

Wolfgang Schöne:

**Die künstlerische und liturgische Gestalt
der Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen.**

In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*
Band XV., Heft 3/4, Berlin 1961, Seite 97 – 148.

In seiner umfassenden Interpretation der Aachener Pfalzkapelle geht der Verfasser von der Feststellung aus, daß neben den architekturhistorischen und bedeutungsgeschichtlichen Untersuchungen die baukünstlerische Würdigung der Pfalzkapelle zu kurz gekommen sei. Er belegt dies mit einer Übersicht über den Stand der Forschung. Der Verfasser baut seine eigene Analyse vor allem auf Hermann Beenkens glänzender Würdigung der Bau- und Raumgestalt des Aachener Münsters auf. Ebenfalls macht er Oskar Schürers Beobachtung für die eigene Untersuchung fruchtbar, daß die liturgische Funktion der beiden Geschosse in Aachen in Analogie zu den romanischen Doppelkapellen zu sehen sei, in denen die obere Kapelle für den Burgherrn, die untere für die Dienstmänner bestimmt gewesen sei.

Mit Nachdruck wendet sich Schöne gegen die Deutung des Untergeschosses als Raum für das »Volk«. Er möchte nachweisen, daß der Aachener Bau der »erstmalig räumlich festgelegte Mittelpunkt der Einrichtung der karolingischen ‚Hofkapelle‘ sei«.

In seiner Detailanalyse geht der Autor vom Mittelraum aus, dessen Eindruck sich für den Betrachter zunächst durch das Untergeschoß bestimme. Dabei wird auf die 8 unteren Bogen als »Bogentore« verwiesen, in denen antik-römische Architektur nachwirkt. Schönes Interpretation verwendet Begriffe, die aus früheren Untersuchungen des Autors, namentlich seinem grundlegenden Werk »Über das Licht in der Malerei« abgeleitet sind. Dabei weiß er sich Begriffen aus der Psychologie der

Wahrnehmung, wie sie David Katz geprägt hat, verbunden. Namentlich die Kategorien der »Bestimmtheit« und der »positiven Unbestimmtheit« erlauben eine neue Sicht karolingischer Architektur. Die stereometrisch klare Raumform des Oktogons, in der die 8 Bogentore ein-drucksbestimmend wirken, vermittelt den »Eindruck der Bestimmtheit« schlechthin, während das Obergeschoß stärker die Vorstellung der »positiven Unbestimmtheit« nahebringt. Zur Stütze solcher Theorie dienen die Fotos des Aachener Oktogons aus der Zeit vor der Marmorverkleidung. Legt man diesen Zustand des Oktogons der Betrachtung zugrunde, so wird man dem Verfasser sicherlich folgen können, wenn er die stufenweise Zunahme des positiv Unbestimmten vom Obergeschoß an konstatiert und gegen die im antik-römischen Sinne »monumental wirkenden Bogentore des Untergeschosses« abhebt.

An Beenkens und Böckelmanns Interpretationen des unteren Umganges anschließend, sieht Schöne in der Gliederung des Umganges relativ selbständige Rechteckräume, die sich »durch große Bogentore auf den Mittelraum öffnen, und tonschwache Dreieckräume«, denen im Gegensatz zu den als Altarkapellen anzusprechenden Rechteckräumen nur Dienst- und Durchgangsfunktionen zugekommen sein dürften.

Ganz anders dagegen die Baugestalt des Emporengeschosses. Hier wird eine komplexe Doppelfunktion deutlich gemacht. Während die Bogen mit den Pfeilern als »fortlaufende Folge von Bogentoren« angesprochen werden, wirken die Gewölbe der Vorstellung eines Rundschiffes entgegen. Ihre aufsteigenden Tonnen verleihen diesen Kompartimenten den Charakter kapellenartiger Emporenräume. Auch hier erweisen sich die Kategorien des Bestimmten und des positiv Unbestimmten als tragend, kontrastiert doch auch hier zum beherrschenden Eindruck positiver Unbestimmtheit die feste Bestimmtheit der Bogentore. Doch damit ist der Weg noch nicht ausgeschritten. Im Gegensatz zu den 6 Emporen in Nord und Süd sind die

Joche in Ost und West durch zusätzliche doppelgeschossige Säulenstellungen in das obere Osthörchen und die große Fassadennische im Westen geöffnet. Hierdurch gewinnt der Zentralbau eine Ost-West-Achse, die den Mittelraum unberührt läßt. Nichts ist in dieser Konzeption zufällig, überall ist liturgische und künstlerische Funktion aufeinander bezogen.

In der zusammenfassenden Interpretation des Raumes greift der Verfasser ein Postulat Hans Jantzens auf, das eine Analyse karolingischer Architektur aus ihrer Stellung zwischen Spätantike und Romanik verlangt. Auch Schöne beschäftigt sich zuerst mit dem Verhältnis des Aachener Oktogons zum Mittelraum von San Vitale in Ravenna. Der Vergleich erweist zunächst für Aachen eine Reduktion des ravennatischen Vorbildes. Dies aber kommt keiner Verarmung gleich, vielmehr bedeutet der »Wegfall aller verschleifenden Elemente« die Neubewertung der verwendeten antiken Säulen im Sinne wesenhaft antiker Bauglieder der vorjustinianischen römischen Architektur. Dagegen werden die 3 Bogenbrücken im Gegensatz zu den »römischen« Pfeilern des Untergeschosses in den Dienst der nach oben zu allmählich in reine Wand übergehenden Raumbegrenzungen hineingestellt. Überzeugend wirkt die Analogie, die der Autor zu Architekturbildern der Ada-Gruppe herstellt. —

Solch eingehender Analyse erschließt sich der Aachener Bau als ein Gebilde aneinandergfügter Teilräume, das weder dem Charakter nach ein Innenraum des hohen Mittelalters noch des geschlossenen Wandraumes der Renaissance ist. Der Aachener Bau ist »anfänglicher«.

Wer wachen Sinnes sich längere Zeit im Mittelraum des Oktogons aufhält, erfährt den kryptenartigen Charakter dieser Zone, über der die höhere Welt zu ahnen, aber noch nicht zu erfassen ist. Erst auf der Empore entfaltet sich der ganze Reichtum der Architektur. Von hier aus möchte der Autor den Oktogonraum als ein »im eigentlichen Sinne Unbetretbares . . . , als das Nicht-zu-Betretende, den Un-Raum des Numinosen« erfahren. So gesehen, hätte das Kuppelmosaik mit seiner Darstellung Christi und der 24 Ältesten die Funktion gehabt, den Mittelraum des Oktogons nochmals dahin zu definieren, daß er nur in seinen Randzonen die Anwesenheit der Menschen gestattet habe. Als Kunstwerk jedoch ist die Aachener Pfalzkapelle auf den Königsthron bezogen.

In seiner Interpretation des Raumes aus der liturgischen Funktion heraus geht der Verfasser von den Berichten der Krönung Ottos I. im Jahre 936 und der Krönung Ludwigs des Frommen zum Mitkaiser im Jahre 813 aus. Hier findet er namentlich in der Schilderung der Krönung Ottos den Nachweis, daß die Längsachse und die

Oktogonmitte für die »Processio« des neuen Königs freigehalten wurde, da die eigentliche Krönungshandlung am Hauptaltar der Unterkirche vollzogen wurde und die Feier der Thronsetzung auf dem Karlsthron im Hauptgeschoß ihren Höhepunkt fand. Dagegen war der Schauplatz der Krönungsfeierlichkeiten von 813 ausschließlich das Hauptgeschoß der Pfalzkapelle. Gemeinsam ist beiden Zeremonien der Abschluß durch eine feierliche Messe.

Von diesem Punkt der Untersuchung an stützt sich der Autor unmittelbar auf die glänzende Darstellung Josef Fleckensteins (»Die Hofkapelle der deutschen Könige« 1. Teil: Grundlegung, Die karolingische Hofkapelle. Stuttgart 1959 [Schriften der Monumenta Germaniae Historica, Band 16, 1]), die uns gelehrt hat, die Aachener Pfalzkapelle nicht nur als Krönungskirche der deutschen Könige und die Grabeskirche Karls des Großen und Ottos III. zu sehen, sondern in ihr den erstmals räumlich festgelegten Mittelpunkt der karolingischen »Hofkapelle« und des herrscherlichen Gottesdienstes im karolingischen Reich zu erkennen. Ihre Hauptfunktion war der geistliche Hofdienst, »der im herrscherlichen Gottesdienst an den hohen Festen gipfelte«. Fleckensteins überzeugende Darstellung macht es unwahrscheinlich, daß die Aufgaben des Untergeschosses sich im Aufenthalt für kleine Freie oder Dienstmänner erschöpft habe. Alles spricht dafür, daß die Unterkirche der Raum für die Kapellane gewesen ist. Schöne möchte nun im Mittelraum den »Chor« der Kapellane sehen, an dessen Wänden sie gesessen hätten, während die Mitte im allgemeinen freigeblichen wäre. Damit wäre aber nur die Alltagsfunktion der Pfalzkapelle bezeichnet. Entscheidend für die geistige und künstlerische Konzeption der Gesamtarchitektur waren dagegen die Feiern des herrscherlichen Gottesdienstes an den hohen Festtagen, deren Vollzug und Gestaltung Hauptaufgabe der Hofkapelle war. An solchen Tagen versicherte man sich stets von neuem zur Erhaltung und Stärkung der Herrschaft der Hilfe Gottes. Hier war die Huldigung des Herrschers vor Gott mit der Demonstration der in Gott gegründeten Herrschaft verbunden. Letzter Sinn des Festgottesdienstes war die »stetige Erneuerung des Bündnisses zwischen dem König und Gott«. Aus dieser Funktion heraus interpretiert Schöne zusammenfassend die liturgische und künstlerische Gestalt des Oktogons, seine noch an römische Antike erinnernde Sprache der Säulen und Bogentore, seine Gliederung in Hauptgeschoß und Fundament und seine Vereinigung aller im Glauben an Gott und in der Treue zum Herrscher im überkuppelten Zentralbau.

Erst die zahlreichen Vorarbeiten, die in den letzten Jahren erschienen sind und partieller die Architekturprobleme der Pfalzkapelle ausleuchteten, haben die

große Zusammensicht ermöglicht, die Schöne nunmehr vorlegt. Daß auch hier notwendig manches hypothetisch bleibt, schmälert nicht die Bedeutung dieser Untersuchung, die eine Zusammenschau der bisherigen Forschungsergebnisse unternimmt und aus ihnen überzeugende Konsequenzen zieht.

E. G. Grimme

Peter Bloch:

Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen.

In: Wallraf - Richartz - Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte.) Band XXIII. Köln 1962, Seite 55 - 190

Der Beitrag des Kölner Wissenschaftlers befaßt sich mit der Zusammenstellung der erhaltenen und überlieferten siebenarmigen Leuchter und ihrer bedeutungsmäßigen und formalen Interpretation. Er geht aus von der Nachbildung jenes jüdischen Leuchters, der im Stiftszelt aufgestellt war und später im salomonischen Tempel stand. In der Vita des Benedikt von Aniane liest man, daß Karl der Große in Aniane eine Kirche bauen ließ, zu deren Ausstattung ein siebenarmiger Leuchter gehörte. Ausführlich befaßt sich der Autor mit dem Ursprung dieses Kultgerätes, den er in den »kosmischen Bäumen« des vorderen Orients vorgebildet findet. Schon hier verbindet sich die Siebenzahl mit der Vorstellung des Lichtes.

Wie man sich den siebenarmigen Leuchter des jüdischen Tempels vorzustellen hat, erweist das berühmte Relief vom Titusbogen. Der gotische Kandelaber in San Maria in Vulturella darf als Nachbildung dieses Reliefs gewertet werden. Ganz allgemein zielt die christliche Auseinandersetzung mit dem jüdischen Leuchter auf den Träger des Lichtes. Die Siebenzahl gewann für die symbolhafte Darstellung der sieben Gaben des Heiligen Geistes in der christlichen Ausdeutung neues Gewicht. Die sieben Lampen des Kandelabers aber ruhen über der Wurzel Jesse, in der ein neues wichtiges Bezugsmotiv von Altem und Neuem Testament anklängt.

Hieronymus hat den Leuchter als Sinnbild der vom Heiligen Geist erleuchteten Kirche mehrfach erwähnt. Honorius Augustodunensis hat weiterhin die sieben Gaben des Heiligen Geistes mit den sieben Säulen des Hauses der Weisheit verbunden. Bildhafte Ausprägung hat diese im sogenannten Koblenzer Retabel des Pariser Cluny-Museums gefunden. In seinem Aachener Vortrag vom 12. Dezember 1961 hat Peter Bloch dies im einzelnen erläutert.

Zusammenfassend läßt sich über die Wurzeln des Leuchter-Motivs sagen, daß er aus altorientalischen Lebensbäumen erwuchs. Früh hat ihn die christliche Theologie als Sinnbild ihres Messias, als Christus, als Licht in der Finsternis übernommen. Christus, Licht und Wurzel Jesse lassen sich im Bild des Lebensbaumes späterhin nicht mehr voneinander trennen. Hinzu tritt die Bedeutung als Mariensymbol und als Sinnbild der rechten Erfüllung von Gottes Willen.

In enger Verbindung zu dem Leuchter steht die Nachbildung der Bundeslade, wie es sich schon am Beispiel von Aniane belegen läßt. Bloch zieht eine Darstellung vom Ende des 10. Jahrhunderts aus der Josua-Rolle im Vatikan zur Verdeutlichung heran. Man begegnet hier der Bundeslade in einer Kompositionsform, die auf die großen Schreine des romanischen Zeitalters hinweist. Die Zusammensicht von Leuchter und Bundeslade deutet an, daß in dieser Kombination die christliche Kirche, in der Leuchter und Lade standen, als der Neue Tempel verstanden wurde. Damit gesellt sich der Interpretation der Kirche als dem Abbild des himmlischen Jerusalem die Vorstellung der Kirche als des Neuen Tempels.

Die Zeit Karls des Großen hat sich der intensiven Erfassung des Alten Testaments besonders geöffnet gehalten. Karl ist der Erbauer eines neuen Heiligtums. Sein Thron ist dem salomonischen Thron nachgebildet, ja, Bloch hält den Vergleich der Aachener Arkadengitter mit den netzförmigen Erzgittern des Zeltes für erlaubt.

Auch die ottonische Reichskrone bringt in der Darstellung M. Decker-Hauff's den Kaiser mit dem Hohenpriester in Beziehung.

Dies ist das geistige Klima, in das Bloch den Bau des Neuen Tempels mit seinen Geräten hineinstellt. Bis in die Tage Fischer von Erlachs hat die Rezeption des Salomonischen Tempels die abendländische Architektur beschäftigt.

Ein entscheidendes Zeugnis für die bildliche Interpretation des Kirchenraumes in karolingischer Zeit ist das berühmte Apsis-Mosaik der Kapelle in Germigny-des-Près mit der Darstellung der Bundeslade, die einer Abbeviatur des Allerheiligsten im Salomonischen Tempel gleichkommt. Nicht weniger charakteristisch für das Nachleben des Salomonischen Tempels ist das »Eherne Meer«, das auf zwölf Rindern stand und im Taufbecken des Reiner von Huy (1107-1118) seine herrlichste Wiederbelebung fand.

So gewinnt auch der christliche siebenarmige Leuchter in der abendländischen Kunst den Charakter einer Vergewärtigung des Neuen Tempels. Man erinnert sich an die konstantinische »Kuppel des siebenarmigen Leuchters« im Kaiserpalast zu Byzanz und an den be-