

Tabernakelkonstruktionen des XVIII. Jahrhunderts in der Diözese Lüttich unter besonderer Berücksichtigung der Couvenschen Arbeiten.

von Hans Küpper

In Lüttich, dem Zentrum des gleichnamigen geistlichen Fürstentums und der ausgedehnten Diözese, zu der auch Aachen gehört, werden die Voraussetzungen für den kulturellen Aufschwung des XVIII. Jahrhunderts nach der Niederlage der Stände im Jahre 1684 durch die Begründung des fürstbischöflichen Absolutismus geschaffen, unter dessen Zeichen etwa hundert Jahre kultureller und wirtschaftlicher Blüte von Stadt und Fürstentum Lüttich fallen.

Die Freie Reichsstadt Aachen sieht um die Jahrhundertwende ein zum Wohlstand aufstrebendes Bürgertum, das den neuen Stilrichtungen zunächst nur zögernd folgt. Erst um 1720 vermögen Lütticher Künstler eine Wandlung herbeizuführen. In diese Zeit fällt das Auftreten von Johann Joseph Couven, dessen Werke nahezu allein einem Vergleich mit den gleichzeitigen Lütticher Arbeiten standhalten.

Sowohl in Lüttich als in Aachen waren die großen kirchlichen Bauaufgaben fast alle schon in früherer Zeit gelöst worden¹⁾ und die kleineren Projekte einzelner Pfarr- und Klosterkirchen waren teilweise erst kurz zuvor in der erprobten Form und Ausgestaltung, die nur geringfügige Abweichungen zuließ, ausgeführt. Hin und wieder erfährt bei diesen schlichten Bauten die Kirchenfassade eine Gliederung durch Pilasterstellungen über einfachem Sockel; jedoch meistens beschränkt man sich auf eine reichere Ausbildung des Portals. Es handelt sich hierbei um das Kirchenschema, wie es in der Aachener Gegend unter anderen von L. Mefferdatis mehrmals angewendet wurde²⁾. Projekte wie die Abteikirche St. Johann Baptist zu Burtscheid³⁾ und die weitgehende Erneuerung der Collegialkirche Saint-Jean sowie der Bau der Praemonstratenserkirche (heute Seminarkirche) im Jahre 1761 in Lüttich bleiben Ausnahmen.

Daher mußte sich der »style moderne« weitgehend auf die Dekoration des Kircheninneren konzentrieren. Man denke nur an Saint-Denis, Saint-Barthélemy in Lüttich und das Münsterstift in Aachen, die alle durch Stuckarbeiten eine dem Zeitgeist entsprechende Behandlung von Wänden, Pfeilern und Gewölben erhalten.

Dies kann nicht verwundern, denn es waren ja dieselben Künstler und Architekten, die ohne ihren Stil zu verändern, in den eleganten Stadthäusern und intimen Landschlößchen des Adels und des Patriziates ihre künstlerischen Fähigkeiten entfalteten, und es verstanden, den profanen mit dem sakralen Raum zwanglos konkurrieren zu lassen.

Die vorhandenen Baukörper zwangen zu weitreichender Beschränkung. Dies freilich kommt dem »rationalen« Charakter des Maaslandes besonders entgegen. Vornehmlich in Lüttich brachte der Hang zu linearer Gestaltung von feinsinnigster Zartheit bis zum nüchternsten Akademismus seine unterschiedlichen Früchte hervor.

Schon die geistvolle, mitunter überfeine Abstufung von Lütticher Profilen zeigt dies deutlich. Der in Paris wirkende Jean-François de Neufforge, der in den Jahren 1757 — 1772 dort sein »Recueil élémentaire d'architecture« herausgibt, stammte aus Lüttich⁴⁾. Gerade Neufforge befaßt sich in seinem großangelegten Vorlagewerk eingehend mit Profilausbildungen.

Das Bandwerk, das aus der Grotteske in Frankreich unter Lebrun und Bérain langsam hervorgeht, und dessen Grundelemente in der Régence dann fast ausschließlich die »C«- und »Anti-C«-Bewegung in Verbindung mit verzogenen Spiralen, die durch Rosetten und Glockenblumenmotive akzentuiert werden, aufweisen, wird in Lüttich das bevorzugte Motiv. Rocailles werden nur geduldet!



Abb. 1:
Abtei Herkenrode, Hochaltar

In Lüttich lebt die Régence-Ornamentik bis in die späte Louis-XVI-Zeit weiter, nachdem ihr lineares Gewebe von einer vielfältigen Flora durchwirkt wird. Profile und Blumen werden mit bewundernswürdiger Virtuosität ausgeführt.

Die frühen Beispiele in Aachen imitieren die Lütticher Vorbilder, aber niemals wird die Perfektion derselben erreicht. Die Profile werden grob und das Bandwerk ist nicht beliebt. Später schrumpfen bei den landläufigen Aachener Erzeugnissen die

Profile derartig, daß nur ein weichgezogener Karnis übrig bleibt, der von einer einfachgestuften Platbande begleitet wird.

Was für Lüttich das Bandwerk wird für Aachen die Rocaille! Aus diesen Aachener Erzeugnissen ragen weit die auf Couvensche Entwürfe zurückführbaren Arbeiten hervor. Grundelement ist dabei wieder die Régence-Linienführung, die aber durch Rokokomotive gleichsam einen glasartigen Überzug erhält. Aachen wäre ohne Couven im XVIII.

Jahrhundert Provinz geblieben. Johann Joseph Couven gibt zu den flämisch-holländischen und vor allem französischen Schattierungen einen deutschen Akzent, ohne daß dabei Entscheidendes von der Zucht linearen Denkens aufgegeben wird.

Wenn hier künftig von Aachener Arbeiten gesprochen wird, so sind die Couvenschen Werke gemeint.

Der Friede zu Aachen im Jahre 1748, der in der Stadt Aachen eine rege künstlerische Tätigkeit zur Folge hatte, sieht Couven auf dem Gipfelpunkt sei-

nes Schaffens. Sein Régence-Rokoko hat sich durchgesetzt, so daß sich selbst seine Nachfolger, vor allem sein Sohn Jakob, niemals mehr ganz davon freimachen konnten.

1748 ist in Frankreich das Ansehen des Königs Louis XV. auf den Tiefpunkt gesunken, und die Abwendung vom gleichnamigen Stil setzt zu seinen Lebzeiten ein. Ein Beweis hierzu ist der Bau von Petit Trianon für Madame Pompadour⁵⁾.

Der Transitionstil, in dem Louisquinze und klassizistische Momente zu reizvollen Lösungen



*Abb. 2:
Saint-Barthélemy, Lüttich,
Hochaltar*

verschmelzen, beeinflußt auch das Aachen-Lütticher Gebiet.

Zu dem Band- und Blütenwerk in Lüttich gesellt sich die Trophäe, die in etwas anderer Form schon in der Louisquatorze-Zeit vorgekommen war. Lisenen verwandeln sich zurück in Pilaster, und doch wirkt die Kraft der Régence, wenn auch verborgen, ungebrochen weiter. Auch Johann Joseph Couvens Kunst bleibt von diesen Strömungen nicht uneinflußt.

Später erlebt Lüttich noch unter dem Fürstbischof François-Charles de Velbruck (1772—1784) eine Régence-Louisseize-Phase. Das Jagdschloß Hex zeugt davon.

Am 15. Dezember 1792 geht das Fürstentum Lüttich unter, und am 27. Juli 1794 ist sein Schicksal für immer besiegelt.

In Aachen ist der mit Régenceelementen durchsetzte akademische Louisseize-Stil Jakob Couvens bestimmend. Mit dem Einmarsch der Revolutions-truppen ist auch für Aachen das galante Zeitalter vorüber.

Auf kirchlichem Sektor sollte nur noch einmal eine kleine fruchtbare Zeitspanne unter dem Aachener Bischof Marcus Antonius Berdolet (1802—1809) anbrechen.

Die Gesellschaft nach 1815 stand den »schuldbeladenen Wundern« des XVIII. Jahrhunderts fremd und ablehnend gegenüber. Die »edle Simplizität« wurde zum Prinzip erhoben. Dabei liegt der Ton auf dem Wort »edel«, denn die Einfachheit im Sinne zuchtvoller Beschränkung zu Gunsten der vornehmen, durchgeistigten Proportionen, wie sie Jacques-François Blondel in seinem Werke »De la distribution des maisons de plaisances et de la décoration des edifices en general« gefordert hatte⁶⁾, kannte das XVIII. Jahrhundert durchaus.

Vor diesem weitläufigen Hintergrund muß auch die Altargestaltung im Kirchenraum gesehen werden.

Jeder Altar hat ein bestimmtes Programm, mit dessen Hilfe man geistige Inhalte zu versinnlichen sucht. Gleichzeitig jedoch möchte man sie wieder in der Veranschaulichung entmaterialisieren wie es die Altarplastiken verdeutlichen, die durch ihre Farbgebung — totale Vergoldung oder weißes Poliment mit Gold — einer anderen Wirklichkeit anzugehören scheinen⁷⁾.



Abb. 3:
Saint-Nicolas, Lüttich, Hochaltar

In diesen ikonographischen Zusammenhang ist seit der Forderung des hl. Karl (vgl. »instructio fabricae ecclesiae« die von der Synode in Aix im Jahre 1585 empfohlen wird⁸⁾), die Tabernakelgestaltung gestellt.

Langsam entwickelt sich nun dieses Tabernakel, wobei zunächst noch die Bildtafel durch ihre seit Jahrhunderten schon gegebene Stellung dominiert. Ein gutes Beispiel dafür war der ehemalige Hochaltar der Franziskanerkirche St. Nikolaus in Aachen⁹⁾. Neben den Altären, in denen Tabernakel und Altarblatt gleichwertig sind, wie in Saint-Barthélemy (Abb. 2) in Lüttich und in der Abteikirche zu Kornelimünster, beginnt sich das Retabel aufzulösen, so daß nur noch ein Säulenbau übrigbleibt, den man als Prospektaltar bezeichnen möchte.

Eine der bedeutendsten Schöpfungen dieser Art im Maaslande ist der aufwändige Prospektaltar der Abtei Herckenrode¹⁰⁾, den Jean Delcour¹¹⁾ geschaffen hat. (Abb. 1). Zehn Säulen korinthischer Ordnung tragen eine aufgeschnittene Kuppel. Das Ta-



Abb. 4:
 Abteikirche Kornelimünster
 Detail des Hochaltars

bernakel mit Abendmahlrelief auf der Türe ist noch ganz schrankartig unmittelbarer Bestandteil der Sockelzone, aber über ihm wird von zwei stehenden Seraphinen ein dreistufiger Strahlenkranz gehalten, in dessen Mitte das Agnus Dei auf dem Buch mit den sieben Siegeln thront. Darunter, auf der von der Schlange umwundenen Erdkugel ein Standkreuz und die Attributfiguren der vier Evangelisten. Diese apokalyptische Darstellung kann nicht nur als Ersatz für ein Altarbild, sondern muß als Bekrönung des Tabernakels, das dadurch eine eindeutige Erhöhung erfährt, gewertet werden.

In der Tradition dieser Altarbauten stehen im XVIII. Jahrhundert mit frei vor dem Altarsockel stehenden Tabernakeln, unter anderen der ehemalige Hochaltar von St. Jakob (1729)¹²⁾, St. Foillan (um 1745)¹³⁾ und des Adalbertstiftes (1746 — 1747)¹⁴⁾ in Aachen, der Hochaltar der Pfarrkirche von Tüdderen, der ehemaligen Kapuzinerkirche in Eupen (1783), ferner unter Einbeziehung einer Bildtafel der Hochaltar von Saint-Nicolas in Lüttich (1731) (Abb. 3) und der Kirche von Curange und in gewisser Beziehung auch der Altar von Saint-Barthélemy in Lüttich (1707).

Oft bildet das Tabernakel einen selbständigen ikonographischen Zusammenhang, der in den des Retabels unabhängig hineingestellt wird. Dies geschieht vornehmlich, wenn in bestehende Zusammenhänge aus älterer Zeit ein neues Tabernakel eingebaut wird. So etwa in der Abtei Kornelimünster, in der Kreuzherrenkirche und der Franziskanerkirche St. Nikolaus in Aachen, ferner bei dem Marienaltar des Münsterstiftes.

Je mehr die programmatische Bedeutung des verehrungswürdigen Sakramentes betont wird, desto gewaltiger werden die Tabernakelkonstruktionen. Der Prospekt, in den sie wie in einer Laube standen, wird als Einengung empfunden, und die Tabernakel wachsen gleichsam über ihn hinaus, der Chorraum mit seiner Wandarchitektur wird zum unmittelbaren Hintergrund und damit zum Maßstab.

Bei diesen Altären der Louisquinze- und Louisseize-Zeit bleibt von dem ursprünglichen Altaraufbau nur das Sockelgeschoß übrig, das anstelle der Säulen jetzt zur Aufnahme von Figuren, vor allem von Adoranten, bestimmt ist. Der einstige Baldachin der Prospekte sitzt als Strebwerk unmittelbar über den Tabernakeldächern, der Tabernakelaltar reinsten Ausprägung ist geschaffen!

Diese Entwicklung hat auch ihre Ursache in der Art des Aufbaues der einzelnen Tabernakel, die neben einigen wenigen Sonderkonstruktionen nur drei Grundtypen im XVIII. Jahrhundert unterscheidet, nämlich das in den Retabelsockel eingebaute Schranktabernakel, das vor dem Sockel stehende einstufige und das zweistufige Tabernakel.

In der Diözese Lüttich ist fast ausschließlich das zweistufige Tabernakel vertreten, während es in der Erzdiözese Köln nur selten anzutreffen ist. (Seiten- und Kapellenaltäre konnten selbstverständlich auf diese Zweistufigkeit im allgemeinen verzichten, da dort kein Ort zur Aufbewahrung des Sanktissimum nötig war.) Grund für die zweistufige Konstruktion ist die Unterscheidung zwischen Depositorium als untere und Expositorium als obere Stufe. Dabei wird die barocke Sonnenmonstranz zum formbestimmenden Element.

Durchschnittlich sind diese Monstranzen 80 cm hoch und von beträchtlichem Gewicht, so daß ein sicherlich gewollter spätbarocker Effekt auch zugleich aus Zweckmäßigkeitsgründen erfunden worden ist: nämlich das Drehtabernakel.

In der Diözese Lüttich ist diese Konstruktion fast ausschließlich dem Expositorium vorbehalten. In anderen Gegenden, wo das einstufige Tabernakel dominierte, erlaubte diese Windenkonstruktion eine Kombination von Ex- und Depositorium in dieser einzigen Stufe.

Joseph Braun SJ. schreibt dazu: »In Deutschland, wo man das hl. Sakrament bei Segensmessen überaus häufig auszusetzen pflegte, erfand man im XVIII. Jahrhundert das Drehtabernakel, eine senkrecht um seine Achse drehbare Walze, die in einem vorne offenen Gehäuse steht und drei Nischen enthält, eine für den Speisekelch mit den für die hl. Kommunion bestimmten Hostien, eine zweite für die Monstranz und eine dritte für das Altarkreuz. Durch eine entsprechende Drehung tritt bald die eine, bald die andere derselben nach vorn hinter die Öffnung des Gehäuses.« Dieses Drehtabernakel steht dann in Höhe der zweiten Kerzenbank auf einem wenig gegliederten Sockel, ohne dessen Höhe auszunutzen, oder unmittelbar auf der Mensa.

Abb. 5:
St. Foillan, Aachen, Reste des Tabernakels





Abb. 6:
Kreuzherrenkirche, Aachen, Nische mit Blumenmalerei

Bei den zweistufigen Tabernakeln in der Diözese Lüttich, die etwa 3 Meter durchschnittlich hoch sind, findet sich meistens eine Drehtabernakelkonstruktion, deren Nischenzahl aber sehr unterschiedlich ist. Eine Nische nur zur Aufnahme des Altarkreuzes ist unbekannt, denn entweder springt das Depositorium soweit vor, daß noch Raum für ein Standkreuz vor geschlossenem Expositorium verbleibt, oder die Kartusche über der Tabernakeltüre wird entsprechend ausgebildet. Wo dies nicht möglich ist, wird auf die Verschußseite ein Kreuz aufgeschnitzt. (Z. B. in der Theresienkirche mit silbernem Korpus, auch die kleine Kreuznische in der Verschußseite des Tabernakels in Kirchrath ist nur als eine Variante zu werten.)

In der Regel finden sich nur zwei Nischen neben der Verschußseite und interessanterweise läßt sich daneben, je mehr man sich Lüttich nähert, nur noch eine Nische feststellen¹⁵). Da ein selbständiges Depositorium vorhanden war, wurde nur eine Ni-

sche benötigt, und so konnte in Lüttich, wo man gern nach raffinierten Vorrichtungen suchte, eine Konstruktion erfunden werden, die nur eine einzige Nische zuließ.

Ein schraubenschlüsselartiger Griff wird über dem Depositorium, wo bei den Drehtabernakeln die Arretierung der Winde auf- und zuschließbar ist, eingeführt und mehrmals gedreht. Als Folge teilt sich die Verschußseite in ihrer Mitte und schiebt sich zu beiden Seiten hinter die Gehäusewandung, während gleichzeitig aus der Tiefe des Tabernakelinnern die Expositions-nische auf einer Schienen-vorrichtung nach vorn gleitet. Diesen Mechanismus enthält zum Beispiel das Tabernakel von Saint-Nicolas, Sainte-Catherine und in verwandter Art das Tabernakel vom Hochaltar von Saint-Barthélemy in Lüttich, ferner das Tabernakel der Kirche von Soiron und von St. Nikolaus in Eupen.

Eine weitere, hier selten vorkommende Lösung zeigt das Tabernakel der Kreuzherrenkirche in

Abb. 7:
Kreuzherrenkirche, Spiegelnische



Aachen. Die Verschußseite kann zu beiden Seiten hinter die Gehäusewand bewegt werden, so daß die Winde mit ihren drei großen Nischen zugänglich wird und unabhängig von der Verschußseite betätigt werden kann.

In diesen Nischen bleiben die großen Monstranzen stehen, und werden je nach Bedarf vor die Gehäuseöffnung gedreht. Diese unmittelbare Betätigung der Winde konnte verschiedentlich durch einen raffinierten Mechanismus, ohne daß die Winde selbst angefaßt wurde, ausgeführt werden. Der Geistliche trat, während er die Altarstufen emporstieg, auf eine dort angebrachte Taste, und die gewünschte Nische kehrte sich wie von unsichtbarer Hand bewegt nach vorn¹⁶⁾.

In Aachen, in der Karmeliterkirche sah noch im Jahre 1776 Meyer sieben Altäre, von denen einer sich durch ein »von selbstem auf- und zugehendes Tabernakel« auszeichnete¹⁷⁾.

Die Ausstattung der Nischen ist bei den reicher behandelten Tabernakeln in der Diözese Lüttich sehr ähnlich. Neben den mit roter oder weißer Seide ausgespannten, die auch entsprechend gestrichen sein können¹⁸⁾, und die seltener ausgemalt worden sind¹⁹⁾, trifft man auf pilastergegliederte Nischen, die von einer halbierten Kuppelarchitektur abgeschlossen werden. Die anderen werden von einem Muschelornament überdacht (Abb. 5, 6, 7, 11, 13, 14).

Einzigartig sind jedoch die mit Spiegeln verkleideten Expositions-nischen, die so sehr der Vorliebe des XVIII. Jahrhunderts für den Spiegel entsprechen. Wenn auch vielleicht die vier bayerischen Prinzen, die kurz nacheinander im XVII. und XVIII. Jahrhundert auf dem Stuhle des hl. Lambertus sitzen, vor allen der Kardinal Johann Theodor (1744—1763), dem die schönen Säle des Palais des Princes-Evêques in Lüttich zu verdanken sind, diese Spiegeltabernakel entstehen ließen, die für heutige Begriffe nur eine bescheidene Ausleuchtung der Monstranz durch Reflexion ermöglichten, so waren diese Spiegel doch ihrem Zwecke durchaus gemäß und würdig. Spiegelnischen lassen sich bei den Tabernakeln der Theresienkirche, der Kreuzherrenkirche (Abb. 7, 14), der Abtei Burtscheid und dem Expositorium von Saint-Barthélemy nachweisen. Abgesehen vom Tabernakel der Theresienkirche sind alle noch erhalten²⁰⁾. Für die Anbringung der Spiegel mußten gerade Felder angelegt



Abb. 8:
Münsterstift, Aachen, Schneewindtsche Abendmahlsszene

werden, so daß sich Spiegelnischen mit drei, vier und fünf Wandfeldern, die durch Pilaster oder Rahmen abgegrenzt werden, finden.

Die Verschußseiten der Expositorien werden meistens durch eine Reliefschnitzerei besonders ausgezeichnet und sind von unterschiedlicher Qualität.

Am häufigsten ist die Darstellung der Abendmahlsszene und der Opferung Isaaks vertreten. Die Abendmahlsszene beschränkt sich bei den qualitätvolleren Beispielen auf Jesus und zwei Jünger, die an einem Tische unter einer Draperie sitzen, während die summarischen Arbeiten alle zwölf Apostel um den mit der Kopf- oder Breitseite zum Betrachter stehenden Tisch versammeln. Die Literatur spricht häufig bei der Darstellung von Christus mit zwei Jüngern von der Emmausszene. Doch nur bei dem Relief des Expositoriums in Saint Denis in Lüttich, dessen Hintergrund eine Stube mit Balkendecke zeigt, handelt es sich eindeutig um die Emmausszene.

Bei den folgenden Beispielen ist zwischen diesen Möglichkeiten nicht unterschieden. Beispiele: Verschußseite in der Abteikirche Kornelimünster (Abb. 9), St. Michael Burtscheid, Marienaltar Münsterstift (Abb. 8), St. Nikolaus in Eupen (Abb. 10), Saint-Martin und Saint-Denis in Lüttich, Opferung Isaaks in der Kreuzherrenkirche, der Kapuzinerkirche in Eupen, der Pfarrkirche in Kettenis, in Soiron (Abb. 15), Curange, Robertville, Bellevaux, Montzen, Unsere Liebe Frau in Maastricht; eine Kreuzigungsszene in Saint-Nicolas in Lüttich, der Mannaregen in St. Vith, eine Wüstenlandschaft in Rodt, die eherne Schlange vor einer Wüstenlandschaft in Braunlauf, das apokalyptische Lamm in Sainte-Catherine in Lüttich, das Auge Gottes in Saint-Barthélemy und St. Johann Burtscheid, ein Kreuz in der Strahlenglorie in der Theresienkirche (Abb. 12), weiter daselbst ein Kelch (Abb. 11), der ehemalige Rathausaltar (St. Peter) mit Kelch, Monstranz in Flémalle-Haut, Monstranz von Engeln getragen in Reuland, das Agnus Dei in Saint-Remacle in Lüttich.

Abb. 9:
Abteikirche Kornelimünster, Abendmahl



Freier gestaltete Szenen, wie auf der Verschußseite des Expositoriums der Kirche der Benediktinerinnenabtei de la Paix Notre Dame in Lüttich bilden die Ausnahme²¹). Hier weist der auferstandene Christus auf die Wunde seiner Seite, aus der ein Blutstrahl fließt, den ein kniender Engel in einem Kelch auffängt. Darüber in den Wolken halten drei schwebende Engel das Kreuz (Abb. 16). Jean Arnold de Hontoir (1650—1709) schuf diese qualitativ hochstehende Arbeit in den letzten Jahren des XVII. Jahrhunderts.

Gleichsam den Sockel für das Expositorium bildet das vielfach kastenförmig gebaute Depositorium, das oft auch von der Altarrückseite zugänglich ist²²). Seine Türe, die geschweift oder gerade enden kann und nicht selten leicht geschwungen ist, schmücken Symbole wie die Pelikangruppe, der Kelch im Ähren- und Traubenkranz und das auf dem Buch mit den sieben Siegeln thronende Agnus Dei.

Die eigentlichen Tabernakelgehäuse des XVIII. Jahrhunderts, in die diese Winden mit ihren Nischen und Verschußseiten eingesetzt sind, entbeh-

Abb. 10:
St. Nikolaus, Eupen, Abendmahl





Abb. 11:
Theresienkirche, Aachen, Festverschußseite

ren in Lüttich und Aachen aller sakralen Pathetik. Dabei stehen sie in merkwürdigem Gegensatz zu den vergleichsweise nüchtern und formalistisch anmutenden Aufbauten und Wandarchitekturen, die zum Teil noch ganz barock empfunden sind.

Durch ihre feinabgewogenen Proportionen und ihre selbstverständliche Grazie werden sie in ihrer Intimität mit den kleinen Schloßbauten, den *maisons de plaisance*, in der großen Architektur vergleichbar.

Als primäre Gehäusekonstruktion dieser Richtung kann das der Winde angepaßte Zylindertabernakel angesehen werden, das hier im Maasland mit leichten Abwandlungen auch am meisten vertreten ist. Die Öffnung für die verschiedenen Schauseiten der Winde wird dabei durch flankierende Volutenschnörkel hervorgehoben und endet unter einem

giebelartig geführten Gesims, über dem eine kuppelförmige Dachausbildung ansetzt. Dieser einfache Grundtypus kann in den mannigfaltigsten Richtungen abgewandelt werden.

In Lüttich, wo die besseren Bildhauer und bedeutendsten Figuristen des Maaslandes zur Verfügung standen, suchte man immer wieder nach neuen Formabwandlungen.

Indessen sind Tabernakel von der formalen Spannkraft und Klarheit, wie das Tabernakel von Saint-Barthélemy, doch Ausnahmen.

Eine größere Verbreitung fand der eigenwillige dreiseitige Tabernakeltypus, dessen beste und reichste Ausführung in Saint-Nicolas im Jahre 1731 entstanden ist, und der in bescheidenerer Form in Sainte-Catherine in Lüttich und der Pfarrkirche von Soiron erhalten ist.

Abb. 12:
Theresienkirche, Werktagsverschußseite





Abb. 13:
Theresienkirche, Rote Nische

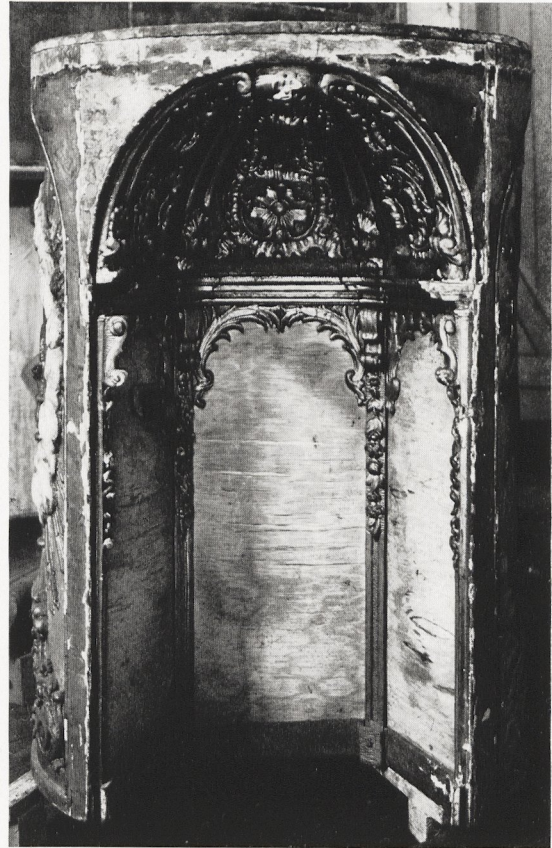


Abb. 14:
Theresienkirche, ehemalige Spiegelnische

Weiterhin können durch seitliche Säulenstellungen in Verbindung mit dem Tabernakelgehäuse schöne Effekte erzielt werden (vgl. St. Sebastianus in Würselen).

In Aachen bildet sich unter Johann Joseph Couven das dreiseitige Tabernakel heraus, das unter Vermeidung jeder Härte von anmutig fließender Bewegung ist. Natürlich finden sich auch in Lüttich Ansätze zur Dreiseitigkeit, wie sich an dem Tabernakelaltar von Saint-Denis beweisen läßt, aber diese Lütticher Dreiseitigkeit entfernt sich nie derartig weit von dem kreisförmigen Grundriß, so daß immer noch die zylinderartige Urform geahnt oder erkannt werden kann.

Zwar entwickelt sich das dreiseitige Gehäuse Couvenscher Prägung auch aus dem Zylindertabernakel. Zuerst wird eine Dreiseitigkeit durch eine Reihung geschickt dimensionierter seitlicher Voluten vorgetäuscht (vgl. Tabernakel vom Hochaltar der

Nikolauskirche in Aachen), bis später dieser Wirkung entsprechende nach innen gekahlte Seitenfüllungen ausgeführt werden (vgl. Kreuzherrenkirche, St. Michael Burtscheid, Pfarrkirche in Geilenkirchen), die bei den reichen Arbeiten mit Reliefschnitzereien, die zusammen mit der Szene auf der Verschlußseite einen Zyklus bilden, besonders betont werden (vgl. Abteikirche Kornelimünster und St. Nikolaus in Eupen).

Es entsteht also ein zur Mitte vor- und zu den Seiten hin zurückschwellender Verlauf. Im Couvenschen Gesamtwerk können diese Tabernakel nach Proportion und Delikatesse des Details nur mit den sorgfältig durchgebildeten Gartenpavillons verglichen werden. Bei beiden offenbart sich Couvens Vorliebe für feingestufte, geistreiche Kompositionen.

Die sogenannten Tabernakelaltäre entsprechen in Bezug auf ihr eigentliches Tabernakelgehäuse den

oben aufgezeigten Möglichkeiten, jedoch finden oft Formverbindungen dieser verschiedenen Richtungen statt, so daß die zuvor getroffene Unterscheidung nur ein relativ grober Wegweiser sein kann.

Figuren, meist Adoranten, Pelikangruppen und andere Symbole werden als entscheidende Faktoren für die Altarikonographie weit stärker betont, als es bei den in große Altarbauten einbezogenen Tabernakeln der Fall sein kann. Gewiß gibt es auch dabei schon Tabernakel, die nahezu ganz verselbständigt sind. Sie bilden, wie Buchkremer sagt, einen kleinen Altar im großen Altar.

Da im XVIII. Jahrhundert fast jede Kirche ein neues Tabernakel erhalten hat, von denen sich viele als vollendete und in sich abgerundete Kunstwerke präsentieren, können hier aus dieser Vielzahl der erhaltenen nur wenige Beispiele behandelt werden. Im XVII. Jahrhundert zählte die Diözese Lüttich allein schon 1656 Pfarrkirchen!²³⁾

Die unten einzeln behandelten Beispiele beschränken sich fast alle auf die Stadt Lüttich und die Stadt Aachen mit ihrer engeren Umgebung, die zum Teil schon nicht mehr zur Diözese Lüttich zählte, aber dem maasländischen Kulturraum engstens verbunden ist.

Bevor aber die Aufmerksamkeit dem Einzelstück gewidmet wird, ein Wort noch über die Herstellung, die Künstler, den Werkstoff und die Formgebung.

Im Zusammenhang mit der *Instructio fabricae ecclesiae* wird ausgeführt, das Tabernakel solle aus Metall, Silber oder Gold, und aus Marmor in den wohlhabenden Kirchen bestehen, während die weniger bemittelten Gemeinden es aus Holz herstellen sollten.

Alle sollten mit roter oder weißer Seide im Inneren ausgespannt und außen vergoldet werden.

In der Diözese Lüttich sind Metalltabernakel selten²⁴⁾. Öfter finden sich Marmorarbeiten, aber meistens sind die Gehäuse aus Eichenholz. Dabei sind manchmal die Winden aus Weichholz gefertigt.

Neben den totalvergoldeten Tabernakeln, bei denen durch Leim- und Polimentvergoldungstechnik schöne Kontraste, die noch durch versilberte Flächen in gleicher Technik manchmal gesteigert sind, erzielt werden können, werden sehr viele wie die großen Altarbauten farblich marmoriert.



Abb. 15:
Soiron, Opferung Isaacs

Diese Marmorbehandlung gleicht sich zunächst noch in ihren Stufungen den entsprechenden, wirklich aus Marmor bestehenden Arbeiten an, aber schon bald sind diese Farbgebungen keine bloßen Imitationen mehr, sondern sie erlangen den Rang einer künstlerischen Aussage. Die aufgemalten Marmorstrukturen werden nach Art ihrer Ausführung zu einem wesentlichen Bestandteil des barocken Ornamentes, das durch Auftragung von Goldadern und durch musterartige goldene Verzierungen, wie sie der ehemalige Loretoaltar aus St. Nikolaus, Aachen, zeigte²⁵⁾, verdeutlicht wird.

Was Bronzebeschläge bei Marmoraltären nur in beschränktem Umfange wirkungsmäßig erreichen, kann durch farbliche Vergoldung von Gesimsen und Kartuschen noch überboten werden.

Adoranten und zum Teil auch einzelne Ornamente an den Winden werden oft in weißer Polymertechnik ausgeführt.

Ein Tabernakel, das schon ursprünglich ausschließlich die natürliche Holzfarbe zeigte, ist im Aachen-Lütticher Raum noch nicht bekannt geworden. In der Louisseize-Zeit wird dann die Marmorbehandlung durch einen Anstrich in Weiß und Gold abgelöst.

Über die Herstellung der marmornen Tabernakelaltäre gibt das nicht realisierte Projekt für die Ungarische Kapelle des Münsterstiftes beste Auskunft. In dem am 31. Juli 1748 auf Grund der im März 1746 entstandenen Planzeichnungen von der Hand des Johann Joseph Couven abgeschlossenen Vertrag²⁶⁾ wird festgesetzt, daß der Altar aus verschiedenfarbigem Marmor hergestellt werden sollte: nämlich von schwarzem Dinant-, rotem Saint-Remy-, italienischem weißen und Jaspis-Marmor (grün). Die Altarstufen sollten aus schwarzem polierten Marmor bestehen und die fünf Statuen aus weißem

Abb. 16:

Benediktinerinnenabtei de la Paix Notre Dame, Lüttich, Verschußseite von de Hontoire



italienischem Marmor, von einem »berühmten Bildhauer wohl proportionirt und einer gutten Stellung durch den Entreprenneur (Couven) auf seine Kösten angeschaffet werden, nach proportion, höhe und grösse des Dessesins. Das Creuz aber selbst aus dreyen stücken von recht schwarzen und polirten Marmor.« Weiter wird betont, daß die Aderung des Materials zart sein solle. Dies darf als wichtiger Unterscheidungsfaktor zwischen aus Marmor bestehenden und entsprechend bemalten Stücken angesehen werden.

Sämtlicher Zierat des Altares, des Tabernakels und der Mensa sollte in »Bronze-Arbeit [solle] von guten Messing gegossen, hernebst wohl überarbeitet und sisilliret werden und demnach nach der neuen Pariser (!) art im feuer vergoldet, alle erhabene und essentielle Partheyen brunieret und deren vertieften Grund matt seyn.« Die Strahlen des Kreuzfixes sollten aus Messing getrieben und feuervergoldet werden.

Ein Marmoraltar befand sich auch ehemals in St. Servatius in Maastricht, jedoch in bescheidener Ausführung²⁷⁾.

Alle Tabernakel hatten auch zu Seiten der Öffnung des Expositoriums Kerzenhalter angeordnet, die aus Bronze, Holz oder vergoldetem Zinn bestehen²⁸⁾.

Ein prächtiges Metalltabernakel besaß das Münsterstift in Aachen. Metallverkleidete Vorsatz- oder Festtabernakel fanden sich in der Jesuitenkirche St. Michael und dem Gasthauskloster in Aachen. Zur Ausführung der Altäre und vor allem der Tabernakel beriefen die einzelnen Kirchengemeinden, Konvente, Äbte und Äbtissinnen die besten Künstler der Gegend. Es handelt sich dabei meistens um Bildhauer, Schreiner, Goldschmiede²⁹⁾ und Architekten.

Diese Handwerker waren durchaus fähig, einen guten Altarentwurf zu liefern. Dies führte nicht selten zu eigenwilligen Lösungen, die von einer trockenen akademischen Ausgestaltung weit entfernt sind. Oder die Architekten legten das Programm in Form eines Planes fest, der von den ausführenden Künstlern und Handwerkern als eine Art Grundkonzeption betrachtet wurde, die ihnen soviel Freiheit ließ, daß sie auch ihre eigenen Fähigkeiten voll entfalten konnten.

Vielfach gestatten die finanziellen Verhältnisse der Auftraggeber nicht die Ausführung der Entwürfe,



Abb. 17:
Saint-Barthélemy, Lüttich, Tabernakel

so daß deshalb viele Arbeiten, zu denen meisterhafte Planungen vorliegen, in mittelmäßiger Bescheidenheit realisiert werden mußten.

Konnte man nur einfache Handwerker zur Ausführung heranziehen, so klammerte man vielfach die Plastiken aus dem Kontrakt aus und bezog diese aus anderen Orten. So sind in Aachen und Umgebung die meisten Altarfiguren, sofern es sich nicht um derbe Klosterarbeiten wie in der Kreuzherrenkirche und der Franziskanerkirche St. Nikolaus handelt, oft aus Lüttich bezogen worden. Das Stiftskapitel des Münsterstiftes bestellte sogar die Kapitäle für den Marienaltar in Lüttich, nachdem eines zur Ansicht übersandt worden war³⁰).

I. Eingebaute Tabernakel

Saint-Barthélemy in Lüttich (Abb. 2, 17):

In die straffe barocke Komposition des gewaltigen Hochaltars der Collegialkirche Saint Barthélemy, der um das Jahr 1707 von Cornelius van der Werck

aus Mechelen (Lehre bei Arnold de Hontoir geschaffen wurde³¹), ist eine merkwürdige Tabernakelkonstruktion gestellt. In der tiefen Altarnische ist über dem kastenförmigen Depositorium eine mächtige Kugel, deren Durchmesser ca. 130 cm beträgt, als Expositorium montiert, die seitlich von geflügelten, auf Wolkenkissen knienden Putten gestützt wird.

Die ikonographische Deutung ist augenscheinlich, denn die Kugel mit dem Augegottes in der Strahlenglorie auf der Verschußseite symbolisiert die göttliche Sonne, die über der Erde erstrahlt. Diese



Abb. 18:
Saint-Remacle, Lüttich, Tabernakel

ist im Relief der Tabernakeltüre als kleine Kugel über dem zwischen Ähren und Trauben liegenden Kreuz dargestellt. Darüber gleichsam die Wiederholung desselben Motivs: der Gekreuzigte als Sieger über den Satan, der in Schlangengestalt die Erdkugel, über der sich das Kreuz erhebt, umwunden hat.

Langsam dreht sich das Sonnenexpositorium, bis eine mit Spiegeln ausgekleidete Nische für die

Monstranz erscheint. Wenn diese ganz frontal sichtbar ist, hat sich die Sonne zugleich fast unmerklich ein kleines Stück nach vorn bewegt, so daß der Eindruck des Schwebens verstärkt wird. Alleiniger Mittelpunkt ist der brotsgestaltige Gott in der Sonnenglorie des Sonnenballs und der Sonnenmonstranz.

In Lüttich und Aachen findet sich hierzu kein Gegenbeispiel. Man mag sich in diesem Zusammenhang des Sonnenkönigs, Louis XIV, erinnern, der zur Entstehungszeit dieses Altares noch lebte. Ob van der Werck oder seine Auftraggeber auch aus damit verbundenen Beweggründen auf die wahre Sonne hinweisen wollten, läßt sich nicht nachweisen, wäre aber vorstellbar.

St. Nikolaus in Aachen:

Vor das Sockelgeschoß des aufwändigen dreistufigen Louistreize-Retabels (um 1630) wurde von Couven fast genau hundert Jahre später das zweistufige Tabernakel gesetzt, das heute nur noch in seinem Mittelteil alt ist. In seiner Komposition paßt es sich ganz selbstverständlich ein. Über dem

Abb. 19:

Saint-Nicolas, Lüttich, Tabernakel



Abb. 20:

Sainte-Catherine, Lüttich, Tabernakeldetail

als Sockel gearbeiteten Depositorium erhebt sich das zylinderartige Gehäuse für die Winde³²), das zu beiden Seiten der Öffnung von je drei vorspringenden Volutenstreben begleitet wird. Ein verkröpftes Abschlußventil zeigt über der Öffnung im geschweiften Giebel die für Couven so charakteristische sogenannte »Spiegeleierkartusche«. Das von einem Pinienzapfen bekrönte Kuppeldach wird von Akanthusblättern, vermisch mit Bandwerkmotiven, überzogen. Durch die in Ausladung und Stärke unterschiedlich dimensionierten Volutenstreben entsteht fast der Eindruck eines dreiseitigen Tabernakels, wie es Couven so gern entworfen hat. Farblich war es gleich den Altarfiguren behandelt, so daß die Akzente bei diesem Altaraufbau recht glücklich gesetzt waren.

Altarentwurf 1736:

Eine verwandte Tabernakelkonstruktion enthält der Altarentwurf für einen nicht mehr näher bekannten Ort³³), der in zwei Varianten von Couven



Abb. 21:
Abteikirche Kornelimünster,
Tabernakel

im Jahre 1736 aufgetragen worden ist. Über einfach ausgebildetem Untergeschoß mit Tabernakeltüre mit abgesetztem Korbbogen, erhebt sich die zylinderförmige Expositorienstufe, deren Öffnung von Voluten flankiert wird. Auf dem Gesims zu beiden Seiten Bekrönungvasen. Das Ganze wird von einem achtseitigen Mansardkuppeldach, auf dessen Spitze ein brennendes Herz aufgesetzt ist, abgeschlossen.

Theresienkirche, Aachen:

Das Tabernakel der ehemaligen Disalceatessenkirche St. Theresia, nach Entwurf von Johann Joseph Couven um das Jahr 1748 gefertigt, steht noch

in der Tradition der beiden letztgenannten. Es handelt sich um eine zweistufige Zylinderkonstruktion, die von zwei mit Rocaillewerk reich belegten Streben begleitet wird. Diese Streben sitzen auf geschweiften, dreiseitigen Sockelstücken, die aber niedriger als das Depositorium gehalten sind. Das Trennungsprofil von De- und Expositorium ist rundum gezogen und läuft durch die Aussparung, die durch die »C«-förmige Bewegung der Streben geschaffen wird, ohne Unterbrechung weiter. Das Profil ist in der Front mit einer feuervergoldeten Messingleiste, auf der auch das getriebene Schlüsselschild für das Windenschloß montiert ist, verkleidet. Ein Régence-Rokoko-Giebel mit Kar-

tusche, dem seitlich zwei Vasen zugeordnet sind, schließt die Öffnung ab. Als Bekrönung dienen Architekturstücke, die wie aus der Kontur einer Kuppel ausgeschnitten sind. Eine Pelikangruppe symbolisiert den Opfertod Christi. Die Winde besitzt zwei Verschußseiten und zwei Nischen (Abb. 11, 12, 13, 14). Das nahezu totalvergoldete Tabernakel ist nach Ausführung der Schnitzerei (Aachener Arbeit!) und Eleganz der Form eine homogene Schöpfung³⁴).

Saint-Remacle, Lüttich (Abb. 18):

Der gleiche Versuch, eine straffere Verbindung von De- und Expositorium zu erreichen, ist auch im Tabernakel von Saint-Remacle gemacht. Zu beiden Seiten der Tabernakeltüre Gehänge mit Ziborium, Kelchen und Monstranz. Zwei Voluten flankieren das Expositorium, dessen Verschußseite das Agnus Dei auf Kreuz und Buch mit den sieben Siegeln liegend zeigt. Zwei schleierartige Volutenstreben



Abb. 22:
St. Nikolaus, Eupen,
Tabernakel

mit Traubengehängen straffen die ganze Komposition. Im Abschlußprofil Akanthuslaub. Auf dem Wolkendach halten zwei geflügelte Putten eine Weltkugel mit dem Kreuz empor³⁵).

Saint-Nicolas, Lüttich (Abb. 19):

Eine sehr komplizierte Konstruktion ist das prächtige Tabernakel von Saint-Nicolas, das im Jahre 1731 laut Inschrift: »Fait à la gloire du Grand Dieu par un bienfaiteur inconnu«, angefertigt wurde³⁶). Von drei Engelsköpfen mit langen Flügelschwingen wird das halbrund vorspringende Expositorium getragen, dessen Öffnungsrahmen auch seitlich geschweift verläuft. Über der Öffnung eine von zwei Putten gehaltene Krone.

Seitlich tragen je zwei auf der Kerzenbank postierte Säulen korinthischer Ordnung die perspektivisch verzogene Gesimszone, die über dem Expositorium von einem halbrund verlaufenden Giebel, dessen Feld von Kannelürenmotiven ausgefüllt ist, überragt wird. Darüber ein fünfseitiges Strebwerk, das die stark verkröpfte Sockelplatte für das sehr große

Abb. 23:

Abteikirche Kornelimünster, Tabernakeldetail mit der Opferung Isaacs



Abb. 24:

St. Nikolaus, Eupen, Tabernakeldetail mit der Darstellung des Mannaregens

Standkreuz hochstemmt. Dahinter sind noch seitlich geraffte Vorhänge geschnitzt. Die eingekehlten Seitenwände werden wie bei der Steinarchitektur von Bändern durchzogen und laufen, konstant an Höhe verlierend, weit aus, so daß man von einer dreiseitigen Konstruktion sprechen muß. Zwei schöne Adoranten knien fast schwebend auf zwei auslaufenden Voluten.

Darunter zwei (!) Depositorien, deren Türen mit von Palmetten umwundenen Kirchengewandern belegt sind. Der Schlüssel zur Betätigung des Gleitnischenmechanismus wird unterhalb von dem mittleren Engelskopf eingeführt, und bei entsprechender Drehung öffnet sich die mit einer Kreuzigungsszene ausgestattete Verschlusseite. Gleichzeitig schiebt sich die Expositions-nische nach vorn. Die Ornamentik weist noch den Formenkanon der Louisquatorzezeit auf.

Ungeachtet der äußerst komplizierten Motivierung und Ausführung ist das Tabernakel doch noch von befriedigender Durchsichtigkeit und qualitativ sehr hochstehend.

Sainte-Cathérine, Lüttich (Abb. 20):

In Hinblick auf das Tabernakel von Saint-Nicolas ist das Tabernakel aus Sainte-Cathérine wesentlich vereinfacht. Dem Depositorium wird formal nur eine Konsolenfunktion für das Expositorium zugewiesen. Auf Vorsprüngen schmiegen sich die Adoranten — heute durch Neuanfertigungen ersetzt — in die ausgekehlt verlaufenden Flanken des Expositoriums. Eine gedrückt wirkende Baldachinkonstruktion, von der Draperien herabhängen, läuft in einem Sockel, auf dessen Stirnseite zwei Engelsköpfe angebracht sind, aus. Das originale Standkreuz ist leider nicht mehr erhalten. Besondere Würdigung verdient das kunstvoll geschnitzte Verschlussrelief mit der aus der Apokalypse stammenden Darstellung.

Das Tabernakel von Soiron (1723) weicht nur geringfügig von seinem Gegenstück aus Sainte-Cathérine ab.

Abteikirche in Kornelimünster (Abb. 4, 9, 21, 23):

Neben dem Tabernakel aus St. Nikolaus in Eupen bildet das zweistufige, dreiseitige Tabernakel vom Hochaltar der Abteikirche zu Kornelimünster den Höhepunkt Couvenscher Tabernakelschöpfungen. Der Hochaltar selbst war schon unter dem Reichsabte Hermann von Eynatten (1620 — 1645) errichtet worden, entsprach aber mit seinen Louistreize-Formen nicht mehr dem zeremoniellen Aufwand, der unter dem Reichsabt Karl-Ludwig von Sickingen (1745 — 1764) in der gefürsteten Abtei verlangt wurde. Deshalb beschränkte sich Couven nicht nur auf den Einbau des überaus prächtigen Tabernakels, sondern überzog das alte Retabel mit den Formen des »style moderne«.

Obwohl das Tabernakel also nicht isoliert ist, wurde es zum Maßstab für die Dekoration des Chorraumes, der ein gutes Beispiel dafür gibt, wie sich hervorragende Werke verschiedener Stilrichtungen harmonisch ergänzen können³⁷).

Zwischen zwei dreiseitigen gebauchten Sockeln öffnet sich, gerahmt von zwei schmalen Lisenen, die Türe des Depositoriums, die mit Kelch und Hostie zwischen Ähren und Trauben beschnitzt ist. Darüber setzt der über die volle Kerzenbanktiefe ausladende dreiseitige Korpus des Expositoriums an. Die nach innen gekehlten Seiten werden von großzünftig gestalteten Voluten begrenzt, wobei die



Abb. 25:
Kreuzherrenkirche, Aachen, Tabernakel

hinteren über dem vorkröpfenden Gesimsprofil zierlich dekorierte Vasen tragen. Die beiden vorderen Voluten verschmelzen mit dem zur Mitte hin gekurvt ansteigenden, durch Blatt- und Rocaillewerk reichgliederten Gesims, in dem sie als Blätter fortgeführt werden. In der Mitte über der Öffnung vor der Winde ist ein halbrunder Baldachin aufgehängt, dessen Drapierung lang an der Öffnungsrahmung herabwallt. Das Ganze wird von einem Mansardkuppeldach, auf dessen Spitze ein vasenähnlicher Knopf montiert ist, überdacht. Über den Voluten tragen der Dachform angepaßte Konsolen das Strebwerk, das in zweifacher entgegengesetzter »C«-Bewegung eine geschweifte Platte trägt, auf der auf einem Wolkenkissen das Buch mit den sieben Siegeln als Thron für das Agnus Dei aufliegt. Drei Blumenketten verstärken den Eindruck der Schwerelosigkeit.

Die Winde mit zwei Nischen zeigt auf der Verschlußseite eine lange Abendmahlstafel, an deren Kopfende Christus sitzt. Außen sind die Füllungen ebenfalls mit Reliefschnitzereien ausgestattet. Links der Mannaregen und rechts die Opferung Isaaks. Zwei drehbare Kerzenarme aus Holz sind an den Volutenkonsolen montiert. Die Profilplatte über der Türe des Depositoriums kragt soweit vor, daß dort noch Platz zur Aufstellung des Altarkreuzes bei geschlossener Winde verbleibt.

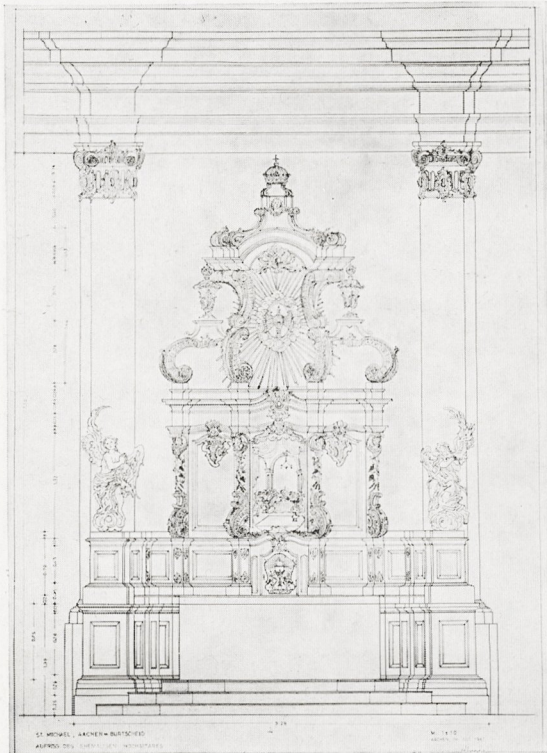


Abb. 26:
St. Michael-Burtscheid, Rekonstruktion
des Tabernakelaltars

Trotz der reichen Fülle der Dekorationen im Detail präsentiert sich das Tabernakel als zuchtvolle Komposition, deren Wirkung durch den Farbwechsel von Gold und Silber noch gesteigert wird. Während die Ornamente sehr sorgfältig geschnitzt sind, erreichen die Reliefschnitzereien nicht die Qualität, die sich bei den gleichartigen dekorativen Stücken in Lüttich, etwa den Reliefs der Rücken des Chorstuhls von Saint-Hubert en Ardenne (1733), antreffen läßt.

St. Nikolaus in Eupen (Abb. 10, 22, 24):

Das Gegenstück zu Kornelimünster ist das Tabernakel des Hochaltars von St. Nikolaus in Eupen; jedoch beeinflusste der Lütticher Schreiner und Bildhauer Hubert Hayard³⁸⁾ offenbar seine Ausführung entscheidend. Die Detailbehandlung des ganzen Altares, besonders oberhalb des großen Sockelgesimses bestätigt es. Der Couvensche Entwurf wurde zweifellos nur als eine Art Grundkonzeption betrachtet. Seine Entstehungszeit ist etwa fünf Jahre früher anzusetzen als Kornelimünster, denn am 9. März 1744 wurde dem Jacob Hainaux aus Lüttich die Marmorierung und Vergoldung übertragen. Doch darf man das Tabernakel aus St. Nikolaus, Eupen, nicht als eine Vorstufe zu Kornelimünster betrachten; denn es steht nach Entwurf und Qualität noch wesentlich über bzw. neben dem Tabernakel von Kornelimünster.

Über kräftigem Sockel setzt eine gekehlte dachartige Zone an, in die der korbboogige Rahmen der Tabernakeltüre wie ein Giebel weitergeführt ist. Darüber zwei Engelsköpfe, die die Standfläche für

Abb. 27:
Kirchrath, Tabernakelaltar



das Altarkreuz bei geschlossenem Expositorium tragen. Vier in fließende Gewandung gehüllte Figuren, die auf den vier konsolartigen Streben stehen, halten Reliquienbehälter. Die Bewegung des Gesimsprofils stimmt mit Kornelimünster überein, desgleichen der Baldachin über dem Abendmahlrelief, dem links die Darstellung im Tempel und rechts der alttestamentarische Mannaregen zugeordnet sind.

Eine gerade Dachfläche wird erreicht, indem in den Couvenschen geschweiften dreiseitigen Verlauf eine der Zylinderform angenäherte Konstruktion (entsprechend dem Expositorium von Saint-Denis) einkomponiert wird, auf der dann ein vierteiliges Strebwerk, vor dem das Agnus Dei in der Mitte liegt, angeordnet wird. Eine profilierte Platte, unter der ein zapfenähnliches Gebilde hängt, dient zur Aufnahme des großen Standkreuzes. Seitlich auf kleinen Postamenten zwei Bekrönungsvasen. Besonders schön sind die beiden Appliquen aus vergoldeter Bronze.

Einzelne Motive der Dekoration erinnern an Saint-Nicolas in Lüttich. Rocaillen finden sich hier überhaupt nicht, während in Kornelimünster schon ausgesprochen lappiges Rocaillewerk eingestreut ist.

Pfarrkirche Kettenis:

Ebenfalls eine Lütticher Arbeit ist der Hochaltar in Kettenis³⁹⁾, der aber fast seinen ganzen Figurenschmuck eingebüßt hat. Das Tabernakel — auch seiner Putten und Vasen beraubt — ist im Expositorium dem Tabernakel von Soiron ähnlich, jedoch von weit bescheidenerer Ausführung. Die Front des Depositoriums ist verändert. Schöne vergoldete Zinnappliken.

Kreuzherrenkirche, Aachen (Abb. 6, 7, 25):

Das von Johann Joseph Couven entworfene Tabernakel von St. Kreuz dürfte um 1750 bis 1756 entstanden sein. Die Abwicklung des Gehäuses ist dem Tabernakel von Kornelimünster verwandt. Sein Dekor wird ausschließlich von Rocaillewerk bestritten.

Über zierlich gebauchten dreiseitigen Sockeln setzen die Volutenstreben des Expositoriums an, die den vor- und zurückschwellenden dreiseitigen Tabernakelkörper gliedern und das sehr bewegte Giebelgesims, dessen Mitte mit einer für den Aachener



Abb. 28:
Geilenkirchen, Tabernakelaltar

Stil charakteristischen Kartusche betont wird, tragen.

In der zweistufigen Dachzone schmiegt sich das Strebwerk dem Dachverlauf entsprechend an. Als Bekrönung diente ursprünglich wohl eine Pelikangruppe oder ein Agnus Dei⁴⁰⁾. Die gekehlten Seiten zeigen nach oben hin gekurvt verlaufende Füllungen mit vertieft liegenden Rocailleschnitzereien.

Das gußeiserne, eingesetzte Depositorium aus dem XVIII. Jahrhundert ist durch eine mit einem Kelch im Trauben- und Ährenkranz dekorierte Türe aus gleichem Material zugänglich⁴¹⁾.

Das Schlüsselloch für das Windenschloß ist in der Mitte der Abschlußkartusche des Depositoriums eingelassen, so daß es Bestandteil des Ornamentes wird.

Vor geschlossenem Expositorium kann ein Altarkreuz aufgestellt werden. Das Tabernakel war völlig selbständig in den älteren Klosteraltar eingesetzt worden. Seine augenblickliche Farbgebung entspricht nicht dem ursprünglichen Zustand, das

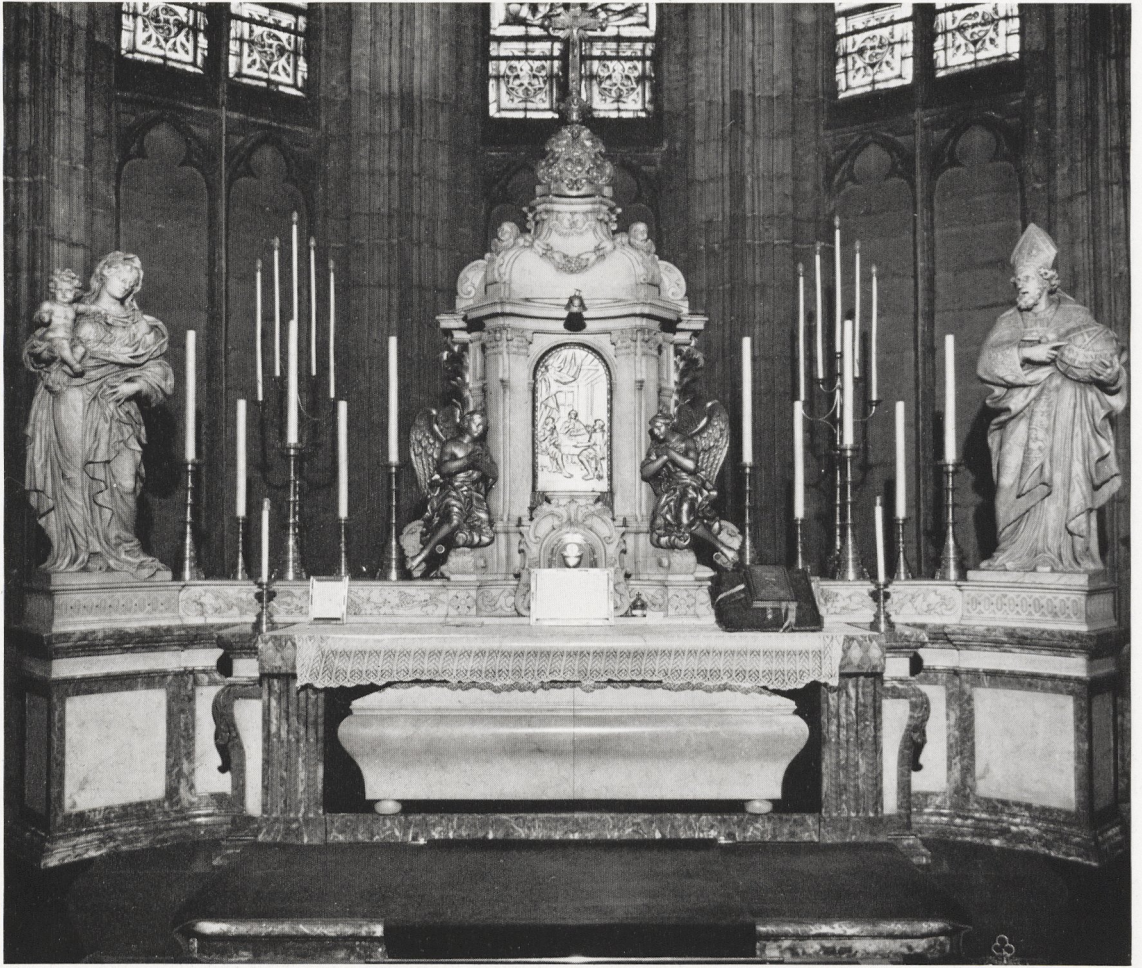


Abb. 29:
Saint-Denis, Lüttich, Tabernakelaltar

Tabernakel war farbig marmoriert. Die Winde mit ihren drei Nischen und der Verschußseite mit der Opferung Isaaks ist vorstehend schon näher beschrieben worden.

Das Tabernakel der Kreuzherrenkirche ist das erste der hier behandelten Beispiele, das in seiner Dekoration alle charakteristischen Merkmale des Aachener Rokoko aufweist und das von einem Aachener Bildhauer angefertigt worden ist, ohne daß eine Anlehnung an den in Lüttich bevorzugten Formenkanon stattfindet⁴²).

II. Tabernakelaltäre

Hochaltar von St. Michael, Burtscheid (Abb. 26):

Der Hochaltar von St. Michael, Burtscheid (nach 1751) ist in seiner Konstruktion nur in Verbindung mit dem Chorraum, für den er offenbar nach Plänen von Johann Joseph Couven geschaffen wurde, voll verständlich. Es handelt sich hierbei um einen großen Tabernakelbau, der formal dem Tabernakel der Kreuzherrenkirche weitgehend entspricht. Über der Mensa, der ein geschweiftes, dreistufiges Blau-steinpodium vorgelagert war, erhob sich, auf die Kerzenbank gestellt, das für Couven charakteristi-

sche Tabernakelgehäuse, das bis auf das mächtige Sprengwerk sich wie gewohnt entwickelt. In der Literatur wird auf den das Osterlamm küssenden Judas der Abendmahlsszene auf der Windenverschlußseite hingewiesen⁴³). Von den beiden Nischen ist die eine leuchtend rot und die andere blau gestrichen.

Im XIX. Jahrhundert, das den Altar zweimal beträchtlich verändert hat, wurden auf die Wandungen dieser Nischen noch Ornamente aufstuckiert.

Über dem kräftigen Abschlußprofil tragen vier hohe Volutenstreben das Baldachindach, unter dem das taubengestaltige Symbol des hl. Geistes in der Strahlenglorie schwebt⁴⁴). Über dem Dach eine Rocaillekrone mit Bügel, Weltkugel und Kreuz, durch die Gottvater dargestellt wird; denn in ikonographischer Sicht liegt das Dreifaltigkeitsprogramm, das zwei Realitäten miteinander verbindet, vor: Gottvater = Krone, hl. Geist = Taube und Gottsohn in Gestalt des hl. Sakramentes.

Abb. 30:
Saint-Martin, Lüttich, Tabernakelaltar



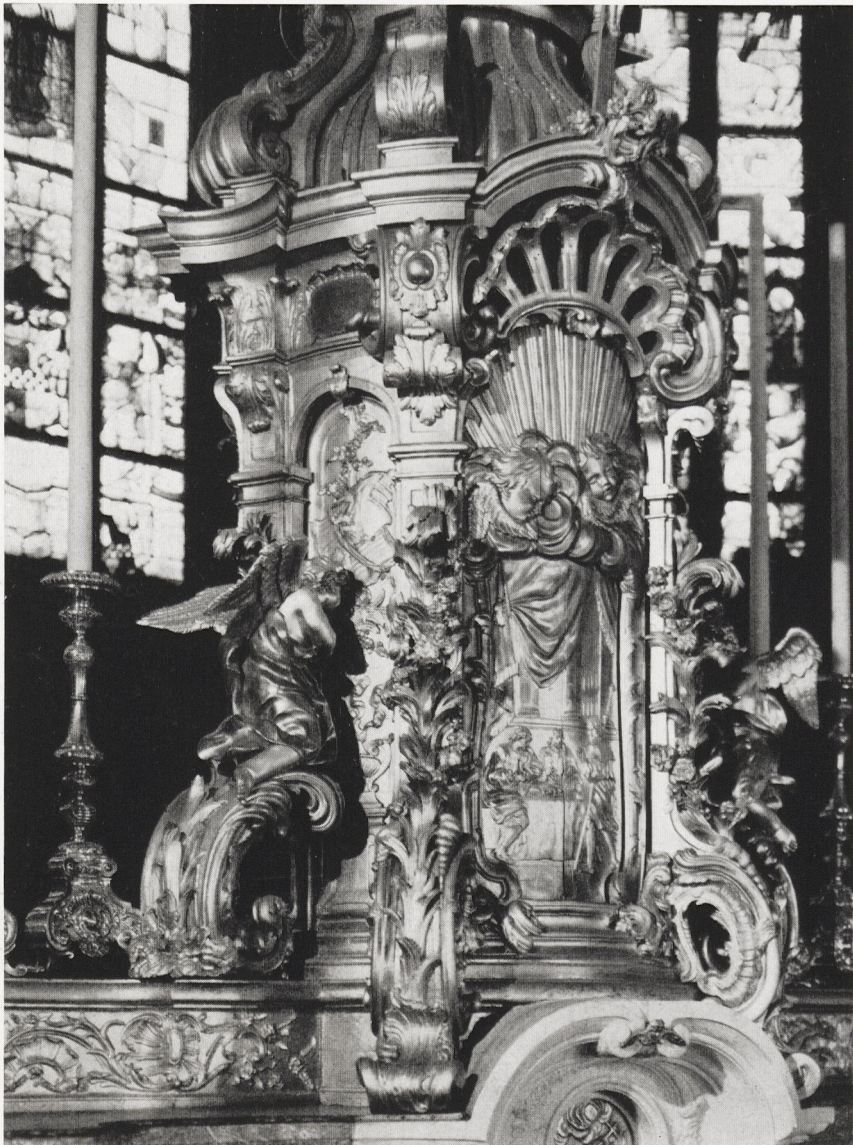


Abb. 31:
Saint-Martin, Lüttich,
Detail des Tabernakels

Zur Rechten und Linken des Mittelbaues setzen zwei Sockelarme die Bewegung des Chorraumes fort und schirmen die Mensa gleichsam zu den Seiten hin ab. Die Ausbildung dieser Arme ist obligatorisch der zweigestufte Füllungssockel, das letzte Relikt aus der Zeit der großen Altarbauten. Auf dieser Rampe knien zwei adorierende Seraphine.

Zu erwähnen wären noch die vier Volutenstreben der Expositoriumstufe, an denen Reben und Ähren auf die zwei Gestalten des Sakramentes hindeuten, und die von geflügelten Engelsköpfen abgeschlos-

sen werden. Weiterhin sind die hinteren Streben des Baldachins mit Vasenkonsolen ausgestattet, die für die Konzentration der Bewegung sehr vorteilhaft sind⁴⁵).

Der Altar war farbig marmoriert.

Im Gegensatz zu der Spannkraft der großangelegten Gesamtkonzeption steht die grobe Ausführung. Die Besonderheit dieser Komposition ist in der funktionellen Gebundenheit von Chorraum und Altar zu sehen, von denen letzterer in der Architektur seine Fortsetzung findet und zum unmittelbaren Raummaßstab wird.

Leider ist der Altar mehrmals umgeändert worden, so daß das Proportionsgefüge dieses spätbarocken Raumorganismus schon weitgehend gestört und umgedeutet war.

Pfarrkirche Geilenkirchen (Abb. 28):

Der mehrfach veränderte Hochaltar der Pfarrkirche in Geilenkirchen zeigt als Aufbau ein dreiseitiges Tabernakel in üblicher Ausbildung. Das Kreuz mit seinem Sockel (nicht zugehörig) steht auf einem freitragenden Strebwerk. Winde ohne Verschlußseite. Offenbar hat für dieses bescheidene Tabernakel kein eigener Couvenscher Entwurf vorgelegen, vielmehr wird ein tüchtiger Handwerker dieses in wohlverstandener Anlehnung an die damals bekannten, unmittelbar auf Couven zurückführenden Arbeiten, entworfen und ausgeführt haben. Bei dem Neubau der heutigen Kirche ist es aus der alten Pfarrkirche übernommen worden⁴⁶.

Pfarrkirche in Kirchrath (Abb. 27):

Ein schönes Beispiel eines Tabernakelaltars findet sich in Kirchrath. Jakob Couven käme wohl für die-

Abb. 32:

Unsere liebe Frau Kirche, Maastricht, Tabernakelaltar



sen Altar als Planverfasser in Frage, jedoch widerspricht dem die etwas aufdringliche Dekoration, vor allem bei der Mensa, hinter der ein gebogener Sockel steht. In der Mitte erhebt sich das zweistufige, dreiseitige Tabernakelgehäuse, das von einem hohen geschweiften Dach überdeckt wird. Auf die-

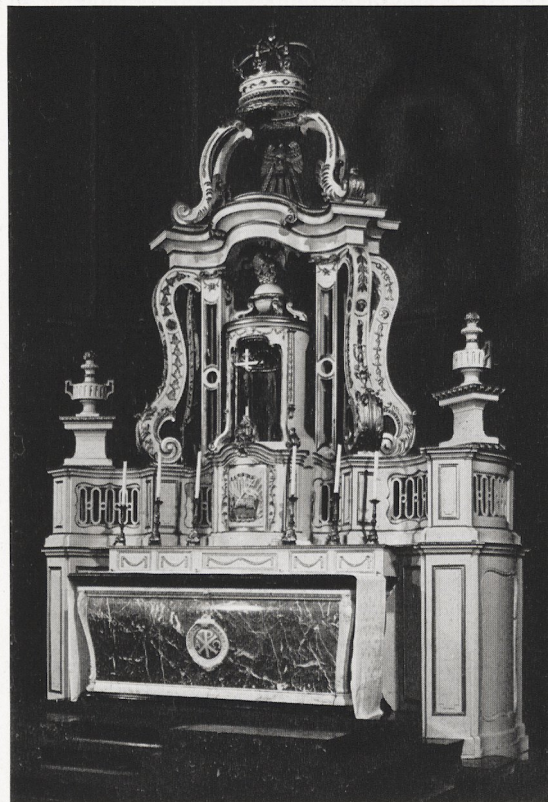


Abb. 33:

Nieuwenhagen, Tabernakelaltar aus St. Johann, Aachen-Burtscheid, heutiger Zustand

sem eine von einer Schlange, dem Symbol des Satans, umschlungene Weltkugel, über der ein Kreuzifix als Siegeszeichen aufgerichtet ist. Das Kreuzifix ist eine Arbeit von Grupello⁴⁷.

Das ganze Expositorium ist vor einem Strahlenkranz placiert, der bei der Aussetzung der Monstranz von besonders eindrucksvoller Wirkung ist. Zwei Adoranten⁴⁸) knien auf den Flanken der Rampe. Neben der Expositions-nische enthält die Winde eine Verschlußseite, in der eine kleinere Nische für das Altarkreuz ausgespart ist. Über dem geschweiften Giebel stand nach Buchkremer noch eine Pelikangruppe.

Es handelt sich um eine Arbeit, die deutlich Transition-Formen, vermischt mit Régence-Rokoko-Motiven aufweist, und die um das Jahr 1770 entstanden ist.

Saint-Denis in Lüttich (Abb. 29):

Als eine wohlthuend proportionierte Komposition präsentiert sich der aus Saint-Remy und vorwiegend aus weißem Marmor bestehende Tabernakelaltar von Saint-Denis. Die Mensa, unter der ein geschweiffter Sarkophag steht, umzieht eine weit ausladende Rampe, auf der die beiden vortrefflichen Marmorplastiken, links Maria mit dem Kinde und rechts St. Dionysius (?) aufgestellt sind. Diese beiden Statuen werden nach Forgeur zwei verschiedenen Bildhauern zugeschrieben, nämlich die Madonna dem Robert Verbure (1654—1720) und der hl. Bischof dem Schöpfer des Altares von Saint-Barthélemy, van der Werck. Sie sind somit die ältesten Bestandteile des Altares.

Abb. 34:

St. Johann-Burtscheid, heute Nieuwenhagen, Zustand des Tabernakelaltars vor 1917

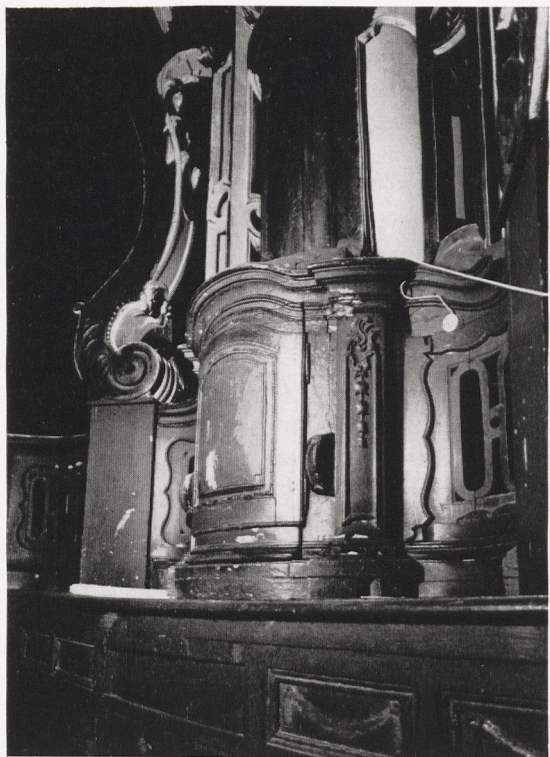


Abb. 35:

St. Johann, Burtscheid, heute Nieuwenhagen, Rückseite des Tabernakelaltars

In der Mitte erhebt sich der durch Pilaster korinthischer Ordnung gegliederte Tabernakelbau, dessen Seitenwände leicht geschweift sind, so daß man schon von einer dreiseitigen Komposition sprechen kann. Das Ganze wird durch ein gewelltes Kuppeldach abgeschlossen, das als Konsole für ein großes Standkreuz (dessen Sockel 1719 und das Kreuz selbst 1713 angefertigt) dient. Dieses aus Holz bestehende Expositorium zeigt das Wappen des Simon-Joseph de Harlez, Grand chantre der Lambertuskathedrale. Auf kurz auslaufenden Voluten knien Adoranten in deklamatorischer Haltung. Die Rahmung der Depositoriumstüre (Türe modern) ist vorgezogen. Als Verschußseite der Winde des Expositoriums findet sich die Emmausszene. Die Aufstellung dieses beispielhaft wohlgestalteten Altares erfolgte im Jahre 1747⁴⁹.

Saint-Martin in Lüttich (Abb. 30, 31):

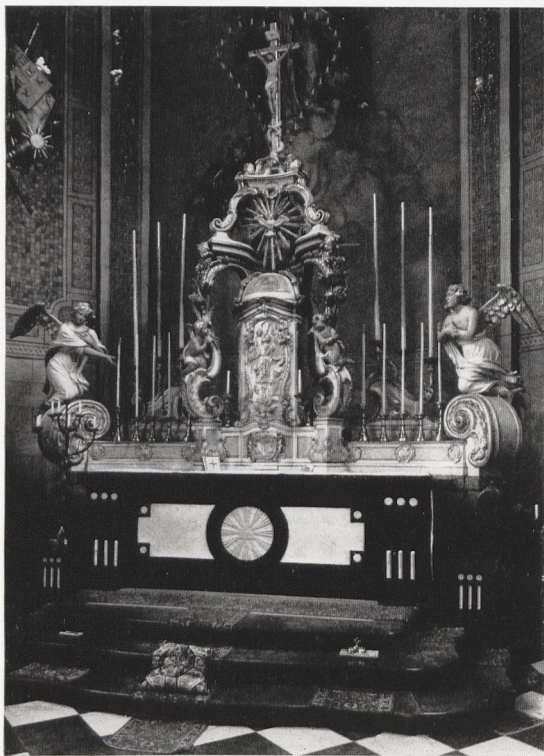
Die im Jahre 1746 von Fayn geschaffene Altarkomposition von Saint-Martin entspricht in ihrer Gesamtkonzeption dem Tabernakel von Saint-

Denis, wirkt aber durch ihre überaus reiche Behandlung wie ein großes einziges Ornament. Louisquinze-Elemente überspielen das vergoldete Gehäuse, Palmetten wachsen von Blumen begleitet aus den mit Rocailles beschnitzten Volutenstreben. Auf den vertieft liegenden Seitenfeldern stehen auf gebauchten Sockeln rauchende Vasen, während von oben die verschiedensten Kirchenggeräte, von Blumen, Trauben und Ähren umkränzt, herunterhängen. Davor drängen sich zwei Adoranten an die Seitenwandung. Als Verschußseite dient die Darstellung des Abendmahles, über der zwei Engelsköpfe das Strahlenbündel säumen, das bei der Aussetzung unmittelbar von der Monstranz auszugehen scheint. Unter dem Giebel eine durchbrochene Muschel. Das leicht geschweifte Kuppeldach trägt einen mit Girlanden behangenen Sockel mit der Pelikangruppe.

Am Ende der stark gekurvten Kerzenbank knien zwei weitere große Adoranten mit mächtigen Schwingen.

Abb. 36:

Montzen, Tabernakelaltar



Der Unterbau aus weißem und Saint-Remy-Marmor ist in seinem Vorderbau nicht alt.

Der ganze Altar ist ein einzigartiger Triumph der Dekoration! Wie wenig geschätzt das Rocaille-Werk vielfach in Lüttich war und heute noch ist, beweist die Bemerkung von Comte de Borchgrave d'Altena, der über Fayn, den Schöpfer dieser letztlich sehr geistreichen Komposition schreibt: er hat hier ein ornamentales Werk geschaffen, dessen Architektur nicht gut zur Geltung gebracht ist, und nichts offenbart, daß er ein geschickter Architekt war⁵⁰).

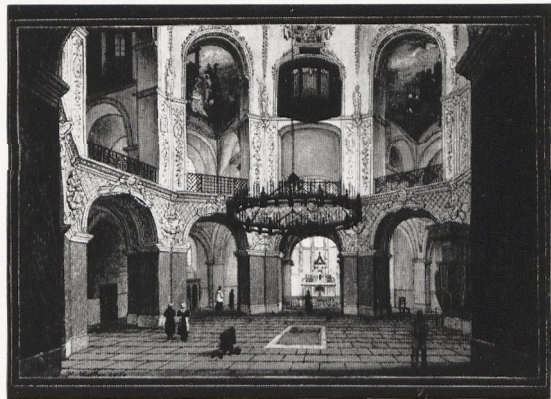


Abb. 37:

Blick in das Münster, 1836

Unsere Liebe Frau in Maastricht (Abb. 32):

Der heutige Hochaltar der Liebfrauenkirche in Maastricht, der aus der dortigen Jesuitenkirche herkommen soll⁵¹), ist, obwohl schon in der Dekoration ganz Louisseize, ohne die zuvor behandelten Beispiele nicht denkbar. Die Rampe verläuft gerade. Davor ist die sarkophagartige Mensa gestellt, deren Medaillon die Soldaten neben dem geöffneten Grab des Auferstandenen liegend zeigt. In der Mitte der übliche zweigeschossige Tabernakelkasten, von dem sich die Streben gelöst haben, so daß eine durchsichtige Konstruktion entsteht. Darüber ist eine Kuppel gestülpt, die von einer Pelikangruppe bekrönt wird. Ikonographisch gehört sie mit den beiden Seraphinen zusammen. Diese sind nun nicht mehr Adoranten sondern durch ihre Attribute, rechts Anker und links Kreuz, als Personifikation von Glaube, Hoffnung und Liebe (Pelikan) gekennzeichnet. Auf der Türe des Depositori-

ums eine zweite Pelikangruppe. Die Verschlusseite des Expositoriums entspricht der Konstruktion in der Kreuzherrenkirche, Aachen. Sie trägt ein Relief mit der Opferung Isaaks; anstelle der Mittelkartusche zwei Engelköpfe. Der Altar ist auch auf der Rückseite bearbeitet. Als Ornamente kommen hauptsächlich Girlanden und Lorbeerzweige vor.

Abteikirche St. Johann Baptist in Burtscheid

(Abb. 33, 34, 35):

Nach 1765 dürfte der ehemalige Hochaltar aus der Abteikirche in Burtscheid entstanden sein. Unter der Marmormensa steht ein dreiseitiger Sarkophag, dessen Füllung mit zwei überkreuzten Palmwedeln geschmückt ist⁵²). Die zweistufige Rampe, die die Mensa umzieht, wirkt durch die durchbrochen gearbeitete zweite Sockelzone besonders reizvoll. Auf konsolförmigen Ständern, die auf der Vorder- und Rückseite axialsymmetrisch angeordnet sind, knien vorn zwei Adoranten und hinten stehen zwei Henkelvasen⁵³). Auf der mit Girlanden behangenen Kerzenbank sitzt das zweistufige Zylindertabernakel auf, dessen einzige Nische mit Spiegeln ausgekleidet ist, und auf dessen Verschlusseite das Auge Gottes prangt⁵⁴). Darüber auf einer Kugel mit kleinen Streben eine Pelikangruppe. Die Tür des geschweift verlaufenden Depositoriums zielt das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln. Über diesem ein Schriftband »Ecce Agnus Dei«.

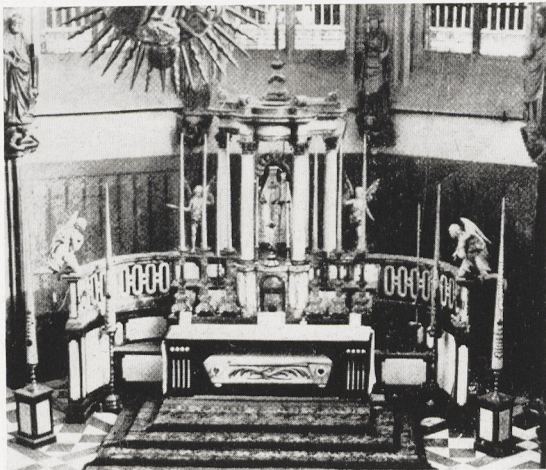


Abb. 38:

Berdolet-Altar des Aachener Münsterstiftes

Diese reine Zylinderkomposition steht in einer baldachinartigen Laube, die aus vier über Eck gesetzten Voluten und zwei Pilastern, deren Füllungen durchbrochen gearbeitet sind, gebildet wird. Ein elegant geschweiftes Profil schließt das Ganze ab. Über dem Profil tragen vier weichgezogene Streben auf einem Kranz eine Krone mit Bügel, Weltkugel und Kreuz, unter der das Taubensymbol des hl. Geistes in der Strahlenglorie schwebt.

Auch die Altarrückseite verdient besondere Aufmerksamkeit. Winde und Expositorium sind durch einfache, gefällige Türen zugänglich und die Kerzenbank ist voll ausgebildet. Wahrscheinlich war hinter dem Altar eine kleine transportable Mensa vorgesetzt, so daß auch dort für den Konvent zelebriert werden konnte.

Der Altar ist ein Musterbeispiel für den Transitionstil und in seinen Details und Proportionen vollkommen ausgewogen.

Der Altar kann nicht auf einen Entwurf von Johann Joseph Couven zurückgeführt werden⁵⁴), vielmehr ist anzunehmen, daß ein wallonischer Künstler nach einer Planskizze von Jakob Couven, in der vielleicht ein Entwurf seines Vaters verarbeitet war, diesen Altar unter weitgehender Veränderung dieses Planes komponiert und ausgeführt hat.

Leider ist der Altar schon im Jahre 1832 mit zwei einfachen Seitenaltären, einer Türe und einer Statue (?) an die Pfarrkirche von Nieuwenhagen (Limburg) verkauft worden, wo er sich noch bis heute erhalten hat. Erst vor wenigen Jahren wurde seine Farbgebung in Weiß und Gold auf der Vorderseite wiederhergestellt.

Pfarrkirche in Montzen (Abb. 36):

Bei dem Altar von Montzen steht das zweistufige Zylindertabernakel in einer spielerisch aufgelockerten Strebwerkkomposition, die in einem Kreuz, dessen Fuß die Schlange mit dem Paradiesapfel im Rachen umschlingt, gipfelt. Unter dem Baldachin die Strahlenglorie des hl. Geistes. Die feinbewegten Volutenstreben sind von Palmwedeln mit Trauben, Ähren und Blumen überwuchert. Liebliche Putten als Adoranten und vereinzelt Engelköpfe.

Die Depositoriumstufe ist sehr weich geschwungen und wird von gebauchten Sockeln, auf denen das Strebwerk ruht, flankiert. Auf der kleinen Türe eine Palme, eine Weinkanne und ein Brot. Die ge-

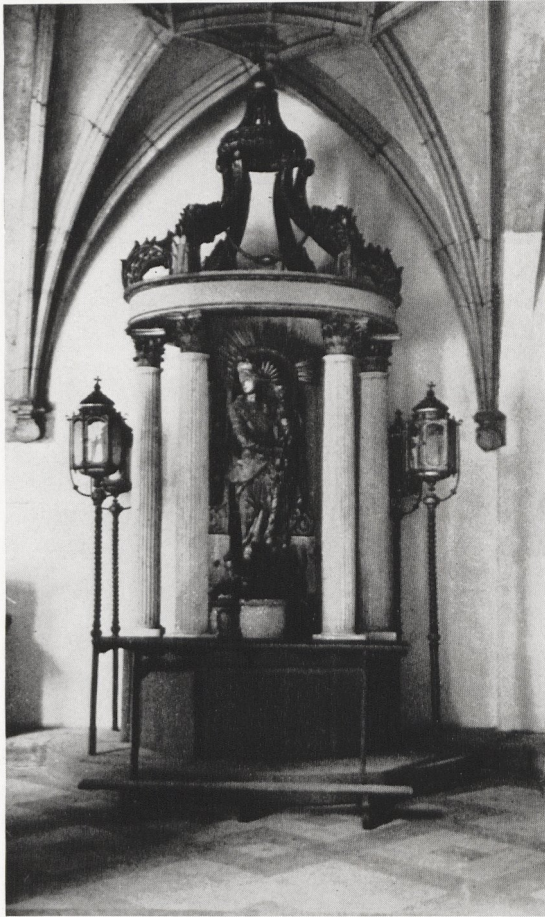


Abb. 39:
*Reste des Berdolet-Altars, Aufstellung im Kreuzgang des
 Aachener Münsters*

kurvt verlaufende Gehäuseöffnung verschließt ein Relief mit der Opferung Isaaks. Auf dem Kuppeldach das Auge Gottes, das vorn auf der Mensa aus weißem und schwarzem Marmor wiederholt wird. Die Kerzenbänke enden in großen Schnecken, auf denen Engel in deklamatorischer Haltung knien. Hinter den Kerzenbänken lagern zwei Architekturstücke, die Aussparungen für Reliquien enthalten, und aus denen je drei Leuchter pflanzengleich wachsen.

Das Ganze findet seine Fortsetzung in der Chorarchitektur des Morettibaues. Drei geschweifte Altarstufen vervollständigen die Anlage.

Der Altar ist eine gute Arbeit aus den ersten Jahren des XIX. Jahrhunderts; das bedeutet, daß er dem sogenannten »Salonstil« angehört, der sich etwa

von 1790 bis 1840 parallel zu den anderen, für diese Zeit charakteristischen Stilen entwickelt⁵⁵).

Münsterstift, Aachen (Abb. 37, 38, 39):

Im Jahre 1712 erhielt der Marienaltar als Konsequenz der Visitation durch den apostolischen Nuntius Bussi, ein silbernes Tabernakel, das dem Goldschmied Balthasar Schneewindt im Februar 1710 in Auftrag gegeben worden war. Dabei muß es sich um eine einstufige Zylinderkonstruktion gehandelt haben, denn Mayer erzählt im zweiten Bande seiner »Aachenschen Geschichten«: auf dem Altar steht »ein silbernes Tabernakel, worauf Christus mit seinen Jüngern beym letzten Abendmahl zu sehen ist; zu beiden Seiten sind die biblischen Geschichten: wie das Manna vom Himmel regnet und die Kinder Israels solches aufsammeln, sodann wie Melchisedek, der König von Salem, als ein Priester Gottes dem Abraham, der von der Schlacht zurückkömmt, entgegen geht, Wein und Brot hervor-trägt und ihn segnet, auf silbernem Blech in künstlich getriebener Arbeit vorgestellt und um diese Stücke noch besondere, aus Blumen, Laubwerk und Figuren bestehende silberne Leisten und Verzierungen angebracht.«⁵⁶)

Aus diesem Tabernakel wurde das Mittelstück, die Abendmahlszene, in leicht vergrößerter Form als Verschußseite der Winde, die zwei schmucklose Nischen besaß, bei dem sogenannten Berdolet-Altar wiederverwertet.



Abb. 40:
Loretokapelle an St. Nikolaus, Aachen, Reste des Altars

Später wird von 1787 an bis zum Jahre 1803 an dem Altar gearbeitet, der zuerst in kleinerer Form im Jahre 1791 fertiggestellt wird. Dabei sollte auch ein neues Tabernakel in Gold oder Silber durch den Meister Köhler verfertigt werden, der aber nicht sehr weit mit seiner Arbeit gekommen ist. Am 23. April 1790 werden die sechs hölzernen, vergoldeten Kapitäle bestellt und am 4. Juni 1791 zwei Engel. Im Jahre 1789 war am Dienstag, dem 8. Dezember, die erste Messe an dem neuen Marien-

Abb. 41:
Couvenentwurf zum Altar der Ungarischen Kapelle, Aachen

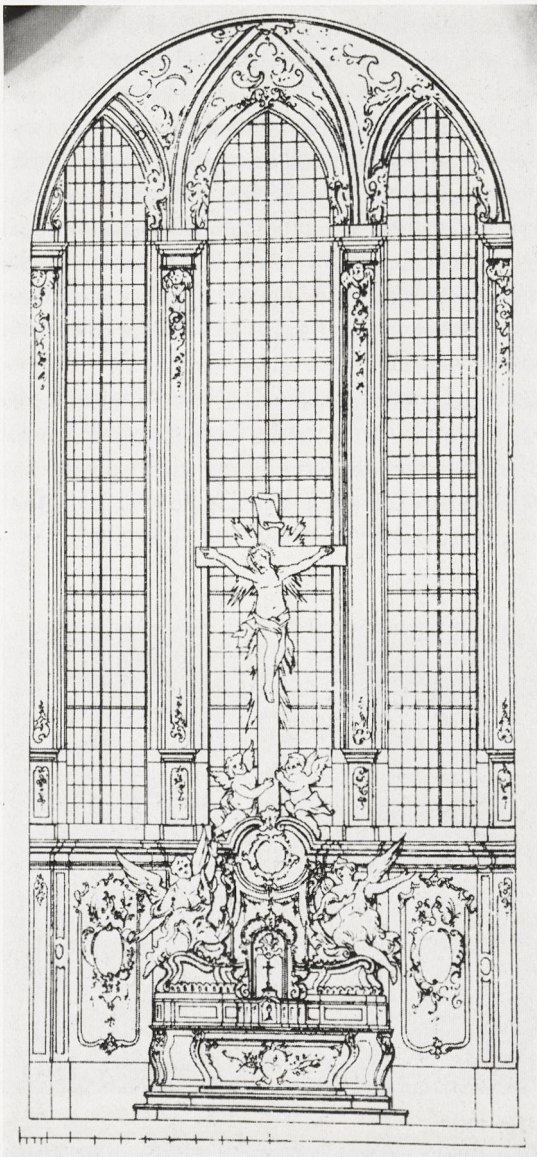


Abb. 42:
Ungarische Kapelle, Aachen, Altar

altar gelesen worden. Erst 1803 wurde der Altar an der Stelle des alten Petrusaltars aufgestellt und in der überlieferten Form von dem Marmorkünstler Dumont aus Lüttich erweitert.

Die aus Anlaß der Konsekration durch den Aachener Bischof Marcus Antonius Berdolet (1802 — 1809) am 20. November 1803, herausgegebene Beschreibung sei hier vollständig wiedergegeben:⁵⁷⁾ »Der Choraltar der Domkirche in Aachen ist auf einer rundförmigen Ebene, die beinahe ein halbes Oval bildet, errichtet. Das Tabernakel ist von blauem Saline Marmor verfertigt, und ruht auf der Masse des schwarzen Dinant marmorenen Altares, der zugleich mit weißem italienischen Marmor bekleidet ist — auf der Höhe dieses letzteren erhebt sich zu beiden Seiten eine Vorrangung nämlich Marmors und nämlich Bekleidung eines durchflochtenen Zuges mit einem Gesimse. Über besagtem Tabernakel sind sechs von weißen Carrare-Marmor ausgehöhlte Säulen mit Oberschwelle und Gesimse von korinthischer Ordnung aufgeführt; das ganze ist mit sechs Tragsteinen (!), worauf ein

Kruzifix errichtet, ausgeschmückt. Das Vordertheil des Altares stellt zwey Tragsteine vor, welche den steinernen Altar Deckel unterstützen, unter welchem sich ein fast freystehendes Grabmahl befindet, worüber zwey mit der Krone zusammengefügte Palmzweige ausgehauen sind, das Ganze hat eine Höhe von drey Stiegen. Dieses Vordertheil des Altares besteht aus schwarzen Dinant Marmor mit Ausnahme des Grabmals, welches von weißen Italienischen verfertigt ist. Der obere Altar sowie der Chorboden ist mit viereckigten schwarz und weißen Marmorsteinen bedeckt.«

Auf den Enden der weitauslaufenden schmalen Rampe knien zwei Adoranten und neben dem Säulenbau, hinter dessen Expositionsfläche das Gnadenbild vor einer flachen Nische steht, befinden sich zwei aufrechtstehende Engel.

Der überaus zierliche Baldachin aus Holz wurde später abgenommen, da er in die wieder vertieften Chorfenster einschnitt. Im Jahre 1875 wurde der Altar beseitigt. Restteile sind heute noch erhalten⁵⁸). Der Altar war eine vorzügliche Arbeit, die formal mehr dem Louisseize-Stil als dem Klassizismus angehörte, und die sich neben der wohltuenden Proportionierung durch die selbstverständliche, unaufdringliche Eleganz auszeichnete.

Über dem Depositorium, das als Drehtabernakel mit zwei schmucklosen Nischen eingerichtet war, und dem die Schneewindtsche Abendmahlszene als Verschlussseite diente, erhob sich die mit einem Monopteros vergleichbare Konstruktion des Expositoriums, das freilich nichts mehr mit den zuvor behandelten Beispielen gemein hat. Dies beweist auch die Anhängung einer Nische zur Aufnahme des Gnadenbildes, das somit in die Baldachinkomposition mit einbezogen ist, aber gleichzeitig durch die Art seiner Aufstellung gleichsam ausgeklammert wird, denn das Gnadenbild steht nicht auf dem Depositorium.

III. Kapellenaltäre

Loretokapelle, St. Nikolaus, Aachen (Abb. 40):

Eine sehr interessante Komposition, um das Jahr 1755 nach Entwurf von Johann Joseph Couven entstanden, ist der Loretoaltar, der aus der 1894 abgebrochenen Kapelle stammt⁵⁹). Über einfacher Mensa erhebt sich das zweistufige Tabernakel mit niedri-

gem Kuppeldach, dessen Depositorium ursprünglich nur markiert war. Als Bekrönung ein von zwei Streben getragenes Auge Gottes in der Strahlen- glorie. Unter den Kerzenbänken sind kleine Räume zur Reliquienaufbewahrung ausgespart. Zu beiden Seiten des Tabernakels ein gekröntes Monogramm für Ave Maria Regina in durchbrochener Ausführung.

Nach Buchkremer⁶⁰) stand der Altar ein Meter vor der Kapellenrückwand. Dieser hintere Raum wurde durch die beiden mit dem Altar verbundenen seitlichen Türen, auf deren Supraporten graziös bewegte Engel standen, zugänglich. An der Rückwand eine Nische mit Madonnenstatue. Altar und Wand verschmolzen optisch zu einer Einheit. Reste des Altares stehen heute in der Seitenkapelle der Nikolauskirche.

Couvenentwurf für den Altar der Ungarischen Kapelle, Münsterstift, Aachen (Abb. 41):

Auf der im März 1746 entstandenen Planzeichnung⁶¹ ist über zwei Stufen die gebauchte Mensa vor den gebogenen Rampensockel des Altares ge-

Abb. 43:
Vorsatztabernakel aus St. Michael-Aachen



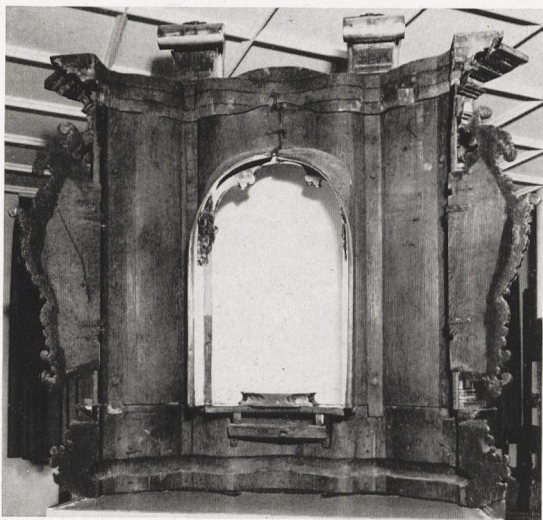
stellt. Zwischen zwei großen in deklamatorischer Haltung auf Architekturstücken knienden Adoranten ist das zweistufige, relativ niedrige Tabernakel ganz in die dort geschickt pointierte Wandvertäfelung eingeordnet. Über dieser halten zwei Putten das Strahlenkreuz, das vor der hellen Fensterfläche steht. Leider ist dieser Entwurf nicht ausgeführt worden.

Altar der Ungarischen Kapelle, Münsterstift, Aachen
(Abb. 42):

Der am 15. September 1767 durch den apostolischen Nuntius Johann Bapt. Caprara zu Ehren der ungarischen Nationalheiligen geweihte kleine Altar steht heute wieder an seinem ursprünglichen Ort⁶²). Über sarkophagförmig gebauchter Mensa, die als Zier den ungarischen Stephansorden trägt, sitzt auf gekurvt verlaufender Kerzenbank das einstufige Tabernakel mit flachem Kuppeldach auf. Neben den weitauslaufenden Volutenstreben des Tabernakels verbleibt noch Platz für zwei Adoranten. Auf der Tabernakeltür unter unsymmetrischem Kartuschenornament eine plastisch schön gestufte Pelikangruppe. Die Kerzenbank ist außergewöhnlich tief. Mit dem Couvenschen Entwurf hat der Altar nur im Material Gemeinsamkeiten (Tabernakel und die Kerzenbank aus Saint-Remy mit weißen Marmorfüllungen, die weiße Mensa mit schwarzer Rah-

Abb. 44:

Rückseite des Vorsatztabernakels aus dem Gasthauskloster in Aachen



mung aus Dinantmarmor). Die Tabernakeltüre und die Adoranten⁶³) sind qualitativ gute Bildhauerarbeiten und ganz vergoldet. Haltung, Gesichtsausdruck und Faltenwurf der Engel lassen unschwer die Lütticher Delcourschule erkennen. Überhaupt scheint der ganze Altar von Lütticher Handwerkern ausgeführt worden zu sein. Wahrscheinlich hat Moretti⁶⁴) dazu keinen besonderen Entwurf gezeichnet.

Rathausaltar, Aachen:

Ein gutgeformtes einstufiges Tabernakel, dessen Winde mit einer Nische und der mit Kelch, Ähren und Trauben beschnitzten Verschlussseite ausgestattet war, zeigt der sogenannte Rathausaltar⁶⁵), der wohl von dem in Aachen weilenden Lütticher Jacob de Reux geplant und ausgeführt wurde. Der Altar ist noch ganz in Louisquatorze-Formen gehalten. In St. Peter, Aachen, wohin der Altar schon in französischer Zeit geschafft worden sein soll, diente ein Panneau der vorzüglichen Couvenvertäfelung aus dem sogenannten Friedenssaale des Rathauses als Antependium.

Johanneskapelle in Eupen-Nispert:

Bescheiden, aber geschickt ist der kleine Tabernakelaltar in der Johanneskapelle in die Rückwand des Chores einkomponiert. Das Tabernakel steht in einer Baldachinnische, die von einem Kreuz abgeschlossen wird. Seitlich zwei kleine Adoranten. Das Tabernakel zeigt eine originelle Kombination von Ex- und Depositorium in einer einzigen Stufe. Die zweiflügelige Tabernakeltüre ist soweit schräg zurückgesetzt, daß sich eine Nische über stumpfwinkeligem Grundriß, die gegebenenfalls zur Aussetzung benutzt werden kann, bildet⁶⁶).

IV. Festtabernakel

St. Michael, Aachen (Abb. 43):

Ein zweistufiges Festtabernakel wurde um das Jahr 1765 von dem Aachener Goldschmied Hubert Moeven gefertigt. Es handelt sich um eine Tabernakelfassade, deren Holzkern mit vergoldetem Messingblech verkleidet und mit silbergetriebenen Dekorationen besetzt ist.

Aufbaumäßig entspricht es den üblichen Tabernakelkonstruktionen. An Festtagen wurden diese den hölzernen Altartabernakeln, denen sie genau ange-



Abb. 45:
Vorsatztabernakel aus dem Gasthauskloster in Aachen

paßt sein mußten, vorgesetzt, so daß die Winden der Expositorien unmittelbarer Bestandteil dieser Vorsatztabernakel wurden. Bei dem zweistufigen Tabernakel von St. Michael, Aachen, ist das Depositorium durch eine kleine Türe im Sockel zugänglich. Auf diese Türe konnte nicht verzichtet werden, da diese zu weit von der eigentlichen Tabernakeltüre entfernt liegt, während bei dem Expositorium die Nischentiefe optisch nur sehr schwer zu kontrollieren ist.

Die eigentliche Tabernakelzone ist an ihrer Entstehungszeit gemessen rückständig, was natürlich auch durch den Rahmen des ganzen Altares in der Jesuitenkirche, dem das Tabernakel zweifellos angepaßt ist, erklärbar ist. In der Bekrönungszone konnte auf Grund der Materialeigenschaften eine sehr lockere Strebwerkarchitektur aufgebaut werden, die auf die Person Gottvaters in der Strahlen- glorie (letztere nicht mehr vorhanden) konzentriert wird, und in dem Symbol des hl. Geistes gipfelt. Auf der Türe des Depositoriums das Agnus Dei. Unter diesem Türchen kann auch das Profil geöffnet werden.

Dieses Tabernakel wurde sehr wahrscheinlich von Hubert Moeren nicht nur ausgeführt sondern auch entworfen⁶⁷).

Festtabernakel des Gasthausklosters, Aachen
(Abb. 44, 45):

Das im Jahre 1764 ebenfalls durch Hubert Moeren geschaffene Vorsatztabernakel des Gasthausklosters repräsentiert denselben Typus für eine einstufige Komposition. Über geschweiftem Sockel erhebt sich die Säulenarchitektur. Die Bekrönung ging schon im XIX. Jahrhundert verloren.

Auf der Rückseite läßt sich seine Konstruktion gut ablesen. Das in mehrere Bestandteile zerlegbare Tabernakel läßt sich mit wenigen Griffen zusammensetzen, so daß dies in der Frontansicht aber nicht festgestellt werden kann. Im Sockel ist eine Mulde für das Profil des eigentlichen Tabernakels ausgehauen, damit ein möglichst dichter Anschluß an dasselbe erreicht werden kann. Über »S«-förmigem Grundriß zu Seiten der Öffnung nach innen stehende Seitenstücke werden nach oben hin so gearbeitet, daß sie sich dem halbrunden Korpus des Drehtabernakels fest anschließen. Eine lange

Abb. 46:
Wittem-Wylre, Redemptoristenkirche, Tabernakel



eiserne Schlüsselführung ermöglicht das Verschließen des dahinter stehenden Tabernakels. Seitlich angebrachte Schleierstücke verstärken die Illusion: »des ganz aus Gold und Silber bestehenden Tabernakels«.

Leider können bei beiden Tabernakeln nie mehr die vollen Zusammenhänge aufgezeigt werden, da die ihnen zugeordneten Tabernakel, denen sie als kostbare Fassade bei feierlichen Anlässen dienten, schon lange nicht mehr bestehen⁶⁸⁾.

Auf die schrankartigen Sakristeitabernakel, die in der Diözese Lüttich noch weit verbreitet sind, konnte in diesem Zusammenhang leider nicht eingegangen werden.

Abschließend sei allgemein festgestellt, daß die maasländischen Tabernakel, so verschiedengestaltig sie auch sein mögen, alle ganz auf ihren Zweck der Aufbewahrung und Aussetzung des hl. Sakramentes ausgerichtet sind, und unter Vermeidung jeder sakralen Pathetik nur einen brillanten, dem Zeremoniell gerecht werdenden Rahmen abgeben sollen. In ihrer Ausgestaltung ist sehr viel von dem Wesen der maasländischen Menschen und der kul-

turellen Strömungen dieses Landes, das durch seine geographische Lage auch kulturell Grenzland war, eingefangen.

Auch verwundert es kaum, wenn schon in den ersten Dezennien des XIX. Jahrhunderts Versuche unternommen werden, das inzwischen schon zur Tradition erstarrte künstlerische Erbe des XVIII. Jahrhunderts neu zu beleben. Diesen Bestrebungen mußte aber notgedrungen nur wenig Erfolg beschieden sein, was unter anderen das Tabernakel der Redemptoristenkirche in Wittem-Wylre deutlich zeigt (Abb. 46).

Auf Wolkenkissen sitzen zu Seiten des zweistufigen Tabernakels die Personifikationen von Glaube und Hoffnung, während die Liebe, als Pelikangruppe dargestellt, auf dem Tabernakeldach thront. Naturalistische Palmenbündel und Trauben bilden das Strebwerk. Obgleich diese Arbeit um 1836 recht gekonnt hergestellt ist, wirkt sie gerade durch ihre Konzentration müde — ja formalistisch leer. Es fehlt ihr die Selbstverständlichkeit, die den Werken des XVIII. Jahrhunderts in so hohem Maße eigen war⁶⁹⁾.

ANMERKUNGEN

- ¹⁾ Z. B. in Lüttich: Kathedrale St. Lambertus, die in der Revolutionszeit systematisch als Symbol der fürstbischöflichen Herrschaft zerstört wurde; das wertvollste Kulturdenkmal, um das einst Stadt und Fürstentum Lüttich gewachsen waren. Ferner die sogenannten Collegialkirchen (7 Stück): Sainte-Croix (976-986), Saint-Martin, Saint-Pierre, Saint-Paul (959-1008), Saint-Jean l'Évangéliste (980-987), die in der Barockzeit weitgehend erneuert wurde, Saint-Denis (987-1011), Saint-Barthélemy (geweiht 1015) und die Benediktinerabtei Saint-Jacques (1015-1030), weiter Unsere Liebe Frau in Tongeren, die Kirche von Celles-lez-Dinant, von Xhignesse, von Lobbes, Saint-Severin en Condroz, die Collegialkirchen von Dinant und Huy, die Abteikirchen von Amay und Hastière, in Maastricht: Unsere Liebe Frau und St. Servatius, in Aachen das Münsterstift und später die bescheidenen Klosterkirchen St. Paul und St. Nikolaus. Vgl. dazu J. Lejeune, *La Principauté de Liège*, Liège 1948.
- ²⁾ Vgl. Pfarrkirche St. Peter, Aachen, St. Sebastianus in Würselen, St. Nikolaus in Eupen etc.
- ³⁾ Burtscheid zählte zwar zur Erzdiözese Köln, wurzelt aber in kultureller Hinsicht ganz im Maasland. Von Burtscheid gehörte nur die Bartholomäuskapelle zur Diözese Lüttich. Vgl. W. Fabricius, *Erläuterungen zum geschichtlichen Atlas der Rheinprovinz*, Band V, Bonn 1909.
- ⁴⁾ P. Schoenen, *Aachen und Lütticher Möbel des XVIII. Jahrhunderts*, Berlin 1942, S. 39.
- ⁵⁾ St. Faniel, *Les merveilles du Louvre*, tome II, S. 222, Paris 1959.
- ⁶⁾ Dieses weitverbreitete Werk hat unmittelbar auf unser Gebiet eingewirkt. Couven hat aus ihm sorgfältig Pläne nachgezeichnet, von denen sich einige im Suermondt-Museum befinden.
- ⁷⁾ Vgl. A. Schönberger/H. Soehner, *Die Welt des Rokoko*, München, o. J.
- ⁸⁾ J. Braun SJ., *Der christliche Altar*, München 1924, S. 645
- ⁹⁾ Selbst nach Einbau des Couvenschen Tabernakels hat das Retabel mit den drei Blättern noch den Vorrang.
- ¹⁰⁾ J. Comte de Borchgrave d'Altena, *Décors anciens d'intérieurs mosans*, Liège o. J., tome IV, S. 92. Der Altar befindet sich heute in der Kirche Notre Dame in Hasselt.
- ¹¹⁾ Jean Delcour (1631-1701) ist als der bedeutendste Bildhauer des Maaslandes bekannt. Die Altararchitektur ist weitgehend von ihm, der die Richtung von Bernini hier einführte, beeinflusst.
- ¹²⁾ Vgl. *Kunstdenkmäler*, Aachen II, S. 81, Fig. 38. Tabernakel fehlt. Eine Einflußnahme Couvens scheint bei diesem Musterbeispiel eines Prospektaltars nicht vorzuliegen. Vier doppelte Säulenstellungen korinthischer Ordnung tragen das breitgelagerte Gesims, über dem sich das Strebwerk wölbt. Unter diesem Gottvater und Taube in der Strahlenglorie. Vier Figuren umstehen das Tabernakel. Ähnliche aber wesentlich einfachere Konstruktion in der Kirche in Heer (Vor Maastricht).

- ¹³⁾ Vgl. Rhoen, Geschichte der St. Foillanskirche zu Aachen, Aachen 1892. Danach »erhob sich oberhalb der Mensa ein Untersatz, in welchem in der Mitte sich das Tabernakel befand und auf welchem an den beiden Seiten die Säulen standen, welche das den Altar nach oben abschließende Gebälk trugen. Zwischen den Säulen, den Mittelpunkt des Altares einnehmend, befand sich eine wunderschön gearbeitete Altarreliefgruppe der Himmelfahrt Mariä. Das weit über Lebensgröße hohe Bild der hl. Jungfrau erhob sich in anmutig schwebender Stellung, von zwei oberhalb derselben befindlichen Engeln erwartet, während unten die Gruppe der Apostel um das Grab vereinigt zur Gottesmutter emporschauten«. — Vgl. weiter Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 62. — Aus den Altarresten war ein Prozessionsaltar angefertigt worden, zu dem auch eine Nische des Expositoriums verwendet wurde (Abb. 5), die sich heute in der profanierten Antoniuskapelle von Gut Höfchen, Aachen, befindet. — Daß der Altar eines der besten Werke Couvens war, wie vielfach zu lesen ist, muß nach Untersuchung der erhaltenen Teile bestritten werden. Es hat den Anschein, als habe Couven um 1745 den vorhandenen Altar nur umgebaut, der ja aus Geldmangel nicht zufriedenstellend ausgeführt worden sein soll. Dieser Umbau soll dann vorwiegend auf Rechnung des Joh. v. Wespien gegangen sein. Bemerkenswerte Appliken aus vergoldeter Bronze in Aachener Privatbesitz. Tabernakel war zweistufig. Der Vergleich mit dem Hochaltar von St. Michael ist unrichtig.
- ¹⁴⁾ Vgl. Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 14. — »IN capitulo extraordinario cum Jacobo de Reux pro faciando novo summo altari initus est contractus tenoris sequentis: etc. . . .«
- ¹⁵⁾ Aachen Dom: Berdoletaltar 2 Nischen (= N) und 1 Verschußseite (= V); St. Michael, Burtscheid 2 N und 1 V, Abteikirche Kornelimünster 2 N, 1 V; Theresienkirche 2 N, 2 V; Kreuzherrenkirche 3 N, 1 V (selbständig); Abteikirche Burtscheid 1 N, 1 V; St. Nikolaus Eupen 1 N, 1 V; Montzen 2 N, 1 V, Kirchrath 1 N, 1 V, in letztere ist eine kleine Nische für das Altarkreuz eingelassen; Lüttich: Saint-Remacle 1 N, 1 V; Saint-Denis 1 N, 1 V; Benediktinerinnenabtei 1 N, 1 V; Sainte-Cathérine 1 N, 1 V; St.-Martin 1 N, 1 V; Saint-Nicolas 1 N, 1 V; Saint-Barthélemy 1 N, 1 V, Kirche von Soiron 1 N, 1 V.
- ¹⁶⁾ Diese Konstruktion wurde verhältnismäßig selten angewendet. Sie wird übereinstimmend in der Literatur als unwürdig gekennzeichnet. Leider wurden in späterer Zeit die Drehtabernakel oft selbst damit identifiziert und viele deshalb beseitigt. (z. B. in St. Nikolaus, St. Peter, St. Michael, Aachen). — Das Drehtabernakel ist nie verboten worden, und allgemeinverbindliche Vorschriften sind bezüglich der Beschaffenheit und Ausstattung des Tabernakels nie erlassen worden. Das römische Rituale sagt nur, u. a. solle dasselbe aus Holz oder Marmor oder Metall bestehen, künstlerisch ausgestaltet, im Inneren mit roter oder weißer Seide ausgekleidet werden und abschließbar sein. Dazu J. Braun SJ., Der christliche Altar, München 1924.
- ¹⁷⁾ Vgl. Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 323
- ¹⁸⁾ Meist findet sich unter den späteren weißen Farbschichten ein leuchtend roter Anstrich, z. B. in einer Nische von St. Michael, Burtscheid, der Kreuzherrenkirche, der Theresienkirche und der Abteikirche in Kornelimünster.
- ¹⁹⁾ Eine erhaltene tapetenhafte Blumenausmalung auf grauweißem Grund ist mir nur bei dem Tabernakel der Kreuzherrenkirche bekannt geworden. Es handelt sich offenbar um die Arbeit eines auswärtigen Malers; denn in Aachen konnte auf dem Gebiet der Dekorationsmalerei ein derartig flüssig ausgeführtes Beispiel noch nicht als einheimische Arbeit nachgewiesen werden.
- ²⁰⁾ Alle genannten Spiegelnischen sind entweder mit Stoff überklebt oder überstrichen. Da mir nur eine relativ kleine Zahl Tabernakel ganz zugänglich war, werden mit Sicherheit im Maasland noch viele derartige Beispiele auffindbar sein.
- ²¹⁾ Nur die Verschußseite, die leider abgebeizt worden ist, stammt noch aus dem alten Tabernakel. Das Gehäuse ist späteren Datums.
- ²²⁾ Rückwärtige Tabernakeltüren finden sich häufig: so in St. Johann, Burtscheid, St. Michael, Burtscheid, St. Nikolaus, Kreuzherrenkirche in Aachen, Kirchrath, St. Nikolaus in Eupen etc.
- ²³⁾ W. Fabricius, Erläuterungen zum geschichtlichen Atlas der Rheinprovinz, Bonn 1909, Band V, S. 350.
- ²⁴⁾ Einzelne Tabernakeltüren aus Metall zählen dabei nicht. Leider sind in den letzten zwanzig Jahren in der heutigen Diözese Lüttich viele Tabernakeltüren durch neue aus vergoldetem Silber oder Messing ersetzt worden.
- ²⁵⁾ Vgl. Aus Aachens Vorzeit, J. Buchkremer, Freilegung des Chores der Nikolauskirche, Aachen 1896, S. 92-93. — »Die farbige Behandlung des ganz in Holz hergestellten Altarwerkes war sehr wirkungsvoll. Die ornamentierten Teile sowie die beiden Engelfiguren, die die seitlichen Türen bekrönten, und alle Profilleisten und Gesimse waren vergoldet, während die verbleibenden Flächen als grüner Marmor behandelt und durch kleine goldene in regelmäßigen Abständen aufgemalte Flammen bemalt waren. Anmerkung I:« »Vergleiche die Abbildung.« Leider ist diese angeführte Abbildung nicht in dem Band enthalten.
- ²⁶⁾ J. Buchkremer, Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven, Aachen 1896, S. 109-117
- ²⁷⁾ De Monumenten van geschiedenis en kunst in de Provincie Limburg, eerste stuk, De monumenten in de gemeente Maastricht, V. Aflevering, S. 761, Sint Pieter: Een marmeren hoofdaltaar met tabernacel van hetzelfde materiaal, XVIII. Het is in 1875 gekocht uit de St. Servaaskerk, Afb. 723.
- ²⁸⁾ Nur noch wenige dieser Kerzenarme sind erhalten geblieben, die meisten wurden im XIX. Jahrhundert schon durch Nachahmungen oder neue ersetzt. Alte Bronzeappliquen noch in St. Nikolaus in Eupen, aus Holz (drehbar!) in der Abteikirche Kornelimünster, aus vergoldetem Zinn in der Pfarrkirche zu Kettens, alte Appliquen, leider ohne Arme, aus feuervergoldeter Bronze vom Tabernakel aus St. Foillan, Aachen, in Privatbesitz.
- ²⁹⁾ Das Adalbertstift setzte einen Kontrakt mit dem aus Lüttich stammenden Meister Jacob de Reux auf, der auch schon an der Ausstattung des Rathauses beteiligt war. — Vgl. Pick-Laurent, Das Rathaus zu Aachen, München 1914, S. 70 und Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 14. — »Nous assemblés capitulairement ce jour comme y dessus avons accordé avec maître Jâque de Reux, habitant de cette ville, pour la construction de notre maître-autel selon la modelle, qu'il nous a fait (!) . . .«
- ³⁰⁾ ZAGV 37, S. 202 ff. K. Becker, Der ehemalige Marienaltar in den Kapitelprotokollen des Marienstiftes. »1790, April, 23. Productum est exemplar capitelli columnarium pro altare Beatae Mariae Virginis, quod approbatur ac resolutum, ut desuratio fiat cum vernisne (!) pretio 60 imperialium pro sex. . . .«
- ³¹⁾ J. Comte de Borchgrave d'Altena, Décors anciens d'intérieurs mosans, Liège o. J., tome IV, S. 65/66. — Feuilles archéologiques de la Société royal Le Vieux Liège, G. Hansotte, L'église Saint-Barthélemy à Liège. — J. Philippe, Le mobilier liégeois (Moyen âge — XIX. siècle), Liège 1962, S. 35.
- ³²⁾ Die alte Winde war schon seit langer Zeit nicht mehr erhalten, und zuletzt durch eine messinggetriebene Verschußseite, die zu einer modernen Windenkonstruktion gehörte, ersetzt.

- ³³⁾ Veröffentlicht bei Buchkremer, Die Architekten J. J. Couven und J. Couven, Aachen 1896, Abb. 81, Text S. 68, Original im Couven-Museum unterschrieben: »Entwurf für den Hochaltar von St. Peter?«
- ³⁴⁾ Vgl. Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 220; Buchkremer, a. a. O., S. 71 »Das zierliche, ganz vergoldete Tabernakel hat eine etwas gesuchte originelle Form, seitlich erblickt man zwei Engel . . .« Diese erwähnten Engel entstammen dem XIX. Jahrhundert. Es handelt sich um das späteste bekanntgewordene Zylindertabernakel von Joh. Jos. Couven.
- ³⁵⁾ Feuilletts archéologiques de la Société royal Le Vieux Liège, G. Delarge, L'église Saint-Remacle à Liège.
- ³⁶⁾ J. Comte de Borchgrave d'Altena, Décors anciens d'intérieurs mosans, Liège o. J., Tome IV, S. 90, Fig. 89, Text S. 91. — Irrtümlich unterschrieben: »Detail du tabernacle de Saint-Antoine, à Liège . . .« Ich möchte an dieser Stelle nicht versäumen, Herrn Prof. Dr. Van Molle, Brüssel, für seinen aufklärenden Hinweis zu danken.
- ³⁷⁾ Vgl. Kunstdenkmäler der Landkreise Aachen und Eupen, Düsseldorf 1912, J. Buchkremer, a. a. O., S. 76. — P. Schoenen in Heimatblätter des Landkreises Aachen, Oktober 1934, Barock und Rokoko in der Abteikirche Kornelimünster.
- ³⁸⁾ Vgl. Kunstdenkmäler von Eupen und Malmedy, Düsseldorf 1922, S. 74 — J. Buchkremer, a. a. O., S. 70.
- ³⁹⁾ Vgl. Kunstdenkmäler von Eupen und Malmedy, Düsseldorf 1922, S. 139 »Er erinnert an den Hochaltar der St. Nikolauskirche in Eupen und geht vielleicht auf einen Entwurf von Joh. Jos. Couven zurück.« Ein Couvenscher Entwurf könnte kaum vorgelegen haben, aber er ist ganz bestimmt von Lütticher Handwerkern angefertigt worden, die sich vielleicht laut Vertrag etwas nach dem nahegelegenen Altar der Nikolauskirche richten sollten.
- ⁴⁰⁾ Die auf der Abbildung ersichtliche Taube mit Strahlenkranz stammt vom eigentlichen Altargiebel, den auch eine Darstellung Gottvaters zierte.
- ⁴¹⁾ Dieses gußeiserner Tabernakel befindet sich augenblicklich in St. Foillan, Aachen.
- ⁴²⁾ Vgl. Buchkremer, a. a. O., S. 75 und Taf. VI. — Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 110 — »Dieses Tabernakel kam 1897 mit anderem Figurenschmuck der Kirche in das Suermond-Museum der Stadt Aachen.« — Im Stadtarchiv, Aachen, eine Aufnahme, datiert 1901, die das Tabernakel in der heutigen Kirche auf der neugotischen Mensa stehend zeigt.
- ⁴³⁾ J. Buchkremer, a. a. O., S. 76 — Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 283 — H. Küpper, Unterlagen zur Restauration des ehemaligen Hochaltars von St. Michael zu Aachen-Burtscheid, August 1961.
- ⁴⁴⁾ In der Deckenzone des Baldachins dürfte ursprünglich ein Spiegel montiert gewesen sein, der das Kerzenlicht auf die Taube in der Strahlenglorie reflektierte. — Ein Spiegel war auch in dem Hochaltar der ehemaligen Kapuzinerkirche in Eupen.
- ⁴⁵⁾ Die zu Anfang der vielen Umänderungen des Altares auf das Strebwerk gestellte Kreuzigungsgruppe sprengte schon durch ihre Dimensionierung das proportionale Gefüge des Altares. Die Aufstellung einer Figur — auch des Erzengels Michael — unmittelbar auf dem Expositorium war nicht statthaft und ist ebenfalls nicht ursprünglich. (Sogar Herzjesustatuen sind an dieser Stelle nicht erlaubt. — 1898 Restaurationsversuch des Bildhauers Müller, dabei wird vor allem die Marmormensa aufgestellt, und die Adoranten werden zum zweiten Male durch Neuanfertigungen ersetzt, die noch erhalten sind. — Mehrmalige farbliche Neufassung.
- ⁴⁶⁾ Die Kunstdenkmäler der Kreise Geilenkirchen und Heinsberg, S. 151.
- ⁴⁷⁾ Vgl. Buchkremer, a. a. O., S. 76.
- ⁴⁸⁾ Die beiden ursprünglichen Adoranten sind zu Beginn des XX. Jahrhunderts beseitigt worden.
- ⁴⁹⁾ Feuilletts archéologiques de la société royal Le Vieux Liège, R. Forgeur, L'église Saint-Denis à Liège.
- ⁵⁰⁾ J. de Borchgrave d'Altena, Décors anciens d'intérieurs mosans, tome IV, p. 91. — »Pourtant viendra la rocaille. Elle triomphe en l'église Saint-Martin, à Liège, dans une composition très dense de lignes tourmentées, en ébullition, retombant sur elles-mêmes, sans élan vers l'extérieur; c'est un tout purement ornemental et sans architecture bien marquée; il est de 1746. — Fayn en serait l'auteur, il a fait ici oeuvre d'ornemaniste et rien ne révèle qu'il fut un bâtisseur habile. Cet architecte . . .« — Feuilletts archéologique de la société royal Le Vieux Liège, R. Forgeur, La Basilique Saint-Martin à Liège.
- ⁵¹⁾ De Monumenten Van Geschiedenis En Kunst In De Provincie Limburg, erste stuk, De monumenten in de gemeente Maastricht, vierde aflevering, Onze Lieve Vrouwekerk, S. 526.
- ⁵²⁾ Anlässlich der Übernahme des Hochaltars in die neue Pfarrkirche in Nieuwenhagen, Weihnachten 1917, erhielt er eine neue gebaute Mensa aus rotem und weißem Marmor.
- ⁵³⁾ Als die wenig ansprechenden Adoranten des vorigen Jahrhunderts, denen die üblichen Ausführungen des XVIII. Jahrhunderts zwar noch als Vorbild gedient hatten, bei der letzten Restauration beseitigt wurden, vereinigte man leider die Konsolen spiegelbildlich, setzte sie in die Rampenmitte, und postierte darauf die Henkelvasen. — Auch das Augegottes auf der Verschlussseite und die Strahlenglorie des hl. Geistes ist mit der Zeit verlorengegangen.
- ⁵⁴⁾ Vgl. Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 255, Fig. 144. — »Einen von dem Aachener Architekten Johann Joseph Couven (1701-1763) entworfenen Altar . . .« — Ein ähnlicher, aber nicht so gut durchgeformter Altar ist der in den Kunstdenkmälern der Landkreise Aachen und Eupen, Düsseldorf 1912 unter Fig. 90 abgebildete Altar aus Herzogenrath, Text S. 115 »Der Hochaltar aus Holz, um 1800. Er zeigt unter einem von Säulen getragenen Baldachin das Tabernakel bekrönt vom Pelikan, flankiert von anbetenden Engeln.«
- ⁵⁵⁾ Die Bezeichnung »Salonstil« ist erst in den letzten zehn Jahren in Frankreich für diese Stücke geprägt worden. Dieser darf nicht mit dem sogenannten »Zweiten Rokoko« (etc.) verwechselt werden.
- ⁵⁶⁾ ZAGV XXXVII, S. 202 ff., Karl Becker, Der ehemalige Marienaltar des Aachener Münsters in den Kapitelprotokollen des Marienstiftes.
- ⁵⁷⁾ »Rede bey der Weihung des Altares der Aachener Domkirche, gehalten von dem dasigen Domherrn Gauzargues, den 20. November 1803, übersetzt aus dem Französischen ins Deutsche von J. G. J. von Asten, Registrator und Uebersetzer der Präfektur des Roer-Departements.«
- ⁵⁸⁾ Vgl. Zeitungsartikel über den Marienaltar, 1937, von J. Buchkremer. — Kunstdenkmäler, Der Dom zu Aachen, Handexemplar von Buchkremer mit Bemerkung vom 19. II. 31, Aachen, Stadtarchiv. — Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 212/213, Fig. 96
- ⁵⁹⁾ Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 168.

- ⁶⁰⁾ Vgl. Aus Aachens Vorzeit VIII, 1895, J. Buchkremer, Freilegung des Chores der Nikolauskirche zu Aachen, S. 92 und 93.
- ⁶¹⁾ Huyskens, Aachener Leben im Zeitalter des Barock und Rokoko, S. 10. — J. Buchkremer, a. a. O., S. 109-117.
- ⁶²⁾ Kunstdenkmäler, Der Dom zu Aachen, S. 124. — Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 375.
- ⁶³⁾ Der linke Adorant ist in verstümmeltem Zustand noch erhalten (vgl. Abb. 42).
- ⁶⁴⁾ Der Altar, der mehrmals Couven zugeschrieben worden ist, kann schon laut Vertrag nicht unter diesem ausgeführt worden sein, denn es steht darin: »Dahe aber obbemeldete Summa deren zweyundzwanzigtausend und einhundert Rheinländischen Gulden zur bestreitung dieses ganzen werks und adimplirung dieses völligen Contracts alligen puncten bis hiehin nicht völlig vorhanden, als solle der Entreprenneur vorläufig mit denen erstnöthigen Arbeiten, als mit aufführung des neuen Capellenbaues, auch aller innerlichen Decorationen von oben herunter bis an die Marmor-Arbeit des Altaris und deren Mauerbekleydungen mit Marmor und vergoldeter Bronze-Arbeit den anfang machen und diese Altars- und Maurenbekleydung von Marmor sambt vergoldeter Bronze-Arbeit bis auf die zu diesen puncten zu bestreiten nöthige eingekommene Gelderen ausgestellt bleiben lassen; . . .« — (Veröffentlicht bei J. Buchkremer, a. a. O.).
- ⁶⁵⁾ Vgl. Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 201. — Kunstdenkmäler, Aachen III. — Huyskens, Aachener Leben im Zeitalter des Barock und Rokoko, S. 36. — Pick-Laurent, Das Rathaus zu Aachen, München 1914, S. 37.
- ⁶⁶⁾ Die Kunstdenkmäler von Eupen und Malmedy, Düsseldorf 1912, S. 92-94.
- ⁶⁷⁾ Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 144, Fig. 65, dazu Korrektur S. 342. — Aachener Kunstblätter, Heft 23, 1961, Grimme, Der Festtabernakel Hubert Moerens aus St. Michael, Aachen, S. 78, Abb. S. 79.
- ⁶⁸⁾ Kunstdenkmäler, Aachen II, S. 342. — Amtlicher Führer, Jahrtausendausstellung Aachen 1925, Kuetgens-Grimme, Aachener Goldschmiedekunst, S. 79, Nr. 35. — Huyskens, Aachener Leben im Zeitalter des Barock und Rokoko, Bonn 1929, Abb. 11. — Aachener Kunstblätter, Heft 23, 1961, Grimme, Ein Festtabernakel des Aachener Goldschmieds Hubert Moeren, S. 76-78, Abb. S. 77.
- ⁶⁹⁾ An dieser Stelle sei allen gedankt, die diese Studie durch Hinweise und Genehmigung von näheren Untersuchungen unterstützt haben. Ganz besonderen Dank schulde ich aber Seiner Excellenz, dem hochwürdigsten Herrn Bischof von Lüttich, Monseigneur van Zuylen für die lebenswürdige Erteilung der Photogenehmigungen für den Bereich der Diözese Lüttich.