

die das »Kathedralschema« zum sinnentleerten Topos werden ließ. Entscheidend war bereits in Narbonne die Demonstration architektonischen Aufwandes und technischer Kühnheit gegenüber Stadtbürgern wie Feudalherren, und eine solche war durch die aktuellen Formen der Rayonnantgotik in hohem Maße gewährleistet.

Trotz einer Reihe von Kritikpunkten, die z. T. auf eine allzu zielgerichtete Argumentationsweise des Autors zurückzuführen sind, bleibt die überragende gedankliche Leistung hervorzuheben, die mit diesem monumentalen Band verbunden ist. Selten ist der Architekturgeschichte in einem einzigen Buch eine vergleichbare Fülle bedeutender Monumente neu erschlossen worden. Es bleibt zu hoffen, daß die südfranzösischen Kirchenbauten auf dieser Grundlage intensiver als bisher in den Diskurs über die europäischen Zusammenhänge der Rayonnantgotik einbezogen werden. Eine französische Übersetzung des Werks könnte dazu wesentlich beitragen.

Zum Schluß einige Bemerkungen zur äußeren Erscheinung des Bandes: Es handelt sich um ein überaus stattliches Werk, das ansprechend gedruckt und mit einer Fülle von Abbildungen und Strichzeichnungen versehen ist. Leider haben sich in die Endfassung des Textes relativ viele Druckfehler und sprachliche Ungenauigkeiten eingeschlichen, die durch ein sorgfältiges Lektorat hätten vermieden werden können. Unabhängig

vom Tafelteil im Anhang (und von den verstreuten Textfiguren) sind kleinere Illustrationen und Vergleichsabbildungen in einzelnen Blöcken in den Textteil eingeschoben, wohl um eine größere Textnähe der Bilder zu gewährleisten. Zur Klarheit des Aufbaus trägt dies jedoch nicht bei, da die Verteilung der Abbildungen nicht immer einsichtig ist. So sind die historischen Grundrisse der Kathedrale von Agen auf eine Textfigur, eine Illustration und zwei Abbildungen im Tafelteil verstreut. Auch sind die Verweise auf Illustrationen oder Abbildungen mehrfach verwechselt worden. Zu letzteren sei angemerkt, daß sie durchweg nach guten Vorlagen angefertigt wurden, im Druck jedoch etwas flau erscheinen. Die beigegebenen Faltpläne mit den Grundrissen der Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez sind ausgesprochen nachlässig gezeichnet und in den Maßen ungenau. So läßt sich die wichtige Beobachtung des Verf., daß die Umgangskapellen von Narbonne auf der Grundlage gleichseitiger Dreiecke konstruiert wurden (Schema in Fig. 12), auf dem Grundriß nicht nachvollziehen: hier sind die Kapellen zu tief geraten. Der Rückgriff auf wenig exakte ältere Planzeichnungen ist durchaus legitim, solange kein besseres Material vorhanden ist. Nur sollte man solche Pläne nicht auf großen Falttafeln reproduzieren, da diese mit dem Anspruch einer hohen Maßgenauigkeit verbunden sind. Sehr sorgfältig ausgeführt sind dagegen die vom Verf. selbst angefertigten Detailzeichnungen. Trotz mancher Einschränkungen wird auch das äußere Erscheinungsbild des Bandes dem Anspruch eines neuen Standardwerks zur gotischen Architektur Südfrankreichs gerecht.

Henrik Karge

ARTHUR ENGELBERT

Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400

Dortmund, Cramers Kunstanstalt Verlag, und Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1995. 196 Seiten, 162 Abbildungen, davon 76 in Farbe. DM 84,-

Die Vorbemerkung des Autors informiert den Leser zuerst summarisch über die »Abbildungsergebnisse« und die »Aufarbeitung der Literatur«: »Optimistisch stimmten die Abbildungsergebnisse, die der Fotograf Bernhard Becker gleich in der Anfangsphase 1985-87 erzielte. Genau das Gegenteil ergab sich nach der Aufarbeitung der Literatur: Die wissenschaftliche Forschung hatte sich trotz anfänglicher Erfolge

zu Beginn des Jahrhunderts in sich widersprechenden, lokal gefärbten Untersuchungen gegenseitig blockiert und die Aussicht auf weiterführende Ansätze scheinbar unmöglich gemacht. Nach diesem pessimistischen Befund mußte eine Neuorientierung des Werkes von Conrad versucht werden, ohne die bereits vorhandenen, unproduktiven Streitfragen zu vermehren« (S. 7). Gemeint ist wohl nicht die

»Neuorientierung des Werkes« des Dortmunder Malers Conrad von Soest (* um 1370, + um 1425), sondern die Neuorientierung der Forschung. Engelbert proklamiert dann den »Gedanken einer Art Musterbuchs aus heutiger Kenntnis« (S. 7). Zentrales Anliegen seines Buches ist »die bildliche Analyse und Deutung«, dazu gesellt sich die selbstbewußte Feststellung: »Erstmals liegt nun eine Gesamtdarstellung vor«. Auch die Thesen des Buches werden kurz herausgestellt: »Conrad hat eine neuartige Sicht auf das Einzelbild vorbereitet. Sein Verständnis von Farbe und Licht weist deutlich auf einen sich ankündigenden Schritt zur Frührenaissance hin« (S. 7).

Der Aufbau des Buches ist leicht überschaubar: I. Die Einführung berichtet über »Conrad von Soest und seine Zeit«. II. Das zweite Kapitel handelt über »Conrads Werk«, in chronologischer Reihenfolge. Es sind behandelt »Der Wildunger Altar«, die drei Tafelchen in Münster und München und »Der Dortmunder Marienaltar«. Zum Schluß wird die Nikolaustafel in Soest vom Werk Conrads abgerückt als eine Arbeit aus »Conrads Umkreis«. III. Das dritte Kapitel über die »Anatomie des Bildleibes« irritiert durch die spontane Assoziation des Leichen-Zerlegens. Es handelt sich hier, um es kurz vorzuschicken, über den Aufbau eines Bildfeldes am Beispiel der »Darbringung im Tempel«, die Motivstudie am Beispiel des »Josef«, über den »Körper«, die »Figur«, die gemalten Seidenstoffe mit pflanzlichen und tierischen Motiven, die »Linie«, die »Farbe« und zum Schluß über die »Perspektiven des Bildleibes«. Das Buch schließt wie gewöhnlich mit einem umfangreichen Literaturverzeichnis und Abbildungsnachweis (leider ohne die lückenlose Nennung der Bildautoren, die urheberrechtlich Pflicht ist).

Die Erforschung des Werkes Conrads von Soest hat eine mehr als hundertjährige Geschichte, die durch Wolfgang Rinkes Bibliographie von 1991 vorzüglich dokumentiert ist. Die ersten Gesamtdarstellungen sind bereits 1921 von Paul Jonas Meier und Carl Hölker erschienen, die dritte folgte 1946 von Kurt Steinbart, die vierte 1966 von Alfred Stange, die fünfte 1988 von Margarete Domscheit — die sechste ist die hier vorgelegte. Die mehr oder weniger umfangreichen früheren Monographien als »lokal gefärbte Untersuchungen« abzutun, ist arrogant wissenschaftsfeindlich.

Die geschichtlichen Aspekte der »Einführung« wurden durch die reiche Forschungsarbeit von Luise von Winterfeld begründet. Über das Leben Conrads von Soest ist so gut wie nichts überliefert. Die einzige Ausnahme bildet die Eintragung ins Dortmunder Urkundenbuch vom 11. Februar 1394: An diesem Tage heiratet dort der vermutlich wohlhabende Conrad von Soest Ger-

trud von Münster, die Tochter des verstorbenen reichen Patriziers Lambert von Münster. Nur spekulativ lassen sich die drei Perioden seines Lebenswerkes bestimmen: Frühwerk 1394-1404; reife Schaffensperiode 1404-1420; Spätwerk 1420/25. Nach der Chronologie des Autors sind aus dem Frühwerk des Malers keine Arbeiten überliefert oder erhalten geblieben. Das reife mittlere Werk repräsentieren der Wildunger Altar und die drei kleinen Tafelbilder in Münster (Westf. Landesmuseum) und München (Alte Pinakothek), die vermutlich die Flügelbilder kleiner Hausaltäre gebildet haben (s. u.). Das Spätwerk ist allein durch die drei Fragmente des ehemaligen Hochaltars der Pfarrkirche St. Marien zu Dortmund vertreten. Diese Chronologie steht im Widerspruch zu den Ergebnissen der früheren Forschungen.

Der reife, vollständig und ausgezeichnet erhaltene Hochaltar der Evangelischen Stadtpfarrkirche St. Nikolaus zu Bad Wildungen (Nordhessen) begründet mit Recht den Ruhm des Conrad von Soest. Engelbert 'überblendet' das Bildprogramm des Altares unnötigerweise mit einem unzureichenden ikonographischen Schema, das — nach dem Autor — drei »Themenblöcke« umfaßt: I, 1. Verkündigung, 2. Christi Geburt, 3. Anbetung der Könige, 4. Darbringung im Tempel; II, 5. Abendmahl, 6. »Gethsemane«, 7. Verhör, 8. Geißelung; III, 10. Auferstehung, 11. Himmelfahrt, 12. Pfingsten und 13. Weltgericht. Die Nr. 9, die Kreuzigung, ist unverständlicherweise ausgespart. Dieses Aufteilungsschema des Autors »findet im inhaltlichen Nacheinander der zu 'lesenden' Bildfelder keine Entsprechung« (S. 30). Die dargestellten Szenen — unabhängig von ihrer Disposition auf den drei Tafeln des Altares — umfassen die ganze Heilsgeschichte: den Festkreis um Weihnachten (Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Drei Könige, Darbringung im Tempel); den vorösterlichen Festkreis (Abendmahl, Gebet Christi am Ölberg, Pilatusurteil, Dornenkrönung); das große Osterereignis: den Kreuzestod Christi, der mit der Auferstehung seinen Abschluß findet. Die Himmelfahrt Christi leitet den nachösterlichen Festkreis ein, der in den Szenen von Pfingstwunder und Himmlischer Fürbitte (»Weltgericht«) seinen Höhepunkt erreicht. Auferstehung und Himmelfahrt Christi sind

auf der Mitteltafel dem Kreuzestod Christi zugeordnet. Das sinnsuchende Auge ist irritiert: Warum hat der Maler die beiden Passionsszenen Pilatusurteil (»Verhör«) und Dornenkrönung Christi auf dem linken Altarflügel untergebracht? Hier weicht nämlich die Disposition Conrads von allen anderen Bildordnungen mittelalterlicher Wandelaltäre ab. Ich finde dafür keine überzeugende Erklärung. Auch die allgemeine Kennzeichnung des Bildes, wie Engelbert sie vorträgt, hilft hier nicht weiter: Die »raumverstellende Sichtbarkeit der Zeit um 1400« »der durchsichtigen Sichtbarkeit von Welt heute« gegenüberzustellen, gehört zu den rätselhaften Eigentümlichkeiten dieser Veröffentlichung.

Bei der Beschreibung der ersten Szene, der *Verkündigung der Geburt Christi an Maria* herrscht ein 'geometrisierendes' Sehen vor. Einiges bleibt unausgesprochen oder unscharf formuliert: Die Taube des Heiligen Geistes ist Zeichen für die Einwirkung Gottes auf Maria; das sog. »Gefieder« in der rechten oberen Ecke des Bildes ein Symbol für die »Kraft des Höchsten« (Lk 1,36), die Maria »überschattet« hat. Der Baldachin-Raum zeichnet Maria als Tempelpelgfrau aus. Ihre Perlenkrone ist Zeichen für die zukünftige Himmelskönigin. Der Botenstab des Engels ist kein »Lilienstab«. Die Spitze des Botenstabes ist wie eine Kreuzblume über einem stilisierten Palmetten-Motiv gestaltet, das aus einem birnenförmigen Kern mit schuppenartiger Füllung und Blattkranz besteht. Den Goldgrund interpretiert der Autor ziemlich willkürlich: »Das metallisch reflektierte Licht symbolisiert Kostbarkeit, Macht und Gewalt, alle sinnlich faßbare Herrlichkeit christlichen Glaubens« (S. 38). Die allgemein überlieferte Symbolik des Goldgrundes ist überzeugender und verbindlicher: Der Goldgrund ist Symbol für den Lichtraum des Göttlichen.

Das Hauptmotiv der *Geburt Christi* ist nicht so sehr das »sorgende Beisammensein« sondern das Lieblosen von Mutter und Kind, ein marianisches Leitmotiv der Spätgotik, das

durch drei Hintergrund-Motive bereichert ist: durch die Schar roter Engel (Fest des Himmels), durch Ochse und Esel, die den menschgewordenen Gottessohn erkannt haben (»Der Ochse kennt seinen Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn«, Jo 1,3), die als Symbole des Judentums und des Heidentums zu interpretieren sind, ferner durch die »Verkündigung an die Hirten«. Zur Raumtiefe meint der Autor, er »erkenne in dem nach hinten abgedichteten Raum einen Aspekt von gestalterischer Rationalisierung und werte ihn als eine bildlich zu verstehende Angstbewältigung« (S. 38). Hier ist ihm nicht mehr zu folgen. Es handelt sich hier einfach um ein nächtliches Ereignis! Zu den befremdenden Motiven des 'geometrisierenden' Sehens des Autors gehört auch der »zweifache Dreiecksaufbau« im Motiv von Mutter und Kind, der zwar schematisch nachgezeichnet erzwungen werden kann (s. Abb. 23/24, S. 40), in der Darstellung des Malers jedoch nicht wahrzunehmen ist.

Die Dominanz der Achsen, der Schrägen und waagerechten Linien wird auch bei der *Anbetung der Drei Könige* hervorgehoben, als hätte das Bild keinen anschaulichen Charakter. Parallel damit überinterpretiert der Autor auch hier die Symbolik der Gaben der Könige freihändig: »Einerseits erlauben die mitgebrachten Gefäße zwar die übliche Lesart von Gold, Weihrauch und Myrrhe, welche auf den König, den Gott, den Arzt (Tod und Auferstehung) anspielen, andererseits aber sind die architektonischen Miniaturen, die sie darbringen, auf Maria als Sinnbild der Kirche bezogen. In der Turmform der Gefäße, wovon eines schon im Schoß Marias liegt, sind Hinweise auf die Kammer der Dame im Burgfried, Ort der Minne, oder auf den Turm der Königin von Saba denkbar« (S. 41). Die Reihenfolge »Gold, Weihrauch, Myrrhe« auf »König, Gott, Arzt« bezogen ist (so lapidar ausgedrückt) unverständlich. Es müßte etwa heißen: Die Könige verehren den menschgewordenen Sohn Gottes mit geheimnisvollen Geschenken: durch das Gold den König des Weltalls, durch den Weihrauch den Gott, durch die Myrrhe den Erlöser (zur Heilung der Welt). Die unverkennbare Symbolik der drei Lebensalter, die die drei Könige verkörpern, wird daneben übersehen. Die dunklere Hautfarbe des jüngsten Königs erinnert an das Symbol des Erdteils Afrika. Die Symbolik der drei Erdteile Abendland, Morgenland und Afrika war im späten Mittelalter sehr verbindlich. Die Baldachinarchitektur der Anbetungsszene, die einen Sakralraum darstellt, weist hier sinnbildhaft auf die Ecclesia hin, die auf Maria gegrün-

det wurde. Der goldene Nimbus und die perlen-geschmückte Krone auf dem Haupt Mariens sind Symbole ihrer himmlischen Herrschaft. Manche Fußnoten des Buches sind durch die freihändige Laiensymbolik des Autors belastet, um nur ein Beispiel zu erwähnen, zum Einhorn-Emblem des jungen Königs steht geschrieben: »In dem Einhorn ist die Versinnbildlichung Christi gegeben, sie verweist auf eine unüberwindliche Kraft ebenso wie auf eine erotisch mystische Komponente der Vereinigung, d. h. der Bändigung des tierisch Wilden durch den Jungfrauenschoß« (Nr. 58, S. 41).

Conrad von Soest beschränkt die Darstellung der *Darbringung Jesu im Tempel* auf die Begegnung mit Simeon. Weder Joseph in der Begleitung Mariens noch die Greisin Hanna an der Seite Simeons sind dargestellt. Damit ist die Szene mariologisch im Zeichen der Purifikation ausgerichtet. Die Tauben in dem Körbchen der Dienerin Mariens erinnern an das dargebrachte Reinigungsopfer. Ganz in diesem Sinne sind keine »Beschneidungsutensilien« in dem Gürteltäschchen des greisen Simeon zu sehen, wie der Autor dies zu sehen meint. Die beiden weiblichen und männlichen Begleitpersonen sind weder biblisch noch durch die ikonographische Tradition festgelegt. Es handelt sich um Verwandte oder Diener der Hauptpersonen Maria und Simeon. Die Spekulation des Autors, daß der Maler hier vielleicht den Auftraggeber oder den heiligen Joseph (hinter Simeon) dargestellt hat, ist abwegig und sie belastet die Beschreibung nur unnötig. Man sollte die biblischen Grundlagen dieser Szenen etwas ernster nehmen: Mit der Darbringung Jesu ist im Lukas-Evangelium die Reinigung (Purifikation) der Mutter verbunden, die nach 3 Moses 12 am vierzigsten Tag nach der Geburt des Kindes stattgefunden hat; daran schließt sich nach Lukas 2,25 die Begegnung mit dem greisen Simeon an, der vom Heiligen Geist getrieben in dem Jesuskind den von Gott gesandten Heiland erkennt. Es handelt sich hier also um ein liturgisches Festbild.

Während der linke Flügel des Wildunger Wandelaltars mit Verkündigung, Geburt Jesu, Anbetung der Drei Könige und Darbringung Jesu im Tempel den Festkreis um Weihnachten verbildlicht, beginnt das Thema des österlichen Festkreises auf der Mitteltafel mit der Szene *Das letzte Abendmahl Jesu* im Kreise seiner Apostel. Auch in der Beschreibung dieser Szene herrscht das 'geometrisierende' Sehen des Autors vor, in dem er die Hauptakteure des Ereignisses in S-Schwung und als »gabelnde Linie« ortet. Es ist unzureichend, die Gegenstände des gedeckten Tisches ohne Kommentar zu erwähnen. Es fällt auf, daß alle Apostel ihr Schneidebrett haben, nur sieben sind sichtbar, sie haben immerhin nur drei Messer, zwei

Nuppengläser und zwei Steinzeug-Krüge, ein Trinkglas und drei kleine Brote, die zusammen mit den drei kostbaren Messern dargestellt sind. In dieser Tischordnung spiegeln sich anschaulich manche Aspekte der spätmittelalterlichen Tischsitten: Sein Schneidebrett mit jemandem zu teilen, konnte auch eine erstrebenswerte Ehre oder die Gelegenheit zu einem Gespräch sein. Seinem Nachbarn Brot abzuschneiden, ihm den Vorrang beim Trinken zu lassen oder ihm den Fisch zu schneiden, waren geschätzte Zeichen der Ehrerbietung. Der Autor erwähnt neben Brot und Fisch auch die »Bohnen« auf dem Tisch des Mahles. Das verwundert, da Bohnen ungekocht zum Fisch zu essen, mir unpassend erscheint. Weil die Schoten geöffnet kleine schwarze Körner zeigen, ist eher an Schotenpfeffer (*capsicum*) zu denken, den König der Gewürze im Mittelalter. Der Pfeffer spielte zur Zeit des Conrad von Soest in der abendländischen feinen Küche eine wichtige Rolle. Italienische Kaufleute, die ihn von arabischen Zwischenhändlern aus Alexandria bezogen, belieferten die Märkte des Abendlandes. Es ist gewiß kein Zufall, daß der Boucicaut-Meister, ein Zeitgenosse Conrads, in seinem *Livre des Merveilles* (um 1410) die Pfefferernte mitdargestellt hat (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 2810, fol. 84). — Die Enthüllung des Verrates durch Judas, die der Maler betont darstellt, weist auf das Abendmahl als Ankündigung der Passion hin; die Hostie, die Jesus dem Verräter reicht, ist symbolischer Hinweis auf die Einsetzung und Austeilung der Eucharistie.

Das *Gebet Christi am Ölberg* ist das letzte Ereignis der Passion auf der Mitteltafel. Damit endet jedoch die Erzählung nicht. Hier handelt der Maler — wie bereits erwähnt — ganz eigenwillig, man möchte sagen, widersinnig und führt die Erzählung auf dem rechten Flügel des Altares fort, auf dem üblicherweise der nächsterliche und eschatologische Bilderkreis seine Vergegenwärtigung findet. Der Autor bezeichnet die beiden oberen Szenen des linken Altarflügels als »Verhör« und »Geißelung«, dargestellt sind eigentlich die ikonographisch festen Typen von »Pilatusurteil« (Handwaschung Pilati) und »Dornenkrönung«! Dies kommt immerhin in der weiteren Beschreibung auch zum Ausdruck.

Das zentrubildende Ereignis des Wildunger Wandelaltares ist die Darstellung des Kreuzestodes Christi auf dem Kalvarienberg. Engelbert beginnt seine Beschreibung mit einem erstaunlichen Satz: »Das, was dargestellt ist, ist nichts Unbekanntes; die Verbildlichung entspricht dem, was damals von ihr erwartet wurde« (S. 57). Der Autor betont es nochmals: »Conrad hat in der »Kreuzigung« sein Auftragspensum mit dem bekannten Repertoire in eindringlicher Klarheit übersetzt« (S. 57). Kennt der Autor das, was von der »Verbildlichung« erwartet wurde? Kennt er das, was der oder die Auftraggeber von dem Maler erwartet haben? Die Beschreibung der Kreuzigung Christi beginnt mit dem »felsigen Plateau« und dem »Hintergrund«, dann kommen der Regenbogen und die Propheten (noch nicht gedeutet!), dann das »Gewicht« »des leblos fallenden Körpers« Christi, und dazu gesellt sich eine moderne, sinnverstellende Erklärung: »Unterhalb des Kreuzes steht der blinde Longinus, der mit einer Lanze Christi in die Brust stößt. Der Lanzenstoß entbehrt jede Drastik. Dem menschlichen Körper gilt diese »Sterbehilfe«. Durch mitfühlende Menschenhand ist der Tod Christi vollzogen, der Mensch in Christus gestorben« (S. 57). Longinus leistet »Sterbehilfe«? Dies ist eine grobe Fehldeutung. Den wahren Sinn dieser Szene übermittelt die Primärquelle (Joh 19,32-35; *Acta Pilati* B. 11,1): »Also kamen die Soldaten und zerschlugen dem ersten (Schächer) die Beine, dann dem andern, der mit ihm gekreuzigt worden war. Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, daß er schon tot war, zerschlugen sie ihm die Beine nicht, sondern einer der Soldaten (Longinus) stieß mit der Lanze in seine Seite, und sogleich floß Blut und Wasser heraus«. Longinus war somit ein Zeuge des bereits eingetretenen Todes Christi. Der reumütige und der böse Schächer 'verleiten' den Autor, die ganze Kalvarienbergszene in eine gute und eine böse Seite zu teilen: »Auf der »guten« Seite sind neun Figuren den beiden linken Kreuzen zugeordnet, auf der »bösen«

Seite sind sieben Figuren um das rechte Kreuz gruppiert« (S. 57). Unter dem Kreuz des 'bösen' Schächers, auf der sog. 'bösen Seite' stehen oft Johannes der Evangelist und stets der gute Hauptmann, und auch die sogenannten »Edelmänner«. Stehen sie alle im Zeichen des 'Bösen'? Wegen eines solchen ikonographischen Lapsus ermahnt man die Studierenden der Kunstgeschichte schon im 1. Semester. Bei der »Hauptmannsgruppe« fragt der Autor: »Sind die drei hochherrschaftlich Gekleideten eine Anspielung auf Fürsten oder Könige zur Zeit Conrads?« Auf diese Frage hat als erste Martha Bringemeier schon 1974 geantwortet (s. u., bes. S. 138-141). Die Beweisführung für ihre These, daß die Heiligen Drei Könige unter dem Kreuz Christi auf der Mitteltafel des Wildunger Altares dargestellt sind, hatte der Rezensent 1988 versucht zu erbringen (s. u., S. 286-292).

In der Begleitung der Heiligen Drei Könige steht eine modisch gekleidete Gestalt (ein Schwertträger) ganz in Rosa und auf seinem Haupt trägt er eine »tütenförmige sich öffnende Mütze«: Er trägt einen geschwänzten Gugel, eine Art Chaperon, eine um 1400 sehr charakteristische Reise-Kopfbedeckung der burgundisch-französischen Mode, aber verkehrt (!) aufgesetzt, im Gegensatz zu seinem Nachbarn mit dem blauen Gugel. Als ein weiteres, merkwürdiges Unverständnis der mittelalterlichen Kreuzigungssikographie entpuppt sich auch die folgende 'Deutung': »Der neue Adam soll auch durch das Blut Christi auferstehen« (S. 60). Hier denkt der Autor an die kosmische Erschütterung am Fuße des Kreuzes Christi. Aber Conrad von Soest stellt die »Auferstehung der Toten« nicht dar, nur einige Überreste von Toten deuten auf die Örtlichkeit (Schädelstätte) hin. »Der neue Adam« ist nämlich in der Sprache der mittelalterlichen Typologie Christus selbst. Adam — ob tot oder 'auferweckt' — bleibt stets »der alte Adam«, unser Urvater (1 Mose 1). Der Regenbogen oberhalb der Kreuzigungsszene bezieht sich nicht »auf Christi göttliche Herkunft«: Er ist Sinnbild des himmlischen Friedens im Zeichen des erfüllten Opfertodes. Umso symbolträchtiger ist es, daß das Kreuz Christi bis zum Himmel reicht; Erde und Himmel miteinander verbindend, stellt der Maler den *erhöhten* Christus auf dem Kreuz dar.

Die Zahl solcher Fehlleistungen liegt so hoch, daß es ratsam erscheint, ihre Aufzählung auf einige zu beschränken. Dies gilt auch für die beiden letzten Szenen »Himmelfahrt Christi« und »Pfingstwunder«. Zum letzteren gibt der Autor als Quelle die »Apokryphen (1,14)« an, aber welche?, weil... »Die Bibel weiß davon

nichts« (S. 68). Ich empfehle dem Autor, an erster Stelle die Apostelgeschichte Kapitel 2,1-4 zu lesen.

Die Schlußszene der Heilsgeschichte ist im Zeichen der Wiederkunft Christi zum Weltgericht gestaltet: die himmlische Fürbitte mit dem auf dem Regenbogen thronenden und seine Wundmale zeigenden Christus zwischen den fürbittenden Heiligen Maria und Johannes dem Täufer. Die tubablasenden Engel, die Pforte des Himmels mit dem hl. Petrus, die Auferstehung der Toten und die Hölle sind nur als Randszenen dargestellt. Nicht das »Weltgericht« ist prägend hier, sondern der Interzessionsgedanke!

Eine in die kunsthistorische Sekundärliteratur fest eingegangene falsche Terminologie ist die sog. »Werktagsseite« und »Feiertagsseite« der Wandelaltäre. Es gibt Wandelaltäre, die in geschlossenem Zustand die Bilder des weihnachtlichen, in geöffnetem die des österlichen Festkreises zeigen. Manche Wandelaltäre stellen die Bilder der beiden Festkreise (um Weihnachten und Ostern) umgekehrt dar, andere wiederum die ganze Heilsgeschichte in geöffnetem Zustand, – geschlossen sind sie hagiographisch bebildert. Zu diesen letzteren Typen der Wandelaltäre gehört auch der Wildunger Altar. Die liturgiegeschichtliche Überlieferung schweigt leider darüber, wie er 'im Gebrauch' gehandhabt wurde. Auf den Außenflügeln sind die Hauptpatrone der Stadtkirche St. Nikolaus dargestellt: innen Johannes der Täufer und Elisabeth von Thüringen, außen Katharina von Alexandrien und Nikolaus von Myra. Ich vermute, daß das Buch von Engelbert zu flüchtig fertiggestellt wurde, sonst kann ich mir das Durcheinander der liturgischen Gewänder des hl. Nikolaus nicht erklären: Die Reihenfolge ist von innen nach außen fälschlich aufgeführt als Albe/Kasel/Dalmatik/Tiara. Richtig muß es heißen: Albe/Dalmatik/Kasel/Mitra. Seit Jahren befindet sich der Wildunger Altar in der Restaurierung beim Hessischen Landesamt für Denkmalpflege in Wiesbaden, und erst gegen »Ende 1996« wird er in die Stadtkirche zu Bad Wildungen zurückkehren. In der Fußnote Nr. 232 lesen wir etwas verwundert, »daß der wichtigste Impuls jüngeren Datums nicht aus der Theorie, sondern aus der Praxis (Uta Reinhold, Landesamt für Denkmalpflege Hessen) stammt«. »Beispielsweise erfolgte eine Entfernung der Kitte und Abspaltungen im Fugenbereich. Die Fugen müssen frei bleiben, da sie nur durch Verwölbungen des Trägers entstanden sind. Bei den vermeintlichen Fehlstellen handelt es sich aber um keine wirklichen Verluste. Obwohl man zukünftig die Risse als Öffnungen sehen wird, gibt es nur ganz geringen Substanzverlust« (S. 185). Man darf nur hoffen, daß der Substanzverlust wirklich gering bleibt, daß der Altar weder durch Transport noch durch restauratorische Eingriffe in

Mitleidenschaft gezogen wird, ferner, daß man auf die Veröffentlichung der wissenschaftlichen Dokumentation der durchgeführten Maßnahmen und der gewonnenen Ergebnisse der Restauratoren nicht allzu lange warten muß.

Als eigenhändige Arbeiten des Conrad von Soest werden vom Autor die beiden Tafelbilder der Heiligen Dorothea und Odilia in Münster, ferner das doppelseitig bemalte Täfelchen mit der Darstellung der Heiligen Paulus und Reinoldus in der Alten Pinakothek zu München aufgeführt, ohne sie zu datieren. In Münster handelt sich nicht um die Darstellung der Hl. Odilia von Hohenburg, wie der Autor meint, sondern um die hl. Odilia aus dem Kreise der hl. Ursula. Die goldene Inschrift des Nimbus »*Sancta Odilia virgo m(artyr)*« weist darauf eindeutig hin. Das Paulus-Täfelchen in München wird allgemein als Frühwerk betrachtet, das noch vor dem Wildunger Altar, wohl um 1400, entstanden ist (vgl. dazu die ausgezeichnete Dokumentation von Gisela Goldberg und Gisela Scheffler 1972, s. u., S. 185-189).

Das Spätwerk Conrads, der Dortmunder Marienaltar, wohl um 1420 entstanden, wird ähnlich ausführlich wie der Wildunger Altar behandelt (S. 94-129). In die Geschichte und Deutung dieses Werkes ist auch eine Abrechnung mit den »Vätern« eingebaut: »Obwohl die Malerei von Conrad durch die erfolgreichen Ausstellungen wieder ins allgemeine kulturelle Bewußtsein gerückt war, trugen die Strategien der Museumsleute und heimatkundlicher Kunsthistoriker dazu bei, daß diesmal alle in Frage kommenden Werke »zerstückelt« wurden.« Der Autor prangert den »Lokalpatriotismus«, die »verblendete Kennerschaft« und die »völkische Kunstauffassung« an. Die Fußnote Nr. 134 wird dann etwas konkreter. »Z. B. vertritt Paul Pieper das Münsteraner, Robert Nissen das Soester und Rolf Fritz das Dortmunder Interesse«. So oberflächlich sollte man mit den Arbeiten der »Väter« nicht umgehen. Wenn der Autor sich beklagt, daß die »Werkfrage ins Stocken gekommen« und die »Frage nach Conrads Rang

in der europäischen Malerei konturlos geblieben« ist, vergißt er geflissentlich die diesbezüglichen Leistungen bedeutender Forscher wie Wilhelm Worringer (1924), Alfred Stange (1950) und Charles Sterling (1962). Wie klar und wie früh hat dies der junge, geniale Worringer formuliert: »Die Erscheinung Conrad von Soest hat etwas durchaus Unvermitteltes ...«, »... aus den westfälischen Voraussetzungen allein seine Kunst in keiner Weise erklärt werden kann«. »Um das französisch-burgundische Fremdgut in die westfälische Provinzkunst in organischer Weise eingeführt zu haben, ist seine Hauptbedeutung«. »Diese traumhafte Stille und Vornehmheit ist Abglanz höfischer westlicher Hochkultur« (W. Worringer, *Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924, S. 204/212).

Ausführlich behandelt Engelbert die Ikonographie der fünf mariologischen Szenen des Dortmunder Altares. Dabei kommt es immer wieder zu seinen 'geometrisierenden' Betrachtungen: Die Maria der Geburtszene (»Maria im Wochenbett«) besteht bei ihm aus einem »aus zwei Dreiecken zusammengesetzten Kompositionsprinzip«. Mit dieser 'Geometrisierung' wird der Szene das sinnlich Erfahrbare genommen. Ähnlich bei dem Sängchor der Engel, die als »Hüter eines sentimentalen Familienglücks« abqualifiziert werden (S. 106). Die Anbetung der Drei Könige auf dem linken Flügel des Altares betrachtet der Autor gleichermaßen 'geometrisierend': »Spiel der Linien«, »subtiles Dreieck«, »Überkreuzkomposition«, »Dreiecksfigur«, prägnantes Oval« lenken vom anschaulich und sinnlich Dargestellten ab. Dabei kommt es immer wieder zu irrtümlichen Symboldeutungen, z. B. die Zinnen am Pokaldeckel des jüngsten Königs sollen »Anspielung auf Marias Thron und das himmlische Jerusalem« sein. Die 'verkappte Symbolik' der frühen Neuzeit hat Conrad von Soest noch nicht gekannt.

Die Hauptszene des Dortmunder Marienaltars ist der Tod Mariens. Engelbert schließt seine Betrachtung mit dem Satz: »Wenn ihr (Maria) ein Verständnis für den eigenen Lebenswandel, der auf dem Sterbebett ein Ende findet, »zugemutet« wird, ist auch ein erster Schritt für ein neues Bewußtsein weltlichen Lebens eingeleitet« (S. 122). Was hier dem Leser zugemutet wird, ist eine sinnlose Abstraktion, die am Werk Conrads vorbeigeht. Die endzeitliche Triumphszene, die Krönung

Mariens im Himmel, das monumentale Leitbild der Gotik, kommt etwas zu kurz. Die sehr fragmentarisch erhaltene Tafel zeigte an den vier Ecken der Komposition die vier himmlischen Wesen der Apokalypse, die Thronwächter Gottes, die — seit Irenäus von Lyon — symbolisch und primär die vier christologischen Hauptereignisse (Menschwerdung, Opfertod, Auferstehung, Himmelfahrt) verbildlichen. Die Tatsache, daß der Löwe ohne Schwingen dargestellt ist, ist noch kein Widerspruch und spricht nicht gegen die Annahme, daß auf der fehlenden Stelle der rot-goldenen Engel-Mandorla der Ochse und der Adler dargestellt waren (vgl. dazu die Miniatur des Maître du Couronnement de la Vierge, *Légende dorée*, gegen 1403, Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 242, fol. 1).

Neben den zwei monumentalen Hauptwerken in Wildungen und Dortmund und neben den drei Fragmenten von zwei Hausaltären in Münster und München scheidet Engelbert die Altartafel mit der Darstellung des hl. Nikolaus zwischen vier Heiligen in der Soester Nikolauskapelle aus dem Werk Conrads aus, die bisher meist als ein Frühwerk des Malers aus der Zeit um 1400 betrachtet wurde (G. Dehio, K. Steinbart, R. Nissen, A. Stange u. a.). Er ordnet die Tafel dem »Umkreis« des Malers zu, obwohl er die Argumente für die Zuschreibung an Conrad ausführlich referiert, so, daß man doch den Eindruck gewinnt, und es spricht viel dafür, daß die Soester Nikolaustafel ein eigenhändiges frühes Werk des Conrad von Soest ist.

Im III. Kapitel behandelt Engelbert die »Anatomie des Bildleibes«. Der begrifflich sehr schwerfällige, bisweilen sinnwidrige Text behandelt den »Aufbau eines Bildfeldes am Beispiel der »Darbringung im Tempel«, den »Körper«, die »Figur« (Kopf, Hände, Gewandung), die »Gemalten Seidenstoffe mit pflanzlichen und tierischen Motiven«, die »Linie«, die »Farbe« und zum Schluß die »Perspektiven des Bildleibes«. Zum letzteren faßt der Autor seine Gedanken folgenderweise zusammen: »Die zeichenhafte Verknüpfung bzw. Zerlegung des Bildleibes ist auch auf einen Beschauer hin angelegt, der diese Schleistung vollbringt. Beschauer und Bild stehen sich wirklich gegenüber. Unwirklich ist allein, daß das, was dem Beschauer im Bildleib begegnet,

sein Dasein entwertet« (S. 186). Es ist bedauerlich, daß die Entwertung eines großen Themas, des Werkes des bedeutendsten Malers der Stadt Dortmund und Westfalens im Mittelalter so flach und banal endet.

Die Liste der speziellen Literatur ist etwas ergänzungsbedürftig. Um die wichtigsten, weiterführenden zu erwähnen: Martha Bringemeier, *Priester- und Gelehrtenkleidung – Ein Beitrag zur geistesgeschichtlichen Kostümforschung*, Münster 1974, bes. S. 138-141; Paul Pieper, Konrad von Soest und sein Kreis: *Kunstchronik* 8/1950, S. 146-149; Hermann Beenken, Konrad von Soest: *Zeitschrift für Kunst* IV, 1950, S. 296; Alfred Stange, Conrad von Soest: *Kindlers Malerei-Lexikon* V, Zürich 1968, S. 376-387; Gisela Goldberg/Gisela Scheffler, *Altdeutsche Gemälde – Köln und Nordwestdeutschland*, München 1972, S. 185-189; Marie Kemper, Die Farbigekeit als Kriterium für Werkstattbeziehungen, dargestellt an zehn Altären aus der Zeit zwischen 1370 und 1430: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* 11, 1973, S. 7-51; Friedrich Jacobs, *Der Meister des Berswordt-Altars*, Göttingen 1983,

Göttinger Akademische Beiträge Nr. 117, S. 198-201; Shigeki Nagai, *Die Landschaftsdarstellung und Bilderzählung in der deutschen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert*, Münster 1984, S. 47-53; Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Paris 1987; Margarete Domscheit, *Konrad von Soest*, Dresden 1988; Géza Jászai, Zug der Heiligen Drei Könige – zu Geburt oder Tod?, *Das Münster* 1988/4, S. 286-292; Michael Wolfson, *Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550* (Nieders. Landesmuseum Hannover, Landesgalerie), Hannover 1992, S. 117-129.

Der ästhetisch sehr ansprechende Charakter, das reiche Bildmaterial und die ausgezeichnete Druckqualität dieser Veröffentlichung sind unbedingt hervorzuheben. Es bleibt zu hoffen, daß die Irrungen und Wirrungen des Autors neue Kräfte auf den Plan rufen, um das Werk des Conrad von Soest zu würdigen und zu heben.

Géza Jászai

Kunsthistorische Institute im Internet (1)

Die Kunsthistorischen Institute der Universitäten besitzen insofern eine Schlüsselstellung für Entwicklung, Auseinandersetzung und Umgang mit neuen Medien, da an ihnen die Wissenschaftler der kommenden Generationen ausgebildet werden. Von ihrem Ausbildungsstand, ihren Kenntnissen und ihrer Praxis im Umgang mit den neuen Medien wird u. a. in den kommenden Jahrzehnten abhängen, wie sich die deutschsprachige Kunstgeschichte im internationalen Vergleich präsentiert. Ein verstärktes Lehrangebot auf diesem Sektor wäre kein Luxus.

Von etwa 72 deutschsprachigen Instituten, in denen das Fach Kunstgeschichte mit einem Studienabschluß gelehrt wird, unterhalten 13 Institute eine Homepage im Internet. Wenn man sich diese auf ihren Informationsgehalt hin ansieht, bleiben Berlin (URL: <http://www.arthist.hu-berlin.de/>), Heidelberg (URL: <http://ix.urz.uni-heidelberg.de/~ja6/KHI.html>), Innsbruck

(<http://info.uibk.ac.at/c/c6/c618/>) und Stuttgart (URL: <http://www.uni-stuttgart.de/UNIuser/kg1/home.html>) übrig. Sie enthalten außer den üblichen Angaben zu Öffnungszeiten, Personal und Vorlesungsverzeichnis umfangreichere Recherchehilfen zu den Ressourcen des Internets für Kunstwissenschaftler.

Die älteste Homepage, jene des KHI in Salzburg (URL: <http://www.edvz.sbg.ac.at/kug/home.htm>; M. Just, Dezember 1993), informiert über Lehrpersonal und Studienrichtungsvertreter. Als zweite folgt die umfangreiche Homepage des KHI Stuttgart (G. Löw, Anfang 1995; ca. 40 Seiten, von H. Steinmann und S. Jahrstorfer betreut). Außer den üblichen Informationen zum Institut findet man eine Liste neuer Publikationen, Informationen über Ausstellungen in Stuttgart sowie eine kommentierte Link-Sammlung zu Kunsthistorischen Instituten, Literaturrecherche im Internet, Museen und »Kunst in Rom« (URL: <http://kg1.sowi.uni-stuttgart.de/links.html>). Danach folgen das KHI Erlangen (URL: <http://www.uni-erlangen.de/docs/FAUWWW/Fakultaeten/PHIL1/Phil1.html#anchor159200;12.5.1995>) mit einer Seite (Adresse, Telefonnummer und Lehrpersonal) und die mittlerweile professionell gemachte Homepage des KHI Innsbruck (C. Wedekind, Juli 1995), ca. 40 Seiten mit ca. 1,5 MB Speicherplatz.