

heilen. So konnte er vor allem zahlreiche Lücken, die die moderne Abteilung aufwies, wieder ausfüllen, und der „Seylerkatalog“ entstand nach Rückführung der Bestände in überraschend kurzer Zeit zum zweiten Male. Seyler hat auch noch dafür sorgen können, daß eine neue „große“ ins einzelne gehende Katalogisierung begonnen wurde. Und wenn sie auch noch in den Anfängen steckt, so werden Seylers reiche Erfahrungen, die er noch einer jüngeren Generation überliefern konnte, sicher weiterleben und sich fruchtbar erweisen.

Seyler war eine stille vornehme Natur, die tief und warm empfand und den intimen Reizen der Graphik sehr zugetan war. Es war ihm eine Herzensangelegenheit, der Sammlung, mit der er sich aufs engste verbunden fühlte, zu dienen. Es hatte etwas Beglückendes, mit ihm, dessen Ziel schlichte Wahrheit, Klarheit und Ordnung war, zu arbeiten.

Engelbert Baumeister

REZENSIONEN

GÜNTHER BANDMANN, *Die Bauformen des Mittelalters.*

Bonn, Athenäum Verlag, 1949. 8, 246 S., 302 Abb. im Text.

Das Buch wendet sich, wie es im Vorwort heißt, an die Studierenden der Kunstgeschichte als „vorbereitender Überblick“. Deshalb kommt den Abbildungen besondere Bedeutung zu. Es sind sämtlich Strichätzungen, Photographien werden nicht wiedergegeben. An sich durchaus kein Fehler, aber die Skizzen sind vielfach so roh und flüchtig gezeichnet, daß sie geradezu entstellend wirken. Verglichen mit der Geschichte der Deutschen Baukunst von Dohme, der 1887 nur Zeichnungen verwenden konnte, ein erschreckendes Sinken des Niveaus. Wenn nun wenigstens das rein Sachliche richtig dargestellt wäre! Aber da sieht es böse aus. Bei mehreren Grundrissen sind die beigegebenen Maßstäbe falsch (z. B. Abb. 1, 31, 46, 57 a, 98!). Viele Zeichnungen sind unrichtig, nur wenige Beispiele dafür: 42 a Knechtsteden hat im Querhaus Hängekuppeln, keine Kreuzgewölbe; Abb. 50 Dommartin mit falschem Gewölbe über dem Altarraum; Abb. 91 Paris, Notre Dame hat im Mittelschiff sechsteilige, nicht vierteilige Rippengewölbe; Abb. 97 Pontigny: falsches Gewölbe über dem Altarraum; Abb. 133 Speyerer Domkrypta, im Mittelraum unter der Vierung sind die barocken Pfeilerverstärkungen längst entfernt, die Rundstützen in den anderen Räumen sind nicht gezeichnet! Unpädagogisch wird auf der gleichen Seite ohne ersichtlichen Grund mit dem Maßstab gewechselt, auf S. 49 z. B. müßte man sofort sehen, daß die Vierungen in den Kölner Kirchen Maria im Kapitol und Gross St. Martin fast gleich groß sind; jetzt prägt sich dem unglücklichen Benutzer des Buches eine ganz falsche Vorstellung ein. Höchst gefährlich für den unerfahrenen Studierenden sind diejenigen Rekonstruktionen, die als solche in keiner Weise gekennzeichnet sind, auch nicht in den Erläuterungen auf S. 235 ff., wie z. B. Abb. 36, 81, 82, 107, 110, 112, 113, 115, 130, 269, 291; ärgerlich auch die vertauschten Unterschriften Abb. 53 und 54. Aber genug damit! Andere Fehler und Flüchtigkeiten werden die Kenner selbst finden.

Der Text gliedert sich in drei Hauptabschnitte: „Grundriß“ (S. 9—98), „Aufriß“ (S. 98—149), „Außenbau“ (S. 150—222); drei Verzeichnisse von Fachausdrücken (deutsch, französisch, englisch) stehen am Schluß (S. 223—234). Die in allen Künsten, besonders aber in der Baukunst so wichtige Materialfrage ist merkwürdigerweise als Einleitung zum letzten Abschnitt über den Außenbau behandelt, sie gehörte besser an den Anfang und wäre auch ausführlicher zu behandeln gewesen. Was über Ornamentik und Profilierung im Abschnitt über den Aufriß geboten wird, ist bei der Bedeutung dieser Gliederungsformen für die zeitliche Stellung der Bauten recht knapp.

Für den Anfänger sind klare Definitionen von grundlegender Bedeutung. „Unter einem Zentralbau versteht man ein Bauwerk, das sich um eine Mittelachse rhythmisch gruppiert“ (S. 22). Danach wäre z. B. die Kathedrale von Reims ein Zentralbau, denn sie hat eine „Mittelachse“! Der Verfasser meint anscheinend lotrechte Mittelachse, sagt es aber nicht! — „Der Chor bezeichnet den Altarraum, d. h. die organisierte Einheit der Raunteile, in der sich der Altardienst abspielt“ (S. 49) und im Anhang („Verzeichnis der Fachausdrücke“): „Chor: der für die Geistlichen bestimmte Teil der Kirche, besteht aus Chorquadrat (Vorchor) und Chorthaupt (Apsis)“. Es ist heute zwar allgemein üblich geworden, den Altarraum als Chor zu bezeichnen, von einem Buch für Studierende muß man aber verlangen, daß die eigentliche Grundbedeutung des Wortes und ihre im Mittelalter übliche Anwendung klargestellt wird. Das frühe Mittelalter unterscheidet ständig sehr genau zwischen „chorus“ und „presbiterium“ oder „sanctuarium“: „chorus“ ist der Platz des Mönchs- oder Stiftskonventes vor dem Altarraum, im Plan von St. Gallen im alten Wortsinne noch ausdrücklich als „chorus psallentium“ bezeichnet, wo er die „Vierung“ einnimmt. Genau so im karolingischen Centula und in St. Trond im 11. Jahrhundert; die „Gesta abbatum Trudonensium“ geben ausdrücklich eine Worterklärung und sondern mit aller nur wünschenswerten Klarheit „cancellus seu sanctuarium“ vom „chorus“. Suger kennt nur den „chorum fratrum“; „de choro ad presbiterium tres erant gradus“ heißt es auch im Traktat des Gervasius von Canterbury aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. „Chöre“ im alten Sinne des frühen Mittelalters kann es nur in Stifts- und Klosterkirchen geben, niemals in Pfarrkirchen. Das Wort „Vorchor“ ist besonders irreführend, was damit bezeichnet werden soll, ist das sanctuarium oder presbiterium, das in Wirklichkeit im Mittelalter stets hinter dem Chor liegt. Von den genannten und andern Quellen hätte der Verfasser ausgehen müssen, dann wäre seine Definition nicht nur richtig geworden, sie hätte auch die interessantesten historischen Ausblicke eröffnet, denn offensichtlich hängt die Entstehung der sogenannten Vierung von dem „Chor“ ab. Die Cluniazenser und Hirsauer kanonisieren nur einen alten Gebrauch, wenn ihr „chorus major“ in der von Schranken umgebenen Vierung seinen Platz findet. In allen romanischen Stifts- und Klosterkirchen entwickelter Form ist es nicht anders (Straßburg, Worms, Paderborn, Naumburg, Münster, Magdeburg, Hildesheim, Laach), die Baugeschichte von Laach, wo das Querhaus mit dem „Chor“ in der Vierung fertiggestellt wird, bevor der östliche Altarraum errichtet wird, bleibt ohne Kenntnis dieser Tatsache unverständlich, auch in der Marburger Elisabethkirche und der Altenberger Zisterzienserkirche — um nur

Beispiele zu nennen — behält die Vierung ihre alte Bedeutung. Bei primitiven Grundrißformen (ohne Querhaus und Vierung), lag nichtsdestoweniger der Chor mit seinen Schranken stets vor dem Altarraum. Die französischen Kathedralen des 12. Jahrhunderts bringen die große Wendung, Chor und Altarraum werden räumlich zusammengezogen und einheitlich gestaltet, die Querhäuser fallen zunächst fort (Sens, Senlis), später erhalten sie nach Vereinigung von „Chor“ und Altarraum im nunmehr vergrößerten östlichen Kreuzarm neue monumentale Bedeutung wie in Chartres und Reims (Ausstattung mit riesigen Portalen, die vorher keinen Sinn gehabt hätten). Alles in allem eine höchst bemerkenswerte Entwicklung, die vor allem das so wichtige Verhältnis zwischen liturgischer und künstlerischer Form klarstellt. Nebenbei erwähnt sei nur, daß im Barock vielfach der „Chor“, unter Wiederverwendung des ursprünglichen Namens („Psallierchor“), als besonderer Raum hinter den Altar gelegt wurde (Banz, Benediktbeuren). Bandmann speist seine Leser statt mit sachlichen Darlegungen mit allgemeinen Redensarten ab: „die Kreuzförmigkeit ist der Anlaß zur ausgeschiedenen Vierung, der mittelalterliche Organisationstrieb, der alles in ein beziehungsreiches System bringt, die Ursache“! Am Schluß des Absatzes über die „ausgeschiedene Vierung“ steht folgender Satz (S. 62): „Selbst bei der Gruppe der gotischen Kirchen in der Ile de France, die kein Querhaus mehr haben (Kathedrale von Limoges, Poissy, Sens, Senlis, Mantes, Paris), bleibt ein mittleres quadratisches Joch erhalten in dem Fluß der schmalrechteckigen Traveen des Langhauses.“ Man traut seinen Augen nicht! Weder liegt Limoges in der Ile de France, noch hat die dortige Kathedrale (mit Querhaus!) ein mittleres quadratisches Joch, dieses haben auch weder Poissy (nur querrechteckige Joche!) noch Sens (gleichmäßige Folge von querrechteckigen Doppeljochen, von denen eines in der Spätgotik beiderseits zu einem Querhaus erweitert wurde!) noch Senlis (ähnliche Jochbildung wie Sens, Durchbruch des Querhauses aber schon um Mitte des 13. Jahrh.!) noch Mantes (kein mittleres quadratisches Joch, sondern eine gleichmäßige Folge von längsrechteckigen Doppeljochen!) noch Paris (mit kurzem Querhaus, die Vierung weder quadratisch noch in der Mitte gelegen!). Es ist mir einfach unmöglich, auch nur einen Bruchteil all' der Schiefheiten des Bandmannschen Buches hier namhaft zu machen.

Nur noch eines von vielen Beispielen: Nach Bandmann erfährt das Querhaus in der „Hochgotik“ die „reichste Entfaltung“: „ein dreischiffiges Querhaus durchschneidet das drei- oder fünfschiffige Langhaus“ (S. 68). Die dreischiffigen Querhäuser sind in Wahrheit ein altes Erbe der romanischen Kunst Nordfrankreichs (S. Remi in Reims, Lillers, Tournay usw.), sie sind ferner charakteristisch für die Gruppe der westlichen Wallfahrtskirchen vom Typ St. Sernin in Toulouse; das Hochgotische beruht nicht auf dem Motiv an sich, sondern auf dessen sehr eigenartiger Neugestaltung. Weiter heißt es: „Zudem bringt diese Stilstufe (genannt ist vorher Chartres, Amiens usw.) auch oft Emporen im Chorhaupt“. In Wirklichkeit gehört der Wegfall der Emporen zum entscheidenden Merkmal des hochgotischen Kathedraltypus. Um die Verwirrung für Anfänger voll zu machen, heißt es dann auf S. 211 „Die Abstoßung der Emporen steht in Verbindung mit einem allgemeinen Schrumpfungsprozeß nach 1200 in Frankreich“! Als

Beispiel wird angeführt „Verkümmern des Querschiffs“, das sich auf S. 68 „reicht entfaltet“ haben soll. Für den „Schrumpfungprozeß“ bedeutet Chartres „den großen Wendepunkt“, Chartres, das 1194 begonnen ist! Da finde sich zurecht, wer kann! Der Fehler, der Flüchtigkeiten und Ungenauigkeiten (auch in dem Verzeichnis der Fachausdrücke!) sind so viele, daß auch die brauchbaren Seiten des Buches davon überschattet werden; man kann die Studierenden nur warnen, sich diesem Mentor anzuvertrauen, so nützlich und wünschenswert ein *gutes* Buch dieser Art wäre. Ernst Gall

ANTON MACKU: *Grundlagen für das Studium der Baugeschichte.*
Wien, R. M. Rohrer, 1947. 8°, 110 S. mit 35 Abb. im Text und 36 Tafeln.

Der Verfasser verfolgt ein völlig anderes Ziel als Bandmann in seinem oben besprochenen Buch. „Die Architektur ist von den Zweigen der bildenden Künste die vom Laien am wenigsten und oberflächlichsten gekannte“, heißt es am Anfang der Einleitung und anscheinend wenden sich die Darlegungen Mackus vor allem an weitere Kreise, die nach mehr verlangen als einer „Stilkunde“ der üblichen Art. Nach Macku ist es „falsch, wenn man die Betrachtung mit der Feststellung der einzelnen Baugestalten, wie Mauern, Säulen, Pfeilern, Bögen und Gewölben und deren besonderer Form beginnt“. „Bauen ist eben in erster Linie Raumschaffen“ und so versucht der Verfasser die „Grundtypen“ klarzulegen und erörtert zunächst ihren „rein abstrakten, von den einzelnen Denkmälern unabhängigen, vollkommen stofflosen Charakter“. „Grundelemente“ des Bauens in diesem Sinne sind „Planung“ — „Aufbau“ — „Material“ und „Konstruktion“. Jeweils werden die wesentlichen Faktoren von typischer Bedeutsamkeit herausgehoben; das „Material“ z. B. wird durchaus anschaulich in „zugfestes“ und „druckfestes“ eingeteilt, die „Konstruktion“ ebenso einleuchtend als „Wandbau“ und „Gliederbau“ betrachtet. Ausführlich handelt Macku in einem besonderen Abschnitt über die „Lichtführung“, weil er mit Recht findet, daß diesem wesentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel im allgemeinen zu wenig Beachtung geschenkt wird. Diese Seiten gehören zu den lesenswertesten des kleinen aber inhaltsreichen Buches, weil sie zu fruchtbarer Beobachtung auch da anleiten, wo man nicht allen Darlegungen des Verfassers ohne Widerspruch zu folgen vermag. Wenn Macku z. B. (S. 33) bei der Betrachtung spätgotischer Hallenräume von den „Strahlenbündeln“ der „Diagonalachsen“ spricht und daraus eine Richtungslosigkeit des Raumes herleitet, so geht er hierin etwas zu weit. Auch der stilistisch entwickelte spätgotische Hallenraum verliert niemals eine gewisse Richtungsbestimmtheit, denn seine Stützen folgen einander in gleichen Abständen auf geraden Leitlinien wie die Bäume einer Allee, und niemand kann sich ihrer ordnenden Reihe tatsächlich entziehen — es wäre besser gewesen, hier auf jenes allgemeine Spannungsverhältnis zwischen „Raum“ und „Hüllform“ hinzuweisen, das die gotische Architektur niemals verläßt und dessen besondere näher zu deutende Eigenart und Stärke jeweils stilbestimmend wirkt. Wenn Macku ferner zur Klärung des Raumeindrucks spätgotischer Hallen holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts heranzieht (S. 40), so sind dies die am wenigsten gelungenen und überzeugenden