlskapelle« und »Dreiturmreliquiar« unterschieden

hat, wurden die beiden Stücke häufig gemeinsam behandelt und das Verbindende gegenüber dem Trennenden betont. Solche Zusammensicht ist bei der stilistischen Einordnung durchaus berechtigt. Hinsichtlich ihrer Ikonographie jedoch entwickeln sich die beiden Reliquiare aus verschiedenen Bildwurzeln. Die folgende Untersuchung möchte sie sichtbar machen und eine stilistische Einordnung versuchen.

DAS KARLSRELIQUIAR

Beschreibung

Das in Treib- und Gußarbeit ausgeführte Reliquiar aus größtenteils vergoldetem Silber ist 1,25 m hoch, mißt in der Breite 0,72 m und 0,37 m in der Tiefe. Die reich profilierte, mit Steinen und Perlen gezierte Sockelplatte ruht auf acht Löwen. Sie trägt eine umlaufende Schriftleiste, in deren blauem Emailgrund eine lateinische Inschrift in goldenen Lettern die im Reliquiar geborgenen Reliquien aufzählt:

hoc · sunt · reliq/ue · que · in · ist/o feretro
cont/inentur · de · c/lauo · dumini/de ·
spinea · coro/na · de · ligno · cr/ucis · de
spongy//a · eisdem · br/achium · tres/dentes ·
ossa/minuta · plur//ima · sancti · karoli ·
magni · imp/eratoris · de · C/apillis · sancti ·
johannis · bap/tiste · de pul/uere · sancti · io/
hannis · ewan//geliste · de · brachio · sancti/
nicolai · dens/ · beate · Katherine//

(Doppelte Schrägstriche bezeichnen den Beginn einer Schriftleiste an einer Seite des Reliquiars. Einfache Schrägstriche dagegen die einzelnen

Plättchen, aus denen die Schriftleiste zusammengesetzt ist. Das Reliquiar enthält also Reliquien vom Kreuzesholz, von der Dornenkrone, von einem Kreuznagel, vom Essigschwamm, von den Haaren Johannes des Täufers, von der Asche des Evangelisten Johannes, vom Arm des hl. Nikolaus, einen Zahn der hl. Katherina, sowie ein Schienbein, drei Zähne und mehrere Gebeintteile Karls des Großen.

Acht Rundpfeiler lassen die Architektur schwebend erscheinen. Dieser Eindruck wird den acht Figuren gedankt, die die Rundpfeiler teilweise verdecken und ihre Funktion für das Auge verbergen. Die vier Engelfiguren (Abb. 3–6), die an den Ecken die Architektur zu tragen vorgeben, sind durch die mehr oder minder starke Ausschwingung des Körpers als »schwebend« charakterisiert. Vor den Mittelpfeilern stehen Figuren der Karlslegende: An der Vorderseite der segnende Papst Leo III. (Abb. 8), und der Erzbischof Turbin (Abb. 7),

* Der Verfasser dankt dem Kustos des Aachener Domes S. Hw. Msgr. Dr. Ing. E. H. Erich Stephany für freundliche Unterstützung und die Zurverfügungstellung wichtiger Archivfotos.

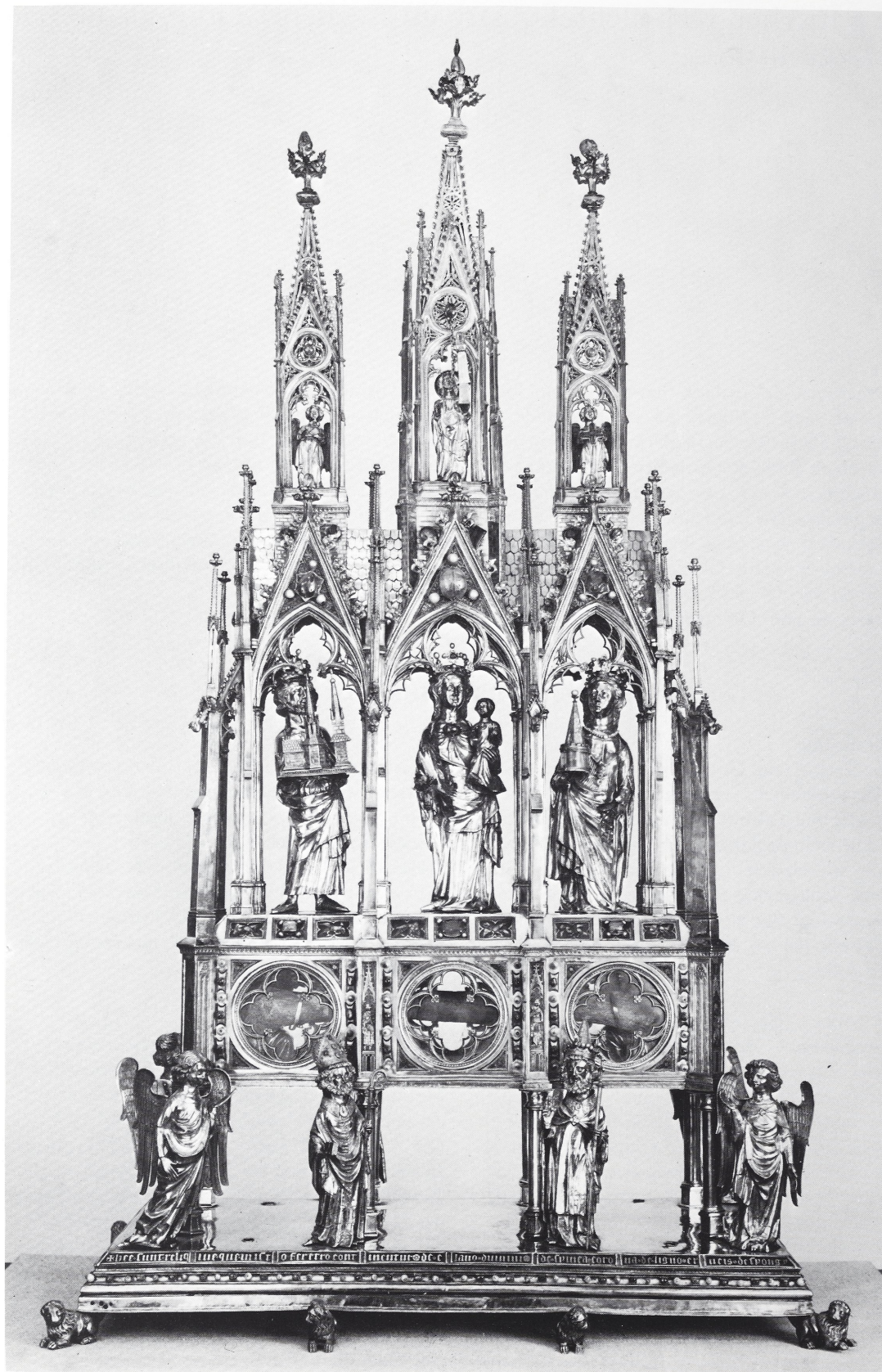


Abb. 1
Das Karlsreliquiar, Aachen, Domschatz

mit dem Buchattribut der Pseudochronik. Ihnen entsprechen auf der Rückseite als Schildträger der »ältere, männlichere«, durch den Schild mit dem springenden Löwen ausgewiesene Roland (Abb. 9), und der jüngere Olivier (Abb. 10), mit dem Jungfrauenkopf im Wappen¹. Ihre Köpfe ragen in die »erste Reliquienzone«, in der die (vermeintliche) Armreliquie Karls des Großen, von zwei knienden Engeln getragen, in einem durchfensterten Schreinchen erscheint (Abb. 11). Es ist durch acht

»Mauervorsprünge«, die Basen des Strebepfeilersystems, dem architektonischen Aufbau fest einbezogen, doch wird die Vorstellung des Körperlichen durch schlanke Schmelzbilder (Abb. 12) (1,4 x 10 cm) wieder aufgehoben. Sie zeigen die Heiligen Johannes T., Petrus, Maria (?), Bartholomäus, Johannes d. Ev., Philippus (oder Thomas?) sowie zwei unbekannte Heilige auf blau und rot emaillierten Sockeln unter spitzen, krabbenbesetzten Giebeln². In dieser Zone der Schmelzbilder

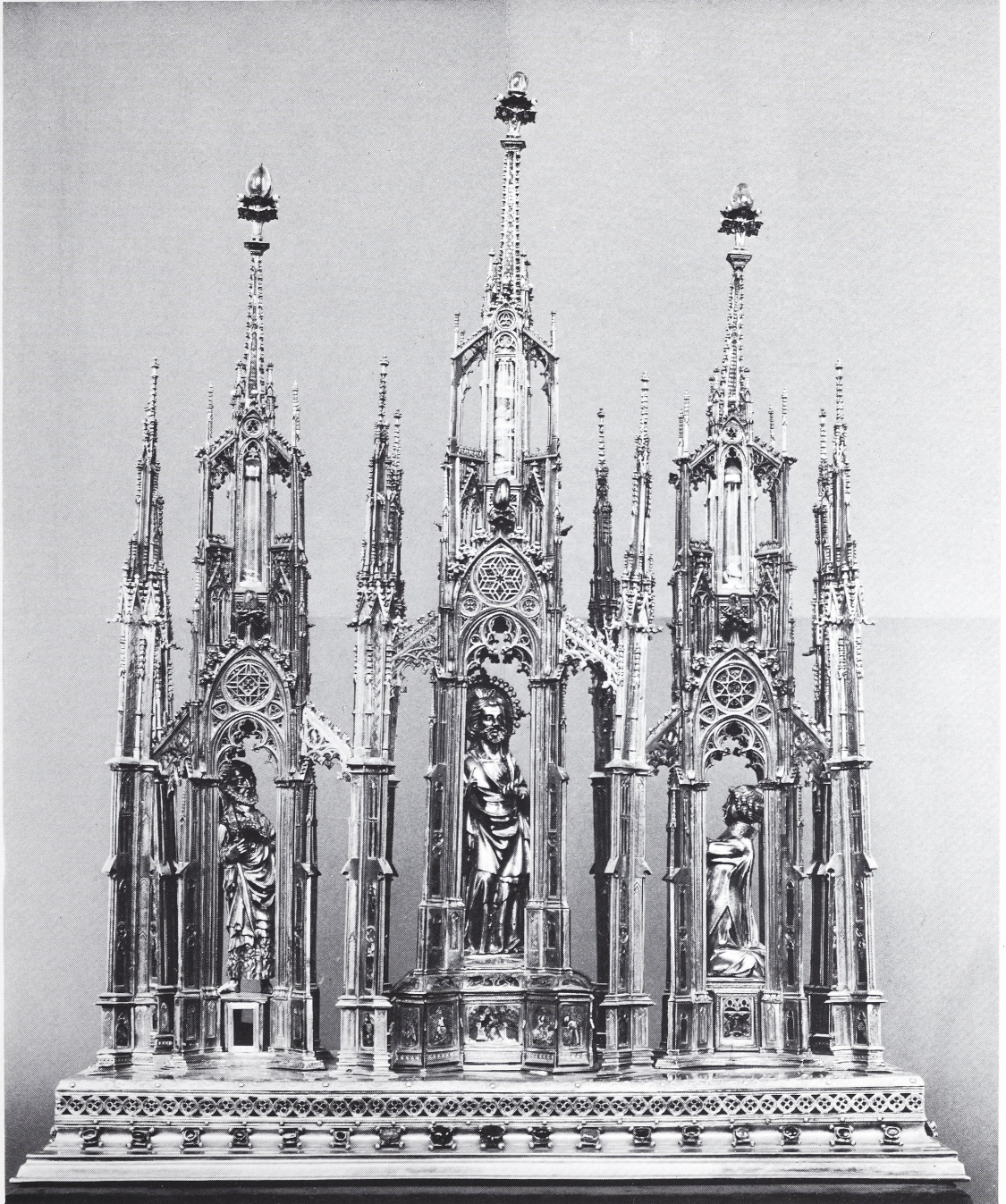


Abb. 2
Das Dreiturmreliquiar, Aachen, Domschatz



Abb. 3
Karlsreliquiar, ein Engel



Abb. 4
Karlsreliquiar, ein Engel



Abb. 5
Karlsreliquiar, ein Engel



Abb. 6
Karlsreliquiar,
ein Engel



Abb. 7
Karlsreliquiar, Erzbischof Turpin



Abb. 8
Karlsreliquiar, Papst Leo III.

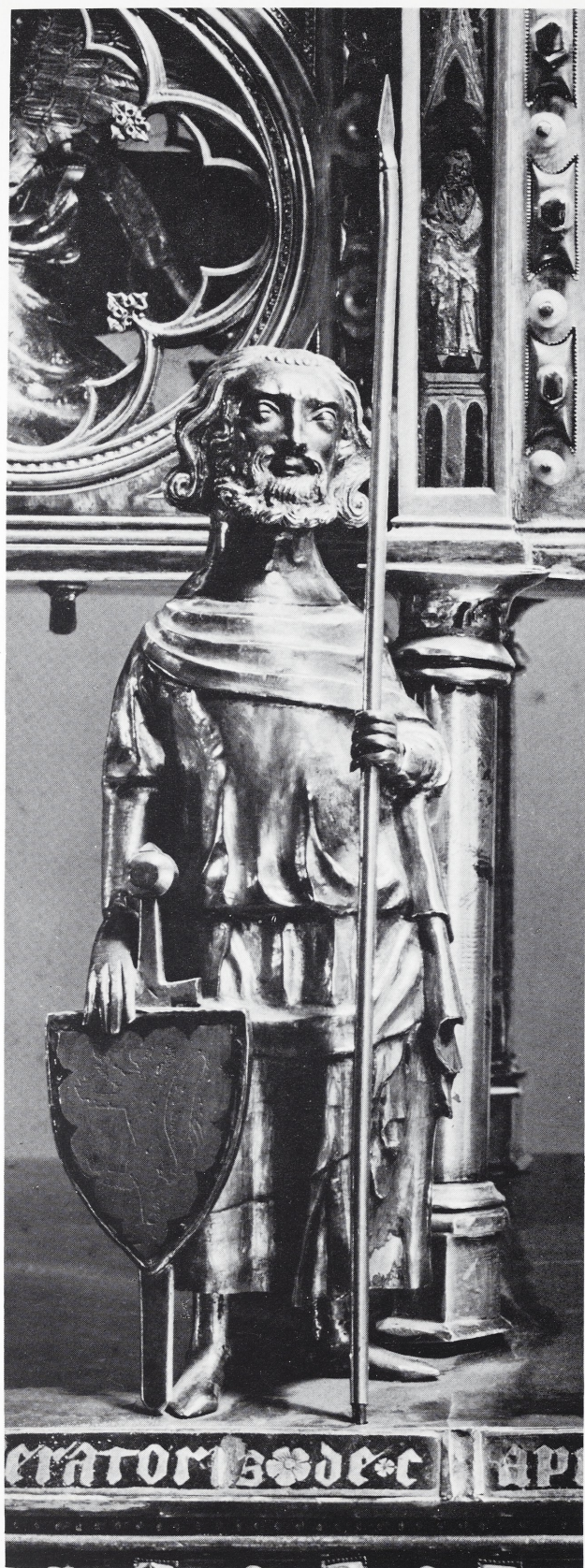


Abb. 9
Karlsreliquiar, Roland



Abb. 10
Karlsreliquiar, Olivier

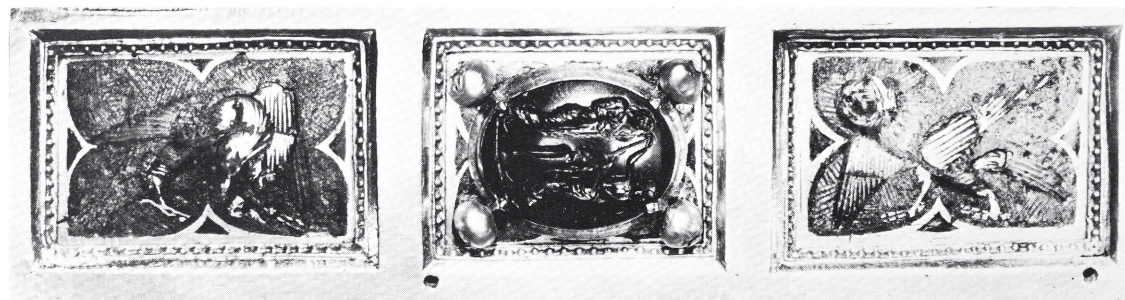


Abb. 11
Karlsreliquiar, Teil des Reliquienschreines

wird die Dreidimensionalität der Sockelfiguren in die Fläche zurückgenommen. Zwischen die emailgezierten »Mauervorsprünge« sind auf Vorder- und Rückseite drei Rundfelder mit einbeschriebenem zartem Vierpaßornament eingetieft. Sie werden seitlich durch edelstein- und perlgezierte Streifen begleitet.

Auf den abgeschrägten Dachkanten des Sarkophages wechseln oblonge, edelsteingezierte Felder mit quergestellten, rot emaillierten Vierpässen, deren Schmuck Vögel in eigenartig gedrehten Stellungen bilden (Abb. 13). Ihr Gefieder leuchtet gelb, violett, golden und grün vor opak gewordenem, einst blau überschmolzenem Grund³. Diese Schmuckleiste leitet zur Basis der Arkadenarchitektur über, die gleichzeitig die Standfläche der drei Hauptfigu-

Abb. 13
Karlsreliquiar, Zierstreifen mit Emailmalerei und antiker Gemme



ren ist. In der Mittelarkade steht die gekrönte Madonna (Abb. 14). Sie hält das Kind auf ihrem rechten Arm, mit der linken Hand umfaßt sie ein Lilienszepter. Karl der Große mit dem Münstermodell (Abb. 15) zur Linken und die heilige Katherina mit Schwert, Rad und verglastem Re-



Abb. 12
Karlsreliquiar, Emailbild eines Heiligen

liquienturm (Abb. 16) zur Rechten sind ihr zugewandt. Die drei Arkaden erheben sich über queroblongem Grundriß und bilden mit ihren Kreuzrippengewölben Baldachine über den drei Figuren. Das Stützsystem der Strebebögen und -pfeiler übergreift die emailgezierte Dachschräge des Reliquienkastens und ruht auf den »Mauervorsprün-



Abb. 14
Karlsreliquiar,
Maria

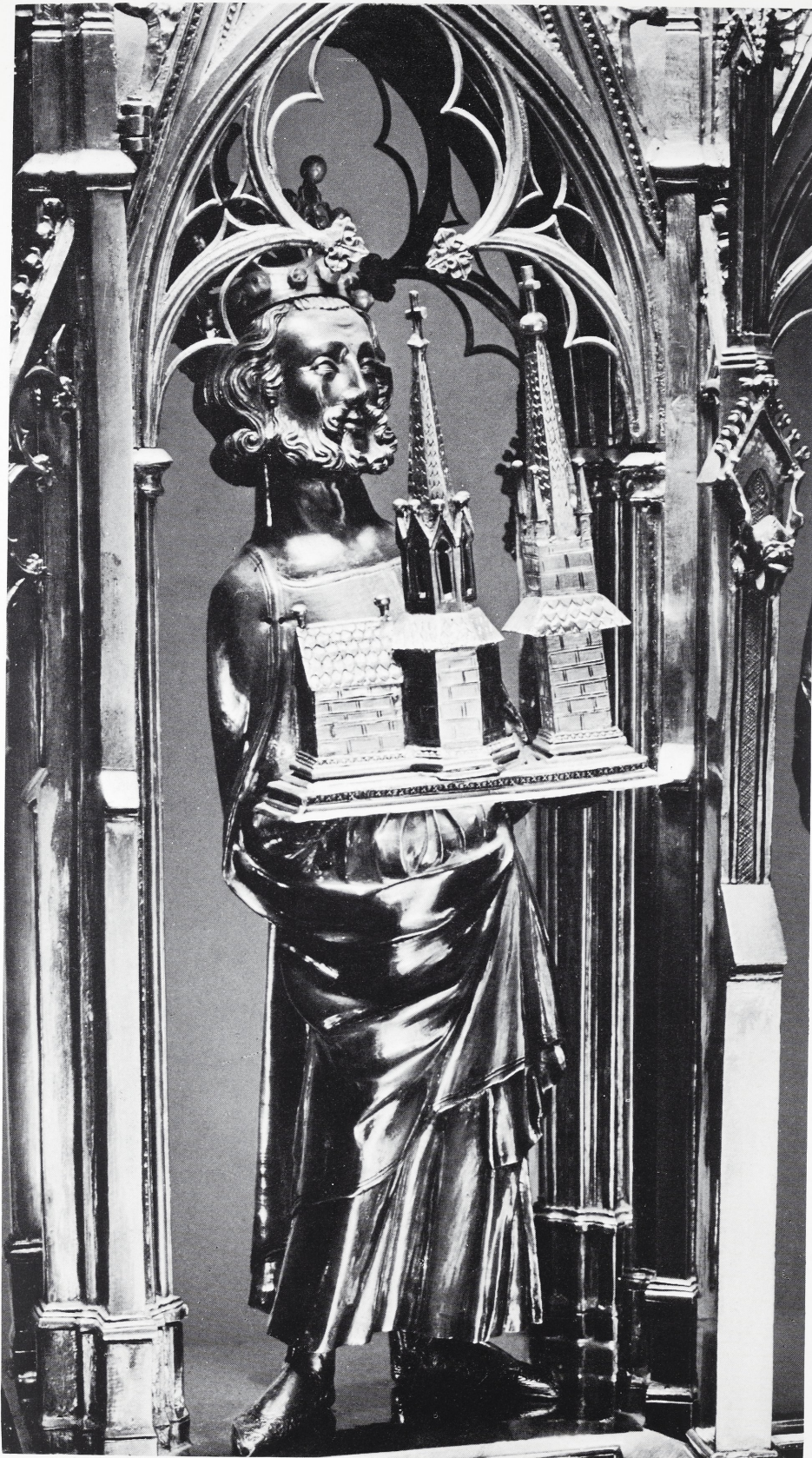


Abb. 15
Karlsreliquiar,
Karl der Große

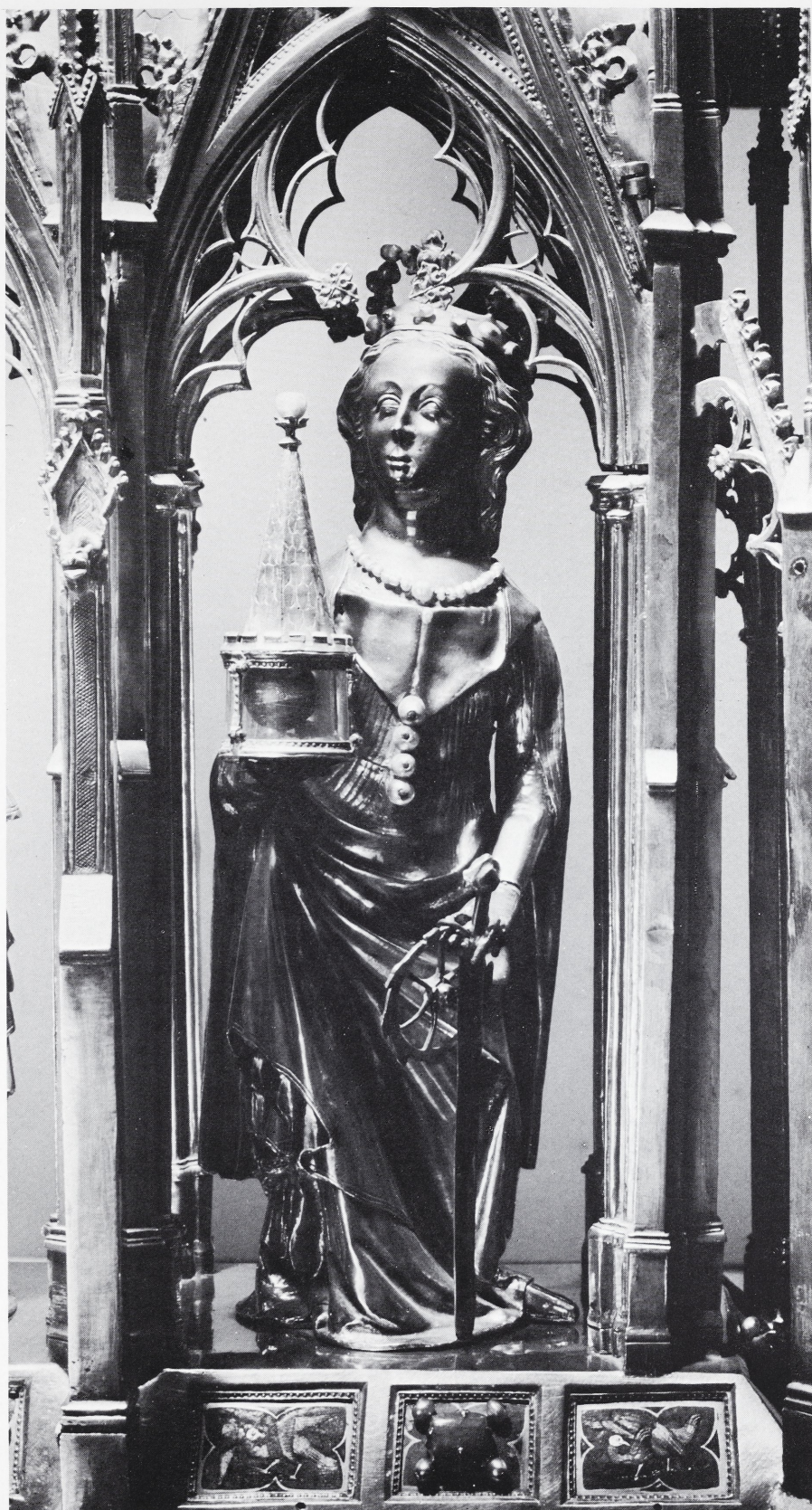


Abb. 16
Karlsreliquiar,
die hl. Katharina

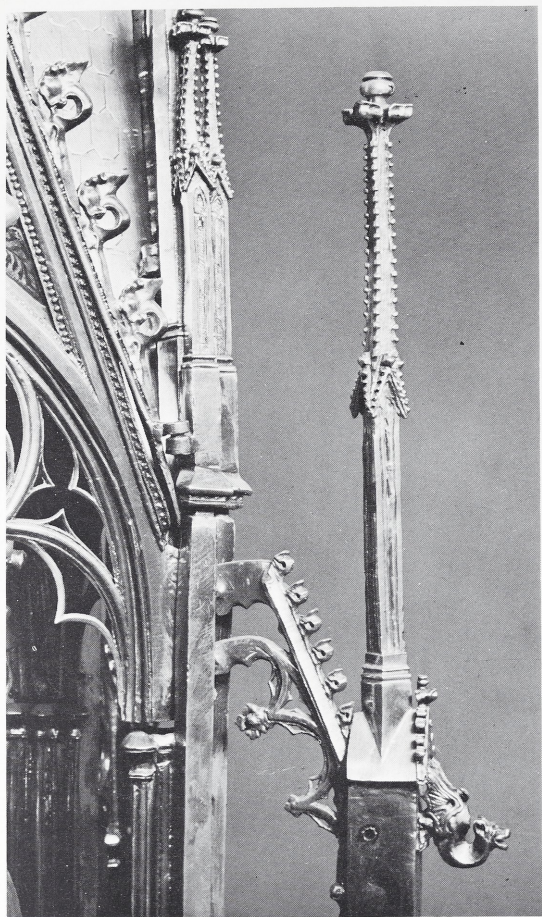


Abb. 17
Karlsreliquiar, Detail des Stützensystems

gen«, die ihn gliedern (Abb. 17). So wird eine architektonische Verklammerung des Reliquiengrabes und der sich über ihm erhebenden visionären Architektur erreicht. Saphire und Perlen vor Blattornament mit blauem Schmelzüberzug zieren die krabbenbesetzten, in Kreuzblumen endenden Wimperge. Feingliedrige Strebebefeiler flankieren sie. Zwischen ihnen werden Teile eines quergestellten Satteldaches sichtbar, das als Reliquienkammer dient. Seine »Schindeln« sowie die »gemauerten« Sockel der Dachreiter betonen das Architekturhafte des Ganzen, das freilich durch die flächenhafte Wirkung dieser »Türmchen« wieder in Frage gestellt wird. Sie sind so dünn-schichtig, daß die Füße der Figuren überstehen. Die Turmtabernakel bilden die rahmenden Gehäuse für Christus und zwei Engel, die hier die Funktion von Trägern der Passionsreliquien haben. So hält die Mittelfigur des Erlösers (Abb. 18) eine obeliskenförmige Hülle, die beim Abnehmen des oberen, edelsteingezierten Teiles den Blick auf das Stück

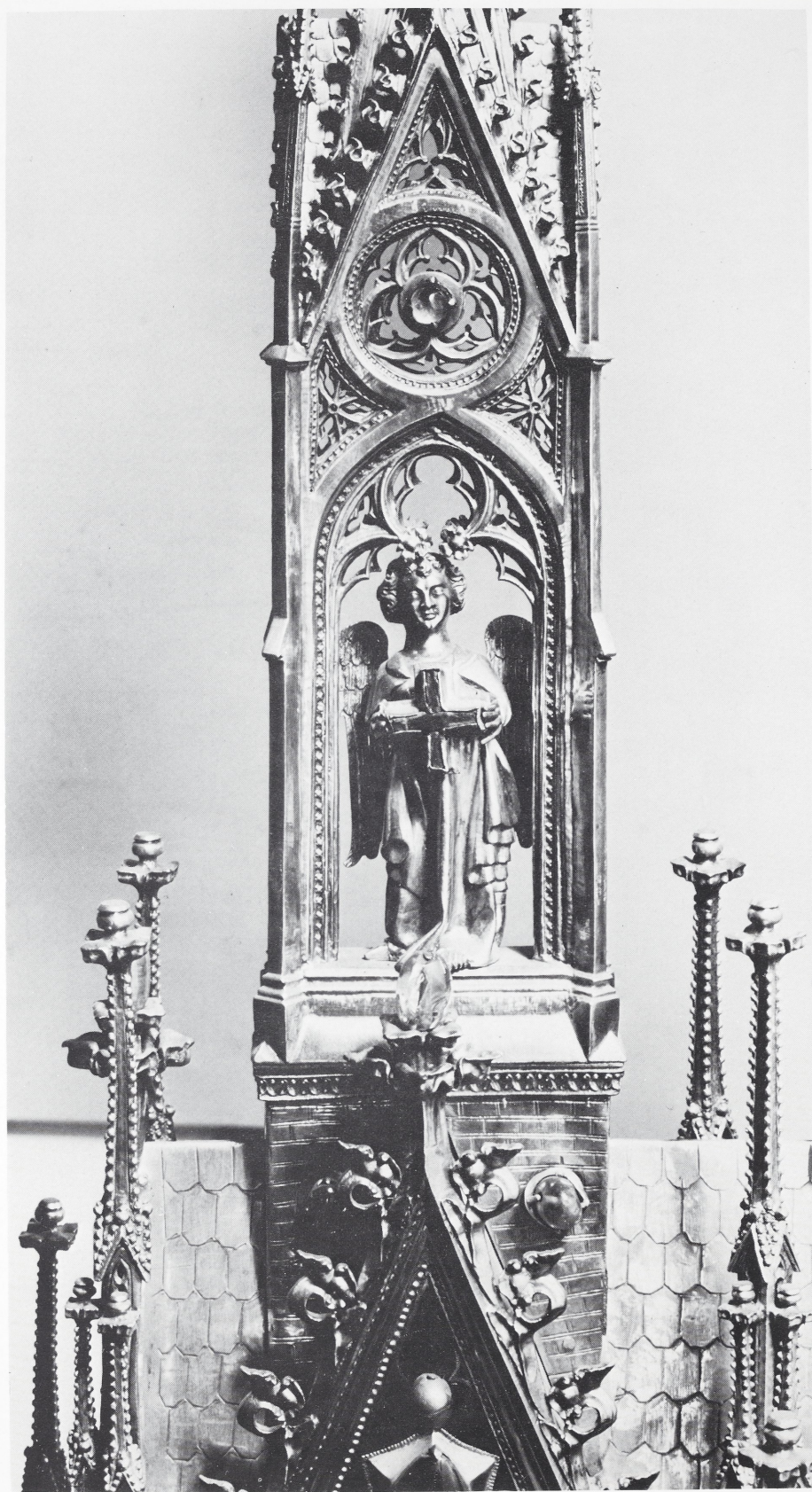
eines Kreuzesnagels frei gibt. Die Engel (Abb. 19 u. 20) weisen Kreuz- und Dornenkronreliquien vor. Die Wimperge und Turmhelme der Dachreiter sind in Rosetten und Maßwerkfüllungen aufgelöst; ihre Bekrönungen bilden Kreuzblumen, aus denen Saphire emporwachsen. Kaum merklich ist das Auge des Betrachters von der vergleichsweise räumlichen Anordnung der Figuren der Sockelzone über verschiedene Stufen des Plastischen zur räumlich kaum mehr fixierbaren Aufgipfelung geführt worden.

Stand der Forschung und Rekonstruktionsversuch

Die Karlskapelle wird als wichtiger Teil des Aachener Schatzes in den zahllosen Publikationen, die sich mit ihm beschäftigen, immer wieder aufgeführt, auf Pilgerblättern meist recht phantasievoll abgebildet, doch nirgends monographisch gewürdigt. Eine Auseinandersetzung mit der älteren Literatur sowie Publikationen, die die Karlskapelle in größeren Zusammenhängen erwähnen⁴, erübrigt sich daher. Der älteren Literatur ist die Datierung in das 3. Viertel des 14. Jahrhunderts und die Lokalisierung nach Aachen gemeinsam. Häufig findet sich die Annahme eines Bezuges zum Reliquienkult Karls IV., ja zu einer Entstehung des Reliquiars in Verbindung mit Karls Aachenfahrt im Jahre 1357. – In ihrer Arbeit über transluzides Email in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts faßt Katia Guth-Dreyfus⁵ die Ergebnisse der bisherigen Literatur nochmals zusammen und stützt die auch von ihr angenommenen Lokalisierung nach Aachen durch den Vergleich der Schmelzbilder mit anderen niederrheinischen Kunstwerken. Den Versuch, das Werk als Arbeit eines Meisters Wilhelm auszuweisen, den die Aachener Stadtrechnungen in den Jahren 1391 bis 1395 nennen, hat die jüngere Literatur aufgegeben. – Der Verfasser legte 1957⁶ den Versuch einer Gesamtwürdigung vor, die den Versuch einer Gesamtwürdigung vor, die den Ausgang für die hier vorgelegte Untersuchung bildet. Hier wird das Reliquiar in Verbindung zu kölnischen Stücken gebracht und Vorstufen in untergegangenen Werken, wie sie durch Kölner Pilgerblätter überliefert sind, nachgewiesen. Das Verhältnis zur Plastik des Gertudenschreins in Nivelles wird untersucht und zwischen den Arbeiten zweier Meister geschieden. Dabei werden namentlich die Tabernakelfigürchen der Oberzone der Werkstatt des Dreiturmreliquiars zugeschrieben. Ihr Meister vollzog den unten beschriebenen Planwechsel. Der Verfasser vermutet, daß der ursprüngliche Plan noch nicht die Anhebung des Reliquiars über acht Rundpfeiler und die Einbe-



Abb. 18
Karlsreliquiar, Christus



*Abb. 19
Karlsreliquiar,
Engel
mit Kreuzreliquien*



Abb. 20
Karlsreliquiar, Engel mit Reliquien

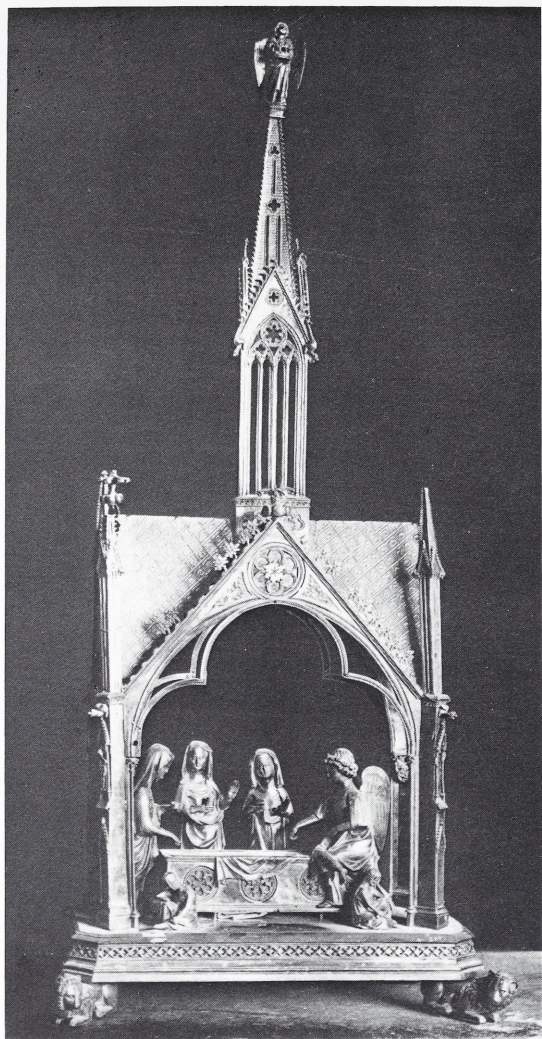


Abb. 21
Heiliggrabreliquiar, Pamplona, Kathedrale

ziehung der acht Sockelfiguren vorgesehen hat, sondern daß der Schrein mit der großen Karlsreliquie auf einem Verbindungsstück, das der emailgezierten »Dachschräge« des Reliquienkastens ähnlich gewesen sein könnte, gleich auf der Sockelplatte aufruhte. Diese Annahme stützt sich auf den technischen Befund: Die Silberplatte, auf der die Säulen stehen, ist unbearbeitet, ihr Rahmen ungleichmäßig vergoldet. Die Befestigung des angenommenen Sockels machte die vier scheinbar unmotivierten Löcher auf der Grundplatte notwendig. Ihre auffällige Wölbung bietet keiner der Pfeilerbasen eine glatte Grundfläche. Auch das Aufrufen der den Schreinkasten gliedernden »Mauervorsprünge« auf den Pfeilerkapitellen wirkt unharmonisch und »nachträglich«. Die Figuren scheinen auf der Grundfläche keinen festen Halt zu

finden und wirken, als drohten sie auszugleiten. Auch vom Motiv her wird die heutige Anordnung als ursprüngliche Gesamtkonzeption in Frage gestellt. Die Engel, die den Reliquienkasten schwebend auf ihren Händen tragen, lassen die knieenden Reliquienträger im Schrein als unmotivierte Wiederholung erscheinen. Der Planwechsel ist vermutlich noch vor der Fertigstellung des Reliquars vorgenommen worden, denn das in Arbeit befindliche Dreiturmreliquiar ist von dieser Umänderung betroffen worden. – Erich Steingräbers Untersuchungen zur gotischen Goldschmiedekunst Frankreichs⁷ erlauben den Hinweis auf das Heiliggrabreliquiar der Kathedrale von Pamplona (Abb. 21) und damit der Pariser Goldschmiedekunst des frühen 13. Jahrhunderts als wichtige Voraussetzung zur Stilbildung der Aachener Werkstatt⁸.

Die Reliquien

Die Hauptreliquie ist der für einen Armknochen gehaltene (in der Inschrift »brachium« genannte) Schienbeinknochen Karls des Großen. Sie hält die Erinnerung an ein anderes »Armreliquiar« lebendig, das staufische Schreinchen (B. 54,8, T. 13,5 cm), das Friedrich I. anlässlich der Heiligsprechung des großen Kaisers in Auftrag gab und auf der Innenseite des Kastendeckels mit der Inschrift versehen ließ: »brachium sancti et gloriosissimi imperatoris Karoli« (Abb. 22). Eine aus Doppelschneckenornamenten gebildete Rahmenleiste unterstreicht den feierlichen Charakter dieser Inschrift. Sie sollte bei geöffnetem Deckel gesehen werden, um beim Betrachter keinen Zweifel an Bedeutung und Funktion der Reliquie zu lassen. In dem »brachium« des heiligen Kaisers sah man die verehrungswürdigste Reliquie des politischen Karlskultes, den Arm, der einst die Insignie der kaiserlichen Macht hielt. Als das romanische Reliquiar 1794 von Aachen nach Paris überführt wurde, enthielt es wohl schon keine Reliquie mehr. Da die große Reliquie des gotischen Karlsreliquars in der Inschrift als »brachium« bezeichnet wird, darf man in ihr die ehemals in dem staufischen Reliquiar geborgene Reliquie sehen. Damit wird die Kontinuität des Aachener Karlskultes und des politischen Karls-

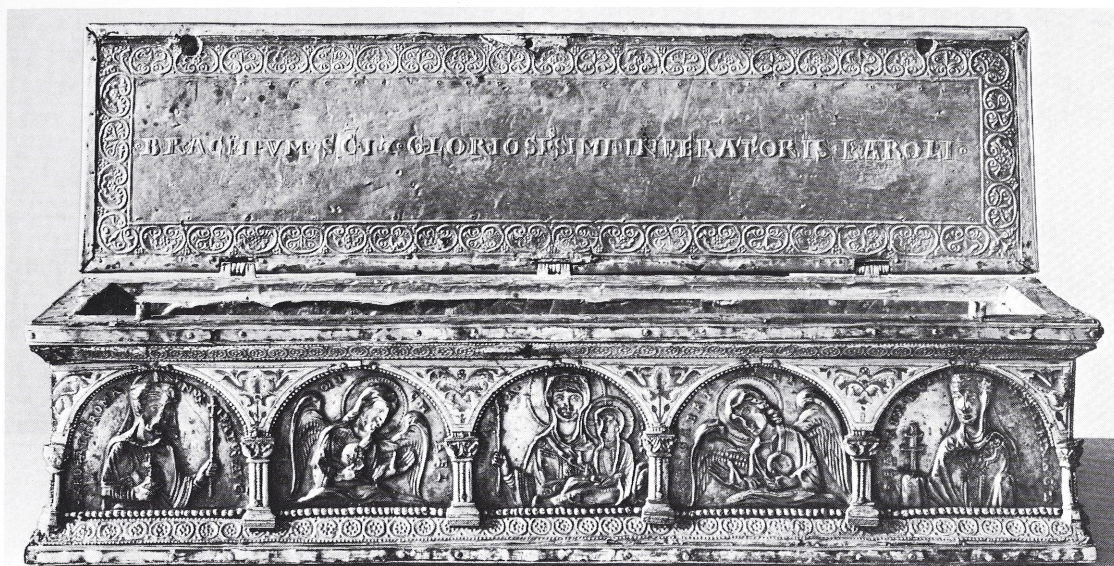


Abb. 22
Armreliquiar Karls des Großen, Paris, Louvre

mythos sichtbar. Freilich deutet die Verschiedenartigkeit der beiden Armreliquiare den Wandel, der sich in der Auffassung innerhalb zweier Jahrhunderte vollzogen hatte. Der staufische Reliquienkasten ist ein Herrschaftszeichen Friedrichs I., Reliquie und Reliquiar eine Legitimation seines Herrschaftsanspruches. Die Form und der Reliefschmuck des Reliquiars ist Träger des in der Reliquie sich offenbarenden Geheimnisses. Die Reliquie ist dabei »Kern«, »heilige Mitte«, das Reliquiar die davon abgeleitete, durch sie erklärte Hülle, die durch sie ihre Aussagekraft erhält. Das andersgeartete Verhältnis der Gotik zur Reliquie, »das Zwiegespräch zwischen dem Gläubigen und der Reliquie¹⁰« wird im Karlsreliquiar deutlich. Die Reliquie ist nicht mehr die »Mitte« des Reliquiars. Sie ist aus der Verborgenheit des »Reliquienleibes« (wie der staufische Kasten einmal genannt werden soll) herausgetreten und sichtbar geworden wie die bildnerischen und architektonischen Elemente des gotischen Karlsreliquiars. Das Bildprogramm ist der Reliquie nicht mehr untergeordnet, sondern zugeordnet, ja, die Mittelzone mit den Figuren Mariens, Karls und Katharinas unter den Arkadenbögen beansprucht optisch das Hauptgewicht.

Die Gegenüberstellung von staufischem und gotischem Armreliquiar läßt freilich Zwischenglieder unberücksichtigt, die zum Verständnis des vollzogenen Wandels unerlässlich sind. Zwischen dem Bildprogramm der beiden Reliquiars steht der

Karlsschrein. Doch auch seine Ikonographie ist nur ein Traditionselement des gotischen Werkes. Ein anderes, die Entwicklung des gotischen Grabmales, gesellt sich ihm gleichwertig zu (vgl. S.33ff.). Das Bildprogramm des Karlsreliquiars ist weitgehend auf die Karlsreliquie bezogen: Die Figuren Leos III., Turpins, Rolands und Oliviers (Abb. 7–10) sowie Karls und Mariens (Abb. 14, 15) als Münsterpatrone. Die heilige Katharina (Abb. 16) sowie die Tabernakelstatuetten Christi mit den beiden Engeln (Abb. 18–20) zeigen, daß es sich hier ikonographisch um eine freizügige Kompilation aus verschiedenen ikonographischen Wurzeln handelt. Angesichts der bestimmenden Bildfunktion der Karlsreliquie sind die übrigen Reliquien von untergeordneter Bedeutung. Optisch kaum virulent erscheinen sie an mehr oder minder »zufälligen« Stellen des Reliquiaraufbaues: In einem kleinen Bergkristallgefäß, das die heilige Katharina trägt, verborgen im Satteldach und dargeboten durch die drei Figuren der Tabernakelzone. Hier tragen die Engel und Christus die Reliquien. Das Motiv der reliquienhaltenden Engel ist durchaus geläufig, ein reliquienhaltender Christus hingegen ungewöhnlich. Der Salvator mundi (Abb. 18) trägt hier ein obeliskförmiges Reliquiar auf der linken Hand, dessen edelsteingeziertes Oberteil sich abheben läßt und den Blick auf eine Nagelreliquie frei gibt. Sie ist neben den im Dach eingeschlossenen Reliquien die einzige, die durch diese Kapsel dem Blick zeitweilig entzogen werden kann. Die übrigen fordern unverhüllt zur opti-

schen Kommunikation auf. Längst hat man sich über die Bestimmungen des Laterankonzils von 1215 hinweggesetzt »ut reliquiae extra capsam non ostendantur«.

Die Ikonographie des Karlsreliquiars und ihre Bedeutung für die Ausgestaltung des Aachener Domes

Die Ikonographie des Karlsreliquiars wird durch die große Hauptreliquie des (vermeintlichen) Armknochens Karls des Großen bestimmt. Gemäß mittelalterlicher Vorstellung »hat sie die gleiche Kraft wie der in keiner Weise und keinem Teil zerstückelte Märtyrerleib«. Das aber bedeutet, daß unser Reliquiar die Vorstellung, die das 14. Jahrhundert vom Grab Karls des Großen entwickelt hat, realisiert. Darüberhinaus stellt es eine wichtige Vorstufe zum Neubau des Aachener Domchores dar, in dem man das Mausoleum Karls des Großen zu sehen hat¹¹.

Acht Heilige, in Schmelzbildern dargestellt (Abb. 12), unter ihnen Johannes der Täufer, Petrus, Maria (?), Bartholomäus, Johannes der Evangelist und Philippus (?) umstehen den durchfensterten Sarkophag mit der Karlsreliquie (Abb. 11). Sockel und krabbenbesetzte Giebel beweisen, daß es sich

um Reflexe der Bauplastik handelt. Man erinnert sich angesichts dieser Anordnung an die Tradition des Constantingrabes. In Anlehnung an das heilige Grab in Jerusalem hatte Constantin seinen Sarkophag mit zwölf Säulen als den Sinnbildern der Apostel umstellen lassen¹². Hilger¹³ hat wahrscheinlich gemacht, daß die Zusammensetzung der Aachener Chorhalle aus Langchor und sich ausweitendem Chorpolygon eine Neuformulierung des spätantiken Constantinmausoleums¹⁴ in der Formensprache der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts für den »neuen Constantin« darstellt (Abb. 23). Wie Ludwig der Heilige für die Aufnahme der Dornenkrone die Sainte-Chapelle in Paris errichten ließ¹⁵, so ist es Karl IV.¹⁶ etwas mehr als hundert Jahre später, der den Neubau des Aachener Domchores angeregt haben dürfte und hierbei an die Tradition des Constantinsmausoleums anknüpfte. Die Chorhalle gehört zum Bautyp der *capella vitrea*, bei der sich »die Reliquienschreine mit der Tradition der Kathedrale« überschneiden¹⁷. Eine wichtige Vorstufe zur Ikonographie der Chorhalle bildet das Karlsreliquiar. Man hat die enge Korrespondenz zwischen dem plastischen Schmuck des Karlsschreins und dem Skulpturenschmuck der Chorhalle hervorgehoben und darauf hingewiesen, daß den Herrschern von Ludwig dem Frommen bis zu Friedrich II. an den Langseiten des Schreins die Figuren der Apostel, Mariens und Karls an den Pfeilern des Chores antworten. Der Luxemburger veranlaßte die Erhebung des Karlsschreins über den Choraltar, dessen Patronat und Weihe auf diese Erhebung zurückgehen. Gleichzeitig bestätigt Karl IV. in der feierlichen Erklärung der Goldenen Bulle des Jahres 1356 Aachen als Ort der Königskrönung. Das Werk, das den Dialog zwischen Schreins- und Bauplastik vorbereitet und die direkte Vorstufe zur Konzeption des ikonographischen Programms der Chorhalle bildet, ist das Karlsreliquiar. Die Einbeziehung des Kaisers und Mariens als der beiden Münsterpatrone in den Kreis der Heiligen ist hier erstmals vollzogen. Das in einem Dachrelief des Karlsschreins ausgebildete Motiv der Darbringung des Münsters durch Karl an die Gottesmutter ist auf zwei Figuren reduziert, die nurmehr thematisch mit dem Karlsschreinrelief verknüpft sind, formal jedoch andere Voraussetzungen haben (vgl. S. 29). Nur die Ableitung des Dedikationsmotivs aus dem griechisch-byzantinischen Bilderkreis verbindet sie. Hier wäre an das Mosaik über der südlichen Narthextür der Hagia Sophia in Konstantinopel zu denken (Abb. 24), in dem die Kaiser Constantin und Justinian Maria als der Patronin des oströmischen Reiches Modelle von Stadt und Kirche huldigend dar-

Abb. 23

Chorhalle des Aachener Domes

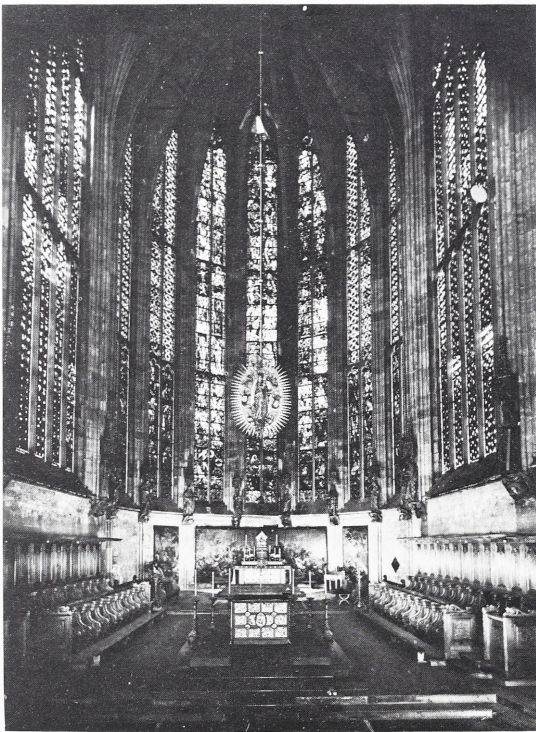




Abb. 24
Die Kaiser Constantin und Justinian huldigen Maria,
Konstantinopel, Mosaik über der südlichen Nartbextür der
Hagia Sophia

bringen¹⁸. Das Karlsreliquiar vereinigt eine Fülle von Motiven, die in der Chorhalle ihre monumentale Ausformung erhielten: Das Motiv der Heiligen, die in den Schmelzbildern das Grab des Kaisers umgeben, wird in der Chorhalle monumentalisiert und zum Zyklus der Apostelfiguren zusammengefaßt. Die Umformulierung des Dedikationsmotivs, wie sie der Goldschmied geleistet hat, wird in die Großplastik übernommen. Auch die Präsenz des bischöflichen Palladins und des päpstlichen Münsterkonsekrators klingt in den westlichen Schlußsteinreliefs des Chors wieder an.

Das Motiv der Münsterdarbringung durch Karl an Maria ist durch die Reduktion der gotischen Epiphaniegruppe auf zwei Figuren entstanden. Anstelle des geschenkebringenden Königs ist Karl mit dem »Geschenk« des Domes getreten. Der Verfasser hat den Nachweis geführt²⁰, daß Karl d. Gr. am Karlsschrein und Friedrich I., der Stifter des Schreines, in einer Figur dargestellt sind. Es liegt nahe, auch in der Karlsfigur des gotischen Reliquiars (Abb. 15) die Ineinsetzung mit dem Stifterkönig Karl IV. zu sehen. Hierfür spricht das Zeugnis des italienischen Bischofs Marignola in seiner Geschichte Böhmens, in der er von einer wirklichen Auferstehung Karls des Großen in der Gestalt Karls IV. spricht, leuchtend »wie ein Sonnenstrahl in der Kirche Gottes«²¹. Im Widmungsrelief des Karlsschreines ist dem niederknienenden Karl der Reimser Erzbischof Turpin zugeordnet, während ein Engel als Thronassistent Mariens erscheint. Das Karlsreliquiar erweitert diesen »Hofstaat«, indem es Maria neben den vier Engeln die heilige Katharina, Karl, den Reimser Erzbischof Turpin, Papst Leo III. sowie Roland und Olivier zugesellt.

Dabei fällt die Erklärung der Anwesenheit der heiligen Katharina (Abb. 16) in diesem Zusammenhang am schwersten. Zuletzt haben Lejeune und Stiennon eine Deutung versucht²². Sie weisen darauf hin, daß sich noch Bildmedaillons mit den Porträts Karls IV. und seiner ihm 1349 angetrauten 3. Gemahlin Anna, der Tochter Rudolfs II. von Bayern, in der Katharinenkapelle von Burg Karlstein befunden hatten. Die Verfasser sehen hierin einen Hinweis, daß Karl IV. die heilige Katharina besonders verehrt habe. Er folgte hierin einer Frömmigkeitsbewegung in Böhmen, die sich in der Zeit zwischen 1350 und 1450 durch vier wichtige Werke belegen läßt, darunter das berühmte Bild auf Burg Karlstein (Umkreis des Meisters Theoderich). Eines der bedeutendsten Denkmäler der böhmischen Literatur in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts ist eine Legende der heiligen Katharina. Auch eine Tochter des Kaisers trug den Namen der Heiligen. Es muß offen bleiben, ob diese Hinweise zur Erklärung der Katharinenfigur an dieser Stelle ausreichen.

Die Erweiterung des Karlsgefolges um die Figuren Rolands und Oliviers (Abb. 9 u. 10) geht über die Ikonographie der vorangehenden Aachener Reliquiare hinaus. Roland wird durch den Schild mit dem springenden Löwen ausgewiesen. In der Miniaturmalerei ist diese Rolandsdarstellung durchaus geläufig. Oliviers, des jüngeren Schildträgers Wappen, zeigt das Haupt einer Jungfrau. Auch hier ist offenbar der Miniaturmaler vorgegangen. Aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts ist ein »spiegel historiael« bekannt, der dieses Wappen für Olivier überliefert.

Die heraldische Figur des Löwen deutet auf das »Ruolantes liet« in der Fassung des Pfaffen Konrad. Der Autor gibt darin dem Helden Roland das Wappen des Auftraggebers, Heinrich des Löwen. Eine englische Wappenrolle vom Ende des 13. Jahrhunderts zeigt Roland mit dem Wappen eines »lion rampant contre-mont«²³. Auch der Aachener Roland bestätigt die Vorstellung von dem Freund und Neffen Karls als des »Löwenritters«. In der Heidelberger Handschrift des »Ruolantes liet«²⁴ findet sich auf fol. 5v⁰ die Darstellung des zwischen Roland als dem Träger des Richtschwertes und dem weisen Olivier thronenden Karls des Großen (Abb. 25). Roland erscheint hier als die personifizierte Gerechtigkeit Karls. Ihm gleichgeordnet ist Olivier, der andere hochberühmte Held seines Hofes. Hier wird der Beginn eines Darstellungstyps sichtbar, aus dem auch die Aachener Figurengruppe abgeleitet ist. Auf fol. 5r^c der Heidelberger Handschrift, der deutschen Fassung des »Chanson de Roland«, wird in der Szene der Taufe spanischer

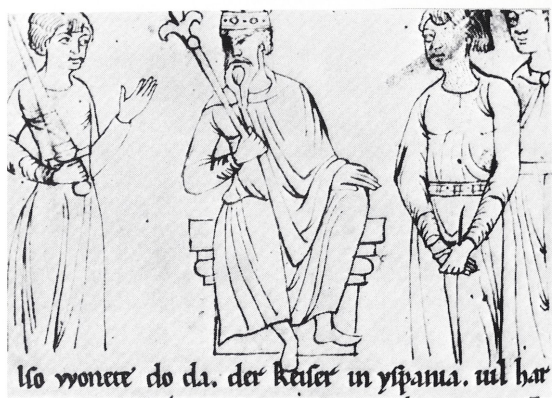


Abb. 25

Karl der Große zwischen Roland und Olivier thronend, Pal. germ. 112, Heidelberg, Universitätsbibliothek

Heiden durch Erzbischof Turpin die Gestalt der großen kirchlichen Autorität des Werkes vorgestellt. Auch ihm begegnen wir am Aachener Reliquiar wieder (Abb. 7). Eine Sonderstellung nimmt die Figur des Papstes Leo (Abb. 8) ein. Sie ist nur aus der Aachener Tradition zu verstehen, die in Leo den Konsekrator der Pfalzkapelle Karls sah und ihm unter den Figuren an Karls- und Marienschrein eine bestimmende Stellung einräumte. Charakteristisch für die Aachener Reliquiarfiguren ist ihre Herauslösung aus der Legende²⁵, ihre »Vereinzelung«, die hinsichtlich der Rolandfigur (Abb. 9) als ein Hinweis auf die monumentalen Rolande in den norddeutschen Städten verstanden werden kann. Die Figuren werden gleichsam zu Tugendpersonifikationen von Gerechtigkeit, Kraft und Weisheit²⁶. Recht ausgeprägt ist bei den Aachener Figuren die ritterliche Tracht. Im Gegensatz zu den zeitgenössischen Grabtumbenfiguren, die unter dem losen, tunikaartigen Stoffhemd das Panzerhemd, die »Sarwat« und darüber den Schwertgürtel tragen²⁷, sind Karl der Große, Roland und Olivier mit einem lockeren Phantasielkostüm und gefibeltem Mantel bekleidet.

Die Engel

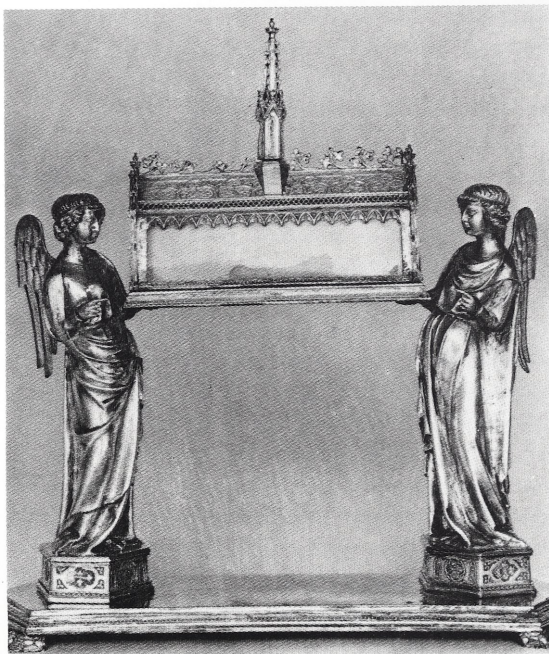
Mit dem Motiv der Engel, die eine Reliquie oder einen Reliquienschrein tragen, steht die Werkstatt des Aachener Reliquiars in einer vollständig ausgebildeten Tradition, die sich bis zu antiken Vorbildern zurückverfolgen läßt. Es ist das alte Motiv des Triumphes, wie es in der höfischen Monumentalskulptur Roms, auf Sarkophagen oder Diptychen der Spätantike vorkommt. Dort sind es die Genien, die in der corona triumphalis Inschrifttafeln, Bildnismedaillons oder späterhin ein christliches Symbol wie Kreuz oder Pantokratorbild²⁸ halten.

Namentlich Kreuzreliquien werden als Siegeszeichen Christi im 12. und 13. Jahrhundert häufig von Engeln getragen und entrückt. Stellvertretend seien die mosanen Triptychen des Heiligen Kreuzes aus dem 3. Viertel des 12. Jahrhunderts im Kirchenschatz von Sainte-Croix zu Lüttich und das Reliquientriptychon des Heiligen Kreuzes im Pariser Petit Palais genannt²⁹. Als bedeutsames Beispiel der Mitte des 13. Jahrhunderts (nach 1254) hat sich das Kreuztriptychon der Abtei von Floreffe (Paris, Louvre) erhalten, in dessen Mittelfeld zwei Engel ein Kreuzreliquiar tragen³⁰. Im frühen 14. Jahrhundert ist der Typ des engelgetragenen Reliquiars so beliebt, daß man selbst vorhandene Tafelreliquiare umarbeitete. So wird beispielsweise beim Reliquiar von Jancourt des Pariser Louvre eine byzantinische Staurothek des 12./13. Jahrhunderts³¹ neu montiert. Kniende Engel halten sie zu optischer Kommunikation empor. Die von Löwen getragene Sockelplatte und die Engel mit der Reliquie erinnern an das Aachener Karlsreliquiar.

Seine künstlerisch vollendetste Ausprägung erfährt die Engelmonstranz im sogenannten Reliquiar des heiligen Ludwig, das, in einer Pariser Werkstatt des beginnenden 14. Jahrhunderts entstanden, heute in der Kirche San Domenico in Bologna aufbewahrt wird (Abb. 26)³². Es ist für das Karlsreliquiar von besonderer Bedeutung, weil auch in ihm Reliquien eines Königs, des 1297 heiliggesprochenen Ludwig IX. geborgen waren.

Abb. 26

Ludwigreliquiar, Bologna, San Domenico



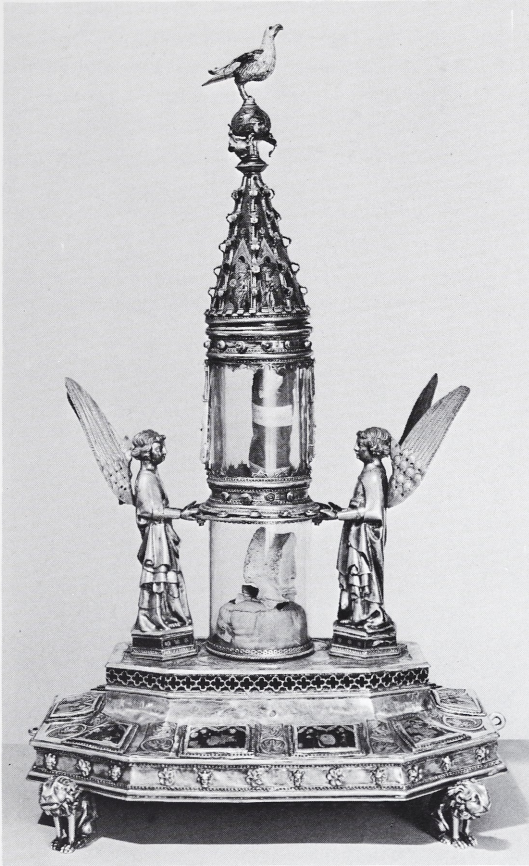
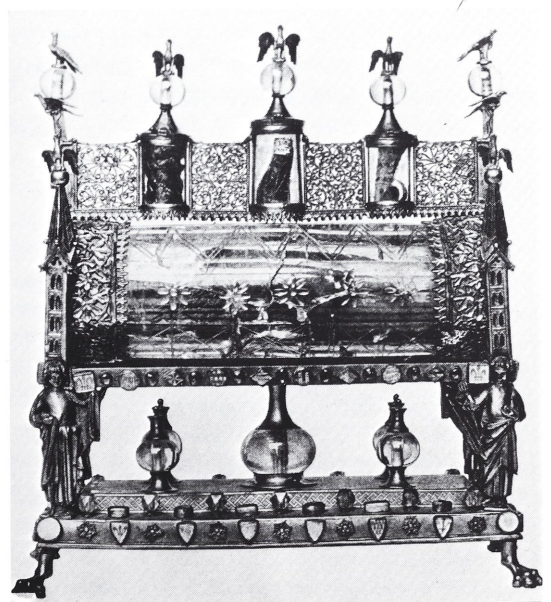


Abb. 27
Ursulareliquiar, Tongern, Basilika Unsere Liebe Frau

In dem von einem Dachreiter gezierten Schreinchen befand sich bis zum Jahre 1714 eine Fingerreliquie. Eine silbervergoldete Krone war nach Ausweis eines Inventars von 1477 schwebend darüber angebracht. Voller Würde und Grazie halten die Engel mit einer Hand das Schaugefäß, mit der anderen weisen sie auf die Reliquie. Die Geste der Hände wird vom Blick aufgenommen, der ebenfalls auf das Heiligtum gerichtet ist. So fordern die Engel den Gläubigen auf, mit ihnen das Zeichen des Heiles zu schauen. Nie wieder ist in der Goldschmiedekunst Schwebend-Zartes, Müheloses, mehr angedeutetes als vollzogenes Tragen so vollkommen dargestellt worden, als im Ludwigsreliquiar in Bologna. – In den Werkstattkreis des Karlsreliquiars kommen wir mit dem sogenannten Ursulareliquiar der Liebfrauenkirche in Tongern (Abb. 27)³³. Es ist um 1350 vermutlich in Aachen entstanden. Der achteckig gearbeitete Sockel ruht auch hier wieder auf vier Löwen. Zwei in Seitenansicht gegebene Engel halten den Reliquienturm. Er ist wohl ursprünglich eine Kustodienmonstranz gewesen, in der das Brot der Engel »Panis Angelo-

rum« zur Schau gestellt wurde. Die Bekrönung des sechseckigen Helms des Bergkristallzylinders bildet ein Adler. Gleich dreizehnmal kehrt dieses Vogelmotiv im Margarethenreliquiar³⁴ des New Yorker Metropolitan-Museums wieder (Abb. 28). Es hat dem in einer französischen Werkstatt der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Ostensorium den Namen »Châsse aux Oiseaux« eingetragen. Auf der von Klauen getragenen und mit Wappen, Steinen und Bergkristallen gezierten Grundplatte stehen vier Engel reimsischer Abkunft. Sie tragen wirklich den von Laubornament umspinnenden Glaszylinder. Unter der Last des an den vier Ecken mit Türmen gezierten Ostensoriums neigen sie die Köpfe. Mit einer Hand unterstützen sie die auf ihren Schultern ruhende Bürde. Hier ist in der Anordnung der Engel schon auf das Aachener Reliquiar verwiesen, wenngleich man hier aus technischen Gründen auf das echte »Tragen« verzichtete und es bei der symbolischen Geste der Hände bewenden ließ (Abb. 3–6). Sie kann gleicherweise als »tragen«, »schweben« oder »hinweisen« gedeutet werden, – eine vergrößerte Adaption dessen, was am Bologneser Ludwigsreliquiar so unnachahmlich verhalten und verinnerlicht ausgesagt ist. Das New Yorker Ostensorium vereinigt an einem architektonisch gefaßten, von Engeln getragenen Bergkristallzylinder schon alle Elemente der unteren Zone des Karlsreliquiars. Doch aus den kleinen Reliquientürmen, die sich in New York über dem quergelagerten Ostensorium erheben, konnte sich die kühne Baldachinarchitektur für

Abb. 28
Margarethenreliquiar, New York, Cloisters



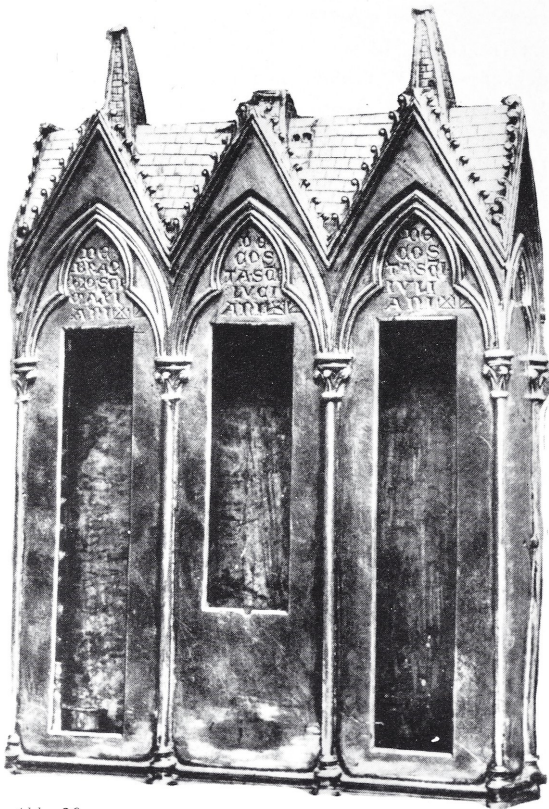


Abb. 29a
Reliquiar der hll. Maxentius, Julianus und Lucianus, Paris,
Cluny-Museum (Vorderseite)



Abb. 29b
Reliquiar der hll. Maxentius, Julianus und Lucianus, Paris,
Cluny-Museum, (Rückseite)

Maria, Karl und Katharina in Aachen nicht entwickeln. Dazu bedurfte es einer anderen formalen Ableitung. Sie führt zu einer Reliquiargruppe, die am eindringlichsten durch ein Reliquiar aus der Sainte Chapelle³⁵ für Reliquien der hl. Lucius, Maximianus und Julianus vertreten wird (Abb. 29 a u. b). Am 1. Mai 1261 ließ König Ludwig der Heilige – wiederum handelt es sich um eine königliche Reliquientranslation – Reliquien der Märtyrer von Beauvais aus der Abtei St. Lucius nach Paris überführen. Das für sie vorbereitete Reliquiar – seine Sockelplatte ist in Verlust geraten – zeigt die für das spätere Aachener Reliquiar so charakteristische Dreiarkadenaufteilung. Hinter ehemals durch Bergkristall verschlossenen Öffnungen wurden die Reliquien sichtbar ausgestellt (Abb. 29a). In den Giebfeldern finden sich Inschriften zum Inhalt des Ostensoriums. Die Rückseite (Abb. 29b) wiederholt das Arkadenmotiv, doch treten hier an die Stelle der plastischen Pfeilervorlagen gravierte Säulenstellungen, unter denen die stilistisch vom Südportal der Pariser Notre-Dame abhängigen Standfiguren der Märtyrer erscheinen. Als Hinweis auf ihren Märtyrer-

tod dienen ihre Häupter, die sie in den Händen halten. Drei Dachreiter (der mittlere ist abgebrochen) zieren das quergestellte Satteldach der Architektur. Sie waren ursprünglich mit Kristallplatten als Inschriftträger geziert. Entwicklungsgeschichtlich weist das um 1260–70 in Paris entstandene Reliquiar auf das Aachener Karlsreliquiar voraus. Die Ableitung von realer Architektur und die eingestellte Dreierarkatur mit dem Satteldach und den bekrönenden Türmchen sind in Aachen fortentwickelt. Der große Schritt über das Pariser Reliquiar hinaus ist die Ablösung der in Paris einem noch schreinartigen Kasten aufbeschriebenen Gliederung und ihre Verselbständigung zu einer schwerelosen, visionären Architektur. Wieviel mehr wüßten wir über die Vorstufen des Karlsreliquiars, wären uns die vielen Ostensorien erhalten, von denen alte Inventare sprechen. Allein im Inventar der Sainte Chapelle vom 18. November 1793 werden »sept reliquaires en forme de petites églises ou croix gothiques« erwähnt, die wenig später in der Münze eingeschmolzen wurden. Von ihrem Aussehen haben wir keine Vorstellung mehr. –

Die Darstellung der Entwicklungslinien des Aachener Karlsreliquiars kann sich nicht auf die wenigen erhaltenen Stücke der Goldschmiedekunst beschränken; sie muß einer anderen formalen Ableitung nachgehen, die die gotischen »Kapellenreliquiare« als Reflexe gotischer Grabarchitektur ausweist.

Das Karlsreliquiar und die Grabarchitektur des 14. Jahrhunderts

Das Grabmonument des hohen Mittelalters hatte die Aufgabe, die Verstorbenen als irdische Mitglieder des himmlischen Jerusalem zu zeigen. Ihr irdisches Sein wurde als unlösbar verknüpft mit ihrer verklärten himmlischen Existenz betrachtet³⁶. Je mehr freilich naturalistische Strömungen bestimmend werden, desto weniger ließ sich das Anliegen der Sichtbarmachung dieser doppelten Existenz in der Steinskulptur anschaulich machen. Hier hat die Goldschmiedekunst eine große Chance. Für unsere Betrachtung wird vornehmlich der Typus des Tumbengraves wichtig, über dem sich ein meist dreijochiger, gewölbter Baldachin erhebt. Diese Grundform gestattet mannigfache Varianten,

Abb. 30

Grabmal Kaiser Heinrichs VII. in Pisa (Rekonstruktion)

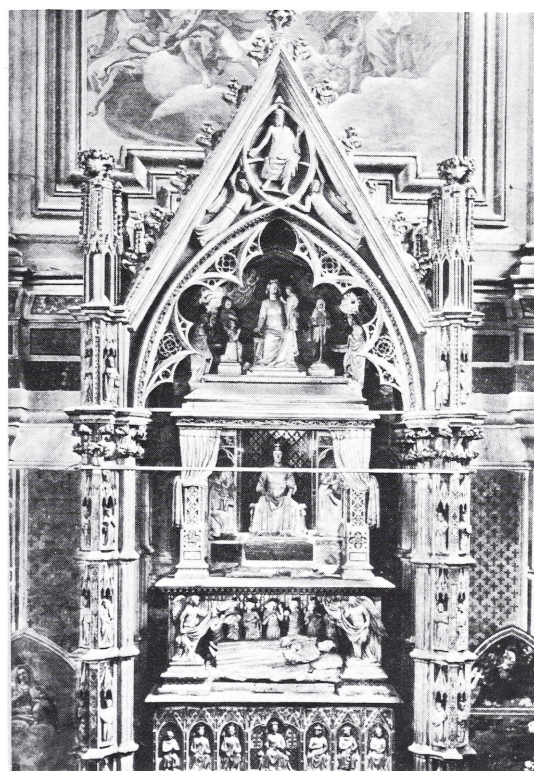


Abb. 31

Grabmal Roberts von Anjou, Neapel, S. Chiara

ten, wie sie die Vergegenwärtigung des Todes und des verklärten Lebens verlangt. Einige Beispiele imperialer Grabkunst mögen die Elemente verdeutlichen, die zur Ausbildung des Aachener Karlsreliquiars beigetragen haben. Im Camposanto zu Pisa werden die Bruchstücke des Grabmals Kaiser Heinrichs VII. (+1313) von Tino da Camaiano aufbewahrt (Abb. 30). Die Rekonstruktion dieses Grabes zeigt den König zweimal. In der unteren Zone ziehen Engel den Vorhang vor der Tumba mit dem Toten fort. Darüber thront der Herrscher inmitten von vier stehenden Ratgebern³⁷.

Am großartigsten findet sich die imperiale Ikonographie hochgotischer Grabkunst auf italienischem Boden im Grabmal Roberts des Weisen von Anjou (+1343) ausgeprägt, das von den Florentiner Künstlern Giovanni und Pace in S. Chiara zu Neapel aufgeführt wurde. Hier erscheint der König sogar viermal. In der Unterzone thront er in der Mitte seiner Familie, darüber liegt er als Toter auf einem Prunkbett aufgebahrt. Unterhalb des Bogens endlich erscheint der Verklärte als »emporgehobener Stifter«, der vom hl. Franz und der hl. Clara der Gottesmutter empfohlen wird. Zwischen Prunkbett und Bogensturz thront er – »ein starres Idol« – mit Kugel und Zepter.

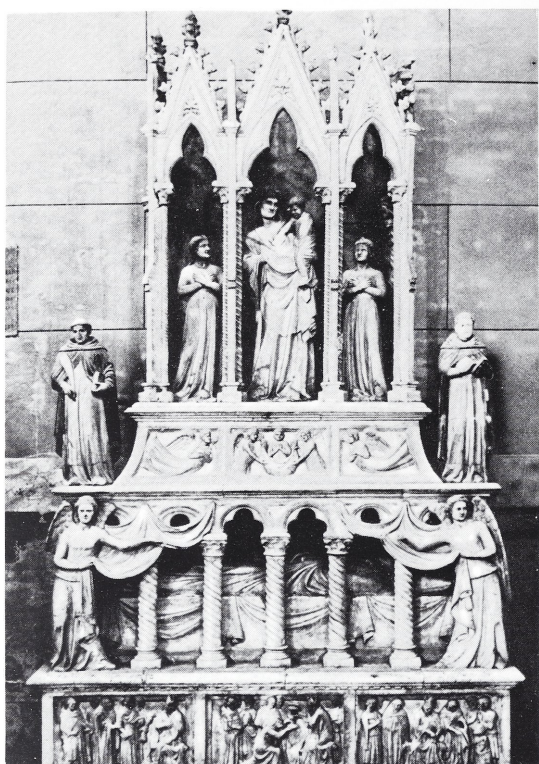


Abb. 32
Grabmal des Erzbischofs Simone Saltarelli (Nino Pisano)
Pisa, S. Caterina

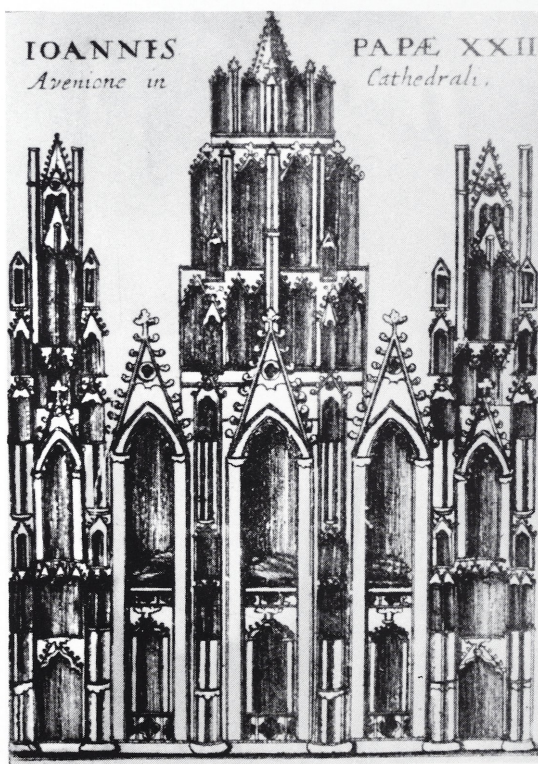
Die italienische Grabarchitektur des Trecento verwendet auch das Motiv der Dreierarkatur. Nino Pisano gibt ihm als Bekrönung des Grabmals für Erzbischof Simone Saltarelli (+1342) in der Pisaner Katharinenkirche die monumentale Ausprägung (Abb. 32)³⁹. Wie sehr weltliche und geistliche Fürsten die baldachinüberwölbten Tumbengräber geliebt haben, zeigen die mittelalterlichen Königsgräber im Krakauer Dom, so die Tumba des 1333 gestorbenen Ladislaus Ellenhoch mit einer Pleureurstumba und Kasimirs III., der 1370 starb. Für sein Grab wurden die Prager Przemysliden-Tumben zum Vorbild. Den skulpturalen Schmuck bildet eine weltliche Versammlung von Beratern, Adligen und Beamten, die sich um den als lebend dargestellten König im Gespräch versammelt haben⁴⁰. Am deutlichsten ist die Entwicklung des Tumbengrabes mit dem Dreiarkadenbaldachin in der Folge der Papstgrabmäler in Avignon abzulesen gewesen, bevor sie 1784 in der französischen Revolution zerstört oder in hoffnungslose Ruinen verwandelt wurden. »In keiner Stadt hat die Revolution so blutige und so furchtbare Spuren hinterlassen wie in Avignon . . . Klöster, Kapellen, Kirchen sind zerstört wie alle Monumente, die sie bargen. Man würde hier vergeblich nach den Denkmälern der

Päpste suchen«⁴¹. So sind wir in unserer Betrachtung auf Nachzeichnungen und Rekonstruktionen angewiesen⁴². Hier interessieren vornehmlich die Gräber Johannes XXII. und Innozenz VI.

Das Grab Johannes XXII. (1316–1334) (Abb. 33) befand sich einst in der Josefskapelle der Kathedrale Notre-Dame-des-Doms in Avignon. Die erhaltenen Fragmente lassen kaum mehr ahnen, um was für einen prachtvollen architektonischen Aufbau es sich ursprünglich gehandelt hat. Eine aus drei Arkaden gebildete Nische nahm die Grabtumba mit dem steinernen Bild des ruhenden Toten auf. Zwei Türme mit Figurentabernakeln und Fialen flankierten die von einem Mittelturm überhöhte Anlage.

Das Grabmal Innozenz VI. (Abb. 34) trug die Jahreszahl 1362. Der Papst selbst hatte sich die von ihm selbst errichtete Dreieinigkeitskapelle in Villeneuve als Begräbnisort gewählt. Das Grabmal selbst knüpft an das Johannesmausoleum an, doch übertrifft es sein Vorbild an Aufwendigkeit und Figurenreichtum. Wiederum sieht man den Papst auf der Tumba aufgebahrt unter dem Baldachin, der ebenfalls aus der Dreierarkatur entwickelt ist und von zahllosen Türmchen und Taber-

Abb. 33
Grabmal Johannes XXII, ehemals Avignon, Kathedrale



nakeln überhöht wird. Sie nahmen die Figuren von Heiligen auf. Nur drei von ihnen haben sich unter den Baldachinen des Turmgeschosses erhalten⁴³. Die beiden avignonesischen Gräber lassen erkennen, wie stark die Tendenz zur Entkörperlichung und Entstofflichung der architektonischen Elemente in der Mitte des 14. Jahrhunderts schon ausgebildet war. Die filigranhafte feinen Fialen mit Krabben und Kreuzblumen, die nach allen Seiten hin geöffneten Türme, Bögen und Baldachine verlangten nach der Umsetzung in gegossenes und getriebenes Metall. Angesichts der Rekonstruktion des Innozenzgrabmals scheint es nicht abwegig, für die ursprüngliche Konzeption des Karlsreliquiars vor seiner Erhebung auf Säulen und der Hinzufügung der Sockelfiguren ein Vorbild anzunehmen, das dem Mausoleum in Villeneuve-les-Avignon ähnlich gewesen ist. In Frankreich hatte um die Mitte

Abb. 34

Grabmal Innocenz VI., Villeneuve (Rekonstruktion)

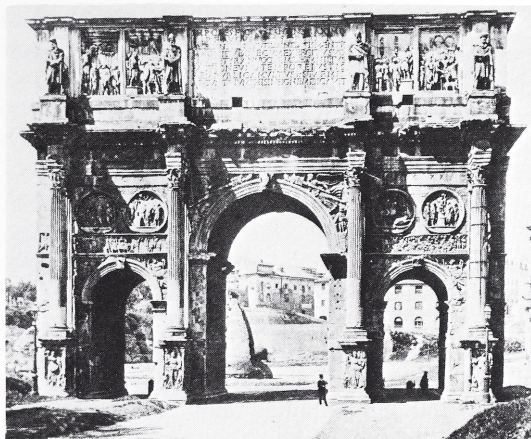
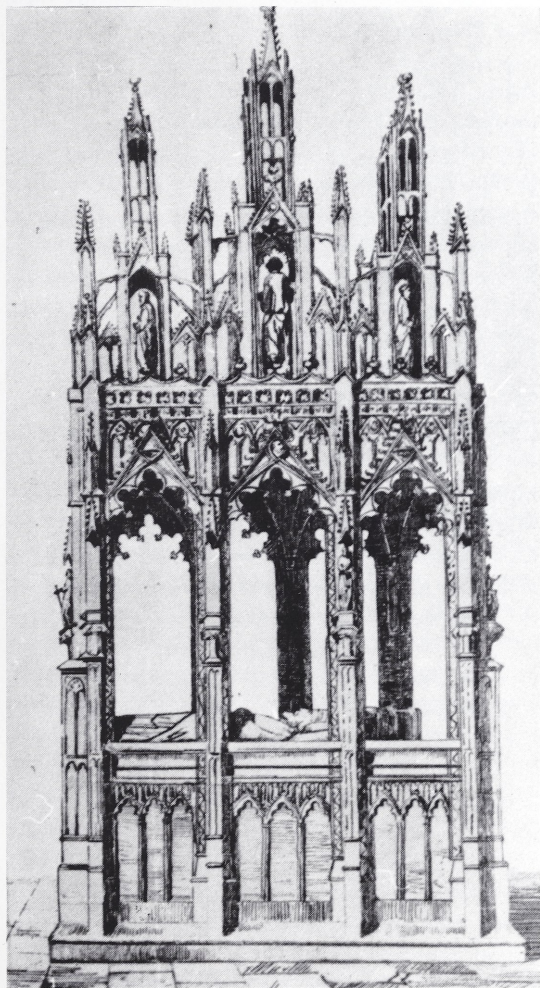


Abb. 35

Konstantinsbogen, Rom

des 13. Jahrhunderts die Ausbildung des Pleureursgrabmals begonnen, die in der Sockelzone des Aachener Reliquiars fortwirkt. In Frankreich auch gewann die Doppelpräsenz des Königs Gestalt, die Kantorowicz⁴⁴ als »the kings two bodies« beschrieben hat: »Rex qui nunquam moritur.« Der Darstellung des vom Tod gezeichneten Körpers, wie er durch die Tumbaarkaden sichtbar wird, ist die Vergegenwärtigung unsterblicher königlicher Würde in der Gestalt des Verklärten übergeordnet. Die wörtlich zu nehmende »Überordnung« wird im Karlsreliquiar durch die Anordnung der Karlsfigur über der Karlsreliquie angedeutet. Die Erbärmlichkeit der Reliquie kennzeichnet die Vergänglichkeit alles Irdischen, doch als Erinnerung an den Heiliggesprochenen heben zwei Engel das Zeichen des Todes in den Bereich des Unverweslichen (Abb. 11). Im Goldglanz strahlt die Gestalt des Kaisers unter den Bewohnern des Paradieses.

Das Motiv der Dreierarkatur

Schon die antike Architektur kennt die Dreibogenstellung als imperiale Form, die vornehmlich in den Triumphbögen der römischen Herrscher den Augustus als Sieger und Gottgleichen feiert. Wir verweisen auf den Konstantinsbogen vom Jahre 315⁴⁵, den man dem in seine Hauptstadt zurückkehrenden Kaiser als Siegesbogen und Erinnerungsmal für die geschichtlichen Ereignisse des Jahres 312 gesetzt hatte (Abb. 35). Man hatte bedenkenlos die Denkmäler Trajans, Hadrians und Marc Aurels geplündert, um dem »Götterstarken« und darüber hinaus »der Kraft des höchsten, siegverleihenden Wesens« zu huldigen. Drei säulenflankierte Bögen, der mittlere die seitlichen an Größe und Höhe übertreffend, bestimmen die monumentale Anlage. Ein schmales Reliefband

schildert die sieghafte Entwicklung des Jahres 312: den Ausmarsch des Heeres, die Belagerung Veronas, die Schlacht an der Milvischen Brücke, den Einzug in Rom, die Ansprache an das Volk und die Austeilung der Geldspende. In den Rundfeldern nahm das All, vertreten durch die Gottheiten der Sonne und des Mondes, am Triumph des Kaisers teil. Auch seine Ahnen Claudius, Gothikus, Konstantius Chlorus, Maximianus Herkules, Konstantinus Victor sind in den vom Sonnendiskus gefaßten Reliefs am seitlichen Durchgang gegenwärtig. In programmatischer Weise dokumentieren die Reliefs den »Aufstieg vom Cäsar zum sonnengleichen Regenten und verbürgten eine ebenso glückhafte Zukunft im Zeichen des Christus-Helios«⁴⁶. Entscheidend jedoch ist für unseren Zusammenhang, daß der Bogen erst dann seine volle Bildwirklichkeit gewann, wenn der Kaiser gleichsam als Zentrum des triumphalen Bildprogramms im Triumphthor erschien als seine lebende Mitte.

In einer Fülle ikonographischer Abwandlungen kommt das Dreibogenmotiv in der antiken Architektur und Plastik vor: In der Stirnwand des im Jahre 305 erbauten Diocletianspalastes in Spalato⁴⁷, an Sarkophagen⁴⁸, Elfenbeindiptychen⁴⁹ und Edel-

schmiedetreibarbeiten⁵⁰. Die Dreierarkatur ist eine Form des Triumphes, der Verherrlichung, der Verehrung. Natürlich wird sie auch der christlichen Kunst dienstbar gemacht. So verwendet man sie in Byzanz in der berühmten, 1204 ins südliche Seitenschiff von San Marco in Venedig gelangten Deësis aus der Spätzeit des 11. Jahrhunderts⁵¹, so kennt sie die karolingische Buchmalerei in dem Blatt des Utrechtsalters (fol. 30), das König David zeigt, der inmitten seiner Gefolgsleute in der Mitte eines Säulenportikus thronend auf den nahen Erlöser weist⁵². Vollends zeigen die Lorscher Elfenbeinplatten (Abb. 36)⁵³, die auf frühchristliche Vorbilder zurückgehen, die Einverwandlung der Dreibogenstellung in die Ikonographie der christlichen Kunst. Die Christustafel illustriert den Text des 91. Psalms, der Christus als Sieger über Löwe und Drachen feiert. Der Herr erscheint im Mittelbogen einer Palastarchitektur, zu seinen Seiten zwei dienende Engel mit Stab und Schriftrolle. Darüber halten Engel in einem Rundfeld die Crux invicta, in der unteren Zone fragen die als Phrygier gekennzeichneten Magier Herodes nach dem Weg und huldigen dem Kind.

Auch der ottonischen Kunst ist das Motiv der Dreibogenarchitektur als Hoheitsmotiv geläufig. Wir erinnern an das Kaiserbild, das Heinrich II. (1002–1014) zwischen zwei Bischöfen in der Mitte eines Dreierbogens zeigt⁵⁴. Über den Bogenansätzen und auf dem Scheitel des Mittelbogens erheben sich Türme, eine Architektur, die offen läßt, ob es sich um eine Kirche, eine Stadt oder den kaiserlichen Palast handelt. Die Kleeblattbögen an den Stirnseiten des Aachener Karlsschreins – durchaus als Dreibogenstellung zu deuten – machen deutlich, daß über die gemeinsame ikonographische Wurzel hinaus hier keine Verwandtschaft zwischen den großen Aachener Karlsreliquiaren der Stauferzeit und den Reliquienkapellen des 14. Jahrhunderts besteht. Der »Triumphbogen« an der Stirnseite des Karlsschreins, in dessen Mitte Karl der Große mit dem Schreinsstifter Friedrich I. in eins gesetzt⁵⁵ zwischen Papst Leo III. und Erzbischof Turpin von Reims thront, setzt die Schreinsikonographie, wie sie am Maastrichter Servatiuschrein (um 1160), am Kölner Heribertschrein (um 1170) und dem Siegburger Annoschrein (um 1183) ausgebildet worden war, fort. Eine Parallele zur Dreibogengruppe des Karlsschreins bildet in der Miniaturalmalerei ein Blatt der Weingartner Welfenchronik⁵⁶ (Fulda, Landesbibliothek, Hs. D 11) aus der Zeit zwischen 1179 und 1191. Es zeigt den thronenden Barbarossa zwischen seinen Söhnen König Heinrich und Herzog Friedrich. –

Abb. 36

Christusplatte vom Einband des Lorscher Evangeliers, Vatikan, Museo Sacro





Abb. 37

Schrein der unschuldigen Kindlein, Köln, ehem. Domschatz

Wir müssen eines untergegangenen Schreines gedenken, der auf dem Pilgerblatt »Thesaurus SS. Reliquiarum Templi Metropoli(ta)ni in Colon(ien)sis« von 1671 als Nr. 12 beschrieben wird: »Ein silberner Kasten mit dreyen Thürmen, vorzeiten von einem griechischen Kayser dieser hohen Thumkirchen verehret, darin etliche Gebein der unschuldigen Kindlein von Bethlehem . . . u. a. Reliquien begriffen (Abb. 37)⁵⁷.« Der Schrein, der nach 1894 eingeschmolzen wurde, zeigt in den seitlichen Dreibogengruppen Figuren von Engeln (unschuldigen Kindlein) beim Chorgesang. Gegenüber den großen bekannten Schreinen des Rhein-Maaslandes sind hier die Proportionen der Architekturglieder steiler und entwickelter. Drei kubische Türme mit krabbenartig garnierten Pyramidendächern zeigen Öffnungen, die einstens wohl mit Bergkristall verschlossen, Reliquien geborgen haben. Man hat in diesem Reliquiar den »Parade-fall«⁵⁸ für die von E. Meyer erschlossene Tendenz des 13. Jahrhunderts gesehen, Reliquien aus der verborgenen Tiefe von Schreinen herauszuholen und sichtbar zu machen⁵⁹. »Hier wird der Gegenstand der Verehrung buchstäblich aus der symbolischen Umhüllung des silbernen Kirchengebäudes in die Kristalltürme hinaufgehoben und damit den Gläubigen sichtbar zugänglich gemacht«⁶⁰.« In dem stiftenden »lateinischen Kaiser« hat man wohl Heinrich von Flandern (1206–16) zu sehen, der nach der Eroberung Konstantinopels seinem Bruder Balduin als Regent folgte und frei-

zügig Reliquien an seine Bundesgenossen im Westen versandte. Das gleiche Kölner Pilgerblatt bildet als Nr. 32 ein »köstlich Gefäß nach gothischer Kunst mit dreyen Thürmen außgearbeitet« (Abb. 38)⁶¹ ab, bei dem sich über breit ausladendem Sockelfuß eine spitzbogige Dreierarkatur mit drei Dachreitern erhebt, die der Aachener Anlage unmittelbar verwandt ist. In der Mittelarkade thronte die heilige Maria Magdalena, die von zwei Engeln gekrönt (?) wurde. Auch Nr. 33 des kölnischen »Thesaurus«, ein querliegendes Zylinderreliquiar mit drei Türmen, das von zwei Engeln getragen wird⁶², weist in der Art, wie kniende Engel das Ostensorium tragen, auf die Anordnung der Karlsreliquie im Aachener Reliquiar. Wie beliebt und verbreitet die gotische Ausprägung der Dreierarkade im 14. Jahrhundert war, mögen einige Beispiele aus anderen Kunstgattungen belegen. Ein norwegisches Altarantependium aus der Gegend von Kvaefjord (Troms) in der Universitets Old-Saksamling⁶³ zeigt, von den drei Arkaden gerahmt, den Erzbischof Eystein von

Abb. 38

Reliquiar mit Krönung der hl. Margaretha, Köln, ehem. Domschatz





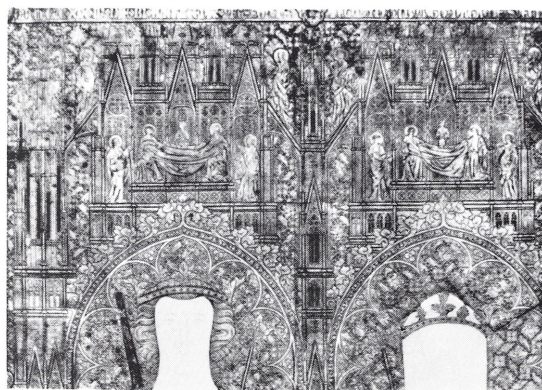
Abb. 39

Sog. buchförmiges Reliquiar mit den Patronen des Braunschweiger Domes, Cleveland, Museum

Nidaros zwischen den hl. Olaf und Petrus. Ähnlich zeichnet ein Braunschweiger Goldschmied in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die drei Patrone des Braunschweiger Domes, die Heiligen Blasius, Johannes d. T. und Thomas von Canterbury aus. Im sogenannten buchförmigen Reliquiar des Cleveland Museum erscheinen sie unter der vertrauten Dreierarkatur (Abb. 39)⁶⁴. In der kleinformatigen Silberschmiedearbeit (31,4x24,2) ist sie die bestimmende Kompositionsform. Anders in den gravierten flandrischen Metallgrabplatten

Abb. 40

Detail von der Grabplatte König Erik Menveds und seiner Frau Ingeborg, Ringsted (Dänemark)



des 14. Jahrhunderts, bei denen sie Teil eines übergeordneten Formenkanons ist. In der Grabplatte König Erik Menveds und seiner Frau Ingeborg in Ringsted (Dänemark) aus dem Jahre 1319⁶⁵ erhebt sie sich über den Häuptern der Verstorbenen als himmlisches Jerusalem (Abb. 40), vor dessen Giebeln und Thürmen Engel die Seelen der Verstorbenen in einem Tuch erheben⁶⁶. –

Das Titelblatt des »Franziskanerkodex« (Abb. 41) im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln zeigt, wie das Architekturmotiv der Dreierarkade auch

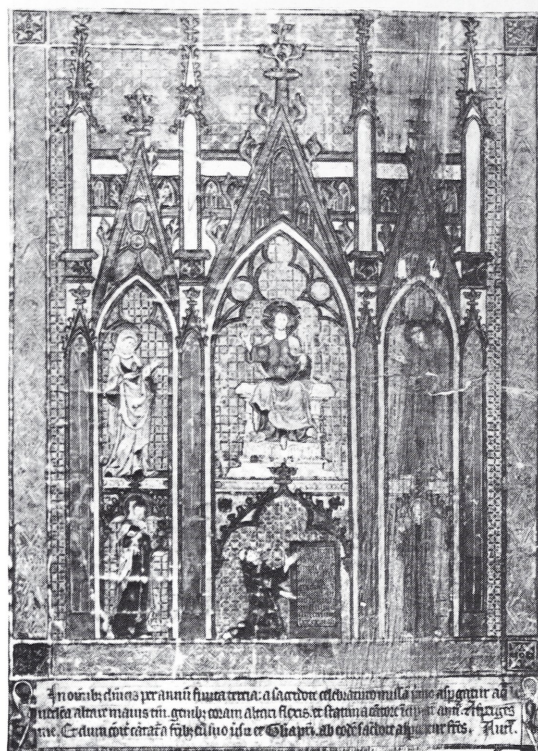


Abb. 41

Titelblatt des Franziskanerkodex, Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum

in die Buchmalerei des 14. Jahrhunderts eingegangen ist. Die breitere, überhöhte Mittelarkade ist dem thronenden Christus vorbehalten. In Abwandlung des Deësismotivs bitten die hll. Franz und Clara für die durch die stiftenden Ordensleute vertretene Menschheit. Die durchgehende Ornamentierung des Hintergrunds macht deutlich, daß auch diese himmlische Architektur analog zum Aachener Reliquiar nicht mehr als abgelöste Fassade einer Schreinarchitektur gedeutet werden kann, sondern als frei vor dem Grund stehende himmlische Vision verstanden werden muß. Körperlos

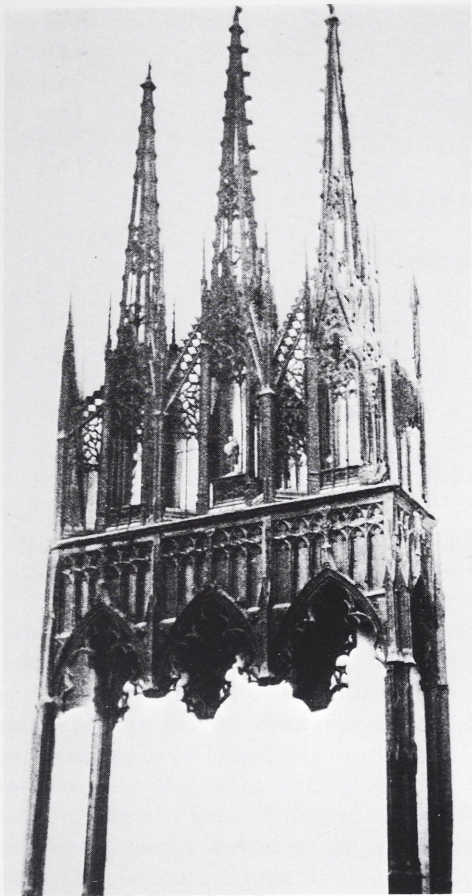


Abb. 42
Dreisitz der ehem. Sainte Chapelle, Bourges, Morogne (Berry)

und ohne Grundriß ist sie, die Wohnung der Heiligen, zu der auch die Stifter Zutritt haben. Sind sie es doch, die in mystischer Entrücktheit die Vision der Wohnung schauen, die Gott denen bereitet hat, die ihn lieben. –

Von allen denkbaren Bereichen künstlerischer Gestaltung nimmt die Dreibogenarchitektur Besitz. Aus späterer Zeit sind uns Dreisitze innerhalb von Chorgestühlen erhalten, die die architektonische Fassung, die für Skulpturen entwickelt wurde, nunmehr lebenden Menschen dienstbar machen. So ist die von drei Türmen gezielte Anlage der ehemaligen Sainte-Chapelle in Bourges, Morognes (Berry)⁶⁸ zu verstehen (Abb. 42), so der Dreisitz im Mittelschiff des Ulmer Münsters. In das architektonische Bild der Dreierarkade fügt sich der Mensch ein, der in göttlichem Dienst steht, ja Gott selbst kann sich diesen Dreisitz zum Thron wählen. Das Dreifaltigkeitsbild Jean Fouquets⁶⁹ aus der Mitte des 15. Jahrhunderts beweist es.

Karlsreliquiar und Königsgalerie

Eine weitere ikonographische Wurzel des Karlsreliquiars ist die Königsgalerie der französischen Kathedralen, in der die Vorfahren Christi oder als säkulare Entsprechung französische Könige seit Chlodwig (Reims, Abb. 43) in tabernakelartigen Gehäusen erscheinen. So bildete an Notre Dame in Paris die Galerie der Könige ein breites, vergoldetes Band⁷⁰. Die Dreierarkade der Karlskapelle wirkt wie ein Ausschnitt, der aus dieser Tabernakelreihe entlassen ist, in neuer Weise aussagekräftig und eine verwandte imperiale Bildidee formulierend (vgl. S. 40). In Aachen hatte man den französischen Gedanken schon im 13. Jahrhundert



Abb. 43
Detail der Königsgalerie, Reims, Kathedrale

(1267) in der Galerie der sieben Kurfürsten am sogenannten Grashauss aufgegriffen und abgewandelt⁷¹, um die wahlberechtigten Fürsten als »Symbol der weltlichen Macht« plastisch zu verherrlichen⁷². In sieben spitzbogig gerahmten Nischen standen die Sandsteinfiguren auf eigenartig hohen figuralen Sockeln.

Das im hohen Mittelalter beliebte Thema der neun guten Helden wird gleichfalls gerne in

einer den Königsgalerien verwandten Form vorgetragen. Im Hansesaal des Kölner Rathauses standen in einer hochgotischen Baldachinabfolge aus Trachyt die lebensgroßen Figuren Hektors, Alexanders und Julius Cäsars als Vertreter des Altertums, für das Alte Testament Josua, David und Judas Macchabäus, endlich die drei christli-



Abb. 44

Die neun guten Helden sowie Karl IV. zwischen zwei bärtigen Männern, Köln, ehem. Hansesaal des Rathauses

chen Helden Karl der Große, König Artus und Gottfried von Bouillon⁷³. Der Kölner Zyklus entstand zur gleichen Zeit wie die Aachener Reliquienkapelle. Auch hier war wohl Karl IV. der königliche Auftraggeber. Über dem Figurenfries erscheint sein Abbild in einer Dreierarkatur zwischen zwei bärtigen Männern, die mit ihren Symbolen die Rechte der Befestigung und des Rheinstapels verkörpern, die der Kaiser der Stadt damals bestätigte (Abb. 44). – Auf den Blenden der Langseiten erblickte man in Freskomalerei Denker und Dichter des Abendlandes. Von acht Prophetenfiguren der anschließenden Blenden der nördlichen Schmalseite waren nurmehr Fragmente erhalten. Einer der Propheten stützte sich auf eine profilierte Rahmung für das Bild Kaiser Karls IV. Endlich sollen die drei restlichen Felder Bischöfe gezeigt haben, die zusammen mit den vier weltlichen Kurfürsten die Stützen des Reiches symbolisieren. Es wird deutlich, wie das ikonographische Programm der

Aachener Karlskapelle Teil einer neu entwickelten herrscherlichen Ikonologie ist, die überkommene Inhalte neu akzentuiert, mit neuen Bildvorstellungen verbindet und formal neu definiert.

Das Reliquiengrab

Unsere bisherigen Untersuchungen galten vornehmlich dem Motiv der Dreierarkade, ihrer Bedeutung und Verbreitung sowie den von ihr gerahmten Figuren. Nicht weniger bedeutsam ist die Ikonographie des durchfensterten Schreinchens mit der Karlsreliquie. Sein Eindruck wird von den drei Rundfeldern mit einbeschriebenem durchbrochen gearbeitetem Maßwerk bestimmt, die hinter Kristallscheiben die Karlsreliquie sichtbar werden lassen (Abb. 11). Dieses Motiv der drei Rundöffnungen für die Sichtbarmachung der Reliquie ist keine Erfindung der Aachener Werkstatt, sondern steht in einer Tradition, deren Ausgangspunkt Dyggve⁷⁴ erstmals sichtbar gemacht hat. Er richtet den Blick auf das vermeintliche Grab Christi, das Kaiser Konstantin fast 300 Jahre, nachdem man den Leib des Erlösers beigesetzt hatte, feierlich wiederentdeckte. Vielerorts war man bestrebt, dieses Grabmal nachzubilden. Diesen Wiederholungen sind häufig zwei flache, kreisförmige Vertiefungen, zwischen diesen eine dritte, deren Zentrum durchbohrt ist, eigentümlich. Hier interessiert nur der Grabtyp, bei dem die runden Vertiefungen an der senkrechten Vorderseite des Sarkophags erscheinen.

Eine solche Anordnung setzt die Durchbrechung der Rundfelder voraus, um damit Fenestellen zu schaffen, die den Blick auf den Toten gestatten⁷⁵. Ein Augenzeugenbericht aus dem Jahre 1106 beschreibt den Sarkophag des Christusmausoleums und spricht von drei eingemauerten Rundfeldern oder Löchern⁷⁶, die vermutlich den Blick auf das Innere des Sarkophages freigaben. Den Beispielen, die bei Dyggve aufgeführt sind, lassen sich eine Fülle weiterer anschließen, in denen die drei Kavitäten auf die Nachfolge des Christusgrabes verweisen und allmählich dieses Grab allgemein zum Haupttyp des christlichen Reliquiengrabes werden lassen.

Wir stellen einige instruktive Beispiele dieses Grabtyps und seiner Abwandlung zusammen, um die Zugehörigkeit des Aachener Reliquiengrabes zu dieser Gruppe zu beweisen. Als Beispiel aus der Mitte des 12. Jahrhunderts sei auf die Reliefdarstellung mit der Grablegung Christi aus der rechten Kapitellzone des Portail Royal in Chartres ver-



Abb. 45
Grablegung Christi, Chartres, Kathedrale, rechte Kapitellzone des Portail Royal

wiesen⁷⁷. Josef von Arimathäa und Nikodemus senken den Leichnam Christi in die Grabtumba mit den drei Kavitäten (Abb. 45). Im Relieffeld des nach 1171 ausgeführten Türsturzes der Südpforte am Westportal der Abteikirche von Saint-Gilles-du-Gard wird der Ostermorgen dargestellt⁷⁸. Ein neben der Tumba sitzender Engel verkündet den drei Frauen, die mit ihren Spezereien an das Grab treten, die Auferstehung Christi. Der Deckel der Tumba liegt dem Kasten locker auf. Ein Grabtuch quillt aus dem Grab, das durch die drei Kavitäten wiederum als das Grab des Herrn ausgewiesen wird (Abb. 46). Auch im Tympanon der rechten Seitenpforte der Portalanlage an der Westfassade in Mantes⁷⁹ ist der Ostermorgen ähnlich dargestellt. Wiederum beweisen die nunmehr in Form von Dreipässen gebildeten drei Kavitäten, wie sehr der Kathedralplastik die Darstellung des heiligen Grabes mit den Lichtöffnungen zum festen Bildbegriff geworden war.

Abb. 46
Die Frauen am Grabe, Türsturz der Südpforte am Westportal der Abteikirche von Saint-Gilles-du-Gard



Auch in der Goldschmiedekunst läßt sich das heilige Grab mit den drei Öffnungen nachweisen. Die »Grablegung«⁸⁰ des Klosterneuburger Altares von Nikolaus von Verdun zeigt Josef von Arimathäa und Nikodemus, die den Leichnam Christi in die an der Vorderseite durch drei Rundfelder charakterisierte Tumba senken. Im 1205 vollendeten Marienschrein der Kathedrale von Tournai hat Nikolaus von Verdun ebenfalls das heilige Grab durch drei Medaillons gekennzeichnet⁸¹.

Einen Hinweis auf das heilige Grab mit den drei Kavitäten geben auch Weihnachtsdarstellungen, in denen die »Krippe« zu einer sarkophagförmigen Mensa umgebildet wird, die durch die spezifischen Lichtöffnungen des heiligen Grabes gegliedert sind. Im Elfenbeinrelief der Geburt und Hirten-



Abb. 47
Weihnachtsszene vom Klosterneuburger Altar

verkündigung aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts⁸² steht die »Sarkophagmensa«, auf der das wie ein Leichnam gewickelte Kind liegt, inmitten der von Mauern und Türmen charakterisierten Stadt Bethlehem. – In Vierpässe abgewandelt sind die »Kavitäten« im Weihnachtsrelief des sogenannten Deckelbechers Karls des Großen im Stiftungsschatz der Abtei St. Maurice d'Agaune⁸³. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden, weist es ebenfalls durch die Vereinigung von »Krippe« und »Sarkophag« auf den Opfertod des Erlösers voraus. Eine ähnliche Motivverbindung begegnet uns in der Weihnachtsszene des Klosterneuburger Altares⁸⁴. Hier wird den beiden Bedeutungsvorstellungen eine dritte hinzugefügt, indem die »Krippe« mit den Kavitäten des Grabes auf die Säulenstellungen des Opferaltares erhoben wird (Abb. 47).



Abb. 48
Detail vom Tragaltar aus Stablo, Brüssel, Cinquantenaire-Museum

Auch praefigurative Darstellungen des heiligen Grabes folgen seiner einmal fixierten Charakterisierung. So versieht man in einem Zwickelfeld der Westfassade der Kathedrale in Bourges die Arche Noah mit drei Öffnungen, zwei runden und einer spitzbogigen⁸⁵ und weist damit auf die Auferstehung Christi. Auch Noah wird mit den Seinen in der Arche »begraben« und geht nach der Sündflut wieder aus ihr hervor. Eine Emailplatte vom Tragaltar aus Stablo im Brüsseler Cinquantenaire-Museum aus der Zeit um 1160⁸⁶ gibt möglicherweise einen weiteren Hinweis auf die Symbolik der drei Kavitäten. Dort ist das Abendmahl dargestellt. Christus steht, beherrschend durch Größe und Stellung, zwischen den Gruppen der Jünger hinter dem Abendmahlstisch. Die feierliche Gebärde des Brot- und Kelcherhebens gibt der Szene den Charakter des Mysteriums und verwandelt den Tisch in den Opferaltar. Die in die Fläche projizierte Tischplatte weist drei symmetrisch angeordnete Rundfelder auf, die wohl nicht nur als stilisierte Brote zu deuten sind, sondern darüber hinaus ebenfalls den Abendmahlstisch, an dem die unblutige Opferung gefeiert wird, mit dem Heiligen Grab verbinden (Abb. 48).

Wir kehren zur ursprünglichen Bedeutung des Sarkophages mit den drei Kavitäten als des Christusgrabes zurück und finden sie in einem Goldschmiedewerk wieder, das stilistisch in den Kreis der Vorbilder der Aachener Karlskapelle führt:

Das in Nordfrankreich (Paris?) um 1300 entstandene Heiliggrabreliquiar der Kathedrale von Pamplona (Abb. 21)⁸⁷. Es gehört zu einer Gruppe von Werken, die sich mit der Statuette des heiligen Blasius in Namur (Abb. 49)⁸⁸ und der thronenden Muttergottes der Kollegiatskirche St. Maurice in Walcourt⁸⁹ im unmittelbaren Nachbargebiet der

Abb. 49
Statuette des hl. Blasius, Namur, Kathedrale



Aachener Werkstatt lokalisieren lassen. Steingräber⁹⁰ hat ausgeführt, daß man seit der Zeit Ludwigs des Heiligen eine blühende und stilbildende Pariser Goldschmiedekunst annehmen muß, die zu einem Zeitpunkt europäischer Bedeutung erlangte, als das Werk des Reimser Josefmeisters der Skulptur eine neue Richtung gab. Beim Reliquiar in Pamplona (Abb. 21) erhebt sich über einer von Löwen getragenen Sockelplatte ein Kapellengehäuse mit steilem Dach, vier Giebeln und bekronendem Dachreiter. Auf seiner Spitze weist die Gestalt eines Engels eine Krone vor. Die weiten Arkadenöffnungen dienen der freiplastischen Figurengruppe der drei Frauen am Grab als Rahmung. Die eine steht an der Stirn- wand der Tumba, die beiden anderen an ihrer Rückwand. Sie halten Spezereigefäße und scheinen gestenreich das unerhörte Ereignis zu diskutieren. Eine der Frauen wendet sich dem Engel zu, der mit überkreuzten Beinen auf einer Ecke des Sarkophages sitzt und mit der Rechten in das leere Grab weist. Die beiden kleingebildeten Wächter im Kettenpanzer und Waffenrock sitzen schlafend vor dem Grab, ein ausgebreitetes Tuch mit Weinkrug, Trinkbecher und Würfeln zwischen sich. Die Tumba, über deren Vorderkante ein Teil des Leichentuches herabfällt, zeigt das Motiv der drei Kavitäten in die gotische Formsprache übernommen und als gotische Rosetten mit reicher Maßwerkfüllung ausgebildet. Wie beim Karlsreliquiar dient die Tumba als Reliquienbehälter. Über seine Kennzeichnung durch die Maßwerkrosetten hinaus wird es hier in die Darstellung des Ostermorgens einbezogen und bedeutet nicht nur das heilige Grab, sondern ist es.

Die aufgeführten Beispiele beweisen hinlänglich, daß das Reliquiengrab der Aachener Karlskapelle mit seinen drei Kavitäten an jeder Langseite eine (bewußte oder unbewußte) Nachbildung des Grabes Christi ist. Die Durchfensterung der drei Rundfelder fixiert zudem rückschauend noch einmal die Bedeutung der drei Kavitäten in früheren Grabdarstellungen, in denen die Rundfelder nurmehr an die eigentliche Funktion der drei Kavitäten erinnerten, ohne doch die Reliquien selbst sichtbar werden zu lassen.

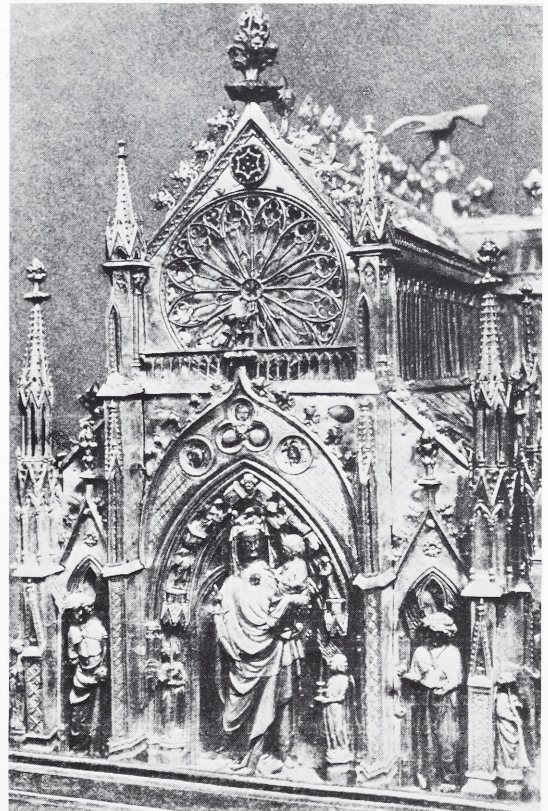
Formfragen

Die Werkstatt der großen Kapellenreliquiare hat in Aachen gearbeitet. Diese Annahme ist niemals ernsthaft bezweifelt worden, obwohl es keinen dokumentarischen Anhalt hierfür gibt. Eine Reihe von Gründen spricht in der Tat für Aachen. Hier gab es die große Goldschmiedetradition, die eng mit den königlichen Auftraggebern verknüpft war.

Hier gab es die ununterbrochene Kontinuität, wie sie für die Entstehung von Meisterwerken vom Rang der Kapellenreliquiare Voraussetzung ist. Zweifellos geben die Gunstbeweise Karls IV. (vgl. S. 28 Anm. 16) für die Krönungsstadt, deren Rechte durch die Goldene Bulle 1356 neuerlich fixiert worden waren, der Auffassung von der Entstehung der Reliquiare in Aachen ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit. Freilich läßt sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kein »Aachener Stil« innerhalb der europäischen Goldschmiedekunst mehr erkennen. Während die Ikonographie durchaus Aachener Gepräge zeigt, ist die formale Gestaltung von der Kunst der stilbildenden Zentren Paris und Köln (das seinerseits wiederum stark von Nordfrankreich beeinflusst wird) abhängig. Die Eigenart des Aachener Figurenstils besteht in einer Vergröberung und Schematisierung der Vorbilder, die freilich nur noch spärlich erschlossen werden können. Nur vergleichsweise wenige Werke der Goldschmiedekunst haben sich aus dem 13. und 14. Jahrhundert erhalten. Die große Dokumentation, zu der man im Jahre 1965 in Paris »Les Trésors des Eglises de France« zu-

Abb. 50

Stirnwand des Gertrudenschreins, ehem. Nivelles, St. Gertrudenkirche



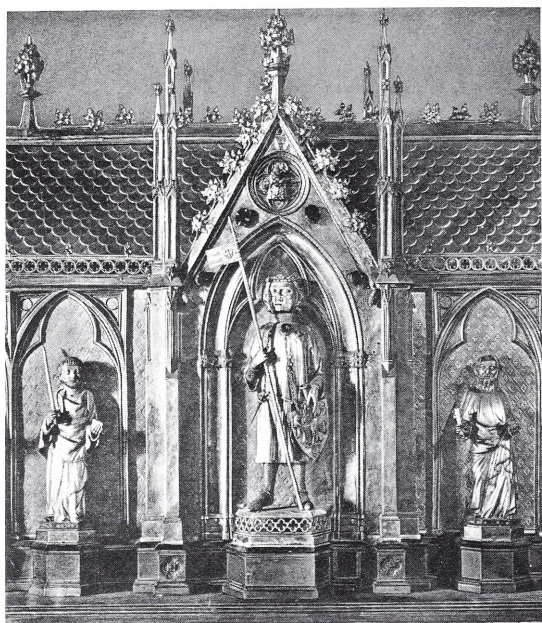


Abb. 51
Patroklusschrein, Detail, ehem. Berlin, Kunstgewerbemuseum

sammengetragen hatte, bot nur indirekte Vergleichsstücke dar. Es waren der Taurinusschrein aus Evreux⁹¹ (1240–55) und der Romanusschrein aus Rouen⁹² (Ende des 13. Jahrhunderts), an denen das Vokabular hochgotischer Goldschmiedekunst vollständig ausgebildet ist. Ihnen läßt sich der untergegangene Gertrudenschrein von Nivelles anschließen. Er wurde in den Jahren zwischen 1272 und 1298 durch Nikolaus von Douai nach Entwurfsskizzen des Jaquemont von Anchin angefertigt (Abb. 50). Der Schrein bildet eine Kathedrale ab. Sie hat Seitenschiffe, Galerien, Rosenfenster, diaphanen äußeren Umfang und architekturgerechtes Querhaus, Strebepfeiler und Fialen⁹³. Der Figurenstil ist an Reims-West geschult. Die beiden Engel der »Marienseite« setzen die Kenntnis des Reimser Verkündigungsengels voraus. Sie sind untrennbar mit der Architektur verbunden. Grazil und zerbrechlich zeigen sie die charakteristische Reimser Überlängung. In Aachen ist die Ablösung von der Architektur vollzogen. Die Durchschwingung des Körpers in den vermutlich zuerst gefertigten Engelsfiguren bleibt künstlerisch unbefriedigend und wird in den übrigen Figuren in ein Standmotiv zurückgenommen. Auch die Figur der heiligen Gertrud ist »reimsisch«. Der Gertrudenschrein macht die völlige Abhängigkeit der Goldschmiedekunst von der Großarchitektur deutlich. Diese Phase ist im Karlsreliquiar überwunden. Es hat zwar auch, wie oben gezeigt, seine Wurzeln in Grabarchitekturen, doch steht es

ihnen freier gegenüber, formt sie goldschmiederecht um, ja, ist ihre konsequente Weiterbildung, das Ende einer mit der Steinarchitektur begonnenen Entwicklung.

Die Ausbildung der Reliquienkapelle, deren Gewölbe die Baldachine für eingestellte Figuren bilden, gehört zu den großen Aufgaben der Goldschmiedekunst im 14. Jahrhundert. Daneben bleibt der Reliquienschrein weiterhin ihr vornehmstes Anliegen. An ihm vollzieht sie die Lösung der Figuren vom Grund. So erscheint am Soester Patroklusschrein von 1313⁹⁴ Patroklos als ritterlicher Heiliger frei vor der Schreinsarchitektur stehend im Waffenrock, mit Fähnlein und Schild (Abb. 51). Er wird zum freien Vorbild für die Palladine Karls am Aachener Reliquiar, Roland und Olivier. Bei den übrigen Figuren des Karlsre-

Abb. 52
Die heiligen drei Könige, Fragment, Paris, Cluny-Museum



liquiars lassen sich unmittelbar verwandte Werke der Edelschmiedekunst kaum benennen. Das Wenige, was sich an hochgotischer getriebener oder gegossener Plastik erhalten hat und sich zum Vergleich eignet, gehört durchweg einer früheren Generation an (vgl. das Ludwigreliquiar in Bologna, S. 30, den Gertrudenschrein in Nivelles, das Margarethenreliquiar in New York, S. 31, das Reliquiar der Heiligen Lucianus, Maximilianus und Julianus im Cluny-Museum, S. 32, die Statuette des heiligen Blasius aus Namur, S. 42 usw.) Gemeinsam ist ihnen allen die Abhängigkeit von französischer Kathedralplastik. In der Reimser Werkstatt des sogenannten Josefsmeisters auf der Stilstufe der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden die säkularen Werke, mit denen sich der entwerfende und der ausführende Meister des Gertrudenschreins von Nivelles (1272–1298)⁵, der Meister des Ludwigs-Reliquiars in Bologna und der Goldschmied des Heilig-Grab-Reliquiars in Pamplona (vgl. S. 26) auseinandergesetzt haben. Wichtiger für Aachen scheint jedoch Paris gewesen zu sein. Für die Karlsfigur sei auf das Figurenfragment der heiligen drei Könige im Pariser Cluny-Museum verwiesen (Abb. 52). Der frontal stehende König hat den Mantel links aufgenommen und preßt ihn mit dem Unterarm an den Körper. So entsteht die charakteristische Bildung der Schlüssel-, Düten- und Röhrenfalten, wie sie auch die Aachener Figur noch ahnen läßt. Auch die feine Durchbiegung, bewirkt durch das Schreitmotiv des leicht zurückgesetzten rechten Fußes, ist in Aachen noch da, wenngleich es sich in ein der Frontalität des Gesamtaufbaues der Reliquienkapelle gemäßes, fast symmetrisches Standmotiv gewandelt hat. Die Pariser Figur hat einmal den Strebepfeiler unmittelbar östlich neben dem Nordquerschiff geziert. Ihre Entstehung vor 1271 ist urkundlich gesichert⁹⁶. Wohl zur gleichen Zeit entstanden die Statuen heiliger Bischöfe des Südportals, die sich heute ebenfalls in fragmentarischem Zustand im Clunymuseum befinden (Abb. 53)⁹⁷. Vergleicht man freilich die feinnervige Gewandbehandlung des Faltenwurfs, die unaufdringlichen Brüche, die der Gleichförmigkeit des stets sich wiederholenden Schüsselfaltenmotivs im Fall der durch die erhobenen Arme bewirkten Kaselfalten entgegenwirken, mit der Gewandbildung der Aachener Bischofffigur (Turpin, Abb. 7), so fällt vor allem die Erschlaffung und Schematisierung der Faltengebung ins Auge. In einem Jahrhundert war die Form so verbraucht worden, daß jede Werkstatt, jeder gute Handwerker sie in ihrer Schematisierung und Vereinfachung übernehmen konnte.



Abb. 53
Statuen vom Südportal von Notre-Dame | Paris, Paris,
Cluny-Museum

Die Aachener Madonnenfigur setzt die Kenntnis der Marienfigur in der Pariser Kathedrale Notre Dame voraus (Abb. 54a). Um 1330 entstanden, zeigt sie die charakteristische Durchbiegung des Körpers mit leicht vorgestelltem Spielbein. Der Mantel fällt über den rechten Unterarm und von diesem wieder herab. Sich teilend, verläuft eine Stoffbahn zum anderen Arm, vor dem Oberkörper große, melodiöse Kurvaturen bildend. »Die Bloßlegung der Hüften wird vermieden, die Artikulation des Körpers, die vorher Ober- und Unterkörper verschieden behandeln ließ, verbirgt sich wieder hinter dem System von Kurven, deren Wesen auf linearem Gebiet liegt, so daß die voluminöse Körperlichkeit des 13. Jahrhunderts schwindet und zu einer mehr dem Relief sich nähernden Flachheit zusammenschrumpft. Mit einer neuen Drapierung vermindert sich der Gegensatz der beiden Seiten, denn während vorher der Mantel die eine Seite umstrammte, hängen jetzt rechts wie links die gefalteten Mantelenden herab und schließen die Figur wie zwischen zwei Parallelen ein. Statt der realen Greifbarkeit des natürlichen Menschen tritt die weniger körperliche, mehr vergeistigte Form in einer abstrakten Stilisierung hervor, statt des Robusten etwas Zarteres, Zierlicheres, Schlankes, statt des Feststehenden etwas Schwebend-Gleitendes⁹⁸«. Mit dieser Beschreibung A. Goldschmidts ist die Charakteri-



Abb. 54
Maria mit Kind, Paris,
Kathedrale Notre Dame

sierung der richtungsweisenden Figur geleistet. Die Veränderungen, durch die sich die Aachener Statuette (Abb. 14) neben dem qualitativen Unterschied von ihrem großen Vorbild entfernt, sind vornehmlich durch den architektonischen Rahmen zu erklären, in den sie hineingestellt ist. Dabei wird deutlich, daß die »Architektur« das Vorgegebene war. Ihre vergleichsweise flach gespannten Arkaden zwingen zur gedrungeneren Proportionierung der Figuren. Der Kopf gerät im Verhältnis zum Körper zu groß. Das Kind greift nicht, wie in Paris, spielend nach dem Schleier der Mutter, sondern ist auf dem Arm der Mutter, nach vorne segnend, dem Betrachter zugewandt. Dieses Motiv macht deutlich, daß das Pariser Vorbild allein zur Erklärung des Figurenstils nicht ausreicht, daß vielmehr die ununterbrochene Aachener Tradition wichtige Züge zu seiner Ausbildung beigetragen hat. Die silberne Marienstatuette aus der Zeit um 1280 (Abb. 54b) im Aachener Domschatz beweist es. So wird das Motiv des segnenden Kindes mit der Weltkugel mit geringfügiger Änderung von hier übernommen. Die Aachener Silbermadonna knüpft ihrerseits bei der Darstellung des Kindes an die Thronende Maria des Remakluschreins (um 1260) an.



Abb. 54b
Maria mit Kind,
Aachen, Domschatz

Darüber hinaus wird aber auch für die Aachener Werkstatt am Ende des 13. Jahrhunderts der französische Einfluß entscheidend. Die strenge Axialität und Statuarik der Figur läßt an die Vorbilder der Kathedralplastik, namentlich an die Madonna des Marienportals von Amiens-West (um 1230) und die Reimser Maria (um 1235) vom Mittelportal der Westfassade denken. Einen entscheidenden neuen Formdurchbruch hat in Aachen offenbar die Bekanntschaft mit der 3. Reimser Werkstatt (drittes Viertel des 13. Jahrhunderts) gebracht. Man denkt an das Gefolge Mariens und die Engel sowie die Plastik der Rosenarchivolte um 1260 an Reims-West⁹⁹. Von einer Begegnung mit der französischen Kunst der Zeit um 1330 kündigt die Marienfigur des Karlsreliquiars. Die etwa ein halbes Jahrhundert früher entstandene Madonna am Gertrudenschrein in Nivelles (Abb. 50) wird für Aachen nur in Einzelmotiven der Gewanddrapierung, der Gedrungenheit der Proportionen oder des Edelsteines auf der Brust wichtig. Die Aachenerin steht unter einer Arkade, die um ein Fünftel *breiter* ist als die seitlichen. Die Figuren Karls (Abb. 15) und der heiligen Katharina (Abb. 16) »füllen« die Arkaden gänzlich aus, während um

Maria links und rechts mehr Luftraum ist. Dies erweist sich als bewußtes *künstlerisches* Element und als Betonung der geistigen und formalen Mitte. Das Auge wird durch die Figuren der Engel, deren ausschwingende Haltung und weisende Gebärden zur größtmäßig betonten Mittelarkade und der vergleichsweise »frei« in ihr stehenden Madonna zum mittleren Turmbaldachin geführt, der durch seine Überhöhung nochmals die Mittelachse betont. Es handelt sich also nicht um eine gleichförmige Arkadenreihung, sondern um eine rhythmische Anordnung in der Abfolge A B A. Auch die Figuren sind in ihrer Haltung diesem Rhythmus unterworfen. »Bischof« und »Papst« orientieren sich in der feinen Durchschwingung ihrer Gestalten auf die Mitte hin. Sehr viel stärker noch ist dies bei Karl und Katharina der Fall, die in ihrer Ausbiegung nach links bzw. rechts auf die vergleichsweise frontale Mittelfigur Mariens bezogen werden. So weit dies möglich ist, wird die Durchschwingung der Mittelfigur zurückgenommen, bzw. durch das Motiv des aufrecht sitzenden Kindes aufgefangen. Dies alles mag zur gedrunghenen Proportionierung der Figur und ihrer »Flächigkeit« beitragen. So erscheint die Hand mit der Lilienblüte, die beim Pariser Vorbild in Höhe der Brust gehalten wurde, nunmehr in Hüfthöhe. Der Saphir, der als Gewandschließe gesehen werden soll, fixiert den eigentlichen »Blickpunkt«. Er erscheint etwa in Höhe der Kapitellzone, während der Kopf Mariens vornehmlich die Krone in die Unruhe der Ornamentzone des Bogens einbezogen wird.

Kaum merklich und doch für den Gesamteindruck mitentscheidend klingt in den Figuren der Dachtabernakel (Abb. 18–20) der Gegenrhythmus an, neigen sich die Engelfiguren Christus in der Mitte zu, ist Stand- und Spielbein gegenüber den Figuren der Hauptarkaden vertauscht, der Körper infolgedessen in der Gegenrichtung durchgeschwungen. Die Köpfe der Engel neigen sich gegen die Innenseite der Arkade. Wie empfindsam der entwerfende Meister für die Wirkung feingestufter Proportionen gewesen ist, erweist sich auch in diesen Dachtabernakeln. Im Gegensatz zu der gleichen Höhe der Dreierarkade und ihrer breitenmäßigen Betonung der mittleren, sind die Tabernakelbögen *gleich breit*, der mittlere hingegen durch diagonal zu den Kanten des Tabernakels stehende Strebebepfeiler und größere Höhe vor den seitlichen ausgezeichnet. – Weiteres Mittel zur feinen Durchrhythmisierung und Stufung bilden die fünf Segmentbögen im Arkadenbogen gegenüber den drei Segmentbögen der seitlichen. Die Höherstaffelung

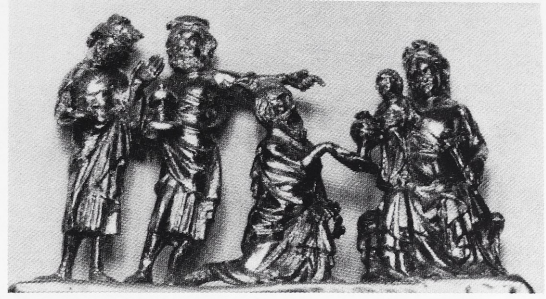


Abb. 55

Anbetung der Könige, Figurengruppe von einem Vorsängerstab, Köln, Domschatz

der Mittelarkade bringt eine Stufung der Wimpergrossetten im Sinne einer neuerlichen Akzentuierung mit sich. Die Strebebepfeiler leisten zusammengelesen mit dem Strebebepfeilersystem der Mittelzone eine weitere räumliche Differenzierung, die den Eindruck des Gerüsthafens, Vielschichtigen noch steigert. In der Gestaltung des Daches wird eine weitere Abhebung gegenüber den großen Schreineliquarien des 13. Jahrhunderts deutlich. Waren diese mit Reliefs oder Emails bedeckt gewesen, so ist das Dach jetzt als solches gezeigt mit Schindeln und »Steinsockeln« für die Dachtabernakel. Wieder erweist sich das neue, abbildhafte Verhältnis zur Architektur. War der Schrein eine eigenständige formale und geistige Schöpfung analog zur Architektur gewesen, so ist man jetzt von ihr ausgegangen, übernimmt ihre Einzelformen und überführt sie in architekturähnliche Zusammenhänge.

Innerhalb der Goldschmiedekunst gibt es aus dem 2. Drittel des 14. Jahrhunderts wenig Erhaltenes, was sich zu stilistischem Vergleich eignet. Soweit ein phantasievolles, 1671 entstandenes Pilgerblatt, das die Hauptwerke des Kölner Domschatzes abbildet, Schlüsse zuläßt, darf man wohl in Köln die wichtigsten Vergleichsstücke vermuten: die 12 silbernen Apostelfiguren des Hauptaltares aus der Zeit um 1350 (Thesaurus, Nr. 24), die Figuren des Zylinderreliquiars (Thesaurus Nr. 20) und das »köstliche Gefäß nach gothischer Kunst mit dreyen Thürmen außgearbeitet« (Thesaurus Nr. 33, vgl. S. 37 Abb. 37)¹⁰⁰. Die Karlsfigur erinnert an die gegossenen Statuetten der drei Könige vom Vorsängerstab des Kölner Domschatzes (Abb. 55). Die Stabbekrönung ist durch Wappen als Stiftung der Familie von Gennep ausgewiesen¹⁰¹ (Erzbischof Wilhelm von Gennep + 1362). Die beiden stehenden Könige zeigen eine ähnliche Durchschwingung der Gestalt und Faltendrapierung wie die Aachener Karlsfigur. Zudem lassen sie in ihrer Schlankheit und Eleganz erkennen, wie man sich Figuren vorzustellen hat, die nicht durch

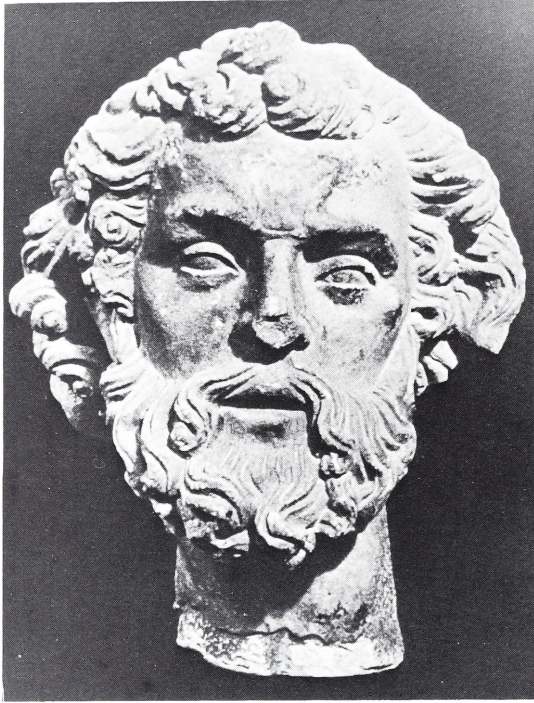


Abb. 56
Kopf eines bärtigen Mannes, ehem. Südportal der Kathedrale in Reims

Abb. 57
Kopf eines Königs, Duke University, North Carolina Museum of Art



die Einbeziehung in eine vorgegebene Architektur in ihrer Entfaltung gehemmt sind. –

Die Figuren des Papstes (Abb. 7) und des Bischofs (Abb. 8) legen den Vergleich mit dem Statuettenreliquiar des heiligen Blasius aus dem Domschatz von Namur (Abb. 49) nahe¹⁰². Es ist um 1300 in einer französischen Werkstatt entstanden und läßt deutlich den Einfluß der Reimser Großplastik erkennen. Man denkt an die Figuren des in der Mitte des 13. Jahrhunderts schaffenden sogenannten Josefsmeisters, vornehmlich an den heiligen Josef aus der Gruppe der Darstellung im Tempel vom Westportal. Die Verwandtschaft wird noch offenkundiger, sieht man von der übermächtigen Mitra und den anderen Veränderungen ab, mit denen man 1645 den hl. Nicasius in einen hl. Blasius umwandelte¹⁰³. Die Namurer Statuette ist mit den Figuren des Hauptmeisters des Gertrudenschreins in Nivelles (Abb. 50)¹⁰⁴ vornehmlich durch ihre Abhängigkeit von Reimser Großplastik eng verbunden. Selbst in den gröberen und stilistisch einer späteren Epoche zugehörigen Aachener Figuren ist die Erinnerung an Reims nicht ganz erloschen. Vornehmlich in Details leben die großen Vorbilder nach. So erinnert der Kopf Erzbischof Turpins (Abb. 7) mit seinen markanten Gesichtszügen, den eingezogenen Brauen und dem üppigen Haupt- und Barthaar an den Kopf eines bärtigen Mannes aus der Zeit um 1225/35 von der Reimser Westfassade (Abb. 56)¹⁰⁵. Eine kupfervergoldete

Abb. 58
Karlsreliquiar, Karl der Große, Detail



französische Statuette des heiligen Macharius¹⁰⁶, die wohl zur gleichen Zeit entstand wie das Aachener Karlsreliquiar, zeigt die fortlebende Reimser Tradition genau so deutlich wie der Kopf des Olivier in Aachen. Strenge Stilisierung, bedingt durch ein gewisses Maß an Erstarrung und Symmetrisierung, kennzeichnet französische Steinplastik des 2. Viertels des 14. Jahrhunderts, bevor, vornehmlich in der Plastik der Grabmäler, ein neuer realistischer Zug vorherrschend wird. Der französische, nicht näher lokalisierte Kopf eines Königs (Abb. 57, Kalkstein, H. 23,5 cm, Duke University, North Carolina Museum of Art) aus dem dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts¹⁰⁷ eignet sich zur Gegenüberstellung mit dem Haupt Karls (Abb. 58) vom Aachener Reliquiar. Die klare Symmetrie der Gesichtshälften, eine gewisse maskenhafte Starre der Züge, die ornamentalisierende Tendenz der Haar- und Barttracht wirkt jeder Individualisierung entgegen und läßt ein Idealbild entstehen, das keinerlei Rückschlüsse auf das Alter des Dargestellten zuläßt und ihn der Zeitfreiheit anheimgibt. Damit wird eine Epoche charakterisiert, in der die heiligen Könige nur durch ihre Attribute gekennzeichnet werden, physiognomisch hingegen einem Idealtyp folgen. Etwa ein Menschenalter nach der Fertigstellung des Aachener Reliquiars erfolgt der große Wandel, von dem die Statuen des heiligen Ludwig (Abb. 59), der die porträthaften Züge Karls V. trägt, und der Marguerite de Provence, in der man Jeanne de Bourbon wiedererkennt, künden. Sie wurden um 1370¹⁰⁸, (nach anderer Lesung um 1390¹⁰⁹) für das Portal der Chapelle de l'Hospice des Quinze-Vingts angefertigt. Auch dieser Karl V. wird als Kirchenstifter dargestellt. Er trägt das Modell der Chapelle de l'hospital des Quinze-vingts, das 1260 durch Ludwig den Heiligen gegründet, erst 1393 geweiht wurde. Der für unseren Zusammenhang entscheidende Unterschied ist die Kleinheit des Kirchenmodells und seine untergeordnete Einbeziehung in den Aufbau einer Porträtplastik. Die Sinnbezüge »Ludwig der Heilige«, »Karl V.« und »Kirchenstifter« leuchten an einer Porträtplastik auf. In Aachen treten die Vorstellungen »Karl der Große«, »Karl IV.«, »Kirchenstifter« hinter das anonyme Idealbild zurück. Das Attribut des Kirchenmodells ist im Verhältnis zur Plastik außerordentlich groß. In Paris ist es ein kleines persönliches Attribut geworden, das gegenüber der Individualität des Stifters formal ganz zurücktritt und nicht mehr bestimmenden, sondern nur noch hinweisenden Charakter besitzt. In Paris ist nur mehr der gedankliche Hinweis auf Ludwig den Heiligen gegeben, in Aachen meint die Plastik in erster Linie

Karl den Großen formal und inhaltlich. Das veränderte Verhältnis zur Darstellung des heiligen Königs wird offenkundig. Während in französischen Königsdarstellungen bis ins 17. Jahrhundert die Erinnerung an Ludwig den Heiligen im Bilde des regierenden Königs fortlebt, ist die Verbindung des deutschen Königs oder Kaisers mit der Person Karls des Großen in bildnerischen Darstellungen nicht über das 14. Jahrhundert hinaus nachzuweisen.

Die Gegenüberstellung der Pariser Skulptur mit der Aachener Karlsstatuette hat die Bedeutung des Münsterattributes deutlich gemacht. Es ist durch seine Größe ausgezeichnet und betont bei aller Phantasiehaftigkeit doch den Zustand des Münsters vor dem Chor Neubau, ja läßt in dem kümmerlichen Chorchäuschen fast einen Hinweis auf die Notwendigkeit des Neubaus vermuten. Konsequenterweise erscheint Karl nach vollzogenem Chor Neubau mit dem Modell der gotischen Halle im Figurenzyklus des Chores¹¹⁰. Im Modell des

Abb. 59

Statue des hl. Ludwig, Paris, Louvre



Münsters, wie es Karl in der Reliquienkapelle trägt, wird das »Gebaute« durch die Andeutung von gefügten Steinquadern deutlich gemacht. Um dem starken Akzent, den die linke Arkade durch das Münstermodell gewinnt, ein Gegengewicht zu schaffen, trägt die heilige Katharina (Abb. 16) in der rechten Arkade auf ihrer rechten Hand ein Reliquiar, das die Form eines Rundturmes aus Bergkristall hat und von einem sechseckigen, geschindelten Helm bekrönt wird.

Licht und Farbe

Das Material der »Karlskapelle«, der Zusammenklang verschiedener Farb- und Lichtwerte verleihen ihr den Charakter des Visionären, des menschlicher Erfahrbarkeit Entrückten (Farbtaf. I). Der immaterielle Glanz des Goldes ist im Sockel, in den Figuren, im Reliquiengrab und in der aufsteigenden Architektur vorherrschend. Silber glänzen die Grundplatte, die Säulchen, die Fleischteile der Skulpturen. Sparsam auch kehrt das Silber in den figürlichen Darstellungen der Emails wieder. Verhalten und kostbar schimmert der Silberton im Perlenzierrat des Sockelprofils, der päpstlichen Mitra, den Leisten am Reliquiengrab, den Kronen der Heiligen und den Wimpergen. Dazu gesellt sich vor allen übrigen Farben dominierend transparentes Blau als Grundierung der Inschriftleiste und der hochrechteckigen Emailfelder, in der Füllung der Wimperge und den Saphiren auf der Brust Mariens und in den Giebelfeldern. Blau ist der Nimbus Christi, blau sind die Mittelsteine der Rosetten in den Tabernakelgiebeln und die Saphire der bekrönenden Kreuzblumen. Dazu gesellen sich rot, grün und gelb in der Skala der Emailtöne und tiefleuchtend in Edelsteinen der Sockelzone und dem Rubin auf der Brust des Kindes. Schon die Aufzählung läßt erkennen, wie sehr das Reliquiar auf Licht- und Farbwerte angelegt ist. Dem metallischen Glanz des Goldes und des Silbers mit seinen mannigfachen Reflexen ist der entstoffliche Charakter transluzider Emailfarbe, das sanfte Schimmern der Perlen, die farbige Tiefe und Transzendenz der Edelsteine zugeordnet. In seiner leuchtenden Erscheinung verwirklicht das Karlsreliquiar die Idealvorstellung der hohen Gotik von der Architektur als eines Abbildes der himmlischen Stadt. »Über den grauen oder bemalten Stein gießen sie ein Geriesel von Emailen. Rubin, Saphir, Amethyste steigern ihren reinen Glanz, und die Kirche ist wie ein enormer Schrein, der leuchtet«¹¹¹. In der gotischen Kathedrale dominierte der Farbklang Rot, Blau und Gold oder Gelb. Vergoldete Skulpturen entsprachen der

Wunschvorstellung der gotischen Bildhauer. Sie ist in Reims in den »admirables statues des soubassements«, den Engeln der Baldachinbekrönungen, der Strebebögen und am Chorbau verwirklicht worden¹¹². Goldene Sterne in blauem Gewölbe mit vergoldeten Rippen trugen dazu bei, der Pariser Sainte Chapelle das Ansehen eines riesigen kostbaren Schreines für die in ihm geborgenen Reliquien zu verleihen¹¹³. An der Fassade der Pariser Notre Dame waren die drei Portale mit ihren Bogenfeldern sowie die Galerie der Könige nach Beobachtungen Viollet le Ducs¹¹⁴ vergoldet.

Ungezählt sind die Beispiele, in denen die Kathedrale im 14. Jahrhundert aus ihrem riesigen Formen- und Bilderschatz Einzelheiten entläßt, die, in eine neue stoffliche Materie übertragen, die »beherrschenden Ideen . . . oft in großer Reinheit vor Augen führen, ungehemmt von den Widerständen, die ein Großbau in Stein ihrer letzten Verwirklichung entgegensetzt«¹¹⁵. Dabei geht die ursprüngliche Monumentalität verloren, »Spielzeughaftes« stellt sich ein. »Ein Freigrab kann aussehen wie eine abgebrochene Turmspitze . . . ein Altarüberbau wie eine große Fiale der Fassade, ein Wandgrab wie ein Stück Fassadenwand . . . eine Monstranz gleicht dem Modell einer Turmspitze mit Strebewerk, ein kleiner Hausaltar einer Fiale, eine Buchseite mit Miniaturen einem Stück der Fassade. Auf unendliche Weise zersplittert die Kathedrale und übersät ganz Europa mit ihren Splintern und mit kleinen Teilspiegelungen ihrer Formenwelt«¹¹⁶. In diesen großen Vorgang der »Zersplittierung der Kathedrale« gehört auch das Aachener Reliquiar. Doch fügt es die »Splitter« zu einem neuen Sinngefüge zusammen. Das »vergoldete Band« der Galerie der Könige ist auf die Dreierarkade reduziert worden und hat sich dabei zur autonomen Form entwickelt. Es wandelt dabei die Kathedralikonographie selbständig ab, doch bleiben die Baldachine nach wie vor die »Wohnungen« gekrönter Mitglieder des himmlischen Hofstaates.

Licht und Farbe haben bei diesem Vorgang der Abwandlung von katedralen Formen entscheidende Bedeutung. Sie vor allem leisten die Selbständigkeit der neuen Bilderfindung. Das von ihr ausgehende Licht läßt sich am besten mit den von W. Schöne¹¹⁷ gebildeten Begriffen der »Eigenglanzskraft« und mehr noch der »Sendeglanzskraft« bestimmen. Sie veranschaulicht das göttliche Licht. Es geht von den Figuren und der sie umfassenden Architektur unmittelbar aus. H. Lichtenberg¹¹⁸ hat für die Darstellungen der Himmelsstadt im

literarischen Bereich nachgewiesen, daß schon seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts die anschaulichen Elemente mehr und mehr hervortreten und ihrem sinnlichen Eigenwert zuliebe aufgesucht werden:

»Die leuchtenden Wände aus Edelsteinen und die Durchsichtigkeit von Mauern und Toren, klar wie Kristall, die überirdische Lichtfülle, die von keiner natürlichen Quelle ausgeht.«

Für welche Stelle das Karlsreliquiar ursprünglich gedacht gewesen ist, läßt sich nur noch vermuten. Gesamtanlage und Größe sprechen jedoch dafür, daß es nicht als präziöses Stück für eine Schatzkammer gedacht war, sondern zumindest an hohen Feiertagen als Altaraufsatz gedient hat. Eine Anfertigung für einen Karl geweihten Altar ist unwahrscheinlich, da sich an keinem Altar Patrozinien Karls, Mariens und der heiligen Katharina

zusammen nachweisen lassen. Dennoch ist denkbar, daß das Reliquiar als Schenkung Karls IV. für einen Aachener Karlsaltar gedacht war¹¹⁹. Es wäre dies der Altar »in Choro . . . ad altare b. Karoli inibi situm 1329« gewesen¹²⁰. Die seit der Umstellung mit Engeln und Paladinen Karls erreichte Doppelansichtigkeit des Reliquiars spricht für eine freie Aufstellung, in der die traditionellen Elemente des Aachener Karlskultes und die Sonderheit der Reliquienverehrung im Zeitalter Karls IV. sichtbar in Erscheinung treten. Am Kirchweihfest stimmte man den Hymnus »Coelestis urbs Jerusalem« an. Er faßt analog zum Aachener Karlsreliquiar den materiellen und den geistigen Bau in einem Bild zusammen, das sein Leben aus der farbigen Schilderung der Apokalypse von der endzeitlichen Himmelsstadt empfängt¹²¹.

DAS DREITURMRELIQUIAR

Beschreibung

Das Dreiturmreliquiar (Abb. 2, Farbtafel II) ist aus vergoldetem Silber. Treib-, Guß- und Gravierungsarbeiten kommen nebeneinander vor. Zahlreiche Emailplatten und Edelsteine tragen zu dem glänzend farbigen Charakter des Gesamtwerkes bei. Seine Gesamtbreite beträgt 74,3cm, die Höhe 93,5cm, die Tiefe 38,2cm.

Auf dem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erneuerten Sockel erheben sich drei turmartige Baldachine, die von einem reichen Strebepfeilersystem umstellt sind. Der mittlere »Turm« ragt über die beiden anderen hinaus. Er erhebt sich

über einem im Grundriß komplizierten Sockel, dessen 16 Seitenflächen mit Emailbildern der Marienlegende geschmückt sind. Die Szenen der Sposalizio (Abb. 60), der Verkündigung (Abb. 61), der Weihnacht (Abb. 62), der Darstellung im Tempel (Abb. 63), der Magieranbetung (Abb. 64) und der Flucht nach Ägypten (Abb. 65) sind aufgespalten und auf die Bildfelder unterteilt. Eine gewölbte, mit Emaildrolieren verzierte dachartige Leiste leitet zu den aufsteigenden Baldachinstützen über. Sie bestehen aus Bündelpfeilern, denen Strebemauern vorgelegt sind. Ihren lanzettförmigen Durchbrechungen sind Emailbilder mit Heiligendarstellungen (Abb. 66) einbeschrieben. Bündelpfeiler und Strebemauern entwickeln sich

aus einem Sockel. Wasserschläge mit aufgesetzten Fialen gliedern sie im Verhältnis des goldenen Schnittes. Über den Kapitellen der Bündelpfeiler erheben sich gestelzte Spitzbögen mit einbeschriebenem, spitzartigem Maßwerk (Abb. 67). Es verstellt dem Auge den ungehinderten Blick in das emaillierte, achteilige Baldachingewölbe, das von einem Schlußstein mit einer Darstellung des Agnus Dei zusammengehalten wird (Abb. 68). Der gestelzte, ziemlich flache Bogen wird von einem weiteren, steileren, geschlossenen Bogen übergriffen, dem die Maßwerkrosetten – eine große mittlere, zwei kleine seitliche – einbeschrieben sind (Abb. 67). Ihre Stern- und Dreipaßfüllungen sind mit farbigen Emails unterlegt. In Höhe des offenen Bogenschlusses finden die Strebebögen ihre Widerlage. Sie verbinden den Mittelurm mit vier frei stehenden Strebpfeilern, die ebenfalls lanzettförmige Durchbrechungen mit Emailmaleien und Blendarkaden aufweisen. Wasserschläge, Fialen und Wasserspeier, Krabben und Kreuzblumen lassen die architektonischen Zierglieder wie Nachbildungen von Bauelementen der Großarchitektur wirken. Unter dem Gewölbebaldachin steht der segnende Christus (Abb. 69). Sein Haupt wird von einem perlgerahmten Nimbus hinterfangen. Große Lockenzüge rahmen das Gesicht mit der hohen Stirn, den mandelförmigen Augen, der breiten Nasenwurzel und dem ornamental wirkenden Bart. Christus steht in leichtem Kontrapost da, die Rechte segnend erhoben, die Finger der Linken gekrümmt, als wollten sie einen (heute verlorenen) Gegenstand – vermutlich ein Buch – halten. Über das Untergewand ist ein weites, palliumartiges Kleidungsstück gebreitet, das vor dem Körper Schüsselfalten bildet und über den linken Unterarm drapiert ist. Unter den Gewandsäumen werden die Zehen sichtbar.

Über dem Figurenbaldachin erhebt sich ein zweites »Turmgewölbe«, das anstelle des Tabernakels ein Bergkristallgefäß zur Aufbewahrung der Reliquien aufweist. Es sind dies Partikel vom Schweißtuch Christi, das sein Antlitz im Grab bedeckte, und ein Teil vom Rohrstamm, der den Schergen als Szepter für den König der Juden diente. Aus diagonal gestellten Wänden, die durch Maßwerk reich gegliedert sind, entwickelt sich ein Strebesystem, dessen Pfeiler und Bögen den architektonisch als oberes Turmgewölbe gebildeten Reliquienzylinder umgeben und stützen. Die emaillierte, von vier kleinen Fialen begleitete Turmspitze mündet in eine Kreuzblume mit großem Saphir. Der Aufbau der beiden übrigen Türme ist ganz ähnlich. Ihnen fehlt jedoch der große, sechszehneckige Sockel, wie er ursprünglich wohl auch

für sie vorgesehen war. So kommt es, daß die Seitentürme nicht zur Höhe des Mittelurmes aufragten und in dem Strebpfeilerwald einzusinken drohen. Ihre Pfeilerbasen stehen direkt auf der Grundplatte. Die Druck- und Schubverhältnisse, wie sie die Strebebögen andeuten, sind dadurch wesentlich verschoben. Im linken Turm steht Johannes der Täufer (Abb. 70) auf einem Podest, das ursprünglich wohl als Reliquienkammer gedient hat. Er trägt über dem härenen Gewand ein reich drapiertes Obergewand das, Schultern und Oberarm bedeckend, vor dem Körper hochgenommen wird, Schüssel- und Omegafalten bildend. Die Hände halten das später hinzugefügte Lammattribut. In der Bergkristallkapsel des Reliquienturms werden Haare des Vorläufers zur Schau gestellt. Der rechte »Turm« ist analog zum linken gebildet. Nur die Profilstellung des knienden Erzmärtyrers Stephanus (Abb. 71a–c) wirkt der strengen Symmetrie der Architektur entgegen. Der dem Tabernakel eingestellte Sockel ist etwas höher als der des Johannes. Ein Emailbildchen mit der Himmelfahrt Christi ziert ihn. Stephanus trägt die Dalmatika. Das gelockte Haar umgibt ein jugendliches, im Gebet Christus zugewandtes Antlitz. Die Hände sind gefaltet. Im Reliquienturm wird hier der Teil einer Rippe des Erzmärtyrers sichtbar. Eine Fülle von transluciden Emails mit Darstellungen der Apostel, Propheten, Märtyrer und Bekenner sowie dem Chor der heiligen Jungfrauen ist über die Strebpfeiler ausgebreitet.

Stand der Forschung und Rekonstruktionsversuch

Das »Dreiturmreliquiar« ist wie auch die »Karlskapelle« in den zahlreichen Publikationen¹²² aufgeführt und besprochen, die sich mit dem Domschatz befassen. Gemeinhin datieren sie das Reliquiar in die Regierungszeit Karls IV. (1347–1378). Nur F. Bock¹²³ überliefert zudem eine Tradition, derzufolge das Dreiturmreliquiar ein Geschenk Philipps II. von Spanien (1556–1598) sei. Die Herkunft dieser Legende verliert sich im Dunkel. Erst mit den Untersuchungen Hermann Schnitzlers, deren Ergebnisse 1951 erschienen¹²⁴, setzte eine neue Beschäftigung mit dem Stück ein. Auch Schnitzler denkt an Karl IV. als Anreger oder Stifter. »Kein Goldschmiedewerk spiegelt des Böhmen Neigung für das Zierlich-Prunkende, das Kunstvoll-Verfeinerte und Verästelte so eindringlich wieder«. Die Beeinträchtigung der Gesamtwirkung geht lt. Schnitzler auf eine Planänderung während der Arbeit zurück. Zudem vermutet er einen Eingriff im 16. Jahrhundert. Der Entwurf aus der Zeit um 1350 sah drei getrennt nebeneinander-



Farbtafel II – Das Dreiturmreliquiar, Aachen, Domschatz



Abb. 60
Dreiturmreliquiar, Sposalizio

stehende Türme von fast gleicher Höhe vor. Die Sockel der um 1370 anzusetzenden Seitentürme sind wohl niemals ausgeführt worden, sodaß es zur beherrschenden Stellung des Mittelturmes kam. Die Strebe Pfeiler, die nach Schnitzlers Vermutung dem Grundplan entsprechen, jedoch erst mit den Seitentürmen entstanden, sind untereinander gleichhoch. Um einen optischen Ausgleich zu schaffen, setzte man die Figuren in den seitlichen Tabernakeln auf Podeste aus wiederverwendeten Bruchstücken. Als man die Standplatte erneuerte, brachte man die mittleren Strebe Pfeiler unrichtig an. Sie kehrten sich nicht konzentrisch auf die Nebentürme, sondern standen, etwas vorgerückt im rechten Winkel, damit die Strebebögen nach beiden Seiten ansetzen konnten. In dem Willen, den räumlichplastischen Eindruck zu steigern, sieht Schnitzler die Entscheidung des jüngeren Meisters, um 1370 den ursprünglichen Plan zu ändern. Während die Figur Christi sowie die Emailszenen am Sockel und die Emailfiguren heiliger Jungfrauen am Turm

noch den Zusammenhang mit der Karlskapelle erkennen lassen, sind »die Figuren des Täufers und des heiligen Stephanus sowie der emaillierten Heiligengestalten an den Pfeilern plastisch empfunden«. Schnitzler deutet den gotisch mystischen Sinn des stufenweisen »Sich Erhebens« der Reliquie aus dem dunklen, nahen und irdischen Bereich in immer fernere, höhere und glänzendere Sphären.

G. Bandmann¹²⁵ hat die Stellung des Aachener Reliquiars in Zusammenhang mit den mittelalterlichen Dreiturmgruppen erörtert. Er charakterisiert es als Himmelsstadt, deren Bedeutung durch Architekturformen ausgedrückt wird. In seiner



Abb. 62
Dreiturmreliquiar, Weihnacht

Gesamtheit bleibt damit das Dreiturmreliquiar der Dreiturmgruppe als Stadtsymbol verpflichtet, im einzelnen stimmen die Bauformen mit der gleichzeitigen Architektur überein.

Abb. 61
Dreiturmreliquiar, Verkündigung



Abb. 63
Dreiturmreliquiar,
Darstellung im Tempel





Abb. 64a

Dreiturmreliquiar, Anbetung der Könige

K. Guth-Dreyfus¹²⁶ hat die Emails eingehend untersucht. Die Aufspaltung in einzelne Szenen und ihre falsche Reihenfolge (am Sockel sind deutlich die Spuren späterer Veränderung erkennbar) sieht sie als Ergebnis einer Wiederherstellung des 19. Jahrhunderts an. Während die Verfasserin keine Beziehung zur Formensprache des Karlsreliquiars sieht, glaubt sie doch an eine Entstehung in einer Aachener Werkstatt. Weiterhin wird auf stilistische

Johannes d. T., Petrus, Karls d. Gr. im Dedikationsgestus vor der Madonna (Abb. 78). Petrus trägt ein Kettenglied (Abb. 76). Hiermit wird der Hinweis auf die im Aachener Domschatz befindliche Kettenreliquie gegeben, für die der Aachener Goldschmied Hans von Reutlingen zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein Statuettenreliquiar schuf, das vielleicht ein älteres Figurenreliquiar ersetzte, auf das das Emailbild am Dreiturmreliquiar hinweist. Die plumpen und unsorgfältig gearbeiteten Emails sind nach Meinung der Verfasserin als im Handwerklichen abgesunkene Erzeugnisse der Aachener Werkstätten zu betrachten, doch beweisen sie, daß das Dreiturmreliquiar noch vor 1400 erweitert worden ist, da diese Emails um 1370 entstanden sein mögen. Der Datierungsversuch von Guth-Dreyfus fußt auf den Entstehungstheorien Schnitzlers und stützt sie von der Seite der Emails her.

Verfasser¹²⁷ hat im Rahmen einer Geschichte der Aachener Goldschmiedekunst unser Wissen über



Abb. 64b

Dreiturmreliquiar, der Diener mit den Pferden

Analogien in der zeitgenössischen Kölner Malerei und Glasbildnerei verwiesen. Guth-Dreyfus nimmt eine Entstehung vor der feierlichen Schaustellung der Heiligtümer zu Ehren Karls IV. 1357 an. Wenig später habe man die Reliquienkapelle erstmals verändert und erweitert. »Die Emails auf den Verstrebungen stammen denn auch offensichtlich von einer jüngeren Hand, mit Ausnahme der Märtyrerinnen zu Seiten der Christusstatuette.« Sie zeigen Schmelzbilder verschiedener Propheten und der Heiligen Christophorus, Hubertus, Andreas,

Abb. 65

Dreiturmreliquiar, Die Flucht nach Ägypten





Abb. 66
Dreiturmreliquiar, Schmelzbild einer Heiligen

das Dreiturmreliquiar auszubreiten gesucht. U. a. wird eine Verwandtschaft der Ornamente mit dem Formvokabular der Parlergotik konstatiert und das gotische Reliquiar der Lütticher St. Jakobskirche in die Nachfolge der Aachener Kapellenreliquiare gestellt. Die Beziehungen zu Werken der französischen Goldschmiedekunst um 1300, sowie Nachfolge und Verschmelzung mit anderen Reliquiartypen bringt ein Beitrag des Verfassers aus dem Jahre 1962¹²⁸.

Die Reliquien

Es gibt keine Hinweise, die auf die Zusammenfügung der Christusreliquien und der Reliquien der hll. Johannes und Stephanus hindeuten. Es handelt sich nicht um Reliquien, die im 14. Jahrhundert als Schenkung nach Aachen gekommen waren, sondern um alten Aachener Reliquienbesitz¹²⁹. Wir stellen fest, daß die scheinbar willkürliche Reliquienzusammenstellung die Ikonographie des Reliquiars bestimmt und daß die erreichte formale Geschlossenheit sich auch als eine Eigenleistung der schöpferischen Phantasie des entwerfenden und ausführenden Künstlers darstellt. Es werden im folgenden die Elemente aufzuzeigen sein, aus denen sich die visionäre Architektur der drei »Türme« zusammensetzt. Das Aufkommen dieser neuen Form ist zu erklären und zu fragen »wann und warum sie möglich wurde«¹³⁰ und die neue Stellung der Reliquie im Reliquiar, die nun nicht mehr seine Mitte bildet, zu fixieren. Dies ist nur möglich, wenn man die Entstehung des Reliquiars in das systematisierende Denken der Gotik, »in ihr kosmologisch-heilsgeschichtliches Beziehungsnetz«¹³¹ projiziert.

Schon die Bezeichnung »Turmreliquiar« ist ungenau oder gar unzutreffend. Sind dies wirklich Türme im herkömmlichen Sprachgebrauch oder wird hier nicht vielmehr für die Reliquienzeigung ein Gebilde geschaffen, das in seinen Einzelheiten zwar aus architekturähnlichen Elementen besteht, in seiner Gesamterscheinung jedoch keineswegs nur eine verkleinerte Großarchitektur ist. Unsere »Türme« sind Baldachingewölbe, die als Architekturform der Großarchitektur entlehnt sind¹³². Im Aachener Reliquiar führen sie ein neues Eigen-dasein, indem sie aus dem übergeordneten Architekturbezug gelöst werden und das architektonische Raumglied »Gewölbealdachin« verselbständigen. Dabei wird die Vorstellung »Innenraum«, wie sie der vorbildhafte Gewölbealdachin intendiert, aufgehoben. Das aus dem Gewölbe gelöste Joch steht für sich. Seine Bündeldienste werden durch Strebemauern »verstärkt«, die das Baldachingewölbe zu einer visionären Eigenarchitektur machen. Strebebögen und -pfeiler, Elemente der Außenarchitektur, geben ihr die Illusion des »Funktionierens« nach den Gesetzen von Druck und Schub. Die Trennung von Außenbau und Innenraum wird dabei aufgehoben, der von den Strebepfeilern umschriebene Raum wirkt wie eine um den Baldachin gelegte Raumschicht. Der Baldachin ist nach allen Seiten hin offen, durchlässig für Licht und Luft. Der Goldschmied entwirft hier eine gotische Idealarchitektur, in der

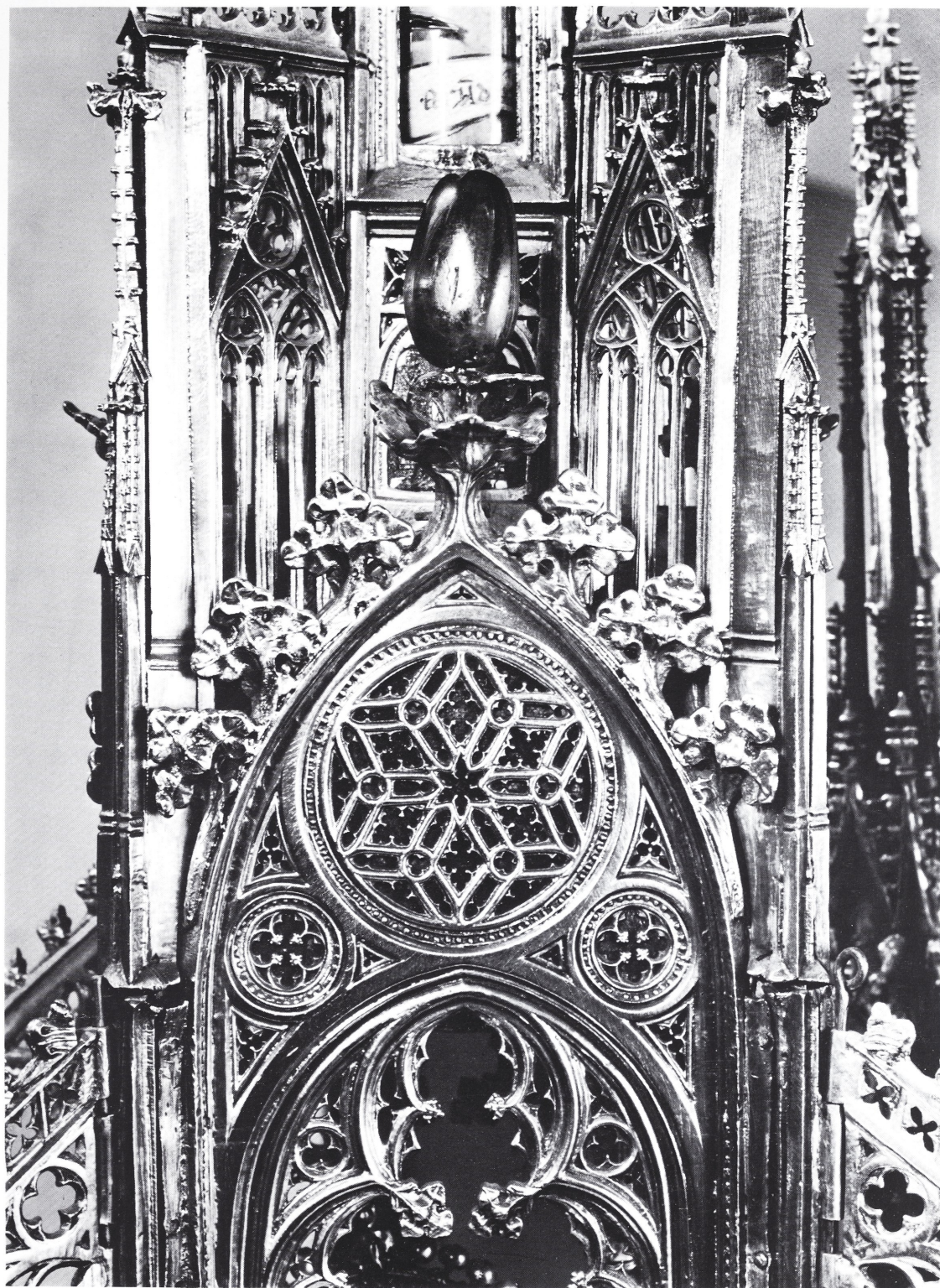


Abb. 67
Dreiturmreliquiar, Mittelturm, Detail

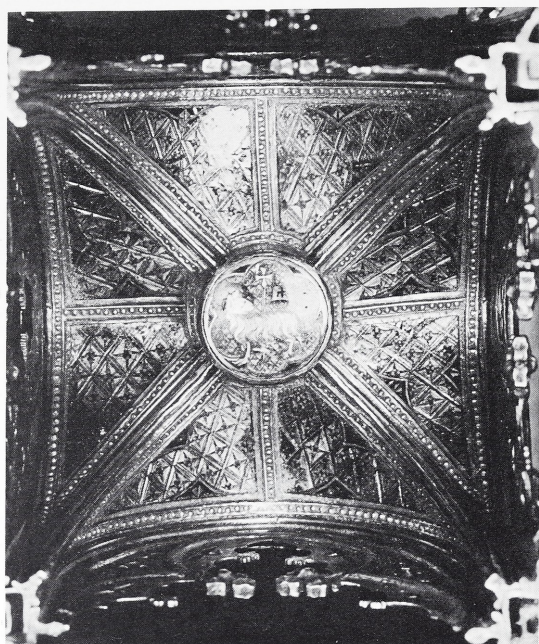


Abb. 68
Dreiturmreliquiar, Gewölbe des mittleren Turmes

alle statischen Erwägungen außer acht bleiben können und die bildnerische Substanz vollständig in Glieder einer schwerelosen Architekturvision aufgelöst wird. Formal dient sie der Figur Christi als Tabernakel. Als auf Pfeilern ruhender Gewölbe-baldachin¹³³ steht er zwischen den schwebenden Baldachinen der Kathedralskulpturen und der Abbildung der realen Kirche als Gehäuse für die Heiligen nach Art der Madonna in der Kirche von Jan van Eyck (bald nach 1420; Gemäldegalerie Berlin Dahlem).

Über dem Figurenbaldachin erhebt sich, herausgehoben über den Bereich figuraler Darstellung, das eigentliche Reliquienostensorium. Die goldene Architektur leistet die Verbindung zwischen den Reliquien und den Figuren, die sie ausdeuten. Die architektonische Verbindung zwischen beiden faßt sie zur bildhaften Einheit zusammen. Damit gewinnen auch die Reliquien bildhaften Charakter, ja, bieten die optische Erklärung für die Gesamtform des Reliquiars. Über ihren Charakter als Erinnerungsträger an Christus, Johannes und Stephanus hinaus bilden sie den eigentlichen »Bedeutungskern« des Reliquiars, der erst durch die Figuren und ihre Gehäuse bildwirksam wird. Dieses komplexe Wechselverhältnis von Reliquie einerseits und Architektur und Figuren andererseits bestimmt die Bildwirklichkeit, den Gehalt des Reliquiars und legt es in seiner Bedeutung »Himmelstadt« fest.

Die Ikonographie des Dreiturmreliquiars

Die Himmelsbedeutung des christlichen Kultgebäudes ist ein Hauptanliegen der ikonologischen Forschung der letzten dreißig Jahre gewesen. Auch vom Dreiturmreliquiar geht der »Strahlenglanz Gottes« (Geh. Offenbarung 21, 11) aus. Ihn den Sinnen nahe zu bringen¹³⁴, ist Aufgabe der goldenen Architektur, ihrer »edelsteinernen« Wände (vertreten durch den körperlosen Glanz der transluciden Emails), ihrer »Durchsichtigkeit« und ihrer Lichtfülle, die keine natürliche Quelle zu haben scheint. Der Betrachter wird gleichsam des Himmels ansichtig. Verklärten Sinnes wird das Erlebnis des Himmels genossen, der Himmel ist »mystisch versinnbildlicht«¹³⁵. Er ist die Stadt, die nicht der Sonne, noch des Mondes zu ihrer Erleuchtung bedarf; »denn die Herrlichkeit Gottes erhellt sie und ihre Leuchte ist das Lamm«.

Jede Phase der christlichen Kunst hat ihr eigenes Verhältnis zum Text der Geheimen Offenbarung, der die Himmelstadt beschreibt. Wir fragen daher: Aus welchen Quellen speist sich das Himmelsbild des Dreiturmreliquiars? Die Stadt Gottes, die nach der Wiederkunft Christi verheißen war, ist im Mittelalter häufig auf das Bild der realen Stadt Jerusalem projiziert worden, die die Kreuzfahrer zurückerobert hatten. So zeigt sie eine venezianische Miniatur des 13. Jahrhunderts (Abb. 72)¹³⁶. Unter goldenem Himmel erheben sich Türme und Kuppeln, beherrscht von einem zentralen Baldachin, unter dem der segnende Christus erscheint. Die Stadt ist damit seine Residenz, doch daneben ist sie die umkämpfte reale Stadt des 13. Jahrhunderts. Die Elemente »Stadt«, »Himmliches Jerusalem« und »Christus unter dem Baldachin« der venezianischen Miniatur sind auf byzantinische Vorbilder zurückzuführen.

Die Dreizahl der Stadttore des Himmlischen Jerusalem kommt in verschiedenen Miniaturen den frühen und hohen Mittelalters vor. Wir verweisen auf die »Tugendstadt« einer Prudentiushandschrift des 11. Jahrhunderts¹³⁷. Doch die allgemeinen Züge der Himmelstadt, die sich aus dem Text der Geheimen Offenbarung ergeben, reichen für die Erklärung des »Dreiturmmotivs« nicht aus. Ihnen gesellt sich eine weitere Überlieferung, in der die Vision vom himmlischen Jerusalem gleichsam schon einmal vorweggenommen ist: die Verklärung Christi. Bei Matthäus im 17. Kapitel heißt es: »... Da ward er vor ihnen verklärt. Sein Antlitz leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider glänzten wie das Licht. Und siehe, es erschienen ihnen Moses und Elias im Gespräch mit ihm. Da nahm Petrus

das Wort und sprach zu Jesus: »Herr, es ist gut, daß wir hier sind. Wenn du willst, so baue ich hier drei Hütten, dir eine, Moses eine und Elias eine.« Das »Wenn du willst« des Petrus ist in einer Darstellungsgruppe der »Verklärung« als bereits vollzogene Handlung gedeutet worden. Denn in früher Zeit waren auf dem Berge Tabor gemäß dem Petruswort drei kleine Oratorien gebaut worden. Ein nordfranzösisches Elfenbeinrelief (Abb. 73)¹³⁸ zeigt die drei Hütten als doppelgeschossige Anlagen zwischen der Zone der furchtsam Niedergesunkenen und dem von Moses und Elias begleiteten Christus. Das Dreihüttenmotiv kehrt in einem 1178–80 geschriebenen koptischen Tetra-Evangeliar (Abb. 74)¹³⁹ wieder. Nunmehr sind den Oratorien Türme zugeordnet, die als Kuppelkrönung Kreuze tragen. Stufen führen zu den beiden äußeren »Hütten«. Schiller¹⁴⁰ vermutet eine alte orientalische Bildtradition, deren Entwicklung wir im Einzelnen nicht mehr überblicken können.

In der hohen Gotik wird die Bildidee von den drei Hütten auf Tabor neu formuliert. Im Hochschiff des Freiburger Münsters erscheint aus der Zeit um 1330/40 die Verklärung im sogenannten Schaulandfenster (Abb. 75)¹⁴¹. Gerahmt von Tabernakelgehäusen in Lanzettbögen sieht man Christus mit Johannes und Petrus¹⁴². Die Gestalten stehen auf grünen Rasenhügeln, die den Berg Tabor andeuten. Im Bergesinnern sind Bergleute bei der Arbeit. Die helle Gewandung Christi und der weiße Mantel sowie seine betend erhobenen Hände ohne Wundmale und das Fehlen des Kreuznimbus sind nur aus der Darstellung der Transfiguration zu verstehen. Zweierlei ist hier für die Aachener Reliquienkapelle von Bedeutung: Die drei Hütten sind goldene Tabernakel. Sie werden unabhängig von ihrer ursprünglichen Bezogenheit auf Moses und Elias als Bildformeln verwandt, die »Verklärung« intendieren. Man hat also den Bibeltext und den Begriff »Verklärung« verallgemeinert.

Ähnlich ist man beim Aachener Reliquiar verfahren. Auch hier die ursprünglich frei stehenden Baldachine als Häuser der Verklärten¹⁴³. In ihrer Mitte Christus (Abb. 69), dessen Perlennimbus stellvertretend für das nicht darstellbare weiße Gewand als Zeichen der Verklärung zu verstehen ist. Christus ist nicht als Weltenrichter dargestellt, er scheidet nicht die Guten von den Bösen, in ihm offenbart sich vielmehr die ewige Herrlichkeit¹⁴⁴. In der Figur Johannes des Täufers (Abb. 70) ist der Bezug zur Verklärung deutlich gegeben, denn bei Matthäus heißt es im 17. Kapitel, 9. bis 13. Vers:

»Während sie vom Berge hinabstiegen, gebot ihnen Jesus: »Erzählet niemand etwas von dieser Erscheinung, bis der Menschensohn von den Toten auferstanden ist.« Da fragten ihn die Jünger: »Warum sagen die Schriftgelehrten, Elias müsse erst kommen?« Er antwortete: »Allerdings kommt Elias und stellt alles wieder her. Ich sage euch aber: *Elias ist schon gekommen*. Aber sie haben ihn nicht anerkannt, sondern mit ihm gemacht, was sie wollten. So wird auch der Menschensohn von ihnen zu leiden haben.« Da merkten die Jünger, daß er Johannes den Täufer meinte.« So erscheint Johannes im Aachener Dreiturmreliquiar als der Neue Elias. Im dritten »Haus der Verklärung« kniet Stephanus (Abb. 71a–c). Er ist im Gegensatz zu Johannes und Christus in Profilansicht gegeben. Man sah hier den Augenblick des Martyriums illustriert in dem der Erzmärtyrer betet: »Herr, rechne es ihnen nicht zur Sünde an«¹⁴⁵. Doch die Apostelgeschichte bietet im 7. Kapitel, 1. bis 60. Vers noch mehr Elemente zum Verständnis der Stephanusgestalt als nur die Schilderung des Martyriums. Der Hauptteil der großen Verteidigungsgrade des Stephanus (Vers 17 bis 43) ist der Gestalt des Moses und seinen Taten vorbehalten. Die Analogien zu Leben und Wirken des heiligen Stephanus sind hier offenkundig, so wenn er in Vers 37 spricht: »Einen Propheten wie mich wird euch Gott aus euren Brüdern erwecken (auf ihn sollt ihr hören) Er ist es, der bei der Gemeinde in der Wüste mit dem Engel, der am Berg Sinai zu ihm redete und mit unseren Vätern verkehrte. Er empfing Worte des Lebens, um sie euch mitzuteilen. Aber unsere Väter wollten ihm nicht gehorchen.« - Im 46. Vers verbirgt sich eine der theologischen Quellen, die dem Dreiturmreliquiar zugrundeliegen: »... Indes wohnt der Allerhöchste nicht in Gebäuden von Menschenhänden. Sagt doch der Prophet: Mein Thron ist der Himmel und meiner Füße Schemel die Erde. Was für ein Haus wollt ihr mir bauen? spricht der Herr, oder was soll meine Ruhestätte sein? Hat nicht meine Hand das alles geschaffen?« Im sich anschließenden Bericht von der Steinigung des Stephanus heißt es dann: »... Er aber blickte voll des Heiligen Geistes unverwandt zum Himmel auf, sah die Herrlichkeit Gottes und Jesus zur Rechten Gottes stehen und rief aus: »Ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn zur Rechten Gottes stehen... So steinigten sie Stephanus. Er aber betete: »Herr, rechne ihnen diese Sünde nicht an.« Diese drei Stellen der Stephanusgeschichte sind für das theologische Programm des Dreiturmreliquiars wichtig: 1. Die Moses-Analogie: Stephanus, der neue Moses. 2. Die Zitierung des



Abb. 69
Dreiturmreliquiar, Christus



Abb. 70
Dreiturmreliquiar, Johannes



Abb. 71
Dreiturmreliquiar, Stephanus



Abb. 71b
Dreiturmreliquiar, Stephanus



Abb. 71c
Dreiturmreliquiar, Stephanus

Abb. 72
Die Erstürmung Jerusalems, (Miniatur aus der *Descriptio Terrae Sanctae* des Burchardus Teutonicus), MS 74, fol. 13 v. Biblioteca del Seminario, Padua



Prophetenwortes vom Haus des Allerhöchsten, das nicht von Menschenhänden geschaffen ist, und 3. Die Schau des Stephanus, der die Herrlichkeit Gottes und den Himmel offen sieht.

So sind es insgesamt vier eschatologische Vorstellungen, die in der Gestaltung des Dreiturmreliquiars synchronisiert und verbunden sind:

1. Die Vision des heiligen Johannes Ev. vom himmlischen Jerusalem.
2. Die Verklärung Christi und die Erscheinung des Moses und des Elias auf Tabor. Hiermit verbunden die drei Hütten, die Petrus bauen will.
3. Johannes der Täufer als der neue Elias lt. Matthäus 17,9–13.
4. Stephanus als der neue Moses. Seine Schau des geöffneten Himmels und sein Niederknien zum Gebet (Ap. Gesch. 17–60).

Abb. 73
Verklärung Christi, Elfenbein, London, Victoria and Albert-Museum



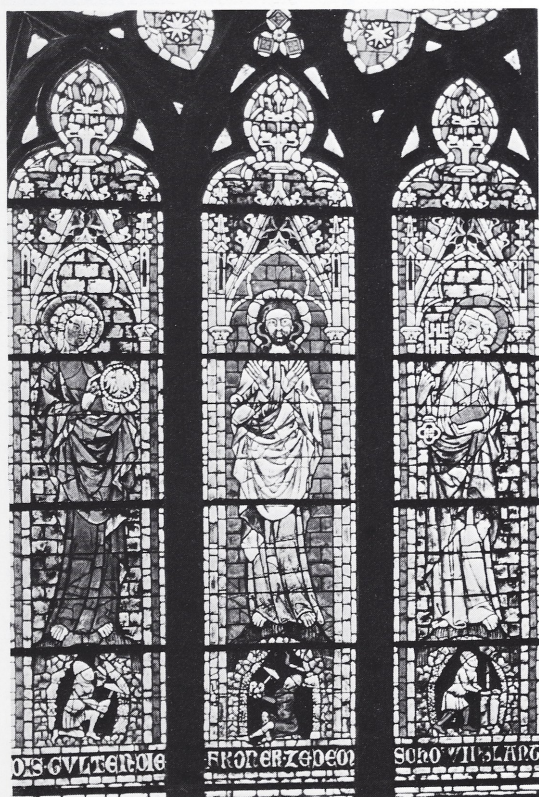


Abb. 74
Verklärung Christi, Miniatur aus Cod. Copte 13, Paris,
Bibliothèque Nationale

Die Emails

Der »Gewölbeschlußstein« über Christus zeigt das Agnus Dei mit der Kreuzfahne (Abb. 68). Der Bezug ist offenkundig. Das Gewölbe selbst ist mit blauem transluciden Email überzogen und mit Sternen übersät. In seiner achteiligen Form gleicht es dem Gewölbe über dem Tabernakel der Pariser Sainte Chapelle, das sich schon für das Heiliggrab-Reliquiar von Pamplona als vorbildhaft erwies¹⁴⁶.

Abb. 75
Verklärung Christi, sog. Schaulandsfenster, Freiburg,
Münster



Das mariologische Programm der Socklemails weist auf eine ursprünglich andere Verwendung der Platten: Das bestimmende Bildprogramm des Dreiturmreliquiars ist nicht auf Maria ausgerichtet. Umso stärker ist der mariologische Bezug im Karlsreliquiar, das als zentrale Figur die Madonna zeigt. Da auch die Aufspaltung einzelner Szenen und ihre falsche Reihenfolge auf eine Wiederverwendung schließen lassen, liegt es nahe, in dem Marienleben (Sposalizio, Weihnacht, Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten, Marienkrönung und Marienwidmung, Abb. 60–65, 78) Arbeiten zu sehen, die ursprünglich für das Karlsreliquiar bestimmt waren und erst bei dem Planwechsel überflüssig wurden. Wir vermuten, daß es sich um Teile der Bekleidung des untergegangenen Sokkels handelt, an dessen Stelle die Säulen mit den zugehörigen Figuren traten.



Abb. 76
Dreiturmreliquiar, Emailbilder mit Aposteln

Die Emails auf den Verstrebungen zeigen als Vertreter des Alten Bundes Moses und Abraham, die das Heilsgeschehen verkünden. Als »Stützen« des Himmlischen Jerusalem erscheinen in der Sockelzone die Apostel (Abb. 76). Aus dem Chor der Heiligen sind einige durch ihre Attribute gekennzeichnet, so Christophorus, Katharina und Barbara. Die meisten tragen als Zeichen ihres Märtyrertums den Palmzweig, dazu ein Buch. Auch ihre Henker sind dargestellt. Musizierende Engel (Abb. 77b) begleiten die Marienkrönung (Abb. 77a) und erscheinen in Lanzettbögen. Sankt Michael ist der Wächter dieser himmlischen Stadt, in der Ecclesia mit den klugen Jungfrauen das Heil, Synagoge mit den törichten Jungfrauen die

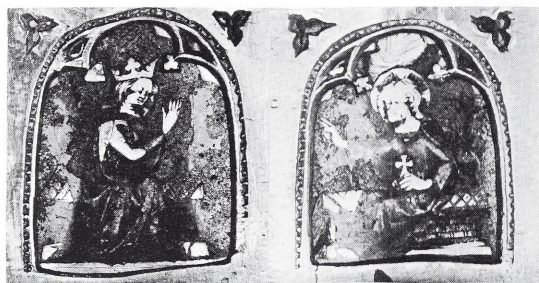


Abb. 77a
Dreiturmreliquiar, Marienkrönung



Abb. 77b
Dreiturmreliquiar, Musizierende Engel

Verblendung verkörpern. Das Motiv der Münsterweihe Karls an die Gottesmutter stellt neuerlich den Bezug zu Aachen her (Abb. 78).

Licht und Farbe

Ganz allgemein gilt von der Lichtgestaltung des Dreiturmreliquiars Schönes¹⁴⁷ Definition: »Das mittelalterliche Bildlicht ist Eigenlicht der Bildwelt und als solches zugleich Sendelicht . . . Der Sinn des mittelalterlichen Bildlichtes als Eigenlicht ist darin unmittelbar anschaulich gegeben, daß die dargestellten heilsgeschichtlichen Tatsachen selbst als die Quelle des Lichtes erscheinen, und sein Sinn als Sendelicht darin, daß sie als außerirdisches Licht uns entgegenstrahlen, was zusammengefaßt zum Sinnbegriff Offenbarungslicht führt.« Im Dreiturmreliquiar ist der Begriff des Offenbarungslichtes über seine allgemeine Gültigkeit hinaus gerade wörtlich zu verstehen, denn die Schilderung der Himmelsstadt durch den Evangelisten ist Teil seiner Offenbarung. » . . . Die Mauern waren aus Jaspis und die Stadt selbst aus lauterem Gold so rein wie Glas . . . Gott der Herr, der Allmächtige

Abb. 78
Dreiturmreliquiar, Karl der Große weiht das Münster der Gottesmutter



und das Lamm ist ihr Tempel. Die Stadt bedarf nicht des Sonnen- und nicht des Mondlichtes. Die Herrlichkeit Gottes erhellt sie. Ihre Leuchte ist das Lamm.« Das Lamm, wie es im Schlußstein des Mittelbaldachins erscheint (Abb. 68), ist die »Leuchte«, die Herrlichkeit, die von Christus ausgeht, »erleuchtet« sie. Dieses Licht ist es, das die Mauern in purem Gold leuchten und die Reliquienbehälter »so rein wie Glas« erscheinen läßt. Dabei verwandelt der Künstler das Bild seines Vergleichs in die Materie des Glases selbst. Im Blau der bekrönenden Saphire kommt die Vorstellung der Himmelsfarbe in ihrer mannigfaltigen allegorischen Symbolik noch hinzu¹⁴⁸ (nach Augustinus bedeutet der Saphir und seine Farbe die Hoffnung, nach Durandus die Liebe zu den oberen Dingen, nach Innozenz III. die »serenitas« und die »contemplatio«: Hoc pretioso lapide ornati et decorati terram despicium caelestis concupiscunt).

Formfragen

Die in die Tabernakel eingestellten Figuren sind trotz ihrer durch die Architektur vollzogenen Isolierung aufeinander bezogen. Am stärksten ist der Johannes aus der Frontalität herausgenommen und durch eine vergleichsweise starke Drehung in sich und die Durchschwingung des Körpers auf die Mittelfigur Christi bezogen (Abb. 69/70). Eine feine, nicht so ausgeprägte Diagonalverschiebung weist auch der Christus auf. Auch sein Haupt befindet sich nicht in der Tabernakelmitte, sondern ist – bedingt durch die lockere Kontrapoststellung – leicht seitlich verschoben. In sicherem Gespür für die Ausponderation der Figuren innerhalb des Gesamtaufbaues faßt der entwerfende Künstler die Johannes- und Christusfiguren formal zusammen, um in ihrer unterschiedlichen Diagonalverschiebung ein Gegengewicht zur reinen Profilansicht des knienden Stephanus (Abb. 71a–c), dessen Sockel kaum merklich gegenüber dem Sockel der Johannesfigur angehoben ist zu gewinnen.



Abb. 79
Apostelfigur, Fragment, Münster, Westfälisches Landes-
museum

Durch diese formalen Bezüge der Figuren untereinander ist der strengen Vorderansicht vorgebeugt und ein formales Gleichgewicht zwischen Stand- und Kniefiguren herbeigeführt.

Die Figuren der Seitentabernakel hat man stilistisch von der Christusfigur abgesetzt und sie im Gegensatz zu der im Zusammenhang mit der Karlskapelle stehenden Christusfigur als »plastisch empfunden« bezeichnet¹⁴⁹. Die Frage nach der stilistischen Stellung innerhalb der zeitgenössischen Plastik ist nicht eindeutig zu beantworten. Es liegt nahe, an die Großplastik des Aachener Domes zu denken. Von der Außenplastik des 14. Jahrhunderts haben sich nur die stark überarbeiteten Figuren des heiligen Bartholomäus und eines anderen Heiligen erhalten¹⁵⁰. Sie bieten neben allgemeinen zeitlichen Übereinstimmungen in ihrer langgezogenen, pfahlhaft schlanken, den Pfeilerkehrlungen sich anpassenden Formgebung keine



Abb. 80
Salvator Mundi, Fragment, Utrecht, Centraal Museum

ergiebigen Vergleichsansätze. Man hat diese Aachener Figuren mit den Figuren vom Portal der Überwasserkirche in Münster¹⁵¹ zusammengesehen, »nicht verwandt im Sinne individueller Abhängigkeit, sondern dem Zeitstil nach¹⁵²«. Was hier für die Außenfiguren an der Matthiaskapelle des Aachener Münsters festgestellt wird, gilt in noch stärkerem Maße für den Christus des Reliquiars. In den Jahren 1897/98 hat M. Geisberg an der Stelle des ehemaligen Kreuztores in Münster die Statuen des Westportals der Überwasserkirche ausgegraben¹⁵³. Aufgrund der Inschrift am Türsturz des Westportals wurde im Jahre 1340 mit dem Bau begonnen. Die Skulpturen entstanden in der Zeit zwischen 1364–72. Vornehmlich zwei Fragmente von Apostelfiguren (Abb. 79)¹⁵⁴ sind in der Durchschwingung des Körpers, dem vorgestellten rechten Bein sowie der Gewanddrapierung mit feinetreppten Säumen und Richtungsverschiebungen dem Aachener Christus nahe verwandt. Freilich

relativiert sich jeder Vergleich zwischen den frei unter einem Tabernakelbaldachin stehenden Goldschmiedepplastiken und der fest mit dem schlank aufwachsenden Architekturglied verbundenen Großplastik. Ihr eignet zu dieser Zeit das Gedehte, Schlanke, die Architektur Ausdeutende. Erst mit den Skulpturen des »beau pilier« in Amiens (an den 1375 von Bischof de la Grange gestifteten Kapellen)¹⁵⁵ gewinnt ein starkes Maß an Verselbständigung der Skulpturen gegenüber der Architektur Platz. Die Gegenüberstellung der Täuferfiguren in Aachen und Amiens läßt zwar den gleichen ikonographischen Ursprung deutlich erkennen, doch hat sich in Amiens ein neues, auf Claus Sluter vorausweisendes Körpergefühl durchgesetzt, das der Aachener Statuette noch völlig fremd ist. Es wird deutlich, daß der Aachener Johannes genau wie der Christus im Grunde Reflexe einer frei stehenden Bauplastik sind. Sie entfalten sich in einer ganz dünnen, durch die Tabernakelstreben begrenzten Raumschicht und suchen an den sie umstehenden Architekturgliedern Halt. Der Vergleich mit großplastischen Bildwerken läßt sich auf eine Apostelfigur ausdehnen, die bei Ausgrabungen auf dem Domplatz in Utrecht, dem einstigen Standort der Salvatorkirche, gefunden wurde (Abb. 80)¹⁵⁶. Die Übereinstimmungen mit der Plastik in Münster sind so eng, daß man an denselben Meister denken konnte. Mit Recht hat Bouvy¹⁵⁷ auf den internationalen Charakter dieser Skulptur hingewiesen. Wie auch bei der Münsteraner Plastik, ist der französisch-südniederländische

Einfluß mitbestimmend. Er setzt die Aachener Christusfigur auch gegen die um 1322 entstandenen Hochaltarplastik des Kölner Domes ab¹⁵⁸, die in ihrer gedrungenen Kompaktheit und dem leicht teigig-zähen Fluß der Falten deutlich lothringischen Einfluß bezeugen¹⁵⁹. Vollends im Typ des Kopfes und dem Schnitt des Gesichtes sind die Mensafiguren vom Aachener Christus ganz verschieden. Breitere Züge in flächigem Gesicht, ernster Ausdruck, weniger starke Stilisierung der Haare und des Bartes charakterisieren den Unterschied¹⁶⁰. Wieviel stärker »reimsisch« die Aachener Figur ist, beweist die Gegenüberstellung mit einer Apostelfigur vom Reimser Westportal aus der Zeit um 1250 (Abb. 81 u. 82).

Die Johannesfigur (Abb. 70) ist durch spätere Restaurierungen in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Vor allem hat ihr die Hinzufügung des Lammattributes den ursprünglich ablesbaren Sinnbezug zur Mittelfigur genommen. Der ausgestreckte Zeigefinger der rechten Hand leitete ehemals den Blick des Betrachters unabweisbar von der Gestalt des Vorläufers auf Christus. Während die rechte Hand des Johannes seit der Restaurierung gezwungen ist, recht unglücklich das kümmerliche Figürchen des Lammes zu tragen, hat sie ehemals das Motiv vorweggenommen, das 150 Jahre später im Weisegestus des Johannes in Grünewalds Isenheimer Altar seine monumentale Ausprägung erfahren sollte. Die Gebärde fand in dem auf Christus gerichteten Blick geistige Unterstützung. Die Bündel-

Abb. 81
Dreiturmreliquiar, Christus



Abb. 82
Apostel, Reims-West



pfeiler der architektonischen Umrahmung überschneiden die Figur und verdecken sie teilweise. Da man die linke Hand des Täuflers normalerweise nicht sieht, gewinnt der Weisegestus der rechten umso mehr Gewicht. Stilistisch weicht die Johannesfigur vom Christus des Mitteltabernakels erheblich ab. Die Gesichtszüge sind schärfer artikuliert, gestochener, damit dem Ausdruck der Ascese, wie ihn die Figur verströmen soll, gemäß. Haar und Barttracht sind weniger ornamentalisierend, die Haarsträhnen nicht so wulstartig dick. Das alles setzt ihn gegen die übrigen Figuren des Karlsreliquiars und des Dreiturmreliquiars ab und spricht für einen anderen Meister. Das locker, in kräftigen Schüssel- und Dütenfalten drapierte Obergewand ist ohne Bezug zum härenen Untergewand, das in seiner starren Faltenunempfindlichkeit die Figur pfahlartig verfestigt. Der Johannes ist sehr viel schlanker als die Christusfigur und wird in seiner knappen Umrißform, die den Architekturelementen der Pfeiler nicht unähnlich ist, als konsequenteste und dem architektonischen Aufbau gemäßeste Figurenerfindung empfunden.

Besondere Schwierigkeiten mußte die Einbindung der knienden Figur des heiligen Stephanus (Abb.

Abb. 83
Karlsbüste, Aachen, Domschatz



71a–c) in die Dreiturmarchitektur machen. Es wurde gezeigt, wie durch Blickwendung, Diagonalstellung, Sockelerhöhung usw. das formale und inhaltliche Gleichgewicht wieder hergestellt werden sollte. Stärker noch als beim Johannes ist der Gegensatz zwischen dem schlank aufstrebenden Pfeilergerüst des Tabernakels und der knienden Figur des Heiligen. So werden etwa die betenden Hände von einem Pfeiler ganz verdeckt. Aus den jugendlichen Zügen des Heiligen spricht verhaltene Anmut, die an die Engelsfiguren des Bologneser Ludwigreliquiars (Abb. 26) denken läßt. Die Haare bilden um das Gesicht einen Kranz von Locken. Die feine, knappe Formgebung des Profils, die Einbettung der Augen in die fast anatomisch empfundene Eintiefung zwischen Stirn und Backen verbinden die Figur stärker mit dem Johannes als mit der Christusfigur. Unter Dalmatika und Albe beginnt man einen Körper zu ahnen. Feine Naturbeobachtung verrät das Motiv des im Knieen leicht nach hinten verschobenen Humerales.

Chronologie

Rückblickend stellt sich die Abfolge der Reliquiare klarer dar. Zuerst entsteht die Karlsbüste (Abb. 83). Sie sollte eine Schädelreliquie des großen Kaisers aufnehmen und die Krone tragen, mit der Karl IV. in Aachen gekrönt wurde¹⁶¹. Krone und Büste gelten in der Karlstradition als Krönungsgeschenk des am 25. Juli 1349 in Aachen gekrönten Karl IV. Die Schädelreliquie und die vermeintliche Reliquie vom Arm, der das Szepter hielt, scheinen sich gleicher »Wertigkeit« erfreut zu haben und dürften Karl IV. zu einem beide Reliquiare umfassenden Auftrag angeregt haben. Er mag in Verbindung mit der Krönung des Jahres 1349 erteilt worden sein.

Der Vergleich des Büstenantlitzes mit dem Gesicht der Reliquiarfigur Karls (Abb. 58) erweist ein solches Maß an Übereinstimmung, daß an die gleiche Werkstatt gedacht werden muß. Dabei steht das Haupt der Reliquiarfigur in seiner knapperen Artikulierung, den mandelförmigen Augen, dem schmalen Nasenrücken und dem feinen Lächeln den Reimser »Ahnen« noch näher als die Büste. Das spricht jedoch nicht gegen die Annahme einer gleichzeitigen Entstehung. Auf den ersten Meister des Karlsreliquiars geht der ursprüngliche Plan mit dem durch Emailbilder gezierten Sockel (die beim Dreiturmreliquiar wieder verwendet wurden) zurück. Ein jüngerer Meister

hat den Planwechsel mit der Erhebung auf Säulen und der Hinzufügung der Engel und Karlspaladine vorgenommen. Er auch ist der Hauptmeister des zeitlich unmittelbar folgenden Dreiturmreliquiars. Daß er selbständige Mitarbeiter gehabt hat, beweist die Figur des Johannes, die stilistisch vom Figurenstil des Karlsreliquiars und des Christus vom Dreiturmreliquiar abweicht. Die ursprüngliche Planung des Dreiturmreliquiars ist nicht ausgeführt worden. Vielmehr hat der Planwechsel der Karlskapelle das offenbar schon in Arbeit befindliche Dreiturmreliquiar betroffen. Die Sockel-emails, die durch die Erhebung auf Säulen überflüssig wurden, verwandte man für den Tabernakelsockel der Christusfigur. Ob es für die beiden anderen Tabernakel jemals Sockel gegeben hat, läßt sich heute nicht mehr entscheiden. Seit dem Jahr der Grundsteinlegung des Aachener Chor-neubaues 1355 dürften die vorhandenen Geldmittel vordringlich für den Neubau verwandt worden sein. Die Gesamtplanung der großen Reliquiargruppe schließt an die Krönung Karls an und ist vor 1355 abgeschlossen. Ihr »karlischer« Charakter ist bei Büste und Karlsreliquiar offenkundig. Doch auch beim Dreiturmreliquiar wird durch die Emails mit der Widmung des Münsters durch Karl an die Gottesmutter an die beiden Münsterpatrone erinnert¹⁶². Die Ausführung mag sich bis ins 7. Jahrzehnt erstreckt haben.

Nachfolge

Die weitere Wirksamkeit der Werkstatt in Aachen, ihr Anteil an der Burtscheider Reliquienbüste des heiligen Johannes des Täufers¹⁶³ und der Chormantelschließe mit der Verkündung an Maria¹⁶⁴ im Aachener Domschatz ist nicht Ziel dieser Untersuchung. Die Ausstrahlung der Reliquiare ist noch im 15. Jahrhundert an der sogenannten Standuhr Philipps des Guten von Burgund nachweisbar¹⁶⁵. Aus französischen Vorstufen¹⁶⁶ entfaltet, gewinnt das Motiv der Dreierarkade als Eigenform und abgewandelt als Dreiturmarchitektur in Aachen um 1350/60 seine reinste Gestalt. Es verschmilzt in der Folgezeit mit anderen Reliquiartypen¹⁶⁷ und lebt in Form kleiner Reliquientriptychen mit Dreiturmaufsätzen¹⁶⁸ in der böhmischen Goldschmiedekunst fort. Es gibt formale Einzelelemente an Gesprengeaufbauten von Hausaltären ab¹⁶⁹ und regt zu ikonographischen Varianten¹⁷⁰ an.

Mit den Schreinen für die Gebeine Karls des Großen und die großen Aachener Heiligtümer hatte die Kaiserstadt einen Beitrag zur großen rhein-maasländischen Goldschmiedekunst der staufischen Epoche geleistet. Eingebettet in eine ganz anders ausgerichtete Tradition schenkt Aachen der rheinischen, darüber hinaus europäischen Goldschmiedekunst der hohen Gotik eine reine und charakteristische Selbstdarstellung¹⁷¹.

ANMERKUNGEN:

¹ R. Lejeune und J. Stiennon, Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst, Brüssel 1966, Bd. 1, S. 389

² K. Guth-Dreyfus, Translucides Email in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts am Ober- und Mittelrhein, Basel 1954, S. 98ff.

³ K. Guth-Dreyfus, a.a.O., S. 98

⁴ F. Bock, Der Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen, Aachen 1860, S. 51ff., m. Abb.-Ders., Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze, Bd. II, Köln 1865, S. 26ff. – J. Labarte, Histoire des arts industriels au Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance, Bd. 4, Paris 1864/66, S. 33. – M. Scheins, Kunstschatze der Münsterkirche zu Aachen, Berlin 1878, S. 8, Tafel 12. – J. H. Kessel, Geschichtliche Mitteilungen über die Heiligtümer der Stiftskirche zu Aachen, Köln und Neuß 1874, S. 39ff. – X. Barbier de Montault, Le Trésor du dôme d'Aix la Chapelle, in: Bulletin monumental 43/1877, S. 406f. und T. 13. – P. J. Beissel, Aachenfahrt, Freiburg Br. 1902, S. 98ff. – Ders., Kunstschatze des Aachener Kaiserdomes, M. Gladbach 1904, S. 10, T. 25. – O. von Falke und H. Franberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt/Main 1904, S. 122 – O. von Falke, Das frühgotische Kunstgewerbe im 13. und 14. Jahrhundert, in: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Band I, Berlin o. J., Kap. 10, S. 311, Abb. 242. – J. J. Marquet de Vasselot, L'orfèvrerie et l'émaillerie aux XIII^e et XIV^e siècles, in: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, Bd. 2, 2. Teil, Paris 1906, S. 967 u. 986. – M. Lühr und M. Creutz, Kunstgeschichte der edlen Metalle, Bd. 2, Stuttgart 1909, S. 241, Fig. 212. – K. Faymonville, Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Das Münster zu Aachen, Düsseldorf 1916, S. 227ff., Fig. 163, 164, T. 17. – E. Redslob, Deutsche Goldschmiedplastik, München 1922, S. 13, 35, Taf. 25. – M. Rosenberg, Der Goldschmied Merkezeichen, Frankfurt/Main 1922/28, 1. Bd., S. 7 Nr. 12. – F. Witten, Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein, Leipzig 1932, S. 109, T. 132. – G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst II, Die gotische Epoche, in: Die christliche Kunst, 25. Jahrgang 1928/29, S. 294, Abb. S. 291. – K. Guth-Dreyfus, a.a.O., S. 98ff. – H. Schnitzler, der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950, S. 36, T. 89. – W. Burger, Abendländische Schmelzarbeiten, Berlin 1930, S. 141. – P. Clemen, Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1. Bd. 1924, S. 57. – F. Kohlhausen, Gotisches Kunstgewerbe, in: Geschichte des Kunstgewerbes aller Völker und Zeiten, 5. Bd., Berlin 1932, S. 383. – Kat. Uit de Schatkamers der Middeleeuwen, Amsterdam 1949, Kat. Nr. 76, T. 39. – H. Leitermann, Deutsche Goldschmiedekunst, Stuttgart 1954, S. 49, T. 24. – P. Schoenen, Rheinische Kunststätten, Aachen, Domschatz, Neuß 1954, S. 12, Abb. 15. – E. G. Grimme, Mittelalterliche Karlsreliquiare, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 16, Aachen 1957, S. 30, Abb. 33. – Kat. Karl der Große, Aachen 1965, Nr. 676a. – E. G. Grimme, Karl der Große in seiner Stadt, in: Karl der Große, Bd. IV, Das Nachleben, Düsseldorf 1967, S. 258, Abb. 17, 18.

⁵ K. Guth-Dreyfus, Translucides Email, a.a.O., S. 96

⁶ E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, Köln 1957, S. 73ff., Abb. 18, 21, 28, 30, Tafeln 39, 41, 42

⁷ E. Steingraber, Beiträge zur gotischen Goldschmiedekunst Frankreichs, in: Pantheon, XX. Jahrgang 1962, Heft 3, 1962, S. 156ff.

⁸ E. G. Grimme, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, Aachener Kunstblätter, Band 26, S. 77, Kat. Nr. 20, Abb. Titelbild, S. 76, 78, 79, 80

- ⁹ E. G. *Grimme*, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, Katalognachträge und Exkurse, Das Armreliquiar Karls des Großen, in: Aachener Kunstblätter, Band 29, 1964, S. 68
- ¹⁰ E. *Meyer*, Reliquie und Reliquiar im Mittelalter, in: Eine Gabe der Freunde für C. G. Heise, Berlin 1950, S. 55ff.
- ¹¹ H. P. *Hilger*, der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes, Essen 1961, S. 75ff.
- ¹² G. *Bandmann*, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951, S. 64f.
- ¹³ H. P. *Hilger*, a.a.O., S. 75
- ¹⁴ L. *Voelkel*, Die Komplexanlagen im konstantinischen Kirchenbau, in: Das Münster, 6. Jahr, 1953, Heft 11–12, S. 304
- ¹⁵ F. *Gebelin*, La Sainte-Chapelle et la Concièrgerie, Paris 1945
- ¹⁶ Am 25. Juli 1348 wird Karl IV. in Aachen zum deutschen König gekrönt. Am 9. Februar 1354 ließ er seine dritte Gemahlin im Münster zu Aachen krönen. Im Juli 1357 ist der inzwischen zum Kaiser gekrönte Herrscher dreimal in Aachen gewesen. Es heißt hier, daß er dem Gottesdienst in den kaiserlichen Zeichen beigewohnt habe. Hierunter ist zu verstehen, daß Karl während der Messe auf dem Krönungsstuhl Platz nahm und die »Krone Karls des Großen« trug. Es war dies offenbar die Krone, die ihren Namen von ihrem Aufbewahrungsort auf der Karlsbüste hatte und die von Karl IV. selbst gestiftet worden war. Im Jahre 1359 weilte Karl IV. wiederum in Aachen. Als ihm 1361 endlich ein Sohn geschenkt wurde, sendet er der Grabeskirche Karls 16 Mark Gold, so das Gewicht des Täuflings in Gold aufwiegend. 1362 weilte Karl IV. zu Ende des Jahres 14 Tage lang in der Stadt. Am 30. Dezember stiftet er für die böhmischen Aachenfahrer den Wenzelaltar im Münster. Noch dreimal weilte der Kaiser in den Mauern Aachens, das für ihn vor allen anderen Städten durch die »Praesentia Caroli Maghi« ausgezeichnet war.
- ¹⁷ H. P. *Hilger*, a.a.O., S. 75
- ¹⁸ H. P. *Hilger*, a.a.O., S. 80
- ¹⁹ Die Austauschbarkeit oder Umbenennung einer Königsfigur aus der Epiphanie macht mitunter eine genaue Identifizierung einer Plastik, die einmal in einem übergeordneten Zusammenhang gestanden hat, fast unmöglich. So besteht bis heute keine Klarheit darüber, ob es sich bei der Eichenholzfigur eines knienden Königs (Köln, frühes 14. Jahrhundert) im Aachener Domschatz (zuletzt Katalog: Große Kunst aus tausend Jahren, Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen, Aachen 1968, Kat. Nr. 132, T. 163) um Karl den Großen aus einer Dedikationsgruppe oder einen der drei Könige handelt. (Vgl. auch die Könige aus der Pfarrkirche St. Mariä Heimsuchung in Frauwüllesheim – zuletzt: Große Kunst aus tausend Jahren, a.a.O., Kat. Nr. 141, Tafeln 169, 170 und die Schmelzbilder mit der Anbetung der Könige am Dreiturmreliquiar, s. S. 55)
- ²⁰ E. G. *Grimme*, Karl der Große in seiner Stadt, a.a.O., S. 238
- ²¹ R. *Lejeune* u. J. *Stiennon*, Die Rolandssage, a.a.O., S. 389ff. Hier wird die Geschichte Böhmens in der Ausgabe der Fontes rerum Bohemicarum, Bd. III, S. 492 bis 604 zitiert.
- ²² R. *Lejeune* u. J. *Stiennon*, Die Rolandssage, a.a.O., S. 389ff.
- ²³ R. *Lejeune* u. J. *Stiennon*, Die Rolandssage, a.a.O., S. 389ff., vgl. auch S. 128
- ²⁴ Heidelberger Universitätsbibliothek, Pal. germ. 112. – Vgl. auch das um 1200 entstandene Glasfenster aus dem Straßburger Münster (heute Musée de L'Oeuvre Notre-Dame) mit dem von Roland und Olivier flankierten thronenden Karl den Großen.
- ²⁵ Noch in den Figuren der Westwand der Reimer Kathedrale wird die »Kommunion Rolands« (Turpin reicht Roland die Hostie) aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, wenngleich auf zwei Tabernakel aufgeteilt, noch im Sinne einer Handlung aufgefaßt.
- ²⁶ R. *Lejeune* et J. *Stiennon*, Le Héros Roland, »Neveu de Charlemagne«, in: Karl der Große, Bd. IV., Das Nachleben, Düsseldorf 1967, S. 227
- ²⁷ A. *Frhr. von Reitzenstein*, Der Ritter im Heergewäte, in: Studien zur Geschichte der deutschen Plastik, Festschrift für Theodor Müller, München 1965, S. 73
- ²⁸ Zusammenstellung und Abbildungen b. E. G. *Grimme*, Das Heilige Kreuz von Engelberg, in: Aachener Kunstblätter, Band 35, 1968, Sonderdruck, S. 34f., Abb. 33–39
- ²⁹ Zuletzt: S. *Collon-Gevaert*, R. *Lejeune*, J. *Stiennon*, L'Art Mosan, Brüssel 1962, S. 204 u. 208
- ³⁰ S. *Collon-Gevaert*, R. *Lejeune*, J. *Stiennon*, a.a.O., S. 30, Kat.-Nr. 70 m. Farbtafel.
- ³¹ Kat. Musée du Louvre, Orfèvrerie, Paris 1914
- ³² Zuletzt: Kat. L'Europe Gothique, XII–XIV siècles, Paris 1968, Kat. Nr. 421, pl. 112 et 113
- ³³ E. G. *Grimme*, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, a.a.O., S. 71, Kat. Nr. 18, Abb. S. 73
- ³⁴ H. *Kohlhausen*, Gotisches Kunstgewerbe, a.a.O., Bd. V, S. 371. – H. R. *Hahnloser*, Der Schrein der unschuldigen Kindlein im Kölner Domschatz und Magister Gerardus, in: Miscellanea pro Arte, Festschrift für Hermann Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 221, T. CIX, 3
- ³⁵ G. *Sochal*, Un Reliquaire de la Sainte Chapelle au Musée de Cluny, in: La Revue des Arts, Paris 1960, No. 4, 5, S. 170f.
- ³⁶ E. *Panofsky*, Grabplastik, Köln 1964, S. 60
- ³⁷ E. *Panofsky*, a.a.O., Abb. 396
- ³⁸ E. *Panofsky*, a.a.O., Abb. 398
- ³⁹ E. *Panofsky*, a.a.O., Abb. 336
- ⁴⁰ D. *Frey*, Die mittelalterlichen Königsgräber im Krakauer Dom, in: Pantheon, Bd. XXI, 1943, S. 13–17 und 35–42
- ⁴¹ zit. nach: E. *Steinmann*, Die Zerstörung der Grabmäler der Päpste in Avignon, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, XI. Jahrgang, 1918, S. 151

⁴² Zusammengestellt bei E. Steinmann, a.a.O., T. 38–44

⁴³ R. Michel, Le Tombeau du Pape Innocent VI. à Villeneuve Lès Avignon, in: Revue de L'Art chrétien, Tome L.XI, LIVme année 1911, S. 205ff. – Als wichtiges Beispiel der englischen Kunst verweisen wir auf das Grabmal des ermordeten Eduard II. von England in der Kathedrale von Gloucester. Über der alabasternen auf der Tumba ruhenden Gestalt des toten Königs erhebt sich der aus drei Gewölben bestehende Baldachin mit Dreiturmaufsatz. Das Grab entstand um 1330–35 (abgeb. b. M. Evans, Blüte des Mittelalters, London 1960, S. 218, Abb. 32).

Unter den monumentalen Grabmalen des deutschen Spätmittelalters und der Frührenaissance findet der Gedanke des Baldachingrabes letztmals im Nürnberger Sebaldisgrab seine krönende Verwirklichung. Namentlich der Plan Peter Vischers aus dem Jahre 1488 erinnert in seiner spätgotischen Dreiteiligkeit an die Bildvorstellung, wie sie den Aachener Reliquiaren zugrundeliegen. Doch läßt sich auch der 1509 begonnene und 1519 vollendete Aufbau über dem Heiligensarg von 1397, gestaltet in den Formen der deutschen Frührenaissance, auf den Ursprung des Dreierbaldachins, wie man ihn seit der hohen Gotik über den Gebeinen der Heiligen errichtete, zurückführen.

⁴⁴ E. H. Kantorowicz, The Kings two Bodies, Princeton 1957. – F. Kampers, Vom Werdegang der abendländischen Kaisermystik, Leipzig und Berlin 1924

⁴⁵ L. Voelkl, Der Kaiser Konstantin, München 1957, S. 72ff., T. 26–31, 44, 45, 63

⁴⁶ L. Voelkl, Der Kaiser Konstantin, a.a.O., S. 73

⁴⁷ J. Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen, Leipzig o. J., T. 22. – A. Grabar, Die Kunst des frühen Christentums, München 1967, S. 152. R. Schulze, Das römische Stadttor in der kirchlichen Baukunst des Mittelalters, Bonner Jahrbücher, 1917, S. 17ff.

⁴⁸ Vgl. das Relief vom Haterier-Grabmal (2. Jahrhundert n. Chr., Rom, Lateran-Museum) mit der Darstellung der Dreierarkade des Isisbogens, in der die Gottheit mit ihrer Assistenz erscheint (abgeb. b. J. Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen, a.a.O., Abb. 119)

⁴⁹ Vgl. die weströmische Elfenbeintafel des Konsuls Asturius von 449, die den Konsul in der einfachen Trabea auf der Sella vor dem Tribunal thronend zeigt. Zu den Seiten des Konsuls stehen maßstäblich kleiner zwei Liktoren mit Fasces, Kaiserbüsten und Tintenfaß. Die Platte ist in einen gotischen kupfervergoldeten Buchdeckel aus der Zeit um 1280 eingelassen (Kat. Die Sammlungen des Barons von Hüpsch, bearb. von H. Schnitzler, Köln 1964, Kat. Nr. 49, Abb. 56)

⁵⁰ Vgl. das Missorium des Theodosius I., entstanden 379–395 in Konstantinopel (Madrid, Academia de la Historia) mit der Darstellung der Übertragung der Investitur an einen hohen Würdenträger. Die Architektur in der der Kaiser mit seinen beiden Söhnen thront, erinnert an die Stirnwand des Peristyls des Diokletianspalastes in Spalato (zuletzt b. H. Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians, München 1967, Abb. 348/51). – Desgleichen wäre auf die Schale mit der Reliefdarstellung der Hochzeit Davids in Gegenwart Sauls zu erinnern (Konstantinopel, zwischen 613 und 629/30, heute Nikosia, Antikenmuseum). Das Ehegelöbniß spielt sich vor der palastartigen dreiteiligen Hintergrundsarchitektur mit überhöhtem Mittelbogen ab. (zuletzt b. A. Grabar, a.a.O., S. 303, Abb. 352 u. 355).

⁵¹ R. Lange, Die byzantinische Reliefikone, Recklinghausen 1964, S. 52ff., T. 7

⁵² abgeb. bei W. von den Steinen, Homo caelestis, Bern 1965, Bildband, T. 167

⁵³ H. Schnitzler, Die Komposition der Lorscher Elfenbeintafeln, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. I, 1950, S. 26ff. – W. Braunsfels, Das Lorscher Evangeliar, München o. J.

⁵⁴ G. Bandmann, a.a.O., S. 99, T. VI, 3

⁵⁵ E. G. Grimme, Karl der Große in seiner Stadt, a.a.O., S. 238

⁵⁶ A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit, Königstein/Taunus 1952, S. 43

⁵⁷ E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, a.a.O., S. 74f., Abb. 31

⁵⁸ H. R. Hahnloser, Der Schrein der unschuldigen Kindlein im Kölner Domschatz und Magister Gerardus, a.a.O., S. 218ff., T. CVIII–CXI

⁵⁹ E. Meyer, Reliquie und Reliquiar, a.a.O., S. 61ff.

⁶⁰ H. R. Hahnloser, a.a.O., S. 221

⁶¹ E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, a.a.O., S. 77, Abb. 32

⁶² E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, a.a.O., S. 77, Abb. 33

⁶³ Kat. L'Europe Gothique, a.a.O., Kat. Nr. 301, Pl. 87

⁶⁴ J. M. Fritz, Gestochene Bilder, Köln-Graz 1966, Abb. 144, S. 141, Kat. Nr. 146, Text S. 144

⁶⁵ H. Eichler, Flandrische gravierte Metallplatten des XIV. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 54. Band, IV. Heft Berlin 1933, S. 201, Abb. 1. – Vgl. auch die Grabplatten der Bischöfe Ludolf und Heinrich von Bülow (1339–1347) in Schwerin, des Johann Klingenberg (+1356) in der Peterkirche zu Lübeck sowie des Bürgermeisters Johann von Soest und seine Frau (um 1361) in der Thorner Johanneskirche. Abgeb. b. S. Collon-Gevaert, Histoire des Arts du Métal en Belgique, Brüssel 1951 pl. 71, 73, 74

⁶⁶ »... Bemerkenswert ist der Überbau über dem breiten flachen Spitzbogen. Er findet sich in der gleichen Anordnung und ganz an die Form von Reliquienscreinen erinnernd auf den spezifisch belgischen Steinplatten des 13. Jahrhunderts. Hier ist diese Schreinarchitektur weiterentwickelt worden, und ein Vergleich mit dem Dreiturmreliquiar und der Reliquienkapelle des Aachener Domschatzes zeigt auch innerhalb der Reliquienbehälter selbst, wie ganz ähnliche Bildungen die Schreinsform ablösen.« (H. Eichler, a.a.O., S. 199f.)

⁶⁷ C. H. Weigelt, Rheinische Miniaturen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, Köln 1924, S. 5ff.

⁶⁸ G. Troescher, Die burgundische Plastik, Frankfurt 1940, Tafelband T. CIII, 450

⁶⁹ P. Wescher, Jean Fouquet und seine Zeit, Basel MCMXLVII, T. 22

- ⁷⁰ H. *Sedlmayr*, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, S. 26
- ⁷¹ Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, K. *Faymonville*, J. *Laurent*, R. *Pick*, M. *Schmid-Burgk*, Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen III, Die profanen Denkmäler und die Sammlungen der Stadt Aachen, Düsseldorf 1924, S. 183ff.
- ⁷² W. *Pinder*, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Potsdam-Wildpark 1924, S. 131
- ⁷³ H. *Vogts*, Köln im Spiegel seiner Kunst, Köln 1950, S. 166ff. – R. *Hootz*, Deutsche Kunstdenkmäler/Niederrhein, Darmstadt 1958, S. 262/263
- ⁷⁴ E. *Dyggve*, Sepulcrum domini, in: Festschrift Friedrich Gerke, Baden-Baden 1962, S. 11ff. – Einen Hinweis auf das Motiv der drei Kavitäten des Karlsreliquiars gab mir im Gespräch Prof. Dr. P. *Bloch*, Berlin
- ⁷⁵ E. *Dyggve*, a.a.O., S. 14
- ⁷⁶ E. *Dyggve*, a.a.O., S. 16
- ⁷⁷ M. *Aubert*, La Sculpture française au Moyen âge, o. O. 1946, S. 180
- ⁷⁸ M. *Aubert*, a.a.O., S. 150/151
- ⁷⁹ G. *Sauvner*, La Vie de Jésus Christ, in: Revue de l'Art chrétien, 50. Jahrgang, 5me Série, S. 369
- ⁸⁰ F. *Röhrig*, Der Verduner Altar, Wien 1953, S. 76, Abb. 33
- ⁸¹ F. *Rademacher*, Zu den frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28. Band, 1965, S. 213
- ⁸² London, Victoria and Albert-Museum. Das Stück ist eine vermutlich nach ottonischem Vorbild kopierte Arbeit vom Anfang des 12. Jahrhunderts und war ehemals wohl Teil einer Altarbekleidung.
- ⁸³ Kat. Karl der Große, Aachen 1965, Kat. Nr. 682, S. 500f.
- ⁸⁴ F. *Röhrig*, a.a.O., S. 62, Abb. 6
- ⁸⁵ M. *Aubert*, Gotische Kathedralen und Kunstschatze in Frankreich, Wiesbaden o. J., Abb. 146
- ⁸⁶ F. *Rademacher*, Der thronende Christus aus Gustorf, Köln-Graz, S. 152, Abb. 105
- ⁸⁷ E. *Steingräber*, Beiträge zur gotischen Goldschmiedekunst Frankreichs, a.a.O., S. 154ff., Abb. 1–3. – P. *Verlet*, Orfèvrerie mosane et orfèvrerie parisienne au XIII^e siècle, dans: L'Art mosan, Journées d'études, février 1952, Paris 1953, p. 213
- ⁸⁸ E. G. *Grimme*, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, a.a.O., Abb. 19
- ⁸⁹ Zuletzt b. E. *Steingräber*, a.a.O., S. 158, Abb. 4
- ⁹⁰ E. *Steingräber*, a.a.O., S. 156
- ⁹¹ Kat. Les Trésors des Eglises de France, Paris 1965, Kat. Nr. 217, pl. 113
- ⁹² Kat. Les Trésors des Eglises de France, a.a.O., Kat. Nr. 210, pl. 112. – Ein wichtiges Werk der nordfranzösischen (Pariser?) Goldschmiedekunst, das sich im Konvent von St. Paul in Österreich befindet, ist der sog. Buchdeckel (vielleicht auch ehemals aufgrund der unter dem großen Topas geborgenen Reliquie als Kußtafel verwendet) aus St. Blasien. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, zeigt er die Marienkrönung zwischen den hll. Blasius und Vinzenz. Darunter ebenfalls in einer Dreierarkatur die Madonna von den hll. Reinbertus und Arnoldus gerahmt. In den Dreipässen der Rahmenecken die vier Evangelisten, in den Vierpaßfeldern auf dem Rahmen die Verkündigung. Die Figuren in der Dreierarkatur sind hier noch reliefartig mit dem Grund verbunden. Vgl. K. *Ginbart*, in: Le chapitre de Saint Paul et ses églises, Topographie de l'art en Autriche, Vol. 38, Vienne 1938. – Kat. L'Europe gothique, a.a.O., S. 263, Nr. 410, pl. 110, 111
- ⁹³ M. *Fugmann*, Frühgotische Reliquiare, Leipzig 1931. – Abbildungen b. M. *Creutz*, Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes, in: Belgische Kunstdenkmäler, München 1923, S. 148 bis 151. – C. *Domay-Rocmans* (La Chasse de Sainte Gertrude à Nivelles, Gazette des Beaux Arts LVIII, 1961, S. 193) leitet die große Rose am Schrein von Nivelles von der Nordfassade von Notre-Dame/Paris und der Westfassade von Reims ab.
- ⁹⁴ E. *Redslob*, Deutsche Goldschmiedepastik, a.a.O., S. 12 u. 34, T. 19. – Der Patroklusschrein, eine Arbeit des Meisters Sigefridus (ehemals im Berliner Kunstgewerbemuseum) zeigte in den Querhausarkaden die hll. Patroklos und Bruno von Köln, in den Langhausarkaden die 12 Apostel. Der Schrein wurde im letzten Krieg zerstört.
- ⁹⁵ *Molinier*, Histoire général des Arts appliqués à l'industrie, IV, L'orfèvrerie, Paris 1902, S. 203, Anm. 3. – J. Braun, Ein Dokument zur Entstehungsgeschichte der großen Schreine des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Festschrift für P. Clemen, Bonn 1926, S. 309. – M. *Fugmann*, a.a.O., S. 10f. und S. 72ff.
- ⁹⁶ M. *Weinberger*, Die Madonna am Nordportal von Notre Dame, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 64. Jahrgang, Heft 1, 1930/31, S. 1ff., Abb. S. 3
- ⁹⁷ M. *Weinberger*, a.a.O., S. 4
- ⁹⁸ A. *Goldschmidt*, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923, S. 11/12, Abb. 13. – M. *Aubert*, a.a.O., S. 333
- ⁹⁹ E. G. *Grimme*, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, a.a.O., S. 62, Nr. 16. – Ders., Beobachtungen zu einigen Madonnenplastiken des ausgehenden 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts, in: Aachener Kunstblätter, Band 24/25, 1962/63, S. 158ff.
- ¹⁰⁰ Die Kunstdenkmäler der Rheinlande, P. *Clemen*, Der Dom zu Köln, Düsseldorf 1937, S. 376/377, Fig. 255
- ¹⁰¹ J. *Hoster*, Der Dom zu Köln, Köln 1964, S. 59, Nr. 78. – O. *Karpa*, Zur Chronologie der Kölner Plastik im 14. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1933/34, S. 53ff.

- ¹⁰² Kat. L'Europe Gothique, a.a.O., S. 270, Kat. Nr. 420, pl. 107
- ¹⁰³ Zur stilistischen Einordnung des Blasiusreliquiars s. E. G. *Grimme*, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, a.a.O., S. 59
- ¹⁰⁴ M. *Fugmann*, a.a.O., S. 72ff.
- ¹⁰⁵ J. L. H. *Muller*, Kleinodien der Skulptur, Reims, Paris o. J., T. 17
- ¹⁰⁶ Kat. The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, New York 1951, S. 109, Fig. 63
- ¹⁰⁷ Kat. Sculpture and Decorative Art (A loan exhibition of selected art-works from the Brummer collection of Duke University), North Carolina Museum of Art, Raleigh 1967, S. 38, Kat. Nr. 13, Fig. 23
- ¹⁰⁸ M. *Aubert*, a.a.O., S. 339
- ¹⁰⁹ Description Raisonné des Sculptures . . . I, Moyen Age, Paris 1950, S. 156ff., Nr. 223/224
- ¹¹⁰ H. P. *Hilger*, a.a.O., S. 25, Abb. 8
- ¹¹¹ Zitiert nach H. *Sedlmayr*, a.a.O., S. 23
- ¹¹² H. *Sedlmayr*, a.a.O., S. 24/25
- ¹¹³ H. *Sedlmayr*, a.a.O., S. 25
- ¹¹⁴ Zitiert nach H. *Sedlmayr*, a.a.O., S. 26
- ¹¹⁵ H. *Sedlmayr*, a.a.O., S. 397/398
- ¹¹⁶ H. *Sedlmayr*, a.a.O., S. 398/399
- ¹¹⁷ W. *Schöne*, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 55ff.
- ¹¹⁸ H. *Lichtenberg*, Die Architekturdarstellung in der mittelalterlichen Dichtung, in: Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, 1931, Heft 4, Münster/Westf. 1931
- ¹¹⁹ W. *Mummenhoff*, Regesten der Reichsstadt Aachen, II, S. 210, Nr. 456. – M. *Zender*, Die Verehrung des heiligen Karl im Gebiet des mittelalterlichen Reiches, in: Karl der Große, Bd. IV., Das Nachleben, Düsseldorf 1967, S. 106
- ¹²⁰ K. *Faymonville* (Der Dom Zu Aachen, München 1909, S. 129) spricht von einem in der Mitte des Oktogons errichteten Altar, hinter dem der 1215 vollendete Karlsschrein gestanden habe. An anderer Stelle (S. 209) heißt es, daß man sich im Jahre 1414 (Fertigstellung der gotischen Chorhalle) damit begnügt habe, den alten Petrusaltar von seiner Stelle im Oktogon in den Chorabschluß zu übertragen und neu zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus, aller übrigen Apostel, des Märtyrers Adalbert und der beiden Kaiser Karl und Heinrich zu weihen. Ein Verzeichnis aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts spricht von dem in der gotischen Chorhalle errichteten Karlsaltar (*Faymonville*, S. 359). Wie das staufische Karlsreliquiar für den Arm Karls dem Karlsschrein vorangeht, ihn gleichsam bis zu seiner Fertigstellung vertritt, so geht das gotische Karlsreliquiar der gotischen Chorhalle voran und bereitet ihre Ikonographie vor.
- ¹²¹ J. A. *Jungmann*, Symbolik der katholischen Kirche, Stuttgart 1960, S. 38
- ¹²² X. *Barbier de Montault*, a.a.O., S. 407f., T. 14. – J. P. *Beissel*, Aachenfahrt, a.a.O., S. 100/102. – *Ders.*, Kunstschatze des Kaiserdomes, a.a.O., S. 10, T. 26. – F. *Bock*, Reliquienschatz, a.a.O., S. 54 bis 56m. Abb. – *Ders.*, Pfalzkapelle, a.a.O., S. 33 bis 36, Fig. – J. *Braun*, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg/Br. 1940, S. 495, Abb. 464. – P. *Clemen*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, a.a.O., S. 57. – O. von *Falke* und H. *Frauberger*, a.a.O., S. 122. – K. *Faymonville*, a.a.O., S. 230, T. 18. – F. *Kohlhausen*, Gotisches Kunstgewerbe, a.a.O., S. 383. – J. *Labarte*, a.a.O., Bd. 4, S. 33. – H. *Lüer* und M. *Creutz*, a.a.O., S. 242, Fig. 213. – J.J.M. *Marquet de Vasselot*, L'Orfèvrerie, a.a.O., S. 967, 986, Fig. 576. – M. *Rosenberg*, Der Goldschmiede Merkzeichen, a.a.O., Bd. I, S. 7 Nr. 12. – M. *Scheins*, a.a.O., S. 11, Taf. 15. – F. *Witte*, Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein, a.a.O., S. 110, T. 133. – G. *Grimme*, Goldschmiedekunst II., Die gotische Periode, a.a.O., S. 195, Abb. 291. – H. *Leitermann*, a.a.O., S. 48. – Ausstellung »Gotische Kunst«, Köln 1948
- ¹²³ F. *Bock*, a.a.O., S. 33
- ¹²⁴ H. *Schnitzler*, Der Dom zu Aachen, a.a.O., S. XXXVII f., T. 91, 92
- ¹²⁵ G. *Bandmann*, a.a.O., S. 90, 98ff., 111
- ¹²⁶ K. *Guth-Dreyfus*, a.a.O., S. 96ff.
- ¹²⁷ E. G. *Grimme*, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, a.a.O., S. 80ff.
- ¹²⁸ E. G. *Grimme*, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst a.a.O., S. 82f.
- ¹²⁹ J. H. *Kessel*, Geschichtliche Mitteilungen. . . , a.a.O., S. 74ff.
- ¹³⁰ E. *Meyer*, Reliquie und Reliquiar, a.a.O., S. 55
- ¹³¹ K. *Bauch*, Imago, in: Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967, S. 16
- ¹³² Analoge Erscheinungen gibt es in der Glasmalerei der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Es sei auf das um 1320/30 entstandene Schneiderfenster im nördlichen Seitenschiff des Freiburger Münsters verwiesen, in dem Maria, Maria Magdalena und Katharina unter reicher Tabernakelarchitektur erscheinen. Auch hier die von Strebepfeilern und -bögen gestützten goldschmiedehaft feinen Gehäuse, die frei im Bogenfeld stehen (vgl. J. *Krummer-Schroth*, Glasmalereien aus dem Freiburger Münster, Freiburg 1968, S. 112, T. XV).
- ¹³³ Auch hier ist die französische Goldschmiedekunst richtungsweisend gewesen. Vergleichsbeispiele b. A. *Havard*, Histoire de l'Orfèvrerie Française, Paris 1896, S. 208ff.
- ¹³⁴ H. *Sedlmayr*, a.a.O., S. 131, vergl. auch S. 103, 111–124, 131–140, 168–169, 378, 448

- ¹³⁵ H. Sedlmayr, a.a.O., S. 135. – Zur formalen Interpretation mittelalterlicher Architekturdarstellungen vgl.: P. Lampe, Schemes of Architectural Representation in Early Medieval Art, *Marsyas* IX, 1960/61, S. 61ff.
- ¹³⁶ abgeb. in: Blüte des Mittelalters, Chr. Brooke, der Aufbau der mittelalterlichen Geschichte, Köln 1966, S. 30
- ¹³⁷ Leyden, U. B. Burm, Cod. Q3, fol. 148b; abgeb. b. K. Hoffmann, Taufsymblik im mittelalterlichen Herrscherbild, Düsseldorf 1968, Abb. 45
- ¹³⁸ Kat. Victoria and Albert-Museum, Early Medieval Art in the North, London 1949, T. 7. – G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I, Gütersloh 1966, S. 160, Abb. 418
- ¹³⁹ G. Schiller, a.a.O., S. 160, Abb. 414. – Der Kodex wurde von Bischof Michael von Damiette aus dem Griechischen ins Koptische übertragen und von koptischen Künstlern illustriert. Aus der Bibliothek des Kardinals Mazarin, Paris, Bibl. Nat. Cod. Copte 13, fol. 48
- ¹⁴⁰ G. Schiller, a.a.O., S. 160
- ¹⁴¹ J. Krummer-Schroth, a.a.O., S. 118, T. XVI
- ¹⁴² Daß der Apostel Jakobus sowie Moses und Elias nicht mit dargestellt sind, spricht lt. J. Krummer-Schroth (a.a.O., S. 121) nicht gegen die ikonographische Deutung als Verklärung. Sie könnten im Maßwerk erschienen sein, wo heute moderne Wappenverglasungen angebracht sind. Außerdem sei Christus nach der Rede Gottes aus den Wolken wieder allein mit den Jüngern gewesen.
- ¹⁴³ Die Entwicklung vom »Flächenhaften« zum »Räumlichen«, die bei der Gegenüberstellung von Karls- und Dreiturmreliquiar so ins Auge fällt, relativiert sich angesichts der Verschiedenartigkeit der beiden Bildtypen sehr. Es wird deutlich, wie einseitig Formanalyse sein kann, wenn ihr nicht die ikonographische Betrachtungsweise zugeordnet ist.
- ¹⁴⁴ vgl. E. Dinkler-von Schubert, Der Schrein der hl. Elisabeth in Marburg, Marburg 1964, S. 52
- ¹⁴⁵ F. Bock, a.a.O., II, S. 32
- ¹⁴⁶ abgeb. b. H. Hofstätter, Gotik, München 1968, S. 37
- ¹⁴⁷ W. Schöne, a.a.O., S. 55
- ¹⁴⁸ H. Sedlmayr, a.a.O., S. 546
- ¹⁴⁹ H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, a.a.O., S. XXXVII
- ¹⁵⁰ H. P. Hilger, a.a.O., S. 73, Abb. 74
- ¹⁵¹ H. J. Appelstaedt, Die Skulpturen der Überwasserkirche zu Münster i. W. in: Marburger Jahrbuch 1936, S. 391ff., m. Abb. – Zur Ableitung dieser Figuren s. W. Paatz, Eine norddeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360–1450, in: Westfalen, 21. Jahrgang, S. 54ff.
- ¹⁵² H. P. Hilger, a.a.O., S. 66f.
- ¹⁵³ M. Geisberg, in: Mitteilungen der Altertumskommission für Westfalen I, 1899
- ¹⁵⁴ abgeb. b. B. Maier, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Bd. I, Die Skulpturen, Berlin 1914, T. VII, 26
- ¹⁵⁵ A. Boinet, La Cathédrale d'Amiens, Paris 1951, S. 47. – H. P. Hilger, a.a.O., S. 95ff.
- ¹⁵⁶ D. P. R. A. Bouwy, Middeleeuwse Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1947, S. 23, Afb. 13. – Kopf und Arm der Sandsteinfigur sind verloren.
- ¹⁵⁷ D. P. R. A. Bouwy, a.a.O., S. 23. – Zum Christustyp des Dreiturmreliquiars vgl. H. Naumann und G. Müller, Der höfische Gott, in: Höfische Kultur, Halle, 1929
- ¹⁵⁸ zuletzt bei J. Hoster, Der Dom zu Köln, a.a.O., S. 43, T. 26, 27
- ¹⁵⁹ Kat. Das Schnütgenmuseum, Köln 1968, S. 61, Nr. 91
- ¹⁶⁰ vgl. die Abbildung eines Apostels in: Deutsche Kunstdenkmäler, Niederrhein, a.a.O., T. 169.
- ¹⁶¹ vgl. zuletzt bei E. G. Grimme, Karl der Große in seiner Stadt, a.a.O., S. 257
- ¹⁶² Ein Meisterwerk des Gelbgusses, der in napoleonischer Zeit eingeschmolzene »Dreikönigsleuchte« gab der Verherrlichung der Münsterpatrone in monumentaler Weise Ausdruck. Ca. 6 Meter hoch bildete er in seinem dreiseitigen, fialenflankierten Aufbau mit den in seine Baldachine eingestellten Figuren der drei Könige, Mariens und Karls des Großen ein monumentales Gegenstück zu den Reliquiaren (vgl. K. Faymonville, Der Dom zu Aachen, a.a.O., S. 207, Fig. 94).
- ¹⁶³ Zuletzt Kat. Große Kunst aus tausend Jahren, Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen, 1968, S. 30, Nr. 20, T. 40. – E. G. Grimme, Große Kunst aus 1000 Jahren, Rückenschau auf die Ausstellung des Jahres 1968, in: Aachener Kunstblätter, Band 38. – Verf. bereitet eine monographische Arbeit über die Bertscheider Johannesbüste vor.
- ¹⁶⁴ E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, a.a.O., S. 85. – Ders. Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, a.a.O., S. 90, Kat. Nr. 25
- ¹⁶⁵ E. Bassermann-Jordan, Die Standuhr Philipps des Guten von Burgund, in: Der Kunstwanderer, Jahrgang 1927, 1/2. Heft, S. 177ff. – F. Kohlhausen, Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, München 1955, S. 120, Abb. 132 (»... Der Schöpfer des Gehäuses muß in den Aachener Werkstätten ausgebildet sein und sein Werk um 1430 geschaffen haben ...«). – E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, a.a.O., S. 87
- ¹⁶⁶ vgl. das Retabelreliquiar in San Francesco in Assisi, bei dem im mittleren Bogenfeld der Weltenrichter erscheint, dem in den seitlichen Tabernakeln die hll. Franz und Klara mit den Figürchen betender Nonnen zugeordnet sind. Das Reliquiar ist französischen Ursprungs und wird schon 1338 erwähnt (abgeb. bei J. Braun, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg 1940, S. 278).

- ¹⁶⁷ So in einem deutschen Reliquienostensorium aus dem 15. Jahrhundert im Halleschen Heiltum (Ph. M. *Halm* u. R. *Berliner*, Das Hallesche Heiltum Berlin 1931, T. 141), bei dem die Dreierarkatur der unteren Figurenzone seitlich geöffnet ist. Das zweite Geschoß ist der zentralen von Engeln gerahmten Reliquienkapsel vorbehalten; in der Turmzone thront unter dem Mittelbaldachin die Madonna. Ein weiteres Beispiel überliefert ein oberdeutscher Holzschnitt des frühen 16. Jahrhunderts. Löwen tragen den Sockel, dessen Bildfelder Szenen aus der Jugendgeschichte Christi zieren. Darüber erhebt sich die von seitlich stehenden Engeln flankierte Dreierarkade. In der mittleren kniet ein Ritter (Stifter?). Darüber ein Fries mit den Halbfiguren Christi sowie der Apostel und das 2. Baldachingeschoß mit der Reliquienkapsel und Engeln.
- ¹⁶⁸ Vgl. Das Reliquiar des Heiligen Blutes der Parrochia di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig, Kat. Europäische Kunst um 1400, Kat. Nr. 440, T. 18
- ¹⁶⁹ Vgl. ein kölnisches Hausaltärchen aus dem 7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum. Über dem Altarschrein mit der Verkündigungsszene erhebt sich eine Doppelturmarchitektur mit Maßwerkornament, das dem Aachener Formvokabular verwandt ist (*A. Schnütgen*, Hochgotische rheinische Schaualtärchen, in: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV. Jahrgang, Sp. 225/226, T. II).
- ¹⁷⁰ Vgl. Zwei rheinische Goldemailmedaillons der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts im Pariser Louvre. Auch hier die Dreierarkade. Unter dem räumlich wirkenden Baldachingewölbe die Figuren des segnenden Christus mit Tiara, Kreuznimbus und kreuzgezierter Weltkugel, dem hl. Karl dem Großen mit Reichsapfel und Schwert und dem hl. Johannes dem Täufer mit dem Agnus Dei. Auf dem anderen Rundfeld Maria mit dem Kind, begleitet von der hl. Katharina und einem hl. Märtyrer (zuletzt Kat. Europäische Kunst um 1400, a.a.O., Nr. 500, T. 34).
- ¹⁷¹ Das 19. Jahrhundert hat in den beiden Reliquiaren den Inbegriff nachahmenswerter Gotik gesehen. Zahlreiche Altarentwürfe der Spätromantik beweisen es (vergl. H. P. *Hilger*, Zwei Altarentwürfe Ernst Friedrich Zwirners für die Stiftskirche in Kleve, in: Miscellanea pro Arte, a.a.O., S. 327ff. T. CLXXVII–CLXXX).

FOTONACHWEIS:

Ann Münchow, Aachen: Farbtafeln I und II, Abb. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 27, 36, 54b, 58, 66, 67, 69, 70, 71c, 81,

Photo Marburg: Abb. 5.

H. Bitterling: Abb. 11, 12

E. Steingräber: Abb. 21

Cluny-Museum, Paris: 29a, 29b

Cleveland-Museum: Abb. 39

Duke University, North Carolina Museum of Art: Abb. 57

Domarchiv Aachen: Abb. 60, 61, 62, 63, 64a, 64b, 65, 68, 71a, 71b, 77a, 77b, 78.

Abb. 25 nach R. Lejeune u. J. Stiennon, Die Rolandssage, Brüssel 1966

Abb. 26 nach Kat. L'Europe Gothique, Paris 1968

Abb. 29a+b nach G. Souchal, Un reliquaie de la Sainte Chapelle au Musée de Cluny, in: La Reoue des Arts, Paris 1960

Abb. 30-32 nach E. Panofsky, Grabplastik, Köln 1964

Abb. 39 nach M. J. Fritz, Gestochene Bilder, Köln Graz 1966

Abb. 45 nach M. Aubert, La Sculpture française au Moyen-Age, ohne Ort 1946

Abb. 56 nach J. L. H. Muller, Kleinodien der Skulptur, Reims, Paris ohne Jahr

Abb. 74 nach G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1966

Abb. 72 nach J. Evans, Blüte des Mittelalters, Zürich 1966

Abb. 75 nach J. Krummer-Schroth, Glasmalereien aus dem Freiburger Münster, Freiburg Br. 1967

Abb. 80 nach D. P. R. A. Bouvy, Middeleeuwsche Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1947

Abb. 82 nach L. Réau, L'Art religieux du Moyen Age, Paris 1946

Alle übrigen Photos: Archiv des Verfassers