

die sich auf die Ereignisse nach der Mitte des 3. Jahrhunderts beziehen (S. 289ff.). Die vor oder um 268 zerstörten Villen und die in der gleichen Zeit geborgenen Münzschatze verteilen sich völlig anders als die Zerstörungsspuren, die auf den Germaneneinfall des Jahres 275/276 bezogen werden können (vgl. Abb. 69 I u. II). Den Schlußfolgerungen des Verfassers kann ich freilich nicht ganz beipflichten. In Übereinstimmung mit der Überlieferung (S. 292 Anm. 5) möchte ich wirklich zwei verschiedene Einfälle unterscheiden, die nicht dieselben Wege gingen. Das Störungszentrum von 268 ist auf belgischem Boden das Land um Bavai, von wo aus hauptsächlich das Gebiet im Norden gebrandschatzt wurde; die Reihe der Versteckfunde nach Osten hin deutet vielleicht die Rückzugslinie der eingedrungenen Franken an. Im Gegensatz hierzu liegen die um 275 zerstörten Plätze — denen übrigens eine verhältnismäßig viel geringere Anzahl von Versteckfunden entspricht — im Kern der romanisierten Landesteile, d. h. in dem Dreieck Tongern—Bavai—Jemelle, was auf eine Hauptstoßrichtung aus der Gegend von Köln—Aachen schließen läßt. Deutlicher wird man die Verhältnisse wohl übersehen können, wenn erst einmal für das ganze östliche Gallien entsprechende Karten vorliegen. Jedenfalls bedeutet die klare Unterscheidung der Stichdaten 268 und 275 einen wirklichen Gewinn für die archäologische Forschung auf diesem Gebiet. Rund um Lüttich, um Namur und im Hennegau ist manche Villa unter dem Schutz der starken, neu angelegten Befestigungen im 4. Jahrhundert wieder aufgebaut worden, aber auch nördlich der Festungslinie bestehen einige Plätze noch fort, wobei Verf. an Märkte denkt (Assche, Elewijt).

Das Buch de Maeyers bildet eine wichtige Ergänzung zu der soeben erschienenen, allerdings von politischem Ressentiment leider nicht freien Gesamtdarstellung des römischen Belgien von Baron de Loë und wird deshalb von der gesamten archäologischen Forschung mit Freude und Anerkennung begrüßt werden.

Harald Koethe.

Edmund Hausen, Otterberg und die kirchliche Baukunst der Hohenstaufenzeit in der Pfalz. Kaiserslautern 1936. 97 S., 146 Abb. (= Veröffentlichung der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften Bd. XXVI.) 4^o.

Die Rheinpfalz hatte im 19. Jahrhundert als ausgesprengter Landesteil Bayerns das Schicksal einer entlegenen Provinz. Ein kulturelles Eigenleben entwickelte sich nur zäh und in engeren Grenzen. Nahm die Pfalz auch teil an der großen geistigen Bewegung im oberrheinischen Raum, gab es auch hier (nach Nadler) „das volkswüchsige Schrifttum mundartlicher Prägung“ und wehte auch hier der „Sturm der Freiheit“ (Hambacher Fest 1832, Kämpfe von 1848), so blieb indes die linksrheinische Pfalz Hinterland des geistigen Vororts Heidelberg; bedeutende Pfälzer wirkten nicht in ihrer Heimat. Dieser Zustand hat uneingestanden auf die kunstgeschichtliche Einschätzung des Landes eingewirkt. Sehr zu Unrecht. Denn im hohen Mittelalter war die Stellung der Pfalz in der gesamtdeutschen Entwicklung eine ungleich bedeutendere. In diesem Kernland der staufischen Macht erwuchs ein dichter Kranz hervorragender Burgen. Es stand hinter dem benachbarten Elsaß nicht zurück. Auch die kirchlichen Bauten der Zeit tragen das Gepräge der hohen staufischen Kultur. Trotzdem sind sie von der Forschung als Erzeugnisse einer abseitigen Schule behandelt worden, die zwar Eigenartiges hervorbrachte, hinter der großen Entwicklung aber weit zurückblieb. Sie wurden daher zeitlich meist zu spät angesetzt, zuweilen um mehrere Jahrzehnte. Hier konnten nur gründliche, von weitem Blick geleitete Einzeluntersuchungen Klarheit schaffen. Ausgehend von der Zisterzienserkirche Otterberg, dem „großartigsten Baudenkmal der Pfalz in dem langen Zeitraum zwischen dem Dom von Speier und dem Heidelberger Schloß“ (Dehio), hat Hausen diese Forderung erfüllt und das „Gebiet, das im hohen Mittelalter zu

dem Kernland der deutschen Kaisermacht gehörte, von dem Vorwurfe einer provinziellen Rückständigkeit befreit“.

Otterberg war trotz seiner Bedeutung merkwürdig mangelhaft bekannt. Schon 1884 wurde zwar die von der Pfälzischen Kreisgesellschaft der bayrischen Architekten- und Ingenieurvereine herausgegebene Reihe der „Baudenkmale in der Pfalz“ mit der Aufnahme dieses Bauwerks eingeleitet; die nicht immer zutreffende Feststellung des bloßen Tatbestandes mit bald unzulänglich gewordenen Abbildungen genügte aber nicht. Die notwendige Neubearbeitung im Rahmen des bayrischen Denkmälerwerks steht noch aus. Hausen konnte sich nun auf langjährige eigene Forschungen stützen (ein „Auszug“ aus dem vorliegenden Werk erschien schon 1926) und viele der aufspringenden Fragen gültig beantworten. In die lange Baugeschichte, deren Stufen oft nur an geringfügigen Änderungen festzustellen sind, ist Klarheit gekommen. Für die ganze Anlage Otterbergs muß es einen einheitlichen Plan gegeben haben. Der Baubeginn läßt sich früher als bisher durch genaue Formvergleiche auf die Zeit um 1190 festlegen. Mit dem Bau der Kirche kam man nur langsam weiter, da ein Teil der Klosteranlage gleichzeitig in Angriff genommen wurde. Man begann (noch vor 1190) mit dem Südschiff der Kirche und (um 1190) dem Kapitelsaal, nicht viel später (um 1190–1200) mit den Kapellen des Osthauses, die verschwunden sind, aber von Hausen durch Grabungen in ihrer Form festgelegt werden konnten. Der erste Plan sah ein Langhaus vor, das man sich in der Art elsässischer Kirchen wie St. Johann bei Zabern, Rosheim oder Sigolsheim vorzustellen hat. Im Aufbau des Chors stellt Hausen eine Planänderung fest, die gewisse Unausgeglichenheiten zur Folge hatte: Der zuerst vorgesehene flache Chorschluß (vgl. Arnsburg) wurde aufgegeben und ein dreiseitiger eingebaut, ferner in dessen Mittelwand oben eine Rose eingefügt. Dabei legte man den Fußboden und die Eingangsbögen der ursprünglich tiefer begonnenen Chorhauptkapellen höher. Kämpfer und Rippen erhielten anderen Schnitt. Die Dienste der Apsis waren vielleicht für ein Rippengewölbe bestimmt statt des später ausgeführten Kegelgewölbes, das die Rose mit dem östlichen Kleeblattbogen des Chorgevierts verbindet. Die dadurch bedingten Gewaltigkeiten haben dem Chorhaupt ein besonders eindrucksvolles Gepräge gegeben, so daß mit einer planmäßigen Steigerung der künstlerischen Mittel über das ursprünglich Gewollte hinaus zu rechnen ist. Die Aufführung des Querhauses, zuletzt des Südarms, schloß sich an. Zum gleichen Bauabschnitt zählt noch das östliche Doppeljoch des Nordschiffs am Treppenturm. Soweit die Bauführung bis um 1210. Einer „Übergangszeit“ (bis um 1230) gehört das übrige Nordschiff bis auf die beiden Westjoche an. Diese sind mit den entsprechenden des Südschiffs schon „frühgotisch“. Ihnen ging die Einwölbung der drei östlichen, durch eine Baufuge abgesetzten Mittelschiffjoche voraus. Den Abschluß bildeten der Oberbau des Westteils und die westliche Stirnwand mit der Pforte. Deren Vorhalle war, wie eine Grabung erwies, nur geplant, nicht ausgeführt. Die schöne Westrose ist mit einer Jahreszahl bezeichnet, die Zimmermann einleuchtender als Hausen mit 1241 (statt 1249) auflöst¹. Das überlieferte Weihejahr 1254 sah wohl den Abschluß der Bauarbeiten mit Vollendung des Westgiebels.

Alle Einzelheiten sind durch vorzüglich wiedergegebene Aufnahmen belegt, durch die man auch ohne Vergleichung am Bauwerk selbst der Untersuchung Schritt für Schritt folgen kann. Um so mehr ist zu bedauern, daß zeichnerische Aufmessungen nicht mit der gleichen Vollständigkeit gegeben sind. Man vermißt hierbei wesentliche Grundlagen der Forschung. Grundriß und Einzelheiten sind gut vertreten, sämtliche Schnitte und Aufrisse fehlen dagegen (nur ein vereinfachter Querschnitt durch das

¹ W. Zimmermann in einer inzwischen erschienenen Besprechung des Hausenschen Werks: Rhein. Vierteljahrsbl. 7, 1937, 302 ff.

Langhaus ist gegeben). Die Abbildungen des älteren Denkmälerwerks von 1884 genügen längst nicht mehr, hätten aber als Skizzen etwas verbessert umgezeichnet die Lücke weniger fühlbar gemacht. Risse sind bei einer architekturgeschichtlichen Untersuchung schlechterdings nicht zu ersetzen, auch nicht durch die besten photographischen Aufnahmen.

Wesentlich neue Aufschlüsse ergab Hausens Untersuchung von Otterbergs Stellung innerhalb der zisterziensischen Baukunst auf der einen Seite und der oberrheinischen auf der andern. In der Reihe der deutschen Zisterzienserkirchen hat Otterberg seinen Platz in der Gruppe um Eberbach (um 1170 begonnen) zwischen Schönau (um 1167) und dem nächstverwandten, ungefähr gleichzeitig errichteten Arnsburg (um 1197 bis 1246). Als eigentümlich zisterziensisch in Otterberg werden herausgestellt neben der Mauertechnik des schönen Quaderwerks und gewissen technischen Einzelheiten der Chorgrundriß mit den Kapellenreihen und der mehrseitigen Apsis, im Aufbau das Mittelschiffgesims, die Abkragungen der Gewölbeträger und die Form der Strebe Pfeiler. Zu den Verdeutschungen der Eberbacher Gruppe gehört die Durchführung der gebundenen Wölbordnung. Otterbergs Stellung in der oberrheinischen Baukunst wird an der Bauzier aufgezeigt, die sich mit der Gliederung gewandelt hat. Die einzelnen Säulenknauformen werden sorgfältig untersucht. In den beiden ersten Bauabschnitten kommen heimisch-oberrheinische elsässische Ursprungs neben solchen trierischer („lothringischer“) und einzelnen niederrheinischer Herkunft, im „frühgotischen“ fast ausschließlich oberrheinisch umgebildete vor. Die Bedeutung der mächtigen Abteikirche wird vollends klar durch eine genaue Untersuchung der staufischen Baukunst in der Pfalz. Die Besprechung der einzelnen erhaltenen Bau Denkmäler rundet sich zu einer Entwicklungsgeschichte, wobei die vielfältigen Beziehungen innerhalb der Landschaft und zu den Nachbargebieten aufgezeigt werden. Noch der salischen Zeit gehören die Reste Disibodenbergs im Gefolge Hirsaus und der Unterbau des sonst staufischen Sponheim an. Das Refektor von Rotenkirchen konnte Hausen um mehr als ein halbes Jahrhundert früher als bisher auf die Zeit um 1190 festlegen. In Sponheim und Rotenkirchen sind wie in Otterberg Zusammenhänge mit dem Elsaß besonders deutlich, weiterhin wormsisch umgeprägte in Seebach (um 1180 bis 1200) und Frankental (um 1200—1220). Trierische Abstammung bekunden Eußertal und Wörschweiler (beide erste Hälfte des 13. Jahrhunderts), die vielleicht in ihrer Mutterabtei Weiler-Betnach im Metzzer Sprengel ihr Urbild hatten. Enkenbach (um 1220—1250/1272) zeige „eine sehr merkwürdige Mischung romanischer und gotischer Formen“, im einzelnen enge Beziehung zu dem benachbarten Otterberg. Entwickelter verbinde Offenbach am Glan (um 1220 bis kurz nach 1250) besonders glücklich (nach Dehio) „romanische Raumkunst mit gotischer Ausdruckskunst“. Noch nach der Jahrhundertmitte, aber noch stark verhaftet in staufischen Vorstellungen, entstand als ein letzter Nachklang Otterbergs der Chor in Kaiserslautern (vor 1291).

Seit Kautzschs „Romanischen Kirchen im Elsaß“ (1927) ist Hausens „Otterberg“ der wichtigste Beitrag zur Erforschung der staufischen Baukunst am Oberrhein. Die baukünstlerische Lage in der Pfalz ist erst jetzt geklärt und damit der Blick für die raumkundliche Übersicht frei geworden. Die Schöpfung Otterbergs hat zwei große Baubewegungen zur Voraussetzung, die oberrheinisch-staufische und die zisterziensische. Die staufische hat sich im Elsaß und in der Pfalz bis ins Hessische hinein stärker in einem bis dahin für das Mittelalter nicht gewohnten Maße im weltlichen Wohn- und Wehrbau ausgewirkt. Dieser teilt aber mit der kirchlichen Baukunst des Gebiets entscheidende Züge, angefangen von der werkmäßigen Behandlung des gemeinsamen schönen Baustoffs, den die oberrheinischen Lande in dem roten Sandstein

besitzen, und bezeichnenden Einzelheiten der Gliederungen bis zur Gestaltung der Raum- und Körperformen, so daß die Bauten durchweg ein einheitliches Gepräge tragen. Der Wohn- und Wehrbau ist dabei durchaus nicht bloß der nehmende Teil. Diese Baukultur hat sich im Rahmen seiner Gewohnheiten der baukünstlerisch hervorragend begabte Orden der Zisterzienser zu nutzen gewußt. Sein asketisches Ideal ist nirgends in so unbedingter Strenge mit einem „Ausdruck von unbeugsamer herrischer Kraft“ (Dehio) verkörpert worden wie in Otterberg. Mit diesem Besonderen scheint sich das Landeigene gegen die überationale Baukultur zu behaupten, die es immerhin nicht ausschließt. Ohne Zweifel, manche Formen sind nur im Bereich der Ordenskunst zu erklären; Hausen ist diesen Zusammenhängen nachgegangen. Das Gesamtgepräge ist aber unverwechselbar oberrheinisch. Bei der engen Verwandtschaft, die die Werke der „deutschen Zisterziensergruppe“ verbindet, ist man geneigt, dieser Querverbindung der Landschaften größere Bedeutung beizumessen als den Bodenkräften. Es zeigt sich jedoch, daß die Bauten der Reihe, denen die meisten verwandten Züge eignen: Schönau, Eberbach, Otterberg und Arnsburg, dem gleichen Kunstraum angehören, eben dem oberrheinischen. Die künstlerische Eigenart der Heimatlandschaft wird sich bei Schöpfungen eines von auswärts kommenden Ordens nicht überall in gleichem Maße durchsetzen, naturgemäß desto stärker, je ausgeprägter sie ist. Die niederrheinischen Zisterzienserbauten der Stauferzeit beweisen das zur Genüge (vor allem Heisterbach). Am Oberrhein macht sich die landschaftliche Sonderart auf andere Weise bemerkbar, weniger in einzelnen Gliederungen wie dort als in deren Fehlen. Sowenig die ausgebildete staufische Bauweise des Niederrheins mit ihrem Gliederungsreichtum dem zisterziensischen Ideal im Grunde entspricht, so sehr kommt ihm die oberrheinische entgegen. Bezeichnend für die staufische Baukunst am Oberrhein, die kirchliche so gut wie die weltliche der Burgen und Pfalzen, ist eine wuchtige Straffheit bei Erhaltung der Mauermaße, die meist bloß die nackten Wände des Baublocks oder des Raums mit ihrem oft hervorragend schönen Quaderwerk wirken läßt. Das gilt auch für Otterberg. Die „unförmige Wucht“ des Ostbaus wird durch gestrafftere Formen im Langhaus abgelöst, die aber gleichfalls das Herrische und Abweisende behalten. Am Außenbau herrscht der „Eindruck der vollkommenen Härte und Schwere“; an der Südwestecke des Querhauses sind die Wände „von einer kaum mehr zu übertreffenden Wucht“; bei der Wandgliederung sind „die einfachsten Mittel in ihrer strengsten Form“ verwendet, erst die Westfront ist reicher und lebendiger. Zugestanden, daß alles dies in Otterberg eben durch die Verbindung mit dem zisterziensischen Geist gesteigert erscheint. Dieser ist nach dem Vorhergehenden aber doch als etwas Hinzukommendes zu werten. Die Grundhaltung ist „oberrheinisch“ wie bei den meisten andern pfälzischen Bauten der Stauferzeit. Das ergibt sich auch aus Hausens Untersuchung. Die Folgerung ist aber nicht gezogen, daß die Pfalz einen Teil des großen oberrheinischen Kunstraums bildet. Die Lage erscheint vielmehr so, als sei die Pfalz ein Zwischengebiet, in dem vielfältige Einflüsse zusammentreffen und sich kreuzen. Hier „berührten sich zwei Kulturzonen: Oberrhein und Mittelrhein“. Dem entgegen wird bei einer raumkundlichen Übersicht, die nach inneren Formzusammenhängen gliedert, sich herausstellen, daß von einem „mittelrheinischen“ Kunstraum zur Stauferzeit nicht die Rede sein kann (greifbar wird er erst während des 14. Jahrhunderts), der niederrheinische und der oberrheinische vielmehr im Rheingau zusammentrafen. Andeutungen müssen hier zur Erklärung genügen. Der oberrheinische Kunstraum bereitet sich schon im 11. Jahrhundert vor. Die Pfalz ist mit Limburg und Speyer ein Kerngebiet salischer Baukunst. Schon damals ist dabei die Verbindung mit den oberen Landen deutlich; nur Straßburg, Hirsau und etwa Schaffhausen seien genannt. Die Verbreitung im Norden

bezeichnen Disibodenberg und Mainz. Zur Stauferzeit ist die künstlerische Einheit des Oberrheins noch offenkundiger. Bestimmend wurde das Elsaß, die Mitte der staufischen Hausmacht. Wirkte nun elsässisches Formgut in der Pfalz, so ist das kein fremder Einfluß, sondern die natürliche Ausbreitung im gleichen Kunstraum. Dazu ein Beispiel aus Nachbargebiet. Die Peterskirche in Bacharach trägt unverkennbar „niederrheinisches“ Gepräge. Man würde sich aber das Verständnis des raumkundlichen Sachverhalts erschweren, wollte man hier einen „Einfluß“ vom Niederrhein her sehen, da es sich um einen einheitlichen, die ganzen unteren Rheinlande umfassenden Kunstraum handelt, in dem Ausstrahlungen des kölnischen Kerngebiets sich in natürlicher Weise ausbreiten. Damit wird auch die Frage der „Kulturzone des Mittelrheins“ berührt, die sich in der Pfalz bemerkbar machen soll. Bacharach und Trechtingshausen liegen so gut wie Sponheim im „mittelrheinischen“ Gebiet, ihr künstlerisches Gepräge ist jedoch niederrheinisch, wie das etwa Sponheims oberrheinisch. Der trierische Kunstraum stößt mit Ravengiersburg als dritter in die Gegend vor². Die Beispiele ließen sich vermehren. Der „mittelrheinische Raum“ hat damals keinen eigenen Stil gefunden; das später künstlerisch maßgebende Mainz liegt im oberrheinischen Bereich; erst der spätstauferische Westchor des Doms zeigt daneben niederrheinische Bildungen (so die Form des Zwerggangs) in trierischer Vermittlung, bei diesem Kunstwerk hohen Ranges selbstverständlich durchaus eigengestaltet.

Ein oberrheinischer Kunstraum ist somit vorauszusetzen, der als Kerngebiet die ganze oberrheinische Tiefebene mit ihren Saumgebenden umfaßt, so gut wie westlich der Trierische von der Eifel bis zum Wasgau reichende und nördlich der niederrheinisch-maasländische. Steht das erst einmal fest, so klären sich viele Zusammenhänge. Hausens Ergebnisse widersprechen dem nicht, gegenüber den Unterschieden werden aber die Einheiten nicht genügend herausgestellt. Hausen will die „kunstgeographische Aufgabe“ für die Pfalz der Stauferzeit lösen (S. 73). Er sieht sie in erster Linie darin, die kunstgeschichtlichen Beziehungen in dem bereits vorher von ihm abgegrenzten Gebiet aufzuzeigen. Seine Übersichtskarte soll vor allem „die Dynamik der verschiedenen Einflußrichtungen“ kennzeichnen (S. 94). Die Bewegung im vorhandenen Raum wird dabei gut anschaulich. Wichtiger noch erscheint indes das Beharrende, das nur vorausgesetzt, nicht eigens untersucht wird. Eine Übersicht über die Verteilung von Bauten gleichen oder verwandten Gesamtgepräges neben der über Herkunft und Verbreitung der Einzelformen hätte ein klares Bild darüber ergeben, wie die großen Kunstgebiete sich gegeneinander absetzen. Zweifellos ist es wichtig, der „Formenwanderung“ nachgehend Ausstrahlungen und Einströmungen, die wechselseitige Beeinflussung der Kunsträume festzustellen, es ist aber dringende Aufgabe der Forschung geworden, die vorausgesetzten Kunsträume selbst und ihre Teilgebiete abzugrenzen. Entscheidend für die Herausstellung eines Kunstraums kann nur das stilistische Gesamtgepräge der einzelnen Werke sein. Bei der Einzelform findet sich in der Grundhaltung naturgemäß eine weitgehende Übereinstimmung damit, so daß meist auch an ihr das Wesentliche nachzuweisen ist. So gilt für die Otterberger Abteikirche, daß sie zuerst und hauptsächlich eine ganz bedeutende einheitliche Bauschöpfung (das betont auch Hausen stark), und zwar oberrheinischen Gepräges ist, ein hervorragendes Beispiel des oberrheinischen „Raumstils“³, nicht lediglich ein Sammelbecken verschiedenartiger Einflüsse aus angrenzenden oder entfernteren Gebieten. Ist einmal der Kunstraum als übergeordnete Einheit in seiner Ausdehnung festgestellt, so wird man erkennen, daß „Einflüssen“ nicht immer die gleiche Bedeutung beizumessen ist. Innerhalb des gemeinsamen Oberrheinischen

² H. E. Kubach, Der Trierer Kunstraum im 11.—13. Jahrhundert. TrZs. 12, 1937, 81 ff.

³ So P. Pieper, Kunstgeographie. Berlin 1936.

sieht sich die Auswirkung der elsässischen Baubewegung in der Pfalz und im Wormsischen doch anders an als die ostwärts gerichtete Ausstrahlung des trierischen Kunst- raums. Ganz allgemein ist zu scheiden zwischen dem Gewachsenen des oberrheinischen Raums und Einströmungen von außen, vorwiegend von Einzelformen. In Otterberg gehören zu diesen die „altertümlichen“ trierischen Knaufformen mit Bandschleifen und Eckmuscheln südlothringischer Herkunft (St. Dié, Wasgau) so gut wie die trierischen mit Blattkreuz, Palmettenbaum, Löffelblatt und Kreuzstengel (Trier, Virten). Der oberrheinische Grundbestand der pfälzischen Baukunst wird davon nicht berührt. Die verschiedenartigen Einwirkungen ändern die Gesamthaltung nicht.

Die raumkundliche Betrachtungsweise kann für die Kunstgeschichte nur dann Sinn haben, wenn der Stoff nach stilistischen Gesichtspunkten geordnet wird. Alle anderen Abgrenzungen kommen erst in zweiter Linie in Betracht und nur in Verbindung wiederum mit kunstgeschichtlichen. Den von Hausen behandelten Landschafts- ausschnitt haben äußere Gründe bestimmt. Maßgebend waren die politischen Grenzen der heutigen bayrischen Rheinpfalz. Dabei hat es jedoch „eine festumgrenzte Pfälzer Territorialgeschichte in der staufischen Epoche noch nicht gegeben“ (Hamp e)⁴. So war eine rein raumkundliche Einstellung von vornherein ausgeschlossen. Seebach und Frankenthal z. B. gehören, wie Hausen zeigt, in den Wormsischen Kreis des Ober- rheinischen; sie sind nur im Zusammenhang der Wormsischen Baukunst verständlich, die in der Darstellung ausgeschaltet bleibt. Andererseits hat Hausen im Falle Spon- heim mit Recht über das vorgesezte Gebiet hinausgegriffen; das in der heutigen Rheinprovinz liegende Denkmal ist aus einer Geschichte der pfälzischen Baukunst dieser Zeit schlechterdings nicht auszuschalten. Auch Offenbach am Glan gehört hinein. Folgerichtig hätte indes der gleiche Blickwinkel wenigstens die kunstgeo- graphischen Bemerkungen der Untersuchung bestimmen müssen. Es ist nicht be- gründet, weshalb Sponheim mehr pfälzisch sein soll als ein Bau im Wormsischen. Klare Vorstellungen über Ausdehnung der Kunsträume (die zu Zeiten wechseln kann) sind notwendig, wenn wir zu einer Ordnung des Denkmälerbestandes kommen wollen, die nicht nur Formbeziehungen und Stilwandlungen berücksichtigt, sondern von der künstlerischen Gesamthaltung ausgehend die landschaftlichen Bedingtheiten als wesentlich beachtet.

Hausen hat betont, daß in Otterberg „trotz der langen Bauzeit und der verschiedenen Hände der Meister . . . ein großer, geschlossener Zug durch die gesamte baukünst- leriſche Gestaltung“ geht, daß der Bau trotz aller Formwandlungen „durchaus als einheitliches Ganzes“ wirkt (S. 51). Das ist der Eindruck, der von dem Werk bleibt. Daher fragt es sich, ob noch gebräuchliche Bezeichnungen wie „romanisch“ und „gotisch“ geeignet sind, den Formwandel innerhalb des Bauwerks zu erfassen. Denn sie setzen voraus, daß zwischen der „zweiten romanischen“ und der „ersten früh- gotischen Periode“ ein entscheidender stilistischer Umbruch liegt. Der müßte sich im Bau denn doch anders ausdrücken als in gewandelten Blattformen und verschiedenem Schnitt der Dienste, er könnte auch durch einen „Übergangsabschnitt“ nicht vermittelt werden. Andererseits geht es auch nicht, die jüngeren Bauteile einfach „romanisch“ zu nennen, da manche „gotische Tendenzen“ in der Tat festzustellen sind. Die Be- zeichnung „Übergang“ scheidet aus, da sie des Eigenwerts entkleidet. Noch um 1200 trifft der Stilbegriff „Gotik“ fast nur auf die franzische und die mit ihr unmittelbar zusammenhängende Baukunst zu. In ihr hat es eine Stufe des „Romanischen“, wie sie die deutsche Baukunst in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vertritt, überhaupt nicht gegeben; von einem „Nachhinken“ der deutschen kann daher keine Rede sein. So muß ein Begriff, der an ganz anderen Verhältnissen gebildet ist, auf die

⁴ K. Hamp e, Die Pfälzer Lande in der Stauferzeit. HistZs. 115, 1916, 32.

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