

stammt der Katalog. In erster Linie ihm ist es schließlich zu danken, daß wir die Ausstellung in München sehen können. Er wurde dabei tatkräftig unterstützt durch die Direktion der Bayerischen Staatsbibliothek (Generaldirektor Hofmann, Direktor Ruf), das Bayerische Kultusministerium (namentlich Staatssekretär Sattler und Ministerialrat Keim), das Münchner Erzbischöfliche Ordinariat (Prälat Hartig) und nicht zuletzt durch die Public Affairs Division des amerikanischen Hohen Kommissars (Mr. Charles D. Winning, Mr. Edgar Breitenbach, Mr. Louis Miniclier, Mr. Stefan P. Musing) und den Bayerischen Rundfunk (Präsident Lippl), die der Ausstellung auch beträchtliche Geldmittel zur Verfügung stellten.

Karl Hermann Usener

## KONRAD VON SOEST UND SEIN KREIS

*Zu der Ausstellung des Dortmunder Museums in Schloß Cappenberg (mit 1 Abb.)*

Diese Ausstellung, deren Zustandekommen neben den zahlreichen Kirchen und Sammlungen, die bereit waren, sich für einige Monate von ihren unersetzlichen Werken zu trennen, vor allem dem Leiter des Dortmunder Museums, Rolf Fritz, verdankt wird, stellt sich ein eng begrenztes Thema. Dieses Thema aber, wohl das großartigste, das die Kunstgeschichte Westfalens im Mittelalter zu bieten hat, füllt sie bis zum Rande aus. Um das Werk des Konrad von Soest, gipfelnd in den Altären von Dortmund und Wildungen, schließt sich der Kreis seiner westfälischen Zeitgenossen in ihren besten Leistungen.

Man muß in diesem Falle einmal auch von den Vorarbeiten sprechen. Es ist nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, daß diese nicht zahlenmäßig, aber dem Gehalt nach sehr gewichtige Ausstellung die Frucht einer jahrelangen intensiven Bemühung um ihr Thema darstellt. Langwierige Restaurierungsarbeit war in der Werkstatt in Cappenberg zu leisten, um einige der großen Altäre des westfälischen Mittelalters in ihrem Bestand sichern und der Öffentlichkeit vorführen zu können. Es darf betont werden, daß die Wiederherstellung der Tafeln aus Bielefeld und Fröndenberg, Warendorf und Darup zu den Musterleistungen einer behutsamen, ihrer Möglichkeiten und Grenzen bewußten Restaurierungstechnik gehört. Das Hauptwerk der Ausstellung, der Wildunger Altar, wurde in den Werkstätten des hessischen Landeskonservators zu Marburg wiederhergestellt, wobei nur das Mittelbild in neuem Glanze strahlt, während die Flügel größtenteils noch den alten Zustand zeigen. Wir möchten die Meinung aussprechen, daß in diesem Falle die Reinigung um einige Grade zuweit getrieben wurde, die Spuren natürlichen Alterns zu sehr getilgt sind. Der unerfreuliche Zustand der Flügelbilder aber überzeugt den Besucher leicht von der Notwendigkeit von Maßnahmen, die den kostbaren Bestand solcher Tafeln sichern. Es wäre zu wünschen, daß auch der letzte der großen Altäre, der Berswordt-Altar der Dortmunder Marienkirche, in der Cappenger Werkstatt wiederhergestellt wird.

Der warme und milde Farbenglanz dieser Tafelbilder des frühen 15. Jahrhunderts ist für den Besucher, der nur schauen will, wohl der bestimmende Eindruck. Er steigert

sich zu einer kaum beschreibbaren, unwirklichen Intensität in dem großen Raum, in dem die Altäre von Wildungen und Dortmund, Werke der Reife und der Spätzeit des Konrad von Soest, sich gegenüberstehen. Für Wildungen wird von neuem — eine alte Streitfrage der westfälischen Kunstgeschichte — das Datum 1414 in Vorschlag gebracht, während die letzte Literatur sich im allgemeinen für 1404 entschieden hatte. Zum Dortmunder Altar hat Fritz zahlreiche neue Feststellungen angemeldet, die es sicherer als bisher möglich machen, von den Fragmenten auf das Ganze dieses großartigen Werkes zurückzuschließen. Sie werden zusammen mit anderen Beiträgen, die aus der Vorbereitung auf diese Ausstellung erwachsen sind, in einem demnächst erscheinenden Sonderheft der Zeitschrift „Westfalen“ veröffentlicht. Die weiteren Werke Konrads sind nur in Teilen erhalten oder aber aus dem oft getrübbten Spiegel der zahlreichen Nachfolger zu erschließen. Alle Bilder, die für die Lösung der vielen, mit der altwestfälischen Malerei trotz mancher Bemühungen noch immer verknüpften Probleme bedeutsam sind, hat man hier auf bequeme Weise nebeneinander. Neben den zweifellos eigenhändigen Bildern, dem kleinen Flügel der Münchener Pinakothek und den beiden Tafeln mit den Heiligen Otilie und Dorothea in Münster, die ursprünglich wahrscheinlich den rechten Flügel eines Marienaltars darstellten, steht die Nikolaustafel aus Soest, deren trauriger Zustand es immer wieder zweifelhaft macht, ob sie wirklich als Frühwerk anzusprechen ist. Wohl mit Recht hat Alfred Stange die außerordentlich feine, nur handgroße Darstellung der „Notgottes“ (Münster, Landesmuseum), die bislang als kölnisch galt, in den engsten Umkreis des Meisters gestellt.

An der Wand neben den Wildunger Tafeln steht der Altar von Fröndenberg, dessen Mittelteil sich noch an der alten Stelle erhalten hat, während von den ursprünglich acht Flügelbildern nur zwei (in Münster und Cleveland/USA) bekannt sind. Überrascht, aber schnell überzeugt erblickt man in der sonst leeren Mittelnische die Halbfigur der Muttergottes aus der Sammlung Loeb, die schon R. Nissen dem Fröndenberger Meister zugeschrieben hat. R. Fritz hat den richtigen Zusammenhang erkannt. Dagegen vermag man sich angesichts des Wildunger Altars trotz der einleuchtenden Zugehörigkeit zum nahen Umkreis des frühen Konrad nicht zu entschließen, den Altar von Fröndenberg, wie es erwogen worden ist, dem Hauptmeister selbst zu geben. So gut sich der Altar auch der Chronologie von Konrads Frühwerk einfügen würde, so wenig läßt sich übersehen, daß die gestaltende Hand Intensität und Überzeugungskraft des führenden Meisters in keiner Weise erreicht.

Dagegen scheint mir eine bislang kaum beachtete, stets nur als zweitrangig gewürdigte Tafel in die erste Reihe, in unmittelbare Nähe des Hauptmeisters zu rücken: der Altar von Darup. Schon P. J. Meier hat vor fast 30 Jahren erkannt, daß die Daruper Tafel mit den Altären von Warendorf und Isselhorst in engstem Zusammenhang steht. Aber der Meister von Warendorf oder Münster, den er aufgestellt hat, läßt sich trotzdem nicht als *eine* Individualität aus dem sonstigen Schulgut herauslösen. Meier hatte mit Recht vermutet, daß die Kalvarienberge der drei Altäre auf einen verlorenen Kalvarienberg Konrads selbst zurückgehen müssen. Während man aber bisher Warendorf als Hauptwerk dieser Gruppe angesehen hatte, rückt nun ganz offensichtlich Darup

an die erste Stelle. Hier ist im Farbigen und Formalen, in Erfindung und Komposition ein sehr eigenwilliger Geist zu spüren, der seinem inneren Gewicht nach kaum hinter Konrad zurücksteht. Es wäre zu fragen, ob wir vielleicht hier den jungen Konrad selbst fassen können; aber die außerordentliche Raffinesse im Farbigen läßt wohl doch eine andere Persönlichkeit erkennen. Warendorf ist dann die erweiterte und vergrößerte, Isselhorst die reduzierte Fassung dessen, was der Daruper Meister vorgeformt hat.

Wir können hier nicht von allen Bildern der Ausstellung, über die ein ausführlicher, sorgfältig gearbeiteter Katalog Rechenschaft gibt, sprechen. Eine ganze Reihe von Werken, Einzelfafeln aus zerstörten Altarzusammenhängen, wird in Cappenberg zur Diskussion gestellt, ihre genaue Prüfung durch die Beteiligten im Zusammenhang des gesamten Werkes wird möglicherweise hier und da zu neuen Ergebnissen führen. Auf eine Gruppe aber, die sozusagen eine Schlüsselstellung in der altwestfälischen Malerei einnimmt, muß noch eingegangen werden. Schon lange ist erkannt, daß der Altar der Bielefelder Marienkirche nicht in die Nachfolge Konrads gehört, sondern von einem mindestens gleichaltrigen, vielleicht sogar älteren Zeitgenossen stammen muß, der einerseits aus der Bertramtradition herauswächst, sich zugleich aber schon ganz selbständig den Quellen des Westens zuwendet, die für Konrads Kunst von so zentraler Bedeutung werden. Die Jahreszahl 1400 für diesen Altar ist zwar nur unsicher überliefert, entspricht aber durchaus dem stilgeschichtlichen Zusammenhang. Dem Bielefelder Altar ging es wie zahlreichen anderen Altarwerken dieser Zeit: das Mittelstück blieb der Kirche erhalten, während die Flügel, deren Sinn man nicht mehr verstand, frühzeitig verkauft wurden. In diesem Fall gelangten sie schon vor etwa hundert Jahren nach England, wurden geteilt und in alle Winde zerstreut. Es ist das Verdienst von Rolf Fritz, elf von den achtzehn Bildern in England und Amerika wieder nachgewiesen zu haben, deren Veröffentlichung (in dem erwähnten Sonderheft von „Westfalen“) bevorsteht. Drei davon, im Londoner Kunsthandel befindlich, sind in der Ausstellung zu sehen. Man kann sich danach wenigstens eine ungefähre Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung dieser Bilderwand von 31 Darstellungen machen.

Folgerichtig zeigt man in Cappenberg den Altar im ersten Raum vor Konrad von Soest und stellt ihm den Berswordt-Altar aus Dortmund gegenüber, in dem man schon früher die gleiche Hand erkannte. Aber in dieser Gegenüberstellung ergibt sich nun eine Überraschung: die bisherige Einstufung des Berswordt-Altars als Spätwerk des Bielefelder Meisters, seine Verbindung mit dem überlieferten Datum 1431 läßt sich nicht halten, sie würde die Entwicklung auf den Kopf stellen. Während der Katalog bereits erwägt, den Berswordt-Altar vor den Wildunger zu setzen, ergab sich bei einem Gespräch mit Alfred Stange die Vermutung, daß er noch vor dem Bielefelder als Frühwerk dieses Meisters im späten 14. Jahrhundert entstanden sei. Damit würde er in die Nähe des Jahres 1385 rücken, für das eine Berswordtsche Familienstiftung in der Marienkirche bezeugt ist. Eine Vordatierung also um fast ein halbes Jahrhundert! Und wirklich zeigt sich der Altar, unvoreingenommen betrachtet, ganz dem monumentalsten Geist des 14. Jahrhunderts verbunden, ohne alle Beziehung zu dem

in der späten Konradschule langsam erwachenden Realismus, aber auch noch ohne die gefühlsbetonte Süße, wie sie den weichen Stil auszeichnet.

Die vorstehenden Andeutungen möchten gezeigt haben, daß die Cappenberger Ausstellung auch dann einen wirklichen Gewinn bedeutet, wenn man das grassierende Ausstellungswesen unserer Tage mit Skepsis betrachtet. Die Allgemeinheit wird mit der Persönlichkeit eines großen Malers vertraut, dessen Werk sonst an vielen, z. T. entlegenen Orten verstreut ist; für den Kunsthistoriker trägt die Ausstellung ihr Teil zur Lösung von Fragen auf dem Gebiete der altdeutschen Malerei bei. Man wird ein wichtiges Kapitel der westfälischen Malerei umschreiben müssen.

Schließlich seien noch einige Bemerkungen zum technischen Aufbau der Ausstellung gestattet. Man hat den Grundsatz befolgt, die Altäre nicht wie Galeriebilder zu hängen, sondern auf meist sehr niedrige Sockel zu stellen. Hierdurch wird zwar die Einzelbetrachtung der Werke erleichtert, ihre feierliche Wirkung auf den Besucher aber nicht unterstützt. Alle Sockel und teilweise auch die Wände sind mit neutral wirkendem (und billigem) braunem Rupfen bespannt. Nur hinter dem Marienaltar des Konrad von Soest erscheint naturfarbene Seide. Die schwierige Frage, ob man eine Ausstellung eingehend beschriften oder nur numerieren soll, ist so entschieden, daß nur den großen Altären ausführliche Schilder beigegeben sind, während man bei den Einzeltafeln auf den Katalog verwiesen wird. So erhält der flüchtige Besucher eine erste Orientierung, während der Fachmann nicht durch zu viel Papier gestört wird.

Paul Pieper

## PROBLEME BEI DER EINRICHTUNG NEUER AUSSTELLUNGSRÄUME

(mit 3 Abbildungen)

Die Kellerräume des Münchner Amerika-Hauses waren bis vor kurzem dunkel, unfreundlich und nur für Lagerzwecke zu benutzen. Diese Räume sollten mit geringem Kostenaufwand für Ausstellungen verschiedener Art hergerichtet werden.

Bei der Lösung dieser Aufgabe wurde auf die sonst übliche Raumaufteilung ganz verzichtet und unter Verwendung verhältnismäßig billiger beweglicher Beleuchtungskörper die Schaffung eines einheitlichen Raumes für die gesamte verfügbare Fläche angestrebt. Durch Einbeziehung auch des Eingangs wurde weiterer Ausstellungsraum gewonnen. Freistehende Vitrinen in der Mitte und niedrige Abteilungen an den Seiten des Hauptraumes wirken als „unsichtbare“ Wände. So unterscheidet sich die Raumordnung vom traditionellen Museumsgrundriß, indem die Ausstellung als Ganzes gestaltet und übersehen werden kann. Die eigentliche technische Neuerung besteht jedoch in der Anbringung der Lichtquellen: das gewählte Verfahren erlaubt es, die Lichtquellen bei zukünftigen Ausstellungen mit größter Freizügigkeit zu verlegen.

Im allgemeinen bemüht man sich bei der Ausstellung von Kunstwerken darum, aus richtig gesetzten Fenstern oder von der Decke her einfallendes Tageslicht zu erzielen.