

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

Wirkungen der Gotik, die gerade am Niederrhein die heimische Entwicklung durch den Dombau in eine andere Richtung herumwarf, ist die Bindung an die Bodenkräfte bald wieder zu verspüren. In welcher Weise sie wirksam wird, bleibt für dies Gebiet noch zu untersuchen. Mit der Bezeichnung „Reduktionsgotik“ kann der Sachverhalt nicht erfaßt sein. Zweifellos bietet der Geimersche Beitrag wichtige Vorarbeiten zu derartiger Erfassung der rheinischen Hochgotik. Überhaupt kann man — diese Bedenken vorausgestellt — nur sagen, daß die gestellte Aufgabe musterhaft durchgeführt ist. Die einzelnen Bauten sind überall vom derzeitigen Stand der Forschung aus behandelt, die sich zuweilen recht versteckt geäußert hat. Es galt, die vor allem in den vielen Bänden des rheinischen Denkmälerwerks verstreuten beiläufigen Hinweise zu sammeln und die rechte Beziehung herzustellen. Ganze Baugeschichten auch der Werke sind gegeben, die nur in losem Zusammenhang mit der Kölner „Dombauhütte“ stehen. So ist das Buch die beste Einführung in die Fragen der rheinischen Hochgotik.

* * *

Die Darstellung umfaßt das unmittelbare Einwirkungsgebiet des Kölner Dombaues, vor allem den Niederrhein, dessen Raum merkwürdigerweise im Norden mit der Reichsgrenze abgeschlossen sein soll — Niederländisches wird indes auch einbezogen —, und den Mittelrhein, dessen Gebiet an dieser Stelle angeht. In Übersicht ist die Gotik im Rheinland vor Beginn des Kölner Dombaues (1248) dargestellt. Trier nimmt hier eine wichtige Stellung ein. Es geht aber doch nicht mehr an, mit Dehio die Verbreitung der trierischen Form der kantigen Apsiden (St. Simeon, Domostchor) in einem Vorgang „gotischer Rezeption“ zu begreifen (S. 4). Die Bedeutung dieser Bauform für den Trierer Kunstraum in seiner Gesamtheit ist damit verkannt¹. Die Wendung bezeichnet bald nach 1235 der Bau von Liebfrauen, dessen Geschichte Kutzbachs Forschungen aufgehellt haben; in seinem Gefolge erst entstehen nach Irsch die Domkreuzgangflügel (nicht schon im 1. Jahrhundertviertel, S. 8), ferner die Marienkapelle an St. Matthias, der Chor von St. Arnual und Tholey. Trier wird „zum Ausgangs- und Mittelpunkt eines eigenständig ausgebildeten wichtigen Schulkreises“ (S. 8), dessen „Einflußbereich sich dem der Kölner Hochchorgotik entgegenstellt“ (S. 10). „Die Bauformen der Trierer Gotik . . . drängen die Kölner Hüttenformen am Mittelrhein zurück und bleiben bis zum Ausgang der Gotik maßgebend und richtungweisend“ (S. 14). Der „Mittelrhein“, der hier in Erscheinung tritt, soll das Gebiet zwischen Koblenz und Oppenheim-Worms umfassen: seine Grenzen sind damit im Anschluß an Back und Offermann² von vornherein festgelegt. Trotzdem wird dieser Raum dargestellt als durchkreuzt von Einflüssen aus verschiedenen Richtungen. Köln dringt bis gegen Oppenheim vor mit Stützpunkten in Oberwesel (Chor der Wernerkapelle, Südpforte der Liebfrauenkirche), Bacharach (Wernerkapelle „in unmittelbarer Abhängigkeit“ vom Domchor), Lorch (Chor von St. Martin) und Mainz (Liebfrauen), — von Süden her beherrscht die Straßburger Hütte den Raum, von Nordosten strahlt die hessische Gotik Marburgs aus, von Westen schließlich die Trierer. Wenn trotzdem der kunstgeschichtliche Begriff des Mittelrheins auch für die

¹ Zuletzt dazu H. E. Kubach, TrZs. 12, 1937, 91. 96 und Karte III.

² Untersuchungen von Einzelformen an einer größern Anzahl von Bauten wie die von R. Offermann, Die Entwicklung des gotischen Fensters am Mittelrhein im 13. und 14. Jahrhundert (Diss. Frankfurt a. M.). Wiesbaden (1932), geben erst die Grundlage für eine zusammenfassende Darstellung. Nur scheint der unter Berufung auf die Lage von Malerei und Bildneri (für diese zuletzt P. Pieper, Kunstgeographie. Berlin [1936] 102ff.: Mittelrheinischer Raumstil und mittelrheinischer Raum) festgesetzte Umkreis des Mittelrheins mit Mainz als sammelndem Mittelpunkt für die Baukunst zu eng gefaßt. Weniger brauchbar ist die Arbeit von A. Geßner, Die Entwicklung des gotischen Kapitells in Südwest- und Westdeutschland im 13. Jahrhundert. Würzburg (1935).

gotische Baukunst gelten soll, so müßte doch ein „mittelrheinischer Formcharakter“ aufzufinden sein (Offermann). Es geht nicht an, als mittelrheinisch den „eigenständigen Sondertypus“ zu bezeichnen, den die Oberweseler Baukunst ausbildete (S. 116. 119f.), mit seiner mauerhaften Geschlossenheit und dem Verzicht auf rein zierhafte Gliederung, — und andererseits in Oppenheim einen „selbständigen mittelrheinischen Stil“ zu erkennen, „dessen wesentliche Kennzeichen die Vorliebe für reiche Zierformen der Profile und Ornamentik, für dekorative Überspinnung der Fenster und der Mauerflächen und die häufige Wiederholung verschiedener Schmuckmotive“ sein sollen (S. 132); zum Dritten würden die von Marburg her bestimmten Hallenkirchen in Frankfurt und Mainz eine mittelrheinische Gruppe bilden. Kann ein mittelrheinischer Stil das alles vereinigen? Hier scheinen die Voraussetzungen nicht ganz zu stimmen, sie zu klären war nicht Aufgabe des Geimerschen Werks, und doch hat es dazu beigetragen. Ein Vorgang nämlich konnte im Anschluß an Renard, Klingelschmitt, Rave und Offermann eindeutig herausgestellt werden: das Vordringen der Trierer Gotik und damit der Rückzug der Kölner am unteren Mittelrhein — in Oberwesel bald nach 1300, seit 1304 in Lorch und schließlich auch in Bacharach. Dieser Vorstoß Triers zu einer Zeit, als der Kölner Domchor seiner Vollendung entgegenging, hat geschichtlich seine Entsprechung in der Ausdehnungspolitik Erzbischof Baldewins, der seit 1308 wichtige Plätze am Rhein wie Boppard und Oberwesel erwarb. Hier hätte eine Klarstellung der raumkundlichen Zusammenhänge am Mittelrhein, wie sie jüngst Eichler gefordert hat³, anzusetzen. Die Lage der Baukunst läßt eine Mainzer Vorherrschaft am unteren Mittelrhein nicht erkennen. Viel eher ließe sich erweisen, daß hier Trier bestimmend war. Dazu bedarf es zunächst der Festlegung dieses weiteren Begriffs von Trierer Gotik. Möglich, daß an den Liebfrauenkirchen in Trier und Oberwesel, wie weit ihre Formen sich durch die Entwicklung eines halben Jahrhunderts auch entfernt haben mögen, ein gemeinsames Grundgepräge festzustellen ist, das auch andern Bauten im kurtrierischen Gebiet eignet⁴. Die gleiche Baugesinnung würde dann zeitlich zwischen beiden Werken ein so weit nördlich ins Kölnische vorgeschobener Bau wie die Stadtkirche von Ahrweiler verraten, der in seinem Chor zwar kölnische Züge erkennen läßt, sich sonst aber von der Domgotik entschieden abwendet⁵. Die „hochgotische“ Baukunst stellt raumkundlicher Betrachtung andere Aufgaben als die voraufgehende staufische. Erst allmählich und nicht überall gleichmäßig setzten sich in dem überräumlichen Stil bodenständige Eigenarten durch, noch lange ist mit der ausstrahlenden Wirkung der großen, nicht von vornherein landschaftsgebundenen Bauhütten zu rechnen. Erst eine Untersuchung der auch von Geimer oft berufenen „kleinen, meist dörflichen provinziellen Kirchenbauten der rheinischen Gotik“ auf breiter Grundlage vermag die raumkundlichen Zusammenhänge wirklich zu klären. So erst sind die Grenzen der Kunsträume festzustellen.

Albert Verbeek.

³ H. Eichler, Die Kunst zur Zeit Baldewins von Luxemburg. Jb. d. Arbeitsgemeinschaft. d. rhein. Geschichtsver. 2, 1936, 96.

⁴ Vgl. Eichler a. a. O. 102f.

⁵ Ahrweiler ist bei Geimer S. 104 nur anmerkungsweise als „nach den Bauformen der Trierer Gotik“ sich richtend genannt, ohne Hinweis auf L. Mehler, Die Pfarrkirche in Ahrweiler (Bonner Diss. 1933). Düsseldorf (1935), — die eine Verwandtschaft des Hauptchors mit St. Ursula in Köln und der Siegburger Pfarrkirche findet (S. 32).