

Eine Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts in Aachen*

von Ernst Günther Grimme

Zu den dunkelsten Kapiteln der rhein-maasländischen Kunstgeschichtsschreibung gehört die Erforschung des Skulpturenschmuckes des gotischen Rathauses in Aachen. Sicherlich hat gerade er dazu beigetragen, dieses Rathaus zum *pallatium tota Germania nobilissimum* zu machen, als das Enea Silvio de Piccolomini es bei seinem Aachenbesuch 1435 rühmt. Auch der erzbischöfliche kölnische Rat und Professor an der Kölner Universität Hermann Mohr bezeichnet bei seinem Aachenaufenthalt anlässlich der Krönung Karls V. das Rathaus als *pallatium celeberrimum* von ganz Deutschland und verweist dabei auf den plastischen Schmuck der Fassade¹.

Das dürftige Urkundenmaterial läßt erkennen, daß 1376/77 das skulpturale Bildprogramm schon vollendet gewesen sein muß². Mit Meister Peter von der Capellen war im Jahre 1370 ein Werkvertrag abgeschlossen worden, der die Anfertigung und Aufstellung von dreißig Kaiserstatuen vorsah. Konsolen und Baldachine waren zu diesem Zeitpunkt schon fertiggestellt.

Alte Ansichten des Rathauses lassen über dem Haupteingang die fast lebensgroßen Standbilder Karls des Großen und zweier Paladine(?) unter Baldachinen erkennen. In der obersten Fassadenzone hatten in paarweiser Anordnung die Königsfiguren ihren Ort. Die oben zitierte Ausgabenrechnung läßt erkennen, daß man nach der Krönung Wenzels am 6. Juli 1376 Meister Peter von der Capellen mit der Anfertigung eines Standbildes König Wenzels beauftragte. Der farbigen Fassung durch einen nicht näher benannten Maler wird hier besonders gedacht.

Mit der Wenzelstatue scheint die Königsreihe an der Fassade abgeschlossen worden zu sein. Welche Monarchen im übrigen dargestellt waren, läßt sich nicht mehr feststellen, doch dürfte der Akzent nicht auf der Reihe der in Aachen Gekrönten gelegen haben. Die Anzahl der Figuren spricht dagegen.

An den Pfeilern, die den Fünfferrhythmus der Fenstergruppen ergeben, standen unter der „Königsgalerie“ weitere dreizehn Figuren, in denen man die Apostel und Paulus vermutet hat. In gleicher Höhe sollen vor

den Wandflächen Adam und Eva, Abel, Hennoch, Lamech, Abraham, Isaak, Jakob, Josef und Moses gestanden haben.

Ebenso ungesichert wie das Bildprogramm der oberen Fassadenzone ist der Skulpturenzyklus im Untergeschoß. Hier dürften, wie es Wappenfunde im Jahre 1861 wahrscheinlich machten, die „neuf preuves“ — vorbildhafte Gestalten der antiken, jüdischen und christlichen Epoche — ihren Ort gehabt haben. Ihnen gesellten sich die Flachreliefs sitzender Frauen, die wohl die Freien Künste darstellten. Ein Relieffragment, das sich bis zum zweiten Weltkrieg im stadgeschichtlichen Museum befand und seither verschollen ist, erlaubt eine Vorstellung von der hohen künstlerischen Qualität dieser Reliefs (Abb. 1).

Wohl sechzig Jahre vor der 1430 erfolgten Aufstellung des Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes³ wurde in Aachen eine Hüttentradition begründet, aus der die verlorenen Zyklen an der Rathausfassade und der Außenseite der Chorhalle des Münsters erwachsen. Erst mit den Figuren Mariens, Karls des Großen und der zwölf Apostel auf ihren Engelskonsolen und dem zugehörigen bauplastischen Programm in Chor und Matthiaskapelle des Domes gewinnen wir für die stilistischen Besonderheiten und künstlerischen Eigenleistungen dieser Hütte genaue Kriterien. Mit der „ausgehöhlten Erstarrung der überlieferten Typen“⁴ in der Konsolplastik der Anna-, Karls- und Hubertuskapelle verlieren sich die Spuren dieser Aachener Bildhauerhütte um das Jahr 1475.

Im Juli 1727 beginnt mit der barocken Umwandlung der Rathausfassade die Zerstörung ihres mittelalterlichen Bildprogramms. Sie war so radikal, daß heute keine genauen Angaben mehr über Form und Inhalt gemacht werden können.

Wie schwerwiegend sich das Erlöschen der Erinnerung an die untergegangenen, in ihrer Zeit so hochgerühmten Bildwerke auswirken können, zeigen Versuche, die Bedeutung Aachens in der rhein-maasländischen Kunstgeschichte des 14. Jahrhunderts einzuschränken und den Import höher zu bewerten als die originären



Abb. 1
Torso einer weiblichen Sitzfigur, um 1370/80, ehemals Aachen, Rathausfassade,
heute verschollen

Leistungen. Vor dem Hintergrund des Skulpturenschmuckes der mittelalterlichen Rathausfassade und dem säkularen Bau des Domchores läßt sich die ebenbürtige, wenngleich aus verschiedenen Quellen gespeiste Aachener Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts wohl kaum so pointiert in Frage stellen, wie dies jüngst geschehen ist⁵. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es umso wichtiger, erneut nach dem künstlerischen Rang der mittelalterlichen Fassadenplastik des Aachener Rathauses und ihrer qualitativen Gleichwertigkeit zu der ebenfalls in der zweiten Jahrhunderthälfte entstandenen Karlsbüste sowie dem

Karls- und Dreiturmreliquiar des Aachener Domschatzes zu fragen.

Der plastische Bildschmuck, wie er für die Fassade des Rathauses zwischen 1840 und 1901 neu geschaffen wurde⁶, erbringt nur allgemeine programmatische Rekonstruktionsansätze, waren sich die Mitglieder der Kommission für die Umgestaltung der Rathausfassade doch darüber im klaren, daß sie nur eine „allgemein andeutende inhaltliche Kenntnis der Decoration des 14. Jahrhunderts“ besaßen und infolgedessen die Aufgabenstellung zum Skulpturenschmuck der neogoti-



Abb. 2
Gottfried Götting, *Anbetung der Könige*, Aachen, 1879, Rathausfassade

schen Rathausfassade entsprechend formulieren mußten. „An die Stelle strenger Restauration des Gewesenen, kann deshalb nur eine neue Ausschmückung treten, die aus dem Wesen des Gebäudes und im Sinn der früheren Ausschmückung in künstlerischer Freiheit und mit der ganzen Fülle der Fähigkeit der heutigen Bildhauerkunst zu gestalten ist“⁷⁷. Dies hinderte jedoch die Kommissionsmitglieder nicht daran, als Anhalt für die von ihnen vorgeschlagenen Reliefs der Kardinaltugenden auf jenen „herrlichen Torso einer sitzenden weiblichen Figur“ zu verweisen, „die offenbar symbolisch zu fassen ist und eine der von uns vorgeschlagenen Kardinaltugenden gewesen zu sein scheint“⁷⁸ (Abb. 1).

Doch nicht allein der alte Figurentorso, den es späterhin künstlerisch zu würdigen gilt, hat auf die Fassadenreliefs der Neugestaltung eingewirkt, sondern auch ein weiteres Relief, das die Anbetung der Drei Könige zeigte und sich einstmals über der sog. „Dreikönigtüre“ befand. An seine Stelle trat 1879 eine thematisch

nachempfundene Darstellung, die der Bildhauer Gottfried Götting geschaffen hat (Abb. 2). 1924 war man sich der Zusammenhänge zwischen dem Original des 14. Jahrhunderts und der Nachbildung des 19. Jahrhunderts noch bewußt und berichtete vom modernen Relief als „im Anschlusse an die jetzt im Suermondt-Museum aufbewahrten alten Überreste angefertigt“⁷⁹. Man brachte sie mit der Weihnachtsfeier der Kaiser in ihrer Pfalz zu Aachen in Verbindung. Die Türe, über der das Relief angebracht war, öffnete sich zur sog. „Kaisertreppe“, die das Untergeschoß mit dem Krönungsfestsaal verband.

Dem heutigen Betrachter bietet sich ein querrrechteckiges, nach oben mit flachen, krabbenbesetzten Rundbogen geschlossenes Bildfeld mit seitlichen Fialen, einer die Mitte betonenden Kreuzblume und profiliertem Rahmgehäuse dar (Abb. 2). Es mißt ca. 2 Meter in der Breite und 1,40 Meter in der Höhe. Die Gruppe der Drei Könige ist auseinandergezogen und recipiert die drei Phasen des alten Bildschemas, in dem der eine

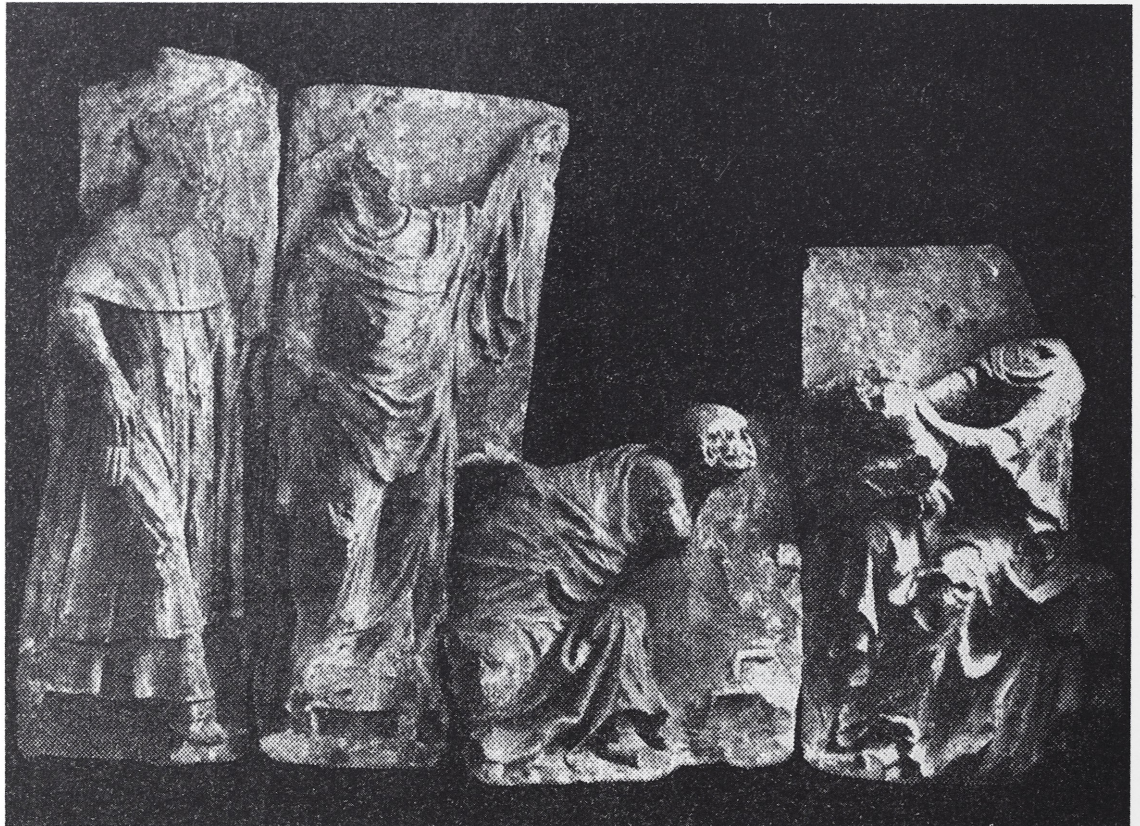
König als der Herankommende geschildert wird, dem der zweite sich zuwendet, um ihm mit erhobener Linken den Stern zu weisen, während der dritte schon angekommen ist und vor Maria mit dem auf ihrem Schoß sitzenden Kind niederkniet. Demütig hat er seine Krone abgenommen und der Mutter-Kind-Gruppe zu Füßen gelegt. Mit gebeugtem Rücken und vorgestreckten Armen bietet er dem Kind seine Gaben dar. Maria thront in Profilansicht und blickt huldvoll auf den Verehrenden. Der Figurenstil ist von jener Schönlinigkeit, wie sie den neogotischen Skulpturen allerorts zu eigen ist, doch steht der Aufbau der Gruppe, die gedehnte Reliefaufteilung und die „tote“ Fläche, wie sie über der Anbetungsgruppe entsteht, in eigenartigem Kontrast zu der Problemlosigkeit, mit der neogotische Bildhauer ihre Figurenkompositionen dem vorgegebenen Figurenraum einpaßten. Hier erinnert man sich des Hinweises auf die „im Suermondt-Museum aufbewahrten alten Überreste“, die Gottfried Götting als Vorlage gedient haben sollen. Doch was war wirklich erhalten, was war ins Suermondt-Museum gelangt, was konnte dem Neogotiker als Vorbild dienen?

Nachforschungen ergaben, daß die Fragmente des Anbetungsreliefs aus dem 14. Jahrhundert tatsächlich ins

Suermondt-Museum kamen und von dort in das neugegründete stadtgeschichtliche Museum überwiesen wurden. Im zweiten Weltkrieg sind die unzulänglich ausgelagerten Bestände dieses Hauses fast völlig zerstört worden. Erstaunlich bleibt die Tatsache, daß auch die Exponate aus Stein — darunter die Figuren von sechs Kurfürsten (die Fragmente des siebten wurden aufgefunden) vom Aachener Grashauss —, das Relief einer sitzenden Frau von der alten Rathausfassade (s.o.S.) sowie die »Anbetung der Könige« von der Dreikönigentür spurlos verschwunden sind. Kaum wird sich heute noch klären lassen, ob diese für die Kunst — und Stadtgeschichte so unersetzlichen Denkmäler bei der Entrümmung nicht erkannt und auf die Schutthalden gefahren wurden oder in den chaotischen Jahren nach Kriegsende in falsche Hände gerieten. So kann sich der Versuch der Beschreibung und künstlerischen Einordnung nur auf alte Fotos stützen. Für die »Anbetung der Könige« gar gibt die unzulängliche Wiedergabe in einer Broschüre aus dem Jahre 1935¹⁰ (Abb. 3) den letzten Anhalt zu dem nicht mehr auffindbaren Relief. Es war aus vier Kalksteinblöcken zusammengesetzt. Jede Königsfigur sowie die Mutter-Kind-Gruppe waren aus einem Block herausgearbeitet. Die Köpfe der Könige, Mariens und des Kindes wa-

Abb. 3

Relief mit »Anbetung der Könige« vor 1377, ehemals Aachen, Rathausfassade, heute verschollen



ren entweder abgeschlagen, oder wie bei dem knienden König bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Der hohe Zerstörungsgrad geht auf gewaltsamen Eingriff zurück, der auch urkundlich belegbar ist. Vom 10. Juli 1798 liegt ein Kostenvoranschlag für die Beseitigung »aller Zeichen, die auf das Lehnwesen, das Königtum und die Religion Bezug hatten«, vor¹¹. Unter den 36 Positionen erscheint an zweiter Stelle das Drei-Königs-Relief. »A demolir les trois rois au dessus de la porte du Corps de la garde de la place« werden »12 livres« veranschlagt¹². Man begnügte sich mit der Zerstörung der Köpfe und Hände aller Figuren und der Arme des knienden Königs und beließ das Fragment über dem damals als Eingang zur Hauptwache bezeichneten Portal. Erst 1879 hat man das gotische Relief wegen seines desolaten Zustandes entfernt und durch Göttings freie Nachbildung ersetzt.

Die Beschreibung der verschollenen »Anbetung« (Abb. 3) setzt bei dem von links ins Bildfeld hereinschreitenden König an. Unter dem die Schultern bedeckenden Kragen stößt die Beuge des rechten Armes in den Raum vor und sorgt für eine Dunkelzone, die zur plastischen Belebung der Figur beiträgt. Die (teilweise zerstörte) Hand ruht auf dem Oberschenkel des vorgesetzten Beines. Der Faltenduktus des Überwurfs sowie des Gewandes ist feingliedrig und nutzt die Möglichkeit der Diagonalebildung, wie sie das Schreitmotiv gestattet, voll aus¹³. Der Bildhauer strebt, nicht zuletzt gezwungen durch den Auftrag, seine Szene in einem flachen Reliefracum zu entwickeln, eine vergleichsweise »malerische« Wirkung an, die in der Gruppe der Könige konsequent durchgehalten wird. Daran ändern auch die Richtungsverschiebungen nichts, wie sie, bedingt durch die Thematik, zwischen dem ersten, dem heranschreitenden und dem zweiten, verharrenden König entstehen. Weisend hat dieser seine Linke erhoben und deutet auf den (fehlenden) Stern. Dabei wird die Figur frontal in die Fläche zurückgenommen und verliert gegenüber dem König zu seiner Linken an plastischem Gewicht. Auch hier vermeidet der Bildhauer jeden Ansatz zu einförmiger Reihung und verbindet das Dreiviertelprofil der ersten mit der frontalen Stellung der zweiten Figur durch die diagonal zueinander gegebenen Standmotive. Wie »sprechend« mag der Dialog zwischen den (fehlenden) Köpfen gewesen sein, läßt doch noch die stehengebliebene Bossierung den geistigen Bezug ahnen, wie er einstens die Figuren miteinander verbunden hat. Auch hier ist der mit dem Körper zusammengesetzte Faltenwurf von einer Feinheit, die Arme und Beine sich durch den Gewandstoff abzeichnen läßt. Die Drapierung des Obergewandes mit ihren dynamischen Richtungsverschiebungen erhielt durch die Haltung des rechten Armes ihre innere Logik.

Auch hier hat das Wegschlagen des Unterarmes den formalen Zusammenhang empfindlich gestört.

In die Unterhälfte des Steines, aus dem die zweite Königsfigur entwickelt wurde, ist der Block mit dem dritten König eingefügt. In der Art, wie er noch im Heraneilen niederkniet, nimmt er die Stellung des »Knielaufes« ein, wie er in der Tradition des Dreikönigenbildes vielfältig überliefert ist. Das enge Aneinanderrücken von zweitem und drittem König scheint im übrigen dem Originalzustand nicht zu entsprechen. Im alten Photo wurde offenbar der Block mit der knienden Figur in die durch Zerstörung entstandene Fehlstelle des zweiten Figurenblocks hineingeschoben, der Kompositionszusammenhang damit weiterhin verunklärt. Auch die Gestalt des Knienden ist offenbar stark zerstört, sodaß das Kniemotiv sich nicht mehr sinnfölig entwickeln kann.

Der Oberkörper des Verehrenden ist weit, fast rechtwinklig vorgeschoben, die (zerstörten) Arme überbrückten in ihrer nach vorne abgewinkelten Haltung den Raum zu dem auf dem rechten Knie der Mutter gehaltenen Kind. Der plastisch von der Reliefebene abgehobene Kopf des Königs ist zwar erhalten, das Gesicht hingegen völlig zerstört. Es war aus der Profilachse der Figur ins Dreiviertelprofil gewandt. In schönem Rhythmus bewegte sich so einstens die Königsgruppe vor, zurück und wieder vor. Diese Wellenbewegung wurde durch die fließenden Falten mit ihren figurenübergreifenden Ausformungen mitgetragen.

Eine abgearbeitete Stelle an der Unterkante des dritten Reliefsteines läßt darauf schließen, daß hier die Krone zu denken ist, die der König ehrfürchtig Maria und dem Kind zu Füßen gelegt hat.

Die Sitzgruppe der Mutter mit dem Jesusknaben ist aus einem weiteren Block herausgearbeitet. Sie ist am stärksten aus der Profilansicht herausgerückt und stößt plastisch aus der dünnen Reliefschicht in den Raum vor. Die ausgestreckten Hände Mariens halten das Kind auf ihrem rechten Knie. Es ist voller Lebhaftigkeit dem knienden König zugewandt. Mariens Gewand, weitärmelig über die Armbeugen herabfallend, bildet einen intensiven Dunkelraum zwischen Knie — und Brustpartie und läßt in den tiefen Faltschüsseln neben dem linken Knie ein kontrastreiches Spiel von Licht und Schatten entstehen. Das ist eine fortgeschrittene plastische Sprache. Solcher Grad der Durchmuldung und Dynamik von Hell und Dunkel war den Königsfiguren fremd und läßt sich nur durch den Individualstil eines anderen Meisters erklären, der das Formvokabular, das sich in der Werkstatt des Dreikönigenreliefs entwickelt hatte, freizügig fortförend abwandelt.

Doch zu vage sind die Vergleichsansätze, zu schmal die Basis, um anhand eines unzulänglichen Photos, das zudem noch effektiv ausgeleuchtet ist, zu klaren Aussagen zu kommen. Mit Sicherheit läßt sich nur hohe künstlerische Qualität ablesen, die sonst in keinem erhaltenen plastischen Werk dieser Zeit in Aachen eine Analogie findet. Von hier ist freilich ein Rückschluß auf die Schönheit der übrigen Rathauskulpturen erlaubt, die restlos untergegangen sind.

Versucht man das Dreikönigenrelief in einen größeren stilistischen Zusammenhang zu stellen, so lassen sich im 14. Jahrhundert kaum Gruppen anführen, die über die allgemeine Anordnung der Figuren hinaus direkte Bezüge zur Aachener »Anbetung« aufweisen. Der Madonnentyp steht in der Generationsfolge zwischen der »Muttergottes auf breitem Thron« im Kölner Schnütgenmuseum (Köln, Anfang 14. Jahrhundert)¹⁴, der »Maria von einer Krönungsgruppe« des Londoner Victoria and Albert Museums (Lüttich (?) um 1340-60)¹⁵ und der Lütticher Marienkrönung (maasländisch, um 1380-90) aus der Kirche Saint Jacques¹⁶. Der flächige Gewandstil der Königsfiguren hat eher seine Voraussetzungen in einer stilistischen Situation, wie sie durch die Königsfiguren von der »Anbetung der Heiligen Drei Könige« vom Kölner Dreikönigenpfortchen (heute im Kölner Schnütgenmuseum; Köln, 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts)¹⁷ gekennzeichnet wird. Als Gruppendarstellung scheint das Aachener Werk jedoch, soweit wir sehen, keine stilistisch eindeutigen Vorgänger zu haben.

So kann nur ein Rückschluß auf Grund späterer Anbetungsreliefs etwas Licht in die schwierige Bestimmung bringen. Auch hier blieb die Suche nach Vergleichsbeispielen im kölnischen und rhein-maasländischen Raum ohne Ergebnis, doch führten Spuren nach Lothringen, wo sich in der Kapelle des Heiliggeistspitals von Neufchâteau (Vogesen) ein Anbetungsrelief aus Sandstein (B 1,72 m; H 1,00 m) erhalten hat¹⁸. Insgesamt »bildhafter« aufgefaßt und von überquellendem Detailreichtum, ist man doch in der Gruppe Mariens und der Könige, der Art des Gehens, Stehens, Schreitens, des Kniens und Sitzens dem Aachener Relief vergleichsweise nahe. Auch die Schüsselfalten im Mariengewand, die feinnervige Behandlung der Armhaltung erinnern von fern an Aachen. I. A. Schmoll hat auf die »starken parlerischen Züge in diesem Relief hingewiesen, vornehmlich in Gestalt und Kostüm der Könige und in den Physiognomien. Der erzählende Stil und die kraftvolle Figurenauffassung gehören ebenfalls in die Strömung der sogenannten Parlernachfolge ... In Neufchâteau an der Maas, d. h. unmittelbar an der mittelalterlichen Reichsgrenze ... ist wegen der exponierten topographischen Lage zu erwägen, ob dieses Relief, das man in größerer Nähe von Parlerzentren

durchaus um 1390 datieren könnte, in ... (diesem) Bereich zur späteren Parler-Nachfolge gerechnet werden muß«¹⁹. Auch das Anbetungsretabel von Pagny-sur-Meuse (Notre Dame de Maxey; B 1,15 m; H 0,97 m) aus dem 1. Drittel des 15. Jahrhunderts²⁰ und — als ferner Nachklang — die Anbetung aus Pont-St-Vincent (Paris, Louvre, B 0,54 m; H 0,54 m) aus dem 2. Drittel des 15. Jahrhunderts²¹, dessen Erfindungsreichtum die Aufnahme niederländischer Anregungen verrät, deuten die Weiterentwicklung des Aachener Reliefs bis in die Zeit um 1460/70 an. Besondere Aufmerksamkeit erfordert der Hinweis auf die im Relief von Neufchâteau greifbare Parlernachfolge, die das tertium comparationis zwischen diesem Werk und der Aachener »Anbetung« zu sein scheint. Wie auch hätte sich eine Bildhauerschule in so enger Nachbarschaft des »Parlerzentrums« Köln einem Einfluß von solch übermächtiger künstlerischer Potenz entziehen können. Es schiene gewagt, das Aachener Relief in die Nähe des Kölner Petersportales und seines »Apostelmeisters« zu bringen — zu breit sind die Könige des Reliefs in die Fläche entwickelt, um mit den schlanken Kölner Gewandfiguren verglichen zu werden —, eher lassen sich Verbindungen zu der stehenden weiblichen Heiligen der Modellkammer des Kölner Domes²² erkennen. Sie hat unter einem Baldachin am Südturm des Domes gestanden²³ und dürfte um 1360/70 entstanden sein²⁴.

Der feine Faltenduktus des Gewandes, das, als ob es naß sei, dem Körper anhaftet, das Motiv des Gewandraffens durch die rechte Hand, die »reliefhafte« Entwicklung in die Fläche kehren hier wie dort wieder. Auch für die seltsam aus der Fläche des Aachener Reliefs ins Dreiviertelprofil gerückte Mutter-Kindgruppe wäre mit dem Hinweis auf Köln eine Erklärung möglich. Die Gruppe verlangt förmlich nach dem Einbezug in einen architektonischen Zusammenhang nach Art einer Archivolte. Am Kölner Petersportal mit seinem parlerischen Figurenschmuck konnte der Aachener Meister Anregungen für seine Mariengruppe finden. Namentlich die heilige Barbara, die Heinrich Parler, ein Neffe des Prager Dombaumeisters Peter Parler nach 1378 schuf²⁵, bietet in dem Motiv, wie sie auf ihrem rechten Knie ihr Turmattribut hält und es mit der linken Hand stützt, wie der Mantel über den linken Arm gelegt ist und eine tiefe Schattenzone zwischen Knien und Brust bildet, fruchtbare Vergleichsansätze.

Doch überwiegen in der plastischen Rangstufe die Unterschiede. Was sich in Köln frei und souverän im Raum entwickelt, wirkt in Aachen ängstlich und dünngliedrig, als sei es der Fläche »angeklebt«. Mit aller Vorsicht, wie sie der Vergleich des Photos nach einem untergegangenen Torso mit gut erhaltenen Originalen gebietet, wird man in der Aachener Bildhauerwerkstatt eine Filiation der kölnischen Hüttenplastik zwischen 1360 und 1380 erblicken dürfen.

Wie sehr diese jedoch in den großen von Nordfrankreich bestimmten Gesamtstil eingebettet war, beweist der heute verschollene Torso einer 1873 aufgefundenen weiblichen Sitzfigur von der Aachener Rathausfassade²⁶ (Abb. 1). Die fast völlige Zerstörung von Kopf, Armen und Oberkörper machen eine Beurteilung des Reliefs sehr schwierig. Die erhaltenen Umrißlinien lassen auf eine ungewöhnlich schlanke Gestalt schließen, die den rechten Arm leicht angewinkelt hatte. Die Hand hielt vielleicht ein Glockenspiel. Die erhobene linke mag ein Anschlaghämmerchen geführt haben. Es könnte die Darstellung der »Musik« aus dem quadrivium der »Artes liberales« gewesen sein. Über den leicht nach rechts gedrehten Unterkörper und die Beine ist ein fülliges Gewand gebreitet, das zwischen den Knien eine kräftige Faltenmulde bildet. Das Oberkleid ist vom Rücken nach vorne gezogen und quer über die Oberschenkel gelegt. Die feine Rechtswendung der Figur mit dem leicht abgewinkelten rechten Bein spricht für den einstmals vorhandenen Bezug zu einer benachbarten Figur. Die breite Thronbank, die an den Seiten jäh abschließt, läßt erkennen, wie breit das Bildfeld war, in das die Reliefplatte eingelassen war. Der hier gegebene Typ der sitzenden Frau ist in der französischen Kathedralplastik des 14. Jahrhunderts so

weit verbreitet, daß die Suche nach unmittelbaren Vorbildern müßig bleiben muß. Als Beispiel sei auf die sitzende Frauengestalt des linken Sockels vom rechten Westportal von Saint-Jean in Lyon²⁷ oder die Maria mit Kind aus dem 6. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts im Louvre²⁸ (Holz, H 0,62 m) verwiesen. In Köln wird der Typ durch die Madonna vom Dreikönigenpfortchen aus der Zeit um 1330²⁹ vertreten, doch steht das Aachener Relief den französischen Vorbildern näher als die Kölner Variante, in der die »alle Zuspitzung meidende frauliche Fülle«³⁰ auf die Verarbeitung lothringischer Einflüsse deutet.

Die Verschiedenartigkeit des Dreikönigenreliefs und der Personifikation der Musik (?) oder Arithmetik schließt eine gemeinsame Werkstatt aus. Die Sitzfigur ist offensichtlich früher entstanden und läßt an eine Werkstatt denken, die von französischen oder südniederländischen Einflüssen bestimmt war.

Unsere Betrachtung erweist einmal mehr die Stellung Aachens zwischen Maas und Rhein, die Schwierigkeit, seine Ausstrahlung und Bedeutung zu fassen³¹, aber auch seine Fähigkeit, Aufgenommenes freizügig abzuwandeln und in neue formale und inhaltliche Sinnbezüge zu überführen.

Anmerkungen

* Dieser Beitrag erschien erstmals in den *Mélanges Jacques Stiennon*, Liège 1982

¹ Quellennachweis in *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen*, III. K. Faymonville, J. Laurent, R. Pick, M. Schmid-Burgk, *Die profanen Denkmäler und die Sammlungen der Stadt Aachen*, Düsseldorf, 1924, S. 108. — R. Pick, J. Laurent, *Das Rathaus zu Aachen*, Aachen, 1914, S. 21 ff.

² Stadtrechnung von 1376/77, zit. b. R. Pick u. J. Laurent a. a. O., S. 24.

³ H. P. Hilger, *Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes*, Essen, 1961.

⁴ H. P. Hilger, a. a. O. S. 74.

⁵ K. Otavsky, *Karlsreliquiar, Dreiturmreliquiar*, S. 129 f. u. S. 133 f. und D. Lüdke, *Maria mit Kind und Stifter*, S. 136, in *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, Bd. 1, Köln 1978. — K. Otavsky, *Die Aachener Goldschmiedearbeiten des 14. Jahrhunderts*, in *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, Bd. 4, Köln 1980, S. 77 ff.

⁶ C. Weinstock, *Der plastische Bildschmuck der Fassade des Aachener Rathauses 1864-1901*, in *Aachener Kunstblätter*, Bd. 49, 1980/81, S. 51 ff.

⁷ Zit. nach C. Weinstock, a. a. O., S. 125.

⁸ Zit. nach C. Weinstock, a. a. O., S. 126.

⁹ *Kunstdenkmäler der Stadt Aachen*, III. a. a. O., S. 130. — A. Kisa, *Führer durch das Suermondt-Museum*, Aachen, 1902, S. 39: »An der Wand: Anbetung der Könige, Krönung Mariae, ein Engel und eine sitzende weibliche Figur, 14. Jahrh., vom Rathause«.

¹⁰ W. Hermans u. H. Gemünd, *Das Rathaus zu Aachen*, Aachen, 1935, S. 16.

¹¹ R. Pick, *Die Vernichtung der an das Lehnwesen, das Königtum und die Religion erinnernden Zeichen in Aachen zur Zeit der Fremdherrschaft*, in *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 35. Bd., Aachen, 1913, S. 340 f.

¹² Zit. nach R. Pick, a. a. O., S. 341.

¹³ Vgl. zum Schreitmotiv die Tumbenfigur des John of Eltham, London, Westminster Abbey, abgeb. b. *Die Parler und der Schöne Stil*, a. a. O., Resultatband, S. 155, Abb. 37.

- ¹⁴ Zuletzt *Kat. Rhein und Maas*, Köln, 1972, S. 360, N 3.
- ¹⁵ Zuletzt *Kat. Rhein und Maas*, a. a. O., S. 365, N 9.
- ¹⁶ Zuletzt *Kat. Rhein und Maas*, a. a. O., S. 411 f, Q 16.
- ¹⁷ Zuletzt *Kat. Rhein und Maas*, a. a. O., S. 375, O 2.
- ¹⁸ H. D. Hofmann, *Die lothringische Skulptur der Spätgotik*, Saarbrücken, 1962, S. 51 f. 408, Abb. 23.
- ¹⁹ H. D. Hofmann, a. a. O., S. 51.
- ²⁰ H. D. Hofmann, a. a. O., S. 50, 411, Abb. 22.
- ²¹ H. D. Hofmann, a. a. O., S. 233 ff, 412, Abb. 190.
- ²² *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, a. a. O., Bd. 1, S. 155.
- ²³ H. Rode, *Zur Baugeschichte des Kölner Domes*, in *Kölner Domblatt*, 1954, 67 ss.
- ²⁴ R. Lauer, in *Die Parler und der Schöne Stil*, a. a. O., Bd. 1, S. 155.
- ²⁵ *Die Parler und der Schöne Stil*, a. a. O., Bd. 1, S. 159, abgeb. in Bd. 4, S. 21.
- ²⁶ C. Weinstock, a. a. O., S. 126 m. Anm. 32 u. 94. — Pick-Laurent, a. a. O., S. 31.
- ²⁷ Abgeb. b. M. Aubert, *Gotische Kathedralen und Kunstschätze in Frankreich*, Wiesbaden, o. J., Abb. 356.
- ²⁸ *Descriptions Raisonné des Sculptures ... M. Aubert, I, Moyen Age*, Paris, 1950, Nr. 215; Inv. R. F. 1787.
- ²⁹ P. Bloch, *Kölner Madonnen*, Mönchengladbach, 1961, S. 17, Nr. 19, T. 19.
- ³⁰ R. Hamann, zit. nach P. Bloch, a. a. O., S. 18.
- ³¹ E. Stephany, *Aachen im Land zwischen Rhein und Maas*, in *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, Bd. 2, Köln, 1973, S. 123 f.