

Tomasz Szybisty

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Rezeptionsmodi der Gotik. Der Kölner Dom in der Lyrik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts

Abstract

This paper attempts to provide a synthetic characteristic of the reception modes of Cathedral of Cologne predominating in poetry from c. 1800 to the early 20th century. The paper discusses the three basic reception modes of the Gothic – as a sacred place, as a natural style, as the German national style. The unfinished Cologne Cathedral was perceived after the Napoleonic wars as a symbol of the former glory of the German Nation. However, as the works on the completion of the building were progressing, the nostalgia about the past was gradually replaced by the national pride, which is visible in the metaphors used: in the second half of the 19th century we can observe the growing popularity of the “geological” similes (the cathedral as a mountain or rock), whose purpose is not only to reflect the “naturalness” and size of the Cologne church, but also the power of the nation which built it.

Key words: Cathedral of Cologne, Gothic, nationalism, nature, religion

„Das Zeitalter der Aufklärung wollte nicht nur eine Erhellung des Geistes, sondern ebenso eine der Räume“ – so Elgin VAASSEN in ihrer Studie zur Wiederentdeckung der Glasmalerei im 18. und 19. Jahrhundert (1997: 27). Schatten und Zwielicht wurden in dieser Epoche mit Aberglauben assoziiert, was u.a. dazu führte, dass man in ganz Europa Glasmalereien aus mittelalterlichen Kirchen entfernte. Doch die Aufklärung war im gewissen Sinne eine doppelte Figur. Gleichzeitig entwickelte sich in England eine andere Sichtweise des Mittelalters, die bald den ganzen Kontinent erfassen sollte.

Eine große Bedeutung für die Verbreitung der neuen Kulturmuster kam der englischen Gartenkunst zu. Im Unterschied zu barocken Gartenanlagen mit ihrer klaren, geometrischen Struktur, bestand der englische Landschaftsgarten aus teilweise isolierten Szenerien, deren Hauptanliegen es war, unterschiedliche Emotionen durch bestimmte visuelle Reize hervorzurufen. Neben chinesischen Pavillons, künstlichen Grotten sowie klassizisierenden Tempeln errichtete man in den Parkanlagen auch ‚gotische‘ Häuser. Sie waren Vehikel irrationaler Inhalte, die in der Aufklärung so ungern zugestanden wurden und zugleich faszinierten. Diese stimmungsevokative Funktion hatten gotische Bauten auch in den ersten literarischen Werken des 18. Jahrhunderts, in denen die Gotik als solche thematisiert wurde. Dazu zählen die sog. gotischen Ruinengedichte.

Das gotische Bauwerk erscheint in diesen aufgelöst von der Natur, bewachsen von Pflanzen, aber auch aufgelöst von der Zeit. Aufgelöst ist es in seiner Form selber, da es als Ruine zugleich Körper, aber auch – offen gewordener – Innenraum ist. Diese Gedichte lösten zudem die Gotik im Phänomen des Lichtes auf, da die Ruinen wiederum in der Nacht präsentiert wurden. Damit entstand eine Art unwillkürlich rationalistischer Beschreibung des »Nächtlichen«, das man in der Gotik vorhanden wähnte. Mit anderen Worten, so wie der unendliche Raum in diesen Dichtungen oftmals zur Beschwörung religiöser (oder aber pseudoreligiöser) Gefühle diente, so diente auch die Beschwörung der Gotik einer Evokation religiöser und pseudoreligiöser Gefühle. (DOBAI 1974: 518)

Es ist jedoch vor allem Horace Walpole zu verdanken, dass sich die gotische Architektur als literarisches Motiv einbürgerte. Mit seinem Roman *Die Burg von Otranto* (1764), dessen Handlung in düsteren, verschachtelten und labyrinthartigen Räumen spielt, begründete er die Gattung der *Gothic Novel*. Das vielgelesene Werk und nicht minder Walpoles Residenz Strawberry Hill, die sowohl in England als auch auf dem Kontinent nachgeahmt wurde, waren Ecksteine der neuzeitlichen Gotikrezeption.

Trotz der Beliebtheit der gotischen Motive in der Unterhaltungspoesie und den ersten neugotischen Bauten wurde der Stil noch lange nicht als dem Klassizismus ebenbürtig betrachtet. Den eigentlichen Umbruch brachte erst die Kategorie des Erhabenen mit sich. Mit den 1757 veröffentlichten *Philosophischen Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* von Edmund Burke beginnt die Karriere des neuen ästhetischen Konzeptes. Als „erhaben“ bezeichnete man diejenigen Gegenstände, die wegen ihrer enormen Größe für die Sinne unermesslich waren, zugleich aber auch überwältigend, ja bedrohlich wirkten (ASSMANN 2007: 167). Den Begriff benutzte man in Bezug auf natürliche Phänomene, bald aber auch auf die Gotik. Die Maße, welche die gotische Kathedrale zu einem unendlichen, aber zugleich naturverbundenen Raum werden ließen, beschrieb beispielsweise Heinse in Ardinghello:

Unsere Kirchen [...] sind grosse Versammlungsplätze, wo oft die Einwohner der ganzen Stadt Stunden lang sich aufhalten sollen. Ein feierlicher gotischer Dom mit seinem freyen Raume, von vernünftigen Barbaren entworfen, wo die Stimme des Priesters Donner wird und der Choral des Volkes Meeressturm, der den Vater des Weltalls preist und den kühnsten Ungläubigen erschüttert, indes der Tyrann der Musik, die Orgel, wie ein Orkan darein rast und tiefe Fluten wälzt. (HEINSE 1838: 20)

Dass in der Kunsttheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Gotik zum Rang eines ‚erhabenen‘ Phänomens aufsteigen konnte, war nicht zuletzt die Folge der im Umkreis Raffaels formulierten Hypothese, dass der Spitzbogen von den Goten in Erinnerung an die nordischen Wälder entwickelt worden wäre, d.i. naturmimetisch sei. Noch im 18. Jahrhundert wurde auch der Kölner Dom als quasinatürliches und erhabenes Gebilde betrachtet. 1791 schrieb Georg FORSTER in seinen *Ansichten vom Niederrhein* (1791: 71–72):

Läßt sich auch 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 Grenzlose verlängert. [...] an den gotischen Säulen, die, einzeln genommen, wie Rohrhalme schwanken würden und nur in großer Anzahl zu einem Schafte vereinigt Masse machen und ihren geraden Wuchs behalten können, unter ihren Bogen, die gleichsam auf nichts ruhen, luftig schweben, wie die schattenreichen Wipfelgewölbe des Waldes – hier schwelgt der Sinn im Übermut des künstlerischen Beginns.

Für die national gefärbte Rezeption der Gotik im deutschsprachigen Schrifttum war – neben der „Waldhypothese“ – die Jugendschrift Goethes *Von deutscher Baukunst* (1772) von besonderer Relevanz (vgl. LIESS 1985). Goethe stellte die gotische Architektur dem Klassizismus gegenüber, den er unter anderem mit der französischen Kunst assoziierte. Diese Gegenüberstellung hatte schwerwiegende Folgen zur Zeit der napoleonischen Kriege, welche die Herauskristallisierung des deutschen Nationalbewusstseins beschleunigten. Unter den „deutschen“ Gesinnungssymbolen nahm damals die Gotik, neben dem „Germanischen, Nordischen, Ossianischen, [...] Dürerzeitlichen, Huttenschen und Lutherischen“ (HERMAND 1995: 14), einen besonderen Platz ein und wurde in breiten Kreisen als deutscher Nationalstil gefeiert. Und der Kölner Dom als Nationaldenkmal.

1814 rief Ernst Moritz Arndt dazu auf, den ersten Jahrestag der Völkerschlacht von Leipzig zu feiern, „der wir es danken, daß wir wieder ein ganzes Volk werden können“, und es mit einem Denkmal zu verewigen (zit. nach: NIPPERDEY 1981: 595). Kurz darauf schrieb Joseph GÖRRES (1842: 2–3), die Nation sei noch nicht reif genug, ein Nationaldenkmal zu bauen, sie solle ihre Aufmerksamkeit vielmehr auf die unvollendeten und „heiligen Vermächnisse“ der Vergangenheit richten, wie den Ausbau der Kölner Domes, den er expressis verbis als Symbol „des neuen Reiches“ bezeichnete (vgl. NIPPERDEY 1981: 596).

Wie die solidarische Stimmung der Zeit war auch die Begeisterung für den Dom als Befreiungsdenkmal kurzlebig. Sie schlug sich dennoch in der Lyrik nieder. Exemplarisch ist das Gedicht von Friedrich Rückert *Der Dom zu Köln*. Die Baugeschichte der Kathedrale wird hier zur Metapher der Geschichte Deutschlands – nach einer Blütezeit sei die „deutsche Herrlichkeit“ untergegangen, das Gebäude ist ergraut und keiner hat sich unter ungünstigen historischen Umständen getraut, das Konzept des mittelalterlichen Baumeisters zu Ende zu bringen. Nun beginnt aber eine neue Ära Deutschlands und des Domes. Dieser Gedanke wird in den beiden letzten Strophen des Gedichts zum Ausdruck gebracht. Eingegangen wird dabei auf die Wiederentdeckung des verschollenen Planes der Westfassade. Dieses Ereignis wird historiosophisch interpretiert, nicht als Zufall, sondern als Zeichen und Aufforderung zur Vollendung des Gebäudes: „Umsonst ward nicht entdeckt / Der Plan, der war versteckt: / Der Plan sag es uns laut, / Jetzt soll sein ausgebaut / Der hohe Dom zu Köln!“ (RÜCKERT 1817: 263–264).

Auch das Gedicht *Vor dem Dom zu Köln* von Max Schenkendorf ist durch einen ähnlichen Optimismus gekennzeichnet. Der Dichter bedient sich darin religiöser Symbolik, indem er die erhabene Atmosphäre des Osterabends wiedergibt. Gewartet wird aber nicht nur auf die Auferstehung Christi. Das Osterfest markiert einen symbolischen Übergang zu einer neuen, quasieschatologischen Wirklichkeit. Sie kann nur unter Beteiligung der ganzen Nation geschaffen werden, die „Burgen, Kirch' und Vaterland“ errichten soll (SCHENKENDORF 1837a: 352–353).

Die Idee der Domvollendung als Nationaldenkmal wurde kurz nach 1815 durch denkmalpflegerische Arbeiten sowie kunsthistorische Interessen überlagert. Die Verzögerung des Weiterbaus war der Grund für einige von Unmut und Verzweiflung geprägte poetische Aufrufe. Und so verglich Wilhelm SMETS den Dom mit einem Wald, in dem sich „des Laubwerks Kronen neigen [...] bar der alten Kraft“ (1824: 11), und Levin SCHÜCKING (1846: 122) mit einem bettelnden König: „Grau ist sein Kleid, in dem die Winde wühlen, / Zerfetzt von Sturm und Wetter sein Gewand“. Rhetorisch fragte auch 1841 Annette von DROSTE-HÜLSHOFF (1996: 332) „deutsche Männer“ und „deutsche Frauen“, wann der Meißel am Gesteine wieder erklinge. Erst nach 1840, als die Vorbereitungen zum Ausbau klare Konturen annahmen, ist die zweite optimistische Welle zu verzeichnen.

Zahlreiche Anlassgedichte, nicht immer von bester Qualität, wurden drei Ereignissen der letzten Bauphase gewidmet: der zweiten Grundsteinlegung (1842), dem Abriss der Trennwand zwischen Chor und Langhaus (1863) sowie der Einweihung des vollendeten Gebäudes (1880). Der Ausbau wird in diesen Gedichten meistens nicht mehr als eine Wiederaufnahme des durch historische Wirren unterbrochenen Werks betrachtet, sondern vor-

dergründig als Zeugnis der zeitgenössischen und künftigen Größe Deutschlands. Auffallend sind die immer deutlicher werdenden triumphalen Töne, denen der künstlerische Ausdruck nicht unbedingt gleichkommt. 1842 schrieb Georg HERWEGH (1871: 169):

Drei Zeichen hat uns Gott bestellt,
 Daß wir die Herren dieser Welt,
 Sie soll'n uns heilig sein:
 Des deutschen Weines goldner Saft,
 Der Vater Rhein voll Mut und Kraft,
 Der Dom zu Köln am Rhein.

Der Wiederaufbau sorgte allerdings auch für kritische Stimmen, da immer klarer wurde, dass der Dom zu „einem Freiheits-Surrogat, zu einem Ersatzphänomen etwa für eine freiheitliche Verfassung“ wurde (BUISSON/SIMON 1992: 170).

Jedweder Groschen, jeder Stein,
 Den ihr der alten Zeit,
 Wie ihrem Glaubensdom am Rhein
 In blindem Eifer weiht:
 Er ist der Zukunft, ihrem Dom,
 Dem Freiheitsdom gestohlen.
 Was soll uns Köln und eurer Dom!

Die Idee der Kathedrale als Nationaldenkmal wurde nach Ludwig SEEGER (1843: 351), dem Autor der oben zitierten Worte, vereinnahmt und instrumentalisiert. Kritische Ansichten vertrat auch Heinrich Heine, der 1842 zwar Mitbegründer des Pariser Dombauvereins war, aber zwei Jahre später eine Kehrtwende vollzog, die in *Deutschland. Ein Wintermärchen* deutlich zutage tritt (vgl. BUISSON/SIMON 1992: 171–174). Heine betrachtet das Riesengebäude als Antithese der aufklärerischen Geisteserhellung und – konfessionsbedingt – als Gegenpol der deutschen Kraft, die – seiner Meinung nach – in der protestantischen Bewegung ihren deutlichsten Ausdruck fand. Aus diesem Grund wurde der Dom zu einer düsteren „Zwingburg“ stilisiert, wobei der Dichter Assoziationen der Gotik mit einem nächtlichen und irrationalen Phänomen aktiviert (HEINE 1856: 14f.):

Doch siehe! Dort im Mondschein
 Den kolossalen Gesellen!
 Er ragt verteufelt schwarz empor,
 Das ist der Dom zu Cöllen.

Er sollte des Geistes Bastille seyn,
 Und die listigen Römlinge dachten:
 In diesem Riesenkerker wird
 Die deutsche Vernunft verschmachten!

Da kam Luther, und er hat
 Sein großes „Halt!“ gesprochen –
 Seit jenem Tage blieb der Bau
 Des Domes unterbrochen.

Bei den meisten Autoren der Zeit blieb der Dom aber nach wie vor ein stolzes Nationaldenkmal. Die Wörter „deutsch“ und „Deutschland“ häufen sich dabei bis ins Unerträgliche, wie bei Martin GREIF in seinem Gedicht *Zur Vollendung des Kölner Domes* (1923: 77). Der an Kraft gewinnende Nationalismus ist auch in der Wandlung der Metaphorik wahrnehmbar. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bediente man sich gewöhnlich der Waldmetapher, die unter anderem die Assoziation mit dem germanischen Ursprung des Stiles aktivieren sollte. Einen „Wald voll hoher Bäume“ nannte Max SCHENKENDORF die Domkirche (1837b: 350), für Wilhelm SMETS war sie „der Väter Eichenwald“ (1824a: 172). Dasselbe Bild tritt auch in späteren Werken auf, um 1850 scheinen jedoch geologische Vergleiche an Popularität zu gewinnen, welche die enormen Dimensionen des Domes darstellen und den nationalen Stolz symbolisch zum Ausdruck bringen sollten. Wie es Emil FEY (1923: 100) auf den Punkt brachte: „Wer starren Steinen solchen Geist verliehen, / der mochte, ein Titan, dem Himmel drohen.“ „Ein Berg von Stein“ und ein „felsgetürmter Bau“ ist der Dom bei Wolfgang Müller von KÖNIGSWINTER (1846: 265–266), während Gustav PFIZER (1923: 71) die Herkunft des Baumaterials betont: „Was unsrer Berge Schoß umschlossen / In dunkler, schwergesprengter Gruft, / Das rag’ ins Blau bei Euch, umflossen / Von Eurer hohen Türme Luft.“ Weit ins 20. Jahrhundert behielt diese geologische Darstellungsvariante der Kathedrale ihre Tragfähigkeit. Mit äußerster Konsequenz vergleicht Börris Freiherr von MÜNCHHAUSEN (1923: 103), nach 1933 Mitglied und Senator der Deutschen Akademie der Dichtung, den Dom mit einem Berg:

Graublau und feierlich und ungeheuer
 Auftürmt sich dieser Felsen Majestät,
 Die Luft der Berge steht um ihr Gemäuer,
 Wie sie um allerhöchste Berge steht.

[...]

Und wie der Blick an Graten, Rissen, Rippen
 Aufkletternd ihren Bau noch einmal baut,
 Stürzt plötzlich schaudernd er herab die Klippen,
 Wie er sie vor den Wolken schwankend schaut.

Und schwindelnd taumelt er durch Klüfte nieder,
 Darin die ewig blaue Dämmerung weht,
 Und wird beruhigt erst und sicher wieder,
 Wie er an des Gebirges Fuße steht.

Von der nationalen Bedeutungsdimension abgesehen, blieb der Kölner Dom aber vor allem religiöse Stätte. Bereits die Waldmetapher fügte sie sich in die pantheistische Ideenwelt der Romantik ein, für welche die Natur das Medium der göttlichen Offenbarung darstellte: SMETS pflückte im „stark[en] Hein“ der Kathedrale „goldne Früchte“ und fühlte sich „entrückt auf Paradiesesauen“ (1824b: 19). Eine seltenere Variante dieser Metapher kommt bei DROSTE-HÜLSHOFF vor, die das Bauwerk als „versteinen, öden Palmenwald“ bezeichnet (1996: 329). Dabei rekurriert sie wohl weder auf die alten Vorstellungen von der Palme als Symbol des Paradieses, des Sieges oder der Ecclesia, noch auf die Rekonstruktion des Salomonischen Tempels von Juan Bautista Villalpandus, in der Palmenpilaster als Wandstützen des Allerheiligsten eingesetzt wurden, sondern bedient sich des Motivs zur Betonung des naturhaften Charakters der Gotik oder als Hinweis auf das nicht Darstellbare, wie dies auch Schinkel – so eine der Interpretationen – in seinem Entwurf für das Mausoleum der Königin Luise getan haben soll (GAUS 1971: 259–260).

In einigen Gedichten wurde nicht selten die ganze Struktur des gotischen Gebäudes gelesen, insbesondere ihre vertikalen Elemente, die als Wegweiser zu Gott eingesetzt werden konnten. Thematisiert wurden auch akustische Phänomene, die, mit Wettererscheinungen verglichen, Erhabenheit und natürlichen Charakter des Domes zum Ausdruck bringen und die Betenden zur Andacht stimmen sollten. Im Gedicht *Im Dom zu Köln* von Adelheid von STOLTERFOTH (1821: 369) und bei Johann Heinrich KAUFMANN (1821: 301) ist es die kirchliche Musik, die die Gebetsstimmung auslöst.

Was aber vor allem dem gotischen Dom einen metaphysischen Charakter verlieh, war – nach dem Empfinden der meisten Dichter – die unbehagliche Beleuchtung, die noch vor 1800 zum festen Bestandteil der Gotik als Kulturkonstrukt wurde. Diese Sichtweise leitete sich einerseits aus der wirklichen Erfahrung des mit Glasmalereien ausgestatteten gotischen Raumes her, andererseits war sie die Folge der auf Befremdungseffekte hin konzipierten nächtlichen Beschreibungen der Gotik im 18. Jahrhundert, obendrein sind hier Einflüsse der romantischen Umwertung des Nächtlichen (Novalis) sowie philosophisch-künstlerische Theorien der Zeit spürbar. Bereits Goethe in seiner Jugendschrift konnte die Gotik erst in der Abenddämmerung, nachdem „die unzähligen Teile zu ganzen Massen“ geschmolzen seien, zugleich genießen und erkennen (GOETHE 1956: 11). Das Motiv der spezifischen Beleuchtung kehrt in seinem Roman *Die Wahlverwandtschaften* abermals wieder: Die Vision Ottilies findet in der gotischen Kapelle erst statt, nachdem diese mit bunter Verglasung ausgestattet worden war. Das gedämpfte, bunte Licht konstituierte hier den gotischen Raum als eine Pufferzone zwischen Dies- und Jenseits. Nicht anders verhielt es sich in den dem Kölner Dom gewidmeten Gedichten des 19. Jahrhunderts. Das durch-

scheinende Licht wurde als Abbild des wahren Lichtes Gottes empfunden. Bereits bei SCHENKENDORF (1837b: 350) heißt es:

Wo das Geheimnis wird begangen,
Im heil'gen, stillen Dunkelklar,
Ist hoch ein Teppich aufgehangen,
Ein Zelt, voll Bilder wunderbar.

Es ist kein eitles Licht der Sonnen,
Was durch die bunten Scheiben fällt,
Ist Widerschein der ew'gen Wonnen,
Ist Strahl aus einer bessern Welt.

Auch Wilhelm SMETS (1824b: 19) thematisierte die Lichtverhältnisse im Dominneren. In vielen anderen Gedichten kommt dem Licht eine Entmaterialisierungsfunktion zu. Es soll die Hochkirche zu einem mystischen, alternativen Raum verwandeln, in dem eine Loslösung von den Sinnen stattfinden kann.

Natur, Musik und Beleuchtung sind in der Lyrik über den Kölner Dom die wichtigsten Auslöser der Andachtsstimmung. Sie bestimmen die Hochkirche als religiösen Raum, als – wie es Zacharias WERNER (1923: 25) formulierte – „Welten-Embrio von Steine“, in dem möglich ist, „im Begrenzten das Ewige zu schauen“. In historischer Hinsicht lässt sich dabei eine markante Tendenz beobachten. Unter romantischen Gedichten über den Dom gibt es einige, in denen intime religiöse Erfahrungen im Dominneren zum Ausdruck gebracht wurden; unter den späteren sind das eher Ausnahmen. Der Schwerpunkt der Wahrnehmung scheint sich im Laufe der Zeit zu verlegen. Nach und nach büßt die Kathedrale ihre religiöse Ansprechkraft ein und wird zum Objekt des ästhetischen und intellektuellen Genusses, was – kulturhistorisch gesehen – wohl die Folge der rationalistisch geprägten nachromantischen Tendenzen war, zugleich aber auch der Preis einer gewissen Fossilisierung und Musealisierung des Kölner Domes als Nationaldenkmal.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan (2007): „Über das Erhabene. Schiller im Licht von Kant und Mozart. Marbacher Schillerrede 2006.“ In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 2007, 166–182.
- Buisson, Sophie du / Simon, Sylvia (1992): „Der Kölner Dom in der Dichtung.“ In: Nikolaus Gussone (Hrsg.): *Das Kölner Dombaufest von 1842. Ernst Friedrich Zwirner und die Vollendung des Kölner Doms*. Ratingen-Hösel: Oberschlesisches Landesmuseum.
- Dobai, Johannes (1974): *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. Bd. I: 1700–1750. Bern: Bentelli.
- Droste-Hülshoff, Annette von (1996): „Meister Gerhard von Köln. Ein Notturmo.“ In: *Werke in einem Band*. München/Wien: Hanser, 329–332.

- Fey, Emil (1923): „Kölner Dom.“ In: Joseph Theele (Hrsg.): *Der Kölner Dom in der deutschen Dichtung*. Köln: Saaleck (Saaleck-Bücher. Kulturdokumente des deutschen Westens), 100.
- Forster, Georg (1791): *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich*. Bd. I. Berlin: Vossische Buchhandlung.
- Gaus Joachim (1971): „Schinkels Entwurf zum Luisenmausoleum.“ In: *Aachener Kunstblätter*, 254–263.
- Goethe, Johann Wolfgang (1956): „Von deutscher Baukunst.“ In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 11: *Schriften zur Kunst*. Hamburg: Christian Wegner.
- Görres, Joseph (1842): *Der Dom von Köln und das Münster von Strasburg*. Regensburg: Georg Joseph Manz.
- Greif, Martin (1923): „Zur Vollendung des Kölner Domes.“ In: Joseph Theele (Hrsg.): *Der Kölner Dom in der deutschen Dichtung*. Köln: Saaleck (Saaleck-Bücher. Kulturdokumente des deutschen Westens), 77.
- Heine, Heinrich (1856): *Sämtliche Werke*. Bd. 13. Amsterdam: M.H. Binger & Söhne.
- Heinse, Wilhelm (1838): *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Lemgo: Mayersche Hofbuchhandlung.
- Hermant, Jost (1995): „Die gescheiterte Hoffnung. Zur Malerei der Befreiungskriege.“ In: Ders.: *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Herwegh, Georg (1871): „Die drei Zeichen.“ In: *Gedichte eines Lebendigen*, Stuttgart: Götschen, 169–170.
- Kaufmann, Johann Heinrich (1821): „Empfindungen im Cölner Dom.“ In: Johann Heinrich Kaufmann: *Gedichte, Briefe und Tageblätter*. Offenbach: Carl Ludwig Brede, 301.
- Königswinter, Wolfgang Müller von (1846): *Rheinfahrt*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt.
- Liess, Reinhard (1985): *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*. Leipzig: Seemann.
- Münchhausen, Börris Freiherr von (1923): „Der Kölner Dom.“ In: Joseph Theele (Hrsg.): *Der Kölner Dom in der deutschen Dichtung*. Köln: Saaleck (Saaleck-Bücher. Kulturdokumente des deutschen Westens), 103.
- Nipperdey, Thomas (1981): „Der Kölner Dom als Nationaldenkmal.“ In: *Historische Zeitschrift*, 3, 595–613.
- Pfizer, Gustav (1923): „An die Kölner.“ In: Joseph Theele (Hrsg.): *Der Kölner Dom in der deutschen Dichtung*. Köln: Saaleck (Saaleck-Bücher. Kulturdokumente des deutschen Westens), 70–72.
- Rückert, Friedrich (1817): „Der Dom zu Köln.“ In: Friedrich Rückert (Hrsg.): *Kranz der Zeit*. Bd. 2. Stuttgart/Tübingen: Cotta, 263–264.
- Schenkendorf, Max von (1837a): „Vor dem Dom zu Köln.“ In: Max von Schenkendorf: *Sämtliche Gedichte*. Berlin: Gustav Eichler, 352–353.
- Schenkendorf, Max von (1837b): „Der Dom zu Köln.“ In: Max von Schenkendorf: *Sämtliche Gedichte*. Berlin: Gustav Eichler, 350–351.
- Smets, Wilhelm (1824a), „Ein Lied vom Kölner Dome zu dieser Zeit.“ In: Wilhelm Smets: *Gedichte*. Aachen: Ulrichs'sche Buchhandlung, 171–173.
- Smets, Wilhelm (1824b), „Vom Kölner Dome.“ In: Wilhelm Smets: *Gedichte*. Aachen: Ulrichs'sche Buchhandlung, 18–24.
- Strauß, Viktor (1841): „Der Kölner Dom.“ In: Viktor Strauß: *Gedichte*, Bielefeld: Velhagen & Klasing, 109–111.
- Schücking, Levin (1846): „Der Bettler am Rhein.“ In: Levin Schücking: *Gedichte*. Stuttgart / Tübingen: Cotta, 122–123.
- Seeger, Ludwig (1843): „Der Kölner Dom.“ In: Ludwig Seeger: *Der Sohn der Zeit. Freie Dichtung*. Zürich/Winterthur: Verlag des literarischen Comptoirs, 348–352.

- Stolterfoth, Adelheid von (1821): „Im Dom zu Köln.“ In: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 93, 369.
- Theele, Joseph (Hrsg.) (1923): *Der Kölner Dom in der deutschen Dichtung*. Köln: Saaleck (Saaleck-Bücher. Kulturdokumente des deutschen Westens).
- Vaassen, Elgin (1997): *Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780 und 1870*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Werner, Zacharias (1923): „Besuch im heiligen Dom zu Köln.“ In: Joseph Theele (Hrsg.): *Der Kölner Dom in der deutschen Dichtung*. Köln: Saaleck (Saaleck-Bücher. Kulturdokumente des deutschen Westens), 25.