

statten geht wie in einem knapperen Inventar, wird man als einzigen Nachteil gern hinnehmen, zumal da Register helfen.

Die Stadt Plauen im Vogtland ist dem Kunsthistoriker wohl selten vertraut, daher sei der Inhalt des Werkes in den Hauptzügen kurz angedeutet. Die Stadtkirche ist ein Hallenbau obersächsischen Gepräges aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, jedoch infolge älterer Bauteile von geringer Höhenentwicklung. Zwei Westtürme, Querschiff und Rechteckchor sind darin von einem Bau aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erhalten. B. rekonstruiert ihn einleuchtend als Flachdeckbasilika mit gewölbtem Ostteil. Burg, spätgotisches Rathaus und Deutschordenskonvent (im 13. Jahrhundert gegründet, in Resten nachgewiesen) bewahren nur noch Teile der alten Anlage, deren ursprüngliche Form B. überzeugend im Bilde wiederherstellt. Die Lutherkirche, ein Bau aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts, hat den interessanten Kleeblattgrundriß im Aufbau nur bescheiden durchgeführt. Im Straßenbild herrscht eine Reihe besonders stattlicher klassizistischer Bürgerhäuser vor, die samt ihrer z. T. reichen Ausstattung (besonders an Stuckdecken) von Textilfabrikanten errichtet wurden. Als einziges plastisches Werk von Bedeutung ist der Schnitzaltar der Lutherkirche zu erwähnen, ein Erfurter Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts. — Die Künstler, die in Plauen arbeiteten, waren zumeist Auswärtige, aus Zwickau, Eger, Hof, Erfurt und anderen Städten. Hans Erich Kubach

ROLF FRITZ, *Conrad von Soest / Der Wildunger Altar*. München 1954, Hirmer Verlag. 18 S., 65 Bildseiten, 2 Farbtafeln.

Der sorgfältig ausgestattete Band mit seinen insgesamt 67 Bildtafeln macht nicht den Anspruch, als „Monographie“ des Altarwerkes zu gelten. Der lebendig geschriebene Text will vor allem zur Betrachtung der Bilder anleiten, die vollständig und in vielen packenden Ausschnitten reproduziert sind. Ein solches Abbildungswerk trägt seine Rechtfertigung in sich selbst; man darf aber doch fragen, ob es nicht möglich gewesen wäre, dem kundigen Autor etwas mehr Raum für sachliche Angaben und tieferdringende Analyse zu gewähren. Heißt es nicht, die Bereitschaft und das Interesse des fachlich unvorbereiteten Lesers zu unterschätzen, wenn man ihm alle wissenschaftlichen Probleme ängstlich vorenthält? Man tut der Wissenschaft keinen Dienst, wenn man sie mit dem Anschein einer Sicherheit umgibt, die tatsächlich gar nicht besteht. Der Leser, der den am Schluß gegebenen Hinweisen auf einige Werke der Fachliteratur nachgeht, wird vielleicht erstaunt sein, im Katalog der Cappenberger Ausstellung von 1950 das Entstehungsdatum des Altars mit „1404 (?)“ angegeben zu finden — eine Lesung, die nach dem Befund der fragmentarisch erhaltenen Inschrift durchaus möglich erscheint; auch „1414“ ist von kompetenter Seite vermutet worden, und unlängst hat Th. Rensing mit guten Gründen eine Datierung um 1408 vorgeschlagen. Der Verf. entscheidet sich unter Hinweis auf die ältere Überlieferung für „1403“, sagt jedoch nichts von der noch bestehenden Meinungsverschiedenheit, die ja weit mehr als nur eine Frage der äußeren Chronologie in sich schließt. In der Zeit der großen Stilwende um 1400 zählt jedes Jahrzehnt, und so wäre es auch von Bedeutung, ob Conrad von Soest um 1400 — wie der Verf. glaubt — oder schon um 1390 in Frankreich war. Wenn er wirklich 1394 geheiratet hat, dann wäre das

letztere wahrscheinlicher; aber auch hier besitzen wir keine volle Sicherheit, da die fragliche Urkunde den Beruf jenes Conrad nicht nennt. Auch von dieser Ungewißheit erfährt der Leser nichts, und ebensowenig von den Werken, die man dem Maler *vor* der Entstehung des Wildunger Altars zuschreibt. Wenn die Soester Nikolaustafel wirklich von ihm stammt, dann wäre die Frage nach den Ursprüngen seines Stils erheblich anders zu beantworten, als wenn man seinen Frühstil — mit Rensing — in dem Altar von Fröndenberg erkennt. So bleibt denn der Abschnitt über die Voraussetzungen seiner Kunst notgedrungen im Allgemeinen, und als Fazit meldet sich das Bedauern, daß es offenbar aus Gründen der Raumersparnis nicht möglich war, den Leser an die faktisch gegebene Problematik und damit erst an die eigentliche geschichtliche Realität dieses Meisterwerkes altdeutscher Malerei heranzuführen. Dies Bedauern wird hier nicht im Interesse der Fachwissenschaft geäußert — für sie ist gerade in diesem Falle anderweitig reichlich gesorgt. Aber gerade *die* Betrachter, an die sich Bücher dieser Art vor allem wenden — ernstlich bemühte Kunstfreunde, heimatkundlich und lokalhistorisch Interessierte, junge Menschen, die zum erstenmal dem Kunstwerk begegnen —, haben ein Recht auf ergiebigeren Unterichtung. Und unsere Einwände gelten auch keineswegs dem vorliegenden Buche in besonderem Maße: das Mißverhältnis zwischen Text und Abbildungen ist leider ein heute weitverbreitetes Übel, und man möchte wünschen, daß die Großzügigkeit, die man bei der Bemessung des Bilderteils beweist, sich auch gegenüber den einführenden Texten wieder bewähren möge. Der Erfolg der zahlreich erscheinenden, rein didaktisch angelegten Kunstpublikationen beweist, daß dies sicherlich auch den Wünschen des breiteren Publikums entspräche.

In *einer* Hinsicht gebührt dem Verlag für seine Großzügigkeit uneingeschränkter Dank: auf nicht weniger als acht Tafeln sind die durch *Infrarot-Aufnahmen* sichtbar gemachten *Vorzeichnungen* reproduziert, die unter der Oberfläche der ausgeführten Malerei liegen. Aufnahmen und Klischees sind ausgezeichnet. Zum ersten Male erhält dadurch eine breitere Öffentlichkeit Einblick in die Arbeitsgewohnheiten und den Zeichenstil eines alten Meisters aus der Zeit vor dem Aufkommen der „Handzeichnung“ im neuzeitlichen Sinne. Zur Deutung dieser Vorzeichnungen ist auf den Aufsatz des Verf.: „Conrad von Soest als Zeichner“ in der Zeitschrift „Westfalen“ Bd. 31, 1953, zu verweisen. Sie dienen der Anlage der Kompositionen auf der weiß grundierten Tafel, und zwar offensichtlich nicht nur als Werkzeichnungen zur Übertragung eines schon feststehenden Entwurfes, sondern sie selbst sind der eigentliche und vermutlich einzige Entwurf. Dafür gibt es vielerlei Beweise, die sich aus dem Vergleich der Infrarot-Aufnahmen mit den fertigen Bildern ergeben. Zunächst überrascht die Freiheit und Großzügigkeit der Zeichnungen, die etwas im besten Sinne Improvisierendes haben. Das Klingen und Schwingen aller Linien, das dem malerischen Stil des C. v. S. sein Gepräge gibt, tritt in den Zeichnungen noch reiner, noch befreiter und harmonischer hervor. Die Formen sind hier gleichsam noch aus einem flüssigen Stoff gebildet, noch nicht endgültig erstarrt. Ganze Garben von Linien erstaten und umspielen den Kontur, der noch nirgends endgültig festgelegt wird. Dies geschieht erst im Vollzug des Malens, der selbst noch — wie das Zeichnen — ein schöpferischer, dynamischer Vorgang ist. Die malende Hand wird

durch die Zeichnung mehr angeregt und beschwingt, als auf bestimmte Formen festgelegt. In der fertigen Malerei war allerdings — nach den Auffassungen der Zeit — eine diesem Zeichenstil gemäße Freizügigkeit der Pinselschrift nicht möglich; aber man spürt doch noch allenthalben die fast tänzerische Musikalität und Leichtigkeit, die dem Maler aus dieser Art der zeichnerischen Vorbereitung zuwuchs. Es machte ihm nichts aus, einen Arm bei der Ausführung ein gutes Stück höher zu rücken oder statt einer vorgezeichneten Schleife eine Gürtelschnalle zu malen (bei der links sitzenden Frau auf Abb. F), oder einen Engel, der gar nicht vorgezeichnet ist, erst beim Malen mit raschen Strichen zu improvisieren (oberhalb des Schächers Abb. A). Er nimmt sich nicht einmal die Mühe, die Linien eines Gebäudes oder des Sarkophages, wo sie von Figuren überschritten werden, in seiner Vorzeichnung vollständig auszuziehen; einzig beim Deckel des Sarkophages (Abb. I) macht er dazu einen Versuch, aber die Ausführung hält sich nicht daran. Ein „Lineal“ hat er nicht gekannt — und so darf man dieses auch als Betrachter nirgends anlegen. Und wie könnte es auch anders sein? Der Einblick in den Schaffensvorgang, den uns die Vorzeichnungen vermitteln, erteilt uns darüber eine einzigartige Lektion.

Unnötig zu sagen, daß eine Vorzeichnung im kleinen Maßstab — wie sie seit der Renaissance üblich geworden ist — angesichts dieser bis zuletzt noch improvisierenden Arbeitsweise ganz sinnlos gewesen wäre. Das einzige, was beim Beginn der Arbeit auf der grundierten Bildfläche schon vorhanden war, waren Musterbuch-Zeichnungen, in denen der Maler sich typische Einzelheiten, Figuren und Gruppen, wohl auch einmal schon eine ganze Bildkomposition notiert hatte. Aber ihre Verwendung geschah in völliger Freiheit. Undenkbar, sich einen so souveränen Gestalter, der so leichthin eine Welt von Formen hervorzuzaubern vermochte, als sklavischen Nachahmer seiner Vorlagen (oder auch eines eigenen, kleinformatigen Entwurfs) vorzustellen. Auch mit Einzelstudien im Sinne Pisanellos — wie es in dem oben zitierten Aufsatz vermutet wird — ist nicht zu rechnen. Pisanellos Arbeitsweise, die unlängst von B. Degenhart so instruktiv erhellt wurde (Zschr. f. Kunstwiss. V, 1951, S. 29), repräsentiert bereits eine neue Entwicklungsstufe, die der Renaissance schon näher steht. Es ist deshalb auch schon aus chronologischen Gründen undenkbar, daß das Motiv der Maria mit dem Kinde auf dem Wildunger Altar, wie der Verf. (S. 15) sagt, auf eine Zeichnung von Pisanello zurückgeht. Diese Zeichnung, die zuerst von Glaser (Z. f. b. K. 25, 1914, S. 156) mit C. v. S. in Verbindung gebracht wurde, gehört nach Degenhart in die Spätzeit Pisanellos. Wie mir Degenhart mitteilt, zeigt das Blatt auf der Rückseite drei Apostelköpfe, darunter einen mit großer Brille, wie er ja auch auf dem Wildunger Altar vorkommt. Es ist also ein Musterbuchblatt, dessen Motive von Pisanello derselben, vermutlich französischen Quelle entnommen wurden, aus der auch schon Conrad von Soest — ein Menschenalter zuvor! — seine Anregungen geschöpft hatte.

Mit Spannung darf man weitere Einblicke in die Schaffensweise der alten Meister erwarten, die die Technik der Infrarot-Photographie uns zu eröffnen vermag und z. T. schon erschlossen hat, wie im Falle der Bildentwürfe des Konrad Witz, deren Veröffentlichung durch Walter Ueberwasser wir wohl in Kürze erhoffen dürfen. Robert Oertel