

KUNST'CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

17. Jahrgang

Mai 1964

Heft 5

WESTFALISCHE MALEREI DES 14. JAHRHUNDERTS

Zu der Ausstellung im Landesmuseum Münster 22. März - 17. Mai 1964

Mit 4 Abbildungen

Die Restaurierung einiger bedeutender Altäre gab dem Landesmuseum Münster die Möglichkeit, in einer Ausstellung den erhaltenen Bestand der westfälischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts zu vereinigen und damit Gelegenheit zu bieten, die in den letzten Jahren durch wichtige Veröffentlichungen von Rolf Fritz, Werner Meyer-Barkhausen, Paul Pieper, Theodor Rensing, Alfred Stange u. a. erneut in Fluß gekommene Erforschung der Frühzeit der Malerei in Westfalen durch die Gegenüberstellung der Originale zu überprüfen und die Lösung strittiger Fragen zu versuchen. Als Nachfolgerin der Ausstellungen Derick Baegert und sein Kreis, Münster 1937, Conrad von Soest, Cappenberg 1950 und Westfälische Maler der Spätgotik, Münster 1952, schließt die gegenwärtige Zusammenstellung die Folge der Forschungsunternehmen ab, mit denen die westfälischen Museen zielstrebig den gesamten Bestand der gotischen Malerei des Landes zur Schau gestellt und wissenschaftlich bearbeitet haben.

Von Böhmen abgesehen, hat sich in keiner anderen deutschen Kunstlandschaft ein ähnlicher reicher Bestand aus dem gesamten 14. Jahrhundert erhalten. Auch wenn man zunächst einmal von den Werken Meister Bertrams absieht, können allein fünf ganz oder wenigstens zum größten Teil erhaltene Flügelaltäre gezeigt werden, von denen allerdings nur der aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster Mariental in Netze stammende, wenigstens aller Wahrscheinlichkeit nach, an dem Ort, für den er geschaffen wurde, die Zeiten überdauert hat.

Der von P. Pieper in Beherrschung der Materie bearbeitete und übersichtlich gestaltete Katalog nimmt alle Möglichkeiten wahr, die der beschränkte Umfang der Ausstellung nahelegt und die künstlerische und historische Bedeutung der Werke rechtfertigt. Auch für die Ausstellung unerreichbare Tafeln wurden einbezogen; die Meinung der Forschung kommt, wörtlich zitiert, in sonst nicht üblicher Ausführlichkeit zu Wort. Von dokumentarischem Wert sind die ausführlichen Zustands- und Konservierungsberichte, die durch das Entgegenkommen der ausführenden Stellen veröffentlicht werden konnten. Die in Kirchen befindlichen Altäre von Hofgeismar und Netze, sowie der im

Wallraf-Richartz-Museum aufbewahrte aus Osnabrück mußten innerhalb von dreißig Jahren zweimal einer gründlichen Konservierung unterzogen werden. Die im letzten Krieg notwendigen Verlagerungen scheinen die Tafelbilder ganz allgemein besonders anfällig gemacht zu haben. Die sorgfältige Überwachung des in kirchlichem Besitz befindlichen Bestandes an Tafelmalerei ist ein dringendes Gebot der Stunde und auch den Sammlungen stellt sich die Erhaltung des ihnen anvertrauten Kunstgutes als ein stets schwieriger zu bewältigendes Problem dar, das durch den modernen Museumsbau nicht immer erleichtert wird. Wir sind den Initiatoren und Ausführenden der Konservierung der ausgestellten Altäre zu großem Dank verpflichtet.

Am Anfang stehen Flügel eines Altares, die im 19. Jahrhundert im Dachstuhl der Kirche von Hofgeismar gefunden wurden, in der sie auch jetzt noch aufbewahrt werden. Die letzten Restaurierungen erfolgten 1936/37 in Kassel und 1962/63 in den Werkstätten des hessischen Landeskonservators in Darmstadt. Die um 1310 entstandenen Szenen aus der Passion Christi auf den Innenseiten – auf den Außenseiten sind noch Fragmente von je drei stehenden Heiligen erhalten – gehören zu den Meisterwerken deutscher Malerei von europäischem Maßstab. Gehören sie aber auch in die Ausstellung, sind sie in Westfalen entstanden? Sie galten seit ihrer Auffindung und ersten Veröffentlichung durch Kurt Steinbart 1932 als hessische Arbeit, bis A. Stange 1954 nachdrücklich die Meinung vertrat, Soest, das in der Petrikirche ein im letzten Krieg bis auf den Kopf der Heiligen zerstörtes Wandgemälde des Meisters mit der Marter der hl. Agatha besitzt, sei der Sitz der Werkstatt gewesen. Stanges Feststellungen, denen auch der Katalog beipflichtet, werden durch die Ausstellung bekräftigt. In der Galerie des Landesmuseums befindet sich das um 1180 entstandene Antependium aus dem Soester Walpurgiskloster. Ein Vergleich des Petrus auf dem Hofgeismarer Flügel mit dem Johannes des Antependiums zeigt, daß der Meister das ältere Werk gekannt hat und sich ihm verpflichtet fühlte (Abb. 2 und 3). Auch das um 1350 angesetzte Retabel aus der Wiesenkirche in Soest, das zwar in den Katalog der Ausstellung aufgenommen ist, wegen seiner Erhaltung vom Berliner Museum aber nicht zur Verfügung gestellt werden konnte, lehnt sich wieder eng an das offenbar hochgeschätzte Werk im Walpurgiskloster an. Die genaue Untersuchung der Hofgeismarer Flügel anläßlich der Restaurierung hat ergeben, daß eigentliche Vorzeichnungen fehlen, dagegen die wichtigen Konturen in den Kreidegrund eingeritzt sind. Diese Methode läßt darauf schließen, daß der Maler von der Freskotechnik ausging. Noch in der großflächigen Farbgebung seiner Tafeln läßt sich diese Herkunft von der Wandmalerei erkennen. Das Vertrautsein mit englischer Kunst hebt den Maler über lokales Niveau, wie es durch die Miniaturen des Soester Nequambuches vertreten wird, auf die Plattform eines internationalen Stiles wie hundert Jahre später Conrad von Soest die Kenntnis französischer Miniaturen.

P. Pieper sieht den Einfluß des Meisters der Hofgeismarer Flügel noch in dem hochbedeutenden Kalvarienberg der Slg. Hirsch, der leider – wenn auch verständlicherweise – ebenfalls nur im Katalog vertreten ist (Abb. 1). Die einst im Besitz des Grafen Wolf Metternich in Wehrden an der Weser befindliche Tafel wird überzeugend um 1350 angesetzt, die Lokalisierung schwankt zwischen Köln und Westfalen. Mit dem

Hinweis auf Hofgeismar hat Pieper ein neues, ernstzunehmendes Argument in die Debatte geworfen.

Der Flügel eines Credo-Altars aus dem ehemaligen Augustinernonnenkloster Merxhausen bleibt ein Fremdkörper in der Ausstellung und gehört wohl doch eher, wie bisher angenommen, zu einem Kreis von Erfurter Werken.

Für Soest gesichert ist erst wieder die Predella in der Soester Wiesenkirche, ein wenig bedeutendes, wenn das im südlichen Nebenchor der Kirche angeschriebene Datum 1376 wirklich verpflichtend ist, altertümliches Werk, das sich kaum mit den Altären von Netze und Osnabrück verbinden läßt.

Auch bei diesen Altären, die zum erstenmal die in den folgenden Jahrzehnten in Westfalen übliche Form des Retabels zeigen, wird die Ausstellung einige offenstehende Fragen klären können. Die beiden Werke sind bei aller Verwandtschaft sicher nicht von einer Hand geschaffen. Es kann kein Zweifel sein, daß der Altar aus Netze das ursprünglichere Werk ist. Einheitlich in einer auf gedämpfte Grüntöne gestimmten Farbigkeit, die auch das Inkarnat einschließt und aus der ein ins Violett gehendes Karmin und als stärkste Buntfarbe ein gedecktes Zinnober aufleuchten, werden die Figuren wie vom Pneuma der dargestellten Heilsbotschaft bewegt. Das stärker buntfarbige Werk aus Osnabrück zeigt eher Abhängigkeit als geistige Verwandtschaft. Nur im Kopf des Jünglings ganz rechts auf der Kreuzigung scheint sich der Maler frei ausgesprochen zu haben. Hier ist der Gesichtstypus mit den schmalen Katzenaugen zugunsten einer porträtartig wirkenden Übernahme eines Naturvorbildes verlassen. Beide Altäre zeigen eine ikonographisch ungewöhnliche Darstellung des Pfingstwunders. Die Taube des Heiligen Geistes überbringt Maria und den Aposteln eine Hostie, die auf dem Osnabrücker Altar nochmals auf dem Tisch liegend erscheint, wobei Strahlen von ihr zu den Mündern der Versammelten die *consumatio* des Leibes Christi andeuten (Abb. 4). Es wäre zu prüfen, ob sich die Darstellung mit der Epiklese, der in der Ostkirche üblichen Anrufung des Heiligen Geistes zur Verwandlung der Opfergaben, in Verbindung bringen läßt oder ob die Künstler den Nimbus, der die Taube des Vorbildes ausgezeichnet haben könnte, schlicht als Hostie mißdeutet haben.

Wenn Stange, der Einwirkungen böhmischer Kunst ablehnt, recht hat, so wäre eine solche „Parallelerscheinung zur Kunst des Theoderich-Kreises“ doch nur schwer erklärbar. In der westfälischen Kunst, soweit sie uns erhalten ist, finden sich die Voraussetzungen nicht.

Die Stilstufe der Altäre aus Netze und Osnabrück ist als westfälische Voraussetzung für die Werke des aus Minden stammenden Meister Bertram gewertet und damit die viel diskutierte Frage eines böhmischen Einflusses in den engeren Heimatbereich des Malers verlegt worden. Ohne die niedersächsische Komponente im Stile Meister Bertrams zu leugnen, hat die Ausstellung durch Einbeziehung einiger Werke des Meisters die Probe auf das Exempel gemacht. Der spätere Passionsaltar aus Hannover war dem Altar aus Netze unmittelbar gegenübergestellt. Die Zeit des Hamburger Petrialtars mußten die Pariser Tafeln aus dem Musée des Arts Décoratifs vertreten, deren Beurteilung durch den Erhaltungszustand erschwert wird. Retuschen und vergilbter Firnis

decken erhebliche Schäden, die Oberfläche hat viel von der Binnenmodellierung verloren, so daß die Gesichter im Vergleich mit dem eigenhändigen Werk leer und nichtsagend erscheinen. Das Fehlen der ganz persönlichen Ausdruckskraft Bertrams erleichtert es, einen Zusammenhang mit den älteren, westfälischen Werken zu sehen.

Bei der Besprechung der Tafel mit Maria als Thron Salomonis aus Kloster Wormeln bei Warburg hat der Bearbeiter dieses Bildes für den Ausstellungskatalog den von D. Kluge (Gotische Wandmalerei in Westfalen, 1959, S. 89 f) erkannten engen Zusammenhang mit Freskoresten in der sog. Krypta der ehemaligen Klosterkirche in Wormeln übersehen. Kluge schreibt die Arbeiten einer niedersächsischen Werkstatt zu.

Die 1963 in den Werkstätten des Westfälischen Landesmuseums durchgeführte Restaurierung des von einem Mitglied der Familie Berswordt gestifteten Altares der Dortmunder Marienkirche kann als die große Überraschung der Ausstellung gelten. Das Retabel erweist sich als ein Werk von expressiver Kraft der Komposition und malerischer Feinheit der Farbgebung. Wie ein schillernder Mantel liegt die Ausstrahlung höfisch-westlicher Kultur über der herberen Grundsubstanz des westfälischen Meisters. Der Altar wurde irrtümlich mit einer Nachricht von 1431 verbunden, bis R. Fritz die Unhaltbarkeit der Datierung erkannte und für die Zeit um 1400 plädierte. Der gleichen Werkstatt gehört auch der Altar aus der Bielefelder Marienkirche an. Die Stellung der beiden Werke ist umstritten, doch dürfte sich Stanges Ansetzung des Dortmunder Retabels vor das Bielefelder und damit auch vor den Wildunger Altar Conrads von Soest als richtig erweisen. Die Frage des Verhältnisses des Meisters des Berswordt-Altars zu Conrad von Soest und nach dessen Beginn konnte in der Ausstellung nur durch die Einbeziehung der Soester Nikolaustafel aufgeworfen werden.

Einige Handschriften und Großplastiken, die ohne ausführliche Behandlung im Katalog in die Ausstellung aufgenommen wurden, tragen dazu bei, die kunstgeschichtliche Situation Westfalens im 14. Jahrhundert zu erhellen.

Peter Strieder

VEREINIGUNG ZUR HERAUSGABE DES DEHIO-HANDBUCHES

Die „Vereinigung zur Herausgabe des Dehio-Handbuches“ (vgl. Kunstchronik 13, 1960, S. 226) hat in ihrer letzten Mitgliederversammlung, da die Amtsperiode des bisherigen Vorstands abgelaufen war, Neuwahlen vorgenommen. Im Sinne des vorgesehenen turnusgemäßen Wechsels empfahl es sich, den neuen Vorstand und damit die Geschäftsführung der Vereinigung für die nächste Phase in den regionalen Bezirk zu verlegen, der im Mittelpunkt der nächstfälligen Bandbearbeitung liegt: Nordrhein-Westfalen. So wurden in der nach Münster am 22. Juli 1963 einberufenen Jahresversammlung als Vorstand gewählt

1. Vorsitzender: Professor Dr. Hans Thümmeler, Münster;
2. Vorsitzender: Professor Dr. Rudolf Wesenberg, Bonn;
- Schriftführer: Dr. Karl-Eugen Mummenhoff, Münster.