

Fritz Goldkuhle, *Mittelalterliche Wandmalerei in St. Maria Lyskirchen*. Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 3. Düsseldorf (L. Schwann) 1954. 144 Seiten, 83 Abbildungen.

Der Arbeit von F. Goldkuhle liegt eine Dissertation zugrunde, die 1950 der philosophischen Fakultät der Universität Bonn eingereicht wurde. Sie gilt der monographischen Erfassung eines der wichtigsten Denkmäler monumentaler Malerei des 13. Jh. Zwar hatte schon Paul Clemen in seiner *Romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden* (Düsseldorf 1916) die Fresken von Maria Lyskirchen einer Würdigung unterzogen, aber damals befand sich ein großer Teil der Malereien noch im Zustande der Übermalung des 19. Jh. Eine Neubearbeitung war also schon durch die Tatsache der inzwischen vorgenommenen Restaurierungen (1934 und 1947) wünschenswert. Darüberhinaus wurde der monographische Charakter der Arbeit gerechtfertigt, als es dem Verfasser gelang, das Fresko über dem Westportal (Anbetung der Könige) überzeugend zurückzudatieren. Hierdurch gliedert sich der Bestand der Malereien von Maria Lyskirchen in drei Gruppen, die sich über das ganze 13. Jh. verteilen. Wir haben also den einzigartigen Fall, daß sich innerhalb einer Kirche die Entwicklung der Kölner Wandmalerei in diesem Jahrhundert ablesen läßt.

Dem stilgeschichtlichen Befund gemäß gliedert der Verfasser sein Thema. Es ergibt sich eine Entwicklung, die vom Dreikönigsfresko über dem Westportal, das zwischen 1220-40 zu setzen ist und den von Frankreich beeinflussten 'Kölner Muldenstil' des ersten Jahrhundertdrittel verkörpert, über die Gewölbefresken des Hauptschiffs (Mitte des Jh.), welche einen 'gemäßigten Zackenstil' byzantinischer Provenienz vorführen, bis zu den Gewölbefresken der Nikolaus- und Katharinenkapelle führt, wobei das Nikolausgewölbe den 'stacheligen Stil' (eine Übersteigerung des Zackenstiles um 1270), das Katharinenengewölbe den Übergangsstil zur Gotik um 1280 vertritt.

Die Erörterungen bleiben nun keineswegs in reiner Stilgeschichte stecken. Der Verfasser versteht es, in methodisch sehr geschickter Weise bei jeder dieser Gruppen das jeweils fruchtbarste Problem in den Vordergrund zu stellen. War es bei dem Dreikönigsfresko die glückliche Rückdatierung des Werkes (gegenüber Clemen um 40 Jahre), so sind es bei den Gewölbefresken des Mittelschiffs vor allem Fragen der Ikonographie, der Typologie und des Formschemas (im weitesten Sinne: der Ikonologie).

Die ikonographische Beschreibung und Vergleichung vermag in Einzelfällen Mißverständnisse früherer Übermalung aufzuklären (die Barhäuptigkeit der Maria, S. 27), sie erlaubt ferner einige Rückschlüsse auf die Tradition, aus welcher der Maler seine Bildvorstellungen speist. Der Verfasser ist geneigt, dem Maler bei Entwurf und Ausgestaltung seines Programms gegenüber dem Auftraggeber Freizügigkeit zuzugestehen und bringt als Beleg die Vorrede der kaum bekannten Schrift 'Pictor in Carmine' (eine Sammlung von Tituli zu 440 Bildern, neuteamentlichen Szenen und deren Praefigurationen) eines englischen Zisterziensers vom Anfang des 13. Jh. Diese Vorrede, welche offensichtlich eine weitgehende Freiheit des Künstlers voraussetzt, bietet eine gute Ergänzung gleicher Tendenzen bei Sicardus und Durandus (vgl. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*) und wäre in einer eigenen Untersuchung mit 'Malvorschriften' zu konfrontieren, wie sie sich in den Italafragmenten und im Ashburnham-Pentateuch finden (Delbrueck, *Lipsanothek in Brescia*, S. 86 ff.).

Die typologische Untersuchung sucht die historische Stellung des Gewölbezyklus zwischen dem Klosterneuburger Altar und der *Biblia Pauperum* als Vertreter einer 'historisch-systematischen' Typologie (gegenüber einer vorher üblichen 'symbolischen' Typologie) einzuordnen.

Die Freizügigkeit des Malers wird noch deutlicher bei der Untersuchung des Formschemas der Gewölbefresken. Das Dekorationssystem der drei Gewölbezyklen wird als Ausstrahlung der byzantinischen Kuppelvorstellung verstanden. Hierüber läßt sich streiten (vgl. *Kunstchronik* März 1955). Entscheidend ist, daß der Maler sich des 'Kuppelschemas' lediglich bedient, um die drei mal acht typologischen Szenen unterzubringen, — und zwar so, daß die alttestamentlichen im Norden, die neuteamentlichen im Süden angebracht sind. Damit ergibt sich ein Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form: 'die Form des Aufbaus ließe einen anderen Inhalt erwarten, bzw. der Inhalt würde eine andere Form verlangen' (S. 87). Man könnte von einem Weiterleben der Formen jenseits der ursprünglichen Bedeutung im Sinne Focillons reden (*Vie des formes*). Sehr treffend wertet der Verfasser diese Diskrepanz zwischen Form und neuem Inhalt nicht nur als Verfall, sondern als konstruktive Leistung des Künstlers, dem es gelang, die symbolische Form des Kuppelschemas mit dem historisch-systematischen Inhalt auf engste zu verbinden... (S. 88).

Bei der dritten Freskengruppe schließlich, den Gewölbebildern der Nikolaus- und Katha-

ringenkapelle, stehen wieder ikonographische Probleme im Vordergrund. Im Zusammenhang mit der Katharinenlegende (S. 101) zeigt sich die Vermischung von Bildschemata verschiedener Heiligenlegenden (Verweigerungsszene der Caecilia, Barbara, Agathe, Katharina). Hier wird eine Übernahme der Bildvorstellungen von Heiligenlegende zu Heiligenlegende deutlich, wie ähnlich bei der Entstehung einer Heiligenlegende solche Übernahme von Bildvorstellungen aus neutestamentlichen Historienbildern kürzlich am Beispiel des Mailänder Paliotto nachgewiesen werden konnte (H. Elbern, Mitt. d. kunsthist. Institutes in Florenz 1953).

Die bisherigen Erörterungen haben als Ergebnisse der Arbeit gezeigt:

- 1) Eine stilgeschichtliche Fixierung der drei Freskengruppen. Hierbei besonders eine Rückdatierung des Dreikönigsbildes.
- 2) Eine ikonographische Bestandsaufnahme sämtlicher Malereien.
- 3) Eine geistesgeschichtliche Einordnung des Gewölkezyklus des Mittelschiffs in die typologische Kunst des Mittelalters.
- 4) Eine Analyse des Dekorationsprinzips.

Weitere Ergebnisse sollen hier übergangen werden. Die Arbeit ist nicht frei von Längen. Um so erfreulicher ist der bewußte Verzicht auf breite Ausführung, wo der Gegenstand keine wesentlichen Aufschlüsse zu erwarten erlaubt (so bei der Behandlung der Ornamentik) oder der Verzicht auf polemische Auseinandersetzung (etwa gegenüber Clemen). Stets geht der Verfasser von seinem Objekt aus, wobei man manchmal einen weiter gesteckten Rahmen gewünscht hätte. So ist über den baugeschichtlichen Befund der Kirche nichts gesagt (ein Grundriß hätte die Lektüre erleichtert), liturgische Verhältnisse werden nicht erwähnt (einmal erwähnt man, daß es sich um eine Schiffer-Kirche handelt [S. 97]). Wer ist der Bauherr, wer sind die Auftraggeber der Fresken? Abschließend sei die aufschlußreiche Ausführung zum künstlerisch-technischen Vorgang bei der Entstehung der Wandmalereien mit ihrer Herausarbeitung zweier Arbeitsphasen vermerkt (vgl. ähnliche Untersuchungen über Schaffensweise und Arbeitsvorgang der Maler bei A. Verbeek, Schwarzrheindorf [1953]), sowie die vorzügliche Bilddokumentation des Buches.

B o n n.

P. B l o c h.