



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eine Kunstreise auf dem Rhein von Mainz bis zur holländischen Grenze

Von Bonn bis Köln

Klapheck, Richard

Düsseldorf, 1927

[urn:nbn:de:hbz:466:1-51615](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-51615)

Eine Kunstreise auf dem Rhein von Mainz bis zur holländischen Grenze

für den Rheinischen Verein
für Denkmalpflege und Heimatschutz

bearbeitet von

Richard Klapheck

10102

743/9 III



77

859. D. P.

Dritter Teil: Von Bonn bis Köln

Druck von L. Schwann * Düsseldorf

M
22 344

Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz.

Vorsitzender: Oberlandesgerichtspräsident Dr. Schollen in Düsseldorf.

Schriftführer: Landesrat Dr. Vossen in Düsseldorf.

Schriftleiter: Professor Dr. Klapheck in Düsseldorf.

Die Geschäftsstelle des Vereins befindet sich in Düsseldorf, Landeshaus, Berger Ufer 1a.
Fernsprecher Nr. 8505—09. Postscheckkonto Nr. 99615 bei dem Postscheckamt in Köln.
Bankkonto: Landesbank der Rheinprovinz in Düsseldorf.



Der Verein bezweckt,

1. in Anlehnung an die Bestrebungen der staatlichen und provinziellen Denkmalpflege auf den Schutz, die Sicherung und Erhaltung der in der Rheinprovinz vorhandenen Denkmäler der Geschichte und der Kunst hinzuwirken;
2. zur Erforschung der Geschichte dieser Denkmäler beizutragen und sie durch Veröffentlichungen aller Art weiteren Kreisen bekannt zu geben;
3. die Verunstaltung und Schädigung der hervorragendsten Landschaftsbilder zu verhüten, für die Erhaltung der historischen Ortsbilder einzutreten und für eine gesunde Weiterbildung der rheinischen Bauweisen zu wirken.

Die Mitgliedschaft wird erworben

- a) als Stifter mit einer einmaligen Zuwendung von 500,— RM.,
- b) als Patron mit einer einmaligen Zuwendung von 300,— RM. oder jährlich 50,— RM.,
- c) als Mitglied mit einem Jahresmindestbeitrag von 8,— RM.,
- d) als körperschaftliches Mitglied mit einem Jahresmindestbeitrag von 20,— RM.

Trotz der ungünstigen Verhältnisse der Kriegs- und Nachkriegszeit hat sich der Verein in erfreulicher Weise entwickelt. Er war in der Lage, durch den Beitritt neuer Mitglieder und besondere Zuwendungen die Zahl seiner wertvollen Publikationen zu vergrößern. Durch gemeinsame Veranstaltungen, Vorträge und Ausstellungen wird das Interesse für Denkmalpflege und Heimatschutz in die weitesten Volkskreise getragen. Möge jeder die kulturellen Bestrebungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz durch eifrige Werbung in seinem Bekanntenkreis unterstützen und die Anschrift von Interessenten der Geschäftsstelle (Düsseldorf, Landeshaus, Berger Ufer 1a) angeben, die jede weitere Auskunft bereitwilligst erteilt, wie auch durch sie Werbe- und Drucksachenmaterial bezogen werden kann.

„Die Zeitschrift“ erhalten die Mitglieder des Vereins gegen Zahlung des Jahresbeitrags kostenlos. **Neu hinzutretende Mitglieder können die Hefte, die vor ihrem Beitritt erschienen sind, zu 60 % der nachstehenden Ladenpreise durch die Geschäftsstelle des Vereins Düsseldorf, Landeshaus, Berger Ufer 1a, Postscheckkonto Köln Nr. 99615, beziehen.** Noch vorrätig sind:

I. Jahrgang.	Preis	III. Jahrgang.	Preis
Heft 1: Aufruf, Aufgaben und Ziele	1,— M.	Heft 1: Konferenz wegen Herbeiführung einer	
„ 2: Das bergische Bürgerhaus	2,— „	besseren Bauweise in Stadt und Land	2,— M.
„ 3: Das Fachwerkhaus am Rhein und an der		„ 2: Trjer	3,— „
Mosel	1,— „	„ 3: Hunsrück	vergriffen.
II. Jahrgang.		IV. Jahrgang.	
„ 1: Bacharach und seine Stadtbefestigungen	2,— „	„ 1: Industriebauten. Geschichtliche	
„ 2: Koblenz	3,— „	und neuzeitliche Industriebauten usw.	2,— M.
„ 3: Mittelalterliche Stadtbefestigungen und		„ 2: Eiberfeld	3,— „
Landesburgen am Niederrhein	2,— „	„ 3: Eifelburgen	vergriffen.



Stadtansicht von Köln vom Jahre 1658 von Johannes Toussyn und Abraham Aubry.

EINE KUNSTREISE AUF DEM RHEIN
VON MAINZ
BIS ZUR HOLLÄNDISCHEN GRENZE



FÜR DEN
RHEINISCHEN VEREIN
FÜR DENKMALPFLEGE
UND HEIMATSCHUTZ



BEARBEITET VON

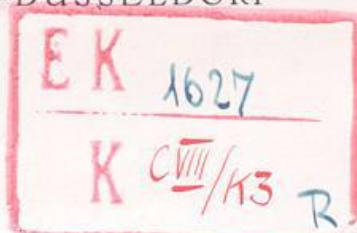
RICHARD KLAPHECK



03
M
22344

DRITTER TEIL: VON BONN BIS KÖLN

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN · DÜSSELDORF



1888

BEI DER KUNSTLEHRER-ANSTALT ZU PADERBORN

AM 1. SEPTEMBER 1888

VERZEICHNIS DER BÜCHER

IN DER BIBLIOTHEK

DER ANSTALT

VON

DR. THEODOR

WILHELM

WILHELM

WILHELM

WILHELM

WILHELM

WILHELM

DEM VORSITZENDEN DES
PROVINZIALAUSSCHUSSES DER RHEINPROVINZ
UND DER PROVINZIALKOMMISSION
FÜR DIE DENKMALPFLEGE
HERRN DR. KONRAD ADENAUER
OBERBÜRGERMEISTER DER STADT KÖLN



THE UNIVERSITY OF
PADERBORN
LIBRARY
PADERBORN
WESTPHALIA

**Eine Kunstreise auf dem Rhein
von Mainz bis zur
holländischen Grenze**

von

Richard Klapheck



III. Teil:

Von Bonn bis Köln

Die Kunst der Baukunst auf dem Rhein

von Max Hildebrand

Verlag von J. Neumann, Neudamm

Verlag von J. Neumann, Neudamm

Verlag von J. Neumann, Neudamm

Inhaltsangabe des III. Teiles.

	Seite		Seite
A. Von Bonn bis Köln.		St. Ursula	90
Beuel und Villich	1	Schatzkammer	92
Schwarzrheindorf, Doppelkirche	2	St. Maria Ablaß	94
Inneres und Wandmalerei	5	Erzbischöfliches Palais	94
Graurheindorf	8	St. Gereon	96
Mondorf und Siegburg, Alte Abtei	9	Inneres der Vorhalle	99
Hersel — Rheidt — Niederkassel — Widdig		Inneres des Kuppelbaus	101
— Urfeld — Wesseling	11	Krypta	104
Brühl, Schloß	12	Chor	105
Treppenhaus	12	Sakristei und Taufkapelle	106
Räume des Nordflügels	18	St. Aposteln	109
Saal der Garden	21	Inneres	109
Musiksaal	22	Außenbau	113
Obergeschoßräume des Südflügels	24	Neumarkt	114
Untergeschoßräume des Südflügels	26	St. Cäcilia	115
Außenbau	28	St. Peter	118
Park	29	Brauhaus St. Peter in der Peterstraße ..	119
Schloß Falkenlust	32	St. Pantaleon	120
Godorf — Sürth — Weiß — Langel — Zün-		Westwerk	122
dorf — Ensen — Westhofen	35	Inneres und Ausstattung	124
Rodenkirchen — Marienthal und Bayen-		Lettner	127
thal, die Einfahrt in Köln	36	St. Maria in der Schnurgasse	129
B. Köln.		Ehemalige Kartause	130
Groß-St.-Martin	42	Die neuen Ringstraßen	134
Stapelhaus	45	Stadttore und ehemalige Stadtbefestigung ..	134
Bürgerhäuser um Groß-St.-Martin	48	St. Severin	138
Der Dom	50	Ehemalige Klosterkirche im Dau	140
Geschichte des Dombaus	51	Elendskirche	142
Der Dom als Kunstwerk	56	St. Johann Baptist	144
Das Innere	59	Kanzel	146
Ausstattung	60	St. Georg, Westbau	146
Grabdenkmäler im Chor	62	Ehem. Jakobskirche neben St. Georg ..	148
Schatzkammer	64	Südliche Vorhalle von St. Georg	150
Übersicht der Kölner Baugeschichte	65	Inneres von St. Georg	151
St. Andreas	70	Fachwerkhäuser und Haus der Faßbinder-	
Makkabäeraltar	75	zunft im Filsengraben	152
St. Mariä Himmelfahrt	76	St. Maria Lyskirchen	154
Außenbau	78	Overstolzenhaus in der Rheingasse	158
Inneres	80	St. Maria im Kapitol	160
Ausstattung	82	Lichthof und Singmeisterhäuschen ..	160
Jesuitenkolleg	85	Dreikönigenpörtchen und die romanische	
		Holztür	162

	Seite		Seite
Inneres	162	Rathausvorhalle	197
Krypta	165	Ratskapelle, Rathaustrum, Hansasaal ..	200
Langhaus und Westbau	166	Senatssaal, Muschelsaal und Löwenhof.	202
Ehemaliger Lettner	168	Fassade zum Alten Markt und Spanischer	
Ausstattung	172	Bau	203
Hardenrath-Kapelle	173	Zeughaus	205
Außenbau und bauliche Änderungen ..	177	Wallraf-Richartz-Museum	205
Klein-St.-Martin	178	Minoriten- und Antoniterkirche	209
Durchbruch Schildergasse—Heumarkt ...	180	St. Kolumba	209
Alte Bürgerhäuser auf dem Heumarkt.	180	Hochaltar	210
Die neue Gürzenichstraße	182	Haus v. Groote, Glockengasse 3	213
Haus zum Pfauen	183	Ursulinenkirche	213
Haus zum Maulbeerbaum	187	St. Kunibert	215
Das neue Stadthaus	189	Außenbau	215
Gürzenich	190	Inneres	216
St. Alban	194	Wandmalerei	219
Jülichspatz	195	Glasmalerei	225
Rathaus	197	Das neue Köln	227



Druckfehler.

- S. 69, Zeile 1: lies „dieser dritte Band“ anstatt „dieser Schlußband“. (Der Schlußband „Von Köln bis zur holländischen Grenze“ erscheint Anfang 1927.)
- S. 226, Zeile 17: lies „heiliger Clemens“ statt „heiliger Clemen“.



Vilich bei Bonn.

Ehemaliges Benediktinerinnenkloster. Romanische Kirche 11. Jahrh. mit frühgot. Chor 13. Jahrh.
Westfront und Türme 1640.

Bonn darf man nicht verlassen, ohne einmal über die Rheinbrücke gewandert zu sein, nicht etwa der Brücke wegen und ihrer kindlichen dekorativen Spielereien oder des Brückenmännchens, das dem ärmeren Beuel auf dem anderen Ufer eindeutig drastisch zu verstehen geben will, daß es so wenig zum Brückenbau beisteuern wollte und konnte. Auch der Ort Beuel reizte uns gestern nachmittag nicht zu einem Besuch, als wir in Bonn auf dem Alten Zoll standen; wohl verständlich, weil immer wieder die Bergeslinien im Hintergrunde das Auge geleiteten zu dem malerischen Bilde der Sieben Berge. Später erst gewahrte man links von Beuel, und mit diesem anscheinend durch bebaute Straßenzüge verbunden, zwei Kirchlein, das eine mehr landeinwärts gelegen: die ehemalige Klosterkirche zu Vilich; das andere: die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf.

Wandert man hinaus nach Vilich, so wird man angenehm entschädigt für Beuels wenig anziehende Rheinflucht und Straßenzüge, diese Addition moderner Wohnbauten, aus deren Mitte der laute rote Klex einer neueren Kirche aufsteigt. Wie anders Vilichs Ortsbild! (Bild S. 1.) Im Grün der Obstbäume gebettet, schlichte bäuerliche Fachwerkhäuser. Über sie hinaus ragt das breite Chor der Kirche. Ihre Strebepfeiler und Dachschrägen saugen alle Linien der Nachbarhäuser auf, hinauf zu der barocken Haube des Turmes. An der Südseite das Klostergebäude des ehemaligen Stiftes, vornehm zurückhaltend, ein Mansarddachbau vom Jahre 1641. Im Kern vielleicht noch älter, denn 1583 hatten die Truppen des Gebhard Truchseß, des von der Kirche abgefallenen Kölner Kurfürsten, Stift und Klosterkirche verwüstet, 1632 die Schweden. Aber schon um das Jahr 1000 hatten hier die Benediktinerinnen eine Niederlassung. An die romanische Kirche des

11. Jahrhunderts baute das 13. in schlanken frühgotischen Formen das Chor an. Nach den Zerstörungen durch die Truchsessen und Schweden folgten 1595 und 1640 Wiederherstellungen und Ausbauten. Westfassade und Westturm entstanden auch erst damals. Von der alten romanischen Anlage des Inneren blieben hinter der Westfront aber nur noch zwei Joche erhalten. So erklärt sich das eigenartige Bild des kurzen Schiffes mit dem vorherrschenden Chor.

Die andere Kirche mehr zum Strom gelegen. Kurz hinter der Rheinbrücke führt links ab der Weg dorthin. Langedezogen rahmt noch die alte Klostermauer das Kirchlein ein, die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf; Doppelkirche, d. h. zwei Kirchen übereinander, und nicht allein als solche, sondern auch als Baudenkmal ist es eines der hervorragendsten Kunstwerke romanischen Stils am Rhein (Bild S. 3).

Wir stehen auf altem Familienbesitz der Familie Wied. Graf Arnold zu Wied, Erzbischof von Köln, hatte hier eine Burgkapelle errichtet. Als solche erhielt sie, man denke an Karls des Großen Pfalzkapelle zu Aachen oder die Burgkapellen zu Nürnberg, Braunschweig, Goslar usw., die überlieferte Form einer Doppelkapelle, d. h. oben saß, zugänglich aus der Burg, die gräfliche Familie, unten das Gesinde. Eine Öffnung im Boden der Oberkirche gewährte den Blick auf den Altar der Unterkirche (Bild S. 4 u. 5). Im Jahre 1151 wohnten König Konrad III. und die Bischöfe Albert von Meißen und Otto von Freising der Weihe der Burgkapelle bei. 1156 fand der Erzbischof in der Gruft der Unterkirche seine letzte Ruhe. 1173 richtete Arnolds Schwester Hadwig, Äbtissin von Essen, auf dem Familiensitz ein Damenstift ein. Um ein Damenchor zu gewinnen, wurde Arnolds zentrale Kirchenanlage nach Westen erweitert. Kriegswirren haben später im 16. und 17. Jahrhundert Stift und Kirche übel mitgenommen. Kurfürst Klemens August von Köln ließ sie indes in den Jahren 1747—1752 wieder instandsetzen. Dann ereilte sie, wie die Abtei Heisterbach im Siebengebirge (vgl. Teil II, S. 149) und zahlreiche andere Kunstdenkmäler der Rheinlande ein übliches Geschick der Franzosenzeit: die Klosterbauten wurden versteigert und abgebrochen, die Kirche diente als Proviantmagazin. Entweiht und verwahrlost trauerte sie noch lange über die Franzosenzeit hinaus als Pferdestall dahin, bis sie in den Jahren 1830—1832 auf Veranlassung des Fürsten zu Wied ihrer alten Bestimmung wieder zurückgegeben werden konnte. 1902—1904 fand eine weitere durchgreifende Instandsetzung statt. Überaus interessante und wertvolle Aufschlüsse über die Baugeschichte kamen damals zutage.

Deutlich hebt sich noch heute außen der Anbau Hadwigs von Arnolds ursprünglicher Zentralanlage ab (Bild S. 3): Dort, wo die Zwerggalerie endigt, endigte früher auch Arnolds Burgkapelle, die Anlage eines griechischen Kreuzes mit rundem Chorabschluß. Will man das einstige Bild weiter vervollständigen, so denke man sich das obere Geschoß des heute viel zu mächtig wirkenden Vierungsturmes fort und auch die Dachhaube gedrückter. Sofort erhält der Turm innerhalb des früheren Bildes eine ganz andere Bedeutung, die des Zentralen, Zusammengefaßten der ganzen Anlage, wie bei der Pfarrkirche zu Sinzig (Bild Teil II, S. 111).

Aber auch Unter- und Oberkirche heben sich außen deutlich voneinander ab. Der ungegliederte Teil bis unterhalb der Zwerggalerie, d. h. bis zu dessen Fußboden,



Doppelkirche zu Schwarzheldendorf.

Weihe 1151 als Burgkapelle. Anbau an das Langhaus 1173. Inneres siehe Seite 4 und 5.

das ist die Unterkirche. Sie durfte auch schlicht sein, weil ehemals Burg- oder Klosterbauten sie verdeckten, wie aus demselben Grunde der Unterbau des Martinsdomes zu Mainz schmucklos bleiben durfte (Bild Teil I, S. 21). Im Gegensatz dazu entwickelt der Oberbau einen köstlichen dekorativen Reichtum. Zunächst das



Schwarzrheindorf.
Oberkirche. Unterkirche siehe Seite 5.

schöne Band der rings um die Kirche laufenden Zwerggalerie. Darüber das wirkungsvoll gegliederte Gesims mit seinen Konsolen. Rundbogenfries und Konsolen schmücken das Mittelschiff; Nischen, von Säulen flankiert, die Giebel der Seitenschiffe; Blendbogen und Säulen das Chorrund. Statt der kahlen Flächen der Unter-

kirche teilen Wandpfeiler die Wandungen des Mittelschiffs auf. Kleeblattbogenfenster — für die Bauzeit auffallend früh — geben dem Ganzen einen eigenen Reiz. Dann die reiche, nach oben sich verjüngende Bogen- und Säulengliederung des Turmes.

Auch im Inneren ist der Arnoldsche Bau und der der Hadwig deutlich erkennbar auseinanderzuhalten. Wie das Chor außen, so gliedern sich innen auch die drei anderen Kreuzarme des ursprünglichen Baus in halbrunde Nischen, und diese abermals in kleinere Nischen. Die Absicht der anfänglichen Bauidee ist dadurch im Inneren viel klarer erhalten als außen (Bild S. 5). An die von Bogen- und Säulenstellungen durchbrochene Westnische baute Hadwig in geringerer Mauerstärke die Erweiterung an. Die herrliche alte Wandmalerei des Arnoldschen Baus steht ganz im Dienste des architektonischen Gedankens der Zentralanlage und weiß in überaus



Schwarzhheindorf.

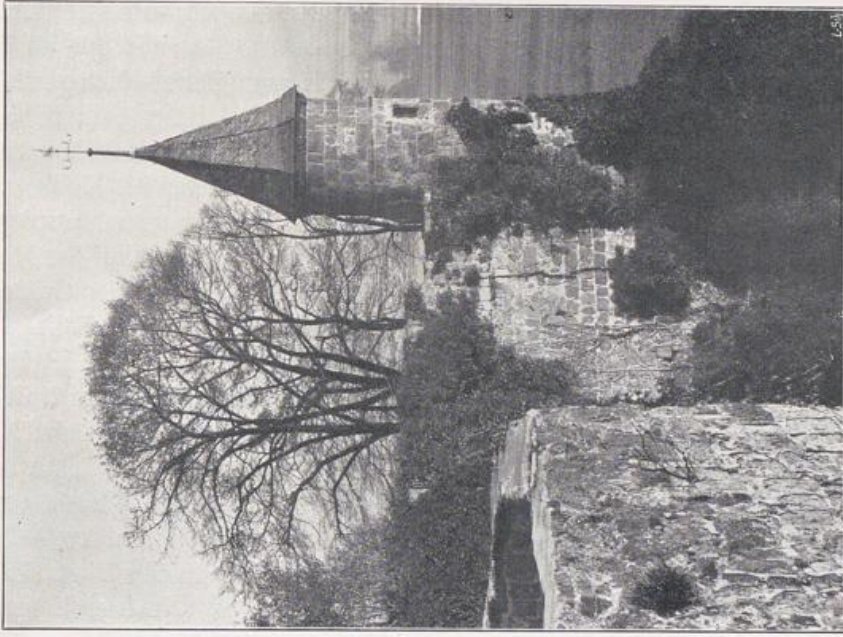
Unterkirche. Wandmalerei 12. Jahrh. — Oberkirche siehe Seite 4.

glücklicher, geistvoller Weise und mit feinstem Geschick für Raumausfüllung diesen Gedanken zu verdichten: ornamentale Bänder beleben die Gurtbogen und Gratlinien der Wölbung; figürliche Szenen, meisterhaft in die gegebenen Flächen komponiert, die Gewölbedreiecke, Fenstergewände und Nischen. In den Gewölbedreiecken Darstellungen aus der Vision des Ezechiel; im östlichen Kreuzarm die Berufung des Propheten; im südlichen Jehovas Offenbarung über das künftige Schicksal Israels; im westlichen Israels Abgötterei; im nördlichen das Strafgericht; in der Vierung die Weissagung vom neuen Jerusalem. In der Chornische der Salvator und die Evangelisten; in der Südnische die Verklärung auf dem Berge Tabor; in der Nordnische die Kreuzigung; in der Westnische die Austreibung aus dem Tempel. In den kleineren Nischen überlebensgroße Gestalten von Königen, Vorfahren Christi, von monumentaler Würde und Größe des künstlerischen Ausdrucks. Erst 1848 hat man diesen prachtvollen Wandschmuck wieder unter der Tünche aufgedeckt, mit Rötel oder Goldocker auf feuchtem Grund skizziert, dann mit dünner roter, gelber und grauer Kalkfarbe auf stumpfblauem Grunde ausgemalt. 1854 hat man die wiedererstandenen Bilder sorgfältig restauriert, die in der Tat als das „früheste große Werk des monumentalen Stiles in Deutschland, nicht nur in den Rheinlanden“ anzusprechen sind (Clemen). — Schon deswegen mußten wir nach Schwarzrheindorf!

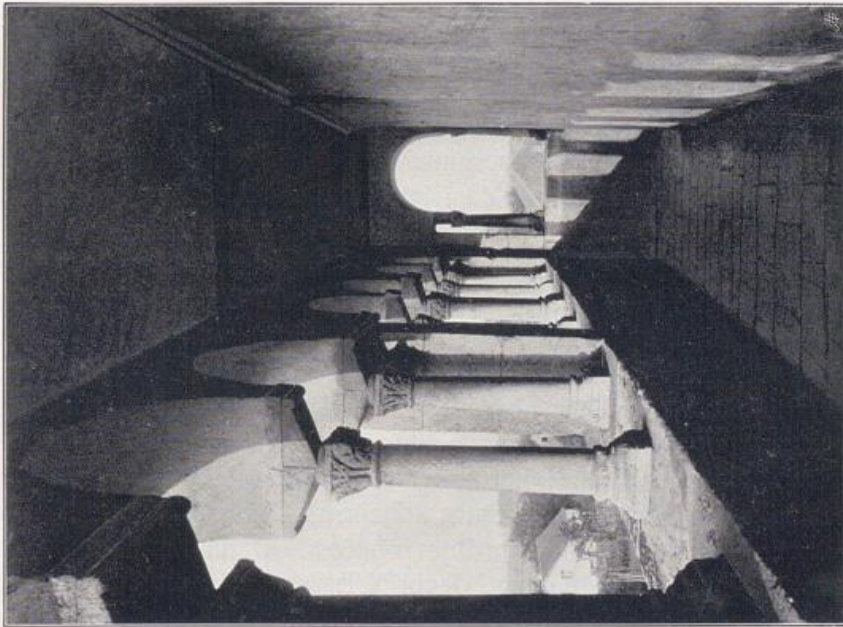
Durch das dicke Gemäuer der Nordwand der Kirche windet sich die Wendeltreppe hinauf zur Oberkirche mit dem Blick durch die 3 m breite, achteckige Öffnung auf den Altar der Unterkirche (Bild S. 4). Hier hat nur der Ostchor farbigen und figürlichen Schmuck erhalten. Aber er ist architektonisch und kompositionell nicht so streng geschlossen wie der der Unterkirche.

Und nun laßt uns hinaustreten auf die 3,20 m hohe und 1,15 m breite Zwerggalerie, die ein Tonnengewölbe oben beschließt (Bild S. 7,1). Sie ist die älteste am Niederrhein. Doppelsäulen und Pfeilerverstärkungen wissen den Arkadenreigen rhythmisch zu beleben. Und welch eine unerschöpfliche Phantasie verrät nicht der Schmuck der Kapitäle, Tier-, Menschen- und Pflanzenformen der mannigfachsten Einfälle! Hier aus der Nähe bewundert man auch die Schönheit der Gesimsbänder. Das ist ein stimmungsvoller, hoch in die Luft und um die Kirche gelegter Kreuzgang. Man sieht und stört niemanden in der Andacht bei den Knicken und Rundungen des Umganges. Herrlich dazu der Wechsel der Landschaftsbilder von der Zwerggalerie aus: einmal das Bild der lustigen Sieben Berge; dann das in ruhigem Fluß sich verlierende Vorgebirge auf der anderen Seite des Rheines; dann die Siegniederung; dann flußabwärts die Ebene — die Ebene des stillen Landes vom Niederrhein. Aber nur äußerlich und in alten Büchern und Erzählungen ist diese Stille. Hinter dieser Stille pocht in Wirklichkeit Tag und Nacht Arbeit — das Herz des Reiches. Ihr erwartet jetzt nichts mehr von einer Weiterreise an Bord, da die Ebene beginnt? Aber kennt ihr das Land?





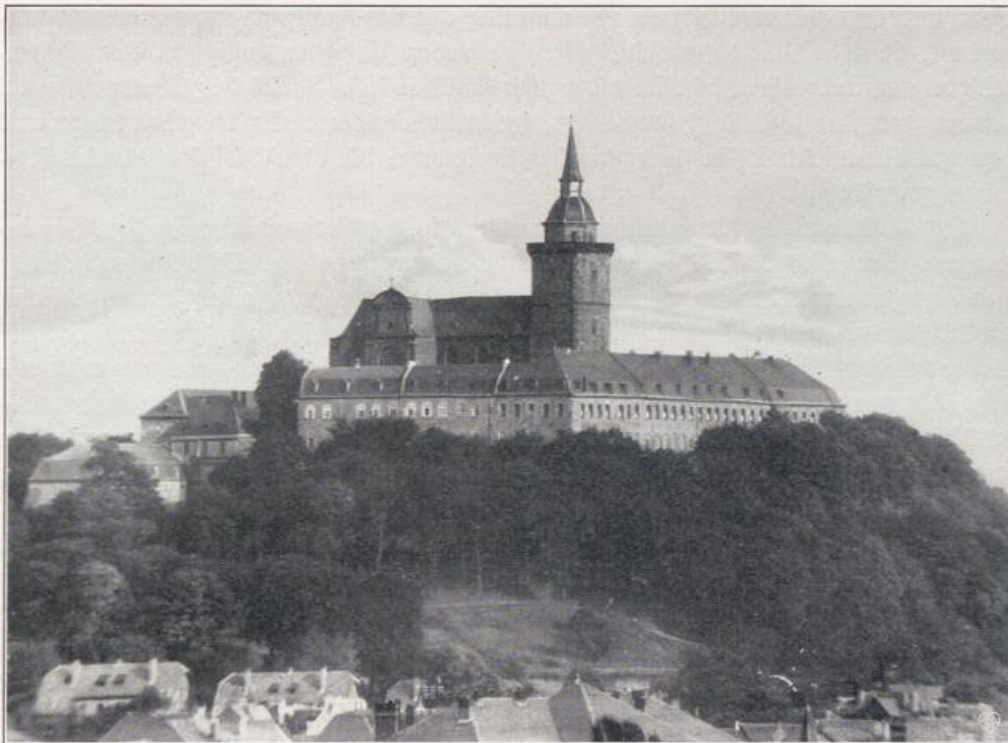
Siegburg.
Johannistürmchen der ehemaligen Abtei (vgl. Bild S. 10).



Schwarzrheindorf.
In der Zwerggalerie (vgl. Bild S. 3).

Nun bin ich doch froh, daß ich euch habe überreden können, in Bonn nicht die Rheinufer- oder Staatsbahn zu benutzen, sondern weiter mit mir an Bord zu bleiben. Man darf auf einer Rheinreise Köln nicht vom Bahnhofe aus erleben. Man muß die ganze Herrlichkeit des imponierenden Bildes dieser heiligen Stadt vom Strom aus allmählich aufwachsen sehen. Freilich ein Landschaftsparadies wie den lachenden Rheingau oder eine Rheinromantik von Bingen bis Koblenz mit Burgen auf Bergen, Kirchen, alten Stadttoren, die sich im Strome widerspiegeln, oder eine Heiterkeit des Landes um die Sieben Berge kann ich euch auf der Rheinfahrt ab Bonn nicht mehr zeigen, wohl aber Bilder von eigenartig stiller Größe des erst so spät erkannten Landes vom Niederrhein, das übrigens in der Fülle seines Kunstbesitzes mit dem Mittel- und Oberlauf wohl wetteifern kann! Da ist Brühl, das stolze Rokokoschloß der Kurfürsten von Köln; dann Köln, unübersichtlich in seinem künstlerischen Reichtum; Zons, dieses verschlafene mittelalterliche Nest; Benrath mit seinem Lustschloß; Neuß mit seinem prächtigen Quirinusdom; Düsseldorf, die Kunst- und Gartenstadt; Barbarossas Kaiserpfalz zu Kaiserswerth; Ürdingen und Krefeld, die Einfahrtshafen in das Land der Industrie; dann — überwältigend gigantisches Bild — Groß-Duisburg-Ruhrort, der größte Binnenhafen, umgeben von Zyklopenwerken; Orsoy und Rheinberg, verschwiegene nieder-rheinische Nester; Wesels Kirchen; Xantens Viktorsdom, die Schatzkammer am Niederrhein; Rees, das Düsseldorfer Malernest; das giebelreiche Emmerich, „Embrica decora“; und wo der Rhein deutschen Boden verläßt, halten zu beiden Seiten, hochgelegen, Ausschau und treue Wacht das alte Stift auf dem Eltenberg und die Schwanenburg zu Kleve. — Das alles und vieles andere mag euch reichlich dafür entschädigen, daß nicht mehr romantische Bergeslinien unsere Fahrt begleiten.

Gleich hinter Bonn beginnt ein neues Landschaftsbild, wenn sich der Bogen der Rheinbrücke hinter uns schließt, wenn das Bild der Sieben Berge, anheiternd zu Lust, Wein und Gesang, plötzlich versinkt. Ganz unvermittelt ist dieser Übergang. Mit den Bergen schwindet auch der Gesang. — Von Bonn ab pflege ich an Bord Rotwein zu trinken. Vorher hätte er mir nicht geschmeckt. — So weit das Auge reicht, feierliche Stille der Ebene, nur hier und da unterbrochen von Stätten der Industrie, die mehr und mehr aus dem Hinterlande zum Strome streben. Auf dem linken Ufer, gleich hinter Bonn vor Graurheindorf, türmen sich große Speicherbauten auf. Wo aber die Industrie die Ufer noch nicht erreicht hat, prächtige Landschaftsbilder: der große Wolkenzug am Himmel; das Perlgrau, das die Ferne webt, in der die schwindenden Bergeslinien zittern; hier und da Bauernhäuser oder ein harmloses Kirchdorf hinter schützenden Dämmen. Pappelalleen umsäumen bald hinter Beuel das Ufer, nicht vereinzelt wie im Rheingau, nein, schnurgerade Alleen wie am unteren Niederrhein, durch keine Berge mehr beengt. Am linken Ufer das Herrenhaus des 18. Jahrhunderts der alten Burg Graurheindorf, das stille ehemalige Zisterzienserinnenkloster, das heute fromme Franziskanerinnen bewohnen, daneben harmlos schlichte Bauernhäuser. Dann neue Landschaftsbilder, zusammenhängende Waldungen, davor Wiesengründe, wo buntscheckiges Vieh grasst. „Vollkommen niederrheinisch“, sagt neben mir jemand an Bord, weil



Siegburg.

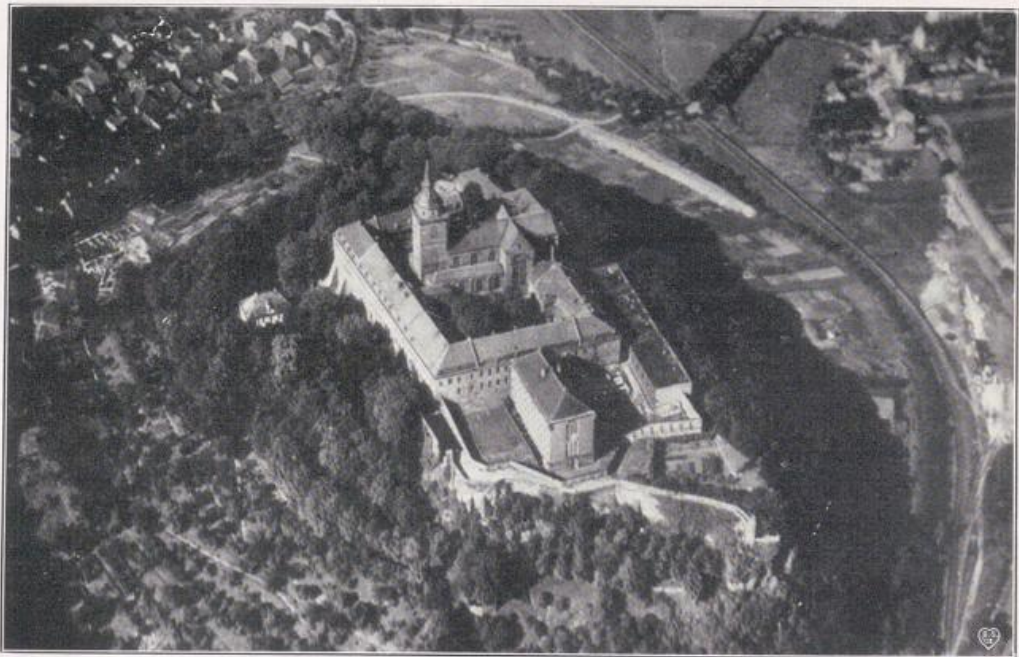
Ehemalige Benediktinerabtei. Gegründet 11. Jahrh., Neubauten 18. Jahrh.
Kirchenneubau über romanischer Krypta 17. Jahrh. (vgl. Bild S. 10).

er unter Niederrhein üblicherweise nur das stille Land um Xanten und Kalkar, Kleve und Rees versteht. Nein, hier beginnt der Niederrhein, sobald die Berge sich im flachen Land verlieren. Unweit Mondorf auf dem rechten Ufer — seine neue Kirche aus dem 19. Jahrhundert hat den alten Turm von 1666 beibehalten — findet nach tragem Hin und Her des Suchens in der Landschaft die Sieg endlich den Rhein. Bäume begleiten sie bis zur Mündung. Und wieder — wie ein alter, toter Rheinarm der unteren Niederung mutet dieses stille Bild uns an. Mehr und mehr schwindet das mittelrheinische Fachwerkhaus. Das niederrheinische Backsteinhaus erscheint.

Über Mondorf grüßt aus der Ferne vom Michaelsberg zu Siegburg die ehemalige Benediktinerabtei zu uns herüber (Bild S. 9). Ihr zu Füßen sammelt sich die Stadt. Das Grün der Bäume umwuchert die Abhänge. Gewunden zieht sich die Auffahrt um den Hügel zum Portalbau hinauf, hinter dem vier mächtige Bau-trakte, nach Norden und Westen aus steilen Böschungsmauern aufwachsend, ungefähr rechteckig einen Hof einrahmen. Über diese Bauten ragt aus dem Hof die Abteikirche mit ihrer Turmhaube auf. Nach Süden schiebt sich ein häßlicher Anbau, ein königlich preußisches Zellengefängnis des 19. Jahrhunderts, in die Plattform vor (Bild S. 10). Einst aber führte aus dem Südflügel der Abteibauten die breit ausladende Freitreppe hinunter in den Garten. Der steile und spitze

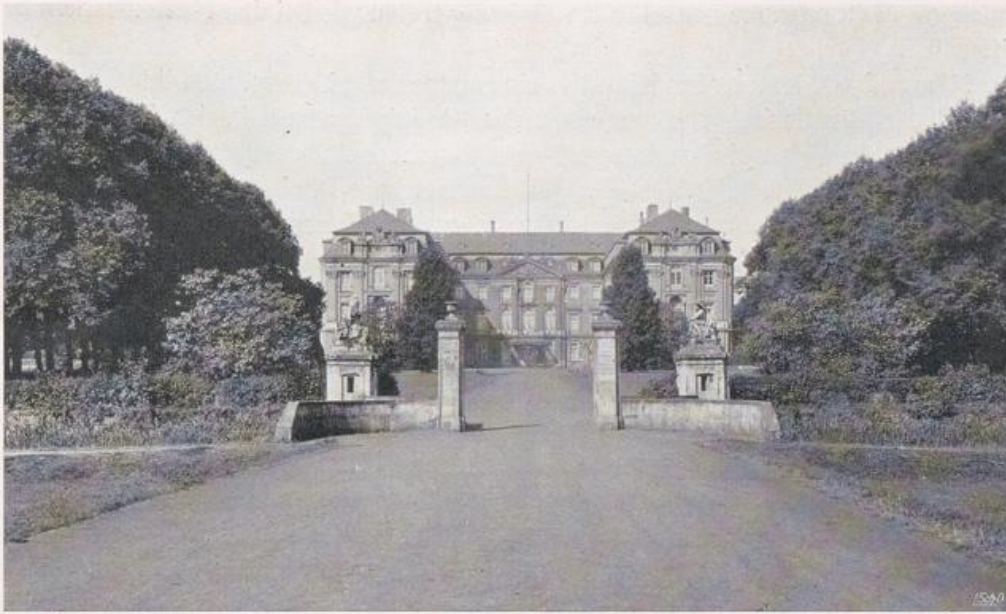
Felsvorsprung diktierte hier Anlage und Zug der Böschungsmauer, die einmal vorspringt, dann wieder ausweicht. Der Wehrgang dahinter endigt an der Südost-ecke an dem reizvollen Johannistürmchen (Bild S. 7,₂). So ist der Zustand heute. Merian sah ihn im 17. Jahrhundert wesentlich anders. Es ist eine lange und bewegte Geschichte voller kriegerischer Ereignisse, bis die Abtei das heutige Aussehen gewann.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts saß auf dem Michaelsberg Pfalzgraf Heinrich aus dem pfalzgräflichen Geschlecht des Ripuarierlandes. Er unterlag in einer Fehde gegen den hl. Anno, den Erzbischof von Köln, der dann im Jahre 1064 hier ein Kloster gründete. Es blieb sein besonderer Lieblingssitz, und hier fand er auch in der Klosterkirche seine letzte Ruhe. Beinahe zwei Jahrhunderte war man seit dem Ausgange des 14. Jahrhunderts mit dem Ausbau der Klosterbauten beschäftigt. So entstand jenes malerische Bild, wie es uns Merians Zeichnung erhalten hat. Aber heute ist davon nur wenig noch zu sehen: die Böschungsmauern, das Chor der Kirche aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts und das Johannistürmchen aus dem Anfang des folgenden; denn abgesehen von Zerstörungen durch fremde Besatzungen, ist die Abtei im 17. und 18. Jahrhundert von verheerenden Bränden heimgesucht worden, zunächst 1651; an dem spätgotischen Chor mußte ein Kirchenneubau aufgeführt werden; ebenso erstand damals der Neubau des Nordflügels der Abtei. Der Brand von 1762 legte den größten Teil der Nebengebäude nieder, der von 1772 fast die ganze Abtei. Ein durchgreifender Neubau gab ihm dann die heutige Gestalt. Damals schwand die malerische Bebau-



Siegburg.

Ehemalige Benediktinerabtei (s. Angaben bei Bild S. 9). Der in die Plattform vorspringende Flügel 19. Jahrh. Rechts unten das Johannistürmchen (vgl. Bild S. 7,₂).



Schloß Brühl.

1725—1728 nach Entwurf des Joh. Konr. Schlaun, dann überarbeitet von François Cuvilliers
(vgl. Bilder S. 29—31).

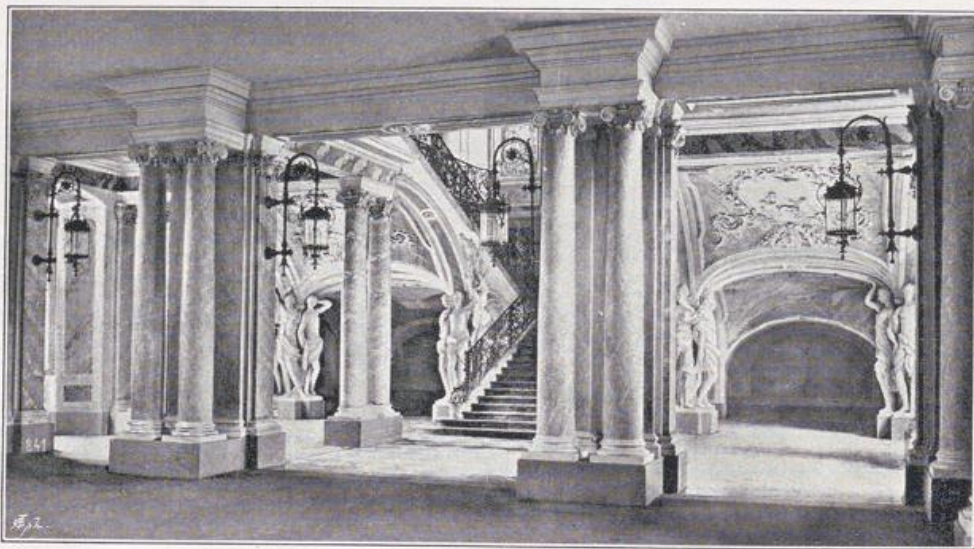
ung. Geradlinige Baustrakte schlossen den Hof ein, und nach Süden dehnten sich Gartenanlagen aus. 1803 wurde die Abtei aufgehoben, und die einst reiche innere Ausstattung in alle Winde zerstreut. Wie bei den Abteien zu Werden, Brauweiler und Eberbach (s. Teil I, S. 42) fand auch hier später die preußische Regierung die Klosterzellen sehr geeignet als Gefängniszellen. Gott sei Dank, daß seit einigen Jahren beschaulichere Brüder die Zellen wieder bewohnen.

Mondorf gegenüber dehnt sich am Ufer langgestreckt mit seinen Kirchen, darunter die Barockkirche vom Jahre 1744, das Dorf Hersel aus. Dasselbe Landschaftsbild wie zwischen Schwarzhendorf und Mondorf, dichtgestellte Baummassen. Am rechten Ufer Rheidt und Niederkassel, gegenüber Widdig und Urfeld. Weiter stromabwärts am linken Ufer, durch Rauch, Ladekranen und die Fülle wartender Schiffe von weitem schon sichtbar, Wesseling, der Hafen des westlich landeinwärts gelegenen Braunkohlenbezirks des Vorgebirges. Ein eigenartiges Ortsbild am Strom: Villen in Grünanlagen, daneben Fabriken, Bureau-, Bauern- und Kleinbürgerhäuser, und auf hohem Sockel eine große, komposite Säule, die vernügt aus ihrem Kapital in die Luft hinein qualmt — eine antike Säule als Schornstein, ein Denkmal jener irrigen Einstellung während des 19. Jahrhunderts, ohne der Zweckform zu achten, mit historischen Stilformen eine Nutzform der Industrie mit „Kunst“ zu umkleiden. Dann 3 km lang die stolze Parade der Ladekrane, die täglich bis 12 000 Tonnen Braunkohlenbriketts in die Schiffe versenken, die hier vor der Werft sich stauen. Bei Neuwied, Bendorf und Oberkassel bei Bonn wirkte immer noch das Landschaftsbild gegenüber der sich ausbreitenden Industrie. Aber hier ist diese vorherrschend geworden, wenn ihre äußeren Formen

auch gar nicht so monumental in Erscheinung treten wie bei den Hüttenwerken bei Neuwied.

Nur wenige Kilometer landeinwärts ein ganz anderes Landschaftsbild (Bild S. 11). Es ist der künstlerisch schönste Park des 18. Jahrhunderts in den Rheinlanden. Terrassenanlagen verbinden ihn mit dem künstlerisch bedeutsamsten und reichstens ausgestatteten Schloßbau des Jahrhunderts am Rhein, seitdem die Schloßbauten zu Bonn, Bensberg, Ehrenbreitstein und Trier zerstört oder verbaut und ihrer kostbar reichen Innenausstattung beraubt worden sind — Schloß Brühl.

Schloß Brühl. — Über die Brücke galoppiert ein Reiter in den Schloßhof. Hinter den einladend vorkragenden Brückenrampen zu seiten der Torpfeiler tritt die Wache ins Gewehr (Bild S. 11). Im Schloß ist Bewegung. Dienerschaft eilt in das Vestibül, öffnet behend die großen Portale des Erdgeschosses unter dem Giebel des Mittelbaus und schaut erwartungsvoll hinaus über den Schloßplatz zur Wache. Peitschenknall und Wagengerassel hört man nahen. Mit gespreizten Beinen steht die Wache da, in der ausgestreckten Linken die Hellebarde vor den reizvoll mit Trophäen verzierten Schildwachenhäuschen. Jetzt: mit der Rechten halten die Wachhabenden salutierend den Dreispitz. Die Kalesche fährt in den Schloßhof, fährt durch das geöffnete Mittelportal in den Schloßbau hinein und hält im Vestibül (Bild S. 12). Dort, am Fuße des Treppenaufganges, verneigt sich höflich höfisch der Intendant der kurfürstlichen Bauten, Graf Wolff-Metternich zur Gracht, denn der Kalesche entsteigt der Embassadeur des Allerchristlichsten Königs von Frankreich, Monsieur le Marquis. Aber nur einen Blick aus dem flachgedeckten Vestibül in das hochaufragende Treppenhaus: Oh, la la! — Superbe, mon conte! (Bild S. 13.) Der Intendant lächelt verbindlich. Ja, so etwas hat weder Frankreich noch Deutschland, weder Wien, die Kaiserstadt, noch die Residenzen der Schönborn



Schloß Brühl.

Vestibül mit Blick in das Treppenhaus (vgl. Bild S. 13).



Schloß Brühl.

Treppenhaus, um 1743—1746 nach Balthasar Neumanns Idee. Stuckarbeiten von G. Artario (1748—1751).
Treppengitter von Köbst und Müller (1743—1744) (vgl. Bilder S. 14 und 17).



Schloß Brühl.

Trophäe des Kurfürsten Klemens August von Köln über dem Mittelpodest des Treppenhauses von G. Brillie (1763) (vgl. Bild S. 13).

zu Würzburg, Bruchsal und Trier. Ganz befangen ist der Marquis über solche Herrlichkeit, die durch vier Stockwerke reicht, Rausch, Fanfarenklänge. Und der Intendant will dem erstaunten Marquis die Entstehung des schönsten aller deutschen Treppenhäuser erklären.

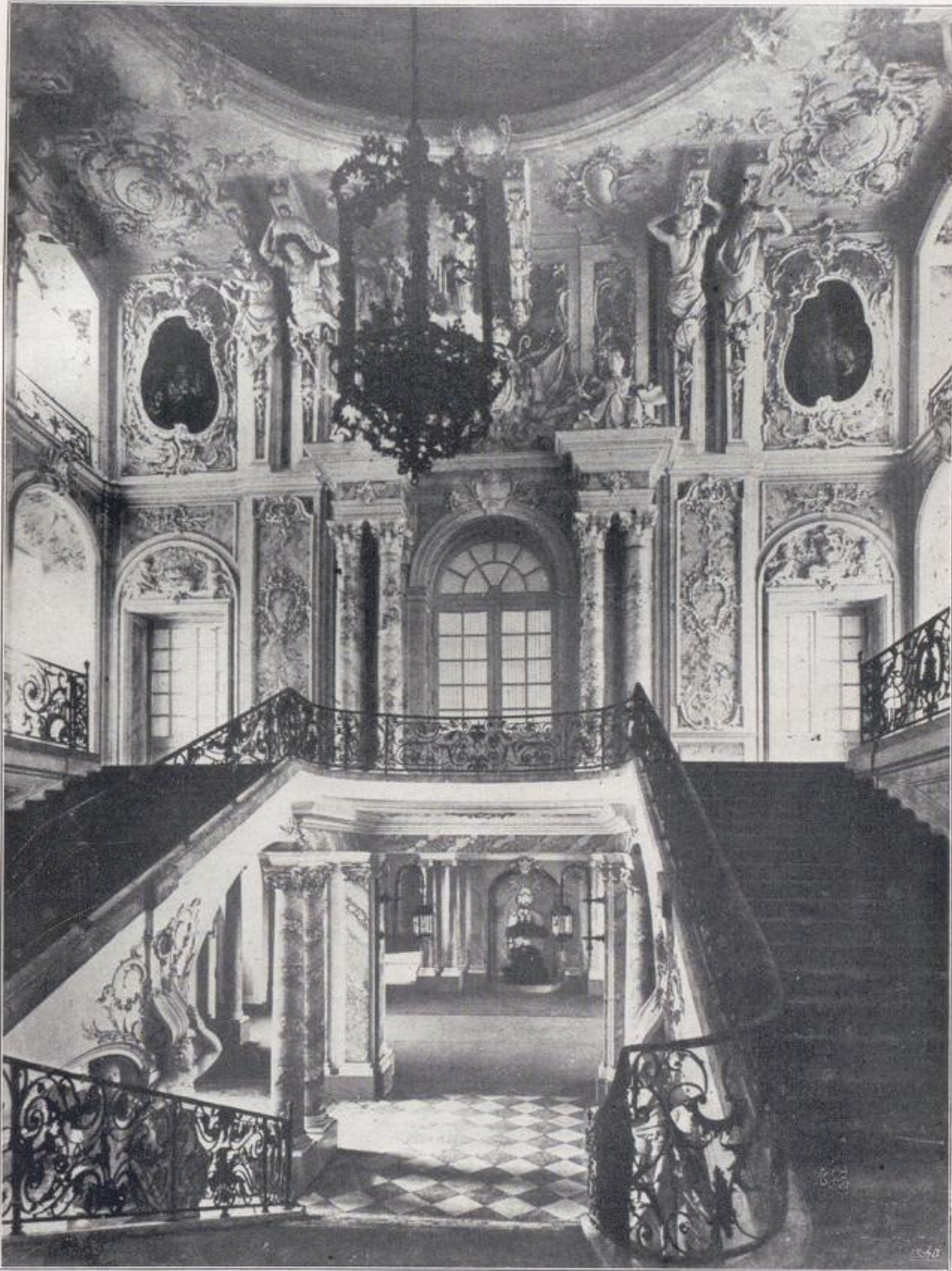
Meister Balthasar Neumann aus Würzburg war in den vierziger Jahren oft hier, damals, als ihn für seinen kurfürstlichen Herrn von Trier in Ehrenbreitstein und Trier Bauaufträge beschäftigten (s. Teil I, S. 192 und Teil II, S. 26). Ach, konnte der doch anders disponieren, als der westfälische Johann Konrad Schlaun, der von 1725 bis 1728 in Brühl die Arbeiten leitete und ein dreiteiliges Treppenhaus entworfen hatte. Nun aber kam der Meister aus Würzburg. Nur eine Handbewegung, und Bauleute und Dekorationskünstler verstanden ihn. Die unten dreiteilige Treppe (Bild S. 13) weitete sich jetzt nach oben in fünf Gänge (Bild S. 14 u. 17). Alles wurde sogleich malerischer und bewegter. Licht durchflutete von beiden Fronten des Mittelbaus her den Raum. Diese geschickte Steigerung in der Wirkung: zunächst der Blick aus dem flachgedeckten, von Doppelsäulenstellungen gegliederten Vestibül auf den Treppenaufgang (Bild S. 12). Leicht drapierte, überlebensgroße Gestalten halten die seitlichen Treppenläufe, deren Unterzüge Kartuschen und Muschelwerk zieren, rosa und leicht hellgraublau die Tönung. Dann verliert sich das Auge in das Halbdunkel der Treppenwölbung. Dazwischen der Treppenaufgang (Bild S. 13). Man schreitet über rot und grau gefleckte Marmorstufen. Prachtvolle schmiedeeiserne Geländer der Meister Köbst und Müller begleiten den Aufgang. Auf dem Podest, über die Breite des mittleren Treppenlaufs seitlich hinauswachsend, eine festlich heitere architektonische Wanddekoration (Bild S. 14). Ein umgitterter Balkon, von Konsolen getragen, von Doppelsäulen berahmt, über deren stark und wirkungsvoll verkröpften Gebälken allegorische Gestalten des Glaubens und der Gerechtigkeit thronen, dazwischen ein großes Wappenstück. Später, nach dem Heimgange des Bauherrn von Brühl, des Kurfürsten Klemens August von Köln († 1761), schuf Meister Brillie in dem Balkon die große Trophäe (1763), zwischen allegorischen Figuren und Emblemen auf einer Pyramide die vergoldete Büste Klemens Augusts, die nun der Mittelpunkt des ganzen Treppenhauses wurde. Muschelwerk belebt den hellfarbenen Stuckmarmor der Wände, Putten die flachbogigen Lünetten über den seitlichen Türen. Darüber große, geschweifte Muschelrahmen mit Porträts. Karyatiden und Konsolen tragen die mit Kartuschen verzierte Decke, den ovalen Rahmen zu einem Ausblick in den Himmel, dem Deckengemälde des Nikolaus Stüber (1731), der Huldigung des Bauherrn durch die Künste und den Olymp. Architekturmalerei an den Wänden des Dachgeschosses, von versteckten Dachfenstern erleuchtet, und das schöne Gitter im Deckenoval vermitteln zu den plastischen Dekorationen der beiden unteren Geschosse. Und in den Raum ragt die große, kunstvoll gearbeitete schmiedeeiserne Laterne (Bild S. 14).

Gegenüber die gleiche Wandaufteilung (Bild S. 17). Dieses berauschend schöne Bild vom Podest aus, von der Trophäe mit dem Blick unten in das Vestibül, wo vergnüglich in einer säulenberahmten Nische ein wasserspeiender Chinamann sitzt, ein bemalter Bleiguß.

So ist der festliche Empfang am Hofe des Kurfürsten von Köln, Herzogs von

Westfalen, Fürsten von Münster, Paderborn, Osnabrück und Hildesheim, Hochmeisters des Deutsch-Ordens, Klemens August von Bayern. Er ist der fünfte der Bayern, die hintereinander den Kurfürstenstuhl zu Köln einnehmen — seine vier Vorgänger sind in den Muschelrahmen über den Türen im Treppenhaufe angebracht —, und durch die vielen Fürstentümer, die er in seiner Hand vereinigt, einer der mächtigsten deutschen Souveräne neben dem König von Preußen. Aber trotz des großen Besitzes — Son Altesse Sérénissime Electorale stecken dauernd in Geldnöten, denn Geld, viel Geld hatte und hat Klemens August nötig für die Verwirklichung seiner großen künstlerischen Pläne, seine Jagdpassionen und Feste. Die Schloßbauten zu Bonn und Poppelsdorf, Herzogenfreude im Kottenforst bei Bonn und Brühl, dann die westfälischen Bauten zu Meppen, Arnsberg, Hirschberg, der Ausbau von Sassenberg und Neuhaus bei Paderborn haben unendliche Summen verschlungen. Dabei hat der Kurfürst in Münster überhaupt noch keine fürstliche Bleibe und muß, peinlich und unwürdig, in der Nachbarschaft auf den Landsitzen des münsterischen Stiftsadels wohnen. Ja, der Intendant der kurfürstlichen Bauten hat schon seine Sorgen. Dabei machen die Preußen dem Kurfürsten das Leben schwer genug und treiben sich in seinen Ländern herum. Mit wieviel Liebe hatte der allergnädigste Herr nicht Schloß Arnsberg im Sauerland und das benachbarte Jagdschloß Hirschberg ausbauen lassen; da kamen vor kurzem die Preußen und Braunschweiger und zerstörten alles. — Und wegen der Preußen und der am Hof zu Versailles bekannten Geldsorgen des Kurfürsten von Köln kommt ja auch der Marquis. Der Intendant redet von der Treue seines Souveräns und des ganzen Hauses Bayern gegenüber der Allerchristlichsten Majestät von Frankreich, die Klemens August aufrichtig bewundert, seit er an der Hochzeitstafel Ludwigs XV. zu Versailles gesessen. In jenem großen Mittelsaal, der sich im Erdgeschoß des Südflügels zu den Terrassen des Parkes öffnet, hängen an bevorzugter Stelle die Bilder Ihrer Majestäten von Frankreich, große Prunkstücke, dann die der Schwestern des Königs. — Aber, mon cher, meinte der Marquis, Son Altesse Sérénissime Electorale möge sich doch beruhigen und nur noch etwas Geduld haben. Der Markgraf von Brandenburg wird bald keine Oden und boshafte Episteln mehr schreiben. Es geht jetzt wirklich mit ihm zu Ende. Diese Retraites, Schlag auf Schlag im letzten Jahre, Hochkirch und Kunersdorff, der Wedell bei Kay von den Russen geschlagen, der Finkenfang bei Maxen mit 12 000 Mann und der Fouqué bei Landshut mit 8000 Mann gefangen, und dann die letzten Meldungen: die Russen in Berlin! Der Engländer kann da kein Geschäft mehr machen und wird seine Zahlungen einstellen, jetzt, da der Markgraf in der Falle sitzt; unrettbar, dieser Spötter der kaiserlichen Majestäten von Österreich und Rußland und — abominable — der Marquise von Pompadour! Was diese hohen Frauen beschlossen haben, und Schweden macht mit, was liegt uns an Pommern, das wird bald Tatsache: Preußen, dieser ewige Störenfried der Ruhe Europas, wird aufgeteilt! Und dabei wird die Allerchristlichste Majestät von Frankreich die allzeit treuen Dienste der Kurfürsten von Köln und des Hauses Wittelsbach nicht vergessen!

Da erscheint er, der Kurfürst, ewig liebenswürdig, ewig jugendlich und elastisch, wenn auch schon Krähenfüßchen seine Augenwinkel durchziehen und die Mund-



Schloß Brühl.

Blick vom Mittelpodest des Treppenhauses in das Vestibül (vgl. Bild S. 12).
Treppenaufgang zu den Repräsentationsräumen (vgl. Bild S. 20).



Schloß Brühl.

Speisezimmer im Nordflügel. Entwurf von François Cuvilliers (1728—1730).
Die beiden Brunnen von Willelm de Groff († 1742) (vgl. Bild S. 19).

winkel etwas schärfer werden. Aber Poudre de Paris betüpfelt das diskret. Ah! Wie der Kurfürst in seiner Eleganz und Heiterkeit in das Treppenhaus paßt, er, der Liebling seines Volkes, wenn es auch stark unter seiner Wirtschaftspolitik leidet. Aber ist er nicht strahlende Güte? Will er nicht alle seine Untertanen glücklich machen mit Schönheit und Kunst? Was hat er nicht aus Bonn gemacht! (Teil II, S. 160.) Und was will er nicht noch alles an Schönheit über seine Lande ausstreuen! Dazu sind freilich französische Louisd'or oder kaiserliche Florins nötig. Mon Marquis, die Allerchristlichste Majestät von Frankreich möge sich entscheiden. Übersprudelnd von Gnade und Güte, begleitet er höchstiegen den Marquis in seine Privatgemächer.

Die Privatgemächer des Kurfürsten liegen im Nordflügel, zugänglich aus dem Treppenhaus durch die Türen neben der Trophäe (Bild S. 14). Die erste Tür rechts führt in das Audienzzimmer mit dem Blick auf den Hof, dahinter das Arbeitszimmer. Im Audienzzimmer haben die Wände Ohren. Man traut halt bei aller Herzlichkeit und Offenheit einander nicht. Der Kurfürst möchte zur Vorsicht doch für alle vertraulichen, intimen Staatsgespräche mit dem Gesandten einen Ohrenzeugen haben, von dem dieser natürlich keine Ahnung haben darf. So wurde denn für den Geheimsekretär an das Audienzzimmer noch ein verschwiegenes und weiter nicht auffallendes Kabinett angebaut, aus der er unbeobachtet allen intimen Vertraulichkeiten folgen kann. Audienz- und Arbeitszimmer sind schlicht und einfach gehalten. Hier ist Klemens August Erzbischof von Köln. An den Wänden hängen

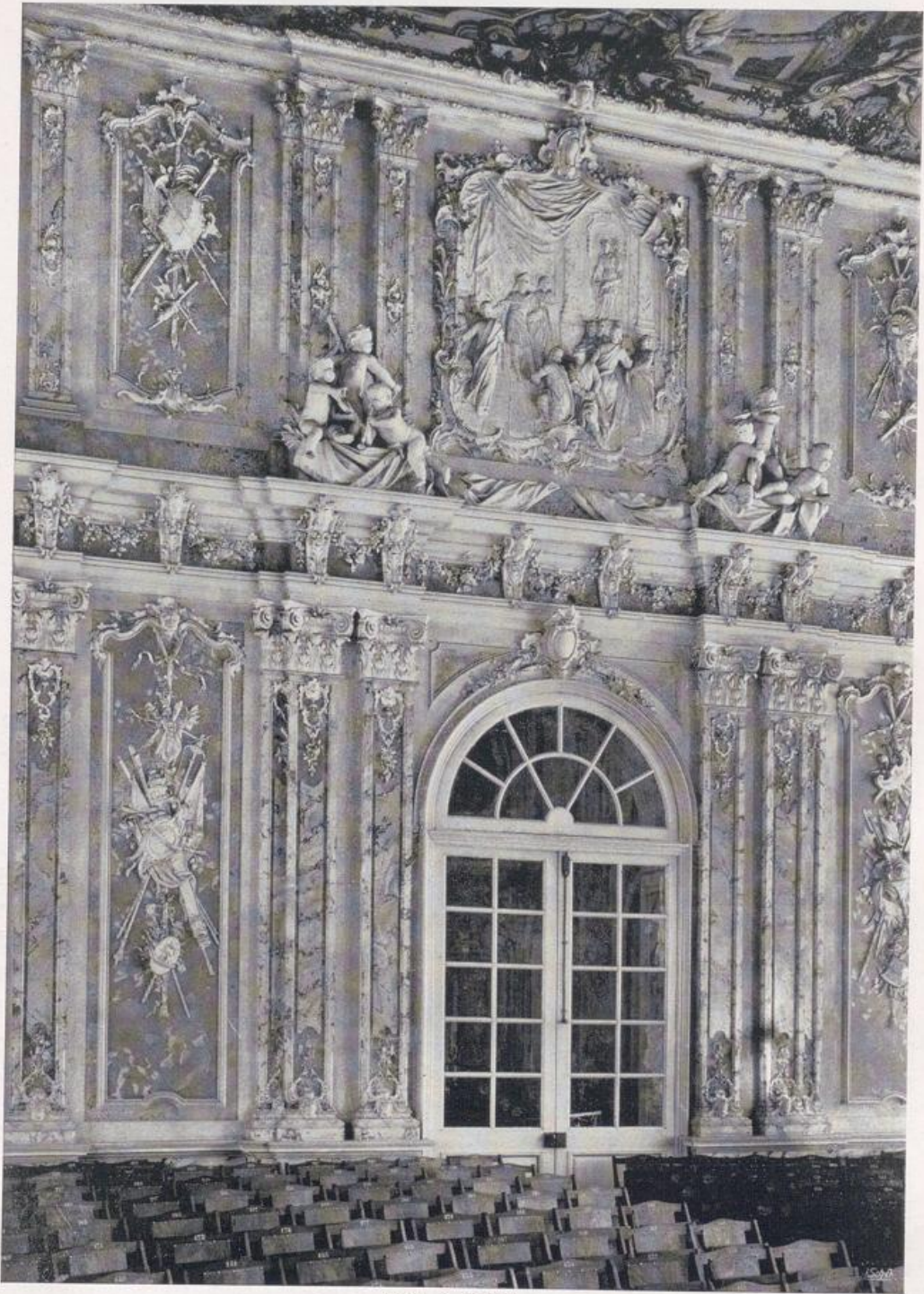


Schloß Brühl.

Speisezimmer im Nordflügel (vgl. Bild S. 18). Stuck von Giov. Dom. Castelli († 1751) u. Carlo Pietro Morsegno. Holzschnitzerei von Jos. Ant. Heidehoff († 1772) und Joh. Frz. Helmont († 1748).

religiöse Bilder. Aber in den anderen Räumen des Nordflügels ist er der Sohn Max Emanuels und der Bruder Karl Alberts von Bayern, des Bauherrn der Amalienburg zu Nymphenburg und der Reichen Zimmer in der Residenz zu München. In der Nordostecke hat er ein chinesisches oder indianisches Kabinett einrichten lassen. Mattgelb die Täfelung lackiert, mit Goldleisten eingefasst, und auf die Felder ausgeschnittene kolorierte Kupferstiche aufgeklebt, Blumen-, Tierstücke und Chinoiserien. Die Decke mattgrün mit Morsegno's weißen und goldenen Stukkaturen gegen blauen Grund. Anschließend das Musikzimmer mit Musikinstrumenten und musizierenden Putten in den stukkierten Hohlkehlen der Decke, und an den Wänden die Bildnisse der letzten sieben Kurfürst-Erbischofe von Köln. Auch dieser Raum ist noch verhältnismäßig einfach gehalten. Dann aber überschaut man die prächtige Flucht der übrigen Privatgemächer, Schlafzimmer, (Bild S. 27,₁), Vorzimmer, kleines Kabinett und Speisezimmer (Bilder S. 18 u. 19).

Die Ausstattung des Nordflügels als Sommerwohnung des Kurfürsten stellt zeitlich das erste Kapitel des Jahrzehnte dauernden, verschwenderisch reichen Innenbaus dar. Meister François Cuvilliés begann hier gleich nach Vollendung des Rohbaus 1728 mit den Arbeiten. Giovanni Domenico Castelli und Carlo Pietro Morsegno führten unter seiner Leitung die Stuckarbeiten aus, Joseph Anton Heidehoff und Franz Helmont die Holzschnitzereien. 1730 konnte die kurfürstliche Privatwohnung bezogen werden. Im Gegensatz zu der späteren reicheren Ausstattung des Südflügels atmet hier noch alles den Geist des vornehmen Regencestiles, des frühen



Schloß Brühl.

Saal der Garden. Entwurf von Heinrich Roth. Stuck von C. P. Morsegno.

Rokoko. Klemens Augusts Schlafzimmer ist eine überaus reizvolle Raumschöpfung, in der Klarheit der Aufteilung und Verzierung sich die Wage halten (Bild S. 27,¹). Den Fenstern gegenüber die Bettnische, daneben Türen zu den Wandschränken und Toiletten. Spiegel weiten den freundlichen, weiß und gold gehaltenen Raum. Vergoldete ornamentale Schnitzereien rahmen die Flächen. Dünnes Rankenwerk mit Putten und Vögeln zieren Hohlkehlen und Mittelstück der Decke; über den seitlichen Türen neben der Bettnische gemalte Supraporten. Und so denke ich mir das Lever des Kurfürsten in diesem schönen Raum, so wie er im Schlosse Falkenlust, das wir noch aufsuchen werden, und auf Schloß Gracht dargestellt ist: Klemens August in blauweiß gemustertem Schlafrock, die dunkelrote Schlafmütze auf dem Kopfe, in der Hand die braune Schokoladentasse, vergnügt dem Tag entgegenschmelzend. Und in diesem Negligé konnte er ungestört durch die kleinen Kabinette neben der Bettnische in das dahinter gelegene Arbeitszimmer gelangen. Die anstoßenden Vorzimmer, zwar einfacher gehalten, lassen die freudige Stimmung des Schlafzimmers weiter klingen, die sich dann im Speisezimmer wieder verdichtet (Bild S. 18 u. 19). Wieder weiß und gold gehalten, mit zierlichem Schmuck in den Hohlkehlen. In den beiden Ecknischen der Westwand plätschern Brunnlein, vergoldete Bleigüsse des Willem de Groff, Putten mit Schwan über einer Marmorschale. Die Tür dazwischen dient der Bedienung und führt in ein verstecktes Treppenhaus.

Fürstlicher Besuch spielt sich indessen ganz anders ab. Da ist großer Empfang im Mittelbau, wo die Repräsentationsräume liegen. Anschließend an das Treppenhaus, der Trophäe gegenüber (Bild S. 17), führen drei Spiegeltüren in den Saal der Garden (Bild S. 20). Er ist zweigeschossig, ebenso der sich anreihende Musiksaal (Bild S. 23), durch den der Kurfürst seinen Herrn Vetter nach Umarmung und Begrüßung und Vorstellung des beiderseitigen Gefolges in das Wohnquartier des Südflügels begleitet (Bild S. 24—27). Die Repräsentationsräume sind erst nach den Privatgemächern des Nordflügels ausgestattet worden und nahmen nach Unterbrechungen viele Jahre in Anspruch.

Der Saal der Garden, der heute öffentlichen Kammermusikkonzerten dient, ist 1754 nach Entwürfen des Johann Heinrich Roth begonnen worden (Bild S. 20). Morsegno führte wieder die reichen Stuckarbeiten aus. Aber stimmt das Datum 1754? Die Formen lassen eher auf eine ältere Zeit des frühen Rokoko schließen, aber Roth, in den Jahren 1751 und 1752 auf Kosten des Kurfürsten in Paris ausgebildet, lehnte sich mit Absicht an diese älteren Formen an. Noch nichts von jener wilden Überwucherung eines unsymmetrischen Ornamentes, wie wir es beispielsweise in den oberen Muschelrahmen im Treppenhaus antrafen (Bild S. 17), wie wir es vor allem in der mit dem Saal der Garden gleichzeitig geschaffenen Ausstattung des ersten Obergeschosses des Südflügels gleich noch sehen werden (Bild S. 24—27). Das ist eine außerordentlich zarte und klare Gliederung der Wände in diesem Saal der Garden, helle Stuckornamente gegen duftig zweifarbigen Stuckmarmor. Doppelpilaster in zwei Geschossen, im trennenden Gebälk Konsolen mit Menschenmasken, dazwischen Blumengewinde, das ist das Hauptmotiv der übersichtlichen Aufteilung. Die Felder zwischen den Doppelpilastern mit Stuckemblemen, möglichst symmetrisch und in den seitlichen Rahmenstücken gradlinig. Im Obergeschoß der

Langseiten wird die Mittelachse durch Stuckreliefs antiker Herrscher und plastische Puttengruppen seitlich über dem Gebälk besonders betont; schlichter die Seitentüren mit Putten über den Lünetten. Eine illusionistische Deckenmalerei führt die Architektur weiter. Dann öffnet sie sich mit dem Blick in den Olymp, wo alle Weltteile, Tugenden und Gottheiten dem Hause Wittelsbach huldigend sich nahen. Das Deckengemälde hatte Nikolaus Stüber schon 1732 ausgeführt.

Wie ganz anders der anstoßende Musiksaal, obwohl der Geschichtschreiber von Schloß Brühl, Edmund Renard, auch hier Roth als entwerfenden Meister der Wandbekleidung vermutet (Bild S. 22 u. 23). Adam Schöpfs Deckengemälde, ein Konzert im Olymp, zart in den Tönen, war bereits im Jahre 1750 vollendet. Giuseppe Artario gab ihm den Stuckrahmen eigenartig fleischig sich windender Ranken und großer Figurengruppen. Dann erst führte in den Jahren 1763—1765 Giuseppe Brillie rosa und weiß den Wandschmuck, und Santener das Gitter des oberen Umganges aus. Kräftig profilierte Stäbe gliedern die einzelnen Felder. Über den Türen und in den oberen kleineren Feldern Putten. Man fühlt das Nahen des frühen Klassizismus. In naturalistischem Ovalrahmen allegorische Figuren.



Schloß Brühl.

Ausschnitt aus dem Musiksaal (vgl. Bild S. 23).



Schloß Brühl.

Musiksaal. Entwurf von Heinrich Roth. Deckenstück von G. Artario.
Wandstück von G. Brillie. Eisengitter von Santener (1763—1765).



Schloß Brühl.

Ausschnitt aus der Decke des Raumes auf S. 27, 2.

Und nun die prächtige Folge der Räume des Obergeschosses im Südflügel mit ihren belebten malerischen Spätrokokoformen. Das ist ja auch der besondere Reiz der Innenausstattung von Schloß Brühl: „Alle Wandlungen des Rokoko, von der graziösen Flachdekoration des Regencestiles bis zu den kräftig nüchternen Formen des Klassizismus sind hier zur Anwendung gekommen; nirgends in ganz Deutschland ist so bequem wie hier die Entwicklung des Rokoko zu studieren ... An harmonischer Durchbildung der Räume, an Feinfühligkeit in Verwendung und Ausbreitung des Ornamentes steht das Schloß gleichfalls in vorderster Linie. Brühl allein eigen ist die üppige und doch reizvolle Deckenverzierung im Südflügel“ (Clemen). Sie ist in der Hauptsache in den Jahren 1754—1757 entstanden. Nicht mehr der Architekt, sondern der schmückende Stuckkünstler hat hier jetzt die Führung übernommen, die Giuseppe Artario und Giuseppe Brillie. Das Ornament wird Selbstzweck und breitet sich immer mehr in eigenwilligen Formen über die Deckenfläche aus. Und nicht mehr die frühere zarte Farbentönung weiß und gold oder rosa und weiß oder mattgraublau bestimmt den Klang; alles ist farbiger geworden. In diesem Reichtum der Form- und Farbenbehandlung stehen diese Räume in der Tat ganz vereinzelt da in Deutschland.

In den beiden ersten Zimmern, anschließend an den Musiksaal, im Audienz-zimmer und im ersten Vorzimmer, sind Form und Farbe noch verhältnismäßig einfach (Bild S. 25, 1). Aber in den Deckenkehlen wie in der Deckenrosette werden die Formen schon bewegter und farbiger. Abgeschliffenes Altgold, Gelb und Braun stimmen gut zueinander. Die Holztafelung ist ebenfalls noch recht schlicht. Auf den Ledertapeten der großen Füllungen hängen heute Bildnisse der Verwandten des Kurfürsten. Aber früher muß man sich die Wirkung wesentlich anders denken, d. h. statt der Ledertapeten farbenprächtige Wandteppiche, die leider 1798 mit



Schloß Brühl.

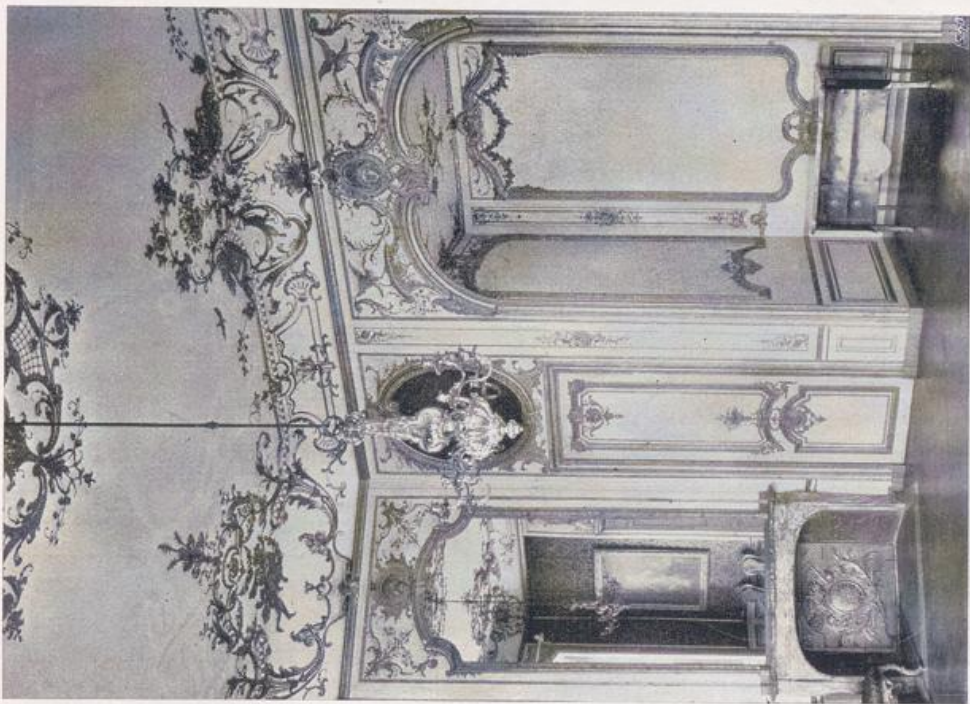
Audienzzimmer im Obergeschoß des Südflügels. — Früher statt der Ledertapeten Gobelins.



Schloß Brühl.

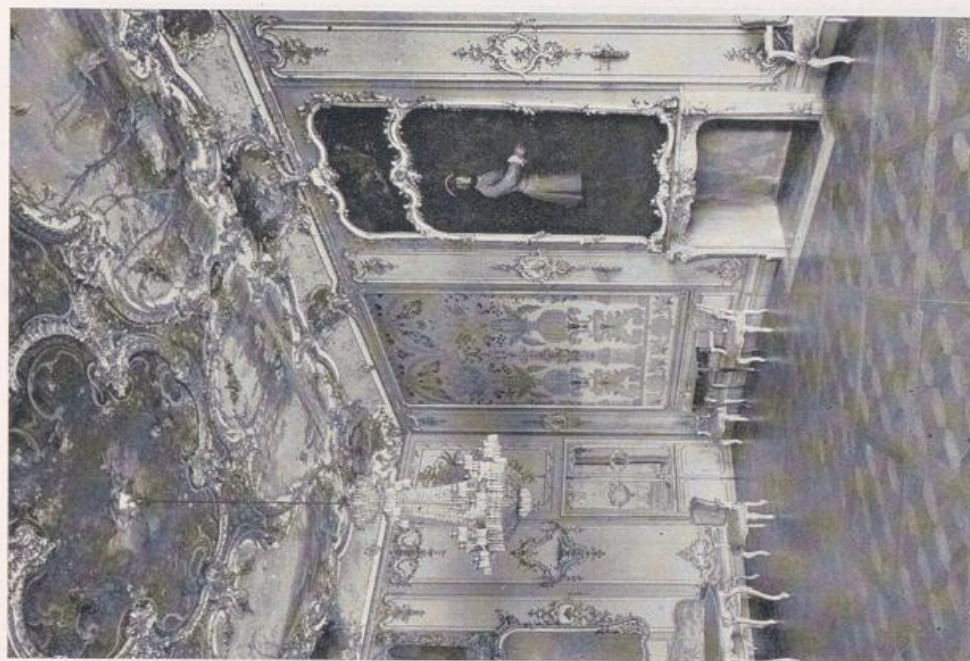
„Zweite Antichambre“ im Obergeschoß des Südflügels. Die geschnitzten Vertäfelungen aus dem ehemaligen Schloß Herzogsfreuden im Kottenforst bei Bonn. Die Seidentapeten aus Schloß Bensberg bei Mülheim a. Rh.

der gesamten kostbaren Ausstattung von den Franzosen versteigert wurden. Indes trotz dieses künstlerischen Reichtums, der damals in alle Winde zerstreut wurde, war es nur der Rest der einst so überaus kostbaren Einrichtung Brühls unter Klemens August. Ein großer Teil war bereits nach dem Heimgange des Kurfürsten in den Jahren 1761—1768 versteigert worden. Das war „die größte Kunstauktion, die Deutschland wohl erlebt hat ... 800 Gemälde und Elfenbeinskulpturen, Schmuck und Juwelen, eine große Sammlung von Uhren aller Art, zahlreiche deutsche und orientalische Porzellane, endlich Gobelins — daher stammen z. B. die schönen Gobelins im Muschelsaal des Kölner Rathauses — und riesige Mengen von Möbeln“ (Renard). Friedrich Wilhelm IV. von Preußen hat dann im Jahre 1842 versucht, mit aufgekauften Stücken, Gemälden und den wenigen Resten, die Schloß Bensberg bei Mülheim am Rhein geblieben waren, Brühl wenigstens einigermaßen wieder auszustatten. Aus dem Schloß zu Bensberg stammen auch die Seidentapeten mit den Wappen des Kurfürsten von der Pfalz im zweiten Vorzimmer (Bild S. 25,₂), im folgenden Schlafzimmer (Bild S. 27,₂) und dem Kabinett. Die Holzvertäfelung dieser Zimmer, reicher als die des ersten Vorzimmers und des Audienzsaales, hat Kurfürst Max Friedrich aus dem Hause der von Königsegg (1761—1784) im Jahre 1762 Klemens Augusts unvollendetem Jagdschloß Herzogenfreude bei Röttgen im Kottenforst entnommen. Max Friedrich dachte landesväterlicher als sein Vorgänger und mußte sparen. Im zweiten Vorzimmer ziert ein Bild Kaiser Karls VII., Klemens Augusts Bruder, den Aufbau des Kamins (Bild S. 25,₂), im Schlafzimmer die des Kurfürsten und seines anderen Bruders, des Bischofs Johann Theodor von Lüttich (Bild S. 27,₂). Darüber in beiden Zimmern die üppig reiche Stuckdecke, vollkommen von Muschelwerk übersponnen; in dem einen Gold auf mattgrünem Grund, und in den einzelnen Feldern graugrüne Jagdszenen auf Kaltweiß gemalt; in dem anderen silbrige Rokokoornamente auf orangegelbem Grund, um das Mittelfeld sechs große Kartuschen mit blaugrünen, galanten Parkszenen (Bild S. 24). Zum Schluß der eigenartige Bibliotheksaal. Damit war das impressionistische Spätrokoko mit seinen nervösen Zuckungen an die Grenze des Nochmöglichen gelangt. Straffere Architekturaufteilung sollte die sich verlaufenden Ornamente wieder einfangen. So entstand der Wandschmuck des Musiksaales 1763 (Bild S. 23). — Laßt uns auf dem Rückwege dorthin aus dem Audienzsaal noch einen Blick in das Eckzimmer werfen, die Kapelle mit ihrer Stuckmarmorwandaufteilung, dem schönen Altaraufbau und Adam Schöpfs Deckenbild. Aus dem Raum führt eine Plattform hinüber zu dem Kloster der Franziskaner (Bild S. 29). Unter dem Musiksaal liegt im Erdgeschoß der Sommerspeisesaal des Kurfürsten. Das ist wieder eine neue Note der abwechslungsreichen Ausstattung. Blauweiße holländische Fayenceplatten mit größeren und kleineren figürlichen Darstellungen bekleiden die Wände, ebenso in der gegenüberliegenden Anrichte und in den Erdgeschoßräumen des Südflügels, die nach François Cuvilliers' Entwürfen noch einen besonderen Schmuck in prachtvollen dekorativen Fayenceöfen erhalten haben. Zeitlich fällt die Ausstattung dieser Räume nach denen des Nordflügels und vor die der großen Repräsentationssäle. Das zweite Obergeschoß war für das Gefolge vorgesehen. Aber die Ausstattung wurde nicht mehr vollendet.



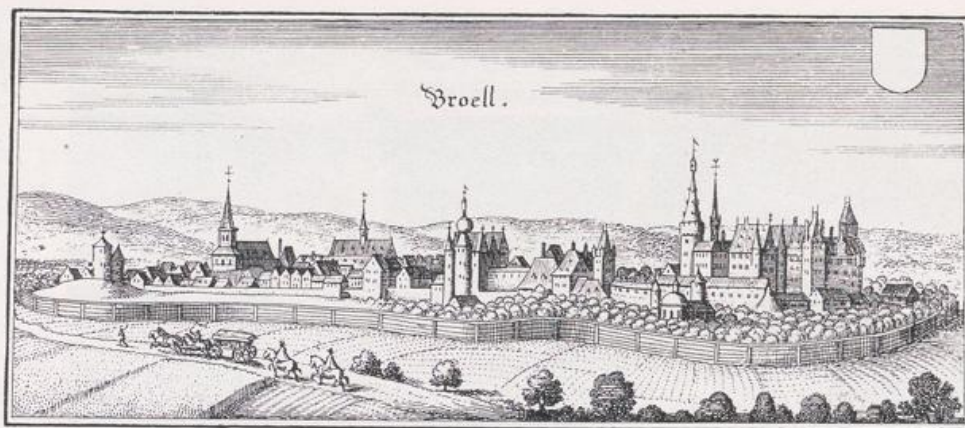
Schloß Brühl.

Schlafzimmer des Kurfürsten im Obergeschoß des Nordflügels.
Entwurf von François Cuvillière (1728—1730).



Schloß Brühl.

Schlafzimmer im Obergeschoß des Südflügels. Geschnitzte Täfelungen
aus dem ehemaligen Schloß Herzogsfreude im Kottenforst bei Bonn.
Seidene Tapeten aus Schloß Bensberg bei Mülheim am Rhein.
Für die Decke vgl. Bild S. 24.



Brühl.

Nach Merians Topogr. Archiep. Mogunt., Colon. etc. 1646.

In Brühl hatte bereits Erzbischof Philipp von Heinzberg im 12. Jahrhundert einen Hof. Im 14. Jahrhundert wuchs hier eine Burganlage auf, die Hauptresidenz der Kölner Kurfürsten. Wie in Bonn und Poppelsdorf (II. Teil, S. 160, 166) ließ Kurfürst Salentin von Isenburg (1567—1577) die durch Kriegswirren beschädigte Anlage wiederherstellen und ausbauen (Bild S. 28). Aber wie Salentins Bauschöpfungen zu Bonn und Poppelsdorf, ereilte auch Schloß Brühl im gleichen Jahre dasselbe Schicksal. Das Schloß wurde 1689 ein Opfer der Belagerung. Erst 1725 kann mit einem Neubau begonnen werden. Die ungünstigen Finanzverhältnisse des Landes zwingen aber zu größter Sparsamkeit. Meister Johann Konrad Schlaun benutzt daher die Ruinen des Salentinschen Schlosses, legt den Ostflügel nieder und gewinnt dadurch den offenen Hof der dreiflügeligen Anlage. Aus Gründen der Symmetrie gibt man dem erhaltenen Rundturm der Nordwestecke an der Rückfront einen entsprechenden Turmbau an der Südwestecke. Pilaster gliedern die Mittelachse und Stirnseiten der Seitenflügel (Bild S. 11 u. 31). Abgeschrägte Ecken sollen den Seitenflügeln ein gefälligeres Aussehen geben. Aber an sich bleibt der Bau schlicht. Wassergräben umspülen die rechteckige Anlage. Das Ganze die typische westfälische Wasserburg der Barockzeit. Dann erscheint nach Fertigstellung des Rohbaus 1728 der beweglichere François Cuvilliés aus München in Brühl. Die elegante Ausstattung der von ihm à la mode entworfenen Privatgemächer des Kurfürsten im Nordflügel (Bild S. 18, 19 u. 27,₁) steht zu sehr in Widerspruch zu Schlauns schlichtem Außenbau. Cuvilliés möchte ihm eine geschmeidigere Form geben. Die Stirnseiten der Seitenflügel erhalten daher Aufbauten mit plastischem Schmuck (um 1728—1732 — Bild S. 31). An der Rückfront fallen die altmodischen Rundtürme (1734—1737 — Bild S. 29). An ihrer Stelle entwickeln sich eingeschossige, elegant gegliederte Trakte, oben die Plattform von Balustraden begleitet (um 1750 — Bild S. 29). Es sind die Orangerien. Den einen dieser Flügel lernten wir beim Besuch der Kapelle im Schlosse schon kennen. Vor allem erhält in den Jahren 1728—1732 die Außenfront des Südflügels durch die Bildhauer Kirchhoff, Dierix und Helmont reichere dekorative Belebung (Bild S. 29—31).

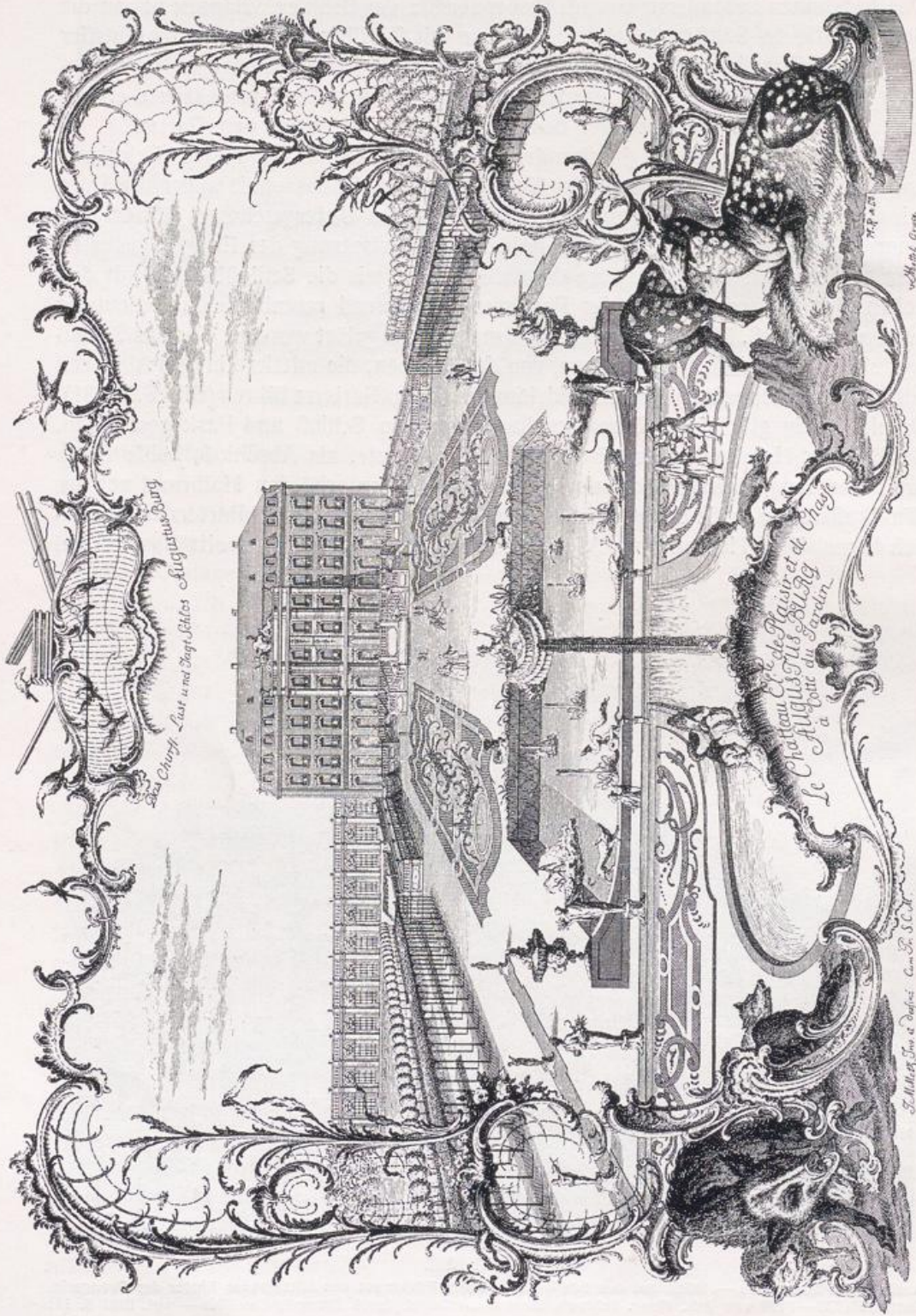
Das hat seinen besonderen Grund. Bisher reichte der Brühler Wildpark bis an die Schloßgräfte des Südflügels her an. 1728 kam mit Cuvilliés auch der Gartenkünstler Dominique Girard aus München nach Brühl, der Schöpfer der Gärten zu Nymphenburg und Schleisheim. Über die zugeworfenen Wassergräben projektierte er einschneidend in den Wildpark vor den Südflügel des Schlosses den Garten.

Zum Schloßbau des 18. Jahrhunderts gehört nun einmal der Park. Ecktürme und Wassergräfte, alles, was an alte Verteidigung des Schlosses als wehrhafte Burg erinnert, ist überflüssig geworden. Die Räume des Untergeschosses öffnen sich einer Grünanlage, die räumlich die unbedeckte Fortsetzung des Erdgeschosses zu dem sogenannten Gartenparterre darstellt, ebenso wie die Schloßfassade mit den hohen Baummassen seitlich des Parterres einrahmend raumbildende Bedeutung bekommt (Bild S. 30.) Das ist in Brühl meisterhaft gelöst worden. Vor das Schloß legt sich eine dreiflügelige Terrasse, von der Treppen, die mittlere in drei Absätzen wirkungsvoll doppelarmig ausladend, hinunter in das Parterre führen (Bild S. 29-31). Damit ist ein glücklicher Zusammenhang zwischen Schloß und Park geschaffen. Seitlich der Hauptachse der Freitreppe Blumenbeete, als Abschluß, beide Beete breit und lang, ein Wasserbassin, dahinter in einem erhöhten Halbrund vor der Waldkulisse der große Springbrunnen. Laubengänge rahmen das Parterre ein. Seitlich davon, durch Hecken verdeckt und in der Anlage bestimmt durch alte Wassläufe,

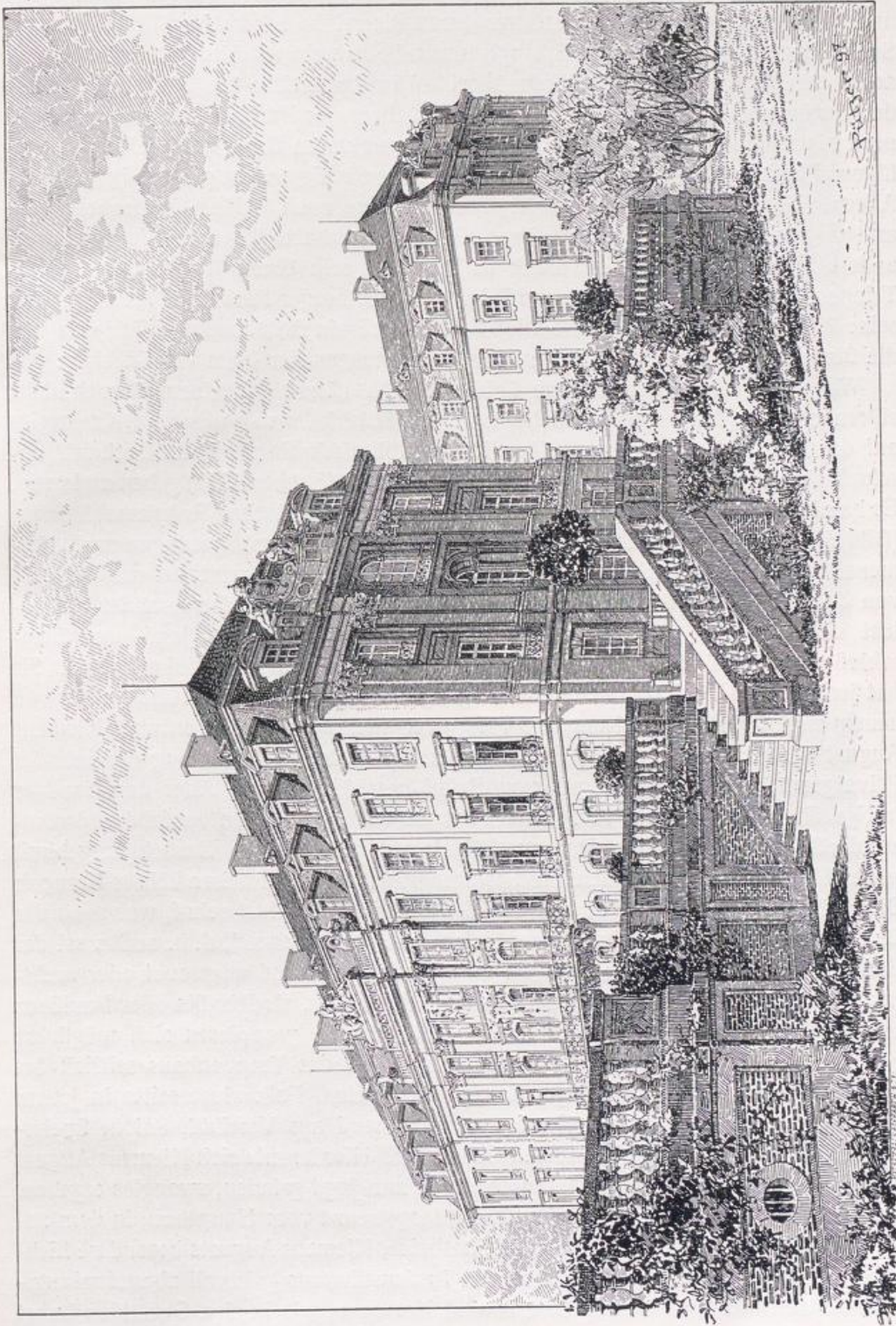


Schloß Brühl.

Ansicht von Südwesten — Blick auf den Südflügel und die Rückfront des Mittelbaues hinter der Orangerie. Entwurf 1725—1728 von Joh. Konr. Schlaun, dann überarbeitet durch François Cuvilliés — vgl. Bild S. 11.



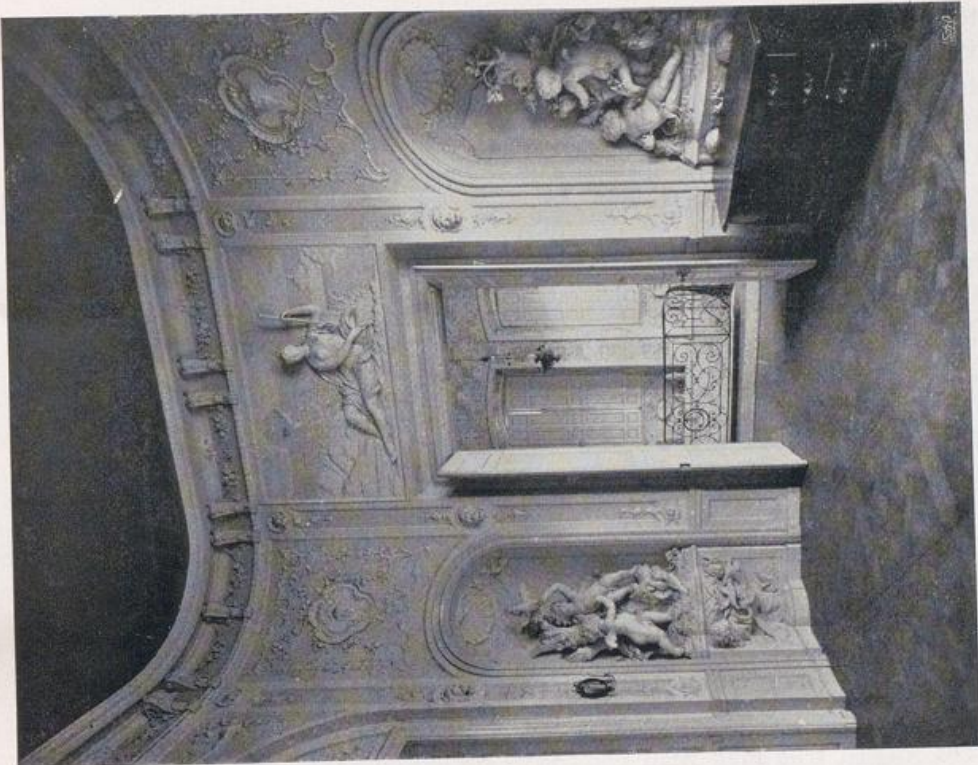
Schloß Brühl.
 Blick aus dem Garten auf den Südflügel. — Vgl. Bilder S. 31 und 29. — Kupferstich von N. Mettel nach J. M. Metz aus dem 18. Jahrhundert.



Schloß Brühl.
 Ansicht von Südosten. — Vgl. Ansicht von Südwesten Bild S. 29.

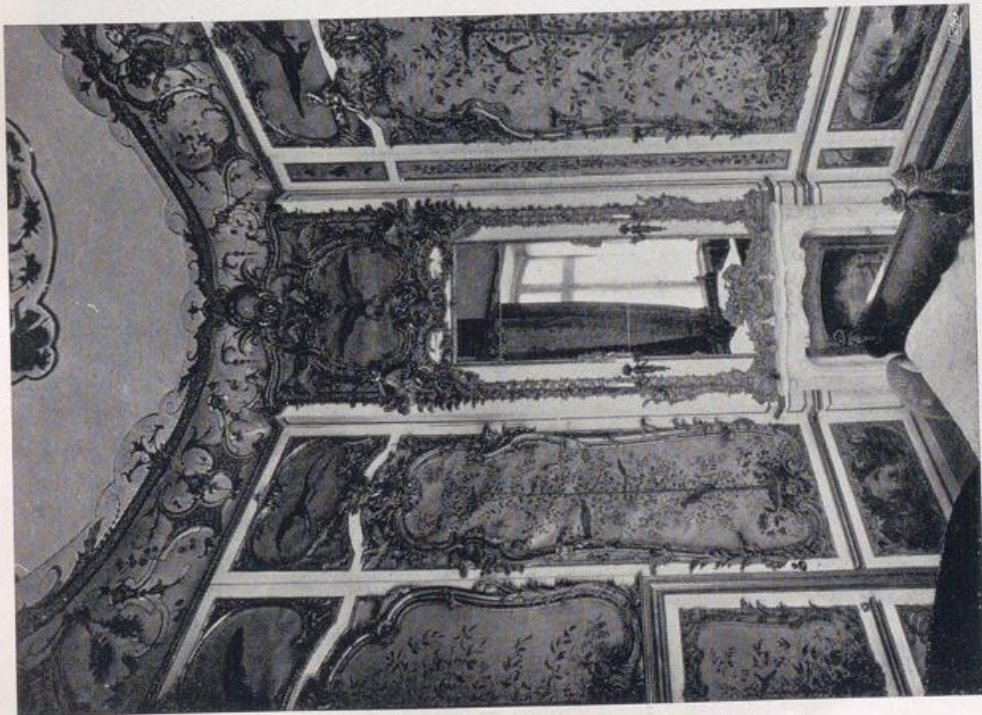
Küchergarten, Spielplätze und sonstige Gartengebilde, wieder geradlinig entworfen; und wie die Hauptachse des Parterres durch die reiche dekorative Mittelachse der Schloßfassade und den großen Springbrunnen beherrscht wird, so findet die Hauptachse der Nebengärten auch ihren Abschluß in den Ecken des Südflügels. Über den Springbrunnen hinaus setzt sich der Mittelweg des Parterres fort in den Wildpark bis zu einem erhöhten runden Aussichtspunkt am Ende des Waldes. Ungefähr auf halbem Wege durchschießen ihn strahlenförmig andere geradlinig gezogene Alleen. Von dem Kreuzungspunkt führt die eine nach Schloß Falkenlust, eine andere zur Fasanerie. Außer diesen Parkbauten hatte Klemens August noch andere Nebenbauten, wie der Park zu Versailles sein Grand Trianon, sein Petit Trianon und sein Hameau hatte und der Nymphenburger Park seine Amalienburg, seine Badenburg usw. Aber nur Schloß Falkenlust ist in Brühl noch baulich erhalten, die übrigen nur in zeitgenössischen Tuschzeichnungen der Metz und Mettely.

Wer die heutigen Besitzer von Schloß Falkenlust mit seinem Besuch nicht stören möchte, der versäume nicht, nach der Rückkehr von unserer „Kunstreise auf dem Rhein“ sich in einer öffentlichen Bibliothek einmal Felix Dechants anschauliches Tafelwerk „Das Jagdschloß Falkenlust“ (Aachen 1901) geben zu lassen. Es handelt sich nämlich um eines der entzückendsten deutschen Rokokoschlößchen (Bild S. 34). Das ehemalige Mobiliar ist zwar auf den Versteigerungen nach Klemens Augusts Tode und in der Franzosenzeit in alle Winde zerstreut worden, und von der inneren Ausstattung ist nicht alles mehr vorhanden. Dennoch ist Falkenlust eines der best erhaltenen Rokokoschlößchen. Was dieses Jagd- und Lustschloß vor dem Verfall gerettet hat, das ist seine anheimelnde Wohnlichkeit. Sie hat jeden neuen Besitzer nach dem Ausgang des Kurfürstentums Köln immer von neuem zu liebevoller Erhaltung und Pflege verpflichtet. Cuvilliés entwarf Klemens August das Schloß, als er gleichzeitig mit der inneren Ausstattung der intimen Privatgemächer des Nordflügels von Brühl beschäftigt war. Aber dort fand er fertige Raumverhältnisse vor. Hier dagegen war er auch entwerfender Außenarchitekt. Er konnte die Raumverhältnisse für behagliche Zurückgezogenheit seines Herrn selbst bestimmen, die „commodité“, wie sein Pariser Lehrer François Blondel gesagt haben würde; und was Cuvilliés in Falkenlust schuf, war auch der Bautyp der nach Blondel bezeichneten „maison de plaisance“, d. h. außen sei der Bau möglichst schmucklos; Vestibül und Gartensaal, rund oder oval oder rechteckig mit abgeschrägten Kanten, bilden die Mittelachse, als Risalite oder Pavillons aus der Fassade vorspringend; um diese Mittelachse gruppieren sich möglichst symmetrisch die übrigen Räume, von denen einer das Treppenhaus seitlich des Vestibüls einnimmt. Das zweigeschossige Schlößchen Falkenlust sollte in jedem Stockwerk nur ein Wohnquartier fassen, bestehend aus Vestibül, Salon, Speisezimmer, Schlafzimmer, Kabinett und Garderobe. Hier konnte sich Klemens August mit einem seiner Vettern oder Freunde, die er zur Jagd geladen, zwanglos ergehen. Das Gefolge wohnte in einem Seitenflügel, losgetrennt vom Hauptbau, in dem anderen die Falkoniere. Falknerei und Reiherbeize, Klemens Augusts besondere Liebhaberei, bestimmten den Innenschmuck. In den überaus geistvoll abwechslungsreichen Stuckdekorationen der Castelli und Morsegno, wie in den Gemälden kehrt



Schloß Falkenlust bei Brühl.

Vestibül im Obergeschoß mit Blick auf das Treppenhaus. Entwurf von François Cuvilliers. Plastischer Schmuck von Kirchner, Dierix u. Le Clerc. — Vgl. Bilder S. 33₁ u. 34.



Schloß Falkenlust bei Brühl.

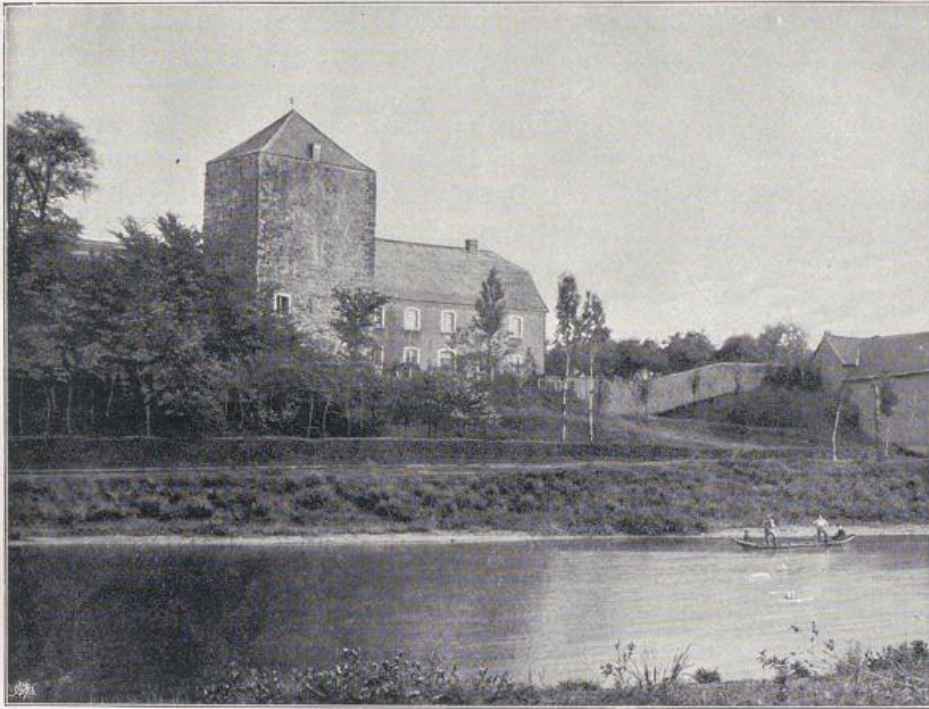
Spiegelkabinett im Obergeschoß von Gilles Marie Oppenord. — Die übrigen Räume und der Außenbau entworfen von François Cuvilliers. — Vgl. Bilder S. 33₁ u. 34.

immer das Motiv der Reiherbeize wieder. Blau und weiß sind die meisten Räume gestimmt, denn Blau und Weiß sind ja nicht allein die Farben des Hauses Wittelsbach, sondern auch der Falknereiuniform unter Klemens August, silberne Tressen auf blauem Rock. Dieser Klang wird vorbereitet durch die ganz licht gehaltenen beiden Vestibüls in ihrem zarten Ornament, in den Nischen plastische Gruppen der Kirchhoff, Dierix und Le Clerc und über den Türen Flußdarstellungen (Bild S. 33,₂). Nur zwei Räume heben sich von der blauweißen Farbenstimmung ab. Im Untergeschoß das gold und schwarz gestimmte „Indianische Kabinett“ mit dem erwähnten schönen Bildnis Klemens' Augusts in blauweißem Schlafrock beim Morgentrunck, und darüber im Obergeschoß das Spiegelkabinett, das Gilles Marie Oppenord entworfen hat (Bild S. 33,₁). — Und so illustriert besser als ein dicker Band politischer Geschichte Klemens August von Köln Schloß und Park zu Brühl; das grandiose Treppenhaus, das Bild des Gartenparterres mit dem Blick auf den Südflügel, das man sich immer in seiner Phantasie belebt mit einer eleganten Hofgesellschaft und Gartenfesten, und die Intimität des Gartenschlößchens Falkenlust. Klemens August von Köln, d. h. Freude, Schönheit, sorglose Harmlosigkeit und verschwenderische Güte, Grazie, ewig strahlende Heiterkeit, Jugend — Rokoko. Und über all dieser Schönheit, die über sein Leben ausgebreitet ist, vergißt man gerne, daß er nicht die Gabe, auch nicht die Ansicht seines großen politischen Gegners haben konnte, der „erste Diener des Staates“ zu sein. Dennoch liebte ihn sein Volk über seinen Tod hinaus und sang: „Bei Klemens August trug man Blau und Weiß, da lebte man wie im Paradies.“



Schloß Falkenlust bei Brühl.

Entworfen von François Cuvilliers. — Innenräume Bilder S. 33.



Zündorf.

Der ehemalige Zollturm der Grafen von Berg, Ende des 13. Jahrhunderts, mit angebautem Herrenhaus 1771.

In breiter Schleife wendet sich hinter Wesseling der Strom nach Osten. Godorf, Sürth und Weiß, gegenüber auf dem rechten Ufer Langel und Zündorf nennen sich die harmlosen Dörfer, dann Porz, über das rauchende Schloße der Adelenhütte und Zementwerke am Horizont lange Fahnen ziehen. Hinter Böschungsmauern lugen in Zündorf die beiden alten Kirchlein mit ihren romanischen Turmhauben hervor, und am Rhein ein eigenartiger stumpfer Turm, ungegliedert und mit schmalen Schießscharten, an den sich ein zweigeschossiger Wohnbau des 18. Jahrhunderts mit seinem Mansarddach anschmiegt; dann stromaufwärts Wirtschaftsgebäude (Bild S. 35). Es ist der alte Zollturm der Grafen von Berg aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. 1771 ließ der damalige Besitzer Graf Wolff-Metternich zur Gracht das schlichte Backsteinherrenhaus anbauen. Seit Wesseling ist der Fachwerkbau an den Ufern und in den abseits gelegenen Dörfern ganz selten nur noch zu sehen. Wie am unteren Niederrhein ducken sich hinter hohen, schützenden Dämmen Backsteinkirchen und Backsteinhäuser. Dichtes Gebüsch oder die Parade der Alleen und Bäume in Weiden begleiten die Ufer. Dann wendet sich bei Porz der Strom wieder nach Westen. Rechts am Ufer die Dörfer Ensen und Westhoven.

Hinter Westhoven erscheint am Horizont der Dom zu Köln und fesselt von jetzt ab wie ein Magnet das Auge, wie er aus der Landschaft aufwächst, zusehends vor unseren Blicken höher hinaufgehend; und wenn sich das Auge hier und da auf der Weiterfahrt an Vororten, Landhäusern und Kirchen verliert, immer zieht wieder,

steil steigend, das Turmpaar des Domes es zurück. — Vorbei rauscht das Schiff am linken Ufer an Rodenkirchen. Auf der Terrasse erhebt sich, malerisch gelegen am Fluß, das verlassene alte Kirchlein. Seinen romanischen Turm des 11. oder 12. Jahrhunderts verschalen Erweiterungsbauten des 15. und 17., so daß aus dem Dach des Langhauses nur noch das oberste Geschoß des Turmes wie ein Taubenschlag auftaucht (Bild S. 36). Dann beginnt die Rheinallee nach Köln. Einzelhäuser verteilen sich, in Grün gebettet, am Ufer. Aber über diesen stillen Vorortsfrieden hört man von ferne schon das Nahen der Großstadt, den schweren Atem der Arbeit. — Vor uns immer das wachsende Bild des Domes. — Schon klingt das Rattern der Eisenbahnzüge, die hinter Marienthal, der Villenvorstadt, und Bayenthal über die Rheinbrücke, die Südbrücke, poltern, an unser Ohr. Und hat die Brücke dem Schiff, wenn es zwischen den Brückenpfeilern seinen Weg sucht, vorübergehend das Bild des Domes verdeckt, stolzer als zuvor reckt er nachher seine Türme höher und höher himmelan. Nun läßt auch Groß-St.-Martin neben dem Dom seinen mächtigen Turmbau aufsteigen. Langsam folgen die übrigen Kirchen. Links die lange Zeile der alten und neueren Lagerhäuser am Rhein mit ihrem ewigen Lärm, dem Gehen und Kommen der Eisenbahnzüge, aus denen unermüdlich die Kranen der Werft die Lasten in die Schiffstiefen versenken (Bild S. 37, 2), und zwischen den alten und stolzen neuen Lagerhäusern die Universität — das ist ebenso Symbol der Stadt wie das wachsende Bild um den Dom und Groß-St.-Martin mit den zahlreichen Denkmälern mehr denn tausendjähriger Geschichte. Dort, wo weiter stromabwärts der mächtige Bayenturm wie ein Wachtposten am Ufer steht, begann früher das mittelalterliche Köln (Bild S. 38). Er war der südlichste Punkt der alten



Rodenkirchen.

Pfarrkirche, einschiffige romanische Kirche mit Turm, verschalt mit Erweiterungsbauten des 15. u. 17. Jahrhunderts.



Köln.
Blick auf die Neue und die Hohenzollernbrücke.



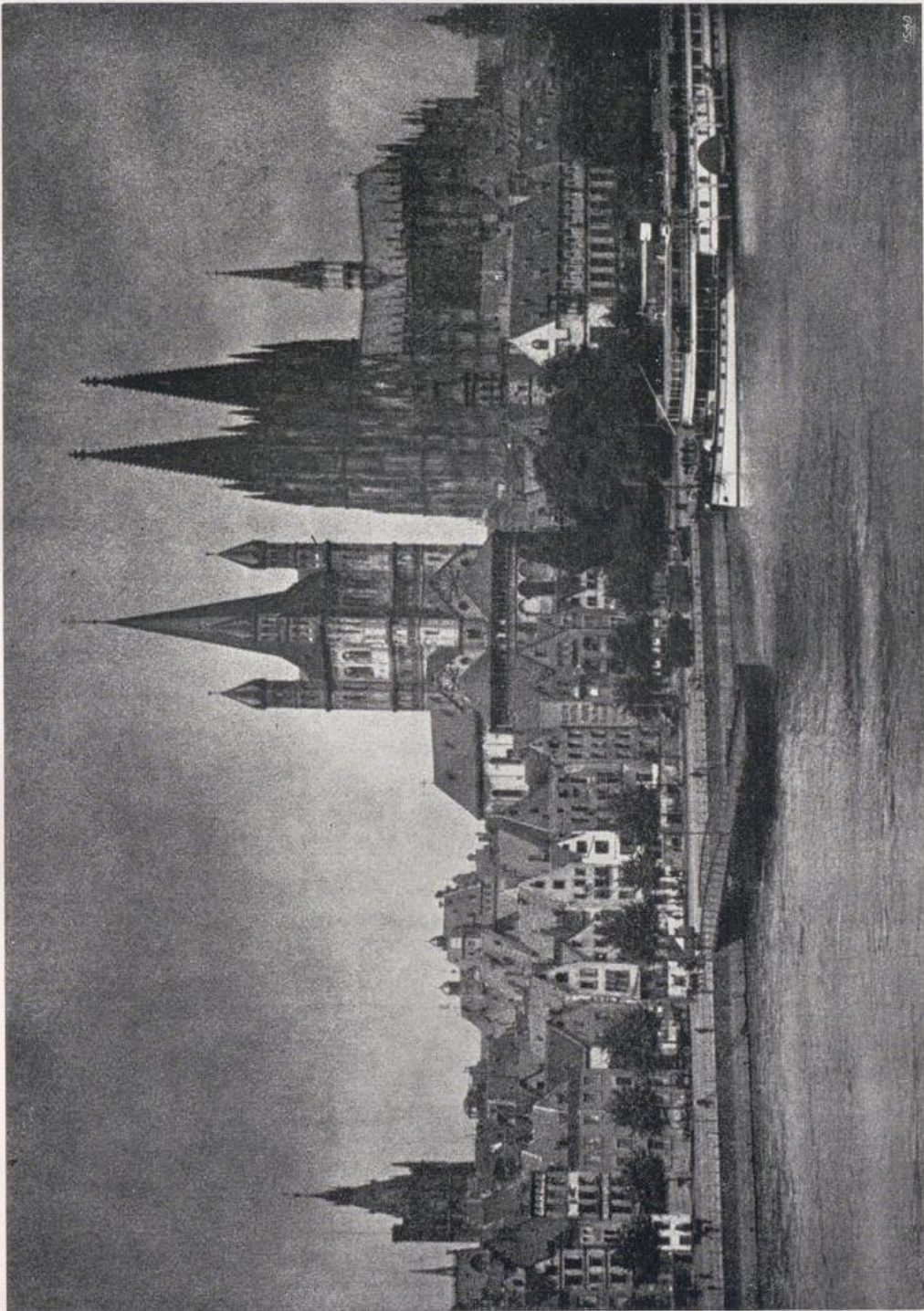
Köln.
Die neuen Lagerhäuser am Rhein von Hans Verbeek.



Köln.

Ansicht vom Jahre 1612 von P. Braun u. P. Isselburg. Links der Bayenturm, früher südlichster Punkt der mittelalterlichen Befestigung.

Befestigung. Elastisch spannt die zweite Brücke ihre Bogen über den Strom (Bild S. 37, 1). Hinter ihrem Gestänge schimmert der Umriß des herrlichen Stadtkerns von Köln mit den Türmen des Rathauses, der Kirche Groß-St.-Martin und des Domes (Bild S. 39). Erhabenes Bild, wie diese Monumentalarkente des malerisch bewegten Stadtumrisses sich verschieben, wenn langsam der Dampfer an ihnen vorüberzieht; einmal Groß-St.-Martin rechts vom Dom, dann links, dann der Rathausturm zwischen Dom und Kirche. Immer ist die Einfahrt in die altersgraue und doch ewig jugendliche Metropole der Rheinlande ein Erlebnis. In großem Bogen steuert unser Schiff hinter der zweiten Brücke zum Anlegeplatz. Breit ist der Strom geworden und weit das Stadtbild, das sich im Schmucke seines Diadems so vieler Gotteshäuser ausladend am Ufer dehnt und sich im Strome widerspiegelt. Zu unserem Empfang erhebt sich jetzt über Stapel- und Bürgerhäuser, machtvoll und doch so beweglich, riesengroß hoch Groß-St.-Martin, und über ihn hinaus in schwindelnde Höhe der Dom (Bild 40 u. 41.) — Ob seine Turmhauben sich im Nebel verfangen, ob sie im Sonnenlichte zittern, ob die dunklen Turmmassen sich vom Nachthimmel und dem Lichtmeer am Rhein und im Rhein abheben, immer bleibst du, gewaltiges Bauwerk des hl. Petrus, nicht nur Dom der Kirche, sondern auch Denkmal des deutschen Gedankens am Rhein! Jahrhunderte gingen an deiner Unvollendung und Turmlosigkeit vorüber. Die Zeit der Franzosenherrschaft entwürdigte dich, stolzes Werk, um die Jahrhundertwende sogar zum Pferdestall, daß deine Krabben und Kreuzblumen, deine Fialen und Statuen entblätternd weinten. Aber die Begeisterung über die Befreiung rheinischen Bodens von der Fremdherrschaft und die Sehnsucht der Besten der Nation nach brüderlicher Eintracht in einem geeinigten Deutschen Reich schufen endlich deine Vollendung! — „Meine Herren von Köln! Es begibt sich Großes unter Ihnen“, also sprach Friedrich Wilhelm IV. von Preußen am 4. September 1842, dem denkwürdigen Tag der Grundsteinlegung zum



Köln.
Rheinansicht mit Rathausturm, Groß-St.-Martin und Dom. — Zu Füßen des Domes das sog. Stapelhaus.

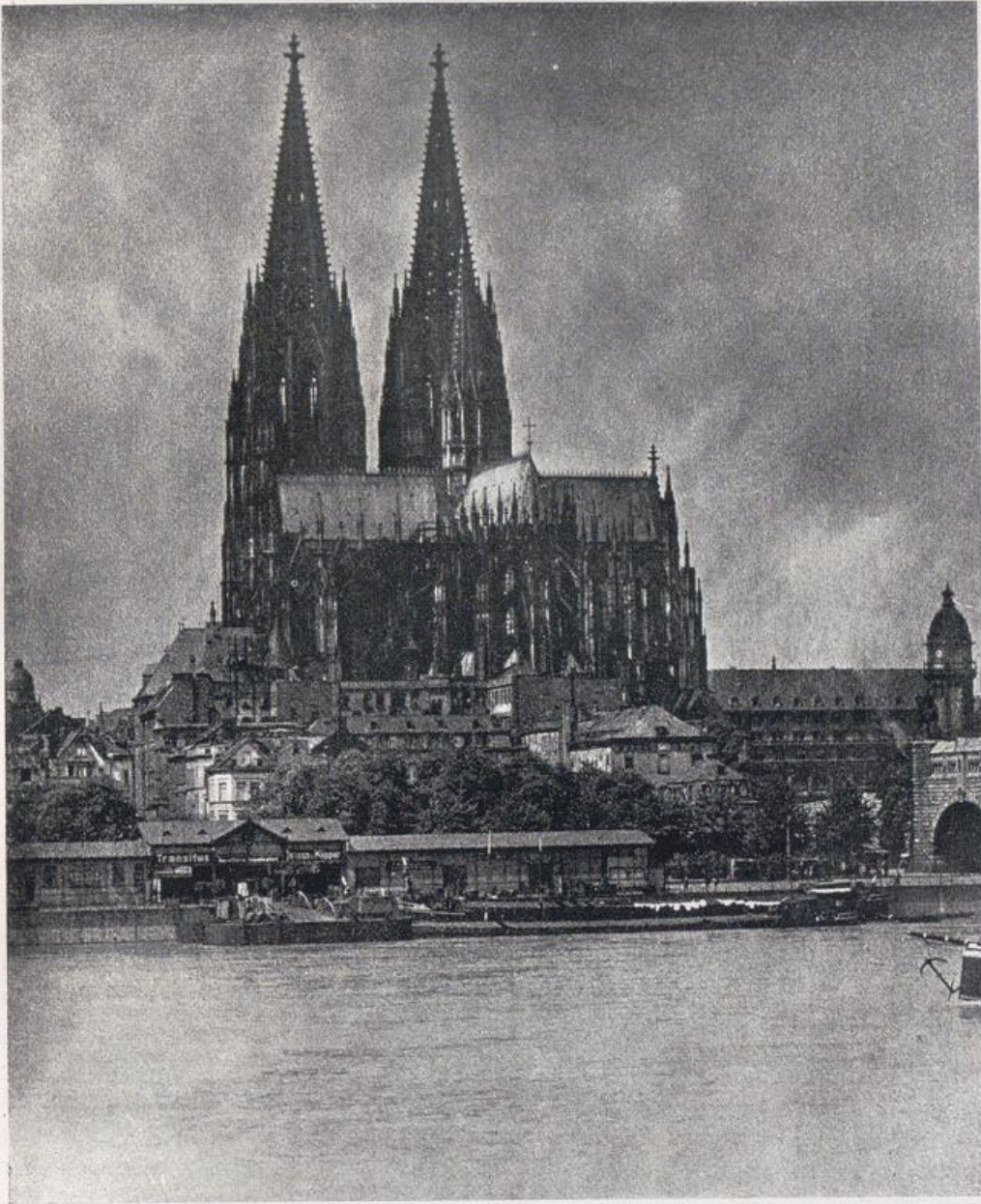
Ausbau des Riesenwerkes. „Dies ist, Sie fühlen es, kein gewöhnlicher Prachtbau. Es ist das Werk des Brudersinnes aller Deutschen, aller Bekenntnisse ... Hier, wo der Grundstein liegt, dort mit jenen Türmen zugleich sollen sich die schönsten Tore der ganzen Welt erheben. Deutschland baut sie, so mögen sie für Deutschland durch Gottes Gnade Tore einer neuen, großen, guten Zeit werden! Der Geist, der diese Tore baut, ist derjenige, der vor 29 Jahren unsere Ketten brach ... Möge die Flamme der Begeisterung weit und breit in den Gauen des deutschen Vaterlandes nicht zu vorübergehendem Auflodern angefacht, sondern dauernd genährt werden, damit das erhabene Werk gedeihe und sich vollende, einer großen Vorzeit würdig, der Gegenwart zum Ruhme und der Nachwelt zum bleibenden Vorbilde deutschen Kunstsinnes, deutscher Frömmigkeit, Eintracht und Tatkraft ... Das große Werk verkünde spätesten Geschlechtern von einem durch Einigkeit großen, mächtigen, ja den Frieden der Welt unblutig erzwingenden Deutschland!“

Mal der Eintracht deutscher Stämme, wachse fort, erhabner Dom!
 Wie die Vorwacht starker Dämme stehst du da am deutschen Strom,
 Haus der Gottesfurcht geweiht, träumend von Unendlichkeit.
 Wer in deinen Bau getreten, heil'ge Schauer nahe spürt,
 Wen es überkommt zu beten, ahnungsvoll emporgeführt:
 Jedem spricht das Herz dabei, daß er hier ein Deutscher sei!

Martin Greif.



Der Dom zu Köln.



Der Dom zu Köln.



Köln.

Groß-St.-Martin. Vgl. Bild S. 39 u. 43—45.

Von der Anlegestelle drängt es zum Dom, vorbei an schmalbrüstigen Giebelhäusern, die sich zu Füßen Groß-St.-Martins sammeln. Bis zur Vollendung des Domes war dieses herrlich herausragende Gotteshaus der vorherrschende Akzent im Stadtbild am Rhein, und auch heute noch ist es trotz des Domes unbeeinträchtigt in seiner monumentalen Wirkung, ein Wahrzeichen der Stadt (Bild S. 43, 39, 44). Es ist eine der prächtigsten Bauschöpfungen Kölns aus der baufreudigen Zeit des ausgehenden 12. Jahrhunderts, die dem Dombau vorausging. Drei große, runde, kleeblattförmiggeordnete Chornischen über den Bürgerhäusern schwebend, mit Arkaden, Wandsäulen, Wandpfeilern, Plattenfries und Zwerggalerie geschmückt, sind des gewaltigen Vierungsturms Sockel. Diese Chorrundgliederungen begegneten uns schon beim Münster zu Bonn (Bild II, S. 181) und bei der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf (Bild S. 3). Aus dem Zwang der Lage am abfallenden Ufer entwickelte aber Groß-St.-Martin das Motiv zu größter Steigerung und Konzentration, breit der Ostchor sich dehnend, und auch seitlich

der Vierung die gleichen Chornischen. Dazwischen ragt der Vierungsturm auf. Schmale Ecktürme begleiten seinen Aufstieg und rahmen hoch oben malerisch seine Turmhaube. Sie und der Turmkörper führen die Melodie des äußeren Schmuckes der drei unteren Chornischen weiter, und das feste Band der Gesimse, Platten- und



<p>Cetera Symplicii rite inuolunt magis Martini quos ille marit, utroque sancti Substantia fuit, utroque profecto ab urbe Pagani cadit, et dicitur ante urbem Hic inuolunt rite facti, sed quibus Post sua dicitur causa de more quibus Inde ad tantum patet, quod sit uti Dicitur miles pariter, quod sit uti Nulla ardua castra, nullumq; labor Aut ut amari fugit, hostis fessis</p>	<p>Dicitur et ex omni fami, laudibus perire Fere amica iudicia, pariterq; iudicis amari Prigius in aduersum, ipse graui A via uolp Fretum rursus, ang rursus impulsiu dicit Citius, curia, Crementisq; ad flumina uolp Corporisq; fuit, qd uallo excludere bellu Nec tenere iuuenes dicitur, utroque graui Immortaliq; sui, lapidat et leua, uolp Ita, et indigne dare pariterq; artem Manuq; iusticiae hinc opprobrii fessis</p>	<p>Dedecus hinc uita fessis case peius et angu Ab omni bonis uita pefel fessis ceterisq; dicitur, utroque copia Hic illi aduersus, gens prodentibus, laud Quod non dicitur fessis pates esse deos uolp, et magna uolunt aera accros, Nec rursus uolp uolp, utroque laud Sed dicitur, uolp, utroque uolp, uti maia effel Omnia hinc, et rursus dicitur aia fessis Omnia ingens hinc uita uolp, utroque amari</p>	<p>Et cetera uolp, utroque hinc fessis uolp Auger, ut est aliter dicitur, maia, et alio Nole, pates clare, qd Gracia uolp, A uolp Quod pates uolp, utroque qd uolp, utroque A uolp, uolp, utroque qd uolp, utroque Fessis uolp, hinc, ut fessis, et fessis qd Quam rursus dicitur, clare, Colonia fessis Prudentem ingens, et rursus dicitur pates Ad quod uolp, utroque in quod uolp, utroque hinc amorem dicitur, utroque capax</p>	<p>Et quod uolp, utroque fessis pagina fessis Hic qui uolp, utroque qd uolp, utroque fessis Hic uolp, utroque fessis, fessis qd uolp Hic fessis, utroque hinc, utroque fessis alio Capax, utroque laud, magis pates, utroque Et uolp, utroque, utroque qd uolp, utroque A uolp, utroque, utroque in Co lonia, utroque, utroque Quod uolp, utroque, utroque uolp, utroque hinc, utroque, utroque uolp, utroque</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Köln.

Ausschnitt aus der Stadtansicht von Anton Woensam von Worms vom Jahre 1531. — Links Groß-St.-Martin (vgl. Bild S. 39, 42, 44), rechts der unvollendete Dom (vgl. Bild S. 50).



Köln.

Groß-St.-Martin, gegründet um 960. Heutige Gestalt nach dem Brand von 1185

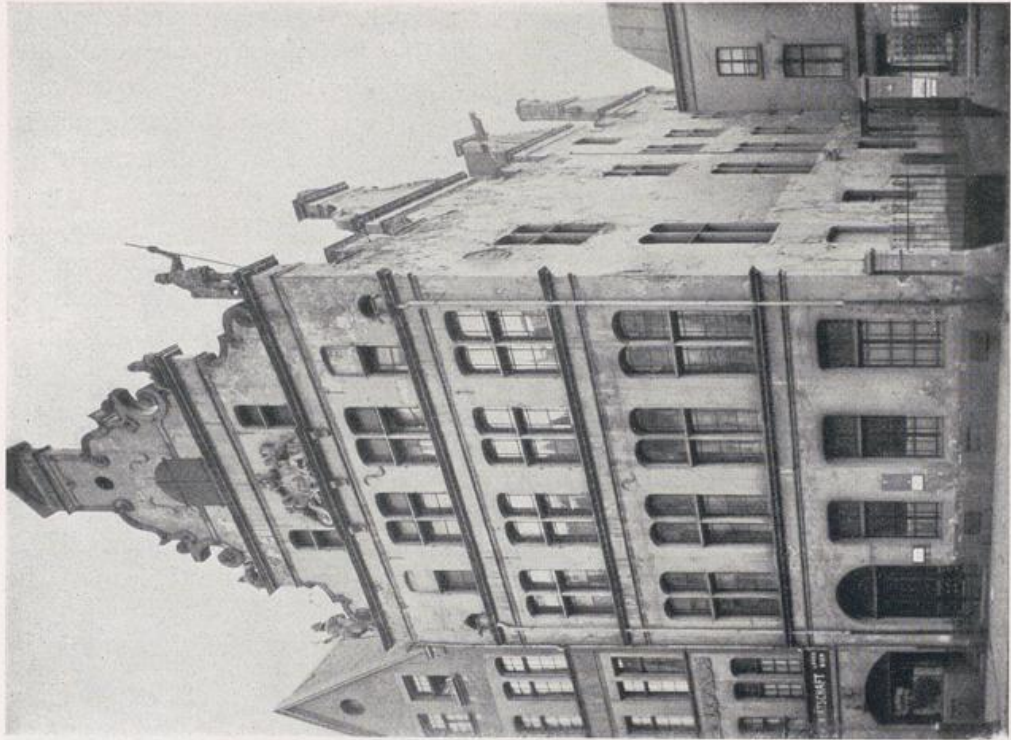
Bogenfriese kettet Turm und Ecktürme fest aneinander. Das schlichere Langhaus schuf erst das folgende Jahrhundert (um 1230, Bild S. 45). Auch das Innere des Ostchores mit seinem reichen Wandarkaden- und Wandsäulenschmuck der drei großen Nischen um die Hängkuppel der Vierung ist von hohem malerischem Reiz und einem Reichtum der Raumwirkung. — „Das Ganze eine der Großtaten der romanischen Baukunst“ (Georg Dehio).

Fallen mußte vor Jahren die Häuserzeile, die sich stromaufwärts zu Füßen des Ostchores Groß-St.-Martins in die Uferwerft vorschob. Aber kluge Stadtbaupolitik wußte mit Neubauten, die an bestimmte Höhenverhältnisse gebunden, das alte Bild, gottlob, zu erhalten. Dahinter heute noch alte Gassen vielgeschossiger Häuser längst verstorbener, stolzer Kölner Patriziergeschlechter; hier an einer der Häuserfronten oder Straßenecken mild lächelnd segnend das Steinbild der Gottesmutter, dort ein reiches Portal, das von einstigem Wohlstand seiner Besitzer erzählt, dahinter eichengeschnitzt der Treppenaufgang der stattlichen Diele, über der die stuckierte offene Balkendecke schwebt. Auch das langgestreckte sogenannte Stapelhaus (1558 und 1568) stromabwärts Groß-St.-Martins mit seinem Zinnenkranz und den lustigen, so wenig wehrhaften Wehrrkern hoch oben an den vier Ecken ist ein

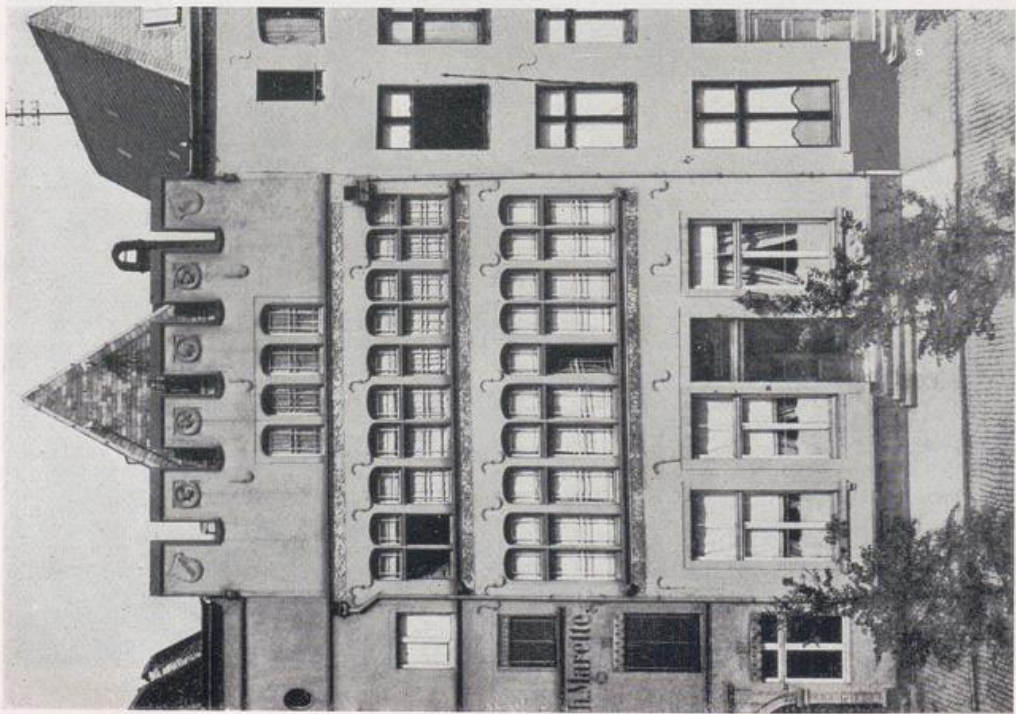


Köln.

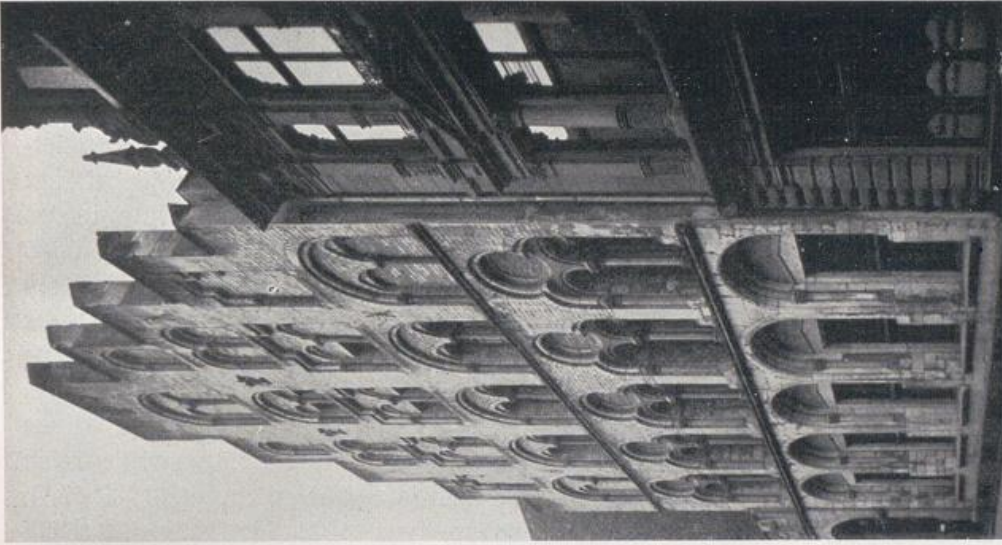
Blick vom Domturm auf Groß-St.-Martin.



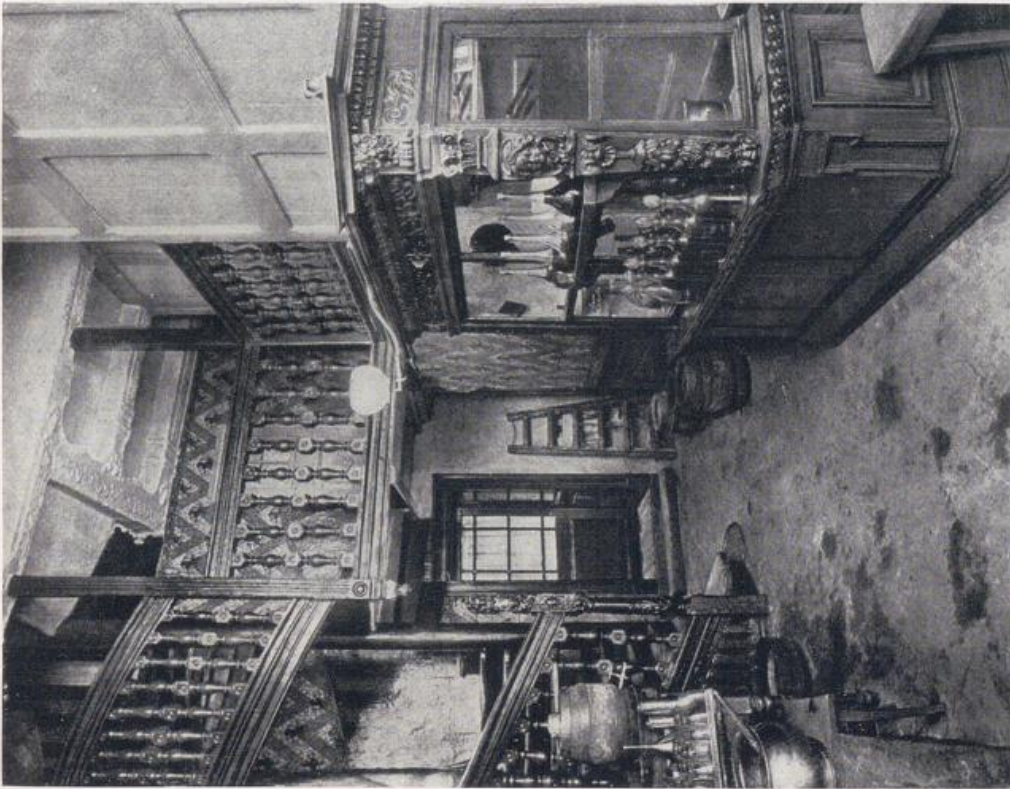
Köln.
Fabbinder-Zunftthaus am Filzengraben. 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.



Köln.
Gasthof Vanderstein-Bellen, Heumarkt 20. 1530—1540.



Köln.
Sog. Overstolzen-Haus in der Rhetingasse. Ursprünglich Mitte
des 13. Jahrhunderts. 1838 erneuert.



Köln.
Brauerei „Em Krütze“ am Bollwerk (1649).

glücklicher Maßstab, der dem Gotteshause zu der eindrucksvollen Wirkung verhilft (Bild S. 39); heute beliebte Erholungsstätte der Kölner Bürger und früher, nicht weniger lärmend, Fischkaufhaus und Schlachthof der Stadt. Weiter stromabwärts der Straßenzug „Am Bollwerk“ und „Am Frankenturm“, wieder behäbig stattliche alte Häuser, wenn auch dort heute alles andere wohnt als alte Patriziergeschlechter. Schmucke Oberlichter zieren die Eingänge. Aus dem Giebel ragt der „Grinkopf“, der geschnitzte Tragebalken zum Aufziehen der Vorräte, in das Straßenbild. Auch alte, anheimelnde Kneipen mit Urväterhausrat findet ihr dort. Da ist die Brauerei „Em Krüzge“ (1649), ein Hausbautyp, wie er sich lange in Köln noch erhalten; im Erdgeschoß die nohe Diele, daneben die niedrigere Wirtsstube mit einem Zwischengeschoß darüber bis zur Höhe der Diele (Bild S. 47,1). Aus der Wirtsstube ragt reich geschnitzt der Kontrollerker der Wirtin in die Diele vor, den Schenkraum der Zappjungens, wo auf Bänken die Bierfässer ruhen. Und aus dem Hintergrund der Diele mit ihrer altstuckierten Balkendecke führt, wieder reich verziert, die eichene Wendeltreppe zum Zwischen- und Obergeschoß (Bild S. 47,1). In einem der Wirtshäuser am Rhein wohnte von 1821 bis 1826 Charlotte von Schiller.

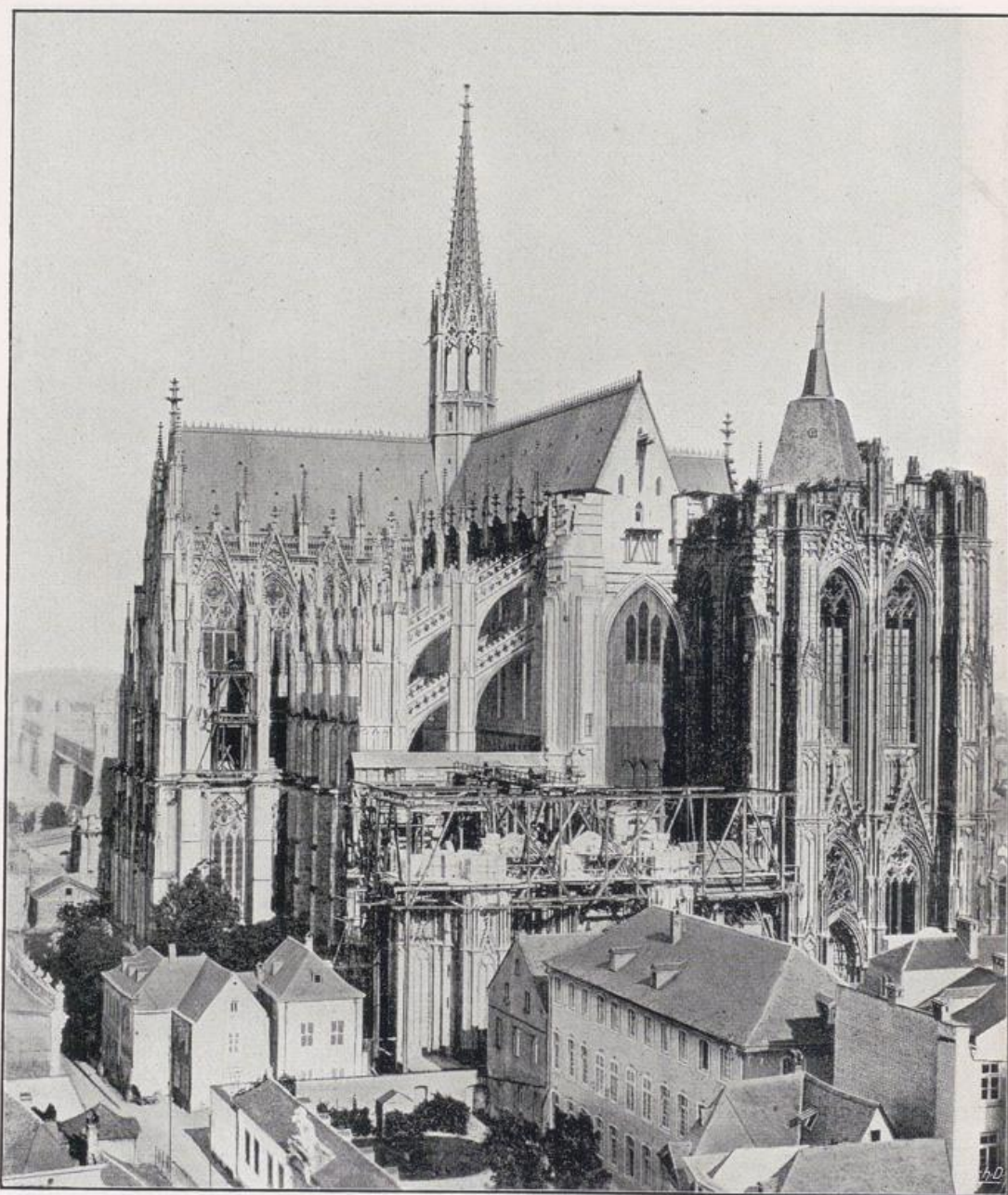
Uralte Namen schmaler Straßen und Gassen mit eigenem Klang führen hinauf zur Stadt, zum Dom: „Bischofsgarten“, „Unter Goldschmid“, „Unter Taschenmacher“, „Unter Gottes Gnaden“, die Bechergasse und das Botengäßchen usw. Am Ende der Bechergasse oder Unter Taschenmacher grüßt dann das Chor des Doms im Straßenbild auf (Bild S. 49). Dann betritt man den geräumigen Domplatz — welche Enttäuschung! Wie gewaltig war doch das Bild des Domes, stetig steigend in die Wolken hinein, auf unserer Fahrt an Bord, und wie eindrucksvoll groß der Kirchenbau Groß-St.-Martins mit seiner Umgebung, und wie klein das Bild des Domes beim Eintritt in den Domplatz! Einstmals freilich, als noch Bürgerhäuser, Kramläden, selbst Kirchen den Dom eng umrahmten und den Raum zwischen den vortretenden Strebepfeilern des Langhauses füllten, war er, wie alte Bilder uns noch erzählen, selbst in der Unvollendung seiner Türme von unvergleichlich anderer Wirkung (Bild S. 50). Sie waren der Maßstab seiner gewaltigen Massen und Weiten. Dieser Maßstab fehlt heute leider, seit man den geräumigen Domplatz geschaffen und den Dom freilegte. Hinter dem Chor täuscht heute das breite Rund der hochgelegenen Bahnhofshalle, vom Platz aus gesehen, über die wirklichen Größenverhältnisse des Doms. Vielstöckige, breitgelagerte Hotelbauten des ausgedehnten Platzes, viel zu weit abgehend vom Dom, tragen ebenfalls einen falschen Maßstab in das Bild. So war die Freilegung des Kölner Domes einer der unglücklichsten baukünstlerischen Irrtümer des 19. Jahrhunderts! — Aber laßt uns dadurch die Freude an dieser herrlichen Kathedrale der Metropole der Rheinlande nicht nehmen! Schalten wir halt einmal die ganze Umgebung aus! Seitlich am Chor hat man in neuester Zeit niedrige Bauten der Dombauwerkstätte errichtet. Von dort wächst das Chor riesengroß auf, darüber der Giebel des Querschiffes, dann das Turmpaar. Wie aus einem Guß entstanden steht das Bauwerk da in der Einheitlichkeit seiner Durchführung. In Wirklichkeit ruhte über 400 Jahre jede Bautätigkeit am Dom. Den 1248 begonnenen Bau vollendete erst das 19. Jahrhundert.



Köln,

Das Chor des Domes.

Grundsteinlegung 1248. Erster Dombaumeister Gerhard. Seine beiden Nachfolger Meister Arnold († 1301) und Meister Johannes († 1330). Vollendung des Chores 1332.



Der Dom zu Köln.

Zustand Mitte des 19. Jahrhunderts; vgl. dieselbe Ansicht des vollendeten Domes S. 58.
Daten der Baugeschichte S. 51.

Heilige Begeisterung legte den Grund zum Bau des Kölner Domes, der auch gewachsen wäre, wenn nicht ein Brand seinen Vorgänger beschädigt hätte. Das Titelblatt des Hillinus-Kodex vom Ausgange des 10. Jahrhunderts in der Dom-bibliothek zeigt uns das Bild der früheren Metropolitankirche der Stadt (800—873). Gewaltig waren ihre Ausmaße, kaum hinter dem heutigen Dom zurückstehend,

eines der bedeutendsten Bauwerke karolingischer Zeit. Aber dem beginnenden 13. Jahrhundert war es nicht würdig mehr genug, das kostbarste Kleinod Kölns, die 1164 von Kaiser Friedrich Barbarossa der Metropolitankirche geschenkten Gebeine der heiligen drei Könige zu bergen, nachdem die Wende des 12. Jahrhunderts die reichen Chorbauten von St. Gereon (Bild S. 95), von Groß-St.-Martin (Bild S. 44) und St. Aposteln (Bild S. 111) erstehen sah, dann der Beginn des 13. Jahrhunderts den stolzen Kuppelbau St. Gereons (Bild S. 100 u. 96). Der Brand vom 30. April 1248 war nur äußerer Vorwand eines Neubaus. Schon am 15. August desselben Jahres legte Erzbischof Konrad von Hochstaden feierlichst den Grundstein. Ein Jahr vorher war noch im Stile der blühenden spätromanischen Kölner Bauschule St. Kunibert vollendet worden. Mit der Gründung des Domes diktierte aber die Gotik ihre unumschränkte Herrschaft.

Etwas Niedagewesenes, was alle deutschen Dome und Kathedralen in den Schatten stellen sollte, sollte sich über den Gebeinen der heiligen drei Könige erheben. Und das gewaltige Unternehmen wurde bald Angelegenheit aller Christenheit, für die man im ganzen Reich und darüber hinaus in den Nachbarstaaten sammelte. Kaiser, Könige, jeder Pilger, der zu den heiligen Gebeinen wanderte, legten für den Dombau ihr Scherflein nieder. Päpste erließen Ablässe für die Förderung des Domes. In England regte König Heinrich III. im Jahre 1257 Kollekten an.

Meister Gerhard, „lapicida, rector fabricae“, begann 1248 mit dem Bau des Chores; man hielt einstweilen die wiederhergestellte karolingische Metropolitankirche bei. Erst nach 72jähriger Bautätigkeit — Meister Arnold († 1301) und dessen Sohn Johannes († 1330) waren Meister Gerhards Nachfolger — war der Chorbau 1322 vollendet und als Kirche geweiht. Erzbischof Heinrich von Virneburg (1306 bis 1332) war mitten in den unruhigen Zeiten fortgesetzter Fehden mit den benachbarten Territorialherren und selbst mit der Stadt Köln sein besonderer Förderer. Das war der Höhepunkt der Bautätigkeit am Dom. Dann erlahmte allmählich die Baubegeisterung. Langsam schleppte sich von da ab der Baubetrieb weiter. Man begann wohl mit den Arbeiten des Langhauses, aber man gab sie doch wieder auf, um zunächst 1350 durch Meister Michael († 1368) die Turmfassade aufragen zu lassen. Andreas von Everdingen († 1412), Nikolaus von Büren († 1445) und Konrad Kuyn von der Hallen († 1469) führten die Arbeit weiter. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts ließ man die Bauarbeit am Südturm in der Höhe des Langhauses ruhen. Der Nordturm gelangte nicht einmal mehr so hoch. 1509 vollendete Meister Johann von Frankenberg noch die nördlichen Seitenschiffe. Dann verstummte allmählich aller Lärm der Bauhütte an dem Werk. Der untätige Kran auf dem Südturm war von da das Wahrzeichen der Stadt (Bild S. 50).

„Wie die Sonne am Abend eines gewittervollen Tages noch einmal ihren farbenreichen Glanz über die Erde verbreitet, so sollte die ganze Zauberpracht der Glasmalerei noch über das große Werk strahlen“, schrieb Sulpiz Boisserée 1821. „Es wurde von der Zeit an nicht weiter fortgebaut. Und seit 300 Jahren steht nun schon das unterbrochene Werk: ein doppeltes Denkmal des erhabensten Geistes, des beharrlichsten Willens und kunstreichsten Vermögens und zugleich der alles störenden Zwietracht, ein Sinnbild der gesamten Geschichte des deutschen Vater-

landes. Als die Titanen das alte Reich zerrissen, mußte das Werk in seiner Durchtrümmerung ein Denkmal des Frevels der Nachwelt zeugen.“ Das 17. und 18. Jahrhundert konnten für den mittelalterlichen Wunderbau der Gotik kein Verständnis mehr haben. Sie belächelten vielleicht die kindliche Kühnheit zu einem so gewaltigen Unternehmen, das ihrer Ansicht nach doch nicht vollendet werden konnte.

Erst das ausgehende 18. Jahrhundert mit seinen leise sich regenden romantischen Anwendungen wendet seine Aufmerksamkeit wieder dem Dom zu. „So oft ich nach Köln komme“ — schreibt 1791 George Foerster in seinen „Ansichten vom Niederrhein“ — „gehe ich immer wieder in diesen herrlichen Tempel, um die Schauer des Erhabenen zu fühlen (Bild S. 53). Vor der Kühnheit des Meisterwerkes stürzt der Geist voll Erstaunen und Bewunderung zur Erde. Dann erhebt er sich wieder mit stolzem Flug über das Vollbringen hinweg, das nur eine Idee eines verwandten Geistes war. Je riesenmäßiger die Wirkung menschlicher Kräfte uns erscheinen, desto höher schwingt sich das Bewußtsein des wirkenden Wesens in uns über sie hinaus. Wer ist der hohe Fremdling in dieser Hülle, daß er so in mannigfaltigen Formen sich offenbaren, diese redenden Denkmäler von seiner Art die äußeren Gegenstände zu ergreifen und sich anzueignen hinterlassen kann? Wir fühlen Jahrhunderte später dem Künstler nach und ahnen die Bilder seiner Phantasie, indem wir diesen Bau durchwandern. . . Die Pracht des himmelan sich wölbenden Chores hat eine majestätische Einfalt, die alle Vorstellung übertrifft. In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes. Nur am höchsten Wipfel sind sie in eine Krone von Ästen gespalten, die sich mit ihren Nachbarn in spitzen Bogen wölbt und dem Auge, das ihnen folgen will, fast unerreichbar ist. Läßt sich schon das Unermeßliche des Weltalls nicht im beschränkten Raume versinnlichen, so liegt gleichwohl in diesem kühnen Emporstreben der Pfeiler und Mauern das Unaufhaltsame, welches die Einbildungskraft so leicht in das Grenzenlose verlängert. Die griechische Baukunst ist unstreitig der Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Worte des Schönen. Hier indessen an den gotischen Säulen, die, einzeln genommen, wie Rohrhalme schwanken würden und nur in großer Anzahl zu einem Schaft vereinigt Maße machen und ihren geraden Wuchs behalten können, unter ihren Bogen, die gleichsam auf nichts ruhen, lustig schweben, wie die schattenreichen Wipfelgewölbe des Waldes — hier schwelgt der Sinn im Übermut des künstlerischen Beginnens. Jene griechischen Gestalten scheinen sich an alles anzuschließen, was da ist, an alles, was menschlich ist. Diese stehen wie Erscheinungen aus einer anderen Welt, wie Feenpaläste da, um Zeugnis zu geben von der schöpferischen Kraft des Menschen, die einen isolierten Gedanken bis auf das äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem exzentrischen Wege zu erreichen weiß. Es ist sehr zu bedauern, daß ein so prächtiges Gebäude unvollendet bleiben muß. Wenn schon der Entwurf, in Gedanken ergänzt, so mächtig erschüttern kann, wie hätte die Wirklichkeit uns hingerissen!“

Fünf Jahre später war der Dom kein Gotteshaus mehr, sondern französisches Proviantlager, später Gefangenenlager und blieb es jahrelang. Das Mobiliar wurde als Brennholz zerschlagen, und der Bau litt so sehr, daß man ernstlich daran dachte,



Der Dom zu Köln.
Blick vom Chor auf den Eingang.

ihn abzutragen. Nur der Beredsamkeit und der Begeisterung des jungen Sulpiz Boisserée war es zu danken, daß die verarmte Stadt die Mittel für die notwendigsten Instandsetzungsarbeiten bewilligte. Langsam erwachte seitdem wieder der Sinn für mittelalterliche Kunst. Friedrich Schlegel, der, durch die Gebrüder Boisserée veranlaßt, von 1804—1808 in Köln weilte, besingt den Dom als „Licht der Hoffnung“, als „christliche Schönheit“. „Alles ergreift das Große dieses erhabenen Bruchstückes mit Erstaunen, und besonders der Blick in die Höhe des Chorgewölbes erfüllt jede Brust mit Bewunderung. Was am meisten auffällt, ist die Schönheit der Verhältnisse, die Einfachheit, das Ebenmaß bei der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bei der Größe . . . Einem solchen Wunderwerk der Kunst muß jede Beschreibung erliegen.“

Mit der Befreiung der Rheinlande von den Franzosen erhoffte man auch die Vollendung des Kölner Domes. Auch Goethe, der 1814 in Köln weilte und sich „unwiderstehlich nach dem Dom gezogen“ fühlte, zählte zu den Fürsprechern. „Hat der Fremde nun dieses leider nur beabsichtigten Weltwunders Unvollendung von außen und innen beschaut, so wird man sich von einer schmerzlichen Empfindung belastet fühlen, die sich nur in einiges Unbehagen auflösen kann, wenn man den Wunsch, ja die Hoffnung nährt, das Gebäude völlig ausgeführt zu sehen. Denn vollendet bringt ein groß gedachtes Meisterwerk erst jene Wirkung hervor, welche der außerordentliche Geist beabsichtigte: das Ungeheuerliche faßlich zu machen. Bleibt aber ein solches Werk unausgeführt, so hat weder die Einbildungskraft Macht, noch der Verstand Gewandtheit genug, das Bild oder den Begriff zu schaffen. Mit diesem leidigen Gefühl, welches einen jeden bedrückt, kämpfen in unserer Zeit in Köln eingeborene Jünglinge, welche glücklicherweise den Mut faßten, eine Vollendung des Domes nach der ersten Absicht des Meisters wenigstens in Zeichnungen und Rissen zustande zu bringen . . . So wird man sich nicht verwehren, jene kühne Frage nochmals aufzuwerfen, ob nicht jetzt der günstige Zeitpunkt sei, an den Fortbau eines solchen Werkes zu denken.“ Im Juli desselben Jahres führte Sulpiz Boisserée den damals erst 19 Jahre alten Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen durch den Dom. Dieser denkwürdige Tag blieb für das Schicksal der Kathedrale entscheidend. Erschütternd redete der verwahrloste Zustand des Doms auf den romantischen Thronfolger ein. — „So soll's nicht länger bleiben — wir bauen es aus!“ — 28 Jahre später löste er als König sein Wort ein.

Wieder war heilige Begeisterung der Träger des Dombausedankens, zwar nicht mehr mystisch-mittelalterlich, sondern romantisch-national. „Allüberall ist's aufgewacht, / das deutsche Volk; es baut mit Macht / den Dom zu Köln am Rhein.“ Joseph Görres war der beredete Wortführer. Im November 1814 erschien sein flammender Aufruf, den Dom als Dankesopfer für die Befreiung aus französischer Knechtschaft zu vollenden. Man könne nicht in Ehren ein anderes prunkendes Werk beginnen, bis man dieses zu Ende gebracht habe. Als ein ewiger Vorwurf stehe der Dom in seiner Unvollendung vor unseren Augen, und als die ehemaligen Bauleute sich aus der Bauhütte verlaufen haben, habe Deutschland der Fluch der Schande und Erniedrigung getroffen. So sei die trümmerhafte Unvollendung ein Bild deutscher Verwirrung.

Der Aufruf zündete. Max von Schenkendorf sang: „Auf dem alten Grund

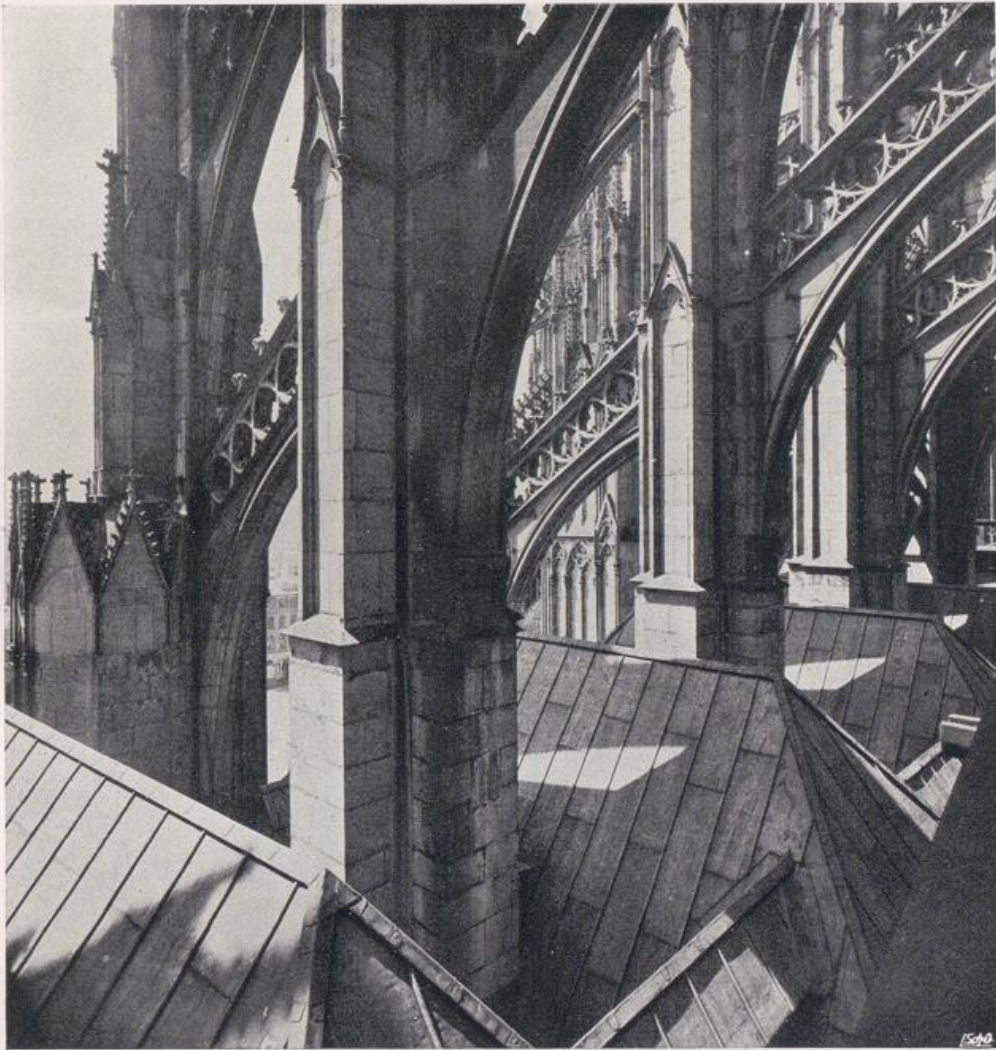
erheben, neu geweiht von frommer Hand, sollt ihr euch zum jungen Leben, Burgen, Kirch' und Vaterland! Seh' ich immer noch erhoben auf dem Dach den alten Kran, scheint mir nur die Zeit verschoben, bis die rechten Künstler nah'n. Harret nur noch wenige Stunden! Wachtet, betet und vertraut, bis der Jüngling ist gefunden, der den Tempel wieder baut.“ Der Ausbau des Domes wurde, wie Ludwig I. von Bayern sagte, zu einer „Ehrensache für Deutschland“.

Des preußischen Kronprinzen Besuch 1814 hatte zunächst zur Folge, daß kein geringerer als der höchste preußische Baubeamte, Karl Friedrich Schinkel, im Jahre 1816 vom König mit der Untersuchung des Domes und einer gutachterlichen Äußerung beauftragt wurde. 1824 begannen unter Friedrich Adolf Ahlerts Leitung († 1833) die Wiederherstellungsarbeiten. Er brachte, wie August Reichensperger, der verdiente Förderer des Dombauegedankens, einmal sagte, „aus seiner Geburtsstätte Rathenow in der Mark keine Jugendeindrücke mit, die dem Dombau förderlich sein konnten. Er war ein starrköpfiger Baumandarin, der nicht den geringsten Beruf für seine Aufgabe hatte und das Vorhandene dazu noch schonungslos verdarb. Ohne Sang und Klang, und nachdem er das herrliche Chor gründlich ruiniert hatte, verschwand Ahlert von der Bildfläche.“ Das ist hart gesprochen, aber das eine stimmt, der nüchterne Märker und norddeutsche Protestant zeigte für die Eigenart rheinischer Gotik wenig Verständnis. Weit glücklicher war sein Nachfolger Ernst Friedrich Zwirner († 1861), der Meister der Apollinariskirche bei Remagen (I. Bild S. 2). Er ist der eigentliche Gründer der neuen Kölner Dombauhütte. Und wie die alte Kölner Dombauhütte ausstrahlte nach Prag und Schwaben — Meister Heinrich Parler von Gemünd war der Schwiegersohn des Kölner Dombaumeisters Michael —, nach Straßburg, wohin 1419 Johannes Hülz von Köln übersiedelte, um den Münsterbau mit seinem Turmhelm zu bekrönen, selbst im 15. Jahrhundert nach Burgos in Spanien, so gewann auch die neue Kölner Dombauhütte befruchtenden Einfluß: In Zwirners Bauhütte waren tätig Vinzenz Statz, der spätere Dombaumeister von Linz an der Donau; Franz Schmitz, der spätere Dombaumeister von Straßburg; Friedrich Schmidt, der spätere Dombaumeister von St. Stephan in Wien und der Schöpfer des dortigen Rathauses; Friedrich Ark, der Wiederhersteller des Rathauses zu Aachen, und viele andere mehr. Unter Zwirners Dombaumeisterschaft bestieg 1840 Friedrich Wilhelm IV. den Thron. Jetzt reifte der Gedanke des Ausbauplanes seiner Verwirklichung entgegen. Ein Jahr später wurde der Dombauverein gegründet. Schon am 4. September 1842 fand in feierlicher Gegenwart des Königs und vieler Fürsten die Grundsteinlegung zum Ausbau statt. Glücklicherweise hatte man den alten Bauplan der Westfront wiedergefunden, zwar nicht den Entwurf des ersten Baumeisters Gerhard, sondern einen Plan, aus dem 14. Jahrhundert stammend. Das ist eine romanhafte Geschichte. In der Franzosenzeit war er aus der Obhut des Domkapitels in das Benediktinerkloster Amorbach gelangt, dann in eine Familie, die ihn zum Trocknen von Bohnen verwandte und, als der Sohn des Hauses auf das Gymnasium nach Darmstadt zog, als Schutzhülle für den Reisekoffer. Dann wanderte das Pergament, nachdem es seinen Zweck erfüllt hatte, auf den Speicher des Hotels zur Traube in Darmstadt. Hier fand 1814 ein Zimmermann Gefallen an der alten Zeichnung. Durch eine Zwischenhand kam sie an den Baurat Georg

Moller, der schon im Jahre 1811 Untersuchungen am Dom zu Köln angestellt hatte und der natürlich das kostbare Geheimnis des Pergaments erkannte. Er machte es Friedrich Wilhelm III. von Preußen zum Geschenk, der das Blatt dem Domkapitel zu Köln weitergab. Heute hängt es wohlbehütet in der Johanniskapelle des Domchores. Nach Zwirners Tod 1861 übernahm Karl Eduard Voigtel die Leitung der Dombauhütte. Am 14. August 1880 wurde in Gegenwart des ersten neuen deutschen Kaisers der letzte Stein zum Dombau aufgezogen, 632 Jahre nach der Grundsteinlegung. Vollendet war das „Werk des Brudersinnes aller Deutschen und aller Bekenntnisse“.

Alle diese Dinge muß man bei der Beurteilung des Kölner Domes wissen. Er kann nicht nur formal künstlerisch oder durch die Brille des schulmeisterlich-pedantisch kritisierenden Kunsthistorikers betrachtet werden. Der Dom zu Köln in seiner Vollendung ist, wie Wilhelm Kisky in seinem Aufruf gegen die neuzeitliche Gefährdung des Bauwerkes sagt, „steingewordene Geschichte“; er ist, wie Friedrich Wilhelm IV. ausrief, ein „bleibendes Denkmal deutschen Kunstsinnes, deutscher Frömmigkeit, Eintracht und Tatkraft“; „wahrhaft ein Denkmal der Befreiung von der Unterdrückung von eigenen Betörungen, Vorurteilen und Zwieträchtigkeiten“, wie Joseph Görres meinte; ein „Denkmal der Kunst und Herrlichkeit deutscher Nation, ein Werk der Eintracht“, so nannte den Dom der verdiente erste Präsident des Dombauvereins Heinrich von Wittgenstein; und Kardinal Johannes von Geißel: „ein Vorbild und Unterpfand der Größe, des Ruhmes und der Herrlichkeit deutscher Nation. Wie diese Türme weit hinausleuchtend emporsteigen, so steige die deutsche Nation durch hochherzigen Willen und mächtige Tat unter den Völkern empor, eine Trägerin alles Hohen, Wahren, Edlen und Frommen“. — Das ist die Sonderbedeutung des hochragenden Werkes. Darüber übersehe man gewisse formale Schwächen, die man dem Ausbau zum Vorwurf macht!

Aber stimmt das: „ein Vorbild deutschen Kunstsinnes“, „ein Denkmal deutscher Nation“? Ist nicht die 1233 begonnene und schon im Jahre 1240 in ihrer Weiterführung unterbrochene Kathedrale von Amiens das Vorbild des Kölner Domes gewesen? Beider Choranlagen mit dem Kranz der sieben Kapellen und der untere äußere Aufbau sind so übereinstimmend, daß Meister Gerhard, der erste Kölner Dombaumeister, das ältere französische Werk aus eigener Anschauung in der Dombauhütte zu Amiens gekannt haben muß. Und wer will es leugnen, daß Frankreich das Mutterland gotischer Baukunst gewesen ist und im 13. Jahrhundert ein Hauptmittelpunkt des künstlerischen und kulturellen Europas? Wie die gelehrten Kölner Albertus Magnus und Meister Ekkehard in Paris als Professoren lehrten, so fand auch Meister Gerhard wie viele andere deutsche Bau- und Steinmetzenmeister den Weg zu französischen Dombauhütten. Aber das Vorbild Amiens' wandelte sich in Köln ins typisch Deutsche. Doppelte Strebebogen über dem Untergeschoß des Chorbaus, reicher geschmückt, größer die Formen, bei aller tektonischen Gesetzmäßigkeit phantastisch verwirrend, in dem barocken Spiel von Licht und Schatten, der Fülle der Paßformen, Krabben, Fialen, Tabernakel — „pulcherrimum quamvis inexpletum templum“, rief Francesco Petrarca 1333 beim Anblick des



Der Dom zu Köln.
Blick auf die Strebebogen des Chores.

Chores aus (Bild S. 57, 49 u. 41). Dann die Turmfassade (Bild S. 58). Die französischen Kathedralen haben ihre große Mittelfensterrose, eingerahmt von Galerien der Könige und Heiligen, die breite Horizontalen durch die Fassade ziehen. In Köln dagegen überschneiden die Wimperge, die Fenster- und Portalbekrönungen, und das Stabwerk der Wandaufteilung jede Horizontalgliederung. Sie wie die Fialen, die Krabben, das sich nach oben Verjüngen und Lockern der Masse der Turmriesen kennen nur eines: höher und höher hinauf! Und wie von magnetischen Kräften angesaugt, gleitet das Auge, das unwiderstehlich folgt, über alle diese von Leben und Willen erfüllten Vertikalen in raschem Zuge hinauf zu der bekrönenden Kreuzblume, die sich dem Himmel vermählt. Nachts beim Spiel des Mondeslichtes, das über die Krabben und Spitzen huscht und die Turmhelme durchleuchtet, das Bild einer Vision, schöner



Der Dom zu Köln.

Vgl. dieselbe Ansicht des unvollendeten Zustandes Mitte des 19. Jahrhunderts, S. 50.

nicht auszumalen, ein Mahner der Ewigkeit. „Ein Credo aus Fels, ein Gloria voll Licht, ein Sursum, das alle Schwere zerbricht“ (Laurenz Kiesgen).

Was will demgegenüber schulmeisterliche Kritik, daß die beiden höchsten Türme gotischer Kathedralen, 161 Meter hoch, den Zwischenbau erdrücken — ich meine vielmehr, sie reißen ihn mit empor; daß eine anscheinend dreischiffige Fassade einem fünfschiffigen Grundriß angepaßt wurde; „daß die unteren Teile der Westfront gedankenarm und verfehlt sind, heute allgemeine Überzeugung ist“ (Dehio) —, Kunstkritik der Normalelle, mit der sich letzten Endes große Ausdruckskunst nicht messen läßt; daß im ganzen der Ausbau in seinem gewissen starren „Kölner Normalstil“ etwas kaltes Doktrinäres an sich habe, mehr Verstandesarbeit der Gelehrsamkeit sei und nicht die Arbeit freischaffender Künstlerphantasie. Gewiß, zugegeben, daß das ewige Wiederholen derselben Formen nicht von großer Phantasie zeugt. Aber malerischer Wechsel im Reichtum der Einzelformen hätte nicht ein so feierlich anschaulich klares Gesamtbild ergeben, das jedes Glied in den Dienst seines Willens stellt, wie diese „ähnlichen Figuren“. Das war ja auch das Geheimnis der feierlichen und klaren Wirkung der Baukunst Griechenlands, Roms und der Renaissance Italiens. „Der Kölner Dom ist ebenso klassisch, wie das Straßburger Münster in seiner heutigen Gestalt romantisch“ (Leo Bruhns). Das ist treffend gesagt!

Keine Vorhalle trennt Fassade und Innenraum. Die Turmhallen sind mit in den Raum einbezogen. Das ist das Überwältigende, wenn man den Raum betritt (Bild S. 53). 92 Gewölbe schweben, getragen von 56 Säulenbündeln, über unseren Häuptern. Steil steigen im Mittelschiff diese Säulenbündel auf zu schwindelnder Höhe. Das Stabwerk der Fenster kennt keinen anderen Willen (Bild S. 61). Mathematik und Ausnutzung physikalischer Kräfte haben hier einen Gliederbau geschaffen, der die Steinmasse restlos überwindet und auflöst und jede Einzelheit in seinen Dienst zwingt. Selbst das breite Horizontalband der Triforien zwischen Arkaden und Fenstern des Mittelschiffes wird übertönt von der Melodie enggestellten Stabwerkes. Dieser Melodie haben sich auch Glasmalerei und Plastik anzupassen. Aber dem 19. Jahrhundert fehlte dieses Gefühl für die Verdichtung des mit dem Raum Gewollten in den dekorativen Künsten. Man übersehe daher besser die Glasmalerei im südlichen Seitenschiff, ein Geschenk Ludwigs I. von Bayern, das in Farbe und Form die Raumwirkung peinlichst beeinträchtigt und Harmonie und Rhythmus, die das Innere des weiten Raumes beherrschen, empfindlich stören. Wie ganz anders die Wirkung der gegenüberliegenden Fenster des nördlichen Seitenschiffsflügels aus den Jahren 1507—1509, Hauptstücke der Kölner Malerschule in ihrer Leuchtkraft und monumentalen Auffassung der einzelnen Gestalten. Doch das reichste Leben, getränkt in unsagbare Schönheit durch das Licht, das die herrlichen alten Glasmalereien durchdringt, die so vertraut die Absichten des Baumeisters verstanden, reich an Perspektive und Raumwirkung, schön wie ein Traum des Orients, erfüllt von Rausch, Sehnsucht der Vermählung der Seele mit Gott und mittelalterlicher Mystik ist der älteste Teil des Dombaus, das Chor mit seinem Kapellenkranz (Bild S. 61 u. 63). Hier schweigt jede Beschreibung. Man lauscht versunken Sphärenmusik, die begleitet wird von dem reizvollen Reigen der Pfeilerfiguren mit dem tiefen Blick weitgeöffneter Augen unter zierlichen Baldachinen (um 1320). Schulterlos sind diese

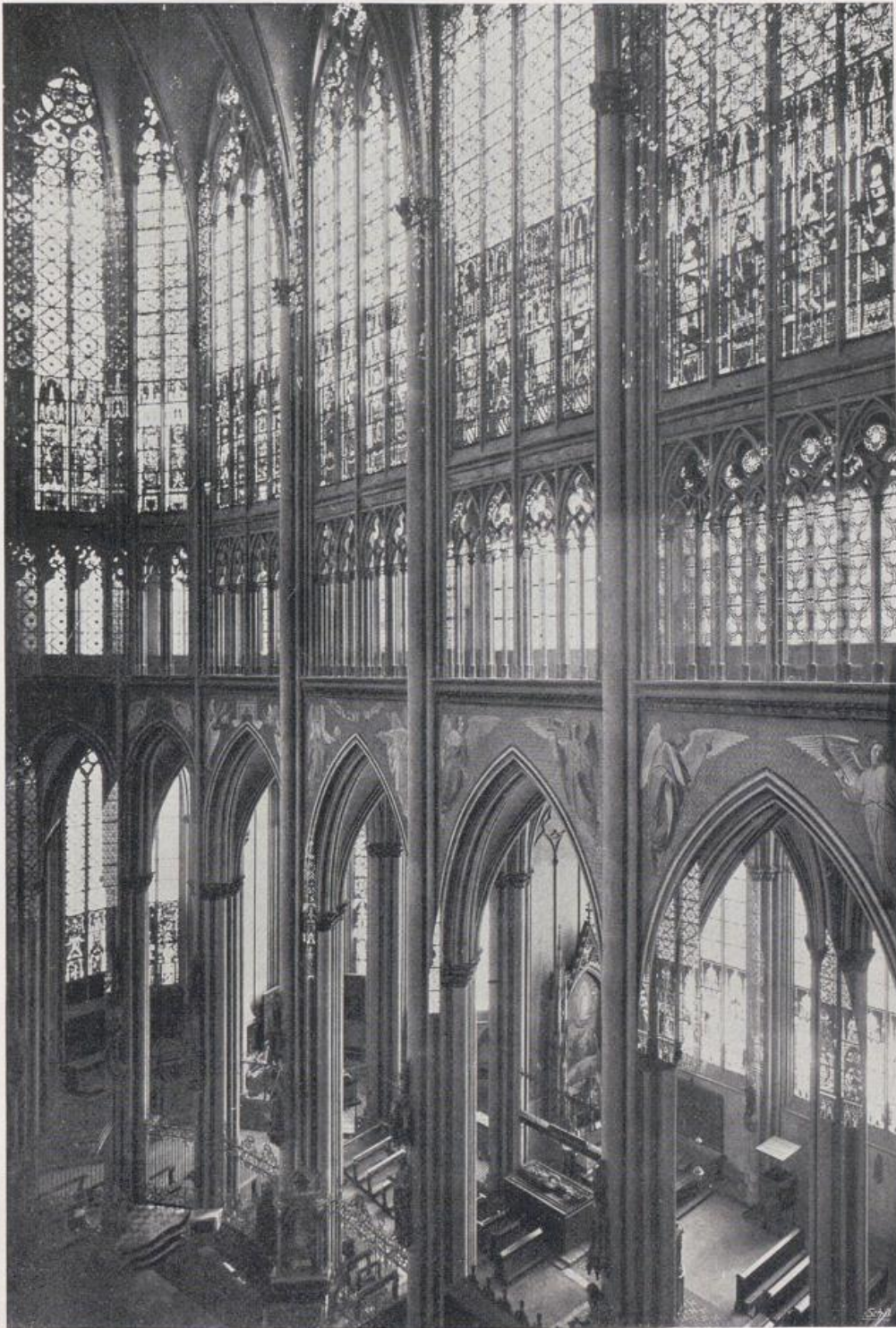
schlanken Gestalten, wie die Linien gotischer Arkaden; und wie die Säulenbündel durchsetzt durch vertikal aufsteigende Dienste und Rippen, so diese Figuren durch die Steilfalten der Gewänder. Sie schwingen aus in den Hüften. Die Nachbarfigur nimmt die Bewegung auf und führt sie weiter, und eine Wellenbewegung durchzieht den stillen, feierlichen Raum. Auch das ist durchaus unfranzösisch. Und man erinnert sich der Pfeilerfiguren der deutschen Kirchen zu Naumburg und Magdeburg, Freiburg, Wimpfen und Nürnberg.

Spät erst entdeckt das Auge die Fülle der Schönheit der Einzeldinge, die frommer Sinn und Verehrung der Gottesmutter in dieses Domchor trugen. Da ist der spätromanische Kruzifixus, aus dem alten Dom noch stammend, dann, ganz vortrefflich, die sogenannte „Mailänder Madonna“, eine große Holzplastik im Stile der Pfeilerfiguren des Chors. Im Hochchor das reiche Gestühl der Domherren mit phantasievoll lustigen Einfällen, die unbedenklich Tierfabeln, Drolerien und artige ritterliche Liebesszenen kunstvoll in das Gestühl einschnitten. Dahinter die Brüstungsmauern der Chorschranken mit ihren Temperamalereien der Mitte des 14. Jahrhunderts, Szenen in reicher architektonischer Umrahmung, der Höhepunkt kölnischer Malerei damaliger Zeit. Dann der Hochaltar der hl. Klara, der sogenannte Klarenaltar vom Ausgange des 14. Jahrhunderts. Langsam löst sich die Malerei aus ihrer mittelalterlichen Gebundenheit. Schließlich Stephan Lochners weltberühmtes Dombild in einer der Seitenkapellen, das monumentalste Werk der Kölner Malerschule von strahlender Leuchtkraft. Mit den heiligen drei Königen nahen auf den Seitenflügeln



Köln.

Die ehemalige Aufstellung der Kapelle für den Dreikönigen-Schrein im Dom in der Johannes-Kapelle.



Der Dom zu Köln,
Blick in das Chor.



Der Dom zu Köln.

Blick in die Strebebogen des südlichen Seitenschiffes.

die beiden Stadtheiligen Kölns, der hl. Gereon mit seinem kriegerischen Gefolge und die hl. Ursula mit ihren 11 000 Jungfrauen.

Im Chor des Domes fanden Kölns Erzbischöfe ihre letzte Ruhestätte. Welch eine Geschichte, die da vor unseren Augen vorüberzieht!

Dort steht noch der Sarkophag Erzbischof Geros (†976) aus dem alten Dom, dort, an derselben Stelle, wo er den Grundstein zum neuen Dom legte, ruht Erzbischof Konrad von Hochstaden, der mächtige und bestimmende Königsmacher (†1261). (Heinrich von Virneburg, der besondere Förderer des Chorbaus, wurde im Münster zu Bonn beigesetzt, und sein Grabmal zerstörte Ende des 18. Jahrhunderts die Franzosenzeit.) Weiter im Domchor die Grabmäler der Erzbischöfe Philipp von Heinzberg (†1191), Walram von Jülich (†1349), Wilhelm von Gennep (†1362), Engelbert von der Mark (†1368), Gottfried von Arnsberg (†1370), Friedrich von



Der Dom zu Köln.
Blick in das Chor.

Saarwerden († 1414), dieses sympathischen, hochgebildeten, klugen und baulustigen Kirchenfürsten. Der Typ dieser Grabmäler ist meistens der gleiche. Auf dem Sarkophag ruht die Gestalt des Verstorbenen, und die Sarkophagwandungen schmücken Klagefiguren oder Apostelgestalten, ausdrucksvolle Darstellungen bei den Grabmälern Engelberts von der Mark und Friedrichs von Saarwerden. Die Renaissancebauten der Adolf und Anton von Schauenburg († 1556 und 1558), prachtvolle Wandgrabmäler, zählen zum Besten, was Renaissancekunst in den Rheinlanden aufweisen kann. Das Zeitalter des Barocks setzte die Folge der Grabdenkmäler fort, und eine der Chorkapellen erinnert an die Kölner Erzbischöfe des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Hause Wittelsbach bis auf Klemens August, den Bauherrn von Schloß Brühl.

Man darf den Dom nicht verlassen, ohne die Schatzkammer betreten zu haben, in ihrer neuesten Aufstellung wirklich im wahrsten Sinne des Wortes eine Schatzkammer! In den Schränken funkeln unschätzbare Monstranzen, Reliquiare, Bischofsstäbe, Kelche, Altar-, Vortrags- und Brustkreuze, Elfenbeinschnitzereien, Hostienbehälter. Ein besonderes Schmuckstück ist das vergoldete Croysche Bronzeepitaph von 1517, die Anbetung der heiligen drei Könige in einem kunstvollen Renaissancegehäuse. In den Pultvitriolen lagern wertvollste frühmittelalterliche Bilderhandschriften. Doch das Prunkstück der Schatzkammer, von allem leuchtend sich abhebend, ist der große Schrein der heiligen drei Könige vom Ausgang des 12. Jahrhunderts mit den prachtvollen silbergetriebenen monumentalen Sitzbildern der Aposteln und Propheten, unerreicht in damaliger Zeit (Bild S. 60)!

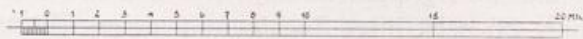
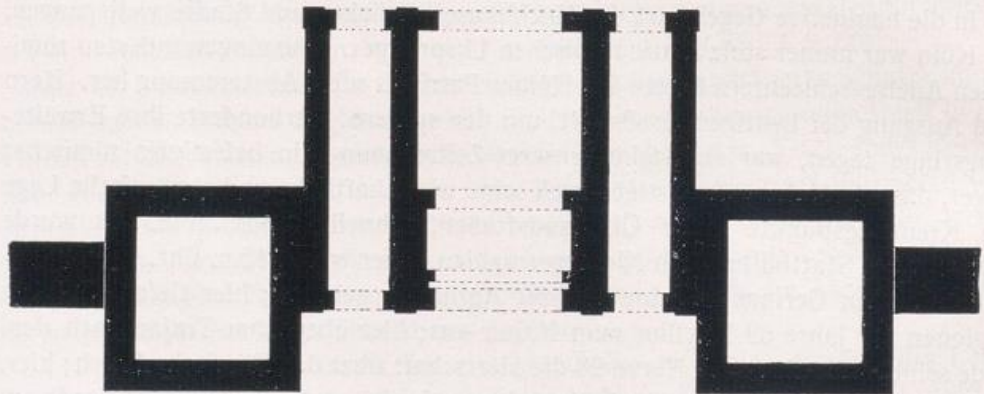
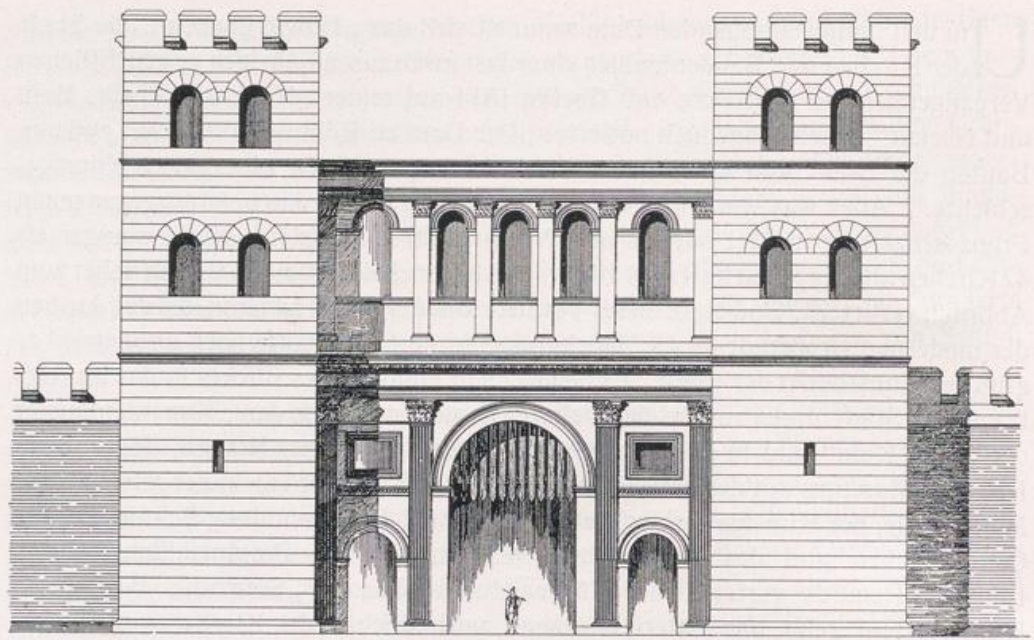
Aus der verwirrenden Fülle der Herrlichkeiten der enggedrängten Schatzkammer betritt man aufatmend wieder das weite Chor. Spätnachmittagssonne spielt in den Farben der Chorfenster und gießt fließend Gold über den Altar. Flackerndes Kerzenlicht zuckt auf, aller Orten im Chor. Aus dem Chorgestühl dringt murmelnd vielstimmig Gebet der Chorherren an unser Ohr, bis Orgelmusik es übertönt. Schweizer drängen den Fremden zum Verlassen des Domes. Gottesdienst beginnt. Zögernd nur folgt man dem Drängen und bleibt noch einmal gebannt am Ausgange stehen, so zwingend ist der Rhythmus dieses Raumes . . .

Aus dem Halbdunkel treten wir endlich hinaus ins Freie. Brandendes Leben umgibt uns. — Ja, so bist du, Metropole der Lande am Rhein, ewige Stadt, uralt — Colonia Claudia Ara Agrippinensium, kirchlich fromm — semper pia fidelis filia Romae; ewig jugendlich in deinem unverwüstlichen Lebenssinn, deinem Selbstvertrauen und deinem Unternehmungsgeist! Was die „Koelhoffsche Chronika van der hilliger Stat van Coellen“ im Jahre 1499 von dir zu Beginn ihrer Darstellung schreibt, das hat in der Gegenwart dein unbeirrbarer Unternehmungsgeist von neuem bewiesen:

Coellen eyn Kroyn,
Boven allen Steden schoyn.

Um den himmelanragenden Dom sammelt sich das „Hillige Coellen“, die Stadt der Kirchen und Baudenkmäler einer fast zweitausendjährigen geschichtlichen Vergangenheit, so überreich, daß Goethe 1814 auf seiner „Reise am Rhein, Main und Neckar“ in sein Tagebuch notierte: „Der Dom zu Köln und die vielen anderen Bauten der Stadt und des Landes bilden im engen Kreise eine ganze Kunstgeschichte.“ Aber was war nicht damals schon alles in der kurz vorausgegangenen Franzosenzeit vernichtet oder in alle Winde zerstreut worden! Nicht weniger als 42 Kirchen und Kapellen hatte ein einziger Federstrich der fremden Gewalthaber zum Abbruch verurteilt. Und trotz dieser Verluste und der vielen anderen, die der Ausbau der modernen Großstadt im 19. Jahrhundert forderte, ist heute noch unübersehbar groß der Kunstbesitz der Stadt. Es bedarf nicht einmal eines Blickes in das im Auftrage der Stadt und Provinz bearbeitete Monumentalwerk der „Kunstdenkmäler der Stadt Köln“ und in die Kataloge der zahlreichen Kölner Museen, des Wallraf-Richartz-Museums mit der herrlichen, leuchtenden Folge der Tafeln der alten Kölner Malerschule, des Kunstgewerbemuseums, der köstlichen Sammlung Schnütgen, des Ostasiatischen und des Historischen Museums — des Provinzialkonservators Edmund Renards vortrefflicher Führer durch Köln in „Seemanns Berühmten Kunststätten“ zeigt, das Material ordnend, vorbildlich in der Klarheit und Ökonomie der Darstellung — der beste Band der ganzen Sammlung — was Köln uns als Kunststätte ist: „im engen Kreise eine ganze Kunstgeschichte“ seit der Römer Tage bis in die baulustige Gegenwart der Hochhäuser, Brücken und Stadterweiterungen.

Köln war immer stolz seines römischen Ursprunges. Von eingewanderten römischen Adelsgeschlechtern leitete das Kölner Patriziat seine Abstammung her. Kern und Ausgang der heutigen Großstadt, um den spätere Jahrhunderte ihre Erweiterungsringe zogen, war zu Beginn unserer Zeitrechnung ein befestigtes römisches Lager, das wie Mainz, begünstigt durch seine wirtschaftliche und strategische Lage am Kreuzungspunkte vieler Überlandstraßen, schnell emporblühte. Es wurde Residenz des Statthalters von Niedergermanien. Hier wurde 15 n. Chr. dem kaiserlichen Prinzen Germanicus eine Tochter Agrippina geboren; hier riefen römische Legionen im Jahre 69 Vitellius zum Kaiser aus; hier übernahm Trajan nach dem Tode seines Adoptivvaters Nerva 98 die Herrschaft über das Römische Reich; hier, d. h. in Colonia Claudia Ara Agrippinensium, wie sich stolz die römische Stadt am Rhein seit dem Jahre 50 nach ihrer Tochter und deren Ehemann, dem Kaiser Claudius, nannte. Bis zur 12. Jahrhundertwende blieb die alte römische Stadtbefestigung mit ihren 18 mächtigen Rundtürmen Kölns Verteidigungsring. Erst im Jahre 1826 fiel am Eingang zur Hohen Straße das stolze hohe römische Nordtor (Bild S. 66). Heute noch sind große Mauerstrecken der römischen Befestigung zu verfolgen. In die Flucht der Zeughausstraße ragt noch der nordwestliche Eckturm. Hinter den Mauern erhoben sich Tempel des Mars, des Jupiters, des Augustus, große öffentliche Bauten usw. St. Gereon und St. Maria im Kapitol stehen auf alten römischen Fundamenten, St. Maria im Kapitol auf denen einer großen römischen Tempelanlage. Um St. Gereon und St. Ursula erstreckten sich die römischen Grabfelder. Auf der engen Hohen Straße hallte der Schritt römischer Legionäre wider. Über den Strom hatten sie hinüber nach Deutz eine



H. Rahlgens

Köln,
das ehemalige Römische Nordtor. Abgebrochen 1826.

festen Brücke geschlagen, die Konstantinische Rheinbrücke. Das war das technisch bedeutsamste Werk der Römerzeit in Köln. Deutz war ein Kastell mit Türmen und Mauern bewehrt.

Später ist Köln Residenz der ripuarisch-fränkischen Könige. Auf dem Hügel von St. Maria im Kapitol hatten fränkische Hausmeier ihren Palast. St. Cäcilia war Kölns erste Domkirche. St. Gereon bewunderte schon im 6. Jahrhundert Gregor von Tours wegen seines prächtigen Mosaikschmuckes „ad sanctos aureos“. Bischof Hildebold von Köln war Karls des Großen Kanzler. In seinen Armen verschied der Kaiser. Wie wir schon hörten, begann 800 der Bau der großen Metropolitankirche auf dem Domhügel. St. Severin zeigt heute noch seine karolingische Krypta.

Um die Mitte des folgenden Jahrhunderts setzt eine rund 100 Jahre währende Bautätigkeit ein, die Köln den stattlichen Kranz seiner wichtigsten Gotteshäuser schafft (Bild S. 68 u 69). Am Beginn dieses Zeitabschnittes steht die Gestalt des Erzbischofs Bruno (953—963), Herzogs von Lothringen und Bruders Kaiser Ottos I.; am Ausgange die Gestalt des hl. Annos (1056—1075), des Siegers über Pfalzgraf Heinrich und Gründers der Benediktinerabtei Siegburg (s. S. 10). Die Stadt wuchs über den römischen Mauerbering hinaus. Vororte erstanden mit eigenen Kirchen. Der erste Bau Groß-St.-Martins ragte schon unter Erzbischof Bruno auf, der auch der Stifter der Benediktinerabtei St. Pantaleon ist. 974 wird das Stift St. Andreas geweiht. St. Kolumba, St. Johannes Baptista, St. Maria Lyskirchen werden schon um die Mitte des 10. Jahrhunderts genannt. Um das Jahr 1000 ersteht in Deutz im alten Römerkastell eine Benediktinerabtei. Der ältere Bau von St. Aposteln wird 1036 geweiht. Kurz darauf beginnt der Neubau der Kirche St. Severin, vor allem der folgenreiche Ausbau St. Marias im Kapitol. Der hl. Anno gründete um 1060 die Stiftskirche St. Georg und St. Maria ad gradus hinter dem Domchor. Der Bau wurde 1806 abgetragen. St. Gereon erhielt sein langgestrecktes Chor.

Das alles aber war nur ein Vortakt. Was Bruno und Anno gesät, kam erst Ende des 12. Jahrhunderts zur vollen Entfaltung. Und das bleibt das Erstaunliche, wie mitten in den erbittertsten Kämpfen eines stolzen und erstarkten Kaufmannsvolkes mit dem Erzbischof wegen seiner politischen Rechte Köln eine solche einzigartige Baublüte erleben konnte und seine alten Bauwerke mit einem reichen Schmuck umkleidete, der heute noch die charakteristischen Akzente des Stadtbildes darstellt. Das Thema des Chorschmuckes von St. Maria im Kapitol wird typisch für Köln, der Schmuck der Rundbogen, Plattenfriese und Zwerggalerien, und wiederholt sich beim Ausbau des Chores von St. Gereon (Weihe 1191), Groß-St.-Martin (Bild S. 44), St. Aposteln, St. Severin, St. Kunibert usw. Entweder rahmen Turmbauten das Ostchor ein, oder das Ostchor ist kleeblattförmig im Grundriß geplant. Von 1219—1227 baut St. Gereon seinen Kuppelbau aus. Kirchenschätze aller Art füllen die Gotteshäuser. 1180 beginnt der Bau des neuen Festungsringes mit seinen mächtigen Torbauten, der volle 700 Jahre Köln beschirmt. Und auch mitten in den ernstesten Existenzkämpfen der Bürgerschaft ersteht der Dom zu Köln, der nun die ganze Bautätigkeit der Stadt bestimmt. 1388 wird die Universität gegründet. 1350 ersteht als Zeichen des erstarkten Bürgertums der Rathausbau. 1407 ragt



Köln.

Ausschnitt aus der Stadtansicht des Anton Woensam von Worms vom Jahre 1531. —
Fortsetzung S. 69.

neben ihm der reich geschmückte Rathausturm auf. 1426 reiht sich die Rathauskapelle an. 1441 beginnt der Bau des städtischen Tanzhauses, des Gürzenichs, 1558 das heute sogenannte Stapelhaus am Rhein usw. Die Blütezeit der Kölner Malerschule seit dem Ausgange des 14. Jahrhunderts ist Kölns besonderer Ruhmestitel geblieben. Das Zeitalter der Renaissance baut das Rathaus weiter aus; 1540 ersteht der Löwenhof; 1549 die Fassade zum Alten Markt; 1569 die köstliche Rathausvorhalle; 1611 der Spanische Bau; vorher schon, 1601, das Zeughaus. Jesuitenkirche und Jesuitenkolleg in ihrer eigenen Mischung gotischer und barocker Formen ist Kölns stolzes Denkmal der Gegenreformation (1618—1627). St. Maria in der Schnurgasse (2. Hälfte 17. Jahrhunderts), St. Maria in der Kupfergasse (1705-1715), die Ursulinenkirche (1709-1712) bereichern Kölns Stadtbild mit Barockformen, die auch dem Bürgerhause damals charakteristisches Gepräge gaben. Dann fühlt man ein gewisses Erlahmen der alternden Stadt, die in der Franzosenzeit verarmt und zahlloser Kunstschatze beraubt wird, bis der Ausbau des Domes im 19. Jahrhundert Köln mit neuem Glanz und neuem Ruhm umgibt. — Dann die Gegenwart, eingeleitet durch die weitschauende Städtebaupolitik des verstorbenen Karl Rehorst und seiner Mitarbeiter mit ihren Straßendurchbrüchen, Stadterweiterungen und neuen Monumentalbauten, und tatkräftigst weitergeführt mit ungeahnten Möglichkeiten und einem Unternehmungsgeiste sondergleichen durch den



Köln.

Ausschnitt aus der Stadtansicht des Anton Woensam von Worms vom Jahre 1531. —
Fortsetzung S. 68.

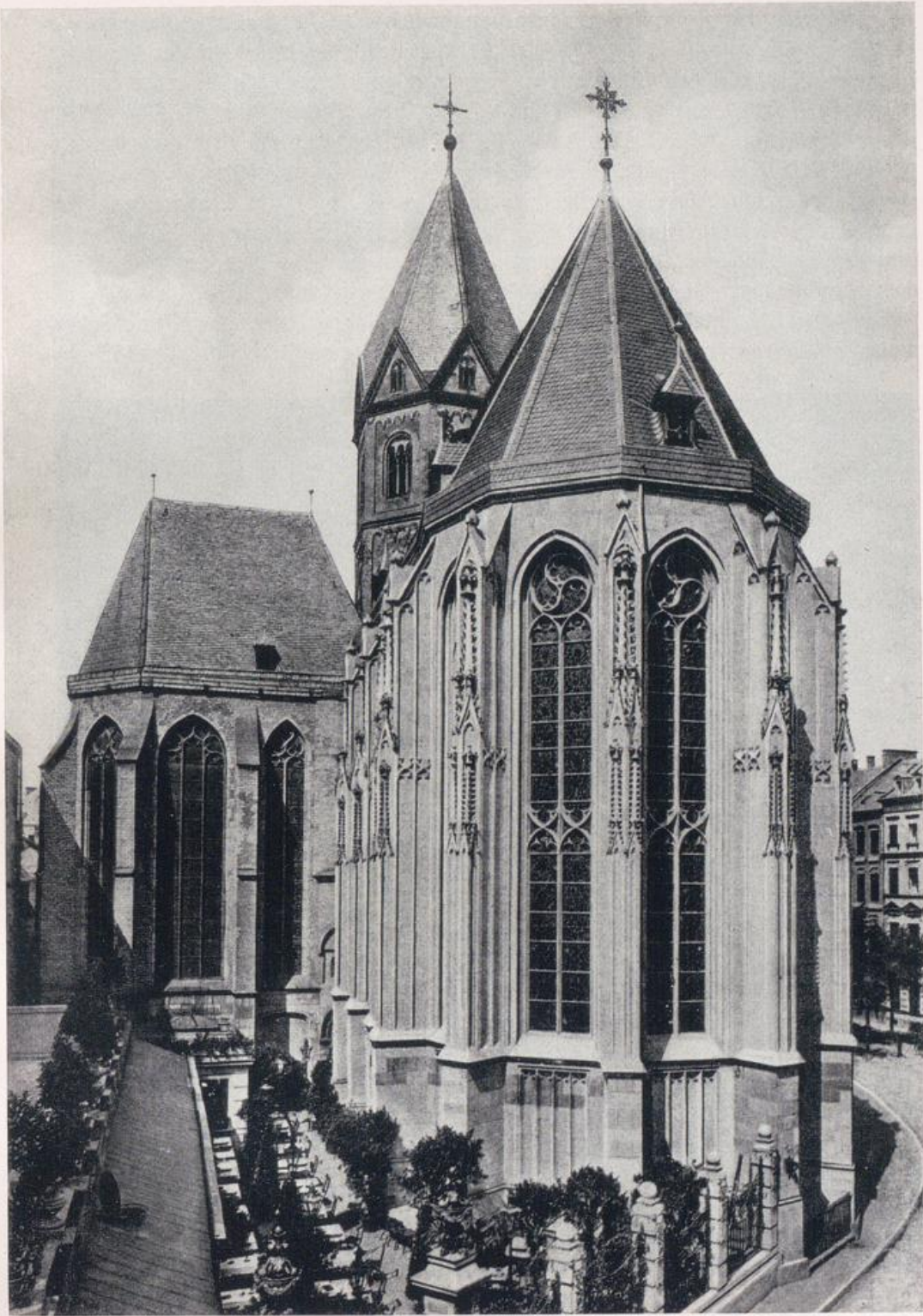
Mann, dem dieser Schlußband der „Kunstreise auf dem Rhein“ gewidmet ist —
Oberbürgermeister Dr. Konrad Adenauer.

Wie sich nun zurechtfinden in diesem Reichtum einer fast 2000 Jahre alten Vergangenheit? Wo beginnen in dieser Fülle der Gesichter? Erwartet nur nicht von mir auf einer Rheinreise nach all den Erlebnissen in lustigen, weinfröhlichen Nestern am Mittelrhein eine akademische Vorlesung über Köln als Kunststätte, vorher gelehrt registriert: a) die Stadt der Römer, b) die Stadt der Franken, bis auf die Stadt Konrad Adenauers. Ich würde euch und mir die Freude an Köln nur verleiden. Köln muß man erleben, gemächlich erbummeln. Euch in die Museen zu führen, habe ich keine Zeit. Dafür sind Kölns Kirchen ja wahre Museen. Wir stehen auf der Freitreppe des Domes. Drüben grüßt die Kirche des hl. Andreas zu uns herüber und ladet uns ein (Bild S. 71).

St. Andreas — seltsames Bauwerk mit dem hochragenden und weit in das Straßenbild vorschießenden gotischen Chorbau, der den viel älteren romanischen Vierungsturm erdrückt, als wenn er, der Chorbau, Mittelpunkt der ganzen Kirchenanlage wäre (Bild S. 71). Aber auch die Arme des Querhauses seitlich des Vierungsturmes leiden unter seinem Wuchs, den der Fialen- und Stabwerkreichtum der enggestellten Fenster und Strebepfeiler des Chorrunds in der Verkürzung im Straßengebilde noch steiler aufstrebend erscheinen läßt. Wie wir auch um das Gotteshaus wandern, nie gewinnen wir einen Standpunkt, der die einzelnen Teile der Kirche zu einem einheitlichen Bilde einigt, das unsere Kamera fesseln könnte. Von der Nordseite gesehen, versinkt der Vierungsturm ebenfalls zwischen den hochgezogenen Dächern des Ostchors und des Langhauses. Und der turmlose, nur in seinem Mittelteil durch einen Giebel überhöhte stattliche Westbau, an sich in der Klarheit der Aufteilung durch große Rundbogenblenden, Wandpfeiler und Rundbogenfriese von monumentalem Ernst, kommt nur dann recht zur Geltung, wenn er den Ostbau verdeckt. Aber die ganze Anlage hat in ihren Einzelheiten einen so eigenen Reiz, der uns neugierig macht, die Entstehungsgeschichte der sonderbaren Kirche kennenzulernen.

Den Neubau Erzbischofs Bruno aus dem 10. Jahrhundert hat in der baulustigen Zeit der Hochblüte des romanischen Stiles, um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert, eine zweite Neuschöpfung vollkommen verdrängt. Dieser Bauperiode gehört vermutlich noch der Vierungsturm an. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts folgte der Bau des Langhauses, den heute seitlich bis zum Westbau spätere gotische Anbauten umkleiden. Früher war der Vierungsturm der vorherrschende Mittelpunkt des Ostbaus, und wesentlich niedriger als heute im Aufbau umgaben ihn, wie bei Groß-St.-Martin (Bild S. 44), oder wie wir das bei St. Aposteln noch erleben werden, kleeblattförmig angeordnete Chornischen in jener typischen äußeren Kölner Gliederung der Rundbogen, Plattenfriese und Zwerggalerien. In den Zwickeln zwischen Turm und den drei Chornischen wuchsen, auch das wie bei Groß-St.-Martin und St. Aposteln, Treppentürme auf. Zu Anfang des 15. Jahrhunderts ließ man an Stelle der östlichen Chorapsis das langgestreckte spätgotische Chor aufragen, das oben mit seinem hohen Dachaufbau die Treppentürme verdeckt und seitlich mit seinem Mauerwerk verschalt. Dann folgten die gotischen Umgestaltungen der Seitenapsiden des Vierungsturmes, dann der gotische Ausbau der Seitenschiffe, ebenfalls mit reichem Maßwerkschmuck der Fenster. Klarer und übersichtlicher wird einem die Baugeschichte im Inneren der Kirche. Durch die Seitenportale des Westbaus gelangt man in eine niedrige Vorhalle, einstmals zu einem Kreuzgang vor den Westbau gehörend (Bild S. 72). Diese Vorhalle ist durch die ausgezählten Gurtbogen, die gekuppelten Wandsäulen und das geheimnisvolle Halbdunkel von einer ganz eigenen Stimmung erfüllt, als wenn man einen Kultraum des Orients beträte. Dann öffnet sich das hochaufwachsende Langhaus (Bild S. 73).

Ah! Diese belebte, krafterfüllte Schönheit des Raumes und seiner Einzelheiten, der Stützen, Bogen, der abwechslungs- und phantasievoll gemeißelten Kapitelle, Friese und Triforien über den Arkaden. Der spätere gotische Anbau der Seitenschiffe bereichert den Raum mit malerischen Durchblicken. Über der Vorhalle der



Köln — St. Andreas.

Blick auf das Ostchor (Anfang 15. Jahrhundert). Vierungsturm um 1200, um den ehemals drei romanische Chornischen gelagert.

hohe Westbau als große Empore zum Langhaus hin geöffnet. Gegenüber die Vierungskuppel, einstmals ausstrahlender, beherrschender Mittelpunkt des kleeblattförmigen Chorbaus, heute indessen etwas beengt, gedrückt durch die späteren Ausbauten der drei Chornischen. Dahinter, über kostbar geschnitztem Chorgestühl der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, lichtdurchflutet das tiefe gotische Ostchor. Welch ein Gegensatz, diese Weite und Höhe, dieses leichte, elegante Aufstreben, gegenüber dem wuchtigen, erdschweren Ernst des Langhauses! Ungehindert gleiten die Rippen und Dienste der Gewölbe im Chorrund kapitellos bis hinunter zum Boden. An den Langseiten werden sie über dem Chorgestühl indessen aufgefangen von breiten, figürlich plastischen Konsolen.

Auf dem Chor steht neben dem Hochaltar das klassizistisch vornehme Sakramentshaus mit seinem großen Abendmahlsrelief aus der zweiten Hälfte des 16. Jahr-



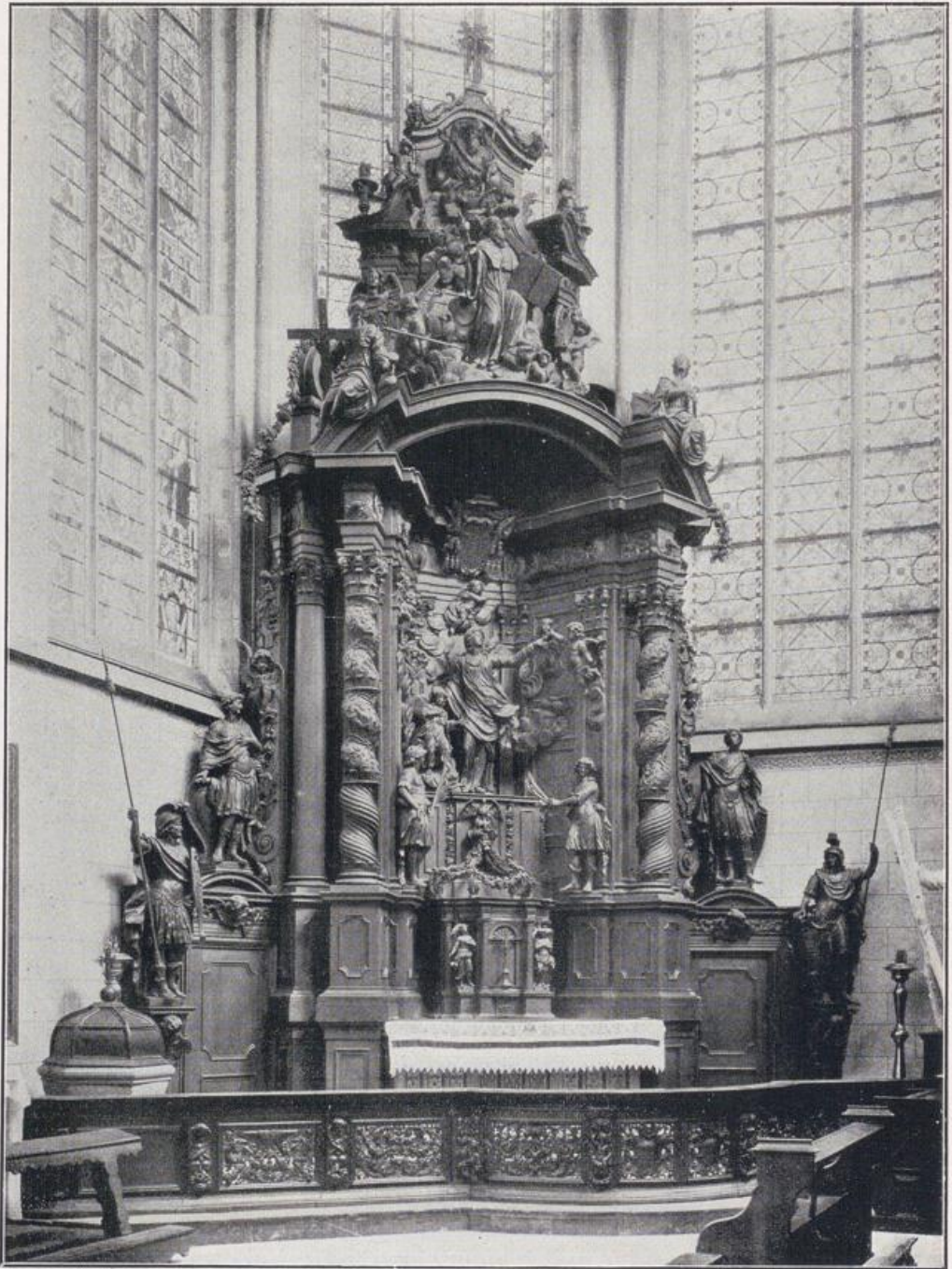
Köln — St. Andreas.
Blick in die Vorhalle um 1200.



Köln — St. Andreas.

Blick vom Chor in das Langhaus um 1200.

hunderts und am Ende des Langhauses, links vor dem Vierungspfeiler, 2,20 m hoch, gelockt, beflügelt, gepanzert, das Flammenschwert in der erhobenen Rechten, die farbige Holzplastik des hl. Michael, die das Auge gar nicht übersehen kann, die köstlichste Plastik Kölns der Mitte des 15. Jahrhunderts von außerordentlichem Liebreiz der Linie (Bild S. 73). Eine Pietà des 14. Jahrhunderts, die Kolossalstatue des Christophorus (um 1500) und andere plastische Stücke zieren den Bau, dann



Köln — St. Andreas.
Makkabäer-Altar (1717) von Johann Franz van Helmont.

Altäre der Kölner Malerschule, des Meisters von St. Severin aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und Barthel Bruyns (1493—1557). Unter der Tünche sind alte, wertvolle gotische Wandmalereien des 14. Jahrhunderts wieder an das Tageslicht gelangt.

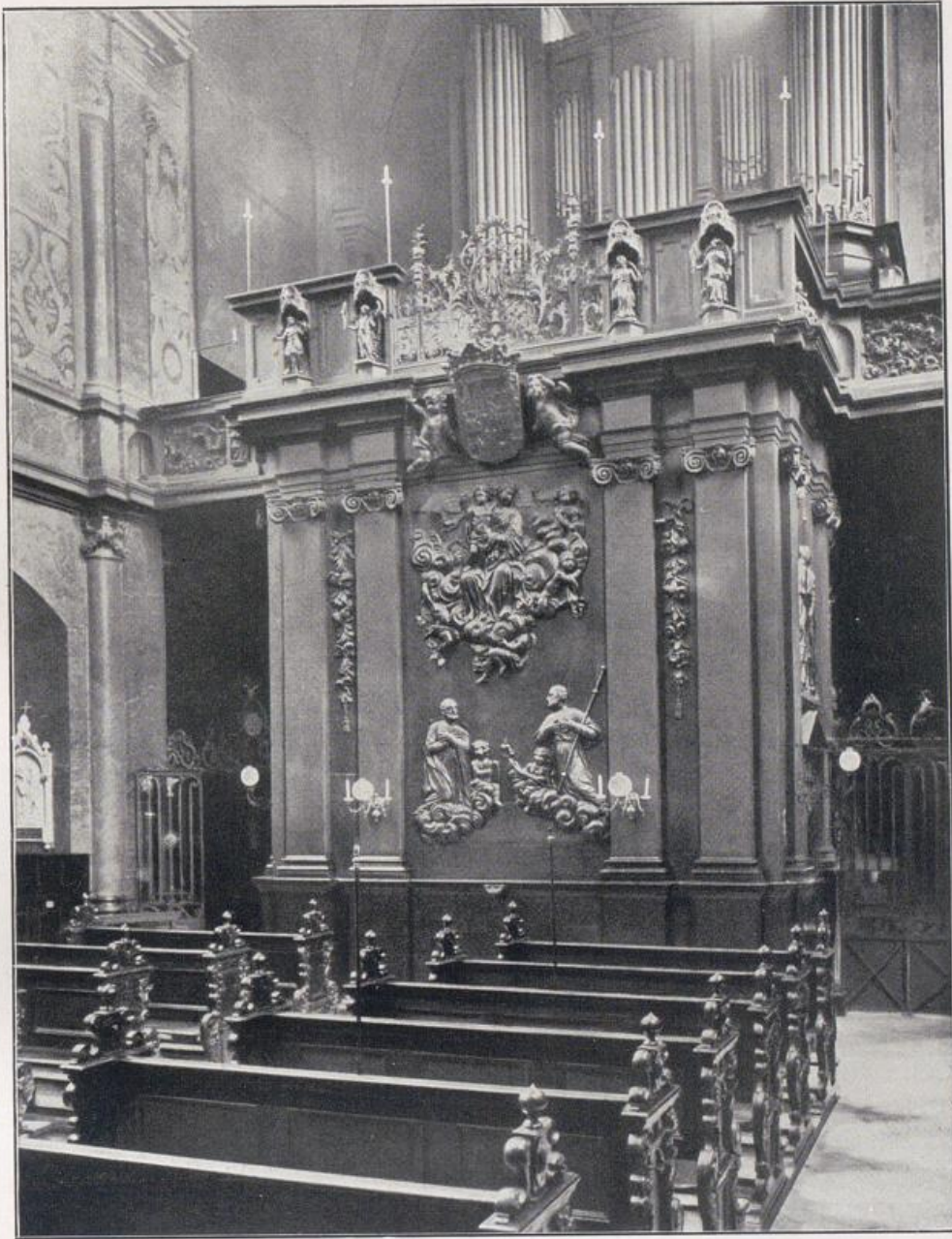
Doch das glanzvollste Stück der Ausstattung der Kirche ist der große Makkabäeraltar (Bild S. 74). In der von gewundenen Säulen eingefassten Nische steht Salome, die Mutter der Makkabäer, mit dem jüngsten ihrer sieben Söhne; ihr zu Füßen, Palmen in den Händen haltend, die beiden älteren Brüder, dann seitlich außerhalb der Nischen über den beiden Türrdurchgängen und auf Postamenten, nach Alter und Größe charakterisiert, die vier folgenden Geschwister in antikisierendem Gewand, Statuen von einer prächtigen Schönheit. Von ihrer statuarischen Ruhe ausgehend wächst die Bewegung nach oben zur Mitte, von den Rundsäulen zu den gewundenen, zu dem Bild der von Wolken, Engeln und den drei jüngsten Söhnen eingerahmten, ausladenden Gestalt der Salome. Diesen pyramidalen Aufbau begleitet der bekrönende Giebel zu noch größerer Steigerung: über dem durchbrochenen Gebälk die Gestalten des Glaubens und der Hoffnung; auf Wolken und in Engelsreihen erscheint predigend, bewegt in Haltung und Gebärde, der hl. Benediktus, dessen Wort Gott Vater und die Engel von oben herab segnen. Der hl. Benediktus erinnert an die frühere Aufstellung des herrlichen Altarwerkes in der ihm geweihten, aber leider 1808 in der Franzosenzeit wieder niedergelegten Makkabäerklosterkirche. Dort stand auch ehemals der prunkvolle Schrein der Makkabäer (1504—1527), der ebenfalls nach St. Andreas gelangte. Ein Gehäuse hinter dem Tabernakel des Makkabäeraltars birgt heute das Kunstwerk. Uns ist auch der Stifter des Altars bekannt, der Kommissar des Makkabäerklosters Johann Georg Molitor; sein Wappen ist über der Gestalt der Salome angebracht.

Der Altar ist das Werk des aus Lüttich stammenden Johann van Helmont (1691—1748). Er war im Jahre 1711 vollendet. Helmont, der auch bei der Ausstattung von Schloß Brühl sich betätigte (S. S. 19), hat in Köln neben dem Makkabäeraltar noch drei andere Prunkstücke seines großen Könnens hinterlassen, den Hochaltar in St. Kolumba, die Kanzel in St. Johann Baptist und die Lauretanische Kapelle in St. Maria in der Kupfergasse (Bild S. 77). Helmont war damals und in den vorausgegangenen Jahrzehnten nicht der einzige flämische Künstler, der in Köln seine zweite Heimat fand. Enge Fäden spann schon das Zeitalter der Renaissance im 16. Jahrhundert zwischen Köln und Antwerpen. Das Zeitalter der Gegenreformation, d. h. das folgende Jahrhundert, nahm diese Fäden von neuem auf. In St. Andreas' nächster Nachbarschaft erhebt sich in der Marzellenstraße in seiner ganzen Breite das Hauptdenkmal der Gegenreformation in Köln, Jesuitenkolleg und Jesuitenkirche (Bild S. 76—87).

Das war kein Zufall, daß Köln der Vorort der Gegenreformation in Niederdeutschland wurde, daß es im 17. Jahrhundert Sitz der päpstlichen Nunzien für Deutschland war, daß es in diesem Jahrhundert noch einmal die Fülle neuer Klostergründungen erlebte, die uns an die Blütezeit des Mittelalters erinnert — Köln betrat das 17. Jahrhundert als die reichste und stolzeste Stadt des Reiches. Die kriegerischen Wirren Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, als Schweden, Spanier und Hessen am Niederrhein hausten, verwüsteten die Lande rings um Köln.



Köln — St. Maria Himmelfahrt.
Hauptportal um 1620.



Köln — St. Maria in der Kupfergasse.

Blick auf die eingebaute Laetentia Kapelle (1715) von Johann Franz van Helmont. Ansicht der skulptierten Seitenwandungen, i. d. „Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz“ V, S. 78, 79.

Aber die alte freie Reichsstadt blieb verschont, die schützende Zuflucht der Vertriebenen. Kurfürst Maximilian von Bayern, das Haupt der katholischen Liga, und sein Bruder Ferdinand, Kurfürst von Köln, waren die besonderen Förderer des Denkmals der Gegenreformation in Köln, der Jesuitenkirche St. Maria

Himmelfahrt, des prächtigsten Bauwerks des Ordens in ganz Westdeutschland. Tilly, der General der Liga und Zögling des Kollegs, sandte 1631 elf bei der Einnahme Magdeburgs eroberte Geschütze zum Guß der Glocken.

In dem benachbarten Düsseldorf hatten die Jesuiten mit Hilfe des neuen jülich-bergischen Herrscherhauses aus der süddeutschen Pfalz-Neuburg a. d. Donau in den Jahren 1622—1637 ebenfalls ein Kolleg mit Kirche errichtet. Das ist süddeutscher Import. Das Vorbild war die Jesuitenkirche in Neuburg. In Köln dagegen war, obwohl der Weiterbau des Domes seit Jahrzehnten ruhte, die Wirkung des gewaltigen Bauwerkes viel zu nachhaltig. Das war schon sehr kluge Absicht, daß ein Kölner Jesuitenpater im 17. Jahrhundert für den Weiterbau des Domes warb, weil dieser eben zu sehr im Volksempfinden verwurzelt war. Absicht war es auch, daß der Neubau der Kölner Jesuitenkirche 1618 die Fäden alter Kölner Überlieferungen wieder aufnahm. So entstand jene seltsame Mischung barocker und gotischer Formen, die wieder ausstrahlend wirkte nach Leutesdorf, wo man 1622 eine Wallfahrtskapelle errichtete (Bild II, S. 87, I), nach Coesfeld und Paderborn, wo der Jesuitenorden im gleichen Geiste wie in Köln Kollegs und Kirchen baute. Die süddeutschen Jesuitenbauten stehen mehr oder weniger in starker Abhängigkeit von der Mutterkirche zu Rom, JI Gesü. In Köln und von Köln ausgehend werden die Anlagen zu Leutesdorf, Coesfeld und Paderborn dagegen diktiert von heimatischen Überlieferungen.

Über barockem Hauptportal, seitlich flankiert mit säulenberahmten Nischen für die Statuen des hl. Ignatius und des hl. Franziskus Xaverius, darüber bekrönend das Wappen Maximilians von Bayern (Bild S. 76), erhebt sich als Hauptschmuck der Fassade das hohe gotische Fenster, das aus dem 14. Jahrhundert stammen könnte, aber sein Blendrahmen ist wieder barock, ebenso wie die spitzbogig gotisierenden Fenster und Nischen der Seitenschiffe mit barocken Architekturformen umfaßt sind (Bild S. 79). Barocke Wandpfeiler trennen auf der Fassade die drei Schiffe der Kirche. Aber wirken sie nicht wie gotische Strebpfeiler? Schließlich die beiden romanisierenden Ecktürme mit ihren barocken Turmhauben. Ja, der Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts mit seinem Glauben an das Kunstwollen der Gegenwart, das jede Anlehnung an geschichtliche Formerinnerung ablehnen muß — natürlich bis auf bisher unbekannte und daher ganz neue Formen Ägyptens, Assyriens, Indiens, Mexikos, Negeriens —, könnte hier vieles lernen, könnte hier lernen, daß Baukunst sich nicht in äußerlichen Stilformen umschreiben läßt, sondern ganz etwas anderes ist! Die romanisierenden Ecktürme mag man einfach nicht missen! Man verdecke sie nur einmal! Sofort ist die ganze festliche Wirkung der Fassade dahin, die im Sinne des Barockzeitalters auf Massenwirkung bestimmt ist. Der südliche Eckturm muß daher, um sich dem Straßenbilde anzupassen, mit seiner Front aus dem geradlinigen Zuge der Fassade sich lösen, was übrigens kaum auffällt; das ist gerade das städtebaulich famose! Ebenso wenig wie auffällt, daß die beiden Ecktürme gar nicht organisch mit dem Kirchenbau verbunden sind, sondern, auch das ganz im Sinne des Barocks, nur Faktoren einer festlichen Gesamtdekoration sind: Da ist als Hauptmotiv die Mittelachse mit dem hohen gotischen Fenster und dem schmalen Mittelgiebel. Schwächlich an sich, wie die Voluten über den Seiten-



Köln — St. Maria Himmelfahrt.

Erbaut 1618—1627 von Christoph Wamser; vgl. Gesamtansicht mit angebautem ehemaligem Jesuitenkolleg S. 81, 2.

schiffen den Linienzug des Mittelgiebels aufnehmen. Aber sofort antworten die Hauben der aufstrebenden und bis dahin verkannten romanisierenden Seitentürme, die dem Mittelgiebel steigen helfen. Damit gewinnen die Wandpfeiler des Mittelbaus ebenfalls ganz anderen Wert. Für die Gesamtkomposition der breiten Fassade hat auch der niedrigere Anbau des Kolleghauses im Straßenbilde Bedeutung (Bild S. 81, 2). Die erst 1715 entstandene, über diesen Kollegflügel hinausragende Fassade des Nordflügels, die äußerlich in ihren Formen wieder ganz anders redet, mag man auch nicht missen. — Wie alle diese Dinge sich verstehen und miteinander klingen!

Rausch, sinnbetörend, erfüllt uns, betritt man das Innere, diese imposante, prachtvoll bekleidete, weiträumig tiefe Halle, so verwirrend reich, daß das Auge zunächst über alle Kostbarkeiten im einzelnen hinwegsieht und nur den Raum erlebt und fühlt, wie verwandt doch sind Spätgotik und Barock, wie gotische Wölbungen, Bogen, Balustraden und Fenster mit dem üppigen Barockschmuck der Altäre, Beichtstühle, Kanzel, Pfeilerplastiken und dem Schmuck der Bogenzwickel zwanglos zusammenfließen (Bild S. 81 u. 83). Daß die Balustraden der Emporen unkonstruktiv an die Säulen anstoßen und die unteren Bogen der Seitenschiffe unorganisch sich aus den Säulen des Mittelschiffes entwickeln, soll man beileibe dem Baumeister dieser rauscherfüllten Halle, dem Christoph Wamser, nicht nachrechnen! Dunkel gehaltene, reich geschnitzte Beichtstühle, säulenberahmt, das eigentliche Gestühl des Geistlichen und seine Giebelbekrönung kunstvoll behandelt, ziehen sich längs der Seitenschiffe hin, und Wandtäfelungen verbinden sie im südlichen Seitenschiff untereinander (Bild S. 85). Jeremias Geißelbrunns prächtige barocke Pfeilerplastiken leuchten hell gegen den rosa-gelb gehaltenen Raum. Sie und das verästelte Netzgewölbe geleiten das Auge unwiderstehlich zum Allerheiligsten, dem bis an das Gewölbe reichenden barocken Hochaltar, den das gotische Chor lichtüberflutet (Bild S. 81). Das ist freilich kein gotisches Chor mehr mit dem dämmerig tief leuchtenden Farbenspiel mittelalterlicher Fenster wie im Dom (Bild S. 61) oder in St. Andreas. Das ist ein Triumphgesang der Gegenreformation, dieser leuchtende Glanz- und Höhepunkt der ganzen Halle, die in ihrer festlichen Prachtentfaltung im ganzen Norden nicht wieder ihresgleichen hat! — Und nun erlebt man eine Überraschung des Raumes, wenn man sich vor dem Chor plötzlich umwendet zum Eingang. Wie klein auf einmal Mittelschiff und Chor, die beim Eintritt in die Kirche doch so tiefräumig wirkten! Das Geheimnis klärt sich. Das war nicht allein der künstlerisch kluge Einfall, wie man den Raum farbig behandelte, d. h. dunkel gehaltene Beichtstühle und Wandvertäfelungen in den Seitenschiffen, dann rosa-gelb die Mittelhalle, hier und da aufgelichtet durch Weiß und Gold der Statuen und des übrigen plastischen Schmuckes, schließlich leuchtend der Hochaltar in der Helle des Chores, auch die ganze Raumgestaltung erzeugt eine perspektivische Steigerung, denn das Chorgewölbe setzt tiefer an als das des Mittelschiffes, und doch hält man es zunächst einheitlich durchgeführt. Die starke Schrägstellung der drei äußeren Chorfensterachsen trägt noch das Ihrige dazu bei, den Eindruck der Tiefe zu erhöhen (Bild S. 81).

Allmählich erst gewinnt das Auge Ruhe und Muße, sich in Einzelheiten zu verlieren. Unter den Fenstern des Chores reihen sich in reichen Barockrahmen Land-



Köln — St. Maria Himmelfahrt.
Blick aus dem Mittelschiff auf das Chor. Hochaltar 1628.



Köln — St. Maria Himmelfahrt.
Vgl. Bild S. 79. — Links ehemaliges Jesuitenkolleg, erbaut 1621 — 1631, dann späterer Ausbau; Giebelfassade 1715.



Köln — St. Maria Himmelfahrt.
Kanzel (1634) von Valentin Boltz.

schaftsbilder aneinander. Heiligengestalten in üppigen Nischen verbinden sie zu einem einheitlichen Wanderschmuck. Hinter den Landschaftsbildern sind die Reliquien der Kirche aufgestellt. Diese wirkungsvolle Wanddekoration war auch bestimmt, wie die Pfeilerstatuen, den Blick auf den Hochaltar zu lenken, der nun vor uns auf seinem Unterbau aufsteigt, dreigeschossig hoch, in jedem Geschöß mit einem Bilde geschmückt. Und trotz der Fülle plastischer Gestalten der Engel und Propheten an dem reich gegliederten Aufbau bleibt dieser architektonisch klar übersichtlich. Ein Meisterwerk für sich, aus weißem und rotem Marmor geschnitten, ist die Kommunionbank vor dem Hochaltar, die Pater Graf von Wihlig entworfen und 1724 Pater van der Kaa ausführte, wie überhaupt der größte Teil der Ausstattung der Kirche von Jesuitenpatern stammt. Meisterhaft ist auch die Orgel gegenüber dem Chor in der Empore und zu dem großen gotischen Fenster 1740 komponiert worden. Dann, virtuos gearbeitet, Valentin Boltz' Prunkstück der Kanzel vom Jahre 1634. Kaum eine Stelle, die der Meißel unberührt gelassen hat, so häufen sich Form



Köln — St. Maria Himmelfahrt.
Blick vom Chor in das Langhaus; vgl. Bild S. 81.

auf Form, und wieder bewundert man das Geschick, das den architektonischen Aufbau dennoch klar wirken läßt (Bild S. 82). Doch damit ist der Reichtum dieser Kirche noch lange nicht erschöpft. In den Kapellen zu Seiten des Chores stehen Altaraufbauten, noch bewegter im plastischen Schmuck als der Hochaltar.



Köln — St. Maria Himmelfahrt.

Blick in die Ignatiuskapelle — rechts Blick in das südliche Seitenschiff; vgl. Bild S. 85.

Die beiden Kapellenanbauten an die beiden Seitenschiffe vor dem Querhause, geweiht dem hl. Ignatius und dem hl. Franziskus Xaverius, sind wieder in üppigsten Formenreichtum gekleidet und mit einem wirkungsvollen Gitter be-



Köln — St. Maria Himmelfahrt.

Blick in das südliche Seitenschiff. — Beichtstühle 1671.

schlossen (Bild S. 84). Dann die Schatzkammer mit kostbaren Vortragskreuzen, Kelchen, Kopfreliquiaren, prunkvollen Gewändern usw., obwohl die Schatzkammer seit dem Besuch der Franzosen in der Revolutionszeit nur noch ein Rest ehemaligen Reichtums ist ...

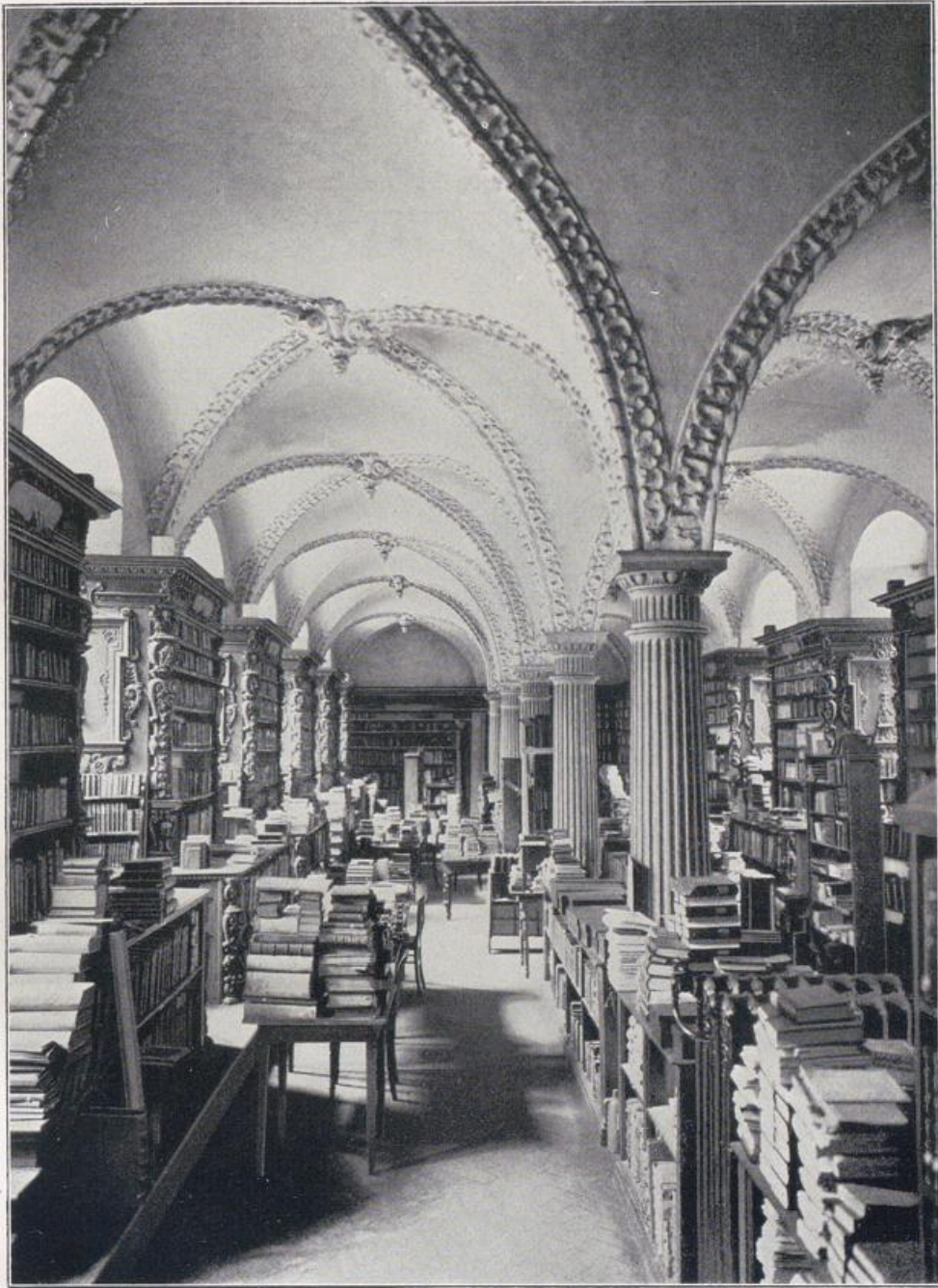
Gleichzeitig mit dem Bau der Kirche entstand anstoßend das große Kolleghaus (Bild S. 81,2). Die Fassade des Nordflügels stammt, aber das hörten wir schon, erst



Köln.

Speisesaal des ehemaligen Jesuitenkollegs neben St. Maria Himmelfahrt; vgl. Bild S. 81.¹²

aus dem Jahre 1715. Sie wie die älteren Portale im Säulenumgange des Hofes reden wieder deutlich von den engen künstlerischen Beziehungen Kölns im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts zu Antwerpen. Sehenswert ist die Bibliothek (Bild S. 87). Sechs toskanische Säulen tragen die stuckierten Gewölbe. Barockgeschnitzte Bücherregale umkleiden die Fensterleibungen. Im Speisesaal bewundert man die reiche Kassettendecke (Bild S. 86), 26 m ist der Raum lang, 8,5 m breit. Drei schlanke ornamen-

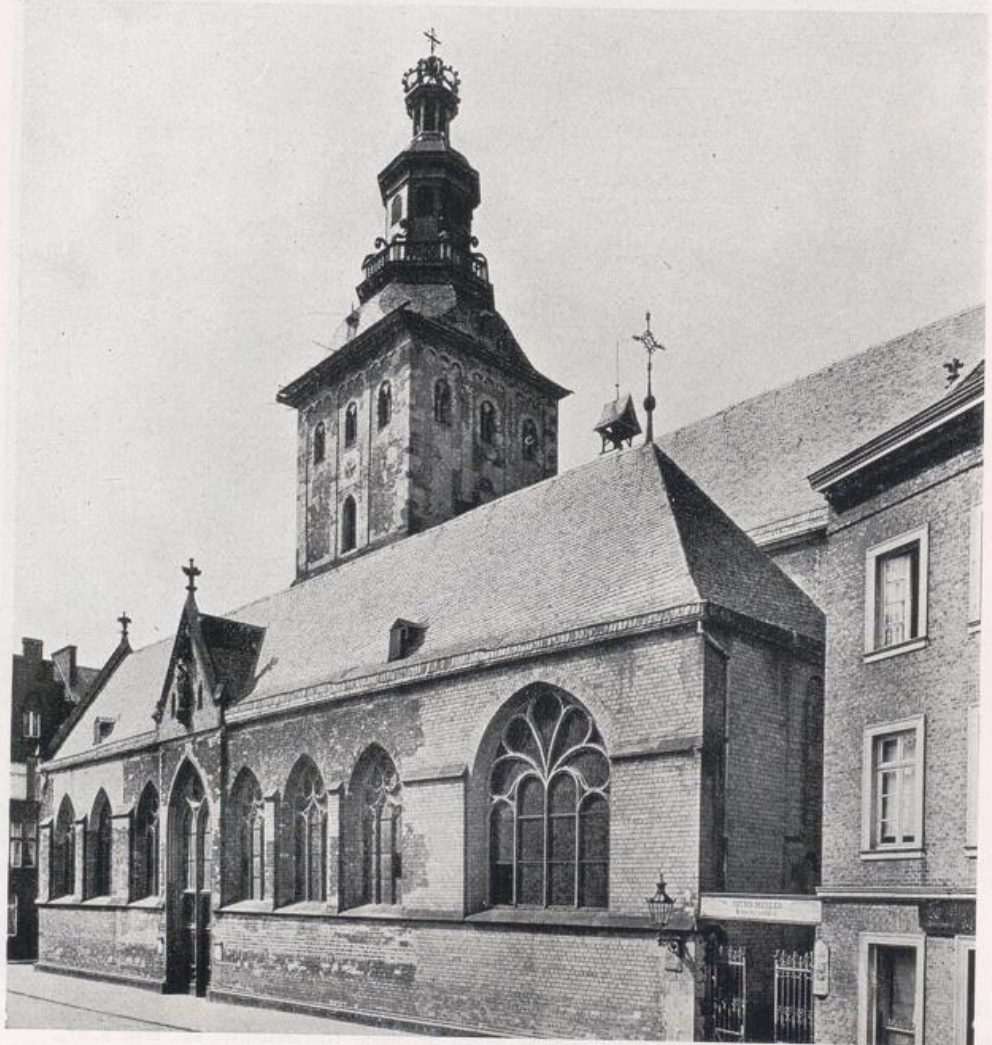


Köln.

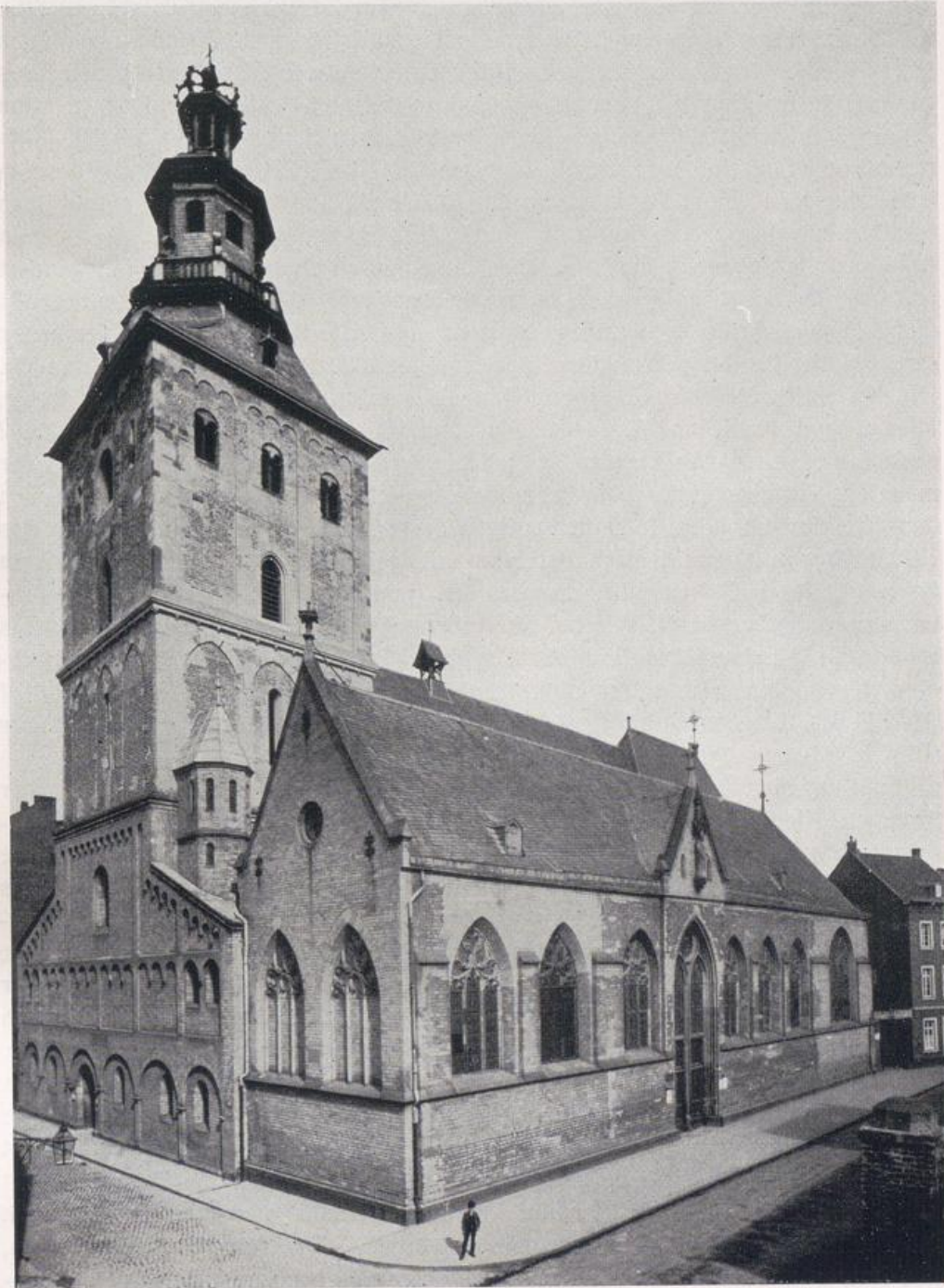
Bibliothek im ehemaligen Jesuitenkolleg neben St. Maria Himmelfahrt; vgl. Bild S. 81.

tierte jonische Säulen müssen die Decke stützen, in deren Kassetten man Bilder aus dem Leben des hl. Ignatius und hl. Franziskus Xaverius gemalt hat.

Am Ende der Marzellenstraße, dort, wo sich der Ursulaplatz öffnet, breitet sich vor uns ein neues überraschendes Bild aus; wieder ein Bauwerk, malerisch durch die Anteilnahme so verschiedener Epochen, selbstbewußt stolz mit seinem mächtigen romanischen Turmbau, über den hoch oben die barocke Turmhaube mit dem Galerieumgang um den achteckigen Tambour eine große güldene Krone gen Himmel ragen läßt — die Kirche der hl. Ursula (Bild S. 88 u. 89).



Köln — Ursulakirche.
S. Angaben bei Bild S. 89.



Köln — Ursulakirche.

Ehemals dazu gehörig Frauenkloster mit Kreuzgang vor der Turmfront. — Dreischiffiger romanischer Bau 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Turmbau Anfang des 13. Jahrhunderts. Turmhaube unterer Teil 1449, oberer Teil nach 1680. Gotischer Seitenanbau des 13. und 15. Jahrhunderts, dessen Inneres Bild S. 94.

St. Ursula erhebt sich auf alter römischer und fränkischer Begräbnisstätte. Die Fülle der Beinfunde, die der Boden zurückgab, die Erinnerung an ein Martyrium der an dieser Stelle für ihren christlichen Glauben gestorbenen Jungfrauen, die im Chor die Clematianische Inschrifttafel bewahrt, und der Einfluß der im frühen Mittelalter verbreiteten bretonischen Sage von den 11000 Jungfrauen und ihrer Führerin, der britannischen Königstochter Ursula, ließen schon frühzeitig die fromme Legende von der hl. Ursula und ihren 11000 Jungfrauen erstehen, deren Gebeine schützend die Kölner Kirche soll bergen. Wenn man den Überlieferungen von einem Kirchenneubau durch Clematius im 4. Jahrhundert n. Chr. Glauben schenken darf, dann der Zerstörung durch die Normannen 881 und folgenden Bränden, dann ist es bereits die fünfte Kirche, die sich hier in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts über geweihter Stätte erhob (Bild S. 88 u. 89). Die dreischiffige Westfront verband einst ein Kreuzgang mit einem Frauenkloster. Kloster und Kreuzgang legte der Machtspruch der Franzosen im Jahre 1802 einfach nieder. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts stieg über dem Mittelschiff der mächtige Turmbau auf. 1449 schmückte er sich mit einer Pyramide, die nach dem Brande vom Jahre 1680 die heutige eigenartige Bekrönung erhielt. Ende des 13. Jahrhunderts weitete sich der Bau mit gotischem Chorausbau und einem hohen südlichen Nebenschiff, das das 15. Jahrhundert mit breiten Maßwerkfenstern weiter verzierte. Wie bei St. Andreas (s. S. 70) gibt auch hier erst das Innere ein anschauliches Bild der Baugeschichte. Man betritt den in Halbdunkel gehüllten weiten Vorraum. Zwei Bogen öffnen sich dem Mittelschiff (Bild S. 91). Lichtdurchflutet grüßt das herrliche gotische Chor zu uns herüber (Bild S. 93).

Laßt uns hinauf auf die Westempore steigen, die weiträumige Anlage, die früher frommen Klosterfrauen zu stillem Gebet diente (Bild S. 91). Von hier überschaut man die ganze Anlage. Das einheitlich durchgeführte, über uns schwebende gotische Gewölbe bindet den romanischen Hauptbau und das gotische Chor, aus dessen Triumphbogen der Gekreuzigte, beweint von der Gottesmutter und Johannes, in den Langhausraum hineinschwebt, Plastiken der Zeit um 1500, fest aneinander. Der Chorbau hat noch nicht jenes Weiche, Breitausfließende der Spätzeit, wie das Chor von St. Andreas (Bild S. 93). Er ist noch ganz angetan von der Herbheit der frühen Gotik, die ihre steil und schlank aufsteigenden Dienste, Rippen und Streben mit kraftvoller, selbstwilliger Energie erfüllte. Wie das Licht in den Morgenstunden mit den hohen farbigen Glasfenstern spielt! Ist es abends zur Ruhe gegangen, dann flackert auf in den Emporen dämmerig Kerzenlicht und leuchtet frommer Andacht goldener Büstenreliquiare, die still zum Gebet die Hände gefalten halten. Unser Bild S. 91 ist leider ohne diesen schönen Schmuck der betenden Kunstwerke aufgenommen worden. Der romanische Hauptbau, eine Emporenkirche; wenn wir von Rundbauten absehen, die erste in den Rheinlanden. Dreifache Arkaden teilen die groß gespannten Emporenbogen zum Mittelschiff. Die beiden fünften Bogen öffnen sich doppelgeschossig ungeteilt dem Querschiff, und die Emporenbogen biegen neugierig zum Querschiff um (Bild S. 91 u. 94). Und bevor der Neubau des Chores sein Gewölbe über das ganze Mittel-



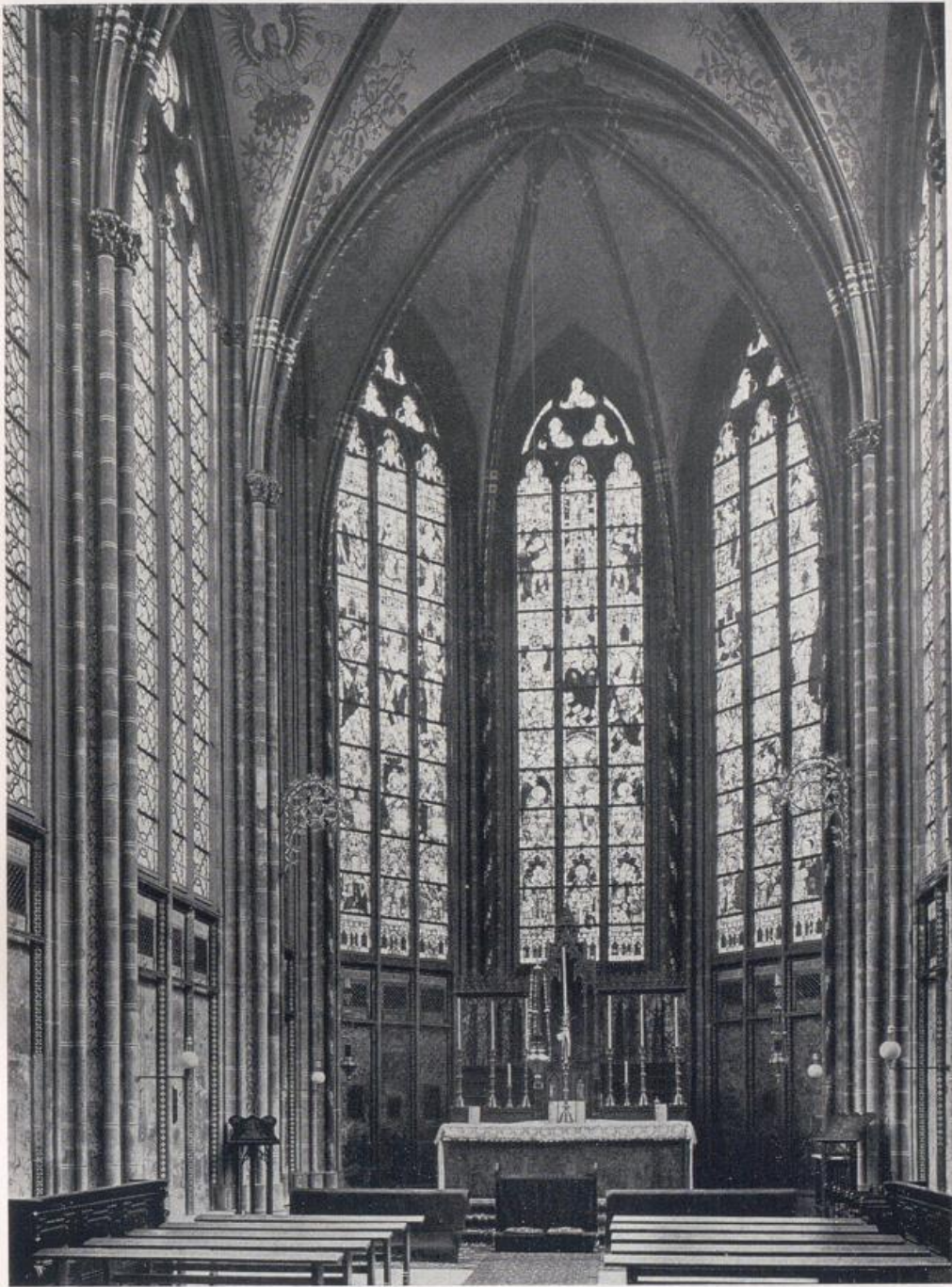
Köln — Ursulakirche.

Blick vom Chor (s. S. 93) auf den Westbau. Älteste rheinische Emporenbasilika Anfang des 12. Jahrhunderts, ehemals flachgedeckt über den Emporen. Wölbung Anfang des 14. Jahrhunderts.

schiff weiterspannte, war dieses flach gedeckt. Über den Wandpfeilern, dort wo heute die Wölbung beginnt, schloß einstmals der Innenraum.

Im nördlichen Querschiffraum steht das Grabmal der heiligen Schutzpatronin der Kirche. Ein schwarzer marmorner Unterbau verschalt einen spätgotischen Sarkophag des 15. Jahrhunderts; und auf diesem Unterbau ruht, schön wie Jacopo della Quercias Maria del Caretto im Dome zu Lucca oder Rauchs Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg, die heilige britannische Königstochter, eine Alabasterarbeit des Johannes Lentze vom Jahre 1659 von unbeschreiblicher Anmut der edel geformt Schlafenden; sie schläft wirklich nur, sie atmet. Dann lockt der Blick durch die Arkaden des südlichen Seitenschiffes in den gotischen Seitenbau, zu dem sich auch die Emporen öffnen (Bild S. 91 u. 94). Der leuchtende Schmuck der Fenster, der Emporenbrüstung, barockes Gestühl und der reich geschnitzte Windfang vom Jahre 1627, dann an den Pfeilern spätgotische Plastiken der Madonna, des Salvators und der Ursula, die schützend unter ihrem Mantel ihr Gefolge birgt, Arbeiten vom Ausgange des 15. Jahrhunderts, wissen den weit gespannten Raum stimmungsvoll zu beleben. Gotische Blendbogen gliedern die schmale Nordwand des gotischen Anbaues und umschließen zehn Schiefertafeln, bedeutungsvolle kunstgeschichtliche Urkunden, die ältesten rheinischen Tafelmalereien aus dem Jahre 1224! Aber auch sonst kann sich die Kirche der hl. Ursula noch manchen kostbaren Schmuckstückes rühmen. Neben anderen Arbeiten späterer Zeit erzählt ein altkölnischer Meister der Mitte des 15. Jahrhunderts auf 19 Tafeln die Geschichte der Ursulalegende (1456). Dann die plastische Gruppe der Pieta an der Westempore (Anfang 15. Jahrhunderts), vor dem südlichen Vierungspfeiler reizvoll die Statue der Madonna (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) usw.

St. Ursulas Schatzkammer ist eine Welt für sich. Strahlende Pracht umgibt uns, wahrhaft eine „Goldene Kammer“ des form- und farbenfrohen 17. Jahrhunderts. Was der Spaten auf dem Gottesacker um St. Ursula nicht ruhen ließ nach vielhundertjährigem Schlaf, hat hier in üppigster Umrahmung eine neue letzte Stätte gefunden. Römer und Franken, Heiden und Christen, denn wer will den Schädeln, teilweise gewaltsam zerschlagen, nachweisen, ob sie einst im Leben die Taufe erhielten? Schreckhaft kann ein solches Beinhaus wirken. Hier aber ist es ein Bild versöhnender Ruhe; und wie im spätgotischen Seitenanbau die hl. Ursula schützend ihren Mantel spannt um die Ihrigen, so ruhen hier friedlich in ihrem Schutz Heiden und Christen. Daß man die Schildbogenwände mit Gebein auslegte, mit Gebein, das einst atmete, lebte, lachte, weinte, hat auch kaum Schreckhaftes mehr für uns. Hunderte, Tausende, die um St. Ursula ruhten, sind wieder der Mutter Erde entstiegen, um in Ornamenten, christlichen Symbolen und Inschriften, zu denen sich ihr Gebein formt, ihrer Schutzheiligen ein Gloria, ein plena gracia zu singen. Vor der Mitte der Nordwand ein Barockaltar. Engel auf dem Gebälk das Kreuz, das Zeichen der Auferstehung, besingend. Von dort zieht sich rings um den Raum das festliche Bild von nicht weniger als 122 leuchtenden silbernen Büstenreliquiaren in ihren barock bewegten goldenen Rankenrahmen, Büsten von den Tagen der Gotik bis zum Zeitalter des Barocks. Überreich war einst der Schatz der hl. Ursula an Reliquien und künst-



Köln — Ursulakirche.
Chor, Anfang des 14. Jahrhunderts.

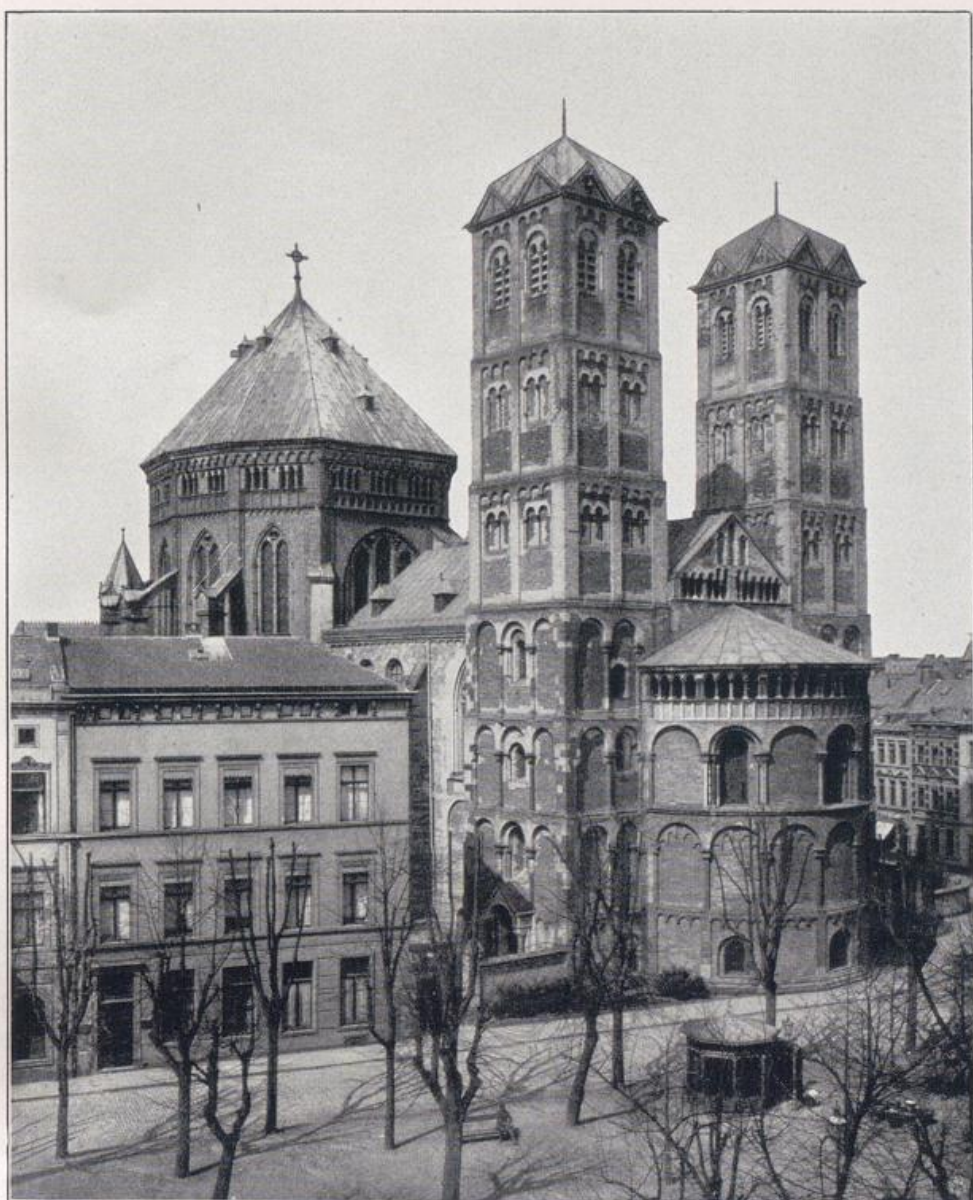
lerischen Kostbarkeiten. Die Franzosenzeit hat sich auch in ihren Annalen verewigt. Die Altargeräte hat sie einschmelzen lassen. Aber, gottlob, fiel nicht alles ihrer Zerstörung anheim. Und so bewundert man noch heute den kostbaren romanischen Ätheriusschrein vom Ende des 12. Jahrhunderts, Elfenbeine, Emailarbeiten, wertvolle byzantinische und sassanidische Gewandstücke des 9. Jahrhunderts, die man den Schreinen wieder entnommen hat, usw.

Durch stille Straßen und Gassen, den Ursulaplatz, Stolkasse und Hunnenrücken, wandern wir zum Maria-Ablaß-Platz. Aus seiner Mitte erhebt sich die schlichte, kleine St.-Maria-Ablaß-Kirche. Die Eintrachtstraße führt weiter zur GereonsträÙe. Dort, wo beide Straßen sich begrüÙen, erhebt sich das Erzbischöfliche Palais, früher das Haus des Bürgermeisters Balthasar von Mülheim (1758), vornehm zurückhaltend im Geiste des Aufklärungszeitalters der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das sich auf behagliche Wohnlichkeit einzustellen wußte. Heinrich Nikolaus Krakamp, der damals reich beschäftigte Kölner Baumeister, hat den Bau entworfen. Nach dem rückwärts gelegenen Garten zwei Flügelbauten, anschließend an den einen Flügel das Wirtschaftshaus an der Ecke der Eintrachtstraße. Ein Giebel hebt die drei Mittelachsen aus der Front des Herrenhauses hervor. Gewundene Schlangen haben die Laternen des Hauptportales zu halten. Aber schnell huscht das Auge über diese vornehme Schlichtheit hinweg, denn am Ende des StraÙenzuges fesselt ein Bau unser Auge, das ganze StraÙenbild beherrschend. Zwei schlanke Türme rahmen eine typische Kölner Chorapsis ein. Dahinter steigt ein Kuppelbau auf — St. Gereon (Bild S. 95).



Köln — Ursulakirche.

Inneres des Seitenanbaues. — Außenansicht S. 88 und 89



Köln — Gereonskirche.

Ansicht von Südosten. — Weihe der Chorpartie mit Türmen 1191. — Neubau des Rundbaues 1219—1227.
Vgl. Ansicht von Nordwesten S. 96.



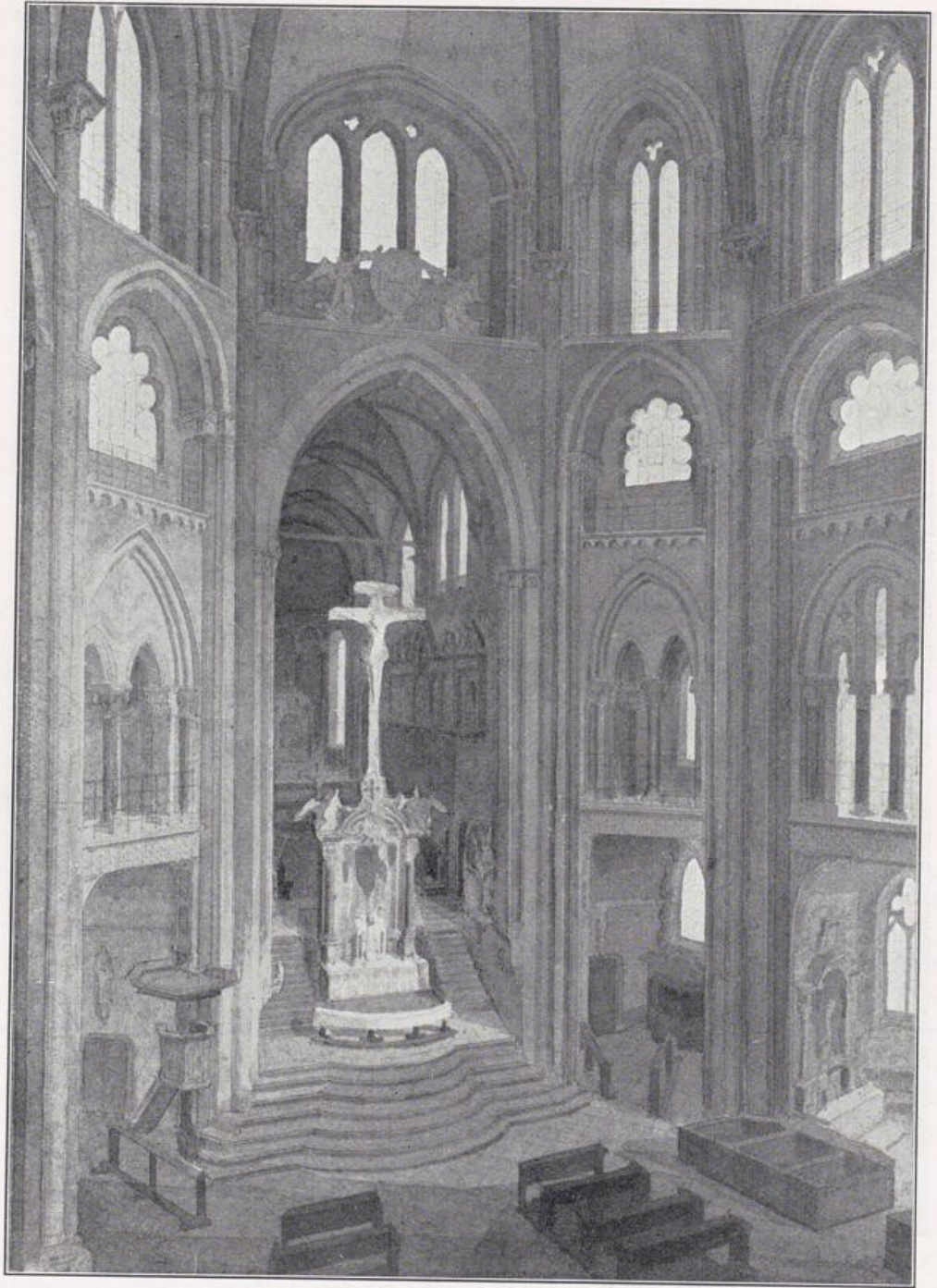
Köln — Gereonskirche.

Ansicht von Nordwesten nach einer Lithographie von Adolf Wallraf um 1814. Die nördlichen Klosterbauten vor der Westvorballe waren schon niedergelegt.

St. Gereon muß man erleben von der Norbertstraße aus, wenn die Maiensonne den grauen Tuffstein des Rundbaus aufhellt, der schlank und elastisch aus frischem Grün aufragt. Von hier gewinnt man auch ein Bild einer Orientierung der Anlage. Ist das ein eigenartig malerischer Bau! (Bild S. 96.) Unten spitzbogig gotisierende Fenster, darüber romanische rundbogige von Vierpässen eingefast, als Abschluß des Seitenschiffs des Kuppelbaus ein Rundbogenfries. Strebepfeiler ragen darüber auf. Eisenanker müssen sie an den Rundbau binden. Das ist ein erstes Tasten gotischer Konstruktion, mehr denn ein Vierteljahrhundert vor der Grundsteinlegung des Kölner Domes, gotischer Konstruktion, die berechnet sein will in der seitlichen Druckkurve der Wölbung, die der Strebepfeiler aufnehmen und zu Boden leiten soll. Aber bei St. Gereon stimmt die Rechnung halt nicht. Die Streben erwiesen sich als zu schwach, oder, genau weiß ich das nicht, setzten sie zu hoch oder zu tief ein; kurzum, die Eselsbrücke der Eisenanker sollte später den technischen Fehler ausgleichen. Spätromanische Fächerfenster, darüber gotische Doppelfenster in gemeinsamer Spitzbogenblende werden von den Strebepfeilern berahmt. Hoch oben dann, wieder über einem Rundbogenfries, das schöne wirkungsvolle Stirnband des Plattenfrieses, der Zwerggalerie und schließlich des Rundbogenreigens. Langgestreckt das Ostchor, fast zu lang für die konzentrierte Anlage des Zentralbaus (Bild S. 95). Aber schon ragen die beiden Türme im Schmucke ihrer Wandarkaden, Wandsäulen, Bogenfriesse und Lisenen auf, die uns



Köln — Gereonskirche.
Vorhalle.

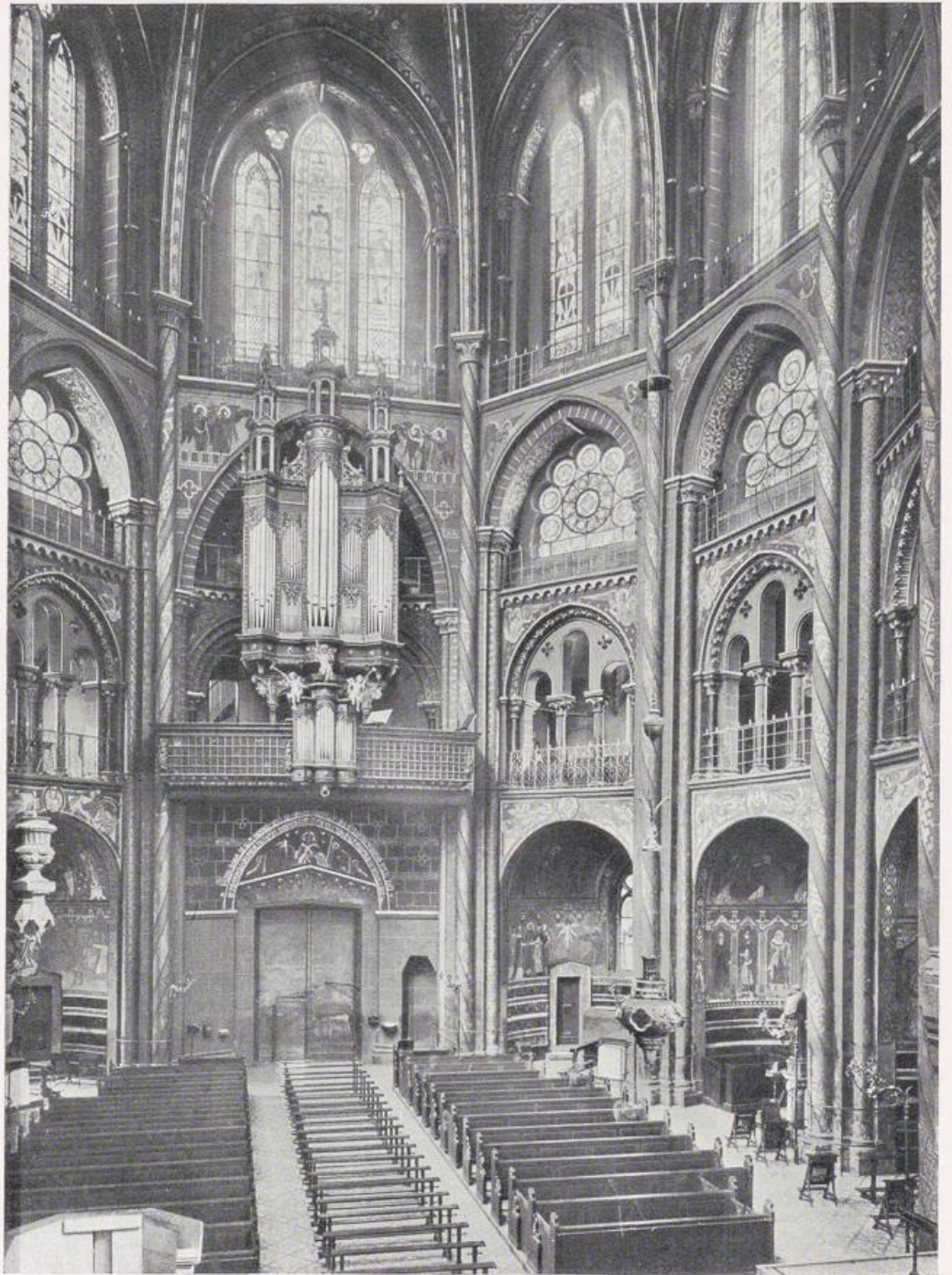


Köln — Gereonskirche.
 Inneres des Rundbaues vor der heutigen Ausmalung (s. S. 100) mit Blick in das Chor nach einem Aquarell
 der Weyerschen Sammlung um 1840.

bereits in der Gereonstraße zu seiten der östlichen Chorapsis begrüßten, und das Gleichgewicht ist wieder hergestellt. „Die romanische Gruppierungskunst ist in ihnen auf voller Höhe“ (Georg Dehio). Daß die Turmhauben gedrückt, zeldachähnlich sind, wirkt gut mit dem stumpfen Dach des Hauptbaus zusammen. Früher dehnte sich die Anlage noch weiter aus. Vor der westlichen Vorhalle lag ein Kreuzgang, den an drei Seiten Klosterbauten umschlossen. 1813 hat man sie leider abgetragen (Bild S. 96). Bis dahin hatte der Hauptbau durch den Auf- und Abtakt der westlichen und östlichen Baumassen noch einen ganz anderen Akzent.

Der hl. Gereon und die hl. Ursula sind Kölns besondere Stadt- und Schutzpatrone. In Stephan Lochners Dombild begegneten sie uns das erstemal, als sie — Repräsentation ganz Kölns — der Anbetung der heiligen drei Könige bewohnten. Gereon gepanzert, fest auf dem Boden stehend, in der Rechten die Kreuzesfahne, die Linke in die Hüfte gestemmt, klaren Blickes, keine Gefahr fürchtend — der glaubensstarke, ritterliche Mann; Ursula in weit wallendem Mantel mehr schwebend denn stehend, der inneren Stimme versenkt lauschend und den Blick zu Boden gesenkt, die Hände gefalten — die gottdemütige Frau. Wie diese Frau so ist ihre Kirche, weit, breit, in den Emporen wie in der Schatzkammer alles stilles Gebet. Die Kirche des hl. Gereons dagegen kraftvoll energische Elastizität. Und fast so alt wie die Stadt ist die fromme Legende Ursulas und Gereons, der an der Spitze der Thebaischen Legion im 4. Jahrhundert den Opfertod erlitten haben soll. Über seinem Grab stieg ein Gotteshaus auf, das schon Gregor von Tours im 6. Jahrhundert wegen seines herrlichen Schmuckes leuchtender Mosaiken bewunderte und das Karls des Großen Kanzler, des Kölner Erzbischofs Hildebold, letzte Ruhestätte werden sollte. Der hl. Anno fügte in den Jahren 1067—1069 das Ostchor an. Erzbischof Arnold (1151—1156) führte es weiter nach Osten aus. 1191 weihte man die Vollendung der beiden Türme und der Ostapsis. Von 1219 bis 1227 ist man am Ausbau des Hauptbaus beschäftigt. Um 1640 erhält das Chor seinen prächtigen Barockschmuck, den wir noch im Inneren sehen werden. So übernahm das 19. Jahrhundert den Bau.

Wir treten ein in die westliche Vorhalle. Zwei straffe Kreuzgewölbe schweben über uns. Nie fand mein Fuß diesen Raum, ohne Menschen anzutreffen, die hier in stillem Gebet verharrten (Bild S. 97). Das liegt an dem Raum als solchem. Selbst wenn das 19. Jahrhundert, das so oft an alten Kirchenbauten grausam störend eingriff, hier Hand anlegte, zwangen es Rhythmus und Stimmung des Raumes in ihren Bann. Links die alte Kapelle der hl. Helena, rechts die neue Kapelle mit der Pietà. Man trage die Marmorgruppe in ein Museum — wir gingen achtlos an ihr vorüber, wie auch die Statuen der Madonna und Johannes des 19. Jahrhunderts rechts vom Eingang über der Gruppe der Grablegung des 16. Jahrhunderts uns gleichgültig sein könnten. Aber hier zwingen sie einen in die Knie. Raumkunst und „Kunstgeschichte“; aus Frömmigkeit geborene Schönheit und Kunstschulmeisterei; Denkmalpflege, die unseren Kunstbesitz erhalten will, und Museum, das Kunst registriert, zensuriert, seelenloser Hochmut, verlacht von der folgenden Generation, die wieder von einem anderen seelenlosen Hochmut geleitet wird, so wollte es das Schicksal des 19. Jahrhunderts, das den Kunsthistoriker zum Vormund der bil-



Köln — Gereonskirche.

Inneres, heutiger Zustand. Blick vom Chor auf Eingang und Orgeltribüne. Kuppelgewölbe S. 101.



Köln — Gereonskirche.
Kuppelgewölbe. Vgl. S. 100.

denden Kunst bestellte. Grabsteine des 16. und 17. Jahrhunderts umstehen die Wände. In den Ecken stilisierte romanische Löwen, die früher Säulen zu tragen hatten. Schaftringe beleben die romanischen Säulen des Portals. Aus dem Tympanon grüßen seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts segnend der Erlöser und Maria und Johannes in den Raum der Vorhalle. Dann öffnen sich die bemalten Türflügel — Himmel! Kann Köln, können die Rheinlande Schöneres noch bringen? Wunder des Raumes tut sich vor uns auf! Staunen und Schweigen zwingen uns in eine Kirchenbank nieder. Staunen und Schweigen werden zum stillen Gebet.

Schlanke Wandsäulen steigen auf und rahmen ein runde, halbkreisende Nischen, die ihren Kranz um das ovale Zehneck des Innenraumes ziehen, darüber im Obergeschoß unter einem Spitzbogen dreimal geteilte Empore und finden sich selbst unter einem Spitzbogen, der im zweiten Obergeschoß ein Fächerfenster umschreibt (Bild S. 100). Dieses unaufhaltsame Aufstreben und Leichterwerden! Hat sich das Auge in eine der Rundnischen verloren, so zieht es gewaltsam nach oben der Spitzbogen des ersten Obergeschosses mit seiner höher strebenden Mittelarkade. Licht spielt geheimnisvoll-dämmerig hinter den drei verkuppelten Bogen in der Empore; doch das höher gelegene Fächerfenster, das die Wandfläche auflöst, wird von ihm leuchtend durchstrahlt. So stehen auch das Horizontalband über den Nischen, wie der gelockerte Rundbogenfries über den Emporen und schließlich, daß das zweite Obergeschoß des Fächerfensters statt tiefer Empore nur schmalen

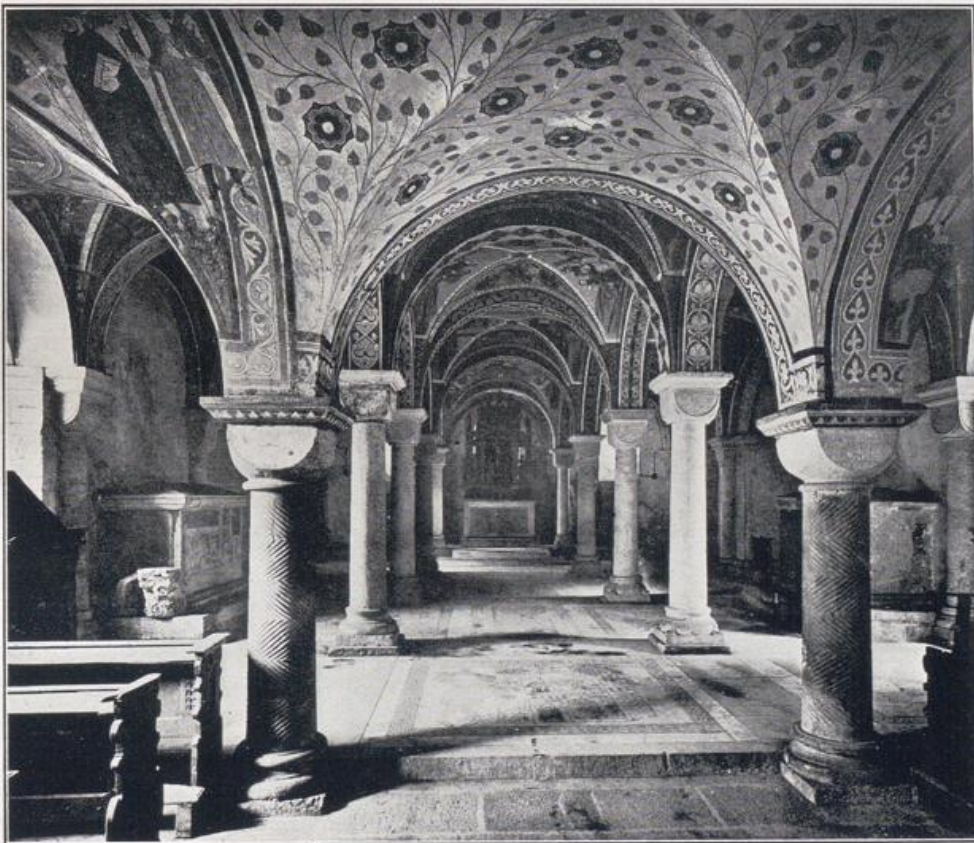


Köln — Gereonskirche.

Umgang der Zwerggalerie des Ostchores. Vgl. Außenansicht S. 95.

Laufgang hat, im Dienste dieses Aufstrebens und Leichterwerdens. Doch der hoch abschließende Spitzbogen des Fächerfensters ist dem Auge nur vorübergehend Ruhepunkt, denn aus den Ecken des Zehneckes steigen über die Fächerfenster hinaus elastische Wandsäulen auf und rahmen in einem dritten Obergeschoß abermals einen schmalen Umgang. Eng gestellte hohe Spitzbogenpaare ziehen das Auge höher und höher, drücken den Kopf uns tief in den Nacken. Traumbild umgibt uns (Bild S. 101). Steil und sich immer mehr verjüngend, senden die Säulen scharf gezeichnete Rippen zur Mitte aus, und im Übermut des Schwebens, Wachsens bleibt ihnen noch so viel Gewandtheit, Schwung und Elastizität, gemeinsam aus mehr denn 34 m Höhe als Schlußstein einen großen goldenen Granatapfel in den Raum pendeln zu lassen. Aus zehn hohen Fensteröffnungen huscht Licht über das schwebende goldene Dach und den Figureschmuck seiner Felder. Glasmalerei wie Wandmalerei tragen diese Stimmung weiter durch den ganzen Raum. Der farbige Innenschmuck ist nicht alt. Es ist Essenweins feinsinniges Werk, das sich erst Ende des 19. Jahrhunderts vollendet sah.

Nach und nach vertraut sich das Auge auch der Schönheit der Einzelheiten der abwechslungsreichen romanischen Kapitelle, der Barockaltäre in den Erdgeschoßnischen, der Altarbilder, der Statue des Gekreuzigten im Triumphbogen (Ende 16. Jahrhunderts), der alten Malerei über dem Eingang und in den Zwickeln über den halbrunden Nischen, der mit großem Geschick in den Raum komponierten, sehr schönen, reich geschnitzten Renaissanceorgel, die mit ihren Pfeifen und durchbrochenen Türmen so ganz erfüllt ist von dem mühelosen Aufstreben und Schweben des Raumes (1548—1551); lustige Putten begleiten mit Pauken und Trompeten über dem kleineren Orgelgehäuse die Orgelmusik (Bild S. 100). Dann vor dem Pfeiler rechts vor dem Choraufgang die anmutige Statue der Gottesmutter vom Ausgang des 14. Jahrhunderts. Gott sei Dank, daß Freude an dem schönen Raum der Gereonskirche sie dem Kunsthandel wieder entzog, sie, die kindlich frommer Sinn und menschliche Demut und Liebe zu der schmerzhaften Mutter verehrend in das Haus des hl. Gereons trug und nun nicht mehr als Handelsware von Hand zu Hand wandern muß. Sie schmückte ehemals die Anfang des 19. Jahrhunderts abgebrochene Kirche St. Maria ad Gradus. Merlo, der Kölner Künstlerhistoriograph, rettete sie aus dem Kunsthandel und widmete sie der Gereonskirche.



Köln — Gereonskirche.

Krypta. Vorderer Teil 11., hinterer Teil 12. Jahrhundert, Deckenmalerei 13. Jahrhundert.



Köln — Gereonskirche.
Wange vom Chorgestühl mit der Statue der heiligen Helena
(Anfang 14. Jahrh.). Vgl. Bild S. 105.

Uralt ist die Stätte, auf der St. Gereon sich erhebt, die bevorzugte Grabesstätte der Römerstadt. Möglich, daß hier bereits im 4. Jahrhundert eine Märtyrerkirche stand. Ob der älteste Teil der heutigen Kirche, die Rundnischen des Erdgeschosses, römisch oder fränkisch sind, darüber streiten sich die Gelehrten. Diese Nischen traten früher nach außen rund vor, was an der Nordseite noch zu erkennen ist (Bild S. 96). Als man im 13. Jahrhundert die Strebepfeiler auftragen ließ, verschalte man die Nischen geradlinig. Der ursprüngliche Grundriß des Nischenkranzes ist dem Bau der Minerva Medica in Rom, der zwar nicht oval, sondern rund ist, im Grunde als Bautyp doch so verwandt, daß, wenn auch das aufsteigende Mauerwerk der Nischen fränkisch sein mag, merowingisch oder karolingisch, ein römischer Vorgänger höchst wahrscheinlich ist. Wie nun dieser älteste Bau aussah, ist nicht leicht anzugeben, wie auch die Spuren der späteren Ausbauten und Wiederherstellungen des Rundbaus durch den letzten Ausbau im 13. Jahrhundert verwischt sind. Wohl aber ist in der weiträumigen, langgestreckten Krypta der Ausbau des 11. und 12. Jahrhunderts deutlich zu erkennen (Bild S. 103): der ältere westliche hat kleinere Säulen, der östliche reichere Kapitell- und Basenlösungen. An den Gewölben und Wänden schimmert Malerei des 13. Jahrhunderts. In der Ostapsis verliert sich im Halbdunkel ein Renaissancealtar. Die wertvollste Ausstattung der stimmungsvollen Krypta ist der Fußboden. Wir

wandern über alten Mosaiken der Zeit des hl. Annos, dramatisch bewegten Szenen der Geschichte Davids und Simsons und Darstellungen des Tierkreises.

Über der Krypta das tiefe Chor. Daß viele Stufen zu ihm hinaufführen, daß es nicht die Höhe des Hauptbaus erreicht, daß der östliche Chortheil des 12. Jahrhunderts noch höher liegt als der des 11. Jahrhunderts, das gibt dem Anbau eigenen Reiz (Bild S. 98). An den Seitenwänden ein Chorgestühl voll köstlichen Humors des geschickten Holzschnitzers (Bild S. 104 u. 105). Erst das 19. Jahrhundert glaubte daran, daß schon das geistliche Gewand heiligt. Aber unser Holzschnitzer aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts in St. Gereon wußte es besser und setzte den Teufel unter die würdigen Chorherren, der hin und her schielt und notiert, ob sie auch bei der Sache sind, während ein Engel die wirklich Andächtigen aufschreibt. Und was aus den gedankenlos Murmelnden im Chorgestühl wird, das erzählt uns Stephan Lochner im Wallraf-Richartz-Museum auf seinem Auferstehungsbild: sie kommen rettungslos ins Fegefeuer, ganz gleich ob Bischöfe, Domherren, Mönche oder artige Nönnchen. Aber man muß auch zugeben, daß die Chorherren von St. Gereon in ewiger Versuchung waren, daß sie sich wie kleine heilige Antoniüsse vorkommen mußten, denn dort grinst sie kokett und dürttig bekleidet ein Meerweibchen an (Bild S. 104), hier krabbeln kleine Mäuschen, dort wieder schleicht sich der Fuchs durch das Gestühl. Doch über all dieser Versuchung steigen an den westlichen Wänden des Chorgestühles auf, Vorbild und Erfüllung des frommen Gebetes, rechts der hl. Gereon, auf den besiegt heidnischen König des Unglaubens und der Verfüh-



Köln — Gereonskirche.

Chor. — Für das Chorgestühl vgl. S. 104, für Wandteppiche und Reliquiare S. 108.

nung sich stehend mit Schild und Speer, gegenüber, noch schöner, ein Bild unbeschreiblicher Anmut, die schlanke Gestalt der hl. Helena, die Gereon, dem Märtyrer, das Modell der nach der Legende von ihr gestifteten Gereonskirche reicht (Bild S. 104). Prachtige figurenreiche Wandteppiche mit der Geschichte Josephs aus der Königlichen Manufaktur zu Aubusson ziehen sich über das Chorgestühl hin (1765 — Bild S. 105 u. 108). Darüber in goldenen Ranken, flankiert von gewundenen Säulen und Nischen, bekrönt von Giebeln und Figurenaufbau, die Schädel der heiligen Märtyrer (1683). Man denkt an den prächtigen Barockschmuck desselben Jahrhunderts in der Schatzkammer der hl. Ursula und in der Jesuitenkirche zurück. Links auf dem höheren Chortheil das reich figürlich gegliederte Sakramentshäuschen von 1608. Dann — wie herrlich sich in diesem Chor romanische und gotische Kunst, Renaissance und Barock verstehen — die Chorapsis mit ihren Bogengliederungen, ganz strenge Kunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts. Aber so wirkt die Apsis erst, seit man im Jahre 1897 die barocken Stuckdekorationen entfernt hat und aus der Bauzeit des Chores alte Wandmalerei wieder zum Vorschein kam. Von der Chorkappe ab reihen sich seit dem 14. Jahrhundert drei Kreuzgewölbe über den Raum aneinander, den breite, vierteilige, mit reichem Maßwerk geschmückte gotische Fenster beleuchten (Bild S. 105). Außen an der Nordwand kann man den späteren gotischen Einbruch in die romanischen Wände wieder deutlich erkennen. Sie placieren sich mit köstlicher Ungeniertheit rücksichtslos hinein in den älteren Rundbogenreigen.

Bevor wir das Chor verlassen, laßt uns links am Ausgange die Holztür öffnen, deren Flügel großfigurig farbig die geschnitzten Gestalten des Ecce homo und der Mater dolorosa schmücken, Flachreliefs vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Eine neue Überraschung (Bild S. 107). Die alte Kölner Dombauschule hat hier mit dieser Sakristei im 14. Jahrhundert eines ihrer reifsten Werke geschaffen, in den Einzelheiten der Dienste, Wölbung, Wandaufteilung, des Maßwerks und der Glasmalerei vielleicht noch reizvoller als das Domchor selbst. Gegenüber dem Eingang schwebt in reichem Maß- und Stabwerk der schöne Marmorkruzifixus des 17. Jahrhunderts. Dann zum Schlusse noch eine Überraschung, wenn wir wieder hinunter in den Rundbau steigen und uns in der zweiten Rundnische eine Tür öffnen lassen und die Taufkapelle betreten. Die frühere Lage zwischen dem Zentralbau und einem heute niedergelegten Klosterflügel diktierte die eigenartige, unregelmäßige, längliche Rundform der Planung. Hier hat der sogenannte Übergangsstil, d. h. die Zeit um die 13. Jahrhundertswende, mit ihren Gewölberippen, Kapitellen, Säulenbündeln und Schaftringen, ein überaus reizvolles Schmuckstückchen geschaffen. Sie sind der Rahmen für die monumental und groß gesehenen Wandmalereien des 13. Jahrhunderts in den Nischen, die sich bereits gotisierend spitzbogig schließen.





Köln — Gereonskirche.
Sakristei Anfang des 14. Jahrhunderts.



Köln — Gereonskirche.
Wandteppiche (1765) und Reliquiare (1683) im Chor. — Vgl. S. 105.



Köln — St. Aposteln.

Blick aus dem Westquerhaus (vgl. Bild S. 111) in das Langhaus. Zustand vor der Mosaizierung im 19. Jahrhundert. — Begonnen als flach gedeckte Pfeilerbasilika um 1000, geweiht 1036. Ostchor (vgl. Außenansicht Bild S. 112) nach dem Brande 1199, dann Wölbung der Seitenschiffe, Wölbung des Mittelschiffs und Triforien ab 1219.

Sanct Aposteln ist unser nächstes Ziel. Durch die Steinfeldergasse und die St.-Apern-Straße wandern wir südwärts durch Straßenbilder, die uns auch gleichgültig wären, selbst wenn das Erlebnis von St. Gereon nicht in uns nachklänge; weiter dann durch die Apostelnstraße, die an ihrem Ausgange von einem Kirchenbau abgeriegelt wird, der Apostelnkirche. Auch sie reizt uns zunächst nicht. Das sind zwei Dinge, die für das Auge gar nicht zusammenfließen wollen, östlich, d. h. links, ein reicher Chorbau, westlich ein schlichteres Langhaus, an dem sich, abgesehen vom Hauptprofil, alle anderen Horizontalgliederungen totlaufen. Nun, ist es schon gewagt, nach St. Gereon noch irgendeinen anderen Kirchenbau in Köln aufzusuchen, denn St. Gereon ist die am stärksten zu uns redende Kirchenschöpfung der Stadt, so ist der Weg, den wir nach St. Aposteln zurückgelegt haben, der denkbar ungünstigste, um ein Bild von dem gewinnen zu können, was dem Baumeister hier künstlerisch vorschwebte. Aber es war halt der nächste Weg. St. Aposteln muß man indes aufsuchen von der Schildergasse oder der Cäcilienstraße aus, man muß vom Eingang des langgestreckten Neumarktes aus die reich belebte Umrißlinie der Komposition des Ostchores mit dem Westturm im Hintergrunde auf sich wirken lassen (Bild S. 112). Treten wir von der Apostelnstraße her ein in die Apostelnkirche, dann erlebt man nach dem Besuch der Gereonskirche eine neue Enttäuschung. Diese unglücklich überreiche Mosaizierung des

19. Jahrhunderts in St. Aposteln, die Selbstzweck ist und gar nicht in dem Maße feinsinnig dekorativ im Dienste eines architektonischen Gedankens steht, wie die stimmungsvolle, die Architektur belebende Ausmalung von St. Gereon. (Ich zeige daher auch das Innere der Apostelnkirche in dem Zustande vor der Mosaizierung [Bild S. 109, 111].) Je mehr wir uns aber, losgelöst von der farbigen Ausstattung, in den Raum vertiefen, je mehr steigt unsere Bewunderung vor dem Schöpfer dieses Raumes. An den Westturm legt sich quer eine hohe und breite Halle (Bild S. 111). Sie bildete früher mit dem Westturm den Westchor der Kirche, aber das verschleiert heute das in den Turm eingebrochene Doppelportal. Jetzt erst versteht man die einstige Bedeutung des auffallend hohen und breiten Westbaus. Von dort strahlt das Langhaus aus nach Osten (Bild S. 109). Ein Ostbau, drei halbkreisförmige große Konchen um ein Vierungsquadrat, fangen die Längstendenz des Langhauses auf, und alles fließt zusammen, aufstrebend in die Vierungskuppel. Vier gleiche breite, hohe Tonnengewölbe vermitteln vom Langhaus und den drei Ost-, Süd- und Nordkonchen zur Vierung. Sphärische Zwickelgewölbe steigen aus den vier Vierungspfeilern auf, führen in der Höhe das Quadrat in das Achteck über, über das fensterbeleuchtet ein Tambour sich erhebt; dann weiter als Bekrönung der lichtspendende kleinere Tambour.

St. Aposteln ist, was ihm in Köln eine Sonderstellung gibt, ohne späteren gotischen oder barocken Ausbau geblieben. Aber die Kirche ist durchaus nicht nach einheitlichem Entwurf aus einem Guß entstanden. Der von Erzbischof Heribert um das Jahr 1000 begonnene und 1036 von Erzbischof Pilgrim geweihte Bau war eine großräumige, flachgedeckte Pfeilerbasilika mit Ost- und Westchor und Ost- und Westquerhaus. Davon ist heute noch erhalten, natürlich abgesehen von späteren Veränderungen, wie Wölbungen, Triforien im Langhaus und anderem, Westturm, Westquerschiff und Langhaus. Dann begann nach dem Brande vom Jahre 1199 der Neubau des kleeblattförmigen Ostbaus. Liturgische Anforderungen haben ihn keineswegs gestaltet. Damals lief außen vor dem Ostchor noch die alte römische Stadtmauer entlang. Über sie hinausragend wollte man nach der alten Stadt zum Neumarkt hin einen Denkmalsbau errichten, über Forderungen kirchlicher Zweckmäßigkeit sich ganz hinwegsetzend, ein Denkmal der blühenden Kultur der späten Stauferzeit. Das Ideal eines Denkmalsbaus ist immer der Zentralbau, so im Orient und im alten Rom, so im Zeitalter der Renaissance und in den späteren Entwürfen französischer Schloßarchitektur. Wir reden von „Idealarchitektur“ und meinen Zentralanlagen einfachster geometrischer Planung des Kreises oder des Quadrates, bei denen das Hauptmotiv in ähnlichen Figuren wiederkehrt, und so die Fülle der Einzelbildungen sich für das Auge einigt auf eine anschauliche Grundform. Über diese klangvolle formale Schönheit bleibt die praktische Nützlichkeitsfrage ganz gleichgültig. Und so entwarf auch der geniale Meister von St. Aposteln für das Ostchor die konzentrierte Anlage der drei gleich großen Apsiden um ein Quadrat. Das Quadrat kehrt im Langhaus und im westlichen Querhaus wieder. Die Quadrate der Seitenschiffe sind viertel Bruchteile des Vierungsquadrates und die einrahmenden Tonnen des Vierungsquadrates halbe Bruchteile. So ist der glückliche Zusammenschluß von Ostbau und Lang-

haus geschaffen. In ähnlichem Rhythmus kehrt auch das Motiv der halbkreisförmigen Chorkonchen in den Nischen ihres Mauerwerkes wieder. Im Obergeschoß wiederholen sie sich. Aber im Aufbau leichter werden wollend, hat man von Nische zu Nische einen Umgang durch das Mauerwerk gebrochen, und Säulen stützen die oberen Nischenbögen. Hier reden schon im Sinne gotischer Konstruktionen technische Momente der Kräfteverteilung mit. Aber wie man in der Abteikirche zu Heisterbach (II. Bild S. 152, 153) und bei St. Gereon zu Köln (Bild S. 96, 100) die materialersparenden, in das Mauerwerk eingegrabenen und konstruktive Absichten verfolgenden Nischen außen nicht sichtbar werden ließ und damit auch nicht die als Strebepfeiler dienende seitliche Einfassung der Nischen, so wird auch für das Auge das Nischenmotiv von St. Aposteln mehr dekorativ flächenaufteilend bewertet. Als das neue Ostchor vollendet war, sah sich das Langhaus noch mit seiner flachen Decke über den alten, schlichten Steinpfeilern. Notgedrungen



Köln — St. Aposteln.

Westbau, begonnen um 1000, Wölbung nach 1219. — Links das Langhaus (vgl. Bild S. 109).



Köln — St. Aposteln.
Ostchor nach 1199.

mußten nun Gewölbe den alten und neuen Bau aneinander binden. Man wölbte zunächst die Seitenschiffe und fügte den alten Pfeilern Halbsäulen an (Bild S. 111). Dann folgte 1219 die sechsteilige Wölbung des Mittelschiffes, und Triforien belebten von da ab die Flächen zwischen Langhausarkaden und Fenstergaden (Bild S. 109), schließlich in noch reicherer Einzelbehandlung die Wölbung des westlichen Querhauses (Bild S. 111).

Warum außen der Anschluß von Ostbau und älterem Langhaus nicht so organisch ausgefallen ist, ergibt sich, wie schon angedeutet, aus der ursprünglichen Situation. Die Langhausseite, früher zugebaut, kam gar nicht zur Geltung. Und so entwickelte dann der Bau nach dem langgestreckten Neumarkt seine ganze dekorative Entfaltung, die in ihrem nach oben leichter werdenden Aufbau die innere Anordnung wiedergibt (Bild S. 112). Wie bei Groß-St.-Martin (Bild S. 42, 43) werden Dekorationssystem und bindende Profile über den ganzen Ostbau, über Apsiden und Treppentürme gesponnen. Das Untergeschoß nur gegliedert mit hohen Blendarkaden, das Obergeschoß wie im Innern mit säulenberahmten Bogen und Fensteröffnungen, darüber das übliche Stirnband des Plattenfrieses und der Zwerggalerie. Die Giebel über den Apsiden, dahinter der achteckige Tambour mit seiner Bekrönung stellen die tonnengewölbten Kreuzarme und die Vierungskuppel dar und führen mit ihren Bogenstellungen das Thema der Wandaufteilung weiter. Auch hier gibt das Bild ähnlicher Figuren eine so klare Anschaulichkeit. Jeder wichtige Punkt des Aufbaus und der Aufteilung ist unverrückbar festgelegt. Würde man Linien ziehen vom Scheitelpunkt des Bekrönungstambours zum seitlich äußersten Hauptprofilpunkt einer Apside, vom äußersten Punkt am Fuß des Plattenfrieses der Ostapside zum äußersten Fußpunkt einer Seitenapside, so würden diese Linien parallel laufen mit der Verlängerung der Linie des Giebels über der Ostapsis, die den äußeren Fußpunkt des Obergeschosses der Seitenapsis trifft. Sind das nicht Gesetzmäßigkeiten, die nach 300 Jahren das Geschlecht der Bramante und Leonardo in Mailand und Rom beschäftigten, die Schöpfer des neuen zentralen Denkmalsbaus der Renaissance? Und in der Tat gehen beide, der Bau von St. Aposteln in Köln und der gegliederte Zentralbau der italienischen Renaissance, auf dieselben Anregungen der Spätantike zurück. In Italien waren San Lorenzo in Mailand, in Ravenna San Vitale, bei uns im Norden römische Thermen, der sogenannte Kaiserpalast in Trier, dazu vielleicht noch untergegangene gegliederte römische Zentralanlagen. Bekannt sind auch die Beziehungen Aachens zu Ravenna zur Zeit Karls des Großen. Der noch ungeklärte, reich in der Anlage aufgeteilte Bau von St. Maria im Kapitol zu Köln geht der Apostelnkirche 150 Jahre voraus. Von hier — warum nach Oberitalien oder dem Orient zu gehen? — übernahm St. Aposteln das Grundrißthema, wußte es indes konzentrierter zusammenzufassen und den Aufbau denkmalsmäßig aus dem Grundriß zu entwickeln. Nun, wir kommen ja heute noch nach St. Maria im Kapitol.

Und auch die Verwandtschaft mit der ungefähr gleichalterigen Kirche Groß-St.-Martin in Köln wurde schon erwähnt. Die Verschiedenheit der vorhandenen Situation gestaltete indessen beide Anlagen auch verschieden. St. Aposteln mußte bei der Wirkung des Ostbaus vom Neumarkt gesehen mit dem älteren, herausragenden

Westturm als Kompositionsfaktor rechnen. Bei Groß-St.-Martin fiel das fort (Bild S. 45). Über der Vierung steigt — das Langhaus ist kurz, der Platz um den Ostbau am abfallenden Ufer beengt — der mächtige Turmbau auf. Sein Umriß und sein Wuchs werden bestimmt durch die Wirkung im Stadtbilde Kölns vom anderen Ufer her.

Und wenn heute noch der Ostbau von St. Aposteln den langgestreckten Neumarkt beherrscht, so ist das nur noch ein schwacher Abglanz der früheren Wirkung, als noch nicht hochgeschossige Neubauten den Platz einrahmten, sondern traulich malerische Bilder, wie sie der Stich auf S. 114 wiedergibt, spätgotische, reichverzierte Erker, Tordurchfahrten, dahinter der schlanke, heute noch erhaltene achteckige Treppenturm mit der geschmückten Laterne am ehemaligen Hackeneyschen Hause Neumarkt 10 von 1508. Diese Treppentürme, sogenannte Wendel- oder Rittertürme, waren das Zeichen des Patriziates. Köln hat davon leider nur noch wenige.

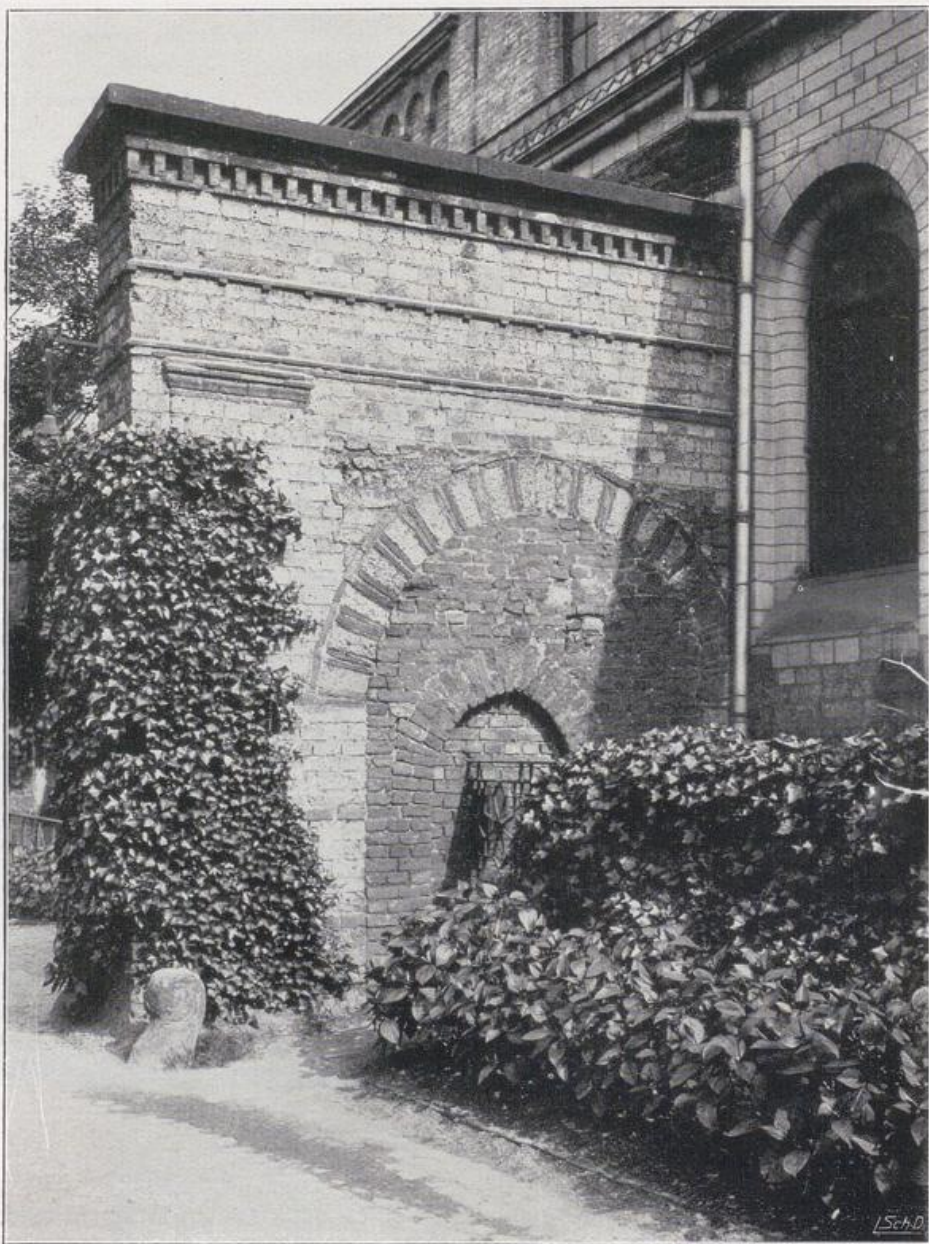


Köln — Neumarkt.
Ehemaliger Pragerhof mit dem Turm des Hackeneyschen Hofes.



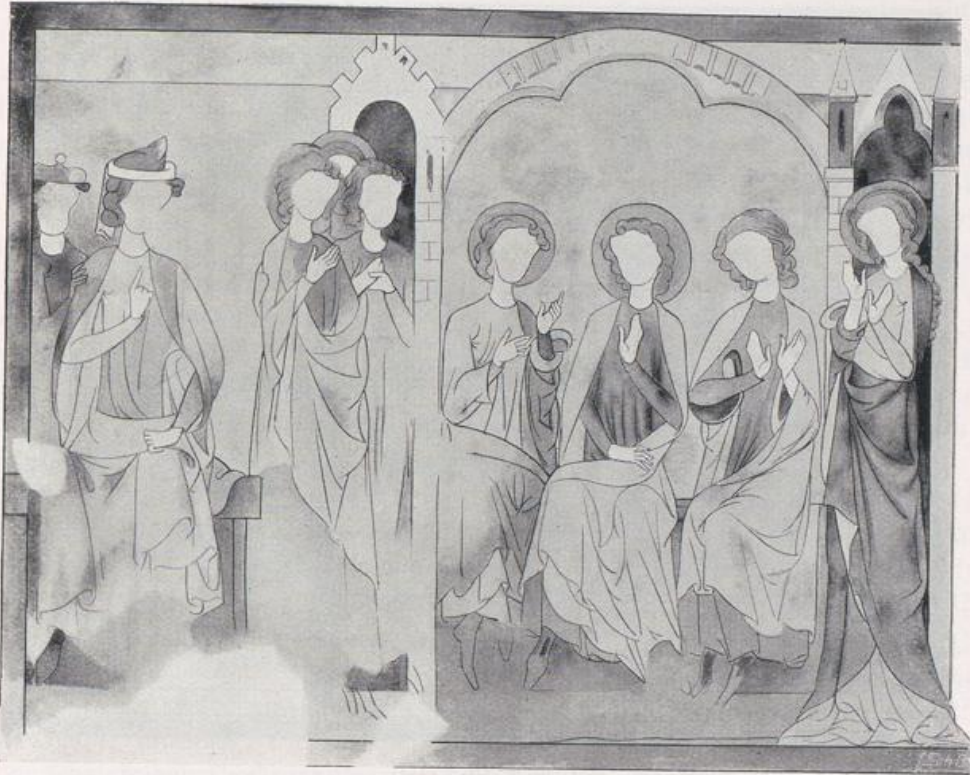
Köln — St. Cäcilia.
Mitte 12. Jahrhunderts. Dachreiter 1787.

Am Ausgange des Neumarktes noch einmal einen Blick auf das schöne Platzbild mit dem Chor von St. Aposteln, dann verliert sich unser Schritt in die Cäcilienstraße. Rechts der große Häuserblock des Bürgerhospitals mit der vornehm wirkenden alten Apotheke, dann der Cäcilienklosterplatz. An seiner einen Langseite die malerische Baugruppe zweier Kirchen, seitlich eng aneinander gerückt und über einen Mauerzug mit Rundbogenportalen zum Cäcilienklosterplatz ihre Chorhauben aufragen lassend; rechts ein romanischer Chorrundbau mit Wandarkaden und Säulenstellungen auf hohem Sockel, breit das Dachgesims und ausdrucksvoll sein Rundbogenfries darunter — St. Cäcilia (Bild S. 115). Das höhere Langhaus schmückt sich ebenfalls mit einem Rundbogenfries und weiß auch seine



Köln — St. Cäcilia.
Rest der fränkischen Bischofskirche.

Außenwände rhythmisch mit Lisenen zu beleben. Und wie Chor und Langhaus glücklich zueinander klingen, so hat es auch im 18. Jahrhundert der barocke Dachreiter gut verstanden, sich dem Gesamtbilde anzupassen. Links ein spätgotisches Chor, im Hintergrunde ein älterer romanischer Turm — St. Peter. Altgeschichtlicher Boden hat uns aufgenommen, denn neben dem Domhügel und der Umgebung von St. Maria im Kapitol war das Gelände um St. Cäcilien das dichtest

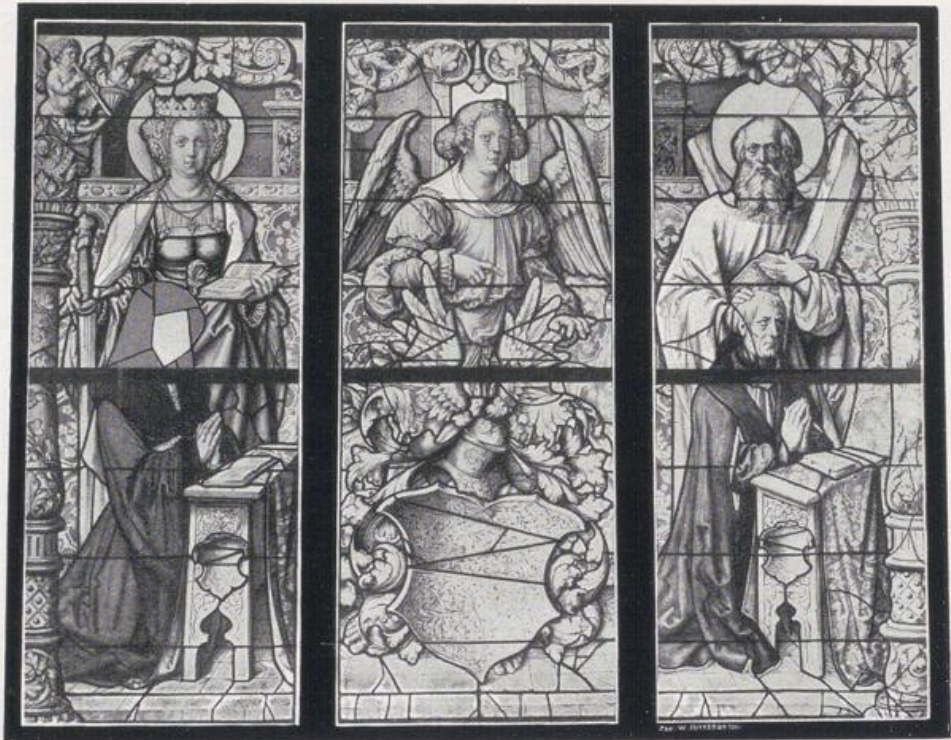


Köln — St. Cäcilia.

Wandmalerei an der Nordseite des Chores aus dem Leben der hl. Cäcilia. 13. Jahrhundert.
1894 unter späterer Übermalung entdeckt.

bebaute des römischen Kölns. Weitläufige Reste einer Gebäudegruppe römischer Zeit hat hier der Spaten wieder entdeckt, und da auch Spuren einer großen Platzanlage zutage kamen, glaubt man, hier die Stätte des römischen Forums vor sich zu haben. Und hier an bevorzugter Stelle erhob sich auch in fränkischer Zeit die erste christliche Bischofskirche der Stadt, bis um die achte Jahrhundertwende Bischof Hildebold auf dem Boden des heutigen Domes den Bau der karolingischen Metropolitankirche begann (s. S. 50, 67). Im 9. Jahrhundert wird die ehemalige Bischofskirche einem Frauenstift überwiesen, auf dessen Grund und Boden heute sich das Bürgerhospital erhebt, und der hl. Cäcilia geweiht. Für den Pfarrdienst baute man später nebenan eine zweite Kirche. Sie erhielt den früheren Titel der Bischofskirche, St. Peter.

An der Nordseite St. Cäciliens, und zwar quer zu ihr gestellt, ist noch ein Rest der alten fränkischen Bischofskirche erhalten, ein zugemauerter Bogen, daneben ein Pilaster (das Gesims stammt erst von einer Wiederherstellung des 19. Jahrhunderts) und der Bogen mit jenem an Bauten fränkischer Zeit oft wiederkehrenden malerischen Wechsel von Tuffstein- und Ziegellagen (Bild S. 116). Daneben im Tympanon des Seiteneinganges zur Kirche ein Steinrelief des 12. Jahrhunderts. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts begann dann ein Neubau. Er ist im wesentlichen im heutigen Außenbau erhalten bis auf den schmucken Dachreiter vom



Köln — St. Peter.
Unterer Teil der Chorfenster um 1530.

Jahre 1787 und die westliche Pultdachfassade zum Hof des Bürgerhospitals, die erst vom Jahre 1848 stammt. Früher breitete sich vor ihr der Klosterhof des Frauenstiftes aus.

Im Inneren weit gestellte, rundbogig verbundene schwere Pfeiler des breiten Mittelschiffes, das einst mit einer flachen Decke schloß und dadurch weit großräumiger noch wirkte. 1894 kamen bei den Wiederherstellungsarbeiten interessante alte Wandmalereien aus der Zeit der 13. Jahrhundertwende wieder zutage, vor allem der schöne Zyklus aus dem Leben der hl. Cäcilia (Bild S. 117). Breit legt sich im Westen vor das Langhaus die ehemalige Empore der Stiftsdamen. Sie greift weit in den Raum hinein, die Seitenschiffsemporen noch weiter als die des Mittelschiffes. Stufen führen aus den Seitenschiffsemporen hinunter in die Kirche, dann Stufen aus dem Mittelschiff hinunter in die Krypta unter der Mittelschiffsempore. Eigenartiges Bild die ganze Anlage wie der enggestellten, in dämmerig Licht gehüllten Kryptasäulen. Ein Korridor verbindet an der Westfront St. Cäcilia und St. Peter.

St. Peter wird erst im 12. Jahrhundert genannt. Von einem romanischen Bau der Zeit mag noch der Turm stammen. Anfang des 16. Jahrhunderts verdrängte ein spätgotischer Neubau das alte Langhaus. Aber hier ist nichts mehr geblieben von jener jugendlichen Schlankeheit und Sehnigkeit steil aufsteigender früher Gotik des Doms oder des Chors der Ursulakirche. Das organische Verhältnis von Wölbung und Stützen ist auch nicht mehr von jener Klarheit der

Frühzeit. Weit gestellt die Bogen, weit gespannt die Wölbung, und in den Einzelheiten nüchtern im Empfinden, nüchtern im Erfinden. Aber die Gesamtraumwirkung dieses Baudenkmals einer neuen Baugesinnung, die nur noch in dekorativen Äußerlichkeiten verbunden ist mit früher Gotik, ist an sich nicht uninteressant. Auch die Bauaufgabe mußte zu einer weiträumigeren Lösung führen. S. Peter war nicht Stiftskirche, sondern bürgerliche Pfarr- und Predigtkirche und zog daher, um Platz zu schaffen, tiefe Emporen über die Seitenschiffe hin. Vor dem letzten östlichen Mittelschiffsjoch biegen sie seitlich um. Räumlich entsteht der Eindruck eines in Wirklichkeit gar nicht vorhandenen Querschiffes. Diese Art Pfarrkirchen, denen wir noch in St. Johann Baptist und in St. Columba begegnen werden, hatte Köln in nächster Nachbarschaft seiner alten Stiftskirchen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts noch zahlreiche. Doch überflüssig wurden sie und vor und nach dann abgetragen, als die Stifte aufgehoben und deren Kirchen als Pfarrkirchen umgewandelt wurden.

Leicht verteilte Rankenmalerei in den Netzgewölben schließt das Innere St. Peters gut zusammen. Ausgezeichnet passen Orgeltribüne und Orgelgehäuse an der Turmwand sich dem Raume an. Doch das wirkungsvollste der ganzen Raumgestaltung ist der prächtige Fensterschmuck wertvoller alter Glasmalerei der Zeit um 1530, die letzte große Glanzleistung einer 300 Jahre heimischen Entwicklung (Bild S. 118, 121). Diese Glasgemälde waren, als man im Weltkriege sie wegen Fliegerangriffe ausnehmen und in Sicherheit bringen mußte und dabei einer sorgfältigen Reinigung unterzog, wie der Bericht des Provinzialkonservators im „Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege“ (1925) ausführt, „insofern eine besondere Überraschung, als bei ihrer Anordnung im Raum und bei der Dunkelheit der Kirche die außerordentliche Schönheit und Feinheit der Zeichnung bislang nie erkannt worden waren. Die Fenster rechnen zu dem Herrlichsten, was Köln an Glasmalerei geschaffen hat, und sind der Ausgangspunkt der Glasmalerei der Renaissance im Rheinland. . . Die Zusammenhänge der Fenster von St. Peter mit der Kölner Tafelmalerei liegen noch ganz im Dunkeln; man darf in den feinen Porträtköpfen an Beziehungen zum Sippenmeister denken, aber an Schönheitsgefühl steht der Meister der St.-Peters-Fenster wesentlich höher, und auch die Ornamentik ist von außerordentlich feiner Durchführung.“ — Auch an den Tafelbildern in St. Peter geht man nicht achtlos vorüber. Was aber den Fremden in erster Linie nach St. Peter zieht, ist Peter Paul Rubens' dramatisch bewegtes Werk der Kreuzigung Petri. Rubens wollte gerade für St. Peter etwas Besonderes schaffen. Im Chor war sein Vater beigesetzt. Hier sollte vom Hochaltar herab das Bild des Sohnes auf das Grab hinunterschauen. 1794 entführten die Franzosen es nach Paris. 1815 kehrte es feierlich auf den Hochaltar nach Köln zurück. 1896 gelangte es auf den südlichen Seitenaltar.

An St. Peters Südseite zieht sich die Sternengasse entlang. Wo sie die Petersstraße kreuzt, hat das ausgehende 18. Jahrhundert ein anmutig schlichtes klassizistisches Wohnhaus errichtet (Nr. 95), in der Petersstraße 89 und 91 dann das „Brauhaus St. Peter“ vom Jahre 1572, das schöne Doppelgiebelhaus, ein Treppengiebel neben einem Satteldach. Gewundene Straßenzüge führen uns weiter durch den schmalen, lärmenden, kinderreichen und nicht übermäßig sauberen,

kleinhandeltreibenden sogenannten „Kleinen Griechenmarkt“. Außerdem hat Köln noch einen „Großen Griechenmarkt“, d. h. die ehemals von den handeltreibenden Levantiniern bewohnte Straße, wie es im Nordwesten der Stadt eine „Friesenstraße“ hat und am Rathausplatz seine „Judengasse“, die Erinnerung an das ehemalige Ghetto. Wo der Kleine Griechenmarkt übergeht in den Straßenzug „Am Weidenbach“, beginnt links eine hohe, lange Mauer, bis ein breites Portal sich öffnet und über alte Klosterbauten und Baumgruppen am Ende eines weitläufigen Vorplatzes, getrennt vom Straßenlärm, ein eigenartiger Kirchenbau aufsteigt — St. Pantaleon (Bild S. 123).

* * *

Sanct Pantaleon ist die Grabeskirche der byzantinischen Kaisertochter, der deutschen Kaiserin Theophanu, der Gemahlin Ottos II. Das bezeichnet Stellung und Bedeutung der Kirche in frühromanischer Zeit. Theophanu ist für uns, wenn auch oft in übertrieben phantastische Vorstellung gekleidet, durch die Beziehungen der deutschen und byzantinischen Kaiserhöfe durch ihre Person eine enge Vermittlerin der Rheinlande zur byzantinischen Kunst, die unsere heimischen Kirchenschätze mit manch kostbarem Stück bereichert hat. Das Kloster ihrer Grabeskirche hat man als eine der Hauptwerkstätten der frühmittelalterlichen Email- und Goldschmiedekunst angesehen. Man redet von Fridericusarbeiten und meint Arbeiten des Pantaleonsmönches Fridericus und seiner Schule. In dieser Schule sollen die byzantinischen Beziehungen eine wiederausstrahlende Sammelstätte gefunden haben, und was das Maastal nicht vermittelte, will man an Kölner Email- und Goldschmiedearbeiten des 12. Jahrhunderts auf die Kunstübung der Pantaleonsschule zurückführen.

St. Pantaleon ist auch die Grabeskirche des baulustigen Kölner Erzbischofs Bruno, des Bruders Kaiser Ottos des Großen. Es war seine Lieblingsstiftung. Er hatte hier eine Benediktinerabtei gegründet. Und von dem Ansehen, das die Pantaleonskirche genoß, zeugt die Überlieferung, daß Bruno eigens zu ihrem Bau die große römische steinerne Rheinbrücke Kaiser Konstantins nach Deutz abgetragen habe. Die Vollendung der Kirche hat er nicht mehr erlebt. Ob aber von dem ersten Bau heute aufragend noch etwas erhalten ist? Die Frage ist, um die überlegene Bedeutung rheinischer Baukunst in so früher romanischer Zeit zu bewerten, nicht müßig. Reiners meint (1911): „Von diesem Bau, der ... angeblich ... im Jahre 980 geweiht sein soll, ist nichts mehr vorhanden, denn der mächtige Westbau, der sich heute vor die Kirche legt, ist wohl erst in den Beginn des 11. Jahrhunderts zu datieren.“ Dehio dagegen (1912): „Von der ersten Anlage ist der ganze Grundriß erhalten, vom Aufbau das westliche Querschiff mit Annexen ... Die Überlieferung kennt einen ungewöhnlich gut belegten Bau von 964 bis 980, von einem späteren weiß sie nichts. Es ist auch sehr wenig wahrscheinlich, daß der als eifriger und mächtiger Bauherr bekannte Erzbischof Bruno, der Bruder Kaiser Ottos des Großen, bei seinem Bau so gekargt hätte, daß schon nach einem oder zwei Menschenaltern ein Neubau nötig wurde. Da sonst keine brunonischen Bauten übrig



Köln — St. Peter.
Fenster vom Jahre 1528.

sind, läßt sich eine strikte stilistische Kontrolle nicht durchführen. Falsch wäre es jedenfalls, die Bauart der späteren ottonischen Zeit sich als primitiv vorzustellen. Denkmäler wie das Münster in Essen und St. Michael in Hildesheim beweisen das Gegenteil. Somit besteht erhebliche Wahrscheinlichkeit, daß wir im Westbau von St. Pantaleon ein dem Weihedatum 980 mindestens nahestehendes Werk — Vollendung einige Zeit nach der Weihe ist eine in solche Erwägungen immer einzuschließende Möglichkeit — vor uns haben, mithin den ältesten, umfangreicheren romanischen Bau Kölns.“ Und schließlich Renard, der sich vorsichtiger ausdrückt (1923): „Die Nachricht von der Weihe der Brunonischen Gründung im Jahre 980 kann höchstens auf die Anfänge des Westwerkes bezogen werden.“ Wie dem auch sei, wir haben in dem stolzen Westwerk von St. Pantaleon eines der ältesten, wenn nicht das älteste größere romanische Bauwerk Kölns vor uns. Jünger ist der verwandte und imponierende Westbau in Münstereifel, älter der angeblich 943 geweihte Westbau der Werdener Abteikirche. Noch älter ist für Effmann der Westbau in Corvey bei Höxter in Westfalen, er sei der Ausgang der Westwerke in Deutschland gewesen, und Vorbild für Corvey sei die um das Jahr 800 von Angilbert, dem gelehrten Freunde Karls des Großen, in St. Riquier bei Abbeville in der Picardie gegründete Salvatorkirche, in Centula, wie der alte Name heißt. Die Kirche ist längst nicht mehr erhalten. Aber der gelehrte Effmann, ein Kunstgelehrtertyp, der leider heute ausstirbt, hat sie aus alten Darstellungen und der Beschreibung Angilberts zeichnerisch wieder erstehen lassen (1912). Größer als in Frankreich, das „das älteste bis jetzt nachweisbare Beispiel dieser Baugattung aufweist“, war die Verbreitung der Westwerke in Deutschland oder, wie Effmann sagt, „der Kampf zwischen den Westhören und Westwerken hat sich in Deutschland abgespielt“.

Aber endlich möchte der durch solche kunstgelehrten Exkursionen sich langweilende Leser nun doch wissen, was eigentlich denn ein „Westwerk“ ist. — Angilberts Bau bestand aus zwei Teilen, d. h. aus zwei Kirchen, obwohl sie räumlich miteinander verbunden waren; aber von „doppelchoriger Anlage“ kann man hier nicht reden, weil der Begriff Angilberts Kirche nicht klar genug umschreiben würde. Im Osten lag die Richariuskirche, eine kreuzförmige, dreischiffige Basilika mit Vierungsturm und zwei schmalen Treppentürmen zwischen Chor und Querschiff. Im Westen erhob sich die Salvatorkirche, das Westwerk: entsprechend dem östlichen Querschiff legt sich vor die Richariuskirche ein westliches, entsprechend der Lage des östlichen Vierungsturmes und der Treppentürme auch im Westen ein Turmbau und zu Seiten der westlichen Eingangshalle zwei Treppentürme. Aber der wesentliche Unterschied liegt im Aufbau! Das Westwerk ist nicht wie das östliche Querschiff und sein Vierungsturm nur äußerlich mehrgeschossig, sondern auch räumlich. Das Erdgeschoß des westlichen Querschiffes und der Vorhalle ist innerlich abgewölbt. Darüber erhebt sich im Vierungsturm, ohne räumliche Stockwerkentrennung, eine hohe, zweigeschossige Halle. Vorhalle und Querarme umgeben sie aber räumlich zweigeschossig und öffnen sich zu ihr in offenen Bogenstellungen.

Und nun St. Pantaleon zu Köln? (Bild S. 123.)



Köln — St. Pantaleon.

Der Westbau, Ende 10. Jahrhunderts.

Breit ausladend die dreigeschossige Vorhalle, die früher noch weiter in den Platz vorragte. Man hatte sie leider im 18. Jahrhundert abgetragen, dann 1890 nach alten Abbildungen in dieser verkürzten Form wieder hergestellt. Dahinter die beiden einrahmenden, schlank aufsteigenden Treppentürme, die zu den einzelnen Geschossen des Westbaues führen. Links und rechts vortretende Querarme, zwischen ihnen der zentrale Turmbau. Farbige Material der flächen- und geschoßteilenden Lisenen und Gesimse geben dem Bauwerk einen eigenen Reiz. Das ist römisch-fränkische Überlieferung. Wir sahen sie bereits bei dem Bogen an St. Cäcilien (s. S. 116). Sie hielt sich lange in den Rheinlanden über fränkische Zeit hinaus. Durch die tonnengewölbte Vorhalle betritt man dann den Turm. Nicht wie in St. Riquier, in Centula — wir wollen von jetzt ab nur noch von „Centula“ reden, denn der prächtige Wilhelm Effmann liebte diesen Namen und nannte auch so sein Buch — ist das Erdgeschoß im Westbau St. Pantaleons räumlich durch Wölbung getrennt, sondern eine große, mächtige Halle steigt über unseren Köpfen auf, in den Obergeschossen kraftvoll gezeichnete Bogenstellungen der umlaufenden Geschosse, und diese Bogen wieder mit Farbenwechsel. Später hat man noch einen malerisch belebten gotischen Treppenaufgang zu den oberen Geschossen in die Halle eingebaut. Türen führen zu den Erdgeschoßräumen der Querarme, die an der Ostwand je eine halbrunde Chornische gliedert, ähnlich im Obergeschoß. — In der Tat, das Westwerk ein Bauwerk für sich; nach dem Langhaus vermittelt aus dem Westbau nur ein flacher Torbogen.

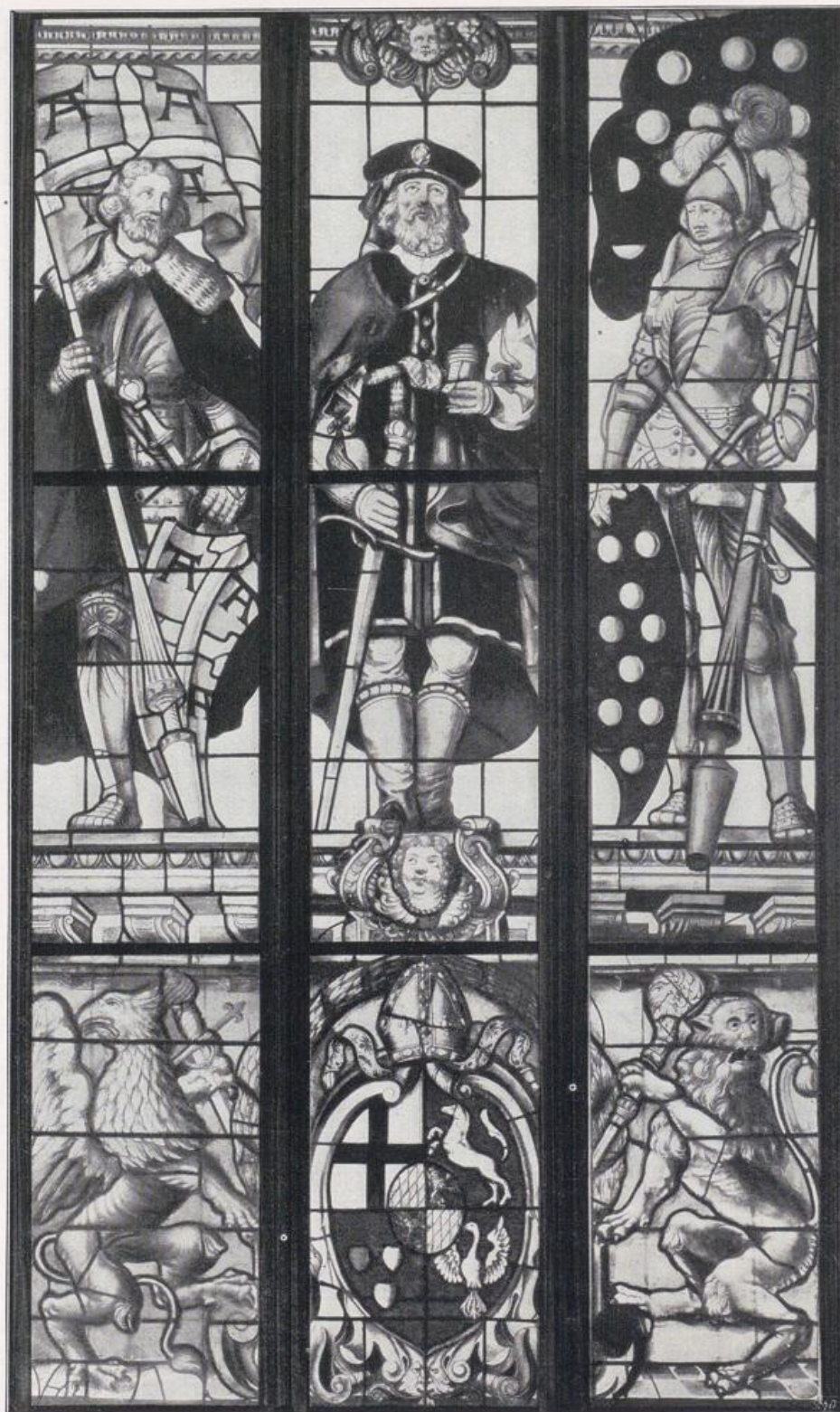
Das Langhaus stammt erst aus späterer Zeit, von einer Erneuerung der Kirche im 12. Jahrhundert (Bild S. 125). Man denkt an das Innere von St. Cäcilia zurück (s. S. 118). Auch hier schwere quadratische Pfeiler. Darüber eine weit jüngere gotische Wölbung, und wie bei St. Cäcilia wird früher, als noch eine flache Decke über dem Mittelschiff schwebte, die Raumwirkung ebenfalls bedeutender gewesen sein. Gerade an dieser Wölbung setzt die Kritik ein. Man redet von der Disharmonie, die sie in den Raum getragen habe, der unorganischen Verbindung von Wölbung und Seitenwänden mit den schweren Bogenstellungen, von den vielen Diagonalen in den Gewölben gegenüber den schlichten Formen der Wandungen, dann daß das Gewölbe für das Chor viel zu schwer sei. Ich mag das alles nicht bestreiten, aber mit diesem Maßstab gemessen, bringt man sich auch im Inneren und am Äußeren der Kölner Jesuitenkirche um den Genuß (Bild S. 81 ff.). Der spätere Ausbau des Inneren von St. Pantaleon gehört aber in den Kreis um die Jesuitenkirche, und die eleganten spätgotischen Wölbungen von 1622 könnten auf einen Entwurf Christoph Wamsers, des Baumeisters der Kölner Jesuitenkirche, zurückzuführen sein. Freilich sind Barock und Spätgotik dekorativ viel verwandter und klingen im Inneren der Jesuitenkirche auch prächtig zusammen (Bild S. 83). Aber was der gotisierende Barockmeister im 17. Jahrhundert im Inneren der romanischen Pantaleonskirche geschaffen hat, ist doch nicht derart, daß ungelöste Einzelheiten die künstlerische Raumwirkung so wesentlich beeinträchtigen könnten. Barockes Mobiliar, das Gestühl mit vortrefflichen Seitenwangen vom Jahre 1700, barocke Kanzel und Statuen vor den schlichten romanischen Pfeilern schlagen die Tonart an, die hoch oben die Vedutenmalerei einer Scheinarchitektur in



Köln — St. Pantaleon.

Langhaus 12. Jahrhundert, ursprünglich flach gedeckt. Gewölbe und Chor 1621.
Gleicher Zeit Pfeilerplastiken, Kanzel und Altar.

den Gewölben weiterführt, und die sich verdichtet in dem stimmungsvollen Chor. Hinter reich geschnitzten Chorschranken steigt hier der barocke Hochaltar auf. Nur keine Kritik an Einzelheiten! Er steht ganz ausgezeichnet im Raum und weiß diesen als ausstrahlenden Mittelpunkt des Gotteshauses herauszuheben. Durch



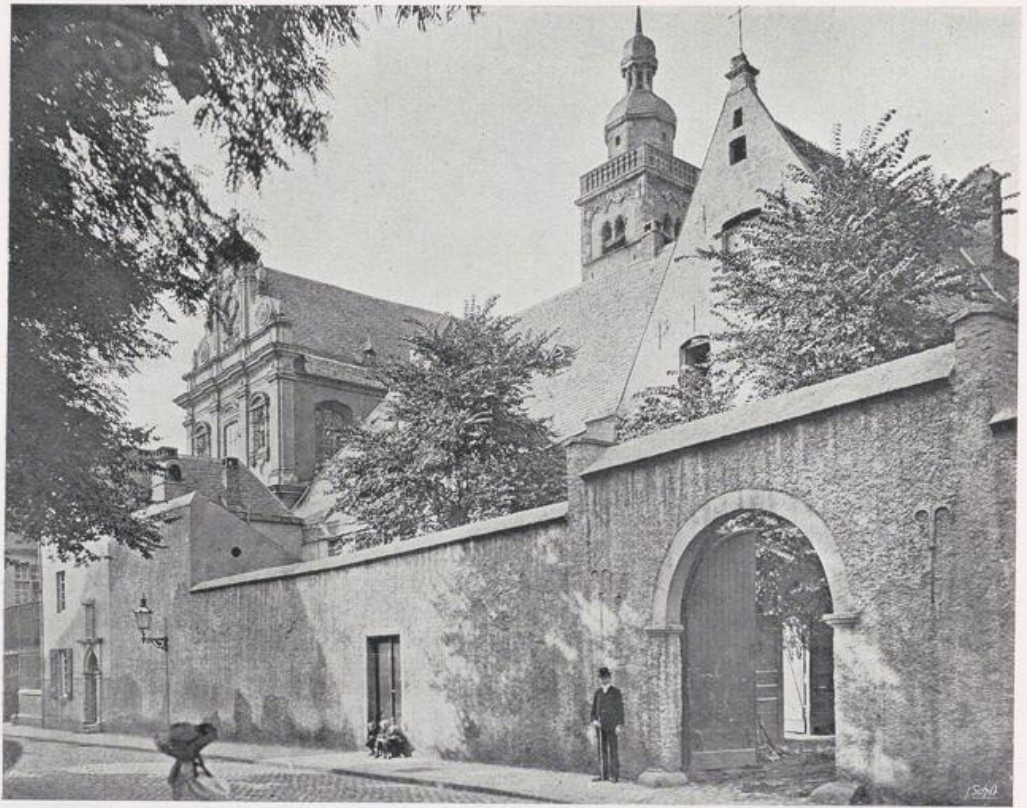
Köln — St. Pantaleon.
Chorfenster (1620). — Vgl. Bild S. 125.



Köln — St. Pantaleon.
Lettner um 1510.

bunt verglaste Chorfenster bricht sich gedämpft das Licht und überflutet den Altar (Bild S. 126). Diese farbenprächtigen Fenster sind das Schlußkapitel der Kölner Glasmalerei der Renaissance, die wir vorhin noch in St. Peter bewundern konnten. Und wenn man dann ermißt, wie wenig tief die Chorapsis ist, und welche reiche Tiefenwirkung diese genialen Barockdekorateure uns hier vorgezaubert haben, dann schweigt jedes Wort der Einzelkritik, und man läßt den Raum als Ganzes aus sich wirken.

Gegenüber dem Chor über dem Eingang der Kirche der grandiose Lettner, der desselben Geistes ist wie die übrige spätere Ausstattung der Kirche, und der das Bild des Inneren wirkungsvoll abrundet (Bild S. 127). Doch er ist mehr denn hundert



Köln — St. Maria in der Schnurgasse.

Begonnen 1643. — Vgl. Bild S. 131. — Zustand vor der Abtragung der alten Klosterbauten 1906.

Jahre älter als Gewölbe und Chorausstattung (um 1510). Vielleicht gab er in seinem Formenreichtum der schlicht flachgedeckten Kirche erst die Anregung zu der späteren gotisierenden Barockaus schmückung. Ein einzigartiges Stück spätgotischer Verzierungskunst in Köln dieser Lettner. Mit Gotik im Sinne des Tektonischen hat er nichts mehr zu tun. Bogen ohne Energie und Schwung, müde, lässig, alt geworden, und der Mittelbogen von der Last der reichen Dekoration, die er zu tragen hat, fast erdrückt, alles aufgelöst. Dekoration ist hier Selbstzweck geworden und überwuchert mit nervösen Ornamenten alle Flächen. Plastiken, angetan von gleichem Leben wie die Ornamente, können kaum sich noch behaupten, gehen in diesen Formenreichtum unter, diese zitternd unruhvolle Impression.

Ganz anders das Bild im südlichen Querarm in der klaren Gliederung und Auf teilung des Übergangsstiles aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts.

Von den Klostergebäuden an der Nordseite der Kirche ist wenig erhalten. Da ist noch ein zweigeschossiger mittelalterlicher Bauteil, dann Reste des Abtei gebäudes aus dem 17. Jahrhundert. — Dennoch bleibt heute noch St. Pantaleon hinter den schützenden Mauern, die der Lärm des Straßengewirrs nicht durchdringt, eine Welt für sich.

Die Benediktinerabtei St. Pantaleon, der Sitz der früheren Schule des Email- und Goldschmiedekünstlers Fridericus, dessen Tätigkeit in die Zeit von 1150 bis 1180 fallen mag, verfügte einst über einen reichen Kirchenschatz. Als dann im Jahre 1802 das Kloster aufgehoben und 1819 die Klosterkirche als evangelische Garnisonkirche umgewandelt und die benachbarte Klosterkirche St. Maria in der Schnurgasse an Stelle St. Pantaleons zur Pfarrkirche erhoben wurde, retteten sich auch dorthin die Überreste des Pantaleonsschatzes. Das sind höchst wertvolle Prunkstücke, die heute leuchtend die Seitenaltäre zieren. Auf dem nördlichen der Maurinusschrein. Auf seiner vorderen Fußleiste hat Meister Fridericus in einem gravierten Rankenfries sich und seinen damaligen Prior Herlivius dargestellt und mit Inschriften bezeichnet. Leider fehlt heute in den Blendbogen des Schreins der frühere plastische Schmuck der Gestalten der Apostel. Dafür muß uns die große Schönheit der emaillierten Kupferplatten mit den Engelsfiguren entschädigen, technisch wie in der künstlerischen statuarischen Auffassung zu den besten Arbeiten der Zeit zählend. Auf dem südlichen Altar der verwandte Albinusschrein ebenfalls mit delikater Emailarbeit, Filigran und Edelsteinen geschmückt und gleichfalls seines plastischen Schmuckes bis auf die Pultdeckelreliefs beraubt. Dann kostbare Vortragskreuze und schließlich das schöne Bild der aus Kupfer gegossenen Madonna aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Schön ist der Weg nicht von St. Pantaleon nach St. Maria in der Schnurgasse, den Pantaleonsberg hinunter, entlang der Klostermauer, durch den Straßenzug „Vor den Siebenburgen“. Aus langweiliger Häuserzeile des 19. Jahrhunderts glänzt dann, bis dahin versteckt hinter einem Vorplatz, das ein Gitter nach der Straße abschließt, zurückliegend plötzlich ein dekoratives Schmuckstück auf, die Fassade von St. Maria in der Schnurgasse (Bild S. 128, 131). So ist es oft in Köln: die zahlreichen alten Gotteshäuser sind die festen Pole, die einem Stadtteil erst Haltung geben.

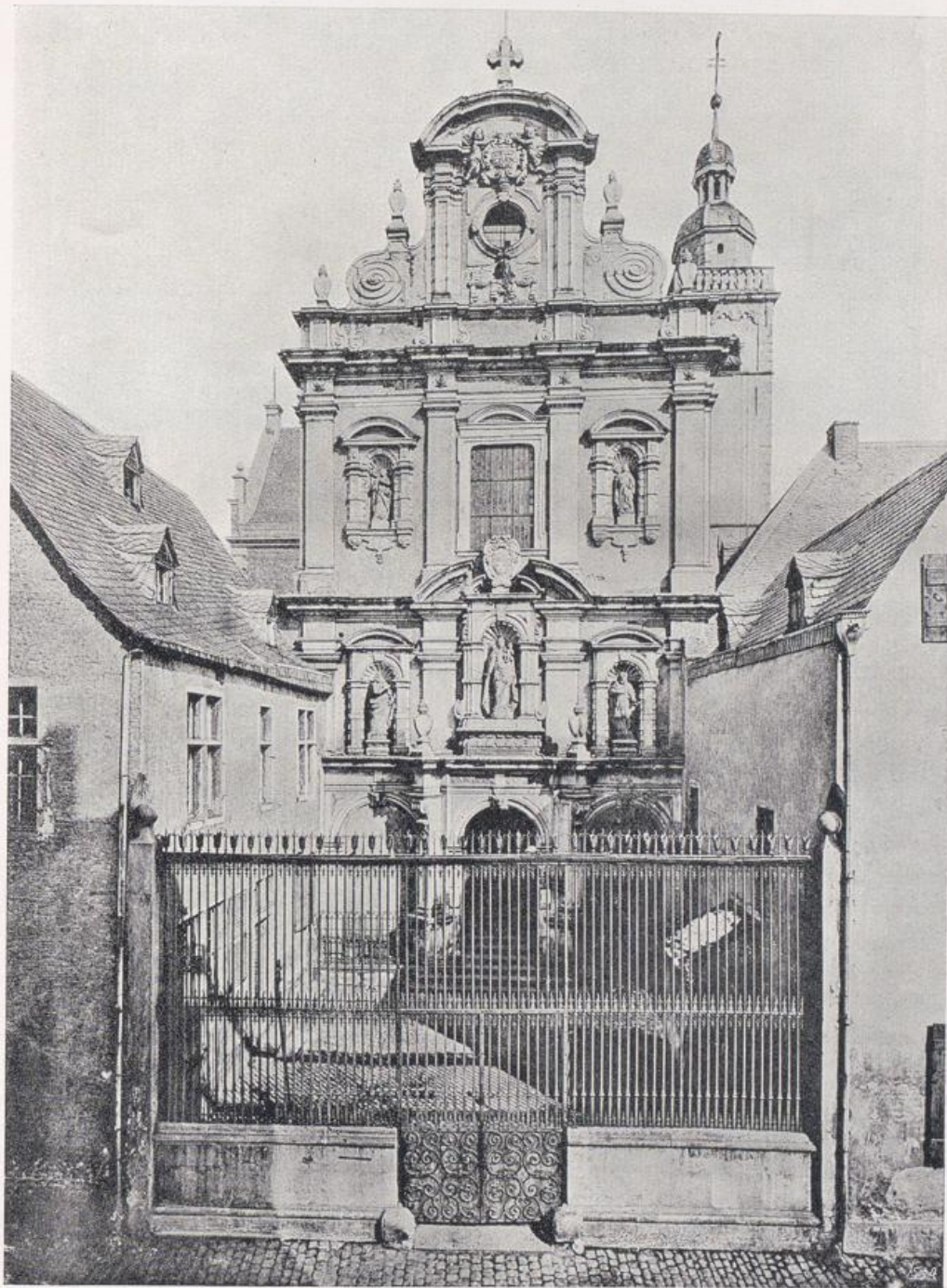
St. Maria in der Schnurgasse ist einer der Träger der im Zeitalter der Gegenreformation im 17. Jahrhundert in Köln neu belebten alten künstlerischen Beziehungen zu dem benachbarten Belgien, über die wir uns schon beim Besuch der Jesuitenkirche kurz unterhalten haben. 1643 hatten von Belgien kommend die unbeschulten Karmelitessen in der Straße „Vor den Siebenburgen“ an der Schnurgasse mit dem Bau einer Niederlassung begonnen. Aber wie bei dem Jesuitenkolleg zog sich die Vollendung der Anlage jahrzehntelang noch hin. Beim Jesuitenkolleg stammt der gegiebelte Fassadeteil erst aus dem Jahre 1715 (Bild S. 81, 2), die Fassade der St.-Maria-in-der-Schnurgassen-Kirche aus dem folgenden Jahre. Stellung und Form des Turmes mit der barocken Haube auf einer Plattform hinter dem Chor haben bei beiden Kirchen viel Verwandtes miteinander, auch in dem Zurückgreifen auf mittelalterliche Formensprache, romanische Rundbogenfriese und Schallöffnungen beim Turm der Jesuitenkirche (Bild S. 79) und sehr gut wirkende gotische beim Turm der Kirche in der Schnurgasse (Bild S. 128). Das gemeinsam Verwandte mit der Giebelfassade des Jesuitenkollegs ist belgisches Barock. Bei St. Maria in der Schnurgasse ist die Zeichnung aber rassistischer, kräftiger, die dekorative Konzentration der Mittelachse im Zwischengeschoß mit den seit-

lichen Nischen, dann der Volutengiebel (Bild S. 131). Freilich wird die Wirkung durch die Situation noch gehoben durch den besseren Abstand, den man zu der zurückliegenden Fassade gewinnt, und durch die absichtlich schlichte Umrahmung durch die Klosterbauten und diese so angelegt, daß sie Giebel und Turmhaube nicht überschneiden. Das ist ein überaus malerisch wirkungsvolles Bild (Bild S. 128). Die Klosterbauten mußten 1906 abgetragen werden. Doch Neubauten suchten das alte Bild möglichst zu erhalten.

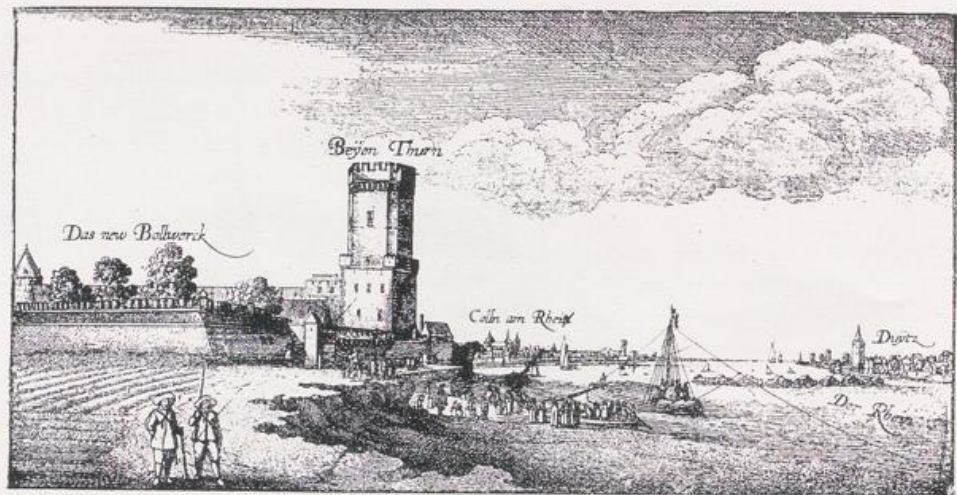
Betritt man das Innere der Kirche, so hemmt schon im ersten Gewölbejoch ein schönes Gitterwerk unseren Schritt, aber es hindert das Auge nicht, den festlichen Raum überschauen zu können. Wohltuend die klare Aufteilung, die klare Wirkung der Bogen, Gebälke und rahmenden Pilaster ohne irgendwelche Anhäufung von Formen, was ein kritisch empfindliches Auge vielleicht an der barocken Fassade feststellen könnte. Über kurzen Querarmen steigt eine Kuppel auf und beleuchtet den einschiffigen Raum. Seitenaltäre und der Schalldeckel der Kanzel sind nicht ohne Reiz im Entwurf. Das Glanzstück der Ausstattung ist aber der Hochaltar. Er nimmt die ganze Ostwand ein, reicht bis an das Gewölbe, reich belebt mit Plastiken, gedrehten Säulen, Schwarz und Gold sich abhebend gegen die lichte Umgebung. In der Mittelnische das Gnadenbild der Madonna ist ein Geschenk der Maria von Medici, die 1642 in Köln in der Verbannung lebte. Bei der Erhebung der Klosterkirche zur Pfarrkirche mußte 1819 der Bau seitlich erweitert werden. 1882 fand eine neue Erweiterung statt. Die alte Hauptinnenansicht wurde dadurch im wesentlichen nicht beeinträchtigt.

Wenige Schritte weiter im selben Straßenzuge, der sich nun Kartäusergasse nennt, fesselt rechts ein barockes Portal, das sich in der Häufung der Eckpilaster und mit dem Nischenaufsatz sehr repräsentabel ausmacht, unser Auge (um 1750). Die schöne Türfüllung bleibt euch aber verschlossen, weil man zur Zeit auf dem Gelände mit Bauarbeiten beschäftigt ist; und vor dem Kriege war das Portal euch noch verschlossener, weil es zum Militärlazarett führte. Links vom Portal lugt zurückliegend über die Mauer das Dach einer gotischen Kirche, rechts reicht bis an die Mauerflucht heran eine zweigeschossige Häusergruppe des 18. Jahrhunderts. Es ist, der Straßename deutete es schon an, die ehemalige Kartause.

Als 1794 die Franzosen in Köln einzogen, mußten die Kartäusermönche ihre Niederlassung räumen, die nun als Lazarett umgewandelt wurde und es auch weiterhin blieb, als nach Abzug der Franzosen die Preußen einrückten, nur daß der preußische Militärfiskus noch viel größere Verwendungsmöglichkeiten für die alte Klostersiedlung erfand und das Kapitelhaus als Artilleriedepot und die Kirche als Pferdestall einrichtete, später dann auch als Depot verwandte. Natürlich verlangte die praktische Ausnützung, daß man in die hochragende Kirche Geschosse zog. Und nun soll nach mehr denn hundertjähriger Verschandlung die Anlage wieder für kirchliche Zwecke Verwendung finden. Das begrüßt freudigst jeder mit rheinischer, vor allem mit kölnischer Baugeschichte Vertraute; denn die Kartause zählt nicht allein zu den interessantesten spätgotischen Klosteranlagen Westdeutschlands, sie ist auch die ausgedehnteste Klosteranlage der Stadt und gibt eine Vorstellung der reichen Ordensbautätigkeit Kölns im 13. und 14. Jahrhundert,



Köln — St. Maria in der Schnurgasse.
Fassade 1716. — Vgl. Bild S. 128.



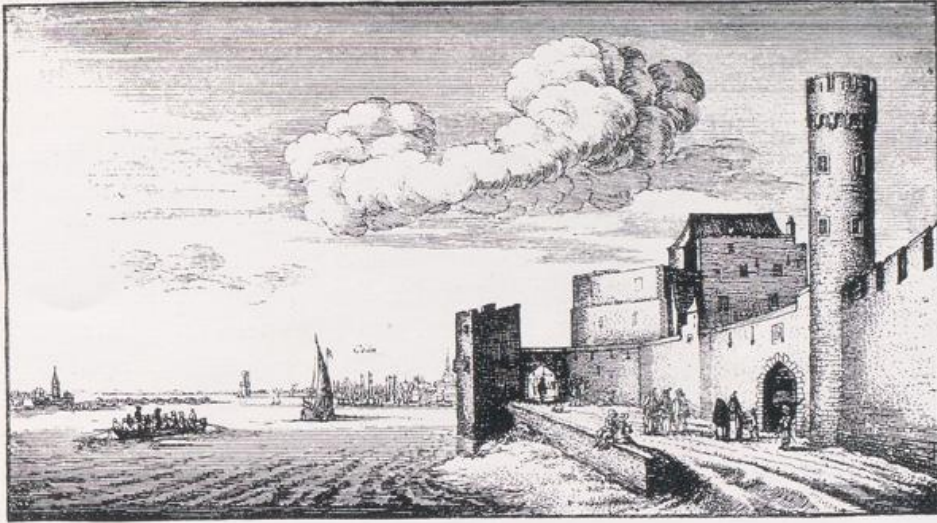
Köln — Bayenturm.

Nach dem Stich von Wenzel Hollar vom Jahre 1635.

deren Denkmäler die Franzosenzeit und ihre Auswirkungen leider vernichtet haben. Da waren die Dominikanerkirche, deren besonderer Förderer seit 1262 kein Geringerer als Albertus Magnus war, die Katharinenkirche des Deutschordens, die Kirchen der Dominikanerinnen, der Augustiner, der Karmeliter, vielleicht noch andere. Erhalten sind wenigstens noch die Kirchen der Minoriten und Antoniter und neben der Kirche der Kartäuser auch noch wesentliche Reste ihrer Klosteranlage, die trotz des zeitigen Zustandes künstlerisch und kunstgeschichtlich von sehr hohem Reize sind! Und wenn ihr einstweilen den Bauplatz auch nicht betreten könnt und brauchbares Bildmaterial zur Zeit auch nicht anzufertigen war — im Inneren standen Gerüste —, so möchte ich doch wenigstens in kurzen Umrissen skizzieren, was euch nach Fertigstellung der Instandsetzungsarbeiten erwarten wird.

Die Kirche ist turmlos, nur mit einem Dachreiter geschmückt, so wollten es die strengen Ordensregeln. Ein barockes Portal am Eingang in das Hauptschiff, an das sich nördlich ein Seitenschiff anschmiegt. Der Rhythmus der schlichten, kräftigen Strebepfeiler an der Südseite des Hauptschiffes diktiert den strengen Charakter des schmucklosen Bauwerkes. Als ich zuletzt die Kirche besuchte, waren die bisher störenden Zwischengeschosse schon beseitigt. Welch ein wohlthuender Kontrast gegen früher! Diese herrliche Raumwirkung schon jetzt, obwohl die Halle noch von hohen Gerüsten bestellt war! Hoch über unseren Köpfen im Hauptschiff die schwebenden Gewölbe und in der Apsis als Schlußstein das Bild des Heilands. Das Seitenschiff durch eine Mauer räumlich für sich getrennt vom Hauptschiff, nur verbunden durch Durchgänge.

Die Kirche ist nun nicht aus einem Guß, nach einem vorgefaßten Entwurf entstanden. Als 1335 die Kartäuser nach Köln kamen, fanden sie aus dem 13. Jahrhundert schon einen Kirchenbau vor, den sie im Jahre 1365 nach Osten erweiterten,



Köln — Kunibertsturm.

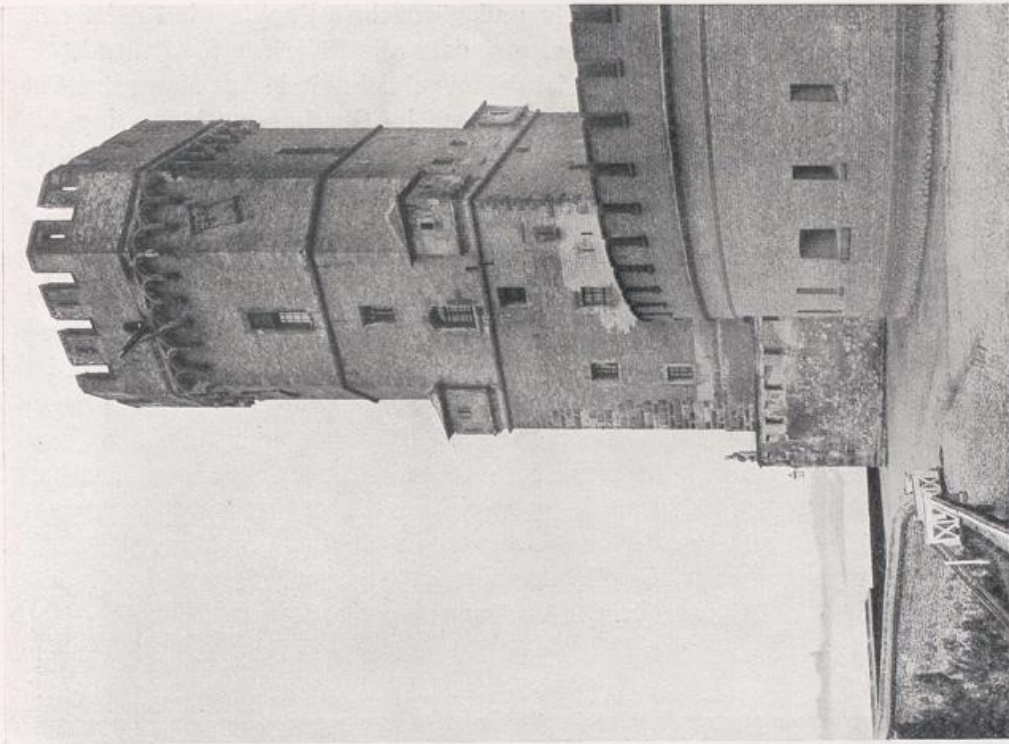
Nach dem Stich von Wenzel Hollar vom Jahre 1643.

mit einem polygonalen Chor schlossen, mit Gewölben eindeckten und seitlich mit schweren Strebepfeilern stützten. Das ist das heutige Hauptschiff. Das folgende Jahrhundert fügte an die Nordseite die 1426 geweihte Marienkapelle an. Aber das ist nur die westliche Hälfte des Seitenschiffes. Die östliche, die Sakristei mit malerischem Netzgewölbe, stammt erst vom Jahre 1511. Man kann außen die verschiedenen Bauperioden genau unterscheiden. Die Marienkapelle ist ein stimmungsvoller Raum, und wie muß erst früher die Wirkung gewesen sein, als er noch farbig gehalten war und noch die Fülle herrlicher Altaraufbauten, Glanzstücke der Kölner Malerschule, die Kirche zierten, die allbekanntesten großen Thomas- und Kreuzaltäre des sogenannten Bartholomäus-Meisters im Wallraf-Richartz-Museum, Barthel Bruyns Flügelaltar im südlichen Querschiff zu St. Severin in Köln u. a. m. Die Marienkapelle hat von ihrer früheren reichen Raumausstattung aber noch überraschend gute Bauplastiken behalten, wenn auch beschädigt, höchst wirkungsvolle figürliche Schmuckstücke als Konsolen der Gewölbe. Südöstlich vom Chor zeigt das Kapitelhaus noch zwei gewölbte, schöne Räume (1451). Von dem Kreuzgang zwischen Südwand des Hauptschiffes und Kapitelhaus ist nur der Südtrakt noch erhalten. Ende des 15. Jahrhunderts plante man nach Süden einen zweiten Kreuzgang, von dem indessen nur der nördliche Teil vollendet wurde. Wenn hier einmal alle störenden späteren Einbauten beseitigt sind, Gewölbe und Fenstermaßwerk wieder hergestellt, wenn Haupt- und Seitenschiff der Kirche dem Gottesdienste zurückgegeben werden können, dann wird Köln um eine wiedererwachte baukünstlerische Schönheit bereichert sein, die über ein Jahrhundert im verborgenen dahinwelkte. — Die übrigen Klosterbauten schuf erst das 18. Jahrhundert. — Das Ganze, von hohen Mauern eingehegt, wie St. Pantaleon, wieder eine stille Welt für sich.

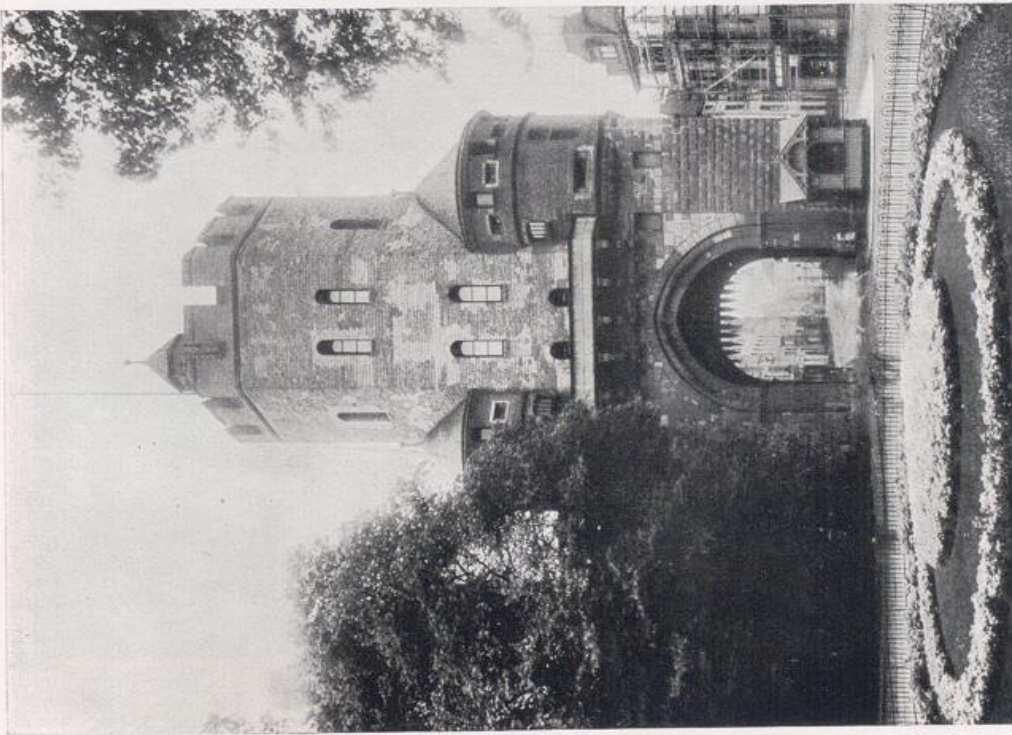
Enge Straßen, oft mehr Gassen nur zu nennen, führten uns von Gotteshaus zu Gotteshaus, und die Enge dieser Altstadtstraßen zeugt von dem hohen Alter, selbst wenn später Neubauten sich hineinpostierten. Köln war uralte Festung. Seit 1180 spann ein Ring von Wällen, Toren, Mauern fest sich um die Altstadt. Das bestimmte Kölns Geschick als Städtebild, bis erst 700 Jahre später Wall und Mauer fielen, Köln, zu lange eingezwängt, nicht Raum mehr bietend neuen Bauaufgaben, endlich aufatmend sich ausdehnen konnte. Breite, baumbestandene Ringstraßen wuchsen aus den abgetragenen Wällen auf, über sie hinaus ein neues Köln. Die Kartause lag bisher geschützt hinter dem Kartäuserwall. Die Ulrichgasse führt von dort zur Ulrepforte, links und rechts der neue breite Sachsenring.

Kölns Ringstraßen pflegt man hinzustellen als das sprechendste Beispiel für das Unwahre in der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Aber was heißt Wahrheit? — Ein neues Orientierungs- und Bewertungsprinzip, und übermorgen kommt dann eine neue Wahrheit. Und wieviele neue Wahrheiten hat das 19. Jahrhundert nicht in seinem bunten, schnellen Wechsel schon erlebt? Farbige Baukunst war der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts Barbarei, weil Gelehrte, an der Spitze Winkelmann, so den Künstler lehrten und der Künstler willig sich gewöhnte, sich der Vormundschaft der Archäologen, Kunsthistoriker und Kritiker zu fügen. Einsam wie ein Prediger in der Wüste war ein Baukünstler, Gottfried Semper, der den ganzen Unsinn der Gelehrten zu beweisen suchte. Arnold Böcklin polterte ebenso vergeblich gegen die gelehrte, so ganz unkünstlerische These. — Heute pinselt jeder Tor sein Haus in grellen Farben an, ob das künstlerisch möglich, d. h. die Voraussetzungen dazu gegeben oder nicht, bleibt gleich. Rokoko war „Zopf“, Verfall, bis erst in den achtziger Jahren ein Kornelius Gurlitt als beredter Advokat aufstand. Burgenromantik und Neugotik waren Afterkunst, bis wir heute ganz allmählich erst beginnen, die Idee der Zeit, die diese Dinge reifen ließ, wirklich zu verstehen. Und so irrt denn eine Zeit immer für die folgende. Was heißt Wahrheit? was das Unwahre in der Kunst bei den Kölner Ringen? Diese Bauten sind so ehrlich wahr, Spiegel ihrer Zeit, der Gründerrenaissance, sprunghaft sich überstürzender Entwicklung, durchsetzt, auch das der Zeit entsprechend, mit heimatfremden Elementen, belastet, allzu belastet von geschichtlichen Erinnerungen, lärmend wie das Treiben in den breiten Straßen. Vieles Unpraktische ist an diesen Bauten. — Doch mit einem Schlagwort wird man das Geschlecht um Julius Raschdorff nicht erledigen! Manche dieser Bauten reden in so ansprechenden Verhältnissen, sind so liebevoll in Einzelheiten ausgebildet, was der Gegenwart ganz fremd geworden ist.

Weit mehr, als daß hier und da die Häßlichkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts sich auf den Ringstraßen breit gemacht, ist zu beklagen, daß man so radikal mit den alten Festungswerken aufräumte! Es war die dritte mittelalterliche Anlage der Stadt. Staunen und Bewundern erregte das kühne Unterfangen, als vom Jahre 1180 ab hier Deutschlands größtes städtisches Befestigungswerk erstand, das niemals von einem Feind bezwungen werden konnte. Neun mächtige Toranlagen führten aus dem Ring hinaus ins Land, Eigelstein-, Gereons-, Friesen-, Ehren-, Hahnen-, Schafen-, Weyer-, Pantaleons- und Severinstor. Bayen- und



Köln — Bayenturm.
Oberbau 15. Jahrhundert. — Vgl. Bilder S. 132 und 38.



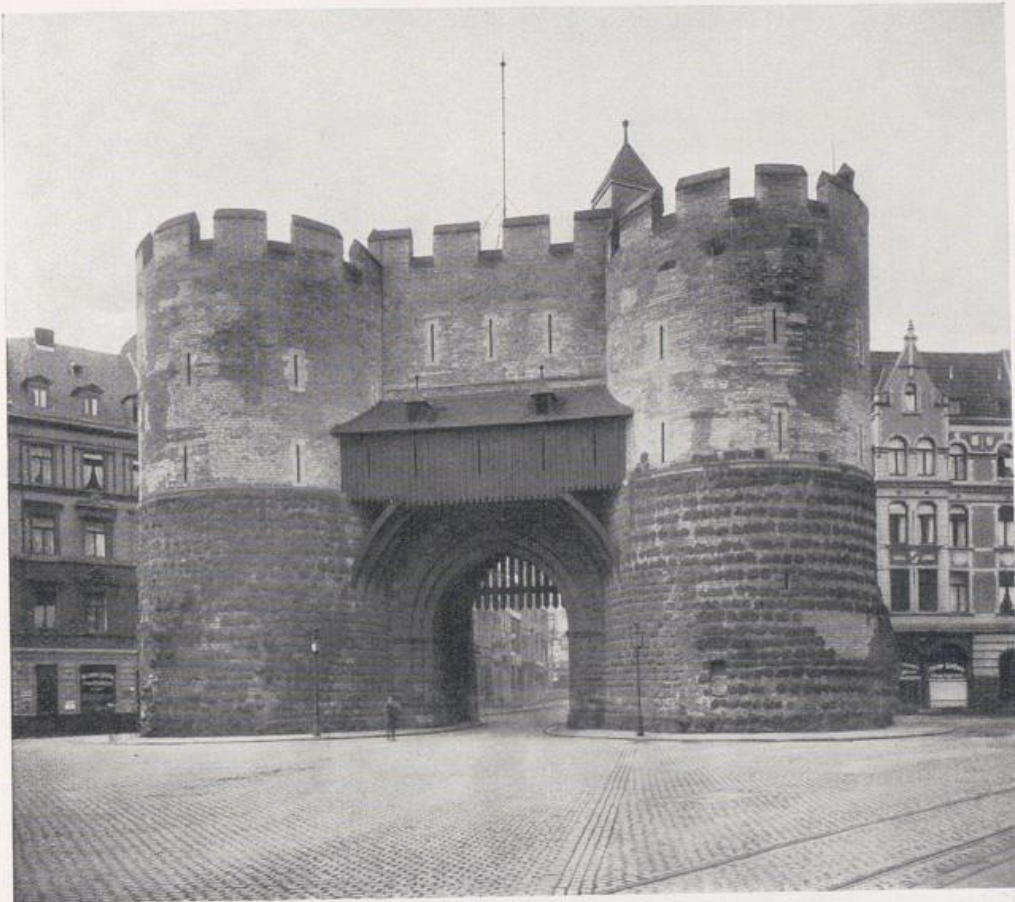
Köln — Severinstor.
Ansicht von der Feldseite, 13. Jahrhundert, Oberbau 15. Jahrhundert.
Die runden Seitenkammern 17. Jahrhundert.

Kunibertsturm schützten als südlichste und nördlichste Punkte die Rheinfront, zwischen ihnen Saphiren- und Frankenturm, dann die Fülle der Stadttürme, die den übrigen Ring belebten. Und was ist davon geblieben? Kurze Mauerstrecken mächtiger Basaltlagen im Unterbau und Trachyt im Oberbau am Hansaring mit dem Gereonswindmühlenturm, ebenso am Sachsenring mit der Ulrepforte, weiter das Eigelstein-, das Hahnen- und Severinstor und an der Rheinfront Bayen- und Kunibertsturm. Der Kunibertsturm, früher den Durchgang eines vorspringenden Bollwerks schützend (Bild S. 133), heute verloren in neuzeitlicher Umgebung. Die Ulrepforte ist in spätgotischer Umwandlung eines Mühlenturms erhalten. Hier fand anno 1268 der nächtliche Verteidigungskampf der Kölner Bürger gegen ihren Erzbischof statt, und zur Erinnerung an die siegreiche Abwehr schmückte man im 14. Jahrhundert die Stadtmauer an der Ulrepforte mit einem Denkmal, einem interessanten realistischen Relief kämpfender Reiter, in deren Streit Engel und Teufel eingreifen; in einer oberen Szene für das Seelenheil der Gefallenen Betende. Über das 13. Jahrhundert hinaus ist immer weiter an den Befestigungswerken gebaut worden. Der Bayenturm, der uns bei der Einfahrt schon begrüßte (Bild S. 38 u. 132), der so oft auf alten Kölner Bildern dargestellt ist worden, hat seinen achteckigen Oberbau mit vorkragendem Zinnenkranz über gotischem Konsolen- und



Köln — Severinskirche.

Krypta. Ältester Teil Anfang 9. Jahrhunderts. Hauptanlage 11. Jahrhundert. — Vgl. Bild S. 138.



Köln — Eigelsteintor.
13. Jahrhundert.

Bogenfries über dem quadratischen Unterbau erst im 15. Jahrhundert erhalten (Bild S. 135,₂). Freilich hat er in der neuzeitlichen Umgebung hochragender Bauten vieles von seiner früheren monumentalen Wirkung eingebüßt. Aber in den mächtigen Torbauten redet immer noch die Erinnerung an Deutschlands größtes Befestigungswerk zu uns. Da sind zwei Tortypen. Beim Eigelstein- und Hahnen- tor flankieren zwei mächtige Rundtürme den Tordurchgang (Bild S. 137). Beim Severinstor steigt über einem rechteckigen Tordurchgang ein achteckiger Aufbau hoch (Bild S. 135,₁). An den Ecken vermitteln runde Geschützkammern vom rechteckigen Unterbau zum achteckigen Turmbau. Diese Kammern stammen aber erst aus dem 17. Jahrhundert.





Köln — Severinskirche.

Ansicht von Südosten. — Querschiff 11. Jahrhundert. Chor ab 1237. Westturm 1393—1411.
Langhaus 14. und 15. Jahrhundert.

Am Severinstor, am Ende der heutigen Sachsen- und Karolingerringe, endigt die Bonner Landstraße. Severins- und Hohe Straße führen sie nach Norden weiter durch die Stadt und Eigelstein weiter hinaus zur Neußer Landstraße. Das ist die uralte linksrheinische Überlandstraße. Hat man das Severinstor passiert, dann begrüßt uns gleich linker Hand Nr. 15 das stattliche Barockhaus der Bierbrauerei Balchem vom Jahre 1676 mit seinem breit ausladenden Schnörkelgiebel und dem reichen, von Säulen und Konsolen getragenen Erker ausbau. Wenige Schritte

weiter rechts das Bild der Severinskirche (Bild S. 138). Von dort bis zum Beginn der Hohen Straße reicht eine Kirche der anderen die Hand: St. Severin — die ehemalige Klosterkirche im Dau — die Elendskirche — St. Johann Baptist — St. Georg — früher neben St. Georg noch die St.-Jakobs-Kirche.

St. Severin wirkt im Reigen der malerischen alten Kölner Kirchen wie ein Fremdling (Bild S. 138). Nichts von alledem, was Kölns Kirchen eine besondere Note gibt, der Freude an der Dekoration und dem bewegten Umriß von Groß-St.-Martin oder St. Aposteln, den stimmungsvollen Innenräumen von St. Ursula und St. Gereon, der festlichen Heiterkeit der Jesuitenkirche und der Marienkirche in der Schnurgasse. St. Severin ist von einer Nüchternheit erfüllt, die fröstelnd wirkt. Oder sind wir zu verwöhnt schon durch die Fülle der Erlebnisse unserer Wanderung durch Kölns Kirchen? Ein gotischer Westturm (1393—1411), die Front des Untergeschosses, das bis zur Höhe des Dachgesimses reicht, von einer großen und tiefen Spitzbogennische eingenommen, das Obergeschoß von drei hohen, schlanken Spitzbogenblenden gegliedert. Das ist Import vom unteren Niederrhein oder dem benachbarten Holland, dem Land der Ebene, der Stille und der Ruhe, wo auch die Menschen ruhiger und stiller werden, wo der Charakter der Landschaft, Menschen und Bauten sich auf gleiche Note einigen. Aber in Köln empfindet man den importierten Turmbau St. Severins anders. Die Chorapsis rahmen seitlich zwei weitere Türme ein. Man denke an St. Aposteln zurück (Bild S. 112)! Wo sind die lustigen Einfälle der Blendarkaden, Rundbogenfriese und Zwerggalerien geblieben? Alles das ist wohl vorhanden, aber wie trocken, hölzern, nüchtern! Die Chortürme schmucklos bis auf den eigenartigen Kopfschmuck, der wie aus der profanen Baukunst entliehen wirkt, und der trotz seiner reicheren Gliederungen uns ebenso wenig ansprechen will wie die Korrektheit des romanischen Querhauses. Ja, auch im Inneren ist ein verwandter Geist. — Vom hochgelegenen Ostchor freilich eine sprechende Raumwirkung. Und dann begegnen dem Auge Einzelheiten, die es auch schon fesseln, die Mittelsäulen in den Querschiffarmen mit eigenartigem Kapitell, die Gliederung der Chorapsis und deren alte Wandmalerei des 14. Jahrhunderts, ein ergreifender plastischer Kruzifixus aus demselben Jahrhundert, Grabmäler, eine Anzahl Tafelbilder des anonymen Kölner „Meisters von St. Severin“ u. a. m., vor allem die weiträumige und interessante Krypta, deren ältester Teil noch auf einen karolingischen Bau des 9. Jahrhunderts zurückgeht (Bild S. 136). Aber als Ganzes vermag uns der uns nun einmal fremd anmutende Innenraum nicht lange zu fesseln.





Köln — Ehemalige Karmeliterkirche Im Dau (1628).
Zustand vor Anlage der Straße „Im Dau“. — Vgl. Bild S. 141.

Auch die nächsten Kirchenbauten haben etwas Fremdartiges. Linker Hand in die Severinstraße hinein hat man die rechts einmündende Landsberger Gasse vor mehreren Jahren weitergeführt. „Im Dau“ heißt die neue Verbindungsstraße von der Severinstraße zur Ulrichgasse. An ihrem Eingange steht, nun als Eckhaus, der schöne alte Bau „Im Dauwe“ mit Treppengiebel und eng aneinander gereihten kombinierten Flachbogenfenstern vom Jahre 1648. Dann ein paar Schritte weiter „Im Dau“ eine höchst eigenartige Fassade, die uns fast spanisch reden



Köln — Straße Im Dau.
Vgl. früheren Zustand Bild S. 140.

will (Bild S. 140, 141). Die Inschrift erzählt, daß der Bau im Jahre 1628 vollendet wurde. Der Entwurf der Fassade wie der Fenster, Nischen und Portal klar und ohne barocke Übertreibung; Profile und Gesimse von exakter Zeichnung; originell der zweigeschossige Giebel. Der farbige Gegensatz der hellen Putzflächen und der dunklen Gebälke und Rahmen genügte dem Baumeister indes noch nicht, er verwandte für die rahmende architektonische Gliederung noch reichlich Farbe, dabei sind die Gliederungen aus unverwüstlicher, dunkelblauer Basaltlava hergestellt. Auch im Inneren dieselbe Klarheit der Wandaufteilung wie der Zeichnung der Profile, Gesimse, Bogen, Wandpfeiler. Wie ein alter Bekannter redet der Innenraum vertraut uns an, selbst seiner Kuppel glauben wir schon irgendwo einmal begegnet zu sein. Und dann fällt uns ein: natürlich, fast genau die gleiche Raum-

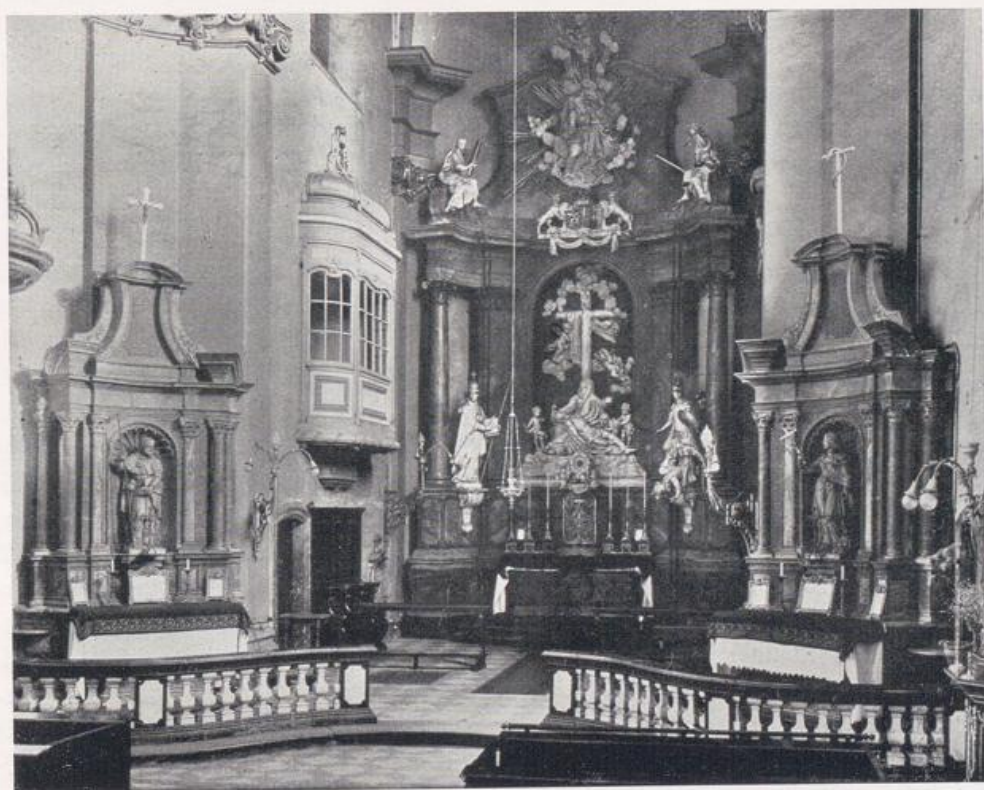
und Wandaufteilung sahen wir im Inneren der Marienkirche in der Schnurgasse (geometrische Aufnahmen beider Kirchen in der Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege VIII, S. 121). Die Geschichte beider Bauten klärt auch den Zusammenhang bald auf. Beides waren Karmelitergründungen, und die Karmeliter waren über Belgien aus Spanien nach Köln gekommen. Nach dem Entwurf der älteren Daukirche wurde 1643 die Marienkirche in der Schnurgasse errichtet. Ihre Fassade, 1716 erst vollendet, wandelte, auch die Zeit hatte sich gewandelt, andere Wege als die Daufassade (Bild S. 131). 1802 wurde auch das Kloster im Dau aufgelöst und hatte von da ab profanen Zwecken zu dienen. 1814 wurde es Proviantamt der Garnison. Wie bei der profanierten Kartäuserkirche wurde es dann ebenfalls in Geschosse aufgeteilt. 1908 kamen Kirche und Klosterbauten in den Besitz der Stadt, die nun durch Hans Verbeek die Kirche im Untergeschoß als Turnhalle und im Obergeschoß als Lesehalle einrichten ließ und in geschickter Weise den neuen Straßendurchbruch mit der Daufassade der ehemaligen Klosterkirche zu einem anheimelnden, malerischen Bilde gestalten ließ (Bild S. 141).

St. Severin — unterer Niederrhein; die Daukirche — Spanien; und nun die Elendskirche „An St. Katharinen“ rechts von der Severinstraße — ebenso ein Sonderling im Rahmen kölnischer Baugeschichte, ein Backsteinbau des 18. Jahrhunderts, den man in Münster in Westfalen, der Stadt der Gottfried Laurenz Pictorius und Johann Konrad Schlaun, oder in Aachen, der Stadt der Johann Joseph und Jakob Couven, vermuten möchte — aber nicht in Köln. Die Elendskirche, eine Stiftung der Gebrüder Eberhard Anton und Franz Jakob von Groote, der eine Kanoniker an St. Gereon und St. Maria im Kapitol, der andere Bürgermeister der Stadt Köln, ist in den Jahren 1765 bis 1771 errichtet worden und entwickelt sich geschickt aus der schmalen Gasse über die Mauer des angrenzenden Friedhofs hinaus. Der Friedhof gab der Kirche auch den Namen. Es war der „elendiger Friedhof“, d. h. die letzte Ruhestätte der Armen und Fremden, für die es auf den Pfarrfriedhöfen keine Bleibe gab. Nach Merlos „Kölner Künstlern“ soll Heinrich Nikolaus Krakamp der Baumeister gewesen sein. Krakamp war der Schöpfer des jetzigen Erzbischöflichen Palais, Gereonstraße 12, des ehemaligen von Mülheimschen Hofes (s. S. 94), und des von Meringschen Hauses, Severinstraße 218. Sein Vater Nikolaus Krakamp hatte den Familien von Geyr Breite Straße 92, von Lippe Blaubach 30, von Groote Glockengasse 3 stattliche Wohnhäuser errichtet. Die Verbindung des Sohnes der damals führenden Baumeisterfamilie Kölns zu den von Grootes und deren Kirchenbauabsichten am Elend war leicht gegeben. Ich kenne Merlos Unterlagen nicht, die die Elendskirche dem jüngeren Krakamp zuschreiben lassen. Aber die Elendskirche ragt so hoch über alle damaligen Kölner Bauten hinaus, daß man an einen fremden Baumeister denken möchte, an erster Stelle an Johann Konrad Schlaun. Das ist auch Renards Ansicht: „Wohl nur der letzte große westfälische Barockmeister, der kurkölnische Hofbaumeister Johann Konrad Schlaun (1694—1773), der vielerlei Beziehungen zu Köln hatte und einige Jahrzehnte vorher schon bei dem Bau des jüngst auch unterge-

gangenen Jesuitengymnasiums wesentlich beteiligt war, kann als Schöpfer in Frage kommen.“ Schon der gelehrte Nordhoff hatte Schlaun den Bau zuschreiben wollen. Hartmann, der Schlaun-Biograph, lehnte das entschieden ab. Woher weiß er? — Die Debatte spricht für die künstlerische Bedeutung der kleinen Kirche, die direkt oder indirekt doch mit Schlauns Arbeiten zusammenhängen wird.

Ein einschiffiger, hoher Bau, auf hohem Sockelgeschoß, die Langseiten mit kapitellosen, rundbogig verbundenen Wandpfeilern, die Ecken der Eingangsfassade abgerundet. Unter dem Flachgiebel mit dem Grooteschen Familienwappen steigt breit und hoch die große Fassadennische auf. Die ganze Dekoration bestimmte der benachbarte Elendsfriedhof: Totenschädel statt Kapitelle an dem schönen Westportal, darüber auf einem Sarkophag triumphierend der Tod mit der Papstkrone auf dem Haupt, einem Kreuz auf der Brust, in den Händen Schlüssel und Krummstab. Ein Schädel ist der dekorative Scheitelpunkt der Fassadennische, gleichsam ihr Schlußstein, von dem herab kirchliche Symbole über die Fläche pendeln. Verwandte Symbole des Todes und der Kirche schmücken die abgerundeten Ecken der Fassade. Auf dem Dachfirst balanciert der zierliche Dachreiter.

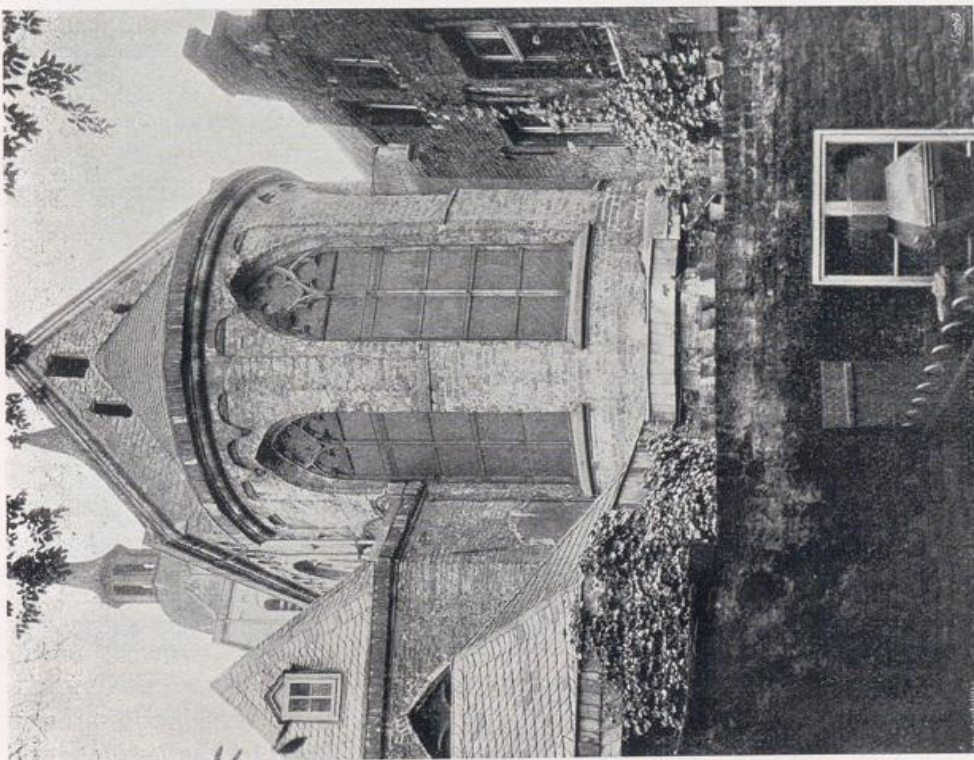
Auch das Innere wirkt, da die alte Ausstattung zum größten Teil erhalten ist, einheitlich vornehm (Bild S. 143). Jonische Pilaster gliedern die Wände. Ein



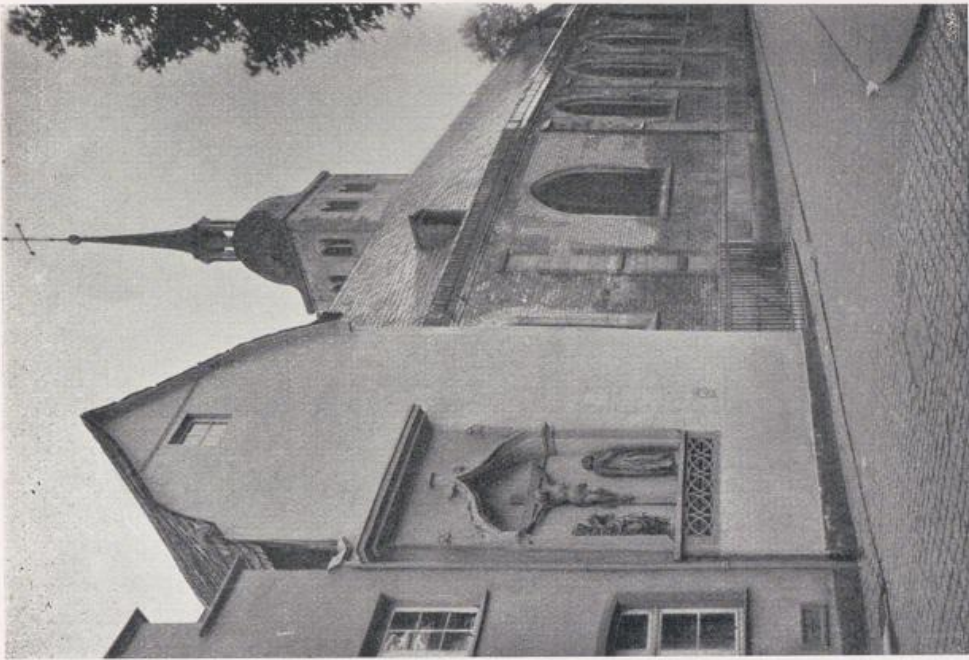
Köln — Elendskirche.
1765—1771. — Blick auf das Chor.

Stichkappentonnengewölbe beschließt den Raum, ein Kreuzgewölbe die Chornische. In den Nischen der Langseiten kunstvoll geschnitztes Gestühl, ebenso die Tür zur Sakristei und zur Kanzeltreppe. Der barocken Orgeltribüne antwortet gegenüber der wirkungsvolle Choraufbau. Die beiden Seitenaltäre, die angeblich aus der Kartäuserkirche stammen, jedoch hier wirken wie für den Platz bestimmt, sind nur der Auftakt; Alabasterfiguren des Jakobus Major und der heiligen Thekla in säulenberahmten Nischen. Sie sollen das Werk des Franz Xaver Imhof sein. Dann die höher hinaufwachsende prächtige Dekoration des Hauptaltars aus graugrünem und rötlichem Marmor. In der Mitte die plastische, bewegte Gruppe der Pietà, flankiert von den Statuen des hl. Gregors und des hl. Michaels. In der Bekrönung über dem Familienwappen auf dem Gebälk Gottvater in den Wolken und sitzende allegorische Figuren auf den Voluten des barocken Giebels. Auf diese festlich feierliche Dekoration schaut links die Familienempore in das Chor herab (Bild S. 143).

Die benachbarte Kirche St. Johann Baptist ist dagegen leicht in Kölns kirchliche Baugeschichte einzureihen (Bild S. 145). Es ist eine der zahlreichen Pfarr- und Predigtkirchen der Stadt, die — bei St. Peter und St. Cäcilien unterhielten wir uns schon darüber — zu großem Teil in Fortfall kamen, als Ende des 18. Jahrhunderts die Stifte aufgelöst und die großen Stiftskirchen nun Pfarrkirchen wurden. St. Johann Baptist hat ähnliche Wandelungen durchmachen müssen wie die verwandten Pfarrkirchen St. Peter, St. Columba und St. Alban. Das Raumbedürfnis der zunehmenden Pfarreien führte zu verschiedenen Erweiterungen. Um die Baugeschichte schnell voranzunehmen: Ursprünglich handelte es sich, um 1200 geweiht, um eine dreischiffige, flach gedeckte romanische Pfeilerbasilika mit Emporen. Im 14. Jahrhundert fügte man ein zweites nördliches Seitenschiff an und wölbte das Mittelschiff ein, im 16. Jahrhundert erfolgte der Anbau eines zweiten südlichen Seitenschiffes. Die Emporen wurden damals abgetragen, um mehr Breite und Raum zu gewinnen. Wie bei St. Peter, St. Columba und St. Alban haben diese späteren Ausbauten den alten romanischen Turmbau eingeschalt. Aber wie kommt man in das Innere von St. Johann Baptist? Der Westturm und die Westfront sind nach der Severinstraße zugebaut. Wohnbauten breiten sich vor ihnen aus. Von der Elendskirche aus haben wir bereits versucht, durch einen Privathof uns dem Bau zu nähern, und sahen die Chorpartie (Bild S. 145,₁), das alte, romanische Mittelchor, in das man später gotische Fenster eingebrochen hat, das ebenfalls noch romanische Mittelschiff mit seinem Rundbogenfries, dann den romanischen Westturm, der sich im 17. Jahrhundert eine barocke Turmhaube zugelegt hat, und links und rechts vom Chor die vier später gotisch eingekleideten Seitenschiffe. Dann versuchten wir aus der Spulmannsgasse in die Kirche zu gelangen (Bild S. 145,₂). Da aber war ein malerisches Bild, das uns bald mehr reizte als die Kirche, die Gruppe zweier schmaler, alter Giebelhäuser, das eine mit Treppengiebel, das andere mit Kielbogengiebel, das nach dem Garten, d. h. nach dem Chor zu sich uns schon mit seiner Treppengiebelrückfront zeigte (Bild S. 145,₁). In



Köln — St. Johann Baptist.
Blick auf das Hauptchor. Um 1200, Chorfenster 14. Jahrhundert. Gleiche Zeit
nördlich zweites Seitenschiff. Im 16. Jahrhundert zweites südliches Seitenschiff.



Köln — St. Johann Baptist.
Ansicht aus der Spulmannsgasse. Blick auf zweites nördliches Seitenschiff
(16. Jahrhundert) und Turmhaube (17. Jahrhundert).
Links Küsterei mit Kreuzigungsgruppe.

einer Nische ist unter Eselsrückenbogen die plastische Gruppe einer Kreuzigung an der Front des Kielbogengiebelhauses angebracht (Bild S. 145₂). Daneben die schlichte Nordfront der Kirche. Doch man soll bei Wanderungen durch Köln diese außen unscheinbaren alten Pfarrkirchen nicht übersehen, sie können uns als Innenraum noch überraschen, und so denn auch bei St. Johann Baptist, als wir in der links und rechts durch Bauten verschalteten Vorhalle endlich in der Severinstraße den Eingang fanden. Aus der weiträumigen Vorhalle mit dem großen Kruzifix vom Anfange des 16. Jahrhunderts und dem barocken Aufsatz des ehemaligen Annenaltars aus verschiedenen Marmorsorten und reich mit plastischem Schmuck verziert (1605) führt ein kreuzgewölbter Torbogen, nicht sonderlich hochgezogen, durch den romanischen Turm in das Innere. An den ersten beiden Gewölbejochen des Mittelschiffes und den hier erhaltenen Resten der ehemaligen Empore kann man deutlich sehen, wie in romanischer Zeit der Raum geschlossen war. Die Durchblicke durch die verschiedenen späteren Bogen bereichern malerisch das Innenbild. In diesen weit gewordenen Raum zauberte Johann Franz van Helmont, den wir bereits in St. Andreas mit seinem herrlichen Makkabäeraltar (Bild S. 74) und mit der Lauretanischen Kapelle in St. Maria in der Kupfergasse bewundert haben (Bild S. 77), im Jahre 1720 den prachtvollen Kanzelaufbau, der früher noch reicher wirkte, als zu Füßen des Kanzelkorbes ein holzgeschnitzter Drache sich krümmte. (Bild S. 147). Reiches Gitterwerk begleitet den Treppenaufgang. Die Propheten Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel rahmen als Hermen die Kanzelflächen ein. In diese Kanzelflächen schnitzte Helmont meisterhafte Reliefs des Täufers, der Verkündigung, der Geburt und Kreuzigung und in die Kanzeltür das Bild der Auferstehung, auf die Rückwand den Sündenfall. Unter den Prophetenhermen als Konsolen die Evangelistensymbole und zwischen ihnen Brustbilder der Kirchenväter Ambrosius, Gregor, Augustin und Hieronymus. Den Schalldeckel führte Helmont als virtuoses Glanzstück aus. Hoch oben Gottvater umgeben von Wolken und Engeln. Vom Heiligen Geiste unter ihm strahlen die sieben Tugenden aus. Engel stimmen mit Posaunen ihr Halleluja an und säumen mit ihrem Wolkenkranz den Schalldeckel ein.

Und nun noch ein letzter, ein vierter Kirchenbau in der Flucht der Severinstraße, nachdem wir rechts Nr. 218 noch Krakamps schönes Wohnhaus der Familie von Mering bewundert haben und am Ausgang der Straße, die sich jetzt Waidmarkt nennt, Nr. 4 ein anderes, freilich bescheideneres Wohnhaus des 18. Jahrhunderts, im Erdgeschoß leider durch Ladeneinbauten verändert. Am Eingange das Severinstor, am Ausgange ein mächtiges Bauwerk gleich einer Zwingburg, das sind die Riegel der Severinstraße. Am Ausgang der Westbau von St. Georg (Bild S. 149). Daß sein Unterbau ungegliedert aufsteigt und nur im Obergeschoß sich Fenster erlaubt, daß der Oberbau geschiefert ist und nicht etwa nur die Dachschrägen, daß die barocke Dachhaube eine so knappe, straffe Form erhalten hat, lassen den Bau noch trutziger erscheinen. Das ist ein Umriß von einer Kraft und Rassigkeit, der sich einem einprägt mit suggestiver Macht, ob ich ihn aufsuche von



Köln — St. Johann Baptist.

Kanzel von Johann Franz van Helmont (1720). — Vgl. Bilder S. 74 und 77.



Köln — St. Jakob und St. Georg.
Lithographie nach Weyer von Wunsch 1827.

der Severin- oder von der Hohen Straße her. Und früher war die Wirkung noch eindrucksvoller, als bis zum Jahre 1803 neben St. Georg noch eine zweite, und zwar zierlichere Kirche aufwuchs, die Jakobskirche. Das war ein Bild wie die Nachbarschaft St. Peters und St. Cäcilien, d. h. Stiftskirche und Pfarrkirche. Ich gebe St. Jakob nach einer Darstellung aus dem Jahre 1827 wieder (Bild S. 148). Sie ist in den Jahren 1530 bis 1569 errichtet worden. Das ist ebenfalls bezeichnend für das lange Nachwirken gotischer Formen in Köln, ja, im oberen Turmaufbau greift man sogar, wie bei der Jesuitenkirche, auf ältere romanische Bauformen zurück. Es ist sehr zu beklagen, daß die als Bild, wie in den Einzelheiten gefällige Kirche abgetragen wurde. — Was war nun eigentlich mit dem trutzigen Westbau von St. Georg geplant, dessen offenbar beabsichtigte Weiterführung das 17. Jahrhundert mit der Barockhaube endgültig zum Abschluß brachte?

Um 1200 fügte man an das ältere Langhaus den Westbau an; es ist die Zeit, die die Turmbauten und Ostchöre von St. Aposteln (Bild S. 112), Groß-St.-Martin (Bild S. 43) und St. Gereon (Bild S. 95) aufragen sah. Welcher Gegensatz indessen zu diesen malerischen Gliederungen das Westmassiv von St. Georg, dieser mächtige, ungefüge Turmkoloß, der nicht wieder in Köln seinesgleichen hat, auch sonst nicht als kirchliches Bauwerk am Rhein! Und man kann es verstehen, daß sich die Sage bildete, der heilige Anno habe hier gegen die Kölner Bürger eine Zwingburg errichten



Köln — St. Georg.

Ansicht von Norden auf den Westbau. — Westbau begonnen um 1200, unvollendet geblieben.
Turmhaube 17. Jahrhundert.

wollen, jedoch diese hätten den Weiterbau mit Macht verhindert; so erkläre sich der Zustand der Unvollendung. Aber der heilige Anno ruhte schon über hundert Jahre, als man an seine Gründung den fast 18 Meter quadratischen Westbau anfügte, und zwar in voller Breite des Langhauses, d. h. des Mittel- und der beiden Seitenschiffe. Fünf Meter dick sind seine Mauern im Untergeschoß bis zu der hoch ge-

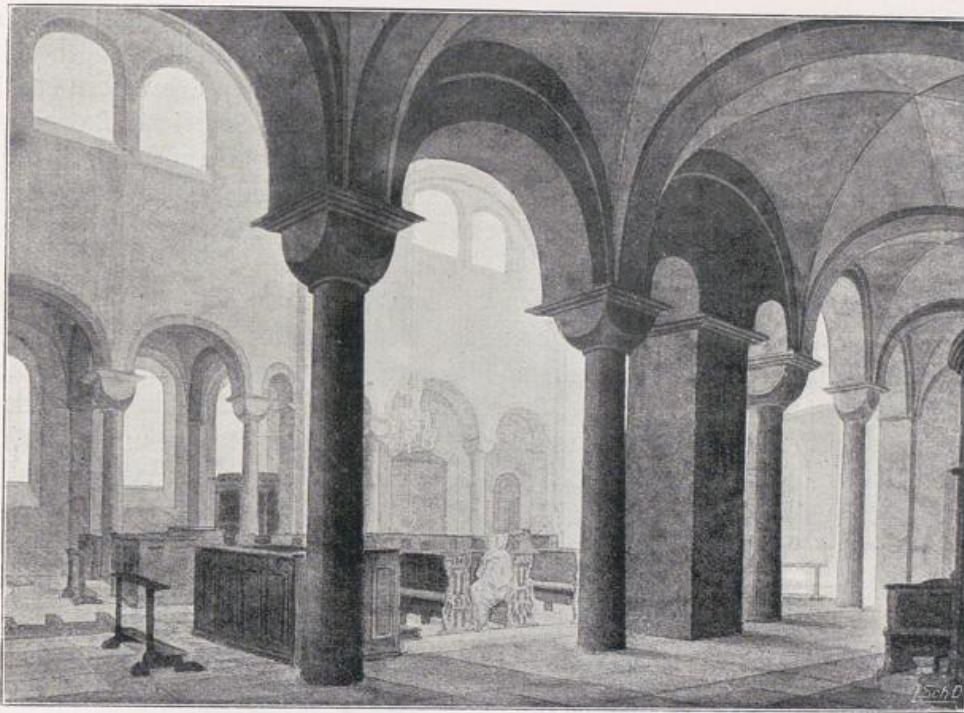


Köln — St. Georg.

Blick aus dem Westbau (vgl. Bild S. 149) in das Mittelschiff.
Als flach gedeckte Säulenbasilika vollendet um 1067. Gewölbe 12. Jahrhundert. — Vgl. Bild S. 151.

legenden Fensterbank. Nach dem Langhaus zu sind im Mauerwerk des Westbaus Treppentürme angebracht, deren rechteckige Ummantelung nach außen vortritt. War es nun geplant, diese Treppentürme nach oben weiter zu entwickeln, ähnlich wie bei St. Aposteln, Groß-St.-Martin und St. Pantaleon, und mit reicherer Wandaufteilung der Zwerggalerien usw. entsprechend die Westbaubekrönung, den schon nach einem Geschoß verkümmerten Turmansatz? Der dickwandige Unterbau und die genannten Parallelen reden deutlich davon, daß der Westbau Torso geblieben ist, und daß man hier etwas ganz Besonderes geplant hatte.

Unmittelbar an den Westbau stößt an der Südseite der Kirche eine Vorhalle an, die man nicht achtlos passiert; zwischen zwei gotischen Strebepfeilern, bekrönt mit Fialen, zwei Arkadengeschosse, unten Doppelarkaden, oben ein großer Bogen, in welchem der Gekreuzigte schwebt, links und rechts in den Zwickeln Wappen, als Abschluß eine große Halbrosette; das Ganze eine eigenartige Mischung romanischer und Renaissanceformen, geschaffen 1536. Wie konservativ Köln doch an seinen überlieferten Formen festhielt! In der Vorhalle hat man im Jahre 1559 die schöne Reliefstatue des heiligen Anno rechts in die Wand eingelassen. Säulen flankieren das wirkungsvoll gegliederte romanische Portal, das am Ende der Vorhalle in die Kirche führt, und Löwen über ihnen haben den Portalbogen zu tragen. Man steht



Köln — St. Georg.

Innenansicht nach Weyer vom Jahre 1838. — Vgl. Bild S. 150.

im ersten Gewölbejoch des südlichen Seitenschiffes. Dann öffnet sich in seiner ganzen Breite zum Mittelschiff der Westbau, während die Seitenschiffe an seinen Treppenaufgängen endigen. Wie schön die Lichtstimmung im Westbau! Fenster sind, das sahen wir schon draußen, nur im Obergeschoß, und ihr Licht dämpft der Emporenumgang, drei große Mittelbogen, denen seitlich sich je ein Doppelbogen zugesellt. Unten von Säulen eingerahmte Nischen, auch hier die mittlere höher und breiter. Hoch über uns die Hängekuppel. Bei dem Blick vom Westbau in das Langhaus bewundert man den sechsmal abgetreppten, dreimal mit Säulen durchsetzten großen Bogen. Früher war der Blick aus dem Langhaus in den Westbau noch bedeutender, als noch breit ausladende Stufen zu ihm hinaufführten. Aber leider hat man in den Jahren 1832 bis 1835 sie beseitigt, weil man West- und Langhaus auf gleiche Höhe bringen wollte. Seitdem schweben die Säulenfüße des Westbaubogens in der Luft, während ausgleichend die Langhaussäulen reichlich tief im aufsteigenden Fußboden basenlos versanken (Bild S. 150 u. 151). Und auch sonst mutet uns das Langhaus eigenartig an. Sicherlich war die Einwölbung des 12. Jahrhunderts keine übermäßig glückliche Tat, weil man schwere Pfeiler für die Wölbung zwischen die Arkaden bauen mußte (Bild S. 150 u. 151). Durch das Anwachsen des Fußbodens hat der Eindruck nicht gewonnen. Anno soll im Jahre 1059 den Bau begonnen haben. 1067 wird als Datum der Vollendung überliefert. Eine ausgedehnte dreischiffige Krypta dehnt sich unter dem Chore aus. Und entsprechend

dreischiffig ist auch das Chor angelegt, jedes Chorschiff mit eigener Apsis. Das und dann die Tatsache einer flach gedeckten Säulenbasilika ist den Rheinlanden völlig fremd. Viel verwandter mit St. Georg sind die Kirchenbauten Schwabens und im Sachsenland. Also auch bei dieser letzten Kirche in der Severinstraße fremder Einfluß, der die Anlage diktierte. Es erklärt sich aus den fördernden Beziehungen Annos zu dem Benediktinerorden. Als man St. Georg errichtete, war ein Schwabe Benno Vizedom des Erztifts Köln. Schwäbische Benediktinerbauten der Bau-
schule von Hirsau sind auch St. Georgs Vorbild gewesen.

Durch die nördliche Vorhalle suchen wir den Weg wieder ins Freie zum Waidmarkt, wo das Leben aus der Severin- und Hohen Straße, aus dem Rotgerber- und Blaubach, aus dem Mühlenbach und Filsengraben zusammenströmt. Aber nicht die Fortsetzung der Severinstraße, die alte und enge, immer belebte Hohe Straße mit ihren neuzeitlichen Kauf- und Geschäftshäusern, Gaststätten und Kinos, ist unser Ziel, sondern durch den Mühlenbach und den Filsengraben zum Rhein, zu St. Maria Lyskirchen. Rechts im Filsengraben Nr. 18 das alte, hohe, mehrgeschossige Haus der Faßbinderzunft aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit seinem barock verschnörkelten flandrischen Volutengiebel, den seitlich wappenhaltende Krieger bewachen (Bild S. 46, 2). Am Ausgang zum Rhein links die malerische Baugruppe alter Fachwerkhäuser mit weit vorkragendem Oberbau, den Säulen nach der Straße stützen müssen. So entstand ein bequemer, gegen Wetter geschützter Umgang, der in früheren Zeiten sich über die ganze eine Straßenseite erstreckte, die man daher „sub arcubus“ benannte. Links unten zum Rhein reckt St. Maria Lyskirchen über niedrige Wohnhäuser hinaus Chor und Chorturm empor (Bild S. 152, 153).



Köln — Ausschnitt aus dem Stadtprospekt von Anton Woensam von Worms vom Jahre 1531.

Partie um St. Maria Lyskirchen. — Vgl. Bilder S. 153 und 68, 69, 43.



Köln — St. Maria Lyskirchen.

Ansicht vom Rhein auf das Ostchor. — Vgl. Bild S. 152. — Um 1220. Chorumbau 17. Jahrhundert.

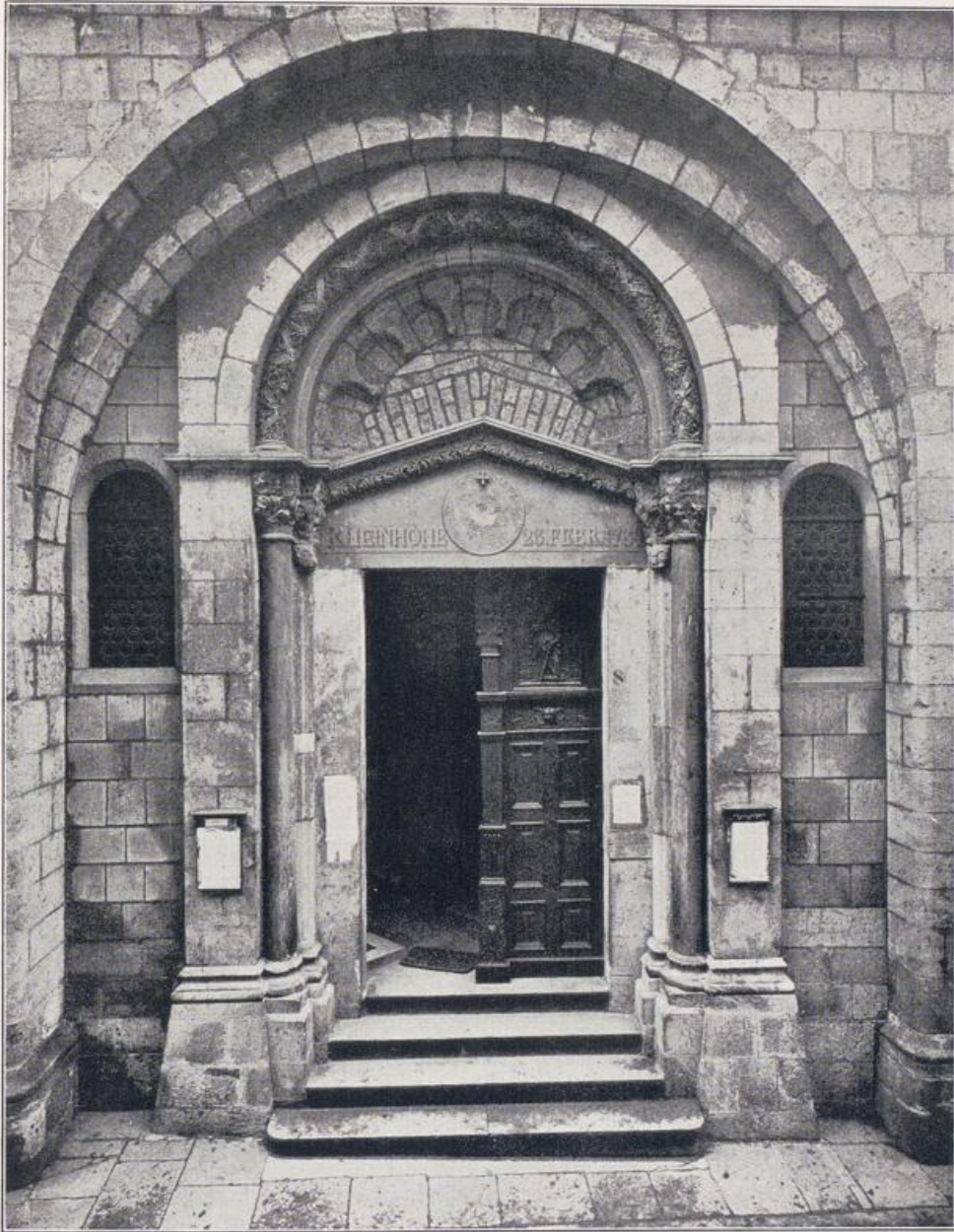


Köln — St. Maria Lyskirchen.

Anbetung der heiligen drei Könige. Wandmalerei im Tympanon des inneren Westportals. Mitte 13. Jahrhunderts. — Vgl. Bild S. 157.

St. Maria Lyskirchen — geheimnisvoller Name. Er kommt auch früher noch vor als St. Lisolphi, Lisolfiskyrken, Lisenkirchen, Liskirchen. Lis- oder Lyskirchen ist aber nicht etwa der ehemalige Ortsname, der hieß Nothausen. Lisolphus ist auch im Almanach der Heiligen nicht verzeichnet. Woher nun der geheimnisvolle Name? Die Lage am Rhein unmittelbar hinter der Stadtmauer gab frühzeitig der Kirche eine Beziehung zum Strom. St. Maria Lyskirchen mit ihrer malerischen Ostpartie, an der nur einer der Türme vollendet wurde, war das erste Gotteshaus, das den stromabwärts nach Köln fahrenden Schiffer begrüßte (Bild S. 153). Frühere Jahrhunderte sahen, wie sich hier zu Füßen der Kirche die Schiffe stauten (Bild S. 152). Links und rechts von St. Maria Lyskirchen führten durch die alte Stadtmauer Torpforten zu ihr hin. St. Maria Lyskirchen war das Bethaus der Rheinschiffer. Und wie früher die Stadtmauer den Unterbau des Chors und des Chorturms verdeckte, so heute der schlichte zweistöckige Wohnhastrakt (Bild S. 153). Nur die Chorbildung ist heute eine andere als dazumal, als sie als Stirnschmuck um ihre Apsis Plattenfries und Zwerggalerie zeigte (Bild S. 152). Die heutige Chorapsis stammt halt von einer Erneuerung des 17. Jahrhunderts. Auch heute noch ist die Kirche seitlich eingebaut geblieben. Wie einst die Schiffer, so müssen auch wir im Umweg den Westeingang zur Kirche links oder rechts vom Filsengraben oder der „Großen Witschgasse“ durch den schmalen Straßenzug „Lyskirchen“ suchen.

Die Westfassade hat sich dem gebrochenen Zug der schmalen Straße anpassen



Köln — St. Maria Lyskirchen.
Westportal um 1220.

müssen. Ihr oberer Aufbau ist nicht mehr der alte. Hier hat eine Wiederherstellung der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts den früheren Zustand ziemlich gewandelt. Unverändert ist aber das Untergeschoß, das ein auffallend merkwürdiges Mittelportal von eigenartiger Bildung faßt (Bild S. 155). Unter einem doppelten, aber nicht konzentrischen breiten Blendbogen das Portal, seitlich mit kleinen, rundbogigen Fenstern. Das ist an sich schon für die Zeit — die Kirche ist um 1220 errichtet worden — eine recht eigene Komposition. Pilaster und Säulenpaare mit durchlaufend gemeinsamen Basenprofilen rahmen den Eingang. Gemeinsam ist auch das Band des Profils der Pilaster, der Deckplatte der Kapitelle und des Profils des Türsturzes, der zur Mitte giebelförmig ansteigt. Die schönen romanischen Kapitelle der Ecksäulen mit ihrem plastischen Blattwerk, in dem Vögel und Figuren sich tummeln, sind leider stark verwittert. Ihr oberer Rankenschmuck setzt sich unter dem gebrochen ansteigenden Gebälk des Türsturzes fort. Über dem Türsturz das runde Tympanon, mit einem Hufeisenbogenfries rosettenhaft verziert. Aus den Kapitellen der beiden Säulen aufwachsend legen sich um das Rundbogenband noch zwei Rundstäbe, der äußere wieder reich verziert wie die Kapitelle selbst, als leichtes Laubgewinde ausgemeißelt. Sucht man für diese eigenartige Portalbildung in Köln nach Zusammenhängen, so wird einem die Vorhalle von St. Andreas mit ihren ausgezählten Gurtbogen einfallen (Bild S. 72). Das Gemeinsame liegt nicht allein in verwandten Formen, sondern auch im Stimmungsgehalt. Diese Stimmung hallte uns auch im Kuppelbau von St. Aposteln entgegen. Erinnerungen an den fernen Orient steigen einem auf. Waren die Kreuzfahrer die Vermittler? Ist es uralter Einfluß byzantinischer Beziehungen? Nun, so viele der wichtigsten Fragen rheinischer Kunst sind noch immer nicht gelöst. — Bevor ihr in die Kirche eintretet, schaut euch die schön geschnitzte Holztür vom Jahre 1614 einmal genauer an!

Das Innere der Kirche ist eine kleine Überraschung, mit der wir nicht gerechnet haben (Bild S. 157). Trotz der geringen Tiefe, eingeengt zwischen Stadtmauer und einer schmalen Rheingasse, welche Weiträumigkeit! Nur vier Pfeiler, d. h. neue Gewölbejoche in dem querschifflosen Kirchenraum, aber tiefe und breite Emporen, die auch die Westseite umfassen, ihre und des Untergeschosses weit gespannten Bogen, die Klarheit der Gewölbe und die Schönheit ihrer Einzelheit, der Säulen, Gurte, Kapitelle, die ausgezeichneten Verhältnisse der Geschosse und Raumabschnitte zueinander, was mein Bild auf Seite 157 gar nicht wiedergeben kann, haben hier eine Raumwirkung von ganz eigener Stimmung geschaffen. Die Emporenbrüstung stammt natürlich erst aus dem 17. Jahrhundert. Kaum hat das Auge nach dem ersten Schritt durch das Portal diesen schönen Raumeindruck erfaßt, dann folgt es unter der Westempore aufwärts dem Wuchse der Gewölbesäulen. Wie hochräumig nun auch das Innere wirkt! Und mit Behagen weilt das Auge bei der farbigen Ausmalung der Gewölbe, die die Raumwirkung meisterlich zu verdichten weiß (Bild S. 159). Malereien, die man im Jahre 1879 erst freilegte, und die bis dahin unter einer Tünche vergraben waren. Das sind umfangreiche Szenen in den zwölf Gewölberippen, Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, eine der letzten großen monumentalen Äußerungen romanischer Wanddekorationen

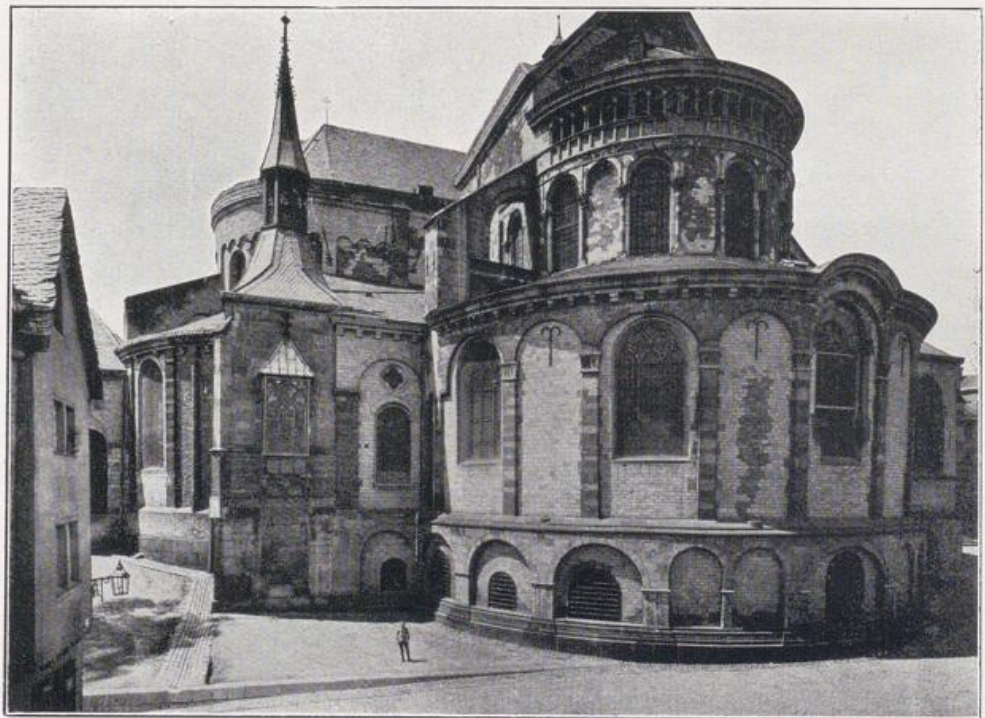
der Mitte des 13. Jahrhunderts, bevor die Gotik in Köln ihren Siegeszug antrat. Im Tympanon über dem Westportal feierlich wie ein Zeremonienbild am Hofe zu Byzanz die Anbetung der Gottesmutter auf ihrem Thron durch die heiligen drei Könige (Bild S. 157 und 154).

Spätgotische Fenster und Glasmalerei vom Anfange des 16. Jahrhunderts, farbige, figurenreiche Brabanter Wandteppiche, schließlich zwei prachtvolle Madonnen des 14. und 15. Jahrhunderts, die letztere zum Besten zählend, was Köln aus dieser Zeit besitzt, bereichern weiterhin den schönen Raum. Und schließlich ist man überrascht zu sehen, was das kleine Kirchlein an kunstvollen Kirchenschätzen aufzuweisen hat, an frühmittelalterlichen Vortragskreuzen, Kelchen, Monstranzen, Ölgefäßen; an erster Stelle will der Evangelienkodex der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts hervorgehoben werden.

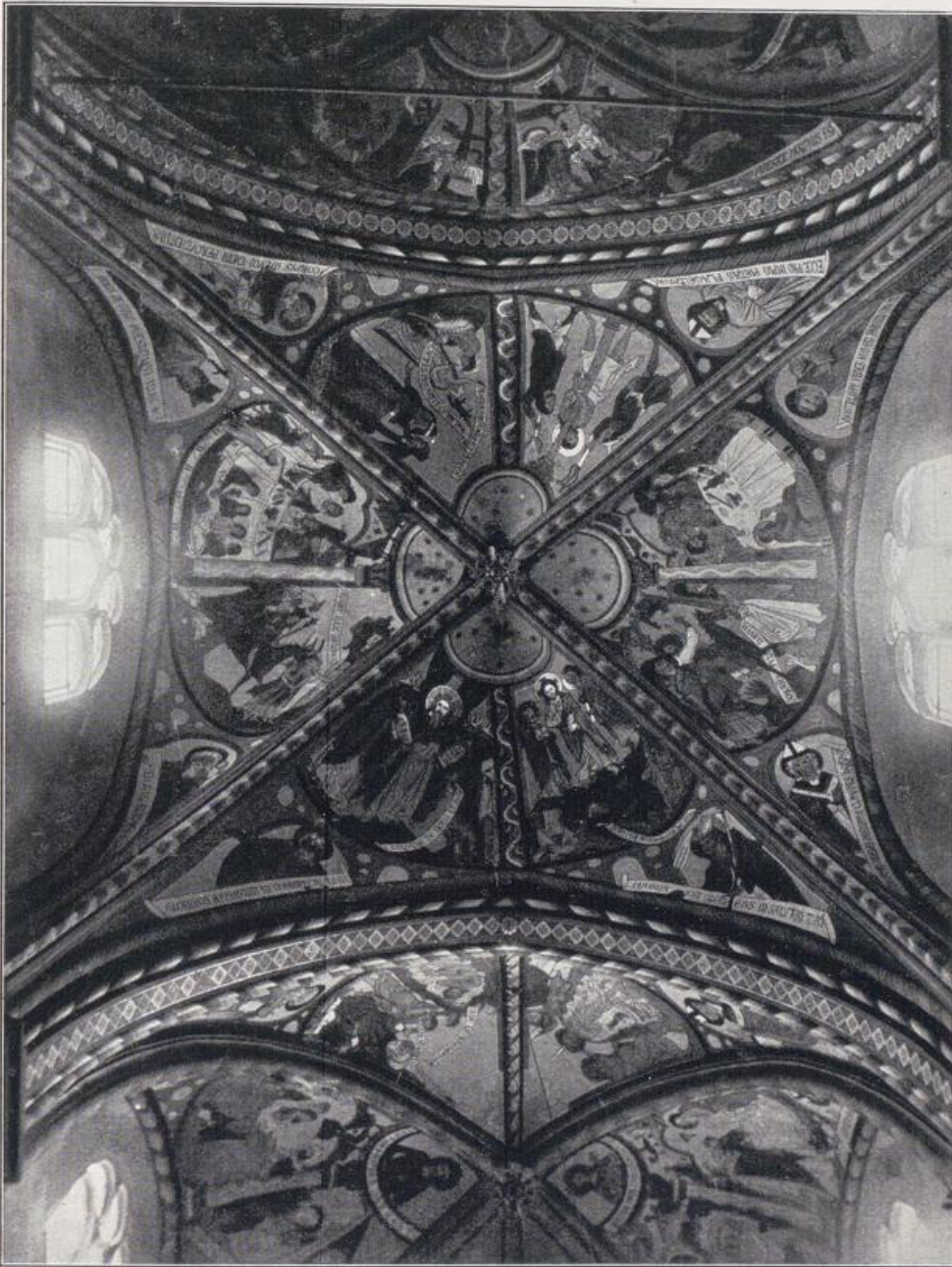


Köln — St. Maria Lyskirchen.
Blick auf den Westeingang. — Vgl. Bild S. 154 und 159.

Was an alten Fachwerkhäusern in der Nachbarschaft um St. Maria Lyskirchen sich sammelt, wird man auf die Dauer kaum erhalten können, und aus der Fülle frühmittelalterlicher Steinbauten, die uns Anton Woensams Darstellung der Umgebung von St. Maria Lyskirchen vom Jahre 1531 vorführt (Bild S. 152), hat wenigstens nur in die Gegenwart sich retten können. In der Rheingasse Nr. 8 steht zwar noch stolz, behäbig dreigeschossig hoch, mit seinen fünf reich mit Säulen- und Blendenschmuck verzierten Fensterachsen und dem abermals dreigeschossigen Treppengiebel das sogenannte Overstolzenhaus, ein Denkmal des selbstbewußten Kölner Kaufmannspatriziates des 13. Jahrhunderts (Bild S. 47,2). Aber es fühlt sich doch recht vereinsamt in seiner heutigen Umgebung. Es hat wohl noch auf dem Alten Markt in der Apotheke einen verwandten Standesgenossen, doch mit den übrigen hat das 19. Jahrhundert arg aufgeräumt. Aus der Rheingasse führt uns der Weg zu dem langgestreckten Heumarkt. Wenige Schritte links, und über der Plektrudisgasse und auf hoher Freitreppe thront das Ostchor von St. Maria im Kapitol (Bild S. 158).



Köln — St. Maria im Kapitol.
Blick auf das Ostchor. — Vgl. Bilder S. 160 ff.



Köln — St. Maria Lyskirchen.

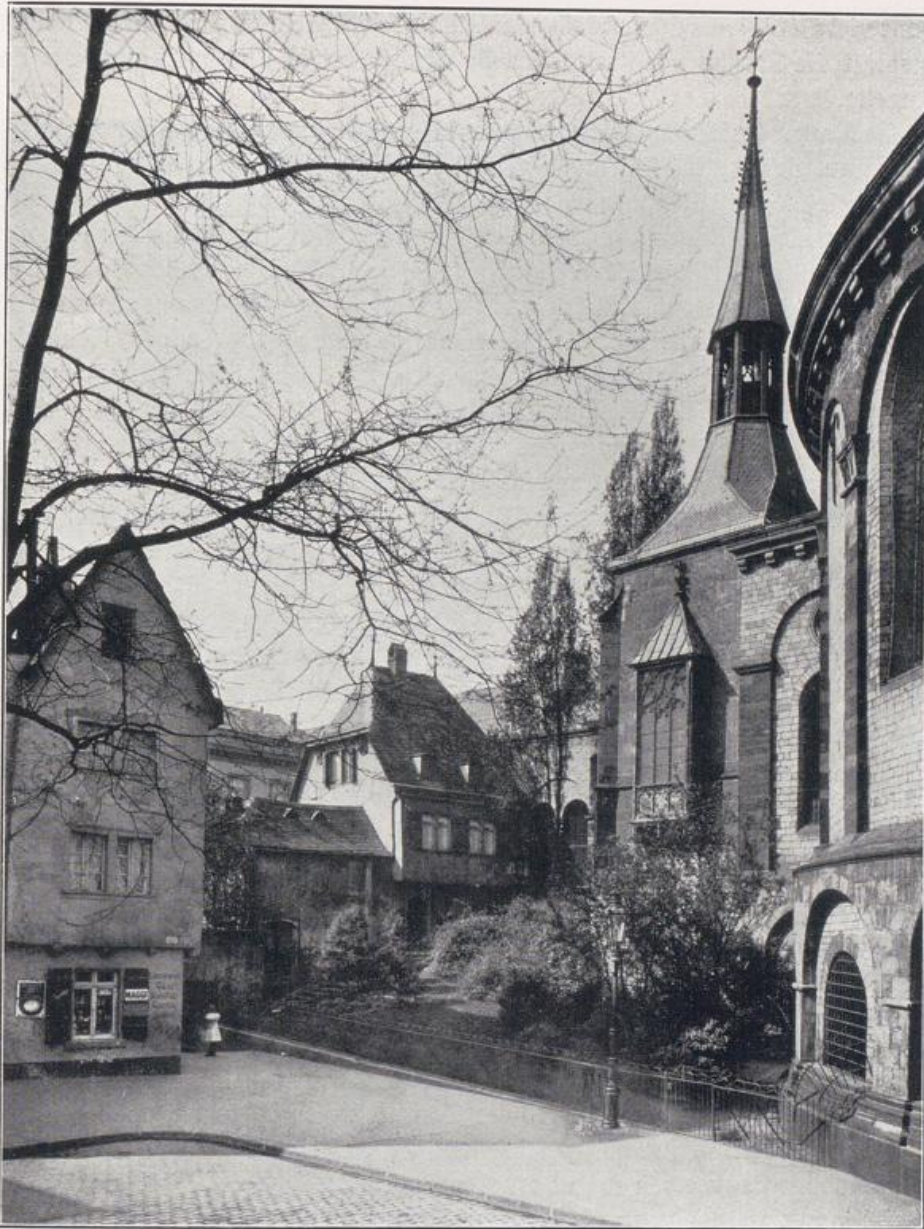
Deckenmalerei des Mittelschiffes Mitte 13. Jahrhunderts. — Vgl. Innenansicht Bild S. 157.



Köln — St. Maria im Kapitol.

Ansicht vom Marienplatz auf das Dreikönigentörchen (rechts, 14. Jahrh.) und das Singmeisterhäuschen (links, 15. Jahrh.). Vgl. Bild S. 161.

Lichhof nennt sich das entzückend schöne, hochgelegene, stimmungsvolle Plätzchen, in das St. Maria im Kapitol ihren reich belebten Chorbau vorschleibt. Linker Hand das anmutige Bild des sogenannten Singmeisterhäuschens oder, wie das „Buch Weinsberg“ im 16. Jahrhundert erzählt, die „Wohnung des Organisten uff der Trappen bei S. Marien welch Haus zu der Hardenraithkapelle gehört“. Die im Jahre 1466 von Johann Hardenrath, dem kunstsinnigen und gelehrten Kölner Patrizier, und seiner Ehefrau Sibille Schlösgen erbaute Hardenrathskapelle befindet sich in dem Zwickel zwischen Ost- und Südapsis des Chores von St. Maria im Kapitol und zeigt zum Lichhof ihren schön gegliederten spätgotischen Erker (Bild S. 161). Hardenrath hatte für diese Kapelle auch Singmessen gestiftet



Köln — Lichhof.

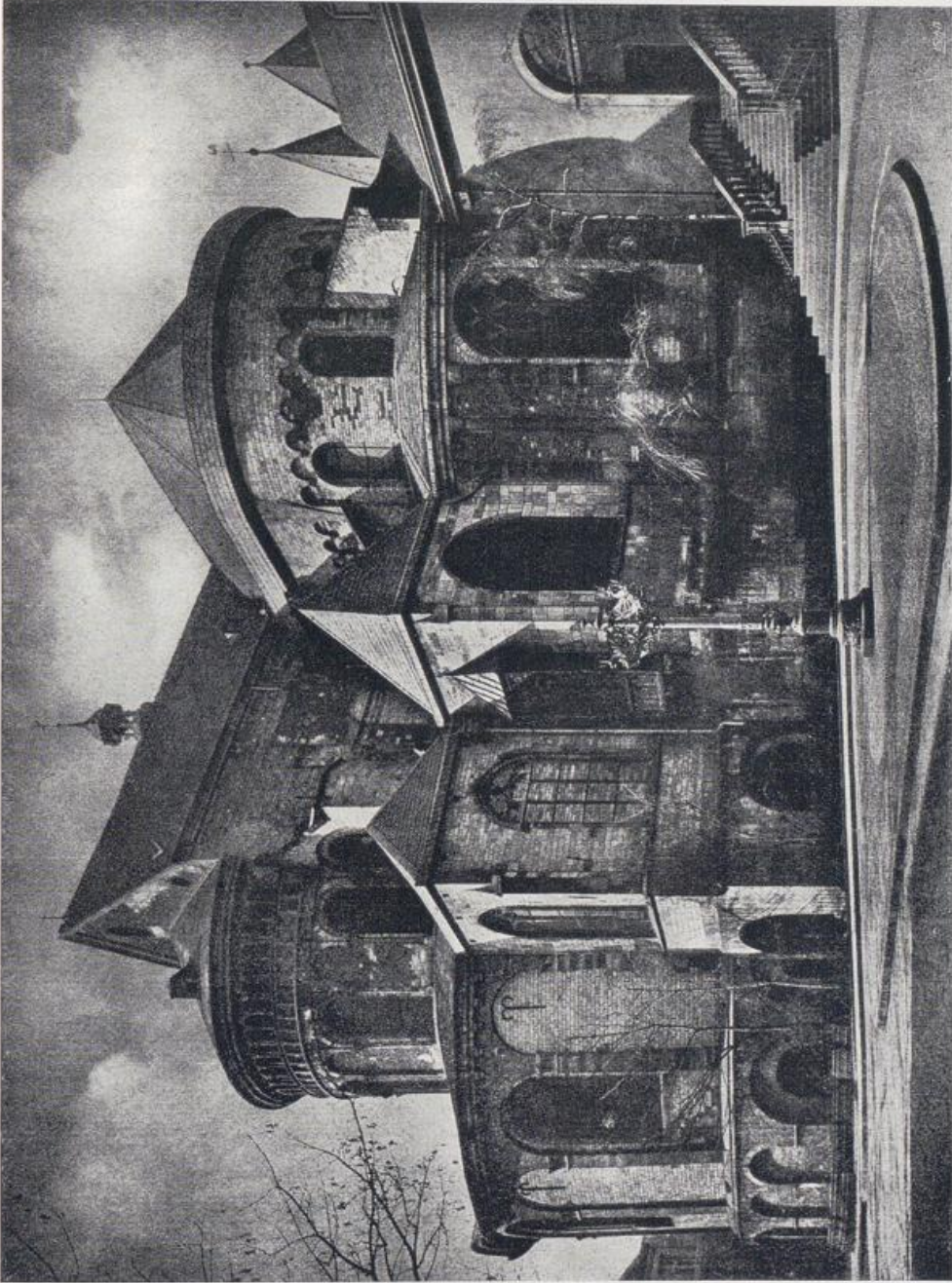
Im Hintergrunde das Singmeisterhäuschen. — Rechts die Hardenrathskapelle von St. Maria im Kapitol.
15. Jahrhundert. — Vgl. Bilder S. 160 und 158.

und nicht allein sich und seine Frau und Kinder in stolzem Vollbewußtsein seines Reichtums wie seiner Frömmigkeit in der Kapelle darstellen lassen, sondern, wie wir nachher noch sehen werden, auch seine Sängerschar mit dem taktierenden Singmeister und dem Organisten spielend vor der Orgel. Auch am Singmeisterhäuschen hat er sich mit seinem und seiner Frau Wappen verewigt. Das ist eine ansprechend intime Baugruppe mit dem niedrigeren Vorbau, an sich schmucklos, aber wirkungsvoll schön

und mit viel Gefühl aus dem abfallenden Gelände entwickelt. Vor den beiden Häuschen steigt die Treppe hoch zur Vorhalle der südlichen Chorapsis und zur Familienkapelle.

An die Mauer des Singmeisterhäuschens lehnt sich das schmucke Dreikönigentörchen an, das letzte Köln noch gebliebene Immunitätstor (Bild S. 160, 172). Hier war, wie die Überlieferung berichtet, die Stelle, die die Prozession passierte, als sie im Jahre 1164 mit den Gebeinen der heiligen drei Könige nach der Zerstörung Mailands in Köln feierlichst ihren Einzug hielt. Sechs Wappenschilder in der Bogenleibung sollen das Ereignis illustrieren: das Wappen des Geschenkgebers der Reliquien, der Reichsadler Kaiser Friedrich Barbarossas; das Wappen Reinald von Dassels, des Kölner Erzbischofs und Kanzlers für Italien, des Überbringers der Reliquien nach Köln; das Wappen Konrads von Hochstaden, des Domerbauers, unter dessen Chor die Gebeine ruhen; das Wappen des Erzbischofs Ruprecht von der Pfalz, der das Dreikönigentörchen im 15. Jahrhundert erbaut haben soll. Aber die Wappen sind neueren Datums, wie auch die Jahresinschrift, und gehen von der Voraussetzung aus, daß das Törchen zur Zeit Johann Hardenraths errichtet worden sei, Teil seiner Stiftungen. Aber Anlage wie Gliederung des Törchens, vor allem die sehr schöne plastische Gruppe der Anbetung der Könige über dem spitzbogigen Tordurchgang nach dem Lichhof reden deutlich davon, daß der Bau noch im 14. Jahrhundert erstanden sein muß. Schön wie der Blick vom Lichhof ist auch der außerhalb des Plätzchens, vom Marienplatz aus auf den alten Immunitätseingang, das Singmeisterhaus und die Hardenrathskapelle mit ihrer spitz zulaufenden Dachhelmbekrönung (Bild S. 160). Entsprechend der Lage dieser Kapelle hat man im Jahre 1493 in dem gegenüber liegenden Zwickel der Ost- und Nordapsis des Chores, ebenfalls mit einem spätgotischen Erker zum Lichhof und nicht weniger anmutig verziert, die Taufkapelle geschaffen (Bild S. 163). Rechts daneben führen Stufen hinauf zur Vorhalle der Nordapsis. Dann öffnen sich zwei Holztürflügel, die in 26 geschnitzten Reliefs, in einem Band- und Rankenwerk, eingefast von großen Rosettenknöpfen, gleich einer Bilderbibel das Neue Testament vortragen. Man glaubt, dieses höchst interessante, umfangreiche Werk, das allein dasteht auf deutschem Boden, in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datieren. Gedrungen und dickköpfig sind noch die Gestalten dieser Szenen, doch keineswegs ohne Naturbeobachtung. Und überraschend ist, daß sich das Werk über Jahrhunderte hinaus bis heute noch so gut erhalten hat.

Betritt man das Innere, so verwirrt zunächst der Säulen- und Stützenwald, der Reichtum an immer neuen Bildern und malerischen Durchblicken, bis sich das Auge orientiert und die Klarheit der ganzen Anlage bestaunt (Bild S. 165). Der Mittelpunkt des weiträumigen Chores ist ein Quadrat, über dem hoch oben eine Hängeskuppel schwebt. Von hier aus strahlen nach Osten, Norden und Süden gleiche Tonnengewölbe, dann ebenfalls gleiche Halbkuppeln aus, die in ihrer Fortsetzung sich zu Boden senken, beleuchtet im Obergeschoß mit Fenstern in Säulenbogenblenden, im Erdgeschoß getragen von offenen Arkaden. Um diese im Grundriß in überhöhtem Halbkreis angeordneten Arkaden legt sich parallel ein gewölbter Umgang, der sich in die Seitenschiffe des Langhauses fortsetzt, die Verbindung eines zentralen und

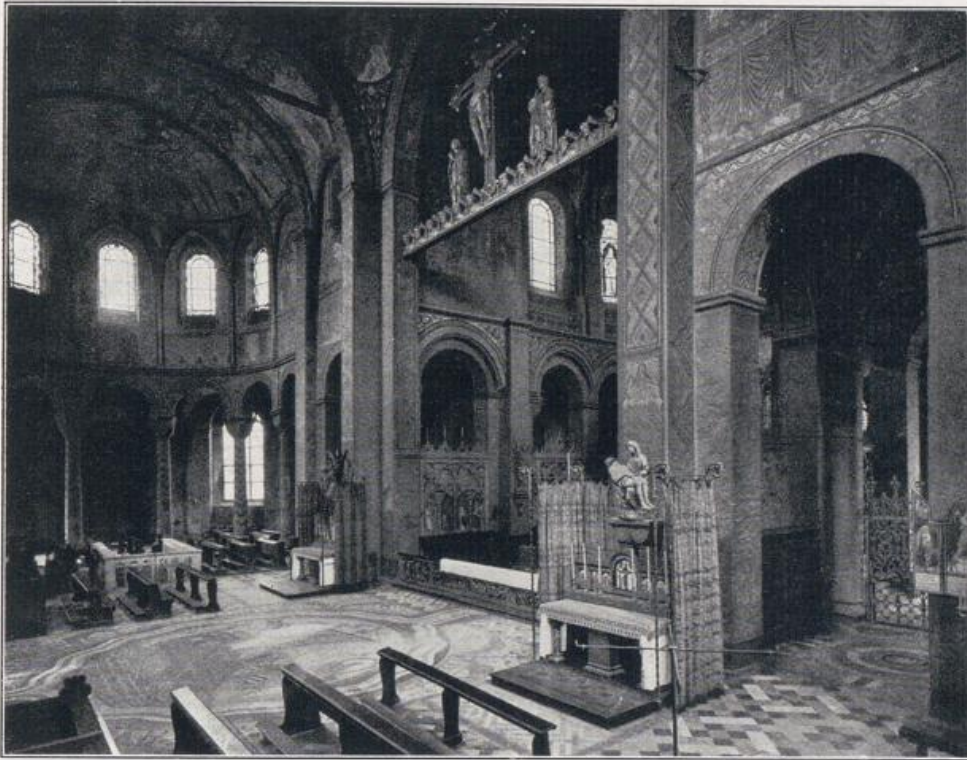


Köln — St. Maria im Kapitol.
Nordansicht des Chores.

kirchlichen Langhauses. Die Kirche wurde 1065 geweiht. Die grundrißliche Anordnung lag damals fest; über den Aufbau reden wir noch. Dieser Grundriß, epochemachend für die Entwicklung rheinisch-romanischer Baukunst — und das 150 Jahre vor St. Aposteln! (s. S. 110 ff.) —, vereinsamt dastehend zwischen römischer Antike und dem italienischen zentralen Denkmalsbau der Renaissance der Bramante und Lionardo, der in St. Peter zu Rom seinen stärksten Niederschlag fand, ist voller Rätsel. Der Name „im Kapitol“ und die starke Verwandtschaft des Ostchors der Kirche mit der auf antiken Fundamenten im Mittelalter und in der Renaissance aufgebauten Kirche San Lorenzo in Mailand führten dazu, was nur zu nahe lag, den rätselhaften Kölner Bau, da er sonst nirgendwo in die Bauentwicklung damaliger Zeit einzureihen war, so zu erklären: die Fundamente des römischen Kapitols zu Köln in derselben reichen Innengliederung der Konchen und Säulenstellungen wie der antike Grundriß von San Lorenzo in Mailand haben die Anlage von St. Maria im Kapitol diktiert. Zwar taucht der Name „in Capitolio“ erst hundert Jahre nach der Weihe der Marienkirche auf, und die alte Bezeichnung „Maria Alta“ blieb noch lange neben dem neuen Namen bestehen. Hier konnten also nur Ausgrabungen Aufschluß geben. Man stieß auch vor einigen Jahren auf umfangreiche Fundamente einer römischen Anlage, die wohl Zusammenhang zeigte mit dem



Köln — St. Maria im Kapitol.
Krypta — 11. Jahrhundert.



Köln — St. Maria im Kapitol.
Blick in den Ostbau.

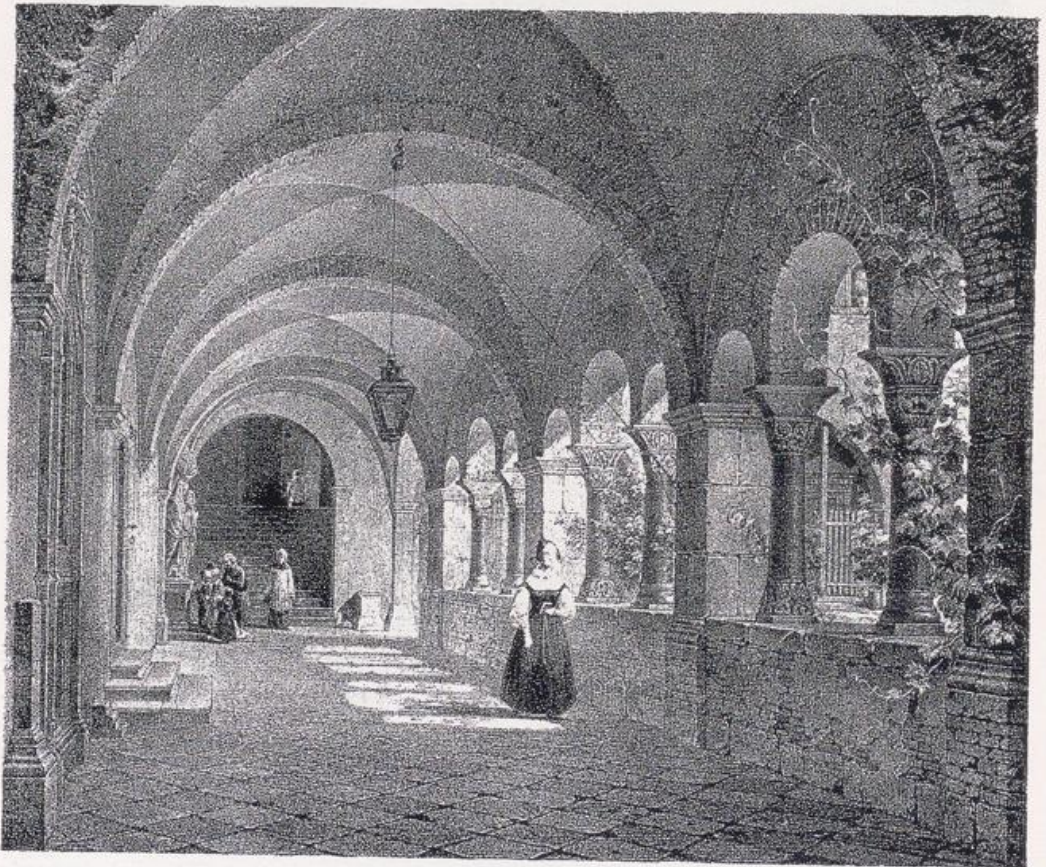
Langhaus, aber nicht mit dem kleeblattförmigen Ostchor! So bleibt nur die Erklärung: das Studium eines römischen Kaiserpalastes zu Trier, der ja als christliche Kirche umgewandelt worden war, und verwandter, nicht mehr bestehender römischer Bauten in den Rheinlanden haben dem Baumeister von St. Maria im Kapitol die Anregung gegeben, der aber mit genialer Selbständigkeit die Verbindung des nach antiken Vorbildern entstandenen zentralen Ostchors mit dem Langhaus durchführte.

Nach Osten fällt das Gelände der Kirche ab. Hier war daher, ohne den Chorboden erhöhen zu müssen und den zentralen Eindruck zu beeinträchtigen, bequem die Anlage einer Krypta möglich, die aufzusuchen man nicht versäumen soll (Bild S. 164). Aus beiden Querarmen des Chores führen Treppen hinab. Fünf Meter hoch spannen sich gratige Wölbungen über gedrungenen Säulen und kräftigen Würfelkapitellen. Dämmerlicht hüllt die ausdrucksvollen Formen und die Weiträumigkeit der Anlage ein in feierlich stimmungsvollen Ernst. Fünf kleinere gewölbte Nebenräume umgeben den dreischiffigen Hauptraum, durch wuchtige Pfeiler und dicke Mauern getrennt, wie wenn Grabeskammern einen Andachts- oder Gedächtnisraum umstünden. Im südlichen Nebenraum hat man daher im 19. Jahrhundert den Grabstein der hl. Plektrudis auf eine neue Tumba gebettet. Die interessante Reliefstatue des 12. Jahrhunderts stand bis dahin im Chor. Plektrudis war die

Ehefrau Pipins von Heristal, und, wie die Überlieferung erzählt, soll sie schon im 7. Jahrhundert auf dem Hügel der Kapitolskirche eine Marienkirche errichtet haben, die später ihre letzte Ruhestätte wurde.

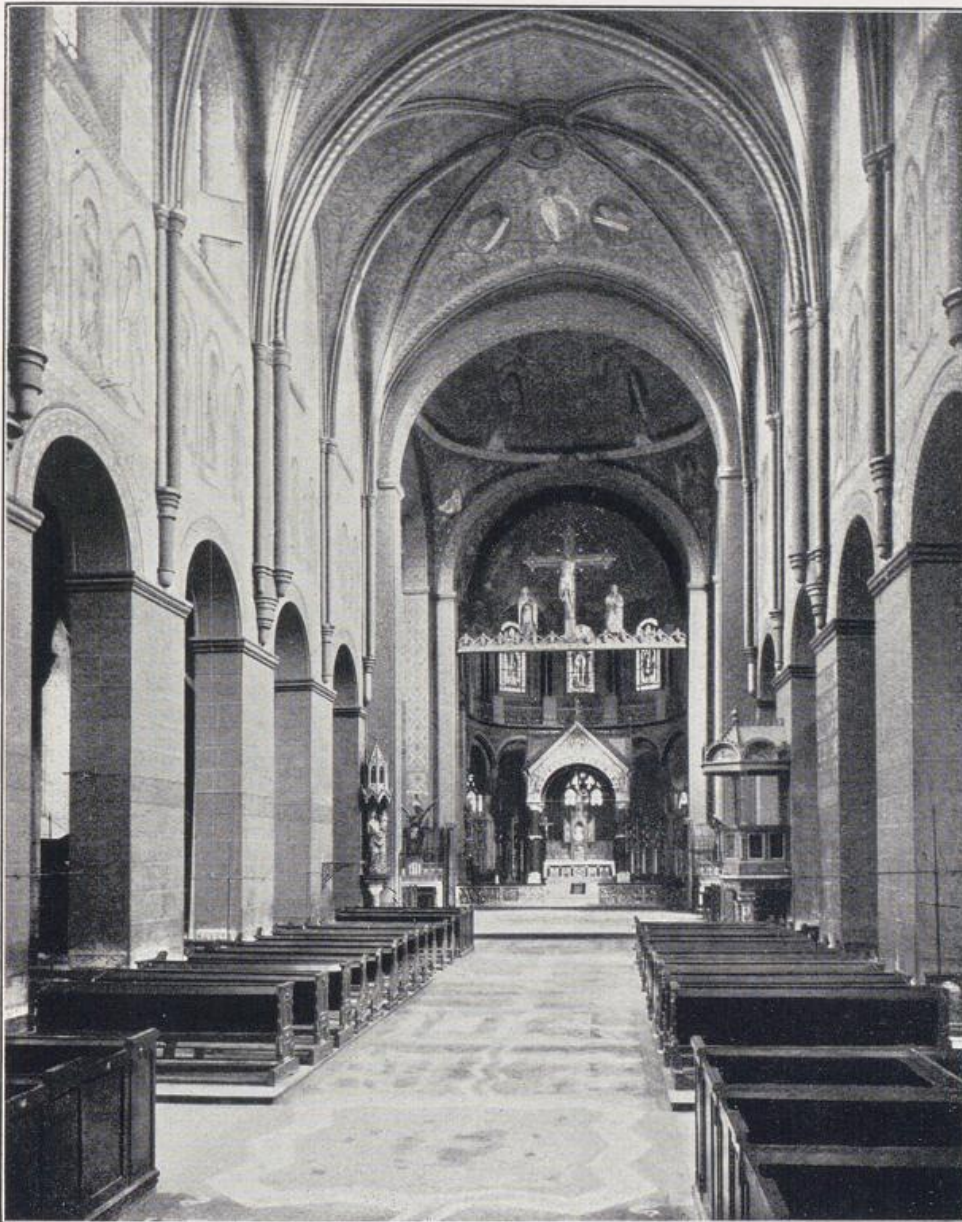
Steigt man wieder hinauf in das weite Chor, so fallen im Langhause die eng gestellten Pfeiler auf, aber die Stellung ergibt sich aus dem einheitlichen Band des Umganges und der Seitenschiffe, d. h. die Säulenabstände im Chor waren wegen der einheitlich geplanten Wölbung maßgebend für die Pfeilerabstände im Langhaus (Bild S. 167). Umgang und Seitenschiffe waren wohl zur Zeit der Weihe 1065 fertig. Wann nun die Wölbung der übrigen Teile des Ostchores folgte, ist im einzelnen nicht genau anzugeben. Aber bestimmt war von Anfang an der ganze Entwurf auf Wölbung berechnet. So gab es lange Zeit noch einen Übergangszustand vom gewölbten oder teilweise gewölbten Chor zum flach gedeckten Langhause, das sich erst Anfang des 13. Jahrhunderts einwölbte.

Älter als Langhaus und Chor ist in der Anlage der Westbau (Bild S. 171). Er soll noch auf einen Kirchenbau des 10. Jahrhunderts unter Erzbischof Bruno zurückgehen. Nach dem Vorbilde der Pfalzkapelle Karls des Großen zu Aachen und des



Köln — St. Maria im Kapitol.

Nördlicher Flügel des Kreuzganges vor dem Neubau 1849 nach Wegelin. — Vgl. Bild S. 173.



Köln — St. Maria im Kapitol.

Blick durch das Mittelschiff auf das Ostchor. — Weihe 1065. Gewölbe Anfang 13. Jahrhundert.

Westbaus der Münsterkirche zu Essen öffnet er sich dem Langhause in Arkaden, die ein großer Bogen umschließt, und dort, wo heute im Obergeschoß die Orgel Aufstellung gefunden hat, war früher die Empore der frommen Ordensfrauen, und im Erdgeschoß ihr stiller Andachtsraum. Aus dem gewölbten Erdgeschoß führen Stufen durch einen schmalen, dämmerigen Korridor hinunter in den Kreuzgang des 12. Jahrhunderts, der aber in den folgenden Jahrhunderten mancherlei Änderung



Köln — St. Maria im Kapitol.

Ausschnitt aus der Stadtansicht des Anton Woensam von Worms vom Jahre 1531. — Vgl. Bilder S. 169, 171 u. 68.

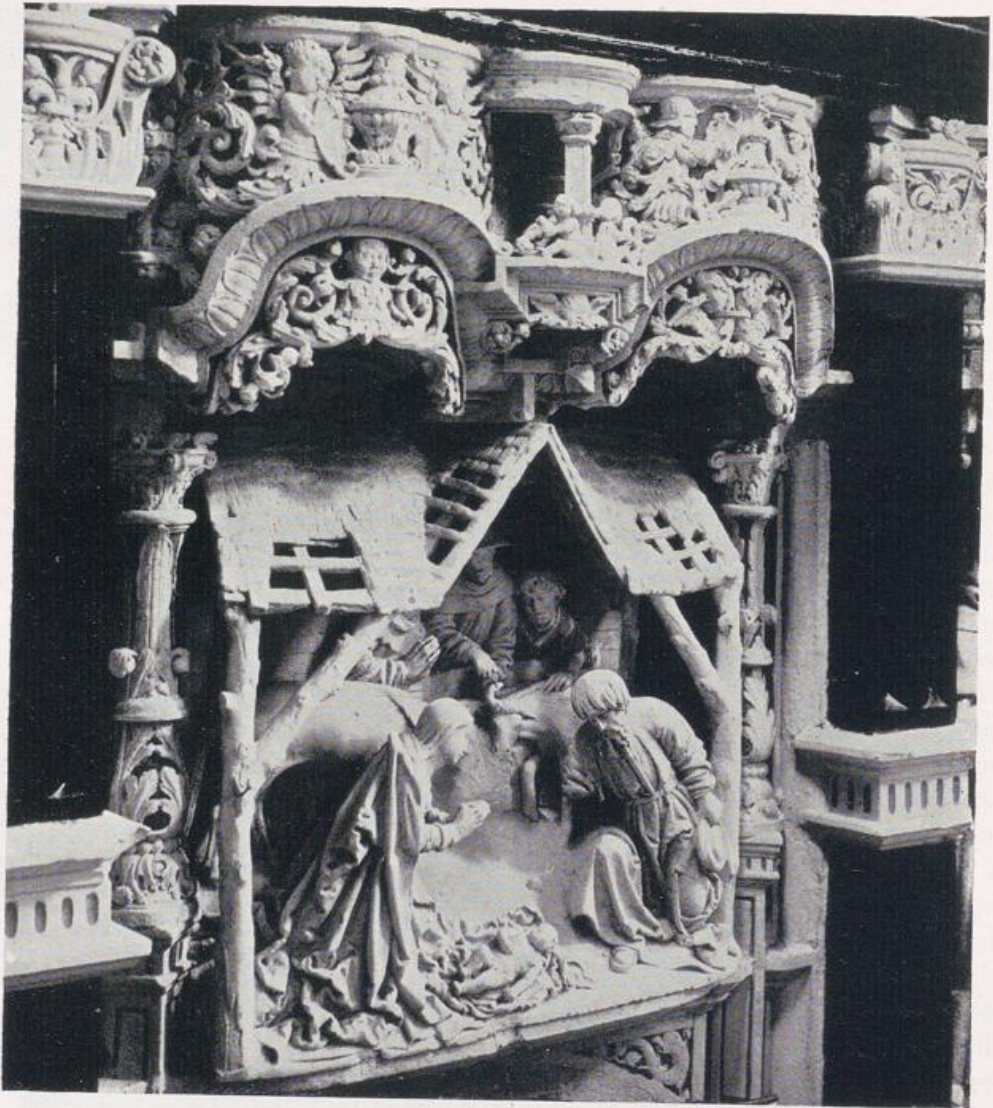
erfuhr (Bilder S. 166, 173). — Links und rechts zwischen Langhaus und Westbau steigen, wie bei St. Pantaleon, Treppentürme auf (Bild S. 169.) Die oberen Geschosse wie das des eigentlichen Westbaus stürzten aber im Jahre 1637 ein. Anton Woensam von Worms hat in seinem Stadtprospekt vom Jahre 1531 den früheren Zustand uns überliefert (Bild S. 168). — Um aber den Westbau im Innern weiter zu verfolgen (Bild S. 171); wohl verstanden, der alte Brunonische Westbau bezieht sich nur auf die Gruppe des von zwei Treppentürmen flankierten Westturmbaus; aber vom Chor der Kirche aus gesehen, gewinnt man den Eindruck, daß er noch weit in das Mittelschiff hineinreiche und sich auch von diesem in gewissem Sinne innenräumlich abtrenne, erstlich dadurch, daß eine reiche plastische Dekoration aus dem Mittelschiff einen Raum ausschneidet, dann, daß das Geschoß unter dieser Dekoration keine Arkaden zum Mittelschiff aufweist, und daß seitlich vor diesem Raum auch die Seitenschiffe endigen. Aber das alles sind erst spätere bauliche Änderungen. Unter der plastischen Dekoration waren früher wohl offene Arkaden zu den Seitenschiffen. Als man von den beiden Seitenschiffen je einen zweijochigen Raum abtrennen wollte, vermauerte man die entsprechenden Arkaden im Mittelschiff und schloß die so abgetrennten Räume nach den Seitenschiffen durch Türen. Und den umfangreichen plastischen Schmuck hat der Westteil des Langhauses erst im Jahre 1767 erhalten. Bis dahin bildete er unter der Vierung des Ostchores den Lettner. Man male sich nur einmal das Bild aus! Leider hat das überaus prächtige Werk in der neuen Aufstellung nicht ganz Verwendung finden können. Große Teile wurden zerstört. Reste findet man noch im Bodenraum der südlichen Vorhalle der

erfuhr (Bilder S. 166, 173). — Links und rechts zwischen Langhaus und Westbau steigen, wie bei St. Pantaleon, Treppentürme auf (Bild S. 169.) Die oberen Geschosse wie das des eigentlichen Westbaus stürzten aber im Jahre 1637 ein. Anton Woensam von Worms hat in seinem Stadtprospekt vom Jahre 1531 den früheren Zustand uns überliefert (Bild S. 168). — Um aber den Westbau im Innern weiter zu verfolgen (Bild S. 171); wohl verstanden, der alte Brunonische Westbau bezieht sich nur auf die Gruppe des von zwei Treppentürmen flankierten Westturmbaus; aber vom Chor der Kirche aus gesehen, gewinnt man den Eindruck, daß er noch weit in das Mittelschiff hineinreiche und sich auch von diesem in gewissem Sinne innenräumlich abtrenne, erstlich dadurch, daß eine reiche plastische Dekoration aus dem Mittelschiff einen Raum ausschneidet, dann, daß das Geschoß unter dieser Dekoration keine Ar-



Köln — St. Maria im Kapitol.

Ansicht des Westbaus, heutiger Zustand. — Vgl. Bild S. 168.



Köln — St. Maria im Kapitol.
Ausschnitt aus dem ehemaligen Lettner. — Vgl. Bild S. 171.

Kirche. Es ist ein Werk flandrischer Herkunft. 1517 wurde es in Auftrag gegeben, 1523 war es vollendet, 1524 wurde es in St. Maria im Kapitol aufgestellt. Auftraggeber waren Georg und Nicasius Hackeney und deren Anverwandte, wie das die Wappen über den Pfeilern des ehemaligen Lettners erzählen (Bild S. 171). Die beiden Hackeneys haben die Freude der Vollendung oder Aufstellung des Prachtwerkes nicht mehr erlebt. Nicasius starb bereits 1518. Georgs Ehefrau wird in einem Schreiben des Rates der Stadt Köln vom Jahre 1524 Witwe genannt.

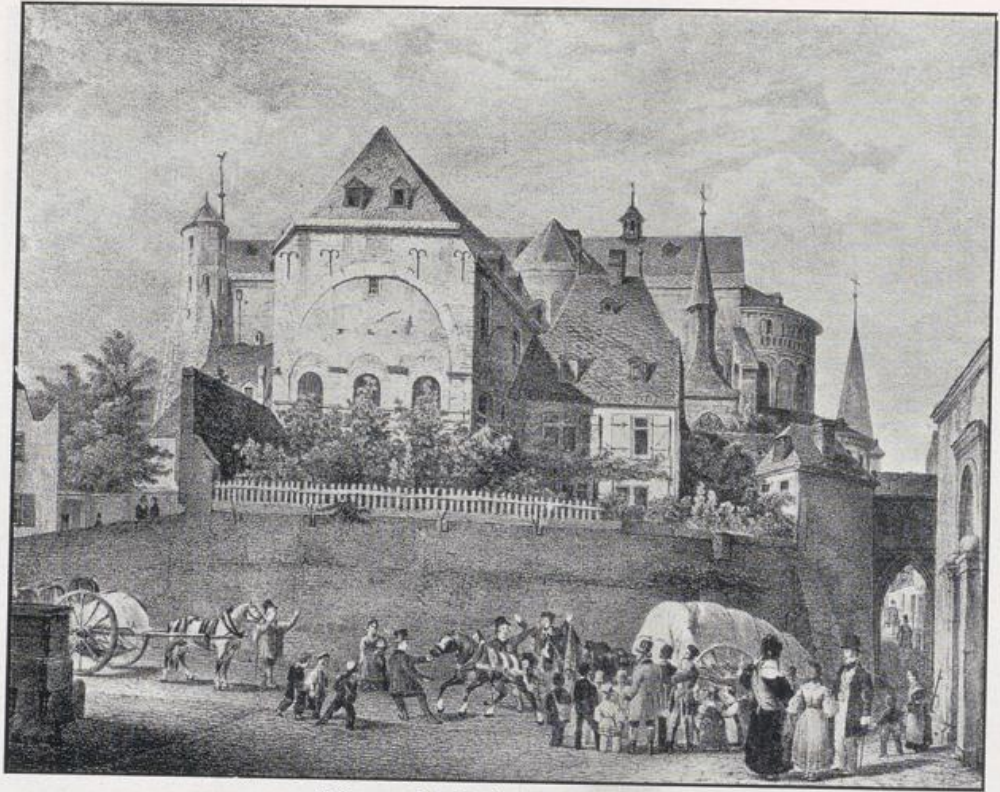
Die Familie Hackeney ist höchst bedeutsam für die durch flandrischen Einfluß in Köln sich entwickelnde Renaissancekunst, weil eine Anzahl Arbeiten der Baukunst, Plastik und Malerei der Zeit in Köln mit ihrem Namen verbunden ist. Nica-



Köln — St. Maria im Kapitol.

Blick auf den Westbau (10. Jahrhundert mit späteren Änderungen) und auf den ehemaligen Lettner 1517—1523.
Vgl. Bild S. 170.

sius Hackeney war der Sohn eines eingewanderten flämischen Juwelenhändlers und Bankiers. Der Reichtum der Familie verschwägerte sich bald mit den führenden Geschlechtern der Stadt, und so sehen wir dann auch am ehemaligen Lettner in St. Maria im Kapitol neben dem Wappen der Hackeneys die der Hardenrath, Merle, Straelen, Berchem und Salm. Nicasius Hackeney, ebenfalls Bankier, war der „Rechenmeister“ Kaiser Maximilians, der, wenn er in Köln weilte, auch sein Gast war. Sein Haus lernten wir bereits bei unserer Wanderung über den Neumarkt kennen (Bild S. 114). Der schmale elegante Treppenturm dort, der in Köln noch so viel Nachahmung fand, der „eirste Windeltorn“, wie das schon erwähnte „Buch Weinsberg“ berichtet, ist flandrischer Import. In der Hackeneyschen Hauskapelle stand ein Altarbild, das heute zu den besten Stücken des Kölner Wallraf-Richartz-



Köln — St. Maria im Kapitol.

Südansicht nach Lithographie von Brandmayer um 1835.

Museums zählt, der Tod der Maria des sog. „Meisters vom Tode der Maria“, der identisch sein soll mit dem damals bedeutendsten Mitglied der Lukasgilde zu Antwerpen, mit Joos van der Beke aus Kleve. Dieser Meister, Köln vermittelt durch die Hackeneys, gewann führenden und bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung der Kölner Malerschule. So wundert es nicht, daß die Hackeneys für den Lettner sich abermals nach Flandern wandten und ihn in Mecheln in Auftrag gaben.

Denkt man an den etwa zehn Jahre älteren Lettner in St. Pantaleon zurück (Bild S. 127) — welch ein Unterschied! In St. Maria im Kapitol die viel klarere und straffere Architektur. Freilich trägt dazu nicht unwesentlich bei der farbige Gegensatz dunkler Stützen und Einrahmung schwarzen Marmors und hell leuchtender, plastischer Dekoration weißen Kalksteins. In den 22 Heiligen- und Prophetengestalten unter den Baldachinen hallt noch spätgotisches Formgefühl nach. Doch in dem Bildschmuck der Baldachine lebt ebensoviel Frische der Phantasie wie Humor und köstliche Naturbeobachtung. Über den Wappen, d. h. über den Stützen, ist je eine figürliche Szene dargestellt worden, und auch sie verrät, trotz aller spätgotischer Erinnerungen, den neuen, frischeren Geist, den flandrische Kunst in die alternde Domstadt trug (Bild S. 170).

Im übrigen enthält St. Maria im Kapitol neben dem Unikum der romanischen Holztür, dem Grabstein der hl. Plektrudis und dem prächtigen Lettner eine Aus-

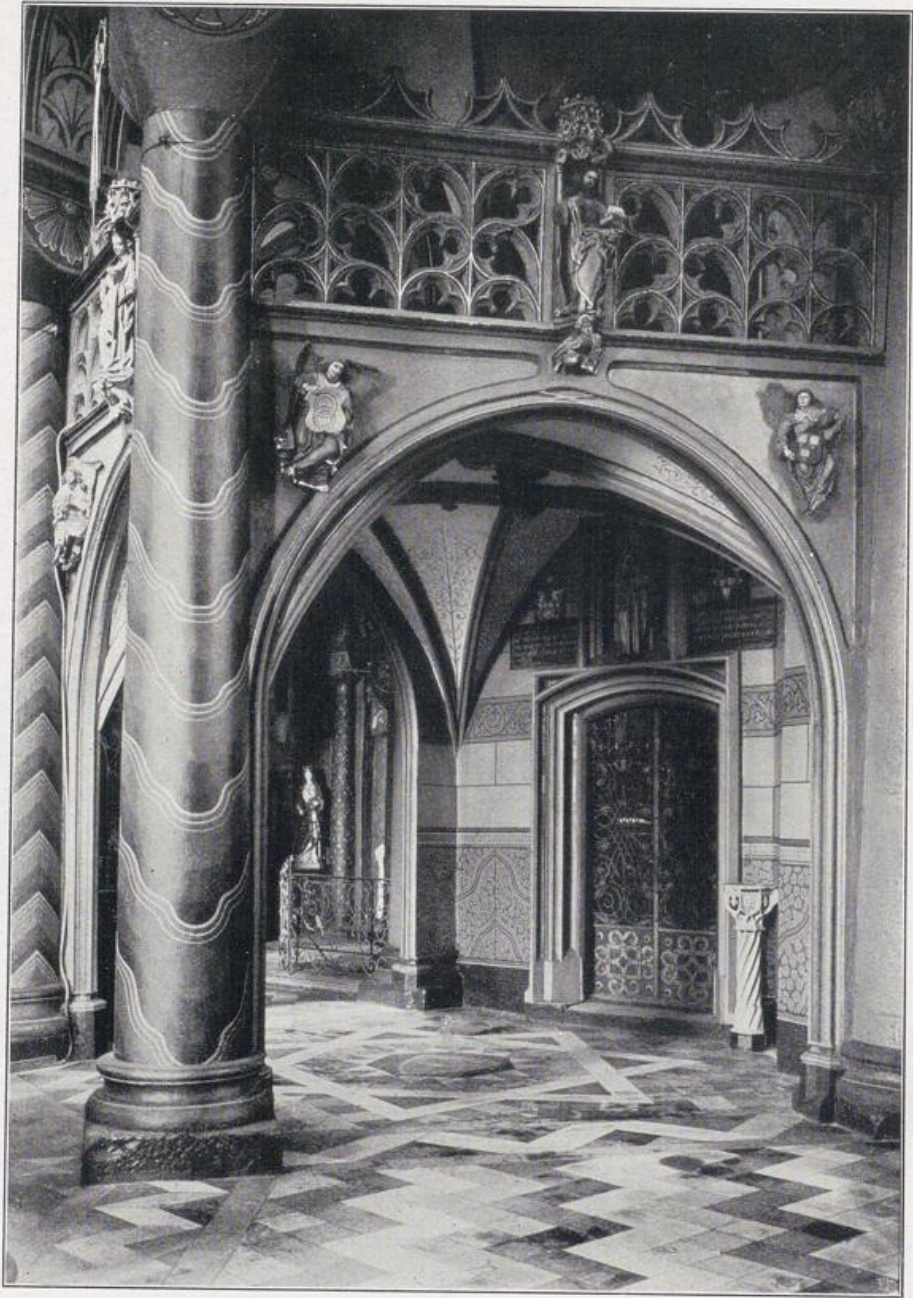
wahl bedeutender Plastiken, wie sie sonst keine Kölner Kirche aufweisen kann. Da ist ein höchst eigenartiges romanisches Madonnenbild, dann die lebenswürdige Madonna des 14. Jahrhunderts, die sogenannte Limburger Madonna. Dann am linken Chorpfeiler ein Bild, ergreifend herrlich in seiner grausigen Häßlichkeit, Christus an einem Gabelkreuz, geschunden, die Zehen zerkrampft, die Nägelwunden, aus denen Blut über den gemarterten Körper rinnt, zerrissen, ein unbeschreiblicher Schmerz in das Antlitz eingegraben, so hängt der Gequälte in sich zusammengesunken, bis die Last des Körpers die Nagelwunden der Hände ganz aufreißen wird und der Körper zu Boden sinkt (Bild S. 165). Die gleiche Zeit des 14. Jahrhunderts, die die liebreizende Limburger Madonna schuf, sah auch dieses Bild erschütternden Jammers erstehen. Hardenrath, der große Wohltäter St. Mariens im Kapitoll, stiftete die Christophorusstatue, ein Madonnenbild für das Chor, dann die Chorschranken, an denen er auch sich und seine Frau als plastische Denkmäler verewigen ließ, beide zum Gebet in die Knie gesunken; sie unbedeutend im Ausdruck, er dagegen selbstbewußt, wie der Kanonikus van der Paele auf dem Gemälde des Jan van Eyck.

Die Hardenrathskapelle ist das schönste Schmuckstück der ganzen Kirche und von einer köstlich anheimelnden Stimmung erfüllt, da noch die alte Aus-



Köln — St. Maria im Kapitol.

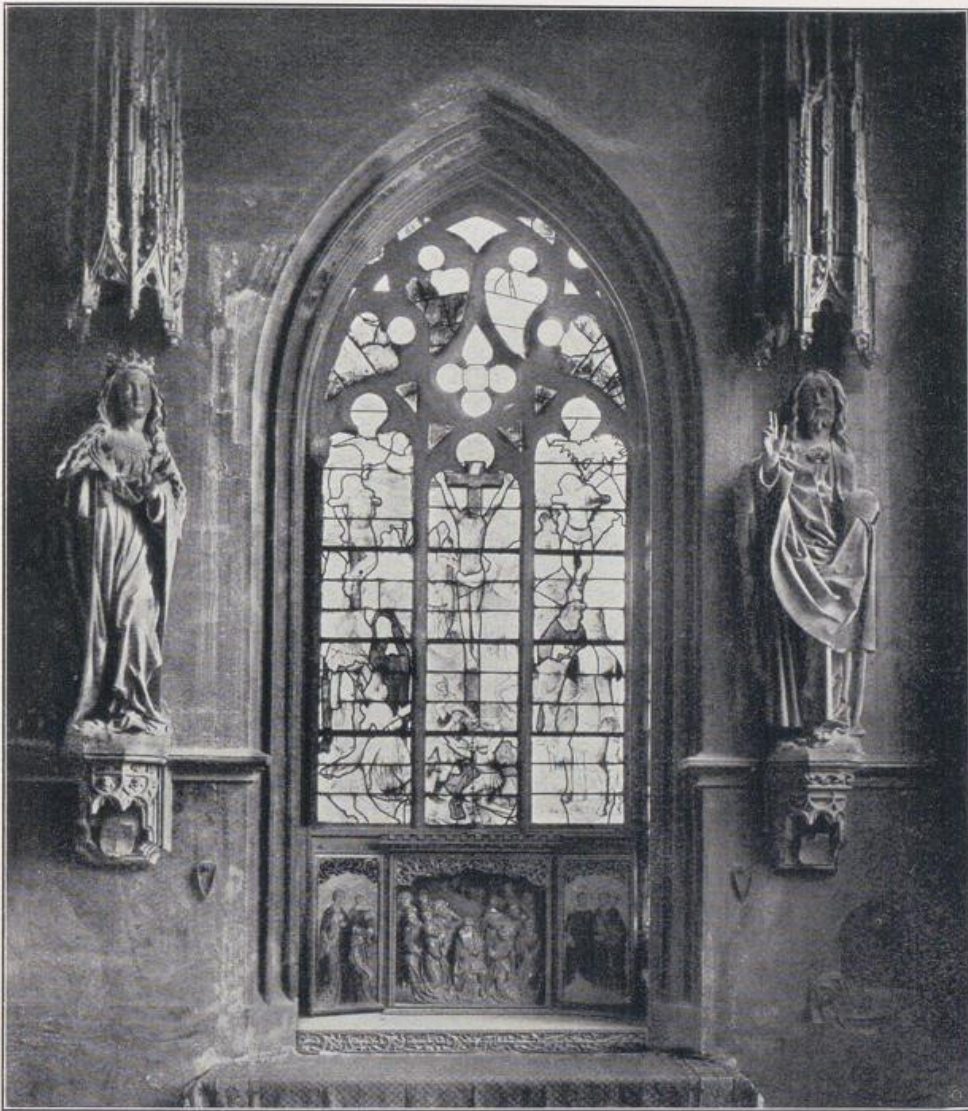
Nördlicher Flügel des Kreuzganges, heutiger Zustand. — Vgl. Bild S. 166.



Köln — St. Maria im Kapitol.

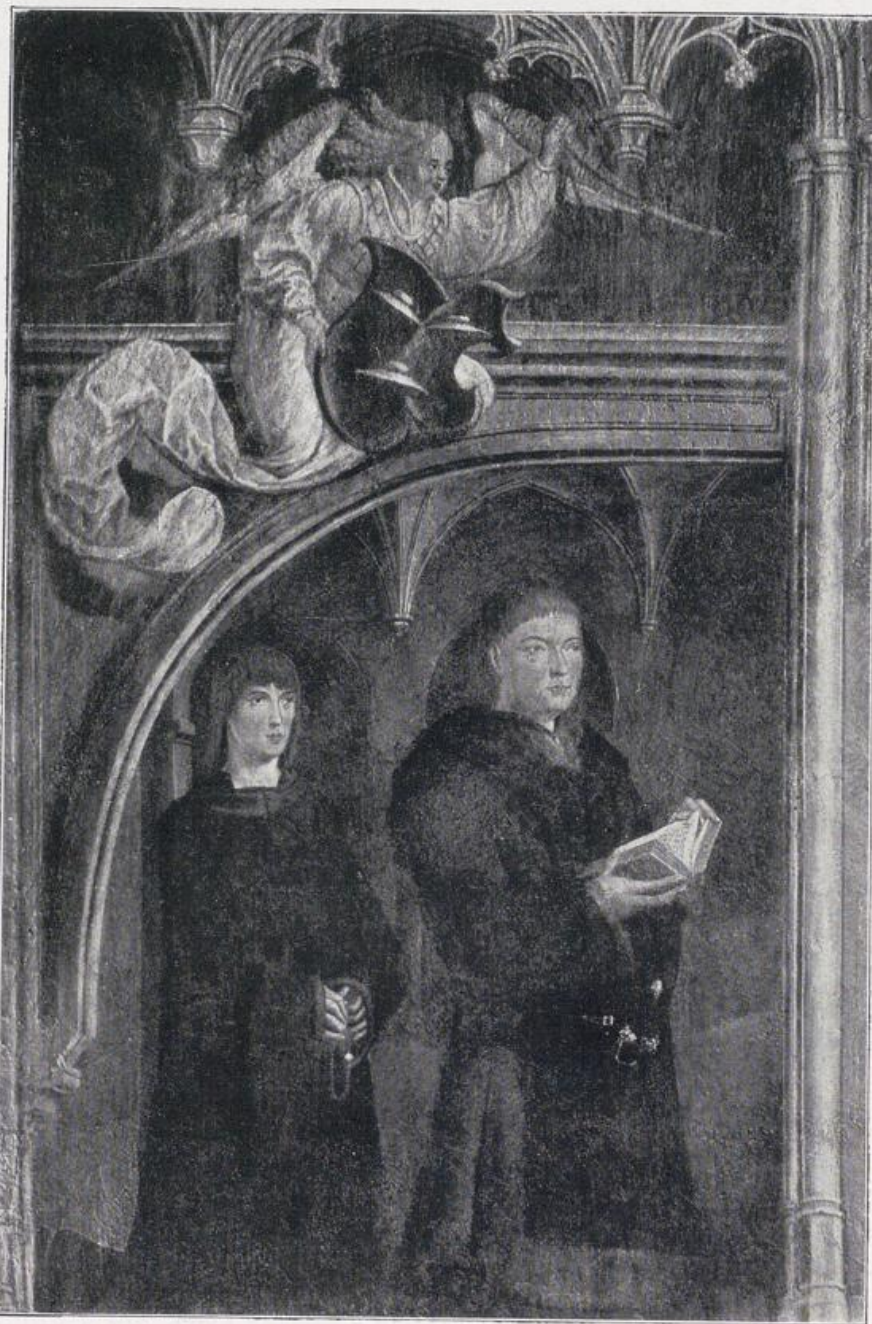
Sängertribüne vor der Hardenrathskapelle im Umgang des südlichen Querarmes, 15. Jahrhundert.

stattung erhalten ist. Vor die Kapelle hatte Hardenrath in den Umgang des südlichen Querarmes eine Sängertribüne einbauen lassen, zugänglich durch ein Treppentürmchen (Bild S. 174). Wappentragende schwebende Engel füllen die Zwickel der Durchgangsbogen. Statuen des Erlösers, der Madonna und des Täufers und ihre



Köln — St. Maria im Kapitol.
Hardenrathskapelle, 15. Jahrhundert.

Baldachine unterbrechen die Maßwerkbrüstung der Sängerempore, und ein reizvoll gezeichnetes Gewölbe spannt sich unter der Empore über den Vorraum zur Kapelle. Über dem Kapelleneingang noch einmal das Bild des Erlösers, zu beiden Seiten Inschriftentafeln, die Hardenraths hochherzige Stiftung ehren, dann öffnet sich durch schmiedeeisernes Gitter die Kapelle (Bild S. 175). Das gehört zum Schönsten und Stimmungsvollsten, was Köln aufweisen kann. Aus der Altarnische ergießt sich das Licht durch das spätgotische Erkerfenster in den Raum. Rote Gewänder und das Blau des Himmels leuchten aus dem goldgrauen Ton des Glasgemäldes. Statuen des Salvators und der Madonna rahmen das Fenster ein. Ihre Baldachine wachsen hoch hinauf in das Gewölbe.



Köln — St. Maria im Kapitol.

Johannes Hardenrath und Sohn. Ausschnitt aus der Wandmalerei der Hardenrathskapelle.



Köln — St. Maria im Kapitol.

Die Hardentrathsche Sängerschar. — Ausschnitt aus der Wandmalerei der Hardentrathskapelle.

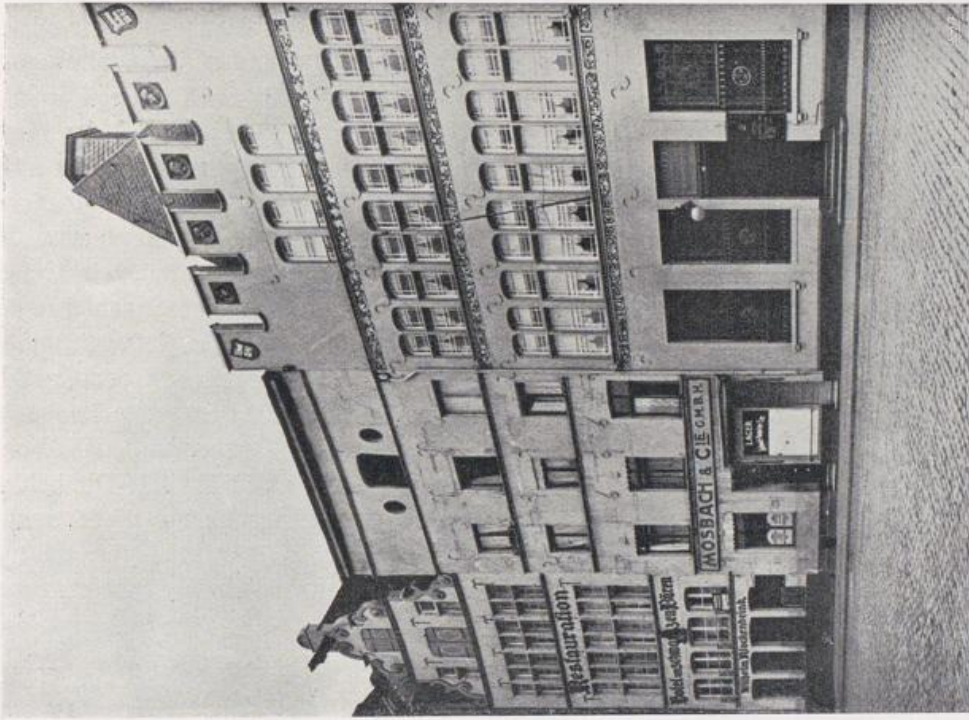
Kölner Maler, man denkt an den sogenannten „Meister des Marienlebens“ und an Barthel Bruyn, sollten den Raum farbig durch Wandgemälde abstimmen. Sie belebten die Wände mit Heiligengestalten, der Lazarusgeschichte, Christi Verklärung, Christus in der Mandorla usw. Das ist im Farbenklang meisterhaft gelungen. Hardentrath und Sohn und auf der anderen Wandseite Frau Hardentrath und Tochter sind lebenswahre Porträtdarstellungen (Bild S. 176). Vor allem reizt uns die lebendige Komposition des Genrebildes der Hardentrathschen Sängerschar rechts neben dem Türeingang, darüber anmutig die beiden fliegenden Engel mit dem verzierten gotischen Weihekreuz in einem Rade (Bild S. 177). Auch das alte Mobiliar ist noch erhalten, das alte Gestühl, aus dem Hardentrath seiner Sängerschar lauschte. Die der Hardentrathskapelle entsprechende Taufkapelle im Nordostzwickel des Chores hat gleichfalls reiche Netzgewölbezeichnung erhalten, und sie ist sehenswert wegen ihres Taufkessels vom Jahre 1594.

Seit der Weihe von St. Maria im Kapitol haben verschiedene bauliche Änderungen stattgefunden, nicht allein in den spätgotischen Anbauten der Hardentrath- und der Taufkapelle und der Einwölbung des Mittelschiffes im 13. Jahrhundert, die eine Erhöhung der Seitenmauern zur Folge hatte. Im 12. und 13. Jahrhundert wurden vor allem Umbauten am Ostchor nötig, die indessen für den alten Grundriß des 11. Jahrhunderts keine Änderungen nötig machten, wohl aber hier und da durch große gotische Fensteröffnungen den Stimmungsreiz des Innern etwas wandelten. Die späteren Änderungen verfolgt man am besten außen vom Lichhof

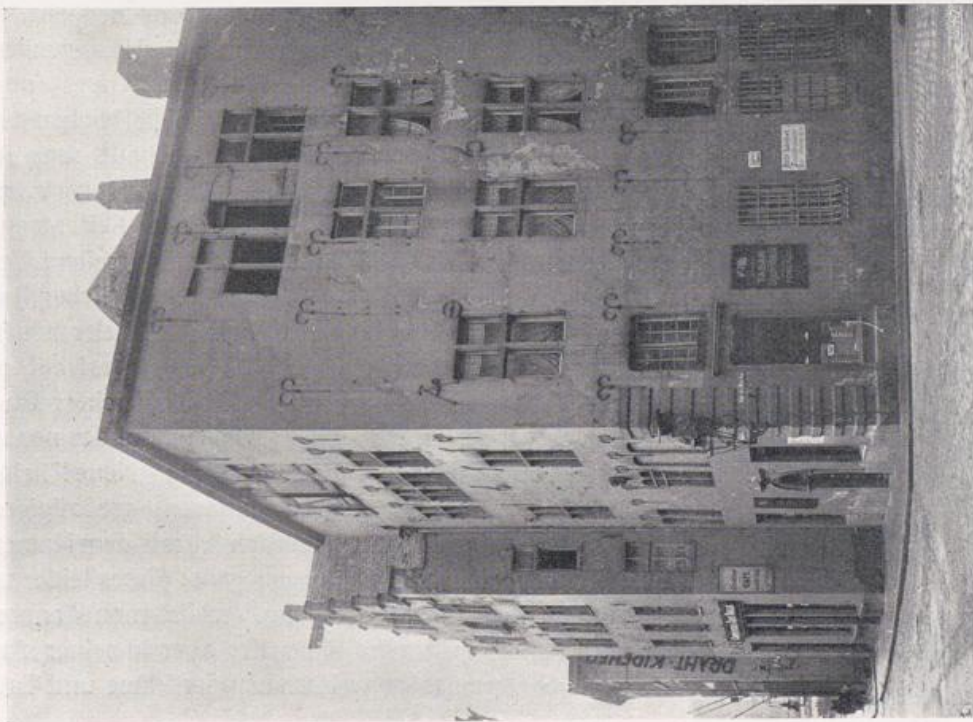
aus (Bild S. 163). Die Querschiffe sind, bis auf die neuen großen gotischen Fenster, so ziemlich äußerlich unverändert geblieben. Aber zur Stützung der Gewölbe wurden Strebebogen und Strebepfeiler nötig, man möchte sagen Strebemauern. Sie sind, was geschichtlich nicht uninteressant ist, älter als die Strebebogenkonstruktion bei St. Gereon vom Jahre 1227 (Bild S. 96). Daher ja auch das ungelöst Schwerfällige der Form. Die Ostapsis hat um 1200 eine neue Bekleidung des bekannten Schmuckes der großen Rundbogenblenden, Wandsäulen, Plattenfrieses und Zwerggalerie von St. Aposteln und Groß-St.-Martin erhalten. Das hohe Sockelgeschoß faßt die Krypta. Hat man sich nun im Inneren mit der klaren, grundrißlichen Anordnung und Raumgestaltung vertraut gemacht, so erwartet man auch im äußeren Aufbau des Chores eine Konzentration, ein Zusammenfassen der architektonischen Gestaltung über dem zentralen Vierungsquadrat zwischen den drei breit ausladenden Apsiden, etwa wie bei St. Aposteln (Bild S. 112) und Groß-St.-Martin (Bild S. 43). Man möchte annehmen, daß so etwas vielleicht auch geplant war. Aber dann ist durch die Anbauten der Hardenrath- und der Taufkapelle außen die Klarheit der inneren Anordnung etwas verwischt worden, und die späteren großen gotischen Fensteröffnungen dieser Kapellen wie der Querschiffarme tragen einen neuen und nicht günstigen Maßstab in die Komposition. Aber das alles übersieht man gerne bei dem überaus malerischen Bilde und dem großen Augenreiz des altersgrauen Gesteins, von Grün umgeben, auf dem kleinen stimmungsvollen Plätzchen. Und schließlich ist der Abstand für das Auge vom Lichthof viel zu gering, als daß ein nach oben ansteigender, aus Vierung und Apsiden sich entwickelnder Mittelbau sich größere Wirkung hätte verschaffen können. Bei St. Aposteln und Groß-St.-Martin waren die räumlichen Voraussetzungen der Fernwirkung ja ganz andere. Das Auge, nahe herangerückt an den Ostbau von St. Maria im Kapitol, ergeht sich mit Behagen in dem Auf und Ab der Flächen und freut sich des malerischen Bildes und des intimen Idylls der einrahmenden Umgebung.

St. Maria im Kapitol war Stiftskirche. Die Pfarrkirche war Klein-St.-Martin nordöstlich benachbart. Seit das Stift 1802 auch aufgehoben wurde, rückte die Stiftskirche als Pfarrkirche auf, und Klein-St.-Martin wurde überflüssig. Von der ehemaligen Pfarrkirche ist heute nur noch der Turm erhalten.





Köln — Heumarkt.
Links Gasthaus zum Bären. Rechts Weinhaus Von der Stein-Bellen.



Köln.
Häusergruppe Ecke Boltzenstraße und „Vor St. Martin“



Köln - Straßendurchbruch.
Gürzenichstraße.

Vor St. Martin“, d. h. vor der ehemaligen Pfarrkirche „Klein-St.-Martin, heißt der Straßenzug zu Füßen St. Marias im Kapitol nordwärts, den alte Wohnhäuser des 17. und 18. Jahrhunderts mit noch guten Portalen begleiten. Parallel zu dieser Straße zieht sich der Heumarkt lang. Auf dem Heumarkt schwinden nun auch vor und nach die alten Wohnhäuser, wenngleich er noch nicht so umgestaltet ist wie der Neumarkt vor St. Aposteln (siehe S. 114). Im Gegenteil, wir treffen hier noch die wichtigsten Vertreter der Geschichte des bürgerlichen Kölner Wohnhauses der Renaissancezeit an. Da steht Ecke Seidenmachergäßchen der Gasthof „St. Peter“ und an der gegenüberliegenden Langseite zum Rhein der Gasthof „Zum Bären“ und das Weinhaus „Van der Stein-Bellen“ (Bild S. 179). Die beiden erstgenannten engbrüstige Giebelhäuser dicht aneinander gereihter Kreuz- oder Flachbogenfenster, im Aufbau wie in der grundrißlichen Anordnung verwandt den Häusern am Bollwerk (siehe S. 48). Das Weinhaus Van der Stein-Bellen fällt auf durch seine geschoßteilenden Frieße und Medaillons im Zinnenkranz.

Aber wenn der Heumarkt auch viel mehr geschichtliche Erinnerungen an das alte Köln aufweist als der Neumarkt, es geht hier doch etwas vor, was seinen ganzen Charakter wird wandeln. Die ersten großen Ausrufezeichen sind links und rechts mitten in die Häuserzeilen eingetragen, breite Durchbrüche, infolge Kriegs- und Nachkriegszeiten heute noch stark mit allen Zeichen der Durchbruchsarbeiten belastet. Links schaut man in einen neugeschaffenen Platz, den Gürzenichplatz, der die schmucklose, weil bisher verdeckte Seitenfront des altherwürdigen „Tanzhauses“ Gürzenich freilegt, der nun dasteht wie ein trutziger, spätmittelalterlicher italienischer Palazzo Vecchio; rechts das Bild der neuen Rheinbrücke, das einen immer von neuem erfreut in seinem elastischen Sichgeben, der Grazie leichter Blumengewinde am Horizont. Es ist das Symbol des neuen Kölns und der Durchbruch Gürzenichplatz—Neue Rheinbrücke das Anfangskapitel einer neuen, großzügigen Baupolitik der Stadt, das verbunden ist mit dem Namen Karl Rehorst. Ich gedenke immer gerne dieses leider zu früh und in der Vollkraft der Jahre verblichenen Mannes. Er war kein schaffender Künstler, aber in seiner Art ein genialer Organisator weitschauender Pläne und Tat-



Köln — Gürzenichstraße.

kraft, der für seine Ziele die richtigen Mitarbeiter zu gewinnen wußte — Friedrich Bolte, Fritz Encke, Johannes Kleefisch, Alfred Stooß, Hans Verbeek und führende Köpfe der Privatarchitektenschaft; der als Bürgermeister von Köln, ich glaube, er war der erste „Techniker“, der Bürgermeister einer Großstadt war, die unumgänglichen Verkehrsforderungen der Gegenwart und ihrer eingreifenden Maßnahmen der Zerstörung der Altstadt erkannte und ihnen Rechnung trug; der aber als Vorsitzender des Deutschen Bunds Heimatschutz mit einer rührenden Anteilnahme in der Altstadt zu retten und zu erhalten suchte, was nur zu retten war. Als die breite Rheinwerft vor Groß-St.-Martin geschaffen wurde, als die erste Häuserfront fiel und nun die malerischen, aber doch so altersschwachen Häuser der Hafengasse freigelegt wurden, bestand die Gefahr, daß Neubauten das schöne Städtebild um Groß-St.-Martin vernichten würden. Rehorst verstand es, durch geschicktes Entgegenkommen die Bauherren zu veranlassen, sich den alten Höhenverhältnissen und Umrißlinien anzupassen. Auch der Durchbruch und die Bebauung „Im Dau“ sind seiner Anregung zuzuschreiben (Bild S. 141).

Dann der Durchbruch zur Rheinbrücke (Bild S. 180). Der alte Festungsring hatte Köln so eingezwängt, daß im Herzen der Stadt eine bauliche Entwicklung



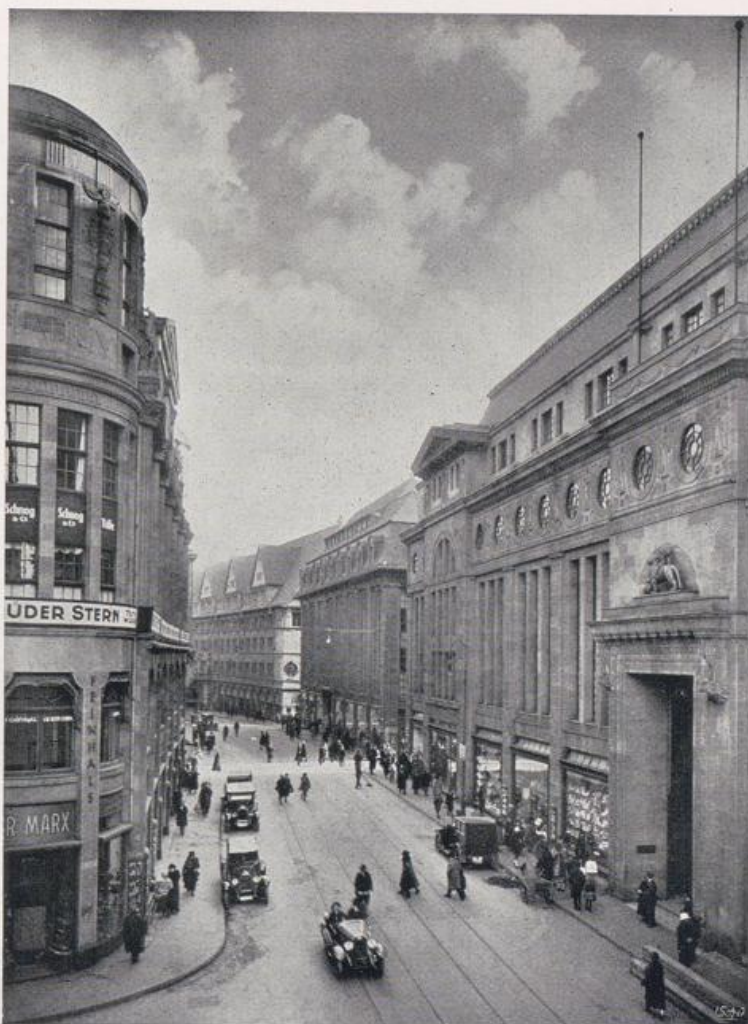
Köln — Stadthaus.
Architekt Friedrich Bolte.

fast unmöglich wurde. Die alte Hauptverkehrsader, die Hohe Straße, hatte stellenweise nur sechs Meter Breite aufzuweisen. Die wichtige Verbindung Aachen—Köln über Aachener Straße, Neumarkt und Schildergasse mündete in die an und für sich schon überlastete Hohe Straße. Die Verbindungen nach den rechtsrheinischen Industrieorten waren die denkbar unbequemsten, zumal Köln damals noch seine urgroßväterliche Schiffbrücke besaß. Neue Rheinbrücke und Durchbruch von dort über den Heumarkt, Hohe Straße zur Schildergasse waren zwingende Notwendigkeit geworden. Heute vom Neumarkt kommend rahmen Wilhelm Kreis' Kaufhäuser Palatium und Tietz die neue monumentale Durchbruchstraße ein (Bild S. 183, 181). Jenseits der Hohen Straße links Karl Moritz' Piccadilly, rechts Benoit Bergerhausens Kaufhaus Michels und Friedrich Boltes neues Stadthaus (Bild S. 182), dann der Gürzenichplatz, der noch der architektonischen Ausgestaltung wartet, ebenso wie die Einfahrt über die Brücke in die Stadt der monumentalen Gliederung. Nicht die bauliche Einzelheit der Durchbruchstraße soll hier Gegenstand einer Darstellung werden, wohl aber die städtebauliche Würdigung der neuen Anlage betont werden. Das auf dreieckigem Grundriß zwischen drei Straßen erbaute Haus Palatium wirkt wie ein Wegweiser, ein Schupomann an jeder Straßenecke (Bild S. 181). Im Interesse einheitlicher Gesamtwirkung hat man Bauherren wie Architekten zur Einhaltung bestimmter Profilhöhen und Dachlösungen veranlaßt.

Diesem Durchbruch durch das Herz der Altstadt mußten zahlreiche alte Häuser geopfert werden, d. h. zahlreiche köstliche Dinge, die von dem behaglichen Kölner

Bürgertum des 17. und 18. Jahrhunderts zu erzählen wußten. Dort im Straßen-u. Gassen-gewirr an einer Ecke eine Madonna, das Bild der Mutter, das Bild der Liebe und des Leidens, das Bild unseres Menschseins (Bild S. 184). Ich kenne nichts menschlich Schöneres als so einen Schmuck an einer Straßenecke einer Altstadt, u. wenn mich das Bild einer glücklichen, noch nicht ihr grausiges Lebensschicksal ahnenden Frau auf Altstadtwanderungen einmal angelächelt hat, dann verstehe ich den Sinn der frommen Legende, daß so ein Bild einmal

ein Menschenkind mit Menschenzunge angedet hat. Finde ich nach Jahren die Madonna in einem Museum wieder, dann weiß ich, sie ist aus Stein oder Holz, ihr Kunstwert ist gering, sie hat im Katalog wie im Sockel eine Nummer, sie ist tot, sie wird keinen Menschen mehr anreden. Wie schön ist doch Mainz wegen der Fülle der Madonnen an Straßenecken! Die Straßennamen habe ich nie behalten. Madonna ist im Goldenen Mainz alles, glückliche Mutter und Wegweiser. Dann dort im Durchbruchgelände in der Altstadt Kölns ein Portal, der einzige Schmuck einer Fassade. Damals war die Madonna noch nicht in einem Museum nummeriert, damals waren auch die Häuser noch nicht nummeriert wie Sträflinge, sondern sie waren noch ein Ich, und wenn der gelbbefrackte Thurn-und-Taxis'sche Postillon des Generalpostmeisters des seligen Römischen Reiches Deutscher Nation in der Freien Reichsstadt Köln einen Brief vorfand mit der Aufschrift „Herrn Joseph Schmitz, Haus zum Pfauen“, so wußte er, es war das Haus „An der Sandbahn“, das später die



Köln — Gürzenichstraße.



Köln — Haus zum Pfauen.
Ehemaliger Zustand, an der Sandbahn 12.



Köln — Stadthaus.

Ansicht an der Großen Sandkaul mit der eingebauten Fassade des „Hauses zum Maulbeerbaum“
Vgl. Bild S. 187.



Köln — Stadthaus.

Wendeltreppe, stammend aus dem „Hause zum Maulbeerbaum“ — vgl. Bild_S. 187.

Nummer 12 bekam (Bild S. 184). Er kannte auch die Adresse „Haus zum Maulbeerbaum“, ohne daß die Straße angegeben war (Bild S. 187). Das war ein Prachtstück einer Barockfassade in Köln in der Sandbahn, das eine ganz neue Note in das durch Überlieferung geheiligte Schema des Kölner Wohnhaustyps trug. Belgischer Barock, der bei der Jesuitenkirche und den Klosterkirchen im Dau und in der Schnurgasse mitgeredet hatte, war auch bestimmend gewesen bei dieser festlichen Barockfassade. Sie ist ganz symmetrisch aufgeteilt. Wie die hoch gelegenen Fenster dem



Köln — Haus zum Maulbeerbaum.
Ehemaliger Zustand an der Sandbahn 8 — vgl. Bild S. 185.

Portal entsprechen, so das ovale Oberlicht des Portals den beiden seitlichen Kellerzugängen. Ausdrucksvolles Gebälk und Pilaster umrahmen Zugänge und Fenster. Lebenstrotzende Barockdekoration füllt die Bogenwickel, belebt die Pilastersockel. Betrat man die Halle, so schwebte über uns die offene stuckierte Balkendecke, eine zwei bis drei Zentimeter starke, an dickem Rohrgeflecht haftende Lehmschicht an den einzelnen Balken, über die man eine etwa einen halben Zentimeter dicke Putzschicht aufgetragen, dann die Balkenenden mit Flach- oder Hufeisenbogen verbunden hatte. Das Zeitalter des Barocks wußte diese stuckierten Balken mit den köstlichsten Einfällen an Zierleisten, Knorpelornamenten und Verkröpfungen zu beleben (Bild S. 188). Zu der im Spiel von Licht und Schatten



Köln — Stadthaus.

Vorraum im 2. Obergeschoß. Decke und Kamin aus dem ehemaligen Hause Große Sandkaul 12.

glänzenden hellen Decke gesellte sich die Wendeltreppe (Bild S. 186). Eine Atlasfigur schmückt den Treppenaufgang. Reich geschnitzte Baluster, Knorpelwerk, Girlanden, Akanthusblattornamente begleiten den Lauf des Brüstungsgeländers. Aus der Galerie des oberen Stockwerks laufen Hängepfosten herab, tragen den oberen Lauf der Treppe und haben unten als dekorativen Abschluß einen reich geschnitzten Knauf, eine Art Hängekapitell. Neben dem „Haus zum Maulbeerbaum“ und dem „Haus zum Pfauen“ hatten noch achtzehn andere Wohnhäuser dem Neubau des Stadthauses zu weichen. Was soll man mit ihren Schmuckstücken an Stein-, Holz- und Schmiedearbeiten in einem Museum? Friedrich Bolte hatte den schönen Einfall, sie im und am Stadthause wieder zu verwenden. Die Barockfassade des Maulbeerbaumhauses aus der Sandbahn steht jetzt in der Großen Sandkaul, ebenso das Pfauenportal aus derselben Straße (Bild S. 185). Und das Madönnchen aus der Sandbahn lächelt auf das Treiben auf dem Gürzenichplatz herab und auf Kölns altes Tanzhaus, den altehrwürdigen Gürzenich (Bild S. 192).

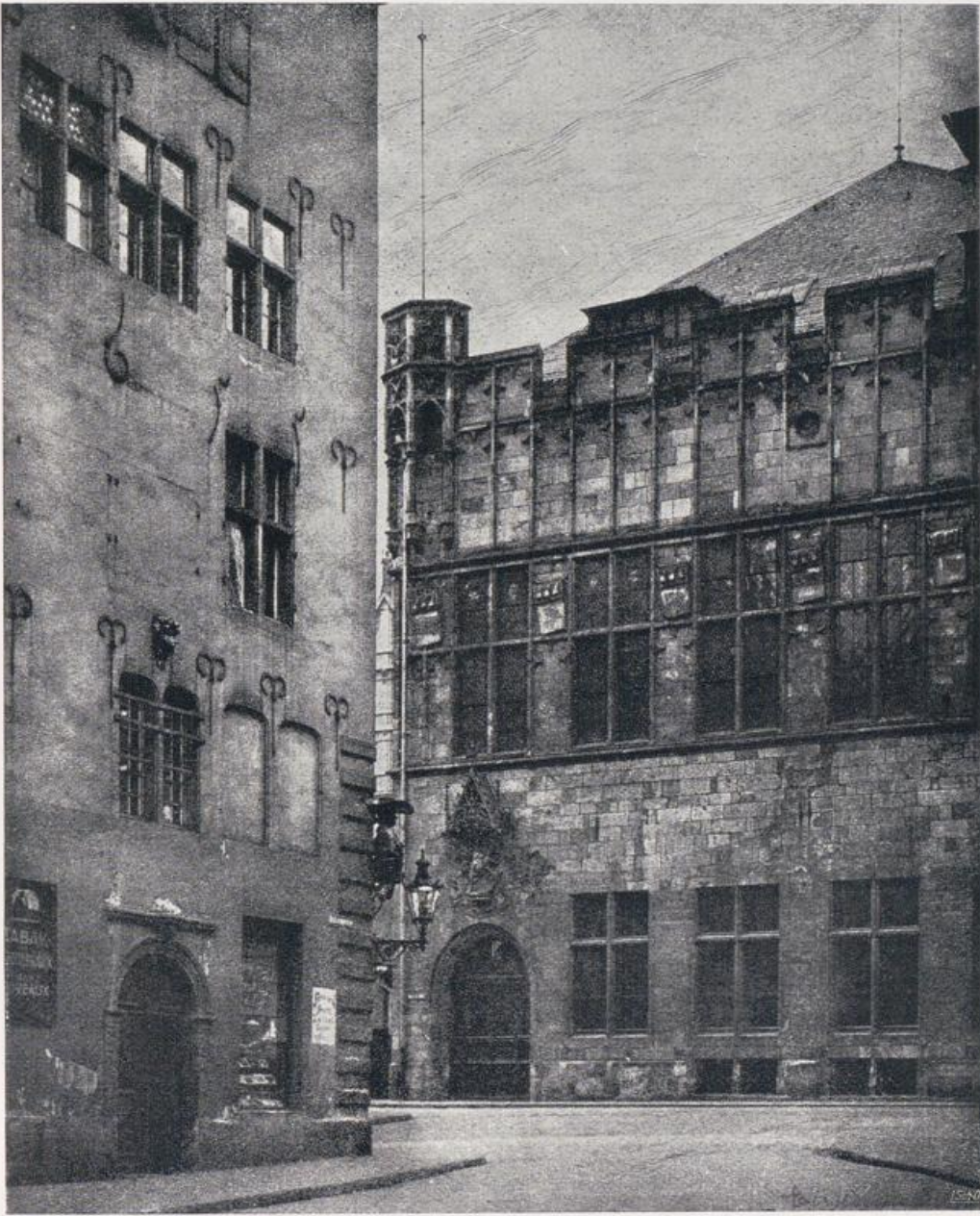


Köln — Haus J. W. Schmitz, Laurenzplatz.
Papiertapete.

Der Gürzenich (Bild S. 191). — Welch eine Geschichte zieht nicht beim Klange dieses Namens an uns vorüber, rauschende Festtage, als in den Jahren 1442 bis 1488 Kaiser Friedrich III. der Habsburger mit seinem Sohne Maximilian nicht weniger als achtmal Gast der Stadt Köln war. 1474 gab man ihnen zu Ehren das große Tanzfest. 1475 tagte hier ein kaiserliches Gericht, und 1505 der Deutsche Reichstag. Kaiser Karl V. und Kaiser Ferdinand I. weilten ebenfalls noch im Gürzenich. — Dann freilich kamen auch für das alte städtische Tanzhaus die grauen Tage der unseligen Religionskriege und der Franzosenzeit. Alle Fröhlichkeit war aus Gürzenichs großer Festhalle verbannt. Er diente nur noch als Lagerhaus, das ungepflegt zerfiel. Mit der Befreiung von der Fremdherrschaft kamen aber wieder neue Glanztage für das Haus. Die „Gürzenichkonzerte“ trugen seinen Namen in alle Lande, seitdem im Gürzenich 1821 die ersten „Niederrheinischen Musikfeste“ stattgefunden hatten. Im folgenden Jahre schlug hier Prinz Karneval seine Residenz auf. Alter unverwüsthlicher Kölner Frohsinn kehrte wieder in die Räume zurück. Die Grundsteinlegung zum Ausbau des Kölner Domes 1842 und die 600-Jahrfeier der Grundsteinlegung zum Chor 1848 sahen eine erlauchte Gesellschaft im Gürzenich, den Reichsverweser-Erzherzog, König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und zahlreiche andere deutsche Fürsten. So blieb es bis heute: Gürzenichkonzerte, Karneval, Festbankette, Empfang hoher Gäste. Der „Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz“ konnte ja keinen würdigeren Raum finden, als zu seiner Gründung am 20. Oktober 1906 die führenden Männer der weltlichen und kirchlichen Behörden, der rheinischen Hochschulen, Künstler und Gelehrte, Architekten und Kunstfreunde im Gürzenich sich einfanden.

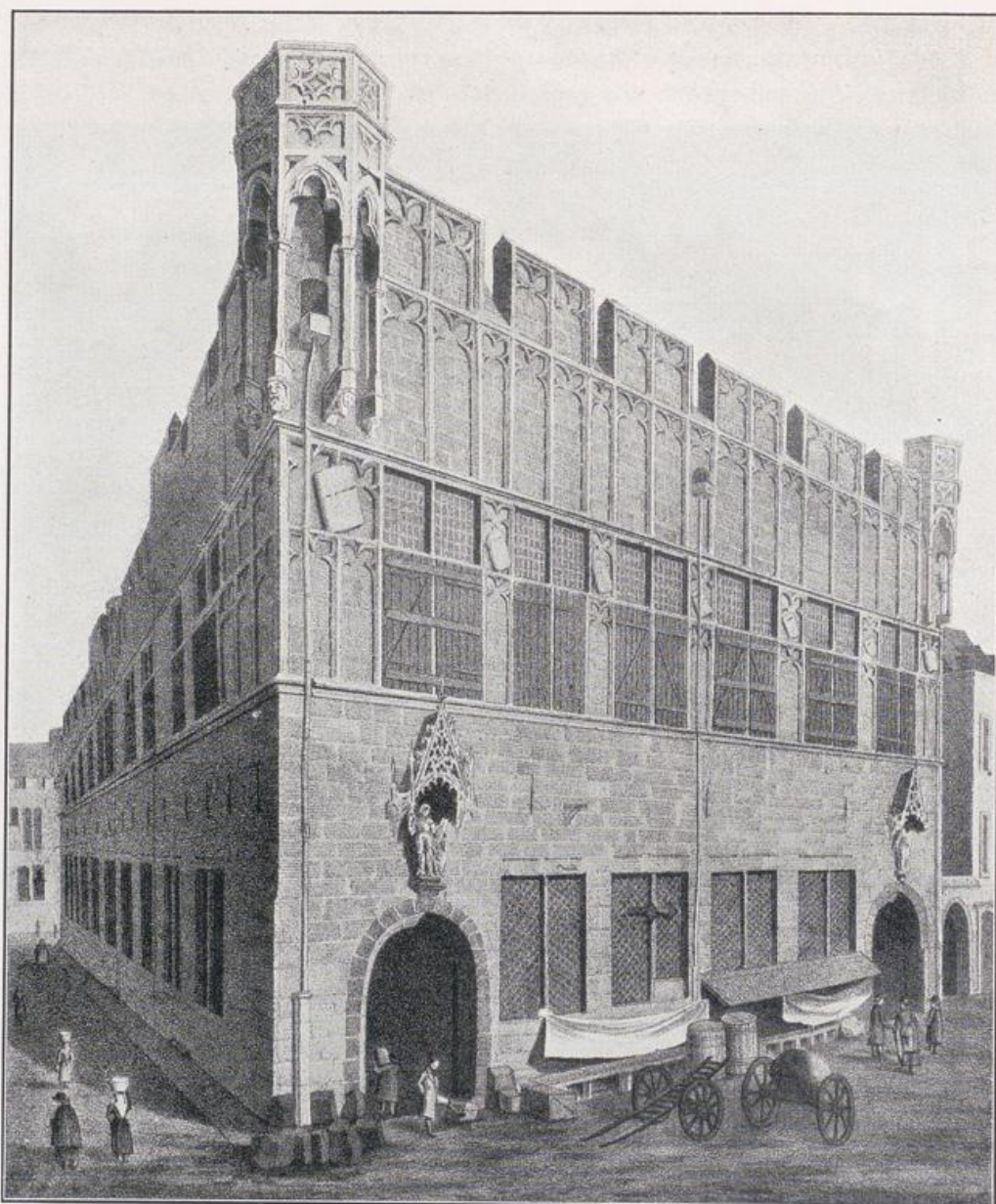
Das Haus hat seinen Namen von einem Rittergeschlecht, das sich nach seiner alten Stammburg bei Düren Gürzenich nannte und das in Köln neben der St. Albanskirche für winterlichen Stadtaufenthalt ein Haus besaß. Später wohnten hier die Geschlechter der Geyr, Horne, Scherfgin, Lyskirchen u. a., aber der alte Hausname wurde beibehalten. 1437 erwarb die Stadt den Besitz und benachbarte Grundstücke. 1441 begann man, wie die „Koelhoffische Chronica van der hilliger Stat van Coellen“ im Jahre 1499 berichtet, „dat groiße koestliche dantzhuys“ zu bauen, „dat man nempt Gurtzenich“. 1447 war der Bau vollendet, „das bei 80 000 Gulden und niet doiriunder gekost hat“.

Ohne die drohenden Anzeichen des Niederganges zu fühlen, ist Köln im 15. Jahrhundert, was Wohlstand und äußerlich festlichen Glanz, was Wohlleben und fröhliche Festlichkeit anlangt, auf seinem Höhepunkt. Es ist die Blütezeit der Universität. Die Buchdruckerkunst hat in der Stadt eine besondere Pflegestätte gefunden. Das Denkmal in der Stadtmauer bei der Ulrepforte (S. S. 136) und die Vollendung des Befestigungsgürtels sind Denkmäler städtischen Machtbewußtseins (Bild S. 135), vor allem aber der Bau des Rathausturmes in den Jahren 1407 bis 1414, dann des Tanzhauses Gürzenich, das wahrscheinlich von Johannes von Bueren, dem Neffen des Dombaumeisters Nikolaus von Bueren entworfen wurde. Stolz des römischen Ursprungs werden über den beiden Eingängen unter reichgegliederten Baldachinen die Statuen des sagenhaften Kölner Stadtheldens römischer Zeit Marsilius und des Stadtgründers Marcus Vipsanius Agrippa dargestellt. Sonst



Köln — Gürzenich.

Das Städtische Tanzhaus erbaut 1441—1447. Wahrscheinlich von Johann von Bueren.



Köln — Gürzenich.

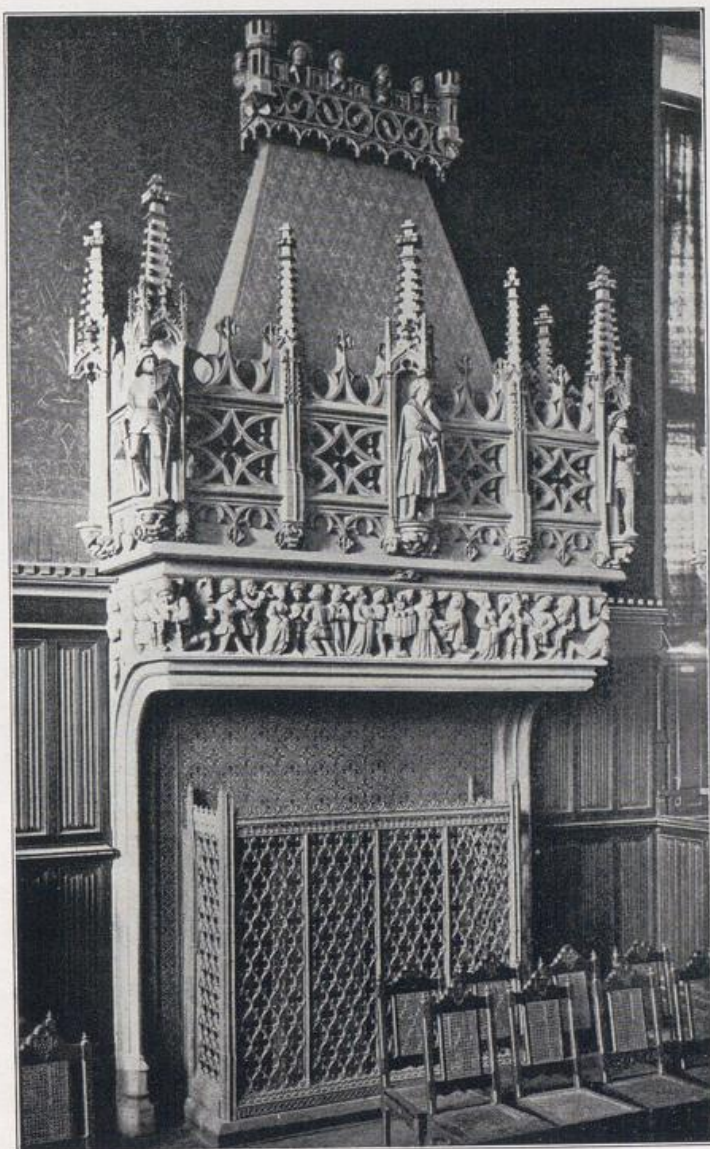
Nach einer Zeichnung von J. P. Weyer vor 1855.

ist das Untergeschoß schmucklos. Das echte Material der Basalte, Trachyte und Tuffstein gibt dem Bauwerk etwas ernst Monumentales. Im Obergeschoß rahmen Maßwerkblenden Fenster und Wandflächen ein. Wappenschilder mit vergoldeten Metallkronen schmücken an der Vorderfront die schmalen Flächen zwischen den über fünf Meter hohen Kreuzfenstern. Darüber verdeckt eine fensterlose, hohe Blendwand mit Zinnenbekrönung den Ansatz des Dachstuhles. Hier hat das

Ziermotiv des Obergeschosses freies Spiel und überzieht mit seinen Blenden die ganze Fläche. An den Ecken steigen zierliche Erkertürmchen auf, die das ganze Dekorationsmotiv nun zusammenfassen. Durch 22 Kreuzfenster, etwa drei Meter breit und über fünf Meter hoch, ergießt sich das Tageslicht in eine einzige große Festhalle, 55 Meter lang, 22 Meter breit, doppelt so groß als der Ordensrempel der Marienburg in Westpreußen, größer als der Nürnberger Rathaussaal. An beiden Schmalseiten steht je ein bemerkenswerter spätgotischer Kaminbau, und seine Reliefs erzählen von Scherz und Tanz und lustigen Tafelfreuden (Bild S. 193).

Aber ursprünglich war der Saal, abgesehen von den beiden Steinkaminen, doch

wesentlich schlichter als heute. Von außen führte eine Freitreppe zu ihm hinauf. Mächtige Eichenpfosten trugen in der Mitte den Dachstuhl. Kamen Festlichkeiten, so mußte der Saal erst mit Teppichen und Prunkgerät ausgestattet werden. Auch der Mangel an geeigneten Nebenräumen machte sich bald unangenehm bemerkbar. Angeregt durch die alteingesessenen Kölner Familien Du Mont, Farina, Pütz, Steinberger u. a. wurde im Jahre 1850 unter der Kölner Architektenschaft ein Wettbewerb für die Wiederherstellung und den Umbau des Gürzenichs ausgeschrieben. Mit einer eigenen Anteilnahme, als wenn es sich um die Vollendung des



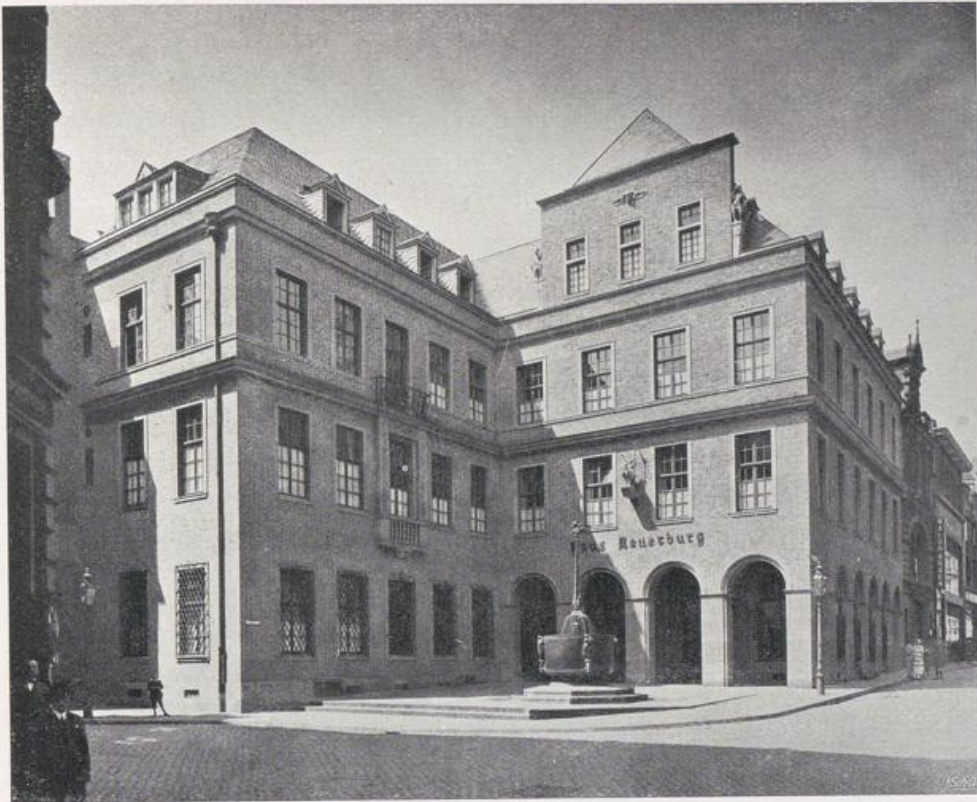
Köln — Gürzenich.
Kamin im Großen Saal.



Köln — St. Alban.
Umbau 1658—1672 von Arnold Güllich.

Kölner Domes handele, interessieren sich weite Kreise der Stadt für die Baupläne des Tanzhauses. Und wieviele Architekten sind nicht an diesen Arbeiten beschäftigt gewesen? Johann Jakob Claasens Entwurf wurde an erster Stelle prämiert. Ernst Friedrich Zwirner, Friedrich Schmidt und Vinzenz Statz arbeiteten den Entwurf weiter aus, bis endlich dann Julius Raschdorff nach einem nochmals überarbeiteten Plane mit den Arbeiten begann. Die besten Kräfte des Kölner Kunstgewerbes waren seine Mitarbeiter. Die Ausbauarbeiten zogen sich aber noch viele Jahre hin. Weyers Entwurf für die Umgestaltung des Untergeschosses vom Jahre 1878 wurde erst 1896 von F. C. Heimann, der auch die neue Treppenanlage geschaffen hat, vollendet. Von dem alten Bau war schließlich nur noch das Äußere erhalten. Raschdorff hatte im Obergeschoß eine pompöse Festhalle entworfen, die man wohl in England, in Hampton Court oder in Westminster Hall vermuten möchte. Die damalige Zeit unterhielt enge künstlerische Beziehungen zu England. Davon kann ich euch noch ein Wort erzählen, wenn wir heute zum Wallraf-Richartz-Museum kommen.

Neben der festlich wirkenden Fassade und der Großräumigkeit des Gürzenichs kann sich die unmittelbar benachbarte St. Albanskirche nicht recht Geltung verschaffen. Die schlichte Kirchenfassade stammt übrigens erst von einer Wiederherstellungsarbeit der Jahre 1895 und 1896. Aber das Innere ist doch nicht ohne Reiz (Bild S. 194). Es handelte sich abermals um eine alte romanische dreichorige Anlage, die sich wie St. Peter (s. S. 118) und St. Johann Baptist (s. S. 144) später

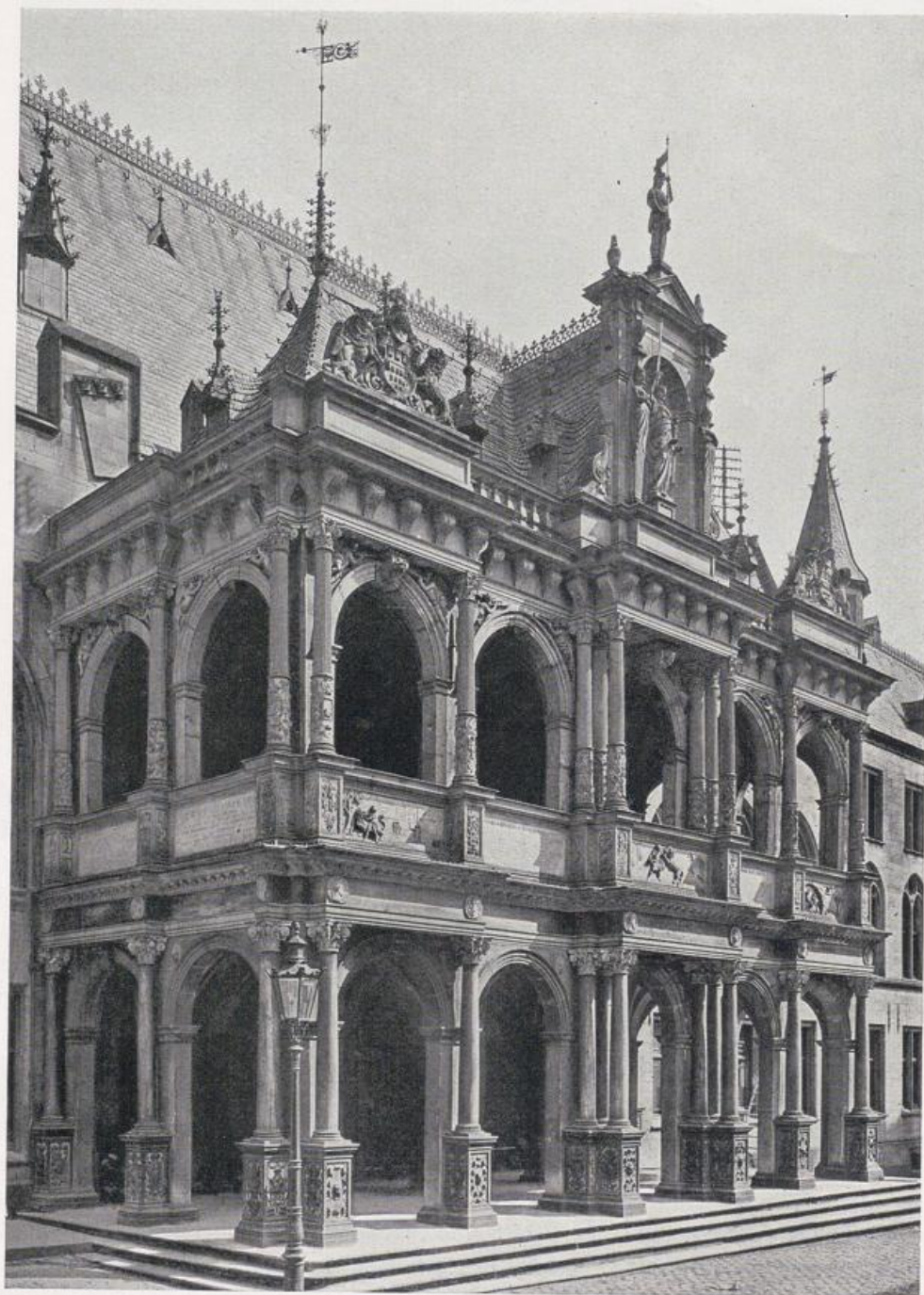


Köln — Jülichplatz.

Haus Neuerburg, Architekt Emil Felix. Brunnen von Georg Grasegger.

weiten mußte, und was der Baumeister Arnold Güllich hier in den Jahren 1668 bis 1672 geschaffen hat, ist im ganzen doch eine originelle Leistung. Der alte Turm, über den das neue Kircheninnere wieder hinauswuchs, und die südliche Chornische wurden beibehalten. Ein großes, sterngewölbtes Quadrat wurde der Mittelpunkt des Umbaus, um den sich nun in den verschiedensten Grundriß- und Gewölbeformen die übrigen Raumteile gruppieren. Durchblicke und Überschneidungen beleben dadurch das weiträumig wirkende Innere mit malerischen Bildern.

Quartermarkt nennt sich das schmale Sträßchen vor St. Alban. Nur wenige Schritte weiter sucht der Jülichplatz, mehr Höfchen als Platz, Luft und Licht und Ausweichen in das enge Straßen- und Gassengewirr der Altstadt zu bringen. Was neuzeitliches Kunstschaffen auf so einem kleinen Plätzchen in Anpassung an vorhandene Raumverhältnisse vermag, das zeigt der Neubau des Hauses Neuerburg durch den Architekten Felix (Bild S. 195). Der Bildhauer Georg Grasegger wußte ganz ausgezeichnet und mit taktvoller Geste sein schönes Brunnlein in den Platz zu komponieren. „Unter Goldschmied“ nennt sich die Fortsetzung des Quartermarktes. Hier unterbricht, monumental von Eckbauten eingerahmt, rechts eine Gasse den Straßenzug, die Portalgasse, und an ihrem Ende grüßt eine Loggia, eine zweigeschossige offene Halle einladend zu uns herüber, die Rathausvorhalle (Bild S. 196).



Köln — Rathausvorhalle.
Erbaut 1569—1573 von Wilhelm Vernuiken.

Die Rathausvorhalle zur Verkündigung der Morgenansprachen, d. h. der Ratsbeschlüsse, ist ein ganz köstliches Schmuckstück, überhaupt Deutschlands schönste Rathausvorhalle und eine der besten Glanzleistungen der Renaissancekunst auf deutschem Boden (Bild S. 196), die Logetta Sansovinos zu Venedig in dem Schmuck der Bogen, Säulen, Gebälke und Bogenzwickel, aber dann in dem Verhältnis der beiden offenen Hallen zueinander und durch das spätgotische Dach und durch den Dachschmuck nordisch durchsetzt. In dem malerischen Wechsel hellen und dunklen Materials, d. h. eines hellen Kalksteins und Namurer Blausteins, der sogenannten „pierre bleue“, wird man an den ehemaligen Lettner in St. Maria im Kapitol aus Mecheln erinnert (Bild S. 171). Flandrische Meister sind auch die Paten der Kölner Rathausvorhalle gewesen. 1557 hatten Cornelis Floris aus Antwerpen und Hendrik van Hasselt und 1562 Lambert Sutermaun aus Lüttich Entwürfe geliefert. 1567 erhielt Wilhelm Vernuiken den Auftrag zu einem „mittelmäßigen Patron“, d. h. zu einem Kompromißvorschlag. Vernuiken stammt aus Kalkar. Vorher hatten er und sein Vater Heinrich für den kurkölnischen Marschall Rütger von der Horst auf Schloß Horst im Broiche bei Essen Prachtkamine gearbeitet, die heute zum großen Teil die Räume des Schlosses Hugenpoet bei Kettwig an der Ruhr zieren. Auf Horst wirkten die verschiedensten künstlerischen Einflüsse auf Vernuiken ein. Hier arbeitete er neben anderen Meistern mit Arndt Johannßen aus Arnheim, später mit Joist de la Court. Die älteren Horster Meister zählen zum Kunstkreise des Colyne de Nole aus Utrecht. Joist de la Court wirkt ihm gegenüber wie ein Klassizist. Neben Colyne de Nole war in Flandern Cornelis Floris aus Antwerpen der führende Renaissancemeister, auch er kühler und strenger in seiner Formensprache. Wir haben sie im Domchor an den Grabmälern der beiden Brüder Schauenburg kennengelernt. Beide Richtungen begegnen sich in den verschiedenen Entwürfen für die Kölner Rathausvorhalle. Vernuikens „mittelmäßiger Patron“ sollte den Ausgleich schaffen. 1569 konnte er die Ausführung in Angriff nehmen. 1573 ist sie vollendet. Römische Imperatorenmedaillons zieren das Gebälk, Kartuschen die Säulensockel, Inschriftentafeln die Brüstungsfelder bis auf die beiden seitlichen und das mittlere der Vorderfront; hier erzählen drei Reliefs von dem heldenhaften Kampf des unerschrockenen Kölner Bürgermeisters Grien mit dem Löwen, von Daniel in der Löwengrube, und wie Simson den Löwen bezwang. Das Kampfbild des Bürgermeisters ist Symbol des Kampfes der Stadt um ihre Unabhängigkeit gegen die Geistlichkeit. Geistliche hatten gelegentlich eines Gastmahls durch List den Bürgermeister in einen Löwenzwinger gelockt, um ihn zu beseitigen. Aber Grien bezwang das Katzentier und ließ am Pfaffentore dann die Geistlichen hängen. Ursprünglich führten aus der unteren Halle Freitreppen in die obere, die indes bei Instandsetzungsarbeiten im 19. Jahrhundert beseitigt wurden.

Leider hat man aber auch noch andere Dinge auf dem Rathausplatz im 19. Jahrhundert beseitigt, nämlich die Tore, die ihn nach der Portalgasse und den seitlich der Vorhalle einmündenden Zugängen, Bürgerstraße und Judengasse, abschlossen. Aus alten Darstellungen wissen wir, wie reizvoll in dieser räumlichen Abgeschlossenheit früher der Rathausplatz wirkte, in den Vernuiken mit



Köln — Rathausturm.

Ansicht aus der Bürgerstraße. Erbaut 1406 — 1414. — Vgl. Bild S. 199.



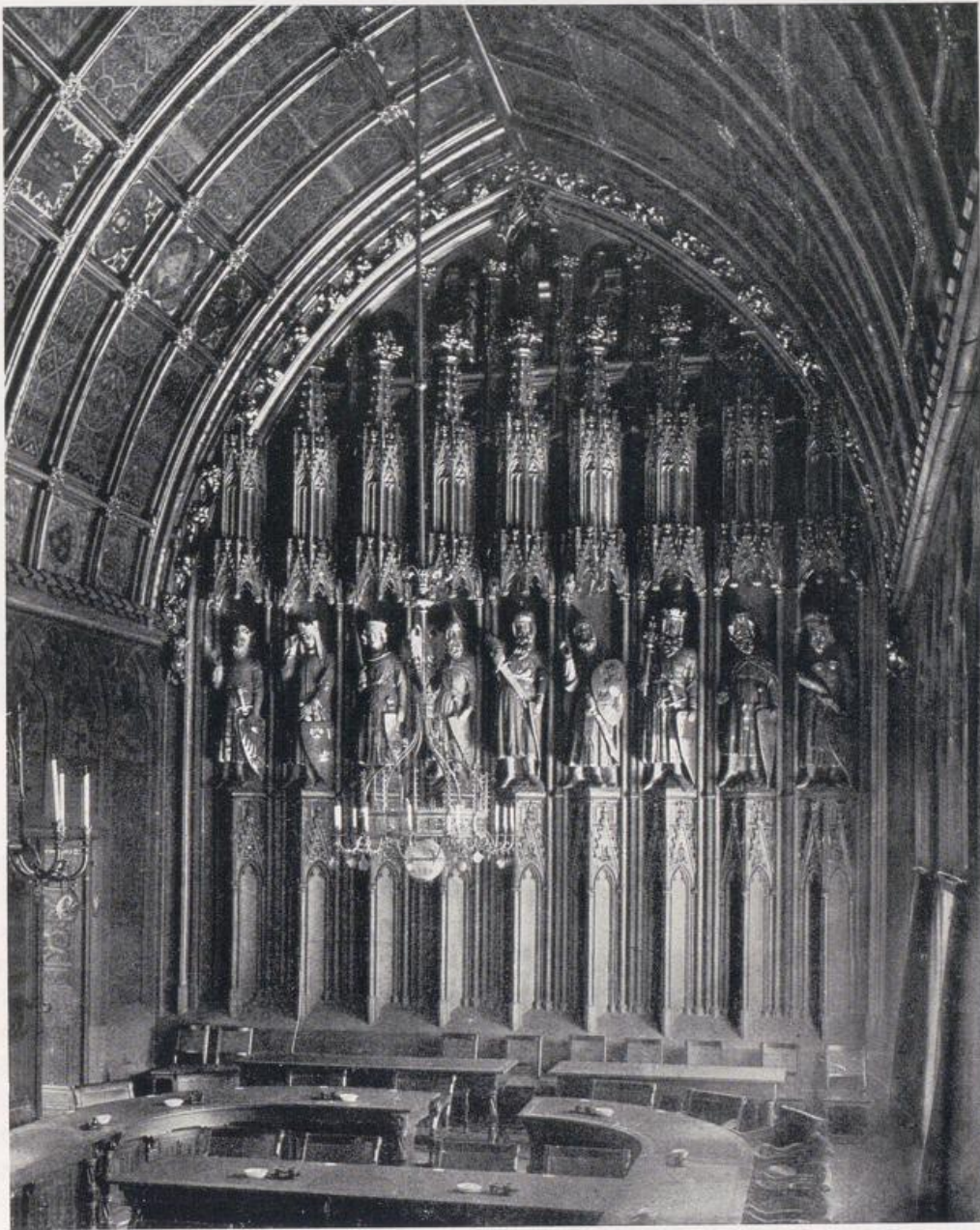
Köln — Rathausturm.
Ansicht vom Alten Markt. — Vgl. Bilder S. 204.

so viel Geschick städtebaulicher Anpassung den schmucken Hallenbau hineinkomponierte.

Schon im 12. Jahrhundert hatte Köln ein Rathaus und zwar, merkwürdig genug, im Ghetto der Stadt. Die Judengasse trägt noch die Erinnerung an das ehemalige Kölner Judenviertel, und die frühere Ratskapelle auf dem Rathausplatze, gegenüber der Rathausvorhalle wurde nach der Judenvertreibung vom Jahre 1424 auf dem Grund und Boden des Judentempels errichtet und erhielt — war das Spott? — den Namen „St. Maria in Jerusalem“. In der Ratskapelle fand man sich zu gemeinsamer feierlicher Messe vor wichtigen Entscheidungen und Sitzungen ein. Auf dem Altar stand Stephan Lochners herrliches Dombild. Reich geschnittes Gestühl und leuchtende Glasgemälde belebten den Raum, bis 1794 die Franzosen einrückten und die kostbare Ausstattung sich zerstreute. Heute ist die Kapelle städtisches Depot. In der Sakristei bewundert man noch das zierliche Netzgewölbe vom Jahre 1474 und im Tympanon die schönen, wappenhaltenden Engel. — Inzwischen hatte das Rathaus nach einem Brande im 14. Jahrhundert einen Neubau erfahren. Das ist der Kern der heutigen Anlage hinter der Vorhalle.

Das Jahr 1396 brachte die große politische Umwälzung, den Sieg der Demokratie, den Einzug der Zünfte in die Stadtregierung. Aus den Geldern der vertriebenen Patrizier baute man in den Jahren 1406 bis 1414 den mächtigen, 61 Meter hohen Rathhausturm (Bild S. 198, 199). In tiefen Wandungen liegen die Maßwerkfenster. Plastiken unter Baldachinen und Stab- und Maßwerk füllen die Flächen zwischen ihnen. Leider hat man Ende des 18. Jahrhunderts den Statuenschmuck zerstört, so daß sich heute der Turm mit Arbeiten des 19. Jahrhunderts begnügen muß. In der Höhe des Rathauskernbaues geht der im Grundriß viereckige Turm sich verjüngend in das Achteck über. Ein schlanker Treppenturm begleitet seitlich seinen Wuchs. Hinter einer Balustrade steigt stumpf der Helm auf. In dem Reichtum der Flächenbehandlung und der Wucht der Geschosse ist der Rathhausturm eines der bedeutendsten profanen Bauwerke der Zeit im deutschen Westen.

Heute nimmt uns hinter der Vorhalle ein neues Treppenhaus des 19. Jahrhunderts auf, entworfen von Julius Raschdorff, das uns hinaufführt zum Hansasaal, der großen Halle, die sich zur oberen Vorhalle hin öffnet (Bild S. 201). Hansasaal so genannt, weil hier im 14. Jahrhundert jene denkwürdige Sitzung stattfand, in der die Hansa dem König von Dänemark den Krieg erklärte. Das ist eine der interessantesten Raumschöpfungen des 14. Jahrhunderts, eine spitz zulaufende hölzerne Tonnendecke. Statt der heutigen Kassetten schmückten früher abwechselnd Reichsadler und Wappen der Stadt Köln die einzelnen Felder. Die eine Schmalseite wird aufgelöst von einer überaus reichen und malerisch wirkenden Ornamentkomposition von Stäben, Rädern, Rosetten, Maßwerk und Pässen. An der anderen Schmalseite stehen auf hohen Konsolen wie an Kirchenportalen die neun „guten Helden“, und zwar je drei aus dem Heiden-, dem Juden- und dem Christentum — Hektor, Cäsar und Alexander; Josua, David und Judas Makkabäus; Gottfried von Bouillon, König Artus von England und Karl der Große — und schauen ernst und würdevoll auf die Beratungen herab. Gut erhalten sind sie, weil sie lange Zeit hinter einer vorgesetzten Wand verborgen waren. Hohe



Köln — Rathaus.
Hansa-Saal. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Baldachine wachsen über ihnen auf, und Krabbenschmuck rahmt oben den Wandbogen ein. Eine eigene Stimmung erfüllt den Raum, wenn auch die alte Ausstattung nicht ganz mehr erhalten ist. Die Langseite den Fenstern gegenüber muß man sich einst reich ausgemalt vorstellen.

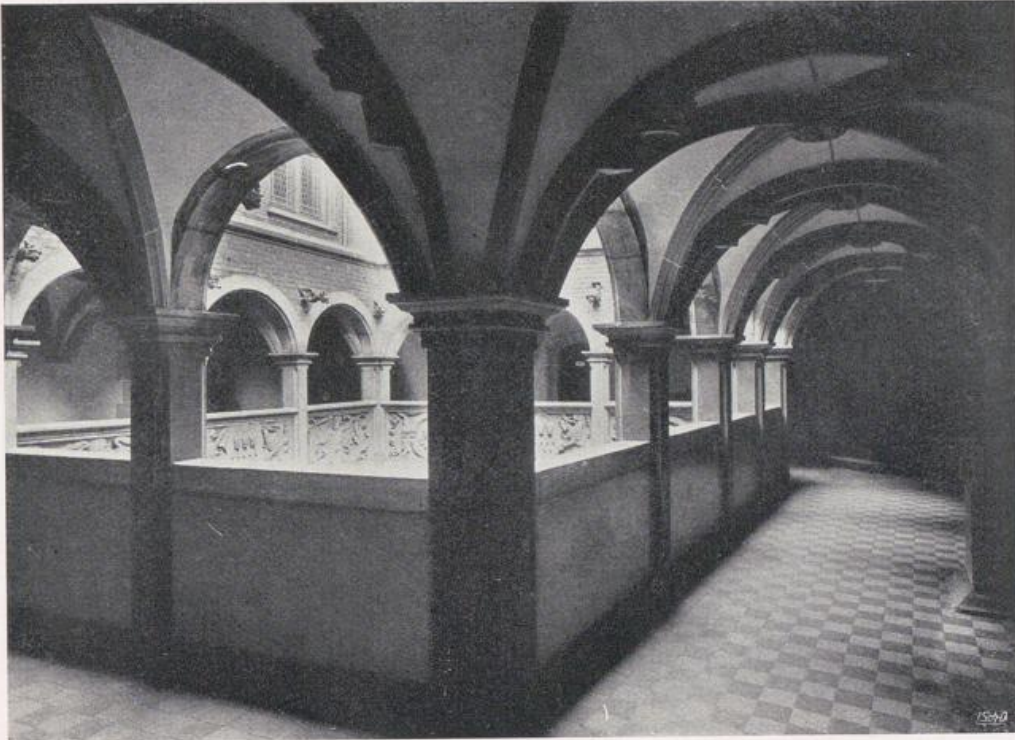


Köln — Rathaus.

Löwenhof. Erbaut 1540 von Meister Lorenz. — Vgl. Bild S. 203.

Noch zwei Räume müssen wir uns im Rathaus ansehen, den Senatssaal und den Muschelsaal. Der Senatssaal liegt im Rathauturm. Es ist der ehemalige Sitzungssaal des Rates der Stadt Köln. Für diesen Saal hatte Meister Melchior von Rheidt um 1600 ein Prachtportal mit reichem Giebelaufbau, figürlichem Schmuck und farbigen Holzeinlagen und ein vortreffliches Gestühl geschaffen. Als früher über diesem Gestühl noch Gobelins die Wände zierten, muß sich der Raum wirklich repräsentabel ausgemacht haben. Leider wurden die Wandteppiche in der Franzosenzeit veräußert. Für den Muschelsaal hat 1750 N. Singer im Spätstil der Stuckarbeiten von Schloß Brühl eine ausgezeichnete Decke entworfen (Bild S. 205). Die farbenprächtigen Wandteppiche von Josse de Vos, ländliche Szenen über der dunkel eichenen Holzvertäfelung, stammen aus der Nachlaßversteigerung des Kurfürsten Klemens August von Köln vom Jahre 1765 (s. S. 26). Über dem Kamin das dekorative Bildnis Kaiser Franz' I. von Georges de Marées.

Der Muschelsaal wendet sich zum Alten Markt. Dieser Teil des Rathauses stammt erst von einem späteren Ausbau ab 1548. Voraus ging 1540 die Anlage des Löwenhofes mit seinen zweigeschossigen Arkadenumgängen an allen vier Seiten, die zwischen dem Kernbau des Rathauses, dem Rathauturm und den späteren Ausbauten nach dem Alten Markt zu vermitteln sollten (Bild S. 202, 203). Löwenhof genannt nach einer Reliefdarstellung des Löwenkampfes des Bürgermeisters Grin in einem der Brüstungsfelder des oberen Arkadenganges. Die übrigen



Köln — Rathaus.

Löwenhof. Oberer Umgang (1540). — Vgl. Bild S. 202.

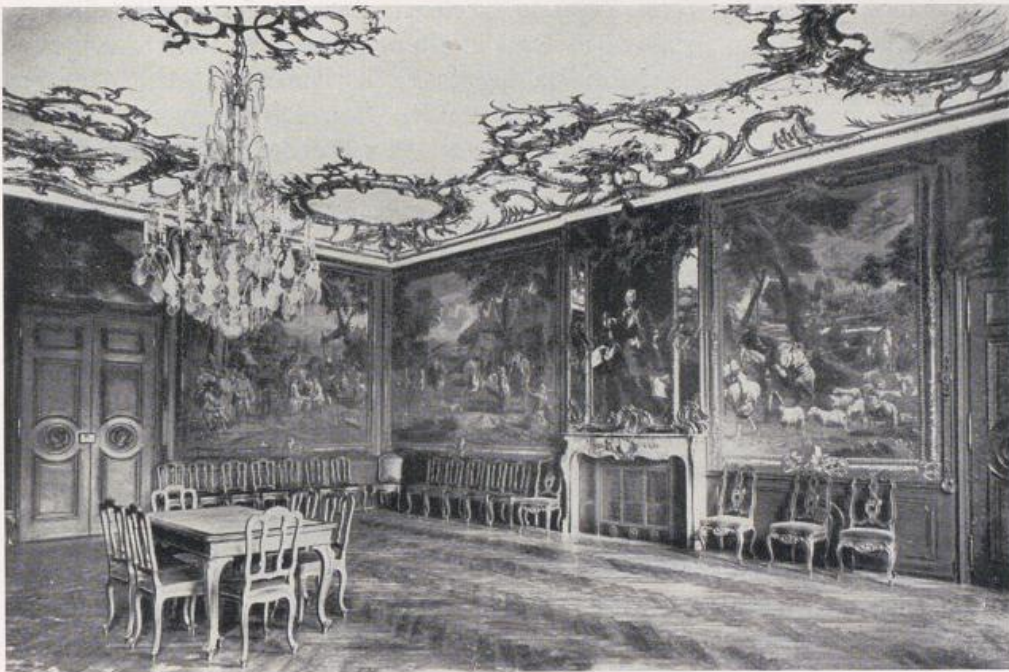
Felder schmücken Wappen, Grottesken, Medaillons. Über den oberen Bogen speien Wasserspeier hinunter in den Hof. Meister Lorenz hatte 1540 den Auftrag erhalten, den Hof „up antix“, d. h. renaissanceistisch-neuzeitlich zu gestalten. Gewölberippen und Wasserspeier sind zwar noch recht gotisch. In den plastischen Dekorationen redet indes eine derbe Frische der Frührenaissance uns an.

Der Bauteil des Rathauses zum Alten Markt ist durch Wiederherstellungs- und Ausbauarbeiten 1870 wesentlich verändert worden (Bild S. 204,₁). Von dem alten Bau stammen nur die beiden Untergeschosse der drei mittleren Achsen, wie alte Darstellungen uns noch erzählen können (Bild S. 204,₂). Die beiden oberen Geschosse verband Julius Raschdorff durch eine reiche Dekoration mit den beiden seitlich anstoßenden Häusern, die zum Rathaus einbezogen wurden. Auf dem Alten Markt sind übrigens noch eine Anzahl alter Wohnhäuser vorhanden. Das Eckhaus an der Lintgasse, das Haus der Bäckerinnung von 1580 fällt gleich auf. — Auf dem Rathausplatz erhielt das Stadthaus, das allmählich den ganzen Platz für seine Zwecke zugebaut hatte, 1611 in dem „Spanischen Bau“ noch eine stattliche Bereicherung. Man nennt den Bau nach einer Sitzung des sogenannten Komposilientages der spanischen Liga, der hier 1622 stattfand. Leider ist von der früheren reichen Innenausstattung heute auch nur wenig noch erhalten. Der Bau ist ebenfalls im 19. Jahrhundert verändert worden. Früher öffnete er sich mit offener Halle zum Rathausplatz.



Köln — Alter Markt.

Oben: Rathausfassade, heutiger Zustand — unten früherer Zustand nach einer Darstellung des 17. Jahrhunderts.



Köln — Rathaus.

Muschel-Saal 1750. Decke von N. Singer. Wandteppiche von Josse de Vos aus dem Bonner Schloß.
Kaminbildnis von Georges de Marées.

Neben dem Fischkaufhaus vor Groß-St.-Martin am Rhein, neben dem Tanzhause Gürzenich und den Rathausbauten wäre von alten städtischen Häusern noch das Zeughaus in der Zeughausstraße aus den Jahren 1591 und 1592 zu erwähnen. An sich ein schlichter Backsteinbau mit Treppengiebeln. Aber der Bau ist uns nicht unwichtig, weil er einer der wenigen in Köln ist, der noch seinen schlanken, achteckigen „Windeltorn“ mit einer schmucken Laterne aufweist. Für das Portal schuf 1592 Peter Cronenborg den Entwurf. Ihn bewahrt noch das Historische Museum der Stadt.

Die Franzosenzeit hatte die Kölner Stifte und Klöster aufgehoben. Wie Renard berechnet, betraf das in Köln etwa dreiviertel aller Kirchen. Die Folgen waren, was unseren rheinischen Kunstbesitz anlangt, einfach furchtbar! Köln erlebte einen großen Kunstausverkauf. Das Werk der Kölner Malerschule wurde in alle Winde zerstreut. Die Gebrüder Boisserée kauften z. B. den gesamten nicht unbedeutenden Gemäldebesitz der Kolumbakirche auf! Ihre große Sammlung wanderte später nach München, wo sie heute den Hauptteil der Kölner Abteilung der Alten Pinakothek bildet. Neben den Boisserée, Wallraf, Richartz erstanden andere Sammler. Auch deren Stücke konnten nicht alle Köln erhalten bleiben, wohl die Sammlungen Wallraf und Richartz. Sie bilden heute den Grundstock des Kölner Wallraf-Richartz-Museums. Richartz war befreundet mit dem Kölner

Baumeister Joseph Felten (gest. 1880), und Felten entwarf auf seine Veranlassung im Jahre 1854 auf dem Grundstück des Minoritenklosters, und zwar über dessen Kreuzgang um den Klosterhof den dreiflügeligen Museumsbau, dessen Pläne von Raschdorff und Stüler überarbeitet wurden. Wie Raschdorffs großer Gürzenichsaal englische Anregungen aus Hampton Court oder Westminster Hall aufnahm, so geht auch das Wallraf-Richartz-Museum auf englische Einflüsse alter Colleges etwa zu Oxford oder Cambridge zurück. Tudorbogen rahmen die Fenster ein. Fialen schmücken die Firstgalerie des flachen Daches. Dazu kapellenartige Ausbauten an den Ecken (Bild S. 206). Die alten englischen gotischen Colleges sind zum Teil ehemalige Klosteranlagen. Doch nicht allein, daß die Verwandtschaft des Wallraf-Richartz-Museums mit englischen Colleges bedingt ist dadurch, daß man den alten Klosterkreuzgang und die Kirche des Minoritenordens beibehielt — in gewissem Sinne natürlich wohl, aber hier reden unmittelbare englische Beziehungen mit, denen man bisher viel zu wenig nachgegangen ist. Auf diese englischen Beziehungen habe ich schon hingewiesen, als wir im Gürzenichsaal waren (s. S. 194), ich habe sie angedeutet, als wir am ersten Tage unserer Rheinreise in Rheinstein und Stolzenfels waren (S. I, S. 89 u. 180), und ich betonte schon, daß es die Zeit gewesen, „als Walter Scott der Lieblingsdichter der Rheinländer war“. Damals kamen massenweise englische Romane und Stiche an den Rhein. England

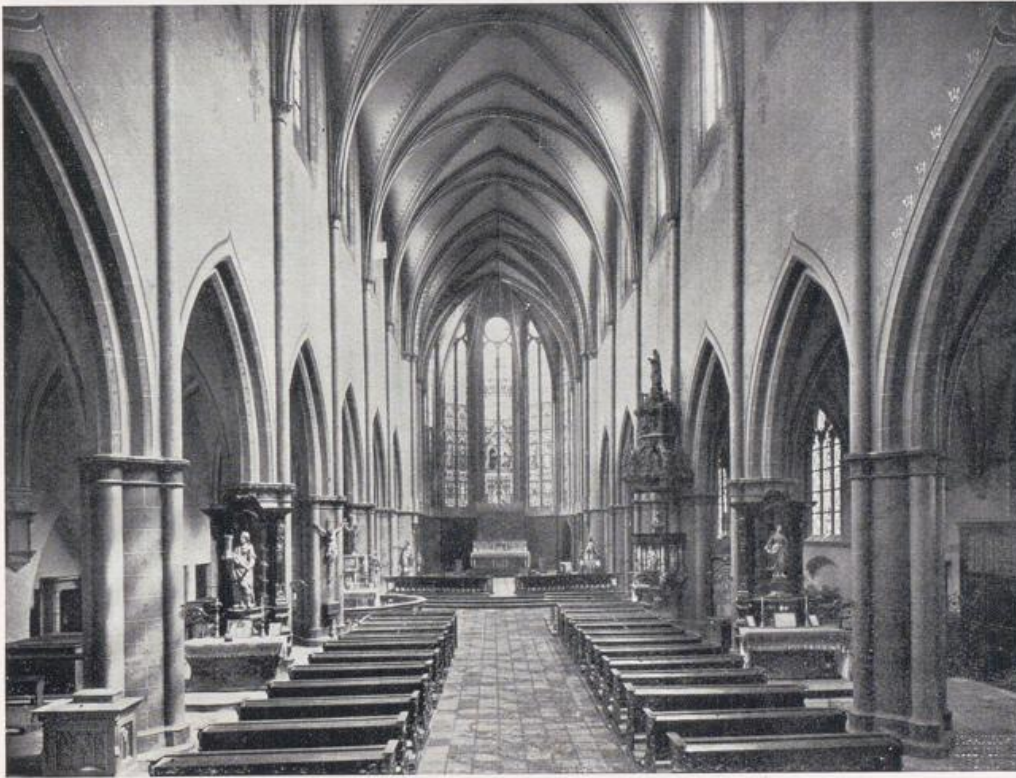


Köln — Minoritenkirche.

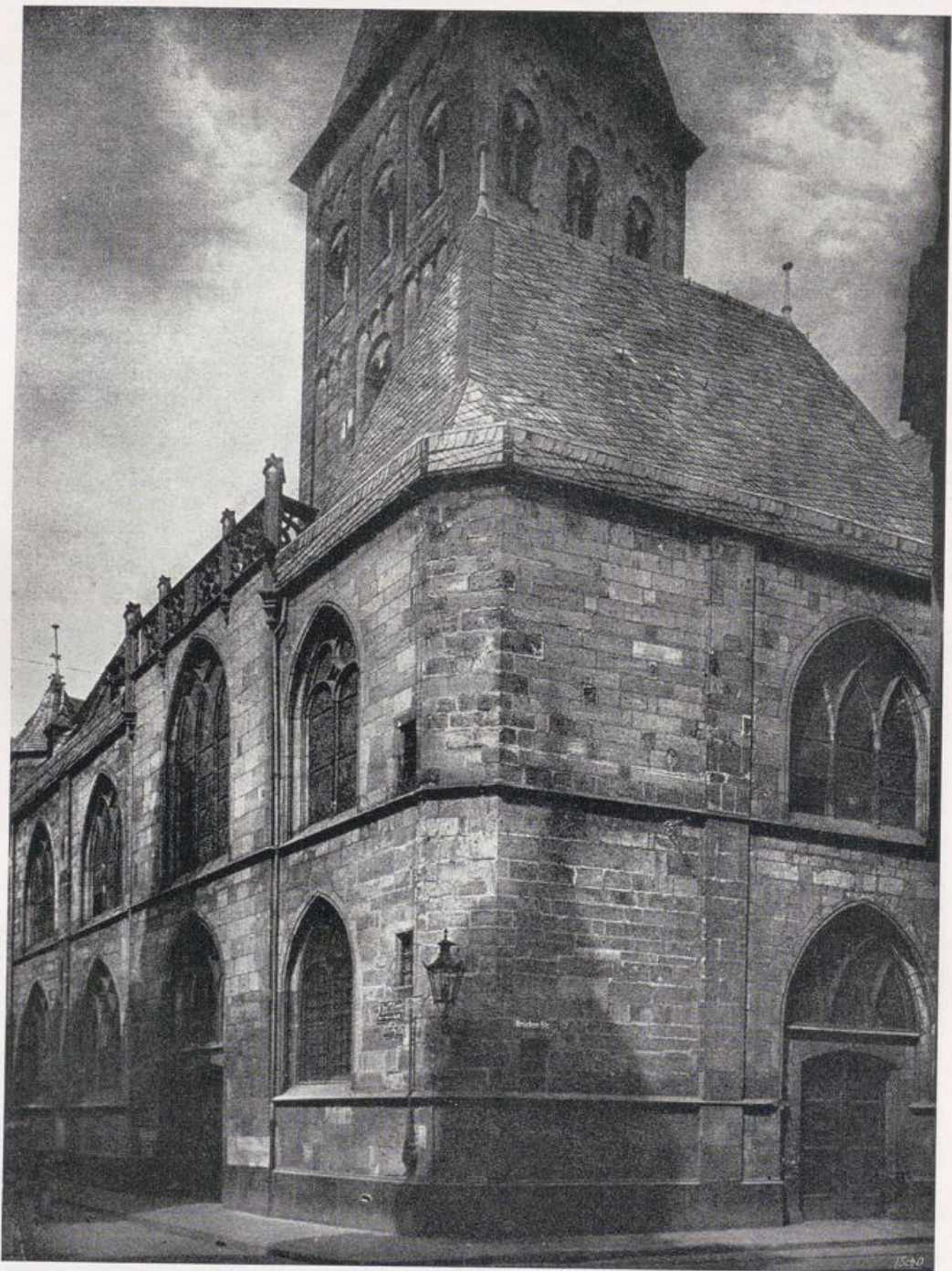
Dahinter Wallraf-Richartz-Museum um 1860 von Joseph Felten und Julius Raschdorff. — Minoritenkirche 13. Jahrhundert. Westfassade 14. Jahrhundert. — Vgl. Bild S. 207.

war an der Rheinreiseliteratur, ebenso wie englische Künstler an den romantischen Rheinansichten stark beteiligt. Die Genre- und Sittenmaler Wilkie, Leslie, Mulready gehen in England den Düsseldorfer Schrödter, Hasenclever, Hübner, Tidemann, Ritter, Jordan zeitlich voraus.

England ist das Geburtsland der Romantik. Der monumentale „Palladian Style“, Italiens Pilasterarchitektur, hat in England nie wirkliches Heimatrecht gefunden, war vorübergehende Erscheinung, beschränkt auf den Monumentalbau. Englische Baukunst blieb gotisch, selbst noch in heutiger Zeit ohne äußerliche gotische Form, wie auch englische Renaissancekunst völlig gotisch durchtränkt blieb. Aber englische Gotik erging sich nie wie die ihr Vorbild so oft mißverstehende deutsche Neugotik in Äußerlichkeiten. Der praktische Zweck, der Sinn des Wohnens, gab der Gotik in England eine nationale Note. Weit bevor man am Rhein sich mit dem Ausbau des Kölner Domes beschäftigte, baute man in England wieder gotisch. Horace Walpole, der Verfasser des Ritterromanes „Castle of Otranto“, baute sich schon 1753 den gotischen Landsitz Strawberry Hill bei London. Chambers Landsitz Milton Abbas in Dorsetshire folgte 1771 und 1782 James Wyattes Landsitz Lee Priory in Kent. Gleichzeitig regte sich durch das Auftreten David Garricks (gest. 1779) auf der englischen Bühne der Sinn für Shakespeares Dramen und geschichtliche Vergangenheit. Jeffrey Wyatvilles Umbau des Windsor Castles in



Köln — Minoritenkirche.
Außenansicht s. Bild S. 206.



Köln — St. Kolumba.
Turm 12. Jahrhundert. Erweiterungen 15. und 16. Jahrhundert.
Ansicht von Südwesten.

den Jahren 1824 bis 1839 und Charles Barrys Parlamentshaus zu London 1836 mußten unweigerlich auf den Kontinent herüberwirken, wußten selbst Klassizisten wie Schinkel in ihren Bann zu ziehen. Das englische Castle war das Vorbild des neuen Schloßbaues geworden. So entstanden Stolzenfels und Rheinstein am Rhein. Zwirners Ausbau und Wiederherstellung des alten Wasserschlosses Moyland bei Kleve, das wir auf unserer Weiterreise noch erleben werden, ist ohne Hampton Court in England gar nicht denkbar. Erst der richtige zeitliche Abstand zu Feltens Wallraf-Richartz-Museum und Raschdorffs Gürzenichsaal und das Verstehen der geistigen Voraussetzungen wird beiden Bauten gerecht werden können.

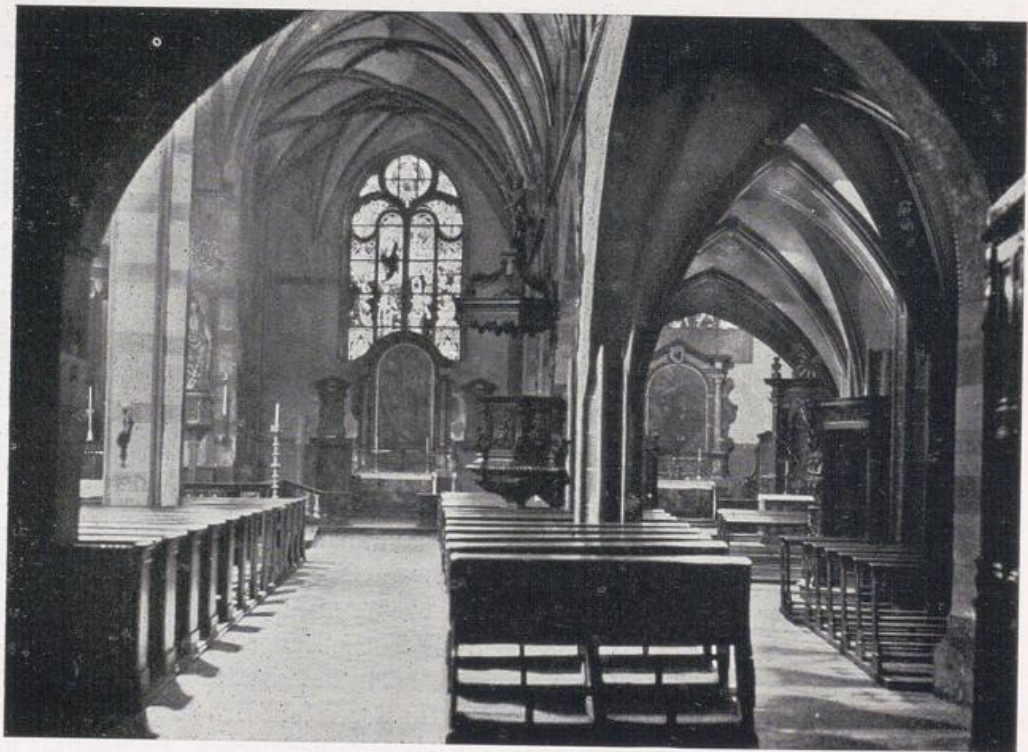
Über den neuen Museumsbau ragt hinaus, den stimmungsvollen alten Klosterhof abschließend, das steile Dach der Minoritenkirche, das mit seinen Linien und seinem eleganten Wuchs Strebebogen und Seitenschiffsdächer mit sich nach oben zieht (Bild S. 206). Kein Turmbau vor der Westfassade, wie es auch hier wieder die Ordensregel vorschrieb, sondern nur ein großes Fenster mit den seitlich einrahmenden Strebepfeilern. Es ist eine herbe Schönheit, auch in der Chorbildung, deren Fenster ganz schlichte Maßwerkformen zeigt. Der schmucke Dachreiter hat sich dagegen reichere Formen erlaubt. Klangvolle Verhältnisse haben im Inneren einen ansprechend schönen Raum geschaffen, ohne sich ebenfalls weiteren Schmuckes zu bedienen (Bild S. 207). Die üppigere Kanzel stammt natürlich erst aus dem 17. Jahrhundert. Man hat lange an dem Bau gearbeitet, der im 13. Jahrhundert begonnen, dessen Westfront aber erst das 14. Jahrhundert vollendete. Außer der Minoritenkirche ist dann aus der Fülle ehemaliger Klosterkirchen in Köln noch die Antoniterkirche in der Schildergasse anzuführen. Sie hat indes nicht mehr die strengen und herben Formen der früheren Bauten. Die Hochgotik des 14. Jahrhunderts hat sie reicher ausgestattet. Interessanter aber als diese Kirche ist die der Minoritenkirche benachbarte Pfarrkirche St. Kolumba in der Kolumbastraße (Bild S. 208).

Den Namen der Kolumbakerkirche hörten wir schon im Zusammenhange mit den Pfarrkirchen St. Peter, St. Johann Baptist und St. Alban (S. S. 118, 144, 194). Auch St. Kolumbas älterer Kirchenbau genügte nicht mehr der wachsenden Seelenzahl. Man umschalte wieder den Turm, behielt vom alten Mittelschiff noch wesentliche Dinge bei und zog um es vier neue Seitenschiffe, deren äußere noch Emporen erhielten. Der ältere Bau mag der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören. Im 15. Jahrhundert begann dann der Ausbau. Durch die Geschoßteilung ist außen die Emporenanlage deutlich zu erkennen. Nach Süden ging man mit dem neuen Seitenschiff bis an den Straßenrand heran, unbekümmert darum, daß er sich nicht parallel zur Kirchmittelachse erstreckte; ja, so weit ging man in der Ausnützung, daß die Strebepfeiler nach der Straße zu keinen Platz mehr fanden, nach innen gezogen werden mußten und außen nur noch als Lisenen angedeutet wurden (Bild S. 208). Aber gerade diese Unregelmäßigkeit gibt dem Inneren den Reiz malerischer Durchblicke (Bild S. 210). Keine Dekorationskunst versteht sich so gut auf diesen Reichtum an Linien, Überschneidungen und Kurven als der Barock. Er schenkte im 17. Jahrhundert dem Kircheninneren die vier Seitenaltäre. Dann erhielt der Meister

des Makkabäeraltars von St. Andreas, der Lauretanischen Kapelle in St. Maria in der Kupfergasse und der Kanzel in St. Johann Baptist (Bild S. 74, 77, 147), der begabte und geschickte Johann Franz van Helmont, den ihm liegenden Auftrag, in diesen Reichtum hinein den Hochaltar zu komponieren. Carlo Fontanas Hochaltar in St. Maria Traspontina zu Rom mag ihn zu dieser Arbeit angeregt haben. 1703 ging er ans Werk, aber die Vollendung zog sich noch viele Jahre hin (Bild S. 211).

Auf kreisrundem, schwarzemarmornem Unterbau wachsen um das freistehende Tabernakel vier schlanke, helle, korinthische Säulen auf. — Das heutige Tabernakel stammt zwar erst aus dem Jahre 1776. Helmonts interessantes Tabernakel, Engel auf Wolken über dem Erdball und betend ihnen zu Füßen Kaiser Karl VI. und die Kaiserin, ist an einer anderen Stelle der Kirche noch erhalten. — Zwischen den Säulen haben sich zwei Kerzen haltende Engel auf der Brüstung niedergelassen. Hoch oben auf den Voluten tragen vier weitere Engel eine große Krone. Darunter im Gebälk die Wappen der Stifter, der Familien Geyr und Groote. Helmont ist auch der Meister der marmornen Kommunionbank, vermutlich auch des Beichtstuhles.

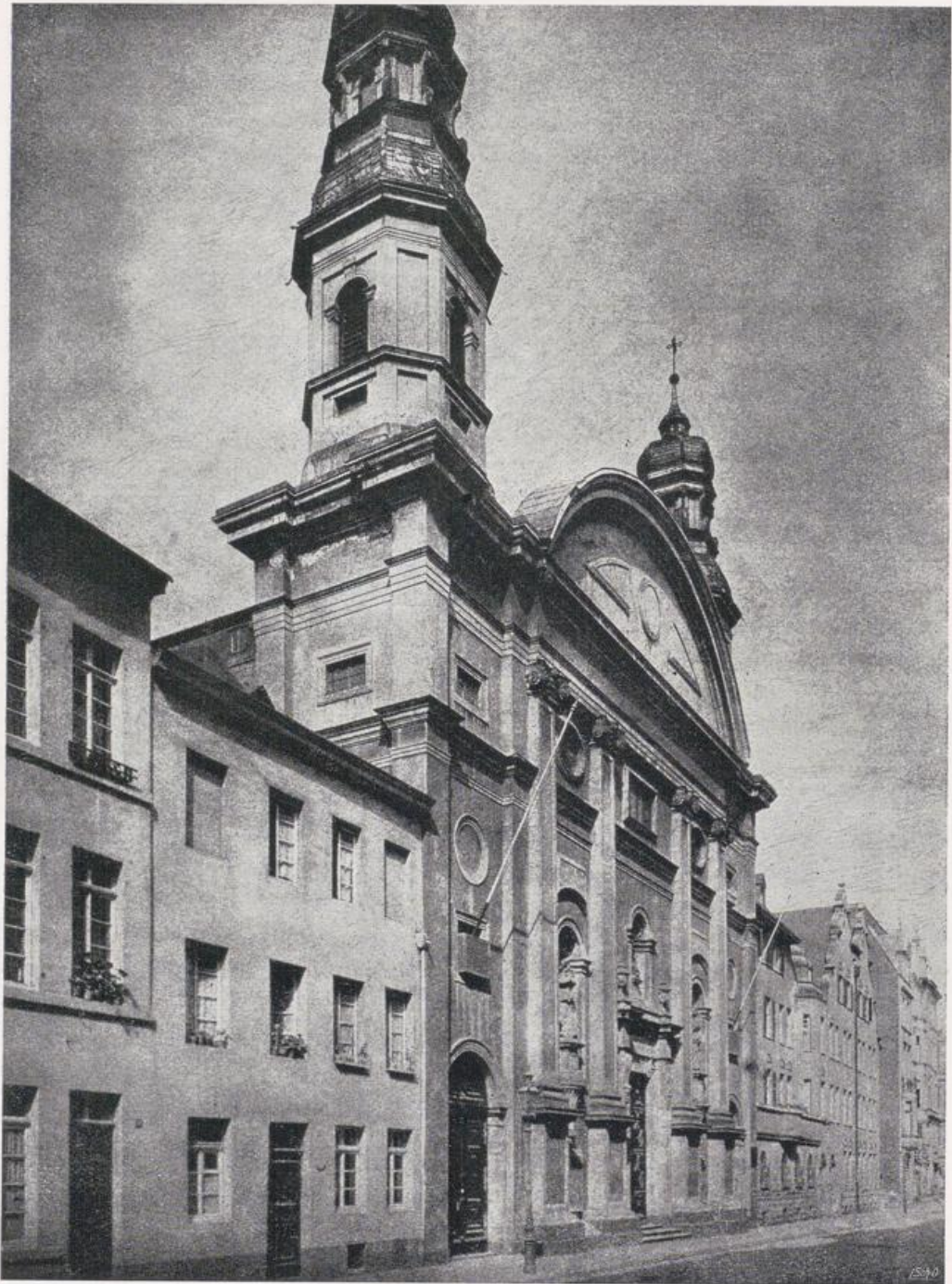
St. Kolumba, Kölns beliebte Pfarrkirche, war früher reich an herrlichen Ausstattungsstücken. Da war Roger van der Weydens großer Flügelaltar mit der Anbetung der heiligen drei Könige, ein Tryptichon des Kölner „Sippenmeisters“ mit der Darstellung der Beschneidung Christi, der Bartholomäusaltar des sogenannten Kölner



Köln. — St. Kolumba. —
Blick in die beiden südlichen Seitenschiffe. 15. Jahrhundert.



Köln. — St. Kolumba.
Hochaltar von Johann Franz van Belmont, begonnen 1703.

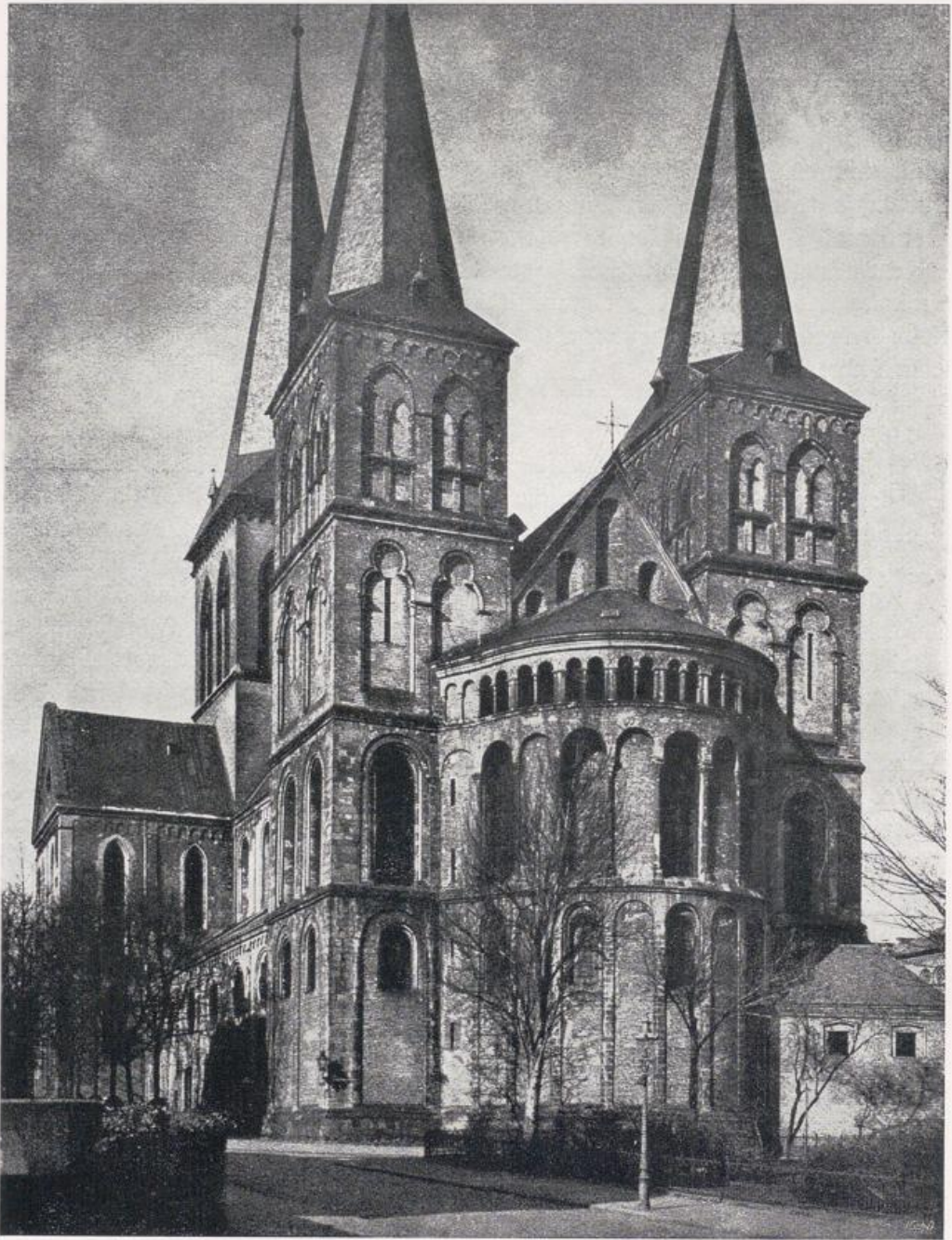


Köln. — Ursulinenkirche.
Baumeister Matteo Conte di Alberti. Erbaut 1709—1712.

„Meisters des Bartholomäusaltars“. Durch die Sammlung der Gebrüder Boisserée, die ja, wie wir hörten, den Bilderbestand der Kirche aufkauften, kamen diese hervorragenden Stücke in die Alte Pinakothek zu München und zwei Bilder des Kölner „Meisters des Marienlebens“ in das Germanische Museum zu Nürnberg. Nachdem nun noch das schöne Sakramentshäuschen aus dem 15. Jahrhundert durch Restaurieren fast erneuert worden ist, ist außer der Madonna vom Beginn des 16. Jahrhunderts am Nordpfeiler des Triumphbogens der Kirche von der früheren Ausstattung an herausragenden Stücken nicht viel mehr geblieben. Beachtenswert ist aber der Kirchenschatz mit seinen Monstranzen, Vortragskreuzen und Kaseln.

Nebenan in der Glockenstraße 3 steht das stattliche Haus, das 1752 Nikolaus Krakamp dem Gönner der Kolumbakirche, der Familie von Groote, erbaut hatte. Neun Achsen zählt die dreigeschossige Front mit ihrem Giebel über den drei mittleren Achsen.

Der Eisenbahnkörper trennt wie ein Damm den Nordostteil Kölns störend ab und damit zwei Kirchenbauten, die der Fremde daher selten aufsucht. Die Ursulinenkirche in der Makkabäerstraße und die benachbarte Kirche des hl. Kunibert. Die Ursulinenkirche (Bild S. 212) ist ein Gruß aus der aufblühenden Residenzstadt des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und Herzogs von Jülich und Berg, aus Düsseldorf. Aus dem bis dahin unscheinbaren Dorf an der Düssel hatte dieser begeisterte Fürst in seiner rührenden Liebe zur Kunst, die ihm Lebensnotwendigkeit war, eine Stadt geschaffen, die durch ihre einzig dastehende Gemäldegalerie, heute der Kern der Alten Pinakothek zu München, internationalen Ruf erlangte. Eine große Künstlerkolonie sammelte sich um Johann Wilhelms Hof, die Baumeister Matteo di Alberti, Aloysius Bartolus, der Bildhauer Gabriel de Grupello und seine zahlreichen Mitarbeiter, die Maler van Douven, van der Werff, van der Neer, Weenix, Belucci, Pellegrini, Zanetti usw., dazu die große Schar der Kunsthandwerker. Der Traum seines Lebens, ein weitgedehntes Schloß zu Düsseldorf, ward ihm nicht mehr Erfüllung. Wohl aber baute ihm sein Oberbaudirektor, der Graf di Alberti, auf den Höhen über Bensberg, Köln gegenüber im Bergischen Lande und bei klarem Wetter von Köln aus auf der Anhöhe sichtbar, eine ausgedehnte Schloßanlage. Die Nachbarschaft Kölns lud auch Alberti, als er noch in Bensberg tätig war, zu einem Auftrag ein. In den Jahren 1709 bis 1712 baute er den Ursulinen in der Makkabäerstraße die Kirche. Das Modell ist im Kloster noch erhalten. Unter einem großen Segmentbogen gliedern durchlaufende Pilaster auf hohen Sockeln die Fassade. Nischen mit Statuen sollen sie weiter bereichern. An den Ecken steigen schlanke Turmhauben hoch über den Mittelbogen hinaus. Das Innere der Kirche deckt über einem wirkungsvollen Kranzgesims und den die Fläche aufteilenden Wandpfeilern ein großes Tonnengewölbe von gleicher Ruhe der Gliederung wie die der Fassade. Nur am Triumphbogen und im Chor hat Stuckdekoration reichere Verwendung gefunden. Die Ursulinenkirche blieb indessen in Köln die einzige bedeutende künstlerische Ausstrahlung aus der Residenz Johann Wilhelms von der Pfalz. Auch die baukünstlerische Entwicklung der kurkölnischen Residenzstädte Brühl und



Köln — St. Kunibert.

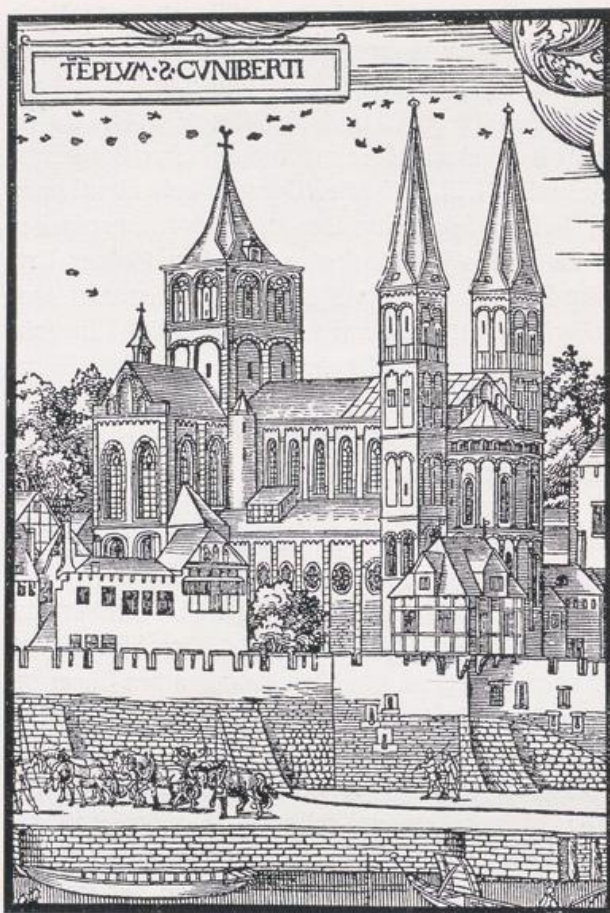
Blick vom Rhein auf das Ostchor. Bau Mitte des 11. Jahrhunderts. Ausbau nach Osten 12. Jahrhundert. Heutige Gestalt in der Hauptsache nach einem Umbau Anfang des 13. Jahrhunderts. Für die Türme vgl. Bilder S. 216 und 217.

Bonn hat in Köln nicht nennenswerte Spuren hinterlassen. Die alternde Freie Reichsstadt hatte keine größeren Bauaufgaben mehr zu vergeben.

Die benachbarte Kunibertskirche dagegen ist ein Denkmal aus Kölns baulichen Glanztagen, aus dem beginnenden 13. Jahrhundert (Bild S. 214). Es ist gleichzeitig der Schwanengesang jener herrlichen Blüte spätromanischer Baukunst, der Köln die Vollendung seiner malerischen frühmittelalterlichen Kirchenbauten zu danken hat. Die Weihe war in der Tat ein feierliches Begängnis der romanischen Baukunst in Köln. Nicht weniger als 14 Bischöfe wohnten mit dem Kölner Erzbischof Konrad von Hochstaden dem feierlichen Festakt bei und stellten zum Auftreiben der hohen Baukosten Ablaßbriefe aus. Das war im Jahre 1247. Ein Jahr später legte derselbe Konrad von Hochstaden den Grundstein zum Kölner Dom. Damit begann der Siegeszug der Gotik.

Wie die Kastorkirche zu Koblenz (Bild II, S. 19), so stemmt auch die Kunibertskirche zur Rheinflucht das Rund ihres ähnlich mit Blendbogen, Wandsäulen und Zwerggalerie verzierten Chores, das gleicherweise von Türmen flankiert wird. Aber die Wirkung ist doch eine ganz andere, auch anders als bei den übrigen romanischen Bauten in Köln. St. Aposteln, seinen Reichtum zusammenfassend in der Kuppel; Groß-St.-Martin mit dem hoch herauswachsenden Vierungsturm; St. Kunibert dagegen breit sich entwickelnd, dabei die einzelnen Teile, vor allem die zur Rheinflucht, von einem energischen vertikalen Auftrieb beseelt, die Blendarkaden am Chorrund schmal und hoch. Für einen horizontalen Plattenfries darüber ist kein Platz gelassen. Die Zwerggalerie läuft sich an den Türmen tot, damit sie nur nicht als lastende Horizontale wirken möge, sondern ihre enggestellten Arkaden ebenso aufstrebend wie die Wandblenden unten. Die hohen und schmalen Fensteröffnungen der beiden Osttürme führen diese Tendenz weiter, die in den Lang- und Westhauswänden ihr vielfaches Echo findet. — Demgegenüber vergleiche man das Ostchor von St. Aposteln! (Bild S. 112.) — Breit ausladend lagert sich, den Ostbau ausbalanzierend, vor das langgezogene Schiff und über dessen Breite hinauswachsend, ähnlich wie bei St. Aposteln, das westliche Querhaus (Bild S. 214 u. 217). Schmale hohe Spitzbogenfenster überwinden die Schwere des Bauwerks und lassen es hoch hinaufsteigen. Als Ganzes wirkt St. Kunibert, so wie es heute dasteht, wie ein nach einheitlichem Plan erstandener Bau. In Wirklichkeit ist das Werk das Ergebnis verschiedener Bauperioden.

St. Kunibert, die erste den stromaufwärts fahrenden Rheinschiffer begrüßende Kölner Kirche, war ursprünglich, wie St. Maria Lyskirchen, die erste den stromabwärts fahrenden Schiffer begrüßende Kirche und wie diese unmittelbar am Rhein gelegen, ein Gotteshaus der Schiffer, das der hl. Kunibertus im 7. Jahrhundert erweitert haben soll. Von diesem Bau ist aber nichts mehr erhalten. Gegen Mitte des 11. Jahrhunderts findet ein Neubau statt, zu dem auch die Anlage des westlichen Querschiffes gehört, der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nach Osten erweitert wird. Anfang des 13. Jahrhunderts beginnt dann auf der Grundlage der Kirche des 12. Jahrhunderts eine durchgreifende bauliche Änderung, die nun, das Ganze zusammenfassend, als etwas nach einheitlichem Plan Geschaffenes erscheinen läßt und frühere Bauperioden geschickt verschleiert. Die Arbeiten began-



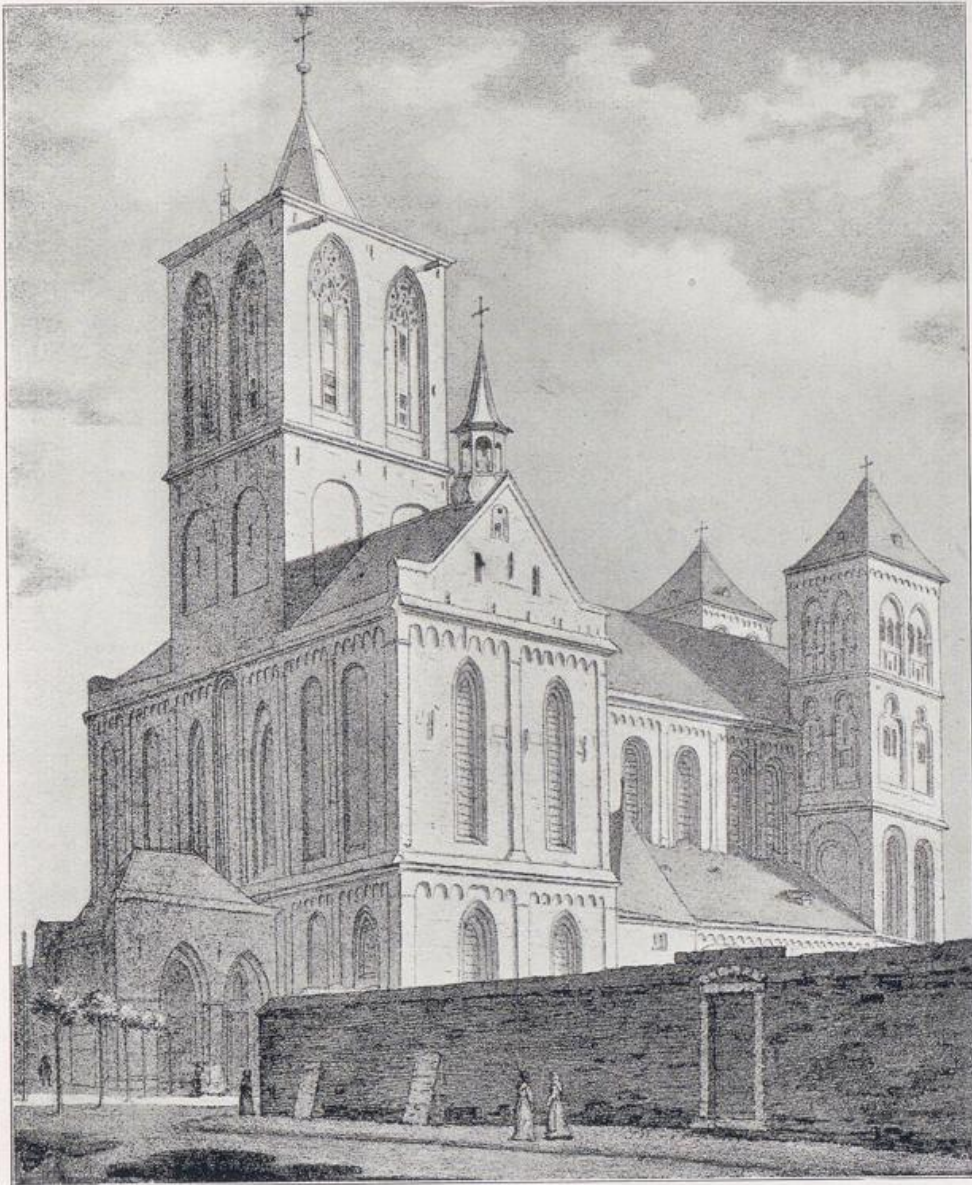
Köln — St. Kunibert.

Nach Anton Woensam von Worms, Stadtansicht von 1531.

nen mit dem Chor, setzten sich über das Langhaus fort zum westlichen Querhaus. So ist im wesentlichen der Gesamtzustand bis heute geblieben, d. h. bis auf den westlichen Vierungsturm und den Oberbau der Osttürme. Der Westturm war anfänglich gar nicht geplant, dafür war der Unterbau auch zu schwach. Später erhielt die westliche Vierung doch einen Glockenturm. 1376 traf ihn der Blitz, auch die Osttürme wurden ein Raub der Flammen. Um 1400 ragen die Türme wieder hoch, der Zeit entsprechend mit Spitzbogenfenstern. So zeigt uns Anton Woensam von Worms 1531 den Zustand in seiner Kölner Stadtansicht (Bild S. 216). Die hohen östlichen Turmhauben mußten 1817 wegen Baufälligkeit niedergelegt werden und wurden durch niedrigere Pyramiden-dächer ersetzt. Diesen Zustand hat uns Johann Peter Weyer 1827 aufgezeichnet

(Bild S. 217). Drei Jahre später stürzte der Westturm ein und zerschlug das Mittelstück des Westbaus und das erste Joch des Mittelschiffs. Von 1843 ab erfolgten die Wiederherstellungsarbeiten. Die drei Türme erhielten gleichspitze Helme (Bild S. 214). War aber nicht doch die stumpfe Haube des Westturms, wie Anton Woensams und Johann Peter Weyers Zeichnungen sie noch erlebt haben, nicht ansprechender? Weyer kannte auch noch den zwischen West- und Osttürmen vermittelnden Dachreiter. Das ist sehr schade, daß ihn die Wiederherstellungsarbeiten nicht beibehielten.

Betritt man das Innere, so fallen die verschiedenen Bauperioden noch weniger auf als beim Außenbau. Hier noch mehr bewundert man die Geschicklichkeit des Baumeisters des 13. Jahrhunderts, der den Eindruck einer völlig einheitlichen Anlage zu schaffen wußte (Bild S. 221). Eine wohlthuende Weiträumigkeit umgibt uns. Immer wieder wird man an die Verwandtschaft mit St. Aposteln erinnert. Da ist das geräumige westliche Querhaus (Bild S. 111); da sind zwischen Mittelschiffsarkaden und den Fenstern des Obergadens Rundbogentriforien, die sich wie ein Band über



Köln — St. Kunibert.

Zustand 1827 nach Lithographie von Wünsch und Weyer.

die Fläche dahinziehen; da schweben über uns im Mittelschiff sechsteilige Gewölbe (Bild S. 109); da ist ein verwandter Chorabschluß, bei dem Säulenstellungen die das Chorrund aufteilenden Nischen einrahmen. Aber wieviel ausgereifter ist das doch alles bei St. Kunibert in seiner Weiträumigkeit der Bogenstellungen und Wölbung! Um Raumeindruck und Perspektive zu steigern, hat man auch in den Seitenschiffswänden große Flachnischen ausgespart und dadurch die Mauern entlastet. Schließlich das Chor (Bild S. 218). St. Aposteln hat die säulenberahmten Chornischen nur im



Köln — St. Kunibert.

Blick in das Ostchor. — An den Vierungspfeilern links und rechts plastische Darstellung der Verkündigung von 1439. — Glasmalerei 13. Jahrhundert.

Obergeschoß seitlich zu einem Umgang durchbrochen — St. Kunibert dagegen auch im Untergeschoß. Die beiden Untergeschosse der Osttürme werden als Querschiffsarme ausgenutzt. Dann überhaupt diese in ihren Höhen- und Breitenverhältnissen äußerst geschickte Zusammenfassung von Chor und Langhaus. Auch das übertrifft bei weitem die an sich schöne Raumwirkung von St. Aposteln (Bild S. 221 u. 109).

St. Kunibert prangte einst im Innern in einem farbenprächtigen Gewande mittelalterlicher Wandmalerei. Das 18. Jahrhundert vergrub sie unter einer grauen Tünche. — Macht dem Zeitalter, das so viel liebenswürdige Züge einer behaglichen Wohnkultur besaß, deswegen keinen Vorwurf! Wie war es denn seitdem bis auf die Gegenwart? Glaubte nicht jedes neue Geschlecht, die künstlerische Wahrheit entdeckt zu haben und das vorausgegangene belächeln zu dürfen? Das ausgehende 18. Jahrhundert war das Zeitalter der „Aufklärung“. Man hatte die Wahrheit des freien Menschentums entdeckt und schüttelte lächelnd den Kopf über die kindlichen Sentiments eines fromm-gläubigen Mittelalters, das die Madonna und den Gekreuzigten und die Schar der Heiligen mit Farbengluten zu umhüllen liebte. Das freie römische Bürgertum und die irrige Vorstellung farbloser Antike waren das neue Ideal. Das ausgehende Jahrhundert, an sich schon blümerant, d. h. bleu mourant, wurde immer farbloser und glaubte künstlerisch richtig zu handeln, wenn es St. Kuniberts mittelalterliche farbige Malereien unter einem hellen Anstrich vergrub. Die Französische Revolution glaubte richtig zu handeln, als sie von den Kathedralen Heiligen- und Königsstatuen herunterholen und enthaupten ließ. Die Tage der Romantik und ihre Folgezeit glaubten ihrerseits wieder richtig zu handeln, als sie Rokoko und Barock als unkirchlich und künstlerisch als Verfallsprodukt in Acht und Bann erklärten und aus den mittelalterlichen Kirchen entfernten, in denen sie sich breitgemacht hatten. Wir, die wir zeitlich Abstand gefunden haben und uns die Beweggründe klarzumachen suchen, bedauern ebenso den Verlust mittelalterlicher Malerei durch das 18. Jahrhundert wie den Bildersturm des 19. Jahrhunderts auf die kirchlichen Kunstwerke des Barocks und Rokokos. Und was heißt überhaupt für die Gegenwart, „richtig zu handeln“ glauben? Wie sagt doch der unvergeßlich weise Statthalter Roms in Jerusalem um anno XXX n. Chr.? Wenn ihr mich fragen wolltet, um nur einen Fall herauszunehmen, hätte das 18. Jahrhundert im Münster zu Aachen den uralten Mosaikschmuck nicht doch beibehalten sollen, weil es sich um ein historisches Kunstdenkmal handelte, oder hätte das 19. Jahrhundert nicht doch die pompösen Stuckdekorationen des 18. Jahrhunderts im Münster zu Aachen, die restlos beseitigt wurden, retten müssen, weil sie inzwischen auch schon historische Kunstdenkmäler geworden waren, oder ob ich mit Schapers neuer Mosaizierung im Münster zu Aachen einverstanden sei — nun, ich kann nur antworten, daß ich bei den drei Angeklagten zum mindesten für mildernde Umstände bin und am liebsten für Freisprechen stimme, nachdem ich versucht habe, mir die geistigen Voraussetzungen zu ihrem Handeln klarzumachen.

Um 1840 begann man in St. Kunibert in Köln die Tünche des 18. Jahrhunderts wieder zu beseitigen. Die alten Wandmalereien des 13. Jahrhunderts hatten unter der Tünche und durch Feuchtigkeit aber doch böse gelitten. Durch die Wieder-



Köln. — St. Kunibert.

Wandgemälde im Nordarm des östlichen Querschiffes. — Mitte des 13. Jahrhunderts.

herstellungsarbeiten, die hier und da nötig wurden, soll die Malerei kunstgeschichtlich nicht gewonnen haben, ob künstlerisch, kann ich nicht beurteilen, weil ich den Zustand der Freilegung nicht gekannt habe. Ein Teil der Malerei war unrettbar zerstört. In der nördlichen Nische des Chorrunds kamen 1840 interessante Dinge zum Vorschein, Szenen aus dem Leben des hl. Antonius und des hl. Nikolaus von Myra (Bild S. 221). Im Nordflügel des östlichen Querschiffes, unter dem einen der Osttürme, Bilder aus dem Marienleben, hoch oben in leuchtenden Farben die Krönung der Himmelgöttin (Bild S. 220). Dann die Ausmalung der Taufkapelle mit der zackigen Komposition der Kreuzigung (Bild S. 223). Man fühlt das Nahen der frühen Gotik. Schließlich noch Heiligengestalten über dem Eingang zur Sakristei und an den Pfeilern des östlichen Mittelschiffsjoches. Die Wiederherstellungsarbeiten leitete der Stiftskanonikus Göbbels, von dem auch die übrige Ausmalung her stammt.



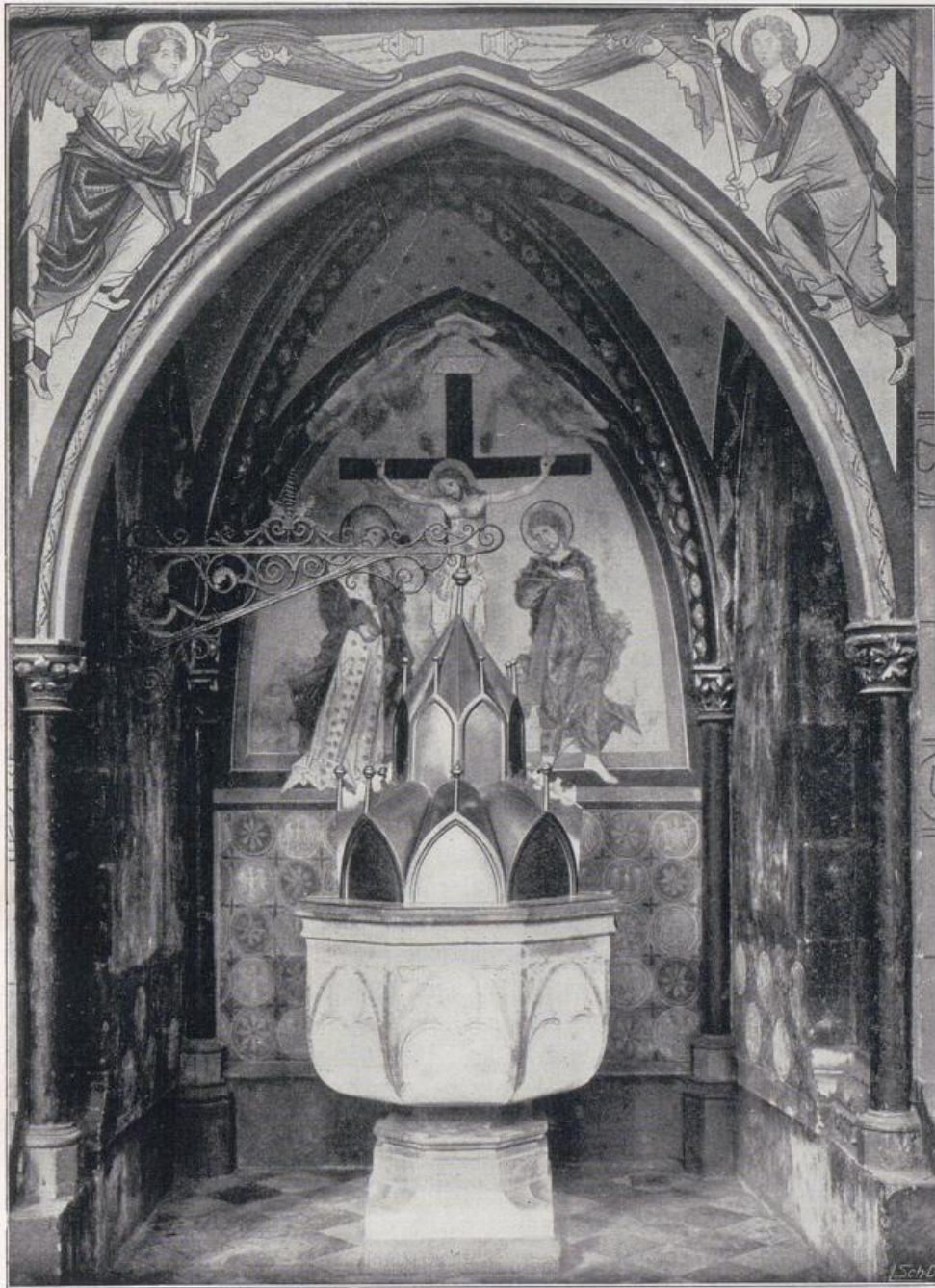
Köln. — St. Kunibert.
Blick aus dem Ostchor.

St. Kunibert ist noch reich an künstlerischen Ausstattungsstücken. An erster Stelle und jedem Besucher auffallend müssen die beiden Plastiken an den westlichen Vierungspfeilern vor dem Chor genannt werden (Bild S. 218). Eine

Inschrift erzählt, daß sie im Jahre 1439 von dem Kanonikus Hermann de Arcka gestiftet wurden. Es ist das Beste, was Kölner Bildhauerkunst aus dem 15. Jahrhundert aufzuweisen hat. Links der Engel, prachtvoll modellierte Hände, eigenartig die hohe, lockenumrahmte Stirn, schön die Natürlichkeit des Faltenwurfs der Kleidung. Auf hoher Konsole hat er sich im Fluge plötzlich niedergelassen, in die Knie sich senkend. Unter seiner Last stützt unten die lang auslaufende und reich verzierte spätgotische Konsole mit aller Kraftanstrengung ein Männchen, und die schöne Überlieferung erzählt, daß es der Künstler selbst sei. Wir wissen nichts von seinem Namen. Gegenüber, am anderen Vierungspfeiler, die Madonna, ganz Dame eines vornehmen Patriziergeschlechtes. Sie hatte sich in ihr Buch vertieft, als der Flügelschlag des Engels im Raum sie aufhorchen läßt. „Ave Maria plena gratia.“ Das Spruchband des Engels ist das Echo seiner Worte. Aber trotz aller Überraschung, die Madonna bleibt die Tochter des vornehmen Hauses, sie behält Haltung und lauscht, in sich versunken, der geheimnisvollen Botschaft. Engel, reizende Kinderchen, stimmen ihr zu Füßen in der Konsole Sphärengefang an. Ein Narr muß ihre und der Konsolen Last tragen. Über der Madonna erscheint dann die Greisengestalt Gottvaters mit dem Heiligen Geist. Hermann de Arcka hat sich bittend vor der Madonna in die Knie gelassen. Diese beiden Statuen sind nicht allein schön an sich, auch die Aufstellung in der Kirche und der Raum der Kirche geben der Gruppe noch einen besonderen Reiz, der verfliegen wäre, würde man die beiden Werke in ein Museum tragen, denn sie waren bestimmt für den Raum, komponiert in den Raum von St. Kunibert.

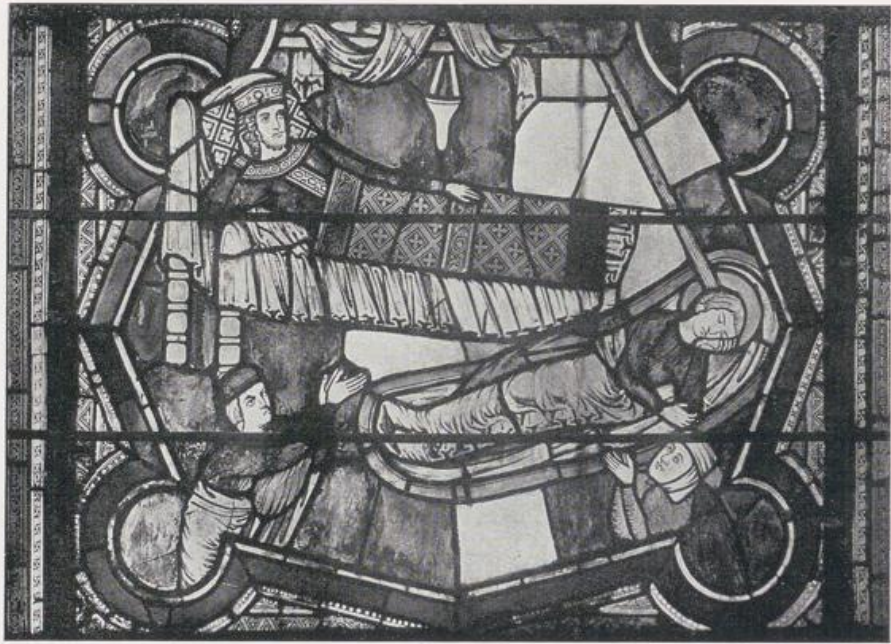
Um diese hervorragende Gruppe sammelt sich eine Auslese wertvoller Plastiken. Da steht mitten im Schiff ein großer fünfarmiger Bronzeleuchter, ein fünfästiger Baum aus dem 15. Jahrhundert, an dem der Gekreuzigte hängt. Dann die zahlreichen Reliquienbüsten vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, interessante Stücke. Dann aus dem 15. Jahrhundert eine Pieta, eine schöne Madonnenstatue und die Statuen des hl. Quirinus, des hl. Clemen und der hl. Columba. Reich ist auch noch der Schatz der Kirche an Reliquienschreinen, kunstvollen orientalischen Stickereien, die man 1898 beim Öffnen der Schreine entdeckte, schließlich an Armreliquiaren, Monstranzen, Leuchtern usw.

Wie St. Kolumba, so hat auch St. Kunibert eine Anzahl seiner besten Tafelmalereien in der Franzosenzeit verloren, die später durch die Gebrüder Boisserée in verschiedene Sammlungen gelangten; in das Germanische Museum zu Nürnberg eine Anbetung der heiligen drei Könige des „Meisters des Marienlebens“; ein einst dazugehöriger Flügel in die Alte Pinakothek zu München; ebenfalls dorthin ein Werkstattbild des Meisters; in die Universitätssammlung zu Erlangen Barthel Bruyns Beweinung des Herrn; ein Werkstattbild desselben Meisters, ein Altartryptichon mit Darstellungen aus der Ewaldslegende in das Museum zu Darmstadt; dann sechs Szenen des Meisters in die Galerie zu Schleisheim. — Dennoch verfügt heute noch St. Kunibert über eine sehenswerte Sammlung von Tafelbildern aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Da steht am nordöstlichen Vierungspfeiler des westlichen Querschiffes ein Motivbild aus der Werkstatt des „Meisters des Marienlebens“, Christus am Kreuz, zu Füßen die Madonna, Johannes, dann der Täufer



Köln — St. Kunibert.
Taufkapelle. Malerei Mitte des 13. Jahrhunderts.

und der hl. Kunibert mit dem Modell der Kirche. Am zweiten Nordpfeiler des Mittelschiffes ein verwandtes Votivbild der Messe des hl. Gregorius, das Interieur einer Kirche, und in den Seitenschiffen der Messe beiwohnend die Bischöfe Augustin



Köln — St. Kunibert.

Teil aus dem Kunibertsfenster im Chor. Mitte des 13. Jahrhunderts. — Vgl. Bild S. 218.

und Pamphilus, der Kardinal Hieronymus Amrosius und der hl. Donator (1502). Am gegenüberstehenden Pfeiler der Südseite ein Bild Barthel Bruyns, die Auferstehung des Herrn mit dem hl. Kunibert, abermals mit dem Modell der Kirche, und der hl. Arnoldus von Arnoldsweiler mit der Engelsharfe und neben der Madonna die hl. Ursula mit ihrer Schar usw. Im Jahre 1909 hat die Pfarrgemeinde aus dem Kunsthandel ein dem spanischen Hofmaler Antonio del Rincon (1446—1500) zugeschriebenes Bild erworben, die Madonna mit Engeln und Stiftern, wie man glaubt König Ferdinand dem Katholischen von Spanien und seinem Heerführer Gonzalo de Cordova. Das Bild steht heute im südlichen Arm des westlichen Querschiffes. Im gegenüberliegenden Nordarm hat man 1885 aus verschiedenen Stücken den Jakobsaltar zusammengesetzt. Das Mittelstück eine ausdrucksvolle, beachtenswerte, bewegte, geschnitzte Kreuzigungsgruppe um die Wende des 15. Jahrhunderts. Ursprünglich nicht damit zusammengehörig die gemalten Flügeltafeln aus der Kölner Malerschule, vielleicht aus der Werkstatt des „Meisters des Marienlebens“, die Heilige Sippe und die Kreuzabnahme. Die früheren vier Altäre des Westhauses wurden bei dem Zusammensturz des Westturmes 1830 zerschlagen. Aber schon im 18. Jahrhundert hatte man verschiedene Altäre abgebrochen. St. Kunibert hatte ihrer nicht weniger als gegen zwanzig! Aufsätze zweier Altäre aus dem 14. Jahrhundert hat man später als Sockel am Reliquienschrank und am Sakramentshäuschen im Chor verwandt, unter Maßwerkbogen reizvolle Einzelgestalten.

Doch der Hauptschmuck der Kirche ist die alte Glasmalerei der Fenster. Das Stimmungsbild des Chores hinter der Verkündigungsgruppe an den Vierungs-

pfeilern muß früher herrlich gewesen sein! (Bild S. 218). „Wie muß dies Bild ehemals gewirkt haben“ — schreibt Heribert Reiners in seinen ‚Kölner Kirchen‘ — „als vor dieser farbenprächtigen Folie die alte Ausstattung sich abhob! Vor dem Altare, von einem Gitter umgeben, dessen Spuren in den Bodenlöchern noch sichtbar sind, leuchteten die goldenen Schreine der heiligen Ewalde und Kunibert, auf dem Altartische glitzerten die kostbaren Reliquiare, und hinter der Mensa hob sich in schweren Brokatgewändern der Priester, das Ganze geeint unter einem hohen Baldachin, den vier Säulen stützen. In dem Edelmetall zitterten die Flammen der Kerzen, leise drang das letzte Licht des sterbenden Tages durch die glühenden Fenster, um sie noch einmal aufleuchten zu lassen wie tiefschimmernde Rubine und Saphire. Ein leichter Weihrauch stieg empor, die ganze Pracht in eine mystisch nebelhafte Sphäre hebend.“

St. Kunibert hatte Mitte des 13. Jahrhunderts nach einheitlichem Entwurf einen Glasfensterschmuck erhalten. Selbst in seinen Resten redet er uns noch an als künstlerisch höchste Glanzleistung spätromanischer Glasmalerei in ganz Deutschland! Ich kenne in der Tat wenige deutsche Kirchen, deren Chor, an sich schon schön in seinem Aufbau, seiner Gliederung nun noch verklärt wird durch das



Köln — St. Kunibert.

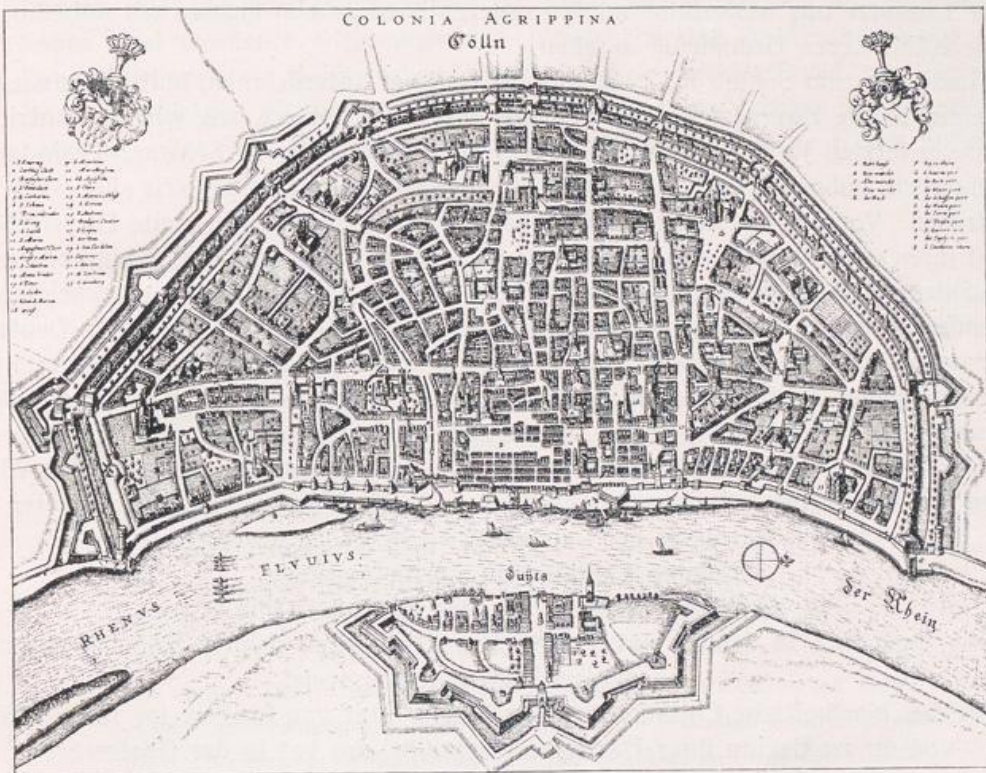
Teil aus dem Clemensfenster im Chor, Mitte des 13. Jahrhunderts. — Vgl. Bild S. 318.

Licht, das die farbenprächtigen Malereien der Fenster durchflutet. Natürlich können die hier wiedergegebenen schwarzweißen Nachbildungen von der stimmungsvollen Farbigkeit kaum eine Vorstellung vermitteln, wohl aber von dem Kompositionsgeschick der einzelnen Bilder (Bilder S. 224 u. 225). Was das 19. Jahrhundert restaurierend und ergänzend den Chorfenstern zugefügt hat, ist leicht zu erkennen, dazu bedarf es weiteren Hinweises nicht. Im oberen Mittelfenster hat man die Wurzel Jesse dargestellt, dann Szenen aus dem Leben Christi in Medaillons. Gerade hier hat die Wiederherstellung des 19. Jahrhunderts, leicht erkennlich, den einstigen Charakter der Glasmalereien nicht unwesentlich gewandelt. Das rechte Chorfenster schildert in einer Medaillonfolge das Leben des hl. Kunibert. Unten der Traum des Königs (Bild S. 224). In schlafloser Nacht hat er beobachtet, wie der Strahl des Lichtes des Pagen Kunibert Berufung verkündigt. Darunter die Bilder der Stifter. Dann folgen die Bilder des Abschieds vom Hof, dann Kuniberts Belehrung mit dem Bistum Köln, dann das Wunder, als bei der Messe die Taube des Heiligen Haupt umfliegt und sich dann dort niederläßt, wo man das unbekannte Grab der hl. Ursula entdeckt. Dann Kuniberts Tod. — Neben Kunibert ist der hl. Clemen der Schutzpatron der Kirche. Ihm ist das linke Chorfenster gewidmet. Auch hier wird in fünf Medaillons das Leben des Heiligen erzählt, seine Taufe, seine Verbannung durch Kaiser Trajan, sein Wunder in der Verbannung (Bild S. 225) — gerade hier beachtet man wieder die geschickte Linienkomposition des Meisters —, dann wie der Heilige von Trajan zum Tode verurteilt wird und wie Engel über seiner Leiche eine Kapelle bauen. In den kleineren unteren Fenstern des Chores Bilder Kuniberts, der hl. Cordula und der hl. Ursula. — Ich überlasse es euch selbst, festzustellen, was an den Bildern alt oder neu ist. Dann ebenfalls Heiligendarstellungen im östlichen Querschiff.



Köln — Das ehemalige Weyertor.

Abgebrochen 1889 — Nach einem Aquarell von J. Schreiner 1878.



Köln — 1646.

Nach Merians Topogr. Archiep. Mogunt. et Colon.

St. Kunibert ist so ziemlich der nördlichste Punkt des alten Köln an der Rheinfront, denn in nächster Nachbarschaft erhebt sich der Kunibertsturm (Bild S. 227 u. 133). Von dort zog sich in großem Bogen der Festungsring zum Bayenturm, dem südlichen Punkt der Festungsanlage, die so lange Kölns bauliche Entwicklung hemmte (Bild S. 227, 132 u. 226). Daß man um 1880 die Festungswerke weiter hinauslegte, war nur eine erste Erleichterung. Die Ringstraßen entstanden. Dahinter erstreckte sich aber ein neuer Befestigungsring, den erst der Vertrag von Versailles zerstörte. Wie wäre nun normalerweise, wenn nicht künstlich dem Ausbau der Stadt in jüngster Zeit Richtlinien diktiert worden wären, die Weiterentwicklung gewesen? — „Das Wachstum konnte nicht anders vor sich gehen, als daß Ring auf Ring sich gegen die Umgebung vorschob, den Leib der Stadt gegen die freie Natur verbarrikadierend. Die Gefahr des Erstickens in ihrer eigenen Masse, die dadurch erstand, erkannte der Oberbürgermeister, der 1918 die Leitung der Stadt übernahm: Konrad Adenauer. Er sah als erstes Ziel vor sich, der Stadt frische Luft und öffentliches Grün zu sichern.“ — Das sind Worte des Mannes, der der kongeniale Entwerfer eines neuen Kölns ist: Fritz Schumacher. Großes wächst durch diese beiden Männer in Köln heran! Heute abend ist es indes zu spät geworden, diese Dinge an Ort und Stelle aufzusuchen, doch morgen früh, bevor

der Dampfer uns weiterfährt an den unteren Niederrhein, müssen wir unbedingt uns Kölns neuen Grüngürtel ansehen!

Laßt uns zum Schluß für heute nur noch dieses unternehmen, laßt uns hinaufsteigen in die Zwerggalerie des Ostchors von St. Kunibert, wie wir vor Antritt unserer letzten Reise ja auch die Zwerggalerie der Kirche zu Schwarz-Rheindorf aufgesucht haben (siehe S. 7,1). Es ist die weiträumigste Zwerggalerie aller Kölner Kirchen. Vor uns das herrliche Rheinpanorama. Zu Füßen die breite Uferstraße mit ihren neuen Monumentalbauten. Autos sausen unten unaufhörlich hin und her. Auf dem breit gewordenen Strom ein fortgesetztes Kommen und Gehen schnaubender Dampfer. Drüben rauchende Zeichen der Arbeit und des Fleißes in Deutz, stromabwärts das industrielle Mülheim, stromaufwärts das Bild des Domes im Kranze seiner Nachbarkirchen. — Große geschichtliche Vergangenheit und ewig brandendes Leben der Gegenwart, der Arbeit, weiterbauend einer unübersehbaren und ungeahnten Zukunft entgegen. Stimmt es nicht, was ich euch sagte, als wir den Dom verließen, um unsere Wanderung durch Kölns Altstadt anzutreten?

„Ja, so bist du, Metropole der Lande am Rhein, ewige Stadt, uralt —

Colonia Claudia Ara Agrippinensium.

Kirchlich-fromm — semper pia fidelis filia Romae.

Ewig jugendlich in deinem unverwüstlichen Lebenssinn, deinem Selbstvertrauen und deinem Unternehmungsgeist.

Was die ‚Koelhoffsche Chronica van der hilliger Stat van Coellen‘ im Jahre 1499 von dir zu Beginn ihrer Darstellung schreibt, das hat in der Gegenwart dein unbeirrbarer Unternehmungsgeist von neuem bewiesen!

Coellen eyn Kroyn

Boven allen Steden schoyn!“



Der unerschrockene Bürgermeister von Köln.

Relief aus dem Löwenhof des Rathauses. — Vgl. Bild S. 202.

Für die bildliche Ausstattung dieses III. Teiles der „Kunstreise auf dem Rhein“ haben zwei verdiente Mitarbeiter der „Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz“ sowohl Verein wie Verfasser zu herzlichem Dank verpflichtet, die Kölner Herren Baudirektor Hans Verbeek und Regierungsbaumeister Dr. Ing. H. Vogts. Im übrigen verdanken wir die Bilder folgenden Sammlungen und Anstalten:

1. Bürgermeisteramt Beuel: S. 1.
2. Photograph Eugen Coubillier in Köln: S. 39 / 41 / 44 / 49 / 79 / 81_{,1} / 97 / 145 / 149 / 163 / 191 / 198 / 199 / 202 / 203 / 208 / 210 / 212 / 214.
3. Photograph Hermann Holdt in Köln: S. 37_{,2}.
4. Photograph Hermann Jansen in Köln: S. 36.
5. Junkers Luftbildzentrale in Dessau: S. 37_{,1} / 40.
6. Photograph H. Schmölz in Köln: S. 195.
7. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln: S. 46_{,1} / 89 / 136 / 201.
8. Rheinisches Museum in Köln: S. 179.
9. Staatliche Preußische Bildzentrale in Berlin: S. 3 / 11 / 13—20 / 23 / 25 / 27 / 29 / 33 / 45 / 53 / 57 / 58 / 61—63 / 71 / 72 / 88 / 91 / 93 / 112 / 127 / 135 / 137 / 138 / 196.
10. Die übrigen Bilder entstammen den Sammlungen des Städtischen Konservators in Köln, dem Denkmalarhiv der Rheinprovinz in Bonn und dem Archiv des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz zu Düsseldorf (Landeshaus).

★

Die Geschäftsstelle des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz befindet sich Düsseldorf (Landeshaus), Landesufer Ia. Fernsprecher 8505—8509. Postscheckkonto 99615. Postscheckamt Köln. Bankkonto Landesbank der Rheinprovinz in Düsseldorf. Die Geschäftsstelle nimmt gerne Ihre Beitrittserklärung entgegen und sendet Ihnen sofort die gewünschten Veröffentlichungen zu.

V. Jahrgang.	Preis
Heft 1: Köln I	3,— M.
„ 2: Moderne Bauten und Entwürfe. Fassadenwürfe in bergischer Bauart	1,— „
„ 3: Oberbergisches Land	3,— „
VI. Jahrgang.	
„ 1: Saarbrücken	3,— „
„ 2: Rheinische Städtebilder. Entwicklungsgeschichtliches	2,— „
„ 3: Vom Niederrhein	3,— „
VII. Jahrgang.	
„ 1: Die ländliche Bauweise der Eifel	3,— „
„ 2: Museen und Ladenbauten	2,— „
„ 3: Aachen	3,— „
VIII. Jahrgang.	
„ 1: Brücken, Backsteingebäude, Prunkgeräthe, Gartenbauten	2,— „
„ 2: Köln II	3,— „
„ 3: Von Krieg und Kunst	2,— „
IX. Jahrgang.	
„ 1: Krieg und Heimat. Krieger-Grab- und Gedenkzeichen	2,— „
„ 2: Arbeiten der Kriegszeit	2,— „
„ 3: Fragen der Kriegszeit	2,— „
X. Jahrgang.	
„ 1: Friedhof und Grabmal	vergriffen.
„ 2: Front und Land	2,— M.
„ 3: Zehnjährbericht	3,— „
XI. Jahrgang.	
„ 1: Wege und Ziele. Zukunftsaufgaben des Heimatschutzes	1,— „
„ 2: Aus römischer Zeit. Von eiserner Kunst	2,— „
„ 3: Friedrich Wilhelm Bredt †	1,— „
XII. Jahrgang.	
„ 1: Von alten rheinischen Glocken	3,— „
„ 2/3: Jagd und Wild	3,— „

XIII. Jahrgang.	Preis
Heft 1/2: Barocke Kunst und Künstler in Ehrenbreitstein	3,— M.
„ 3: Elektrizitätsleitungen	1,— „
XIV. Jahrgang.	
„ 1/3: Alte und neue Kirchenerweiterungen	3,— „
XV. Jahrgang.	
„ 1: Blockhäuser	1,— „
„ 2/3: Mayen und das Maifeld	3,— „
XVI. Jahrgang.	
„ 1/3: Oberwesel	3,— „
XVII. Jahrgang.	
„ 1: Schloß Benrath und das Bergische Land. Das neue Düsseldorf nach Schließung der Wälle. Farbige Baukunst	3,— „
„ 2/3: Eduard zur Nedden †. Kirchliche Bauten aus der Eifel. Bücherschau	3,— „
XVIII. Jahrgang.	
„ 1: Eine Kunstreise auf dem Rhein von Mainz bis Koblenz (I. Auflage)	vergriffen.
„ 2: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege (1926)	3,50 M.
„ 3: Naturschutz	2,50 „
XIX. Jahrgang.	
„ 1: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege (1926)	2,50 „
„ 2: Paul-Clemen-Ehrung	
„ 3: Das Kölner-Dom-Heft (in Druck)	

* In Vorbereitung sind Zeitschriftenhefte über Stuckarbeiten, rheinisches Steinzeug, jüdische Altertümer und „Eine Kunstreise auf der Mosel“.

Für sämtliche Jahrgänge der Zeitschrift sind Einbanddecken zum Preise von 2,— Mark durch die Geschäftsstelle zu beziehen.

Außerdem erschien als Sondergabe aus Anlaß der Tausendjahrfeier der Rheinlande, reich illustriert, „Eine Kunstreise auf dem Rhein“ von Mainz bis zur holländischen Grenze von Richard Klapheck. Von dieser Veröffentlichung liegen bisher drei Bände vor: I. von Mainz bis Koblenz (1. und 2. Auflage vergriffen), II. von Koblenz bis Bonn 6,— M., für Mitglieder 4,— M., III. von Bonn bis Köln 6,— M., für Mitglieder 4,— M.

Ferner kann durch die Geschäftsstelle bezogen werden: „Führer zum deutschen Westen“, herausgegeben vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz und vom Westfälischen Heimatbund.

Band I: Schloß Benrath. Quartformat, 56 Seiten mit 26 Abbildungen, Preis 2,50 Mark.
Band II: Zons. (In der Presse.)

Vorrätig sind wieder die beliebten „Heimatbilder“, herausgegeben vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Verlag August Steiger in Mörs.

- Folge I: „Aus einer niederrheinischen Kleinstadt.“ Federzeichnungen von G. Olms, Text von E. Renard.
 „ II: „Eifelbilder.“ Federzeichnungen von Fr. v. Wille, Text von Klara Viebig.
 „ III: „Die gute alte Zeit.“ Federzeichnungen von Karl Möhler, Text von Augustin Wibbelt.
 „ IV: „Alte Stadttore.“ Federzeichnungen von G. Olms, Text von Rudolf Herzog.
 „ V: „Burg Eltz.“ Federzeichnungen von E. Stahl, Text von E. Renard.
 „ VII: „Schloß Burg a. d. Wupper.“ Federzeichnungen von K. Möhler, Text von P. Clemen.
 „ VIII: „Rheinische Dorfkirchen.“ Federzeichnungen von O. Ackermann-Paseg, Text von E. Renard.
 „ IX: „Der Dom zu Xanten.“ Federzeichnungen v. O. Ackermann-Paseg, Text v. E. Renard.

Die Heimatbilder sind zum Preise von je 3,— RM. durch die Geschäftsstelle des Vereins, Düsseldorf, Landeshaus, Berger Ufer 1a, zu beziehen. Postscheckkonto Köln Nr. 996-15.

DIE KUNSTDENKMÄLER DER RHEINPROVINZ

Im Auftrage des Provinzialverbandes herausgegeben von PAUL CLEMEN.

Soeben sind erschienen:

Band XI, 1. Abteilung

Die Kunstdenkmäler des Kreises Monschau

bearbeitet von

KARL FAYMONVILLE.

Lex.-8^o, mit vielen Textabbildungen und mehreren Tafeln
Preis M. 8,—; in Ganzleinen gebunden M. 11,—.



Band XII, 1. Abteilung

Die Kunstdenkmäler des Kreises Bitburg

bearbeitet von

ERNST WACKENRODER.

Lex.-8^o, 315 Seiten, mit 12 Tafeln und 227 Textabbildungen
Preis M. 12,—; in Ganzleinen gebunden M. 15,—.



Band XII, 2. Abteilung

Die Kunstdenkmäler des Kreises Prüm

bearbeitet von

ERNST WACKENRODER.

Lex.-8^o, mit mehreren Tafeln und zahlreichen Textabbildungen
Preis M. 10,—; in Ganzleinen gebunden M. 13,—.



Im Jahre 1927 werden von den Eifelkreisen gedruckt vorliegen: Die Kunstdenkmäler
der Kreise Daun und Wittlich, beide bearbeitet von Dr. Ernst Wackenroder.

VERLAG VON



GHP: 03 M22344

LDOR

P
03

Richard Klaphedek: Von Bonn bis Köln

1627

C
VIII
X
&