

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.

Seine ergebnisreiche Untersuchung, die uns ein großes Meisterwerk romanischer deutscher Glasmalerei wieder erschließt, liegt nun als Sonderheft der Zeitschrift „Westfalen“ in einer mustergültigen Publikation vor, ermöglicht durch den Landschaftsverband Westfalen-Lippe.

Ähnlich wie bei der Arbeit von F. Zschokke über die romanischen Glasgemälde des Straßburger Münsters (Basel 1942) können auch in Soest nur wenige alte Scheiben und Fragmente zur Rekonstruktion der Verglasung herangezogen werden. In den Hauptchorfenstern sind es lediglich 11 Scheiben: der 9 Felder zählende Block mit der Kreuzigung (nII, 3/5a-c), das Medaillon mit der Auferstehung (I, 2b) sowie der obere Teil der Himmelfahrt (I, 7b). Alles übrige ist frei ergänzt. Hinzu kommen allerdings 13 ausgeschiedene Fragmentscheiben im Besitz der Kirchengemeinde sowie 4 Stücke, die zuletzt um 1920 nachweisbar waren. Günstiger ist der Bestand im Fenster des Marienchörleins; dort enthalten immerhin noch 12 Scheiben relativ viel altes Glas. Durch die Neuordnung der Fragmente ergeben sich jetzt 18 Felder und 14 Restscheiben mit den nicht verwendeten Scherben. Dieser somit 59 Nummern umfassende Scheibenbestand wird – nach dem Muster des Corpus Vitrearum Medii Aevi – in einem Katalog mit maßstabgleichen Erhaltungsschemata (S. 83 – 103) vorbildlich aufgearbeitet. Dadurch wird der Text wesentlich entlastet und der Leser nicht – wie bei F. Zschokke – gezwungen, das schwierige Puzzlespiel nochmals nachzuvollziehen.

Der Text beginnt mit kurzen Angaben zum Standort und dem heutigen Scheibenbestand, wobei allerdings unberücksichtigt bleibt, daß die bis 1118 errichteten Ostteile (einschließlich des Marienchörleins) bereits eine ältere Verglasung besessen haben müssen. Nach der Beurteilung des Erhaltungszustandes folgen zwei Kapitel über die Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Ihre Ausführlichkeit ist sehr zu begrüßen, da die fast lückenlosen Akten des Pfarrarchivs über den Einzelfall hinaus einen lehrreichen Einblick in die Restaurierungsmethoden des späteren 19. Jahrhunderts vermitteln. Als einziger hatte damals der preußische Konservator F. von Quast – seine denkmalpflegerische Arbeit verdiente einmal eine geschichtliche Würdigung – die Bedeutung der Fragmente erkannt und einen entsprechenden Restaurierungsvorschlag gemacht. Seine Mahnung, möglichst alles Alte zu erhalten, die Fragmente auf die drei Fenster zu verteilen, ihren alten Platz zu ermitteln, um danach das theologische Programm rekonstruieren und das Fehlende sachgemäß ergänzen zu können, wurde seinerzeit nicht verstanden. Der Glasmaler Osterrath verwendete schließlich möglichst wenige der alten Fragmente. Seine Bestandsaufnahmen konnte Korn nicht mehr auffinden. Ihr Verlust dürfte meines Erachtens aber nicht so schwerwiegend sein, da sie möglicherweise – wie die Zeichnungen Memmingers für die Chorfenster der Soester Wiesenkirche – lediglich Restaurierungsvorlagen darstellten (vgl. H. Wentzels Besprechung der Arbeit von E. Landolt-Wegener in: „Westfalen“ 38, 1960, S. 122 ff.). Seinen allgemeinen Äußerungen (S. 10) widersprechend, vermutet Korn schließlich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine umfangreiche Restaurierung, die vor allem blaue und rote Gläser sehr getreu kopierte. Dies ist wichtig, zumal derartige Restaurierungen in jener Zeit offenbar häufiger gewesen sind, als bislang angenommen wird.

Das nächste Kapitel bringt eine ikonographische Gruppierung der erhaltenen Felder und Fragmente. Bei der Scheibengruppe um die *Kreuzigung* in nII kommt Korn zu einer Revision des durch die Restaurierung geschaffenen Zustandes: nur *Josua und Kaleb* sowie die vier *Paradiesesflüsse* bewahren den alten Zusammenhang; an die Stelle der *Zuschauergruppen* und der *Rauchfässer schwingenden Engel*, die sich dem Patroklusfenster zuweisen lassen, gehören zwei *Schriftbänder haltende Engel*. Sie geben auch den Schlüssel des theologischen Programms, das unmittelbar auf dem Jesaja-Kommentar des Rupertus von Deutz beruht. Damit gelingt Korn hier eine entscheidende Klärung, während die ikonographische Herleitung der einzelnen Darstellungen sonst vielleicht zu sehr vom Allgemeinen statt vom Besonderen ausgeht. Dabei vermag die Deutung der Fragmentscheibe VI auf *Moses* nicht recht zu überzeugen, da die gebückt schreitende Figur mit der rotviolettten Gürteltasche (?) und dem Stab nicht viel mehr als einen Pilger erkennen läßt. Einige Bedenken bleiben auch bei der vorgenommenen Erklärung der verschollenen Scheiben V 2-4, aus denen Korn vier christologische Szenen gewinnt, zumal die naheliegende Frage, ob diese Einzelscheiben zum Patroklusfenster gehören könnten, nicht gestellt wird. Meines Erachtens dürften auch die *drei Krieger* am ehesten dorthin gehören. Diese Überlegungen führen allerdings zu einer Einschränkung des Verglasungsprogramms auf die drei Hauptchorfenster, während Korn mit einer typologischen Gegenüberstellung jener alt- und neustamentlichen Szenen in dem hochliegenden Fensterpaar des Chorquadrates (nIII, sIII) rechnet.

Dagegen wird seine formale Rekonstruktion der drei Hauptchorfenster (Abb. 86 – 88) vielen Überlegungen gerecht und besitzt hohe Wahrscheinlichkeit. Entscheidendes Beweisstück hierfür ist eine maßgerechte Aufrißskizze von 1877 mit alter Scheibenverteilung (Abb. 85). Es muß jedoch festgehalten werden, daß von den in den Restaurierungsakten genannten Darstellungen vor allem die heute nur noch durch Inschriftreste bezeugten *Evangelistenbilder* nicht untergebracht werden konnten.

Den Erläuterungen zur Rekonstruktion der Fenster geht ein Abschnitt über Bild- und Stilelemente voraus, in dem vielleicht die formalen Grundlagen im Hinblick auf die Rekonstruktion etwas zu kurz kommen. Dies gilt etwa für den Farbwechsel der Gründe, vor allem aber für die Herleitung der Fensterkomposition. Andererseits vermag die Stilcharakterisierung das Besondere der Soester Figuren nicht ganz zu erfassen, weil die stilistischen Vergleiche dem übernächsten Kapitel vorbehalten bleiben. Die überzeugende Herausarbeitung zweier Hände leidet daher auch unter zu starker Betonung der Gegensätze zwischen „linien- und flächenbetont“ und „plastisch-körperhaft verfestigt“.

In der stilistischen Einordnung hebt Korn dann die Verwandtschaft mit der Helmarshausener Buchmalerei (Evangeliar und Psalter Heinrichs des Löwen) neben Zusammenhängen mit dem Antependium aus St. Walpurgis in Soest hervor und stellt insbesondere mit dem um 1160 entstandenen Hardehausener Evangeliar die engsten formalen und stilistischen Verwandtschaften fest. Hiermit kann er auch die bereits von H. Wentzel ausgesprochene Datierung vor 1166 bekräftigen, also den Zusammenhang mit der

inschriftlich auf 1166 datierten Ausmalung der Hauptapsis bestätigen. Die Zusammenhänge mit der Helmarshausener Buchmalerei führen Korn schließlich zu der Annahme, die Soester Fenster könnten in Helmarshausen selbst gearbeitet sein, wofür auch die Zuweisung der „*Schedula diversarum artium*“ des Theophilus an Roger von Helmarshausen spräche. Daneben hält er noch eine Entstehung unter starkem Einfluß des Diemelklosters in Soest für möglich, obwohl ein solcher Einfluß sicherlich eher in Braunschweig gegeben war. Auch Hildesheim als möglicher Entstehungsort wird nicht in Erwägung gezogen, obwohl das Riddagshausener Evangeliar in seiner herben, verhaltenen Art des Gesichtsausdrucks und der Körperhaltung den Soester Scheiben vielleicht näher kommt als der naivere Grundcharakter der Figuren im Hardehausener Evangeliar. So bleiben trotz überzeugender Einzelvergleiche gewisse Zweifel an der allzu engen Verknüpfung der Soester Fenster mit Helmarshausen.

Ähnlich wie seinerzeit F. Zschokke glaubt auch Korn, auf Grund seiner eindeutigen stilistischen Einordnung der Soester Hauptchorverglasung auf ein Kapitel über ihre stilgeschichtliche Stellung innerhalb der allerdings höchst fragmentarisch überlieferten deutschen Glasmalerei der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts und auf einen entwicklungs-geschichtlichen Vergleich mit den zahlreicher erhaltenen französischen Farbverglasungen dieser Zeit vorerst verzichten zu können. Lediglich für die ausradierten Rankengründe (S. 67) und die Vierpaßformen der Fenstergliederung (S. 71 f.) hat er einige Hinweise gegeben, die ich noch ergänzen möchte.

An zwei Stellen treten in den Soester Scheiben intakte Rankengründe auf: in den Zwickeln der Medaillons mit den *Paradiesesflüssen* und hinter den *drei Krieger*n, ungewöhnlicherweise auf gelbem bzw. weißem Glas. In beiden Fällen füllt die saftige Blattranke, jeweils ungerahmt, die ganze Grundfläche. In der Verwendung offenbart sich also ein deutlicher Gegensatz zu den herangezogenen Helmarshausener Handschriften, aber auch zu den Gerlachus-Scheiben aus dem Arnsteiner Westchor (Kat. der Ausstellung: Meisterwerke mittelalterlicher Glasmalerei aus der Sammlung des Reichsfreiherrn vom Stein, Hamburg 1966, S. 30 – 42). Dagegen finden sich hierfür in Frankreich doch recht nahe Parallelen. Hingewiesen sei auf das etwa gleichzeitig entstandene Fenster in Le Champ (Isère), wo das Medaillon mit der Himmelfahrt mit ähnlichen Blattranken wie in Soest ganz gefüllt wird (L. Grodecki, *Un groupe de vitraux français du XIIe siècle*, in: Festschrift H. R. Hahnloser, Basel-Stuttgart 1961, S. 289 – 298; Farbtafel in: *Le vitrail français*, Paris 1958, Tf. XI). Ein weiteres Beispiel geben Medaillons mit Szenen aus dem Leben des hl. Matthias in der Südrose von Notre-Dame in Paris, die zwischen 1165 und 1180 angesetzt werden (J. Lafond in: *CVMA France I*, Paris 1959, S. 52 ff.).

Auch für die rekonstruierten Soester Fensterkompositionen mit Vierpässen lassen sich außer dem Kreuzigungsfenster in Châlons-sur-Marne (um 1150) und dem in Poitiers (um 1165) noch weitere Beispiele anführen. So hat L. Grodecki (*Les vitraux de Saint-Denis. L'Enfance du Christ*, in: *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 170 – 186) für das Kindheit-Christi-Fenster von St. Denis (um 1145) eine überraschend ähnliche Fenstergliederung mit quadratischen Feldern und angesetzten Pässen

sowie Kreismedaillons rekonstruiert. Wie in Soest ergibt sich dabei eine dreibahnige Fenstererteilung mit unterschiedlichen Zeilenhöhen. Aus den Scheibenfragmenten in der Sainte-Chapelle von St. Germer-de-Fly konnte L. Grodecki (*Les vitraux du XIIe siècle de Saint-Germer-de-Fly*, in: *Miscellanea pro arte*, Festschrift H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 149 – 157) kürzlich einen Vierpaß mit einer Kreuzigung im Mittelfeld rekonstruieren und auf Grund seiner Herkunft aus einer der alten Umgangskapellen auf 1170/80 datieren. Mit Soest näher vergleichbar ist die bildmäßige Rahmung des Kreuzigungsfeldes und die Überlagerung der seitlichen Ornamentborten durch die stehenden Pässe. Der Vierpaß als Gliederungsform, für die Korn rheinisch-maasländische Einwirkungen geltend machte, ist demnach ein frühes, viel gebräuchliches Element französischer Fensterkompositionen, das nicht nur in der Ile de France, der Picardie und der Champagne, sondern ebenso im Südwesten anzutreffen ist. Die Soester Hauptchorfenster folgen also einem allgemein französischen Kompositionsprinzip im Gegensatz zu den Gerlachus-Scheiben aus dem Arnsteiner Westchor. Überhaupt hätte ein detaillierter Vergleich dieser beiden Scheibenzyklen in kompositioneller, ikonographischer und stilistischer Hinsicht die besondere Bedeutung der Soester Fragmente für unsere Vorstellung monumentaler Glasmalerei aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, gewissermaßen stellvertretend für die verlorenen Farbverglasungen der anderen großen Bischofskirchen und nicht zuletzt der Kaiserdome, noch klarer in Erscheinung treten lassen.

Das letzte Kapitel gilt dem Fenster im Marienchörlein. P. Pieper hatte es bereits 1951 einmal in der Zeitschrift „Westfalen“ im Zusammenhang mit dem Fenster in Legden behandelt und gegen 1200 datiert, ohne aber seiner ursprünglichen Gestalt gerecht zu werden. Korn hat nun überzeugend ein Wurzel-Jesse-Fenster rekonstruiert mit Jesse, David, Maria, Christus und der Taube des Hl. Geistes und fand seine Rekonstruktion bestätigt in einer ähnlich gegliederten jüngeren Darstellung im Chorgewölbe der Pfarrkirche von Bjäresjö (Schonen), die in der Jesse-Literatur bisher offenbar übersehen worden war. Der allgemeine Abriß der Jesse-Ikonographie nach der grundlegenden Arbeit von A. Watson (1934) wäre dagegen entbehrlich, eine Gegenüberstellung mit anderen Jessefenstern, etwa dem des Gerlachus, wohl ergiebiger gewesen. Auffällig sind die stilistisch altertümlichen Züge der Maria, die für eine frühere Datierung als bei den Chorfenstern sprechen würden, wenn nicht die Ornamentborten sogar entwickelter als dort wären. So dürfte vielleicht doch eine entsprechende Datierung kurz vor der Weihe von 1166, wie Korn sie vorschlägt, das Richtige treffen. Die Anhaltspunkte für eine Einordnung in den Helmarshausener Kunstkreis erscheinen mir jedoch als zu gering, obgleich die Zusammenhänge mit der Werkstatt der Hauptchorverglasung nicht zu übersehen sind.

Die vorliegende Arbeit bietet nicht nur die beste Grundlage für die Behandlung dieser Verglasung im *Corpus Vitrearum Medii Aevi*; sie dürfte darüber hinaus für jeden Mediaevisten mehr oder weniger unbekanntes Material hervorragender Qualität erschließen. Daß nicht alle Fragen geklärt, nicht alle Probleme gelöst werden konnten,

bedeutet demgegenüber wenig und sollte vielmehr die allgemeine Diskussion anregen, zum Nutzen des inzwischen von U.-D. Korn in Angriff genommenen norddeutschen Corpusbandes.

Rüdiger Becksmann

TOTENTAFEL

RUDOLF BERLINER †

Am 26. August ist Rudolf Berliner gestorben. Im April dieses Jahres war er gegen den Willen seiner Ärzte und seiner Söhne aus Washington nach Berchtesgaden gekommen. Sein Wunsch war, hier zu arbeiten, zu sterben und im Bergfriedhof Berchtesgaden bestattet zu werden. In der Erinnerung an meinen letzten Besuch und an meine letzten Gespräche kann ich nur sagen, bei Berliner hatte sich eine völlige Freiheit des Geistigen von allen dinglichen Fesseln erfüllt.

Das Schneewinkl-Lehen bei Berchtesgaden war für Berliner in den glücklichsten Jahren ein Domizil zum Atemholen gewesen. Es wurde für ihn zum refugium, nachdem er durch den Mut von Hans Buchheit und Eugen Brüschwiler aus Dachau befreit worden war. Schier in letzter Stunde gelang 1939 noch die Emigration in die USA, nachdem die Tatsache, daß er im ersten Weltkrieg Frontoffizier war, aufhörte ihn zu schützen. Es war ein Wesenszug Berliners, daß er von sich immer das Äußerste gefordert hat.

Sein wissenschaftliches Werk ist bewundenswert, vollends wenn man weiß, daß ihm die conditions non hold waren. Seit 1912 hatte Rudolf Berliner dem wissenschaftlichen Stab des Bayerischen Nationalmuseums angehört. Vordem war er als Forscher im Vorderen Orient tätig. Noch in den letzten Lebensjahren galt sein Scharfsinn besonders leidenschaftlich der Enträtselung der Geheimnisse koptischer Gewebe. So waren es vor allem die Verflochtenheiten der abendländischen Kunst mit spätantiken und vorderasiatischen Quellen, mit denen er sich immer wieder eindringlich befaßt hat.

Nach dem ersten Weltkrieg hat Berliner die Elfenbeinkabinette, die Sammlung der deutschen Bronzen und die Kostümsäle des Bayerischen Nationalmuseums neu gestaltet. Er gab der Volkskundesammlung und der Krippenabteilung ein neues Gesicht. Zugleich entstanden seine großen wissenschaftlichen Werke: das Corpus der Ornamentalen Vorlageblätter (1925), der profunde Katalog der Elfenbeinskulpturen des Bayerischen Nationalmuseums (1926), sowie (1926 beginnend) die Edition der „Denkmäler der Krippenkunst“, 1931 die Publikation des Halleschen Heiltumbuches. Hinzu treten zahllose bahnbrechende Aufsätze, z. B. über die „Rollenverteilung“ innerhalb der Werkstatt von Peter Vischer und „Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland“. Man findet alle Zitate in unserer anlässlich des 80. Geburtstages Rudolf Berliners 1966 als Privatdruck veröffentlichten Bibliographie seiner wissenschaftlichen Werke. Man findet darin aber kaum einen Niederschlag der fundamentalen Bedeutung der beruflichen Wirksamkeiten Berliners: der wichtigen durch ihn getätigten Neuerwerbungen für das Nationalmuseum (z. B. der Herkules und Antäus-