

Rheinische Vierteljahrsblätter

JAHRGANG 17

1952

HERAUSGEBER:

K. MEISEN · F. STEINBACH · L. WEISGERBER

SCHRIFTFLEITUNG: U. LEWALD · M. ZENDER

Festschrift Theodor Frings

Acc 48:87



MITTEILUNGEN
DES INSTITUTS FÜR GESCHICHTLICHE LANDESKUNDE
DER RHEINLANDE
AN DER UNIVERSITÄT BONN

LUDWIG RÖHRSCHEID VERLAG · BONN

Alle Rechte vorbehalten

LUDWIG ROHRSCHEID VERLAG • BONN

Gedruckt bei Ludwig u. Fieseler, Bonn

Kunstgeographische Grenzen im Mittelrheingebiet

Von Walther Zimmermann

Mit 10 Karten

Nachdem ich im vorhergehenden Band dieser Zeitschrift versucht habe, die Grenzen zwischen niederrheinischem und westfälischem Kunstraum abzustecken, möchte ich in der vorliegenden Untersuchung die Verhältnisse im Mittelrheingebiet beleuchten. Mit Absicht ist die Überschrift locker gefaßt. Die Klarheit, mit der sich die niederrheinische Kunst gegen die westfälische Kunst absetzen ließ, ist gegenüber dem südlichen Nachbargebiet nicht zu beobachten. Weder ist der Grenzverlauf so eindeutig noch so gleichbleibend, aber wir werden entschädigt durch den Reiz, mit dem uns Einblick gewährt wird in das Hin- und Herfluten der Einflüsse, bis schließlich die südlichen Kräfte sich als die stärkeren erweisen. Es ist verständlich, daß bei solcher Lage die Kunstwerke im Mittelrheingebiet nicht die unveränderlich gleichbleibende Ausdruckskraft besitzen, wie sie den westfälischen Werken so unverlierbar anhaftet. Die Zuordnung ist oft erschwert oder nach dem bisherigen Stand des Wissens unmöglich. Dennoch bleibt genug, um auch bei dieser Einschränkung eine Vorstellung der aneinandergrenzenden Kunstgebiete zu vermitteln. In den folgenden Kartenbeispielen soll der Versuch zu einer Einordnung in den verschiedenen Stilepochen gemacht werden.

Die kunstgeographische Darstellung hat in der mittelalterlichen Kunst von den Werken der Baukunst auszugehen, nicht nur, weil ihr die beherrschende Rolle zukommt, sondern weil sie auch durch ihre Ortsgebundenheit die größte Beweiskraft besitzt¹.

In der *spätromanischen Baukunst* des 12.—13. Jahrhunderts wird zum ersten Mal innerhalb des Rheinlandes die Abgrenzung verschiedener Kunsträume gegeneinander greifbar. Im folgenden wollen wir das Verbreitungsgebiet einiger Leitformen näher betrachten und versuchen, durch sie die Kunsträume in ihrer Abgrenzung näher zu bestimmen².

Karte 1. Verbreitung der Chortürme

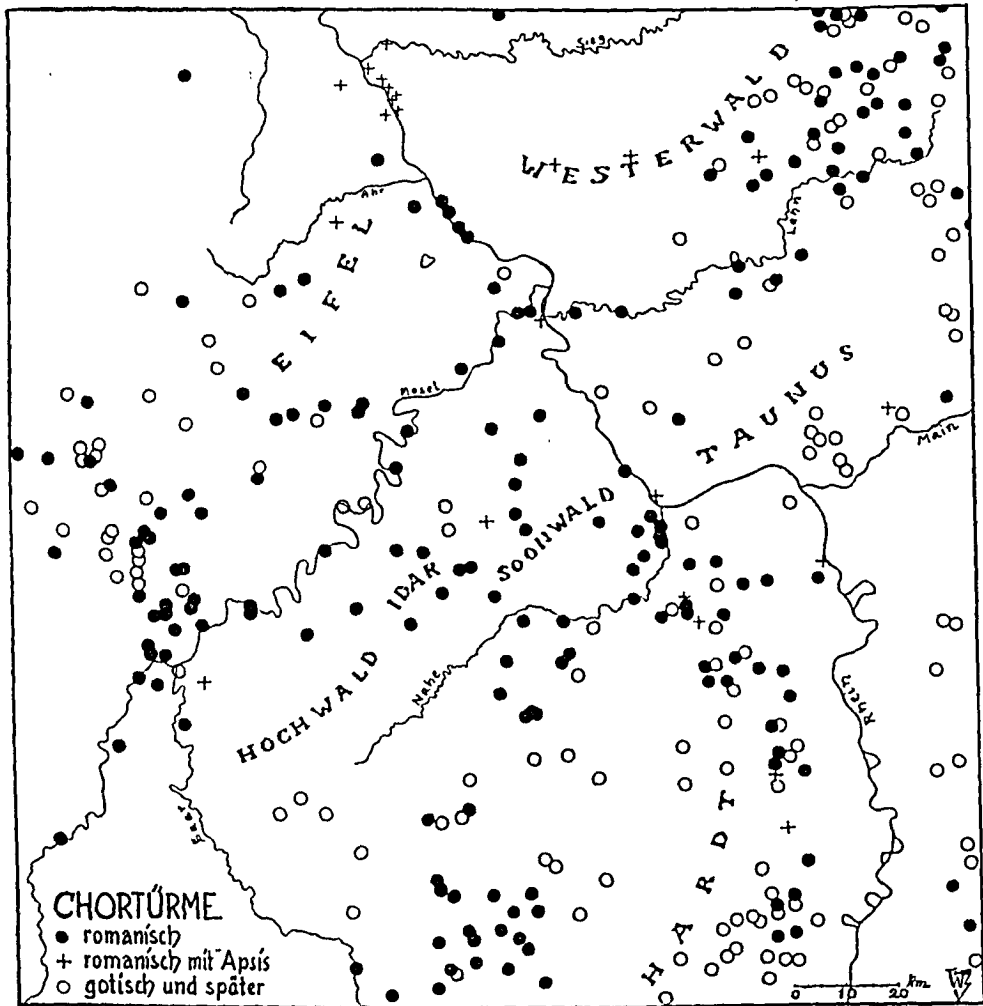
Bei den Chortürmen handelt es sich um jene schöne Lösung, die den Altarraum durch die Überbauung mit einem Turm zugleich hervorhebt und schützt. Der liturgische Mittelpunkt erhält damit architektonischen Nachdruck. Es ist hier nicht der Ort, dem Ursprung der Chortürme nachzugehen. Daß sie schon frühzeitig auftreten, hat Egger³ auf Grund der Schriftquellen nachgewiesen,

¹ Merkwürdigerweise hat P. Pieper, *Kunstgeographie, Versuch einer Grundlegung, Neue deutsche Forschungen*, Bd. 61, Berlin 1936 keine Kartenbeispiele zur Verbreitung der Baukunst gebracht, wie überhaupt seine Ausführungen weniger von den praktischen Möglichkeiten als von theoretischen Erwägungen auszugehen scheinen.

² Es sei für das Folgende ein für alle Mal verwiesen auf das Denkmalwerk der Rheinprovinz und seiner Nachbargebiete. Einen Einzelnachweis werde ich in der von mir geplanten Kunstgeographie der Rheinlande bringen.

³ R. Egger, *Vom Ursprung der roman. Chorturmkirche*, Wiener Jahreshfte 32, 1940, S. 85—125.

während Lehmann⁴ an eine Entstehung erst in salischer Zeit glaubt, wobei der Chorturm der Landkirchen das Ergebnis einer Reduktion darstelle. Beschränken wir uns auf die erhaltenen Beispiele des Mittelrheingebiets, so ist in der Tat



Karte 1

keiner der Türme älter als salisch. Auf der Karte sind alle mir bekannt gewordenen Beispiele verzeichnet, wobei romanische und gotische Türme durch besondere Zeichen voneinander geschieden sind. Allerdings belehrt ein Blick, daß

⁴ E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, Berlin 1938, S. 95 f. Vgl. ferner: E. v. Sommerfeld, *Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen in Aachen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau in Deutschland*, *Rep. f. Kunstwissenschaft* 29, 1906, S. 195 f. — F. Wimmer, *Entstehung der kreuzförm. Basilika, Der Norden in der bildenden Kunst W-Europas, Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000*, 1926, S. 253 f. — A. W. Clapham, *English romanesque architecture before the conquest*, 1930. — O. Stiehl, *Eine*

die Verbreitungsgebiete in romanischer und in gotischer Zeit sich völlig decken. Nur in wenigen Beispielen eingestreut ist die durch abschließende Apsis erweiterte Form des Chorjochturms⁵. Im Rahmen unserer Untersuchung berührt uns die Nordgrenze der Verbreitung. Sie streicht über die Eifel bis zur Ahr, folgt dann dem Rhein aufwärts bis zur Lahn und biegt unter Umgehung des Westerwaldes nach Norden aus⁶. Wie wir später sehen werden, deckt sich diese Grenze ungefähr mit der Nordgrenze des Bistums Trier und mit Mundartengrenzen (*dorp / dorf* und *hus / haus*). Nördlich dieser Linie kommen nur noch Westtürme vor, die jedoch andererseits auch in das Chorturmgebiet hineinreichen, so daß hier ein Vermengungsgebiet beider Formen entsteht⁷.

Karte 2. Apsidengliederungen des 12. und 13. Jahrhunderts

Drei Grundformen treten auf, die sich landschaftlich abgrenzen lassen: die langgestreckte, durch Halbsäule mit Rundbogen gegliederte Apsis der oberrheinischen Kunst, die mehrgeschossige Apsisgliederung des Niederrheingebiets und der Vieleckchor des Trierer Kunstraumes. In der Spätzeit haben auch der nieder-rheinische und der oberrheinische Kunstraum Vieleckchöre, aber die Unterscheidungsmöglichkeit durch ihr Gliederungsgefüge bleibt bestehen⁸. Das Vorbild der oberrheinischen Apsidengliederungen ist die Ostapsis des Speyerer Doms (u. 1080—1090). Hier wird unter Übernahme des Gliederungsgefüges im Langhaus der Wand eine steil aufsteigende Bogenstellung auf Halbsäulen vorgelegt⁹, deren Begrenzung nach unten der massige Sockel, nach oben die leicht aufgelöste Zwerggalerie geben. Später verflacht diese plastische Gliederung zu Lisenen mit

frühmittelalterl. Missionskapelle in Thüringen, Die Denkmalpflege 1932, S. 86. — A. Philippe, Sur quelques „Tour chevers“ de la Région vosgienne, Bull. monumental 92, 1933, S. 220—225. — M. Eimer, Die Chorturmkirche in Württemberg, Württemberg. Vjh. NF. 41, 1935, S. 254 f. und Die roman. Chorturmkirche in Süd- und Mitteldeutschland, Tübingen o. J. (1934). — K. Ginhart in Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1934, S. 87. — K. Ginhart, Die bildende Kunst in Österreich 2, 1937, S. 20. — E. Bachmann, Kunstlandschaften im romanischen Kleinkirchenbau Deutschlands, Zs. Deutsch. Ver. f. Kunstwissenschaft 8, 1941, S. 168—169 und Karte 5. — Jos. Hoster, Chortürme im Rheinland, Colonia sacra 1, Köln 1947, S. 100—162.

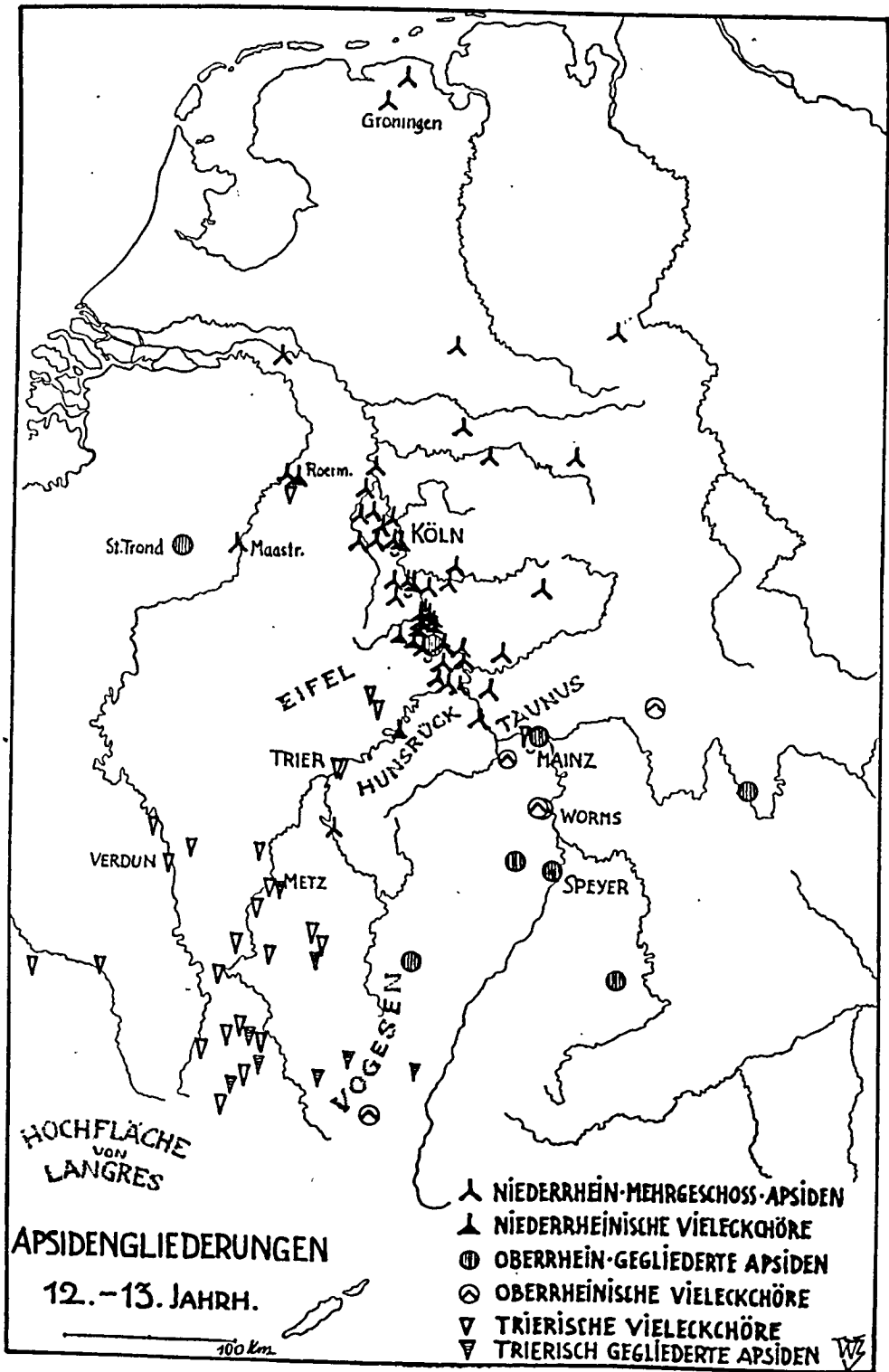
⁵ Der Chorjochturm hat nur in der Bonner Gegend eine örtlich begrenzte Häufung aufzuweisen. Möglicherweise ist er hier zu verstehen aus einer vereinfachten Ableitung von Schwarzhemdorf.

⁶ Noch im Kreise Gießen kommen auf 20 Chortürme nur 8 Westtürme, vgl. H. Walbe, Der Michaelskult im Lumdatal, 1951 (S.-A.).

⁷ Dem entspricht im linksrheinischen Gebiet in etwa die Verbreitung der Türme mit Satteldächern. Diese Turmformen, die offenbar auf oberrheinischen Zusammenhängen beruhen, erstrecken sich bis zum Hunsrück und über die Mosel hinweg bis in die SW-Eifel. Vgl. meine Karte im Els.-Lothr. Jahrbuch 17, 1938, S. 129, sowie H. E. Kubach, Drei Verbreitungskarten rhein. roman. Baukunst: Rh. Vj. Bl. 6, 1936, S. 149 Karte 3, wo auch als Leitform für die rheinische Spätromantik eine Verbreitung der Rautendächer als Turmbedachung wiedergegeben wird.

⁸ Vgl. zum allgemeinen den Artikel „Apsis“ von Leop. Giese im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Sp. 858—881.

⁹ Als oberrheinische Vorstufen sind die Blendbogengliederungen mit Pilastern anzusehen, wie sie mehrfach im Elsaß erhalten sind z. B. Eschau (u. 1050), Rufach (3. Drittel 11. Jahrh.), Gebersdweier (1110/20).



Karte 2

Rundbogenfries z. B. im Hauptchor der Klosterkirche zu Ellwangen (nach Brand 1180), oder in dem Vieleckchor von St. Paul in Worms (1. Hälfte 13. Jahrhundert). Die Ausbreitung wird in etwa durch Vogesen, Haardt, Hunsrück und Taunus begrenzt.

In völligem Gegensatz hierzu steht die mehrgeschossige Aufteilung der nieder-rheinischen Apsidengliederungen¹⁰. Als im zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts die niederrheinische Baukunst einen neuen Aufschwung zu nehmen begann, zeigen alle Apsiden der großen Bauten die zweigeschossige Aufteilung des Mittelglieds zwischen Sockel und Zwerggalerie durch Blendbogenstellungen, sei es daß unten und oben ein Wechsel von Lisenen und Halbsäulen stattfindet, sei es daß beide Geschosse durch Halbsäulen oder durch Lisenen mit verbindenden Bogen oder Rundbogenfriesen aufgegliedert werden. Die frühesten Beispiele sind in Knechtsteden (u. 1138), Bonn (u. 1143), Köln (S. Mauritius u. 1144, S. Gereon zw. 1151—56, Groß-St. Martin 1150—72). Den Ausklang bieten auch hier die Vieleckchöre mit gleicher Gliederung, von der die Gruppe an der Ahrmündung¹¹ um Sinzig und Linz besonders hervorzuheben ist. Die Ausbreitung folgt in dichter Folge dem Rheinlauf aufwärts bis Bacharach, greift auch auf das untere Maasgebiet über und erstreckt sich in Streufunden bis nach Groningen.

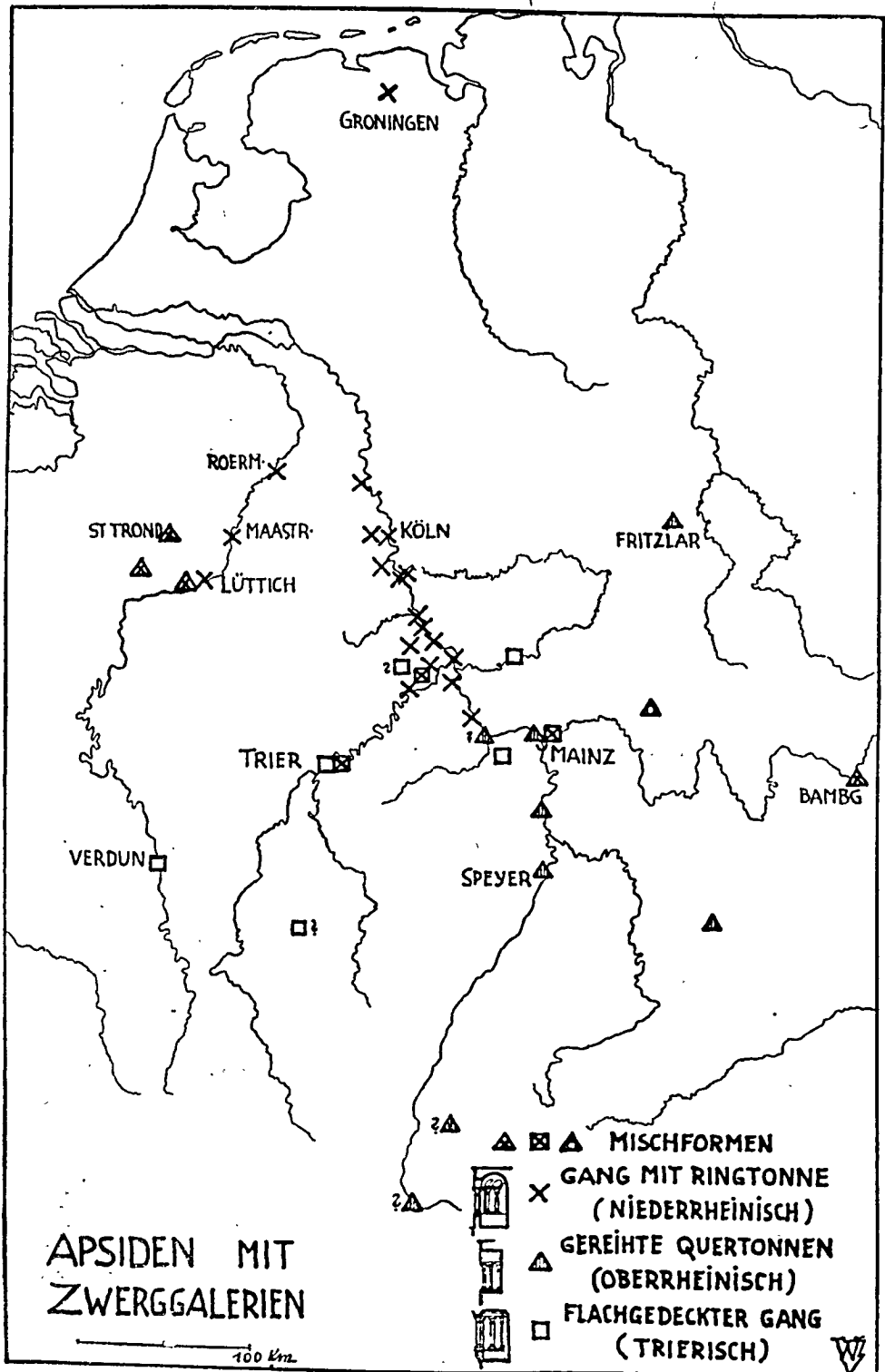
Völlig abweichend von den beiden vorhergehenden ist eine dritte Gruppe behandelt, die im Moselgebiet zu verfolgen ist. Schon daß sie von Anfang an vieleckig gebrochen ist, gibt ihr eine in die Augen fallende Unterscheidung. Dazu kommen die sonst im Rheinland nicht üblichen Schmuckformen. Die künstlerisch bedeutendsten Beispiele bieten die Ostapsis des Doms zu Verdun (u. 1140—47) und der Chor von St. Simeon zu Trier (u. 1148—53), beide mit Strebebfeilern. Die kleineren Kirchen verzichten auf diese und begnügen sich mit Ecklisenen mit Blendbögen, in deren Zwickeln gelegentlich Säulchen mit Kapitellen bis zum abschließenden Gesims aufsteigen z. B. in Baronweiler und Diedersdorf¹². Diese Gliederungsart geht auch auf halbrunde Apsiden dieses Gebietes über, etwa S. Dié¹³ und als reichstes Beispiel Schlettstadt. Die Verbreitung erstreckt sich über den Raum der oberen Maas und Mosel bis zu den Vogesen und dringt über Trier an die mittlere Mosel bis ins Eifelgebiet vor.

¹⁰ Die niederrheinischen Vorstufen liegen auch hier im 11. Jahrhundert. Das bemerkenswerteste Beispiel ist der Dom zu Trier (u. 1047), wo die Geschoßgliederung der seitlichen Treppentürme auf die Apsis übertragen ist. Vielleicht bietet diese Übertragung auch eine Erklärungsmöglichkeit für die rein äußerlich aufgelegte Gliederung, die im Innern keine Entsprechung findet. Dem Trierer Beispiel folgt Pfalzel (E. 11. Jahrh.) und ganz spät noch Merzig (u. 1182). In Köln selbst hat der Chorumgang von St. Maria im Kapitol (11. Jahrh.) im Sockelgeschoß eine Blendbogenstellung und darüber eine Rahmengliederung durch Halbsäulen zwischen Pilastern. Auch die Langchorwände von S. Gereon in Köln (u. 1068) und vom Münster zu Bonn (u. 1060/70) zeigen diese Neigung des Niederrheingebiets zu mehrgeschossiger Gliederung.

¹¹ Diese Gruppe hat bereits A. Verbeek in einem Kärtchen dargestellt: Kd. Rheinprovinz 17, 1, Abb. 20 (Staufische Chorformen im Ahrgebiet).

¹² Vgl. dazu Zimmermann, Rh. Vj. Bl. 9, 1939, S. 83.

¹³ Hier im Innern wie in Burgund z. B. Paray-le-Monial.



Karte 3

... .. Karte 3. Die Verbreitung der Zwerggalerien

Der Raum, der durch die Zwerggalerien¹⁴ in ihren verschiedenen Abarten eingenommen wird, deckt sich — wenn auch in geringerer Dichte — mit dem aus der Verbreitung der Apsidengliederungen gewonnenen Bild. Auf der Karte sind gegenübergestellt die oberrheinische Form mit gereihten Quertonnen ohne Brüstung nach dem Vorbild von Speyer (u. 1083—1106), die niederrheinische Prägung als ein von Ringtonne überwölbter Gang mit Brüstung und endlich der flach mit Steinplatten überdachte Gang mit Brüstung, wie er in Trierer Beispielen vertreten ist.

Karte 4. Kunsträume in romanischer Zeit

Auf der Karte sind alle spätromanischen Bauten dargestellt unter Kennzeichnung ihrer Zugehörigkeit zu den verschiedenen Kunsträumen, die damals erkennbar werden. Alle diejenigen Bauten, die sich nicht eindeutig festlegen lassen, da ihre Kennzeichen zu allgemein bleiben oder nicht ausreichen, sind mit einem besonderen Zeichen versehen. Sie sind insofern von Bedeutung als sie einen Überblick über die Dichte der Verbreitung ermöglichen. Zur Erläuterung muß ich mich mit einigen Andeutungen begnügen. Auf eine Begründung für die Zuordnung im Einzelnen muß verzichtet werden. Sie soll an anderer Stelle erfolgen.

Betrachten wir die Verteilung, so sehen wir, daß die oberrheinischen Bauten¹⁵ linksrheinisch ihre Nordgrenze im Nahegebiet unter Einbeziehung des Hunsrücks¹⁶ finden. Rechts des Rheins wird der Rheingau einbezogen, im übrigen aber der Taunus umgangen, während die Wetterau in den oberrheinischen Bereich eingeschlossen ist und mit Wetzlar die Lahn erreicht wird. Diese Grenze entspricht in etwa den Diözesangrenzen. Versprengte Glieder mit oberrheinischen Merkmalen sind die Abteikirche zu Maria Laach und die Matthiaskapelle in Kobern¹⁷, sowie die Osttürme der Kirche von Oberlahnstein.

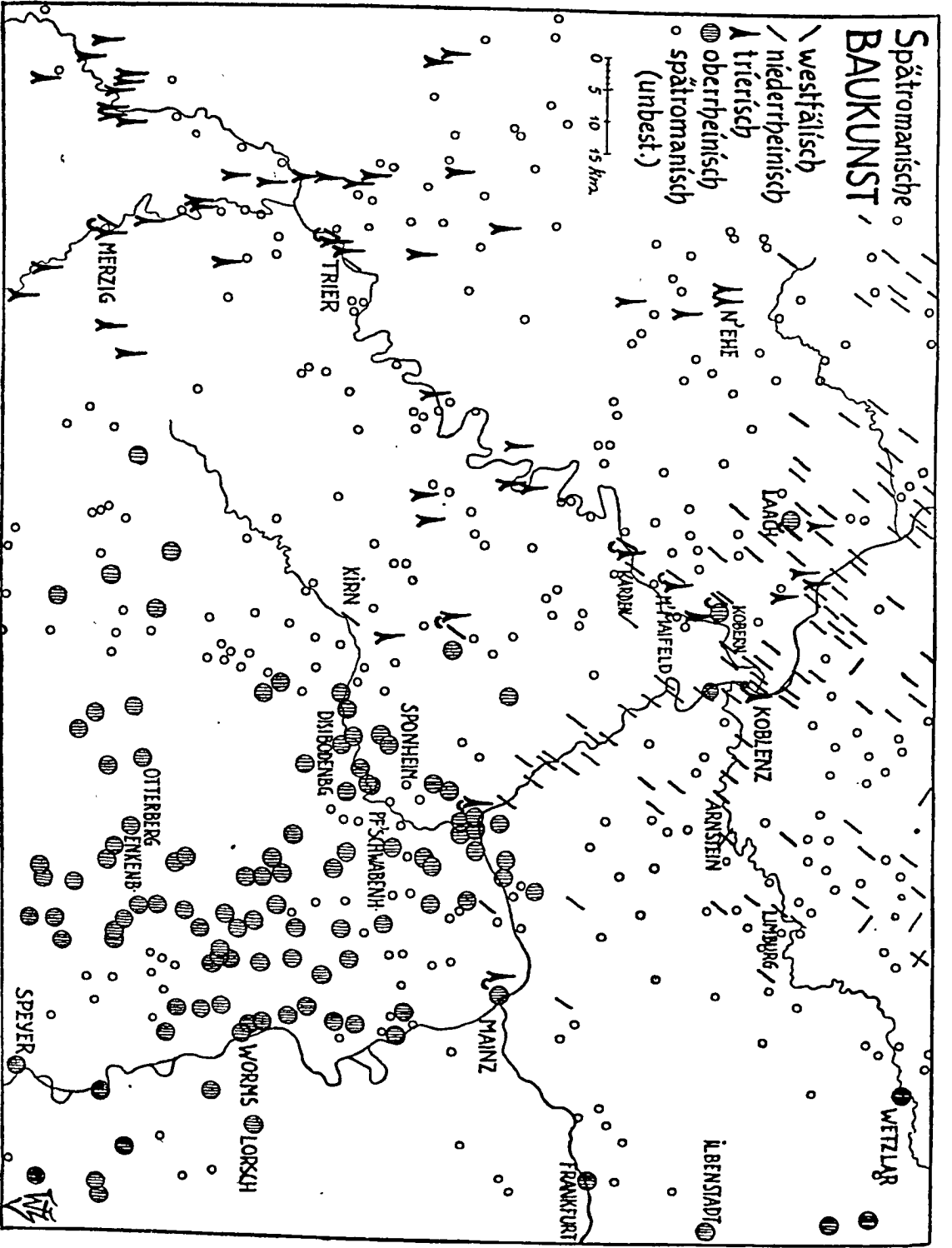
Die niederrheinischen Bauten erstrecken sich auf der linken Rheinseite nach Süden bis zur Ahr, die in ihrem Unterlauf überschritten wird, um die Rhein-Voreifel erfüllend in einem breiten Band dem Rhein bis zur Mosel (Karden) zu folgen, während von Koblenz bis dicht an die Nahemündung heran nur die reichen Talorte mit romanischen Bauten niederrheinischen Gepräges erfüllt werden. Der schön gegliederte Turm von Niederingelheim ist ein versprengtes Glied in Rheinhessen. Der eingenommene Raum entspricht der Verbreitung der

¹⁴ G. Kahl, Die Zwerggalerie, Würzburg-Aumühle 1939. Dazu die Besprechung von Ph. Schweinfurth in Dt. Literaturzeitung 1941 Sp. 889 f. — A. Verbeek in Rh. Vj. Bl. 11, 1941, S. 193 f. (mit Verbreitungskarte). — W. Zimmermann in Rhein. Heimatpflege 13, 1941, S. 397 f.

¹⁵ Als oberrheinisch sind hier auch die staufischen Burgen mit Buckelquadermauern eingetragen.

¹⁶ Die Hunsrückgrenze ist erstmalig herausgestellt bei W. Zimmermann, Die Kunst im Nahegebiet, Bonner phil. Diss. 1927.

¹⁷ Ergänzend sei noch verwiesen auf L. Schürenberg, Der Anteil der südwestdeutschen Baukunst an der Ausbildung des salischen Stils, -Zs. f. Kunstgeschichte 8, 1939, S. 249—280, E. Hausen, Otterberg u. die kirkliche Baukunst der Hohenstaufenzeit in der Pfalz, Kaiserslautern 1936, mit Karte.



Karte 4

Türme mit Rautendach, die Kubach vorgelegt hat¹⁸. Die rechte Rheinseite bezieht den Westerwald und den Taunus bis zur Idsteiner Senke mit ein¹⁹. Das Einigende zwischen Nieder- und Oberrhein ist z. B. die Gliederung der Wände durch Lisenen mit Rundbogenfriesen, die nur durch kleine Abweichungen in der Anordnung sich scheiden lassen. In der Trierer Kunst fehlt diese Gliederungsart in der Spätromanik völlig. Die Bauten mit Trierer Kennzeichen folgen dem Lauf der Mosel, erfüllen im Süden das Saarland und das Hochwaldgebiet bis etwa zur Linie Karden—Kirn und im Norden die Eifel bis zum Rhein, wo sie sich mit niederrheinischen Bauten vermengen²⁰.

An Einzelheiten sei noch folgendes hervorgehoben. Der Westchor des Mainzer Doms (Weihe 1239) zeigt in der Gestaltung und in Einzelheiten die engsten Beziehungen zum Ostchor der Trierer Doms (Weihe 1196), der seinerseits bereits niederrheinische Anregungen mitverarbeitet hat. Hier wird zum ersten Mal eine enge künstlerische Verbindung zwischen den beiden Bistumssitzen faßbar, die in der Folge immer wieder zu beobachten ist.

Nicht ganz so deutlich sind die Fäden, die von Kloster Rupertsberg nach Trier geführt haben. Nach alten Ansichten scheint die Aufgliederung der Türme durch Lisenen und Rundbogen mit S. Matthias in Trier vergleichbar.

Das Rautendach des Turms der Stiftskirche in Kirn gehört zu den südlichsten Ausläufern dieser niederrheinischen Turmbedeckung.

Trierisches und niederrheinisches Formengut treffen sich in Ravengiersburg, wo trierische Schmuckformen einer Zweiturmfront nach Art der Andernacher Pfarrkirche aufgelegt sind; in Karden, wo in der Emporen-Kapelle des Westturms trierische Kapitelle (um 1150) eingebaut sind, während die Ostlösung mit niederrheinischen Formen um 1183 durchgeführt wurde; in Münstermaifeld, wo der Westbau (um 1103) der Rhein-Maas-Gruppe zugehört, der Chor (um 1230 bis 40) ohne die Kenntnis von Sinzig und dem Ostchor des Trierer Doms nicht erklärt werden kann. Koblenz muß damals im wesentlichen dem niederrheinischen Kunstraum zugerechnet werden. Allein die Doppelturmfassade von St.

¹⁸ Rhein. Vj. Bl. 6, 1936, S. 149.

¹⁹ Über den niederrheinischen Kunstraum im übrigen: H. E. Kubach, Drei Verbreitungskarten rhein. romanischer Baukunst, Rhein. Vj. Bl. 6, 1936, S. 145 ff. u. Der niederrheinische Kunstraum von der otton. bis zur staufischen Zeit, Ztschr. Dt. Ver. f. Kunstwissenschaft 5, 1938, S. 1 ff. — A. Verbeek, Die niederrhein.-maasländische Baukunst bis zum Ausgang der Staufer, Rhein. Vj. Bl. 8, 1938, S. 186—187. — W. Zimmermann, Zur Grenze des niederrheinischen zum westfäl. Kunstraum, Rhein. Vj. Bl. 15/16, 1950/51, S. 465—494. — W. Meyer-Barkhausen, Das große Jahrhundert Kölnischer Kirchenbaukunst 1150—1250 (im Druck), dessen Manuskript mir freundlicherweise vom Verfasser zur Einsicht überlassen wurde, wofür auch an dieser Stelle gedankt sei.

²⁰ Über den Trierer Kunstraum liegen bisher folgende kunstgeographische Arbeiten vor: H. E. Kubach, Der Trierer Kunstraum im 11.—13. Jahrhundert, Trierer Zeitschr. 12, 1937, S. 81—103. — H. Bunjes, Romanische u. gotische Baukunst im Trierer Raum, Rhein. Vj. Bl. 8, 1938, S. 1—62. — W. Zimmermann, Einige kunstgeschichtliche Bemerkungen zum Trierer Raum, Rh. Vj. Bl. 9, 1939, S. 81—88. — H. Bunjes, Beiträge zur Kunstgeographie des Moselraumes in roman. Zeit, Trier und Verdun, Trierer Jahrbuch 1, 1939, S. 50—73.

Florin (v. 1102) will mir in dieses Bild nicht ganz passen, und ich möchte sie als Ausdruck trierischen Formwollens ansehen. Doch kann das für die Stellung von Koblenz nur als Zwischenspiel ohne größere Nachwirkung gewertet werden. Über die Einordnung der frühromanischen Bauten des Trierer Gebiets in den niederrheinischen Kunstraum haben A. Verbeek²¹ und H. E. Kubach²² bemerkenswerte Zeugnisse beigebracht. Doch ist der Westbau des Trierer Doms in seiner Wucht ohne Einfluß der salischen Bauten in Speyer, Limburg und Mainz nicht zu erklären. Die spätere Entwicklung neigt mehr dem Rhein zu. Auf den Ostchor des Trierer Doms als Vorbild des Mainzer Westchors ist bereits hingewiesen. Die Propsteikirche zu Merzig zeigt eine Mischung von trierischem und niederrheinischem Formengut. Ein eigentlich Trierer Kunstraum entsteht im 12. Jahrhundert ebenso plötzlich, wie er nach auffallend kurzer Lebensdauer wieder verschwindet. Offenbar hat die Trierer Eigenart nicht die Kraft besessen, die zur ständigen Selbstbehauptung und zur Eigenentwicklung hätte führen können.

Sehr bezeichnend ist noch die Baugeschichte von Maria Laach. Hier beruht die ursprüngliche Anlage (1093 f.) zweifellos auf oberrheinischen Zusammenhängen. Demgegenüber ist die Erbauung der Ostapsis (um 1150) völlig eindeutig abhängig von der niederrheinischen Apsis des Bonner Münsters, und der Aufbau des Westbaues erfolgt über einen von Mainz angeregten Grundriß in niederrheinischen Formen²³. In der Matthiaskapelle zu Koblenz sind u. a. die profilierte Form der Lisenen und Rundbogenfriese, die Gliederung der Innenwände durch profilierte Kleeblattbogen auf Säulchen und die figürlichen Konsolen im Mittelraum vom Oberrhein bestimmt bzw. burgundischer Herkunft. Andere Einzelheiten wie z. B. Fenster- und Gewölbbildungen sind niederrheinisches Formengut. Die Gliederung der Osttürme zu Oberlahnstein zeigt oberrheinische Profilierung²⁴.

Zuletzt darf noch darauf hingewiesen werden, daß sowohl die Chorturmanlagen wie auch die Turmsatteldächer den Trierer Raum erfassen und diesen

²¹ A. Verbeek, Der alte Turm in Mettlach. Seine Stellung in der otton. Baukunst des Rheinlandes, Trierer Zeitschr. 12, 1937, S. 65—80. Seine Feststellung über die Einordnung Triers in den niederrheinischen Kunstraum findet Entsprechung in dem damaligen Streben Kölns nach der Mosel und zum Mittelrhein im Kampfe gegen den rhein. Pfalzgrafen.

²² H. E. Kubach, Die Stellung von Koblenz und Trier in der niederrheinischen Baukunst des 11. Jahrhunderts, Trierer Zeitschr. 14, 1939, S. 58—82.

²³ Die historische Parallele dazu: 1131 unterstellt Pfalzgraf Wilhelm das neugegründete Kloster Laach dem Erzstift Köln, R. Knipping, Die Regesten der Erzbischöfe von Köln 2, Bonn 1901, nr. 283, 442, vgl. dazu O. Oppermann, Rheinische Urkundenstudien, Bonn 1922, S. 382 f.

²⁴ Meinem Thema entsprechend sind hier die Grenzen der rheinischen Kunsträume besonders betont. Es soll daneben nicht vergessen werden, daß es auch gemeinsame Züge zwischen ihnen gibt. Das Verbindende stellt sie in einen größeren Zusammenhang. Ich möchte hier nur die Gliederung durch Lisenen und Rundbogenfriese herausgreifen, deren Verbreitung Nieder- und Oberrhein in gleicher Weise erfaßt und sich über Burgund bis in die Lombardei erstreckt. Diese Verbreitung, die in ihrer Ausdehnung an das lothringische Zwischenreich erinnert, bedürfte einmal einer gesonderten kunstgeographischen Untersuchung. Für unser engeres Gebiet sei nur gesagt, daß wir in frühromanischer Zeit Beispiele sowohl am Rhein, wie an der Mosel finden.

damit dem südlichen Einflußbereich zuordnen, und ähnliches gilt für das sog. Lothringer Bäuernhaus, einen Steinbau mit hohlziegelgedecktem Flachdach, das zweifellos mit dem mittelmeerischen Haus zusammenhängt²⁵. Aus all dem scheint mir hervorzugehen, daß für die Trierer Entwicklung im Ganzen die südlichen Beziehungen wichtiger sind als die zum Niederrhein.

Karte 5. Plastik des 14. Jahrhunderts

Es ist der Versuch gemacht, die Werke der Bildhauerkunst nach ihrer stilistischen Zugehörigkeit aufzuteilen²⁶.

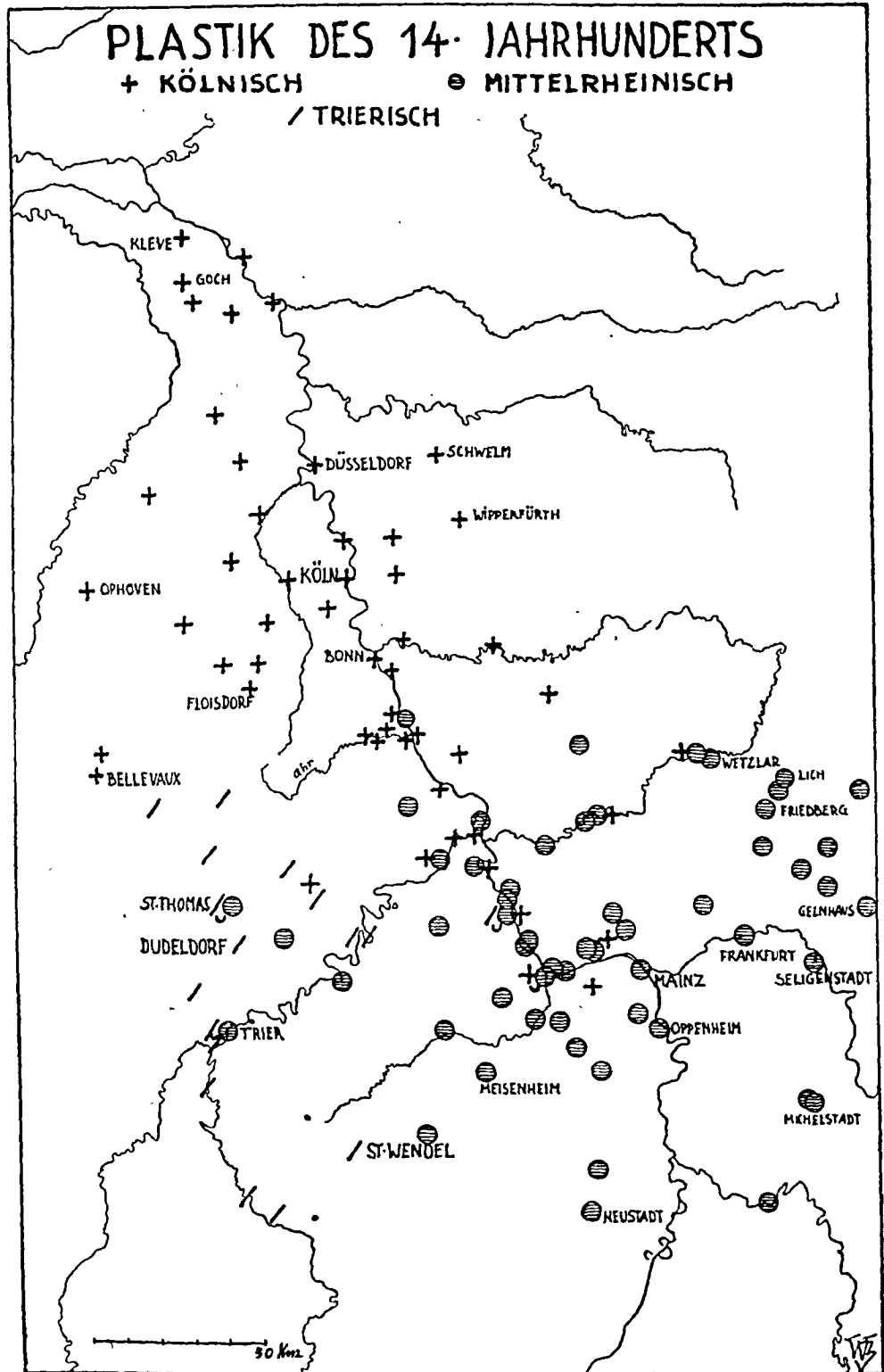
Niederrheinisch-kölnische Werke sind überall da zu finden, wo wir auch in den bisherigen Karten niederrheinische Arbeiten gefunden haben. Dennoch hat sich das Bild geändert: das Mittelrheingebiet bis zum Rheinknie ist nicht mehr unbestrittener Einflußbereich. Hier hat sich ein neuer Kunstraum um den Mittelpunkt Mainz zu bilden begonnen, der sich aus dem bisher als oberrheinisch bezeichneten Raum als selbständiges neues Gebilde herauslöst und Eigenleben gewinnt. Dieser neue mittelrheinische Kunstraum²⁷ reicht bis zur Mosel und Lahn und am Rhein entlang darüber hinaus bis zur Ahrmündung. Der trierische Raum ist demgegenüber ebenfalls im Rückgang begriffen, dazu von Werken

In der spätromanischen Zeit, als sich für uns eigene Kunsträume abzuzeichnen beginnen, verändert sich das Bild: der Moselraum lehnt ganz allgemein die Anwendung dieser Gliederungsweise ab; Niederrhein und Oberrhein behalten sie bei, am Oberrhein aber erscheint eine durch Profilierung bereicherte Bildung, die auf einen reicheren und gefälligeren Augeneindruck hinzient. Die nördlichsten Beispiele dieser Art sind auch hier Kobern, Maria Laach, Königsfeld a. Ahr.

²⁵ Dieser Feststellung entspricht die Beobachtung von Th. Frings in seiner Grundlegung einer Geschichte der deutschen Sprache, 2. Aufl. Halle 1950, daß im frühen Mittelalter Trier in der rheinischen Sprachgeschichte die große Einbruchsstelle mittelmeerisch-französischer Einflüsse blieb, wie ja auch die Trierer Kirchenprovinz die drei lothringischen Bistümer Metz, Toul und Verdun von Anfang an mit umfaßte.

²⁶ Hierzu F. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910. — E. L. Fischel, Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1923. — H. Beenzen, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1937. — F. Lübecke, Die gotische Kölner Plastik, Bonner phil. Diss., Straßburg 1910. — E. Lütthgen, Die niederrhein. Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, 2 Bde., Straßburg, 1917. — P. Kutter, Die Grabmäler der Werkstatt des Kölner Domchoraltarmeisters in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 5, 1928, S. 13f. — O. Karpa, Hochgot. Plastik des Kölner Doms, Festschrift des Kölner Geschichtsvereins „Der Dom zu Köln“, 1930. — Ders., Zur Chronologie der Kölner Plastik im 14. Jahrhundert, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, NF. 2—3, 1933—34, S. 74. — Ders., Kölner Reliquienbüsten, Zs. Rh. Ver. f. Denkm. und Heimatschutz 27, 1934, H. 1. — W. Quincke, Das Petersportal am Kölner Dom, Marburger phil. Diss. 1933. — W. Medding, Die Hochchorstatuen des Kölner Doms und ihr künstler. Ursprung, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 9, 1936, S. 108—148. — Hamann und Wilhelm-Kästner, St. Elisabeth in Marburg und ihre künstler. Nachf. Bd. 2, die Plastik, Marburg 1929, S. 190 ff. — W. Zimmermann, Zur Trierer Bildnerei der Gotik, Trierer Zeitschr. 13, 1938, S. 121 bis 136. — H. Eichler, Die Kunst z. Zt. Baldwins von Luxemburg, Jahrbuch Arbeitsgemeinschaft d. Rhein. Gesch. Vereins 1936, S. 96—105. — O. Schmitt, Eine got. Muttergottesstatue aus Limburg a. d. H., Zs. Gesch. Oberrhein NF. 54, 1940, S. 1—8.

²⁷ Die von Pieper, Kunstgeographie, Neue dtische. Forschungen Bd. 61, gebrachten Karten sind unvollständig.



Karte 5

mittelrheinischer Herkunft durchsetzt. Die romanischen Teile der Kirchenprovinz gehen in Zukunft ihre eigenen Wege, was dann zu völliger Lösung und Verselbständigung der künstlerischen Ausdrucksform führt²⁸. Der große Raum der Kirchenprovinz verengt sich auf den kleineren der Diözese und des Kurstaats. Für die Folge wird der mittelrheinische Kunstraum die stärkste Lebenskraft erweisen. In dem Aufzeigen dieser neuen Erscheinung liegt die Bedeutung der Karte²⁹.

Eine Verbreitungskarte der Plastik des 15. Jahrhunderts³⁰ würde ein verstärktes Bild der angedeuteten Entwicklungsrichtung wiedergeben: die Kölnische Plastik ist weiter im Rückzug begriffen, die Trierer Plastik erscheint nur noch als eine Abart der mittelrheinischen und ist von dieser kaum zu trennen³¹, die mittelrheinische Plastik dagegen beherrscht den Raum bis hinab an die Ahr und in den Westerwald hinein. Doch sind hier oberrheinische Züge häufig unverkennbar³². In der spätgotischen Tafelmalerei sind Werke kölnischer Meister bis ins Ahrtal und vereinzelt darüber hinaus bis nach Koblenz und Kues gelangt.

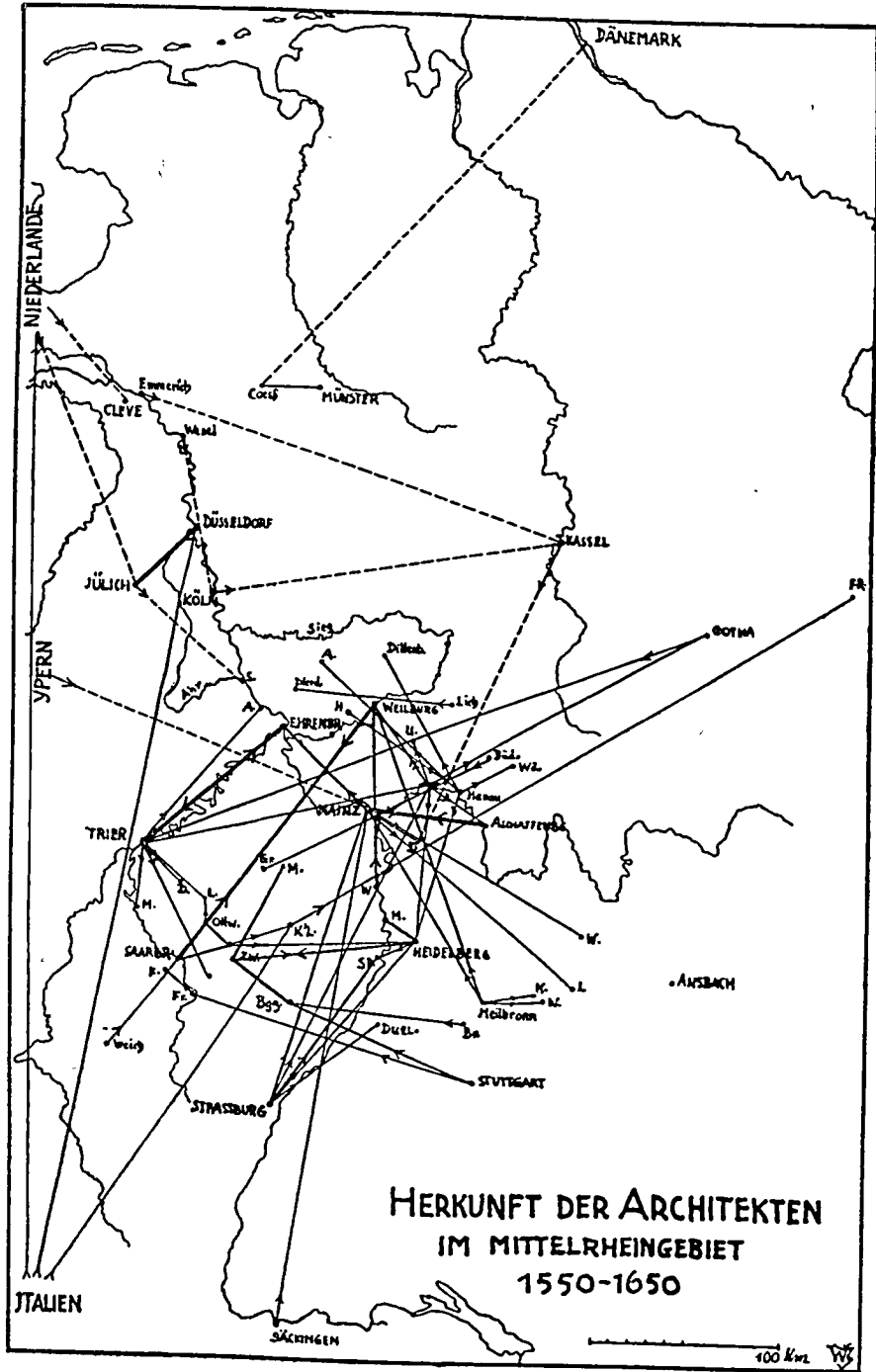
²⁸ Es tritt demnach kunstgeographisch eine Erscheinung hervor, die wohl mit dem Wiedererwachen älterer Kräfte zusammenhängt und die zu Ergebnissen geführt hat, wie wir sie auf den Mundartkarten als „Westgrenzrelikte“ beobachten, vgl. Frings in Kulturströmungen und Kulturprovinzen S. 114.

²⁹ Eine schöne Ergänzung zu Karte 5 bildet die Karte zur Verbreitung der dreischiffigen Hallenkirchen, die ich im „Geschichtlichen Handatlas der deutschen Länder am Rhein“, bearb. von J. Niessen, Köln und Lörrach 1950, S. 16, Karte 58 a, beigezeichnet habe. Ich kann mir ersparen, diese Karte hier zu wiederholen. Sie zeigt im Gegensatz zu der weitverbreiteten Meinung übrigens auch, daß die Hallenkirche sehr wohl das Rheinland erfaßt hat. Die Kritik von P. Pieper, Zur Kunstgeographie Westfalens, Vortrag, gehalten auf der Arbeitsbesprechung des Werkes „der Raum Westfalen“ am 25. 2. 1950 in Münster (als Manuskript gedruckt), S. 10 ist irrig. Auch ist seine Forderung nicht einzusehen, daß ich auf meiner Karte der Verbreitung der Hallenkirchen (!) den westfälischen und hessischen Hallen die rheinische Basilika als herrschenden Bautyp hätte gegenüberstellen müssen. Die Basilika ist nämlich keineswegs in der gotischen Zeit der herrschende Bautyp im Rheinland. Sie ist nur in geringer Anzahl vertreten und in Streulage über das ganze Rheinland zu finden. In unserem Zusammenhang kann sie getrost außer Acht bleiben.

³⁰ O. Isphording, Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts, Bonn 1912. — Gr. Tiemann, Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500, Speyer 1930. — O. Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, Freiburg i. Br. 1924.

³¹ W. Zimmermann in Trierer Zeitschr. 13, 1938 S. 128 ff.

³² O. Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, Freiburg i. Br., 1924, S. 9 ff. hat erstmalig, soviel ich sehe, auf die Schwierigkeit einer kunstgeographischen Abgrenzung von Oberrhein und Mittelrhein hingewiesen. „Rheinabwärts betrachten wir die Pfalz und Worms als Grenze, obwohl gewisse Übereinstimmungen es gestatten würden, mit der unteren Grenze unseres Gebiets wenigstens zeitweilig noch weiter hinabzugehen. Vielleicht ist es nicht zu kühn, die sog. mittelrheinische Kunst überhaupt nur als eine Spielart der oberrheinischen zu betrachten.“ Auf die Brückenstellung der Pfalz hat er dann nochmals hingewiesen in Zeitschr. f. Gesch. des Oberrheins NF. 54, 1940, S. 1 ff.



Karte 6

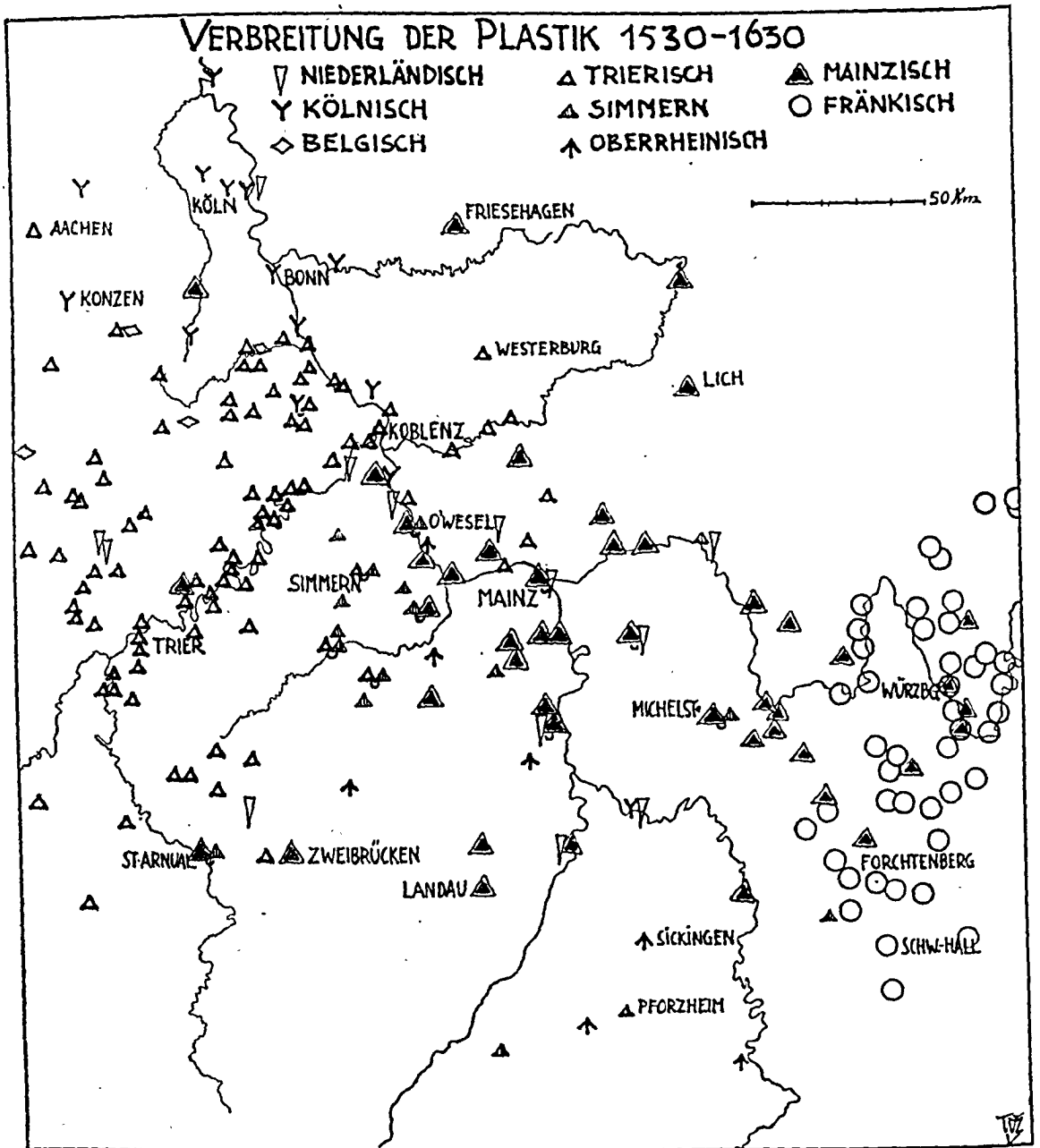
Mittelrheinische Arbeiten erreichen die Mosel und vereinzelt das Ahrtal (Gimmigen) ³³.

Karte 6. Herkunft der Architekten im Mittelrheingebiet 1550—1650

Die Karte gibt die Herkunft der führenden Architekten, soweit sie nach Namen und Herkunft bekannt sind. Das Bild wirkt zuerst vielleicht etwas kraus. Es bedürfte eingehender Erläuterung, um die Linien zu entwirren. Diese zu geben ist im Rahmen unseres Aufsatzes nicht möglich. Einige Anmerkungen müssen zur Aufhellung genügen. In die Augen springend ist die Verdichtung der Beziehungen um die Rheinachse in dem Raum zwischen Mosel und Saar, Lahn und unteren Main. Die Ahr-Sieg-Linie bildet die Nordgrenze der Ausbreitung. Gemeinsame Landesgeschichte bedingt die Verbreitung zwischen Trier und Ehrenbreitstein, Mainz und Aschaffenburg, Saarbrücken und Weilburg ³⁴, Kassel und Darmstadt. Der Austausch zwischen Kurmainz und Kurtrier beruht auf nun schon Jahrhunderte alter Überlieferung. Dynastische Verwandtschaft führte u. a. zu einer Berufung des württembergischen Baumeisters Alberlin Tretsch und der Brüder Blasius und Martin Berwart zu Bauaufgaben in Pfalz-Zweibrücken. Nicht zu unterschätzen ist daneben zumal für die Verbindung unter den kleineren Fürstenhöfen das gemeinsame evangelische Glaubensbekenntnis, das zu lebhaftem Austausch auf geistigem und kulturellem Gebiete führte. Ein ganz bedeutendes künstlerisches Übergewicht haben entsprechend der allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklung die Architekten, die aus den im Süden des Raumes gelegenen Orten stammen, so Georg Riedinger und Hans Schoch aus Straßburg, der schon genannte Alberlin Tretsch und Heinrich Schickhardt aus Stuttgart, Balthasar Wolff aus Heilbronn. Ihnen gegenüber kann sich

³³ Alfr. Stange, Deutsche Malerei der Gotik Bd. 3, Berlin 1938, Abschnitte III—VII. Nicht ohne Belang ist diesen landschaftsgebundenen Äußerungen gegenüber zu beobachten, wie sich in sie eine Schicht von Werken einlagert, die auf der Einfuhr aus einem entfernten Kunstzentrum beruhen. Die Brabanter Schnitzaltäre meist Antwerpener Herkunft wurden in den Jahrzehnten um 1500 in großen Massen hergestellt und als Handelsware weithin ausgeführt. Im Rheinland finden sich zahllose Beispiele im ganzen Niederrheingebiet und über die westliche Eifel bis an die Mosel. Bezeichnenderweise sind im eigentlichen mittelrheinischen Kunstraum keine Beispiele aufzutreiben. Das trifft sich mit anderen Beobachtungen, so z. B., daß die großen Renaissance-Glasmalereien, soweit die wenigen erhaltenen Beispiele einen Schluß zulassen, ein ähnliches Verbreitungsgebiet einnahmen (Schleiden—Kyllburg—Köln—Drove—Düren—Mariawald—Lüttich—Brüssel usw.). Man darf wohl schließen, daß die Verbreitung beweglichen Kunstguts selbst bei reiner Ausfuhrware sich nach bestimmten Gesetzen richtet, deren Auswirkung der Besteller undenkbar ist.

³⁴ Hierzu eingehend W. Zimmermann, Künstlerische Beziehungen der Nassau-Saarbrücker Lande links und rechts des Rheins vom 16.—18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kunstgeographie der Rheinlande, Rh. Vj. Bl. 5, 1935, S. 275—290. Zu meinen damaligen Ausführungen berichte ich, daß der entwerfende Architekt für die Neubauten um die Mitte des 16. Jahrh. Balthasar Wolff aus Heilbronn war. Ludwig Kempff ist erst sein Nachfolger. — Ders., Das ehem. Schloß in Ottweiler und sein Baumeister Christian Stromeyer, Festschrift 400 Jahre Stadt Ottweiler, Ottweiler 1950, 33—39. — Fr. Michel, Zur Baugeschichte des Trierer Palastes u. der Philippsburg zu Ehrenbreitstein, Trier. Ztschr. 4, 1929, S. 17 f. — W. Zimmermann, Das Rathaus in Merzig und sein Baumeister Matthias Staudt, 3. Jahrb. d. Ver. f. Heimatkunde im Kr. Merzig 1934, S. 75—83.



Karte 7

nach Bedeutung und Ausmaß der Tätigkeit wohl nur der Niederländer Georg Robyn aus Ypern vergleichen.

Karte 7. Verbreitung der Plastik 1530—1630

Eine Ergänzung und Verdichtung des vorhergehenden Kartenbildes wird durch eine Verbreitungskarte der Werke der Bildhauerkunst aus demselben Zeitraum gewonnen³⁵. Die stilistische Zuordnung ermöglicht dabei auch die landschaftlichen Abwandlungen innerhalb des gemeinsamen Kunstraumes zu bezeichnen.

Folgende Einzelzüge scheinen mir in unserem Zusammenhang der Hervorhebung wert³⁶.

Der künstlerische Mittelpunkt, von dem alle übrigen Werkstätten irgendwie abhängen, ist Mainz. Hier ist der Durchbruch des neuen Stilwollens mit dem Namen des Dietrich Schro (u. 1520—94) verknüpft. Sein Schüler war Endris Wolff aus Heilbronn, der mit seinem Sohn Gerhard bis ins 17. Jahrhundert weithin eine umfangreiche Tätigkeit ausübte. Im frühen 17. Jahrhundert beherrscht Hans Junker, „der talentvollste Bildhauer des deutschen werdenden Barock“, das Feld. Die meisten Bildhauer im Mittelrheingebiet standen unter seinem Einfluß. Er zieht später nach Aschaffenburg. Sein Bruder Zacharias Junker war eine Zeitlang einer der meist beschäftigten Bildhauer in Würzburg, das seit dem Ende des 16. Jahrhunderts im engsten künstlerischen Austausch mit Mainz zu stehen scheint.

In Trier ist anfangs Meister Hieronymus, tätig etwa 1539—1551, der Bedeutendste. Er steht über seinen Vorgänger, Meister Jacob in Koblenz, mit Mainz in Berührung, hat aber auch entscheidende Anregungen aus den Niederlanden aufgenommen. Sein unmittelbarer Schüler ist Meister Hans (um 1556 bis 1577). Die umfangreichste Tätigkeit bis ins 17. Jahrhundert hinein entwickelt jedoch Hans Ruprecht Hoffmann, der aus Worms gebürtig, in Mainz seine Schulung durchmachte, dann in Simmern unter Johann von Trarbach beschäftigt war. Grenzlinie der Ausbreitung trierischer Arbeiten ist das Ahrtal.

Simmern hat damals als Sitz einer pfalzgräflichen Nebenlinie eine kurze

³⁵ Die nunmehr gebrachte Karte zeigt gegenüber der Karte 58 b des Geschichtlichen Handatlas der deutschen Länder am Rhein einen nach Osten etwas vergrößerten Landschaftsausschnitt. Erste Versuche bereits in *Die Kunst im Nahegebiet*, 1927, Abb. 25 und *Rh. Vj. Bl.* 1, 1931, S. 70.

³⁶ Hierzu (alle mit weiteren Schrifttrumsangaben): P. Kautzsch, *Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule*, Leipzig 1911. — Fz. Balkc, *Über die Werke des kurtrierischen Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann*, Trier 1916. — E. Strübing, *Der Mainzer Bildhauer Dietr. Schro und sein Kreis*, *Mainzer Zeitschr.* 15/16, 1920/21, S. 62 f. — E. Strübing, *Johann von Trarbach*, *Frankfurter phil. Diss.* 1921. — L. Bruhns, *Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barocks 1540—1650*, München 1923. — E. Strübing, *Gerhard Wolff*, *Mainzer Zeitschr.* 22, 1927, S. 57 f. — H. Appel, *Niederrhein. Skulptur 1560—1620 und ihre Beziehung zu den Niederlanden*, *Kölner phil. Diss.* 1929, Emsdetten 1934. — H. Kahle, *Studien zur mittelrheinischen Plastik des 16. Jahrhunderts*, *Kunstgesch. Forsch. d. Rh. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz*, Hrsg. kunstgesch. Inst. d. Univ. Bonn, Bd. 5, Bonn 1939. Dazu die eingehende Kritik mit Namensnennung der einzelnen Meister von Zimmern in *Trier. Zeitschr.* 14, 1939, S. 191—195.

Blüte erlebt. Hier treffen sich Trierer und Mainzer Einflüsse. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts errichtet der begabteste Schüler des Trierer Meisters Hieronymus einige Grabdenkmäler der pfalzgräflichen Familie, die zum bedeutendsten dieser Zeit gehören. Sein Schüler und Nachfolger wurde Johann von Trarbach, der in Mainz seine Lehrzeit durchgemacht hatte und sich zu einem der gesuchtesten Bildhauer der kleinen südwestdeutschen Fürstenhöfe emporschwang.

Für die Kölner Entwicklung wird wichtig der Bildhauer Jacob Abel aus Ahrweiler, der ein Mitschüler des Trierer Meisters Hieronymus gewesen ist und wie dieser später unter niederländischen Einfluß geriet. In den Werken um die Jahrhundertwende sind Nachwirkungen der Mainzer Bildhauer (Wolff, Junker) spürbar.

Daß neben diesen einheimischen Kräften allenthalben Niederländer auftauchen, ist damals eine allgemeine Erscheinung. Sie haben ihre Bedeutung für die kunstgeschichtliche Entwicklung, für die Abgrenzung unserer Kunsträume sagen sie nichts aus.

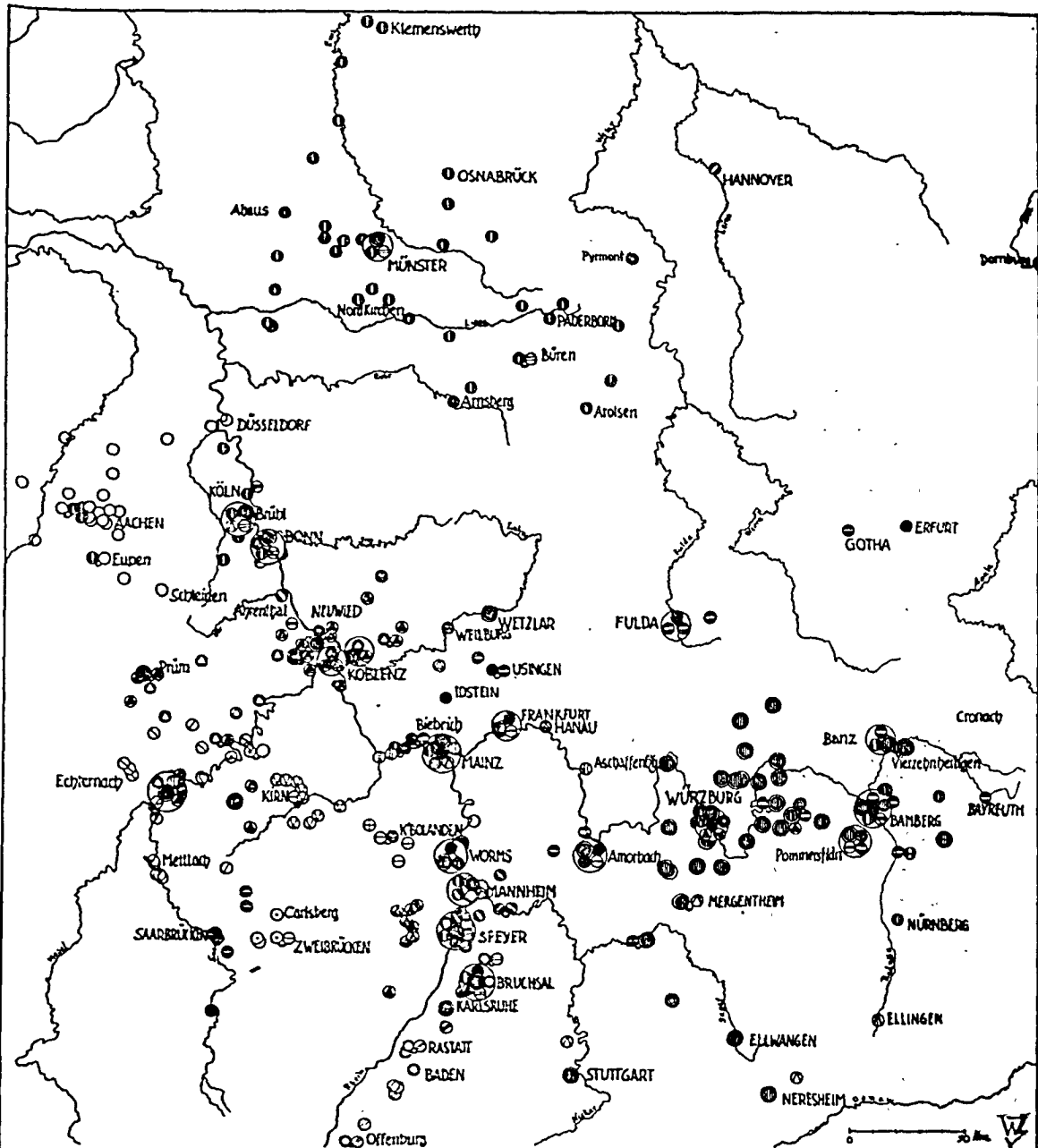
Karte 8. Verbreitung der Baukunst des Rheinisch-Fränkischen Barocks

Eine letzte Karte mag uns die zunehmende Strahlkraft des mittelrheinischen Kunstraums auf Grund der Ausbreitung von Bauten des rheinfränkischen Barocks veranschaulichen³⁷. Unserer Aufgabe entsprechend sind nur die Werke der großen deutschen Meister verzeichnet worden. Es muß vorweg gesagt werden, daß sie kein vollständiges Abbild der künstlerischen Strömungen des Barocks wiedergeben. In allen Phasen sind Italiener und Franzosen zur Planung oder zur Ausführung herangezogen werden, wobei anfangs jene später diese überwiegen. Die Eintragung ihrer Werke hätte das Kartenbild wohl bereichert, aber nicht klarer gemacht, aus dem kunstgeschichtlichen Ablauf dagegen ist ihre Tätigkeit nicht wegzudenken. Nur bei Erweiterung unserer Darstellung auf einen größeren Raum könnte die Verteilung von italienischen und französischen Künstlern kunstgeographisch wirksam dargestellt werden, wobei der norddeutsche Barock eine größere Neigung zur klassizistisch kühleren, französisch bestimmten Richtung erweisen würde, während der süddeutsche Barock sich der italienischen Prägung gegenüber aufgeschlossener zeigt. Auf die Rolle der Auftraggeber werde ich unten zu sprechen kommen. Einige Andeutungen mögen zur Erklärung der Karte genügen.

Ein bedeutendes Bauwesen entwickelte sich in K u r m a i n z. Hier wirkte als Baudirektor der 1714 geadelte Général Maximilian v. Welsch († 1745)³⁸, dessen bedeutendstes Werk wohl die leider völlig zerstörte Favorite bei Mainz war. Die Wirksamkeit des berühmten Mannes erstreckte sich weit über das Mainzer

³⁷ K. Lohmeyer, Die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barocks, Augsburg 1931. — Über die meisten der hier genannten Baumeister sind die betr. Artikel bei Thiem-Becker zu vergleichen.

³⁸ Schrohe, Joh. Maximilian v. Welsch, Mainzer Zeitschr. 17—19, 1921—24, S. 7 ff. — K. Lohmeyer, Schönbornschlösser, die Stiche Salomon Kleiners Favorita ob Mainz, Weißenstein ob Pommersfelden und Gaibach in Franken aufs neue herausgegeben und mit einer Einleitung und der Lebensgeschichte Maximilian von Welschs versehen, Heidelberg 1927.



DIE GROSSEN DEUTSCHEN ARCHITEKTEN DES RHEIN-FRÄNK-BAROCK

- | | | | | | |
|-----------------|------------|-----------------|---------------|--------------------|-------------|
| 1680-1720 | | 1720-1750 | | 1750-1780 | |
| ● WELSCH | ○ ROHRER | ● NEUMANN I | ○ HILDEBRANDT | ● NEUMANN II | ○ MÜNGENAST |
| ○ HERWARTHEL | ○ ROTHWEIL | ○ RITTER v. GR. | ○ ROTH. I | ○ STAHL II | ○ SEIZ |
| ○ DIENTZENHOFER | ○ GREISING | ○ SCHLAUN | ○ PETRI | ○ COUVEN II | ○ GÄRTNER |
| ○ RAVENSTEYN | | ○ STENGEL | ○ REICHEL | ○ ROTH II | |
| ○ TAUSCH | | ○ THOMANN | ○ KRETSCHMAR | ○ DIENTZENHOFER II | |
| ○ WACHTER | | ○ KROHMER | ○ COUVEN I | ○ HAUTT | |
| ○ BREUNIG | | ○ STAHL I | | ○ HESS | |

Karte 8

Gebiet hinaus in die Bistümer Bamberg und Würzburg, Worms und Speyer, sowie in die benachbarten kleinen Herrschaftsgebiete. Ihn löste Franz Anselm Freiherr von Ritter zu Grünstein († 1765) ab. Neben ihm entwickelte ein Schüler Welschs, der Generalfeldmarschalleutnant Joh. Anton Valentin Thoman³⁹ eine umfangreiche Tätigkeit, die ihn bis nach Trier führte, wo er mit dem Palais Kesselstadt über schwierigstem Grundriß einen der reizvollsten Bauten damaliger Zeit errichtete. Zu nennen wäre noch Balth. Neumanns Sohn Franz Ignaz Michael⁴⁰ wegen seiner einzigartigen Wiederherstellung des Mainzer Domes. Italiener sind im Mainzer Bauwesen nicht hervorgetreten, von Franzosen nur Germain Boffrand († 1754), der bei der Favorite mit Vorschlägen beteiligt war⁴¹.

In Kurtrier leitet seit 1676 Joh. Christoph Sebastiani († 1704)⁴² das kurfürstliche Bauwesen, der wie Welsch im Festungsbau begonnen hat. Vielleicht war er gebürtiger Italiener. Nach seinem Tod wird Philipp Jos. Honorius von Ravensteyn⁴³ kurfürstlicher Hofbaumeister, dessen künstlerisch bedeutendste Leistung wohl der Anbau der Domschatzkammer zu Trier sein dürfte. Die Heranziehung von Christoph Tausch bildet nur ein unbedeutendes Zwischenspiel unter dem Kurfürsten Pfalzgraf Franz Ludwig, der 1683—1732 zugleich Bischof von Breslau war. Wichtiger ist die Tätigkeit Balthasar Neumanns, der in den Jahrzehnten von 1734—1752 zu allen wichtigen Bauunternehmungen Entwürfe geliefert hat. In seinem Schüler Johannes Seiz († 1779)⁴⁴ erhielt endlich das kurfürstliche Bauwesen wieder einen eigenen Baudirektor. Seiner langjährigen Tätigkeit vor allem ist es zu danken, wenn das Trierer Bauwesen diese einheitliche Linie aufweist, die erst in seinen letzten Lebensjahren durch den Früh-Klassizismus beim Schloßbau in Koblenz⁴⁵ abgelöst wird. Die Entwürfe zu dieser großangelegten Baugruppe lieferte Michael d'Ixnard († Straßburg 1795), der leider bald durch A. F. Peyre abgelöst wurde, der dann die Pläne nur in einer verkürzten Form ausgeführt hat⁴⁶.

³⁹ F. Döbler, Johann Anton Valentin Thoman, Mainzer Zeitschr. 10, 1915, S. 1 ff.

⁴⁰ C. Weiler, Franz Ignaz Michael Neumann (1733—1785), Mainzer Zeitschrift 32, 1937, S. 1—45 (Marburger phil. Diss.).

⁴¹ Gegen Schluß des Jahrhunderts hat Charles Mangin († 1807) in Mainz eine Rolle gespielt, doch sind seine Bauten bereits dem Klassizismus zuzurechnen. Über ihn vgl. Dorst, Charles Mangin, Mainzer Zeitschr. 12—13, 1917—18, S. 89 ff; L. Réau, Un grand architecte français en Rhénanie Jean Charles Mangin in: L'Architecture 1922.

⁴² J. J. Wagner, Koblenz-Ehrenbreitstein, Koblenz 1925, S. 205 ff. Nr. 130.

⁴³ Wagner, a.a.O. S. 189, Nr. 121.

⁴⁴ K. Lohmeyer, Johannes Seiz, Kurtrier. Hofarchitekt usw., Heidelberger Kunstgesch. Abhandlungen Bd. 1, Heidelberg 1914.

⁴⁵ E. Hager, Die Koblenzer Residenz, Ein Schloßbau des Klassizismus, München 1927.

⁴⁶ Für den klassizistischen Ausklang des Kurtrierer Bauwesens sind noch zu nennen: Joh. Andreas Gärtner, der seit etwa 1779 als kurtrierer Baudirektor wirkte, um später in derselben Eigenschaft zu Würzburg und München tätig zu sein; Peter Joseph Krahe, der von Düsseldorf kommend 1786 zum kurtrierer Baudirektor angenommen wurde und 1840 als Oberbaudirektor in Braunschweig starb (W. Stubler, Joh. Peter Krahe, Rostocker phil. Diss., Borna-Leipzig 1934); Charles Mangin, der schon im Mainzer Bauwesen genannt wurde.

In Kurköln haben wir die meisten Ausländer zu verzeichnen⁴⁷. Bereits in den vorangehenden Jahrhunderten war das künstlerische Eigenleben erlahmt. Nun ist kein einheimischer Architekt von Rang mehr zu verzeichnen. Der Neubau des kurfürstlichen Schlosses zu Bonn wird den Italienern Enrico Zuccali⁴⁸ und Antonio Riva anvertraut. Dann steht das kurfürstliche Bauwesen ganz unter französischem Einfluß. Vor allem Robert de Cotte hat maßgebend in die Gestaltung der kurfürstlichen Bauten eingegriffen. Neben ihm erscheinen G. de Hauberat, G. M. Oppenord, J. Frç. Cuvillies⁴⁹, Mich. Leveilly. Seit 1725 wird der Neumann-Schüler Joh. Konrad Schlaun⁵⁰ aus Westfalen zum kurköln. Oberbaudirektor angenommen. Er leitet den wichtigen Umbau des Brühler Schlosses und entfaltet eine weitverzweigte Tätigkeit, die jedoch seit dem Bau des Schlosses zu Münster ab 1733 vorwiegend seiner westfälischen Heimat zu Gute kam. Immerhin wurde durch sein Auftreten der französische Einfluß gebrochen. Bei der schwierigen Frage des Einbaus einer neuen Prachttreppe im Schloß zu Brühl wird sein Lehrer Balthasar Neumann aus Würzburg herangezogen, und seit 1754 wirkt Joh. Heinr. Jac. Roth († 1780)⁵¹, der in Mergentheim als Sohn des dortigen Deutschordensbaumeisters geboren war, als kurkölnischer Hofbaumeister in Bonn. Auch bei Wiederherstellung und Ausbau der Kapelle auf dem Kreuzberg gibt Neumann die Pläne, und den großartigen Hochaltar des Franziskanerklosters zu Brühl führt der Würzburger Hofbildhauer Joh. Wolfgang van der Auwera nach seinen Entwürfen aus.

Wichtig sind auch die Verhältnisse in der Kurpfalz, zumal die territoriale Verbundenheit mit dem Niederrhein die Beziehungen von Heidelberg und Mannheim zu Düsseldorf sehr innig gestalten. Wenig faßbar ist uns bisher die Tätigkeit des bis 1688 in Heidelberg tätigen Oberbaumeisters J. P. Wachter, der dann in Hannoversche Dienste trat. Ihn löste der Hofbaumeister Joh. Adam Breunig († 1727)⁵² ab, ein gebürtiger Mainzer, der offenbar seine Schulung bei Petrini in Würzburg durchgemacht hat. Das erklärt wohl auch

⁴⁷ E. Renard, Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln, Bonn. Jahrb. 99, 1896, S. 164 ff.; 100, 1897, S. 1 ff.

⁴⁸ Rich. A. L. Paulus, Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbaier. Hof zu München, Stud. z. dtsh. Kunstgesch. H. 156, Straßburg 1912 (phil. Diss. München).

⁴⁹ Osw. Goetz, François Cuvillies. Ein Beitrag z. Gesch. d. süddeutschen Ornamentik im 18. Jahrhundert, Frankfurter (ungedr.) Diss. 1920. — W. Braunfels, François Cuvillies, Ein Beitrag z. Gesch. der künstlerischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert, Bonner phil. Diss. 1938.

⁵⁰ Th. Rensing, Joh. Conrad Schlaun, Westfäl. Kunsthefte Heft 4, Dortmund 1936. Schlaun kehrt später in seine Heimat zurück, wo er eine ausgedehnte Tätigkeit entwickelt. Damit bringt ausgerechnet er als Einheimischer eine bis dahin fremde Note in den westfälischen Barock, während der Däne Pictorius, auf französisch-holländisch bestimmten Werken fußend, der bisherigen Entwicklung sich einordnet. Schlaun wird so zum Träger eines süddeutschen Vorstoßes in die Westfälische Barockbaukunst, wenn ihm auch westfälische Züge nicht fehlen.

⁵¹ A. Schlegel, Die Deutschordensresidenz Ellingen und ihre Barockbaumeister, Marburg 1927.

⁵² K. Lohmeyer, Adam Breunig, ein Heidelberger Meister des Barocks, Heidelberg 1911.

dessen Heranziehung bei verschiedenen Bauarbeiten. Auch sonst sind zahlreiche Italiener im kurfürstlichen Bauwesen tätig gewesen. Die großen Residenzentwürfe für Düsseldorf und Heidelberg liefern der damals in Wien tätige Domenico Martinelli und der als Oberbaudirektor in kurpfälzischen Diensten stehende Graf Matteo Alberti († 1716), dessen Schloß Bensberg⁵³ eine gute Vorstellung seines Wollens vermittelt. Vielleicht ist sein Nachfolger der 1723 entlassene Oberbaudirektor v. Welling⁵⁴ gewesen. Doch scheint dieser sich mehr auf Verwaltungstätigkeit beschränkt zu haben, denn wenn die Planung großer Bauaufgaben bevorstand, wurden auswärtige Architekten herangezogen, so Louis Remy de la Fosse von Darmstadt, Herwarthel von Mainz, J. Clemens Froimont von Speyer. Die Leitung des Bauwesens als Oberbaudirektoren hatten dann nacheinander Italiener und Franzosen in den Händen, Alessandro Galli da Bibiena († 1748), Guillaume de Hauberat († um 1749), und schließlich der Lothringer Nicolas von Pigage († 1796), der bedeutendste unter ihnen mit seinen Hauptwerken in Schwetzingen und Benrath bei Düsseldorf.

Die Bistümer Speyer und Worms, die damals wiederholt in Personalunion mit Mainz verbunden waren, sind auch künstlerisch ganz von Mainz abhängig. Lediglich der Speyrer Hofbaumeister Leonhard Stahl († 1774), unter Neumanns Einfluß stehend, hat eine selbständigere Tätigkeit ausgeübt.

Am wichtigsten ist das Bauwesen im Bistum Würzburg. Auch hier hatte anfänglich ein Italiener, Antonio Petrini († 1701), gewirkt, dem der aus der Vorarlberger Schule kommende Greising folgte. Doch erst mit dem genialen Balthasar Neumann († 1753)⁵⁵ erhält Würzburg allgemeine deutsche Bedeutung. Zwar erscheinen Welsch und der Wiener Lukas von Hildebrandt⁵⁶, sowie de Cotte und Boffrand als Berater, aber entscheidende Bedeutung kommt ihnen nicht zu. Das Ansehen Neumanns steigert sich von Jahr zu Jahr, so daß bald kein größeres Bauvorhaben in südwestdeutschen Landen unternommen wird, ohne daß er nicht planend oder begutachtend zugezogen worden wäre. Würzburg und Bamberg, Mainz, Speyer und Worms, Trier und Köln, Stuttgart und Karlsruhe, sowie die kleineren geistlichen und weltlichen Herrschaften, sie alle wenden sich an ihn um Rat und Hilfe. Seinen Stil meint man, wenn man in der Kunstgeschichte vom rheinisch-fränkischem Barock spricht, und es ist sein Stil, den seine Schüler weithin verbreiten. Ihm ist es also zu danken, wenn für ein halbes Jahrhundert Mittelrhein und Unterfranken zu einer kunstgeographischen

⁵³ W. Dobisch, Das neue Schloß zu Bensberg, Zeitschr. Rhein. Verein f. Denkmalpf. und Heimatschutz 31, 1938.

⁵⁴ Generallandesarchiv Karlsruhe, Kurpfalz Gen. 17—16.

⁵⁵ P. J. Keller, Balthasar Neumann, Würzburg 1896. — W. Herrmann, Neugefundene Bauentwürfe aus dem Besitz Balth. Neumanns, Berlin. Mus. 49, 1928, S. 15—17. — Fr. Knapp, Balthasar Neumann, Künstler-Monographien Bd. 120, Bielefeld und Leipzig 1937. — Max H. v. Freeden, Balthasar Neumann als Stadtbaumeister, Kunstwissenschaftl. Studien Bd. 20, Berlin 1937.

⁵⁶ Br. Grimschitz, Joh. Lukas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725, Wien 1922.

Einheit zusammenwachsen, mögen auch die Vorbedingungen bereits früher entstanden sein.

Die Kunsttätigkeit an den kleineren Höfen fügt sich dem gewonnenen Bild zwanglos ein. Nur die Beteiligung ausländischer Kräfte ist geringer. Vielfach kommt es zu eigenem Bauwesen mit selbständigen Baudirektoren.

In **B a d e n** und in **W ü r t t e m b e r g** blüht ein Bauwesen mit eigener Note. Bei den großen Schloßbauten in Karlsruhe und Stuttgart liefert jedoch Balthasar Neumann entscheidende Entwürfe, und der Neumann-Schüler Franz Ignaz Krohmer⁵⁷ wird 1762 badischer Hofbaumeister als Nachfolger Rohrsers.

In **P f a l z - Z w e i b r ü c k e n** bringt die eigenartige Personalunion zwischen Herzog und schwedischem König den Schweden Jonas Erikson Sundahl († 1762)⁵⁸ in die Leitung des Bauwesens, dem seit Mitte des Jahrhunderts der einheimische Christian Ludwig Hautt († 1806)⁵⁹ folgt, nachdem er vorher dem Blieskasteler Bauwesen vorgestanden hatte.

In **H e s s e n - D a r m s t a d t** wird der Franzose Louis Remy de la Fosse († 1726)⁶⁰, bisher in hannoverschen Diensten, 1715 mit dem neuen Schloßbau betraut. Infolge Verlegung der Residenz nach Pirmasens bleibt der Bau jedoch unvollendet liegen, bis er zu Beginn des 19. Jahrhunderts fertiggestellt wurde.

In **N a s s a u - S a a r b r ü c k e n** entfaltet Friedr. Joachim Stengel († 1787)⁶¹ eine Tätigkeit, die zu den achtunggebietendsten dieser Zeit geführt hat. Er war in Fulda und Biebrich mit Maximilian v. Welsch zusammengetroffen und seit 1739 in Saarbrücken tätig. Für die Weilburger Linie arbeitete Julius Ludwig Rothweil⁶², der u. a. auch die Schloßbauten für die Fürsten von Wied und von Waldeck errichtete, während das Schloß in Kirchheimbolanden nach seinem Ausscheiden durch den bereits oben genannten Guillaume de Hauberat entworfen wurde.

In der **W i l d - u n d R h e i n g r a f s c h a f t** leitete um 1750 den Schloßbau zu Gaugrehweiler Joh. Leonh. Reichel von Melsungen, das Kirner Bauwesen Joh. Thomas Petri, ein Schüler von Joh. Seiz⁶³.

⁵⁷ Als Sohn des Zollers K. in Ettlingen 1714 geboren, seit 1742 Baden-Badischer Bauinspektor (GLA Karlsruhe, Baden Gen. 1981).

⁵⁸ K. Lohmeyer, Der pfalz-zweibrückische Baudirektor Jonas Erikson Sundahl und seine Familie, Kurpfälzer Jahrb. 1929, S. 187 ff.

⁵⁹ R. Rübél, Die Bautätigkeit im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken und in Blieskastel im 18. Jahrhundert mit Hervorhebung des Baudirektors Chr. L. Hautt, Heidelberg 1914.

⁶⁰ J. Schlipper, L. R. de la Fosse und seine Bauten (Dr. Ing. Diss. Darmstadt 1916), Hess. Quartalblatt NF. 5, 1911—15, S. 291—316, 333—368.

⁶¹ K. Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel, Mitt. Hist. Vereins f. d. Saargegend H. 11; Düsseldorf 1911.

⁶² Nassauische Lebensbilder hsg. von F. A. Schmidt, 2, 1943.

⁶³ Später traten Franzosen an ihre Stelle, so Jacques Denis Antoine um 1780 mit einem umfassenden Plan für Schloß Amaliens Lust zu Kirn und der bereits genannte Charles Mangin 1789 für das Schloß in Wörrstadt.

Auch eine Reihe von Klöstern verfügte damals über eigene Architekten: in Mettlach wirkte seit 1728 Christian Kretschmar († 1768)⁶⁴ aus Sachsen, in Wadgassen Joh. Heinrich Eckhardt aus der Mainzer Diözese, in Echternach Leopold Durand und nach ihm der aus der großen Tiroler Baumeisterfamilie stammende Paul Mungenast († 1797)⁶⁵.

Die Baukunst des kleinen Adels befriedigten die Architekten der größeren Landesherren, so der Heidelberger Breunig für die Ulner v. Dieberg in Weinheim und für den Grafen v. Hillesheim in Arenthal b. Sinzig, so die Mainzer Herwarthel für v. Kesselstadt in Föhren. Thoman für v. Kesselstadt in Trier, Jung für v. Dalberg in Wallhausen, Scheidtweiler für v. Sickingen in Ebernburg.

In der Reichsstadt Aachen wirkten die Italiener Laurenz Mefferdati⁶⁶ und Jos. Moretti († 1793), und schließlich Joh. Josef Couven⁶⁷, der als Schüler Schlauns mit diesem die nördlichste Ausbreitung rheinisch-fränkischen Barocks bezeichnet⁶⁸.

Zusammenfassend wäre über die Barockbauten zu sagen, daß die großen deutschen Baumeister unseres Gebiets alle mehr oder weniger eng mit der österreichischen durch den Kaiserhof in Wien bestimmten Prägung zusammenhängen. Hier hatte der große Bernhard Fischer von Erlach, nachdem der Druck der Türkenbedrohung gebannt war und die abendländische Welt wieder aufatmete, den Versuch gemacht zu einer eigenen deutschen Stilbildung unter Verschmelzung französischer und vor allem italienischer Anregungen. Er wendete sich damit ab von der französisch-kühlen Prägung und fand die Formel, die deutschem Wesen recht eigentlich entsprach. „Wo überall aus eigenen Ansätzen deutscher Barock entsteht, entsteht er nach der von Fischer geprägten Formel und durch sein Beispiel ermuntert. Die Augen Deutschlands richten sich nach Wien. Nach Wien reisen in diesen großen Jahren die deutschen Architekten, um zu lernen, so wie sie vorher nach Rom und nachher nach Frankreich reisten⁶⁹. Unsere mittelrheinische Landschaft gehört also eindeutig in diesen süddeutschen Zusammenhang in klarer Abhebung von der klassizistisch beding-

⁶⁴ K. Lohmeyer, Christian Kretschmar, der Architekt der Benediktinerabtei Mettlach, Saarkalender 1923, S. 48 f. — N. Kentenich, Christian Kretschmar und das Trierer Bauwesen im 18. Jahrhundert, Trier. Chron. 15, S. 19—21. — J. Koenen, Die Kunst des Rokoko im Kreise Merzig und ihre süddeutsche Wurzel, Gesch. Landeskunde 1930, S. 17 f.

⁶⁵ W. Zimmermann, Die Baumeisterfamilie Mungenast in Echternach, Luxemburger Wort vom 15. 3. 1932.

⁶⁶ I. Rhoen, Der städt. Baumeister Laurenz Mefferdati, Aachen 1896.

⁶⁷ J. Buchkremer, Die Architekten Joh. Jos. Couven und Jacob Couven, Zeitschr. Aachen. Gesch.-Verein 17, 1895, S. 89—201, auch als S.-A. Aachen 1896.

⁶⁸ Es würde zu weit führen, die Untersuchung auch auf die Bildhauer, Stukkateure und sonstigen Künstler auszudehnen. Eine Karte ihrer Herkunft könnte die gewonnenen Ergebnisse nur unterstreichen und verfestigen.

⁶⁹ H. Sedlmayr, Österreichs bildende Kunst, Österreich, Erbe und Sendung im deutschen Raum, hsg. von J. Nadler und H. v. Srbik, Salzburg-Lpzg. 1936, S. 329—346.

ten norddeutschen Richtung, die aus holländisch-französischen Anregungen erwachsen ist.

Was ist nun im Hinblick auf unsere Fragestellung das Ergebnis, das aus den Kartenbildern herausgelesen werden kann?

Bis ins 12. Jahrhundert besteht ursprünglich nur der Gegensatz Oberrhein:Niederrhein, und nur diese beiden großen Kunstkreise sind für uns aus den erhaltenen Beispielen ablesbar. Die Grenze — wenn man von einer solchen überhaupt sprechen darf — ist schwer zu bestimmen. Die wenigen großen Kunstwerke des Erzbistums Trier gehörten zwar im großen Ganzen zum nieder-rheinischen Raum, nehmen aber oberrheinische Anregungen auf. Immerhin mag es zu denken geben, daß die Verbreitung der Osttürme von Süden her in großer Dichte bis zur Ahr und Lahn reicht. Es will mir scheinen, daß sich hierin bereits eine Bereitschaft zur Aufnahme von Süden kommender Kultureinflüsse offenbart, die später immer wieder zu beobachten sind. So steht schon die Herausbildung eines eigenen Trierer Kunstraums ganz unter Einwirkung südlich gelegener Kunstkreise. Doch muß hervorgehoben werden, daß dabei das Erzbistum nicht in vollem Umfang erfaßt wird: der überrheinische, an der Lahn gelegene Besitz bleibt im niederrheinischen Kunstraum, dessen Grenze zum Oberrhein durch Hunsrück und Taunus bezeichnet wird. Im 14. Jahrhundert und in steigendem Maße im 15. Jahrhundert ist der Trierer Raum einem Schrumpfungsvorgang unterlegen, der schließlich zu einem Aufgehen in dem inzwischen neu erstandenen mittelrheinischen Kunstraum führt.

Der niederrheinische Kunstraum weiß zwar auch noch im 14. Jahrhundert seine alte Ausdehnung bis zur Nahemündung zu behaupten. Allerdings ist der Rheinlauf zwischen Nahe und Ahr bereits zu einem Vermengungsgebiet mit mittelrheinischen Kunstwerken geworden, die schließlich bis zur Ahr und in den Westerwald hinein das Feld behaupten.

Wie sich im 12. Jahrhundert ein eigener Trierer Kunstkreis gebildet hatte, so entstand im 14. Jahrhundert als Abzweigung des oberrheinischen ein eigener mittelrheinischer Kunstraum mit dem Schwerpunkt Mainz. Ein bisher einheitlicher Kunstraum beginnt sich mit fortschreitender Entwicklung zu wandeln und einen Teil mit eigenem Charakter herauszubilden und abzusondern, ohne daß die gemeinsame Herkunft verwischt würde. Dieser mittelrheinische Raum erstreckt sich bis an die Mosel und die Lahn und drängt dann vor in die Eifel, bis an die Ahr und bis in den Westerwald. Die Südgrenze dürfte im wesentlichen mit der Südgrenze der Mainzer Diözese zusammenfallen. Nach Osten wird die Wetterau einbezogen. Es bleibt bemerkenswert, daß — soviel wir sehen — wohl oberrheinische, kaum je niederrheinische Einwirkungen aufgenommen werden. Das bleibt auch im 16. und 17. Jahrhundert so mit Ausnahme der wenigen Niederländer, die einer allgemeinen Stilentwicklung zufolge zu Bedeutung und Einfluß gelangten. Auch jetzt bleibt die unmittelbare Verbindung zwischen Mainz und Trier erhalten, die Beziehung zum Oberrhein wird wieder inniger. Das 18. Jahrhundert endlich zeigt die mittelrheinische Kunst in ihrer größten Ausdehnung. Mainfranken und das rechte Oberrhein-

gebiet werden einbezogen und rheinabwärts Köln und Düsseldorf erreicht, und durch Schüler werden Züge des rheinisch-fränkischen Barocks bis ins Aachener Gebiet und nach Westfalen getragen, wo bisher die klassizistische, von Frankreich und Holland bestimmte Richtung geherrscht hatte. Zu starrer Grenz-bildung ist es also nie gekommen. Als Grenzen von Bedeutung bleiben einmal Hunsrück-Taunus (Hunsrücklinie), zum andern Ahrtal-Westerwald (Ahrlinie). Beide werden jeweils entlang der großen Verkehrsader des Rheins stromauf und stromab unterbrochen und durchschnitten. Die Angelpunkte der Entwicklung sind die großen kirchlichen Mittelpunkte, zugleich Sitze der drei geistlichen Kurfürsten des Reichs: Mainz-Trier-Köln. Von ihnen tritt Trier als selbständig treibende Kraft mehr und mehr zurück, und der Trierer Raum geht allmählich im mittelhheinisch-mainzer Raum auf. Die vorwärtsdrängenden Bewegungen gehen von Süden nach Norden.

Zum Schluß soll der Versuch gemacht werden, die hier aus der Kunstgeschichte gewonnenen Abgrenzungen und Bewegungsrichtungen mit solchen anderer Wissensgebiete in Beziehung zu bringen.

Die natürlichen Landschaften der Rheinlande, wie sie von K. H. Paffen⁷⁰ dargestellt worden sind, spielen offenbar nur eine geringe Rolle. Lediglich die Bereitwilligkeit zur Aufnahme vom Oberrhein kommender Einflüsse findet in der nach Süden geöffneten Lage ihre Entsprechung: die oberrheinische Tiefebene macht an dem Querriegel von Hunsrück und Taunus halt und diese Riegelstellung dürfte sich noch als Scheide zwischen ober- und niederrheinischem Kunstraum der romanischen Zeit ausgewirkt haben. Später ist diese Wirkung nicht mehr spürbar.

Auch Territorialgrenzen⁷¹ scheinen mir nur von untergeordneter Bedeutung zu sein. Das kann nicht verwundern in einer Landschaft, deren territoriale Zersplitterung das Äußerste an Kleinteiligkeit hervorgerufen hat. Zur Großstaatbildung, wie am Niederrhein, ist es hier nie gekommen.

Aber die andere politische Tatsache darf angeführt werden, daß die seit den Tagen Kurfürst Baldewins von Trier (1307—1354)⁷² in zunehmendem Maße zu bemerkende Anlehnung des Trierer Territoriums an den Mittelrhein ausgebaut wurde und die Verbindung mit Mainz nicht mehr abgebrochen ist^{72a}. Baldwin selbst wird gleichzeitig Verweser des Erzbistums Mainz (1328—1337) und der Bistümer Speyer (1332—1337) und Worms. Die Liste der Angehörigen

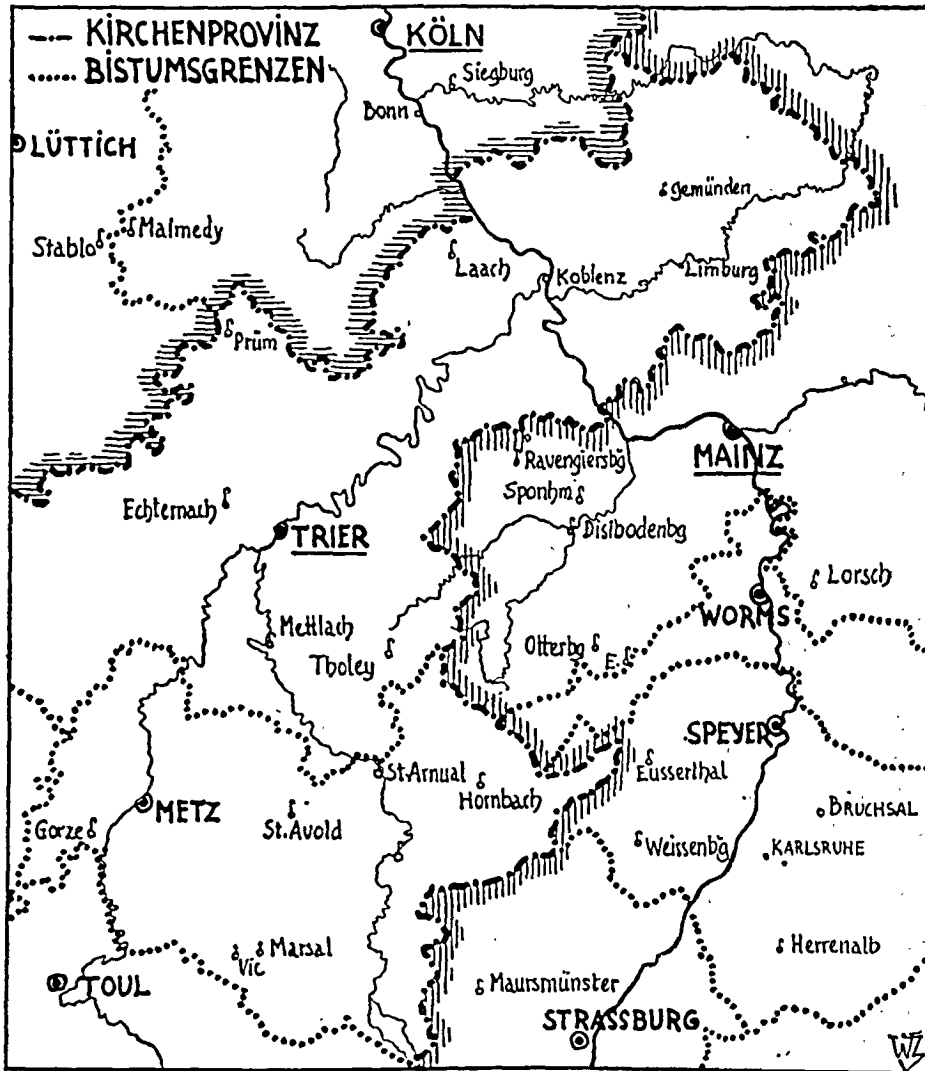
⁷⁰ Geschichtlicher Handatlas der deutschen Länder am Rhein, Karte 2—3.

⁷¹ Geschichtlicher Handatlas, Karte 25—27, 38—39. Über die geschichtliche Stellung der Eifel und Hunsrücklandschaften vgl. noch J. Niessen in Volk und Reich 1930, S. 385—394.

⁷² A. Dominikus, Baldwin von Lützelburg, Erzbischof von Trier, 1862. — Jahrb. d. Arbeitsgemeinschaft der rhein. Geschichtsvereine hsg. von G. Kallen Bd. 2, Baldwin von Luxemburg. Das Erwachen eines deutschen Nationalbewußtseins, Düsseldorf 1936, darin u. a. H. Eichler, Die Kunst zur Zeit Baldewins von Luxemburg. — F. Th. Klingelschmitt, Balduin von Trier und die Anfänge der mittelhhein. Kunst, Hessen Kunst 1913, S. 15 f.

^{72a} Auf sprachlichem Gebiet hat diese enge Verbindung zwischen Trier und Mainz zur „Einführung südlicher, mainzischer Sprache nach Trier“ geführt. Th. Frings, Grundlegung einer Geschichte der deutschen Sprache, 2. Aufl., Halle 1950, S. 8 und Karte 6.

des mittelrheinischen Adels auf dem Trierer Stuhl bricht hinfort kaum mehr ab, und entsprechend ist die Besetzung des Trierer Domkapitels durch die Mitglieder der mittelrheinischen Adelsfamilien. Das führt auf die beachtliche Be-



Karte 9

deutung der Auftraggeber für die Herleitung der künstlerischen Einflüsse. Die hohe Kunst bestimmt das Bild der Kunstgeschichte. Sie wird getragen von den führenden Schichten der Kirche, des Adels und auch des Bürgertums. Sie eigentlich machen Geschichte. Sowohl in der Renaissance als auch im Barock können die familiären Beziehungen bei der Auswahl und Empfehlung der Künstler garnicht hoch genug eingeschätzt werden. Wie die Wittelsbacher seit 1583 in der Besetzung des Kölner Erzstuhls ein Vorrecht ihres Hauses sahen, das sich auch in weitgehenden künstlerischen Verbindungen auswirkte, so hat die Familie

Schönborn im 18. Jahrhundert durch Besetzung der maßgebenden Bistumssitze der Kunst des Mittelrheingebietes ihren Stempel aufgedrückt: Würzburg und Bamberg, Speyer, Worms und Konstanz, Mainz und Trier, waren zeitweilig in Händen von Familienmitgliedern.

So ist zu fragen, welchen Einfluß etwa die *Diözeseangrenzen* gespielt haben (Karte 9). In der Tat finden wir hier Annäherungen, die Beachtung verdienen. Die Nordgrenze der Diözese Trier läuft quer über die Eifel, buchtet bei Gerolstein, Daun, Ulmen nach Süden etwas ein, um dann mit dem Ahrtal gleichgerichtet zum Rhein zu stoßen; auf der rechten Rheinseite durchschneidet der Grenzverlauf den Westerwald südlich der Sieg. Das entspricht genau der Grenze, die am eindrucksvollsten auf Karte 1 ausgeprägt ist, wenn wir auch die Erscheinung der Chortürme nicht als Leitform des Trierer Kunstraums aufzustellen vermögen. Vielmehr zeigt die Verbreitung von Leitformen mit trierischen Merkmalen, daß zwar der linksrheinische Teil der Diözese erfüllt wird, aber kaum einmal Beispiele über den Rhein in das an der Lahn gelegene Archidiakonat Dietkirchen eindringen. Das trifft mit der historischen Entwicklung des Trierer Erzstiftes zusammen, das erst mit der Schenkung des Reichshofs Koblenz 1018 zum Rheine gewiesen ward, und erst seit der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts vor allem unter Erzbischof Baldewin (1307—1354) an den Ausbau seiner Stellung am Mittelrhein ging.

Die Ahrlinie möchte ich als besonders stark kennzeichnen. Sie bleibt zu allen Zeiten bestehen, gleichgültig, ob sie für den Trierer Kunstraum oder später für den mittelhheinischen in Geltung tritt. Nur das Mündungsgebiet wird auch von der niederrheinischen Kunst in Anspruch genommen. Nicht ohne Grund: hier spielten alte territoriale Absichten Kölns eine Rolle, das zielbewußt auf dem Wege über Öffnungsrecht, Lehnshoheit und endlich Erbschaft (1246) in den Besitz der Grafen von Are-Hochstaden an der Ahr gelangte, während der Besitz von Sinzig nur zeitweilig gelang, und der Besitz von Andernach (seit 1167) ein kölnischer Außenposten blieb. Auch die Grenze zwischen Trierer und Mainzer Kirchenprovinz hat offenbar Rückwirkungen auf die Abgrenzung der Kunsträume gehabt. Sie kommt von der oberen Nahe, folgt dem hohen Hunsrück und Hochtaunus bis zur Wetterau und oberen Lahn.

Derselbe Grenzverlauf zeichnet sich auch auf Kartenbeispielen zur romanischen Kunst ab, ebenso auf den Verbreitungskarten der Glocken und der Hallenkirchen, auch bei der Renaissanceplastik bleibt er bei aller Annäherung des künstlerischen Ausdrucks spürbar. Wieder ist festzustellen, daß die Gemeinsamkeit der Grenzen linksrheinisch ausgeprägter als rechtsrheinisch zum Ausdruck zu kommen scheint.

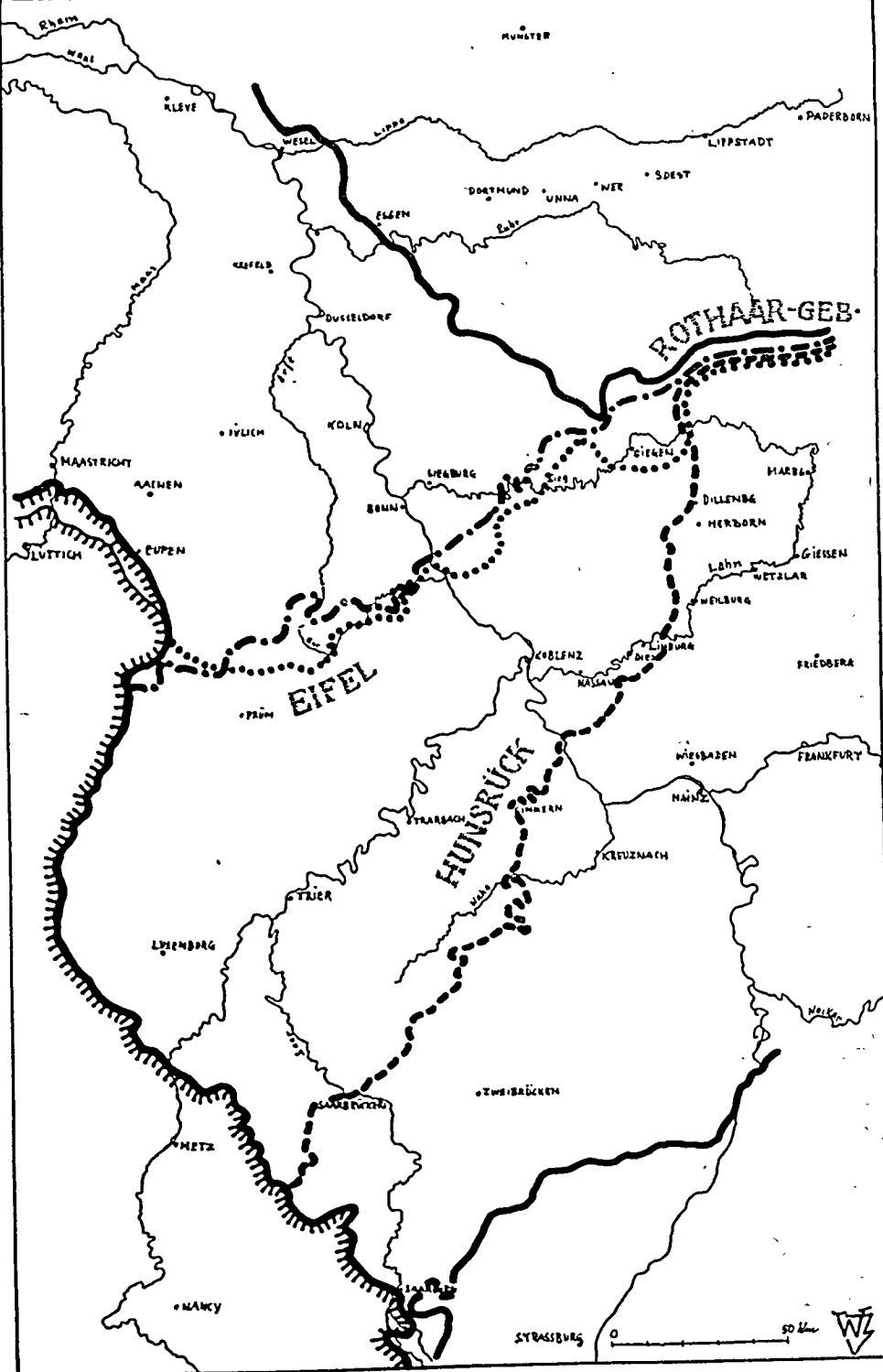
Die sprechendsten Vergleiche dürften jedoch die rheinischen *Sprachgrenzen* bieten. Es sind die starken Scheidelinien, die Th. Frings mit Eifelbarriere (*dorp / dorf, hus / haus*)⁷³ und mit Hunsrückbarriere (*dat / das*)⁷⁴ gekennzeichnet

⁷³ H. Aubin, Th. Frings, J. Müller, Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden, Bonn 1926, S. 148 ff. In seiner ausführlichen Darstellung spricht Frings die Ahr geradezu „als die tiefste Bruchstelle in der rheinischen Sprachlandschaft“ an (S. 152).

⁷⁴ a.a.O. S. 128 ff.

RHEINISCHE SPRACHGRENZEN

DEUTSCH	-ET, -ETKEN	DORP	HUS	DAT	APPEL
FRANZÖSISCH	-EN, -ETJEN	DORF	HAUS	DAS	APFEL



Karte 10

hat, die auch in unserem Bericht ihre fast örtlich übereinstimmende Entsprechung finden. Die beigegebene Karte 10 und die von Th. Frings gegebenen Erläuterungen entheben mich einer ausführlichen Darstellung.

Ich hatte eben gesagt, daß ich die Ahrlinie als eine besonders starke Grenzlinie ansehen möchte. Das erscheint rein äußerlich auch darin, daß hier die Südgrenze des Backsteinbaus liegt. Eben hier scheiden sich die Begriffe Tal und Freiheit für die mittelalterlichen Dorfbefreiungen und trennen so einen mittelhheinischen und niederrheinischen Kulturraum in der Rechtsgeographie⁷⁵. Es wäre zu fragen, ob hier nicht ältere Bedingungen vorliegen, die immer wieder zum Vorschein kommen, selbst wenn sie eine Zeitlang verschüttet erscheinen. So möchte ich zuletzt auf zwei Tatsachen hinweisen, die vielleicht eine Deutung in dieser Richtung zulassen. Im Geschichtlichen Handatlas der Länder am Rhein hat L. Weisgerber⁷⁶ das Ergebnis seiner sorgfältigen Untersuchung über das rheinische Namengut kartenmäßig verarbeitet. Er bezeichnet hier den linksrheinischen Raum südlich des Vinxtbachs in einem breiten Streifen als Sitz einer keltisch-germanischen Mischbevölkerung. Dieselbe Grenze findet E. Neuffer⁷⁷ auf seiner Karte zur „Götterverehrung in den Rheinlanden“, indem sich hier im Norden germanische Gottheiten scharf absetzen gegen einheimische nicht-germanische Gottheiten im Süden. Auch die Karte von K. Tackenberg⁷⁸ über die 1. und 2. Stufe der Eisenzeit erweist das Ahrtal als Grenze zweier Kulturen. Das läßt den Schluß zu, daß bereits die Römer bei ihrer Provinzeinteilung vermutlich auf Bestehendes Rücksicht genommen haben⁷⁹, wie anderseits später die kirchliche Diözesaneinteilung nicht ohne die römische Verwaltungseinteilung zu denken ist. Mit aller Vorsicht, die hier angebracht ist, sei nur auf die Übereinstimmung mit unseren Grenzen hingewiesen. Neuerdings hat K. Meisen⁸⁰ in einer ausführlichen Studie auf die nachwirkende Bedeutung der Vinxtbach-Grenze aufmerksam gemacht, die er als maßgebend erkennt für „die aus den Schriftzeugnissen erschlossene und heute noch hier und da in der Volksvorstellung vorhandene Gliederung des Rheingebiets in Niederland und Oberland“⁸¹.

⁷⁵ Gesch. Handatlas, Karte 36 von F. Petri, vgl. auch O. A. Kielmeyer, Die Dorfbefreiungen im deutschen Sprachgebiet, phil. Diss. Bonn 1931.

⁷⁶ Karte 8: Rhein. Namengut (Gebirge, Flüsse, und Siedlungen) in römischer Überlieferung.

⁷⁷ Karte 10 b.

⁷⁸ Karte 7 a—b.

⁷⁹ So Schumacher, Siedlungs- und Kulturgeschichte d. Rheinlande von der Urzeit bis in das Mittelalter, Bd. 2, 1923, S. 120.

⁸⁰ Niederland und Oberland, Rh. Vj. Bl. 15/16, 1950/51, S. 417—464. Vgl. auch J. Niessen, Der Vinxtbach als Grenze, Rhein. Bl. 13, 1936, S. 100—104.

⁸¹ Vgl. auch F. Petri, Untersuchung über die Kulturräume der Rheinlande, 1951. Noch ungedruckt. In das Manuskript wurde freundlicherweise Einblick gewährt, wofür auch an dieser Stelle gedankt sei.

Damit wären wir am Schluß der Betrachtung angelangt. Durch Anwendung der kunstgeographischen Arbeitsweise sollte die Ausdehnung der verschiedenen Kunsträume im Mittelrheingebiet zu den verschiedenen Zeitabschnitten festgelegt werden. Dies ist der Beitrag, den die Kunstgeschichte zu den „Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden“ liefern kann, indem das Kartenbild die unmittelbare Vergleichbarkeit mit den kartographischen Ergebnissen anderer Wissenszweige ermöglicht. Diese Vergleichbarkeit ist umso höher zu werten, als die Karten einen Stoff darbieten, der einem zeitlich gefügten Rahmen entnommen ist, wobei die treibenden Kräfte von denen der Beharrung geschieden werden können. Ähnlich der Sprachforschung erweist sich für die Kunstgeschichte die kartographische Methode als ein fruchtbarer Weg zur Erkenntnis und Darstellung der Zusammenhänge, der räumlichen Ausbreitung und der Bewegungsvorgänge, die sich in den einzelnen Kunstlandschaften abgespielt haben. Ihren Rahmen für das Gebiet des Mittelrheins abzustecken sah ich als meine Aufgabe ⁸².

Als ein Gesetz von grundsätzlicher Bedeutung und Tragweite hatte Th. Frings einst die herrschende Vertikalbewegung sprachlichen Geschehens in Süd-nordweniger in Nordsüdrichtung, demnach die vorzugsweise horizontale Lagerung des Grenzwertes, der Linien und Linienbündel, bezeichnet und wollte sie im Gesamtrahmen der historischen Geographie wiederfinden ⁸³. Die künstlerischen Erscheinungen unserer Landschaft unterliegen diesen Gesetzen. Und auch die weitere Feststellung von Th. Frings, daß sich die Hunsrückbarriere als die schwächere, die Eifelbarriere — hier Ahrlinie genannt — als die stärkere Hemmstelle erweise ⁸⁴, sehen wir durch unsere kunstgeographischen Untersuchungen bestätigt.

⁸² Die Kunstgeographie bietet den kartographischen Niederschlag von Erkenntnissen, die die Kunstgeschichte von ihrer Seite aus und mit ihren Hilfsmitteln gewonnen hat. Nach verbindenden oder unterscheidenden Merkmalen werden Leitformen dargeboten, deren landschaftliche Verbreitung Räume ergibt, die einen unmittelbaren Vergleich zulassen mit solchen, die aus Nachbarwissenschaften bekannt sind. Eine Erläuterung der Verbreitungskarten ist dabei unumgänglich, da die Aussage für den belegten Raum je nachdem verschieden ist, ob es sich bei den Leitformen um raumeigene oder um eingeführte Kunstwerke handelt. Die Kunstgeographie bietet also den Beitrag der Kunstgeschichte zur Kulturraumforschung. Man muß hier scheiden zwischen der unmittelbaren Aussage der Leitform im Verbreitungsbild und der mittelbaren Deutung, die dieses Verbreitungsbild aus dem Vergleich mit den Ergebnissen anderer Wissensgebiete gewinnen kann. Eine Wesensdeutung der Kunstwerke vermitteln die Karten nicht. Sie bieten höchstens eine der Grundlagen dazu. Eine solche Wesensdeutung der Kunstwerke und damit auch der einzelnen Kunsträume lag nicht in meiner Absicht, sie hätte zu weit geführt. Ansätze hierzu bei Fr. B a c k, *Mittelrheinische Kunst*, Frankfurt 1910 und dessen nachgelassene Schrift: *Ein Jahrtausend künstlerische Kultur am Mittelrhein*, Darmstadt 1932. — H. E. K u b a c h, *Niederrheinische und kölnische Kunst. Versuch einer Wesensdeutung*, *Das Werk des Künstlers* 1, 1939, S. 230 f. — Für den Trierer Raum vgl. die Bemerkungen in dem unter Anm. 20—22, 26 genannten Schrifttum.

⁸³ *Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden*, Bonn, 1926, S. 93.

⁸⁴ a.a.O. S. 115.