

10. Die Soester Malerei unter Meister Conrad.

Fortsetzung und Schluss.

Soest.

Eine der vollendetsten Schöpfungen Conrads besitzt Soest in einer 172 cm langen, 109 cm hohen Tafel, welche im Patrocli-Dome hing¹⁾, bis sie restaurirt und ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte zurückgegeben wurde; dies ist die Nicolai-Kapelle, wie die Darstellung des Bildes schon andeutet: in der Mitte der h. Nicolaus auf dem Bischofsstuhle, zu seiner Linken der h. Evangelist Johannes, zu dessen Füßen der Kelch, in der Hand das Buch mit einem heraldischen Adler, und weiterhin die h. Barbara mit dem Thurme auf der Rechten und dem mit einem Täschelchen behangenen Rosenkranze in der Linken, zu seiner Rechten in gemessener Symmetrie der h. Johannes der Täufer in der Linken eine Schriftrulle, in der Rechten auf einem Buche das Lamm, und weiterhin die h. Katharina, welche in der Linken das Rad hält; rechts neben ihr steht das Schwert. Während oben zwei Engelchen auf den Firsten des Bischofsstuhles sitzen, zwei andere darunter in Nischen musiciren, setzt ein drittes Engelpaar dem Hauptheiligen schwebend die Mithra auf²⁾. Ihm zur Rechten knieen in hellgrauen Gewändern Jünglinge mit Tonsuren, links Jungfrauen mit perlgeschmückten Diademen, um Gaben aus seiner Hand entgegenzunehmen³⁾, hinter diesen hockt ein graues Hündchen mit dicker Nasenspitze. Den Boden unter-

1) Wo Lübke S. 340 sie in sehr mangelhaftem Zustande vorfand.

2) Nach Jacobus a Voragine: *Legenda Aurea* (Rec. Th. Graesse). *Dresdae et Lipsiae* 1846 p. 26 gab der Heilige seinen Geist auf umgeben von Engeln, die auf seine Bitte erschienen waren.

3) Nach Jacobus a Voragine a. a. O. p. 23 rettete S. Nicolaus die drei Töchter seines vornehmen, doch armen Nachbarn durch grosse Geldspenden vor der Prostitution und (p. 25) drei fürstliche Krieger vor einer ungerechten Hinrichtung.

halb des Goldgrundes beleben in dunkeler und grünlicher Farbe wechselnd Nasen besetzte Vierecke. Das Haar des Hauptheiligen ist dicht und kraus, bei den Heiligen Barbara und Katharina wallt es in Locken vom Haupte, und im Barte des h. Evangelisten Johannes in schönen Wellen hinab. Zwar fehlt den Gewändern der Schimmer von Gold- und Silberzier, zwar vertritt bei dem Evangelisten ein rundliches Kinn das charakteristisch spitzige, in den Nimben ein eingetiefter Zickzack die Buchstaben der Namen, und im Ornate des h. Nicolaus matte plumpe Rosen die ursprüngliche Musterung — doch diese und andere Sonderbarkeiten erweisen sich deutlich als Beigaben oder Entstellungen von Restaurationen älterer oder späterer Zeit, wie solche nur zu oft einem modernen, schematischen Farbenschliff die alte Physiognomie, die alten Farbentöne, die plastischen Zuthaten, welche man nicht kennt und bei der Sonderung der Künste nicht mehr kennen lernt, opfern. Das philisterhafte Aussehen des im Profil abgebildeten Donators zu Füßen des h. Nicolaus ist jedenfalls ursprünglich, zumal wir ähnlichen Gesichtern auf andern Bildern begegnen werden. Sonst stimmt Alles mit Conrad's Weise, so der kreidegrundirte Goldgrund anscheinend mit Leinwandunterlage, die schlanken etwas gebogenen Gestalten, die schmalen Schultern, die anliegenden gleichmässig gehaltenen Gewänder und die fließenden Falten, die bei der geringen Abtönung den Rücken der Jünglinge vor Nicolaus ein steifes, sackähnliches Aussehen geben, der, nur kümmerlich erhaltene, plastische Perl-Besatz an den Diademen der Jungfrauen, die Taubenflügel der Engel. Die Nebenfiguren ähneln mit ihren Attributen deutlich den Heiligen auf den Aussenflügeln zu Wildungen, und die Heiligen Barbara und Dorothea gleichen in Auffassung, Grösse, im schönen Lockenhaar, den kleinen demutsvollen Augen, den hohen Stirnen, den spitzig zurücktretenden Kinnen so den Gestalten der h. Ottilia und Dorothea im Museum zu Münster, als wären sie Schwestern; nur sind die Mündchen wegen der Profilstellung fast schief gezeichnet und über dem zurückweichenden Kinn treten die Jochbögen gar merklich hervor. Das ganze Werk athmet den Geist der Höhe und Feierlichkeit wie das Wildunger Altarbild, so fern das mit weniger Figuren möglich ist. Endlich entdeckt man noch bei wiederholtem Betrachten auf dem Täschelchen am Rosenkranze der h. Barbara fein mit Farbenpunkten aufgesetzt das **r** des Meisters Conrad¹⁾.

1) Ein von Herrn Martin facsimilirtes Zeichen **rr** ist mir nicht aufgefallen. Photographien im Besitze des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens. Pausen beim Herrn Martin zu Roermond.

Hier ziehen wir jenes Bild der Paulikirche in Betracht, welches, wie früher bemerkt wurde¹⁾, im Ganzen auf die ortsübliche Auffassung fusst, im Einzelnen gewisse Züge des Meisters Conrad verrät. Bei einer Höhe von 123 cm zerfällt die viereckige Tafel in eine 132 cm breite Mittelfläche für das Hauptbild der Kreuzigung und zwei schmalere 61½ cm breite Seiten, die je wieder horizontal getheilt links oben der Anbetung der Könige, unten dem Verrätekuss des Judas, rechts oben der Händewaschung des Pilatus, unten der Auferstehung aus dem Grabe als Bildflächen dienen. Der vergoldete Kreidegrund liegt auf Leinwand, plastische Gypsbändchen fassen die Felder ein, ihr Randornament und die das Blut des Herrn auffangenden Engel der Hauptbilder sind dem Goldgrunde einpunktirt, die Namen in den Nimben aus einer Punktirung ausgespaart. Wir treffen am Kreuzbalken des verruchten Schächers Keule und Messer, an dem des reuigen Dolch und Todtschläger²⁾, zu Häupten jenes den Satan, zu Häupten dieses einen Engel, der seine Seele in Gestalt eines Kindes aufnimmt, wir finden den blinden Longinus³⁾, die frommen Frauen⁴⁾ mit Johannes und Maria, welche vor Leid zusammensinkt, und gegenüber die Juden mit goldblumigen, goldig schimmernden Gewändern, und den Hauptmann mit dem Spruchbande: Vere filius Dei . . , der eine mit Federn

1) Jahrbücher LXVII, 128.

2) In einer Passions-Miniature im Echternacher Codex Otto's III. und der Kaiserin Theophanu steht zu Häupten des Schächers rechts vom Kreuze des Herrn „latro poenitens“, des andern bloss „latro“. Vgl. Otte und aus'm Weerth in den Jahrbüchern 47=48 Taf. XV. Nach einer andern im Evangelienbuche des Erzbischofs Egbert von Trier (975—993) heisst der eine „Desmas“, der andere „Cesmas“ daselbst 44=45, 205 200 Taf. XII,1; den Essigschwamm reicht an einer Stange links unter dem Kreuze „Stephaton“ in zinnoberrother Tunica, indes Longinus an der rechten Seite in die Achselhöhle stösst, daselbst 44=45, 207 — Heft 48=49, 150. Nach den apokryphen Evangelien hing der Reumüthige zur Rechten des Herrn und hiess Dismas, auch Titus, der verstockte zur Linken und hiess Gestas, auch Dumachus. Langen, die letzten Lebenstage Jesu. 1864 S. 327.

3) Ueber den ziemlich frühzeitig von den Schriftstellern erwähnten Longinus, dessen Blindheit und Sehendwerden, sowie über den auch wohl Longinus genannten Hauptmann, welcher beim Tode Christi bekehrt wurde, K. Fried. Borberg, Bibliothek der neutestamentlichen Apokryphen I. 333 und Langen, a. O. S. 353.

4) Ueber die Namen und Beziehungen der frommen Frauen zu Jesu Familie, Langen S. 327.

und Kokarde geschmückte Mütze trägt, wir finden die bräunliche Carnation in den Gesichtern, neben goldgemustern Gewändern die goldenen massiven Gürtel der Vornehmen, zu Füßen des Pilatus das graue Hündchen mit der Stülpnase¹⁾; wir finden also durchschnittlich Darstellungen und Züge, die theils in den Soester Bildern, theils in den Werken Conrads wiederkehren. Im ersten Bilde ist die Architektur röthlich, das Köpfchen Maria's bei harter Contour edel und fein, ihr Haar goldig, ihr Kronreif mit plastischen Perlen besetzt, die Gruppierung wirksam, ja auf dem Brustschilde eines der Könige steht wieder ein r, das man eher für den Initialbuchstaben des Namens Conrads als eines Königsnamens halten möchte, da die beiden andern Könige einer solchen Charakterisirung entbehren. In der That sticht dies Bildchen in der Behandlung so gegen alle weiteren Darstellungen ab, als hätte unser Meister an diesem einen nähern, an jenen nur einen entfernten Antheil. So wenig gerundet erscheinen die Gestalten, so grell die anatomischen Mängel selbst bei Maria unter dem Kreuze, so zopfig die Haare, so grob geringelt die Locken, so hart die Pinselzüge, so hager, fast einfältig die Gesichter, so schräg gelegt die Augen; und die Jochbögen treten ebenso unschön heraus, wie die spitzen Kinne bei den Weibern. Manche von diesen missfälligen Eigenheiten mag eine ungeschickte Uebermalung verschuldet haben, wie solche um 1612 ein gewisser Costor in Soest auch sonst vornahm²⁾. Nach der ganzen Physiognomie passt das Bild bis auf die Scene der Anbetung für einen schwachen Meister, der im Geleise der herkömmlichen Typen arbeitete, dann bei Conrad Beistand suchte und vielleicht am Ende in Arbeit trat. Man kann doch so schematische Gruppierungen und so gleichartige Physiognomien, wie sie selbst im Wildunger Altarwerke störend auffallen, nicht Conrad, sondern nur den Händen unbedeutender Gehülfen beimessen. Das Bild der Paulikirche rückt unter diesen Umständen schwerlich über das Jahr 1400 herüber, wie denn auch bei den drei Grabeshütern der Kettenpanzer noch weit über dem Brustharnisch hervorschaut³⁾. Die Flügel dieses Altars befanden sich vielleicht unter den Bildern, die in früheren Jahren aus der Paulikirche nach Berlin gekommen sein sollen.

1) Da das Thier ebenso auf dem Nicolausbilde vorkam, kann es hier schwerlich den Teufel bedeuten.

2) C. Becker in Kugler's Museum III, 375.

3) Lübke S. 340 und selbst Hotho a. a. O. I. 437 geben dem Werke eine andere Stellung in Bezug auf Meister und Zeit.

Köln.

Wie die altwestfälischen Bilder idealer Richtung einander oft nahe verwandt und erst durch eingehendere Vergleiche nach Zeit und Werkstätte zu scheiden sind, so berühren sie sich oft wieder so nahe mit den gleichzeitigen Werken der Kölner Maler, dass den meisten Forschern lediglich die Verschiedenheit der Fundorte zum Ausgangspunkte für die Unterscheidung der Herkunft gedient hat. Und noch heute kommen Verwechslungen vor; ich vermag indes unter den altidealen Gemälden am Niederrheine, die mir zu Gesicht kamen, mit Bestimmtheit nur eins als Soester Arbeit auszugeben, nämlich eine Kreuzigung im Museum zu Köln (Nr. 42) und wiederum nur theilweise als eine Arbeit Conrads. In der Mitte Golgatha mit dem Herrn und den beiden Schächern am Kreuze, links und rechts auf Hügelspitzen romantisch Burg und Stadt. Zu Ross und zu Fuss drängt sich zum Kreuze Vornehm und Gering, andächtig, höhnend, betrachtend und eifernd. Davor vereinzeln sich besondere Gruppen: die trauernde Mutter mit den klagenden Frauen am Boden, die geistlichen knieenden Stifter, der einsam dahinter stehende Liebesjünger, dem spottend ein Knecht ein Maul zieht, während der andere ihn schreiend am Arm fasst und auf den gekreuzigten Gottessohn deutet; den Vordergrund füllen auf der einen Seite die würfelnden Knechte, auf der andern Veronica von Mitleidigen umgeben. »Das Ganze ist voll Leben, in den Widersachern getreuer als Meister Wilhelm, in der bunten Färbung durch Helligkeit und gebrochene Töne mild.« Der Verfasser des Katalogs¹⁾ macht noch folgende stimmungsvolle Aeusserungen: . . . Grosse Innerlichkeit des Gesichtsausdrucks, ein Geschmack von seltener Noblesse charakterisirt vorzüglich die vordern Gruppen und vor Allem die heilige Veronica, die das Antlitz des Heilandes auf einem Leinentuche abgebildet vor sich hält. . . . In der Mitte unten steht die schmerzreiche Mutter des Herrn, umgeben von heiligen Frauen, die sie trösten möchten, in deren Gewandung ein besonders reicher und reiner Fluss der Linien und doch zugleich ungewöhnlich scharfe Begrenzung der Formen vorherrscht. Ein grosser Reichthum der Farbenabstufungen ist dadurch

1) Katalog der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln . . . von J. Nissen A.³ 1875 S. 14.

hervorgebracht, dass die innere Seite der Gewänder andere, von der äussern ganz verschiedene Töne zeigt¹⁾. Die ungleich grössere Schönheit der genannten Gruppen im Gegensatz zu den übrigen der Krieger . . . zeigt recht deutlich, wie die eigentlich ideal-historische Draperie (namentlich der Mantel) allein so recht (!) den besondern Reiz rhythmischer Linienschönheit zulässt und alles specifisch, wir möchten sagen, profan Costümartige sich dieser Behandlung entzieht. Schule Meister Wilhelm's, in einzelnen Theilen seiner selbst nicht unwürdig. Goldgrund. Holz. H. 1, 93, br. 1, 26.« Während Hotho wieder treffend eher auf Westfalen als auf Köln schliesst²⁾, erkennt der Verfasser des Katalogs eine Verschiedenheit der Ausführung an, die in der That auf zwei Hände zurückgeht. Auch hier breitet sich unter dem goldigen Luftraume eine spärlich beblümete Landschaft, umflattern einige Engel das Kreuz, erscheinen andere zu den uns bekannten Verrichtungen auf oder über den Balkenenden. Ein Knecht hilft dem blinden Longinus beim Lanzenstoss, unter dem Umstande des Hauptkreuzes befinden sich beiderseits Reiter und Juden mit Federn an den Mützen. Die Behandlung der Zierraten und des Brokats, die eckigen Metallgürtel, die Vorliebe zu hellen und Metallfarben, die Namen in den Nimben gehörten zu den Gepflogenheiten der Soester Schule — und zwar erinnern die Figuren des Hintergrundes in der Gewandung und besonders Magdalena mit ihrer länglich welligen Kopfcontour an die Maria der kleinen Krönung zu Caldenhof, einige Männerköpfe mit dem krausen Haare, den würdigen Bartwellen und vorzugsweise die Gruppe der frommen Frauen im Vordergrunde so sehr an die entsprechende Partie des Wildunger Werkes, dass wir hier den früher verheissenen Beleg³⁾ erhalten, wie Conrad wieder mit einem älteren Kunstgenossen, vielleicht des Namens Johannes, und wahrscheinlich als Schüler von grösserer Begabung zusammengegangen ist. Der ältere Meister hat offenbar die Haupttheile und die fehlenden Flügel ausgeführt und dem jüngern nicht nur einzelne Kopftypen erborgt, sondern auch die Gruppe der

1) „Das in der spätern Kölner Schule so sehr beliebte Motiv, durch den Farbengegensatz des Futters gegen die Aussenseite des Gewandes zu wirken, kommt hier schon vor.“ Schnaase.

2) a. a. O. I, 254, indess Kugler, Kleine Schriften II, 292, (Förster, Geschichte der deutschen Kunst I, 209?) Schnaase VI, 401 es unbedenklich für Kölnisch halten.

3) Jahrbücher LXVII, 127.

Frauen im Vordergrunde zur Ausführung anvertraut. Denn Conrad's Theilnahme braucht nicht als die Vollendung des Bildes betrachtet zu werden, welche er etwa nach dem Tode des andern Meisters übernommen habe; wir sahen Conrad ja auch thätig bei dem Tafelbilde der Paulikirche zu Soest und vermuteten schon eine andere Hand neben der seinigen im Wildunger Werke.

Dem Kölner Bilde gebührt aber deswegen noch eine besondere Beachtung, weil es im Haupttheile dem Meister der kleinen Krönung Maria's zu Caldenhof und diese also ebenso der Soester Schule angehört, wie daselbst die älteste, dem letzteren Stücke wieder in der Zinnengallerie verwandte, Tafel mit den vier Darstellungen¹⁾. Es besiegelt also den Soester Ursprung jener Bilder, deren Fundort an sich auch anderweitigen Herleitungen nicht widerspricht.

Warendorf. Caldenhof.

Aus Conrads Werkstätte ging nach allen Merkmalen des Stiles auch das mächtige Tafelgemälde²⁾ hervor, das zu Warendorf in der grossen Kirche hängt, dort angeblich in einem Bürgerhause entdeckt und ursprünglich entweder für eine der unfernen Klosterkirchen Freckenhorst, Marienfeld, Vinnenberg oder für die grosse Stadtkirche selbst gemalt ist — in jedem Falle ein Zeichen, dass der Meister auch für ein Revier Bestellungen erhielt, dessen Bedarf später die Maler von Münster befriedigten. War die Stadtkirche der Bestimmungsort, so wurde das Bild jedenfalls bald nach 1404 gestiftet; denn in diesem Jahre legte ein grosser Brand Stadt und Kirche in Asche³⁾. Auch hier bildet die Kreuzigung den Hauptgegenstand. Die vorbereitenden und abschliessenden Scenen fehlen und sind jedenfalls mit den Flügeln abhanden gekommen. Auf der 265 cm breiten, 176 cm hohen Tafel nimmt die Kreuzigung einen Raum ein, dass die quergetheilten Nebenflächen je 58 cm Breite behalten. Auf diesen gewahren wir jedes Mal von oben nach unten schauend links Christus vor Pilatus in einer grünlichen, doch roth bedachten Halle gothischen Stiles und die Kreuztragung, rechts die Abnahme vom Kreuze und die Grablegung: jene

1) Jahrbücher LXVII, 122.

2) Photographien in der Sammlung des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde. Münster.

3) Vgl. meinen Holz- und Steinbau S. 41.

ist lebenswahr, diese ungemein innig und zart empfunden, besonders in der Art, wie sich die Mutter zum Kusse des verblassten Sohnes herab-bückt¹⁾. Die Kreuzigung des Herrn inmitten der Schächer vollzieht sich in einem tiefen Thale, das zwei burgbekrönte Bergspitzen flankiren. Am bräunlichen, mit Bäumen und Gesträuchen schwach bestellten Boden liegen Schädel, einige Todte erstehen aus den Gräbern, oben im goldenen Luftraume schweben drei blaugekleidete Engel, um das Blut der Wunden des Herrn zu sammeln, der Engel für das Blut der Fusswunde schwebt nahe am Boden. Unten links die Gruppe frommer Frauen, von welchen Magdalena den Kreuzesstamm des Herrn umfasst, hinter ihr händeringend Johannes, rechts jene der Juden, trefflich motivirt, unter ihnen wieder einer mit dem breiten Metallgürtel, ein anderer mit der auch sonst wiederkehrenden Kokarden-Mütze; ein dritter im Vordergrunde liest ein Spruchband, das auch hebräische Schrift enthält. Höher stehen sich links und rechts die Kriegsmänner und Knechte gegenüber, vier von jenen und anscheinend ebenso viele von diesen hoch zu Ross. Ein Knecht unterstützt den blinden Longinus bei dem Lanzenstosse. Schlank ist die Gestalt des Herrn, hehr und tief sein Gesichtsausdruck. Die Schächer haben zu Häupten den Engel und den Teufel. Die Pferde sind grau bis auf eins in der rechten und zwei in der linken Gruppe, deren Braun in helleres Roth überspielt. Ein Grauer links nagt sich am Fusse, der Braune rechts schaut gestreckten Kopfes aus dem Bilde heraus. Also im ganzen Bilde heimeln uns an die Gestalten und Scenen bis auf Costüm und Beiwerk, nur sind die Gruppierungen hier freier entwickelt und, ich möchte sagen, oft lebenswahrer ausgestaltet, als uns seither begegnet ist. Namentlich zeugt die Haltung der Pferde ebenso sehr von der Naturbeobachtung, wie von dem Bestreben des Meisters, den Scenen ein wechselvolles Dasein zu geben, trotzdem die Thiere noch recht steif und schwach modellirt ausfallen. Christus in der Profilstellung vor Pilatus hat jenen einfältigen Gesichtsausdruck, der uns auch bei Laien auf dem Bilde der Nicolaikapelle vorkam; sonst charakterisiren die Männer wieder edle Köpfe mit bedeutsamer Haar- und Bartlage, längliche unten spitzig umschriebene Gesichter mit merklichen Jochbögen, kleine sanfte Augen sowie schlanke und engangelegte Gewandung die Frauen. Wenn der Goldgrund, der auch hier herrscht, der Leinwand-Unterlage, die Kleider der

1) Wir werden dies Motiv anscheinend schon um 1400 bei einem andern Meister in einem Werke zu Bielefeld wiederfinden.

Goldmuster in der gewohnten Pracht und Fülle, die Goldnimben der Namen entbehren, so sind das Mängel, die theils mit dem Kostenpunkte zusammenhängen, theils unter dem Hanthieren eines flachen Restaurators eingetreten sind. Nimmt man hinzu, dass das Colorit mit der Zeit so an Glanz verloren hat, dass man z. B. die Pferde nur mehr mit Mühe unterscheiden kann, so stellt sich das Bild gewiss weit schlichter und anspruchsloser dar, wie jenes zu Wildungen, in der Zeichnung, in der Auffassung und der Art des Vortrages unzweifelhaft als ein Werk Conrad's¹⁾.

Ihm gleicht ein 76 cm hohes und 52 cm breites Stück in Löb's Sammlung zu Caldenhof bei Hamm — eine Marter des h. Laurentius — bis auf den mit schwarzen Sternen besäten Grund in dem Ausdrücke, in der Behandlung der Augen und Haare, sowie in den hellen Tönen so sehr, dass wir kein Bedenken tragen, es auch unserm Meister zuzuschreiben. Der Kopf des Heiligen ist von einem profilirten Nimbus umgeben und von grosser Schönheit, das Zeitcostüm grünlich oder blassröthlich.

Freckenhorst.

Drei 55 cm breite und 76 bis 82 cm hohe Tafeln, welche hier neben den Porträts der Liesborner Aebte im Pfarrhause hängen, erkennt man gleichfalls leicht als Bruchstücke eines grösseren Werkes von Conrad, trotzdem eine Uebermalung, anscheinend im vorigen Jahrhundert, sie mehrfach entstellt hat. Sie hat an der Lage und dem Colorit der Kleider corrigirt oder gar neue Faltenlagen geschaffen, das Zinoberroth mit einem kraftlosen Ziegelroth, die Vergoldungen mit blassem Golde überzogen, und dabei auch die Namen in den Nimben bis auf schwache Spuren vertilgt. Nur an die Gesichter, an die Züge, welche die Augen umspielen, und an das gekräuselte Haar hat sich der Pinsel nicht gewagt; daher leuchtet uns hierin noch ungetrübt, wie in den hellen Tönen, der Geist des Soester Meisters entgegen. Die Luft ist golden mit Spuren einpunktirter Blumenkämme an den Rändern, der Grund verschieden je nach der Scene. Die drei Stücke versinnlichen den Verrat des Herrn, seine Geisselung und die Versammlung der Apostel um Maria.

1) Obwohl es für eine spätere Entstehung kein Anzeichen gibt, versetzt C. Becker es im Kunstblatte 1843 S. 378 in die Jahre 1460—1480. Vgl. Lübke a. O. S. 343.

Anlangend das erste Bild, so gruppiren sich im Lichte von zwei Fackelträgern des Hintergrundes die Häscher um Christus, der den Kuss des Verräters empfängt und zugleich dem Malchus das Ohr heilt. Petrus hat, wie der Herr, einen Nimbus; eine Gestalt zur Linken bezeichnet das goldige Gewand mit aufliegender Blattwerke und einer stahlfarbigen Bekleidung als den Rottenführer. Die mit wenigen Blümchen bewachsene Stätte umgibt ein Zaun und über demselben schaut von einer Höhe herab auf den Vorgang eine Gestalt in Ritterrüstung, begleitet von einigen Männern. Die arg beschädigte Rückseite war hier bemalt mit einer figurenreichen Scene, wahrscheinlich mit dem Tode der h. Maria.

Die Geisselung vollzieht sich im Hause des Pilatus, in einer grau-farbigten Halle, deren Fenster reine Masswerkformen, deren Boden dunkelbräunliche Fliese mit Waffelmustern decken. Ein Scherge bindet die Füße des Herrn an die Säule, ein anderer zu seiner Rechten hält eine Ruthengeißel, ein dritter holt bereits zum Schlagen aus; links von ihm steht eine vornehme Person in einem Goldornate mit erhabenen Mustern, der Landpfleger, und eine zweite, wohl ein Pharisäer, in einem langen Gewande mit einer Kaputze.

Im dritten Bilde erblicken wir den Kreis der Apostel und in ihrer Mitte die h. Maria, also entweder die Ausgießung des h. Geistes oder die Zusammenkunft der Apostel mit Maria vor ihrem Tode¹⁾. Weitere Beigaben, welche die Entscheidung geben könnten, fehlen oder sind verschwunden. Das Obergewand der Gottesmutter ist blau, das Untergewand goldig mit erhabenen Zierden, der Boden abwechselnd grau und schwarz quadirt. Die reichen Gewänder und die Verschwendung von Goldfarben bekunden, dass die Stücke einer der prachtvollsten Arbeiten unseres Meisters angehörten.

Darup,

eine kleine alte Pfarrei, östlich von Coesfeld, ist von den Historikern mehrfach, von den Kunstforschern unverdienter Weise fast gar nicht beachtet. Die Kirche bewahrt ein altes Tafelgemälde, kunсталterthümliche Gegenstände und stellt selbst ein schönes gothisches Bauwerk dar, welches bei hoher Lage und schlanken Verhältnissen den ältern viereckigen Westthurm in den Schatten stellt. Der Thurm hat näm-

1) Vgl. A. Schultz a. a. O. S. 31.

lich ausser der Thüröffnung bloß Mauerschlitze, im obersten Geschosse formlose Schalllöcher und ein niedriges im Osten und Westen von abgetreppten Giebeln eingefasstes Satteldach. Nur das Grätengewölbe des Untergeschosses mit seinen stumpfen Kragsteinen und darüber in der Ostmauer ein vormals offener Rundbogen bezeugen noch seinen romanischen Ursprung. Die Kirche ist drei Kreuzgewölbe lang, auf kurzer Vorlage mit einem dreiseitigen Chore abgeschlossen, im Norden¹⁾, wie hier zu Lande selten, am Niederrhein häufig vorkam²⁾, mit einem Seitenschiffe erweitert, das niedrig, schmal und mit drei Kreuzgewölben bedeckt ist. Es sind die beiden Säulen, welche die Scheidebögen tragen, rund und mit kämpferartigen Capitälern versehen, alle Gurten bloß abgeeckt, die Masswerke der Fenster theils rein, theils fischblasig. Zwei Meisterzeichen und die Jahreszahl 1674 am östlichen Scheidebogen beziehen sich offenbar auf eine Restauration oder den Bau der Orgel, welche früher am Ostende des Nebenschiffes lag. Die Kirche gehört wahrscheinlich dem Anfange des 15. Jahrhunderts an, ebenso wie das Tafelgemälde.

Dies ist ein Werk Conrad's und zwar im Ganzen ein verkleinertes Nachbild der Wareндorfer Tafel. Mit ihr theilt es die Farbestimmung, die ungeziertere Ausstattung und verschiedene Züge der Darstellung — nur dass es in allem Betrachte noch schlichter erscheint, weil es von Haus aus für eine Dorfkirche bestimmt war. Denn erst in unserer Zeit ist es aus einem Verstecke im Thurme hervorgezogen, auf den Seitenaltar gestellt, der nothwendigsten Restauration unterworfen, und dabei namentlich die stellenweise in grossen Blättern sich ablösende (Tempera-)Farbe dem starken Kreidegrunde wieder aufgeheftet. Es misst 125 cm in der Höhe, 190 cm in der Breite, und während das Hauptbild die ganze Höhe einnimmt, bleiben für die Seitentheile, die je wieder auf halber Höhe getheilt sind, 57 cm Breite übrig. Der Meister schildert, also in fünf Bildern, die Leidensgeschichte, so dass die Kreuzigung wieder den mittleren und grösseren Raum füllt, Ihr voran gehen links die Geisselung und Kreuzschleppung.

„Die fürchterliche Vorrede zur Kreuzigung“ vernehmen wir wieder in einer offenen Halle. Vier Schergen vollführen die Geisselung und zur Linken des Herrn steht Pontius Pilatus im Zeitcostüm und wesent-

1) Meine Kunstgesch. Beziehungen S. 12.

2) Dasselbst S. 12 ff. und Pick, in den Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein XXIV, 317.

lich ausgezeichnet durch ein von der Schulter schräg über die Brust gezogenes Schwert-Bandelier in Form des uns bekannten Metallgürtels. — Sodann trägt Christus im Vordergrunde eines zahlreichen Gefolges sein Kreuz und Simon von Cyrene fasst hinter ihm, ohne besondere Theilnahme, an den Langbalken.

Im Hauptacte fehlen die Schächer, — ein Mangel, welchen die Bestimmung des Werkes und der kleine Raum veranlassten. Während den Hintergrund wieder jederseits ein Berg mit hochstämmigen Bäumen von pilzartigen Kronen flankirt, sind die Personen, welche der Kreuzigung anwohnen, für einen hohen Augenpunkt berechnet in zwei wagerechte Reihen geordnet, in eine höhere hinten und eine niedrigere im Vordergrunde. Dort drängen links und rechts die Henker und Pharisäer zum Kreuze hin, unter ihnen jederseits zwei bis drei Berittene, so namentlich rechts der Hauptmann mit dem Spruchbande. Links ihm gegenüber stossen Longinus und Stephaton den Speer in die Seite des Gekreuzigten; zwei gleichgültige Zuschauer links vermitteln eine Verbindung der hintern mit der vordern Gruppe. Hier links die frommen Frauen, deren zwei die ohnmächtig zusammengesunkene Mutter halten. Hinter ihnen kreuzt Johannes ganz ergriffen die Hände über der Brust. Rechts umfasst Magdalena das Kreuz und leitet über zu den vier Juden, welche den rechten Flügel bilden. Einer von ihnen trägt einen grauen, bienenkorbformigen Hut, ein weissliches Obergewand mit Hängeärmeln, einen spitzig geflochtenen Bart, daran eine rothe, um den linken Arm geschlungene Cordel und an dieser ein unserm Meister auch sonst eigenes Täschelchen von dreiseitiger Form. Der, welcher dem Kreuze am nächsten steht, reisst, wie auf dem Köllder Bilde, anscheinend der Magdalena oder dem Johannes ein Maul. Den bräunlichen Boden kennzeichnen neben einigen Pflanzen Gebeine, Schädel und offene Gräber, aus denen Todte erstehen, ähnlich wie auf dem Warendorfer Stücke, und eine freie Stelle am Fusse des Kreuzes beleben zwei graue Windspiele, also fast genau wie zu Wildungen.

Rechts im obern Seitenfelde liegt Christus bis auf's Antlitz vom Leichentuche umhüllt in einem halboffenen Sarge, der, wie in der Regel, vier gerade Wandungen und einen flachen Deckel hat; Engel umgeben das Grab. Im Hintergrunde erscheinen die Oberkörper der frommen Frauen, im Vordergrunde die Wächter, welche eiserne Hüte und sonst bloß das Zeitcostüm mit dem Metallgürtel tragen, genau so in der letzten Scene, wo Christus halbbekleidet mit dem Kreuzpanier dem offenen Sarge entsteigt; das Kreuz zeigt statt des Oberarmes nur

die Inschrift. Also auch in diesem schlichten Werke paart sich ein scharf realistischer Zug mit dem idealen in einer Art, wie wir es bei unserm Meister gewohnt sind. Der Erdboden ist bräunlich, mit natürlichen Gewächsen bedeckt, die Bautheile sind in dem Stile, die Personen in den Costümen, die Physiognomien nach den Charakteren gegeben, die der Zeit oder dem Leben eigen waren, und mit den Pferdegruppen in der Golphascene, sowie besonders mit den beiden Windspielen greift der Meister schon kühn und glücklich in das Leben der Thiere. Aber der Himmel ist goldig und die Heiligen zeichnen aus eine ideale Bekleidung und Goldnimben, die wie zu Warendorf nur mit punktierten Kreisen verziert sind. Der holdselige, empfindsame Ausdruck wiederholt sich in den ovalen, am Kinne etwas zugespitzten Köpfen, die indess hier nicht so sorgfältig ausgeführt und daher so ideal verklärt sind, wie in Wildungen und Fröndenberg. Die Anatomie der Schultern, Arme und Hände bleibt mangelhaft.

Fröndenberg.

In der einstigen Kirche der Cistercienserinnen zu Fröndenberg an der Ruhr, südwestlich von Soest, haften an der Wand zu Seiten eines oben mit Schnitzereien, unten mit einer Ziernische verschönerten Holzstückes zwei 147 cm hohe, 121 cm breite Tafeln¹⁾ — der Rest eines Altaraufsatzes, dessen Flügel vor einigen Jahren zu Grunde gegangen sind. Diese enthielten angeblich innen zwei Szenen aus dem Leben Maria's, und zwar einerseits die Unterweisung Marias durch Anna, anderseits Joachim bei seiner Heerde, aussen Einzelgestalten, darunter auch den h. Mauritius, die Rückflächen der Mittelstücke nur wunderliche Arabesken. Die beiden Bildtafeln sind durch ein farbiges Kreuz mit Möbel- und Metallornamenten je in vier oblonge Felder für Darstellungen aus dem Leben Maria's zerlegt, und davon kommen auf die linke oben, wie sie als Kind unter einer gothischen Halle vor einem auf neun Stufen²⁾ erstiegenen Altare betet, während im Hintergrunde Joachim und Anna

1) Beschreibung und zwei phototypische Tafeln in den Kunst- und Geschichts-Denkmälern der Provinz Westfalen. Herausgegeben vom Westfal. Provinzial-Verein für Wissenschaft und Kunst. Stück I: Kreis Hamm bearbeitet von J. B. Nordhoff, Münster 1880, S. 139 ff.

2) Nach der Legende erstieg das dreijährige Mädchen fünfzehn Stufen, welche zum Tempel führten, ohne fremde Beihülfe. A. Schulz a. a. O., S. 9.

die gefalteten Hände erheben, daneben wie sie hinter dem aufgeschlagenen Vorhange eines gothischen Gemaches den Gruss des Engels empfängt. Oben breitet Gottvater segnend die Hände aus, am Boden steht das Lilientöpfchen mit doppeltem Henkel. Unten links folgt der Besuch bei Elisabeth in einem von Spitzbogenfenstern beleuchteten Raume, daneben, in einem (Holz-) Stalle die Geburt Christi; im Vordergrunde links der h. Joseph mit einem Blasebalge das Feuerheerdchen zum Suppenkochen anfachend, rechts als Portrait eine kniende Nonne mit einem Spruchbande und dem Wappen — also die Stifterin des Gemäldes. Auf das rechte Blatt kommen links oben die Anbetung der Könige, deren Gaben Joseph im Vordergrunde sammelt, während hinten Ochs und Esel¹⁾ zum Vorschein kommen, rechts in einem bezinnten Kuppeltempel, dessen Wand das Bild des Moses zwischen zwei Gestalten enthält, die Darbringung, so dass, während links zwei Frauen, deren eine einen Korb mit Tauben trägt, stehen, die Mutter das nackte Kind über dem Altare dem harrenden Simeon zuführt; unten links vor einem zweikuppigen Gebirge mit einigen hohen Bäumen die Flucht nach Egypten, rechts, wie Christus als Knabe in einem baldachinartigen Sitze, das Buch auf dem Schosse, lehrt und von den Eltern rechts, wie von den zu seinen Füßen sitzenden Männern mit Andacht und Staunen angehört wird. In allen Scenen erscheint Joseph bärtig, mit langem, umgürtetem Mantel und einer dunkeln Kaputze. Der Hintergrund ist golden, die Architekturen, worin sich die meisten nämlich sieben Scenen, abspielen, zeigen, ob von Holz oder Stein, bis auf den Eselsrücken reingothische Formen, die Landschaft in der „Flucht nach Egypten“ noch einen steif symmetrischen Bau, die Anbetung der Könige und das Lehren im Tempel herrliche Gruppierungen und Vertheilungen der Charaktere. Und wiederum treffen wir ausser den reichen gothischen Architekturen schlanke Gestalten von sanfter Haltung, edler Gewandung und schöner Charakterisirung. — Wie reizend ist die h. Jungfrau, wie schön der Engel im Bilde der Verkündigung, wie wechsellvoll sind die Gesichtstypen der bärtigen Israeliten zu Füßen des lehrenden Christkindes — länglich ovale Köpfe, kleine Augen, spitzes Kinn, hohe Stirnen, die Wangen bei den jungen Gestalten voll, bei den ältern je nach dem Charakter in Harmonie mit dem Flusse der Bärte gebildet. Oval ist wiederum der Kopf

1) Ueber die Bedeutung dieser Thiere A. Schulz a. a. O., S. 17. K. F. Borberg, Bibliothek der neutestamentlichen Apokryphen I, 268.

der Hauptfigur, edel und hoch der Ausdruck des Engels, dieser sowie das Kind mit dichtem krausem Haare versehen, die vornehmern Gestalten der Könige, des Simeon und selbst der Elisabeth mit den reichsten Gewändern voll glänzender Metallmuster umhüllt und dem ältesten der Könige, der ganz hingegeben vor dem Kinde auf dem Schosse der Mutter kniet, fehlt auch der eckige Metallgürtel nicht. In den sichelförmigen Nimben scheinen die Buchstaben der Namen glatt aus dem punktierten Grunde hervor. Kurzum, wir betrachten hier wieder ein hervorragendes Bildwerk Conrads, das uns sofort an den Wildunger Altar erinnert, dem es auch in dem Schimmer der Metallfarben und im Reichthum der Ausstattung von allen grössern Werken am nächsten kömmt. Scenen, die beiden gemein sind, stimmen genau überein bis auf kleine Züge, die offenbar deshalb abweichen, um nicht als förmliche Copien aufzufallen. So flattert das Spruchband des Engels empor in der Verkündigung, so bläst Joseph hier bei der Geburt das Feuerheerdchen sitzend und mit einem Instrumente an, so steht das Kind bei der Darbringung bereits auf dem Altare, um dem Propheten entgegen zu gehen. Die Stilformen der decorativen Architekturen passen für die Zeit um 1400, und diese lässt sich noch genauer bestimmen nach der Lebenszeit des Nönnchens, das bei der Geburt unten das aufplatternde Spruchband: *Miserere mei Deus* hält. Nach dem Wappenzeichen, einem rothen Ringe im silbernen Felde, ist es Segele von Hamme, welche 1410—1421¹⁾ dem Kloster als Aebtissin vorstand, und das Bild²⁾ gestiftet hat. Genauer noch fällt die Stiftung wohl in das Jahr 1421, zumal da nun nach archivalischen Nachrichten auch eine Fundation „to gelochte op den oversten altar“ gemacht wird. Dies schöne Werk wurde also jedenfalls nach dem Vorbilde des Wildunger Stückes bestellt und ausgeführt, nur dass hier das Leben Maria's, dort das des Gottmenschen den Hauptvorwurf macht. Das Fröndenberger Gemälde erscheint nach äussern Haltepunkten als das jüngste unter den bekannten Werken Conrads; ob es sein letztes war, bleibt fraglich.

Wir behandelten die Werke Conrads, wie es der Gang der Beweisführung, nach dem erkannten Werke das fragliche zu untersuchen und zu beglaubigen, mit sich brachte. An Alter gehen wahrscheinlich

1) v. Steinen, Westfälische Geschichte I, 654.

2) Das Fräuleinchor war mit einem Bilde ausgestattet, vor dem auch die Aufschwörungen der neu eintretenden Canonessen stattfanden. v. Steinen a. a. O. I, 763, 751.

jene zu Köln, zu Soest in der Paulikirche, zu Darup und Warendorf voran, dieses weil es mit einer Scene anscheinend das Vorbild für ein anderes Werk um 1400 abgab, das Daruper, weil es diesem in der Behandlung so nahe steht, die beiden andern, weil noch Hände älterer Meister daran thätig waren. Es folgt das grosse Werk zu Wildungen 1402 oder 1404, und das ihm ähnliche der Nicolaikapelle zu Soest, dann vielleicht die Tafeln im Museum zu Münster und in der Pfarrei zu Freckenhorst, und endlich das Altarbild zu Fröndenberg. Das Bruchstück zu Caldenhof schliesst sich dem Formate nach an die Seitenstücke des Warendorfer Bildes, stilistisch jedem besten an.

Conrad's Umgebung und Einfluss.

Von Conrad's Werken ist wohl nur Unbedeutendes mehr verschwunden oder unserer Kunde entgangen. Die Schwierigkeit der Technik, die Sorgfalt in der Ausführung und der Raumgehalt der Stücke setzten den alten Meistern ganz andere Schranken der Productivität, wie der neueren, geschweige der neuesten Malerei. Dass noch so viele und meistens so grosse Stücke von ihm geblieben sind, bürgt für ihre Schönheit und die Achtung, der sie bei der Mit- und Nachwelt genossen. Hat doch Conrad die Soester Malerei zu einer Höhe emporgeführt, dass sie der Kunst am Niederrhein ebenbürtig zur Seite trat und nach anderen Gegenden hin entweder Alles in den Schatten stellte, oder belebende Strahlen aussandte.

Seine Werke sind prachtvoll und harmonisch im Colorit, lebensvoll und dramatisch in den Handlungen, oft reich an Inhalt und theilweise von grossem Umfange. Wie klar ist die Gruppierung, wie natürlich die Motivierung, wie wahr und verständlich Stimmung, Affect und Handlung, wie treffend charakterisirt manches Gesicht, wie edel oder naturgetreu gebildet der Kopf und geformt der Kleiderwurf, wie glücklich manch' malerisches Motiv gehandhabt, wie weise das Böse und Pöbelhafte umgangen oder gemildert, wie geschickt herkömmliche Typen gepaart und versöhnt mit den Motiven aus der Natur. Die leichte Modellirung harmonirt, weit entfernt von technischer Schwäche, mit den verschiedenartigen Kunstwerken, welche in der Kirche das Gemälde umgeben, und steigert sich zu wunderbarer Wirkung in den zarten, gleichsam angehauchten Lichtern und in den Fleischtönen der Antlitze. Die Zeichnung, worin sich das ganze Kunstleben des Mittelalters so einheitlich bewegte, wird in Gesichtstypen und Gewandung oft meisterhaft.

Man vergisst die anatomischen Mängel der Körperbildung, der Hände, Arme und Schultern, einzelne typische Gruppierungen und Auffassungen, welche Tradition und Gewohnheit heiligten, wenn man betrachtet, wie verständlich die Personen ihre Rollen spielen, die Vornehmen in den reichsten, das Volk in den gangbaren Trachten der Zeit auftreten, Natur und häusliche Einrichtung so treu zur Geltung kommen. Das Portrait macht, wie im Fröndenberger Bilde, Fortschritte zum Charakteristischen, die Landschaft ist zwar noch schematisch angelegt, jedoch mit natürlichen Gewächsen ausstaffirt, die Architektur, die ihrerseits mit dem Linienspiel des Baulichen harmonirt, im Stile der Zeit gehalten. Das Leben der Thiere wurde studiert und verwertet, wie schon die Reitergruppen einiger Passionsszenen beweisen, und die Windhunde am Fusse des Kreuzes zu Wildungen und Darup sind ebenso naturwahr, wie ästhetisch wirksam angebracht, — doch über der natürlichen Landschaft unten schwebt oben eine goldene Luft. Die Heiligengestalten scheidet von den Menschen und der Natur die ideal-antike Kleidung, der Nimbus, der hehre Ausdruck bei den Männern und die holdselige Frömmigkeit im Gesichte und Wesen der Frauen. In höchster Schönheit sind dabei verklärt die Köpfe Marias und der Engel. Auch sie bekunden eine natürliche Seelenstimmung, die Heiligen stehen auf dem Boden der Natur und bewegen sich unter den Erdenmenschen. So versteht es unser Meister, die erhabensten Ereignisse menschlich aufzufassen und wiederzugeben, sie der Erde und unserer Empfindung näher zu rücken, das Irdische und Ueberirdische in einander fließen zu lassen. War es nicht ein einem Shakspeare würdiger Wurf, die erhabenste Scene: ein Gottmensch erlöst mit seinem Blute die verstossene Menschheit, mit den leichtfertigen Spiele von Windhunden zu staffiren!

So aus der Natur und dem Seelenleben schöpfend reisst er die Malerei aus dem Hemmschuhe des Typischen und Starren und eröffnet ihr eine neue bedeutsame Zukunft. Den Zeitgenossen aber konnte er die frommen Vorwürfe um so eher und verständlicher in Natur und Leben kleiden, als diese den geschichtlichen, nicht den abstracten Inhalt des Glaubens veranschaulichten.

Denken wir zurück an die frühern Bilder der Schule, wie wenig Handlung und Personen ihnen eignen, wie blöde diese noch auftreten, wie viel Typisches und Hergebrachtes sie noch fesselt, erwägt man, wie Conrad dagegen den Bilderkreis erweitert und die idealen Scenen ins Leben rückt, wie er mit lichten, freundlichen Farben, mit plastischen Zierden und Metallfarben, welche an Glanz wieder mit den kirchlichen

Geräten und Gefässen wetteifern, vorträgt, nimmt man hinzu, dass die damalige Malerei erst stellenweise über Fahnenbilder, Schilde-reien und Anstrich hinweg an schönere Aufgaben sich wagte, und noch oft im Typisch-Starren befangen blieb, so sind die grossen Er-folge, welche Conrad erzielte, erklärt. Er erreichte sie für seine und die Folge-Zeit beim Publikum und bei der Künstlerwelt, in der Nähe und in der Ferne. Selbst die Bildnerei scheint von ihm zu profitieren.

Im Glanze seiner Werke hebt sich plötzlich die Soester Malerei. Um ihn als ihr Haupt schaaren sich die schwächeren Kräfte und ergeben sich seinem Einflusse. Die Eigenart gewisser Szenen und das Ungelenke ihrer Ausführung, welche uns bei den Bildern zu Soest, Köln und Wildungen aufstiessen, geben uns einen Fingerzeig, dass es unfähigere Hände waren, welchen er entweder die Ausführung gewisser Theile überliess, oder bei ihren Werken Hülfe leistete. Solchen kommen wohl jene untergeordnete Stücke zu, welche wir mit grösserem oder geringerem Muthe als Soester¹⁾ verzeichnen werden. Den Bei-

1) Von Hotho a. a. O., S. 435—437, werden nach Soest (S. 430) in die Zeit vor 1450 versetzt und genauer beschrieben drei Stücke, welche aus der Krüger'schen Sammlung zu Minden nach London gewandert sind; als ältestes eine Kreuzigung mit mehreren Heiligen aus Corvei, sodann ein Fragment, die Klage über den Leichnam Christi, fortgeschritten „in Naturtreue und tieferer Empfindung“, und ausgezeichnet durch „sichere Gediegenheit der Form und Stellung, die energische Farbe, die kernige Charakteristik“, und eine fast lebensgrosse Himmelskönigin. „Wie es jener zarteren Auffassung nicht an flüchtigen, fehlt es dieser derbern Richtung nicht an faustfertigen Meistern.“ Förster nennt davon im Kunstblatte 1847, S. 23, bei der Beschreibung der Sammlung die Kreuzigung aus Corvey, setzt sie jedoch schon in das Ende des 15. Jahrhunderts. Da diese Bilder zu London nicht zu sehen sind, kann ich Genaueres über ihre Stellung in der Soester Malergeschichte und ihr Verhältniss zu den beiden Hauptmeistern nicht beibringen. — Zwölf kleinere in eine Tafel vereinte Bilder aus dem Leben Jesu, von der Einsetzung des Abendmahles bis zur Auferstehung, im Besitze des Herrn Clavé von Bouhaben zu Köln, haben bei gefälliger Durchführung weniger in den Gesichtern, als in den blassröthlichen Farben der Zeittrachten, in den Gold- und Silberfarben der Ornate und in dem röthlichen Sitze Christi im Bilde der Verhöhnung Anklänge an die Soester Schule, der sie der Tradition zufolge angehören. — Beim Herrn Senator Culemann zu Hannover steht ein in jedem Flügel spitzgiebeliges Diptychon, 65 cm hoch und 23 cm breit, mit zwanzig kleinen Szenen aus dem Leben und Leiden des Herrn auf Goldgrund: oben in den Spitzgiebeln links die Vertreibung aus dem Paradiese, rechts Christus als Weltenrichter. Auch hier finden sich die Zinnen, hin-

fall, den das Publikum zollt, erkennen wir an der Zahl und weiten Verbreitung der Soester Bilder. Uebrigens spricht das Wirken der Kunstgenossen im Dienste oder in den Bahnen des Meisters auf der einen, dessen Theilnahme an ihren Werken auf der andern Seite laut für eine selbstlose Gegenseitigkeit und ein Streben aller Meister nach dem Besten, wie es nur in dem einheitlichen Bande des Zunftwesens und der gemeinsamen Ziele möglich war. Mit Namen kennen wir keine gleichzeitigen Maler in Soest, wie jene beiden Johannes, nach den Werken aber einen Meister, welcher Conrad löblich nacheiferte, und wesentlich zum Flor und Ruf der Schule beitrug.

Zu Kirchsahr in der Eifel steht ein Altarwerk¹⁾, welches um 1760 seinen alten Standort, die den Heiligen Crysantus und Daria geweihte Pfarrkirche zu Münstereifel, verlassen hat. So wenig darin rheinische, so klar liegen Soester Einflüsse vor. In der Mitte die Kreuzigung und sechs Leidensscenen, auf den Flügeln in jedesmal sechs Bildern die Kindheit Jesu und die Ereignisse von der Grablegung bis zum Pfingstfeste; aussen vier einzelne Heilige in ebenso vielen tiefrothen Feldern. An Conrad erinnern sofort die Metallfarben, Silberschaum und Goldschaum für Instrumente, Schwertscheiden und Schild, die Schwarzstrichung, die Sonderung der Felder durch Streifen von aufgehöhten völlig mit Gold belegten Kreideornamenten, die öftere Wiederkehr der Gewänder von Goldbrokat, der Eisen- und Kettenpanzer in Silberfarbe, die Vorliebe für das Roth, die vier um's Kreuz gruppirten Reiter, deren Pferde nach sinniger Naturbeobachtung entworfen sind. Ein Graubrauner links vom Kreuze wendet seinen Kopf vom Bilde hinweg, so dass schöne Körperpartien zum Ausdrucke kommen, ein Rothbrauner und ein Schimmel links vom Kreuze beriechen oder beissen sich spielend — ein seltenes Motiv und ähnlich jenem der Altarbilder zu Warendorf und Darup.

ter welchen die Vertreibung aus dem Paradiese spielt, die freundlich-weisen Augen der Männer, die krausen Haare, die bräunliche Carnation, doch auf den engen Räumen erscheinen die Gestalten bei guter Gruppierung gar klein, entbehrt das Einzelne der fleissigen Durchbildung, und nimmt das Ganze den Anflug eines farbigen Gekritzels. Dieses und das kleine Maass der Bilder sind uns bisher zu Soest nicht vorgekommen. Stammen beide Werkehen dennoch daher, so gehören sie Kunst- und Zeitgenossen der beiden Hauptmeister in der Art, dass das Culemannsche mehr auf eines Nebenbuhlers, das andere mehr auf Conrad's Weise hinauskömmt.

1) Beschreibung nach einem Briefe des Herrn C. J. Oppenheimer. — Vgl. Schnaase a. a. O. VI, 403.

Die Gemächer haben eine reiche Ausstattung, bei dem Betpulte der h. Jungfrau steht der Lilientopf. Gelungen sind der fanatische Eifer des lanzenstechenden Hauptmannes, der Ausdruck der Aufmerksamkeit bei den um den lehrenden Christus versammelten Pharisäern. Dass der Nasenrücken bei Maria gerade, einzelne Gesichter hässlich, andere misslungen charakterisirt oder von herberem Schmerzensausdrucke sind, und die Trauernden im Golgathathale sich nicht zu der grossartigen Gruppierung Conrad's erheben, kann uns als Merkzeichen dienen, dass wir es mit einem, allerdings fleissigen und gelehrigen, Schüler oder Nachahmer desselben zu thun haben. Ihn für einen Rheinländer zu halten, dazu könnte nur der Aufstellungsort bewegen. Alles deutet auf einen Nebenhuhler Conrad's, der in Soest seine Werkstätte hatte.

Es ist jener uns bekannte Künstler¹⁾, welcher ebenso die im Jacobi-Altare der Wiesenkirche angeschlagene Weise ausbildet, wie Conrad jene der jüngern Tafeln zu Caldenhof. Auch er opfert seinem grossen Kunstgenossen, namentlich in der Gruppierung, in den Physiognomien der Männer, dem weichen Wurf der enganliegenden Gewänder und der hellen glanzvollen Farbenstimmung, die er über seine Werke ausgiesst. Sonst verfolgt er mit Glück die ererbten Ortstraditionen, oder er bricht sich seine eigenen Bahnen. So voll des Lebens und der Kraft war damals die Kunststätte am Hellwege! Die Anwendung der Metallfarben, die bräunliche Carnation, die Architekturen, die reichen Interieurs sind als Erbtheile der Schule beiden Meistern gemein, — selbständig und eigenartig sind bei dem jüngern Nebenhuhler mancherlei Züge der Auffassung, die statuarische nicht so bewegte Anordnung der Personen, eine glücklichere Perspective, der Mangel des plastischen Beiwerks und, sofort merklich, die einfache Oval-Contour und die mehr plastische als malerische Gestaltung der Frauenköpfe, namentlich bei Maria. Ihre Nase wird gerade, ihre Wangen rund, fast gespannt, die Gesichter sind überhaupt schematischer und nur selten so ausdrucksvoll, wie bei Conrad.

Das schönste Werk dieser Hand ist auf dem Hauptaltar der Marienkirche zu Dortmund²⁾ leider nur stückweise erhalten, und wahr-

1) Jahrbücher LXVII, 127.

2) Vgl. Passavant im Kunstblatte 1841, S. 415. C. Becker daselbst 1843, S. 869, Schnaase VI, 432 und Lübke S. 340 auch über die Bilder der Rückseite; ausführlicher doch fehlerhaft beschrieben von Hotho I, 432 — 433.

scheinlich verstümmelt, als es einem barocken Aufsätze eingefügt wurde, welcher laut chronogrammatischen Inschriften 1659 vom Bürgermeister Dethmar Wessel Nies angeschafft wurde. Unten links die Geburt Christi; die Wöchnerin in blauem Kleide unter rother Decke küsst das kraushaarige Kind, neben ihr steht Joseph mit breiter Nase in rothbraunem Mantel und bläulichem Rocke gestützt auf den Stab. Darüber in blauem Gewölke Engelchen mit bräunlichen Haaren, — rechts die Anbetung der Könige „festlicher in der Farbe und gelungener im Ausdruck“; oben schweben in goldener Luft drei Engel mit dunkeln Haaren, rothen Kleidern und Schwingen; Maria sitzt auf rosenfarbener mit goldgemustertem Teppiche belegter Bank mit dem Kinde, um welches sich die Könige und Diener mit den Gaben zum Kusse oder zur Verehrung schaaren. Das Bandelier eines Königs verziert fortlaufend ein dem *m* ähnlicher Buchstabe in weisser Farbe. Oben hoch folgt in gefälliger Perspective der Tod Maria's. Sechs Engelchen mit blauen Gewändern und Flügeln umschweben das Haupt der schönen Jungfrau, welche in hellvioletter Kleide unter blauer Decke auf ihrem schräg durch das Bild gestellten Bette ruht; von den Aposteln bläst einer, etwas abgewandt, das Feuer an in dem emporgehaltenen Weihrauchfasse, ein anderer, welcher die Kaputze des rothen Mantels über den Kopf bis auf die Augenlider gezogen hat, betet mit tiefer Andacht in einem Buche, Johannes reicht auf der Gegenseite der Scheidenden die Palme, das goldige Gewölk durchschwirren wieder Engel wie durch (punktirte) Mattirung gebildet. Nimben kommen nur Maria und dem Kinde zu. Das letztere ist im Bilde der Anbetung sehr natürlich, der Kopf Marias oval rundlich und hellblond umlockt, und im Todesbilde sehr lieblich und unschuldig; neben der bräunlichen Gesichtsfarbe der Männer überrascht im Antlitze Maria's ein fast grünlicher Ton, gleichwie in den Brokatgewändern die Grösse und Schönheit der Goldmuster.

Lässt sich auf dies Werk die Nachricht¹⁾ beziehen, dass 1431 von den vier Brüdern von Berswordt der Kreuzaltar in der Marienkirche gestiftet ist, so haben wir das beiläufige Datum der Entstehung. Der Stil und die Pracht, welche selbst diesen Bruchstücken noch anhaftet, sprechen nicht dagegen, eher die Darstellungen; denn sämtlich dem

1) Stangefol, *Annales circuli Westphalici Coloniae* 1656, p. 493. Anno 1431 indict. 9. Fundatum fuit hoc anno Tremoniae in templo sanctae Mariae virginis altare sanctae crucis a quatuor fratribus de Berswordt . . . quemadmodum litterae fundationis hoc ipsum testantur.

Leben Maria's entlehnt, entsprechen sie nicht der Bedeutung eines Kreuzaltares, weit eher der Titelheiligen der Kirche.

Dieselben Formen, wenn auch noch härter ausgeprägt, zeigt das bildreiche von decorativen Architekturen und von Statuen umrahmte Blatt des Hauptaltars der Marienkirche zu Bielefeld¹⁾: es behandelt gleichfalls das Leben Maria's in einem Hauptbilde mit zwölf Seitenstücken, doch einfacher und miniaturhafter. In der Paradieses-Scene des Hauptbildes schauen von einem Ueberbaue fünf Engelchen hernieder zu der h. Jungfrau, die auf breitem mit einem grünen, grossgemusterten Teppiche belegten Steinthronen sitzt und das stehende Jesus-

1) Waagen im deutschen Kunstblatte 1850, S. 308, Schnaase VI, 430 f., Förster im Kunstblatte 1847, S. 21, Passavant daselbst 1841, S. 415. In der Sammlung Krügers zu Minden, die später nach England verkauft ist, befanden sich Stücke, welche E. Förster dort folgendermassen schildert: Erstes Verbot, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese in 3 Tafeln (49 Zoll breit, 22 $\frac{1}{2}$ Zoll hoch). Ferner in gleicher Grösse und Eintheilung: Verkündigung (Heimsuchung, Geburt) — Anbetung der Könige, Beschneidung, Flucht nach Egypten — Judaskuss, Dornenkrönung, Geisselung — Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Kreuzigung — Himmelfahrt, Ausgiessung des h. Geistes, Jüngstes Gericht. — „In dem Meister dieser Bilder verkündet sich eine reiche, blühende Phantasie und edle Ausdrucksweise mit einer sehr kunstgeübten Hand. Seine Gestalten, wo sie nicht absichtlich verzerrt erscheinen, sind von würdiger Haltung, seine weiblichen, namentlich Maria, von grossem Liebreiz und milder Innigkeit, die runden Köpfe der Frauen mit ihren schön geschnittenen Augen und licht gewölbten Augenbrauen, die sanft gespaltenen vollen Lippen und das weiche Kinn erinnern lebhaft an das Werk des Meisters Wilhelm von Köln, aus dessen Schule dieser Meister hervorgegangen zu sein scheint. Die Zeichnung selbst des Nackten, ist ziemlich gut verstanden, die Farbe flüssig und weich verschmolzen, die Färbung aber etwas kreidig mit grauen und grünlichen Schatten. — Diese Gemälde stammen aus der Gegend von Bielefeld und stimmen vollkommen mit dem Werke auf dem Hochaltare der dortigen Kirche, auf dessen (nun zertrümmerten) Rahmen die Nachricht enthalten war, dass das Bild im Jahre 1400, schon an diesem Orte aufgestellt war.“ — Allein in dem Lichte von Hotho's I. 261 ungleich sachlicherer Darstellung können sie weit älter und Arbeiten des Meisters der ältern Tafeln zu Caldenhof sein. „Die häufig sackartigen Gewänder — der dreiviertel Fuss hohen Figuren — fast ohne Faltenwurf, stehen aber weit unter Meister Wilhelm. Auch den nackten Gestalten fehlt alle Wahrheit. Die Köpfe mit übermässig hoher Stirn und sehr langem Kinn, gehören ausserdem durch stark einfallende Schläfe und breite Backenknochen dem Meister eigenthümlich an. Der Mund mit den vollen Lippen ist nicht selten schief gestellt. Der graugelbliche tiefere Fleishton erhält mehr durch weissliches Licht als durch Schatten Rundung.“

kind hält, von verschiedenen Heiligen umgeben — ein Motiv, das uns im Kerne längst bekannt ist. Es kehren wieder das beliebte Roth, die Goldmuster der Gewänder, nur schwächer ausgeprägt, das lange Gewandgefält, die lebhaften Haare und kleinen Augen, welche bei den Männern noch gleichgültig, wie in den ältesten Bildern der Schule, ausschauen, die grünlichen Schatten im Fleischtone, rechtorts auch die kraus bewachsene Landschaft. Die Grablegung vollzieht sich genau, wie in einer Nebenscene des grossen Warendorfer Bildes — ein Beweis, wie der Meister von Conrad lernte und welch' enger Verkehr unter den verschiedenen Werkstätten bestand. Die Architekturen erscheinen schwerer, gemischt mit Rundbögen, die Anatomie behelflicher, die Carnation dunkeler, die Männerköpfe unklarer charakterisirt, die Haltung gezierter, die Nimbenkreise einfacher, wie in dem Dortmunder Werke. Die Frauenköpfe haben hohe Stirn und langes Kinn, — im Hauptbilde rundliche Contour und volle Wangen, die bei Maria fast straff werden. Wir stehen hiernach wohl vor dem ältesten Werke dieses Meisters, das einst auch die Jahreszahl 1400 getragen haben soll. In die selbstständigen Elemente mischen sich demnach mehrfach traditionelle oder Einflüsse von Conrad.

Beide Stücke, das schöne zu Dortmund und das unvollkommene zu Bielefeld, erweisen sich als Leistungen unserer Schule durch ihre Verwandtschaft mit andern Werken, welche in Soest noch vorhanden sind oder nachweislich vorhanden waren. Von hier und wiederum aus St. Walpurgis¹⁾ stammt das grosse Tafelbild mit dem Tode Maria's im

1) Ich kann nicht umhin, über den baulichen Zustand dieses Klosters, dessen Kunstliebe so viele Malerwerke gestiftet und uns erhalten hat, einige Bemerkungen hier anzuknüpfen. Vom Kloster, das im Norden der Kirche lag, habe ich Nichts mehr, von der Kirche nur das Langhaus ohne Gewölbe gekannt. Nach Aufhebung des Stiftes hat die Kirche als Kornmagazin gedient und durch Einbauten und Verstümmelungen ihre Gesamtwirkung wie ihre edleren Gliederungen eingebüsst. Im Jahre 1878 ist sie zum Abbruche verkauft und die Stätte des alten Stiftes jetzt schon mit mehreren Hausbauten besetzt. Das gegen 1165 (vgl. Jahrb. LXVII, 101) gegründete Stift lag ursprünglich ausserhalb der Stadtmauern im Norden der Stadt, ward aber in der Soester Fehde, nachdem man die Kostbarkeiten und Kunstwerke ohne Frage anderswo geborgen hatte, so verheert, dass es nach dem Waffenstillstande von 1449 in die Stadt verlegt wurde und zwar auf eine beträchtliche Anhöhe im Nordwesten. Der Neubau währte bis 1470, der Haupttheil des Chores war 1485, der Chor erst 1506 fertig (vgl. C. Becker in Kugler's Museum III, 373). Wären diese Angaben nicht so bestimmt, man hätte der Kirche in dem Zustande, wie ich sie sah, ein höheres

Museum zu Münster, und nur der schadhafte Zustand sowie der Pinsel, der später in Soest so viel Unheil angerichtet, können Anlass gegeben haben, seine Verwandtschaft mit dem Altarbilde der Marienkirche in Dortmund zu leugnen¹⁾. Das Hauptbild flankiren links die Verkündigung, rechts die Anbetung der Könige. Die Anordnung ist einfach, die Arme und Hände leidlicher geformt, der Kopf Maria's wieder plastisch und in ovaler Umriss. Ihr Bett umstehen die Apostel in verschiedenen Verrichtungen — einer liest mit der Kneifbrille, ein anderer bläst das Weihrauchfass an, ihr blondgelocktes Haupt umgeben Engel, deren einer ihren Mund, ein anderer ihre Augen zudrückt; im Gewölk schwebt Christus, der ihre Seele in Mädchen-gestalt emporträgt²⁾. Die Verkündigung erfolgt in einer röthlichen Halle, wo auch das Lilientöpfchen nicht fehlt, und darüber schaut aus einem Wolkenkranze Gottvater im Niveau des Sohnes über dem Hauptbilde, wie vielleicht einst der h. Geist über der andern Nebenscene, der Anbetung, die gerade oben ihre Farbe verloren hat, sonst noch gut erhalten ist. Vom Vater geht dort deutlich der Lichtstrahl mit dem Symbole des h. Geistes auf die Gebenedeite herab; hier sitzt Maria auf einem röthlichen und grauen Baldachin-Sessel und das nackte Kind auf ihrem Schoosse nimmt bei einer gesucht graziösen, Kölnischen Motiven ähnlichen Lage der Beine die Huldigung und Gaben

Alter zuerkennen sollen; so rein und strenge waren ihre Dispositionen und Stilcharaktere. Sie war einschiffig, hoch und drei quadratische Gewölbe lang, deren Seiten je 13 Schritte betragen, gegen Westen mit einem viereckigen, einmal gewölbten, Thurme besetzt. Der Chor hatte eine lange gewölbte Vorlage und einen fünfseitigen Schluss. Hier stiegen in den Ecken starke, zum Theil nicht eingebundene Rundsäulen, im Schiffe noch mächtigere Wanddienste als Stützen der kräftigen, anscheinend bloß gefasten Rippen empor. Seitlich abgeeckte Lanzetfenster geben dem Langhause, kleine spitzbogige, oben mit Nasen unten mit Eisenstabwerk verschlossene Fenster gaben dem Thurme das Licht. Am Scheidebogen des Chores stand die Inschrift *Renovatum MDCCXXV* (1725). Die ornamentalen Steinmetzarbeiten, welche ich in Trümmern fand, hatten sämmtlich kräftige Profile oder Blenden von edlen Maasswerken, nur an einer Nischenabdeckung zeigten sich Spuren von Fischblasen. Der grünliche Baustein war aus den Gruben der Umgegend gewonnen. Vgl. Weddigen, Westphälisches Magazin II, 280.

1) Zuerst erkannt von C. Becker im Kunstblatte 1843 S. 369, verkannt von Lübke S. 341 f., vgl. Becker in Kugler's Museum III, 374, besonders Schnaase VI, 431.

2) Nach der Legende nahm der Engelfürst Michael die Seele in Empfang A. Schulz a. a. O. S. 31.

der Könige entgegen. Links im Hintergrunde steht Joseph, rechts der Schwarze, geschmückt mit einer kugelbehangenen Goldkette, im Vordergrunde knien die beiden Gefährten. Ortsüblich lassen sich an die schwachbewimperten Augen, die fliessenden Gewänder, die wirksam, doch mässig angebrachten Metallmuster und Schriftzüge der Kleider und Teppiche und die Farbe der Architekturen, welche hier späthgothische Formen haben. Farbige Muster bilden den Boden, Gold den Hintergrund. Mit dem leider zu sehr abgeblättern Farbenüberzuge des Rahmens hat auch gelitten die Inschrift: Joannes Blanckenberg prepositus huius ecclesie . . . Dieser Probst bekleidete sein Amt von 1422—1443 und da er als Donator mit kahlem Scheitel aber ungebleichten Haaren portraitiert ist, so mag das Werk bereits in seine spätern Jahre fallen, etwa in die dreissiger des Jahrhunderts.

Soester Gepräge tragen auch die meistentheils gepaarten Gestalten von Aposteln und Propheten¹⁾ auf der vergoldeten Predella des Hauptaltars der Marienkirche zu Osnabrück und die einfach gehaltene und schwach modellirte Gewandung; zumal die Physiognomien und der Augenausdruck passen für keinen andern Meister so, wie für den Nebenbuhler Conrads. Das schmale Stück, das auch stilistisch in den Anfang des 15. Jahrhunderts gehört, wird Niemand mit Passavant²⁾ für vorzüglicher halten, wie die zwei weiblichen Heiligen (Ottilia und Dorothea) im Museum zu Münster.

In den (untern) Füllungen eines südlichen Chorfensters der Wiesenkirche zu Soest sind der Dreitheilichkeit gemäs drei Figuren ungefähr lebensgross in Farbe angebracht worden und davon heute noch nach Inschriften kenntlicher die Muttergottes (mit dem Kinde auf dem linken Arme) und die h. Elisabeth als Witwe, die ein Hemd über eine nackte Gestalt hält. Die dritte, mittlere Figur erscheint nur mehr als Mannsgestalt mit weissem Barte und phrygischer (?) Mütze. Diese Wandgemälde mit den lichten Farben, den ovalen Köpfen, rundlichen Wangen, den engen und mässig gefältelten Kleidern zeigen dieselbe Hand, die sich in den Altartafeln zu Dortmund, Bielefeld und Münster verewigt hat. Unser Meister ist also auch Wandmaler, doch nicht mit Bestimmtheit der Urheber des früher besprochenen³⁾ Wandbildes der Paulikirche: die überreiche fast verworrene Entwick-

1) Vgl. Springer, Mittheilungen der k. k. Central-Commission V, 125.

2) Im Kunstblatte 1841 S. 414. Vgl. Lübke S. 344.

3) Jahrbücher LXVII, 114.

lung des Baldachins über der Patrocli-Figur, deuten auf einen andern Meister, der Conrad in der krausen Haarbildung, dessen Nebenbuhler in den runden Wangen folgt.

Genug, unser Meister steht würdig neben Conrad, doch nicht unbeeinflusst. Des letztern Schöpfungen sind zu imposant, dass er ihnen nicht Motive und Scenen entlehne. Waren doch die Ideen in alter Zeit Gemeingut, und erst ihre Ausgestaltung, die Form, macht den Meister. Wie weit hat er den Jacobi-Altar der Wiesenkirche, dessen Formen und Typen seinen Ausgangspunkt bildeten¹⁾, überholt und durch immer höhere Vervollkommnung seines Ideals in den Schatten gestellt! Wie Conrad vorzugsweise das Leben und Leiden des Herrn schildert, so wird sein Hauptfeld ein lyrisches: das Leben der Mutter Gottes²⁾; wenn jener die Tafelmalerei cultivirt, so beherrscht sein Nebenbuhler mit seiner Farbenkunst auch die Wandfläche. Conrad's Bahn liegt offen vor uns bis in die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts, die des Nebenbuhlers noch wohl um ein Jahrzehnt weiter, jener steht noch tiefer im 15. Jahrhunderte, dieser tritt vollständig erst mit dem Altarwerke zu Bielefeld auf, und schreitet dann, nach stilistischen und andern Anzeichen, vor zu den Altarbildern in Münster und Dortmund und dazwischen vertheilen sich die kleinern Stücke.

Wie hiess der Mann, der eine ältere Kunstrichtung meisterhaft entwickelte, gleichzeitige Vorbilder benutzt, und doch sein Formenideal so selbstständig verfolgt und durchbildet? Wir kennen Malernamen jener Zeit, — sie mit bestimmten Werken verbinden, hat seine heikeln Seiten. Sofern man es thut und gestattet, möchte ich ihn für den jüngern Maler Johan halten; ein Maler Johan tritt³⁾ 1398 als Soester Bürger auf, ein Maler Johan leistet 1424 noch Bürgschaft für einen Neubürger, genoss also Vertrauen und Ansehen in seiner Vaterstadt. In der Zeit von 1398 bis 1430 ist dies auch der einzige Maler, den ich in den Stadtbüchern angetroffen habe.

Aus der ganzen Umgebung Conrad's ragt dieser Mann wie ein Meister hoch hervor, er schafft grosse, glanzvolle Werke bis in die Ferne, doch ist seine Selbstständigkeit nicht so stark, um sich des

1) Vgl. Jahrbücher LXVII, 127.

2) Zappert kennt in seiner Epiphania aus der Kölner Schule nur zwei, aus Westfalen gar keine Darstellungen der drei Weisen, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, Philos. histor. Classe 1857 XXI, 291 ff. 305.

3) Jahrb. LXVII S. 127.

Einflusses des Hauptmeisters ganz zu erwehren. Er hat Conrad redlich unterstützt, die Kunst der Vaterstadt auf ihre erste Höhe zu erheben, ihr Ansehen und Macht zu verleihen, und wie Conrad hat auch er, zumal in der Ferne, Nachfolge gefunden.

Die Soester Schule erlitt mit dem Heimgange beider Künstler herbe Verluste, doch keine Unterbrechung ihrer Thätigkeit. Ein Jacob maler folgt 1430 in den Stadtbüchern, und 1442 wandert von Soest ein anscheinend junger Maler Gerhard nach Köln¹⁾, vielleicht um einen Meister aufzusuchen, wie ihn die Vaterstadt an Conrad verloren hatte²⁾. Und Hotho³⁾ schliesst nach gewissen Bildern, es habe sich hier vor 1450 eine Richtung Bahn gebrochen, „welche in der Färbung bei gesteigerter Kraft auch das Harte nicht scheut, weil sie gleichmässig in Charakteristik und Form das Tüchtige und Ernste vorzieht“. — Das Fundament dazu hatte gewiss Conrad mit seinen realistischen Zügen gelegt. Wie sich dann bald trotz der betrübten Fehdejahre sein naiver Realismus mit dem Idealismus paart, um noch einmal auf der Scheide der alten Welt in aller Lieblichkeit und Pracht aufzuleuchten, beweist die Schule des sogenannten Liesborner Meisters. Dieser war allen Anzeichen nach, wie anderswo erörtert wird, Conrad's grösster Nachfolger. Wie bei ihm das Empfindungsvolle und Prächtige⁴⁾, so wiederholt sich das letztere oft mit plastischen Zuthaten noch bis ins 16. Jahrhundert in den Schulen von Dortmund, Münster und Geseke. Das älteste Werk, die Flügel des geschnitzten Altarschreines der Reinoldikirche zu Dortmund, tragen in der Auffassung und Durchführung schon den Charakter einer heimischen Localschule — allein die eingepunktirten Damastmuster auf dem Goldgrunde und die Leistchen von gemalten Edelsteinen⁵⁾ sind deutlich Nachahmungen der altsoester Art und zumal jener Conrad's.

1) Meine Kunstgeschichtlichen Beziehungen S. 14.

2) Vgl. S. 15, 28. Hotho a. a. O. I, 430 „Meister Stephan findet keinen westfälischen Nebenbuhler, wie Wilhelm noch zuvor in dem Meister der h. Ottilia und Dorothea“ — nämlich in Conrad.

3) a. a. O. I, 435—437 — vorher S. 18.

4) Dies hebt gerade der wortkarge Chronist hinsichtlich der Liesborner Hauptgemälde besonders hervor: Quae quidem altaria appositis tabulis operose ornavit (scil. abbas Henricus), ita auro coloribusque distinctis, ut ipsarum artifex iuxta Plinii sententiam apud Grayos in primo gradu liberalium magister digne haberi possit. B. Wittius, De abbazia Liesbornensi in der Historia . . . Westphaliae. Monasterii 1778. p. 773.

5) Passavant im Kunstblatte 1841 S. 415.

Erst nach dem Heimgange beider Meister bilden sich im Vaterlande weitere Localschulen von Dauer und Bedeutung, jene zu Dortmund noch wohl vor der Mitte des 15. Jahrhunderts¹⁾. Bis dahin mangelt es auch in den bemittelten und kunsthollen Ländern von Münster, Minden und Osnabrück an Bildern²⁾ idealen Stiles. Was sich ausser Kölnischen Strandläufern³⁾ findet, gehört Soest und Umgegend oder weist auf geraden oder verschlungenen Wegen dahin. So viel Gemälde, wie Soest besitzt und besass, suchen wir vergeblich in irgend einer Klosterkirche oder Bischofsstadt. Hier entfaltete sich die Malerei auf den Tafeln, wie auf den Blättern der Bücher, an den Wänden, wie in den Fenstern, hier hat sie zuerst selbstständig, später genährt von auswärtigen Einflüssen, stets eigenartig Uebung und Anerkennung gefunden, so lange, als sie überhaupt in Deutschland lebensfähig war. Hätte in älterer

1) Eine Ahnung von der einstigen Stellung Soest's und der localen Bedeutung der westfälischen Malerei hatte nur Hotho a. O. I, 117, 259, ganz vage Anschauungen über ihre Verbreitung Schnaase a. O. VI, 433.

2) Wenn der Westfale Dietrich von Nieheim von der Königlichen Kapelle zu Neapel um 1385, wo er dort weilte, erzählt: . . . ubi si in terram ex eas, capellam regis intrare non omiseris, in qua conterraneus olim meus, pictorum nostri aevi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta. . . (De schismate lib. II. c. 22, Vgl. Sauerland, Das Leben des Dietrich von Nieheim 1815 S. 17 f.), so kann das nicht irreführen, an einen westfälischen oder Soester Maler zu denken; denn die Stelle ist eine wörtliche Abschrift aus Petrarca und wohl auf Giotto zu beziehen. — Werke, die nach dem Laute ihrer Bekanntmachung hierher zählen könnten, stellen sich bei der Besichtigung als spätere dar: so rührt das Bildchen aus der Bartel'schen Sammlung im Museum zu Münster: Christus am Kreuze mit kleinern, durch rothe Architektur davon getrennten Seitenstücken, welches Lübke a. O. S. 344 noch nennt, aus der Zeit von 1500; der „alte Flügelaltar“ der Johanniskirche zu Osnabrück bei Berlage, Mittheilungen d. histor. Vereins zu Osnabrück X, 310 ist bloss eine malerische, der Flügel baare, Steinsculptur aus der ersten, und das von H. Hartmann in Pick's Monatsschrift V, 551 als „schönes altes Gemälde“ angeführte Doppelbild der Kirche zu Belm: Kreuztragung und Kreuzabnahme, schon aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

3) Zu Bochold, an der rheinischen Grenze, ein Diptychon von 42 cm Höhe und 31 cm Breite. Innen sind dargestellt die Kreuzigung mit den beiden Nebenfiguren und die Krönung Maria's, aussen einerseits die Kreuzigung, anderseits ein Mönch und eine Nonne. Gesichter blassröthlich und kurz, Kinne klein, Arme und Hände noch sehr schwächlich, Hintergrund gold. Den 5,5 cm breiten Rahmen beleben abwechselnd in Vierecken einpunktirte Ornamente und farbige Masswerke, den Goldgrund wieder einpunktirt theils gothisch stilisirtes, theils akanthusartiges Blattwerk.

Zeit noch anderswo als zu Soest eine Kunstmalerei geblüht, so müssten alle Spuren davon vergangen sein; nur in Minden werden wir im 14. Jahrhundert noch einen Maler treffen, mit dessen Abzuge auch seine Kunst ein Ende nimmt.

Wie aber die neuen Schulen immer nach den Werken der alten Kunststadt gelehrig zurückschauten, so zeigten selbst solche anderer Länder Motive, Zierraten oder Scenen, die vorzugsweise Eigentum von Soest waren, als hätten auch dort die Meister davon profitirt. Derlei findet sich im Norden, Westen und Süden bis ins 16. Jahrhundert. Wir wollen von den Beziehungen zu Köln später reden und nach dem weitem Süden blickend die Frage aufwerfen, ob etwa Bischof Conrad von Soest zu Regensburg¹⁾ (1428—1437) von Norddeutschland, zunächst aus der durch den Namensgenossen so berühmten Vaterstadt die Keime der Malerei nach Baiern verpflanzte, die von dort nach Deutschösterreich fortwuchern konnten. Abgesehen von den Tafeln und Miniaturen in Oesterreich, welche niederdeutsch sind oder an Meister Stephan zu Köln erinnern²⁾, könnte man seiner Kunstförderung das herrliche Passionsbild aus dem Schlosse Paehl im National-Museum zu München zuschreiben, dessen Malweise augenscheinlich norddeutsche Technik verrät, und von Tyroler und Wiener Meistern spätere Werke, die nach Böhmers Urtheil mit den nieder-rheinisch-westfälischen eine Verwandtschaft hätten, welche er mit den gleichen Stammeseigenthümlichkeiten der Westfalen und Tyroler in Verbindung brachte³⁾. Allein man will in denselben eher niederländische und andere, als norddeutsche Einflüsse erkennen⁴⁾; der Paehler Altar aber aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts zeigt entschieden auf eine ursprünglich Kölhnische oder Soester Behandlungsweise zurück. Die Behandlung stimmt theilweise mit der Art Stephan's und die Anlage, sowie die Auffassung der Gestalten nicht ganz mit der Soester Weise — allein die sorgfältige Ausführung, die aus Farbe gebildeten Edelsteine der Kronen, die eingetieften Gewandcontouren und die durch schwarze Punktur gebildeten Engel in der goldenen Luft⁵⁾ zählen auch zu den

1) Vgl. Jahrb. LXVII, 130.

2) Schnaase in den Mittheil. d. Centr.-Commission VII, 206, 209.

3) J. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes A^o I, 170.

4) Schnaase Mitth. d. C. C. VII, 238. Otte, Handbuch der Kunstarchaeologie A⁴ S. 772 ff.

5) J. A. Messmer in den Mittheilungen der Central-Commission VII, 251—255. Derselbe in der Allgem. Zeitung 1879 S. 851. Schnaase hielt es daher Mittheil. VII, 207 für ein Salzburger Werk, Sighart das. XI, 3 nicht mehr.

hervorstechendsten Eigenarten der Soester Malerei. Wir kommen bei einer passenderen Gelegenheit auf die Frage zurück und bescheiden uns hier mit der Bemerkung, dass die Technik des mittelhheinischen Bildes von Ortenberg im Museum zu Darmstadt, wo die Gewandung mit schwarzer Farbe auf den Goldgrund gezeichnet und wie in den ältesten Kupferstichen schraffirt ist¹⁾, mit der beregten Nichts zu thun hat und höchstens auch eine Vorliebe für die Goldfarbe bekundet.

Wie leicht denkbar, ist der Einfluss nach Norden sicherer und älter. Ein Bertram von Minden wirkte mit seinem Landsmanne, dem Kunstgiesser Dirich von Münster von 1367 bis 1415 als Maler und Bildhauer in Hamburg und schmückte namentlich den Altar der Petrikirche mit einem Tafelgemälde²⁾.

War er aus der Soester Schule hervorgegangen und dann ausser Stande, in der Heimat gegen die Meister am Hellwege aufzukommen und lohnende Beschäftigung zu finden, obwol Minden in der Nähe der Wunstorfer Gruben tüchtige Steinmetzen und von Alters her treffliche Goldschmiede besass³⁾? Es lässt sich kaum denken, dass seine Spuren im Norden gänzlich verwischt seien.

Den Einfluss einer westdeutschen und genauer der Soester Schule unter Conrad glaubt man wahrzunehmen an den statuarisch gehaltenen Brustbildern von fünf weiblichen Heiligen, welche die Predella eines Altars der Marienkirche zu Lübeck enthält, sowie an dem längst davon getrennten Tafelbilde mit der Verkündigung auf der einen, und mit zwei Aposteln auf der andern Seite, welches nunmehr im dortigen Museum (Abtheilung für Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit) seinen Standort hat. Der Altar war schon nach den vom Herrn Senator Brehmer gesammelten Notizen 1496 abgebrochen, nach einer Inschrift 1425 vollendet. Weniger die Carnation, als die Form der Köpfe, die hellen Farbentöne, die Technik der Namen in den Nimben, stellenweise die einpunktirten Zierden, die Gewänder mit goldenen Greifen und Blattrankenmustern, die Vorliebe, womit auch die Unterfarbe oder das Futter gezeigt wird, und verschiedene andere Aeusserlichkeiten sind

1) Wie Messmer in der Allgem. Zeitung S. 851 anzunehmen scheint.

2) Zeitschr. für Hamburg. Geschichte V, 312.

3) Dieselbe Zeitschrift V, 243 f. Mithoff, Künstler und Werkmeister Niedersachsens u. Westfalens 1866 S. 21. — 1415 ^{13/5} reicht die Stadt Minden zu Hamburg ein Beglaubigungsschreiben für die Erben des Malers Bertram ein. Mindener Stadtarchiv, Urkunde Nr. 143.

es, welche sich mit der Malerei der westfälischen Kunststadt näher berühren.

Die gleichzeitigen Glasgemälde der Marienkirche zu Lübeck lassen in allen Theilen Soester Motive erkennen, in der umrahmenden Blattarabeske jene der Kreuztafel der Hohenkirche¹⁾, in den Architekturen jene Conrad's. „Die zarte Milde, den regen Natursinn, den völlig deutschen Charakter“, der aus ihnen spricht, erwartet man doch eher von einem deutschen Künstler als von einem Italiener, von Franz Livi, und dieser muss in Lübeck einen bedeutenden Lehrer gehabt haben, weil er, als man ihn zu ehrenvollen Aufgaben in seine Heimat Florenz verschrieb, für den „besten Meister der Welt“²⁾ in seinem Fache galt.

Aus der Jacobikirche zu Lübeck wanderte im vorigen Jahrhundert, wahrscheinlich als Geschenk, nach Neustadt und 1841 von hier nach Schwerin ins Antiquarium, ein ungewöhnlich grosser Altaraufsatz, bestehend aus vier Flächen. Die beiden innern haben als Bildschmuck architektonisch umrahmte Schnitzwerke, Heilige in halber und ganzer Figur (darunter zweimal Laurentius) gruppiert um die Krönung Maria's. Die beiden äussern zeigen als Flügel auf die innern geklappt je vier „Gemälde von grossem Kunstwerthe“³⁾ — der eine die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Egypten und — „von unübertrefflicher Würde und Schönheit“ — den Tod Maria's, der andere Christus am Oelberge, Judas' Verrat, die Dornenkrönung und die Verspottung des Herrn. Die Malerei zeichnen aus eine edle klare Composition, eine merkwürdig tiefe, feierliche Farbenstimmung, eine in den scharfen Falten Meister Stephan würdige Gewandung, wobei auch das Futter gern vortritt. Erinnern schon die Vorgänge, die edle Composition, die Architekturen, die Hintergründe und Landschaft an die Soester Malerei, so hat diese für einzelne Darstellungen deutlich das Vorbild gegeben, so für die Flucht nach Egypten das Fröndenberger Werk, für den Tod Maria's das Altarbild zu Dortmund, für andere Scenen die Wildunger Tafel. Die Gemälde belehren uns also

1) Vgl. Jahrbücher LXVII, 112, 120.

2) Lotz I, 397, Schnaase VI, 487. W. Wackernagel (S. 26 u. 141) und Mithoff a. a. O. S. 51, nennen ihn gar mit Bestimmtheit als Anfertiger der Glasgemälde.

3) Lisch in den Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde (1873) XXXVIII, 192, der die Gemälde als „Kölnisch“ zu früh in die Zeit von 1360—1368 versetzt.

über einen Maler, der ebenso an den Werken Conrad's wie des Nebenbuhlers gebildet seine Meisterschaft und die Kunst seiner Heimat im fernen Norden bewährte. Lübeck, das früher eigene Maler¹⁾ besass, bildet jetzt schon den Knotenpunkt hervorragender Strömungen norddeutscher Kunst²⁾.

Wenn man bedenkt, wie in alter Zeit die Kunstformen von einem Orte zum andern, von der einen Landschaft zur andern, ja über die Grenzen der Nationen gingen, so verliert vollends der Kunsteinfluss Westfalens auf die fernen Seestädte jedes Auffällige. Wir wissen von dem Antheile Soest's an der Gründung Lübeck's³⁾ und begreifen, welch' regen Austausch der grossartige Hanseverkehr auch in Culturdingen hervorrief. „Fast in ganz Westfalen ist kein Ort bekannt, von welchem nicht hier bevor eine Lübeckische Familie ihren Zunamen sollte geführt haben.“ Solch' einen Zuschuss lieferten die Westfalen, und namentlich auch Soest zur Lübecker Einwohnerschaft bis über die glücklichen Jahrhunderte des Mittelalters hinweg. Sie erstiegen dort wiederholt den Bischofsstuhl, sie bekleideten kirchliche Würden wie die höchsten Rathstellen und verewigten sich durch Stiftungen aller Art. Lübeck und die wendischen Landstriche wurden ihr zweites Vaterland⁴⁾. Wie sollten sie nicht auch der heimischen Kunst dort eine Stätte bereitet haben! Bis Lübeck gingen westfälische Bausteine⁵⁾ und jedenfalls auch westfälische Bauleute. Beriefen doch auch die Bremer just während der Wirksamkeit Conrad's (1405) Meister und Gesellen zum Ausbaue ihres Rathhauses von Münster⁶⁾.

Wenn also Bauleute und Maler ihre Kunst nach Bremen, Hamburg und Lübeck trugen, so ist eine Culturströmung von Westfalen

1) Vgl. Mithoff a. O. S. 194.

2) Vgl. Woltmann a. O. II, 53 und 58 über den Import niederländischer Gemälde. „Lübeck besitzt auch das besterhaltene Beispiel grössern Masstabes der Malerei in Leimfarbe auf Leinwand, deren Erzeugnisse, so vielfach auch die Technik betrieben wurde, sonst meist untergegangen sind. Es ist die Messe des h. Gregor in der Bergenfahrerkapelle der Marienkirche, ein Bild mit höchst individuellen Köpfen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.“

3) Jahrbücher LXVII, 104.

4) Vgl. A. Fahne, Die Westfalen in Lübeck 1855, besonders S. 29 f. 33, 36 ff., 50 ff., 71 ff., 111.

5) Vgl. meinen Holz- und Steinbau S. 435.

6) Ehmck und Schumacher im Bremischen Jahrbuche II, 284 ff., 357 419. Meine kunstgeschichtl. Beziehungen S. 10, 41.

auch auf weitere Gebiete des germanisirten Nordens nicht mehr ernstlich abzuleugnen — eine Strömung, die erst gegen Ende des Mittelalters von dem Uebergewichte der Niederlande und dem Wandel der Verkehrsverhältnisse verdrängt ward. Es besagt doch genug, dass die gelehrte und thätige Colonie der Fraterherren zu Rostock nicht von Holland, sondern von Münster kam¹⁾, dass die Fraterherren zu Münster und Herford den Pater für das Schwesterhaus zu Lübeck abordneten²⁾, und dass Westfalen sich energisch an der Verbreitung der Typographie wie im Süden bis Messina und Lissabon, so im Norden bis Kopenhagen hin betheiligen³⁾. Und der Humanismus im Norden hatte seinen Stützpunkt an der Schule zu Münster — dem Zuge nach Norden folgten noch im 16. Jahrhunderte Künstler wie Ludger to Ring (nach Braunschweig) und Albert von Soest (nach Lüneburg)⁴⁾.

Gewinn von dieser Culturströmung zog auch Mecklenburg, als die noch über einem halbheidnischen Boden ausgestreute Cultur-saat der Cistercienser verblüht war; denn sein germanischer Volksschlag war, noch mehr wie jener Lübecks, von westfälischem Blute⁵⁾. Ausser den geschichtlichen Verhältnissen berechtigt uns der Stil und besonders das Beiwerk ebenso in den Wandgemälden der Marienkirche zu Wismar⁶⁾ und in den ältern der Kirche zu Doberan wie in jenen der Katharinenkirche zu Lübeck eher westfälische, als andere Einwirkungen zu wittern.

Es drang mit den Ansiedlern und Kauffahrern die westfälische Kunst, scheint es, noch weiter, bis Danzig hin. Denn die ältern Bilder der Marienkirche, so die Vermählung Josephs, die Anbetung der Könige, der Tod und die Krönung Maria's mit den Gestalten der heiligen Barbara, Katharina, Margaretha, Dorothea, sodann das Ecce homo, umgeben von vier Engeln, und Maria mit dem Kinde verehrt von einem Bürgersmann auf einem kleinen Diptychon, dessen goldenen Grund Einpunktirungen schmücken, zeigen in der Färbung und Haltung

1) Lisch in den Jahrb. des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde IV, 8, 12, Urk. IX, XIX, XX.

2) Fahne a. a. O. S. 103.

3) Vgl. meine Denkwürdigkeiten aus dem Münster. Humanismus, Mit einer Anlage über das frühere Press- und Bücherwesen Westfalens 1874 S. 131—133.

4) Mithoff a. O. S. 3, 139.

5) Vgl. A. Fahne a. a. O. S. 127, 28.

6) Uebertünchte abgeb. im Organ für christl. Kunst 1852 S. 177, Taf. I.

der Gestalten auf westdeutsche Kunst; der längliche Kopf der Maria im Diptychon¹⁾, die ausladende Lage der Arme und die bedeutsam sprechende Haltung der Finger lassen sich nicht verkennen als weitgreifende Nachklänge der westfälischen oder vielmehr, für die Stilzeit von 1400, als Nachklänge der Soester Malerei, sei es, dass diese unmittelbar, oder mittelbar durch Lübeck dahin gedrungen sind. Dasselbe gilt in gewissem Masse vielleicht von den dortigen Werken der „Kölner Schule“. Das „nordische Venedig“ war seit 1360 Mitglied der Hanse²⁾, durch den regen Verkehr und deutsche Ansiedler nicht minder mit Lübeck, wie auch mit Westfalen näher verbunden. Seine gothischen Bürgerhäuser ähneln jenen Lübecks, unter den Bürgern befinden sich noch im 15. Jahrhundert neue Ankömmlinge aus Westfalen³⁾. Als der westfälische Handel vom Haupthafenplatze Lübeck die Ostsee und die Russischen Küstenländer beherrschte, hatten die Münsteraner und Soester, welche dort im Handel wie in der Colonisation das Schwergewicht ausmachten, zu Riga jene das grosse Haus (stupa) der Kauffahrer, diese das kleine Haus der Handwerker⁴⁾. Die Soester traten also im Osten geradezu als die Handwerker, als die Künstler, hervor und hinterliessen dort gewiss auch Spuren ihrer Malerei. Der spätere Verkehr Danzig's mit dem Niederrhein ist erwiesen und in Kunstangelegenheiten wahrscheinlich⁵⁾.

Schon diese Fingerzeige bestätigen genügend die Thatsache von den Ausstrahlungen der altwestfälischen Malerei nach allen Richtungen, und vornehmlich nach den stammverwandten oder durch den Verkehr bekannten Städten und Landstrichen im Norden und Osten⁶⁾. Ganz besonders aber war es das leuchtende Vorbild Conrad's von Soest, das so heil-

1) Von den zahlreichen aus idealer Zeit nachzuweisenden Malereien in Lübeck, Mecklenburg und Danzig, wovon schon ein Blick in Lotz K. T. s. v. Lübeck, Doberan, Schwerin, Danzig überzeugt, ist bei Woltmann und Hotho Nichts, bei Schnaase nur Weniges zu finden und dies VI, 478 an die Schule Meister Wilhelm's gelehnt.

2) H. Prutz in Raumers Histor. Taschenbuche 1868 S. 155, 160.

3) Urk. von 1450 über Dortmunder Uebersiedler bei A. Fahne a. a. O. S. 4.

4) C. Geisberg in d. Westfälisch. Zeitschrift (1875) XXXIII, 30—37.

5) E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden, Bildnerei I, 24.

6) Ich urtheilte hier mehrfach nach den sachverständigen Angaben und den farbigen Copien des Herrn Martin zu Roermond, und den Mittheilungen des Herrn C. J. Oppenheimer.

sam die Werkstätten in der Nähe wie in der Ferne bewegte. Genauer werden sich die Kunstströmungen aufhellen lassen, wenn einmal die Studien über die schönsten Zeiten der deutschen Kunst an der Hand der Quellenforschung wie des Stilgefühls gründlichere Fortschritte machen, und neben der Architektur auch die bildenden Künste bis zu jenen hinab, die man leider heute als kunstgewerbliche oder kunsttechnische ausscheidet, in vollem Zusammenhange ihrer technischen und örtlichen Entwicklung zu ihrem Rechte kommen.

Irre ich nicht, so haben die Soester Passionsbilder auch, soweit es anging, als Vorlage für eine grosse Steinsculptur gedient.

Im Allgemeinen liess die Tafelmalerei der Plastik den Vortritt, sie kam erst später und weit sporadischer zur Uebung und monumentalen Ausgestaltung. Die Bildnerei dagegen wuchs als Schmuck der Architektur schnell auf den Bauplätzen zu einer technischen Vollendung und Selbständigkeit empor, dass schon gegen und nach 1200 in den meisten Kunstländern ihre Leistungen sich an Hoheit und Pracht ebenbürtig den besten Bauten anschlossen. Tafelgemälde waren damals noch Seltenheiten, oder ein Armutersatz kostbarer Bildwerke, mehr Andachts- als Schönheitswerke. Das malerische Bedürfnis befriedigten noch die vielgestaltigen Bauten, der Glanz und die Bilder der Goldarbeiten, die Textilkunst, deren Erzeugnisse die Flächen bekleideten, die Wandmalerei, die Polychromie der Möbeln und Geräte und die Färbung der Sculpturen. Als dann die Gothik den übrigen Künsten ihre strengen Architekturgesetze aufnöthigte, büsste auch die Plastik zögernd und widerwillig ihre freie, schwunghafte Bewegung ein. Bildwerk blieb den Bauten, doch nur in einer Form und Grösse, welche ihren Stilgesetzen entsprach¹⁾. Die Folge war, dass sich die Künste der Gewalt der Architektur widersetzen, um wieder je ihren besondern Stilgesetzen nachzuleben; da athmeten die Miniaturmalerei und Plastik wieder freier auf. Den plötzlichen Aufschwung der Tafelmalerei in den Niederlanden will man gar so erklären, als habe die Blüte der Bildnerei, die naturalistische Behandlung und Färbung der Sculpturen belebend auf die Schwesterkunst eingewirkt.

Sie hat in ihren Anfängen gewiss von ihr gelernt und zwar an dem einen Orte mehr, als am andern. Sie erborgte aber auch zu-

1) Vgl. Semper a. a. O. II. 329 ff. „Auch in der Kolossalbildnerei, die sich noch hier und da an früheren Werken der gothischen Baukunst betätigt, liegt ein rebellischer Gedanke. Die strenge Gothik schliesst die Kolossalstatue aus.“

sagende Formen und Mittel von der Glas- und Miniaturmalerei, von der Textilkunst und von der Goldschmiede¹⁾. Und eben erstarkt übt sie auf die Bildnerei eine Rückwirkung aus, welche dieser am Ende des Mittelalters zum grössten Verderben gereichte. Vorher standen die beiden Schwesterkünste in einem richtigen und wohlthuenden Verhältnisse. Wo die Künste und Künstler, diese schon als Handwerker und Zunftglieder, ein gemeinsames Band umschlang, musste auch das Kunstpaar, welches so mannigfache Berührungspunkte hatte, sich gegenseitig anregen und brauchbare Formen und Motive mittheilen. Ein bedingtes Hinübergreifen der einen Kunst in die andere hat jederzeit befruchtend auf die Gesamtkunst gewirkt, eine schrankenlose Herrschaft einer über die andere ebenso zum Verderben geführt, wie ein schnödes Auseinandergehen der einzelnen Kunstzweige zur Verarmung an Inhalt und Formen. Seltsam genug wurden die Stimmen der französischen Kritiker²⁾ gegen das Rococo und die Lehren Lessing's über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766) die Nänien einer vielhundertjährigen Stilzeit: — ihnen folgte der kalte Classicismus und dann eine Kunst in todten Stilen. Im Mittelalter steuerten langhin die Forderungen des Materials, das der Künstler genau kannte und beherrschte, der Entartung, und der Farbenüberzug gewährte den verschiedenen Künsten eine Harmonie, welche formale Mängel verdeckte oder ausglich. „Gesunde und lebenskräftige Kunstperioden zeichnen sich stets dadurch aus, dass die verschiedenen Kunstgattungen, statt selbstzerstörend zu rivalisiren, einträchtig zusammenwirken und eine weise Oekonomie der Kräfte einhalten. Grade je mächtiger und tiefer der Inhalt eines Motivs ist, welches der bildende Künstler verkörpert, desto wünschenswerther muss es ihm erscheinen, denselben bereits verarbeitet zu empfangen und auch bei den Beschauern ein stoffliches Verständnis voraussetzen zu dürfen. Müssen diese erst mühsam mit dem Inhalte ringen, rathen und forschen, dann sind sie für den formellen Eindruck stumpf geworden und unempfänglich für den Hauptreiz malerischer und plastischer Schilderung“³⁾. Aehnliche Vorrechte will

1) Vgl. meine Streiflichter auf die altdeutsche Goldschmiede in der Allg. Zeitung 1878 Nr. 84. Semper II, 326, 327.

2) Vgl. Springer, Bilder aus der neuern Kunstgeschichte 1867, S. 273 R. Dohme in v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 292. C. Justi, Winckelmann (1866) I, 300 ff.

3) Springer in d. Mittheilungen der k. k. Centralcommission (1860). V, 126.

kein geringeres Dichtergenie wie Heinrich Heine¹⁾ gar der Poesie wahren: „es gibt in der Kunst kein sechstes (!) Gebot; der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeisselten Kapitälern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt. Dies hat Goethe so gut verstanden und vor ihm Shakspeare.“

So, wie angedeutet, verhielten sich auch die Künste im Heimatslande Conrad's. Nachdem die Plastik in romanischer Zeit überall gepflegt und im 13. Jahrhundert stellenweise zu hoher Blüthe gelangt war, tritt sie in der Frühgothik in den Hintergrund, oder verkümmert, wie in den Gestalten am südlichen Kreuzgiebel des Domes zu Paderborn, und regt erst später wieder lebensvoll die Schwingen, als man auf die Forderungen der Architektur weniger mehr hörte; die statuarische Haltung ihrer Figuren gewinnt Einfluss auf die ersten Tafelgemälde. Als aber die Schwesterkunst immer mehr Reize und Schönheiten entfaltet, da erhebt auch sie sich zu Gruppierungen, die den Einfluss der Malerei deutlich offenbaren. Der malerische Geist, welchen schon das in drei horizontale Bildfelder zerlegte Altarwerk aus Sandstein in der Peterskirche zu München vom Jahre 1376²⁾ athmet, durchweht auch ein gleichartiges Stück in Westfalen, nämlich in der Gokirche zu Paderborn³⁾. Hatte einst das Bildwerk von Metall den gemalten Aufsätzen und Antependien der Altäre Platz gemacht, so kehrt es nun in Holz und Stein zurück und geht vielfach mit der Malerei gerade als Altarschmuck die wirksamste Verbindung ein. Offenbar ermuntert von dem Vorgange der Tafelmalerei schafft man Gruppenbilder oder Bildcyclen von solcher Höhe und Breite, wie es nur das Material und der Standort gestatteten. Hier wurden statuarische Gestalten und Reliefplatten zu einem Bilde vereint, dort wurde das

1) Sämmtliche Werke, Hamburg (1874) XI, 206.

2) Förster a. a. O. I, 181.

3) Aehnliches gilt wohl von dem Schnitzaltar der Kilianskirche zu Lügde bei Pyrmont. In schöner Umrahmung und in lebendiger, vielfach durch Gold ausgezeichnete, Polychromie gewahren wir im Vordergrunde der Stadt Jerusalem die Kreuzigung des Herrn zwischen den Schächern und von der zahlreichen Umgebung ausgesondert im Vordergrunde rechts die würfelnden Kriegsknechte, links die trauernden Frauen. Die Gesichter sind oval-rundlich, die Gewänder in den Faltenrücken fließend — das Ganze edel, nicht manierirt, wie Lübke S. 393 angibt, also jedenfalls noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden.

ganze Bildwerk aus einem Stein in Relief hergestellt — so zu Paderborn, und zwar in flacher, ganz anliegender Arbeit. Das grosse Werk stellt dar Christus am Kreuze zwischen den Schächern. Diese haben, wie in den Gemälden, die Arme über den Querbalken nach unten gebogen und zu Häupten der eine den Engel, der andere den Teufel. Christus, der vollendet hat, umschweben vier Engel mit Kelchen, der untere in horizontaler Lage, niedriger mit dem Köpfchen, als mit den gewandumflatterten Füßen, zweien geben die edle Antlitzbildung und die zierliche Gewandung eine besondere Schönheit. Unten links wird die vor Schmerzen hinsinkende Mutter gehalten von Johannes und einer frommen Frau; hinter ihnen erscheinen zwei andere Frauen, welche wehmütig nach der Mutter, sodann Magdalena, welche flehend nach dem Sohne am Kreuze schaut. Rechts der Hauptmann mit zahlreichem Gefolge; die Engel sind schlank, die übrigen Gestalten gedrungener, die Gewänder reich und schön gefältelt, — das Ganze hat ein hochideales Gepräge in den Formen und Charakteren. Dieses grosse und für eine weite Umgegend einzige Steinbild konnte wol erstehen als Abbild jener Golgathascenen, die zu Soest durch Conrad so schön und ergreifend in Farbe ausgedrückt worden.

Conrads Verhältnis zu andern Malerschulen.

Die Soester Malerei regte sich zu neuem Leben um die Mitte des 14. Jahrhunderts, damals, als neue Culturphasen eintraten, welche dem Spätmittelalter ein besonderes Gepräge aufdrückten.

Die alten Culturmächte, Klöster, Stifte und Ritter waren vom Schauplatze des Beginns abgetreten. Das Rittertum¹⁾ war an materiellen und geistigen Gütern verarmt, gar dem Raube ergeben und der Kunst höchstens durch jene Glieder gewogen, welche reiche Pfründen besaßen. Die reichen Klöster und Canoniker hatten noch immer Sinn und Geld für Kunstwerke. Den Bistümern standen selten mehr so für alles Grosse begeisterte²⁾ Männer vor, wie im Hochmittelalter, häufig waren es weltliche Herren, mehr besorgt für das Fürstentum als für das Bistum. Der Hof bedachte höchstens die Erbländer;

1) Vgl. meine Angaben in Pfeiffer-Bartsch Germania (N. R. VI) XVIII, 287. W. Rolevinck, De laude veteris Saxoniae herausgeg. von Tross 1865. S. 128 210 ff. 220 ff. A. Fahne a. O. S. 7.

2) Vgl. meinen Holz- und Steinbau S. 356—389.

jener Karl's IV. hat in Böhmen einen mächtigen Kunstbetrieb ins Leben gerufen und in Nürnberg gefördert.

Neue, volkstümlichere Mächte tragen das höhere Geistesleben, verinnerlichen und vertiefen es; die Congregationen¹⁾ der Augustiner und Brüder vom gemeinsamen Leben dringen nächst den Mystikern so auf wahre Herzensfrömmigkeit wie auf Bildung, und das Observantentum bringt eine streng ascetische Richtung ins Mönchstum²⁾ zurück. Das Volk beginnt lauter seine Lieder zu singen, und die Städte bemächtigen sich der Handlung und des Wagens. Ihre Aristokratie, ihre Zünfte und Fraternitäten geben den Ton an. Geschützt durch Waffen und Mauern, angeregt durch innere Parteikämpfe, bereichert durch Handel und Gewerbe, schauen sie stolz auf die übrige Welt, froh ihrer Behaglichkeit und Macht; nächst den reichen Stifts-Herren und -Damen sind es die bürgerlichen Fraternitäten und Familien, welche die meisten Opfer bringen für Kunststiftungen; diejenigen, welche die Kunstwerke ausführen, sind ihre Mitbürger, die durch die Eltern, Meister und die Erfahrung geschulten Handwerker.

Ein krauses, vielgestaltiges Volksleben verwischt die erhabenen Züge des frühen Mittelalters. Die Zustände und Geistesregungen treiben einer vielgeschäftigen und reichgestaltigen Zukunft entgegen und begünstigen die Malerei. Die Volkspoesie, die Musik, die Malerei mit ihren Landschaften und Volksscenen³⁾, wie sie nun nach und nebeneinander aufblühen, entspringen ein und derselben Quelle, dem fruchtbaren und geweckten Volksgemüte.

Die Malerei profitirte am Meisten von dieser Bewegung, sie wurde so sehr eine Kunst des Volkes, wie kaum eine andere. Es wurde gelegentlich schon⁴⁾ angedeutet, wie um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Künste gegen die Allgewalt der Architektur protestirten, um je ihrer eigenen Stilbedingungen wieder froh zu werden — diese Wandlung schnitt so tief ins Kunstleben ein, dass die Architektur mehr und mehr den Kleinkünsten abschaute und in deren Formen ihr eigenes Wesen vergass. Die Vielgestaltigkeit der Bautheile in der Romanik, das Linienspiel der Bauglieder in der Gothik hatten selbst schon jenen malerischen Grundgedanken ausgesprochen, der nun ungebundener in

1) Vgl. Acquoy, *Het Klooster te Windesheim en zyn invloed*. Utrecht 1875—80, namentlich II, 228—246.

2) Vgl. meinen Aufsatz über P. Coelde in *Pick's Monatsschrift* I, 67 ff.

3) J. Janssen, a. o., *O. A. I.* 217.

4) Vgl. vorher S. 99.

Linie und Farbe seine Darstellung fand. Breiter wurde die Bahn des Handwerkes und der Kunst, reicher auch der Schatz technischer Mittel. Die Plastik löste sich zu freierer Bewegung von der Steinmetzerei, Möbeln und decorative Arthitekturen wucherten auf gedeihlicherem Grunde. Farben hoben ihre Wirkung. Die Bildhauer und die Maler mit den Glasern sind oft kaum mehr zu sondern, und häufig in derselben Zunft¹⁾. Die Metallkünstler fertigten selten mehr Werke in solcher Pracht und Fülle, wie vormal, doch ihre Schöpfungen überstrahlen immer noch an stofflichem Glanze, an Ornamenten, Glasflüssen und edlen Steinen alle andere Kunstwerke und theilten an sie Motive aus. Viele Maler entlehnen ihnen glänzende Züge, treten mit den Goldschlägern in eine Zunft, stehen den Goldschmieden nahe²⁾, andere betreiben gar selbst die Goldschmiedekunst³⁾. Das ganze Kunstleben wird seinem volkstümlichen Geiste getreu vielgestaltiger und malerischer; die Malerei gewinnt neben den Metallkünsten einen solchen Vorrang, dass sie sich schon im 14. Jahrhunderte nach den Landschaften ausbildet und unterscheidet⁴⁾, während die übrigen Künste entweder ihrem Stile verfallen oder bei allgemeineren Formen beharren. Wie sie vorher krankte, so will sie jetzt herrschen. Ihr Wesen, ihre vielen Bildgruppen, Figuren und Scenen, ihre mannigfaltigen und leuchtenden Farben entsprechen einer Zeit, in welcher die gemessenen Formen der Vorzeit erstarben, das Volksgemüt seine Freuden und Leiden in den

1) W. Wackernagel, Die deutsche Glasmalerei 1855 S. 65 ff. 159, Schnaase a. O. IV 240, 261, V, 533 VI 355, 438. Die statuta pictorum von Krakau in den Mittheilungen d. k. k. Centralcommission (1859) IV, 76. Vgl. über das Maler- und Glaser-Amt zu Rostock Lisch in den Jahrbüchern des Mecklenburgischen Alterthums-Vereins XXIII, 250, 379, zu Lüneburg Mithoff, Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens S. 204. Das platte Land hatte keine Zünfte (G. v. Maurer, Geschichte der Städteverfassung II, 487), kaum Künstler, am wenigsten Kunstmaler: (Gens) artifices enim secum habitantes nullos aut paucos habet, schreibt von den deutschen Bauern Boemus, Gentium mores, leges et ritus. Ed. Antwerp. 1571 p. 330.

2) Die meisten Belege der vorigen Note.

3) Wie im Augustinerhause zu Zwoil der Johannes de Colonia, qui, dum esset in seculo, pictor fuit optimus et aurifaber. Passavant, Kunstblatt 1841 S. 413. Merlo, Nachrichten vom Leben und den Werken der Kölnischen Künstler 1850 S. 220, in Westfalen namentlich Aldegrevier. Vgl. Meyer's Künstler-Lexicon s. v.

4) Sie „sondert sich streng von den übrigen Künsten ab, die sie überflügelt“. Hotho S. 382. Schnaase Mittheil. der k. k. Centralcommission (1860) VII, 206.

lieblichsten und natürlichsten Liedern offenbarte, das städtische Leben in den buntesten Farben schillerte, die Pracht der Kleider¹⁾, die mit Erkern, Thürmchen und Farben geschmückten Häuser, fremdländische Handelsleute mit ihren Nationaltrachten, das bewegte Marktgetriebe der Käufer und Verkäufer, die bürgerlichen Grenzgänge und Processionen, die kirchlichen und Volks-Feste mit ihren feierlichen und lustigen Aufzügen, die Spiele kirchlicher Mysterien, wie ihr heiterer Schatten „die lebenden Bilder“ und Pantomimen²⁾ den Augen des Volkes wie der Künstler die reichhaltigste und wechselvollste Nahrung boten. Gab es eine Kunst, welche solches Leben und Treiben treffender widerspiegelte, wie die Farbenmalerei?

Nun geht die Farbenmodellirung mit der entwickelten Zeichnung eine glückliche Verbindung ein, so in der Glasmalerei³⁾, so nicht minder in den Miniaturen⁴⁾, die dem Stile jener zu Gunsten realerer Darstellung entsagen⁵⁾. Der Pinsel entfaltet seine Reize, und sollte er anziehender werden, so war das Menschenleben und die Natur bis zu ihren Landschaften, Bergen und Gewächsen nicht ausser Acht zu lassen. Der Wandmalerei nimmt der Baustil mehr und mehr die Flächen⁶⁾; die schmalen Blätter des Buches, das ohnehin dem Volke verschlossen war, genügten dem malerischen Triebe nicht mehr; freier konnte er sich ergehen auf der leicht beweglichen Tafel, deren Grösse Aufstellungsort und Vorwurf bestimmten. Zwar bezweckte alles Bildwerk, den dogmatisch-moralischen und im Spätmittelalter vorzugsweise den historischen Gehalt des Glaubens den Predigern wie ein Leitfaden, dem Volke wie ein Gebetbuch und Katechismus vorzuführen — *pictura est quaedam litteratura illiterato*⁷⁾ —; nur liess sich das in der Bildnerei und in der Toreutik nicht so ausführlich und nachdrücklich, wie der reale Zug und das Prachtgelüste der Zeit es erheischten, machen, wol aber in Linien und Farben. Anstoss erhielt die Tafelmalerei im Norden wohl weniger von der Wandmalerei, die sich mehr

1) Zappert a. O. XXI, 356, Semper a. O. II, 531.

2) Springer in d. Mittheilungen der k. k. Centralcommission V, 131.

3) W. Wackernagel a. O. S. 62 ff.

4) Woltmann a. O. I, 358.

5) Semper a. a. O. II, 326.

6) Sie wich wie in Griechenland vor der Tafelmalerei. Semper I, 469.

7) Zeugnisse hierfür von Walafrid Strabo bis in die spätere Zeit erbrachte ich in Reusch' Bonner Litteraturblatte (1874) IX, 230 f.

statuarisch gestaltet hatte¹⁾, als von den Miniaturen, zumal in jener reichen Durchbildung, die sie in Frankreich erfahren. Zwei Jahrhunderte fügte sich Deutschland schon den Geboten des Nachbarlandes in den wichtigsten Culturfragen. Zu Köln erinnern die Bildcyclen des Clarenaltars in Anordnung und Architektureinfassung an die brillanten Darstellungen in den französischen Büchern, und zu Prag, wo mit Hilfe auswärtiger Meister und Vorbilder eine Hofeskunst erblühte, spielen unter den französischen Einflüssen auch die Büchermalereien eine Rolle,* gehen Tafel- und Büchermalerei nebeneinander²⁾. Die französische Glasmalerei, zumal in ihrer Hauptstätte³⁾ Rheims, hatte auch schon durch Vermeidung des grellen Blau und den Vorzug⁴⁾ des mildernden Grün eine freundliche, harmonische Farbenstimmung erzielt.

In Westfalen erlangten nicht so sehr die französischen Bücher als die illustrierten Urkunden von Avignon Verbreitung⁵⁾ und diese gingen in der Zeit, Bestimmung und gewissermassen auch in der Farbengebung der Tafelmalerei jedenfalls anregend voran. Es sind Indulgenzbriefe in den Jahren 1329—1344 von mehreren Erzbischöfen und Bischöfen zu Gunsten von Klöstern und Pfarrkirchen ausgestellt, mit Heiligen — meistens den Patronen der betreffenden Kirchen, — und allerhand Ornamenten farbig bemalt, die zum Theile an den Gnadentagen, wie die erhaltenen Hängeösen bezeugen, öffentlich zur Verehrung ausgehängt wurden, und zwar nicht des schriftlichen, sondern des bildlichen Inhalts wegen. Das meist statuarisch gehaltene Bildwerk reizte formal höchstens die Tafelmalerei in den Anfängen, zeigte ihr die Wirkung der Farbe in der helleren, oft noch grell abstechenden Scala der früheren Zeit, zumal im Grün, im grünlichen und dunkeln Blau und in dem goldigen Gelb; es lag die Versuchung nahe, wo schon so kleine bewegliche Farbenbilder Anklang fanden, auch

1) Den auf die Fernwirkung berechneten Stil der Wandmalerei vertritt im Süden ein Malergebiet, das in Bamberg, Prag und Salzburg seine Endpunkte hatte und sich mit der stammverwandten Tafelmalerei Italien's berührte. Messmer, Allgem. Ztg. 1879 S. 851. Daher dort auch wohl der flachere Faltenwurf, den W. Schmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft I, 250 vermerkt.

2) Vgl. R. Rahn in der Allgem. Zeitung 1879 S. 4388.

3) Woltmann a. O. I, 367, 393.

4) Grün war neben dem Blau die Lieblingsfarbe der deutschen Büchermaler gewesen. Waagen a. a. O. I, 93, 98, 100.

5) Vgl. den Anhang.

auf grössern Flächen die wichtigsten Glaubensstücke, die Gestalten der göttlichen Personen, das Leben Jesu, der Mutter und der Heiligen dauernd zu verbildlichen und dann auch nach dem Laufe des Kirchenjahres den Gläubigen vor Augen zu stellen. Dem Geschmacke des Volkes entsprach willig die Kunst des Malers.

Die Tafelmalerei hatte in Deutschland längst vereinzelte Knospen angesetzt — jetzt in der Mitte des 14. Jahrhunderts nimmt sie einen neuen Aufschwung in verschiedenen Localschulen von Hamburg und Danzig bis Bamberg und Salzburg¹⁾, zu höherer und nachhaltiger Blüthe jedoch, so fern bis jetzt zu übersehen ist, zu Prag, Nürnberg, Köln, Soest und in den Niederlanden.

Wie kommt es, dass man in Soest so bald und im ganzen Altsachsenlande fast allein so werththätig und erfolgreich den Pinsel führte? Bürgerliches Wohlleben, Handel, Verkehr, Reichtum, Kunstliebe gab es auch in andern Städten und stellenweise in noch grösserm Masse. Hier muss das Kunstleben ein ungemein kräftiges, in sich harmonisches gewesen, von nah und fern unterstützt die Tafelmalerei aus der romanischen Zeit fortgekeimt, und in ihrer Technik von Geschlecht zu Geschlecht bewahrt und vervollkommenet sein. Die Stadtbücher nannten uns auch 1308 und 1331 Maler; Bücher und Pergamentblätter überzeugten uns von der Blüthe einer Miniaturmalerei, nach der sonst im 14. Jahrhundert in weitem Umkreise vergebens geforscht wird²⁾. Die Malerei konnte hier also ganz selbstständig anheben. Man schaue, wohin man will, nirgend trifft das Auge ein Bild, das den Wiegenbildern von Soest vergleichbar wäre; diese tragen vielmehr das Gepräge örtlicher, urtümlicher Entwicklung deutlich genug zur Schau, die meistens statuarische Natur der Gestalten, die ganze formale Gestaltung und die gleichgültigen Augen in den sonst sorglicher durchgeführten Köpfen. Gewisse frühe Eigentümlichkeiten der Schule schlugen so tief Wurzeln, dass sie sich auf die Malerei unter Conrad forterbten. Die Frage, ob also eine auswärtige Schule das Soester Malerleben entzündet, ob Soest sich auf eine solche gestützt habe, müssen wir rundweg verneinen, zumal da dies schon Früchte trug, als die auswärtigen Schulen, welche in Betracht kommen, noch in der Entwicklung begriffen waren.

Es kann sich nur darum handeln, ob zwischen diesen und Soest später, während der Blüthe Conrad's, eine Annäherung oder ein Aus-

1) Vgl. vorige Seite Note 1.

2) Jahrbücher LXVII, 121, 114 ff.

tausch stattgefunden hat; denn die Beziehungen nach Norden und nach Baiern, die früher in Frage standen, kommen hier nicht in Betracht, weil dort Malerschulen von Einfluss nicht bestanden oder erst später aufkamen. Verbindungen mit Prag ergaben sich durch die Studenten, Theologen und Juristen, welche von Westfalen und von Soest aus schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zahlreich die dortige Hochschule besuchten oder als Lehrer zierten¹⁾. Von Münster arbeitet ein Glasmaler Philip Herman († 1392) in Metz²⁾ und taucht gar 1403 ein Maler Niclas in Nürnberg auf³⁾; westfälische Künstler, namentlich Steinmetzen, gehen bis Bern und Wien⁴⁾. Allein an diesen Verkehr, selbst an den der Künstler, knüpfen sich zu der Malerschule von Prag, geschweige zu den schwächern Localschulen des Südens, keinerlei Kunstbeziehungen: denn gegenüber der allgemeinen Ungleichartigkeit der dortigen und der Soester Malerei erscheinen die gemeinsamen Züge in Inhalt und Form als allgemeingültige oder zufällige. Nürnberg dagegen theilt mit Soest eine merkwürdige Art der Technik und soll deshalb später noch in Betracht gezogen werden.

Vorerst kommt es auf die nordischen Schulen in den nächsten Jahrzehnten vor und nach 1400 und vorab auf Köln an, dem Soest kirchlich, politisch und commerciel so nahe stand, dass wir uns vorerst aller nähern Belege dafür begeben. Wenn Soest sich im 12. und 13. Jahrhunderte bei diesem oder jenem Bauwerke rheinischen Einflüssen fügte⁵⁾, so beharrt es seit dem 14. Jahrhunderte bei dem heimischen Hallenbaue, und, was weiter wichtig ist, man sucht zur Zeit Conrad's ebenso vergeblich⁶⁾ in Köln nach Soester Meistern, als vor ihm in Soest nach Kölner Einflüssen. Köln brachte es ja, nachdem es die verschiedenartigsten Ansätze und Versuche gemacht hatte, und zwar erst

1) Vgl. E. Friedländer in Pick's Monatsschrift I, 254 ff. Evelt in der westfäl. Zeitschrift XXI, 240 ff.

2) Meine Kunstgesch. Beziehungen S. 12, 41.

3) v. Murr, Journal für Kunstgeschichte XV, 30.

4) Als Steinmetz am Münsterbau zu Wien arbeitet 1426/27 Hainrich Westualer. Heideloff, Die Bauhütten des Mittelalters in Deutschland 1844 S. 32, als Bildhauer und Baumeister ein Erhart Küng (König) seit 1469 am Münster in Bern. Mithoff, a. O. S. 977.

5) Vgl. Jahrbücher LXVII, 110 und meine Kunstgeschichtl. Beziehungen S. 41.

6) Vgl. Schnaase a. O. VI, 429.

unter Wilhelm zu einer Malerei von Schulbedeutung¹⁾. Allein zur Zeit Conrad's erinnern mancherlei Typen und Züge der Soester an die Kölner Werke, und zeigen eine Berührung beider Schulen an. Ja im erzbischöflichen Museum zu Utrecht gibt es drei Tafeln²⁾, wahrscheinlich noch aus dem 14. Jahrhunderte, in welchen sich Soester und Kölner Kunstweise so durchdringen, dass es schwer wird, über die Abstammung ein Urtheil zu fällen.

Die eine Tafel von 56 cm Breite und 64 cm Höhe bietet sechs Darstellungen. 1. Christus in Gethsemane: die Jünger schlafen, die Häscher steigen über eine graugehaltene Hecke. 2. Christus wird im Angesichte vielen Volkes von Häschern vor Pilatus geführt. 3. Die Geisselung: der Herr ist an eine dicke Säule gebunden, welche ein graues Spitzbogengewölbe stützt. Die Schergen tragen röthliches oder graues Costüm, der den Herrn bindende auf der Schulter eine Reihe hebräischer Buchstaben. 4. Die Krönung: zwei Häscher drücken dem Herrn die Krone aufs Haupt, ein dritter hinter ihm holt zu einem Schlage aus, ein anderer mit der Spitzmütze hockt am Boden. 5. Die Kreuztragung: von dem zahlreichen Gefolge geht der Cyrenäer voran, Maria folgt. 6. Die Grablegung: angesichts der Frauen im Hintergrunde legen zwei Männer die Leiche in den Sarkophag.

Soester Weise entsprechen nicht die verzerrten Gesichter der Henker, nicht die einfache Haarbildung, der Mangel plastischer Hülfsmittel, wohl aber die feinen, etwas schrägen Augen bei den frommen Frauen, selbst bei einigen Männern, die spitzigen Nasen und Kinne, die mit Vorliebe entwickelten Architekturen und das Zeitcostüm. Dass die Bäume in der Landschaft erst spärlich und mager austreten, der Schimmer von Metallfarben vermisst wird, mag mit dem Alter und der schlichten Behandlung des Ganzen zusammenhangen, wie denn auch blos Roth mit goldenen Rosetten den Hintergrund bildet und die Nimben der Namen und weiterer Belebung entbehren.

Die beiden andern Tafeln, welche künstlerisch vollendeter sind, entfalten bei gleicher Grösse von 58 cm Breite und 74 cm Höhe je vier Darstellungen aus dem Leben Maria's und des Herrn, welche der Passion vorangehen oder nachfolgen. Sie dienten also jedenfalls als Flügel eines Mittelstückes mit der Passion in Sculptur oder Malerei.

1) Schnaase VI, 400, 391, 392.

2) Anscheinend flüchtig von Schnaase VI, 401—402 als Kölnisch von „leichterer Behandlung“ beschrieben.

Die Bilderreihe hat folgende Ordnung: Der englische Gruss: Maria sitzt in einer gewölbten Halle, vor ihr eine halbgeöffnete Truhe, neben ihr das Blumentöpfchen, hinter ihr gemusterte Rücklaken, über welche zwei blaugekleidete Engel auf die Scene herabschauen. Vor ihr erscheint Gabriel, wie Maria, mit dem Spruchbände in der Hand, über dieser Gottvater. An der linken Ecke dieser Scene und des Blattes überhaupt erhebt sich ein vierseitiges Täfelchen, worauf ein Baldachin mit vier Engeln dargestellt ist. 2. Im Vordergrund eines Hauses begegnen sich Maria und Elisabeth: auf ihren gesegneten Leibern zeigen sich parabolische Goldscheine und darin die nackten Kindsgestalten des Messias und des anbetenden Johannes. Ueber den Häuption der beiden Weiber schwebt die Taube des h. Geistes und über dem mit Baumwerk besetzten Gebirge im Hintergrunde kommen wieder mehrere Engel mit rothen Schwingen zum Vorschein. 3. Die Geburt in einem umzäunten Holzstalle: Maria liegt im Bette auf einem Binsenspolster und küsst das Kind, links unten kocht und rührt Joseph den Brei, rechts im Hintergrunde Ochs und Esel am Troge, ausserhalb des Stallzaunes weiden Schafe und die Hirten blicken erstaunt nach dem rothen Stern in einem Goldkreise und den Engeln in den Wolken. 4. Anbetung der Weisen: Maria sitzt auf röthlichem Sessel vor einem Vorhange, hinter welchem Joseph hervorsieht, um die Gaben der Könige anzunehmen, von denen einer bereits auf die Kniee gesunken ist. Auf der zweiten Tafel: 5. Christus mit der rothen Siegesfahne tritt mit einem Fusse aus dem Sarggrabe, auf dessen Rande sitzt ein weisgekleideter Engel mit krausgelblichem Haare, die Wächter ringsher tragen eine stahlblaue Rüstung mit goldenen Platten und Handschuhen. 6. Die Himmelfahrt: die Apostel mit Maria knieen um den Oelberg und schauen dem Herrn nach, der mit dem Kreuzpanier inmitten zweier Wolkenstreifen auffährt. Er schwebt bereits auf einem viereckigen Täfelchen, welches hier auf der rechten Ecke steht, wie das andere mit den Engeln auf der linken. 7. Die Ausgiessung des heil. Geistes erfolgt hinter einem bezinnten Gemäuer in Blassroth unter einem grünlichen Gewölbe, durch dessen Schlusssteinöffnung die Taube gekommen ist. 8. Der Tod Maria's: sie liegt unter einer rothen mit Goldmustern geschmückten Decke, über ihr in den Wolken erscheint Gottsohn. Drei Apostel im Vordergrund beten. Die andern bilden im Hintergrunde Gruppen, einer hält die Kerze, Johannes legt die Rechte an die bethrünten Augen und führt in der Linken einen Blüthenzweig.

Alle drei Tafeln gehören wahrscheinlich derselben Werkstatt und laut den reinen Maasswerken der farbigen Architekturen wohl noch dem 14. Jahrhundert an. Sie haben gemein die Kreideunterlage angeblich auf Leinwand, die entsprechenden Gesichtstypen und Charaktere, die fehlerhafte Bildung der Schultern und Extremitäten, und bei den heiligen Personen die Holdseligkeit, Innigkeit und Milde der Haltung und des Antlitzes. Nur sind die beiden grössern Tafeln durchgehends prächtiger behandelt und sorglicher durchgeführt. Sie zeigen Goldgrund, viele Goldzierden in den Decken und Kleidern, Architekturen im Stile der Zeit, Landschaften und Tagesbegebenheiten mit anklingender Naturtreue. Ausdruck und Bärte mehrerer Mannspersonen, das vielfach in Blassroth gegebene Zeitcostüm, die krausen Haare der Kinder und Engel, die kleinen empfindseligen Augen mit den schwachen Wimpern sind uns genugsam von den Soester Gemälden erinnerlich — dagegen passt die helle, nicht so bräunliche Carnation, die edle, rundliche Kopfbildung mehr in den Formencanon der Kölner Malerei. Plastische Zierden und punktirte Zeichnungen fehlen, wie es scheint, ganz. Einzelne Darstellungen, zumal der englische Gruss, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, das Herabschauen der Engel auf gewisse Scenen ähneln in der Anlage so sehr den gleichartigen Bildern der Soester und namentlich jenen zu Wildungen und Fröndenberg, als bestände unter denselben ein engerer Verband. Selbst die Tafelform erinnert an ein altoester Gemälde¹⁾. Die Bestimmung der Herkunft ist also von grossem Belange.

Es bleibt zu beachten, dass zwischen Westfalen und dem Rhein noch engere Beziehungen bestanden, als die commerciellen und allgemein kirchlichen, so die Patronatsrechte rheinischer Stifte, zumal St. Heribert's in Deutz, über westfälische Kirchen, die alte Verbindung des Stifts Xanten mit diesseitigen Pfarreien bis nach Schwelm hin²⁾, die Abhängigkeit des Stifts Oberndorf bei Wesel vom einflussreichen Kloster Cappenberg³⁾ und der Besuch der Kölner Universität. Andere knüpften sich durch Mönche und Stiftsherren, welche von hier am Rhein und umgekehrt ihren Berufsort fanden, und was für die alte Zeit so bedeutsam in die Wagschale fällt, durch das Wandern der Handwerker und Künstler. Die Utrechter Tafeln sollen aus einer

1) Das Jahrbücher LXVII, 120 (Note 4) genannte.

2) Meine kunstgesch. Beziehungen S. 32.

3) Heidemann, in der Zeitschrift des bergisch. Geschichts-Vereins V, 191.

Kirche des Ahrthales nach Köln in die Privatsammlung des Kaplans Seydel gekommen und bei deren Versteigerung erworben sein.

Stammen sie aus einer Kölner Werkstätte, so hätte der Meister der Soester Malerei eher etwas mitgetheilt, als entlehnt; denn sie sind allem Anscheine nach älter, als Conrad's Werke, sie hätten dann aber in der heimischen Kunst, zumal mit ihrem dramatischen Geiste und ihren Zügen aus der Natur und dem Volksleben, keine Nachahmung gefunden wie in der westfälischen — das wäre seltsam. Und ein Motiv, wie das des breikochenden Joseph's stände hier wohl allein da.

Ihre Kunststätte kann auch anderswo in Westfalen oder am Rheine, und zwar eine von ephemerer Dauer gewesen sein, so dass ihre Malerei, ähnlich wie in Minden mit dem Abzuge des Malers Bertram nach Hamburg, mit dem Meister wieder einging. Derselbe hätte dann Soester und Kölner Malweise in sich vereint und entweder mit Conrad anderweitige Vorbilder in irgend einer Malerei gehabt oder diesen beeinflusst. — Solch ein Uebergewicht eines Localmeisters über das Haupt einer festbegründeten Schule ist indess wieder nicht anzunehmen.

Eine dritte Möglichkeit wäre die, ihren Meister für einen Soester zu halten. Dafür sprechen die Soester Züge und das Nachleben mehrerer Szenen in der Soester Malerei unter Conrad. Dagegen spricht ausser den Eigentümlichkeiten, die mehr nach Köln zeigen, die Schwierigkeit, für ihn in der Reihe der Soester Maler einen Platz zu finden, denn er hätte sich hier, falls nicht seine Thätigkeit von kurzer Dauer war, mit den beregten Werken kaum oder doch unklar an die ältere Malerei angeschlossen.

So viel steht fest, diese Tafeln, welche Reflexe der Kölner und Soester Malerei in sich verbinden, beweisen klar und deutlich einen Austausch von Formen und Motiven zwischen beiden Schulen. Ein solcher Austausch oder eine solche Einwirkung der einen Schule auf die andere findet aber weder vorher noch später wieder statt, oder er beschränkt sich mehr auf formale Berührungen. Die Strömung bleibt beiderseits eine selbstständige und eigenartige.

Ihre vornehmsten Vorwürfe, das Leben des Herrn und seiner Mutter sind Gemeingut des religiösen Bewusstseins der Zeit — dasselbe gilt von den Heiligen Katharina, Barbara und Dorothea und den beiden Johannes, die ebenso beliebt waren in Soest wie auf altkölner Bildern (z. B. auf einem Triptychon des Herrn Becker zu Deutz und einem Marienbilde des Herrn Felix zu Leipzig). Dagegen cultivirt Köln

das Leben Maria's vorzugsweise nach seiner lyrischen Seite in den sogen. Paradiesbildern, Soest vorzugsweise nach der historisch-legendarischen Seite, und dabei namentlich ihr Abscheiden von der Erde. Dort steht eine Reihe kleiner schöner Bilder wie für den Hausgebrauch den grossen Altarwerken gegenüber, hier kommen kleine Tafeln nur als Bruchstücke grösserer Werke oder als Erzeugnisse schwächerer Hände vor. Soest kennt jene ausführlichen, miniaturhaften Schildeereien, wie am Clarenaltare zu Köln, und auf einer Tafel des Berliner Museums (Nr. 1224) nicht, und nur einmal, auf dem Bilde der Nicolai-kapelle zu Soest, jene statuarische Nebeneinanderstellung der Figuren, die sich bei den Aposteln der Kölner Passionsbilder wiederholt und im Dombilde noch nachwirkt. Soest meidet ebenso die statuarische wie die miniaturhafte Darstellung und schildert die historischen Ereignisse in einer figurenreichen Gruppierung, die sich in den Golgathascenen zu hoher Dramatik steigert. Am Clarenaltar des Domes zu Köln machen ein langer Schrein den Kern, Sculpturen und Malereien zusammen ein Ganzes. Maasswerk in Holz überzieht dort wie ein Fries die untern und obern Theile der Bildfelder, so am Clarenaltare, so an zwei Passionsbildern in dem Museum zu Köln und zu Darmstadt, so noch am Dombilde und zwei ihm gleichzeitigen Stücken (119, 120) im Museum zu Köln. Aus der Soester Schule finden sich grössere Altartafeln, befestigt an einem Möbelschrein, nur einmal nämlich zu Fröndenberg, sonst fast durchgehends grosse, ich möchte sagen, monumentale Tafeln als abgerundete Werke oder zugleich als Stützpunkte für Flügel — ohne Unterbrechung durch figürliche oder architektonische Bildhauerei.

Zu Köln wiederholen sich am Clarenaltare gemalte Maasswerke als Lückenbüsser und Wimperge, welche die Darstellungen umrahmen und drücken — diese Nachwirkungen der Miniatur- und Glasmalerei müssen bald aus den Bildflächen weichen, und Baldachine und Architekturen kehren nur vereinzelt wieder wie im Felix'schen Bilde zu Leipzig, bei zwei Aposteln im Kölner Museum (Nr. 62, 63), und dafür werden Rückklaken¹⁾ beliebt, wie noch im Dombilde. Zu Soest fehlen diese wohl ganz — gemalte Architekturen und Baldachine dagegen in röthlicher und grauer Farbe begegneten uns hier fast überall, wo sie nur zur Scene passten.

Zu Soest diente als Malfläche nur die Holztafel, oft mit Lein-

1) Vgl. über sie W. Wackernagel S. 147.

wandüberzug, zu Köln kam schon die ausgespannte Leinwand oder Haut an den Aussenflügeln des Clarenaltars und bei einigen Schulbildern mit dunkelm Grunde vor ¹⁾).

Beide Orte haben gemein die harmonische Farbenstimmung; das Költnische Colorit ist satter, wärmer, mannigfaltiger und doch einheitlicher und von einer Politur, welche die Darstellung verklärt und das Auge des Beschauers besticht, die Carnation, zumal in den Gesichtern, röthlich, dann lichter, ins Grüne spielend; die Soester Farben sind heller, bunter, ungebrochener, mehr gebunden an die Zeichnung, in der Carnation dunkeler, körniger, bräunlicher, jedoch wohl gemischt mit einem Grün, das den lebenden Gestalten einen blassern, den todten, zumal dem Körper Christi am Kreuze, einen aschgrauen Anflug verleiht. Das bei den Deutschen so beliebte Grün wird viel verwandt auch zur Dämpfung des grellen Blau, das Zinnoberroth wird an den Architekturen und Volkskleidern zu Gunsten der Naturtreue ²⁾ fast auf Kosten der ästhetischen Gesamtwirkung bevorzugt. Man erzeugt zu Soest gern durch das Vorkehren des Futters oder der innern Gewandseite einen Wechsel in der Farbe, wie in der Gewandung und erzwingt mit plastischen Aufträgen und Glanzfarben einen Effect, der es in den Arbeiten, wobei die Kostspieligkeit nicht in Anschlag kam, auf das Prunkende absieht. Statt der massiven Metallaufgaben, wie sie von den romanischen Wandmalereien noch auf den Gemälden der Altumbrier fortlebten, greifen die Soester zu den Metallfarben, zu Gold und Silber für Schmucke, Prachtgeräte, Rüstungen und Gewänder in einem Maasse, wie es weder die Nürnberger noch die Kölner Meister mit ihrem Farbensinne vereinbaren konnten; auf den Freckenhorster Bildern glänzen ganze Bekleidungsstücke in reiner Silber- oder Goldfarbe ³⁾ mit ihren Ornamenten. Andern Farben ist Metallfarbe beigemischt, dem Grün der Stoffe, wie in Wildungen, Gold oder Silber untergelegt ⁴⁾, und stellenweise das

1) Schnaase a. O. VI, 401.

2) Und nicht der geltenden Farben- oder Kleidersymbolik bei W. Wackernagel, die Farben- und Blumensprache des Mittelalters in den Kleineren Schriften I, 143—241.

3) Reine Gold- und Silberfarbe für Gewänder zeigt auch das Prager Bild zu Mühlhausen bei Canstadt, Passavant in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst I, 207, gleichwie die Prager Schule alles Beiwerk, die prächtigen Costüme, Schreibpulte sorgfältig behandelt, auch die Architekturen und das Vorkehren des Futters kennt, Woltmann a. O. I. 396.

4) Noch Correggio soll, um seinen Farben eine grössere Durchsichtigkeit und Leuchtkraft zu geben, zuweilen eine Unterlage von Goldblättchen angewandt

Goldornament aus dem Grundtone des Stoffes ausgespaart. Und ein Silberglanz, wie in dem mit durchscheinenden lackrothen Drachen verzierten Kleide auf Conrad's Bilde der Ottilia im Museum zu Münster, hat vielleicht nirgendwo seines Gleichen.

Den Glanz erhöhen aus Gyps geformte Zierden, Perlen und Steine der Diademe, Kronen und Waffen in den Farben der nachgemachten Gegenstände. Sie bilden namentlich auch die als Diademzier angebrachten Flügelpaare, welche auf Conrad's Tafeln zu Münster das Monogramm, auf dem Bilde vom Tode Maria's zu Dortmund Buchstaben einfassen. Derlei plastische Gebilde stossen uns zu Köln früher nur am Clarenaltare als Ornamente des Goldgrundes, später als Reifen um die Nimben auf, — als Imitation von Perlen und Steinen zwar häufig, aber körperloser, flacher, ich möchte sagen, zierlicher. Hoher Gypsbändchen als Borden der Bildfelder erinnere ich mich nur von Soester Werken.

Die Wirkung unterstützten noch eingetieftte Punkte und eingetieftes Linienwerk — über so viele technische Mittel verfügten die alten Maler! So fassten die stellenweise ungleichmässigen, also nicht mit grossen Stempeln eingepprägten, Blumenkämme die Bildfelder ein, so machten nadelknopfförmige Punkte, deren Umriss auf Conrad's Bildern zu Münster wohl gar mit schwarzen Linien nachgezogen sind, Ornamente im Goldgrunde und Kreise in den Nimben; aus einem mit Spitzpunzen gekörnelten Boden scheinen die Buchstaben in den Nimben ausgespaart und klar hervor. Derlei malerische Hilfsmittel finden sich früh und spät am Rhein, doch wiederum nicht in jener Regelmässigkeit, Breite und Schärfe, wie in Westfalen, so kommen einpunktirte Figuren vor auf einem Passionsbilde im Museum zu Köln (Nr. 92) und einpunktirte Engel auf einem von Köln bezogenen Passionsbilde im germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 1304). Zu Soest zählt das Einpunktiren und Eintiefen zu den geläufigsten Hilfsmitteln der Farbenmalerei, steigt zu figuralen Bildern schon in den Engeln des alten Passionswerkes der Paulikirche wie in jenen des jüngeren Altarbildes der Marienkirche zu Dortmund und erreicht in den durch schwarze Linien verstärkten Umrissen seine technische und ästhetische Höhe zu Wildungen; ähnlich gebildet sind die Engel des

haben, was eine genauere Untersuchung des Bildes der kleinen büssenden Magdalena in Dresden zu bestätigen scheint. J. Meyer, Correggio 1871 S. 293.

Paehler Altare zu München¹⁾. Ist also letzterer, so bemerke ich nunmehr, eine Nürnberger Arbeit, so fällt behufs Entscheidung über das technische Vorbild ebenso die Soester wie die Kölner Schule in in die Wagschale.

Diese Bildnerei ohne Farbe in der Farbe, die hier von den Ornamenten gar auf die Figuren übergeht, culminirt auf den Tafeln zu Freckenhorst und Wildungen in der merkwürdigen Technik, durch parallel eingetiefte oder eingeritzte zu Wildungen auch geschwärzte Linien, welche Licht und Schatten gewähren, die Wirkung der Geräte und Gewänder noch über jene, welche die Metallfarben bringen, zu steigern.

Sind diese Kunstmittel den der gravirten Metallplatten vergleichbar oder verwandt, die gleichfalls um 1400 ihre meisterhafteste Ausbildung erlangten²⁾, so dürfte an deren Herstellung auch Westfalen einen achtbaren Theil haben; denn sie finden sich auch im Dome zu Paderborn und in England auf dem Grabe eines Münsterischen Kaufmanns³⁾.

Schauen wir zurück, so müssen wir ebenso die Wirkung, wie die Fülle der technischen Darstellungsmittel bewundern, welche damals der Malerei zu Gebote standen. Ihnen ähneln vielfach jene der feinern Lederplastik, deren Feld namentlich der Bucheinband⁴⁾ war; filetenartige Pressuren kommen gar auf dem freien Goldgrunde der Conrad'schen Tafeln zu Münster zum Vorschein.

Nun die Auffassung und Darstellung! Die Körpertheile sind beider Orten fehlerhaft, Brust und Gürtel der Weiber zu Soest wohl noch schwächer wie zu Köln. In der Kopfbildung entdecken wir bis 1400 keine nähere Uebereinstimmung, als höchstens in den länglichen Frauenköpfen von Conrad's Vorgänger und dem Meister eines altkölnerischen Triptychons bei Herrn Becker zu Deutz. Unter Conrad er-

1) Vgl. über das Kölner Bild zu Nürnberg und das Paehler zu München Messmer in der Allgem. Zeitung 1879 S. 851, der bei der damaligen Unbekanntheit der Soester Malerei die Technik von Köln herleitet und zu Nürnberg in dem Paehler Altare culminiren lässt. Vorher S. 29, 44.

2) Messmer in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission VII, 254.

3) Schnaase a. O. VI, 306 f. meine kunstgeschichtl. Beziehungen S. 40. Die grosse in Stücken gegossene Grabplatte eines Grafen von der Mark zu Hamm aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Kunst- und Geschichts-Denkmälern der Provinz Westfalen I, 68.

4) Sethe im Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels (1878) I, 128 ff.

innern gleichwohl die Köpfe der Apostel, die Lage und der Ausdruck ihrer Augen an jene Männergestalten, die man der Schule Wilhelm's zuschreibt; die idealen Erscheinungen der Maria, der Engel und frommen Frauen offenbaren bei aller Gleichartigkeit der Physiognomien im Kleinen so viele Unterschiede, dass hier höchstens von schwachen Reflexen zwischen beiden Kunstplätzen die Rede sein kann. Die Köl-nischen Madonnenköpfe sind würdiger, vornehmer, hieratischer, die Soester empfindsamer, mädchenhafter. Conrad's kunstgeübter Landsmann zeichnet ihre Nasenrücken so gerade, das Oval des Kopfes und die Wangen so plastisch rund, dass man seine Vorbilder anderswo, als in Deutschland suchen möchte. Conrad liebt rundliche unten spitzig umzogene Frauen- und Engelköpfe, und um ihnen das demütige, das Liebreizende und Zurückgezogene zu wahren, werden die Kopfcontouren wie bei den Gestalten der Tafeln zu Münster und des Nicolausbildes zu Soest gar länglich, die Mündchen treten zurück, so dass die Jochbögen merklich ausladen, die Stirnen höhen und wölben sich, ohne breit zu werden wie bei Meister Stephan. Und das Haar, welches damals zu Köln meistens noch verschnitten und flach anliegt, kräuselt sich zu Soest auch gern bei andern Figuren, als jenen der Engel und Kinder. Bis auf Meister Stephan hin dürfte Köln in der Schlankheit der Körpervhältnisse Soest übertreffen. Dies bildete namentlich in den dramatischen Szenen die Männergestalten kürzer, stämmiger, in schwächern Stücken auch schematischer; die Gestalten aus dem Volk überraschen durch Naturtreue in den Maassen, wie in den Costümen, Handlungen und Charakteren. Und während am Clarenaltare schon eine „seltsame Mischung von burlesker Rohheit und affectirter Grazie“¹⁾ durchbricht, lässt Conrad's Schönheitsgefühl derlei kaum zu.

Beiden Kunstheerden gemein sind der auf die Nähe wirkende Stil der Tafelmalerei, das leichte Beherrschen der Gewandfalten, und das Kopftuch der Frauen. Die Einzelgestalten, z. B. der Barbara und Katharina auf dem Soester Nicolausbilde, nähern sich, falls die Restauration nicht zu viel daran geändert hat, in der gebogenen Stellung und im Auslaufe der Gewänder so der altkölnischen Weise, dass man erst im Hinblick auf das Antlitz und die Färbung ihres westfälischen Ursprunges inne wird. Westfalen bildete viele Falten ohne reichern Wechsel, prägte auch bei den hellen Farbentönen die Rücken und Tiefen nicht so klar aus, wie die Altkölner. Conrad weiss

1) Schnaase VI, 397.

in den figurenreichen Vorwürfen, wie in der Gruppe der frommen Frauen, der dramatischen Anlage gemäss, die Falten ebenso wechselförmig wie scharf zu legen — wie denn Soest im Wege einer dramatischen Behandlung die Schönheit mit Naturtreue schneller paaren lernte, als Köln. Sollte gar Meister Stephan den Anstoss für seine Gewand- und Faltenbildung von Conrad, zur Stirnrundung der Köpfe von Conrad's Nebenbuhler empfangen, während andere Maler in der Kleidung den Farbengegensatz der Aussenseite und des Futters ausbildeten, sollten die beiden Altmeister Westfalens auch fruchtbare Motive für die rheinische Malerei entwickelt haben, so steht der hochbegabte Mann, der in der Madonna des Kölner Seminars später neben Stephan eine andere Höhenrichtung der Malerei vertritt¹⁾, doch ganz selbstständig und unbeeinflusst da. Er dankt und gibt Andern Nichts. In gewissem Maasse legt sich Einem eine Parallele der beiden Kölner Künstler zu den beiden ältern Soester Malern nahe.

Im Ganzen zeigt sich die Kölnische Schule im Inhalte lyrischer, poetischer, in der Auffassung formvoller, vornehmer, in der Färbung harmonischer. Soest hat ein helleres Colorit, prunkendere Farben, härtere Contouren und geringere Farbenbrechung, es hat mehr historische Vorwürfe und deshalb lebendigere Darstellungen, und, wie wir noch sehen werden, eine realistischere Ader.

Die Berührungspunkte beider Schulen wurzeln im Geiste der Zeit, in dem gleichartigen Charakter der Landschaft, in dem mannigfaltigen Verkehr, doch sind sie mehr äusserlich als innerlich, und was letztern ähnlich sieht, verschwindet meistens bei genauerem Vergleiche; beide nehmen einen bloss von ihrer Kunsterbschaft abhängigen Anfang, berühren sich um 1400, wie die Utrechter Tafeln lehren, ganz nahe, scheiden sich dann in den Meisterwerken, unklarer in den Schularbeiten doch so, dass Westfalen formale Einflüsse von Köln nicht abweist und selbst wieder Motive entwickelt, die wir später am Rhein in vollendeter Durchbildung erblicken. Daher standen und stehen gewiss noch west-

1) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, Herausgeg. von A. Springer, 1875, S. 400. Sollten die Spuren des Kölner Malers Johan von Stockum, welcher 1457 das grosse vom Meister Statius von Lüttich gefertigte Altarschnitzwerk zu Erkelenz vergoldet und dessen Flügel bemalt hat, nicht wieder zu entdecken und seine Bedeutung in der damaligen Kölner Schule nicht näher aufzuklären sein? Vgl. Eckertz, Chronik der Stadt Erkelenz in den Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein (1858) Heft V, 49; E. aus'm Weerth, Denkmäler, Bildnerei II, 54.

fälische Gemälde auf den Namen der Kölner Schule. Ein völliges Fernbleiben von einander war fast unmöglich, wo beide Schulen so lange im ganzen Nordwestdeutschland allein herrschten, und beide Kunststätten durch den engsten Verkehr und die mannigfaltigsten Culturfäden zusammenhingen. Was Conrad übernahm, bezieht sich ohne Frage mehr auf die hohe, feierliche Stimmung des Ganzen, als auf die Malmittel und Gestaltung des Einzelnen. Und das Erborgte gereichte ihm nur zur Vervollkommnung der Eigenart. Wäre ein weiterer Einfluss vorhanden, so müsste ihn doch Conrad's Nebenbuhler merken lassen, der den Werken der Schule Wilhelm's nach der einen, und der Kunst Stephan's auf der andern Seite nahe stand. Die Malerei nimmt zu Köln unter vielen Meistern einen mannigfaltigern, zu Soest unter wenigen Händen und Meistern einen ausgeprägteren, und in den klaren und feineren Zügen einen einheitlicheren Verlauf. Nur wenige Züge gelten hier oder dort allein, die meisten sind Gemeingut, doch darunter wieder viele, die hier wie dort eine eigentümliche Ausbildung erhalten. Daher haben die Hauptwerke beider Schulen je im Ganzen betrachtet und verglichen ihr besonderes, örtliches Gepräge.

Soest vermisst bald Meister, wie Köln sie an Stephan und seinem Nebenbuhler hatte, hält aber in gewissen Werken bis in spätere Jahrzehnte, wo schon ein reger Wechselverkehr nähere und fernere Schulen verband, so zähe an seiner idealen Kunstweise fest, dass sich die Liesborner Bilder wie Sommerblüthen im Herbst ausnehmen.

Nachdem so lange die Herrschaft der Kölner Schule über die westfälische betont, die letztere als eine „Abzweigung“ der ersteren angesehen ist, führt uns die Ueberschau der beiderseitigen Leistungen zu einem Resultate, das bisher nur wenige Forscher ahnten oder aussprachen¹⁾. Zu demselben kam unter den Kunstforschern entschieden nur Hotho²⁾, indem er von dem Meister der beiden Tafeln zu Münster äussert: „Dieser allein wird von Wilhelm von Köln nicht überboten. Beider Aehnlichkeit in Empfindungsweise und Färbung bleibt unverkennbar, doch lässt sich bei Keinem auf Nachahmung schliessen. Sie malen wie Zwillingbrüder, die man verwechseln kann, sieht man sie

1) So 1854 auf dem historischen Congresse der General-Director von Olfers und E. aus'm Weerth. Vgl. die Verhandlungen im Correspondenzblatte des Gesamtvereins (1855) III, 29.

2) a. o. I, 264, 430.

nicht bei einander“ — ein Urtheil, das wir auf die ganze ideale Kunstzeit ausgedehnt unterschreiben.

Denn noch weiter, als bisher festgestellt, scheidet von der Kölner die Soester Schule die schon genannte dramatische Behandlung und ebenso die Auffassung der Natur. Dasselbe Köln, welches die Körperformen, selbst die Arme und Hände gefälliger bildet, die Madonna und ihr Geleit so lieblich in die Pflanzen, Gewächse und Blumen der Gärten versetzt, lässt doch die Natur und das bewegte Leben in jenem Bildkreise, welcher die Geschichte des Herrn und seiner Mutter behandelt, vor der ideal-poetischen Stimmung nicht so zum Durchbruche kommen, wie Soest. Denn hier kommen selten, wie auf den Aussenflächen der Wildunger Flügel, auf den beiden als Deckel gebrauchten Tafeln zu Münster und einmal auf der Hauptfläche, nämlich beim Nicolausbilde in Soest, die statuarischen fremd nebeneinanderstehenden Gestalten vor, wie sie auf den Passionsbildern der Kölner Schule üblich sind. Und wo Köln einen Ton der Erzählung anschlägt, eine grosse Geschichte nach allen Vorgängen darlegt, da bietet es, wie in den Szenen des Clarenaltares noch wenig Figuren ohne lebhaftige Bewegung¹⁾. Soest neigt zu historischen Vorwürfen, gibt sie in vielen Personen und versteht es, diesen Leben und Handlung einzuhauchen.

Hier drängte sich die Natur mit ihren Reizen und Widerwärtigkeiten schon fühlbarer auf, man neigte weniger dem gemüthlichen als dem geschichtlichen Kerne des Glaubens zu, und um die Ereignisse möglichst packend vorzuführen, suchte man sie nach den Gesetzen des Lebens zu erfassen und in die entsprechende Umgebung der Natur, der Menschen, der Thiere, der Landschaft und der Gewächse zu kleiden. Malerisch ins Leben übersetzt, dramatisch gehalten waren ja auch die Mimenspiele wie die Mysterien. Wer denkt nicht an die kostbaren Gefässe, an die goldblumigen Kleider der Weisen, an die prunkende Kleidung der Vornehmen auf den Soester Bildern, der in den frommen Spielen die Schauspieler findet „mit fast köstlichen Tüchern und Gewand . . . und wie sie „machten König Herodem, wie er den Königen nachsandt und wie er die Kindlein ertodtet. Das machten sie alles mit gar kostlichen gewand und mit grossen guldern und silbernen Gurteln und machten das mit groster geziern und mit grosser demuth“²⁾. Und Conrad liess doch neben den Idealgestalten die

1) Schnaase a. O. VI, 397.

2) Springer in d. Mittheilungen V, 131. Zappert a. O. XXI, 340.

Krieger und Knechte so genau und unverhohlen in den Costümen auftreten, wie sie die Zeit nur hatte, und motivirte ihre Haltung und Physiognomie ebenso nach den Gesetzen menschlicher Denk- und Handlungsweise. Er betonte stets das Psychologische, wie im Augenausdrucke, so in dem Haar- und Bartwuchse, wie in der Attitude des Einzelnen, so in der Gruppierung des Ganzen.

Die Hausräume, die Gerätschaften und Utensilien spiegeln sich in der Farbe wieder und wenn der Vorgang im Freien spielt, so erhält er Berge und Bauten im Hintergrunde, einen naturfarbigen Boden mit Blumen und Gewächsen der Natur¹⁾ — die Thiere der Häuslichkeit und der Arbeit, Hunde und Pferde, wirken je nach ihrer Art mit, kurzum Natur und natürliche Umgebung werden nicht mehr ausgeschlossen, sondern wie die geschichtliche Wahrheit gebot, verwertet und mit dem Menschenleben verflochten. Die Hauptbilder, wie der Tod des Herrn und seiner Mutter, lösen sich auf in Gruppen und Reihen, welche schon oft ihre ästhetischen Bindeglieder haben. Noch fehlen den Bergen die reichen Umrissse, den Thieren die Modellirung — aber das Streben nach natürlicher Motivirung, nach Verdeutlichung der Ereignisse im Gewande der Zeit, nach malerischer Belebung und Dramatik bricht mächtig hervor. Der Kölnischen Schule eignen wieder ähnliche Vorzüge, nur dass ihr „kräftige Charaktere und dramatische Gegenstände am wenigsten zusagten“²⁾.

In der Ausbildung der Charaktere³⁾, im Costümartigen und Landschaftlichen, in dem Prunkvollen des Aeussern, in dem Psychologischen der Einzelercheinung wie der Gruppen klingt ein realer Ton an, welchem nicht die Kölner Maler, sondern die Gebrüder van Eyck in den Niederlanden mit Hülfe der Oelfarbe schleunig zu einem Siege verhalfen, dem weithin die letzten idealen Traditionen in Form und Typus erlagen. Auch hier die bräunliche Carnation, glänzende Farbengebung,

1) Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen I, 50 sagt: „Es kommen schon gegen 1380 landschaftliche Hintergründe vor“ — ohne Angabe der Belege.

2) Waagen a. O. I, 58.

3) Das Portrait, längst von den Büchermalern und seit dem Abgange der Karolinger von den Goldschmieden in den Siegeln und getriebenen Arbeiten erstrebt, gelang zuerst in dem Costüme und Beiwerk, um die Mitte des 14. Jahrhunderts auch in der Physiognomie mehr und mehr den Staffelei- wie den Miniaturmalern (diesen 1371 in den Niederlanden Waagen I, 70) doch in Köln vereinzelt erst gegen 1400. Schnaase VI, 406.

Metallfarben und Perlzierden für die Muster der Teppiche, die Rüstungen, die Kronen, Scepter und Juwelen und Amethyste, die dem bürgerlichen Reichtum flottweg entnommen wurden, auch hier noch oft die Bogenhallen als Bühne der Darstellung, auch hier die Entfernung von Sculpturen und Schnitzwerken¹⁾, damit das Gemälde auf dem Altare in seiner Herrschaft nicht beeinträchtigt werde. Wechselvoll und bis in die Ferne geschaut wird die Landschaft, die goldene Luft weicht den Wölkchen und dem lichten Blau des Himmels, und selbst die heiligen Gestalten tragen das Zeitcostüm. Trotzdem dieser Umschwung oder Fortschritt wol andere Vorstufen voraussetzt²⁾, als die landesübliche Plastik und Tafelmalerei, würden wir doch fehl gehen, die vorhergegangenen³⁾ Leistungen der Soester Schule dafür auszugeben, die gleichwol durch den Hanseverkehr bekannt sein konnten⁴⁾. Der niederländische Realismus zeigt sich gleich losgelöst von idealen Anflügen in einem ganz neuen Gewande, er beherrscht die Heiligen wie die profanen Gestalten und Szenen, den Boden wie den Himmel, sofern das die unverändert gebliebenen religiösen Aufgaben nur zulassen. Uebertreibung und Ueberladung ist vermieden, das Körperliche gleich möglichst natürlich und fehlerlos durchgeführt. Und gegen die westfälische steht die niederländische Malerei vielleicht zurück in der Composition und Raumfüllung, in der Verbindung und Rundung des Einzelnen zum Ganzen. Doch grübeln wir nicht weiter über das gegenseitige Verhältnis.

Man darf nicht vergessen, dass die Niederlande mit Westfalen und dem Niederrhein im Spätmittelalter das Herz eines Culturgebietes bildeten, — dessen Gemeinsamkeit im Empfinden und Handeln sich verkündigte in den Schriftcharaktern⁵⁾, in den Drucktypen⁶⁾, wie in der geistlich-religiösen Strömung und der Literatur⁷⁾. Hier erwuchs

1) Schnaase in Lützow's Zeitschrift für bild. Kunst II, 328.

2) Wagen I, 70 nimmt ausser den realistischen Sculpturen Miniaturen und die Tafelbilder eines pictor Jean von Brügge, Woltmann I, 359 die französischen Miniaturen zur Aushilfe.

3) „Kein Maler erhob sich (in den Niederlanden) vor dem 15. Jahrhunderte zu hervorragender Bedeutung.“ Crowe and Cavalcasette a. O. S. 13.

4) 1326 wurde schon Stangeneisen (Osemund) aus der Grafschaft Mark in Brügge verkauft. Essellen, Geschichte der Grafschaft Mark 1859 S. 9.

5) Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst 1840 S. 87.

6) Ebert in Ersch u. Gruber's Encyclopädie I, 14, 234 s. v. Buchdrucker-kunst.

7) Ullmann, Reformatoren vor der Reformation I, 258. Mein Aufsatz über P. Coelde in Pick's Monatsschrift I, 67 ff. Janssen a. O. I, 53.

auch die realistische Malerei, bei Conrad früher, bei den Eycks später und reiner, ohne das eine Berührung stattzuhaben brauchte. Die nordwestdeutschen Landstriche und Oertlichkeiten fühlten sich in den vornehmsten Strebungen so verwandt, dass Mönche und Gelehrte, Buchdrucker und Künstler¹⁾ durch Lehren, Schriften und Werke jede Errungenschaft bald zum Gemeingute machen konnten, welche bei dem gewaltigen Hervortreten der Eigenart die eine Landschaft oder Oertlichkeit vor der andern zu verzeichnen hatte. Gleichwol verhalten sich die Niederlande mehr gebend, Westfalen und das Rheingebiet mehr nehmend.

Der Realismus der tonangebenden Kunst schlägt Wurzel in Köln, trägt in Soest neben dem Idealismus schon anziehende Früchte, und siegt in den Niederlanden, um von hier aus alle deutschen Landschaften zu erobern; die ihn bestärkenden Ideen lagen gleichsam in der Luft, so dass portraitähnliche Köpfe, Gewänder aus der Zeit, scharfe Faltenbrüche zu Köln auch unter Meister Stephan zur Geltung kamen und die Forscher streiten, ob hier freie örtliche Entwicklung oder niederländischer Einfluss²⁾ zu wittern ist.

Die Stadt Soest, so dürfen wir nun behaupten, hat in allen Kunstzweigen so herrliche Blüten getrieben, dass sie sich den ruhmwürdigsten Kunststätten zur Seite stellen kann. Darunter bildet in späterer Zeit die Malerei das Schwergewicht, sie gewinnt in der Nähe und Ferne Ansehen und Einfluss beim Volke und bei den Künstlern — und darin übertrifft sie unter Conrad bei Weitem die Nachblüte unter dem sogen. Liesborner Meister, wie unter Aldegrevier.

Vergleichen wir nun das Kunstleben von damals und heute — welch' ein Gegensatz! Heute knüpft es sich mehr und mehr an die grossen Städte, wurzelt es, sofern von Schönheit noch Rede sein kann, in akademischen Lehren und für viele Zweige liegen Plan und Ausführung in verschiedenen Händen. Damals hatte bei einer gleichmässigeren Verteilung des Wohlstandes und der Production jede Landschaft ihre blühenden Städte und Städtchen, diese hatten eine Bevölke-

1) Man vgl. nur die Zahl der holländischen Künstler in dem kunstliebenden Städtchen Calcar am Niederrhein in meinen „Archivalischen Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar“, Organ für christliche Kunst (1868) XVIII, 238 ff., 250 ff. und über Jan Joest von Haarlem insbesondere G. Ed. Taurel im Haarlemer Eigen Haardt 1877 Nr. 17 u. 18.

2) Das letztere will Waagen a. O. I, 158, das erstere ausser Förster a. O. I, 217 namentlich Schnaase a. O. VI, 419.

runge und Thätigkeit, welche durchschnittlich der natürlichen Umgebung und dem Absatzgebiete entsprachen, der Künstler lernte, profitirte und wuchs im Geleise des Handwerks. Als „Handwerker“ oder Zunftgenosse stand er im nächsten Verkehr mit seines Gleichen und bereicherte seine „Kunst“ leicht mit dem, was diese gerade Besseres an Technik und Form besaßen oder entwickelten. Langehin war neben der Ausführung auch der Entwurf seine Sache, und anderweitige Vorlagen von ausgeführten Werken, später von Holzschnitten und Stichen wurden nicht copirt, sondern dem Werke angepasst. Ein lebensfrohes Publikum verstand den volkstümlichen Künstler und ermunterte ihn mit seinem Beifalle. Sein Berufsfeld war noch nicht durch grosse Fabriken geschmälert und durch unwürdige Producte entheiligt. Daher das reiche, unschätzbare Erbtheil von alten Kunstwerken, zumal in den Landstrichen, Dörfern und Städten der rothen Erde.

Nachträge.

- Jahrbücher LXVII, 22. In der Marienkirche zu Bielefeld wurden 1399 zwei Altäre errichtet. Holscher in d. Westfäl. Zeitschrift (1880) 38, 81.
- „ „ 100, Zeile 7 von unten, lies „Haarwege“ statt „Hellwege.“
- „ „ 110, in Betreff der einer Galeere ähnlichen Gestalt der Nicolaikapelle vgl. W. Wackernagel, Kl. Schriften I, 81.
- „ „ 112. Die Stadtbücher nennen zu Soest noch zum J. 1307 einen magister Lodewicus clockengheter. (Vgl. Henricus de Hervordia, Liber de rebus memorabilioribus sive chronicon . . . ed. Potthast 1859 p. 224.) und zum J. 1400 einen Hynse byldesnider.
- „ „ 114, Zeile 10 von oben lies „dennoch“ statt „demnach“.

und zum vorliegenden Hefte S. 69:

Crefeld.

Während des Druckes entdeckte ich zu Crefeld in der ausgewählten Privatsammlung des Herrn Petry noch ein 56 cm breites und 66 cm hohes Tempera-Bild — ohne Frage ein Stück aus einem grössern Werke Conrads. Mangelhaft erhalten und in den Farben beschädigt zeigt es die Ausgiessung des h. Geistes, der als weisse Taube über dem Haupte Maria's schwebt, ähnlich wie die entsprechende Scene zu Wildungen. Die Köpfe der Apostel haben je bei verwandtschaftlichem Typus doch viel Eigenartiges, das Antlitz Maria's einen länglichen, jetzt etwas steifen, Umriss. Gold- und Silberfarben schimmern nur schwach in einigen Kleiderstoffen. Den obern Rand des Goldgrundes belebt ein eingetiefter Blumenkamm, den Boden abwechselnd gelbe und bräunliche Fliese mit Vierpassmustern, Leinwand dient als Mittel zwischen dem Holze und der dicken Kreidelage. Ueber den ältern Aufstellungsort oder den Verbleib der zugehörigen Stücke ist Nichts zu ermitteln.

A n h a n g.

Es giebt aus der Zeit, wo die Päpste in Avignon residirten, noch Indulgenzbrieft für Klöster und Pfarrkirchen, welche neben der kirchlichen auch eine gewisse diplomatische und kunstgeschichtliche Tragweite besitzen. Beziehungen zu Avignon ergaben sich mit den Kirchenversammlungen von 1326 und 1337, und aus dem Besuche der dortigen Schule seitens der vornehmen Söhne, die dem geistlichen Stande gewidmet waren¹⁾; sie bestanden in Westfalen, dem mehrere derartige Schriftdenkmäler angehören, in einem Maasse, dass die Fürstabtei Essen, wenigstens zeitweise, dort einen besondern Geschäftsträger und Briefboten unterhielt²⁾.

1) Vgl. über den Besuch der Grafen von der Mark Lev. de Northof, *Chronica comitum de Marca* herausgegeben von Tross 1859 Einleitung S. 1 f. 341.

2) Nach einer Urkunde etwa aus dem Jahre 1311 feria V. post Remigii bei Kindlinger Handschriften-Sammlung B. 104 p. 196 schreibt Arnold von Dorslon,

Die Urkunden sind jedesmal von mehreren Erzbischöfen und Bischöfen ¹⁾ ausgestellt, schön auf Pergament ²⁾ geschrieben, in der Schriftfläche 33 bis 38 cm hoch, 50 bis 70 cm breit, und je nach ihrer Aufbewahrung vollständiger oder schadhafter in der Ausstattung überliefert. Die länglich rothen Siegel hängen oder hingen an seidenen oder leinenen Schnüren. Indess der Text nur mit dem einen oder anderen Initialbuchstaben verschönert ist, erhielt die regelmässig wiederkehrende Anfangszeile *Universis Sancte Matris* und das Wort *Ecclesie*, falls es nicht schon in die zweite Zeile hinübrückte, nicht nur eine grössere Schrift, sondern es wurden die Initialen dieser Worte und vereinzelt auch das *n* in *Universis* zu grossen Majuskeln ausgebildet und mit farbigem Blattwerke ausgezeichnet. Der erste Buchstabe *U* aber zeigt eine ganz bevorzugte Behandlung in seinen beiden senkrechten Hauptzügen und noch mehr in dem Raume, welchen sie einschliessen. Diesen schmückten regelmässig eine oder mehrere Heiligen gestalten, wie solche in den reichern Exemplaren auch wohl vor das *U* oder an das Ende der ersten Zeile treten. Seltener ist auch der Raum über der ersten Zeile illustriert. Die dargestellten Heiligen sind in der Regel die Patrone der betreffenden Kaiser und daher schon war eine gewisse schematische Ausführung, die weniger auf Formvoll-

clericus, Geschäftsträger des Stifts bei der Curie zu Avignon an die Aebtissin zu Essen, dass er *litteras super advocatia contra archiepiscopum Coloniensem bullatas* habe, welche er jedoch noch nicht durch den Boten (. . . nuncio . . . per istum nuncium) abschicken könne, da er dieselben erst dupliciren wolle.

1) Wie schwer es hält, heute die Sitze derselben vollständig und sicher zu bestimmen, möge der Eingang des 1341 für die Kirche zu Westbevern ausgefertigten Gnadenbriefes darthun: *Universis Sancte Matris ecclesie filiis, ad quos presentes littere pervenerint, nos miseratione divina Nertes Manasgardensis archiepiscopus, Petrus Montemaninus episcopus, Galganus Aleriensis episcopus, Bernardus Ganensis episcopus, Matheus Organgensis episcopus, Gra(cianus) Vultinensis episcopus, Thomas Tunnensis episcopus, Petrus Calliensis episcopus salutem in Domino sempiternam . . .*

2) Keine Spur der verzwickten erst dort in die Curie gedrungenen Schrift. Ranke, die römischen Päpste A^o III 113, 114 erzählt vom Hofe Innocenz X, wie Mascambruno, durch Bestechlichkeit hingerissen, den Decreten, welche er dem Papste vorgelegt, falsche Summarien beigelegt habe, so dass der Papst Dinge unterzeichnete, von denen er keine Ahnung hatte. Pallavicini habe es damit entschuldigt, weil die Verfügungen der Dataria geschrieben wurden *di carattere Francese, come è restato in uso della dataria, dapoi che la sedia fu in Avignone.*

endung als auf Deutlichkeit sah, wie von selbst gegeben. Bei der flüchtigen Behandlung sind die Gestalten statuarisch entworfen, meistens einfach und klar gezeichnet, aber im Ganzen mit Hülfe der Farbe mächtig und wirksam durchgeführt. In den Figuren wie in den Zierbuchstaben herrschen dieselben Hauptfarben. Die Fleischtheile dort und das Blattgewinde hier erscheinen in der weissen Grundfarbe des Substrats aus der farbigen Umgebung ausgespart, die Züge der Gesichter sind mit Feder und Dinte gemacht, und höchstens die Lippen durch eine hellere Tuffirung hervorgehoben. Die andern Theile, zumal die Gewänder und Attribute fallen in die Augen durch ihre hellen, nur wenig abgetönten Farben. Ihre Contouren liegen in dunkleren Zügen entweder unter der Farbe, oder wie bei manchem Faltenrücken wieder in dunkleren Zügen auf ihr. Im letzteren Falle geht also die Technik über die Illumination gezeichneter Umrisse hinaus, ohne deshalb an Schönheit und Wirkung zu gewinnen. Diese beruht bei der einfachen Malweise nicht so fast in dem Colorit, als in der ernsten Haltung, in dem holdseligen oder würdevollen Ausdrücke der Gesichter, der anmuthigen Haarkräuselung, dem mächtigen Wurf der Gewänder, der ornamentalen Einkleidung und geschickten Raumbenutzung. Die Einkleidungsweise der Glasmalerei treffen wir höchstens noch bei dem schönen Documente für Fröndenberg aus dem Jahre 1342; die andern haben deren Einfluss verwunden. Die Farbe verwischt sich nicht leicht, hat also ein kleberiges Bindemittel. Die Darstellungsweise und die Behandlung werden uns klarer, wenn wir die Dokumente im Einzelnen prüfen. Acht derselben, welche ich näher kenne, fallen in die Zeit von 1329 bis 1344.

1. Das älteste nachweisbare Exemplar ¹⁾ — vom Jahre 1329 24./10 — stammt aus dem Kloster Bennighausen bei Soest. Die Initialen der ersten Zeile auch das *n* in *Universis* und einige im Texte sind in dunkelgelb auf weissem, oder in Schwarz auf grünem oder in Schwarzweiss auf rothem Grunde ausgeführt. — Die ähnlich gehaltenen Züge des ersten Buchstabens U umfassen noch das 15 cm hohe Bild der sitzenden Madonna mit dem Kinde auf blauem mit Blättern gemusterem Grunde. Ihr Untergewand ist hellgrün, das Obergewand bräunlich, der Nimbus roth, das Kleid des Kindes dunkelgrün.

2. Eine zweite Urkunde ²⁾ von 1333 31./5, ausgestellt für das

1) Im Königl. Staatsarchiv zu Münster, Stift Benninghausen Nr. 173.

2) Daselbst Stift Schildesche Nr. 70.

Kloster Schildesche bei Bielefeld, zählt nicht nur in ihren frischen Farben, sondern auch in der Ausrüstung, die ihr offenbar am Bestimmungs-orte geworden, zu den merkwürdigsten Kunstaltertümern ihrer Art. Sie ist nämlich am obern Rande mit drei Oesen von breiten, gold-durchwirkten Seidenstreifen behaftet, woran sie an den fälligen Indulgenztagen offen vor den Augen der Andächtigen ausgehängt wurde, so dass sie mit ihren Malereien gerade wie die Tafelgemälde und anderes Bildwerk belehren und erbauen sollte, zumal da sie ungewöhnlich reich mit Darstellungen bedacht ist. Hier reihen sich nämlich auf dem freien Raum über der ersten Prachtzeile aneinander, 11 cm hoch, die Büsten des h. Petrus, des Salvators mit dem Kreuznimbus und des h. Paulus mit dem Schwerte. Den Raum vor dem U, auf dem linken Rande, nimmt ein der h. Johannes mit dem Symbole des Lammes in einer Scheibe, und in den Abtheilungen des Buchstabens stehen 21 cm lang die h. Maria mit dem Kinde, ihr zur Linken Magdalena mit der Palme und Flasche, ihr zur Rechten Catharina mit der Palme und dem Rade. Die Haltung ist schlank ohne Biegung, die Behandlung einfach aber schwungvoll, der Grund wechselt nach den Figuren in Roth, Hellgrün, Weiss, Blau. Der Hintergrund der Hauptfigur ist blau und schwarz quadriert. Zwischen den dunkeln Contouren sind die Farben stellenweise etwas gebrochen, die Falkenrücken in dunkeln Zügen aufgehöhht.

3. Es folgt das Document für das Kloster Bödecken ¹⁾ bei Paderborn vom Jahre 1335 16./1 in weit einfacherer Ausstattung. Die erste Zeile hat die übliche Zier, das U hat Züge von einem Geränke stilisirten Blattwerks, als innern Schmuck und zwar auf Lilagrund von 17 cm Höhe bloss mit Kreuznimbus die Büste Christi, der seine Hände mit den Wundmalen emporhebt; der Patron, S. Meinulpsus fehlt. Gelb, Roth und Grün bilden die Scala der hellen Farben. Die Siegel sind nur zum Theile noch vorhanden.

4. Aus dem Jahre 1341 verzeichnen wir drei Stücke. Das eine in Schrift, Siegeln, Farben und Bildern nur schadhaft erhalten, gilt der Abtei Herford ²⁾. Doch erkennen wir noch die übliche Behandlung und im Buchstaben U drei 17 cm hohe Gestalten und darunter vermuthen wir die Patrone, die Heiligen Maria und Pusinna.

1) Dasselbst Gehrkensche Urkunden-Sammlung Nr. 39.

2) Dasselbst Fürstabtei Herford Nr. 236.

5. Das zweite Stück ¹⁾ dieses Jahres ist unter dem 9. Januar für den Dom zu Minden ausgefertigt. Die Initialreihe und einzelne Initialen des Textes zeigen die reichere Farbenzier, das U enthält drei Figuren, den h. Gorgonius mit der Palme und den h. Petrus mit Buch und Schlüsseln von 17 cm Höhe — die beiden Patrone — und rechts neben letzterem einen betenden Mönch in weissem Habit mit dem Spruchbande: *Sancte Petre et Gorgonie ora ...* Als Hintergrund figurirt bei Petrus eine weisse Quadratur mit Vierblättern, bei den beiden andern ein helles Roth. Ausser dem durch Aussparung gewonnenen Weiss walten im Figürlichen und Ornamentalen Roth und Blau.

6. Das dritte Stück ²⁾ vom 20. September (1341) betrifft die Pfarrkirche zu Westbevern bei Münster. Die Siegel sind zum Theile verloren, Schrift und Illustration ziemlich gut erhalten. Die Initialen der drei ersten Worte *Universis Sancte Matris* sind wieder kunstschön in rother, grüner und gelber Farbe gebildet, die beiden Stäbe des U bestehen aus Blattgewinden in Weiss auf Roth, oder auf Grün und Roth zugleich; den Innenraum füllen zwei Heiligengestalten, wahrscheinlich jene der Patrone Cornelius und Cyprianus. Beide haben ein Buch in der Linken, die Rechte des einen führt die Palme, die des andern erhebt sich wie zum Segnen.

7. Dem Jahre 1342 2./1. gehört wohl das schönste Stück unserer Reihe an, — ein Indulgenzbrief für das Kloster Fröndenberg ³⁾. Vierpässe, die je einen Apostel einrahmen, bilden ein oberes Zierband mit beiderseits herabgehenden Schenkeln, die je wieder auf eine längere Spitzbogennische mit einer Heiligenfigur setzen, so dass fast die ganze Schriftfläche oben und an den Seiten von figürlicher und ornamentaler Farbenzier umgeben ist. In den Spitzbogennischen standen ursprünglich links die h. Katharina mit Rade und Schwerte, rechts der h. Michael auf dem Drachen mit der Lanze — allein unter einer späteren jedenfalls zu Fröndenberg vollzogenen Uebermalung, welche die Attribute und gewisse Körpertheile verdeckte und durch neue ersetzte, ist jene in den begrüssenden Engel mit den Schwingen, diese in die Ortspatronin Maria mit angesetzten Händen verwandelt. Die Initialreihe

1) Dasselbst Fürstenthum Minden Nr. 158.

2) Haus Langen Nr. 552 im Archive des Freiherrn von Beverförde-Werries, dessen Familie als Erbe des Hauses Langen gewisse Patronatsrechte an der dortigen Kirche ausübt.

3) Phototypie und Beschreibung in den Kunst- und Geschichts-Denkmalern der Provinz Westfalen. Stück 1 zu S. 142.

zeigt die üblichen Zierbuchstaben und im ersten Buchstaben U thront auf einem Regenbogen, zwischen zwei das Rauchfass schwingenden Engeln, in grösserer Dimension der Salvator mit den fünf Wunden, der die Linke mit dem Buche, die Rechte wie zum Segnen emporhält. Die Engel haben einen hellgelben oder hellrothen, alle übrigen Gestalten abwechselnd einen rothen und violetten Hintergrund, dieser viereckige Muster und darüber kleine quadratische Ornamente in Gelb und Weiss aufgesetzt. Die grossen Zwickelflächen der Pässe belebt gelbe Hautzier. Die Auffassung der Gestalten ist wechsellvoll, die Gewandung oft schön, die Zeichnung leicht und treffend, die Farbe pastös und fast ohne Abtönung aufgetragen — würdig und gross die Haltung des Herrn und der Ausdruck seines Antlitzes. Hier liefern Nagellöcher im obern Rande den Beleg, dass der in seiner Art schöne und seltene Gnadenbrief an den darin bezeichneten Ablassdagen öffentlich angeschlagen und betrachtet zu werden pflegte.

8. Aus dem Jahre 1344 20./11. besass das genannte Kloster Schildesche¹⁾ einen zweiten Avignoner Ablassbrief. Der Raum über seiner Hauptzeile ist wieder, wie bei dem ältern, farbig geschmückt, doch nur mit einem Blattgewinde. In dem U erscheinen 15 cm lang die Patrone Maria mit dem Kinde — vor ihr eine betende Gestalt — und Johannes der Täufer, gegenüber rechts steht eine dritte Heilige, wahrscheinlich Magdalena. Unter den Hauptfarben leuchten hervor Blassblau, Hellroth und Gelb, den Hintergrund macht ein quadirtes Blassblau. Die Contouren der Gewandung liegen theils unter, theils über der Farbe. Die Siegel und Schnüre sind verfallen, die drei Hängelösen geblieben — das Pergament wurde also auch öffentlich ausgehängt, wie das ältere von 1333.

Dass sich später noch zu Rom die Indulgenzbrieife einer ähnlichen Auszeichnung erfreuten, beweist ein von mehreren Cardinälen 1503 20./5. ausgestellter Gnadenbrief²⁾ für den Marienaltar der Pfarrkirche zu Unna, dessen Vicar Johan Colman noch durch eine Bulle von 1502 15./7. geistliche Vergünstigungen vom Papste Alexander VI. erhalten hatte. In der obern Reihe des wohlbewahrten beziehentlich 75 cm hohen und 52 cm breiten Pergaments ist nur der erste Buchstabe vom Namen des Cardinals Oliverius farbig verschönert. Darin ist die

1) Staats-Archiv zu Münster, Stift Schildesche Nr. 70.

2) Gleichfalls mit Rücksicht auf die ornamentale Behandlung photographirt für die Kunst- und Geschichts-Denkmäler der Provinz Westfalen I zu S. 108, früher schon beschrieben von R. Wilms in Pick's Monatschrift II, 67.

h. Jungfrau mit dem Christkinde auf der Mondsichel dargestellt, das einrahmende O als Blätterkranz ausgestaltet. Gegenüber am Ende der Zeile figurirt ein quergetheiltes Wappen rechts mit der säugenden Wölfin, links mit drei Querbalken, wahrscheinlich jenes des Papstes Alexander. Es ist auf die gekreuzten Schlüssel gelegt und mit der päpstlichen Thiara bekrönt. Von diesen beiden Endbuchstaben der ersten Zeile ergiessen sich die schönsten Blattgewinde und Blumen auf die beiden Ränder der Urkunde herab. Solche verbinden auch auf dem obern freien Rande das Wappen und das Bild des Initialbuchstabens, nur dass die Mitte noch das Bild eines Centauren ziert — ein Zeichen, wie der Geist der Renaissance selbst kirchliche Actenstücke anwehte. Der pflanzliche wie der figürliche Schmuck hat helle Farben und erinnert mehr an die Typen burgundischer Büchermalerei, als an die damaligen Stilformen Italiens.

Münster.

Nordhoff.