

Die neuen Fenster im Aachener Dom

Von Erich Stephany

Die Wiederherstellungsarbeiten am Aachener Dom nach dem Ende des zweiten Weltkrieges mußten zunächst die Fortführung des Gottesdienstes ermöglichen und den Bestand des Bauwerkes sichern. Die neuen Verhältnisse nach der Währungsreform 1948 gaben dem Domkapitel und dem „Karlsverein zur Wiederherstellung des Aachener Münsters“ erweiterte Möglichkeiten, Wiederherstellung und Erneuerung großzügiger zu planen. Wenn diese Arbeiten auch noch nicht abgeschlossen werden konnten, so ist doch, vor allem für den Innenraum, das Wesentliche in den vergangenen Jahren erreicht worden. Hierzu gehört in erster Linie die Neugestaltung der Fenster. Sie umfaßt im wesentlichen drei Abschnitte: 1. Die Fenster des gotischen Chores (1949–1951), 2. Das gotische Westfenster in der sog. Kaiserloge (1953/54), 3. Die Fenster in den Kapellen (ab 1952)¹.

I. Die Fenster des gotischen Chores

Die Verbindung des karolingischen Kuppelbaues mit der gotischen Chorthalle bestimmt den einzigartigen Eindruck des Aachener Domes. Die Fenster des Chores in ihrer gewaltigen Größe und Konzentration haben für das Zusammenspiel dieser beiden Raumteile eine entscheidende Bedeutung². Ihre Wiederherstellung erforderte darum besonders sorgfältige und eingehende Vorüberlegungen.

a) Die Raumfunktion der Fenster

Im gotischen Kirchenraum ist die transparente bunte Wand der Fenster das Mittel, die Transzendenz des Raumes eindrucksvoll zu gestalten. So eindrucksvoll wie das schimmernde Mosaik frühchristlicher und byzantinischer Kirchen, so umgreifend wie die Festlichkeit barocker Räume, so geheimnisvoll wie die umhüllende Sicherheit der romanischen Basilika, ist, durch ihre Fenster auf das Jenseitige verweisend, die gotische Kathedrale³. Das von außen herandrängende Licht wird verwandelt. Es bleibt ein Schein, der zum Abglanz des in „unzugänglichem Licht“ wohnenden Gottes wird. Im Grunde erstrebt die gläserne Wand der gotischen Kirche deshalb nicht die Erhellung des Raumes, sondern seine Kommunikation (Teilhabe) mit der Überwelt, die in Farbe, Licht und Figur durch die

Wand hindurchdringt und wie in einer Vision dem am Kult und Gotteslob teilnehmenden Gläubigen offenbar wird. Zugleich mit dem Werden der Gotik im 12. und 13. Jahrhundert ist auch die Kunst des Glases geboren worden. Der hohe, kühne Baugedanke der Gotik schuf sich durch das bunte Glas ein Material, das dem konstruktiven System des neuen Stils den ins Überirdische weisenden Akzent gab. Das Thema der gotischen Fenster ist in überreicher Abwandlung die Heilsgeschichte des Menschen und die Offenbarung der Großtaten Gottes. Die Glasfenster der nordfranzösischen Kathedralen wie auch deutscher Kirchen und Dome lassen uns die gewaltige geistige und künstlerische Bemühung ahnen, die hier aufgewendet worden ist. Aus dem Geist dieser Zeit stammt die Idee der Aachener Chorthalle, wenn auch ihre Verwirklichung und Vollendung erst in eine Zeit fällt, die in der Spätgotik neuen Idealen sich zuwandte.

Der tiefe Eingriff in die Gestalt des karolingischen Domes, der durch den Anbau des gotischen Chores unternommen wurde, ist nach Idee und Anlage bemüht gewesen, sich dem karolingischen Kern anzuschließen und ihm durch den neuen Raum einen Gegenpol zu schaffen. Die Verwirklichung der ersten Idee von 1355 stieß auf mannigfache Schwierigkeiten. Dadurch verzögerte sich die Vollendung des Baues bis zum Jahre 1414. Die Ausstattung der Altäre erforderte wiederum einen Zeitraum von etwa sechzig Jahren. In der Mitte des 15. Jahrhunderts wurde der Marienaltar durch das sog. Marienhörchen umbaut. Es erhob sich am Eingang des Chores wie ein Verbindungsstück zwischen den Maßen des Oktogons und den Maßen des Chorraumes. Noch später ist, wie die erhaltenen Gemälde- und Goldschmiedewerke zeigen, die Ausgestaltung des zweiten Choraltars in der Apsis. Hierdurch haben wir Anhaltspunkte, wie schwierig sich die Vollendung und die Einbeziehung des neuen Raumes gestaltete. Leider fehlt uns aber jegliche Möglichkeit, über die Idee der Verglasung etwas auszusagen. Es ist aus den gelegentlichen Erwähnungen der Fenster bei à Beeck, Noppius und Meyer nichts herauszulesen, was für das Ganze Rückschlüsse zuläßt. Es ist ferner zu bezweifeln, daß nach der Vollendung des Baukörpers dem Krönungsstift die wirtschaftlichen und künstlerischen Kräfte zur Verfügung standen, dem Bau eine bedeutsame

Verglasung zu schenken. Das spurlose Verschwinden aller Reste zeugt nicht für einen eindrucksvollen Bestand. (Keine Aachener Kirche hat übrigens, darin das Schicksal des Domes teilend, Reste ihrer mittelalterlichen Verglasung aufzuweisen.) Von einer zeitgenössischen, der Idee des Chorbaues kongenialen Kunst des Glases kann in Aachen wohl in keiner Weise gesprochen werden. Die im vorigen Band der Kunstblätter abgebildete Darstellung des Dominanen nach Hendrick van Steenwijk⁴⁾ mit ihrem Lichtkontrast zwischen Oktogon und Chor läßt keine genauen Rückschlüsse zu. Das Problem der Entstehung der vier bekannten Varianten dieses Bildes ist bis heute noch nicht gelöst. Die Funktion des Lichtes auf diesen Bildern hängt in erster Linie von der Darstellungsweise des Malers (bzw. des Kopisten aus späterer Zeit) ab.

Das Fehlen der Anhaltspunkte aus früherer Zeit ermöglichte und erforderte vor der Neuplanung der Fenster eine gründliche Überlegung des Raumgedankens der gotischen Chorhalle, um aus dem Befund einen neuen Ansatzpunkt zu ermitteln. „Das Glashaus von Aachen“ weist wohl eine einmalige Beziehung zwischen Glasfläche und stützendem bzw. geschlossenem Mauerwerk auf. Die Fenster mit ihren fast tausend Quadratmeter Glas wirken wie eine einzige, durch die Strebe Pfeiler lediglich unterteilte und gestützte Wandfläche, die den Chorraum nach drei Seiten umfängt. Die Felder der einzelnen Flächen sind heute durch das Maßwerk des 19. Jahrhunderts unterteilt. Dies folgt nicht den Verhältnissen des ursprünglichen, das – bei sechs Feldern in den großen und drei Feldern in den kleinen Fenstern – schlanker und vertikaler in der Wirkung war. Heute sind die durch die Windstangen gebildeten Felder liegende Rechtecke (85 cm breit zu 80 cm hoch), während sich für die frühere Einteilung stehende Rechtecke vermuten lassen. Die Horizontalgliederungen durch die zwei sogenannten Brücken, die eine fast regelmäßige Dreiteilung bewirken, waren im mittelalterlichen Bau ausgeprägter und deshalb für den Raumeindruck wirksamer. Der Zustand, wie ihn das 19. Jahrhundert geschaffen hatte, und wie er nur unwesentlich beschädigt den Krieg überdauert hatte, war unbefriedigend. Er konnte aber 1949/51 nicht verändert werden, wenn man nicht die Wiederbenutzung der Chorhalle auf unbestimmte Zeit vertagen bzw. ein langdauerndes, häßliches Provisorium in Kauf nehmen wollte⁵⁾.

b) Die „Bewegung“ des Raumes

Die Chorhalle weist in ihrer Längsachse zwei hintereinandergeordnete Teile auf: den Langchor, ein fast quadratischer Raumteil, an dessen Seite die großen Fenster sind, und die Chorapsis, die (ein Sonderfall in der ganzen gotischen Baukunst) aus

neun Feldern eines Vierzehneckes gebildet ist. Durch die eigenartige Ausschwenkung der ersten Seiten dieser Apsis erhält dieser Raumteil eine sehr selbständigen Gestalt.

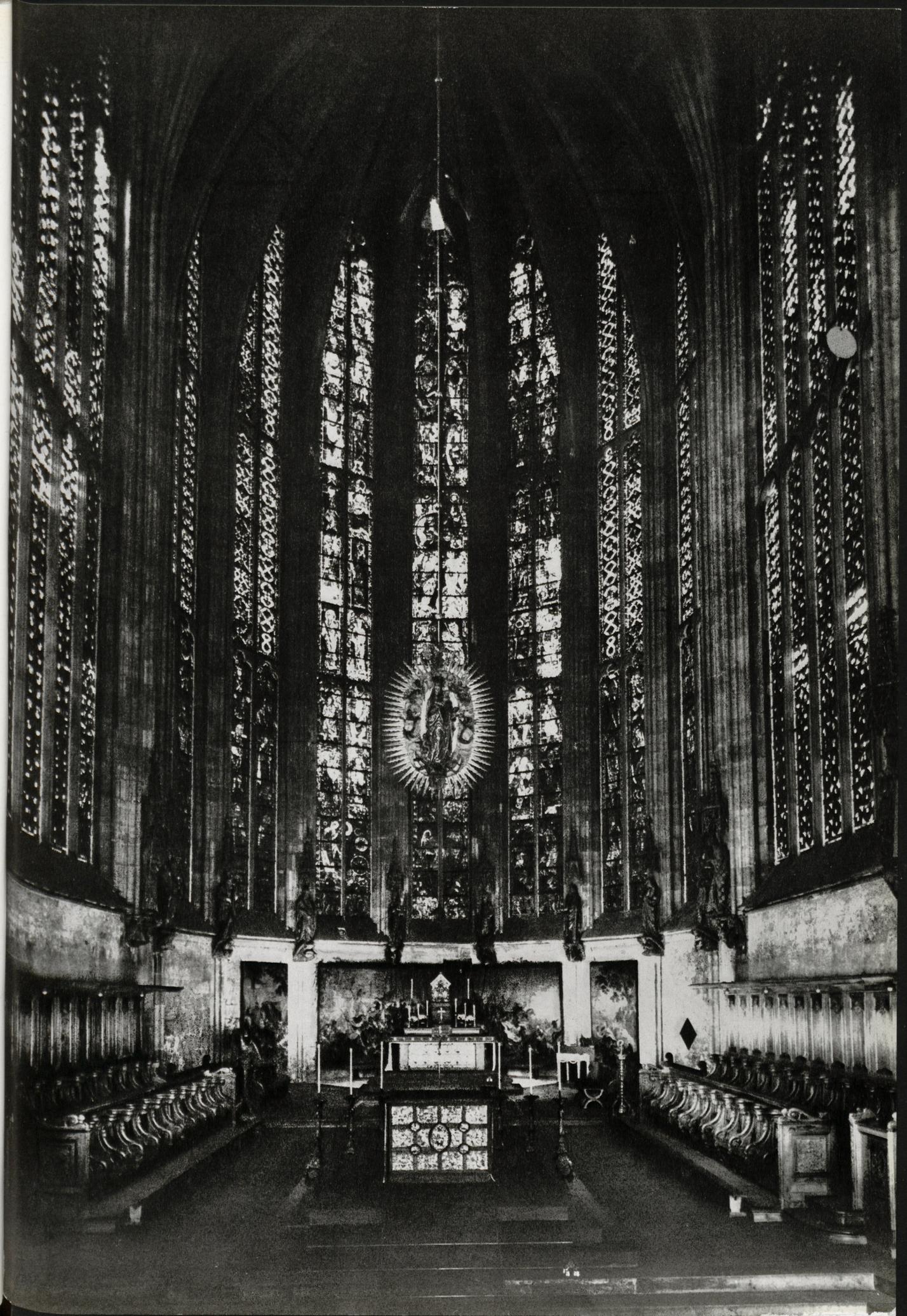
Durch die dreimalige Umgestaltung des Chores im 18. Jahrhundert sowie im Anfang und im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts und die Zerstörungen an den neugotischen Einrichtungsgegenständen durch den Krieg, war der Raum fast frei geworden.

Der Plan der Neueinrichtung der Chorhalle für den Gottesdienst verfolgte nun von Anfang an das Ziel, der Liturgie der Bischofskirche, soweit es möglich war, in klarer, dem heutigen liturgischen Leben der Kirche verbundener Weise Ausdruck zu verleihen.

Der vordere Teil, ehemals der Krönungschor, wurde zum Bischofschor bestimmt, wie in der ursprünglichen Anordnung, der den Hauptaltar aufnehmen sollte. Um den nötigen Raum für die bischöflichen Funktionen zu gewinnen, wurde der Altar aber nicht an den Anfang des Langchores, sondern in seinen Mittelpunkt gestellt. Maßgebend war dabei auch ein entscheidender Gedanke heutiger Liturgieauffassung, daß nämlich der Altar soweit wie möglich in das Blickfeld der Gläubigen gestellt werden soll. In der Apsis fand dann ein weiterer Altar seinen Platz, der in Verbindung mit dem Karlsschrein die ursprüngliche Idee der Verehrung des großen Kaisers an dieser Stelle wieder aufnimmt. Wenn auch die Gestaltung dieses Bereiches noch nicht endgültig gelungen ist, so läßt sich doch wohl an keiner Stelle die Idee des Heiligen Reiches und ihrer christlichen Verpflichtung so eindrucksvoll zum Ausdruck bringen wie an diesem, von Anfang an dem Andenken des Kaisers gewidmeten Ort.

Die beiden Raumglieder haben eine eigene innere Bewegungsrichtung, die sich aus einem Auf- und Absteigen zusammensetzt. Die aufsteigende Tendenz wird am stärksten spürbar bei den schmalen Fenstern der Apsis. Ihr ideenmäßiger Mittelpunkt ist der äußerste Schlußstein, der alle aufsteigenden Linie auf sich zieht: der verklärte, auferstandene Christus⁶⁾. Das Gesicht und seine segnende Hand wendet er der Kirche zu. Die großen Fenster sind mehr der herabflutenden Idee der Offenbarung Gottes zugeordnet. Ihr ideenmäßiger Mittelpunkt ist die Strahlenkranzmadonna, die als das „große Zeichen“ nach dem 12. Kapitel der Geheimen Offenbarung herabschwebt und den Sieg Gottes über die Widersacher verkündet.

Die Ausdehnung und die Ausmaße der Chorhalle lassen sich nur verstehen, wenn man sie als den Gegenpol zu dem Kuppelraum des Oktogons begreift. Alle Eigenbewegung des gotischen Chores ist einbezogen in die innere Raumordnung des Gesamtbaues. Nach dem Willen des Baumeisters geht



diese Ordnung vom Karolingerbau aus. Der gotische Bauteil erhält soviel Bewegungsfreiheit und Eigenleben, wie es das starke Gewicht des älteren Teiles erfordert und gestattet. Dieser behält bewußt seinen zentralen Charakter, öffnet sich aber, um von seiner Eigenbewegung soviel abzugeben, daß die Dynamik des um die Mitte kreisenden Umganges eine Steigerung erfährt durch die transparente Erschließung nach Osten. An der Nahtstelle beider Domteile, wo Oktogon und Chor aneinanderstoßen, wird einem die Umformung der Lotachse des Kuppelraumes, der nun Schiff der Gläubigen geworden ist, klar – sie spannt sich nun wie ein Bogen aus der Höhe der Kuppel durch den unteren Umgang in die Höhe des Chorgewölbes. Gleichsam durch ein Kontergewicht wird diese Bewegung durch das gotische Fenster der Kaiserloge, das weiter unten besprochen wird, aufgefangen.

c) *Der künstlerische Plan*

Mehr oder weniger klar formuliert standen diese Überlegungen am Anfang der neuen Planung. Der Schritt von der Idee zur Verwirklichung aber ist gefahrvoll. War es überhaupt möglich, die Aufgabe, die der Aachener Dom bezüglich der Verglasung stellte, zu lösen? Die Auffassung des 19. Jahrhunderts, durch die Verwendung der Stilmittel vergangener Epochen das Idealbild der Kunst zu erreichen, war kläglich gescheitert. Der Blick auf das Trümmerfeld der Kunst im 20. Jahrhundert war wenig ermutigend. Viele verheißungsvolle Ansätze in der sakralen Kunst der Zeit nach dem ersten Weltkrieg waren, teils durch äußere Gewalt, teils an innerer Schwäche zugrundegegangen. Die Frage nach der Glaubwürdigkeit der sakralen Kunst beschäftigte die Gemüter. Nach dem Urteil Hermann Beenkens war die christliche Bildkunst längst abgestorben⁷⁾. Ob es eine Erneuerung geben würde, war nicht zu erkennen. Eine gegensätzliche Spannung lag über dem, was man moderne Kunst nannte. Bei den Überlegungen, die für den Aachener Dom angestellt wurden, stand es fest, daß einerseits die Geschichte und Würde dieses Baudenkmals in keiner Weise der Gefahr eines unbestimmten Experimentes ausgesetzt werden dürfte. Ebenso stand es fest, daß ein historisierender Stil für die Fenster nicht in Frage kam. Die Geschichte des Domes selbst, mit den vielen Zeugnissen der Stilwandlung in mehr als tausend Jahren, wies darauf hin, daß aus den Mitteln unserer Gegenwart und ihren künstlerischen Möglichkeiten das gesucht werden müsse, was dem Erbe der Vergangenheit verpflichtet doch Ausdruck der Zeit sein sollte, die es hervorgebracht hat. Es kam hinzu, daß die Glaskunst in unserem Jahrhundert neue Wege gegangen war und die Funktion der gläsernen Wand als

raumbildendes Element in der neuen Architektur erkannt hatte. Die liturgische Reform hatte des weiteren zu einer neuen Erkenntnis der Beziehung des Raumes als der hüllenden Schale um die Vergegenwärtigung des Mysteriums in der Liturgie geführt. Hierbei spielte die Transparenz des Fensters wieder eine auf das Wesentliche zielende Rolle. Das waren positive Anzeichen. Die begeisterten Worte Paul Claudels zu diesen neuen Möglichkeiten in seiner Einführung zu einem Farbband über alte französische Glasfenster widersprachen der skeptischen Resignation Hermann Beenkens⁸⁾. Mutig wie einst im Jahre 1355 beim Bau des Chores entschlossen sich nun Domkapitel und Karlsverein in dem von ihm unter Beiziehung aller amtlichen Stellen und fachkundiger Berater gemeinsam gebildeten Bauausschuß zu dem kühnen Wagnis, bis zum Jahre 1951, in dem überlieferungsgemäß die Heiligtumsfahrt gehalten werden sollte, die Fenster für den Chor herzustellen. Alle Überlegungen für ein Provisorium schieden aus, zumal da die Kosten für ein solches unverhältnismäßig hoch geworden wären.

Die Erfahrungen, die mit einem beschränkten Wettbewerb für ein Fenster im Dom zu Köln gemacht worden waren, schreckten von einem Wettbewerb ab. Nach sorgfältigen Erkundigungen und Besichtigungen kam man in Aachen zu dem Entschluß, den jungen Künstler Walther Benner, Aachen, zunächst mit den drei mittleren Fenstern des Chorabschlusses zu beauftragen. Allmählich wurde der Auftrag auf die ganze Apsis ausgedehnt (Abb. 55).

Dem Künstler wurde ein Bildprogramm, das sich der Heilsgeschichte anschloß, gegeben. Die Größe der Figuren sollte sich der für den Chor maßgebenden natürlichen Größe anschließen. Bezüglich der Farben war eine gewisse Ruhe und Dichte, etwa im Anschluß an die französischen Farben, erwünscht. Der thematische Aufbau des Zyklus folgt der aufsteigenden Tendenz der schmalen Fenster⁹⁾.

Für die vier großen Fenster wurde nach langen Überlegungen der in Aachen ansässige Anton Wendling, Professor an der Technischen Hochschule gewählt. In glücklicher Einfügung in den Raum brachte er durch ein einfaches Ornament die herabflutende Tendenz dieser Fenster zur Geltung. Seine vier Fenster sollten wie die großen Vorhänge die Stelle des Altares umgeben, der genau in ihrer Mitte seine Aufstellung fand. Die Farbskala und Dichte sollte im wesentlichen der für die Apsis gewählten entsprechen.

So wie es Wendling gelungen ist, den Charakter der ihm zugewiesenen Fenster voll zur Darstellung zu bringen, so ist es Benner gelungen, durch den Aufbau seiner Szenen und Figuren und die Wahl der Farben die Apsis in einzigartiger Weise zu schließen und ihren Raumrhythmus zur Geltung zu bringen. Das Wagnis gelang, weil durch die Wahl

von Benner und Wendling zwei Künstler gefunden waren, die dem Charakter des Raumes gerecht wurden und ihn intuitiv erfaßt hatten. Das Geheimnis der Benner'schen Fenster liegt in dem Wechsel vom roten zum blauen Untergrund in der mittleren Szene – Taufe Jesu im Jordan – des Ostfensters. Das Prinzip der Wendling'schen Fenster liegt in dem Wechsel der farbigen mit den weißen Scheiben und Punkten, die ein Herabrieseln des Lichtes erahnen lassen, eine blitzartige Erkenntnis, die dem Künstler kam, als er die dunklen Fetzen der zerstörten Scheiben vor dem hellen Hintergrund des freien Himmels sah (Abb. 54).

d) Stimmen der Kritik

Die am 23. Juni 1951 der Öffentlichkeit übergebene Lösung ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Man kann von allen gefühlsmäßigen Einwendungen derer absehen, die sich an Ungewohntem stoßen. Der Bau der Chorhalle dürfte zu seiner Zeit einer ähnlichen Kritik ausgesetzt gewesen sein. Einige grundsätzliche kritische Einwendungen mögen einer Klarstellung dienen¹⁰).

1. *Ist die moderne Verglasung dem historischen Raum angemessen?* Hätte man nicht durch intensives Studium einen Maßstab finden können, der der Bauzeit anders entsprochen hätte. Man hat von einer völligen Verkennung des Raumes gesprochen.

Die heutige Gestalt des Domes hat eine bleibende Komponente, die selbst wieder aus den historischen Bauteilen zusammengesetzt ist. Darüber hinaus aber ist der Raum in den lebendigen Vollzug des Gottesdienstes einbezogen, der aber heute nicht mehr den Formen und der Haltung der Frömmigkeit seiner Entstehungszeiten entspricht. Grundlegend wurde bereits einmal durch die Anlage des neuen Chores ein solcher Wandel dokumentiert. Das gewandelte Verständnis für das Kultmysterium in unserer Zeit erfüllt den historischen Raum unter Ausnutzung aller Gegebenheiten mit dem Leben der Liturgie. In der Feier des Mysteriums lebt der Raum, der sie umhüllt. Die sakrale Kunst unserer Zeit ist von der tieferen Erkenntnis dieses Mysteriums inspiriert. So ergab sich die Ablehnung einer nur historischen Betrachtungsweise, die zumal für Aachen keine sicheren Anhaltspunkte hat. Die Entscheidung für die Möglichkeiten unserer Zeit war daher selbstverständlich. Kunst und Kulturauffassung begegnen sich in der für Aachen angestrebten Lösung.

2. *Die Helligkeit des Raumes.* Gegen den angestrebten Helligkeitsgrad ist, vor allem aus der Erinnerung an den vertrauten Zustand vor 1939, scharf opponiert worden.

Es ist zuzugeben, daß einige Partien zu undurchlässig geraten waren. Sie konnten durch eine leichte Korrektur am Überzug in den vergangenen Jahren ausgemerzt werden. Ein großer Teil der Kritiker stand bei der Betrachtung der Fenster dem Chor zu nahe. Das bewirkte, daß man die Funktion des Helligkeitsgrades aus dem gesamten Raum nicht bemerkte. Von keiner Stelle des Oktogons hat man einen umfassenden Blick auf die Fensterwand; man schaut immer nur einzelne Teile. Durch die relativ dunkle Chorphobie tritt der zentrale Charakter der karolingischen Kirche stärker hervor. Das Gleichgewicht der Bauteile war klar und eindeutig wiederhergestellt. Sollte, was unwahrscheinlich ist, das erwähnte Bild von van Steenwijk dem Zustand des 16. Jahrhunderts entsprechen, so ist zu bedenken, daß eine Reihe von Übergangsformen und Einengungen, die auf dem Bild klar zu erkennen sind, fortgefallen sind. So unvermittelt wie die beiden Raunteile heute aneinanderstoßen, mußte ein Anschluß über die Dichte der Farbe gewonnen werden. Außerdem überspielt die dunkel angelegte Farbfläche die falsche Maßwerkteilung und die aus ihr resultierenden ungünstigen Grundmaße der Flächeneinteilung.

Die Zusammenbindung der ganzen Fensterflächen zu einer Einheit, die Bewältigung der gesamten Verglasung des Chores durch zwei immerhin durch eine Generation voneinander getrennte Künstler in einem Wurf bleibt eine erstaunliche Leistung. Davor treten die geringfügigen Korrekturen, die nachher angebracht wurden, zurück. Es bleibt überhaupt verwunderlich, und ist der Hingabe der beiden mit der Ausführung betrauten Werkstätten Dr. H. Oidtmann, Linnich, und Hein Derix, Kevelaer, zu danken, daß das notwendige Material beschafft werden konnte und die Arbeit der Herstellung und Einsetzung termingerecht erfüllt wurde.

3. *Die figürliche Verglasung.* Es ist dem Künstler Walther Benner vorgeworfen worden, sein Figurenstil orientiere sich an der ottonischen Buchmalerei, sei romanisch, bleibe in einem historischen Eklektizismus stecken, der zudem an dieser Stelle nicht passe. Auch die bis oben durchgeführte figürliche Behandlung der drei mittleren Fenster wurde als raumfremd abgelehnt.

Mit der Beauftragung Walther Benners war auch eine Entscheidung ausgesprochen, die das schwierigste Kapitel der sakralen Kunst berührte: figürliche Gestaltung. Das Ja zu dieser Entscheidung schloß das ganze Risiko ein, das mit der figürlichen Kunst in unserer Zeit verbunden ist. Die Überzeugung, daß überhaupt eine Verglasung gewagt werden konnte, verband sich mit der Zuversicht, daß die figürliche Darstellung nicht unmöglich geworden sei. Die Darstellung des Menschen im

sakralen Bereich ist verbunden mit der kirchlichen Auffassung vom Menschen. Aus diesem Grund sollte die figürliche Verglasung nicht ausscheiden.

Wer unter den modernen Künstlern weiß sich nicht einem Urbild verpflichtet? Walther Benner fand in der Stilisierung der frühen ottonischen und romanischen Kunst die Anregung zu einer strengen Form, die zur Bewältigung der Menschendarstellung in unserer Zeit geeignet zu sein scheint. Der aus dem Gleichgewicht geratene Mensch unserer Zeit verlor das edle Gleichmaß, das ihm eine allzu sehr auf den Menschen bauende Zeit zutraute. Nun jongliert er zwischen Himmel und Hölle – in seinem Leben, seiner Geschichte, seiner Kunst. Heilige Geschichte ist ferngerückt und nur im unerreichbaren Ideal vor Augen. Wer will es deshalb Benner verdenken, wenn er durch die strengen Formen das Allgemeingültige einer Szene der Heilsgeschichte und einer Heiligengestalt heraushebt und weniger auf ihre individuellen Züge und die liebliche Legende achtet? Mit der strengen Gebärde verbindet sich die innere Spannung und die Glut der Farben. So gelingen ihm einmalig schöne Einzelfiguren und Szenen, vor allem in den drei mittleren Hauptfenstern. Sie tragen alle unverkennbar die Züge eines Künstlers, dessen Heimat das 20. Jahrhundert ist. Wer die Arbeiten Benners weiter verfolgt hat, wird spüren, daß die Verwurzelung in der katholischen Bildtradition ihre Früchte getragen hat. Die an dieser Stelle erforderte straffe Einordnung, hat länger gültige Aussagen formulieren können als manches von mehr modischem Applaus begleitete Werk.

4. *Andererseits aber stießen auch die rein ornamentalen Fenster Anton Wendlings auf Unverständnis und Ablehnung.* Ein nichtssagendes Ornament sei zu einer bloßen Spielerei verwendet.

Der Blick auf eine der riesigen Flächen und der Vergleich der vier Fenster untereinander zeigt, daß die ornamentale Grundform nur das Mittel ist, die Farbverteilung der Fenster zu meistern. Im Grunde ist diese Form aus Quadrat und eingeschriebenem, durch Achsenkreuz geteiltem Doppelkreis ohne Bedeutung, da die Zusammenfassung der Farbe nicht durch das Muster bedingt, sondern lediglich ermöglicht wird. Gegenüber aller rechnerischen Aufteilung, zu der ein schematisiertes Ornament leicht verführt, gelingt es Wendling, eine dynamische Bewältigung der Fläche zu erzielen und zu variieren, die wohl die reifste Leistung seiner Kunst darstellt. Dem durch eine Grundstruktur ermöglichten freien Spiel der Farbe und des Hellen und des Dunkeln ist soviel Leben eingehaucht, daß man unwillkürlich an ein Sinnbild des wehenden Geistes denkt, der der Stelle zustrebt, an der im heiligen Kult dem Menschen Mitte und Ziel gewiesen wird. Dem Ge-

staltwerden und dem Bild der Benner'schen Fenster tritt das Ungestaltete des Unfaßbaren gegenüber. Unserem Zweifel an der Gestalt und unserer Relativierung des Sichtbaren steht mit ihrer mehr gedanklichen Schärfe die figurenlose Kunst in besonderer Weise nahe. Es bleibt ein glücklicher Gedanke, daß dem ornamentalen Fenster ein solch selbständiger Platz bei der Neugestaltung des Chores gewährt wurde. Auf diese Weise gelang es, die Spannungsweite der sakralen Kunst unserer Zeit in den spannungsreichen Rahmen des Chores und des gesamten Domes einzufügen und einander gegenüberzustellen.

5. *Die Wahl der Farbskala.* Bedeutete es nicht eine Einengung für den Künstler und fast die Festlegung auf einen historischen Stil, wenn man die Farbskala so eng an die französischen Kathedralen angeschlossen?

Die Farbwahl, die damals noch weitgehend von der Produktionsmöglichkeit der Hütten beeinflusst war, war die Brücke zu dem historischen Raum, mit dem wir es ja letzten Endes zu tun hatten. Immerhin blieb die Farbskala so reich, daß von einer Einengung nicht gesprochen werden konnte. Bei den Fensterverhältnissen des Aachener Domes gab es weder eine historische noch eine moderne Lösung, die zum Vergleich herangezogen werden konnte. In der gewählten Skala hatte nun vor allem Wendling bereits lange und mit Erfolg gearbeitet. Die Höhe und Konzentration der Fenster erlaubte nicht das Risiko einer durch heute beliebtere Töne erweiterten Freiheit, die die Gefahr des Farbchaos in sich schloß. Diese Gefahr war größer als das Opfer einer gewissen Selbstbescheidung, das den Künstlern abverlangt wurde. Aus der Selbstbescheidung ist in beiden Fällen kein Selbstopfer oder eine Behinderung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten entstanden. Die Verwendung der gewählten Farben verhindert tote, nichtssagende Flächen und erreicht eine über den Augenblick hinausführende Ruhe¹¹⁾.

II. Das gotische Fenster in der sog. Kaiserloge.

Bei der Marmorausstattung vor dem ersten Weltkrieg war das Fenster des Raumes hinter dem Kaiserstuhl von Hermann Schaper mit einem einfachen geometrischen Ornament in Bleiverglasung gestaltet worden. Im Bombenkrieg wurde es beschädigt und von beiden Seiten mit einer Ziegelsteinmauer geschlossen, um auch von dieser Seite her Gefahren für den ebenfalls ummauerten Kaiserstuhl zu vermeiden. Nach der Fertigstellung der Chorthalle wurde es notwendig, die Westseite von ihren Kriegsschäden zu befreien und dem Raum

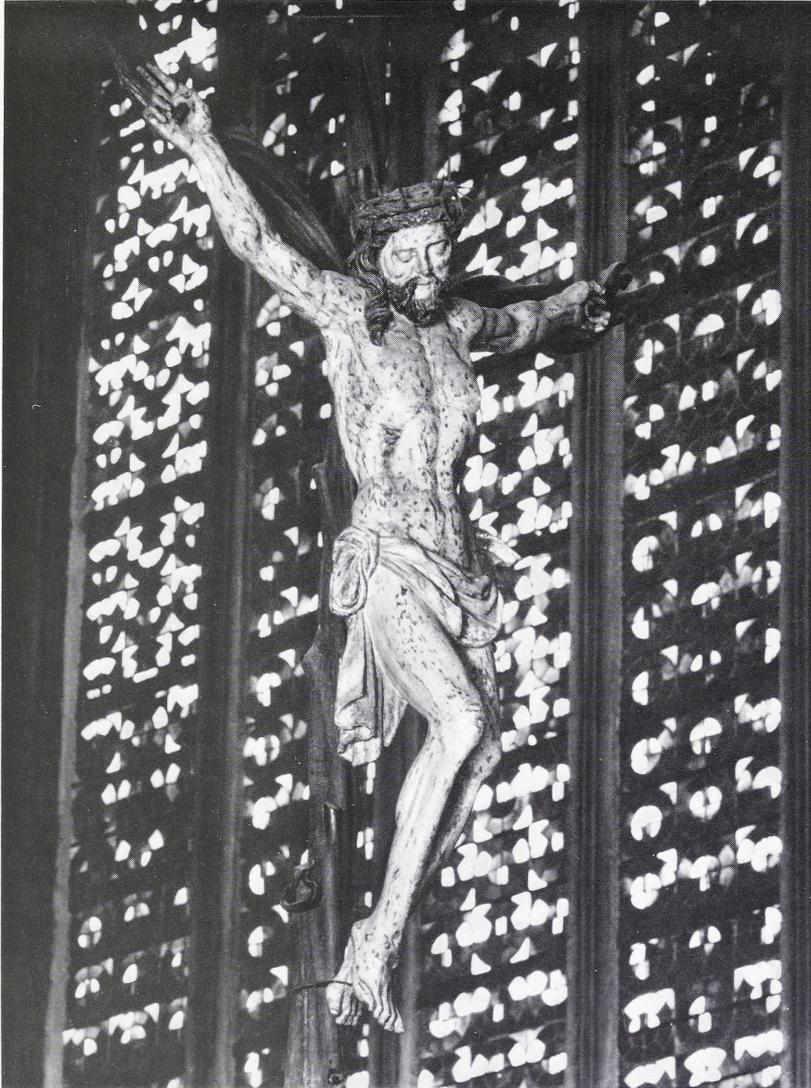


Abbildung 54: Blick vom Hochmünster auf ein Chorfenster von Anton Wendling

einen entsprechenden Abschluß zu geben. Es ist der archäologischen Forschung bis heute nicht gelungen, die ursprüngliche Bestimmung dieses Raumes zu ergründen. Die Bezeichnung Kaiserloge ist willkürlich und etwas irreführend, da der eigentliche Sitz des Kaisers nicht in diesem Raum ist, sondern sich im Umgangsjoch, das sich nach Osten anschließt, befindet. Welches Fenster die Wand der Kaiserloge zur Zeit Karls des Großen besessen hat, ist nicht zu rekonstruieren¹²⁾. Das späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert schuf ein großes, dreiteiliges gotisches Fenster, vielleicht im Zusammenhang mit der Vermehrung der Altäre im Obergeschoß oder mit dem durch die Heiligtumsfahrten erforderlichen Umbau des Turmes. Die Eigentümlichkeit dieser Wand, die

nismäßig kleine Fläche zusammengedrängt tauchten die ganzen Schwierigkeiten der Chorthallenverglasung wiederum auf. Von besonderer Eindringlichkeit aber war die Nähe des Kaiserstuhles, den der frühere Dombaumeister Buchkremer mit Recht die Seele des Münsters genannt hat. Wenn irgendwo, dann war an dieser Stelle Ehrfurcht am Platz.

Der Auftrag wurde Prof. Ewald Mataré, Düsseldorf, übertragen, der durch eine Reihe großartiger Werke an Kirchen und öffentlichen Gebäuden seine vielseitige Begabung bekundet hatte. Dem verwickelten Problem an dieser Stelle konnte nur ein überragender Künstler gerecht werden. Das Verhältnis, das der Künstler zu der eigenwilligen

nach außen und nach innen konchenartig gerundet und gewölbt ist, ist bis heute ein Rätsel. Durch die große gotische Fensteröffnung in Verbindung mit dem gotischen Chor entstand ein Lichtbogen, der durch den Zentralbau von Westen nach Osten hindurchschlug und die alte Achse vom rechteckigen westlichen Vorbau zum rechteckigen östlichen Anbau umwandelte und verstärkte. Der Anbau der gotischen Chorthalle setzt als Gegengewicht hinter dem Kaiserstuhl eine erhellte Stelle voraus, da sonst die Spannung zwischen Kuppelraum und Chorgewölbe nicht zur vollen harmonischen Schwingung gelangen würde. (Störend ist die helle Eingangshalle unten, die erst durch die Verlegung der Wolfstür vor die Westseite der Vorhalle in der heutigen Form um 1780 geöffnet worden ist.) Der Marmor- und Mosaikschmuck der sogenannten Kaiserloge ist weder für diesen Raum angebracht noch von besonderer Qualität. Dies alles mußte bei der Planung des Fensters besonders berücksichtigt werden. Auf eine verhält-

Wand und ihrer Zuordnung zum Kaiserstuhl beim ersten Blick gewann, war der Ausgangspunkt für die Lösungsvorschläge, die Mataré erarbeitete. Nach innen und außen war die Aufgabe gleich kompliziert. Schließlich schuf er ein Gitterwerk, das in Eisenguß ausgeführt, Transparenz des Glases und Schließung der Wand harmonisch ausbalancierte; dabei ist das Verhältnis von Glas zu geschlossenem Feld etwa 1:2. Der gewählte Farbton eines grau-grünen, eigens angefertigten Überfangglases hat in sich sehr viele Nuancen und ist durch die hellen abgeätzten Ränder äußerst brillant. Von allen Stellen her ist der Eindruck des Fensters großartig und überzeugend, weil es sich so selbstverständlich einfügt und die schwierige Aufgabe des Gegenpoles zur Farbigkeit und Aufgelöstheit des Chores spielend meistert (Titelbild). Die Hemmung der aus Ehrfurcht vor dem gotischen Baubestand kommenden Beibehaltung der äußeren Dreiteilung wurde durch die Dynamik der inneren Fensteraufteilung aufgefangen. In nur seiner Meisterschaft möglichen Harmonie der Unregelmäßigkeit bannt Mataré die Gefahr, die aus dem Wohlklang der alten karolingischen Bronzegitter des Oktogons entstehen könnte und der Schaper bei seinen Bronze fenstern im Oktogon und Umgang nicht entgangen war.

Als zum Karlsfest 1954 die schwierige Montage der schweren Gußstücke vollendet war, hatte der Dom ein Kunstwerk erhalten, das sich an der ehrwürdigsten und empfindlichsten Stelle würdig den großen Werken aus vergangenen Jahrhunderten, die der Dom sein eigen nennen darf, anzuschließen in der Lage ist. Die hingebungsvolle Arbeit des Gusses im Gießereinstitut der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule in Aachen sowie der Montage durch Schlossermeister Karl Breuer, unter Mitwirkung der Firmen Dubois und Guillot, trugen zusammen mit der Glasarbeit, die Walther Benner ausführte, wesentlich zum Gelingen des Werkes bei.

III. Die Verglasung der Kapellen

Die zahlreichen Kapellen, die den Dom umgeben, haben kaum bemerkenswerten Einfluß auf die Helligkeitslage des Gesamtraums. Ihre Verglasung kann daher weitgehend den verschiedenen Möglichkeiten und Erfordernissen des kleineren Einzelraumes angepaßt werden. Die Arbeiten sind noch im Gange. Die bedeutendste Aufgabe in diesem Zusammenhang war die Verglasung der Nikolauskapelle. Dieser in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erbaute Raum ist niemals vollständig ausgebaut worden. Der nördliche Flügel der symmetrisch gedachten Anlage wurde nicht errichtet. Statt dessen wurde die Nordseite des Mittel-

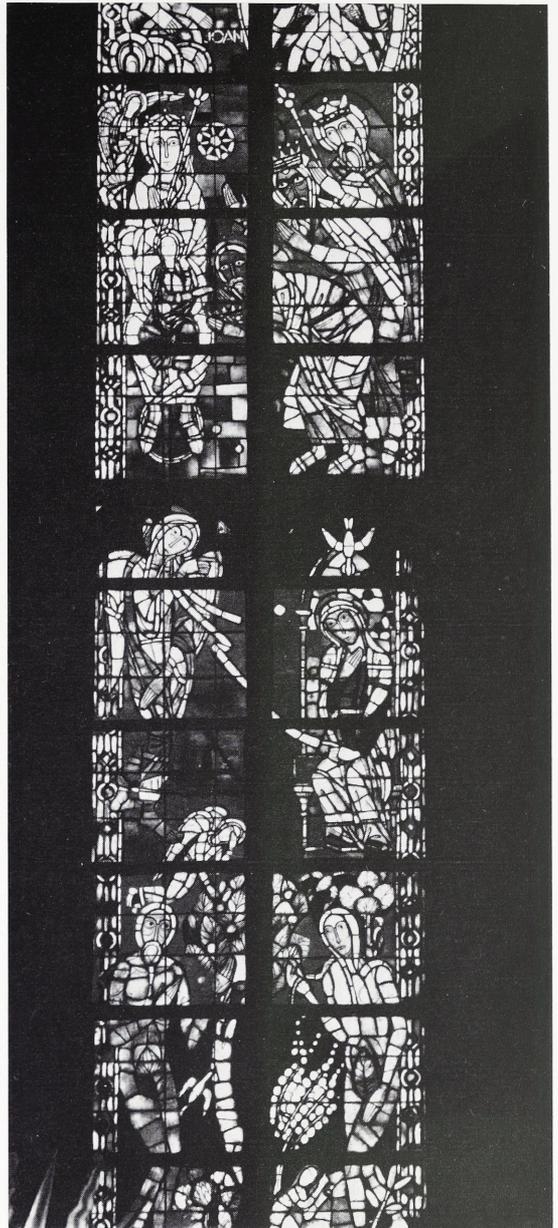


Abbildung 55: Sündenfall, Verkündigung und Anbetung der Könige, aus einem Chorfenster von Walther Benner

raumes mit einem Fenster verschlossen, das in keiner Weise zu den Proportionen dieser Kapelle paßt. Das Maßwerk dieses Fensters ist aus dem 19. Jahrhundert und weist mit dem großen Adler in der Fensterspitze auf die frühere Reichsbedeutung des Aachener Domes hin. Im Jahre 1954/55 entwarf Wilhelm Geyer, Ulm, die Verglasung des großen Nordfensters und der kleineren Fenster im unteren Chor der Kapelle. Das Thema war für das

große Fenster die Heilsgeheimnisse nach den 15 Gesetzen des Rosenkranzes mit besonderer Betonung des Patronatsgeheimnisses des Domes, das seit 1803 am Maria Himmelfahrtstage gefeiert wird (Abb. 56). In den Chorfenstern sollte die Legende der Patronatsheiligen der Kapelle Nikolaus und Lambertus dargestellt werden. Wilhelm Geyer meisterte die große Fläche des Nordfensters durch die Konzentrierung der drei Gruppen der Rosenkranzgeheimnisse jeweils um ein kreisförmiges Mittelbild, wobei die glorreichen Geheimnisse im oberen Teil des Fensters mehr an Fläche einnehmen als die im unteren Teil dargestellten freudreichen und schmerzhaften zusammen. Die innere Struktur des Fensters beruht auf den drei Kreisen, die von einem auffälligen türkisfarbenen Band umschlossen sind, das zu einem unterteilenden und umschließenden Netz für die ganze Fensterfläche ausgebaut wurde. Durch diese Farbe und die zahlreichen Braun- und Violett-Töne gelingt es Geyer, sich von dem Farbklang der Chorhalle zu distanzieren und

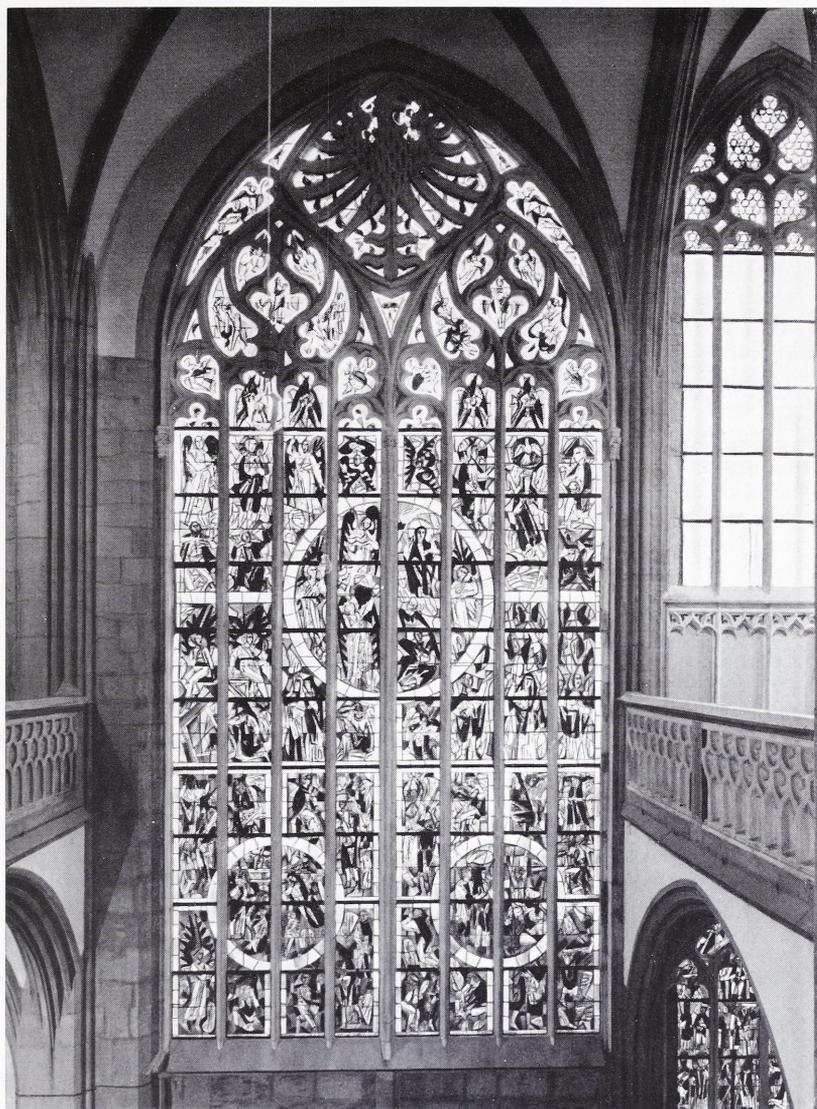


Abbildung 56: Rosenkranzfenster von Wilhelm Geyer

der Kapelle eine sehr bestimmte eigene Note zu geben. Der Verzicht auf die grüne Farbe in den Chorfenstern unten steigert die Eigenständigkeit des Fensteransatzes. In den teilweise ausgeführten Fenstern des Dombaumeisters Felix Kreusch im oberen Geschoß der Kapelle wird der grüne Ton aufs neue aufgenommen und variiert. Ein Gesamturteil wird erst möglich sein, wenn die Verglasung der Kapelle, die 1955 einer gründlichen Restaurierung unterzogen wurde, vollständig sein wird¹³).

Die Ostwand rechts neben dem oberen und unteren Chor hat je ein für sich stehendes Fenster. 1952 erneuerte die K. D. St. V. Karolingia ihre Stiftung des Fensters im unteren Geschoß für ihre

Gefallenen aus dem ersten und zweiten Weltkrieg. Auf ihren Wunsch wurde die schlichte Verglasung Professor Anton Wendling übertragen¹⁴). Das obere Fenster wurde 1958 von Ernst Jansen-Winkeln, Mönchengladbach, verglast. In einem ornamentalen Untergrund eingebettet sind die beiden Erzengel Gabriel und Raphael und die beiden von Otto III. nach Aachen überführten römischen Märtyrer Leopardus und Corona dargestellt. (Die Darstellung des Erzengels Michael ist für die Fenster im oberen Chor vorgesehen, der dem hl. Michael geweiht ist). – 1955 erhielt die Südwand der über der neuangelegten Bischofsgruft eingerichteten Allerheiligenkapelle ein durch ein symbolisches Muster

geteiltes halbkreisförmiges Fenster nach dem Entwurf von Dombaumeister Kreuzsch. Der aus der Dunkelheit des Raumes gebotene Verzicht auf Farbe führte zu einer geschickten Gegenüberstellung weißer, mehr oder weniger klarer Scheiben.

Für die in einfachen Rautenmustern ausgeführten Fenster der Matthiaskapelle (große Sakristei) schuf Ludwig Schaffrath, Aachen-Alsdorf, 1958 wirkungsvolle farbige Mittelpunkte. Sie bringen in freier Weise die Flächen zur Wirkung. Zu den zierlichen Formen des Wandschmuckes dieses wohlproportionierten Raumes geben sie eine wohlgepaßte Bereicherung der Kapelle. Ihre kühnen modernen Formen steigern die sakrale Weihe dieses Raumes, der Kapelle und Sakristei zugleich ist und bei der Krönungsliturgie für König und Kurfürsten bestimmt war. Durch den Schmuck der Prophetenfiguren geht er dem Heiligtum des Chorraumes ikonographisch voraus. Die andeutenden, gestalt-

losen Farbmittelpunkte der Fenster sind der Auftakt zur Farbsymphonie der Chorfenster.

Im Bereich des Kreuzganges liegen die beiden Fenster, die zur Hauskapelle der Propstei gehören. Sie sind streng in grau und weiß mit eingesetzten Glasflüssen von Walther Benner verglast worden.

Es bleiben noch für die kommenden Jahre die Verglasung der oberen Nikolauskapelle, der kleinen Sakristei, der vier übrigen gotischen Kapellenräume, der barocken ungarischen Kapelle und des Kreuzganges offen. Es ist zu hoffen, daß alle einzelnen Werke wie die bereits ausgeführten, einstimmen werden in den harmonischen Zusammenklang des Ganzen. Von Anfang an war bewußt auf die Vielfalt der heutigen Möglichkeiten Rücksicht genommen worden. So möge Überlieferung und Gegenwart zu einer befruchtenden Begegnung geführt werden.

- ¹⁾ Zu den Wiederherstellungsarbeiten vgl. den zusammenfassenden Bericht des Verfassers in „Das Münster“, Jahrgang X. 1957, S. 401 ff.; auch im Sonderband „Wiederhergestellte Deutsche Dome“, München 1958; dort auch zu den Glasfenstern ausführliche Lit.-Angaben. Nachzutragen sind W. Bader, in: „Mitteilungsblatt des Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz“, 1953, Nr. 2; Sonderheft der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalspflege“, Tagung der Landesdenkmalspfleger im Rheinland 1957, München-Berlin 1959; Dr. Hans Feldtkeller, Bericht etc. S. 45; und Dr. Hans Kisky, Moderne Kunst in alten Kirchen S. 66 ff.; Hans Kisky, „100 Jahre rheinische Glasmalerei“, Teil I. Werkstätten Dr. H. Oidtmann, Linnich: Rheinisches Bilderbuch, Band Nr. 10, Neuß 1959, S. 107 ff. mit zahlreichen Abbildungen.
- ²⁾ Zur architektonischen Situation dieser Verbindung vgl. vom Verf. „Aulae caelestis particeps – der Halle des Himmels teilhabendes Nachbild – Zur Deutung und Symbolik der Chorhalle des Aachener Domes“, in: Aachener Kunstblätter, Heft 17/18, 1958/59, S. 47 ff.
- ³⁾ Vgl. Hans Jantzen, „Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze“, Berlin 1957, S. 7 ff.
- ⁴⁾ Abb. 42.
- ⁵⁾ Zu den alten Maßwerken und der Erneuerung im 19. Jahrhundert siehe u. a. Buchkremer: „100 Jahre Denkmalpflege am Aachener Dom“, Aachen 1955, S. 31 ff. und S. 101.
- ⁶⁾ Vgl. den unter Anmerkung 2 genannten Aufsatz.
- ⁷⁾ Hermann Beenken, „Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst“, München 1944, S. 246 ff.: „Das Ende der christlichen Bildkunst“.
- ⁸⁾ Vitraux des Cathédrales de France, Préface de Paul Claudel, Paris 1937, S. 9 ff. (Die deutsche Ausgabe erschien mit einem völlig anders gearteten Vorwort von Ricarda Huch.)
- ⁹⁾ Der thematische Plan der Fenster sei an dieser Stelle noch einmal in seinem Aufbau wiedergegeben:
Entsprechend der Maßwerkteilung sind in den Fenstern drei Zonen zu unterscheiden:
Vorgeschichte des Heiles, Offenbarung des Heiles und Vollendung des Heiles.
Jede Zone gliedert sich in drei Stufen:
1. Schöpfung, Sündenfall, Verkündigung
2. Anbetung der Weisen, Taufe Jesu im Jordan, Hochzeit zu Kana
3. Triumph der Kirche, Wiederkunft Christi, Verherrlichung Gottes.
Zu jeder dieser im mittleren Fenster dargestellten Stufen treten im danebenliegenden Fenster sowohl auf der rechten als auch auf der linken Seite begleitende Gestalten der Heilsgeschichte.
Auf der linken (nördlichen) Seite:
1. Schöpfungsgeschichte Noe / Moses Vergil / Isaias
2. Katharina / Stephanus Franz Xaver / Patrik Vinzenz v. Paul / Franz v. Assisi
3. Laurentius / Petrus Matthäus / Markus Cherubim
Auf der rechten (südlichen) Seite:
1. Schöpfungsgeschichte Abraham / Melchisedek Joachim / Anna
2. Joseph / Agnes Athanasius / Benedikt Clemens v. Rom / Johs. Chrysostomus
3. Paulus / Therese v. Avila Lukas / Johannes Cherubim
Für die Auswahl dieser Gestalten war der Gesichtspunkt maßgebend, daß neben dem dargestellten Geheimnis das Geschöpf in seinem Dienst erscheinen sollte. Neben den Gestalten der Patriarchen des Alten Bundes erscheinen dann die Stammeltern Jesu und die Propheten seiner Ankunft in Isaias und dem einem Propheten gleichgeachteten Vergil. Die vier Heiligen, die neben den „Weisen“ stehen, sind wie heilige Verkörperungen der „Weisheit“ der Heidenwelt in den vier Kardinaltugenden der Gerechtigkeit (Joseph), des Maßes (Agnes), des Starkmutes (Stephanus) und der Klugheit (Katharina). Zur Taufe Jesu treten hinzu die Verkünder des reinen Glaubens aus Ost und West, aus Altertum und Neuzeit. Zur Hochzeit von Kana einerseits die großen Gestalten der Liturgie des Heiligen Mahles in der lateinischen und griechischen Form und andererseits die Heiligen der großen Liebe.
Den Triumph der Kirche begleiten die Apostelfürsten und Heilige inneren und äußeren Dienstes der Kirche. Die vier Evangelisten neben dem wiederkehrenden Christus und Gottvater inmitten der huldigenden Engel vollenden das Bild der Gott dienenden Kreatur.
Zwischen den großen Fenstern jeder Seite und den drei Fenstern des Chorabschlusses befinden sich noch auf jeder Seite je drei schmale Fenster. Der Plan für diese Fenster ist, daß in ihrer unteren Zone ein Figurenzyklus zur Darstellung kommt und die beiden oberen Zonen ornamental behandelt sind. In dem Figurenzyklus gelangen in markanten Persönlichkeiten geschichtliche Entwicklungen zum Ausdruck: das Werden des Christentums und des Heiligen Reiches in unserer Heimat und im Abendland, sowie heilige Wissenschaft und Kunst. Es sind jeweils drei Figuren übereinander angeordnet:
zur Nordseite hin (von der Mitte an gerechnet):
1. Heilige Heimat: Lambert / Hubertus Willibrord / Norbert Servatius / Martin von Tours
2. Heiliges Reich: Gertrud von Nivelles / Foillan Alkuin / Karl der Große Augustin / David

3. Heilige Wissenschaft: Nicolaus Cusanus / Canisius Hildegard von Bingen / Birgid Albertus Magnus / Thomas von Aquin;
zur Südseite hin:

1. Heilige Heimat: Thomas von Kempfen / Dante Bernhard von Clairvaux / Hermann Joseph Bonifatius / Adalbert

2. Heiliges Reich: Ludwig IX. / Eduard Confessor Kunigunde / Adelheid Heinrich II. / Otto III.

3. Heilige Kunst: Gregor der Große / Orlandus Lassus Eligius / Bernward von Hildesheim Salomon / Einhard

¹⁰⁾ Die einzelnen kritischen Stimmen sind in der Anmerkung 1 genannten Literatur genau verzeichnet. Da hier nur eine sachliche Polemik geboten werden soll, ist auf persönliche Hinweise und auf Belege verzichtet worden.

¹¹⁾ Die Chorfenster erhielten drei Inschriften, die auf die Geschichte der Verglasung hinweisen. 1. am unteren Rand der vier großen Fenster: Unter Bischof Johannes Joseph van der Velden erstellten Domkapitel und Karlsverein diese Fenster 1949–1951 mit Hilfe der Regierung der Bundesrepublik Deutschland und der Landesregierung Nordrhein-Westfalen. Es stifteten aus Aachen Aachener und Münchener Feuer- versicherungsgesellschaft, Tuchfabrik G. H. und J. Croon; Tuchfabrik Dechamps und Merzenich, Paul Dechamps, Eduard Merzenich; Leonard Monheim, Franz Monheim; Nadelindustrie; Päpstliches Werk der Glaubensverbreitung; Päpstliches Werk der heiligen Kind- heit, für das Heiligtum des Päpstlichen Werkes der heiligen Kindheit; Philips Werke, C. Nieuwenhuysen; Rheinische Nadelfabriken, Walter Hesse; Vereinigte Glaswerke, Adam Lambertz, J. L. Schrader; Gebr. Vossen & Co., Gustav Ritter; ferner Joseph Kaiser, Waldniel Ndrhn.; Meurer und Wirtz, Stolberg, Hermann Wirtz.

Außerdem enthalten die Fenster je eine Marke mit der Angabe des Künstlers und der ausführenden Werkstätte, auf der Nordseite H. Derix Kevelaer, auf der Südseite Dr. Heinrich Oidtmann, Linnich.

2. In einem Schriftschild auf dem ersten schmalen Fenster der Südseite steht: 1414 Weihe der Chorhalle, 1656, 1729, 1779 Zerstörung der Chorfenster, 1851/1868 neue Verglasung, Entwurf A. Teschner, C. Clasen, F. Baudri, C. G. Pfannenschmidt, D. Engelmann. Stifter Friedrich Wilhelm IV. Graf von Nellesen, Prissac, Jakob Krey, J. Kuetgens, Constanca, Concordia, Marian. Bürger Sod., Stiftskapitel; 1943–1944 Zerstörung der Fenster.

3. Entsprechend im ersten schmalen Fenster der Nordseite: Mai 1949 bis Juni 1951. Neue Verglasung 9 Chorabschlußfenster: Entwurf Walther Benner; Ausführung Figürl. Glasmalerei Oidtmann; Ornament Glasmalerei Derix; 4 Chorfenster: Entwurf Anton Wendling; Ausführung: Nordfenster Derix, Südfenster Glasmalerei Oidtmann. – Außerdem noch die Künstlermarke W b und einen Hinweis auf die Werkstätten.

¹²⁾ Zu der Kaiserloge vgl. neuerdings F. Kreusch, „Über Pfalzkapelle und Atrium zur Zeit Karls des Großen“, Beiträge zur Baugeschichte IV, Aachen 1958, S. 75 ff. Literatur zum Fenster von E. Mataré siehe bei den in Anmerkung 1 genannten Schriften.

¹³⁾ Die Unterschrift am unteren Rand des Rosenkranzfensters lautet: A. D. 1955 wurde unter Dompropst Dr. Müssener dieses Fenster erstellt nach Entwurf von Wilhelm Geyer–Ulm. Ausführung von Dr. H. Oidtmann–Linnich. Zu seiner Fertigstellung trugen Handwerkskammer und Handwerkerschaft im Regierungsbezirk Aachen bei. – Außerdem ein Hinweis auf Künstler und Werkstätte in der unteren rechten Ecke. Durch die Aufstellung des Marienschreines mit den Heiligtümern hinter dem Altar des unteren Chores dieser Kapelle wurde eine sinn- bildliche Darstellung der Zeigung der Heiligtümer im Ostfenster des unteren Chores veranlaßt.

¹⁴⁾ Umschrift und Wappen der Studentenverbindung: D. K. St. V. Carolingia seinen Gefallenen und Toten. A. Wendling, Aachen. Dr. H. Oidtmann Ausf.