

# Aulae caelestis particeps - der Halle des Himmels teilhabendes Nachbild

Zur Deutung und Symbolik der Chorhalle  
des Aachener Domes

Von Erich Stephany

Eine mehr als tausendjährige Geschichte hat die eigenartige äußere Gestalt und den schwer überschaubaren Innenraum des Domes zu Aachen geformt. Zwei Hauptteile heben sich aus der Vielzahl der Einzelteile heraus: der Kuppelbau Karls des Großen und die gotische Chorhalle. Der Bau Karls des Großen war die Kirche seiner Pfalz zu Aachen und diente der Darstellung der sakralen Würde des von ihm begründeten Reiches. Die gotische Chorhalle wurde gemäß dem Beschluß des Krönungskapitels 1355 begonnen „ouch Gode van hemmelriche end sinre leyver muder sente Marien zu eren und der gemeynre werilt ze gemache“<sup>1)</sup>.

Sie entsprach dem Geist einer neuen Zeit und diente den gesteigerten Bedürfnissen der Krönungs- und Wallfahrtskirche. Der Entschluß zum Bau des Chores fällt zusammen mit dem Höhepunkt der mittelalterlichen Entwicklung Aachens. Die Ausdehnung der Stadt erforderte die Anlage einer zweiten Ummauerung, die den Umfang der freien Reichsstadt bis zu ihrem Ende in der Zeit der französischen Revolution festlegte. Zur gleichen Zeit war die Stadt in den Besitz der Bauten der Königlichen Pfalz gelangt. Hier erbaute sie ihr einzigartiges Rathaus mit dem noch heute bewundernswerten großen Saal. Die Krönung Karls IV. im Jahre 1349 in Aachen und der Erlaß der „Goldenen Bulle“ von 1356 bedeutete den Sieg der Aachener Krönungsidee, der trotz der Verlagerung des Schwerpunktes des Reiches<sup>2)</sup> und trotz der durch Karl IV. vollendeten Abschwächung der rechtlichen Bedeutung der Krönung gegenüber der Wahl<sup>3)</sup> zunächst neuen Glanz versprach. Die Förderung der Verehrung Karls des Großen<sup>4)</sup> und der Aachener Heiligtümer durch Karl IV. steigerte das Ansehen und die Anziehungskraft Aachens<sup>5)</sup>. Wegen des Andranges der Pilger mußte die Zeigung der Heiligtümer auf die äußeren Galerien des Domes verlegt werden<sup>6)</sup>. Diese Entwicklungen riefen auch am Dom zahlreiche bauliche Veränderungen hervor. Wie um einen Kern herum entstanden die gotischen Kapellen; Turm, Paradies und Kreuzgang erhielten eine neue Gestalt. Diese äußere Umgestaltung erstreckt sich über einen Zeitraum von über 150 Jahren und ist vor der Vollendung abgebrochen worden<sup>7)</sup>. In die inneren Verhältnisse des Baues griffen alle diese Bauten wenig ein, hier erfolgte die Umgestaltung durch den gotischen Chorbau, der 1414 nach sechzigjähriger Bauzeit eingeweiht worden ist.

Der neue Chor stellte das Raumgefüge des Aachener Domes auf eine vollständig neue Grundlage. An den Kuppelbau Karls des Großen mit seinem doppelgeschossigen Umgang und den hohen Säulenarkaden im Obergeschoß schließt sich nun im Osten eine einschiffige gotische Halle von gewaltigen Ausmaßen an. Um sie anschließen zu können, wurden die rechtwinklige karolingische Chorapside sowie das östliche Joch des oberen Umganges mit den auf beiden Seiten anschließenden Dreiecksjochen entfernt. So stößt der sich trapezförmig verengende Chor an den Kuppeltambour und ruht auf den querstehenden Bogen des oberen Umganges auf. Im unteren Umgang blieb das östliche Joch erhalten, so daß die beiden östlichen Ecken die Gliederung für ein dreigeteiltes Raumgitter abgeben konnten, das sich unten zwischen den Karolingerbau und den Chor schiebt. Die Entfernung der karolingischen Teile zeigt eine weise Beschränkung des Baumeisters. Sie weist auf den Grundplan hin, den er verfolgte, nämlich dem Bau, den er vorfand, nichts von seiner Eigenart zu nehmen und ihn trotzdem zu erweitern, indem er ihn öffnete, um ihn zu dem einen Pol einer Achse zu machen. Den anderen Pol bildete er durch die Chorhalle. Seine Idee geht davon aus, daß man einen so geprägten Zentralraum, wie er ihn in Aachen vorfand, nicht schlechthin erweitern kann, wie man etwa einem romanischen Langhaus einen gotischen Langchor anfügen konnte. Er wählt für seinen Bau die leichten, himmelanstrebenden Formen der einschiffigen „gläsernen Kapelle“, wie sie sich aus dem Kathedralstil Nordfrankreichs entwickelt hatten<sup>8)</sup>. Diese Formen begegnen uns in den Achsenkapellen im Chorumgang der Kathedralen, als fast selbständige Chöre hinter dem Chorumgang oder als freistehende Bauten, die ihre herrlichste Ausformung in der Ste Chapelle König Ludwigs des Heiligen im alten Königspalast zu Paris gefunden haben. Auch zur Gestaltung von neuen Chören an alten Kirchen, wie z. B. in der Nachbarschaft Aachens in Maastricht und Lüttich. Von allen Bauten aber, die man zum Vergleich heranziehen könnte, unterscheidet sich der Aachener Plan wesentlich. Er ist weder selbständig wie die Ste Chapelle, noch neues Bauglied wie in Lüttich oder Maastricht, noch auch Annexbau wie in St. Germer oder St. Riquier. Er ist ein in sich vollendeter Bau, der zugleich in ein dynamisches Verhältnis zu dem Raum gebracht ist, dem er als

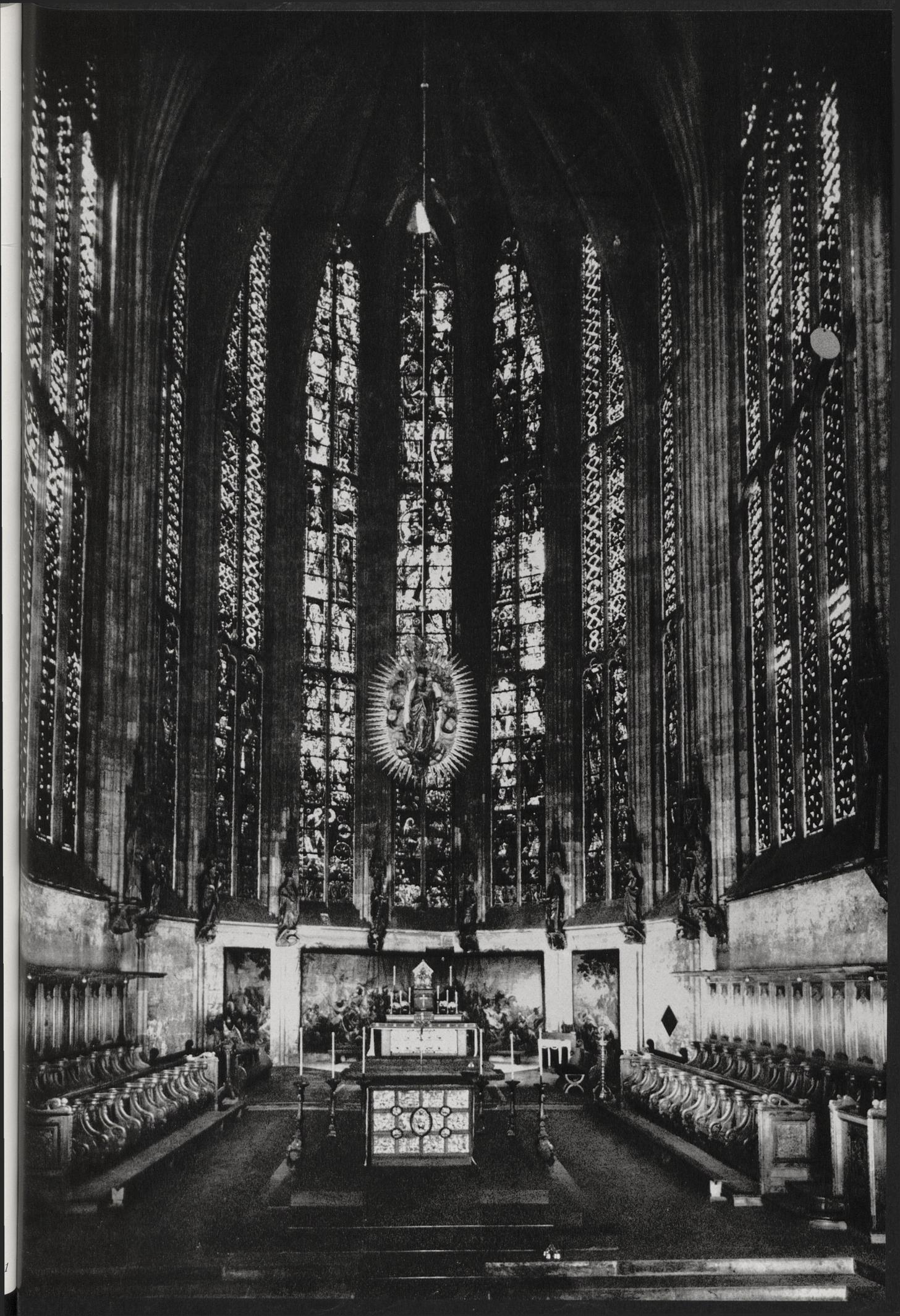
Chorraum zugeordnet wurde. Diese Dynamik liegt in der Achse, die weder das ruhige Schreiten einer romanischen Basilika oder gotischen Kathedrale kennt noch auch das weithingezogene Schwingen einer doppelhörigen Anlage aufnimmt. Die aus dem bereits gotisch empfundenen Steilraum der Kuppel Karls des Großen herabflutende Raumbewegung wird zu einem Bogen geformt, der sich durch das unversehrt erhaltene östliche Joch des unteren Umganges hindurch spannt und in den noch steiler gestalteten Raum des Chores ein- und hochgeführt wird. Man wird diese bogenförmig gespannte Achse gewahr, wenn man sich in die Mitte des erwähnten Joches des Umgangs stellt (vor der heutigen Kommunionbank) und sowohl zur Kuppel wie auch zum Chorgewölbe schaut. An dieser Stelle ist weder das Kuppel- noch das Chorgewölbe wahrnehmbar, aber man spürt, wie in diesem unteren Joch beide Räume aneinandergelunden sind und ineinanderschwingen. Der etwa 1,5 m höher als die Kuppel und etwa 2 m weniger weit als die Breite der Kuppel angelegte gotische Raum nimmt die Bewegung des ursprünglich um sich kreisenden Zentralraumes sammelnd in sich auf und verbindet sie mit seiner vertikalen Tendenz. Hier erweist sich die Bedeutung des von dem gleichen Baumeister scheinbar ganz erhaltenen Umgangs. Durch die dreiteilige Öffnung zum Chor hin holt er ihn aber aus seiner Eigenbewegung heraus. Die ursprünglich vorgesehene gleiche Höhe der Solbank der Fenster im Chor mit den Kämpfern der karolingischen Pfeiler, die später um der Sicherheit des Baues willen aufgegeben werden mußte, unterstrich dieses Einströmen sehr markant. Die weite Öffnung des oberen Umgangs, abgemildert durch die Säulenstellung der sogenannten Ikonostase öffnete einen weiten Zugang zu der Fülle des vom Licht und der Farbe der Fenster durchfluteten hohen Raum des Chores. Wie auf diese Weise die Spannung des Bauwerkes sich in eine übergreifende Harmonie findet und löst, wird erkennbar, wenn man an den Stufen des zweiten Choraltars stehend nach Westen auf die Verbindungsstelle der beiden Bauteile schaut. Die absolute Sicherheit des karolingischen Baues erscheint bei einem Blick von Westen nach Osten transparent erhöht, bei dem Blick von Osten nach Westen als bleibend und erfüllt in dem einzigartigen gläsernen Gehäuse des Chores.

Hermann Schnitzler hat in seinem Werk über den Dom zu Aachen<sup>9)</sup> eigentlich zum ersten Male versucht, die Eigenart des Miteinanders beider Bauteile zu umschreiben: „Die wesentlichste Veränderung für den karolingischen Raum ergab sich aus dem Lichteinfall. Drang das Licht vorher von allen Seiten fast gleichmäßig ein, so flutet es jetzt von Osten in einem breiten Strom. Damit war das alte Gleich-

gewicht zwischen Lot und Achse im Karolingerbau zugunsten der Achse verschoben. Die Achse bekam das Übergewicht.“ (Diese Beschreibung steht noch unter dem Eindruck der im 19. Jahrhundert eingebauten Glasfenster, die das innere Gleichgewicht des Aachener Domes stark gefährdete<sup>10)</sup>). „In zwei rechteckigen Jochen setzt der Chor sich jenseits des Umgangs fort, um mit einem Polygon aus neun Seiten des Vierzehneckes, über die Flucht der Langwände hinausstrebend, zu schließen. Es ist, als weiteten die Energien, die vom Oktogon her einströmen, den Abschluß aus, während der Chor sich bei dem dreiseitigen Anschluß zusammenzieht. Die Längsrichtung des Chores wirkt vor allem durch die Lichtführung in den Lotraum hinein. Andererseits nimmt der Chor spürbar die Züge des Lotraumes an. Um so inniger werden beide in sich so verschiedenen Räume miteinander verknüpft.“

Formal gilt für die Konzeption des Raumes, was Schnitzler sagt: „Und wenn die Formen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gemäß erscheinen, so lebt doch der Geist der Kathedralen des 13. Jahrhunderts in dem herrlichen Raum wieder auf“<sup>11)</sup>. Darum läßt sich auf ihn auch noch anwenden, was Hans Jantzen 1927 über die Eigenart des gotischen Raumes in seinem Vortrag: „Über den gotischen Kirchenraum“ entwickelt hat. Er sieht diese Eigenart in der „diaphanen Struktur“ der Wand. Den tieferen Untergrund dieser Entwicklung umschreibt er selbst am Schluß des Vortrages: „Welche besondere Ausdrucksbedeutung für die Raumwirkung kommt der diaphanen Wandstruktur zu? Darauf wäre zu antworten, daß sie – neben anderen hier nicht zu erörternden Momenten – das wirkungsvollste Mittel zu jener kultischen Verzauberung der Herzen darstellt, die das Erlebnis des gotischen Steilraumes charakterisiert. Ein Festes wird durch ein Unkörperliches der Wirkungsweise der natürlichen Umwelt entrückt, der Schwere entkleidet und zum Aufstieg gebracht. So schafft das christliche Mittelalter sich mit diesem Raum für das kultische Geschehen eine völlig neue Symbolform, die aus einer in ihren Quellen uns verborgenen Frömmigkeit erwächst. Eine Untersuchung aber, die das Prinzip des ‚Diaphanen‘ aus dem Kern des kultischen Vorgangs selbst zu deuten sucht, hätte die Überschrift zu tragen: Der Raum als Symbol eines Raumlosen“<sup>12)</sup>.

Die Gestaltung eines Kirchenraumes ist sowohl von seiner baukünstlerischen Konzeption wie auch von seiner kultisch-sakralen Bestimmung abhängig. Hier erscheint das „Raumlose“, das im „Symbol des Raumes“ faßbar wird, als die Begegnung zwischen Gott und Mensch, die im heiligen Kult im Kirchen-



raum vollzogen wird. Sie ist gebunden an die sakramentale Wirklichkeit der Gegenwart Gottes und zieht den Menschen hinein in den großen Prozeß der „Verklärung“, die in der Menschwerdung des Sohnes Gottes ihren Anfang hat und in der Vollendung der Welt am jüngsten Tage ihr Ende findet. In der Mitte zwischen beiden steht das Mysterium der Liturgie, das nicht nur das „Gedächtnis“ des Herrn, sondern zugleich „Unterpfand der ewigen Seligkeit“ ist. Darum ist auch das Gebäude, in dem sich die Gemeinschaft der Gläubigen versammelt, um die heiligen Mysterien zu feiern, ein

geht, die vorsichtige Methode, die Hans Jantzen in dem Abschnitt „Die gedeutete Kathedrale“ in seiner Studie „Kunst der Gotik“ entwickelt hat<sup>15</sup>). Er verweist auf die Unterschiedlichkeit, die das Mittelalter selbst im Verständnis der Liturgie und in der Heraushebung bestimmter Glaubenswahrheiten aufzuweisen hat, und betont mit Recht, „daß im Lauf der Jahrhunderte das Verhältnis der Gläubigen zu Welt und Überwelt in der Form nicht gleichbleibt“<sup>16</sup>). Die Vorstellung, die seit je am stärksten auf die Symbolik des Kirchengebäudes eingewirkt hat, ist die des himmlischen Jerusalem, das vom

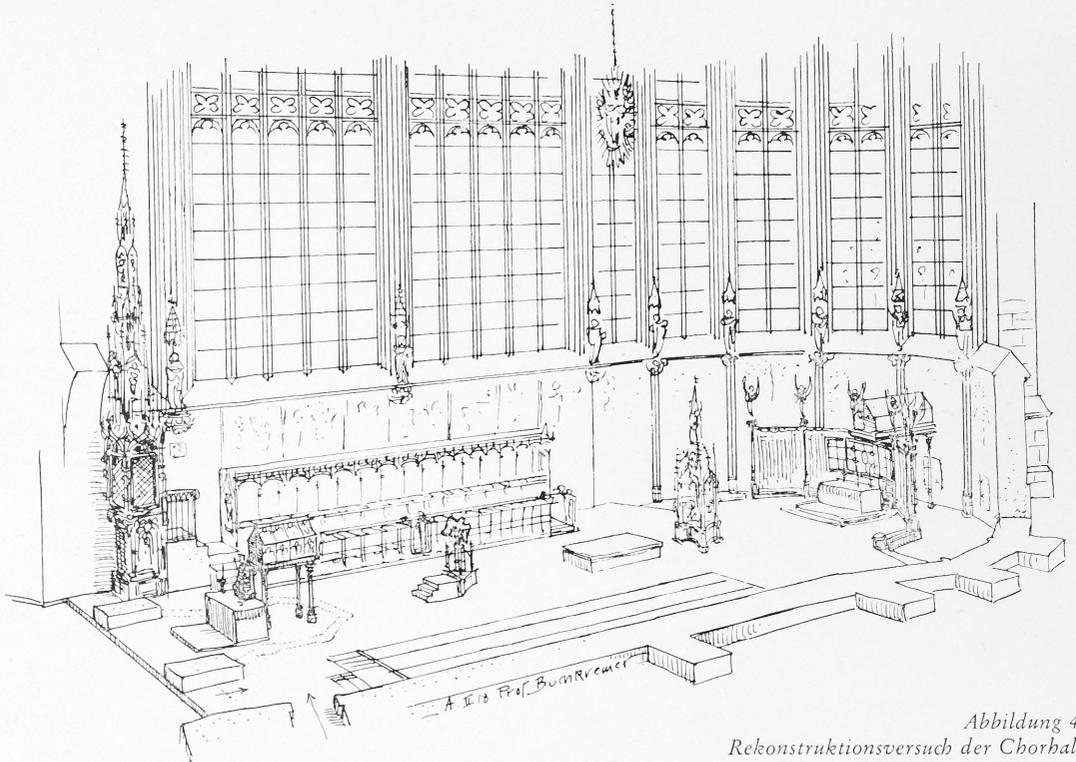


Abbildung 41:  
Rekonstruktionsversuch der Chorhalle

Hinweis auf die kommende Herrlichkeit des Himmels, es „hat teil an der Halle des Himmels“, wie es Notker von St. Gallen († 912) in seiner Sequenz zum Kirchweihfest bringt<sup>13</sup>). Als Abbild des Himmels wurde der karolingische Kuppelbau zu Aachen errichtet. In seinem Weihespruch wurde die geheimnisvolle Relation zwischen einem solchen Raum und der von Gott ausstrahlenden Verklärung in Worte gefaßt: „Sind die lebendigen Steine zur Einheit: friedlich verbunden / Stimmen in jeglichem Teil Zahl auch und Maß überein / So wird leuchten das Werk des Herrn, der die Halle geschaffen / Frommen Volkes Bemühen krönt der vollendete Bau“<sup>14</sup>).

Im allgemeinen gilt, wenn man den symbolischen Bezügen des mittelalterlichen Bauens nach-

Himmel herabsteigt, geschmückt wie eine Braut für ihren Bräutigam. Es ist das Zelt Gottes unter den Menschen, wo er unter ihnen wohnen wird, so daß sie sein Volk und er Gott mit ihnen sein wird (Geh. Offb. 21, 2f). Die Ausgestaltung dieser Idee bot die Möglichkeit, in einem Bauwerk ein wahrhaftes Abbild des himmlischen Jerusalem zu gestalten<sup>17</sup>).

Die symbolische Erklärung eines bestimmten Bauwerkes muß von Urkunden oder klar erkennbaren Gegebenheiten ausgehen und kann eventuell durch Analogieschlüsse erweitert werden. Geschichtlich gesehen haben wir z. B. ein solches Dokument für die Abteikirche St. Denis bei Paris in den Schriften des Abtes Suger, die eine Erklärung des Bauwerkes durch den Bauherrn selber bieten<sup>18</sup>). Von den Gegebenheiten ausgehend haben Joseph

Hoster und Willy Weyres eine umfassende Deutung der Symbolik des Chores des Kölner Domes gegeben<sup>19</sup>). Sie können sich dabei auf die fast unversehrt erhaltene ursprüngliche Ausstattung des Chores mit den Fenstern, den Apostelfiguren und dem Chorgestühl stützen. Für den Chor des Aachener Domes ist uns weder ein Dokument noch eine solche umfassende Ausstattung erhalten. Wir kennen weder den ursprünglichen Plan der Fenster und der Malereien auf den Chorwänden noch das

Aachener Chor die Möglichkeit, eine symbolische Deutung in ihren Grundzügen darzustellen<sup>20</sup>). Die Bauplastik verteilt sich auf drei Zyklen, die in sich abgeschlossen und doch in ihrer räumlichen Zueinanderordnung in einmaliger Weise aufeinander bezogen sind. Den ersten Zyklus bilden die Propheten in der Sakristei, der zweite ist der Chor der Apostel mit Maria und Karl dem Großen an den Chorpfeilern innen, der dritte ist die Reihe der acht vergoldeten Schlußsteine im Chorgewölbe<sup>21</sup>).

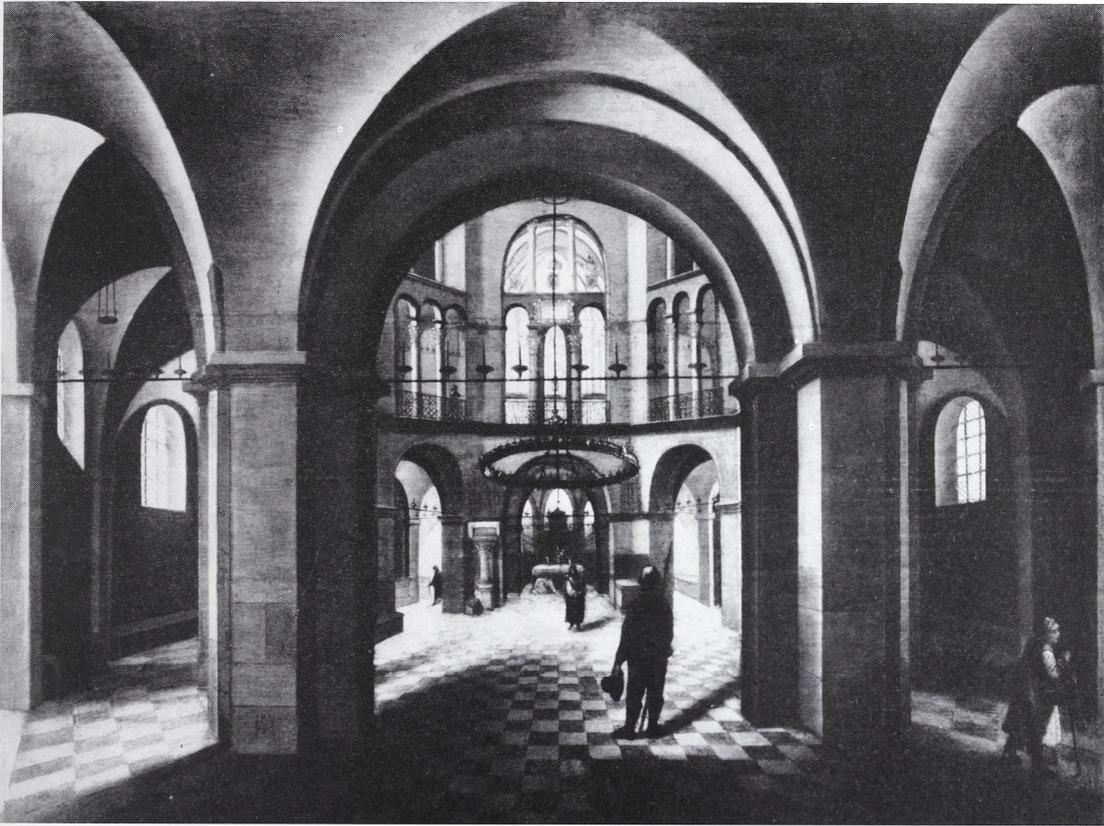


Abbildung 42: Blick durch das Oktogon in den Chor. Nach H. van Steenwijk d. Ä. 1573

Chorgestühl. Zudem ist die gesamte liturgische Ausstattung, die beiden Altäre, das Grab Kaiser Ottos III. mit dem Dreikönigenleuchter und das Adlerpult beseitigt bzw. wesentlich verändert worden. Lediglich der Ambo Heinrichs II. blieb an seiner ihm 1414 neu gegebenen Stelle über der Sakristeitür an der Südseite des Chores. Trotzdem ergibt sich auf Grund der Rekonstruktionsversuche für die Ausstattung, wie sie der frühere Dombaumeister Joseph Buchkremer gegeben hat (Abb. 41), und durch die noch vorhandene Bauplastik auch für den

#### Die Altäre

Der Chor wies zwei Altäre auf, den ersten und Hauptaltar an der Anfangslinie des vorderen rechteckigen Teiles des Chores, den zweiten, als Chordienstaltar benutzt, in dem Polygon des Chorschlusses. Der erste war Maria, der Patronin des Domes geweiht. Auf ihm stand das gotische Gnadenbild und dahinter erhob sich der Marienschrein, der die Aachener Heiligtümer birgt. An ihm fanden die letzten Krönungen statt. Es ist nicht aus-

geschlossen, daß es sich bei diesem Marienaltar um den vorgotischen, wenn nicht um den ursprünglichen karolingischen Marienaltar gehandelt hat. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß für ihn keine besondere Weihe überliefert ist und die Chorweihe auf der Weiheurkunde des zweiten Altares vermerkt ist<sup>22</sup>). Er wurde etwa in der Mitte des 15. Jahrhunderts mit einem kapellenartigen Baldachin, dem sogenannten Marienchörchen, umbaut, das wie ein steinernes Tabernakel wirkte<sup>23</sup>). Er war der eigentliche Mittelpunkt für den Chor und der Richtpunkt für die Figurenzyklen. Der zweite Altar, meistens Petrusaltar genannt, war nach der Weiheurkunde von 1414 den Aposteln Petrus und Paulus, den übrigen Aposteln, dem heiligen Adalbert und den heiligen Kaisern Karl und Heinrich geweiht<sup>24</sup>). Auf ihm stand als großes Retabel die goldene Tafel, vermehrt um die 12 Apostelreliefs und mit den Tafeln des Marienlebens als Flügeln. Dahinter erhob sich der Karlsschrein mit den Gebeinen des heiligen Kaisers<sup>25</sup>). Seine Aufstellung war so, daß die Pilger unter dem Schrein einherziehen konnten, was zumindest nach der Erbauung des Marienchörchens beim Marienschrein nicht mehr möglich war. Die Ausgestaltung der Altäre, ob schon sie seit 1414 bereits in Benutzung waren, wurde erst um 1470 vollendet.

#### *Die Sakristei und der Zugang zum Chor*

In der Symbolik des späteren Mittelalters erhält auch die Sakristei eine besondere Bedeutung. Sie „symbolisiert den Schoß der allerseligsten Gottesmutter, in dem Christus das heilige Gewand seines Fleisches angenommen hat, und gleich dem Priester, der aus dem *sacrarium* hinaus unter die Augen des Volkes schreitet, tritt auch der Heiland aus seinem verborgenen *sacrarium* hinaus in die Welt“<sup>26</sup>). Diese Deutung des Durandus<sup>27</sup>) ist der Ausgangspunkt für die Symbolik der Aachener Sakristei. Im unteren Raum dieser Doppelkapelle, der dem heiligen Matthias geweiht ist, befindet sich den Wänden entlang eine reich gegliederte Blendarkade, in deren Zwickeln sich die Halbfiguren von 14 Propheten befinden. Über dem Zugang zum Chor befindet sich ein Relief mit der Verkündigung, in dessen Zwickel als fünfzehnte Prophetenfigur der Prophet Isaias dargestellt ist. Die einzelnen Propheten (Abb. 43) sind nicht mit Namen bezeichnet. Auf ihren Spruchbändern waren auch bei der letzten Restaurierung der Matthiaskapelle 1957 keine Inschriften, die vielleicht eine Identifizierung ermöglicht hätten, aufzufinden; lediglich der 15. Prophet ist als Isaias wegen seiner Zuordnung zur Verkündigungsdarstellung im Anschluß an Is. 7, 4 zu erkennen. Das Amt des Propheten ist die Vorbereitung auf die



*Abbildung 43:  
Sakristei: Halbfigur eines Propheten*

Ankunft des Erlösers, darum ist ihre Anbringung als Schmuck der Sakristei eine Mahnung zu einer würdigen Vorbereitung. Sein Amt ist zugleich die Vorherverkündigung der Ankunft des verheißenen Messias. Dies Amt erfüllt sich in dem Augenblick der Menschwerdung bei der Verkündigung durch den Erzengel Gabriel an Maria. Jetzt schließt der Zeitraum des Alten Bundes und geht hinüber in den Neuen Bund. Das Relief mit der Verkündigung (Abb. 44) fand daher seinen richtigen Platz über der Tür, die sich von der Sakristei als dem Ort der Vorbereitung in den Chor öffnet<sup>28</sup>). Dort ist im Aufbau des Altares und im heiligen Geschehen, das sich an ihm vollzieht, der Neue Bund gegenwärtig. Deshalb ist wohl auch die Stelle des Ambo als des Ortes der Verkündigung der Frohbotschaft des Neuen Bundes über der Tür der Sakristei zum Chor hin.



*Abbildung 44:  
Sakristei: Die Verkündigung*

## Die Apostelfiguren

Auf Konsolen, die als schwebende, musizierende Engel ausgebildet sind, stehen die 14 Chorpfeilerfiguren, die die zwölf Apostel, Maria und Karl den Großen darstellen. Sie sind so angebracht, daß die Konsolen unter der unteren Kehle der Fensterschräge ansetzen, also gleichsam das mit der Fensterschräge beginnende eigentliche gläserne Haus tragen. Die Pfeiler, die die Fensterwand rundum gliedern, sind mit den Figuren geschmückt, die an das Wort der Geheimen Offenbarung (21, 14) erinnern, daß die Grundsteine des himmlischen Jerusalem mit den Namen der zwölf Apostel des Lammes geschmückt sind. Im Anschluß an diese Stelle erfolgt die Weihe der Mauern jedes konsekrierten Gotteshauses zu Ehren der zwölf Apostel. Zum ersten Male erscheinen in der Ste Chapelle zu Paris statt eines Hinweises auf die Apostel ihre Statuen an den Pfeilern. Auf den Engelsschultern stehend gehören die Figuren in Aachen wie die ganze gläserne Zone dem überirdischen, eschatologischen Bereich an. Auffallend ist die Hinzufügung von Maria und Karl dem Großen (Abb. 46). Bei den Chorfignuren in Köln, die wohl den einzigen vergleichbaren Zyklus mit vierzehn Figuren bilden, stehen an der Spitze des Zyklus Christus und Maria. W. Weyres sieht die Bedeutung dieser beiden Figuren in der Darstellung der Hochzeit des Lammes; dadurch daß bei ihnen die musizierenden Engel, die auf den Baldachinen der Apostel stehen, fehlen, unterscheiden sie sich von den Apostelfiguren. Die Deutung, die Weyres dann den Aachener Figuren gibt als geschichtlich-allegorischen Hinweis auf die Weihe der Aachener Kirche an Maria durch ihren Erbauer Karl den Großen, eine häufig in Aachen vorkommende Darstellung, wird dem Ungewöhnlichen der Karlsfigur bei den Apostelstatuen nicht gerecht. Ganz abwegig ist seine Schlußfolgerung, daß „die Vorstellung des himmlischen Jerusalem schon beim Apostelzyklus des Aachener Domchores nicht mehr vorhanden ist“<sup>29</sup>). Die Ikonographie des Marienschreines (vollendet 1238) kennt bereits die Heraushebung Karls des Großen, der in einem der vier großen Giebelfelder gleichgeordnet mit Christus, Maria und Papst Leo III. thront; zwischen diesen vier Hauptfiguren sind die zwölf Apostel „sitzend auf Thronen“, also in einem eschatologischen Sinne dargestellt. Zu beachten ist auch, daß Karl der Große auch bei den Schlußsteinen eine außergewöhnliche Stellung einnimmt. Der Aachener Zyklus nimmt Maria als Königin der Apostel und Karl als den apostelgleichen Kaiser und „vicarius Christi“ in den Chor der Apostel auf und bildet so das Fundament der heiligen Stadt im Sinne der Verherrlichung des Kaisers entsprechend um<sup>30</sup>). So ergibt sich, daß die Apostel mit Maria und Karl dem



Abbildung 45:  
Chorhalle: Der Apostel Thomas



Abbildung 46:  
Chorballe: Karl der Große

Großen an ihrer Spitze durch ihre Anordnung das Fundament des himmlischen Jerusalem darstellen, das im Licht, in Bild und Farbe der gläsernen Wände des Chores erscheint. Die Konsolen mit den schwebenden, musizierenden Engeln tragen diese funkelnde Himmelsstadt den Menschen entgegen, die sich zur Feier des heiligen Opfers am Altar des Neuen Bundes und zum immerwährenden Lobgesang der Kirche im Chor vereinen. Die musizierenden Engel in Köln stehen auf den Baldachinen der zwölf Apostel (nicht bei Christus und Maria). W. Weyres sieht in ihnen u. a. die zwölf Sterne des Weibes der Apokalypse<sup>31</sup>). Die andere Anordnung der Engel in Aachen als Konsolfiguren für die vierzehn Statuen macht sie zu Trägern, zu den Boten, die vom Himmel herniedersteigen und Gottes Botschaft und – in ihrem Konzert – den Lobgesang der himmlischen Harmonie verkünden. Die Engelfiguren an den gotischen Reliquiaren der Schatzkammer haben eine ähnliche Funktion: bei dem großen Karlsreliquiar stehen sie mit ausgebreiteten Flügeln an den Ecken der Lade vor den Trägersäulchen; zwei Engel tragen die Reliquie Karls des Großen in diesem Reliquiar; kauernde, musizierende Engel bilden abwechselnd mit Löwen die Stützen des Reliquiars für den Gürtel Mariens<sup>32</sup>) (Abb. 47).

#### *Die acht Schlußsteine im Gewölbe*

Die Schlußsteine haben bildliche Darstellungen, die zu einer thematischen Reihe geordnet sind. Im dreiseitigen Anschlußjoch des Chores an das Oktagon, also in einer fenster- und lichtlosen Zone, befinden sich ein Bischof mit dem Weihwassergefäß und ein Papst (Leo III.) mit einem Weihwedel. In den Schlußsteinen der drei Gurtbogen befindet sich je ein Engel, in der Mitte des ersten Joches Karl der Große (Abb. 48), der das Münstermodell trägt, im zweiten Joch Maria mit dem Kind und im Chorpolygon der auferstandene Christus. Die Blickrichtung der Figuren ist so angelegt, daß Papst und Bischof gleichsam Christus entgegenschauen, während vom ersten Engel an die Figuren den die Weihe vollziehenden kirchlichen Würdenträgern zugewendet sind. Die Weihe steigt auf zu Christus, der der Eckstein der Kirche ist, sein Segen aber wendet sich – vermittelt über die Engel und die Heiligen – den Menschen zu. Darum ist auch Christus nicht als der Weltenrichter oder das apokalyptische Lamm, sondern als der Auferstandene und Verklärte, der als Erhöhter alle an sich zieht, dargestellt. Diese bildliche Darstellung der Kirchweihe als liturgische Handlung und des Segens Christi, der diese Weihe entgegennimmt und gleichsam bestätigt, ist einmalig. Sie nimmt das Thema der Begegnung zwischen Gott und Mensch als eines heiligen Austauschs noch ein-

mal auf und gibt im alles zusammenfassenden und beherrschenden Schlußstein Christus die Stelle, die ihm als dem „Eckstein“ zukommt.

#### *Die Stellung des Hauptaltars*

Die Lage der Achse der Sakristei, die nicht parallel zur Chorachse, sondern im Winkel von 45° dazu verläuft, gibt für den Zugang durch die Sakristeitur in den Chor eine schräge Wegrichtung, die auf die Chorachse an der Stelle des ehemaligen Hauptaltars auftrifft. Dadurch wird die hinweisende Bedeutung des Schmuckes der Sakristeiwände und des Verkündigungsreliefs unterstrichen. Sie leiten auf den Hauptaltar, an dem sich die Ankunft des Herrn im heiligen Opfer stets neu vollzieht, und an dem das Gnadenbild und die Heiligtümer an die Menschwerdung und das Leiden und Sterben des Herrn erinnerten. Der Altar stand ferner so, daß die ersten Engelskonsolen, die den Anfang des gläsernen Hauses bilden, sich je zur Rechten und Linken des Altars befanden. Er stand gleichsam an der Schwelle dieses den Himmel darstellenden Raumes. Der erste Gurtbogen, der sich von den ersten Engelskonsolen erhebt, hat in seinem Scheitel den ersten Engel der Schlußsteine. Man könnte hier fast von einem großen Engelsbogen sprechen, der sich über dem Altar wie ein großes Tor in den Himmelsraum öffnete (vgl. Abb. 41).



*Abbildung 47:  
Musizierender Engel vom Schaugefäß  
mit dem Gürtel Mariens*



*Abbildung 48:  
Schlußstein mit Karl dem Großen*

#### *Die Verherrlichung des Kaisers*

Durch den Aufbau des zweiten Altars mit dem Schrein des heiliggesprochenen Kaisers Karl des Großen wird die Chorhalle des Aachener Domes in besonderer Weise die Weihestätte des Heiligen Reiches. Hierauf bezieht sich die Verbindung des Kaiserpatronats mit dem Apostelpatronat des Altars<sup>33)</sup>. H. P. Hilger sieht in dem Patronat aller Apostel einen möglichen Anklang an das Konstantinigrabmal in der Zwölf-Apostel-Kirche zu Konstantinopel. Diese Beziehung könnte ebenso wie die Erwähnung des heiligen Adalbert durch den Einfluß Karls IV. gegeben worden sein<sup>34)</sup>. Eine kaiserliche Einflußnahme auf den Bau und seine Sinnbildlichkeit liegt durchaus im Bereich des Möglichen, wenn wir auch bei den dürftigen Nachrichten aus der Bauzeit keine konkreten Anhaltspunkte hierfür aufweisen können. Auch die Aufstellung des Dreikönigenleuchters in Verbindung mit dem Grabe Ottos III. vor diesem Altar weist auf die Kaisersymbolik dieses Raumes. Der Verherrlichung der Kaiseridee dient die erwähnte Aufstellung der Kaiserfigur an der Spitze der Apostel und die Einbeziehung der Kaiserdarstellung bei den Schlußsteinen in die Himmelszone, während der die Kirche konsekrierende Papst in der Zone der auf Erden vollzogenen Liturgie verbleibt.

Die eigenartige Bewegung, die den an den karolingischen Kuppelraum angefügten Chorbau erfüllt, findet durch die Ordnung der Figurenzyklen ihre Deutung. Das Aufsteigende des gotischen Raumes führt den Menschen dem Göttlichen entgegen. Gott aber offenbart sich den Menschen, indem er

sich ihnen zuwendet, ihnen die Herrlichkeit des Himmels entgegengesendet, ja unter ihnen gegenwärtig wird im heiligen Kult, der diesen Raum erfüllt. Vom verkörperten Christus im Schlußstein strahlt ein Glanz aus, der „die ganze Halle verklärt“, wie es bereits in der karolingischen Weiheinschrift hieß. In den gewaltigen transparenten Fenstern bricht die Herrlichkeit Gottes mit aller Macht in diesen Raum hinein. Durch ihre Geschlossenheit, Kürze und theologische Klarheit ist die Symbolik wahrhaft einmalig, ein ausgewogenes Gegenstück zu der Symbolik des Kuppelbaues Karls des Großen. Ein Gegenstück auch zu den herrlichen goldenen Schrei-

nen, die in ihm ursprünglich ihren Platz hatten und die den inneren Glanz der in ihnen geborgenen Heiligtümer nach außen strahlen ließen, ein Gegenstück auch zu den beiden großen gotischen Kapellenreliquiaren, die gleichzeitig mit ihr entstanden, und die im Meisterwerk der Goldschmiedekunst die türmereiche Himmelsstadt abzubilden verstanden. „Der Chor ist von einer unglaublichen Schönheit und Stofflosigkeit seiner Gotik; ... er gehört ... zu jenem Sinne des Gotischen, das nicht mehr mit Macht wachsen, sondern sich nur noch inbildlich erhöhen kann“ (Konrad Weiss<sup>35</sup>).

- 1) Text der in Deutsch verfaßten Urkunde bei K. Faymonville, *Der Dom zu Aachen*, München 1909, S. 160, Anm. 2.
- 2) In einem Brief Ludwig des Bayern an Richter, Schöffen, Bürgermeister etc. von Aachen heißt es von Aachen „up ein ende vam rige“; 10. August 1346, vgl. W. Mummenhoff, *Regesten der Reichsstadt Aachen II.*, Köln 1937, S. 358 n. 788.
- 3) Vgl. Aloys Schulte, *Die Kaiser- und Königskronungen zu Aachen 813—1551*; Bonn 1924, S. 37 ff. Zu Karl IV. und seiner Zeit vgl. B. Gebhardt, *Handbuch der deutschen Geschichte*, I. Bd., 8. Aufl., 2. Nachdruck, Stuttgart 1956, S. 458 f.
- 4) Vgl. R. Folz, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*; Paris 1950, S. 423 ff.
- 5) Zu den Beziehungen Karls IV. zu Aachen vgl. u. a. E. G. Grimme, *Aachener Goldschmiedekunst des Mittelalters*, Köln 1957, S. 69 ff.; ders., *Mittelalterliche Karlsreliquiare*, in: *Aachener Kunstblätter (XVI) Aachen 1957*, S. 30 ff., und Hans Peter Hilger, *Der Figurenzyklus im Chor des Aachener Domes*, Diss. Druck 1957, S. 23 ff., 70 ff. (vgl. Anm. 21).
- 6) Älteste Bezeugung der Turmzeigung ist die Beurkundung des Bischofs von Lüttich vom 12. Juli 1322 an den Dechant und das Kapitel der Aachener Marienkirche „ut liceat vobis Divina celebrare supra turrim Ecclesiae vestrae, ubi reliquia Ecclesiae vestrae Christi fidelibus ostenditis“; vgl. Heinrich Schiffers, *Zur Geschichte der Heiligensfahrt nach Aachen und Kornelimünster sowie ihrer Riten*, in: *Aachen, Zum Jahre 1951*, Rhein. Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, S. 170, sowie Lorenz Linden, *Geschichtliche Hinweise zur Aachener Heiligensfahrt*, in: *Aachen ruft, Sonderdruck des Kölner und Aachener Pastoralblattes*, Mai 1958, S. 13.
- 7) Vgl. *Dom zu Aachen, Beiträge zur Baugeschichte III*, Joseph Buchkremer, 100 Jahre Denkmalpflege am Aachener Dom, Aachen 1955, S. 39 f. Ungedeutet ist bisher das auf dem Grabungsplan von 1915 durch Schmidt-Wöpke als romanisch eingezeichnete, bei der Wiederherstellung des Chores 1951 näher aufgenommene polygonale Fundament unter dem heutigen Fußboden zwischen der karolingischen Abschlußmauer und der Südwand der Chorhalle; vgl. Felix Kreuzsch, *Wiederaufbau des Domes und geschichtliche Funde*, in: *Aachen, Zum Jahre 1951*, Neuß 1951, S. 113 f.
- 8) Zur Frage der Persönlichkeit des Baumeisters vgl. H. P. Hilger, a. a. O. S. 12 f., und D. Roggen, *Johannes de Osy en Johannes de Aquis*, in: *Genève Bijdragen, XII, 1949/50*, Antwerpen 1951, S. 103 ff.
- 9) Hermann Schnitzler, *Der Dom zu Aachen*, Düsseldorf 1950, S. XXIX f.
- 10) Über die alte Verglasung und ihre Nachteile siehe K. Faymonville, *Der Dom zu Aachen*, München 1909, S. 229; Joseph Buchkremer, *100 Jahre Denkmalpflege am Aachener Dom*, S. 33; Erich Stephany, *Zur Verglasung der Chorhalle am Aachener Dom*; in: *Aachen, Zum Jahre 1951*, Neuß 1951, S. 117 ff.; hier heißt es S. 121: „Wenn die Chorhalle vollendet sein wird, beginnt das Licht auf eine neue Weise im Dom zu spielen: die tiefen Farben hüllen das Geheimnis wirksamer und weisen auch im Raumgedanken nach innen. Der Chor wird nicht wie eine große aufgerissene Wunde sein, in der der Innenraum, insbesondere der karolingische verströmt und verblutet. In der Dichte der Farbe weist die neue Verglasung zurück auf den karolingischen Kern.“
- 11) H. Schnitzler, a. a. O. S. XXIX.
- 12) Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 20.
- 13) Sequenz „Psallat Ecclesia“, die auch zum Kirchweihfest in der Liturgie des Aachener Krönungsstiftes gesungen wurde; der in Frage kommende Vers lautet: haec domus aulae caelestis probatur particeps. Eine gute Übersetzung dieser Sequenz bringt Hugo Rahner: *Mater Ecclesia, Einsiedeln 1944*, S. 72, Nr. XXI., abgedruckt auch in Sondernummer der Aachener Kirchenzeitung; Aachen ruft, Heiligensfahrt 1958, S. 7.
- 14) *Cum lapides vivi pacis compage ligantur / Inque pares numeros omnia conveniunt / Claret opus domini, totam qui construit aulam / effectusque piis dat studii hominum.* — Die ganze Inschrift zuletzt abgedruckt bei Claus Springsfeld, *Die drei bekanntesten Inschriften des Aachener Liebfrauenmünsters* in: *Z.A.G.V. 66/67*, Aachen 1955, S. 365; hier auch die angeführte Übersetzung.
- 15) Hans Jantzen, *Kunst der Gotik, Klassische Kathedralen Frankreichs, Chartres, Reims, Amiens*, in: *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*, Hamburg 1957, S. 147 ff.
- 16) Hans Jantzen, a. a. O. S. 148.
- 17) Die Literatur zu der Frage dieses Abbildes ist sehr umfangreich. Hervorgehoben seien in diesem Zusammenhang außer dem Anm. 15 erwähnten Werk von Hans Jantzen Hans Sedlmeyr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950; an die Thesen Sedlmeyrs schloß sich eine ausführliche Diskussion an; ferner Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951; eine geschichtliche Darstellung gibt Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus, Freiburg 1902; 2. Aufl. 1924.
- 18) Eine gute Neuausgabe lateinisch/englisch mit einem hervorragenden Kommentar bietet Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its art treasures*, Princeton 1946; zur Bedeutung Sugers vgl. H. Jantzen, *Kunst der Gotik* S. 151 ff.
- 19) Joseph Hoster, *Zur Symbolik des Kölner Domchores*, in *Kölner Domblatt IV—V*, 1950, S. 65 ff.; Willy Weyres, *Die Apostel im Kölner Domchor*, ebda. VI—VII, 1952, S. 11 ff.
- 20) Joseph Buchkremer hat verschiedentlich auf die frühere Ausstattung des Chores verwiesen; am ausführlichsten in dem Bericht, *Münsterkirche Aachen, Wiederherstellung der Chorhalle*, Aachen 1927; Manuskript im Domarchiv, Anhang I: Baubeschreibung und Baugeschichte; diesem Bericht ist auch unsere Abbildung 41 entnommen. Eine Beschreibung der Ansatzpunkte für die Deutung der Chorhalle siehe Erich Stephany, *Der gläserne Schrein*, in: Sondernummer der Kirchenzeitung zur Heiligensfahrt 1958, S. 7 ff.; Hinweise ferner: ders., *Lexikon der Marienkunde I.*, 1957, Sp. 4 f.; ders., *Katalog: Unsere Liebe Frau*, 1958, S. 148 f.; ders., *Der Dom zu Aachen*, M.-Gladbach 1958, S. VIII ff.
- 21) Hans Peter Hilger hat diesen Figuren eine gründliche Untersuchung gewidmet in seiner Dissertation: *Der Figurenzyklus im Chor des Aachener Domes*, 1957. Auf diese im Manuskript vervielfältigte Arbeit, deren Druck bevorsteht, sei für die Deutung der Figuren, für ihre stilgeschichtliche Einordnung sowie für die Frage des formalen Zusammenhangs aller Figuren allgemein verwiesen. Hilger bringt eine gedrängte Beschreibung der Architektur S. 19—27; eine ikonographische Deutung S. 70—82; in seinem Literaturverzeichnis, S. 152—161, sind die wichtigsten Quellen und Werke zur Geschichte der Chorhalle vermerkt. Durch diese Arbeit wird eine bedeutsame

Lücke in der Erforschung des Aachener Domes geschlossen. Es bleibt zu wünschen, daß auch die Architektur des Chores bald eine gleichwertige Würdigung erfahre.

<sup>22)</sup> Vgl. Anm. 24.

<sup>23)</sup> Zu diesem Baldachin vgl. die Dissertation von Fr. Karl Becker, Die ehemalige Marien-Kapelle des Aachener Münsters, Berlin 1916. Der von Becker als wahrscheinlich angenommene Figureschmuck, 52 Heiligenstatuen nach 52 Heiligennamen, von denen nach einem alten Reliquienverzeichnis Reliquien im Marienschrein aufbewahrt wurden (a. a. O. S. 16 f.) macht es möglich, bei diesem Chörchen an eine eigene Symbolik zu denken, die sich dem Ganzen entsprechend eingefügt hätte. Sie hätte ihre Stütze in dem Text, der bei Marienfesten verwendet wird: „So erhielt ich auf Sion eine feste Stätte, in der heiligen Stadt fand ich meine Ruhe, Jerusalem ward mein Gebiet. Ich faßte Wurzel in einem edlen Volk, im Anteil meines Gottes, seinem Eigentum. Bei der Menge der Heiligen ist mein Aufenthalt“ (Eccli 24, 15 f.).

<sup>24)</sup> Der vollständige Text bei K. Faymonville, Der Dom zu Aachen, 1909, S. 209, Anm. 6.

<sup>25)</sup> Zum Aufbau dieses Altares vgl. außer Abb. 41 den Rekonstruktionsversuch bei E. G. Grimme, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, Abb. S. 15.

<sup>26)</sup> Joseph Sauer, Die Symbolik des Kirchengebäudes etc., Freiburg 1902, S. 133.

<sup>27)</sup> Die Wertschätzung des Durandus († 1296) in Aachen zeigt das um 1450 für den Dechanten des Marienstiftes geschriebene Exemplar seines Rationale, das auf der Ausstellung „Unsere Liebe Frau“ 1958 im Rathaus zu sehen war; Katalog Nr. 19 und Umschlagbild (vgl. auch S. 92 dieses Heftes).

<sup>28)</sup> Die mariologische Symbolik der Sakristei findet allem Anschein nach einen eigenen Abschluß in dem Schlußstein der Matthiaskapelle, der Maria und Christus (oder Gottvater) auf den Wolken des Himmels thronend zeigt. Christus hat die Hand segnend erhoben — die letzte Vollendung der im Himmel gekrönten Mutter Gottes. So bezeichnen die beiden Mariendarstellungen dieser Kapelle die Berufung und die Vollendung Mariens. Abb. des Schlußsteines bei K. Faymonville, a. a. O., Fig. 120.

<sup>29)</sup> Vgl. W. Weyres a. a. O. S. 15; 13 ff.; 19.

<sup>30)</sup> Ob dabei die Zahl vierzehn eine Rolle spielt, ist eine vielleicht nicht zu entscheidende Frage. Sie begegnet uns bei der Anlage des Chor-Polygons, das aus neun Seiten eines Vierzehneckes gebildet ist. Auf dem Kuppelreliquiar aus Antiodien, das sich im Domschatz befindet, ist der heilige Würfel, der das Haus Gottes darstellt, mit einer vierzehnteiligen Kuppel bekrönt; zu der Deutung dieses Reliquiars siehe André Grabar, Le reliquiaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, in: Karolingische und ottonische Kunst, Wiesbaden 1957, S. 282 ff.

<sup>31)</sup> W. Weyres a. a. O. S. 15 ff.

<sup>32)</sup> Zum Aufbau des Engelkonzertes siehe Wolfgang Ernst, Das Aachener Engelskonzert, in: Canticum novum, Die Musik zur Aachener Heiligtumsfahrt 1951, S. 9 ff. Zur Frage einer Darstellung der Sphärenmusik vgl. W. Weyres a. a. O. S. 16.

<sup>33)</sup> Bereits 1225 hatte der päpstliche Legat Kardinal Konrad von Porto den Altar, der vor dem Kaiserstuhl auf der Brüstung errichtet worden war, zu Ehren der Apostel Simon und Judas und Kaiser Karls geweiht; K. Faymonville, a. a. O. S. 94, Anm. 3.

<sup>34)</sup> H. P. Hilger, Der Figurenzyklus etc. S. 70 ff.

<sup>35)</sup> Konrad Weiß, Deutschlands Morgenspiegel, Ein Reisebuch, Teil 2; München 1950, S. 206.