

diesen Ort zu stellen, wo er den Prozessionsaufzug bei festlichen Gottesdienst- und Reichsversammlungen nur störte – der Durchgang beiderseits des Ambos betrug höchstens 1,05 m! – und den Priesterraum vor dem Hauptaltar unnötig einengte. Ein Blick auf die bei Doberer wiedergegebene Grundrißzeichnung der ebenfalls in der Byzanznachfolge stehenden Kathedrale der bulgarischen Khane zu Preslaw (Acht-Nischen-Rundkirche!) könnte hier wertvolle Hinweise geben. Kreuzsch „Augenlinien“ vom Kaiserstuhl (Abb. 38) sind nur auf eine sitzende Gestalt beziehbar, doch so lange wir über das karolingische Zeremoniell an der Aachener Pfalzkapelle nicht bis ins Letzte genau unterrichtet sind, bleiben hier alle Fragen offen. Der karolingische Ambo müßte erheblich größer und geräumiger als derjenige Heinrichs II. gewesen sein. Dann konnte er aber nicht so knapp vor den Ostpfeilern gestanden haben. Damit läßt sich die Hypothese des Verf., daß sein Treppenaufgang das „Grab Karls des Großen“ überdeckt habe, wohl nicht mehr aufrechterhalten. In all diesen Fragen läßt sich allein von der werkmännischen Seite her eine Lösung nicht gewinnen, wesentlich ist die theoretisch-ideologische Begründung und der historische Entwicklungsgang.

Bei allen Fragen, die solche Untersuchungen stets erneut stellen, und die angetan sind, die Diskussion wieder in Fluß zu bringen und weiterzutreiben, ist der Band außerdem ungemein reich an Beobachtungen und Anregungen – etwa zur Bearbeitung des Mercuriussteins, zur Beurteilung des Alters des Holzkerns im Kaiserstuhl, zu einer Umgestaltung des Kaiserstuhls, zur Frage der Westwerke und der Michaelskapellen, ferner die Feststellungen am Atrium (Narthex nach oströmischem Vorbild) und an der Taufkapelle sowie anderes mehr –, sie werden beachtet und geprüft werden müssen. Angenehm berührt immer wieder, daß Verf. seine Thesen mit aller gebotenen Vorsicht eher als Angebote, denn als endgültige Formulierungen vorträgt.

*Eberhard Quadflieg*

*Erich Stephany, Der Dom zu Aachen  
B. Kühnlen Verlag, M.-Gladbach 1958  
16 Seiten Text, 48 Bildtafeln und ein herausklappbares  
Abbildungsverzeichnis mit erläuternder Beschreibung,  
Lageplan-Skizze sowie einer von der Vorgeschichte bis  
1958 reichender Zeittafel.*

Der einleitende Text behandelt in vier Abschnitten die Geschichte des Bauwerks, seiner Ausstattung und Schatzkammer. Geschichte und Baubeschreibung münden in die Frage nach dem eigentlichen Sinn des karolingischen Bauwerks. Der Bausymbolik wird dankenswerterweise viel Platz eingeräumt. Bei der symbolischen Deutung des Chores im 2. Abschnitt seines Skulpturenschmuckes, geht der Verfasser in seiner theologisch-symbolischen Auslegung einen Schritt weiter, aber zugleich auch tiefer als es die zahlreichen kleinen und großen Monographien über den Aachener Dom bisher versucht haben. Auf die Einleitung folgt eine Beschreibung des Baues und seiner Ausstattung. Der Rahmen der kleinen Monographie gestattete leider keine eingehendere Würdigung der einzelnen Kunstwerke der Schatzkammer; es werden nur die wichtigsten Gegenstände aufgezählt. Die Beschreibung schließt ihrerseits mit dem ikon-

graphischen Plan der modernen Chorfensterverglasung ab. Sehr sorgfältige Anmerkungen bringen zugleich auch die bis auf den neuesten Stand geführten Literaturnachweise.

Für die 48 Kupfertiefdruck-Tafeln lieferte Ann Breddohl-Lepper die Vorlagen. Wer die ausgezeichneten Fotos dieser Aachener Fotografin kennt, bedauert um so mehr, daß eine Reihe der Bild-Tafeln nicht der Qualität ihrer Vorlagen entspricht. Allzu düstere, uniforme, graue Hintergründe nehmen den dargestellten Gegenständen jede Brillanz. Auch die Zueinanderordnung der Bildseiten sowie die Wahl der Ausschnitte und Details sind nicht immer glücklich. Aber trotz dieser Mängel im Bildteil bleibt die Publikation eine ebenso wertvolle wie notwendige Bereicherung der umfangreichen Literatur um den Aachener Dom. Sie füllt eine Lücke aus zwischen den meist kleinformatigen Führern und der für den Laien zu aufwendigen größeren Monographie. H. F.

*Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XIX, E. A. Seemann Verlag, Köln 1957. – Walter Boeckelmann: Von den Ursprüngen der Aachener Pfalzkapelle. – Hermann Schnitzler: Fulda oder Reichenau. – Tilman Buddensieg: Die Baseler Altartafel Heinrichs II.*

Der XIX. Band des Wallraf-Richartz-Jahrbuches enthält entscheidende Beiträge zu Forschungsproblemen der Aachener Pfalzkapelle und ihrer Schätze. „Von den Ursprüngen der Aachener Pfalzkapelle“ hat Walter Boeckelmann seinen Aufsatz genannt, in dem er versucht, dem Strukturgeheimnis der Capella Palatina auf die Spur zu kommen. Als wichtige, bisher noch nicht entsprechend gewürdigte Schriftquelle interpretiert der Verfasser das 28. Kapitel des ersten Buches der „Taten Karls des Großen“, in dem sein Autor Notker Balbulus davon spricht, daß Karl der Große die Aachener Pfalzkapelle „nach eigenem Plane“ zu erbauen unternahm und zitiert die Stelle bei Notker, die in Verbindung mit der Herkunft einer karolingischen Kirchenbauform von „propria dispositione“ spricht. Der Sinngehalt dieser Formulierung weist auf die Theorie der Baukunst, wie sie Vitruv in seinem entscheidenden Werk „De Architectura“ um 25 vor Christus entwickelt hat. Hiermit wäre ein wichtiger Hinweis über Ursprung und Herkunft des Aachener Pfalzkirchenbaus gegeben, besagen die Schriftstellen doch, daß sowohl angestammte Architekturformen und eigene Gesichtspunkte als auch Vitruvs Theorie der Baukunst bei der Konzeption eine wichtige Rolle gespielt haben.

Nach Boeckelmann hat die „ordinatio“, die man der byzantinischen Tradition entlehnte, das Grundschemata der Palastkirche mit zentralem Umgang, Empore und Kuppel geliefert, während die „dispositio“ sich nur aus der einzigartigen, von Karl bestimmten historischen Situation erklären läßt. Ein wichtiger Faktor der „ordinatio“ ist nach Vitruv das Einheitsmaß, der Modulus. Über die entscheidende Bedeutung des Modul in der Aachener Pfalzkapelle, der weit über den Bereich des Proportionalen in den Bereich des Bedeutungshaften vorstößt, gibt die berühmte Inschrift unter dem großen Kranzgesims des Oktogons Auskunft, heißt es doch hier „... Und auf dieselbe Zahl jedes Verhältnis bestimmt...“

Bisher hatte erst P. C. Bock in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts (unpublizierter „Bericht über die baulichen Alterthümer des Aachener Domes“ im Domarchiv) auf die Bedeutung der Zahlen- und Maßharmonien der Aachener Pfalzkapelle hingewiesen. Bock erkannte die Einheit des Drusianischen Fußes (0,3326) als zugrundeliegende Maßeinheit und gewann damit die apokalyptische Zahl 144 (Fuß) für den Umgang des Oktogons und die Gesamtlänge der Kirche. Wenn Bock vor mehr als 100 Jahren schrieb, „einer künftigen Arbeit muß vorbehalten werden nachzuweisen, welcher Einfluß dadurch auf die einzelnen Gliederungen des Baus ausgeübt wurde“, so scheint mit der vorliegenden Untersuchung der entscheidende Schritt über mannigfache inzwischen vorgetragene Spekulationen hinaus getan zu sein. Boeckelmann gibt als den entscheidenden Modul das Maß von 25 karolingischen Fuß gleich 832,25 cm an. In einer sorgfältigen Aufstellung erweist er den Modul von 25 und 50 karolingischen Fuß als das Grundmaß für die hauptsächlichlichen Proportions- und Maßharmonien.

Anschließend an die Notkersche Formulierung „*propria dispositione*“ versucht Boeckelmann anschließend die Aachener Pfalzkirche aus ihrer Eigengestalt heraus zu interpretieren. Aufbauend auf den Forschungen von Beenken und Frankl, deutet er die Quadratur der viereckigen Teilräume in den Umgängen der Pfalzkapelle als richtungweisende Elemente, in denen sich die Grundfigur der Aachener Konzeption, die Quadratur, noch erhalten hat. Im einfachen viereckigen Saal mit eingezogenem, geradem Altarhaus glaubt der Verfasser den Ursprung der Eigengestalt der Aachener Pfalzkapelle gefunden zu haben. Er faßt seine These zusammen: „Das heimische Grundelement, die schlichte Kirchenrundform, wurde entsprechend der von Karl geforderten byzantinischen „*ordinatio*“ durch Achsendrehung um je 45 Grad im Mittelpunkt des Quadrates verachtacht und zentral angeordnet und mit Hilfe von Modul und Quadratur zu der eigentümlichen Aachener „*dispositio*“ gefügt. Die zwischen den Rechteckzellen klaffenden dreieckigen Lücken wurden außen gerade geschlossen. So ergab sich die sechzehneckige Ummantelung des zweigeschossigen Umgangsbaus.“ In den frühkarolingischen vierarmigen Kreuzbauten mit quadratischer Vierung zu Pfalz bei Trier, Mettlach, Neustadt am Main u. a. hatte sich die Aachener Lösung vorbereitet.

Die einleuchtenden Untersuchungen lassen die Viereckräume in den Umgängen ebenfalls in neuem Lichte erscheinen. Boeckelmann deutet sie als Altarräume, die möglicherweise durch Schranken von den Dreieckräumen, die untergeordnete Bedeutung hatten, getrennt waren. Damit gewinnt die schon von Rhoeu vorgeschlagene Bezeichnung der Aachener Umgänge als „Rundschiffe“ erneute Berechtigung.

Boeckelmanns kenntnisreicher Untersuchung gelingt eine Synthese der bisherigen Forschungen zur Aachener Pfalzkapelle und die überzeugende Einordnung in die geistige und künstlerische Struktur der Karolingerzeit.

\*

Bei dem Bericht über den Aufsatz von Hermann Schnitzler „*Fulda oder Reichenau*“ muß sich der Referent damit begnügen, die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung vorzutragen. Die außerordentlich viel-

schichtige Arbeit, die sich auf einen umfangreichen wissenschaftlichen Apparat stützt, ist das Ergebnis jahrelanger Forschungen, die angetan sind, die Stilprobleme der Kunst im Zeitalter der Jahrtausendwende in neuem Lichte erscheinen zu lassen.

Was die Überschrift des Aufsatzes noch als Frage ausspricht, ist am Ende der Darlegungen zur Gewißheit geworden: Die Pala d'Oro des Aachener Domes, das goldgetriebene ottonische Antependium, das heute den vorderen Choraltar ziert, entstand nicht, wie häufig angenommen, in der Klosterwerkstatt der Insel Reichenau, sondern zeigt die Merkmale des in Fulda ausgeprägten Lokalstiles. Bevor der Verfasser an Hand zahlreicher Vergleiche den Beweis seiner Hypothese antritt, zeichnet er Geschichte und Geschicke der Tafel auf und gibt eine einleuchtende Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Einzelplatten. Danach haben die Rundmedaillons mit den Evangelistensymbolen auf den Ecken eines umlaufenden Rahmens gesessen. Der Verfasser geht noch einen Schritt weiter. Er vermutet, daß der Apostelzyklus, der um 1480 zusammen mit den gemalten Altarflügeln mit Szenen des Marienlebens, Darstellungen der hl. Leopardus und Blasius sowie Karls und der Madonna der Pala d'Oro hinzugefügt wurde, an den ursprünglichen Schmuck des Altares anknüpft. Neben der Pala d'Oro wären dann an den Seitenwänden die Apostel und an der Rückwand der Stifter vor der Gottesmutter zwischen Aachener Heiligen und Szenen aus dem Leben Mariens erschienen. Ein solches Schema dürfte sich zudem auf das karolingische Beispiel des Goldaltars von S. Ambrogio in Mailand und auf ikonographische Analogien in skandinavischen Goldaltären berufen. Die Pala d'Oro hätte demnach nur als die Frontseite eines ursprünglich vollständigen „*vestmentum altaris*“ zu gelten. Der freistehenden Mensa wäre eine solche vierseitige Altarumkleidung angemessen gewesen. Von der liebgewordenen Tradition, daß die Pala d'Oro eine Stiftung Ottos III. sei, wird man sich hinfort auf Grund der Zugehörigkeit der Tafel zu einer Werkgruppe, der u. a. der goldene Buchdeckel des karolingischen Aachener Evangeliars sowie das Antependium, das Kaiser Heinrich II. ins Baseler Münster stiftete, trennen und eine Entstehung im Umkreis Heinrichs II. anerkennen müssen. Daß die angeführten Arbeiten fuldenses Stils geprägt, zumal enge Verwandtschaft mit Fuldaer Buchmalereien und den Fresken von St. Andreas in Fulda-Neuenberg aufweisen, machen zahlreiche Vergleiche, die der Verfasser anstellt, offenkundig. Damit aber fällt neues Licht auf die Fuldaer Schule, die bisher weithin im Schatten der hellstrahlenden Reichenau gestanden hat. Es wird deutlich, wie in Fulda geschulte Kräfte den Stil an der Jahrtausendwende mitbestimmt haben und auch zu imperialen Aufträgen herangezogen wurden. Dabei ergeben sich ikonographische Beziehungen zur karolingischen Buchmalerei und Elfenbeinplastik, vor allem jedoch zu mittelbyzantinischen Quellen. Die Stilanalyse schließt einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Kunst der Reichenau aus und erlaubt die Zuweisung an die Schule von Fulda. Das Baseler Weihedatum von 1019, mit dem die Entstehung des Baseler Antependiums zusammengesehen werden muß, gibt einen Anhalt zur ungefähren Datierung der Aachener Stücke.

In schöner Sinnfälligkeit ergänzen und erhärten die Resultate eines weiteren Beitrages die Ergebnisse, zu

denen H. Schnitzler gelangt ist. Tilmann Buddensiegs Untersuchungen zur Baseler Altartafel Heinrichs II. bemühen sich um die rechte Lokalisierung und Interpretation der Goldenen Altartafel, die der Aachener Pala d'Oro aufs engste verwandt erscheint. Buddensieg erkennt die zentrale Figur des Sieger-Christus der Baseler Tafel auch formal als die Hauptfigur, auf die sich nahezu alle Formelemente der Engelsfiguren der Tafel zurückführen lassen, und weist die ununterbrochene Tradition von der frühchristlichen über die karolingische zur ottonischen Kunst auf, in der die Figur steht. Die Engel begleiten als „Schutzengel“ gemäß dem 90. Psalm den in feierlicher Ruhe dastehenden Salvator. War Christus früher als Drachentöter dargestellt worden, so formt sich nunmehr seine Hand zum Segensgestus, die Untiere zu seinen Füßen sind verschwunden, Heinrich und Kunigunde in Proskynesis sind an ihre Stelle getreten. – Die Formanalyse, vor allem der Vergleich der Rankenornamente und der Darstellungen der Kardinaltugenden mit Buchmalereien, Metallgravierungen, Treibarbeiten und Elfenbeinschnitzereien verknüpfen die Baseler Altartafel wie die Aachener Pala d'Oro mit Fulda. Für diese Schule nimmt Buddensieg u. a. auch das Reichskreuz und das Kreuz der Reichskrone in Anspruch. Nicht zuletzt auf Grund der offenkundigen Übereinstimmung der Engelsfiguren der Krypta von St. Andreas in Fulda-Neuenberg und der goldgetriebenen Reliefdarstellungen der Antependien aus Basel und Aachen darf die Provenienz der letzteren nunmehr als gesichert gelten.

Wie sehr die Baseler Tafel auch inhaltlich die hierarchische und imperiale Vorstellungswelt des mittelalterlichen Kaisertums spiegelt, zeigt der Nachweis, daß die *Laudes Regiae*, wie man sie zu Ehren des Kaisers anlässlich der Krönung und an hohen kirchlichen Festtagen sang, alle Elemente enthalten, die in der Goldenen Tafel Heinrichs II. bildhaft Gestalt annehmen: den triumphierenden Weltenherrscher Christus, die drei Erzengel als kaiserliche Fürbitter, den hl. Benedikt und die Kardinaltugenden.

E. G. G.

*H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Düsseldorf, Verlag Schwann, 1957. 34 S. Text, 166 Schwarz-Weiß-Tafeln, 10 Farbtafeln, DM 87,-.*

„Rheinische Schatzkammer“ hat Hermann Schnitzler einen Bildband genannt, der in hervorragenden Photos Meisterwerke des frühen Mittelalters aus den alten

Kunstzentren von Trier-Echternach, Köln, Aachen und Essen/Werden vorführt. Noch ist der angekündigte Kommentarband nicht erschienen, doch läßt schon der den Tafeln zugefügte knappe Text eine Fülle von neuen Erkenntnissen zur Kunst der karolingischen und ottonischen Epoche erkennen. H. Schnitzler veröffentlicht hier den ersten Teil eines großen Publikationswerkes, das mit der Behandlung der hochromanischen Epoche fortgesetzt werden soll. Er folgt hiermit der Tradition, die sich mit dem Schnütgenmuseum und dem von Fritz Witte im Jahre 1932 vorgelegten Werk „1000 Jahre deutscher Kunst am Rhein“ verbindet.

Während Witte bei aller Ökonomie der Auswahl doch eine gewisse Vollständigkeit anstrebte, stellt Schnitzler das Einzelwerk in seiner jeweiligen Sonderheit ins Zentrum seiner Betrachtung. Die eindringlichen Detailphotos kommen dieser Betrachtungsweise sehr entgegen. Dabei wird Schlüsselwerken, wie dem Trierer-Andreas-Tragaltar, der Limburger Staurothek, der Aachener Pala d'oro und dem Heinrichsambo besonders breiter Raum gewährt.

Einführungstext und Katalog deuten in gedrängter Kürze die Ergebnisse jahrelanger intensiver Forschungsarbeit an, ohne den vielen Problemen auszuweichen, die sich beispielsweise immer noch bei der Behandlung des Lotharkreuzes stellen. Im Augustuskameo sieht der Verfasser das stellvertretende Bild des ottonischen Stifters. Damit wird erneut Sinn und Anordnung des Intaglios mit dem Siegelbild Lothars II. auf dem unteren Balkenende zur Diskussion gestellt. Diese Stelle ist beim sog. Kreuz des heiligen Eligius (ca. 588–659) aus St. Denis, einem Kreuzreliquiar und bei den beiden Essener Mathildenkreuzen Emailschnitzungen mit Stifterbildnissen vorbehalten.

Die hervorragenden Photos von Ann Bredol-Lepper verzichten auf äußerliche Effekte. Sie objektivieren ihre erhabenen Gegenstände so weitgehend, wie es dem Photo überhaupt möglich ist. Der Forschung ist damit unentbehrliches Bildmaterial zur Verfügung gestellt, das seinen Zweck noch besser erfüllt als die Farbtafeln, die bei aller Sorgfalt der Herstellung, namentlich beim Lotharkreuz, dem Egbert-Kodex und dem Kodex Aureus doch eben nur einen fernen Abglanz der unvergleichlichen Schönheit des Originals vermitteln können. Dem Laien wird mit Schnitzlers Werk die Möglichkeit gegeben, in die Welt des mittelalterlichen Künstlers einzudringen und mit dem Besitz des Buches teilzuhaben am glanzvollen Reichtum der Rheinischen Schatzkammer.

E. G. G.