

Kunstzentrum Magdeburg, dessen Zeugnisse im reformatorischen Bildersturm sowie in den Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges weitestgehend zugrundegingen, zu rekonstruieren versucht. Unterstrichen wird das mit der Ausstrahlung der Werkstatt, die der Autor in Bremen, Lüneburg und Havelberg aufzuspüren bemüht ist.

Neuartige Motive, die aus der italienischen Malerei stammen, gelangten wohl über die böhmische Kunst in die Elbmetropole. Anderes Gut gelangte vom Rhein in den Osten. Den bisher als direkt angenommenen Einfluß von Köln, den Klaus Hardering an Otto von Hessen band, der vor seiner Weihe zum Magdeburger Erzbischof 1327 ein zweijähriges Domkanonikat in Köln absolvierte, lehnt Porstmann ab. Die um ein Vierteljahrhundert differierende Entstehungszeit gibt ihm möglicherweise recht. Wie man sich diese Motivübertragung aber sonst vorstellen könnte, bleibt ohne überzeugende Erklärung.

Ein großer historischer und kulturgeschichtlicher Bogen, der politische und wirtschaftliche Stellung sowie geistliches Leben des Domkapitels umreißt, Musikpraxis und symboltheologisches Konzept des Chorraumes umfaßt, stellt der Deutung des Bildprogrammes schließlich eine breite Basis zur Verfügung. Die Skulptur des Gestühles, als dessen Spezifikum zahlreiche Klerikerdarstellungen an den Misericordien gelten, wird „im räumlichen und ästhetischen Kontext der Gesamtgestaltung des Binnenchores“ betrachtet. Erhellend und wegweisend ist dabei die Erklärung bisher nur ungenügend gedeuteter Bilder vor der Folie moraltheologischer Literatur. Insbesondere spielt Johannes Cassians (360-435) „De institutis coenobiorum“, eine Rolle, eine Schrift, die nicht nur die Benediktsregel, sondern auch den Normenkatalog des früh- und hochmittelalterlichen Mönchtums bestimmte, ja im 14. Jahrhundert erneut diskutiert worden war. Die Bildwelt des Chorgestühls auf dieser Grundlage als ein Ordnungsmodell klerikalen Lebens zu lesen, gehört zu den spannendsten Teilen des Buches.

FRANK MATTHIAS KAMMEL
*Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg*

Brigitte Corley: Conrad von Soest. Painter among merchant princes. London: Harvey Miller Publishers 1996; 287 S., 204 Abb.; ISBN 1-872501-58-3; £ 68.-

Arthur Engelbert: Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400. Dortmund: Cramers Kunstanstalt und Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 1995; 194 S., 162 Abb. und 2 Falttafeln; ISBN 3-924302-22-7 bzw. 3-88375-222-3; DM 84,-

Der Dortmunder Maler Conrad von Soest, der zwischen etwa 1390 und 1422/23 tätig war, wird in vielen Publikationen zur spätmittelalterlichen Tafelmalerei regelmäßig erwähnt, seiner Person und seinem Œuvre ist in den letzten Jahrzehnten allerdings

keine besondere Aufmerksamkeit zuteil geworden. In einer ersten Phase kunsthistorischer Beschäftigung mit dem Material waren Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 20er Jahre hinein seine Werke erstmals identifiziert, die diesbezüglichen Archivmaterialien zusammengetragen und ein „Leben“ Conrad von Soests (re)konstruiert worden (s.u.). In diffuser Form wurde ihm eine weitreichende Rezeption durch die unmittelbar folgende Malergeneration zugesprochen, ohne daß ausreichende Untersuchungen vorgelegt worden wären. Lediglich die Ausstellung „Conrad von Soest und sein Kreis“ in Cappenberg brachte 1950 und in den unmittelbar folgenden Jahren noch einmal eine nennenswerte Diskussion – vorwiegend zu Fragen der Eigenhändigkeit einzelner Bilder – in Gang (s.u.). Dieser Forschungsstand wird bis heute reproduziert, so daß eine modernen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende und die gewachsene Materialkenntnis einbeziehende Untersuchung des gesamten Œuvres dringend erforderlich erscheint.

Um so interessanter ist es, wenn mit den hier zu besprechenden Publikationen gleich zwei umfangreiche neue Arbeiten zu Person und Werk Conrads von Soest vorliegen. Die mit nur einem Jahr Abstand veröffentlichten Bücher begreifen sich beide als Versuche einer neuen Bewertung des Malers. Sie verarbeiten zwar die ältere Literatur, wollen aber die Fragen nach seiner Ausbildung, nach seinem Verhältnis zur Malerei in Paris und Burgund, nach den Grenzen seines Œuvres und nach seinen historischen Lebensumständen neu aufrollen. Der historische und kunsthistorische Bezugsrahmen wird dabei von den beiden Autoren unterschiedlich weit gefaßt. Während Brigitte Corley den Maler sowohl gesellschaftlich zu situieren sucht als auch seinen künstlerischen Erfahrungshorizont im Kontext der zeitgenössischen Malerei umreißt, verharrt Engelbert in einer fast ausschließlichen Konzentration auf das Werk.

Brigitte Corleys Buch, welchem eine 1991 in London abgeschlossene Dissertation vorausgegangen ist, legt schon im Untertitel nahe, hier eine Diskussion des sozialen Standortes des Malers zu erwarten. Den Status des Conrad von Soest im gesellschaftlichen Gefüge der Stadt Dortmund erschließt die Autorin in den ersten zwei Kapiteln aus den wenigen erhaltenen archivalischen Notizen (Ehekontrakt, Mitgliedschaft in angesehenen Bruderschaften). Es ist ihr Verdienst, mittels einer kritischen Durchsicht dieser Dokumente, der Rekonstruktion der zeitgenössischen Dortmunder Situation wie auch einer versuchsweisen Rekonstruktion des geistigen Horizontes und der Klientel-Verbindungen der Auftraggeber das überraschend hohe Sozialprestige eines Maler-Unternehmers in einer Hansestadt um 1400 herausgearbeitet zu haben. Gleichzeitig schließt sie aus dem Reichtum und dem hohen Ansehen, welches der Künstler zur Zeit seiner für 1394 dokumentierten Heirat genoß, auf einen arrivierten Maler, der nicht erst gerade in den Meisterstand eintrat. Deshalb setzt die Autorin das nicht überlieferte Geburtsdatum Conrads um 1360 an und verückt es damit entgegen der gängigen Forschungsmeinung um etwa 15 Jahre in die Vergangenheit.

Im Zentrum des Buches stehen stilistische Fragen. Dabei bilden Kapitel 3 und 4 mit der Präsentation des materiellen Befundes der Bilder und einer Erörterung der

Handschrift des Künstlers eine Gelenkstelle. Zum einen wird mit der These, daß die Unterzeichnungen des 1403 entstandenen Wildunger Altars die sichere Hand eines erfahrenen Meisters zeigten, die Annahme eines höheren Alters des Malers bekräftigt, zum andern bilden die Diskussionen zu Bildaufbau und Gestaltungsweise die Grundlage für die im Anschluß vorgetragenen weiteren Arbeitsergebnisse: Es werden eigenhändige Werke und Werkstattproduktion voneinander getrennt (Kap. 5), sodann die Vorgängergeneration des Malers in Westfalen knapp vorgestellt (Kap. 7) und seine vermutliche Reise nach Paris rekonstruiert (Kap. 8). Das abschließende Kapitel nimmt Werkstätten, die sich auf Werke Conrads beziehen, bis in die 1430er Jahre in den Blick. Dem Text ist ein Katalog der wichtigsten besprochenen Werke, ein kleiner Anhang mit einigen abgedruckten Dokumenten und ein umfangreiches Literaturverzeichnis beigelegt.

Zur Bestimmung des Conrad'schen Œuvres geht Brigitte Corley in sinnvoller Weise von den beiden in der Forschung unumstrittenen Werken, dem Wildunger und den Fragmenten des Dortmunder Altars aus. Sie stützt sich in der Diskussion der Handschrift des Künstlers vorwiegend auf Analysen fotografischen Materials, welches mit Hilfe der Infrarotfotografie bzw. -reflektographie angefertigt wurde. Corley benennt zwar kurz die Materialbedingungen, unter denen mit solchen Techniken Unterzeichnungen auf der Tafel sichtbar gemacht werden können, sie benutzt die Aufnahmen dann aber doch als unbegrenzt aussagefähig. Hier wie auch bei der Präsentation (eigener?) technischer und materieller Befunde sind die Angaben z. T. nicht nachprüfbar, so daß Zweifel an der Tragfähigkeit der Argumente bestehen bleiben. Die Autorin kombiniert ihre Ergebnisse allerdings mit weiteren Befragungsperspektiven, die besser nachvollziehbar sind, wie z.B. Bildaufbau, Farbwahl, Motivübernahmen oder technische Behandlung des Goldgrundes. Sie kommt zu folgenden Ergebnissen: der Wildunger Altar und der Dortmunder Marienaltar sowie zwei kleine Täfelchen mit weiblichen Heiligen (Dorothea und Ottilie) im Landesmuseum Münster sind eigenhändige Werke. Die Zuordnung eines weiteren Fragments mit der Darstellung der heiligen Reinoldus und Paulus in der Alten Pinakothek in München bleibt fraglich, während die Nikolaustafel in Soest, der Altar der Marienkirche in Bielefeld, der Altar in Fröndenberg und der Berswordt-Altar der Marienkirche in Dortmund anderen Meistern, die in engem Kontakt mit der Conrad-Werkstatt gestanden haben sollen, zugeordnet werden. Bielefelder Altar und Nikolaustafel werden dem Meister des Berswordt-Altars zugeschrieben. Die Leistung Brigitte Corleys besteht somit eher in der Präzisierung des Werkes, nicht in der Zufügung neuer Bilder, denn die genannten Tafeln waren in der Forschung kaum strittig. Es überrascht angesichts der akribischen Bemühungen zur Aussonderung der Nikolaustafel aus dem eigenhändigen Œuvre, daß eine Reihe weiterer in der Forschung vorgenommener Zuschreibungen an Conrad von Soest oder seine Werkstatt nicht einmal erwähnt werden. Diese sicherlich kritisch zu sichtenden Publikationen fehlen z.T. auch im Literaturverzeichnis, wie auch die weitere Rezeption des Malers im letzten Kapitel nur in Ausschnitten wahrgenommen und diskutiert wird. Angesichts des Anspruches einer Œuvre-Diskussion wäre zumindest eine Stellungnahme der Autorin hier erforderlich gewesen.

Ausführlicher beschäftigt sich Brigitte Corley mit den künstlerischen Erfahrungen, die der Maler während seiner Lehr- und Wanderzeit erwerben konnte. Die westfälische Bildtradition, in deren Rahmen Conrad seine Grundausbildung absolviert haben muß, wird einerseits mit einem Rückgriff auf Bildtafeln des 12. bis frühen 14. Jahrhunderts (Soester Antependium, Kreuzigungstafeln in Berlin, Hofgeismarer Altar), andererseits mit Vergleichen zu Darstellungen Meister Bertrams und des Meisters des Netzer Altars in groben Zügen vorgestellt. Der Mangel an erhaltenen Tafeln vor 1400 macht Aussagen in diesem Bereich schwierig, eine systematischere und chronologische Unterschiede einbeziehende Untersuchung der Zyklen hätte hier allerdings zu konkreteren Ergebnissen führen können. Auf sichererem Feld bewegt die Autorin sich mit ihrer These, daß die Gesellenzeit den Maler nicht, wie in der älteren Forschung vorgeschlagen, nach Flandern oder Brabant geführt habe, sondern in die Pariser Werkstätten um 1380. In Wechselwirkung mit ihren Rückschlüssen aus den Archivalien gewinnt sie durch überzeugende Bildvergleiche noch einmal eine Bestätigung für ein Geburtsdatum des Malers um 1360. Ihre These, daß das Motivrepertoire im Werk Conrad von Soests fast ausschließlich auf die westfälische Bildtradition zurückführbar sei, ist ebenso zutreffend wie die Feststellung, daß die innovativen Elemente seiner Malerei in Bezug auf die Figurendarstellung, die Gestik und den Raumaufbau aus seiner Auseinandersetzung mit Werken des Meisters des Paramentes von Narbonne oder des Jacquemart de Hesdin hervorgegangen seien. Damit führt sie die häufig diskutierte Frage einer „Abhängigkeit“ der Malerei um 1400 von den künstlerischen Entwicklungen in Paris oder Burgund in Bezug auf Conrad von Soest einer differenzierenden Beantwortung zu.

Eine gründliche ikonographische Deutung einzelner Bilder liegt nicht im Interesse der Autorin. Das Ikonographie-Kapitel (Kap. 6), welches aus einer losen Sammlung von Einzelbeobachtungen besteht, birgt keine neuen Erkenntnisse zu den Bildern. Es wäre in dieser Form entbehrlich gewesen. Die leitmotivisch wiederholte Feststellung, daß Conrad von Soest sich in der Gestaltung der Szenen ausschließlich an die Evangelientexte gehalten habe, eine Feststellung, die allein auf Grund der dargestellten Themen so nicht zu halten ist, und ein Blick in das Literaturverzeichnis, in dem eine reiche Auswahl an Quellenpublikationen zeitgenössischen religiösen Schrifttums (ohne die dazugehörige Sekundärliteratur) gesammelt worden ist, legt die Vermutung nahe, daß hier ein ehemals geplantes Kapitel zum Verhältnis von Text und Bild nicht ausgeführt wurde. Neben dem Desinteresse an der Bildaussage fällt auch das Fehlen weiterer Fragen zum Inhalt bzw. zur Funktion der Bilder auf. Überlegungen zur Laienbildung und Laienfrömmigkeit werden ebensowenig angestellt wie solche zur Narrativik, zur Rezeption der Darstellungen oder zum situativen Kontext des Aufstellungsortes der Altäre. Dies spiegelt sich auch in dem nahezu 400 Titel umfassenden Literaturverzeichnis wider, in dem diese Themenbereiche fehlen. Der Forschungsstand ist ansonsten bis 1989/90 breit rezipiert, aus den 90er Jahren sind nur noch sporadisch Titel nachgetragen worden. Die Autorin arbeitet mit dem verfügbaren Materialbestand und einer an Künstler- und Werkstattfragen orientierten Literatur offen und konsequent, sie läßt aber – mit Ausnahme der sozialen Situierung Conrads von Soest – jede darüber hinausgehende Frage beiseite.

Das Buch bietet eine stattliche Zahl in den Text eingefügter guter Schwarzweiß-Abbildungen, die Detailaufnahmen sind allerdings sehr kontrastarm, und die Farbaufnahmen sind durchwegs unbrauchbar, da sie unscharf und in den Farbwerten deutlich verändert sind. Dies ist um so bedauerlicher, als die Autorin selbst eng am Bildmaterial arbeitet. – Der Text als Ganzes ist nicht so stringent durchformuliert, wie dies die übersichtliche Gliederung zunächst vermuten läßt. Corley neigt zur Häufung von Detailbeobachtungen, die nicht alle an Ort und Stelle argumentativ eingebunden werden können, so daß die Stringenz der Beweisführung darunter leidet. Sowohl die Sachinformationen als auch interpretatorische Ansätze zu den einzelnen Bildern müssen jeweils an mehreren Stellen des Buches zusammengesucht werden, ein Mangel, den auch der Katalog nicht beheben kann, da er die im Text referierten Ergebnisse nur zum Teil wiedergibt. Ungeachtet dieser Erschwernisse beim Umgang mit dem Buch dürfte die Autorin mit ihm zur Klärung des unübersichtlichen Forschungsstandes beigetragen und mit ihren eigenen Ergebnissen eine gute Grundlage für die weitere Arbeit zu der Malergeneration um Conrad von Soest gelegt haben – die allerdings um weitere Forschungsperspektiven zu erweitern sein wird.

Das Buch Arthur Engelberts präsentiert sich den Lesern mit dem hohen Anspruch, „erstmalig“ eine „Gesamtdarstellung“ zu Künstler und Werk vorzulegen (S. 7). Es ist mit einem ersten Kapitel, welches die Dortmunder Verhältnisse um 1400 schildert, der ausführlichen Besprechung des Wildunger und des Dortmunder Altars und einem dritten Kapitel, welches sich mit Gestaltungsprinzipien im Werk Conrad von Soests beschäftigt, allerdings weder eine Gesamtdarstellung noch nimmt diese Ankündigung darauf Rücksicht, daß schon in den 20er Jahren mit Meiers und Hölkers Arbeiten zwei Monographien zum Maler geschrieben worden sind.¹ Die vorlie-

¹ Zur Orientierung über den älteren Forschungsstand seien die folgenden Publikationen genannt: Joseph B. Nordhoff: Die Soester Malerei unter Meister Conrad, in: *Bonner Jahrbücher* 68, 1880, S. 65-131.

Carl Hölker: *Meister Conrad von Soest und seine Bedeutung für die norddeutsche Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Beiträge zur Westfälischen Kunstgeschichte, Heft 7). Münster: Copenrath 1920.

P. J. Meier: *Werk und Wirkung des Meisters Konrad von Soest* (Westfalen, 1. Sonderheft). Münster: Copenrath 1921

Max Geisberg: *Meister Konrad von Soest* (Westfälische Kunsthefte, Heft 2). Dortmund: Ruhfuß 1934.

Conrad von Soest und sein Kreis, Ausstellung Schloß Cappenberg Juli – September 1950. Dortmund: Grüwell 1950. – Die sich in den vier darauffolgenden Jahren entzündende Diskussion um Zuschreibungsfragen und Conrads Qualitäten als Zeichner ist fast vollständig in den diesbezüglichen Jahrgängen der Zeitschrift *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, Münster, nachzulesen.

Eine umfangreiche Bibliographie zum Künstler und zur zeitgenössischen Malerei in Niedersachsen, Hessen und Westfalen ist:

Wolfgang Rinke: Conrad von Soest und die niederdeutsche Tafelmalerei der Gotik. Bibliographie, in: *Mitteilungen aus der Universitätsbibliothek Dortmund*, Nr. 9, Dortmund: Universitätsbibliothek 1991; in erweiterter Form wiederabgedruckt in: *Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark*, Bd. 83/84, hrsg. Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark; Dortmund: 1993. Sie sollte als Ergänzung zu den beiden hier besprochenen Publikationen herangezogen werden.

gende Publikation konzentriert sich deutlich auf die zwei großen Altäre und die Bildkonzeption des Malers.

Auch Arthur Engelbert nimmt in seiner Einleitung (Kap. 1) die Diskussion um die Heiratsurkunde von 1394 auf; er interpretiert diese Heirat allerdings als ein Indiz für Conrads gerade errungenen Status als Meister und schätzt dessen damaliges Alter auf etwa 20 Jahre, ohne – wie Brigitte Corley – die ungewöhnlich repräsentativen Umstände dieser Hochzeit in Betracht zu ziehen. Eine Ausbildung Conrads in der väterlichen Werkstatt in Dortmund wird vom Autor fraglos angenommen, die in der Forschung strittige Route der Gesellenwanderzeit diskutiert er nicht. Er konstatiert lediglich, daß der Maler in Prag gewesen sein müsse, läßt gleichzeitig aber auch die Möglichkeit offen, daß Conrad von Soest in flandrischen Städten und/oder (?) in Burgund künstlerische Erfahrungen gesammelt haben könnte. Mit der rechnerischen Abtrennung eines „Frühwerkes“ bis kurz vor den Wildunger Altar von 1403 und eines „Spätwerkes“ ab 1420, also kurz vor Anfertigung des Dortmunder Marienaltars, endet die Kurzbiographie zum Künstler. – Im Zentrum dieses ersten Kapitels stehen die politischen und wirtschaftlichen Lebensbedingungen in der Stadt Dortmund, die in ihrer anekdotisch verpackten Schilderung geschichtswissenschaftlicher Forschungsergebnisse allerdings mißverständlich und verkürzt präsentiert werden. Der Autor öffnet hier zwar den Horizont auf wichtige Fragen nach den möglichen Alltagserfahrungen und der Weltanschauung des Conrad von Soest, ohne sich diesen allerdings im weiteren Verlauf des Buches präzise zu widmen. Gleichzeitig verschenkt er die Chance, die Brigitte Corley genutzt hat, durch eine Vernetzung des wenigen dokumentarischen Materials mit den historischen Fakten Conrads soziale Stellung in der Stadt etwas durchsichtiger zu machen.

Eine Erörterung von Zuschreibungsproblemen liegt nicht im Interesse des Autors. Der Wildunger Altar, die Tafeln in Münster und München sowie der Dortmunder Marienaltar werden im zweiten Kapitel ohne Diskussion als eigenhändige Werke vorgestellt, während die Nikolaustafel in Soest unter knappem Hinweis darauf, daß sie „nicht völlig mit den formalen Prinzipien des Wildunger und Dortmunder Altars überein(stimmt)“ (S. 129), als Werk des Umkreises definiert wird. Das Verhältnis zwischen Conrad von Soest und der Tafelbildproduktion seiner unmittelbaren Vorgänger bzw. seiner zeitgenössischen Kollegen wird nicht berührt, wie auch ganz allgemein Maler und Werk trotz gegenteiliger Behauptung merkwürdig isoliert vorgestellt werden. Auch die inhaltlichen Bezüge zur Bildtradition werden nicht thematisiert.

Wo aber liegen die Interessen des Autors? – Nach jeweils einer knappen Gesamtvorstellung der beiden großen Altäre werden diese Szene für Szene beschrieben und in Ansätzen gedeutet (Kap. 2). Dabei ändert sich der Fokus der Bildbefragung von Szene zu Szene, so daß ein übergreifendes Erkenntnisinteresse nicht sichtbar wird. Häufig stehen Motivbeschreibungen und Kompositionsfragen im Mittelpunkt. Die Malerei wird dabei mit einem aus der Analyse abstrakter Malerei abgeleiteten Vokabular in Farbwerte und Formelemente zergliedert, deren Bewertung dann allerdings offen bleibt. Es ist zwar unbestreitbar, daß die Wirkung der Con-

rad'schen Bilder zum großen Teil auf der überlegten Ausponderierung starker Farben und der Eleganz der „schönen“ Konturlinien beruht, einem Künstler um 1400 allerdings zu unterstellen, daß er Farbe unter Ausschaltung der Gegenstandsbedeutung als gestalterischen Eigenwert einsetzt, dürfte historisch unangemessen sein. Die beiden Unterkapitel zu den großen Altären enden nach der Vorstellung der jeweils letzten Szene ohne Zusammenfassung oder Interpretationsvorschlag. Verständnisschwierigkeiten bereitet in diesem Kapitel die Sprache des Autors, die sich in der Abstraktheit ihrer Begriffe häufig selbst aufhängt. So findet sich zur Kreuzigungs-szene im Wildunger Altar folgende Passage: „9. Kreuzigung. Das, was dargestellt ist, ist nichts Unbekanntes; die Verbildlichung entspricht dem, was damals von ihr erwartet wurde. Und dazu gehörte, daß ein religiöses Empfinden eingelöst wurde. Mit dieser Herausforderung, Gegenstand des Ereignisses zu sein, wächst das Interesse am Sehen des Dargestellten.“ (S. 57) Es folgt eine einfache Bildbeschreibung, so daß hier nicht der Eindruck entstehen möge, die Rezensentin verfare etwa willkürlich mit dem Text. Man könnte hier noch darüber diskutieren, ob religiöses Empfinden ein- oder nicht eher ausgelöst werden sollte, worin eigentlich die Herausforderung (wessen?) besteht, und welches der „Gegenstand des Ereignisses“ ist; und wie sich sprachlogisch Interesse, Sehen und Dargestelltes zueinander verhalten sollen, ist mir auch bei mehrfachem Lesen nicht deutlich geworden. – Über die Unverständlichkeit solcher Passagen hinaus stimmen die vielen ikonographischen Detailinterpretationen bedenklich. Diese sind nicht nur ungewöhnlich – wenn etwa das Fehlen einer konsequenten Tiefenräumlichkeit in den Bildern als Angstbewältigung an den Grenzen des Lebens gedeutet wird (S. 38) –, sondern sie sind an vielen Stellen schlicht falsch. Unter Ignorierung basis-ikonographischen Wissens wird z.B. der Lanzenstoß des Longinus in der Kreuzigung als „Sterbehilfe“ einer „mitfühlenden Menschenhand“ interpretiert (S. 57), oder der Regenbogen in Kreuzigung und Weltgericht ohne Belege einmal als Zeichen der göttlichen Herkunft Christi, ein andermal als Dreifaltigkeit, dann als Symbolik der vier Himmelsrichtungen oder der vier (um 1400!) Weltteile gedeutet. – Es dürfte schwierig sein, die durchaus auch vorhandenen guten Beobachtungen am Bild aus diesem Amalgam für die eigene Weiterarbeit herauszulösen.

Im dritten Kapitel mit dem Titel „Anatomie des Bildleibes“ versucht der Autor, bestimmten Darstellungsprinzipien Conrads von Soest näherzukommen. Implizit steht dahinter der Gedanke, den für den Maler verfügbaren Formenschatz aus seinen noch erhaltenen Werken rückzuschließen. Der Zweck einer solchen Sammlung – etwa als Kriterium der Zuschreibung von Werken – bleibt offen. Zunächst werden eine Szene (Darbringung im Tempel), dann eine Person (Joseph), im Folgenden einzelne Elemente von Szenen wie „Körper“ (gemeint ist hier eigentlich der Bildraum), Köpfe, Hände, Stoffmuster, Linie und Farbe auf ihre Eigenheiten bei Conrad von Soest befragt. Da die Untersuchung recht beliebig einzelne Aspekte unterschiedlicher Szenen aufgreift, fügen sich die Beobachtungen auch hier nicht zu konkreten Ergebnissen zusammen. Der Autor kommt nach einem summarischen Blick auf die vor 1400 entstandene Malerei zu dem Urteil, daß Conrad von Soest

bestimmte Bildentwürfe zur „höchsten Entfaltung“ bringe. Innerhalb eines kulturellen Prozesses, den Engelbert nicht näher spezifiziert, stehe der Maler an der Spitze neuer Bildentwicklungen. Als großen Rahmen der Untersuchung erahnt man hier die Frage nach der Emanzipation des Künstlers auf der Schwelle zur Neuzeit, eine Emanzipation, die als individuell-intellektuelle begriffen wird, ohne daß auf die soziale und wirtschaftliche Emanzipation, die bei Conrad von Soest ja zum Teil rekonstruierbar ist, eingegangen würde. Aus dieser Perspektive wird auch verständlich, warum die Fragen nach der sozialen Wirklichkeit zur Lebenszeit des Malers nicht beantwortet werden. Ihre Untersuchung würde auf die historische Kontextualisierung der Werkstätten, ihrer Aufträge, der Bildthemen und ihrer Gestaltungszielen und nicht der diffusen Hervorhebung des einzelnen Künstlers dienen. Gerade diese Fragen aber, z.B. nach der Alltagserfahrung sowohl des Malers als auch des Publikums, nach dem sozialen Bezug der dargestellten Kleidung oder nach den Identifikationsmöglichkeiten der Betrachter mit bestimmten Protagonisten der biblischen Erzählungen würden der Erforschung spätmittelalterlicher Tafelmalerei neue Perspektiven eröffnen. Arthur Engelbert unternimmt nicht einmal den Versuch, sich Arbeitsschritte zu überlegen, wie diese mit großem Pathos gestellten Fragen einer Beantwortung entgegengeführt werden könnten. So bleibt der Verdacht, daß sie auch gar nicht beantwortet werden sollen, sondern lediglich das Buch interessant machen sollen – wobei zu bemerken ist, daß diese Fragen in einer sozialhistorisch verpflichteten Kunstgeschichte seit langer Zeit üblich sind und hier nur auf das neue Material zu übertragen wären.

Im Gegensatz zu Brigitte Corleys manchmal etwas unkritischer, aber ausführlicher und breit belegter Verarbeitung der Sekundärliteratur kann der Umgang Engelberts mit der Sekundärliteratur nur als ungnädig bezeichnet werden. Nach einer generellen Verurteilung der älteren Literatur weist der Autor zwar deutlich darauf hin, gegen wen sich seine eigenen Thesen richten; dort aber, wo er aus der Sekundärliteratur schöpft, und das gilt für den gesamten Bereich der dokumentarischen Überlieferung, der Rekonstruktion des Dortmunder Marienaltars, der Referierung verschiedener Inschriften auf den Bildern und eines Teils der inhaltlichen Deutung, fehlen die Belege häufig. Damit wird es den Lesern unmöglich gemacht, sich ein Urteil über den Grad der Verpflichtung des Autors auf die ältere Forschung im Vergleich zu seiner Eigenleistung zu bilden. Das Literaturverzeichnis selbst bietet mit seinen circa 300 Einträgen eine gute Ergänzung zu Corleys Verzeichnis, da hier thematisch andere Schwerpunkte vertreten sind. Der Forschungsstand liegt hier bei 1993/94. – Positiv hervorzuheben sind die exzellenten Farbaufnahmen (deren Herkunftsnachweis man sich etwas gründlicher wünschen würde) und die ebenfalls akzeptablen, wenn auch häufig zu kleinen Schwarzweiß-Aufnahmen des Buches. Die Fotos sind schon zwischen 1985 und 1987 entstanden und beziehen sich damit auf einen Zustand vor der letzten Restaurierung des Wildunger Altars, die 1997 abgeschlossen wurde. Das Bildmaterial, welches in dieser Qualität und Vollständigkeit in keiner anderen Publikation zu finden ist, machen das Buch als Abbildungskompendium zu Conrad von Soest für eine wissenschaftliche Arbeit interessant. Zur

Information über die bisherige Forschung und den Stand der Diskussionen wird man immer zu Brigitte Corleys Arbeit greifen müssen.

IRIS GRÖTECKE

Kunsthistorisches Institut
Ruhr-Universität Bochum

Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter; hrsg. von Allmuth Schuttwolf [Ausstellungskatalog, Gotha: Schloß Friedenstein, 1. Mai – 28. Juni 1998]; Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje 1998; 180 S., 135 Abb., davon etwa 40 in Farbe; ISBN 3-7757-0733-6; DM 98,-.

Auch wenn die Gothaer Ausstellung nicht mehr zu besichtigen ist, soll der im Buchhandel nach wie vor erhältliche Katalog hier besprochen werden, nicht nur weil mit den Jahreszeiten der Gefühle das bisher größte Ausstellungsprojekt im Gothaer Schloßmuseum realisiert wurde, sondern weil mit dem Hauptwerk der Sammlung, dem als „Gothaer Liebespaar“ bekannten Tafelbild, ein herausragendes und bis in die Gegenwart kontrovers diskutiertes Porträt der deutschen Malerei vom Ende des 15. Jahrhunderts im Zentrum der Ausstellung stand.

Prominente Kunstwerke, die auch alle im Katalog dokumentiert sind, ergänzen das zentrale Bild in den thematischen Gruppen 'Minne', 'Liebesgärten und höfisches Vergnügen', 'Paarbildnisse' sowie 'Liebe und Tod'. Mehrere Blätter des mit dem „Gothaer Liebespaar“ in Verbindung gebrachten Meisters des Amsterdamer Kabinetts wurden für die Ausstellung vom Rijksprentenkabinet ausgeliehen, nachdem auch das berühmte Gothaer Gemälde – vielleicht letztmalig außerhalb von Schloß Friedenstein – in Amsterdam zu sehen war (vgl. *Een middeleeuws beeldverhaal: het Hausbuch en zijn meester*, Rijksmuseum, 28. 11. 1997 – 18. 1. 1998). Einzelne Seiten des Hausbuchs und graphische Blätter anderer Meister, darunter von Dürer, dem Meister E.S. und dem Monogrammisten bxg, waren ebenso zu bewundern wie Urkunden, seltene kunsthandwerkliche Arbeiten, unter anderem auch Werke der Schnitz- und Textilkunst, und bedeutende Einzelstücke der Tafelmalerei wie das aus dem Cleveland Museum of Art geliehene „Brautpaar im Garten“ mit der dazugehörigen Rückseite (Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame). Der Ausstellungsbesuch wurde so zu einem beeindruckenden Erlebnis, das auch anhand des Kataloges nachzuvollziehen ist.

In Anlehnung an die Gliederung der Ausstellung wurde den Textbeiträgen jeweils ein eigener Katalogteil zugeordnet, in dem die thematisch zugehörigen Exponate der Ausstellung zusammengefaßt sind. Neben *Daniel Hess* (Das Gothaer Liebespaar oder die gesellschaftliche Absicherung einer gräflichen Konkubine, S. 14-20) und *Karl-Heinz Spieß* (Dynastie und Herrschaft der Grafen von Hanau im Spätmittelalter, S. 34-42) – auf diese Texte soll im folgenden gesondert eingegangen werden – beleuchteten *Markus Müller* (Waz is minne? Konturen eines unscharfen Phänomens, S. 50-60), *Doris Kutschbach* (Das irdische Paradies. Liebesgärten im Mittelalter,