

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

32. Jahrgang

Juli 1979

Heft 7

DER KÖLNER DOMCHOR UND SEINE AUSSTATTUNG

Bericht über ein Colloquium in Köln, 2.—3. November 1978

(Mit 2 Abbildungen)

Als sich im Frühjahr 1975 ein vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte veranstaltetes Colloquium mit dem Bamberger Dom befaßte, regte der Kölner Dombaumeister Arnold Wolff an, eine ähnliche Veranstaltung dem Kölner Dom zu widmen. Dieser Plan wurde in Zusammenarbeit des Kölner Metropolitankapitels, der Kölner Dombauverwaltung und des Zentralinstitutes Anfang November letzten Jahres verwirklicht, wobei man sich vernünftigerweise auf den Domchor und seine Ausstattung beschränkte — über den Kölner Dom wären sonst ja serienweise ähnliche Veranstaltungen möglich. Probleme der Kölner Malerei des 14. und frühen 15. Jahrhunderts waren bereits 1974 während eines vom Wallraf-Richartz-Museum anlässlich seiner Jubiläumsausstellung „Vor Stefan Lochner — Die Kölner Maler von 1300—1430“ durchgeführten Colloquiums diskutiert worden (vgl. jetzt den gleichnamigen Sammelband = Kölner Berichte zur Kunstgeschichte — Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 1, Köln 1977). Zustand sowie Sicherungs- und Restaurierungsprobleme von Chorpfeilerfiguren, Chorschrankenmalereien und Klarenaltar wurden im Herbst 1977 erörtert (Veröffentlichung von Referaten und Diskussionen steht bevor), wobei sich außerordentlich lebhafte und ertragreiche Diskussionen ergaben — viele Restauratoren, wenige Kunsthistoriker als Teilnehmer. Dagegen waren die Diskussionen des Colloquiums über den Kölner Domchor eher lustlos und gewannen nur an wenigen Stellen Farbe. Dies konnte allerdings kaum an der überaus unglücklichen Tatsache liegen, daß genau vier Wochen vorher eine der Sektionen des Deutschen Kunsthistorikertages in Düsseldorf sich auch mit dem Kölner Dom beschäftigt hatte — drei der Redner des Colloquiums hatten dort bereits eine „Generalprobe“ ihrer Referate durchgeführt (zwei immerhin stellten für Köln eine Variante her). Nach der ursprüng-

lichen Planung sollte nicht weniger als ein Viertel der für Köln vorgesehenen Beiträge bereits in Düsseldorf zelebriert werden.

Dankenswerterweise übernahm der Zentraldombauverein die Finanzierung des Colloquiums. Das Programm war, wie bei Colloquien des Zentralinstitutes üblich, sehr gedrängt, was zum fast völligen Verzicht auf Diskussion nach den letzten Vorträgen führte. Nicht unerwähnt bleiben darf die Einplanung von Kaffeepausen im Programm — wohl nur durch „rheinischen Einfluß“ zu erklären.

Eine Randbemerkung zur Teilnehmerliste. Die ortsansässigen Universitätskollegen waren unverständlicherweise nicht zur Teilnahme aufgefordert worden. Erfreulicherweise hatte man sich jedoch entschlossen, einer Gruppe Bonner Studenten, die sich gerade in einem Seminar mit dem Kölner Domchor und seiner Ausstattung beschäftigten, die Teilnahme zu erlauben. Auch die Wahl des Termins war zumindest für die von weither angereisten Kollegen nicht sonderlich glücklich — wenige Wochen vor Eröffnung der Kölner Parler-Ausstellung.

Die Kölner Kathedrale gehört zu jenen Bauten, mit denen sich die Kunstgeschichte beschäftigt, seitdem sie sich überhaupt intensiver mit der Kunst des Mittelalters befaßt. Eine Geschichte der Forschung über den Kölner Dom — im vorigen Jahrhundert eng mit dem Ausbau verbunden — wäre ein sehr aufschlußreiches Kapitel der Geschichte des Faches, das hier natürlich nicht einmal angedeutet werden kann. Indes darf hervorgehoben werden, mit welcher Liberalität die für die Kölner Kathedrale Verantwortlichen die kunstgeschichtliche Erforschung des Domes und seiner Ausstattung förderten und fördern und wie hoch der Anteil von Mitgliedern der Dombauverwaltung an der Erhellung der historischen und kunstgeschichtlichen Fragen ist — ein Blick in das Domblatt und die in ihm enthaltene Bibliographie muß als Hinweis genügen. Nach den einschlägigen Veröffentlichungen Arnold Wolffs und Herbert Rodes konnten infolgedessen die Probleme der Baugeschichte des gotischen Domchores und der Geschichte seiner Verglasung beiseite gelassen werden. Erfreulicherweise besteht die Aussicht, daß ein größerer Teil der Vorträge des Colloquiums im Domblatt veröffentlicht wird. Dieser Bericht kann sich also kurz fassen.

Nach den üblichen Begrüßungsreden begann die Tagung mit einem Vortrag des Kölner Stadtarchivdirektors Hugo Stehkämper über „Die Kölner Erzbischöfe und das Domkapitel zwischen Grundsteinlegung und Chorweihe des gotischen Domes 1248—1322“. Nachdem er die ereignisreiche Verwicklung von fünf Oberhirten der Erzdiözese (Konrad von Hochstaden 1238—1261, Engelbert II. von Falkenburg 1261—1274, Siegfried von Westerburg 1275—1297, Wibold von Holte 1297—1304 und Heinrich von Virneburg 1304—1332) in die Wirren von Reich- und Territorialpolitik höchst lebendig geschildert hatte, ging er auf das Domkapitel ein, die Körperschaft, die Bauherr des Domes war. Der Thesaurarievertrag von 1248, der die Errichtung

eines Baufonds bezeugt, zeigt die Rechtsverhältnisse ganz klar. Ein „Hauptträger des Bauplans und seiner Ausführung“ (Alois Schulte) im Domkapitel läßt sich nicht benennen — dafür reichen die Quellen nicht aus. Mehr erfahren wir über Ablässe und Almosensammlungen für den Neubau. Über mögliche Beweggründe des Neubauprojektes und der Wahl der Baukonzeption äußerte sich Stehkämper nicht.

Arnold Wolff gab eine knappe Zusammenfassung seiner Baugeschichte des Domchores, wobei er auch auf das Verhältnis von Köln und Amiens einging. Im Laufe späterer Diskussionen legte er dar, daß es keine Anhaltspunkte am Bau für eine provisorische Abdeckung des Binnenchores vor der Errichtung von Triforium oder Obergaden gibt — für die Geschichte der Ausstattung ist dies natürlich nicht ohne Konsequenzen. Peter Kurmann hatte die Frage aufgeworfen, indem er auf den unvollendeten Chor der Benediktinerabteikirche Saint-Pierre in Lagny an der Marne (zwischen Paris und Meaux) verwies, wo der Bau nach Errichtung des Triforiums nicht mehr weitergeführt wurde.

Dieter Kimpel trug die Ergebnisse seiner Beobachtungen zur Versatztechnik innerhalb des Domchores vor. Sie war in jedem Abschnitt des Baues eine andere — die Wandlungen sind nicht durch neue Anstöße von außen zu erklären, sondern man lernte aus den Erfahrungen, die man in der Kölner Hütte machte. Nach Kimpels überzeugenden Darlegungen unterscheidet sich die Kölner Versatztechnik entscheidend von den Verfahren, die in Amiens in den Chorkapellen angewandt wurden. Im Gegensatz zum Straßburger Langhaus — so Kimpel — wurden in Köln die bautechnischen Errungenschaften der führenden französischen Hütten des mittleren 13. Jahrhunderts nicht übernommen. Kimpel rechnet mit „einer lokal geschulten Handwerkerschaft, die hochgotische Formen mit den Techniken der rheinischen Frühgotik erstellt hat.“ Nun sind, woran Albert Verbeek erinnerte, Quaderbauten in der Kölner Region vor dem Domchor selten: der Westbau von St. Georg in Köln, die Zisterzienserklosterkirche Heisterbach und der etwas vor dem Domchor errichtete gotische Chor der Kölner Minoritenkirche. Für Schulung eines Bautrupps in gotischer Architektur kam demnach in Köln nur die Baustelle der Minoriten in Frage. Wie sieht die Versatztechnik beispielsweise der Trierer Liebfrauenkirche aus?

In Peter Kurmanns Beitrag über „Köln und Orléans“ ging es um die kunstgeschichtliche Stellung des Kölner Domes, die er folgendermaßen umschrieb: „Es handelt sich in Köln um die einzige französische Kathedrale, die alle Eigenschaften des klassischen Typus mit dem Formengut des vollentwickelten Style rayonnant vereinigt“. Ein Vergleich mit der stark retrospektiv gerichteten Kathedrale von Orléans, 1287 begonnen, von Robert Branner als „a complete retrogression“ bezeichnet, machte die Modernität von Köln im mittleren 13. Jahrhundert klar, wo nichts auf bewußte Rückgriffe auf älteres Formengut deutet. Analysen von Bautechnik und Stil-

formen des Kölner Domchores führen also zu sehr verschiedenen Perspektiven.

Für ihren Vortrag über die liturgischen Quellen zum Kölner Domchor hatte Renate Kroos nicht nur die gedruckte Literatur, sondern auch sehr Erhebliches an ungedruckten Quellen ausgewertet — die Ergebnisse von zweimonatigen Archivstudien in Köln konnte sie nur in einer Zusammenfassung darlegen, eine ausführlichere Version wird im Kölner Domblatt erscheinen. Zunächst ging sie auf die liturgische Nutzung des alten, doppelchörigen Domes ein — dies war gerade im Rahmen eines Colloquiums über den gotischen Domchor besonders erwünscht, da nur so klar wurde, welche radikale Abwendung vom alten Brauch der Entschluß zu einem einschörigen Neubau in Form einer hochgotischen Kathedrale bedeutete. Für die Anordnung der Altäre, die einzelnen Ausstattungstücke, den Ablauf von gottesdienstlichen Handlungen und für die Bedürfnisse von Pilgern zu den Dreikönigsreliquien enthalten die Quellen viele wichtige Nachrichten, die zugleich auch für die Lesung von bildlichen Darstellungen Aufschlüsse bringen. Aus der Fülle der Überlieferung waren für zahlreiche Kunstwerke im Domchor interessante Einzelheiten zu Tage zu fördern, auch amüsante Details fehlten nicht (die sandgefüllten *spey-kistger* beim Dreikönigenschrein). Zu den Chorpfeilerfiguren von Christus und Maria wurde gefragt, ob sie als Darstellung der Marienkrönung zu deuten seien. Bei der Behandlung der Achskapelle, in der der Dreikönigenschrein seinen Platz fand, machte Kroos auf Trachtdetails im Dreikönigenfenster (n II) aufmerksam, die gegen Rodes Ansetzung um 1315—20 eine Datierung erst um 1330—40 nahelegen.

Die einzige wirklich mit Temperament und Engagement geführte Diskussion des Colloquiums ergab sich um die Bemerkungen von Kroos über das Grab des (durch Karl Clausberg inzwischen eigenmächtig kanonisierten) Konrad von Hochstaden (+ 1261) in der Johanneskapelle. Nach einer Chronik, auf die sie verwies, war er zunächst im alten Dom bestattet worden. Hier war offensichtlich ein empfindlicher Kölner Nerv getroffen — Herbert Rode und Arnold Wolff setzten sich energisch für die seit der Auffindung eines Grabes in der Achskapelle übliche Ansicht ein, Konrad sei 1261 in der Achskapelle des Neubaus begraben und nach der Aufstellung des Dreikönigenschreines in die nördliche Nachbarkapelle umgebettet worden.

Rolf Lauer stellte eine Reihe von unveröffentlichten Skulpturenfragmenten vor, die zusammen mit entsprechenden Architekturteilen zur Abschränkung des Binnenchores gehörten. Wahrscheinlich war diese „eine durchbrochene Maßwerkarchitektur“. Die Figuren, von denen nur Bruchstücke erhalten blieben, sind aus Kalksandstein und waren gegen 80 cm groß. Das größte Fragment kann hier dank der Hilfe des Redners abgebildet werden (*Abb. 1*). Lauer rechnet mit einer Aufstellung der Figuren in Gewändennischen zu Seiten der Türen zum Binnenchor. Er hält sie für etwas später

als die Chorpfeilerfiguren, mit deren Datierung um 1270—80 er Rodes Vorschlag folgt. Hier ergab die Diskussion, auch vor den Originalen, abweichende Datierungsvorschläge.

Mit den verschiedenen Umgestaltungen des Domchores im 17. und 18. Jahrhundert sowie im 19. Jahrhundert beschäftigten sich Pater Walter Schulten und Hans Peter Hilger in ihren Referaten. Die barocken Veränderungen in der Ausstattung des Chores schilderte Schulten, der vor allem die in der Modellkammer des Domes erhaltenen Teile des 1767—70 errichteten Hochaltartabernakels untersucht hatte. Dieses siebensäulige Haus der Weisheit war für die Aufstellung des Engelbertschreines und die Aussetzung der Monstranz mit kunstvollen Beleuchtungs- und Beräucherungsmechanismen versehen, die der Redner wohl am liebsten wieder in Betrieb setzen würde. Hilger analysierte darauf die Entfernung der barocken Chorausstattung seit um 1840 — es sollte bis 1894/95 dauern, ehe man sich entschloß, auch den barocken Aufsatz des Hochaltares und die Seitenaltäre zu entfernen. Nach Hilgers überzeugenden Darlegungen wandelte sich das Verhalten während des 19. Jahrhunderts ganz erheblich. Zunächst wurde eine „Regotisierung“ angestrebt, Neugotisches ergänzte die aus dem Mittelalter überkommene Ausstattung. Später verzichtete man auf Zutaten und wollte vor allem die mittelalterlichen Originale herausheben. Die letzte große Zufügung war der 1885—1898 entstandene Mosaikboden des Chores. „Das historisch Gewachsene fand noch einmal seine durch das Gesamtkunstwerk bedingte Eliminierung.“

Bevor auf die Beiträge hingewiesen wird, die auf Chorpfeilerfiguren, Chorgestühl und Chorschrankenmalereien eingingen, sei vermerkt, daß während einer Besichtigung des Domchores zwei Restauratoren der Werkstatt des Bonner Landeskonservators, Gerhard Bauer und Ivan Bentchev, die Befunde an der Fassung der Chorpfeilerfiguren und an den Chorschrankenmalereien überaus klar und umsichtig darlegten. So wurden die Teilnehmer des Colloquiums über Fragen der Technik und des Zustandes gut informiert. Einige der Teilnehmer wagten sich unter Anführung von Hanns Swarzenski auch auf das Gerüst um eine der Chorpfeilerfiguren.

In der älteren Literatur gehört die Verknüpfung der Pfeilerfiguren mit der Chorweihe von 1322 zu den gesicherten Fixpunkten in der Chronologie der deutschen Skulptur des 14. Jahrhunderts. Nachdem schon gelegentlich eher im Nebenher der Gedanke geäußert wurde, sie seien dem ausgehenden 13. Jahrhundert zuzuweisen, änderte sich die Situation 1973 völlig. Anton Legner (Intuition und Kunstwissenschaft — Festschrift Hanns Swarzenski, 1973, S. 260—290; Rhein und Maas, Bd. 2, 1973, S. 445—456) und Herbert Rode (Rhein und Maas, Bd. 2, 1973, S. 429—444) rehabilitierten die bronzene Grabfigur Konrads von Hochstaden und datierten sie mit guten Gründen gleich nach 1261, wobei Legner zunächst für eine Entstehung um 1300 eintrat, um sich erst später Rodes Frühdatierung anzuschließen. Davon ausgehend

erarbeitete Rode (ebenda) eine Ansetzung der Chorpfeilerfiguren um 1270—1280 (Mailänder Madonna: um 1280—1290). Sauerländer ging zunächst auf die Geschichte der Analyse der Pfeilerfiguren seit Franz Kugler und August Reichensperger ein, um sich dann einer Auseinandersetzung mit Rodes Frühdatierung zuzuwenden. Gegen Rode trennte er — sicher mit Recht — den Stil der Pfeilerfiguren nachdrücklich von dem der Bronzefigur Konrads. Seit Wolffs baugeschichtlichen Untersuchungen war klar, daß Konsolen und Baldachine — ohne Aufsätze — bei der Errichtung der Binnenchorpfeiler versetzt worden sind — seitdem, also seit um 1265, war die Aufstellung von Figuren an den Pfeilern vorgesehen. Sauerländer trat für eine Ansetzung der Figuren in die neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts ein, ohne „ein mögliches unmittelbares Vorbild für den Kölner Zyklus“ beibringen zu können. Zum Vergleich mußten auch Siegel und Werke der Malerei herangezogen werden. Insgesamt sind es, gerade wenn man wie der Vortragende stets von präzise gefaßten Gegenüberstellungen ausgeht, eher allgemeine stilgeschichtliche Überlegungen, die zur Begründung der Datierung herangezogen werden müssen. „Es war und ist“, sagte Sauerländer, „wohl deswegen so schwierig, die Zeitstellung der Kölner Figuren überzeugend festzulegen, weil sie noch viele Züge mit sich führen, die dem kunsthistorischen Vorstellungsbild vom 13. Jahrhundert angehören, und weil sie in ihrer Gesamterscheinung einem Idealtyp entsprechen, den man nicht nur für die äußere Erscheinung, sondern weit folgenschwerer für Wesen und Geist von Werken des 14. Jahrhunderts postuliert hat.“

Auch Robert Suckale ging es in seinen „Notizen zur Skulptur der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Köln“ letztendlich um die Einordnung der Chorpfeilerfiguren, allerdings eingebettet in Überlegungen zur Geschichte der gotischen Skulptur in Köln, wozu er viele sonst kaum beachtete Werke des niederrheinischen Bereiches heranzog. Er hob dabei die Orientierung der Kölner Produktion an westlichen Vorbildern hervor und betonte vor allem die Bedeutung der Ile-de-France und von Paris. „... seit der Mitte des 13. Jahrhunderts lassen sich alle Neuerungen und Veränderungen der Pariser Skulptur auch in den Rheinlanden finden ... somit kann eine Chronologie der Kölner Werke nur in Anlehnung an die der Pariser erstellt werden.“ Er neigt zu einer Ansetzung der Chorpfeilerfiguren „nicht lange vor dem Ende des 13. Jahrhunderts“.

Im Gegensatz zu diesen gibt es für das Chorgestühl Daten. Durch dendrochronologische Untersuchungen ist seine Entstehung für die Jahre 1308—1311 gesichert, was aber noch keine Aufschlüsse über stilgeschichtliche Stellung und Herkunft der Werkstatt gibt. Hartmut Krohm gab eine ausführliche Schilderung von Anlage und Aufbau des Gestühls und ging dankenswerterweise auf spätere Veränderungen und Wiederherstellungen ein. Weder mit den Chorpfeilerfiguren noch mit den Figuren von der Hoch-

altarmensa des Domes sah Krohm nähere Zusammenhänge, er betonte die isolierte Stellung des Stiles des Chorgestühles.

Die letzten Vorträge des Domchor-Colloquiums galten den Chorschrankenmalereien (*Abb. 2*), deren Kenntnis durch Herbert Rodes Veröffentlichung und Deutung der Inschriftenreste unter Papst- und Bischofsreihe sowie des Genesisfrieses unter der Marienschranke auf eine neue Grundlage gestellt worden war (Domblatt 1952). Renate Friedländer in ihrer Freiburger Magisterarbeit von 1969 und der Berichterstatter in seinem Kölner Referat von 1974 (veröffentlicht im oben zitierten Sammelband „Vor Stefan Lochner“) hatten daraus kunstgeschichtliche Konsequenzen im Hinblick auf die stilgeschichtliche Einordnung zu ziehen versucht, wobei vor allem Beziehungen zur französischen Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts herausgearbeitet wurden (dazu die wichtigen Bemerkungen von Lucy Freeman Sandler, *Art Bulletin* 52, 1970, S. 369). Zur Technik dieser Malerei brachten jetzt die Untersuchungen der Bonner Werkstatt erwünschte Präzisierungen.

1907 hatte Georg Graf Vitzthum den Stil der Kölner Chorschrankenmalereien letzten Endes auf die ostenglische Malerei des früheren 14. Jahrhunderts zurückgeführt, ohne daß es der nachfolgenden — insgesamt erstaunlich spärlich gebliebenen — Forschung gelungen wäre, dies durch einigermaßen einleuchtende Detailvergleiche ausreichend zu präzisieren. Vor allem Frau Friedländer trug zur Einschränkung der englischen Vergleiche bei. Infolgedessen war es ein ausgezeichnete Gedanke, Nigel Morgan um einen Vortrag über „Stylistic Trends in English Painting ca. 1325—50“ zu bitten. Dieser höchst einleuchtende, von besonders gut ausgesuchten Diapositiven vorzüglicher Qualität illustrierte Überblick über die Stilströmungen in Buch-, Glas- und Wandmalerei unter Einbeziehung der wenigen erhaltenen Tafelbilder und der Stickereien des *Opus Anglicanum* wurde in Köln um seine Wirkung gebracht, da die Diskussion, in der nun mit den Kölner Chorschranken hätte verglichen werden müssen, wegen der fortgeschrittenen Zeit und des langsam zur Abreise aufbrechenden Publikums ganz ausfiel. Das war umso bedauerlicher, weil Morgan auf die kürzlich gereinigten Reste der Wandmalerei aus St. Stephen's Chapel in Westminster aus den fünfziger Jahren des 14. Jahrhunderts hinwies, deren Technik der in Köln an den Chorschranken angewandten ja sehr ähnlich ist. Insgesamt war aber wohl unter den von ihm gezeigten Denkmälern kaum etwas, was sich als direkte Quelle oder Parallele zu den Kölner Chorschrankenmalereien anböte. Aber ein solches Urteil hätte natürlich erst in einer ausführlichen Diskussion erarbeitet werden können.

Mit der Ikonographie der Chorschranken befaßte sich Rolf Quednau eingehend und umsichtig. Wie bereits Arnold Steffens (*Zeitschrift für christliche Kunst* 15, 1902) führte er das Programm mit Recht auf die Heiligenverehrung im Kölner Dom zurück — in den einzelnen Zyklen und Bild-

schemata sah er nach Durcharbeitung eines großen Vergleichsmaterials Umsetzung von in Köln gebrauchten Legendentexten mit Hilfe allgemein geläufiger Bildschemata. Wichtig war insbesondere eine neue Identifizierung des für den Dreikönigszyklus der mittleren Südschranke benutzten Textes in der Kölner „Legenda trium regum“ aus der Zeit vor 1340. Interessante ikonographische Parallelen für die Darstellung der Sternvision konnte Quednau beibringen, deren signifikante Einzelheiten auf die auch in Köln benutzte viel ältere Legende zurückgehen.

So berechtigt es war, das Programm der Chorschranken von der Heiligenverehrung im Kölner Dom und von den Ansprüchen des hochadligen Domkapitels, das Kaiser und Papst zu den Seinen zählte, abzuleiten, bleibt doch die Frage, weshalb der Silvesterzyklus doppelt so umfangreich geriet wie etwa der Dreikönigszyklus — schließlich wird niemand behaupten wollen, die Reliquie des Silvesterhauptes (seit dem 11. Jahrhundert in Köln) habe für das Domkapitel eine größere Rolle gespielt als die Reliquien der heiligen drei Könige. Gerade die Verknüpfung von Peters- und Silvesterzyklus folgte, wie Quednau zeigte, dem Vorbild der Ausmalung des Portikus von Alt St. Peter, wieder aufgegriffen in S. Piero a Grado um 1300. Gegenüber diesen Zyklen ist in Köln der Silvesterzyklus viel ausführlicher geraten. Stehkämpfer wollte eine politische Deutung der Betonung der konstantinischen Schenkung nicht ausgeschlossen wissen, der Frieden zwischen Imperium und Papsttum (z. Z. Walrams von Jülich ja nicht vorhanden) könnte als idealer Zustand gemeint sein. Man muß dabei im Gedächtnis behalten, daß die dargestellte Übergabe des Phrygiums durch Konstantin an Silvester nicht auf den Kölner Text der Silvesterlegende, sondern auf den des Constitutum Constantini zurückgeht (so schon Steffens), den bereits Vinzenz von Beauvais seiner Fassung der Silvesterlegende angehängt, aber nicht integriert hatte.

Leider mußte das Referat von Frank Günter Zehnder über die Stellung der Chorschrankenmalerei in der Geschichte der Kölner Malerei des 14. Jahrhunderts wegen Erkrankung des Redners ausfallen. Gerhard Schmidt ging es in seinem Vortrag darum, den Stil der Chorschrankenmalereien in eine Geschichte der europäischen Malerei des 14. Jahrhunderts einzuordnen. Zunächst stellte er die Frage nach der Gattung von Malerei in den Vordergrund, wobei er darauf hinwies, daß unter strukturellen Gesichtspunkten — Bildfries, Arkadenrahmungen, schmales Hochformat der Szenen, Verhältnis Szene — Rahmen — am ehesten die Chorfenster von St. Ouen in Rouen zu vergleichen sind. Was die Datierung der Kölner Malereien angeht, trat er für eine Ansetzung „sicher nicht früher als in den Jahren um 1340“ ein — die Stilstufe, daneben auch Details etwa von Frisuren, finden sich in westlichen Werken der dreißiger und vierziger Jahre. Wenn man es mit Schmidt für die historische Aufgabe der nordeuro-

päischen Malerei im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts hält, eine Synthese zwischen der Tradition eines hochgotischen Stiles und den neuen Erlungenschaften der italienischen Trecentomalerei zu schaffen, dann erscheinen die Kölner Chorschranken als eher konservativ. Schmidt deutete an, der leitende Meister könne aus Frankreich gekommen sein — „er muß um 1340 in seinem Herkunftsland bereits von jüngeren Kräften an Modernität weit übertroffen worden sein“.

Trotz aller Lückenhaftigkeit der Denkmälerüberlieferung ist unser Bild von der Geschichte der europäischen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in großen Zügen so deutlich, daß es möglich ist, die Stilentwicklung und die Verflechtungen zwischen der Kunst einzelner Länder und Regionen unter Leitvorstellungen zu ordnen — das war die Voraussetzung für Schmidts Gedankengänge, und nur dann ist es möglich, von der „historischen Aufgabe“ eines Künstlers oder einer Werkstatt zu sprechen. Weder Schmidts noch Sauerländers stilgeschichtlich orientierte Referate waren von jener Anämie befallen, die letzterer am Anfang seines Referates beschworen hatte. Von stilgeschichtlichen Untersuchungen sagte er: „Sie scheinen schon im Ansatz von Lähmung befallen. Eine mittlerweile säkulare Literatur hat die Gegenstände der Stilgeschichte in Palimpseste verwandelt, hat sie überflutet mit Einflüssen, eingesponnen in ganze Netze von widersprüchlichen Hypothesen, so daß ihre Konturen sich verfasern und verschwimmen, sich dem prüfenden Blick entziehen.“ Hier wurden kritische Überlegungen erneut ausgesprochen, die den Redner bereits mehrfach beschäftigten (vgl. Kunstchronik 31, 1978, S. 54 f.; Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 214 f.). Es wäre sicher zu einfach, sie mit dem Hinweis auf seine eigenen stilgeschichtlichen Arbeiten zu beantworten. Die Mahnung, sich die Voraussetzungen und Implikationen bestimmter stilistischer Interpretationsmuster in der Gedankenwelt der Zeit des Interpreten stets bewußt zu halten, ist natürlich sehr berechtigt. Andererseits kann die Kunstgeschichte nicht darauf verzichten, formale und stilistische „Entwicklungen“ als historische Vorgänge zu beschreiben und zu deuten. Gerade das Nebeneinander der Vorträge von Sauerländer und Schmidt zeigte, wie verschieden die Situation sein kann. Für die Geschichte der Malerei des 14. Jahrhunderts gibt es ein aus den Denkmälern gewonnenes Erklärungsmodell, das sich als haltbar erwiesen hat und es erlaubt, die historische Stellung bestimmter Werke zu beschreiben. Für die Geschichte der gotischen Skulptur fehlt eine solche übergreifende Konzeption anscheinend im Augenblick — man muß hoffen, daß sie aus der Zusammenschau der ja höchst lebendigen Detailforschung gewonnen werden kann, um auf einer nächsten Stufe der Auseinandersetzung wieder in Frage gestellt zu werden.

An den Schluß dieses Berichtes soll eine Frage gestellt werden, die in Köln nur nebenher zur Sprache kam. Die wichtigste Entscheidung des Köl-

ner Domkapitels und wohl auch seines Erzbischofes war ja wohl der Entschluß, einen riesigen Neubau zu errichten, der nicht nur in seinem Formenapparat, sondern vor allem in seiner räumlichen Disposition einen Bruch mit der Tradition des Kölner Domes bedeutete. Man würde es sich zu einfach machen, eine solche Planung auf Reiseeindrücke von Klerikern in Frankreich zurückzuführen. Als man in Köln 1248 den Grundstein für eine hochgotische Kathedrale legte, besaß die Metropole den altmodischsten und ältesten Dom im Vergleich zu den Domen der Suffraganbistümer und im Vergleich zu den Bischofssitzen rheinaufwärts bis Basel. Mit Ausnahme von Utrecht, wo erst seit 1254 ein Bau des 11. Jahrhunderts durch einen gotischen Neubau abgelöst wurde, waren um die Mitte des 13. Jahrhunderts in den zu Köln gehörigen Suffraganbistümern neue Dome im Bau, die aber durchweg in der Disposition den Vorgängerbauten folgten (Lüttich, Minden, Münster, Osnabrück). In Lüttich wurde — ganz abweichend von dem, was in Köln seit 1248 geschah — vom späten 12. Jahrhundert an die Doppelchoranlage des Domes Bischof Notkers in gotischen Formen erneuert. Verglichen mit den Domen rheinaufwärts war Köln der letzte, der durch einen gewölbten Bau abgelöst wurde. Aber selbst das als Bau so moderne Straßburger Münster folgte im 13. Jahrhundert den Fundamenten des Vorgängerbauwerks aus dem frühen 11. Jahrhundert — Langhaus und Westfassade erheben sich über den Grundmauern des Wernherbauwerks. Wie traditionsgebunden Dombauten im 13. Jahrhundert sein konnten, zeigt beispielsweise der Bamberger Dom. Nur in zwei Fällen bedeutete der Neubau eine radikale Abwendung von der Tradition der eigenen Kathedrale, nur an zwei Stellen wurde der Entschluß gefaßt, die überlieferte doppelchörige Anlage durch eine einschörige Kathedrale im Sinne der nordfranzösischen Gotik zu ersetzen: in Magdeburg ab 1209, wo man allerdings das Grab des Gründers, Kaiser Ottos I., in den neuen Chor übertrug und Marmorsäulen aus dem ottonischen Dom einbaute, und — in Köln. Nach den Gründen des Beharrens auf der Tradition und des Entschlusses zu einem Neuanfang sollten sich Historiker und Kunsthistoriker gemeinsam fragen — vieles wird sich nur sehr indirekt erschließen lassen. Bei den Erneuerungen wollte man jeweils sicher die überkommene Ordnung der Gottesdienste und die Erinnerung an die inzwischen gelegentlich heiliggesprochenen Stifter (Bamberg!) bewahren. Ein Beharren auf der Tradition der jeweiligen Kirche wird deutlich. Fast möchte man fragen, ob in diesen Fällen Episkopat und Domkapitel gleichsam an die Zeiten des funktionierenden Reichskirkensystemes der ottonisch-salischen Epoche erinnern wollten. Welche Gründe führten in Magdeburg und Köln zu einem ganz anderen Verhalten?

Reiner Hausscherr



Abb. 1 Köln, Dom, Figurenfragment, Kalkstein, vermutlich vom Gewände einer der Türen zum Binnenchor (Foto: Rolf Lauer)



Abb. 2 Köln, Dom, Chorschrankenmalereien, Südseite, Det.: Marien Tod und Marienkrönung (Foto: Rheinisches Bildarchiv 101600)