

eigenständige deutsche Baukunst übertragen, notwendig irreführen, wofern er noch etwas von seinem ursprünglichen Sinn behalten soll. Man hat das schon lange erkannt, die Folgerung aber nicht immer gezogen.

Die Formensprache des 13. Jahrhunderts ist gewiß nicht einheitlich: die Scheidung von Romanik und Gotik läßt sich für die deutsche Baukunst sehr wohl durchführen, der entscheidende Bruch liegt jedoch erst gegen die Jahrhundertmitte. Das gilt jedenfalls für den deutschen Westen, für den Oberrhein so gut wie für den Niederrhein. Erst damals steht „der unabänderliche Sieg der Gotik“ fest. Etwa gleichzeitig mit dem Kölner Domchor (1248) beginnt man mit dem Langhausbau des Straßburger Münsters. In Otterberg bezeichnet die Wende die Westrose von 1241; was vor dieser Zeit hier an rein Gotischem bemerkt wird, betrifft Randerscheinungen und zersetzt das Formgefühl noch nicht, das im Romanischen wurzelnd für die ganze Stauferzeit bestimmend ist. Die gemäße Bezeichnung, die auch dem Vorgang der allmählichen Auflösung dieses Formgefühls gerecht würde, wäre daher für die Baukunst der Stauferzeit eben die nach dem Herrschergeschlecht der Hohenstaufen. Erst dann erscheint diese Kunst als die Einheit, die sie trotz verschiedenartiger Einströmungen ist. Wenn Einzelheiten eines Baues nicht gleichen Ursprungs und wohl fremder Herkunft sind, so ist damit noch nichts über dessen Gesamtgepräge ausgesagt. Die eigentümliche Verbindung „frühgotischer“ Teilform mit „spätromanischem“ Bauegefüge ist bezeichnend für das Spätstauferische. In der Pfalz ist Enkenbach ein Beispiel dafür, wie sich trotz gotischer Einzelformen „der malerische Sinn des spätromanischen Stils“ in besonders weitgehendem Maße entfalten kann (S. 87). Auch in Otterberg hat sich in der baulichen Grundhaltung bis zu den jüngsten Bauteilen um die Jahrhundertmitte die Gotik nicht durchgesetzt. Hieran ließe sich schwerlich erweisen, daß „durch Betonung konstruktiver Tendenzen“ die Zisterzienser „Pioniere der Gotik“ waren. Erst die Gliederungsformen im Giebfeld könnte man vorbehaltlos als gotisch bezeichnen, die Einzelheiten der Westteile des Langhauses dagegen immer mit dem Zusatz, daß Raumform und Umschließung die gleichen wie bei den „romanischen“ Teilen geblieben sind. Hausen betont auch hier wieder, daß „die einzelnen Bauabschnitte . . . weniger Gegensätze“ darstellen, „als eine Entwicklung und ein Hineinfinden in neue konstruktive Möglichkeiten“ (S. 36), also Wandlung der gleichen Grundform. —

Diese Ausstellungen allgemeiner Art sollen die Bedeutung des Hausenschen Werks nicht einschränken. Was es für die Forschung so wertvoll macht, wurde dargelegt. Es hat tatsächlich eine Lücke in der Kenntnis der stauferischen Baukunst geschlossen.

Albert Verbeek.

Paul Clemen (in Verbindung mit Heinrich Neu und Fritz Witte), *Der Dom zu Köln*, Düsseldorf, Schwann 1937 (= *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* VI, 3, = *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln* I, 3). 404 S. mit 40 ganzseitigen Abb. und 284 Abb. im Text. 4^o. Geh. 3,50 RM., geb. 4,80 RM.

„Als die höchste Verkörperung künstlerischen Könnens war der Kölner Dom schon den deutschen Romantikern erschienen; sein Ausbau ward eine nationale Angelegenheit, von ihm aus fiel zuerst Licht auch auf die übrigen halbvergessenen Baudenkmale des Mittelalters — mit ihm wuchs die deutsche Kunstforschung.“ So schrieb Paul Clemen vor nunmehr 46 Jahren in den Leitsätzen zu dem ersterschiedenen Bande des rheinischen Kunstdenkmälerwerks. Es ist daher ein Ereignis besonderer Art, wenn jetzt der ganz dem Kölner Dom gewidmete Band dieser bedeutenden Unternehmung von ihrem Begründer und langjährigen Herausgeber selbst bearbeitet vorgelegt wird. Mit dieser langerwarteten, erstmalig umfassenden Bestandaufnahme ist die Zusammenfassung der weitverzweigten, gerade in der letzten Zeit wieder rege gewordenen Forschung zu einer weitausgreifenden Würdigung der geistesgeschichtlichen

Bedeutung dieses größten rheinischen Baudenkmals vereinigt worden. Dem Bearbeiter stand dabei in Heinrich Neu „einer der besten Kenner der rheinischen Geschichte“ mit bewährter Umsicht zur Seite. Die Aufnahme des Domschatzes konnte dessen bester Kenner Fritz Witte noch kurz vor seinem Tode vorbereiten. Das verwirrend reiche Schrifttum um den Dom ist einmal ganz zusammengestellt, „damit es mit den vielen Hunderten von Titeln nicht immer weiter mitgeschleppt zu werden braucht“; mit der gleichen Vollständigkeit sind es die Quellen. Sinnvoll war die Ausstattung der dadurch ungemein lebendig gewordenen geschichtlichen Darstellung mit zeitgenössischen Äußerungen, denen ja hier eine ganz besondere Bedeutung als Vorbereitung zum Ausbau des Doms zukommt. Diese von großem nationalem Schwung getragene Unternehmung verlangte eine besondere Einfühlung, da wir eine Zeit hinter uns haben, die zu einer völligen Abwertung der romantischen Schöpfung neigte. Man spürt in den wohlgesetzten Urteilen den gereiften Verfasser, der durch die Schule der letzten Gotiker gegangen ist. Begrüßen wird man, daß auch der Bestand der neugotischen Ausstattung mit aufgenommen ist, die unter Anteilnahme der deutschen Öffentlichkeit entstand. Denn „neben manchem von geringerem Werte findet man hier Bildwerke von überzeugender Schönheit“ (Hermann Schnitzler).

Die Bestandaufnahme des Kölner Doms stellte vor Aufgaben besonderer Art. Der sich aufdrängende Vergleich mit der andern Bistumskirche der Rheinprovinz, dem Trierer Dom, dem als einzigem Bau außerdem ein eigener, von N. Irsch bearbeiteter Band des rheinischen Kunstdenkmälerwerks eingeräumt wurde, bezeugt die denkbar verschiedenen Verhältnisse trotz der äußerlich ähnlichen Voraussetzungen der beiden Erzstifte. Während der Trierer Dom, mit seinem spätantiken Kern „die älteste noch dem Gottesdienste dienende Kirche Deutschlands“, die „Keimzelle der Stadt“ und ein „Baukörper von außerordentlich kompliziertem Wuchs“, wie Irsch eindrucksvoll gezeigt hat, ein „Kompendium der einzelnen Entwicklungsstufen unserer geistigen Geschichte“ bietet, ist der Kölner Dom in seiner Ausrichtung auf den einen gotischen Baugedanken der Neugründung von einer fast abweisenden Einförmigkeit, fremd darin auch im Kranz der vielgestaltigen Kölner Kirchen; die Verflechtungen mit geschichtlichen Gegebenheiten aller Art hat zuletzt das 19. Jahrhundert vor, während und nach dem Ausbau sich bemüht zu beseitigen. Von dem vorgotischen Dom zeugt kaum noch ein Erinnerungsstück. Abgesehen vom Schatz ist nur das Gerokreuz und die Platte des Gerograbs übernommen, die Grabmäler der übrigen Kirchenfürsten der Kaiserzeit wurden für den gotischen Chor neu geschaffen, dessen Ausstattung mit Glasfenstern, Malerei, Gestühl und Bildwerken ein unvergleichlich großartiges Unternehmen weniger Menschenalter von seltener Einheitlichkeit ist. Bezeichnend, daß die späte Barockzeit den spätgotischen Sakramentsturm beseitigte, und dann wieder den damals aufgestellten Hochaltar, dem ein Teil des gotischen zum Opfer gefallen war, das späte 19. Jahrhundert. Ferner, daß fast alle bedeutenden beweglichen Ausstattungsstücke des Mittelalters wie Altaraufsätze erst im 19. Jahrhundert an den Dom gekommen sind: voran das „Dombild“ Stefan Lochners aus der Ratskapelle, der Chorhauptaltar aus St. Klara, der Agilolfaltar aus St. Mariengraden, der „Halderner“ und der Georgsaltar, — auch Bildwerke wie eine gotische Muttergottes als Stiftung Schnütgens, eine hl. Ursula durch Münzenberger, schließlich die Kreuzgruppe außen am Chor vom Bollwerk. Zufügungen dieser Art, selbst unduldsame „stilreinigende“ Veränderungen fehlen auch in Trier nicht ganz, bestimmend blieb hier aber stets das Gewachsene. Die Krönung der Kölner Entwicklung ist die berüchtigte „Freilegung“ des Doms. Alle aus diesen Verhältnissen sich ergebende Fragen, die im einzelnen hier nicht verfolgt werden können, behandelt der reich ausgestattete Band.

Bildet er so einen bedeutsamen Schlußstein der Forschung, so ist durch ihn andererseits die Bahn für künftige freigeworden. Auch am Bauwerk selbst wäre, wie man jetzt erkennt, noch manches zu klären, u. a. die Zeichnung des Chorschlusses, die in den meisten verbreiteten Abbildungen nicht richtig wiedergegeben ist (genau erst in dem bei Clemen S. 387 angehängten Grundriß nach neuen Messungen, Erwähnung der Besonderheit S. 85). Der Grundriß entwickelt sich aus dem Zwölfeck, doch in der Weise, daß 5 (nicht 7) Schlußseiten dem erzeugenden Kreis einbeschrieben sind, während die Langhorseiten diesen außen berühren, mithin zwischen den letzten Langhor- und den ersten Schlußfeilern durch eine Schräge vermittelt werden muß. Das ist für die Raumwirkung wesentlich und auch für den Weitblick deutlich erkennbar (darauf hat schon H. Eichler hingewiesen: DLZtg. 1933, Sp. 225). Selbstverständlich hat bei Baubeginn ein Plan des gesamten Doms vorgelegen (Clemen S. 80), wurde er aber in allen Einzelheiten eingehalten? Der Aufbau der wohl erst im 14. Jahrhundert entworfenen Westfront (auch die mittelalterlichen Pläne bedürften noch einer gründlichen Untersuchung) bedingte sehr wahrscheinlich auch eine Umgestaltung im Grundriß, die dann ihrerseits tiefere Joche im Schiff als im Chor erfordert hätte. Durch einen älteren Plan der Westfront, der weniger ausgeladen hätte, ließe sich auch die verschiedene Breite der Seitenschiffe erklären. Baugeometrische Untersuchungen scheinen hier weiterzuhelfen.

Der Kölner Dom ist nicht nur Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung, gerade dieses Denkmal weist durch geistesgeschichtliche Verknüpfung weit hinaus über kunstgeschichtliche Fragestellungen, — in Paul Clemen hat es seinen Werter und Deuter gefunden, der diesen Band, dem Namen nach eine Bestandaufnahme, hinübergeführt hat in die Bereiche gemeingültigen Schrifttums. Albert Verbeek.

Maria Geimer, Der Kölner Domchor und die rheinische Hochgotik (= Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn). Bonn: Peter Hanstein 1937. VIII, 170 S., 56 Abb. im Text, 3 Taf. 4^o. — 7,80 RM.

Ein verdienstliches Buch, trotz der nicht recht fruchtbaren Fragestellung. Die rheinische Hochgotik wird in ihrem Verhältnis zu dem überragenden Unternehmen dieser Zeit, zum Kölner Domchor, untersucht. Damit ist zum erstenmal eine zusammenfassende Behandlung des Bautenbestands unternommen. Aber der Blickwinkel ließ eine wirkliche Übersicht nicht zu. Es mußte bei einer Aufreihung von Einzeldarstellungen der in irgendeiner Hinsicht, oft nur in nachgeordneten Zügen dem Dom verwandten Bauten bleiben. Ausblicke auf die Gesamtlage der rheinischen Gotik waren natürlich nicht ausgeschlossen und wurden reichlich eingestreut, aber doch der Blickrichtung auf den Dombau entsprechend nur gleichsam anmerkend. — Der umgekehrte Weg, nicht von den Nachfolgebauten auszugehen, sondern zu untersuchen, in welcher Weise der Dombau auf das Land wirken konnte, war auch nicht gangbar, da wir so gut wie gar nichts von Einrichtung der Dombauhütte und Bindung oder Freiheit ihrer Mitglieder wissen, höchstens aus späteren und an andern Unternehmungen entwickelten Verhältnissen rückschließen könnten. Ohne Klarheit über diese Umstände ist selten Bestimmteres über die Art des Abhängigkeitsverhältnisses der kleineren Bauten auszusagen. Einem eindeutigen Ergebnis der reinen Formuntersuchung steht die Ungewißheit über Herkunft der (über Zeitstilistisches hinaus) verwandten Formen entgegen, die vom Dombau stammen können, von Nachfolgebauten oder gar — zumal bei entlegeneren Beispielen — von Werken, die ihrerseits für Köln vorbildlich waren. Immer bleibt dabei die Frage, ob mit solchen Feststellungen überhaupt Wesentliches der Bauschöpfungen erfaßt wird. Trotz der überlandschaftlichen