

DER KÖLNER DOM

Herausgegeben und eingeleitet von

CARLHEINZ PFITZNER

Als Erzbischof Reinald von Dassel nach der Einnahme von Mailand im Jahre 1164 die kostbarsten Reliquien der alten Langobardenstadt, die Gebeine der Heiligen Drei Könige, von seinem kaiserlichen Freunde Friedrich Barbarossa als Lohn für seine Hilfe erhielt und in unvergleichlichem Triumphzuge nach Köln geleitete, reichte die im Jahre 870 von Erzbischof Willibert geweihte Domkirche bald nicht mehr aus, die Massen der herbeiströmenden Pilger zu fassen. Der im ehemaligen römischen Tempelbezirk auf einem Hügel im Nordosten der Stadt gelegene Bau wird auch sonst auf die Dauer nicht mehr für würdig erachtet sein, den einzigartigen neuen Reliquienschatz, für den ein köstlicher Goldschrein im Entstehen begriffen war, aufzunehmen, da um die Wende des Jahrhunderts allenthalben am Rhein, und nicht zuletzt in der mächtig aufstrebenden alten rheinischen Metropole selbst viele neue großartige Gotteshäuser entstanden. Engelbert der Heilige (1216–25) plante einen Neubau, aber erst im Jahre 1247 faßte das Domkapitel den Entschluß zum Beginn, der durch einen Brand des alten Domes nun nicht mehr weiter verschoben werden konnte; im Jahre 1248 legte Erzbischof Konrad von Hochstaden den Grundstein. Gerade die Jahre des Zögerns waren nun aber entscheidend für die Gestaltung des Domes; inzwischen hatte sich ein grundlegender Wandel vollzogen, und so kam es, daß neben den eben vollendeten Kirchen Groß-St. Martin und St. Kunibert und dem herrlichen Chorbau von St. Aposteln, den reifsten Leistungen der rheinischen Hochromanik, ein Bau in rein gotischen Formen emporwuchs. Der erste Dombaumeister Gerhard, dem auch die Gesamtplanung zugeschrieben werden darf, gehörte zu jener Generation deutscher Steinmetzen, die ihre Lehrzeit in den großen Bauhütten des Westens verbracht hatten, und denen die klassischen Schöpfungen gotischer Architektur bekannt waren. Oft ist die Abhängigkeit des Kölner Domes von der Amiens Kathedrale, die im Jahre 1220 begonnen wurde, betont worden. Dieses trifft für die Gestaltung des Chorgrundrisses mit seinem Kapellenkranz zu, nicht aber für den weiteren Plan des fünfschiffigen Langhauses, das in unerhört schöner räumlicher Abgewogenheit vom Chorbau durch ein dreischiffiges Querhaus getrennt wird. Vollends weicht die Formensprache der aufgehenden Architektur von Amiens ab; sie beweist vielmehr, daß Meister Gerhard entscheidende Eindrücke in den Pariser Bauhütten der 30er und 40er Jahre

des 13. Jahrhunderts empfang. Zweifellos lernte er an dem Umbau der Abteikirche von St. Denis (begonnen 1231) und sah die Sainte Chapelle entstehen. Die Art der Verwertung der empfangenen Eindrücke kennzeichnet den deutschen Meister, der das Prinzip des Geschauten bis zur letzten Konsequenz und mit einer unerhörten Gründlichkeit durchführte. So ist die Tendenz zur restlosen Auflösung der Wand und zur beherrschenden Betonung der vertikalen Linie in einer Weise durchgeführt, die in Frankreich vielleicht nur noch in dem gleichzeitig begonnenen Chorbau der Kathedrale von Beauvais ihre Parallele hat, niemals aber dort einen ganzen Dom in allen seinen Teilen bestimmte. Auf Meister Gerhard selbst geht noch der Chor bis zur Höhe des Kapellenkranzes zurück, der bis 1270 vollendet war. Von ihm stammt auch die schlichte, von gleichen Dreipässen bekrönte Maßwerkteilung der Kapellenfenster sowie der sparsam verwendete, auf die Pfeilerkapitelle und Piszinen beschränkte köstliche Schmuck naturalistischen Blattwerks. Als Baumaterial kam, abgesehen von dem leichteren Tuffstein für die Gewölbe, der graue Drachenfels-Trachyt einheitlich zur Anwendung. Gerhards Nachfolger war im Jahre 1280 Meister Arnold. Unter ihm und seinem Sohn Johannes ward der Chor vollendet und im Jahre 1322 durch Erzbischof Heinrich von Virneburg feierlich eingeweiht. Im Äußeren ist eine allmähliche Steigerung der Schmuckfreudigkeit zu spüren. Der zunehmende Einfluß der Straßburger Bauhütte läßt sich darin ablesen, der sich am reinsten in dem rhythmisch abwechselnden Maßwerk der Wimperge des Vorchors offenbart. Grundsätzlich finden sich hierbei, auch in dem Strebewerk mit den doppelten Bogen, die reicheren Schmuckformen auf der Südseite.

Unmittelbar nach der Weihe des Chores, der durch eine Mauer abgetrennt wurde, ging man an die Weiterführung des Baues; bereits 1388 wurde das südliche Querschiff, allerdings mit einer vorläufigen Abdeckung, in Benutzung genommen. Pfeiler des Mittelschiffs und des südlichen Seitenschiffs waren bis zur Kämpferhöhe aufgeführt worden, und im Laufe der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde an der zweitürmigen Westfassade gearbeitet, deren Südturm bis zur Höhe des dritten Geschosses aufgeführt war, als Meister Nicolas van Büren im Jahre 1437 die Glocken aufhängen ließ. Im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts erlahmte nun aber der Eifer zum weiteren Ausbau; noch

schloß man um die Jahrhundertwende das Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs, das damals seine köstlichen Fenster erhielt. Das Langhaus jedoch wurde mit Holz abgedeckt, und jahrhundertlang beherrschten nun der Südturm mit dem mächtigen Baukranen und der steilaufragende Chor das Kölner Stadtbild (Tafel VI). Die Bautätigkeit ruhte zwar nie ganz, bezog sich jedoch nur auf gelegentliche Ausbesserungen. Schwerste Schicksale erlitt der Dom während der Besetzung Kölns durch die Franzosen im Jahre 1794; er wurde zum Proviantmagazin und Gefangenenlager herabgewürdigt. In diesen für das Rheinland so schmachvollen Zeiten sammelten sich nun aber die Kräfte, denen endlich die Vollendung des ganzen Werkes gelingen sollte. Kunstbegeisterte und patriotische Kölner setzten sich für den Dom ein, zunächst unter der Führung des Sulpiz Boisserée, dessen zu Beginn der 20er Jahre erschienenes Domwerk größtes Aufsehen erregte und die Grundlage für alle weiteren Pläne bildete. Im Jahre 1814 besuchte Friedrich Wilhelm IV., damals noch Kronprinz, den Dom und wurde für die Idee seiner Vollendung gewonnen. Schinkel verfaßte mehrere Gutachten, Stein, Arndt, Görres und viele andere geistige Führer des erwachenden Deutschlands fanden begeisterte Worte für den großen Plan, und nicht zuletzt gelang es Boisserée, Goethes freundliches Wohlwollen zu gewinnen. Edelste Geister setzten sich ein; der hohe Idealismus der Romantiker, denen sich hier das deutsche Mittelalter in hehrstem Denkmal offenbarte, und das aus den Befreiungskriegen gestärkt hervorgegangene patriotische Empfinden gingen auf in der gemeinsamen Erfüllung der großen Aufgabe. Hinzu kam die abenteuerliche Entdeckung der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Originalpläne für die Westfassade. Nach 1830 begannen planmäßige Instandsetzungsarbeiten, durch die zwangsläufig die Kenntnis der gotischen Formensprache sich vertiefte. Dieses sollte dem weiteren Ausbau zugute kommen, zu dem endlich König Friedrich Wilhelm IV. am 4. September 1842 den Grundstein legte mit Worten, die ihre Wirkung in deutschen Landen nicht verfehlten. Tatsächlich wurde der Dom „das Werk des Brudersinns aller Deutschen, aller Bekenntnisse“. Das geeinigte Deutschland, in jener Feierstunde noch geistig beschworen, wurde während der Vollendung des Domes Wirklichkeit, und so sah das erneuerte Reich in dem 1880 durch Kaiser Wilhelm I. eingeweihten Werk ein erstes ganz großes Symbol seiner geeinten Kraft.

Mag auch im einzelnen den neuen Teilen der etwas trockene Schematismus historisierenden Bauschaffens anhaften, so überwältigt, im ganzen gesehen, doch immer wieder die großartige Idee der Gesamtanlage, namentlich im Inneren (Tafel IX). Die Raumwirkung des hohen Mittelschiffs, begleitet von den hallenartigen, gleich hohen Seitenschiffpaaren, steigert sich zur Vierung hin, von der aus der Blick sich weitet in die Querschiffarme, und wird unvergleichlich im Chor, dessen unerhört edle Formen kaum mehr etwas von der Schwere des Materials ahnen lassen (Tafel XII). Im Westen gibt der gewaltige, ungehemmt aufsteigende Bogen, der wie eine hohe Pforte das Mittelschiff einleitet, in geballter Kraft den Grundakkord für den Vertikalismus, der im ganzen Raum nachklingt (Tafel X). Die auf Grund der alten Pläne ausgebaute Fassade (Tafel VIII) weicht ganz von westlichen Vorbildern ab und entwickelt die be-

reits am Vorchor auftretenden, von Straßburg beeinflussten reichen Zierformen weiter. Aus dem im Sinne des Raumes fünfgeteilten, von aufwärtsstrebenden Ziergliedern übersponnenen Baublock mit seinen etwas klein erscheinenden drei Portalen wächst das Türmpaar, von Geschoß zu Geschoß sich freier entwickelnd und unbemerkt ins Achteck überführt, hervor, im Filigran der durchbrochenen Spitzen ausklingend. Das 19. Jahrhundert hat mit Bauplastik nicht gespart; manche tüchtige Leistung ist darunter, vor allem auch an den Portalen der sehr reich behandelten südlichen Querschiffsfassade. Dem Mittelalter gehören lediglich Teile des Petrusportals im Südturm an (Tafel XX, XXI). Fünf der Apostelfiguren sind alt, Werke eines kölnischen Meisters aus der Zeit um 1380. Etwas jünger, und der Einflußsphäre der Parlerschule angehörend, sind die äußerst reizvollen Figuren des Tympanons und der Archivolten. Über den sechs thronenden Propheten zeigt das Bogenfeld Szenen aus der Geschichte Petri in zwei Reihen übereinander. Der „weiche Stil“ in Köln offenbart sich in den köstlichen Gestalten der Archivolten, deren vier Kränze von innen nach außen die Propheten, die Evangelisten und Kirchenväter, Heilige und Engel zeigen.

Im Innern zielt der Chor der wunderbare Reigen der Pfeilerfiguren (Tafel XXIII, XXIV). Es sind die Gestalten der Apostel, geführt von Maria und Christus, entstanden um die Zeit der Chorweihe. Auf herrlichen Konsolen stehend, ranken sich diese schlanken aristokratischen Gestalten gleichsam an den Pfeilern empor; ihre fein geschwungene Linie klingt in zartgetürmten Baldachinen, bekrönt von musizierenden Engeln, aus (Tafel XXV). In ihrer ganz dem edlen Linienfluß hingegebenen Unkörperlichkeit wachsen sie aus der schwerelosen Chorarchitektur, von einer inneren Musikalität erfüllt, hervor, köstliche Zeugnisse kölnischer gotischer Bildhauerkunst.

Aus dem alten Dom wurde nur das Triumphkreuz mit herübergenommen, dem der Name des Bischofs Gero († 976) anhaftet, und das um 970 entstanden sein mag (Tafel XXII). Diese älteste erhaltene monumentale deutsche Holzplastik zeigt das Thema der Kreuzigung in erschütternder Eindringlichkeit; kaum ist je später ein derartig verdichteter Ausdruck des Opfertodes Christi gefunden worden, wie hier in diesem Werk, das zugleich eine der frühesten plastischen Darstellungen Christi nördlich der Alpen ist.

Im Hochchor, zu Füßen des Apostelreigens, steht das doppelreihige Chorgestühl, um die Zeit der Chorweihe entstanden. Mit seinen 104 Sitzen ist es das größte gotische deutsche Gestühl, zugleich auch das reichste in seinem bildnerischen Schmuck, der Wangen, Misericordien, Armstützen und untere Sockelflächen in überströmendem Reichtum überzieht. Man wird nicht müde, diese köstliche Folge phantasievoller Darstellungen, die mindestens so viel aus weltlichen Quellen wie aus christlichen schöpfen, zu betrachten; eine unbezwingliche Lust zum Fabulieren offenbart sich hiermit einem unverkennbaren Einschlag der unverwüsthlichen kölnischen Lebensfreude (Tafel XXIX, XXX). Aus gleichem Geiste wuchsen die Chorschrankenmalereien; in hinreißender Lebendigkeit wird hier unter den gemalten gotischen Arkaden der Nordseite die Geschichte des hl. Petrus, des Papstes Sylvester, des Kaisers Konstantin und seiner frommen Mutter Helena erzählt, auf der Südseite folgen die Marienlegende,

die Geschichte der Heiligen Drei Könige, der hl. Felix und Nabor und des Gregor von Spoleto. Alle freien Flächen sind weiter übersponnen mit dekorativen und figürlichen Male-
reien; von unerhörter Feinheit und sprühendem Humor darin besonders die kleinen Engelfigürchen, Liebespaare und Musikanten auf farbig reich damaziertem Grunde. Die Chorschrankenmalereien zeigen das feingliedrige aristokratische Schönheitsideal der Zeit in vollendeter Form und sind „entwicklungsgeschichtlich weitaus das wichtigste und dazu das künstlerisch höchststehende Werk der deutschen Monumentalmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts“ (Clemen) (Tafel XXXI).

Ein wichtigstes Zeugnis der kölnischen Tafelmalerei dieses Jahrhunderts ist ebenfalls im Chor enthalten; auf der alten Mensa des Hochaltars steht der um 1360 entstandene, aus der abgebrochenen St. Klarakirche stammende Klarenaltar (Tafel XXVIII). Er zeigt in geöffnetem Zustande eine zweireihige Blendarkatur, in der unten 12 der typisch kölnischen „Ursulabüsten“ aus der Zeit um 1350 stehen, oben Apostelstatuetten (einige, wie auch unten, erneuert). Die Außen-
seiten der Innenflügel und die Außenflügel sind mit Darstellungen aus dem Leben Christi und einzelnen Heiligen bemalt, in denen man Schöpfungen des „Meisters Wilhelm“ zu sehen pflegt. Ein zweiter Meister, von wirklichkeitsnäheren Vorstellungen geleitet, hat um 1400 einen Teil der Bilder übermalt.

Nur Wesentlichstes kann in diesem Rahmen angedeutet werden; auch von der großartigen Reihe mittelalterlicher Bischofsgräber im Chorumgang und seinen Kapellen mögen nur zwei der hervorragendsten genannt werden. In der Johanneskapelle wurde Konrad von Hochstaden (1238-61) beigesetzt. Auf dem (neuen) Unterbau liegt die Grabfigur des Erzbischofs, ein prächtiger niederländischer Bronze-
guß aus der Zeit um 1320 (Tafel XXXII).

Nicht ganz 100 Jahre später entstand die Grabtumba eines der bedeutendsten kölnischen Erzbischöfe, Friedrichs von Saarwerden (1370-1414) (Tafel XXXIII). An der liegenden Bronze-
figur fesseln die porträthafteren Züge. Zu den hervorragenden Arbeiten des „weichen Stiles“, der uns schon in den Archivoltten des Petrusportals begegnete, gehören die in den feinen Blendarkaturen rings um die Kalksteintumba stehenden Figuren, unter ihnen eine Verkündigung von höchster Zartheit und Innigkeit (Tafel XXXIV), wie sie sich auch in der gleichzeitigen Kölner Malerei findet, die zu jener Zeit von Stefan Lochner zur höchsten Entfaltung geführt wurde. Der Dom bewahrt von ihm seit 1809 das ursprünglich für die Ratskapelle gemalte große Triptychon mit der Anbetung der Drei Könige, der Kölner Stadtpatrone, das Hauptwerk der Kölner Malerschule, dem Dürer schon auf der Reise nach den Niederlanden seine Bewunderung zollte. Die Außenflügel des „Dombildes“ zeigen die Verkündigung, in Haltung und Ausdruck von unvergleichlichem Reiz, auch in der Farbengebung, die hier in leicht gedämpften Tönen vorbereitet auf die vom strahlenden Goldgrund her leuchtende Farbenpracht des geöffneten Schreines (Tafel XXXV, XXXVI). Die Mitteltafel nimmt die Gottesmutter mit dem Kinde ein, dem sich die Könige mit ihrem Gefolge anbetend nahen. Das Thema wird auf den Seitenflügeln weitergesponnen; geführt von den Heiligen Gereon und Ursula drängen sich die Gläu-

bigen herbei. Der großartig feierliche Aufbau dieses um 1440 entstandenen Werkes und die unbeschreibliche Schönheit der Farbwirkung, die nach einer jüngst erfolgten Reinigung wieder rein zur Wirkung kommt, machen das Dombild zu einer der bedeutendsten Schöpfungen deutscher spätmittelalterlicher Kunst.

Ein Menschenalter später entstand die große spätgotische Steinfigur des gutmütigen Riesen Christophorus vor einem Pfeiler am Eingang des südlichen Endes des Chorumganges (Tafel XL). Das Glanzstück der überaus reichhaltigen Domschatzkammer bildet der Dreikönigsschrein, der ursprünglich in der Vierung des Domes aufgestellt werden sollte, seinen geistigen und künstlerischen Mittelpunkt bildend (Tafel XXVI). Um 1180 wurde mit der kostbaren Verkleidung des basilikal aufgebauten dreifachen Schreines begonnen, an der sich die Entwicklung der rheinischen Goldschmiedekunst während der folgenden 50 Jahre ablesen läßt. Zweifellos gehen Entwurf und weite Teile auf den größten Meister jener Zeit zurück, auf Nikolaus von Verdun und seine Werkstatt. Seinen Geist spürt man vor allem in den meisterlich getriebenen, leidenschaftlich bewegten Prophetenfiguren an den unteren Längsseiten des Schreines. In der Zeit von 1198-1206 entstand die aus reinem Golde getriebene Stirnseite, die in der unteren Zone die Anbetung der Könige zeigt (Tafel XXVII). König Otto IV. ließ sich als Stifter dieser Seite neben den Königen aus dem Morgenlande abbilden. Durch mannigfache Schicksale, zuletzt durch die Flucht vor den Franzosen, hatte der Schrein sehr gelitten. Bei der nach seiner Rückkehr im Jahre 1809 erfolgten Restaurierung büßte er ein ganzes Joch ein. Die Male-
reien und Engel auf den Dachflächen sind auch Zutat des 19. Jahrhunderts. Überaus reich sind aber noch jetzt die Flächen und gliedernden Teile mit herrlichsten Zellen- und Grubenschmelzen, Edelsteinen und antiken geschnittenen Steinen bedeckt. Der Schrein erhielt nach der Chorweihe seinen Platz in der Marienkapelle. Hier, wie auch in den übrigen Kapellen sowie im Obergaden des Hochchores hat sich noch ein Großteil der mittelalterlichen Fenster erhalten. Tafel XXXVIII zeigt Teile vom ältesten der ganzen Reihe, dem sogenannten Bibelfenster der Marienkapelle. Szenen des Alten und Neuen Testaments entsprechen einander in den miteinander verbundenen Feldern der beiden Fensterbahnen; die Formensprache und Komposition ist noch ganz spätromanisch. Im frühen 16. Jahrhundert wurden die unvergleichlich reichen, wie große Farbteppiche wirkenden Fenster des nördlichen Seitenschiffs geschaffen nach Entwürfen des Severinmeisters und des Meisters der heiligen Sippe (Tafel XXXIX). Es sind farbenprächtige Zeugnisse der spätesten Phase der kölnischen Malerschule.

Der schwer in Worte zu fassende, im Ablauf der Tageszeiten lebendig sich wandelnde großartige Raumeindruck des Domes bindet alle ihm dienenden Glieder, alle Kunstwerke zu einer höheren Einheit zusammen, deren überragende Schönheit sich besonders eindrucksvoll offenbart, wenn bei kirchlichen Feiern Musik den weiten hohen Raum erfüllt.

Sieben Jahrhunderte rheinischer Kunst und deutscher Geschichte haben in diesem Bauwerk und seinen Schätzen am Rhein ihren erhabensten Ausdruck gefunden.