

Neugotik in Aachen-die Werkstatt Götting

Von der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule
Aachen zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie genehmigte
Dissertation

vorgelegt von

Oliver Czarnetta, Magister Artium

aus

Düren

Berichter: Prof. Dr. Andreas Beyer
Prof. Dr. Ulrich Schneider

Tag der mündlichen Prüfung: 21.7.2003

Diese Dissertation ist auf der Internetseite der Hochschulbibliothek online verfügbar.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|--------|
| Einleitung | S. 4 |
| 1.1. Das 19. Jh.: Deutschlands Gesellschaft im Wandel | S. 8 |
| 1.2. Kulturkampf im Rheinland | S. 10 |
| 1.3. Die Neugotik, Kunst im Dienst der religiösen Propaganda | S. 11 |
| 1.4. Köln, Zentrum der Neugotik | S. 13 |
| 1.5. Zur Theorie der Neugotik | S. 15 |
| 2.1. Die Institutionen | S. 19 |
| 2.2. Die ausführenden Hände: Die Werkstatt Götting | S. 23 |
| 2.3. Der Wettbewerb der Bildhauer | S. 26 |
| 2.4. Kulturkampf in Aachen | S. 30 |
| 2.5. Allgemeine Wirtschaftslage und Finanzierung der Domstatuen | S. 35 |
| 2.6. Von der Planung bis zur Aufstellung | S. 41 |
| 2.7. Themen und Programmatik | S. 47 |
| 3.1. Die Apostelstatuen der Matthiaskapelle | S. 58 |
| 3.2. Der „ <i>hieratische Ernst</i> “ in Haltung und Faltenwurf | S. 59 |
| 3.3. Die 14 neugotischen Statuen | S. 66 |
| 4.1. Die heilige Sippe an der Annakapelle | S. 74 |
| 4.2. Zwischen Kontrapost und gotischem Bogen | S. 75 |
| 4.3. Der Mensch im Antlitz der Heiligen | S. 84 |
| 4.4. Die Engel in den Bogenleibungen der Annakapelle | S. 88 |
| 5.1. Die Ausstattung der Karls- und Hubertuskapelle | S. 91 |
| 5.2. Stilsprünge | S. 92 |
| 5.3. Zum Stil der Skulpturen | S. 95 |
| 6.1. Die Chorstatuen | S. 108 |
| 6.2. Neugotik im Stil der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts | S. 110 |
| 6.3. Merkmale der Chorstatuen anhand einiger Beispiele | S. 113 |

| | |
|--|--------|
| 7.1. Zur Rezeption der Fassadenskulpturen | S. 138 |
| 7.2. Kritik und Einordnung der Aachener Domsulpturen | S. 140 |
| 7.3. Vergleich mit anderen neugotischen Skulpturen | S. 142 |
| 7.4. Der Erhaltungszustand der Statuen | S. 149 |
| 7.5. Der Nachlaß Göttings | S. 153 |
| | |
| 8. Schlußbetrachtung | S. 155 |
| | |
| Anhang: Liste der bekannten Werke Göttings | S. 157 |
| | |
| Quellen- und Literaturverzeichnis | S. 159 |

Einleitung

Der Aachener Dom besteht aus kunstvoll verbundenen, architektonisch meisterhaften und ästhetisch ansprechenden Bauteilen verschiedener Epochen. Stetig und über lange Zeit gewachsen, ist der Dom auch für die Kunstgeschichte ständiges und vielfältiges Forschungsobjekt. Der Blick der Wissenschaft ragt dabei über die nähere Vergangenheit hinaus, meistens in die weiter zurückliegenden, glanzvolleren Zeiten Karls des Großen oder des Mittelalters. Klaus Winand bemerkt in seiner Veröffentlichung „Das Aachener Münster“ zu der Forschung um den Aachener Chor und die gotischen Kapellenbauten:

Leider ist der Bauplastik und den Schmuckelementen des 19. Jh. am Aachener Münster bisher keine Aufmerksamkeit gewidmet worden.¹

Die vorliegende Arbeit stellt einen Beitrag zur Füllung dieser Lücke dar. Ihr Thema ist der 94 Stücke umfassende neugotische Skulpturenzyklus, den der Aachener Bildhauer Gottfried Götting in der Zeit von 1865 bis ca. 1876 gefertigt hat. Die Statuen standen, bzw. stehen an den Außenfassaden vier gotischer Bauteile des Münsters. Diese sind die Matthiaskapelle, die Annakapelle, die Karls- und Hubertuskapelle und schließlich der berühmte Chorsaal.

Eingangs wird die damalige gesellschaftliche und politische Lage Deutschlands geschildert, anschließend, wie die Neugotik in diesem Zusammenhang zu sehen ist: diese Kunst ist im weiteren Sinne auch politische Kunst, das Stichwort „Kulturkampf“ mag hier ausreichend Andeutung geben. Nach einer Erfassung der Situation in Aachen geht die Untersuchung zur Auswertung der Quellen über: wann, wie und unter wessen Teilnahme die Statuen geplant und realisiert wurden. In dem darauf folgenden Teil werden die Statuen unter stilkritischen Gesichtspunkten betrachtet. Aufgrund ihrer großen Anzahl ist die Beschreibung der Statuen auf eine gezielte Auswahl an Stücken beschränkt. In diesem Rahmen sind die Eigenschaften der Statuen des Domzyklus exemplarisch dargestellt. Im Vergleich sowohl zu Werken der vorbildhaften Gotik wie auch zu anderen neugotischen Bildwerken werden die Domskulpturen zuletzt charakterisiert und eingeordnet.

Wie ist der Forschungsstand um die Neugotik?

¹ Klaus Winand, *Das Aachener Münster, Geschichte und Architektur des Chores und der Kapellenbauten*, Recklinghausen 1989. S. 102.

In ihrer Dauer sind nicht nur auf dem baulichen Sektor große Leistungen vollbracht worden, auch in den verschiedenen Sparten der bildenden Kunst entstand eine Vielzahl von Werkstücken. Die Neugotik stellt für die christliche Kunst unbestritten eine der fruchtbarsten Perioden dar. In großer Zahl zieren auch heute noch neugotische Kunstwerke unsere alltägliche Umgebung. Der Kölner Dom birgt mit seinen über 1000 Skulpturen den umfangreichsten plastischen Zyklus des 19. Jahrhunderts.² Es gibt also ausreichend Forschungsgegenstand. Dennoch hat die Kunstgeschichte vor allem über den Bereich der Plastik bisher nur ein grob gewobenes Netz geworfen.³

Carola Weinstock äußerte 1981 in ihrer Arbeit zu den Aachener Rathausstatuen die Meinung, daß die Kritik nicht immer bereit sei, neugotische Werke als Kunst ernst zu nehmen.⁴ Diese Auffassung ist unterschwellig auch heute noch mancherorts zu spüren. Es stellt sich die Frage, warum die Neugotik mit so schlechtem Ruf belegt ist.

Einerseits geht die Geringschätzung auf die Vorwürfe zurück, welche schon einige Zeitgenossen der Neugotik vorhielten. So brandmarkten ihre damaligen Gegner sie und ihre an die Gotik angelehnten Werke als geistlose Nachahmung oder als bloßes Handwerk.

Andererseits liegt derartige Ablehnung wohl in der Struktur dieser Kunst begründet. Die Beschränkung der gesamten Neugotik auf vornehmlich religiöse Thematik und die enge stilistische Bandbreite unterstützten die Vorbehalte. Speziell die neugotische Bildhauerei wird in erster Linie nur in Zusammenhang mit der Restaurierung oder Vollendung vieler gotischer Bauten gesetzt, wo sie sich der Architektur unterzuordnen hatte, darüber wird die ihr eigene schöpferische Kraft oft übersehen.⁵

Ein weiteres taten die nachfolgenden Generationen. Während die Protagonisten, Künstler und auch viele ihrer Kritiker die Neugotik als eigenständigen Stil verstanden, erkannten spätere Zeiten ihr diese Eigenschaft ab. Georg Gottfried Dehio zu Beginn des Jahres 1905:

„Sie kannte alle je gesprochenen toten Sprachen der Kunst und bediente sich nach Wunsch abwechselnd einer jeden; nur eine eigene Sprache hatte sie nicht.“⁶

Kaum eine Kunst wurde so vehement erst verworfen und dann vergessen. Peter Bloch stellte 1975 fest:

² *Kunst des 19. Jh. im Rheinland, Band 4*; hrsg. v. Eduart Trier und Willi Weyres, Düsseldorf 1980. S.13.

³ Peter Bloch, *Skulpturen des 19. Jh. im Rheinland*, Düsseldorf 1975. S.7.

⁴ Carola Weinstock, *Der plastische Bildschmuck an der Fassade des Aachener Rathauses 1864-1901*, Diss. RWTH Aachen 1981. S. 230/231, Anm. 91.

⁵ Thomas Schumacher, *Großbaustelle Kölner Dom*, Köln 1993. S. 15.

⁶ Georg Gottfried Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege*, Straßburg 1905. S. 25.

„Fast alle der hier behandelten Kunstwerke, seien es öffentliche Monumente oder kirchliche Ausstattungsstücke, mußten neu entdeckt werden. Sie waren vergessen. Und doch war ihre Entstehung einst ein zentrales Ereignis, von vielschichtigen Interessen, Emotionen, Urteilen bedingt und begleitet, eine hochpolitische Kunst.“⁷

Ein gewisser Mangel an Verständnis prägt also noch heute das Bild der Neugotik. Er ist mit ein Grund dafür, daß die Bildhauerei dieser Zeit auch jetzt noch reizvollen, weil in großen Teilen unbetretenen Forschungsgrund bietet.

Folgende Literatur diene der vorliegenden Arbeit als Basis:

Zur Theorie der Neugotik in Köln und auch darüber hinaus berichten Klaus Niehr in „Gotikbilder-Gotiktheorien: Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850“ und Nicola Borger-Keweloh in „Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert“.⁸

Ein umfassendes Werk findet sich in der mehrbändigen Ausgabe der „Kunst des 19. Jh. im Rheinland“ von Eduard Trier und Willy Weyres von 1980.⁹ Daneben bietet Peter Bloch mit seiner 1975 erschienenen Schrift „Skulpturen des 19. Jh. im Rheinland“ eine Spezialisierung auf diese Sparte der Kunst.¹⁰ Baudaten und Geschichte der Kapellenbauten sind der oben zitierten, bis heute grundlegenden Veröffentlichung Klaus Winands zu entnehmen.

Weitere für diese Arbeit wichtige Schriften gehen auf in Aachen ansässige Forscher/Innen im Bereich Kunstgeschichte und Geschichte zurück. Ihre Erkenntnisse vervollständigten das dieser Arbeit zugrunde liegende Bild der Zeit und der Kunst in der Stadt Aachen. Hier seien u.a. Dr. E.G. Grimme, P. Hilger, E. Janssen, Prof. H. Lepper, Dr. G. Minkenberg, Dr. I. Schild, H.P. Schmitz, Dr. C. Weinstock genannt.

Die Quellenlage um die statuarische Bestückung des Münsters ist erfreulich reich. Zwar ist in den Archiven nicht die gesamte Korrespondenz erhalten, dennoch ergibt sich aus den im Stadtarchiv gelagerten, umfangreichen „Akten des Karlsvereins“ und dem Material des Dombau- und des Domarchivs ein recht vollständiges Bild der Vorgänge. In letztgenanntem Archiv sind auch die Bestände der Diözese Köln aus dieser Zeit enthalten. Der Informationsgehalt der Archive von Land und Staat (Düsseldorf, Berlin) geht bezüglich der Statuen nicht über den der Aachener Bestände hinaus.

⁷ Peter Bloch, S.72.

⁸ Klaus Niehr, Berlin, 1999/ Nicola Borger-Keweloh, München 1986.

⁹ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4.

¹⁰ Bloch, Peter.

Ab dem Beginn der 70er Jahren des 19. Jh. wandelt sich die Quellenlage zur Entstehung der Statuen, sie wird stetig spärlicher. Auch Zeitschriften schweigen sich über das Thema Kunst zunehmend aus. Die Korrespondenz ist entweder zerstört, oder aber –und wahrscheinlicher– hat es sie nie gegeben. Dafür können mehrere Gründe geltend gemacht werden.

Zum einen ist die damalige außen- und innenpolitische Lage zu beachten, die den größten Teil der öffentlichen Aufmerksamkeit auf sich zog. Die Tagespresse berichtete vermehrt über politische Inhalte, die Kunst geriet dabei in den Hintergrund der Berichterstattungen.

Zum anderen hatte sich im Verlauf der vorhergehenden Vorgänge eine gewisse Routine herausgebildet, die eine umfangreiche Korrespondenz überflüssig machte.

Zuletzt muß auf den Nachlaß Göttings aufmerksam gemacht werden. Dieser ist zwar in Waldfeucht, nahe Heinsberg geortet, aber noch nicht eröffnet. Mit seiner Freigabe würden sich viele in dieser Arbeit enthaltene Ansätze präzisieren und vervollständigen lassen.

Mein Dank gilt: Doktorvater Prof. Dr. A. Beyer, Maria und Günther Czarnetta, Frau Dr. Dickmann, Karin Frohn, der Euskirchener Firma Grabowski, Franz Joseph Hall, Peter Hoßdorf, Domarchivarin Eva Hürtgen, Dombaumeister Maintz, Dr. A. Marksches, Gebietsreferent des rheinischen Amt für Denkmalpflege Dr. Meyer, Leiter der Domschatzkammer Dr. G. Minkenberg, Rachel Raumann, Diözesankonservator Herrn von Reth, Zweitprüfer Prof. Dr. U. Schneider, Domfotograf Pit Siebig, Karsten Spies, den Belegschaften des Stadtarchivs und des Hochschularchivs.

1.1. Das 19. Jh.: Deutschlands Gesellschaft im Wandel

Mit dem Sturz Napoleons 1815 kam es zu einer Neuordnung Europas. Territoriale Aufteilungen und politische Verhältnisse wurden durch die Wiener Kongreßakte geklärt.

Das damalige Deutschland erhielt geographisch wie innenpolitisch eine neue Form. Der aus über 40 souveränen Fürstentümern und freien Städten gebildete ‚Deutsche Bund‘ ersetzte das frühere ‚Heilige Römische Reich Deutscher Nation‘. In diesem Zusammenschluß standen Österreich und Preußen als Konkurrenten nebeneinander. Bis in die 60er Jahre baute Preußen eine Vormachtstellung im Bund aus, nach dem sogenannten ‚Deutschen Krieg‘ 1866 trennten sich die Kontrahenten voneinander. Ohne Österreich bildete sich unter preußischer Führung der neue Bund heraus. Dessen Kanzler Bismarck ließ König Wilhelm I von Preußen im Oktober 1871 zum Kaiser ausrufen.

In vielen Gesellschaftsbereichen Deutschlands gab es Veränderung. In Industrie und Wirtschaft vollzog sich in den Jahren von 1850 bis 1875 die industrielle Revolution. In dieser Zeit wurde nicht nur die Produktionskapazität Deutschlands in den vielfach frisch gegründeten Fabriken gesteigert. Hand in Hand damit etablierte sich der freie Weltmarkt durch den Zusammenschluß der Zollvereine und die neuen Transportmöglichkeiten der Eisenbahn. Es kam es zu starken Schwankungen, die zeitweise Inflation und Armut nach sich zogen. Die industrielle Revolution veränderte aber nicht nur die alten wirtschaftlichen Strukturen in Deutschland.

Ebenso entwickelte sich auch das Fühlen und Denken der Zeitgenossen, ein neues Menschenbild kam auf. Dies verdeutlicht sich z.B. durch Charles Darwin, der ab 1859 bis in die 70er Jahre des 19. Jh. seine Evolutionstheorie entwickelte und damit auch die Biologie, mehr aber noch die Religion erschütterte. Die katholische Kirche hatte im Verlauf der großen französischen Revolution eh schon europaweit Verluste an Bedeutung, Macht und Besitz erlitten. Auch nach dem ‚Wiener Kongreß‘ wurde die Kirche durch Enteignung und Beschneidung seitens der Herrscherhäuser getroffen.

Dem vielfältigen Wandel begegnete die Zeit teilweise mit Fortschrittsglauben, teilweise mit Rückwärtsgewandtheit, es zeichnet sich das Bild einer zerrissenen Gesellschaft. Eine Partie aus der Eröffnungsrede des Polytechnikums in Aachen von Herrn Direktor v. Kaven liest sich als Hymne auf Technik und Fortschritt. Genauer betrachtet läßt sie aber auch das Verhältnis

der Menschen zu Vergangenheit und Geschichtlichkeit ahnen. Ein ständiger Blick, nämlich der der Nachwelt, lastete auf vielen Zeitgenossen:

*„Die neue Technik ist eine Macht im Staate. ...In der Tat ist der Ausdruck „wunderbar“ nicht übertrieben, denn wir befinden uns in einem Jahrhundert der Wunder, wie die Nachwelt mehr erkennen wird, als wir selbst. Unter diesen Wundern groß geworden, haben wir einen Überblick und eine Schätzung dessen, was geleistet ist, nicht gewinnen können. Dies auszuwählen, wird der Geschichte anheimfallen, die mit Stolz und Befriedigung die Bestrebungen dieser Generation in ihr Buch verzeichnen wird.“*¹¹

Die Veränderungen und die neuen und großen Möglichkeiten verunsicherten viele Deutsche, man suchte eine Identität, eine Tradition, in die man sich einreihen konnte.

So huldigte die Zeit zum einen den Leistungen der Vorfahren, was in ein verstärktes Nationalbewußtsein mündete, wie es im Europa dieser Zeit gang und gäbe war. Das Verhältnis zu Frankreich als Antipode blieb so ein gespaltenes: die Revolutionssiege wurden auch nach über 50 Jahren in Deutschland als schmerzlich empfunden. Hier sahen die meisten Deutschen die Wurzel der anhaltenden Unruhen in Gesellschaft und Politik¹² In den Augen vieler Deutscher war der gewonnene deutsch-französische Krieg 1870/71 also eine Wiedergutmachung.¹³

Zum anderen ließ sich Sicherheit aus dem zunehmenden Geschichtsbewußtsein ableiten, Geschichte stiftet Identität. Auf diesen Gedanken geht auch die Denkmalflut dieser Tage zurück, man wollte Bedeutung durch das Gedenken an die Taten der vergangenen Zeiten und Generationen. Sowohl Kirche wie auch Königshaus und ebenso das deutsche Volk verlangten nach repräsentativer Selbstdarstellung.¹⁴

Der Wunsch nach Einordnung in eine möglichst bedeutende Tradition manifestierte sich ebenso in der Herausbildung und Differenzierung vor allem der historischen Wissenschaften. Auch wenn diese Zeit nach heutigem Maßstab nur *„als eine vorwissenschaftliche“* zu bezeichnen ist, war z.B. die Kunstgeschichte ab der Mitte des 19. Jh. bereits aus ihren Kinderschuhen herausgewachsen.¹⁵ Anfang des Jahrhunderts hatte Alexander von Humboldt einen Appell zur Neuorientierung der Kunstwissenschaft herausgebracht.¹⁶ Nach einer romantisch geprägten Kunstbetrachtung ging die Entwicklung seitdem hin zur Schaffung

¹¹ Aachener Tageszeitung Echo der Gegenwart vom 11.10.1868, künftig ‚E.d.G.‘ abgekürzt.

¹² E.d.G. 24.1.1863.

¹³ Dominik Bartmann, *Anton von Werner: zur Kunst und Kunstpolitik im Dt. Kaiserreich*, Berlin 1985. S. 172.

¹⁴ Peter Bloch, S. 50/ 51.

¹⁵ Nicola Borger-Keweloh, S. 7.

¹⁶ Klaus Niehr, S. 163.

einer genauen Wissenschaft.¹⁷ Auch in den 60er Jahren waren diese Bestrebungen noch im Gange, grundlegende Strukturen waren jedoch geschaffen.¹⁸

1.2. Kulturkampf im Rheinland

Dem geographischen Einigungsprozeß innerhalb des ‚Deutschen Bundes‘ hinkte die politische und religiöse Vereinigung hinterher, ein maßgeblicher Streitpunkt waren die Konfessionen. Durch die ‚Wiener Akte‘ war dem protestantisch geprägten Preußen das tiefkatholische Rheinland zugesprochen worden. Dessen Bewohner standen diesem Anschluß aufgrund ihrer anderen Konfession und Mentalität bis in das späte 19. Jh. skeptisch gegenüber. Das gegenseitige konfessionelle Mißtrauen zwischen den Preußen und den Rheinländern brachte die katholische Kirche in den Rheinlanden in eine Vorkämpferrolle. Die Kirche kämpfte ja europaweit um die Erhaltung von Macht und Ansehen.¹⁹ Die rheinländische Region eignete sich als Front, sie galt seit jeher als eine katholische Bastion. Unter der Leitung des streng am Papsttum orientierten Teiles des katholischen Klerus lehnten sich viele katholisch gläubige Rheinländer gegen das Modell ‚Staatskirche‘ auf, welches die preußischen Herrschenden förderten. Ihr Programm war die Besinnung auf alte christlich/katholische Werte und Verhältnisse. Papsttreue Kleriker wollten die Kirche, etwa wie in vorreformatorischer Zeit, als die Seele des Staates sehen.²⁰

Der erste Ausbruch des staatsinternen Konfliktes zwischen Rheinland und Preußen geschah 1837 im sogenannten ‚Kölner Ereignis‘. Im Zuge von Streitigkeiten um die Mischehenfrage wurde der Bischof von Köln inhaftiert; was eine breite Front von Katholiken zum Widerstand veranlaßte.

Gegen diese Bewegung arbeitete vor allem Graf Otto von Bismarck, der ab 1862 als Ministerpräsident, später als Reichskanzler, wirkte. Sein Amtsantritt wurde von den rheinländischen Katholiken als Kampfansage gewertet.²¹ Ganz Protestant und preußischer Staatsmann zielte Bismarcks Politik auf die Stärkung der weltlichen Instanz, er wollte eine staatsergebene Kirche. Seine ‚Rheinlandpolitik‘ der 60er und 70er Jahre und seine Politik

¹⁷ Klaus Niehr, S. 237/ E.d.G. 5.9.1867. Mit dem 1842 von Kugler herausgegebenen „Handbuch der Kunstgeschichte“ sei ein Meilenstein in diesen Vorgängen erwähnt.

¹⁸ Klaus Niehr, S. 237ff.

¹⁹ Akten des Karlsvereins 16, der Erzbischof von Köln am 24.12.1850, künftig A.d.K. abgekürzt.

²⁰ Georg Schwaiger, *Der Regensburger Dom*, Regensburg 1976. S. 270/ Hildegard Erlemann, *Die Heilige Familie: ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit*, Münster 1991. S. 168/ Zeitschrift „Organ für christliche Kunst“, 1/1861, künftig ‚O.c.K.‘ abgekürzt.

²¹ Thomas Schumacher, S. 110.

gegen die katholische Kirche stachelten die innerdeutsche Auseinandersetzung an und vergrößerten die Kluft.²² Die Waffe des katholischen Lagers war vornehmlich passiver Widerstand, also Verweigerung gegen preußische Reglementierung und Kontrolle.²³ Im fortgeschrittenen Stadium des Konfliktes klärten sich die Fronten. Die Spitzen der katholischen Kräfte hatten sich zu den sogenannten ‚Ultramontanen‘ zusammengeschlossen. Ihnen entgegen standen Vertreter der preußischen Administration, Liberale und im Hintergrund der protestantische und staatstreue Klerus.²⁴

Auch 50 Jahre nach der Eingliederung war die ‚neue‘ preußische Provinz Konfliktzone zwischen weltlichem und geistlichem Machtanspruch. Die Auseinandersetzung, genannt ‚Kulturkampf‘, schwelte seit 1837 unter der Oberfläche. Nachdem sie sich in den 60er Jahren zugespitzt hatte, eskalierte sie in den frühen 70er Jahren.

1.3. Die Neugotik, Kunst im Dienst der religiösen Propaganda

Im Zuge des dargestellten Konfliktes wurde die Kunst vor allem durch die strengen Katholiken zum Ausdruck politischer Haltung herangezogen. Eine Strategie der sogenannten Katholizisten bestand darin, glorreiche Aspekte der eigenen Vergangenheit hervorstreichen, um so den eigenen Machtanspruch zu untermauern.²⁵ Vor allem im Bereich der Kunst durfte sich die Kirche zu Recht ehemaliger Größe brüsten. Dabei muß man sich vor Augen halten, daß die Gotik nicht nur die christliche Kunst in reinsten Form ist, sondern sich vor allem in der Zeit der größten Machtfülle der Kirche ereignete.²⁶ Nach Winckelmann stand das künstlerische Vermögen eines Volkes in Wechselwirkung mit den politischen Gegebenheiten, unter denen das Volk lebte. So konnte es nur schlüssig scheinen, die gotische Kunst wieder aufzunehmen. Sie ließ sich demonstrativ zur Darstellung eigener Macht und Herrlichkeit nutzen.²⁷ Die Wiederentdeckung der Gotik begann über die Architektur, in ihrem Gefolge rückten um die Mitte des Jahrhunderts die übrigen Künste in das Blickfeld der damaligen

²² Ebenda, S.113/ E.d.G. 14.11.1871.

²³ Wilhelm Neuss, *Hundert Jahre Verein für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen*, Mönchengladbach 1954. S. 8.

²⁴ Thomas Schumacher, S. 103/ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4, S. 19.

²⁵ E.d.G. 14.5.1870/ E.d.G. 26.2.1870/ Rudolf Dünnwald, *Aachener Architektur im 19. Jh.*, Aachen 1974. S.180, Anm. 532.

²⁶ Georg Schwaiger, S. 270/ Wilhelm Neuss, S. 9.

²⁷ Klaus Niehr, S. 222/ Ingeborg Schild/ Elisabeth Janssen, *Der Aachener Ostfriedhof*, Aachen 1991. S. 84.

Kunstwissenschaften.²⁸ Die Skulptur wurde in erster Linie als Bauteil verstanden, dennoch sahen führende Köpfe der Neugotik in ihr ein wichtiges Lehrmittel.²⁹

Auch das seit 1815 stetig wachsende Nationalbewußtsein förderte die neugotische Kunst: In der gesteigerten Vaterlandsliebe fand man sogar parteiübergreifend einen Berührungspunkt. Zu den identitätsspendenden, urdeutschen Werten und Leistungen der Vorväter zählte man nämlich auch den ‚Altdeutschen Styl‘, die Gotik.³⁰ Selbst nach der Entdeckung des französischen Ursprunges der Gotik 1842 hielt man in Kölner neugotischen Kreisen daran fest, Deutschland eine vorrangige Stellung in der Gotik zuzurechnen. August Reichensperger, einer der Väter der Neugotik, wollte Frankreich keine Vorreiterstellung zugestehen.³¹ In einem Zeitungsartikel anlässlich eines von ihm 1863 gehaltenen Vortrages in Aachen tritt dies deutlich zutage.³² Entweder führte er die Gotik auf die Germanen zurück, die Nordfrankreich erobert hatten. Oder aber der Kölner Dom wurde zur genialsten Ausprägung des Stiles erklärt, der also auf deutschem Boden in diesem Baudenkmal seinen Höhepunkt gefunden habe.³³ Kunstwissenschaft und Denkmalpflege gerieten so nahezu zum Dienst am Vaterland.

Für einige Anhänger der Neugotik war die Bestrebung, gotische Kunst wiederzubeleben mit der Ablehnung des Klassizismus verbunden. Aus einer streng patriotischer Sicht wurde der Klassizismus vom ‚Erbfeind‘ Frankreich eingeführt. Er galt den meisten papsttreuen Klerikern für Deutschland als aufgesetzt und wurde als Begleiterscheinung von Aufklärung und Revolution gesehen. Ein Blick auf die Geschichte der christlichen Kunst bietet die Hintergründe für diese Abneigung: In Straßburg wurden 1793 in 3 Tagen 235 Skulpturen zerschlagen.³⁴ Zerstörungen dieser Art wurden auch der klassizistischen Kunst angelastet, sie galt als Mittäter.³⁵ Dabei teilten die klassizistische Kunst und die Neugotik mehr miteinander, als mancher Zeitgenosse wahrhaben wollte. Beide Entwicklungen orientierten sich an der Vergangenheit und versuchten vergeblich, die Inhalte einer vielfach gewandelten Gesellschaft in althergebrachte Form zu fassen.

Mit der Erneuerungsbewegung der katholischen Kirche, der rückwärtsgewandten Strömung in der Gesellschaft und dem Nationalismus dieser Zeit sind die treibenden Kräfte hinter der Neugotik genannt.

²⁸ Klaus Niehr, S.267/ O.c.K. 1/1861.

²⁹ Peter Bloch, S. 15. Reichensperger bezeichnete sie 1846 als ein grundsätzliches Medium der Glaubensverkündigung. *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 37f.

³⁰ Klaus Niehr, S. 86/ 163.

³¹ August Reichensperger, Köln 1808-1895.

³² E.d.G. 24.1.1863.

³³ Herbert Philipp Schmitz, *Robert Cremer*, Aachen 1969. S. 16.

³⁴ Georg Gottfried Dehio, S. 6.

³⁵ Neuss, Wilhelm, S. 7.

Der erwähnte August Reichensperger steht exemplarisch für die neugotische Bewegung, da er alle erwähnten Tendenzen in sich vereinte: Er war Mitbegründer und Sekretär des Kölner Dombauvereines und galt als Experte auf dem Gebiet der christlichen Kunst.³⁶ Als Theoretiker der Neugotik forcierte er auch die katholische Bewegung, der er seit dem ‚Kölner Ereignis‘ angehörte. Reichensperger dachte nationalistisch und verdeutlicht als Mitbegründer der von Bismarck verabscheuten ‚Zentrum-Partei‘ die politische Dimension, die der Neugotik anhaftete. Nach seinen Vorstellungen sollte nicht nur die deutsche Kunst wiederbelebt werden, sondern Deutschland sollte, auch durch die Kunst als Lehrmittel, eine geistige Erneuerung auf katholischen Grundsätzen erfahren.³⁷

1.4. Köln, Zentrum der Neugotik

In ihren Maßstäben und auch in der Ausformung des einzelnen Kunstwerkes wurde die Neugotik ab dem Beginn der 60er Jahre durch die Kölner Leitlinien dominiert.³⁸ Die Aachener Tageszeitung „Echo der Gegenwart“ vom 5.9.1867 erwähnt, daß die neugotischen Ergänzungsarbeiten nahezu die Hälfte des gesamten Kölner Domes ausmachen. Diese Zahl verdeutlicht nicht nur die Dimension des Vorhabens, sondern enthüllt auch die hinter der neugotischen Bewegung stehende Kraft.

Köln galt als das Zentrum dieser Bewegung. Ab 1823 begannen die Arbeiten an dem dortigen Dom zögerlich, anfangs fehlte jedoch die Kraft der Menge und auch Geld.³⁹ Mit der Entsendung des begabten Architekten Zwirner als Bauleiter durch Karl Friederich Schinkel im Jahr 1833 wurden wichtige Schritte getan : auf Geheiß des Königs persönlich wurden die Arbeiten der Bau nach den mittelalterlichen Plänen vorangetrieben.⁴⁰ Die Öffentlichkeit wurde zunehmend für das Projekt interessiert.

Die Gotik mußte jedoch nicht neu entdeckt werden, hatte sie doch durch die Jahrhunderte aus unterschiedlichen Motiven heraus immer wieder Aufmerksamkeit erhalten.⁴¹ Eine Zunahme des Interesses an dem Stil ist seit Goethes Zeit zu verbuchen. Während sich Goethe vor dem Kölner Dom von deutscher Bauleistung tief beeindruckt zeigte, war das Bauwerk für Sulpiz

³⁶ Herbert Lepper, „*Rettet das deutsche Volksheiligtum*“, Köln–Siegburg 1986. S. 155.

³⁷ Wilhelm Neuss. S. 9/ Dominik Bartmann, S. 174.

³⁸ Herbert Philipp Schmitz, S. 18/ Thomas Schumacher, S. 724/ Peter Bloch, S. 31.

³⁹ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 1; S. 58.

⁴⁰ Ebenda. Ernst Friederich Zwirner 1802 – 1861.

⁴¹ Thomas Schumacher, S. 15ff/ Georg Schwaiger, S. 268.

Boisserée Gegenstand seines Lebenswerkes.⁴² Joseph Görres sah den Dom aus dem nationalen Blickwinkel und prägte 1814 den viel verwendeten Begriff des ‚Deutschen Nationaldenkmals‘.⁴³ Darauf basierend konnte Reichensperger als Ultramontaner das Bauwerk wiederum in seine politische Programmatik einbeziehen. Ältere Literatur suchte eine Kontinuität in dieser Entwicklung zu entdecken, so in der Form eines gemeinsam verfolgten Interesses genannter Personen an der Vollendung des Kölner Domes. Das streitet die Literatur der neueren Zeit zurecht ab.⁴⁴ Sie sieht die sehr unterschiedlichen Beweggründe, aus welchen heraus diese Männer handelten. Wenn jedoch z.B. Goethe und Boisserée nicht gleiche Interessen verbanden, darf man auf die durchaus teilbare Begeisterung für das Bauwerk verweisen, die wie eine Fackel weitergegeben wurde. Ab der Mitte der 40er Jahre des 19. Jh. war der Kölner Dom zur Projektionsfläche verschiedenster Auffassungen aus vielerlei Lagern geworden. In seiner Vollendung schlossen sich die Kräfte aus Religion, Kunst und Vaterland zusammen.⁴⁵

Die Geschehnisse in der Rheinmetropole Köln strahlte auf andere Städte aus, Aachen lag in der Nachbarschaft und galt seit jeher als ein Bollwerk des katholischen Glaubens. Dementsprechend fand dessen Wiederauflebung hier viel Beifall. In Aachen gab es sogar verstärkt extremistische Bestrebungen, was sich an der Beurteilung des durch preußische Hand eingesetzten Polizeiobersten Lindemann verdeutlicht.⁴⁶

Die Aachener Zeitschrift ‚Echo der Gegenwart‘ berichtete in den 60er und 70er Jahren fast täglich über den Stand der Auseinandersetzung. Der große Teil der Bevölkerung Aachens und auch des Rheinlandes blieb zwar bei dem aktiven Teil des Kulturkampfes außen vor, dennoch hatte man Stellung bezogen. Die Neugotik als Folgeerscheinung des Kulturkampfes kann als eine vom Aachener Volk mitgetragene Bewegung bezeichnet werden. Folgend beschriebener Vorgang erhellt die Haltung der Aachener Katholiken: Die schon rege Kirchenbautätigkeit, die nach den Befreiungskriegen eingesetzt hatte, erfuhr nach Abschluß des deutsch-dänischen Krieges im Jahr 1864 einen weiteren Aufschwung, der bis in die 70er Jahre reichte.⁴⁷ Neben den vielen Beispielen dafür entstand gerade in Aachen der prachtvollste Kirchenneubau der rheinischen Neugotik, die im 2. Weltkrieg zerstörte Marienkirche.⁴⁸ Sie ist dem Planungsbrett

⁴² Sulpiz Boisserée, 1783-1854.

⁴³ Joseph Görres, 1776-1854. Siehe: *Der gotische Dom in Köln*, hrsg. v. Arnold Wolff, Köln 1986. S. 104/ und auch: Georg Hermann, *Neugotik*, Stuttgart 1974. S. 87/139.

⁴⁴ Klaus Niehr, S. 29.

⁴⁵ Georg Hermann, S. 89/ 170.

⁴⁶ Rudolf Dünnwald, S.180, Anm. 532.

⁴⁷ Herbert Philipp Schmitz, S. 18.

⁴⁸ Rudolf Dünnwald, S. 173.

des Kölner Neugotikers Vinzent Statz entsprungen, der auch am Vollendungsbau des dortigen Domes mitgewirkte.⁴⁹ Die großen Kosten für den Aachener Kirchenneubau wurden zum Teil von der Bevölkerung der Stadt getragen. Die Tageszeitung startete regelmäßig und oft Spendenaufrufe und dankte den Spendern mit namentlicher Erwähnung.

Die Marienkirche wurde wegen ihrer reichen Verzierungen und besonders wegen ihres Skulpturenschmuckes gerühmt, welcher in den Jahren 1864/65 erstellt wurde. Während die an exponierter Stelle stehenden 6 Skulpturen des Portals eine Arbeit Peter Fuchs waren, des zweiten Kölner Dombildhauers nach Christian Mohr, entstammten die weniger sichtbaren Werke am Turm und auf der Turmspitze aus gleicher Quelle wie die Außenskulpturen des Aachener Domes, nämlich der Werkstatt Gottfried Göttings.⁵⁰ Der Dom mit seinen leeren Konsolen bot den Löwenanteil unter den Bildhaueraufträgen Aachens. Vor einem Hintergrund glorreicher mittelalterlicher Geschichte, die in politisch/ imperialer Hinsicht Bezüge zur Gegenwart des 19. Jh. aufwies, bot Aachen gute bauliche Voraussetzungen für die neugotische Kunst. Außer mehreren Kirchenneubauten hatte die Stadt einiges an mittelalterlicher Bausubstanz zu bieten, neben dem Dom, einigen Kirchen und Klöstern ist vor allem das Rathaus zu nennen.⁵¹ Es gab also viele leere Konsolen. Dennoch blieb die Stadt in ihrer Rolle für Politik und Kunst deutlich im Schatten Kölns.⁵² Der Kölner Dom galt als ein nationales Projekt, weder die Stadt Düsseldorf mit ihrer Akademie noch Aachen mit Dom und Rathaus reichten an diese Position heran.⁵³

1.5. Zur Theorie der Neugotik

Das thematische und auch darstellerische Spektrum der fortgeschrittenen neugotischen Kunst der 60er und 70er Jahre des 19. Jahrhunderts war schmal. Tatsächlich erwies sich die Neugotik nur von den Anfängen bis in die 40er Jahre hinein als wandlungsfähig.⁵⁴ Ab Mitte der 50er Jahre war die Szene geschrumpft und die öffentliche Aufmerksamkeit hatte nachgelassen. Die Neugotik hatte sich vom Ereignis der Menge zum Fachgebiet von

⁴⁹ Vinzenz Statz, 1819-1898/ Thomas Schumacher, S. 729f.

⁵⁰ Peter Bloch, S. 36/ E.d.G. 7.6.1865. Vor allem mit diesen Werken schuf sich der Bildhauer in und um Aachen einen guten Ruf, der ihn für die Arbeiten am Aachener Dom geeignet erscheinen ließ.

⁵¹ Dessen Ausstattung mit Skulpturen war schon früh in der Debatte. Zwar wurden die Fassaden erst um die Jahrhundertwende mit Bildwerken geschmückt, die Planung lief aber schon ab 1839. Carola Weinstock, S. 3.

⁵² Peter Bloch, S. 65.

⁵³ Ebenda, S. 15.

⁵⁴ Peter Bloch, S. 9.

Wissenschaftlern und Klerikern gewandelt, außerdem hatte sie an politischer Dimension gewonnen.⁵⁵ Zur Zeit der Entstehung der Statuen am Aachener Dom, zwischen 1865 und ca. 1875, war die neugotische Kunst also bereits weitgehend dogmatisiert wie auch die Werte, die sich in ihr manifestieren sollten. Dogmatisierung bedeutet auch immer einen fixierenden Eingriff in den zeitlichen Ablauf einer Entwicklung; der Weg zu einer wandelfähigen Kunst war versperrt, einzig die Steigerung der Vehemenz durch Monumentalität war möglich. Man war mit der Nachahmung vornehmlich der jungen Gotik an einem Endpunkt der Entwicklung angelangt. Selbst die späte Gotik erfreute sich bis weit in die Zeit der Neugotik hinein nur geringer Beliebtheit.

Dabei zielte das Kunstwollen nach Aussage der Kölner Neugotiker nicht so sehr auf die Nachahmung denn auf die Weiterentwicklung der Gotik. Vehement taten sie kund, daß die Werke der Vorväter nicht unverändert übernommen werden sollten. Statt dessen sollten sie als Grundlage dienen, auf der die Kunst weiterentwickelt werden könne.⁵⁶ Auch aus der Korrespondenz um die Ausstattung der Matthiaskapelle am Aachener Dom findet sich ein Beispiel dafür, daß im Bewußtsein der Zeitgenossen das gotische Original durch eine neugotische Arbeit übertroffen werden konnte, eine Kopie also nicht das Ideal war. Auf einer vom Bildhauer Götting geschriebenen Rechnung befindet sich eine Randnotiz mit einem Lob des Auftraggebers: die neuen Statuen seien vortrefflich gearbeitet und überträfen die alten bei weitem.⁵⁷ Gegen die Programmatik der Neugotiker sprechen die Fakten: die Arbeit streng nach mittelalterlichem Beispiel und nach Musterbüchern, ebenso das Aufblühen des Fälscherwesens in der Neugotik.⁵⁸

Nach der Auffassung der Kölner Neugotiker durften die Künstler nicht in der Nachbildung von Einzelheiten verharren, sondern mußten in ihrer Arbeit die Rückkehr zu gotischen Prinzipien anvisieren.⁵⁹ Sofern dies nicht geschähe, räumten die Neugotiker ein, verknöchere die Kunst, wie es am Beispiel der byzantinischen Kunst geschehen sei.⁶⁰

Die Möglichkeit, eine entwicklungsfähige Kunst zu gestalten, sah man in der Neukombination der gotischen Einzelheiten miteinander und ihrer Vermischung mit Elementen der nachgotischen Bildhauerei. Zur Klärung vergleicht Thomas Schumacher den schmalen Grat

⁵⁵ Herbert Philipp Schmitz, S. 14.

⁵⁶ Georg Germann, S. 146.

⁵⁷ A.d.K. 78, 19.3.1866, Rechnung Göttings.

⁵⁸ Peter Bloch, S. 11.

⁵⁹ O.c.K. 3/1868.

⁶⁰ O.c.K. 4/1861.

der Neugotik zwischen Nachahmung und Neuschöpfung treffend mit musikalischer Improvisation:

„Ein Grundkurs in Improvisation kann darin bestehen, daß eine größere Anzahl von Kadenzen, Modulationen und Sequenzen auswendig gelernt wird; diese Versatzstücke stehen dann ohne weiteres Nachdenken zur Verfügung. Durch den Umgang damit, Kenntnis vieler Musikstücke, Nachahmungsversuche, Erklärung und Korrektur des Lehrers und eigene Experimente kann mancher Lernende die Fähigkeit entwickeln, sich diese Standartelemente zur Gestaltung von Zusammenhängen dienstbar zu machen, statt sie nur aneinanderzureihen, sich innerhalb vorgegebener Regeln ziemlich frei und sogar spontan zu bewegen, und er kann sich erlauben, diese Regeln nach Bedarf mehr oder weniger zu dehnen.“⁶¹

Die Einzelteile als solche spielten demnach also nur als Bausteine eine Rolle. Wichtiger war die Art ihrer Neukombination und -interpretation. Das Kunstwerk mußte derart gestaltet eine maßgebliche Eigenschaft aufweisen, die der ‚gegnerischen‘, klassizistisch beeinflussten Kunst abging, nämlich es sollte ‚beseelt‘ sein, wie ein mittelalterliches Werk die Verkörperung einer Idee darstellen.⁶² Da diese Idee in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts auf nur eine reduziert war, nämlich die Macht- und Wertedemonstration der katholischen Kirche, sahen die neugotischen Theoretiker nicht.

Der hohe Grad an Handwerklichkeit ist in der Neugotik als substantiell zu verstehen. Einer der dieser Kunst zugrunde liegenden Gedanken zielte auf die Wiederherstellung/Vollendung alter Bausubstanz, Restaurierung und Kunst lagen eng beieinander. Die rasche Entwicklung der historischen Wissenschaften im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts stellte sowohl den Hintergrund für die Neugotik wie für das Entstehen einer genormten Denkmalpflege bis in das 20ste Jahrhundert dar.⁶³

Handwerklich fundierte Arbeit sollte weiterhin die Unverbildetheit und Unmittelbarkeit in der neugotischen Kunst gewährleisten.⁶⁴ Das Handwerk sollte dem Künstler die Basis weiterer Ausbildung sein. Das akademische Kunststudium lehnten die neugotischen Denker ab, insofern es intellektuelle und realitätsferne Kunst hervorbrachte.

„..., ob unsere akademischen Einrichtungen dahin (zu einer neuen Kunst, d.Verf.) führen, ist bei uns längst keine Frage mehr(...) Betrachten wir die Werke der Architektur dieser

⁶¹ Thomas Schumacher, S. 723.

⁶² O.c.K. 4/1861.

⁶³ Georg Gottfried Dehio, S. 7/8/13.

⁶⁴ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 1. S. 81/ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 21.

Periode,(...), so machen sie in ihrer Gesamtheit den Eindruck geistiger Armuth, eines Mangels an nationalem Bewusstsein und totaler Unfähigkeit zum eigenen Schaffen.“⁶⁵

Auch die Industrie verstanden die Neugotiker als Zerfall fördernden Faktor in der Kunst: Reichensperger warnte in einem Zeitungsartikel vor der zu dieser Zeit schon verbreiteten industriellen Fertigung im Bereich der Kunst, da sie den Künstler zur Maschine herabwürdigte.⁶⁶

Die Neugotik sollte wahrhaftiger und dem Leben der Menschen eng verbunden sein, Reichensperger hatte für die christliche Skulptur eine volkstümliche und bildhafte Formensprache gefordert.⁶⁷ Diese Sprache versuchte er im alternativ zu den Universitäten wieder aufgenommenen Bauhüttenwesen zu entwickeln.⁶⁸ In dieser noch durch romantische Sicht verklärten Institution trachtete Reichensperger, der „...inneren Zerrissenheit und Zerfahrenheit“ der deutschen Kunst entgegen zu arbeiten.⁶⁹ Dabei sollte ein normativer Druck auf die Künstler ausgeübt werden, welcher der Kunst als ganzes zugute kommen sollte. Das Individuelle in der Kunst war nicht in dem Maße gefragt wie die Einordnung des einzelnen in das schöpferische Vermögen der Bauhütten.⁷⁰ Hier gestärkt und zur Entwicklung befähigt, sollte die deutsche Kunst dem Klassizismus entgegentreten und sich positiv auf die gespaltene Gesellschaft auswirken.⁷¹

Weitere Bildungseinrichtungen stellten Museen dar, derer nicht wenige in neugotischer Zeit gegründet wurden. Zusätzliche Orientierungshilfen boten sich den neugotischen Künstlern in den gotischen Bauwerken mit Einrichtungen und Ausstattungsgegenständen, die sich in jeder größeren Stadt befanden.

Zuletzt muß noch auf die sogenannten Musterbücher verwiesen werden, die in jeder größeren neugotisch arbeitenden Werkstatt zur Ausstattung gehört haben müssen.⁷² Hier fanden sich

⁶⁵ O.c.K. 3/1861. *Die heutige Sculptur und Malerei und die mittelalterlich Baukunst.*

⁶⁶ E.d.G. 24.1.1863/ E.d.G. 14.6.1868. Thema des Artikels ist die industrielle Produktion von gegossenen Gips- und Tonkopien/ Georg Germann, S. 137.

⁶⁷ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 21/ 37f.

⁶⁸ Peter Bloch, S. 10/ Georg Germann, S. 137.

⁶⁹ Klaus Niehr, S. 171/ O.c.K. 5/1861/ Georg Germann, S. 137.

⁷⁰ O.c.K. 1/1861.

⁷¹ Auch in Aachen stand eine Bauhütte, sie entsprach jedoch nicht den gerade aufgeführten Vorstellungen Reichenspergers. Die kleine Aachener Hütte befand sich zuerst im Münsterkirchhof und wurde später auf den Katschhof gelegt. Von 1864 bis in die 80er Jahre wurde sie von Münsterwerkmeister Bäcker geführt. A.d.K 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschuß 8.5.1865/ Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschuß 20.7.1865.

⁷² Ingeborg Schild/ Elisabeth Janssen, S. 84.

gotische Ornamente und Zierdetails abgebildet, die in die künstlerische Arbeit übernommen werden konnte.⁷³

2.1. Die Institutionen

Über einige Genehmigungsschreiben hinaus lassen sich hinsichtlich der Statuen nur wenige Spuren von staatlicher Kontrolle und Eingriffen erkennen.⁷⁴ Die Skulpturenausstattung der gotischen Bauteile des Aachener Domes wurde also maßgeblich in Aachen, teilweise auch in Köln diskutiert. Daran waren folgende Stellen beteiligt: Dombaumeister Robert Cremer stand als vermittelndes Glied zwischen dem „Karlsverein“ genannten Aachener Dombauverein und dem Kapitel. Das letztere unterhielt eine Verbindung nach Köln, dort nämlich war der Sitz des bischöflichen Vikariats, welchem das Aachener Kapitel als untergeordnete Instanz verpflichtet war.

Mit der Bulle „De salutem animarum“ vom 16.7.1821 wurde das Bistum Aachen aufgelöst.⁷⁵ Fünf Jahre später wurde das **Stiftkapitel** gegründet, welches sich aus sieben Mitgliedern zusammensetzte, unter denen sich auch der Propst befand. Im Aufbau des Kapitels zeigt sich der Wille des preußischen Staates, Einfluß im Bereich der katholischen Kirche zu gewinnen. Die sieben sogenannten ordentlichen Stiftherren setzten sich nämlich aus zwei Gruppen zusammen: Neben drei durch die Kirche eingesetzten Stiftherren wurden drei weitere Mitglieder und der Propst, also die Mehrheit, durch den Staat vorgeschlagen. Diese Geistlichen waren dementsprechend staats ergeben. Diese Spaltung des Kapitels schwächte es und sie wurde auch zum Ende der 60er Jahre von ultramontan ausgerichteten Kräften aus dem Kapitel und dessen Umkreis bekämpft.⁷⁶ Neben den ordentlichen Stiftherren, die durch den Staat finanziert wurden, hatten eine Reihe von Ehrenstiftherren einen beratenden Einfluß.⁷⁷ Das Kapitel war recht mittellos, es trug die Bauunterhaltungskosten für den Dom.⁷⁸ Außerdem hatte Propst Schlünkes den finanzkräftigen ‚Liebfrauenverein‘ ins Leben gerufen,

⁷³ So die Drei- und Vierpaßmotive der Mantelschließen oder die Motive der Ziersäume an den Kleidungsstücken der Statuen für die Karls- und Hubertuskapelle. Es ist also davon auszugehen, daß Götting sich, wie die meisten neugotischen Künstler, unter anderem von diesen Büchern direkte Anleitung holte. Mit der Eröffnung des heute noch verschlossenen Nachlasses des Bildhauers wird sich diese Frage klären lassen.

⁷⁴ A.d.K. 116, 17.4.1868 Königl. Reg. an Jungbluth.

⁷⁵ Heide Klinkhammer, *Der Aachener Dom, Baugeschichte und Baugestalt*; Ohne Ort und Jahr, S. 84.

⁷⁶ Herbert Philipp Schmitz, S. 43.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Ebenda.

der Geld zum Bauvorhaben beisteuerte.⁷⁹ Während in den ersten Jahren der Bestrebungen um die Statuen nur in Aachen entschieden wurde, kam ab ca. 1868 das Kölner Vikariat hinzu, und sprach als übergeordneter Bauherr Zustimmung oder Ablehnung betreff der Aachener Pläne aus.⁸⁰ Die Mitglieder eben dieses Vikariats und ihm nahestehende Personen waren führende Köpfe und Väter der neugotischen Bewegung Kölns und damit des Rheinlandes: Weihbischof und Generalvikar Johann Baudri, dessen Bruder Friederich, August Reichensperger, Vincent Statz u.a.⁸¹

Das Kapitel beschäftigte damals wie heute einen **Dombaumeister**, von 1862 bis 1873, die Zeit der Entstehung der Aachener Domstatuen, hatte diese Stelle der aus einer Aachener Baumeisterfamilie stammende Robert Cremer inne.⁸² Sein Vater Johann wurde der ‚*Schinkel Aachens*‘ genannt, das hiesige Theatergebäude ist eines der von ihm geplanten Bauwerke.⁸³ Nach dessen Ausscheiden aus dem offiziellen Amt des Architekten und Bauinspektors der Stadt Aachen bemühte sich sein Sohn Robert nach abgeschlossener Ausbildung preußischer Prägung 1861 erfolgreich um diese Position.⁸⁴ In dieser Funktion plante er unter anderem das Hauptgebäude der RWTH Aachen und die Justizvollzugsanstalt Aachen.⁸⁵ Neben diesen öffentlichen Bauvorhaben organisierte er die Restaurierung am Aachener Münster privat und unentgeltlich.⁸⁶

Cremer kann hinsichtlich der Statuen als eine treibende Kraft bezeichnet werden. So veranlaßte er stets schnellstmöglich und durchdacht alles nötige zu ihrer Erstellung, sein hoher Anspruch an das Vorhaben zeigt sich in vielen Korrespondenzstücken.⁸⁷ Das erste aufzufindende Schriftstück zu Statuen für den Aachener Dom überhaupt stammt aus seiner Hand. In einem Brief Cremers vom 5.1.1865 an den Vorsitzenden des Aachener Dombauvereins Jungbluth eröffnet Cremer dem Vereinsvorsitzenden, daß die Bestückung der Matthiaskapelle mit Skulpturen um 200 Taler teurer sei, als man vorausgesetzt hatte.⁸⁸

⁷⁹ A.d.K. 97.

⁸⁰ E.d.G. 23.1.1866.

⁸¹ Thomas Schumacher, S. 103f/ Ingeborg Schild/ Elisabeth Janssen, S. 84/ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 1. S. 76/ 78. Generalvikar Johann Baudri und sein Bruder Friederich. F. gab das „Organ für christliche Kunst“ heraus. Die Baudris und Reichensperger gründeten 1851 den „Christlichen Kunstverein des Erzbistums Köln“. Siehe: *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 1. S. 78.

⁸² Hans-Karl Siebigs, *Die Chorhalle des Aachener Domes- Baugeschichte und Sanierungsmaßnahmen*, Aachen 1997. S. 26.

⁸³ Herbert Philipp Schmitz, S. 11.

⁸⁴ Ebenda, S. 19.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Herbert Philipp Schmitz, S. 26.

⁸⁷ A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth.

⁸⁸ A.d.K. 74, , Cremer an Jungbluth.

Diesem ersten Schreiben müssen also Besprechungen voraus gegangen sein, die aber nicht mehr nachzuvollziehen sind.

Die Besetzung des Dombaumeisterpostens durch Cremer war in mehrerlei Hinsicht ein glücklicher Griff: Er war Protestant und hatte die preußische Beamtenausbildung hinter sich gebracht. So wies er alle Bedingungen auf, die die Bauabteilung im Berliner Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten stellte.⁸⁹ In Berlin ließ man ihm freie Hand. Nach dortiger Verfügung sollten sämtliche Handwerker nach seinen technischen und künstlerischen Anweisungen arbeiten.⁹⁰ Dennoch war Cremer in Aachen geboren und daher Mitglied der Aachener Gesellschaft.

Der rheinische Oberpräsident des o.g. Ministeriums in Berlin veranlaßte Cremers Einstellung als Dombaumeister. Er hieß den Aachener Regierungspräsidenten, Cremer zur Besetzung des Postens bei Kapitel und Karlsverein vorzuschlagen. Alle Stellen erklärten sich mit der Wahl einverstanden, woraufhin der Stiftpropst Cremer zum Dombaumeister berief.⁹¹

Nach dem Weggang Cremers nach Koblenz im März 1873 wurde das Amt von Handwerkern ausgeübt. Der vormalige Aachener Werkmeister und Leiter der Münsterbauhütte Bäcker besetzte es bis 1881.⁹² Cremers Ausscheiden ließ nach Aussage Ingeborg Schilds ein übergreifendes Denken in der Planung vermissen.⁹³

Der **Karlsverein** als dritte Stelle ist eine der vielen Vereinsgründung des 19.Jh.. Nach der Gründung des Dombauvereines in Köln Ende 1840 erging aus mehreren Quellen ein Aufruf zur Gründung weiterer Dombauvereine in Deutschland.⁹⁴ In den folgenden 5 Jahren wurde diesem Ruf in Deutschland in 145 Städten gefolgt, die meisten Vereine erwiesen sich jedoch in der Folgezeit als kurzlebig.⁹⁵ In vielen Fällen, so auch in Aachen, übernahm man die Satzung des Kölner Dombauvereines. Hier wie dort war der König selbst Protektor des Vereines: In einer Festschrift wird er schmeichelhaft als eigentlicher Gründer des Karlsvereins angesprochen.⁹⁶ Tatsächlich war es in Aachen ein katholischer Bürger- und Wahlverein, die Constantia Gesellschaft, der sich ab 1847 der neuen Vereinsbildung

⁸⁹ Herbert Philipp Schmitz, S 12/ 42/ 20.

⁹⁰ Ingeborg Schild, *Die Baumeister am Aachener Dom im 19. Jh.*, Aachen 1983. S. 19.

⁹¹ Ebenda.

⁹² Heide Klinkhammer, S. 90.

⁹³ Ingeborg Schild, S. 19.

⁹⁴ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 1. S. 59.

⁹⁵ Ebenda. S. 60.

⁹⁶ E.d.G. 14.11.1869/ *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters; veranstaltet durch den dortigen Karlsverein am 20.10.1872*, Aachen 1872.S. 20.

annahm.⁹⁷ Erst 1849 waren die Besitzverhältnisse um das Münster gerichtlich geklärt, und der Verein konnte eine konstituierende Versammlung abhalten.⁹⁸

Bei diesen Vorgängen trat Franz Jungbluth als Gründer und Vorstandsmitglied der ersten Stunde hervor, ein Advokat/Anwalt, der auch den ‚Aachener Verein für den Dombau zu Köln‘ gegründet hatte, bevor er sein Augenmerk auf den Aachener Dom lenkte.⁹⁹ Er war bis zu seinem Tod 1872 Vorstandsmitglied des Karlsvereins und wird an mehreren Stellen als Seele des Vereins und dessen Tätigkeit genannt. Nach seinem Tod besetzte bis 1892 Oberregierungsrat M. J. Claessen den Posten des ersten Vorsitzenden des Vereins.¹⁰⁰

Der Verein gewann nach seiner Gründung schnell an Substanz, zu Anfang waren 187 Mitglieder zu verzeichnen, nach nur wenigen Wochen belief sich diese Zahl auf 1000 Beitritte.

Der Vorstand des Vereins setzte sich aus siebenundzwanzig Mitgliedern zusammen, von denen sieben den Verwaltungsausschuß als handelndes Organ bildeten. Vorstandssitzungen wurden vierteljährlich abgehalten, jeden Herbst wurde eine Generalversammlung einberufen. Ein jährlicher Mindestbetrag war Voraussetzung zur Mitgliedschaft. In diesem Verein trafen sich unter anderem sämtliche angesehenen Bürger der Stadt: Fabrikanten, Anwälte, Bankiers und weitere betuchte Mitglieder der Aachener Gesellschaft. Verschiedenste Motive kamen zum tragen. Vaterlandsliebe, Bürgersinn, katholische Gesinnung, Kunst- und Geschichtsbewußtsein trafen hier aufeinander und bündelten ihre Kräfte für ein gemeinsames Ziel.

Bezüglich der politisch/ religiösen Haltung des Vereins läßt sich zwar eine deutlich katholische Ausrichtung feststellen, die aber nicht als ultramontan zu bezeichnen ist. Man ließ dem Kaiser gebührenden Dank entgegenkommen. Jedoch nicht ohne die Legitimation des Herrschers auf Gott zurückzuführen: Eine Passage der Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des Karlsvereins liest sich wie eine Beschwörung. Die Begriffe ‚Kirche‘ und ‚katholisch‘ sind im Text jedoch vermieden:

„(...) der hochselige König, welcher wußte und bekannte, dass er seine Krone von Gott hatte und nur durch Gottes Gnaden herrschte, (...), dass er mit seinem Hause und mit seinem Volke dem Herrn dienen wolle.“¹⁰¹

⁹⁷ Heide Klinkhammer, S. 84.

⁹⁸ Abteilung des Inneren der Aachener Regierung gegen das Kapitel, Domarchiv 85.

⁹⁹ Heide Klinkhammer, S. 85.

¹⁰⁰ Hans-Karl Siebigs, S. 10.

¹⁰¹ *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters*, S. 21.

Die Verbindungen zwischen Kapitel, Dombaumeister und Karlsverein waren im überschaubar kleinen Aachen vielfältiger Art, weshalb es nicht verwundert, daß es mit dem Kulturkampf zu Spannung und Konflikten kam. So waren der Propst und ein Kapitelherr Ehrenmitglieder im Vorstand des Karlsvereins, Dombaumeister Cremer war vom Kapitel eingestellt und Mitglied im Verwaltungsausschuß des Karlsvereins ab Mitte 1864.¹⁰² Jungbluth wiederum war ständiger Justizkommissar des Stiftkapitels. Cremer war Protestant, Jungbluth ein pragmatisch veranlagter Katholik, der in seiner Korrespondenz aber gemäßigt erscheint. Sein wie auch Cremers Hauptanliegen war über religiös/ideologische Grenzen hinweg die Wiederherstellung des Aachener Münsters.

Das Kapitel in seiner Spaltung war schwach, es wurde spöttisch der „eigentliche Bauherr“ genannt, der den Karlsverein in eine führende Position gedrängt hatte. Der Verein übte bis Mitte der 60er Jahre einen nahezu uneingeschränkten Einfluß auf die Bauleitung aus. Es gab jedoch Kräfte im Kapitel, die, der Idee der katholischen Wiedererstarkung folgend, den eigenen Einfluß auf Kosten des Vereines vergrößern wollten.

2.2. Die ausführenden Hände: Die Werkstatt Götting

Gottfried Götting wurde am 20.2.1830 in Düsseldorf als Sohn des aus Aachen stammenden Malers und Bildhauers Johann Peter Götting und dessen zweiter Frau Anna Prahe geboren. Der Lehrer Gottfried Göttings könnte neben seinem in der Region Aachen bekannten Vater auch Julius Bayerle gewesen sein, mit dem er 1851 zusammengearbeitet hatte.¹⁰³ Bayerle war der erste Bildhauerlehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie.

Spätestens 1858 war Gottfried Götting in die Geburtsstadt seines Vaters umgesiedelt, wie es die Eintragung in das *Aachener Adressbuch* belegt. Hier wird er erst als Bildhauer, später (1877/78) als Dombildhauer bezeichnet.¹⁰⁴ Seine Adresse wechselte: Sein Atelier befand sich erst im Hirschgraben 16 (bis 1863), dann in der Eilfschornsteinstr. 5/2 (bis spätestens 1868), zuletzt bis zu seinem Tode in der Jakobstr. 39. In allen Fällen betrieb Götting sein Atelier in der Nähe des Domes, was eine Zusammenarbeit beförderte, da es Rücksprachen vereinfachte.

¹⁰² Herbert Philipp Schmitz, S. 44.

¹⁰³ EdG 7.6.1865/ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 95.

¹⁰⁴ Mit dem Telefon- und Adreßbucheintrag „Dombildhauer“ 1878/79 ging der Bildhauer keine vertraglich vereinbarte Beziehung mit der Aachener Dombauhütte ein. Göttings Arbeit für den Dom war zu der Zeit bereits abgeschlossen, die Eintragung also mehr erworbener Titel als zukunftsweisende Berufung.

Nach seinem Umzug nach Aachen hatte sich Götting durch Grabmäler und Aufträge an kleineren Kirchen bewährt, er erfüllte auch Aufträge im Bereich der Restaurierung. Eben aus dieser Richtung wurde 1862 der erste Auftrag vom Karlsverein an ihn vergeben.¹⁰⁵

Neben vielen Arbeiten in und um Aachen wurde in der Werkstatt Götting von 1865 bis ca. 1876 die Skulpturenausstattung des Aachener Domes hergestellt.¹⁰⁶ Damit begründete Gottfried Götting seinen ersten Rang als Bildhauer in Aachen. Nach richtiger Einschätzung P. Blochs ist dieser Zyklus als Hauptwerk Göttings zu betrachten.¹⁰⁷ Die Entscheidung für den Aachener Bildhauer Götting als Ausführenden hatte weitreichende Folgen: Erst auf dieser Grundlage entwickelte sich in Aachen die von Bloch postulierte, im erstaunlichen Maße autochthone Kunst.¹⁰⁸

Der Bildhauer hatte einen kompetenten Stamm an Arbeitern selbst ausgebildet, die dort nicht nur ausführend, sondern auch entwerferisch tätig waren.¹⁰⁹ Die Größe der Werkstatt ist nicht nachvollziehbar. Sicher aber muß es sich um ein relativ großes und gut durchorganisiertes Atelier handeln, daß Götting in der Jakobstr. 39 geführt hat: nur so läßt sich die enorme Arbeitgeschwindigkeit erklären. Die hohe Produktivität der Bildhauerwerkstatt war sogar Gegenstand eines Artikels in der Tageszeitung.¹¹⁰ Die reine Arbeitszeit an den 41 Skulpturen der Annakapelle reichte von Mitte 1869 bis Ende 1872, also nur ca. zweieinhalb Jahre. Zeitgleich wurden Arbeiten für das Hauptgebäude der RWTH, der 8-teilige Zyklus für die Karls- und Hubertuskapelle und noch weitere weniger umfangreiche Arbeiten ausgeführt.

Götting befand sich um 1868/ 70 auf dem Zenit seiner Karriere. In seinem Atelier wurden stets mehrere große Aufträge gleichzeitig ausgeführt.¹¹¹ Vom Karlsverein und von Cremer wurde er als geeignetster Mann zur Schaffung der Chorausstattung gehalten.¹¹² Vor allem in bezug auf neugotische Arbeiten galt das Atelier Götting als spezialisiert. Dennoch wurden durchaus auch Aufträge anderer Art ausgeführt, die z.B. eine Anlehnung an die Klassik verlangten. Neben einigen kolossalen Statuen (auch Nachbildungen) klassischer Statuen zur Ausschmückung des Dachfirstes des Hauptgebäudes der RWTH Aachen sind ebenso

¹⁰⁵ A.d.K. 72, 7.10.62 Götting an Karlsverein. In den Rechnungen des Karlsvereins für die Jahre 62/63 befindet sich ein Beleg über 4 neue Steinkonsolen und die Überarbeitung von 5 alten.

¹⁰⁶ Auflistung der dem Autor bekannten Werke Göttings siehe Anhang.

¹⁰⁷ Peter Bloch, S. 65.

¹⁰⁸ Ebenda. Der größte Teil der Rathausstatuen ist zwar von Aachener Bildhauern ausgeführt worden, die Modelle stammen jedoch vom Kölner Bildhauer Mohr. Siehe Carola Weinstock.

¹⁰⁹ A.d.K. 4, 7.11.1870 Cremer an Jungbluth/ A.d.K. 4, 22.9.1871 Götting an Jungbluth.

¹¹⁰ E.d.G. 7.6.1865.

¹¹¹ A.d.K. 74, 4.12.1868 Götting an Jungbluth.

¹¹² A.d.K. 19, 5.10.1870 Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschuß.

Portraitbüsten vom König und vom Kronprinzen belegt.¹¹³ Aus der Korrespondenz Göttings läßt sich, soweit nachvollziehbar, keine politische, religiöse oder idealistische Prägung belegen. In seiner Vielseitigkeit stellte Götting keine Besonderheit dar, sie galt als eine vom Künstler zu erfüllende Voraussetzung, mit der auch um Kundschaft geworben wurde.¹¹⁴

Dazu Bloch:

„... so zeigt sich in diesem Stilpluralismus durchaus Ökonomie: das nationale Denkmal in vaterländischen Formen, das Menschenbild in einer selbstverständlich dem Humanismus verpflichteten Antike. Stilpluralismus (...) ist funktionsbedingte Wahl von Zitaten.“¹¹⁵

Die Vermischung der in einer Werkstatt gepflegten Stile in einzelnen Werken erscheint selbstverständlich. So ist der tiefgläubige, aus Manderscheid stammende Bildhauer Nikolaus Elscheidt als Ausnahme zu bezeichnen. Er arbeitete sich in einigen seiner Werke im Stil der rheinischen Hochgotik so nahe an seine gotischen Vorbilder heran, daß sie von Fälscherkreisen mißbraucht wurden.¹¹⁶ Göttings neugotische Arbeiten sind der klassizistischen Kunst viel näher als die des Nikolaus Elscheidt. Sie sind in die Hauptströmung der neugotischen Skulptur eingebettet, die durch die Kölner Domskulptur beschrieben ist. Diese Einordnung bestätigt sich durch eine Kritik in der Zeitschrift ‚Organ für christliche Kunst‘ aus dem Jahr 1858. Hier wurde ein von Götting fertiggestelltes Hochkreuz für den Düsseldorfer Nordfriedhof mit dem ihm entsprechenden Maßstab abgehandelt. Die Arbeit Göttings wird als ‚zopfstillig‘ mehr verrissen denn gelobt und auf das verfehlte Vorbild, die neugotischen Kölner Domskulpturen, verwiesen.¹¹⁷

Die Ansprüche an die Bildhauer dieser Zeit waren groß:

„In frühneuzeitlichen Epochen drängt sich der Stil dem Künstler auf; heute ist es die Aufgabe des Künstlers, den Stil wiederzufinden.“¹¹⁸

Dennoch hatten sie nur wenig Mitspracherecht, auch Göttings Einfluß war auf das Detail beschränkt.¹¹⁹ Neugotische Kunst war Auftragskunst, sie entstand maßgeblich nach

¹¹³ Hochschularchiv 850, Aug. 1874 Götting/ Baurath von Kaven./ A.d.K. 74, 4.12.1868 Götting an Jungbluth. Die königlichen Portraits wurden in Carrara-Marmor ausgeführt und im Treppenhaus des 1868 fertiggestellten Hauptgebäudes aufgestellt. Bedauerlicherweise müssen diese Werke heute als verschollen gelten, wahrscheinlich sind sie ein Opfer der Teilerstörung des Bauwerkes im 2. Weltkrieg.

¹¹⁴ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 12 auch: Ingeborg Schild/ Elisabeth Janssen, S. 137.

¹¹⁵ Peter Bloch, S. 73.

¹¹⁶ Peter Bloch, S. 35. Elscheidt steuerte zur Lotterie für die Annakapelle 1868 eine 40 cm hohe, geschnitzte Madonnenstatuette der Himmelskönigin mit dem Jesuskind bei. Sie ist im Katalog der Gewinne der Aachener Dombau-Lotterie aufgeführt: Domarchiv 406.

¹¹⁷ Ingeborg Schild/ Elisabeth Janssen, S. 141 auch: Peter Bloch, S. 65.

¹¹⁸ Georg Germann, S. 11.

Vorstellungen und Wünschen der Geldgeber. Durch die Anlehnung an Vorbilder fand sich auch im Denk- und Grabmalwesen und den wenigen zumeist klein dimensionierten Kunstwerken für private Hände wenig Freiraum für den Schaffenden. Die betont zurückgenommene Individualität des Künstlers ist schon anhand des Bauhüttenwesens erwähnt worden.¹²⁰ Man knüpfte an das mittelalterliche Verständnis vom ‚Künstler als Werkzeug‘ an.¹²¹

Von Götting war in erster Linie stilistische Sicherheit in bezug auf die zum Vorbild gewählte Epoche gefordert. Diese Stilsicherheit erforderte ebenso historische und literarische Bildung wie auch Einfühlungsvermögen und Vielseitigkeit innerhalb des gesetzten Spielraums.¹²² All dies hatte Götting nach eigener Aussage im Repertoire.¹²³ Teils las er sich das Rüstzeug an, teils bezog er es aus der Anschauung von Abbildern oder von Originalen.. In einem Brief erwähnt Götting eine Studienreise.¹²⁴ Nach Mainz, Aschaffenburg, Nürnberg, Regensburg, München, Ulm und Stuttgart hatte er sich begeben, um mittelalterliche Werke zu studieren und zu sammeln.¹²⁵ In allen erwähnten Städten befanden sich gotische Bauten, die zu dieser Zeit einer Wiederherstellung unterzogen wurden oder eine solche bereits durchlaufen hatten. Da die Neugotik der Tradition christlicher Kunst folgte, gehörte zuletzt auch eine gewisse Bibelfestigkeit zu den geforderten Eigenschaften des neugotischen Bildhauers.¹²⁶

2.3. Der Wettbewerb der Bildhauer

Neben den Aachener Bildhauern Götting und Wings, Racke, Dunstheimer und Reiners haben sich auch Christian Mohr und Peter Fuchs als Ausstatter des Kölner Domes und der schon erwähnte Julius Bayerle aus Düsseldorf um die Ausstattung des Aachener Domes, bzw. Teile davon bemüht.¹²⁷ Der Bekanntheitsgrad und der Herkunftsort des jeweiligen Künstlers

¹¹⁹ Georg Gottfried Dehio, S. 22.

¹²⁰ O.c.K., 2/1861.

¹²¹ O.c.K., 2/1861.

¹²² Peter Bloch, S 11.

¹²³ A.d.K. 74, 4.12.1868 Götting an Jungbluth.

¹²⁴ Ebenda.

¹²⁵ Wahrscheinlich bewältigte Götting diese Reise mit dem damals preiswertesten Beförderungsmittel, der Eisenbahn, die auch für die Kunstgeschichte eine große Neuerung darstellte. Klaus Niehr, S. 241.

¹²⁶ *Kunst des 19. Jh., Band 4*. S. 68/ Domarchiv 85, 29.8.1877 Götting an Propst Schlünkes.

¹²⁷ H.K. Dunstheimer (Lobenstein/Thüringen 1838- Aachen 1916/ A.d.K. 4, 28.10.1868 Bildhauer Dunstheimer an Karlsverein.

bestimmten den Preis der Arbeit, wie sich aus den Kostenvoranschlägen um die Matthiaskapelle und um den Chor ansehen läßt.¹²⁸

Im Kostenvoranschlag für die Statuen der Matthiaskapelle werden folgende Preise genannt: Mohr verlangte 375 Taler pro Statue inklusive Transport bis zum Kölner Bahnhof und unter der Bedingung, in dem in Köln schon benutzten ‚Stein aus Caen‘ arbeiten zu können.¹²⁹ Sicher hatte Cremer in seiner Ausschreibung für die Matthiaskapelle das Material, Udelfanger Sandstein, vorgegeben, worauf sich die anderen Bildhauer in ihren Anschlägen auch einließen. Mohr aber konnte sich erlauben, Bedingungen zu stellen, er durfte sich von 1845 bis 1865 als Kölner Dombildhauer bezeichnen und war zu dieser Zeit auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Er galt im Rheinland als einer der führenden Bildhauer seiner Zeit.¹³⁰

Sein Nachfolger als Kölner Dombildhauer war ab ca. 1865 Peter Fuchs. Er forderte im Kostenvoranschlag 300 Taler pro Skulptur in Udelfanger Sandstein, inkl. Transport bis zum Kölner Bahnhof.¹³¹ Fuchs Bekanntheitsgrad stieg zu dieser Zeit, er hatte mit den Portalfiguren der oben erwähnten neugotischen Marienkirche eine Demonstration seines Könnens in Aachen geliefert und genoß also auch hier einen guten Ruf. Alle im folgenden erwähnten Künstler forderten unter gleichen Bedingungen deutlich weniger Geld für ihre Arbeit: Die Düsseldorfer neugotische Gröbe Bayerle verlangte 230 Taler mit Transport bis zum dortigen Bahnhof, die Aachener Bildhauer Götting 190 und Wings 160. Deutlich zeichnet sich die vorherrschende Stellung Kölns ab, die auch den dortigen Bildhauern zugute kam.

Anläßlich der Bestückung der Matthiaskapelle und des Chores kam es zu Ausschreibungen, die Götting für sich entscheiden konnte.¹³² Im Falle der Annakapelle und der Karls- und Hubertuskapelle scheint Götting der einzige gefragte Bildhauer gewesen zu sein, er hatte wichtige Fürsprecher.¹³³

Der Vorsitzende des Karlsvereins, Jungbluth ergriff –wenn er sich äußerte- stets Partei für ihn.¹³⁴ Sonstige Stimmen aus dem übrigen Karlsverein sind nicht auszumachen.

Auch Cremer entschied in der Regel für Götting. Zwar schlug er Alternativen vor, diese waren aber entweder mit der Splittung des Auftrages verbunden. Gegen diesen Gedanken sprach der Wunsch des Kapitels, das Werk um der Einheitlichkeit willen aus einer Hand

¹²⁸ A.d.K. 4, 7.11.1870 Cremer an Jungbluth/ A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth.

¹²⁹ A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth.

¹³⁰ Peter Bloch, S. 31.

¹³¹ A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth.

¹³² A.d.K. 4, 7.11.1870 Cremer an Jungbluth.

¹³³ A.d.K. 74, 8.5.1866 Götting an Jungbluth./ A.d.K. 116, 4.3.1870 Götting an Jungbluth.

¹³⁴ A.d.K. 74, 24.7.1867, Jungbluth an Götting/ A.d.K. 74, 18.4.1868 Propst Schlünkes an Jungbluth.

erstellen zu lassen, wie es dem Ideal entsprach.¹³⁵ Oder aber die Alternative nahm sich aus sonstigen Gründen als unwahrscheinlich heraus, so durch den hohen Beschäftigungsgrad des Konkurrenten.¹³⁶

Aus dem Kapitel kam sowohl Zuspruch wie auch Ablehnung gegenüber Götting. Teils kam Unterstützung indirekter Art, indem das Kapitel schon früh den Wunsch äußerte, einen Aachener Künstler mit der Arbeit zu betrauen.¹³⁷ Aber auch auf direktem Weg bezog man Stellung für Götting, so sprach sich Stiftpropst Schlünkes im Zuge der Ausstattung der Karls- und Hubertuskapelle mit Statuen alle Diskussionen vorwegnehmend für Götting aus.¹³⁸

Andere Stimmen aus dem Kapitel lehnten Götting als Ausführenden ab. Kanonikus Bock hatte schon früh Partei gegen Götting ergriffen. Im Rahmen der Ausstattung der Annakapelle befand er den Bildhauer zwar für strebsam und befähigt, aber auf den Stil des 14. Jahrhunderts fixiert.¹³⁹ Götting bekam zwar den Zuschlag von Kapitel und Karlsverein, trotzdem begab sich Bock am 8. Mai 1868 in das Atelier Götting, wo es zu einer heftigen Auseinandersetzung kam, in der Bock seinen Unmut über die Wahl des Bildhauers bekundete.¹⁴⁰ Ganz im Sinne einer erstarkenden Kirche suchte Kanonikus Franz Bock die Angelegenheit in die eigene Hand zu nehmen.¹⁴¹ Vielleicht wollte er anstelle Göttings seinen Schützling Mengelberg sehen, der 1865 auf anraten Bocks von Köln nach Aachen umgesiedelt war.¹⁴²

Zwar waren auch die Kosten von Relevanz bei der Auswahl des Bildhauers, aber das Kapitel und Cremer hatten schon früh davor gewarnt, die Finanzen über die Qualität zu stellen.¹⁴³ Nach Cremer sollte die Matthiaskapelle, mit den Skulpturen, die es dazu erheben, zum schönsten Baudenkmal am Niederrhein werden.¹⁴⁴ Er hatte einen hohen Anspruch und die weiteren Stellen schlossen sich ihm darin offensichtlich an. Wenn Cremer andere Aachener Bildhauer wie z.B. Wings, die billiger als Götting arbeiteten, nicht dazu geeignet befand, die

¹³⁵ O.c.K., 2/1861/ Domarchiv 95, 16.1.1869 Bock an das Kapitalkapitel.

¹³⁶ H.K. Dunstheimer (Lobenstein/Thüringen 1838- Aachen 1916) A.d.K. 4, 28.10.1868 Bildhauer Dunstheimer an Karlsverein.

¹³⁷ A.d.K. 74, 9.1.1865, Dr. G. Kloth an Kapitel.

¹³⁸ A.d.K. 116, 14.2.1870 Stiftpropst Schlünkes an Jungbluth.

¹³⁹ Schmitz, Herbert Philipp. S. 62.

¹⁴⁰ Domarchiv 95, 8.5.1868, Jungbluth an Propst Schlünkes/ auch A.d.K. 74.

¹⁴¹ Dr. theol. Franz Bock 1823-1899, Priester, Ehrenstiftsherr und päpstl. Geheimkämmerer.

¹⁴² Peter Bloch, S. 38. Nach Bloch arbeiteten beide Bildhauer zusammen an der Erstellung des vom neugotischen Architekten Wiethase geplanten Hochaltars von St. Paul in Aachen Ebenda, S. 66. Das „Organ für christliche Kunst“ schreibt die Ausführung jedoch Götting und seinem Kollegen Balk zu. O.c.K. 12/1865.

¹⁴³ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses 23.5.1866/ A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth./ Domarchiv 97, 9.1.1865, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses des Stiftes.

¹⁴⁴ A.d.K. 74, 5.1.1865, Cremer an Jungbluth.

fragliche Leistung zu erbringen, wurde sein Ratschlag befolgt.¹⁴⁵ Denn es ging bei der Auswahl um mehr als nur den Preis der Arbeit: in einer Sitzung des Verwaltungsausschusses am 9.11.1870 standen „*Forderungen und Persönlichkeit*“ der Anwärter zur Debatte.¹⁴⁶ Selbstverständlich aber versuchte der Dombaumeister die Preise der zur Auswahl stehenden Bildhauer zu drücken. Hierbei diskutierte er nicht nur die geforderte Summe, der Endpreis ließ sich auch über die Anzahl an Gratisstatuen senken. Der Aachener Bildhauer Reiners stellte bezüglich der Ausstattung des Chores mit Statuen bei einem Preis von 300 Talern eine Gratisstatue in Aussicht. Götting bot den gleichen Vorteil. Diese Situation wußte der geschäftstüchtige Cremer auszunutzen, er veranlaßte Götting, eine zweite Gratisskulptur zuzusichern.¹⁴⁷

Folgende Preise erhob Götting für seine Arbeit, wobei sich diese je nach Umständen (Krieg/Wirtschaft), aber auch durch Göttings steigenden Erfolg änderten. Im Vergleich zu denen der Kölner Bildhauern erscheinen sie moderat, jedoch sind sie höher oder ebenso hoch wie die Preise anderer Aachener Bildhauer.

Den Preis für eine um die 190 cm große Skulptur für die Matthiaskapelle setzte Götting 1865 mit 190 Taler pro Stück an.¹⁴⁸ Im Zuge der Skulpturenausstattung der Annakapelle hob der Bildhauer seine Preise an. Eine ebenso teure Statue maß 1866 nun nur noch ca. 160 cm.¹⁴⁹

Im Kostenvoranschlag für die Karls- und Hubertuskapelle von März 1870 erbrachte eine Statue mit einem Maß zwischen 1,85 bis 2,00, also dem der Statuen der Matthiaskapelle vergleichbar, den Preis von 250 Talern¹⁵⁰ Der Kostenvoranschlag für die 250 cm großen Chorstatuen von September 1870 lagen bei 279 Talern pro Stück, was im Vergleich zu den vorhergehende Preisen wiederum niedrig angesetzt ist.¹⁵¹ Wie erwähnt, hatte Götting sich zur Lieferung von 2 Gratisstauen bereit erklärt, was den ursprünglichen Preis von 300 Talern um 21 Taler auf 279 Taler pro Stück senkte.¹⁵² Aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage war der Bildhauer sicherlich zu außerordentlichen Zugeständnissen bereit.

¹⁴⁵ A.d.K. 4, 7.11.1870 Cremer an Jungbluth.

¹⁴⁶ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 9.11.1870.

¹⁴⁷ A.d.K. 4, 24.9.1870 Götting an Cremer.

¹⁴⁸ A.d.K. 78, Belege zur Rechnung für das 17. Vereinsjahr 1865/66.

¹⁴⁹ A.d.K. 19, 23.5.1866 Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses 8.5.1866/ A.d.K. 87, Belege zu der Rechnung 1867/68.

¹⁵⁰ A.d.K. 116, 4.3.1870 Götting an Jungbluth.

¹⁵¹ A.d.K. 4, 24.9.1870 Götting an Cremer.

¹⁵² A.d.K. 4, 24.10.1870 Götting an Cremer.

Der Wappenengel der Karls- und Hubertuskapelle ist mit 400 Talern das teuerste Stück Göttings am Dom. Die Kosten erklärte der Bildhauer mit der reichen und komplizierten Ausführung der Skulptur.¹⁵³

Seine Zusagen zu den jeweiligen Aufträgen knüpfte Götting wiederum an einige Bedingungen, so bei der Auftragsvergabe für die Chorstatuen: bei einer festgelegten Arbeitsdauer von 3 Jahren ab Auftragvergabe sollte der Zuschlag für den gesamten Chorzyklus an ihn gehen. Zusätzlich sollten die Statuen wegen der Höhe ihrer Stellplätze weniger ausgearbeitet sein.¹⁵⁴

Angesichts der Größe des Gesamtauftrages ist es nur zu verständlich, daß Götting zu Konzessionen bereit war. Nicht nur wegen der Kontinuität hat Götting viel an der Übernahme dieser Aufgabe gelegen.¹⁵⁵ So konnte er für sich in Anspruch nehmen, alle Außenskulpturen des Münsters gearbeitet zu haben, und sich im Branchenverzeichnis des Aachener Adreßbuches 1878/79 mit Recht als ‚Dombildhauer‘ betiteln.¹⁵⁶ Zusätzlich hatte er durch Aufträge dieses Umfangs die Möglichkeit, seine Werkstatt nicht nur stets aufrecht zu erhalten, sondern sie auch in schweren Zeiten sogar noch vergrößern zu können.

Mit dem Weggang Jungbluths und auch Cremers 1872 verlor Götting seine Hauptprotektoren. Aber auch das konnte der Ausführung des Vorhabens durch seine Werkstatt nicht mehr im Wege stehen. Sämtliche Formalitäten waren schon vor dem Ausscheiden der beiden Männer abgehandelt, die Verträge zu den Statuen waren noch unter ihnen abgeschlossen worden und wurden so von ihren Nachfolgern übernommen.¹⁵⁷

2.4. Kulturkampf in Aachen

Mir der Zuspitzung des Kulturkampfes ab der 2. Hälfte der 60er Jahren stockte auch die Zusammenarbeit des Kapitels mit dem Karlsverein. Einige Streitigkeiten lassen sich nur eingebettet in einer weit größeren Auseinandersetzung verstehen, nämlich dem Kampf der katholischen Kirche um Rückgewinnung von Einfluß und Geltung. Die Ausstattung der Matthiaskapelle verlief mit nur wenig Reibung, der Karlsverein entschied in augenscheinlich

¹⁵³ A.d.K. 104, 12.1874 Götting an Karlsverein.

¹⁵⁴ Ebenda. Die letzte Klausel ist erstmalig im Bewerbungsschreiben des Bildhauers Dunstheimer enthalten, über sie wird noch zu sprechen sein. A.d.K. 4, 28.10.1868 Bildhauer Dunstheimer an Karlsverein.

¹⁵⁵ A.d.K. 4, 22.9.1871 Götting an Jungbluth.

¹⁵⁶ Wie Christian Mohr und nach ihm Peter Fuchs in Köln.

¹⁵⁷ Domarchiv 97, undatiertes (Ende 1874) Schreiben Göttings an den neuen Vereinsvorsitzenden Classen.

gewohnter Dominanz. Von 1866 bis 1869 herrschte dann jedoch ein mehr oder minder offener Konflikt zwischen dem Karlsverein einerseits und katholizistischen Teilen des Aachener Stiftskapitels und dem Generalvikariat in Köln andererseits. Die Wiederherstellungsarbeiten an der Annakapelle und teils die der Karls- und Hubertuskapelle fielen in diese Zeit, die durch langwierige und konfliktgeladene Diskussionen geprägt war.

Die schlechte Stimmung herrschte seit Beginn des Jahres 1866 und ging zurück auf einen öffentlichen Angriff Kanonikus Bocks gegen Cremer. Bock hatte Cremer in einem Vortrag in Aachen unwissenschaftliches Arbeiten vorgeworfen und die Dombaumeister und damit auch ihn ‚kleine Architekten‘ genannt.¹⁵⁸ Der 1864 von Köln nach Aachen versetzte Kanonikus war die lauteste Stimme der katholizistischen Bewegung in Aachen, wahrscheinlich hatte er seine Kampfhaltung aus der Rheinmetropole mitgebracht.¹⁵⁹ Er zog wahrscheinlich auch das Erzbischöfliche Vikariat in Köln zu den Planungen um die Domstatuen hinzu; diese Instanz läßt sich erst im Zuge der Ausstattung der Annakapelle ausmachen. Nach seiner Kölner Zeit unterhielt Bock eine enge Bindung an das dortige Vikariat und dessen Umfeld. So mit dem Gutachter, dem oben in anderer Funktion genannten Architekten Vinzent von Statz, den Gebrüdern Baudri und August Reichensperger. Die Kölner Neugotiker stellten sich in der Auseinandersetzung verhalten hinter Kanonikus Bock: das ‚Organ für christliche Kunst‘ verurteilte den „*Restaurationsvandalismus*“ und erklärte den Ausbau nach dem ursprünglichen Plan zur Pflicht.¹⁶⁰ Der Vorstand des Karlsvereins bot dem Dombaumeister und auch dem Bildhauer Rückendeckung.

Einen großen Diskussionspunkt stellte vor allem die Frage nach dem Stil der neuen Statuen dar. Der Grund, warum bei der Ausstattung der Matthiaskapelle vorab keine Stildiskussionen stattfanden, lag wahrscheinlich im Vorhandensein einiger gotischer Originale bzw. erhaltenen Überresten. Selbst wenn deren Vorhandensein nicht den Schluß zuließ, ein Gesamtzyklus habe die Kapelle geziert, konnte ihre Ausstattung dennoch mit einigem Recht als Restaurierungsvorhaben bezeichnet werden. Der Stil der neuen Statuen war in den alten vorgegeben.¹⁶¹

Im Falle der übrigen Kapellen und dem Chor herrschten andere Voraussetzungen als bei der Matthiaskapelle. Die Besetzung dieser Bauteile geschah ohne Vorlage. Hier also konnte nur

¹⁵⁸ Herbert Philipp Schmitz, S. 49/ A.d.K. 74, 19.3.1868 und 16.10.1867 Jungbluth an Kapitel.

¹⁵⁹ Wilhelm Neuss, S. 18.

¹⁶⁰ O.c.K. 4/1866 und O.c.K. 8/1866.

¹⁶¹ Domarchiv 97, 9.12.1868, Götting an Propst Schlünkes.

von einer Ergänzung gesprochen werden.¹⁶² Welcher vorbildhafte gotische Stil dabei zugrunde liegen sollte, mußte dementsprechend erörtert werden.

Alle Entscheidenden wünschten „archäologisch-wissenschaftliche Strenge“ in der Vorgehensweise.¹⁶³ Was nach außen einstimmig scheint, bot dennoch genug Spielraum, einen Streit zu nähren. Der Grad der Anlehnung an die Vorbilder stellte den Streitfaktor dar. Die architektonische Vorgabe, also das Bauwerk, lieferte die Basis der Überlegungen.¹⁶⁴

Kanonikus Bock forderte strengste Orientierung an den Erkenntnissen der Kunstwissenschaften, der Geschichte und der Archäologie.¹⁶⁵ Cremer dagegen äußerte sich zugunsten einer freieren Vorgehensweise, er wollte nicht jeden eigenen Gedanken verwerfen, sondern mit den überlieferten Formen arbeiten.¹⁶⁶ Nach dieser Meinung ging man üblicherweise vor. Eine Kommission, die sich mit der lange diskutierten statuarischen Ausstattung des Aachener Rathauses befaßte, brachte dies 1873 in folgende Worte:

*„An die Stelle strenger Restauration des Gewesenen, kann deshalb (Mangels Vorgabe durch erhaltene Stücke, d.V.) nur eine neue Ausschmückung treten, die aus dem Wesen des Gebäudes und im Sinne der früheren Ausschmückung in künstlerischer Freiheit und mit der ganzen Fülle der Fähigkeiten der heutigen Bildhauerkunst zu gestalten ist.“*¹⁶⁷

Nach Kanonikus Bocks Ansicht war damit der Wissenschaft nicht ausreichend genüge getan. Sein Ruf als Kunstwissenschaftler gab seinem Wort Gewicht. In seinen Kritiken an Dombaumeister Cremer prangerte er vor allem Unwissenschaftlichkeit an. Für seine Zeit hinterfragte er das Einzelstück schon sehr methodisch auch über die regionale Tradition der Bildhauerei hinaus.¹⁶⁸ Die nach außen fundierter scheinende Denkweise täuscht: ein Vergleich seiner Stilaussagen offenbart viele Widersprüche. Die Neugotiker instrumentalisierten die noch junge Kunstgeschichte. Zum einen war die Forschung sehr hoch angesehen.¹⁶⁹ Das hier gewonnene, stetig anwachsende Wissen bot der neugotischen Theorie eine wichtige Basis.¹⁷⁰ Zum anderen wurden die Erkenntnisse, sobald sie gegen die

¹⁶² Franz Bock, *Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters*, Köln/ Neuss 1868/ 1875. Die Annakapelle. S. 9.

¹⁶³ Domarchiv 95, 16.1.1869 Kanonikus Bock an Kapitel./ Domarchiv 96, 4.4.1870 Jungbluth an Propst Schlünkes.

¹⁶⁴ O.c.K. 1/1861// 3/1861// 4/1861// E.d.G. 24.1.1863.

¹⁶⁵ A.d.K. 74, 16.1.1869 Kanonikus Bock an Kapitel.

¹⁶⁶ Herbert Philipp Schmitz, S. 22.

¹⁶⁷ Carola Weinstock, S. 99.

¹⁶⁸ Domarchiv 95, 16.1.1869 Kanonikus Bock an Kapitel.

¹⁶⁹ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 26.

¹⁷⁰ Herbert Philipp Schmitz, S. 16.

neugotischen Vorstellungen verstießen, abgelehnt.¹⁷¹ Auch Bock vereinte sein für diese Zeit tiefes Wissen über die mittelalterliche christliche Kunst mit seiner politischen Haltung.¹⁷² Auf dem Prinzip der Wissenschaftlichkeit beharrend ließ es sich ‚lauter mit dem Säbel rasseln‘, also eine gewichtigere Position im Kulturkampf erstreiten. Die Stildiskussionen belegen, daß die Kunstwissenschaften auch in den Jahrzehnten nach der Mitte des 19. Jahrhunderts keine feste Basis für fachliche Auseinandersetzungen boten.¹⁷³ Dafür eignete sie sich hervorragend als Schlachtfeld für nicht themenbezogene Auseinandersetzungen.¹⁷⁴ Folgend aufgelistete Äußerungen sind nur einige von vielen, sie zeigen das Durcheinander des Disputes um den Stil der Annakapellenstatuen. Der von Vasari geprägte Begriff ‚Gotik‘ hatte sich zu dieser Zeit erst mehr oder minder allgemeingültig durchgesetzt:

- Die Marienstatue ist in reingotischem Stil gehalten.¹⁷⁵
- Bildhauer Wings bot Modelle in altdeutschem Stil an.¹⁷⁶
- Götting bezog sich auf die Epoche, aus der die Annakapelle stammt.¹⁷⁷
- Debey und Bock meinten, die Statuen sollten spätgotisch beschaffen sein, Götting dagegen, frühgotisch müsse gearbeitet werden.¹⁷⁸
- Götting begründet, daß der spätgotische Stil zum Tragen kommen solle.¹⁷⁹
- Cremer sagte, früh gotisch sei zu arbeiten, der „Style Flamboyant“ müsse die Machart der Statuen bestimmen.¹⁸⁰
- Bock meint, nicht spätgotisch, sondern mittelgotisch sei zu arbeiten, wie er es schon seit Jahren verkündete.¹⁸¹

Wechselnde Terminologie, Umschreibungen und spontane Meinungswechsel lassen vermuten, daß in der Diskussion nur wenig geklärt wurde. Wer konnte, berief sich auf

¹⁷¹ Klaus Niehr, S. 267/ 251. Die Kenntnis vom französischen Ursprung der Gotik verschwieg Reichensperger nahezu 3 Jahre lang: erst 1845 veröffentlichte er die ihm bekannte Tatsache: Georg Hermann, S. 139/ E.d.G. 24.1.1863.

¹⁷² E.d.G. 28.10.1868/ E.d.G. 29.4.1869.

¹⁷³ Georg Gottfried Dehio, S. 4.

¹⁷⁴ Klaus Niehr, S. 251.

¹⁷⁵ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 16.3.1868.

¹⁷⁶ A.d.K. 74, 26.3.1868 Bildhauer Wings an Jungbluth.

¹⁷⁷ A.d.K. 74, 22.4.1868 Götting an Jungbluth.

¹⁷⁸ A.d.K. 74, 4.12.1868 Götting an Jungbluth.

¹⁷⁹ Domarchiv 97, 9.12.1868 Götting an Propst Schlünkes.

¹⁸⁰ A.d.K. 74, 5.1.1869 Cremer/Ark-Gutachten.

¹⁸¹ Domarchiv 95, 16.1.1869 Kanonikus Bock an Kapitel.

Koryphäen, die sich aber in keinem Fall konkret äußerten.¹⁸² Die Klarheit, die durch wissenschaftliche Diskussionen nicht errungen werden konnte, schuf man sich über die bildhafte Anschauung. Alle geäußerten Meinungen gingen einher mit der Nennung von einzelnen vorbildlichen Kunstwerken und/oder Bildhauern. Mit solchen Beispielen sollten zwar nur die Überlegungen fixiert werden, dennoch übertrafen sie die Aussagekraft der sprachlichen Auseinandersetzung und Übereinkünfte.

Hinter den Angriffen Bocks wird neben den wissenschaftlichen Beweggründen auch die Stärkung der Position des Kapitels, daneben vielleicht auch Cremers Konfession gestanden haben. Ein gutes Verhältnis zwischen Katholiken und Protestanten war nicht selbstverständlich. Dies zeigt sich in einem Brief Jungbluths, mit dem Cremer in herausragender Weise zusammenarbeiten konnte, der den konfessionellen Unterschied dennoch nicht übersah: Obwohl Cremer Protestant sei, schrieb Jungbluth an den Propst, könne er den Dombaumeister ob seiner Fähigkeiten nur loben.¹⁸³ Aus verschiedenen Gründen war Cremer in seiner Position, ebenso wie der protestantische Baumeister Zwirner in Köln, eine ideale Zielscheibe für einen Katholizisten.¹⁸⁴

Dabei führte die Streithaftigkeit des Kanonikus Bock tatsächlich zu einem Wandel der Verhältnisse. Noch 1865 war der Karlsverein entscheidende Instanz. Tatsächlich liest sich Jungbluths Anfrage zur Genehmigung des Zyklus für die Matthiaskapelle beim Kapitel eher wie eine Order: „Festgesetzt wurde die Darstellung der Apostel und Evangelisten“ und er „erwarte die Genehmigung“.¹⁸⁵ Es gab nur wenig Widerstand im Kapitel, dennoch muß die Dominanz des Karlsvereins einigen Kapitelmitgliedern ein Dorn im Auge gewesen sein. Die Verhältnisse änderten sich im Zuge der Planung der Ausstattung der Annakapelle, wie sich aus dem Verhalten des Bildhauers schließen läßt.

In einem Brief zu Beginn des Verfahrens um die Ausstattung der Annakapelle versichert Götting dem Vereinsvorsitzenden Jungbluth, alles erdenkliche zu tun, um den Wünschen des Karlsvereins und der Kunstkenner gerecht zu werden.¹⁸⁶ In der darauf folgenden Zeit wandelte sich Göttings Ansprechpartner. Dies zeigt sich vor allem in dem Streit um die Frage, ob eine Annadarstellung oder eine Mariadarstellung die Hauptkonsole der Annakapelle zieren solle. Anfangs ist Göttings Position die des Vorsitzenden des Karlsvereins, der eine

¹⁸² So suchte Götting Unterstützung bei Reichensperger, Bock dagegen wollte anfangs nur das Urteil eines Professor Klein aus Wien gelten lassen. A.d.K. 74, 4.12.1868 Götting an Jungbluth./ Domarchiv 95, 8.5.1868 Jungbluth an Propst Schlünkes.

¹⁸³ Herbert Philipp Schmitz, S. 26.

¹⁸⁴ Thomas Schumacher, S. 38.

¹⁸⁵ A.d.K. 74, 9.3. 1865 Jungbluth an Kapitel.

¹⁸⁶ Domarchiv 95, 22.4.1868 Götting an Jungbluth.

Muttergottes befürwortete..¹⁸⁷ Damit bezog er Stellung gegen den Wunsch des Vikariats, eine Annadarstellung mit Kind an der Hand zu zeigen. Er stellte sich aber auch gegen die vom Kapitel vorgeschlagene Darstellung einer Anna Selbdritt.¹⁸⁸

Nur kurze Zeit später mußte Götting sich der Entscheidung des Kapitels beugen, welches sich mit dem Vikariat auf die Darstellung der Anna Selbdritt geeinigt hatte. Im Zuge der sich zuspitzenden Auseinandersetzung hatte Jungbluth den Bildhauer nämlich instruiert, er solle sich, um Kritiken zu entgehen, genau an die Anweisungen seitens des Kapitels halten, während Dombaumeister Cremer nur für technische Anweisung und Beratung zur Verfügung stünde.¹⁸⁹ Das Kapitel, der sonst spöttisch genannte ‚eigentliche Bauherr‘ mit dem hinter ihm stehenden Vikariat in Köln hatte sich zum Ansprechpartner Göttings gemausert.¹⁹⁰

Vor allem in bezug auf die Entwicklung des Themas und des Stils zeigt sich das gestiegene Bewußtsein des Kapitels. Während der Karlsverein sich fortan um wenig, abgesehen von der Finanzierung, kümmerte, fand die Feineinstellung nun zwischen Bildhauer und Kapitel statt.

2.5. Allgemeine Wirtschaftslage und Finanzierung der Domstatuen

In der Zeit nach der Erbauung der Kapellen und des Chores fehlten offensichtlich die finanziellen Mittel zur Besetzung der Konsolen mit Statuen. Ab Mitte des 14. Jh., also um den Baubeginn des Chorsaaes, geriet die Kaiserstadt Aachen in ein finanzielles Tief. Also blieben die Konsolen, bis auf einige der Matthiaskapelle, durch die folgenden ca. 400 Jahre leer.¹⁹¹ Auch im 19. Jh. erwies sich die Finanzierung dieses Projektes als schwierig. Ein geläufiges Argument der Gegner der Neugotik waren die hohen Kosten, die gotisierende Bauten mit sich brachten, ein Faktum, das von Seiten der Vertreter der neugotischen Bewegung natürlich bestritten wurde.¹⁹² Zusätzlich sind in der Entstehungszeit der Statuen enorme Schwankungen in der Finanzlage des damaligen Deutschland zu verzeichnen.

Nach dem österreichisch/deutschen Krieg 1866 herrschten harte Zeiten. Wie das ‚Echo der Gegenwart‘ informiert, bekam der Karlsverein wie auch der Kölner Dombauverein dies in Form von Spendenmüdigkeit zu spüren. Der Aachener Dombauverein balancierte in diesen

¹⁸⁷ A.d.K. 74, 22.10.1867 Götting an Jungbluth. Wie an den Hauptplätzen von Notre-Dame in Paris wollte der Bildhauer mit einer Mariendarstellung auf die unbefleckte Empfängnis Bezug nehmen.

¹⁸⁸ A.d.K. 74, 16.3.1868, Götting an Jungbluth.

¹⁸⁹ Domarchiv 95, 5.12.1868 Jungbluth an Propst Schlünkes.

¹⁹⁰ Domarchiv 97, Schreiben von 1866 ohne Absender und Adressat.

¹⁹¹ Albrecht Mann, *Aachens Geschichte und die Geschichte von „Odo von Metz“ und dem Karlsthron, von „Aquae Granni“ und dem „Grashaus“ neben anderen lokalhistorischen Legendenbeiträgen*. Aachen 1998, S.361 ff.

¹⁹² Rudolf Dünnwald, S. 174./ E.d.G. 24.1.1863 Reichensperger-Vortrag.

Jahren ständig am Limit des Möglichen, mehrere Male wurde über eine Auflösung des Vereins debattiert.¹⁹³ Die finanzielle Knappheit läßt sich auch aus den Briefen Göttings ersehen.¹⁹⁴

Auch im Zuge des deutsch/französischen Krieges 1870/71 verschlechterte sich die Wirtschaftslage im gesamten Reich. Nach dem Krieg erlebte das Reich erst einen steilen wirtschaftlichen Aufschwung, dem eine ebenso extreme Baisse bis zum Ende des Jahrzehnts folgte. Der Geldmangel zeigt sich im Gebaren Cremers, der in diesen Jahren einsparte, wo es ging.¹⁹⁵ Ein weiteres Indiz für die leere Kasse des Vereins sind die Zeiträume, die zwischen Lieferung und Bezahlung der späteren Statuen ab 1870 liegen. Diese sind nur in einem Fall unter drei Monaten angesetzt, meistens wartete Götting 4 Monate auf sein Geld. Die Rechnung zu dem Bogenengel für die Karls- und Hubertuskapelle beglich der Verein erst über 5 Monate später.¹⁹⁶

Für die Kunst waren offensichtlich kaum Gelder vorhanden. Der Mangel brachte zwischenzeitlich auch die Vollständigkeit des Zyklus für den Chor in Gefahr. Die Statuen für den Chor machten einen großen finanziellen Posten aus, der das Budget des Karlsvereins enorm belastete. Wäre es nach dem Willen des Vorsitzenden des Karlsvereins Classen, der 1872 Jungbluths Nachfolge antrat, gegangen, wäre der Zyklus für den Chor unvollendet geblieben. Nur durch Göttings Gegenwehr wurde wahrscheinlich um die Jahreswende 1874/75 die Einstellung der Arbeiten an den Statuen verhindert: In einem undatierten Schreiben an Classen reagierte Götting auf eine Zuschrift desselben. Hier erwiderte der Bildhauer, daß er die Arbeiten nicht einstellen könne, da er aufgrund der schweren Zeitverhältnisse sonst keine Arbeit habe und seine Werkstatt auflösen müsse. Außerdem seien vor Eintreffen des Schreibens die von ihm angeforderten Steinblöcke geliefert worden, für die er eine Barausgabe von 270 Talern vorgelegt habe.¹⁹⁷ Die zu dieser Zeit noch anstehenden Arbeiten umfaßten 7 Statuen. Das Geld für diese Arbeiten sollte, so Götting, noch aufgebracht werden können. Weiter machte er auf eine Vertragsklausel aufmerksam: Ihm war der gesamte Auftrag zugesichert worden, damit verbunden war die bereits angenommene Schenkung zweier Statuen.¹⁹⁸ Der Zyklus wurde also von Götting fertiggestellt.

¹⁹³ Thomas Schumacher, S. 113/ E.d.G. 4.11.1866/ E.d.G. 17.11.1867.

¹⁹⁴ A.d.K. 74, 8.5.1866 Götting an Jungbluth.

¹⁹⁵ A.d.K. 4, 24.9.1870 Götting an Cremer/ 7.10.1871 Jungbluth. an Götting.

¹⁹⁶ A.d.K. 104, 31.12.1874 Götting an Karlsverein.

¹⁹⁷ Wahrscheinlich zuzüglich den Transportkosten der Steine durch die Eisenbahn, die auch von der Dombauhütte beansprucht wurde. A.d.K. 70, Revisionsbericht Jahrgang 1867/68-70/71// A.d.K. 76, Belege zur Rechnung für das 15. Vereinsjahr 1863/64// A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth. Die Strecken der hiesigen Region wurden bis 1844 von der Rheinischen Eisenbahn-Gesellschaft im Zuge eines Handelsabkommens mit Belgien erstellt: Lutz-Henning Meyer, *150 Jahre Eisenbahnen im Rheinland*, Köln 1989. S. 27/ 33.

¹⁹⁸ Domarchiv 97. Dem Arbeitsverlauf an Rechnungsfolge abgesehen nach Ende 1874 geschrieben.

Wie in Köln wurde die Restaurierung des Domes vornehmlich durch den Dombauverein, die Stadt und den Staat finanziert. Dem Kapitel fehlte das Geld.¹⁹⁹

Die städtischen Mittel flossen in nicht geringem Umfang: 2 mal schenkte die Stadt 3.000 Taler, daneben lief über 7 Jahre eine regelmäßige Zahlung von 1.000 Talern aus den Erträgen des Casinos. Vom Staat bzw. vom Königshaus kamen größere Beträge. Zum einen stiftete König Friederich Wilhelm IV., nach dessen Tode 1861 sein Bruder, der spätere Kaiser Wilhelm und dessen Frau Augusta in unregelmäßigen Abständen erhebliche Geldsummen. Daneben lief über nahezu eine Dekade eine kontinuierlich ausgezahlte Unterstützung von 5.000 Talern jährlich.²⁰⁰ Dabei dienten all diese Gelder hauptsächlich der Restaurierung des Oktogons.²⁰¹ In bezug auf die gotischen Bauteile des Aachener Domes hielt sich der Staat sowohl bei der Finanzierung als auch bei der Planung im Hintergrund. Für den Chor und die Kapellen wurden nur einmalige Zuschüsse gewährt. Sie basierten auf den Schadensberichten des Dombaumeisters Faulenbach.²⁰² Die Kosten für die Statuen waren in den Zuschüssen nicht enthalten.²⁰³

Der hauptsächliche Geldgeber war der Karlsverein, sein Ziel lag ausdrücklich in der Finanzierung der Wiederherstellung aller gotischen Bauteile, welche nicht durch die staatlichen Zuschüsse gedeckt waren.²⁰⁴ Der Karlsverein wollte jedoch seine Mittel nicht direkt zum Bauvorhaben beisteuern, sondern zur Heranziehung von Spenden nutzen, wobei ebenso private Spender wie auch Spendenaktionen größeren Maßstabes anvisiert waren.²⁰⁵ Dabei sollten sowohl die architektonische wie auch die dekorative Restaurierung durch das Wirken des Karlsvereins abgedeckt sein.²⁰⁶ Erstere genoß den Vorrang.²⁰⁷ Mußten Posten aufgrund von Geldmangel gestrichen werden, geschah dies selbstverständlich zuerst bei den dekorativen Maßnahmen. So schien es eine kurze Zeit fraglich, ob die Annakapelle überhaupt ausgestattet werden solle, da man den finanziellen Aufwand fürchtete. Das Erzbischöfliche

¹⁹⁹ *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters*, ... S. 20. Zum Vergleich des Geldwertes: Der spätere Dombaumeister Bäcker bezog bis 1864 in seiner Funktion als Leiter der Bauhütte 45 Taler monatlich, bevor er eine Gehaltserhöhung von 3 Talern zugestanden bekam.

²⁰⁰ Ebenda. S. 22 f.

²⁰¹ Heide Klinkhammer, S. 84/ E.d.G. 13.1.1867.

²⁰² Herbert Philipp Schmitz, S. 42/ A.d.K. 3.

²⁰³ Domarchiv 96, 3.11.1869 Jungbluth an Schlünkes/ E.d.G. 4.11.1866.

²⁰⁴ Heide Klinkhammer, S. 85/ Herbert Lepper, S. 164.

²⁰⁵ Karl Faymonville, *Der Dom zu Aachen*. S. 408.

²⁰⁶ *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters*, S. 17.

²⁰⁷ E.d.G. 4.11.1866.

Vikariat zu Köln hatte zu dieser Zeit nämlich zur Bedingung gemacht, daß alle Bauteile mit Statuen versehen werden mußten, wenn eines ausgestattet würde.²⁰⁸

Die Mittel für die **Apostelstatuen der Matthiaskapelle** wurden durch die Sammelarbeit der Marianische Bruderschaft verschafft.²⁰⁹ Dieser einträgliche Verein löst sich kurze Zeit später auf. Für die Ausstattung der Annakapelle mit Skulpturen mußte eine neue Geldquelle erschlossen werden.²¹⁰

Die Frauen einiger Mitglieder des Karlsvereins und weitere angesehene Bürgerinnen Aachens veranstalteten eine Lotterie, deren Zweck ausschließlich die Beschaffung der finanziellen Mittel zur statuarischen **Ausstattung der Annakapelle** sein sollte.²¹¹ Der Vorschlag dazu war im Oktober 1865 im Rahmen einer Sitzung des Verwaltungsausschusses des Karlsvereins eingebracht worden. Zwei im Ergebnis schwächere Lotterien gingen dieser voraus.²¹² Nachdem der Karlsverein in Form von Genehmigungen den Weg geebnet hatte, übernahmen einige Damen die Leitung des Vorhabens.²¹³

Frau Johanna Gräfin von Nellessen faßte die gewinnträchtige Idee, die Verlosung auf das Jahr 1867 zu legen.²¹⁴ In diesem Jahr beging Aachen nämlich die im 7-Jahre-Rhythmus stattfindende Heiligtumsfahrt, die durch ihre hohen Besucherzahlen schon im Mittelalter eine besondere Einnahmequelle für die Stadt darstellte.²¹⁵

Die Lotterie war unter der Auflage genehmigt worden, daß das Preis/Los-Verhältnis ausgewogen sei.²¹⁶ Zur Erfüllung dieser Auflage wurden ab dem Januar 1867 in der Tageszeitung ‚Echo der Gegenwart‘ immer wieder Spendenaufrufe gestartet, auch Plakate wurden gedruckt.²¹⁷ Zu Anfang waren nur unbestimmt ‚weibliche Handarbeiten‘ als Verlosungsgegenstände erwähnt.²¹⁸ Zur Eröffnung der Ausstellung im Gebäude am Elisenbrunnen vom 10.7.-24.7.1867 ließ sich hingegen eine beträchtliche Anzahl hochwertiger Stücke als Verlosungsgegenstände auflisten. Die Tageszeitung zählte auf:

²⁰⁸ Domarchiv 97, 19.3.1868, Jungbluth an Stiftkapitel.

²⁰⁹ *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters*,... S. 18.

²¹⁰ E.d.G. 4.11.1866.

²¹¹ *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters*,... S. 27./ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 7.10.1865.

²¹² *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters*,... S.26/27.

²¹³ A.d.K. 85, 21.11.1865 Bürgermeister Dahmen an Jungbluth/ 11.1865 Königl. Polizei- und Landrat an Jungbluth.

²¹⁴ A.d.K. 85, 2.4.1866 Frau Gräfin Nellessen an Jungbluth.

²¹⁵ Johannes Noppius, *Aacher Chronik*. 1. Buch, 3. Kap., S. 18 auch 9. Kap., S.41// Peter à Beeck, *Aquisgranum*. S. 137/ 280 Die Aachener Chronisten berichten von Menschaufmärschen von bis zu 142.000 Pilgern.

²¹⁶ A.d.K.85, 11.1865 Königl. Polizei und Landrat an Jungbluth.

²¹⁷ E.d.G. 7.1.1867/ E.d.G. 13.1.1867.

²¹⁸ A.d.K. 85, 21.11.1865 Jungbluth an Dahmen.

Aachener Maler, Bildhauer, Goldarbeiter, Fotografen, Kunstschreiner und Glaser hatten Kunstgegenstände gestiftet.²¹⁹ Sogar überregional hatten die Damen Gönner gefunden: Der Düsseldorfer Kunstverein hatte 100 Drucke der besten Stiche zur Verfügung gestellt.²²⁰ Weiter hatte Königin Augusta auf Bitten des Karlsvereins einige Stücke aus der königlichen Porzellanmanufaktur gespendet.²²¹ Der Lospreis von 10 Silbergroschen scheint gering im Vergleich zum Lospreis von 1 Taler der späteren Kölner Domlotterie.²²² Dennoch ergab sich in der Abschlußrechnung ein Reingewinn von stolzen 7657,20 Talern.²²³ Damit waren nicht nur die Kosten von 6340 Talern für die Statuen gedeckt, wie sie sich aus dem Kostenvoranschlag Göttings über die 41 Skulpturen für die Annakapelle errechnen. Damit standen mehr Gelder zur Verfügung, als die Skulpturen und ihre Aufstellung an Kosten einbrachten.²²⁴ Vor dem Hintergrund der angespannten Wirtschaftslage und einer abnehmenden Spendenbereitschaft stellte die eingenommene Summe einen enormen Wert dar. In Köln gab es gegen die Finanzierung durch eine Lotterie Vorbehalte: August Reichensperger lehnte die Wiederherstellung eines Gotteshauses durch das Glücksspiel ab.²²⁵

Die Gelder der Statuen für die **Chorstatuen** versuchte man zusammen mit den Mitteln für die **Statuen der Karls- und Hubertuskapelle** aufzubringen. Diesmal trug kein Spendenverein die Kosten, wie es im Falle der Matthiaskapelle die ‚Marianische Bruderschaft‘ getan hatte. Auch war keine großangelegte Aktion wie die Lotterie zur Annakapelle geplant. In einer Schrift zu den Statuen der Annakapelle gegen Ende des Jahres 1870 wies Kanonikus Bock den Weg zur Finanzierung der Chorstatuen.

„Wenn es den begüterten Familien der Metropole Kölns in Vereinigung mit den adelichen Geschlechtern des Rheinlandes in jüngster Zeit gelungen ist, die Mittel zu beschaffen, um die vielen großen Statuen an den Pfeilerbündeln im Mittel- und Querschiff des Kölner Domes ausführen zu lassen, dann wird es auch, daß sind wir gewiß, nach wiederhergestelltem für

²¹⁹ E.d.G. 14.7.1867. Unter diesen Spendern befand sich auch Gottfried Götting, der eine 26“ (ca.82 cm) große Statue der sitzenden Muttergottes aus Eichenholz beitrug: A.d.K. 85, 19.2.1867 Götting an den Verwaltungsausschuß des Karlsvereins.

²²⁰ A.d.K. 85, 28.6.1867 Düsseldorfer Kunstverein, Sekretär Bewer an Jungbluth.

²²¹ E.d.G. 19.5.1867.

²²² E.d.G. 23.4.1867.

²²³ A.d.K. 85, Abschließende Rechnung.

²²⁴ Die Rechnung zur Anna Selbdritt ist in den Akten des Karlsvereins nicht aufzufinden: Nach gütlicher Einigung mit dem Spender der verworfenen Muttergottes wurde die Statue der Anna vom Kapitel bezahlt. Mit Joachim und Josef bildet sie insofern eine Ausnahme, als sie nicht durch die Lotterie finanziert wurde: nach einem Bericht des „Echo der Gegenwart“ vom 14.11.1869 über die Generalversammlung vom 17.10. sind die Kosten für 2 Statuen aus Spezialfonds für die Annakapelle beglichen worden, mit großer Sicherheit Josef und Joachim.

²²⁵ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 1. S. 68.

Deutschland ruhmvollen Frieden von Seiten des Stiftkapitels und des Karlsvereins nur der Anregung bedürfen, damit von den hervorragenden Familien der alten Kaiserstadt die Kosten zur Anfertigung der verschiedenen Standbilder der (sic) Hochchores je nach ihrer Wahl bestritten werden.“ ²²⁶

Weitere Möglichkeiten zur Beschaffung der Gelder neben den Spenden durch Privatpersonen wurden in der Broschüre zur Jubel- und Dankfeier zum 25jährigen Bestehen des Karlsverein erwähnt, nämlich die Gründung von Zusammenschlüssen und Spendenvereinen.²²⁷

Schenkt man dem Beiblatt zu dieser Broschüre Glauben, war jedoch auch zum Zeitpunkt ihrer Herausgabe im Oktober 1872 noch kein Geld gesammelt ²²⁸ Einige der Skulpturen waren zu der Zeit aber schon fertiggestellt, ihre Bezahlung ergab sich erst in der Folgezeit.²²⁹

Schnell verdeutlichen sich die Vorteile konzentrierter Aktionen wie z.B. der Lotterie für die Annakapelle: Die Finanzierung über private Einzelspenden war unsicher und verlief schleppend, sie zog sich über Jahre. Die Kosten für die Chorstatuen wurden wahrscheinlich nur durch den kleinen Kreis getragen, den Bock in seinem Vorschlag zur Finanzierung der Statuen umrissen hatte. Die Bestückung der Annakapelle wurde dagegen durch Gelder einer breiten Schicht an Aachenern, auch aus dem weniger begüterten Bürgertum, finanziert. Diese hatten ihr Scherflein durch den Kauf eines 10 Silbergroschen billigen Loses beigetragen. Diese Gelder des ‚kleinen Mannes‘ fehlten jetzt.

Nur wenige Spendernamen sind genannt. Im Geschäftsjahr 1873 ging Jungbluth mit gutem Beispiel voran: Gemeinsam mit einem Herrn Jorrissen stiftete der aufopferungsfreudige Vorsitzende des Karlsvereins 600 Taler für die Statuen der Märtyrer.²³⁰ Freiherr von Geyr spendete 1.800 RM für 2 Statuen, ein Dr. C. Mueller 900 RM für eine Statue.²³¹

Auch das Kapitel und dessen Umfeld bemühten sich diesmal verstärkt um eine Beteiligung an den Kosten. Bock selber erklärte sich zur Übernahme der Kosten einer Statuen bereit.²³² Ein „*Unbekannter über Kanonikus Graf von Spee*“ stiftete nach der Abschlußrechnung 1873/74 den Erzengel Michael.²³³ Sonstige Wohltäter werden nicht genannt: Eine „*Münsterfreundin*“ stiftete 500 Taler anlässlich der Jubelfeier, ein „*Bürger*“ stiftete 300 Taler für die Skulptur des Erzengels Michael.

²²⁶ Domarchiv 96. Aus einer Zeitung herausgerissener Artikel Bocks von um 1870/71.

²²⁷ *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters*,... S. 18.

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ A.d.K. 102.

²³¹ A.d.K. 105. Die Rechnungen ab dem 1.1.1875 sind in Reichsmark ausgeführt, seitdem zahlten die Deutschen in neuer Währung. 1 Taler = 3 RM

²³² A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 5.10.1870.

²³³ A.d.K. 102.

Wahrscheinlich aufgrund der langwierigen Art der Finanzierung sind nicht alle Vorgänge nachvollziehbar: In einer Rechnung vom 28. Januar 1874 mit Bezug auf eine nicht bezahlte Rechnung vom 27.9.1873 hat Götting die 2 Patriarchen Abraham und Joachim sowie die 2 Propheten Isaias und Simeon berechnet.²³⁴ Diese sind unter den bezahlten Statuen nirgends namentlich aufgeführt. Außerdem sind in der hier aufgeführten Auflistung 28 Statuen erfaßt. Jedoch standen nur 27 Statuen zur Bezahlung aus, da Götting sich laut Vertrag verpflichtet hatte, die Kosten für 2 Statuen zu übernehmen.

Die Finanzierung des Zyklus für die Karls- und Hubertuskapelle ist ebenso nicht vollständig durchschaubar. Weder der Zeitpunkt der Zahlung noch ihr Umfang ist deutlich, die Namen der einzelnen Spender verbleiben im Dunkeln. Obwohl in der Herausgabe zur 'Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters' des Karlsvereins 1872 behauptet wurde, daß der Verein noch nach Sponsoren suche, waren die Statuen laut Rechnung zu dieser Zeit schon fertiggestellt und auch schon bezahlt..²³⁵

Auch hinsichtlich der von Götting erhobenen Beträge bleiben Fragen offen. Die in den Rechnungen geforderten Gelder decken sich nicht mit der im Abschlußbuch genannten Summe.²³⁶ Die Umstände, wie die Differenzen zustande kamen, sind aus den Archivmaterialien nicht nachzuvollziehen. Hier kann nur die Eröffnung des Nachlasses Licht ins Dunkel bringen.

2.6. Von der Planung bis zur Aufstellung

Im Jahr 1865 begannen die Arbeiten der dritten Restaurierungsphase am Aachener Münster, deren Durchführung Dombaumeister Cremer unterstand.²³⁷ Die Statuen sind zum größten Teil in diesem Arbeitsabschnitt auf die Konsolen gebracht worden.²³⁸

Die Pläne zur dritten Restaurierungsphase waren zu einem großen Teil durch Cremers 1861 verstorbenen Vorgänger Architekt Faulenbach unter der Aufsicht des Kölner Dombaumeisters

²³⁴ A.d.K. 103.

²³⁵ A.d.K. 70, Revisionsbericht Jahrgang 1868/69-69/70 der weiteren Gestaltung der Kreuz-, Anna-, Hubertuskapelle und des Abschlußgitters am Münster zu Aachen/ A.d.K. 87, Belege zur Abschlußrechnung 1867/68.

²³⁶ Die Aussagen zu den Geldern für die Statuen außer Muttergottes und Wappenengel decken sich nicht in: A.d.K. 87, Belege zu Abschlußrechnung 1867/68 und A.d.K. 70. Revisionsbericht Jahrgang 1868/69-69/70.

²³⁷ Heide Klinkhammer, S. 89.

²³⁸ Ebenda. S. 88.

Zwirner und im Auftrag des Karlsvereins erstellt worden.²³⁹ Die Restaurierung verlief recht zügig, schon Ende des Jahres 1865 war an den südlich gelegenen gotischen Bauteilen Matthiaskapelle und Annakapelle soviel vollbracht, daß die Dombauhütte vom Münsterplatz auf die Nordseite des Domes auf den Katschhof verlegt wurde.²⁴⁰

Mit Abschluß der baulichen Wiederherstellung der jeweiligen Kapelle gedachte man der Skulpturen. Das Verfahren um die Ausstattung jeder einzelnen Kapelle begann durch eine Aufnahme, bei welcher die Anzahl der Statuen festgelegt wurde, die wiederum, auf Order des Kölner Generalvikariats, durch die Anzahl der Konsolen vorgegeben war. Letztlich bot diese Orientierung jedoch nicht die erwünschte Sicherheit.²⁴¹ Selbstverständlich sollte die erfolgende Restaurierung möglichst am Originalzustand angelehnt werden, dieser war jedoch nicht immer eindeutig erkennbar und ließ folglich Interpretationen zu.²⁴²

Daneben wurden Thematik, Stilistik und zu wählende Vorbilder zwischen allen Stellen diskutiert und abgesprochen. Wenn alle diese Punkte geklärt waren, holte Cremer entweder die Kostenvoranschläge mehrerer Bildhauer oder nur Göttings ein. Nach Absprache von Kapitel und Karlsverein wurde dann der Auftrag vergeben.

Sofern er präzisierende Fragen hatte, wandte sich Götting ab Ende 1868 direkt an den Bauherren, das Stiftkapitel. Auf diesen Besprechungen beruhend leistete Götting konkrete Ausarbeitungen in Form von Modellen (siehe S. 139) und Skizzen. Bevor die Modelle in Stein realisiert wurden, hatten die entscheidenden Instanzen nochmals über sie zu urteilen und sie zu genehmigen.²⁴³ Dieses Vorgehen war das damals übliche, wie es auch bei der Ausstattung des Kölner Domes geschah. Nachdem die Genehmigung erteilt war, wurden die Modelle in der Werkstatt Götting in Stein umgesetzt.

In praktischen Fragen war Werkmeister Bäcker als Leiter der Dombauhütte der Ansprechpartner Göttings, von ihm erfuhr er die genauen Maße der Statuen.²⁴⁴ Die Stellfläche der Konsole und das Höhenmaß zwischen Baldachin und Konsole gaben den Skulpturen ihre Ausmaße vor.²⁴⁵

²³⁹ Herbert Philipp Schmitz, S. 42/ E.d.G. 28.1.1866.

²⁴⁰ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 20.7.1865.

²⁴¹ Domarchiv 95, 10.4.1868 Kölner Erzbischof Paulus an Propst Schlünkes.

²⁴² A.d.K. 116, 7.11.1869 Jungbluth an Schlünkes/ Domarchiv 95, 29.2.1868 Universalprogramm des Johannes Laurent/ Domarchiv 85, 29.8.1877 Götting an Propst Schlünkes.

²⁴³ A.d.K. 74 Gutachten Cremers vom 5.1.1868/ A.d.K. 74, 24.1.1869 Propst Schlünkes an Götting/ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses 8.3.1865/ A.d.K. 78, 9.11.1865 Götting an Karlsverein z.Hd. Cremer.

²⁴⁴ A.d.K. 116, 4.3.1870 Götting an Jungbluth.

²⁴⁵ A.d.K. 74, 16.3.1868, Götting an Jungbluth.

Götting stellte die von ihm gefertigten Skulpturen nicht selber auf.²⁴⁶ Diese Arbeit wurde von Handwerkern im Auftrag des Karlsvereins und Bäcker samt Mitarbeitern der Dombauhütte vollbracht.²⁴⁷ Anhand der Rechnungen des Karlsvereins lassen sich die Arbeitsvorgänge ersehen, Gerüstarbeiten, Versetzen und Befestigen der Statuen. Die Statuen wurden vom Gerüst aus lotrecht auf eine Mörtelschicht auf der Konsole gestellt. Zusätzlich wurden die Statuen durch mit Blei im Stein befestigte Haken und Ösen gesichert, die jede Skulptur mit der von ihr verdeckten Wandfläche verbindet. Am Chor übernehmen dies zwei Winkel, die den Oberkörper der Statue zu jeder Schulter an ihrem Pfeiler befestigt.

Die Arbeitsfolge der 94 Skulpturen läßt sich an der Rechnungsfolge ersehen. Seine Forderungen erhob der Bildhauer stets unmittelbar nach Fertigstellung eine Gruppe Statuen. von 2 bis 6 Stück. Götting hatte eine vierköpfige Familie zu ernähren und eine Werkstatt zu betreiben, deren Mitarbeiter wöchentlich ausgezahlt wurden. So herrschte ein reger Geldfluß durch das Atelier Götting. Der Bildhauer wies in mehreren Briefen auf die Notwendigkeit hin, die Zahlungen an ihn möglichst bald nach Eintreffen der Rechnung zu leisten.²⁴⁸

Gleich zu Anfang des Jahres 1865 dachte man an die Bestückung der Matthiaskapelle mit Bildwerken. In einem Brief vom 5.1.1865 richtete Cremer eine Bauaufnahme an den Präsidenten des Karlsvereins Jungbluth, dort sind die Preise der Bildhauer schon vermerkt, also die Kostenvoranschläge bereits eingereicht.²⁴⁹ Kurz nach dem 23.3.1865 wurde der Zuschlag an Götting erteilt, der daraufhin Modelle und Skizzen schuf.²⁵⁰ Noch im Oktober 1865 waren die ersten Statuen fertig, der Großteil des Zyklus ist aber im Jahr 1866 gearbeitet. Am 9.11.1865 stellte Götting die Statuen Simons, Matthias und Philippus in Rechnung. Nach ihnen sind Thaddäus, Thomas, Andreas, Petrus, und Jakobus minor am 19.3.1866 berechnet. Am 8.7.1866 erhob der Bildhauer die Kosten für Matthäus, Paulus und Bartholomäus, am 27.8.1866 die für die Statuen des Marcus und des Lukas.²⁵¹ Zuletzt, im Jahr 1867 schuf Götting Barnabas, Johannes und Jakobus maior, die in einem Beleg vom 7.2.1867 erfaßt sind.²⁵²

²⁴⁶ A.d.K. 74, 15.10.1867, Götting an Jungbluth.

²⁴⁷ A.d.K. 105 Rechnung für das 25. Vereinsjahr 1875/76 und auch 1876/77.

²⁴⁸ A.d.K. 74, 30.7.1870 Götting an Jungbluth.

²⁴⁹ A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth.

²⁵⁰ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses 23.3.1865/ OcK 7/1865.

²⁵¹ A.d.K. 78, Belege zur Rechnung für das 17. Vereinsjahr 1865/66.

²⁵² A.d.K. 82, Belege zur Rechnung für das Vereinsjahr 1866/67.

Die Bestückung der Annakapelle zog sich über die längste Dauer hin. Die Aufnahme wurde am 30.4.1866 durch Jungbluth an den Stiftpropst gesandt.²⁵³ Kurz darauf, am 8.5., beschickte der Bildhauer den Karlsverein mit seinem Kostenvoranschlag.²⁵⁴ Daraufhin folgte, teils aufgrund der anhaltenden Konflikte, eine lange Verzögerung der Arbeiten. Außerdem unternahm Götting eine Studienreise und hatte ein großes Arbeitsaufkommen in seiner Werkstatt.²⁵⁵ Also ließ der definitive Zuschlag zu den Arbeiten lange auf sich warten.²⁵⁶ Erst Mitte 1869 konnte Bildhauer Götting an sein Werk gehen, bis 1871 sind dann die Skulpturen her- und aufgestellt worden.²⁵⁷

Die 9 erhaltenen Rechnungen informieren über den Ablauf. Zuerst entstand die Muttergottes, die nach brieflicher Aussage Göttings vom 15.10.1867 fertiggestellt war.²⁵⁸ Die Statue war ein umstrittenes Werk: von einem Spender seitens des Karlsvereins bezahlt, schuf Götting sie auf Geheiß Jungbluths, der eine thematische Entscheidung vom Kapitel bestätigt glaubte, bevor aber die genaue Fixierung eines Gesamtplanes für die Annakapelle getätigt war. Teile des Kapitels waren mit der Aufstellung der Marienstatue nicht einverstanden und zogen das erzbischöfliche Generalvikariat zu Köln hinzu. Das Vikariat stellte die Forderung nach einem das gesamte Münster umfassenden thematischen Plan, bevor weitergearbeitet werden könne. Diesem Plan entsprach die Muttergottes nicht. Die Statue wurde wieder von der Konsole genommen und später zur Bestückung der Karls- und Hubertus genutzt.²⁵⁹

Nach der langen Arbeitspause an den Skulpturen der Annakapelle schrieb Götting am 10.9.1869, also gut 2 Jahre später, die Rechnung über Joachim und Joseph.²⁶⁰ Aus Rechnungen vom 19.2.1870, vom 30.7.1870 und vom 24.8.1870 läßt sich ersehen, daß der Bildhauer bis auf Adam und Eva alle oberen, also größeren Skulpturen fertiggestellt hatte. Daneben waren die Arbeiten an den Darstellungen des Jakobus minor und Judas Thaddäus für den unteren Pfeilerbereich abgeschlossen worden.²⁶¹ Adam, Eva und die restlichen Skulpturen für die seitlichen Fassadenfelder erscheinen in Rechnungen vom 29.3.1871 und vom 17.5.1871.²⁶² Zuletzt wandte sich die Werkstatt Götting den Bogenengeln zu. Für die

²⁵³ Domarchiv 94, 30.4.1866 Jungbluth an Stiftkapitel.

²⁵⁴ A.d.K. 74, 8.5.1866 Götting an Jungbluth.

²⁵⁵ A.d.K. 74, 4.12.1868 Götting an Jungbluth/ Domarchiv 95, 8.5.1868, Jungbluth an Propst Schlünkes/ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses 17.7.1868.

²⁵⁶ Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses 19, 23.5.1866/ A.d.K. 74, 24.7.1867 und 21.4.1868, Jungbluth an Götting.

²⁵⁷ Domarchiv 95, 20.6.1869 Jungbluth an Propst Schlünkes.

²⁵⁸ A.d.K. 74, 15.10.1867, Götting an Jungbluth./ A.d.K. 87, Rechnung 34.

²⁵⁹ A.d.K. 74, 30.4.1866 Jungbluth an Kapitel/ A.d.K. 74, 16.10.1867 Jungbluth an Kapitel/ Domarchiv 95, 24.1.1868 Generalvikariat Köln an das Kapitel/ A.d.K. 74, 15.3.1868 Kapitel an Jungbluth/ Domarchiv 95, 19.3.1868 Jungbluth an Kapitel/ A.d.K. 74, 18.4.1868 Propst Schlünkes an Jungbluth.

²⁶⁰ A.d.K. 89.

²⁶¹ A.d.K. 92.

²⁶² A.d.K. 96/ 98.

Fertigstellung der Engel für den östlichen Bogen ist eine Rechnung vom 20.3.1872 erhalten.²⁶³ Die Engel des westlichen und des mittleren Bogens sind in einer Rechnung erfaßt, die auf den 30.9.1871 datiert.²⁶⁴ In den Abschlußbüchern des Vereins sind letztere aus schon unter den Jahren 1867/68 aufgeführt.

Das Verfahren um die Karls- und Hubertuskapelle verlief um einiges unspektakulärer als das teilweise zeitgleich geführte um die Annakapelle. Die Aufnahme zur Karls- und Hubertuskapelle wurde durch Jungbluth am 3.11.1869 in Form eines Briefes an Stiftpropst Schlünkes getätigt.²⁶⁵ Am 14.2.1870 reagierte der Propst, sandte das Programm für den Zyklus und schlug Götting als Ausführenden vor.²⁶⁶ Jungbluth forderte den Bildhauer zur Erstellung eines Kostenvoranschlags auf, welchen Götting am 4.3.1870 an den Vorsitzenden des Karlsvereins richtete. Auf diesem Schreiben gab Jungbluth seinem Schreiber in Notizform Anweisung, Götting den Zuschlag zu erteilen und ihm mitzuteilen, er solle zuerst die noch ausstehenden Skulpturen für die Annakapelle fertigen.²⁶⁷

Das Aufstelltdatum der Statuen legt Faymonville in das Jahr 1871, wobei sich dieser Vorgang wohl auch in das darauffolgende Jahr erstreckte. Der Wappenengel folgte spät im Jahr 1874 oder Anfang 1875,

Die von Götting ausgestellten Belege tragen folgende Datierungen. Am 17.1.1871 stellte Götting die Darstellungen Karls und Hubertus in Rechnung.²⁶⁸ Auf dem Rücken der Karlsstatue ist mit Bleistift das Jahr 1870 geschrieben, was man also mit einiger Sicherheit als das Entstehungsjahr ansehen kann. Gut ein Jahr später, am 24.2.1872, erhob der Bildhauer die Rechnung über die Statuen Hildegards, Arnulfs, Lambertus und Floribertus.²⁶⁹ Die Rechnung zu dem Engel schrieb Götting am 31.12.1874.²⁷⁰

Bis 1869 wurden nach den großen Wiederherstellungsarbeiten am Chor noch Restposten erfüllt. Jungbluth forderte den Propst in der Folge auf, dem Verein die endgültige thematische Festlegung des Zyklus zukommen zu lassen.²⁷¹ Bis in den September 1870 waren die

²⁶³ A.d.K. 98, Rechnung Nr. 44.

²⁶⁴ unter Nr. 64 in den Akten des Karlsvereins 96.

²⁶⁵ Domarchiv 96, 3.11.1869 Jungbluth an Propst Schlünkes.

²⁶⁶ A.d.K. 116, 14.2.1870 Propst Schlünkes an Jungbluth.

²⁶⁷ A.d.K. 116, 4.3.1870 Götting an Jungbluth.

²⁶⁸ A.d.K. 87, Belege zu Abschlußrechnung 1867/68.

²⁶⁹ A.d.K. 87, Belege zu Abschlußrechnung 1867/68.

²⁷⁰ A.d.K. 104.

²⁷¹ Domarchiv, 96. Das, obwohl ein Gesamtplan bereits seit 1868 bestand, der aber in jedem Verfahren erneut besprochen wurde.

Konsolenanzahl und weitere Fragen betreff des Zyklus der Chorstatuen abgehandelt.²⁷² Am 24.9.1870 schickte Götting seinen Kostenvoranschlag an den Dombaumeister.²⁷³ Am 7.10.1871 erteilte Jungbluth in einem Brief den Zuschlag an Götting. Hier ist auch erwähnt, ohne Angaben von Gründen, daß der Bildhauer die 8 Statuen für die 4 mittleren Chorpfeiler zuerst ausführen solle.²⁷⁴

Die von Götting geschriebenen Rechnungen sind nur teilweise überkommen, aber in den Geschäftsbüchern sind unter den Kosten die Gelder für 28 Statuen festgehalten.

| | |
|---------------------------------|---|
| Rechnung 1871/72 ²⁷⁵ | 4 Statuen nicht näher bezeichnet. (Vermutlich die Patriarchen Abraham/ Joachim und die Propheten Isaías/ Simeon. (Schema 3-6, S. 103) |
| Rechnung 1872/73 ²⁷⁶ | 10 Statuen, darunter Hl. Leo III., Nikolaus, Bernhard, Bonaventura, Chrodegang, Norbert, Benedikt, und Wilhelm. (Schema 11–18, S. 103). |
| Rechnung 1873/74 ²⁷⁷ | 4 Statuen, Hl. Stephanus und Anastasius (Schema 9+10, S. 103). Michael und wahrscheinlich Gabriel. (Schema 1+2, S. 103) |
| Rechnung 1874/75 ²⁷⁸ | 6 Statuen, Hl. Agnes, Katharina, Mathildis, Adelheidis, Magdalena und Adelgundis. (Schema 23-28, S. 103) |
| Rechnung 1875/76 ²⁷⁹ | 4 Statuen, Hl. Arnold, Gerlach, Heinrich, Steffan v. Ungarn. ²⁸⁰ (Schema 19-22, S. 103) |

Das Schreiben Göttings von um Ende des Jahres 1874, daß die Einstellung der Arbeit an den Chorstatuen verhinderte, erwähnt, daß zwei Statuen in Arbeit waren. Weiterhin waren die

²⁷² A.d.K. 19, 9.9.1870.

²⁷³ A.d.K. 4, 24.9.1870 Götting an Cremer.

²⁷⁴ A.d.K. 4, 7.10.1871 Jungbluth an Götting.

²⁷⁵ A.d.K. 97.

²⁷⁶ A.d.K. 100.

²⁷⁷ A.d.K. 102.

²⁷⁸ A.d.K. 104, 1.7.1874, 29.7.1874, 31.12.1874.

²⁷⁹ A.d.K. 105.

²⁸⁰ A.d.K. 106, 1.3.1876, 18.8.1875.

Konsolen mit den Nummern 19 (Arnold), 20 (Gerlach), 21 (Kaiser Heinrich II), 22 (König Stefan von Ungarn), 29 (Gerhard Chorus) noch zu füllen.²⁸¹

Damit sind alle Statuen erfaßt, die Rechnung für das Vereinsjahr 1876/77 nennt unter dem Posten „Chorstatuen“ nur den Ankauf von Klammern und Dollen für 42,37 Mark, die zum Aufstellen der Statuen dienten.²⁸²

Von der Arbeitssituation her überschritten sich ab Oktober 1871 die Arbeiten an den Zyklen für die Annakapelle und der Karls- und Hubertuskapelle mit den Vorbereitungen zu der Bestückung des Chores. Geht man von den Rechnungsdaten aus, hat der Bildhauer die ersten Chorskulpturen im Jahr 1872/73 fertiggestellt, also nahtlos im Anschluß an die letzten Statuen der Annakapelle und der Karls- und Hubertuskapelle.

2.7. Themen und Programmatik

Die Thematik des Zyklus an der **Matthiaskapelle** ist im Gesamt aller ausgestatteten Bauteile gesondert zu betrachten. Die Ausstattung dieser Kapelle geschah vor dem Erscheinen eines den gesamten Dom umfassenden thematischen Planes.

Im ersten erhaltenen Schreiben zu den Statuen der Matthiaskapelle trifft Cremer Feststellungen zu den einzigen Vorgängerskulpturen, die am Dom überhaupt vorgefunden wurden.²⁸³ Dies waren sechs an der Zahl auf den Sockeln der Matthiaskapelle, von denen eine als Apostel Bartholomäus identifiziert wurde. Die restlichen fünf waren mehr oder minder verstümmelt und entbehrten jeglicher Erkennungsmerkmale. Ob die bis 1864 erhaltenen Reste Einzelstücke eines 16-teiligen Zyklus waren und wie dessen Thematik war, lag völlig im Dunkeln. Dennoch schloß Cremer aufgrund der Identifizierung des einen Fragmentes mutig auf einen erweiterten Apostelzyklus als ursprüngliche Bestückung. So kamen nach seiner Meinung die 12 Apostel, 2 Evangelisten, Johannes der Täufer und St. Joseph der vormaligen Ausstattung nahe.²⁸⁴

Dem Entwurf brachten einige Mitglieder des Aachener Kapitels Mißbilligung entgegen, so Kanonikus Dr. Franz Bock, Kanonikus Heinrich Wilhelm Prisac und Kanonikus Dr. Georg von Kloth. Sie vertraten die Ansicht, daß Apostelstatuen nicht außen am Dom, sondern –wie

²⁸¹ Domarchiv 97, Götting an Classen, undatiert wahrscheinlich um Ende des Jahres 1874. Vermutlich ist die Darstellung des Ritter Chorus eine der von Götting gestifteten Gratisskulpturen.

²⁸² A.d.K. 106.

²⁸³ A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth.

²⁸⁴ Domarchiv 97, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses des Stiftes am 9.1.1865.

gewöhnlich immer- im Chor zu zeigen seien. So sei es auch im Chor des Aachener Domes zu sehen.²⁸⁵ Der schon erwähnte Vincent Statz aus Köln hatte in seiner Funktion als Gutachter 3 Jahre zuvor die Verzierung der Einfriedung des Aachener Domes mit Apostelfiguren mit eben der Begründung abgelehnt, Apostel seien an Dömen in der Vorhalle, am Portal oder im Chor zu zeigen, jedoch nicht außen.²⁸⁶ Bock und seine Mitstreiter regten an, in Aachen gekrönte Herrscher zur Darstellung zu bringen: Dieser Gegenvorschlag stützte sich auf einen Vergleich Prisacs mit Notre-Dame in Paris und der Straßburger Kathedrale. In beiden Fällen befänden sich nicht die Apostel und Evangelisten, sondern Könige und Kaiser an den Fassaden.²⁸⁷ Dennoch konnte sich der Verein, wahrscheinlich aufgrund seines gewohnheitsmäßig größeren Einflusses durchsetzen. Am 9.3.1865 übermittelte Jungbluth in einem Brief an das Kapitel die realisierte Fassung der Thematik: 12 Apostel und 4 Evangelisten.²⁸⁸

Die Umsetzung der Thematik der Skulpturen stammt aus dem Umfeld des Kapitels. Ein Blatt ohne Signatur oder Datierung liefert eine Auflistung der Darzustellenden samt der Attribute und Kleidung jedes Heiligen.²⁸⁹ Diese Ausarbeitung stammt wahrscheinlich aus der Hand des Kanonikus Prisac, der bei der Diskussion um die Thematik des Statuenzyklus bereits hervorgetreten war.²⁹⁰ Er galt offensichtlich als bewandert in den Darstellungen der



Abb. 1 Die abgezogene Haut des Bartholomäus.

Foto: Karin Frohn.

²⁸⁵ Ebenda.

²⁸⁶ Ingeborg Schild, S. 17.

²⁸⁷ Domarchiv 97, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses des Stiftes am 9.1.1865.

²⁸⁸ Domarchiv 94, 9.3.1865 Jungbluth an Kapitel.

²⁸⁹ Domarchiv 97, Schreiben Prisacs, 1. Hälfte 1866.

²⁹⁰ A.d.K. 74, 9.1.1865 Dr. G. Kloth an Kapitel.

christlichen Kunst, denn ihm wurden später nochmals Aufgaben dieser Art nahegelegt.²⁹¹ Die aufgelisteten Attribute der Statuen decken sich zum größten Teil mit den Angaben in diesem Schreiben.²⁹² Sie entsprechen der Tradition der Apostel- und Evangelistendarstellungen in der christlichen Kunst, wie sie auch an den Apostelfiguren im Inneren des Chores zur Geltung kommt. Mit diesem Zyklus teilt das Werk Göttings in Hinsicht auf die Attribute einige Gemeinsamkeiten. Dagegen scheint die ältere, am Marienschrein zur Ansicht gekommene Tradition für Götting ohne Gewicht gewesen zu sein.

Bei aller Deckungsgleichheit der Götting-Skulpturen mit dem Prisac-Entwurf scheint dieser keinen vorschreibenden Charakter gehabt zu haben, Götting weicht in einigen Details von den Vorgaben ab. So läßt er die im Schreiben genannten Evangelistensymbole außer acht und greift auf andere Varianten zurück. Die Darstellung des Lukas mit Palette entspricht der jüngeren Legende, nach welcher der Evangelist auch Maler war und die sein Patronat über die Malergilde nahelegt. Sie ist im ausgehenden Mittelalter häufig verbildlicht worden.²⁹³ Teilweise arbeitete Götting auch gegen eindringliche Weisung des Prisac-Entwurfes, wobei offen bleiben muß, ob das auf eigene Entscheidung oder, wahrscheinlicher, auf eine übergeordnete Stimme geschah. Während Prisac die abgezogene Haut des Bartholomäus als Darstellung falsch verstandener Frömmigkeit einiger mittelalterlicher Künstler bezeichnet, finden wir eben diese in den Händen des Bartholomäus von Götting. (Abb.1) Sie ist ihm als Attribut vermehrt ab dem 15. bis in den späten Barock hinein beigegeben worden.²⁹⁴

Über Vorgängerskulpturen an der **Annakapelle** war nichts bekannt, also bot sich naheliegendst deren Widmung als thematische Vorgabe für einen Zyklus an. Jungbluth startete schon Ende April 1866 Erwägungen dazu. Sein Programm war in Anlehnung an die Tradition der heiligen Sippe entworfen, deren Stammutter die Anna ist.²⁹⁵ Zur Erstellung des vollständigen Programms wurden die Evangelien herangezogen.²⁹⁶ Beispielhafte Sippendarstellungen aus dem Mittelalter wurden nicht erwähnt.

²⁹¹ Domarchiv 95, 19. 3. 1868 Jungbluth an Kapitel.

²⁹² Domarchiv 97, Schreiben Prisacs, 1.Hälfte 1866.

²⁹³ So auch auf einem Triptychonflügel von Stephan Lochner (Köln W.R. Museum, 1445), der für die Künstler der Neugotik hochaktuelles Vorbild war. Hier trägt er ein Bild Mariens. Siehe: Josef Braun, *Die Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943. S. 483.

²⁹⁴ Ebenda. S. 120.

²⁹⁵ Domarchiv 94, 30.4.1866 Jungbluth an Kapitel.

²⁹⁶ Domarchiv 85, 29.8.1877 Götting an Propst Schlünkes./ Hildegard Erlemann, S. 23.

Das Thema war seit dem hohen Mittelalter, bis ins 19. Jh. im deutschsprachigen Raum durchgehend aktuell.²⁹⁷ Auch Franz Bock erkannte die Stimmigkeit des Themas und der einzelnen Heiligen an.²⁹⁸ So herrschte offensichtlich grundsätzlich Einigkeit darüber, daß die Darstellung der Heiligen Sippe angebracht sei, trotz aller Kritik und Änderung wurde die zu Grunde liegende Idee nicht angefochten.

In die Vorgänge um die umstrittene Ausstattung der Annakapelle fiel die Fertigstellung des vom erzbischöflichen Vikariat geforderten Gesamtplanes für die Bestückung des Aachener Domes mit Skulpturen. Angesichts der aus seiner Sicht notwendigen Gesamtausstattung des Münsters, vertrat das Generalvikariat nämlich die Ansicht, daß, wie Bocks Idee es vorgab, ein alle Teile des Münsters umfassender Plan erstellt werden müsse. Bevor dieser fertig sei, solle jede weitere Arbeit an den Skulpturen aussetzen.²⁹⁹ Das Kölner Vikariat nahm sich selber wichtig genug, eine zu schnelle Hilfe abzuweisen, die vielleicht eine unsachgemäße Ausstattung der Kapellen mit sich gebracht hätte. Nach gotischem Vorbild verstand man Sakralbauten als ein organisches Ganzes, in welches die Bauskulptur einzupassen sei.³⁰⁰

Zur Schaffung eines solchen Planes zog das Aachener Stiftkapitel einen einzelnen Mann hinzu, der in der damaligen Aachener Gesellschaft solche Fragen betreffend großes Ansehen genoß.³⁰¹ Auch in Köln hatte ein Mann das gesamte Statuenprogramm für den Dom verfaßt, jemand, dessen Leben sich um dieses Bauwerk drehte: Auf Bitten Zwirners erarbeitete Sulpiz Boisserée Mitte April 1845 seinen „*Vorschlag, die heiligen Bildwerke am Dom zu Köln betreffend*“.³⁰²

Der Mann, der in Aachen diese Aufgabe übernahm war ein Geistlicher, der in einem Text des Kanonikus Bock als „*Kenner der Hagiologie*“ bezeichnet wurde: der am 6.7.1804 in Aachen geborene Bischof Johannes Theodor Laurent. Sein Lebensweg war durch den Kulturkampf bestimmt. 1829 zum Priester geweiht, versah er einige Jahre den Dienst des Seelsorgers in der Diözese Lüttich. Von 1835 bis 1839 war er Pfarrer im nahe bei Aachen gelegenen Gemmenich. Im Zuge der Verhaftung des Kölner Erzbischofs, dem sogenannten ‚Kölner Ereignis‘, hatte er seiner ultramontanen Haltung schon 1837 Ausdruck verliehen. Das ihm 1839 angetragene Amt als Apostolischer Vikar für Norddeutschland trat er aufgrund des Widerstandes der Regierung nicht an. Ab 1841 wirkte er als Apostolischer Vikar Luxemburgs, nach Konflikten wurde er 7 Jahre später vom Papst abberufen und zog nach

²⁹⁷ Hildegard Erlemann, S. 22.

²⁹⁸ O.c.K. 19/ 1870.

²⁹⁹ A.d.K. 116, 7.2.1868 Propst Schlünkes an Jungbluth.

³⁰⁰ Klaus Niehr, S. 196.

³⁰¹ Franz Bock, die Annakapelle.

³⁰² *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 27.

Aachen. Nach der Niederlegung seiner Ämter 1856 organisierte er hier den Widerstand der Katholiken.³⁰³ Sein Engagement für die katholische Kirche offenbarte sich auch in seiner Liebe zum Aachener Münster. An dessen Wiederherstellung beteiligte er sich über die Hilfe bei der Erstellung des Skulpturenzyklus hinaus, indem er prachtvolle Gewänder und Liturgiegeräte auf eigene Kosten restaurieren ließ.³⁰⁴

Am 29.2.1868 schickte Laurent ein Skulpturenprogramm für die gotischen Teile des Münsters und das Drachenloch an das Kapitel, wie Stiftpropst Schlünkes es erbeten hatte.³⁰⁵ Diese Aufstellung wurde am 7.4.1868 zur Genehmigung an das Generalvikariat in Köln gesandt. Das Programm für die Annakapelle wurde losgelöst vom Rest in einem Brief an das Aachener Kapitel drei Tage später vom Vikariat genehmigt.³⁰⁶ Mit nur wenigen Änderungen wurde diese Aufstellung realisiert.

Die von Laurent für die Annakapelle ausersehene Thematik hatte ebenfalls die ‚Heilige Sippe‘ als Grundlage, in einigen Details jedoch unterschied sich dieser Plan von dem des Vorsitzenden des Karlsvereins. Zum einen stand auf der mittleren Konsole des dem Münsterplatz zugewandten Fassadenfeldes keine Muttergottes, sondern eine Anna Selbdritt. Des weiteren trugen die Engel in den drei Bögen, die das untere Stockwerk der Annakapelle zieren sollten im Mittelbogen Rauchfässer und Leuchter, im rechten Bogen musikalische Instrumente und im linken Bogen Werkzeuge der bildenden Künste, nicht wie durch Götting angeregt und von Jungbluth übernommen, Gerätschaften mit Bezug auf die lauretanische Litanei.³⁰⁷

Auch in die Thematik für die **Karls- und Hubertuskapelle** flossen Anregungen von Seiten Jungbluths und Bocks ein. Der Gesamtplan Laurents mußte wegen unstimmiger Konsolenzahl geändert werden, bei dieser Gelegenheit brachte man gleich die für die Annakapelle abgelehnte Muttergottes unter.

Die Huldigung der karolingischen Familie und der Zugehörigkeit Aachens zum Bistum Lüttich machte schon in Laurents Plan den Grundgedanken des Zyklus aus. Neben der Berücksichtigung der Kapellenpatrone sprachen dafür nach Laurent weitere Gründe: Die Karolinger würden mit Recht heilig genannt, da über 90 ihrer Mitglieder heilig- oder seliggesprochen seien. Mit Blick auf die Besetzung der Hubertuskapelle brachte Bischof

³⁰³ *Rheinische Lebensbilder*, hrsg. v. Wilhelm Janssen, Köln 1985, Bd.5/ 9/ 10.

³⁰⁴ Domarchiv 406.

³⁰⁵ Domarchiv 95, 29.2.1868 Gesamtplan des Bischof Laurent.

³⁰⁶ Domarchiv 95, 10.4.1868 Der Kölner Erzbischof an Propst Schlünkes.

³⁰⁷ Domarchiv 94, 22.10.1867 Götting an Jungbluth/ 30.4.1866 Jungbluth an Stiftkapitel.

Laurent ein, daß Aachen über 1.000 Jahre der Diözese Lüttich angehört habe, und daher neben Hubertus weitere Heilige dieser Diözese aufgestellt werden sollten.³⁰⁸

Laurent hatte die übereinander liegenden Kapellen als getrennte Bereiche behandelt. Dementsprechend waren die Sockel in der oberen Zone, d.h. an der Karlskapelle, den Darstellungen der karolingischen Heiligen zugeordnet. Der untere Bereich hingegen war den Schutzheiligen der Diözese Lüttich vorbehalten. Bischof Laurent hatte als Angehörige der karolingischen Familie neben Karl dem Großen folgende Personen zur Darstellung vorgeschlagen: Oda, Hildegard, Itta, Begga, Arnulf und Pippin von Landen. Zur Huldigung der Diözese Lüttich hatte er die Darstellungen der Heiligen Hubertus, Lambertus und Floribertus angeregt.³⁰⁹

Als sich herausstellte, daß das Programm Laurents geändert werden müsse, entwarf der Vereinsvorsitzenden Jungbluth ein Programm, welches über die bauliche Unterteilung der Kapelle hinausgriff. Hier postulierte er, daß die Stellplätze über dem Portal die Hauptsockel des gesamten Bauwerkes wären. Diese stünden den Kapellenpatronen Karl und Hubertus zu. Sie sollten die beiden seitlichen der drei Sockel besetzen, während der mittlere Platz der Muttergottes zukommen solle, die an der Annakapelle verschmäht worden war.³¹⁰

Es zeigt sich wiederum die praktische Veranlagung Jungbluths, der, indem er diesen Vorschlag einbrachte, die Lösung mehrerer Probleme in einer Aufnahme anging. Auf diese Weise hoffte er zum einen, das Verfahren um die Karls- und Hubertuskapelle zu beschleunigen. Des weiteren ließ sich so die Muttergottes unterbringen, die bisher ohne Bestimmung ‚auf Lager‘ gestanden hatte.³¹¹

In einem Schreiben vom Heiligabend 1869 nahm Kanonikus Bock den Gedanken Jungbluths auf, die Kapellen nicht als einzelne, sondern das Bauwerk als ganzes zu bestücken. Er plante, die Muttergottes zwischen Karl (rechts von ihr) und Hubertus (links von ihr) auf die Konsolen über dem Portal zu stellen, die auch er als Hauptstellplätze ansah. Nach dem thematischen Gesichtspunkt präsentiert das Schreiben Bocks vom 24.12.1869 die endgültige Aufstellung.³¹²

³⁰⁸ Domarchiv 95, 29.2.1868.

³⁰⁹ Ebenda.

³¹⁰ Domarchiv 96, 3.11.1869 Jungbluth. an Propst Schlünkes.

³¹¹ Der Stiftpropst und Bischof Laurent hatten ihr einen Platz über der Wolfstüre, dem Hauptportal des Münsters, zukommen lassen wollen. So würde Kaiser Karls Verehrung der Muttergottes bekundet, der ja das gesamte Münster geweiht war. Der Gedanke, die Statue dort unterzubringen, wurde vom Spender abgelehnt. Auch der Karlsverein verwarf die Idee, weil die Muttergottes in „reingotischem“ Stil gehalten sei und deswegen nicht an diese Stelle passen würde. A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 16.3.1868/ Domarchiv 96, 10.11.1869 Bischof Laurent an Propst Schlünkes/ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 16.3.1868.

³¹² Domarchiv 96, 24.12.1869 Bock an Stift.

Nach Jungbluths und Bocks Meinung bezeugte diese Aufstellung die Verehrung Marias durch Hubertus und Karls in adäquater Weise. Karl der Große könne so in seinem Stiftertum gezeigt werden, mit einem Modell des Münsters in der Hand, wie es im Chor zu sehen ist.

Diese Lösung setzte sich wohl nicht nur der Praxis halber durch: Auch für die Karls- und Hubertuskapelle bestand kaum Hinweis auf eine beim Bau der Kapelle vorgesehene Thematik für einen gesamten Skulpturenzyklus. Einzig eine Inschrift auf dem Sockel im Portalbogen stellt eine knappe Vorgabe dar. Hier steht zu lesen ‚AVE MARIA‘.³¹³ Der Verkündigungsgruß legte also eine mariologische Ausrichtung des Statuenzyklus nahe. Ob den Zeitgenossen die in der Korrespondenz nirgends erwähnte Inschrift bekannt war, muß offen bleiben, ist aber wahrscheinlich. Zum einen rechtfertigt die Aufschrift im Konsolstein die Aufstellung der Marienfigur, zum anderen erklärt sie den einzigen Neuzugang seitens Kanonikus Bock. Laurent hatte den Platz auf der beschriebenen Konsole dem Kapellenpatron Hubertus zugestanden, Jungbluth ließ diese Stelle ganz außer acht. Der Plan des Kanonikus Bock sah hier aber einen Engel als Wappenherold vor, der vielleicht in Anlehnung an den verkündenden Engel erdacht war.

Daneben übernahm Bock aus dem Plan Laurents folgende Nennungen: Hildegard, Arnulf, Lambertus und Floribertus sollten neben Karl, Hubertus und der Marienstatue als Hauptgruppe dargestellt werden. Itta, Begga, Oda und Pippin von Landen wurden gestrichen. Der Entwurf des Kanonikus Bock schuf also insgesamt einen recht ausgeglichenen Kompromiß zwischen den Plänen Jungbluths und Laurents.

Die letztendlich ausgewählten Darstellungen können als durchaus passend im Rahmen der Patronate bezeichnet werden. Zusätzlich dürften sie auch dem Wunsch nach politischer Stellungnahme entsprochen haben, den einige strenge Katholiken im und um das Kapitel herum hegten. In der Thematik für die Karls- und Hubertuskapelle kreuzen sich Religion und Politik vor allem in der Gestalt Karls des Großen. Diese Konstellation kam Bischof Laurent wahrscheinlich gerade recht, war er doch, auch noch um die 70er Jahre, als aktiver Streiter für die Sache der Kirche rührig.³¹⁴ Der politische Hintergrund verdient eine genauere Betrachtung: Selbstverständlich war dem deutschen Klerus ein deutscher Kaiser durchaus genehm, trotz aller Konflikte des Kulturkampfes trafen sich Staat und Kirche auf der Basis eines gesteigerten Nationalismus.³¹⁵ Aber der Wunschkaiser des streng katholischen Klerus hätte katholisch sein sollen und der Kirche ergeben, ebenso wie ihr Schutzherr Karl der

³¹³ Siehe auch: Karl Faymonville, Das Münster zu Aachen. S. 100.

³¹⁴ Die Zeitschrift „Echo der Gegenwart“ vom 4.2.1871 bezeugt seine tragende Rolle bei der hiesigen „Katholiken-Versammlung“, die 5 scharfe Resolutionen zur Lage des Papstes formulierte.

³¹⁵ Dominik Bartmann, S. 173.

Große. Die preußischen Machthaber hingegen waren Protestanten und Anhänger des Modells Staatskirche. In diesem Licht erscheint die Huldigung des karolingischen Hauses als „*tagespolitisch zu verstehende Aussage*“.³¹⁶ Über den Patron Hubertus ergab sich für Bischof Laurent weiter die Gelegenheit, der Zugehörigkeit Aachens zur Diözese Lüttich zu huldigen. So konnte er an die vergangene Herrlichkeit einer Zeit erinnern, in der die kirchliche Landkarte noch größeres Gewicht hatte. Der Wunsch, einen Zyklus mit politischem Hintergrund einzubringen, kursierte schon bei den Überlegungen zur Ausstattung der Matthiaskapelle im Kapitel: Einige Mitglieder desselben hatten damals den Vorschlag mißbilligt, die Matthiaskapelle mit Aposteln und Evangelisten auszustatten. Bock und weitere Kapitelmitglieder hatten in einem Brief vom 9.1.1865 angeregt, „*im Münster gekrönte, der Kirche wohltätig gesinnte Förderer und Schutzherren*“ darzustellen.³¹⁷ An der Karls- und Hubertuskapelle bot sich die Gelegenheit, dies schlüssig zu realisieren

Wie auch im Falle der Annakapelle war das Kölner Vikariat in die thematischen Erwägungen einbezogen. Diese Aufgabe wurde in Köln ernst genommen. Während das weitere Programm Bocks für die Karls- und Hubertuskapelle in einem Brief vom 30.12.1869 seitens des Vikariats abgesegnet wurde, hatte man Bedenken wegen der Hildegard, die zwar selig, aber nicht heilig gesprochen war.³¹⁸ Ein Kommentar am Rande des Schriftstückes verrät, daß Laurent erneut zu Rate gezogen wurde. Der machte geltend, daß die Ehefrau Karls des Großen von den Bollandisten verehrt würde.³¹⁹ Sein Alternativvorschlag, Gertrud zu zeigen, kam nicht zur Ausführung, da sich das Vikariat von Laurents Argumenten überzeugen ließ. In einem Brief an Stiftpropst Schlünkes vom 12.2.1870 genehmigte es auch die Darstellung der Hildegard.³²⁰ Propst Schlünkes richtete 2 Tage später ein Schreiben an den Vorsitzenden des Karlsvereins, in dem er das gesamte Programm bestätigte.³²¹

Ebenso wie an den Kapellen war auch keine Thematik für den **Chor** vorgegeben. Nach Ansicht einiger geschichtlich interessierter Bürger Aachens war das Äußere des Chores ab 1430 mit Statuen geschmückt gewesen. Besonders ein Herr Känzeler hatte sich des Themas angenommen: Das ‚Echo der Gegenwart‘ vom 23.6.1870 weist einen von ihm geschriebenen

³¹⁶ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 51.

³¹⁷ A.d.K. 74, 9.1.1865, Dr. G. Kloth an Stiftkapitel.

³¹⁸ Domarchiv 96, 30.12.1869 Erzbischöfliches General-Vikariat zu Köln an Propst Schlünkes.

³¹⁹ Bollandisten: Ordensgenossen, die die von Jean Bolland 1595-1665 begonnene „Acta Sanctorum“ bis in das 20ste Jahrhundert weiterführten.

³²⁰ Domarchiv 96, 12.2.1870 Erzbischöfliches General-Vikariat zu Köln an Propst Schlünkes.

³²¹ A.d.K. 116, 14.2.1870 Propst Schlünkes an Jungbluth.

Artikel auf, in dem er zur Wiederbesetzung der Konsolen aufruft.³²² Den Hinweis auf Vorgängerskulpturen meinte er in Noppius Baubeschreibungen ausgemacht zu haben.³²³ Auch der Schreiber Peter à Beek wußte um 1620 angeblich von Außenskulpturen zu berichten.³²⁴ Darauf beruhend räumte Faymonville noch 1909 die Möglichkeit ein, daß Statuen am Chor gestanden haben könnten.³²⁵ Bis auf diese Textstellen weist aber nichts auf Vorgängerstatuen hin. Weder vorher, noch zu Göttings Zeiten wurden Reste der Statuen gefunden oder erwähnt. Auch auf frühen Abbildungen des Chores sind keine Statuen am Chor auszumachen. Die ehemals an der Matthiaskapelle stehenden mittelalterlichen Statuen sind dagegen auf einigen Abbildungen angedeutet.³²⁶ Ob dort Statuen gestanden haben oder nicht, war für das weitere Verfahren nicht von Bedeutung. Selbst wenn die Sockel des Chores schon einmal mit Statuen geschmückt waren: ein klarer Hinweis auf deren Thematik ist nicht auszumachen. Also konnte Bischof Laurent in seinem Gesamtprogramm frei auf die vielschichtige Bedeutung des Bauwerkes zurückgreifen.

Der im Inneren an den Strebepfeilern angebrachte Skulpturenzyklus der Apostel kennzeichnet den Chor als Abbild des himmlischen Jerusalem. Über diese geläufige Ikonografie geht die Aachener Aufstellung hinaus.³²⁷ Der Zyklus ist nämlich um die Statuen der bekrönten Muttergottes mit Kind und Karls des Großen erweitert, daraus ergeben sich weitere Vorgaben. Maria fungiert nicht nur wie üblich als Patronin von Dom und Stadt, sondern auch als Schutzherrin des Reiches. Mit ihrer Krone ist sie ebenso Himmelskönigin wie auch -neben Karl stehend- weltliche Kaiserin. Peter Hilger sieht die gekrönte Muttergottes als festen Bestandteil der marianischen Programmatik der Münsterkirche, die auch im ihr gewidmeten Altar und dem Marienschrein anklingt.³²⁸

Die Erweiterung des Zyklus um die Statue Karls des Großen erschließt eine weitere große Bedeutungsebene des Chores. Karl war Stifter der Münsterkirche und eines Teiles des umfangreichen Reliquienbestandes, Wallfahrer, Kaiser und Stellvertreter Gottes auf Erden. Seine Darstellung inmitten der Apostel und der Muttergottes sollte sein Kaisertum im Nachhinein und damit auch das folgender Herrscher bestätigen und legitimieren. Neben religiösen Aspekten bereicherte also der zu vielen Zeiten betriebene Kult um Karl den Großen das Programm des Bauwerkes. Darauf basierend galt der Dom im Mittelalter als Symbol und

³²² EDG 23.6.1870.

³²³ Johannes Noppius, Buch 1, Kap. 4 und 5, S.19-25.

³²⁴ Peter à Beek, S.142.

³²⁵ Karl Faymonville, *Der Dom zu Aachen*, S. 173.

³²⁶ Z.B.: Altzenbach (1600) und Hogenberg (1620), siehe Abbildung bei Klaus Winand, S. 59.

³²⁷ Hans-Karl Siebigs, S. 12/ Heide Klinkhammer, S. 42-45.

³²⁸ Hans Peter Hilger, *Marginalien zu einer Ikonographie der gotischen Chorhalle des Aachener Münsters*, Berlin 1978.

Mittelpunkt des Reiches, und deswegen fanden die Krönungen seit Otto I. im Aachener Münsterchor statt. Daß dieser Kult schon in die dem Chor zugrunde liegende Bauidee einfloß, zeigt sich nicht nur an den Innenskulpturen von 1430, sondern ebenso an einem Schlußstein in der Höhe des Gewölbes, der das Bildnis Karls des Großen trägt.³²⁹ Auch Bischof Johann Laurent war sich der staatsideologischen Bedeutung des Bauwerkes bewußt, man nannte das Münster den „*Mittelpunkt der 1000 jährigen Herrlichkeit des deutschen Kaiserthums*“.³³⁰ Kaiser Karl stellte wieder, wie an der Karls- und Hubertuskapelle, den Wunschkaiser der strengen Katholiken dar.

Laurents Programm folgte hauptsächlich diesen beiden Themenkreisen und erfüllte damit ein Kriterium der Neugotik: die thematische Einpassung der Skulpturen in den architektonischen Zusammenhang. Nachdem Laurents Plan als Ganzes am 10.4.1868 vom Vikariat in Köln genehmigt wurde, fand ab dem August 1870 die nähere Absprache statt. Im Zuge derselben wurden jedoch nur geringfügige Änderungen und Präzisierungen vorgenommen.

Die von Laurent in seinem Programm genannten Heiligen sind für ihre Verehrung Marias oder bzw. und Karls des Großen bekannt. So gab er bei der Nennung großer Marienverehrer Personen aus Karls Familie oder Umfeld an: Einsiedler Arnold, der vorher Musikant am Hofe Karls war oder Papst Leo III., der Karl zum Kaiser krönte. Auch eine Stiftung für das Münster oder ein enger Bezug zu diesem konnte Laurent Anlaß geben, eine Person zur Darstellung vorzuschlagen. So sind Kaiser Heinrich II., der Stifter der Evangelienkanzel, und König Stephan von Ungarn, Stifter der Ungarnkapelle genannt. Die von Laurent genannten Witwen sind Mathildis, die Witwe Heinrich I., und Adelheidis, die Witwe Otto I., beide Frauen haben nach seiner Aussage des öfteren im Münster zur Muttergottes gebetet. In anderen Fällen, so in der Anregung, Anastasius darzustellen, ließ sich Laurent wohl auch vom Vorhandensein von Reliquien des jeweiligen Heiligen anregen.

Dabei lieferte die sogenannte große oder Allerheiligenlitanei das Gerüst, an das Laurent sein Programm übergreifend anlehnte. In dem Wechselgebet werden mehrere Kategorien von Heiligen um Schutz angerufen: Engel und Erzengel, Patriarchen und Propheten, Apostel und Evangelisten, Märtyrer und Kirchenlehrer, usw.. Laurent übernahm einzelne dieser Nennungen direkt, andere strich er, z.B. Kinder, wiederum andere ergänzte er, z.B. Ordensstifter, Büsserinnen. Außerdem besetzte Laurent jede Kategorie doppelt. Wo in der Litanei z.B. Joseph und Johannes der Täufer die Kategorie Patriarchen und Propheten erfüllen, setzte Laurent 4 Heilige ein, je 2 Patriarchen und 2 Propheten. Zu den Nennungen

³²⁹ Heide Klinkhammer, S. 47.

³³⁰ Domarchiv 85, *Karlsverein zur Restaurierung des Aachener Münster*, Aachen 1849.

lieferte Laurent jeweils ein oder zwei beschreibende Sätze. (Schema S. 102/3) Diese charakterisieren die aufgeführten Personen oder setzen sie in Bezug zu Maria und/ oder Karl dem Großen oder zum Aachener Münster. Hier konnte Bischof Laurent sein Wissen um das Münster und um die Geschichte Aachens und Karl den Großen demonstrieren.

Bock wollte dem erzbischöflichen Vikariat die darstellerischen Feinheiten überlassen. Ein weiterer Schriftverkehr ist jedoch nicht vorhanden.³³¹ Wer also neben Götting letztlich Einfluß auf die detaillierte Beschaffenheit der Statuen hatte, ist ohne Einsicht in den Nachlaß nicht festzustellen.

Bemerkenswert ist die Aufstellung einer Statue des Bürgermeisters Gerhard Chorus. Hierfür war die Aussage Noppius von Bedeutung, nach welcher der Chor *unter* ihm erbaut wurde. Diese wurde in der lokalen Geschichte fehlinterpretiert und Chorus avancierte zum Erbauer des Chores.³³² Davon war auch Kanonikus Bock überzeugt.³³³ Dennoch konnte die Statue des Bürgermeisters nur unter Vorbehalt den Chor zieren. Als einzige nicht heilig gesprochene Person hatte das glaubensstrenge Vikariat in Köln seine Darstellung nur unter der Bedingung genehmigt, daß er deutlich von den Heiligen unterschieden werde.³³⁴ Nachdem dies zugesagt war, beschloß man, Chorus an die Litaneiheiligen anzuhängen. Da der Zyklus im Süden des Chores beginnen sollte, bekam er den Platz an dem Pfeiler auf der Nordseite des Chores zugewiesen, der nur eine Konsole birgt. Jungbluth bemerkte in einem Brief, daß es die beste Lösung sei, den ehrwürdigen Bürgermeister dem Rathaus zunächst, also auf Platz 29, aufzustellen.³³⁵

Bis auf diese eine Statue hält sich die Zusammenstellung Laurents für den Chor an traditionell katholische Vorgaben. Alle gezeigten weltlichen Herrscher wirkten im Sinne der katholischen Kirche. Als Katholiken respektierten, erhielten und vergrößerten sie die Macht der Kirche. Sowohl der Grundgedanke „Himmlischer Hof“ wie auch die Wahl der einzelnen Heiligen fanden Lob.³³⁶

Die mit dem Plan gelieferten Anregungen Bischof Laurents zu den einzelnen Darstellung wurden im allgemeinen realisiert. Dennoch hatten auch diese Ausführungen keinen verbindlichen Wert, einige Statuen weichen von dem Laurentschen Entwurf ab.³³⁷

³³¹ Domarchiv 96, 27.8.1870 Kanonikus Bock an Kapitel.

³³² Johannes Noppius, Buch 1, Kap. 4, S. 21.

³³³ Franz Bock, *Das karolingische Münster zu Aachen und die St. Godehards Kirche zu Hildesheim*, Bonn 1859. S.1. Auch: Christian Quix, *Historische Beschreibung der Münsterkirche*, Aachen 1825. Nachdruck: Aachen 1976. S. 17.

³³⁴ Domarchiv 96, 4.9.1870 Kölner Erzbischof an Propst Schlünkes.

³³⁵ A.d.K. 4, 6.9.1870, Propst Schlünkes an Jungbluth, Notiz von Jungbluth. Siehe Schema S. 109.

³³⁶ Domarchiv 96, 27.8.1870 Kanonikus Bock an Kapitel.

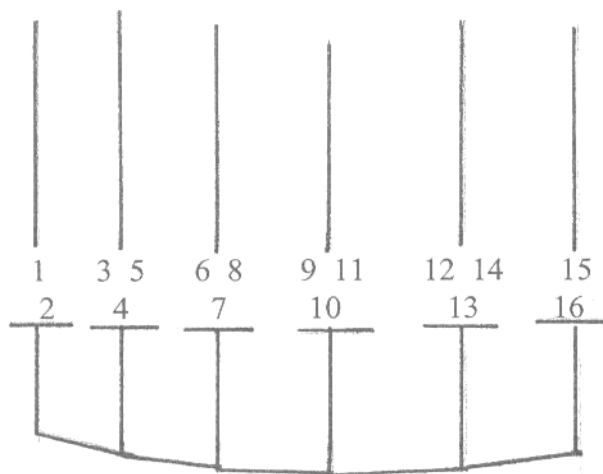
³³⁷ So die Nr. 18, Wilhelm von Aquitanien, der nach Laurents Plan als Einsiedler mit Ritterrüstung zu Füßen gezeigt werden sollte. Änderungen sind auch an Nr.19, Arnold, und Nr. 28 Adelgundis zu verzeichnen.

3.1. Die Apostelstatuen der Matthiaskapelle

Die Matthiaskapelle befindet sich auf der Südseite des Münsters, direkt vor der Anschlußstelle zwischen Oktogon und Chor, zu dem die Kapelle eine Verbindungstür hat. Weder zur Chronologie des Bauplatzes noch zu ihrer Baugeschichte ist viel überliefert. Sicherergestellt jedoch ist, daß sie zeitgleich mit dem Chor 1414 als Sakristei geplant und gebaut wurde.³³⁸ Der Eindruck, den diese baulich recht einfach gehaltene Kapelle beim Betrachter erweckt, wird durch die reiche Ausstattung mit fein gearbeiteten Schmuckelementen und Skulpturen bestimmt.³³⁹ Die neugotischen Außenskulpturen befinden sich auf Fensterhöhe an den Pfeilern der Kapelle, die dort befindlichen Nischen sind in den Pfeiler eingelassen. Vier freistehende Strebepfeiler bergen je drei Konsolen, an den Anschlüssen zu Annakapelle und Chor befinden sich nur je zwei.

Die vier Hauptplätze sah man in den Konsolen 4, 7, 10 und 13. (Siehe Schema) Diese sind dem Münsterplatz zugewandt und bieten Frontalansicht. An ihnen sollten nach Wunsch des Karlsverein der Kapellenpatron, die beiden Apostelfürsten Petrus und Matthäus, sowie Johannes als Lieblingsjünger des Herrn zu stehen kommen.³⁴⁰

Die Größe der Statuen ist in den Rechnungen mit 6 Fuß rheinischer Höhe angegeben. 1 Fuß entspricht ca. 31,4 cm, 6 Fuß also etwas unter 190 cm. Götting gab nur diesen einheitlichen Wert an, tatsächlich weichen die Statuen oft im geringen Maß nach oben oder unten ab. Während der Judas Thaddäus 200 cm groß ist, erreicht der Lukas nur 188 cm.



Ansicht von Süden, Abwicklung der Fronten der Matthiaskapelle

1. Judas Thaddäus, mit Keule und Buch
2. Thomas, mit Buch und Stange
3. Simon, mit Säge
4. Matthias, mit ca. 30 cm langem Stab, evtl. Schriftrolle/Beilschaft
5. Philippus, mit Kreuzstab
6. Andreas, mit X-förmigem Kreuz
7. Petrus, mit Buch und 2 Schlüssel
8. Jakobus minor, mit Walkerstange
9. Matthäus, mit Säckchen und Buch
10. Paulus, mit Schwert und Buch
11. Bartholomäus, mit abgezogener Haut
12. Jakobus maior, mit Buch und Stück einer Stange
13. Johannes, mit Kelch
14. Barnabas, mit Pflasterstein und Buch
15. Markus, mit Buch und Stift
16. Lukas, mit Malwerkzeug und Palette

³³⁸ Klaus Winand, S. 98/ 108.

³³⁹ Klaus Winand, S. 110.

³⁴⁰ A.d.K. 74, März 1865 Jungbluth an Kapitel.

3.2. Der „hieratische Ernst“ in Haltung und Faltenwurf

Mehrere Skulpturenfragmente aus gotischer Zeit, die sich noch an Ort und Stelle befanden, dienten Götting als Vorbilder für seine Statuen für die Matthiaskapelle. Aufgrund des Vorhandenseins der Stücke bestanden ideale Bedingungen, eine Restaurierung nach strengen Maßstäben, also nah am Original, zu bewerkstelligen. Im Zuge der Jahre von 1865 bis 1872 änderten sich die Angaben zu der Anzahl der überkommenen Originale in der Korrespondenz.. Anfangs wurden 6, später nur 4 gezählt. Aus dem Jubelbuch zum 25-jährigen Bestehen des Karlsvereines von 1872 stammt schließlich die Aussage, daß nur eine Statue vorgefunden wurde.³⁴¹ Heute müssen alle mittelalterlichen Statuen, bzw. Überreste davon als verschollen angesehen werden. Zu den Stücken existiert nur eine vage zeitliche Einordnung „von 1380 mehr oder weniger bis 1460“ durch Kanonikus Bock, jedoch keine Beschreibung.³⁴²

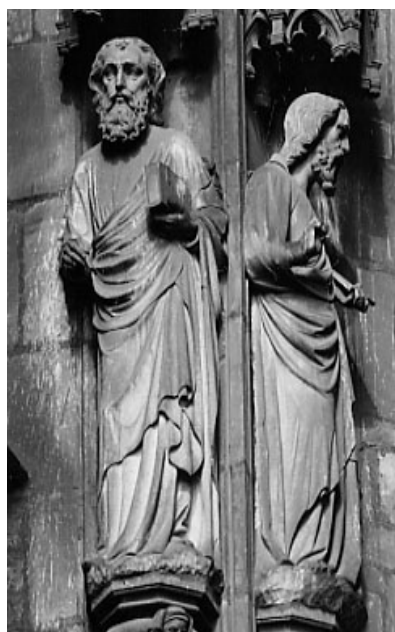


Abb. 2 Markus (links) mit Buch. **Lukas** mit Palette und Malwerkzeug.

Foto: Hilger, H.P.; Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes, Verlag Fredebeul & Koenen, Essen 1961.

Geht es um die Bestimmung der stilistischen Einflüsse, die Götting verarbeitete, müssen wir uns den unbekannten mittelalterlichen Aachener Skulpturen zuwenden. Cremer schlug in seiner Aufnahme vor, zwei der besser erhaltenen Statuen „gehörig zu restaurieren“ und wieder an ihren Platz zu stellen.³⁴³ Diese in verschiedenen Briefen wiederholte Aussage

³⁴¹ Franz Bock, die Matthiaskapelle/ *Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters*, S. 18./ A.d.K. 74, 5.1.1865 und 5.2.1866 Cremer an Jungbluth.

³⁴² Domarchiv 95, 16.1.1869 Bock an Stiftkapitel.

³⁴³ A.d.K. 74, 5.1.1865 Cremer an Jungbluth.

nährte bis in neuere Zeit Gerüchte, nach denen zwei überarbeitete gotische Skulpturen im Winkel zwischen Matthiaskapelle und Chor stünden.³⁴⁴ Es handelt sich um die Darstellungen des Markus und des Lukas, die im Schema mit den Nummern 15 und 16 bezeichnet sind. (Abb.2) Erst 1971 stand nach eingehender Untersuchung fest, daß diese beiden Statuen vollständig neugotisch sind.³⁴⁵ Dafür sprechen auch die Quellen: Anfang Februar 1866 hatte Cremer dazu geraten, sämtliche 16 Skulpturen neu erstellen zu lassen, da die Überreste der alten Skulpturen zu verwittert seien, um sie überarbeiten zu lassen.³⁴⁶ Dieser Vorschlag wurde vom Verwaltungsausschuß des Karlsvereins angenommen und so belaufen sich die von Götting geschriebenen Rechnungen über den gesamten 16-teiligen Zyklus. Dennoch stechen der Markus und der Lukas optisch hervor. Hilger unterschied die vermeintlich überarbeiteten gotischen Statuen folgendermaßen von den übrigen der Matthiaskapelle:

„Nun weichen innerhalb des Statuenzyklus gerade die beiden im Winkel zum Chor stehenden Figuren in einigen Zügen von denjenigen des Bildhauers Götting, der die Erneuerung durchführte, ab. Anstelle der mit gotisierendem Faltenwerk verhüllten klassizistischen Ponderation erscheint hier ein pfahlhaft schlanker Figurenblock, schmalschultrig mit großem Kopf, eng an den Körper gepreßten kurzen Armen und sparsamer Faltengebung.“³⁴⁷



Abb. 3 Lukas. Seitenansicht mit ‚Schlaufenmotiv‘ am rechten Ellebogen. Foto: Karin Frohn.

³⁴⁴ Domarchiv 94, 9.3. 1865 Jungbluth an Stiftkapitel.

³⁴⁵ Dombau-Bericht 1971, Dombauarchiv.

³⁴⁶ A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 5.2.1866.

³⁴⁷ H.P Hilger, *Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes*. S. 66.

Dem lassen sich weitere Unterschiede hinzufügen: Ihre Haltung beschreibt einen gotisch anmutenden, gespannten Bogen. Anders als Hilger feststellt, ist an der Statue des Lukas der am Block orientierte Aufbau der rein neugotischen Statue durchbrochen: Der rechte Arm des Evangelisten ist nicht an den Körper gepreßt, sondern drückt das Obergewand vom Körper weg.(Abb. 3) Aus dieser Schlaufe ragt die Hand heraus. So entsteht ein sehr reizvolles Gewandmotiv. Die Kleidung faltet sich nicht so voluminös auf wie an den übrigen 14 neugotischen Statuen, sondern liegt enger am Körper an. In Details differiert weiterhin ihre Kleidung, so fehlt nur an ihrer Tunika der Saum des Untergewandes. Auch die Drapierung an den 2 Skulpturen unterscheidet sie von dem Restzyklus. Ihre Linien sind nicht so streng linear/parallel geführt wie es an den übrigen 14 Skulpturen zur Ansicht kommt; deren Richtungsimpulse wirken dagegen geplant. Dem Faltenwurf der 2 fraglichen Statuen liegt ein einfacheres Schema zugrunde, daß größere ungefaltete Flächen im Stoff zuläßt. Anders verhält es sich an den Obergewändern der übrigen 14 Statuen. Jeder Zentimeter ist aufwendig gestaltet, die hinter ihnen stehende Theorie und ein gewisser ‚horror vacui‘ ist spürbar. Im Vergleich dazu hinterläßt die Draperie des Markus und des Lukas beim Betrachter den Eindruck des freien Wurfes. Auch in der Ausführung der einzelnen Falten zeigen sich Eigenheiten. Die Schüsselfalten an den Gewändern des Markus und des Lukas sind in runderen Schwüngen angelegt. Sie knicken und falten nicht in gerundeten Winkeln, wie es die Falten an den 14 weiteren Statuen tun. Die Köpfe der beiden fraglichen Figuren sind hingegen weitgehend wie die der weiteren 14 ausgebildet, wobei die Frisur jedoch geradliniger und die Haarbehandlung reliefartiger ausfällt.(Abb.4.)



Abb. 4 Köpfe des **Markus** (links im Bild) und des **Lukas**. Foto: Karin Frohn..

Die aufgezählten Unterschiede sind nicht so gravierend, daß die Statuen des Lukas und des Markus als krasse Fremdkörper im Zyklus der Matthiaskapelle erscheinen. Die 14 Statuen erscheinen eher wie eine Ableitung dieser beiden Skulpturen. Dennoch scheint auch den

Zeitgenossen Göttings die Eigenheit Lukas und Markus deutlich gewesen zu sein: Ihr recht uneinsehbarer Standort zwischen Chor und Matthiaskapelle wurde bestimmt mit Bedacht gewählt, um allzu prüfende Blicke zu erschweren und so den Zyklus als einheitliches Werk erscheinen zu lassen. Mit Sicherheit aber differieren die Statuen des Lukas und Markus nicht ohne Grund von den restlichen Darstellungen. Die Einheitlichkeit eines solchen Zyklus galt ja, wie schon beschrieben, als eine wesentliche Zielsetzung.³⁴⁸

Die auf Cremers Anregung gemachten Gipsabgüsse der gotischen Skulpturenreste dienten dem Bildhauer Götting als Vorgabe.³⁴⁹ Diese werden also im Atelier Göttings gestanden haben. Darauf fußt folgende Überlegung:

Viele Bildhauer und Restauratoren sind damals wie heute vertraut im Umgang mit einer sogenannten Punktiermaschine. Diese Konstruktion dient der exakten Übertragung einer ausreichenden Anzahl einzelner Punkte von einer Vorgabe, z.B. aus Stein oder Gips, in den neuen Steinblock. Verbindet der Bildhauer diese Punkte zu Linien und Flächen, kann er so eine annähernd treffgenaue Kopie eines Originalwerkes erstellen. Eben dieses Verfahren setze ich bei der Erstellung der beiden mehr gotisch anmutenden Statuen voraus, dadurch würde ihr Unterschied zum Restzyklus in Haltung und Drapierung nachvollziehbar. Die im Gesamtzyklus eingehaltene Gleichheit in der Ausarbeitung der Köpfe würde sich dadurch erklären, daß sie bei den, laut Cremer stark beschädigten, Vorgängern nahezu nicht mehr erkennbar waren und an den Kopien vollständig durch Götting ergänzt wurden.

Dafür sprechen mehrere Aspekte: Der Reihenfolge der Rechnungen nach hat Götting die 2 fraglichen Skulpturen als vorletzte Staffel gearbeitet, also eingebettet in einen sonst einheitlichen Zyklus von weiteren 14 Statuen. Ein Meinungswechsel des Auftraggebers, der den Künstler dazu bewogen haben könnte, einen anderen Stil zur Geltung kommen zu lassen, ist also ausgeschlossen. Des weiteren ist nach den von Götting erstellten Gipsmodellen gearbeitet worden, so daß die prägenden Hände eines bestimmten Gesellen mit eigenem Stil nicht in dem Maße zum Tragen gekommen sein können. Durch das Vorhandensein zweier derartiger Statuen in gleichem Stil können diese auch nicht als mißlungene Arbeiten eingestuft werden, zumal die beiden Stücke von hoher Qualität sind.

Warum also sollte Götting diese Statuen anders als den Rest gestaltet haben, wenn nicht aufgrund einer stärkeren Anlehnung an die Originale? Nach dieser durchaus berechtigten Setzung würden die Statuen des Markus und des Lukas mehr als nur grundlegende Gemeinsamkeiten mit den Originalen der Matthiaskapelle aufweisen.

³⁴⁸ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 29.

³⁴⁹ A.d.K 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 5.2.1866.

Ein weiteres Indiz spricht für die Annahme: Noch an anderer Stelle läßt sich Wissen über das Aussehen der mittelalterlichen Aachener Originale finden.

In der schon zitierten Schrift von 1961 beschreibt Hilger Gemeinsamkeiten im Faltenwurf der Muttergottes des Chorinneren und den 2 fraglichen Skulpturen.³⁵⁰ Es befinden sich aber auch vergleichbare Skulpturen in Köln am Petersportal.(Abb. 5)

*„Zweifellos von Parlern gestaltet oder zumindest mitgestaltet ist das umfangreiche Figurenprogramm des einzigen im Mittelalter vollendeten Portals des (Kölner, d.V.) Domes, des sogenannten Petersportals. Die Gesamtstruktur folgt weitgehend französisch-straßburgischem Vorbild, doch der Skulpturenschmuck, zwischen 1375 und 1380 in die bestehende Architektur eingefügt, zeigt eindeutig die stilistischen Eigenheiten der Parlerbildhauer.“*³⁵¹



Abb. 5.1. Statuen des Petersportals des Kölner Domes: Andreas, Petrus, Köln, zwischen 1375 und 1380.

Fotos: Huppertz, A.; Der Kölner Dom: Greven Verlag Köln 1950.

Zwar erkennt Hilger deren Nähe zu den 14 rein neugotischen Statuen Göttings für die Matthiaskapelle in einer jüngeren Schrift von 1980. Er erwähnt aber nicht ihre frappanten Gemeinsamkeiten mit den aus dem Zyklus herausstechenden 2 Skulpturen des Lukas und des Markus.³⁵² Dabei teilen die mittelalterlichen Statuen des Kölner Domes mehr Merkmale mit diesen 2 Figuren als mit den 14 neugotischen. Den wahrscheinlichen Originalkopien Göttings

³⁵⁰ H.P Hilger, *Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes*. S. 67.

³⁵¹ Arnold Wolff, S. 22.

³⁵² *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 137.

und den Figuren des Petersportals liegen die gleichen Proportionen zugrunde, Ihr Kopf ist recht groß und ihre Schultern wie auch der Skulpturenkörper sind schmal.



Abb. 5.2. Statuen des Petersportals des Kölner Domes: Paulus, Johannes, Köln, zwischen 1375 und 1380.
Fotos: Huppertz, A.; Der Kölner Dom: Greven Verlag Köln 1950.

Ebenso teilen sie auch die bogenförmig gespannte Haltung. Jeweils dreht der Kopf leicht geneigt aus der

Achse. Weiteres Augenmerk ist der unteren Zone der 2 Aachener und der Kölner Skulpturen zu zollen: Die Bein/Fußstellung ist nach gleichem Schema aufgebaut. Ein Bein trägt unsichtbar unter dem Gewand die Hauptlast des Körpers. Das andere Bein verharrt indes in gewinkelter Position, das Knie dieses Beines ist vorgeschoben, das Gewand liegt auf. Der dazugehörige Fuß ruht seitlich davor auf seiner Innenkante, elegant lugt er unter dem Gewand heraus. Dieses faltet sich in einer schwungvollen Kurve auf dem Sockel auf und fängt so den Impuls der vertikalen Gewandlinien vor seinem Auftreffen auf den Sockel ab. In der Draperie gleichen sich die runden, geschwungenen Faltenformen, die Kölner Statuen weisen die gleichen größeren Stoffflächen auf wie die 2 Aachener Statuen des Markus und des Lukas. Bei eleganter Linienführung liegt dem Gewandmotiv beider Skulpturengruppen die Aufteilung in Schüssel und Röhre zugrunde. Sämtliche Linien laufen auf einen Punkt zu, der meist durch eine Hand mit Attribut bezeichnet ist. Sogar das Armschlaufenmotiv, daß am Lukas der Matthiaskapelle den Block durchbricht, findet sich in verhaltener Form am Petrus des Petersportals wieder.

Viele sichtbare Merkmale deuten also darauf hin, daß der Stil der Statuenfragmente Aachens, die Götting nachweislich als Vorbild heranzog, dem der Kölner Skulpturen ähnlich war. Die

von H.P. Hilger postulierte Ähnlichkeit der 14 rein neugotischen Skulpturen mit den Kölner Statuen des Petersportals beruht auf den Gemeinsamkeiten dieser Statuen des Petersportal mit den verschollenen Aachener Originalen.³⁵³

Die Statuen des Petersportals und die des Markus und des Lukas sind nach der römisch-klassischen Tradition gekleidet, die in der Gotik des 14. Jh. nahezu ausschließlich an ihnen gezeigt wurde. Die Apostel und Evangelisten sind in einfachen, tunikaartigen Gewändern gezeigt, demgemäß ist die durch sie erfaßte Stimmung eher streng und asketisch. Bei bewegungsarmer, aufrecht gespannter Körperhaltung ist ebenso ihre Gestik und Mimik verhalten.

³⁵³ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 137.

3.3. Die 14 neugotischen Statuen

Die gerade gegebene Beschreibung gilt auch für die 14 neugotischen Statuen. Zum Vergleich: Die Chorinnenskulpturen des Aachener Domes sind in ihrer reich ausgestatteten und bewegten Art deutlich von der verhaltenen Beschaffenheit der 14 neugotischen Statuen zu unterscheiden. Die Aachener Chorinnenapostel sind nach Hilger einer späteren Epoche der Gotik, dem ‚weichen Stil‘ in der Nachfolge des Andrée Beauneveu zuzuordnen.³⁵⁴ Sie wirken sowohl in ihrer Kleidung wie auch in ihrer Stimmung weniger kontemplativ als weltzugewandt. Die Statuen Göttings wirken dagegen eher nach Innen gekehrt.



Abb. 6 Petrus. Foto: Domarchiv.

In der Haltung des Petrus mischen sich, wie in allen Statuen, gotische und klassische Elemente. (Abb. 6) Der Kopf der Skulptur des Petrus dreht wenig aber spannungsvoll nach links aus der Ausrichtungsachse des Torsos hinaus und durchbricht so ihre frontale Ausrichtung: Die Statuen mußten an ihrer Rückseite recht flach sein, um sicher auf den Konsolen zu stehen.³⁵⁵

Die meisten Statuen halten den Kopf etwas nach unten geneigt. Petrus hält in seiner rechten Hand seitlich vom Körper auf Hüfthöhe das ihm zugehörige Attribut, einen Schlüssel. Seine linke Hand befindet sich auf Brusthöhe, in ihr hält Petrus ein geschlossenes Buch. Die Statue stellt durch Drapierung und Haltung einen schwachen, nach rechts geöffneten Bogen dar. Die

³⁵⁴ H.P. Hilger, *Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes*. S. 86.

³⁵⁵ Franz Bock, die Matthiaskapelle.

Hüfte bricht dabei nur wenig aus der Senkrechte aus, das rechte Bein darunter trägt die Hauptlast des Körpers. Das linke Bein ist leicht angewinkelt, das Knie drückt sich durch den Stoff ab. Der Fuß dieses weniger belasteten Beines ragt über die Plinthe hinaus.



Abb. 7 Die Kopf- und Körperhaltung des **Paulus** ist spiegelsymmetrisch zu der des Petrus. Foto: Domarchiv.

Die Statuen stehen in einer Haltung auf ihren Sockeln, die an den klassischen Kontrapost angeglichenen ist.³⁵⁶ Hierin ist ein Zugeständnis der Neugotik an die damalige moderne Bildhauerei zu sehen. Der Fuß des Spielbeines ist jedoch nach gotischem Vorbild etwas seitlich vor den Körper gestellt. In der klassischen Bildhauerei ist das Spielbein -wie im Schritt- zumeist hinter oder unter dem Körper gelagert. Dieser Umstand wirkt auf die Gewichtsverteilung: Während das Gewicht über dem Standbein vieler gotischer Bildwerke weiter hinten liegt, drängt es an klassischen Bildwerken nach vorne. So wirken gotische Statuen in der Regel statischer, bieten dem Bildhauer aber durch den vorgeschobenen Fuß die Möglichkeit, der Skulptur einen bogenförmig gespannten Aufbau zu verleihen. Dieser Bogen findet sich nur ansatzweise im Aufbau der neugotischen Statuen der Matthiaskapelle. Dagegen sind an ihnen, wie in der klassizistischen Bildhauerei auch, Gewicht und Masse in entspannter Stellung ausbalanciert und nachvollziehbar. In scheinbar natürlicher Schwere ruhen die nur wenig bewegten Körper in senkrechter Haltung auf ihren Sockeln.

³⁵⁶ H.P. Hilger, *Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes*. S. 66.



Links: **Abb. 8 Jakobus maior**, seine linke Hand hält einen Stab, von dem nur noch Reste vorhanden sind.
 Rechts: **Abb. 9 Johannes** der jüngste Apostel als ca. 30jähriger Mann, den Giftkelch segnend. Fotos: Domarchiv.

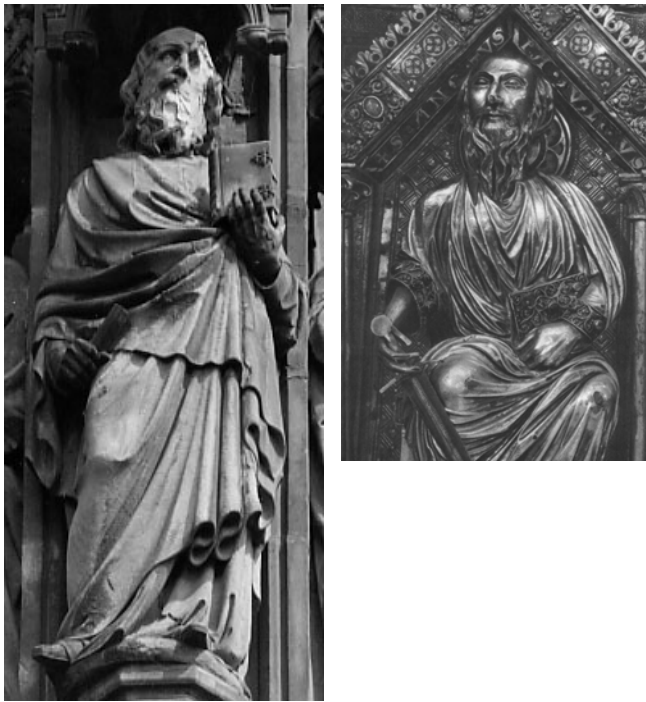
Die Arme der Statuen agieren dicht vor oder seitlich am Körper, mit dem sie weitgehend verbunden sind. Eine raumgreifende Darstellung ist wohl auch zugunsten einer steingemäßen, geschlossenen Haltung an allen Außenskulpturen für den Dom vermieden

Die Dargestellten sind mit einer bis auf den Sockel reichenden Tunika bekleidet, die durch einen Gürtel zusammengefasst wird, und den Körper zum größten Teil verdeckt. Nach neugotischer Regel war der Körper nicht in seinen Einzelheiten darzustellen. Darin erfüllen die Statuen Forderungen ihrer Zeit:

„Wo ein reicher Faltenwurf die Glieder bedeckt –(...)-, da gestaltet sich derselbe nimmer zu einer durchsichtigen Hülle für die Formen des nackten Körpers, und dennoch geben die einzelnen Motive und Linien die Bewegung und den Charakter der Figuren wieder.“³⁵⁷

So wird auch an den Aachener Domskulpturen nur an wenigen Stellen Körper angedeutet oder gezeigt, nämlich dort, wo das Gewand aufliegt, so am Knie des Spielbeines oder den Schultern, des weiteren an den Händen und sonstigen bloßliegenden Partien.

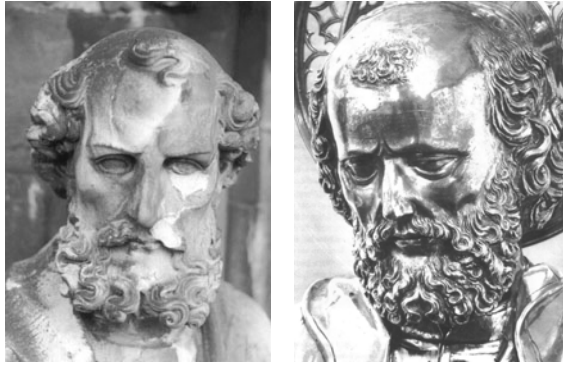
³⁵⁷ O.c.K., 4/1861. *Die heutige Sculptur und Malerei und die mittelalterliche Baukunst*.IV.



Rechts: **Abb. 10 Matthias.** Foto: Domarchiv.

Links: **Abb. 11** Die Physiognomie des Matthias entspricht typologisch der des **Paulus** vom **Marienschrein**. Aachen, 1215-1237. Foto: Grimme, E.G.; Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter; Verlag E.A. Seemann, 1957 Köln.

Die einzelnen Falten sind im Querschnitt rundlich. Wie an allen Außenstatuen des Aachener Dom sind sie tief und plastisch aus dem Stein herausgearbeitet. In ihnen zeigt sich ein meisterhaftes Gespür für die Darstellung von Materialität, in diesem Fall ein recht dünner Stoff. Die schmalen, fein ausgearbeiteten Falten laufen in eleganten Kaskaden fast parallel zueinander, ein Schwung wird durch mehrfache Wiederholung unterstrichen. Den verschiedenen Gewandmotiven liegt ein Schema zugrunde, so deutlich zu sehen am Matthias.(Abb. 10) In seiner linken Hand hält die Statue Göttings ein Buch, die rechte umfaßt einen im Querschnitt 8-eckigen, kurzen Stab. (Beilschaft?) Die Statue ist mit einer klaren Linienführung versehen, die dem Körper die Form eines zu seiner rechten Seite offenen Bogen verleiht. Die Faltung teilt sich in zwei Bereiche auf. Der obere Teil besteht hauptsächlich aus schüsselförmig verlaufenden Schwüngen, die einen nahezu waagerechten Impuls setzen. Darunter fällt das Gewand in diagonalen Linien bis auf den Sockel, auf dem es sich auffaltet. An fast allen Statuen befindet sich im Brustbereich eine Hand mit Attribut, oft auf der gegenüberliegenden Seite des Spielbeines. Hier treffen die Falten des oberen und des unteren



Links: **Abb.12 Petrus**, Foto: Karin Frohn.

Rechts: **Abb.13 Kopf des Statuettenreliquiar des Petrus**, Aachen 1510. Foto: Grimme, E.G., Hans von Reutlingen.

Bereiches aufeinander. Diese Linienführung betont Hand und Attribut, da sie darauf zulaufen. In dieser Konstellation gehen Draperie und Haltung der Statuen offensichtlich ineinander über, beide haben Anteil am bogenförmigen Aufbau der Statuen.

Die Anordnung des Faltenwurfs zeigt in ihrer Symmetrie eine einfache und strenge Schematisierung, aus der die Skulpturen Ruhe beziehen. Der elegante Schwung als Moment der Spannung steht in einem ausgewogenen Verhältnis dazu.

Die verhaltene Stimmung ist auch in der Darstellung des Antlitz eingehalten. Alles steht im Dienste der von Kanonikus Bock verlangten „*streng hieratischen*“ Darstellung.³⁵⁸ Die Gesichter spiegeln nur wenig Gefühlsregung wider: Ernste, gefaßte Züge erwecken den Eindruck von Besonnenheit und geistiger Größe. Ein Zuviel an Leidenschaft war in der Neugotik nicht erwünscht.³⁵⁹

Die Gesichtsdetails sind mit großer handwerklicher Präzision und Feinheit herausgebracht. Augen, Münder und Nasen sind differenziert ausgearbeitet und anatomiegetreu gestaltet. Vor allem in ihrer anatomischen Ausarbeitung weisen die Skulpturen neben gotischen Elementen auch solche der klassischen Bildhauerei auf. Fast die gesamte Neugotik war der realitätsnahen Darstellung von Anatomie verpflichtet. Diese war in der gesamten Bildhauerei der Zeit gefordert, stand sozusagen über den Stilen.³⁶⁰

Die Züge sind idealisiert, wobei verschiedene Typen im Zyklus vertreten sind. Petrus trägt eine ernsthafte und souveräne Miene zur Schau.(Abb.12)

³⁵⁸ E.d.G. Ausschnitt von 1870, in : Domarchiv 96.

³⁵⁹ O.c.K. 4/1861.

³⁶⁰ Peter Bloch, S. 73. Carola Weinstock, S.194. Diese Beschaffenheit empfanden die neugotischen Theoretiker als Anpassung der mittelalterlichen Kunst an die Gegenwart; naturverfremdende Darstellung wurden –auch bezüglich der Proportionen- auf Unvermögen zurückgeführt. Nur wenige der neugotischen Bildhauer, so Nikolaus Elscheidt, setzten sich über das Dogma der Anatomietreue hinweg..



Abb. 14/ 15/ 16 Das Gesicht des **Thomas** (Links) ist von Kapuze und Haartracht gerahmt, sein Blick fällt in das geöffnete Buch in seiner rechten Hand, er ähnelt dem Petrus. **Johannes** (Mitte) und **Thaddäus** (Rechts). Alle Fotos Karin Frohn.

Götting hat sich Anregung in der Aachener Domschatzkammer geholt. Das dort vorhandenen Statuettenreliquiar des hl. Petrus von Hans von Reutlingen weist große Ähnlichkeiten mit Göttings Petruskulptur auf. (Abb.13) Der Bildhauer beschreibt in seiner Statue den gleichen Menschentyp wie das Reliquiar aus dem Jahre 1510. Er hält sich auch in einigen Details an diese Vorgabe. Götting ergänzte die ihm gegebenen Vorbilder durch Formgut, wie es sich in der Aachener Domschatzkammer und anderen christlichen Kunstsammlungen finden ließ. In solchen Einrichtungen bezogen neugotische Bildhauer Anregungen und Ausleihen für ihr Werk.

Den Gesichtern einiger Statuen liegt das gleiche Schema zugrunde. Alle weisen stark ausgeprägte, Kinn- und Stirnpartien auf. Sie sind mit einer langen, geraden und schmalen Nase, hohlen Wangen und hochliegenden Jochbeine gezeigt, ihre Augen liegen tief in den Höhlen, ebenso ist ihren Mündern die gleiche Form zu eigen. Die Statuen des Jakobus Minor und des Thomas (Abb. 14) sind so beschaffen. Dieses Arbeiten nach Schema ist typisch für die Neugotik. Das Ziel der neugotischen Kunst lag laut Auftraggeber in der „*Repräsentation der christlichen Kirche als übergeordneten Gedanken*“.³⁶¹ Dieser denkmalwürdige Vorsatz stellt eine schlechte Basis für die Darstellung von Individualität dar. Ältere männliche Dargestellte tragen üblicherweise einen strengen Ausdruck in ihrem monumental geschnittenem, oft bärtigem Gesicht. Jedoch variierte Götting stärker als seine Kollegen. Zum einen indem er die Schemata miteinander kombinierte: Das Antlitz des Johannes (Abb.15) ist stärker durch klassische Merkmale geprägt, es ist insgesamt runder gearbeitet und weniger markant. Nur an der Stirn und am Mund sind einige schärfere Linien auszumachen. Diese Ausprägung ist bei Statuen von Jünglingen, Engeln und jungen Frauen häufiger in deutlicher

³⁶¹ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 50.



Abb. 17 Jakobus Minor (Links) ist auf den gleichen Grundlagen wie der Petrus geschaffen, nur die Barttracht variiert. Foto K. Frohn.

Abb. 18/ 19 Apostel **Philippus** (Mitte) und **Andreas** (Rechts) aus dem Inneren des Aachener Chores: Aachen, vor 1430. Fotos: Hilger, H.P.; Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes.

Form, auch an der Annakapelle, zu sehen. Mit einigen wenigen, aber deutlichen Linien in seinem Gesicht nimmt Johannes jedoch eine Mittlerposition zwischen den älteren Männern und den Jünglingen ein. Zum anderen schuf Götting Abwechslung, indem er Typen fern der in der Neugotik gängigen Schemata entwarf. So ist das Gesicht des Thaddäus sehr eigen. Er hat eine Buckel auf der recht spitzen Nase und eine rundgewölbte massige Stirn.(Abb.16) Sein dort mittig aufsteigender Haarwirbel ist in Form einer sogenannten ‚Teufelsmütze‘ gestaltet.

Die Statuen des Jakobus minor (Abb. 17) und des Thomas haben die Kapuze ihres Pallium über den Kopf geschlagen. Die übrigen Apostel und Evangelisten sind barhäuptig gezeigt. Neben dem jüngsten Apostel Johannes stellt Götting Männer zwischen ca. 40 und 60 dar. Die Palette der Kopfbehaarung reicht also von teilweise fehlendem über dünnes bis zu vollem Haar. Bis auf Johannes tragen die Dargestellten Bart in verschiedenen Versionen. Regelmäßig angeordnet, fallen die aufwendig gestalteten Haare in schönen Linien von Kopf und Kinn. Sie sind in tiefem Relief ausgearbeitet, wie es an den Statuen des Philippus und des Andreas (Abb.18/ 19)im Inneren des Chores zu sehen ist. Diese Stilisierung behielt Götting in allen seinen Darstellungen bei.

Nach den gleichen Maßstäben wie die Köpfe sind die Hände geschaffen. Die einzelnen Glieder sind anatomiegemäß ausgeformt. Das Greifen, Weisen oder Segnen ist in natürlicher Bewegung erfaßt und schlüssig in Stein übertragen.

Götting gelang in der rechten Hand des Matthias, die den vermeintlichen Beilschaft greift, eine überaus naturnahe Darstellung.(Abb. 20) Johannes Hände sind, wie sein Gesicht, auf rundlichere Art gearbeitet, bei ihm stehen die Knöchel und Sehnen der segnenden rechten Hand nur wenig hervor.(Abb. 21)



Links: **Abb. 20 Rechte Hand des Matthias.** Rechts: **Abb. 21 Johannes rechte Hand.** Fotos K. Frohn.

Seine Hand ist nicht in dem Maße ausdifferenziert wie z.B. die des Paulus.(Abb.22) Dieser hat den Zeigefinger seiner linken Hand in das Buch eingeschoben, als wolle er eine Seite markieren. Die linke Hand des Jakobus maior ist aus unerfindlichen Gründen nicht vollständig ausgearbeitet.(Abb. 23)

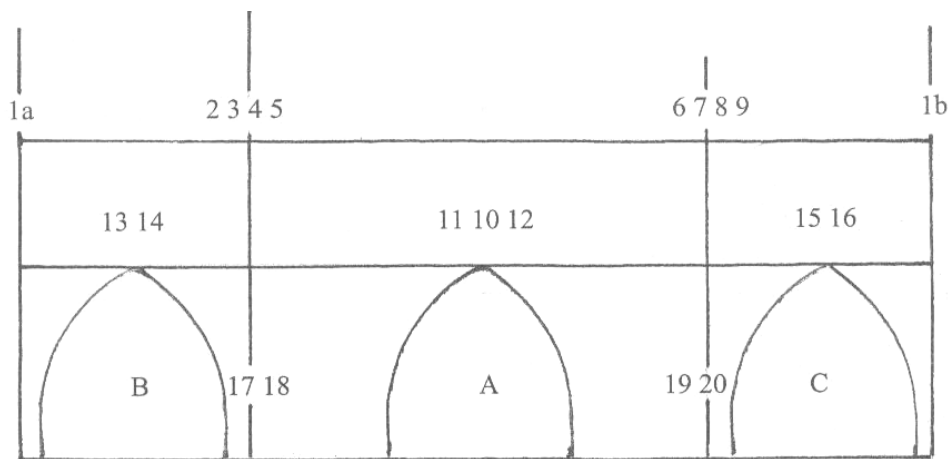


Links: **Abb. 22 Die linke Hand des Paulus.** Rechts **Abb. 23 Die linke Hand des Jakobus maior.** Fotos K. Frohn.

4.1. Die heilige Sippe an der Annakapelle

Rechts von der Matthiaskapelle liegend ergänzt die Annakapelle den Kranz gotischer Anbauten um das karolingische Oktogon. Die einzige sichere Zeitangabe zur Annakapelle ist die Weihe des Annaaltars durch den Karmeliterbruder Dionysius am 29.1.1449.³⁶²

Stilistisch ist die Kapelle mit dem spätgotischen sogenannten ‚Drachenloch‘ verwandt, das heute den Eingang zur Schatzkammer ziert. Wegen ihrem Reichtum an handwerklichen Feinheiten wurde die Kapelle häufig die *„Perle des Domes“* genannt.³⁶³ Kanonikus Bock setzte einen belgischen Baumeister voraus, da er der Kapelle die Bauweise der Diözese Lüttich ansah, der Aachen über 800 Jahre bis Anfang des 19. Jh. angehört hatte.³⁶⁴ Die den Statuen zur Verfügung stehenden Nischen sind an der Annakapelle teilweise vor drei Wandfeldern, teilweise an den Strebepfeilern eingebracht., hier jedoch nicht in das Pfeilervolumen eingelassen, wie es an der Matthiaskapelle der Fall ist. Das südliche, dem Münsterplatz zugewandte Wandfeld ist breiter als die seitlichen Felder, die hier vorhandenen drei Konsolen sah man als die Hauptplätze der Kapelle an.³⁶⁵ Die Statuen an den oberen Strebepfeilern sind mit ca. 220 cm die größten des Zyklus. Die Darstellungen vor den Fassadenfeldern sind ca. 1,60 bis ca. 1,70 groß. Die kleinsten Statuen sind die Bogenengel mit ca. 38 cm.³⁶⁶



Ansicht von Süden, Münsterplatz, Abwicklung der Fronten der Annakapelle

³⁶² Klaus Winand, S. 115/ Karl Faymonville, *Das Münster zu Aachen*. Düsseldorf 1916. S. 64.

³⁶³ Heide Klinkhammer, S. 212.

³⁶⁴ Franz Bock, *die Annakapelle*.

³⁶⁵ A.d.K. 74, 30.4.1866 Jungbluth an Götting.

³⁶⁶ A.d.K. 74, 8.5.1866 Götting an Jungbluth.

Oben an den Strebepfeilern:

1a/1b- In den beiden entgegengesetzten Mauernischen Adam und Eva nach dem Sündenfall in Tierfellen (2,05 m, d.V.), strecken ihre Hände sehnsüchtig der Tochter der Verheißung entgegen, die sie erlöst.

2)- Zwischen Streben Seth im Hirtenkostüm mit Spruchband: *vocavit nomen ejus Seth*

3)- Noah als Greis mit Arche und Taube in Händen

4)- Sem mit Spruchband: *Benedictus dominus, deus Sion*

5)- Abraham mit Opferwerkzeugen als Attributen

6)- Isaak mit Opferholz (1,97 m, d.V.)

7)- Jakob mit Himmelsleiter

8)- Juda, in majestätischer Gestalt mit Spruchrolle: *Juda, leo fortis*

9)- David, der königliche Sänger auf der Harfe spielend (2,12 m, d.V.)

Mitte an den Fassadenfeldern:

Stellt nächste Blutverwandte Jesu dar.

10)-Direkt unter dem großen Mittelfenster Anna Selbdritt (1,77 m, d.V.), links Maria tragend, rechts den Jesusknaben, d.h. im Mittelpunkt, Schlüssel zur Erläuterung des gesamten Bildzyklus (M 274)

11)- rechts von Anna ihr Gatte, Joachim (1,47 m, d.V.), ein Körbchen mit Tauben tragend

12)- Links von Anna ihr Brudersohn hl. Joseph mit Lilienstengel

Diese reihen sich zu beiden Seiten an:

13)- Elisabeth im Matronenkostüm, mit Spruchband: *Uxor tua Elisabeth pariet tibi filium*

14)- Johannes der Täufer im Kamelfell, auf Agnus dei zeigend.

15)- Kleophas, Bruder Josephs mit Spruchband: *Unus, cui Cleophas, dixit*

16)- Kleophas Tochter Salome, Frau des Zebedäus mit Salbbüchse und Spruchband: *Salome emit aromata*

In der unteren Reihe an den Strebepfeilern (von 1,56 bis 1,70 m, d.V.)

Die Halbvettern des Herrn, Söhne des Kleophas

17)- Jakobus der Jüngere mit Tuchwalkerstange als Attribut und Buch haltend

18)- Judas Thaddäus, mit der Keule und Buch

19)- Joses mit Namen im Gewandsaume

20)- Simeon, ebenso mit Name an Dalmatikasaum.

Außerdem an den Sockeln und in den Hohlkehlen der Bögen:

Engel, sitzend

A)- Im mittleren Bogen tragen die Rauchfässer und Leuchter

B)-Rechte Seite tragen musikalische Instrumente

C)- Linke Seite tragen Werkzeuge der bildenden Kunst³⁶⁷

4.2. Zwischen Kontrapost und gotischem Bogen

Zur Ausstattung der Annakapelle wurden Skulpturen aus der Zeit um 1460 gesucht, die dem Bildhauer als Stilvorlage dienen sollten.³⁶⁸ Bildhauer, Dombaumeister und weitere Beteiligten nannten unter anderem viele Beispiele aus Süddeutschland.³⁶⁹ Nürnberg galt zu dieser Zeit als Fundgrube in Sachen Gotik.³⁷⁰ Daneben wurden Vorbilder aus der Stadt Aachen aufgezählt. Diese Vorgaben drängten die auswärtigen Kunstwerke schnell in den Hintergrund. Ihr Vorteil lag in erster Linie darin, daß sie als Originale begutachtet werden konnten.³⁷¹ Außerdem, aber in der Korrespondenz nicht als Kriterium erwähnt, war in der Wahl die regionale Tradition beachtet.

³⁶⁷ Karl Faymonville, *Der Dom zu Aachen*, München 1909. S. 275f.

³⁶⁸ Domarchiv 97, 9.12.1868 Götting an Propst Schlünkes.

³⁶⁹ Ebenda.

³⁷⁰ Georg Germann, S. 144.

³⁷¹ O.c.K. 19/I.10.1870, S. 228.

Götting brachte einige Skulpturenfragmente vom sogenannten Drachenloch am Aachener Domhof ins Gespräch, die auf Seite 76 dieser Arbeit gezeigt und beschriebenen Statuen gelten als verschollen.³⁷² Dombaumeister Cremer, der mit Stadtbaumeister Ark ein Gutachten über den Stil der Statuen ausgearbeitet hatte zog die Apostelstatuen im Inneren des Chores als Objekte der Anlehnung hinzu.³⁷³ Diese Skulpturen kristallisierten sich im Verlauf der Absprache als maßgebliche Vorbilder heraus, obwohl sie von 1430 und nicht aus der Zeit um 1460 stammten.³⁷⁴ Letztendlich setzte sich die Anschauung also gegen die weitschweifigen kunstwissenschaftlichen Erwägungen durch. In der kunstgeschichtlichen Einteilung Bocks spielte die zeitliche Differenz von 30 Jahren zudem keine Rolle. Nach seiner Kategorisierung fielen sowohl die Entstehung der Statuen aus dem Inneren des Chores als auch die der Annakapelle in eine Epoche, die von 1380 bis 1460 reichende mittelgotische Periode.

Als Arbeitshilfe für Götting und Kontrollmöglichkeit für Kanonikus Bock dienten Fotos der Chorinnenapostel.³⁷⁵ Die relativ neue Fototechnik hatte ihren Siegeszug begonnen. Während Boisserée in den 20er und 30er Jahren noch aufwendige und teure Stiche des Kölner Domes anfertigen ließ, bediente sich die Zeit seit ca. 1850 zunehmend der Fotografie.³⁷⁶

Während die Statuen der Matthiaskapelle aus Udelfanger Sandstein bestehen, lancierte Götting im Kostenvoranschlag zu den Statuen der Annakapelle den sogenannten ‚Stein aus Caen‘, oder ‚Savonnière‘, der in Frankreich gebrochen wurde. Das Material wurde an den Rathäusern in Löwen, Brüssel und Brügge und vor allem am Kölner Dom benutzt, fortan auch am Aachener Dom.³⁷⁷ Es handelt sich um einen graugelblichen, aus Sedimenten bestehenden, leicht zu bearbeitenden Kalkstein, der im Département Meuse gebrochen wird.

Einige Argumente sprachen für den Stein: er war billiger und leichter zu bearbeiten. Das erbrachte niedrige Preise und eine höhere Gewinnspanne für die Bildhauer.³⁷⁸ Auch seine feine Körnung und sein Aussehen sprachen für den Stein.³⁷⁹

³⁷² Domarchiv 97, 9.12.1868 Götting an Propst Schlünkes.

³⁷³ A.d.K. 74, 5.1.1869 Cremer/Ark-Gutachten.

³⁷⁴ Domarchiv 95, 16.1.1869 Kanonikus Bock an Kapitel.

³⁷⁵ Domarchiv 95, 12.2.1869 Götting an Kapitel.

³⁷⁶ Stiche in: „*Ansichten und Risse und einzelne Teile des Domes von Köln*“, J.G. Cotta Verlag, Stuttgart, 1821. Tatsächlich rangierten Fotos in der Kunstgeschichte fortan vor aufwendigem Reisen zum Original oder teuren Stichen: Klaus Niehr, S. 241. Wie durch Siebig und Lohmeyer dargelegt, kann Aachen als ein Zentrum der frühen Fotografie gelten F. Lohmeyer./ P. Siebig, *Der Dom auf Glas*; Aachen, 1997. Mit Hilfe der Photographie erhoffte man sich einen Entwicklungssprung in Kunst und Kunstwissenschaft durch die Verbreitung von Bildern E.d.G. 27.11.1869.

³⁷⁷ A.d.K. 74, 8.5.1866 Götting an Jungbluth.

³⁷⁸ A.d.K. 87, Belege zur Rechnung 1867/68. Bestellt wurde der Stein wahrscheinlich über die hiesigen Steinhändler Lipkens oder Velings, die auch die Dombauhütte belieferten: A.d.K. 87, Belege zur Rechnung 1867/68. Thomas Schumacher, S. 222f.

³⁷⁹ A.d.K. 74, 8.5.1866 Götting an Jungbluth./ Thomas Schumacher, S. 222./ Carola Weinstock, S. 141.



Abb. 24 Adam (Links) und **Abb. 25 Eva** (Rechts). Foto des Adam: Karin Frohn. Foto der Eva: Domarchiv.

Im Zuge des deutsch/französischen Krieges 1870/71 gab es Nachschubprobleme, die Lieferungen des in Frankreich gebrochenen Steines stockten.³⁸⁰

Angeichts der Mengen an Standbildern, die die Annakapelle im Vergleich zur Matthiaskapelle aufweist, mußte Götting auf eine breitere Darstellungspalette zurückgreifen: Ein Zyklus von geringerem Umfang birgt nicht in dem Maße die Gefahr, zur Wiederholung zu geraten wie ein 42-teiliger. Bei stilistischer Einheitlichkeit zeigen die Werkstücke eine gewisse Bandbreite an Verschiedenheit. So variieren, wenn auch nur in Nuancen, sowohl die Haltung, die Gewandmotive, Haar- und Barttrachten sowie Gesichtsschnitt und –ausdruck der Statuen.

Die Haltung der Standbilder ist in Modulationen gestaltet, an der Matthiaskapelle kam dagegen eine einheitlichere Lösung zum Tragen als an der Annakapelle. Auf recht schmaler Bandbreite sind wieder gotische und klassische Merkmale in verschiedener Art kombiniert. Adam und Eva sind in knielange Felle gehüllt.(Abb.24/25) Götting äußerte Bedenken, die alttestamentarischen Protagonisten nackt darzustellen. Man beschloß, die Ureltern bekleidet, nach ihrem Sündenfall, zu zeigen, Nacktheit war auf jeden Fall zu vermeiden.³⁸¹

³⁸⁰ Thomas Schumacher, S. 117./ A.d.K. 4, 22.9.1871 Götting an Jungbluth.

³⁸¹ O.c.k.14, 1873.

Ihre Gesichter wirken melancholisch. Bei angewinkelten Ellebogen strecken sie ihre Hände „*sehnsüchtig nach der Tochter der Verheißung*“ aus.³⁸² Gemäß dieser Aussage findet sich an ihnen die dramatischste Gebärde, die Götting in seinem Domwerk zeigt.

Beide Skulpturen sind in sehr aufrechter Haltung positioniert. Ihre Füße stehen recht nah beieinander, wobei beide Fußsohlen flach auf der Plinthe aufliegen. So setzt sich nur wenig Bewegung nach oben fort, insgesamt wirken die Körper statisch, in der Senkrechten ruhend.

Im Vergleich zu den Ureltern der Menschheit sind die Darstellungen des Joseph, des Joachim und der Anna bewegter. (Abb. 26)



Links: **Abb. 26 Mittleres Fassadenfeld:** Joachim (Links im Bild), Anna (Mitte) und Josef. Foto: Karin Frohn.

Rechts: **Abb. 27 Die Muttergottes der mittleren Konsole des Drachenlochs** umfing mit dem linken Arm einen Jesusknaben, der auf ihrer stark ausschwingenden Hüfte ruht. Foto: Dombauarchiv.

Sie stehen in eher gotisch anmutender Haltung auf ihrer Plinthe. Während Josefs Hüfte zu seiner Rechten ausschwenkt, tendiert sein Oberkörper nach links. So beschreibt der gesamte Körper Josefs einen zur Anna hin offenen Bogen, den Götting vor allem durch den Faltenwurf verstärkte. Auf der rechten Seite der Anna befindet sich die Statue des Joachim spiegelverkehrt in gleicher Weise aufgebaut. Die beiden Männer rahmen Anna und geben so ihrem Status als Patronin der Kapelle Ausdruck. Diese Aufstellung ist die einzige im gesamten Domwerk Göttings, welche die Isolation der einzelnen Statue durchbricht. Nur hier beziehen sich mehrere Skulpturen aufeinander. Die Skulptur der Kapellenpatronin zeigt sie in hochgeschlossenem Gewand mit Wimpel und Weihel, in der für Göttings Darstellungen üblichen Tracht für ältere heilige Frauen. Das weite, nicht enganliegende Untergewand entspricht der Tradition der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

³⁸² Franz Bock, *Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters*, die Annakapelle.

Anna erinnert vor allem in ihrer Haltung und auch in dem Faltenwurf ihres unteren Gewandbereichs deutlich an die von Götting als Vorbild eingebrachte Drachenlochmadonna.(Abb. 27)

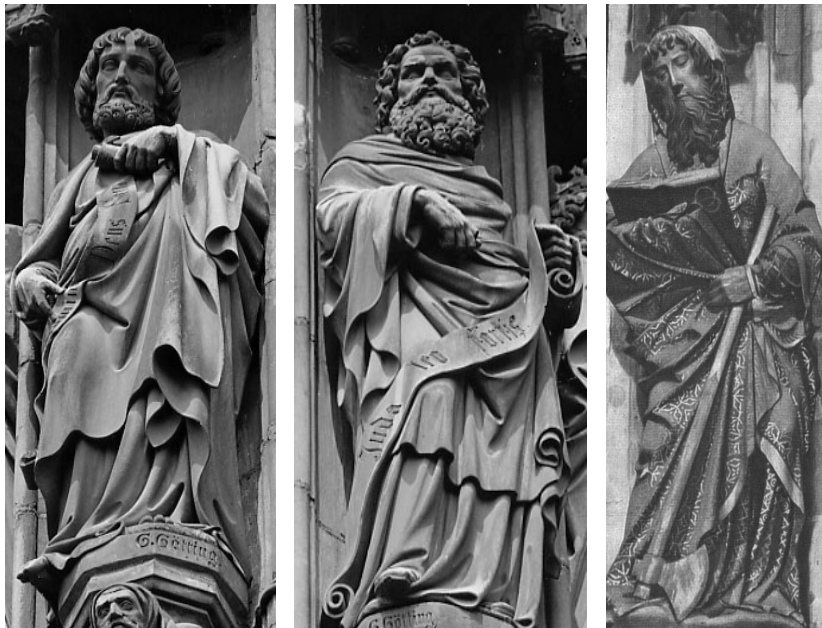


Abb. 28 Vergoldete Madonna, Paris 1339. Foto: Grimme, E.G., Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter; Verlag E.A. Seemann, Köln 1957.

In seinem Werk ‚Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters‘ beschreibt Franz Bock die Madonnenstatue und Auszüge aus der Geschichte der ehemals 3-teiligen Skulpturengruppe. Die Madonna mit Jesusknaben stand auf der mittleren Kreuzblume am Drachenloch. Sie war wahrscheinlich nicht für diesen Platz gearbeitet worden, denn ihr war ein 8 Zoll (ca. 25,5 cm) hoher Steinblock untergeschoben, um sie ihrem Standplatz anzupassen. Bock vermutete daher, daß sie erst im späteren 18. Jh., der Zeit des ‚Zopfstyles‘, ihren Platz an dem Drachenloch eingenommen habe. Nach Bock waren die Skulpturen dort durch die französischen Revolutionstruppen versehrt worden, eine der Seitenstatuen war vom „*Sansculottenthum*“ heruntergerissen worden, alle Köpfe weggeschlagen.³⁸³

Obwohl das Foto nur Fragmente zeigt und nach seiner Beschriftung von 1862 stammt, verrät es die höfische Eleganz der Madonna. Ihre Haltung und die Motive an ihrem Faltenwurf erinnern an die vieler Madonnen aus dem Raum zwischen Aachen und Paris aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.(Abb. 28) Man arbeitete offensichtlich mit gleichen Motiven. Dies schließt sich der Einordnung Bocks an: „*Der schöne Faltenwurf der Madonna erinnert an belgisch-niederrheinische Skulpturen aus der 1. Hälfte des XV. Jh.*“

³⁸³ Franz Bock, *Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters*, III. Serie. S.8.



Links: **Abb. 29 Sem**. Mitte: **Abb. 30 Juda**. Fotos: Domarchiv. Rechts: **Abb. 31 Matthias** aus dem Inneren des Aachener Chores. Vor 1430. Foto: Hilger, H.P.; Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes.

Die häufigst an den Statuen der Annakapelle gezeigte Haltung ist eine abgeschwächte Form der Haltung, welche die Statuen des Josef und des Joachim einnehmen. Anhand der Statuen des Sem und des Juda kann sie beschrieben werden. Sem ist als Mann um die 40 Jahre alt gezeigt. (Abb. 29) Er trägt eine Schriftrolle in seiner linken Hand, die mit der Bibelstelle beschriftet ist, die seinen Namen nennt. Sein angewinkeltes rechtes Bein ist weniger eingeknickt als am Josef, der Körperbogen in geringem Maße durch den Verlauf der Gewandlinien betont. Außerdem faltet sich das Gewand wallend auf und negiert so den Körper.

Ähnlich ist die Skulptur des Juda aufgebaut. (Abb. 30) Seine Beinstellung verdeutlicht sich im Verlauf seiner Banderole. Der auf ihr vermerkte Wortlaut „Juda leo fortis“ floß in das Darstellungskonzept ein. Der Dargestellte erinnert in seiner kühnen Haltung und mit seiner wildgelockten Haartracht an einen Löwen.

Bei allen Statuen für die Annakapelle ist die jeweilige Haltung sorgfältig herausgearbeitet und schlüssig visualisiert, der gesamte Körper vom Fuß bis zum Scheitel ist einbezogen. Diese Stimmigkeit in der Haltung ist durch das Verhältnis von Gewicht zu Bewegtheit bedingt. Die Vorbilder, die Chorinnenapostel, können zur Erklärung herangezogen werden: Ein teilweise recht schwungvoller, typisch gotischer Bogen liegt ihrer Haltung zugrunde. Dem mußte der mittelalterliche Bildhauer die Hüft- und Beinstellung anpassen, um eine nachvollziehbare Gewichtsverteilung zu schaffen. Die klassische Ponderation eignet sich dazu nur bedingt, da

der Körper hier notwendigerweise keine Ausbrüche aus dem Aufbau der senkrecht aufeinander ruhenden Massen wagen kann. Die Gewichtsverhältnisse würden unglaublich. Durch den langen voluminösen Umhang des Matthias aus dem Chorinneren drückt sich sein linkes Knie deutlich durch das Gewand durch, die Innenseite dieses Fußes steht dem Betrachter frontal entgegen. (Abb. 31) Der andere Fuß steht bei fast gestrecktem rechten Bein weit rechts vorne. Die Hüfte ist nach hinten gedrückt, während der Oberkörper wiederum nach vorne über das offene Buch gebeugt ist. So stellt der Apostel einen nach seiner Rechten geöffneten Bogen dar, der durch Faltenwurf, Axtstil und Buch verstärkt wird.

Ein ähnlich lebendiger, bogenförmiger Aufbau ist im Zyklus der Annakapelle nur in abgeschwächter Form wiederzufinden. Am deutlichsten hat er sich an den Statuen Josephs und Joachims erhalten. Im Vergleich zu diesen beiden Skulpturen sind die Apostelstatuen der Matthiaskapelle deutlich an einem senkrechteren Aufbau orientiert. Durch die näher am Bogen entworfene Haltung der Statuen der Annakapelle scheinen sie bewegter als die Statuen der Matthiaskapelle. Wo die aufrechtere, bewegungsärmere Haltung der Apostel der Matthiaskapelle den Eindruck von lehrhafter Autorität und Strenge bedingt, erweckt die Bewegtheit der Statuen der Annakapelle beim Betrachter den Anschein, lebenszugewandterem Sein und Handeln gegenüber zu stehen.

In diesem Zusammenhang gilt es außerdem, auf die Haltung und Ausrichtung der Köpfe zu verweisen. Diese sind mehr oder weniger, je nach Standort der Statuen, gesenkt und oft leicht zur Seite gerichtet. Je höher die jeweilige Skulptur positioniert ist, desto stärker ist der Kopf nach unten geneigt. Ein Vergleich der Skulpturen der Annakapelle mit denen der Matthiaskapelle ergänzt die Überlegung. Die Statuen der Matthiaskapelle stehen nur ein kleines Stück höher als die höchsten der Annakapelle. Ihr Blick ist bei einigen Statuen zwar auch nach unten gerichtet, geht aber deutlich über die Köpfe der Betrachter hinweg. Dieses ‚Hinwegausschauen über den Betrachter‘ spielt in den Kanon des gesamten Ausdrucks hinein, den die Statuen der Matthiaskapelle tragen: In ihrer Losgelöstheit von der diesseitigen Welt nehmen sie keinen Kontakt mit ihren Bewohnern, uns Betrachtern, auf. Sie scheinen über den Dingen zu schweben. Anders an der Annakapelle, hier ist der Blick der Statuen egal aus welcher Höhe fast immer auf den nahe der Kapelle stehenden Betrachter gerichtet. Damit bieten sie dem Schauenden einen direkten, sehr persönlichen Zugang. Der Betrachter erscheint als Mensch unter Menschen, er steht nicht vor einer Reihe von heiligen Lehrern, wie an der Matthiaskapelle. In ihrer Haltung haben die Statuen der Annakapelle insgesamt eine weniger idealisierte als menschliche Attitüde.



Abb. 32 Hildegard vom Kreuznacher Kreuzfuß, Hans von Reutlingen, Anfang 16. Jahrhundert, Schatzkammer Aachen. Foto: Grimme, E.G.; Hans von Reutlingen.

In ihrer Bekleidung verweisen die Statuen der Annakapelle deutlich auf ihre Vorbilder, die Chorinnenapostel. Die Anlehnung tritt in der Materialität der Gewandung und ihrem Faltenwurf zutage. Auch die Gewänder der Figuren des Kreuznacher Kreuzfuß in der Aachener Domschatzkammer mögen Götting mit zu seiner Lösung inspiriert haben.(Abb. 32) Die Apostel der Matthiaskapelle sind in recht einfachen Gewändern aus dünnem Stoff gezeigt. Die Bildwerke der Annakapelle sind dagegen mit einer schwerer und wertvoller scheinenden Stoffdarstellung ausgestattet. Diese ist präzise ausgearbeitet. Unter anderem bedingt die Art des dargestellten Materials den Faltenwurf: Das dickere Material schlägt breitere, voluminösere Falten. Der Schwung ist dennoch dem der Apostelstatuen der Matthiaskapelle ähnlich. An den Statuen der Annakapelle ist der Faltenwurf etwas freier ausgefallen. Neben einer dekorativeren Note weist ihre Drapierung weniger Schematisierung auf: Ihnen ist weder die radiale Geometrie der Gewandung noch die typische, strenge Aufteilung der Schüssel und Röhrenfalten zu eigen, wie sie an den Statuen der Matthiaskapelle zu sehen ist. Diese sind stärker auf die Vertikale hin angelegt, während der Faltenwurf der Statuen der Annakapelle etwas ungeordneter und daher belebter aussieht. Die Richtungsimpulse dieser Draperie unterstützen die Haltung der Dargestellten, während sie deren Körperformen in einem stärkeren Maße verdecken, als das die Gewandung der Apostel der Matthiaskapelle tun.

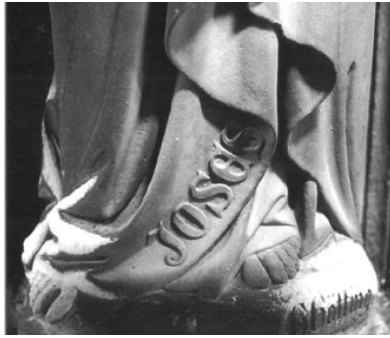


Abb. 33 Gewandsäume des Joses (Oben) und des Simeon (Unten) Fotos: Karin Frohn.

Zur näheren Identifizierung unbekannter Dargestellter, wie etwa Seth, Sem oder Joses, war Götting angehalten, sie mit der Nennung ihres Namens auf der Plinthe zu kennzeichnen.³⁸⁴ Götting brandmarkte die von Laurent so vorgeschlagene Namensverortung als Stilbruch, woraufhin, ebenso ungewöhnlich aber unauffälliger, der Gewandsaum oder aber eine Banderole, wie an Juda und Sem, als Ort der Namensnennung gewählt wurde.³⁸⁵

³⁸⁴ A.d.K. 74, 18.4.1868/ Domarchiv 96, 6.10. 1869 Götting an Propst Schlünkes.

³⁸⁵ Ebenda.

4.3. Der Mensch im Antlitz der Heiligen



Von Oben nach Unten:

Links: **Abb. 34 Maria Salome**. Rechts: **Abb. 35 Isaak**, beide mit zart-melancholischen Gesichtern.

Abb. 36 Anna. **Abb. 37 Elisabeth**. Beider Gesichtszüge weisen sowohl Strenge wie auch Milde auf. Fotos: Karin Frohn.

Die Unterschiedlichkeit der dargestellten Personen mag mit dafür verantwortlich sein, daß sich die Antlitze der Annakapelle abwechslungsreicher zeigen als die an der Matthiaskapelle. Die Thematik des Zyklus umfaßt sowohl Männer als auch Frauen verschiedener Lebensstadien. Die Variationsbreite liegt jedoch nicht nur in alters- bzw. geschlechtsspezifischen Merkmalen, sondern auch in Gesichtsschnitt und Haartracht. Für diesen, wenn auch relativen, Abwechslungsreichtum ist neben der schmalen Spanne an ausgedrückten Stimmungen vor allem der Gesichtsschnitt einiger Statuen verantwortlich. Diese brechen durch einen geringen Grad an Idealisierung aus der Schematik aus und beleben den gesamten Zyklus. Wieder kann nur von Nuancen gesprochen werden.

Wie schon im Rahmen der Abhandlung der Matthiaskapellenstatuen anhand des Darstellungstypus für ältere Männer erwähnt, bieten neugotische Bildwerke bezüglich des Gesichtstypus nur wenig Auswahl. Engel, jüngere weibliche Protagonistinnen und Jünglinge wurden mit lieblichen, idealen Zügen in der Art der klassizistischen Bildhauerei versehen. Eine gerade Stirn-Nasen-Linie in einem Gesicht mit weichen Übergängen und wenigen

Kanten prägen diesen Typus. Hier sind an der Annakapelle die Maria Salome und der Isaak zu nennen.(Abb. 34/35) Bejahrte Frauen, wie Anna und Elisabeth, wurden als Matronen mit pragmatisch wirkenden, mütterlichen Zügen gezeigt. (Abb. 36/37)



Abb. 38 Josef (Links) und **Abb. 39 Joachim**. Foto: Karin Frohn.

Gemessen an der üblichen Schematisierung in der Neugotik befinden sich an der Annakapelle neben den Statuen, welche die aufgeführten Schemata befolgen, auch Skulpturen, die unabhängiger davon in recht eigener Weise ausgeführt sind. Zur Verdeutlichung des Sachverhalts: Die Darstellung älterer Männer geschah üblicherweise nach dem ‚strengen Typus‘, wie er an den Statuen der Matthiaskapelle zu sehen ist. Die Gesichter des Josef und des Joachim sind dagegen freier gestaltet.(Abb. 38/39) Schon Cremer hob sie lobend hervor.³⁸⁶ Ihr Aufstellort an der Hauptfassade dürfte für Götting die größte Motivation gewesen sein, in ihnen all sein Können zu demonstrieren. Sie sind innerhalb des Annakapellenzyklus als qualitativ hochwertigste Statuen zu betrachten. Beide sind als ältere Männer etwa im Alter von um 60 Jahren gezeigt. Joachim ist mit füllig langgewachsener glatter Bart- und Haartracht und schmalem, fein ausgeprägtem Antlitz gezeigt. Über einer schmalen Nase liegen die Augen tief in ihren Höhlen. Josefs Gesicht ist völlig anders geschnitten. Es ist rundlich geformt, was die ebenfalls rund gelockte, kürzere Haar- und Barttracht nur unterstützt. Seine Physiognomie ist die eines reliefarmen, eher grob

³⁸⁶ A.d.K. 89, 10.9.1869, Götting an Karlsverein.

geschnittenen Gesichtes. Die Augen stehen leicht hervor, die Nase ist runder, grobschlächtiger. In dieser individuelleren Gestaltung sind sie weniger die Helden der Art, die im Kulturkampf zur Demonstration von Machtanspruch herangezogen wurden. Sie sind ‚stillere‘ Helden von weniger streithaftem Typus. Schnell vermitteln sie dem Betrachter die Erfüllung eines gottesergebenen, vorbildlichen Lebens.

Hierbei spielt auch die Mimik eine Rolle: Joachims Gesicht spiegelt ernste Besinnlichkeit und eine Spur von Melancholie wider, trotz seiner asketisch scheinenden Hagerkeit strahlt es dennoch menschliche Wärme aus. Letztere Eigenschaft zierte auch Josefs Antlitz, obwohl ein gänzlich anderer Charakter aus ihm spricht. Es trägt weniger harte Züge und zeichnet einen scheinbar lebensfroheren Menschen. Der Josef ist hinsichtlich seines Gesichtsausdruckes wohl das ambivalenteste und damit bemerkenswerteste Beispiel innerhalb des gesamten Zyklus. Dennoch wirkt es verhalten im Vergleich mit der Ausdruckskraft der Gesichter der vorbildhaften Chorinnenstatuen. Deren Charakter ist in scharfen Schnitt sehr abwechslungsreich gezeichnet. So an der dortigen Statue des Thomas (Abb. 40), der in Gesicht und Gestik den Ausdruck eines Mannes trägt, der aufmerksam und konzentriert in einem Disput steht.



Abb. 40 Thomas aus dem Inneren des Chores, Aachener Domchor, vor 1430. Foto: Hilger, H.P.; Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes.

In Zusammenhang mit dem Ausdruck gilt es noch, eine Besonderheit an der Ausformung der Augen anzusprechen: An den Statuen des frühen Domwerks Göttingen kommen die Augäpfel als geschlossene Flächen unter den Lidern zum Vorschein. Keine Bohrung oder ähnliche Markierungen für die Iris präzisieren den Blick, dieser wird in erster Linie durch die Ausrichtung des Kopfes bestimmt und geht dadurch in die Ferne. Die so beschaffenen Statuen wirken unnahbar im Vergleich zu den Statuen, deren Iris mit einer Bohrung im Augäpfel

fixiert ist. Diese Behandlung findet sich an den Statuen der Hauptfassade der Annakapelle. Sowohl Joachims als auch Josefs und Annas Augen weisen eine Pupille auf, die ihnen eine Lebensnähe und Betrachterzugewandtheit verleiht, wie sie den Statuen ohne Bohrung abgeht. Durch diesen scheinbar kleinen Eingriff mindert sich ihre Denkmalshaftigkeit. Die Marienstatue der Karls- und Hubertuskapelle, die ja nach verworfenen Plänen eine der Hauptstatuen für die Annakapelle sein sollte, weist diese Eigenschaft jedoch nicht auf. In Göttings späteren Werken, so an den Statuen für den Chor, ist die eingebohrte Iris häufiger festzustellen, nie jedoch an klassizistisch ausgeformten Gesichtern der jungen Frauen, Engeln und Jünglingen. Einigen, jedoch bei weitem nicht allen Figuren älterer Männer, ist dieses Merkmal zu eigen. So unter anderem an den Patriarchen, den Propheten und auch an Ritter Chorus am Chor. Wie und Warum Götting dazu kam, nur einige Statuen derart zu bearbeiten muß offen bleiben.

An den Statuen der Annakapelle sind die Haarsträhnen im Hochrelief herausgearbeitet und in oft symmetrischen, schönlinigen Schwüngen geführt. Hier treten nochmals deutlich die Chorinnenapostel als Vorbilder hervor, welche in der Ausformung der Haare schon für die Statuen der Matthiaskapelle Anleihe boten. Götting hat sich an den Chorinnenskulpturen nicht nur die Art der Stilisierung, sondern auch Anregung für die Frisuren geholt. (Abb.42-44)



Oben: **Abb. 41/42 Sem** (Links) **und Matthäus** (Chorinneres). Unten: **Abb. 44/ 44 Abraham** (Links) **und Andreas** (Chorinneres) Aachener Domchor, vor 1430. Fotos neugotische Statuen: K. Frohn.. Fotos Chorinnenapostel: Hilger, H.P.; Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes.

4.4. Die Engel in den Bogenleibungen der Annakapelle

Zuletzt seien noch die kleinen Engelstatuen erwähnt, die sich an den drei ehemals offenen Bögen des unteren Teiles der Annakapelle befinden. Je 6 Konsolen an den 2 seitlichen und 8 Konsolen im mittleren Bogen sind in den Leibungskehlen angebracht. Auf ihnen sitzen und knien Engelsgestalten in einer Größe von ca. 37 cm in den seitlichen, bis 53 cm im mittleren Bogen. Hier sind sie mit Weihrauchfässern und Leuchtern gezeigt, im östlichen Bogen weisen sie Werkzeuge der Kunst im Dienste der Kirche auf, im westlichen Musikinstrumente. Eine Quelle, aus der Götting vorbildhafte Arbeiten bezog, ist aufgrund ihrer Schlüssigkeit schnell ausgemacht, es sind die Konsolenengel des Chorinneren. (Abb. 45) Diese sind zur gleichen Zeit und in Zusammenhang mit den Aposteln des Chorinneren entstanden; für die Darstellung kniender und sitzender Engel stellten sie also die naheliegendste Vorgabe für den Bildhauer dar. Dementsprechend finden sich zwischen Originalen und Nachempffindungen deutliche motivische Gemeinsamkeiten. So die Flügelform: Götting hat sie von dem Engel des 2. Chorpfeilers entlehnt und behielt sie in seiner gesamten Schaffenszeit bei.³⁸⁷



Abb. 45 Aus dem Aachener Chorinneren: Engel mit Laute, 2. Chorpfeiler. Vor 1430. Foto: Hilger, H.P.; Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes.

Weitere Inspiration hatte Götting in Köln, Nürnberg, Brüssel und Paris gesucht.³⁸⁸ Dort hatte Götting sitzende und stehende Heilige und Engelsgestalten in den Bogenleibungen gesehen, die in allegorischer Verbindung zu den Patronen der jeweiligen Kirche /Kapelle standen.

³⁸⁷ Zählung von H.P. Hilger, *Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes* übernommen. Siehe ebenso die Flügelform am 7. Chorpfeiler innen.

³⁸⁸ A.d.K. 74, Götting an Jungbluth vom 22.10.1867.



Oben links: **Abb. 46 Bogeneggel am Südportal von Notre Dame de Paris.** Um 1250. Foto: Aubert, M.; Gotische Kathedralen und Kunstschatze in Frankreich; Rhein. Verlagsanstalt, Wiesbaden, ohne Jahr.

Oben rechts: **Abb. 47 Engel mit Violine vom Westbogen.** Foto: Karin Frohn.

Unten: **Abb. 48 2 Engel vom Ostbogen.** Foto: Karin Frohn.

Der Bildhauer schlug vor, seine Engel in der Art zu gestalten, wie sie sich an Notre dame in Paris befinden.(Abb. 46) Mit diesen Vorgaben teilen die Engelsdarstellungen einige Gemeinsamkeiten.

Trotz ihrer geringen Größe sind die Engel bis ins Detail durchgeformt, die einzelnen Finger einer Hand sind ebenso deutlich auszumachen wie die Ausführung ihrer Haare und die Feinheiten ihrer Attribute und Gegenstände.

In ihren Stilmerkmalen passen die Engel zu den Standfiguren der Annakapelle. Auch sie sind ein Konglomerat aus klassizistischen und gotischen Eigenschaften in verschiedener Zusammensetzung.

Der Vergleich eines Engels mit Weihrauchfaß vom Mittelbogen (Abb. 49) mit den zwei oberen des Westbogens (Abb. 50) zeigt die Spanne, die Götting mit seinen Darstellungen abdeckte.



Oben: **Abb. 49 Engel vom Mittelbogen** mit Weihrauchfaß.

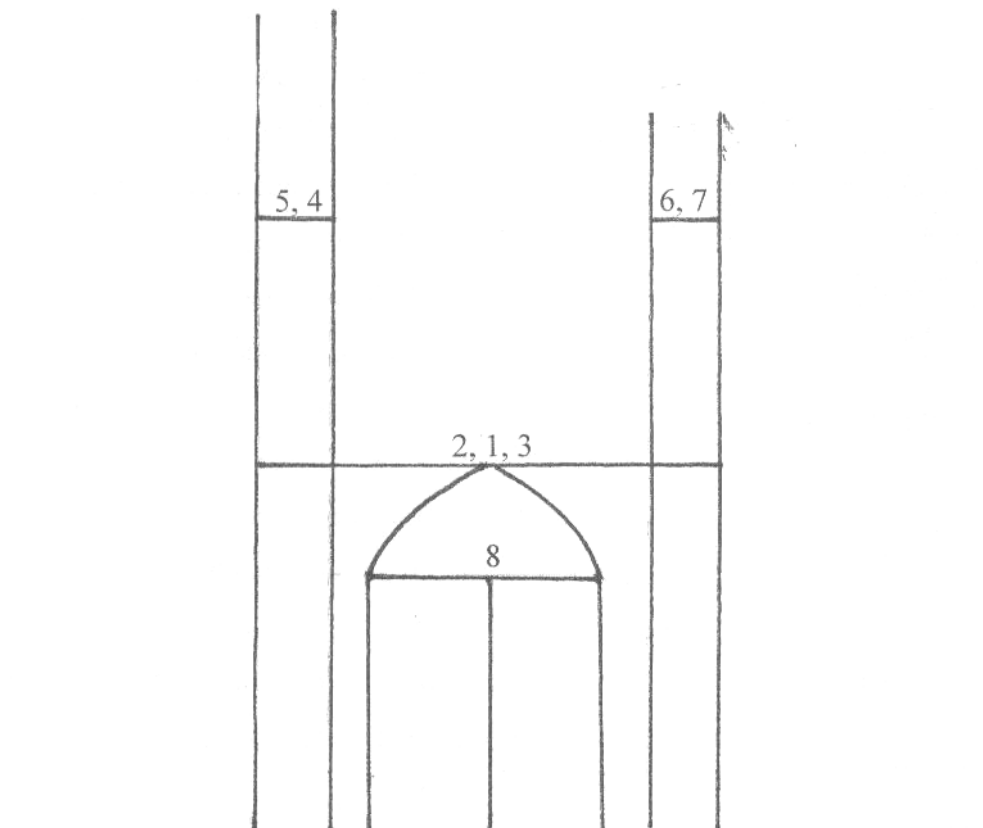
Unten: **Abb. 50 2 Engel des Westbogens**, links im Bild der Engel mit Heerhorn. Fotos: Karin Frohn.

Insbesondere der Engel mit Heerhorn weist viele gotische Merkmale auf.

In seiner gedrungenen, runden Machart unterscheidet er sich deutlich von dem Engel mit Weihrauchfaß. Dieser ist auch aufgrund seiner ca. 16 cm mehr Größe schlanker in die Höhe gezogen, er ist auf anderen Proportionen beruhend entworfen. So zu sehen an seinem langgezogenen Hals. Außerdem ist er auch in Gesichtsschnitt und Haartracht der klassizistischen Kunst näher.

5.1. Die Ausstattung der Karls- und Hubertuskapelle

An der Nordseite des Münsters, Analog zur Annakapelle, liegt die Karls- und Hubertuskapelle. Ihr oberes Geschoß ist Karl dem Großen, das untere Hubertus, dem Bischof von Lüttich geweiht. Die Fertigstellung liegt vor dem Jahr 1474, in dem die Kapelle geweiht wurde.³⁸⁹ An der Ostseite der Karls- und Hubertuskapelle befanden sich, teils über dem Portal, teils an den Strebepfeilern, die Skulpturen Göttings. Sie wurden 1987 aus erhaltungstechnischen Gründen von ihren Sockeln genommen.³⁹⁰ Ein Zyklus von 8 Statuen stand auf gotischen Sockeln und unter gotischen Baldachinen. Während die Statuen, die über dem Portal standen, ca. 150 cm messen, sind die Statuen für die Strebepfeilern von ca. 190cm Länge.



Ansicht von Osten, Portalseite

1. Maria mit Jesus auf der mittleren Hauptkonsole über dem Portal; **2.** Karl der Große; **3.** Bischof Hubertus; **4.** Hildegard, Gemahlin Karls; **5.** Arnulf, Ahne Karls; **6.** Bischof Lambertus; **7.** Bischof Floribertus; **8.** Engel als Wappenherold auf der Konsole im Portalbogen

³⁸⁹ Karl Faymonville, Das Münster zu Aachen. S. 64.

³⁹⁰ Näheres dazu bei der Erörterung des Erhaltungszustandes.

5.2. Stilsprünge



Links: **Abb. 51 Tafelbild eines Engels** Aachen, um 1460. Domschatzkammer Aachen. Foto: Karin Frohn.

Rechts: **Abb. 52 Zeichnung der Tafelmalerei** in Kanonikus Bocks Veröffentlichung „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters“, siehe: „Die Doppelkapelle des heiligen Mathias am karolingischen Münster zu Aachen.“.

Die Karls- und Hubertuskapelle sollte aufgrund ihrer Erbauungszeit mit Figuren im Stil der Bildhauerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgeschmückt werden.³⁹¹ Als Anlehnung dienten, anders als bei den bisher vorgestellten Statuen, vornehmlich Tafelmalereien als Stilvorgabe. Bloch nennt die Malerei als hauptsächliche Inspirationsquelle für neugotische Bildhauer.³⁹²

Die Tafeln wurden von Kanonikus Bock vorgeschlagen; schon zur Ausstattung der Annakapelle wurden sie erwähnt.³⁹³ Die Malereien befanden sich nach Bocks Auskunft an den Außen- und Innenwänden von kunstreich verzierten Reliquienschränken, die im Jahr 1869 innen an den Brüstungsmauern der Matthiaskapelle standen.³⁹⁴ Bei den heute noch erhaltenen Stücke handelt es sich um die ‚33 Heiligendarstellungen vom sogenannten Schutzkasten des Marienschreines‘, die heutzutage im Tresor der Aachener Domschatzkammer eingelagert sind. Bock ließ das abgezeichnete Engelmotiv der Rückwand

³⁹¹ Domarchiv 96, 24.12.1869 Kanonikus Bock an Kapitel.

³⁹² *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 356. Peter Bloch, S. 8.

³⁹³ A.d.K. 74. Domarchiv 95, 16.1.1869 Kanonikus Bock an Kapitel.

³⁹⁴ Bock, *Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters*, Die „Annakapelle“. Hier verdeckten sie das Stabwerk. Bock mutmaßte, daß die Schränke den Mauernischen angepaßt waren, die sich an der Wand der Matthiaskapelle zum Oktogon befinden. Ihre Höhe muß etwas über 4' (ca. 1,5 m) gelegen haben: Ein Reliquiar dieser Größe fand, den Schrank ausfüllend, darin Platz. Einer der 5 Schränke war in der Mitte vertikal geteilt.

eines Schrankes in seinem Buch ‚Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters‘ abdrucken. Es befindet sich auch heute noch unter den Tafeln. (Abb. 51/ 52)³⁹⁵

Bock ordnete die Tafeln als Arbeiten eines ausgezeichneten Meisters der kölnischen Schule aus dem späten 15. oder frühen 16. Jh. ein. Nach heutiger Einschätzung sind die Malereien Aachener Ursprungs und entstammen der Zeit um 1460. In der Schriftenreihe des Karlsvereins informieren Willy Christ und Georg Minkenberg über die Geschichte der Bildtafeln.³⁹⁶ Vieles an den Darstellungen für die Karls- und Hubertuskapelle ist den Tafelmalereien entlehnt. Deutliche Motivübernahmen lassen sich nicht nur in Details an Kleidung und Ausstattung feststellen, darüber hinaus hat Götting wieder vor allem die Stimmung der vorbildhaften Kunstwerke in seine Statuen einfließen lassen.

Zwar gewährte Götting in seinem Kostenvoranschlag die *„schöne und stilgerechte“* Ausführung der Statuen im Charakter der Bauepoche, aus der die Kapelle stammt.³⁹⁷ Trotz der Anleitung durch die Tafelmalereien stand Götting aber vor einer schier unlösbaren Aufgabe: mit der Aufnahme der ehemals für die Annakapelle gedachten Muttergottes in den Zyklus war dessen einheitliche Gestaltung nicht machbar: Einerseits mußten die übrigen 7 Stauen der Karls- und Hubertuskapelle im Verhältnis zur Muttergottesstatue stehen, die im Stil des frühen 15.Jh. gearbeitet war. Andererseits mußte der Zyklus für die Karls- und Hubertuskapelle durch den Stil der zweiten Hälfte des 15. Jh. geprägt sein, also einen stilistischen Unterschied zu der Muttergottes aufweisen.

Auch aus diesem Grund, nicht nur aufgrund der neuartigen Vorlagen, scheint Götting um neue Lösungen und Motive bemüht gewesen zu sein. Der Bildhauer arbeitete mit Anleihen aus verschiedenen Regionen und gotischen Epochen; es wirkt, als habe er versucht, die Differenzen zwischen den vorgegebenen Stilen durch aufwendige Gestaltung zu verwischen. Dies zum einen, indem Götting die Statuen der Karls- und Hubertuskapelle in der Art vieler spätgotischer Werke nach ‚raffiniertem‘ Entwurf gearbeitet hat. Die Statuen erscheinen im größeren Maß durchgestaltet als die vorherig beschriebenen. Zum anderen sind die Statuen mit einer reichen Ausstattung versehen.

Vorsichtig eingebracht, konnten raffinierte Komposition und eine prächtige Ausstattung in der Neugotik als Synonym für die spätgotische Skulptur aufwarten, ohne mit verbreiteten ästhetischen Vorstellungen zu kollidieren. Die Spätgotik wurde im allgemeinen abgelehnt. Im

³⁹⁵ Ebenda., die Matthiaskapelle.

³⁹⁶ Willy Christ/ Georg Minkenberg, *Gemälde und Skulpturen des Aachener Domes*, Aachen 1995. S.32ff.

³⁹⁷ A.d.K 116, 4.3.1870 Götting an Jungbluth.

„Organ für christliche Kunst“ und auch in der Korrespondenz um die Aachener Domstatuen ist ein sehr negatives Bild vom spätgotischen Stil gezeichnet.³⁹⁸

Es ist es also nicht verwunderlich, daß Götting nur bedingt spätgotische Elemente in seine Arbeit einbrachte. Nur an wenigen Stellen finden sich Motive der späten Epoche klar übernommen. Mal ist es ein Trachtenteil, mal ein manieriertes Motiv im Faltenwurf, daß sich, -oft auf den Tafelbildern vorgegeben- im neugotischen Statuenzyklus wiederentdecken läßt. Wie bewußt Götting mit diesem Stilmittel umging, läßt sich aus der Rechnung zu dem Wappenengel erahnen. Der Bildhauer beschrieb sein Werk hier explizit als „*reich und kompliziert*“ ausgeführt.³⁹⁹

Die Haltung der Figuren beruht auf der Senkrechten, die oft durch Stab oder Schwert betont ist. Die Statuen für diese Kapelle zeigen im Vergleich zu den bogenförmig aufgebauten Bildwerken der Annakapelle also insgesamt weniger Bewegung.

Auch bezüglich ihrer Draperie unterscheiden sich die Statuen der Karls- und Hubertuskapelle deutlich von den vorher geschaffenen Werken. Die Statuen der Matthiaskapelle, und mehr noch die der Annakapelle, sind mit einem dynamischeren Faltenwurf versehen. Gemäß der auf dem senkrechten Lot beruhenden Haltung der Statuen ist auch die Linienführung ihrer Gewänder vornehmlich in vertikalen Richtungsimpulsen gestaltet. An den Statuen der Karls- und Hubertuskapelle sind nicht die bisher üblichen, frei zu Boden fallenden Diagonalen zu sehen. Statt dessen bringt der Bildhauer vermehrt in sich geschlossene, senkrechte Formationen oder Anordnungen von Schüsselfalten zur Ansicht. Die Draperie zeigt hauptsächlich Motive aus dem späten 15. Jahrhundert, es sind aber auch Anlehnungen an frühere Epochen auszumachen. Eine über den gesamten Zyklus reichende Einheitlichkeit der Draperie wie an Matthias- und Annakapelle ist dem Zyklus für die Karls- und Hubertuskapelle nicht zu eigen.

Trotz der Bemühungen, die Muttergottes in den Zyklus einzubinden, ist dies nur bedingt gelungen.

³⁹⁸ O.c.K. 14/1873, S.165. Domarchiv 95, 19.1.1869 Kanonikus Bock an Kapitel/ A.d.K. 74, 5.1.1869 Cremer/Ark-Gutachten. Die späte Gotik wurde als Verfallsstadium der gotischen Kunst verurteilt. In der Einfachheit der Frühgotik sah man Wahrhaftigkeit, die Spätgotik galt als verkünstelt. Klaus Niehr, S. 108.

³⁹⁹ A.d.K. 104, 31.12.1874 Götting an Karlsverein.

5.3. Zum Stil der Skulpturen



Abb. 53 Arnulf. Foto: Karin Frohn.

An Arnulf ist die für Eremiten übliche Kleidung, jedoch ohne Kopfbedeckung, eingebracht. (Abb. 53) Seine rechte Hand scheint die Zeilen des aufgeschlagenen Buches entlang zu fahren, welches er in der Hand des linken, angewinkelten Armes hält. Ein Motiv, wie es der Apostel Thomas (s. S. 83) im Chorinneren vorgegeben haben könnte, dessen Blick jedoch nicht im Buch versenkt ist.

Auf der Plinthe der Statue liegt eine Herzogmütze, Arnulf scheint –Sinnbild für den Verzicht auf seine weltliche Macht- von ihr herabzusteigen. Sein rechter, unter den Körper gesetzter Fuß ruht noch auf der Kopfbedeckung, der linke Fuß ist nach vorne gestellt. Arnulfs Hüfte ist aufgrund dieser abwärts führenden Schrittbewegung leicht nach vorne gedrückt. Die Skulptur weist ein in sich schlüssiges Verhältnis von Haltung und Statik auf, das Gewicht des Körpers ist in dieser Momentaufnahme eines Schrittes in den Sockel geleitet. Auch die Statue der Hildegard ist in derart ausgewogenem Verhältnis gestaltet, sie steht nahezu ohne Schrittbewegung aufrecht.

Verschiedene Legenden setzen Arnulf und Hildegard in ein verwandtschaftliches Verhältnis zueinander, beide sind in der Arnulfkirche in Metz begraben. So ist es mit Sicherheit nicht als Zufall zu bezeichnen, daß die beiden Statuen in ihrer Draperie und besonders in der von ihnen getragenen Stimmung viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Beider Blick ist leicht nach unten gerichtet, sie wirken in sich versunken. Arnulf wie auch Hildegard wenden sich weder in Gestus noch in Blickrichtung an den Schauenden, trotzdem wirken sie nicht verschlossen und isoliert, sondern eher ‚nach innen gekehrt‘. Arnulf liest in dem Buch, das er mit beiden Händen auf Höhe seines Bauches hält. Kontemplativ versunken –wie es von einem Einsiedler erwartet wird- ist er dennoch Teil dieser Welt. Ebenso die Hildegard: Wiewohl sie ihren Blick sinnend nach unten in Richtung des vor der Kapelle stehenden Betrachters lenkt, scheint sie mehr in sich hinein zu schauen. Die Skulpturen Arnulfs und Hildegards bieten im Vergleich zu den weiteren Statuen des Zyklus ein weniger denkmalhaftes Gesamtbild, sie wirken nicht übermäßig repräsentativ.

Die Faltenwürfe der Kleidung Hildegards und Arnulfs können als die gelungensten innerhalb des Zyklus angesehen werden.

Die Linienführung ihrer Gewandung ist in großer Klarheit komponiert. Der Blick wird auf den Kopf und den Oberkörper konzentriert, der durch das Gewand gerahmt wird. Von hier aus führen die Bewegungsimpulse der außen herabfallenden Gewandfalten über die Unterarme und Hände vor die Mitte des Körpers. Hildegard rafft in keuscher Gebärde mit beiden Händen ihr Gewand auf Höhe des Bauchnabels zusammen, mit neugotischer Liebe zum Detail ausgearbeitet, falten sich hier stellenweise 4 Lagen Stoff sichtbar übereinander. Arnulf hält an diesem Knotenpunkt der Draperie das Buch vor seinen Körper. Von hier aus laufen die Linien über eine lieblich anmutende Spirallinie nach unten in den Sockelbereich.



Abb. 54/ 55 Reglindis (Links) und Uta (Rechts) Westchor des Naumburger Domes, nach 1249. Fotos: Skulptur, Band 1; hrsg. von: Ceysson, Bernard; Bresc-Bautier, Geneviève, u.a.; Editions d'Art Albert Skira; Genf 1987.

Der rahmenartige Aufbau am Oberkörper und auch die Spirallinie erinnern an die 1249 erstellten Statuen im Westchor des Naumburger Domes. Von der Darstellung der Reglindis mag das Motiv des gerafften Gewandes der Hildegard herrühren, welches Götting mit geklärter Linienführung übernahm und mit spätgotischen Elementen versah. (Abb. 54) An ihrem Umhang ist unten eine ähnliche Spirale, aber in kleinerer Ausführung, zu sehen. An der Skulptur der Uta hingegen erstreckt sich die gewundene Form, wie bei Hildegard mittig, vor dem gesamten unteren Teil des Skulpturenkörpers. (Abb. 55)

Arnulfs Ausstattung ist zwar als Kleidung eines Eremiten, dennoch aber aufwendig gestaltet. Durch die schönlinige Draperie, Buch, Stab und Beutelchen am Gürtel wirkt sie Skulptur prachtvoll. Hildegard ist als Kaiserin mit Krone gezeigt, unter der sie ein schulterlanges Kopftuch trägt. Ihre Physiognomie weist runde, volle Züge auf und erinnert an spätgotische Skulpturen, die durch Einflüsse aus der mittelalterlichen italienischen Bildhauerei bestimmt sind. Ihre Haare ruhen zu Schnecken aufgerollt an den Seiten ihres Kopfes, eine Mode des späten 15. Jahrhunderts. Über einem an den Borten verzierten, niederartig engem Teil der höfischen Tracht aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts trägt sie einen an den Säumen besetzten Umhang.



Links: **Abb. 56 Lambertus.** Foto: K. Frohn



Rechts: **Abb. 57 Platte vom Denkmal des heiligen Bonifatius**, Mainzer Dom.
Foto: Kautzsch, R.; Der Mainzer Dom, Band 1; Frankfurter Verlags-Anstalt, Frankfurt am Main, 1925.

Eine ausgewogene Haltung, wie sie an den Statuen Arnulfs und Hildegards zu sehen ist, weisen die Statuen der Bischöfe und auch die des Karl nicht auf.

In der Haltung der Bischöfe übernimmt der Bischofsstab eine im wahren Wortsinne tragende Rolle. Der Stab ist offenbar als Teil des statischen Aufbaues gedacht. In allen drei Fällen stützt er die Bischöfe an der Seite ab, an der sich ihr Spielbein befindet. Die Senkrechte des Stabes dominiert die Darstellung an der jeweiligen Seite, sie bildet die direkte Verbindung zwischen Schulter und Fuß. Während das Knie des Standbeins nach innen einschlägt, lugt der jeweilige Fuß hinter dem Stab aus der Kontur heraus. Hubertus und Floribertus stehen in

gleicher Haltung, bei ihnen gelingt der Balanceakt mit Stab annähernd, wiewohl sie optisch zu ihrer Linken wegzukippen drohen.

Der nahezu spiegelsymmetrisch aufgebaute Lambertus hingegen hat dieses Moment überschritten.(Abb. 56) Seine unter dem Gewand sichtbaren Füße scheinen nicht Teil des Körpers zu sein, das Gewicht ist nicht in die Plinthe abgeleitet.

Zitate nach gotischen Vorbildern oder Teilstücken derselben waren gerne gesehen, auch wenn sie aus entfernteren Regionen stammten.⁴⁰⁰ Götting erwähnte im Zusammenhang seiner Studienreise auch die Stadt Mainz. Die Bischofsdarstellungen der Karls- und Hubertuskapelle könnten durch Bildwerke inspiriert sein, die sich im Mainzer Domes befinden, nämlich durch die Grabplatten der dortigen Bischöfe.(Abb. 57) Die Darstellungen waren auch für andere neugotische Bildhauer vorbildhaft.⁴⁰¹

Die Bischofsdarstellungen sind als Hochreliefs auf eine aufrecht stehende Platte gesetzt, in den meisten Fällen sind sie durch architektonische Motive eingefasst. An einigen Grabplatten weisen die Mainzer Bischofsdarstellungen eine ähnliche Komposition mit Stab auf wie die Bischöfe an der Karls- und Hubertuskapelle. Die architektonische Rahmung und der Reliefcharakter der Mainzer Werke verhindern dabei jedoch, daß sie ebenso wegzukippen drohen wie der Lambertus. Es ist denkbar, daß die Bischofsdarstellungen der Karls- und Hubertuskapelle einen nur leidlich gelungenen Versuch darstellen, eine im Dom von Mainz erhaltene Inspiration umzusetzen.

Der fast spiegelverkehrt zueinander aufgebaute Faltenwurf der Bischöfe Hubertus und Lambertus erscheint im Vergleich mit dem der Statuen Arnulfs und Hildegards einfacher. An den Bischöfen beruht er wesentlich auf schüsselförmigen Falten, die jeweils eine nach unten deutende Spitze bilden und sich so in den Kanon der senkrechten Gestaltung einreihen. Diese Gestaltung kann zum einen auf den vorne geschlossenen Schnitt der Kasel, zum anderen wohl auf darstellerische Tradition zurückgeführt werden. So sind an den schon erwähnten Statuen der bischöflichen Grablegen im Mainzer Dom hauptsächlich schüsselförmige Faltenformationen zu sehen. Einige Anzeichen sprechen dafür, daß Götting auch bezüglich der Draperie Elemente der Mainzer Statuen für seine Darstellungen heranzog. An der Skulptur des Hubertus ist der Transfer gelungen, was für die Darstellung des Lambertus nicht gelten kann.(Abb. 58)

⁴⁰⁰ *Kunst des 19. Jh., Band 4. S. 31.*

⁴⁰¹ *Kunst des 19. Jh., Band 5. S. 29.*



Abb. 58 Hubertus. Foto: Karin Frohn.

Die einzelnen Falten an Hubertus und Lambertus Gewand sind nach gleicher Art ausgearbeitet, jedoch variieren deren Anordnung und Menge. Die Schüsseln sind vom Brustbein bis zum Knie übereinander gestaffelt. Dabei ergeht sich Hubertus Draperie kaum in kleinen Falten, drei stark ausgeprägte parallele Bögen bestimmen das Bild. Abgesehen von dieser Symmetrie weist der Stoff seiner Gewandung hauptsächlich größere Flächen auf. Diese Komposition verleiht der Statue des Hubertus eine große Ruhe, Haltung und Draperie decken sich in ihren Stimmungswerten. Anders am Lambertus, hier ist nämlich die Gegenüberstellung von Fläche und Faltung bei gleicher Stoffstärke weniger klar voneinander abgegrenzt.(Abb. 56) Sie ist kleinteiliger und aufwendiger, die Falten hängen stärker durch und wirken daher weicher, insgesamt wirkt er in seiner Draperie also belebter und unruhiger. Dieser Stimmungswert im Faltenwurf kontrastiert mit seiner ruhigen Haltung. Daher erweckt er beim Betrachter einen halbherzigen Eindruck.

Die Bischöfe sind in aufwendiger Tracht, in Bischofsornat, gezeigt. Hubertus trägt mehrere Untergewänder, darüber eine Kasel. Die Hände stecken in Pontifikalhandschuhen. In der rechten Hand des Hubertus sind seine in der Tradition üblichen Attribute zu sehen: die Miniatur eines Hirsches, der auf einem Buch sitzt. Die mit Hubertus in Verbindung gebrachte Hirschlegende geht auf die Passion des hl. Eustachius zurück, und wurde im ersten Drittel des 15.Jh. in seine Vita aufgenommen. Daher fand diese Art der Darstellung erst seit dieser Zeit Aufnahme in die bildende Kunst.⁴⁰² Die Lambertusskulptur verweist in Kleidung und Beigaben auf eine der vorbildhaften Tafeln mit der Abbildung eines Bischofs mit Beutelbuch.(Abb. 59)



Abb. 59 Tafel mit der Abbildung eines Bischofs mit Beutelbuch. Aachen, um 1460. Domschatzkammer Aachen. Foto: Karin Frohn.

⁴⁰² Josef Braun, S. 338ff.



Abb. 60 Statue Karls des Großen.

Rechts: **Abb. 61 Tafelmalerei Karls des Großen** Aachen, um 1460. Domschatzkammer Aachen. Fotos: Karin Frohn.

Wie die Bischofsdarstellungen ist auch die Darstellung Karls des Großen ist bezüglich ihrer Haltung eine der weniger gelungenen Statuen. (Abb. 60) Der Kaiser ist hauptsächlich in eng anliegenden Kleidungsstücken gezeigt. Nur der bis zum Boden reichender Umhang bedeckt seine Rückenseite. Dadurch war Götting gezwungen, die Beine detaillierter darzustellen, die an den meisten bisher geschaffenen Skulpturen von Kleidungsstücken verdeckt sind. An der Karlsstatue liegt der statische Aufbau dagegen offen.

Der Gewichtaufbau des Körpers erscheint nicht schlüssig, verbleibt in einem Mittelmaß. Während auf dem dazu passenden Tafelbild eine nachvollziehbare und dynamische Statik gezeigt ist, wirkt die der Skulptur seltsam unrichtig. (Abb. 61) Zum einen sind die Beine nicht der Schwere des Körpers angemessen. Zum anderen fällt an der Skulptur des Karl eine im

Vergleich mit gelungenen Statuen Göttings unelegante Starrheit auf, die vornehmlich darauf zurückzuführen ist, daß der Fuß seines Standbeines nicht unter dem Schwerpunkt des Körpers positioniert ist. Anstatt majestätisch auf seinem Sockel zu ruhen, scheint Karl einen unsicheren Stand zu haben.



Abb. 62 Die Karlsbüste, Aachen, 1349. (Krone später zugefügt) Domschatzkammer Aachen. Foto: Grimme, E.G.; Der Dom zu Aachen; Einhard Verlag, 2000 Aachen

Die Bischofsdarstellungen und die Statue Karls des Großen wenden sich mit ihren Blicken zwar in Richtung des Betrachters, dennoch wirken sie unbeteiligt und auch unnahbar. Die idealisierte Physiognomie der neugotischen Statuen Karls und des Hubertus ist nicht nur in Haar- und Barttracht an der in der Domschatzkammer Aachen befindlichen Karlsbüste orientiert. (Abb. 62) Ebenso wie an dem Reliquiar sind ihre Köpfe leicht in den Nacken gelegt, ihre Blicke gehen starr in die Ferne, sie erwecken den Eindruck von Denkmälern.

Die Statue Kaiser Karls erinnert in vielen Details an die Tafelmalerei. Gemeinsamkeiten zeigen sich sowohl in der prächtigen Kleidung und Ausstattung, wie auch in der Positionierung der Attribute. Die Statue ist mit Stoffhaubenkrone und in Rüstung gezeigt. Darüber trägt Karl einen Umhang mit Kragen, der durch eine Schließe zusammengehalten ist. An den Händen befinden sich eiserne Handschuhe. Die nach vorne aus dem Umhang reichende rechte Hand hält ein Zepter. Die linke trägt das Modell des Karolingermünsters. Seine Brustpanzerung ist mit Lilien und Adlern verziert, ein Gürtel mit Vierpaßschnalle umfängt seine Hüfte. Daran hängt zu seiner linken ein Schwert. Das Panzerhemd reicht bis auf Höhe der Oberschenkel, Karls Beine sind mit Schienen bewehrt.



Abb. 63 kniender Engel mit Wappenschildern. Foto K. Frohn.

Die Haltung des knienden Wappenengels ist in Verbindung mit der Draperie reizvoll ausgearbeitet. Er ist, wie die Bogenengel an der Annakapelle, kniend gezeigt, in der Frontalansicht liegt der Komposition seines Körpers eine sanfte ‚S-Form‘ zugrunde. Der Engel stützt sich mit seinem rechten Knie auf den Boden auf, das linke Knie schaut zwischen den Wappenschilden hervor, die vor ihm auf der Plinthe abgestellt sind. Die Skulptur ist sehr geschlossen komponiert und daher von großer Ruhe: nach oben hin begrenzen der Kopf und die Flügel die Kontur wie es an den Konsolenengeln des 7. Chorpfeilers zu sehen ist. (Abb. 64) Im unteren Bereich ist der Umriss des Wappenengels durch die Schilde definiert.



Aus dem Aachener Chorinneren: **Abb. 64 singende Engel am 7. Chorpfeiler**. Vor 1430. Foto: Hilger, H.P.; Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes.

Götting gelangte in allen Variationen zu einer schlüssigen Darstellung der Stofflichkeit der Gewänder. Beschaffenheit und Dicke des Materials treten deutlich zu Tage. Vor allem an dem Engel fällt diese Eigenschaft ins Auge.(Abb. 65)



Abb. 65 Kniender Engel. Foto: K. Frohn.

Der reich verzierte Umhang fällt samten über die Schultern und bietet dem Betrachter eine geradezu perfekte Illusion. Sein Faltenwurf ist am Oberkörper durch die runden Schwünge des Umhangsaumes geprägt, der unter dem Gürtel liegende Teil des Hemdes weist im spitzen Winkel aufeinander treffende Linien auf.

Hinsichtlich der reichen Ausstattung stellt der Wappenengel den Höhepunkt im Zyklus der Karls- und Hubertuskapelle dar. Zuvorderst sind die Wappenschilder positioniert. Auf dem linken befindet sich das Wappen des Bistums Lüttich. Die rechte Hand greift auf Höhe der Brust den Gurt des anderen Schildes. Hier ist das Wappen des Stiftkapitels, genannt ‚Arma Caroli Magni‘ zu sehen. Die Wappen beziehen sich in ihrer Anordnung direkt auf die am Portal über ihnen stehenden Statuen Hubertus und Karls.⁴⁰³ Weiterhin trägt er mehrere Gewänder übereinander, die unteren sind durch einen Gürtel geschnürt. Die Borten seines Umhanges darüber sind reich verziert. Er wird von einer Schließe in gotischer Vierpaßform vor der Brust zusammengehalten. Der Kopf des Engels ist wenig nach vorne geneigt, schulterlange, leicht gewellte Haare fassen das Gesicht ein. Wie auch Maria ist der Wappenherold mit einer klassizistischen Gesichtsausformung ausgestattet. Ruhige und klare Flächen bestimmen das reliefarme und schönlinig aufgebaute Gesicht und erwecken den Eindruck sanfter Melancholie.

⁴⁰³ In einem Brief an den Propst erbat sich Götting Skizzen oder Pauszeichnungen des heraldischen Abzeichens der Diözese Lüttich, welche er vom Kapitel (evtl. Kanonikus Kepel) umgehend erhielt. Domarchiv 97, 17.10.1874 Götting an Propst Schlünkes.



Abb. 66/67 Die Muttergottes mit Kind. Rechts: aus der Froschperspektive. Foto: K. Frohn.

In ihrer Haltung und auch hinsichtlich ihrer Draperie steht die Statue der Muttergottes abseits des restlichen Zyklus für die Karls- und Hubertuskapelle, sie ist wesentlich dynamischer entworfen. (Abb. 66) In eleganter Haltung steht ihr angewinkeltes rechtes Bein auf der vorderen Fußinnenkante wie in einem ausholenden Schritt, sie scheint auf den Betrachter zuzugehen. Nachvollziehbar drängt das Gewicht des vermeintlich in Bewegung befindlichen Körpers nach vorne. Auch in ihren übrigen Merkmalen wirkt die Statue wie die Momentaufnahme einer größeren Bewegung, wie sie sonst im Zyklus nicht zu sehen ist. Ihre rechte Hand ist erhoben. Darin hielt sie ein Zepter, das auf der rechten Schulter auflag und heute fehlt.

Zwar besteht die Faltung ihres Gewandes ebenso hauptsächlich auf Schüsselfalten wie das der Bischöfe, das veranschaulichte Tuch scheint aber dünner gewirkt zu sein. In vielen kleinen Falten plissiert der Stoff und belebt die Statue. Die in der Madonna gezeigte Bewegung und die Draperie ihrer Gewänder bilden eine Einheit.

Der Blick aus ihrem Gesicht und auch der des Kindes ist nach unten gerichtet, beide blicken auf den vor dem Portal der Kapelle stehenden Besucher herunter. In der mit Untersicht aufgenommenen Fotografie zeigen sich Mutter und Kind, wie sie an ihrem ursprünglichen Stellplatz an der Krämertür gewirkt haben. (Abb. 67) Sie nehmen nicht nur Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Mit der rechten erhobenen Hand richtet das Kind seinen Segen an den durch die Krämertür eintretenden Besucher. Dabei wiederholt es den Gestus seiner Mutter als Segensgestus. Die überaus lebendige Darstellung des Jesusknaben ist über Mimik und Gestik stark in die Gesamtdarstellung eingebunden. Gewandung und Gesichtszüge sind, wie an

seiner Mutter, durch die klassische Bildhauerei beeinflusst. In diesem 'lyrischen' Ambiente stellt allein schon das Jesuskind im Arm der Maria eine aufwendige Komposition dar.

Zum Vergleich können die stärker nach gotischen Regeln entworfenen Kindesdarstellungen an der Anna Selbdritt von der Annakapelle herangezogen werden, die in ihrer Machart eine ebenso hohe Qualität erfüllen.(Abb. 68)



Abb. 68 Kinder an der Anna Selbdritt von der Annakapelle. Foto: K. Frohn.

Auch sie wirken recht lebendig, sind aber in einer einfacher scheinenden rundlichen Machart gestaltet. Im Gesamt der Komposition der Anna Selbdritt nehmen sie eine weniger tragende Rolle ein als die Jesusdarstellung im Arm der Marienskulptur.

6.1. Die Chorstatuen

Der Chor steht auf den Fundamenten römischer, karolingischer und frühgotischer Vorgängerbauten, er ist im Osten an das karolingische Oktogon angesetzt.⁴⁰⁴ Er ist als großer Reliquienschrein gebaut, eine ‚capelle vitrea‘ wie die Sainte Chapelle in Paris.⁴⁰⁵ Planung, Ausführung und Finanzierung des Chores ist, wie für die anderen Bauteile, nur in wenigen Zügen sicher nachvollziehbar. Der Bischof Heinrich von Sidon weiht ihn am 25.1.1414 als Vertreter des Bischofs von Lüttich.⁴⁰⁶ 29 Skulpturen waren zur vollständigen Bestückung erforderlich. Pfeiler Nr.1, Nr. 2 und Nr. 16. bieten jeweils nur einer Statue Platz. An jedem der übrigen 13 Pfeiler befinden sich über dem dritten Wasserschlag auf einer Höhe von ca. 21 m je zwei Konsolen. Die Statuen sind um 255 cm groß, ihre Höhe variiert plus/minus 10 cm um diesen Wert. Sie bestehen zumeist aus 2, seltener aus 3 Blöcken, die sauber miteinander verfugt sind.⁴⁰⁷

Der Hof Mariä der Königin der Engel und der Heiligen

- | | |
|-----------------------------|--|
| 2 Erzengel: | 1. Michael als Kriegerengel, auf'm Schild den Spruch: <i>Deposuit potentes, exaltavit humiles</i> 2. Gabriel als Diakonenengel, mit dem Spruchband: <i>Ave gratia plena</i> |
| 2 Patriarchen: | 3. Abraham , mit dem Spruch: <i>Ex illa dabo tibi filium cui benedicturus sum</i> 4. Joachim , mit dem Spruch: <i>In semine tuo benedictur omnes gentes terrae</i> |
| 2 Propheten: | 5. Isaias , mit dem Spruch: <i>Ecce virgo concipiet et pariet filium Emmanuel</i> 6. Simon , dessen Arm hier ist, mit dem Spruch: <i>Tuam ipsius animam pertransibit gladius.</i> |
| 2 Apostel und Evangelisten: | (Lukas wurde im 2. Weltkrieg vollständig zerstört, von Johannes ist nur das stark beschädigte Unterteil erhalten, es steht heute zu Füßen des Pfeilers, d.V.) 7. Johannes , mit Adler, und dem Spruch: <i>Ecce mater tua</i> 8. Lukas , mit dem Ochs, und dem Spruch: <i>Missus est angelus Gabriel ad virginem Mariam.</i> |
| 2 Märtyrer: | 9. Stefanus , mit Steinen und dem Reliquiar unter den Reichskleinodien das Erde mit seinem Blut enthält, in Diakonentracht. 10. Anastasius , (Mart.Rom. 22.Jan) mit dem hiesigen Reliquiar das sein Haupt enthält, in Mönchstracht. |
| 2 Bischöfe: | 11. Papst Leo III , der Karl zum Kaiser gekrönt und das Münster geweiht hat, mit der Tiara und dem 3fachen Kreuz. 12. Nikolaus , mit 3 Goldkugeln, seines Gebeins ist zum Theil hier und seine Kapelle. |
| 2 Lehrer: | 13. Abt Bernhard (de Clairvaux, d.V.), der im Münster Messe und Predigt gehalten und Wunder gewirkt, in seiner Ordenstracht, mit den Leidenswerkzeugen Christi 14. Bischof Bonaventura , wie Bernhard großer Förderer der Ehre Mariä in Franziskanertracht mit Buch und Mitra |
| 2 Ordensstifter: | 15. Chrodegang , Bischof von Metz, Verwandter Karls, Einführer der <i>vita communis canonicorum</i> , die Karl zum Gesetz erhob, woher die Stiftkirche Münster heißt, von Monasterium. 16. Norbert , Bischof von Magdeburg, der in seinem Orden der Prämonstratenser den Marienkult sehr pflegte und oft das Münster besucht hat, in Ordenstracht mit Stab und Mitra. |
| 2 Mönche: | 17. Benedikt von Aniane, Abt zu Cornelimünster, Rathgeber Karls des Großen und Ludwig des Frommen, in Benediktinertracht mit dem Abtsstab. |

⁴⁰⁴ Klaus Winand, S. 37–40.

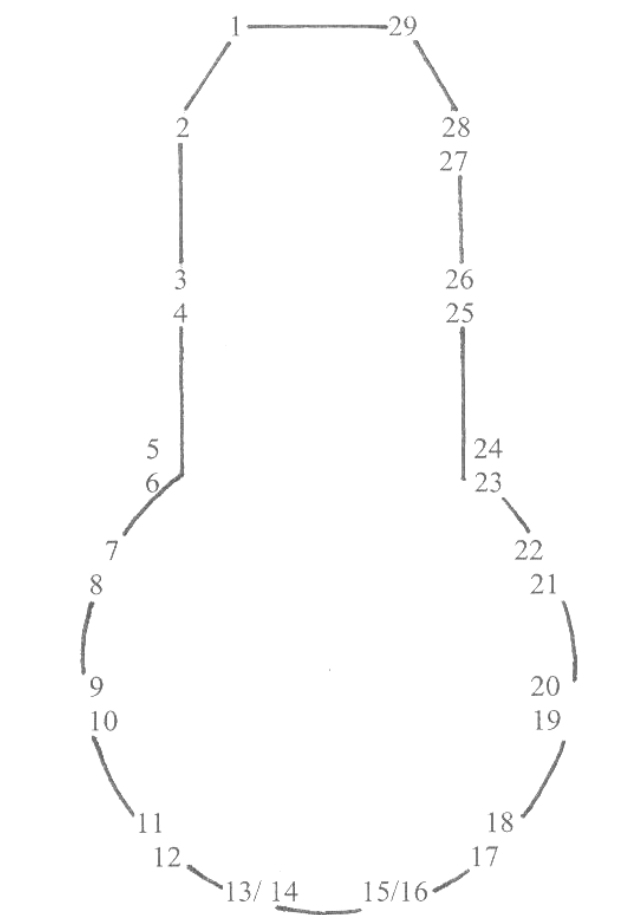
⁴⁰⁵ Heide Klinkhammer, S. 47.

⁴⁰⁶ Klaus Winand, S. 44.

⁴⁰⁷ Restaurierungsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen 1991.

18. **Wilhelm von Aquitanien**, Verwandter und Kriegsoberster Karls, von Benedikt zum Mönch bekehrt, Stifter des Klosters Gellon, in Mönchstracht, Helm und Schwert zu Füßen.
- 2 Einsiedler: 19. **Arnold**, Cytherspieler und Kapellmeister Karls, hernach Einsiedler im Wald bei Arnoldsweiler, in Einsiedlertracht, die Cyther zu seinen Füßen
20. **Gerlach**, Ritter, dann Pilger nach Rom und Jerusalem, endlich Einsiedler bei Falkenberg, von wo er alle Samstage zum Münster herkam, in Pilgertracht
- 2 Könige: 21. **Kaiser Heinrich II.**, zweiter Gründer Aachens, der die Evangelienkanzel im Münster geschenkt, im Kaisermantel, ein Abbild der Adalbertskirche oder der Evangelienkanzel tragend.
22. **König Stefan von Ungarn**, dessen Gebeine hier sind und der eine Kapelle hier hat, in Königstracht, mit dem erzbischöflichen Stabkreuz.
- 2 Jungfrau/Märtyrerin: 23. **Agnes**, mit dem Lamm
24. **Katharina**, mit dem Rad; von denen beiden Reliquien im hiesigen Heiligtumsschatz aufbewahrt werden
- 2 Witwen: 25. **Mathildis**, Witwe Heinrich I, als Königin
26. **Adelheidis**, Witwe Otto I, als Kaiserin; die beide oft zur Muttergottes hier im Münster gebetet.
- 1 Büßerin/1 Jungfrau: 27. **Maria Magdalena**, Gnadenkind Mariä, von der Reliquien hier vorhanden sind, mit dem Spruch: Resurrexit und mit der Salbenbüchse
28. **Aldegundis**, Nichte Pippins von Landen, Abtißin und Klosterstifterin von der eine uralte Kapelle in der Nähe des Münsters stand, mit einem Kapellchen zu Füßen
29. **Gerhard Chorus** in der einzelnen Nische der Erbauer des Chores Gerhard Chorus, mit dem Richtscheit, und einer Tafel, die den Aufriß des Chores aufweist.⁴⁰⁸

Grundriß des Chores



⁴⁰⁸ Domarchiv 95, 29.2.1868 Bischof Laurents Gesamtplan.

6.2. Neugotik im Stil der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts

Der für die Chorbildwerke zu wählende Stil wurde nur im Zuge der Auseinandersetzung um die Statuen für die Annakapelle knapp angerissen. Aus einem Brief läßt sich erkennen, daß zumindest einige Mitglieder des Kapitels anfangs einen frühgotisch geprägten Stil an den Chorstatuen zur Geltung kommen lassen wollten.⁴⁰⁹ Darüber hinaus sind in der erhaltenen Korrespondenz keine weiteren Erwägungen diesbezüglich auszumachen.. Im Gesamt des Aachener Domzyklus gesehen hätte die Wahl eines Stiles nahegelegen, der zeitlich vor dem Stil der Statuen der Matthiaskapelle anzusiedeln gewesen wäre. Zwar sind Matthiaskapelle und Chor zeitgleich entstanden, das 19. Jh. wählte die Erbauungszeit der Mattiaskapelle aber im Jahrzehnt nach der Fertigstellung des Chores.⁴¹⁰

Warum eine stilistische Anlehnung an eine spätere Epoche gewählt wurde, ist aus der wenigen erhaltenen Korrespondenz nicht ersichtlich. In ihrem Stil stehen die Statuen des Chor nämlich denen der Karls- und Hubertuskapelle nahe, sie sind überwiegend mit Charakteristika der Bildhauerei der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts versehen.

Der Bildhauer nutzte die gleichen Inspirationsquellen, die Tafelmalereien lassen sich in den Chorstatuen noch deutlicher ausmachen. In der Korrespondenz um den Chor wurden die Bilder zwar nicht erwähnt, ihr Einfluß auf die Statuen des Chores erschließt sich dem Auge jedoch schnell.

Wie an den Skulpturen für die Karls- und Hubertuskapelle brachte Götting auch an denen des Chores vermehrt aufwendige Details an ihrer Tracht zur Darstellung. Die im Programm des Bischofs Laurent genannten Heiligen sind überwiegend nicht alttestamentarische Gestalten, sondern mittelalterliche Männer und Frauen von Stand und in dementsprechender Kleidung. In Anpassung daran sind auch die frühzeitlichen Patriarchen und Propheten mit kostbar erscheinender Kleidung versehen. Ihre aufwendig geschwungenen Schriftbänder und einzelne Elemente mittelalterlicher Kleidung markieren diese Eigenschaft.

Die im Zyklus für die Karls- und Hubertuskapelle festgestellten Unsicherheiten in Haltung, Faltenwurf und stilistischer Uneinheitlichkeit sind an den Chorstatuen nicht zu bemerken. Dies mag zum einen am Umfang des Chorzyklus liegen, der einen größeren Rahmen und damit auch Spielraum vorgab, zum anderen lagen bei der Ausstattung der Karls- und Hubertuskapelle unvereinbare Vorgaben zugrunde. Zuletzt hatte Götting sich wahrscheinlich Sicherheit bezüglich der Arbeit im unbeliebten spätgotischen Stil angeeignet.

⁴⁰⁹ A.d.K. 74, 4.12.1868 Götting an Jungbluth.

⁴¹⁰ Domarchiv 97, 9.12.1868 Götting an den Propst.

Im Zyklus für den Chor lassen sich viele vertraute Eigenschaften wiederentdecken, wie Götting sie an den Statuen für die Annakapelle schon eingebracht hatte. Er griff damit auf den bisher gelungensten Zyklus in seinem Aachener Domwerk zurück. Der auffälligste Aspekt dieses Transfer ist ein Mehr an Bewegung an den Chorstatuen im Vergleich zu denen der Matthiaskapelle und der Karls- und Hubertuskapelle.

Ebenso wie an der Annakapelle sind in der Haltung der Chorstatuen Elemente der klassischen Ponderation und des gotischen Aufbaus in variierender Modulationen kombiniert. An den Chorstatuen macht sich aber ein freier Umgang mit den Versatzstücken der verschiedenen Bildhauereitraditionen bemerkbar. Die Setzungen differenzieren sich wieder anhand der Fußstellungen und dem Ausschwingen der Hüfte über dem Standbein, d.h. einem bogenartigen Aufbau.

Der Faltenwurf der Chorstatuen weist vielfach die bisher angewandten Lösungen auf, auch in dieser Hinsicht standen die Statuen der Annakapelle Pate, deren Gewand ebenso lebendig drapiert ist wie das vieler Chorstatuen. Hier wie dort ist der Schwung der Gewandfaltung zumeist diagonal, dabei arbeiten Linienführung und Haltung der Statuen zusammen. An den Statuen beider Bauteile sind die einzelnen Falten mit demselben voluminösen Aufbau versehen, ein ähnlicher Reichtum an Faltung ist zu verzeichnen. Am Chor kommen außerdem einige neue Motive zur Geltung, die den Zyklus auflockern und ihm im Gesamt gesehen ein anderes Ambiente verleihen, als es der Zyklus der Annakapelle innehat.

Hinsichtlich der Ausarbeitung der einzelnen Falten unterscheiden sich die Statuen der Annakapellen von denen des Chores: Am Chor sind sie im Querschnitt nicht rundgeschliffen, sondern eckig belassen. Diese gröbere Ausarbeitung ist in Erinnerung an die vertragliche Vereinbarung zu verstehen, die Chorstatuen aufgrund ihrer Standhöhe nicht detailliert auszuarbeiten. Dieser Gedanke entsprang Göttings Wunsch, durch Zeitersparnis die Gewinnspanne zu erhöhen. Zudem ist sie aber auch als Anpassung an die Optik der weiten Untersicht zu bewerten: Die Linienführung verbleibt trotz der Betrachtung aus ca. 20 Meter Entfernung prägnant. In der Abhandlung der Gesichter wird diese Eigenschaft nochmals zur Sprache kommen.

In seinem Stimmungswert steht der Chorzyklus zwischen dem der Karls –und Hubertuskapelle und dem der Annakapelle. Die starre Denkmalshaftigkeit einiger Skulpturen der Karls- und Hubertuskapelle ist den Chorstatuen nicht gemein. Auch die autoritäre Art der Apostel der Matthiaskapelle kommt an ihnen nur vereinzelt zum Vorschein. Wie an der

Annakapelle scheinen die Darstellungen am Chor keine ideale, göttliche Sphäre zu beleben. Durchweg erwecken die Gezeigten Respekt im Betrachter, ohne jedoch dem menschlichen Sein fremd zu wirken. Die Chorstatuen stehen zwar stärker unter dem Anspruch, Lehrgewalt und -macht der katholischen Kirche zu demonstrieren, als die Statuen der Annakapelle. Diese Macht ist in den Chorbildwerken jedoch in immer noch gemäßigter, unpathetischer Art gezeichnet, die Forderung danach nicht vehement gestellt.

Auffallend ist die in sich schlüssige Ausarbeitung der dargestellten Charaktere. Geschätzte Eigenschaften wie Kühnheit, Mut und Aufrichtigkeit bei Männern, bei Frauen Zurückhaltung und Demut kommen zur Ansicht. Haltung, Faltengebung wie auch die Gesichter sind in diesem Sinne instrumentalisiert. In stärkerem Maße als an den vorherig geschaffenen Bildwerken sind sie als ein Teil der Personenzeichnung zu verstehen. In dieser Hinsicht ist der Chorzyklus als intensiver, dichter zu bezeichnen.

6.3. Merkmale der Chorstatuen anhand einiger Beispiele



Oben: **Abb. 69 Wilhelm von Aquitanien** Daneben: **Bildtafeln**, Aachen, um 1460. Domschatzkammer Aachen.
Mitte: **Abb. 70 Quirinus von Neuss**. Rechts: **Abb. 71 weltlicher Herrscher** mit Zepter. Alle Fotos: Karin Frohn.

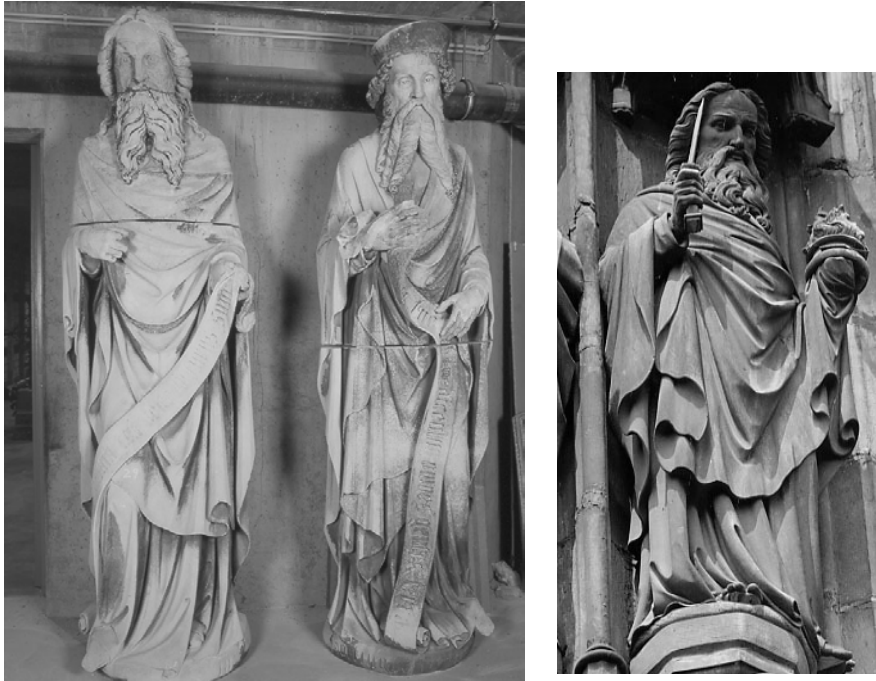
Die Skulptur des Wilhelm von Aquitanien zeigt eine Haltung, die vielen Statuen des Chores zu eigen ist. (Abb. 69) Sie stellt eine neugotische Variante der Haltung dar, wie sie in den Tafelmalereien oft, so an der des Quirinus von Neuss, zu sehen ist. (Abb. 70)

Wilhelm ist, wie die Karlsstatue der Karls- und Hubertuskapelle, in Ritterrüstung gezeigt. Sein Aufbau ist aufgrund des Fehlens der verdeckenden Gewandung also ebenso deutlich sichtbar. An dieser Statue sind die Gewichtskräfte nachvollziehbar abgeleitet, Wilhelm ruht auf seinem Sockel. Sein linker Fuß ist wenig nach vorne gesetzt, das Knie dieses Beines angewinkelt. Die Hüfte über seinem rechten Bein, dem Standbein, schwingt in geringem Grad aus. Der Oberkörper ist leicht nach hinten gelegt. Insgesamt ergibt sich so eine aufrechte, kühn und souverän anmutende Haltung, wie sie einem Ritter gemäß ist. Mit den gleichen Epitheta sind ebenso die gesamte Rüstung wie auch der feste Griff um das Heft seines Schwertes zu bezeichnen, welches auf seiner Schulter ruht. Dieses Motiv war, mit Zeptern anstelle des Schwertes, schon an der Statuen Karls des Großen und der Maria für die Karls- und Hubertuskapelle auszumachen. Vielleicht hat Götting es von den Bildtafeln übernommen. (Abb. 71)

Das von Helm und Kettenkragen gerahmte Gesicht Wilhelms von Aquitanien ist frontal und aufrecht gegeben. Es erweckt den Eindruck von Stolz. Der voluminöse Schnauzbart war zu Göttings Zeiten modern, eine sehr ähnliche Barttracht zierte Otto Graf von Bismarck. Anders als im Entwurf von Bischof Laurent vorgeschlagen, ist Wilhelm nicht in Mönchstracht gekleidet. Götting zeigt ihn vor seiner Wandlung vom Kämpfer zum Mann Gottes. Rüstung und Waffen befinden sich also nicht zu seinen Füßen, wie Laurent es wünschte, sondern an seinem Körper. Diese Art der Darstellung kann als durchaus der Tradition gemäß bezeichnet werden, sogar das Modell des Klosters Gellon steht zu seinen Füßen, wie es ihm üblicherweise beigegeben ist.



Abb. 72 Nahaufnahme des Oberkörpers von **Wilhelm von Aquitanien**. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.



Links: **Abb. 73** Die Patriarchen **Abraham und Joachim**. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Rechts: **Abb. 74 Abraham von der Annakapelle**. Foto: Domarchiv.

Die Bildwerke der Patriarchen stehen in größerer Nähe zu den Statuen der Annakapelle. (Abb. 73) Der Abraham (links im Bild) ist als betagter Mann gezeigt, sein Alter ist jedoch aufgrund der idealisierten Form seines Gesichtes und seinem rüstigen Körper nicht genau zu bestimmen. Er ist dem Abraham der Annakapelle in Gesichtsschnitt und Barttracht sehr ähnlich. (Abb. 74) Hier ist er Urvater des Christentums, dort opfernder Vater.

Auch in ihrer Gewandung teilen die beiden Abrahamstatuen maßgebliche Eigenschaften. Das Faltenmotiv beruht auf mittig angelegten, schüsselförmigen Schwüngen und außen herabfallenden Röhren. Sogar die Gestik der auf Ellebogenshöhe vom Körper gerade nach vorne reichenden Hände ähnelt einander.

Eine Besonderheit weisen die Statuen in den Schriftbändern auf: Am Abraham verläuft das Schriftstück diagonal in leicht hängendem Schwung von seiner linken Hand zu seinem rechten Knie. Von dort aus fällt es seitlich herab und ergänzt die zum Boden verlaufende Senkrechte des

Umhanges. Das Band verdeutlicht so die Haltung der Statue, wie es sonst durch die Linienführung des Gewandes geschieht. Noch profilierter kommt dieses Schema durch das Schriftband des Joachim zur Anwendung. (Abb. 73) Das zwischen den Händen verlaufende Stück unterstreicht den seitlichen Neigungswinkel der Hüfte. Es schwingt sich von der rechten Hand herab zur tieferliegenden linken Hand. Von da an fällt es in fast senkrechter Linie vor dem Körper bis auf den Sockel und hat so Anteil daran, dem Patriarchen einen

festen Stand zu verleihen. Schon von einigen Statuen der Annakapelle, z.B. dem Juda, ist dieses darstellerische Mittel bekannt, am Chor zeigt es sich als fester Bestandteil von Göttings Repertoire. An einigen Statuen ist hellrote Farbe in den tiefergelegten Buchstaben der Bänderolen zu erkennen. Diese stellt wohl den Rest der Grundierung dar, die der nicht mehr vorhandenen Goldfarbe Halt verliehen hat.

Die alttestamentarischen Väter sind mit aufwendigen Barttrachten geschmückt. Joachim trägt einen zu jeder Seite in drei Spirallocken gelegten Gabelbart. Dessen Linien dominieren den unteren Teil des Gesichtes.

Allein in dieser Bartzier findet sich ausreichend Anzeichen, in der Tafeldarstellung des Antonius Eremit das Vorbild zu vermuten.(Abb. 75) Nicht nur ähnliche Bartzier und Kopfbedeckung weisen darauf hin, vor allem in ihrer Charakteristik sind sich das Bild und die Skulptur Joachims verwandt. Beide sind als weise Männer gezeichnet, die durchaus als Respektspersonen erscheinen. Götting gelang der Transfer dieser Stimmung in seine Darstellung des Joachims.



Abb.75 Tafelmalerei (Antonius Eremit ?) Aachen, um 1460. Domschatzkammer Aachen. Foto: Karin Frohn.

Wie an den Patriarchen gut zu sehen ist, wurden die Statuen für den Chor wegen ihrer Größe zwei- oder dreigeteilt. Wahrscheinlich wurden sie noch im Atelier zerschnitten und am Aufstellort mit Zement, aber ohne Dübel wieder aufeinandergesetzt.



Abb. 76 Norbert. Foto: Karin Frohn. **Abb. 77 Drache,** der sich zu Füßen des heiligen Norbert suhlt.
Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Die Statue des Norbert veranschaulicht exemplarisch den Umgang der Neugotik mit gotischen Darstellungstraditionen. (Abb. 76) Der Heilige ist in für ihn üblichem Darstellungstypus, in Pontifikalkleidung, veranschaulicht. Neben dem generellen Attribut des Bischofs- oder Kreuzstab, gilt der Kelch oder die Monstranz sowie seit dem Spätmittelalter ein Teufel zu den Füßen als sein individuelles Attribut. Sehr selten ist er mit einem Buch als Ordensgründer gezeigt. Der Norbert aus der Hand Göttings vermischt diese Traditionskreise: Norbert weist sowohl Buch und Bischofsstab wie auch einen Drachen zu Füßen auf. (Abb. 77)⁴¹¹

Der Haltung des Norbert liegt ein von der Karls- und Hubertuskapelle her vertrautes Element in Form des Bischofsstabes zugrunde. Hier ist der Stab jedoch an der Seite des Standbeins positioniert und verliert dadurch seine Rolle als statisch tragendes Element. In dieser Art betont er, mehr verdeckt als sichtbar, allenfalls die durch das Gewand gesetzten Vertikalen.

Durch ihre Haar- und Barttracht sind den einzelnen Dargestellten charakteristische Qualitäten zugeordnet. Das Gesicht des Norbert ist bartlos, seine Haare sind kurzgeschnitten und gezügelt frisiert. Auffällig viele der Geistlichen und Bischöfe tragen dieses Merkmal. Ohne

⁴¹¹ Josef Braun, S. 555.

Bart ist ihnen ein kultivierterer Ausdruck beigelegt als den Eremiten, weltlichen Würdenträgern und alttestamentarischen Protagonisten. Diese scheinen dagegen allesamt in Bart und langgewachsenem Haupthaar ein urwüchsiges Merkmal entweder ihrer Macht oder Weisheit zu tragen.

Norberts Gewandung ist sehr originell gestaltet. Der linke Arm drückt den Stab gegen seinen Körper, die Hand hält ein geschlossenes Buch. Darüber hinaus faßt sie an den rechten Saum seines Umhanges und zieht diesen so zur linken Seite, daß er sich vor dem unteren Teil des Körpers schließt. Der rechte Arm des Heiligen ragt aus der so entstehenden Schlaufe heraus und vollführt einen Segensgestus. In dieser Anordnung ist ein vom Lukas der Matthiaskapelle her bekanntes Motiv in abgeschwächtem Maße wiederaufgenommen: der angewinkelte rechten Arm drückt das Gewand vom Körper weg, und bricht so –am Norbert nur wenig- aus der sonst geschlossenen Kontur aus, die Orientierung am Steinblock bleibt also weitgehend gewahrt.

Die nur auf Schüsselfalten beruhenden Motive, wie sie in dem recht starren Schema der Bischöfe an der Karls- und Hubertuskapelle vorgegeben sind, lassen sich im Chorzyklus nur vereinzelt wiederfinden. So an der Statue des Chrodegang.(Abb. 78)



Abb. 78 Chrodegang mit Resten einer Schrifttafel. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Sonstige geistlichen Würdenträger am Chor weisen zumeist andere, kompliziertere Drapierungen auf, wobei die Schüsselfalten zumeist mit diagonalen Impulsen kombiniert sind. Tracht und Draperie des Chrodegang dagegen sind wie an der Statue des Hubertus der Karls- und Hubertuskapelle. In beiden Fällen schlägt die Kasel mittig nur übereinander

gestaffelte Schüsselfalten, die von den seitlich herabfallenden Senkrechten gerahmt werden. Die Haartracht des Bischofs von Metz ist an Göttings Statue von der kultivierteren Art. Seine Physiognomie ist durch seine lange, spitze Nase und die schmalen Lippen geprägt, die klare Linienführung suggeriert Willensstärke. So unterscheidet er sich insgesamt von der autoritären, weisen Art, wie sie beispielsweise den Patriarchen zueigen ist.

Die Statue des Papst Leo III. ist durch Albe und Pluviale gekleidet, letzteres ist vor der Brust durch eine runde Schließe mit vierpaßförmigem Durchbruch geschlossen.(Abb. 79) Der untere Teil des Pluviale ist an die Ärmel seiner Albe geknüpft, dadurch bildet sich eine Staffellung von schüsselförmigen Falten vor dem Körper.



Abb. 79 Leo III.. Foto : Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.



Abb. 80 Tafelmalerei Leos III. Aachen, um 1460. Domschatzkammer Aachen. Foto : Karin Frohn.

Vor diesem Motiv ist eine weitere Tiefenebene angelegt: Diagonal vor dem Körper verläuft ein Stab, Leo umfaßt mit seiner linken Hand das Velum desselben. Anders als an den bisher gezeigten und beschriebenen Bischofsdarstellungen ist der Stab nicht als Senkrechte angelegt, sondern bricht, diagonal gestellt, die Schüsselformation auf. Die Handhabung des Stabs an der Statue verweist auf eine der Aachener Tafelmalereien, die Leo III. zeigt.(Abb. 80) Auch in weiteren Details verdeutlicht sich die Vorbildhaftigkeit des Bildes. Nahezu unverändert sind die päpstliche, dreikronige Tiara und der kugelförmige Weihwedel übernommen.

Diesen hält die Statue des Leo in seiner rechten Hand, er ist wie das Schwert des Wilhelm von Aquitanien auf der Schulter abgelegt. Zugunsten der klaren, materialgerechten Kontur ist der im Bild freistehende Wedel an den Körper herangerückt.



Abb. 81 Stephanus in Frontalansicht. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Abb 82 Stephanus in Seitenansicht. Foto: Karin Frohn.

Die Statue des heiligen Stephanus ist in traditioneller Weise, in diakonaler Tracht, mit Amikt, Albe und Dalmatik gezeigt. (Abb. 81/82) Seine Haare sind zu einer Tonsur geschoren, er hat ein zartmelancholisches Gesicht von sanft klassizistischem Typus. Der Brustbereich der Statue ist ruhig in flachen, diagonalen und senkrechten Falten gestaltet, er steht in Kontrast zu dem bewegten unteren Teil. Eine Partie seiner Dalmatik ist angehoben und über die vor dem Bauch befindliche linke Hand des Stephanus geschlagen. Darauf ruhen drei Steine, Sinnbild seines Märtyrertodes durch die Steinigung. Dieses Motiv mit Steinen und gerafftem Gewand findet sich oft an Abbildungen des Heiligen, die ab dem späten 15. Jahrhundert entstanden sind.⁴¹²

Göttings Statue des Stephanus ist nach dem gleichen Muster geschaffen. Hier hat das Motiv Anteil daran, einen sehr spannungsvollen Augenblick einer Schrittbewegung festzuhalten: Die Faltung der Dalmatik verläuft unterhalb der Hand mit Steinen in vertikalen Röhren. Von dieser Hand aus zur rechten Seite der Skulptur verlaufen außerdem tiefe Schüsselfalten. Diese Impulse werden von den Falten der darunterliegenden Albe aufgenommen und in den Sockel

⁴¹² Josef Braun, S. 677.

geleitet. Zur linken Seite der Statue nehmen raumgreifende Röhrenfalten die vertikale Linienführung des darüber liegenden Bereiches auf und führen sie mit verhalten diagonalem Schwung bis unten auf den Sockel. Das Standbein bleibt unter den Falten der Albe verborgen, nur die Fußspitze ist sichtbar. Die Schüsselfalten vereinen sich optisch mit den Richtungsimpulsen, die durch das vorgelagerte Knie des rechten Spielbeines in die Albe eingebracht sind. Der rechte Fuß ist wenig vor den anderen gestellt und ragt über den Sockel hinaus. Durch diese fein ausbalancierte Konstellation scheint die Statue des Erzmärtyrers Stephanus in einem kleinen Schritt von seinem Sockel zu steigen. Die Skulptur wirkt vor allem dadurch sehr lebendig und ist als eine der gelungensten des Chores zu bezeichnen.

Eine ähnlich dynamische Schritthaltung ist an der Statue des Arnold zu sehen, jedoch unterscheidet sich diese Statue von der Stefanusdarstellung durch die weitere Stelldistanz der Füße zueinander.(Abb. 83)



Abb. 83 Arnold. Foto: Karin Frohn.

Anders als am Stephanus wird am Arnold die Fußspitze des Standbeines gar nicht sichtbar. Der Fuß des rechten Beines ist dagegen unter dem gewinkelten Knie weit vorne positioniert. Dadurch wirkt Arnolds Schritt weiter ausholend, aber statischer. Stephanus scheint sich dagegen im Schwung der Gewichtsverlagerung von einem Bein aufs andere zu befinden, sein Gewicht drängt nach vorne.

An der Statue des Arnold ist die übliche Kleidung der Einsiedler zu sehen. Sie ähnelt in ihrer Stimmung der Tracht, wie sie auch den Arnulf der Karls- und Hubertuskapelle kleidet. Direkt am Körper liegt eine auf Hüfthöhe gegürtete Albe, die unter einem zur Seite geschlagenen Umhang sichtbar wird. Darüber wiederum ist Arnolds oberer Brustbereich durch ein Kleidungsstück im Schnitt einer Mozetta, einem kurzen Schultermäntelchen mit Kapuze, bedeckt.(Abb. 84)



Abb. 84 Oberkörper des Arnold. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Die Kapuze ruht im Nacken, der Heilige ist also barhäuptig. Arnold trägt einen langgewachsenen Haarkranz in gelockten Strähnen, sein mittig geteilter Bart bedeckt den unteren Teil seines Gesichtes. Während die rechte Hand seitlich auf Hüfthöhe aus dem

Umfang heraus zum Vorschein kommt, umschließt seine beschädigte linke Hand den unteren Rand einer Zither, die sich nach oben vor die linke Brustseite erhebt. In den seltenen Darstellung wird der Heilige zumeist mit Harfe oder Viola gezeigt.⁴¹³ Die Zither war im Plan Laurents vorgesehen. Am Mantelsaum des Arnold ist eine Variation des spiralförmigen Schwunges auszumachen, wie er an den Statuen Arnulfs und Hildegards der Karls- und Hubertuskapelle gezeigt ist. Während dieses Motiv an der Matthias- und Annakapelle nur seitlich an den Statuen, in verwischter und unauffälliger Form gezeigt ist, rückte es an den Statuen der Karls- und Hubertuskapelle in den Vordergrund. Am Chor bilden die Spiralformationen einen festen Bestandteil des Programms Göttings. An den Statuen der Witwen sind weitere Abwandlungen der Spirallinie zu entdecken.

Die Skulpturen des Arnold und des Stephanus können hinsichtlich ihrer Kleidung als gelungene Beispiele für eine aufwendige und schönlinige, jedoch einfach gehaltene Ausstattung stehen. Stefanus und Arnold sind in weniger wertvoll scheinenden Gewändern dargestellt. Sie stechen dafür durch den Aufbau ihrer Haltung und/oder ihrer Draperie aus dem Zyklus hervor.

An anderen Stücken verlieren solche Qualitäten an Gewicht, sie rücken angesichts einer vierteiligen und extravaganten Ausstattung in den Hintergrund. So zu sehen an der Statue des Gerlach, der die umfangreichste Version der Pilgertracht demonstriert.(Abb. 85)



Links: **Abb 85 Gerlach** in Pilgerkleidung. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Rechts: **Abb. 86 Tafelmalerei eines Pilgers**. Aachen, um 1460. Domschatzkammer Aachen. Foto: Karin Frohn.

⁴¹³ Josef Braun, S.104.

Diese ist seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahezu festgefügt in der Kunst überkommen. Der breitrempige Hut mit Pilgermuschel und der Pilgerstab sind unabhömmliche Bestandteile der Tracht, wie sie auch in einer Tafelmalerei zur Ansicht kommt.(Abb. 86) Der dort gezeigte Pilger ist in kostbarere Gewänder gehüllt, jedoch ohne Tasche dargestellt.

Besondere Beachtung verdienen auch Kleidung und Ausstattung des Bürgermeisters Gerhard Chorus in der Mode des späten 15. Jahrhunderts.(Abb. 87)



Abb. 87 Oberer Teil der Statue des **Ritter Chorus**. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Sie kennzeichnen ihn, der Forderung des Vikariats entsprechend, als weltlichen Würdenträger. Daran haben aber auch die Stellung des Kopfes und der Ausdruck seines Gesichtes Anteil. Der Kopf ist erhoben, die mit Pupillen versehenen Augen blicken beobachtend und forsch. Die Heiligen haben ihren Kopf zumeist stärker gesenkt, ihr Blick ist oft nach unten gerichtet und weniger fixierend. So vermitteln sie eine kontemplative, demütige Stimmung. Chorus wirkt dagegen aufgeweckt weltlich und weniger in sich gekehrt. Auf seinem kurzgelockten Haupt trägt er eine Pelzkappe, auch der weit geschnittene lange Mantel ist an den Säumen und am Kragen pelzverbrämt. Auf seinen recht schmalen Schultern liegt eine schwere Kette, die durch ein Medaillon mit Reichsadler, Insignie seiner weltlichen Macht, ergänzt ist.



Abb. 88 Unterer Teil des Chorus. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Da die Zeit von der Annahme ausging, er sei der Erbauer des Chores, hält die Statue in ihrer linken Hand einen Richtscheit und in der Rechten eine Rolle mit dem Grundriß des Münsters.(Abb. 88) Auf dem Plan sind die Kapellenbauten nicht verzeichnet, sondern nur Oktogon und Chor. Dies entsprach wohl den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts betreff der chronologischen Abfolge der Bautätigkeiten am Münster: In einem Brief vom 9.12.1868 an den Propst legte Götting die Bauzeit der Matthiaskapelle mit großer Selbstverständlichkeit und ohne Widerspruch in das Jahrzehnt nach der Fertigstellung des Chores.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Domarchiv 97, 9.12.1868 Götting an Propst Schlünkes.

Heinrich II. ist wie Chorus, als weltlicher Würdenträger, in aufwendiger und kostbarer Gewandung und Ausstattung gezeigt, auf seiner linken Hand steht ein naturgetreues Modell der von ihm gestifteten Evangelienkanzel des Aachener Domes.(Abb. 89)



Abb. 89 Heinrich II Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Obwohl als Herrscher in Königsornat zur Ansicht gebracht, trägt er das Ambiente eines Heiligen an sich. Anders nämlich als am vorher beschriebenen Bürgermeister Chorus geht der etwas gesenkte Blick ins Nichts, die Kopfhaltung bezeugt Versunkenheit. Einen Mangel zeigt die Skulptur Heinrichs nur bezüglich der Haltung. Heinrich wirkt nicht standfest, seine Beinstellung mutet unentschlossen, unsicher an und wird sowohl seinem Gewicht wie auch seiner Gewichtigkeit nicht gerecht. In diesen Mißton spielt auch das geschulterte Zepter ein, dieses scheint Heinrich mit seiner Rechten nur kraftlos zu greifen.

In den Skulpturen der Engel offenbart sich einmal mehr, daß die Charakteristika der gezeigten Personen in vieler Art in die Gestaltung der jeweiligen Skulptur einfließen. Die Statue des Gabriel ist als sehr ruhige Komposition zu bezeichnen, er ist ganz Verkündigungengel. (Abb. 90) Der Michael ist dagegen bis ins Detail als kämpfender Engel gezeichnet. (Abb. 91/ 92)



Links: **Abb. 90 Gabriel** Rechts: **Abb. 91 Michael**. Fotos: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Gabriel gleicht dem Engel der Karls- und Hubertuskapelle in den Gesichtszügen, der Tracht und Gestus. Die Chorskulptur weicht sowohl in Körperhaltung wie auch im Faltenwurf nur wenig von der Senkrechten ab. Eine Albe und darüber eine Dalmatik kleidet sie. Durch deren dicke Stoffe drückt sich Gabriels rechtes Knie geringfügig und nur nach vorne durch. Ebenso frontal ist die Ausrichtung seines wenig gesenkten Kopfes und seines Körpers.

Unter zwei parallelen Diagonalen, dem Spruchband und der segnenden rechten Hand, verläuft die Faltung seines Gewandes nur in vertikalen Linien. Aus diesen Faktoren bezieht der Engel eine ruhige Stimmung. Das Gesicht hat Anteil an diesem Stimmungsbild. Es ist durch die heiligenscheinartige Lockenpracht und die Flügel in eine rundliche Kontur eingefasst. Wie

bislang an allen Engelsgestalten ist das Antlitz sanft, mit melancholischem Ausdruck im klassischen Schema gearbeitet.

Der Statue des Michael liegen grundsätzlich andere Vorstellungen zugrunde. Er ist in Rüstung mit Brustpanzer, Kettenhemd und Beinschienen dargestellt.



Abb. 92 Oberer Teil der Statue des **Erzengel Michael**. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Sein rechter Arm hält das Schwert zum Schlag bereit, es ragt über seine rechte Schulter nach hinten, Hand und Knauf befinden sich neben dem Kopf. Der linke, mit Schild (fehlt aufgrund von Restaurationsarbeiten im Bild) bewehrte Arm befindet sich in einer Position, die geeignet scheint, den Schwung der Schwerthand im Schlag zu verstärken. Die Bewegung der Arme und des Oberkörpers wird im unteren Teil der Statue folgerichtig durch das vorgestellte und gewinkelte rechte Bein aufgenommen. Bei einer derartigen Schlagbewegung muß sich das Spielbein nämlich notwendigerweise unter dem Schlagarm befinden, um dem Hieb die größtmögliche Kraft zu verleihen. Diese über den ganzen Körper verteilte Bewegung wird durch keinerlei Kleidung verdeckt, der Mantel ist weit oben an den Schultern hinter den Körper zurückgeschlagen. Michael wirkt im Gegenteil zu Gabriel aktiv und kämpferisch.

Dieser Ausdruck steht ihm auch ins Gesicht geschrieben, welches deutlich an klassischen Vorstellungen orientiert ist. Es erinnert in seinen idealisierten Proportionen an das Gesicht des David von Michelangelo. Die Physiognomie Michaels ist mit kräftigen Linien versehen und wirkt daher männlicher als die des Gabriel. Seine Stirn zeigt Wülste, die Nase und das Gesicht sind in die Länge gezogen, zusätzlich ist die Kinnpartie ausgeprägter. In diesem Zusammenhang gilt es nochmals, das Augenmerk auf die Anpassung der Statuen an die optischen Gegebenheiten ihrer Stellhöhe zu richten. Die Falten der Gewandung sind nicht rundlich gearbeitet, sondern mit Kanten belassen. Diese Eigenschaft läßt sich auch in den

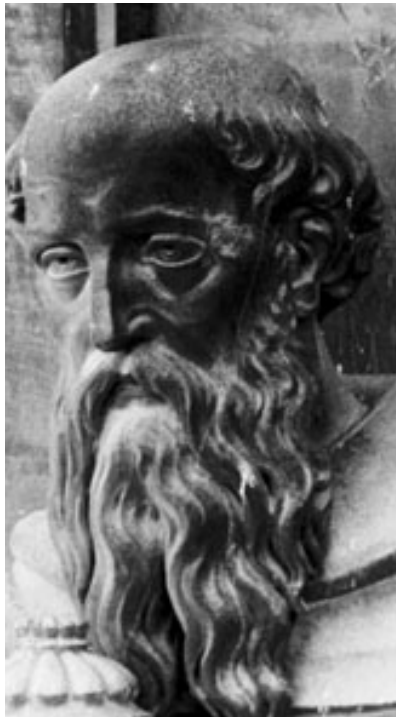


Abb. 93 Märtyrer Anastasius. Fotos: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Gesichtsdetails entdecken. Unabhängig von der Physiognomie der Gesichter, ob weich oder hart, die Linien in den Gesichtern sind scharf gezogen. Im Gesicht des Michael sind die Augenhöhlen tief herausgearbeitet und die Nase weist kantige Grate auf. Auf der Nahaufnahme des Anastasius, der an den Arnulf der Karls- und Hubertuskapelle erinnert, tritt diese Eigenschaft sehr stark hervor: So beschreibt sein Nasenrücken die Form eines langgezogenen Quaders.(Abb. 93) Die vertragliche Bedingung Göttings, die Statuen wegen ihrer Höhe nur bedingt auszuarbeiten, entpuppt sich auch als optisch wirksame Maßnahme. Durch sie bleiben die Linien auf die weite Sichtdistanz prägnant.

Während die Konsolen an der Süd- und der Ostseite des Chores mit Bildnissen von Männern bestückt sind, befinden sich an der Nordseite vermehrt die Frauendarstellungen.



Links: **Abb. 94 Mathildis**. Rechts: **Abb. 95 Adelheidis**. Fotos: Karin Frohn.

Die Gewandkomposition der Witwen Mathildis und Adelheidis ist wie die an den Statuen des Arnulf und der Hildegardis der Karls- und Hubertuskapelle beschaffen. (Abb. 94/ 95) Der Oberkörper ist durch seitliche Senkrechten gerahmt. Die Linien laufen bis vor die Körpermitte und werden durch eine Spiralform in den Sockel geleitet. Dieses Schema ist an der Statue der Adelheidis etwas verdeckt, an der Mathildis kommt es deutlicher zum Vorschein.

Beide Frauen sind mit Zepter versehen, wobei das der Mathildis in die rahmende Komposition einbezogen ist, jedoch hält sie ihr Zepter mit zu feiner Bewegung, es schwebt wie das des Königs Heinrich II.. Adelheidis dagegen packt ihr Zepter mit festem Griff, wobei der untere Arm dicht vor ihrem Körper liegt.

Weder Adelheidis noch Mathildis sind, wie in der Tradition üblich, mit Buch oder Modell einer Kirche gezeigt. Götting stellte sie mit Kugel und geschultertem Zepter dar. Die Traditionsungemäßheit mag darauf zurückgeführt werden, daß von ihnen nur wenige mittelalterliche Darstellungen existieren, die als Vorbild hinzugezogen werden konnten. In der Neugotik erlangten viele Themen bzw. Motive eine größere Bedeutung, als ihnen in der

Gotik zukam.⁴¹⁵ Ebenso abweichend von der ikonographischen Tradition ist die Tracht der zwei Frauen: In der Gotik sind beide zumeist in fürstlicher Kleidung gezeigt. Hier sind sie in Witwentracht mit Weihel und Wimpel zu sehen, unter dem Umhang ist das enganliegende Oberteil aus der Mode des späten 15.

Jahrhunderts auszumachen. Die sonst übliche Krone fehlt jedoch nicht an den Skulpturen der Mathildis und der Adelheidis.⁴¹⁶

Beider Gewandung erinnert in ihrer Plissierung an die antikisierende Art der Verkündigungsstatuen in Reims.(Abb. 96) Eine derart unruhiger Faltenwurf ist an keinem der Gewandentwürfe für die Männer festzustellen. Deren Kleidung besteht zum einen aus dem dickeren Tuch von Kuten, Ornaten und Herrschergewändern und faltet sich daher weniger auf. Zum anderen ist die grundsätzlich gemessenere Art zu bedenken, mit der die Darstellungen männlicher Personen gezeichnet sind.



Abb. 96 Statue der Maria, Kathedrale Reims. Vor 1240 Foto: Skulptur, Band 1; hrsg. von: Ceysson, Bernard; Bresc-Bautier, Geneviève, u.a.; Editions d'Art Albert Skira; Genf 1987.

⁴¹⁵ Josef Braun, S. 522.

⁴¹⁶ Josef Braun, S. 28ff.



Oberteile der Statuen: **Abb. 97 Mathildis** (Links) und **Abb. 98 Adelheidis**. Fotos: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Die demontierten oberen Teile der Witwenstatuen belegen die Schematik hinsichtlich der Gesichter, mit der die meisten neugotischen Bildhauer zu Werke gingen. Götting war keine Ausnahme. Eine Unterscheidung der Frauenoberkörper ist beinahe nur anhand der Gewandstücke zu treffen. (Abb. 97/ 98)

Beider Frauen Kopf ist durch die Matronentracht geziert. Unter der Krone fassen Weihel und Wimpel die Gesichter ein. Diese sind nach exakt gleichem Muster ausgeführt. Die Ähnlichkeit in ihrer Gesichtsform, in Kinn, Mund, Nase, und Augen ist so frappant, daß die Darstellungen eine Person zu zeigen scheinen, jedoch in zwei verschiedenen Lebensaltern. Das Gesicht der Adelheidis ist in etwas tieferem Relief gearbeitet, sie wirkt daher älter.



Abb. 99/100 Maria Magdalena, Gesamtaufnahme. und Nahaufnahme. Foto links: Karin Frohn. Foto rechts: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

Eine andere, aber ebenso klassischen Grundlagen verpflichtete Ausformung findet sich im Gesicht der Maria Magdalena.(Abb. 99/100) Ihre Physiognomie zeigt eine lang geschnittene Nase, darunter liegend den schmalen Mund und das runde kleine Kinn. Während Adelheidis und Mathildis jedoch eine ovale Gesichtsform zu eigen ist, erscheint das Gesicht der Maria Magdalena eher herzförmig. Dieser Eindruck wird durch die Kopfbedeckung verstärkt, die den oberen Kopf durch eine quer verlaufende Falte in die Breite zieht. An der Maria Magdalena fällt der Kopfputz ohne den Kinn und Hals bedeckenden Weihel aus. So ist an ihr nicht die Strenge der Königinnenwitwen, aber auch nicht das liebliche Ambiente der Jungfrauen ohne Kopfbedeckung auszumachen. Sie ist als bekehrte Sünderin und deswegen nicht in Jungfrauentracht, aber auch nicht als Matrone gezeigt. Die Kopfbedeckung ist die übliche, die ihr bis ins späte 15. Jh. beigegeben wurde. Statt mit Kopftuch wurden spätere Magdalenadarstellungen oft mit einer seitlich gehörnten oder wulstigen Haube ausgestattet.

Diese, wie auch die spätmittelalterliche bzw. barocke Tradition, sie als unbekleidete Büsserin in Haarvorhang zu zeigen bleibt unberücksichtigt. Schon seit dem 13. Jahrhundert trägt Maria Magdalena meist eine zylindrische geschlossene Salbbüchse bei sich, so auch die Statue am Aachener Chor.⁴¹⁷ Der Blick Magdalenas ist stärker nach unten geschlagen als bei den Witwen. Dadurch wird eine andere Ausformung der Augenhöhlen offensichtlich, als sie die Witwen aufweisen. Über den Augen der Witwen schwingen sich runde Bögen. Die Brauen der Maria Magdalena sind kantig und gerade gestaltet, außerdem sind sie breiter. Auf der Nahaufnahme wirkt das Gesicht der Maria Magdalena wie die klassische Theatermaske der Melancholie.

Das Gesicht der Agnes wiederholt das Schema der jungen Witwe Mathildis am Chor. In ihrer Haltung und Gewandung dagegen läßt die Statue einige Besonderheiten entdecken.



Abb. 101 Agnes. Foto: Karin Frohn.

Sie ist in der für Jungfrauen üblichen Tracht, einem langen gegürteten Kleid mit Obergewand gezeigt. (Abb. 101) Götting zeigt sie mit Schapel auf dem Kopf, Lamm und Schwert. Diese

⁴¹⁷ Josef Braun, S. 495.

Kopfbedeckung wurde ihr ab dem späten 15.Jh. beigegeben. Das Lamm ist ihr individuelles Attribut seit dem 13. Jh.. Selten, da nur in einer Nebentradition, ist sie mit dem Schwert als Todeswerkzeug zu sehen.⁴¹⁸

Der Unterkörper der Agnes wirkt in Bewegung wie die Momentaufnahme eines Schrittes. Sie ist in klassischer Ponderation auf dem Sockel positioniert, der Fuß ihres Spielbeines ist nicht vor den Körper gestellt, sondern verschwindet in den Falten des Untergewandes. Das stark vorgestreckte Knie darüber bewegt sich außerdem in Richtung des Körpers nach innen. Ohne das an ihrer linken Seite senkrecht auf der Spitze abgestellte Schwert wäre ihre Statik nicht nachvollziehbar, sie würde kippen. Erst durch die Waffe, die von der sehr tief liegenden Seite der Hüfte bis auf den Sockel reicht, erhält sie ihren sicheren Stand. Das rechte Bein nämlich scheint durchgestreckt, diese Seite der Hüfte liegt erheblich höher als die andere. So entsteht eine extreme Neigung der Beckenachse, die wohl der Unterstützung durch eine Lotrechte bedurfte. Das vorgestreckte Knie erfährt durch ein neues, elegant-liebliches Faltenmotiv Betonung. Eine von der Hüfte herablaufende, diagonale Falte löst sich aus dem Verband und verläuft als lange Schlaufe mit schönem Schwung unter dem Knie.

Als ebenso anmutig kann das Faltenmotiv an der Statue der Katharina bezeichnet werden. Sie ist in Jungfrauentracht; mit der Krone auf dem offenem Haar ebenso als Märtyrerin wie auch als Frau von Stand ausgewiesen. Mit ihrer rechten Hand zieht sie den linken Saum ihres Gewandes auf Höhe ihres Unterleibes nach rechts. Die Falten im unteren Skulpturenbereich laufen auf diesen Punkt zu.

Der oben offen verbliebene Umhang gibt den Blick auf ihr eng anliegendes Untergewand frei. In dieser Statue schimmert deutlich die höfische Eleganz des ‚schöne Stil‘ durch.

In der Gestaltung des Kopfes der Katharina zeigt sich die Vorbildlichkeit einer Aachener Tafelmalerei, welche die heilige Barbara darstellt. Die Statue weist ein ähnlich rund konturiertes Gesicht und die gleiche Frisur auf wie die gemalte Barbara.(Abb. 104) Beider Lippen sind recht dünn und die Nase etwas kürzer und geschwungen.

⁴¹⁸ Josef Braun, S. 45.



Links: **Abb 102 Katharina**. Foto: Karin Frohn

Abb. 103-106 Tafelbilder von heiligen Jungfrauen: Aachen, um 1460. Domschatzkammer Aachen.

Von oben links nach unten rechts:

Abb. 103 Cäcilia mit Handorgel und Palme.

Abb. 104 Barbara mit Kelch,

Abb. 105 Katharina mit Rad und Schwert,

Abb. 106 Dorothea mit Blumenkörbchen,

Fotos: Karin Frohn

7.1. Zur Rezeption der Fassadensculpturen

Wie sprach sich die damalige Kritik zu den Domstatuen aus?

Nur zu den Statuen der Annakapelle und der Karls- und Hubertuskapelle existieren ausformulierte, nahezu fachliche Kritiken aus der Hand des Kanonikus Bock. Die kunstgeschichtliche Disziplin war auch zu dieser Zeit noch jung, dementsprechend rar sind fundierte Beurteilungen. Bock kann als der ‚wissenschaftlichste‘ Kritiker gelten, er kommt in seinen Kommentaren z.B. begrifflich einer heutigen Kritik am nächsten. Alle übrigen Stellungnahmen verblieben in allgemeinen Urteilen, die ästhetische Vorlieben, finanzielle Überlegungen u. ä. anrechneten.

Anläßlich der Beurteilung der Annakapellenstatuen bescheinigte Kanonikus Bock dem Bildhauer große Meisterschaft:

„..., daß unserer vollen Überzeugung nach, dem Bildhauer Goetting die schwierige Aufgabe gelungen ist, die fünfzehn bereits aufgestellten Bildwerke mit den Gesetzen und Anforderungen der Architektur so in Einklang zu setzen, wie die Stilistik jenes Monumentes es erfordert,...“

„Sämmtliche Statuen an der St. Anna-Capelle treten nämlich anatomisch richtig in solchen Formen auf, die auch das Auge des modernen Beschauers nicht unangenehm berühren. Die hieratisch-ernsten Gesichtsausdrücke der Figuren, die charakteristische Behandlung des Faltenwurfs der Gewänder, die Stilisirung der Haare sind bei diesen Figuren durchgehends solche, daß auch der Freund und Kenner der mittelalterlichen Sculptur mit Anerkennung das Bestreben des Künstlers wahrnimmt, seine Bildwerke chronologisch streng mit jenen gegebenen Bauformen in Einklang zu setzen, wie sie in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts weniger am Rheine, mehr jedoch im nahen Belgien allenthalben zur Geltung kamen.“⁴¹⁹

Die Kritik an den Arbeiten für die Karls- und Hubertuskapelle ist dagegen ein Verriß. Tatsächlich ist der Zyklus für die Karls- und Hubertuskapellen im Vergleich mit den übrigen schwächer. Die späte Epoche scheint –vielleicht aufgrund ihrer Unbeliebtheit ungeübt- zur Zeit der Fertigstellung des Zyklus nicht Göttings sicherstes Terrain gewesen zu sein.

⁴¹⁹ O.c.K.19, 1.10.1870 XX. Jahrgang, S. 228.

Darüber hinaus vereinte sich in Kanonikus Bock aber auch ein großes kunstgeschichtliches Wissen mit einer politischen Haltung, die auch in sein Urteil mit einfloß. Seine Kritik ist als gefärbt zu bezeichnen.

„Es dürfte hier am Orte sein, hinsichtlich der Composition und Ausführung dieser 8 verschiedenen Bildwerke im Allgemeinen zu bemerken, daß der Künstler nach besten Kräften bestrebt gewesen ist, hinsichtlich der allgemeinen Auffassung sowie der stylistischen Drappirung der Gewänder sich den architektonischen Gesetzen aus der Mitte des XV. Jahrhunderts möglichst unterzuordnen. Nichtsdestoweniger leuchtet bei vielen Figuren ziemlich deutlich das Bestreben durch, die modernen Errungenschaften der Academie, namentlich was die Gesichts- und Körperbildung betrifft, zur Geltung zu bringen. Ob dadurch in den Augen der Archäologie und der strengeren Kunstkritik der künstlerische Werth der Bildwerke als skulptorischer Zierde an einem Bauwerke des XV. Jahrhunderts gesteigert worden ist, wollen wir an dieser Stelle nicht näher in Betracht ziehen⁴²⁰

Die Eigenschaft, die Bock hier anprangert, ist die gleiche, die er an den Statuen für die Annakapelle lobend hervorgehoben hatte: nämlich dem modernen Betrachterauge zu genügen. So ist diese Kritik schwer nachzuempfinden, ungenannte Hintergründe sind zu vermuten. An der Annakapelle gab das Auge des ‚modernen Betrachters‘ den anatomischen Maßstab vor. Der Zyklus für die Karls- und Hubertuskapelle wurde hingegen an seiner archäologischen Treue gemessen. Vielleicht sah Bock die Grenze des Guten in den Statuen für die Annakapelle eingehalten und in denen für die Karls- und Hubertuskapelle nicht. Ein augenfälliger Unterschied bezüglich ihrer anatomischen Ausführung besteht jedoch nicht zwischen den Zyklen. So mag Bock die Gelegenheit wahrgenommen haben, in das unter königlichem Protektorat entstandene Buch, in dem die zuletzt aufgeführte Kritik erschien, die reine Lehre der Neugotik und ihren restauratorischen Anspruch einzubringen.

Wie erwähnt, drückten weitere Stimmen ihr Wohlgefallen nicht aus fachlichen, sondern aus anderen Gründen aus: Von der Tageszeitung ‚Echo der Gegenwart‘ erhielt der Bildhauer, wenn über ihn berichtet wurde, ausschließlich Bestätigung.

Der Dombaumeister lobte Götting. In einer Notiz auf einem Rechnungsformular bemerkte Cremer, daß die neuen Statuen der Matthiaskapelle die alten „bei weitem“ überträfen.⁴²¹ Die alten Statuen hatte er zuvor als „sehr gelungen“ bezeichnet.⁴²²

⁴²⁰ Franz Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, die Hubertus und Karlskapelle am Aachener Münster.

⁴²¹ A.d.K. 78, 19.3.1866 Götting an Karlsverein.

⁴²² A.d.K. 19, Protokoll der Sitzung des Verwaltungsausschusses am 5.2.1866.

Auch der Karlsverein scheint zufrieden gewesen zu sein, es ist aber keine Stellungnahme überkommen. Die Taten sprechen für sich: Der Karlsverein beauftragte immer wieder die Werkstatt Götting.

Das Kapitel als bauherrliche Instanz hielt sich mit Beurteilungen zurück.

Eines fällt an Bocks Kritiken auf: immer ist der Grad ihrer Einpassung in den stilistischen, architektonischen Zusammenhang in die Beurteilung eingeflossen. Vor allem nach dieser Eigenschaft wurde die Qualität der Skulpturen damals bemessen: ob und wie gut der Bildhauer den vorgegebenen Stil getroffen habe. Alles gipfelte in der Frage: *„Würden die Bildhauer des Mittelalters in ähnlicher Auffassung, Bewegung und Drapierung diese Bildwerke ebenso ausgeführt haben, wie Meister Götting dieselben heute stilisirt hat, wenn es nämlich damals schon denselben vergönnt gewesen wäre, die architektonisch fertig gestellte Capelle mit Sculpturen zu beleben?“*⁴²³

Nur an diesem Punkt rieb sich die Kritik wirklich. Wie Herbert Phillip Schmitz feststellt, rückte ab den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts die historische Treue als unerbittliches Kriterium in den Vordergrund.⁴²⁴ In dem ‚Organ für christliche Kunst‘ sind zwar viele großartige Konzepte und Anleitungen für Kunstschaffende abgedruckt, sie flossen aber nur bedingt in die konkrete, auf das Werk bezogene Kritik ein. Bei näherem Hinschauen erweist sich der theoretische Unterbau dieser Kunst als eine in ihren Aussagen recht allgemein gehaltene, angehängte Blase.

7.2. Kritik und Einordnung der Aachener Domskulpturen

Bei dem Grad der Einpassung der Statuen alleine darf eine heutige Beurteilung nicht verharren, wiewohl die Neugotik auch nach diesem Gesichtspunkt bewertet werden muß, da ihr ein restaurativer Gedanke zugrunde lag. Darüber hinaus muß der Ausdruck der Statuen und seine Intensität erörtert werden, wobei den religiösen/ politischen Hintergründen Rechnung getragen werden muß.

Hinsichtlich der Einpassung der Statuen in die vorgegebene Architektur und Epoche kann der gesamte Domzyklus in vielen Punkten gelobt werden. Hierbei gilt es zu bedenken, daß

⁴²³ O.c.K.19, 1.10.1870 XX. Jahrgang. S. 227f..

⁴²⁴ Herbert Philipp Schmitz, S. 16.

Götting, wie der Großteil der neugotischen Bildhauer, relativ frei mit Versatzstücken verschiedener gotischer und anderer Stile umging. Die Maßstäbe der heutigen, genormten Denkmalpflege können also nicht auf die Neugotik angewendet werden.

Kanonikus Bock registrierte zwar die Regionalität der Vorbilder für die Statuen, ob er darin einen Vorteil für die neuen Statuen gesehen hätte, muß offen bleiben. Nach seinen Aussagen in der Korrespondenz um die Ausstattung des Aachener Domes konnten auswärtige Kunstwerke ebenso gute Arbeitsanleitungen dargestellt wie die regionalen.⁴²⁵ Eine moderne Denkmalpflege kann die regionale Ausrichtung nur loben. Die Statuen stehen, da Götting sie größtenteils in Anlehnung an die Aachener Originalbestände schuf, in der bildhauerischen Tradition der Stadt.

Durch die langjährige Zugehörigkeit der Stadt Aachen zur Diözese Lüttich war Aachen im Mittelalter nicht so sehr Köln wie dem Maasland zugewandt. Dementsprechend stand Aachen in seiner künstlerischen Tradition der des Landstriches von den Maaslanden bis nach Nordfrankreich nahe. Wie vor allem bei der Beschreibung der Statuen der Annakapelle schon erwähnt, zeigt sich diese Tradition weniger asketisch. Sie ist weltzugewandter und von verfeinerterem Wesen als z.B. die Kölner Gotik.

Sowohl die vorbildhaften Apostel des Chorinneren wie auch die Goldschmiedearbeiten des mittelalterlichen Aachen belegen diesen Einfluß auf die Kunst der Stadt. Ebenso die Tafelmalereien.⁴²⁶ In den neugotischen Domskulpturen schlagen all diese zugrunde liegenden Vorbilder durch.

Hilger konstatiert: *„Die Vorbildlichkeit der Epoche des francoflämischen Bildhauers Andrée Beauneveu und des südniederländischen Internationalen Stils für die neugotische Skulptur in den Rheinlanden ist offensichtlich.“*⁴²⁷

Diese Aussage trifft aus der Ferne besehen zu, jedoch: Die Statuen Göttings mögen ein Beispiel dafür sein, daß auch innerhalb dieser Setzung Unterschiede zu verzeichnen sind. Viele Bildhauer der Neugotik übernahmen nur formale Merkmale ihrer maasländisch/nordfranzösischen Vorbilder. Darüber ist Götting in seinen Statuen hinaus gegangen. In den Aachener Domstatuen, vor allem in denen der Annakapelle, ist viel von der menschlichen, dem Betrachter zugewandten Stimmung dieser im mittelalterlichen Aachen gepflegten Tradition erhalten geblieben.

⁴²⁵ O.c.K. 19, 1.10.1870 XX. Jahrgang, S. 228.

⁴²⁶ Willy Christ/ Georg Minkenberg,, S.46ff.

⁴²⁷ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 137.

Der durch die jeweilige Architektur vorgegebene epochale Rahmen ist in den Statuen mit viel Freiraum beachtet. Gleichwohl sind gotische Elemente verschiedener Epochen, teilweise an ein und derselben Skulptur, eingebracht. Im Kontext des gesamten Zyklus scheint die Ausstattung des Chores mit Statuen, die an einen Stil der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts angelehnt sind, unschlüssig. Wußten die damaligen Aachener doch, daß der Chor 1414 geweiht wurde, also zu dieser Zeit fertiggestellt war. Wieder muß eingedenk sein, daß die Denkmalpflege in der Entstehung begriffen war.

Die für die verschiedenen Bauteile herangezogenen Thematiken können im Rahmen ihrer Patronate als adäquat bezeichnet werden.

Im thematischen Gesamtzusammenhang des Domzyklus fällt die Thematik der Matthiaskapelle aus dem Rahmen. Sie steht abseits des Kanons der Marienverehrung, in deren Zeichen sowohl die Gotik als auch die Zeit der Neugotik standen und die an den übrigen Kapellen mehr oder weniger eingehalten ist.⁴²⁸ Durch das entschlußfreudige und effektive Vorgehen des damals dominanten Karlsvereins war die Matthiaskapelle mit Skulpturen bestückt, bevor ein einheitliches Programm entworfen wurde. Erst mit dem Gesamtplan des Bischofs Laurent und der Einmischung des Erzbischöflichen Vikariats in Köln wurde die Marienverehrung konsequent durchgesetzt: Die Muttergottes ist an der Annakapelle indirekt, als Tochter, an der Karls- und Hubertuskapelle als Mutter und am Chor als Herrscherin gezeigt.

Angeichts der gekrönten Muttergottesstatue des Aachener Chorinneren verweist Peter Hilger auf die Schlüssigkeit des Außenprogramms ‚Hof Mariens, Königin der Engel und Heiligen‘ am Chor.⁴²⁹ So nachvollziehbar dies scheint, wird die gekrönte Muttergottesstau des Chorinneren jedoch im Plan Laurents nicht genannt und auch von keinem der anderen Mitentscheidenden. Bischof Laurents Ausführungen folgen zwar dem Gedanken der Marienverehrung, sie gehen aber, soweit ersichtlich, auf den üblichen Marienkult an Domen zurück.

7.3. Vergleich mit anderen neugotischen Skulpturen

In Köln, dem Zentrum der Neugotik, wurde die Hauptströmung der christlichen Skulptur der Neugotik vorgegeben. Dort haben Christoph Stephan, Peter Fuchs und auch Christian Mohr

⁴²⁸ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 187. Die Unschuld Mariens wurde von Pius IX am 8.12.1854 dogmatisiert.

⁴²⁹ Ebenda. S. 136.

gearbeitet, den Bloch als bedeutendsten Bildhauer der Region in seiner Zeit bezeichnet.⁴³⁰ Wie zu Göttings Lebzeiten sollen seine Statuen auch heute an den Kölner Bildwerken gemessen werden. Der Aachener Bildhauer wird die Kölner neugotischen Meister sicher als Maßstab empfunden haben: so im Falle des um 1851 mit Bayerle für den Düsseldorfer Nordfriedhof gearbeiteten Kreuzes. Die Kritik im ‚Organ für christliche Kunst‘ erteilte Götting den Ratschlag, sich an den neugotischen Statuen des Kölner Domes zu orientieren.⁴³¹ Die Aachener Domstatuen weisen weniger Gemeinsamkeiten mit den Arbeiten des Bildhauers Fuchs für den Kölner Dom auf. Mehr Eigenschaften teilen die Aachener Skulpturen mit den Bildwerken des Christian Mohr und denen des Christoph Stephan.

Zuerst sollen die Statuen des Peter Fuchs zum Vergleich herangezogen werden.(Abb. 107) Die Charakterisierung der Dargestellten fällt in den meisten Aachener Domstatuen vielfältiger und differenzierter aus. Die Aachener Statuen sind schmaler und feingliedriger gearbeitet als die hier gezeigten, sie wirken daher eleganter als Fuchs massivere Kölner Domstatuen.



Abb. 107 Statuen des Peter Fuchs am linken Gewände des Mittelportals der Westfassade des Kölner Domes, 1875. Foto: Wolff, Arnold.

⁴³⁰ Peter Bloch, S. 31.

⁴³¹ Ingeborg Schild/ Elisabeth Janssen, S. 141. Auch: Peter Bloch, S. 65.

Die Eigenschaften einer jeden einzelnen Skulptur korrespondieren in größerem Maße miteinander, als es bei den Fuchs-Skulpturen der Fall ist. Götting stimmte alle Gestaltung wie Physiognomie, Haltung, Faltenwurf usw. sorgfältig und feinfühlig untereinander und auf das Thema, den jeweiligen Heiligen, ab. Sämtliche darstellerischen Mittel setzte er im Sinne einer vielfältigen Darstellung am Einzelstück und auch innerhalb des gesamten Zyklus ein.

Die Aachener Domskulpturen können daher bei größtenteils stilistischer Einheitlichkeit, auch einer gewissen Schematik, in ihrer Variation dennoch Einzelstücke genannt werden. Fuchs hatte sich dagegen augenscheinlich auf die Darstellung eines Menschenschlages und eines Ausdruckes spezialisiert. Dies läßt sich besonders deutlich an den Gesichtern der verschiedenen Statuen Fuchs aufzeigen, die stets pathetisch-stolz, heroisch ins Leere schauen. Die Aachener Domstatuen weisen zwar ebenso eine idealisierende Tendenz auf. Jedoch zeigen sie im Vergleich zu den Kölner Domskulpturen des Peter Fuchs Abwechslung und feinere Charakterzeichnung. Fuchs zeigt ausschließlich denkmalwürdige Heldenfiguren, breitschultrige, kräftige Männer und Frauen. Die wuchtige Ausarbeitung der Fuchschen Skulpturen ist Teil ihrer einseitigen Charakterisierung. An die Stelle der schwungvollen, oft bogenförmigen Haltung der Aachener Domskulpturen setzte Fuchs dazu meist die Senkrechte. Diese aufrechte Haltung endet in einer herausfordernd scheinenden Positionierung des Kopfes. Insgesamt wirken die Fuchs-Statuen dadurch um einige Nuancen ‚aggressiver‘. Ebenso ihr Blick: er ist selten so demütig wirkend nach unten geschlagen wie der Blick der Aachener Domstatuen. In heroischem, teils kämpferisch wirkendem Pathos verweisen die Fuchs-Statuen auf ihren politischen Hintergrund. Sie spiegeln den in Köln vehement erhobenen Anspruch der katholischen Kirche auf Macht und Geltung.⁴³² Weniger der Mensch als die recht uniform dargebrachte Ideologie des Kulturkampfes ist in den Statuen Peter Fuchs zu sehen. Die menschlich/ christliche Dimension der Skulpturen ist minimalisiert. Nahezu nur anhand ihres Aufstellortes und ihrer Attribute, die sie dem Betrachter ostentativ entgegenhalten, erschließen sich Fuchs Statuen als christliche Kunst. Diese ‚Monumentalität‘ war durchaus gefragt, vor allem an ihr stößt sich der heutige Betrachter, dem das Wissen um den machtpolitischen Hintergrund fehlt..⁴³³

Die Aachener Domstatuen sind filigraner gearbeitet, die Körper der Dargestellten schmäler und feiner. Die gezeigten Heiligen scheinen dadurch von menschlicher Beschaffenheit und auch Schwäche. Dementsprechende Inhalte transportieren die Aachener Domstatuen. Sie veranschaulichen in erster Linie menschliche und christliche, aber nur wenig machtpolitische Werte. Sie wirken sanfter und oft demütig, anstatt der Vehemenz scheint ihnen eine stille

⁴³² *Kunst des 19. Jh. im Rheinland.*, Band 4, S. 49.

⁴³³ A.d.K. 74, 16.3.1868, Götting an Jungbluth.

Gläubigkeit zu eignen. Der Herrschaftsanspruch der katholischen Kirche ist den Aachener Domstatuen selbst kaum anzusehen. Der Hauptschauplatz des Kulturkampfes war Köln, vor diesem Hintergrund sind die dortigen Statuen geschaffen. Aachen lag im Verhältnis zur Rheinmetropole in provinzieller Lage. Hier war nicht so sehr die kämpferische Attitüde gefragt, wie sie den Kölner Domstatuen anhaftet, sondern Lebens- und Betrachterzugewandtheit. Diese Eigenschaften prägen die Gestaltung der Aachener Statuen maßgeblich.

Es ist kein Zufall, daß die Statuen des Peter Fuchs im Vergleich zu den Aachener Domskulpturen den Eindruck vermitteln, streng nach Schema und etwas liebloser hergestellt zu sein. Von 1865 bis 1881 entstanden an die 700 Statuen in der Werkstatt Fuchs.⁴³⁴ Der Bildhauer arbeitete bis zur Serienfertigung. Die dadurch notwendige Wiederholung führte zur Vereinheitlichung seiner Formensprache. Seine Skulpturen wirken unpersönlich, sie gediehen zu Denkmälern.⁴³⁵ Der hohe Arbeitsdruck förderte auch in den späten Domstatuen Aachens die Tendenz zur Vereinheitlichung: in einigen Chorstatuen, z.B. in den Witwen, machen sich vermehrt Schemata bemerkbar. Die meisten Zeitgenossen Fuchs befürworteten diese Formelhaftigkeit offenbar.⁴³⁶ Jedoch: 1881 beendete Fuchs seine Arbeit für den Kölner Dom und fiel sozusagen in die Bedeutungslosigkeit.⁴³⁷ Die moderne Kritik der Kölner Domstatuen von Fuchs ab 1865 fällt negativ aus: Sie seien nur anhand ihrer Attribute zu unterscheiden, charakterlos und uniform.⁴³⁸

A. Wolff stellt in seiner Schrift über den Kölner Dom richtig fest, daß Peter Fuchs mit heroischem Pathos arbeitete, Christian Fuchs Stil dagegen lyrischer sei. In der letztgenannten Einordnung findet sich ein passender Vergleichspunkt: In der sanften Stimmung vor allem liegt eine Ähnlichkeit der frühen Statuen Mohrs und den Aachener Domstatuen.

Christian Mohr bildete Peter Fuchs aus und war bis 1865 dessen Vorgänger als Kölner Dombildhauer.⁴³⁹ Fuchs arbeitete anfangs auf der von Mohr gelegten Basis. Indem er den Ausdruck seiner Statuen bis in die späten 60er Jahre des 19. Jahrhunderts auf ausschließlich heroisch zuschnitt, entfernte er sich jedoch zunehmend von seiner Grundlage.⁴⁴⁰

⁴³⁴ Peter Bloch, S. 36.

⁴³⁵ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4.S. 44.

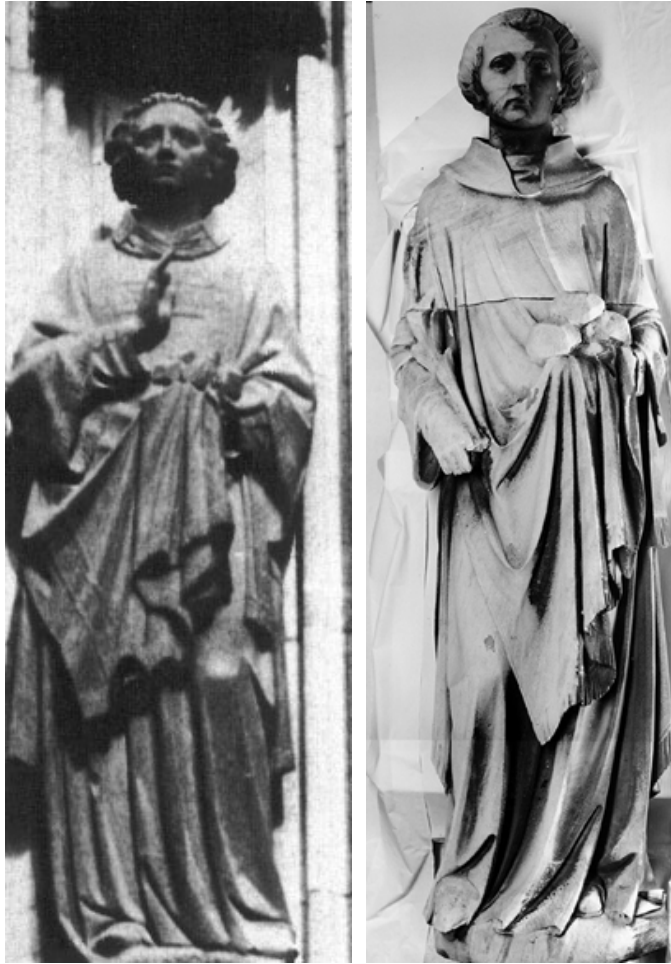
⁴³⁶ Ebenda. S. 46.

⁴³⁷ Ebenda. S. 54.

⁴³⁸ Ebenda. S. 49.

⁴³⁹ Peter Bloch, S. 36.

⁴⁴⁰ Peter Bloch, S. 32.



Links: **Abb. 108 Stephanus-Statue von Christian Mohr.** Nach 1855, Gewändefigur vom Südquerhaus des Kölner Domes. Foto: Bloch, P.

Abb. 109 Stephanus-Statue von Gottfried Götting. Um 1873/4, Aachener Choräußeres. Foto: Restaurationsbericht der Firma Grabowski, Euskirchen.

In den Aachener Domstatuen, auch denen der 70er Jahre, ist stets eine ähnliche Sanftheit wie in den Mohr-Statuen zu entdecken. Rolf Lauer nennt den Stimmungswert der frühen Mohr-Statuen treffend „*lyrische Zartheit*“.⁴⁴¹ Er beschreibt die frühe Bildsprache Mohrs als empfindungsreich.⁴⁴² Diese Aussage kann noch mehr für die gesamten Aachener Domstatuen gelten. Mohrs Statue des Stephanus kommt durch eine theatralische Geste stärker dem Wunsch ihrer Entstehungszeit nach Denkmälern entgegen als die Version Göttings. (Abb. 108/109) Beiden Statuen sind von der angesprochene Sanftheit, der Stephanus des Aachener Chors aber ist in seiner Einfachheit natürlicher und lebendiger gezeichnet.

Auch in anderen Punkten gleichen sich die Skulpturen der beiden Bildhauer. Ebenso wie Göttings Statuen weisen Mohrs Werke Feinheit in der Charakterzeichnung auf.

⁴⁴¹ *Kunst des 19. Jh. im Rheinland*, Band 4. S. 38/45.

⁴⁴² Ebenda. S. 51.

Auch Mohrs Statuen sind deutlicher Zeugen christlicher und menschlicher Werte als des Machtanspruchs der Kirche.

Zuletzt sollen die Aachener Domstatuen mit den Arbeiten eines weiteren Kölner Bildhauers verglichen werden, der noch vor Mohr und Fuchs am Kölner Dom gearbeitet hat.⁴⁴³ Die Rede ist von Christoph Stephan.



Abb. 110 Muttergottes aus der Hand Stephans vom Grabmal Stephans, ohne nähere Jahresangabe, nach 1847, Köln Melatenfriedhof. Foto: Bloch, P.

Nach Bloch ist Stephan einer der ersten Bildhauer, die den Weg zur eigenständigen neugotischen Skulptur bahnten. Er war eine Generation älter als Götting, Mohr und Fuchs und arbeitete daher vor einem anderen Hintergrund.⁴⁴⁴ In Stephans Jugend dürfte barockes Formengut noch vielerorts zu sehen gewesen sein. Spuren davon finden sich in einigen seiner

⁴⁴³ Ebenda. S. 30.

⁴⁴⁴ Christian Mohr: Andernach 1823–1888 Köln/ Peter Fuchs: Mülheim 1829–1898 Köln/ Christoph Stephan: Köln 1797–1864 Köln. Peter Bloch, S. 23.

Statuen. Eine der hier abgebildeten Madonna sehr verwandte Statue ist durch Bloch richtig als Statue nach hochgotischem Vorbild mit barocken Reminiszenzen eingestuft worden.⁴⁴⁵ (Abb.110) Vor allem im Kopf- und Brustbereich der Madonna zeigt sich ein barock dekorativer Zug. Diese dekorativ liebliche Note ist auch einigen Domstatuen, jedoch keiner Darstellung eines erwachsenen Mannes, beigegeben: So zu sehen an der Muttergottes samt Kind und der Hildegardis von der Karls- und Hubertuskapelle, deutlicher noch den Statuen der Jungfrauen, der Märtyrerin und der Büsserin vom Chor. Die Erwähnung barocker Spuren erinnert an die eingangs des Kapitels erwähnte Kritik an dem Gekreuzigten des Hochkreuzes für den Düsseldorfer Nordfriedhof.⁴⁴⁶ Im ‚Organ für christliche Kunst‘ wurde die Arbeit Göttings als „zopfstillig“ verrissen“. Der Kritiker zielte auf den Rückbildungsstil des Rokoko um 1770, dem sogenannten ‚Louisseize‘, den er in Göttings Skulptur auszumachen meinte.



Links: **Abb. 111 Jesuskind** der Muttergottes der Karls- und Hubertuskapelle. 1867. **Abb. 112 Katharina** am Choräußeren. Um 1874. Fotos: Karin Frohn.

Dieser Stil in Abwendung vom Schnörkel des Rokoko kennzeichnet eine Bewegung zur geklärten Linie und zu ausgeglichenen, regelmäßigen Formen. Die Klarheit und auch Nüchternheit der nachfolgenden Kunst war dem Stil jedoch nicht zu eigen. I. Schild konnte die damalige Kritik in bezug auf die Götting-Statue des Gekreuzigten nicht nachvollziehen.

⁴⁴⁵ Ebenda.

⁴⁴⁶ Ingeborg Schild/ Elisabeth Janssen, S. 141. Auch: Peter Bloch, S. 65.

Dagegen tröfe die Kritik auf die Stauen der aufgezählten Frauendarstellungen am Aachener Dom zu. Vor allem die Statue des Jesuskindes an der Muttergottes der Karls- und Hubertuskapelle und die Katharina vom Chor weisen lieblich barocke Rückstände auf.(Abb. 111/ 112)

Der Vergleich zeigt, daß sich Göttings Arbeiten durch viele Eigenheiten von den weiterer neugotischer Bildhauer unterscheiden. Die Aachener Domstatuen sind von eleganter, feingliedriger und -nerviger Machart. In ihnen sind Elemente des gotischen ‚schönen Stils‘, des Klassizismus und seltener barockes Formengut feinfühlig aufeinander abgestimmt. Weiterhin sind die Aachener Domstatuen von vielfältigem Ausdruck. In ihnen ist an der lyrischen Art der frühen neugotischen Bildhauerei festgehalten. Die insgesamt verhaltenere und sanftere Art des Domzyklus zeigt sich schon in den Statuen der Matthiaskapelle, in den Skulpturen der heiligen Familie an der Annakapelle tritt sie offen zu Tage. Die Einfachheit der Konzeption vieler Aachener Domstatuen erweist sich als Konzentration auf Wesentliches im natürlich scheinenden Ausdruck. Keine überzogene Mimik und Gestik o.ä. stören die stille, ausgeglichene Art der Statuen. Die Aachener Skulpturen weisen außerdem oft ein größeres Maß an Betrachterzugewandtheit auf, als die Werke der Kölner Zeitgenossen.

Die hohe Qualität der meisten Außenstatuen des Aachener Domes offenbart sich auch im werkinternen Vergleich: So anhand einiger nur leidlich gelungener Statuen der Karls- und Hubertuskapelle, denen der hohe Anspruch z.B. der Statuen für die Annakapelle abgeht. Hier ist vor allem die Statue des Lambertus zu nennen, die durch ihre unschlüssige Machart auffällt. Sie steht deutlich im Kontrast zu den gelungensten Statuen des gesamten Zyklus, z.B. des Stephanus vom Chor oder des Josef und Joachim von der Annakapelle.

7.4. Der Erhaltungszustand der Statuen

Die Statuen des Chores befinden sich in relativ gutem Zustand. Ab Dezember 1998 bis zum April 2000 führte die Euskirchener Firma Martin Grabowski an ihnen konservierende und restaurierende Maßnahmen durch. Die Arbeiten zielten nicht auf eine vollständige Wiederherstellung, sondern beschränkten sich auf die Behandlung gefährdeter Teile. Die Skulpturen wurden zumeist in situ bearbeitet, nur wenige wurden abgenommen, um Arbeiten an den Pfeilern zu vollbringen. Der Bericht zu den Arbeiten erwähnt eingangs, daß die Statuen für ihr Alter in zufriedenstellendem Zustand seien. Nur wenige Statuen oder Teile von

ihnen wiesen eine substantielle Schädigung auf. Einige Statuen tragen entstehungszeitliche Wiederherstellungsspuren in Form von Vierungen.



Abb. 113 Zerbombter 5. Pfeiler. Foto: Domarchiv.

Viele Schäden sind auf den 2. Weltkrieg zurückzuführen, dem überhaupt viele neugotische Werke zum Opfer gefallen sind. So am Chor: Im 2. Weltkrieg wurde eine Staute vollständig zerstört, eine weitere stark beschädigt. Der Torso (im Foto rechts) des Johannes steht heute am Fuße des wiederhergestellten Pfeilers.(Abb. 113)

Weitere Beeinträchtigungen des Zustandes gehen auf Wasserschäden zurück. Dabei verhinderten die Baldachine offenbar schwerwiegendere Schäden: Die über die Baldachinkontur reichenden, nicht geschützten Teile der Statuen sind stärker in Mitleidenschaft gezogen. An diesen Stellen hatten sich Abschalungen gebildet, die teilweise von Rissen oder Rißcraquelés durchzogen waren. Stellenweise hatte die Witterung den Stein im oberflächennahen Bereich zermürbt. Durch die Bildung von Krusten war die Verdunstung von eingedrungenen Wasser behindert. Folgende Maßnahmen wurden ergriffen:

Der Taubenkot wurde entfernt, Schalen gedünnt oder entfernt, einige Partien mit Kieselsäureester gestärkt. An bestimmten Stellen wurde der Wasserablauf verbessert. Risse wurden punktuell verklebt, Bruchstücke zusätzlich gedübelt. Einige Vierungen wurden gesetzt, insgesamt aber nur wenige Ergänzungen durchgeführt. Die Statuen des Isaias und des Stephanus wurden in Acrylharz getränkt.

Die Skulpturen der Karls- und Hubertuskapelle befinden sich heute in gereinigtem Zustand im Kreuzgang des Münsters, nur der Wappenengel ist an dem gut geschützten Platz im Portalbogen verblieben. Die Gründe für ihre Abnahme und ihr Zustand lassen sich einem

Restaurierungsbericht von 1991 entnehmen: Da die Konservierung vor Ort nicht möglich war, beschloß man, die Statuen von dort zu entfernen.⁴⁴⁷ Im Bericht wird die schattige Beschaffenheit ihres Aufstellortes dafür verantwortlich gemacht, daß das in die Skulpturen eingedrungene Regenwasser nur langsam wieder verdunstete. Die so in den Statuen verbliebene Feuchtigkeit löste den Kalk und schwächte so den Stein, zusätzlich erwies sich das Wasser besonders im Winter durch Frostsprengung als gefährlich.

Im Restaurierungsbericht von 1991 werden jedoch keine gravierenden Schäden erwähnt. Einige freistehende und filigran gearbeitete Teile wie Finger o.ä. sind abgebrochen. Des weiteren weisen die Statuen Auswirkungen von Fließwasserabschliff, Absandung und Spuren früherer Restaurierungen auf. Tiefgreifende Beschädigung beschränkte sich nur auf wenige kleinflächige Bereiche, hier bröckelte oder schalte etwas Material ab. Es kam die Frage auf, wie mit den durch die Abnahme entstandenen Lücken verfahren werden solle. Zum einen hätte das Abnehmen von Formen zur Herstellung von Abgüssen sicherlich zu weiteren Schäden geführt. Andererseits seien die Bildwerke als Gesamtprojekt geschaffen, welches mit der Entfernung einiger Statuen an Schlüssigkeit verliert. Der Bericht riet daher zur sanften Einfügung neuer Bildwerke, was aber bis heute nicht geschehen ist.

Die Annakapelle und die Karls- und Hubertuskapelle bieten den Statuen durch ihre jeweilige Lage verschiedene Bedingungen, denen die materialgleichen Skulpturen ausgesetzt sind, daher lohnt ein vergleichender Blick auf den Erhaltungszustand der Statuen beider Kapellen.



Links: **Abb. 114 Noah**. Rechts: **Abb. 115 Eva**. Fotos: Karin Frohn.

Der Noah und die Eva sowie weitere Skulpturen der Annakapelle sind in ungleich schlechterem Zustand.

⁴⁴⁷ Restaurierungsbericht 12.6.1991, Dipl.-Rest. Anke Franz vom Rheinischen Amt für Denkmalpflege.

Die Arche in den nicht mehr vorhandenen Händen des Noah ist nur mit Vorwissen als Hausboot zu erkennen; die Taube fehlt. (Abb. 114)⁴⁴⁸ An vielen Stellen haben sich großflächige, harte Schalen gebildet, die von Wasser unterlaufen sind und sich ablösen. Dabei nehmen sie die obere Steinschicht mit. An anderer Stelle ist der Stein durch Fließwasser abgespült, feinere Konturen sind verloren. Die Eva versinkt im Unrat, von ihren Schultern bis zur Scheitelhöhe befindet sich ein derweil steinharter Block aus Taubenkot, auch die sonstige Oberfläche der Statue ist größtenteils beschmutzt. (Abb. 115) Viele Statuen sind zudem von Flechten und Algen bewachsen.

Andere Stücke sind recht gut erhalten. Dem mag die bessere Qualität des jeweiligen Steinstücks zugrunde liegen, vor allem aber variieren die Bedingungen, unter denen die Statuen stehen. Die aus Anna, Josef und Joachim zusammengesetzte Hauptgruppe der Annakapelle ist z.B. in recht gutem Erhaltungszustand, was auf den weitgehenden Schutz vor Regenwasser zurückzuführen ist, den ihr Standort bietet.

Nach über 120 Jahren rächt sich die Wahl des ‚französischen Steines‘, wobei die Entscheidungsträger nicht alle Faktoren erahnen konnten, die auf die Statuen einwirken sollten. Ein Vergleich mit den Statuen der Matthiaskapelle offenbart nämlich die größere Widerstandskraft des Udelfanger Sandsteins, aus dem diese Statuen bestehen. Zwar finden sich auch an den Statuen aus Udelfanger Stein teils starke Beschmutzung und Bewuchs, die Schäden an den Statuen fallen aber insgesamt geringer aus. Neben ihrem geschützteren Standort ist die Härte des Steines dafür verantwortlich. Hervorstehende Feinheiten und Bearbeitungsspuren sind in diesem Stein wesentlich besser erhalten. Die Darstellungen z.B. der Finger an den verschiedenen Bildwerken machen deutlich, welches Material der Erosion



Links: **Abb. 116 Hände des Isaak**. Annakapelle. Rechts: **Abb. 117 Hand des Simon**. Matthiaskapelle. Fotos: Karin Frohn

⁴⁴⁸ Karl Faymonville, Der Dom zu Aachen. S. 274.

größere Angriffsfläche bietet. Der freistehende Daumen der linken Hand des Isaak weist nur noch einen Bruchteil seiner Stärke auf, der Zeigefinger der linken Hand des Simon ist dagegen vollständig und im Detail erhalten. (Abb. 116 und 117)

Die Bildwerke der Karls- und Hubertuskapelle stehen sicher im Kreuzgang, die des Chores haben erhaltungstechnische Maßnahmen erfahren. Aufgrund ihres Aufstellortes und ihres Materials bedürfen auch die Statuen der Matthiaskapelle keiner großartigen Restaurierung. Bleibt der umfangreiche Zyklus der Annakapelle: In Bezug auf mehrere Statuen ist das Ergreifen erhaltender Maßnahmen dringendst notwendig, während andere nicht viel mehr als einer Reinigung und Taubenschutz bedürften.

7.5. Der Nachlaß Göttings

Abschließend einige Worte zum Nachlaß Göttings.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf das Hauptwerk des Bildhauers, welches zugleich das wichtigste Zeugnis der neugotischen Skulptur in Aachen ist. Götting war ein vielbeschäftigter, auch über die Aachener Region hinaus arbeitender Bildhauer. Um den Rahmen zu begrenzen, ist die vorliegende Arbeit nicht als Monographie angelegt. Weitere Untersuchungen der Arbeit Göttings wären aber durchaus wünschenswert, da sie zugleich eine Grundlage der Erforschung der Aachener neugotischen Skulptur darstellen würde. Jedoch würde sich erst mit der Eröffnung des Nachlasses die Perspektive eines fruchtbaren und ergiebigen Arbeitsfeldes auftun.

Das Erbe Göttings lagert in Waldfeucht unter mäßigen Bedingungen, der Öffentlichkeit nicht zugänglich in privater Hand. Ein Ankauf des Nachlasses läge nicht nur im Interesse des Stiftkapitels. Auch die Stadt Aachen und jeder Freund des Aachener Münsters könnte den Ankauf nur begrüßen. Dieses Zeugnis der Aachener Geschichte bzw. ein Teil davon gehört in die Stadt seiner Entstehung.⁴⁴⁹ Die dafür notwendigen Mittel sind überschaubar und sollten durch Spenden abgedeckt werden können.

Die hier gezeigten Fotos sind Aufnahmen des Nachlasses Göttings. Sowohl Modelle einiger Domsulpturen als auch Gipse nach Stücken des Aachener Domschatzes sind auszumachen. Das Gipsmodell und die jeweilige Steinskulptur sind, soweit nachvollziehbar, sehr deckungsgleich.

⁴⁴⁹ Auch Frau Dr. Dickmann vom Heinsberger Museum bemüht sich um den Nachlaß.



Von oben links nach unten rechts: **Abb. 118 Petrus von der Matthiaskapelle**, **Abb. 119 Patriarch Joachim vom Chor**, **Johannes der Täufer von der Annakapelle**, dahinter unbekannte Skulptur **Abb. 120** Inmitten unbekannter Modelle links im Bild **Seth von der Annakapelle** **Abb. 121** rechts im Bild **Jakob der Annakapelle**, daneben links ein **Prophet vom Chor**. **Abb. 122 Adam von der Annakapelle**, rechts im Bild. **Patriarch vom Chor und Johannes der Täufer von der Annakapelle**, links im Bild. **Abb. 123 Studie nach dem Aachener Apostelantependium.**

Alle Fotos des Nachlasses sind mir von Frau Dr. Dickmann, Museum Heinsberg, ausgehändigt worden.

Der Kostenaufwand zur Herstellung von Modellen und Skizzen war im Preis für das fertige Werkstück in Stein enthalten. Unter dem Nachlaß befindet sich auch eine Kiste voll Skizzen, Briefen, Auftragsbücher und anderen Aufzeichnungen.

8. Schlußbetrachtung

Vornehmlichstes Ziel dieser Arbeit war es, die Beschaffenheit und Entstehung der 94, von 1865 bis 1876 entstandenen Außenstatuen des Aachener Domes vor ihrem Hintergrund zu erfassen. Dazu wurde sich den Statuen über mehrere Distanzen angenähert.

Nach der Schilderung der damaligen gesellschaftlichen und politischen Lage Deutschlands wurde auf die Neugotik eingegangen. Der Erfassung der Situation in Aachen folgte die Untersuchung den Quellen, die Aufschluß über Umstände und Hintergründe des Entstehungsprozesses gaben. In dem darauf folgenden Teil wurden die Statuen unter stilkritischen Gesichtspunkten betrachtet. Anhand einer gezielten Auswahl an Stücken wurden die Eigenschaften der Statuen des Domzyklus exemplarisch dargestellt. Der Vergleich sowohl zu Werken der vorbildhaften Gotik wie auch zu anderen neugotischen Bildwerken stellte die Aachener Domstatuen in einen Zusammenhang, die Arbeit schließt mit einer kritischen Charakterisierung der Domstatuen und der Erläuterung des Nachlasses ab.

Nur im Zusammenhang der hier angeführten Fragestellungen ließen sich die Aachener Domstatuen, wie die Kunst jeder Zeit, tiefergehend erschließen, bewerten und im Vergleich mit zeitgenössischen Werken einordnen.

Die Aussage Blochs zur Aachener Neugotik kann nur bestätigt werden:

*„So beschränkten sich die Aufgaben auf Erneuerungen und Erweiterungen an Münster und Rathaus sowie etliche sakrale Neubauten. In diesem begrenzten Rahmen aber ist eine erstaunlich reiche autochthone Kunstproduktion zu beobachten.“*⁴⁵⁰

Die im Zitat angesprochene Eigenständigkeit der neugotischen Aachener Kunst ist vornehmlich mit den Aachener Domstatuen und deren Schöpfer Gottfried Götting in Verbindung zu bringen. Den 94 Außenstatuen an den gotischen Bauteilen des Aachener Münsters kommt im Bereich der Bildhauerei in Aachen eine Schlüsselposition zu. Die Statuen stehen sozusagen an der ‚1. Adresse‘ in Aachen. Der Domzyklus stellt darüber hinaus nicht

⁴⁵⁰ X65

nur das größte zusammenhängende plastische Werk Aachens dar. Er ist auch zeitlich vor dem zweitgrößten Projekt, dem Rathaus, anzusiedeln. Zudem stammt der gesamte Zyklus, anders als die Aachener Rathausstatuen, vom Modell bis zur Skulptur aus der Hand eines Aachener Bildhauers, Gottfried Götting. Die Münsterstatuen Göttings stellten für zeitgleich arbeitende Bildhauer eine Maßgabe in Aachen dar.⁴⁵¹ In den Statuen behauptete der Bildhauer seine Stellung nicht nur innerhalb der Stadt, sondern er konnte auch der Konkurrenz aus Köln standhalten. Sicherlich gab es auch neben und nach Gottfried Götting erfolgreiche neugotische Bildhauer in Aachen, so die Werkstatt Pohl/Weber, Dunstheimer und Mengelberg. Dennoch hat kein neugotischer Aachener Bildhauer eine derart gefestigte Stellung in der Stadt einnehmen können wie Götting. Es ist durchaus denkbar, daß Götting die von 1880 bis 1901 erstellten Rathausstatuen hergestellt hätte. Der Aachener Dombildhauer verstarb jedoch 1879.⁴⁵² Nach dem Ableben Göttings gewann die Kölner Konkurrenz und mit ihr die Bildhauerei der Rheinmetropole dagegen schnell die Oberhand in Aachen.⁴⁵³ Nur wenige Modelle von Rathausstatuen stammen aus den Händen Aachener Künstler, der Löwenanteil ist von Christian Mohr aus Köln gefertigt.⁴⁵⁴

In den Werken einiger nachfolgender Aachener Bildhauer zeichnet sich die Handschrift Göttings ab. So an Stücken von Lambert Piedboeuf und Gustav Angelo Venth, die einzigen bekannten Schüler Göttings.⁴⁵⁵

⁴⁵¹ Sie wurden in mehrerlei Hinsicht zum Vergleich mit den Skulpturen des Rathauses herangezogen. Carola Weinstock, S. 105f und 141.

⁴⁵² Ebenda, S. 139.

⁴⁵³ Ebenda, S. 144.

⁴⁵⁴ X33)

⁴⁵⁵ Peter Bloch, S. 68. G. A. Venth Aachen 1848- Aachen 1903/ Pierre Piedboeuf Aachen 1863- um 1915.

Anhang

Aus Schriften oder Sekundärliteratur bekannte Werke:

um 1850 ein Hochkreuz auf dem Nordfriedhof in Düsseldorf.⁴⁵⁶ Grabmäler für: J.E. Springsfeld, Fam. Contzen und Graf Nellessen auf dem Aachener Ostfriedhof.⁴⁵⁷

1860 eine Madonna mit musizierenden Engeln am Portal der katholischen Pfarrkirche St. Michael in Burtscheid.⁴⁵⁸

1862 eine Pieta im Auftrag der Eheleute Peter/Caroline Beissel für die katholische Pfarrkirche Hl. Kreuz, Aachen⁴⁵⁹, eine Kreuzigungsgruppe für die Gedächtniskapelle von St. Peter, Aachen.⁴⁶⁰

1863 Eine Statue für die Kapelle des Hl. Vinzenz in Niederforstbach, Aachen. Ein holzgeschnitzter Wendelinusaltar in der Pfarrkirche Brand.⁴⁶¹

1864 den Figurenkranz am Turm der Marienkirche, Aachen.⁴⁶²

1865-67 Figuren für die Mensa am Hochaltar von St. Paul, Aachen. Nach Entwurf von H. Wiethase gemeinsam mit Friederich Wilhelm Mengelberg (oder Balk) ausgeführt.⁴⁶³

1865/66/67 eine unbestimmte Menge an Skulpturen für das Hauptgebäude der Rheinisch-Westfälische Polytechnische Schule Aachen.⁴⁶⁴

1868 Portraits von König und Kronprinz nach Modellen aus Berlin für das Treppenhaus des Hauptgebäudes der Hochschule.⁴⁶⁵

1867 eine Statue für die Verlosung zum Besten der Annakapelle.⁴⁶⁶

1867/68 Figuren am Sandsteinaltar der Kirche Heilig Kreuz, Keyenberg. Nach Entwurf von Friederich v. Schmidt ausgeführt von J.P. Sarter/Gebr. Mengelberg/G.Götting.⁴⁶⁷

1868 Muttergottes über dem Hauptportal der Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt, Geilenkirchen.⁴⁶⁸

1871 zwei Statuen am Krankenhaus in Erkelenz.⁴⁶⁹

1875 eine Statuette der Madonna mit Jesuskind.⁴⁷⁰

⁴⁵⁶ Schild, Ingeborg/Janssen, Elisabeth. S. 140.

⁴⁵⁷ Ebenda. S. 85/87.

⁴⁵⁸ Ebenda. S. 140.

⁴⁵⁹ Ebenda.

⁴⁶⁰ Ebenda.

⁴⁶¹ Handbuch d. Bistums Aachen, dritte Ausgabe, hrsg. v. bischöfl. Generalvikariat, Aachen

⁴⁶² Bloch, Peter. S. 66.

⁴⁶³ Ebenda. S. 66. Friederich Wilhelm Mengelberg (Köln 1837- Utrecht 1919)

⁴⁶⁴ Hochschularchiv Aachen 850. Baurath und Direktor der polytech. Schule von Kaven an Götting.

⁴⁶⁵ A.d.K., 4.12.1868, Götting an Jungbluth

⁴⁶⁶ A.d.K., 24.7.1867, Jungbluth an Götting

⁴⁶⁷ Handbuch d. Bistums Aachen. S. 667.

⁴⁶⁸ Ebenda. S. 703.

⁴⁶⁹ Domarchiv 97, vor dem Oktober 1871, Jungbluth an Götting.

1877 Figureschmuck im Tympanon des Süd/Westeinganges der Nikolauskirche, Aachen.

1877 Figureschmuck am Brunnen auf dem Münsterplatz, Aachen.⁴⁷¹

1879 Marienkrönung im Tympanon des Marktturmportals, Aachen.⁴⁷²

1879 Relief „Anbetung der Könige“ über der „Dreikönigentüre“ am Rathaus Aachen⁴⁷³

1879 Pfarrkirche zu den Hl. Aposteln Simon und Judas Thaddäus, Otzenrath.
Muttergottesstatue für die Kuppel und Herz-Jesu Figur für das Innere.⁴⁷⁴

Götting hatte sich des weiteren mehrere Male erfolglos um die Bestückung des Aachener Rathauses mit Skulpturen bemüht, auch schon vor Beginn jeglicher Arbeit am Münster. Aus den Jahren 1861, 1864 und 1874/75 stammen Kostenvoranschläge und Bewerbungsschreiben.⁴⁷⁵ Da jahrelange Diskussionen um Thema und Stil der Rathausskulpturen die Ausstattung des Bauwerks verzögerten, sollte es über einige wenige Stücke aber nicht zu einer weitergehenden Mitwirkung Göttings kommen: Der Bildhauer verstarb am 27.5.1879 verheiratet und als Vater zweier Töchter in Aachen.⁴⁷⁶

⁴⁷⁰ Domarchiv 420, Katalog der Gewinne der Aachener Dombau-Lotterie zum Besten des Aachener Kaiser Münsters, erschienen Sept.1875, Gewinn Nr. 5.

⁴⁷¹ Schild, Ingeborg/Janssen, Elisabeth. S. 140.

⁴⁷² Kunst des 19. Jh. im Rheinland, Band 4. S. 360.

⁴⁷³ Signatur vor Ort

⁴⁷⁴ Handbuch d. Bistums Aachen. S. 1036.

⁴⁷⁵ Weinstock, Carola. S. 139.

⁴⁷⁶ Die näheren Informationen zu Göttings Leben stammen von Elisabeth Janssen.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivbestände:

Domarchiv

Dombauarchiv

Hochschularchiv

Stadtarchiv Aachen, dort die Akten des Karlsvereins (abgekürzt A.d.K.)

Zeitschriften:

Stadtbibliothek Aachen, dort das ‚Echo der Gegenwart‘ (abgekürzt E.g.G.)

Hochschulbibliothek, dort das ‚Organ für christliche Kunst‘ (abgekürzt O.c.K.)

Sekundärliteratur:

Bartmann, Dominik; Anton von Werner: zur Kunst und Kunstpolitik im Dt. Kaiserreich; Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1985.

à Beeck, Peter; Aquisgranum; übers. v. Peter St. Kältzeler, Verlag Gebrüder Habes, Aachen 1874.

Bisky Jens; Poesie der Baukunst; Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 2000

Bloch, Peter; Skulpturen des 19. Jh. im Rheinland; Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1975.

Bock, Franz; Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, Schwansche Verlagsbuchhandlung, Köln und Neuss 1868/ 1875.

Bock, Franz; Das karolingische Münster zu Aachen und die St. Godehards Kirche zu Hildesheim; Verlag von Henry & Cohen, Bonn 1859.

Borger-Keweloh, Nicola; Die mittelalterlichen Dome im 19. Jh.; Beck-Verlag, München 1986.

Braun, Josef; Die Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst; J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1943.

Buchkremer, Joseph; Der Dom zu Aachen, Beiträge zur Baugeschichte; Druckerei und Verlagsanstalt Wilhelm Metz., Aachen 1955.

Buchkremer, Joseph, Meine Tätigkeit als Aachener Dombaumeister; Einhard Verlag, Aachen 1993.

Camille, Michael; Die Kunst der Gotik; Verlag DuMont, Köln 1996.

Dank- und Jubelfeier für 25 jährige Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters; veranstaltet durch den dortigen Karlsverein am 20.10.1872, Druck und Verlag von Albert Jacobi& Co, Aachen 1872.

Dann, Otto; Religion-Kunst-Vaterland: der Kölner Dom im 19. Jahrhundert; Bachem Verlag, Köln 1983.

Dehio, Georg Gottfried; Denkmalschutz und Denkmalpflege; Heitz und Mündel, Straßburg 1905.

Dünnwald, Rudolf; Aachener Architektur im 19. Jh.; Verlag Aachener Geschichtsverein, Aachen 1974.

Erlemann, Hildegard; Die Heilige Familie: ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit; Ardey Verlag, Münster 1991.

Esser, Werner; Die heilige Sippe; Dissertation, Rheinische Friederich-Wilhelms-Universität, Bonn 1986.

Faymonville, Karl; Der Dom zu Aachen; Verlag F. Bruckmann, München 1909.

Faymonville, Karl; Das Münster zu Aachen, in: Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen; Druck und Verlag von L. Schwan, Düsseldorf 1916.

Germann, Georg; Neugotik, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1974.

Rheinische Lebensbilder; hrsg. v. Janssen, Wilhelm, Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde; Rheinland Verlag GMBH, Köln 1985.

Grimme, E.G.; Der Dom zu Aachen; Einhard Verlag, Aachen 1994.

Grimme, E.G.; Das Rathaus zu Aachen; Einhard Verlag, Aachen 1996.

Heinrichs-Schreiber, Ulrike; Vincennes und die höfische Skulptur: die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420; Reimer Verlag, Berlin 1997.

Hilger, Hans Peter; Marginalien zu einer Ikonographie der gotischen Chorhalle des Aachener Münsters; in: Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Peter Bachmann, Berlin 1978.

Hilger, Hans Peter; Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes; Verlag Fredebeul & Koenen, Essen 1961.

Holländer, Georg; Aachen, Orte und Wege; Alano Verlag, Aachen 1986.

Jaxtheimer, Bodo W.; Gotik; Bechtermünz Verlag, Eltville am Rhein 1990.

Kessel, Johann Hubert; Geschichtliche Mittheilung über die Heiligthümer der Stiftskirche zu Aachen; Druck und Verlag der L. Schwann'schen Verlagsbuchhandlung, Köln und Neuß 1874.

Kier, Hiltrud; Gotik in Köln; Wienand Verlag, Köln 1997.

Klinkhammer, Heide; Der Aachener Dom, Baugeschichte und Baugestalt; The Getty Grant Program. Ohne Jahr und Ort.

Kunst des 19. Jh. im Rheinland, Band 1-5; hrsg. v. Trier, Eduard/ Weyres, Willi; Verlag Schwann, Düsseldorf 1980.

Lepper, Herbert; „Rettet das deutsche Volksheiligtum“; in: Celica Ihervsalem, Festschrift für Erich Stephany; hrsg. v. C. Bayer, T. Jülich, M. Kuhl, Köln – Siegburg 1986.

Lohmeyer, Franz, Siebigs Pit; Motiv Dom, Aachener Fotografen um 1900 sehen das Bauwerk; herausgegeben vom Domkapitel, Aachen 1999.

Mann, Albrecht; Aachens Geschichte und die Geschichte von „Odo von Metz“ und dem Karlsthron, von „Aquae Granni“ und dem „Grashaus“ neben anderen lokalhistorischen Legendenbeiträgen; in: Aachener Kunstblätter, Band 61/1998.

Meyer, Lutz-Henning; 150 Jahre Eisenbahnen im Rheinland; Verlag J.P. Bachem, Köln 1989.

Minkenberg, Georg; Der Dom zu Aachen; Arend und Ortmann, Aachen 1995.

Mummenhoff, Wilhelm; Eine Baurechnung des Aachener Münsters aus der Zeit der Errichtung des gotischen Chores; in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Band 44, Jahrgang 1922.

Neuss, Wilhelm; Hundert Jahre Verein für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen; Verlag B. Kühlen, Mönchengladbach 1954.

Niehr Klaus; Gotikbilder-Gotiktheorien: Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850; Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1999.

Noppius, Johannes; Aacher Chronik; Druck: Köln, Hartgerum Worringen 1643.

Poll, Bernhard; Geschichte Aachens in Daten; Aachen 1960.

Quix, Christian; Historische Beschreibung der Münsterkirche; von 1825 Verlag Urlichs, Aachen, Nachdruck: Verlag J.A. Mayer, Aachen 1976.

Reims, die Kathedrale; hrsg. v. Demouy, Patrick; Verlag Schnell und Steiner Zodiaque, 2001

Renaissance der Gotik; herausgegeben vom Museum Goch; 30.5. bis 29.8.1999.

Schild, Ingeborg/Janssen, Elisabeth; Der Aachener Ostfriedhof; Verlag J.A. Mayer, Aachen 1991.

Schild, Ingeborg; Die Baumeister am Aachener Dom im 19. Jh.; hrsg. v. Karlsverein zur Wiederherstellung des Aachener Domes, Druckerei und Verlagsanstalt Wilhelm Metz, Aachen 1983.

Schmitz, Herbert Philipp; Robert Cremer; Verlag Aachener Geschichtsverein, Aachen 1969.

Schumacher, Thomas; Großbaustelle Kölner Dom; Verlag Kölner Dom 1993.

Schwaiger, Georg; Der Regensburger Dom; Verlag des Vereins für Regensburger Bistumsgeschichte, 1976.

Siebig, Hans-Karl, Die Chorhalle des Aachener Domes- Baugeschichte und Sanierungsmaßnahmen, Veröffentlichung des Karlsvereins, Aachen 1997

Stephany, E., Der Dom zu Aachen, Arend und Ortmann, Aachen 1963

Studien zur Kunst und Kulturgeschichte, Band I, hrsg v. Klotz, Heinrich, Jonas Verlag, Marburg 1985. Siehe dort: Schmidt, Hans-Werner, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst, 1854-1933,

Die Waage, Zeitschrift der Grünethal GMBH, Aachen, Sonderheft 2, Juli 1992

Wedemeyer, Bernd, Die Pfeilerfiguren des Kölner Domchores und ihr stilgeschichtliches Verhältnis zu Reims, Kunsthistorischer Verlag Braunschweig, 1990

Weinstock, Carola, Der plastische Bildschmuck an der Fassade des Aachener Rathauses 1864-1901, Diss. RWTH Aachen, 1981

Winand ,Klaus; Das Aachener Münster, Geschichte und Architektur des Chores und der Kapellenbauten; Verlag Axel Bongers, Recklinghausen, 1989

Wolff, Arnold Hrsg., Der gotische Dom in Köln, Vista Point Verlag, Köln 1986

Bildungsgang

Oliver Czarnetta, geb. am 24. September 1966 in Birkesdorf/ Düren, wohnhaft in Aachen seit 1992.

| | |
|---------------|---|
| 1973 bis 1977 | Besuch der Katholischen Grundschule Birkesdorf/ Düren. |
| 1977 bis 1987 | Schulzeit und Abitur am Burgau-Gymnasium Düren. |
| 1989 bis 1992 | Ausbildung zum Steinmetzgesellen in Kreuzau/ Düren. |
| 1992 bis 2004 | Studium an der RWTH Aachen, Hauptfach Kunstgeschichte, Nebenfächer Geschichte und Philosophie. |

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 2003