

matigen Material, über das ein sorgfältiger Katalog Auskunft gibt. Denn auch die zeitliche Gliederung der Ausstellung, die mehr auf Entwicklungslinien, auf „Jahresringe“ angelegt war, als auf die Übersicht über das Werk des einzelnen Künstlers, war sicher für manchen Neuling keine Erleichterung, so sehr diese Disposition die Ziele des Veranstalters unterstrich. Sie trug dazu bei, schärfer herauszustellen, wie wesentlich nach den suchenden Anfängen der Dresdner Architekturstudenten Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff seit 1906 die Zusammenarbeit mit Max Pechstein durch seine größere technische Erfahrung und seine lebensnahe Vitalität gewesen ist, und wie offensichtlich Emil Nolde, der reifere, an Jahren ältere, durch seine erste Graphik, seine visionären Radierungen wie die „Phantasien“ von 1904/05 die tastenden Bemühungen des Kreises beeinflusste. Im Holzschnitt und im Steindruck berührt sich sein neuer revolutionärer Formwillen auf's engste mit den Künstlern der „Brücke“. So beginnt eigentlich mit Noldes Begegnung seit 1906 eine erste Stufe des Reifens, die gefördert durch Studienfahrten – Heckel und Schmidt-Rottluff in Dangast, Kirchner in Fehmarn, Heckel und Pechstein in Italien, letzterer auch in Paris – zu einer weiteren Stufe etwa seit 1910 führt. Es zeigt sich nunmehr besonders in Holzschnitten und Lithos ein Stil größerer Einheitlichkeit, vereinfachend und geschlossen, voll unerhörter dynamischer Kraft. In dieser Hauptlinie der Ausstellung stand der 1910 in den Brückekreis eingetretene Otto Mueller als eine zartere, andersartige Persönlichkeit, ebenso wurde deutlich, daß außer Nolde keiner von denen, die sich vorübergehend angeschlossen – der Finne Axel Gallen-Kalléla, der Schweizer Cuno Amiet –, das Gesamtbild bereichern. Ihre wenigen Blätter unterstreichen den anfänglich starken Zusammenhang mit dem Jugendstil, den auch die Holzschnitte von Fritz Bleyl aufweisen, der die Künstlerlaufbahn bald verließ. Auch die erste der seit 1906 für die passiven Mitglieder veröffentlichten Jahresmappen trägt den Charakter des Tastenden, Suchenden im Zusammenhang der zeitgenössischen Kunst.

Es wird leicht übersehen, daß diese Künstler 1905 bei ihrem Zusammenschluß ohne Schulung waren, aus eigener Kraft einen Weg suchten. Um so eindrucksvoller wirkte in dieser bis ins einzelne systematisch aufgebauten Ausstellung der primäre Durchbruch eines revolutionären, stilbestimmenden Formwillens. Lilli Martius

REZENSIONEN

ERNST GALL, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*. München, Hirmer Verlag 1956. 152 S., 200 Taf. DM 38. –

200 ganzseitige *Tafeln*, ausschließlich der Architektur gewidmet und geographisch angeordnet, durchweg nach vorzüglichen Aufnahmen von Helga *Schmidt-Glassner*, ergeben einen schönen und gepflegten Bildband. Die Auswahl ist freilich auch bei dieser Anzahl noch subjektiv; so fällt besonders das Fehlen spätgotischer Räume auf, die im Text immerhin gestreift sind. Auch kommt der Niederrhein, wie mir scheint, im Verhältnis zum Oberrhein schlecht weg, fehlen doch Innenaufnahmen von Hauptwerken wie St. Aposteln und St. Kunibert in Köln, die zur Zeit der Drucklegung

schon im wesentlichen wiederhergestellt waren, und die der Text besonders ausführlich bespricht. Die zahlreichen *Zeichnungen* im Text, Grundrisse etc., sind nicht einheitlich behandelt und leider nicht immer verlässlich. Zeichnerisch verunglückt (wenn auch sachlich richtig) ist die rekonstruierte Ansicht von St. Pantaleon in Köln.

Der *Text* geht chronologisch vor und reiht Einzelbetrachtungen aneinander. Wie der Bilderteil läßt er Chur und Utrecht aus und beschränkt sich, dem Titel entsprechend, auf Dome, Kloster- (und Stifts) Kirchen; Pfarrkirchen, Burgkapellen u. a. sind also ausgeschieden, eine Beschränkung, die des Umfangs wegen vielleicht notwendig war, aber doch, von der Sache her gesehen, erhebliche Lücken läßt. – Wird in der verschiedenen Anlage von Text und Bilderteil die Vielschichtigkeit des Stoffes in etwa vermittelt, so bemerkt man doch, daß ein engerer Bezug dieser beiden Abschnitte nicht angestrebt ist, wie er etwa Galls „Gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland“ so vorteilhaft auszeichnete.

Das Buch beruht auf den Ergebnissen zahlreicher neuerer und neuester Einzeluntersuchungen, zu denen G. jeweils – wenn auch äußerst knapp – Stellung nimmt. Die Äußerung eines so bedeutenden Kenners der abendländischen Baukunst wird auch der Fachmann mit Aufmerksamkeit verfolgen. Er wird insbesondere mit Interesse die Nuancierungen vermerken, die G. gegenüber seinen früheren Forschungen über die niederrheinische Spätromanik und ihr Verhältnis zum Westen macht. Bemerkenswert erscheint außerdem, daß die Darstellung auf die Antithese Oberrhein-Niederrhein aufgebaut ist; G. wählt allerdings nicht diese scharf umrissene Formulierung, sondern sucht den Gegensatz fränkischer und alamannischer Stammesart in der Architektur herauszuarbeiten. Dabei vermeidet er eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Mittelrhein und ein Eingehen auf die Problematik, die O. Schmitt dargelegt hat. – Besondere Aufmerksamkeit verdient die Terminologie, deren sich G. bedient und die er zuvor begründet hat (vgl. Artikel „Chor“ im RDK.). Ihr zufolge zieht sich nun die Interpretation des Bauwerks aus dem liturgischen Zweck wie ein roter Faden durch den ganzen Band. Bei den romanischen Bauten sagt G. entsprechend dem hochmittelalterlichen Gebrauch „Sanktuarium“ (im Handbuch „Altarraum“) statt des in der neueren Literatur üblichen „Chor“, spricht von „Chor in der Vierung“ und bezeichnet die „Querschiffarme“ und „Nebenchöre“ als „Anräume“. Für den Fachmann, der auch nur geringen Einblick in die Quellen hat, sind diese Bezeichnungen sofort verständlich, ja erhellend. (Sie sind übrigens schon bei Dehio ausführlich erläutert, ohne allerdings durchweg gebraucht zu werden.)

Da dieser Sprachgebrauch nun von G. einleuchtend begründet und konsequent durchgeführt wird, so stellt sich für die Fachwissenschaft die Frage, ob und in welchem Ausmaß sie seinem Vorgang folgen sollte. Der Rezensent glaubt im Sinne des Verfassers zu sprechen, wenn er vor einer *schematischen* Anwendung der erwähnten Begriffe warnt, hat doch G. selbst im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler (Bd. Ostl. Schwaben, 1954; Westl. Schwaben, 1956) gezeigt, daß er weit entfernt von einer solchen ist. Überhaupt wird man sich zu fragen haben, ob unsere *Kenntnis* schon ausreichend ist, um diese Bezeichnungen durchgängig anzuwenden. So hat auch

G. im RDK. angedeutet, welche Fülle von Problemen sich hier stellt, die nur durch ausgebreitete Quellenforschung zu lösen sind. Man denke an die doppelchörigen Kirchen oder die Kleeblattanlagen, die allein in Köln so verschiedenen Zwecken dienten, wie sie doch wohl in einer Benediktinerklosterkirche (Groß St. Martin), einer Damenstiftskirche (St. Maria im Kapitol) und Kirchen von Stiftsherren (St. Aposteln, St. Georg) anzunehmen sind. Auch ist ja, wie ebenfalls G. schon ausgeführt hat, der historische Faktor zu berücksichtigen: der Wandel der Wortbedeutung geht zweifellos auf einen Wandel der Benutzung zurück. Nebenbei ergibt sich die Frage, ob eine historisch „richtige“ Bezeichnung immer dem Verständnis der architektonischen Struktur entspricht, die doch wohl ein zentrales Anliegen der Kunstwissenschaft bleibt. Wollte man strikt der Zweckbezeichnung folgen, so würde z. B. oft der Ostteil des Mittelschiffs als „minor chorus“ aus der unbestreitbaren architektonischen Einheit des Langhauses herausgerissen.

Die zweite Frage wäre die der *Zweckmäßigkeit*: kann und soll man die schon jetzt hochgradig spezialisierte Terminologie auch noch chronologisch und nach Zwecken differenzieren? Oder genügt es, sich den Zweck der verschiedenen Bauteile bewußt zu halten und wo nötig auf seinen Wandel hinzuweisen bzw. ihm nachzuforschen? Wollte man durchgängig den (übrigens nicht auf die deutsche Sprache beschränkten) Gebrauch des Wortes „Chor“ für das früh- und hochmittelalterliche Sanktuarium ausschließen, so wären eingebürgerte, fast selbstverständlich gewordene Bezeichnungen wie „Chorturm“, „Chorflankentürme“, „Chorquadrat“, „Nebenchor“ u. a. aufzugeben, ganz zu schweigen von solchen, die (wie „Vorchor“ oder „Chorjoch“ im Sinne von Altarraum zwischen Vierung und Apsis) von jeher mißverständlich waren. Es ist zweifellos notwendig, daß die Forschung mehr als bisher die hier nur kurz angedeutete Problematik berücksichtigt, kann doch eine Unklarheit über den Bedeutungswandel sogar, wie man weiß, zum falschen Ansatz von Grabungen führen. (So suchte ein als Archäologe und Historiker geschätzter Forscher ein „ante chorum“ gelegenes Grab zunächst in der Vierung statt vor dem Lettner!).

Wenn auch G. die praktische Anwendbarkeit der von ihm vertretenen Begriffe in vieler Hinsicht erwiesen hat, so zeigen doch wieder die Bildunterschriften, wie schwer die Konsequenz durchzuführen ist (vgl. die Tafeln zu Freiburg, Worms, Mainz). – Es ist über den nächstliegenden Zweck des Bandes hinaus zweifellos ein bedeutendes Verdienst des Verfassers, die hier nur andeutend besprochene Problematik erneut herausgestellt zu haben.

Hans Erich Kubach

J. QUENTIN HUGHES, *The Building of Malta during the period of the Knights of St. John of Jerusalem 1530 – 1795*. London, Tiranti, 1956. 242 S. Text, 92 Strichzeichnungen im Text, 240 Abbildungen auf Tafeln. Pfd. St. 2, 2 sh.

„Malta has evaded the curiosity of ardent *Kunsthistoriker* and still languishes in the unsavoury obscurity of a colonial backwater“, stellte John Fleming 1946 in einem Aufsatz über den Barock in Malta fest (*The Architectural Review* Vol. 99, p. 169). In der Tat kennt der „ardent *Kunsthistoriker*“ La Valletta nur als Station im un-