

# Die Mosaiken Hermann Schapers im Aachener Münster<sup>1)</sup>

von Pia Heckes

Die Mosaiken und Marmorverkleidungen des Aachener Münsters, die zwischen 1900 und 1913 nach den Entwürfen Hermann Schapers geschaffen wurden, prägen das Erscheinungsbild des Inneren der Kirche. Es ist ein Glücksfall, daß der Erhaltungszustand der Mosaiken sehr gut ist, im Gegensatz zu einer großen Anzahl von Kirchen, die noch in jüngster Zeit ihrer historisierenden Ausstattung beraubt wurden, durch kriegerische Zerstörung oder »purifizierende« Eingriffe. Die Entstehungsgeschichte der Mosaiken wirft ein interessantes Licht auf die kirchliche Kunstpflege der konservativ-katholischen Kräfte in der Zeit nach dem Kulturkampf. Die Vertreter des Reformkatholizismus<sup>2)</sup> scheinen sich intensiv um eine Ravennarezeption bemüht zu haben<sup>3)</sup>. In Aachen wurde diese Richtung von Pater Stephan Beissel vertreten, dessen Mitwirkung für die künstlerische Ausführung von großer Bedeutung war. Doch zunächst soll auf die Entwicklung des Programms und der Entwürfe eingegangen werden<sup>4)</sup>.

Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatten in Aachen Pläne bestanden, das Münster einer weitgehenden »Restaurierung« zu unterziehen. So wurde dann in den 60er Jahren damit begonnen, den barocken Stuck zu entfernen, um den Bau vom »Zopfstil« zu befreien in der Hoffnung, der karolingischen Form näherzukommen. Funde antiker Pasten und Vorzeichnungen unter dem

abgeschlagenen Stuck trugen dazu bei, daß nun Pläne zu einem Mosaikschmuck in der Kuppel entstanden. In den 1870er Jahren führte Baron Bethune aus Gent dieses Kuppelmosaik aus. Im Jahre 1881 waren die Arbeiten vollendet. Es zeigt den thronenden Herrscher umgeben von 24 Ältesten, die ihm huldigen<sup>4)</sup>.

Nachdem 1887 der Kulturkampf beigelegt war und sich eine Besserung der Beziehungen zwischen Staat und katholischer Kirche abzuzeichnen begann, konnten große Projekte zur Neuherstellung und Ausstattung von Kirchen geplant bzw. wieder aufgenommen werden. Für Aachen bedeutete dies, daß man mit der inneren Neugestaltung des Münsters fortfahren konnte<sup>5)</sup>. Alte Photos vermitteln eine lebhafte Vorstellung vom Zustand des Inneren des karolingischen Baues nach 1881 (Abb. 1,2). Die Kuppel – der strahlende Himmel aus Goldpasten – kontrastierte mit den übrigen unverputzten Wänden, dieses Nebeneinander ließ das Münster um so ruinöser erscheinen.

Der Kölner Dom war 1880 nach knapp vierzigjähriger Bauzeit vollendet worden<sup>6)</sup>. Der Vergleich der beiden Bauwerke führte den Aachener Katholiken den Zustand ihres bedeutendsten Gotteshauses deutlich vor Augen. Auch die Ausstattung des Kölner Domes wurde im 19. Jahrhundert neugestaltet. Es wurden kostspielige

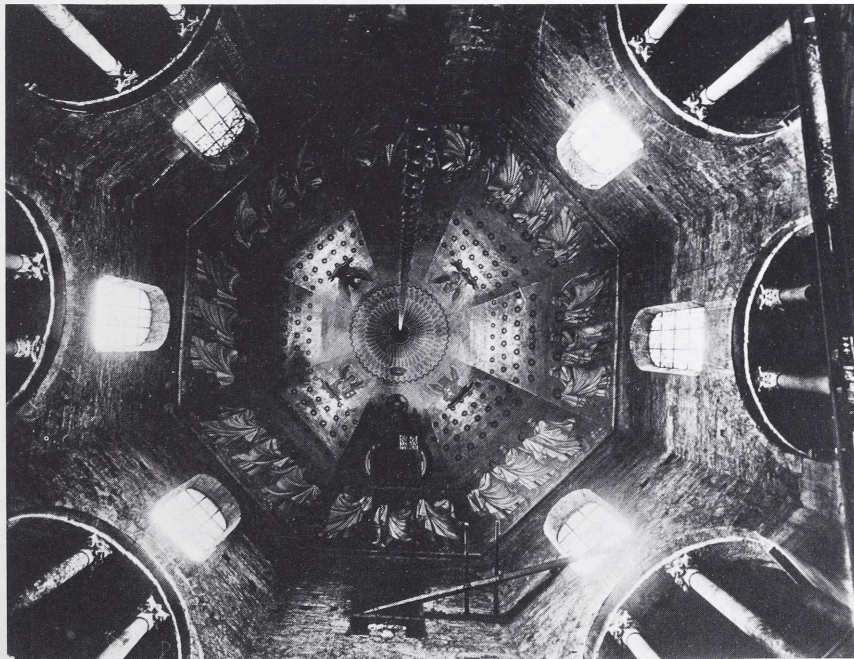
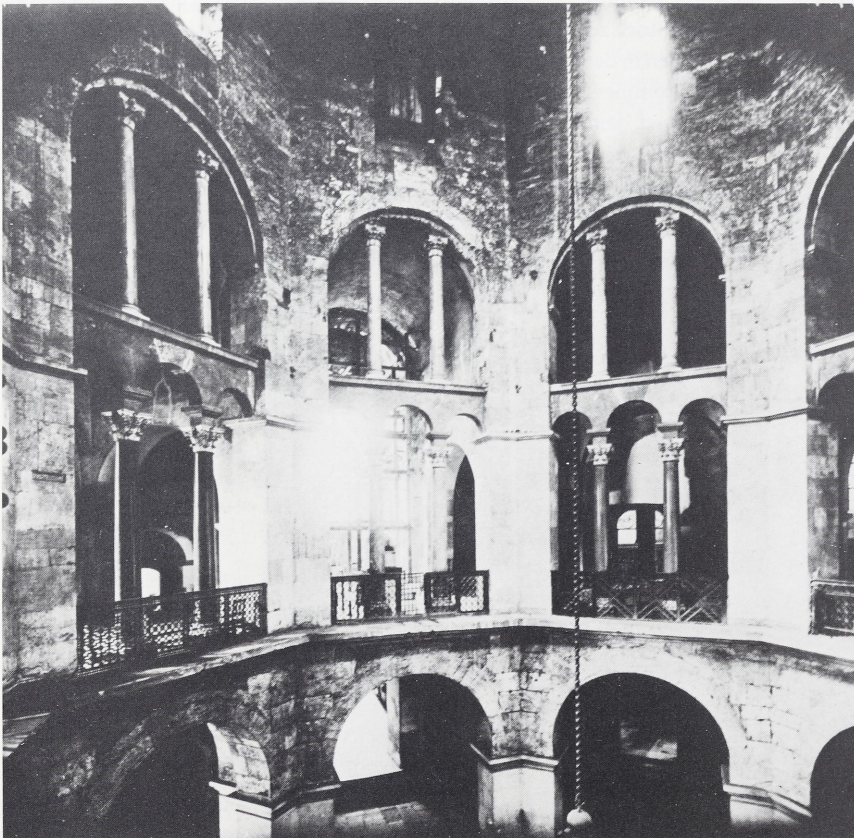


Abb. 1  
Aachen, Münster, Blick in  
die Kuppel (1901)

Glasmalereien, Mosaikfußböden, Wandgemälde, Statuenzyklen und Bronzeportale entworfen<sup>7)</sup>. Eine so umfassende Neugestaltung eines Kirchenbaus war im 19. Jahrhundert noch nicht angestrebt worden<sup>8)</sup>. Für das Aachener Münster standen bei weitem nicht die finanziellen Mittel zur Verfügung wie in Köln. Doch strebte man eine einheitliche Ausstattung ähnlich der des Kölner Doms mit Mosaiken, Marmorverkleidung, Fußböden, Bronzeplatten und Lampen an. Wichtig war dabei vor allen Dingen die liturgische Stimmigkeit aller Ausstattungsobjekte. Für P. Beissel hatte es bereits zu Beginn der Planungen festgestanden, daß nur eine Ausschmückung des Münsters in Frage kam, welche das gesamte Innere berücksichtigte. Im Laufe der Verhandlungen konnte Beissel diese Vorstellungen durchsetzen. Als der Wettbewerb 1888 ausgeschrieben wurde, hatten die anderen Verantwortlichen noch keine konkreten Vorstellungen, wie das Innere des Münsters einmal aussehen sollte.

Der erste Versuch mit Hilfe eines offenen Wettbewerbes die Neugestaltung der Ausstattung voranzutreiben, wird von Karl Faymonville folgendermaßen geschildert: »Deshalb entschloß man sich, wegen der hohen Wichtigkeit dieser Arbeiten behufs Erlangung von anderen Farbenskizzen eine Konkurrenz auszuschreiben, und zwar eine allgemeine, damit auch jüngere Künstler sich betei-

gen konnten. Die Aufstellung des Programms zu dieser schwierigen Aufgabe besorgten im Jahre 1886 die beiden Archäologen Essenwein und Kraus. Demnach wurden den Künstlern als Vorbilder für den Stil der figürlichen Darstellungen und der ornamentalen Muster die Sophienkirche in Konstantinopel, S. Nazaro e Celso in Ravenna und S. Georg in Salonichi empfohlen. Auch hatte man auf San Vitale in Ravenna und S. Marco in Venedig hingewiesen. Das Programm schrieb nun für die Ausstattung der karolingischen Bauteile eine der Mosaik- und Marmorbekleidung jener Kirchen entsprechende gemalte Dekoration vor. Dabei sollte diese Bemalung der Pfeiler und Bögen den Marmor nicht naturalistisch täuschend, sondern in stilistischer Form wiedergeben. Dieselbe Dekoration und mehrfarbige Quadrierung hatte man für die Wände des Sechzehnecks vorgesehen. Für die Verzierung der Gewölbe waren einfache Ornamente mit Kreuzen, Rosetten, Vögeln etc. gewählt. Die figürlichen Darstellungen sollten auf den Raum zwischen den Fenstern des Oktogons beschränkt bleiben. Diese ganze Dekoration wollte man in Keimschen Mineralfarben ausführen lassen. Die Lösung dieses interessanten Programms war eine ehrenvolle Aufgabe. Die Preisrichter waren deshalb umsomehr enttäuscht, als auf Grund dieser allgemeinen Konkurrenz nur eine einzige Zeichnung und zwar eines Berliner Dekorationsmalers eintraf. Die-



*Abb. 2  
Aachen, Münster,  
Oktogon nach Osten  
(ca. 1901)*

selbe war natürlich völlig unbrauchbar und wertlos«<sup>91</sup>. Nachdem dieser allgemeine Wettbewerb kaum Resonanz hatte, wurde im Jahre 1888 eine beschränkte Konkurrenz unter den vier Künstlern Fritz Geiges (Freiburg), Alexander Linnemann (Frankfurt), Hermann Schaper (Hannover) und Hugo Schneider (Kassel) ausgeschrieben. Die Wahl fiel auf Schaper, obwohl sein Entwurf nicht den Vorgaben entsprach, die eine Ausführung in »gemalter Dekoration« vorsahen. Die Entwürfe wurden von einer Kommission begutachtet, der vier Königl. Preußische Bau- oder Regierungsräte angehörten, die Herren Adler, Spieker, Persius und Kruse. Außerdem gehörte ihr der Direktor des Germanischen Nationalmuseums, August von Essenwein, an<sup>101</sup>. Die Zusammensetzung der Kommission zeigt den der vorgesehenen »Restauration« beigemessenen Stellenwert. Durch die intensiven Diskussionen hatte sich die geplante Ausschmückung des Münsters zu einem nationalen Anliegen entwickelt.

Hermann Schaper besaß in dem preußischen Baurat Spieker einen einflußreichen Förderer. Dieser hatte ihn auch für die Arbeiten in der Marienburg, die nach 1871 zum Symbol für das deutsche Kaisertum avancierte, empfohlen<sup>111</sup>. Schapers künstlerische Karriere hatte während der Dauer der Verhandlungen um die Aachener Münstermosaik eine steile Entwicklung genommen. 1897, im gleichen Jahr als der Auftrag für die Ausmalung der Marienburg an ihn ging, schloß er den Vertrag für die Aachener Mosaiken ab. Spätestens zu diesem Zeitpunkt<sup>121</sup> war der Maler aus der Hannoverschen Provinz<sup>131</sup> zum bevorzugten Exponenten kaiserlich-wilhelminischer Dekorationskunst geworden<sup>141</sup>.

Die Diskussion der Themen nahm einige Jahre in Anspruch, erst 1894 fand eine Ausstellung aller Entwürfe statt, die im darauffolgenden Jahr erste Vorschläge für ein Programm nach sich zog. Der erste ging noch auf einen Entwurf von Ernst Deger – der auch die Apollinariskirche in Remagen ausgemalt hatte –, vom 24. Februar 1854 zurück<sup>151</sup> und wurde besonders von August von Essenwein und Felix Kraus unterstützt<sup>161</sup>. Hierbei sollte, wie es später in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin zur Ausführung kam, das Königtum von Gottes Gnaden<sup>171</sup> dargestellt werden: »In den acht sphärischen Dreiecken der Kuppel wollte er in dreimal acht typischen Figuren die Idee des Königtums von Gottes Gnaden darstellen, unter der Kuppel neben den acht Fenstern viermal acht heilige Fürsten und Fürstinnen der verschiedenen christlichen Nationen, unten im Erdgeschoß durch zweimal acht lebensgroße Brustbilder an die in Aachen gekrönten deutschen Könige erinnern«<sup>181</sup>. Dieser Vorschlag wurde abgelehnt, »weil unkarolingisch und zu der bereits vorfindlichen apokalyptischen Darstellung der Maiestas Domini nicht zutreffend«<sup>191</sup>. Zwei weitere Pläne

der Theologen St. Beissel, M. Goebbels und A. Schnütgen sahen neben der Darstellung der Gottesmutter mit Johannes dem Täufer, den Erzengeln Michael und Gabriel, Apostel, Märtyrer, Bischöfe, Bekenner, Jungfrauen und Frauen<sup>201</sup> vor. Der vierte Plan schlug nun, um die Einheitlichkeit des Programms zu wahren, die Darstellung der 12 Apostel vor. Wahrscheinlich stammt diese Alternative von Pater Beissel. Die Diskussion war außerordentlich lebhaft, wie zahlreiche Veröffentlichungen in den Aachener Tageszeitungen und auch überregionalen Blättern beweisen<sup>211</sup>.

Einer der wichtigsten Kritiker der verschiedenen Programmvorschläge war der Aachener Domkapitular und Kunsthistoriker Dr. Franz Bock, der nicht nur auf die ikonographischen, sondern auch auf die künstlerischen Probleme, die das eine oder andere Thema mit sich brachte, einging: »Abgesehen davon, daß dem Komponisten und ausführenden Künstler die bildliche Wiedergabe dieser vielen monoton nebeneinanderstehenden Königs- und Kaiserfiguren bedeutende Schwierigkeiten würde verursacht haben, in welcher Auffassung und Bekleidungsweise nämlich diese verschiedenen Figuren in nothwendiger Übereinstimmung mit der gegebenen karolingischen Architektur aufzufassen und durchzuführen seien, würde ja auch dadurch die bereits getroffene Disposition, d. h. die Fortführung der apokalyptischen Darstellung des Pantokrator mit seiner himmlischen Gefolgschaft durchaus gestört und durchbrochen worden sein. Nachdem man nun mit vollem Recht von der Darstellung des Königthums von Gottes Gnaden als einem nicht karolingischen Bilderkreis glücklicher Weise noch in letzter Zeit Abstand genommen hat, sind von verschiedenen Seiten verschiedene Heiligengruppen in Vorschlag gebracht worden, welche die vielen leeren Wandflächen des oktogonalen Tamburs zieren sollen«<sup>221</sup>. Bereits am 16. November 1895 erschien eine nicht-gezeichnete Entgegnung<sup>231</sup> zu Franz Bocks Artikel vom 12. November 1895, die zeigt, mit welcher Schärfe die Diskussion geführt wurde und welche Rolle wissenschaftliche und theologische Korrektheit dabei spielten.

Die Gegensätze drohten den Karlsverein entscheidungs- und handlungsunfähig zu machen. Deshalb schlug der Bonner Professor H. Loersch in einem Brief an den Vorsitzenden des Karlsvereins Dubusc vom 31. Oktober 1895 die Einsetzung einer Kommission von Sachverständigen vor. Der Kommission sollten zunächst Pater Stephan Beissel, Alexander Schnütgen und der Maler Friedrich Stummel angehören. Sie sollten die »Machinationen« Franz Bocks und die Entwürfe Hermann Schapers korrigieren<sup>241</sup>. Das erste Ergebnis dieser Kommission, in die auch der russische Kunstsammler Alexander von Swenigorodskoi aufgenommen wurde, waren dessen »Gutachtliche Äußerungen« vom 1. Januar 1896<sup>251</sup>. Als Thema empfahl er die »große Deesis« und nannte als Beispiel

und Vorbild die »Tafel vom Reliquiar des hl. Holzes im Domschatz zu Limburg« (Limburger Staurothek). Nicht nur das Thema sollte übernommen werden, sondern auch die formale Gestaltung sollte für die Entwürfe bindend sein. Außerdem forderte A. von Swenigorodskoi die Änderung der Bethuneschen Mosaiken in diesem Sinne. Da er sich mit dieser Forderung nicht durchsetzen konnte, verließ er die Kommission und legte bereits am 16. Januar 1896 – unabhängig von der Kommission – ein Sondergutachten vor<sup>26)</sup>. Darin distanziert er sich von den Ergebnissen der Kommission und legt dar, daß aufgrund archäologischer und theologischer Forschung nur das Thema der großen Deesis für eine Wiederherstellung des Münsters »im Geiste der Zeit seiner Entstehung und innerhalb des Ideenkreises dieser Zeit« in Frage käme. Die Wahl eines anderen Themas bedeutete den Verzicht auf eine »dem karolingischen Zeitalter congeniale Idee«.

Ein weiteres Gutachten erstellten Prof. H. Loersch, Pater St. Beissel und Kanonikus M. Goebbels. Aus dem begleitenden Brief Prof. H. Loersch<sup>27)</sup> an den Vorsitzenden des Karlsvereins geht hervor, daß A. Schnütgen die Ergebnisse der Kommission Kardinal Phillip Kremenz in Köln vorgetragen hatte, der war jedoch mit den Vorschlägen keineswegs zufrieden. Der Kardinal schlug nun, auf frühere Ideen zurückgreifend<sup>28)</sup>, die Integration alttestamentarischer Figurengruppen vor. Zwar hatte sich die Kommission zunächst eindeutig gegen die Darstellung der 12 Apostel gewandt, sah sich aber nun gezwungen, diese Figurengruppe zur Entgegnung vorzuschlagen.

Das Gutachten vom 21. Januar 1896<sup>29)</sup> wandte sich entschieden gegen die von Swenigorodskoi geforderte Änderung des Kuppelmosaiks, unterstützte jedoch die Ansicht, daß ein einheitlicher Bilderkreis geschaffen werden müsse, der aber im Stil der karolingischen Zeit auszuführen sei. Darstellungen von Königen, zur Veranschaulichung der politischen Idee des Königtums von Gottes Gnaden sollten im Oktogon nicht zur Ausführung gelangen, da »das im Westbau hinter dem Königstuhl auf dem Hochmünster gelegene Gewölbe als der den Erinnerungen an Karl den Großen und das Königtum ausschließlich zu widmende Raum angesehen« wurde. Im oberen Umgang sollten Vertreter des alten Bundes ihren Platz finden, der historischen Wahrheit wegen sollten keine Personen in den Zyklus aufgenommen werden, die aus nachkarolingischer Zeit stammten. Das Gutachten schlug vor, unmittelbar unter der Majestas Domini die Hl. Maria, Johannes den Täufer und die Erzengel Gabriel und Michael erscheinen zu lassen. Damit schlossen sich die drei Theologen Beissel, Goebbels und Schnütgen und der Jurist Loersch im wesentlichen dem Themenvorschlag A. v. Swenigorodskois, der großen Deesis, an, wenn auch später von der Darstellung der Vertreter des alten Bundes abgesehen wurde. Deswei-

teren sollten Karl der Große und Leo III., der eine als Erbauer, der andere als Konsekrator der Pfalzkapelle, nach dem Vorbild des antiken Mosaiks im Triklinium des Laterans, mit viereckigen Nimben versehen dargestellt werden. Für die übrigen Flächen waren die 12 Apostel vorgesehen, deren Darstellung, so das Gutachten, den Künstler allerdings vor nicht unerhebliche Schwierigkeiten stellte, da bei einer solchen Reihung »sehr ähnlicher Figuren der Eindruck der Monotonie gewaltig« verstärkt würde. An dieser Stelle wurde das Mosaik Bethunes gerade deswegen besonders kritisiert. Um diese Schwierigkeit zu umgehen, sollten die »Spezialheiligen« Stephanus, Leopardus, Servatius, Hubertus, Georg, Quirinus, Odilia und Gertrud v. Nivelles die Darstellungen vervollständigen. Weitere 14 Heilige sollten in Medaillons erscheinen, insbesondere Heilige, die den Königsfamilien der Merowinger und Karolinger entstammten.

Die Sachverständigen griffen auch noch einmal die Frage auf, ob die Ausschmückung musivischer Art sein sollte: »Die oben aufgezählten Figuren mit den sie umgebenden Ornamenten, sowie die . . . Inschrift sind in Mosaik herzustellen. Dies ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit aus dem Vorhandensein des Kuppelmosaiks und aus dem Zustand des Oktogons. Neben dem Kuppelmosaik würde jede Art von Malerei und Vergoldung völlig wirkungslos bleiben und der einheitliche Charakter des Bauwerks aufgehoben werden. Der notorische Zustand des Mauerwerks des Oktogons, welches die Feuchtigkeit in stärkerem Maße anzieht und festhält, gefährdet aber auch jede Art von Malerei und die Vergoldung aufs äußerste, so daß sie nur auf kurze Zeit erhalten bleiben würde. Es kann unmöglich ein Wandschmuck mit großen Opfern hergestellt werden, der gar keine Dauer verheißt«. Nach der »Tragödie der Karlsfresken« Alfred Rethels im Rathaus war die Entscheidung für die teuren Mosaiken leicht verständlich. Die Fresken hatten bereits 1860 restauriert werden müssen und »in den 90er Jahren galten sie bereits als ‚unrettbar verloren‘ und mußten erneuter Wiederherstellung unterzogen werden«<sup>30)</sup>. Ein zweites Fiasko solcher Art war man in Aachen nicht gewillt hinzunehmen. Darüber hinaus sollte der »einheitliche Charakter des Bauwerks« bewahrt werden. Nach der Vorgabe durch das Kuppelmosaik schien es keine andere Möglichkeit zu geben, dies zu erreichen, als die übrigen Flächen des Inneren ebenfalls mit Mosaiken zu schmücken. Die Mitglieder der Kommission erklärten sich bereit, beratende Funktion für Motive und »Beiwerk« zu übernehmen. Da Schaper – wie aus dem Gutachten hervor geht – bei der Darstellung des Papstes Leo III. nicht mit der Ikonographie vertraut gewesen war: »Das Ihr [der Figur des Papstes] beigegebene Kreuz ist in den alten Mosaiken ein Zeichen des Martyriums, also auf Leo III. nicht anwendbar, die Tiara existierte in jener Zeit nicht«. Die »beratende Funktion« der Kommission geht mit

Sicherheit auf die Initiative P. Stephan Beissels zurück, der in seiner Abhandlung »Zur Reform der Ikonographie des Mittelalters« feststellt: »Darum wäre es gut, wenn unsere Maler, Bildhauer und die ‚Bilderfabrikanten‘, von denen man nicht verlangen kann, daß sie in Geschichte und Theologie auf der Höhe stehen, bei Fachleuten etwas mehr Belehrung suchten, um der Wahrheit näher zu kommen, und nicht alte Irrthümer durch neue Fehler zu steigern«<sup>31)</sup>.

Im Laufe des Jahres 1896 wurde Schaper aufgefordert, Entwürfe nach dem Vorbild der Emails der Limburger Stauothek herzustellen, dazu äußerte er sich in einem Brief an den Vorsitzenden des Karlsvereins Dubusc: »Sie theilen mir mit, daß es der Wunsch wäre, eine möglichst getreue Reproduktion der Figuren des Reliquiars in Limburg im Octogon zu haben. Ich darf aber dabei wohl annehmen, daß eine freie entsprechende Übersetzung gestattet ist, wie es der Platz, die Höhenlage und die Größe der Figuren im Octogon bedingen. So können wohl unmöglich die seitlichen Wendungen der Gestalten des Reliquiars beibehalten werden, da den Figuren im Octogon eine ganz andere Anordnung zu Grunde liegt. Selbstverständlich müssen sich alle Figuren der Majestas Domini zuwenden«<sup>32)</sup>. Noch im November 1896 reiste Hermann Schaper nach Limburg, um den Domschatz zu studieren<sup>33)</sup>. Anfang April 1897 lag der Entwurf Schapers nach dem Limburger Vorbild in Aachen vor und wurde in der Tagespresse besprochen: »... Wir können nur die Hoffnung aussprechen, daß die Ausführung in der von Herrn Schaper vorgeschlagenen Weise unterbleiben möge. Was zunächst die Auffassung der Hauptfigur anbelangt, so hat der Künstler sich leider soweit von dem Limburger Reliquiar entfernt, daß kaum noch ein Anklang an dasselbe zu finden ist. Die Figur des Engels Gabriel ist zu breit und zu anspruchsvoll geraten. Man ist eher geneigt, dieselbe für die Darstellung eines Imperators im Krönungsornate, etwa wie die Darstellung Napoleons I., früher im Stadtratssaale befindlich, als für eine lichte Engelsgestalt zu halten«<sup>34)</sup>. Eine das Problem treffende Stellungnahme zu diesen Entwürfen findet sich bei Faymonville: »Seine ersten Kartons, welche lange Zeit im Tambour des Oktogons zur Besichtigung angebracht waren, um die Wirkung an Ort und Stelle beurteilen zu können, befriedigten weder in der Auffassung noch im Kolorit. Der Künstler hatte nämlich eine überlebensgroße Figur des Erzengels Gabriel in allzu starker Anlehnung an das Limburger Reliquiar entworfen, anstatt sich von den römischen und ravnatischen Mosaiken des fünften und sechsten Jahrhunderts leiten zu lassen«<sup>35)</sup>. Wenn dieser Entwurf auch nicht überliefert ist, so kann man sich doch vorstellen, daß eine Steigerung der figuralen Darstellungen der Stauothek ins Monumentale unangemessen gewesen sein wird. Da Hermann Schaper im Herbst 1896 noch keinen Vertrag mit dem Karlsverein

geschlossen hatte<sup>36)</sup>, war er gezwungen, die Entwürfe in der vorgeschriebenen Art und Weise auszuführen und hatte kaum Möglichkeiten, ändernd einzugreifen.

So zog sich der Streit noch bis zum Ende des Jahres 1897 hin; man hoffte ihn mit der Einberufung einer Kommission durch den Karlsverein am 22. Oktober zu beenden. Der Karlsverein war durch den Vorsitzenden Dubusc, Prof. Wüllner und Freiherrn von Coels vertreten. Das Kultusministerium hatte den Geh. Ober-Regierungsrat Müller, den Düsseldorfer Akademiedirektor Janssen und Prof. Dobbert entsandt. Weitere Sachverständige waren Prof. Loersch, Geh. Ober-Baurat Adler, Geh. Baurat Spitta, Konservator der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Dr. Clemen, Staatsrat von Swenigorodskoi, Domkapitular Schnütgen, Prof. Frentzen, Kanonikus Goebbels und Pater Beissel<sup>37)</sup>. Bereits am ersten Verhandlungstag einigte man sich auf folgende Formulierung: »Er (Schaper) trage in genügendem Maße den alten Vorbildern Rechnung; man müsse vorsichtig sein in dieser Hinsicht zu weit zu gehen, das Werk müsse einer großen Gemeinde zugänglich sein. Zwei Gesichtspunkte, der Anschluß an die alten Vorbilder und die Rücksicht auf das Verständnis der Jetztzeit müßten miteinander vereinigt werden. Herr Schaper verdiene Vertrauen«<sup>38)</sup>.

Dies zeigt, daß man mehr und mehr von einer rein archäologisch motivierten Anlehnung an byzantinische Stile absah und dem modernen Bildempfinden der Kirchengemeinde entgegenkommen wollte. Mit acht Stimmen gegen eine, die von Swenigorodskoi, bestätigte man Schaper und faßte den Beschluß: »Mit Bezug auf die künstlerische Gestaltung empfiehlt die Kommission Anlehnung an die Glanzzeit der musivischen Malerei, für die Ikonographie Anlehnung an die karolingische Zeit, gestattet jedoch bezüglich der Attribute größere Freiheit im Anschluß an die kirchlichen Vorbilder der folgenden Jahrhunderte«. Die Reihenfolge der figuralen Ausschmückung des Oktogons orientierte sich am Markus-evangelium Kpt. 3, Vers 16 f. Beissel berichtet: »Wir finden demnach auf der Evangelienseite, im Norden 1. die Gottesmutter, neben der Papst Leo III. in kleiner Figur kniet, weil er ihr das Münster weihte, dann 3. Michael, den Schutzengel des deutschen Reiches, 5. Petrus, 7. Jakobus, 9. Andreas, 11. Bartholomäus, 13. Thomas und 15. Thaddäus. Auf der Epistelseite im Süden beginnt die Reihe mit Johannes dem Täufer (2), neben dem Karl der Große kniet. Dann folgen 4. Gabriel, 6. Paulus, 8. Johannes, 10. Phillippus, 12. Matthäus, 14. Jakobus der Jüngere und 16. Simon«<sup>39)</sup>. Nach fast zehnjähriger Diskussion<sup>40)</sup> waren nun die Themen der Darstellungen für den Tambour des Oktogons festgelegt. Die weiteren Ausschmückungsarbeiten ergaben sich mit dem Fortschreiten der musivischen Dekoration. Zu diesem Zeitpunkt sah der Karlsverein die Entwicklung einer neuen Gesamtausstat-

tung nach den Entwürfen Hermann Schapers noch nicht ab<sup>41)</sup>. Doch schon im November 1895 hatte Franz Bock<sup>42)</sup> die Stimmung der Aachener Bürger in Bezug auf die neue Ausstattung des Münsters beschrieben: »Dieser Auffassung gegenüber dürfte jedoch bei der Aachener Bürgerschaft die Ansicht vorwalten, daß für eine in jeder Beziehung würdige, monumentale Ausstattung des Innern der karolingischen Pfalzkapelle das Beste und Gediegenste kaum gut genug sei, um die Grabeskirche des großen Stifters der abendländischen, christlichen Kaisermonarchie in ursprünglichem Glanze so wieder herzustellen, wie sie die Zeitgenossen des kaiserlichen Erbauers gleichsam als achtetes Weltwunder angestaunt haben«. Damit war die Weiterführung der Arbeiten angekündigt.

Mit dem am 22. Oktober 1897 festgelegten Programm hatte sich die Gruppe derer durchgesetzt, die einen theologischen Zyklus, ohne Bezug auf weltliche Instanzen, wie die Darstellung des Königtums von Gottes Gnaden, befürwortet hatten. In Aachen setzte sich die Rückbesinnung auf die lokale christliche Tradition, die eben mit der Pfalzkapelle Karls des Großen ihre erste Manifestation erhalten hatte und um 800 beginnt, durch; nicht zuletzt auch deshalb, weil »die Stadt Aachen . . . sich immer als Bollwerk eines kirchentreuen Katholizismus gefühlt«<sup>43)</sup> hat. Einen besonderen Einfluß scheint in diesem Sinne Pater Stephan Beissel (S. J.), der aus einer bekannten Aachener Familie stammte, gehabt zu haben. Nach seinem Tod heben die beiden wichtigsten Nachrufe in den ‚Stimmen der Zeit‘ und in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins (1915) dessen Einfluß auf die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst hervor, wobei besonders sein Wirken für die Münstermosaiken genannt wird: »P. Beissel hatte ein fein empfindendes, auf natürlicher Anlage beruhendes, durch das eingehende Studium der Meisterwerke der Kunst entwickeltes und gereiftes Urteil. Er wurde deshalb auch gern zur Mithilfe angegangen, wo es galt, eine Kirche zu erbauen, sie mit Malereien auszustatten, mit gemalten Fenstern zu versehen, einen Hochaltar zu errichten, selbst zu so bedeutenden Werken wie die Mosaiken des Oktogons im Aachener Münster«<sup>44)</sup>. In der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins heißt es dazu: »Aachen insbesondere sah ihn beteiligt bei den Beratungen über die Ausschmückung des Aachener Münsters mittels Mosaiken«<sup>45)</sup>. Da Aachen das einzige namentlich benannte Beispiel seines Wirkens ist, scheint sein Einfluß hier größere Bedeutung gehabt zu haben, als es sich in den ausgewerteten Akten und Gutachten andeutet, wo sein Name nur äußerst selten erscheint. Beissel selbst blieb im Hintergrund, wenn auch er es war, dessen Meinung letztendlich maßgeblich war: So finden sich auch überraschende Übereinstimmungen zwischen den Wertungen der Schaperschen Kunst durch Zeitgenossen und den Forderungen, die Beissel an die Ausmalung von Kirchen stellt: »Der erste Zweck bei Aus-

malung einer Kirche muß daher immer darauf hinstreben, die Architektur derselben klarer hervortreten zu lassen . . . Das zweite Hauptgesetz bei Ausmalung einer Kirche muß verlangen, daß helle Stellen lichtere Farben, schattige hingegen dunklere Töne erhalten«<sup>46)</sup>. Die Unterordnung des malerischen Schmucks unter die architektonische Gliederung ist für Beissel die »Hauptregel« des malerischen Schaffens<sup>47)</sup>. Auch scheint die gesamte Vorgehensweise in Aachen durch Beissel geprägt gewesen zu sein. Die schrittweise Entwicklung des Programms sowie das langsame Fortschreiten der Entscheidungen scheint auf seine Forschungen über San Marco in Venedig zurückzuführen zu sein, wonach »allezeit Großes« nur mit langsamer schrittweiser Ausführung ermöglicht werde. Aus dieser Erkenntnis ist nicht zuletzt die für das



Abb. 3  
Hl. Johannes Baptist, Entwurf H. Schapers für den  
Tambour, 1895 – 1898

späte 19. Jahrhundert mit seinen industriellen Möglichkeiten ungewöhnlich lange Dauer der Arbeiten an den Mosaiken des Münsters zu erklären. In anderer Stelle wiederholt Beissel seine grundsätzlichen Aussagen: »Nur durch gutes Bezahlen und langsames Arbeiten kommt man zu etwas Ordentlichem«<sup>48)</sup> und: »Je mehr in der Kirche unfertig bleibt, desto eher bekommt man Geld, es zu vollenden. Wenn die Leute sehen, daß es langsam und gut vorangeht, sind sie opferwillig«<sup>49)</sup>. Das ist schließlich in Aachen auch so geschehen.

Anhand der Entwürfe, Zeichnungen und Skizzen Schapers, vor allem des Modells von 1899, das heute seinen Platz in der Karlskapelle gefunden hat, lassen sich sechs verschiedene Entwurfsphasen nachweisen. Davon wurde

nur ein Teil der Entwürfe der vierten Planungsphase ausgeführt, die Entwürfe der sechsten Planungsphase kamen alle zur Ausführung. Die Entwürfe für den Wettbewerb haben sich leider nicht erhalten, doch besitzen wir eine Beschreibung in einem Artikel vom 13. Mai 1897<sup>50)</sup>, der sich mit der Kritik von Bock an ihnen auseinandersetzt. Demnach waren die Entwürfe der ersten Planungsphase „miniaturmäßig in bestechenden Farben« angelegt und zeugten deutlich von der Auseinandersetzung des Künstlers mit ravnatischen Mosaiken. Die Anlehnung an die frühchristlichen Vorbilder war ein wichtiger Grund für die Auswahl des Entwurfs von H. Schaper. Beispielhaft für die Qualität dieser ersten Entwürfe könnte der kleine Karton mit der Darstellung des Erzengels Michael, der Mutter Gottes und Karls des Großen sein (Abb. 12).

Glücklicherweise hat sich das Modell Schapers für das Oktogon von 1899 in Aachen erhalten (Abb. 6, 7). Für dieses Modell hat Schaper, wie aus den Berichten des Karlsvereins hervorgeht, auf seinen Wettbewerbsentwurf zurückgegriffen<sup>51)</sup>, was uns einen weiteren Eindruck von ihm vermitteln kann<sup>52)</sup>.

Für die zweite Phase der Planung von 1895 bis 1898<sup>53)</sup> haben sich leider nur sehr wenige Zeichnungen erhalten. Zunächst sind zwei verschiedene Vorschläge für die figurale Gestaltung des Tambours vorhanden (Abb. 3, 4). Auf der ersten Zeichnung ist Johannes der Täufer mit erhobenen Händen, dem frühchristlichen Gebetsgestus, dargestellt (Abb. 3). Eine Scheinarchitektur bildet die malerische Rahmung der Figur. Zwei Säulen mit korinthischen Kapitellen und einem Satteldach ruhen auf einem kleinen Podest. Die zweite Zeichnung stellt den Erzengel Michael und den Hl. Paulus dar (Abb. 4). Der untere Teil der Zeichnung gibt die Marmorverkleidung der Wände detailliert wieder, wogegen das Mosaik des oberen Umganges nur angedeutet ist. Der Schildbogen ist im Unterschied zur späteren Ausführung – abgesehen von dem stilisierten Kreuz in der Mitte – rein ornamental geschmückt. Die gleichen großflächigen Muster finden sich im Modell von 1899 in den steigenden Tonnen wieder, ein Motiv, das von ravnatischen Vorbildern übernommen wurde. Im März 1897 hatte Schaper den Entwurf für den Erzengel Gabriel nach Aachen gesandt, worauf der Karton im Tambour angebracht wurde. Allerdings fand auch dieser Entwurf keine günstige Beurteilung: »Das Podium, worauf der Künstler den Engel gestellt, erscheint uns auch zu breit angelegt zu sein, was besonders dann noch mehr in die Erscheinung treten wird, wenn sich diese Zuordnung 16 mal wiederholt«<sup>54)</sup>. Für den oberen Umgang hat sich eine flüchtige, nur teilweise farbig angelegte Skizze aus der Zeit zwischen 1895 und 1898 erhalten (Abb. 5). In der Mitte des Schildbogens ist in einem Tondo eine Engelsgestalt angedeutet, rechts und links davon großzügiges Rankenwerk. Über dem



Abb. 4  
Erzengel Michael und Hl. Paulus, Entwurf H. Schapers für Tambour und oberen Umgang, 1895 – 1898

Fenster befindet sich eine Architekturskizze. Rechts und links in der Lünette sind zwei halbfigurige Aposteldarstellungen skizziert, darunter ein doppeltes Mäanderband. Gezeichnete Draperien verhängen die restliche Fläche. Auch dieser Entwurf zeigt große Formenvielfalt.

Die verschiedenen Kartons nach diesen Skizzen riefen in Aachen großes Echo hervor. Anonyme Briefe sollten die Stimmung der Aachener Bürger gegen Schaper wenden: »Nicht nur in Künstlerkreisen, sondern auch in weiten

Schichten der Bürgerschaft ist man mit Recht darüber indigniert, daß Prof. Schaper es wagen durfte, einen solchen ärmlichen in Komposition und Farbenstimmung durchaus mißlungenen Karton für die musivische Ausstattung eines Bauwerkes zu bieten, das, als vielbewundertes Unikum, einzig und allein noch aus den Tagen des hochgefeierten Gründers hiesiger Stadt herrührend, bis zur Heutzzeit sich erhalten hat. Ob nach diesen mehrmaligen Mißerfolgen der oftgedachte Herr bei einer neueröffnenden Konkurrenz abermals mit seinen Lei-

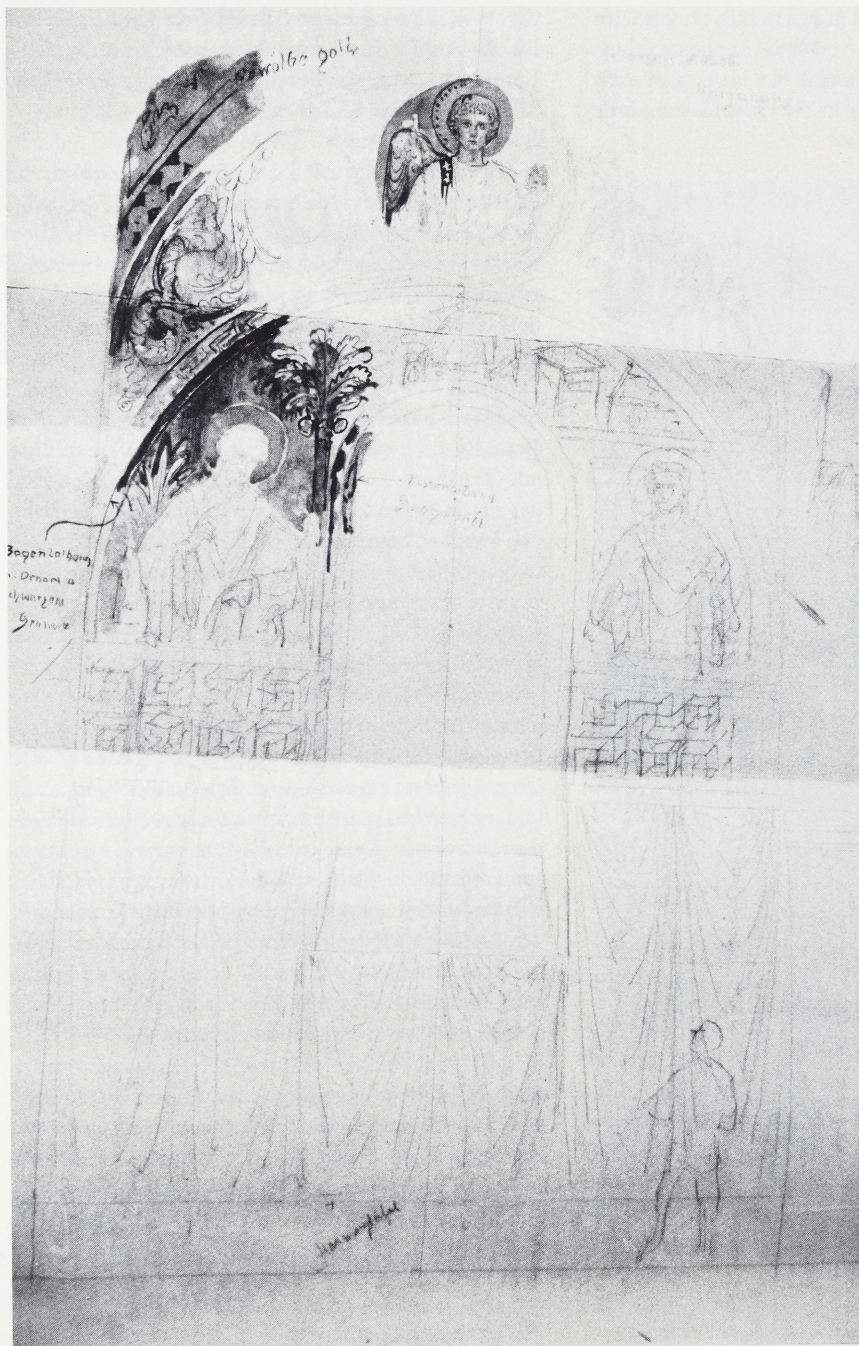


Abb. 5  
H. Schaper, Entwurf für  
den oberen Umgang,  
1895 – 1898



stungen auf der Arena zu erscheinen beabsichtigen wird, wollen wir seiner Bescheidenheit anheim gestellt sein lassen«<sup>55</sup>). Die weitere Entwicklung zeigt allerdings, daß der Karlsverein sich nicht von dieser und ähnlicher Kritik beeinflussen ließ und Schaper weiterhin als den geeigneten Künstler ansah. Aus dem Aufsatz vom 13. Mai 1897 geht hervor, daß Franz Bock der Verfasser vieler Kritiken war. Seine wissenschaftlichen Beweise werden widerlegt und werden als Nörgeleien eines alten Mannes abgetan: »... so verrät Dr. B. damit in meinen Augen nur den Standpunkt eines principienreitenden Dilettanten«<sup>56</sup>).

Die dritte Planungsphase gibt das Modell von 1899 wieder. Am 31. Januar 1899 stellte Schaper das verkleinerte Abbild des Münsteroktogons (Abb. 6, 7) der Kommission vor, und es „fand allseitig die beifälligste Beurteilung«<sup>57</sup>). In einem Brief Loerschs an den Vorsitzenden des Karlsvereins wird Schapers Idee entsprechend honoriert: »Die Herstellung dieses schönen Hilfsmittels ist ein außerordentlich glücklicher Gedanke des Künstlers, der ihm selbst die Gestaltung wie die Darlegung seiner Absichten, der Kommission die Beurteilung der Entwürfe in höchstem Maße erleichtert«<sup>58</sup>). Das Modell gefiel allgemein<sup>59</sup>), auch Kaiser Wilhelm II. Protektor des

Karlsvereins, zeigte sich angetan, als er am 4. April 1900 das Modell besichtigte: »S. Maj. d. Kaiser [hat] heute Mittag das Modell und die Cartons ... eingehend besichtigt. Die Besichtigung hat 1 Stunde und 10 Minuten gedauert, woraus Sie ersehen, daß die Entwürfe S. M. in hohem Maasse interessierten. Der Kaiser sprach auch seine Freude über die Vorlage aus und hob hervor, dass das Werk Karls des Grossen in reicher und bester Weise vollendet werden müsse«<sup>60</sup>). Schaper berichtete dem Kaiser von den finanziellen Schwierigkeiten, die ohne eine Weiterführung der Lotterie nicht zu beheben waren und gewinnt den Eindruck, »dass S. Maj. ein warmer und energischer Förderer des großen Werkes des Karlsvereins sein wird«<sup>61</sup>). Auch hier wird Schapers Einsatz für die Durchführung der Restaurierung des Münsters deutlich.

Das Modell des Oktogons hat sich bis heute erhalten, erst 1981 wurde es – nach einer Restaurierung – in der Karlskapelle des Münsters aufgestellt (Abb. 7). Die Staffagefiguren fehlen heute, die Säulen sind teilweise herausgebrochen und die Farben verblaßt, dennoch bietet es ein relativ genaues Bild von der geplanten Ausstattung. Diese Ausstattung ist – wie bereits erwähnt – dem preisgekrönten Entwurf Schapers von 1888 sehr ähnlich, so daß wir

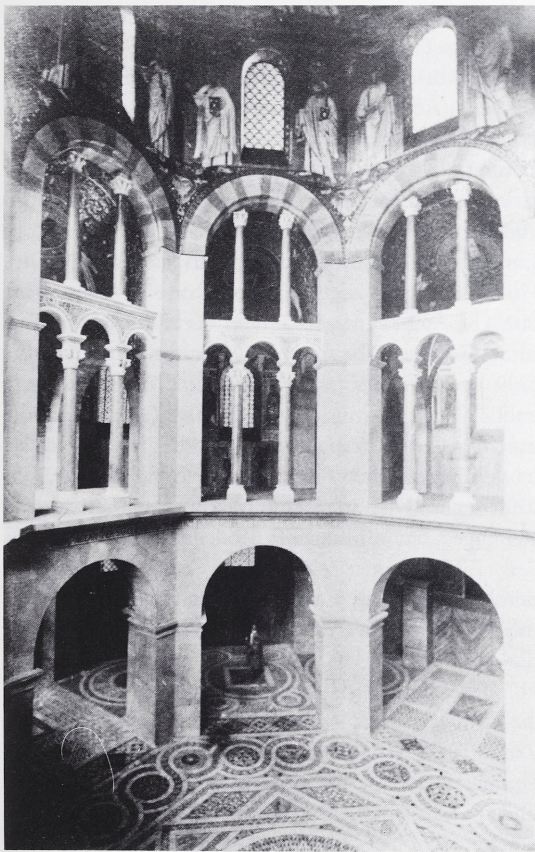


Abb. 6  
Blick in das Modell, Zustand ca. 1899

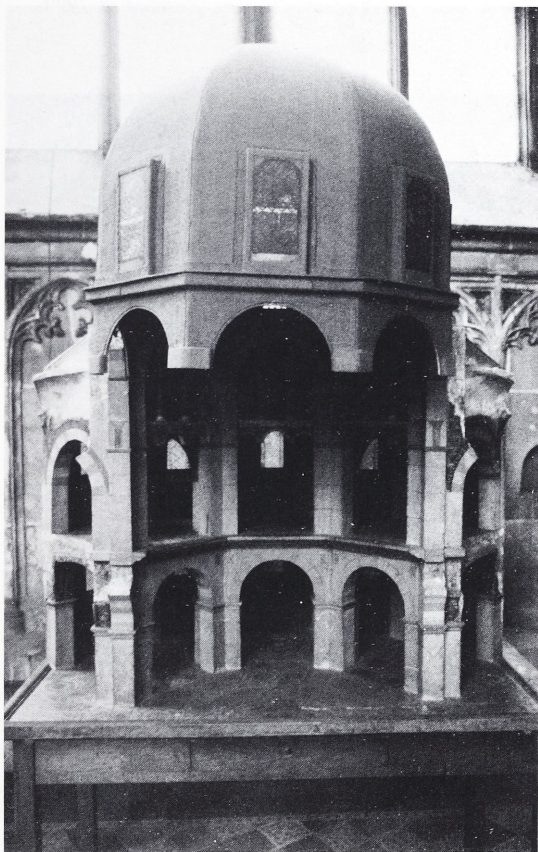


Abb. 7  
H. Schaper, Modell des Oktogons von 1899, Zustand 1982



Abb. 8  
Modell, Blick in den oberen Umgang, Zustand ca. 1899



Abb. 9  
Blick in den oberen Umgang, provisorische Hängung einiger Entwürfe

uns eine Vorstellung von dem Wettbewerbsentwurf aus diesem Jahre machen können. Von der heutigen Ausstattung des Münsters weicht das Modell in vielen Details ab. So war vorgesehen, die Fußböden der Umgänge mit Marmor reich zu ornamentieren, was später auf einen Belag mit Blaustein reduziert wurde. Die finanziellen Mittel fehlten, um alle Bodenbeläge so prachtvoll wie im Zentrum des Oktogons zu gestalten<sup>62)</sup>. Die Ornamentik des oberen Umgangs ist nicht so zur Ausführung gekommen, wie sie im Modell zu erkennen ist (Abb. 8). Die ausgeführten Ornamente treten in ihrer Wirkung stärker zurück, sind kleinteiliger und weniger prachtvoll gehalten. Im Modell entsprechen sie einander in Form und Farbe, wogegen die ausgeführten Muster sich nur in den jeweils gegenüberliegenden Jochen gleichen. Diese Lösung für die Gewölbe fand Schaper nach einer Studienreise<sup>63)</sup>, die ihn auch nach Konstantinopel führte. »... die Ornamente auf goldenem Grunde (sollen) leichter und einfacher gehalten werden. Diese Ornamente können in ihrer ganzen Wirkung in allen Gewölben gleich sein, in den Einzelheiten aber verschieden«<sup>64)</sup>.

Der figurale Schmuck des Tambours weicht in diesem Planungsstadium nur in wenigen Details vom heutigen Zustand der Mosaiken ab. So ist die Bekleidung der Apostel weniger schlicht gestaltet und es unterscheiden sich einige Figuren in der Gestik. Das Modell zeigt auch die Entwürfe für die steigenden Tonnen im oberen Umgang (Abb. 8). Auch hier hat sich Schaper erst um 1908 – zugunsten der Ornamentik – für eine andere Lösung entschlossen<sup>65)</sup>. Nach seiner Reise, die ihn durch Griechenland nach Konstantinopel führte, hält Schaper auch noch 1904 an den Märtyrerdarstellungen für die Lünetten unterhalb der Schildbögen fest (Abb. 9). Den Hintergrund für die Märtyrer plante er als »phantastische Architektur« nach dem Vorbild der Mosaiken in St. Georg in Thessaloniki<sup>66)</sup>. So ist das Modell von 1899 noch weitaus prachtvoller gestaltet als die letztendlich ausgeführten Mosaiken. Die Ornamentik ist durch größere Muster und intensivere Farbigkeit auffälliger. Das figurale Programm ist umfangreicher, alle Lünetten unterhalb der Schildbögen tragen Märtyrerdarstellungen. Die Wirkung des Modells wurde noch durch den Einbau einer elektrischen Beleuchtungsanlage erhöht. Im unteren Umgang hingen kleine tropfenförmige Ampeln vom Gewölbescheitel herab (Abb. 10), die die elektrischen Glühbirnen enthalten haben könnten<sup>67)</sup>.

Zwischen 1899 und 1904 wurden die Änderungen des Umbraculums, die Entfernung der Inschrift Bethunes und die Mosaizierung des Tambours angegangen. Das Umbraculum im Scheitel des Gewölbes mußte erneuert werden, da die Fassung Bethunes allseits auf Kritik gestoßen war<sup>68)</sup>. Dies waren, neben der Übermalung einiger

Goldpasten mit brauner Farbe, die einzigen Änderungen am Kuppelmosaik.

Für die Darstellungen im Tambour fertigte Schaper einige kleinformatige Bleistiftskizzen an, die heute im Aachener Stadt-Archiv aufbewahrt werden. Beispielhaft für die Qualität dieser Zeichnungen der 4. Planungsphase soll eine von ihnen vorgestellt werden<sup>69)</sup>. Die Zeichnung stellt Petrus mit seinem Attribut, dem Schlüssel, dar (Abb. 11). Schon die kleine Zeichnung wirkt großflächig und die Linienführung ist betont einfach. Trotz der statuarischen Ruhe, die der Apostel ausstrahlt, ist die Darstellung keineswegs spannungslos. Die Zeichnung hat nicht die Flächigkeit byzantinischer oder anderer mittelalterlicher Malereien. Das durch den Überwurf hindurch zu erkennende Spielbein und das Dreiviertelprofil des Gesichts, nicht zuletzt die leichte Wendung des Körpers nach links, sind Elemente der illusionistischen Malerei. Allen Aposteln ist eine besonders ausgeprägte Physiognomie des Gesichts gemeinsam.

Das letzte Blatt in der Mappe des Domarchivs ist eine von Hermann Schaper signierte farbige Entwurfszeichnung mit Maria, Michael und Karl dem Großen (Abb. 12). Die Zeichnung ist von bestechender Farbigkeit und ebensolcher Exaktheit<sup>70)</sup>. Die Übereinstimmung der Wirkung der relativ kleinen Zeichnung und des monumentalen Mosaiks ist verblüffend (Abb. 13). Nach diesen kleinformatigen Zeichnungen Schapers sind Kartons im Maßstab 1:2 entstanden. Zwei Beispiele, die Entwürfe für Petrus und Johannes Bapt., sollen vorgestellt werden (Abb. 14, 15). Der Karton mit dem Kopf des Erzengels gibt Aufschluß darüber (Abb. 16), daß alle diese kleinformatigen Zeichnungen bereits im Anschluß an die Diskussion des Modells 1899 entstanden sein müssen. Dieser Vorlagekarton scheint identisch zu sein, mit dem 1899 an Puhl & Wagner gesandten »Kopf eines Erzengels«, der als Probestück in Mosaik gefertigt wurde<sup>71)</sup>. Da bereits im Jahre 1900 Kostenanschläge für die »oberen Wände« geliefert wurden, müssen die Themen und der Stil der vorgesehenen Darstellungen bereits zu diesem Zeitpunkt festgestanden haben. So ist die Entstehungszeit der Aachener Zeichnungen auf 1899 zu datieren.

Um einen Eindruck von der Wirkung des Mosaiks zu vermitteln, wurden die beiden großartigen Entwürfe für die Apostel Jakobus und Petrus (Abb. 17) und für Jakobus den Jüngeren und Simon (Abb. 18) gefertigt. Die Entwürfe im Maßstab 1:3 sind »steingerecht« gezeichnet und bis ins kleinste Detail genau gearbeitet. Jedes Mosaik-»Steinchen« ist eingezeichnet und der Glanz des Goldgrundes ist durch aufgeklebte schimmernde Metallplättchen verstärkt worden. Die beiden Darstellungen enthalten verschiedene Dekorationselemente, letztlich hat sich der Entwurf mit Jakobus d. J. und Simon durchgesetzt



Abb. 10  
Modell, unterer Umgang, Zustand ca. 1899



Abb. 11  
H. Schaper, Skizze zu Petrus, 1899

(Abb. 18), der insgesamt wertvoller und aufwendiger wirkt. Die Apostel sind gegenüber den Velarien und Umbraculen im Maßstab reduziert worden, so daß die rein schmückenden Details einen größeren Stellenwert erhalten haben.

Zwischen 1904 und 1909 entstanden während der fünften Planungsphase die Entwürfe für die Schildbögen des oberen Umgangs, denen eine andere Formulierung des gleichen Themas vorgezogen wurde; so z. B. das Thema der

Anbetung des Lammes durch zwei Engel. Hierzu existieren zwei Variationen: Die erste, mit einem wenig exakten Entwurf, ist die Anbetung des Lammes Christi, dem als Attribut das Kreuz zugeordnet ist (Abb. 19). Das Lamm, umgeben von einem Kreis aus stilisierten Pfauenfedern, ist wahrscheinlich aus einem unvollendeten Entwurf für die etwa gleichzeitig geplanten Mosaiken der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin ausgeschnitten und eingeklebt worden. Dort ist das Lamm in dieser Form zur Ausführung gekommen<sup>72)</sup>. Der Engel hat die Arme im



Abb. 12  
H. Schaper, Entwurf des  
Erzengels Michael,  
Marias und Karl des  
Großen, 1899

frühchristlichen Gebetsgestus erhoben, bekleidet ist er mit einem edelsteinbesetzten Untergewand und einem einfachen Obergewand.

Die Themen einer anderen Gruppe von Entwürfen harmonierten nicht mit dem Gesamtprogramm. Dazu gehört der maßstabsgerechte Entwurf für die Fläche unterhalb eines Schildbogens im oberen Umgang (Abb. 9, 20). Er stellt zwei Pfauen dar, den Hintergrund bildet eine Scheinarchitektur. Ein weiterer Entwurf für einen Schildbogen mit der Darstellung der Opferung Isaaks (Abb. 21) ist ebenfalls abgelehnt worden. Die Szene ist von einer beeindruckenden Drastik. Abraham, vom Eingreifen des Engels überrascht, läßt das Messer fallen. Rechts unten erkennt man den Holzstoß, ein Symbol für die Kreuzigung Christi. Links ist der Widder dargestellt, der sich in einem Busch verfangen hat. In diesem Entwurf

wird die ganze Geschichte der Opferung Isaaks erzählt – sie ist zu lesen von rechts nach links und beginnt mit den Holzscheiten, die Abraham zum Verbrennen des Opfers gesammelt hat, zeigt das Eingreifen des himmlischen Boten und schließlich den Widder, der anstelle Isaaks geopfert wird. Diese Darstellung als Illustration zum alten Testament war ebensowenig gefragt wie andere Darstellungen, die nicht mit nur einem Blick zu erfassen waren.

In den Jahren 1908 bis 1913 wurden die Umgänge des Aachener Münsters nach den Entwürfen der 6. Planungsphase mosaiziert und teilweise, den Plänen entsprechend, mit Marmor verkleidet. Erst zu Beginn des Jahres 1909 begann man, die Schildbögen nach den Entwürfen Schapers zu schmücken. In den Entwürfen der 5. Phase (1908) hatte Schaper für die Schildbögen teilweise reichen orna-



Abb. 13  
Tambour nach Osten,  
Zustand nach 1911



Abb. 14  
Entwurf für Petrus, 1900 – 1904

mentalen Schmuck vorgesehen. Dies wurde kurzfristig geändert, mit dem Argument, daß die Schildbögen vom Oktogon her besonders stark ins Auge fielen und sie deshalb »eines besonderen Schmuckes bedurften«<sup>73)</sup>. Damit steht fest, daß das Bildprogramm des oberen Umganges erst gegen Ende des Jahres 1908 bekannt wurde. Da die Arbeiten bereits Mitte 1909 abgeschlossen waren, blieb für lange Diskussionen über Themen keine Zeit mehr. Die ausgeführten Entwürfe für die Schildbögen des oberen Umganges haben sich erhalten. Der Reihenfolge des Programms nach, macht die Darstellung der Hirsche am Wasser den Beginn (Abb. 22, 23 a). Die unteren Ecken des Entwurfs sind stark beschnitten, so daß große Teile der Ornamentik fehlen. Doch ist hier ganz deutlich eine Anlehnung an die frühesten Entwürfe zu erkennen (Abb.

5). Großflächige pflanzliche Blattformen, die die Äste des Rankenwerkes umfassen, erinnern an Akanthus-Palmetten. Die beiden Hirsche sind in der Bewegung zum Wasser festgehalten, die zurückgelegten Köpfe mit den prächtigen Geweihen deuten auf das Kreuz, an dessen Fuß vier Flüsse entspringen. Den Hintergrund bilden goldene Sonnenstrahlen. Das folgende Schildbogenmotiv ist die Anbetung des Lammes (Abb. 24, 23 b), das hier als Opferlamm dargestellt ist. Aus der Brust fließt ein Blutstrahl in den Kelch. Umrahmt wird das Lamm von einer stilisierten Sonnenscheibe. Als Hinweis auf den Leichnam Christi am Kreuz sieht man im Hintergrund ein aus dicken Baumstämmen gefügtes Kreuz, das von zwei Engeln mit verhüllten Händen getragen wird. Die Flügel der Engel passen sich dem Bogen genau an. Leider sind auch bei diesem Entwurf die Ecken beschnitten worden. Ebenfalls zu dieser Gruppe gehört die große Zahl der Engel mit den Passionswerkzeugen Christi, die im oberen Umgang



Abb. 15  
Entwurf für Johannes d. T., 1900 – 1904

dargestellt sind (Abb. 23 c). Zwei der Entwürfe werden im folgenden vorgestellt. Der Entwurf für den Engel mit der Dornenkrone zeigt im oberen Teil den Vorschlag für ein geometrisches Muster, das zwischen den Engeldarstellungen liegen soll (Abb. 25). Mit diesem Engel beginnt die Reihenfolge der Darstellung der Passion Christi anhand der Symbole, sie endet bei dem Engel mit dem Hahn (Abb. 26).

In der Broschüre des Karlsvereins von 1909 findet sich folgender Hinweis: »In dem mittleren Joche nach Süden zu fällt der Blick auf das von zwei Engeln getragene Kreuz mit dem Lamm Gottes als Hinweis auf Christi Opfertod. In Zusammenhang hiermit stehen die Engel mit den Marterwerkzeugen in den Kreisen des breiten Gewölbefrieses«<sup>74)</sup>. Im Scheitel des Bogens befindet sich das Kreuz, dessen rundes Ende auf das Lamm Gottes zeigt, je zwei Darstellungen der Engel mit den Marterwerkzeugen stehen sich, von oben nach unten und im Westen beginnend, gegenüber: ein Engel mit der Dornenkrone (Abb. 25) und ein Engel mit Hammer und Nägeln; ein Engel mit der Leiter und der Engel mit Speer und Schwamm; der Engel mit der Geißel und der Engel mit der Säule; zuletzt der Engel mit dem Geldbeutel und der Laterne und der Engel mit dem Hahn (Abb. 26). Da alle anderen Bogenlaibungen ornamental geschmückt sind, hebt gerade diese Ausnahme die Bedeutung der Passion Christi hervor.



Abb. 16  
Kopf eines Erzengels, ca. 1900



Abb. 17  
Entwurf für Jakobus und Petrus, 1900 – 1904

Auf dem Schildbogen des 3. Jochs ist die Arche Noah dargestellt (Abb. 27, 23 d). Aus den Ecken – die auch hier beschnitten sind – entwickeln sich Blüten in der Form stilisierter Pinienzapfen. Die Arche ist als einfaches, aus Holz gefügtes Boot mit einem Haus darauf dargestellt. Aus den fünf Fenstern schauen Bär, Löwe, Pferd, Bock und Widder. Noah sitzt am Heck und hält das Steueruder in der linken Hand. Seine Haare und der Bart wehen nach hinten; nur dieses Detail zeigt die Vorwärtsbewegung der Arche im Sturm und bringt Bewegung ins Bild. Vom dunklen Hintergrund hebt sich der Regenbogen leuchtend ab. Im Zentrum des oberen Teils der Darstellung sieht man eine Taube, die ein Blatt im Schnabel hält. Die gesamte Komposition macht einen fast »archaischen«<sup>75)</sup> Eindruck, da die Proportionen dem Gesetz der erzählerischen Hierarchie unterworfen worden sind, das heißt, die wichtigen Details sind in großem Maßstab, die weniger wichtigen in kleinem Maßstab dar-



Abb. 18  
Entwurf für Jakobus d. J.  
und Simon, 1900 - 1904





Abb. 19 Entwurf für den oberen Umgang, 1905 – 1909

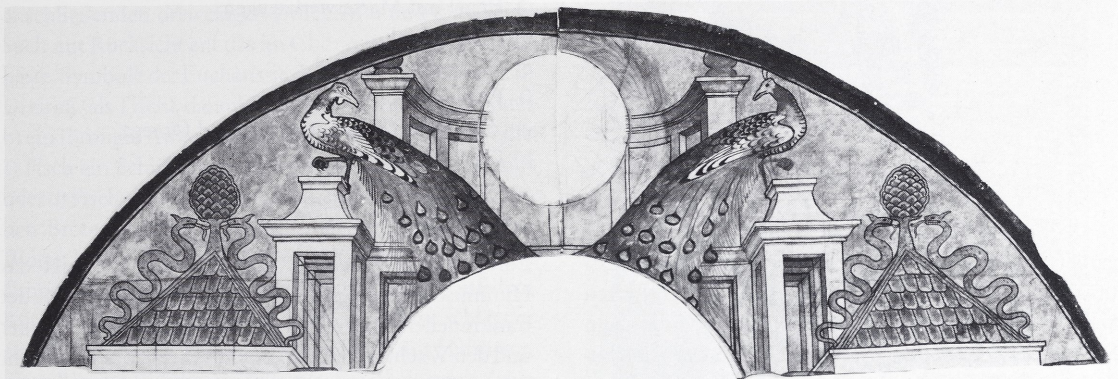


Abb. 20 Entwurf für den oberen Umgang, 1905 – 1909



Abb. 21 Opferung Isaaks, Entwurf für den oberen Umgang, 1905 – 1909



Abb. 22 Zwei Hirsche am Wasser, Karton für den oberen Umgang, 1909

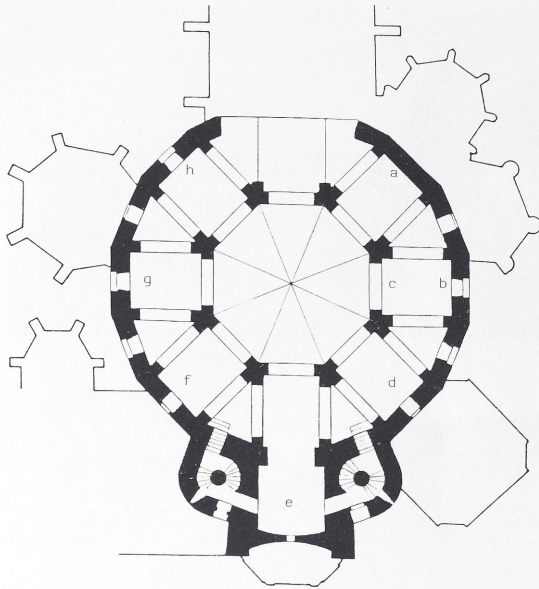


Abb. 23  
Grundriß des oberen Umgangs

- a) Zwei Hirsche mit Kreuz
- b) Zwei Cherubim mit dem Lamm Gottes
- c) Engel mit Marterwerkzeugen
- d) Arche Noah
- e) Madonna mit Kind
- f) Phoenix
- g) Zwei Cherubim mit Alpha und Omega
- h) Das Himmlische Jerusalem

gestellt. Der Phoenix ist für das Joch links vom Karls-  
thron vorgesehen (Abb. 28, 23 f). Mit weit ausgebreiteten  
Schwingen steigt er aus den Flammen empor, die bis zum  
Scheitel des Schildbogens züngeln. Den Hintergrund bil-  
den die gleichen Sonnenstrahlen wie in der Darstellung  
der Hirsche. In den Ecken erkennt man das Rankenwerk,  
diesmal mit ovalen Blüten. Auch dieser Entwurf ist nicht  
mehr vollständig erhalten.

Der einzige unversehrt erhaltene Entwurf für die Schild-  
bögen ist der Karton für die Engel mit Alpha und Omega  
(Abb. 29, 30). Dieses Motiv ist für das nördlichste Joch  
vorgesehen und befindet sich gegenüber dem korrespon-  
dierenden Motiv mit den beiden Engeln und dem Opfer-  
lamm (Abb. 23 g). Auf Ornamentik hat Schaper hier völ-  
lig verzichtet, auch der Hintergrund entspricht dem Feld  
auf der gegenüberliegenden Seite. Die Engel sind achsen-  
symmetrisch gemalt, Alpha und Omega sind von einem

Lorbeerkranz umfassen. Das letzte Motiv zeigt das  
Himmlische Jerusalem (Abb. 31, 23 h). Dieses ist in der  
traditionellen Form, mit der zinnenbekrönten Mauer  
und den Wachtürmen, dargestellt. Anstatt des Tores sieht  
man ein Kreuz mit den Symbolen Alpha und Omega. In  
den Ecken findet sich das bekannte Rankenwerk. Der  
Karton für das Mosaik im Gewölbe der Kaiserloge mit  
der Darstellung der Mutter Gottes mit dem Jesusknaben  
ist nicht erhalten.

Für die Ausführungen im unteren Umgang (Abb. 32) hat  
sich in den Rollen des Schaperschen Nachlasses nur ein  
Karton für die Darstellung der Etimasia (Abb. 33) – des  
leeren Thrones Gottes – gefunden. Deshalb ist anzuneh-  
men, daß alle Themen für den unteren Umgang von  
Friedrich Schwarting ausgearbeitet worden sind<sup>76)</sup>.  
Schwarting gehörte mit Karl Bohlmann, August Oetken,  
Heinrich Mittag und dem Maler Büürma zu Schapers



Abb. 24 Zwei Engel mit dem Opferlamm, Karton für den oberen Umgang, 1909

Werkstatt. Er war für die Ausführung der Arbeiten im Aachener Münster verantwortlich und führte sie nach dem Tod Schapers weiter. Schaper hatte für die Etimasia den Typus des reichgeschmückten Stollenstuhles gewählt, das aufgerichtete Kreuz ist als Symbol Christi zu verstehen.

Die Themen der Mosaiken im unteren Umgang gehen teilweise auf eine Anregung des Dombaumeisters Joseph Buchkremer zurück. Er macht folgende Vorschläge: »Anschließend an die Darstellung der Etimasia, eines von den Emblemen des Herrn eingenommenen Thrones Christi, in dem östlichen Gewölbe a, könnten in den anschließenden dreieckigen Zwickeln b und c, zugleich auch mit Rücksicht auf das im Chor reponierte Allerheiligste, Symbole der Eucharistie dargestellt werden: a) z. B. Dreifuß (als Tisch), darauf Fisch und 3 Brote liegend, oder b) ein förmiger Anker seitlich begleitet von Fischen; oder c) Fisch ein Schiff tragend (Christus die Kirche tragend) oder d) Fisch einen mit Brot gefüllten Korb tragend. e) sieben Brote zwischen 2 Fischen (alle begleitet von dem Worte: IXOYC) oder ein T-förmiges Kreuz, auf dem eine Taube mit einem Oelzweige steht, das Ganze auf dem Rücken eines Lammes«<sup>77)</sup>. Als weitere Motive schlägt er einen Baum mit Schlange und eine Säule mit Hahn vor. Sie sollen das Paradies und die Wachsamkeit symbolisieren. Nicht alle diese Vorschläge sind ausgeführt worden. Das Bildprogramm des unteren Umgangs besteht aus folgenden Darstellungen, im Uhrzeigersinn gelesen: beginnend mit dem Gewölbe im östlichen Joch und der Darstellung der Etimasia, folgen der Pelikan, ein Lorbeerkrantz, der Hahn, der Baum mit Schlange; im Gewölbe des westlichen Jochs ist das Himmlische Jerusalem mit den Personifikationen der vier Paradiesesflüsse dargestellt. Darauf folgt der Brunnen mit Tauben, ein Schiff, ein Löwe und ein Fisch mit einem Brot (Abb. 32 a – j). Die Darstellung des Pelikans und des Löwen gehen auf Vorschläge P. Beissels zurück. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1901 behandelte Beissel die Tiersymbolik in der christlichen Kunst, wobei er den Pelikan und den Löwen als wichtige Beispiele heranzog<sup>78)</sup> und sich für die Verwendung von Symbolen im kirchlichen Schmuck einsetzte. Zwei Entwürfe für die ornamentale Wandgestaltung des Aachener Münsters sind erhalten geblieben (Abb. 34, 35), wovon einer ausgeführt wurde<sup>79)</sup>. Der besonders aufwendig gestaltete Entwurf mit Weinreben und Vögeln wurde im 2. Joch des oberen Umgangs in Mosaik umgesetzt (Abb. 35). Trotz der aufwendigen Fülle an Details wirkt das Muster ruhig und flächig. Gleichmäßig spiralig entwickeln sich die Seitentriebe jeweils paarig von der Haupttranke und sind entweder mit einem Blatt oder einer stilisierten Weinrebe gefüllt. Die Vögel sind unauffällig in dem Gewirr von Ranken untergebracht. Hier kann man den Einfluß des Jugendstils erkennen, das Ornament ist flächenfüllend, die Details sind stilisiert.



Abb. 25  
Engel mit Dornenkrone, Entwurf für den oberen Umgang, 1909



Abb. 26  
Engel mit Hahn, Entwurf für den oberen Umgang, 1909

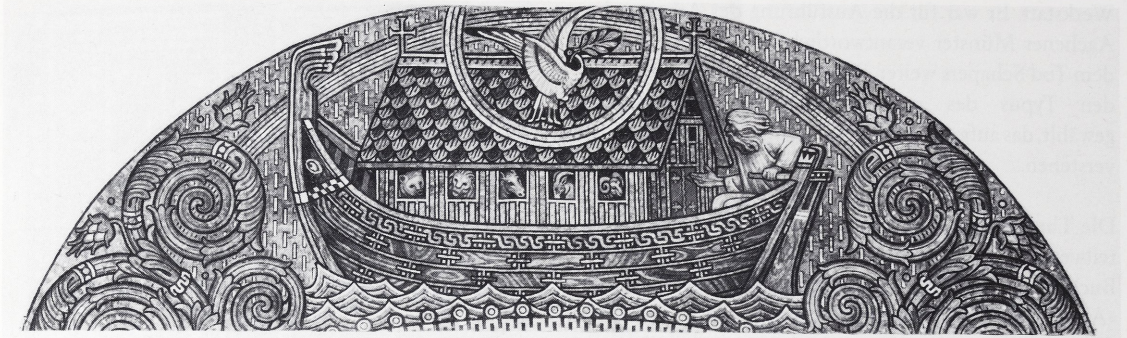


Abb. 27  
*Arche Noah, Karton für den oberen Umgang, 1909*



Abb. 28  
*Phoenix, Karton für den oberen Umgang, 1909*



Abb. 29  
*Engel mit Alpha und Omega, Karton für den oberen Umgang 1909*



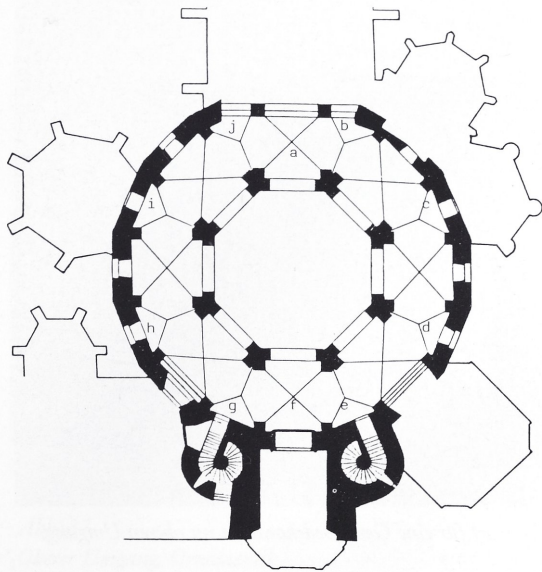
Abb. 30  
Engel, Karton für den oberen Umgang, 1909



Abb. 31  
Das Himmlische Jerusalem, Karton für den oberen Umgang, 1909

Abb. 32  
Grundriß des unteren Umgangs

- a) Darstellung der Etimasia
- b) Pelikan
- c) Lorbeerkranz
- d) Hahn
- e) Baum mit Schlange
- f) Das Himmlische Jerusalem mit den vier Paradiesesflüssen
- g) Brunnen mit Tauben
- h) Schiff
- i) Löwe
- j) Fisch und Brot



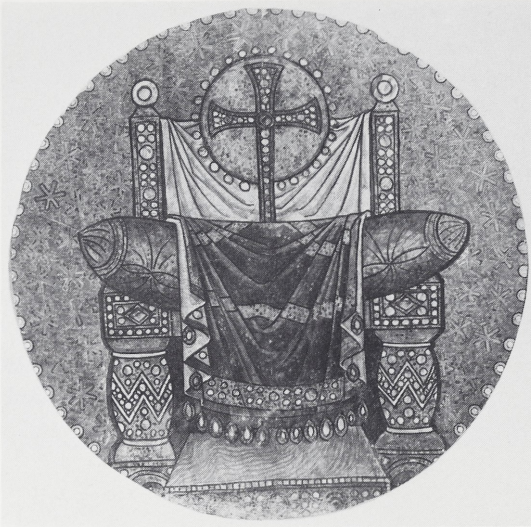


Abb. 33  
Thron, Entwurf für den unteren Umgang, 1909 – 1911

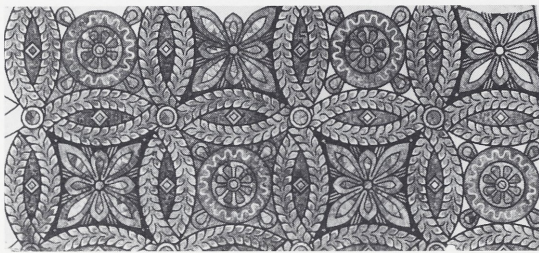


Abb. 34  
Entwurf für eine Gewölbekoration im unteren Umgang, 1909 – 1911



Abb. 35  
Entwurf für eine Gewölbekoration im oberen Umgang, 1909 – 1911

Noch auffälliger wird die Beziehung zur Moderne beim Betrachten der Wanddekoration des unteren Umgangs. Im südwestlichen Joch hat die pflanzliche Ornamentik jede Starre verloren (Abb. 36). Das Muster ist symmetrisch aufgebaut, die beiden Haupttriebe verlaufen wellenförmig, ohne dabei genau abgezirkelt zu wirken. Jeweils vor dem Scheitelpunkt einer Welle der Haupttrieben entwickeln sich Seitentriebe, die die äußeren und inneren Flächen füllen. Die Pasten für die Ornamentik sind besonders dunkel und heben sich nur wenig ab. Goldpasten sind sparsam verwendet worden. Die Ornamente des unteren Umgangs sind insgesamt weitaus leichter und schwingender als die Muster des oberen Umgangs. Ein Beispiel hierfür ist die Dekoration des nordöstlichen Gewölbes im oberen Umgang (Abb. 37). Nach streng geometrischem Muster sind Sterne, Rhomben, Oktogone und stilisierte Blüten einander zugeordnet. Die einzelnen Elemente sind kleinteilig und in einer höchst komplizierten Weise aufeinander bezogen. So kann der Betrachter immer wieder neue Zusammenhänge und verschiedenste Mustereinheiten entdecken. Durch die strenge Einheitlichkeit wirken diese Ornamente noch zurückhaltender als die des unteren Umgangs. Im oberen Umgang dominieren eindeutig die figuralen Darstellungen, während im unteren Umgang das Verhältnis zwischen Ornament und Darstellung ausgeglichener gestaltet ist.

Die beherrschenden Farben der Entwürfe für die Umgänge sind Graublau und Gold. Beide Farben werden zur Auflockerung der Gesamtwirkung bis hin zu Extremen wie Violett und Himmelblau, das Gold bis zu Braun variiert. Der Glanz des Goldgrundes ist durch Verwendung hellerer und dunklerer Töne von Goldvariationen weniger strahlend, es hat eher die stumpfe Wirkung abgegriffener, alter Goldflächen. Allen Entwürfen ist die gleiche einheitlich-ruhige Farbgebung gemeinsam. Selbst der Regenbogen auf der Darstellung der Arche Noah (Abb. 27) ist nur mit Graublau- und Goldvariationen gestaltet. Eine Ausnahme ist das Wasser mit seinen dünnen, durchscheinenden Grüntönen, doch ordnet es sich der Farbkomposition mühelos unter und fällt kaum ins Auge. Trotz der, isoliert gesehen, kräftigen Farbtöne wirkt jeder Entwurf zurückhaltend. Die ruhige Wirkung der Figuren wird durch diese Farbgebung unterstützt. Das Auge kann auf einer Darstellung ruhen, ohne gleich durch die nächste abgelenkt zu werden. Diese Farbigkeit läßt der Architektur viel Raum, die monochrome Gestaltung erlebt man als zur Wand gehörend, die Wand gestaltend, nicht aber beherrschend.

Die Entwürfe der früheren Planungsstadien – besonders der Mosaiken im Tambour (Abb. 12, 17, 18) – wirken dagegen noch bunt. Blau, Rot und Grün bestimmen das Bild, wobei das Rot mehr zum Braun tendiert, das Grün einmal

mehr zu gelb und dann wieder mehr zu blau tendiert, reine Farben kommen nicht vor.

Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Farbigkeit der Mosaiken im Tambour mit der der Mosaiken in der Kuppel harmonieren mußte, die ja von besonderer Auffälligkeit waren. Die unterschiedliche Farbgebung der Mosaiken verschiedener Bauteile ist zum Teil auf Beissels und Stummels Forderung zurückzuführen, daß hellbeleuchtete Flächen mit hellen Tönen und dunkle Flächen mit dunklen Tönen auszustatten seien<sup>80)</sup>. Tambour und Kuppel sind durch die großen Fenster im Tambour gut ausgeleuchtet, dagegen fällt in die Umgänge nur wenig Licht. Selbst bei künstlicher Beleuchtung gibt es Stellen, wo man die Ornamente nicht erkennen und Details des figuralen Schmucks nur mit Mühe entziffern kann. Das Licht der nach oben offenen Alabasterschalen war auf die Mosaiken berechnet. Nach unten fällt durch den weißen Alabaster nur gedämpftes Licht, das nicht blendet, nach oben strahlt es die Goldpasten in den Gewölben an, die den Glanz des Lichtes zurückwerfen. Dabei ist das Licht dunkel genug, um die dem Münster eigene Stimmung aufkommen zu lassen. Leider wird die Wirkung heute durch moderne Spotlights, die z. B. auf den Karlsthron gerichtet sind, und durch kleine Wandleuchten aus den 1950er Jahren empfindlich gestört.

Die ravnatischen Mosaiken zeigen eine Farbigkeit, die sehr viel intensiver ist, als die der Schaperschen Mosaiken. Sicher entstand in den ursprünglich mit Kerzen oder Öllampen beleuchteten Räumen ein anderer Eindruck als heute zu beobachten, zumal das natürliche Licht nur stark gedämpft durch die Alabasterscheiben fiel. Auffällig ist allerdings, daß die frühchristlichen Mosaiken trotz der leuchtenden Farben eine einheitliche Wirkung erzielen – wie auch die Aachener Mosaiken.

Die verschiedenen aufeinanderfolgenden Entwicklungsphasen zeigen deutlich eine schrittweise Vereinfachung der Formensprache. Der Tambour verfügt noch über naturalistische Darstellungen der Apostel und Erzengel, die von aufwendigen Dekorationen umgeben sind. Die formale Gestaltung des Figureschmuckes im oberen Umgang ist dagegen weniger lebensnah als archaisierend, vereinfachend gehalten, was beim Vergleich mit den Illustrationen im unteren Umgang deutlich wird. Stilistisch sind die Formen der Umgänge stärker aufeinander bezogen als zum Tambour. Auch der Vergleich der Ornamente zeigt diese Reduzierung. Die Tendenz zur einfachen, schlichten Schmuckform, die in erster Linie die Raumwirkung berücksichtigt, läßt sich klar von oben nach unten ablesen, vom Tambour angefangen bis zum Gewölbe des unteren Umgangs. Die Formensprache der floralen Ornamentik des unteren Umgangs enthält Jugendstilelemente, die einen Kontrast zu den archaisie-

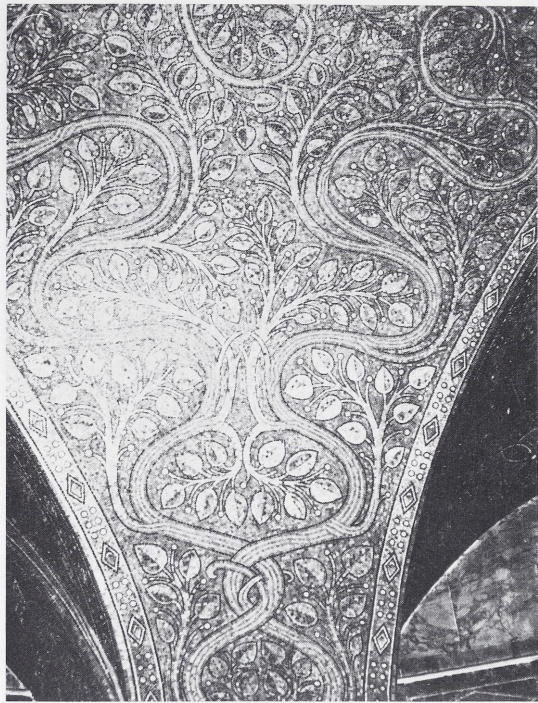


Abb. 36  
*Unterer Umgang, Ornamentik*



Abb. 37  
*Oberer Umgang, Ornamentik*

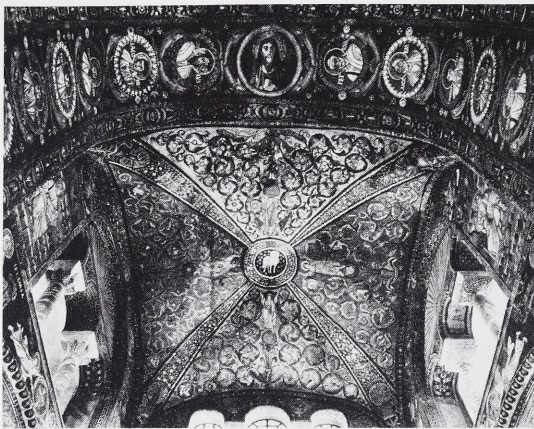


Abb. 38  
Ravenna, San Vitale, Presbyterium

renden figuralen Darstellungen des unteren Umgangs bilden.

Aus den Akten des Aachener Stadtarchivs geht hervor, an welche Vorbilder angeknüpft werden sollte. Genannt sind an verschiedenen Stellen San Marco in Venedig, die Hagia Sophia in Istanbul, die ravennatischen und byzantinischen Kirchen wie St. Georg in Thessaloniki<sup>81)</sup>. San Marco und die Hagia Sophia waren nicht in dem Sinne



Abb. 39  
Ravenna, San Vitale, Gewölbe im Presbyterium

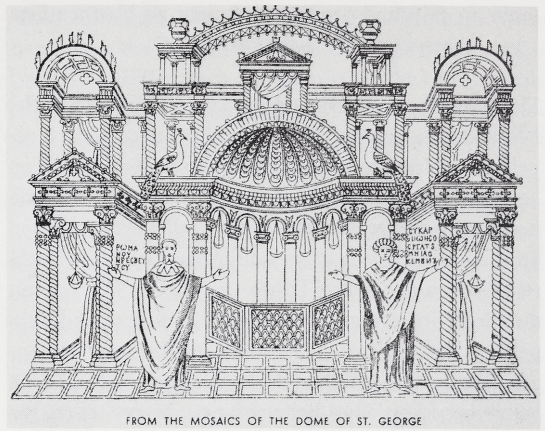


Abb. 40  
Thessaloniki, St. Georg,  
Rekonstruktionszeichnung der Mosaiken in der Kuppel

einer detailliert nachzuahmenden Vorlage Vorbild für Aachen. Mehr war es die Würde und die besondere Stimmung der Bauten, die Pracht der Ausstattung, die diese Kirchen zum Vorbild werden ließ. Nicht Details oder einzelne Formen wurden tradiert, sondern die gesamte Ausschmückung dieser Kirchen. Mosaik, Marmor, Fußböden, Lampen und Gitter bildeten eine Einheit, die Schaper in Aachen nachzuahmen versuchte. Die Details für die Ausschmückung fand er auf seinen Reisen, die ihn bis nach Sizilien und in das damalige Konstantinopel führten<sup>82)</sup>. Der Zweck der Reisen war ausschließlich dem Studium alter Mosaiken gewidmet. Die Vorbilder vieler Motive der Aachener Mosaiken lassen sich leicht ausfindig machen, zum Teil sind die Übereinstimmungen verblüffend. Schapers Modell von 1888 (Abb. 6, 8) zeigt eine besonders deutliche Anlehnung an die Formsprache der Mosaiken im Presbyterium von San Vitale in Ravenna (Abb. 38). In den steigenden Tonnen des oberen Umgangs des Modells findet sich die ornamentale, nach innen eingedrehte Blattranke des Presbyteriumgewölbes. Nahezu als wörtliches Zitat erkennt man den Engel wieder, der auf einer sphärischen Scheibe steht und mit den Händen den mittleren Tondo mit dem Lamm stützt (Abb. 39). Wegen der baulichen Form des Tonnengewölbes hat Schaper nur zwei statt der vier Engel verwandt (Abb. 8). Die Darstellung der Märtyrer vor einer Scheinarchitektur geht, wie Schaper berichtet, auf Sankt Georg in Thessaloniki zurück (Abb. 40). Auch die Apostel des Modells entstanden nach ravennatischem Vorbild, wie der Prophet aus Sant' Apollinare Nuovo zeigt (Abb. 41). Die spätere Fassung der Apostel, so wie sie heute noch zu sehen sind, scheint eher am Apsismosaik der Kathedrale von Cefalù orientiert (Abb. 42).

Ein auffälliges Detail einer späteren Entwurfsphase, die beiden Pfauen mit Architektur bezieht sich wiederum auf



St. Georg in Thessaloniki (Abb. 40). Der Entwurf hat zu einer Märtyrerdarstellung für den oberen Umgang gehört, wie man auch in Abb. 9 erkennen kann. Das Vorbild für die schwebenden Engel mit Alpha und Omega ist wieder im Presbyterium von San Vitale in Ravenna zu suchen (Abb. 43). Hier findet sich auch das umlaufende Band aus stilisierten Edelsteinen, wie Schaper es im Tambour verwendet hat, ebenso die Weinrebenranke im 2. Joch des oberen Umgangs. Selbst die Vögel im Pflanzenornament fehlen nicht. Auch die Idee, Bildnisse biblischer Personen in den Gurtbögen unterzubringen stammt von den ravennatischen Vorbildern. Nur hat Schaper die Apostel nahezu quadratisch gerahmt, wäh-



Abb. 41  
Ravenna, Sant' Apollinare Nuovo, Prophet



Abb. 42  
Kathedrale von Cefalù, Apsismosaik

rend im Presbyterium von San Vitale und in der erzbischöflichen Kapelle (Abb. 44) in den Gurtbögen ausschließlich Tondi zu finden sind. Schapers Darstellung der Hirsche am Wasser entspricht im Bildaufbau der Darstellung im Apsismosaik Torritus in St. Johannes Lateran in Rom (Abb. 45). Die Ornamentik stammt zum Teil aus San Vitale und aus dem Grabmal der Galla Placidia (Abb. 46), beide in Ravenna. Gerade hier wird aber auch deutlich, daß es Schaper gelang, traditionelle Formen mit modernen Strömungen zu vereinen. Die vereinfachende Darstellung der Figuren, die historisierende Ornamentik verbunden mit Elementen des Jugendstils prägen den Stil der Mosaiken im Münster<sup>83)</sup>.

Schapers Leistung ist darin zu sehen, daß es ihm gelungen ist, sich in die Formenwelt der frühchristlichen Mosaiken einzufinden und Details verschiedener Herkunft zusammenzufügen und seiner Zeit gemäß aufzubereiten. Nie war er nur Kopist der byzantinischen und ravennatischen Vorbilder.

Schaper und die ausführende Firma, die Deutsche Glasmosaik Gesellschaft Puhl und Wagner in Berlin, entwickelten neue Techniken der Mosaikherstellung. Dafür war nicht zuletzt auch die besondere Aufgabenstellung in Aachen ausschlaggebend: die Technik der ravennati-



Abb. 43  
Ravenna, San Vitale, Nordwand des Presbyteriums



Abb. 44  
Ravenna, Gewölbe der erzbischöflichen Kapelle



Abb. 45  
Rom, St. Johannes im Lateran, Apsismosaik

schen Mosaikkunst sollte erforscht werden, um den neuen Mosaiken den Charakter und den Glanz der frühchristlichen Vorbilder zu verleihen. Schaper hat Detailforschung betrieben, wie seine Briefe an Puhl & Wagner beweisen. Im Brief vom 3. Mai 1902 empfahl er, die dunkleren Goldpasten unregelmäßiger im Goldgrund zu verteilen, und außerdem Steinchen mit rauherer Oberfläche zu verwenden. Seine besondere Aufmerksamkeit galt den Fugen zwischen den einzelnen Steinchen. In kleinen Skizzen veranschaulichte er die von ihm gewünschte Technik: die Steinchen sollten nicht wie auf den Mörtel geklebt wirken, sie sollen im Mörtel eingebettet werden: »Die ausführenden Leute *müssen* sich daran *gewöhnen* mit Fugen zu arbeiten aus Haltbarkeitsrücksichten und um den Mosaikbildern das charakteristische Gepräge, *sichtbare Fugen*, zu geben«<sup>84)</sup>. Das Problem der Haltbarkeit von Mosaiken gab des öfteren Anlaß zur Kritik von seiten Schapers: er schlug vor, die Unterseite der Glasplatten, aus welchen die Würfel gewonnen werden, aufzurauen, um eine bessere Haftung im Mörtel zu erreichen. Die Steinchen sollten ungleichmäßig mit breiten Fugen in den Mörtel eingebettet werden. Alte Aachener Pasten lieferten hierfür das Studienmaterial. Die alten Mosaiken charakterisiert er so: »Der Hauptreiz liegt im alten Mosaik in der ungeheuren *Lebendigkeit der Oberfläche*, hervorgebracht durch

1. Verschiedenheit in jedem einzelnen Farbenton
2. Krumm und schief setzen der einzelnen Steine (ein Mosaik kann so rauh sein, daß niemand ungestraft mit der Handfläche darüber hinwegfahren darf.)
3. Fugen«<sup>85)</sup>.

Wie aus dem Briefwechsel hervorgeht, sind für nahezu jedes Motiv des Mosaiks Proben angefertigt worden. Diese wurden Hermann Schaper zur Begutachtung vorgelegt. Mit bemerkenswerter Strenge und Genauigkeit kontrollierte er, und kein Stück, das nicht seinen Vorstellungen entsprach, ist zur Ausführung gekommen: »Sie schreiben, die stumpfere Probe hätten Sie gemäß meinen Farben genau gemacht. So schmutzig kann meine Vorlage in ihrer Gesamterscheinung doch nicht sein. Ihre Probe wird durch die dunkel gefärbten Fugen schmutziger gemacht. Sie hätten den Ausgleich durch brillanteres Rot hervorbringen müssen . . . Bei meinen Cartons habe ich das Gold immer gemalt und nur ein wenig Gold aufgesetzt. Ich kann doch auch nur alles skizzieren, ganz genau kann ich doch Ihnen nicht alles geben, Sie müssen nach dem Gesamteindruck arbeiten . . . Ihre Proben sahen mir einfach zu trübe, zu farblos, zu verschwommen aus, auch zu monoton trotz vieler Farbenverwendung«<sup>86)</sup>.

Mit der alten Bausubstanz ging Schaper behutsam um: » . . . ein so starkes Ausgleichen der Gewölbe – Unregelmäßigkeiten im unteren Umgang des Aachener Münsters erscheint mir doch bedenklich. Wenn das Schiefe, Unregelmäßige u. Bucklige in den Gewölben bleibt, so hat die

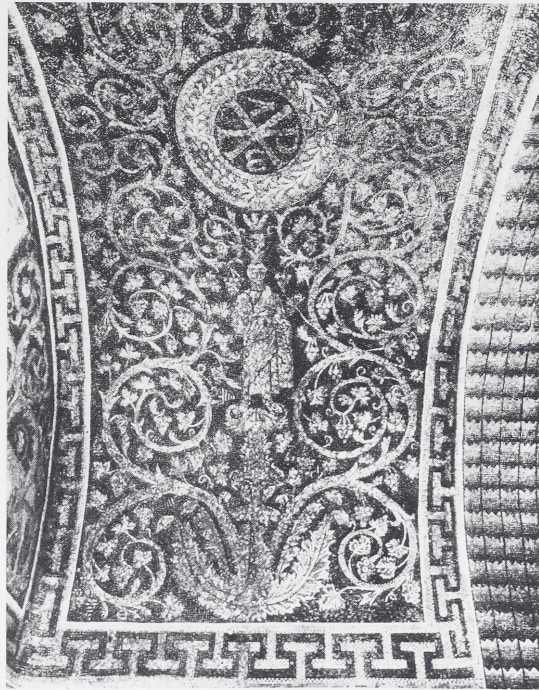


Abb. 46  
Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia,  
Gewölbe des westlichen Kreuzarms

Arbeit, weil sie sich dem alten anschließt, vielmehr Reiz als so eine modern gemachte tadellose Ausgleichung . . . Ich denke die Mosaiken unten müßten so aussehen wie *Alte*«<sup>87)</sup>. Es ging ihm primär, wie auch bei den Entwürfen, um die Gesamtwirkung; vor allem aber darum, den altertümlichen Charakter des Baues zu erhalten und gleichzeitig modernen Ausstattungswünschen entgegenzukommen.

Zur Technik der Ausführung gibt Buchkremer ausführliche Hinweise; zu den vorbereitenden Maßnahmen, die bei Puhl & Wagner in Berlin Rixdorf stattfanden, schreibt er: „Nach den farbigen Entwurfskartons wurden, im Spiegelbild, die ganzen mit Mosaik zu bedeckenden Flächen in natürlicher Größe mit Kreidestift auf Papier gezeichnet, hierauf den Contouren der Figuren entsprechend in handliche Stücke zerschnitten. Mit in Wasser löslichem Kleister wurden hierauf die den Formen der Zeichnung entsprechend mit dem Hammer zurechtgeschlagenen Mosaikpasten auf das Papier geklebt, so, daß die spätere Schauseite auf das Papier zu liegen kam. Die Größe der Goldpasten bewegt sich zwischen 3/4 und 1/2-Quadrat-Zentimeter, die der farbigen Glaspasten ist etwas größer und ihre Oberfläche nicht immer quadratisch, wie die der Goldpasten, sondern oft rechteckig und 10 bis 20 mm lang. Zur Erzielung malerischer Wirkungen ist eine sorgfältige Abstimmung der Farbtöne erforderlich, so daß z. B.

Goldgrund immer mehrere Goldtöne, helle und dunklere, grünlichere und rötlichere enthalten muß. Die Materialien sind sämtlich in der Rixdorfer Anstalt hergestellt. Es wurden außer dem an den Perlschnüren, Muscheln und einzelnen Teilen der Figuren zur Verwendung gekommenen Natur-Perlmutter nur Glasflüsse gebraucht, nicht also nebenher auch Marmorpasten, wie dies bei romanischen Mosaiken vorkommt«<sup>89)</sup>.

Die Arbeiten, die im Münster stattfanden, schildert er so: »Inzwischen wurden an Ort und Stelle die Mauerflächen für die Aufnahmen der Mosaiken durch Aufrauhnen der Fugen und Auszählen der größeren Mauersteine vorbereitet und kurz vor dem Anbringen der Mosaiken selbst ein grober Untermörtel in mehreren Schichten 3–4 cm stark aufgetragen, welcher aus grobem Ziegelkies, gutem alten Weißkalk und in der unteren Schicht auch aus etwas Zementzusatz bestand. Die Wand selbst wurde vorher tüchtig eingenaßt. Nach dem oberflächlichen Erhärten dieses Untergrundes wurden die Mosaiken mittels eines aus denselben, aber feiner gemahlten Bestandteilen bereiteten Mörtels angesetzt, indem sowohl die Wand selbst als auch die Rückseite der Mosaiken mit einer dünnen Lage dieses feineren Mörtels bedeckt wurden. Hierauf wird das Papier, nachdem es genügend durchnäßt ist, abgezogen und der noch anhaftende Kleister abgewaschen. Um sodann den Charakter der Mosaikoberfläche demjenigen der alten Werke nahezubringen, bei denen Steinchen für Steinchen einzeln in den Mörtel eingedrückt wurden und dadurch eine sehr bewegte Oberfläche von selbst entstand, wurden nun mittels eines kleinen Hammers die in dem frischen Mörtel noch beweglichen Pasten ungleich tief, sowie je nach der Lage der betreffenden Wand mehr oder weniger schief zu ihrer Fläche eingeklopft, und zwar nicht nur die Goldpasten, sondern, wenn auch weniger energisch, die farbigen Glaspasten.

Die den Farbeindruck störenden nun noch sichtbaren weißen Mörtelfugen zwischen den einzelnen Pasten wurden durch eine dunkle Wasserfarbe al fresco getönt, die über die ganzen Flächen gestrichen wurde, aber nur in die nassen Mörtelfugen eindrang und von den Oberflächen der Mosaiksteinchen abgerieben werden konnte. Mit dieser Farbe wurden auch die Flächen des bereits vorhandenen Kuppelmosaiks behandelt und, um ein möglichst gutes Zusammenwirken desselben mit den neuen Arbeiten zu erreichen, außerdem die Goldpasten desselben stellenweise mit Asphaltlack überzogen«<sup>90)</sup>. In dieser Beschreibung wird deutlich, welche Bedeutung handwerkliches Können und Geschick hatten. Wenn auch die Herstellung der Pasten industriell betrieben wurde, so wurde alles weitere von Hand geleistet, wenn auch aus Gründen der Zeitersparnis und Vorbildtreue nach rationaler Methode (das Aufkleben auf die spiegelverkehrten

Pausen z. B.). Die antiken Mosaiken leben aus der Unregelmäßigkeit der Steinchen und auch aus der Verschiedenheit des verwendeten Materials (Glaspasten und Marmorsteinchen). Da diese Unregelmäßigkeit bei industriell gefertigten Pasten nicht zu erreichen war, versuchte man, die Fläche auf andere Art und Weise aufzulockern, indem man die Pasten unregelmäßig tief und schräg in den Mörtel drückte. Die Mörtelfugen, die Schaper für die Haltbarkeit und Gesamtwirkung des Mosaiks so wichtig waren, wurden dann dunkel getönt, um die Pasten noch stärker leuchten zu lassen.

1902 war die Rosette im Kuppelmosaik Bethunes durch eine neue von Schaper ersetzt worden<sup>90)</sup>. Die Anbringung der Mosaiken im Tambour war bereits 1904 abgeschlossen, dafür hatte der Karlsverein an Puhl & Wagner 76.180 Mark und an Hermann Schaper für die Skizzen, Cartons und Änderungen 49.700 Mark gezahlt<sup>91)</sup>. Im Jahre 1908 waren die Marmor- und Mosaikarbeiten im nördlichen Teil des Hochmünsters fertiggestellt. Auch im südlichen Teil waren schon einige Gewölbe mit Mosaiken bedeckt. Die Leibungen der Fenster waren bereits alle mosaiziert<sup>92)</sup>. Die Ausschmückung der Schildbögen im oberen Umgang war um die Mitte des Jahres 1909 fertiggestellt. Die Mosaizierung der Kaiserloge konnte zu diesem Zeitpunkt noch nicht begonnen werden<sup>93)</sup>. Beim Tod



Abb. 47  
Aachen, Münster,  
Detailaufnahme vom Kopf der Maria, 1904

Hermann Schapers am 12. Juni 1911 war der Mosaikschmuck des oberen Umgangs, mit Ausnahme der Kaiserloge, fertiggestellt. Den Entwurf für das Marienbildnis hatte Hermann Schaper noch fertigstellen können, die Weiterführung der Arbeiten wurde seinem Schüler Friedrich Schwarting anvertraut, der seit 1905 Schüler Hermann Schapers<sup>94)</sup> war. Im Jahre 1913 waren alle Arbeiten abgeschlossen<sup>95)</sup>. Einige Detailaufnahmen der vollendeten Mosaiken sollen an dieser Stelle die Qualität der Ausführung verdeutlichen<sup>96)</sup>. Die Köpfe Marias und Thomas' und des Erzengels Gabriel (Abb. 47, 48, 49) zeigen die »Mosaikmalerei«. Den anatomischen Formen entsprechend sind die Pasten angeordnet, was einen fast zeichnerischen Charakter hervorruft. Die besonders exakte Technik ist den Miniaturmosaikern der frühchristlichen Zeit entliehen, nicht dem monumentalen Kirchenschmuck. Diese Technik wurde erst durch die industrielle Fertigung der Monumentalmosaiken ermöglicht.

Die Denkmalpflegediskussion des frühen 20. Jahrhunderts fand auch in Schriften zum Aachener Münster ihren Niederschlag. Trotz des heftigen Widerstandes, der seit 1904 laut wurde, hatte man in Aachen an den Plänen für die Mosaiken festgehalten. 1904 veröffentlichte der Wiener Kunsthistoriker Josef Strzygowski seinen Widerspruch: »Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein

Protest«<sup>97)</sup>. Das Erscheinen des schmalen Bändchens löste eine heftige Diskussion um die Renovierung<sup>98)</sup> des Aachener Münsters aus<sup>99)</sup>. Strzygowski stellte seine Einwände auf eine wissenschaftliche Grundlage, so heißt der 1. Teil seines Werkes: »Der Kunstkreis des Aachener Domes«. Für eine umfassende Studie scheint ihm allerdings die Zeit zu kurz, denn »inzwischen könnte ... der Aachener Dom ein Schaustück geworden sein, dem alle Würde des Alters geraubt ward«<sup>100)</sup>. Er griff nur die bedeutendsten Stücke des Aachener Kunstschatzes heraus, mit deren Hilfe er seine Thesen belegte: die Wölfin, die Elfenbeinreliefs am Ambo Heinrich II. und die »Artischoke« – womit der Pinienzapfen im Volksmund gemeint ist. Die Wölfin erkannte er als Bärin<sup>101)</sup> und datierte sie in die hellenistische Zeit<sup>102)</sup>. Auf den Seiten 5–15 wies Strzygowski nach, daß die Elfenbeinreliefs nicht – wie bisher angenommen – aus Rom stammen, sondern aus Ägypten<sup>103)</sup>. Den Pinienzapfen leitete er aus der Tradition der babylonisch-assyrischen Kunst ab<sup>104)</sup>, gab aber keinen Hinweis auf die Entstehungszeit. Die Ursprünge des Bautyps des Münsters sah Strzygowski im »hellenistisch-orientalischen Martyrion, das im Orient schon seit dem IV. Jahrhundert ... Verwendung fand«<sup>105)</sup>. Somit stand er in krassem Gegensatz zu der bisherigen Auffassung vom künstlerischen Primat Roms, die insbesondere von katholisch-klerikaler Seite vertreten wurden.



Abb. 48  
Aachen, Münster,  
Detailaufnahme vom Kopf des Thomas, 1904



Abb. 49  
Aachen, Münster,  
Detailaufnahme vom Kopf des Erzengels Gabriel, 1904

Daher mußten die Gegensätze in Aachen besonders hart aufeinanderprallen. Auch war seine Position innerhalb der Denkmalpflegediskussion eine völlig andere als die, welche der Karlsverein vertrat.

Erst im zweiten Teil seines Buches ging er auf die Renovierung ein und machte allein die Mitglieder der Kommission für alle Fehler verantwortlich. Stephan Beissel warf er vor, den wissenschaftlichen Weg verlassen zu haben, weil er »viel mehr die Wiederbelebung der kirchlichen Kunst im Auge hat, als den besonderen Fall, der in Aachen vorliegt«<sup>106</sup>. Strzygowski beschränkte sich in der Diskussion nicht allein auf die Methoden der Denkmalpflege, sondern versuchte auch konstruktive Kritik an der stilistischen Entwicklung der Mosaiken zu leisten. So unterstützt er – da man sich schon für Mosaiken entschieden hatte – die Meinung Swenigorodskois, das Limburger Reliquiar zum Vorbild zu nehmen, weil so das Innere weitaus würdiger geworden wäre<sup>107</sup>. Seine eigentliche These faßte er in dem Satz zusammen: »Es hat gar niemand das Recht, an der Individualität eines historischen Denkmals zu rühren. Am wenigsten dürfte es einem modernen Künstler einfallen, Hand an ein altes Denkmal zu legen, es sei denn, daß es gilt, es in seinem Bestand zu sichern«<sup>108</sup>. Mit seiner heftigen Kritik am Restaurierungswesen stand er allerdings nicht allein, in seiner Schrift wird auf den »Tag für Denkmalpflege« hingewiesen<sup>109</sup> und auf die Diskussion über das Heidelberger Schloß, wo die verschiedensten Positionen vertreten wurden<sup>110</sup>.

Da sich 1847 der Aachener Karlsverein die bewußte Kunstpflege zum Ziel gesetzt hatte, war der Weg, den die »Restauration« nehmen sollte, seit dieser Zeit vorgegeben und durch die großen Projekte wie das Kuppelmosaik bestimmt. Um danach die Einheit des Raumeindrucks nicht zu stören, sah man sich gezwungen, den übrigen Raum auch mit Mosaiken auszustatten. Man vertrat die Meinung, daß die würdigste Wiederherstellung gerade gut genug sei für den Bau Karls des Großen, nicht ohne dabei an eine gewisse Objektivität und künstlerische Legitimität – aufgrund der Funde der antiken Pasten – zu glauben. Das wird in den Stellungnahmen zu Strzygowski deutlich. Prof. Frentzens Gutachten ist ein beredtes Beispiel für die Position des Karlsvereins<sup>111</sup>, er ging nicht auf die wissenschaftlichen Forschungen Strzygowskis ein, sondern erklärte die Denkmalpflegeposition, die in Aachen vom Karlsverein – unterstützt von der Bevölkerung – vertreten wurde. Frentzen wertete die Schrift Strzygowskis als reine Polemik: »Nachdem er so auf 56 Seiten seiner Broschüre den kunsthistorischen Mantel zur Umhüllung seines eigentlichen Schreibzweckes zurechtgeschnitten hat, verwendet er weitere 40 Seiten an die Erfüllung seiner eigentlichen Aufgabe, die Polemik gegen die Restauration den Aachener Mün-

sters«<sup>112</sup>. Strzygowskis Anforderungen an die Denkmalpflege konnte Frentzen nicht akzeptieren. »Diese ungesunde, wissenschaftlich angekränkelte Ruinensucht widerspricht zunächst dem Gefühle Tausender von gläubigen Menschen, die einem im täglichen Gebrauch stehenden Gotteshause ein dauernd würdiges und nicht dem fortgesetzten und beschleunigten Zerfall ausgesetztes Gewand geben wollen...«<sup>113</sup>. Für Prof. Frentzen stand die Legitimität der Maßnahmen nicht in Frage, denn er empfand diese Form des Renovierens als »künstlerische Fortbildung«. Darin war die Anerkennung der zeitgenössischen Kunst als eigenständige Kunstepoche eingeschlossen: »Das so wesentliche Motiv der künstlerischen Fortbildung von Werken der Baukunst im Laufe der Jahrhunderte ist gar nicht berücksichtigt; es fehlt die Erkenntnis dafür, daß diese Weiter- und Umbildungen immer ein Spiegelbild der Kunstbewegung ihrer Zeit geben und darin ihre innere, auch über diese Zeit hinausgehende Berechtigung liegt«<sup>114</sup>.

Auch Josef Buchkremer sah sich veranlaßt, seine Sicht der Dinge zu veröffentlichen<sup>115</sup>. Er verschloß sich den wissenschaftlichen Ergebnissen Strzygowskis nicht. So schilderte er zunächst aus der Sicht des Praktikers, warum man sich für die Mosaiken entschieden hatte. Er beschrieb den ruinösen Zustand der Wände und die aufgeschackten Mauerflächen, die den lebhaftesten Gegensatz zu dem goldglänzenden Mosaik in der Kuppel bildeten, was den Zustand des übrigen Baues um so trauriger wirken ließ. »In einer alten Burg oder einem wenig benutzten Bauwerke würde dieser ruinenhafte Zustand überhaupt wohl nicht störend empfunden worden sein. In einem Gotteshause aber, das zu dem religiösen Empfinden einer großen Stadt in innigster Beziehung steht, können solche Zustände dauernd nicht bestehen bleiben«<sup>116</sup>. Ausschlaggebend für die restauratorischen Maßnahmen war also – wie auch schon bei Prof. Frentzen angesprochen – die Frage der Nutzung des Gebäudes als Gotteshaus. Somit konnte eine rein archäologisch motivierte Wiederherstellung nach den Vorstellungen Swenigorodskois und Strzygowskis oder eine Bestandsicherung nicht im Interesse des Karlsvereins und der kirchlichen Institutionen liegen. Buchkremer verstand sich als Praktiker und machte auf die Schwierigkeiten aufmerksam, Strzygowskis Theorie der Denkmalpflege mit praktischer Tätigkeit am Bau zu vereinen. Doch schloß er sich den Forderungen Strzygowskis an, die er als »die strengen Grundsätze der Kunstwissenschaft« begriff. Buchkremer lehnt deshalb nun die musivische Ausschmückung ab. Er zitiert den Satz Strzygowskis: »Wer dem Grabtempel des großen Karl ein prunkendes, wenn auch alt sein wollen des Kleid anhängt, treibt meines Erachtens unwürdigen Mummenschanz«<sup>117</sup>. Dies unterstützt er mit dem Hinweis, daß die Mosaiken »die eigentliche Haut« des Denkmals Karls des Großen verletzen, denn zur Vorbereitung

der Mosaiken waren Fugen und Mauersteine aufgeraut und »ausgezahnt« worden<sup>118)</sup>. Buchkremer bezeichnete an dieser Stelle, nicht zu unrecht, Hermann Schaper als den entschlossenen Künstler und die treibende Kraft: »Eine neue innere Ausschmückung der karolingischen Bauteile des Münsters war und ist, wie ich oben dargetan habe, ganz unabweisbar. Das Bestreben, durch diesen neuen Schmuck jener in Beschreibungen überlieferten großen Pracht der alten Ausschmückung möglichst nahe zu kommen, war das Leitmotiv bei allen bisherigen Arbeiten. Nun ist es sicher, daß die Kuppel Mosaikschmuck besessen hat und daß auch einzelne Teile der Pfalzkapelle mit Marmor bekleidet waren; aus dieser Sicherheit erstarkte dann unter der zielbewußten Führung Schapers immer mehr und mehr und immer fester die Meinung, daß ein Schmuck von Mosaik- und Marmorbekleidung, den die karolingischen Künstler zwar beabsichtigt, aber wohl wegen materiellen Unvermögens, nur stückweise hatten ausführen können, nun mit den sehr reichen verfügbaren Mitteln auf alle Teile auszudehnen sei«<sup>119)</sup>. Ähnlich hatte auch Strzygowski Schapers Rolle bei der Planung und Durchführung ganz richtig eingeschätzt<sup>120)</sup>. Folgerichtig stellte Buchkremer die Frage, ob man nicht die Mosaiken wie die Marmorverkleidung wieder abnehmen sollte, um später die Ausschmückung nach dem neuesten Forschungsstand durchzuführen. Doch: »Wer aber die Gründlichkeit kennt, womit heutzutage die Marmorplatten und Mosaikdekorationen befestigt werden, der wird zugeben, daß daran so leicht nicht mehr zu denken ist«<sup>121)</sup>. So entschied er sich dafür vorzuschlagen, alles beim »status quo« zu belassen und keine weiteren Mosaik- und Marmorverkleidungen anzubringen.

In einer Stellungnahme L. Arntz' wurde nochmals die Nutzungsfrage aufgegriffen und als grundsätzlich zu berücksichtigend und letztlich die Restaurierung bestimmend dargestellt: »Denn es sind bei der Pflege geschichtlicher Bauwerke nicht allein kunstwissenschaftliche Bedingungen zu stellen, sondern auch wirtschaftliche und rechtliche Ansprüche und – last not least – bautechnische und baukünstlerische Forderungen zu erfüllen, welche in Bestimmung und im Wesen, in dem Wachsen und Werden des Bauwerkes begründet sind«<sup>122)</sup>. Arntz wandte sich gegen die Forderung nach rein substanzerhaltenden Maßnahmen. Er sah auch die Möglichkeit der »Fortbildung« eines historischen Baues durch künstlerische Umgestaltung, die dem geschichtlichen Vorbild »tüchtiger Meister folgt und nachstrebt«<sup>123)</sup>. So zeichnen sich auch in der Diskussion um das Aachener Münster die verschiedenen Positionen der damaligen Denkmalpflege deutlich ab. Heute kann man die Ausschmückung des Münsters nicht mehr als denkmalpflegerische Maßnahme gelten lassen, »da sie dem Oktogon eine völlig neue Innenhaut geben«<sup>124)</sup>. So erfährt Strzygowskis Kritik

eine späte Anerkennung, – wenn man auch seine Argumentation in Hinsicht auf die reine Substanzerhaltung heute nicht mehr akzeptieren kann. Darüberhinaus beweist die Diskussion, was die stilkritische Analyse der Entwürfe bereits gezeigt hat: es ging primär um die »Erneuerung der kirchlichen Kunst« im zeitgenössischen Stil. Eine offizielle Stellungnahme Schapers zu Strzygowskis Einwänden vom 8. 3. 1904<sup>125)</sup> erklärte sich eindeutig für die Mosaiken nach italienischem Vorbild: »Ich kann mir nicht vorstellen, daß Kaiser Karl an den Mosaiken Italiens vorbeizog, ohne davon zu lernen«. Seine Begründung stützte sich nicht auf theoretische Überlegungen, sondern ist eine rein künstlerische. Auf Fragen der Denkmalpflege ging er nicht ein, zumal er sich auch nicht als Denkmalpfleger verstand.

Die Nutzungsfrage hatte schließlich den Ausschlag gegeben, die Apokalypse des Johannes auf Patmos wurde als literarische Vorlage auch für die restlichen Flächen des Tambours beibehalten. Die endgültige Festlegung des Gesamtprogramms – mit Ausnahme der Motive des unteren Umgangs, die nach Schapers Tod von Schwarting entworfen wurden – scheint sich erst im Laufe des Jahres 1909 ergeben zu haben, wie die Entwürfe aus dieser Zeit gezeigt haben. Zunächst waren noch Ideen wie die Darstellung von »Spezialheiligen« bzw. Märtyrern, verfolgt worden, für die Schaper auch Entwürfe geliefert hat. Auf wessen Initiative das ausgeführte Programm beruht, geht weder aus den Akten, noch aus den Berichten des Karlsvereins hervor, doch scheint – wie auch aus der Diskussion des Programms hervorgeht – Pater Stephan Beissel einen nicht unerheblichen Einfluß gehabt zu haben. Das Programm des oberen Umgangs hat einen gemeinsamen Schwerpunkt: Die Erlösung durch das Opfer Christi und den Glauben, den Triumph der Kirche.

Die Lesefolge der symbolischen Darstellungen beginnt mit dem Schildbogen rechts neben dem Durchgang zum Chor. Die zum Wasser schreitenden Hirsche (Abb. 22) versinnbildlichen nach Augustinus, Ps. 42,2, die zu Gott strebende menschliche Seele. »Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu Dir«<sup>126)</sup>. Außerdem werden die aus den Paradiesesflüssen trinkenden Hirsche als Symbol der Taufe, dem ersten Sakrament, das dem Gläubigen zuteil wird, verstanden. Daraus läßt sich schließen, daß mit dieser Darstellung der Zyklus beginnt. Den mittleren, südlichen Schildbogen schmücken zwei Cherubim mit dem Lamm Gottes (Abb. 24): »Mit verhüllten Händen (Zeichen der Verehrung) halten zwei Engel das mit dem Leichentuch versehene Kreuz, vor dem in einem Kreise, der das Weltall bedeutet, das Lamm sein Blut in den Opferkelch fließen läßt. Sonne und Mond deuten die Trauer der Natur beim Tode Christi an«<sup>127)</sup>. Hier ist die Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi dargestellt. Im Joch rechts

davon wird das Alte Testament mit der Darstellung der Arche Noah (Abb. 27) zitiert. Die Arche steht als Symbol für die Rettung der Rechtgläubigen vor der Vernichtung. Das Mosaik im Tonnengewölbe über der Kaiserloge – Maria mit dem Kind – gehört nicht in den Programmsammenhang. Es ist ein Hinweis auf die Widmung der Kirche, die seit Karl dem Großen der Gottesmutter geweiht ist. Der nächste Schildbogen trägt den Phoenix (Abb. 28), dessen Erneuerung aus der Asche als Hinweis auf das ewige Leben und die Auferstehung gedeutet wird<sup>128)</sup>. Auf dem nördlichen mittleren Schildbogen sieht man zwei Cherubim (Abb. 39, 30) mit Alpha und Omega als Christussymbole (Offb. 22, 13). Ein Hinweis darauf, daß die Erlösung nur durch Christus erfolgt. Das letzte Schildbogenmosaik ist das Himmlische Jerusalem (Abb. 31), die Verheißung des Reiches Gottes (Offb. 21, 2; 21, 10–22, 5). Es kann sich hierbei allerdings auch um eine Anspielung auf die karolingische Pfalzkapelle handeln, von der Beissel<sup>129)</sup> berichtet, daß sie nach den Maßen des Himmlischen Jerusalems erbaut sei. Im Gewölbe des östlichen Jochs (Abb. 32), dem Durchgang zum gotischen Chor, findet sich die Darstellung der Etimasia als allgemeingültiges Christussymbol. Außerdem könnten inhaltliche Bezüge zum Karlsthron bestehen. Pelikan, Fisch und Brot, die die Darstellung der Etimasia rahmen, stellen einen weiteren Bezug zum Altar, bzw. zur Eucharistie, her. Der Pelikan ist als Hinweis auf den Opfertod Christi zu verstehen, Brot und Fisch sind klassische Symbole für die Eucharistie<sup>130)</sup>. Im südwestlichen Zwickel zwischen dem 3. und 4. Joch findet sich die Darstellung des Hahns, ein Symbol für Wachsamkeit ebenso ein Symbol für Christus als »Seelenwecker«<sup>131)</sup>, was wiederum ein Hinweis auf die Erlösung durch Christus ist. Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Kirche als Schiff mit geblähten Segeln dargestellt. Im Gewölbe des westlichen Eingangsjochs befindet sich das Mosaik mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalems und der vier Paradiesesflüsse. Dieses Motiv ist ebenfalls der Apokalypse entnommen und stellt darüberhinaus einen Bezug zum mittelalterlichen Barbarossaleuchter her. Rechts und links in den Zwickeln befinden sich die Mosaiken mit Baum und Schlange und dem Brunnen mit Tauben. Hier stehen sich der Sündenfall – die Schlange als Symbol des Teufels – und die Erlösung durch die Taufe gegenüber. Auch hier ist die Einheitlichkeit des Programms gewahrt. Der Löwe im Zwickel zwischen dem 7. und dem 8. Joch gehört zu den Christussymbolen und wird bei Beissel eingehend besprochen<sup>132)</sup>.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß durch die Wahl der Darstellung der Deesis in der Kuppel die Themen für die Mosaiken des Tambours vorgegeben waren. Die übrigen Themen des oberen sowie des unteren Umgangs bilden ein in sich geschlossenes Programm von der Erlösung der Menschheit durch Christi Opfertod. Außerdem har-

monieren einige Teile der Ausschmückung, z. B. die Darstellungen des Himmlischen Jerusalems mit der mittelalterlichen Ausstattung und stellen Bezüge dazu her. Dem Motiv des Himmlischen Jerusalem scheint besonderes Gewicht beigemessen worden zu sein, da es zweimal aufgenommen wurde. Ein Grund hierfür könnte in einem Bezug zum Barbarossaleuchter zu suchen sein, ein weiterer in Beissels Interpretation der Maße des Baukörpers.

Der Künstler und seine theologischen Berater haben nicht nur eine Ausstattung geschaffen, die theologisch stimmig ist. Sie versuchten auch »im Geiste Karls des Großen« Formen und Inhalte zu tradieren, die sie aus dem mittelalterlichen Bau glaubten schließen zu können. Auch versuchten sie die Tradition der mittelalterlichen Ikonographie aufzunehmen. Dabei ging es nicht um Dekoration im Sinne einer Illustration des biblischen Geschehens, sondern um eine in sich geschlossene »Ikonologie«. Für Aachen trifft also nicht zu, was Sedlmayr zur kirchlichen Kunst des 19. Jahrhunderts bemerkt: »Die Kirche des 19. Jahrhunderts besitzt keine 'Ikonologie' mehr; was an Bildern in ihr erscheint, ist theologisch von seltener Einfallslosigkeit, subjektiv und ohne Zusammenhang«<sup>133)</sup>. In Aachen ist man der Gefahr der »Ästhetisierung des Religiösen« nach dem Muster der Nazarener z. B., entgangen, man hat gültige Kultbilder schaffen können, weil nicht erzählerische sondern meditative, symbolische Formen gewählt wurden, gleichsam gemalte Dogmen.

Will man den theologischen Gehalt des Mosaikschmucks und die Bemühungen um die Symbolik verstehen, muß man den Einfluß der Liturgischen Bewegung um 1900 untersuchen<sup>134)</sup>. Das Ziel der Liturgischen Bewegung war es, zum Wesen der Liturgie nach dem Vorbild des Urchristentums durchzudringen<sup>135)</sup>, womit die Konzentration auf die Eucharistie als »Hauptsache« verbunden war. Durch die Formulierung dieses Schwerpunktes mußten auch »die Heiligenverehrung, wie überhaupt die übrigen Frömmigkeitsformen weit zurücktreten«<sup>136)</sup>. So ist es zu verstehen, daß die Märtyrerdarstellungen sowie die Vorschläge für die verschiedenen Heiligen im oberen Umgang aus dem Programm herausgenommen wurden und nicht zur Ausführung gelangt sind. Der Versuch, ein einheitliches Ganzes aus Baukörper, Raumschmuck und Ausstattung zu schaffen, ist auf den Einfluß Georg Jakobs, dessen Werk »Die Kunst im Dienste der Kirche« aus der Liturgischen Bewegung heraus entstanden war, zurückzuführen: »Derjenige christliche, kirchliche Baustyl ist der vollkommenste, der bis in's Kleinste den christlich kirchlichen Geist, wie er bereits im Bauplane sich ausspricht, auch in dessen Durchführung mit einheitlicher Konsequenz festhält und erscheinen läßt. Nicht also bloß eine oder die andere vorherrschende Form, z. B. Rundbogen oder Spitzbogen unterscheidet



die Baustyle nach Wesen und Werth, sondern der höhere oder geringere Grad, in welchem dieser oder jener den Grundplan tief erfaßt und im Ganzen wie im Einzelnen mit Einheit durchgebildet hat«<sup>137)</sup>. Die grundlegende Forderung zur kirchlichen Kunst war, daß die Kunst der Liturgie dienen solle<sup>138)</sup>, und die »Symbole wieder mehr pflegen [solle]. Denn das Geistige, vor allem das Göttliche, kann nur durch Symbole ausgedrückt werden«<sup>139)</sup>. Diese Gedanken griff Beissel auf. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1901<sup>140)</sup> behandelt er ausführlich die Problematik der Tiersymbolik und forderte dazu auf, wieder mehr Gebrauch davon zu machen, da der gebildete Mensch die Symbole lese und sich daran erfreue. In diesem Zusammenhang besprach er den Löwen und den Pelikan eingehend, die ja beide auch im Programm des unteren Umgangs zu finden sind.

Die Liturgische Bewegung um 1900 hatte – vermittelt durch P. Beissel – entscheidenden Einfluß auf die Inhalte der Aachener Mosaiken. Die symbolische Darstellung der Glaubensgeheimnisse und die Zuspitzung des Programms auf die Kernaussage des Glaubens, die Erlösung durch den Opfertod Christi, zeigt, daß während der verschiedenen Planungsphasen nicht nur formale Änderungen vorgenommen wurden, sondern vor allem neue thematische Schwerpunkte gesetzt werden sollten. Auch bei der Ausführung der Mosaiken ist man nach Beissels Vorschlägen verfahren, indem Schaper von theologischen Beratern unterstützt wurde. Beissel hatte dies schon 1893 gefordert: »Darum wäre es gut, wenn unsere Maler, Bildhauer und die Bilderfabrikanten, von denen man nicht verlangen kann, daß sie in Geschichte und Theologie auf der Höhe stehen, bei Fachleuten etwas mehr Belehrung suchten, um der Wahrheit näher zu kommen, und um nicht alte Irrthümer durch neue Fehler zu steigern«<sup>141)</sup>.

Die lange Planungs- und Vorbereitungszeit für die Mosaiken scheint auf Beissels Erfahrungen zu beruhen, denn an anderer Stelle schrieb er: »Für uns ist Venedig auch praktisch deshalb wichtig, weil man dort sieht, wie das karolingische Münster zu Aachen auszuführen, und was aus ihm zu machen wäre, wenn die Geldmittel dazu ausreichen. Indessen ist auch in dieser Hinsicht St. Marco lehrreich. Wohl war es die bevorzugte Kapelle des Dogen, wohl war es die allen Venezianern theure Grabkirche des Evangelisten, dessen Löwe die Republik als Wappen annahm! Und doch hat man dort, wie immer und überall im Mittelalter, große Pläne mit langsamer, schrittweiser Ausführung, Eile mit Weile verbunden. Es ist die Methode, welche allezeit Großes und Tüchtiges hervorbringt, das [ist] eine Methode, welche es ermöglicht, auch bei geringen Mitteln auf die Dauer das Größte zu vollenden«<sup>142)</sup>. Beissel und Stummel hatten bereits 1888 gefordert, was später nach ihrer Fertigstellung von Architekten als besonderer Qualität der Mosaiken hervorgehoben

wurde, ihre Unterordnung unter die Architektur<sup>143)</sup>. Wenn Schaper durch seine Ausbildung bei dem Hannoverschen Architekten C. W. Hase bereits für architektonische Qualitäten sensibilisiert war und die dekorative Malerei als der Architektur untergeordnet verstand, so hat Beissel dies sicherlich noch entscheidend gefördert. Diese Einflußnahme eines Theologen, der die Strömungen seiner Zeit kannte und überdies kunsthistorisch gebildet war, war entscheidend für die Gestaltung der Mosaiken des Aachener Münsters. Schon die Auswahl der Vorbilder zeugt von einer sicheren Urteilskraft, zumal eben diese Kirchengeschmückungen auch heute noch zu den überragenden gezählt werden<sup>144)</sup>. Durch die Wahl historischer Vorbilder glaubte man zunächst der Stilfrage zu entgehen, indem man sich vornahm, archäologisch-wissenschaftlich vorzugehen. Wie sich bei den Entwürfen nach der Limburger Staurothek zeigte, ließ sich die Stildiskussion nicht umgehen<sup>145)</sup>. So erhielt Schaper den Auftrag, nach alten Vorbildern zu entwerfen, dabei aber die Moderne nicht außer acht zu lassen<sup>146)</sup>. Diese Entscheidung ist ein Beispiel für die praktische Auswirkung der Diskussionen um die kirchliche Kunst in der Zeit zwischen 1890 und 1914. Sie spiegelt frühe Tendenzen zur Einbeziehung der Moderne in die kirchliche Kunst wider, die eine naturalistischere Darstellung der Apostelfiguren, der Engel, Johannes' und Marias im Tambour ermöglichte.

Später blieb der Stil nicht unbeeinflusst vom Modernistenstreit, der in der Enzyklika Pascendi gipfelte<sup>147)</sup>. Smitmans weist nach, daß Beissel noch 1908 moderne Tendenzen in der christlichen Kunst befürwortete: »Alle großen christlichen Kunstrichtungen und Kunstwerke waren modern, als sie von der Kirche aufgenommen wurden«<sup>148)</sup>. Doch bereits ein Jahr später, nach Erscheinen der Antimodernisten-Enzyklika, war Beissel »antimodernistisch« eingestellt und lehnte die moderne Kunst zur Darstellung der christlichen Offenbarung ab: »Unsere Zeit ist eine Periode der Scheidung der Geister. Die moderne Kunst ist da, wo sie Gegenstände der christlichen Offenbarung behandelt, freilich zeitgemäß im Sinne unserer Gegner, nicht aber für jene, welche festhalten wollen an den Dogmen der Kirche, die allzeit gerne das Gewand ihrer Zeit getragen hat, wenn ihr Wesen unverfälscht blieb«<sup>149)</sup>. In diesem Zusammenhang muß nochmals darauf hingewiesen werden, daß die Entwürfe für die Darstellungen des oberen Umgangs erst im Laufe des Jahres 1909 fertiggestellt wurden. Die Stilisierung der Darstellungen ist weitaus fortgeschrittener – sie wirken archaisierend – im Gegensatz zu den naturalistisch anmutenden Figuren des Tambours. Hier ist ein direkter Einfluß der Diskussion auf den Stil der Darstellungen zu erkennen.

Zur Stildiskussion in der katholischen Kirche um 1900 stellt Smitmans zusammenfassend fest: »Die katholi-

schen Autoren befinden sich in dem Dilemma, einerseits zu wissen, daß Leben Geschichtlichkeit bedeutet – in der Folge der christlichen Stile steht ihnen eindrucksvolles Anschauungsmaterial vor Augen. Andererseits ist die Geschichte nur das wechselnde Gewand unveränderlicher Wahrheiten. In einer Zeit in der die Identität dieser Wahrheiten nicht mehr gesellschaftspolitisch zu erleben und machtmäßig zu behaupten war, bedurfte es scheinbar der Identität der Formen. Theoretisch sind die hier wurzelnden Probleme nicht gelöst worden<sup>150</sup>. Um so interessanter und aufschlußreicher ist die stilistische Entwicklung der Entwürfe für die Aachener Mosaiken, da sie ein Beispiel für die Umsetzung der Ergebnisse der Diskussion und des päpstlichen Rundschreibens sind. Schaper war als Künstler in diesem Fall nicht auf sich allein gestellt, die Entstehung der Mosaiken des Aachener Münsters im Spannungsfeld zwischen Liturgischer Bewegung, Modernistendiskussion und archäologischer Forschung stellt, soweit wir es heute beurteilen können, einen Sonderfall in der religiösen Kunst des späten 19. Jahrhunderts in Deutschland dar.

Noch vor der Vollendung der neuen Innenausstattung verstarb Hermann Schaper am 12. Juni 1911 im Alter von 57 Jahren. Aachen und der Karlsverein ehrten ihn mit der »Prof. Schaper-Gedächtnisausstellung« vom 10.–25. August und vom 13.–20. Oktober 1912, die im westlichen und nördlichen Teil des unteren Umgangs des Aachener Münsters aufgebaut gewesen war<sup>151</sup>. Es waren die Mosaikkartons für die Madonna mit den Christuskind, Apostel Petrus, Erzengel Michael und Kaiser Karl und die dazugehörigen Studienzeichnungen Schapers ausgestellt. Der Mosaikkarton für eine Mutter Gottes und ein Studienkarton gehörten dazu, desweiteren die Mosaikkartons für Johannes den Täufer, Erzengel Gabriel und Papst Leo III., dazu die Studienzeichnungen. Die Mosaikkartons mit den Ornamenten einzelner Gewölbeteile und Ornamentskizzen wurden ebenfalls gezeigt. Das Modell des Münsters aus dem Jahre 1899, Entwurfszeichnungen für Marmorbekleidungen und Mosaiken, die Entwürfe für die Verglasung des gotischen Fensters in der Kaiserloge, der Konkurrenzentwurf von 1888 sowie die Entwürfe von Geiges und Linnemann gehörten zu der groß angelegten Ausstellung<sup>152</sup>, die eine Übersicht über die Wiederherstellungsarbeiten innerhalb und außerhalb der Kirche seit etwa 1850 geben sollte.

Im Jahre 1913 wurde im oberen Umgang eine bronzene Gedenktafel für Hermann Schaper angebracht, die sich auch heute noch rechts vom Karlsthron in der Wand befindet: »Hermann Schaper \*MDCCCIII + MCMXI Inventori operis musivi ac marmorei A° MCMXIII ad finem perducti«<sup>153</sup>. Auch diese Inschrift zeigt einmal mehr, daß man sich in der Tradition der karolingischen Kunst sah. Im Jahresbericht des Karlsvereins von 1913 fin-

det sich folgende Würdigung Schapers: »Die Art der Ausschmückung hat seinerzeit zu Kämpfen geführt, die lange hin- und hergewogt haben. Die einen wollten Ausmalung, die anderen reiche Verwendung von Marmor und Mosaik-Schmuck. Der Vorkämpfer für diesen Gedanken war Schaper. Heute erweisen ihm Künstler und Laien für sein entschlossenes Festhalten an diesem Gedanken rückhaltlosen Dank. Der Schmuck des Münsters mußte so sein, wie er ist . . . Die Hauptwirkung der Mosaiken liegt in dem schimmernden Goldgrund. Von diesem hebt sich die Farbenglut täuschend nachgebildeter Edelsteine ab, das tiefe Blau des Lapislazuli wie das leuchtende Grün des Malachit. Menschlicher Voraussicht nach werden die Mosaiken noch nach vielen Jahrhunderten Zeugnis ablegen von der Kunstfreudigkeit der Gegenwart, die so hohe Kunst-Ideale zu verwirklichen gewußt hat«<sup>154</sup>. Hier ist ganz offen die Rede von der »Kunstfreudigkeit der Gegenwart«, es wird kein Versuch mehr unternommen, die Mosaiken archäologisch oder kunsthistorisch zu begründen. Der künstlerische Wert allein ist die Legitimation. Auch wird die leitende Rolle Schapers bei der Entscheidung für Mosaiken und den Stil der Ausführungen lobend hervorgehoben.

In Schapers Nachruf in der Deutschen Bauzeitung wird die Aachener Arbeit als »sein bedeutendstes Werk« gewertet, und seine künstlerische Leistung hoch geschätzt: »Bei dieser Ausschmückung der Palast-Kapelle der Kaiserpfalz Karls des Großen handelt es sich um eine Arbeit von besonderem künstlerischem Takt, welchem der verstorbene Künstler, soweit die bisherigen Arbeiten ein Urteil zulassen, in hohem Maße gerecht wurde«<sup>155</sup>. Insbesondere wird sein Einfühlungsvermögen betont, »das hohe Stilgefühl bei breiter dekorativer Wirkung und monumentaler Anschauung, das er seinen Werken zu verleihen wußte«, die Fähigkeit, architektonische Raumwirkung zu unterstützen. Ein Nachruf im Zentralblatt der Bauverwaltung von 1911 ist H. Schaper gewidmet. Darin wird die Aachener Arbeit als das »reifste und bedeutendste Werk« des Malers bezeichnet. Schapers künstlerische Leistung charakterisiert der Autor so: »Wohl gab er das Bezeichnende der alten Werke wieder, wußte er ihren Stimmungsgehalt, ihren 'Stil' zu treffen, aber was er lieferte waren immer seine eigenen, neuen Schöpfungen, angepaßt dem Baudenkmal, dem Raume, deren künstlerischen Bedingungen er sich pietätvoll und bescheiden anzupassen bemüht war«<sup>156</sup>. H. Schmidkunz<sup>157</sup> meint wohl eben diese Fähigkeiten, wenn er Schaper als »monumentalen Architekturmaler« bezeichnet.

Schapers überragende Rolle für die Entwicklung der Mosaikkunst war schon damals erkannt, seine Malerei wurde dagegen – ganz richtig – in der Tradition verhaftet erlebt. Dies wurde aber durchaus positiv gewertet: »Dage-

gen hat er die Tradition zu einer Monumentalität benützt, deren ehrlicher Ernst, wie er sich z. B. in den weit geschwungenen Linien zeigt, durch keine Übertreibung und gekünsteltes Wesen getrübt ist<sup>158)</sup>. Schmidkunz sah Schaper, innerhalb seines Metiers, ebenfalls als einen der Bedeutendsten: »Das vielleicht größte Verdienst unseres Meisters ist die spezifisch architektonische, raumgestaltende Stimmung und Fügung und Akzentuierung seiner Malereien, die nicht erst auf modernen 'Raumbau' zu warten hatte. Darin und in seiner Förderung der Mosaik-kunst war er wohl einer vom ersten Rang<sup>159)</sup>. Diese weni-

gen Beispiele zeigen, daß Schapers Werk große Anerkennung, vor allem unter den Architekten seiner Zeit gefunden hat.

Seine Mosaiken im Aachener Münster spiegeln deutlich die zeitgenössischen Auseinandersetzungen um die kirchliche Kunst wider und sind zum Dokument katholischer Kunstpflege der Zeit nach dem Kulturkampf geworden, – außerdem: wer mag sich heute das Münster ohne die Mosaiken vorstellen. Sie vermitteln uns noch heute diese eigentümlich feierliche Stimmung, an der den Zeitgenossen so viel gelegen war.

## ANMERKUNGEN

<sup>1)</sup> Dem Aufsatz liegt meine schriftliche Hausarbeit zur Magisterprüfung zugrunde (Die Mosaiken Hermann Schapers im Aachener Münster, Berlin TU 1982). An dieser Stelle möchte ich denen danken, die – vor allem bei der Archivarbeit – durch ihr freundliches Entgegenkommen die Entstehung der Arbeit unterstützt haben. Dr. E. G. Grimme ermöglichte die Veröffentlichung, dafür sei ihm an dieser Stelle nochmals gedankt!

<sup>2)</sup> Bereits 1893 war die Bernwardsgruft der Hildesheimer Michaeliskirche nach dem Vorbild des Mausoleums der Galla Placidia nach Schapers Plänen ausgemalt worden. Die Bernwardsgruft wird – im Gegensatz zur evangelischen Michaeliskirche – seit der Säkularisierung von der katholischen Kirche als Gotteshaus genützt. Die treibende Kraft dieser Umgestaltung war Bischof Wilhelm Sommerwerck, der die Ausmalung und die neuen Ausstattungsstücke, wie z. B. die Löwenleuchter, Bronzegitter und Drachenleuchter, der Gemeinde zum Geschenk machte.

<sup>3)</sup> Eine große Zahl von Entwürfen und Vorlagekartons für die Fa. Puhl & Wagner in Berlin befindet sich in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Darunter sind auch Schapers Entwürfe für das Aachener Münster zu finden. Kleinere Skizzen und Zeichnungen werden im Aachener Stadtarchiv aufbewahrt.

<sup>4)</sup> Baron Jean Baptiste Bethune (1821–1894), Maler und Architekt, war der Stifter der sog. Lukasschule. Der Schwerpunkt seines Wirkens lag bei der Ausstattung von Kirchen – Seine Malereien, Mosaiken, Illustrationen von Missalen usw. waren von einem einheitlichen Stil geprägt. Zum Aachener Kuppelmosaik siehe: Schnitzler, H., Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle – Für Ludwig H. Heydenreich zum 60. Geburtstag am 23. März 1963, in: Aachener Kunstblät-

ter, Heft 29, 1964 S. 17–44. Neuere monographische Darstellungen zum Werk Bethunes liegen m. E. nicht vor.

<sup>5)</sup> Vgl. Schiffers 1934, S. 95, 96.

<sup>6)</sup> Wolff 1980, Baugeschichte, S. 33.

<sup>7)</sup> Wolff 1980, Baugeschichte, S. 33.

<sup>8)</sup> Vgl. Wolff 1980, Baugeschichte.

<sup>9)</sup> Faymonville 1909, S. 428, 429. Von Karl Faymonville stammt z. B. der Inventarband von 1916 über das Aachener Münster (s. Literaturverzeichnis). Er war der wohl beste Kenner der Geschichte des Münsters seiner Zeit.

<sup>10)</sup> Beissel 1901, S. 291.

<sup>11)</sup> Hoßfeld 1911/12, S. 309.

<sup>12)</sup> Beginn der malerischen Ausschmückung der Marienburg durch Schaper, 1898.

<sup>13)</sup> Das hatte nicht zuletzt auch Einfluß darauf, daß man auf die niedersächsische Kunstlandschaft – insbesondere auf die Hannoverschen Künstler – aufmerksam wurde. Vgl. Breuer 1911, S. 457.

<sup>14)</sup> Vgl. Schoch 1975, S. 195.

<sup>15)</sup> Beissel 1901, S. 289.

<sup>16)</sup> Faymonville 1909, S. 430.

<sup>17)</sup> Siehe Schoch 1975, S. 192. Die Mosaiken der Kaiser-Wilhelm-

Gedächtniskirche wurden in den Jahren 1901–1906 ausgeführt. Siehe auch Frowein-Ziroff, Vera. Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Entstehung und Bedeutung, Berlin 1982.

<sup>18)</sup> Beissel 1901, S. 289, 290.

<sup>19)</sup> Bock, Die projektierte Wiederaufnahme, 1895.

<sup>20)</sup> Vgl. Beissel 1901, S. 292; Faymonville 1909, S. 430.

<sup>21)</sup> Eine mehrere Seiten umfassende Bibliographie zur Wiederherstellung des Aachener Münsters findet sich bei Faymonville 1916, S. 18–21.

<sup>22)</sup> Bock, Die projektierte Wiederaufnahme, 1895.

<sup>23)</sup> Echo der Gegenwart v. 16. Nov. 1895.

<sup>24)</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 29 a.

<sup>25)</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 59.

»Gutachtliche Äußerungen

betreffend die musivische Ausschmückung des Oktogons im Aachener Münster.

Als geeigneten künstlerischen Vorwurf für die Ausschmückung des Oktogons kann ich, allein und ausschließlich, die sogenannte *große* Deesis empfehlen.

Indem ich für dieses Thema der byzantinischen Ikonographie, auf die näheren Ausführungen in dem von mir herausgegebenen Werke »Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails« Kapitel II, S. 118 und 209 ff. und Kapitel III (:Eingang:) verweise, bemerke ich hier nur, daß in der großen Deesis sich um die von Maria, Johannes dem Täufer und den beiden Erzengeln umringte Majestas domini, die zwölf Apostel gruppieren, während die *kleine* Deesis die Figur des Heilandes mit Maria und Johannes nebst je einem Erzengel zur Seite in sich begreift. Ein naheliegendes Beispiel der großen Deesis bietet die Tafel vom Reliquiar des hl. Holzes im Domschatz zu Limburg: Abgebildet in meinem Werke S. 211 und bei aus'm Weerth, das Siegeskreuz der byzant. Kaiser Constantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus, II. Bonn 1866.

In gewissem Sinne ist die Idee der *kleinen* Deesis auch in den mir vorgelegten Gutachten der Herren Beissel, Goebels und Schnütgen berührt, soweit dieselben in der Umgebung des Heilandes die Figuren der Jungfrau, des Täufers und der Erzengel in Vorschlag bringen; nur wird die Idee hier nicht mit dem ihr zustehenden ikonographischen Terminus technicus ausdrücklich belegt, und die Figuren werden aus der unmittelbaren Umgebung Christi in den weiteren Kreis der 16 auszumückenden Felder verlegt.

Bei der Vorstellung der *großen* Deesis würden in dreifacher Richtung sich besondere Vorzüge ergeben: es würde

1. eine einheitliche Idee zur Veranschaulichung gelangen; man würde
2. sich streng in dem Ideenkreis der karolingischen Zeit, als der Zeit der Entstehung des Münsters, bewegen und es würde
3. nicht nötig sein, Figuren in den Zyklus hineinzuziehen, welche in keiner organischen Verbindung mit dem Mittelpunkt des Ganzen und mit den übrigen Figuren stehen.

Die Einschiebung von Heiligen, wie etwa Karls des Großen und Leo's III., in den Figurenkreis, deren Kanonisation erst in die Zeit nach Erbauung des Münsters fällt, wäre völlig unzulässig, und ein solcher Anachronismus darf bei der künstlerisch gedachten Restauration eines monumentalen Bauwerkes gar nicht in Betracht gezogen werden.

Die Ausführung der großen Deesis würde nun in der folgenden Weise zu geschehen haben: Über die vorhandenen Symbole der vier Evangelisten wäre der Pantokrator oder wenigstens die segnende Hand desselben zu setzen: die vorhandene Majestas domini wäre mit Maria und Johannes nebst je einem Erzengel zu umgeben, und in die, die Fenster flankierenden Flächen, würden die zwölf Apostel zu stellen sein.

Damit aber die 16 vorhandenen Flächen ohne unorganische Einschiebungen ausgefüllt werden können, und damit ferner die, wenn man will, monotone Reihe der Apostel eine ansprechende Unterbrechung finde, würde in der Folge der Apostel, nach je dreien derselben, ein symbolisches Zeichen – etwa der Palmenbaum, Taube und Phönix, der Hirsch am Wasser, die Hetoimasia – zu stellen sein.

Schließlich darf ich noch bemerken, daß mir die Anbringung alttestamentarischer Figuren im Oktogon ebenso unpassend erscheint, wie diejenige Karl's und Leo's III. Die ersteren werden an anderer Stelle der Kirche einen angemesseneren Platz finden, und will man Karl und Leo ehren, so kann es an einer besonderen Wandfläche geschehen, wie Justinian und Theodora in ähnlicher Weise in S. Vitale in Ravenna eine ehrende Stätte erhalten haben.

Aachen, den 1. Januar 1896 gez: A. von Swenigorodskoi;  
Archiv des Landeskonservators Rheinland, Mappe TA 2/483.

<sup>26)</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 71.

»Sondergutachten

betreffend die musivische Ausschmückung des Oktogons im Aachener Münster, aus Anlaß der durch die Sachverständigen-Kommission in ihrer Sitzung vom 3. Januar d. Js. gefaßten Beschlüsse.

Mit den Beschlüssen, welche die Kommission von Sachverständigen in ihrer Berathung am 3. Januar d. Js., der ich zu meinem Bedauern nicht habe beiwohnen können, bezüglich der bildnerischen Ausschmückung des Innern des Oktogons gefaßt hat, und welche in dem Berichte des Herrn Vorsitzenden der Kommission Geheimen Justizrathes, Prof. Dr. Loersch niedergelegt sind, kann ich mich nicht einverstanden erklären; ich muß vielmehr auch nach Einsicht und reiflicher Erwägung dieses Berichtes durchaus an der Überzeugung festhalten, daß die sogenannte große Deesis, in der von mir in meinem Gutachten vom 1. Januar d. Js. näher entwickelten Ausführung, den geeignetsten Vorwurf für die beabsichtigte Ausschmückung darstellt. Ich werde hierbei von den folgenden Gründen geleitet: Durch die Beschlüsse des ökumenischen Concils des achten Jahrhunderts, des zweiten Concils von Nicäa, ist nicht nur der ikonographische Typus der einzelnen Figuren fixiert, sondern es ist auch, gerade im Gegensatz zu der Willkür der Anschauungen, welche in dieser Richtung vordem in der Kunst des Abendlandes Platz gegriffen hatte, die Zusammenfassung der Einzelfiguren zu bestimmten, von einer einheitlichen Idee getragenen Zyklen, in ebenso bindender Weise festgestellt worden. Die vornehmste dieser Zusammenfassungen bildet nun gerade die sogenannte große Deesis. Daß die erwähnten Concilienbeschlüsse von den ausführenden Künstlern des achten Jahrhunderts, bei ihren Schöpfungen, als durchaus maßgebend angesehen worden sind, darf keinem Zweifel unterliegen; ebenso werden diese künstlerischen Gesetze aber auch jetzt, in unserer Zeit, im strengsten Sinn zur Richtschnur zu dienen haben, wenn die Restauration des Oktogons im Aachener Münster im Geiste der Zeit seiner Entstehung und innerhalb des Ideenkreises dieser Zeit, wie das vom künstlerischen Standpunkte aus doch wohl wird verlangt werden müssen, durchgeführt werden soll.

Will man von dieser Auffassung, welche ich allerdings nach meiner innersten Überzeugung und nach meinem besten Wissen, als die allein berechtigte ansehen muß, abweichen und damit zugleich auf die Veranschaulichung einer einheitlichen, dem karolingischen Zeitalter congenialen Idee verzichten, dann steht es frei, jede beliebige Folge von Bildern zu wählen, es werden sich für eine jede, wie leicht ersichtlich ist, gleich gute oder gleich schlechte Gründe ins Gefecht führen lassen, und ich würde in diesem Falle, freilich mit dem Bedauern, daß die von mir vertretene Anschauung nicht allgemeine Billigung gefunden hat, bereit sein, jedem gewähltem Zyklus zuzustimmen.

Aachen, den 16. Januar 1896. A. von Swenigorodskoi.;<  
Archiv des Landeskonservators Rheinland, Mappe TA 2/483.

<sup>27)</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 70.

<sup>28)</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 85; auf

diesen Brief des Kardinals vom 3. Nov. 1895 bezieht sich wohl die heftige Kritik Fr. Bocks vom 12. Nov. 1895 im Politischen Tageblatt.

<sup>29)</sup> Das Gutachten vom 21. 1. 1896 soll hier vollständig wiedergegeben werden, da es auf die weitere Entwicklung der Diskussion entscheidenden Einfluß hatte:

»Gutachten

der vom Vorstande des Karlsvereins zur Restauration des Aachener Münsters in seiner Sitzung vom 1. Dezember 1895 ernannten Kommission zur Bezeichnung der für die bildnerische Ausschmückung des Innern des Münsteroktogons passenden Darstellungen. Der Vorstand des Karlsvereins zur Restauration des Aachener Münsters hat in seiner Sitzung vom 1. Dezember 1895 einer von ihm erwählten, aus den Herren P. Stephan Beissel S. I. in Exaeten, Kanonikus M. Göbbels in Aachen, Domkapitular A. Schnütgen in Köln, Wirklicher Staatsrat Dr. A. von Swenigorodskoi, zur Zeit in Aachen, bestehenden Kommission von Sachverständigen den Auftrag erteilt, die für die bildnerische Ausschmückung des Innern des Oktogons passenden Darstellungen zu bezeichnen. Die Mitglieder der Kommission haben zunächst ihre Anschauungen in schriftlichen Gutachten niedergelegt und nach eingehender Besichtigung des Oktogons und der gegenwärtig dort angebrachten Kartons am 3. Januar d. Js. mündliche Beratung gepflogen, an der Herr von Swenigorodskoi leider eines Unwohlseins wegen nicht hat Teil nehmen können. Der Unterzeichnete, der es übernommen hatte, den Meinungsaustausch zwischen den Kommissionsmitgliedern zu vermitteln und ihrer Beratung beizuwohnen, beehrt sich, die folgenden, von den bei der letztere Anwesenden einstimmig gefaßten Beschlüsse in deren Auftrag dem Vorstande des Karlsvereins ergebnis mitzuteilen.

1. Jede Aenderung der in der Kuppel vorhandenen Darstellung der *Maestas Domini* mit den 24 Ältesten wird als ausgeschlossen angesehen. Das Innere des Oktogons ist als eine dem Raume einer Concha zu vergleichende Einheit aufzufassen und muß deshalb auch einen einheitlichen Bilderkreis erhalten.

2. Die noch anzubringenden Darstellungen sind demnach zu der in der Kuppel vorhandenen in Beziehung zu setzen, haben daran anzuknüpfen und den darin enthaltenen Gedanken weiter zuführen im Sinne des Bilderkreises und des Stiles der karolingischen Zeit, deshalb sind ausgeschlossen

a. die in einem älteren Gutachten vorgeschlagenen, den verschiedensten Zeiten und Ländern angehörigen Königsfiguren. Hierbei ist zu bemerken, daß das im Westbau hinter dem Königsstuhl auf dem Hochmünster gelegene Gewölbe als der den Erinnerungen an Karl den Großen und das Königtum ausschließlich zu widmende Raum angesehen werden muß.

b. alle alttestamentarischen Persönlichkeiten, die auch in keinem der als Vorbilder zu benutzenden Bilderkreise vorkommen. Die in S. Vitale befindlichen alttestamentarischen Darstellungen haben nur die Bedeutung von Vorbildern. Über die Deutung einer von Manchen für Propheten gehaltenen Serie von zweimal 16 Personen in S. Apollinare nuovo daselbst herrscht große Ungewißheit. Jedenfalls würden die unmittelbaren Beziehungen zur *Maestas domini* fehlen. Die Gewölbe des oberen Umgangs bieten die geeigneten Plätze für die Anbringung von Persönlichkeiten des alten Bundes.

c. alle nachkarolingischen Persönlichkeiten, da deren Berücksichtigung zur Zeit der Errichtung des Münsters selbstverständlich unmöglich gewesen wäre.

3. Der für die Aufnahme bildlicher Darstellungen zur Verfügung stehende Raum besteht lediglich aus den im Tambour der Kuppel neben, über und unter den acht Fenstern vorhandenen Flächen. Es ergeben sich, abgesehen von den schmalen Flächen über und unter den Fenstern, neben jedem Fenster zwei größere Wandstücke, die sich nach unten bis zu dem die großen Pfeiler in der Mitte teilenden Kämpfergesims erstrecken. Diese 16 Flächen gewähren nur die Möglichkeit neben jedem Fenster zwei, in ihrer Größe zu den in der Kuppel vorhandenen Gestalten passende Standfiguren anzubringen. Es sind somit 16 Gestalten auszuwählen.

4. Die vorhandene *Maestas Domini* erheischt unter allen Umständen

die Anbringung der beiden bevorzugten, durch die altchristliche Kunst eingeführten Thronassistenten des Herrn. Es sind somit die h. Jungfrau und S. Johannes Baptista rechts und links von der Fensteröffnung direkt unter die Christusfigur zu stellen und ihnen haben sich auf den beiden zunächst folgenden Mauerflächen, gemäß demselben alten Kanon, die beiden Erzengel Gabriel (der Bote des Heils), Michael (der Überwinder des Satans) anzuschließen.

5. Es sollen zu den Füßen Marias Karl der Große, zu den Füßen des Täufers Papst Leo III. in knieender Stellung und als lebende Persönlichkeiten gedacht (deshalb etwa mit dem viereckigen Nimbus versehen) angebracht werden, um die Erinnerung an den Konsekurator und an den Erbauer der Pfalzkapelle an bevorzugter Stelle wachzurufen. Als Vorbild für diese Darstellungen sei auf das bekannte Mosaik des Trikliniums vom Lateran verwiesen. Die hierarchische Stellung des Papstes würde zwar Anbringung eines Bildes auf der Evangelienseite bedingen. Es ist aber im vorliegenden Falle Karl der Große als Stifter der Kirche, die er der Mutter Gottes geweiht hat, zu Füßen Marias anzubringen.

6. Zur Ausschmückung der übrigen Wandflächen sind im weiteren Anschluß an die unter 4 genannten Gestalten verschiedene Figurenkreise denkbar. Als statthaft erscheinen

a. die Zwölfzahl der Apostel als der Hauptverkündiger der Heilssbotschaft

b. je zwei Vertreter der durch das Missale und das Brevier anerkannten sechs Heiligengruppen: Apostel, Märtyrer, Bekenner bischöflichen und nichtbischöflichen Charakters, Jungfrauen und Frauen,

c. ein Kreis von heiligen, der vorkarolingischen Periode angehörigen Männern und Frauen, die um die Einführung des Christums im fränkischen Reiche sich besondere Verdienste erworben haben.

Von diesen drei Bilderkreisen empfiehlt sich der unter a genannte, weil er als der klarste, einfachste und gemeinverständlichste, ehrwürdigste erscheint. Er entspricht auch zusammengenommen mit der Hauptfigur der Kuppel und den unter Nr. 4 genannten Figuren im Wesentlichen der in der byzantinischen Kunst vielfach vertretenen sog. großen Deesis.

Gegen die Anbringung sämtlicher Apostelgestalten sprechen jedoch einzelne Gründe. Diese Figuren gleichen sich sehr, da eine Charakterisierung der einzelnen Apostel durch die erst in der späteren Kunst angewandten Insignien in karolingischer Zeit ausgeschlossen ist. Es fehlt in einem gewissen Maße die für die Künstler notwendige Darstellbarkeit. Es würde aber auch unterhalb der schon sehr monoton wirkenden Reihe der 24 Ältesten eine neue Reihe von unter sich fast gleichen und jenen wiederum sehr ähnlichen Figuren entstehen und den Eindruck der Monotonie gewaltig verstärken. Außerdem ist bei der Aufnahme aller Apostel eine Beziehung der Figuren auf den Ort und die Gegend, wo sich die alte Pfalzkapelle befindet, ganz ausgeschlossen. Abgesehen von den hier aufgezählten Bedenken, muß aber doch die Anbringung der zwölf Apostelgestalten als eine zwar etwas schwierige aber doch durchaus statthafte und korrekte Lösung der Frage angesehen werden. Es erscheint aber wohl richtiger, auf die unter b. und c. aufgeführten Bilderkreise zurückzugehen, gegen deren ikonographische Zulässigkeit vom Standpunkte der Kunstgeschichte Bedenken nicht erhoben werden können. Daß es erlaubt ist, neben die *Maestas* auch Spezialheilige zu setzen, beweisen manche alte Mosaiken wie in S. Vitale zu Ravenna, wo im Chor neben dem thronenden Heiland außer den beiden Engeln der h. Bischof *Ecclesius* und der h. *Vitalis* erscheinen.

Es wurden die folgenden Reihen von einander gegenüberstehenden Figuren vorgeschlagen:

- |                 |                         |
|-----------------|-------------------------|
| 1. Maria        | 2. Johannes Bapt.       |
| 3. Gabriel      | 4. Michael              |
| 5. Petrus       | 6. Paulus               |
| 7. Jakobus Mai. | 8. Thomas               |
| 9. Stephanus    | 10. Leopardus           |
| 11. Servatius   | 12. Hubertus            |
| 13. Georg       | 14. Quirinus            |
| 15. Odilia      | 16. Gertrud v. Nivelles |

Die Wahl der Apostelfürsten erscheint selbstverständlich. Bei den

übrigen Figuren waren als besondere Umstände ausschlaggebend: die Verehrung in der Aachener Gegend und im fränkischen Reich (7: Jakobskirche zu Aachen in der Tradition auf Karl d. Gr. zurückgeführt – der Wallfahrtsort zu Compostella – 13 und 14: S. Georg und S. Quirin hatten Kapellen im Atrium des Münsters), das Vorhandensein von Reliquien im Münster (8, 9, 10 – bei dem h. Stephanus kommt vor allem das berühmte vorkarolingische, zu den Krönungsreliquien gehörige Kästchen in Betracht, auf dem noch im 15. Jahrhundert wichtige Eide der Aachener Bürgerschaft abgelegt worden sind; vgl. *Kessel*, *Gesch. Mitteilungen* S. 159. Dieses Kästchen dürfte neben dem Heiligen oder in seinen Händen bildlich dargestellt werden. – Von dem Märtyrer Leopardus bewahrte die Pfalzkapelle den ganzen Leib; die zu seinem Sarge gehörige alte Inschrift wurde bei den Nachgrabungen in den vierziger Jahren gefunden; vgl. *Kraus*, *Christl. Inschriften*), die Beziehung zur Lütticher Diözese, der Aachen früher angehörte (11, 12), die Beziehungen zur fränkischen Königsfamilie und zum fränkischen Reich (15, 16).

Die 16 Figuren sind so anzubringen, daß sie auf einem in gleicher Höhe mit der unteren Linie der abfallenden Fensterbrüstungen liegenden Boden zu stehen scheinen. Unter dieser Bodenlinie ergeben sich somit noch nach unten 16 weitere zwickelförmige Flächen. Zwei dieser Flächen werden ausgefüllt durch die knieenden Figuren Karls d. Gr. und Leos III. (vgl. oben Nr. 5), auf den übrigen sind innerhalb passender Ornamente 14 Medaillons mit Brustbildern anzubringen, welche folgende Heiligen darstellen sollen:

- |                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| (1. Karl d. Gr.)                | (2. Leo III.)                 |
| 3. Remigius                     | 4. Arnulfus v. Metz           |
| 5. Bonifatius                   | 6. Gregor v. Tours            |
| 7. Willibrordus                 | 8. Ludgerus                   |
| 9. Aegidius abbas               | 10. S. Arnoldus (der Harfner) |
| 11. Lioba                       | 12. Ida                       |
| 13. Chlotilde (oder Radegundis) | 14. Plectrudis                |
| 15. Genoveva                    | 16. Irmina.                   |

Es sind dies Heilige, die zum Teil den Königsfamilien der Merowinger und Karolinger angehörend, für die Ausbreitung des Christentums im fränkischen Reich, namentlich aber in dessen ripuarischen Teilen, große Bedeutung haben.

8. Bei jeder Figur ist der Name in großen Buchstaben und in der zur karolingischen Zeit noch üblichen Weise des Untereinanderstellens anzubringen.

9. Es sind zwei Inschriften anzubringen.

a. die eine kann entweder zur Trennung des Tambours von der Kuppel dienen und somit unterhalb der Figuren der Ältesten ihren Platz finden, so daß unmittelbar unter ihr die 16 großen Standfiguren zu stehen kommen – oder unterhalb der Fensterbrüstung angebracht werden. Rings umherlaufend soll sie einen zweckmäßig ausgewählten Spruch von allgemeinerer Bedeutung enthalten.

b. die andere ist in rother Farbe unterhalb des mächtigen, die unteren von den oberen Bogenstellungen trennenden Kranzgesimsen auf die Mauer zu malen. Sie soll die von Einhard erwähnte mit den Worten »Karolus princeps« endigende völlig beglaubigte Inschrift herstellen, deren Wortlaut zu rekonstruieren sein wird. Vgl. *Einhard*. Vita K. m. Cap. 32 (Jaffé, *Mon. Car.* p. 537):

*Erat in eadem basilica in margine coronae, quae inter superiores et inferiores arcus interiorem aedis partem ambiebat, epigramma Sinopide scriptum, continens, quis auctor esset eiusdem templi; cuius in extremo versu legebatur: Karolus princeps.*

Außer den beiden letzten Worten haben auch die Worte auctor und templum sicher in der Inschrift gestanden, für deren Abfassung im Sinne der Zeit die Vorbilder in der *Poetae minores Carolini aeri* der *Monumenta Germaniae* zu benutzen sind.

10. Die oben aufgezählten Figuren sind den sie umgebenden Ornamenten, sowie die unter Nr. 9a angeführte Inschrift sind in Mosaik herzustellen. Dies ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit aus dem Vorhandensein der Kuppelmosaik und aus dem Zustand des Oktogons. Neben dem Kuppelmosaik würde jede Art von Malerei und Vergoldung völlig wirkungslos bleiben und der einheitliche Charakter des Bauwerks aufgehoben werden. Der notorische Zustand des

Mauerwerks des Oktogons, welches die Feuchtigkeit in stärkerem Maße anzieht und festhält, gefährdet aber auch jede Art von Malerei und die Vergoldung aufs äußerste, so daß sie nur auf kurze Zeit erhalten bleiben würde. Es kann unmöglich ein Wandschmuck mit großen Opfern hergestellt werden, der gar keine Dauer verheißt.

11. Die jetzt vorhandene Lichtmenge muß in ihrem vollen Bestande erhalten werden, wenn der Bilderschmuck sichtbar und die Benutzung von Gebetsbüchern in der Kirche möglich bleiben soll. Es ist daher von der Anbringung von Bronzegittern in den Fensteröffnungen abzusehen, diese sind vielmehr mit schmiedeeisernen Umrahmungen und heller Grissalleverglasung zu schließen, bei der höchstens schmale farbige Bänder, Säume und Zwickelstücke in Anwendung kommen dürfen.

12. Ist auch der zur Probe angebrachten Figur des Papstes in vieler Beziehung Lob zu spenden, so erscheint sie doch als in etwa zu kurz und zu breit angelegt, ihre Konturen als zu wenig betont. Das ihr beigegebene Kreuz ist in den alten Mosaiken ein Zeichen des Martyriums, also auf Leo III. nicht anwendbar, die Tiara existiert in jener Zeit nicht. Die Architektur macht sich in der Umrahmung zu sehr geltend, die oberen Arkaturen können weggelassen, was beim Hinaufrücken des Ganzen ohnehin der Fall sein wird. Altchristliche Motive (Tauben) sind nicht am Platze.

Die Mosaiken sind in ungleich reicherer Farbgebung und aus stark zur Geltung zu bringenden Goldgründen herzustellen.

Die Mitglieder der Kommission erklären ihre Bereitwilligkeit, auf an sie zu richtende Anfragen die den Heiligen zukommenden Insignien, sowie Dekorationsmotive und sonstiges in den Zusammenhang des zur Ausführung kommenden Figurenkreises passendes Beiwerk anzugeben.

Bonn, den 21. Januar 1896 gez: Dr. Loersch, Geheimer Justizrath. « Archiv des Landeskonservators Rheinland, Mappe TA 2/483, fol. 1–11.

<sup>301</sup> Einem 1968, S. 17.

<sup>311</sup> Beissel 1893, Sp. 160.

<sup>321</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 163.

<sup>331</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 175.

<sup>341</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 185; Dieser Artikel (Ausschnitt) stammt wahrscheinlich von Franz Bock, der offensichtlich A. v. Swenigorodskoi nach Kräften unterstützte. Franz Bock hatte bereits 1896 einen Kommentar als Prachtband zu Swenigorodskois Sammlung byzantinischer Emails auf dessen Anregung hin verfaßt. Dieses Werk wurde im Selbstverlag mit 300 Exemplaren herausgegeben, von denen Franz Bock 100 Stück erhielt, die er als Spende, u. a. auch der Berliner Kunstbibliothek im Kunstgewerbemuseum und anderen kunstinteressierten Institutionen zukommen ließ wie aus der beigehefteten Widmung des Exemplars der Berliner Kunstbibliothek hervorgeht. Bock, Fr., Die byzantinischen Zellschmelze der Sammlung Dr. Alex von Swenigorodskoi und das darüber veröffentlichte Prachtwerk, Aachen 1896.

<sup>351</sup> Faymonville 1909, S. 431.

<sup>361</sup> Erst am 25. März 1897 drängte Schaper auf einen Vertragsabschluss, damit er seine Aufträge besser disponieren könne. Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 183.

<sup>371</sup> Faymonville 1909, S. 431.

<sup>381</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 279. Franz Bock scheint mit der Wahl Schapers recht unzufrieden gewesen zu sein. Er beauftragte – ohne Autorisierung durch den Karlsverein – den Historienmaler August Martin aus Kiedrich, Entwürfe für die Ausmalung des Münsters herzustellen. Stadtarchiv Aachen, Karls-

- verein zur Restauration, Nr. 123, Bl. 123.
- <sup>39)</sup> Beissel 1901, S. 295.
- <sup>40)</sup> Aufschlußreich sind viele Aachener Zeitungsartikel, die erkennen lassen mit welcher Schärfe, aber auch Sachkenntnis diskutiert wurde.
- <sup>41)</sup> Hermann Schaper hatte bereits am 17. Febr. 1896 in einem Brief an Dubusc die Verkleidung mit Marmor nach dem Vorbild s. Marco in Venedig vorgeschlagen, Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung, Nr. 122, Bl. 89.
- <sup>42)</sup> Bock, Die projektierte Wiederaufnahme III, 1895. Da Franz Bock aus Aachen stammte und seit 1868 Kanonikus der Stiftskirche in Aachen war, dürften seine Äußerungen einen nicht zu unterschätzenden Einfluß gehabt haben.
- <sup>43)</sup> Stephany 1968, S. 18.
- <sup>44)</sup> Braun 1915, S. 513.
- <sup>45)</sup> Braun 1915, S. 326. Hier folgt eine Liste mit den Titeln der von Beissel veröffentlichten Schriften, wobei die religiöse Malerei, die Restaurierung von Kirchen und die Geschichte des Mosaiks Schwerpunkte sind.
- <sup>46)</sup> Beissel und Stummel 1888, S. 163.
- <sup>47)</sup> Beissel und Stummel 1888, S. 313.
- <sup>48)</sup> Beissel 1894, S. 282.
- <sup>49)</sup> Beissel 1894, S. 284.
- <sup>50)</sup> Pol. Tageblatt, behandelt wird der Vortrag von Prof. Henrici vom 7. Mai 1897 über die Schaperschen Kartons.
- <sup>51)</sup> Karlsverein zur Restauration 1900, S. 4, 5.
- <sup>52)</sup> Auf das Modell, das – soweit die wenigen frühen Zeichnungen Schlüsse zulassen – die 3. Planungsphase darstellt, wird noch eingegangen werden.
- <sup>53)</sup> Die Entwurfsskizzen sind in Akten der Jahrgänge 1895–1898 des Karlsvereins im Stadtarchiv Aachen abgeheftet.
- <sup>54)</sup> Pol. Tageblatt vom 7. 4. 1897.
- <sup>55)</sup> Pol. Tageblatt vom 18. 4. 1897. Wahrscheinlich verbarg sich hinter diesem Anonymus F. Bock. Vgl. Faymonville 1916, S. 20.
- <sup>56)</sup> Pol. Tageblatt.
- <sup>57)</sup> Karlsverein zur Restauration 1900, S. 4.
- <sup>58)</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung Nr. 123, Bl. 43.
- <sup>59)</sup> Eine eingehende Besprechung des Modells findet sich bei: Schuchardt, K., Die Ausschmückung des Aachener Domes, in: Centralblatt der Bauverwaltung 20, 1900, S. 477.
- <sup>60)</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung Nr. 123, Bl. 79.
- <sup>61)</sup> Stadtarchiv Aachen, Acta betr. Ausschmückung Nr. 123, Bl. 80.
- <sup>62)</sup> Karlsverein zur Restauration 1904, S. 27.
- <sup>63)</sup> Diese Studienreise hatte Prof. Clemen vorgeschlagen, H. Schaper und Prof. Frentzen sollten gemeinsam nach Konstantinopel fahren und sich insbesondere die Marmorverkleidung der Hagia Sophia ansehen. Karlsverein zur Restauration 1904, S. 16, 17.
- <sup>64)</sup> Karlsverein zur Restauration 1904, S. 26.
- <sup>65)</sup> Vgl. Karlsverein zur Restauration 1904, S. 26.
- <sup>66)</sup> Siehe Anm. 65.
- <sup>67)</sup> Karlsverein zur Restauration 1900, S. 4, 5. Auch die Beleuchtungskörper fehlen dem Modell heute.
- <sup>68)</sup> Faymonville 1909, S. 419.
- <sup>69)</sup> Die Skizzen befinden sich im Domarchiv Aachen, Mappe unsigniert.
- <sup>70)</sup> Diese Zeichnung ist bei Grimme 1972, Abb. 202, S. 171 veröffentlicht.
- <sup>71)</sup> Faymonville 1909, S. 419.
- <sup>72)</sup> Vgl. Schoch 1975, Abb. 204.
- <sup>73)</sup> Karlsverein zur Restauration 1909, S. 5.
- <sup>74)</sup> Vgl. Anm. 73.
- <sup>75)</sup> Der Begriff »Archaik« steht hier für Vereinfachung der Formen, die durch Großflächigkeit und statuarische Ruhe insbesondere gekennzeichnet ist. Die Typologisierung einer bestimmten Kunstrichtung um 1900 als »archaisierende Richtung« ist von Hartmann 1954 – mangels eines treffenderen, eindeutigeren Begriffs – übernommen worden.
- <sup>76)</sup> Unterstützt wird diese Annahme auch durch einen Bericht des Karlsvereins, woraus hervorgeht, daß die Weiterführung der Arbeit an Schwarting delegiert wurde und, daß »bis auf wenige Details« die Entwürfe Schapers bei dessen Tod vorgelegen hätten. Diese Bemerkung ist vielleicht aus der Angst vor einer Wertminderung der Mosaiken zu verstehen. Karlsverein zur Restauration 1911, S. 5, 6, 7.
- <sup>77)</sup> Dom-Archiv Aachen, Akten betr. Bausachen, Heft 6, Vol IX, Brief Buchkremers vom 29. 12. 1911, mit Lageskizze.
- <sup>78)</sup> Beissel 1901, Sp. 275 ff; 1902, Sp. 51 ff.
- <sup>79)</sup> Die Besprechung der Ornamentik soll anhand einiger Beispiele erfolgen, die besonders typisch sind. Eine Abbildung und Besprechung aller Ornamente ist im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten.
- <sup>80)</sup> Beissel und Stummel 1888, S. 163.
- <sup>81)</sup> Vgl. Anm. 9.
- <sup>82)</sup> Archiv Puhl & Wagner, Ordner Schaper 1898–1908, Brief Schapers vom 2. 3. 07.
- <sup>83)</sup> Dieses Stilgemisch mit byzantinisierendem Prunk wurde besonders von Kaiser Wilhelm II. geschätzt, – daher »Kaiser-Wilhelm-Stil« genannt. Die Forschung tut sich mit diesem Begriff noch recht schwer.
- <sup>84)</sup> Archiv Puhl & Wagner, Ordner Schaper 1898–1908.
- <sup>85)</sup> Vgl. Anm. 84.
- <sup>86)</sup> Archiv Puhl & Wagner, Ordner Schaper 1898–1908, Brief Schapers vom 10. Dezember 1907.

- <sup>87)</sup> Archiv Puhl & Wagner, Ordner Schaper 1909–1913, Brief Schapers vom 30. Jan. 1911.
- <sup>88)</sup> Buchkremer 1902, S. 19.
- <sup>89)</sup> Buchkremer 1902, S. 19, 20.
- <sup>90)</sup> Faymonville 1909, S. 419.
- <sup>91)</sup> Karlsverein zur Restauration 1903, S. 13, 14. Über den Fortgang der Arbeiten gibt es nur wenige, kurzgefaßte Hinweise in den Veröffentlichungen des Karlsvereins. Auch im Briefwechsel zwischen Hermann Schaper und Puhl & Wagner findet sich kaum eine Bemerkung.
- <sup>92)</sup> Karlsverein zur Restauration 1908, S. 7.
- <sup>93)</sup> Karlsverein zur Restauration 1909, S. 5.
- <sup>94)</sup> Karlsverein zur Restauration 1911, S. 1.
- <sup>95)</sup> Karlsverein zur Restauration 1913.
- <sup>96)</sup> Eine Mappe mit großformatigen Photos der Aachener Mosaiken befindet sich im Archiv Puhl & Wagner in der Berlinischen Galerie (ohne Signatur, ca. 1913).
- <sup>97)</sup> Leipzig 1904. Die kritische Darstellung Strzygowskis umfaßt 98 Seiten.
- <sup>98)</sup> Dieser Begriff ist »Schutz und Pflege von Baudenkmalern in der Bundesrepublik Deutschland, Ein Handbuch«, Hrsg. Gebeßler, A., Eberl, W., Köln, Stuttgart, Berlin, Mainz 1980, S. 76–78 entnommen. Er läßt sich nur bedingt auf die Umgestaltungsmaßnahmen im Münster anwenden, da eine Renovierung behutsames Vorgehen mit sparsamsten Mitteln voraussetzt. Mangels eines treffenderen Begriffs soll 'Renovierung', als der Sache am nächsten stehender Begriff hier benützt werden.
- <sup>99)</sup> Siehe Faymonville 1916, S. 20, 21.
- <sup>100)</sup> Strzygowski 1904, S. 1.
- <sup>101)</sup> Strzygowski 1904, S. 2.
- <sup>102)</sup> Die neuere Forschung sieht die Bärin als ein römisches Werk aus der Zeit um 150–200 n. Chr. Grimme 1972, S. 7; Braunfels 1968, S. 379 nennt die »Wölfin« römisch-antik.
- <sup>103)</sup> Schmitz-Cliever-Lepie nennt als Entstehungsort Alexandrien (1979, S. 28) in Ägypten.
- <sup>104)</sup> Strzygowski 1904, S. 19. Zur Entstehungszeit sagt Braunfels 1965, S. 27: »antik-römisch, mit karolingischem Fuß«.
- <sup>105)</sup> Strzygowski 1904, S. 26.
- <sup>106)</sup> Strzygowski 1904, S. 88, 89.
- <sup>107)</sup> Strzygowski 1904, S. 89.
- <sup>108)</sup> Strzygowski 1904, S. VI.
- <sup>109)</sup> Strzygowski 1904, S. 59.
- <sup>110)</sup> Vgl. Zeller, A., Das Heidelberger Schloß, Werden, Zerfall und Zukunft, Karlsruhe 1905.
- <sup>111)</sup> Karlsverein zur Restauration 1904, S. 9.
- <sup>112)</sup> Karlsverein zur Restauration 1904, S. 9.
- <sup>113)</sup> Karlsverein zur Restauration 1904, S. 13.
- <sup>114)</sup> Karlsverein zur Restauration 1904, S. 15, 16.
- <sup>115)</sup> Buchkremer 1904.
- <sup>116)</sup> Buchkremer 1904, S. 10.
- <sup>117)</sup> Strzygowski 1904, S. VI.
- <sup>118)</sup> Buchkremer 1902, S. 19.
- <sup>119)</sup> Buchkremer 1904, S. 31.
- <sup>120)</sup> Strzygowski 1904, S. VI.
- <sup>121)</sup> Buchkremer 1904, S. 33.
- <sup>122)</sup> Arntz 1904, S. 58.
- <sup>123)</sup> Arntz 1904, S. 59.
- <sup>124)</sup> Weyres 1981, S. 410.
- <sup>125)</sup> Domarchiv Aachen, Akten betreffend Bausachen, Heft 6, Vol. VIII. Stellungnahme Schapers vom 8. März 1904.
- <sup>126)</sup> Zitiert nach Sachs, Badstübner, Neumann 1973, S. 178.
- <sup>127)</sup> Lentz 1925, S. 40.
- <sup>128)</sup> Sachs, Badstübner, Neumann 1973, S. 279.
- <sup>129)</sup> Beissel 1901, S. 141.
- <sup>130)</sup> Vgl. Sachs, Badstübner, Neumann 1973, S. 273 und S. 131.
- <sup>131)</sup> Vgl. Sachs, Badstübner, Neumann 1973, S. 157.
- <sup>132)</sup> Beissel 1902, Sp. 62.
- <sup>133)</sup> Sedlmayr 1976 (9. Aufö.), S. 18.
- <sup>134)</sup> Vgl. Trapp 1979.
- <sup>135)</sup> Trapp 1979, S. 4.
- <sup>136)</sup> Trapp 1979, S. 3.
- <sup>137)</sup> Jakob 1857. S. 13, 14.
- <sup>138)</sup> Thalhofer, zitiert nach Trapp 1979, S. 345.
- <sup>139)</sup> Trapp 1979, S. 346.
- <sup>140)</sup> Tiersymbolik, Sp. 62.
- <sup>141)</sup> Sp. 160.
- <sup>142)</sup> 1893, Nr. 12, Sp. 379, 380.
- <sup>143)</sup> Vgl. S. 220.
- <sup>144)</sup> Vgl. Talbot Rice 1964, S. 134 ff.
- <sup>145)</sup> Vgl. S. 191.



<sup>146)</sup> Vgl. S. 191.

<sup>147)</sup> Vgl. Smitmans 1980, S. 91.

<sup>148)</sup> Beissel, zitiert nach Smitmans 1980, S. 90.

<sup>149)</sup> Beissel, zitiert nach Smitmans 1980, S. 91.

<sup>150)</sup> Smitmans 1980, S. 100.

<sup>151)</sup> Karlsverein zur Restauration 1912, S. 11.

<sup>152)</sup> Karlsverein zur Restauration 1912, S. 35, 36; Die vollständige Auflistung der ausgestellten Objekte findet sich auf den Seiten 32–38.

<sup>153)</sup> Karlsverein zur Restauration 1913, S. 7.

<sup>154)</sup> Karlsverein zur Restauration 1913, S. 6, 7.

<sup>155)</sup> Deutsche Bauzeitung 1911, S. 480.

<sup>156)</sup> Hoßfeld 1911, S. 310.

<sup>157)</sup> 1911/12, S. 297.

<sup>158)</sup> Schmidkunz 1911/12, S. 300.

<sup>159)</sup> Schmidkunz 1911/12, S. 301.

## ABBILDUNGSERLÄUTERUNGEN UND -NACHWEISE

- 1 Aachen, Münster, Blick in die Kuppel mit den Mosaiken Bethunes, 1901. Der Gegensatz zwischen mosaizierter Fläche und unbehandeltem Mauerwerk fällt besonders auf. Meßbildstelle Berlin, nach Meßbild Aachen, Dom Nr. 14, Neg.-Nr. 3684.
- 2 Aachen, Münster, Innenansicht des Oktogons nach 0, Zustand ca. 1901. Meßbildanstalt Berlin, Neg.-Nr. 43231.
- 3 H. Schaper, teilweise farbig angelegte Skizze: Bleistift, Aquarellfarben. Hl. Johannes, 1895–98. Maße: 48,5 x 19,5.  
Stadtarchiv Aachen, Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters, Acta betr. Ausschmückung des Octogons mit Mosaiken, Vol. IV 1895–1898, Bl. 168.
- 4 H. Schaper, farbige Entwurfszeichnung für den oberen Umgang und den Tambour mit Erzengel Michael und Hl. Paulus, Bleistift, Aquarellfarben, 1895–98, Bez. (von oben nach unten): In Stuck angetragene Gliederung; Zeuggehänge nach alten Vorbildern Ravenna; Die Ecken sind nicht betont, wie es auch in der Kuppel nicht geschehen; Die Größe der Figuren ist gleich der der Figuren in der Kuppel. Maße: 72 x 38.  
Stadtarchiv Aachen, Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters, Acta betr. Ausschmückung des Octogons mit Mosaiken, Vol. IV 1895–1898, Bl. 169.
- 5 H. Schaper, teilweise farbig angelegte, vermaßte Skizze mit Erläuterungen, Bleistift, Aquarellfarben, Bez.: Wände des oberen Umgangs. Maße: 52,5 x 36,5.  
Stadtarchiv Aachen, Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters, Acta betr. Ausschmückung des Octogons mit Mosaiken, Vol. IV 1895–1898, Bl. 92.
- 6 »Modell der am 8. Dec. 1899 von H. Schaper dem Vorstände des Karlsvereins vorgelegten Entwürfe«. Das Foto, von Schaper signiert, gibt die Gesamtwirkung des Modells wieder.  
Stadtarchiv Aachen, Platten-Nr. T 819 I.
- 7 H. Schaper, Modell des Oktogons, 1899. Maße: ca. 120 x 110; Maßstab 1:20. Es befindet sich heute in der Karlskapelle des Aachener Münsters. Die Entwürfe im Modell sind farbig gestaltet. Zustand 1982.
- 8 »Modell der am 8. Dez. 1899 von Prof. Schaper dem Vorstände des Karlsvereins vorgelegten Entwürfe«. Ein Foto, von H. Schaper signiert, das den Blick in den oberen Umgang des Modells mit den eingeklebten Entwürfen zeigt. Im Hintergrund – zur Veranschaulichung der Proportionen – steht eine eingeklebte Staffagefigur. Deutlich zu erkennen sind die Märtyrerdarstellungen in den Lünetten.  
Stadtarchiv Aachen, Platten-Nr. T 819 I.
- 9 Oberer Umgang des Aachener Münsters während der vorbereitenden Arbeiten fotografiert. In einem Joch ist die Darstellung der Opferung Isaaks als Entwurf

- eingeklebt, in der Lünette erkennt man eine Märtyrerdarstellung mit Architektur.  
Stadtarchiv Aachen, Platten-Nr. T 819 I.
- 10 »Modell der am 8. Dec. 1899 vom Prof. Schaper dem Vorstände des Karlsvereins vorgelegten Entwürfe«. Ein Foto, von Schaper signiert, das den Blick in den unteren Umgang zeigt. Im Modell sind für die Gewölbe des unteren Umgangs noch figurale Darstellungen geplant, auch der Boden des Umgangs ist noch mit einem Marmorfußboden nach dem Vorbild der Cosmatenarbeiten vorgesehen. Im Hintergrund zwei kleine Staffagefiguren. Die Lampen könnten zur elektrischen Beleuchtung gehört haben.  
Stadtarchiv Aachen, Platten-Nr. T 819 I.
- 11 H. Schaper, Bleistiftskizze, s/w, Petrus, 1899. Maße: 23 x 12.  
Domarchiv Aachen, Mappe unsigniert.
- 12 H. Schaper, farbige Entwurfszeichnung mit Maria, Michael und Karl d. Große, Bleistift, Aquarellfarben, 1899. Rechts unten signiert: hS. Maße: 35 x 27.  
Domarchiv Aachen, Mappe unsigniert.
- 13 Oktogon des Aachener Münsters nach O., Tambour mit Mosaik: Erzengel Michael, Maria, Johannes Baptist, Erzengel Gabriel, Karl der Große und Leo III., Zustand nach 1911.  
Fotoarchiv Landeskonservator Rheinland, Bonn, Mappe Aachen.
- 14 Petrus auf Goldgrund, Papier, 1900–1904. Bez.: 1/2 Größe. Maße: 145 x 70.  
Niedersächsische Landesgalerie.
- 15 Johannes d. T. auf Goldgrund, Papier, 1900–1904. Bez.: 1/2 der Größe. Maße: 145 x 70.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 111, Neg. Nr. X 1943.
- 16 Kopf eines Erzengels, sehr exakt ausgearbeitet, steingerecht gezeichnet, Papier, ca. 1900. Maße: 95 x 103. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um die erste Vorlage für Puhl & Wagner.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 111, Neg. Nr. X 1943.
- 17 Jakobus und Petrus, Karton, 1900–1904. Bez.: 1/3 im Maßstab. Maße: 260 x 140. Der Entwurf ist besonders exakt ausgeführt, der Goldgrund ist »steingerecht« gezeichnet und teils durch aufgeklebte Metallplättchen aufgelockert.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 101, Neg. Nr. X 1950.
- 18 Jakobus d. J. und Simon, Papier, 1900–1904. Bez.: 1/3 im Maßstab. Maße: 260 x 140. Vgl. Kommentar zu Abb. 17.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 102, Neg. Nr. X 1951.
- 19 Oberer Umgang, Engel mit Lamm und Kreuz, Papier, 1905–1909. Bez.: Schildbogen mit Engel und Lamm. Maße: 150 x 317.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 122, Neg. Nr. X 1941.
- 20 Oberer Umgang, Schildbogenbemalung, zwei Pfauen mit Architektur, Leinwand. Maße: 112 x 495.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 119/120, Neg. Nr. X 1930.
- 21 Oberer Umgang, Opferung Isaaks, Papier, 1905–1909. Maße: 165 x 526. Qualitätvoller Entwurf mit großer erzählerischer Drastik. Auf der Rückseite fanden sich noch Gips- und Mörtelreste. Der Entwurf ist identisch mit dem in Abb. 10 zu erkennenden. Die Entwürfe sind versuchshalber wie Tapeten auf das Mauerwerk geklebt worden, um einen Eindruck von den fertigen Mosaiken zu vermitteln.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 132, Neg. Nr. X 1935.
- 22 Zwei Hirsche am Wasser, Karton für den oberen Umgang, Aquarell, Papier. Maße: 145 x 475.  
Exakt ausgeführter Entwurf, der leider an den Ecken stark beschnitten ist. Vorlagewerk für Puhl & Wagner.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 121 b, Neg. Nr. X 1934.
- 23 Der Grundriß des oberen Umgangs soll zur Orientierung beitragen. Die Zeichnung wurde von der Verfasserin angefertigt.
- 24 Oberer Umgang, Schildbogen, Zwei Engel mit Opferlamm, Papier, 1909. Maße: 150 x 475.  
Dieser Karton ist an den Ecken stark beschnitten worden.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 122 a, Neg. Nr. X 1938.
- 25 Oberer Umgang, Engel mit Marterwerkzeug (Dornenkrone), mit Klappe, Papier. Maße: 165 x 90.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 123, Neg. Nr. X 1974.
- 26 Oberer Umgang, Engel mit Hahn, Karton, 1909. Maße: 62 x 61.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 128, Neg. Nr. X 1945.

- 27 Oberer Umgang, Schildbogen, Arche Noah, Papier, 1909. Maße: 150 x 490. Dieser Karton ist an den Ecken stark beschnitten worden.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 133, Neg. Nr. X 1932.
- 28 Oberer Umgang, Schildbogen mit Phoenix, Papier, 1909. Bez.: Joch IX. Maße: 147 x 485.  
Niedersächsische Landesgalerie, Neg. Nr. X 1932.
- 29 Oberer Umgang, Engel mit Alpha und Omega, Papier, 1909. Maße: 150 x 430 (insgesamt).  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 136, Neg. Nr. X 1937.
- 30 Oberer Umgang, Engel, Papier, 1909. Bez.: Schildbogen. Maße: 150 x 430 (insgesamt). Gegenstück zu Nr. 29.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 122, Neg. Nr. X 1933.
- 31 Oberer Umgang, »Himmlisches Jerusalem«, Papier, 1909. Bez.: Lünette. Maße: 145 x 445.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 121 a, Neg. Nr. X 1936.
- 32 Der Grundriß des unteren Umgangs soll zur Orientierung beitragen. Die Zeichnung wurde von der Verfasserin angefertigt.
- 33 Unterer Umgang, Thron, Entwurf für die Darstellung der Etimasia, Papier, 1909–1912. Bez.: Mitte mit Thron von Aachen. Maße:  $\varnothing$  232.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 116, Neg. Nr. X 1953.
- 34 Unterer Umgang, dekoratives Wandmuster, Papier, 1909–1912. Maße: 148 x 314.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 143, Neg. Nr. X 1940.
- 35 Oberer Umgang, Ornamententwurf, Papier, 1909–1912. Bez.: Joch III. Maße: 105 x 154.  
Niedersächsische Landesgalerie, Iv.-Nr. 142, Neg. Nr. X 1948.
- 36 Unterer Umgang, Ornamentik des 3. Jochs.
- 37 Oberer Umgang, Ornamentik des 8. Jochs.
- 38 Ravenna, San Vitale, Gurtbogen mit Gewölbe des Presbyteriums.  
Deichmann, Fr. W., Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Abb. 311.
- 39 Ravenna, San Vitale, östl. Teil des Gewölbes im Presbyterium.  
Deichmann, Fr. W., Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Abb. 344.
- 40 Thessaloniki, St. Georg, Rekonstruktionszeichnung eines Mosaiks in der Kuppel.  
Molho, S., Monuments of Thessalonike, Thessaloniki 1962, S. 17.
- 41 Ravenna, Sant' Apollinare Nuovo, Prophet.  
Deichmann, Fr. W., Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Abb. 138.
- 42 Kathedrale von Cefalú, Apsismosaik.  
Anthony, E. W., A History of Mosaics, Reprint, New York 1968, Abb. 160.
- 43 Ravenna, San Vitale, Presbyterium, Nordwand.  
Deichmann, Fr. W., Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Abb. 313.
- 44 Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle, Gurtbogen und Vierungsgewölbe.  
Deichmann, Fr. W., Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Abb. 220.
- 45 Rom, St. Johannes Lateran, Apsismosaik von Torriti.  
Oakeshott, W., Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, Wien, 1968, Abb. 195.
- 46 Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia, Gewölbe des westl. Kreuzarms.  
Deichmann, Fr. W., Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Abb. 17.
- 47 Kopf der Maria, Oktogonmosaik (Detail), Zustand nach 1904.  
Fotoarchiv Landeskonservator Rheinland, Bonn, Denkmäler der Rheinprovinz 25976.
- 48 Kopf des Thomas, Oktogonmosaik (Detail), Zustand nach 1904.  
Fotoarchiv Landeskonservator Rheinland, Bonn, Denkmäler der Rheinprovinz 25970.
- 49 Kopf des Erzengels Gabriel, Oktogonmosaik (Detail), Zustand nach 1904.  
Fotoarchiv Landeskonservator Rheinland, Bonn, Denkmäler der Rheinprovinz 25972.

## LITERATURNACHWEIS

### Ungedruckte Quellen

Aachen, Stadtarchiv.  
Domarchiv (früher Stiftsarchiv),  
Akten betreffend Bausachen (Verkehr mit dem Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters) Angef. 1902 20/1, Geschlossen 1907 11/4, Abt. D Fach 9 Vol. VIII, Heft 6.  
Akten betreffend Bausachen (Verkehr mit dem Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters) Angef. 1906 17/12, Geschlossen 1916, Abt. D Fach 9 Vol. VII, Heft 6.

Aachen, Stadtarchiv.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters, Acta betr. die Ausschmückung des Oktogons mit Mosaiken, Vol. IV, 1895–1898, Nr. 122.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters, Acta betr. Ausschmückung des Octogons mit Mosaiken, Vol. V 1889–1900, Nr. 123.

Berlin, Berlinische Galerie.  
Archiv der Mosaikfabrik Puhl & Wagner,  
Ordner Schaper 1898–1908.  
Ordner Schaper 1909–1913.

Bonn, Archiv des Landeskonservators Rheinland.  
Mappe TA 2/483, fol. 1–11.

## LITERATUR

Arntz, L., *Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters*, in: Die Denkmalpflege VI, 1904, S. 58.  
Beissel, St., *Zur Reform der Ikonographie des Mittelalters*, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 1893, Nr. 5, Sp. 147–160.  
Beissel, St., *Die Mosaiken in St. Marco*, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 1893, Nr. 12, Sp. 379 ff.  
Beissel, St., *Über die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik*, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 1894, Nr. 7, Sp. 211 ff, Sp. 242 ff, Sp. 279 ff.  
Beissel, St., *Die Pfalzkapelle Karls des Großen zu Aachen und ihre Mosaiken*, in: Stimmen aus Maria Laach, Katholische Blätter, 61. Bd., Freiburg 1901, S. 136–153, S. 284–297.  
Beissel, St., *Zur Geschichte der Tiersymbolik des Abendlandes*, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 1901, Nr. 9, Sp. 275 ff; 1902, Nr. 2, Sp. 51 ff.  
Beissel, St., Stummel, Fr., *Die Farbgebung bei Ausmalung der Kirchen*, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 1888, Sp. 163 ff, Sp. 303 ff.  
Bock, F., *Die projektierte Wiederaufnahme . . .*, in: Echo der Gegenwart v. 12. 11. 1895.  
B(ock), F., *Der neue Karton für die Mosaiken . . .*, in (Aachener) Politisches Tageblatt vom 18. 4. 1897.  
Braun, J., Zu P. Beissel, *Nachruf*, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. 37, 1915, S. 326.  
Braun, J., P. Stephan Beissel S. J., in: Stimmen der Zeit (ehem. Stimmen aus Maria Laach), Bd. 89, 1915, S. 505.  
Braunfels, W., *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München 1968.  
Breuer, R., Hannover, in: Moderne Bauformen X, 1911, S. 457.  
Buchkremer, J., *Die innere Ausschmückung der karolingischen Pfalzkapelle zu Aachen*, (Sonderdruck aus dem 7. Bericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz 1902) Bonn 1902.  
Buchkremer, J., *Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters*, Aachen 1904.  
Buchkremer, J., *100 Jahre Denkmalpflege am Aachener Dom (Dom zu Aachen – Beiträge zur Baugeschichte)*, Aachen 1955.  
Einem, H. v., *Die Tragödie der Karlsfresken Alfred Rethels*, Köln 1968.  
Faymonville, K., *Zur Kritik der Restauration des Aachener Münsters. Beschreibende Darstellung der ältesten Abbildungen seines Innern*. Aachen 1904.  
Faymonville, K., *Der Dom zu Aachen*, München 1909.

Faymonville, K., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen: Das Münster zu Aachen*, Düsseldorf 1916.  
Grimme, E. G., *Der Aachener Domschatz*, Düsseldorf 1972.  
Hamann, R. u. Hermand, J., *Gründerzeit, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 1, München 1974.  
Hartmann, R., *Erneuerungsversuche der christlich-religiösen Malerei im 19. Jahrhundert, insbesondere der Bestrebungen auf naturalistischer Basis in der zweiten Jahrhunderthälfte*, Phil.-Diss., masch.-schr., Tübingen 1954.  
Hoßfeld, Hermann Schaper †, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 31, 1911, S. 309, 310.  
Jakob G., *Die Kunst im Dienste der Kirche*. Ein Handbuch für die Freunde der kirchlichen Kunst, Landshut 1857.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1894, Aachen 1894.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1896, Aachen 1896.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1900, Aachen 1900.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1903, Aachen 1903.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1904, Aachen 1904.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1908, Aachen 1908.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1909, Aachen 1909.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1911, Aachen 1911.  
Karlsverein zur Restauration des Aachener Münsters unter dem Allerhöchsten Protectorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs 1913, Aachen 1913.  
Lentz, P., *Führer durch das Liebfrauenmünster Karls des Großen*, Aachen 1925.  
Markowitz, I., *Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. Die Düsseldorfer Malerschule und die Kunststädte am Mittel- und Niederrhein*, in: Trier, E. und Weyres, W., Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. III, Düsseldorf 1979, S. 43.  
Professor Hermann Schaper †, in: Deutsche Bauzeitung 45, 1911, S. 408.  
Schiffers, H., *Das katholische Aachen im Wandel der Jahrhunderte*, Aachen 1934.  
Schmidkunz, H., *Hermann Schaper*, in: Die christliche Kunst, 8, 1911/12, S. 297–301.  
Schmitz-Cliever-Lepie, H., *Die Domschatzkammer zu Aachen*, Aachen 1979.  
Schoch, R., *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975.  
Sedlmayr, H., *Verlust der Mitte*, Darmstadt 1976, (9. Auflage).  
Smitmans, A., *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik*, St. Augustin 1980.  
Stephany, E., *Das Bistum Aachen*, in: Große Kunst aus Tausend Jahren, Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen, Aachen 1968, S. 14.  
Strzygowski, J., *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung*, Ein Protest, Leipzig 1904.  
Talbor-Rice, D., *Byzantinische Kunst*, München 1964.  
Trapp, W., *Vorgeschichte und Ursprung der liturgischen Bewegung vorwiegend in Hinsicht auf das deutsche Sprachgebiet*, Münster 1979.  
Weyres, W., *Denkmalpflege*, in: Trier, E. und Weyres, W., Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. I, 1., Düsseldorf 1980.  
Wolff, A., *Die Baugeschichte des Kölner Domes im 19. Jahrhundert*, in: Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Köln 1980, S. 24.