

Madonna auseinandergesetzt hat und dessen Studium die neuen, unflorentinischen Stilmomente der Darstellung auslösten, kein anderes ist als der um 1475 entstandene Portinari-Altar des Hugo von der Goes. Stellt man dem Londoner Bild die (wegen ihrer reinen en-face-Ansicht besonders gut vergleichbare) Figur der hl. Margarete vom rechten Seitenflügel des Portinari-Altars gegenüber, so tritt die Verwandtschaft des Kopftypus mit der hohen, steilen Stirn, dem nur ganz schwach gewellten, strähnig fallenden Haar, dem langgezogenen Nasenrücken, den hohen großflächigen Wangen und der kleinen, eng zusammengedrückten Kinn- und Mundpartie klar hervor (Abb. 1b); auch der eigentümliche Faltenstil der Londoner Madonna und die eckige, ungeschmeidige Wirkung der gebogenen rechten Madonnenhand werden aus der Anlehnung an die Figuren des Hugo van der Goes erklärbar. Die Gambier-Parry-Madonna wird etwa gleichzeitig mit der Duveen-Madonna in Washington, d. h. vermutlich in den späten siebziger Jahren entstanden sein. Sie stammt möglicherweise von der gleichen Hand wie das (sehr viel früher anzusetzende) Bild der Darstellung im Tempel in der Sammlung Morandotti in Rom, das noch starke Reminiszenzen an die Kunst des Piero della Francesca aufweist und das zuletzt – nicht sehr überzeugend – als Werk des jungen Perugino angesprochen worden ist (Camesasca a. a. O., tav. 1). Cecil Gould hat im diesjährigen Juniheft des Burlington Magazine ("Letter" S. 364) die Vermutung geäußert, daß die Londoner Madonna eine frühe Arbeit Signorellis sei. Damit scheint m. E. die beste Richtung gewiesen für weitere Untersuchungen über den Autor und die genaue Entstehungszeit des Londoner Bildes.

Nicht zuletzt durch die Fülle der Problemstellungen, die sich aus der wissenschaftlichen Bearbeitung der neu hinzugekommenen Werke der Sammlung Gambier Parry ergeben, können die Courtauld Institute Galleries heute in hohem Maße jene Aufgabe erfüllen, die ihnen von ihren Gründern zgedacht war – als Lehr- und Schausammlung für das kunsthistorische Studium.

Günter Passavant

CORPUS DER BAROCKEN DECKENMALEREI IN DEUTSCHLAND

Eingehende Beschäftigung mit der Kunst des 18. Jahrhunderts und mit ikonographischen Fragen hat die beiden Begründer und Leiter des neuen Corpuswerkes mit der Deckenmalerei in Deutschland und ihren eigentümlichen Problemen in Berührung gebracht. Es genügen schon einige nähere Kenntnisse vom Umfang und der künstlerischen Qualität dieser Gattung, um feststellen zu können, daß weder Nachschlagewerke noch zusammenfassende Darstellungen den Denkmälern gerecht werden – sei es der Vielfalt und Breite des überkommenen Materials, sei es den der Deckenmalerei spezifischen Problemen. Dieser Stand der Forschung mag auch davon bedingt sein, daß die Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts in der Frühphase der Inventarisierung nicht immer ausreichend beachtet wurde. Für den notwendigen Nachtrag der Sonderleistung der Deckenmalerei im geschichtlichen Bild der nachmittelalterlichen deutschen Kunst, das sich damit voraussichtlich um einiges verändern dürfte, will das im Sommer

1966 von den Unterzeichnenden begründete Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland die Voraussetzungen erbringen.

Die Beschäftigung mit dieser innerhalb der Malerei eigene Gesetzmäßigkeiten ausbildenden Gattung, mit ihren Autoren, stilistischen und technischen Fragen und mit ihrer Ikonographie wird nur auf der Basis einer umfassenden Bestandsaufnahme zu stichhaltigen Ergebnissen führen können. Dafür wurde ein sowohl den großen Rahmen absteckender wie auch ins Detail gehender Plan ausgearbeitet, dem die Deutsche Forschungsgemeinschaft ihre Unterstützung bewilligte; die Arbeiten sind im Sommer 1966 in vollem Umfang aufgenommen worden.

Das Corpuswerk strebt innerhalb der von der Sache gegebenen Grenzen grundsätzlich Vollständigkeit an. Die zeitlichen Einschnitte werden mit einiger Toleranz gehandhabt; spezifische Momente barocker Deckenmalerei beginnen sich in Deutschland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu manifestieren, Nachläufer im frühen 19. Jahrhundert – vor allem im süddeutschen Raum – werden noch erfaßt. Schwieriger gestalteten sich die Vorentscheidungen in topographischer Hinsicht. Es waren vor allem praktische Gründe, die ein inventarisierungsmäßiges Vorgehen nach den derzeitigen Verwaltungsbezirken nahelegten. Dementsprechend erstreckt sich die augenblickliche Planung für die Erfassung auf die Bundesrepublik Deutschland mit den Unterteilungen in Länder, Regierungsbezirke, Stadt- bzw. Landkreise. Einer historischen Kunsttopographie werden ausführliche Register Rechnung zu tragen haben.

Ein vorbereitender Arbeitsgang besteht in der Eintragung der in topographischer Literatur nachgewiesenen Deckenmalereien in Karten großen Maßstabs (1:50.000); darüber hinaus werden an Hand dieser Karten alle Lokalitäten überprüft, wo sich sonst noch Deckenmalereien befinden könnten – eine Vorsichtsmaßnahme, die sich als sehr notwendig erwiesen hat, konnte doch innerhalb eines Jahres allein in vier Landkreisen eine beträchtliche Anzahl von bislang nirgendwo verzeichneten Deckenmalereien festgestellt werden, darunter auch solche hohen Ranges.

Neben den photographischen Aufnahmen wird an Ort und Stelle auch eine schriftliche Erfassung vorgenommen. In jedem Fall werden *alle* Deckenmalereien innerhalb eines Denkmals berücksichtigt, also auch die sogenannten Nebenfresken emblematischer Art, Apostelreihen usw. Die Photographien werden durchwegs in Schwarzweiß und Farbe erstellt, in der Regel im Format 9 x 12 cm. Dabei wird, wenn irgend möglich, auf die perspektivische Konstruktion der Malereien Rücksicht genommen, womit sich bei sachgerechten Aufnahmen unter Umständen auch Verzerrungen der Rahmung ergeben können. Das große Format erlaubt eine generöse Ausnützung, die Photographien zeigen im Gegensatz zu einer Herauspräparierung der Malereien den Zusammenhang mit angrenzender Ausstattung (Stuck etc.) bzw. mit nicht bemalten Teilen des Bildträgers. Um die photographischen Arbeiten von der schwankenden und oft unzureichenden natürlichen Beleuchtung unabhängig zu machen, wurde ein eigenes technisches Verfahren entwickelt, das besonders bei den großformatigen Aufnahmen zu Ergebnissen von überraschender Qualität geführt hat. Bei der schriftlichen Erfassung werden sämtliche Signaturen, Inschriften, Lemmata, Chronogramme, Wappen etc. verzeichnet

– wenn irgendein Bezug zu den Fresken vorliegt, auch solche, die sich außerhalb der Malereien befinden. Ferner werden die Ausmaße festgestellt und in eine maßstäbliche Skizze des betreffenden Innenraums eingetragen. Neben Notizen über Erhaltungszustand und Restaurierungen gehören zu den Arbeiten an Ort und Stelle auch Konsultationen der jeweiligen Eigentümer, Verwalter etc. Die Erfassung nimmt Rücksicht auf evtl. vorhandene künstlerische und ikonographische Verbindungen zur sonstigen Ausstattung. Sind neben Decken- auch Wandmalereien vorhanden – die Fälle scheinen nicht sehr häufig zu sein – so werden auch diese nach den obigen Gesichtspunkten aufgenommen. Ikonographische Bezüge zu Altarblättern, Skulpturen etc. werden festgehalten.

Zu diesen unmittelbar am Objekt gewonnenen Grundlagen werden in der Folge die in Frage kommenden Publikationen, Archivalien und Quellenschriften kritisch gesichtet. Zeichnungen und Skizzen finden insoweit Berücksichtigung, als sie publiziert sind bzw. ihr derzeitiger Aufbewahrungsort bekannt ist.

Arbeiten und Nachforschungen dieses Umfangs erfordern notwendigerweise enge Fühlungnahme mit den Institutionen, die in irgendeiner Weise mit den betreffenden Denkmälern befaßt sind, wie auch mit Spezialisten und Kennern der Materie, sei es in historischer sei es in technischer Hinsicht. Zur Denkmalpflege vor allem ist der Kontakt unerlässlich, für die Klärung früherer Besitzverhältnisse und genealogischer Fragen ist derzeit die Hilfe der Historischen Kommission an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften von großem Nutzen.

Ergebnis der Feststellungen und Recherchen ist ein gedrängter katalogmäßiger Text je Objekt bzw. je Zyklus. Nach den ermittelten Daten und Fakten sucht eine knappe Beschreibung vor allem auf die der Gattung spezifischen Fragen, wie etwa Konstruktion-Standpunkte, Illusionismus, Lichtführung, Rahmung, einzugehen. Ein weiterer Abschnitt behandelt Fragen der Ikonographie; bei entsprechend ausgedehntem Sachverhalt und bei Zyklen werden die Bezugslinien (Programme) dargelegt, gegebenenfalls in Verbindung zu übrigen Teilen der Ausstattung.

Nach eingehenden Überlegungen und Beratungen wurde davon abgesehen, die einschlägigen Archive und die Sammlungen von Zeichnungen und Skizzen generell auf Material zu sichten, das für die Deckenmalereien von Belang sein könnte. Bisherige Erfahrungen bei entsprechenden Arbeiten zeigten, daß der Aufwand an Zeit und Mitteln, vor allem bei den vielen nicht an historisch exponierter Stelle entstandenen Denkmälern, in keinem Verhältnis zu den möglichen Ergebnissen steht.

Die Erfassungsarbeiten sind im Sommer 1966 in einem Zentrum der deutschen Deckenmalerei, im Regierungsbezirk Oberbayern, in Angriff genommen worden. Entsprechend diesem derzeitigen Betätigungsfeld hat das Corpus ein Obdach im kunsthistorischen Seminar der Universität München gefunden. In vier Landkreisen (Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim, Wolfratshausen) ist die Erfassung der Objekte abgeschlossen. In etwa 130 Kirchen, Klöstern, Kapellen, Schlössern und sonstigen Bauten wurden annähernd 850 Deckenmalereien festgestellt. Allein in diesem begrenzten Raum weist die Gattung im 17. und 18. Jahrhundert einen Umfang und einen Reich-

tum an Künstlergestalten, künstlerischen Lösungen und ikonographischen Differenzierungen auf, über den sich zu orientieren bislang nicht möglich war. Gleichzeitig mit der primären Erfassung ist auch die Bearbeitung des gewonnenen Materials vorangetrieben worden; sie steht vor dem Abschluß. Auch die Mehrzahl der definitiven Texte ist bereits erstellt. Das Material der vier bearbeiteten Landkreise wird den Inhalt des ersten Bandes des Corpuswerkes darstellen.

Der Stand der Bearbeitung macht die Frage der Publikation akut. Den Texten sollen, wo Umfang und Rang der Malereien dies erfordern, maßstabgerechte Skizzen beigegeben werden, die neben der Klärung des Verhältnisses der Malereien zur jeweiligen Lokalität auch eine rasche Orientierung über die ikonographischen Zusammenhänge ermöglichen. Ein Grundsatz der Publikation wird sein, daß sämtliche Deckenmalereien ausnahmslos reproduziert werden, wobei auf die Größe der Abbildungen sowohl die objektiven Maße wie auch die Qualität bzw. der Erhaltungszustand der Werke Einfluß haben werden. Einen Fragenkomplex für sich stellt die Wiedergabe in Farben dar. Bei der bestechenden Qualität der vorliegenden großformatigen Farbaufnahmen und bei Ausnutzung aller Möglichkeiten der Vervielfältigung sollte die Farbproduktion nicht mehr eine grundsätzliche, sondern nur noch eine Frage der Mittel sein. Das dem Corpus immanente Ziel einer umfassenden Vorstellung der Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland wird den spezifischen Eigenschaften des Materials entsprechend nur dann erreicht werden können, wenn ein erheblicher Teil der Abbildungen auch über die Gestaltungsweisen in der Farbdimension Auskunft gibt.

Der Umfang der gewährten Sachbeihilfen und der Einsatz der Mitarbeiter haben bislang ein entschiedenes Vorgehen ermöglicht. Sollten entsprechende Mittel auch künftig bereitstehen, so dürfte die Erstellung des Corpus zügig voranschreiten.

Hermann Bauer Bernhard Rupprecht

REZENSIONEN

ULF-DIETRICH KORN, *Die romanische Farbverglasung von St. Patrokli in Soest* („Westfalen“, 17. Sonderheft). Münster (Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung) 1967, 116 S. mit zahlreichen Strichzeichnungen, 26 Taf. mit 120 Abb., 3 Farbtaf.

In einem Aufsatz „Zur Bestandsaufnahme der romanischen Chorfenster von St. Patrokli in Soest“ hatte H. Wentzel 1959 in der Zeitschrift „Westfalen“ die Probleme und Aufgaben einer Untersuchung und Veröffentlichung dieses wichtigsten Denkmals deutscher Glasmalerei aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts umrissen und eine Datierung vor 1166 erwogen. Ausgehend von einer bereits sehr präzisen Feststellung der wenigen zuverlässig erhaltenen Teile in zwei der drei Hauptchorfenster und im Achsenfenster des Marienchörleins hatte er für die Rekonstruktion der ursprünglichen Farbverglasung auf die erhaltenen wie die überlieferten Fragmentscheiben hingewiesen und vorgeschlagen, sie auseinanderzuziehen und neu zu ordnen. Diese langwierige und mühsame Arbeit hat nun U.-D. Korn in den Jahren 1961 – 65 durchgeführt und zum Gegenstand seiner in Münster bei H. Thümmeler 1966 abgeschlossenen Dissertation gemacht.