KATALOG

E. G. GRIMME

Gesamtansicht des Aachener Domes

Zum Katalog

In diesen Katalog, der den Aachener Domschatz in seiner Gesamtheit vorstellen möchte, wurden auch Stücke aufgenommen, die nicht im engeren Sinn zum »Schatz« zu zählen sind, die aber dennoch in einer formalen und geistigen Beziehung zu ihm stehen; denn ähnlich wie die großen Epochen der mittelalterlichen und barocken Architektur die Gestalt des Aachener Domes geformt haben, so ist auch der Domschatz das Ergebnis einer tausendjährigen geschichtlichen Entwicklung. Doch während in der Architektur das karolingische Oktogon das eigentliche Zentrum des Bauwerks ist, sind die Zeugnisse karolingischer Schatzkunst vergleichsweise spärlich. Um dennoch diese Epoche auch im Rahmen des »beweglichen« Kunstgutes anschaubar zu machen, wurden die antiken »Importe«, die römische Wölfin (Kat.Nr. 1), der Pinienzapfen (Kat.Nr. 2) und der Proserpina-Sarkophag (Kat.Nr. 3) in den Katalog aufgenommen.

Im Rahmen des Möglichen wurde versucht, hier auch das auszubreiten, was ursprünglich zum Aachener Schatz gehört hat und sich heute in anderen Sammlungen befindet. So erscheinen die drei Aachener Reichskleinodien: Stephanusburse (Kat.Nr. 6), Reichsevangeliar (Kat.Nr. 5) und der Säbel Karls des Großen (Kat.-Nr. 10), die seit 1798 dem Aachener Schatz entfremdet sind und sich heute in der Wiener Weltlichen Schatzkammer befinden. Sie werden mit umso größerer Berechtigung im vorliegenden Katalog aufgeführt, als sie in Aachen als Karlsreliquien, die nach der Überlieferung Otto III. in der Gruft des großen Kaisers bei der Öffnung des Grabes im Jahre 1000 vorfand, verehrt wurden. So schien es auch sinnvoll, den berühmten »Talisman« Karls des Großen (Kat.Nr. 7) und die »Lukasmadonna« (Kat.Nr. 33) in den Kreis der Betrachtung einzubeziehen. Erst 1804 sind sie als Schenkung an Napoleons Gattin, die Kaiserin Joséphine, nach Frankreich gelangt. Es wird die Frage gestellt, ob es sich bei dem ottonischen Elfenbeinreliquiar (Kat.-Nr. 33a), das sich heute als Leihgabe der Sammlung Ludwig im Kölner Schnütgen-Museum befindet, um das Elfenbeinkästchen handeln könne, das Professor Ernst aus'm Weerth 1869 bei seinem Besuch Napoleons III. zusammen mit dem »Talisman« im Schlafzimmer des Kaisers gesehen hat und das als »kleines Elfenbeinkästchen, welches gleichzeitig mit Reliquien vom Gewande der Mutter Gottes und den Windeln des Jesuskindes in Aachen der Kaiserin geschenkt worden war«, bezeichnet wird. So wie es gelang, die »Lukasmadonna« Karls des Großen mit einem Reliquienanhänger im Cleveland-Museum Ohio zu identifizieren, so bietet sich hier vielleicht die Möglichkeit, ein weiteres Stück wiederzuerkennen, das möglicherweise zu der Aachener Schenkung im Jahre 1804 an das französische Kaiserhaus gehört hat.

Die goldene Kanzel Heinrichs II. (Kat.Nr. 27) wurde nicht zuletzt einbezogen, um an diesem Beispiel zu zeigen, wie sehr in den letzten Jahrzehnten das Wissen um dieses großartige Werk vom Beginn des zweiten Jahrtausends bereichert wurde. Es kommt hinzu, daß sich hier die Möglichkeit bot, die Geschichte des Ambo durch Teile, mit denen frühere Restaurierungen ihn verändert haben, zu zeigen. Neben der Selbstsicherheit, mit der das frühe 19. Jahrhundert den Ambo »restaurierte«, steht die historische Ängstlichkeit, mit der man dann später dem Mittelfeld ein Christusbild einfügen wollte, das aus den Vorlagen des Salvators der Pala d'oro und dem Kopf des Evangelisten Matthäus vom Ambo kompiliert war (Kat.Nr. 28).

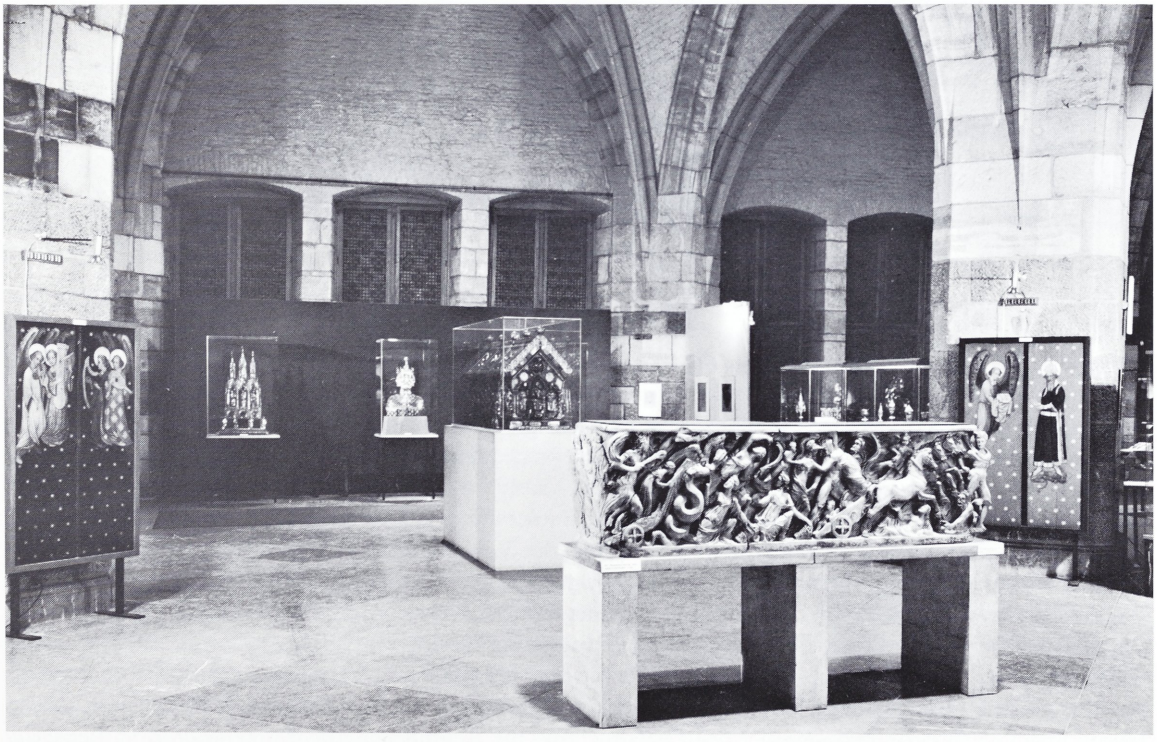
Auch das Armreliquiar Karls des Großen (Kat.Nr. 43), das anläßlich der Heiligsprechung im Jahre 1165 für eine Armreliquie Karls angefertigt wurde und sich seit 1794 in Paris befindet, wird in diesem Katalog geschildert. Nur so kann das Continuum sichtbar werden, das vom antiken Proserpina-Sarkophag über das staufische Kästchen zum Karlsschrein führt, dessen Bildprogramm all das, was in den Reliefs des Armreliquiars angeklungen war, zu einer der großartigsten ikonologischen Schöpfungen des hohen Mittelalters weitergeführt hat. So auch sollte es verstanden werden, daß etwa der Barbarossa-Leuchter (Kat.Nr. 42) in diese Zusammenstellung aufgenommen wurde. Recht verstanden lassen sich die großen Kunstwerke des Mittelalters im Umkreis des Aachener Domes nur in Verbindung zu den großen Auftraggebern sehen, die durch Schreine, Reliquiare oder Leuchter ein sichtbares Zeichen ihrer Herrscherlegitimation setzen wollten. Erst die Gegenwart Friedrich Barbarossas gab dem Radleuchter den Charakter der himmlischen Stadt, in der der Kaiser als Statthalter Christi auf Erden residierte.

Der Katalog versucht bei manchen Objekten die herkömmliche Lokalisierung und Datierung durch Neuansätze, wie sie die Forschung der letzten Jahrzehnte ermöglicht hat, zu verändern. Manche Beobachtungen

gehen auf den freundschaftlichen Dialog mit dem Kustos des Aachener Domschatzes, Msgr. Dr. E. h. Erich Stephany, zurück. Seiner schöpferischen Initiative wurde die Idee zur Ausstellung des Jahres 1972 gedankt, die der Anlaß war, diesen Katalog zu schreiben. Er hat ihre Vorbereitung mit der Fülle seines Wissens und seiner tätigen Hilfe begleitet.

Die relative Aufeinanderfolge der Stücke, wie sie ihr Sinnzusammenhang nahelegt, läßt sich an der Einfügung der spätantiken Stofffragmente in die Objekte der ottonischen Ära ablesen. Als Reliquienhüllen, die nicht zuletzt dazu angetan waren, Wert und Alter der Reliquien zu demonstrieren, dürften diese Stoffe im 10. oder 11. Jahrhundert in den Domschatz gelangt sein. (Hier wurde dankbar auf Aufzeichnungen der Krefelder Forschungsstelle für Restaurierung historischer Gewebe zurückgegriffen.) Wenngleich der letzte Weltkrieg den Domschatz für den Betrachter kaum dezimiert hat, so gibt es doch Stücke in ihm, die erkennen lassen, wie auch diese Geschichtsperiode nicht spurlos vorüber ging. Das sog. »Brustkreuz Karls des Großen« (Kat. Nr. 34), eine hochromanische Arbeit, die die Tradition mit Carolus Magnus verbindet, geriet in das Feuer eines nächtlichen Angriffs, doch sind nach der Wiederherstellung der Cimelie (1972) die Spuren der Zerstörung kaum mehr zu erkennen. Das im Katalog abgebildete und besprochene Kästchen »Rühr mich nicht an« (Kat. Nr. 50) ist in einer Bombennacht des Jahres 1941 vollständig vernichtet worden.

Der Katalog macht bei aller Fülle deutlich, wie sehr das frühe und hohe Mittelalter dominiert und daß an seinem Ausgang eigentlich nur noch die große Künstlerpersönlichkeit des Hans von Reutlingen der Tradition gewachsen erscheint. Diese Beobachtung führt zu einem zentralen Anliegen des Katalogs. Die Erschütterungen unseres Jahrhunderts und das In-Frage-Stellen herkömmlicher Werte hat zu einer Nüchternheit der Betrachtung geführt, die es möglich macht, gerade die nachmittelalterlichen Jahrhunderte und vornehmlich das 19. und 20. Jahrhundert sine ira et studio zu betrachten. Durch viele Jahrzehnte hat man den Beitrag des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zum Aachener Domschatz verschwiegen, um eine notwendige kritische Distanz zu gewinnen. Die neuromanischen und neugotischen Reliquiare, Monstranzen und Kelche, die noch vor einem halben Jahrhundert einen großen Teil der Schatzkammer füllten, sind in die Schränke und Depots gewandert. Es ist jetzt an der Zeit, sie nach ihrem Zeugniswert für eine ganze



Blick in die Ausstellung des Domschatzes im Krönungssaal des Aachener Rathauses (16. VI.–29. X. 1972)

Die Schatzkammer des Aachener Domes von 1931–1939

Epoche zu befragen und sie als legitimen Teil des Domschatzes neu vorzustellen. Im Rahmen dieses Katalogs kann dies nur durch eine Ausbreitung des Materials, mit dem die weitere Forschung sich befassen muß, geschehen. Und doch haben schon die kurzfristigen Vorarbeiten Ergebnisse gebracht, die einen interessanten Einblick in die Werkstätten des 19. und 20. Jahrhunderts erlauben. So stellte es sich heraus, daß man auf ein Vortragekreuz des Jahres 1862 (Kat.Nr. 49) einen Corpus heftete, der aus der Werkstatt des Marienschreins stammt. Auch die Emailschmelze, die auf diesem Kreuz verwandt wurden, sind Arbeiten des frühen 13. Jahrhunderts. Diese Beispiele machen deutlich, wie man membra disiecta des hohen und späten Mittelalters in neue Zusammenhänge übernahm. Man glaubte sich den alten Vorbildern gewachsen und maß in einem beispiellosen Anachronismus das eigene Schaffen am mittelalterlichen Vorbild. Man litt an der »historischen Krankheit. Das Übermaß von Historie hatte die plastische Kraft des Lebens angegriffen, es verstand nicht mehr, sich der Vergangenheit wie einer kräftigen Nahrung zu bedienen« (Nietzsche). »Gotische« und »romanische« Formelemente an den epigonalen Stücken sind von einer Akribie, die an Maschinenteile erinnert. Am Beispiel des Ostensoriums für Reliquien Karls des Großen und Leos III. (Kat.Nr. 174) erkennt man, wie die Nachbildung eines spätromanischen Reliquiars aus dem Schatz der

Die Schatzkammer des Aachener Domes seit 1958

Kathedrale von Reims das Vorbild nicht mehr versteht. Aus dem romanischen Reliquiar, das als verklärte Erscheinung der in ihm verschlossenen Reliquie zu gelten hat, wird eine äußerliche Formübernahme, in der die Reliquie, gleichsam dem Reliquiar entgegengesetzt, überdeutlich sichtbar gemacht wird. Auch mußte berücksichtigt werden, daß der Kanonikus F. Bock nach Zeugnis St. Beissels »um 1870 fast alle Schatzstücke des Münsters durch die Goldschmiede Vasters, Vogeno und Witte restaurieren ließ, und zwar in durchgreifender Weise ...« Die Erneuerung war so gründlich, daß man wenig später beispielsweise den »Silbernen Buchdeckel« (Kat.Nr. 39) für eine Fälschung hielt ...

Die reichen Inschriften der neo-mittelalterlichen Stücke künden von der Redseligkeit einer Epoche, die von der Anonymität der Vorbilder nichts mehr wußte und sich darauf eingerichtet hatte, mit Stilen zu leben, die auswechselbar waren wie Mode und Gesinnung. Prägnantestes Beispiel für den Stilpluralismus dieser Zeit ist der Corona-Leopardus-Schrein aus dem Jahre 1912 (zwei Jahre zuvor hatte Kandinsky seine ersten abstrakten Bilder gemalt ...). Der Schrein vereinigt so ungefähr alles, was an mittelalterlichen Stilformen den Vorbildern aus dem Domschatz abzugewinnen war. Wie man einerseits in diesen Beispielen der Neoromanik und -gotik den Mangel an eigener künstlerischer Substanz empfindet, so spürt man zum anderen, daß in ihnen doch noch ein Wissen gespeichert ist, das, aus den Quellen des Positivismus genährt, die Fäden lokaler und überörtlicher Tradition noch einmal in diesen künstlerisch sicher recht anfechtbaren Werken zusammenknüpft. So gesehen ist der Untergang von Kirchenausstattungen des 19. Jahrhunderts oder der neugotischen Rathaustüren mit ihren Informationen über die Entwicklung urbaner Kultur ein echter Verlust. – In den zwanziger Jahren wird man sich des formalen Irrtums bewußt. Die wenigen Zeugnisse, die dann noch für den Aachener Schatz entstehen, sind Beispiele der Verunsicherung und der Sehnsucht nach Einfachheit und Eindeutigkeit, die freilich künstlerisch unstillbar bleibt. Sie ist bis in unsere Tage bestimmend geblieben, und es ist kein Zufall, daß der Aachener Domschatz heute als ein großartiger, aber abgeschlossener geschichtlicher Entwurf zu überblicken ist.

Karolingisches Bronzeportal des Aachener Domes

Das Zeitalter Karls des Großen
Kat.Nr. 1–9

1 Die Bronzebärin

Römisch, ca. 150–200 n.Chr. — Lebensgroßer Hohlguß aus Bronze. Das linke Bein im frühen 19. Jahrhundert ergänzt. — Die Bärin wurde in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in der Vorhalle des Münsters aufgestellt.
Das Tier sitzt mit breitgespreizten Vorderpranken auf den Hinterbeinen und wendet den Kopf mit dem zähnefletschenden Maul nach links. Nacken, Rücken und Hinterschenkel sind mit zottigem Fell bedeckt. Vielleicht hat Karl der Große die Bärin, in der das Mittelalter einen Wolf sah, in Erinnerung an die capitolinische Wölfin, die als Ernährerin der Gründer Roms zum Wahrzeichen der antiken Stadt geworden war, nach Aachen bringen lassen. Damit hätte er einen unmittelbaren Hinweis auf Aachen als die »Roma secunda« gegeben. J. Buchkremer hat in der Bärin einen Molosserhund gesehen. Der Kopf des Tieres scheint auf die Entstehung des karolingischen Löwenhauptes der Wolfstür gewirkt zu haben. Das spräche für eine Translation der Bärin nach Aachen in karolingischer Zeit. Demgegenüber betont L. Falkenstein (Der »Lateran« der karolingischen Pfalz zu Aachen, Köln-Graz 1966, S. 51 f.), daß es »nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür gibt, daß die Tierplastik schon in karolingischer Zeit im Bereich der Aachener Pfalz gestanden habe. Erst recht gibt es kein Zeugnis, aus dem hervorginge, wo genau das Tier ehemals aufgestellt war. Die sicher datierbaren Zeugnisse, welche den »Wolf« in Aachen bezeugen, setzen erst im späteren Mittelalter ein«.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 111 (mit der älteren Literatur). — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950, S. XIII. — W. Braunfels, Die Welt der Karolinger und ihre Kunst, München 1968, S. 379, Nr. 139.

Tafel 1

2 Der Pinienzapfen

Karolingisch. — Bronze. — H 91; B 68.

Bei dem Pinienzapfen sind 129 Blätter in 9 Reihen übereinander angeordnet. An ihren Spitzen sind sie durchbohrt, was für eine Verwendung des Pinienzapfens als Brunnenaufsatz spricht. An den vier Sockelecken sitzen kleine Männer als Personifikationen der vier Paradiesströme. Freilich sind nur die Amphoren sowie die Beine der Männer, bei einem auch der Unterkörper mit den auf den Oberschenkeln aufliegenden Händen, beim Guß »gekommen«. Der Sockel ist von vier Seitenflächen (davon 2 erhalten) begrenzt, auf denen Fragmente einer Inschrift erscheinen, die sich jedoch zu folgendem Text ergänzen lassen:
Dant orbi latices quaeq incrementa gerentes
Fertilis Eyfrates velox ut missile Tygris
Phison auriferis Gehon sed mitior undis
Auctori grates canit Udalrich pius abbas
»Ursprung allen Gewässers, reichen der Erde die Flut dar: Euphrat der fruchtbare Fluß und pfeilschnell eilend der Tigris; Goldhaltig der Phison und Gehon mit sanfteren Wellen; Fromm singt Dank dem Schöpfer der Dinge Udalrich unser Abt.«
Die Entstehung des Pinienzapfens läßt sich zeitlich nicht genau fixieren. Es gibt hierzu drei Theorien. Die erste besagt, daß der Zapfen antik-römisch sei, jedoch in ottonischer Zeit einen Sockel bekommen habe, die zweite nimmt die Entstehung der Pigna in karolingischer, die des Fußes in ottonischer Zeit an. Die dritte plädiert für eine einheitlich ottonische Entstehung. (Hier wäre eine Prüfung der Metalllegierung zur Klärung dringend erforderlich.) W. Braunfels vermutet, daß der antik-römische Zapfen in karolingischer Zeit seinen Inschriftsockel erhalten habe. Abt Udalrich, der in der Inschrift genannt wird, ist unbekannt geblieben. In Analogie zu dem Pinienzapfen, der im Atrium von St. Peter in Rom als Wasserspender aufgestellt war, hat wohl auch das Aachener Stück schon in karolingischer Zeit einen Brunnen im Atrium des Münsters geziert. Karl der Große hat offenbar hier ein römisches Vorbild nachgeahmt und mit der Pigna seiner »Roma secunda« ein entsprechendes Symbol gegeben.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 136. — H. Cüppers, Der Pinienzapfen im Münster zu Aachen, in: A.K.B., Bd. 19/20, 1960/61, 90–93. — Kat. Karl der Große, Aachen 1965, S. 27, Nr. 3. — W. Braunfels, Die Welt der Karolinger und ihre Kunst, München 1968, S. 379, Nr. 140.

Tafel 2

3 Der Proserpinasarkophag

Rom, spätes 2. Jahrhundert n. Chr. — Carrara-Marmor. — L 220; B 64; H 58 (Lichte Maße L 200; B 49).

Die Vorder- und die Schmalseiten zeigen in prachtvollem Hochrelief den Raub der Proserpina. Im Zentrum steht die Entführungsszene. Proserpina wird von Pluto mit Hilfe Minervas auf vierspännigem Wagen geraubt. Merkur führt den Zug an. Unter den Pferden liegt die Nymphe Zyane. Man erkennt Cerberus, neben dem der Riese Enecladus aus der Erde hervortritt. Auf einem Drachengespann eilt von links die Mutter Ceres der Tochter zu Hilfe. Der Wagen wird von einer geflügelten Stundengottheit gelenkt, während Venus, die Mitwisserin des Raubes, flieht. Segelartig bauscht sich ihr weiter Mantel. Zwei Gespielinnen Proserpinas knien auf dem Boden, Amoretten füllen die Zwischenräume. Auf der linken Schmalseite erkennt man zwei Freundinnen Proserpinas und einen Knaben beim Blumenpflücken. Auf der rechten Schmalseite sammelt ein Jüngling, der von zwei Hirten begleitet wird, Früchte aus dem Füllhorn eines Genius. – Eine Umdeutung des antiken Mythos in die Vorstellung der »Himmelfahrt« ist in karolingischer Zeit nicht auszuschließen. Der Stil der Reliefs macht eine Entstehung des Sarkophags in spätantonischer Zeit wahrscheinlich. Nächst verwandt ist ein Sarkophag im Kapitolinischen Museum in Rom. Karl der Große ließ den Proserpinasarkophag aus Italien nach Aachen bringen. Die Überlieferung sieht in ihm die erste Ruhestatt der Gebeine des Kaisers. Aus diesem Sarkophag wären sie dann 1165 erhoben und in den 1215 vollendeten Karlsschrein gelegt worden. Nach J. Buchkremer (zuletzt in: Der Dom zu Aachen, Aachen 1955, S. 97) war der leere Sarkophag Teil der sogenannten Karlsmemorie, die bis 1788 in einer Nische im südöstlichen Umgang des Oktogons gestanden hat. Zusammen mit den antiken Säulen gelangte der Sarkophag in der Franzosenzeit nach Paris. Nach seiner Rückkehr 1815 brach er beim Heraufwinden auf die Michaelskapelle 1843 quer durch. (Seit November 1972 in der Karlskapelle des Domes.)

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 107 ff. — C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III, 3., Berlin 1919, Nr. 378, S. 467 ff. — H. Wissmann, Grab und Grabmal Karls des Großen, Diss. Heidelberg 1933. — J. Ramackers, Das Grab Karls d. Gr. und die Frage nach dem Ursprung des Aachener Oktogons, in: Hist. Jahrbuch der Görresgesellschaft, 75. Jg., 1955, S. 123 ff. (mit umfangreicher Literatur). — F. Kreusch, Über Pfalzkapelle und Atrium zur Zeit Karls des Großen, in: Dom zu Aachen. Beiträge zur Baugeschichte IV. F., Aachen 1958, Das Grab Karls des Großen, S. 56 f. — L. Hugot, Der Westbau des Aachener Domes, in: Aachener Kunstblätter 24/25, 1962/63, S. 124 f. — Schramm-Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, S. 120, Nr. 18.

Tafeln 3, 4

4 Karolingisches Schatzkammer-Evangeliar

Palastschule Karls des Großen, Aachen, Anfang 9. Jahrhundert. — 280 Blätter. — H 30,5; B 24. — Der goldene Buchdeckel der Vorderseite frühes 11. Jahrhundert (vgl. Kat. Nr. 15).

Die Handschrift ist am Aachener Hof Karls des Großen entstanden und hat wohl von Anfang an zur Ausstattung der Pfalzkapelle gehört. Fol. 8v–14r bringt zwölf Kanontafeln in antiken Architekturformen, die auf eine Vorlage der Zeit um 400 zurückzuführen sind. Die einzelnen Textkolumnen werden von einem durchgehenden, kräftig gebildeten und mit Edelsteinen verzierten Gebälk zusammengefaßt. Die Profile des Postaments und der Basen, die Porphyrsäulen mit den jonischen Kapitellen, das Gebälk mit Perlstab und Sima weisen nachdrücklich auf die Rahmenform der »kleineren lateinischen Kanonfolge«, die Nordenfalk zusammenstellte und um das Jahr 400 datierte. Der Text ist einspaltig in Minuskeln geschrieben. Titel und Überschriften sind durch Capitalis Rustica betont. Außer einer Zierseite (fol. 19v) mit dem Titel des Johannes-Evangeliums auf Purpurgrund in einem Ornamentrahmen hat die Handschrift nur ein Bild, das die vier Evangelisten mit ihren Symbolen in einer spätantiken Hügellandschaft zeigt. Byzantinische Künstler haben am Hofe Karls des Großen an diesem Evangeliar und den weiteren zur Gruppe der Palastschule gehörenden Codices in Wien, Brüssel und Brescia gearbeitet.

Das Aachener Evangelistenbild weicht in seiner Anordnung der vier Evangelisten auf einem Blatt von der üblichen Form ab. Malerischer Illusionismus und impressive Technik versuchen, der Addition entgegenzuwirken und einen »antikischen« Landschaftsraum zu erzeugen. Bei zwei Figuren lassen noch erkennbare Vorzeichnungen darauf schließen, daß ursprünglich ein architektonischer Hintergrund vorgesehen war. Die Evangelisten, in denen man auch Verkörperungen der vier Temperamente gesehen hat, sind beim Schreiben, beim Eintauchen der Feder, beim Lesen und Meditieren dargestellt.

I Die vier Evangelisten, Evangeliar aus der Palastschule Karls des Großen, frühes 9. Jahrhundert, Kat.Nr. 4

Zwei Gestalten zeigen Profilansicht, die beiden anderen sind frontal angeordnet. In ihren weißen Gewändern erscheinen sie als Togati. Im Gegensatz zu den Evangelisten des Wiener Krönungsevangeliars, das bis 1794 ebenfalls im Aachener Domschatz aufbewahrt wurde (Kat. Nr. 5), sind sie von ihren Symbolen begleitet. Ein goldener Rahmen mit illusionistisch wiedergegebenem Edelsteinschmuck umfängt die Komposition, deren farbiger Grundakkord auf blaue, in der Hintergrundlandschaft in violett-rosa übergehende Töne angelegt ist. Das Rot der Sitzkissen setzt leuchtende Akzente.

Lit.: W. Koehler, Karolingische Miniaturen III, S. 72ff. — V. H. Elbern, Erstes Jahrtausend, Tafelbd., 52, Nr. 216/17. — Schramm-Mütherich, 119, Nr. 14. — H. Schnitzler, Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, in: A.K.B., Bd. 29, 1964, S. 24ff. — C. Nordenfalk, Die spätantiken Kanontafeln, Göteborg 1938, S. 195ff. — F. Mütherich, Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen, in: Kat. Karl der Große, Aachen 1965, S. 258, Nr. 421. — F. Mütherich, in: Karl der Große, Karolingische Kunst, S. 46ff. — J. Beckwith, Die Kunst des frühen Mittelalters, S. 39ff. — H. Holländer, Kunst des frühen Mittelalters, S. 75.

Farbtafel I

5 Das Reichsevangeliar

Wien, Weltliche Schatzkammer. — Im Jahre 1798 dem nach Paderborn geflüchteten Aachener Domschatz entnommen und mit Bursa (Kat. Nr. 6) und Säbel (Kat. Nr. 10) nach Wien verbracht. — Entstanden am Hofe Karls des Großen zu Aachen, um 800. — 236 Blatt, 324 x 249 mm. — Zum Einband s. Kat. Nr. 113.

Prachthandschrift auf Purpurpergament, Text in Gold und Silber in einer Kolumne geschrieben. Die Evangelientexte in Unziale, alles andere in Capitalis Rustica. Die Handschrift enthält die Evangelien und zugehörigen Prologe und das Capitulare. Die Seiten 7r–14v zeigen 16 Kanonbögen, Fol. 16a, 77a, 118a, 179a vier größere Initialien an den Anfängen der Evangelientexte. Auf den Seiten 15r, 76r, 117v, 178v ganzseitige Bilder mit den Darstellungen der Evangelisten, die hier noch ganz unmittelbar an antike Vorbilder erinnern. Die Handschrift gehört zu einer Gruppe von Werken, in die auch das Aachener Schatzkammerevangeliar (Kat. Nr. 4) gehört. W. Koehler hat diese früher als Palastschule bezeichnete Gruppe in die Zeit Karls des Großen datiert und als Werk von Künstlern erwiesen, die, wohl aus Byzanz kommend, der antiken Tradition noch ganz verhaftet waren.

Der Evangelist Johannes und der Beginn des Johannesevangeliums, Kat. Nr. 5

Die Handschrift wurde nach der Tradition im Grabe Karls des Großen gefunden und darum in Aachen zusammen mit dem sog. Säbel Karls des Großen (Kat. Nr. 10) und der Stephanusbursa (Kat. Nr. 6) als Karlsreliquie verehrt. Das Evangeliar ist wohl schon früh Bestandteil der Reichskleinodien gewesen. Freilich erscheint es erst im 16. Jahrhundert im Inventar dieser Kleinodien. Bei der Krönung wurde es zur Eidesleistung verwandt (vgl. Kat. Nr. 113).

Lit.: W. Koehler, Karolingische Miniaturen III, S. 57ff. und passim (mit Literatur), Taf. 1–27. — Vgl. auch die Rezensionen von C. Nordenfalk, in: Kunstchronik 14, 1962, S. 243ff. und E. Kitzinger, in: Art Bulletin 44, 1962, S. 61ff. — Schramm-Mütherich, Denkmale, S. 118, Nr. 13. — F. Mütherich, Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen, in: Karl der Große, Bd. III, Karolingische Kunst, S. 46ff. — F. Ramjoué, Die Eigentumsverhältnisse an den drei Aachener Reichskleinodien, Berlin 1968.

6 Die Stephanusbursa

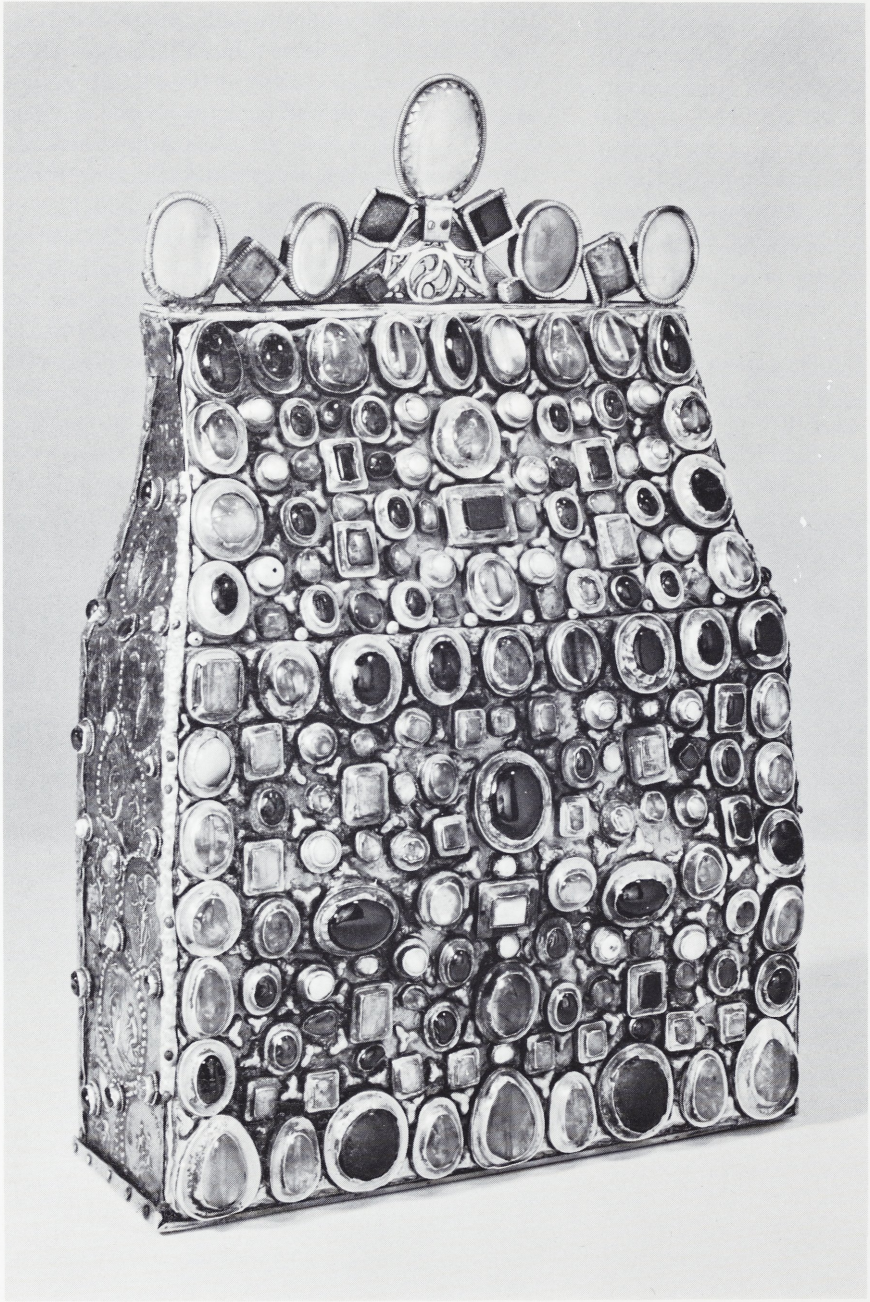
Hofwerkstatt Karls des Großen, frühes 9. Jahrhundert, oder Reims, um 830. — Kopie aus dem Besitz der Stadt Aachen nach dem in der Wiener Weltlichen Schatzkammer befindlichen Original. Dieses wurde dem nach Paderborn geflüchteten Aachener Schatz 1798 entnommen und nach Wien gebracht. — Goldblech über einem Holzkern; die Rückseite vergoldetes Silber; Edelsteine und Perlen. — In den Ausnehmungen des Holzkerns Reliquienkammern. — H 32. (Textabb. S. 12)

Der Stephanusbursa liegt als Form der Typ der alten Pilgertasche zugrunde, die in vorkarolingischer und karolingischer Zeit in Edelmetall nachgebildet wurde. Auf der Vorderseite ein großes aus Edelsteinen und Perlen gebildetes Kreuz, das in die dichte Fülle des Schmucks dieser Frontseite eingebettet ist und sich für das Auge nur mühsam aus dem überreichen Gesamtschmuck abhebt. Die Seitenwände sind mit Medaillons geziert, die, über einer Model geschlagen, stets wiederkehrend eine Rachegöttin, einen Fischer, einen Falkenjäger und einen Vogelschützen zeigen. Der nervös vibrierende Stil dieser Reliefs erinnert an den sog. Utrecht-Psalter, der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts wohl in Reims entstand. H. Usener schließt nicht aus, daß die Bursa noch in der Zeit Karls des Großen entstanden ist. Die Rückseite, ursprünglich wohl ähnlich behandelt wie die Seitenwände, erhielt in der Empirezeit ihre heutige Verkleidung. Die gotische Bekrönung des Reliquiars stammt zwar aus dem 15. Jahrhundert, spiegelt jedoch in der Eigenart ihrer Steinzusammenfügung eine ältere, wohl karolingische Vorgängerform.

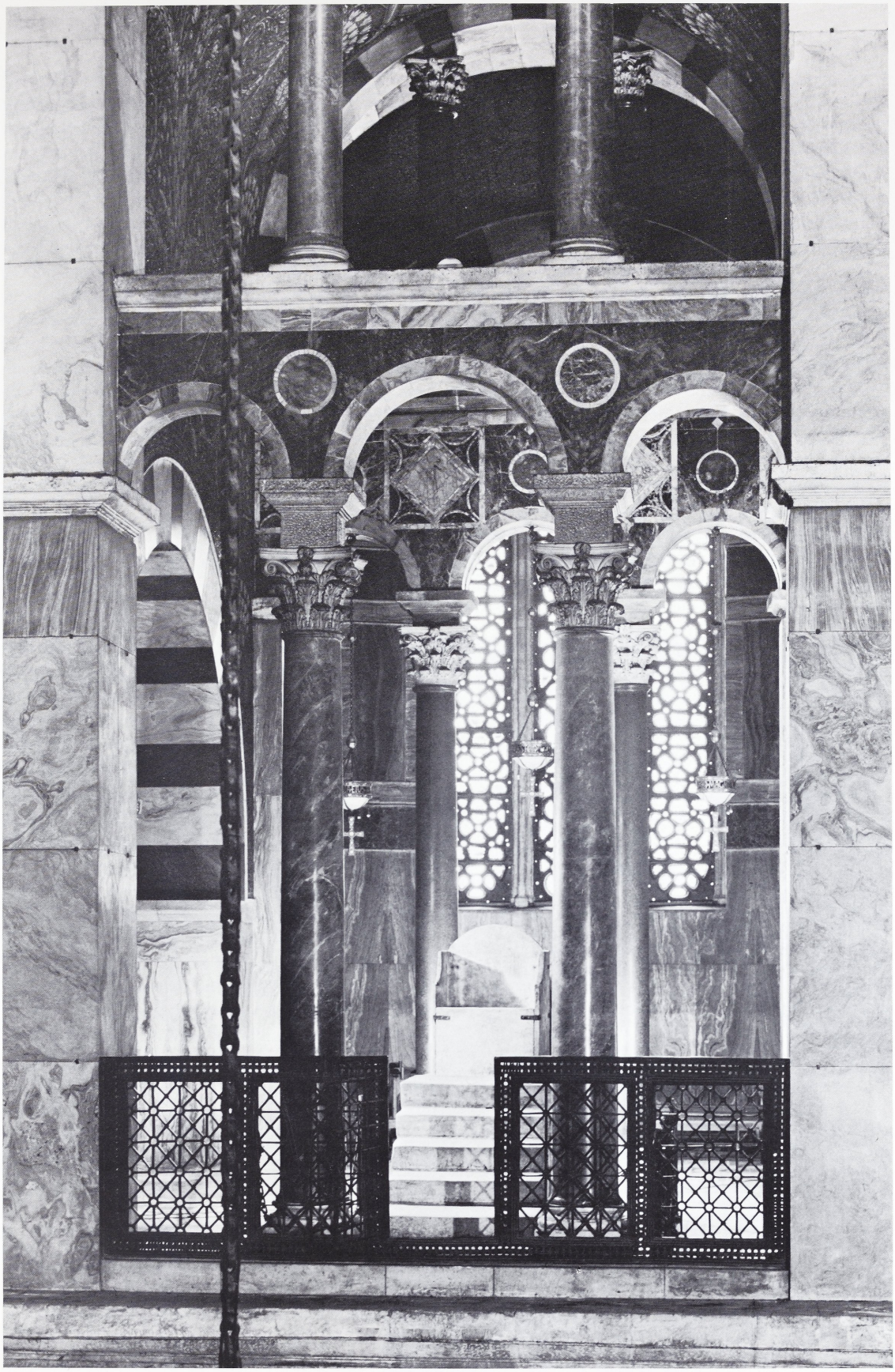
Die Stephanusbursa gehört zum ältesten Bestand der Reichskleinodien. Zusammen mit dem Reichsevangeliar (Kat. Nr. 5) und dem sog. Säbel Karls des Großen (Kat. Nr. 10) wurde sie in Aachen aufbewahrt. Bei der Krönung war ihr Ort auf dem Tisch mit den Insignien. Nach der Tradition hat die Stephanusbursa Erde enthalten, die vom Ort des Martyriums des Erzmärtyrers Stephanus stammte. Nach einer Vermutung J. Buchkremers konnte man die Burse bei besonderen Anlässen in den Krönungsstuhl des Aachener Münsters hineinstellen. Die Überlieferung berichtet, daß die Burse zusammen mit dem Säbel und dem Evangeliar aus dem Grabe Karls des Großen stammte. Aufgrund dieser Legende wurde auch die Stephanusburse als Karlsreliquie in Aachen verehrt.
Am 2. Oktober des Jahres 1429 wurde in Aachen die Zunftherrschaft durch bewaffnetes Eingreifen der vom alten Rat zu Hilfe gerufenen Freunde der Stadt beseitigt. Nach blutigem Kampf bei der Jakobskirche wurde der Erbrat wieder eingesetzt. Fünf Anführer der Zunftbewegung wurden hingerichtet. Die Bürgerschaft legte »auf St. Stephans Blut« in der Stephanusbursa den Treueschwur gegenüber dem Erbrat ab. Die Erinnerung an diesen Vorgang hielt ein Relief auf den Rathaustüren des 19. Jahrhunderts lebendig (Textabb.).

Detail der alten Rathaustür von A. Witte: Schwur der Aachener Bürger auf die Stephansbursa

Lit.: M. Rosenberg, Das Stephanusreliquiar im Lichte des Utrechtpsalters, in: Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen 43, 1922, S. 169 ff. — H. Fillitz, Die Schatzkammer in Wien, Wien 1964, Nr. 161. — Ders., Insignien und Kleinodien, S. 10 f. und S. 66 (mit der älteren Literatur). — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen I, S. 340, II, S. 491. — H. Fillitz, Neue Forschungen zu den Reichskleinodien, in: Öster. Zeitschr. f. Kunst u. Denkmalspflege 12, 1958, S. 80 ff. — Schramm-Mütherich, Denkmale, S. 122, Nr. 24. — K. H. Usener, Zur Datierung der Stephanusbursa, in: Miscellanea pro Arte, H. Schnitzler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1965, S. 37 ff. — V. H. Elbern, Liturgisches Gerät in edlen Metallen, in: Karl der Große, Bd. III, Karolingische Kunst, Düsseldorf 1965, S. 135. — F. Ramjoué, Die Eigentumsverhältnisse an den drei Aachener Reichskleinodien, Berlin 1968. — B. Poll, Geschichte Aachens in Daten, S. 54. — H. Appuhn, Zum Thron Karls des Großen, Abschnitt D, Thron und Reliquiar, in: A.K.B., Bd. 24/25, 1962/63, S. 130.



Kat.Nr. 6



Blick auf die Herrscherempore mit dem Kaiserstuhl

7 Der sog. Talisman Karls des Großen

Aachen (?), 9. Jahrhundert. — Treibarbeit in Gold mit Filigran, Edelsteinen und Perlen. — H. 7,3; B. 6,5. — Im August des Jahres 1804 durch Bischof M. A. Berdolet der französischen Kaiserin Joséphine übergeben. Heute im Schatz der Kathedrale von Reims.

Die Tradition sieht im »Talisman« ein Brustreliquiar, das der Kaiser am Halse getragen habe, als Otto III. im Jahre 1000 das Grab Karls des Großen öffnen ließ (vgl. Kat. Nr. 24 u. 25). Der Talisman enthielt als Reliquie Haare Mariens, die ein Reliquienverzeichnis des Aachener Münsters aus dem 12.–13. Jh. erwähnt. Das Heiltumsbuch von 1520 beschreibt sie als in einem »cleinodium« befindlich. Petrus à Beeck erwähnt das Reliquiar 1620 in seinem Buch »Aquisgranum«. Ausführlicher dann in der Aachener Chronik des Noppius, der den Talisman mit der Lukasmadonna (Kat. Nr. 24) und einem Partikel vom Kreuze Christi (Kat. Nr. 25) zusammenstellt. 1804 wurde der Talisman der Kaiserin Joséphine geschenkt, gelangte durch deren Tochter Hortense in den Besitz Napoleons III. Kaiserin Eugenie übergab den Talisman 1919 dem Kardinal Luçon, der ihn dem Schatz der Kathedrale in Reims einfügte (heute im Museum der Stadt).

Anläßlich der Übergabe an Kaiserin Joséphine wechselte man die Marienreliquie gegen eine Kreuzpartikel aus (vgl. Kat. Nr. 117). Dabei wurde der große Edelstein der Vorderseite durch einen etwas größeren blauen Glasfluß ersetzt, der die Reliquie sichtbar werden läßt. Vier große Granate und vier Smaragde, mit Perlen abwechselnd, charakterisieren diese Seite als Hauptseite. Die Rückseite wurde offenbar nicht von der Veränderung betroffen. Hier wird ein großer, zentral angeordneter Saphir von Granaten, Smaragden und Perlen umgeben. Auch die Schmalseite ist in ähnlicher Weise mit Edelsteinen und Perlen besetzt.

In der Form gleicht der Talisman den Ampullen, die als Devotionalien aus dem Heiligen Lande wohl auch ins karolingische Frankenland gelangt waren.

Die von der Veränderung des Jahres 1804 nicht betroffene Rückseite des Talismans

Der Edelsteinschmuck ist in Form orthogonaler und diagonaler Kreuze angeordnet, wie sie aus merowingischen Goldschmiedearbeiten bekannt sind.
Obwohl die Datierung in karolingische Zeit als gesichert gelten kann, ist eine genauere zeitliche Fixierung sehr schwierig. So sah A. Alföldi eine Verwandtschaft zwischen dem Talisman und der Goldkanne von St.-Maurice und datiert deshalb in frühkarolingische Zeit. Bl. de Montesquiou-Fézensac konstatierte Verbindungen mit dem Arnulfciborium der Münchener Residenz und dem Einband des Metzer Evangeliars in Paris (Bibl. Nat. Lat. 9383). Danach datiert er den Talisman wegen seiner einfacheren Blattformen in die Zeit Karls des Großen.

Lit.: Kaiser Napoleon III. und der Talisman Karls des Großen, Aus Professor Ernst aus'm Weerths (gest. 23. März 1909) ungedruckten Lebenserinnerungen, in: Deutsche Revue, 34. Jahrg., Juni 1909, S. 260 ff. — F. Kaufmann, Vom Talisman Karls des Großen, Kanonikus Anton Joseph Blees und der Aachener Münsterschatz zur Zeit der französischen Revolution, Aachen u. Köln 1920. — E. aus'm Weerth, Karls des Großen ehemals und jetzt in Aachen befindliche Reliquien und Reliquiarien, in: Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden, Heft 39/40, 1866, S. 265–272. — R. Pick, Die Einbuße des Aachener Domschatzes an Reliquien und Reliquiaren in napoleonischer Zeit, in Z. A. G. V., Bd. 40/1918, S. 294–301. — A. Alföldi, Die Goldkanne von Saint-Maurice d'Agaune, in: Zs. f. schweiz. Archäol. u. Kunstgesch. 10, 1948–1949, S. 7. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik I, Stuttgart 1954, 309 ff. — B. de Montesquiou-Fézensac, Le Talisman de Charlemagne, in: Art de France II, 1962, 66 ff. — Schramm-Mütherich, Denkmale, S. 120, Nr. 17. — K. H. Usener, Zur Datierung der Stephanusbursa, in: Miscellanea pro Arte, H. Schnitzler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1965, S. 41. — Kat. Karl der Große, Aachen 1965, S. 375, Nr. 557. — V. H. Elbern, Karl der Große, Bd. III, Karolingische Kunst, Düsseldorf 1965, S. 136 ff. — Kat. Les Trésors des Eglises de France, Paris 1965, Kat.Nr. 131.

8 Elfenbeindiptychon

Hofschule Karls des Großen, Anfang des 9. Jahrhunderts. — Elfenbeinreliefs. — H je 31,7; B 10,8. — Mehrere Risse, stark abgerieben, auf dem Mittelfeld der linken Tafel Beschädigung im Grund. — In graviertem Silberrahmen des 14. Jahrhunderts eingebunden ein gleichzeitiges Intonationsbuch.

Beide Tafeln sind in drei quadratische, von Akanthusornament und Perlrand gerahmte Felder aufgeteilt. Rechts: Bericht der Jünger von der Begegnung mit Christus (Lk 24,35), eine Mahlszene (Lk 24,30) und die Begegnung auf dem Weg nach Emmaus (Lk 24,15). Links: Christus zeigt seine Wundmale (Lk 24, 39–40), er segnet die Jünger vor der Stadt (Lk 24,50), Christus legt die Schriften der Propheten aus (Lk 24,44).
Im Hintergrund Architekturen, nur in der Mahlszene wird ein Innenraum durch einen Vorhang angedeutet. — Diese Folge ist in der Elfenbeinskulptur nur hier bekannt; sie geht wahrscheinlich auf einen umfangreicheren Zyklus zurück, der die Auferstehungsgeschichte zu Lk 24 illustriert. Die Szenen mit Christus, der seine Wundmale zeigt und die des Mahles scheinen von Darstellungen des ungläubigen Thomas (Joh. 20,26) und des Abendmahls übernommen worden zu sein. Ob der Schnitzer sie in die Folge eingeführt oder schon so seiner Vorlage entnommen hat, ist unsicher. Für letzteres spricht, daß die Reihenfolge auf den Reliefs nicht mit dem Text übereinstimmt.
H. Schnitzler ordnet das Diptychon zeitlich und stilistisch einer Tafel mit der Kreuzigung Christi in Narbonne (Kat. Karl der Große, Aachen 1965, Nr. 531) unmittelbar zu, dem es in Architekturdarstellungen, Gruppierungen der Figuren und den gedrungenen Proportionen nahesteht.
Beide Arbeiten wären damit den Spätwerken der Hofschule einzugliedern. Die Rahmenornamentik hat die nächste Parallele im Lorscher Codex (Kat. Karl der Große, Nr. 521–522).

Lit.: A. Goldschmidt, Die Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 26, 1905, S. 62. — Ders., Elfenbeinskulpturen I, Berlin 1914, Nr. 22. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 154. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950, S. 13 f. — K. Wessel, Das Mailänder Passionsdiptychon, ein Werk der karolingischen Renaissance, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft V, 1951, S. 125 ff. — W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Katalog 7), Mainz 1952, S. 97, Nr. 226. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, Düsseldorf 1957, S. 30, Nr. 34, Abb. 100, 101. — F. Steenbock, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter, Berlin 1965, Nr. 15, Abb. 24. — Ausstellungskatalog Karl der Große, Aachen 1965, S. 345/346, Abb. 100. — H. Fillitz, Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Karls des Großen, in: A. K. B., Nr. 32, 1966, S. 14 ff., Abb. 8 und 9. — E. Stephany, Über das karolingische

Elfenbeindiptychon, in: Berichte des Karlsvereins zur Wiederherstellung des Aachener Domes, Aachen 1968, S. 26–29. — W. Braunfels, Die Welt der Karolinger und ihre Kunst, München 1968, Nr. 199/200, S. 155. — J. Beckwith, The Andrews Diptych, London 1958, S. 7, T. 4. — Zur Ikonographie: G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst III., Gütersloh 1971, S. 89, 100, 103 f., 106, 110, 116, 118, T. 331. — R.d.K., Bd. V, Sp. 1293, 1294.

Tafeln 5, 6

9 Quadrigastoff

Byzanz, Ende 8. Jahrhundert (?). – Seidengewebe. – H 76, B 75. – Dm. des Kreises 66. – Ein ungefähr gleichgroßer Rest desselben Stoffes befindet sich im Clunymuseum, Paris. Vermutlich aus einer byzantinischen Schenkung an Karl den Großen stammend. Auf dem purpurgefärbten dunkelblauen Stoff eingewirkte Figuren und Ornamente in gelbbrauner Färbung. In den mit herzförmigen Blättern verzierten Kreisen flächig gegebene Quadrigen, deren Wagenlenker in antiker Manier gekleidet sind. Von beiden Seiten reichen Diener, mit Chlamys und Tunika bekleidet, dem Sieger Peitsche und Kranz. Unterhalb der Quadriga als Allegorie der Freigiebigkeit zwei Männer, die aus Säcken Münzen auf einen Altar schütten. In den Kreiswinkeln gegenübergestellte Steinböcke. Wenn der Stoff zu den Bestattungstüchern Karls gehört hat, so läge hier, ähnlich wie beim Proserpinasarkophag (Kat. Nr. 3), eine Umdeutung in eine »Himmelfahrt« nahe. J. Hutter (Frühchristliche Kunst Byzantinische Kunst, Stuttgart 1968, S. 92) spricht von einer Kombination einer spätantiken Zirkusszene mit persischem Steinbockmotiv in orientalisierendem Rahmen.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 256, Abb. 193. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, Nr. 29, S. 28, Tafel 70. — E. Stephany, Der Dom zu Aachen, S. 14, und Anm. 33. — Schramm-Mütherich, Denkmale, S. 115, Nr. 6. — V. H. Elbern, Das erste Jahrtausend, S. 50, Nr. 202. — J. Beckwith, The Art of Constantinople, London 1961, S. 58 f. — J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, Die Kunst der Karolinger, München 1969, S. 112. — H. Wentzel, Alte und altertümliche Kunstwerke der Kaiserin Theophano, in: Pantheon Jg. XXX, Jan./Febr. 1972, S. 4 (mit dem Vorschlag, den Stoff mit Otto III. in Verbindung zu bringen.) — Kat.: Le Musée de Cluny, Paris 1972, S. 44 (»provenant de la châsse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle«.) Abb. 14, S. 46.

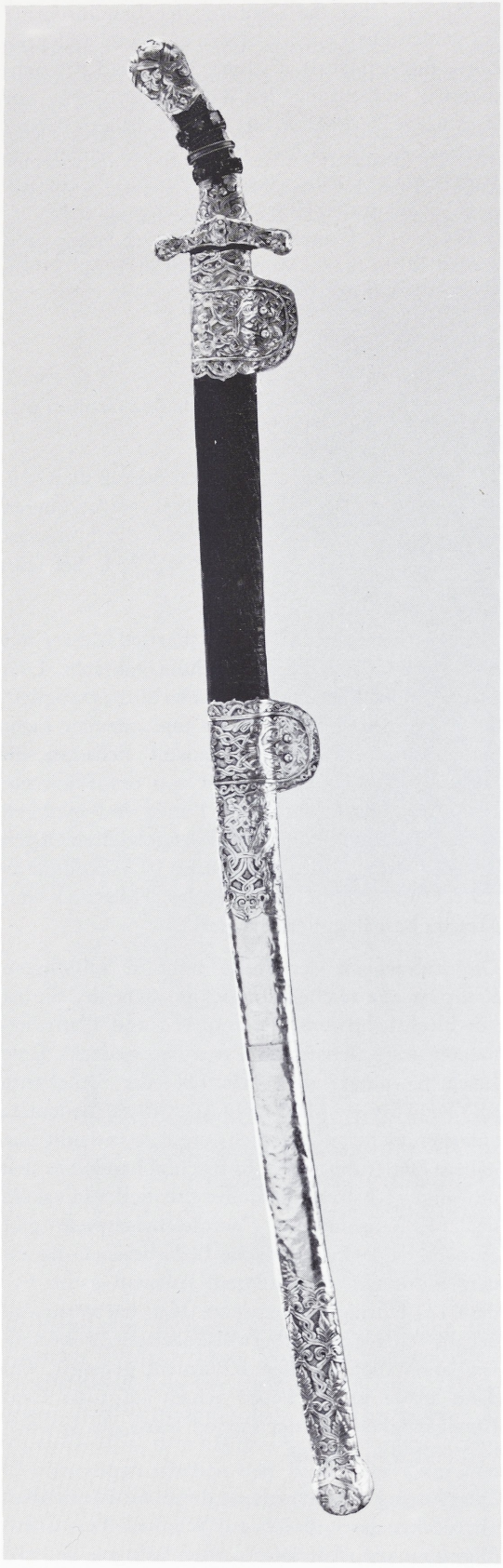
Farbtafel S. IV, Tafel 7

Legendäre Erinnerungsstücke an Karl den Großen
Kat.Nr. 10–12

10 Sog. Säbel Karls des Großen

Kopie aus dem Besitz der Stadt Aachen nach dem in der Wiener Weltlichen Schatzkammer befindlichen Original. Dieses bis 1798 im Aachener Domschatz. — Osteuropa (Ungarn?), 2. Hälfte 9. Jh. — Länge des Säbels 90,5 cm, der Scheide 86,5. — Verschiedentlich restauriert und erneuert; außer der Klinge gehören wohl nur die Goldbeschläge zu dem ursprünglichen Säbel. — Griff: Holz, Fischhaut, Gold, vergoldetes Silber, Edelsteine. — Klinge: Stahl, zum Teil vergoldete Kupfereinlagen (vgl. Kat. Nr. 5 u. 6). Die stählerne Klinge ist mit eingelegtem, vergoldetem Kupfer, das Drachen- und Rankenornamente aufweist, geziert. Die Parierstange ist mit Goldblech bekleidet, der Griff mit Goldplatten und stilisierten Ranken besetzt. Bänder aus vergoldetem Silber, die dem 14.–15. Jh. angehören, halten ihn zusammen. Die hölzerne, mit Leder überzogene Scheide auch mit ornamentierten Platten beschlagen.

Die Prunkwaffe soll der Sage nach dem Hunnenkönig Attila gehört haben und letztlich vom Gott Mars selbst stammen. Eine andere Tradition hat das Stück mit Karl dem Großen verknüpft und die



Waffe als Geschenk Harun al Raschids bzw. als Waffe aus der Awarenbeute bezeichnet. Die Legende berichtet, daß sich der Säbel zusammen mit Stephanusbursa und Krönungsevangeliar im Grabe Karls befunden habe, als Otto III. es im Jahre 1000 öffnen ließ. Daher hat man diese drei Stücke in Aachen als Karlsreliquien verehrt (vgl. Kat. Nr. 5 und 6). Das nächstverwandte Parallelstück stammt aus dem Fund von Geszteréd am Oberlauf der Theiß. N. Fettich datiert Ende des 9. Jahrhunderts. P. Paulsen, der in ihm das Erzeugnis einer Werkstatt aus »einer Gegend, in der sich Arabisch-Orientalisches mit Normannischem begegnete, also etwa in der Kiewer Gegend« sieht, nimmt eine Entstehung »nicht vor 950« an.

Die Behauptung, daß mit »Attilas Säbel« der König bei seiner Krönung gegürtet worden sei und daß er anschließend mit der gleichen Waffe den Ritterschlag erteilt habe, ist bisher unbewiesen. Ein Hinweis, daß der König mit »keyser Karolus schwert« den Ritterschlag erteilt habe, findet sich 1486 in Verbindung mit der Königskrönung Maximilians I. Wann der »Säbel Karls des Großen« nach Aachen kam und den Reichskleinodien zugezählt wurde, ist nicht mehr feststellbar. Ein Bild Karls des Großen von Adam Bommert aus dem Jahre 1654 zeigt den mit dem Säbel gegürteten Kaiser (Aachen, Dom).

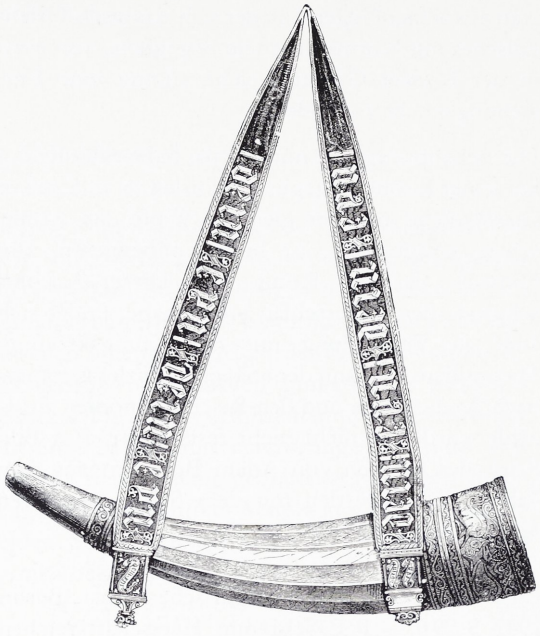
Lit.: N. Fettich, Die Altungarische Kunst, Berlin 1942, S. 29 ff. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik II, Stuttgart 1955, S. 487 ff. — Schramm-Mütherich, S. 67 ff., S. 176 ff., Nr. 163. — H. Fillitz, Die Schatzkammer in Wien, Wien 1964, S. 103, 140. — V. H. Elbern, Erstes Jahrtausend, Tafelb. S. 49, Nr. 198. — Kat. Karl der Große, Nr. 677. — F. Ramjoué, Die Eigentumsverhältnisse an den drei Aachener Reichskleinodien, Berlin 1968.

11 Sog. Jagdhorn Karls des Großen

Sarazenisch (Unteritalien), um oder nach 1000. — Elfenbein. — Bogenweite 58; Dm. der unteren Öffnung 13. — Auf erneuertem Samttragegurt viermal die spätgotische Inschrift: dein eyn. Sie erscheint auch auf den Gurtschließen. — Aus der Spitze eines Elefantenstoßzahnes geschnitten.

Das Mittelstück des Horns ist durch leichte Abschrägung sechzehneckig gestaltet. Seine Schallmündung wird von einem Fries mit laufenden Stieren und Rehen vor dichtem Spiralrankenwerk

mit Arabesken umzogen. Die Fassungsringe sind mit Steinen besetzt und beiderseitig von Schnitzbordüren mit Arabesken begleitet. Der mit erneuertem dunkelrotem Samt bekleidete Riemen trägt in spätgotischen Lettern, die silbervergoldet sind, viermal die echonachahmende Inschrift »deyn eyn« (= Dir zugeeignet). Auch die zugehörigen Metallschließen tragen die gleiche Inschrift. (Lettern mit Schließen ehemals zu einem Gürtelbesatz mit Schnalle und Endbeschlägen gehörig; Lüttich oder Aachen, letztes Viertel 14. Jahrhundert.)



Das Jagdhorn (nach einem Holzschnitt von 1865)

Das Aachener Horn gehört zur ersten der drei von E. Kühnel zusammengestellten Gruppen sogenannter Olifante, bei denen die Hauptzone glatt gelassen und der Schnitzdekor auf Tier- und Rankenfriese beschränkt ist. Zur gleichen Gruppe gehört ein rankenverzierter Olifant des Berliner Zeughauses (im Krieg verschollen) sowie ein Horn im Louvre aus der ehem. Slg. Baron. E. Kühnel datiert »um 1000« und damit etwas später als Cabrol-Molinier und etwas früher als O. von Falke. Der in legendärer Weise zu Karl dem Großen in Verbindung gebrachte Olifant dürfte als Reliquiar gedient haben.

Lit.: E. Molinier, in: Gazette des Beaux-Arts XX, 1898, 483. — Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne, vol. XII, 1932, 1052. — O. v. Falke, Elfenbeinhörner, I: Ägypten und Italien, in: Pantheon, 1929, 511–517. — K. Faymonville, Das Münster zu Aachen, S. 200 (mit älterer Literatur). — E. Kühnel, Sarazenische Olifanthörner, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 1. Bd., Berlin 1959, S. 53 ff. — Über die Deutung der Bandinschrift: Käntzeler, Die Legende »Deyn eyn« an dem Karlshorn, Bonner Jahrb. 37, 1865, 123 ff. und J. Teichmann, Zur Deutung der Worte »Deyn eyn«, in: Z. A. G. V. 25, 1903, S. 1 ff. — V. H. Elbern, Erstes Jahrtausend, Tafelbd. 49, 199. — E. G. Grimme, in: Kat. Karl der Große, Aachen 1965, S. 499, Nr. 679. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen, gestiftet . . . S. 214. — J. Fingerlein, Gürtel des hohen und späten Mittelalters, München/Berlin 1971, S. 128, 166, 305, Kat. Nr. 1.

Tafeln 8, 9

12 Das sog. Jagdmesser Karls des Großen mit Lederscheide

Messer: Angelsächsisch oder skandinavisch, 8.–10. Jh.; Scheide: Angelsächsisch, 11. Jh. — Am oberen Ende fehlt ein Stück des Leders, die Spitze ist gebrochen. — L (Messer) 52; B ca. 3,3; L (Scheide) 46,7; B. 7,5.

Die Überlieferung hat das dolchartige Messer mit Karl dem Großen in Verbindung gebracht. Dies wäre allenfalls bei dem eigentlichen Messer möglich, nicht jedoch bei der späteren und offenbar nicht zugehörigen Scheide. Es handelt sich um ein einseitiges Kampfmesser, das von der Rückseite her schräg abgeschnitten ist. Funde von analogen Waffen in Skandinavien und Angelsachsen legen eine Datierung in die Zeit des 8. bis 10. Jahrhunderts nahe. Ein schmuckloses ovales Holzstück mit Messingbeschlag dient als Heft.

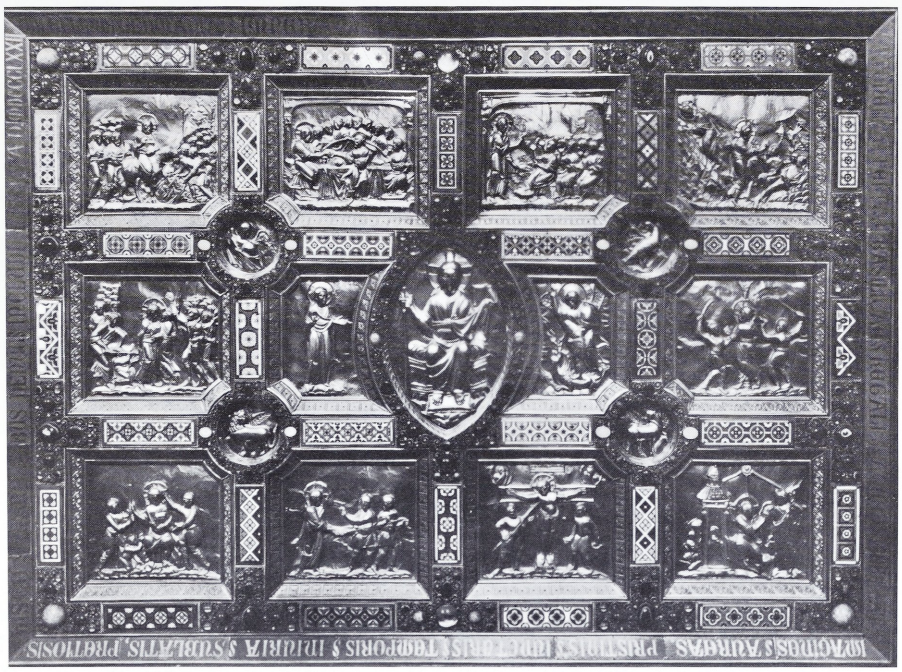
Die Einfachheit der Waffe steht in auffälligem Kontrast zur reichgeschmückten Scheide. Sie ist mit Flechtbandwerk, Tiermotiven und Blattornamenten angelsächsischen Ursprungs bedeckt. Eine Inschrift unter dem Heftteil der Rückseite »BYRHTSIGE MEC FECID« (was bedeutet: »glänzender Sieger hat mich gefertigt«) erlaubt eine nähere Datierung. Nach B. Bischoff handelt es sich um angelsächsische Schreibweise und Majuskeln des 11. Jahrhunderts. Vergleichsbeispiele gibt es nicht, da die künstlerische Lederbearbeitung auf dem Kontinent in größerem Ausmaß kaum vor dem 13. Jahrhundert einsetzt. Man hat vermutet, daß die Scheide möglicherweise nach der Eroberung Englands 1066 auf den Kontinent gelangte, um dann später im Aachener Schatz aufgrund ihrer Einzigartigkeit mit der Person Karls des Großen verbunden zu werden.

Die Nietung der Scheide ist durch Goldbeschläge überdeckt, deren kostbarer Schmuck aus Goldfiligranranken, Edelsteinen und farbigen Gläsern

besteht. Offenbar sind diese Beschlagteile hier in Zweitverwendung und ursprünglich für den Schmuck von Reliquiaren oder Schreinen angefertigt worden.
Der Ornamentrapport der eigentlichen Scheide ist getrieben und von plastischem Reliefgrad, während auf der Rückseite ein ähnliches Ornamentvokabular in vergleichsweise flacher Modellierung vorgetragen wird.

Lit.: E. Brenner, Die Inschrift auf der Scheide des Jagdmessers, in: A. K. B., 4–6, 1911, S. 25. — H. Seitz, Blankwaffen, Braunschweig 1965, S. 115. — G. Gall, Leder im europäischen Kunsthandwerk, Braunschweig 1965, S. 13 ff. — Kat. Karl der Große, Aachen 1965, S. 499, Nr. 678.

Tafel 10

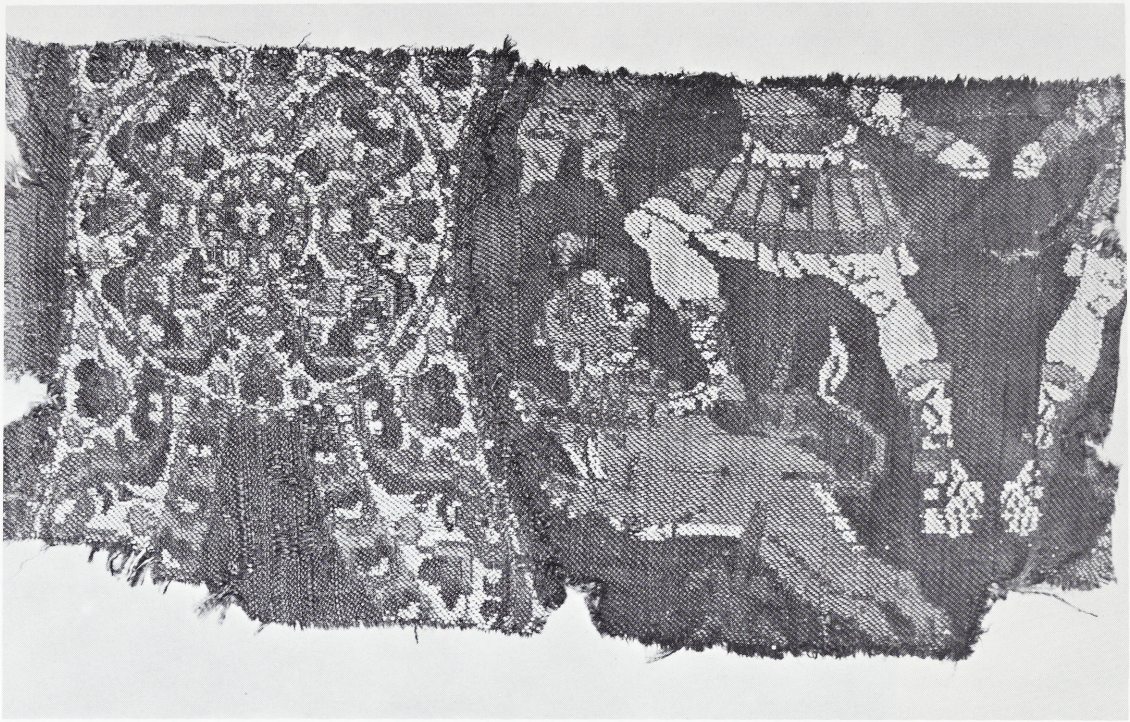


Das goldene Antependium in dem 1872 von Kaiser Wilhelm I. gestifteten Rahmen (Kat.Nr. 23, S. 29)

Die Zeit um die Jahrtausendwende (Die Verbindung mit Byzanz und der Entwurf der »Renovatio Imperii Romanorum« – Die Öffnung des Karlsgrabes durch Otto III. – Die Schenkungen Heinrichs II.) Kat.Nr. 13–34a

Während der Vorbereitung der 2. Auflage des Katalogs erschien Hans Wentzels Aufsatz »Das Byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser – Hypothesen über den Brautschatz der Theophano« in Band 43, 1972, der A.K.B. Die hier vorgetragenen Überlegungen machen den Bezug der unter den folgenden Katalognummern (13–21) aufgeführten Seidenstoffrest zu Otto III. und seiner Mutter Theophano sehr wahrscheinlich. Auch wird man Wentzel folgen müssen, wenn er die bisherige Datierung für zu früh hält und der Lokalisierung in die »verschiedensten Kulturzentren des Ostens – Persien, Antinoë, Alexandria« die Beobachtung entgegenstellt, daß es in Byzanz nicht nur *eine* »offizielle Seidenstoff-Ikonographie« gegeben hat.

Die Stoffe könnten nach Wentzels Vermutung Reste sakraler oder profaner Gewänder sein.



Seidenstoff, Kat.Nr. 13

13 Seidenstoff

Byzanz, Ende 10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Vermutlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 12; B 23 (Textabb. S. 20).
Grund rot, Muster blau, grün, gelb und weiß. Große Medaillons, an den Berührungsstellen durch Rosetten verbunden, enthalten Krieger in römischer Gladiatorentracht mit flatterndem Mantel, die den Fuß auf den Rücken eines seitwärts springenden Löwen gestellt haben. Vor und hinter dem Löwen Blattstaude. Im Medaillonrand innen Wellenranke und herzförmige Blüten mit Knospen, außen herzförmige Blüten. In den Rosetten schräggestelltes Kreuzornament, in dessen Mitte Sternmuster in Flechtband, in den Zwickeln herzförmige Blätter. Ein zugehöriges Stück im Pariser Cluny-Museum. Verwandte Stoffe in Sitten (E. Stückelberg, Anz. f. Schweiz. Altkde., 1924, T. 7) und die Simsonstücke in Dumbarton Oaks und in London (Falke s. u. Abb. 42).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 256 ff. — O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, Bd. I, S. 53, Tf. 7a. — W. F. Volbach, Spätantike und frühmittelalterliche Stoffe, Kat. RGZM, 10 (1932) 30, Nr. 4. — H. Peirce et R. Tyler, L'Art Byzantin II (1934), T. 183a. — Kat. Koptische Kunst, Essen 1963, S. 301, Nr. 251. — Kat. Masterpieces in the Victoria and Albert Museum, London 1952, Abb. 6. — H. Wentzel, Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser – Hypothesen über den Brautschatz der Theophanu, in: A.K.B., Bd. 43, 1972, S. 23, Abb. 24.

14 Fragment eines Seidenstoffes (»Persanerie«)

Byzanz, Ende 10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Wahrscheinlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 11; B 8,2.

Grund blau, Muster naturfarben, hellbraun und grün. Paare von gegenständigen Pfauen, die einen dreiblättrigen Zweig im Schnabel halten. Je zwei Köpfe und Hälse sind von einem Nimbus umschlossen, der von Kreisscheiben umrandet ist.

»Persanerie«, Kat.Nr. 14

Über dem Nimbus lilienartiges Blütenornament mit Herzform im Innern. Zwischen den Nimben Säulen mit zweiteiliger Basis, Herzen auf dem Schaft und weit ausschwingendem Blattkapitell. Zu beiden Seiten Sterne. Diese Stilart von Weibel (Two Thousand years of Textiles, Detroit 1952, S. 36) »Persanerie« genannt. Verwandt sind die in Antinoë gefundenen Seidenstoffe in Lyon (Peirce et Tyler II, Abb. 48–50).

Lit.: O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, Bd. I, S. 35/36, Abb. 43. — Ders., a.a.O. neue Ausgabe 1921, Abb. 18. — H. Peirce et R. Tyler, L'Art Byzantin II, Paris 1932, S. 934, Abb. 47 a. — W. F. Volbach, Spätantike und frühmittelalterliche Stoffe, Kat. 10 des Römisch-Germanischen-Zentralmuseums, Mainz 1932, S. 30, Nr. 1. — Kat. Koptische Kunst, Essen 1963, S. 299, Nr. 248 m. Farbtafel. — H. Wentzel, a.a.O., S. 23, Abb. 21.

15 Fragment eines Halbseidenstoffes (»Persanerie«)

Byzanz. Ende 10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Vermutlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 11; B 10 (Textabb. S. 22).

Grund rot, Muster gelblich (naturfarben). Unterer Rand eines Medaillons, darunter Medaillon mit einem Paar gegenständiger Perlhühner (?). Auf dem Medaillonrand Ranke. Diese Stilart von Weibel (Two Thousand Years of Textiles, Detroit 1952, S. 36) »Persanerie« genannt.

»Persanerie«, Kat.Nr. 15

16 Seidenstoff

Byzanz, Ende 10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Vermutlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 25; B 19,5.

Grund rot, Muster grün, braun und weiß. Gradlinig umrahmte Sechsecke, die Rahmen mit Herzblüten, Rechtecken und Rosetten geschmückt, zeigen an den Verbindungsstellen Rauten, die mit sechsteiligen Rosetten gefüllt sind. Im Inneren der Felder gegenständige Enten auf den Blättern eines Baumes stehend, der oben in eine Blüte mündet.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 256 ff. — O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, Bd. I, S. 82, Tf. 24a. — H. Wentzel, a.a.O., S. 23, Abb. 22a.

Tafel 11

17 Seidenstoff

Byzanz, Ende 10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Vermutlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 35; B 19.

Grund rot, Muster gelb, grün und blau. Runde Felder mit vielpaßartigen Ausladungen an den Ecken. Herzblätter enthalten den rückwärtigen Teil einer Ente, deren Flügel in Rundungen enden. Oben flatternde Bänder, die am Halse ansitzen. In den Zwickeln quadratische Rosetten mit Blütenpalmetten und Knospen geschmückt.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 256 ff. — O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, Bd. I, S. 82, Tf. 23a. — Vgl. H. Wentzel, a.a.O., S. 23 ff.

Tafel 12

18 Seidenstoff

Byzanz, Ende 10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Vermutlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 67; B 43.

Grund purpur, Muster grün und gelb. Den Grund überziehen reihenmäßig übereinander stehende, kreisrunde, nicht geschlossene Ranken, die im Innenfeld gehenkelte Fruchtkörbe tragen.

Lit.: O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, Bd. II, S. 7, Abb. 225, Taf. 52a. — H. Wentzel, a.a.O., S. 25, Abb. 25a.

Tafel 13

19 Seidenstoff

Byzanz, Ende 10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Vermutlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 28; B 4.

Grund rot, Muster grün und gelb. Drei Enten versetzt untereinander.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 256ff. — O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, Bd. I, S. 83, Tf. 24b. — H. Wentzel, a.a.O., S. 23ff., Abb. 23.

20 Seidenstoff

Byzanz, Ende 10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Vermutlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 24,5; B 29.

Grund gelb, Muster schwarz, weiß und purpur (vergangen). Gradlinig umrahmte Felder, die Rahmen mit Herzblüten und Ornamenten geschmückt, zeigen an den Verbindungsstellen Rauten mit Rosetten gefüllt. Im Inneren der Felder gegenständige Enten um einen stilisierten Baum.

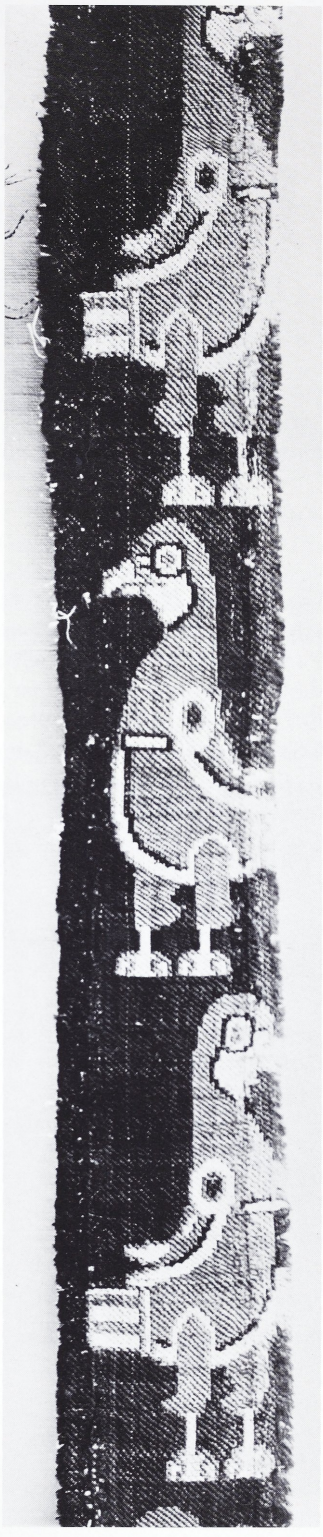
Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 256ff. — O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, Bd. I, S. 82, Tf. 24c. — H. Wentzel, a.a.O., S. 23, Abb. 22b.

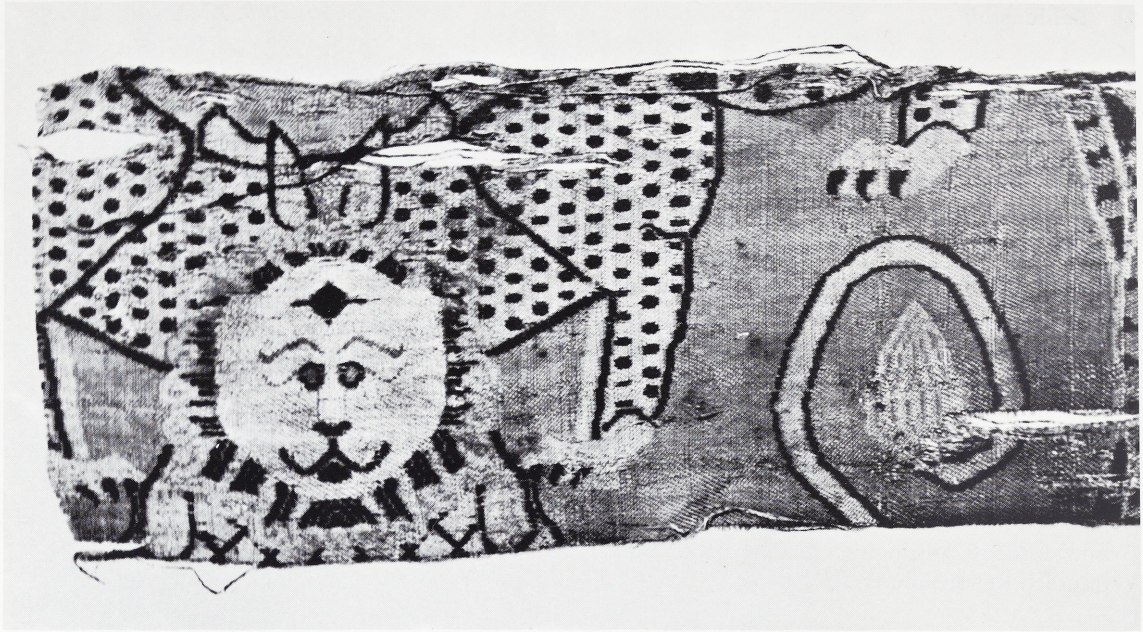
Tafel 14

21 Fragment eines Seidenstoffes mit Goldbroschierungen

Byzanz, 8.–10. Jahrhundert. — Alter Dombesitz. Vermutlich Reliquienhülle aus dem Mittelalter. — H 12; B 32.

Seidenstoff, Kat.Nr. 19





Seidenstoff, Kat.Nr. 21

Grund grün, Muster blau, naturfarben, gold. Zwei aus den Ecken eines Rechtecks herabspringende Panther vereinen sich zu einem Kopf. Von dem darunter befindlichen Tier ist nur der aufgerichtete Schwanz mit Quaste erhalten (vermutlich Löwe). Das Ganze wohl Mittelteil eines Medaillonstoffes, dessen breite Randmusterung mit Scheibenauflage zum folgenden Medaillon rechts neben der Quaste erhalten ist. Innenmusterung der Scheibe Blattmotive.

Lit.: Kat. Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, 4. Aufl. Essen 1956, Kat.Nr. 401. — H. Wentzel, a.a.O., S. 88, Anm. 60.

22 Lotharkreuz

Rheinisch (wohl Köln), um 1000. — H 50 (ohne spätgotischen Fuß); B 38,5, T 2,3; — Gold und vergoldetes Silberblech mit Filigran, Steinen und Perlen über erneuertem Holzkern. In der Mitte antiker Kameo mit Bildnis des Kaisers Augustus (H 8; B 7). — Im 3. Viertel des 14. Jahrhunderts zur Verwendung als Standkreuz ein gotischer Sockel hinzugefügt. — 1815/16 und 1932 restauriert. — Hans Wentzel macht darauf aufmerksam, daß der Lotharkristall offenbar bei der letzten Restaurierung fälschlich mit der Seite des konkaven Gemmenschnittes nach außen gedreht worden ist. Er schlägt vor, die ursprüngliche Anbringung, bei der Schrift- und Siegelbild nicht mehr seitenverkehrt erscheinen würden, wieder herzustellen.

Die strahlende Crux gemmata wird durch einen prachtvoll geschnittenen, dreischichtigen Kameo aus indischem Sardonyx bestimmt, der die Mitte bildet. Er zeigt das ins Profil gewandte Haupt des Kaisers Augustus mit dem Lorbeerkranz. Das Szepter vervollständigt die imperiale Attribution. Dem antiken Gemmenschnitt kommt an dieser Stelle besondere Bedeutung zu. Im Bilde des römischen Herrschers wird gleichsam der ottonische Stifter gefeiert, darüber hinaus wird das Kaiserbildnis in eins gesetzt mit dem Christus triumphans. Nicht von ungefähr erscheint auf der »Christusseite« des Kreuzes die Hand Gottes mit dem Lorbeerkranz und der Taube als Siegeszeichen des toten Erlösers. Von hier aus lassen sich die Widmungsblätter des Otto-Evangeliars (Kat. Nr. 16) in enge Verbindung zur imperialen Vorstellung des Lotharkreuzes bringen. Die Deutung des Kaiserbildnisses als Christusapotheose läßt den übrigen Schmuck des Kreuzes, — Zellenschmelze, Goldfiligran, gemugelte Smaragde, Amethyste, Rubine und Perlen, vor allem jedoch die auf kleinen Arkaden ruhenden Edelsteine der Mittelstreifen — wie eine Vision des himmlischen Jerusalem erscheinen. Die Kreuzenden sind durch ungeschliffene Saphire betont und kapitellartig gebildet, doch führen die nach innen gewandten Dreiecke jeden Ansatz »plastischer« Formgebung wieder in die Fläche

zurück. Ein karolingischer Siegelschnitt, der am unteren Teil der Kreuzfläche angebracht ist und dem Kreuz seinen Namen gegeben hat, zeigt ein Herrscherbild mit der Umschrift XPE ADIVVA HLOTARIVM REG. Diese Umschrift ist auf Lothar II. von Lotharingien (855–869) zu beziehen. Darüber ein Amethyst mit der vertieft geschnittenen Darstellung der drei Grazien. Auf dem oberen Kreuzbalken ein schwärzlicher Onyxgemmenschnitt mit schreitendem Löwen.

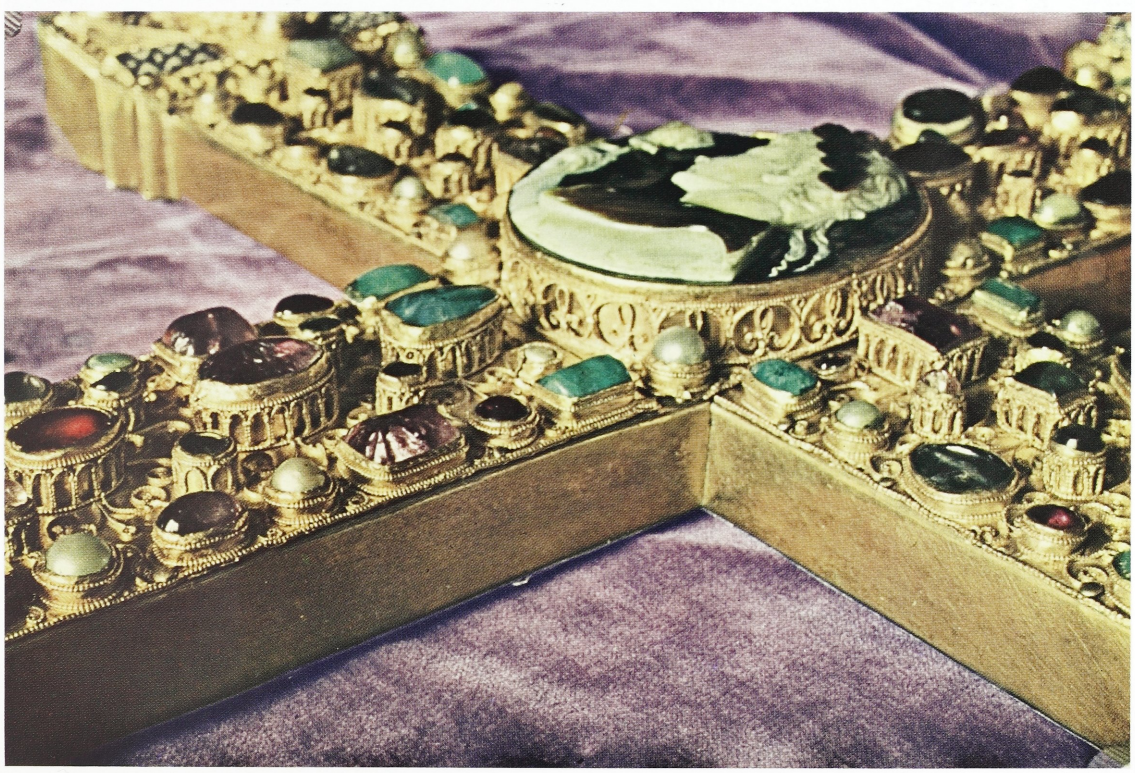
Die »Christusseite« des Kreuzes, das durch die edle Ausgewogenheit seiner Proportionen besticht, steht in ihrer eindrucksvollen, sparsamen Gravur des toten Christus am Kreuz in spannungsreichem Kontrast zur triumphalen Crux gemmata. Das Haupt Christi ist im Tode zur rechten Seite herabgeneigt. Weit spannen sich die Arme. Schlaff ist der Körper in sich zusammengesunken, die Beine stehen leicht durchgeknickt auf der Fußstütze.

Die Nähe zum Gero-Kruzifix des Kölner Domes und zu Miniaturen der byzantinisierenden ottonischen Kölner Malerschule spricht deutlich für die Herkunft des Kreuzes aus der Rheinmetropole. In Medaillonfeldern zu seiten des Kreuzes trauern Sonne und Mond, ihr Antlitz verhüllend. Die Schlange züngelt um den Kreuzfuß. Aus Feuerzungen senkt sich die Hand Gottes hernieder, den Lorbeerkranz mit der Taube als Zeichen des Sieges über das Haupt Christi haltend.

Die beiden Kreuzseiten bilden eine ikonologische Ganzheit, die es verbietet, von einer »Vorder-« und einer »Rück-«seite zu sprechen. Als Stiftung Ottos III. verkörpert das Lotharkreuz die Selbstdarstellung des ottonischen Herrschertums, vornehmlich jedoch von Ottos III. Konzeption der »renovatio imperii Romanorum«. Sein Charakter als Vortragekreuz spricht für die wichtige Funktion, die es beim Krönungsritual innegehabt hat. Der bis in die Gegenwart tradierte Brauch, beim feierlichen Einzug des Bischofs die »Christusseite« des Kreuzes nach außen, die »Kaiserseite« nach innen (wie ehedem dem König zu) zu kehren, geht wohl hierauf zurück.

Wohl die gleiche Werkstatt hat etwa zwei Jahrzehnte zuvor das erste der Essener Mathildenkreuze geschaffen. Doch hebt die Gleichwertigkeit der »Christusseite« gegenüber der Crux gemmata das

Schrägansicht des Lotharkreuzes mit den auf kleinen Arkaden ruhenden Edelsteinkuppeln des Himmelsjerusalems · Photo Grimme



II Lotharkreuz, rheinisch (wohl Köln), um 1000, Kat.Nr. 22, (Crux gemmata)

Lotharkreuz, Kat. Nr. 22, (Christusseite)

Lotharkreuz aus der Gruppe der Essener Gemmenkreuze heraus.

In den sechziger oder siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts wurde für das Kreuz ein gotischer Sockel angefertigt, um es auch als Standkreuz benutzen zu können. Die gleiche Werkstatt, die die Chormantelschließe mit der Verkündigung an Maria (Kat. Nr. 72) geschaffen hat, hat ihn gearbeitet. Der silbervergoldete Fuß hat die Form einer sechsblättrigen Rose. Auf den einzelnen, reich ornamentierten Paßsegmenten sind zwei Kreuzigungsdarstellungen, drei Apostel und eine Madonnenstatuette angebracht. Die besonders schön gefertigten Baldachine, unter denen die Figürchen stehen, zeigen die gleichen Maßwerkformen wie die Architekturteile der Verkündigungsmonile. Der durchbrochen gearbeitete schöne Nodus trägt auf den Rotulen ehemals emaillierte Vierpässe mit den Darstellungen der heiligen Ursula, Katharina, Dorothea, Barbara und der Verkündigung an Maria (Textabb.).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 197 f. — H. Jantzen, Ottonische Kunst, S. 157 f. (vgl. auch Neuausgabe S. 149 ff.) — H. Swarzenski, Monuments of Romanesque Art, S. 42, Fig. 68, 70. — J. Déer, Das Kaiserbild im Kreuz, in: Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte 13, 1955, S. 48 ff., Exkurs S. 109 f. — Schramm, Herrschaftszeichen III, S. 1041. — Kat. Werdendes Abendland Nr. 392. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, S. 29, Nr. 32. — Schramm-Mütherich, Denkmale, S. 155, Nr. 106. — Zum Fuß des Kreuzes: E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst des Mittelalters, S. 86. — H. Wentzel, Alte und altertümliche Kunstwerke der Kaiserin Theophano, in: Pantheon XXX, Jan./Febr. 1972, S. 3 (mit dem Hinweis, daß der »Staatskameo« durch Theophano nach Deutschland gekommen sein könnte.)

Farbiges Titelbild S. II, Farbtafel II, Tafel 15 u. S. 27

Der spätgotische Fuß des Lotharkreuzes

23 Das goldene Antependium (Pala d'oro)

Bestehend aus 17 Einzelreliefs (10 Passionsdarstellungen, Christus in der Herrlichkeit mit Maria und Michael sowie die vier Evangelistensymbole). — Fulda, nach anderer Ansicht westdeutsch (Aachen?), um 1020. — Getriebenes Goldblech. — H 87; B 125. — Nach der Entfernung eines neuromanischen Rahmens (Geschenk Kaiser Wilhelms I. aus dem Jahre 1872) wurden die 17 Reliefbilder in einem provisorischen Holzrahmen vor dem Hauptaltar des Domes angebracht (vgl. Abb. S. 19).

Gleich das erste Relief mit dem Einzug in Jerusalem hat offenbar durch spätere Restaurierung viel vom Nuancenreichtum, der dem mittelalterlichen Meister zur Verfügung stand, verloren. Die Abendmahlszene verwendet Vorstellungen des antiken Gastmahles. Reste der karolingischen »Kastenraumdarstellung« haben sich in den Pilastern rechts und links erhalten. Im Relief der »Fußwaschung« ist die großgesehene Gestalt Christi der zur unauflösbaren Einheit zusammengeschlossenen Gruppe der Apostel in eindrucksvoller Kontradiktion gegenübergestellt. In der Ölbergszene verrät vor allem die Figur des schlafenden Apostels im Vordergrund die karolingische Anregung. Auf den »Judasverrat« folgt die Platte mit der »Geißelung«. Sie eröffnet die Reihe der fünf letzten Passionsszenen, die sich durch sparsame Verwendung der Figuren und eine stärkere Monumentalisierung der wesentlichen Handlungsvorgänge wohl als Arbeiten eines anderen Goldschmieds gegen die ersten Platten abheben. Beispielhaft für den hohen Ernst der Auffassung, die ornamentale Kraft des Bildaufbaues und die hieratische Strenge der Darstellung in den Reliefs ist die Kreuzigungsplatte. Sie verzichtet auf jegliches illustrative Beiwerk. Die Tafel, die die Frauen am Grabe zeigt, erlaubt im nicht renovierten Detail der schlafenden Wächter (Textabb.) einen Rückschluß auf die Schönheit der Tafel vor ihrer Entstellung. Im Grabturm hat sich eine Variante antiker Heilig-Grabtürme erhalten, wie sie auch als Altarziborien über den neu in die Kirchen verbrachten Märtyrerreliquien errichtet wurden. Von dieser Tafel, die im Kreuznimbus des Engels die Verbindung zum Auferstandenen schafft, ist der Bezug zur großen Deesis der Mitte gegeben. Als Fürbitterin zur Linken Christi erscheint Maria. Michael, als Bezwinger des teuflischen Drachens auf der rechten Seite des Erlösers, ist vielleicht nicht ursprünglich für diese Stelle vorgesehen gewesen. Die heutige Anbringung der Pala d'oro als Antependium vor dem wiederaufgestellten Altar des Domchores kommt der vermuteten ursprünglichen

Detail der schlafenden Wächter am Grabe

Anordnung sehr nahe. Das Bildprogramm — Leiden und Erlösung — wäre auf den Erlöseraltar des Hochmünsters zu beziehen. Genaues ist erst aus der Zeit des späten 15. Jahrhunderts bekannt, als die Gold- und Silberreliefs der Apostel (heute in einem Rahmen des 19. Jahrhunderts zu einem Antependium vereinigt, Kat. Nr. 112), die in einer Aachener Werkstatt um 1480 entstanden, mit der Pala d'oro verbunden wurden. Eine Urkunde des Düsseldorfer Staatsarchivs besagt, daß diese »Fronte ... gewöhnlich mit einer doppelten Tür verschlossen« ist, die »jedoch an hohen Festtagen geöffnet« wird. »Sie ist inwendig ganz vergoldet, von außen aber mit den vier Bildnissen Mariens, Karls,

Adalberts und Leopards bemalt«. Diese Bilder sind erhalten (Kat. Nr. 110). Sie erlauben in Verbindung mit den ebenfalls erhaltenen Holzkassetten, in welche die Goldreliefs der Pala d'oro und die Apostelplatten eingelassen waren, und dem Karlsschrein die Rekonstruktion eines überwältigend großartigen Flügelaltars. Er wurde im Jahre 1803 abgebrochen.

Aus der gleichen Werkstatt stammt das als Stiftung Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde ausgewiesene Baseler Antependium aus der Zeit um 1019 sowie der Goldene Aachener Buchdeckel (vgl. Kat. Nr. 15).

H. Schnitzler hat den ursprünglichen Zusammenhang zu rekonstruieren versucht. Danach hätten die Medaillons mit den Evangelistensymbolen ehemals auf den Ecken eines breiten, das Ganze umfassenden Rahmens gesessen. Eine alte Überlieferung, die der Chronist J. Noppius 1632 aufgreift, will wissen, daß die Reliefs aus Gold angefertigt wurden, das bei der Öffnung des Grabes Karls des Großen im Jahre 1000 gefunden worden sei. Hier fließen offenbar verschiedene Traditionsströme zusammen, und die Legende mag so unrecht nicht haben, daß Heinrich ausführte, was Otto versprochen hatte.

Es ist nicht auszuschließen, daß die Pala d'oro nurmehr der übriggebliebene Teil einer vollständigen Altarbekleidung war, von der sich sonst nichts erhalten hat.

Der Aachener Zyklus bringt die in der ottonischen Kunst sonst nur selten dargestellten Passionsszenen Christi und ordnet sie um die Deesis, in der entgegen der üblichen Anordnung statt Johannes der Erzengel Michael zusammen mit der fürbittenden Maria bei dem in der Mandorla thronenden Christus erscheinen. Auch dieses Motiv belegt die starke byzantinische Komponente des Werkes.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 124 ff. — H. Jantzen, Ottonische Kunst, S. 136 f. — W. Otto, Reichenauer Goldtreibarbeiten, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XIII (1950), S. 39 ff. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 24 ff. — H. Schnitzler, Fulda oder Reichenau?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIX (1957) S. 44 ff. — T. Buddensieg, Die Baseler Altartafel Kaiser Heinrichs II., ebendort S. 133 ff. — H. Schnitzler, Der Goldaltar von Aachen, Mönchengladbach 1965. — G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, III., Gütersloh 1971, S. 200, Abb. 27. — Dies., Ikonographie II, 1968, S. 25.

Tafeln 16–21

24 Der Goldene Buchdeckel

Vermutlich Teil einer von Heinrich II. gestifteten Altarausstattung, zu der auch die Pala d'oro (Kat. Nr. 23) gehört. — Fulda, nach anderer Ansicht westdeutsch (Aachen?), um 1020. — H 30,8; B 23,7; Elfenbein H 13,4; B 12,7. — Goldblech, Edelsteine und Zellenemail. — Zugehörige Handschrift Kat. Nr. 4.

Den Hauptschmuck des Goldenen Buchdeckels bilden die zarten, stellenweise stark zerdrückten Reliefs mit der Geburt Christi, der Kreuzigung, den Frauen am Grabe und der Himmelfahrt. Die Reliefs sind zusammen mit getriebenen Symbolen der Evangelisten um eine byzantinische, aus dem 10. Jahrhundert stammende Elfenbeintafel mit der Darstellung Mariens und des Kindes angeordnet (Zusammenstellung der Vergleichsstücke bei H. Wentzel, Das Byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser, Teil II; erscheint 1972 in Bd. 43 der A.K.B.). Zum ersten Mal im abendländischen Mittelalter erscheint in bildhafter Darstellung die Gottesmutter. Die nahezu quadratische Elfenbeinplatte zwang den Goldschmied, die Evangelistensymbole in ein Hochrechteck zu pressen.

Die Elfenbeinplatte bildet das Zentrum einer Crux gemmata, deren Arme durch erhöhte Stege auf Filigran-Arkaden gebildet werden. Sie sind mit Edelsteinen und Zellenschmelzrosetten in Zweitverwendung besetzt. Der Stil der getriebenen Evangelistenreliefs weist so nahe Parallelen zur Pala d'oro (Kat. Nr. 23) auf, daß sie als Arbeiten der gleichen Werkstatt gelten dürfen. H. Schnitzler hat durch den Vergleich mit Fuldaer Buchmalerei diese Werkstatt in Fulda lokalisiert.

Bei einer Überarbeitung im 19. Jahrhundert sind die goldenen Reliefs auf kaltem Wege nachgetrieben worden. Bei der Neumontage wurden die Symbole des Matthäus und Markus vertauscht. Der äußere Rahmen ist mit Cabochons geziert, die in rautenförmigen Feldern sitzen. In den Zwickeln und Schnittpunkten sogenanntes Bienenkorbfiligran.

Die Gliederung des Buchdeckels und die spezifische Form seiner Schmuckelemente lassen erkennen, daß der ottonische Einband offenbar einen karolingischen Vorgänger in freier Form imitiert. Der aus der Hofschule Karls des Großen stammende Deckel des Codex Aureus von St. Emmeran (Reims, um 870) gibt eine Vorstellung von dem untergegangenen Aachener Vorbild, dessen Mitte ebenfalls die von den vier Evangelisten begleitete Majestas Domini gebildet haben mag.

Detail vom Goldenen Buchdeckel mit der Himmelfahrt Christi

Lit.: St. Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes, Mönchen-Gladbach 1904, S. 3, Taf. II. — Falke/Frauberger, Schmelzarbeiten, S. 11 und 124, Taf. 7. — M. Creutz, Rheinische Goldschmiedeschulen des X. u. XI. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 1908, S. 230. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 251, Fig. 188. — Braun, Meisterwerke I, Abb. 12. — M. Burg, Ottonische Plastik, Bonn-Leipzig 1922, S. 63 f., Abb. 40. — O. Gatzweiler, O. F. M., Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterstiftes, Aachen 1924/26, S. 31 ff. (dort die ältere Literatur vollständig). — Goldschmidt u. Weitzmann, Byzantinische Elfenbeinskulpturen, II, Nr. 129 a und b, Taf. XLVII. — H. Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947, S. 146, Abb. 147. — Kat. Kunst des frühen Mittelalters, Bern 1949, Nr. 50 (datiert um 1050). — W. Otto, Reichenauer Goldtreibarbeiten, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 13, 1950, S. 41 ff., Abb. 3. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. 20, Abb. 61. — Kat. Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, Essen 1956, Nr. 266. — H. Schnitzler, Fulda oder Reichenau?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XIX, 1957, S. 44 f., 52 ff. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, Kat. Nr. 33 a, Abb. 96/97. — Das erste Jahrtausend, Taf. 319. — Schramm-Mütherich, Denkmale, Nr. 14. — H. Schnitzler, Der Goldaltar von Aachen, Mönchengladbach 1965, S. 11 ff. — J. Beckwith, Die Kunst des frühen Mittelalters, München/Zürich 1967, S. 145 (mit einer Lokalisierung nach Aachen). — R.d.K., Bd. VI, Sp. 528, 539, 540.

Tafel 22

25 Das ottonische Evangeliar

Um 990. — Nach herkömmlicher Meinung in der Klosterschule der Insel Reichenau entstanden. 1965 schlagen C. R. Dodwell und D. H. Turner (Reichenau reconsidered) eine (sehr umstrittene) Lokalisierung nach Trier vor. — H 29,8; B 21,5. — An 3 Seiten etwas beschnitten. — 256 Pergamentblätter; 12 Kanontafeln; 4 Evangelistenbilder; 4 Initialseiten; 21 Vollbilder mit Szenen aus dem Leben Christi.

III Das ottonische Evangeliar, Reichenau, um 990, Liuthar bringt Otto das Evangelienbuch dar, Kat.Nr. 25

IV Das ottonische Evangeliar, Reichenau, um 990, Apotheose Kaiser Ottos, Kat.Nr. 25

Abfolge der Tafeln:

1. Liuthar mit seinem Buche als Donator, 2. Kaiser Ottos Apotheose, 3. Der Evangelist Matthäus, 4. Die Versuchungen Christi, 5. Der Sturm auf dem Meere, 6. Der Tod des Vorläufers, 7. Die Verklärung Christi, 8. Die Söhne des Zebedäus, 9. Der Evangelist Markus, 10. Der Besessene von Gerasa, 11. Die Brotvermehrung, 12. Der besessene Sohn, 13. Die Reinigung des Tempels, 14. Der Evangelist Lukas, 15. Die Verkündigung, 16. Die Geburt Christi und die Hirten, 17. Die Darstellung Christi im Tempel, 18. Jesus bei Maria und Martha, 19. Die Parabel vom armen Lazarus, 20. Zachäus auf dem Baume, 21. Der Evangelist Johannes, 22. Die Fußwaschung (Farbtafel V), 23. Christus beim Hohenpriester von Petrus verleugnet, 24. Die Kreuzigung Christi, 25. Die Öffnung der Seitenwunde Christi, 26. Die Kreuzabnahme und der Besuch der 2 Jünger am Grabe, 27. Thomas vor dem auferstandenen Herrn. Zudem 4 reich ausgestattete Initialseiten. (Farbtafel auf S. 189.) —

Nach der Überlieferung wurde der Codex von Otto III. dem Aachener Krönungsstift geschenkt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts befand er sich im Privatbesitz des Kanonikus Martin Josef von Orsbach zu Aachen. Laut Inventar von 1848 wurde er vom Münster durch Ankauf zurückerworben, bevor er seinen jetzigen Einband erhielt.

Der Codex enthält viele liturgische Eintragungen, die auf intensive Benutzung schließen lassen. Da er Jahrhunderte lang als Schwurevangeliar für die deutschen Könige als Kanoniker des Aachener Krönungsstiftes (das von Otto III. begründete Aachener Königskanonikat findet hier seinen Niederschlag) diente, findet man die nachgetragenen Eidesformeln neben Ablaßbewilligungen und mit Noten versehenen Perikopen. Darunter ein Bruchstück des in der Aachener Liturgie verwendeten deutschen Weihnachtsliedes »Syt willekomen heirre Kirst«. Es ist die älteste bekannte Notation eines Weihnachtsliedes.

Von besonderer Bedeutung ist das doppelseitige Widmungsbild (Farbtafeln III u. IV). Ein Rahmen aus kaiserlichem Purpur umzieht den in lichtem Gold strahlenden Bildgrund. Der Kaiser sitzt, angetan mit Chlamys und Tunika auf dem von der Terra, der aus der Antike bekannten weiblichen Personifikation der Erde, gestützten Thron. Die Haltung seiner Arme erinnert an die Armhaltung des gekreuzigten Christus. Die Rechte hält den Reichsapfel, die Linke ist leer, doch wie in Erwartung geöffnet. Eine Mandorla, die spitzovale Glorie, die als Symbol gewöhnlich dem Mensch gewordenen Christus zugeordnet ist, umfängt die Herrschergestalt. Die Hand Gottes senkt sich vom Himmel herab und krönt das Haupt des jungen Kaisers. Die vier Evangelistensymbole, symmetrisch links und rechts angeordnet, halten ein weißes Tuch, das in schwungvoller Drapierung vor der Brust des Kaisers verläuft. Zwei Könige mit Lehensfähnlein verharren in Akklamationsstellung. Darunter hohe Würdenträger des Reiches. Auf der gegenüberliegenden Seite erscheint ein als Liuthar bezeichneter Mönch, der ein Buch in den Händen hält. Zweifellos ist hiermit das Evangeliar selbst gemeint, das von seinem Verfertiger in Ehrfurcht dem Kaiser überreicht werden soll. Die Linke des Kaisers wird das Buch empfangen. Damit aber wäre jene Attribution vollzogen, die sonst nur in Verbindung mit der Darstellung des Christus triumphans bekannt ist. Die Assistenzfiguren reichen nicht wie die Figur des von Gott Gekrönten in den göttlichen Bereich hinein. Die Gesamtkonzeption erweist sich als eine Abwandlung des Majestas-Domini-Typus.

Großartiger und gleichzeitig überheblicher ist die Regierung von Gottes Gnaden nie wieder geschildert worden: die Hand Gottes, die den König krönt, die Erde, die ihn emporhebt, die Könige und Mächtigen, die ihm huldigen.

Das Band, das die vier Evangelistensymbole über die Brust Ottos halten, meint den Evangelienrotulus und bezieht sich auf die Inschrift der gegenüberliegenden Seite: HOC AUGUSTE LIBRO/ TIBI COR DEUS INDUAT OTTO/ QUEM DE LIUTHARIO TE/SUSCEPISSE MEMENTO. (»Möge, o Kaiser Otto, Gott dein Herz kleiden durch dies Buch; möge es dich erinnern an Liuthar, von dem du es empfingst.«)

Otto, dessen Herz erfüllt ist von der Wahrheit der Evangelien, erscheint als »christomimetes, Personifikation und Stellvertreter Christi. Der unsichtbare Christus im Himmel manifestiert sich auf Erden in *Christus dem Gesalbten*. Die beiden Naturen Christi wurden auf den Herrscher übertragen. Der Herrscher war Christus auf Erden« (J. Beckwith). In souveräner Manier haben ottonische Maler karolingische, genauer touronische Vorlagen zu diesem einzigartigen Bild weiterentwickelt.

Der Mönch Liuthar, von dem die Widmungsinschrift spricht, hat einer ganzen Gruppe von Handschriften den Namen Liuthar-Gruppe gegeben. Der Stil der Aachener Handschrift zeichnet sich durch den Reichtum malerischer Nuancen und eine zartgliedrige überlängte Körperbildung aus. Rom und Byzanz geben sich gleicherweise als Wurzelgrund dieser Malerei zu erkennen. Charakteristisch ist das

V Das ottonische Evangeliar, Reichenau, um 990, Fußwaschung, Kat.Nr. 25

konsequent durchgehaltene Hochformat, das, im Gegensatz etwa zum vorangehenden Egbert-Codex, einer neuen, feierlich großen Bildhoheit den Weg bereitet. Daß hier noch nicht alles gelöst wird, ist angesichts der Neuartigkeit des beschrittenen Weges offenkundig. Was dieser Arkadentypus der Erzählung erstrebt, »ist der Wille zur monumentalfestlichen Wirkung der mit starkem figürlichem Pathos gesättigten Bildseite« (H. Jantzen). Zur Verwirklichung dieses Stiles dient auch der alle Szenen hinterfangende Goldgrund, der hier zum ersten Male bildbestimmend in Erscheinung tritt.

Zur Datierung hat F. Mütherich festgestellt, daß die Bezeichnung Augustus einer zeitlichen Fixierung der Handschrift in die Königszeit Ottos III. nicht entgegensteht. Die Anrede Augustus lenkt die Aufmerksamkeit auf das Lotharkreuz, dessen Mitte der Augustus-Kameo ziert (Kat. Nr. 22). Auch beim Lotharkreuz werden der Augustus Otto und der Christus triumphans in einem Bild dargestellt.

Lit.: St. Beissel S. J., Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, Aachen 1886. — A. Boeckler, Die Reichenauer Buchmalerei, in: Die Kultur der Abtei Reichenau, München 1925, S. 982 ff. — P. E. Schramm, Herrscherbilder, Nr. 64. — J. Prochno, Schreiber- und Dedikationsbild, S. 36. — P. O. Gatzweiler, Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterschatzes, in: Z. A. G. V., Bd. 46, 1924/26, S. 36 ff. — W. Gernsheim, Die Buchmalerei der Reichenau, München 1934, S. 36 ff. — H. Jantzen, Ottonische Kunst, S. 77 ff., 100 f. — A. Boeckler, Ottonische Kunst in Deutschland, S. 336 f. — E. H. Kantorowicz, The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology, Princeton 1957, S. 61 ff. — W. Messerer, Zum Kaiserbild des Aachener Ottonencodex, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philol.-Hist. Kl., 1959, S. 27 ff. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, S. 30, Nr. 35. — A. Boeckler, Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau. Abhandl. der Bayer. Akademie der Wiss., Phil.-Hist. Kl., N.F. H. 52. München 1961, passim. — F. Mütherich, Zur Datierung des Aachener ottonischen Evangeliars, in: A. K. B., Bd. 32, 1966, S. 66 ff. — J. Beckwith, Die Kunst des frühen Mittelalters, München/Zürich, 1967, S. 104 ff. — C. R. Dodwell und D. H. Turner, Reichenau Reconsidered, A Re-assessment of the Place of Reichenau in Ottonian Art, London 1965. — H. Holländer, Kunst des frühen Mittelalters, Stuttgart 1969, S. 132 ff. — K. Hoffmann, Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild, Düsseldorf 1968, S. 14–41. (Den hier vorgetragenen Spekulationen ist L. Falkenstein in seiner Besprechung in Z. A. G. V., Bd. 80/1970, S. 263 ff. entgegengetreten). — P. Bloch und H. Schnitzler, Die ottonische Kölner Malerschule, Düsseldorf 1970, S. 23, 79 ff., 107.

Farbtafeln III, IV, V, XVII (S. 189)

26 Elfenbeinsitula

Westdeutsch (Trier?), um oder wenig nach 1000. — Metalleinsatz und Henkel 1863 durch M. Vogeno hinzugefügt. Zuvor hatte die Situla als Ständer des Evangelienpultes auf dem Ambo Heinrichs II. (vgl. Kat. Nr. 27) gedient. Auf Anordnung des Kanonikus F. Bock und finanziert von Freiherrn Th. von Geyr von Schweppenburg wurden ein neuer elfenbeinerner Boden eingesetzt und die Metallmontierungen vorgenommen. — H 17,5; Dm 12,5 und 9,5.

Die achteckige Situla, ein Werk der »Hofkunst von höchster Qualität«, ist in zwei Zonen unterteilt. In der unteren erscheinen Wächter in Kettenhemden, Helmen und Soldatenmänteln mit Lanzen und Schilden vor den geöffneten Toren einer Stadt, deren Häuser, Giebel, Arkadengänge, Türme und Zinnen in formelhafter Abkürzung oberhalb der Tore dargestellt sind. Die Zone der Wächter und das darüber liegende, durch Säulenstellungen gebildete Oktogon sind durch einen Streifen getrennt. In den Säulenarkaden thronen vor Vorhängen, die velenartig um die Säulen geschlungen sind, zu beiden Seiten des hl. Petrus Kaiser und Papst. Zwei Erzbischöfe, zwei Bischöfe und ein Abt, in dem man den hl. Benedikt erkannt haben will, sind stehend in den übrigen Nischen angeordnet. Ob es sich bei dem Papst um Sylvester II. und bei dem Kaiser um Otto III. handelt, ist zweifelhaft. Zwar befindet sich, verdeckt von dem edelsteinbesetzten Band eine Inschrift: Unter der Mittelgestalt steht SCS, unter dem Kaiser OTTO und unter dem Papst III (drei Striche), doch sieht die neuere Forschung in ihr eine jüngere Zutat und in der römischen III dünne Probestriche, die nicht als Zahl zu lesen sind. V. H. Elbern hat auf die Nähe zum Figurenstil des Baseler Antependiums im Cluny Museum (Paris) hingewiesen und die Datierung Goldschmidts »um 1014« als Terminus post quem bezeichnet.

Zur Ikonographie des Stückes gibt es kaum eine Entsprechung. In einem zweigeschossigen Oktogon erscheint im Untergeschoß das gewappnete »Volk Gottes«, während die Mächtigen des Reiches und der Kirche in feierlichen Säulenstellungen der Oberzone sichtbar werden. Die Parallele zur Pfalzkapelle in Aachen liegt nahe. Es wird deutlich, wie

VI Elfenbeinsitula, westdeutsch, um oder wenig nach 1000, Kat. Nr. 26

sehr diese Architektur bis weit ins hohe Mittelalter nichts von ihrer vorbildhaften Strahlungskraft eingebüßt hatte.

Der obere Beckenrand wird durch einen Ornamentstreifen mit Jagdszenen gebildet. Zusammen mit den beiden Masken bärtiger Männer (Textabb.)

Kopf eines bärtigen Mannes

wird hier ein Hinweis auf die stilistische Eigenart des sogenannten »deutschen Schnitzers« gegeben, zu dessen Hauptwerken eine Majestas Domini in Berlin, das Kreuzigungselfenbein des Codex Aureus Epternacensis u. a. gehören. V. H. Elbern hat diese Beziehung erstmals gesehen und damit eine vergleichsweise späte Datierung auch stilistisch begründet.

Die Darstellung eines thronenden Herrschers mit Reichsapfel und Zepter (Textabb.) deutet auf den Charakter der Situla als königliches Geschenk oder einen zum Gebrauch bei der Krönung bestimmten Gegenstand hin. Seine Reliefs »stellen eine höchst persönliche Wiederbelebung von Typen und Formen dar, die während der karolingischen renovatio geschaffen wurden und im Rhein-Maas-Gebiet mehrere Jahrhunderte fortbestanden« (J. Beckwith).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 199 f. — A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II, Nr. 22. — P. E. Schramm, Herrscherbilder Nr. 76. — J. Buchkremer, Der Ambo Heinrichs II. im Dom zu

Der thronende Kaiser

Aachen, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege II, 1937, S. 107 f. — Kat. Werdendes Abendland Nr. 387. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, S. 31, Nr. 37. — Schramm, Herrschaftszeichen II, S. 565 (Abb. 93b mit Detailaufnahme der Krone). — Ders., Sphaira, Globus, Reichsapfel, Stuttgart 1958, S. 60. — V. H. Elbern, Zum Verständnis und zur Datierung der Aachener Elfenbeinsitula, in: Das erste Jahrtausend, Textband II, Düsseldorf 1964, S. 1068 ff., Abb. 1–14. — J. Beckwith, Die Kunst des frühen Mittelalters, München/Zürich 1967, S. 136. — J. J. M. Timmers, De Kunst van het Maasland, Assen 1971, S. 106 f.

Farbtafel VI, Tafeln 23, 24

27 Die Kanzel König Heinrichs II.

Westdeutsch oder Fulda, zwischen 1002 und 1014. — H 146; B 115. — Häufig renoviert und ergänzt. — Die Widmungsinschrift am oberen und unteren Rand erweist den Ambo als Geschenk Heinrichs II. Doch »alles an ihm Angebrachte hatte legitim Otto III. gehört und war im Grunde eine Re-

stituierung, also mehr noch als ein Sühnegeschenk Heinrichs II.« (H. Wentzel, Das Byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser – Hypothesen über den Brautschatz der Theophanu, in: A.K.B., Bd. 43). »Hoc opus ambonis auro gemmisque micantis Rex pius Heinricus, celestis honoris anhelus, Dapsilis ex proprio tibi dat, sanctissima virgo, Quo prece summa tua sibi merces fiat usia . . .« (Mon. Germ. Hist. Poet. Lat. v. 357): Strebend nach himmlischem Ruhm gibt Dir, heiligste Jungfrau, der fromme König Heinrich mit Kostbarkeiten aus eigenem Besitz dies Werk des Ambo, funkelnd in Gold und Edelstein, daß ihm auf Dein Gebet der Höchste Gnade verleihe.« Der Text legt die Analogie zu der Schenkung der drei Könige, den ersten, die Christus anerkannten und ihm huldigten, nahe. Wie sich am Kölner Dreikönigenschrein Otto IV. dem Zug der Könige zu Christus anschließt, so erscheint am Ambo Heinrich II. in ihrer Nachfolge. Die Texte zu den Evangelisten: Matthäus: »Matthäus, du wirst den Stammvater Christi nennend, so von Abraham zu Josef führend, die Folge wohl erfassen.« Markus: »Markus, starker Löwe, du wirst den Starken vernehmen, durch den die sichere Hoffnung der Auferstehung dem Erdkreis kam.« Lukas: »Es verkündet Lukas die Gegenwart der heiligen Opferspeise, die die dem Kreuz angeheftete Erlösung der Welt bewahrt.« Johannes: »Erfüllt von den Strahlen sinnbildlicher Sonne verkündet der Geist des Johannes, daß der, der früher war als das Licht, geboren ward von der Jungfrau.« — Heutige Aufstellung an der Südwand des ersten Chorjoches seit 1414 (Vollendung des Chorneubaus). Der Treppenaufgang ist aus dem Jahre 1782. Das Buchpult im wesentlichen eine Erneuerung von Goldschmied F. A. Cremer aus dem Jahre 1816. Die Elfenbeinsitula (Kat.Nr. 26) war ursprünglich als Pultstütze auf dem Ambo montiert.

In der Hohlkehle des Pultes ist nach Buchkremer eine Schmuckkette aus 44 Ambraperlen (je 12 bis 14 mm) angebracht gewesen, deren blattblumenförmige »Hülsen« sich weder in die Zeit der Restaurierungen im 12. noch die im 19. Jahrhundert datieren lassen (Textabb.). H. Wentzel (Das Byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser a.a.O., II) schließt eine Beziehung der »bisher nie gedeuteten, lokalisierten oder datierten rätselhaften Kette« zu Otto III. nicht aus.

1959 hat H. Appuhn die Grundplatte der Holzkonstruktion untersuchen können und dabei zwei Bohrungen festgestellt, in denen sich Teile eines menschlichen Beckenknochens sowie der Span eines Rippenknochens fanden. Auch waren Reste

Detail der Schmuckkette aus Ambraperlen

von Textilien vorhanden, die als Stoffumhüllungen der als Reliquien anzusprechenden Knochenstücke gelten müssen (nach frdl. Mitteilung). Damit würde sich die Funktion des Ambos erweitern. Er hätte mithin auch als Reliquiengrab gedient.

Vom Ambo hat sich die über einem kleeblattförmigen Grundriß entwickelte Brüstungswand erhalten. Sie besteht aus einem Eichenholzkern, der mit vergoldetem Kupferblech bekleidet ist. Getriebene Reliefs, Edelsteinborten und Ornamente in Braunfirnis bilden zusammen mit großen Halbedelstein- und Bergkristallgeräten den Schmuck. Dazu kommen an den seitlichen Ausbuchtungen sechs kostbare alexandrinische Elfenbeine des 6. Jahrhunderts. In den Jahren 1815–1817 wurde der Ambo in wenig glücklicher Weise renoviert. Die damals entstandenen Entstellungen wurden 1926–1937 weitgehend behoben. Die mittlere Amboffläche wird durch Filigran- und Edelsteinborten, die als leuchtende Bänder senkrecht und waagrecht verlaufen, in neun Rechtecke und Felder eingeteilt. Fünf von ihnen bilden ein griechisches Kreuz. Kostbare Gefäße, mit ihrer Öffnung der Ambowand zugekehrt, zieren diese Felder. Drei von ihnen sind ursprünglich, zwei später ergänzt. Die originalen Stücke geben sich als verzierte Tasse aus Bergkristall und antike Achatschale zu erkennen. (Die in alten Texten vorkommende Bezeichnung »s Karoli drinckgeschirr« nährte die Vermutung, daß es sich

hier um Teile handelt, die schon einen karolingischen Vorgänger der Heinrichskanzel geschmückt haben, doch hat die Vermutung H. Wentzels, daß es sich hier um Teile des Prachtgeschirrs aus der Aussteuer der Theophano handelt, einen höheren Wahrscheinlichkeitsgrad.) Trabantenartig angeordnete Schachfiguren aus Achat und Chalzedon umgeben sie. In der Zusammensicht wirken die großen Schmuckstücke wie Edelsteine, die sich zur monumentalen Crux gemmata zusammenschließen. In den verbleibenden Eckfeldern erscheinen Relieftafeln mit schreibenden Evangelisten. Von ihnen hat sich die Matthäustafel im Original erhalten. Es handelt sich um eine vergoldete Kupferplatte von 21 x 22 cm Größe.

Der Evangelist sitzt in Profilansicht auf einer kissenbelegten Bank, in der Linken das Tintenhorn, in der Rechten den Stilus. Das Pult mit dem aufgeschlagenen Buch steht vor ihm. Die reiche architektonische Umfassung der Figur ist als himmlisches Jerusalem gedeutet worden. Analogien zur Trier- Echternacher Buchmalerei sowie zu kölnischen Miniaturen sprechen für das Werk eines »Meisters aus dem kölnischen Raum, der im Detail auch Motive aus Echternach übernimmt. Die Vorbilder sind in den karolingischen Werken der Reimser Werkstatt zu suchen« (H. Fillitz). Bei der letzten Renovierung ist in das Mittelfeld des Ambo eine nicht zugehörige antike römische Glasschale eingefügt worden. Spekulationen, nach denen eine

Der Adlerkameo, um 188 v. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum

VII Die goldene Kanzel König Heinrichs II., westdeutsch oder Fulda, zwischen 1002 und 1014, Kat.Nr. 27

Majestas Domini das ursprüngliche Zentrum gewesen sei, sind seit der Freilegung des Holzkerns hinfällig geworden. Die 1926 dort sichtbar gewordene kreisrunde Vertiefung hat H. Appuhn dazu geführt, den berühmten Adlerkameo (um 188 v. Chr.) des Wiener Kunsthistorischen Museums (Textabb. S. 40) in seine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes des Ambo einzubeziehen. Er stützt sich auf die Bedeutung des Adlers als Siegeszeichen des Augustus und sieht Analogien zum Kameo im Lotharkreuz (vgl. Kat. Nr. 22). Zudem hat der Adler als Zeichen Christi zu gelten (vgl. auch das Adlerszepter des Augustus-Christus im Kameo des Lotharkreuzes). G. Hafner (Der Adlerkameo und die »Auffindung des Telephos«, in: A.K.B., Bd. 38, 1969, S. 213 ff.) hat auf die Rückseite des Adlerkameos hingewiesen, in die man im 16. Jahrhundert ein Profilbild des Kaisers Augustus eingeschnitten hat. Die Analogie zum Augustus mit dem Adler im Kameo des Lotharkreuzes ist wohl kein Zufall.

Die konvexen, die Rundung des Elefantenzahnes nutzenden Elfenbeine auf den Seitenteilen sind ausgezeichnet erhaltene alexandrinische Arbeiten des 6. Jahrhunderts und wohl Reste eines oder zweier werkstattgleicher Prunksessel oder Faltstühle (H. Stern, The Ivories of the ambo of the Cathedral of Aix-La-Chapelle, datiert in die 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts). Es handelt sich im einzelnen um die Darstellung einer Isis von Pharos (dem Hafen Alexandrias) in gegürtetem Gewand, langärmeligem Chiton und mit einer Krone auf dem Haupt. Mit der erhobenen Rechten hält sie ein Schiff mit einem Ruderer und zwei Männern. Über dem Füllhorn, das sie im linken Arme hält, ein Tempelchen, in dem Horus, der Sohn der Göttin, hockt. Musizierende Putten sitzen auf der Gebäudekuppel. Eine Tänzerin und ein bockfüßiger Pan mit der Syrinx begleiten die Göttin, die hier als »die große Göttin erscheint, die die Funktionen der ganzen Götterwelt in sich vereint, ein letztes Symbol des spätantik-heidnischen Monotheismus, zu einer Zeit, da der christliche Gott bereits die Götter der Griechen und der Ägypter ins Reich der Dämonen verwiesen hatte« (Wessel). Eben als Vertreterin dieses Reiches erscheint hier die antike Göttin am Aachener Ambo.

Ein weiteres Elfenbein zeigt Bachus, der sich mit übereinandergeschlagenen Beinen an ein Postament lehnt, eine aus Indien übernommene Haltung. Über seinem Kopf gießt er eine Kanne aus, deren Inhalt von einer Löwin aufgefangen wird. Rankendes Weinlaub mit Tieren und Putten umgibt die Gestalt.

Das dritte Elfenbein — als Gegenstück zum eben beschriebenen gedacht — zeigt wiederum den nur mit einem über die Schulter gelegten Mantel bekleideten Bachus. Hier stützt er den Arm auf einen wasserspeienden Löwenkopf.

Im vierten Elfenbein charakterisieren Muscheln und Fische das Meer, in dem zwei Nereïden auf den Fischleibern von Tritonen lagern. Die Gestalten sind nur mit Lendentüchern bekleidet, die obere hat ihren rechten Arm um den Hals des Geliebten gelegt, der sie mit beiden Händen umfaßt hält. »Nicht die Töchter des Meeresgottes Nereus in ihrer Bedeutung für die Hafenstadt Alexandrien interessieren den Künstler, sondern nur die Möglichkeit, eine Liebesszene darzustellen« (Wessel).

Das fünfte Relief zeigt einen stehenden Herrscher, der von zwei Victorien mit einem Diadem feierlich gekrönt und als Sieger über die Reichsfeinde gefeiert wird. Mit der rechten Hand hält er eine zum größten Teil abgebrochene Lanze. Die Rechte stützt er auf seinen Schild. Lorica, hohe Schuhe, Soldatenmantel und Helm kennzeichnen den kriegerischen Charakter der Darstellung. Er wird durch das Motiv des auf einen Raubvogel und einen Hund gesetzten Fußes noch unterstrichen.

Das letzte Elfenbein zeigt das Reiterbild eines triumphierenden Kaisers, über dessen Haupt zwei Genien eine Krone halten. Mit der Rechten stößt er seine Lanze gegen ein pantherartiges Tier, das zudem noch von einem Hund (?) angegriffen wird. Das Vorkommen des gleichen Bildtyps in einem alexandrinischen Elfenbein des 7. oder 8. Jahrhunderts in der Walters Art Gallery in Baltimore macht deutlich, daß die beiden Elfenbeine auf ein gemeinsames Urbild der herrscherlichen Ikonographie zurückgehen. In ihm wurzelt auch das berühmte Barberinidiptychon des Pariser Louvre (hierzu: D. G. Shepherd, Alexander – The Victorious Emperor, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art for October 1971, S. 245 ff.).

Als Prototyp des Aachener Ambo gilt der ravennatische Marmorambo des Erzbischofs Agnellus (556–569) im Dom zu Ravenna. Als Zwischenglied darf der karolingische Ambo der Aachener Pfalzkapelle angenommen werden, der wohl das Vorbild noch unmittelbarer spiegelte. Der Schmuck von Edelsteinen, Kristall und Elfenbein verbindet den Aachener Ambo mit dem der Hagia Sophia und der königlichen Abteikirche von St. Denis. Nach H. Jantzen ist »aller Reichtum einer kaiserlichen Schatzkammer« über dem Ambo ausgebreitet. Sein ursprünglicher Standort ist nach E. Doberers über-

zeugender Vermutung im Oktogon in der ost-westlich verlaufenden Mittelachse der Pfalzkapelle vor dem östlichen Durchgang wohl an der gleichen Stelle zu suchen, an der schon der Ambo Karls des Großen gestanden haben dürfte. Die Zuordnung zum Marienchor mit den Kaisergrabstätten Karls des Großen und Ottos III. sowie seine Funktion als Tribüne für die Krönung des Kaisers wird ebenfalls von Doberer vermutet.

Die Beziehung zu dem dem Ambo im Hochmünster gegenüberstehenden Thron des Herrschers ist offenkundig. »Das Ganze erscheint als prunkvoll strahlende Einkleidung des gesprochenen Wortes, wie die goldenen Bucheinbände der Zeit im gleichen Sinne dem geschriebenen Wort die edelste Einfassung gaben« (H. Jantzen).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 114ff. (mit Abb. vor der Restaurierung). — E. Renard, Zur Wiederherstellung der Kanzel Heinrichs II. im Aachener Münster, in: Ztschrft. f. Denkmalspflege, 1. Jahrgang 1926, Heft 1/2, S. 26ff. — J. Buchkremer, Der Ambo Heinrichs II. im Dom zu Aachen, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege II, 1937, S. 98ff. — W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, Nr. 72–77. — K. Wessel, Studien zur oströmischen Elfenbeinskulptur, in: Wiss. Zeitschrift der Universität Greifswald II, 1952/53, S. 77ff. — H. Stern, Quelques Oeuvres Sculptées en bois, os et ivoire de style Omeyyade, in: Ars Orientalis I, 1954, S. 119ff. — E. Doberer, Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II., in: Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie III, Karolingische und ottonische Kunst, Wiesbaden 1957, S. 308ff. — H. Fillitz, Das Evangelistenrelief vom Ambo Kaiser Heinrichs II. im Aachener Münster, ebd., S. 360ff. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, Nr. 36, S. 30f. — Ders., Fulda oder Reichenau?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIX, 1957, S. 54. — F. Kreusch, Der Ambo, in: Dom zu Aachen, Beiträge zur Baugeschichte IV, Aachen 1958, S. 26ff. — H. Appuhn, Das Mittelstück vom Ambo König Heinrichs II. in Aachen, in: A.K.B., Bd. 32, 1966, S. 70ff. — Zu den Elfenbeinen zuletzt K. Wessel, Koptische Kunst, Recklinghausen 1963, S. 123ff. — H. Wentzel, Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser – Hypothesen über den Brautschatz der Theophano, Teil I, in: A.K.B., Bd. 40, 1971, S. 20, 27 (Verf. schließt nicht aus, daß es sich bei einer der Onyxschalen vom Ambo um eben jene handelt, die Otto III. aus Paterno vom Totenbett aus an Bernward von Hildesheim sandte. S. 20). Teil II der Untersuchungen H. Wentzels erschien in Band 43 der A.K.B., 1972, S. 11ff. — R. Noll, Neues zu altbekannten Kunstwerken, Österr. Akademie der Wissenschaften, Anzeiger der phil.-hist. Klasse, Jg. 107, 1970, S. 65f. (mit Beziehung des Wiener Adlerkameos auf den Ambo). — Zu den Elfenbeinen zuletzt: K. Weitzmann, The Ivories of the so-called Grado-Chair, in: Dumbarton Oaks Papers, Nr. 26, Washington 1972, S. 67 m. Fig. 38.

Farbtafel VII, Tafeln 25–31

28 Reliefplatte mit der Darstellung Christi als Weltenrichter und andere Teile des Heinrichsambo, die bei der Renovierung der Jahre 1926–37 nicht mehr verwandt wurden

Moderne Treibarbeit, ursprünglich für die Mitte des Heinrichsambo (vgl. Kat. Nr. 27) vorgesehen. Arbeit der Werkstatt Bernhard Witte nach Angaben des Kanonikus Bock, der annahm, daß sich in der Mitte des Ambo ursprünglich eine Majestas Domini befunden habe (vgl. die Abb. b. Bock »Pfalzkapelle«, 1865, S. 73). Der Zustand des Holzkerns, wie er bei der Renovierung 1926 sichtbar wurde, machte jedoch diese Hypothese hinfällig. Die von Witte vorbereitete Reliefplatte wurde nicht verwandt (Textabb.).

Auf einer von Wolken getragenen und mit Kissen belegten Thronbank sitzt Christus als Weltenrichter. Die Rechte ist zum Segen erhoben, die Linke hält das Buch des Lebens. Bis auf den bärtigen Kopf, der den Kopf des Evangelisten Matthäus vom Ambo wiederholt, hat weitgehend der thronende Christus der ottonischen Pala d'oro (vgl. Kat. Nr. 23) als Vorbild gedient.
Die drei fehlenden Evangelistenplatten waren schon zur Zeit von Franz Bock durch den Aachener Bildhauer Pohl ersetzt worden. Sie traten in der im

Jahre 1926 begonnenen und 1937 beendigten Restaurierung endgültig zusammen mit der einen noch vorhandenen Originalplatte an die Stelle der Evangelistenreliefs aus der Cremerschen Restaurierung des frühen 19. Jahrhunderts. Nicht mehr verwandt wurde ein mächtiger Achatstein, der hoch erhaben über der ovalen Grundplatte steht. Seine Oberfläche ist geschliffen und zeigt eine schöne, von graugrün über braun zu schwarzblauen Tönen reichende Maserung. Drei weiße Adern beleben den Stein (Textabb. S. 45).

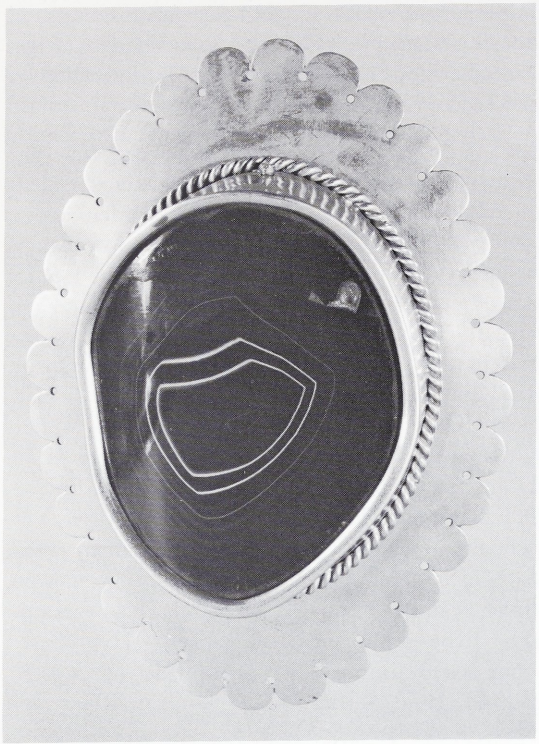
Während des 19. Jahrhunderts waren außerdem vier Füllplatten mit den Büsten der vier Evangelisten auf den Ambo montiert worden. H. Küpper vermutet, daß es sich bei den Büstenreliefs der Evangelisten um Restteile aus dem Antependium des Marienaltars, angefertigt durch den Aachener Kesselschmied Franz Klöcker in der Zeit um 1670, handelt. (Vgl. F. K. Becker, Der ehemalige Marienaltar des Aachener Münsters in den Kapitelsprotokollen des Marienstiftes, in: Z.A.G.V., 37. Bd., 1915, S. 206 und S. 220, Anm. 1. — Zu Franz Klöcker: Z.A.G.V., 15. Bd. 1893, S. 82 f.). Matthäus, ausgewiesen durch den Beginn seines Evangeliums: »liber generationis Jesu Christi filii David filii Abraham«, Markus mit der Schriftrolle: »sicut scriptum est in Isaia propheta ecce ego mitti angelum meum«, Lucas, in dessen aufgeschlagenem Buch folgender Text erscheint: »fuit in diebus herodis regis judaea sacerdos quidam nomine Zacharias de vice abia« und Johannes mit dem Schlangenkelch (Textabb.).

Matthäus

Markus

Lukas

Johannes



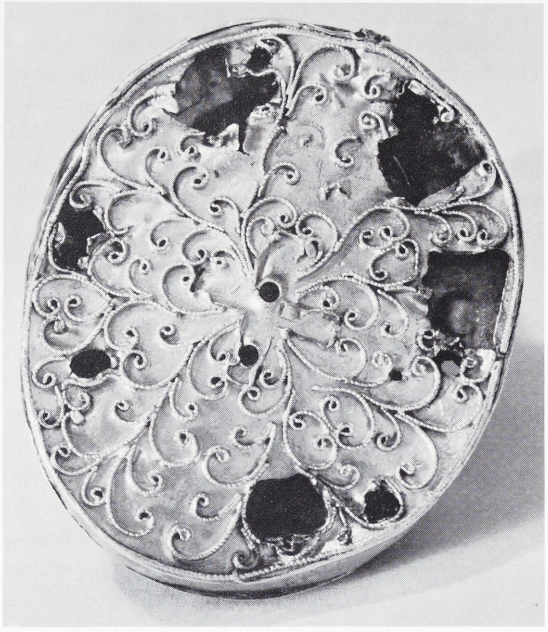
Großer geschliffener Achat (S. 44)

Auch das von Cremer nach dem Relief auf der Karlsglocke von 1659 gefertigte Abbild Karls des Großen, das im 19. Jahrhundert die Mitte der Kanzel gebildet hatte, wurde nicht mehr verwandt (Textabb.).

29 Zitrin in Klauenfassung

Auf der Grundplatte Filigran des 11. Jahrhunderts. — H der Fassung 8; B der Fassung 6,5.

Der große Stein in seiner Klauenfassung erst später mit der Grundplatte verbunden. Diese besteht aus einem Flachoval, dessen Unterseite auf einer vergoldeten Silberplatte feines Rankenfiligran des 11. Jahrhunderts aufweist (Textabb. S. 46). In der Mitte eine kreuzförmige Ausnehmung, über der wohl ursprünglich eine Kreuzreliquie befestigt war. In grobem Zugriff wurden aus der Filigranplatte Teile herausgeschnitten und mit anderen membra disiecta zu der Steinrahmung der Vorderseite zusammengefügt. Vielleicht ist die unschöne Zusammenfügung mit der Anfertigung der Karlsbüste nach 1349 (vgl. Kat.Nr. 69) in Verbindung zu bringen, denn der Stein scheint in seiner jetzigen Montierung ursprünglich auf dem Mittelstreifen des Palliums der Karlsbüste befestigt gewesen zu sein. Fr. Bock und J. H. Kessel bilden die Büste mit dem Zitrin ab. Bock schreibt dazu: »Als fibula, Agraffe, ist auf der Brust des Bildes und zwar auf dem mittleren Ornamentstreifen ein großer, oval geschliffener, dunkelbrauner Onyx angebracht, der in der Mitte nochmals von einer Gemme überragt wird.« Zwei vergleichbare Zitrine, ein kleinerer und ein größerer in gleichen Schliffen, kommen am Kölner Dreikönigenschrein vor. Auf der Karlsbüste sollte der Stein in seiner eigenartigen Rahmung



Unterseite der Grundplatte (S. 45)

»wohl als Nachbildung« des »Talismanes« (Kat.-Nr. 7) dienen.

30 Elefantenstoff aus dem Schrein Karls des Großen

Byzanz, 2. Hälfte 10. Jahrhundert (nach sassanidischem Vorbild). — Seide. — Vermutlich aus der Mitgift der Kaiserin Theophanu (da es sich um ein Erzeugnis aus der byzantinischen Hofmanufaktur handelt). — H 162 bzw. 152,5; B 137,5.

In nebeneinander geordneten Kreisen stehen unter stilisiertem Lebensbaum reich geschirrte Elefanten mit Quastenschweif und Satteldecke spiegelbildlich einander gegenüber. Innerhalb der Kreisbänder Palmetten; in den Feldern zwischen Kreisen Blütenrosetten.

Der Stoff ist durch die an der Unterkante eingewebten Namen von zwei Aufsichtsbeamten (Epimachos, der Oberkämmerer und kaiserliche Kassenverwalter, und Petrus, der Archont des byzantinischen Stadtteiles Zeuxippos, in dem die kaiserlichen Manufakturen lagen) als Erzeugnis der Staatsweberei im Zeuxippos von Konstantinopel gekennzeichnet. Wahrscheinlich hat Otto III. die von ihm nach der Grabesöffnung des Jahres 1000 neu beigesetzten Reliquien Karls des Großen in die Seidendecke gehüllt. Das doppelgefärbte, purpurne Seidengewebe war 1843 bei der Öffnung des Schreins Karls des Großen aufgefunden worden. Es gehört zu den großen byzantinischen Imperialstoffen des 10. und 11. Jahrhunderts, in denen sassanidische Motive verarbeitet werden. Ein analoges Stück bewahrt das Berliner Kunstgewerbemuseum.

Lit.: J. Lessing, Der Elefantenstoff aus dem Reliquienschrein Karls des Großen im Münsterschatz zu Aachen, Berlin 1907. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 217. — R. Jacques, Mittelalterlicher Textildruck am Rhein, Kevelaer 1950, S. 15, Abb. 7. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I, Nr. 30, S. 28, Tafel X. — A. Grabar, Le Succès des Arts Orientaux à la Cour Byzantine sous les Macédoniens, in: Münchener Jahrb. d. Bild. Kunst 3. F. II, 1951, S. 32ff. — S. Müller-Christensen, Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg, München 1960, S. 70f. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen: gestiftet, verschenkt, verkauft, verpfändet, Göttingen 1957, S. 172. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, S. 54, Kat.Nr. 98a. — H. Wentzel, Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser – Hypothesen über den Brautschatz der Theophano, in: A.K.B., Bd. 40, 1971, S. 19, Abb. 3. — Kat. Rhein und Maas, Köln 1972, S. 172/173.

Tafel 32

31 Das sog. Anastasiusreliquiar

Antiochien, Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts. In Aachen schon vor 1204 vorhanden. — Silbergetrieben, teilweise vergoldet bzw. nielliert. — H 39; B 19; T 20.

Auf 4 abgeplatteten Kugelfüßen erhebt sich der kleine würfelförmige Zentralbau. Drei Seiten sind mit kielbogig abschließenden Flügeltürchen versehen. Sie werden durch Kreuze und Knäufe sowie einen niellierten Rahmenfries geschmückt. Die vierte Seite wird durch ein Chörchen ausgezeichnet, über dessen dreiteiliger Fensterzone eine Faltkuppel mit Nielloschmuck aufruht. Die verbleibenden Flächen sind mit griechischen Inschriften (wiedergegeben in: Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 204) bedeckt. Während die Türseiten Psalmentexten vorbehalten sind, weist die Inschrift der Apsisseite den Eustateios, Feldherrn, Patrizier, Gouverneur der Provinzen Antiochia und Lycandos als Auftraggeber des Werkes aus. Die Amtszeit des Stifters ist um 969 bis 1025 anzusetzen. Das Miniaturbauwerk wird durch eine niellierte Faltkuppel gekrönt, die auf einem Tambour aufruht. Er ist durch 7 geöffnete und 7 geschlossene Arkaden gegliedert. Über der Kuppel ein Knauf als Sockel für das bekrönende Kreuz.

Erst später hat man das Haupt des heiligen Anastasius in den kleinen Zentralbau gelegt. A. Grabar erkannte in der Architektur ein Abbild des himmlischen Jerusalems, das einen Reflex des Heiligen Grabes widerspiegelt und bei feierlichen Anlässen, etwa Pontifikalämtern, als Rauchspender verwandt wurde.

Grabar weist darauf hin, daß es sich nicht nur um rein byzantinische Schmuckformen handelt, sondern daß auch graecosyrische Elemente zum Gesamteindruck des schönen Gerätes beitragen. Seine Bedeutung für die Ausbildung der romanischen Kuppelreliquiare ist offenkundig. Ein ähnliches, nur wenig später entstandenes Artophorion (zur Aufbewahrung der hl. Eucharistie) befindet sich im Schatz von St. Markus in Venedig.

»Es wurde bisher nie in Betracht gezogen, ob dieses Gerät entweder gar nicht für eine Kirche in Antiochia bestimmt war, sondern vielleicht dem Kaiser in Byzanz verehrt wurde und auf diesem Umweg in den Schatz der Theophano bzw. nach Aachen gekommen ist – oder aber um 1000–1002 in der Vorplanung der Heirat Ottos III. mit einer byzantinischen Prinzessin als Geschenk von deutschen und byzantinischen Gesandten ausgetauscht wurde (das Gefäß hätte sich seiner Kirchenform wegen im Abendland als Reliquiengehäuse geradezu angeboten). – Vielleicht befand sich ehemals ein ähnliches Werk aus der Beute von 1204 in Halberstadt . . .« (H. Wentzel, Das Byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser – Hypothesen über den Brautschatz der Theophanu II, A.K.B., Bd. 43, 1972, S. 80ff., Abb. 84.)

Lit.: E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1857–1868, I, 2, S. 96, Tafel 34. — F. Bock, Der Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen, Aachen 1860, S. 21–24, m. Abb. — F. Bock, Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze, Cöln und Neuß 1865, S. 92–98, Fig. XLII. — St. Beissel S. J., Die Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes, M.-Gladbach 1904, S. 5, Tafel XI. — A. Schlumberger, in: Monuments Piot XII (1905), p. 201–206, pl. XIV. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 203–204, Fig. 147. — J. Braun, Die Reliquiare, Freiburg 1940, S. 496, Tafel 150. — J. Ebersolt, Constantinople. Recueil d'Etudes d'Archéologie et d'Histoire, Paris 1951, p. 147aa. — A. Grabar, Le Reliquaire Byzantin de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle, in: Karolingische und Ottonische Kunst, Wiesbaden 1957, p. 282–297. — R. Rückert, Zur Form der byzantinischen Reliquiare, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst 3. F. VIII (1957), S. 8–9. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Romanik, S. 24, Nr. 16. — Kat. L'Art Byzantin Art Européen, Athène 1964, Nr. 514, S. 429.

Tafel 33

32 Der Felix-Schrein

Italien oder Byzanz, 11. Jahrhundert. — Holzkasten, mit vergoldetem Silberblech beschlagen. — Deckel wenig später hinzugefügt. — Seitenflächen im 14. Jahrhundert erneuert. — H 23; B 50; T 22,5. Vier an den Seiten angesetzte Säulchen, die nach oben und unten in Knäufen enden und von ornamentierten Schaftringen unterbrochen sind, tragen das Schreinchen und halten es durch ihre seitliche Anbringung in der Schwebe. Die Seitenflächen des Kastens sind mit getriebenem Laubwerk verziert. Die über den Schrein verteilten hochgefaßten Kreise und Halbkreise haben vielleicht ursprünglich als Fassung für Schmelzarbeiten gedient. Der wenig

Zellenschmelzplatten vom Felix-Schrein (S. 48)

nach der Entstehungszeit hinzugefügte Deckel weist ebenfalls getriebenes Laubornament auf. Er wird durch hochklappbare Verschlüsse mit dem Kasten verbunden. Auch hier gibt es hochgefaßte Rahmenfelder, die ehemals wahrscheinlich mit Glaspasten ausgefüllt waren. Im 14. Jahrhundert hat man sie mit Rankenwerk gefüllt, das dem übrigen vegetabilischen Schmuck angepaßt ist. Diese vier Felder sind in der Mitte des Deckels kreuzförmig angeordnet. Zwischen ihnen sitzen vier erneuerte Edelsteine und kleine Knäufe, während ein fünfter Stein in längsrechteckiger Kastenfassung die Mitte der so entstandenen Crux gemmata bildet. Deutlich läßt sich erkennen, daß sich hier in früheren Zeiten noch reicherer Edelsteinschmuck befunden hat. Als Rahmenbordüre der Deckelplatte dienen 26 aus anderem Zusammenhang stammende Zellenschmelze mit Rankenwerk, Vögeln und Tierköpfen. Der farbige Grundakkord ist grün, blau und weiß gestimmt. Ursprünglich haben zwischen den hochgefaßten Emails jeweils zwei Perlen gesessen (Textabb. S. 47).
Die ausgeprägten Blattformen erlauben die Annahme einer oberitalienischen, wohl Mailänder Werkstatt. Im Mittelrechteck der sog. Paxtafel von San Lorenzo in Chiavenna begegnen ganz ähnliche Ornamentmotive. Der Vergleich mit dem in die Zeit zwischen 1018 und 1045 datierten Buchdeckel des Evangeliars des Bischofs Ariberto da Intimiano im Mailänder Domschatz läßt den fortgeschrittenen Ornamentstil der Paxtafel und des Felixschreines erkennen. Sie gehören der 2. Jahrhunderthälfte an. Als Vorlage hat man sich byzantinische Pflanzenornamentik vorzustellen, wie sie am inneren Rahmen und der Rückseite der berühmten byzantinischen Goldikone des heiligen Michael (10.–11. Jh.) im Schatz von S. Marco in Venedig vorkommt.

In je zwei sich gegenüberliegenden Emailplatten der Längsseiten weisen Ausnehmungen daraufhin, daß früher das Anastasiusreliquiar (Kat. Nr. 31) auf dem Schrein gestanden hat. Auf der Vorderseite des Kastens ist im 16. Jahrhundert eine Inschriftkapsel angebracht worden, deren Ornament den Stil des Aachener Goldschmieds Hans von Reutlingen verrät. Die Inschrift lautet: HIC CONSERVANTUR SANCTORU(M) FELICIS EPI(SCOPI) ET M(ARTY)RIS AC MARINE ET CHRISTINE VIRGINUM MULTORUMQUE ALIORU(M) SACRE RELIQUIE.

Lit.: Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 202. — H. Schnitzler, Dom zu Aachen, S. XXI. — J. Braun S. J., Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, München 1922, Nr. 29. — E. Meyer, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1943, Abb. 13. — T. Buddensieg, Die Baseler Altartafel Heinrichs II., in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XIX, 1957, S. 157. — P. Bloch, Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXIII, 1961, S. 109 (»Das Aachener Felixreliquiar besitzt mit seinem ottonischen Deckel eine aufschlußreiche abendländische Kopie byzantinischer Blattformen ...«). — Zur Paxtafel von Chiavenna: F. Rossi, Italienische Goldschmiedekunst, München 1957, (Titelbild u. T. IV) Text S. 8. — Zur Michaelsikone zuletzt: K. Wessel, Die byzantinische Emailkunst, Recklinghausen 1967, S. 91 f. — H. Wentzel, Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser – Hypothesen über den Brautschatz der Theophano, in: A.K.B., 40. Bd., 1971, S. 34–36.

Tafel 34

33 Abguß der »Lukasmadonna« Karls des Großen

Vor 1804. — Tonmodel (Textabb. S. 49) mit seitenverkehrter Wiedergabe eines heute im Cleveland Museum of Art (Ohio) bewahrten Kettenanhängers (Inv. Nr. 51 445), der aus der Pariser Sammlung Daguerre durch die J. H. Wade-Fundation erworben wurde. Er stammt aus dem Aachener Domschatz und wird im folgenden beschrieben, um die Erinnerung an die »Lukasmadonna« Karls des Großen lebendig zu halten (Tafeln 35, 36).

In ein spätgotisches Gehäuse (6,4:5,5 cm), das die Form eines Tudorbogens hat, ist ein byzantinischer Steatitschnitt (5,5:4,0 cm) mit dem Reliefbild der Madonna eingelassen. Ihr Blick ist auf das Kind gerichtet, das sie in ihrem rechten Arm hält. Das Gesicht ist von einem Schleier gerahmt, der auf die Schultern herabfällt. Ein großer Nimbus hinterfängt das Haupt Mariens. Ihre linke Hand ist leicht gehoben und weist auf das Kind, das mit seiner Rechten den Segensgestus vollzieht. Es trägt Tunika und Pallium. Hinter dem Köpfchen erscheint der Kreuznimbus, die linke Hand hält eine Schriftrolle umfaßt. Der untere Bildrand überschneidet den linken Unterarm Mariens sowie die Beine des Kindes.

Auf dem breiten gotischen Rahmen des Reliquienanhängers liest man die Inschrift: hanc imaginem fecit S. Lucas Ev. ad similitudinem B. M. V. Dieser Schriftrahmen ist von einer gekordelten Leiste gefaßt und mit Perlen besetzt. Das Blattwerk, vor-

Abguß der »Lukasmadonna«

nehmlich jedoch die Montierung der Perlen, entspricht der Eigenart der Chormantelschließe mit der »Verkündigung an Maria« im Aachener Domschatz (Kat. Nr. 72).

Die Rückseite bildet eine mit Scharnieren gehaltene Platte, die auf schariertem Grund den geflügelten Lukasstier zeigt. Er dient zusammen mit der Rahmeninschrift als Hinweis, daß es sich bei dem Achatrelief um jenes berühmte Bild Mariens handelt, das der Evangelist Lukas zu Lebzeiten Mariens von der Gottesmutter geschaffen haben soll.

In dem um 1615 von Theodor Holtman für den Kupferstichhändler Gerardus Altzenbach »civis colon(iensis)« angefertigten Pilgerblatt (Abb. S. XI) begegnet man dem kleinen Encolpion im 14. Bildfeld. (Der Vergleich mit der Wiedergabe auf dem Pilgerblatt erlaubte dem Verf. die Identifizierung des Kettenanhängers im Cleveland Museum mit der Aachener »Lukasmadonna«.) Gleich daneben unter Nr. 15 ist der berühmte »Talisman Karls des Großen« dargestellt, während Nr. 19 das sogenannte »Brustkreuz Karls des Großen« zeigt. Die drei Reliquiare (Kat.Nr. 7 u. 34) stehen in einem inneren Zusammenhang. So schreibt Petrus à Beeck in seiner 1620 erschienenen Stadtgeschichte »Aquisgranum«: »Am Halse Karls hingen drei kleine Reliquiare, eines in Kreuzform, von dem Thietmar von Merseburg in beredten Worten als einem Behältnis für Teile des wahren Kreuzes sprach, in einem zweiten, das an einer goldenen Kette hing, waren Haare Mariens aufbewahrt, im dritten befand sich das sehr ähnliche Bild der jungfräulichen Mutter, vom hl. Lukas dem Arzt und gleich trefflichen Maler gebildet.«

Drei Tage nach der Heiligtumsfahrt des Jahres 1804 findet am 27. Juli der denkwürdige Besuch der Kaiser Joséphine statt. Am 21. August werden der Kaiserin, die »eine große Geschicklichkeit in der Erwerbung von Kunstgegenständen besaß«, die Heiligtümer gezeigt und wenig später kostbare Reliquien aus dem Aachener Stiftsschatz übergeben. Das Aachener Münsterstift dankte der persönlichen Vermittlung der Monarchin die Rückkehr des Domschatzes aus dem Exil. Bischof Berdolet glaubte durch die Schenkung der Reliquiare die Dankbarkeit des Stiftes zum Ausdruck bringen zu müssen.

Es ist nicht verwunderlich, daß sich die Aufmerksamkeit des französischen Kaiserhauses nach der Besetzung Aachens durch die Franzosen gerade auf *die* Reliquien richtete, die sich unmittelbar zu Karl dem Großen in Beziehung bringen ließen, galten sie doch im Besitz des Kaiserhauses, in das offenbar das Gedankengut der Aufklärung und der französischen Revolution nur zögernd Eingang fand, als legitime Unterpfänder für die angestrebte Analogiestellung von Napoleon und Karl.

Ein Mémoire, das Bischof Berdolet am 11. August 1804 entworfen hat, läßt erkennen, daß der Kaiserin in der ersten Augusthälfte verschiedene Geschenke übergeben wurden, worunter sich auch »Der Talisman« und die »Lukasmadonna« befanden.

Nach der Scheidung Joséphines von Napoleon waren ihr die kostbaren Stücke verblieben. Als sie am 29. Mai 1814 starb, gingen die Reliquiare an ihre Tochter, Königin Hortense, über. Alle Bemühungen um eine Rückerstattung blieben erfolglos. Während späterhin der Sohn der Königin Hortense, Prinz Louis, der nachmalige Napoleon III. in den Besitz des sogenannten »Talisman Karls des Großen« gelangte, erhielt der andere Sohn Eugène de Beauharnais, später Herzog von Leuchtenberg, die Lukasmadonna »imago quam fecit Lucas«.

Wenig ist über das Schicksal des Leuchtenbergerbes bekannt geworden. Man weiß, daß Eugènes Nachkommen in Rußland ansässig geworden waren und das Palais eines Herzogs von Leuchtenberg in der Revolutionszeit in St. Petersburg in Brand gesteckt worden war.

Es bleibt zu klären, auf welchem Wege die Aachener Lukasmadonna in die Pariser Sammlung Daguerre gelangte. Das hochverehrte Encolpion, das die Tradition mit Karl dem Großen selbst in Verbindung gebracht hat und das der Kaiser in seinem Grabe am Halse getragen haben soll, ist damit wieder in unser Blickfeld gerückt. Es scheint, daß die Verehrung, die Karl IV. für seinen großen Vorgänger empfand, zu einer Neufassung des wundertätigen Bildes im Zeitalter dieses Herrschers aus dem Hause Luxemburg geführt hat. Die Formgebung und die Stilmerkmale der Rahmung erlauben es, diese neue Fassung unmittelbar den großen Stiftungen, die aller Wahrscheinlichkeit nach durch Karl IV. dem Aachener Münster gemacht wurden, anzuschließen.

Durch die Montierung mit Ösen und Ketten erhielt die »Lukasmadonna«, die Karl der Große nach der Tradition noch im Grabe an seinem Halse trug, in der Zeit Karls IV. wieder den Charakter eines Kettenanhängers, der nirgends einen sinnvolleren Platz gehabt haben könnte, als an der vermutlich von Karl IV. anläßlich seiner Aachener Krönung 1349 gestifteten Karlsbüste (Kat. Nr. 69). Sie wurde als Reliquiar für die Schädeldecke des verehrten Kaisers angefertigt. Wenn man die Büste zum Träger der drei kleinen Reliquiare, »die am Halse Karls hingen«, machte, hätte man der Vorstellung von der in der Büste verkörperten »Caroli Praesentia« einen noch höheren Grad an Unmittelbarkeit verliehen. Als Erinnerung an die verlorenen Kostbarkeiten blieb der Aachener Münsterkirche ein Abguß der »Lukasmadonna«, wie er vielleicht als Pilgerandenken oder als Model zum Ausgießen von Medaillen früher in vielen Exemplaren existiert hat.

Lit.: E. G. Grimme, Die »Lukasmadonna« und das »Brustkreuz Karls des Großen«, in: Miscellanea pro Arte, H. Schnitzler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1965, S. 48 ff. — Handbook of the Cleveland Museum of Art, 1966, S. 40. — E. Stephany, Über die sogenannte Lukasmadonna aus Aachen, in: Berichte des Karlsvereins zur Wiederherstellung des Aachener Domes, Aachen 1969, S. 24 ff. — Während der Drucklegung konnte Verf. noch Einblick in das Manuskript von H. Wentzel »Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophanu« nehmen (erscheint in Band 43 der A.K.B.). Hier wird in Anm. 99 eine Datierung der Steatit-Kamee der »Lukasmadonna« in »das späte 11. oder noch besser 12. Jahrhundert« vorgeschlagen.

Tafeln 35, 36

33a Elfenbeinkästchen

Niedersachsen (?), erste Hälfte des 11. Jahrhunderts. — Deckel aus Elfenbein, die Längsseiten aus Bein. — Stirnseite und Boden erneuert, Schloß und Scharniere verloren. — L 14,2; B 4,6; H 5,5. — Nach der Tradition aus dem Aachener Dom stammend. Ehem. Sammlung Streber in Bad Tölz. Seit 1957 als Leihgabe der Sammlung Dr. Peter und Irene Ludwig im Kölner Schnütgen-Museum. — Vielleicht identisch mit der »Cistula eburnea cum reliquis« des Inventars des Aachener Schatzes vom 23. Juni 1804 (Rückkehr aus dem Paderborner Exil), publ. b. F. Haagen, Geschichte Aachens . . ., Aachen 1873, S. 702, Nr. 11.

Der kleine Elfenbeinschrein zeigt an den Wänden flach geschnitzte Reliefs, die von Weinranken eingerahmt werden. Drei Arkaden gliedern die Längsseiten, auf der vorderen die Heimsuchung, die Weihnachtsdarstellung mit der übergroß gebildeten Krippe, Maria sowie Ochs und Esel. Daneben in der dritten Arkade mit geschultertem Fell-eisen (?) der heilige Joseph. In den Zwickeln erscheinen Halbfiguren von Engeln. Auf der Dachschräge wird die Verkündigung der Geburt des Johannes an Zacharias geschildert. Als Titulus liest man: ADNVNTIATA EST NATIVITAS IOH(an)N(i)S. Auf der linken Seite erkennt man den Hohepriester mit einem Weihrauchfaß und den Verkündigungsengel, der vom Schnitzer ebenfalls mit einem Räucherfaß dargestellt wurde. Die Szene wird von Betenden nach außen zu umrahmt. Die Mitte der Komposition nimmt die übergroß gebildete Hand Gottes mit der Halbfigur eines Engels sowie zweier weiterer Engel mit Kreuzstäben ein. Diese Gruppe muß mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi, wie sie auf der gegenüberliegenden Dachschräge geschildert wird, zusammen gesehen werden. Hier lautet der Titulus: ASCENSIO D(omi)NI IHV(Jhesu) XPI(Christi). Die rückwärtige Wand des Kästchens ist der Kreuzigung des Herrn mit Maria, Johannes, Longinus, Stephaton sowie sol und luna vorbehalten. Der Schnitzer hat auf die Darstellung der Kreuzbalken verzichtet. Die Ikonographie hat Entsprechungen in der jüngeren Metzer Elfenbeingruppe. Auch der Rillenfaltenstil der kleinen Figürchen scheint nach H. Schnitzlers Beobachtungen an das karolingische Metz anzuknüpfen. Die eigenartige stilistische Umformung des spätkarolingischen Formengutes spricht jedoch für eine Entstehung in Niedersachsen, wohin Schnitzler auch einen ottonischen Buchdeckel mit der Kreuzigungs-Darstellung in Dresden lokalisiert (Goldschmidt II, Nr. 86).

Der Katalog des Schnütgen-Museums (Köln 1968) vermerkt: »Nach einer unbeglaubigten Tradition aus dem Aachener Dom.« Woher stammt diese Tradition? In seinem Bericht »Kaiser Napoleon III. und der Talisman Karls des Großen« in der »Deutschen Revue« (34. Jahrg. Juni 1909) schildert Professor Ernst aus'm Weerth seinen Besuch bei Napoleon am 19. Mai des Jahres 1869. Da heißt es auf Seite 266: »Er zeigte mir noch das kleine Elfenbeinkästchen, welches gleichzeitig mit Reliquien vom Gewande der Mutter Gottes und den Windeln des Jesuskindes in Aachen der Kaiserin geschenkt worden war, worauf wir das kaiserliche Schlafgemach verließen.«

In diesem Zusammenhang muß daran erinnert werden, daß ein Stück der Windeln Christi und ein Stück vom Gewande Mariens der Kaiserin Josephine bei ihrem Besuch in Aachen zum Geschenk gemacht wurden (vgl. Kat. Nr. 33). Bei ihrem Tode († 1814) gelangten die Aachener Reliquien und Reliquiare je zur Hälfte an ihre beiden Kinder aus erster Ehe, an Hortense, die Gemahlin des Königs Ludwig von Holland und an den Herzog Eugen von Leuchtenberg, Fürst von Eichstätt. Als Königin Hortense 1837 starb, kam ihr Anteil an ihren Sohn Napoleon III. Nach Napoleons und seines Sohnes Lulus Tod gelangte das, was den Brand der Tuilerien 1871 überstanden hatte, an Kaiserin Eugenie. Der herzoglich-leuchtenbergische Anteil kam nach Eugens Tod im Jahre 1824 an dessen älteren Sohn Karl August Eugen Napoleon, der 1835 starb. Später findet sich das leuchtenbergische Erbe in Petersburg im Leuchtenbergischen Palais am Englischen Ufer wieder, so unter anderem die »Lukasmadonna« (vgl. Kat. Nr. 33).

Napoleon III. bezeichnete die ihm zugefallenen Gegenstände wie folgt: 1. Das Medaillon mit den Haaren der Gottesmutter (der sog. Talisman Karls des Großen), 2. ein Kästchen mit einem Knochen vom Arm Karls des Großen, 3. ein Stück der Windeln des Heilands und 4. ein Stück vom Gewand der Gottesmutter, letztere beide in einem Elfenbeinkästchen. Dieses Kästchen hat aus'm Weerth 1869 bei Napoleon III. gesehen, ohne es jedoch näher zu beschreiben.

Im Mai 1871 legten die Verteidiger der Kommune die Tuilerien in Asche. Der Talisman entging »wie durch ein Wunder« der Vernichtung. Alle sonstigen kostbaren Gegenstände oder Andenken, die Napoleon III. gehörten, wurden »entweder weggenommen oder verbrannt«. R. Pick (Die Einbuße des Aachener Domschatzes in napoleonischer

Zeit, in: ZAGV, Bd. 40, 1918, S. 300) schreibt: »Welches Schicksal die in den Tuilerien außer dem Talisman aufbewahrten Reliquien traf, ist nicht bekannt.«

Die Vermutung liegt nahe, daß es sich bei dem Elfenbeinkästchen, das aus'm Weerth 1869 zusammen mit dem Talisman Karls des Großen im Schlafgemach Napoleons III. gesehen hat, um das Reliquienkästchen der Sammlung Ludwig im Kölner Schnütgen-Museum handelt. Hierfür spricht ein weiteres Indiz. Das Kästchen ist erst im 19. Jahrhundert zu einem schreinförmigen Reliquiar umgearbeitet worden. Vorher war es steiler gebildet nach Art der Bursenreliquiare. Es liegt daher nahe, daß man zur Aufnahme der der Kaiserin Josephine geschenkten Partikel der großen Aachener Heiligtümer das elfenbeinerne Kästchen neu hergerichtet hat. Nicht von ungefähr dürfte man gerade dieses Schreinchen ausgewählt haben, bot doch die zentrale Darstellung der Weihnacht auf der Hauptseite des Kästchens einen unmittelbaren Hinweis auf die Reliquien vom Gewand Mariens und den Windeln Christi.
Dem steht die Mitteilung H. Schnitzlers (Eine ottonische Reliquienburse, s. u. S. 200) entgegen, daß man das Kästchen »um 1830 in dem ... Haus des Sammlers H. J. Diez« bewundern konnte. Später sei es in die Sammlung Streber gelangt, mit der K. Voll es 1908 (s. u.) publizierte. Voll freilich spricht lediglich von einem »aus altem Familienbesitz stammenden Reliquiar«, Goldschmidt äußert sich unbestimmt »aus Coblenz«, der bei Schnitzler zitierte Koblenzer Inventarband erwähnt nur das Haus, in dem die Sammlung Diez untergebracht war, der Lempertzsche Versteigerungskatalog 448 (Köln 1957) formuliert ganz allgemein »ehem. Slg. H. J. Diez, Koblenz. Smlg. Streber«. Nach frdl. Mitteilung von H. Schnitzler geht die Information, daß man das Kästchen »um 1830 ... im Haus des Sammlers H. J. Diez« sehen konnte, auf den Mainzer Prälaten Schneider zurück (1888). Da auch der oben zitierte Kölner Versteigerungskatalog schreibt: »Nach alten Aufzeichnungen aus dem Aachener Dom« ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß es sich bei dem Kästchen, das aus'm Weerth 1869 bei Napoleon III. sah und das dann 1871 wohl zu den »kostbaren Gegenständen« gehörte, die »entweder weggenommen wurden oder verbrannten«, um das Elfenbeinkästchen der Slg. Ludwig im Kölner Schnütgen-Museum handelt.

Lit.: K. Voll, in: Münchner Jb. d. bild. Kunst III, 1908, 2. Halbbd., S. 46–47, m. Abb. — A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 99. — S. Helena Gutberlet J. St. M., Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst, Straßburg 1934, S. 199. — H. Schnitzler, Eine Metzer Emmaustafel, in: Wallraf-Richartz-Jb. XX, 1958, S. 53–54, Abb. 28. — H. Schnitzler, Eine ottonische Reliquienburse, in: Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 200 ff., Abb. 206–12.

Tafeln 37a, 37b

34 Das sog. »Brustkreuz Karls des Großen«.

Kreuzreliquiar in einer Kreuzkapsel. — Lüttich (?), um 1165. — Silber vergoldet. — H 8,5. — Das eigentliche Reliquiar wohl älter.

Zu den drei Reliquiaren, die nach Angabe der alten Autoren bei der Öffnung des Karlsgrabes am Halse des Kaisers gefunden wurden, gehört auch ein Stück des wahren Kreuzes. Im Gegensatz zu dem sogenannten »Talisman Karls des Großen« (Kat.-Nr. 7) und der »Lukasmadonna« (Kat. Nr. 33) ist es beim Besuch der Kaiserin Joséphine in Aachen der Domkirche nicht entfremdet worden. Hingegen wurde es bei einem Bombenangriff am 11. Juli 1941 schwer beschädigt. 1972 wiederhergestellt.

Bischof Thietmar von Merseburg schreibt in seiner zwischen 1012 und 1018 verfaßten Chronik (Lib. IV, C. 47) anläßlich der Öffnung des Karlsgrabes durch Otto III. im Jahre 1000: »Da der Kaiser darüber im Zweifel war, wo die Gebeine Karls ruhten, ließ er da, wo er sie vermutete, heimlich nachgraben, bis sie – in solio regio – gefunden wurden. Das goldene Kreuz vom Halse des Toten und einen Teil der noch unversehrten Gewänder nahm er heraus und legte das Übrige wieder mit großer Ehrfurcht an seine Stelle.«

Das eigentliche Kreuzreliquiar ist mit drei gemugelten Edelsteinen geschmückt. Die groben Klauenfassungen, in die sie gebettet sind, sprechen für eine Entstehung des Reliquiars vor der sie umhüllenden Kapsel. Die von den Kreuzbalken gebildeten Winkel zierten vier auf Stifte montierte Perlen. Zwei von ihnen sind verloren. Die Innenflächen der Kreuzbalken sind grob schariert. Die

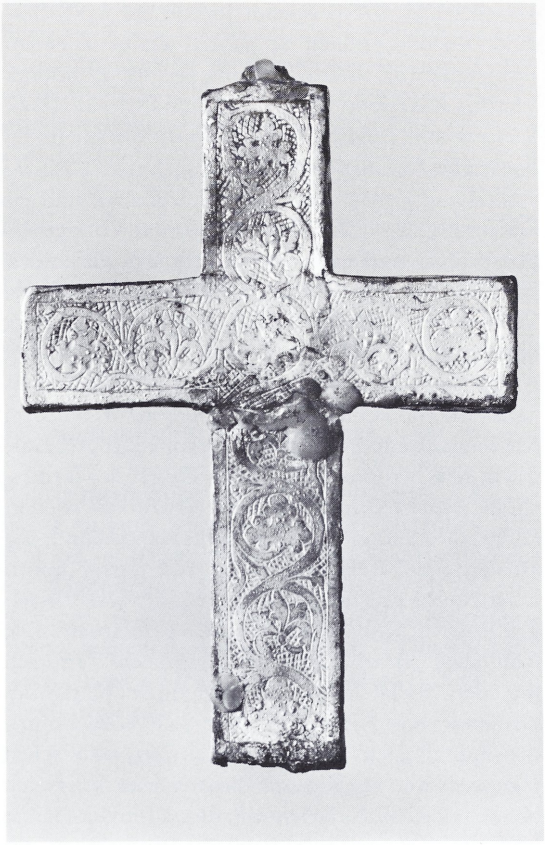
Kreuzkapsel und Reliquienträger vor der Zerstörung

eigentliche Reliquie bildete in einfacher gezahnter Fassung den heute nicht mehr vorhandenen oberen Kreuzbalken (Textabb.).

Bei der Wiederherstellung des »Brustkreuzes Karls des Großen« im Frühjahr 1972 konnte der innere Reliquienträger genauer untersucht werden. Dabei ergab sich, daß die Aufstiftung der Perlen der Technik entsprach, wie sie beim Perlschmuck der spätgotischen Fassung der »Lukasmadonna« (Kat.-Nr. 33) angewandt wurde. Die Fassung der Edelsteine läßt ebenfalls die Eigenart der Aachener Werkstatt im Zeitalter Karls IV. erkennen. Die Datierung des (erneuerten?) Reliquienkreuzchens ist also im Zeitraum anzunehmen, in dem auch die »Lukasmadonna« neugefaßt wurde. Ja, die Ösen an der Unterseite der Kreuzkapsel und an der oberen Spitze der gotischen Rahmung der »Lukasmadonna« sprechen dafür, daß die beiden Reliquiare in der Mitte des 14. Jahrhunderts (durch ein dünnes Kettchen?) miteinander verbunden waren.

Auf die zwölf Seitenflächen der 8,5 cm hohen silbervergoldeten Kreuzkapsel verteilt sich die Inschrift: ecce crucem DNI fugite partes averse vicit Leo de tribu juda radix David. (Sehet das Kreuz des Herrn, fliehet feindliche Mächte, gesiegt hat der Löwe vom Stamme Juda, der Wurzel David.) Sie ruft die Karolus-David-Analogie ins Gedächtnis.

Ein eingraviertes spätromanisches Rankenornament bedeckt als Arbor vitae die Rückseite der Kapsel. In alternierendem Rhythmus wechseln Blätter mit Blüten ab. Die Ranke ist vor scharierten Grund gesetzt und durch eine einfach gravierte



Rückseite der Kreuzkapsel (Zustand 1941–72)

Leiste gerahmt. Der Kruzifixus der Vorderseite wird von einer Perlenschnur umzogen. Mit ausgebreiteten Armen und weit geöffneten Händen steht Christus am Kreuze, das Haupt ist leicht nach rechts gewandt, das rechte Bein folgt dieser Wendung, so daß man den rechten Fuß in halber Seitenansicht sieht, wogegen das linke Bein und der linke Fuß frontal gegeben sind. Das Lendentuch ist zur linken Seite hin hochgezogen und geknotet. Das Haar bedeckt den Kopf wie eine Kappe und ist gegen Gesicht und Schultern wulstförmig ab-

gesetzt. Schon die Vorkriegsaufnahmen zeigen einen desolaten, durch mannigfache Verdrückungen namentlich der Brustpartien hervorgerufenen Zustand. Doch läßt sich trotzdem erkennen, daß sich offenbar zu dem Zeitstil Elemente aus älteren Vorlagen gesellen. Das nicht sehr qualitätvolle Relief erlaubt nur recht allgemeine Hinweise auf typologische Vorbilder, die vornehmlich im Bereich karolingischer Kreuzigungsdarstellungen zu suchen sind. So etwa sei auf den Gekreuzigten im »Lob des Heiligen Kreuzes« (Fulda 831–840) verwiesen, einem Versgedicht des Alkuinschülers Hrabanus Maurus, das in einer Reihe von früh- und nachmittelalterlichen Kopien bekannt ist. Als gemeinsamer Urtyp scheint jedoch ein byzantinisches Vorbild gedient zu haben, wie es in einem Jaspisrelief (6,5:6 cm) fortlebt, das im Londoner Victoria and Albert Museum aufbewahrt wird (Kat. Victoria and Albert Museum, Early Christian and Byzantine Art, London 1949, T. 11).

Die Frage, zu welcher Zeit nach älterer Vorlage das Brustkreuz angefertigt wurde, läßt sich durch den Hinweis auf maasländische Arbeiten des dritten Viertels des 12. Jahrhunderts abgrenzen. So zeigt der Figurenstil des Kreuztriptychons der Lütticher Kirche Ste. Croix namentlich in den Flügelreliefs nahe Entsprechungen. Die längliche Kopfform der Paulusbüste etwa und die kappenartige Haartracht des Jakobus vom linken Flügel des Triptychons kehren beim Aachener Kruzifixus wieder. Auch die Feingliedrigkeit der Hände und die »malerische« Reliefauffassung mit ihren feinen Übergängen und der Bevorzugung der Dreiviertelprofilansicht sind beiden Werken gemeinsam. Die nämlichen Übereinstimmungen ergibt ein Vergleich mit den Reliefs vom »Armreliquiar Karls des Großen« (Kat. Nr. 43), bei dem sich vornehmlich die Reliefbüsten der Mitglieder des staufischen Hauses sowie der Kaiserin Beatrix zum Vergleich eignen. Aber auch die feine Artikulation der Hände und die Art, wie sie sich im Paulusrelief des Schreinchens weich und nahtlos mit dem Grund verbinden, sind bezeichnend für diesen maasländischen oder genauer »Lütticher« Stil im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts. Der Aachener Kruzifixus läßt sich zwanglos dieser Gruppe anschließen. Trotz der anzunehmenden älteren Vorlage steht die Darstellung des Gekreuzigten auch in der Tradition maasländischer Kruzifixe. So kommt die Fältelung und Schürzung mit der charakteristischen Knotung über der linken Hüfte schon in dem Kreuz des Lütticher Diözesanmuseums aus dem 11. Jahrhundert vor. Die dem Aachener Kreuz entsprechende Haltung der vertikal ausgebreiteten Arme, die Fußstellung sowie die Schürzung des Lendentuches findet man in dem Kruzifixus aus Cod. 157 der Kölner Dombibliothek. H. Schnitzler hat ihn dem Bronzekruzifix des Reiner von Huy aus dem Kölner Schnütgenmuseum an die Seite gestellt. Die Datierung des Cod. 157, eines Sakramentars aus der Diözese Lüttich, liegt durch eine gleichzeitige Kalendereintragung »obiit Heinricus ad diem II Non. Sept.«, die sich auf den 1164 verstorbenen Heinrich II., Bischof von Lüttich, bezieht, fest. Damit ist aber auch ein annäherndes Entstehungsdatum des Aachener Kreuzes gegeben. Möglicherweise hat auch hier, wie bei dem stilistisch verwandten Armreliquiar Karls des Großen, die Erhebung der Gebeine des großen Kaisers im Jahre 1165 den unmittelbaren Anlaß zur Anfertigung der neuen Kapsel für die Kreuzreliquie gegeben.

1871 wurde auf Veranlassung der Königinwitwe Elisabeth von Preußen durch den Aachener Goldschmied Vasters eine Standkreuzfassung der romanischen Kreuzkapsel angefertigt, die eine Kopie jenes Kreuzreliquiars darstellt, das sich im Hohenlohemuseum auf Schloß Neuenstein befindet und in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstand. Um 1870 wurden an diesem Reliquiar die Perlen erneuert und der Fuß neu angefertigt. Es ist dies also zur gleichen Zeit gewesen, in der Vasters seine Fassung für das »Brustkreuz Karls des Großen« herstellte.

Lit.: E. G. Grimme, Die »Lukasmadonna« und das »Brustkreuz Karls des Großen«, in: Miscellanea pro Arte, Festschrift für Hermann Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 48 ff.

Tafel 38

34a Brustkreuz

Eine Partikel vom Hl. Kreuz enthaltend, die 1936 von der großen Reliquie des sogenannten Brustkreuzes Karls des Großen abgesondert worden war. — H 6,4; B 4,2; — Geschenk von Bischof Demont an die Schatzkammer des Münsters. — Nach der Vernichtung der großen Reliquie (Kat.-Nr. 34) beim Brand von 1941 ist dies die letzte Partikel, die vom Kreuzholz aus dem »Brustkreuz Karls des Großen« noch existiert.
Einfaches aus Gold und Silber gebildetes Brustkreuz. Angefertigt für Bischof Demont. In der Mitte das Signum Christi. Die Kreuzbalken sind an den Enden verbreitert. Ihre Flächen werden durch Rosetten und einfaches Ornamentwerk geschmückt.

35 Dreiteilige Elfenbeintafel mit der »Geburt Christi«, der »Taufe im Jordan« und der »Kreuzigung«

Belgisch-rheinisch (?), um 1100. — H 21; B 12,5. In den 4 Ecken des Rahmens Bohrlöcher, die für eine einstige Montage auf einem Buchdeckel sprechen. Die Tafel soll sich im Besitz der Aachener Familie Bischoff befunden haben. 1873 wurde sie dem Kanonikus Dr. Gregor Klott geschenkt, der sie in den 90er Jahren zu seinem 50jährigen Priesterjubiläum dem Münster stiftete.

Die 3 übereinander angeordneten querrechteckigen Bildfelder sind in die Platte eingetieft und durch Bordüren gerahmt. Eine zweite innere Fassung durch Perlstäbe ist nicht konsequent durchgeführt und erlaubt den Rückschluß auf eine Vorlage, bei der die Darstellungen nicht in einzelne Bildfelder unterteilt waren, sondern in einer Gesamtkomposition vorgetragen wurden (vgl. das Kreuzigungselfenbein in den Brüsseler Musées Royaux d'Art et d'Histoire). A. v. Euw weist darauf hin, daß die Dreiteilung noch an das Diptychon Harrach erinnert, doch scheint die Stilüberlieferung an die um 900 tätige Schule von Tournai gebunden zu sein. Maßgebend bleibt die spätkarolingische Metzer Tradition.

Die starke byzantinische Komponente der Aachener Elfenbeinplatte gibt sich vor allem in der Weihnachtsdarstellung zu erkennen, die in eine Höhle verlegt ist. Maria ruht mit adorierend emporgehobenen Händen auf einer Bettstatt. Über ihr in der stilisierten Krippe das vom Atem der Tiere gewärmte Wickelkind. Josef sitzt zur Rechten der Hauptgruppe. Schlafend hat er sein Gesicht in die Linke gestützt. Engel verkünden der Gruppe der Hirten in der linken Bildhälfte die Frohbotschaft.

Im Zentrum der Taufszene erscheint vor den sich türmenden Wellen des Jordans die unbekleidete Gestalt Christi mit dem Kreuznimbus. Aus den Wolken senkt sich die Taube des Geistes auf sein Haupt. Johannes hat die Rechte auf den Scheitel des Herrn gelegt. Engel halten zu beiden Seiten der Hauptgruppe die zur Bekleidung Christi bestimmten Tücher.

Die Kreuzigung ist streng geometrisch aufgebaut. Sie zeigt den Erlöser vor dem Kreuz stehend, das Haupt mit dem Kreuznimbus geneigt, die Füße auf einem Suppedaneum, unter dem ein Kelch sichtbar wird. Maria und Johannes stehen trauernd unter den Kreuzarmen. Sonne und Mond sowie zwei Wolkenrosetten gliedern symmetrisch den verbleibenden Bildraum. In seine Ecken sind in Viertelbögen die Symbole der Evangelisten einbeschrieben.

Die Aachener Tafel gehört zu einer Gruppe von Elfenbeinen, die A. Goldschmidt als Beispiele des Übergangs von der ottonischen zur romanischen Epoche im französisch-belgischen Grenzgebiet bzw. am Rhein lokalisiert hat. Verwandt ist eine Kreuzigungsplatte im Britischen Museum (Goldschmidt Nr. 163) und eine Platte mit der Weihnachtsdarstellung (Goldschmidt Nr. 166).

Lit.: A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser II, Berlin 1918, T. XLVII, Nr. 167. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Die Romanik, S. 18, Nr. 9. — Kat. Rhein und Maas, Köln 1972, S. 286.

Tafel 39

36 Romanisches Vortragekreuz

Westdeutsch, Mitte des 12. Jahrhunderts. — Kruzifix: Hohlguß, Bronze vergoldet. — H 19 cm; B 19 cm. — Kreuzbalken: Holzkern, mit vergoldeten Messingplatten beschlagen. — H 41 cm; B 29 cm. — Kreuzbalken und Kruzifix ursprünglich wohl nicht zusammengehörig. — Umarbeitung des Kreuzes um 1620; hierbei die alten Belagplatten durch Messingbeläge ersetzt.

Die mit Punzmustern gezierten Kreuzflächen sind von einem reliefierten Saum umgeben. Eine Rundscheibe betont den Schnittpunkt der Kreuzbalken, die in stilisierten Lilienblüten enden. Das edle Haupt Christi neigt sich seitlich nach vorne. Die Haare fallen symmetrisch in langen Flechten zu beiden Seiten des Kopfes herab. Die Arme sind leicht gewinkelt. An den Händen zählt man sechs Finger, an den Füßen sechs Zehen. Wie das Punzmuster des sechszackigen Sternes, so ist auch das Motiv der 6 Finger und Zehen als gnostisches Motiv gedeutet worden. Es versinnbildlicht virtus und fortitudo. Brustmuskel und Rippen sind ornamental gegeben. Das Lendentuch ist über der rechten Hüfte geknotet und bildet über den Knien Omegafalten. Die Füße sind nebeneinander gestellt.

Obgleich erst in der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden, erinnert der Aachener Kruzifixus an den um 1060 zu datierenden Werdener Kruzifixus (Essen-Werden, Pfarrkirche St. Liudger), den er in freier Form wiederholt.

Lit.: A. M. Koeniger, Ein geheimnisvolles Vortragekreuz im Aachener Domschatz, Augsburg 1947.

Tafel 40

37 Bronzener Gießlöwe (Aquamanile)

Rhein-maasländisch, 2. Hälfte 12. Jahrhundert. — H 21; B 27,5; T 10.

Der stilisierte, in großer formaler Vereinfachung gegebene Tierkörper hat auf seinem Rücken einen in Form einer Schimäre gebildeten Griff. Im Kopf ein Türchen zum Nachfüllen des Wassers, im Maul ein runder Ausguß.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 202. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXVII.

Tafel 41

38 Sog. Schrein des heiligen Spes

Entstehungsort unbekannt, um 1160/1170. — Holzkern mit glattem Beinbeschlag. — H 34; B 51; T 32,2.

Die Sockelplatte mit Metallband beschlagen. Silbervergoldete Beschläge mit Kupfernägeln verbinden den Sockel mit dem Schreinkasten. Auch die Seitenflächen sind durch Beschläge miteinander verbunden. Am Deckel und an der rechten Seite sind die Beinplatten abgesplittert. In der Kehlung verläuft ein Schmuckfries, dessen Stanzbleche mit kreuzgeschmückten Vierpässen und Tierornamenten auf eine Entstehung in hochromanischer Zeit (ca. 1160/1170) hindeuten. An einer Schmalseite in Majuskelschrift des 12. Jahrhunderts die Inschrift: In Ista Capsa Continentur Reliquie Et Ossa Sancti Spei Episcopi Et Confessoris Cu Ceteris Aliis Reliquiis. Die Reliquienbeischriften (Kessel, Geschichtliche Mittheilungen, S. 116) weisen in ihrem Schriftcharakter nicht über das 13. Jahrhundert hinaus. K. Faymonville (Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 224) vermutet, daß der Kasten ursprünglich bemalt war und verweist auf die von E. Diez (Bemalte Elfenbeinkästchen und

Byzantinische Elfenbeintäfelchen mit den Halbfiguren der hll. Johannes Ev., Johannes d. T., Theodor und Georg, Kat.Nr. 39

Pyxiden der islamitischen Kunst, in: Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen, XXXI, S. 231) publizierten orientalischen Beispiele.

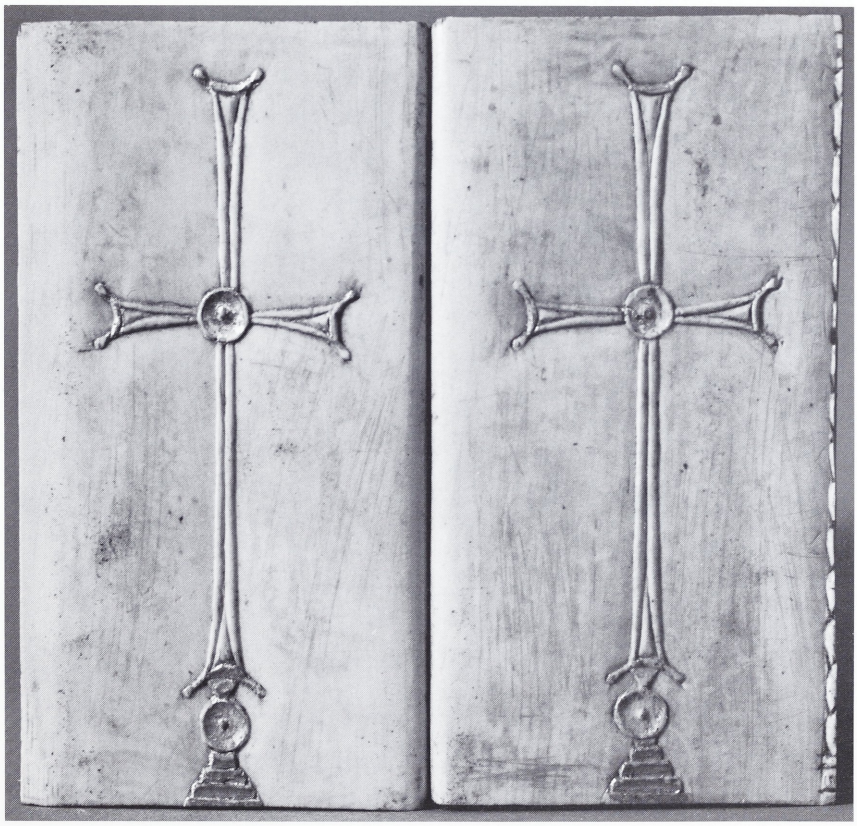
Tafel 42

39 Der Silberne Buchdeckel

Maasländisch, um 1170/80 (Schlombs); dagegen: Zugehörig zum Goldenen Buchdeckel um 1020, Kat.Nr. 24 (Schnitzler). — Holzkern mit Silberblech und Elfenbein. — H 30,8; B 23,7.

Der Deckel befindet sich auf dem Evangeliar für Kaiser Otto III. (vgl. Kat.Nr. 25). Bis 1870 bildete der Silberne Buchdeckel die Rückseite des karolingischen Schatzkammer-Evangeliars (vgl. Kat.-Nr. 4 u. 24). Ob er freilich für diesen Codex angefertigt wurde, bleibt angesichts der stilistischen Unterschiede und der abermaligen Darstellung der Evangelisten mit ihren Symbolen (die Symbole erscheinen auch auf der Vorderseite) fraglich. »Um 1870 ließ Kanonikus Bock fast alle Schatzstücke des Münsters durch die Goldschmiede Vasters, Vogeno und Witte restaurieren, und zwar in durchgreifender Weise ... So wurde ... der Silberne Buchdeckel, dessen Relief eingedrückt war, so erneuert, daß Lessing ihn als moderne Fälschung erklärt hat...« (St. Beissel, Ein angebliches Königsszepter im Schatz des Aachener Münsters, in: Ztschft. f. christl. Kunst, Bd. 23, 1910, Sp. 90).

Die Mitte des Deckels bilden zwei schmale Elfenbeintäfelchen mit den Halbfiguren der hll. Johannes Ev., Johannes d. T., Theodor und Georg (vgl. die unmittelbar verwandten Elfenbeine im Bonner Landesmuseum). Diese beiden Täfelchen (Textabb.) korrespondieren nicht mit den Maßen des Hodegetria-Reliefs des Goldenen Deckels (vgl. Kat.Nr. 24), doch sind sie wahrscheinlich einmal beschnitten worden, so daß die Zusammengehörigkeit nicht auszuschließen ist. Die Täfelchen sind gegen Ende des 10. Jahrhunderts in Byzanz entstanden. Die Rückseiten zieren Kreuze mit C-förmig erweiterten Enden. In den Seitenfeldern neben den Elfenbeinen erscheinen zwei Engel, ein schreitender mit erhobenem rechten Arm und dem Buch in der Linken, ein stehender, der ebenfalls ein Buch hält und die Rechte emporhebt. In die halbrunden Bogenfelder der oberen und unteren Leisten sind die vor ihren Schreibpulten sitzenden Evangelisten beim Federzücken, Federprüfen, Federspitzen und Federtauchen dargestellt, von ihren Symbolen inspiriert. Zum stilistischen Vergleich bieten sich die etwa eine Generation später (?) entstandenen Reliefs auf dem Heiligen Kreuz von Engelberg aus dem 1. Viertel des 13. Jahrhunderts an (hierzu: E. G.



Rückseite der Elfenbeintäfelchen mit dem Kreuz als Siegeszeichen, Kat.Nr. 39

Grimme, Das Heilige Kreuz von Engelberg, in: A.K.B., Bd. 35/1968, S. 21–105).

Lit.: St. Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. Mönchen-Gladbach 1904, S. 4, Taf. III. — Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, I, S. 31, Nr. 56. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 252. — Braun, Meisterwerke I, Abb. 12. — M. Burg, Ottonische Plastik, Bonn-Leipzig 1922, S. 64f., Abb. 39. — O. Gatzweiler O.F.M., Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterstiftes, in: Z.A.G.V., Bd. 46, 1924/26, S. 38f. (dort die ältere Literatur vollständig). — Goldschmidt und Weitzmann, Byzantinische Elfenbeinskulpturen, II, Nr. 130a und b, Taf. XLVII. — H. Schnitzler, Fulda oder Reichenau?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XIX (1957), S. 45f., 54ff., u. ö., Abb. 19. — Schramm-Mütherich, Denkmale, Nr. 103. — F. Steenbock, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter, Berlin 1965, S. 135ff., Nr. 52. — R.d.K. Bd. VI, Sp. 468 u. 471.

Tafel 43

40 Majestas Domini

Maasländisch, um 1180, Fassung als Chormantelschließe 1870 (Textabb.). — Kupfer vergoldet, Grubenemail. — H 19; B 16. — Ehemals vielleicht Zentrum eines Buchdeckels, den man in staufischer Zeit für das karolingische Reichsevangeliar neu geschaffen hat.

In der Mandorla thront Christus auf dem Regenbogen. Seine Rechte ist zum Segen erhoben, die Linke hält das auf dem Knie geöffnete Buch. Sieben Lampen und zwei Zweige des Lebensbaumes mit zwölf Früchten weisen auf den Inhalt der Inschrift: VII LAMPADES ANTE THRONUM QUE SUNT VII SPIRITUS DEI. LIGNUM VITE FERENS FRUCTUS XII. VENITE BENEDICTI P(ATRIS) M(EI), POSSIDETE REGNUM QUOD VOB(IS) P(ARATUM EST): Sieben Lampen vor dem Throne bedeuten die sieben Geister Gottes. Der Baum des Lebens trägt zwölf Früchte. Kommt, ihr Gesegneten meines Vaters und nehmet das Reich, das euch bereitet ist.

Lit.: E. Redslob, Die Pluvialschließen im Domschatz zu Aachen, in: A.K.B., Nr. IV—VI, 1911, S. 10. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 243f., Fig. 179. — Die Schatzkammer des Aachener Münsters, Aachen, ohne Jahr, S. 31. — J. J. M. Timmers, De Kunst van het Maasland, Assen 1971, S. 324. — Kat. Große Kunst aus tausend Jahren, S. 26, Nr. 7, Farbtafel X. — E. G. Grimme, in: A.K.B., Bd. 39, 1969, S. 332 (mit der hypothetischen Rekonstruktion eines Buchdeckels).

Farbtafel VIII

Majestas Domini, 1870 als Chormantelschließe gefaßt (nur Mittelteil alt)

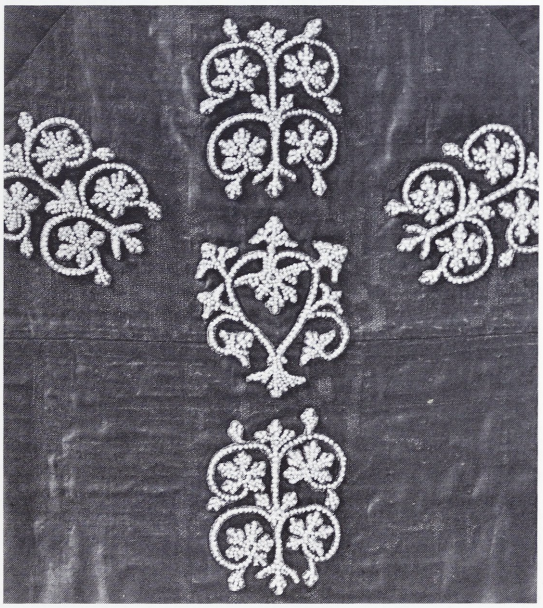
VIII Majestas Domini, maasländisch, um 1180, Kat. Nr. 40

Das karolingische Oktogon des Aachener Domes mit dem Leuchter Friedrich Barbarossas

1165–1238 (Die Heiligsprechung Karls des Großen – »Honor imperii« – Karls- und Marienschrein) Kat.Nr. 41–49

41 Die sog. Bernhardskasel

Rhein-maasländisch, Perlornamente 7. (?) Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts. — Der dunkelblaue Seidenstoff ist barock, das Futter bei der jüngst vorgenommenen Restaurierung erneuert. — Es handelt sich um eine Glockenkasel aus schwerem dunkelblauem Seidenstoff. Der Schmuck auf Vorder- und Rückseite besteht aus prachtvollen romanischen Zweigornamenten mit Blattzier, die aus Perlen zusammengefügt sind. Die Schmuckformen der Rückseite bilden ein Gabelkreuz.



Die Legende, nach der Bernhard von Clairvaux die Kasel 1147 anläßlich einer Predigt, in der er zum Kreuzzug aufgerufen habe, trug, entbehrt in zweifacher Hinsicht der Grundlage. Zum ersten dürfte Bernhard, dessen Eintreten für die Schlichtheit der gottesdienstlichen Architektur, der liturgischen Geräte und Gewandung bekannt ist, kaum solch aufwendige Kasel getragen haben. Zum zweiten sprechen stilistische Erwägungen eher für eine Entstehung nach der Jahrhundertmitte.

Da sich die Ornamente der Kasel zeitlich mit dem Ornamentenfries der inneren Deckelseite des Armreliquiars Karls des Großen (Kat.Nr. 43), unmittelbarer noch mit der Ornamentik der Beatitudinesplatten, vornehmlich der Misericordiaplatte des Radleuchters Friedrich Barbarossas (Kat.Nr. 42) zusammen sehen lassen, liegt eine Entstehung der Kasel im 7. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts nahe. Dabei ist ein Bezug zur Feier der Heiligsprechung Karls des Großen im Jahre 1165 nicht auszuschließen. Als »Bernhardskasel« bewahrt sie die Erinnerung an den spektakulären Besuch Bernhards von Clairvaux in Aachen 1147.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 179. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXVII (»eine Arbeit aus der Barbarossazeit«).

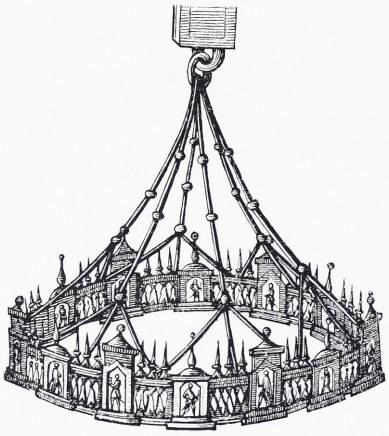
Tafel 44

42 Der Radleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas im Oktogon des Domes

Aachen, um 1165–70. — Kupfer vergoldet, graviert. — Umfang 13,62 m, Dm. 4,3 m, Dm. der gravierten Bodenplatten ca. 20 cm.

Wie die Inschrift besagt, ist der Leuchter der Heiligen Stadt gleich gebildet, die mit ihren Türmen, den himmlischen Wächtern und den goldenen Mauern vom Himmel auf die Erde herabschwebt, so wie Johannes sie in seiner Vision schaute.

Der Leuchter ist mit seinen 8 Kreissegmenten und 16 Türmen auf die Architektur des Oktogons und des 16eckigen Umganges bezogen. Die 16 Türme haben zusammen 48 größere und 32 kleinere Öffnungen. Jede von ihnen bildete die Rahmung einer getriebenen Bilddarstellung (Textabb.). Sie sind im



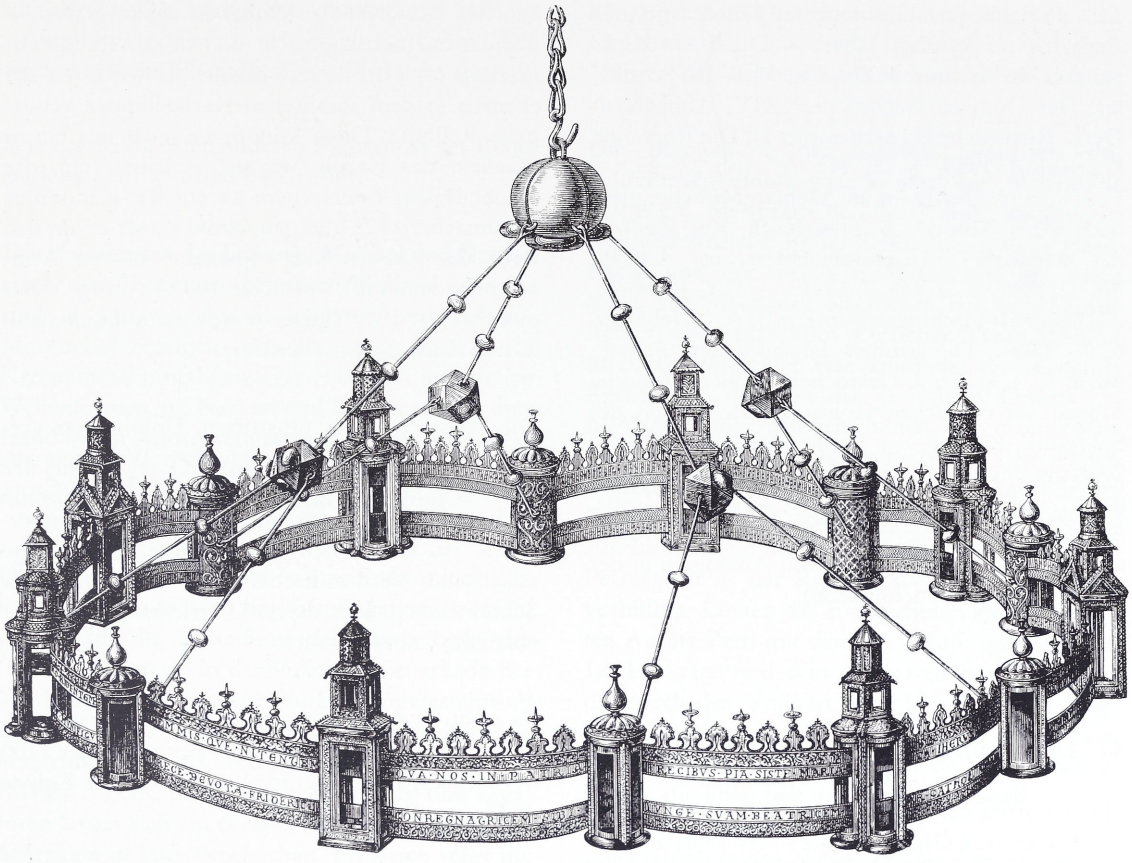
Der Barbarossaleuchter nach einer Abb. aus dem Jahre 1654

18. Jahrhundert alle abhanden gekommen. Der Leuchter besteht aus vergoldetem Kupferblech und ist teilweise mit Braunfirnis überzogen. Die Rundtürmchen haben eine Höhe von 62 cm, die architektonisch reicher durchgebildeten, dreigeschossigen Turmanlagen messen 91 bzw. 94 cm. Wie die Figuren-Reliefs, so sind auch die Inschriftbänder im 18. Jahrhundert eingeschmolzen worden. Als einziger figürlicher Schmuck hat sich der Zyklus der gravierten Bodenplatten der Tortürme erhalten. Die 8 Rundtafeln zeigen Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Kreuzigung, die Frauen am Grabe, Himmelfahrt, Pfingstszene und die Majestas Domini. Auf den übrigen, teils quadratischen, teils vierpaßförmigen Platten erscheinen die Seligpreisungen nach Matthäus V, 3–10. Ursprünglich waren die Platten an der Unterkante der Türme des Barbarossaleuchters, mit ihren Bildern den Gläubigen zugekehrt, angebracht.

Stilistisch haben die Gravuren ihre nächsten Parallelen in Emailarbeiten und Buchmalereien des Maasgebietes, wo die Gregor-Dialoge von Brüssel (Bibl. Royale 9916–9917), das Fragment Hs 78 A 6 aus dem Berliner Kupferstichkabinett oder das Sakramentar Cod. 157 der Kölner Dombibliothek (H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, Die Romanik, Tafel 68) heranzuziehen sind. Nahe verwandt sind auch die von Lüttich her bestimmten Handschriften Saint-Omer Ms. 12 und Ms. 30 (Katalog »Les Manuscrits à Peintures en France«, Paris 1954, n. 126 et 129).

Aus der Leuchterinschrift geht hervor, daß Friedrich I. und seine Gemahlin Beatrix die Lichterkrone, das Abbild des himmlischen Jerusalem, Maria geweiht haben. »Harmonisch sich einend« sollen Zahl und Gestalt mit den Maßen des Bauwerks sich ergänzen. Darüber hinaus weckt der Leuchter die Vorstellung der Aurea Roma, die die kaiserliche Herrscherfülle versinnbildlicht. Wir verweisen auf die goldene Kaiserbulle Friedrich Barbarossas (Textabb.), auf der der Herrscher in der Stadt selbst

erscheint, deren Gestalt dem Leuchter ähnlich sieht. Und wie sich beim Einzug des Herrschers die Stadt, die der Herrscher betritt, in die himmlische Stadt verwandelt und der Herrscher selbst »more and more becomes a likeness of Christ« (E. H. Kantorowicz, The King's advent, in: Art Bulletin XXVI, 1944), so erhält der Leuchter erst durch die Gegenwart des Kaisers seine volle Wirklichkeit. Er erst verleiht ihm den echten Glanz der Aurea Roma und des Himmelsjerusalems. Ein im Britischen Museum in London aufbewahrtes Dokument »Formularia ad Regem coronandum in ecclesia Aquisgranensis usitata« aus der Zeit um 1350 (E. Stephany, Über den Empfang des Römischen Königs vor seiner



Der Barbarossaleuchter (nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1865).

Krönung in der Kirche der heiligen Maria zu Aachen nach der Handschrift Add 6335 im British Museum London, in: Miscellanea pro Arte, Festschrift für H. Schnitzler, S. 272–278) bestätigt dies. Hier heißt es, daß Dekan und Senior des Krönungskapitels den König an der Wolfstür in Empfang nehmen. Sie führen ihn zum Karlsaltar »in medio chori«, was hier gleichbedeutend ist mit »sub corona«. Demnach stand der Karlsaltar unter dem Kronleuchter. Hier verweilt der König während eines Tedeums auf dem Boden ausgestreckt in prostratio. Noch in der Zeit Bischof Berdolets war die Vorstellung lebendig, daß diese Stelle, in welcher Weise auch immer, in der Erinnerung mit Karl dem Großen verbunden war. Damals hat man den großen Stein, der den Ort unter dem Leuchterrund als legendären Begräbnisort Karls auswies, dort angebracht. Für den Karlsschrein konnte es kaum einen sinnvolleren Ort geben, als unter dem Leuchter, der den im Schrein gegenwärtigen Kaiser unter die Bewohner der himmlischen Stadt aufnimmt. Unmittelbarer noch als im alten Kölner Dom, wo man mit der Niederlegung der Gebeine der drei Heiligen Könige unter der Lichterkrone der Domvierung ein Vorbild für die Aachener Anordnung gegeben hatte, steht die Gestalt des Herrschers in Bezug zu dem Leuchter und verleiht ihm erst seine ganze Bedeutungsfülle. — Die Aufhängung des Leuchters und die hierzu erforderlichen baulichen Umänderungen boten wohl den äußeren Anlaß, um das karolingische Kuppelmosaik mit den 24 Ältesten, die das Lamm anbeten, umzuändern, die Darstellung des zentral erscheinenden Agnus Dei nicht mehr zu erneuern und die Majestas Domini im östlichen Kuppelsegment anzuordnen (vgl. H. Schnitzler, Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle, in: A.K.B., Bd. 29, 1964, S. 17 ff.). — Ob der in einem Aachener Nekrologium vom Ausgang des 12. Jahrhunderts überlieferte Name eines Wybertus, der »die größte Mühe und Arbeit auf den Kronleuchter ... verwendet und alles glücklich zustande gebracht« habe, der Künstler oder der Werkmeister war, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden.

Lit.: F. Bock, Der Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas, Leipzig 1864. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 138, Fig. 94. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXIV, Abb. 66. — Ders., Rheinische Schatzkammer II, Die Romanik, Düsseldorf 1959, S. 18, Nr. 10, Abb. 22–25. — E. Stephany, Der Dom zu Aachen, Mönchengladbach 1958, Abb. 33. — F. Kreusch, Zur Planung des Aachener Barbarossaleuchters, in: A.K.B., Nr. 22, 1961, S. 21, Fig. 7, 12, 13. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 31 ff., Tafel 5 und 6. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 34 ff., Nr. 4. — J. M. Fritz, Gestochene Bilder – Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, Beihefte der Bonner Jahrbücher, Band 20, Köln 1966, S. 14, Abb. 7. — E. G. Grimme, Karl der Große in seiner Stadt, in: Karl der Große, Bd. IV, Das Nachleben, S. 236 f. — Kat. Rhein und Maas, a.a.O., S. 268/69 (mit Analogien in der zeitgenössischen Buchmalerei).

Tafeln 45–49

43 Das Armreliquiar Karls des Großen

Maasländisch, um 1165. — Holzkasten mit Silberbeschlägen und Grubenemails. — H 13,6; B 54,8; T 13,2. — 1794 dem Aachener Dom entfremdet und nach Paris verbracht. Heute im Louvre.

Das Reliquiar besteht aus einem hölzernen Kasten, der mit Silberbeschlägen und mit Grubenemails reich geschmückt ist. Auch das Innere des Kästchens ist mit Silberblech beschlagen, doch läßt eine Führungsleiste darauf schließen, daß sich einstmals noch ein Einsatz in diesem Reliquiar befunden hat. Die Inschrift auf der Innenseite des Kastendeckels lautet: »Brachium Sancti et gloriosissimi imperatoris Karoli«.

Eine aus Doppelschneckenornamenten gebildete Rahmenleiste unterstreicht den feierlichen Charakter der Inschrift. Sie war offenbar dazu bestimmt, gesehen zu werden. Anläßlich der Zeigung der Reliquie sollte dem verehrenden Betrachter kein Zweifel an der Bedeutung und der Funktion der Reliquie bleiben.

Wahrscheinlich enthielt der Kasten zu dem Zeitpunkt seiner Überführung nach Frankreich schon keinerlei Reliquien mehr (dies gab vielleicht um so mehr Veranlassung, gerade dieses Stück aus dem Schatz zu entfernen). Möglicherweise handelt es sich bei der Reliquie, die in der gotischen »Karlskapelle« (Kat. Nr. 70) sichtbar in einem gläsernen Schrein zur Schau gestellt und in der Reliquieninschrift als »Brachium« bezeichnet wird, um die ehemals in dem staufischen Karlsreliquiar geborgene Reliquie. Doch könnte sie auch mit einem »Gebein des Karoli Magni« identisch sein, das Generalvikar Fonck dem Aachener Kanonikus Schumacher 1825 übergab, damit dieser es »in den Arm des Kaisers Karl« (gemeint ist das Armreliquiar von 1481 – Kat. Nr. 100 –) einfüge. Dies geschah erst 1840. Später wurde die Reliquie dann in den Karlsschrein überführt.

Die Meisterfrage ist umstritten. Unmittelbar verwandt und sicherlich der gleichen Werkstatt zugehörig ist das Kreuzreliquiar der Kirche Ste. Croix in Lüttich. Die Entstehung dieses Kreuz-Triptychons ist in Lüttich anzunehmen. Seine enge stilistische Verwandtschaft mit dem Aachener Schreinchen macht dessen Lütticher Entstehung ebenfalls wahrscheinlich.

Es steht in der Tradition des romanischen Tragaltars (vgl. den Bego-Tragaltar aus dem Jahre 1100 in Conques, abgebildet in: Les Trésors des Eglises de France, Paris 1966, S. 297).

Das Bildprogramm gibt einen ersten Hinweis auf die Ikonographie des Karlsschreines. Beide Werke entstammen der gleichen politisch-religiösen Konzeption, die am Hofe des Kaisers, stark beeinflußt durch den Erzkanzler Rainald von Dassel, als Ausdrucksform für den politischen Karlsmythos erdacht wurde. Der Arm, der einst die Insignie der kaiserlichen Macht hielt, dürfte eine besonders »redende« Reliquie gewesen sein.

Bei geöffnetem Deckel wird die oben zitierte Inschrift sichtbar. Sie bildet mit den Flachreliefs der Vorderseite des Schreinchens eine untrennbare Einheit, denn hier, in der Mittelarkade, erscheint Maria, die Patronin des Aachener Münsters. Zum ersten Mal wird die enge Verbindung von Karls- und Marienkult in Aachen deutlich sichtbar. Auf Maria mit dem Kind sind die übrigen Figuren der Flachreliefs bezogen: die adorierenden Engel und die Gestalten Friedrich Barbarossas und seiner zweiten Gemahlin Beatrix.

Maria ist frontal dargestellt. Sie trägt auf dem Haupt ein Kronendiadem, das einen Schleier hält. Er rahmt das Gesicht und fällt locker auf Schultern

und Brust. Die königliche Gewandung Mariens ist der byzantinischen Hoftracht entlehnt. Die Rechte hält ein Lilienzepter, die Linke das Kind.

Wie bei den meisten anderen Figuren ist das Relief stark eingedrückt und beschädigt.

Die Halbfiguren der Erzengel Michael und Gabriel erscheinen über einem gewellten Wolkenhügel. Sie sind in Dreiviertelprofil gegeben und auf das Mittelrelief bezogen. Das Haupt ist von einem Kreisnimbus umfangen. Das Haar fällt in weichen Wellenformen auf Nacken und Schultern. Die eine Hand ist im Adorantengestus erhoben, die andere hält eine Kugel. Die Form der Flügel ist dem Halbrund der Arkade auf das edelste eingefügt.

Die Reliefs können nicht in streifenförmiger Abfolge, sondern müssen ringförmig gelesen werden, jeweils auf die Mittelfigur der Maria bzw. des Christus bezogen. In der linken Außenarkade der Vorderseite erscheint wiederum in Dreiviertelprofil die Halbfigur Friedrich Barbarossas. Die Legende bezeichnet ihn als FRIEDERIC. ROMANOR IMPERATOR. AUG. Die Schrifttypen und Ligaturen lassen sich am ehesten mit Legenden an den Schreinen in Huy vergleichen. Friedrich trägt die pendiliengezierte Bügelkrone, die auf der Schulter gefibelte Chlamys und die Tunika. Die Linke hält das kreuzbekrönte Zepter, die Rechte den vom Kreuz überhöhten Reichsapfel. Die Entsprechungen zu Byzanz werden im Relief der Kaiserin Beatrix in der rechten Außenarkade am deutlichsten. »Manibus velatis« hält sie das byzantinische Doppelkreuz. Ihr Ornat ist mit Loros und Juwelenkragen geschmückt.

Die Schmalseiten des Reliquiars sind den Halbfiguren von Herrschern vorbehalten, die durch ihre Verehrung Karls des Großen einen Platz an diesem Monument staufischer, auf Karl den Großen zurückgeführter Herrscherlegitimation beanspruchen durften. Es sind dies Karls Sohn Ludwig der Fromme, als LUDOVICUS IMPERATOR PIUS bezeichnet, und Otto III.: OTTO MIRABILIA MUNDI, der im Jahre 1000 das Grab Karls öffnen ließ. Das bärtige Antlitz Ludwigs steht im Kontrast zu den jugendlichen Zügen des bartlosen Otto. Beiden sind die Insignien des kreuzgeschmückten Zepters und des vom Kreuz bekrönten Reichsapfels gemeinsam. In der frontalen Auffassung dieser beiden Halbfiguren wird die Verwandtschaft zum Siegelbild deutlich, die J. Déer einleuchtend herausgearbeitet hat und die ihn veranlaßten, den Siegelschneider Friedrich Barbarossas mit dem Meister des Aachener Armreliquiars zu identifizieren.

Die Betrachtung der anderen Längsseite des Schreinchens muß wieder von der Mittelfigur ausgehen. Sie zeigt den »Salvator Mundi« in frontaler Ansicht. In der Schönlinigkeit der Haartracht und der weichen Modulation der Züge spürt man noch das Nachleben des Figurenstils Reiner von Huys vom Lütticher Taufbecken in St. Barthélemy. Der Kreuznimbus, die segnende Rechte und das von der verhüllten Linken gehaltene Evangelienbuch bilden ein machtvolles Dreieck, das den Reliefraum bis in den letzten Winkel mit Spannung erfüllt. Den Apostelfürsten Petrus und Paulus sind die benachbarten Arkaden zur Linken und zur Rechten Christi vorbehalten. Petrus hält in der Rechten die Schlüssel, in der verhüllten Linken das Evangelienbuch. Dem breiten Antlitz Petri mit dem das Haupt umziehenden Lockenkranz und dem gestutzten Bart entspricht die durch den Vollbart noch unterstrichene längliche Kopfform des Paulus in der anderen Arkade. Die rechte Hand des Heiligen ist adorierend erhoben, die linke hält das Evangelienbuch.

Die Figuren in den Außenarkaden dieser Seite sind wiederum Angehörige des staufischen Hauses. Auf der linken Seite erscheint Konrad III. Obwohl in der Legende eine römische »II« erscheint, kann es sich gemäß der geistigen Konzeption des Bildprogramms doch wohl nur um Konrad III., den Vorgänger Friedrich Barbarossas, handeln. Er unternahm 1147 den 2. Kreuzzug und empfahl seinen Neffen Friedrich als seinen Nachfolger. Man darf in ihm den dritten »Eckpfeiler« dieses Reliquiars sehen.

FRIEDERICUS DUC. SUAVORUM, Herzog Friedrich von Schwaben, nimmt in der Ikonographie des Schreines eine Sonderstellung ein. Ihm fehlen die Insignien königlicher Würde, er trägt die Sturmhaube und den Kettenpanzer. Anstelle eines Zepters hält er ein dreigezatteltes Banner, dessen Schaft in einer Lanzenspitze mündet.

Die Arkaden sind durch Säulenstellungen voneinander getrennt, auf deren gedrungenen Schäften Blattkapitelle ruhen. Die Zwickel sind mit Grubenemails gefüllt. Ihre Farbschattierungen reichen von Rot über Grün, Gelb und Blau bis zu einem lichten Weiß. Zierbänder mit gestanzten Rosetten-Motiven vermitteln den Übergang von den senkrechten Schreinwänden zur Sockelplatte und zum Deckel.

Lit.: E. G. Grimme, Die großen Jahrhunderte, S. 31 ff. — Ders., Das Armreliquiar Karls des Großen, in: A.K.B., Bd. 29/1964, S. 68 ff. — P. E. Schramm u. F. Mütherich, Denkmale, S. 181, Nr. 176. — J. Déer, Die Siegel Kaiser Friedrichs I., Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit, in: Festschrift Hans R. Hahnloser, Stuttgart 1961, S. 47 ff. — K. H. Usener, Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VII, 1933, S. 77–134. — Collon-Gevaert, Lejeune, Stiennon, Romanische Kunst, S. 240, Nr. 39. — Kat. Karl der Große, Aachen 1965, S. 493, Nr. 673. — Kat. Rhein und Maas, a.a.O., S. 244.

Tafeln 50a, 50b

44 Der Karlsschrein

Aachen, um 1165–1215. — H 94; B 57; L 204.

»Am Montag (27. Juli 1215) ließ derselbe König (Friedrich II.), nachdem eine feierliche Messe gelesen worden war, den Leib des heiligen Karl, den sein Großvater Kaiser Friedrich aus der Erde erhoben hatte, in einem aus Gold und Silber zusammengesetzten, außerordentlich schönen Sarg, den die Aachener angefertigt hatten, bergen. Er nahm einen Hammer, legte seinen Mantel ab, bestieg mit dem Aachener Werkmeister ein Gerüst und verschloß vor aller Augen fest den Schrein, indem er gemeinsam mit dem Meister Nägel einschlug« (Reinerus, Mönch aus St. Jakob zu Lüttich). Drei Tage vorher war Friedrich II., begleitet von den Vornehmen des Reiches, in Aachen eingezogen. Am 25. Juli krönte ihn der Mainzer Erzbischof nach der am 9. Dezember 1212 vorangegangenen Krönung zu Mainz zum zweiten Male zum König. Ein Jahr früher hatte der französische Sieg bei Bouvines über Ottos IV. kaiserliche Truppen die Entscheidung im deutschen Thronstreit gebracht. Nachdem so der geschichtliche Ablauf für den jungen Staufer entschieden hatte, kamen auch die welfentreuen Aachener »zu dem guten Entschluß«, ihre Bindung an die Welfen zu lösen und Friedrich II. ihre Tore zu öffnen.

Die Arbeiten am Schrein haben vermutlich kurz nach der Heiligsprechung Karls 1165 begonnen. Die Gestalt Ottos IV. wird Kaiser genannt, somit war man um 1209 noch nicht fertig. Die letzte Figur dürfte die Friedrichs II. als Rex Romanorum et Siziliae gewesen sein. Sie entstand wohl unmittelbar vor der Vollendung des Schreins. Der Eichenholzkasten des mehr als 2 Meter langen Schreins ist mit vergoldetem Silber, emaillierten Kupferplatten und Braunfirnissen bedeckt. Das Doppelprofil des Sockels schmücken Grubenschmelze, Filigranplättchen und gravierte Blechfolien. Emaillierte Säulchen mit Bronzekapitellen tragen Arkadenbögen, unter denen die sechzehn silbergetriebenen Figuren deutscher Könige thronen. An der vorderen Giebelseite thront Karl der Große zwischen dem stehenden (!) Papst Leo III. und Bischof Turpin von Reims. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts sah man in Papst Leo III. den Konsekreator der Aachener Kirche. Der Reimser Bischof Turpin galt als einer der großen Paladine des Kaisers, der auch der Verfasser der Heiligengeschichte Karls gewesen sein soll. Über dem Kaiser erscheint in einem Medaillonfeld der Pantokrator. Eine Inschrift bekundet: »Lenker der Welt, der du ewig regierst, sei der Schöpfung Beschirmer«. Der Kaiser erscheint als der Stellvertreter Christi, als sein Mitherrscher, Conregnator, wie ihn die Sequenz des Karlsfestes, das um 1215 entstandene »Urbs Aquensis« nennt (vgl. Abb. S. 78).

Zwischen dem sorgfältig durchmodellierten Porträtkopf Kaiser Friedrichs I. in Cappenberg, von dem im Testament Ottos von Cappenberg als »einem silbernen Haupte, nach dem Bilde des Kaisers gemacht« die Rede ist, und dem Kopf Karls des Großen vom Karlsschrein bestehen auffallende Übereinstimmungen. Die Gestalt Karls wird am Karlsschrein zur Inkarnation römischen Herrschertums deutscher Nation. Karl und Friedrich I. (dessen Name in keiner Seitenarkade erscheint) sind in einer Figur dargestellt. Hinter der äußeren Ähnlichkeit zwischen dem Kopf der Karlsfigur und der Cappenberger Büste verbirgt sich die Vorstellung, daß der Auftraggeber des Schreines, Friedrich I., am Karlsschrein als ein neuer Carolus erscheint. An der anderen Stirnseite thront, von Michael und Gabriel begleitet, Maria. In den Medaillonfeldern sieht man die Halbfiguren der drei Kardinaltugenden. Die rechte Schreinswand nehmen folgende Herrscherfiguren ein (Beschriftung nicht mehr in loco): Heinrich II., Otto III., Otto I., Otto II., Karl (der Dicke), ein namenloser Herrscher, Heinrich VI. und Friedrich II.; auf der linken Wand von rechts nach links: Ludwig der Fromme, Lothar, Heinrich I., Otto IV., Heinrich IV., Heinrich V., Zwentibold, Heinrich III. Engelshalbfiguren füllen die Arkaden-

IX Der Karlsschrein, Aachen, um 1165–1215, Stirnseite mit dem thronenden Karl, zwischen Papst Leo III. und Erzbischof Turpin von Reims, Kat.Nr. 44

zwickel. Den Herrschern sind jeweils acht Arkaden der Langseiten vorbehalten. Die Analogie zur Zahlenharmonie des Oktogons, der Kaiserkrone, der Weihwassersitula (Kat. Nr. 26) und des Barbarossaleuchters (Kat. Nr. 42) erweist die Zahl Acht als Symbolzahl des »Honor Imperii«. Die sakral-politische Konzeption, wie sie am Hof des Kaisers als Ausdrucksform für den politischen Karlsmythos erdacht wurde, hatte schon im Armreliquiar Karls des Großen (Kat. Nr. 43) ihren Ausdruck gefunden. Den Reliefbildern aus der Karlslegende, die auf den Dachflächen ausgebreitet sind, liegen verschiedene Quellen, vornehmlich jedoch die Legendensammlung des sog. Pseudo-Turpin, zugrunde. Sie benutzt die Biographie Einhards, die französischen Heldenlieder, die Kreuzfahrergeschichten von Santiago di Compostela und von der Reise Karls nach Konstantinopel und Jerusalem. Insgesamt repräsentiert sie ein Karlsbild, wie es dem staufischen Zeitalter entspricht: Der Kaiser, der das Frankenreich zu imponierender Größe führte, der ritterliche Held als Verteidiger des Glaubens und gleichsam als der erste Kreuzfahrer, dem nachzueifern sich ein ganzes Zeitalter anschickte. Auf der linken Schreinsseite, links beginnend, sieht man folgende Reliefszenen:

1. Dem schlafenden Kaiser befiehlt der Apostel Jakobus, sein Grab in Galizia zu befreien; er solle dorthin der Milchstraße folgen, die er vom Fenster aus betrachtet.
2. Auf das Gebet des Kaisers hin fallen die Mauern des hartnäckig verteidigten Pamplona (T. 55a).
3. Der Herr hat das Gebet des Kaisers erhört und die Ritter mit dem Kreuz gezeichnet, denen bestimmt ist, in der kommenden Schlacht zu fallen; um ihren Tod zu verhindern, schließt Karl sie in der Kirche ein.
4. Am Morgen sind die Lanzen der Todgeweihten erblüht. Karl wird im Zelt gewappnet, das Heer zieht zur Schlacht aus (T. 55b).
5. Mit Adlerschild und erhobenem Schwert führt Karl den Kampf an. Der Feind wendet sich zur Flucht, in der Kirche beklagt Karl die toten Ritter(T. 56a).
6. Karl beichtet und verheimlicht Ägidius eine Todsünde, die aber ein Engel dem Heiligen bei der Messe mitteilt.
7. Karl erhält von Konstantin die Dornenkrone, deren Dornen zu blühen beginnen; der Handschuh mit den Blüten entgleitet ihm und schwebt frei in der Luft.
8. In Gegenwart von Bischof Turpin widmet Karl das Münster der Gottesmutter (T. 56b).

Der Aachener Karlsschrein steht in der Schreinstradition der letzten beiden Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts. Der Stil ist, obgleich er die Mitarbeit verschiedener Meister der gleichen Werkstatt erkennen läßt, einheitlich, nur das Widmungsbild macht eine Ausnahme. Der ältere Meister des Marienschreins hat es geschaffen. Der Hauptmeister des Karlsschreins hat in der Werkstatt des Maastrichter Servatiusschreins gearbeitet, bevor er in Aachen den großen Auftrag erhielt, den Karlsschrein zu entwerfen. Der Zusammenhang der Königsfiguren mit französischer Kathedralplastik wird besonders im Vergleich mit den Archivoltenfiguren der Wurzel Jesse der Kirche St. Yved in Braisnes deutlich. Das Widmungsrelief vom Karlsschrein ist zudem stilistisch mit der Gruppe der Marienkrönung vom Portal der gleichen Kirche (1205–16) verwandt.

Am 28. Januar des Jahres 1414, der sechshundertsten Wiederkehr des Todestages Karls des Großen, wurde die Chorhalle des Aachener Domes, deren Grundstein unter Karl IV. 1355 gelegt worden war, geweiht. Im Zentrum der Apsis stand von nun an der Karlsschrein. Auch die Reihe der Apostelfiguren an den Chorpfeilern führt Karl der Große an. Man erinnert sich angesichts dieser Ordnung an die Tradition des Konstantingrabes. In Anlehnung an das Heilige Grab in Jerusalem hatte Konstantin seinen Sarkophag mit zwölf Säulen als den Sinnbildern der Apostel umstellen lassen. Die Zusammensetzung der Aachener Chorhalle aus Langchor und sich ausweitendem Chorpolygon ist eine Neuformulierung des spätantiken Konstantinsmausoleums in der Formensprache der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts für den »neuen Konstantin« (hierzu: H. Hilger, Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes, Essen 1961, S. 75 ff.). Die Chorhalle gehört zum Bautyp der capella vitrea, bei der sich »die Reliquienschreine mit der Tradition der Kathedrale« überschneiden. 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 Erklä-

rung der Goldenen Bulle des Jahres 1356 Aachen als Ort der Königskrönung.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 204 ff. — E. Arens, Die Inschriften am Karlsschrein, in: Z.A.G.V., 43. Bd., 1922, S. 158–194. — H. Schnitzler, Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt, Düren 1934, S. 64 ff. — Ders., Die spätromanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX, 1936, S. 166. — Ders., Rheinische Schatzkammer, Die Romanik, S. 19 f. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 38 ff. — Ders., Die großen Jahrhunderte, Aachen 1962, S. 44 ff. — E. Stephany, Der Karlsschrein, Mönchengladbach 1965. — S. Collon-Gevaert, J. Lejeune, J. Stiennon, Romanische Kunst an der Maas, S. 284 ff., Nr. 18. — E. Stephany, Der Karlsschrein in seiner politischen Bedeutung und seiner Ikonographie, in: Berichte des Karlsvereins zur Wiederherstellung des Aachener Domes, Aachen 1969, S. 21 ff.

Farbtafel IX, Tafeln 52–56 b

45 Hasenstoff

Sizilien, Anfang des 13. Jahrhunderts. — Seide, Grund violett. Muster gelb, rot, weiß und grün. — Es handelt sich um eine vollständige, querliegende Decke mit allen vier Webkanten. — H 125,5; B 239.

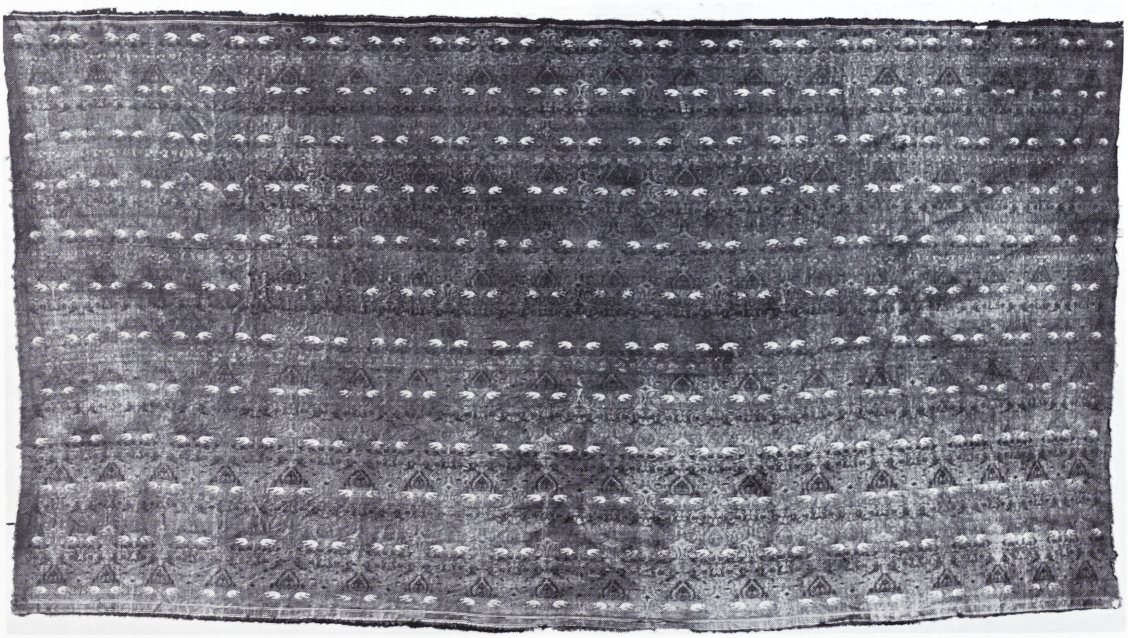
Benannt nach seinen Ornamenten aus der Tierwelt. Palmettenartige Lebensbäume sind von Hasen und Vögeln flankiert und durch Arabeskenranken verbunden.

Wahrscheinlich ließ Kaiser Friedrich II. die Decke bei Vollendung des Karlsschreins 1215 über die Gebeine Kaiser Karls des Großen breiten.

Lit.: J. Lessing, Der Elefantenstoff aus dem Reliquienschrein Karls des Großen im Münster zu Aachen. Sonderdruck aus: Die Gewebesammlung des königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Berlin 1907, S. 3. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 217. — A. Boeckler und O. Homburger, Die Kunst des frühen Mittelalters, Ausstellungskatalog, Bern 1949, S. 139, Nr. 420. — O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, 3. Aufl., Berlin 1936, S. 24. — J. Déer, Kaiserornat Friedrichs II., S. 60, 77. — Schramm-Mütherich, Denkmale, S. 189, Nr. 196. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, Nr. 98 b.

Tafel 51

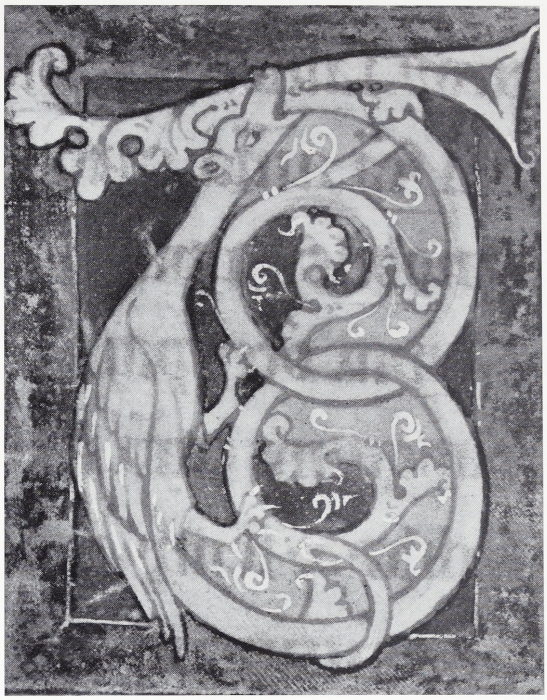
Der Hasenstoff



46 »Antiquum Passionale«

Holzband mit gepreßtem Lederüberzug und Messingbeschlag. Rücken mit 8 Lederriemen überzogen. — Von nachmittelalterlicher Hand die Aufschrift: Antiquo Pasionali. — 296 Pergamentblätter, nachträglich signiert. Einige Blätter ausgeschnitten. — Von jüngeren Zusätzen abgesehen, lassen sich zwei Schreiber unterscheiden: Schreiber A: f. 3r–75v. Schreiber B: f. 76r–223r. Zahlreiche, auf mehrfarbigem Untergrund ausgeführte Initialen mit stilisierten Pflanzen- und Tierornamenten. — Hauptteil: um 1200; Anhang: 13. bis 15. Jahrhundert.

Aus dem Inhalt des Urtextes sind hervorzuheben: f. 173v–175r: Passio sancte Corone virgines et martyris mit Erwähnung der Krönung Ottos III. in Aachen und dem Bericht über die Translation der Gebeine der hll. Corona und Leopardus von Otriculi zur Aachener Pfalzkapelle und ihre Beisetzung daselbst. — Das Passionale wurde für das Aachener Münsterstift angefertigt. Es scheint in der Maastricht-Lütticher Gegend entstanden zu



Initiale T

Initiale B

sein. Hierfür spricht die Vita des hl. Servatius und der Text »De translatione s Servatii«. Weiterhin die Lectio »in translatione s Lamberti«. Speziell auf Aachen beziehen sich die oben erwähnten Texte zur hl. Corona, der Sekundarpatronin des Münsters, weiterhin zu Adalbert und Foillan, die als Titelheilige alter Aachener Kirchen bekannt sind. — Das Passionale mit den bis f. 248r reichenden Nachträgen ist identisch mit dem in den Ordinationes choris häufig zitierten »Antiquum passionale«.

Lit.: O. Gatzweiler, Liturgische Handschriften des Aachener Münsterstiftes, in: Z.A.G.V., 46. Bd., Jahrg. 1924, 1926, S. 53ff.

Tafel 57

47 Büstenaquamanile

Aachen, um 1215. — Bronzehohlguß, die Augen in Silber eingelegt, abgegriffene Vergoldung. — H 18,3.

Über dem breit gebildeten Gesicht mit der niedrigen Stirn und den scharf geschnittenen Zügen sitzt eine wulstartige Haarkappe. Ein strähniger Schnurrbart geht in einen feingelockten Kinn- und Backenbart

über. Der dünnlippige Mund ist leicht geöffnet, die Augen haben einen mandelförmigen Schnitt. Der um das Haupt gelegte, als Weinlaub gedeutete Rankenkranz hat dem Aquamanile die Bezeichnung eines Bachus eingetragen. Der feingefältelte Mantel ist chlamysartig drapiert und über der Armzier von einer Schlaufe gehalten. Das Aquamanile ist aus dem Typ der antiken Herrscherbüste entwickelt. Ein gedrehter Griff an Rücken und Hinterkopf dient zur Handhabung des Gefäßes. Stilistisch steht das Büstenaquamanile dem Widmungsrelief des Aachener Karlsschreins, den frühen Arbeiten am Marienschrein sowie einem Kruzifix im Kölner erzbischöflichen Diözesanmuseum nahe. Vielleicht ist es anläßlich der Krönung Friedrichs II. entstanden. Für eine Einwirkung staufischer Hofkunst spricht auch der Vergleich mit den Marmorköpfen vom Capuaner Brückentor Friedrichs II. Hier finden sich ähnlich antikisierende Elemente und vergleichbare Rankenmotive (C. A. Willemsen, Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua, Wiesbaden 1953, T. 45–49).

Lit.: O. v. Falke und E. Meyer, Bronzegeräte des Mittelalters I, Berlin 1935, S. 52–53, 109, Tafeln 134/135. — H. Swarzenski, Monuments of Romanesque Art, London 1953, Pl. 163, Fig. 358 (mit Frühdatierung in das 2. Viertel des 12. Jahrhunderts). — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 47, Tafel 18. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 52 ff. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Die Romanik, Düsseldorf 1959, S. 21/22, T. 48/49. — Kat. Der Meister des Dreikönigenschreins, Köln 1964, Kat. Nr. 25. — Kat. El Arte romanico, Barcelona 1961, Nr. 1093.

Tafel 58

48 Der Marienschrein

Aachen, begonnen um 1220, vollendet 1238. — H 95; B 54; L 184.

Gleich nach der Fertigstellung des Karlsschreins (Kat. Nr. 44) wurde vom Domkapitel der Schrein für die großen Aachener Heiligtümer in Auftrag gegeben. Der staufischen Huldigung an den heiligen Karl schließt sich als Zeugnis des hochmittelalterlichen Reliquienkultes der Marienschrein an. Karlskult und Verehrung der großen Aachener Heiligtümer gehören nunmehr, wie es die große Sitzfigur Karls am Marienschrein beweist, unlösbar zusammen.
Am 19. März 1238 werden die Heiligtümer im neuen Schrein eingeschlossen. Die Aufzählung der im Schrein enthaltenen Reliquien erwähnt besonders die vier großen Heiligtümer, das Kleid der Madonna, Windeln und Lendentuch Jesu und das Enthauptungstuch Johannes des Täufers. Erst jetzt erhielt man genaue Kenntnis vom Inhalt des alten Schreins, glaubte man doch, daß der Schrein seit den Tagen Karls des Großen nicht mehr geöffnet worden sei.

Der Marienschrein besteht aus einem mit vergoldetem Silberblech und Rotkupfer beschlagenen Holzkern. Zahlreiche Schmelz- und Filigranplättchen und mehr als 1 000 Edelsteine sind über den Schrein verteilt. Er hat die Form einer einschiffigen Basilika mit kurzem gedrungenen Querhaus in der Mitte. Das besagt nicht, daß der Marienschrein eine in Miniaturform übertragene Großarchitektur sei. Übereinstimmungen mit Formen des Steinbaues sind nur äußerlich. Am Schrein gibt es kein tektonisches Funktionieren architektonischer Glieder. Wo sie erscheinen, haben sie abbildhaften Sinn und deuten auf die goldene Architektur der himmlischen Stadt. An den beiden Langseiten sitzen in vergoldetem Silberblech getriebene Apostelfiguren. Die Flügel des Querhauses teilen sie in vier Gruppen. Emaillierte Inschriften bezeichnen folgende Apostel, denen neben einem Buch ihre individuellen Martyriumsattribute beigegeben sind: Johannes Ev. mit einem Faß, Bartholomäus mit einem Messer, Matthias mit dem Schwert, Jakobus mit einer Keule, Matthäus mit dem Schwert, schließlich Thaddäus. Auf der anderen Seite des Schreines sitzen Simon mit dem Schwert, nochmals Thaddäus mit der Schriftrolle, Petrus mit dem Kreuz, Paulus mit dem Schwert, Andreas mit dem Kreuz und Philippus mit dem Schwert. An den Stirnseiten des Schreins thronen Papst Leo III. und Christus, unter den Giebeln der Querhausseiten Karl mit dem Münstermodell und die Madonna, als Neue Eva auf die Schlange tretend. Der gekrönte Christus auf ihrem Schoß erhebt sie zur Ecclesia. Ursprünglich saßen wohl Petrus und Paulus links und rechts von Christus. Auf den Dachseiten des Schreines entfaltet sich ein reiches ikonographisches Programm. Silbergetriebene Reliefs zeigen die Marienverkündigung, die Heimsuchung, Christi Geburt, das Traumgesicht Josefs, das Bad des Jesuskindes, zwei Engel mit der Frohbotschaft, die Hirten auf dem Felde, die Anbetung der drei Könige, die Darstellung im Tempel, die Jordantaufe, die Versuchung, das Abendmahl, die Gefangennahme (Textabb. S. 72), Hohepriester und Pilatus, die Geißelung, die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung.

Dachrelief vom Marienschrein mit der Gefangennahme Christi.

Der Meister des Widmungsreliefs vom Karlsschrein stand der ersten Werkstatt des Marienschreins vor. Der Vergleich dieses Reliefs mit den Szenen der Dachflächen auf der älteren Marienschreinseite beweist es. Auch die Figuren Leos III., Karls und der sechs Apostel der »Karlsseite« sind sein Werk. Formal deutet sich der sich vollziehende Wandel als eine allmähliche Lösung der Figuren vom Grund an. Die Figuren der späteren Marienschreinwerkstatt thronen in freier Entfaltung in den tiefenräumlichen, nischenartigen Arkaden des Schreins gewichtig und schwer. Jeder dieser Apostel trägt individuelle Züge. Weit stoßen Thronbänke und Sockel, Köpfe und Knie in den Raum vor. Die Lösung der Einzelfigur aus dem Gesamtorganismus des Schreines wird nur durch die künstlerische Kraft dieses Meisters verhindert. In den Aachener Figuren ist eine Höhe der Anschauung erreicht, die sich in antikischem Geist spiegelt.

Der Stil dieser Aachener Werkstatt ist nicht aus sich selbst heraus zu erklären. Enge Wechselwirkungen zwischen den Aachener Goldschmieden und den Bildhauern der Chartreser Nord- und Südportale sind die Voraussetzungen zum Wandel innerhalb der Aachener Schreinsplastik. Die enge Abhängigkeit der Figuren der Aachener Marienschreinwerkstatt von dem Stil der Chartreser Plastiken am Nord- und Südportal und des späteren Meisters vom Reimser Sixtusportal hat H. Schnitzler erstmals erkannt und definiert. Besonders lehrreich ist der Vergleich des Verkündigungsreliefs oder der Madonna aus der Weihnachtsdarstellung

mit dem Modestetyp von Chartres-Nord. Der Aachener Christus ist dem Reimser Abraham in der plastisch-körperlichen Wiedergabe eng verwandt.

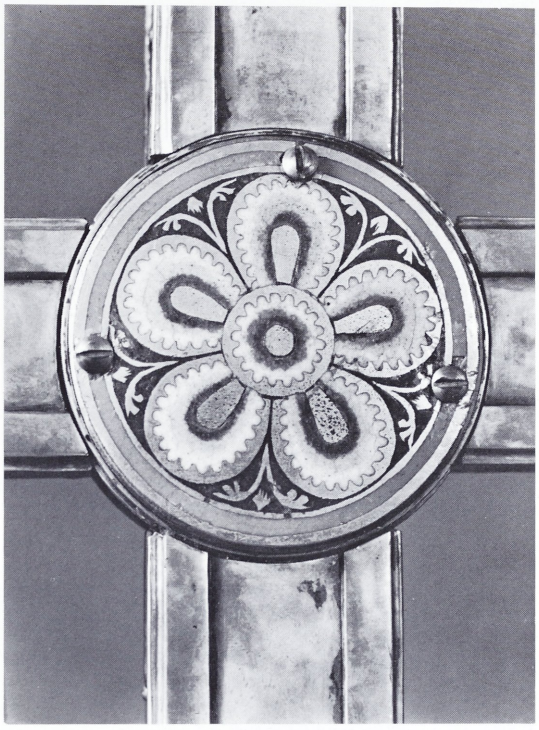
So wichtig und wertvoll die Detailkenntnis von Ikonographie und Stil des Schreins ist, sie bleibt unergiebig, wenn man in ihr nicht das Mittel sieht, etwas über seine Gesamtbedeutung und Funktion zu erfahren. Unsere Zeitbegriffe sind ungeeignet, um die »Realität« des mittelalterlichen Schreins zu erfassen. Was alles erscheint hier miteinander vereinigt und trägt zur Erscheinungsform bei. An erster Stelle natürlich sind es die Reliquien, die nach Meinung des mittelalterlichen Menschen aus dem Beginn ihrer Zeitrechnung stammten. Für sie verfertigten sie den Schrein. Im Weiheformular der Reliquiare wird die Bitte ausgesprochen, daß auch den Reliquiaren jene apotropäische Kraft verliehen werde, wie sie von den Reliquien ausgehe. Damit war die »reale« Zeitspanne von ca. 1200 Jahren, wie sie zwischen Reliquien und Reliquiar besteht, ausgelöscht. Das vielzitierte »Verschlossensein«, die Unsichtbarkeit der Reliquien im früh- und hochmittelalterlichen Schrein, sind Beobachtungen aus moderner Sicht. Im Schrein sind die Reliquien sichtbar gemacht. Er ist ihre Erscheinungsform, ihre Verherrlichung. Als man in Aachen damit begann, die Reliquien aus dem Schrein zu entnehmen und sie späterhin im Sieben-Jahres-Turnus der Heiligtumsfahrten öffentlich zu zeigen, war der Schrein, der seine volle Realität nur dann besaß, wenn die Reliquien in ihm ruhten, schon zu einem Anachronismus geworden.

Auch das Bildprogramm des Schreins hat die realen Zeitintervalle ausgelöscht. Bildgewordene Evangelienszenen und die Patrone des Münsters, Maria und Karl der Große, erscheinen neben dem legendären Münsterkonsekrator Papst Leo III. und der zentralen Gestalt des Erlösers, des Königs der Könige, in seiner endzeitlichen Verherrlichung. Die reale Zeit ist in die Endzeit aufgehoben. Im Rahmen solch übergeordneter Schau vollzieht sich eine Phase der Entwicklungsgeschichte der Kunst. Altertümlichere Figuren erscheinen neben solchen, die ein neues Naturgefühl verraten, formelhafter Stilisierung steht ein frisch erworbenes Empfinden für das organische Gefüge des menschlichen Körpers gegenüber.

Der Marburger Elisabethschrein, der Remaklusschrein in Stablo und der Marienschrein von Huy sind von der Gliederung des Aachener Werkes abhängig.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 218 ff. — H. Schnitzler, Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt, Düren 1934, S. 89 ff. — Ders., Die spätromanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX, 1937, S. 88 ff. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 48 f. — Ders., Die großen Jahrhunderte ... S. 55 ff. — J. J. M. Timmers, De Kunst van het Maasland, Assen 1971, S. 363 ff. — S. Collon-Gevaert, J. Lejeune, J. Stiennon, Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert, Brüssel 1962, S. 300, Nr. 65 mit Farbtafel. — Zur Ikonographie: G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, II, Gütersloh 1968, S. 25, Abb. 14.

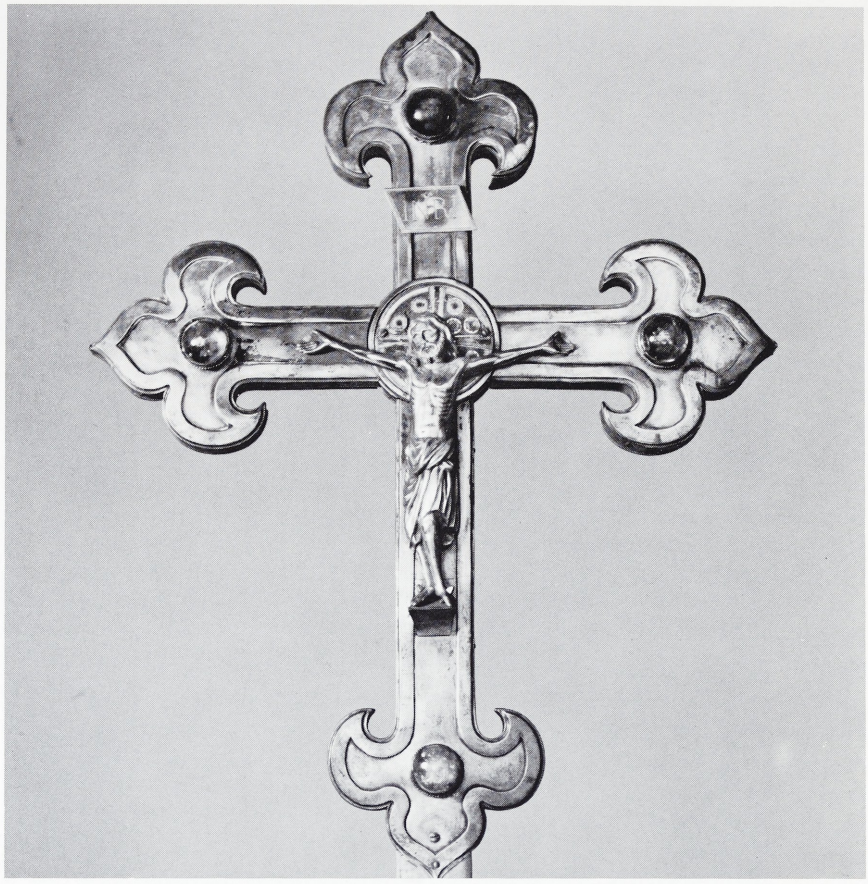
Tafeln 59–62 u. S. XVI



Emailrosette des 13. Jahrhunderts auf der Rückseite des Kreuzes (Kat.Nr. 49)

49 Vortragekreuz

Aachen, gemarkt mit der Marke Vogeno und dem Jahreszeichen XII (1862). — Der Kruzifixus aus der Werkstatt des Marienschreins (Kat.Nr. 48). — Hohlguß. — Aachen, um 1230. — Für die neue Verwendung am Kreuz des 19. Jahrhunderts zurechtgeschnitten. An der Rückseite scharfe Schnittkanten. Teile der Haarkalotte weggenommen.



Faltengrate abgefeilt und »geglättet«. Am Gesicht linke obere Braue und linke Nasenhälfte abgearbeitet. Neu vergoldet. — Auch die Grubenschmelzmedaillons gehören dem frühen 13. Jahrhundert an. Die Emailplatte der Vorderseite unten eingezogen. Email links oben und unten stark beschädigt. Auf der Rückseite der 2. Emailplatte ein eingraviertes Kreuz und eine Zick-Zack-Linie nach Art einer Kupellenprobe. Die Arkadenfassungen der Steine gehören wohl noch dem 11. Jahrhundert an. — Kreuz Silber, teilweise vergoldet. — H 57; B 37.

Die Kreuzbalken sind glatt gebildet und enden in großen Lilienformen. Der Kruzifixus zeigt den schon gestorbenen Christus, das Haupt ist leicht geneigt, die Augen sind geschlossen. Das Gesicht ist von weichgewelltem Haar und lockiger Barttracht umgeben. Der Stil dieses Kruzifixus entspricht der Eigenart der Dachreliefs des Marienschreins, hier vor allem dem Kreuzigungsrelief und ist mit diesem in die Zeit um 1230 zu datieren. In charakteristischer Weise sind die Füße nicht übereinander, sondern nebeneinander gestellt. Das locker drapierte Lendentuch reicht über das rechte Knie herab und ist über der Gürtung in fülligem Bausch geschürzt. Zum Vergleich bietet sich der Kruzifix eines kölnischen Reliquiars aus der Zeit um 1220/30 an (Kat. Das Schnütgen-Museum, S. 46, Nr. 60). Als Nimbus Christi dient ein Grubenemail in Form eines ins Rund eingefügten Kreuzes. In den Zwischenräumen Emailrosetten. Stilistisch gehört auch das Email zur Werkstatt des Marienschreins. Es verwendet bevorzugt die Farben Weiß, Blau, Gelb, Grün und Rot. Die lilienförmigen Kreuzenden sind durch Amethyste ausgezeichnet. Als Fassung wurden alte Arkadenfassungen, die vermutlich noch dem 11. Jahrhundert angehören, verwandt. Das Gleiche gilt für die Fassungen der Bergkristalle auf der Rückseite. Die Emailrosette, die auf der Rückseite das Zentrum des Kreuzes bildet, zeigt fünf konzentrisch um ein Rundfeld angeordnete Blätter. Die Farbigkeit dieser, der Zeit um 1230 zugehörigen Rosette ist weiß, blau, grün und gelb (Textabb. S. 73).

Tafel 63

50 Das sog. Kästchen »Rühr mich nicht an« und das Kapitelsiegel von 1347

12. bis 13. Jahrhundert. — Silberblech. — L 15,2; H 3,7; T 4,8. — Da das Kästchen im Bombenangriff von 1941 vernichtet wurde, ist eine genauere Datierung aufgrund des unzulänglichen Fotomaterials nicht mehr möglich.

Alle Flächen sind von einem wuchtig wirkenden romanischen Rankenwerk mit stark stilisierten Blatt- und Fruchtformen überzogen. An einzelnen Stellen erkannte man noch den Rest einstiger Vergoldung. Die Ornamentik ist von ferne dem Arbor-Vitae-Ornament des sog. Brustkreuzes Karls des Großen (Kat.Nr. 34) verwandt.

Im Jahre 1356 tritt das Kästchen ins Licht der Geschichte. Damals soll ein Dieb von ihm gestohlene Partikel der großen Aachener Heiligtümer an das Stift zurückgegeben haben. Man verschloß im Heiligtumsjahre 1356 die Partikel in das silberne Kästchen, umschnürte es mit einem grünen Seidenband und versah es mit einem Pergamentzettel, auf dem das Gebot zu lesen war, niemals das Kästchen zu öffnen. Dieser Pergamentzettel war durch das damals gebräuchliche Kapitelsiegel mit dem Band verbunden. Das Siegel hat spitzovale Form, mißt in der Höhe 45 mm und 42 mm in der Breite. Als Siegelbild ist die Darstellung der Verkündigung an Maria verwandt. Das Siegel entstand 1347 und

blieb bis ins Jahr 1528 in Benutzung (vgl. Kat.Nr. 119). Die Inschrift lautet: Sigillum ecclesiae Aquensis ad causas.

Dem Gebot der Urkunde folgend, hat man durch Jahrhunderte das im Marienschrein aufbewahrte Kästchen nicht mehr geöffnet, bis man beim Besuch der Kaiserin Joséphine 1804 dieser das Kästchen in die Hand gab. Durch Berührung des Verschlußmechanismus sei das Kästchen damals aufgesprungen. Nach der Rückkehr des Domschatzes aus dem Bergungsort nach dem ersten Weltkrieg wurde das Kästchen wiederentdeckt.

Lit.: J. Crumbach u. P. Lentz, Das Kästchen »Rühr mich nicht an« im Aachener Domschatz, Aachen 1937.

51 Vortragestab in Szepterform

England, um 1220 oder später. — Silbervergoldeter runder Hohlstab. — L 86.

Der eigentliche Stab ist glatt gearbeitet und nur von Schaftringen unterteilt. Als Bekrönung dient eine Taube.

Der Stab ist häufig als Szepter des Richard von Cornwallis bezeichnet worden. Dieser übergab 1262 »unam coronam auream ... et unum par regalium vestium de armis suis cum uno sceptro et uno pomo deauratis« dem Aachener Münster, damit alle zukünftigen »reges Alemannie« diesen Ornat bei ihrer Krönung verwenden könnten. Zum Versuch einer Identifizierung dieses Szepters mit dem Aachener Vortragestab hat nicht zuletzt die in England übliche Taube als Szepterbekrönung geführt. Schon St. Beisel hat 1910 (Ein angebliches Königsszepter im Schatz des Aachener Münsters, in: Zeitschr. für christl. Kunst, 1910, S. 87–90) die Auffassung vertreten, daß es sich hier um einen Chorstab handelte und erst F. Bock die Bezeichnung »Szepter« aufgebracht habe.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 255. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXVII. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen III, S. 992. — Ders., Herrschaftszeichen: gestiftet, verschenkt, verkauft, verpfändet, Göttingen 1957, S. 185. —

Tafel 64

Kat.Nr. 51

52 Wappentruhe (Truhe des Richard von Cornwallis genannt).

Limoges, Mitte des 13. Jahrhunderts. — Zedernholz, dunkelrot lasiert mit 40 kupfervergoldeten Medaillons. — H 38,5; B 79; T 40. — Der Schmuckbeschlag wurde 1826 vom alten Kasten gelöst und zur Verzierung einer neuen Truhe benutzt. Bei der Restaurierung des Kastens im Jahre 1864 durch den Aachener Goldschmied Vogeno wurde der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt.

Die Truhe und ihr Deckel sind mit prächtig gravierten und emaillierten Beschlagbändern versehen. Der Hauptschmuck besteht aus 40 kupfervergoldeten Medaillons, von denen 17 Darstellungen von kämpfenden Rittern und Damen auf der Falkenjagd in Goldzeichnung auf blauem Emailgrund aufweisen. Es kommt zu einem zauberhaften Wechselspiel der Farben, in die die Figuren hineingestellt sind, goldschimmernd in ihrer Körperlosigkeit. In den übrigen Rundfeldern, die von einem (erneuerten) Nagelkranz mit plastisch gebildeten Köpfen umfaßt sind, erblickt man, eingefaßt von stilisierten Eidechsen, emaillierte Wappenschilde von Brabant, Bourbon, Limoges usw. Sie machen wahrscheinlich, daß die Truhe ursprünglich für einen französischen Großen bestimmt war. Auf das besonders prunkvoll gearbeitete Schloßblech sind über feinem Rankenornament Reliefs mit Sirenen aufgelegt. Die Fallschließen endigen in Schimären mit Hundeköpfen. Die Seitengriffe der Truhe sind im 16. Jahrhundert hinzugefügt worden.

Verwandt ist die von Philipp IV. (1285–1314) der Abbaye du Lis (Département Seine et Marne) geschenkte Truhe im Louvre, der Kronbehälter im Namurer Domschatz und die Truhe im Muséo Leone in Vercelli.

In der Holztruhe hat man bei den Heiltumsfahrten die großen Heiligtümer während der Nacht unter Verschluß gehalten.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 249. — J. Braun, Die Reliquiare, S. 149. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXVII. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen, Bd. III, S. 921. — N. Gabrielli, Oreficerie medioevali fiamminghe in Piemonte, (Extrait du Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, Fascicule XX) Bruxelles-Rome, 1939, S. 238, Pl. III.

Tafel 65

53 Kasel

Seide mit Goldfadenstickerei. — Italien (Lucca ?), 13. Jahrhundert. — Vornehmlich die Gesichter und Gewänder der Figuren stark erneuert. — H 112.

Auf dem blauen Seidengrund in Goldfäden aufgelegtes Ornament mit steigenden Löwen und Rankenfriesen. Im Kaselstab der Vorderseite die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Heimsuchung, die Flucht nach Ägypten. Im Kaselkreuz der Rückseite wiederholt sich die Flucht nach Ägypten im linken Balkenfeld. Links davon die fürbittende Maria, die auf Johannes den Täufer auf dem rechten Balkenende bezogen ist. Beide zusammen gehören zur Figur des richtenden Christus, der neben Johannes erscheint. Die drei Figuren haben ursprünglich in anderem Zusammenhang die Deesis gebildet. Im Vertikalstab der zwölfjährige Christus im Tempel, die Vertreibung der Händler, Christus zu Tisch, im Hause des Simon, während Magdalena seine Füße salbt, die Auferweckung des Lazarus und das Noli-me-tangere. Im Figurenstil starke byzantinische Anklänge.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 179.

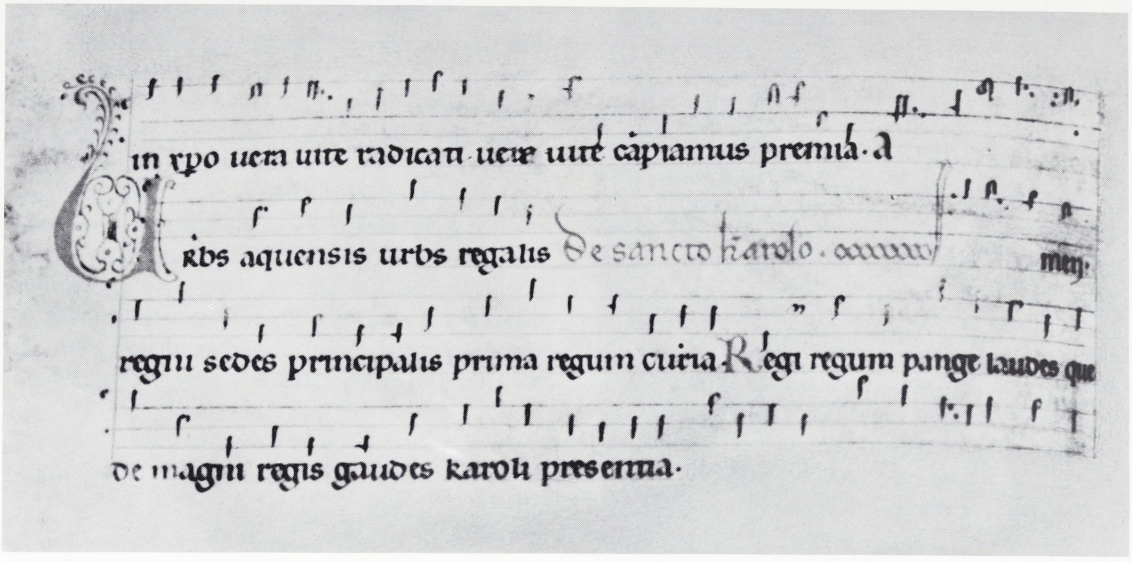
Tafel 66

54 Graduale des Arnoldus

Holzband mit Messingbeschlägen und Lederrücken. — 168 Pergamentblätter vorhanden, mehrere ausgeschnitten. Am Schluß noch drei Papierblätter, auf deren jeweils erster Seite die Schreiber- oder Stifterbitte erscheint: Orate pro Arnoldo. — Schöne abgerundete frühgotische Minuskel. Gotische Choralnoten. Viele einfache und schlicht ornamentierte Initialen, einige in Gold. Die größeren meist ausgeschnitten. Geschrieben im 13. Jahrhundert. — f. 125r (nach den Sequenzen von Johannes Ev.) in ursprünglicher roter Schrift: Post sequentiam beati Karoli invenies, illam de innocentibus. — f. 149v–150r: De sancto Karolo: Sequenz Urbs Aquensis. — Diese Handschrift ist die älteste in Aachen erhaltene, vielleicht überhaupt die erste, die die berühmt gewordene Sequenz auf Karl den Großen »Urbs Aquensis« enthält (Textabb. S. 78). Aufbau und Melodie gleichen der von Thomas von Aquin verfaßten Fronleichnams-Sequenz »Lauda Sion«. – Die Handschrift ist das älteste dem Stift erhaltene Graduale und das einzige aus dem 13. Jahrhundert. Böckeler und Teichmann sehen ihren Stifter in einem Aachener Kanonikus, von dem es im ältesten erhaltenen Nekrologium des Stiftes unter dem 16. Februar heißt: Commemoracio magistri Arnoldi canonici, qui preter alia dedit magnum librum in choro sinistro ...

Lit.: O. Gatzweiler, Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterstiftes, in: Z.A.G.V., Bd. 46/1924, Aachen 1926, S. 80–83 (hier alle weitere Lit.).

Tafel 67



Sequenz auf Karl den Großen »Urbs Aquensis« (Kat.Nr. 54)

55 Silberne Marienstatuette

Aachen, um 1280. — Silber getrieben, teilweise vergoldet. — H 80; Dm (Sockel) 25.

Auf achteckigem, wechselweise von Kugelwülsten und Löwen getragenem Architektursockel (wohl aus anderem Zusammenhang stammend und erst später hier wieder verwandt) steht Maria hochaufgerichtet in strenger Frontalität. Das in der Mitte der Stirn gescheitelte Haar fließt in weichen Wellen unter der Krone (unter Verwendung alter Teile vor 1865 erneuert) hervor und rahmt das Gesicht. Von der Nasenwurzel ausgehend, wölben sich die Brauenbögen in symmetrischer Kurvatur. Der Mund ist in leisem Lächeln entspannt. Ein Tuch ist über den Kopf gezogen und fällt in lockerem Faltenwurf auf die Schultern. Der Mantel, der die Figur umhüllt, wurde, wie es die erhaltenen Ösen beweisen, einstmals vor der Brust von einer doppelten, heute verlorenen Kette gehalten. Er ist über den rechten Unterarm hochgezogen und bildet nach unten zu größer und raumhaltiger werdende Schüsselfalten. Die angehobene rechte Hand hält eine Blüte mit Amethyststein, die Linke umfaßt in eigenartiger, von der gewohnten Handhaltung abweichenden Art das Kind. Es hält in der Linken die Weltkugel und segnet mit der Rechten. Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Halsborde des Kleidchens ist mit einem aufgelegten Ornamentstreifen verziert (offenbar ist auch der Saum ähnlich geziert gewesen. Befestigungsspuren und der unschön abgeschnittene Rand sprechen dafür). Auf dem Rücken der Madonna ein Türchen zur Aufnahme von Reliquien.

Die strenge Axialität und Statuarik der Figur läßt an die Vorbilder französischer Kathedralplastik, namentlich die Madonna des Marienportals von Amiens-West (um 1230) und die Reimser Maria (um 1235) vom Mittelportal der Westfassade denken. Doch wirkt auch die Schreinsplastik der Stilstufe des letzten Meisters vom Remaklusschrein (um 1260) vornehmlich im Gesichtstyp nach. Einen entscheidenden, neuen Formdurchbruch hat in Aachen offenbar die Bekanntschaft mit der 3. Reimser Werkstatt (3. Viertel des 13. Jahrhunderts) gebracht. Man denkt an das Gefolge Mariens und die Engel sowie die Plastik der Rosenarchivolte um 1260 an Reims-West. In der Nachfolge der Aachener Madonna steht eine französische silbervergoldete Statuette aus dem frühesten 14. Jahrhundert im Londoner Victoria and Albert-Museum (Victoria and Albert-Museum, 50 Masterpieces of Metalwork, London 1951, Nr. 9, S. 20).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 241. — E. G. Grimme, Beobachtungen zu einigen Madonnenplastiken des ausgehenden 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts im Aachen-Lütticher Raum, in: A.K.B., Heft 24/25, 1962/63, S. 158ff. — E. G. Grimme, Die großen Jahrhunderte, S. 62, Nr. 14. — Kat. Marienbild in Rheinland und Westfalen, Essen 1968, Kat. Nr. 24. — Kat. Rhein und Maas, a.a.O., S. 389.

Tafel 68

56 Thronende Madonna

Rhein-maasländisch, frühes 14. Jahrhundert. — Holz mit moderner Fassung. — H 110.

Maria sitzt auf einer geschweiften, kissenbelegten Thronbank. Die Gesichtszüge sind symmetrisch, der Blick ins Ungewisse gewendet. Eine ornamentalgelockte Haartracht umgibt das gekrönte Haupt. Ein feingefältelter Schleier fällt vom Kopf über die Schultern herab. Die rechte Hand ist leicht erhoben und trägt ein (erneuertes) Szepter. Auf dem Schoß sitzt in Profilstellung, von der Linken der Mutter gestützt, das Kind mit einem geöffneten Buch in den Händen und übereinandergelegten Beinen. Mariens Mantel ist in feinen Faltendrapierungen über die Knie gelegt und fällt in weichem Fluß über die Füße auf ein troddelgeziertes Kissen. Trotz der strengen Frontalität und der altertümlichen Gesichts- und Haarbildung gehört diese Madonna nicht, wie früher angenommen, der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an, vielmehr verlangt die Wiedergabe des Kindes eine Datierung ins frühe 14. Jahrhundert. Zusammen mit einer Sitzmadonna in Aachener Privatbesitz und einer Maria mit Kind in der Frankfurter städtischen Galerie bildet das Werk eine Gruppe, die zwischen der »Aachener Madonna« des Schnütgen-Museums und Madonnen des Marien- und Remaklusschreins einerseits und den kölnischen Sitzmadonnen des beginnenden 14. Jahrhunderts andererseits steht.

Lit.: J. H. Kessel, Das Gnadenbild Unserer Lieben Frau in der Stiftskirche zu Aachen, Aachen 1878, S. 44f. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 144. — E. G. Grimme, Beobachtungen zu einigen Madonnenskulpturen des hohen Mittelalters im Lüttich-Aachener Raum, in: A.K.B., Bd. 24/25, 1962/63, S. 158ff. — Kat. Unsere Liebe Frau, Aachen 1958, Kat.Nr. 5. — A.K.B., Bd. 23, 1961, S. 18, 19.

Tafel 69

57 Thronende Madonna

Aus einer lothringisch beeinflußten Kölner Werkstatt. — Um 1315. — Marmor. — H 68. — Um 1916 in die Nische der Vorhalle gestellt, hält sie die Erinnerung an das Grab des Ritters Chorus lebendig. Die Mosaiksteine der Nische sind die letzten Überreste der musivischen Ausstattung des Münsters in karolingischer Zeit (hier in Zweitverwendung).

Maria sitzt auf einer breiten Thronbank. Ihr breites freundliches Gesicht wird von üppigem Lockenhaar mit darübergebreitetem Schleier gerahmt. Eine Blatt- und Blütenkrone bezeichnet Maria als Königin des Himmels. Der versonnene Blick ist auf das Kind gerichtet, das, vom linken Arm der Mutter gehalten, sich auf ihrem Schoß aufrichtet und mit einer Taube spielt. Das gegürtete Gewand Mariens fällt in weichen großen Faltenzügen über die Knie und die Thronbank auf die Erde hinab. Die Rechte der Mutter stützt sich auf ein Buch, das auf ihrem rechten Knie aufruht.

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth hat die stilistischen Voraussetzungen für die Aachener Madonna geklärt und sie als zentrales Werk einer Stilströmung bezeichnet, die »in Trier, Aachen und Köln, aber auch in Marburg bereits vor 1320 in den Hauptwerken zum Ziele gekommen war. Man darf daraus folgern, daß der Beginn eines lothringischen Ateliers in Köln bereits um 1310ff. liegt, und daß etwa um die gleiche Zeit, als in Köln erste Anverwandlungen des Lothringischen an das Rheinische erfolgten, d. h. um 1315, in Trier die Madonna der Sammlung Hack und in Köln die marmorne Sitzmadonna für das Aachener Münster geschaffen wurden.«

Nach den handschriftlichen Notizen Viehoffs soll diese Figur ehemals die wieder freigelegte Nische über dem nicht mehr vorhandenen Grabe des Ritters Gerhard Chorus in der karolingischen Vorhalle geziert haben. Aus diesem Grunde hat man die Gruppe 1914 wiederum in eine musivisch gezierte Nische der Vorhalle verbracht (vgl. Kat.-Nr. 58).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 145. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXIV. — J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Neue Ausblicke zur hochgotischen Skulptur Lothringens und der Champagne (1290–1350), in: A.K.B., Bd. 30/1965, S. 49–99 (hier alle weitere Lit.).

Tafel 70

58 Karl der Große

Köln (?), frühes 14. Jahrhundert. — Eiche. — Geringe Reste alter Fassung. — Hände und Unterarme, Nase und ein Teil der Locken fehlen, Krone teilweise zerstört. — 1933 wiederaufgefunden. — H 108.

Der Kaiser ist kniend dargestellt. Das stilisierte Gesicht mit den mandelförmigen Augen und dem dünnlippigen Mund wird von symmetrisch gelockter Haar- und Barttracht gerahmt.

Zum stilistischen Vergleich bieten sich kölnische Reliquienbüsten sowie die Karlsbüste des Aachener Domschatzes an. J. Buchkremer (Die Figuren der Muttergottes und Karls des Großen in der unteren Vorhalle, in: Dom zu Aachen, Beiträge zur Baugeschichte III, Aachen 1955, S. 74f.) vermutet, daß die Figur Karls in einer Nische auf der rechten Seite der Vorhalle gestanden hat. Bei der Renovierung in den Jahren 1915/16 waren Anhaltspunkte zur Rekonstruktion dieser Nische gefunden worden. Dann hätte die Karlsfigur als Gegenstück zu der Madonna in der Nische auf der linken Seite (Kat.Nr. 57) zu gelten. Stilistische Berührungspunkte existieren jedoch nicht.

Lit.: J. Buchkremer, Die Aachener Karlsbilder bei Montfaucon, in: Z.A.G.V., Bd. 29, S. 207.

Tafel 71

59 Reliquienbüste der hl. Brigeda

Köln, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts. — Polychromiertes Eichenholz. Fassung 19. Jahrhundert über alter Grundierung. — H (ohne den erneuerten Sockel) 44.

Auf dem achteckigen, erneuerten, von vier Löwen getragenen Sockel die Inschrift: Caput Stae Brigeda V. et M. – Die Büste zeigt auf goldenem Grund Granatapfelornament und Blattranken. In der Mitte eine runde Ausnehmung in Form eines gotischen Dreipasses. Das Gesicht in seiner kölnischen Eigenart mit freundlich lächelnden schmalen Augenschlitzen, feiner gerader Nase und einem Grübchen im Kinn wird von stilisierten Locken gerahmt. Die Haarkalotte läßt sich öffnen und gibt dann den Blick auf die in feine Seide gewickelte Reliquie frei.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 234.

Tafel 72

60 Reliquienbüste der hl. Paulina

Köln, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts. — Polychromiertes Eichenholz. — H (ohne den erneuerten Sockel) 44.

Aufschrift auf dem erneuerten von vier Löwen getragenen Sockel: Caput Stae Pauline V. et M. – Gegenstück zu Kat.Nr. 59. Von dieser nur durch das geschlossene Brustmedaillon unterschieden.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 234.

Tafel 73

61 Maria mit dem Kind (Gnadenbild)

Rhein-maasländisch (Köln ?), Köpfe und Hand Mariens erstes Viertel des 14. Jahrhunderts. Alles übrige nach einem Brand 1676 sofort aus der frischen Erinnerung in Lindenholz nachgeschnitzt. — H 125.

Maria steht hoch aufgerichtet, den Kopf leicht zum Betrachter hingewandt. Das Gesicht mit den großen Augen und dem lächelnden Mund ist von einem Kranz üppiger Locken gerahmt. Ein grob bearbeitetes Ansatzstück diente der Festlegung einer Krone. Maria hält das unbekleidete Kind auf ihrer linken Hand, in der rechten erlaubt ein Griffstück die Ergänzung eines ursprünglich vorhandenen Szepters. Ein Schleier fällt, von der Krone gehalten, über die Schultern auf die Unterarme herab. Der Faltenduktus des Gewandes unterstreicht das Standmotiv, indem er in großen Längsfalten das Standbein begleitet und in freier Plastizität das vorgeschobene Spielbein durch die Gewandfülle sichtbar werden läßt. Obgleich nur in der Nachschnitzung von 1676 auf uns gekommen, läßt sich die Figur doch einer Gruppe gotischer Figuren zuordnen, die im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts im rhein-maasländischen Raum unter dem Einfluß nordfranzösischer Vorbilder entstanden und charakteristisch sind für das Stadium vor der formalen Erstarrung, wie sie bei den Kölner Domchor-Figuren und der Mailänder Madonna des Kölner Domes zutage tritt. Zu der Gruppe gehören u.a. die Madonna der Sammlung Hack (als Leihgabe im Kölner Schnütgen-Museum), die Madonna mit dem Kinde des Krefelder Kaiser Wilhelm-Museums und die Maria des Hospitals in Tongern (zusammengestellt und erläutert bei: E.G. Grimme, Beobachtungen zu einigen Madonnen-Skulpturen des hohen Mittelalters im Lüttich-Aachener Raum, in: A.K.B., Bd. 24/25, 1962/63, S. 158ff.). Doch ist auch die stehende Muttergottes der Pfarrkirche in Münstereifel (dazu W. Beeh, in: Jahrb. d. Rh. Dkpfl. 23/1960, S. 166ff.) zu vergleichen.

Die Madonnenskulptur wird schon seit dem 14. Jahrhundert als Gnadenbild »Unserer Lieben

Frau von Aachen« verehrt. Von den zahlreichen Weihegaben, die dem Gnadenbild gemacht wurden, künden stellvertretend die unter Nr. 98 und 132–134 aufgeführten Stücke. 1927 wurde das Gnadenbild feierlich gekrönt. Es erhielt damals die von B. Witte jr. angefertigte Krone.

Lit.: J. H. Kessel, Das Gnadenbild Unserer Lieben Frau, Aachen 1878, S. 63. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 144. — E. Stephany, Der Dom zu Aachen, Abb. 48. — Kat. Das Schnütgen-Museum, Köln 1968, S. 65, Nr. 100. — Über den Hergang des Brandes 1676 unterrichtet ein auf Pergament geschriebenes Memoriale (abgedr. b. Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 231, Anm. 3 und 4).

Tafel 74

62 Die sog. Madonna mit dem Stifter

Aachen, um 1350/60. — Silber getrieben, teilweise vergoldet. — H 62. — Am Haupt Mariens zwei kleine Halterungen für eine ehemals vorhandene Krone.

Die Figur der Madonna zeigt die charakteristische leichte S-Haltung des 14. Jahrhunderts. Die rechte feingliedrige Hand hält das Lilien-Szepter. Das Kind, das auf dem linken Unterarm der Madonna sitzt, hat die Hand zwanglos erhoben. Der leicht gedrehte Kopf und der Gestus der Hand sind auf einen knienden Ritter bezogen, der mit gefalteten Händen und anbetend erhobenem Blick zum göttlichen Kind aufschaut. Das Gewand liegt dem Körper eng an, ein blauer Aquamarinstein ziert die Brust.

Der überlängte Körper zeigt die gleichen Proportionsverhältnisse wie die Madonna der Lütticher St.-Servatius-Kirche. Das eng anliegende Gewand mit dem flächig aufbeschriebenen Faltenwerk, die Drapierung mit dem charakteristischen doppelten Überwurf, die feinnervige lässige Haltung der rechten Hand sind bei beiden Figuren sehr ähnlich. Die Aachener »Madonna mit dem Stifter« gehört einer maasländischen Skulpturen-Gruppe an, die die Erschlaffung des von der Kölner Domchor-Plastik geprägten Figurenstils zeigt.

Lit.: E. G. Grimme, Beobachtungen zu einigen Madonnenplastiken des ausgehenden 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts im Aachen-Lütticher Raum, in: A.K.B., Heft 24/25, 1962/63, S. 158 ff. — F. Deuchler, Gotik, Stuttgart 1970, S. 93 (Abb. 124). Hier: »Ostfrankreich, um 1330 ... Der stilistische Habitus ... bereitet viele Einzelheiten der Evreux-Madonna vor, bleibt aber durch seine Befangenheit hinsichtlich der Eleganz hinter dem Pariser Hofwerk zurück.«

Tafel 75

63 Maria mit dem Kind

Lüttich (?), 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. — Kalkstein. — Alte, jedoch nicht ursprüngliche Fassung. — Die Arme des Kindes bis zum Ellenbogen abgebrochen. — Rechter Arm und rechte Hand Mariens ergänzt. — H 123 (Textabb. S. 82).

In gotischer Nische steht die Madonna in starker Durchschwingung, das Kind auf dem linken Arm haltend. Maria erscheint gekrönt als Königin des Himmels. Das breite, etwas grobe Gesicht ist von Locken gerahmt, die von einem Schleier bedeckt sind. Er fällt unter der Krone auf Schultern und Arme herab und wird vor dem Körper nach rechts hochgerafft. Das Gewand ist gegürtet. Der weite Mantel weist schöne kaskadenförmige Fältelung auf und wird in breiten Diagonalfalten auf den Sockel herabgeführt.

Die Größe der Figur macht es unwahrscheinlich, daß die Madonna für diese Nische angefertigt wurde. Um so weniger, als die Annakapelle erst 1449 vollendet wurde. Sie hatte damals den Charakter einer offenen Durchgangshalle. Erst nach 1772 wurde auch das laubenartige Untergeschoß geschlossen.

Im Jahre 1491 erhielt die Marianische Bruderschaft des Aachener Münsterstiftes gegen jährliche Zinszahlung von drei Mark und vier Schilling die Erlaubnis, die verstorbenen Gildenmitglieder unter der Annakapelle und in deren Umgebung zu begraben. Das dürfte Anlaß gewesen sein, die wohl im 2. Drittel des 14. Jahrhunderts entstandene Mariengruppe als Bild der Patronin der Bruderschaft in die Nische zu stellen.

Marienfiguren im Diözesanmuseum von Namur (J. de Borchgrave d'Altena, Notes et Documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique, 1re série, Sculptures conservées au pays mosan, Verviers 1926, S. 45, Fig. 34) sowie der Kirche Notre Dame in Hasselt (J. de Borchgrave d'Altena, A propos de l'exposition »Les Madonnes du Limbourg«, Bruxelles 1936, Fig. 16) gehören der gleichen Stilstufe an. Hauptwerk der ganzen Gruppe ist die um 1330 entstandene Gruppe

der »Auferstehung Christi« aus der Lütticher Kirche Ste. Croix (heute im Diözesanmuseum. Abgeb. b. J. Baum, Die Lütticher Bildhauerkunst im 14. Jahrhundert, in: Belgische Kunstdenkmäler, München 1923, S. 164).

Lit.: Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 269 ff. — Ders., Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 145.

Tafel 76

64 Das Simeonsreliquiar

Aachen, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts. — Silber vergoldet. — H 37,9; L 59,6; T 14,6.

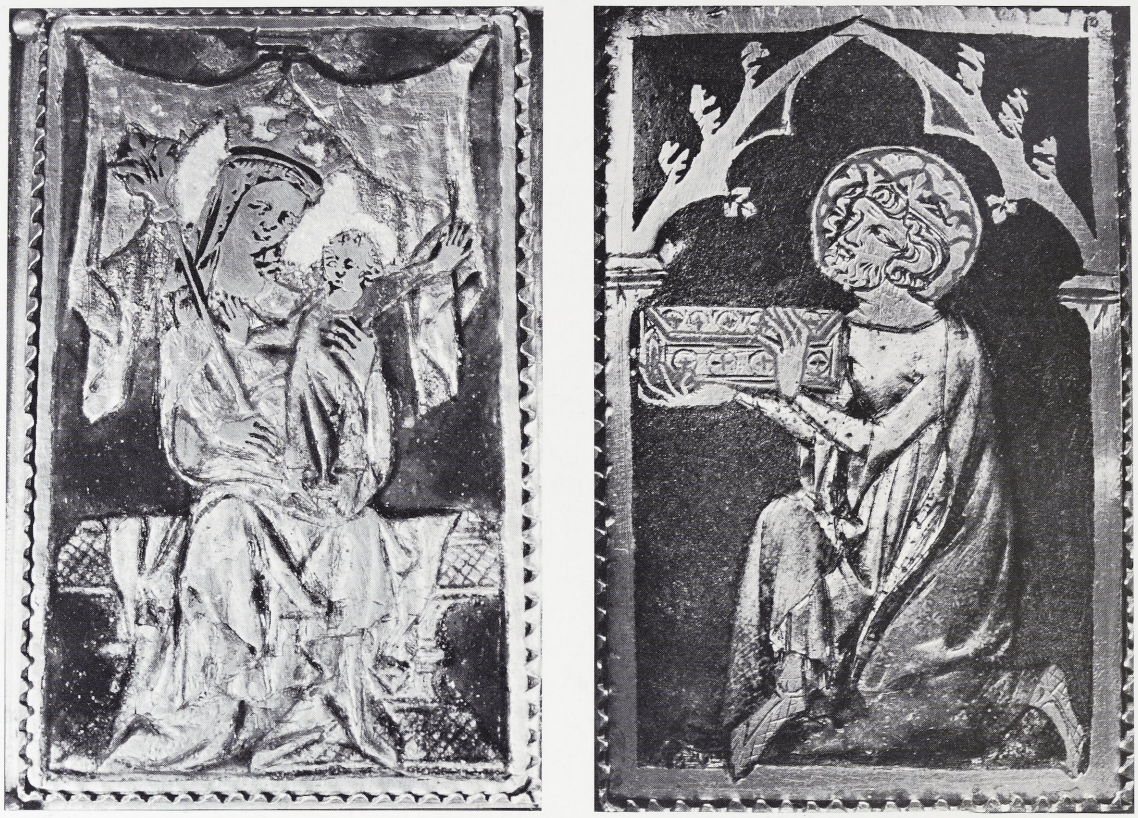
Das Simeonsreliquiar gehört zu den »sprechenden« Reliquiaren, in denen die bildhafte Form des Reliquiars die Gnadenfülle der in ihm beschlossenen Reliquie ausdeutet. Der kleine Schreinskasten ist vermutlich älteren Ursprungs. Er wurde in dem neuen Zusammenhang zum Altartisch, auf dem sich die Aufopferung des Christuskindes im Tempel vollzieht. Eine Onyxvase, aus der ursprünglich eine Lilienblüte emporsproß, ist gleicherweise Reliquienbehälter und marianisches Symbol. An den Schmalseiten des auf vier gedrungenen Säulchen ruhenden Altars stehen Maria und Simeon. Die Madonna bringt am Tage der Reinigung die Gabe der Armen, ein paar Tauben, dar. Simeon hält auf den verhüllten Händen das Kind. Es ist die einzige bekannte vollplastische »Darstellung im Tempel«.

Die Mariengestalt ist der »Madonna mit dem Stifter« (Kat. Nr. 62) schwesterlich verwandt. Die Voraussetzung zur Figur des Simeon liegt in der französischen Kathedralplastik der Stilstufe des Chartreser Nordportals (um 1230). Ein nordfranzösisches Heiliggrabreliquiar aus der Zeit um 1300 in der Schatzkammer der Kathedrale von Pamplona zeigt die Stilstufe der Pariser Goldschmiedekunst, an die man in Aachen anknüpfte. Namentlich die Profilfigur einer der heiligen Frauen an der Stirnseite des Sarkophages läßt sich der Maria an der Stirnseite des Aachener Simeonsreliquiars vergleichen. Reicher Emailschmuck wechselt mit Edelsteinen und Steinschnitten, um dem Schreinchen sein kostbares Aussehen zu verleihen. Zwei Schmelzplatten auf der Fläche des Altartisches knüpfen in ihrer Darstellung an die Widmungsplatte des Karlsschreines an. Maria mit dem Kind und Karl der Große sind einander zugeordnet. Karl bringt einen kleinen Schrein dar, der wohl die Erinnerung an das ursprüngliche Reliquiar lebendig hält (Textabb. S. 84).

Bei der Öffnung des Simeonsreliquiars 1874 fand man eine Reliquieninschrift aus dem 12. Jahrhundert. Sie spricht mit weiteren Indizien dafür, daß der eigentliche Reliquienkasten des heutigen Reliquiars aus einem älteren Zusammenhang stammt. Von diesem romanischen Vorgängerstück scheint die kleine Schmelzplatte mit der Halbfigur einer Justitia zu stammen, die heute den Fuß des Scheibenreliquiars (vgl. Kat. Nr. 65) ziert.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 224 f. — K. Guth-Dreyfus, Translucides Email in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts am Ober-, Mittel- und Niederrhein, Basel 1954, p. 103 ff., Fig. 39. —

X Das Simeonsreliquiar, Aachen, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts, Detail, Maria mit den Opfertauben, Kat. Nr. 64



Translucide Emails vom Simeonsreliquiar: Karl der Große bringt Maria mit dem Kind einen kleinen Schrein dar, Kat.Nr. 64

E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 63ff., Fig. 35, 36, pl. 2. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen, III. Bd., S. 878. — R. d. K. Bd. III, Sp. 1066, Abb. 8. — Karl der Große, Bd. IV, S. 225. — Kat. L'Europe Gothique XIIe, XIVe siècles, Paris 1968, Cat. Nr. 446, T. 133.

Farbtafel X, Tafeln 77, 78

65 Scheibenreliquiar

Wien (?), um 1350, die Engelfiguren Aachen, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts. Schmelzplatte am Sockel rhein-maasländisch, um 1160/70. — Silber vergoldet, Senkschmelze. — Flügel der Engel erneuert. — H 52; B 32.

Über einer auf Klauenfüßen ruhenden, profilierten Grundplatte ist ein aus der Form des Flabellums entwickeltes Scheibenkreuz auf einem Sockel aufgerichtet. Von ihm gelöst, kann es auch als Vortragekreuz verwendet werden. Auf den Armen des in die Rundform einbeschriebenen griechischen Kreuzes haften vier Rundkapseln mit Reliquien. Die Mitte bildet ein Medaillon, unter dessen Bergkristallscheibe eine Reliquie von dem Schwamm, mit dem Christus auf Golgatha getränkt wurde, sichtbar aufbewahrt wird. Sie hat, wie es das karolingische Reliquienverzeichnis erweist, schon zum Reliquienschatz Karls des Großen gehört.

Das Scheibenkreuz ist ein »sprechendes« Reliquiar. So dienen die Rundmedaillons mit transluziden Emailbildern aus der Leidens- und Auferstehungsgeschichte der Ausdeutung der Reliquie. In den 16 Kassetten des Randes wechseln Senkschmelze der Evangelistensymbole mit getriebenem Blattwerk, filigrangefaßten Perlen, Smaragden und Topasen. Die Rückseite der Scheibe zeigt ein silbergetriebenes Agnus Dei und die Evangelistensymbole. Das Scheibenkreuz ist von zwei Engeln flankiert, die, als Aquamanilen gearbeitet, erst bei der Umänderung des Reliquiars in diesen Zusammenhang übernommen wurden. Sie folgen französischen Vorbildern und entstanden in der Werkstatt des Karlsreliquiars (Kat. Nr. 70). Die Engelsfiguren des Tongerner Ursulareliquiars sind ihnen verwandt. Auf dem Verbindungsstück zwi-

XI Das Scheibenreliquiar, Wien (?), um 1350 und Aachen, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts, Kat. Nr. 65

schen Sockel und Scheibenkreuz eine nahezu quadratische Grubenschmelzplatte aus dem 3. Viertel des 12. Jahrhunderts. Sie zeigt die Personifikation der Gerechtigkeit (Justitia), mit Michael dem Seelenwäger in eins gesetzt. Vielleicht hat die Platte zum Schmuck des romanischen Simeonsreliquiars (vgl. Kat. Nr. 64) gehört.

Lit.: Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 226. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXIX. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 65 ff. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 71, Nr. 17.

Farbtafel XI, Tafel 79

66 Greifenstoff (Diasper)

Italien, Lucca, 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. — Seidenstoff mit Goldbroschierung. — H 101,5; B 124. — Der Seidenstoff wurde vermutlich in der Zeit Karls IV. über die Gebeine Karls des Großen im Karlsschrein gelegt.

Auf hellgrünem Grund stehen in fünf übereinanderliegenden Reihen abwechselnd je zwölf Greifen und zwölf Pfauen paarweise einander gegenüber. Die Greifen halten mit ihren Klauen Lotospalmetten, um deren Mittelfelder konzentrische Ringe mit arabischem Blattwerk gelegt sind. Zu beiden Seiten der Palmetten hocken kleine Tiere. Die Pfauen halten ähnlich gebildete Palmetten, zwischen ihren langen Hälsen breiten sich geometrische achtteilige Rosetten und Blattmotive aus. Köpfe, Flügel und Brustschilde sowie die Klauen sind golden. Die übrigen Farben des Musters sind rosa, weiß und braun. Zum Vergleich bietet sich ein broschierter Diasper in Rot und Grün im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aus der 1. Jahrhunderthälfte an. Er ist an einer Kasel aus dem Danziger Paramentenschatz verarbeitet und entstand wohl auch in Lucca. Greifen- und Pfauenpaare sind wie bei dem Aachener Stoff angeordnet und lassen die Eigenart des Diaspers als eines zweischüssigen Gewebes mit je einer Muster- und Bindekette, einem Schuß für den Grund und einem für die Zeichnung besonders gut erkennen.

Lit.: O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, Bd. II, S. 33, Abb. 277. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 256. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, Kat. Nr. 99. — H. Kohlhaussen, Europäisches Kunsthandwerk, Gotik und Spätgotik, Frankfurt/Main, 1970, S. L., Nr. 130.

Tafel 80

67 Fragment eines Seidenstoffes

Italien, Venedig, 1. Hälfte 14. Jahrhundert. — H 13; B 27,5.

Grund blau, Muster gold- und naturfarben. Musterung zweireihig. 1. Reihe: Blattmotive, versetzt. 2. Reihe: Gegenständige Greifen, zwischen ihnen Pflanzenmotive.

Tafel 81 a

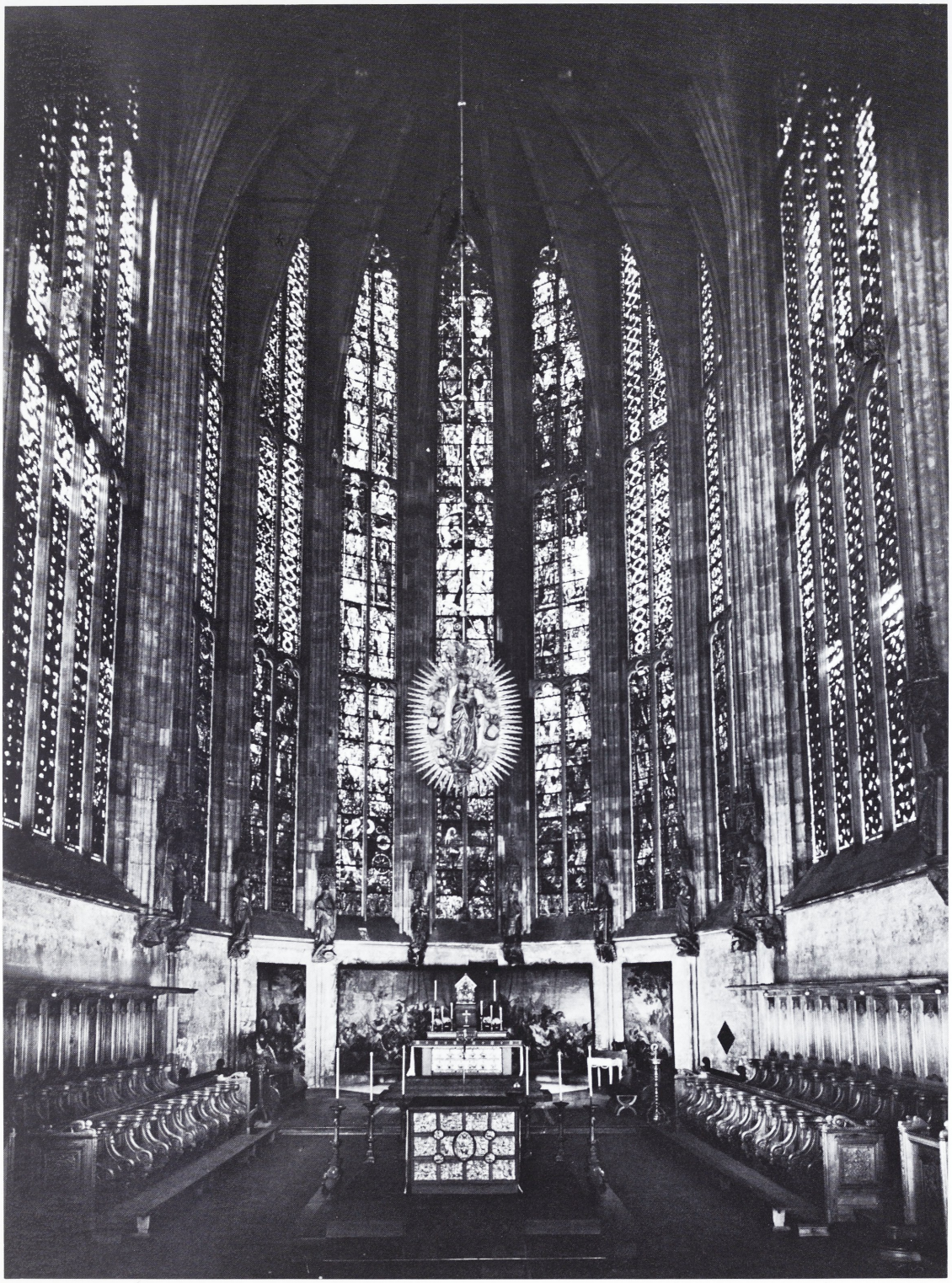
68 Seidenstoff mit Silberbroschierungen

Italien, Lucca, sogenannter Diasper, 14. Jahrhundert. — H 44,9; B 30,4.

Rosafarbener Grund; Muster goldfarben und silbern. Steigende Weinranken bilden Rhombenfelder. Der Innenraum zeigt Weintrauben und Weinblattfüllung um ein kleines Mittelmotiv, in dem zwei fliegende Vögel erkennbar sind. Zu Füßen des Mittelmotivs Vierfüßler in Silber, die sich den Rücken zukehren.

Tafel 81 b

Die Neubelebung des Karlskultes und der Reliquienverehrung in der Regierungszeit Karls IV. Kat.Nr. 69–75



Die gotische Chorhalle des Aachener Domes (1355–1414)

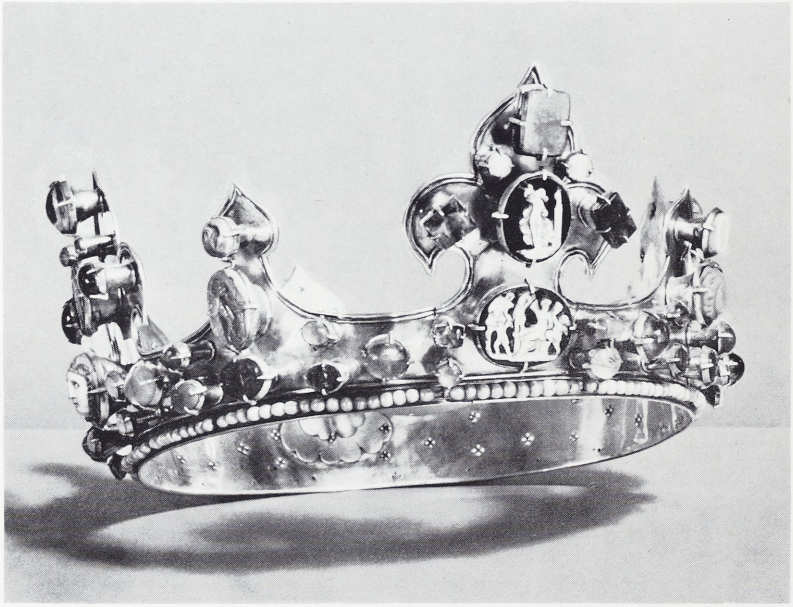
69 Büstenreliquiar Karls des Großen

Aachen, nach 1349. — Die Krone böhmisch, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts. — Silber getrieben, teilweise vergoldet mit aufgesetzten Adlerappliquen. — H 86,3; B 57,2; T 33. — 1870 durch A. Witte restauriert. 1926 wurde der das Inkarnat vortäuschende Lack, der im 19. (?) Jahrhundert aufgetragen wurde, wieder entfernt.

Am 25. Juli des Jahres 1349 wurde Karl IV. in Aachen zum deutschen König gekrönt. Noch sechsmal hat dieser Luxemburger Kaiser während seiner Regierungszeit in den Mauern der freien Reichsstadt geweilt. Zu Recht hat man die Reliquiare, die während der Regierungszeit Karls IV. in Aachen entstanden, mit dem Reliquienkult des Kaisers in Verbindung gebracht. Die Lokaltradition sieht in der Karlsbüste des Aachener Domschatzes ein Krönungsgeschenk Karls IV. Vermutlich hat der Luxemburger eine seiner Hauskronen, wohl die, mit der er in Ermangelung der Reichskrone in Aachen gekrönt wurde, der Krönungskirche zum Geschenk gemacht. An diese Dedikation wird sich Plan und Ausführung der Karlsbüste angeschlossen haben. Zum Vergleich bietet sich die böhmische Krone an, die von Karl IV. nach seinem Regierungsantritt in Auftrag gegeben wurde und die als Kronreif auf dem Kopfreliquiar des heiligen Wenzel im Prager Dom aufbewahrt wird.

Die Aachener Karlsbüste sollte die Hirnschale Karls des Großen aufnehmen. Die Anordnung der Schädelreliquie unterhalb der Haarkalotte der Büste läßt die Reliquie zur »realen« Schädeldecke des in der Büste gegenwärtig gedachten Kaisers werden. Reliquie und Reliquiar, Form und Gehalt bilden eine unlösliche Einheit. Die Büste ist das Hauptwerk der Aachener Goldschmiedekunst der hohen Gotik. Das Antlitz ist von einer stilisierten Frisur und Barttracht gerahmt, die Gesichtszüge sind plastisch durchmodelliert. Der nachträglich gearbeitete Kronenbügel, die Prachtkameen der zentralen Lilienblüte des Kronreifs, die wuchtige Nasenbildung, die Scheitellinie des Bartes, der Vertikalstreifen des Palliums auf dem Brustsockel schaffen eine starke Symmetrieachse. Vielleicht hat ursprünglich ein kostbarer Zitrin in frühmittelalterlicher Fassung die Stelle eingenommen, an der sich heute ein antikes Chalzedonköpfchen befindet (vgl. Kat. Nr. 29). Der in späterer Zeit ergänzte Büstensockel war ursprünglich schmaler und mit Linien bemalt. Die spätere Restaurierung hat jedoch das Lilienmotiv bedeutungsmäßig den applizierten Adlersymbolen, mit denen die Büste bedeckt ist, gleichgeordnet. Hier sind zum ersten Mal Reichsadler und Lilien zusammengebracht, eine Anordnung, die als Phantasiewappen Karls des Großen noch vor 1400 zum Stiftswappen des Aachener Münsterstifts wurde. Auch hierzu hat wohl Karl IV. die Anregung gegeben.

Das Büstenreliquiar des heiligen Carolus wurde den Königen, die in ihre Krönungsstadt einzogen, entgegengetragen. Von der Krönung König Friedrichs III. in Aachen im Juni 1442 schildert ein Augenzeuge: »... danach all schueler und Chorherren und alle priesterschaft von der stat Ach.



Die Krone der Karlsbüste

XII Büstenreliquiar Karls des Großen, Aachen, nach 1349, die Krone böhmisch, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts, Kat. Nr. 69

danach des großen heiligen kayser Karls haubt, darauf ein guldin kron, die hett über das haubt ein pogen und vorn an der styrn ein kräwz als auch einem kayser zugehört ...«. Noch vom Krönungszug Karls V. wird berichtet, daß Karl der Große gleichsam seinen Nachfolger persönlich empfangen habe. Karl V. sei von seinem Pferd gestiegen und habe in großer Demut das Reliquiar mit der Schädeldecke Karls geküßt.

Die Herleitung des Aachener Kopfreliquiars aus dem Typ der kölnischen Reliquienbüsten kann an erhaltenen Beispielen nur unzulänglich veranschaulicht werden. Vermutlich waren die Silberbüsten des Papstes Sylvester und der hll. Felix und Nabor im Kölner Domschatz nahe verwandt, von denen nurmehr das Pilgerblatt von 1671 noch eine Vorstellung vermittelt. (Der wenig überzeugende Versuch, die Aachener Büste nach Prag zu lokalisieren, bei E. Poche, Einige Erwägungen über die Kameen Karls IV., in: Sbornik k semdesátinám J. Kvêta, Acta Universitatis Carolinae 1965, Phil. et Hist. 1, Prag 1965, S. 88 ff.)

Die silbervergoldete Reifenkrone (Durchmesser ca. 21 cm) ist nachträglich mit einem Bügel versehen worden, dessen außergewöhnliche Höhe nach P. E. Schramm durch eine unter der Krone getragene Mitra bestimmt war. Das 14. Jahrhundert hielt für den »Kaiser« Karl wohl nur eine Bügelkrone für angemessen. Die Edelsteine sitzen auf röhrenartigen und zum Kronreif hin sich verjüngenden Fassungen und erinnern in ihrer »schwebenden« Anordnung wiederum an die Wenzelskrone. Nach Schramm ist die Aachener Krone tatsächlich getragen worden. Bei Sigismund ist dies nachweisbar. Wie der savoyische Gesandte berichtet, empfingen die Erzbischöfe »coronam de capite Karoli Magni« und setzten sie dem König aufs Haupt. Eigil von Sassen vervollständigt diesen Bericht und schreibt, Sigismund habe das Evangelium »mit der cronen of kiser Kals hupt« verlesen. H. Decker-Hauff hat festgestellt, daß die Steine der Aachener Krone in einer komplexen Zahlenharmonie angeordnet sind, die an die Kronen des frühen Mittelalters erinnert.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, 230 ff. — H. Schiffers, Die deutsche Königskrönung und die Insignien des Richard von Cornwallis, Aachen 1936. — A. Huyskens, Die Aachener Krone der goldenen Bulle, Weimar 1938. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950, XXXIV. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 69 ff. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 74, Nr. 19. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, III, S. 876 ff. — Kat. Karl der Große, Aachen 1965, S. 492, Nr. 672. — J. Cibulka, Die Krönungskleinodien des böhmischen Königreiches, Prag 1969, S. 56. — H. P. Hilger, Eine böhmische Reliquienbüste der Parlerzeit in St. Ursula in Köln, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXIII, 1971, S. 75 (mit dem Hinweis auf stilistische Übereinstimmungen mit dem Kopf des hl. Quirinus am Kölner Petrusportal, der freilich später zu datieren ist und Heinrich (IV.) Parler zugeschrieben wird).

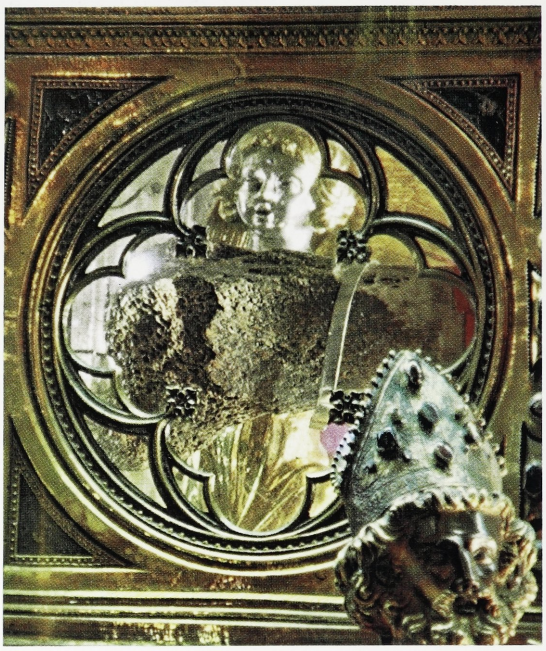
Farbtafel XII, Tafel 82

70 Das Karlsreliquiar

Aachen, 6. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. — H 125; B 72; T 37.

Die reich profilierte, mit Steinen und Perlen gezierte Sockelplatte des in Treib- und Gußarbeit ausgeführten Reliquiars aus größtenteils vergoldetem Silber 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. 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 Engel, 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. und der Erzbischof Turpin mit dem Buchattribut der Pseudochronik. Ihnen entsprechen auf der Rückseite als Schildträger der »ältere, männlichere«, durch den Schild mit dem springenden Löwen ausgewiesene Roland und der jüngere Olivier mit dem Jungfrauenkopf im Wappen. 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 (Textabb. S. 92). Es ist durch acht »Mauervorsprünge«, die Basen des Strebepfeilersystems, dem architektonischen Aufbau fest einbezogen, doch wird die Vorstellung des Körperlichen durch schlanke Schmelzbilder wieder aufgehoben (Textabb. S. 92). In der Mittelarkade steht die gekrönte Madonna. Sie hält das Kind auf ihrem linken Arm, mit der rechten Hand um-

XIII Das Karlsreliquiar, Aachen, 6. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, Kat. Nr. 70



Detail des Reliquienschreines, in dem Engel die Karlsreliquie halten.

faßt sie ein Lilienzepter. Karl der Große mit dem Münstermodell zur Linken und die heilige Katharina mit Schwert, Rad und verglastem Reliquienturm zur Rechten sind ihr zugewandt. Die drei Arkaden erheben sich über queroblongem Grundriß und bilden mit ihren Kreuzrippengewölben Baldachine über den drei Figuren.

Saphire und Perlen vor Blattornamenten mit blauem Schmelzüberzug zieren die krabbenbesetzten, in Kreuzblumen endenden Wimperge. Feingliedrige Strebepfeiler 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. 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 eine obeliskenförmige Hülle, die beim Abnehmen des oberen, edelsteingezierten Teiles den Blick auf das Stück eines Kreuznagels freigibt. Die Engel 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 Stufungen des Plastischen zur räumlich kaum mehr fixierbaren Aufgipfelung geführt worden.

Mit dem Motiv der Engel, die eine Reliquie oder einen Reliquienschrein tragen, steht die Werkstatt des Aachener Reliquiars in einer seit langem ausgebildeten Tradition, die ihre künstlerisch vollendetste Ausprägung im Bologneser Reliquiar des heiligen Ludwig (Paris, frühes 14. Jahrhundert) gefunden hat.

Das Aachener Karlsreliquiar ist ohne die Grabarchitektur des 14. Jahrhunderts nicht denkbar. Nahe Entsprechungen ergeben sich zu den freilich nurmehr in Rekonstruktionen auf uns gekommenen Papstgrabmälern des 14. Jahrhunderts von Avignon und Villeneuve. Doch sehr viel unmittelbarer kann die Goldschmiedearchitektur die Verklärung des Leibes anschaulich machen. 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. Im Goldglanz strahlt die Gestalt des Kaisers unter den Bewohnern des Paradieses. In der Dreierarkade

Schmelzbild eines Heiligen oder Propheten mit Schriftband

XIV Das Karlsreliquiar, Aachen, 6. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, Detail, Kat. Nr. 70

des Karlsreliquiars, aus der alten Hoheitsform der Dreibogenstellung entwickelt, treffen sich verschiedene ikonographische Entwicklungslinien. Die eine führt zur Königsgalerie der französischen Kathedralen, in der die Vorfahren Christi oder als säkulare Entsprechung französische Könige seit Chlodwig in tabernakelartigen Gehäusen erscheinen. So bildete an Notre Dame in Paris die Galerie der Könige ein breites vergoldetes Band. Die Dreierarkade der Karlskapelle wirkt wie ein Ausschnitt, der aus dieser Tabernakelreihe entlassen ist, in neuer Weise aussagekräftig und eine verwandte imperiale Bildidee formulierend.

Doch nicht allein die Zone der Dreierarkade hat einen genau fixierten Aussagewert. 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. Dieses Motiv mit den drei Rundöffnungen für die Sichtbarmachung der Reliquie weist zurück ins 4. Jahrhundert, als Kaiser Konstantin fast 300 Jahre, nachdem man den Leib des Erlösers beigesetzt hatte, das Grab Christi in feierlicher Weise wiederentdeckte. Seitdem hat man wieder und wieder dieses Christusgrab nachgebildet. Ein Augenzeugenbericht aus dem Jahre 1106 beschreibt den Sarkophag des Christusmausoleums und spricht von drei eingemauerten Rundfeldern oder Löchern, die vermutlich den Blick auf das Innere des Sarkophages freigaben. Auch das Reliquiengrab des Aachener Karlsreliquiars mit seinen drei Kavitäten an jeder Langseite ist eine Nachbildung des Grabes Christi

Das Reliquiar ist auf Licht und Farbwerte angelegt. Dem metallischen Glanz des Goldes und des Silbers mit seinen mannigfachen Reflexen ist der entstofflichende 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.

Lit.: E. G. Grimme, Die Kapellenreliquiare im Aachener Domschatz, in: A.K.B., Bd. 39/1969, S. 7–76 (hier alle frühere Lit.).

Farbtafeln XIII, XIV, Tafeln 83, 84

71 Das Dreiturmreliquiar

Aachen, 6. u. 7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. — 1829 durch den Goldschmied F. A. Cremer restauriert und auf eine neue Sockelplatte montiert. — H 93,5; B 74,3; T 38,2.

Das Dreiturmreliquiar ist aus vergoldetem Silber. Treib-, Guß- und Gravierungsarbeiten kommen nebeneinander vor. Zahlreiche Emailplatten und Edelsteine tragen zu dem glänzend farbigen Charakter des Gesamtwerkes bei. Auf dem in der 1. 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 aufsteigenden Baldachinstützen bestehen aus Bündelpfeilern, denen Strebemauern vorgelegt sind. Bündelpfeiler und Strebemauern entwickeln sich aus einem Sockel. Über den Kapitellen der Bündelpfeiler erheben sich gestelzte Spitzbögen mit einbeschriebenem, spitzenartigem Maßwerk. Es verstellt dem Auge den ungehinderten Blick in das emaillierte, achtteilige Baldachingewölbe, das von einem Schlußstein mit einer Darstellung des Agnus Dei zusammengehalten wird. 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. 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.

Über dem Figurenbaldachin erhebt sich ein zweites »Turmgeschoß«, 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 oberstes Turmgeschoß gebildeten Reliquienzylinder umgeben und stützen. Die emaillierte, von vier kleinen Fialen begleitete Turmspitze mündet in eine Kreuzblume mit großem Saphir. Der Aufbau

XV Das Dreiturmreliquiar, Aachen, 6. u. 7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, Kat. Nr. 71

der beiden übrigen Türme ist ganz ähnlich. Ihnen fehlt jedoch der große, sechzehneckige Sockel, wie er ursprünglich wohl auch für sie vorgesehen war. So kommt es, daß die Seitentürme nicht zur Höhe des Mittelturmes aufragen und in dem Strebepfeilerwald einzusinken drohen. Im linken Turm steht Johannes der Täufer auf einem Podest, das ursprünglich wohl als Reliquienkammer gedient hat. Die Hände halten das später zugefügte Lamm-Attribut. 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 wirkt der strengen Symmetrie der Architektur entgegen. 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 Strebepfeiler ausgebreitet.

Emailbild mit einer Darstellung des hl. Petrus, der in der Rechten eine Kettenreliquie hält (vgl. Kat.Nr. 114)

Die »Türme« sind Baldachingewölbe, die als Architekturform der Großarchitektur entlehnt sind. Sie sind nach allen Seiten hin offen, durchlässig für Licht und Luft. Der Goldschmied entwirft hier eine gotische Idealarchitektur, in der alle statischen Erwägungen außer acht bleiben können und die bildnerische Substanz vollständig in Glieder einer schwerelosen Architekturvision aufgelöst wird. 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 bilden 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 »Himmelsstadt« fest.

Doch die allgemeinen Züge der Himmelsstadt, 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. So erscheint in der Mitte Christus, dessen Perlennimbus stellvertretend für das nicht darstellbare weiße Gewand als Zeichen der Verklärung zu verstehen ist. In der Figur Johannes des Täufers als des neuen Elias ist der Bezug zur Verklärung deutlich gegeben, denn bei Matthäus heißt es im 17. Kapitel, 9.–13. Vers u. a.:

»Ich sage Euch aber: »Elias ist schon gekommen.« Da merkten die Jünger, daß er Johannes den Täufer meinte« ... Im dritten »Haus der Verklärung« kniet Stephanus, der »neue Moses«. Man sah hier den Augenblick des Martyriums illustriert, in dem der Erzmärtyrer betet: »Herr, rechne es ihnen nicht zur Sünde an!« Doch die Apostelgeschichte bietet im 7. Kapitel, 1.–60. Vers, noch mehr Elemente zum Verständnis der Stephanusgestalt als nur die Schilderung des Martyriums. Der Hauptteil der großen Verteidigungsrede des Stephanus (Vers 17 bis 34) ist der Gestalt des Moses und seinen Taten vorbehalten. 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 ..« 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).

Im Dreiturmreliquiar ist der Begriff des »Offenbarungslichtes« über seine allgemeine Gültigkeit hinaus ganz 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 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 (Textabb.), ist die »Leuchte«. Die Herrlichkeit, die von Christus ausgeht, »erhellt« sie. Dieses Licht ist es, daß 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 Symbolik noch hinzu.

Das Agnus Dei im Schlußstein des Gewölbes des Mittelturmes

Figuren und Bauornamentik des Dreiturmreliquiars zeigen die völlige Abhängigkeit von Großplastik und -architektur. Die Stilstufe von Reims-West ist maßgeblich für den Figurenstil der Aachener Werkstatt, die im Anschluß an die »Aachener Karlskapelle« (Kat.Nr. 70) in der Zeit zwischen 1355 und 1370 entstanden ist.

Lit.: E.G. Grimme, Die Kapellenreliquiare im Aachener Domschatz, A.K.B., Bd. 39, 1969, S. 7–76 (hier alle weitere Lit.).

Farbtafel XV

72 Chormantelschließe mit der Verkündigung an Maria

Aachen, um 1360–70. — Silber vergoldet, hauptsächlich gegossen, graviert mit reichem Perl- und Emailschmuck. — H 20; B 18,6.

Die Chormantelschließe hat die Form eines Vierpasses mit einbeschriebenem Rechteck. Unter drei Baldachinen ist die Verkündigung dargestellt. Maria sitzt auf einer reichgezierten Thronbank. Die Rechte hält das Buch, in dem sie gelesen hat. Der Kopf und die erhobene linke Hand sind dem Engel zugewandt, der niederkniend das Schriftband mit der Aufschrift »A(VE) M(ARIA) GRACIA PLENA« entrollt. Zwischen beiden Figuren steht eine Kanne mit einem Lilienzweig, dessen Blüten durch Perlen gebildet sind. In der schmäleren Unterzone sieht man in drei nach dem Muster der Reliquienfenster in der Burtscheider Johannesbüste gebildeten Maßwerkquadraten die derben Figürchen der hll. Christophorus und Kornelius sowie des knienden Stifters. Das untere Paßsegment ist von einem Wappenschild der Stifterfamilie Schanternel übergriffen. Im oberen Segmentbogen erscheint ein Engel, der einen großen Almandin in Händen hält. Prunkvolle Blüten- und Perlenbordüren rahmen Vierpaß und Rechteck.

XVI Chormantelschließe, Aachen, um 1360–1370, Kat.Nr. 72

Die Chormantelschließe ist ein Werk des gleichen Meisters, der die Burtscheider Johannesbüste und ein Reliquienaltärchen im Schatz der Liebfrauenkirche von Tongern geschaffen hat. Faßt man die Figur der auf einer Bank sitzenden Maria näher ins Auge, so wird die stilistische Voraussetzung des Reliquiars deutlicher. Man wird vor allem kölnische Vorbilder zum Vergleich heranziehen dürfen und auf so bedeutsame Beispiele aufmerksam machen müssen, wie etwa die Figuren der Mensa des Kölner Domhochaltars (Köln, um 1322, Köln, Schnütgen-Museum oder die wenig später ent-

standene Sitzmadonna in der Vorhalle des Aachener Münsters, Kat. Nr. 57), die einem »nach Nordrhein-Westfalen und Hessen ausstrahlendem, doch wohl lothringisch beeinflußtem Kreis« (H. Schnitzler) angehören. Vor allem die Maria der Verkündigung, breiter und fülliger natürlich als in der späteren Rezeption durch die Aachener Goldschmiede-Werkstatt, zeigt den Figurentyp, aus dem sich das Figürchen entwickeln konnte. Im übrigen wäre auf Schnitzereien des Kölner Chorgestühls vom Ende der dreißiger Jahre hinzuweisen, so etwa auf das Relief mit der Darstellung eines Schülers mit Glockenspiel. Kölnische Kleinplastiken aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, wie etwa die Anbetung der Könige von der gotischen Bekrönung des Vorsängerstabes aus dem Jahre 1178, eignen sich ebenfalls zum Vergleich. Mit dieser Chormantelschließe »lieferte Aachen den reifsten Beitrag zu dieser im 14. Jahrhundert am Niederrhein entwickelten priesterlichen Schließe« (H. Kohlhaussen, Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, München 1955, S. 160).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 242. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXVIII. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 85 f. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 90.

Farbtafel XVI

73 Reliquiar für einen Geißelstrick Christi

Prag, 3. Viertel 14. Jahrhundert. — Silber vergoldet. — Mit Kameen, Perlen und Edelsteinen verziert. — H 54; Dm Fuß 21.

Der Sockel mit durchbrochen gearbeiteter Plinthe ist als gotischer Vierpaß gebildet, in den ein Quadrat eingesteckt ist. Die ruhige geometrische Form wird jedoch durch die Zuspitzung der Ecken und die Kleeblattbögen der Paßsegmente in bizarrer Weise verlebendigt und aufgelockert. Auf der Sockelplatte Gemmenschnitte, davon drei mittelalterliche mit Profilköpfen, eine vierte, wohl antike, mit der Darstellung eines Mannes, der in der Rechten einen Siegeskranz (?), in der Linken einen Stab hält. Die Steine sind von Kordelfassungen umgeben. Der vierseitige Schaft entwickelt sich aus einer würfelförmigen Zierarchitektur. In den vier Ecken Strebepfeiler, die einen Zinnenkranz tragen, die Seiten durch geistvolles, blau und grün unterlegtes Ornament gefüllt. Anstelle des Nodus vier kapellenförmige Ausbuchtungen mit krabbenbesetzten Bögen, Zinnenfriesen und Schindeldächern. Das eigentliche Ostensorium ist aus einem zwölfseitig geschliffenen Bergkristallbecher gebildet. Er ist in eine visionäre Architektur eingebettet. Vier Strebepfeiler umgeben ihn und stützen den Figurenbaldachin über der Bergkristallkuppel. Als Hinweis auf die Reliquie dient ein Figürchen des gegeißelten Christus, das in den Baldachin eingestellt ist. Ein vierseitiges Türmchen mit spitzem, krabbenbesetztem Dach bekrönt das Ganze. Als charakteristischer Schmuck dienen Perlen, die aus den Kreuzblumen der Strebepfeiler aufwachsen. Um den Ansatz der Bergkristallkuppel zu kaschieren, ist der obere Rand des eigentlichen Ostensoriums mit einem Maßwerkfries geziert. Auch hier steigern Edelsteine und Perlen den überaus prunkvollen Gesamteindruck.

Die drei Reliquiare (Kat. Nr. 73, Kat. Nr. 74 u. Kat. Nr. 75) bilden eine geschlossene Gruppe, die offenbar aus der gleichen Prager Werkstatt hervorgegangen ist. Das Reliquiar für den Geißelstrick (Kat. Nr. 73) bildet in der Abfolge das erste. Es verwendet wie die übrigen als Ziborium einen Bergkristallbecher, der freilich in seiner Wirkung durch die reiche Architektur, in die er eingebettet ist, nicht zur vollen Wirkung kommt. Das zweite Reliquiar der Gruppe, das nur wenig später entstand, ist das Reliquiar für den Mariengürtel (Kat. Nr. 74). Es verwendet als Kernstück ebenfalls einen Bergkristallbecher, der zum zentralen Element des Reliquienturmes wird. Erst beim dritten Stück (Kat. Nr. 75) dieser Gruppe, dem Reliquiar für den Gürtel Christi, bestimmt das Bergkristallgefäß den Gesamteindruck. Hier scheint es, als wären die Architekturelemente nur dazu da, dem körperlosen Gefäß für das Heiltum Halt zu verleihen. Der Auftraggeber dieser Gruppe, die in der Prager Hofwerkstatt entstanden sein mag, ist wahrscheinlich Karl IV. gewesen. Dagegen gibt H. R. Hahnloser (nach mündlicher Mitteilung) den Hinweis, daß Kristallbecher, wie sie in den Aachener Reliquienmonstranzen vorkommen, nirgends in solcher Häufung zu finden sind wie in Aachen. Dieser Hinweis wird die Diskussion um den Entstehungsort dieser Reliquiare neu beleben.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 236. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXVIII. — H. Wentzel, Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die französische Gemmenschneidekunst des 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. VIII, Heft 1–2/1954, S. 1 ff.

Tafel 85

74 Reliquienmonstranz für den Gürtel Mariens

Prag, um 1360. — Silber vergoldet, mit Email- und Edelsteinschmuck. — H 62,5; Dm Fuß 21..

Der sechspaßförmig gebildete Fuß ruht auf sechs Löwen. In den Einziehungen der Paßformen musizierende Engel. Auf dem Fuß in Silberemail die Figuren um den Gekreuzigten angeordnet: Johannes Evangelista, Petrus, Maria, Paulus und eine weibliche Heilige (Katharina?). Emailfarben: grün und blau. Der aufsteigende Schaft ist in seinem unteren Teil mit Blattwerk belegt. Sechseckig gebildet, wird er von einem reichgezierten Nodus unterbrochen. Emaillierte Vierpässe wechseln mit Steinen in Röhrenfassungen, die den Steinfassungen der böhmischen Krone Karls IV. auf der Karlsbüste entsprechen. Desgleichen der Steinbesatz, der sich um das Ostensorium herumzieht. Auch die Anordnung der Perlen erinnert an böhmische Goldschmiedewerke des zweiten Drittels des 14. Jahrhunderts. Im vielseitig geschliffenen Kristallzylinder die Reliquie mit der Beischrift: Zingulum B. Mariae Virginis.
Die Kuppel des Ostensoriums ist ebenfalls aus Bergkristall und von einem Maßwerkfries umgeben. An vier Punkten wiederum musizierende Engel als Träger von Strebepfeilern, die ein Türmchen mit eingestellten Figürchen der hll. Petrus, Paulus, Apollonia und der Madonna tragen. Über dem Figurenbaldachin ein weiteres Turmgeschoß mit schlankem, krabbenbesetztem Helm. In der bekrönenden Kreuzblume abermals ein Marienfigürchen. Der Ornamentstil und die Architekturdetails erinnern an die Prager Gotik der Parlerzeit. In der Gesamterscheinung wirkt das Reliquiar gedrungener und nicht so »körperlos« wie die Werke der Aachener Goldschmiedekunst der gleichen Zeit. Der farbige Grundklang ist auf Gold, Blau und Grün abgestimmt. Dezenter Perlenschmuck und einige rote Edelsteine setzen zudem sparsame farbige Akzente.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 235. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXVIII. — H. Wentzel, Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die französische Gemmenschneidekunst des 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. VIII, Heft 1–2/1954, S. 1 ff.

Tafel 86

75 Reliquiar für den Gürtel Christi

Prag, 3. Viertel 14. Jahrhundert. — Silber vergoldet. — Mit zwei großen Kameen auf dem Fuß und Edelsteinen am Nodus. — An der Reliquie ein alter Siegelstempel, den man irrtümlich auf Kaiser Konstantin den Großen bezogen hat. — H 69,5; Dm Fuß 22,5. — 1870 auf Kosten des Kölner Erzbischofs P. Melchers restauriert. Von der Restaurierung ist vornehmlich der glattgearbeitete Sockel betroffen.

Der Sockel ist als runde Scheibe mit durchbrochen gearbeiteten Fußstreifen gebildet. Den einzigen Schmuck der Platte bilden zwei Kameen: eine antike aus indischem Sardonyx mit den Profilbildern eines Herrscherpaares mit Lorbeerkränzen, die andere mit weiblicher Halbfigur ist eine mittelalterliche Imitation. Der Sockel entwickelt sich aus einem Sexagon mit Strebepfeilern über Krabbenornamenten. Der sechseckige Schaft wird von einem Nodus unterteilt, der in durchbrochen gearbeitetem Maßwerk sechs Rotulen mit dem ehemals emaillierten Antlitz Christi in Gestalt des vera Eikon zeigt. Er wird zudem mit Steinen in den typisch böhmischen Fassungen, wie sie für Arbeiten aus dem Umkreis des Hofes Karls IV. charakteristisch sind, geschmückt.

Aus dem Schaft entwickelt sich in geistvoller Maßwerkarchitektur ein Zwischenstück, das das Kristallziborium trägt. Selten bildet die Reliquie in ihrer vollständigen Sichtbarkeit so sehr das Zentrum eines Reliquiars wie hier. Auch die gotische Reliquieninschrift innerhalb des Bergkristallgefäßes ist auf Sichtbarkeit und Lesbarkeit hin angeordnet. Das becherförmige Ostensorium hier möglicherweise in Zweitverwendung. Ein doppelter Ornamentfries kaschiert den Ansatz der ebenfalls aus Bergkristall gebildeten Kuppel. Vier dünne Ornamentstreifen leiten über zum bekrönenden Turm, der wie schwebend auf der gläsernen Kuppel aufruht. In vier Nischen stehen auf hohen Architektursockeln die Gestalten der hll. Märtyrer. Darüber eine Baldachinzone, die, ähnlich wie bei den Chorfiguren des Kölner Domes, den Statuetten musizierender Engel als Sockel dienen. Abschließend ein Turmhelm, der von einem Kreuz und den auf astwerkartigen Sockeln stehenden Figuren Mariens und Johannes überhöht wird. Gegenüber den übrigen Reliquiaren dieser Gruppe besticht die Klarheit der Formgebung, wie sie vornehmlich durch die Verwendung des Bergkristalls bedingt wird. Der Einfluß burgundischer Prunkgefäße ist unverkennbar.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 235. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXVIII.

Tafel 87

Die Schenkungen Ludwigs des Großen für die ungarische Kapelle und die Kelche aus Siebenbürgen Kat.Nr. 76–86

76 Reliquienostensorium für Reliquien König Stephans I.

Ungarn (Siebenbürgen?) oder Wien, nach 1370, (Wahl Ludwigs zum König von Polen). — Silber vergoldet. — Geschenk Ludwigs I. für die 1367 fertiggestellte Ungarische Kapelle. — H 32,5; Dm Fuß 10,7.

Auf dem sechspaßförmigen Fuß die Wappen des Königs Ludwig von Ungarn und Polen und eine Raute mit silberner Helmzier auf blauem Emailgrund. In den drei übrigen Pässen Pflanzenornamente. Der sechseckige schlanke Schaft ist von einem durchbrochen gearbeiteten Nodus unterbrochen. Auf seinen sechs Rotulen die Buchstaben IHESUS.

Das Ziborium aus Bergkristall in einem Zinnenfries ruhend. Als Deckel dient ein sechsseitiger geschindelter Turmhelm. Darüber ehemals ein doppelarmiges Patriarchalkreuz, wie es Papst Silvester II. dem hl. Stephan als apostolischem König von Ungarn verliehen hatte. Zum Vergleich bieten sich ein ähnliches Reliquiar im Prager Domschatz (A. Podlaha u. E. Sittler, Der Domschatz in Prag, Prag 1903, S. 99, Nr. 86, Abb. 81) und ein weiteres in der Wiener Schatzkammer (Braun, Reliquiare, Nr. 296) an.

Heinrich, der Abt von Pilis, hatte im Auftrag Ludwigs I. des Großen von Ungarn und Polen (* 1326, † 1382) den Bau der Ungarischen Kapelle am Aachener Münster geleitet. In einer Urkunde vom 27. Oktober 1367 berichtet er, daß er als Dotation des Königs neben reicher liturgischer Gewandung, Kelchen, Meßkännchen, 2 silberbedeckten Bildertafeln, einem Meßbuch und Silberleuchtern drei Reliquienmonstranzen übergeben habe, die Reliquien der heiligen ungarischen Könige Stephan, Ladislaus und Emerich enthalten. (Es sind dies unsere Kat.Nummern 77 u. 78). Die Verwendung des königlichen Wappens und der zugehörigen Helmzier als überwiegendem, stets auf den Stifter verweisenden Schmuck, hat in dieser Zeit kaum Analogien.

Lit.: A. von Reumont, Die ungarischen Metallwerke im Aachener Münsterschatz, in: Z.A.G.V., 3/1881, S. 119. — J. Hampel, Die Metallwerke der Ungarischen Kapelle im Aachener Münsterschatz, in: Z.A.G.V., Bd. 14/1891/92, S. 54ff. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 234. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXIX. — E. Tömöry, Geschichte der ungarischen Kapelle zu Aachen, in: Ungarische Jahrbücher 12 (1932), S. 188–204. — D. Dercsény, Nagy Lajos és kora (Ludwig der Große und sein Zeitalter), Budapest 1938, S. 164ff.

Tafel 88

77 Reliquienostensorium für verschiedene Reliquien aus Diderichskirchen (?)

Ungarn (Siebenbürgen), vor 1367. — Silber vergoldet. — Seit 1367 zum Inventar der Ungarischen Kapelle gehörig. — Wappenschilde deuten auf König Ludwig von Ungarn und Polen als Geschenkgeber. — H 42; Dm Fuß 13.

Der Fuß hat die Form eines queroblongen Vierpasses mit zwei Wappen der sizilianischen Dynastie der Anjou (Querbalken des Wappens von Ungarn und Lilien von Anjou) und zugehöriger Helmzier mit dem Kopf des Vogel Strauß, der ein Hufeisen im Schnabel trägt. Aus würfelförmigem Knauf

entwickelt sich der vierseitige Schaft, der durch eine fein profilierte quadratische Platte und einen kräftigen Nodus mit vier Rotulen und der Inschrift INRI unterbrochen wird. Aus lappigem Blattwerk wächst der konisch gebildete Sockel für das Bergkristallziborium. Es ruht in feinen Ornamentleisten, die auch die Bergkristallkuppel einfassen. Über der bekrönenden Turmspitze ein Kruzifix. Das Reliquiar entstand in der gleichen Werkstatt, die auch die beiden Akoluthenleuchter (Kat. Nr. 81) geschaffen hat.

Lit.: F. Bock, Die Geschenke Ludwigs des Großen, Königs von Ungarn und Polen an die Krönungskirche deutscher Könige zu Aachen, in: Mitt. d. k. k. Centralkommission, VII, 1862, Nr. 5. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 234.

Tafel 89

78 Reliquiar in Form eines Bergkristallbechers für Reliquien des hl. Stephan und seines Sohnes, des hl. Emericus

Wien (?), frühes 15. Jahrhundert (?). — Auf dem Sockel nicht deutbares Beschauzeichen (Adler in Wappen). — Silber vergoldet. — H 34,5; Dm Fuß 13.

Der oktogonale Fuß ruht auf vier Klauenfüßen. Er verjüngt sich nach oben und mündet in einen achtseitigen Vierpaßfries, der mit acht roten Korallenperlen besetzt ist. Das Zwischenstück ist durch eine wulstige Sechskantplatte unterbrochen. Das prachtvolle zwölfeckig geschliffene Bergkristallostensorium erweitert sich nach oben zu becherförmig. Eine Bergkristallkuppel, die von einem (jüngeren) Kreuz überhöht wird, bekrönt das Ganze. Feine Ornamentleisten halten es zusammen. Im Gegensatz zu den beiden anderen Reliquiaren der Gruppe erscheint das Bergkristallgefäß hier wahrscheinlich in Zweitverwendung und bestimmt die Gesamtform des Reliquiars. Ein Hauch burgundischer Pracht geht von dem Stück aus. Der stilistische Befund spricht gegen die Zugehörigkeit des Reliquiars zu der Gruppe der von König Ludwig von Ungarn 1367 gestifteten Ostensorien (vgl. Kat. Nr. 76 u. Kat. Nr. 77).

Allgem. Lit.: H. Wentzel, Die Monolithgefäße aus Bergkristall, in: Zeitschrift f. Kunstgeschichte, Bd. 8, 1939, S. 281 ff. — H. Wentzel, Artikel »Bergkristall« in: RdK, 1. Bd., Sp. 275 ff. — W. Holzhausen, Bergkristall-Arbeiten im Mittelalter, in: Zeitschrift f. Bildende Kunst 64, 1930, S. 199 ff. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 236. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXIX.

Tafel 90

79 Zwei ungarische Wappenschilde

Siebenbürgen, vor 1367. — Von St. Beissel (Kaiserdom S. 10) mit den Siebenbürger Goldschmieden Martin und Georg von Klausenburg in Verbindung gebracht. — Silber, großenteils vergoldet, Silberemail. — H 22; B 16. — Vermutlich als Chormantelschließen verwandt.

Auf den Flügeln von zwei Schimären ruht das halbmondförmige untere Kreissegment eines Vierpasses mit der Aufschrift:

GOTES LERE WOLD ICH MER
ICH BEGER MARIA (L)ERE.

Er bildet die äußere, von zwei geflügelten Greifen gestützte Fassung des Wappens König Ludwigs von Ungarn: das rotsilberbelegte Feld und die Lilien von Anjou. Ein phantasievoller architektonischer Aufbau mit Toren, Erkern und Türmen, die von menschenköpfigen Löwen bevölkert werden, bilden den inneren Rahmen des Wappens. Als Bekrönung des bizarren, üppigen Schmuckaufbaues dient eine detailreiche Architektur, in deren Bogenöffnungen drei Herrschergestalten erscheinen. Von ihnen läßt sich in der Mitte der hl. Ladislaus mit dem Beil in der Hand als Patron Siebenbürgens, in der rechten Nische der ungarische Reichspatron Stephan der Heilige identifizieren. In den verbleibenden Zwischenräumen haben vor blauem Emailgrund die Büste des Königs, die als Helmzier auf das polnische Herzogtum Dobrzin verweist, das der im Jahre 1381 verstorbenen Königin Elisabeth als polnischer Prinzessin gehörte, sowie der zum ungarischen Wappen gehörige Kopf des Vogels Strauß mit dem Hufeisen im Schnabel ihren Platz.

Lit.: J. Hampel, Die Metallwerke der Ungarischen Kapelle im Aachener Münsterschatz, in: Z.A.G.V., Bd. XIV, 1891–92, S. 54 ff. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 245. — E. Thoemmer, Die Wallfahrten der Ungarn an den Rhein, 1937. — H. Schiffers, Kulturgeschichte der Aachener Heiligtumsfahrt, Köln 1930, S. 49 ff.

Tafeln 91, 92

80 Zwei Paar Wappenschilde der Königreiche Ungarn und Polen (vermutlich ehemals Chormantelschließen)

Ungarn, vor 1367. — Silber vergoldet, Wappen emailliert. — H 15,5; H des polnischen Wappens 14,5. — Zur Stiftung Ludwigs des Großen von Ungarn an die Ungarische Kapelle des Aachener Domes aus dem Jahre 1367 gehörig.

Die Agraffen sind als Wappen mit Helmzier gebildet. Zwei von ihnen zeigen den Wappenschild, der zur Hälfte rot und silber belegt ist und zur anderen Hälfte die bourbonischen Lilien der Anjous trägt. Über dem Wappen der Topfhelm mit geschlossenem Visier. Darüber ein Kronreif mit Vierpässen und vier (drei sichtbaren) Kreuzblumen anstelle der Kronlilien. Hinter ihnen erhebt sich je eine mächtige, gekrümmte Feder. Dazwischen der Kopf des Vogels Strauß mit dem Hufeisen im Schnabel.

Die beiden anderen zugehörigen Agraffen sind aus dem Wappen mit dem polnischen Adler und seiner Helmzier entwickelt. Im blauemaillierten, rankengeschmückten Wappenschild erscheint in einem Rundmedaillon auf rotem Grund der polnische Adler. Er begegnet ein zweites Mal in Profilansicht mit heraldisch gebildeten Flügeln und Schwanz, geöffnetem Schnabel und krabbenbesetzter Krone als Zier über dem Topfhelm mit herabgeklapptem Visier.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 181. — J. Hampel, Metallwerke der Ungarischen Kapelle, S. 55 (vgl. auch Kat. Nr. 79).

Tafeln 93, 94

81 Zwei Akoluthenleuchter

Ungarn (Siebenbürgen), vor 1367. — Silber, teilweise vergoldet. — H 22,8. — Zur Stiftung König Ludwigs I. des Großen von Ungarn aus dem Jahre 1367 für die Aachener Ungarische Kapelle bestimmt (vielleicht Reiseleuchter).

Auf regelmäßig gebildetem Vierpaßfuß in Rautenschilden das Wappen König Ludwigs von Ungarn: der rotsilberne Wappenschild mit den Lilien von Anjou und die Helmzier mit der Krone, den Federn und dem Straußenkopf, der ein Hufeisen im Schnabel hält. Darüber entwickelt sich aus vierseitigem, architektonisch gebildetem Zwischenstück der schlanke Vierkantschaft. Er wird von einem kleineren und einem kräftigen wulstförmigen Nodus mit gekordelten Leisten unterbrochen. Der Talgteller ist sechseckig gebildet. Die Seiten sind hochklappbar. Ein hoher spitzer Dorn dient der Kerzenbefestigung. In der gleichen Werkstatt entstand auch das Ostensorium für Reliquien aus Diderichskirchen (Kat. Nr. 77).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 246.

Tafel 95

82 Krönung Mariens

Altartafel in silbervergoldetem Rahmen auf Holz. — Ungarn, vor 1367. — H 52; B 42. — Geschenk des ungarischen Königs Ladislaus II. — Wiederhergestellt im Jahre 1871 auf Kosten des Prinzen Karl von Preußen.

Die Figurengruppe Christi, der sich Maria zuwendet, um ihr die Krone aufzusetzen und sie zu segnen, ist von blauem Emailgrund mit den goldenen Lilien der Anjou umgeben. In einer für die böhmische Kunst im Zeitalter Karls IV. charakteristischen Weise sind die Nimben mit Edelsteinen und Perlen in sternförmiger Anordnung geziert. Die Malerei in Tempera ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so stark übergangen worden, daß eine rechte Einschätzung nicht mehr möglich ist. Stilisiertes Laubwerk und die Wappen Ungarns und des Königreichs Polen auf durchsichtigem blauen Schmelzgrund zieren die Rahmen.

Eine alte Beschreibung des Gemäldes, die im Stiftsarchiv aufbewahrt wird, bezeichnet das Bild als Kopie einer Tafel in Mailand.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 246.

Tafel 96

83 Maria mit dem Kinde

Altartafel in silbervergoldetem Rahmen auf Holz. — Ungarn, vor 1367. — H 52,5; B 42. — Das Bild gehört zur Schenkung König Ludwigs des Großen an die Ungarische Kapelle des Aachener Münsters im Jahre 1367. — Im vorigen Jahrhundert so weitgehend restauriert, daß ein Urteil über die ursprüngliche Malsubstanz kaum mehr möglich ist.

Die Halbfigur Mariens mit dem Kinde ist von blauem Emailgrund und den goldenen bourbonischen Lilien umgeben. Ähnlich wie bei Kat. Nr. 84 sind die Heiligenscheine aus vergoldetem Silberblech gebildet und mit Edelsteinen reich verziert. Der Rahmen wird aus Rechtecken mit Laubwerkfüllung und rautenförmigen Wappen Ungarns und des Königreiches Polen gebildet.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 82.

Tafel 97

84 Maria mit dem Kinde

Altartafel in silbervergoldetem Rahmen auf Holz. — Ungarn, vor 1367. — H 58; B 50. — Das Bild gehört zur Schenkung König Ludwigs des Großen an die Ungarische Kapelle des Aachener Münsters im Jahre 1367. — Im vorigen Jahrhundert so weitgehend restauriert, daß ein Urteil über die ursprüngliche Malsubstanz kaum mehr möglich ist.

Die Halbfigur Mariens mit dem Kinde ist von blauem Emailgrund und den goldenen bourbonischen Lilien umgeben. Ähnlich wie bei Kat. Nr. 83 sind die Heiligenscheine aus goldenem Silberblech gebildet und mit Edelsteinen reich verziert. Der Rahmen wird aus Rechtecken mit Laubwerkfüllung und rautenförmigen Wappen Ungarns und des Königreiches Polen gebildet.

Lit.: Vgl. Kat. Nr. 82.

Tafel 98

85 Kelch

Siebenbürgen, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Silber vergoldet mit Drahtfiligran. — Unter dem Fuß die Inschrift: RENOVATUM SUMTIVUS H. STARTZ, Canonici 1861. — H 22,8; Dm Fuß 15.

Die Segmente des sechspaßförmigen Fußes sind mit reichem Drahtfiligran in Form von Ranken und Trauben auf Emailgrund geziert. Das Fußstück ist zum Schaft hin hochgezogen und schließt mit einer vorkragenden sechseckigen Platte ab. Der ebenfalls sechseckig gebildete Schaft ist von einem plastischen Nodus unterbrochen, dessen Hauptschmuck sechs Korallperlen sind. Der Cuppakorb ist aus dem gleichen Drahtfiligranornament entwickelt wie der Schmuck des Fußes. »Die Siebenbürger Sachsen haben ... trotz aller Verbindung mit dem alten Mutterland Eigenformen entwickelt, die ihr Beharrungsvermögen in der Ferne wie die Nachbarschaft der Türken erkennen lassen« (H. Kohlhaussen). Die Cuppa ist erneuert. Wichtige Vergleichsstücke bei S. Mihalik, L'Emaillerie de l'ancienne Hongrie, Budapest, ohne Jahr, T. 27 ff. und in dem Sammelband »Die Schatzkammer von Esztergom (Gran)«, Budapest 1967, Nr. 9–17, (hier vor allem der Kelch des Mathias Literatus, T. 16 u. 17).

Lit.: K. Pilz, Zwei Kelche aus Siebenbürgen in Nürnberger Kirchen, in: Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte, Jg. 33/1964, S. 129 ff.

Tafel 99

86 Kelch

Siebenbürgen, um 1450. — Silber, vergoldet. — H 18.

Der Fuß hat die Form eines gleichmäßigen Sechspasses. Darauf ein durchbrochen gearbeitetes Zwischenstück, das die Grundform wiederholt. Die Segmentblätter sind mit blauem bzw. grünem Email belegt, das die Grundierung für Filigran in Rankenform mit Träubchen und Rosetten abgibt. Der Sockel zum Schaft hin hochgezogen und durch eine sechseckige vorkragende Platte abgeschlossen. Der ebenfalls sechseckig gebildete Schaft wird von einem kräftigen Nodus unterbrochen, der von beiden Seiten mit grünen Emailzungen, auf denen sich wiederum Granulatranken befinden, belegt ist.

Sechs emaillierte Rosetten nehmen zudem je eine emaillierte Perle auf. Der Cuppakorb wird ebenfalls aus einem Granulatmuster gebildet und mit einer Blattranke abgeschlossen. Die Cuppa ist erneuert.

Zum Vergleich eignet sich der zwischen 1445 und 1465 entstandene Kelch des Kardinals Dénes Széchy. (Abgeb. u. besprochen in: »Die Schatzkammer von Esztergom, Budapest 1967, T. 12 u. 13).

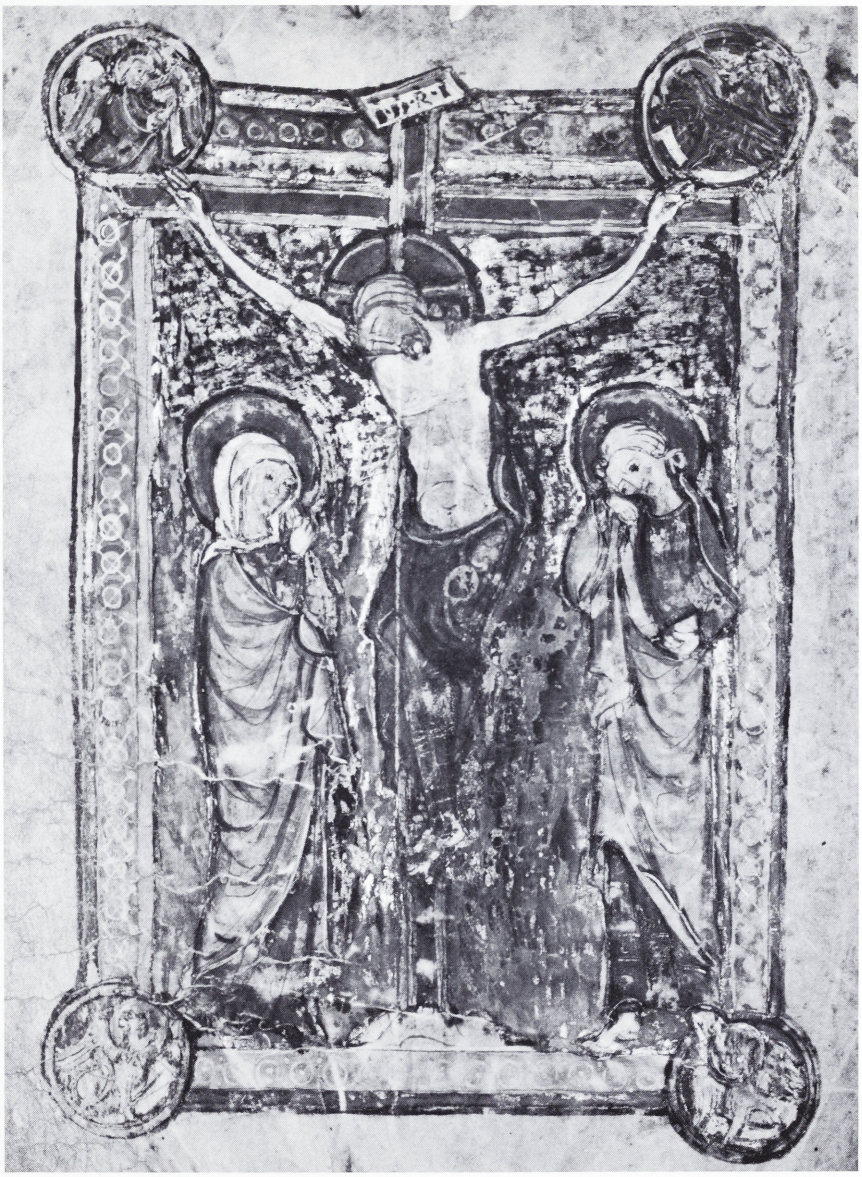
Lit.: vgl. Kat. Nr. 85.

Tafel 100

87 Kreuzigungsminiatur aus einem zur Karlskapelle (dem Vorgängerbau der heutigen, 1474 geweihten Kapelle) des Münsters stammenden Missale

Tempera auf Pergament. — Der ruinöse Zustand erlaubt nur noch eine Grobdatierung ins 14./15. Jahrhundert. — Ursprüngliche Gesichter zerstört und durch ungekonnte Ergänzungen entstellt. — Goldgrund zu großen Teilen durchgerieben. — H 33; B 23.

Vor goldenem Grund das grün gebildete Kreuz mit dem toten Christus. Sein Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken. Von der Seitenwunde gehen Blutströme aus. Das Lendentuch aus grünem Stoff mit rotem Futter. Die Füße nach rechts gewandt übereinander genagelt. Zur Rechten Christi die schlank gebildete Maria mit weißem Schleier, blauem Gewand und rotem Mantel. Die Hände sind im Klagegestus erhoben. Ein blauer Nimbus, der mit den Nimben Christi und Johannes die



geometrische Bildordnung mitbestimmt, hinterfängt das Haupt. Johannes hat den Kopf trauernd nach rechts geneigt und auf die rechte Hand gestützt, die linke hält ein Buch. Der blau, grün und rot kolorierte Rahmen ist an den vier Ecken durch Medaillons mit den vier Evangelistensymbolen ausgezeichnet.

Auf der Vorderseite in Kursive: Item isti sunt census capelle sancti Karoli anno LVII°. Es folgen acht Posten von Einkünften. Darunter in Buchschrift des 15. Jahrhunderts: Liber capelle sancti Caroli in ecclesia beate Marie Aquensi.

Lit.: O. Gatzweiler, Die liturgischen Handschriften des Aachener Münsterstiftes, in: Z.A.G.V., Bd. 46/1926, S. 95 f.

88 Chormantel (Cappa Leonis)

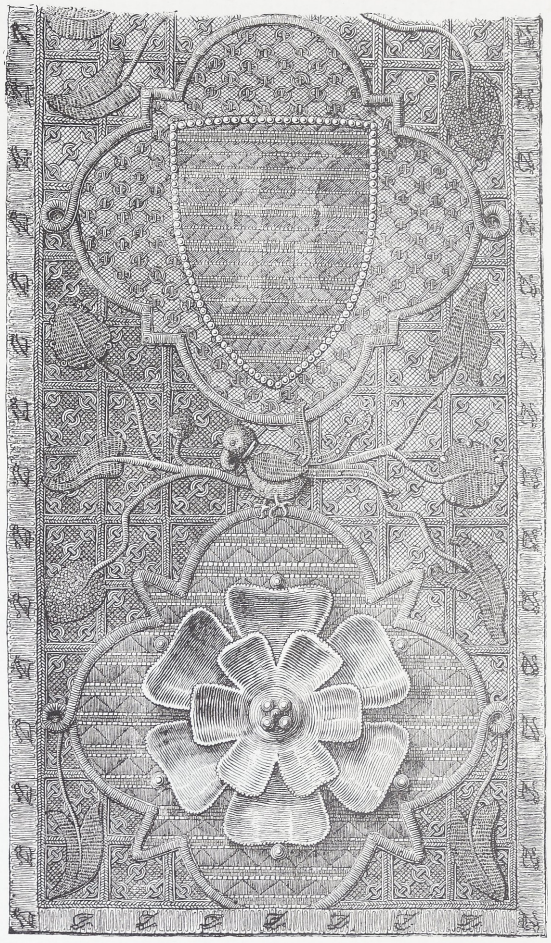
14. Jahrhundert oder 1414 (Krönung Sigmunds). — Seidensamt. — L 143.

Dieser Mantel, die sog. Cappa Leonis, galt jahrhundertelang als das wertvollste Paramentenstück des Aachener Münsters. Er wurde seit dem 14. (?) Jahrhundert als Krönungsmantel bei der Aachener Königskrönung gebraucht (nachweislich 1520 bei der Krönung Karls V.).

Goldgestickte Ranken, die mit Blattblüten gefüllt sind, durchziehen den braunroten Seidensamt. Auf dem Rand der Kapuze, auf der Halsborte und den Vorderstäben wechseln gestickte Wappenschilde mit Rosen aus vergoldetem Silberblech ab (Textabb.). Der untere Saum des Mantels zeigt auf einem goldgestickten Zackenmuster Propheten und Kirchenväter zwischen gestickten Sternen und Blumenvasen. Um den Saum hängen an einer Seidenschnur 100 silberne Schellchen. — In einem Mémoire des französischen Bischofs M. A. Berdolet vom 11. August 1804 ist die Rede davon, daß die Hofdamen der Kaiserin Joséphine ihre Ringe neben anderen Reliquien auch an »la chape de St. Leon«, den Chormantel Papst Leos III., des legendären Konsekrators des Aachener Münsters hielten.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 176 f. — Die Schatzkammer des Aachener Münsters, Aachen, o. J., S. 16 f. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Stuttgart 1956, 1. Bd., S. 43. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, Kat. Nr. 100.

Tafel 101 a



Wappenschild und silbervergoldete Rose, Kat. Nr. 88

89 Teile des Futters vom Krönungsmantel

Italienisch, um 1414. — H ca. 49; B der einzelnen Fragmente ca. 9 cm.

Feines Weinblattmuster mit Trauben und springenden Hirschen auf ockerfarbenem Grund.

90 Seidenstoff

Spanien, 1. Hälfte 15. Jahrhundert. — H 29,7; B 26,2.

Grund beige, Muster blau und grün. Zeichnung symmetrisch, in versetzten Reihen geordnet. 1. Reihe: Breitgelagerte Spitzovalformen, deren Bögen nach innen gegenläufig zu spitzen Blättern gestaltet sind, enthalten Blattformen auf Ständern, beidseitig gerahmt von Horizontalstäben, die in

lappigen Blättern auslaufen. Scheibenverbindung als Medaillon, ebenso gerahmt. Stäbe, Innenfelder der Medaillons und der spitzen Blätter mit arabischer Inschrift (?). 2. Reihe: Außenform und Scheibenverbindung wie 1. Reihe. Innenform breitgelagerte Palmette.

Tafel 101 b

91 Chormantelschließe mit Darstellung der Verkündigung

Aachen, Anfang 15. Jahrhundert. — Silber, vergoldet. — H 13; B 16.

In querrechteckigem Feld kniet Maria vor einem Betpult, auf dem ein Buch liegt. Sie hat sich im Gebet dem Engel zugewandt und die Hände grüßend erhoben. Der Engel ist im Lauf niedergekniet und weist mit den Händen auf den Text des Spruchbandes AVE (MARIA) GRATIA PLENA. Der Faltenstil ist gegenüber der anderen Chormantelschließe mit der gleichen Darstellung (Kat. Nr. 72) weicher und flüssiger geworden. Kaskaden- und Staufalten weisen die Merkmale des weichen Stiles aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts auf. Der gekehlte Rahmen ist mit Blütenrosetten besetzt. Die häufige Darstellung der Verkündigung in Aachen bezieht sich auf das bis zum Jahre 1803 gefeierte Patronatsfest des Münsters: die Verkündigung an Maria. — Im Katalog der Sammlung Spitzer (Orfèvrerie religieuse, S. 131, Nr. 108) ist eine ähnliche Chormantelschließe abgebildet. Ihr jetziger Aufbewahrungsort ist unbekannt.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 242. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 87. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 92.

Kat.Nr. 91

92 Tafelbilder: Musizierende Engel

Aachen (?), frühes 15. Jahrhundert. — Tempera auf Holz. — Teilweise stark restauriert. — H 154; B 36 und 49.

Ursprünglich vielleicht an dem großen Reliquienschrank der alten Schatzkammer, die sich ehemals in der 1414 erbauten Matthiaskapelle des Aachener Domes befand. A. Stange schreibt die Tafeln der Werkstatt zu, in der der Falkensteinaltar (Kat.Nr. 93) entstand.

Die Tafeln zeigen Engel mit Musikinstrumenten, Weihrauchgefäßen und Leuchtern, z.T. einzeln, z.T. paarweise. Einer der Engel übergibt Karl dem Großen einen kleinen Schrein.

Vor roten und blauschwarzen gestirnten Gründen erscheinen die Figuren. »Auch wo sie sich leise biegen, wo die Falten und Säume schwingen, bleibt es bei Andeutungen, der feste Kern der Figur wird nie bewegt. Viel Hochgotik ist noch in diesen Figuren« (A. Stange). Dabei sind die Engelstafeln im Vergleich zu den früheren Werken der Gruppe, vornehmlich der Muttergottes auf der Mondsichel im Rheinischen Landesmuseum Bonn, bewegter, weniger streng stilisiert. Der zarte Schmelz der Farben, das Rosa und Weiß der Gewänder, die Keuschheit der Empfindung machen es verständlich, daß man früher an Conrad von Soest als den Meister der Tafeln gedacht hat. In seiner Bedeutung für die musikkundliche Forschung ist dieses Engelskonzert noch nicht gewürdigt worden, handelt es sich doch hier um eine sehr frühe Zusammenstellung der Instrumente Laute, Harfe, Bomhart, Trompete und Psalterium.

Die Engel tragen Brustschilde, in denen der doppelköpfige Adler und die französischen Lilien auf das apokryphe Wappen Karls des Großen hinweisen. Dieser selbst erscheint auf einem Löwen stehend. Damit stellt sich die Erinnerung an zeitgenössische Grabmäler ein, bei denen zu Füßen des Verstorbenen ein Löwe als Sinnbild erneuerten Lebens ruht. Karl trägt ein langes, dalmatikaartiges Gewand. Sein Haupt ist mit einer gotischen Bügelkrone geziert. Die Hände strecken sich einem Engel entgegen, der mit verhüllten Händen dem Kaiser ein Kästchen darreicht, in dem man das (symbolhafte) Behältnis des Aachener Heiltums erblickt hat.

Lit.: A. Stange, Ein Kapitel gotischer Malerei in Aachen, in: A.K.B., Nr. 34, 1967, S. 162ff., Abb. 9 und 10 (s. auch Lit. zu Nr. 93).

Tafeln 102a, 102b, 103a, 103b

93 Falkensteinaltar (Marienaltar)

Aachen (?), frühes 15. Jahrhundert. — Tempera auf Holz, das mit Leinen überzogen ist. — Mitteltafel H 140; B 84. — Flügel H 140, B 37. — A. Stange schreibt das Triptychon einer Werkstatt zu, die in Aachen zu lokalisieren ist (vgl. die Tafelbilder: Musizierende Engel Kat.Nr. 92). — Ehemals als Aufsatz auf dem Nikasiusaltar hinter dem Krönungsstuhl, seit 1878 auf dem nördlichen Seitenaltar des Chores. Seit 1932 in der Michaelskapelle des Domes.

Nach Art einer Sacra Conversazione sind im Mittelfeld des Altars die hll. Erasmus, Matthias, Maria Ägyptiaca und Benedikt um die in der Mitte thronende Maria mit dem Kind versammelt. Zwei Engel mit Pfauenfederflügeln halten eine in den Goldgrund eingepunzte Krone über die liebreizende Gruppe. Ein beiderseits doppelt geraffter Vorhang verleiht dem Ganzen einen bühnenhaften Charakter. Auf den eingepunzten Heiligenscheinen der Mutter und des zärtlich sich anschmiegenden Kindes liest man (abgekürzt): »Tota pulchra es amica mea et macula non est in te« sowie: »Ego sum lux veritas et vita«. Der Apostel Matthias am linken Bildrand ist durch seine Attribute, ein an langem Schaft angebrachtes Beil und ein Buch, ausgewiesen. Der hl. Erasmus in pontifikaler Gewandung und Maria Ägyptiaca im härenen Kleid stehen hinter der mit prächtig gemustertem Stoff belegten Thronbank. Der heilige Benedikt am rechten Bildrand trägt Mönchshabit und Abtstab. Seine Hände halten ein geöffnetes Buch. Der lyrische Schmelz der Farben trägt zu dem aus mystischem Geist lebenden Gesamtcharakter bei. Zum changierenden Licht- und Dunkelblau des Madonnenmantels kontrastiert ein warmes Rot und das moosfarbene Grün und das dunkle Violett im Gewand des Matthias. Leider ist das Blattgold des Grundes bei einer Restaurierung des Jahres 1833 durch eine Ölvergoldung ersetzt worden.

Auf den Seitenflügeln stehen unter gemalten Steinbaldachinen vor goldenem Grund die Apostel Petrus und Paulus, die der heiligen Versammlung der Mitteltafel die beiden knienden Stifter des Altares empfehlen. Der eine trägt unter einem mit Hermelinkragen besetzten Mantel einen kurzen Waffenrock mit Dolch und Tasche. Ein Spruchband mit dem Text »Oret voce pia« setzt sich in dem rechten Flügel fort: »pro nobis virgo Maria«. Der hier dargestellte Stifter ist mit lang fallendem Mantel mit Hermelinkragen bekleidet. Den Donatoren sind viergeteilte Wappenschilde beigegeben,

in deren erstem und viertem Feld das Falkensteinsche Wappenbild, ein rotes Schildeshaupt in goldenem Feld, erscheint. Im 2. Feld ein silberner Adler im schwarzen Feld, im 3. Feld 3 silberne Adler im schwarzen Feld. Nimmt man die auf den Außenflügeln angebrachten Wappen, in deren erstem und viertem Feld ein rotes Kreuz auf silbernem Grund als Wappen der Erzdiözese Trier erscheint, hinzu, so kann es sich bei den Stiftern nur um die Trierer Erzbischöfe Kuno von Falkenstein (1362–88) und seinen Großneffen Werner von Falkenstein handeln, der als Nachfolger seines Großonkels den erzbischöflichen Stuhl von Trier bis 1418 innehatte. Auf dem linken Außenflügel steht auf blumigem Wiesengrund der hl. Johannes der Täufer im härenen Gewand. Seine Rechte weist auf das Attribut des Lammes, das auf dem Buch in der Linken des Heiligen erscheint. Über dem großen Rund des Nimbus das Falkenstein-Trierische Wappen in krabbenbesetztem Spitzbogen. Auf dem anderen Außenflügel weist die schlanke Gestalt Karls des Großen mit der Linken auf das phantasievolle Modell des Aachener Münsters. Die Rechte hält den goldenen, kreuzüberhöhten Reichsapfel. Das Haupt wird von einer hohen Bügelkrone bekrönt. Das durchgehende, gegürtete Gewand ist mit Greifenmotiven ornamentiert.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 127, Abb. 83. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXIV f. — A. Stange, Ein Kapitel gotischer Malerei in Aachen, in: A.K.B., Nr. 34, 1967, S. 162ff., Abb. 6 und 7. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, S. 60, Kat.Nr. 120. — H. Buchkremer, Der Falkensteinaltar, in: Dom zu Aachen III, S. 95. (Mit der Vermutung, daß der Altar erst zu Anfang des vorigen Jahrhunderts nach Aachen gekommen sei.) — H. Buchkremer, Der Falkensteinaltar, in: Dom zu Aachen, Beiträge zur Baugeschichte II, Aachen 1941, S. 44ff. — Kat. Rhein und Maas, a.a.O., S. 417. (Hier wird auf die italo-byzantinische »Notre Dame de Grâce« der Kirche von Cambrai als Urbild für die Aachener Mariengruppe verwiesen.)

Tafeln 104a–c

Arbeiten des 15. Jahrhunderts aus rhein-maasländischen, burgundischen, französischen, englischen und böhmischen Werkstätten Kat.Nr. 94–104

94 Weihwassereimer

Niederrhein, 15. Jahrhundert. — Messingguß. — H mit hochgeklapptem Henkel 53.

Reich profilierter, von unten nach oben sich verbreiternder Kessel. Die Zapfen des dreipaßförmigen Henkels sitzen in zwei stilisierten Tierköpfen. (Zum Vergleich bietet sich ein jüngst vom Bonner Landesmuseum erworbener Weihwassereimer an. (F. Goldkuhle, Neuerwerbungen . . ., in: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, 5/71, S. 73f.).

Tafel 105

95 Adlerpult

Maasländisch, Dinant (?). — 15. Jahrhundert. — H 188; B 90. — Die drei Trägerlöwen unter dem Fuß 1865 ergänzt.

Der Grundriß des Pultes ist dreieckig. Der Sockel ist kräftig profiliert, die einzelnen Seiten dreifach eingezogen. Das aus gotischem Maßwerk gebildete dreieckige Mittelstück wird von drei völlig in Architekturornamentik aufgelösten Strebewänden »abgestützt«. Die abgeplattete Kugel, auf der der Adler sitzt, war ursprünglich über der Zone der Fialen angebracht. Erst bei der Renovierung ist die

jetzige Anordnung erfolgt. Der Adler in stilisiertem Federkleid hat die Flügel ausgebreitet und zeigt auf seinem Rücken eine Fledermaus mit ebenfalls ausgebreiteten Flügeln. Die eigentliche Buchstütze bei der Renovierung erneuert und höher angeordnet. Die alte Auflagerung ist an den Schwanzfedern des Adlers noch erhalten.

Glücklicherweise entging das Adlerpult dem Schicksal des Dreikönigenleuchters, der 1804 eingeschmolzen wurde. Am 25. Juli dieses Jahres wandte sich der damalige Bürgermeister Kolb mit der Bitte an den Bischof Berdolet, den »Adler« der Stadt käuflich zu überlassen. In seiner ablehenden Antwort spricht der Bischof u. a. davon, daß er vorhabe, »den Fuß unseres Adlers niedriger zu machen«, nachdem schon 1715 und 1722 der architektonische Untersatz umgeändert worden war. M. Debey (Münsterkirche, Aachen 1851, S. 31) schreibt über die damaligen Eingriffe: »Ursprünglich lagen unter dem dreiseitigen Sockel drei Löwen, welche im Anfang unseres Jahrhunderts ... hinweggenommen wurden ... Zugleich wurden dem Adler die Flügel gekürzt, indem man beiderseits aus der Schulter ein etwa 3/4 Fuß breites Stück herausschnitt und die Enden wieder aneinander schraubte. Dabei wurde er tiefer in den Sockel hineingestellt, indem man ein Stück der Spitzbogenarchitektur in der Mitte ... hinwegschnitt und so den Adler senkte. Dafür wurden ihm die napoleonischen Blitzstrahlen an die Füße angeschraubt, beim Regierungswechsel aber wieder hinweggenommen ...«.

Im Jahre 1865 wurde das schwer mitgenommene Gußwerk nach dem Vorbild des Tongerner Adlerpultes in der Lütticher Gußwerkstätte von Wilmotte ergänzt. Seitdem wird der Unterbau wieder von drei Löwen getragen, die der Aachener Bildhauer Degen anfertigte. Zu diesem Zeitpunkt wurde vermutlich auch die Fledermaus auf der Rückseite nach dem Vorbild des dem Aachener Pult besonders nahestehenden Adlerpultes in Hasselt mit der Buchleiste hinzugefügt.

Lit.: R. Peltzer, Geschichte der Messingindustrie, Aachen 1909, S. 56. — K. Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 204 ff. — Ders., Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 141 (mit der Vermutung, daß es sich wahrscheinlich um eine heimische Arbeit handele). — Vergleichsbeispiele zuletzt zusammengestellt im Kat. Koper, Museum Het Prinsenhof, Delft 1961, T. 6–14.

Tafel 106

96 Reliquienziborium

Rheinland, 15. Jahrhundert. — Silber, vergoldet. — H 50; Dm Fuß 19,5.

Die Seiten des sechseckigen Fußes sind konkav eingezogen. Die Fußplatte ist gebuckelt und zeigt stilisiertes Blattornament. Aus sechsseitigem Fußstück mit blau und grün angelegten Vierpässen entwickelt sich der sechseckige Schaft mit dem kräftigen Nodus. Seine Rotulen zeigen auf blauem und grünem Emailgrund Silberrosetten. Das eigentliche Ostensorium entwickelt sich aus einem Zwischenstück, das die Rundform wieder ins gleichseitige Sechseck überführt. Die sechs Schauseiten sind in Spitzbogen mit grünem und blauem Email als Folie für Figürchen Mariens und ihres himmlischen Hofstaates aufgelöst. Strebewerk gibt dem Ganzen architekturhaften Charakter. Er wird durch sechs krabbenbesetzte Giebel mit Fialen und den steil aufsteigenden geschindelten Turmhelm noch unterstrichen. Als Bekrönung dient ein Kreuz. In der Anlage vergleichbar ein kölnisches Ciborium im Schnütgen-Museum (Kat. Das Schnütgen-Museum, S. 99, Nr. 174).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 233 f. — E. G. Grimme, Die großen Jahrhunderte, S. 91.

Tafel 107

97 Schmuck- oder Ordenskette

Paris, 1. Viertel des 15. Jahrhunderts. — Silber vergoldet, mit aufgestifteten Emails und Perlen. — Wiederhergestellt im 19. Jahrhundert.

Die Glieder der Kette — 19 breite und ebensoviele schmälere in rhythmischem Wechsel — sind mit blau emaillierten Blattmustern bzw. feinem Drahtfiligran in Form aufspringender Granatäpfel und mit Blattwerk geschmückt. Die Mitte der Rosetten wird durch Perlen oder Edelsteine ausgezeichnet. Emaillierte, vornehmlich blaue und weiße Äpfelchen sind mit Ösen an den Kettengliedern befestigt. Als Brustzier ist der Hauptkette eine feinere, dünngliedrigere angehängt. Sie besteht aus ∞-förmig geschlungenen Verbindungsstücken und blau emaillierten Rosetten mit Edelsteinen. Den kostbarsten Schmuck bildet der Anhänger. Er hat die Form eines W mit Lilienblüte in der Mitte und liliengeschmückter Krone darüber. Daran ein aus zwei Ästen mit Perlenblüten gebildeter Anhänger, aus dessen blau emaillierter Blüte ein unbekleidetes

Anhänger der Pariser Schmuckkette

Kind mit Löffelchen und Schale emporsteigt. Es ist mit opakem Email überzogen und hat goldene Haare (émail en ronde bosse). Die Verwandtschaft zu einem burgundischen Kettenanhänger im Cleveland Museum/Ohio aus einer Pariser Werkstatt der Zeit Karls VI. von Frankreich (1380–1422) spricht für eine Datierung zu Beginn des 15. Jahrhunderts.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 241. — W. D. Wixom, Treasures from Medieval France, Cleveland 1967, S. 252/53.

Tafel 108

98 Die Krone der Margaretha von York mit zugehörigem Futteral

England, um 1461. — Silber vergoldet mit Edelsteinen, Perlen und Emailschmelz. — H 13,2; unterer Dm. 12,5. — 1865 durch den Aachener Goldschmied Vogeno auf Kosten des damaligen Kronprinzen, späteren Kaisers Friedrich III., renoviert.

Der eigentliche Kronreif wird oben und unten von einem Perlenkranz in umlaufender gekordelter Fassung gerahmt. Den Hauptschmuck bildet an der Vorderseite ein Diamantenkreuz, das auf einer weißen Schmelzrose, dem Sinnbild des Hauses York, ruht. Ihm entspricht an der Rückseite das burgundische Wappen. Kleinere mit Edelsteinen besetzte, weiß emaillierte Rosen bilden Intervalle, in denen, auf den ganzen Kronreif verteilt, die von rotem, grünem und weißem durchsichtigem Schmelz überzogene Aufschrift erscheint: MARGARIT(A) DE (Y)O(R)K. Die an Strahlen erinnernden Kronenzacken — es sind 8 höhere und 8 kleine — münden in Acht-, Fünf- bzw. Dreipässe. Nochmals erscheint an zentraler Stelle die weiße Rose von York als Folie für einen prachtvollen Rubin in Klauenfassung. In verschwenderischer Fülle sind weitere Perlen und Steine über den Rosettenkranz der Zackenspitzen ausgebreitet. Die immer wiederkehrenden Buchstaben CM weisen auf den Charakter der Krone als Brautkrone, getragen bei der Hochzeit Margaretha von Yorks mit Karl dem Kühnen im Jahre 1468 zu Brügge. Margaretha von York war die Schwester Edwards IV. von England. J. Squilbeck (Kat. Marguerite D'York et son temps, Brüssel 1967) hat eine Datierung der Krone in das Jahr der Krönung Edwards IV. 1461 vorgeschlagen und geschlossen, daß die Krone zur Hochzeit im Jahr 1468 nur mit einem zusätzlichen Burgunderwappen und den Initialen CM versehen worden sei. Das Überwiegen der weißen Rose des Hauses York im Schmuckdekor ist für ihn Grund zu dieser Annahme.

Das zugehörige Futteral ist auf seinem Deckel mit den Initialen des Brautpaares (CM), den Wappen von England und Burgund sowie Feuersteinen und dem Zeichen des Ordens vom Goldenen Vlies und der Devise BIEN EN AVIENIR geschmückt. Die Seitenwand des Kastens ist mit Rankenwerk und Drachen verziert. Geringe Spuren der alten Vergoldung sind noch erhalten (H 14,5; B 20).

Stilistisch läßt sich ein kleiner Kalvarienberg, den Margaretha 1479 der Kirche Saint Ursmer in Binche stiftete, mit der Krone zusammensehen. (Th. Müller, E. Steingräber, Die französische Goldemailplastik um 1400, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. F., V, 1954, München 1955, S. 60f., S. 75f.). Der kleine Kalvarienberg ist ca. 25 Jahre früher entstanden und zeichnet sich ebenfalls durch das auf Gold aufgetragene Email aus, so wie es auch bei den weißen Rosen der Krone der Fall ist. Wir finden diese Rosen auch in Margarethas Bild im Pariser Louvre und in nur noch durch Miniaturen bekannten Kleinodien Karls des

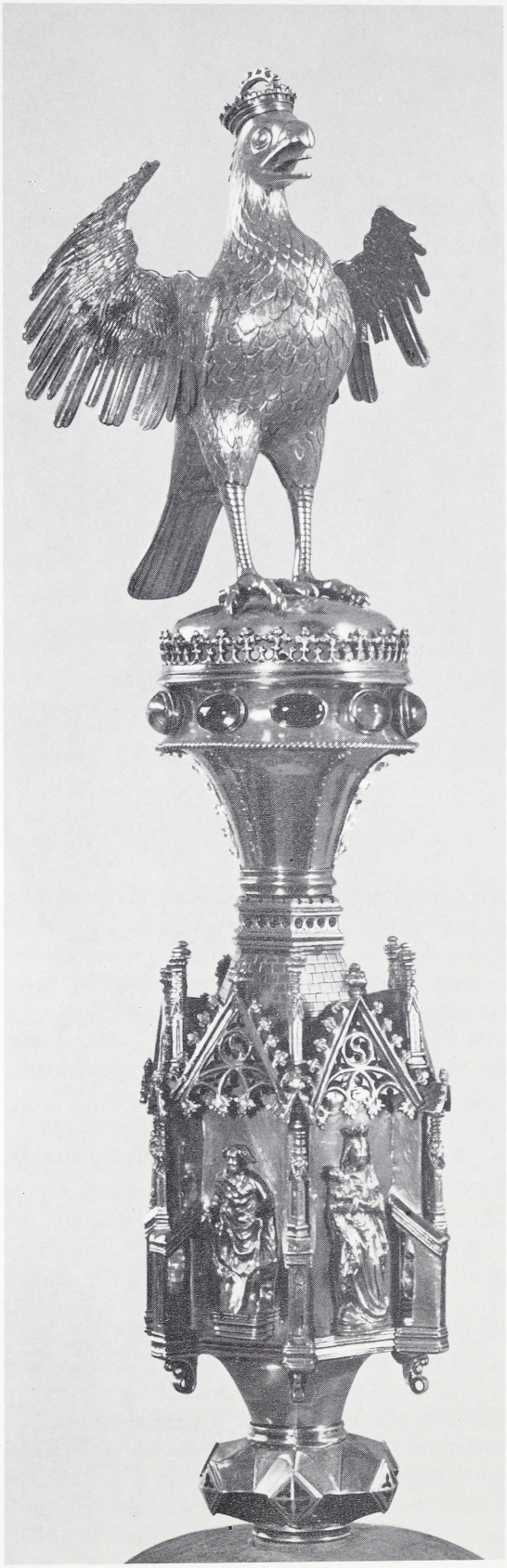
Kühnen, die in den Besitz des Hauses Fugger übergingen.

Die weiße Rose des Hauses York und das Wappen von Burgund bestimmen den Charakter der Brautkrone, das Kreuz über der Stirne fügt der profanen die sakrale Komponente hinzu.

Kaum 2 Jahre vor der verhängnisvollen Schlacht und dem Tod Karls des Kühnen bei Nancy stiftete Margaretha 1475 diese Krone dem Aachener Marienmünster. Hier dient sie dem Gnadenbild Mariens als königlicher Schmuck bis auf den heutigen Tag. Selten ist die Verwandtschaft zwischen den Kronen der Fürstinnen und denen der heiligen Jungfrau so anschaulich geworden wie hier.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 245. — P. E. Schramm, Herrschaftszeichen, III, S. 1000 u. 1002. — E. Stephany, Über die Krone der Margarethe von York, in: Berichte des Karlsvereins zur Wiederherstellung des Aachener Domes, Aachen 1969, S. 29 f. — Die Kronkapsel Margaretas von York, in: Der deutsche Herold, XXI, Nr. 6. — J. Squilbeck in Kat. Marguerite d'York et son temps, Bruxelles 1967, S. 45 ff.

Tafeln 109, 110



99 Die Bekrönung des Kantorstabes

Adler, Aachen, um 1470. Die übrigen Teile ca. 50 Jahre früher. — Silber vergoldet, Präge- und Gußarbeit. — H 48.

Auf kugelig gerundetem Sockel aus späterer Zeit sitzt ein gekrönter Adler mit ausgebreiteten Flügeln und geöffnetem Schnabel. Gefieder und Klauen sind naturalistisch gegeben, die nach vorn gewölbte Brust ist plastisch durchmodelliert. Der Vogel ist den Bronzeadlern verwandt, wie sie in den Werkstätten des Maaslandes für die sogenannten Adlerpulte geschaffen wurden (vgl. Kat. Nr. 95). Inhaltlich verrät sich das Fortleben des alten Reichszeichens des fliegenden Adlers. 1473 weilte Karl der Kühne auf einer Pilgerfahrt in Aachen. Seine Hofkapelle musizierte im Münster. Vielleicht hat der mächtige Herzog dem Kantor des alten Krönungsstiftes den Stab zum Geschenk gemacht.

Der Nodus ist in Form eines Sexagons gebildet. In seinen gotischen Zierfassaden Reliefs von Heiligen. Unter ihnen Maria und Karl als Patrone des Münsters (stark restauriert). F. Bock (Die Pfalz-

kapelle, S. 128) beschreibt diesen Nodus noch als Knauf eines neugotischen Vortragekreuzes (Abb. S. VIII).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 255. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 87. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 94. — F. A. Müller, Musikgeschichtlicher Streifzug durch Schatzkammer und Domarchiv, in: Canticum Novum, Aachen 1951, S. 6.

Tafel 111

100 Armreliquiar

Lyon 1481. — Silber vergoldet. — H 85; Dm des Fußes 19,9 u. 17,1.

Das Reliquiar hat die Form eines gepanzerten Unterarmes mit ausgestreckter »naturalistisch« gebildeter Hand. Die Armschiene ist oben und unten mit einem Lilienfries geziert. Auch die Fußplatte zeigt Lilienreliefs. Ein Fensterchen, das den Blick auf die Reliquie freigibt, zeigt den gleichen Schmuck. Darunter deutet der aufgestiftete Wappenschild mit drei goldenen Lilien in blauem Feld unter einer Lilienkrone auf den königlichen Stifter Ludwig XI.

1474 hatte der französische König Ludwig XI. die religiöse Verehrung Karls des Großen, seines vermeintlichen Ahnherrn, am 18. Januar eingeführt. 7 Jahre später, im März 1481, gelobte Ludwig die Stiftung eines Reliquiars für das Aachener Münster. Am 12. Oktober des gleichen Jahres wurden in feierlicher Zeremonie Reliquien des linken Oberarmes sowie der rechten Elle und Speiche Karls in das Reliquiar übertragen. In einem Schreiben an Friedrich Wilhelm IV. vom August 1843, das von einer Öffnung des Karlsschreins handelt, wird berichtet, daß man eine Urkunde vom 12. Oktober 1481 im Schrein gefunden habe, die die Übertragung der Reliquien bestätigt.
Noch vom Hochamt, das 1775 anläßlich der Krönung Ludwigs XVI. im Aachener Münster gefeiert wurde, heißt es, daß die Karlsbüste und das Armreliquiar Ludwigs XI. auf dem Altar gestanden hätten.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 227. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXIX. — E. G. Grimme, Karl der Große in seiner Stadt, in: Karl der Große, Bd. IV, Das Nachleben, Düsseldorf 1967, S. 261 f.

Tafel 112

101 Schutzmantelbild

Flandern, 2. Drittel des 15. Jahrhunderts. Vielleicht anläßlich des Aachener Aufenthaltes Karls des Kühnen 1473 in den Domschatz gelangt. — Lasur- und Seidenstickerei. — H 57; B 71.

Unter dem von zwei Engeln gehaltenen Mantel der Gottesmutter knien links der Stifter, rechts die Stifterin, umgeben von Pilgern in modischer Tracht des 15. Jahrhunderts.

Die Aachener Schutzmantelmaria folgt dem Typ des im späten Mittelalter beliebten Andachtsbildes der »Mater omnium«. Das Aachener Suermondt-Museum bewahrt in einer seeschwäbischen Schutzmantelmaria aus der Zeit um 1420 eine charakteristische Plastik dieses Bildtyps. Als Beispiel der Leinwandmalerei bietet sich die Schutzmantelmaria aus dem Musée Crozatier in Le Puy-en-Velay aus der Zeit um 1420 an (abgeb. b. G. Troescher, Burgundische Malerei, Berlin 1966 (Tafelband) T. 60, Nr. 179). Hier ist der für die Aachener Stickerei verbindliche Bildtyp schon voll ausgebildet. Stilistisch steht sie Jan van Eycks »Kirchenmadonna« (Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz) aus der Zeit um 1422–24 noch recht nahe. Der entwerfende Meister des Aachener Schutzmantelbildes scheint in jenem burgundischen (Brüsseler?) Umkreis seine Haupteindrücke gesammelt zu haben, in dem die frühesten Stickereien des Meßornates des Ordens vom goldenen Vlies (Wien, Weltliche Schatzkammer) entstanden sind. Hier wäre vor allem auf das Mittelstück des ersten Antependiums (abgeb. b. H. Fillitz, Die Schatzkammer in Wien, Wien u. München 1964, T. 30) hinzuweisen. Das Haupt Mariens aus der hier wiedergegebenen »mystischen Vermählung der hl. Katharina« wirkt wie das Vorbild für die Aachener Maria. Hier freilich ist der Faltenstil schon stärker eckig gebrochen, so daß man mit der Datierung eher auf die Mitte des Jahrhunderts verwiesen wird. Wie es sich bei der Schutzmantel-Maria in Le Puy-en-Velay bei den von Kaiser Sigismund angeführten Schutzsuchenden um porträthaft wiedergegebene Persönlichkeiten handelt, so darf man auch in der Aachener Stickerei unter dem Mantel Mariens individuell charakterisierte Persönlichkeiten erblicken, deren Identifizierung freilich noch nicht gelungen ist (zum kostümkundlichen und stilistischen Vergleich wäre auch auf das aus dem 3. Viertel stammende Brüsseler

Retabel der Claude de Villa [Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. — J. de Borchgrave d'Altena, Remarques au sujet du Retable dit »de Claude de Villa«, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 4e Série, 27me Année, 1955, S. 12ff.] hinzuweisen).

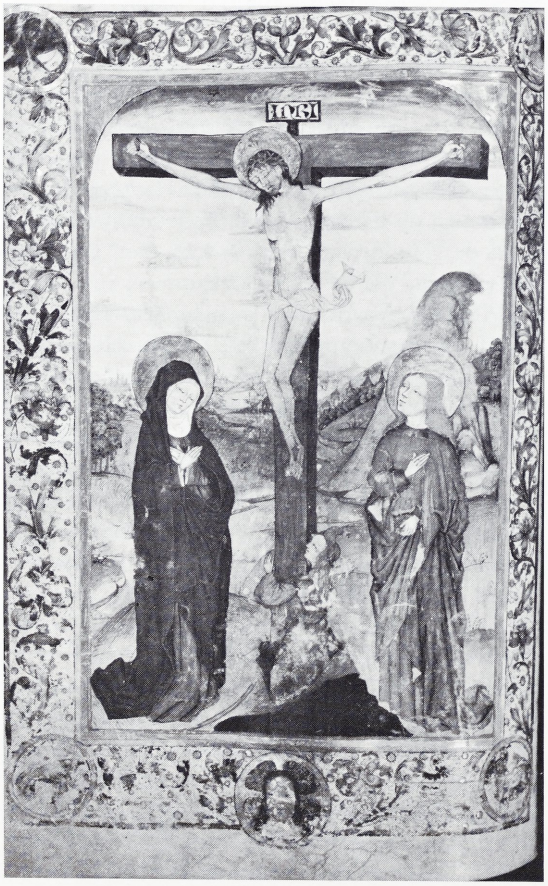
Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 256, Abb. 192. — Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Band II., L. Reichert, Spätgotische Stickereien am Niederrhein, Bonn 1938, S. 108. — Kat. Große Kunst aus tausend Jahren, Kat.Nr. 103, S. 57.

Tafel 113

102 Missale

Holzband mit gepreßtem Lederüberzug. — 227 Bl. — Schöne gotische Schrift. Im Ordo missae gotische Choralnoten. Mehrere gut ausgeführte farbige Miniaturen, zudem zahlreiche einfache Initialen. — Zweite Hälfte 15. Jahrhundert. — H 37; B 27.

Kreuzigungsminiatur



Die große A-Initiale auf f 8r zeigt den in einer Landschaft knienden David, dem in den Wolken der Herr erscheint. Vor David liegen Harfe und Buchrolle mit der Psalmstelle: Ad te levavi oculos meos. Der Schriftspiegel ist von goldenen und farbigen Strichleisten umgeben. Reiches Blatt-, Blüten- und Früchteornament mit Menschen und Tiergestalten schließt das Ganze ein. Rechts in der Mitte Maria mit dem Kind. Das blattgroße Kanonbild f. 139v zeigt Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena. Auch hier umgibt eine Randborte aus Blatt- und Blütenwerk die Gruppe. An den Ecken die Evangelistensymbole (Textabb.). Die große T-Initiale auf f. 140r zeigt die Messe

T-Initale mit der »Messe von Bolsena«.

von Bolsena (Textabb.). Auch hier wiederum vervollständigen Blatt-, Blüten- und Früchteranken den Buchschmuck. Der Kalender enthält sämtliche Eigenfeste des Aachener Münsters.

Lit.: O. Gatzweiler, Liturgische Handschriften des Aachener Münsterstiftes, S. 97ff.

Tafel 114

103 Der Wenzelaltar

Prag (?), 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. — Ölmalerei auf Eichengrund. — Stark restauriert. — In geschlossenem Zustand H 163; B 153.

Karl IV. stiftete 1362 im oberen Umgang des Oktogons zur rechten Seite der Annakapelle den Altar des hl. Wenzel, »altare Bohemorum«. Der Benefiziat mußte böhmisch verstehen, um den aus Karls Königreich nach Aachen pilgernden Untertanen zu predigen und deren Beichte zu hören. Von der im Jahre 1734 entfernten Mensa ist das Altarbild erhalten geblieben. Über Stiftung und Zweck dieses Bildes berichten seine Wappen, Inschriften und Heiligenattribute.

Die Außen- und Werktagsseiten der Flügel zeigen in ihrer oberen Hälfte die Verkündigung. Maria in faltigem Gewande, auf einer roten Wandbank vor einem Betpult sitzend, wendet sich in Gottergebenheit zu dem in weißem Chorhemd erscheinenden himmlischen Boten. Auf den Bandrollen: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. ECCE ANCILLA DOMINI FIAT MIHI SECUNDUM VERBUM TUUM. In der unteren Hälfte des Bildes stehen auf einer überwölbten Estrade mit landschaftlicher Fernsicht die hll. Prokop mit der Palme und Karl der Große mit dem Münstermodell. Ferner der hl. Wenzel als Landespatron Böhmens, bekleidet mit goldener Rüstung und Kurhut. Er trägt als Attribute den Reichsschild und die Reichsflagge. Zu ihm wendet sich der Benefiziat mit der Bitte: O SANCTE WENCESLAE MEMENTO PLEBIS CATHOLICE.

Sind die Flügel geöffnet, so zeigt das Mittelbild den Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Davor kniet links Wenzel IV. als König von Böhmen und römischer König. Rechts sein Bruder Siegmund als König von Ungarn. Beide begleitet von ihren Schutzpatronen Wenzel und Veit.

Auf den Innenseiten der Flügel: Siegmund und Ludmilla, Adalbert von Prag und Prokopus.

In der älteren Literatur hat man geschlossen, daß der Altar durch das Erscheinen Wenzels IV. als König von Böhmen und seines Bruders Siegmund als König von Ungarn in die Zeit zwischen 1387 bis 1400 zu datieren sei. Schon H. Schnitzler hat sich für eine spätere Datierung um 1450 entschieden. Eine nähere Zeitangabe ist durch den schlechten Erhaltungszustand kaum mehr möglich. Ganze Figuren sind ergänzt, sämtliche Goldgründe erneuert. Am ehesten läßt der Johannes unter dem Kreuz eine Datierung in die Zeit nach der Mitte des 15. Jahrhunderts zu.

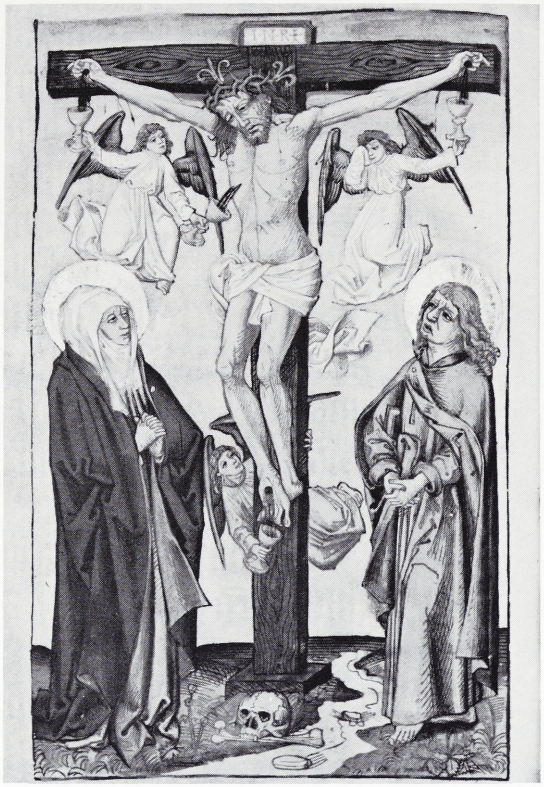
Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 166 f. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXV.

Tafeln 115, 116

104 Wenzelkodex

Zur Ausstattung des 1362 von Karl IV. gestifteten und 1734 abgetragenen St. Wenzelaltars gehörig. — 1498 auf Pergament gedruckt durch Georg Stuchs in Nürnberg (von dem auch ein Salzburger Missale von 1492 bekannt ist). Durch den ersten Probst des neuen Aachener Stiftes J. M. Claessen 1832 für die

Die hll. Adalbert, Siegmund, Veit und Wenzel.



Münsterkirche zurückerworben. — Pergamentband von 332 Blättern in Folio im Originalband in gepreßtem Schweinsleder mit Beschlägen und zwei Schließen. Die Einpressung zeigt ein schönes stilisiertes Muster von Granatäpfeln.

Dreierlei verschiedene gotische Typen in Rot und Schwarz sind verwendet. 19 Initialen und die Handleiste auf drei Seiten sind in buter Farbe und Gold mit der Hand gemalt. Zwei kolorierte Holzschnitte (Textabb.) zieren das Missale. Auf dem ersten die hll. Adalbert, Siegmund, Veit und Wenzel. Darunter ein Wappen mit Stierkopf und der Inschrift: BOHUSLAUS . LITEWSKY. Vor dem Kanon eine Kreuzigungsgruppe. Im Kalender des Missales, das für das Erzbistum Prag bestimmt war, findet sich auch Karl der Große mit eigenen Orationen. Man hat das Missale »eines der großartigsten Chorbücher, die je gedruckt wurden«, genannt.

Lit.: E. Fromm, Das Missale des Wenzeslausaltars in der Münsterkirche zu Aachen, in: Z.A.G.V., Bd. XIII, 1891, S. 264–266. — H. Savelsberg im Bericht über die Hauptversammlung, in: Z.A.G.V., Bd. 41/1919, S. 311 ff. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 187.

Aachen, Köln und der Niederrhein im späten 15. Jahrhundert
Kat.Nr. 105–112

105 Meßornat (Kasel und 2 Dalmatiken)

Grüner Sammet mit Granatapfelmustern auf gleichfarbigem Atlasgrund. — 15. Jahrhundert. — Stark restauriert.
Die Kaselstäbe sind Arbeiten des 19. Jahrhunderts. Auf dem Verbindungsstück zwischen den Vorderstäben erscheint das Allianzwappen der Geschenkgeberin Moers-Heinsberg. Man erkennt die Inschrift: WALBURCH VĀ MOIRS / VRAUWE ZO HENSBERGHE / IND TZO LEWEBERGE.

Lit.: R. Pick, Aus Aachens Vergangenheit, 1895, S. 376. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 179.

Tafel 117

106 Chormantel

Rheinisch, um oder wenig nach 1500. — Purpursamt mit Granatapfelmuster. — Stark abgeschabt. — Stickerei nur mehr blaßfarbig, im ganzen nicht gut erhalten.

Großes goldenes Granatapfelmuster ziert den Chormantel und steht in Kontrast zu dem tiefroten Samtuntergrund. Auf dem Chormantelschild die Darstellung der Deesis. Der apokalyptische Christus thront mit ausgebreiteten Armen über der Weltkugel. Von seinem Munde gehen Schwert und Palmzweig aus. Zu seiner Rechten kniet die fürbittende Maria, zur Linken ein heiliger Bischof (?). Ein spätes gotisches Stalaktitengewölbe deutet zusammen mit dem goldenen Grund den himmlischen

Thronsaal an. Auf den Bordüren der Vorderseite des Mantels unter ähnlichen Gewölben Darstellungen von Heiligen.

Tafel 118

107 Kasel und zwei Dalmatiken

Köln, vor 1484. — Purpursamt. — L 109,5.

Auf dem Purpursamt mit Granatapfelmuster zeigt das Kaselkreuz die Darstellung des Gekreuzigten, über ihm, am oberen Kreuzbalken, die Taube des Hl. Geistes und die Halbfigur Gottvaters. An den Enden der Querbalken links das Wappen des Wilhelm von Sombreff zu Kerpen und Reckheim († 1484), rechts das seiner Gemahlin Beatrix von Merode-Petersheim. Am unteren Kreuzbalken Maria und Johannes. Die Dalmatiken zeigen Darstellungen von Heiligen und Vorfahren Christi. Die Vorderseiten tragen die Wappen von Luxemburg und die des Herrn zu Houffalize und Enghien, die Rückseite die Wappen der Eheleute Richard von Merode, † 1446, und Beatrix von Petersheim, † 1455, Eltern des Stiftspropstes Arnold Frhr. von Merode († 1487).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 174, Fig. 115, 116, 118. — Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Band II., L. Reichert, Spätgotische Stickereien am Niederrhein, Bonn 1938, S. 99. — E. Stephany, Der Dom zu Aachen, S. XIV. — Kat. Große Kunst aus tausend Jahren, Kat.Nr. 107. — L. Freiin von Coels von der Brügghen, Erinnerungen an den Kanonikus beim Aachener Marienstift Arnold von Merode, in: Z.A.G.V., Bd. 63, 1950, S. 114ff. (mit genauer Bestimmung der Wappen).

Tafel 129

108 24 Bildtafeln mit 31 Heiligendarstellungen

Rheinischer, vielleicht Aachener Meister, um 1460. — Fälschlich in der älteren Literatur als zum Schutzkasten des Marienschreines gehörig erwähnt und mit den um 1414 entstandenen Engelstafeln (Kat.Nr. 92) in Verbindung gebracht. — Öl auf Holz. — Im vorigen Jahrhundert namentlich die Gesichter durch weitgehende Erneuerung entstellt.

Die Tafeln lassen sich in einige Gruppen aufteilen:

1. Verkündigungstafeln
Auf zwei zusammengehörenden Tafeln ist die Verkündigung an Maria dargestellt. Maria kniet in mädchenhafter Anmut vor dem Betpult. Die Hände über die Brust gekreuzt, hat sie das von Locken umgebene Antlitz dem Engel zugewandt, der im Herbeieilen niederkniet. Über der Albe trägt er einen Brokatmantel. Die Rechte hält ein Szepter, die Linke ein Spruchband mit dem englischen Gruß. Mariens Antwort »Ecce ancilla domini ...« erscheint ebenfalls auf einem um den Nimbus Mariens gelegten Spruchband. Auf der Rückseite dieser auf das Kirchweihfest bezogenen »Verkündigungstafeln« Karl der Große als Patron des Domes und Leo III. als legendärer Münsterkonsekator.

2. Gruppe der weiblichen Heiligen

Vor ornamentiertem Goldgrund auf blumigem Rasen erkennt man die hl. Maria Magdalena mit dem geöffneten Salbgefäß in den Händen sowie die hl. Margaretha mit gefalteten Händen und leicht geneigtem Haupt. Sie setzt den rechten Fuß auf den bezwungenen Drachen. Die hl. Katharina, als Königstochter mit Krone, hermelinverbrämtem Samtmieder, brokatenem Gewand hält ihre Attribute, Rad und Schwert. Die hl. Juliana: Über ihrem Brokatgewand trägt sie einen weiten Mantel, den sie in zierlicher Gebärde mit der Linken rafft. Die Rechte hält als Attribut einen Hammer. Die hl. Cäcilia: Sie trägt eine feingliedrige Krone, ein helles Gewand und einen faltenreichen Mantel. Mit der Linken hält sie als Attribut eine Handorgel, mit der Rechten die Märtyrerpalme. Die hl. Dorothea: Unter feinem Diadem fällt das Haar über den von einer Schließe zusammengehaltenen Mantel herab. Mit der Rechten hat sie eine Blüte aus dem Blumenkörbchen genommen, das sie mit der Linken hält. Die hl. Agnes hält ein Buch und die Märtyrerpalme. Ihr Attribut, das Lamm, ruht im Gras der Wiese. Die hl. Apollonia (oder Agatha?) ist durch fürstliche Gewandung ausgezeichnet. Sie hält als Attribut Zange und Palmzweig. Die hl. Gertrud im Gewand ihres Ordens hält den Äbtissinnenstab und ein Buch.

3. Die Gruppe der männlichen Heiligen

Der hl. Ambrosius in reicher Pontifikalgewandung trägt in der Rechten als Attribut eine Geißel. Der hl. Hieronymus im Kardinalsgewand mit Buch und Kreuzstab ist von einem Löwen als seinem Attribut begleitet. Der hl. Augustinus im Bischofsornat ist mit einem Herz in der Rechten dargestellt. Papst Gregor der Große trägt die Tiara. Die Linke hält ein geöffnetes Buch, die Rechte den Kreuzstab. Der hl. Benedikt in dunkler Kutte mit Barett hält

den Abtstab in der Linken, ein Buch in der Rechten. Papst Leo III., der legendäre Konsekrator des Aachener Münsters, mit Tiara, Kreuzstab und Aspergal. Die Schließe seines Chormantels ist mit drei Anjou-Lilien geschmückt. Sie könnten, zusammen mit dem diagonal belegten Wappenschild der Chormantelschließe des hl. Papstes Cornelius, einen Hinweis auf den Stifter des Zyklus geben. Cornelius trägt in der Linken das Stabkreuz, in der Rechten das Horn. Der hl. Hubertus im bischöflichen Ornat mit Krummstab und Horn ist von seinem Attributtier, dem Hirsch, begleitet. In einem hl. Bischof, der drei Pfeile in der Rechten trägt, wird man den hl. Adalbertus erblicken dürfen. Der hl. Lambertus wird als Bischof mit Pallium, Krummstab und Buchbeutel geschildert. Der hl. Martinus trägt zeitgenössische Gewandung, eng anliegende Beinlinge, kurzschößiges Wams, Barett und weiten Mantel. Mit dem Schwert in seiner Rechten teilt er ihn, um die eine Hälfte dem zerlumpten Bettler, der klein und verkrüppelt rechts im Bild kniet, zu geben. (E. Schmitz-Cliever, in: A.K.B., Bd. 34, 1967, S. 231). Der hl. Quirinus wird als ritterlicher Heiliger mit Fahnenlanze, Schwert und Rüstung geschildert. Sein Schild zeigt die charakteristischen 9 Kugeln.

Die Schar der *hl. Könige und Fürsten* wird von Karl dem Großen angeführt. Der Kaiser trägt Krone und Lilienszepter. Er ist mit dem Brustpanzer, der in geteiltem Wappenschild Adler und Lilie zeigt, und Beinschienen gewappnet. Ein weiter Mantel umfaßt die schlanke Gestalt. Karl ist durch das Münstermodell als Stifter des Aachener Münsters gekennzeichnet. In vier weiteren gekrönten Heiligen ohne individuelle Attribute hat man die »Quattuor Coronati«, die vier Brüder Severus, Severianus, Carpophorus und Victorius zu sehen, die ihren Namen wegen der mit scharfen Spitzen versehenen Kronen erhielten, die man ihnen bei der diokletianischen Christenverfolgung (304) als Marterwerkzeug aufs Haupt drückte. (Auf der Rückseite die 4 lateinischen Kirchenväter.) Der Heilige, der über seiner Rüstung die schwarze Mönchskutte trägt, ist Wilhelm von Aquitanien, einer der treuesten Gefolgsleute Karls des Großen. Hellebarde und Rosenkranz in seinen Händen weisen den Heiligen als Krieger und Ordensmann aus. Der hl. Wenzel mit Herzogshut, Fahne und Schild trägt die Ritterrüstung. Der heraldische Adler auf Schild und Harnisch weist auf die unter Wenzel vollzogene Angliederung Böhmens an das deutsche Reich.

Eine letzte Gruppe von Heiligen wird von Leonardus angeführt. Er trägt liturgische Gewandung und wird durch den Krummstab als Abt ausgewiesen. In der Rechten hält er sein persönliches Attribut, die Kette mit dem Schloß, wie sie ihm, als dem Befreier der Gefangenen, mitgegeben wird. Der hl. Antonius der Einsiedler wird im Mönchshabit mit dem T-förmigen Antoniterkreuz auf dem Mantel dargestellt. Um den Knotenstock des Anachoreten hat der versuchende Teufel seine Finger gekrallt.

Der hl. Ägidius hält als Benediktinerabt den Krummstab. Eine Hindin sucht bei ihm Schutz. Ein Pfeil im rechten Oberschenkel des Heiligen kündet von der Legende, nach der der für die Hirschkuh bestimmte Pfeil eines Jägers den Heiligen getroffen habe.

Die Aufzählung der Heiligenbilder stellt stets von Neuem die Frage nach dem ursprünglichen Zusammenhang der Tafeln. Die Vermutung, daß es sich um Teile des ehemaligen Schutzkastens für den Marienschrein handeln könne, hat zu einem Rekonstruktionsversuch geführt. So hat in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts der Schrein in einem aus diesen Platten bestehenden Gehäuse gestanden. Daß das Bildprogramm auf das Aachener Marien- und Karlspatrozinium ausgerichtet ist, zeigt die Verkündigungsszene sowie die Stellung Karls und Papst Leos III.

Trotz der entstellenden Renovierungen erlauben die doppelseitig bemalten Tafeln die Vorstellung einer großangelegten Heiligenversammlung, die wie ein westliches Gegenstück zu den byzantinischen Ikonostasen wirkt.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 196. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXV. — E. G. Grimme, Karl der Große und Ludwig der Heilige, in: A.K.B., Bd. 17/18, 1958/59, S. 58 ff. — E. Schmitz-Cliever, Repertorium medicohistoricum Aquense, in: A.K.B., Bd. 34, 1967, S. 231. — A. Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 1. Bd., München 1967, S. 115, Nr. 360a. — Earl E. Rosenthal, Die »Reichskrone«, die »Wiener Krone« und die »Krone Karls des Großen« um 1520, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 66, 1970, S. 31 ff.

Tafeln 119–128a

109 Kreuzigungsaltar

Köln, Meister der Georgslegende (benannt nach dem um 1460 entstandenen Altar des hl. Georg im Wallraf-Richartz-Museum in Köln). — Um 1470. — Öl auf Eiche. — H 116; B 136. — Ehemals am Kreuzaltar auf der Estrade der Mutter-Gottes-Kapelle, dann auf dem rechten Choraltar.

Im Zentrum der Vordergrundsbühne ist der Kruzifixus errichtet. Christus ist bereits gestorben, Maria und Johannes zur Linken des Kreuzes betrauern ihn, während vier Männer in zeitgenössischer Gewandung in Mimik und Gebärdensprache über das Wort des Hauptmanns meditieren »Dieser ist Gottes Sohn gewesen«. Unter dem Kreuz kniet in goldener Rüstung der Stifter des Bildes, ein Graf Sayn, neben seinem Wappen. Hinter der Vordergrundsbühne öffnet sich eine weite hügelige Landschaft mit einer Stadt, einem See und zahlreichen Baumgruppen. Auf der Rückseite der Tafel erscheint nochmals der Stifter vor der thronenden Maria kniend. In seitlichen Nischen die hll. Antonius Er. und Franziskus. Der Meister der Tafel steht hier ganz unter dem Einfluß des »Meisters des Marienlebens« (1463–1490 in Köln tätig), an dessen »Kreuzigung« im Kölner Wallraf-Richartz-Museum er sich eng anlehnt.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 127. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Band 5, 1952, S. 23, Abb. 37, 38. — Ders., Die deutschen Tafelbilder vor Dürer, München 1967, S. 59, Nr. 153.

Tafeln 130, 131

110 Aachener Marientafeln

Köln, sog. Meister der Aachener Marientafeln, um oder nach 1485. — Öl auf Eiche. — H 105; B 62,5. — Die Tafeln wurden für den Choraltar des Aachener Münsters von einem Maler aus dem Kreis des Kölner Meisters des Marienlebens geschaffen. Soweit die Bildthemen übereinstimmen, lehnt sich der Maler an die thematisch gleichen Tafeln des Kölner Meisters des Marienlebens (München, Pinakothek) an.

Auch zum sog. Meister des Bonner Diptychons bestehen Beziehungen. H. Schmidt hat durch den Hinweis auf den Hausbuchmeister zudem Mittelrheinisches im Werk des Anonymus vermutet. A. Stange glaubt noch das Erbe des Meisters der Ursulalegende von 1456 in seinem Werk lebendig zu sehen. Neuerlich (Kat. Herbst des Mittelalters, s. u.) stellte R. Wallrath Verbindungen zur zeitgenössischen Malerei in Brüssel her und verwies vornehmlich auf den anonymen »Meister der Ansicht von St. Gudula«.

Trotz weitgehender Übernahme der Bildschemata aus dem Marienzyklus, den der »Meister des Marienlebens« für St. Ursula in Köln geschaffen hatte, findet der Maler der Aachener Tafeln unverwechselbar eigene Züge. Seine Figuren sind deftige Gestalten mit aufgestülpten Nasen und derben Gesichtern, die kaum geistige Differenzierung spiegeln. Die Szenen sind von pittoreskem Detailreichtum. In den Gewändern herrschen leuchtend ungebrochene Farben vor. Die freundliche Idylle, buntes Zeitkolorit und erzählerischer Reichtum charakterisieren den Stil des Künstlers. So gerät ihm denn auch die mystische Begegnung des Schmerzensmannes mit Maria am wenigsten überzeugend.

Der hl. Leopardus.

Der hl. Blasius

Auf den Innenseiten acht Szenen aus dem Leben Mariens: Die Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte, Geburt Mariens, Verkündigung, Heimsuchung, Tempelgang Mariens, Darstellung im Tempel, Christus erscheint als Schmerzensmann seiner Mutter, Mariä Himmelfahrt. Auf den Außenseiten die hll. Leopardus und Blasius (Textabb.), Karl der Große und die Gottesmutter. Der Kaiser ist hier schon als ein edler Greis mit langem weißen Haupt- und Barthaar aufgefaßt. In einer gewölbten Halle kniend weiht er dem Kind auf dem Arm Mariens das Münster. Während Maria in einem Buche liest, streckt das Kind seine Arme dem Kaiser entgegen.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 195, Abb. 133 und 134. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 5, München 1952, S. 54ff., Abb. 110 bis 113. — H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, S. XXXV. — E. Stephany, Der Dom zu Aachen, Nr. 40. — A. Stange, Ein Kapitel gotischer Malerei in Aachen, in: A.K.B., Nr. 34, 1967, S. 163ff. — A. Stange, Verzeichnis Nr. 227. — Kat. Herbst des Mittelalters, Köln 1970, S. 42, Nr. 18.

Tafeln 132–137

111 Marienklage

Holz, modern polychromiert. — Niederrhein, spätes 15. Jahrhundert. — H 78.

Der Bildschnitzer hat den letzten Abschied Mariens von ihrem toten Sohn in die Umrißform eines rechtwinkeligen Dreiecks gebracht. Vielleicht hat dieses Vesperbild ehemals zu einer größeren Beweinungsgruppe gehört. Mariens verhärmtes Antlitz ist auf den kindhaft kleinen Leichnam Christi gerichtet, der, auf weiße Tücher gebettet, in ihrem Schoße ruht. — Stilistisch verwandt ist die Maria mit Kind aus einer »Flucht nach Ägypten« im Aachener Suermondtmuseum (E. G. Grimme, Das Suermondt-Museum, A.K.B., 28, 1963, S. 118, Nr. 63).

Tafel 138

112 Apostelantependium

Aachen, um 1481. — Silber vergoldet, zwei Platten Gold. — Treibarbeit. — H (der Einzelplatte) 25, B 25. — 12 getriebene Platten mit Reliefbildern der Apostel sind zu einem Altarvorsatz zusammengesetzt. 10 Platten sind silbervergoldet, die Platten mit den Reliefs Petri und Pauli Gold; früher am Hochaltar des Aachener Münsters in Verbindung mit der ottonischen Pala d'oro (vgl. Kat.Nr. 23 u. 218).

Die heutige Fassung der Platten geht auf eine Restaurierung des frühen 20. Jahrhunderts zurück, der Rahmen ist neu. Die Figuren sind durchweg überarbeitet. Durch die Hinzufügung der Sitzfigur des hl. Paulus war die Werkstatt des 15. Jahrhunderts gezwungen, 13 Figuren auf 12 Feldern unterzubringen. Man half sich, indem man Judas Thaddäus und Simeon zusammen auf einer Tafel darstellte. 10 Tafeln sind stilistisch und qualitativ so einheitlich, daß sie ohne Einschränkung einem Meister zugesprochen werden dürfen. Sie zeigen Johannes mit dem Schlangenkelch, Thomas mit dem Winkelmaß, Andreas mit dem schrägen Kreuz, Jacobus maior als Pilger, Philippus mit dem T-

förmigen Kreuz, Bartholomäus mit Kreuz und Rosenkranz, Jacobus minor mit Keule und Buch, Judas Thaddäus mit Walkerstange und Simeon mit Kneifer, Matthäus mit Buch und Schwert, Matthias mit einer Hellebarde. Die Goldreliefs mit den Darstellungen Petri und Pauli unterscheiden sich vom Stil der übrigen Reliefs und sind ihnen qualitativ unterlegen.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 127, Abb. 82. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 25, 89, Tafeln 49 u. 50. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 98 f., Abb S. 98, 100 und 101. — Kat. Große Kunst aus tausend Jahren, S. 35, Nr. 40.

Tafeln 139–142

Hans von Reutlingens Beitrag zum Aachener Schatz Kat.Nr. 113–119

113 Der Buchdeckel des Krönungsevangeliars

Kopie aus dem Besitz der Stadt Aachen nach dem Original in der Wiener Weltlichen Schatzkammer. — Aachen, kurz vor 1500 (vielleicht für die Krönung Kaiser Maximilians I. angefertigt). — Silber getrieben und vergoldet. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Aachener Goldschmiedes Hans von Reutlingen sowie der Aachener Stadtbeschau. — H 34,2; B 26.

Der Buchdeckel ist von plastischen Profilleisten gerahmt. Eine Dreibogenarchitektur gliedert die Fläche. In der mittleren großen Bogenstellung thront die in einer Gestalt wiedergegebene Trinität. Sie ist kaiserlich gewandet, ihre Krone ist ein Abbild der Krone Kaiser Friedrichs III. oder Maximilians. Die Gesichtszüge scheinen auf ein Idealbild Karls d. Gr. zurückzugehen, in dem die Kaiser des Heiligen Römischen Reiches ihr Vorbild sahen. In den begleitenden kleineren Nischen ist als Hinweis auf das Patronatsfest des Aachener Münsters die Verkündigung dargestellt. In den vier Ecken erscheinen in kreisförmigen Medaillons die vier Evangelistensymbole.

Der Aachener Buchdeckel verwendet als Figurenrahmung die Dreibogenarchitektur. Sie geht auf ein altes Buchdeckelschema zurück, das sich bis in die frühchristlich-byzantinische Kunst zurückverfolgen läßt. Auch die Medaillons mit den Evangelistensymbolen lassen sich schon auf einem fünfteiligen Mailänder Diptychon des 5. Jh.s nachweisen. Vielleicht deutet auch das Kreissegment zu Füßen der thronenden Mittelfigur im Aachener Buchdeckel auf eine alte, in der Fassung Hans von Reutlingens nicht mehr verstandene Vorlage, in der der Kreisbogen noch als Caelusmotiv verstanden war. Diese Erwägungen lassen vermuten, daß Hans von Reutlingen seinem Buchdeckel als Vorlagetyp einen frühmittelalterlichen Deckel, vielleicht den ursprünglichen karolingischen Deckel des Krönungsevangeliars, von dem wir keine Kenntnis mehr besitzen, zugrunde gelegt hat, der wohl seinerseits schon einen früheren, wohl spätantiken Typ rezipierte.

Bei der Königskrönung legte der zu Krönende auf dieses Evangeliar den Eid ab, wobei er mit den Schwurfingern die Seite mit dem Beginn des Johannesevangeliums berührte.

Lit.: E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 95 ff. — Ders., Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, S. 104 ff., Nr. 34. — H. Fillitz, Die Schatzkammer in Wien, Wien und München 1964, S. 141 ff. — F. Ramjoué, Die Eigentumsverhältnisse an den drei Aachener Reichskleinodien, Berlin 1968. — Earl E. Rosenthal, Die

»Reichskrone«, die »Wiener Krone« und die »Krone Karls des Großen« um 1520, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 66, 1970, S. 31.

Tafel 143

114 Statuettenreliquiar des hl. Petrus

Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Hans von Reutlingen sowie der Aachener Stadtbeschau. — Um 1510. — Silber, zum größten Teil vergoldet. — H 72,5; Dm (Sockel) 22,1.

Petrus steht in leicht kontrapostischer Haltung auf dem sechseckigen Sockel. In der rechten Hand hält er das Glied einer Kette, in der linken zwei Schlüssel. Die Figur ist rundplastisch gearbeitet, der Kopf leicht gesenkt. Breit wölbt sich die Stirn. Die Haare beiderseits der kahlen Schädeldecke sind in Mischtechnik ziseliert und getrieben. Aus nervös gekrümmten Haarsträhnen entwickeln sich kräftig gewellte Locken. Die Brauenpartien sind plastisch vorgetrieben. Sie erzeugen einen tiefen Schattenraum, in dem die Augen eingebettet liegen. Weich und zwanglos ziehen die weit geöffneten Lider von der Nase herüber zu den Schläfenansätzen. Die Haut spannt sich elastisch über die vortretenden Jochbögen. Die Nase ist schmal und edel gebildet. Das Untergewand spannt sich straff über den kräftig gewölbten Brustkorb. Das Obergewand ist in der Art eines Palliums mantelartig um den Körper drapiert. In großen Wellenformen fließt das Gewand von den Schultern herab, wird in Gürtelhöhe halbkreisförmig gerafft und geht nach unten zu in große Vertikalfalten über. Der Sockel ist als Reliquienbehälter gearbeitet, durch dessen maßwerkverzierte Fensterchen die eingelegten Reliquien sichtbar wurden. Kleine Säulen tragen krabbenverzierte Tudorbögen. Der Nimbus des Heiligen zeigt eine einfache tellerförmige Rundform, um die sich zwei durchbrochen gearbeitete Ornamentbänder herumlegen.

Ein kleines Schmelzbild am Dreiturmreliquiar (Kat. Nr. 71) mit der Darstellung eines hl. Petrus, der die gleiche Kettenreliquie in der Hand hält, erweist die Petrusstatuette als Nachfolgerin eines älteren Figurenreliquiars, das wahrscheinlich durch das Werk Hans von Reutlingens ersetzt wurde.

Lit.: E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 102 ff. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 128. — Kat. Herbst des Mittelalters, Köln 1970, Nr. 282.

Tafel 144

115 Chormantelschließe

Aachen, Hans von Reutlingen, vor 1520. — Silber vergoldet und mit Edelsteinen besetzt. — Dm 16. — Die Füllung des unteren Vierpaßsegmentes geht auf eine neuzeitliche Restaurierung zurück. — Früher als Paxtafel verwandt.

Die Pektoralschließe hat die Form einer sechsblättrigen Rose, in die ein ungleichseitiger Vierpaß einbeschrieben ist. Der Vierpaß ist nach innen zu einem Bildraum eingetieft, in dem unter einem Baldachin die Madonna mit dem Kind thront; vor ihr ein Kanonikus als Stifter mit seinen Namenspatronen Markus und Antonius, die links und rechts erscheinen. Durch die Verschiebung des Baldachins aus der Mitte wird die zentrale Bildkomposition aufgehoben.

F. Bock (Pfalzkapelle S. 107, Fig. LIII) bildet das Monile noch als Reliquiar zur Darreichung des Friedenskusses ab (Textabb.). Die Veränderungen

Chormantelschließe als Paxtafel (Abbildung aus der Zeit um 1865)

des 20. Jahrhunderts haben den formalen Aufbau der Monile zerstört. Einen Reflex vom ursprünglichen Aussehen der sechsblättrigen Rose mit einbeschriebenem Dreipaß bietet eine Chormantelschließe der ehemaligen Sammlung Spitzer (Kat. der Sammlung Spitzer von 1890, Nr. 144). Es handelt sich hier um eine spätere Kompilation verschiedener Vorlagen, unter ihnen die Aachener Chormantelschließe vor ihrer Entstellung (Textabb.).

Chormantelschließe der ehem. Sammlung Spitzer

Der Madonnentyp ist niederländisch-brabantisch. Eine Eichenholz-Madonna mit Kind aus dem Utrechter Museum (Kuilenburg, um 1500) vergegenwärtigt den Typus, den Hans von Reutlingen in seiner Monile in kleine Goldschmiedeplastik übersetzt. Bei Markus und Antonius ist der Einfluß niederrheinischer Altarschnitzerei noch spürbar.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 243. — E. G. Grimme, Zur Chormantelschließe Hans von Reutlingens im Aachener Domschatz, in: A.K.B., Bd. 29, 1964, S. 80f. — Ders., Aachener Goldschmiedekunst, S. 119. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 139. — Kat. Herbst des Mittelalters, Köln 1970, Nr. 283.

Tafel 145

116 Spätgotischer Kelch

Aachen, Anfang des 16. Jahrhunderts. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Hans von Reutlingen. — Silber getrieben und vergoldet. — H 18. — Auf dem Sechspaßfuß die Inschrift: Calicem Hunc Dominus Johannes Pollart Canonicus Ecclesie Beate Marie Aquensis Donavit in Usum Misse Cotidiane. Quam Idem In Capella Sancti Nicolai Perpetue Celebrandam Dotavit. Auf dem inneren Fußrande eine Inschrift, die die Restaurierung des Kelches im Jahre 1871 auf Kosten von M. Classen ausweist.

Die Fußplatte des Kelches hat die Form einer sechsblättrigen Rose. Sie zeigt die typische »Zarge«, den in mehreren Absätzen gegliederten, schön profilierten Hochrand. Zwischen Schaft und Fußhals ist ein sternförmiges Zwischenstück eingefügt. Die Mitte des Schaftes wird durch einen kräftigen Nodus markiert. Auf den Rotulen erscheint der Name »JHESUS«. Die Kuppa lädt weit aus. Der ornamentale Schmuck des Kelches ist einfach und zurückhaltend. Auf dem Fuß findet sich, einbeschrieben in ein Rundmedaillon, das Kreuz in griechischer Art, von klein gekräuselten Wolken umgeben.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 237. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 112f. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 116. — Kat. Herbst des Mittelalters, Köln 1970, Nr. 280.

Tafel 146

117 Schaugefäß mit Agnus Dei und der Auferstehung Christi

Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Hans von Reutlingen sowie der Aachener Stadtbeschau. — Um 1515. — Silber vergoldet. — H 40,5; Dm (Fuß) 13,6. — Das Kreismedaillon mit dem Relief des Gotteslammes und dem Auferstehenden ist eine italienische Arbeit und wurde dem Münster 1432 durch Papst Eugen IV. gestiftet. — Die architektonische Rahmung nimmt zwischen den beiden Mittelfialen eine Kreuzpartikel auf. — Inschriften im Kreismedaillon: Agne Dei Miserere Mei Qui Crimina Tollis. Auf der Rückseite: Domine Ihs pe Rex Gloria Da Nobis Pacem Et Laetitiam Sempiternam. — Das Agnus-Dei-Reliquiar hat für den Aachener Schatz noch eine besondere Bedeutung, denn 1804 hat man bei der Schenkung an Kaiserin Joséphine die in Karls des Großen »Talisman« (Kat.Nr. 7) geborgenen Reliquien »von den blonden Haaren Mariens« entnommen und in die Agnus-Dei-Kapsel gelegt. Das Reliquiar hält somit die Erinnerung an die karolingische Cimelie im Aachener Schatz lebendig.

Der Fuß des Schaugefäßes hat die Form eines ungleichseitigen Sechspasses. Den Schauseiten entsprechen je zwei kleinere Rundbogenblätter, denen seitlich eine größere Paßform zugeordnet ist. Der Nodus bildet einen kräftigen sechseckigen Knauf, der von einer breiteren, diagonal liegenden Sechseckplatte durchwachsen wird. In s-förmigem Kurvenfluß verschmelzen Schaft und Kapsel. Zwei

freischwebende Strebepfeiler fassen sie ein und rahmen sie rechteckig. Die Strebepfeiler sind oben schräg abgeflacht. Aufgelegte Platten vermitteln die Vorstellung des Wasserschlages. Auf ihnen sitzen feine Fialtürmchen, die in kreuzblumengekrönte Spitzen ausmünden. In der Mitte über dem Medaillon erhebt sich eine zierliche Baldachinarchitektur, die zwischen schlanken Fialen und weit ausbuchtenden Tudorbögen in einem rundbogig geschlossenen Glasgehäuse Reliquien umschließt.

Der Typ des Kapselreliquiars in Monstranzform ist am Ausgang des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts weit verbreitet. Dem Aachener Stück steht ein flandrisches Reliquiar des frühen 16. Jahrhunderts (Paris, Clunymuseum) stilistisch besonders nahe.

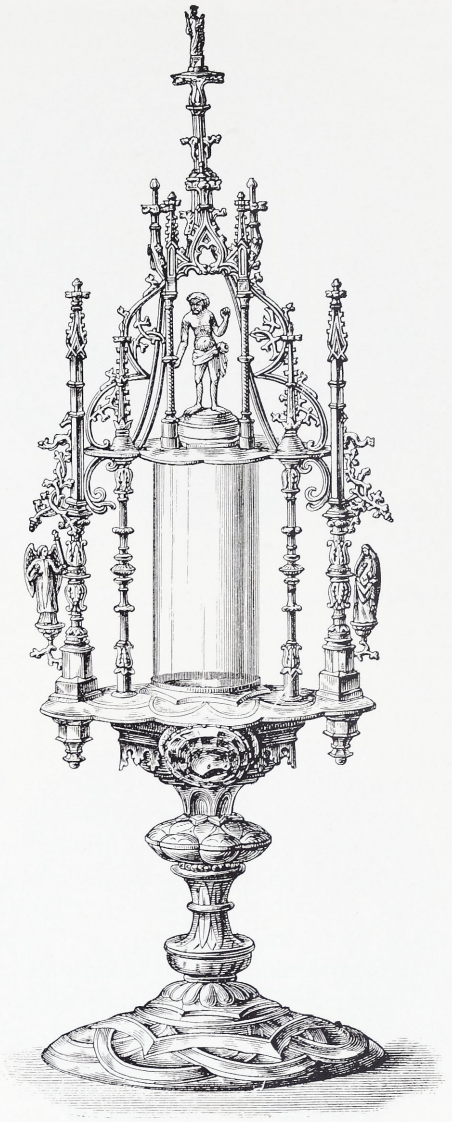
Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 237. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 115. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 134.

Tafel 147

118 Monstranz

Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Hans von Reutlingen sowie der Aachener Stadtbeschau. — Angeblich Geschenk Kaiser Karls V. — Um 1520. — Anstelle des einstigen Zylinders (Textabb.) seit 1842 ein Strahlenkranz aus Diamanten. — Silber vergoldet. — H 59,5; Dm (des Fußes) 19,5.

Im runden Monstranzfuß durchdringen sich acht reliefierte Kreisbögen. Der Balusterschaft mit eingefügtem Nodus trägt als Basis des architektonischen Aufbaues eine längliche Silberplatte. Vier »Säulen« begrenzen den Raum, in dem sich der Zylinder befand. Ähnlich wie beim Kreuznacher Kreuzfuß desselben Meisters entwickelt sich feiner Schmuckdekor um die beiden Hauptpfeiler, die gleichsam Träger des recht komplizierten Architekturgerüstes sind. Phantastisches Astwerk, dem Fialenschaft angeheftet, formiert sich zu Baldachinen, unter denen rechts die Madonna, links der Verkündigungsengel erscheinen. Über der Mittelzone der Monstranz »schwebt« ein Baldachinaufsatz, der als Tabernakel für die Figur Christi als Schmerzensmann dient. Der in seiner Leiblichkeit dargestellte Erlöser weist auf das Mysterium des in der Monstranz unter Brotgestalt verborgenen Corpus Domini. In dieser Zone ist auch der letzte Rest architektonischer Statik aufgehoben; die der Architektur entlehnten Formen gehen in geistreichem Ornamentspiel auf. Die räumlichen Verhältnisse sind verunklärt, die Schwerkraft scheint aufgehoben. Während Verf. vornehmlich die maasländische Komponente in der Stilbildung der Aachener Monstranz betont hat, weist L. Perpeet-Frech auf die rheinische Tradition hin.



Monstranz vor der Einfügung des brillantenen Strahlenkranzes, (Holzschnitt aus dem Jahre 1865)

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 237. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 107 ff. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 126. — L. Perpeet-Frech, Die gotischen Monstranzen im Rheinland, Düsseldorf 1964, S. 60 ff.

Tafel 148

119 Siegelstempel des Stiftskapitels des Aachener Münsterstiftes

Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Hans von Reutlingen sowie der Aachener Stadtbeschau. — 1528. — Silber. — H 8,7; B 7,05.

Stiftssiegel von 1528 (Abdruck)

Das Siegel trat an die Stelle eines älteren, 1347 entstandenen Siegelstempels, der die Verkündigungsszene in einem Spitzoval zeigt (Kat. Nr. 50). Das neue Siegel hat die Form einer Mandorla. Umgeben von barock drapiertem Spruchband, aufruhend auf den »Säulen des Herkules«, dem Emblem Karls V., erscheint unter üppig geschwungenem Baldachin die Darstellung der »Verkündigung« als Abbildung des »titulus ecclesiae«. Unter dem Gehäuse mit der Darstellung der Verkündigung halten zwei Putten das Aachener Stiftswappen mit dem deutschen Adler und den französischen Lilien. Für die Verkündigungsszene ist der Augenpunkt hoch gewählt. Der Betrachter schaut in einen Raum, der nach hinten perspektivisch jäh zurückfluchtet. Der von links herantretende Engel hat die linke Hand zum Gruß erhoben, die rechte hält ein Szepter. Maria sitzt in einem Faltstuhl. Ihr Haar fällt über Schultern und Stuhllehne herab. Sie hat die rechte Hand auf die Brust gelegt, die linke liegt auf dem geöffneten Buch, das seinen Platz auf dem vor ihr stehenden Betpult hat. Durch das rückwärtige Fenster fallen Lichtstrahlen in den Raum, die auf die Gestalt Mariens weisen. Auf diesem »Strahlenpfad« stürzt ein Kindlein hernieder. Über dem Haupte Mariens erscheint die Taube des heiligen Geistes.

Wappenzone und Bildgehäuse sind in ein reiches Ornamentsystem hereingenommen, das eine seltsame Vermengung von spätestgotischen Formen und Renaissanceschmuckwerk darstellt.

Um das Siegel bequem handhaben zu können, hat der Meister es mit einem schön geschwungenen Griff versehen. Er läßt sich in kleinen Angeln bewegen.

Am 11. Dezember 1528 beschloß das Domkapitel, daß von Stund an anstelle des veralteten, nicht mehr

Stiftssiegel aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (Abdruck) *(vgl. S. 75)*

gut lesbaren alten Siegels (Textabb.) das neu hergestellte Kraft haben solle (vgl. E. Meuthen, Biographisches zu Hans von Reutlingen, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 29/1964, S. 95 u. Anm. 20). Das früheste bekannte Siegel des Aachener Münsterstiftes hat sich an einer Urkunde des Jahres 1226 im Aachener Stadtarchiv erhalten (Textabb. S. 126).

Stiftssiegel von einer Urkunde des Jahres 1226

Maria sitzt frontal auf einem Thron mit hoher Rückenlehne. Eine Lilienkrone ziert ihr Haupt. Sie hält das Kind auf ihrer linken Hand, die rechte ist erhoben und umfaßt ein Lilienszepter. Die Siegelumschrift lautet: Sancta Maria Aquensis. Stilistisch steht das Mariensiegel vor der Madonnendarstellung vom Widmungsrelief des Karlsschreins und gehört wohl noch dem 12. Jahrhundert an. Nach J. H. Kessel (Das Gnadenbild, s. u.) kommt dieses Siegel nach 1261 nicht mehr vor. Ein weiteres Siegel, wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert, zeigt im ovalen Siegelschild die stehende Maria. Auch sie ist gekrönt und trägt das Kind auf der Rechten (im erhaltenen Petschaft seitenvertauscht), mit der Linken hält sie das Lilienszepter (Textabb.). Die Umschrift lautet ergänzt: S. Altaris Beatae Mariae Aquensis.

Lit.: J. H. Kessel, Das Gnadenbild Unserer Lieben Frau, S. 42. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, Fig. 1. — E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 121. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 140. — R. Kahsnitz, Spätgotische Siegel am Nieder- und Oberrhein, in: Archivalische Zeitschrift, 67. Bd., 1971, S. 133 ff.

Siegel aus dem 14. Jahrhundert

Tafel 149

119a Siegelschnurknäufe

Hans von Reutlingen. — Um 1500. — Hohlkugel, dreigeteilt mit getriebenem Maßwerk. — Silber vergoldet. — Dm 8,2.

Hans von Reutlingen. — 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (1528?). — Doppelteilige, stark gebuckelte Kugel. Silber vergoldet. — Dm 7,3.

Die Kugelhälften werden von einem Stift, der durch die Hohlkugeln hindurchgeht, zusammengehalten. Sie dienten als Schnurkapseln, von deren Verwendung die auf Holbeins Gisze-Porträt dargestellte Kugel mit heraushängender Siegelschnur eine gute Vorstellung vermittelt. F. Bock erwähnt »größere, hohle Metallkugeln«, die in den Kapitelsälen hingen und in denen »sich ein Knäuel jener vielfarbigen, zu einer festen Schnur gezwirnten Seidenfäden befanden, die aus einer kleinen Öffnung hervorgezogen und zum Siegeln von Urkunden in der bekannten Weise angewandt wurden.« Der Schraubmechanismus war erforderlich, um die seidenen Siegelschnüre als runde Knäuel bequem in die Kugeln legen zu können. Die durchgesteckten Hohlstäbe weisen zwei Löcher auf, durch die sich mühelos zwei Fäden führen lassen, die, zusammengezwirnt, eine zweifarbige (goldblaue?) Siegelschnur ergeben haben mögen.

Die kostbare und qualitätvolle Ausführung deutet auf die Zugehörigkeit zu einem besonders repräsentativen Siegel. Vielleicht gehörte das spätere Stück zum Kapitelsiegel (Kat.Nr. 119) Hans von Reutlingens.

Lit.: E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 125. — Ders., Die großen Jahrhunderte, S. 142, Nr. 57 u. 58.

Ausgang des Mittelalters
Kat.Nr. 120–131

120 Kelch

15. Jahrhundert. — Silber vergoldet. — H 15,6; Dm Fuß 15,8.

Die Seiten des sechseckigen Fußes sind konkav eingezogen. Sein einziger Schmuck ist ein schlichtes Signaculum Crucis, das in eine Kreisform einbeschrieben ist. Aus dem Fußstück entwickelt sich der breite sechseckige Schaft, der sich, von einer schmalen Ornamentleiste unterbrochen, zum Nodus hin verjüngt. Dieser gleicht in seiner breiten vertikal gerippten Form einem aufgesprungenen Granatapfel, wie ihn die Kunst des Mittelalters als Attribut der sich verschenkenden, barmherzigen Liebe immer wieder dargestellt hat. Die Kuppa korrespondiert in ihrer ausladenden Form zu dem breit »ausgeflossenen« Fuß. In der Anlage verwandt und wohl aus der gleichen Werkstatt ein Kelch in der Aachener Pfarrkirche St. Jakob. (Grimme, Die großen Jahrhunderte, S. 95, Nr. 30).

Tafel 150

121 Kelch

Rheinisch, 16. Jahrhundert. — Silber vergoldet. — H 17,5; Dm Fuß 12,8. — Unter dem Fuß ein noch nicht auflösbares Meisterzeichen. Inschrift: ANNO DOMINI MDCCCLXXI DIE XXIX. MAII OBIIT NOBILIS VIRGO ALOYSIA SCHERVIER. OB SALUTEM ANIMAE EJUS BASILICAE B. M. V. AQUENS. HUNC CALICEM EX ITALIA ORIENTEM SORORES ELISABETHA ET JOHANNA DONO DEDERUNT. ORATE PRO EA.

Dem runden Sockel ist ein einfacher Sechspaß eingeschrieben, der in den runden Schaft einmündet. Ein Nodus mit einfachen Schmuckformen bildet seine Mitte, darüber schlichte Kuppa.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 239.

122 Kelch

Aachener Beschau mit noch nicht aufgelöstem Meisterzeichen . — Frühes 16 Jahrhundert. — Silber vergoldet. — Kuppa erneuert. — H 19,6; Dm Fuß 14,5.

Der sechspaßförmige Fuß ist mit den Wappen des Walter de Bilsen und dessen Gattin geziert. Das eine weist drei Hirschköpfe auf, das andere ist mit drei schwarzen Streifen belegt. Der sechskantige Schaft ist von einem durchbrochen gearbeiteten Nodus unterbrochen, dessen Rotulen die Buchstaben JHESUS aufweisen. Die Kuppa ruht in einem aus Blattkrabben gebildeten Korb. Das gleiche Meisterzeichen erscheint an einem Kelch des späten 15. Jahrhunderts der St. Georgskirche in Limbourg (frdl. Mittlg. von P. Colman).

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 238.

Tafel 151

123 Psalterium

Holzband mit gepreßtem Lederüberzug und 2 Schließen. — 316 Pergamentblätter. — H 41,5; B 33. — Schöne, große, abgerundete spätgotische Schrift. Alle in Betracht kommenden Texte mit gotischen Choralnoten. Seiten an einzelnen Stellen stark beschnitten. Unter den zahlreichen im Text erscheinenden Initialen sind auch solche mit schwarzer Linienführung. Sie bilden den Höhepunkt dieser in Aachener Stiftshandschriften seit dem 14. Jahrhundert beliebten Kleinmalerei. — Entstanden 1517. — Folgende Widmung ist dem Psalter vorgestellt: Hoc psalterium cum antyphonis hymnisque notatis necnon et comune sanctorum ac vigilias mortuorum fideles executores testamenti venerabilis viri domini Walteri de Blisia, huius insignis ecclesie Aquensis quondam cantoris ac canonici iubilei, scribi fecerunt et eidem ecclesie in augmentum divini cultus atque ob ipsius pie defuncti salutem perpetuo utendum tradiderunt. Anno nativitatis dominice millesimo quingentesimo decimo septimo. — Zu Beginn des ersten Psalms auf f. 10r eine große Goldinitiale mit dem Harfe spielenden David, dem der Herr erscheint. Reiche Bandleisten mit stilisierten Blattranken umgeben den Schriftspiegel. Auch zu Beginn der Matutin einer jeden Ferie sowie der Sonntagsvesper künstlerisch bedeutsame Initialen auf Goldgrund und reichem Randschmuck der Seite (Textabb. S. 129).

Lit.: O. Gatzweiler, Liturgische Handschriften des Aachener Münsterstifts, S. 139 ff.

Initiale D, Kat.Nr. 123

124 Chormantel

Niederländisch-flämisch, frühes 16. Jahrhundert. — Der ornamentierte Stoff des Mantels erneuert. — Nur der Saum in altem (nicht ursprünglichem?) Samt mit Tintinnabula (Glöckchen), die an einer Brokatkordel befestigt sind, geschmückt. — Stikkerei des Schildes stark verblaßt und sehr beschädigt.

Unter spätestgotischem Stalaktitengewölbe wird die Anbetung der Könige gezeigt. Vor einem ins Freie führenden Türausschnitt sitzt Maria. Das Kind auf ihren Knien wendet sich mit ausgestreckten Händen dem vor ihm knienden König zu, der ihm Gold zum Geschenk bringt. Von links schreitet der in charakteristische Zeitmode gekleidete Mohrenkönig herbei, während rechts König Balthasar ehrerbietig verharrt. Wie von fern stellt sich die Erinnerung an Anbetungsbilder der großen niederländischen Maler, vor allem Rogier van der Weydens, ein.

125 Kasel

Seidenstickerei auf Samt. — England oder Flandern (opus anglicanum), um 1500. — L 102.

Auf blauem Samtgrund Seraphime mit betend erhobenen Händen, grünen Flügelinnenseiten und goldenem Flügelkleid. Strahlenbündel gehen von ihnen aus. Große Nimben hinterfangen ihre Häupter. Sterne und Akeleimotive bilden den übrigen Flächenschmuck. Im Kaselkreuz und dem vorderen Kaselstab Apostel und Heilige (Stifter?).

Gegenstücke zu dem Seraphimstoff des Gewandes befinden sich im Museum von Cleveland/Ohio und der Pfarrkirche St. Laurentius in Laurenzberg. Ein Chormantel aus der Zeit um 1500, von Schnütgen (s. u.) als »flandrisch« bezeichnet, weist ähnliche Motive auf.

Lit.: A. Schnütgen, Von unserer Paramentik einst und jetzt, in: Ztschrft. f. christl. Kunst, XXVI/1913, S. 283 u. 298. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster. S. 180. — The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, June 1971, S. 174, 175 m. Abb. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, S. 57, Nr. 104.

Tafel 152

126 Kasel mit Kreuzzugsszenen

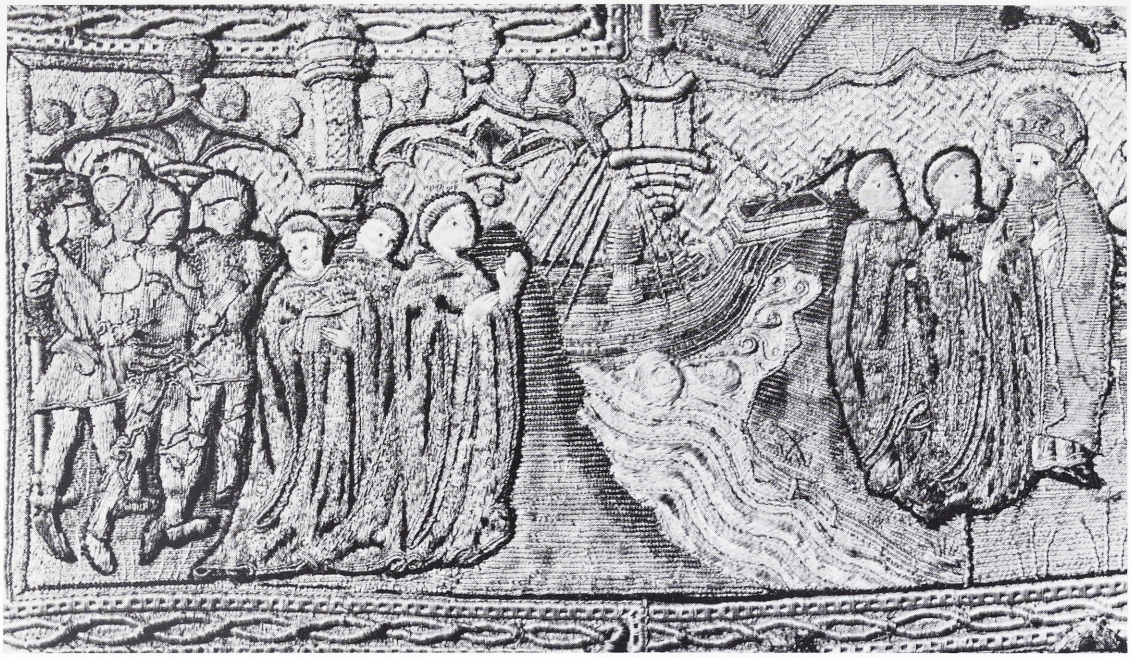
Südliche Niederlande, Anfang des 16. Jahrhunderts. — Lucceser Brokat. — L 120. — Durch Restaurierung in vergröberndem Plattstich haben vornehmlich die Gesichtspartien stark gelitten. — Das Kaselkreuz auf der Rückseite und der Stab auf der Vorderseite zeigen Szenen aus dem Kreuzzug des französischen Königs Ludwigs IX., des Heiligen.

1248 war Ludwig zum sechsten Kreuzzug aufgebrochen. Zu Schiff war er nach Zypern gelangt und hatte dort den Winter zugebracht. Seine Feldzugspläne richteten sich auf den Hauptsitz der Sarazenenherrschaft in Ägypten. So eroberte er im Frühjahr 1249 Damiette. Doch auf dem Zug nach Kairo wurde das Heer geschlagen, der König mit seinen Getreuen gefangen. Nach seiner Freilassung ließ er im Verlauf eines fast vierjährigen Aufenthalts Akkon befestigen und kehrte 1254 nach Frankreich zurück.

Dies sind die geschichtlichen Voraussetzungen für die Darstellungen auf der Aachener Kasel. Sie setzen ein mit dem Kreuzzugsgelübde, das der König im Jahr 1245 beim Mönchsorden der Franziskaner leistete. Der Herrscher wird im Königsmantel mit Hermelinkragen, geschmückt mit den Insignien seiner Würde, dargestellt. Ein goldfarbener Nimbus umfängt das gekrönte Haupt. Die Rechte ist wie zum Schwur erhoben. Drei Mönche umgeben den Thron des Abtes, der das Gelübde des Königs entgegennimmt. Die zweite Szene führt nach Damiette und veranschaulicht die Landung des Heeres. Im Zentrum der Darstellung sieht man auf bewegter See ein Schiff der königlichen Flotte. Geistliche und Soldaten haben sich zu beiden Seiten des Ufers versammelt und folgen dem König, der den Zug anführt. Es ist der 4. Juni des Jahres 1249 (Textabb.).

Ins Kampfgetümmel der Schlacht vom 7. 2. 1250 führt das nächste Bildfeld. Es zeigt die gewappneten Ritter des Königs, die sich um Robert von Artois, Ludwigs Bruder, versammelt haben, um ihn, den tödlich Verwundeten, gegen die unablässig andrängenden Feinde zu schützen. Doch nicht allein dem äußerlichen Geschehen des Kreuzzuges gilt der Darstellungszyklus der Kasel, vielmehr ist es die Verherrlichung der vom König für die Pariser Sainte-Chapelle erworbenen Reliquien, der der entwerfende Künstler wichtige Felder seiner Bilderzählung vorbehalten hat. So sieht man hoch über dem Tisch eines Altars einen kostbaren Schrein, der die Reliquien birgt, die von andächtig Niedergeknieten mit betend erhobenen Händen verehrt werden. Am 25. 4. des Jahres 1270 war König Ludwig in Tunis an der Pest gestorben. Der feierlichen Beisetzung seiner Gebeine in Saint Denis, der Grabeskirche der französischen Könige, gilt die Bilderzählung im nächsten Feld. Mönche in reichen Chorgewändern singen das Requiem. Der Bischof, der die Einsegnung des im Sarkophag ruhenden Königs vornimmt, hat mit der Linken das königliche Gewand gefaßt, mit der Rechten hält er das Aspergal. 27 Jahre nach der Beisetzung sprach Papst Bonifaz VIII. König Ludwig heilig. Ein reich gezierter Schrein, in dem über dem Hochaltar der Kirche von Saint Denis die Gebeine Ludwigs zur Ehre von Altären erhoben waren, barg seitdem die sterblichen Überreste.

Zwei Bildfelder schildern Szenen der Verehrung des kanonisierten Königs. Menschen jeden Standes, Patrizier, Ordensleute und Bettler haben sich um den Schrein versammelt, Hilfe und Beistand suchend, Fürsprache und Heilung erflehend. Im letzten Feld der Kasel endlich sind Stifter und Träger der Kasel betend vor einer Kirche dargestellt. Wie es in der französischen Kunst des Mittelalters üblich war, den jeweils regierenden König unter dem Bild des heiligmäßigen Ludwig



Landung des Heeres in Damiette, Kat.Nr. 126

darzustellen, so werden auch die Szenen aus seinem Leben, wie sie in der Kasel vorgeführt werden, aktualisiert und in die Entstehungszeit der Kasel übertragen.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 179 f., Abb. 126 und 127. — Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Band II., L. Reichert, Spätgotische Stickereien am Niederrhein, Bonn 1938, S. 110. — E. G. Grimme, Das Kunstwerk des Monats, Die Kasel mit der Ludwigslegende, in: Aachener Volkszeitung und Aachener Nachrichten vom 5. III. 1962.

Tafel 153

127 Rote Samtkasel

Flämisch, frühes 16. Jahrhundert. — Samt erneuert. — L 114.

Kaselkreuz mit Wurzel Jesse und Maria im Strahlenkranz. Auf dem vorderen Kaselstab die Heiligen Drei Könige. —

Tafel 154

128 Der Aachener Altar

Köln, um 1515–1520 oder wenig früher, Meister des Aachener Altares (neuerlich mit dem Kölner Kupferstecher P. W. identifiziert). — Passionstriptychon. — Mitte: Kreuzigung; Linker Flügel: Ecce Homo; Rechter Flügel: Beweinung; Außenseiten: Sechs Heilige. — Eichenholz. — Mitteltafel: H 143; B 242. — Flügel: H 143; B 114. — 1872 für das Aachener Münster erworben.

Im Zentrum der Mitteltafel ist das Kreuz aufgerichtet. Christus ist schon gestorben. Links hinter dem Kreuz erblickt man den blinden Longinus mit seinem Lanzenträger zu Pferd. Von rechts her hält Stephaton das Rohr mit dem Essigschwamm. Engel umgeben den toten Christus. Maria Magdalena in modischer Gewandung umfaßt kniend den Kreuzstamm und blickt zu Christus empor. Zwei weitere Frauen, ebenfalls in Zeittracht, sind niedergekniet, um die auf dem Boden kauernde Maria zu trösten. Auch Johannes sinkt auf die Knie und schaut mit gefalteten Händen zu Christus. Rechts unter dem Kreuz eine Gruppe von Reitern, die durch ihre besonders prunkvolle Kleidung auffallen. Bei dem einen, der in Rückenansicht gegeben ist, sieht man gestickte Medaillons mit Teufelsfratzen. Neben ihm hilft ein Knecht

einem anderen Berittenen in die Steigbügel. Das zerstörte Gesicht, der verbundene Mund und das auf den Ärmelbausch aufgestickte Bild der Venus deuten darauf hin, daß es sich hier um einen Syphilitiker handelt, der an der jüngst nach Europa gelangten Morbus Veneris erkrankt ist. Die beiden Schächer zu Seiten Christi, in schrecklicher Verrenkung an die Kreuzstämme gebunden, geben ihre Seelen, die in Gestalt kleiner Menschen gebildet sind, einem Engel bzw. einem Teufel anheim. Auf der linken Bildseite erkennt man die Stadt Jerusalem, aus der Schergen den dornengekrönten Christus herausführen. In der Felslandschaft der rechten Seite sieht man Judas, der sich erhängt hat, und Christus, der in die Vorhölle herabgestiegen ist. Im Vordergrund links kniet der Stifter Theodericus de Gouda, Provinzial des Karmeliterklosters in Köln. Unterhalb des Kreuzes ein Hund, der sich gegen den Stich einer Wespe wehrt, sowie ein Totenschädel, auf dem ein Schmetterling sitzt — ein memento mori.

Das »Sehet, welch ein Mensch!« ist das Thema des linken Flügels. Auf dem Altan des Statthalterpalastes steht der geschundene Christus mit Dornenkrone und Purpurmantel. Der überaus prächtig nach Zeitmode gekleidete Pilatus weist mit der Rechten auf den Schmerzensmann, hinter dem das feine, durchgeistigte Antlitz eines Mannes sichtbar wird, in dem M. Friedlaender ein Selbstbildnis des Künstlers gesehen hat. Höhnend und gaffend drängt sich die Menge um die Schranken des Altans. Im Vordergrund sitzt auf der Treppe ein spielendes Kind, das von einem Affen, dem Symbol des Satans, gelaust wird. Als goldenes Standbild ist der Teufelsaffe zudem auf einer Säule hinter Pilatus götzenbildhaft erhoben. Während man von links noch einen Blick in einen Raum mit der Dornenkrönung tut, öffnet sich nach rechts ein Platz, über den die Stümpfe einer Doppelturmfassade herausragen. Man hat in ihr ein Abbild des Kölner Domes gesehen.

Der rechte Flügel wird durch die Beweinungsgruppe bestimmt. Joseph von Arimathia und Nikodemus halten den Leichnam Christi, während Johannes, Maria und Maria Magdalena ihn trauernd umgeben. Die beiden anderen Marien, die eine als prachtvolle Rückenfigur, die andere sich im Schmerz niederbeugend, füllen das Bild zur Rechten. In der Hintergrundlandschaft erkennt man die Grablegung, die Auferstehung, das Noli-me-tangere und die Himmelfahrt.

Auf den Außenseiten der Flügel stehen sechs Heilige auf Fliesenboden vor einem Brokatvorhang. Dahinter blickt man durch Arkaden auf Ast- und Laubwerk. Die Namen sind den Nimben einbeschrieben. Auf dem linken Flügel die hll. Antonius von Rivoli mit Steinen und Holzkeule als Attributen, Barbara mit Märtyrerpalme und Turm (die Gestalt zu ihren Füßen ist in Verbindung zu der Attribution der heiligen Katharina gegenüber als Dioskuros zu deuten), Sebastian als Ritter mit Pfeil und Bogen. Die Heiligen auf dem rechten Flügel sind Laurentius mit Buch und Rost, Katharina mit Buch, Schwert und Rad sowie dem besiegten Kaiser Maxentius unter ihren Füßen und endlich St. Angelus. Er war einer der ersten Karmeliter. Auf seine Ermordung in Licata um 1220 beziehen sich der Dolch in seiner Brust und der Krummsäbel auf dem Haupt.

M. J. Friedländer hat erstmals im Jahre 1900 das Triptychon als reifes Werk eines selbständigen Künstlers erkannt und an das Aachener Altarwerk weitere Werke angeschlossen. Nächstverwandt sind zwei große Passionstafeln im Aachener Suermondt-Museum. H. Vogts hat die Herkunft des Altars aus dem Kölner Karmeliterkloster nachgewiesen. Die vornehmlich auf stilistische Eigenarten begründete Datierung H. Kiskys »um 1515 bis 1520« findet durch die Lebensdaten des Stifters, der 1539 als Provinzial des Karmeliterordens starb, eine Stütze.

Der Altar stammt aus der Kölner Karmeliterkirche, wo er noch 1642 nachweisbar ist. Er befand sich dann in der Sammlung Jak. Joh. Nep. Lyversberg (Köln, 1761–1834), aus der er in die Sammlung Haan gelangte.

Lit.: M. J. Friedländer, Die Leihausstellung der New Gallery in London, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 23 (1900), S. 245–258. — Ders., Der Meister des Aachener Altars, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen Berlin (1916/17), S. 221–226. — P. Clemen, Die Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904, Bonner Jahrbücher 116 (1907), S. 74–95. — K. Faymonville, Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung vom 9. bis zum 20. Jahrhundert, München 1909, S. 256. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 167–168. — H. Reiners, Die Kölner Malerschule, Mönchengladbach 125, S. 231, 237–238. — H. Vogts, Zur Bau- und Kunstgeschichte des Kölner Karmeliterklosters, Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins, Bd. 14 (1932), S. 148–184. — Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Köln, 2. Bd., 3. Abt., Düsseldorf 1937, S. 202. — C. P. Baudisch, Jan Joest von Kalkar, Bonn 1940, S. 111. — E. Schmitz-Cliever, Die

Darstellung der Syphilis auf dem sog. Aachener Altarbild der Kölner Malerschule (um 1510), Archiv für Dermatologie und Syphilis 192 (1951), S. 164–174. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, V, Köln in der Zeit von 1450–1515, München/Berlin 1952, S. 116, 120. — H. Kisky, Der Kölner Meister des Aachener Altars und der Hardenrathkapelle an St. Maria im Kapitol in Köln, in: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 155/156 (1954), S. 526–558. — Katalog Kölner Maler der Spätgotik, Köln 1961, S. 114ff., Nr. 41. — F. Anzelewsky, Zum Problem des Meisters des Aachener Altars, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXX, 1968, S. 185ff. — A. H. Murken, Die Darstellung eines mongoloiden Kindes auf dem Aachener Passionsaltar, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXIII, 1971, S. 313ff.

Tafeln 155–159

129 Doppelseitige Strahlenkranzmadonna

Signiert: IAN BIELDESNIDER und Meistermarke, 1524. — Ursprünglich wohl Marienleuchter. — Heutige Form: 1656. Ergänzungen der Strahlenmandorla 1821. — Fassung des 19. Jahrhunderts. — Letzte Restaurierung 1949. — Eichenholz. — H 172.

Die zum Oktogon gewandte Maria steht auf einer stilisierten Wolke, die von der Mondsichel umfaßt wird. Als Symbol der »neuen Eva« windet sich die besiegte Schlange um die breite Mondsichel. Das hochstirnige Gesicht Mariens ist dem Betrachter zugewandt und zu leichtem Lächeln entspannt. Das ovale, fast eiförmige Haupt ist von lang auf die Schulter herabfallenden Locken umgeben und von einer später hinzugefügten Krone geschmückt. Der knittrige Mantel wird ganz um die Figur herumgeführt. Maria hat einen Zipfel davon ergriffen und hält »manibus velatis« das Kind, ein Motiv, das sich seit der Dangolsheimer Madonna (um 1470, Berlin, Stiftung Preußischer Kunstbesitz) als besonders fruchtbar erwiesen hatte. Durch die Stoffülle des Mantels zeichnet sich das leicht nach vorn gestellte Spielbein ab. Engelsputten greifen spielerisch in die mächtigen Faltenzüge des Mantels. Der eine faßt mit der Rechten nach dem Arm des göttlichen Kindes, das unbekleidet halb liegend in der durch die Hände Mariens und den Mantelstoff gebildeten Muschelform ruht. Die rechte Hand hält einen Apfel als weiteres Symbol der Neuen Eva und Zeichen der Weltherrschaft. Auf dem umgebenden Wolkenkranz erscheinen Engel, die in ihrer kühn bewegten Haltung und den im Sturmwind flatternden Haaren und Gewändern zu den reizvollsten Erfindungen des Meisters zählen. Der eine hält das Szepter, der andere die Krone für das Kind. Drei weitere tragen Schilde mit der Aufschrift: »Dilecta Deo / Angelis et / Hominibus.« Auf der Rückseite zweier Schilde finden sich Namenssignatur, Datierung und Meistermarke (Textabb.).

Fliegender Engel mit der Signatur des Künstlers

Fliegender Engel mit Meistermarke und Jahreszahl

Auch die ostwärts gewandte Marienskulptur zeigt das fast eiförmige Antlitz, das von herabfallenden Haaren umgeben wird. Das Kind sitzt auf dem rechten Arm der Mutter und hält eine Traube in seiner Rechten. Das Motiv des hochgenommenen Mantels wandelt den Formenreichtum der Vorderseite ab. Das Obergewand liegt dem Körper fest an und betont den modischen Gewandstil der Entstehungszeit. Auch hier dient eine Wolkenkonsole als Fußstütze. Engelsputten klettern spielerisch an den Faltendrapierungen zum Kinde empor.

Eine Textstelle bei von Fürth (a.a.O. III. S. 531) besagt: »Anno 1825 ... ist auch das Muttergottesbild, welches in der Mitte des Chores hängt, ganz erneuert und vergoldet worden. Auf der hinteren Seite des Bildes darober dem Kopf waren noch einige alte Ziffern zu bemerken und soviel noch daraus zu entnehmen war, kanns die Jahreszahl gewesen sein 1488. Dieses Bildniß ist am 7. September dieses Jahres fertig geworden, und nach der Vesper wieder aufgezogen worden.«

Die vage Vermutung einer vielleicht als 1488 zu lesenden Jahreszahl hat die spätere Literatur als gesicherte Tatsache übernommen und daraus eine Entstehung des rückseitigen Madonnenbildes im Jahre 1488 abgeleitet. Der stilistische Befund steht dieser Frühdatierung entgegen. Faltenstil, Zeittracht und plastische Grundhaltung sprechen für eine weitgehend gleichzeitige Entstehung der beiden Skulpturen kurz vor 1524. Während die vordere Seite alle Merkmale eines ausgebildeten meisterlichen Stiles verrät, scheint die rückseitige Figur weitgehend Werkstattarbeit zu sein. Die ursprüngliche Zugehörigkeit beider Figuren zum Verband eines Marienleuchters ist anzunehmen. Es ist das Verdienst von J. J. M. Timmers, den Künstler Ian Bieldesnider mit dem Bildhauer Jan van Stevensweert identifiziert zu haben.

Lit.: K. Faymonville, Der Dom zu Aachen, Aachen 1909, S. 199 ff. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 119 und 120. — J. J. M. Timmers, De beeldhouwer Jan van Stevensweert, in: W. Angers und A. H. Simonis, Er ligt een eiland in de Maas. Geschiedenis van Stevensweert en Ohé en Laak, Echt 1955, S. 325. — E. Stephany, Zur Geschichte der Verehrung Mariens zu Aachen, in: Kat. »Unsere Liebe Frau«, Aachen 1958, S. 151 u. 155. — Kat. »1000 jaar kerkelijke kunst in Limburg«, Hasselt 1961, Abb. S. (60). — Kat. »Ars Sacra Antiqua«, Löwen 1962, 180. — E. Stephany, Der Dom zu Aachen, 8. Aufl., Aachen 1964, S. 26 und 46. — E. Stephany, der Dom zu Aachen, S. X, Abb. 14 und 15. — E. Quadflieg, Jan Bieldesnider van Weerd, der Meister der Aachener Strahlenkranzmadonna, in: A.K.B., 30/1965, S. 100.

Tafeln 160, 161

130 Altarretabel mit der »Gregorsmesse«

Hildesheim, um 1525. — Der Altaraufsatz wurde »von auswärts« für den 1449 geweihten Altar der Annakapelle erworben und steht heute in der Domschatzkammer. — Holz, erneuerte, nicht ursprüngliche Fassung. — H 129; B 284.

Im Mittelfeld des Altaraufsatzes die sog. Messe von Bolsena. Christus in der Tumba zeigt mit der Rechten auf seine Seitenwunde. Um den Altar vor der Tumba sind die vier großen Kirchenlehrer Gregorius, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus versammelt. Links von dieser Szene in kastenförmigen Nischen Maria und St. Cosmas, rechts Mutter Annaselbdritt und St. Damianus. Unter dem Mittelfeld die auf einen Ablaß bezogene Inschrift: quicunque devote septem orationes apostolicas coram Christi armis legerint et septem preces et septem ave marie dixerint quociens id fecerint de indulgentia II milia annorum gaudebit.

In den Nischenfeldern der Seitenflügel stehen in zwei Reihen übereinander die 12 Apostel. Zum nahen stilistischen Vergleich bietet sich ein Marienretabel (Hetjershausen, Evangel. Kirche) an. Entstanden 1509 in der Werkstatt des Bartold Kastrop (W. Eckhardt, Alte Kunst im Weserland, Köln 1967, S. 129, Nr. 93 mit Tafel).

Lit.: K. Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 282, Fig. 131. — F. Stuttmann und G. von der Osten, Niedersächsische Bildschnitzer des späten Mittelalters, 1940, S. 36 ff. — E. Stephany, Der Dom zu Aachen, S. XIV und Anm. 42. — E. Schmitz-Cliever, Repertorium medicohistoricum Aquense, in: A.K.B., Nr. 34, 1967, S. 241/242, Nr. 39, Abb. S. 241. — Kat. Große Kunst aus tausend Jahren, Aachen 1968, S. 80, Nr. 189.

Tafel 162 u. Textabb. S. 135

131 Kreuzigung

Antwerpener (?) Meister, 2. Drittel 16. Jahrhundert. — Öl auf Holz. — H 220; B 170.

Ein Bogen mit Renaissance-Beschlagwerk formt den Rahmen für das Kreuzigungsgeschehen. Den oberen Abschluß bilden Girlanden, in denen Putten herumklettern und schaukeln. Auf eng begrenzter Vordergrundsbühne wird die Kreuzigungsszene geschildert. Die Mitte bestimmt das frontal aufgerichtete Kreuz Christi, während die Schächerkreuze diagonal ins Bild gerichtet sind. Das Haupt Christi ist nach rechts zu Maria hin gesenkt. Offenbar ist der Augenblick wiedergegeben, in dem Christus seine Mutter dem Johannes empfiehlt. Das flatternde Lendentuch ist leuchtend gelb. Die

Altarretabel mit »Gregorsmesse«, Kat.Nr. 130

Füße sind übereinander genagelt. Links von Christus wendet der höhnende Schächer sein Antlitz zur Seite, während der andere Christus bittend anblickt. Maria, in weißem Schleier und rotem Gewand, hat die Hände gefaltet und sinkt, von Schmerz überwältigt, in die Knie. Maria Magdalena, in üppigem modischem Gewand, umfaßt mit ihren Armen das Kreuz. Johannes hat temperamentvoll Haupt und Hände zum Kreuz erhoben. Hinter der Vordergrundsbühne öffnet sich der Blick in eine reizvolle Landschaft mit Bäumen und Bergen, Häusern und Menschen. Zwei Kriegsknechte fallen im Streit übereinander her, ein vornehm Gekleideter sprengt auf einem Schimmel heran. In den Figuren des Hintergrundes wird die Kenntnis antiker Skulpturen spürbar. Im Vordergrund links kniet ein Kanonikus im Chormantel als Stifter des Bildes.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 262.

Tafel 163

132 Gewand für das Gnadenbild

Stiftung der spanischen Infantin Isabella Clara Eugenia aus dem Jahre 1629. — L 93,5; B 123.

Der Mittelstreifen sowie die Außenbordüren werden durch freies Ornament teils mit Perlenbesatz, teils aus hochliegendem Goldfaden gebildet. Dazwischen emaillierte Besatzstücke mit jeweils 2 Perlen und einem hochgefaßten Brillanten. Dieser Schmuck setzt sich auch in den Saumbordüren fort. Die Flächen sind mit Nelken- und Lilienmotiven bedeckt, wobei die Lilienkelche aus zahllosen kleinen Perlen gebildet werden.

Zugehörig das Gewand für das Christuskind.

Eine Gedenktafel aus dem Jahre 1629 in der Ungarischen Kapelle berichtet, daß die spanische Infantin Isabella Clara Eugenia, die nach dem Tode ihres Gatten, des Erzherzogs Albrecht von Österreich, als Statthalterin die spanischen Niederlande verwaltete, in ihrer Verehrung für die Reliquien und die Münsterkirche dem Krönungsstift einen reichhaltigen Schatz von kostbaren metallischen Kleinodien und kunstvoll gestickten Ornaten zum Geschenk machte. Noppius schreibt in seiner Aachener Chronik aus dem Jahre 1632, » daß ihre Hochh. in Anno 1629 gleich vor der angehender Heilthumsfahrt diesem Gotteshauß verehret habe ... unser L. Frawen eine guldine Kron, von 3 Pfund Golts, voller Diamanten ... deßgleichen dem Kindlein eine guldine Kron. Noch unser L. Frawen einen Rock, daran 72 Diamanten, Perlen, aber Gold und Silber ohne Maß, Item von selbiger Arbeit ein Röcklein dem Jesu Kindlein mit 30 Diamanten ...«

Lit.: Chr. Quix, Münsterkirche, Aachen 1825, S. 71. — J. H. Kessel, Das Gnadenbild Unserer Lieben Frau, 1878, S. 76. — K. Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 280 f. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 183.

Tafel 164

Gewand für das Christuskind

133 Gewand für das Gnadenbild

Nach der Überlieferung von Eleonore von Wittelsbach und deren Töchtern eigenhändig angefertigt. — Vor 1700. — L 93; B 123.

Rote Seide mit aufgelegtem Goldfadenornament. Mittelstreifen und Saum zeigen breite Bordüren mit Rankenornament, dessen Blüten zum Teil aus aufgelegten Perlen besteht (vgl. Kat.Nr. 138).

Tafel 165

134 Gewand für das Gnadenbild

Die französischen Lilien, die das Muster für den Samtstoff bilden, deuten auf eine Entstehung in Frankreich. — Ausgehendes 17. Jahrhundert. — L 93; B 123.

In dem rot-violetten Samt erscheint als Schmuckmotiv die stets wiederkehrende bourbonische Lilie. Der breite Mittelstreifen zeigt plastisch aufgelegte Silberfadenstickerei mit Pailetten. Aus einer geschwungenen und von einer Blattranke umwundenen Zierleiste entwickelt sich ein spitzovales Medaillonfeld, das von stilisierten Blatt- und Früchteformen umrankt wird und sich in der oberen Hälfte des Mittelstreifens wiederholt.

Tafel 166

135 Monstranz

Aachen, 1662. — Auf dem Fuß eine Meistermarke mit den ineinander verschlungenen Buchstaben PVR (Peter von Rath, bis 1673 im Haus zum Rosenbaum in der Pontstraße nachweisbar. Sohn des bedeutenderen Dietrich von Rath.). Die anderen Marken nicht mehr lesbar. — Silber vergoldet. — H 62,5; Dm Fuß 23,5.

Der Fuß in Form eines queroblongen Achtpasses trägt die Jahreszahl 1662. Links der heilige Antonius. Auf der rechten Seite entsprechend eine Äbtissin mit Äbtissinnenstab und einem Reliquiar in der Rechten (vielleicht die hl. Gertrud). In den vorderen Achtpaßsegmenten das Signaculum crucis und die Bezeichnung Joach(im) und An(n)a. Über dem Fuß ein abgeplatteter Halbkugelwulst mit Seraphimköpfen. Der balusterförmige Nodus trägt die der Form des Fußes folgende Grundplatte für das eigentliche Ostensorium. Es hat die Form eines Zylinders, um den herum schlanke Stützen angeordnet sind. Links und rechts kräftige, sich verjüngende Säulen mit ausladendem noch renaissanceistischem Ornament. Über der Ostensorienzone abermals eine Platte mit aufgesetzten Turmbaldachinen, deren Ornamentik ein interessantes Beispiel des Nachlebens gotischer Formen im 17. Jahrhundert ist. In der Mitte ein runder Sockel mit abgeplattetem barockverziertem Wulst. Er dient sechs Säulen als Sockel, die eine geschuppte kreuzbekrönte Kuppel tragen. In diesen Baldachin ist eine kleine »Monstranz in der Monstranz« eingestellt. Sie besteht aus einem fatimidischen Bergkristall, in den vorne ein Emailbild Mariens mit dem Kind und rückseitig unter Glas eine winzig kleine Anbetung der Könige aus Elfenbein eingelassen ist.

Vom gleichen Meister die heute der St. Peterskirche zu Sittard gehörende Barockmonstranz aus dem Jahre 1688 (E. G. Grimme, Eine Aachener Barockmonstranz aus Sittard, in: A.K.B., Bd. 30/1965 S. 185 f.). Beide Monstranzen sind aus dem von Dietrich von Rath geschaffenen Typ, wie er sich in den Monstranzen der Aachener Pfarrkirche St. Foillan (1618) und St. Johann (1619) erhalten hat, entwickelt.

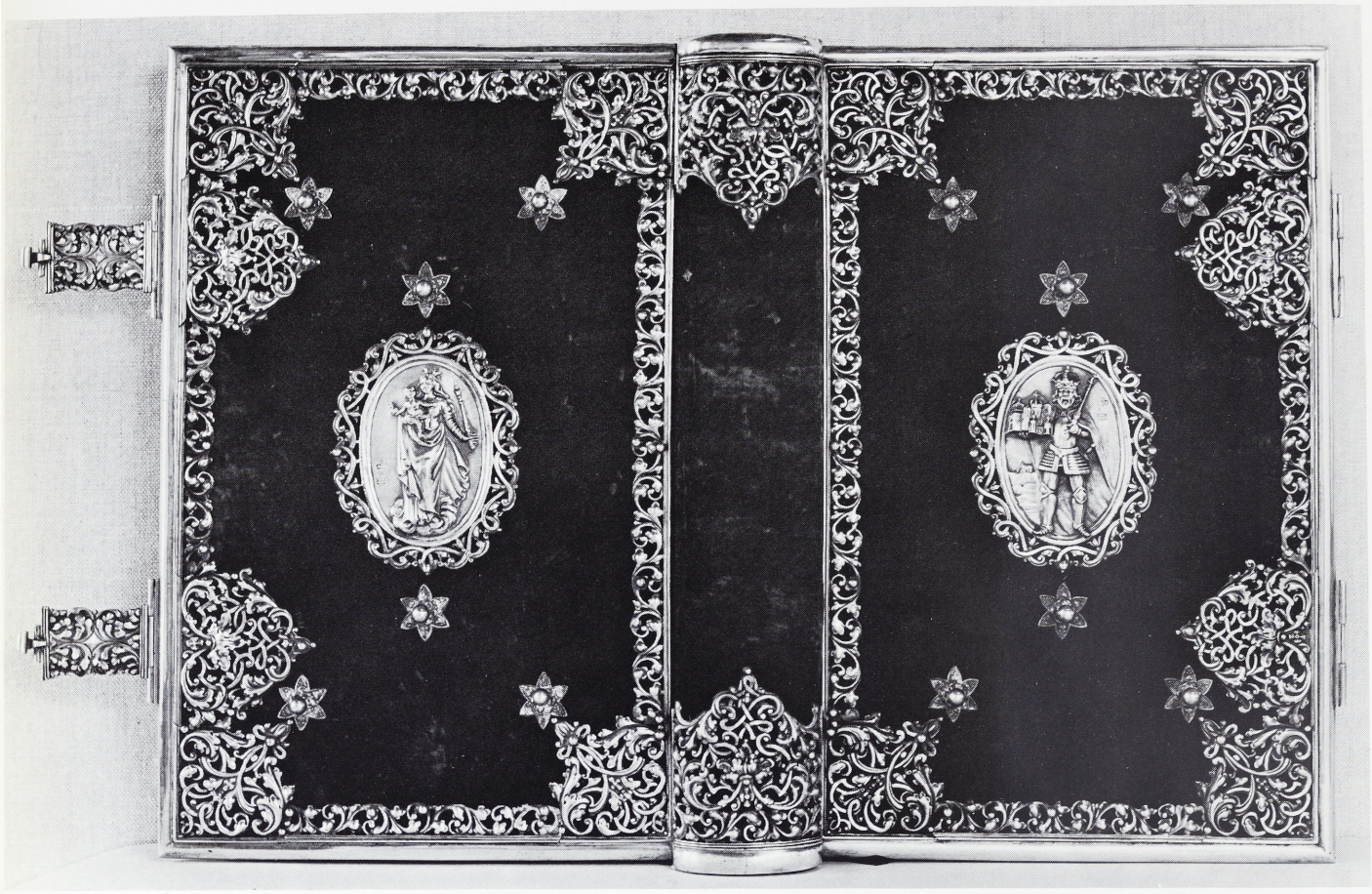
Tafel 167

136 Bucheinband

Silberbeschläge auf rotem Samtgrund. — Aachen, spätes 17. Jahrhundert. — Gemarkt mit der Aachener Stadtbeschau und dem Meisterzeichen der Goldschmiedefamilie von Orsbach. — H 41; B 26 (Textabb. S. 138 u. 139).

Geistvolles Ornamentwerk in kühner Verflechtung akzentuiert die Ecken. Auch die Stellen, an denen die Schließen des Buches befestigt sind, werden durch üppige Schmuckmotive besonders hervorgehoben. Den Hauptschmuck des Buches bilden die ovalen Medaillons auf der Vorder- und Rückseite. Sie sind der Darstellung Mariens und Karls des Großen als Patronen des Aachener Münsters vorbehalten (Textabb.). Maria ist als Himmelskönigin in faltenschweren Gewändern dargestellt. Auf ihrem rechten Arm trägt sie das Kind, die Linke hält das Szepter.

Die kleine Silberarbeit weist stilistisch schon auf die Holzmadonna voraus, die einstmals das Haus des Bürgermeisters Wespien an der Ecke Kleinmarschierstraße/Elisabethstraße geziert hat und die



Bucheinband mit Silberbeschlägen, Kat.Nr. 136

heute im Kreuzgang des Aachener Münsters aufgestellt ist. Die Karlsfigur im Ovalfeld der anderen Einbandseite ist charakteristisch für die Vorstellung, die das Barockzeitalter von Karl dem Großen hatte. Sie ist in manchem der Monumentalfigur vom Aachener Marktbrunnen verwandt, unmittelbarer freilich erinnert sie an das Karlsrelief, das als Nachguß ehemals den Ambo Kaiser Heinrichs II. im Aachener Münster schmückte (Kat.-Nr. 19). Beide Darstellungen knüpfen an das Karlsrelief der Karlsglocke von 1659 an. Das Haupt des Kaisers ziert eine kreuzgeschmückte Bügelkrone, unter der das Haar wellenförmig auf die Schultern herabfließt. Er trägt Prunkharnisch und Beinschienen. Ein weiter Mantel umfängt die untersetzte, kraftvolle Gestalt. Szepter und Degen sind dem Herrscher als Attribute beigegeben.

Alter Aachener Bildtradition folgend, wird Karl als Stifter des Aachener Münsters dargestellt. Das Modell der Kirche, das er mit der Rechten hält, vermittelt eine gute Vorstellung vom Aussehen des Aachener Münsters an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. So ist vornehmlich die alte ungarische Kapelle aus gotischer Zeit, der Vorgängerbau der heutigen Barockarchitektur, von Interesse, die sich über wuchtigem Mauersockel bis zur Höhe des Oktogonfirstes erhebt.

Auf den beiden Reliefmedaillons befindet sich das Zeichen der Aachener Stadtbeschau. Dazu gesellt sich als Meisterzeichen ein Andreaskreuz mit vier Seerosenblättern in den Winkeln — das Familienwappen der Goldschmiede von Orsbach, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ihr Handwerk in Aachen betrieben.

Die stilistischen Merkmale des Bucheinbandes weisen schon ins frühe 18. Jahrhundert, so daß der bekannteste Goldschmiedemeister der Familie,

Maria mit dem Kind, Kat.Nr. 136

Matthias von Orsbach († 1690), nicht als Verfertiger des Stückes in Frage kommt. Vielleicht hat sein Bruder, Johann Jakob von Orsbach, der 1643 geboren wurde, 1716 starb und Stadtwardein sowie Stiftsgoldschmied war, das Werk geschaffen.

Karl der Große mit dem Münstermodell, Kat.Nr. 136

137 Barockkelch

17. Jahrhundert. — Silber vergoldet. — H 29,5; Dm Fuß 17.

Der plastisch gewölbte sechspaßförmige Fuß zeigt in den Paßsegmenten die Kreuzigung, Michael, den Satan bezwingend, einen Kirchenlehrer, den heiligen Joseph und Johannes den Täufer. Der Kreuzigung gegenüber das Allianzwappen eines nicht adeligen Geschlechtes. In den ovalen Feldern des Nodus Personifikationen der Kardinaltugenden. Der Cuppakorb zeigt in reichem Ornamentrapport Medaillons mit Engeln, die die Leidenswerkzeuge halten.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 238.

Tafel 168

138 Chormantel

Von Kaiser Josef I. (1678–1711) neben weiteren Prachtornaten dem Aachener Münsterstift im Jahre 1690 gestiftet. Eine Tafel mit dem Stiftungstext aus dem Jahre 1694 befindet sich in der Ungarn-Kapelle des Aachener Münsters. — Venezianische Seide. — L 135,5.

Eingebundene Goldfäden breiten sich in Laubgewinden und Blattschmuck mit Sternen über den purpurroten Seidendamast aus. Auf dem Schild und den Borten ornamentale Reliefstickerei in Gold. Zwischen dem barocken Goldbrokat des Schildes das Auge Gottes, von Strahlen umgeben und ein Schwert mit Silberklinge. Darunter die Anfangsbuchstaben des kaiserlichen Wahlspruchs Amore et Timore. Über dem Schild die römisch-deutsche Kaiserkrone. (Zugehörig 2 Kaseln, vier Dalmatiken und drei weitere Chorkappen.) Schon z. Zt. der Stiftung schätzte man den Wert dieser Paramente auf 40.000 Reichstaler.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 175, Abb. 120. — Kat. Große Kunst aus tausend Jahren, S. 60, Kat.Nr. 117.

Tafel 169

139 Goldene Kette von 1691
(nicht mehr vorhanden)

Gestiftet vom deutschen Kaiser Joseph I. Auf der Medaille ist sein Bild angebracht. — Gold; — Länge d. Kette 170; Größe d. Medaille 6,3:5,1.

Auf der Münze unterhalb des Idealporträts des Kaisers die Zeichen IPM 1691. Auch auf mehreren Kettengliedern die Markung IM. Der in erhabenem Relief gearbeitete lorbeergekrönte Kopf des Kaisers ist eine typische Monarchenbüste des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Die Inschrift lautet: Josephus. Rom. Et. Hun. Rex.
Umseitig unter einem Auge im Strahlenkranz ein von Ölzweigen umranktes Schwert mit der Umschrift AMORE ET TIMORE.

Möglicherweise kam die Kette zusammen mit den anderen Schenkungen, die der Kaiser 1694 in Erinnerung an seine am 24. Januar 1690 erfolgte Krönung der Aachener Münsterkirche stiftete, in den Aachener Münsterschatz (vgl. den Text der Gedenktafel des Kaisers Joseph I. vom Jahre 1694, publ. bei Faymonville a.a.O. S. 281 und K.d.Rh., a.a.O. S. 154/55).

Das 18. und beginnende 19. Jahrhundert
Kat.Nr. 140–161

140 Barockkelch

Aachen, 1706. — Silber vergoldet. — H 24,8; Dm Fuß 16,5. — Laut Inschrift 1706 durch Ferdinand Contzen gestiftet. Auf dem Fuß das Beschauzeichen, der Aachener Adler und ein Meisterzeichen J. D. (?).

Auf dem plastisch profilierten sechspaßförmigen Fuß um den Gekreuzigten herum angeordnet die hll. Eligius mit dem Hammer, Potentinus mit 2 Pfeilen, eine weibliche Heilige mit dem Attribut der stigmatisierten Hand, der hl. Augustinus mit dem Attribut des brennenden Herzens und die hl. Cäcilia mit der Handorgel. Der Schaft wird durch einen balusterförmigen Nodus mit Pflanzenornamentik ersetzt. Die Kuppa ruht in einem aus silbernem Pflanzen- und Fruchtornament gebildeten Korb, in dessen vier Medaillonfeldern die vier Evangelisten mit ihren Attributen ersheinen.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 239.

Tafel 170

141 Tabernakeltür

Aachen, Stiftsgoldschmied Balthasar Schnewindt, 1712. — Silber vergoldet. — Aus mehreren ursprünglich nicht zusammengehörenden Teilen entstanden. Auf dem Bodenstück gemarkt mit dem Aachener Beschauzeichen und dem Aachener Adler sowie einem nicht klar erkennbaren Meisterzeichen (Buchstaben NR mit Krone). Auf der Platte mit der Abendmahlsdarstellung ein weiteres Beschauzeichen mit den Buchstaben CMH (?). — H 69; B 46.

Bestimmt für den ehemaligen Marienaltar des Aachener Münsters, den ältesten und bedeutendsten Altar der Kirche, an dem bis ins späte Mittelalter hinein die feierlichen Königskrönungen stattfanden. Auf Anordnung des apostolischen Nuntius Bussi, der im November 1708 zu Visitationszwecken in Aachen weilte, sollte das Sakrament aus dem bisherigen Sakramentshaus an der Nordwand des Chores in einen neu zu schaffenden Tabernakel auf dem Altar übertragen werden. Am 20. II. 1709 erhielt der Goldschmied Schnewindt den Auftrag hierzu. Da das zur Verfügung gestellte Edelmetall nicht ausreichte, wurde für das neue Tabernakel auch die alte Silbermonstranz des Kapitels eingeschmolzen. In seinen »Aachenschen Geschichten« schildert Meyer das 1712 fertiggestellte Tabernakel: Auf dem Altar steht »ein silbernes Tabernakel, worauf Christus mit seinen Jüngern beym letzten Abendmahl zu sehen ist; zu beiden Seiten sind die (nicht erhaltenen) biblischen Geschichten: Wie das Manna vom Himmel regnet und die Kinder Israels solches aufsammeln, sodann wie Melchisedek ... dem Abraham entgegengeht, Wein und Brot hervorträgt ...«.

Das obere, getrennt gearbeitete Stück zeigt zwischen gerafften Vorhängen das Auge Gottes, darunter eine Säulenarchitektur mit einer Nische, vor der Christus am Abendmahltisch sitzt. Er hat

das Brot ergriffen und spricht den Segen. Um ihn herum die zwölf Apostel. Auf dem Tisch eine Platte mit dem Osterlamm. Im Vordergrund eine Urne. Über Christus eine brennende Öllampe und Wolken, in denen Engel erscheinen.

Lit.: F. K. Becker, Der ehemalige Marienaltar des Aachener Münsters in den Kapitelsprotokollen des Marienstiftes, in: Z.A.G.V., 37. Bd., 1915, S. 203 (mit den Auszügen aus den Kapitelsprotokollen Nr. 29–30). — H. Küpper, Tabernakelkonstruktionen des XVIII. Jahrhunderts in der Diözese Lüttich unter besonderer Berücksichtigung der Couvenschen Arbeiten, in: A.K.B., Bd. 24/25, S. 188, Abb. 8.

Tafel 171

142 Kruzifixus

Gabriel Grupello, um 1725. — Holz, rückseitig ausgehöhlt. — Neuere Fassung, Kreuzbalken und Titulus wahrscheinlich später. — H des Corpus 187; H mit Armen 255; Spannweite 93.

Die lebensgroße Gestalt Christi hängt in der Starre des Todes am Kreuz. Steil sind die Arme nach oben gerichtet. Die Nägel durchbohren die Handwurzeln. Das Haupt Christi ist nach rechts herabgesunken. Der Mund ist leicht geöffnet. In schwungvoller Drapierung ist das Lendentuch um den Körper gezogen und über der linken Hüfte gegürtet. Die ausgezehrten, überlängten Beine führen den großen, durch die ganze Figur gehenden Schwung weiter fort. Die Füße sind übereinander genagelt.

H. P. Hilger hat auf die Abhängigkeit vom Kruzifixus des Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek in München hingewiesen. Zu den bedeutendsten Bildwerken Grupellos gehörend, verbindet den Aachener Kruzifixus enge Verwandtschaft mit dem Grupello-Kruzifixus im Redemptoristenkloster in Sint Truiden. P. Simons hat gezeigt, daß das mit dem Namen Grupello verbundene Aachener Kreuz aus dem Besitz des französischen Emigranten Graf Latour stammt, der 1789 die Lauvenburg bei Nemmenich kaufte. Bei seiner neuerlichen Flucht habe er das Kreuz 1794 der Kirche in Nemmenich bei Zülpich geschenkt. 1805 besuchte Bischof Berdolet den Ort und regte wohl zu diesem Zeitpunkt die Überführung des Kruzifixus nach Aachen an.

Lit.: H. A. von Fürth, Beiträge und Material zur Geschichte der Aachener Patrizierfamilien III, Aachen 1890, S. 525. — K. Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 332. — P. Simons, Nemmenich, Kreis Euskirchen, Geschichte und Beschreibung der Gemeinde, 1. Teil 1954, S. 44, II. Teil 1955, S. 17 f. — P. Heusgen, Das Dekanat Zülpich, Geschichte der Pfarreien der Erzdiözese Köln, 2. Folge, Bd. III, Siegburg 1958, S. 300. — U. Kultermann, Die religiösen Arbeiten Grupellos, Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 49, 1959, S. 196 ff. — J. J. Stassen, Bijdrage tot de Studie von Gabriel Grupello, Rolduc's Jaarboek, Roermond 1960, S. 110. — H. P. Hilger, Ein barocker Kruzifix in der Stiftskirche zu Kleve, Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege XXVI, 1966, S. 310 f. — R. Schmitz-Ehmke, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen, Bd. 1, München 1967, S. 18. — U. Kultermann, Gabriel Grupello, Berlin 1968, S. 176 und Kat.Nr. 189. — H. P. Hilger, in: Kat. Europäische Barockplastik am Niederrhein, Düsseldorf 1971, S. 174, Nr. 86.

Tafel 172

143 Zwei Barockleuchter

Aachen, 1693, gemarkt mit der Aachener Stadtbeschau, dem Jahresbuchstaben S (= 1693) und dem Meisterzeichen des Stiftsgoldschmiedes Johann Jakob von Orsbach († 1716). — Silber. — H 106.

Der Fuß ist aus drei Voluten gebildet, auf denen je ein Adler mit nach rechts gewandtem Kopf und ausgebreiteten Flügeln sitzt. In den Feldern des Fußes Cherubime über einem Medaillonfeld. Über dem Sockel ein Zwischenstück und ein in Form einer abgeplatteten Kugel gebildeter Nodus, der mit drei vollplastischen Engelsköpfen geziert ist. Ein balusterförmiges Schaftstück mündet in einen Knauf, aus dem sich in dreifacher Abtreppung die Traufschale entwickelt.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 171. — Kat. Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen, bearb. von H. Küpper, erschienen in der Schriftenreihe der A.K.B., Aachen 1964, Kat.Nr. 324, T. 289.

Tafel 173

144 Eidesformel des römischen Königs als Kanonikus des Marienstiftes

Rahmenentwurf und Schrift des Textes: J. J. Couven (?). — Aachen, um 1740. — Silber. — H (der größten Tafel) 43; B 54. — Die Blätter auf Eichenholz geklebt.

Wortlaut der Eidesformel: »IURAMENTUM ROMANORUM REGIS. NOS N: DIVINA FAVENTE CLEMENTIA ROMANORUM REX HUIUS NOSTRAE ECCLESIAE B. MARIAE AQUENSIS CANONICUS Promittimus, et ad haec Sancta Dei Evangelia Iuramus eidem Ecclesiae fidelitatem, et quod Ipsam, Iura, Bona, et Personas eiusdem ab omnibus iniurijs et violentijs defensabismus, et faciemus defensari. Eiusque Privilegia omnia et singula, et consuetudines ratificamus, approbamus et de novo confirmamus.
Das Pergamentblatt ist von einem 5 cm breiten, etwas gewölbten Holzrahmen gerahmt, auf dem getriebenes Silberblech mit Schrauben und Muttern befestigt ist. Das Silberblech zeigt Blatt und Bandwerk in getriebener und gepunzter Arbeit. An den vier Ecken sind agraffenartige Verzierungen aufgesetzt, die vergoldet sind.

Die Eidesformel, die zusammen mit den Aachener Reichsinsignien in der gleichen Kiste aufbewahrt wurde, aus der 1798 in Paderborn die Insignien entnommen wurden, ist ein letztes Erinnerungszeichen an die Reichskleinodien zu Aachen.

Bei à Beeck findet sich die Schilderung der Krönungsfeierlichkeit mit der Benutzung des Eidformulars: »... Danach besteigt der König nach der Krönung den Stuhl Karls des Großen im Hochmünster unter Gebet und nimmt dann die Glückwünsche entgegen. Das Te Deum wird angestimmt, und der Konsekrator kehrt mit seiner Begleitung zum Altare zurück, um die heilige Messe zu vollenden, während die übrigen Kurfürsten bei dem König verbleiben. Inzwischen wird der König in das Aachener Kapitel aufgenommen und leistet den Eid der Treue und des Gehorsams vor dem Blute des heiligen Erzmärtyrers Stephanus über dem alten Evangelienbuch. Dann nimmt er mit dem karolingischen Schwert den Ritterschlag vor und steigt ins Münster hinab, wo das feierliche Amt fortgesetzt wird.«

Das Münster besitzt noch weitere drei zur Aufstellung auf dem Altar benutzte Kanontafeln, die das gleiche Rahmenwerk wie die Eidesformeln zeigen.

Lit.: J. Kaufmann, Vom Talisman Karls des Großen, Kanonikus A. J. Blees und der Aachener Münsterschatz z. Zt. der französischen Revolution, Aachen u. Köln 1920, S. 73 u. S. 101 ff.

Tafel 174

145 Barockmonstranz

Aachen (?), 2. Viertel des 18. Jahrhunderts. — Ohne Beschauzeichen. — Silber vergoldet. — Stark renoviert und neu vergoldet. — Fuß erneuert. — H 50,5; Dm Fuß 20,8.

Aus dem plastisch gewölbten, mit Rokokoornamentik gegliederten Sockel entwickelt sich der kräftig ausladende Nodus. Das Ostensorium folgt dem Typ der Sonnenmonstranz, bei der von der Hostienkapsel konzentrische Strahlen ausgehen. Dem Strahlenkranz ist eine Schmuckfassade aus Rocaillemustern vorgelegt. Die hier vorkommenden Motive sind mit dem Schmuckvokabular Aachener Möbel des 2. Viertels des 18. Jahrhunderts verwandt. Über dem Hostienziborium Gottvater, darunter die Taube des Geistes. In der bildhaften Vorstellung der Barockzeit treten so die Darstellungen der ersten und dritten der göttlichen Personen zu der im Ostensorium ausgestellten Hostie zur Verbildlichung der Trinität hinzu. Die Hostie ist zudem das Zentrum der Sonne, von der die Strahlen nach allen Seiten ausgesandt werden. Als Bekrönung dient ein kleines Kreuz mit dreipaßförmigen Enden.

Tafel 175

146 Barockes Reliquienziborium

Ohne Beschauzeichen. — (Vermächtnis Domkapellmeister Th. B. Rehmann). — Silber vergoldet. — H 36,5; Dm Fuß 13,5.

Über kräftig gewölbtem Fuß mit reichem barocken Ornamentdekor der plastische Nodus mit korbartig angeordneten Ornamentformen, aus dem sich das Strahlenziborium entwickelt. In zwei Schichten ist dem Strahlenkranz Dekor vorgelegt. In der vordersten Schmuckschicht umgibt ein kleinerer Strahlenkranz das schwungvoll gebildete verglaste Ostensorium.

Tafel 176

147 Barockkelch

2. Viertel 18. Jahrhundert. — Silber, teilweise vergoldet. — Ohne Inschrift und Beschauzeichen. — H 22; Dm Fuß 16.

Der aus der Form des Sechspasses entwickelte plastische Fuß wird durch Cherubsköpfe und Fruchtgehänge in wechselndem Rhythmus geziert. An die Stelle des Schaftes tritt ein sich der Hand anpassender birnenförmiger Nodus mit Blatt- und Fruchtornamentik. Im Cuppakorb wird das Ornamentvokabular des Fußes wieder aufgegriffen und durchKartuschen mit Granatäpfeln unterteilt. Die Cuppa ist neu.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 238.

Tafel 177

148 Sechs barocke Altarleuchter

Aachen, 1774/5. — Gemarkt mit dem Zeichen der Aachener Stadtbeschau, dem Adler, dem Jahresbuchstaben Y (= 1774) sowie dem Meisterzeichen HM (= Hubert Moeren). — Silber getrieben. — H 52; Dm Fuß 18,8.

Der Sockel in Form eines sich nach oben stufenförmig verjüngenden Kegels. Der Schaft, in zwei Balusterformen aufgelöst, trägt die pokalartige, sich nach oben weit öffnende Traufschale.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 171. — Kat. Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen, Kat.Nr. 342, T. 292.

Tafel 178

149 Vortragekreuz

Aachen 1777. — Gemarkt mit der Aachener Stadtbeschau, dem Jahresbuchstaben B, dem Aachener Stadtadler und dem Meisterzeichen H. M. des Hubert Moeren († 1796) auf dem Sockel und dem rechten Querbalken des Kreuzes. — Silber. — H 89; B 59,5.

Der Knauf in Form eines Lorbeerkranzes, aus dem sich ein kräftiges Zwischenstück entwickelt. Der Schaft in Louis-seize-Form mit einem Lorbeerkranz und vergoldeten Girlanden. Über quadratischem Fußstück erhebt sich das Kreuz. Die Figur Christi im Hohlgußverfahren. Analog zum Vortragekreuz des Hubert Moeren in der Kirche St. Paul zu Aachen ist die Christusgestalt so angeordnet, daß die Vierung der Kreuzbalken unbedeckt bleibt. Der Körper Christi hängt in leichter Durchschwingung mit hoch nach oben genommenen Armen am Kreuz. Das Haupt ist geneigt und von einer Dornenkrone bedeckt. Die Balkenvierung wird durch eine vergoldete Rosette ausgezeichnet. Darüber das Schriftband mit den Buchstaben INRI. Die Enden der Kreuzbalken sind nach oben und nach den Seiten in Form stark ausgebildeter Lilien ausgeformt. Die Rückseite ist einfach behandelt und zeigt in der Mitte den gleichen Rosettenschmuck wie die Vorderseite.

Tafel 179

150 Barock-Ziborium

Augsburg (?), 18. Jahrhundert. — Silber, mit neuer vergoldeter Cuppa. — H 23; Dm Fuß 15,8. — Unter dem Fuß die Inschrift: De Libere oblatis parochianorum nascor. — Auf dem Fuß drei Beschauzeichen: ein Adler in einer Raute, ein nicht mehr lesbares Meisterzeichen und ein vermutlich als Augsburger Pinienzapfen zu deutendes Stadtbeschauzeichen.

Der runde, plastisch gebildete Fuß ist mit den eucharistischen Symbolen von Ähren und Trauben geschmückt. Über einfachem birnenförmigen Nodus der wiederum aus Ähren und Reben gebildete Cuppakorb. Auf dem Deckel wird diese Ornamentik fortgeführt. Als Bekrönung dient eine Weltkugel mit Kreuz.

Tafel 180

151 Barockes Weihrauchfaß mit (nicht zugehörigem) Schiffchen

18. Jahrhundert. — Silber getrieben. — Ohne Marken. — H 27,5.

Der Fuß mit Blattformen belegt. Die Bauchung in Felder mit Blumenornamentik aufgeteilt. Der nach oben abnehmbare Teil nach innen eingezogen und durchbrochen gearbeitet.

Schiffchen

18. Jahrhundert. — Silber getrieben. — Am Fuß des Schiffchens eine Meistermarke (Z in herzförmigem Schild sowie eine nicht mehr lesbare Marke mit Krone). — H 17,5.

Der runde Fuß barock ornamentiert. Der aufklappbare Deckel zeigt das franziskanische Zeichen des Kreuzes mit der stigmatisierten Hand.

Tafel 181

152 Meßpollen mit Tablett

18. Jahrhundert. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen I L K in Herzform. Jahresbuchstabe 12. — Silber. — Dm (Tablett) 30; H (Pollen) 11.

In dem Tablett Rundmedaillons als Auflage für die Rundsockel der Kännchen. Der Rand in reiches Rocaillezierwerk aufgelöst. Die Kännchen sind durch die Buchstaben A und V als Handhabe der Deckel gekennzeichnet. Die Bauchung der Kännchen und der Deckel zeigen barockes Ornament.

Tafel 182

153 Ziborium

18. Jahrhundert. — Silber vergoldet. — H 18,5; Dm 8,4. — Ohne Beschauzeichen und Marken.

Der runde Fuß mit einfachen Ornamentformen belegt. Aus glockenförmigem Zwischenstück entwickelt sich der plastisch ausgebauchte Nodus. Darüber die einfache Cuppa. Auf dem Deckel kehren die Schmuckmotive des Fußes wieder. Als Bekrönung dient ein kleines Kreuz (Textabb.).

Kat.Nr. 153

154 Gefäße für das heilige Öl

18. Jahrhundert. — Silber. — H 16,5; B 9,5.

Auf ovalem Sockel die beiden einfachen Salbgefäße mit der Aufschrift SC, dahinter ein Kruzifixus (Textabb. S. 145).

155 Zwei Meßkännchen

Spätes 18. Jahrhundert. — Auf dem runden Fußsockel nicht aufzulösende Meisterzeichen und Marken. — Silber. — H 11,3; Dm Fuß 5.

Die einfachen bauchigen Kännchen sind auf der Wölbung unterhalb des Ausgusses mit einem Medaillon geziert, in das die verschlungenen Buchstaben M und B einbeschrieben sind. Die den Kannenkörper zierenden Blattranken sprechen für eine Datierung in die Spätzeit des Louis seize am Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Tafel 183

156 Vortragekreuz

Im 18. Jahrhundert neu zusammengefügtes Kreuz des 14. Jahrhunderts. — Korpus ursprünglich nicht zugehörig. — H ab Nodus 66,5; B 52.

Kat.Nr. 154

Der Knauf hat die Form einer abgeplatteten Kugel. Er ist in der Mitte durch ein kräftiges Profilband geteilt und mit getriebener Buckelung geziert. Die Enden der Kreuzbalken münden in große stilisierte Lilienformen. Die Vierung ist durch ein Quadrat ausgezeichnet. Der kleine gegossene Korpus stammt aus dem 18. Jahrhundert.

In der Grundform dem 1945 untergegangenen Kapellenkreuz des Basler Münsterschatzes aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (ehem. Berlin, Schloßmuseum) sowie dem um 1300 entstandenen Prozessionskreuz des Chorherren-Stiftes in Beromünster verwandt, gehört es wie diese dem 14. Jahrhundert an. Die Verwandtschaft dieser Kreuze zum sog. Legatenkreuz im Salzburger Domschatz aus dem Jahre 1499 erklärt sich aus der gemeinsamen Wurzel all dieser Kreuze: die rhein-maasländischen Kreuze des 13. Jahrhunderts.

Lit. : F. Bock, Pfalzkapelle, II, S. 117, Fig. LXI. — Kat. Salzburgs alte Schatzkammer, Salzburg 1967, Kat.Nr. 29, Abb. 11.

Tafel 184

Kat.Nr. 157b

157 Silberne Barockkronen für das Gnadenbild

a) Gemarkung Wappenschild mit Buchst. DB. und Rechteck mit den Buchst. M J. — H 8,5; Dm 10,3.

b) Aachen, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. — Gemarkt mit den Buchstaben H M (= Hubert Moeren) und der Aachener Beschau. — H 7; Dm 11,8 (Textabb. S. 145).

158 Marienzepter

Aachen, 18. Jahrhundert. — Unter Verwendung spätgotischer Teile. — Silber vergoldet. — Am Griff die Inschrift: Cathedr. Aquisgr. Eccles. — H 79,5.

Zwischen abgeplatteten und von einer gekordelten Leiste umspannten Kugeln der Griff und die einfache Zepterstange. Als Bekrönung dient ein Madonnenfigürchen aus dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts.

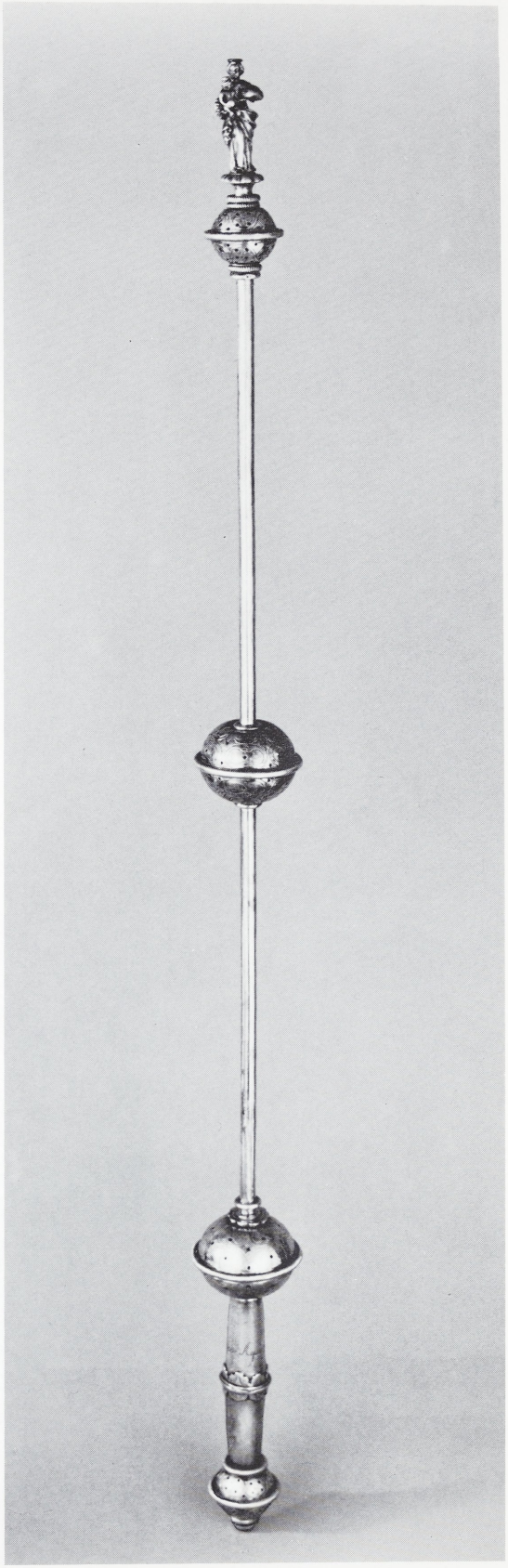
159 Sechs Louis-seize-Leuchter

Aachen. Auf dem Sockel die Inschrift: F. A. Cremer Fecit 1828. — Silber getrieben. — H 103.

Über vier Fußknäufen die quadratische Grundplatte, darüber kräftig profiliertes Rundstück, das in den balusterförmig gestalteten, von einem Nodus unterbrochenen Schaft übergeht. Die Traufschale mit Lorbeerblattmuster belegt. Für diese Empireleuchter sind die von Karl V. gestifteten Ornate hergegeben worden.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 171.

Tafel 185



Kat.Nr. 160

160 Bischofsstab für Bischof M. A. Berdolet

Louis-seize. — Spätes 18. Jahrhundert. — Messing versilbert. — H der Krümme 41; B 15,5.

Über dem plastisch gebildeten, kräftig profilierten, mit Blattformen und zungenförmigen Mustern belegten Nodus entwickelt sich aus einem Louis-seize-förmigen Blattornament die Krümme. Sie ist durch eine kräftige Profilleiste in zwei Hälften geteilt und mit kleinen Rosetten und vier einfachen Medaillons mit Blütenformen bedeckt. Die schnekkenförmige Krümme endet in einem plastischen Blattornament in Louis-seize-Form.

Zu einem weiteren, ganz ähnlichen Stab, der sich heute im Kölner Domschatz befindet, schreibt v. Fürth (Beiträge a.a.O. S. 530):

»Die kostbaren Ornamenten, welche Markus Antonius von Cöln hierhin gebracht und von Clemens August herkommen, welche selber bei der kaiserlichen Krönung seines Bruders hatte verfertigen lassen, wurden durch den in diesem Jahre 1825 ernannten Erzbischof von Cöln Ferdinand August Spiegel zum Desenberg zurückgefordert und überliefert worden, wie auch der silbervergoldete bischöfliche Stab, welcher dem Herrn Bischof Markus Antonius von Napoleon geschenkt«.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 264 (Abbildung des Stabes auf dem Porträt Bischof Berdolets von J. P. Scheuren, Kat. Nr. 161). — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, S. 254, Kat.-Nr. 127.

161 Markus Antonius Berdolet, Bischof des 1. Aachener Bistums von 1802 bis 1809

1807, J. P. Scheuren (* 1774 zu Aachen, † 1844 ebda). — Öl auf Leinwand. — Signiert unten rechts »Peint par J. P. Scheuren 1807«. — H 169; B 125.

Der Bischof sitzt, nach links dem Betrachter zugewandt, die Rechte zum Segnen erhoben, in dem heute noch erhaltenen Thronsessel, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts für Erzbischof Clemens-August von Köln in Lyon angefertigt wurde und als ein Geschenk Napoleons in den Besitz des Aachener Bischofs kam. Auf der schwarzseidenen Mozetta des Bischofs das goldene Brustkreuz mit dem Stern der Ehrenlegion. Zur Rechten des Bischofs auf einem Tisch eine Mitra und ein Kruzifixus, an die Wand gelehnt der Bischofsstab. Darüber ein Wappenbild mit dem Monogramm Berdolets.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 262 bis 264, Abb. 197. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, S. 62. Kat. Nr. 127.

Tafel 186

Neuromanische und neugotische Arbeiten mit wieder verwandten älteren Teilen Kat.Nr. 162–168

162 Kreuz aus Bergkristall

Von Domgoldschmied August Witte; nach einem Original des 14. Jahrhunderts in der Stiftskirche zu Tongern. — Geschenk König Karls XV. von Schweden. — Im Mittelstück eine Reliquie des Märtyrers Eliphius. — Die transluciden Emailplatten mit den Evangelisten, ihren Symbolen sowie Christus als Weltenrichter aus dem 14. Jahrhundert. Sie stammen lt. Inventareintragung von 1848 (S. 195ff.) vom damaligen Einband des ottonischen Evangeliars. — H 68. — Horst Appuhn hat die Hinweise gegeben, die zu einer neuen Bewertung dieses Kreuzes führen. Die Miniaturen mit der Kreuzigung und der thronenden Maria, die die Vorder- und Rückseite der Kreuzmitte zieren, spricht er als venetianische Miniaturen des frühen 14. Jahrhunderts an. Zu vergleichen wären die Pergamentmalereien aus dem Standkreuz im Domschatz von Erfurt, die ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehören und stilistisch sowie thematisch den Aachener Miniaturen eng verwandt sind. Weiterhin wäre ein Kreuz in Coimbra zu vergleichen.

Aus sechseckigem, steinbesetztem Fuß mit eingezogenen Seiten entwickelt sich der von einem kräftigen Knauf unterbrochene Schaft. Er trägt über einem mit Blattornament gezierten Zwischenstück ein zylinderförmiges Ostensorium, das von drei gotischen Strebepfeilern begleitet wird. Darüber das Kreuz, dessen Arme aus Bergkristall gebildet sind und in Lilienform enden. Im großen Mittelrechteck eine goldgrundige Miniatur des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes. Auf der Rückseite die Darstellung der thronenden Madonna sowie Emails mit Christus als Weltenrichter und dreier Evangelisten. Um die Kreuzigung der Vorderseite sind die spätgotischen transluciden Emails mit den Evangelistensymbolen angeordnet.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 227. — E. G. Grimme, Die großen Jahrhunderte, S. 81, Nr. 21. — H. R. Hahnloser, Das Venetianer Kristallkreuz im Bernischen Historischen Museum, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern, Jg. 34, 1954, S. 35–47. — Das Bernische Kreuzreliquiar mit analoger Miniatur der Maria sowie verwandten gotischen transluciden Emails abgebildet bei F. Rossi, Italienische Goldschmiedekunst München 1957, Farbtafel XVIII.

Tafeln 187 und 188

163 Vortragekreuz

Nachbildung eines gotischen Vortragekreuzes in St. Columba zu Köln. (Eine weitere freie Nachbildung 1892 von Hofgoldschmied Hermeling für den Kölner Dom angefertigt.) — Silber, teilweise vergoldet. — H 59; B 50,5.

Die flach ausgebildeten Kreuzbalken enden in Vierpässen, durch die ein Quadrat mit eingezogenen Seiten hindurchgesteckt ist. Ein eingefügtes Rundmedaillon dient jeweils den Symbolen der Evangelisten als Rahmung. Von den Ecken des Quadrats gehen Knospen aus, die von Kelchblättern teilweise umhüllt sind. Freies Krabbenornament begleitet den Kreuzschaft und die Paßformen. Eine weitere Nachbildung des gleichen Kreuzes im Schatz des St. Vitus-Münsters Mönchengladbach. Auf der Rückseite des Kreuzes ist in der Vierung der Balken ein gotischer Baldachin angeordnet, unter dem eine Figur Mariens mit dem Kinde erscheint. – Ein Photo von 1864 (S. VIII) zeigt das Kreuz auf dem Knauf, der heute mit dem Adler des Kantorstabes (Kat.Nr. 99) verbunden ist. Ursprünglich für wiederverwandte mittelalterliche Stücke gehaltene Einzelheiten erwiesen sich im Vergleich mit dem Kölner Original ebenfalls als Imitationen des 19. Jahrhunderts.

Tafel 189

164 Reliquienbüste Papst Leos III.

Aachen 1874, Werkstatt A. Witte. — Unter Verwendung romanischer und gotischer Schmuckelemente. — 1888 von B. Pohl restauriert. Silber vergoldet. — Auf dem von acht Löwen getragenen Holzsockel die Inschrift:

Herma cum reliquiis St. Leonis III. P. consecratoris Huyus almae Basilicae.

Auf dem Metallsockel die Aufschrift:

Hoc opus maleatum fieri curavit Josephus Lennartz thesaurarius. Ecc. Coll. B.V.M. a.D. 1874.

Als Gegenstück zur gotischen Karlsbüste gedacht. Eine alte Inventareintragung läßt erkennen, daß das Metall für die Büste durch die Einschmelzung älterer Stücke gewonnen wurde: »Eine große, tiefe Schüssel mit Lampette eingeschmolzen und daraus die Büste des Papstes Leo gemacht«. (Schüssel und Lampette waren auf Anordnung von Bischof Berdolet aus dem Metall gefertigt worden, das durch das Ausschmelzen der Edelmetallfäden an den von Isabella Clara Eugenia gestifteten Meßornaten gewonnen worden war. F. Bock schreibt, er habe von Augenzeugen erfahren, daß schon Bischof Berdolet wegen finanzieller Schwierigkeiten öfters Kleinodien und Kunstwerke hat einschmelzen lassen, um aus dem gewonnenen Material die benötigten Kultgegenstände herzustellen. So sind nicht nur die Paramente eingeschmolzen worden, die Clara Eugenia geschenkt hatte, sondern auch die goldenen, die Kaiser Karl V. stiftete.) — H 127; B 56,5.

Über dem hölzernen Sockel ein achteckiges Zwischenstück, das mit blauen Emailplatten als Folie für Goldrosetten geschmückt ist. Auf diesem längsoktogonalen Zwischenteil ruht die eigentliche Büste. Sie ist mit silbernen heraldischen Löwenornamenten geziert und von einem breiten Pallium — ähnlich der Karlsbüste — gegliedert. Die Mitte des Palliumstreifens bildet ein großer runder Mondstein in einer Fassung aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, auf der kleine Löwenfiguren stehen (vergleichbar den Löwen der Chormantelschließe Kat.Nr. 167). Die übrigen Steine in Klauenfassung mit gekordelter Bordüre. Der Steinschmuck des Ornamentbandes über dem Zwischenstück in Fassungen des 14. Jahrhunderts. Der Kragen läßt ein Stück des Amictus sichtbar werden.

Das von stilisierten Locken gerahmte Gesicht ist realistisch. Die mächtige Tiara, die der Papstkrone der Korneliusbüste aus Kornelimünster nachgebildet ist, hat die Form eines spitz zulaufenden Kegels, der in eine Krone mündet, die ihrerseits einer Bergkristallkugel mit aufgesetztem Kreuz als Fassung dient. Die vornehmlich aus Grubenschmelzen gebildeten drei Tiarareifen sind wiederum mit Steinen in alter Fassung des 14. Jahrhunderts geziert. Größere und kleinere aus gotischen Krabbenformen entwickelte Blattformen mit Steinbesatz sind den Kronreifen aufgesetzt. An der Rückseite zwei in Scharnieren festgehaltene Infeln.

Tafel 190

165 Reliquienostensorium für eine Kreuzpartikel

Neugotisch unter Verwendung alter Teile. — Fuß, Knauf und Bekrönung ursprünglich und hier in Zweitverwendung. — Reliquienbehälter mit seitlichem Maßwerk durch Stiftsgoldschmied Vogeno neu hinzugefügt. — Stiftung Kan. Nik. Startz. — Silber und Kupfer vergoldet. — H 36,5; B 15,4.

Aus sechsblattförmigem Fuß entwickelt sich der von einem schlichten Nodus unterbrochene Schaft. Darüber der Reliquienzylinder, der zu beiden Seiten von spätgotischen einschichtigen Maßwerkplatten begleitet wird. In den Reliquienzylinder ist ein Kreuz mit Reliquienpartikel eingestellt. Über einer von einem Krabbenfries umgebenen Kuppel setzt sich das Maßwerk fort, bildet eine Nische für ein kleines Madonnenbild und endet in einer kreuzbekrönten Turmspitze.

Lit.: J. Braun, Reliquiare, T. 110, Abb. 402, Text S. 347.

Tafel 191

166 Chormantelschließe

Silber vergoldet. — Dm 16. — Auf der Rückseite folgende Inschrift: PECTORALIS ISTIUS PARTI MEDIAE ANTIQUITUS SERVATAE IN BASILICA B.M.V. AQUENSI RELIQUA QUAE VIDES ORNAMENTA OMNIA ADHIBITA CURAVIT FRIEDERICUS SPITZER ARCHAEOLOGUS VIENNENSIS A 1871.

Wie die Inschrift dartut, handelt es sich um ein älteres Mittelstück, für das Friedrich Spitzer 1871 eine neue Fassung anfertigen ließ.

Das buckelförmige Mittelschild zeigt in durchbrochener Arbeit einen Rankenfries mit Löwen und Schimären, deren Köpfe plastisch hervortreten. Der um dieses Rundfeld gelegte Kranz aus Filigran, Edelsteinen und Perlen sowie der Vierpaß mit seinen aus dem Mittelornament abgeleiteten Rankenfüllungen und der reichen Rahmung stammen aus dem Jahre 1871.

Der große Kunstsammler Spitzer (geb. 1815 in Wien, gest. 1890 in Paris) hat sich auf seinen Reisen quer durch Europa längere Zeit in Aachen aufgehalten. Ein gesichertes Datum für einen dieser Aufenthalte gewinnt man für das Jahr 1856, als die

berühmte, heute in Leningrad aufbewahrte Elfenbein-Situla als »bei Kunsthändler Spitzer in Aachen« befindlich angegeben wird (vgl. Goldschmidt, Adolph, Die Elfenbein-Skulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, 2. Bd., Berlin 1918, Text S. 16, Tafel III). Wir wissen, daß Spitzer vor seiner endgültigen Niederlassung in Paris längere Zeit in Aachen gewesen ist.

Im handschriftlichen »Inventarium der Paramente und sonstiger Utensilia der Stiftskirche« aus dem Jahre 1848 befindet sich auf Seite 168 ein Nachtrag des Schatzmeisters Josef Lennartz aus dem Jahre 1871. Hier heißt es »2 neue Pectoralia, eines vom Großherzog von Sachsen-Meiningen, das andere von Herrn Spitzer.«

Einen weiteren Hinweis auf das Bekanntwerden von Stücken seiner Sammlung in Aachen gibt ein silbervergoldeter Kelch, der einem Original der Sammlung Spitzer aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts nachgebildet ist.

Tafel 192

167 Chormantelschließe

Auf der Rückseite um das Sachsen-Meiningensche Wappen angeordnet die Inschrift: GEORGIUS II. SAXONIAE MEININGENSIS SERENISSIMUS DUX BASILICA IMPERATI B. M. V. AQUENSI DIE ALTERA OCTOBRIS A.D. MDCCCLXXI VISITA CUM MOREM PRINCIPUM GERMANIAE SECUTUS HUIUS FIBULAE PARTI — MEDIAE IN THESAURO DICTAE ECCLESIAE ANTIQUITUS RECONDITAE RELIQUA ORNAMENTA ADIUNGI IUSSISSET CAPITULUM ECCLESIAE COLEGIATAE IN HUIUS REI TESTIMONIUM ARMA — ILLUSTRISSIMI DONATORIS INSCULPI CURAVIT. — 1871 unter Verwendung eines Mittelstücks aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden. — Silber vergoldet. — Dm 17,7.

Das Zentrum bildet ein Medaillon, dessen Mitte ein Kreis mit Blattkreuz ist. In drei Kreissegmenten darumherum angeordnet drei Adler. In den Zwickeln stilisierte Blattformen. Um dieses ältere Mittelstück ist ein Filigrankreis mit Spiralformen und Perlen angeordnet. Auf seinen acht Kreissegmenten erscheinen die sieben Seligpreisungen um die zentrale Halbfigur Christi angeordnet. Es sind weibliche Halbfiguren, die in Niellotechnik vor ornamentiertem Grund dargestellt sind. Als fernes Vorbild geben sich die Seligpreisungen von den Bodenplatten des Barbarossa-Leuchters zu erkennen. Den äußeren Rahmen bildet wiederum eine Filigranleiste mit Edelsteinen.

Tafel 193

168 Kelch

1874 von Heinrich und Theresa Beißel dem Münster gestiftet. — Neugotisch, unter Verwendung alter Teile aus dem 15. Jahrhundert. — Silber vergoldet. — H 16,5; Dm Fuß 14.

Die Form des Fußes bildet einen Vierpaß, durch den ein zweiter Vierpaß hindurchwächst. Die Vorderseite wird durch einen plastisch aufgesetzten kleinen Kruzifix kenntlich gemacht. Der alte Schaft zeigt in gotischen Buchstaben die Inschrift: Jesus Christus. Der aus plastischem Blattornament gebildete Nodus wird von einem ehemals emaillierten Ring mit vier Rosetten umspannt. Die Cuppa ist modern.

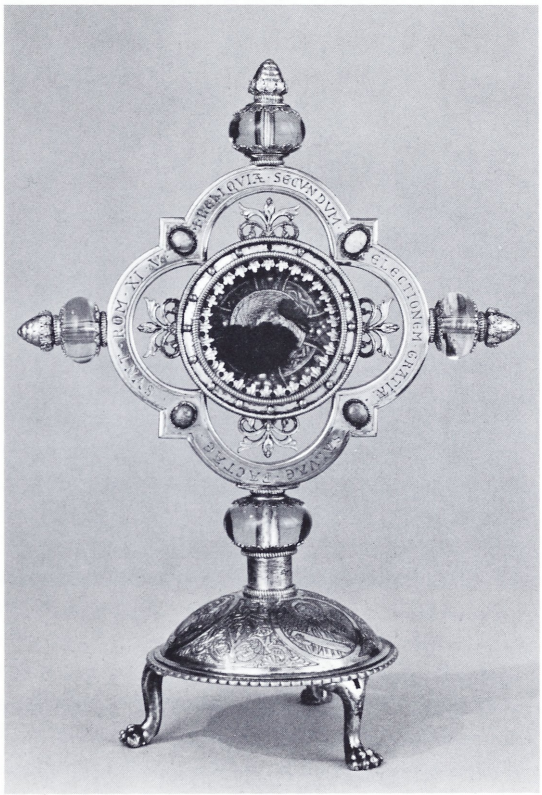
Stilkopien und mittelalterlichen Vorbildern nachempfundene liturgische Geräte und Reliquiare
Kat.Nr. 169–201

169 Reliquienostensorium

Freie Nachbildung des sog. Reliquiars Kaiser Heinrichs aus der Mitte des 12. Jahrhunderts in Paris (Louvre). — 1870 durch E. Basten dem Münster gestiftet. — Silber vergoldet. — H 23; B 9,3.

Über drei Klauenfüßen runder konvexer Sockel mit Engelhalbfiguren in drei Medaillonfeldern. Schaft aus einem Rundstück mit abgeplatteter Bergkristallkugel gebildet. Das eigentliche Ostensorium besteht aus einem durchbrochen gearbeiteten Vierpaß, in den die runde Reliquienkapsel einbeschrieben ist. In die verbleibenden Kreissegmente sind dünngliedrige romanische Ornamentformen hineingestellt. Auf den Paßsegmenten abgeplattete Bergkristallkugeln mit Pinienzapfen. Inschrift: Reliquiae secundum electionem gratiae Salvae factae sunt Rom XI V. Stifterinschrift auf der Rückseite der Reliquienkapsel.

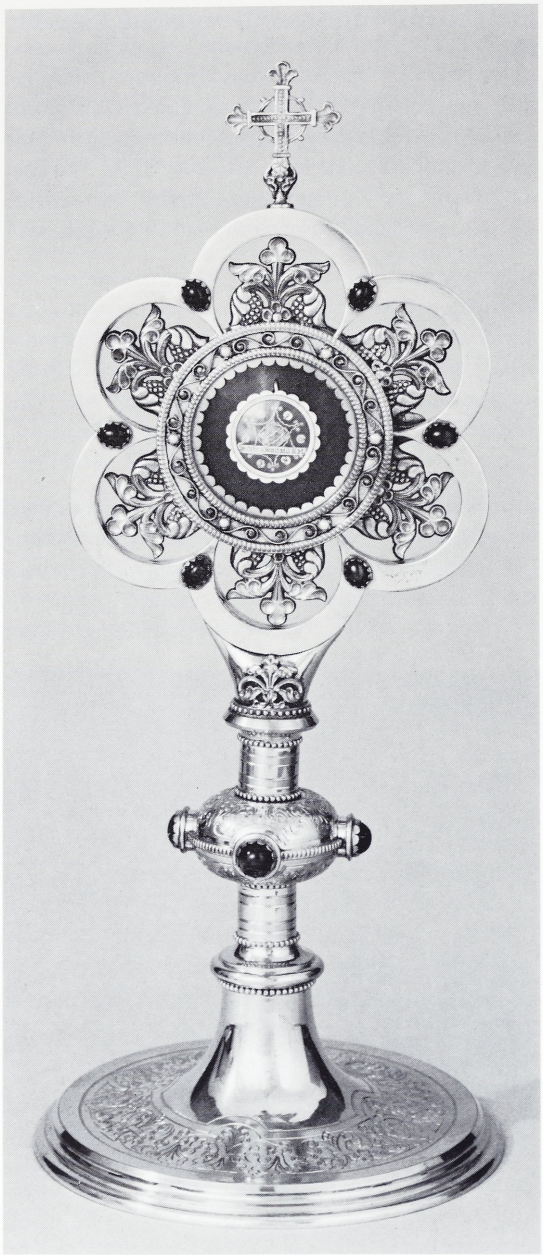
Der Gesamteindruck wird von der Unsicherheit bestimmt, mit der die romanischen Stilelemente gehandhabt werden. Dabei scheint besonders bemerkenswert, daß man die romanischen Formen im Sinne einer »gotischen« Reliquienpräsentation benutzt: Transparenz des Gesamtaufbaues, sichtbare Zurschaustellung der Reliquien, »schwebender« Charakter des Ganzen.



Kat.Nr. 169

170 Neuromanisches Reliquiar mit Reliquie des hl. Bonifatius

Ohne Stifter- und Datierungshinweis. — Silber vergoldet. — H 34; Dm Fuß 14,6.



Runder, einfach ornamentierter Fuß. Schaft mit kräftigem Knauf und vier Saphiren. In einer Sechspaßrosette mit romanisierendem Blatt- und Traubenornament die runde Reliquienkapsel. Als Bekrönung dient ein kleines Kreuz.

171 Der Corona- und Leopardusschrein

Angefertigt 1912 in der Werkstatt von August Witte. — H 95; B 74.

Bestimmt, um die Reliquien der Märtyrer Corona und Leopardus aufzunehmen, die Otto III. in Bleisärgen aus Rom nach Aachen überführt hatte. Die Bleisarkophage waren bei Ausgrabungen im Jahre 1910 wieder zutage gekommen. Daraufhin beschloß man, diese Reliquien in einem kostbaren Schrein zu bergen. Die notwendigen Mittel stellte Stiftspropst Dr. Bellesheim zur Verfügung.

Ein erster nicht ausgeführter Entwurf unter Verwendung ottonischer Stilelemente zeigt die Form eines Baldachinaltars. Dem ausgeführten Entwurf liegen als Vorbild die romanischen Kuppelreliquiare des Welfenschatzes (Berlin, Kunstgewerbemuseum) und aus Hochelten (London, Victoria- and Albert-Museum) zugrunde.

Über dem profilierten Sockel erhebt sich auf dem Grundriß eines griechischen Kreuzes ein Zentralbau. Über der Vierung der mit Satteldächern gedeckten Schiffe trägt ein arkatierter Tambour die Faltkuppel. Ein kreuzgezierter Nodus bekrönt das Ganze.

Am Sockel erscheint folgende Widmungsinschrift:

Sacra, quae pius Otto III imperator Aquisgranum transtulit, sanctorum Leopardi et Coronae Martyrum ossa Dr. Alphonsus Bellesheim, capituli Aquisgranensis praepositus, in hanc pretiosam thecam recludi curavit Pio X papa et Wilhelmo II imperatore feliciter regnantibus A. D. M. D. MCMXII.

Die Stirnseiten sind nach Art von Portalnischen durch doppelte Säulenstellungen auf Elfenbeinsockeln gegliedert und rundbogig geschlossen. Im Sinne einer Zeit, die zwar die äußerlichen Formen längst vergangener Stile rezipieren konnte, ohne jedoch das innere Gesetz der großen Vorlagen zu begreifen, sind diese Bogenstellungen zu Rahmungen für Bildreliefs geworden, die in naturalistischer Weise das Martyrium der hl. Corona unter Kaiser Marc Aurel und des hl. Leopardus unter Kaiser Julian schildern. In 2 weiteren Bogenfeldern wird die Reliquientranslation des Jahres 996 und die feierliche Erhebung im Jahre 1911 dargestellt. In den Bogenzwickeln sind Elfenbeinreliefs mit den Darstellungen des Tugendspiegels angebracht. In den Giebelfeldern oberhalb der Bögen erkennt man die Wappen des Papstes Pius X., des deutschen Kaisers, des Stiftskapitels sowie des Stiftspropstes Bellesheim, umgeben von reichem Elfenbeinschmuck. In kühner Vermengung der Stilelemente sind die Firstkämme an Vorlagen nach Art des Dachschmuckes am Siegburger Annoschrein geschult. In den Nischen zwischen den Kreuzarmen

erscheinen Standbilder Ottos I., Ottos II., Ottos III. und Heinrichs II. Sie werden von Engeln mit Kronen und Palmen in den Händen begleitet. Unterhalb des Tambours verläuft ein reichgeziertes Schmuckband, dessen Hauptzier Elfenbeinmedaillons mit den Darstellungen der vier Elemente bilden. Der Kuppeltambour ist durch Achatsäulchen in 12 Nischen aufgegliedert, in denen Karl der Große als Erbauer des Münsters, Papst Gregor V., der Otto III. zum Kaiser krönte, Bischof Bernward von Hildesheim sowie die Heiligen Bruno, Heribert, Sylvester, Stephan, Emericus, Mathilde, Sylvester II., Nilus und Romualdus thronen. Neben Karl sind es also durchweg Herrscher und Heilige der ottonischen Ära, die im »romanischen« Kuppeltambour ihren Platz gefunden haben. Wie von ferne stellt sich die Erinnerung an die obere Zone des ottonischen Weihwasserkessels (Kat. Nr. 17) ein. Um nun die ganze Skala der imperialen Aura des Aachener Domes an *einem* Reliquiar zu vergegenwärtigen, hat der Goldschmied vor die Säulenbasen der Nischen miniaturhaft klein in rhythmischem Wechsel Figürchen des Aachener Wolfes und des Pinienzapfens gestellt. Die gebusten Kuppelsegmente sind mit Darstellungen der 12 Tierkreiszeichen in Grubenschmelz geschmückt. Im Kreuz über dem romanisierenden Knauf sind Elemente des ottonischen Lotharkreuzes aufgenommen und verdoppelt (!).

Der Goldschmied verwendet die Techniken der Filigranverzierung, des Stanzens des Goldblechs, der Treibarbeit, des Grubenschmelzes sowie des braunen Maleremails, des Niello und der Feuervergoldung in souveräner Weise. 375 Edelsteine und Halbedelsteine sind über das Werk ausgebreitet.

Doch die ganze souveräne technische Meisterschaft kann nicht über den epigonalen Charakter des Werkes hinwegtäuschen.

Lit.: A. R. Maier, Der neue Corona- und Leopardusschrein, in: A.K.B., Heft VII und VIII, 1913, S. 88 ff.

Tafel 194

172 Arnoldusreliquiar

Meisterzeichen der Aachener Werkstatt August Witte. — 1896 durch F.F.R.D. Schulte, Pfarrer in Wollersheim, gestiftet. — Silber und Messing vergoldet. — H 38,2; Dm Fuß 15,6.

Über vier Drachenfüßen runder Sockel mit romanisierenden Zierformen. Schaft mit kräftigem Nodus. Aus einem blattbelegten Zwischenstück mit zwei kräftigen Voluten entwickelt sich das vierpaßförmige Ostensorium. Es ist von einem stilisierten Blattfries umgeben und mit Steinen über Kreuzblumen und Medaillons mit Engelhalbfiguren geziert. Im großen runden Mittelfeld vor blauem Grund die Szene des vor Saul Harfe spielenden David. Die Architekturformen — Säulen mit Baldachinen und Velen — sind der ottonischen Buchmalerei entlehnt. Der vor dem Jüngling sitzende König trägt die deutsche Königskrone und hält Reichsapfel und Schwert. Hier wird durch die Insignien ein Hinweis auf die Krönungskirche der deutschen Könige gegeben. Im König selbst soll man vermutlich Karl den Großen erkennen. Unter diesem Bildfeld die Reliquienkapsel in einem Rundmedaillon.

Tafel 195

173 Armreliquiar mit Matthäusreliquien

Kopie nach dem Original aus dem frühen 13. Jahrhundert in St. Gereon zu Köln. — 1873 dem Aachener Münster durch den Stiftsvikar L. Maass gestiftet. — Widmungsinschrift unter der Sockelplatte. — Silber und Messing vergoldet. — H 54; B 22,3 (Textabb. S. 154).

Über dem Sockel das Reliquiar in Form eines aufgerichteten Unterarmes in weit aufgefälteltem Ärmel. In der unteren Bordüre befinden sich in halbkreisförmigen Medaillons die Halbfiguren Karls des Großen, des hl. Matthäus, Christi, des hl. Ludwig (?) sowie des Stifters mit dem Reliquiar auf der Rechten. Es sind Grubenschmelze, die durch Filigranzwickel voneinander getrennt sind. Der durch stilisierte Falten gegliederte Ärmel ist durch eine reiche Filigranborte mit Edelsteinen sowie einen ähnlich gearbeiteten Vierpaß in der Mitte gegliedert. Auch um das Handgelenk ist eine Filigran-Edelsteinbordüre gelegt. Die Hand selbst ist silbern belassen, die Finger ausgestreckt.

Das Reliquiar bildet ein interessantes Beispiel dafür, wie in ein hochmittelalterliches Schema ein »historistisches« Bildprogramm eingefügt wird. Der hl. Karl mit dem Münstermodell, der Heilige, dessen Reliquien das Reliquiar birgt, sowie der porträthaft wiedergegebene Stifter und sein Namenspatron erscheinen gemeinsam in der Verehrung Christi.

Kat.Nr. 173

Lit. zum Original: J. Braun, Reliquiar, T. 120, Abb. 449. — Ders., Meisterwerke II, Nr. 90.

174 Reliquienostensorium mit Reliquien Karls des Großen und Leos III.

Freie Nachbildung des Sixtusreliquiars aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts im Schatz der Kathedrale von Reims. — Aachen, Stiftsgoldschmied Vogeno. — 1863 durch Kan. Nik. Startz der Münsterkirche gestiftet (Stiftungsinschrift um den Sockel verlaufend). — Kupfer und Silber vergoldet. — H 41,5; Dm Fuß 15,5.

Über drei Drachenfüßen runder Sockel, der sich zu dem wuchtigen Knauf hin konisch verjüngt und mit romanisierendem Blatt- und Traubenornament belegt ist. Über dem Schaft mit zwei kräftig ausladenden Voluten das sechspaßförmige Ostensorium mit der runden Reliquienkapsel, in der — im Gegensatz zu dem Reimser Vorbild — die Reliquie sichtbar zur Schau gestellt wird. In den Segmenten des Sechspasses halbmondförmige Nielloplatten mit Schimären- und Blattornamentik. Abweichend vom Vorbild ist die Rückseite des Ostensoriums nicht künstlerisch gestaltet.

Lit.: F. Bock, Pfalzkapelle, II. Teil, S. 133 f., Fig. LXV.

Tafel 196

175 Kopie der Reliquienlade des hl. Simon

Das Original entstand in Trier um 1220–1230. H 33, B 14, T 63. — Jetzt Sayn, ehemalige Prämonstratenserabteikirche.

Holzschrein mit aufklappbarem Satteldach, mit vergoldetem Kupfer bedeckt, auf vier bronzegegossenen Löwenpranken. Die Längsseiten sind durch Stanzleisten aus Blättern und Palmetten in je vier Felder mit größeren, auf den Dächern mit kleineren, von Spiralfiligran umrankten rechteckigen Bergkristallen eingeteilt, unter denen beim Original die Reliquie oder doch deren Umhüllung, ähnlich wie bei der Kreuztafel von St. Matthias sichtbar wird bzw. wurde. — Die Schmalseiten haben flach getriebene Engelshalbfiguren in den Giebeln und sind auf allen Rahmen mit filigranumspielten, anfänglich wohl regelmäßig mit Perlen abwechselnden Steinen geschmückt. Schöne Palmettenkämme mit akzentuierenden Giebelknäufen und einem Mittelknauf in Treib- und Gußarbeit bilden den Abschluß. — Der kleine, in künstlerischer Hinsicht und als frühes »Reliquienostensorium« bedeutsame Schrein entstammt der gleichen Trierer Werkstatt wie der Potentinusschrein.

Lit. zum Original: E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1857–1868, I, 3, S. 35, Tafel 50. — F. Witte, Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein,

Berlin 1932, Tafel 79. — J. Braun, Die Reliquiare, Freiburg 1940, S. 166, 175, Abb. 89. — H. E. Kubach, F. Michel und H. Schnitzler, Die Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz, Düsseldorf 1944, S. 319–320. Abb. 40, 346. — E. Rückert, Zur Form der byzantinischen Reliquiare, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. F., VII (1957) S. 27, Abb. 14. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, Die Romanik, Düsseldorf 1959, S. 17/18, Nr. 8, Abb. 21. (Die hier gegebene Beschreibung ist dem oben angeführten Text zugrundegelegt.) — Kat. Der Meister des Dreikönigenschreins, Köln 1964, Nr. 23.

Tafel 197

176 Reliquiar mit Reliquie eines von Herodes getöteten Kindes

Kopie eines spätromanischen Reliquiars in der ehem. Sammlung Rütschi. — 1874 von F. Zichy Ferraris de Vàsonkrö dem Münster gestiftet. — Dedikationsinschrift mit Wappen. — Wappeninschrift »Bien s'offrir à Tems« unter dem Fuß. — Meistermarke der Werkstatt August Witte auf der Turmspitze und dem Sockel. — Silber vergoldet. — H 26,5; Dm Fuß 9,8 (Textabb. S. 155).

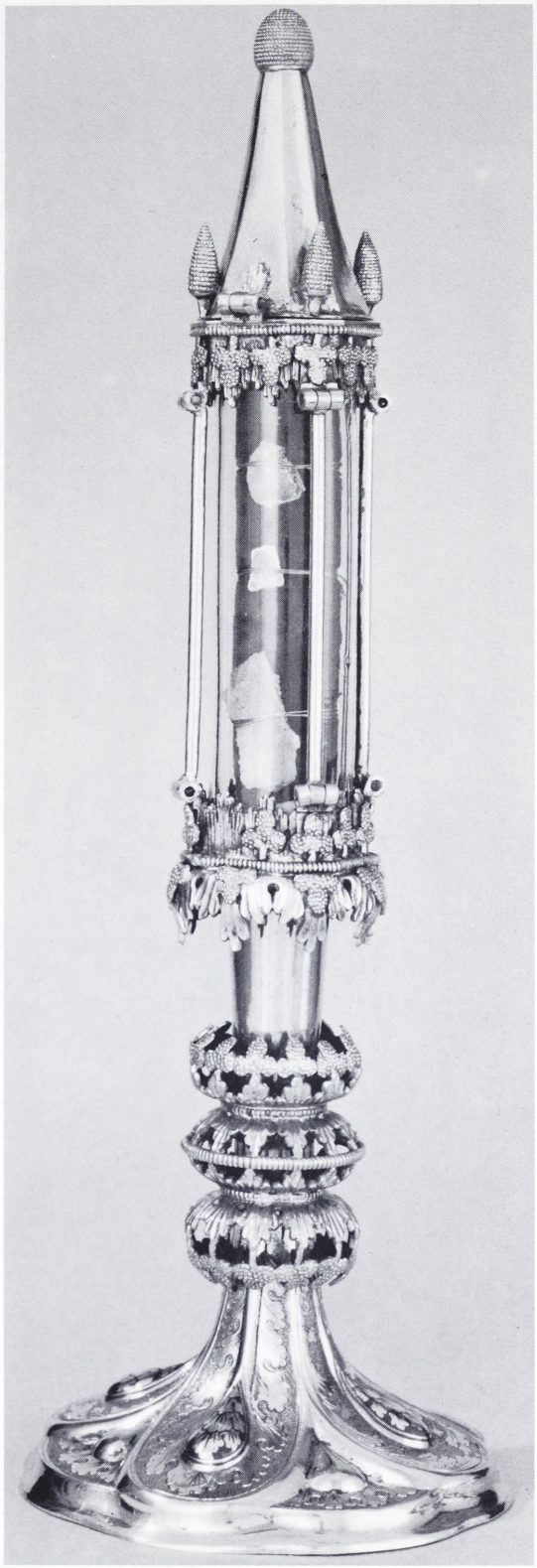
Vierpaßfuß mit aufgelegten blattförmigen Zungen. Sie werden durch niellierte Tropfenformen geziert. Die untere Schafthälfte durch dreifachen, durchbrochen gearbeiteten Kragen aus stilisierten Blatt- und Traubenformen verdeckt. Die gleichen Zierformen kehren an der Einfassung des Reliquienbehälters wieder. Das einfache, achteckige Turmdach wird von vier dünnen Rundpfeilern mit Scharnieren getragen und durch bienenkorbartige Zierformen akzentuiert.

Lit.: J. Braun, Reliquiare, T. 3, Abb. 11.

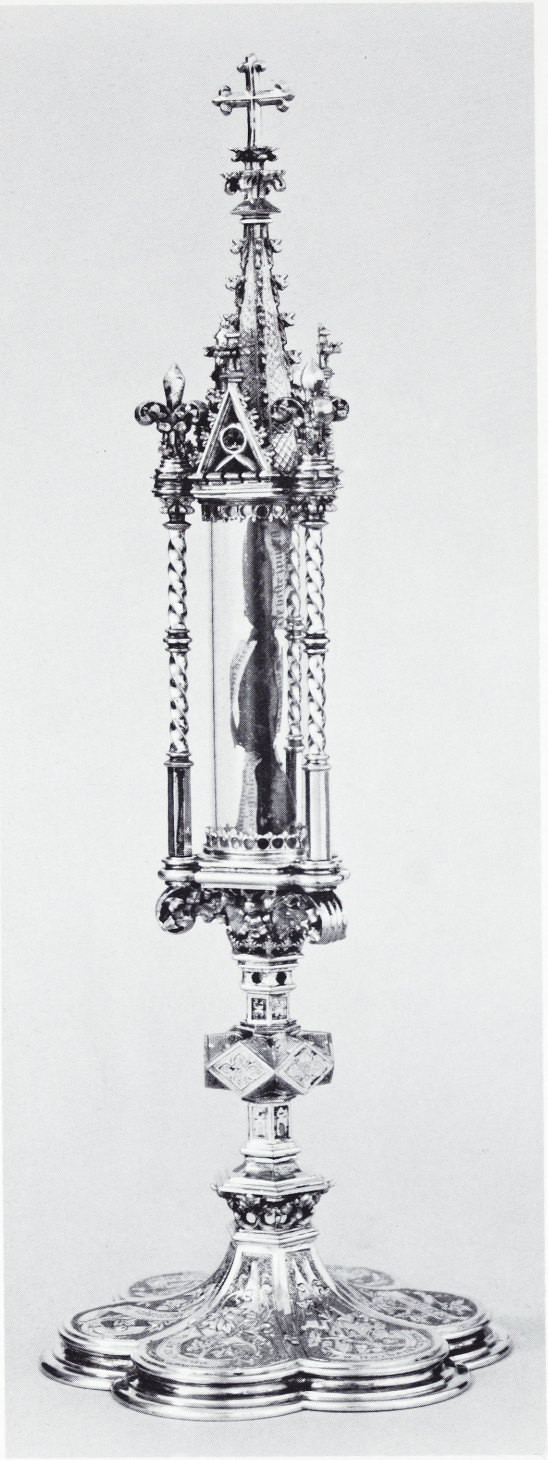
177 Reliquienostensorium mit Reliquien verschiedener Heiliger

1895 in der Aachener Werkstatt von August Witte als Stiftung des Domschatzmeisters J. Lennartz angefertigt. — Reliquieninschriften aus gotischer Zeit. — Silber vergoldet. — H 27,5; B 9,8.

Auf den Segmenten des sechspaßförmigen Fußes Spruchbänder mit Bezeichnung der im Reliquiar enthaltenen Reliquien. Darüber reichgezierter Schaft mit drei kräftigen Blattvoluten, auf denen



Kat.Nr. 176



Kat.Nr. 177

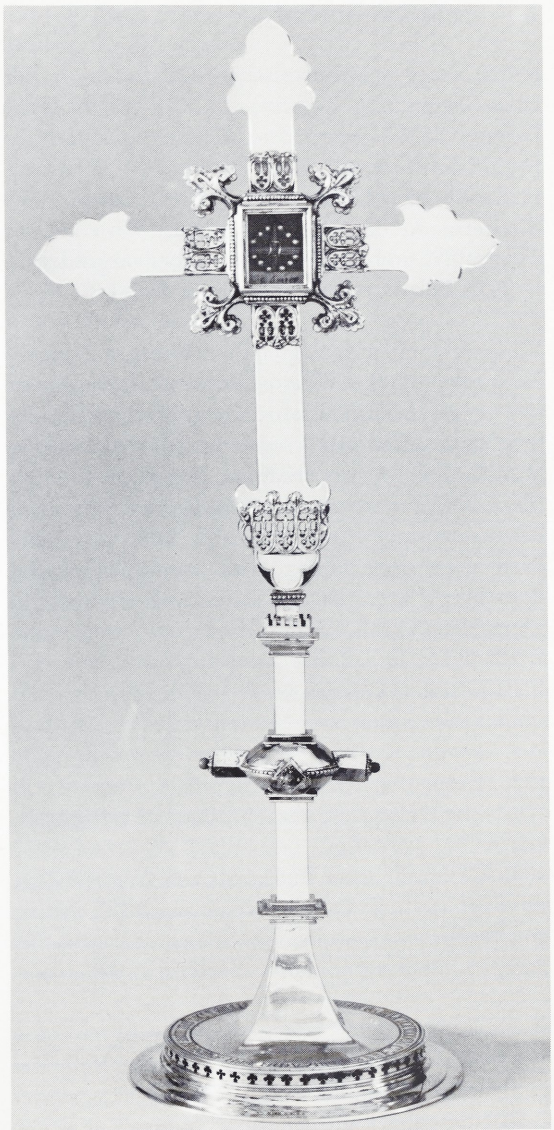
die dünnen, teils sechskantigen, teils gedrehten Träger des sechsseitigen Turmhelmes aufruhen. Sie münden in kräftige Lilienblüten. Zwischen ihnen gotische Wimperge. Als Ostensorium dient ein Glaszylinder.

178 Reliquienkreuz aus Bergkristall mit Kreuzreliquie

1872 laut Inschrift auf dem Fuß durch den brasilianischen Exkaiser Peter II. der Aachener Münsterkirche gestiftet. — Silber vergoldet. — H 38; Dm Fuß 12.

Aus dem runden Fuß entwickelt sich der vierkantige Schaft. Er wird von einem Nodus mit vier kreuzförmig angeordneten Rotuln unterbrochen. Das eigentliche Kreuz aus Bergkristall mit den lilienförmigen Enden ähnelt dem Bergkristallkreuz König Karls XV. von Schweden (Kat.Nr. 162), das seinerseits auf ein Vorbild im Schatz der Tongerner Liebfrauenkirche zurückgeht. In der

Kat.Nr. 178



Kreuzvierung die sichtbar angeordnete Reliquie. In den Zwickeln der Kreuzbalken Kreuzblumen. Auf der Rückseite wird die Reliquienkammer durch ein Türchen mit dem Antlitz Christi verschlossen.

Don Pedro II., Exkaiser von Brasilien, stiftete das Reliquiar für die Aufnahme einer größeren Kreuzpartikel, die aus der im »Noli-me-tangere«-Kästchen (Kat.Nr. 50) aufbewahrten Reliquiensammlung stammt. Ein anderer Teil »de ligno Domini« der gleichen Reliquie war 1804 im Austausch gegen die Marienreliquie (vgl. Kat.Nr. 7 u. 117) in den »Talisman« Karls des Großen gelangt, bevor dieser der Kaiserin Joséphine übergeben wurde.

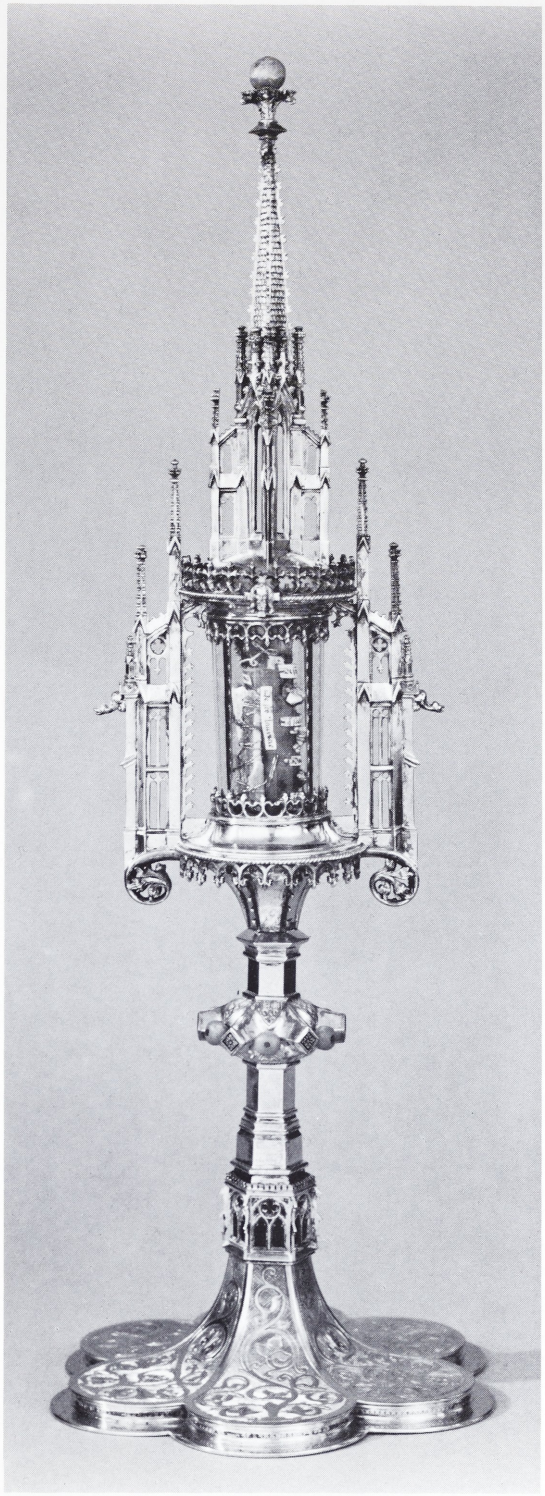
179 Reliquiar mit Reliquien der hll. Katharina, Joh. Bapt. u.a.

1866 durch A(malia) Nütten dem Aachener Münster gestiftet. — Silber vergoldet. — H 41; Dm Fuß 14,7 (Textabb. S. 157).

Über sechspaßförmigem mit Blattranken ornamentiertem Fuß der sechseckige Schaft. Er trägt das zylinderförmige Ostensorium, das zu beiden Seiten von gotischem Maßwerk begleitet wird und ein vierseitiges Türmchen als Bekrönung trägt. Charakteristisch ist auch hier der Rückgriff auf Formen des 14. Jahrhunderts, wie denn bei fast allen Kopien das Formvokabular des frühen und hohen Mittelalters vorherrscht, während Kopien nach Vorbildern des 15. und 16. Jahrhunderts kaum vorkommen. — Zu der Aachener Kopie existiert ein mittelalterliches Vorbild im Karlsruher Landesmuseum. Zwei ganz ähnliche, in vielen Einzelformen identische Turmmonstranzen bewahren nach Mitteilung von J. M. Fritz und H. Meurer die Walters Art Gallery in Baltimore (Inventar-Nr. 157691, Kat. The International Style, Baltimore 1962, Nr. 124, wo auch weitere Vergleichsstücke genannt werden) sowie das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart (Inventar-Nr. 1936/42). In beiden Fällen jedoch ist der Fuß im Gegensatz zu dem Aachener Stück glatt gearbeitet.

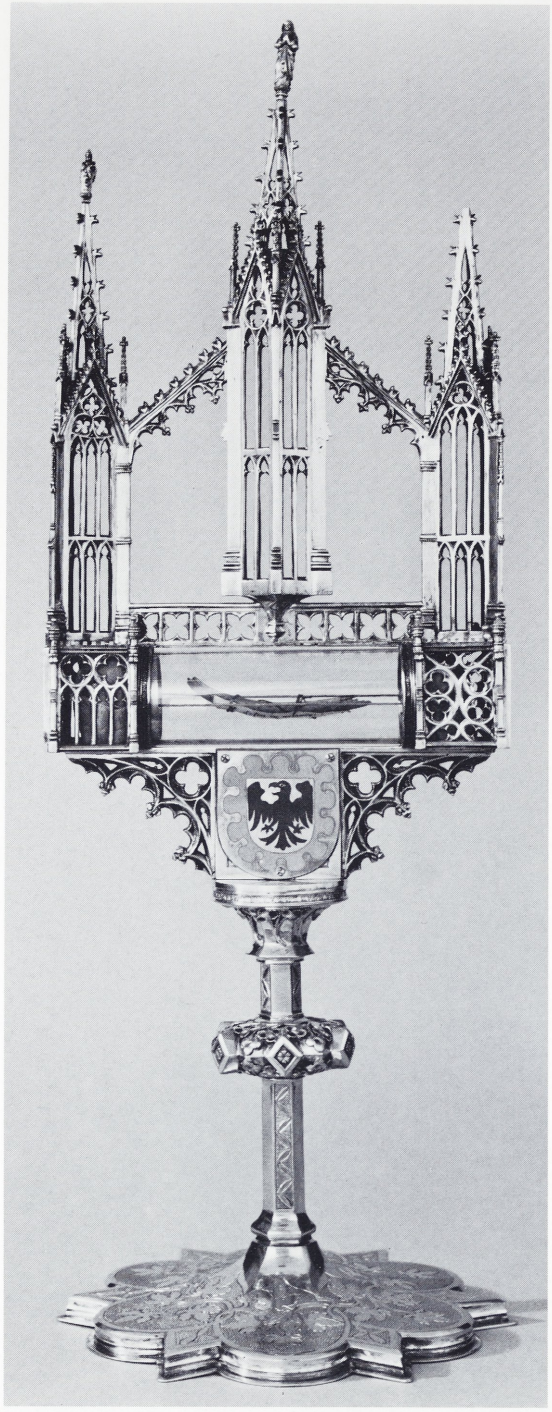
180 Reliquienostensorium mit verschiedenen Reliquien

Kopie eines Reliquiars aus dem 14. Jahrhundert im Schatz der Liebfrauenkirche zu Tongern. — (Reliquieninschrift aus dem 14. Jahrhundert.) — Angefertigt durch F. Wüsten, Köln. — Silber vergoldet. — H 45; B 15 (Textabb. S. 158).

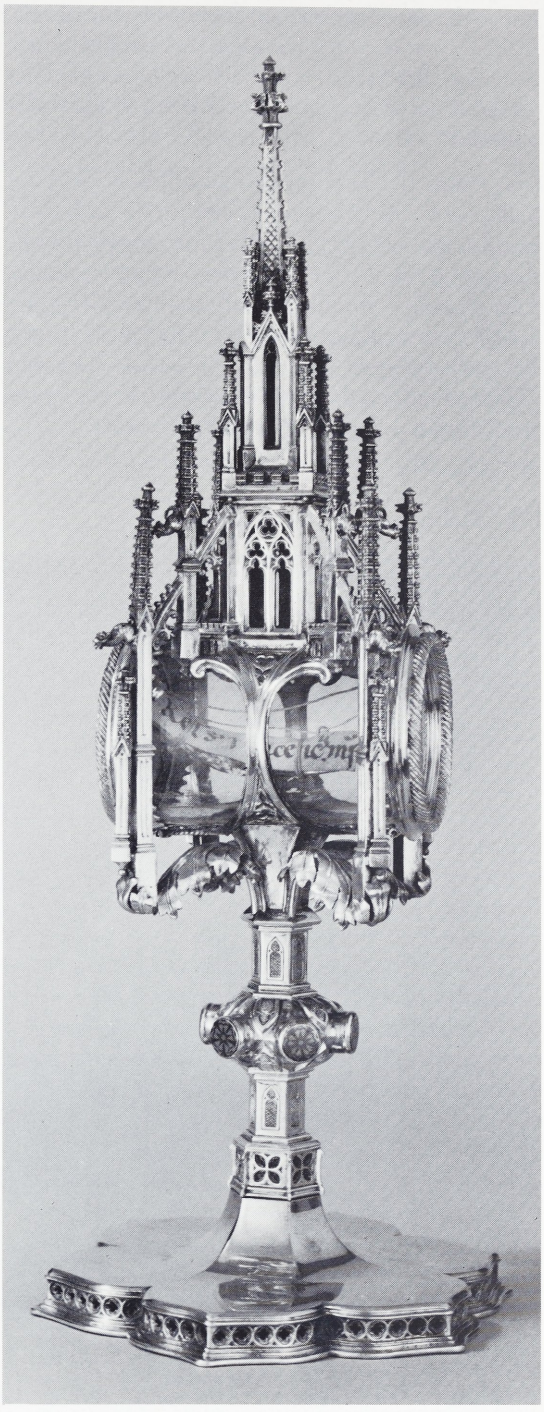


Kat.Nr. 179

In den sechspaßförmigen Fuß ist ein sechszackiger Stern eingefügt. Über schlankem Schaft mit abgeplattetem Nodus eine Rundplatte, auf der ein



Kat.Nr. 180



Kat.Nr. 181

aufgerichtetes quadratisches Feld als Träger des Reliquiengehäuses aufruht. Während auf der Rückseite, dem Vorbild folgend, dieses Feld durch eine Rose geziert wird, ist auf die Vorderseite ein goldenes Wappenschild mit rotem Adler auf blauem Grund montiert. Der Reliquienzylinder ist quergelagert und wird seitlich durch weitere Reliquienkammern begrenzt, deren durchbrochenes Maßwerk den Sockel für zwei dreiseitige Türme bildet. Sie ergeben zusammen mit einem mittleren,

fast schwebend angeordneten eine schwerelose, phantasievolle gotische Architektur. Figürchen Mariens, Papst Leos III. und Karls des Großen (nicht mehr vorhanden) bekrönten die Turmspitzen.

181 Vincentiusreliquiar

Kopie eines Reliquiars aus dem späten 14. Jahrhundert im Schatz der Stiftskirche zu Hochelten. — Reliquie mit gotischer Reliquieninschrift. — Silber vergoldet. — H 33; B 12,8 (Textabb. S. 158).

Aus sechspaßförmigem Fuß entwickelt sich der vom Nodus mit Rotulen in Niellotechnik unterbrochene Schaft. Er mündet in lappige Blattformen als Träger des architektonischen Aufbaues. Über Strebepfeilern entwickelt sich ein doppelgeschossiger Turm, der auf dem quergelagerten Reliquienzylinder aus Bergkristall aufruht.

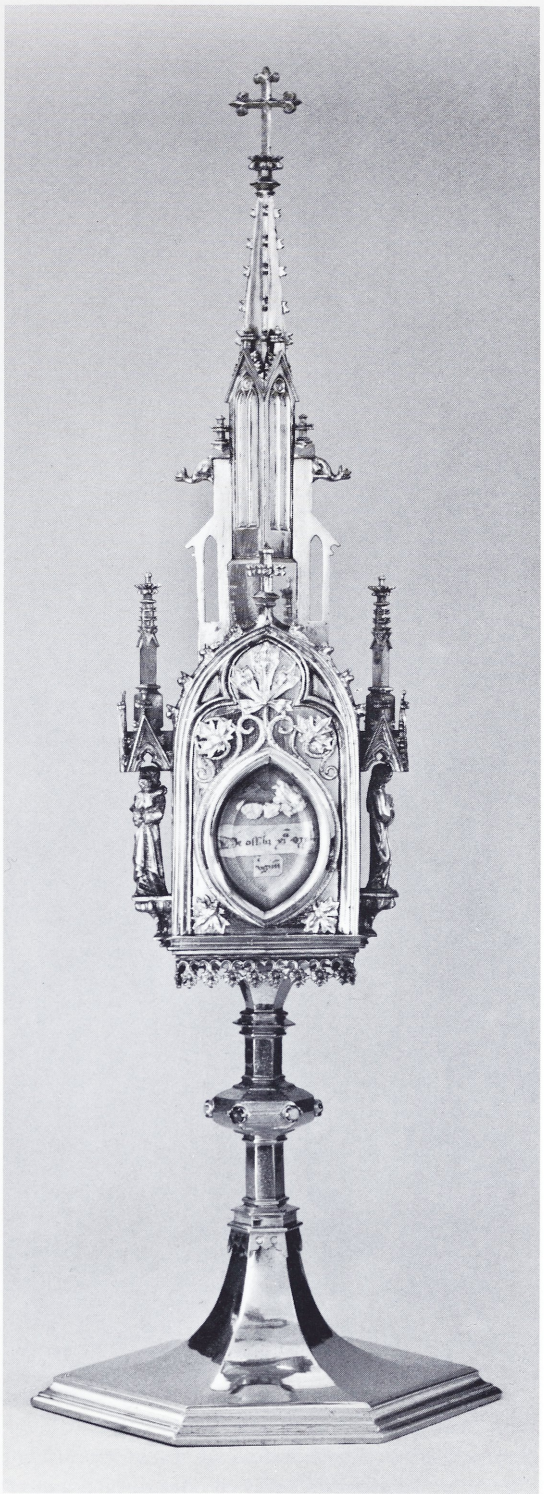
182 Reliquienostensorium mit verschiedenen Reliquien

1872 vom Schatzmeister des Domes J. Lennartz gestiftet. — Silber vergoldet (Reliquienbeschriftungen aus gotischer Zeit). — H 30; B 12,6.

Über queroblongem sechsseitigem Sockel Schaft mit steingeziertem Nodus und tabernakelartigem Ostensorium. In seine spitzbogige Form ist ein Dreipaß mit Blattranken einbeschrieben. Sie umrahmen (auf beiden Seiten) die spitzovale Reliquienkapsel. Links und rechts seitlich Baldachine mit Figürchen Marias und Josefs. Als Bekrönung dient ein vierseitiges Türmchen mit Wasserspeiern und Strebebögen.

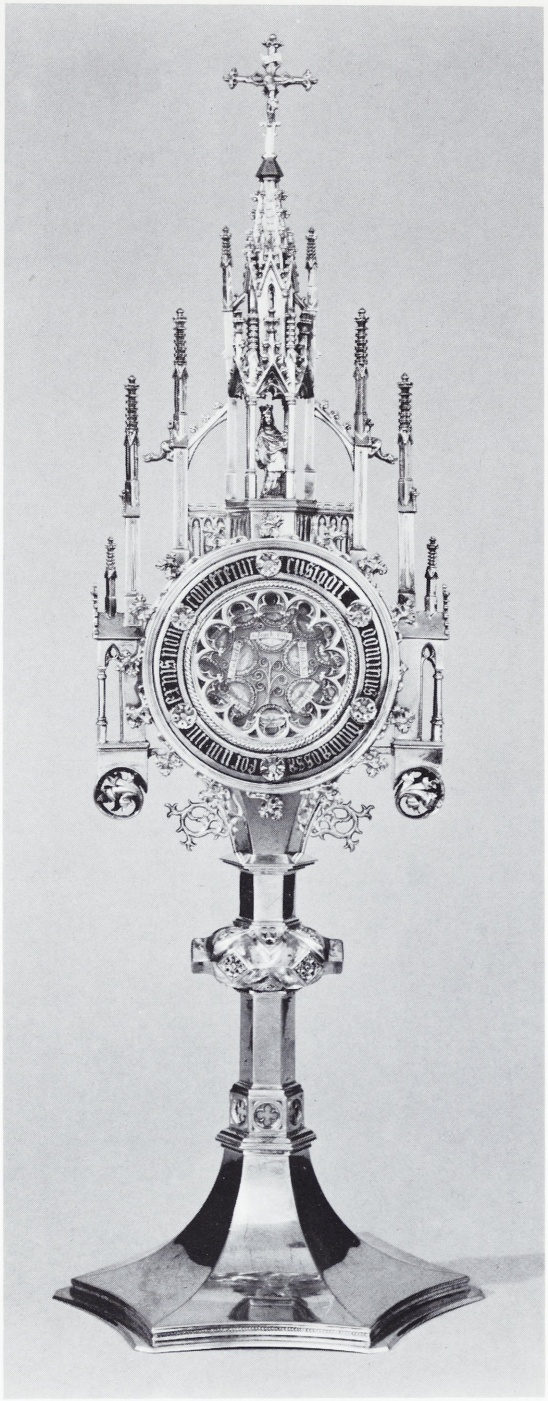
183 Reliquienostensorium mit Reliquien der hll. Apostel

Freie Nachbildung nach einer Reliquienmonstranz aus dem späten 14. Jahrhundert, ehem. im Dom zu Mainz. — Stiftung durch Kan. N. Startz. — Ausführung Stiftsgoldschmied M. Vogeno. — Silber vergoldet. — H 40,5; Dm Fuß 13,5 (Textabb. S. 160).



Kat.Nr. 182

Über sechseckigem Fuß, schlankem, von einem Nodus unterbrochenen Schaft das runde Ostensorium mit umlaufender Reliquieninschrift auf



Kat.Nr. 183

blauem Grund. Aus seitlich angebrachter gotischer Zierarchitektur entwickelt sich über der Reliquienkapsel ein sechsseitiger Baldachin für eine kleine Marienfigur. Darüber ein sechsseitiges Türmchen mit steilem Dach und bekrönendem Kreuz.

Lit.: F. Bock, Das Heiligthum zu Aachen, Köln und Neuß 1867, S. 22, Fig. XXXIX.

184 Reliquiar der hl. Ursula

1868 von Thyssen gestiftet (Inschrift unter der Sockelplatte). — Silber, größtenteils vergoldet. — H 29; B 13; T 12.

Der auf Löwen ruhende Fuß hat die Form einer dreiseitigen Pyramide. Sie ist durchfenstert gearbeitet und wird von drei Tudorbögen und Fialen bekrönt. Aus dieser Architektur entwickeln sich feingliedrige Rundpfeiler, die um einen Reliquienbehälter aus Glas angeordnet sind und einen sechsseitigen gotischen Baldachin tragen. Er dient einer Figur Christi als Sockel. Der Auferstandene segnet mit der Rechten. Mit der Linken hält er die Kreuzfahne. Die Figur ist die Nachbildung eines Originales des Aachener Goldschmiedes Hans von Reutlingen im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum (Inv.Nr. HG. 8411).

Tafel 198

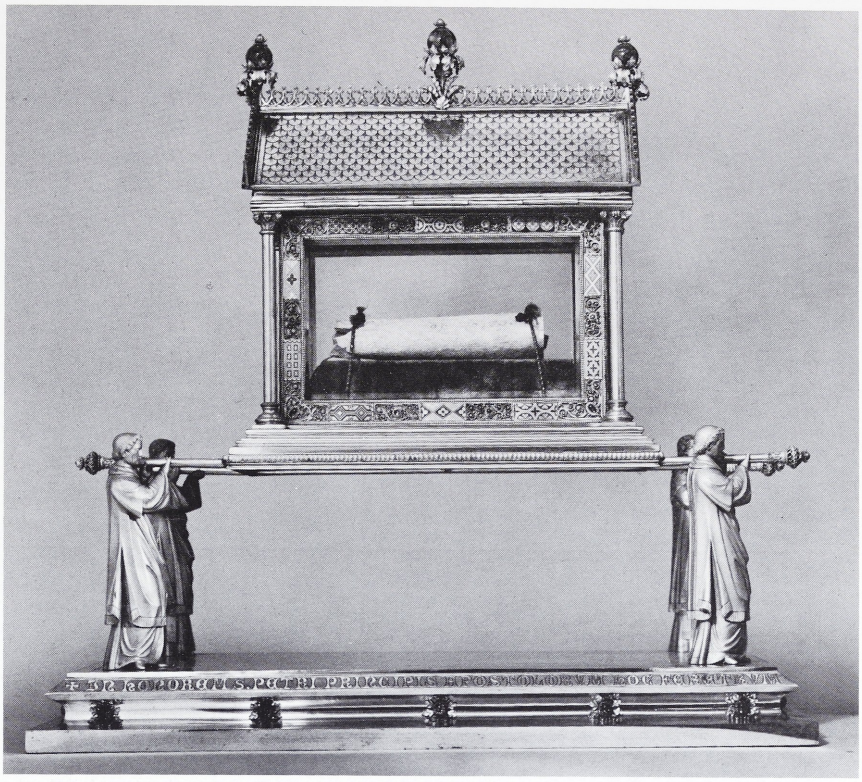
Lit.: E. G. Grimme, Eine neu aufgefundene Arbeit des Aachener Goldschmieds Hans von Reutlingen und ihre neogotische Kopie in einem Reliquiar des Aachener Domschatzes, in: A.K.B., Bd. 43, 1972, S. 297 ff.

185 Petrusreliquiar in Gestalt einer Reliquienprozession

1893 von Kan. J. Lennartz dem Aachener Münster gestiftet. — Werkstatt August Witte. — Verschiedene Materialien. — H 43; B 45 (Textabb. S. 161).

Auf mächtiger Sockelplatte, um die die Widmungsinschrift herumführt, tragen vier Diakone den hausförmig gebildeten Schrein. Ikonographisch ist an die Überführung der Bundeslade angeknüpft. Der Reliquienschrein ist an seinen Breitseiten mit Glas verschlossen und macht dadurch die große Knochenreliquie deutlich sichtbar. Die Rahmung der Schauseiten ist mit Filigranplättchen und Grubenschmelzen geziert und erinnert an die moderne Fassung der Pala d'oro (vgl. Abb. S. 19). An den Schmalseiten des Reliquiengehäuses ist in flachem Relief vor blauem Grund die Verleugnung Petri und die Schlüsselübergabe an Petrus geschildert (Textabb.). Darüber Engelhalbfiguren mit Schriftbändern. Auf dem Firstkamm des Daches Kreuzblumen mit Edelsteinen.

Das Reliquiar läßt die Unsicherheit erkennen, mit der Stilelemente aus den verschiedensten Zusam-



Kat.Nr. 185

menhängen compiliert werden: Die realistisch gebildeten Trägerfiguren, die in »unrealistischem« Verhältnis zu den Proportionen des Reliquienschreines stehen, die Hausform des Schreines, bei der ein schweres Dach auf vier dünne Säulen gesetzt wird, während eine romanisierende Rahmengebung des Ostensoriums auf den »bildhaften« Charakter der Reliquie verweist.

Tafel 199

186 Reliquiar für eine Lendentuchreliquie u.a.

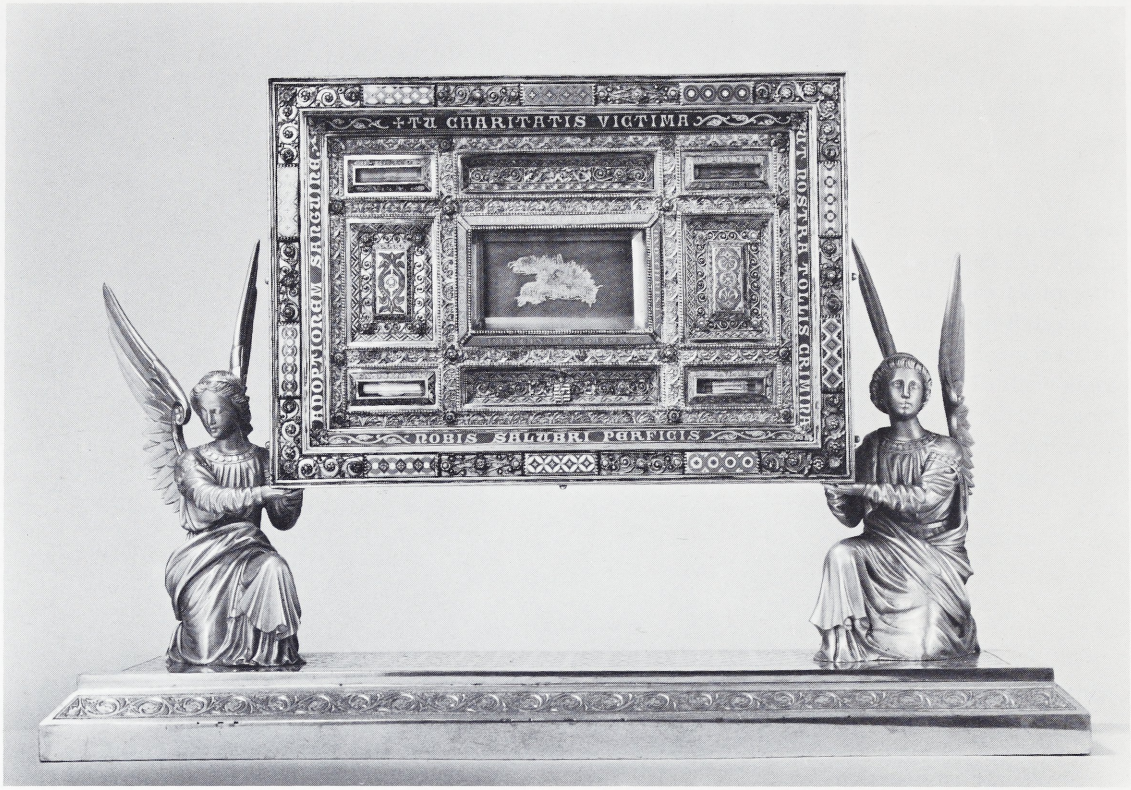
Ohne Stiftungs- und Werkstatthinweis. — Vermutlich Aachen, Werkstatt August Witte, 70er Jahre des 19. Jahrhunderts. — Verschiedene Materialien. — H 29,8; B 45 (Textabb. S. 162).

Auf mächtiger Sockelplatte knien zwei Engel, die die Reliquientafel halten. Damit knüpft man an das im Mittelalter beliebte Schema an, Reliquiare durch Engel halten zu lassen. Freilich widersetzt sich die massive »romanische« Reliquientafel solcher schwerelosen Engelzeigung, wie sie die Gotik besonders geliebt hat. Unter Verwendung von Drahtfiligran, Grubenschmelz und Kristallreliquienbehältern wird ein prunkvoller Gesamteindruck erzielt. Das Werk läßt sich einer Gruppe Aachener Arbeiten einfügen, deren charakteristischstes die Rahmung der ottonischen Pala d'oro war (Kat.Nr. 14). Diese Rahmung war eine Stiftung Kaiser Wilhelms I. aus dem Jahre 1872 (Abb. S. 19).

187 Reliquientabernakel

Meisterzeichen der Werkstatt A. Witte, Aachen mit der Jahreszahl 1920. — Auf dem linken aufgeklappten Flügel ebenfalls das Meisterzeichen mit der Jahreszahl 1927. — Größtenteils Silber vergoldet. — H des Tabernakels 36,5; B in aufgeklapptem Zustand 42,5 (Textabb. S. 163).

In aufgeklapptem Zustand bietet sich das Reliquiar als Triptychon dar, in dessen mit Sternen und neun Engelsköpfen gezierter Mittelnische die Reliquienmonstranz mit ihren Kreuzpartikeln eingestellt ist. Die Monstranz erhebt sich über einem runden, mit Email eingelegten Fuß und dem aus Bergkristall geschnitzten Schaft. In einem stilisierten Strahlenkranz erscheint, von Elfenbeinsäulchen gerahmt und von Edelsteinen umgeben, die Reliquienkapsel. Auf dem linken aufgeklappten Tabernakelflügel die Kaiserin Helena mit dem von ihr aufgefundenen Kreuz, darüber in einem Emailbild ein Engel mit den ebenfalls nach der Legende von



Kat.Nr. 186

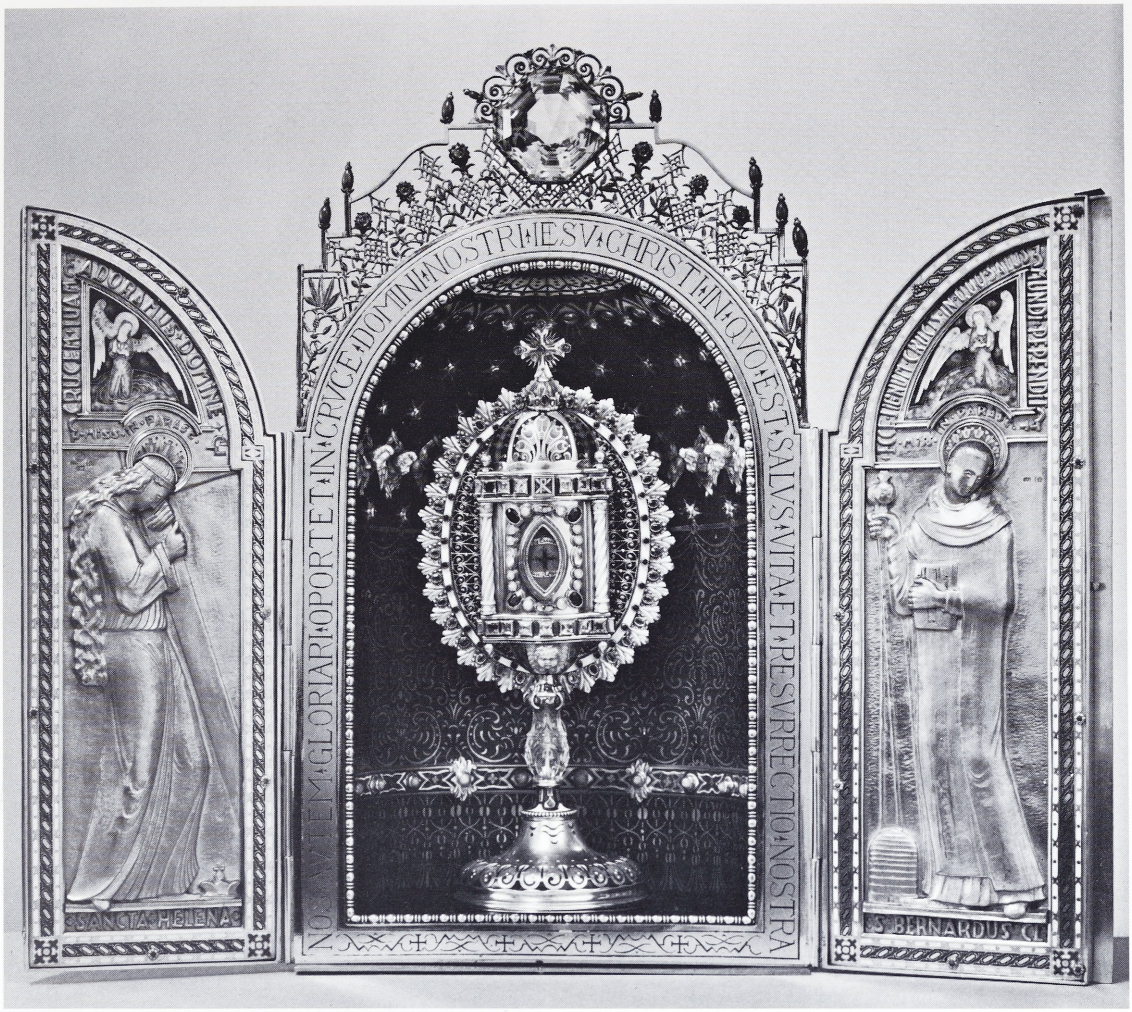
Helena aufgefundenen Kreuznägeln. Auf dem rechten Tabernakelflügel in gleichem überlängtem Figurenstil der heilige Bernhard von Clairvaux, dem als Attribut ein Bienenkorb beigegeben ist: Doktor Mellifluus. Über ihm ebenfalls in Email ein kniender Engel mit der Dornenkronreliquie. Lateinische Inschriften und Verehrungsformeln rahmen die Reliquiennische und die Engelemails. Das halbrund geschlossene Tabernakel wird von einem Ornamentkamm mit großem geschliffenen Topas in der Mitte überhöht. Die Außenflächen der Türflügel in Braunfirnis mit Filigranquadraten und Edelsteinen.

188 Bernhardusreliquiar

Nach Ausweis der Inschrift unter dem Sockel des in das schrankförmige Triptychon eingestellten Reliquiars von Bernhard Witte am 20. August des Jahres 1934 in Erinnerung an seinen am 12. Juli 1883 verstorbenen Vater, den Aachener Stiftsgoldschmied August Witte, gestiftet. — Meisterzeichen und Beschauzeichen der Werkstatt Bernhard Witte, Aachen. — Silber vergoldet und edles Holz. — H des Schreins 40,3; B bei aufgeklappten Flügeln 41; H des eingestellten Reliquiars 27,5; B 12.

Auf den aufgeklappten Flügeln sind erhaben aufgelegte Inschriften um die in Emailschmelzen eingelegten Zeichen des Kreuzes und des Bischofsstabes angeordnet. Das in die Nische eingestellte eigentliche Reliquiar in Monstranzform erhebt sich über einem querrechteckigen Fuß und einem vierkantigen, mit Elfenbein ausgelegten Schaft. Es zeigt in einem Bild aus Zellenemail den heiligen Bernhard, der die sogenannte Bernhardskasel (vgl. Kat.Nr. 41) trägt und in seiner Rechten das karolingische Evangeliar (vgl. Kat.Nr. 24) hält. Als Kanzel dient ihm der Ambo Kaiser Heinrichs II. (Kat.Nr. 27). Das Schmelzbild stellt eine Erinnerung an die Kreuzzugspredigt dar, die Bernhard 1147 in Aachen hielt. Über die Bildzone in einem Dreieck angeordnet die Reliquie. Links und rechts unterhalb der Monstranz die Inschrift SANCTUS BERNARDUS.

Tafel 200



Kat.Nr. 187

189 Kopie des Kommunionkelches aus der Erzabtei St. Peter in Salzburg

Original: Salzburg, um 1200. Das Original stammt aus St. Peter in Salzburg, heute Wien, Kunsthistorisches Museum (1936 mit der Slg. Bondy nach Wien gekommen und 1952 vom Museum erworben). — Silber, teilweise vergoldet. — H 23; Dm der Patene 27.

Die Form des Fußes und der Cuppa wird durch je 12 plastisch getriebene männliche Gestalten bestimmt. Der Sockel verjüngt sich gegen den aus einem Bergkristall gebildeten Nodus. Als Rahmung für die im Fußteil als Halbfiguren erscheinenden und an der Schale ganzfigurig gebildeten 24 Ältesten der Apokalypse dienen rundbogig geschlossene, nach unten bzw. oben zu verjüngte Rahmenmedaillons. Die Figuren sind jeweils in Zweiergruppen deutend und zeigend aufeinander bezogen. Durch Blick und Gestik weisen sie auf den Inhalt des Kelches, das Heilige Blut. Um den oberen Streifen der Cuppa zieht sich ein lateinischer Text, der sinngemäß besagt: »Das ahnende Verlangen der Männer des Alten Bundes ersehnt: es möge dies Heilige Blut wieder herstellen, was die Schlange vernichtet.« V. Oberhammer hat erstmals richtig erkannt, daß es sich bei den Männern, die in der Architektur einer Stadtbefestigung stehen, um die »Heiligen des Alten Bundes«, die 24 Ältesten, in den Mauern des himmlischen Jerusalems handeln muß.

Im Tellergrund der Patene, der als 13-teiliger Paß ausgebildet ist, die Halbfiguren Christi und der 12 Apostel um den Abendmahltisch versammelt.

Kat.Nr. 189

Es ist der »Tisch des Herrn«, an dem die Kommunion gespendet wird. Christus und Judas greifen mit den Händen nach der Schüssel. In der Mitte, von einem Spruchband gerahmt, das Agnus Dei. Es ist mit Bezug auf das Abendmahl als Paschalamm zu deuten. »Die Größe und die Art der Darstellung entsprechen aber der Hostie, die vielfach mit dem Lamm Gottes ausgeformt wurde. Beim Meßopfer tritt nun an die Stelle der dargestellten Hostie diese selbst: so liegt das liturgische Brot in concreto auf dem Abendmahltisch im Kreise der Apostel« (D. Frey). Vier Engelhalbfiguren am äußeren Schalenrand, von denen zwei eine Hostie vorweisen, wandeln in der bildhaften Vorstellung das Brot in das »panis angelicus«. Die beigegebenen Umschriften vervollständigen den Grundgedanken der bildlichen Darstellung.

Lit.: D. Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerks, in: Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien 1946, S. 110 f. — Kat. El Arte Romanico, Barcelona u. Santiago da Compostela 1961, Nr. 1096 a, S. 403; — V. Oberhammer, Bild und Schrift auf dem Kommunionkelch aus der Erzabtei St. Peter in Salzburg, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift für Th. Müller, München 1965, S. 37 ff.

190 Neuromanischer Kelch

Stiftung des Grafen Karl von Merode-Westerloo und seiner Frau, einer Fürstin von Arenberg, aus dem Jahre 1863. Als Hinweis auf die Stifter dienen die auf dem Fuße aufgearbeiteten Allianzwappen. Die Inschrift weist den Kelch als Erinnerungsgabe an die »ruhmreichen Vorfahren« der Stifter, »ehemals Mitglieder des kaiserlichen Krönungsstiftes Unserer Lieben Frau zu Aachen« aus (vgl. Kat.-Nr. 107). — Von Stiftsgoldschmied Vogeno. — Silber vergoldet. — H 22,5; Dm Fuß 16,5.

Der Fuß ist rund gebildet und mit acht zungenförmigen Blättern belegt, die in Niellotechnik die Personifikationen der Seligpreisungen nach Texten der Bergpredigt zeigen. Enge Anlehnungen an die Vorbilder in den Seligpreisungsplatten des Barbarossaleuchters (Kat. Nr. 42) sind offensichtlich. In die entstandenen Zwickelfelder ist feines Filigranornament mit Trauben und Blüten eingelegt. Der aus Filigran gebildete Knauf zeigt in vier Medaillons Noah und die Arche, das Opfer Abrahams, Melchisedek, Brot und Wein opfernd, und den Mannaregen. Um die mächtige Cuppa läuft ein Fries mit Bogenstellungen, in denen die 12 Apostel in Halbfigur erscheinen. Vorbildlich für dieses Motiv ist der romanische Kelch aus St. Aposteln in Köln gewesen, während man sich für die Gestaltung des Kelchfußes durch den romanischen Kelch im Schatz der Kathedrale von Namur anregen ließ.

Lit.: F. Bock, Kunst- und Reliquienschatz, II., S. 137 ff.

Tafel 201

191 Ziborium in neuromanischer Form

Laut Inschrift Stiftung aus dem Jahre 1870 zur Erinnerung an Magda Gatzen. — Silber und Messing vergoldet; — H (incl. Deckel) 39; Dm Fuß 17,5.

Auf dem Rundfuß vier Medaillons mit den Reliefs der Verkündigung an Maria, der Weihnacht, der Kreuzigung und der Darstellung der Frauen am Grabe. Der prächtige Nodus aus reichem romanisierenden Filigranornament. Um die Cuppa verläuft die Dedikationsinschrift. Der Deckel wird von einem breiten ornamentierten Fries eingefaßt. Auf den Flächen des Deckels Medaillons mit den Evangelistensymbolen. Die Bekrönung des als

Kat.Nr. 191

Turmhelm ausgebildeten Griffs ist ein Pelikannest mit dem Pelikan, der seine Brust mit dem Schnabel ritzt, um seine Jungen zu nähren.

192 Kelch

Nach einem Entwurf von Vincenz Statz 1868 angefertigt. Die Inschrift unter dem Fuß weist Stiftspropst A. Bellesheim als Stifter aus. 1886 von D. Joh. Baudri dem Aachener Dom geschenkt. — Silber vergoldet mit musivischem Schmuck. — H 21; B 16.

Kat.Nr. 192

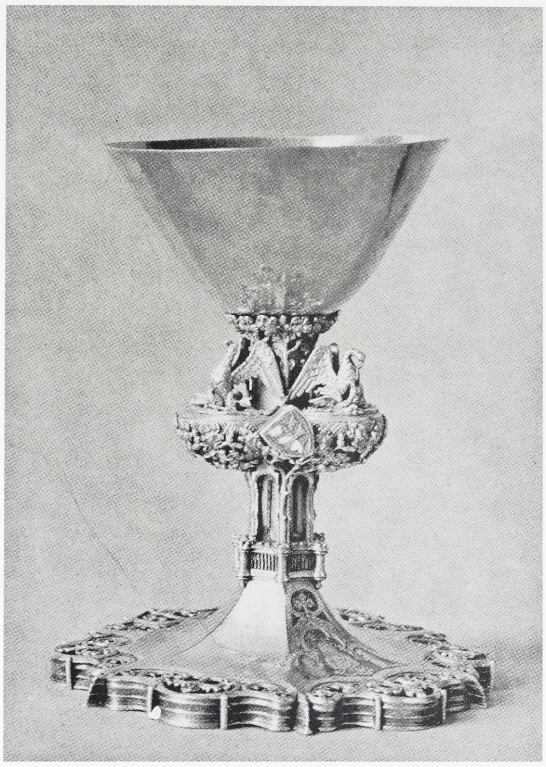
Der Fuß des Kelches ist vierpaßförmig gebildet und von reichen Filigranleisten begrenzt und unterteilt. In die Blätter des Vierpaßfußes sind in Filigranmedaillons musivische Darstellungen des segnenden Christus, der Taube des Geistes, des Agnus Dei und des Monogramms Christi eingelegt. Auch im Nodus werden die vier Rotulen durch Kreuzmedaillons gebildet. Schaft und Nodus sind aus romanisierendem Filigran. Die Cuppa ruht in einem aus Blattformen gebildeten Korb.

193 Neugotischer Kelch

Unter dem Fuß eine Inschrift, die die Erzherzogin Sophia von Österreich als Stifterin ausweist. Sie stiftete den Kelch in Erinnerung an Franz Joseph I., Kaiser von Österreich, am 28. Mai des Jahres 1872. — Silber vergoldet. — H 21,5; Dm Fuß 16,5.

Kat.Nr. 193

Der Fuß ist aus dem Sechspaß entwickelt und zeigt sechs Rundmedaillons mit der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Abendmahl, der Geißelung und der Kreuzigung. In den großen Sechspaß ist ein kleinerer einbeschrieben, auf dem zwei Engel das österreichische Wappen unter der österreichischen Krone halten. Der Nodus ist aus gotischen Krabbenblättern mit blau emaillierten Rosetten gebildet. Die Cuppa ruht in einem Fries gotischer Blattformen.



Kat.Nr. 194

Der sechsseitige, im Umriß stark bewegte Fuß ist an den Rändern durchbrochen gearbeitet. Die Vorderseite wird durch die Gravur Christi als Schmerzensmann mit kniendem Mönch und betender weiblicher Gestalt markiert. Darüber zwei Schriftbänder »misere nri dne«. Über dem konisch hochgeführten Fußstück ein sechseckiges Abschlußstück mit Türmchen und Zinnenfries. Von dort wachsen Eichenzweige bis zur Cuppa auf. Sie erbreitern sich am Nodus zu drei Nestern, in denen man die drei symbolischen Vögel Phoenix, Pelikan und Adler erblickt. Sie verweisen auf die Auferstehung und auf die Gegenwart des Auferstandenen bei der Feier der Eucharistie. Die Nester sind als Symbol der Kirche zu deuten. Zwischen ihnen ungedeutete Wappenschilde. Die Cuppa ruht in der aus Eichenlaub gebildeten Blattkrone.

194 Sog. Dreinesterkelch
(Kopie nach dem Original in der Soester Petrikirche)

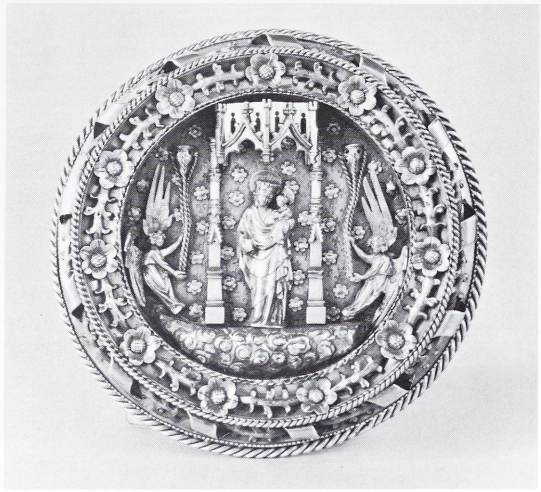
Original: 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Kopie: Geschenk des Königs Johann von Sachsen. — Silber vergoldet. — H 18.

Lit.: J. Aldenhoven, Die mittelalterliche Kunst in Soest, Bonn 1875, S. 35. — Kat. Westfalia Sacra, Münster 1952, S. 33, Kat.Nr. 128, m. Tafel. — G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 3. Bd., S. 129, Abb. 416.

195 Chormantelschließe

Nachbildung eines Originals im Schatz der Tongerner Basilika »Unsere Liebe Frau«. — Das Original maasländisch, frühes 15. Jahrhundert. — Silber vergoldet. — Dm 16.

Der äußere kreisförmige Rahmen ist in Form einer Kordelung gebildet. Darüber eine gezahnte Leiste. Hinter dem Zahnschnitt eine Kehlung mit Rankenfries, der von einem diagonal geschlungenen Band übergriffen wird. Die innere Rahmung zeigt einen



von Rosetten besetzten Rankenfries. In die eingetiefte Mittelrundung ist ein gotischer Baldachin eingefügt, unter dem in flachem Relief eine Madonna mit dem Kind steht. Links und rechts Engel mit geschwungenen Weihrauchfässern. Als Sockel der Darstellung dient eine Wolkenbank, die zusammen mit der gestirnten Hintergrundsfolie den Himmel als Szenerie des Ganzen ausweist. Die Rückseite ist glatt und zeigt ein leeres Wappenschild.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 242. — E. Redslob, Die Pluvialschließen im Domschatz zu Aachen, in: A.K.B., Heft IV–VI/1911, S. 16.

196 Kopie eines romanischen Kruzifixus

Bronze und Messing. — Nach Ausweis der Inschrift unter dem Sockel für den Gebrauch in der Annakapelle bestimmt. — H 49; B Fuß 20. — Freie Wiederholung nach dem romanischen Kruzifixus der Pfarrkirche St. Michael in Lendersdorf. — Um 1150/1170. — Zugehörig zwei Altarleuchter.

Der Sockel wird von drei Füßen in Form von Schimären getragen. Der Kruzifixus zeigt den am Kreuze stehenden Christus. Das Haupt ist leicht nach rechts gesenkt und wird von ornamental gebildeten Haar- und Bartlocken gerahmt. Die Haarsträhnen lassen die Ohren unbedeckt. Das Lendentuch zeigt auf der rechten Seite eine kräftige Gürtung und links den charakteristischen Überschlag. Er reicht bis zu den Knien.

Lit.: Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, Nr. 10, S. 27, Taf. 29.

Kat.Nr. 196

197 Weihwassereimer

Kopie aus dem Jahre 1873 nach der bronzevergoldeten Situla im Speyerer Domschatz.

Das Original entstand in Mainz zwischen 1116 und 1119. Stifter ist Abt Berthold von St. Alban in Mainz. Auf dem Henkel die Inschrift: Haertwich erat factor et Snello mei fuit auctor. Demnach hat Snello als Modelleur und Haertwig als Gießer zu gelten. — H 16,5; Dm oben 15.

Der Weihwassereimer gelangte aus St. Alban in den Mainzer Dom und im frühen 19. Jahrhundert aus Aschaffenburg nach Speyer.

Inschriftstreifen zeigen vergoldete Buchstaben auf silbernem Grund. In der oberen Zone erblickt man die vier Evangelisten mit den Köpfen ihrer Symbole. Zu ihnen gesellen sich die Personifikationen der vier Paradiesströme. Die Inschrift lautet: Bis binos quadrum complentes dogmate mundum / Designant totidem diffusa fluenta per orbem.

Im unteren Streifen bekämpft ein unbekleideter Reiter einen Greifen. Ein anderer in kurzer Tunika sprengt gegen einen Löwen an. Eine Sphinx und ein wildes Tier, das ein kleineres schlägt, vervollständigen den Figurenschmuck dieser Zone, die von den Bändern der Widmungsinschrift gerahmt ist. Sie lautet: Hoc Albane deo qui vivis sanguine fuso / Abbatis votum Bertholdi suspice tecum / Huic infinitae deposcens gaudia vitae.

Der neu erwachende Natursinn, die Freude, mit der Bewegungen geschildert werden, plastische Reliefbildung neben kontrastreichen Schattentälern, sprechen für einen Künstler, der am Beginn der Romanik stehend, zweifellos Anregungen durch antike Kunst gehabt hat.

Lit. zum Original: Rohault de Fleury, La Messe V, 1883, S. 180. — Friedrich Back, Der Weihwasserkessel im Speyrer Domschatz, Pf.M. 1925, S. 124ff. — B. H. Röttger, Die Kunstdenkmäler der Pfalz III, Stadt und Bez.Amt Speyer, München 1934, S. 308f. mit Lit.-Ang. — J. Braun, Altargerät, Abb. 477, S. 587, 595. — Kat. Ars Sacra, München 1950, S. 143, Nr. 357. — H. Kohlhaussen, Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, München 1955, S. 62ff.

198 Weihrauchfaß mit Schiffchen

Siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts. — Am Griff und am Deckel des zugehörigen Schiffchens zwei Stifterwappen des Grafen Jul. von Schaesberg auf Schloß Dilborn und seiner Gemahlin. — Von Stiftsgoldschmied M. Vogeno. — Silber. — H 21; Dm Fuß 9,8.

Der Fuß ist vierpaßförmig gebildet und von einem Quadrat durchdrungen. Ausbauchungen des Kohlebeckens mit Eichen- und Weinlaub-Ornamentik. Die entsprechenden Wölbungen des als reiche Dachkonstruktion ausgebildeten Oberteils sind durchbrochen gearbeitet mit Schimären und Laubornamentik. Über vier Giebeln türmt sich eine reiche gotisierende Architektur mit Erkern und Vorsprüngen. Sie symbolisiert das Himmlische Jerusalem. Die Ketten sind an einem Zwischenstück befestigt, das in seiner Mitte eine plastisch gebildete Hand zeigt, die den Ring zum Handhaben des Gerätes umfaßt.

Kat.Nr. 198

199 Ein Paar Meßkännchen
(in freier Nachahmung gotischer Vorbilder)

Silber, teilweise vergoldet. — Auf dem Fuß des einen Kännchens ein nicht näher zu bestimmendes Meisterzeichen. — H 16,8.
Über dreipaßförmigem Fuß kugelförmige Behälter mit vergoldetem Schriftband: sed in aqua in sanguinae. Der Ausguß ist wiederum aus der Dreipaßform entwickelt und nach vorne zu schnabelförmig gespitzt. Eine Kreuzblume bekrönt das Ganze. Der Henkel ist in Greifenform gebildet.

Tafel 202

200 Kette für den Domschweizer

Kopie der Kette in der Kempener Kirche St. Mariä Geburt. Original Köln, 1457. — Silber vergoldet. — Schmuckkette eines Marienbildes. Der Anhänger aus dem spätesten 15. Jahrhundert ist aus einem anderen Zusammenhang hinzugefügt (Textabb. S. 170).

Sieben Glieder sind durch Scharniere verbunden. Jedes trägt auf einem flachen Grund Äste und Eichenlaub. Das mit zwei Ketten befestigte Mittelstück zeigt als Kern einen großen Edelstein mit viereckiger Fassung, von sechs kleinen in runder Fassung umgeben. Darüber im Strahlenkranz Maria mit dem Kinde, begleitet von zwei Engeln. Der durch ein Kettchen befestigte Anhänger, eine Silberplatte, zeigt den hl. Michael mit Schwert und Schild auf dem Drachen stehend.

Lit. zum Original: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kempen, bearb. von P. Clemen, Düsseldorf 1891, S. 77. — F. Witte, Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein, Berlin 1932, III. Tafelband, Tafel 297. — W. Holtmann, Die Propsteikirche zu Kempen/Niederrhein und ihre Kunstschätze, Kempen 1936, S. 48, Abb. 68a und b. — Rheinische Kunststätten, H. Kisky, Kempen, Neuß 1955, S. 9. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, Nr. 34, S. 33ff.

Kat.Nr. 200

201 Silberner Trinkbecher

Kopie nach dem Original in der Kempener Kirche St. Mariä Geburt.

Fuß: Niederrhein, um 1470/80. Die Bechergravuren erinnern an Kupferstiche des Meisters der Berliner Passion aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. Die gegossenen Einzelformen hat man mit Kölner Werken des 2. Viertels des 15. Jahrhunderts zusammen gesehen. — H 16. — Silber, innen vergoldet. — Unter dem Fuß in spätgotischen Buchstaben die Inschrift: HERMANNUS INGENDAEL APTECKER.

Lit. zum Original: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kempen, bearb. von P. Clemen, Düsseldorf 1891, S. 77. — F. Witte, Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein, Berlin 1932, III, Tafelband, Tafel 296. — W. Holtmann, Die Propsteikirche zu Kempen/Niederrhein und ihre Kunstschätze, Kempen 1936, S. 47, Abb 66. — Rheinische Kunststätten, H. Kisky, Kempen, Neuß 1955, S. 9. — J. M. Fritz, Gestochene Bilder –. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, Beihefte der Bonner Jahrbücher, Band 20, Köln 1966, S. 104, 110, Kat.Nr. 343, Abb. 7. — Kat. Große Kunst aus 1000 Jahren, Aachen 1968, S. 37, Nr. 47. — Kat. Herbst des Mittelalters, Köln 1970, S. 125, Nr. 278.

Kat.Nr. 201

Der Dom im 20. Jahrhundert: Die musivische Neugestaltung – Die Heiligtumsfahrten – Die Bistumserhebung
Kat.Nr. 202–206

202 Originalentwurf von H. Schaper für den Mosaikschmuck im Kuppeltambour des Oktogons

Wenig vor 1901 — Aquarell auf Papier.

Vor musivischem Grund auf grünem Wiesenboden rechts die auf die Deesis im Gewölbe bezogene Madonna im Fürbittegestus. Über ihr in einem Baldachin mit Lorbeer und Blütenranken die Taube des Geistes. Neben Maria ein Erzengel mit diagonal gehaltenem Labarum. Darüber ein Velum. Zwischen Maria und dem Engel kniet, proportional kleiner gebildet, Karl der Große mit dem Münstermodell. Im Bogenzwickel unter der Figurenzone die tabula ansata mit der Inschrift: Karolus Rex Basilicam estruxit.

Das Blatt veranschaulicht das Formenvokabular, aus dem Schaper für die Aachener Mosaiken geschöpft hat. Die Hauptfiguren sind ravennatischen Vorlagen nachempfunden und vom Beuroner Reformstil geprägt. Der kniende Karl zeigt die naturalistisch weitergebildeten Gesichtszüge der karolingischen Reiterstatuette aus dem Louvre.

Lit.: J. Strzygowski, Der Aachener Dom und seine Entstellung, Leipzig 1904.

Tafel 203

203 Schlösser zum Verschließen des Marienschreins aus den Jahren 1909, 1916, 1922, 1925, 1930, 1937, 1945, 1951, 1958

Anläßlich der Öffnung des Marienschreins bei den Heiligtumsfahrten wird der Bügel des jeweils am Schrein befindlichen Schlosses durchgesägt, das Schloß damit unbrauchbar gemacht. Die Schlüsselöffnung wird mit Blei ausgegossen, der Schlüssel halbiert und je zur Hälfte dem Stiftskapitel und der Stadtverwaltung als den gemeinsamen Kustoden des Aachener Reliquienschatzes übergeben. Nach Abschluß jeder Heiligtumsfahrt wird ein neues Schloß am Schrein angebracht. Am 13. Juni 1425 wird dieses Mitbewahrungsrecht durch Dechant und Kapitel des Marienstiftes anerkannt. Öffnung und Verschließung des Marienschreins sollen von nun an stets unter Mitwirkung der städtischen Behörden stattfinden.

Lit.: H. Schiffers, Kulturgeschichte, S. 241. — B. Poll, Geschichte Aachens in Daten, S. 53.

Tafel 204

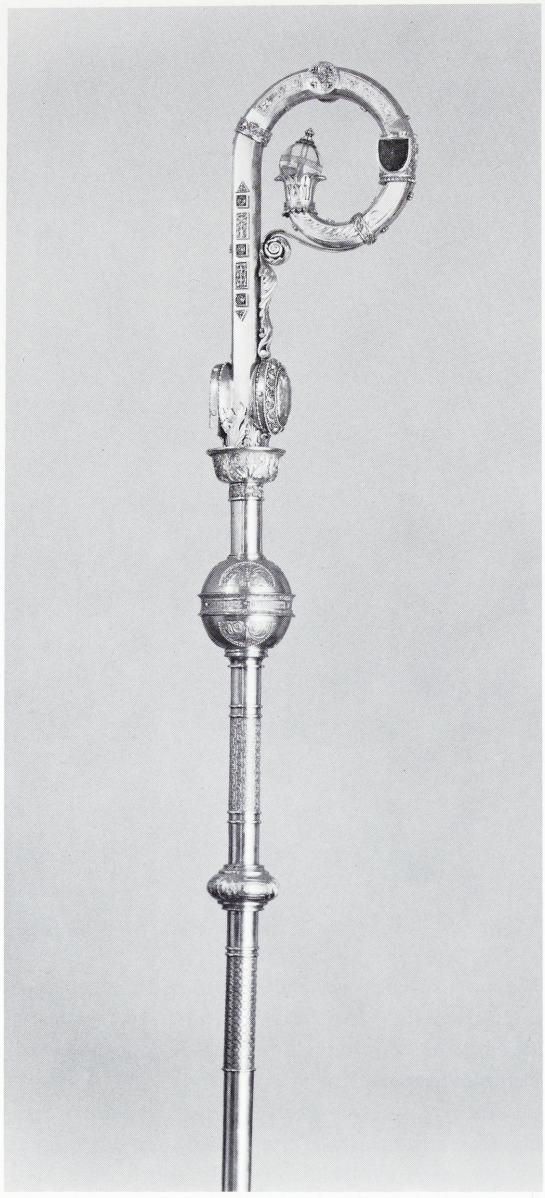
204 Bischofsstab

Aachen 1921, Werkstatt Heinrich Steenaerts. — Silber, teils vergoldet. — Gesamthöhe 192. — Flachornamentik des Stabs nach Muster der karolingischen Bronzegitter des Münsteroktogons gearbeitet. Am unteren Ende der Krümme eine ovale Reliquienkapsel mit Bergkristall und Filigranumrandung, auf der anderen Seite eine Plakette mit der Darstellung des Kaisers Karl, der der Gottesmutter seine Pfalzkapelle weiht (nach dem Widmungsrelief des Karlsschreins gearbeitet). Großer Amethyst mit doppelseitig eingeschliffenen Wappen des Aachener Münsterstiftes und des Weihbischofs Bornewasser an der absteigenden Krümme (Textabb. S. 172).

Lit.: Kat. Jahrtausend-Ausstellung, Aachen 1925, Abt. G. Nr. 103, S. 86. — G. Grimme, Der neue Aachener Bischofsstab, Aachen 1921.

205 Bischofsstab

Werkstatt H. P. Simon, Köln 1931. — Silber vergoldet. — H. der Krümme 50.



Kat.Nr. 204

Aus dem zwischen Schaft und Krümme vermittelnden konischen Zwischenstück entwickelt sich ein zylinderförmiger Mittelteil mit der Aufschrift PRIMO AQUISGRANENSI EPISCOPO JOSEPHO VOGT HOC PRÄBUERE PRISTINI DISCIPULI LAETANTES. Darüber ein vierseitiger Knauf mit den Schlüsseln Petri, dem Kölner, dem Aachener und dem Vogtschen Wappen. Die Vermittlung zur eigentlichen Krümme stellt eine reduzierte Darstellung des Aachener Domes mit einem Engel darüber dar. In das Rund der Krümme ist Maria mit dem Kinde hineingestellt. Sie neigt sich der zu ihren Füßen in kleinem Maßstab gebildeten Figur des knienden Kaisers Karl zu.

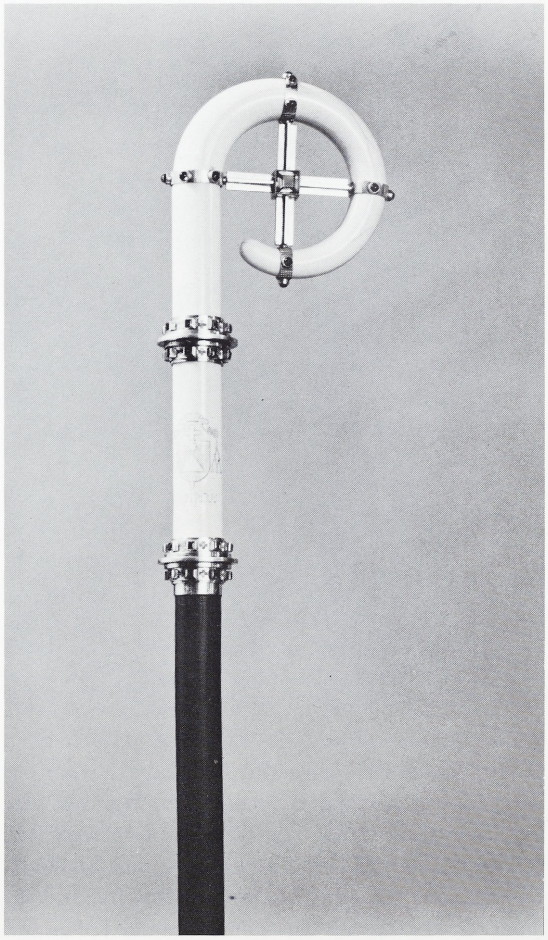
Tafel 205

206 Bischofsstabkrümme

Elfenbein mit vergoldetem Silber und Amethysten. Schaft aus schwarzem Edelholz. — Anton Schickel. — 1936. — H 31,5.

Der glatte Teil der Stabkrümme wird durch zwei vergoldete Silberbänder mit quadratisch gefaßten Amethysten gegliedert. Am Übergang zur Krümme ein einfacher silbervergoldeter Ring mit rundgefaßten Amethysten. Das gleiche an den übrigen Kreuzenden des in die Kurvatur einbeschriebenen griechischen Kreuzes. Seine Vierung ist durch große quadratisch gefaßte Amethyste ausgezeichnet. Auf dem unteren Zwischenstück der Krümme das Wappen von Bischof Demont mit der Beischrift: Pauperiens.

Kat.Nr. 206



207 Altägyptische Totenvase mit byzantinischem Kreuz

Alabaster. — 1965 durch die Fürstin Juretzka (Paris) dem Aachener Dom geschenkt. — H 26; Dm Fuß 12,5.

Das schlicht geformte urnenförmige Gefäß zeigt an seiner Vorderseite ein Hochrechteck (H 9,2; B 6,8). Ihm ist ein Kreuz einbeschrieben, dessen Mitte ein großer Halbedelstein bildet. In die Ausnehmungen der Kreuzbalken sind die Buchstaben D, E und C eingefügt.

Tafel 206

208 Elfenbeinplatte mit Darstellung der Kreuzigung

Französisch (?), 14. Jahrhundert. — H 9,8; B 6.

Unter einer Dreibogenstellung die Kreuzigungsszene. Dem Gekreuzigten wird von einem Knecht der Essigschwamm gereicht. Links vom toten Christus ist der Hauptmann mit der Lanze niedergekniet. Hinter dem Hauptmann die drei Marien, auf der rechten Seite Johannes und zwei Pharisäer mit Schriftrollen.

209 Elfenbeindolch

Französisch (?), 14. Jahrhundert. — L 37 (incl. Scheide 38).

Der einfache Griff mit schönem Profil und Öse zur Befestigung. Die Scheide ist von einem Silberband mit tauschiertem Wappen geziert. An der Spitze der Scheide Wappenschmuck. Dazwischen zeigen von niellierten Silberbändern unterbrochene Elfenbeinschnitzereien in grober Formgebung Minneszenen (?). Auf der Rückseite Schimären.

Tafel 207

210 Klappaltärchen

Im Stil des florentinischen Quattrocento. — Leinwand auf Holz. — Stark restauriert. — H 49,5; B (geöffnet) 53. — Aus dem Vermächtnis Kaiser (Textabb. S. 174).

In der Mitte sitzt Maria nach Art der »Madonna in der Niedrigkeit« auf einem roten Kissen und reicht dem Kind auf ihrem Schoß die Brust. Der Blick Mariens und des Kindes ist auf den Betrachter gerichtet. Auf den beiden Flügeln adorierende Engel. Die Flügel und der obere Teil des Mittelfeldes durch Punzmuster gerahmt.

211 Stola und Manipel

Bojarische Seidenstickerei, 16. oder 17. Jahrhundert (?). — Silberblattstich und Lasurtechnik. — Stark restauriert. — L 265; B 11 (Textabb. S. 175).

Das von Engeln gerahmte Brustbild Christi ziert die Mitte der Stola. Auf beiden Seiten erscheinen Maria und Johannes sowie andere Heilige unter

Kat.Nr. 210

Säulenbaldachinen mit farbig ornamentierten Hufeisenbögen. Weitere Heilige sind halbfigurig wiedergegeben. Ihre Namen sind ihnen in griechischer Majuskelschrift beigegeben. Verwandte Stücke werden in Athen und Sofia aufbewahrt.

Lit.: Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 181. — E. Stephany, Zur Geschichte der Verehrung Mariens in Aachen, in: Kat. Unsere Liebe Frau, Aachen, 1958, T. 63.

212 Rundmedaillon aus Perlmutt mit der Auferstehung Christi

15. Jahrhundert. — Dm 7.

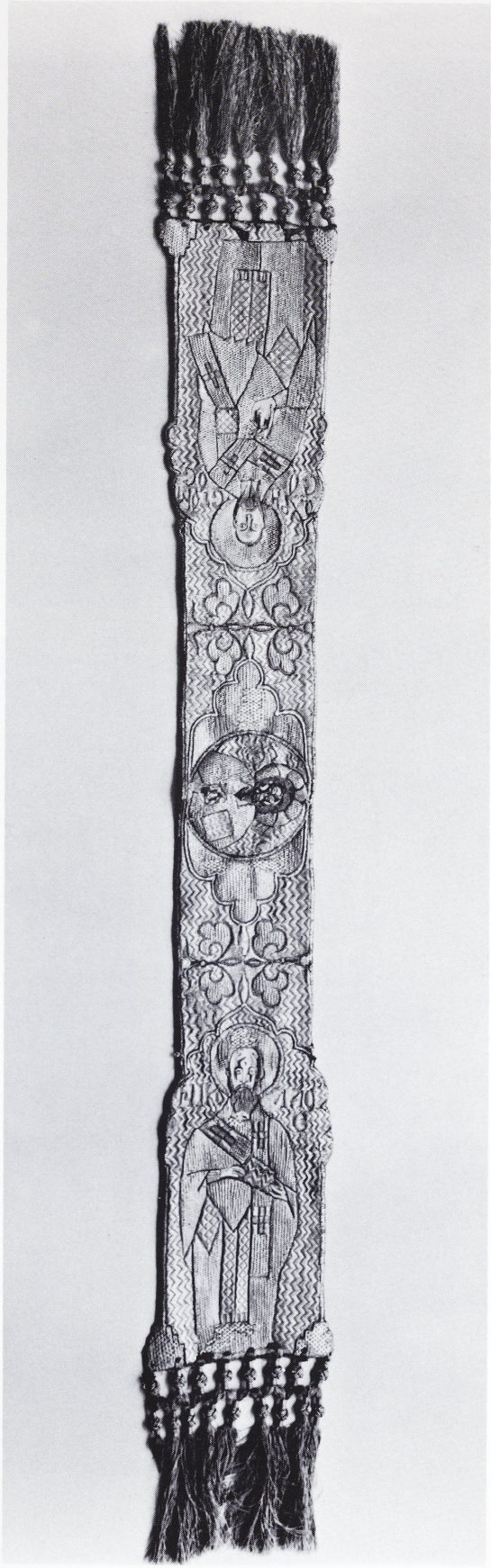
Christus mit dem Siegeskreuz in der Linken und der zum Segen erhobenen Rechten steht auf einem Felsvorsprung, um den Maria und die zwölf Apostel kniend versammelt sind (Textabb. S. 176).

213 Klappaltärchen

Niederrheinisch, um 1500. — Ältere, nicht ursprüngliche Fassung unter Verwendung von Lüsterfarbe. — Stark restauriert. — H 72; B (geöffnet) 84,5 (Textabb. S. 176).

Im Mittelschrein die Kreuzigung. Links und rechts von Christus sind die Schächer an Baumkreuze gefesselt. Unter dem Kreuz Christi die Gruppe der Marien, des weinenden Johannes und des Hauptmanns. Maria Magdalena hat kniend das Kreuz

Stola, Kat.Nr. 211



Manipel, Kat.Nr. 211

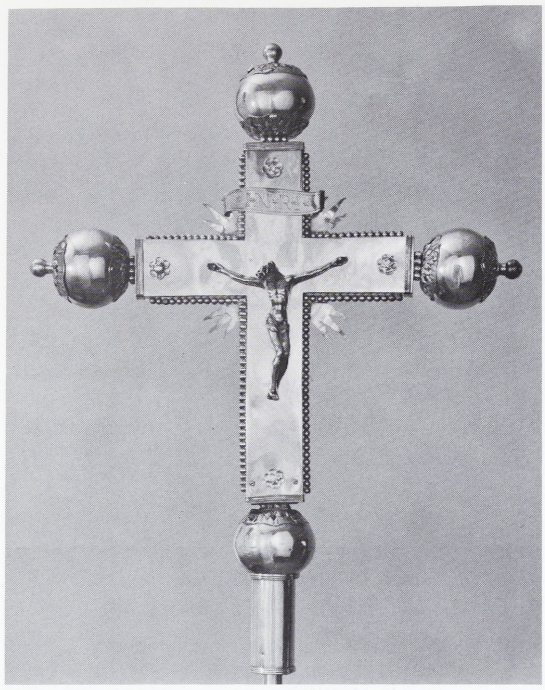
Christi umfaßt. Ihr weiter Mantel fällt auf den Boden und bedeckt einen dort liegenden Totenschädel. Rechts die Gruppe der Schergen und eines Pharisäers. Die Hauptszene ist auf den Seitenflügeln durch die flachen Reliefs mit Darstellungen des Gebetes am Ölberg und der Auferstehung gerahmt. Auf den Außenflügeln die Darstellung der »Verkündigung« in ruinösem Zustand (Textabb. S. 176).

214 Vortragekreuz

Aachen. — Meisterzeichen der Goldschmiedefamilie Orsbach sowie der Aachener Stadtadler, um 1700 unter Benutzung eines älteren Kernes. — H 61; B 46,5 (Textabb. S. 177).

← *Kat.Nr. 212*

Kat.Nr. 213 ↓



Kat.Nr. 214

Die flachen Kreuzbalken sind von einer aus kleinen Kugeln bestehenden Leiste gerahmt und an den Enden mit mächtigen, in Ornamentkörben ruhenden Kugeln geziert. Der kleine, dünngliedrige Corpus ist wohl nicht ursprünglich für dieses Kreuz bestimmt gewesen. Um die verbleibenden Flächen aufzulockern, hat man Rosetten angebracht. In die Balkenwinkel sind barocke Strahlen eingefügt.

215 Zwei emaillierte ovale Medaillons mit der Beweinung und Grablegung Christi

Nach Ausweis der Inschriften Stiftungen des Jac. Joh. Nep. Lyversberg vom 18. Juni 1829 und 12. August 1832. — H 6; B 5 (Textabb. S. 177).

Kat.Nr. 215

Kat.Nr. 216

Kat.Nr. 216

216 Schaumünze

Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Dm 5,1; Gewicht 15,2 g.

Vorderseite: Das Brustbild Karls des Großen im Krönungsornat. Umschrift: CAROLUS · MAGNUS · ROMAN : IMPER · ET · FRANCOR · REX

Rückseite: Das Aachener Marienmünster. Umschrift: FUNDATOR · TEMPLI · S · MARIAE · VIRGINIS · AQUISGRANI

Kat.Nr. 217

Kat.Nr. 217

Blick in die Chorhalle vor 1939, zu Kat.Nr. 218

Die Schaumünze gehört in die Reihe der sogenannten Prager Judenmedaillen. Gleichartige Stücke auf Constantin d. Gr., den Kaiser Heinrich VI. und Constanze, die heilige Elisabeth von Thüringen, den König Albrecht I. und Elisabeth, Philipp den Schönen und Blanca von Frankreich, Peter d. Grausamen von Portugal, den Kaiser Karl IV., die Kaiserin Eleonore, den Kaiser Maximilian I. und Maria, die Königin Johanna von Spanien, Ludwig XII. und Anna von Frankreich, den Kaiser Karl V. und auf Margaretha von Österreich, sowie mehrere moralisierende Stücke.

Lit.: J. Menadier, Die Aachener Münzen, Berlin 1913, S. 247, Nr. 59. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 47, Nr. 12.

217 Schaumünze zur Feier der Heiligtumsfahrt 1853

Bronze. — Dm 5,9. — Vorderseite: Das Aachener Marienmünster. Im unteren Abschnitt dreizeilig: MÜNSTERKIRCHE ZU AACHEN NACH IHRER WIEDERHERSTELLUNG (Textabb. S. 178).
Links am Rande: GESTOCHEN VON J. WIENER.
Unten am Rande: VERLAG VON F.C. EISEN IN KÖLN.
Rückseite: Innenansicht des Münsters.
Im unteren Abschnitt sechszeilig:
INNERES DER MÜNSTERKIRCHE ZU AACHEN

DAS OCTOGON ERBAUT VON KARL DEM GROSSEN 796–804.
DAS HOHE CHOR GEGRÜNDET DURCH GERHARD CHORUS 1353
BEENDET 1414.
Unten am Rande: 1852.

Lit.: J. Menadier, Die Aachener Münzen, S. 247 f., Nr. 60. — Die Kunstdenkmäler, Das Münster, S. 56, Nr. 106.

218 Maria aus einer »Verkündigung«

Steinrelief vom ehemaligen Hochaltarbaldachin. — W. Pohl (?) Aachen, 1875. — Fragment mit vielfachen Beschädigungen (Textabb. S. 179).

Die vor ihrem Betpult auf einem Kissen kniende Maria hat den Kopf seitlich geneigt und voller Ergebung die Rechte auf die Brust gelegt. Die Linke liegt auf dem geöffneten Buch. Lange Locken rahmen das Antlitz und fallen auf Brust und Schultern.

Das Relieffragment erinnert an den im Jahre 1875 errichteten Hochaltar des Münsters, an dem erstmals am Karlsfest des Jahres 1876 das Meßopfer dargebracht wurde. Vier antike Monolithsäulen aus grünem Porphyr und poliertem Granit trugen über neugotischen Blattkapitellen den Gewölbebaldachin. An seinen Eckfialen standen Figuren der vier Evangelisten. Aus den mariologischen Reliefs der Wimperge stammt die hier gezeigte Verkündigungsmaria. Auf der Mensa stand seit 1902 die Pala d'oro (Kat.Nr. 23) im Schmuck ihres 1872 von Wilhelm I. gestifteten Rahmens. Die Gold- und Silberreliefs mit den Darstellungen der Apostel (um 1480, Kat. Nr. 112) waren für den Altartisch zu einem Antependium vereinigt worden. Über der Pala d'oro thronte unter einem Baldachin das alte Gnadenbild aus der Zeit des frühen 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 56). Nach der weitgehenden Zerstörung im 2. Weltkrieg ist der Hochaltar, von dem Faymonville (Der Dom zu Aachen, S. 415) 1909 schrieb, daß er zu den großartigsten und reichsten Altären gezählt werden dürfte, die nach dem Mittelalter errichtet worden seien, nicht mehr in der Form von 1875 aufgebaut worden. Bis zum heutigen Tag ist eine endgültige Altarlösung für den Hochchor nicht gefunden worden, doch spricht die Verbringung des Karlsschreines in das Chorpolygon und die Errichtung des heute von der Palo d'oro gezierten Meßaltars unter der Ostarkade des karolingischen Sechzehnecks von der tiefen Problematik, den Schätzen und Heiltümern des Domes im Rahmen eines gewandelten Denkens ihre Strahlungskraft zu erhalten.

Tafel 208

219 Meßkelch

Ewald Mataré (unter Mitwirkung von Sonja Mataré) um 1960. — Gold, gedreht, Oberfläche des Knaufes bearbeitet. — H. 14,7; Dm Fuß 12,3; Dm Kuppa 7,7. — Auf dem Fuß die Inschrift: RERUM DEUS TENAX VIGOR IMMOTUS IN TE PERMANENZ. — Als Stiftung von Prälat Dr. Franz Müller, Honnef, 1972 in den Aachener Domschatz gelangt.

Den kreisrunden, sich nach oben konisch verjüngenden Fuß unterbricht ein Nodus in Form einer leicht abgeflachten Kugel. Darüber paßt sich die Kuppa in ihrer schlichten Form vollendet dem Formorganismus an.

Ausstellung: Ewald-Mataré-Gedächtnisausstellung. Aachen, Suermondt-Museum. Januar–Februar 1973 (außerhalb des Kataloges).