

### Ergebnisse und Aspekte der Ausstellung im Aachener Krönungssaal

von E. G. Grimme

Die 6. große Ausstellung im Krönungssaal des Aachener Rathauses hat im Sommer dieses Jahres die Kunstschätze aus den Kirchen und Klöstern des Aachener Bistums versammelt (Abb. 1–4).

Drei Monate lang war diese Ausstellung das Ziel zahlreicher Besucher. Und es scheint, daß sich die Reise nach Aachen zu dieser Ausstellung für alle Kreise gelohnt hat: die zahlreichen Vereinigungen der Pfarren des Bistums, die die ihnen aus ihren Kirchen so vertrauten Kostbarkeiten nunmehr in einem übergeordneten Rahmen wiederfanden, die Schulen, denen die über 200 ausgestellten Werke ein anschauliches Gesamtbild der Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte unserer Landschaft vermittelten, die Touristen, die die Vielfalt kultureller Erscheinungsformen der Stadt und ihrer Umgebung, die sie besuchen wollten, vereinigt fanden, und die Kunsthistoriker, denen hier eine Fülle neuer Probleme, die noch der Erforschung harren, deutlich wurde.

Da gab es Anregungen, Neudatierungen, Hinweise auf bis dahin unbekannte Zusammenhänge, Überlegungen zu denkmalpflegerischen Maßnahmen und Erkenntnisse zur Ikonographie des Mittelalters. Doch alles dies wird sich in einer Reihe von Publikationen niederschlagen, die diese Ausstellung in den verschiedensten kunst-

wissenschaftlichen Organen zur Folge haben wird. Freilich, dies waren Dinge, die sich »hinter den Kulissen« der eigentlichen Ausstellung abspielten.

Für den Besucher bot sich ein ungemein vielfarbiges Bild der Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte des Aachener Bistums. Mehr als 250 Führungen wurden durchgeführt, um das Bild zu vertiefen und das Verständnis zu erweitern. Mehr als 40000 Besucher sind gekommen, – eine Zahl, die angesichts der »Ausstellungsmüdigkeit«, wie sie sich andernorts sehr deutlich in niedrigen Besucherziffern abgezeichnet hat, imponierend ist.

Deutlich kristallisierten sich die für das Publikum besonders eindrucksvollen Stücke heraus: die Tücher aus dem Karlsschrein, der Mönchengladbacher Tragaltar, die »Aachener Madonna«, der Schatz aus St. Johann in Burtscheid, die Marienskulpturen aus Übach-Palenberg und Birgden, die erschütternde mittelalterliche Piéta-gruppe, der mächtige spätromantische Kreuzifixus aus Güsten und vor allem der Potentinus-Schrein aus dem Louvre.

Es hat wohl niemanden gegeben, der die Aachener Ausstellung enttäuscht verlassen hätte. Ihre reiche Vielfalt war volkstümlich im besten Sinne. Im Katalog war die Konzeption entwickelt und unser Wissen über die 202 gezeigten Werke ausgebreitet.

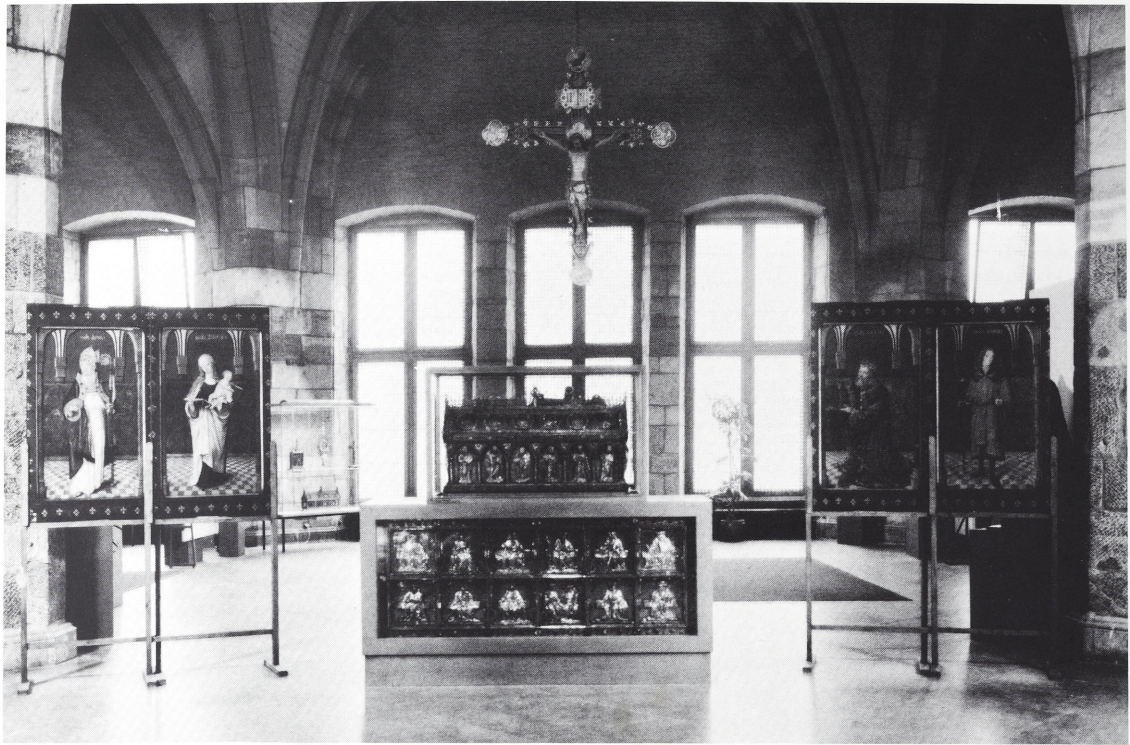
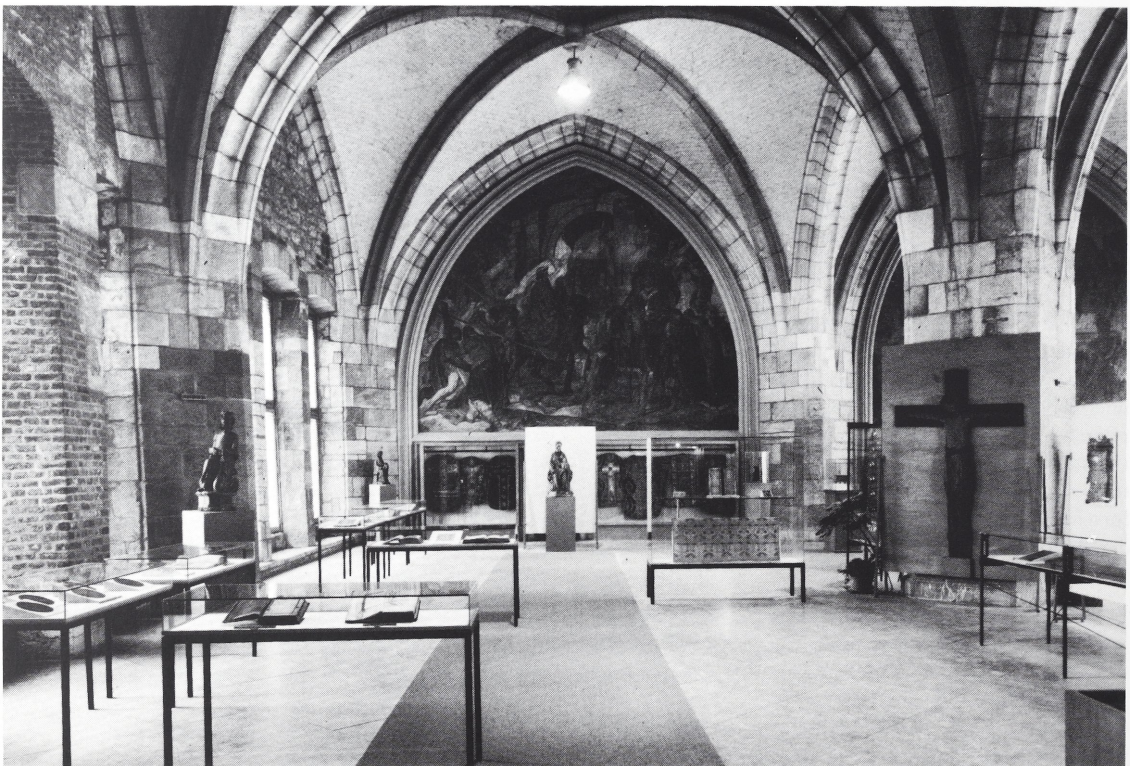


Abb. 1

Abb. 2





*Abb. 3*

*Abb. 4*





Abb. 5

Während der Ausstellung war Gelegenheit gegeben, Zerstreutes zusammen zu sehen, Fragen zu stellen, Vertrautes neu zu definieren. Unser Bericht möchte anhand von 3 Beispielen andeuten, wie wenig gesichert manche überkommene Vorstellung ist und wie es zumindest die Fragen sind, die sich hier abgezeichnet haben.

Plakat und Prospekt zeigten eine herrliche, um 1180 entstandene Emailplatte aus dem Aachener Domschatz (Kat. Nr. 7). Christus thront als *Salvator Mundi* auf dem Regenbogen (Abb. 5). Um 1870 war das schimmernde Oval zu einer Chormantelschließe umgewandelt worden. Man umgab es mit einem vierpaßförmigen Rahmen, in dessen Kreissegmenten die vier Evangelistensymbole erschienen. Vielleicht wußte diese Anordnung noch etwas vom einstigen Gesamtzusammenhang, in dem die großartige Schmelzplatte gestanden hatte. Sie muß einmal zentrale Bedeutung besessen und die Zier eines hochbedeutsamen Gegenstandes gewesen sein. Zeitlich darf man sie an die Platten des Barbarossa-leuchters anschließen, doch setzt ihr fortgeschrittener Stil die Kenntnis des Frühwerkes des Nikolaus von Verdun voraus.

Der gleichfalls in der Ausstellung gezeigte spätgotische Buchdeckel eines Evangeliars aus dem Kempener Kirchenschatz (Kat. Nr. 50) könnte einen Hinweis auf die einstige Anordnung der *Majestas-Domini*-Platte geben (Abb. 6). In Kempen thront im Zentrum des Deckels ebenfalls der verherrlichte Christus. Im übrigen folgt die Anordnung der Evangelistensymbole und Heiligendarstellungen dem Schema, wie es Hans von Reutlingen in seinem Aachener Buchdeckel für das Reichsevangeliar (Abb. 7) vorgetragen hatte. Der große Aachener Goldschmied schuf sein Werk um 1480. Vermutlich war die Krönung Maximilians der unmittelbare Anlaß. Die Anordnung der Evangelistensymbole sowie der Figurenreliefs folgt dem alten Typ, wie er für das frühe und hohe Mittelalter charakteristisch war. Nur in dem Thronenden der Mittelarkade weicht Hans von Reutlingen von der Tradition ab und verbindet in seiner Gestalt die Bedeutungsvorstellungen »*Weltenherrscher*«, und »*Karl der Große*« mit dem Triumph des Hauses Habsburg. Im übrigen bleibt der spätgotische Buchdeckel seinem hochmittelalterlichen Vorgänger verbunden. Unmittelbarer



Abb. 6

jedoch scheint ihn der Kempener Buchdeckel zu tradieren, indem er in ein spätgotisches Formengerüst die Majestas Domini mit den Evangelistensymbolen einbezieht. Er bietet eine Rekonstruktionsmöglichkeit des romanischen Deckels der vornehmsten Handschrift des deutschen Mittelalters, der einen starken »Traditionszwang« ausgeübt haben muß. Vermutlich war es Friedrich Barbarossa, der das karolingische Reichsevangeliar mit einem neuen Deckel schmücken ließ. Es liegt nahe, in seinem Zentrum das Emailbild unserer Majestas Domini, wie es zahlreiche hochmittelalterliche Buchdeckel aufwiesen, anzunehmen. Über das Aussehen der zugehörigen Evangelistenmedaillons vermögen die Nielloscheiben vom Rahmen der Burtscheider Nikolausikone (Kat. Nr. 5) Auskunft zu geben (Abb. 8). Sie sind etwa gleichzeitig entstanden und vielleicht aus dem gleichen Zusammenhang. Unsere Vermutung darf sich auf das Zeugnis des karolingischen Kuppelmosaiks im Aachener Oktogon berufen, in das ebenfalls im Zeitalter Friedrich Barbarossas die Majestas Domini eingefügt wurde. – Unser Rekonstruktionsversuch muß notwendig konjunktivistisch bleiben, doch macht er deutlich, wie viele Ausstellungsstücke »membra disiecta«, Fragmente aus einstigen größeren Zusammenhängen sind, aus denen aber trotz ihrer Vereinzelung der große Atem einer ganzheitlichen Vorstellungswelt weht.

Anders liegt das Problem bei einem Meisterwerk gotischer Aachener Goldschmiedekunst, der Burtscheider Johannesbüste (Kat. Nr. 20) (Abb. 9). Sie gehört dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts an und bewahrt in ihrem

durchfensterten Sockel eine Armreliquie des Kirchenpatrons Johannes. Die Aufbewahrung einer Schädelreliquie im Kopf der Büste folgt der Anordnung der Aachener Karlsbüste. Verwundert hat man sich des öfteren zu der kostbaren Kronenzier geäußert, die das Haupt des Vorläufers im härenen Gewand schmückt. Dabei blieb meist außer acht, daß es zur Burtscheider Johannesbüste ein Gegenstück gab, das wohl auf die Gestaltgebung des Aachener Reliquiars nicht ohne Einfluß geblieben ist. Der berühmte Kodex des Halleschen Heiltums in der Aschaffener Schloßbibliothek, der den unerhört reichen Reliquienschatz des Kardinals Albrecht von Brandenburg überliefert, zeigt auf fol. 173v eine kronengezierte Reliquienbüste (Abb. 10). Die in ihr geborgenen Reliquien sind vorwiegend Johannesreliquien. Am Feste der Enthauptung des Täufers wurde »das silbern, ubergulthe brustbilde mit der cronen«, auch »das silbern ganz ubergult S. Joanne's Brustbilde« genannt, auf dem Altar zur Verehrung ausgestellt. Am 5. Dezember 1519 hatte Kardinal Albrecht »eyn hovet sancti Johannis baptiste mit eyn konyglike kronen« vom Abt und Konvent des Klosters Bergedorf bei Magdeburg erhalten. Nach Ausweis des Halleschen Heiltums handelte es sich um die »kronen von steynen und perlin Keiser Otten des anderen«. Tatsächlich hat die Forschung<sup>1</sup> in ihr eine Krone Ottos II. erkannt. Das Büstenreliquiar, das sie tragen sollte, scheint im 1. Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden zu sein. Hier bietet sich ein hochbedeutsames Vergleichsbeispiel für die Aachener Johannesbüste. Auch sie ist jünger als die Krone, die sie trägt. Die Ausschnidung des Kronreifs für die Stirnlocke spricht dafür, daß Büste und Krone ursprünglich nicht füreinander ge-

Abb. 7





Abb. 8

schaffen wurden. Hingegen gehören die Krone und der edelsteingezierte Gewandsaum stilistisch zusammen. Sie stammen vielleicht von einem Vorgängerstück. Das juwelenbesetzte Band dient bei beiden Büsten als Hinweis auf den Märtyrertod der Enthauptung (vgl. S.252). Die Kronen erinnern an die Antiphon zum Johannesfest: »O Herr, du krönst sein Haupt mit einer Krone von

Abb. 9



Edelstein«. So läßt sich die Aachener Büste aus der Isolierung, in der die Forschung sie bisher gesehen hat, lösen und mit einem bedeutsamen Vorgängerstück zusammensetzen. Weitere Überlegungen müssen nunmehr klären, welche Bewandnis es mit der Krone der Aachener Büste hat und wer ihr erster Träger gewesen sein könnte.



Abb. 10

Eine Skulpturengruppe, die sich der besonderen Gunst des Publikums erfreute, war die nur 37 cm hohe »Anna Selbdritt mit Stifter« (Kat. Nr.165) (Abb. 11) aus der Pfarrkirche zu Ophoven. Noch der Katalog sprach von einem niederrheinischen Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts. Er folgte darin der herkömmlichen Meinung, die in der lebenswürdigen Gruppe eine spätmittelalterliche Arbeit sah. Doch in der Ausstellung erwies sich die enge Verwandtschaft zu einer Figurengruppe, die die jüngste Forschung<sup>2</sup> als Nachempfindungen mittelalterlicher Kunst aus der Zeit der Romantik erkannt hat. Ein »naiv inniges Erfassen des Altdeutschen« ist diesen Figuren – zwei von ihnen bewahrt das Suermond-Museum – eigentümlich. Dem Schnitzer der Ophovener Gruppe lag es fern, eine Kopie im Sinne einer Fälschung zu schaffen. Vielmehr führt seine liebevolle Versenkung in die kölnische Kunst der Spätgotik zu einer reizvollen Eigenart, die sich von der späteren Rezeption gotischer Kunst im



Abb. 11

19. Jahrhundert wohltuend unterscheidet. Wenn man auch für die Entstehung der Gruppe statt »um 1480« jetzt »um 1840« lesen muß, so bedeutet das zwar ein Umdenken, doch beeinträchtigt es nicht den eigenartigen Charme der Ophovener Anna Selbdritt.

Unsere drei Beispiele machen deutlich, wie eine Ausstellung das Nachdenken über altvertrauten Besitz an-

regt und das Werk und seine Strahlung in neuem Licht erscheinen läßt.

<sup>1</sup> F. Rademacher, Eine Krone Kaiser Ottos II. in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. I, 1934, S. 79 ff.

<sup>2</sup> E. G. Grimme, Zwei Plastiken des 19. Jahrhunderts im Aachener Suermondtmuseum, in: Aachener Kunstblätter, Heft 34, 1967, S. 258 ff. – P. Bloch, Das Annenaltärchen im Suermondtmuseum, in: Aachener Kunstblätter, Heft 24/25, 1962/63, S. 21 8 ff.