

Während München im Klassizismus die Führung übernimmt, bietet Augsburg am Ende des Jahrhunderts nur ein bescheidenes Nachspiel in der Industrie seiner Galanteriewaren. P. v. Stetten erkennt klarsichtig, daß das Goldschmiedehandwerk durch das allmähliche Aufgeben der Treibtechnik und seine Hinneigung zu den kleinen modischen Geräten der Dosen, Stockknöpfe, Uhrgehäuse, Etais usw. sich selbst die Grundlage seiner reichsten Entfaltung entzogen hatte.

Es ist schade, daß in der Ausstellung von der Münchener Entwicklung zum Klassizismus hin, die sich in den Werken des bedeutenden Ignaz Franzowitz spiegelt, aus noch kriegsbedingten Gründen nichts gezeigt werden konnte. Vielleicht hätte auch die Vielfalt der Verwendung des Silbergeräts durch Hereinnehmen von Kirchenleuchtern, Kanontafeln etc. noch etwas mehr unterstrichen werden können. Der Ausstellung ist ein Katalog beigegeben, der in der Auswahl von 49 ausgezeichnet photographierten und ganz vorzüglich klischierten Goldschmiedearbeiten sich nicht nur an den Fachmann, sondern ganz allgemein an den Freund des schönen Silber- und Goldgeräts wendet. Der sorgfältige Text und die Meisterverzeichnisse sichern seine Bedeutung über die Ausstellung hinaus. Für die Münchener Ausstellung neu hinzugekommenes Material, das neben profanem Gerät als Hauptstück eine Augsbουργische Monstranz von 1739 bringt, wurde in einem Nachtrag katalogisiert, wobei auch zugleich einige Errata ihre Korrektur erfuhren. Bei der detaillierten Beschreibung der einzelnen Stücke, bei der sich allerdings oftmals das Fehlen einer diesen freien Formausbildungen adäquaten Nomenklatur bemerkbar macht, hätte man nur noch ein Stichwort über die Art der technischen Herstellung gewünscht.

Anton Ress

WESTFALISCHE MALER DER SPÄTGOTIK

Zu der Ausstellung im Landesmuseum in Münster

(mit 3 Abbildungen)

Die Ausstellung, die das Landesmuseum im gegenwärtigen Sommer zeigt, gehört in den Zusammenhang eines größeren Planes, dessen Ziel die Darstellung der westfälischen Malerei des 15. Jahrhunderts bildet, einer Epoche, in der Westfalen neben und teilweise vor den Nachbarlandschaften ein eigenes und wesentliches Wort spricht. 1937 wurde in Münster der Anfang gemacht mit der Ausstellung „Der Maler Derick Baegert und sein Kreis“, die eine umfassende Vorstellung von dem Meister gab, der das Jahrhundert in Westfalen und am Niederrhein bedeutend abschließt. Das Dortmunder Museum nahm sich in erfreulicher Arbeitsteilung des großen Künstlers an, mit dem das Jahrhundert beginnt, und zeigte 1950 in Cappenberg „Konrad von Soest und sein Kreis“ (vgl. Kunstchronik 3, 1950, S. 146). Es blieb die Aufgabe, die Lücke zwischen beiden Ausstellungen zu schließen, die Meister der Mitte des Jahrhunderts zu sammeln und darzustellen.

Anlaß war genau wie 1937 und 1950 die dringend gewordene Restaurierung einiger der großen Altäre dieses Zeitraums. Die umfangreichen Werke des Meisters von Schöppingen waren im Zustand verfälscht, im Bestand gefährdet und verlangten nach einer Wiederherstellung, die in der Werkstatt des Landesmuseums durchgeführt wurde. Besondere Sorgfalt wurde auf die Freilegung der unter dicken Öllasuren fast unversehrt erhaltenen Goldgründe des Schöppinger Altares verwandt. Daneben waren die Marienafeln aus Iserlohn zu sichern und instandzusetzen, sowie der in den Kreis des Liesborner Meisters gehörende Lünener Altar zu reinigen.

Der langwährende Aufenthalt dieser Werke im Landesmuseum ließ in Fortsetzung der Verzeichnisse der beiden früheren Ausstellungen den Wunsch entstehen, in dem vom Berichterstatter bearbeiteten Katalog die westfälische Malerei in der Zeit zwischen Konrad von Soest und Baegert umfassend zur Darstellung zu bringen. Auch diesmal wurden nicht nur die für die Ausstellung erreichbaren Bilder in die Bearbeitung einbezogen, sondern es sollten alle mit Recht diesem Umkreis zugeschriebenen Werke verzeichnet und abgebildet werden. Der Katalog gibt neben einer knappen Beschreibung und der Bibliographie Angaben über Malgrund und Maße, Zustand, Provenienz usw. und versucht, die wissenschaftliche Diskussion zu klären. Zusammen mit den beiden früheren, mit ähnlicher Zielsetzung verfaßten Katalogen ergibt sich so eine Art Kompendium der westfälischen Malerei des 15. Jahrhunderts, wie es wohl keine andere deutsche Landschaft in dieser Form besitzt. Als Beispiel uneigennütziger kollegialer Zusammenarbeit sei angeführt, daß Alfred Stange wichtige Ergebnisse seiner Forschungen über die westfälische Malerei, die im 6. Bande seiner „Deutschen Malerei der Gotik“ veröffentlicht werden, zur Verfügung stellte, so daß sie Katalog und Ausstellung zugute kamen.

Die Ausstellung gruppiert sich nicht so eindeutig wie die beiden früheren Veranstaltungen um einen großen Namen. Nicht einer, sondern fünf Maler sind mit ihrem mehr oder weniger umfangreichen Werk zu sehen. Doch darf mit Recht der Münsterer Johann Koerbecke als die zentrale Figur der westfälischen Malerei des mittleren 15. Jahrhunderts gelten. Sein für diese Zeit ungewöhnlich genau überliefertes Leben umspannt fast das ganze Jahrhundert: wohl im ersten Jahrzehnt geboren, ist er 1491 gestorben. Sein Hauptwerk, der Marienfelder Altar von 1457, gehört, über den lokalen Zusammenhang weit hinausweisend, in seinem auf Innen- und Außen-seiten verteilten Nebeneinander von konservativem Idealismus und frühem Realismus zu den aussagekräftigsten Werken der Zeit. Zugleich dürfte es derjenige deutsche Altar überhaupt sein, den das Schicksal der Zerstreuung am schwersten getroffen hat. Die Ausstellung hat sich bemüht, möglichst viele von den 15 erhaltenen Tafeln zusammenzubringen, der Katalog verzeichnet die Odyssee der einzelnen Bilder. Der Besucher wird dankbar anerkennen, daß das Art Institute in Chicago die „Verkündigung“ über den Ozean sandte, daß die verschiedenen Schweizer Besitzer und das Museum in Avignon sich von ihren kostbaren Tafeln trennten. Auch die Bilder

aus deutschem Besitz — außer „Kreuztragung“ und „Kreuzigung“ der Berliner Staatlichen Museen (jetzt in Wiesbaden) — werden in Münster gezeigt.

So stehen sich zum ersten Mal fünf (von sieben erhaltenen) Bilder der Innenflügel fünf (von acht erhaltenen) Bildern der Außenflügel im gleichen Raum gegenüber. Der Gegensatz, die Spannweite dieses Malers ist überraschend, ebenso der Abstand der feierlich komponierten Marienaltäre von der bewegten, oft turbulenten, den Frührealismus in präziöser Weise spiegelnden Passionsgeschichte. Die Voraussetzungen für diesen Stil, der der Grenzstellung der Epoche so vollendet entspricht, treten deutlich hervor. Neben dem westfälischen, konradischen Erbe, das besonders in der Verkündigung nicht zu übersehen ist, hat Lochners Spätwerk, der Darbringungsaltar, dessen Mittelbild die Darmstädter Tafel bildete, zweifellos den größten Eindruck auf den westfälischen Meister gemacht. Wir können, wie Lotte Brand in ihrer Freiburger Dissertation nachgewiesen hat, die Lochners Konzeption aus dem in Paris und Nürnberg erhaltenen Altar des Sippenmeisters erschließen, zugleich aber recht genau die selbständige Umprägung des Vorbildes bei Koebercke verfolgen. Vor allem die Darbringung macht sowohl die Abhängigkeit wie die Eigenständigkeit sichtbar. Für die Passionszenen dagegen muß der ebenfalls nur in Teilen erhaltene, gleichfalls für eine Kölner Kirche geschaffene Altar des Dierick Bouts (oder des Meisters der Münchener Gefangennahme) als Vorlage gedient haben. Wie Koebercke die so sehr divergierenden, übrigens seinen längeren Aufenthalt in Köln voraussetzenden Vorbilder in den Tafeln seines Altares verschmilzt, ist erstaunlich. Außer dem Personalstil läßt sich hier einmal der Stammesstil in beispielhafter Klarheit ablesen.

Neben dem Frühwerk, den Langenhorster Flügeln (Nr. 43—50), wird vor allem das Spätwerk Koeberckes durch die Ausstellung besser greifbar als bisher. Aus den beiden Freckenhorster Tafeln (Nr. 70—71) läßt sich der Zusammenhang eines Auferstehungsaltars wenigstens der Anlage nach erschließen. Von einem Marienaltar (Nr. 68—69a) sind Verkündigung und Anbetung des Kindes, wohl die Innenflügel, und eine Außenseite mit der Vision des hl. Bernhard erhalten. Am bedeutendsten aber vertreten Koeberckes Spätstil zwei Tafeln eines Johannesaltars (Nr. 72—73), die für die Ausstellung leider nicht erreichbar waren. Wir bilden das Taufbild hier ab in der Hoffnung, daß die Tafel sich dadurch wird auffinden lassen (Abb. 12). Im Rheinischen Bildarchiv, dem die Aufnahme verdankt wird, ist als Besitzer die Sammlung Jansen in Bonn vermerkt. Doch hat es einen Sammler dieses Namens in Bonn anscheinend nie gegeben. Als ähnlich bedeutendes Werk des gereiften Koebercke ist die wohl in englischem Privatbesitz befindliche Tafel mit Christus und dem Täufer anzusehen. Die sorgfältige Unterscheidung der beiden Gestalten, das Zurücktreten des Johannes, seine Zeigegebärde neben dem ganz im Vordergrund stehenden Christus, die Größe, die in der Einfachheit der Anlage liegt, sprechen für den hohen Rang des Malers.

Es mag Widerspruch erregen, daß sowohl der Schlägler wie der Steinhäger Altar im Umkreis Koeberckes genannt und behandelt werden. Die deutlich, wenn auch auf

verschiedener Qualitätsstufe zusammengehörenden Werke nehmen eine Sonderstellung ein, scheinen mir aber doch eher in Westfalen als in Niedersachsen oder Hamburg denkbar zu sein.

Ganz von Koerbecke zu trennen, aber ebenfalls westfälisch sind die Marien Tafeln aus Iserlohn. Ausstellung und Katalog setzen die heute auseinandergesägten Bilder in der ursprünglichen Anordnung wieder zusammen. Die Bekanntschaft mit diesem frischen Erzähler, der eine Vorliebe für intime Innenräume hat und die Kindheitsgeschichte Christi liebenswürdig und anmutig darzustellen weiß, ist ein wichtiges Ergebnis der Ausstellung. Es mag sich etwa um einen Altersgenossen Koerbeckes handeln. Der bedenkliche Zustand machte eine durchgreifende Wiederherstellung der Tafeln unumgänglich.

Neben den Werken Johann Koerbeckes kulminiert die Ausstellung — und die westfälische Kunst dieser Zeit — in den beiden großen Altären des Meisters von Schöppingen, die im Lichthof des Museums aufgestellt sind. Diese Altäre — der eine noch Besitz der Schöppinger Kirche, für die er geschaffen wurde, der andere, früher in Haldern, jetzt im Kölner Dom — verdienen mehr als bisher bekannt zu werden. Ihre Wertschätzung hat lange Zeit unter der falschen Einordnung in die Nachfolge Koerbeckes und des Liesborner Meisters gelitten. Erst durch die Arbeiten von H. Busch und Th. Rensing ist der Maler an die richtige Stelle der Entwicklung, nämlich vor Koerbecke (möglicherweise als sein Lehrer) gerückt.

Von seinen drei noch bekannten Altären ist der aus Soest stammende 1945 in Berlin verbrannt. Dieser unersetzliche Verlust macht es schwer, über die Entwicklung des Künstlers und die Abfolge der Altäre endgültige Klarheit zu gewinnen. Daß der Haldener Altar an den Anfang gehört und bereits kurz nach 1440 entstanden ist, dürfte allerdings nicht zu bezweifeln sein. Neben dem vierteiligen Aufbau erweist auch der Stilcharakter den fast bruchlosen Zusammenhang mit der Zeit Konrads von Soest, vor allem mit der Gruppe um den Daruper Altar. Schöppingen muß erheblich später sein, wie der Vergleich der zunächst fast identisch erscheinenden Szenen mit Christus in der Vorhölle zeigt (Abb. 1a—b). Bei aller Übereinstimmung wird die Verknappung des späteren Werkes, die Verhärtung des Ausdruckes, zugleich die großartigere Auffassung Christi ganz klar. (Die „Badehosen“ in Schöppingen sind zweifellos ursprünglich!) Nach neuerlicher Prüfung möchte ich noch deutlicher als im Katalog die Meinung vertreten, daß der Berliner Altar eine Mittelstellung einnimmt und zwischen Haldern und Schöppingen entstanden ist. Dafür spricht schon die Gesamtanlage der beiden späteren Altäre. In Schöppingen wird in zwar noch nicht ganz durchgeklärter, aber fast gewaltsamer Weise die Einheit von Flügeln und Mitteltafel erreicht. Aus der geschiebehafte[n] Verschachtelung der Szenen auf dem linken Flügel bildet sich der große Strom, der den Kalvarienberg mit ergreift, während rechts bei Beweinung und Vorhölle eine Fermate gesetzt wird. Der rechte Flügel hat dann eine viel lockerere, aber doch auch stark ineinandergreifende Fügung. Daß der Meister nach dieser Lösung noch einmal zu der altertümlichen Aufteilung

der Flügel in Einzelbilder zurückgekehrt sein sollte, ist unwahrscheinlich. Vollends die Verkündigung auf dem linken Außenflügel in Schöppingen zeigt einen Willen zur großen Form, der wie das letzte Wort des Meisters aussieht. In souveräner Weise ist das Vorbild des Merode-Altars umgeprägt. Die Nikolaustafel (Nr. 22), Haltern am nächsten stehend, wird durch die Nachricht einer Chronik auf das Jahr 1443 festgelegt. Damit ist ein Ausgangspunkt für die Chronologie gewonnen.

Daß der Meister von Liesborn in der Ausstellung weniger als der Schöppinger Meister und Koerbecke zur Geltung kommt, erklärt sich daraus, daß die Bruchstücke seines Hochaltars von 1465 in der Londoner Nationalgalerie unerreichbar waren. Aber auch unabhängig davon ist das eigenhändige Werk erstaunlich schmal, die hohe Schönheit des Altares, nach dem der Maler benannt wird, bleibt unerreicht. Nicht ohne Bedenken sieht man den Kalvarienberg der Soester Hohnkirche bei dem Meister selbst eingereiht, denn dessen unruhige Formen- und Farbenwelt wäre auch als Spätwerk schwer zu verstehen. Wahrscheinlicher ist starke Beteiligung der Werkstatt. Dagegen steht den Bruchstücken von 1465 der für das Kölner Klarissenkloster geschaffene Auferstehungsaltar sehr nahe, dessen auf Nürnberg und Köln verteilte Tafeln die Ausstellung vereint. Es spricht — und das gilt auch für die neuerdings restaurierten Flügel — kaum etwas gegen die Ansicht, daß hier eine eigenhändige Arbeit vorliegt.

Im großen Werkstattkreis des Liesborner Meisters rückt der Lünener Altar an die erste Stelle. Das Vorbild von 1465 ist zwar in kleine Münze umgesetzt, aber doch deutlich zu greifen; die Rekonstruktion des Hauptwerkes wird hier ihren Ausgang nehmen müssen. Seltsam, und wohl nur durch eine verlorene Skulptur als Zentrum zu erklären, die Teilung der Mitte in zwei Tafeln mit Kreuzigung und Kreuzabnahme. Die sonstigen, meist unverkennbar in diesen Kreis gehörenden Werke, bedürfen großenteils noch genauerer Einordnung und Zuweisung an einzelne Hände. Zu einer solchen Klärung könnte die Ausstellung verhelfen. Die bisherigen Namensgebungen „Meister von Lippborg“, „Meister von 1489“, „Suelnmeigr“ (oder Uelnmeigr) wären zu überprüfen. Hier ist auch am ersten damit zu rechnen, daß der Bearbeitung Bilder entgangen sind. Allein die mit der Sammlung Krüger vor hundert Jahren nach England geratene Tafeln sind längst noch nicht alle wieder aufgefunden.

Ein Außenseiter der westfälischen Kunstgeschichte ist schließlich der Meister von 1473. Sein Altar in Soest wirkt merkwürdig fremdartig, vergleicht man ihn mit dem übrigen westfälischen Bestand. Überschärfe des Blickes, Härte und Bitterkeit im Ausdruck kennzeichnen ihn; die Voraussetzungen liegen wohl außerhalb Westfalens, vielleicht am Niederrhein oder in den nördlichen Niederlanden. Die Zusammenstellung eines lübischen Spätwerkes dieses Malers durch H. Busch ist sehr mit Vorsicht aufzunehmen; die Werke wurden in die Ausstellung nicht einbezogen.

Neben den genannten Tafeln wird eine große Anzahl weiterer Werke in der Ausstellung (teilweise auch nur im Katalog) zur Diskussion gestellt. Manche Zuschreibung

mag Widerspruch erregen, so die (auf Alfred Stange zurückgehende) der reizvollen Tafel mit der Verlobung der hl. Agnes aus dem Bonner Landesmuseum (Nr. 42) an den Meister von Schöppingen und die der Heimsuchung in München (Nr. 41) an den gleichen Umkreis. Auch dem Kreis des Liesborner Meisters wird eine Reihe von Bildern zugeteilt, die man bislang anders einordnete. Daneben gibt es Werke, deren Stillbild ihre Zuordnung immer kontrovers wird erscheinen lassen, wie die Mitteltafel des Amelsbürener Altares (Nr. 67).

In der Beschränkung auf ein klar umgrenztes Thema findet eine Ausstellung wie diese leicht ihre Rechtfertigung, so viel sich sonst auch gegen die Versendung von Tafelbildern einwenden läßt. Der unbefangene Betrachter wird zu dem Erlebnis einer geschlossenen Gruppe großer Kunstwerke geführt, der Wissenschaft wird der unmittelbare Vergleich der Originale stets die fruchtbarsten Erkenntnisse bringen.

Paul Pieper

DIE 26. BIENNALE IN VENEDIG

An der diesjährigen Biennale beteiligten sich 24 Nationen, zwei mehr als 1950. Abgesagt haben die Ostblockstaaten: Rußland, Rumänien, Ungarn, die Tschechoslowakei und Polen. Nicht erschienen sind Griechenland, Südafrika und Vietnam. Israel, das einen kühnen, modernen Pavillon von Rechter erbauen ließ, war noch nicht eingezogen. Die Schweiz präsentierte sich in einem Neubau des Architekten Giacometti, der den Garten mit seinem schönen, alten Baumbestand einbezieht. Reizvoller Gewinn, aber auch gelegentlicher Nachteil solcher Konzeption: man wird stets gezwungen sein, im offenen Garten und in der gedeckten, unverputzten Veranda Plastik auszustellen, und der schmale Verbindungstrakt zum Hauptsaal bleibt wohl stets der Graphik vorbehalten. Gegenüber der Mehrzahl klassizistischer, sämtlich auf starre Symmetrie angelegter Pavillons bedeuten die beiden Neubauten ein belebendes Element und zweifellos einen architektonischen Fortschritt. Auch die neuen Einbauten im italienischen Pavillon und die grazile Bücherei vor dem Haupteingang (beides vom Architekten Carlo Scarpa) sind gute Beispiele heutiger Architektur und zeigen deren Möglichkeit zu phantasievoller Materialentfaltung. Ein Höfchen (ebenfalls Scarpa) zwischen den schier endlosen Trakten im italienischen Großbau bildet eine anmutige Oase; die melodischen Plastiken von Salvatore scheinen eigens dafür geschaffen.

Auch diesmal wartet Venedig mit einer Fülle interessanter *Retrospektiven* auf, die allerdings nicht so sinnvoll aufeinander abgestimmt sind wie 1950, wo Fauves, Kubisten, Futuristen und „Blauer Reiter“ die vier Quellgebiete der heutigen Malerei illustrierten. Man hätte noch einmal einen zusammenhängenden Entwicklungsschritt verdeutlichen können, wenn man zur dargebotenen *Stijl-Gruppe* die Bauhaus-Leute gruppiert hätte. Statt dessen blieb jene wichtige Stijl-Schau (ein Ausschnitt aus der letztjährigen Amsterdamer Ausstellung) verhältnismäßig isoliert und wahrscheinlich