

10. Die Soester Malerei unter Meister Conrad.

Der Maler Conrad von Soest schuf um 1400 jene herrlichen Werke, die für alle Zeiten in der Kunst- und Landesgeschichte einen ehrenvollen Platz einnehmen und dem Meister ein ruhmvolles Andenken sichern werden. Da ihm wie den meisten ältern Künstlern das Kunstleben der Heimath zum Ausgangspunkte diente, so blicken wir füglich, um sein Auftreten und Wirken richtiger zu würdigen, zurück auf die Geschichte der Vaterstadt und die Kunstentwicklung, die vor ihm lag.

Rückblick auf die Geschichte der Stadt.

Selten versprach die Lage einem Orte eine so sichere Zukunft und Blüthe, wie Soest, »dem alten Wohnsitze der Sigambern«¹⁾, dann »der Stadt der Engern«. Am Fusse eines weiten Gebirgslandes im Süden, dessen Verkehr nach dem Norden neigte, am Saume einer noch grössern Ebene im Norden, lag es am alten den Rhein mit dem Osten verbindenden »Hellwege«, am Knotenpunkte wichtiger Verkehrsadern, die vom Süden herab-, vom Norden heraufzogen, — es lag ungefähr im Herzen Westfalens, am Borne heilender Quellwässer, umgeben von der kornreichen »Börde« und einem Kranze von Freistühlen, den Wahrzeichen einer alten, dem öffentlichen Leben zugethanen Bevölkerung. Es hatte schon um 633²⁾, als König Dagobert hiesige Höfe an die

1) Der Name ergibt sich schon aus Strabo, Geograph. VII, 1, wenn man mit F. Hülsenbeck, die Gegend der Varusschlacht, Paderborn 1878, S. 19, statt *Σουβάτιοι* nur *Σουσατίοι* liest. Der treffliche Münzkennner Herr W. A. Wippo, welcher auch genau auf die Fundstätten von Röermünzen geachtet hat, theilt mir aus den Verzeichnissen des Soester Antiquars Gottschalk mit, dass zu Ampen, westlich von Soest, an einer bestimmten Stelle nach und nach mehrere römische Kupfermünzen aus der Kaiserzeit aufgelesen seien; an Goldmünzen der Kaiserzeit fanden sich, wie ich an Ort und Stelle erfuhr, einige im Süden der Stadt am uralten Hellwege. Vergl. Wiskott, Beiträge zur Geschichte der Stadt Soest, 1857, S. 79.

2) Vergl. Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins I, Nr. 218, desselben Archiv II, 62. 64; — Evelt in der Zeitschrift für (Westfalens) Geschichte und Alterthumskunde XXXIII, 12, 28. Am Haarwege kam auch eine Münze des griechischen Kaisers Heraclius (600—641) zu Tage. Wiskott, S. 80—81.

Kölner Kirche schenkte, nähere Beziehungen zu dem culturreichen Westen und, wie man glaubt, auch ein dem h. Petrus geweihtes Holzkirchlein¹⁾ — wohl das erste unter den für ihr Heidenthum begeisterten Sachsen, und bald darauf, nachdem das Sachsenland dem Frankenreiche einverleibt war, eine auffallend grosse Einwohnerzahl²⁾. Die Kölner Bischöfe hegten und pflegten den Ort, als sollte er, wie Köln für den rheinisch-fränkischen, die Metropole für den sächsisch-westfälischen Theil ihres Bisthums werden.

Der Königssohn, Erzbischof Bruno, stattete hier sein 964³⁾ gegründetes Patroclistift so reichlich mit Kostbarkeiten, Geld und Gütern aus, dass es allmählich die höchsten kirchlichen Vorrechte, das Patronat über mehrere Pfarreien und das Archidiaconat — eines der grössten der Erzdiocese — über den gesegnetsten Landstrich Westfalens gewann⁴⁾. Rainald von Dassel, welcher von 1159—1167 regierte, richtete das später so reiche und kunstfördernde Frauenstift der h. Walpurgis ein⁵⁾, und sein Nachfolger, Philip von Heinsberg, dem auch das Herzogthum Westfalen zufiel, theilte 1179⁶⁾ die alte Petripfarre in sechs neue Pfarrsprengel — Foundationen, womit das Bau- und Kunstleben der Stadt einen ganz ungeahnten Aufschwung nehmen musste. Bis 1216 ist das neue Hospital fertig⁷⁾, 1231⁸⁾ siedeln die Dominicaner, 1232 die Minoriten zu neuen Kirchen- und Klosterbauten sich inmitten der dichten Stadtbevölkerung an, 1252 dürfen die Prediger-Mönche in westlicher Nähe der Stadt das Kloster Paradis erbauen⁹⁾; und in den Folgezeiten, wo es neuer kirchlicher Foundationen

1) S. Barthold, Soest die Stadt der Engern, 1855, S. 17.

2) *Translatio S. Viti* in *Mon. Germ. histor.* II, 583. *Vita Idae* *ibid.* II, 574.

3) J. S. Seibertz, *Landes- und Rechtsgeschichte des Herzogthums Westfalen* (1861) II, 136.

4) Wiskott S. 15 ff. — G. Kampschulte, *Kirchlich-politische Statistik des vormals zur Erzdiocese Köln gehörigen Westfalens*, 1869, S. 26, 103 ff.

5) Vergl. Seibertz, *Urkundenbuch zur Landes- und Rechtsgeschichte des Herzogthums Westfalen* (1839) I nr. 80; — Kampschulte a. a. O. S. 107; — C. Becker in *Kuglers Museum, Blätter für bildende Kunst* (1835) III, 373 setzt die Stiftung um das Jahr 1152, Wiskott S. 19 ins Jahr 1165.

6) Dieses Jahr behauptet Barthold a. a. O., S. 77, für die undatirte Urkunde bei Seibertz *U.-B. I*, Nr. 97, vergl. Nr. 184. Seibertz' *Quellen der westfälischen Geschichte* (1860) II, Urk. 12.

7) Seibertz, *L. und R.-G. III*, 35, desselben *U.-B. I*, Nr. 141, 165.

8) Seibertz, *L. u. R.-G. III*, 488; desselben *Quellen d. westf. Gesch. I*, 2 ff.

9) Seibertz, *L. u. R.-G. III*, 114, dessen *U.-B. I*, Nr. 272.

nicht mehr bedurfte, spornen frommer Sinn und Reichthümer unablässig zur Bethätigung der Kunst im Dienste der Kirche wie der Bürgerschaft: alte Werke werden durch neue ersetzt, zahlreiche Kapellen¹⁾ den grossen Kirchen zugesellt, die edelsten Blüten der Kleinkünste gezeitigt. Es sammelte sich allmählich ein Schatz von kirchlichen Kunstwerken an Schönheit und stofflichem Werth, wovon unsere Zeit keine Ahnung mehr hat.

In freundlichster Wechselwirkung mit der Gunst der Lage haben also die Kirchenfürsten den Ort nicht bloß als Bischöfe durch allerhand geistliche, sondern auch als Hofesbesitzer und seit 1180 als Herzoge durch allerhand weltliche Berechtigungen und Wohlthaten gehoben; Herman I. (890 bis 895) erwarb die seinem Stuhle entfremdeten Höfe wieder, Heribert hat angeblich 1014, als er länger zu Soest weilte, neben der Bonifacius-Kapelle einen Palast mit Burgmännern angelegt, Philip von Heinsberg ihn ausgebaut und verschönert, mancher von ihren Nachfolgern gern in Soest residirt²⁾.

Von Heribert datirt vielleicht auch die 1074³⁾ erwähnte Münze und die ältere Befestigung, falls nicht schon urthümliche Wehren vorhanden waren; Philip baute eine stärkere Steinzingel mit Gräben und Wällen und diese wuchs allmählich mit zehn Thorbauten und sechs und dreissig Mauerthürmen zu einer staunenswerthen Stärke an. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts hatte Soest einen Stadtrath und die hörige Bevölkerung schon früher so angemessene Rechte und Freiheiten, dass diese zeit- und ortsgemäss gestaltet seit 1144 Medebach, darauf in unmittelbarer oder mittelbarer Ableitung fast allen Städten des Herzogthums, um 1158 im Kerne auch dem fernen Lübeck, der neuen Seestadt Heinrich's des Löwen, und durch diese wieder der grossen Handelsstation Nowgorod in Osten zu Theil wurden⁴⁾. Sie sind vom Erzbischof Philip, den man den zweiten Gründer der Stadt nennen darf, neu verbrieft, auf eine »eminent günstige Weise« den Bedürfnis-

1) Sie sind aufgezählt bei Wiskott S. 28 ff. Im Jahre 1820 waren noch die zehn Pfarr- und Klosterkirchen vorhanden; die Dominicanerkirche fiel 1820/21, die Georgskirche 1821, die Stiftskirche wurde 1822 in ein Kornmagazin verwandelt. Baedeker-Heppe, Zur Gesch. der evangel. Kirche Rheinlands und Westfalens (1870) II, S. 435 ff.

2) Vergl. Vorwerck im Programm des Archigymnasiums zu Soest, 1844, S. 17. Seibertz, L. u. R.-G. II, 146; III, 164 ff. Lacomblet, U.-B. Nr. 94.

3) Urkunde bei Seibertz' Quellen d. Westf. Gesch. II, 461.

4) Seibertz, L. u. R.-G. III, 314, 366.

sen gemäss erweitert, so dass sie den verschiedenen Ständen und Berufskreisen stufenmässig und dauernd zu Gute kamen. Dass die Rechtspflege und Verwaltung dabei in den Händen der Erzbischöfe oder auf deren Verleihung hin in jenen des Grafen von Arnsberg lag — sank gegen Mitte des 13. Jahrhunderts gegenüber dem erstarkten Bürgerthume immer mehr zu einer leeren Form herab; nachdem schon 1229 Erzbischof Heinrich von Molenark den treuen Soestern das Münzrecht beschert hatte, damit sie den Münzumlauß emsiger förderten, überkamen sie 1281 vom Erzbischof Siegfried volle Freiheiten¹⁾: unaufhaltsam treiben nun die Verhältnisse einem Regimente der Geschlechter zu, denen gegenüber die Zünfte und Gemeinen nur einen berathenden oder einen mittelbaren Einfluss auf das öffentliche Leben behaupten²⁾. »Soest hatte unter den friedlich gesinnten Erzbischöfen bereits eine Unabhängigkeit, die der Reichsfreiheit gleich kam«.

Denn geschickt und glücklich kam die Bürgerschaft den gegebenen Antrieben nach, um städtische Betriebsamkeit und Macht zu entfalten; zu den Urbewohnern und Ackerleuten hatten sich gesellt die Geistlichen, die bischöflichen Beamten, Dienstmänner und andere Elemente nämlich solche, welche unter den Mauern des Patroclistiftes oder des bischöflichen Palastes und dann im Schutze der Stadtmauer Gewerbe trieben, und solche, welche, den Blick nach aussen gerichtet, Handel und Verkehr förderten. Sicher bestanden hier im 12. Jahrhunderte handwerkliche Genossenschaften »Fraternitäten«³⁾; es waren die gewerblichen Erzeugnisse der Bürgerschaft, es waren die Erträge der Salzquellen, der Bergwerke, der Landwirthschaft und des Kleingewerbes aus der Nähe wie aus dem weiten Hinterlande zu vertreiben und zu versilbern, und gegenseits mussten die Artikel des Bedürfnisses und des stätig wachsenden Luxus aus der Ferne wieder eingeführt werden. In der That hatten Soest und Dortmund schon früh belebte Märkte, ihre Münzen cursirten am meisten im Sachsenlande: der culturreiche Westen lieferte namentlich die Importartikel, der Osten verlangte Exportwaaren. Der Handelsgeist regte sich so bedeutend, dass im Anfange des 12. Jahrhunderts Friesen und Wallonen hier Geschäfte machten, die Soester,

1) Seibertz, U.-B. I, Nr. 185, Landes- und Rechtsgesch. III, 420, 434.

2) Barthold's hier zu wenig auf den Urkunden gestützter Geschichte der deutschen Städte folgend kommt Hotho, Die Malerschule Hubert's van Eyck, 1855, S. 115, 120, 257 zu dem Resultate eines demokratischen Regiments.

3) Nitsch in d. Monatsberichten der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1879, S. 13.

wie die spätere Fraternität der »Schleswicker« errathen lässt, schon in den fernem Ostseehandel Schleswigs eingriffen und nach dessen Untergange ein grossartiges Handelsnetz über Skandinavien und Russland ausbreiten halfen. Lübeck, der Vorort dafür, dankt Soest die Fundamente seines Stadtrechts und dem Westfalenlande überhaupt den Stamm seiner rührigen Einwohnerschaft. Soest, Münster, Dortmund und Grönningen sind es, die mit Köln, Lübeck und Hamburg den nordischen Seeverkehr in Fluss gebracht¹⁾ und mittelst der Hanse zu seiner welt-historischen Culturbedeutung entwickelt haben.

Nach Westen hin hatte Soest noch ältere Beziehungen²⁾, so durch den Hellweg nach Köln und Duisburg und durch diese Städte an der grossen Rheinstrasse³⁾ besorgte es in Flandern und England den Einkauf der südlichen Nahrungs- und Luxusartikel und den Verkauf der heimischen, namentlich der Metall-Waaren; 1255 erlangte es von König Wilhelm von England Privilegien für den Seehandel⁴⁾. Auf so sichern und mannigfachen Fundamenten des Gewerbes, Handels und Gewinnes konnte die Stadt 1253 ein Landfriedens-Bündniss — eins der ältesten unter den Städten — mit Münster, Dortmund und Lippstadt eingehen zum Schutze der Kauffahrer auf den Handelswegen⁵⁾, es konnte im grossen Hanseverbände für die kleinern Städte Südwestfalens den Anwalt spielen und sogar Lübeck Trotz bieten, wenn allgemeinere Handelsinteressen in Gefahr standen. So ward aus Soest eine reiche Landstadt, und durch die wehrhafte Hanse⁶⁾ eine Weltstadt. Und wie noch heute die Handelsleute des Sauerlandes aus allen Weltrichtungen im Herbste, so kehrten einst die Soester Kaufleute von London, Nowgorod, oder welchen Handelsplatz sie auch in der Welt vertreten hatten, jährlich zur Vaterstadt heim, um im Kreise ihrer Familien und Handelsgenossen

1) Vergl. Koppmann, Hanse-Recesse I, S. XXVI, XXVIII.

2) Vergl. Seibertz L. u. R.-G. III, 262 ff., 543. C. Geisberg in der westfäl. Zeitschrift XXX, 263 ff. Boehmer, Regesten Nr. 1387.

3) Noch im 15. Jahrhunderte fasste Soest den unter der neuen Clevischen Regierung so verheissungsvollen Plan, einen Canal zur Lippe anzulegen, um mit Lastschiffen auf dem Wasserwege den Rhein zu erreichen. Er scheiterte an dem Widerspruche der beteiligten Regierungen, Urkunde von c. 1495 in Tross Westphalia 1825 IV, 106.

4) Seibertz' U.-B. I, Nr. 292.

5) Westfäl. Urkundenbuch, herausgeg. von R. Wilmans III, Nr. 553.

6) Junghans in der Historischen Zeitschrift XIII, (1865) 309 ff.

zu »Mitwinter« fröhliche Feste und Trinkgelage in der »Rumenei« zu feiern¹⁾.

Seit dem Jahre 1388 erwarb die Stadt, »deren Einwohner ursprünglich als unfreie Hörige nicht einmal qualificirt waren, selbständig vor einem Freigerichte zu erscheinen,« nach und nach die Stuhlherrenschaft über drei Freigrafenschaften mit einer Gruppe von Freistühlen²⁾, welche vordem Grafen oder Edelherren zustanden, und mit der seit Mitte des 14. Jahrhunderts immer steigenden Kompetenz und weiter nach aussen dringenden Macht der Freigerichte³⁾ wächst selbstredend auch ganz gewaltig die politische Bedeutung der Stadt. Noch im 14. Jahrhundert langt sie auf dem Gipfel ihrer Macht und Wehrhaftigkeit an, schliesst mit andern Machthabern Landfriedensbündnisse, leistet auch wiederholt Kriegshülfe den eigenen Landesherren⁴⁾, die sobald ihren Widerstand und — in der Soester Fehde — ihren gänzlichen Abfall erfahren sollten.

Dürfen wir noch einige Züge aus dem innern Leben bieten, so rühmte sich Soest schon früh einer Stiftschule, gesuchter Bäder⁵⁾, es besass im 13. Jahrhunderte Arzt und Apotheke, dann, eher als London, Regensburg und Augsburg, ein sorgfältig gepflegtes Strassenpflaster⁶⁾, es entfaltete, so dürfen wir schliessen, bis ins 15. Jahrhundert immer reicher seine Blüthen an Macht und Unternehmungen, es behauptete kirchlich und commerciel den grössten Einfluss auf das Hinterland, und kann daher auch in den wichtigsten Dingen der Cultur mit den ältesten und grössten Städten nah und fern wetteifern. Das beweist schon die hervorragende Kunstübung.

Rückblick auf die Kunstthätigkeit.

Weit über alle Erwartung hinaus hat die Kunst solcher Blüthe und Stadtgrösse entsprochen — ein Satz, den schon die Ueberbleibsel von Kunstwerken und von kunstgeschichtlichen Nachrichten rechtfertigen.

1) Die Rumenei hatte ihren Namen von griechischen Morea-Weinen — ein Beweis zugleich, dass die Nahrungsartikel des Südens massenhaft hierher in den Handel kamen. Vgl. meine Notiz in Pick's Monatschrift III, 610.

2) Seibertz in der westfäl. Zeitschrift (1864) XXIV, 20 ff.

3) Vgl. H. Grauert, Die Herzogsgewalt in Westfalen, 1877.

4) Vgl. Lacomblet, N. U.-B. II, Nr. 551, III, Nr. 231, 260, 263, 319.

5) Conf. B. Wittius, Historia Westphaliae 1778, p. 761.

6) Vgl. Barthold a. a. O., S. 160, 161.

Und wie selten sind kunstgeschichtliche Aufzeichnungen gemacht, wie wenige davon erhalten, wie viele monumentale Werke sind untergegangen, wie zahllose Stücke der Kleinkunst für die Nähe und Ferne hervorgebracht, ohne dass eine Spur oder eine Kunde davon geblieben!

Manche Soester Kunstwerke stehen im Vordergrunde Ihresgleichen in Deutschland, andere halten sogar den Vergleich mit Köln aus. Die Künstler sind in der Frühzeit hörig, später frei, jedoch keiner Bruderschaft oder Zunft, die Bauleute nicht einmal einer Bauhütte eingegliedert, ob ihrer auch bis in die Ferne die mannigfachsten Aufgaben harrten. Und wenn nach den Acten der Stadt die Kleinschnitzler 1698, ähnlich jenen zu Hamm, einen Gildenverband anstrebten¹⁾, so bedeutet das nichts Anderes, als einen Nothschrei, um im Vereine Vortheile zu geniessen, welche der Wandel der Zeit dem alleinstehenden Meister versagte²⁾.

Es bleibe dahin gestellt, ob von Soester Künstlern schon der »grosse Herrgott von Soest«, ein Crucifix mit einem 2 $\frac{1}{2}$ Ellen langen Corpus aus Silber, das für ein Geschenk Karls d. Gr. gehalten und 1770 aus dem Patrocli-Münster gestohlen wurde³⁾, oder jene kostbaren Gefässe stammten, welche Erzbischof Bruno demselben vermacht hat — genug, wo Gold- und Metallarbeiten im alten Sachsenlande so beliebt und gleich im neuen Jahrtausend zu Paderborn, Minden, Münster (Marsberg) so leidenschaftlich gesucht und so kunstreich gefertigt werden⁴⁾, wo ihre Künstler mit den Münzern vielorts als freie Leute innerhalb der städtischen Urbevölkerung zu immer höherm Ansehen emporsteigen⁵⁾, da kann es kein Wunder nehmen, dass auch zu Soest die Goldschmiede und Münzer mit dem 12. Jahrhunderte unter vornehmen Zeugen, und zumeist von allen Ständen, mit Namen in den

1) Stadt-Archiv Miscell. VIII, 55. Fraternitäten bestanden nur für die Tuchmacher und die unentbehrlichsten Handwerke. Seibertz' L. u. R.-G. III, 451.

2) C. van Mander, *Het Scildeboeck*, Amsterdam 1861 fol. 170 klagt, wie man seiner Zeit auch die Malerkunst, die edelste von Natur, die Mutter der Verzierungen, die keiner Mitschwester, so man freie Kunst nenne, nachstehe, den Zwang einer Gilde anthun wolle . . . ghelyck alle plompe handwerkeken en ambachten.

3) Nicht 1780 wie Aldenkirchen, *Die mittelalterliche Kunst in Soest*, Bonn 1875, S. 8 angibt. Vgl. Wiskott, S. 55 ff.

4) Vgl. meine Streiflichter auf die altdutschen Goldschmiede in der *Allgem. Zeitung*, 1878, S. 1210.

5) Vgl. W. Wackernagel *Kleine Schriften* I, 51, 66; Hüllmann, *Städtewesen des Mittelalters* II, 21.

Schriften figuriren, mit Reichthümern und grossen Leistungen hervortreten. In schneller Folge begegnen uns hier als Soester Bürger die Münzmeister Arnold, Hecelin 1162, wieder ein Arnold 1231, Hardung und Johan, Hardungs Sohn, nach 1245, welche die Münze von der Apostelkirche zu Köln gepachtet haben¹⁾. Meister Zigeфрид fertigt laut Contract von 1313 für den Patroclidom das kreuzförmige von Heiligen gestalten umgebene Reliquiar — heute eine Zierde des neuen Museums zu Berlin²⁾, und seine beiden Anverwandten, Everhard und Theodorik von der Lake, welche den Contract abschliessen, sind gewiss auch Goldschmiede. Ein Goldschmied Th. tritt nach den Bürgerbüchern 1305 und 1307 auf, jedenfalls jener Goldschmied Theodorik, der 1309 und 1313 als Zeuge und Schiedsmann wirkt, und um 1319 aus seinem Vermögen ein Hospital bei der Wiesenkirche stiften kann³⁾. 1331 lesen wir vom Münzmeister Her(man), 1336 wieder von Zigeфрид und der Wittve des Goldschmiedes Degenhard, von einem Goldschmiede Johan de Palude, 1341 von dem Münzer Herman, der im Rath sitzt, 1392 von einem Münzer Th. und 1404—1407 vom Goldschmiede Bertram⁴⁾.

Was die Goldarbeiter im Laufe der Zeit an kostbaren und formvollen Werken ausgeführt haben mögen, davon erblicken wir einen freilich nur schwachen Widerschein in der Gruppe von stilvollen Kelchen, welche noch heute dort die Kirchen, und namentlich die Petri- kirche zieren — unter letztern steht ein Prachtstück ersten Ranges, ausgestattet mit architektonischen, pflanzlichen und thierischen Zierden, wie sie der spätern Gothik nur geläufig waren⁵⁾, vielleicht eine Arbeit Bertram's.

1) Königl. Staats-Archiv zu Münster, Soest-Kölner Urkunden, Nr. 9, 13. Seibertz U.-B. I, Nr. 56, 58, 239, III, 1067.

2) W. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, 1853, S. 409. J. Aldenkirchen, S. 33 f. mit Abbildung; meine Bemerkungen dazu in Pick's Monatschrift für rheinisch-westfälische Geschichtsforschung und Alterthumskunde (1876) II, 445. Als Vorläufer der Künstlermarken figurirt im Siegel Everhard's von der Lake, des einen Contrahenten, eine hausmarkenartige Figur, eine der ältesten dieser Art, wie sie ähnlich 1334 als Waarenzeichen bei Kaufleuten vorkommt und urkundlich erhalten ist in einer Urkunde des Dortmunder Stadt-Archivs, Nr. 263.

3) Seibertz U.-B. I Nr. 442. II, 526, 578. Kindlinger, Geschichte von Volmstein II, 271.

4) Urkundlich seither nur zwei bekannt bei Seibertz U.-B. II Nr. 654, 681.

5) Abgebildet bei Aldenkirchen Taf. VI.

Und welche Bauleistungen verhiess eine Stadt, die für sich und eine weite Umgegend so viele kirchliche und profane Gebäude herstellte und dafür die ergiebigsten Lager eines schönen Mergelsandsteins in der Nähe hatte, eines Steines, der mit seiner grünen, dem Auge so wohlthuenden Farbe noch heute entschädigt für seine zum Abblättern und Verwittern allzusehr geneigte Structur¹⁾.

Neben dem altfränkischen Holzkirchlein des h. Petrus erhob sich schon früh auf dominirender Höhe der Steinbau jenes palatium sive turris, welcher 1178, wo er vom Erzbischofe Philip in ein Hospital verwandelt wurde, längst zu einem Schlupfwinkel für Nachtvögel und allerhand Gethier herabgekommen war, indess die Ueberreste, welche letztlin durch einen Zusammensturz wieder starke Einbusse erlitten haben, eine Disposition und Formen zeigten, die den Stilbauten des Mittelalters fremd sind²⁾. Vom Patroclusdome war jedenfalls schon die verschüttete Krypta des Chores im 11. Jahrhunderte fertig; denn der 1075 zu Erwitte erschlagene Bruder des Erzbischofs Anno von Köln wurde unter dem Chore bestattet. Dieser ist auch nach alten Ortsnachrichten von Erzbischof Herman (+1099) für sich erbaut, die Weihe des Hochaltar 1118 von Friedrich vollzogen; darauf erstanden die südliche Krypta, die noch in schwachen Resten erhaltenen Kreuzgänge, sowie die Basilika und nach 1166 ihr breiter West- und Thurmbau mit den eigenartigen Stilmotiven und Laibungsprofilen³⁾. Von der Petrikirche gehören die Emporen und namentlich der Kreuzbau dem reichern Uebergangsstile, die basilikalen Anfänge und die Vorhalle im Westen reichen meines Erachtens mindestens in die Mitte des 12. Jahrhunderts zurück; oder sollten in einer Stadt, wie Soest, und an einer so erhabenen Mutterkirche, wie die von St. Peter war, gewisse Stilfeinheiten nicht entwickelt oder eher verwerthet sein, wie bei andern und besonders bei Bauten zweiten Ranges? Der Meister hat sich mit gewissem Stolze auf sein Werk an einer Mittelsäule der Nordseite verewigt

1) Vgl. Nordhoff, Holz- und Steinbau Westfalens, 1873, S. 436 f.

2) Vgl. Kampschulte, S. 111, meine Notiz in Pick's Monatschrift III, 351. Eine ungenügende Abbildung der Mauerreste bei W. Tappe, die Alterthümer der deutschen Baukunst in der Stadt Soest, Essen, 1823, Taf. I, Nr. 1, 2. Das zusammengefallene Mauerwerk bestand aus rohen Bruchstücken eines grauen Mergelsandsteins mit Brandspuren.

3) Die Literatur und Abbildungen zeigt an Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, 559. Vgl. Wiskott, S. 13 und 14; auch Mertens entschied sich für das frühe Baudatum 1118. Vgl. Aldenkirchen, S. 8.

mit den Worten: »Herenfridus me fecit«, welche zugleich ein frühes Beispiel monumentaler Künstlerinschriften darstellen¹⁾.

Von den städtischen Bauten, welche die Regierung Philips von Heinsberg ins Leben rief, bestehen nur mehr die Basements der Ringmauern; die ältern Mauerthürme sind gefallen, die gewaltigen Bauten des Nötten und Jacobi-Thores noch in unserm Jahrhunderte: jenes eine dreischiffige Anlage mit quadrater Vorlage und einer Oberkapelle war in allen Theilen, selbst in den Gurten und Gewölben, dieses war im Unterbau rundbogig²⁾. Ein ebenso altes Gepräge trägt »die Kapelle« auf dem Fürstenberger Hofe, ein Bau von zwei Geschossen, dessen Strassenfront rundbogige, mit zwei Säulchen besetzte Fensteröffnungen und einen abgetreppten Giebel zeigt, indess das Untergeschoss bloß von einer rundbogigen Thüre durchbrochen, mit vier gurtlosen Kreuzgewölben bedeckt und die Mittelsäule, worauf diese zusammenkommen, anscheinend mit einer geschmiegtten Base und oben, über einem starken Ringe, mit kurzem Kelchkapitäl versehen ist³⁾.

An kirchlichen Denkmälern besteht ferner noch vom Jahre 1179 der basilikale Kern der Thomaskirche, deren hallenartiger Ausbau wiederum der regsamen Zeit des sogenannten Uebergangsstiles angehört; das einheitlichste Product desselben bleibt die Marienkirche zur Höhe oder die Hohnekirche, in ihrer gesuchten Unsymmetrie und auffallenden Unregelmässigkeit »eine versteinerte Baumeister-Caprice«, in der Wölbung der Abseiten gerade wie das Nordschiff der Thomaskirche und die Emporen der Petrikerche ein misslungener⁴⁾ Uebergang von der Basilika zur Hallenform — an der Nordseite des Thurmes schiebt sich mit einer durch Arkaden geöffneten Apsis ins Langhaus als selbständiges Bauwerk, wie es nur vereinzelt wiederkehrt, eine Taufkapelle, deren Mitte noch der romanische Taufstein einnimmt. Die Georgskirche, welche bis 1822 an der Ostseite des Marktes, an Stelle der Ressource stand, entstammte jedenfalls noch dem Fundationsjahre mit Ausschluss der Langwände und Streben: es war eine zwei Gewölbefächer lange Hallenkirche, im Westen mit einem schweren Thurme,

1) Noch früher, weil vor 1129 eingegraben wäre das Zeichen S. V. am Taufsteine zu Freckenhorst, falls es wirklich den Künstlernamen andeutet. Vgl. Organ für christl. Kunst (1870) XX, 250 mit Abbildung.

2) Abbildungen und Beschreibung bei Tappe, Taf. I, Nr. 3--6.

3) Eine ausführlichere Beschreibung bleibt vorbehalten.

4) Vgl. meinen Holz- und Steinbau, S. 405 ff.

im Osten mit einer Chorvorlage, deren Apsis polygon schloss und äusserlich, wie zeitgenössische Kirchen am Rheine, mit Bogenfries, Ecklisenen, und flachen Blendarkaden verziert war¹⁾. Etwa seit dem Jahre 1200 stand da die Nicolaikapelle, durch zwei monolithische Säulen in zwei gleiche Hälften zerlegt, östlich mit kreisrundem Chore, westlich polygon geschlossen und hier noch mit einer Empore versehen — ein kleiner Zierbau, einer Galeere ähnlich, welchen ja auch die Kaufmannschaft zu Ehren ihres Patrons errichtet hatte.

Während noch viele Kirchen auf dem Lande im romanischen oder im Uebergangsstile erstehen, wachsen die drei Chöre der Petrikerche mit ihren reichen Umrissen und schön gebildeten Fenstern noch ohne Streben empor als Nachbilder des Domchores zu Köln und als die Jugendblüthen der Gothik in Westfalen²⁾. Es folgen der Chor der Thomaskirche und im 14. Jahrhunderte die grossen Hallenkirchen der Minoriten, Maria zur Wiese und St. Paul, die letztere anscheinend auf der Scheide der beiden Spätjahrhunderte des Mittelalters — alle drei stattliche Schöpfungen in der Form und im Stile. Mit diesen grossen Werken wechselten ab die Bauten von Kapellen, Klöstern und Bürgerhäusern; doch die meisten davon sind erstanden und vergangen, ohne der Welt näher nach Gestalt und Schönheit bekannt geworden zu sein, und daher ragen heute aus dem arg durchlöcherten Netze der Häuser und Bedürfnissbauten die immer noch zahlreichen Kirchen und Kirchthürme empor, weithin sichtbar wie erhabene Denksteine des Reichthums und der Kunstliebe, die einst die Stadt werktätig beseelte. Weltbekannt und über Gebühr erhoben ist die Wiesenkirche, das wahrscheinlich 1331 von Johannes Schendeler begonnene Werk. Nicht der Reichthum, eher die Absonderlichkeiten des Innern spiegeln sich im Aussenbaue wieder. Wie unbelebt und kalt steigen die Langmauern mit ihren Streben, wie reich die Chöre empor; wie fremdartig erscheinen die beiden Thürme als Front einer Hallenkirche in hiesiger Bauregion! Und wie leichtgliedert stehen im Innern die Pfeiler unter dem Netzwerke der hohen Gewölbe, fast als ob die Dienste nach unten gekehrte Rippen wären. Das ganze Innere nimmt sich wie eine Zierarchitektur aus, der erst die Dimensionen das Gepräge des Monumentalen wiedergeben. Kurzum, die Kühnheit und das eigen-

1) Zeichnungen bei Tappe, Taf. IV, Nr. 1—3.

2) Vgl. meine Kunstgesch. Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen, 1873, S. 10, 41.

artige Bestreben, Neues zu erfinden und nachzubilden, hat sich in diesem Werke am mächtigsten verkörpert.

Wie sehr aber gleich im 14. Jahrhunderte Bauleute und Steinmetzen gesucht und beschäftigt wurden, erhellt auch daraus, dass uns ihrer neben den Goldschmieden viele in den städtischen Büchern begegnen: zum J. 1308 ein Herbordus stenworte, ein Bertoldus lapisida (!) 1309 ein Theodorik von Hamm, 1350 ein Steinmetz Goswin, — also ein Zeitgenosse Schendelers, und als Nachfolger des letzteren wird 1392 ins Bürgerbuch eingetragen . . . mester Godert van sunte Druden, de werckmester tho der Wese, der im folgenden Jahre schon Bürgerschaft leistet für zwei Neubürger, jedenfalls von aussen berufene Werkleute. 1427 wird ein Heyneman stenbicker bekannt.

Welch' ein Wald von Zierarchitekturen hat einst mit den Malereien und Sculpturen den weiten Innenräumen, den Wandflächen und Baugliedern Leben, Wechsel und Reichthum gebracht, wenn allein die Wiesenkirche noch vier Tabernakel von ausnehmender Pracht und Grösse besitzt, wenn selbst das jüngere Osthovener Stadtthor¹⁾ des Schmuckes von Erkern und eines Altans nicht entbehren durfte.

Im Patrocli-Dome hängen noch vier Glocken aus romanischer Zeit, die Zeuginnen einer frühgeübten Giesskunst: eine kleine von Zuckerhutform mit einem Reifen über dem spitzig ausgezogenen Schlage und einer aus sechs kleinen Oesen construirten Krone, sodann zwei von mittlerer Grösse mit einem Reifen über dem Schlage und zwei Reifen ohne Schrift oben am Mantel, endlich eine schwere mit einem Schlagreifen und oben mit der jederseits von zwei Reifen begleiteten Majuskelschrift:

+ O cives rite cum pulsor ad arma venite.

+ Opus magistri Hermanni de Lemego.

Wenn jene von Zuckerhutform noch in die Frühzeit des Patroclistifts zurückgeht, die beiden andern ungefähr mit dem Westbaue das Alter theilen, so gehört die letztere stilistisch der Mitte des 13.

1) Nach einer mir vom Herrn Canonicus v. Schmitz aus dem Rademacher-schen Ms. p. 56 mitgetheilten Notiz: ist 1523 19/6 feierlichst der mit dem Schlüssel der Stadt und dem Datum behauene Grundstein gelegt. Des mesters name was Porphyrius und was en geboren Hesse. Auch jener Meister Roloff Abels, dem die Stadt laut Vertrag von 1487 17/12 wieder Einlass gewährte, war, da der Vertrag Fortifications-Angelegenheiten betrifft, jedenfalls Baumeister. Vgl. La-comblet, Niederrh. Urk.-Buch IV, Nr. 437.

Jahrhunderts und den frühesten Werken an mit Meisternamen. Ohne Frage hat auch die Giesskunst mit dem Aufschwunge der Stadt gleichen Schritt gehalten und wie die andern Künste ferne Gegenden mit ihren Erzeugnissen versorgt¹⁾. Und wenn gegen Ausgang des Mittelalters auswärtige Meister für Soest arbeiten, so wirkt hier um 1500 wieder ein Glockengiesser Herman Vogel²⁾, von dessen Leistungsfähigkeit heute noch die vollendetsten Geläute in der Mark und im Norden der Lippe Zeugnis ablegen.

An Sculpturen kommen gleichfalls sehr alte und ansehnliche Stücke in Betracht; nächst dem grossen »Hergott« von Silber sind die alten Leichensteine³⁾ auf der Empore des Patrocli-Domes, weiterhin die Reliefs, welche das runde Oberfeld der Thüren des Domes, der Petrikirche und der Hohnekirche füllen, redende Belege für die mit der Baukunst vom 11. Jahrhundert an entwickelte Plastik: die Tympanum-Bilder verdienen doch entweder durch ihren Inhalt oder durch ihre dramatische Behandlung schon eine besondere Beachtung. Noch mehr gilt dies von zwei Kunstwerken der Hohnekirche von dem an den acht Seiten mit architektonischen und figuralen Zierden ausgestatteten Taufsteine, und namentlich von jenem grossen Kreuze, das an den Balkenenden mit viereckigen und auf der Rundscheibe, die es bis auf das Ende des untern Balkens umgibt, mit medaillonartigen Reliefs verziert ist, welche Szenen aus dem Leben des Herrn vor und nach der Kreuzigung wie in getriebener Arbeit darstellen⁴⁾. Hier liegt die nahe Verwandtschaft der Plastik und Malerei, dort, bei den Steinsculpturen, jene der Plastik und der Steinmetzerei klar am Tage.

Und wohl selten haben sich aus dem 14. Jahrhunderte so viele und so reizende Früchte der Plastik erhalten, wie hier, in der kunstreichen Stadt der Engern: so die Reihe von Holz- und Steinbildnissen der Kirchen und zumal die vier Triumphkreuze von Holz in der Wiesen-, Petri- und Pauli-Kirche und im Dome, die fast alle noch im Rücken

1) Meister Albrecht von Soest hatte die Büchse gegossen, mit deren Hilfe es 1402 dem Rathe zu Göttingen gelang, den Brakenberg (Amts Reinhausen) zu gewinnen. Mithoff, Kunstwerke und Alterthümer in Hannover II, 14.

2) Spormachers Chronic von Lünen bei v. Steinen, Westphälische Geschichte IV, 1451. Ausser Dortmunder Meistern goss hier auch der grösste Glockenkünstler der alten Zeit, Gerhard de Wou. Vgl. Poppe in het Gildeboek II. Aufl. III—IV, 111 ff.

3) Abgebildet bei Tappe, Taf. I, 15.

4) Aldenkirchen, S. 19—22, Taf. III.

mit Malereien verschönert sind¹⁾. Und wer, um von den herrlichen Steinbildern nur zweier zu gedenken, die Marienstatue am Südportale der Wiesenkirche für die »schönste Sculpturarbeit in Westfalen« ausgeben möchte, der übersehe doch ihr Gegenstück an der nördlichen Chorwand der Paulikirche nicht: es ist ein im Körperlichen und noch mehr in der Gewandung schwunghaft durchgeführtes Kunstwerk.

Rückblick auf die Malerei.

So hohe und einzige Triumphe auch die verschiedenen Künste im Wetteifer errangen, sie alle überragt die Malerei mit dem verhältnissmässig hohen Alter, mit der schnellen, mehrfach geschlossenen Reihenfolge ihrer Zweige oder mit ihren edlen Schöpfungen.

Da schauen in kräftigen Zügen auf die Wand gemalt, seit 1166, vielleicht noch länger²⁾, die grossen und kleinen Gestalten von der Hauptapsis des Patrocli-Domes³⁾ und die etwas jüngern von der Kuppel der Nordapsis würdig und hehr herab; ihnen schliessen sich an die Heiligengestalten oben an den Pfeilern des Westbaues, die Bildwerke in der Apsis der Nicolai-Kapelle und in der Haupt- und Nordapsis der Hohnekirche — eine bis tief ins 13. Jahrhundert immer reicher und technisch vollendeter entwickelte Reihe, deren Lücken ausfüllen die jenen des Domchors gleichartigen Wandmalereien der Kilianskirche zu Lügde⁴⁾,

1) Von den Kreuzen der Wiesen- und Petrikerche, denen an den Balkenenden die Evangelisten-Symbole in den mit kleinen Kreisen oder Blattknospen besetzten Rundrahmen gemein sind, schmücken dieses noch Spuren alter Polychromie und an den Rändern nach altsymbolischer Weise Blattknospen, jenes auf der Rückseite die farbigen Bildnisse des Gekreuzigten und der Evangelistenzeichen, jedoch in einer schon wohl neuzeitlichen Malerei. Der Crucifixus dort wird der Mitte, jener der Petrikerche wohl dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören. Etwas jünger ist das grosse Triumphkreuz der Paulikirche, dem übrigens an Bildwerken nur die Evangelistenzeichen auf den Balkenenden innerhalb Vierpässen verblieben sind, deren Zwickel Nasen füllen. Das grosse Kreuz des Domes wird später seine Werthschätzung finden.

2) Vgl. Note 3, S. 108.

3) Ein letzthin an einem Pfeiler der Petrikerche blossgelegtes Wandgemälde ist durch einen Papierüberzug verdeckt und vielleicht das älteste in der Reihe.

4) Aldenkirchen, S. 16, Taf. II.

sowie die der Marienkirche zu Lippstadt¹⁾. Die Wandgemälde der Hohnkirche scheinen mit ihren plastischen Umrahmungen und Beiwerken deutlich durch die Tünche und werden von dieser entblösst, den Cyclus romanischer Wandmalerei prachtvoll abschliessen. Ja diese Malerei setzt sich auch kühn in die Gothik fort: das beweisen die ausgezeichneten aber verwischten Bilder an den Pfeilern der Thomaskirche²⁾ und einige Stücke im Thurme der nahen Klosterkirche zu Liesborn³⁾, deren Meister wahrscheinlich von hier berufen war.

Wenn demnach Schnaase⁴⁾ keine Wandmalereien des 14. Jahrhunderts in Westfalen kennen will, so können wir nunmehr ein weiteres Stück derselben, das jedoch schon dem Ausgange angehören mag, nachweisen, nämlich an der südlichen Langwand der Paulikirche. Hier erscheint in reicher weisslicher Architektur-Umrahmung auf röthlichem Grunde ein Ritter in Lebensgrösse, vielleicht der h. Patroclus, angethan mit spitzigen Schuhen und einem grünen Gewande über dem Kettenpanzer. Sein Antlitz ist rundlich, sein Haar kraus und lebendig, die Stellung kühn, seine grüne Tartsche an der Seite ziert ein rechts schauender Adler.

Und war seither aus Westfalen an Miniaturen des 14. Jahrhunderts nur jener Cyclus einer Handschrift des Rudolf von Hohenems zu Stuttgart bekannt⁵⁾ oder vielmehr beachtet, so wollen wir auch hiervon sehr merkwürdige Beispiele theils profanen, theils frommen Inhalts beibringen.

1) Vgl. meine Kunstgesch. Beziehungen S. 43.

2) Vgl. Lotz I, 561. Im Chore und in der Nordapsis der Hohnkirche wurden in den letzten Tagen einzelne Bildcyclen und Figuren blossgelegt, welche meine Vermuthung rechtfertigen.

3) Vgl. meine Kunstgesch. Beziehungen S. 43. Den dort angedeuteten Verkehr zwischen Liesborn und Soest kann ich nun noch weiter dahin aufhellen, dass 1253 der Liesborner Conventual Regenhard einer Verhandlung des Soester Patrocli-Propstes anwohnt (Seibertz, Quellen der westf. Gesch. II, 473), dass der Abt Burchard, welcher in Soest als Curgast weilte, 1319 dem dortigen Walpurgisstifte eine Geldrente vermachte, und letzteres noch 1350 von Liesborn das Lehen eines Hofes erhielt. Weddigen's Westphäl. Magazin (1786) II, 293, 281, 299. Pausen der frühgothischen Wandmalereien zu Liesborn besitzt Baurath Borggreve zu Münster.

4) Geschichte der bild. Künste A² VI, 429.

5) Vgl. Schnaase VI, 429. Beschreibung von Waagen, Künstler u. Kunstwerke in Deutschland II, 195 ff. Nach Woltmann, Gesch. der Malerei I, 372 wäre er niederrheinisch.

Ein Chorbuch in Folio, das angeblich von Rüthen an die Pfarrkirche zu Brilon kam, schmücken farben- und musterreiche Ornamente und Gerimsel, die den gleichartigen Buchzierden der Fraterherren würdig vorangehen. Auch figurale Darstellungen mögen ursprünglich den Werth des Buches erhöht haben, wie die mehrfach verkürzte Inschrift am Ende andeutet, die zugleich Meister, Ort und Jahreszahl nennt: Anno Domini MCCCXLVII (1347) istud psalterium est inceptum in vigilia epiphanie Domini per Hermannum Büge de Susato, qui scripsit, notavit atque illuminavit.

Dass auch Büchern profanen Inhalts eine reichere, selbst figurale Ausstattung zu Theil ward, beweist ebenso den Reichthum der Bürgerschaft, wie die Liebe zum Schönen und das Vorhandensein von Kräften, die den idealen Forderungen gerecht wurden. Ein solches ruht noch im Stadtarchive, das im Wesentlichen längst beschriebene¹⁾ Nequamsbuch, dem Inhalte nach eine Arbeit der Mitte des 14. Jahrhunderts²⁾. Es bringt auf 49 grossen Quart-Blättern von Pergament ein »historisches Verzeichniss verschiedener Stadt- und Landes-Verweisungen item wegen verschiedenen Excessen hingerichteter Personen, item welche nach der Verhör den Eid der Treue geschworen« . . . und mit dem Texte wechseln ungleichmässig vertheilt dreizehn, früher bis auf zwei, jetzt insgesamt verbundene Miniaturen, »die auch nicht immer geradezu auf den Inhalt Bezug haben« . . . Ihr hohes Alter, und die dennoch bis jetzt erhaltene, volle Jugendfrische ihrer schönen lebenden Farben, ihre malerische Darstellung und Ausführung, ihre Beziehung auf den Criminal-Prozess des Mittelalters . . . machen sie zum Gegenstande eines vielseitigen sowohl künstlerischen als auch antiquarischen und historischen Interesses.« Da die anschauliche Beschreibung sehr lang und mehr der Rechts- und Stadt- als der Kunstgeschichte von Nutzen sein würde, müssen wir uns hier mit einer Andeutung des Inhalts begnügen: 1. Falsche Spielerinnen vor dem Richter — eine Gruppe von vier Personen. 2. Zwei Verbrecher, der eine mit dem Teufel im Nacken, werden von zwei Schergen aus der Stadt verwiesen. 3. Ein Delinquent wird mit der Wippe im Ange-

1) E. Mooyer gibt — seither unbeachtet von allen Kunstliteraten — in den Westphälischen Provincialblättern 1830 I, (4), 150 ff., III, 157 ff. eine Beschreibung des Codex und eine inhaltliche Erläuterung des Bildwerkes mit Steindrucktafeln.

2) Mooyer versetzt es in den Anfang, Barthold a. a. O. S. 140, 194 208 in die Zeit von 1340—1360.

sichte von vier Personen in den grossen (Stadt-)Teich geworfen. 4. Vor einem geistlichen Würdenträger auf hohem Stuhle erscheinen eine Frau mit langem Stabe und im Hintergrunde fünf Personen, die drei vordern mit langen, silbernen Henkelkrügen. 5. Der Erzbischof thront auf einem Sessel, dessen Beine vergoldete Löwen darstellen, vor ihn treten fünf schlanke Männergestalten — Stadträthe — zur Huldigung; die erste in einem mit roth und gelb quergestreiften Oberkleide trägt einen goldenen Pokal, die folgende auf der linken Hand einen Falken, in der rechten eine Tasche, zu Füssen der übrigen erscheinen zwei gelbe Windspiele. 6. Vor dem Richter auf gelbem Sessel steht im Vordergrunde von zwei Personen der Gerichtsbote, in der Rechten das entblösste Schwert emporhaltend. 7. Vor dem im Vordergrunde dreier Personen sitzenden Richter leisten zwei Uebelthäter, zu deren Häupten der Teufel erscheint, einen falschen Eid. 8. In der Mitte befindet sich ein Rad mit aufgeflochtenem Verbrecher, rechts der Scharfrichter mit einem Strick in der Linken, ihm gegenüber eine Gruppe von Zuschauern. 9. Eine der siebten ähnliche Vorstellung, nur sitzt hier neben dem Richter eine Frau, vielleicht die Klägerin. 10. Zwei Gerichtsboten sperren zwei Verurtheilte in einen runden Stadthurm mit Stilcharakteren der romanischen Uebergangszeit. 11. Vier mit Namen genannte Ritter und ein Complice entführen hoch zu Ross das städtische Vieh aus dem Barenbroke, nämlich drei Schaafe und ebenso viele Rinder. 12. Der Scharfrichter zückt das Schwert, um einen vor ihm knieenden Verbrecher zu enthaupten; hinter ihm erscheinen noch acht Personen und in ihrer Vorderreihe wieder ein sein Haar zerraufer Delinquent in den Händen zweier Schergen; vor ihm auf dem Aste eines Baumes zwei Neugierige, von dem Acte bewegte Zuschauer. 13. Ein Scharfrichter hält Feuer an das strohbedeckte Hausdach eines Verbrechers, indess ein Begleiter im Hintergrunde zwei gesattelte Pferde hält.

Der Stil der Bilder stimmt mit der Mitte des 14. Jahrhunderts. Sie haben bei 11 bis 12 cm Breite und 15 cm Höhe, blauen Grund und einen Rahmen von Grün und Roth, die Darstellungen, welche hie und dort über die Bildfläche rücken, einen statuarischen Charakter, fern von allem Miniaturhaften; nur Unvermögen des Malers ist es, wenn die Baumkronen noch pilz- oder schuppenförmig aussehen, die Thiere von schwacher Umrisszeichnung und von noch schwächerer Färbung sind, daher haben auch die bewegten Figuren etwas Gerenktes und der Scharfrichter nimmt gar, wo er mit dem Schwerte ausholt, eine verzerrte Stellung an; die erregte Haltung des Halses und Kopfes

artet wohl gar ins Gezierte aus. Sonst gewahren wir schlanke Gestalten, lange Gewandung mit fließenden Falten, schwächige Extremitäten, rundliche Köpfe mit lieblichem Ausdrucke und gekräuseltem, dichtem Lockenhaar. Die Zeichnung erscheint gelungener wie die Farbgebung, die Farben sind meistens hell und nur wenig abgetönt, das Gold an Schwertknäufen, Bechern, am Sitze und Hute des Bischofs besteht aus aufgelegtem Ducatengold.

Nachdem sich uns diese beiden Denkmäler farbiger Bücherausrüstung als unzweifelhafte Werke Soester Meister erwiesen haben, können wir nicht weiter anstehen, auch zwei andere derartige Leistungen derselben Zeit, die der Herr Lieutenant von Spiessen zu Metz besitzt, von hier abzuleiten, zumal da sie aus dem Kloster Welver stammen, welches den Thoren Soest's nahe lag. Zunächst erübrigen auf vier foliograssen Pergamentblättern eines sonst leider verschwundenen Chorbuches drei Miniaturen. Ihre Rahmen bilden Buchstaben von blauem Kerne auf rother gemusterter Unterlage, ihren Hintergrund Blattgold: die eine, 12 cm hoch und 10 cm breit, stellt dar einen Bischof und einen Mönch, darüber einen den Pfeil abschiessenden Affen, die zweite, 11 cm hoch und 7 $\frac{1}{2}$ cm breit, die Verkündigung, die dritte wieder 12 cm hoch und 10 cm breit eine figurenreiche Scene, deren Inhalt eine Marginalschrift angibt als: *Hic traditur templum Rome a Foca Cesare beato Bonifacio et consecratur ab eodem papa in honore omnium sanctorum et fit hic expulsio daemoniorum (sic)*. Roth-goldene Stäbe, mit ausspriesendem Blattwerke, groteske Thierfiguren, unten kleine betende Gestalten machen die Randzier aus. Die Farben sind hell und leuchtend, die Gestalten schlank mit langen, edelgefalteten Gewändern, die Gesichter rund und trefflich gezeichnet. Der Stil sowie die Schriftzüge passen vielleicht schon für die zweite Hälfte des Jahrhunderts.

Das andere Miniaturen-Behältniss ist ein Martyrologium in klein Folio, am Ende noch verbunden mit einem Necrologium des Klosters, das mit seinem Inhalte in frühere und spätere Zeiten greift, als die Schrift und Malerzierden des Buches. Dieses besteht aus Pergamentblättern, hat nach alter Weise noch breite Rubriken mit grossen Buchstaben und Initialen, deren Kerne, blau, roth, grün, und deren Innenzier abwechselnd dieselben Farben bilden. Ein C auf dem zweiten Blatte sowie ein J etwa in der Mitte des Buches sind zu grösseren Miniaturen entwickelt. Beide haben Goldgrund und an den Randseiten noch eine schmale quergetheilte Zierleiste als Rahmen für Einzelgestalten, und im Ganzen eine viereckige Bildfläche. Das Bild des C zeigt bei

10 $\frac{1}{2}$ cm Höhe und 10 cm Breite in den äussern Winkelflächen des Buchstabens eine Füllung von blauen Schachbrettmustern mit roth-weisser Randung, im Innern unter einem dreiblattartigen Bogen Maria mit dem Kinde, das ein Mann und ein Engel anbeten, darüber die Darbringung im Tempel, die in blau angefügte Randleiste enthält über einander zwei Heilige wieder auf Goldgrund. Das Bild des J, von 16 cm Höhe und 9 cm Breite, stellt dar die Anbetung der Könige, darüber in zwei mit Zierranken besetzten Zweigen eine Heilige einem Kinde Gaben reichend und darüber die Flucht nach Egypten. Der rothe Randleisten umschliesst in drei rundbogigen Nischen ebenso viele Heilige. Die Köpfe verrathen wieder eine gute Zeichnung, die Gewandung der schlanken Leiber eine edle Faltenlage, selbst die Oberarme eine gelungenere Behandlung — daher auch diese Bilder wohl der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zukommen möchten.

Nun noch einen Blick auf die Glasmalerei: und wiederum finden wir die ältesten Reste des Landes in der Stadt Soest, nämlich jene, bei der neuesten Restauration nur theilweise verwertheten, Fenster der Hauptapsis des Patroclidomes mit figürlichem Bildwerk und ornamentalen Mustern in tiefster Farbenglut, wohl Altersgenossen der dortigen Wandgemälde. Und dass dieser wirkungsvolle Zweig der Malerei hier nicht erstarb, beweisen doch ihre an Farbe und Zeichnung so prachtvollen Erbstücke des 14. Jahrhunderts im Chore der Wiesenkirche, und die etwas jüngeren im Chore der Paulikirche. Hier kann die Kreuzigung mit den Seitenfiguren im Mittelfenster als ein hervorragendes Meisterstück gelten: mit wenig Linien und Farben ist sie zu einer malerischen Wirkung gebracht, die an Tafelmalerei grenzt. — Und suchen wir Nadelmalereien, so ist es wieder die Wiesenkirche, welche ein Altartuch mit Bildern und decorativen Mustern aller Art aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts besitzt.

Es lässt sich schon errathen, dass auch die Tafelmalerei hier Pflege finden musste, wo alle übrigen Zweige der Farbenkunst grünten und blühten, wo die Goldschmiede so hervorragende Meister und Werke zählte, die Baukunst allen Künsten Obdach gewährte, wo die monumentalern Zweige so grossartig betrieben wurden, wo ein reger Verkehr und allerhand Beschäftigungen die Phantasie immer wechselvoll anregten; überraschend nur ist die Thatsache, dass sie so frühe, so selbständige und so herrliche Blüthen getrieben hat. Sie hat uns so bald schöne Früchte geschenkt, wie kaum ein Platz der nordeuro-

päischen Cultur¹⁾, sie lebte in fast ununterbrochener Kunstübung bis in die neuere Zeit und erreichte, was Fruchtbarkeit, Ruhm und Schönheit betrifft, ihren Höhenpunkt in der idealen Kunstrichtung des Mittelalters durch Conrad, unter dem Einflusse des niederländischen Realismus durch einige bisher unbekannte Meister um 1470, und in der Renaissance durch Aldegrever.

Unsere Klage über den Verlust so vieler Kunstwerke bezieht sich namentlich auf die Tafelgemälde: wie viele sind wohl, ganz abgesehen von der Reformation, die hier gnädig mit dem alten Kunsterbtheil umging, im Mittelalter und besonders in unserer Zeit »zeitgemässen« Werken gewichen, anders wohin²⁾ vergeben, oder gar ins Ausland gewandert, da bis zur Stunde noch so vielfach die Stimme überhört wird, dass ein Werk des Alterthums nur an dem Platze und in der Umgebung, wofür es geschaffen, ein volles Verständniss und geschichtliche Bedeutung gewinnt. Und dennoch schliessen sich die zu Soest vorgefundenen oder nachweislich geschaffenen Bildwerke zeitlich und stilistisch so nahe aneinander, dass ihre ältere Reihe bis auf Conrad nur eine Lücke hat, und dass sie im Vereine mit den andern malerischen Erbtheilen eine ziemlich abgerundete Gruppe in der örtlichen Verwandtschaft, wie in der stilistischen Folge ausmachen — wahrlich ein rühmliches Zeugniss für ihren Werth und die ihnen stets gezollte Achtung. Hier darf man sagen, lief der Faden der Kunst vom Erwachen städtischer Cultur durch die Jahrhunderte vom Vater auf den Sohn fort, so dass alle Zweige blühten, der eine vom andern in der Technik oder im Inhalte profitirte und, als die edelsten Früchte, die Tafelgemälde hervorstachen.

Das älteste Tafelgemälde von Soest, zugleich das erste namhafte in der Kunstgeschichte, ein Antependium jetzt im Museum zu Münster,

1) Vgl. v. Quast in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst II, 286. Meine Kunstgesch. Beziehungen S. 43. Beachtung verdient das alte Tafelgemälde zu Quedlimburg bei Lotz I, 506.

2) Nach der Aussage des Herrn Canonicus v. Schmitz wären mehrere Gemälde von Soest nach Marienburg gekommen, noch mehrere, wie ihm Freiligrath aus England geschrieben, dort in einer Privatsammlung vorhanden. Sollten jene des von Passavant entdeckten Meisters „Jarenius“ in der Sammlung des Earl of Pembroke zu Wilton House gemeint sein, so beruht die Notiz auf einem Irrthume, da, wie vorauszusehen, der Name Jarenius nur einer falschen Lesung entstammt, die Gemälde eher für niederrheinisch gehalten werden. Vgl. A. Woltmann im Repertorium für Kunstwissenschaft (1879) II, 422—424.

welches auf goldenem Grunde den thronenden Weltheiland zwischen vier Heiligen darstellt, verräth in den Typen, in der Anordnung der Figuren und in der ornamentalen Ausstattung noch den rein romanischen Formencanon und dürfte, da es dem Walpurgisstift entstammt, kurz nach dessen Gründung, oder vielmehr kurz nach dem Jahre 1166¹⁾ gemalt sein. Während ein leuchtender Goldgrund die ernstesten Darstellungen umfließt, war vormals der breite Holzrahmen, den wiederum kleinere Bildwerke, Inschriften und farbige Ornamente beleben, auch, wie Augenschein und Ueberlieferung darthun, mit kreisförmigen Vertiefungen und diese mit verschiedenfarbigen Glasstückchen, Steinen und andern Zierden, verschönert, das Ganze also durch die vereinten Mittel der Malerei, Möbelkunst und Goldschmiede zu einem Prachtstück ersten Ranges ausgebildet.

Aehnlich und wohl nicht viel jünger war das obere Altarbild im Südchore der Wiesenkirche, ein Temperagemälde der h. Dreifaltigkeit, gleichfalls mit zwei Seitenfiguren und, was die Gewandung betrifft, mit »jenen scharfen und bestimmten Falten romanischer Malereien, die anstatt der Schattirung dienen²⁾.« Es folgen auf der hölzernen Kreuztafel der Hohnekirche die Malereien der Reliefs — die lückenbüßenden Arabesken auf Leinwand³⁾ sind später — sodann das schon in drei Theile zerlegte Antependium der Kreuzigung mit zwei Seiten- und mehreren Medaillonbildern auf Pergament, der die edle Dramatik der Gruppen, die angestrebte Individualisirung, der schönen, zum Theil rundlichen Köpfe und die reiche Drapirung der Gewänder schon einen bedeutenden malerischen Fortschritt⁴⁾ und den Rang einer Perle unter den altherwürdigen Farbenbildwerken sichern, welche Soest bis in unsere Zeit sein eigen im Besitze und gewiss auch in der Schöpfung nennen konnte. Auch dies Werk ist ein Erbstück der Wiesenkirche — doch leider heute, wie die beiden andern Bilder, ihr entfremdet. Jenem Maler Everwin, der im Jahre 1231 mit seiner Hausfrau Elisabet gegen einen Jahreszins vom Capitel des h. Patroclus erblich ein Haus erwirbt⁵⁾, möchte

1) C. Becker in Kugler's Museum III, 373, 374.

2) Vgl. über beide Bilder Lübke a. a. O. S. 334, 335.

3) Siehe vorher S. 112.

4) v. Quast in d. Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst (1858) II, 283 ff., Taf. XV, XVI und S. 284, wiederholt bei Aldenkirchen, Taf. VIII.

5) Die Urkunde bei Tross, Westphalia 1825 Nr. 35, S. 80 und im Auszuge mit dem falschen Datum 1221 bei Passavant in Schorn's Kunstblatte 1841, Nr. 100.

ich von allen Malereien der Stadt kein Werk eher beimessen, wie dieses. Die genannten Stücke erscheinen uns als die Incunabeln der Tafelmalereien nicht bloss ob der typischen Formen der Gestalten, der vegetabilen, architektonischen und sonstigen Ornamente, die sich ganz, wenn auch verschieden an Alter, im romanischen Formgefühl bewegen, sondern wesentlich auch ob ihrer Maasse und Gesamtform, ob der Anordnung, Einrahmung und Gruppierung der Gestalten, insofern dies Alles noch mehr oder weniger übereinstimmt mit der Behandlung, welche den Metallkünsten eigen war.

Sind doch die ältesten Gemälde, wie namentlich jene auf den Reliquiengefässen beweisen, an die Stelle von Metallbildwerken, die ältesten Tafelgemälde an die Stelle der Antependien von Gold und Silber getreten, sei es, dass letztere bei der täglich steigenden Grösse¹⁾ der Altäre zu kostspielig wurden, sei es, dass man dem Pinsel bereits höhere Leistungen zutraute²⁾, oder dass, wie anzunehmen, beide Ursachen zusammenwirkten.

Mit den beschriebenen Werken bricht plötzlich der Faden der Soester Malerei ungefähr für ein Jahrhundert ab, als ob die Gothik ihn abgerissen und die Malerei genöthigt hätte, auch ihrerseits erst wieder neue Bahnen in der Auffassung und Behandlung aufzusuchen. Denn da sich keine Werke finden, dürften auch keine geschaffen sein. 1308 begegnet uns in den Bürgerbüchern ein Conradus »pinctor« und gerade hundert Jahre, nachdem Everwins Name erklingt, ein »Werner Maler aus Soest«, der nun (1331) Bürger zu Dortmund wird und in dortigen Stadtbüchern ungefähr bis 1350 vorkommt³⁾, ein Beweis, dass damals die Vaterstadt an Malern keinen Mangel mehr hatte. Diese hatten es jedenfalls über das einfache Anstreichen hinweg schon zu bessern Schildereien, vielleicht gar zu Tafelmalereien gebracht. Schreibt doch Lübke⁴⁾ der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts das Antependium

1) *Altaria parva fuerunt, sed, ut in primitiva ecclesia circa apostolorum tempora, tres pedes habebant in altitudine et tres in latitudine et tres in longitudine continebant. Mensa vero altaris corpus digitis 4 extedebat. De rebus Alsaticis ineuntis saeculi XIII, cap. 20. Mon. Germ. hist. S. S. XVIII, 236.*

2) Ueber die enge Verbindung der ersten Tafelgemälde mit den Goldarbeiten vgl. meine Streiflichter auf die altdeutschen Goldschmiede in der Allgemeinen Zeitung, 1878, S. 1281 ff. und den quellenmässigen Beleg für die Zeit um 1200 in Pick's Monatschrift IV, 354.

3) Fahne, Die Herren von Hövel II, 44.

4) A. a. O. S. 338.

der Wiesenkirche zu, welches auf Goldgrund Christus in einem vierblattartigen Medaillon, umgeben von Evangelistenzeichen und begleitet von vier, durch Säulen getrennte, Heiligen vorstellt, also in einer dem romanischen Antependium zu Münster durchaus gleichförmigen Weise, nur dass hier der Rundbogen, dort der Spitzbogen in den Architekturformen herrscht.

Ist es gestattet, für einzelne Perioden in Ermangelung anderweitiger Haltepunkte gewisse Unvollkommenheiten oder Fortschritte als Maasstab für die ältere oder spätere Zeitstellung von Kunstwerken zu nehmen, so möchten ihm an Alter nicht viel nachstehen zwei Arbeiten in Löb's Sammlung zu Caldenhof bei Hamm. Als Soester Stücke sind sie kenntlich nicht durch ihre Herkunft oder sonstwelche Anzeichen, sondern durch die enge Verwandtschaft mit den Soester Malereien der spätern Zeit: denn eine solche tritt deutlich bei allen Werken dieser Schule, selbst jene Conrads eingeschlossen, zu Tage, mögen auch die jüngsten sich zu den ältern wie die Blüten zu den Knospen verhalten. Die beiden Löb'schen Bilder¹⁾ sind ohne Frage Bruchtheile eines grössern Altarwerkes; das eine²⁾ von 148 cm Höhe und 89 cm Breite, jedenfalls ein Flügel, wird durch einen rothen Kreuzstab in vier Bildfelder mit Goldgrund zerlegt: oben links die Vermählung Mariens unter einem offenen röthlichen Kuppelbau, rechts die Verkündigung in einer sonderbaren blassgrünlichen Architekturschranke, über deren Zinnen vier betende Engel aus einem spitzbogigen Laufgange herabschauen, unten links die Flucht nach Egypten in einer Landschaft, auf deren linker und rechter Bergspitze wir eine Burg oder eine Windmühle, in deren Grunde wir hinten eine Stadt, vorn eine hohe Rundsäule und hierauf den sich verneigenden Götzen³⁾ wahrnehmen. Unten rechts lehrt Christus im Tempel unter einem blassröthlichen Baldachin vor drei Gruppen von

1) Auch die aus Kloster Wormeln bei Warburg stammende Tafel, welche aus Barthel's Sammlung zu Achen in das christliche Museum der Universität zu Berlin übergang und dem Anfange, von Hotho a. a. O. I, 260 richtiger dem Ende des 14. Jahrhunderts zuerkannt wird, hat in der Behandlung der Köpfe, in der Carnation und in der Technik (Leinwand mit starkem Kreidegrunde) manche Berührungspunkte mit den Soester Bildern, so sehr sie auch durch den mystisch-allegorischen Inhalt abweicht. Vgl. Passavant in Schorn's Kunstblatte 1841, S. 413 ff.; Piper in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft V, 97 ff.

2) Eine Photographie nahm der Westfälische Provincial-Verein für Wissenschaft und Kunst zu Münster durch ihre Denkmäler-Commission.

3) Vgl. Alw. Schultz, Legende vom Leben der Jungfrau Maria 1878, S. 24.

Zuhörern. Während die Architekturen sonst eine röthliche Farbe zeigen, ist die erwähnte Schranke der Verkündigung vielleicht als Burggemäuer gedacht und deshalb blassgrünlich gehalten. Die Gestalten sind lang, meistens grade, die Köpfe gross, die Augen klein und gleichgültig, die Augengegenden winkelig zu einander gestellt, die Nasen steif, gerade, die Stirnen hoch, die Wangen länglich und voll, die Kinne spitz, die Heiligenscheine halbmondförmig, die Augen mit einer schwarzen Pupille gemalt, gegen welche das Weiss der Iris hart absticht, die Gewänder mit runden parallelen Faltenstäben, die reichern mit goldigen Ziermustern versehen. Die Gesichter und die Haltung haben etwas Schematisches, die Motive überhaupt etwas eigenartig Ungelenkes, als ob der Meister aller Vorbilder und aller Schulung entbehrt und seinen Kunstzweig wieder neu begründet habe. Das Bild macht gegenüber dem spätromanischen Altarwerke der Wiesenkirche ästhetisch einen Rückschritt, so in der steifen Anordnung der Gestalten, in der Grösse der Köpfe, in der unrichtigen Anatomie zumal der Arme. Nur die Köpfe des Engels und der Maria gelangen dem Meister besser — als Typen, die in aller Kunst stetig wiederkehrten, wie auch die Haare des Christkinds und des Engels schon stark und kraus werden. Steif und ärmlich bis auf die Marienblumen am Boden nimmt sich das Landschaftliche aus, ungeschlachtet und kaum modellirt der Esel, besser getroffen das Architektonische, kurzum das Werk weicht ebenso weit ab von der romanischen Malerei in Soest, wie von den gleichzeitigen Malereien in Köln¹⁾. Und doch birgt es unter allen Mängeln und Schlacken Elemente, die sich forterben, zu immer edlerer Ausgestaltung und Entfaltung zumal unter dem Pinsel Conrads. Ich meine namentlich die röthlichen Architekturen, die schrägen Augenwinkel mit den fast wimperlosen Augenlidern, die metallglänzenden Zierden in den Kleidern, die auch zu Köln angewandt werden und redende Belege sind für den Goldluxus, der im 14. Jahrhunderte in die bürgerlichen Kreise drang²⁾. Das blasse Roth wiegt unter den Farben vor. — Das andere Stück, 69 cm hoch und 48 cm breit, enthält auf Goldgrund die Mutter Anna, wie sie die kleine Maria beten lehrt. Der Sitz ist wieder blassröthlich, das Gewand Maria's in

1) Fischblasige Ornamente an den Architekturen widersprechen einer Entstehung vor 1350. Nach gütiger Mittheilung des Herrn C. Horstmann erscheint in der Legende Longinus blind, bis das der Seitenwunde des Herrn entfliessende Blut seine Augen benetzt hat.

2) Vgl. Semper, Der Stil (1863) II, 531.

rundliche Falten gelegt und mit Goldmustern versehen, die mageren Arme sind unrichtig an die Schultern gesetzt, die Draperie Anna's erscheint gefälliger, ihr Gesichtsausdruck liebevoller. Als Hauptfarbe waltet hier wie dort ein blasses Roth. Beide Werke stammen demnach von ein und demselben Maler und liefern mit dem Antependium der Wiesenkirche unter den paar Tafelbildern, »welche man für älter halten könnte, als Meister Wilhelm von Köln«¹⁾, drei Stücke aus Westfalen und zwar aus der Soester Schule.

Auf dem längst bekannten Triptychon des 1376²⁾ geweihten Jacobi-Altars der Wiesenkirche, dessen Haupttafel die figurenreiche Kreuzigung, dessen Flügel innen die Anbetung der Könige und den Tod Mariens, aussen Heilige auf Goldgrund vorführen, fehlen, abweichend von der Soester Art, die um das Kreuz schwebenden Engel, der Longinus mit blinden Augen und der dessen Lanze richtende Kriegsknecht, die länglichen Kopftypen und die schematische Gewandung. Wir erblicken eine geschicktere Anordnung der Figuren, durchgehends mit Gefühl entfaltete Gewandlagen, meistens steif rundliche Köpfe — kurzum mancherlei neue Motive. Anknüpfungspunkte an die verflossene und kommende Kunstzeit bieten die beiden burggekrönten Berge rechts oder links von der Kreuzigung, die rothen Architekturen, die reichlichen Metallzierden der Gewänder, die behelfliche Gestalt der Extremitäten und des Rumpfes, die geraden Gewandstäbe der stehenden Figuren, die bräunliche Carnation im Antlitze und vereinzelt auch die schräge Augenstellung. Mit den rundlichen Köpfen beginnt in der hiesigen Malerei eine Richtung, die gar bald eine besondere Pflege erfährt. Spuren der alten und Keime einer neuen Malweise reichen sich also in diesem Bilde die Hände. Was dessen Zeitstellung betrifft, so spricht das Costüm, zumal das unter dem Panzer vortretende Kettenhemd der Krieger für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Schwerlich kömmt der Zeit nach, wie Lübke³⁾ vermuthet, jetzt die Altarpredella im nördlichen Seitenchore der Wiesenkirche in Betracht; denn ihre Darstellungen, die Anbetung der Könige, Christus als Gärtner und Thomas die Wundmale des Herrn berührend, haben rothen Grund mit goldenen Sternen und so ungelenke Gestalten, so unförmliche Mund- und Kinnbildungen und so schwach stilisirtes Bei-

1) Vgl. Schnaase a. a. O. VI, 430.

2) Vgl. Lübke, S. 338—339.

3) A. a. O. S. 339.

werk, dass das Stück gegen die Soester Werke des 14. Jahrhunderts zu seinem Nachtheile absticht, und eher das Gepräge eines handwerksmässigen Meisters des folgenden Jahrhunderts hat, der auch anderswo durch ähnliche Arbeiten vertreten ist.

Dagegen mag der durch einen edlen, sanften Ausdruck, durch die ungemein feine Verschmelzung der etwas stark bräunlichen Fleischtöne anziehende Christuskopf im Museum zu Berlin, umgeben von einem mandelförmigen, goldnen Nimbus, dessen vier Eckzwickel je drei betende Engelfigürchen füllen¹⁾, entweder dem Meister des Jacobi-Altars oder seinem Nachfolger eignen.

Eine weitere Stufe zu den Werken Conrads bilden nämlich folgende drei Tafeln, wahrscheinlich Bruchstücke von zwei Altarwerken²⁾. Die grösste, wieder ein Erbstück des Walpurgisklosters zu Soest³⁾, hängt im Museum zu Münster und stellt die Krönung Maria's, die Assumption, dar. Es ist 120 cm hoch und von den 173 cm Länge kommen auf das Hauptbild in der Mitte allein 93 cm, während die schmälern Seiten links die h. Walpurgis, die ein Buch und anscheinend einen Kerzenteller in den Händen hält, rechts der h. Augustin einnimmt, dieser mit dem Pedum in der Linken und einem Herzen in der Rechten. Christus und Maria sitzen auf einer rothen Bank, jener hat die Rechte über Maria erhoben, die Linke auf der Weltkugel in seinem Schosse. Zu ihren Füßen knien zwei musizirende Engel mit krausem Haar und links eine betende Nonne, oben öffnen acht Engel mit blauen Flügeln und Kleidern den Vorhang in Spitzbogenform. Christus trägt ein rothes, die Himmelskönigin ein

1) Lübke, S. 340.

2) Von der Hand ihres Meisters rührt wahrscheinlich auch der Hauptschmuck des grossen Crucifixbildes im Patrocli-Dome, das zur Zeit im Capitelsaale hängt. Es zeigt nämlich nach örtlicher Auffassung, vgl. S. 112, einerseits in Farbe, anderseits in Sculptur das Bild des Heilandes und an den vier Enden der Kreuzarme ebenso die Symbole der Evangelisten, welche an der plastischen Seite ein auf den vier Seiten mit Halbkreisen besetztes Viereck umrahmt. Die gemalte Gestalt des Heilandes ist schlank mit langem Unterkörper und selbst im leidenden Ausdrucke des Antlitzes von ergreifender Schönheit; die plastische gehört dagegen mit ihrem herben Naturalismus einer spätern Zeit an, wie etwa dem Ende des 14. Jahrhunderts, wohin Stil und Schriftzüge in den Evangelistenamen die malerische Ausstattung verweisen. Für jenes hohe Alter, welches Lübke und Andere dem Werke beilegen, gibt es keinen Anhalt.

3) C. Becker in Kugler's Museum III, 374.

blaues, innen grünes Obergewand, während Augustinus in vollem Bischofsornate, Walpurgis in einem grauen Gewande dasteht. Golden ist der Hintergrund, blassgrünlich die mit schwärzlichen Vierblattmustern belebte Bodenfläche. Im Untergewande Mariens, im aufgeschlagenen Vorhange, in der Casel des Augustinus schillern je nach der Grundfarbe, goldige oder silberne Ziermuster. Der Ton in den Gesichtern der Engel ist noch körnig, dunkel, bei den beiden untern gelblich, bei den übrigen Gestalten etwas bräunlich. Die Arme der beiden Frauen sind noch mangelhaft, die Schultern bei allen Figuren, Christus ausgenommen, schmal. Das ganze Werk trägt einen einfachen, statuarischen Charakter. Dagegen wirken die Gewänder durch einen edlen Faltenfluss, die ovalen Gesichter durch ihren ruhigen hehren Ausdruck, die Namen sind in die Nimben mit einem Stiftpunzen eingetieft. Das Werk übertrifft in Technik und Formen entschieden den Jacobi-Altar der Wiesenkirche, gehört jedoch, wie auch die reinen Masswerke am Throne bekunden dürften, noch dem 14. Jahrhunderte an.

Die beiden andern Stücke, welche sich wieder in der Löb'schen Sammlung zu Caldenhof befinden, theilen mit jenem das treffliche Colorit und die edle Gewandung, und weil auf kleinerem Raume entfaltet, erscheinen ihre Gruppierung harmonischer und abgerundeter, ihre anatomischen Mängel nicht so ausgeprägt oder so bemerklich. Sie messen 75 cm in der Höhe, und 50 cm in der Breite. Ihre Gestalten gleichen sonst jenen der »Krönung« wie Geschwister sowohl in der Färbung, wie in der Haltung und Gesichtsbildung. Das eine Werk, nochmals eine Krönung Marias¹⁾, nimmt sich wie ein verkleinertes Abbild des gleichartigen Stückes zu Münster aus, nur dass es sich in dem engern Raume wirkungsvoller abrundet. Es fehlen nicht der rothe Sessel und die in Gewand und Flügeln dunkelblauen Engel, welche hier indess zu zweien an den Seiten des Thrones stehen und musiciren, die Gewänder mit guter Faltenlage und mit Goldmustern, die dunkelkörnig angeflogene Carnation der Engelköpfe. Den Nimbus macht ein regelmässiger Goldkreis. Die Gesichter sind länglich, das der Mutter gar schmal, doch edel umgrenzt, ihr Haar in schöne Locken gelegt, die Hände und Finger bleiben noch schwächtig. Oben öffnet sich wieder hinter den Zinnen des Thrones ein gothischer Laufgang, aus welchem vier Engel auf den feierlichen Act hinausschauen — ein Motiv,

1) Photographien in der Sammlung des westfälischen Provincial-Vereins für Wissenschaft und Kunst.

das uns auf der ältern viertheiligen Tafel Löb's vorkam und hier wieder auflebte.

Das andere Bild, eine Herabkunft des h. Geistes, zeigt Maria im Kreise der Apostel auf einem blassröthlichen Schemel. Schlanke Gestalten, enge Schultern, schöne Haar- und Faltenlagen, dunkle Carnation und geringe Abtönung für die Falten, schwächliche Arme und Brustgegend, aber ein kleiner süßsammthiger Mund bei Maria, die Namen mit dem Stifte in die Nimben geschrieben — also lauter Typen, wie sie zu Soest traditionel oder in den beiden letztgenannten Stücken vorzugsweise ausgeprägt waren. Der goldene Kreidegrund ist durch Leinwand mit dem Holze verbunden, der Boden schachbrettartig roth und grün gemustert. Von der Rückenbemalung erübrigt noch das (grössere) Brustbild der h. Cäcilia mit einem oval-rundlichen Kopfe im Stile der Figuren der grösseren Krönung Marias. Beide Bilder sind also Bruchtheile von Flügelklappen eines grössern Altarwerkes.

Wir werden später unter den Werken Conrads ein Gemälde anführen, an welchem der Maler dieser drei Tafeln einen hervorragenden Antheil hat.

Vergebens suchen wir nach einem Monogramme oder einem traditionellen Anhaltspunkte, um ihren Meister namhaft zu machen. Vielleicht gebühren sie jenem Jo(hannes) melere, der 1395 nach den Bürgerbüchern für einen Neubürger Henrik van Lünen gutsagt, also längst angesessen und angesehen war, und wohl kaum mehr jenem Jo(hannes) meygeler, der 1398 erst als Soester Bürger aufgenommen wird. Sie stehen an Zeichnung und Tiefe der Empfindung weit über dem Jacobi-Altare der Wiesenkirche von 1376 und doch auf den ersten Blick wieder zurück gegen die Malerei aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts; daher fällt auch die Blüthezeit ihres Meisters wesentlich in die letzten Jahrzehnte von 1400. Von den ältern Arbeiten lässt sich nur sagen, dass sie sich auf zwei bis drei Werkstätten vertheilen. Es liegt uns fern, das anscheinend älteste Werk, das Antependium der Wiesenkirche, unter dem Namen des 1308 genannten Malers Conrad auszugeben, noch weniger kennen wir die Meister, welche um 1350 die beiden ältesten Tafeln zu Caldenhof und den Jacobi-Altar von 1376 gemalt haben. Dieser theilt mit jenen noch gewisse Züge; in der Rundung der Gesichter sowie in der Gruppenbildung bahnt er einem Meister die Wege, welcher nach 1400 sehr glücklich mit Conrad wetteifert, während dieser die Weise des Meisters der beiden jüngern Tafeln zu Caldenhof ausbildet. Die ältere Soester Malerei

nimmt also kurz vor 1400 einen bedeutsamen Aufschwung; mehrere Künstler treten im Wettstreite auf und, ohne den herkömmlichen Ideen und Typen zu entsagen, gehen sie auseinander wesentlich in der Formen- und Farbengebung. Von den um 1400 thätigen Meistern kennen wir drei mit Namen, den jüngern und ältern Johannes, sowie Conrad, dessen Frühblüthen sicher ins 14. Jahrhundert reichen. — Eine eigenartige Stellung behauptet um 1400 der Meister eines Altarblattes in der Paulikirche zu Soest, welches die Kreuzigung mit Neben- scenen darstellt. Gesichter und Hände sind hart in der Zeichnung und fast roh in der Farbe, dagegen die Darstellungen ganz ortsüblich gehalten; die Technik, das Costüm und die Auffassung Mariens im Bilde der Anbetung der Könige kommen der Weise Conrads so nahe, dass wir füglich das Bild später im Vergleiche mit dessen Werken genauer berücksichtigen.

Meister Conrad.

Das war der Boden, den ein Meister wie Conrad betrat und welchem Schöpfungen, wie die seinigen entsprossen: eine im Schutze der Landesherren durch Handel und Gewerbe reiche, durch ihre politische Stellung stolze Bürgerschaft, wohlhabige Stifter und Pfarrkirchen, ein seit einem halben Jahrtausend angehäufter Schatz der verschiedenartigsten Kunstwerke, eine durch Tradition und Uebung geschulte und durch den Erfolg ermunterte Künstlerschaft — und namentlich eine seit Jahrhunderten in den Hauptzweigen bethätigte Malerei, sowie eine üppige Blüthe ihres zartesten und jüngsten Zweiges, der Tafelmalerei. Soest rühmte sich im 14. Jahrhunderte mehrerer Maler und sicher vier Künstler, die kunstreichere Tafelgemälde fertigten, wie das die Kunstreste, oder die Bürgerbücher erweisen.

Ohne Frage ist Conrad ihr Zeitgenosse und der fünfte in der Reihe, denn wo er sich uns gleich nach dem Jahre 1400 mit einem vollendeten Prachtwerke bekannt macht, fallen seine Jugendzeit und Erstlingswerke gewiss noch in die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts. Vielleicht ist er der Schüler des ältern Johannes, welchem die jüngern Tafeln zu Caldenhof entstammen können; diese verhalten sich zu Conrads Werken wie die Knospe der Rose zur erschlossenen Blüthe, und eine Arbeit ihres Meisters ist geblieben, woran Conrad Theil genommen hat. Seine Bilder ragen, sämmtlich durch Höhe und Schönheit geeint, über Alles hervor, was uns bislang aus der Soester Schule begegnet ist.

Nieder-Wildungen.

Das grosse Altarbild, durch Meisternamen und Jahreszahl als Conrads Werk beglaubigt, verdient hier eine um so eingehendere Beurtheilung in Betreff des Inhalts und der Technik, als es stilistisch den Maasstab dafür abzugeben hat, welche von jenen Gemälden, die durch Namenszug, Fundort, zeitliche oder anderweitige Anzeichen nach Soest hinweisen, ihm angehören oder nicht. Kein anderes Werk ist so sicher, als das seinige documentirt, wie dieses, gewisse Namenszeichen auf andern Bildern werden erst deutungsfähig im Lichte seines Namens auf diesem, andere Stücke sind ihm abzusprechen oder beizulegen im Hinblick auf die Malweise des Werkes zu Wildungen.

Von den Inschriften, welche hier die Rückseite des Mittelstückes bedeckten, sind nur Reste mit historischen Angaben geblieben, welche Ereignisse vor und nach dem Jahre 1400 betreffen, und jene auf den Rahmenbalken des rechten Flügels, welche die Geschichte des Werkes behandelte, verrieth nach Ungewitters¹⁾ Zeugniß als Meister: Conrad von Soest und als Jahr 1402. L. Curtze²⁾ fand sie 1850 noch vollständig in gothischen Buchstaben vor: Hoc opus est completum per Conradum pictorem de Sosato und rechts: Sub anno Dm. MCCCC II. IV. ipso die beati Egidii confessoris. Im vorigen Jahre bemerkte ich davon nur Reste mehr, und auch diese sind, wie mir eben mitgetheilt wird³⁾, neusthin so gut wie völlig verschwunden. Der Herr Rector Martin zu Roermond, welcher von mehreren Bildfeldern Aquarell-Copien zur letzten Ausstellung nach Münster sandte, las die Schrift noch so: Temporibus rectoris divinorum Conradi Stolen plebani hoc opus est completum per Conradum pictorem de Susato sub anno Domini MCCCCIV ipso die beati Egidii confessoris. Genug sie besagte nach dem Urtheile glaubhafter Gewährsmänner, dass Conrad von Soest das Altarwerk 1402 oder 1404 gemalt habe. Laut diesem wichtigen Zeugnisse war Conrads Ruf um 1400 längst begründet und da uns ein Werk von ihm zu Fröndenberg begegnen wird, das nur in den Jahren 1410—1421

1) Für Lotz angeführte Kunsttopographie I, 473.

2) Nach seiner trefflichen „Geschichte und Beschreibung des Fürstenthums Waldeck,“ S. 394.

3) Mehrere sachliche Mittheilungen danke ich den Herrn Carl Jacob Oppenheimer aus Lübeck, sowie auf ergangene Anfrage dem Herrn Sanitätsrath Dr. Röhrig zu Wildungen.

gefertigt sein kann, so viele seine Wirksamkeit sicher in die letzten Jahrzehnte des 14. und in die ersten des folgenden Jahrhunderts, wie weit vorwärts oder rückwärts beider Termine? darüber geben leider weder seine Werke, noch anderweitige Quellen Auskunft. Seltsamer Weise trifft sie zusammen mit dem Wirken eines Mitbürgers gleichen Namens, nämlich jenes gelehrten Canonicus von Speier, Conrad von Soest, der als Vertrauensperson des Königs Ruprecht sich durch seine Reden auf dem Concile zu Pisa (1409), dann auf dem Concile zu Constanz energisch an der Lösung der grossen Fragen beteiligte, welche damals die abendländische Kirche bewegten, und endlich durch die besondere Gunst des Papstes Martin V. von 1428—1437 den Bischofsstuhl zu Regensburg bestieg, wo er auch den Ausbau des Domes betrieben hat¹⁾.

Je bedeutsamer uns die Meisterschaft Conrads allein nach dem Wildunger Bilde erscheinen muss, um so mehr befremdet es, wie bisher sowohl die speciellere als die allgemeinere Kunstwissenschaft und Malerforschung Werk und Meister völlig unbeachtet lassen konnten, obgleich sie seit 1850 durch die oben genannten Schriften in die Literatur eingeführt waren, und noch mehr, wie man jene seiner Werke, die bereits beachtet wurden, nicht als Kinder eines und desselben Vaters erkannte, trotzdem ihre nahe Verwandtschaft auf der Hand liegt.

Das seiner Predella beraubte und unschicklich aufgestellte Triptychon²⁾ zu Wildungen entrollt uns auf seiner dreitheiligen langen Bildfläche elf zusammenhängende Darstellungen und aussen auf den Flügeln noch je zwei Heiligengestalten. Leinwand auf Holz³⁾ gezogen und mit Kreide grundirt bildet das Substrat, Gold den Hintergrund, Landschaft oder Architektur je nach dem Vorfall den Boden, oder die Umrahmung. Sehen wir vorerst von den Aussenseiten ab, so erscheinen sämtliche Bildfelder viereckig, doch von ungleicher Grösse: das Mittelstück zerfällt in ein grosses ungetheiltes Quadratfeld für das Hauptbild, die beiden Seitenflächen je in zwei, die Innenseite der

1) Vgl. Evelt in der westfälischen Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde (1861) XXI, 240 ff. Schuegraff, in der Zeitschrift des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, 1847, S. 174 ff.

2) Photographien angeblich beim Photographen Fath zu Wildungen.

3) Auch das von Waagen, Künstler und Kunstwerke in Deutschland II, 310 und Hotho a. a. O. I, S. 162, Tafelbild zu Heilsbronn, ein Werk des 13. Jahrhunderts, hat eine Leinwand-Unterlage.

Flügel in vier kleinere Bildfelder; Höhe und Breite des Hauptbildes betragen 1 m 59 cm Höhe, jedes Feld der Flügel hat 79 cm Höhe und 56 cm Breite, jedes Nebefeld des Mittelstückes bei derselben Höhe 54 cm Breite. Die Maasse verglichen und die Dimensionen der Flügel veranschlagt machen alle drei Theile eine lange Bildfläche aus und congruiren die Flügel zusammengelegt mit dem breiten Mittelstücke. Als Scheide der Felder dienen farbige mit Sternmustern gezierte und einem plastischen Stuckbändchen besetzte Streifen, die auf den Flügeln zu Kreuzstäben aufeinanderstossen. Den Holzrahmen selbst schmücken auf rothem Grunde abwechselnd Rosetten, Sonne, Mond und Sterne.

Angemessen dem liturgischen Charakter eines Altars führt uns der Meister hier das Erlösungs-Werk nach den Hauptthaten und Lebensereignissen des Herrn dramatisch in figurenreichen Gruppierungen vor Augen, so dass als deren Mittelpunkt die Kreuzigung auch räumlich mächtiger hervortritt, die ihr vorangehenden Ereignisse theils allein auf dem linken Flügel, theils wie die nachfolgenden halb auf das Mittelstück, halb auf den rechten Flügel sich vertheilen. Abweichend von den Handlungen der Messe, die von der rechten Seite des Altars zur linken vorschreiten, und dann in der Mitte ihren Ruhepunkt haben, hebt hier der Bildercyclus einer allgemeinen Sitte gemäss an auf dem linken Flügel und zwar oben mit der Botschaft des Engels an die h. Jungfrau. Unter einem röthlichen Baldachin wendet diese sich unschuldsvoll und innig bewegt von dem rothen mit weissen Papageien gemusterten Teppich des Betpultes, worauf eine Lilie in einem langhalsigen Topfe mit doppelöhrigen Henkeln steht, um mit vertrauensvoller Andacht zu hören und zu beantworten die Worte des schönen Himmelsboten, der mit herabwallendem Spruchbande sich ihr genaht hat; dann folgt in einer hölzernen Halle die Geburt des Herrn von so kindlicher Auffassung, dass Joseph liegend das Feuer auf dem Heerdchen mit geschwellten Wangen anbläst, indess im Hintergrunde neben dem Ochsen und Esel ein Chor von rothen Engeln erscheint — weiter unten links die Anbetung der Könige unter einer reichen, röthlichen Halle, ein Meisterwerk der Gruppierung verschiedener Charaktere, Stände und Alter, rechts die Darbringung in einem durch Säulen geöffneten Rundtempel mit grünlicher Kuppe, sodass Maria das Jesukind über dem Altare dem freundlichen Greise Simeon mit dem goldgemusterten Obergewande darreicht. Die Kreuzigung bereiten vor vier Scenen der Leidensgeschichte und ebenso viele Ereignisse, welche ihr nachfolgen,

schliessen den Cyclus ab und zwar in der angedeuteten Ordnung, dass jene nebeneinander die obere Hälfte des Mittelstückes und des rechten Flügels, diese die untere Hälfte der beiden Tafelstücke einnehmen. Von jenen enthält das Mittelstück links das Abendmahl von behelflicherer Anlage und Ausführung, rechts Christus am Oelberge im Vordergrund von Fackelträgern als ein »unvergleichliches Nachtstück«, der Flügel Christi Verhör vor Pilatus, und die so einfach wie tragisch vorgetragene Dornenkrönung. Von diesen bringt der Mittelflügel links die Auferstehung vor den Augen zweier anscheinend überraschten Wächter und rechts die Himmelfahrt mit steifem Gewölke, indess Maria und die Apostel Verwunderung durchzuckt, der Flügel sodann die Herabkunft des h. Geistes über dieselben Personen, deren eine mit einer Kneifbrille liest, einige andere verwandte Gesichter haben. Den Schluss macht Christus als Weltenrichter, thronend auf zwei doppelt grün, roth goldenen Regenbögen, angebetet von Maria und Johannes dem Täufer, unten erstehen die Todten aus den Gräbern und der Drache mit glühenden Augen verschlingt die Verfluchten, oben erscheint links Gottvater jugendlich in blauem Gewölke mit einigen Seelen, rechts ein Kreis von Engeln mit Fahnen. Die Aussenseiten der Flügel zeigen als Fronten des verschlossenen Schreines nur einen röthlichen Hintergrund mit dunkeln Geblüme, ihre ungetheilten Flächen je zwei Heilige von mehr als halber Lebensgrösse, rechts die h. Elisabeth mit einer zweithürmigen Kirche in der rechten und dem Rosenkranze in der linken Hand und der h. Nicolaus von blasserer Gesichtsfarbe im Bischofsornat mit einem Buche in der Linken und dem Hirtenstabe in der Rechten, links die schönen Gestalten des h. Täufers Johannes mit dem Buche und dem Lamme darauf, und die h. Katharina. Diese schöne Erscheinung von lieblichem Antlitze trägt eine mit Perlen besetzte Krone und einen rothen von der Linken zugleich mit einem Rosenkranze gehaltenen Mantel, während die Rechte das stehende Schwert neben dem Rade hält.

Den vornehmsten Platz an Raum wie an Schönheit behauptet das Bild der Kreuzigung, wie sie schon durch die Propheten des alten Bundes verheissen und dann auf Golgatha vollzogen wurde. Der grössere Raum gestattete dem Künstler, die Scenen lebendiger zu gruppiren, abzurunden und bis in die Einzelgestalten treffender zu charakterisiren. Und wenn in den kleinern Bildfeldern Anordnung, Naturauffassung oder schematische Typen die Hände von Gehülfen oder ältern Meistern verrathen sollten, so ist dies Bild ganz harmonisch

von dem Pinsel Conrad's selbst entworfen und ausgeführt. Die ganze Darstellung umfasst oben ein Rundbogen in Grün, Roth und Gold und die Eckzwickel darüber füllt jederseits in einem Kranze blau gekräuselter Wolken die Halbfigur eines Propheten mit dem Spruchbande über das durch den Tod des Herrn der Menschheit wiedergegebene Leben. Der Gekreuzigte theilt mit den meisten Soester Bildwerken die lange, etwas ausgebogene Gestalt mit kurzem Oberkörper, sanft geneigtem Haupte und einem ergreifenden Leidensausdrucke. Die Schächer zeigen bräunliche Fleischfarbe, eine mit gewisser Perspective durchgeführte Verrenkung, und am Ende der Kreuzarme hängen neben dem einen eine Keule mit dem Schlachtmesser, neben dem andern ein Schlachtmesser und ein Beil, — also ihre Mordinstrumente, welche zugleich den goldenen Luftraum geschickt ausfüllen. Zu Häupten des reuigen »Jasmus« schwebt ein Engel, um dessen Seele in einem Tuche zum Himmel zu führen, über dem Kreuze des »Dismas« harrt ein Teufel mit einem Feuerhaken über dessen Munde; diesem Schächer stehen die Haare zu Berge, jenem hängen sie herab. Zwei Engel weinen über dem Kreuze des Herrn, zwei andere fangen an seiner Seite in Kelchen das Blut auf — sie haben blaue Gewänder und grünliche Schwingen. Am Kreuzesfusse des reuigen Schächers links vom Hauptkreuze gruppieren sich die frommen Frauen, so dass zwischen Maria Jacobe und Maria Salome Maria sitzt, jene ihr die Hand auf die Schulter legt und Trost zuspricht, Salome mit müde erhobenen Augen im Anblicke des Gekreuzigten versinkt; links hinter ihnen steht betend und jammernd Magdalena, rechts ihr gegenüber an der rechten Seite des Schächerkreuzes ringt Johannes wie von Gefühlen überwältigt seine Hände über dem Haupte — wunderschön und hoch empfunden ist diese Gruppe in den schönen, feinen Köpfen, in der schwungvoll und zartgelegten Gewandung, in der wechsellvollen Composition und Schmerzensstimmung, die mehr innerlich als äusserlich, und doch sehr nobel und natürlich sich ausprägt. Hinter Magdalena stehen zwei Knechte, einer mit einem Bogen, hinter Johannes führt die Lanze des klein-ägigen und noch blinden Longinus ein Kriegsknecht zum Stoss in die Seite. Rechts vom Kreuze zu Füßen des Schächers Dismas unterhalten sich vor dem bekehrten Hauptmann, welcher das Spruchband: Vere filius dei erat ille flattern lässt, drei Gestalten, vielleicht Juden, eine edle Greisengestalt, eine mit einer Zinkenhrone in einem von eckigem Metallgürtel umgebenen Prachtgewande, eine zweite trägt eine über der Stirn mit einer Kokarde besetzte Kappe; hinter

ihnen rechts vom Schächerkreuze drei Knechte. Unten rechts halten sich — wie um den ästhetischen Gegensatz zu bilden, drei grosse Windhunde auf, zwei sich tummelnd. Der grünende Boden endigt oben in drei Kuppen, deren Spitzen erraticen Blöcken ähneln.

Im Landschaftlichen, wie in der Wiedergabe der Bäume klingt das Streben nach Naturwahrheit an; wenn aber die Thiere kaum in Farbe modellirt erscheinen, so liegt das nicht allein an der Gleichgültigkeit, welche die Welt und die Künstler der Natur damals noch meistens entgegenbrachten, — es stimmt auch überein mit dem idealen Zuge, die Natur nur als Nebendinge, den Menschen dagegen als das Ebenbild Gottes anzuschauen, und am Menschen wieder das Körperliche als sündigen Bestandtheil geringer, das Antlitz als den Spiegel der Seele um so höher zu schätzen. Dieser Zug der Zeit berührt noch mehrfach unsern Meister: die Schultern werden schmal, die Köpfe dafür grösser, die Extremitäten schwächer, die Leiber schlank, höchstens jene der Henker etwas gedunsen gebildet. Die Gewänder entsprechen namentlich bei den Knechten dem Zeitcostüm, bei den vornehmern Personen den idealsten Vorbildern: sie sind als Hülle des Fleischlichen sorglicher behandelt, meistens eng an die Glieder gelegt, ohne dass diese auffallend durchscheinen, sie sind lang gezogen, schlank gefältelt und die Falten bei den Biegungen der Körper schön und edel gebrochen. Die hohen Personen tragen sogar einen golden und silbern gemusterten Ornat, andere, wie eine Gestalt unter dem Kreuze und zwei von den h. drei Königen, einen eckigen massiven Metallgürtel, die Heiligen ihre Goldnimben und darin ausgeprägt ihre Namen oder deren Initialen. Die Krone der h. Mutter und einmal das eingeschriebene m ihres Namens sind mit Perlen, die plastisch geformt sind, manche Gewandsäume mit Zierbuchstaben besetzt. Dieses, die hellen Farben die reichen, rein gothischen Architekturen verleihen dem Werke eine hohe feierliche Stimmung und, wie um diese noch zu heben, hat der Meister den Ausdruck der Schmerzen zumal im Antlitze der Frauen mildernd mehr angedeutet als ausgeführt, die Charaktere der Henker mehr verwischt als ausgeprägt. Die Männer haben kleine geistvolle Augen, charakteristisch gezeichnete Nasenrücken wellige und gespaltene Bärte, so dass bei einigen das Kinn durchschaut, die Stirnen sind durchgehends hoch, [die Gesichter der Frauen dabei länglich mit spitzigem Kinn und von süsser Holdseligkeit. Maria, das Jesukind und die Engel kennzeichnet ein ovaleres Antlitz, und zwei Engel, namentlich jenen der Botschaft ein fast mäd-

chenhaft weicher Gesichtszug. Freilich sind einzelne Scenen noch steif, einzelne Köpfe gleichmässig, einzelne Körpertheile wie die Hände der Frauen lang und schwächig, oder modellartig ausgefallen, die Bergpartien linienlos, die Wolken wie gekräuselte Pilze blau gebildet, freilich hapert es noch mit der Farbenmodellirung, so dass z. B. die Falten zu wenig zurück, ihre Rücken zu wenig heraustreten — dafür entschädigen aber die treffliche Zeichnung, die auch mit dem Kirchenbau harmonirt, die Pracht der Farben, zumal das beliebte Roth in Uebereinstimmung mit den Metallfarben, die plastische Beigabe von Perlen, die mit dem Stifte eingeschriebenen Namen, die reichen Verzierungen und die wieder durch Eintiefungen gebildeten Ornamente, so dass das Ganze auch wie in die Pracht der Goldschmiedekunst gehoben wird. Die Modellirung der Fleischtheile ist gelungen, die Perspective in den Architekturen mit Glück angestrebt, das Beiwerk, Costüm und Geräth durchschnittlich meisterhaft getroffen, Gewänder und Haltung geschickt zur Hebung der Charakteristik verwandt, manche Scenen und Affecte fein der Natur abgelauscht und nachgebildet; die Gruppierungen sind wohlervogen und lebensvoll, die Köpfe zumal bei den Männern nicht nur durch das Auge, sondern auch durch das Haar und die fein gezeichneten Nasenrücken scharf charakterisirt, »einzelne eines Orcagna würdig«.

Münster.

Zwei Bilder, jene der h. Dorothea und Ottilia, auf zwei schmalen Tafeln von 93 cm Höhe und 27 cm Breite werden jedem einigermaßen geübten Auge sofort als Werke desselben Meisters vorkommen. Der Rahmen ist ein rother gothischer Baldachin, der Hintergrund golden, der Boden dunkel mit einigen blauen, namentlich Marienblumen, bewachsen; bescheiden, in den Hüften sanft gebogen, stehen die beiden schönen Gestalten da, »fein, mehr als schlank, das Haupt geneigt, in mädchenhaft holder Reinheit, freundlich doch ohne Lächeln, sinnend, doch nicht über Schuld und Schmerz«¹⁾. Die Stirnen höhen sich ohne besondere Wölbung, die Backenknochen der vollen Wangen treten zurück, die Nase wird edel, das Kinn reizend. Klein der Mund, klein die Augen, die bei Dorothea etwas schief stehen, das Lockenhaar malerisch herabfliessend, die Gewandung weich und nach naturwahren Motiven

1) Hotho a. a. O. I, 264 f.

geordnet. Otilia mit der Palme und dem Buche trägt ein gelbgrünes Obergewand und ein blassröthliches Unterkleid mit Ziermustern in Silberglanz, Dorothea einen blassrothen Mantel von edelster Draperie und ein grünes Unterkleid mit Goldmustern, um den Hals einen unten mit einem Täschelchen behangenen Rosenkranz, in der Linken ein Sträusslein, in der Rechten ein mit einem geflochtenen Rade beschwertes Blumenkörbchen. Der Kleidersaum am Halse, der Stirnreifen der Diademe und die Diademzinken der Dorothea sind plastisch mit Steinen und Perlen geschmückt und während die Goldniben die ausgesparten Namen beleben, treten unter den Zierden des Stirnreifen der Otilia die kleinen Buchstaben *r l*, also wohl die Initialen der Worte *Conradus Susatensis* hervor. Cornelius bezeichnete diese Bilder »als in der Art des grossen italienischen Meisters Fiesole gemalt« und »sie gehören sicher einem der besten deutschen Maler und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an«¹⁾. Nach Hotho wird ihr »Meister allein durch Wilhelm nicht überboten«. Die im Museum befindlichen Tafeln dienten früher als Deckel eines Schränkchens in der Walpurgiskirche zu Soest²⁾, und zeigen auf der Rückseite noch die Vertiefung für ein Schloss, und Spuren älterer Malereien, deren plastische Aufhöhungen, wie sich bei einer chemischen Untersuchung, die leider über die Qualität und das Bindemittel der haarfine angelegten Farben Nichts ergab, herausstellte, aus Wachs geformt sind.

Ich hätte hier, wo sichere Ausgangspunkte gewonnen sind, überzugehen auf jenes liebliche Altarwerk, welches aus dem Nachlasse des Landgerichts-Präsidenten Bessel zu Cleve für das Provinzial-Museum zu Bonn erworben ist, falls ich es mit Hotho³⁾, der es eingehend behandelt hat, dem Meister der Münsterischen Tafeln auch nur muthmasslich zuschreiben könnte; denn wie sich auch das Auge dieses Forschers auf örtliche Verwandtschaften geschärft hatte, so sind doch jene Züge, welche auf Westfalen deuten sollen, eher Gemeingut der rheinisch-westfälischen Cultur, und die scharfen Bruchlinien der freieren und weiteren Gewandfalten, der Gesichtsausdruck bei Mutter und Kind weisen eher auf Köln und auf Beziehungen zu Meister Stephan, als auf Soest, zumal im Antlitze der Mutter das Weiche und Mädchenhafte einem gereiften Ausdrücke, das spitziqe Kinn und die

1) C. Becker in Kugler's Museum III, 374, 375.

2) Passavant, Kunstblatt 1841, S. 414.

3) a. a. O. S. 265.

längliche Stirn einer rundlicheren Kopfcontour gewichen ist, Goldmuster und Perlen nur schwach in Farben und nicht mehr plastisch vorkommen. Jedenfalls wird der Nachweis des Fundortes, den Prof. aus'm Weerth im nächsten Jahrbuch zu geben gedenkt, diese Ansicht nicht umstossen.

(Fortsetzung folgt.)

Münster.

J. B. Nordhoff.

II. Meister Eisenhuth.

Die zu Pfingsten dieses Jahres in Münster veranstaltete Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunstgegenstände hat allgemeinen Beifall gefunden. Bei der Reichhaltigkeit an kirchlichen und profanen Denkmälern, an Gegenständen der monumentalen wie der Klein-Kunst lieferte sie der praktischen Kunstübung nicht nur Vorbilder in Bezug auf Technik, Stil und Formgestaltung, sie bot auch der Forschung mancherlei lehrreichen Stoff dar. Schätze, die nur dem Namen nach bekannt oder sonst unzugänglich sind, traten hier für längere Zeit ans Licht; andere schöne Reste der Vorzeit, zumal an Stickereien, Metallarbeiten und Malereien, gelangten durch die Ausstellung erst zu weiterer Kunde. Zu den Kunstwerken, die in aesthetischer, oder geschichtlicher Beziehung ganz besondere Aufmerksamkeit erregten, zählte ein vom Grafen von Fürstenberg-Herdringen eingesandter Schatz von Metallwerken aus der Kunstzeit der Renaissance. Er besteht aus zwei Einbänden für Folio-Bücher, einem Kelche und Kreuze, einem Weihwasserkessel mit Sprengwedel und einem Rauchfasse und nimmt, was Grösse, Ausführung und Stil betrifft, eine ganz hervorragende Stellung ein nicht nur in der deutschen sondern auch in der allgemeinen Kunstgeschichte. Glücklicher Weise lassen sich seine edlen Bestandtheile theils nach den Inschriften, theils nach dem Stilgeföhle genauer datiren und auf einen bestimmten Meister zurückführen. Sie fallen im Ganzen in die Zeit kurz vor und nach dem Jahre 1600; ihr Meister heisst Anton Eisenhuth und stammt aus dem an der fränkischen Grenze gelegenen Städtchen Warburg in Westfalen.

Ich glaube dem Wunsche der Forscher und Kunstfreunde zu entsprechen, wenn ich nach den Haltepunkten, welche die Inschriften und der Stil seiner Werke an die Hand geben, und nach meinen eigenen Sammlungen Näheres über das Leben und die Bedeutung des Meisters beibringe. Das erscheint um so zeitgemässer, als schon im August gewisse Blätter Aeusserungen brachten, welche nicht nur den Umfang