

## Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst

Am 29. Dezember des Jahres 1165, dem Fest des heiligen Königs und Bekenner David, wurde im Aachener Münster auf Betreiben Friedrich Barbarossas Karl der Große heilig gesprochen. Es mochte die politische Bedeutung Aachens als Pfalz des Ahnherrn des Reiches sein, die Friedrich I. veranlaßte, dem Ort im Anschluß an die Kanonisation Zollfreiheit und Marktrecht zu gewähren. Damit beginnt die Entwicklung zur mittelalterlichen Stadt und zu einem künstlerischen Zentrum innerhalb der Rhein-Maaslande. Aachen tritt nun ebenbürtig neben die großen Werkstätten in Köln, Maastricht, Lüttich und Huy. Erst von diesem Zeitpunkt an läßt sich von einer Aachener Goldschmiedekunst sprechen.

Zwar hatte schon Karl der Große in einem seiner Kapitularien die Anwesenheit von Goldschmieden in jeder königlichen »Villa« gefordert, auch spricht Einhard von »goldenen und silbernen Gefäßen in großer Anzahl«, die der Kaiser für seine Pfalzkapelle anfertigen ließ, doch ist eine karolingische Aachener Goldschmiedewerkstatt, die die »Roma secunda« mit Werken der Edelschmiedekunst ausgestattet hätte, nicht nachzuweisen.

Auch die großen Werke, die um die Jahrtausendwende für die Pfalzkapelle entstanden, lassen sich keiner Aachener Werkstatt zuschreiben, vielmehr wurden die Reliefs der sog. Pala d'oro, der Buchdeckel des karolingischen Aachener Schatzkammerevangeliers sowie die Reliefs des Heinrichsambos um 1020 in Fulda geschaffen. Das sog. Lotharkreuz des Aachener Domschatzes gehört stilistisch zur Gruppe der Essener Kreuze und wurde vermutlich kurz vor dem Jahre 1000 in Köln gearbeitet. Erst in reichsstädtischer Zeit, als Aachen zum Zentrum der Karlsverehrung wird, entstehen im Schatten der »Hauptkirche des Reiches« jene künstlerischen Meisterwerke, die den ersten entscheidenden Beitrag Aachens zur Metallkunst des europäischen Mittelalters darstellen.

Die Reliefs des Armreliquiars Karls des Großen aus dem Aachener Münster (Paris, Louvre; Kat. Nr. 3) machen die stilistischen Voraussetzungen sichtbar, die einerseits bis in die Werkstatt des Hadelinuschreines (Visé, um 1140) und damit in die Tradition des Reiner von Huy (1. Viertel des 12. Jahrhunderts) zurückreichen, zum anderen in byzantinischer Imperialkunst wurzeln. Beide Quellströme verbinden sich in diesem Schreinchen, dem Werk Godefroids de Claire, zu unlöslicher Einheit. Die »kultisch-repräsentative Grundhaltung« haben die Reliefs mit den Siegelbildern Friedrich Barbarossas gemeinsam, die nach den Forschungen J. Déers als Arbeiten des gleichen Meisters zu gelten haben. Der Terminus post für die Anfertigung des Armreliquiars, das vielleicht als Tragaltar gedient hat, ist mit der Heiligsprechung Karls im Jahre 1165 gegeben. Daß man den Staatsauftrag an Godefroid de Claire nach Maastricht vergab, läßt vermuten, daß um diese Zeit in Aachen noch keine Werkstatt hohen Ranges bestand. Erst der von Friedrich Barbarossa gestiftete Radleuchter kann als Aachener Arbeit der Zeit um 1170 gelten. Jetzt erst tritt Aachen gleichwertig neben die Werkstätten von Köln, Lüttich, Maastricht, Essen, Huy und Namur. Der entwerfende Künstler der Lichterkrone, den man häufig mit dem im ältesten Aachener Totenbuch erwähnten Wibert identifiziert hat, muß mit der Architektur des Münsteroktogons vertraut gewesen sein, denn der Leuchter ist mit seinen Kreissegmenten und Türmen genau auf den Raum, für den er bestimmt war, bezogen. Dem traditionellen Typus der ottonischen Radkrone verpflichtet, symbolisiert der Leuchter das Himmlische Jerusalem, wie es Johannes »funkelnd niedersteigend aus sterneglänzenden Fernen« in seiner Vision schaute. Die Gravuren der Bodenplatten, der einzige erhaltene figürliche Schmuck, haben in Emailarbeiten und Buchmalereien des Maasgebietes ihre nächsten Stilanalogien.

Friedrichs I. Kopfreliquiar (Kappenberg, Stiftskirche; Kat. Nr. 6) sowie seine sog. Taufschale (Berlin, Kunstgewerbemuseum; Kat. Nr. 5) sind wahrscheinlich in der gleichen Werkstatt entstanden. Noch der Kopf Karls des Großen am Karlsschrein trägt wie von fern die Züge der Kappenberger Büste, die »nach dem Bilde des Kaisers gemacht«, als früheste Porträt-darstellung deutscher imperialer Kunst zu gelten hat.



1165, im Jahr der Heiligsprechung Karls des Großen, wird Friedrich Barbarossa den Karlsschrein (Kat. Nr. 8) in Auftrag gegeben haben, doch scheint mit den Arbeiten erst ein Menschenalter später, vielleicht anlässlich der Krönung Ottos IV. 1198, begonnen worden zu sein. 1215 schließt Friedrich II. eigenhändig den Schrein, den Reiner von Lüttich »Sarcophagum nobilissimum« nennt, »quod Aquenses fecerant«. Die klare Ausgewogenheit seiner Proportionen, die vollendete Einheit von Gehäuse und Figuren, die souveräne Beherrschung der schwierigsten Techniken deuten darauf hin, daß die Meister der Aachener Werkstatt an den großen Schreinen des letzten Jahrhundertdrittels ihre Erfahrungen gesammelt hatten. Vermutlich ist der Hauptmeister aus der Werkstatt des Maastrichter Servatiusschreines hervorgegangen. Letztlich war es die Kunst des großen Nikolaus von Verdun, die neben französischer Kathedralplastik der Stufe der Archivoltenplastik und der Marienkrönung von St. Yved in Braisnes sowie des Portals von Senlis zur Stilbildung der Aachener Werkstatt entscheidend beigetragen hat.

Der Kaiser, der diesen Schrein in Auftrag gab, wollte in ihm den Anspruch des deutschen Kaisers manifestiert sehen, legitimer Nachfolger Karls des Großen zu sein. Friedrich selbst aber, der sich unter dem Bild Karls an der Stirnseite des Schreins darstellen läßt, ist der neue Karolus, dem in der Porta triumphalis Papst Leo III. und Erzbischof Turpin wie Throntrabanten zugeordnet sind. In den unlösbar mit dem Grund verbundenen Königsfiguren der Langseiten des Schreines ist noch die Erinnerung an die Reliefs des Armreliquiars und staufische Siegelbilder lebendig. Trotz der beigefügten Namensbezeichnung treten die Könige nicht aus der Anonymität des Typus heraus, sondern sind dienende Glieder der Gesamtidee des Schreines, in der das von Gott belehnte deutsche Herrschertum und seine auf den heiligen Karolus zurückgeführte Legitimation sichtbare Gestalt annimmt.

In den Reliefs der Karlslegende auf den Dachflächen des Schreines deutet sich ein Stilwandel an, in dem Verräumlichung und Bildhaftigkeit an die Stelle zweidimensionaler Darstellung tritt. Die achte Platte mit der Münsterweihe durch Karl an die Gottesmutter zeugt von der engen Verbindung des Karls- und Marienkultes in Aachen. Ein neuer Meister mit ausgeprägtem Sinn für Monumentalität ist hier am Werk. Man begegnet ihm am Marienschrein (Kat. Nr. 12) wieder. In Form einer einschiffigen Basilika mit gedrungene-m mittleren Querhaus über kreuzförmigem Grundriß gestaltet, wird dieses goldene Haus für die Aufnahme der großen Aachener Heiligtümer bestimmt. Sein reicher Figurenschmuck gehört zwei verschiedenen Stilstufen an. Karl, Leo III. und die sechs Apostel der Karlsseite sind das Werk des letzten Meisters am Karlsschrein. Er hat seinen Stil an den Figuren der Chartreser Querhausportale gebildet. Ein neues Körpergefühl kennzeichnet die Formgebung Mariens, Christi sowie der sechs Apostel der Marienseite. Hier ist vornehmlich der Einfluß der Portalplastik am Reimser Sixtusportal sowie des Reimser Jüngsten Gerichtes bestimmend geworden. Aus dem Typus entwickelt sich das Individuum. Die formale Kraft des hier Geschaffenen bestimmt die letzte Phase der hochmittelalterlichen Schreinsplastik. Der Marburger Elisabethschrein und der Staveloter Remaklusschrein beweisen es.

Doch auch als in Nivelles im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts der Schrein der heiligen Gertrud die Form einer kleinen gotischen Kathedrale annimmt und seine Plastik sich nurmehr durch Größe, Material und Technik von den Skulpturen der Kathedrale unterscheidet, lebt in der Aachener Goldschmiedekunst die alte Tradition fort. Die hochaufgerichtet da stehende Silbermadonna aus der Zeit um 1280 (Kat. Nr. 14), das früheste Aachener Statuettenreliquiar, das wir kennen, setzt zwar die Kenntnis der Maria vom Reimser Westportal voraus, doch ist sie gleicherweise der thronenden Maria von der Giebelseite des Remaklusschreines verwandt. Erst bei der als »Madonna mit dem Stifter« bekannten Silberstatuette aus der Zeit um 1330 (Kat. Nr. 15) ist der Strom der Tradition versiegt. Die Goldschmiede entwickeln ihre Figuren aus dem Vorbild der rhein-maasländischen Großplastik.

In den »sprechenden« Reliquiaren gelingen der Aachener Werkstatt hingegen selbständige Schöpfungen. So werden im Simeonsreliquiar des 2. Viertels des 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 16) die Figuren Mariens, Simeons und des Kindes zur Szene der Darstellung Christi im Tempel vereinigt. Wenig später entsteht das Scheibenreliquiar (Kat. Nr. 17), dessen Mitte durch eine Schwammreliquie, die schon im karolingischen Reliquienverzeichnis erwähnt wird, ausgezeichnet ist. Das eigentliche Scheibenkreuz wird von der Aachener Werkstatt in einen eigenartig neuen Zusammenhang übernommen, in dem Maßpollen in Gestalt von Engeln die Rolle der Wächter unter dem Kreuz übernehmen und eine romanische Schmelzplatte mit einer Justitiadarstellung den Sockelschmuck bildet.

In der Mitte des 14. Jahrhunderts wird der Südosten des Reiches für die Goldschmiedekunst Aachens bedeutungsvoll. Karl IV. verleiht der Verehrung seines großen Namenspatrons in der Karlsbüste (Kat.



Nr. 19), die als Krönungsgeschenk des Königs gilt, Ausdruck. Die Dedikation der Krone, mit der Karl IV. in Ermangelung der Reichskrone 1349 gekrönt worden war, ging voraus. Mit der Karlsbüste und der in ihr bewahrten Reliquie sollte sie eine geistige und formale Einheit bilden. Deutlich läßt dies Idealbild Karls des Großen die Bedeutung spüren, die auch die Kölner Reliquienbüsten des 14. Jahrhunderts für die Goldschmiedekunst in Aachen gewinnen.

Für die »Karlskapelle« des Aachener Domschatzes (Kat. Nr. 20) lassen sich kölnische Vorstufen nachweisen. Doch hat, wie es die kleine Reliquienkapelle im Pariser Clunymuseum und das Heiliggrabreliquiar in Pamplona beweisen, auch die Goldschmiedekunst der Isle de France zur Ausprägung des Typus beigetragen. Gleich der Karlsbüste scheint die »Karlskapelle« um 1350 entstanden zu sein. Hundert Jahre sind seit der Entstehung der letzten großen Prachtschreine, in denen die Reliquien dem Auge des Betrachters entzogen waren, vergangen.

Die strahlende Schönheit des Schreines ging von der Reliquie aus, die – selbst unsichtbar – am sie umhüllenden Gefäß den Glanz himmlischer Herrlichkeit aufleuchten ließ. Jetzt wird die Reliquie zur optischen Kommunikation dargeboten, das gläserne Schreinchchen mit der sichtbar angeordneten Karlsreliquie wird zum Sockel für eine kühn getürmte goldene Architektur, die ein Abbild der Himmelsstadt ist. Ganze Zyklen translucider Emails, die in kleinen Maßstab übertragene Ornamentik der Großarchitektur, der Glanz blauer Steine vor goldenem Grund, alles wird dem neuen Anliegen dienstbar gemacht. In der visionären Himmelsstadt haben die Heiligen ihren Platz, Maria, Karl, Katharina. Darüber, in einer Zone, in der die Architektur immer unkörperlicher, bildhafter wird, erscheint Christus selbst von Engeln begleitet.

Gleichzeitig geplant, doch später ausgeführt ist das sog. »Dreiturmreliquiar« (Kat. Nr. 22), das nicht weniger unmittelbar »des Böhmen Neigung für das zierlich Prunkende, das kunstvoll Verfeinerte und Verästelte« widerspiegelt. Drei nebeneinanderstehende Türme bilden die Tabernakel für die Gestalten Christi, Johannes des Täufers und Stephanus. Reicher noch wird die Fülle des Schmuckes, die aufgeboten wird, die Reliquien in eine Sphäre jenseits aller Erfahrbarkeit zu erheben und das türmereiche Himmelsjerusalem erscheinen zu lassen. Der goldleuchtende Mittelturm gleicht dem eucharistischen Turm, wie ihn der Prager Domhüttenschmied Wenzel nach einem Entwurf Peter Parlers für die Wenzelskapelle des Prager Veitsdomes geschaffen hatte. Wie Karl IV. der Kirche des Prager Karlshofes die ins Gotische gewandelte Form des Aachener Münsters geben läßt, so gewinnen in den Werken der Aachener Goldschmiede die Elemente der gleichzeitigen böhmischen Kunst hohe Bedeutung, und vermutlich sind es Prager Arbeiten, die, von Karl IV. gestiftet, jetzt die drei kleinen Aachener Heiligtümer aufnehmen. Dabei bleibt die nordfranzösische Goldschmiedekunst um 1300 für böhmische und rheinische Arbeiten die Voraussetzung.

Der Einfluß Böhmens bestimmt auch die Formgebung der Johannesbüste (Kat. Nr. 24), die um 1370 für die Abteikirche St. Johann in Aachen-Burtscheid entsteht. Das Büstenreliquiar des heiligen Sigismund im Domschatz zu Plock aus der gleichen Zeit führt in den Umkreis der für die Aachener Reliquienbüste vorbildlichen Werke. Die Büste des heiligen Wenzeslaus im Prager Domschatz aus dem Ausgang des 15. Jahrhunderts spiegelt das untergegangene böhmische Vorbild am getreuesten. Eine prunkvolle Chormantelschließe und der gotische Fuß des Lotharkreuzes sind Arbeiten der gleichen Aachener Werkstatt, der vielleicht ein in Prag geschulter Werkmeister vorgestanden hat.

Vielleicht ließen die enormen Aufwendungen für die seit 1355 im Bau befindliche neue Chorhalle des Aachener Domes die Mittel für Werke der Goldschmiedekunst nur noch spärlich fließen. Nichts hat sich aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten, das sich der großen Tradition würdig anschließen ließe. Erst mit dem Büstenreliquiar für die im Jahre 1475 aufgefundene Schädelreliquie des heiligen Adalbertus (Kat. Nr. 31) läßt sich in Aachen wieder ein bedeutsames Werk nachweisen. Doch auch hier noch ist eine böhmische Arbeit stilbestimmend, wie es der Vergleich mit der Adalbertbüste des Prager Domschatzes beweist. In stilisierter und vereinfachter Form wiederholt der Aachener Meister das ausdrucksvolle Prager Werk, das König Wladislaus an der Neige des 15. Jahrhunderts in den Prager Dom gestiftet hatte.

Die prachtvolle Bekrönung des sog. Kantorstabes (Kat. Nr. 29) mit ihrem an maasländische Bronzen erinnernden Adler bezeichnet den Zeitpunkt der Neubelebung Aachener Metallkunst, wie sie mit der Einwanderung der »Batteurs« aus den von Karl dem Kühnen zerstörten Städten Dinant und Lüttich einsetzt. Damit tritt die mittelalterliche Goldschmiedekunst der freien Reichsstadt in ihre letzte Phase, Sie erhält ihr Gepräge von der überragenden Gestalt des Aachener Goldschmieds Hans von Reutlingen, des Siegelschneiders der Kaiser Maximilian und Karl V. Der Goldschmiedekünstler, der seine Künstlersignatur dem Be-



schauzeichen der Stadt hinzufügt, tritt an die Stelle des hochmittelalterlichen Anonymus. Noch einmal entstehen jetzt in Aachen Werke von stilbildender Kraft (Kat. Nr. 34-58). Vermutlich hat Hans von Reutlingen schon an dem um 1480 entstandenen sog. Apostelantependium des Aachener Domes (Kat. Nr. 32) mitgearbeitet, in dem wir ein Werk des von 1482 bis 1509 in Aachen nachweisbaren Diederich von Reutlingen vermuten. Die beiden Goldreliefs Petri und Pauli weisen stilistisch auf gesicherte Arbeiten Hans von Reutlingens voraus. In ihm vermuten wir auch den Meister mehrerer Steinmodellen, in denen man die frühesten Aachener Printenformen gesehen hat. Unter ihnen ist vor allem die Madonna der »Mariennahrung« der Maria der Chormantelschließe Hans von Reutlingens im Aachener Domschatz (Kat. Nr. 33) schwesterlich verwandt.

Die eigenhändigen Werke Hans von Reutlingens tragen das Zeichen der gekreuzten Buchstaben IP in einem wappenartigen Sechseck.

Urkunden aus der Zeit von 1492 bis 1524 erlauben eine Fixierung des Weges, den Hans von Reutlingen gegangen ist. Die früheste gesicherte Arbeit, der Buchdeckel des Reichsevangeliiars (Kat. Nr. 34), läßt sich durch den Vergleich mit dem von Hans von Reutlingen gefertigten großen Majestätssiegel Kaiser Maximilians (Kat. Nr. 36) annähernd datieren. Das Siegel, in dem die gratigen, additiven Formen des Buchdeckels in weiche, flüssige Kompositionselemente umgesetzt sind, wurde 1500 abgeliefert. Damit ist die Entstehung des Buchdeckels kurz vor 1500 wahrscheinlich. Ein altes, vielleicht dem ursprünglichen karolingischen Buchdeckel zugrunde liegendes Schema wird dem Formenkanon der späten Gotik angepaßt.

1501 faßt Hans von Reutlingen die Staurothek der Kreuznacher Nikolauskirche neu (Kat. Nr. 37). Die Statuetten des Kreuzfußes sind den Figuren der 1506 vom Lütticher Domgoldschmied Zutman begonnenen Lambertusbüste so nah verwandt, daß eine Mitarbeit des Aachener Meisters an diesem zentralen Werk spätestmittelalterlicher maasländischer Goldschmiedekunst gesichert erscheint. Auch bestehen nahe Beziehungen zu spanischen Hostientürmen, sogenannten Kustodien (man hat eine Identifizierung des 1502 in einer Leónener Urkunde erwähnten Enrique de Colonia mit einem Familienmitglied der in Lüttich seßhaften Goldschmiededynastie de Cologne versucht).

Für das Aachener Münster schuf der Meister eine Petrusstatue (Kat. Nr. 49), die sich durch ein Schmelzbildchen am Dreiturmreliquiar (um 1360; Aachen, Domschatz) als Nachfolgerin eines früheren Statuettenreliquiars erweisen läßt. Stileigenarten machen über die Werke Reiner von Thienens die Verbindung zu Arbeiten aus dem Umkreis des Gelbgießers Jakob (»de Koperslager«) deutlich. Damit wird der Ursprung dieser spätgotischen maasländischen Plastik, die Kunst Claus Sluters, sichtbar.

Die Monstranz des Aachener Domschatzes (Kat. Nr. 48) ist ein Spätwerk des Meisters. Trotz eingreifender Umarbeitung läßt sich ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung gut charakterisieren, da sich aus der Werkstatt noch fünf weitere Monstranzen (Kat. Nr. 43-47) erhalten haben. Innerhalb dieser Ostensorien vollzieht sich die Umbildung von der Turm- zur Fassadenmonstranz. Die Aachener Gruppe variiert den maasländischen Monstranzentyp, der sich in guten wenn auch späteren Beispielen in Florennes, Wancennes und Brüssel erhalten hat.

Drei Kelche der Aachener Werkstatt (Kat. Nr. 39-41) weisen enge Bezüge zu Kelchen aus Namurer Werkstätten auf. Die klar gebaute Form wird zugunsten einer illusionistischen, atektonischen Wirkung aufgegeben. Ein Kapselreliquiar (Kat. Nr. 52) bereitet auf die Paxtafel der Aachener Foillanskirche vor (Kat. Nr. 51). In der Hinwendung zu bildhafter, »zweidimensionaler« Wirkung wird ein Wandel innerhalb der späten Stilbildung spürbar.

Hans von Reutlingen hat im Dienste Maximilians und Karls V. mehrere Siegel für den kaiserlichen Hof gestochen. Im Siegelstempel des Stiftskapitels (Kat. Nr. 56) erschöpft sich seine am Vorlagenschatz flämischer Schnitzaltäre geschulte bildnerische Kraft in minutiöser Kleinarbeit.

Die Werkstatt hat Anregungen und Entwürfe des Meisters in mehreren erhaltenen Werken verwertet.

Hans von Reutlingen ist einer der wenigen stilistisch klar erkennbaren Goldschmiede der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert und für die Rhein-Maaslande einer der großen Repräsentanten der letzten Blüte gotischer Goldschmiedekunst.

Gewiß hatte die Verlegung der Krönungsfeierlichkeiten von Aachen nach Frankfurt das Ende der herrscherlichen Aachener Goldschmiedekunst bedingt, doch trat an ihre Stelle eine stärker bürgerlich gefärbte, das Handwerkliche stärker betonende »Kunstindustrie«. Die Zeit nach 1532 liegt für unsere Kenntnis Aachener Edelschmiedekunst ziemlich im Dunkeln. Kaum ein Werk von überlokaler Bedeutung läßt sich in diesen



Jahrzehnten nachweisen. Vor einigen Jahren lichtete sich das Dunkel ein wenig, als auf einer Auktion in der Schweiz ein prachtvoller, mit aufgravierten Sternbildern gezielter Globus-Pokal aus der Sammlung Rüttschi auftauchte, dessen Aachener Beschauzeichen, verbunden mit dem Meistersignum KH, bewies, daß man sich auch hier um 1580 den neuen Stil- und Modeformen angepaßt und den Wandel von der sakralen Form zum profanen Tafelaufsatz vollzogen hatte.

Im Jahre 1573 erhielt die Goldschmiedezunft eine neue Zunftrolle, die an die Stelle einer 1510 gegebenen, uns nicht mehr bekannten, getreten ist. In ihr ist die strenge Zunftordnung verankert, die den genauen Feingehalt des Metalls und die Abnahmebestimmungen der Stücke durch den Greven bestimmt.

Erst mit dem Goldschmied Dietrich von Rath begegnet man wiederum einem großen Meister. Seine Hauptwerke (Kat. Nr. 64-67) entstanden in dem Jahrzehnt zwischen 1615 und 1625. Schwer nur löst sich der Meister von der herkömmlichen Formensprache, und nur äußerlich überwuchert das Renaissanceornament den gotischen Gesamtaufbau der Monstranzen. Dietrich von Rath ist Sproß einer Familie, deren Angehörige durch vier Generationen hindurch in Aachen als Goldschmiede nachweisbar sind. Es ist nach der Familie der vielleicht gegen Anfang des 15. Jahrhunderts eingewanderten Reutlinger die zweite erkennbare »Goldschmiededynastie« in der Kaiserstadt. Ihr folgen weitere »Goldschmiedegeschlechter«, unter ihnen die Klöcker, die von Orsbach, die Moeren, Rütgers und andere. Der dreißigjährige Krieg und der verheerende Stadtbrand von 1656 hindern die freie Entfaltung der Goldschmiedekunst in Aachen. Mit dem Zunftpokal der Aachener Zimmerleute (Kat. Nr. 68) von Matthias von Orsbach läßt sich wieder ein Werk durch Künstlerzeichen und Stadtbeschau sicher lokalisieren und datieren. Dieser Meister war wohl der prominenteste Vertreter der Goldschmiedefamilie von Orsbach, die seit 1646 in Aachen nachweisbar ist. Er signierte seine Arbeiten mit dem Orsbacher Familienwappen und den Buchstaben MO.

Einen entscheidenden Beitrag zur barocken Metallkunst in Aachen liefert Quirin Rütgers, ebenfalls Sproß einer alteingesessenen Goldschmiedefamilie. Das bedeutsamste Werk aus seinem Atelier ist die prachtvolle silbergetriebene Monstranz der Aachener Pfarrkirche St. Peter (Kat. Nr. 69). Sie wurde im Jahre 1707 vollendet und darf mit ihrer von der Hostienkapsel ausstrahlenden Sonne als Exemplum einer barocken Monstranz gelten.

Ein umfangreiches Werk läßt sich mit dem Namen des Stiftungsgoldschmiedes Hubert Moeren verbinden (Kat. Nr. 73-76), der in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts arbeitete und an den Prachtmonstranzen von St. Paul und St. Nikolaus, vornehmlich aber an den prunkvollen Tabernakelaufsätzen aus der ehemaligen Gasthauskirche der Elisabethinerinnen und der Aachener St. Michaelskirche neben der Aachener Stadtbeschau sein Meisterzeichen HM anbrachte.

Wer der Meister der kühn geschwungenen, aus dem Geist flämischen Barocks lebenden Marienstatuette (Kat. Nr. 72) in St. Michael, Aachen, gewesen ist, weiß man nicht.

Wiewohl die Goldschmiedekunst des 19. Jahrhunderts in Aachen von der neuerwachten Begeisterung für das Mittelalter bestimmt wird und ihre Hauptaufgabe vornehmlich in der überexakten Rezeption alten Formengutes sieht, bricht die große Handwerkstradition nicht ab, vielmehr wurden in dieser Zeit die technischen Voraussetzungen geschaffen, die zur neuen Hochblüte der Aachener Goldschmiedekunst in unseren Tagen geführt hat.

