

KÖLNER UNIVERSITÄTSREDEN

Kölnische Kunst  
um die Jahrtausendwende

von

Prof. Dr. Hans Kauffmann



IM SCHERPE-VERLAG · KREFELD

No: F8924

1956 T 1098

Rede  
gehalten bei der feierlichen Übernahme  
des Rektorats der Universität zu Köln  
am 17. November 1955



B 9356, b

Als nach der Kölner Jahrtausend-Ausstellung von 1925 Fritz Witte und Paul Clemen für die Kunstgeschichte die Summe zogen, fiel auf die Stauferzeit das hellste Licht. In ihren hochentwickelten Kirchenbauten von Schwarzhemdorf bis zu St. Gereon und dem Neußer Quirinuskloster, in denen zu Zeiten des Aufstiegs der Gotik romanische Art am Rhein sich behauptete, in der Malkunst wieder von Schwarzhemdorf und vom Kapitelsaal in Brauweiler bis zu den Gewölben von St. Maria in Lydkirchen und den Scheiben von St. Kunibert, in der Pracht der goldglänzenden Schreine, von denen diese Kirchenprovinz mehr aufbewahrt als das Abendland sonst besitzt, sah man das kölnische Mittelalter kulminieren und rühmte „das eigentlich heroische Zeitalter der deutschen und zumal der rheinischen Kunst“ (Paul Clemen).

In den seither verflossenen 30 Jahren ist jedoch die ottonische Epoche vollständiger aufgehellert, reichlicher mit Denkmälern besetzt, ihre schöpferische Leistung vielseitiger erschlossen worden. Der staufischen hält nunmehr die ottonische Kunst nahezu die Waage. In dem Jahrhundert von 950–960 bis gegen 1070 hat sich Grundlegendes herangebildert, und seit dem Ausgang der Antike steht Köln zum erstenmal wieder als ein führendes, ausstrahlendes Zentrum ersten Ranges anschaulich vor uns.

Wichtiges wurde von Köln aus beigetragen zu den breiter angelegten Studien, die sich auf die Gesamterscheinung des Ottonischen ausdehnten. Georg Dehios Geschichte der deutschen Kunst von 1920 behielt noch eine schon bei dem jungen Jacob Burckhardt und seinem Lehrer Franz Kugler anzutreffende Periodisierung bei, die der Karolingerzeit – nur von der Dauer

eines Vorspiels – drei Jahrhunderte des Romanischen, sodann die Gotik folgen ließ. Fruchtbare, aufbauende Kritik erhob sich dagegen; Wissenschaft schreitet voran, indem sie feiner differenziert. Von der gefestigten Körperlichkeit, die seit rund 1100 der romanischen Architektur mit dem Gewölbebau und seinem erstarrenden Gefüge, der Skulptur durch prallere Tastbarkeit und organische Leiblichkeit zugewachsen ist, die auch in die Malerei fühlbareren Naturstoff und abgestufte Individualisierung hat einfließen lassen, hob sich das späte 10. und der Hauptteil des 11. Jahrhunderts ab. Eine frühe Epoche spiritualistischer Kunst, des Visionären und des Jenseitsbezugs hat sich von dem aus der Antike ins Karolingische fort dauernden malerischen Illusionismus gelöst und mit dem in Byzanz vorgebildeten Goldgrund raumlos-unwirkliche Bilder einer leuchtenden Sphäre zeitloser Verewigungen erzeugt. Ein immer selbstherrlicherer Linearstil mit eigenem Musterwert wird gezüchtet und läßt Gebilde erstehen, wie sie der Erfahrung entrückt sind. Neue Werkgattungen und Themen werden erobert, die Christuszyklen mit bevorzugter Auswahl von Wundertaten und Parabeln werden kurz vor 1000 der abendländischen Bilderwelt zugeführt. Mit solchen Umrissen grenzt sich die Epoche, die von der Forschung wieder aufgebaut worden ist und noch wird, zwischen Karolingischem und Romanischem ab. Auf sie paßte deshalb nicht der außerdeutsche Terminus „*préroman*“ oder „*premier Art roman*“, man sagte „*Ottonisch*“ mit einem Übergriff ins Salische die Herrschaft Konrads II. und Heinrichs III. mit umschließend (bis gegen 1060–70).

Dabei besagt *Ottonisch* in der Kunst- wie in der Reichsgeschichte deutsch im betonten Wortsinn. Im Wettstreit der abendländischen Völker kommt keines, auch Frankreich nicht, der gleichmäßigen Dichtigkeit hochrangiger Schöpfungen so-

wie der langwährenden Stetigkeit fruchtbarer Werkstätten und fester Schulen bei uns nahe. Wenn deutsche Kunst jemals einen Primat besessen hat, so in diesem ihrem ersten Jahrhundert. Ihre eigentliche Blütezeit ist dies auch in den Augen französischer Forscher vom Range Henri Focillons gewesen.

Gleichzeitig beginnen Landschaftscharaktere auseinanderzutreten und sich zu konsolidieren. Von Bischof Bernwards St. Michael in Hildesheim haben sich auf lange hinaus sächsische Bauart mit daktylischem Rhythmus des Stützenwechsels und sächsischer Bronzeuß genährt, dem Oberrhein hat Heinrichs II. Straßburger Dom mit Richtungsbau, Säulenarkaden und Doppelturmfassade das Gesicht gegeben.

Zum erstenmal hat auch kölnische Kunst Eigengepräge angenommen. Gründungen treten auf, die in späteren Entwicklungen weiter verfolgt, lange bestimmend geblieben sind; vom Ottonischen hat das staufische Köln wieder gezehrt. An Bedeutung aber steht Köln im späten 10. und 11. Jahrhundert mit den Ersten in einer Reihe, mit der Reichenau, Trier-Echternach, Hildesheim, Regensburg, jedem von ihnen ebenbürtig – oder sollte man sagen überlegen? Wirkte nicht in allen Künsten auf gleicher Höhe produktiv Kölns Erfindungsgabe unerschöpflicher, seine Schaffenskraft unversiegllicher? Ganz zuerst setzte es ein und blieb wie keine andere Stätte ein volles Jahrhundert hindurch ohne Abstieg am Werk – bis mit den späteren Saliern die Führung zeitweise dem Oberrhein zufiel.

Köln ging voran mit einer so erstaunlichen Gründung wie dem Gerokreuz, einem der wenigen aus dem Alten Dom in die gotische Kathedrale übernommenen Bildwerke, in deren Kreuzkapelle wir zu ihm aufsehen. Noch während der Kölner Jahrtausend-Ausstellung glaubte man kein Holzkruzifix vor dem 12. Jahrhundert zu kennen, und angesichts der Verbreitung der Triumphkreuze zur Stauferzeit war dem Gerokreuz kein

sonderlicher Seltenheitswert beizumessen. Seitdem es aber von Richard Hamann mit Erzbischof Geros Stiftung um 970 identifiziert wurde, ragt es in dieser Frühzeit ohne einen Vorgänger als ältestes unter allen erhaltenen Großkruzifixen auf und das heißt zugleich als erstes nachantikes vollrundes Bildwerk im Abendland. Nicht die Vergänglichkeit des Materials hat uns zahlreicherer Stücke beraubt, sondern das Gerokreuz ist ein alleinstehender Zeuge für eine Zeit, in der das zukunftsreiche Thema nach ganz vereinzelt literarischen Erwähnungen in Mittelfrankreich eben erst in die Geschichte eingetreten ist. Der Charakter des Außerordentlichen haftet dem Erstling auch durch seine Bestimmung für eine hochangesehene Bischofskirche und als Stiftung eines Erzbischofs an, der ein Neffe des Markgrafen und Gründers von Gernrode war, seinen Horizont bis nach Byzanz hatte weiten können, von wo er 972 Theophanu, die purpurborene, als Gattin Ottos II. einzuholen hatte, und der nicht zuletzt für verheißungsvolle Neuerungen sakraler Kunst, z. B. der Buchmalerei, aufgeschlossen war. Antikische Lebensfülle, vom Schlick byzantinischer Hofkunst gestreift, ist durch die stumme Gewalt des Schmerzensausdrucks ins Mittelalterliche gewendet. Inzwischen ist zahlreiche, noch immer anwachsende Gefolgschaft durch das ganze 11. Jahrhundert hindurch in Rheinland, Westfalen und Hessen entdeckt, und das Gerokreuz als ein überaus persönliches Meisterwerk bestätigt worden – eine Typenschöpfung, die zu einer nicht abzusehenden Tradition einen Anstoß gegeben hat. Ihm ist die goldschimmernde Essener Madonna zeitlich und räumlich näher gerückt durch besser begründete Einreihung schon in die Jahre der Äbtissin Mathilde an der Seite des ersten Essener Mathildenkreuzes um 984 und des Lotharkreuzes im Aachener Münsterschatz, Werke, mit denen ich die Goldschmiedekunst zwischen Trier und Essen streife; das früheste

Bildwerk einer thronenden Muttergottes besitzen wir in der Essener Madonna. Vieles spricht dafür, daß Köln älteste Verkörperungen dieser beiden zentralen Erscheinungsweisen des Erlösers sein eigen nennen darf – Prägungen einer Zeit, die besonders in der Malerei auf Christusbilder sann, Erstlinge, die schon für das 10. Jahrhundert eine Ausstattung von Dom- und Stiftskirchen mit künftig nie mehr ausbleibenden Kultbildern bezeugen.

Gero von Köln ist mit Egbert von Trier, genau genommen vor ihm, ein Initiator und Mäzen der Reichenauer Buchmalerei gewesen, dieser glänzenden, von W. Vöge zuerst erforschten, von Arthur Haseloff auf die Bodenseeinsel lokalisierten Malerschule. An deren Eingang steht vor 969 das Geroevangeliar in Darmstadt, eine Stiftung für unseren Dom. Sollte Gero dabei angeregt haben, ein Werk der karolingischen, dem Rheinland zugehörigen Adagruppe zum Muster zu nehmen? Köln ist im Begriff, aus der Rolle eines Empfangenden – der Reichenau gegenüber – zu der des Gebenden aufzusteigen. Denn es könnte sich herausstellen, daß die byzantinischen Vorlagen für die neuen Christuszyklen der Evangelienbücher hier zuerst aufgegriffen und später durch hiesige Vermittlung der Reichenau zugeleitet worden sind. Erst neuerdings wird auch dank Adolph Goldschmidt recht gewürdigt, daß die Kölner Buchmalerei ohne anfängliches Tasten gleich mit dem ersten Schritt – mit dem kostbaren Sakramentar aus St. Gereon (in der Pariser Nationalbibliothek), einem Zeitgenossen des Gerokreuzes – sich ihres eigenen Wegs bewußt geworden und sodann zu der einzigen Schule herangewachsen ist, die mit der Reichenauer in voller Unabhängigkeit und Ursprünglichkeit sich messen kann. Aus dem Karolingischen haben Reims und St. Denis ihr näher gestanden als Tours. Das geschwätzige, zum Plaudern aufgelegte Bild und der Schmelz quellenden, flockigen Farblebens

bestimmen ihre Tonart. Geruhsame Entwicklung läßt erst spät die Hoheit und den Goldgrund der Reichenau ein und klingt gegen 1060–70 in nochmals ganz eigener, höchst geläuterter Stilisierung aus.

Täglich erlebbar ragt Ottonisches mit Bauschöpfungen in unsre Gegenwart herein, sie stehn mitten unter uns und vor aller Augen. Jedem der baueifrigen Erzbischöfe gebührte der Titel des Kirchengründers, mit dem Anno ausdrücklich ausgezeichnet worden ist. Zwei Gipfel, deutsche wie abendländische, St. Pantaleon und Maria im Kapitol ragen um 950–80 und um 1040–60 hervor und beleuchten in ihrem Gegensatz eine Entwicklungsspanne, die sich von karolingischem Erbgut zu Gestaltungen von eigenem Wuchs und Zukunftsbedeutung befreit.

Ein Tausendjahrgedächtnis von St. Pantaleon ist kürzlich begangen worden. Der Kirchenbau, Erzbischof Brunos Gründung, wurde außerhalb des ottonischen Stadtgevierts am Ort einer Kapelle aus fränkischer Zeit (664) über antikem Baugrund errichtet. Höhenlage kennzeichnet die Benediktinerabtei, die erste im Rheinland, ihre an den Dom heranreichende Größe überbot alle übrigen Kölner Kirchen.

Mit hingelagertem Langhaus kontrastiert der Steilbau im Westen, hochgetürmt, monumenthaft auf weite Sicht ins offene Flachland hinauswirkend.

Zwei heterogene Teile auch im Innern: einerseits das Schiff – nach P. A. Tholens vermutlich gültiger Rekonstruktion – ein wuchtiger Großraum ohne Seitenschiffe, ein ungeteilter zur Ostapsis hingestreckter Saal, an der Stelle eines Querhauses nur zwei östliche Nebenkappen. Andererseits im Westen ein steiler Zentralbau auf kreuzförmigem Grundriß, Erd- und Obergeschoß mit vielen Kompartimenten, in der Mitte auf zu ergänzendem Podest der Westchoraltar.

Einfache Säle gehören zu den ältesten Raumarten des abendländischen Kirchenbaus. St. Pantaleon kam mit seinem großen Maßstab der konstantinischen Basilika in Trier nahe, der mutmaßlichen Aula Regia, an deren schlanke Wandverstrebenungen zudem die schönen Rundbogenblenden denken lassen, die die Außenwände von St. Pantaleon vertikal straffen. Die gleiche Anleihe hat Konrads II. Speyerer Dom für seine Hochschiffwand im Innern gemacht. Solches Formengut repräsentierte Imperiales und stand deshalb einem Bau, auf den Bruno und Theophanu Einfluß hatten und der beider Grab bergen sollte, ebenso wohl an wie dem Saliierdom, der ein Menschenalter später folgte.

Sodann vor dem Langhaus ein klassisches „Westwerk“, jene Baugattung, die vor 60 Jahren Wilhelm Effmann am Beispiel von Corvey herausgearbeitet und definiert hat. Als Erstling hat nach den jüngsten Ausgrabungen des Amerikaners Crosby das Westwerk der Benediktinerabtei von St. Denis 767 – ein Jahr vor Karl dem Großen – zu gelten. 790–99 folgte Centula, St. Riquier im Artois unter Abt Angilbert, Karls des Großen Schwager, von wo sich weiterhin die „Ecclesiae vel turres“ in Lorsch (gegenüber Worms), Corvey, Werden abzweigten; Hervorragendes ist kürzlich noch in Hildesheim, Minden, Soest bekannt geworden. Der vorzugsweise karolingische, vielleicht byzantinisch beeinflusste Typus verehbt im Ottonischen nach 1000, St. Pantaleon bildet eine Art Finale, allerdings ein grandioses; seine majestätischen Emporenarkaden atmen antike Monumentalität.

Was ist ein Westwerk? Noch befindet sich diese Frage in der Schwebel, und ihre Beantwortung wird durch außerdeutsche Beispiele beeinflusst werden, deren Aufdeckung noch in den Anfängen steht. Aber die Vorstellung festigt sich, daß ein Westwerk eine Kirche ist, nicht Vorhalle, nicht Gliedteil, son-

dern eine Kirche für sich mit eigenen Altarplätzen. In der Regel allseitig umschlossen, lehnt sich die Turmkirche dem Langhaus an, so daß wir zwei Kirchen aneinander geschoben sehen. Das Langhaus ist dem Orden vorbehalten, das Westwerk steht dem Gemeindedienst offen, weltzugewandt, wohl auch wehrhaft unter dem Schutz von Engelaltären, laienbezogen für Pfarrdienst, Predigt, Taufe, Gericht, Bestimmungen, denen sich auch Plätze für kaiserliche Herrschaften, auch deren Grablege einfügen; das Westwerk ausdrücklich als Kaiserbau, sozusagen als Variante der Aachener Palastkapelle zu deuten, wäre zu eng und einseitig – vollends angesichts der außerhalb des Reichs gelegenen und der vorkaiserlichen Beispiele.

So hart an der Pantaleonskirche die Begegnung zwischen Westwerk und Langhaussaal wirkt, sollen wir deshalb an dieser Raumfolge zweifeln? Beglaubigt wird sie durch zwingende Parallelen, St. Patrokli in Soest und die Dortmunder Reinoldikirche, beides gleichfalls Gründungen von Bruno. Verständlicher wird sie beim Blick auf die Stillage im 9. und 10. Jahrhundert.

Der mittelalterliche Sakralbau ist nicht die geradlinige Fortsetzung der großen Gründerbauten im konstantinischen Rom. Sie sind allerdings für die Mehrzahl unserer Domkirchen maßgeblich gewesen. In den weiteren Bereichen liegt dagegen der Ausbildung des mittelalterlichen Sakralbaus ein im Karolingischen anhebender schöpferischer Prozeß zugrunde, jener Neuschöpfung vergleichbar, die zu Zeiten Konstantins den christlichen Kirchenbau – S. Giovanni in Laterano, Alt St. Peter, S. Paolo fuori le mura – von seinen Vorformen abgehoben, über sie hinausgehoben hatte. Den ins Große gehenden Raumgebilden der spätantiken Architektur gliederte sich die christliche Basilika ein, von ihnen unterschied sie sich aber durch ihre neue religiöse Idee. Kein vollgültiges Vorbild ging voran.

Eine Auswahl aus den spätantiken Bauformen wurde zu dem neuen Gebilde vereinigt.

Die karolingische Zeit fand den Brauch vor, eine Kirche nicht mehr als einem Heiligenpatron zu weihen, so daß jede in der Regel nur einen Altar enthielt. Soviele Altarpatrone soviele Kirchen oder Kapellen. Mehrere Kultbauten, zwei, drei, vier an der Zahl, größere und kleinere, unter ihnen eine Gemeindekirche, gesellen sich zueinander, lockere Ansammlungen oder wie man treffend gesagt hat Familien, auf die die Forschung außer im Abendland einschließlich Spanien im Byzantinischen und in Nordafrika aufmerksam geworden ist. Sie gruppieren sich wie in Trier neben- oder wie auf der Reichenau achsial hintereinander, in Centula auf den Ecken eines Dreiecks, auf denen eines Vierecks in Schaffhausen. Trier, Vreden, Soest, Halberstadt, Erfurt, Köln mit Maria ad Gradus hinter dem Domchor genügen zur Erinnerung daran, daß solche Anordnungen im hohen Mittelalter nicht ausgestorben sind.

Aber der Durchbruch von der Vielheit zu übergreifender Einheit in Gestalt eines umfassenden Großbaus, der mehreren, vielen Kultstätten Raum bietet, macht die schöpferische Neuerung der Karolingerzeit aus und bereitet der mittelalterlichen Basilika die Bahn – aus der Vorzeit nimmt sie die vielzellige Raumgestaltung in sich auf, die einen der führenden Charakterzüge bis an die Gotik heran ausmacht.

Das Pathos der großen Form hat im Karolingischen alle Zweige des Kunstschaffens ergriffen, verweist die Buchmalerei auf das anspruchsvolle Figurenbild, hebt die Goldschmiedekunst über die älteren Schmuckstücke zur großen Ordnung und gesammelten Pracht im Maßstab des Codex Aureus-Deckels aus St. Emmeram hinauf. Ins Monumentale steigert sich denn auch der Kirchenbau: er wächst in Dimensionen konstantinischer und ravennatischer Basiliken hinein, nimmt aber aus voran-

gehender Überlieferung die Vielzahl der Kulträume in sich auf. Sie bringt in das weit gespannte Ganze Abteilungen und Ausladungen: Ost- und Westchor, zwei Querhäuser mit ihren Kapellen, Krypten und Außenkrypten, und die Ausbreitung in der Horizontalen wird durch Aufstockung in der Vertikalen noch ergänzt: zweigeschossige Außenkrypten, Langhausemporen, mehrgeschossige Westbauten mit Einschluß von Turmkapellen (nicht selten mit Engelaltären). Das pluralistische Gefüge, das Kompositum einer Sammeleinheit mit mehreren Haupt- und vielen Nebenzentren in abgestufter Rangordnung ist das Geschenk der Karolingerzeit an das Mittelalter, die Erfindung eines neuen Entwurfs, der den Gestaltungsbereich von Jahrhunderten umschreibt und den mittelalterlichen Kirchenbau in seinen verschiedenen Möglichkeiten implicite vorausnimmt. Der Grundzug des Gruppenbaus ist darin vorgezeichnet, ein Ganzes im Charakter des Zusammengesetzten, mit Gliedern, die zueinander ins Spiel treten, zweipolig korrespondierend, wobei Endigungen und bekrönende Gipfel sich auswägen, wohl auch kontrapostisch gegeneinander versetzbar sind: Maria Laach geht aus den karolingischen Errungenschaften hervor. Mag auch späterhin der durchgehende Zug die Vielfalt und den Zellenreichtum zusammenstreichen, die Eigenräume aufsaugen, die Abteilung in zwei kirchliche Bezirke wird in veränderter Erscheinung oft noch wiederkehren. Die Hirsauer Kongregation wird die Grenze zwischen der Gemeinde im Langhaus und dem Konvent in Vierung und Chor innen ebenso markieren wie außen, wo an der Berührungsstelle zwischen Lang- und Querhaus ein Türmeppaar den Beginn der höheren, der Ordenskirche fassadenartig bezeichnet. Ähnlich werden in der Gotik die Bettelorden dem hausartigen Gemeinderaum den himmlischer aufstrebenden und lichtdurchfluteten Mönchschor kontrastieren. Auf die Zeit der Krypten wird seit der

Mitte des 12. Jahrhunderts die Zeit der Lettner folgen, die das Sanktuarium absondern, bis das Tridentiner Konzil ihnen ein Ende bereitet und das Mittelschiff absatzlos dahinströmen läßt.

St. Pantaleon, wo zwei Kirchen verschiedener Funktion und gegensätzlicher Bauart aneinander gerückt stehn, hat mit seinem Dualismus und Kontrast noch an karolingischer Überlieferung teil. Sein Westwerk mit dem Johannesaltar, seit dem 12. Jahrhundert auch mit dem Albinusschrein inmitten, führt diesen Kirchentyp in Köln ein, vermutlich dem spätkarolingischen Corvey entlehnt, von wo Erzbischof Bruno die Benediktiner ins Pantaleonskloster berufen hatte. Vergangenheit wird zusammengefaßt und Zukunft angebahnt, die den artikulierten Reichtum des kristallinisch gestuften Außenbaus aufnehmen und fortbilden – Maria Laach –, an Niederrhein und Maas im Staufischen die Variante der Westchorhallen heraufführen wird (St. Georg, St. Andreas, St. Kunibert, Xanten, Maastricht, Lüttich). Noch im 12. Jahrhundert bereiten schließlich St. Georg und St. Mauritius, dessen Pfarrgemeinde vom Pantaleonskloster betreut wurde, dem gesonderten Block eines Westbaus vor dem Kirchenschiff eine Wiederkehr.

Erzbischof Bruno, Herzog von Lothringen, hat auch den Neubau von Maria im Kapitol eingeleitet, bei dessen Ausbau Hermann, ein Sohn des lothringischen Pfalzgrafen Ezzo, Erzbischof, seine Schwester Ida Äbtissin war. Über dem Anfang zuzeiten Brunos liegt fast ebensolches Dunkel wie über den voraufgehenden drei Jahrhunderten seit Plektrudis, der Gründerin des Frauenstifts im späten 7. Jahrhundert. 1065 – gerade 100 Jahre nach Brunos Tod – kam es zur Weihe durch Anno. Die Zeit um 1200 hat innen Gewölbe, außen Bekrönungen, die Zwerggalerie, die vor Tiefenschatten aufleuchtet, eingearbeitet, aber in das Gefüge des 11. Jahrhunderts nicht eingegriffen.

Eine Schöpferleistung, die nicht vorauszusehen war. Will man von Entwicklung sprechen, so intensiviert sich die Einheitlichkeit; sie wird zum eigentlichen Gestaltungsproblem. Daß ein Kirchenbau in seiner Ganzheit durchdacht, künstlerisch durchkomponiert, mittels der Form durchgeistigt werde, ist im 11. Jahrhundert als Leitidee aufgestiegen und nie wieder versunken. Die Addition, das Aggregat wird zum Systembau oder zu einer Gestaltung höherer Organisation geläutert. Maria im Kapitol gewinnt dem Typus der kreuzförmigen Basilika eine ganz originale Variante ab. Ein vollwertiges Querhaus, das früheste in Köln, endet wie der Chorarm in Rundungen, dazu als erstaunliches Novum um alle Kreuzarme – Querhaus und Chor – ein geräumiger Umgang in kontinuierlicher Fortführung der Seitenschiffe vom Langhaus. Vielfalt, Kontrast und Amplifikation, aber gebändigt durch strengen Einheitsbezug. Ein hochragender Kernraum – Mittelschiff, Querhaus und Chor – hineingestellt in einen konzentrisch umkränzenden Umgangsraum: Parallelismus und Assimilation. Alles dreischiffig, Chor und Querarme ebenso basilikal wie das Langhaus: verschiedene Bezirke, jedoch nur wenige Formeinheiten. Es sondert sich nicht eine Ostapsis wie herangerückt ab, sie erwächst im Zusammenhang der Dreikonchenanlage. Die Querarme sind nicht rechtwinklig und d. h. von drei Wänden umstellt, sondern nur von einer halbkreisförmig gekrümmten umrundet. Quer- und Langhaus sind gleich hoch und gleich lang. In jedem Raumteil reihen sich sieben Arkaden, mit wandigen Pfeilern im gerade gestreckten Mittelschiff, mit runden Säulen in der Rundung der Konchen, so daß sich homogene Formen an Raum und Stützen zusammenfinden. Artverwandtes kehrt wie im Reim wieder. Es lassen sich keine Schnitte mehr legen. Ein großer Schwung weht hindurch, wird von den Konchen aufgefangen und zurückgeworfen. Vom Langhaus her bietet sich die Über-

schau über die Dreikonchen dar, eine weit ausholende Symmetrie, die sich wie ein Triptychon auseinanderfaltet.

Der hochgespannte Formenanspruch und die ordnende Gestaltungskraft haben bald nach dem Jahr 1000 das Gesamtgefüge der Bauten ergriffen. Beispielhaft offenbart St. Michael in Hildesheim, von Bischof Bernward 1010 ins Werk gesetzt, bündigen Zusammenhalt bei reichstem Bestand mit zwei Chören und zwei Querhäusern. Ein Grundmaß und stetige Verhältnisse walten, Symmetrien kommen über größere Dimensionen zum Sprechen, übereinstimmende Gliederungen schlingen sich hindurch, gleichen Langhaus, Querhaus und Chor einander an, schaffen durchgehenden Formcharakter. Aus der Abgemessenheit und aus der Gleichförmigkeit ähnlicher Figuren bezieht der Innenraum von Maria im Kapitol Ruhe, durchsichtige Klarheit und Feierlichkeit als neue Ausdruckswerte des Heiligen.

Der kunstvolle Einklang umschließt Elemente, deren jedes seine eigene Geschichte hat, und sie bringt etwas Licht in die Wesensbestimmung sakraler Formen kirchlicher Baukunst.

Das Querschiff, eine uns gewohnte Einrichtung, bedeutete an Maria im Kapitol Neues für Köln. Durch seine Bestimmung als Kanonissenchor des Damenstifts dürfte es sich wie in Essen am ehesten erklären lassen; auch St. Quirin in Neuß bot in der nördlichen Konche, dem sogenannten Jungferchor, den Stiftdamen Platz. Aller Querschiffe mutmaßliches Urbild in S. Giovanni in Laterano, höchstwahrscheinlich konstantinisch (ab 313), hatte seinen Zweck als Sitz des Klerus, auch bei größeren Versammlungen wie Synoden, ein Breitraum vor der Hauptapsis mit dem Thron des römischen Bischofs inmitten. Nach dieser Tradition teilte sich also bei Maria im Kapitol die kreuzförmige Basilika derart, daß dem Konvent das Querhaus, der

Gemeinde das Langhaus zur Verfügung stand; die Grenze lag am Triumphbogen.

Die Konchengestalt des Querhauses leitet auf den zuerst von Heinrich Glück erwogenen, wenngleich nicht erwiesenen Ursprung der ältesten konstantinischen Querhäuser zurück; er sei im Dreikonchentypus zu suchen und hänge von ihm ab. Von daher würde ein Widerschein des Frühchristlichen auf die Kölner Kapitolskirche fallen – eine Perspektive, zu der die ottonische Kunst, nicht zuletzt ihre Buchmalerei Parallelen bereithält. Diesem Bereich könnte sich ein Eindruck von seiten der Trierer Kaiserthermen einpassen, die von Diocletian bis zu Konstantin im Bau waren: der hallenden Weite eines solchen römischen Großraums ist Maria im Kapitol gewachsen, wie denn auch der Westbau des Trierer Doms hereinspricht, der seinerseits die Nähe der Kaiserthermen spüren läßt.

Christianisierung des Dreikonchentyps ergibt sich nicht selten durch symbolische Bezüge. Unter mehr oder weniger zwingenden Interpretationen liegt seine Deutung als Gleichnis der Trinität am nächsten; ohne weiteres leuchtet sie etwa bei Sta. Trinità in Florenz ein oder bei S. Sepolcro in Mailand, das ebenso der Dreifaltigkeit geweiht war, beide 11. Jahrhundert. Indem ein Bau durch seine Figur einen religiösen Inbegriff hinzeichnet und repräsentiert, wächst der architektonischen Form sakraler Charakter zu. Solcher Bedeutungsgehalt liegt vielfach in die Architektur eingekleidet – auch übers Mittelalter hinaus bis zu der „sakralen Sachlichkeit“ von Kirchenbaumeistern unserer Gegenwart –; Baukunst ersinnt Gestalten, in denen sich Begriffliches in einem anschaulichen Analogon sozusagen bildhaft darstellt. Daraufhin gibt es eine Ikonographie der Architektur. Bei unserm Marienstift berichtet keine Überlieferung von Trinitätssymbolik. Formenvergleichung hat jedoch mit der wiederum konstantinischen Geburtskirche in Bethlehem, die

der Θεοτόκος geweiht war, nähere Verwandtschaft festgestellt, spezieller ähneln sich die Dreikonchenanlagen. Der „Maria Deipara“ hat Papst Leo IX. am 2. Juli 1049 die Kapitolskirche geweiht, und in ihr pflegte seit alters der Kölner Erzbischof die erste Messe der Christnacht zu zelebrieren. Hiervon nimmt auch die Strophengefolge der Kapitilstür, einst im Portal des nördlichen Querhauses, ihren Ausgang. Von einem Ebenbild der palästinensischen Ursprungsstätte konnte man sich umgeben fühlen. Nicht ohne Grund verweilen wir deshalb bei dem Gedanken, mit der Dreikonchenanlage habe Köln die Geburtskirche sich zu eigen machen wollen.

Die mittelalterliche Kopie begnügt sich mit der Nachahmung eines bestimmenden Wesenszugs, kann auch nach dem Verfahren von „Pars pro toto“ ein kennzeichnendes Detail wie ein Attribut einfügen. Derartiges begegnet in der Westempore von Maria im Kapitol, die wir von einer doppelten Säulenstellung Aachener Provenienz vergittert sehn. Eine kaiserliche Hoheitsform, ein Abzeichen aus Karls des Großen Pfalzkapelle, das das Essener Münster wörtlicher noch seinem Westbau einverleibt hatte: eine Bautenfamilie parallel den Familienverbindungen zwischen den Bauherrinnen kaiserlichen Geblüts, den Essener Äbtissinnen Mathilde und Theophanu und der Ida von Maria im Kapitol, Enkelkindern Ottos I. und II., wie Hermann, der Bruder von Ida und Theophanu, der Erzbischof vor Anno. In der Sphäre des Kaiserlichen hält sich Maria im Kapitol mit dem Griff nach Speyer: die weiträumige herrschaftliche Hallenkrypta und die Einwölbung der Seitenschiffe mit Kreuzgewölben verpflanzen repräsentative Neuformulierungen aus dem Salierdom.

Einen Chorumgang gibt es in Deutschland erst wieder bei St. Godehard in Hildesheim über 100 Jahre nach Maria im Kapitol, im Rheinland noch später in Heisterbach, und erst mit

der Gotik erstarkt er zu zusammenhängender Tradition. Im Westen hat er schneller und breiter Fuß gefaßt, sein Erstling in Tours liegt freilich auch nicht vor 1000. Selbst vor abendländischem Horizont zählt Maria im Kapitol – mit seinem Ableger in Brauweiler – noch zum ganz Seltenen und Frühen, gleichwohl schon voll ausgewachsen. Die einflußreiche Benediktinerkirche von Stablo – unweit westlich Malmedy – steht geschwisterlich nahe, und über die Priorität ließe sich streiten. Gerechte Würdigung muß sich auf Vorstufen beziehen, einen neuerdings einigermaßen aufgeklärten Werdegang. Nicht in der Horizontalen hat sich die Chorapsis zum Umgang hin erweitert, sondern senkrecht von unten herauf ist die Umringung emporgedrungen und hat die Apsis in ihre Mitte genommen. Im römischen Kryptentypus mit Confessio inmitten eines Stollengangs im Halbrund liegen die Wurzeln. Das Gebilde wird allmählich in den Chor hinaufprojiziert und wächst sich zum Chor mit Umgang aus. Auf halbem Weg sehen wir den Prozeß bei St. Michael in Hildesheim mit einer Krypta, der ein soviel höherer Umgang beigegeben ist, daß er auch das Niveau des Chors umgürtet, freilich ohne von diesem her sichtbar zu sein. Köln besitzt noch im Pilgrimsbau von St. Severin halb Vergleichbares. Der Wachstumszusammenhang wird in der Vokabel wachgehalten, mit der z. B. in Cluny die Chorbegleitung als „cryptes“ bezeichnet wurde. Aber gemessen an Bernwards St. Michael welch großartiger Durchbruch nur eine Generation später im Kölner Marienstift zur nahezu endgültigen Gestalt. Ein sehr entschiedener Schritt auf der Bahn zur Reliquienerhebung aus den Krypten und der Stillegung der Krypten bis zu ihrer Preisgabe – völlig erst in der Gotik. Bald nach der Kapitolskirche werden im ausgehenden 11. Jahrhundert die Hirsauer auf Krypten verzichten und dafür im Chor Altäre anordnen wie zuvor in Krypten. In Maria im Kapitol ist die

Krypta zutage getreten und als Chor mit Chorumgang erstanden.

So bereichert liefert der Chor ein führendes Motiv, das sich durch Fortsetzung auf Quer- und Langhaus einheitstiftend durch die ganze Komposition schlingt. Dabei wollen wir uns erinnern, daß sich unterirdisch auch noch die Hallenkrypta dehnt; wegen des abschüssigen Erdreichs liegt sie in solcher Tiefe, daß sie trotz ihrer hohen Gewölbe den Chor nicht über das Niveau von Schiff und Querhaus hinaufhebt: eine wesentliche Vorbedingung für das gleichmäßige Ringsum und für den breit ausschwingenden Akkord der drei Konchen mit dem malerischen Lichtgrund der Doppelreihe ihrer Fenster.

Heute liegt er darnieder, am schwersten zu verschmerzen, weil am wenigsten ersetzbar. Das Schöne ist das Heile – die griechische Vokabel „καλός“ und „heil“ hängen sprachlich, nicht nur sprachlich zusammen. Ein so empfindliches Kunstwerk ist umso schwieriger zu heilen. Allein, Architektur erzeugt Werke, die wie Musik mehrmals aufführbar sind. Frühmittelalterlichem Stil fühlen sich unsere Baumeister befreundet; möchte doch unter ihnen dem, der bei Maria im Kapitol vom alten Bestand am wenigsten preisgibt, der höchste Preis gegeben werden!

Deutschland besitzt wenige frühe Kirchenbauten, die so komplex und dabei soweit vorgestoßen sind zum großzügig Einfachen, das mit einem Blick zu umfassen ist. S. Marco in Venedig, der Dom von Pisa, die Abteikirchen von Jumièges und von St. Etienne in Caen, die Kathedrale von Canterbury sind zeitlich benachbart, jedesmal eigen, doch einander gleich an prägender Kraft, die einen neuen Anfang setzt, Ausgangsformen für ganze Reihen künftiger Entfaltung und Variation. Der Ausgleich zwischen Richtungs- und ausstrahlendem Kleeblattbau ist für unsre Landschaft verbindlich geworden. Ein Jahr-

hundert verstrich ohne Nachfolge, bis zuerst Groß St. Martin die Komposition der Kapitolskirche wieder aufgreift, aber das Gefüge strafft und entschiedner in die Höhe drängt. Zeitlich bis ins 13. Jahrhundert, räumlich bis Tournai, Beauvais und weiter reicht die Fernwirkung. Noch Späteres wird hier vorgezeichnet. Mit dem Einswerden von Längs- und Zentralbau zu einer übergeordneten Totalität und mit dem Zug zum Normativen im Ausbalancieren der Größen kommt ein Thema in Sicht, das der italienischen Renaissance als höchste Bauidee vorschweben sollte. Mittelalterliches erstreckt sich in die Renaissance, und es kam dazu doch wohl nur, weil dem ottonischen Bauwerk in Köln Erscheinungswerte des Klassischen eigen sind, wie sie auf so romanisiertem Boden haben erwachsen können.

Produktiven Begabungen eignet immer auch außergewöhnliche Rezeptivität. Unter dem Bilde des anwachsenden Stroms hat Goethe in „Mahomets Gesang“ geniale Schöpferkraft veranschaulicht: je mächtiger und befruchtender der Strom, umso mehr Zuflüsse läßt er in sich aufgehn. Geschichtliches Wachstum geschieht im Aufheben des Überkommenen, ein Aufheben, in dem Bewahren und Überwinden zusammenfallen. Geistiges Schaffen vollzieht sich im Angesicht des gesamten Überlieferungsbesitzes, im Verfügen und in der Entscheidung darüber an der Schwelle des Neuen, mit der Vision von Nochniedagewesenem. Diese Wahrheit spricht Hölderlins Wort aus, das unsere Kölner „Alma Mater“ beseele und in die Welt weite:

Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,  
daß er kräftig genährt danken für alles lern  
und verstehe die Freiheit  
aufzubrechen wohin er will.



B 9356, 8