





ALFRED STANGE

# Deutsche Malerei der Gotik

DRITTER BAND

NORDDEUTSCHLAND IN DER ZEIT

VON 1400 BIS 1450

Deutscher Kunstverlag Berlin 1938



**Paul Clemen**

in Dankbarkeit und Verehrung



# Inhalt

VORWORT . . . . .	IX
EINLEITENDE BEMERKUNGEN . . . . .	I
I. MEISTER FRANCKE . . . . .	6
II. WESTFALEN . . . . .	21
1. Konrad von Soest . . . . .	21
2. Ein Kanonbild und drei Marienbilder . . . . .	32
3. Wandmalereien in Dortmund, in Soest . . . . .	34
4. Die Werkstatt des Fröndenberger Altars . . . . .	35
5. Die Werkstatt des Altars in der Paulikirche . . . . .	37
6. Die Werkstatt des Blankenberchaltars . . . . .	38
7. Die Münsterer Werkstatt . . . . .	40
8. Die Werkstatt des Bielefelder Altars . . . . .	42
9. Der Altar in der Reinoldikirche . . . . .	47
III. KÖLN ZUR ZEIT DES VERONIKAMEISTERS . . . . .	50
1. Eine datierte Miniatur . . . . .	53
2. Die jüngeren Teile des Klarenaltars . . . . .	53
3. Der Meister der Münchener Veronika . . . . .	56
4. Die Gruppe der Tafel aus St. Laurenz . . . . .	64
5. Die Gruppe der Leinwandbilder . . . . .	67
6. Die Gruppe des Altars aus St. Gereon . . . . .	68
7. Die westfälisch beeinflusste Gruppe . . . . .	70
8. Der Meister der älteren Sippe . . . . .	75
9. Der Meister der kleinen Passion . . . . .	77
10. Buchmalereien . . . . .	80
11. Wandmalereien . . . . .	82
IV. KÖLN ZUR ZEIT DES WASSERFASZSCHEN KALVARIENBERGES . . . . .	85
1. Der Meister des Wasserfaßbildes . . . . .	85
2. Der Meister des Pallantaltars . . . . .	90
V. KÖLN ZUR ZEIT STEFAN LOCHNERS . . . . .	94
1. Das Werk des Meisters . . . . .	94
2. Der Umkreis . . . . .	109
VI. DER NIEDERRHEIN . . . . .	113
VII. DER MITTELRHEIN . . . . .	119
1. Eine nördliche Gruppe (Koblenz?) . . . . .	120
2. Der Obersteiner Altar und sein Kreis . . . . .	123
3. Der Siefersheimer Altar und sein Kreis . . . . .	127
4. Der Ortenberger Altar und sein Kreis . . . . .	131
5. Fremdes am Mittelrhein . . . . .	135
6. Wand- und Buchmalerei in Mainz und am Rhein . . . . .	138
7. Wand- und Buchmalerei in Hessen . . . . .	143
8. Einige Werke in Frankfurt . . . . .	145

9. Der Meister der Darmstädter Passion . . . . .	147
10. Der Meister des Regleraltars . . . . .	155
<b>VIII. NIEDERSACHSEN . . . . .</b>	<b>161</b>
1. Der Meister der Goldenen Tafel . . . . .	162
2. Werke aus deren Umkreis . . . . .	175
3. Die Göttinger Werkstatt von 1402 . . . . .	176
4. Die Göttinger Werkstatt von 1424 . . . . .	186
5. Werke von Wandermeistern in Hildesheim . . . . .	190
6. Buch- und Wandmalerei . . . . .	194
<b>IX. DAS WENDISCHE QUARTIER DER HANSA . . . . .</b>	<b>196</b>
1. Bertramsche Überlieferungen, Wismar . . . . .	197
2. Konradsche Einflüsse, Lübeck . . . . .	200
3. Niedersächsische Einflüsse, Lübeck . . . . .	205
4. Franckische Einflüsse, Rostock . . . . .	207
5. Werke des Überganges, Rostock und Hamburg . . . . .	211
6. Wand- und Buchmalerei . . . . .	214
<b>X. THÜRINGEN — MITTELDEUTSCHLAND . . . . .</b>	<b>216</b>
1. Böhmen, Niedersachsen, Westen . . . . .	216
2. Die Korallenmadonna und ihr Kreis . . . . .	219
3. Die Arnstädter Tafeln und ihr Kreis . . . . .	221
4. Der Erfurter Einhornaltar und seine Nachfolge . . . . .	222
<b>XI. DEUTSCHORDENSLAND — DIE PREUSSISCHEN STÄDTE . . . . .</b>	<b>225</b>
1. Wandmalerei . . . . .	225
2. Tafelmalerei . . . . .	229
<b>REGISTER . . . . .</b>	<b>237</b>
<b>BILDERNACHWEIS . . . . .</b>	<b>248</b>

## Vorwort

Dieser dritte Band umfaßt die norddeutsche Malerei einschließlich Mittelrhein und Thüringen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Süd-, Südwest- und Südostdeutschland einschließlich der deutschen Kunst in Böhmen, Ungarn und Polen sollen in zwei weiteren Bänden behandelt werden. Diese Teilung erwies sich als notwendig, da es unmöglich war, den großen Stoff dieses halben Jahrhunderts in einem Bande zusammenzufassen, und eine geographische Teilung schien zweckmäßiger als eine zeitliche, die den Zusammenhang in den einzelnen Landschaften zu sehr zerstückelt hätte.

Im übrigen aber entspricht die Anlage dieses Bandes den vorangegangenen. Meister Francke, der nicht eine besondere Landschaft, sondern ganz Niederdeutschland zu repräsentieren scheint und an dessen Werken sich entscheidende Probleme aufzeigen lassen, ist vorangestellt. Dann folgen Westfalen, Köln, eine kleine Entdeckung: eine Schule oder richtiger eine Werkgruppe am Niederrhein, weiterhin der Mittelrhein, Niedersachsen, das lübisch-sundische Gebiet, Thüringen und Ostpreußen. Und wieder werden Tafel-, Wand- und Buchmalerei gleichartig in das Blickfeld der Betrachtung einbezogen, wenn auch die Tafelmalerei nunmehr unbedingt voransteht und die anderen beiden Sparten der Malerei gewissermaßen nur episodisch noch große Leistungen aufzuweisen haben. Immerhin bereichert die Buchmalerei in einigen Fällen das Bild ganz wesentlich und läßt uns beim Meister der Goldenen Tafel eine der großen Künstlerpersönlichkeiten dieser Jahrzehnte erst richtig erkennen.

Wie in den früheren Bänden hat sich der Verfasser auch in dem vorliegenden Bande um möglichste Vollständigkeit bemüht, wenn er auch weiß, daß er am Ende das Ziel bei weitem nicht erreichen konnte. Für viele Gebiete fehlen noch immer die dringendsten Vorarbeiten, vor allem die Bau- und Kunstdenkmäler. Einem Einzelnen ist es aber in der Tat trotz vieler Reisen und jahrelanger Sammeltätigkeit nicht möglich, das Material restlos zu erfassen, wie es sich der Verfasser gewünscht hätte. Zumal bei der Wandmalerei werden sich viele Lücken aufdecken lassen, und dies um so mehr, als gerade auf diesem Gebiete fast täglich bedeutungsvolle Entdeckungen gemacht werden. In dieser Hinsicht muß der Verfasser also um Nachsicht bitten. Wenn er aber dennoch manches Verborgene und Übersehene behandeln konnte, so dankt er es häufig selbstlosen Helfern, die ihn durch mannigfache Hinweise und Ratschläge unterstützten. Diese zumeist unaufgeforderte Hilfe um der Sache willen, die der Arbeit zuteil wurde, war dem Verfasser zugleich ein beglückender Beweis, daß die vorangegangenen Bände Freunde gefunden und ihm erworben haben. Es sei ihm auch diesmal gestattet, keine Namen zu

nennen. Es sind sehr viele, und es sind unter ihnen viele treue Freunde und Arbeitskameraden. Sie mögen, so bittet er, es ihm auch zukünftig sein. Stets wird er ihrer dankbaren Herzens gedenken.

Und wiederum dankt der Verfasser seinem Verleger, Herrn Dr. Burkhard Meier, der sich auch dieses Bandes mit größter Liebe und Sorgfalt angenommen hat.

April 1938

A. Stange

# Einleitende Bemerkungen

## I.

Man kann es nicht leugnen, daß die Abgrenzung dieses Bandes in geographischer Hinsicht bis zu einem gewissen Grade zufällig ist<sup>1</sup>. Kein geographisches und kein historisches Band faßt die behandelten Landschaften und ihr künstlerisches Schaffen zusammen. Die alten übergeordneten Mächte sind endgültig zerbrochen. In der Kunstgeschichte wird diese Tatsache am deutlichsten darin, daß das West und Ost, Nord und Süd überbrückende Wandern der Bauhütten fast völlig aufgehört hat. Die Parler erscheinen wie ein letzter Ausklang. Die Ensinger, ein Stetheimer beschränken ihre Tätigkeit dagegen schon auf verhältnismäßig kleine Gebiete. Die Landschaften, häufig nunmehr in Territorien zersplittert, und die großen Städte, nunmehr zumeist politisch selbständig, sind fast ausschließlich Träger des künstlerischen Schaffens und Formwillens, und es kennzeichnet die neue Lage, daß die Städte sich zumeist äußerst entschlossen gegen zuwandernde fremde Meister wehren und ihnen längeren Aufenthalt zu verbieten suchen. Die Zunft ist an die Stelle der Hütte getreten.

Es hätte wohl nahegelegen, sich auf den Raum der Hanse zu beschränken und danach den Mittelrhein und Thüringen, deren Städte nie zum hansischen Bund gehörten, wegzulassen. Aber grundsätzlich hätte das nichts geändert. Denn: „was wir als hansisches Gemeingefühl mit Sicherheit nachweisen können, das erstreckt sich auf wirtschaftliche Dinge, Leistungen und Ziele der Handels- und Verkehrspolitik; sie aber reichten selbstverständlich nicht aus, um über die kaufmännische Betätigung hinaus einer einheitlichen hansischen Kunst Boden zu schaffen und Richtung zu geben.“<sup>2</sup> Die folgenden Darstellungen werden zeigen, daß Steinberg richtig gesehen hat, wenn er sagt, „daß von einer künstlerischen Verbundenheit der hansischen Quartiere und Landschaften nur mit größter Zurückhaltung gesprochen werden kann. Denn in den Städten auf altdeutschem Siedlungsgebiet wird die überlieferte, auf eine reiche Vergangenheit zurückblickende Kunstübung durch den Beitritt und die Zugehörigkeit zur Hanse keineswegs in neue Bahnen gelenkt<sup>3</sup>. Wie die Hanse nicht „als ein staatsrechtliches ‘Corpus’ angesehen werden kann“, so darf man sie auch nicht als eine kulturelle Einheit mit einer bestimmten Kulturpolitik auffassen. Dem widerspricht auch nicht die Tatsache, daß ihre Handelswege wohl öfter die Wanderungen von Künstlern bestimmten, daß ihre Kontore häufig den Import oder Export von Kunstwerken

<sup>1</sup> Heise behandelt in seiner Norddeutschen Malerei, 1918, nur Köln, Westfalen, Niedersachsen und Hamburg, läßt aber das diesen Landschaften eng verbundene Lübeck wie auch die ostdeutschen Gebiete außer Betracht. Eine solche Abgrenzung ist gewiß in keiner Weise gerechtfertigt. Lübeck hätte er unbedingt einbeziehen müssen.

<sup>2</sup> Steinberg, S. H., Die bildende Kunst im Rahmen der hansischen Geschichte, Hansische Geschichtsblätter 33 (1928) S. 33.

<sup>3</sup> A. a. O. S. 32.

besorgten. — Ebenso bot die Nadlersche<sup>4</sup> Scheidung in Alt- und Neustämme keine geeignete Möglichkeit der Gliederung und Teilung.

Immerhin lassen sich doch einige Gründe der Berechtigung für die vorgenommene Abgrenzung anführen. Die norddeutschen Landschaften einschließlich Mittelrhein und Thüringen setzen sich in ihrem künstlerischen Schaffen sehr klar und eindrucklich gegen die ostfränkischen und schwäbischen Siedlungsgebiete ab. Nur wenige Fäden greifen vom Mittelrhein und von Thüringen nach den südlich angrenzenden Gebieten. Unter sich aber stehen die rheinischen, westfälischen, sächsischen, thüringischen und ostdeutschen Schulen in mannigfachem Austausch. Der Einfluß Konrad von Soests umspannt Erfurt wie Lübeck, Mainz wie Köln und Danzig. Meister Franckes Spuren sind in Mecklenburg, Westfalen, Niedersachsen und in Danzig zu verfolgen. Der Mittelrhein steht mit Westfalen wie mit Thüringen im Austausch. Hessen empfängt Anregungen vom Mittelrhein und Werke von Niedersachsen. Sodann schöpfen diese Landschaften und ihre Städte aus den gleichen nordwestlichen Quellen, während Süddeutschland mehr aus Dijon empfängt, und alle behandelten nord- und mitteldeutschen Schulen und Werkstätten verarbeiten auf Grund der Wirkung und Vermittlungstätigkeit einiger großer Meister diese westlichen Anregungen ziemlich gleichartig.

So ist die vorgenommene Abgrenzung innerlich doch in etwa gerechtfertigt. Man darf sie so umschreiben. Ausgeschieden sind das alamannische, das bayrisch-österreichische und jenes ostfränkische Siedlungsgebiet, in dem sich Franken mit Alamannen und Bayern gemischt haben. In dem Raum aber, den wir in diesem Bande behandeln, herrschen fränkisches und sächsisches Blut eindeutig vor<sup>5</sup>. Das gilt für die alten Siedlungsgebiete, das gilt für das ostelbische Neuland, und auch Thüringen und Hessen waren ihm in ihrer Geschichte seit Alters eng verbunden.

## 2.

Anders als in dem vorangegangenen Abschnitt deutscher Geschichte kann man über dieses halbe Jahrhundert nicht mehr den Namen eines Kaisers setzen. Es gibt ihn, aber er bedeutet nichts. Die alten Kulturträger, Kaisertum und Kirche, sind endgültig zurückgetreten und haben dem Bürgertum die Führung des kulturellen Lebens der Nation überlassen. Die schöpferischen Kräfte, die Maler, Bildschnitzer und Baumeister, wie die Empfangenden, die Auftraggeber, gleichgültig welchem Stande sie angehören, waren bürgerliche Menschen. Die meisten Werke entstanden als Aufträge von städtischen, bürgerlichen Persönlichkeiten, Einzelnen oder Zünften, Bruderschaften, Magistraten. Und ebenso lebten die Maler, soweit wir sie mit Namen kennen und von ihrem Leben wissen, als Bürger und Zunftangehörige. Daran ändert auch nichts, wenn Aufträge von Fürsten oder geistlichen Herren erteilt wurden, oder wenn einmal ein Buchmaler noch in der klösterlichen Schreibstube tätig

<sup>4</sup> Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 3. Aufl. 1931 ff.

<sup>5</sup> Paul, Rassen- und Raumgeschichte des deutschen Volkes, 1935.

war. In den österreichischen Landen spielten die Herzöge in dieser Zeit noch eine beträchtliche Rolle als Auftraggeber, ebenso in Tirol der Adel, in Mainz die Bischöfe, im ganzen waren schon diese ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts betont bürgerlich. Denn auch Stifter und Besteller von Kunstwerken, die anderen Schichten, anderen Ständen angehörten, die Geistliche oder Adelige waren, auch sie waren „exemplarisch bürgerlich“<sup>6</sup>. „Der Adel und die Geistlichkeit hatten ihr eigenes Standesbewußtsein und ihre eigenen Sitten, aber keine eigene Kultur mehr“<sup>7</sup>. Entscheidender Träger war nunmehr in jedem Fall die Stadt, die immer mehr erstarkend in ihrer kraftvollen Bürgerschaft den Künsten eine breite und sichere Grundlage bot. Und nicht nur Köln, Lübeck, Prag, Mainz, Erfurt, Nürnberg, jetzt sind auch viele kleine reich genug, um in ihren Mauern Maler zu halten und laufend mit Aufträgen zu versorgen. Wenn die eine oder andere Stadt früher schon einmal Mittelpunkt von Werkstätten gewesen war, so darf man den Unterschied nicht übersehen. Nicht mehr ein Fürst, ein Bischof, ein Kloster beschäftigte sie, eine neue Schicht ist nun emporgestiegen: der Stadtbürger. Von diesem gehen die treibenden und bestimmenden Kräfte aus.

Dennoch will es nicht unbedenklich erscheinen, schon die Werke des frühen 15. Jahrhunderts bürgerlich zu nennen. Die Malerei blieb auch weiterhin in ihren Inhalten wesentlich kirchlich und höfisch. Sie erhielt wie bisher ihre Stoffe noch immer aus jener allen sozialen Schichten übergeordneten Gemeinschaft und daneben aus der höfischen Welt des Epos und des Ritterromans. Wichtiger ist aber noch, daß auch im Formalen, Kostümlichen und Motivischen sich häufig eine Stimmung äußert, die gewiß nicht sehr bürgerlich erscheint. Immer und immer wieder wird man vor den Bildern des frühen 15. Jahrhunderts an jenen vor allem am burgundischen Hofe ausgebildeten Lebensstil erinnert, den Huizinga in seinem Buche „Herbst des Mittelalters“<sup>8</sup> uns zuerst geschildert hat. Dieses letzte, schon künstliche und oft romantische, unnatürliche Aufleben alter höfisch-ritterlicher Ideale und Formen hat in Meister Franckes oder Konrad von Soests Bildern, in kölnischen wie lübischen oder erfurtischen Form und Gebärden tiefgehend bestimmt.

Die heimliche Stille der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts, ihre Freude am Kleinen und Feinen, am Zarten und Zierlichen, die Grazilität der Menschen, die Festlichkeit ihrer Kleidung, die gezierte Vornehmheit ihrer Bewegungen sind zweifelsohne Spiegel und Widerschein jenes ritterlich-höfischen Geistes, der am Hofe der Herzöge von Burgund vor allem, der aber auch anderwärts in ganz Europa eine neue, letzte Blüte erlebte. Nur als Ausstrahlungen von da sind die prunkvollen, modischen Kleidungen und gezierten, empfindungsvollen Gebärden der Figuren in den Bildern dieser ersten Jahrzehnte zu verstehen. Repräsen-

<sup>6</sup> Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, 1921 S. 132.

<sup>7</sup> Dehio a. a. O. S. 133.

<sup>8</sup> München 1924; dazu das wichtige Buch von O. Cartellieri, Am Hof der Herzöge von Burgund, Basel 1926.

tationen eines bürgerlicher Art sehr fremden Geistes sind in diese deutschen Bilder eingegangen, häufig genug als modischer Aufputz wirkend. Die höfisch verkleideten Herren, die in dem Kreuzigungsbilde des Wildunger Altars von Konrad von Soest sich versammelt haben, bleiben trotzdem Westfalen, Bürger und Ratsherren.

Schlosser wies anlässlich der von uns in einem früheren Kapitel behandelten, stilistisch an der Grenze zum 15. Jahrhundert stehenden und vielleicht schon in diesem Jahrhundert ausgeführten Wandmalereien aus Schloß Lichtenberg, deren Reste sich heute im Innsbrucker Ferdinandeum befinden, darauf hin, wie diese Werke — und manches andere Beispiel wäre leicht zu finden — uns lehren können, daß es sich bei diesem Wiederaufleben ritterlichen Geistes und höfischer Formen um eine Fiktion handelt. „Es sind die Stoffe und die Ideale von einstens: ritterlicher Kampf und ritterliche Minne. Aber ein neues Geschlecht ist heraufgewachsen, das politische und soziale Umwälzungen erlebt hat: das Aufkommen der Städte und des Bürgertums, das Versagen der ritterlichen Heere und des alten Ritterideals gegenüber den Fußtruppen der Volksheere und ihrer neuen Waffentechnik. Das Leben ist derber, erdennäher geworden, an handfesten, mit bürgerlicher Schlaueit geführten Erwerb gebunden, dem gegenüber die alte, vornehme Art der Lebensführung nur mühsam aufrecht erhalten werden kann. — Erscheinung und Haltung des lebenden Geschlechtes ändern sich fühlbar. Namentlich das ältere Menschenideal macht eine Wandlung durch; die weiche, oft süßliche Gefühlsseligkeit der älteren Zeit, die Euphorie der Lebenshaltung, die man als curialis, courtois, höfisch bezeichnete, macht einer derberen und mehr Spielraum fordernden Auffassung Platz. Das zeigt sich namentlich in dem Frauenideal, das diese Zeit sich geformt hat. An Stelle des älteren in Kunst wie in Dichtung tausendfach geschilderten Frauenbildes, dessen Charakter das graile und delgat — Lieblingsworte der Hochgotik — bildet, gertenschlank und -schwank — Wolfram gebraucht einmal für seine Antikonie das groteske Bild eines Hasen am Bratspieß — in biegsamer Haltung, mit feiner Taille, langen Armen, feinen Gelenken, kleinen, festen Brüsten — tritt ein ganz anderes Gebilde: üppige Körper mit zuweilen überstark und absichtlich betontem Busen, mit reichlichem Fettansatz an Hals und Schultern<sup>9</sup>.“ Das ritterliche Leben war zur Etikette geworden, zu einer Angelegenheit zeremonieller Aufzüge und Schaustellungen, es war Form, aber nicht mehr innerlich gelebtes Leben.

In dieser Wandlung eines alten Ideals ins Ästhetisch-Formale darf man wohl einen ersten Grund dafür sehen, daß diese höfischen Formen, Gebärden und Kostüme auch in deutschen Bildern nun eine so auffallende Rolle spielen. Da die Sache zum Augenschmaus geworden war, konnte das eindruckshungrige Auge des Malers mannigfache Anregungen empfangen. Entscheidend war aber wohl ein anderes, auf das Steinberg im gleichen Zusammenhang hingewiesen hat. Wenn die deutsche Malerei

<sup>9</sup> Schlosser, Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol, 1916 S. 26, S. 27.

um und nach 1400 sich in das Gewand der burgundischen Feudalität hüllte, so tat sie es und konnte es, weil ihre bürgerlichen Auftraggeber vor allem jene hansische Kaufmannsaristokratie war, „Großkaufleute vom Schlag der Warendorp und Clingenberch waren, deren schrankenloser Drang ins Große und Weite, deren wirtschaftlicher Individualismus und Wagemut sie diese internationale Kunst als geistesverwandt empfinden ließ“<sup>10</sup>. Das ist der letzte Grund, weshalb der höfische Stil Burgunds so tief in die deutsche Kunst um und nach 1400 eindringen konnte. Nicht so sehr der Adel und die Höfe knüpften diese Beziehungen — nur in einem einzigen Falle läßt sich dafür in diesem Band ein Beweis erbringen —, sondern jenes patrizische Kaufmannstum, das in diesen Jahren seinen Gipfel, aber auch sein Ende erreichte. Denn noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert vollzieht sich der Wandel, „als dieses Großbürgertum einer wirtschaftspsychologischen Wandlung bedeutendsten Ausmaßes unterliegt, als die frei-individualistische in die gebundenkollektivistische Stadtwirtschaft übergeht — da ist auch die Zeit erfüllt, wo die höfische von der bürgerlichen Kunst verdrängt wird“<sup>11</sup>. Das ist nach 1430 der Fall. In der lübisch-sundischen Kunst, der eigentlich hansischen, wird diese Wandlung gewiß nicht zufällig sehr bald und eindrucklich deutlich, weniger in Köln, mehr wiederum am Mittelrhein, vor allem aber in Oberdeutschland. Witz ist ihr erster und größter Vertreter.

<sup>10</sup> Steinberg a. a. O. S. 42.

<sup>11</sup> A. a. O. S. 42.

## I. Meister Francke

Es erscheint zweckmäßig, von altem Brauche abzuweichen und nicht mit einer Betrachtung der kölnischen Malerei, sondern mit Meister Francke zu beginnen. In Köln ist kein Maler aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts als Mensch greifbar. Von Meister Francke sind uns einige Arbeiten, zum Teil stattlichen Umfangs, überliefert, ist uns der Name bekannt, wenn auch vorerst sein Leben in tiefes Dunkel gehüllt bleibt. Sein Werk stellt sich uns in vier Arbeiten aus verschiedenen Zeiten dar, die uns, und das ist der entscheidende Grund, weshalb wir ihn an die Spitze dieses Bandes stellen, ausgezeichnet in die Kunst des frühen 15. Jahrhunderts einzuführen vermögen, die uns das Neue des Stiles dieser ersten Jahrzehnte und die Beziehungen zu westlichen Kunstzentren eindrucklich deutlich machen. Franckes Malereien sind die schlagendsten Belege für die höfischen Anregungen, die die deutsche Kunst zu Anfang des 15. Jahrhunderts übernahm. Sie haben bei ihm stärker stilbestimmend gewirkt als bei irgend einem anderen, so stark, daß er kaum noch bodenständig und ortsgebunden erscheint<sup>1</sup>.

Ob er vom Rhein, aus Westfalen, Niedersachsen oder aus dem benachbarten Herzogtum Geldern nach Hamburg kam, oder ob er vielleicht doch dort geboren wurde, ist heute, wenn uns zukünftig nicht einmal ein glücklicher Fund hilft, nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden. Aber wenn wir auch seine Geburtsheimat wahrscheinlich machen könnten, seine künstlerische Heimat würde damit kaum bezeichnet werden. Deshalb kann Francke auch nicht im Zusammenhang mit einer Landschaft behandelt werden. Man wird gewiß nicht sagen dürfen, daß keinerlei Fäden zu dem Gebiete, aus dem er kam und in dem er wirkte, bestünden, aber sie sind unsichtbarer, und seine Heimat ist für uns heute nicht mit einem eng begrenzten Territorium zu bestimmen. Wir müssen sie weiter fassen; weder zur kölnischen, noch zur westfälischen, noch zur niedersächsischen Malerei dieser Jahrzehnte sind unmittelbare Fäden nachweisbar, wenn Francke sich auch unverkennbar als niederdeutscher Maler zu erkennen gibt. Am besten umreißt man deshalb seine Heimat mit dem Worte Hansa. Dort, wo diese vor allem zu Hause war, zwischen Rheinmündung und Elbe, da war seine Heimat und da war sein Wirkungskreis.

Man hat in Meister Francke einen Kölner<sup>2</sup> und einen Niedersachsen<sup>3</sup> vermutet, man hat ihn mit Lübeck<sup>4</sup> — was immerhin denkbar wäre — und mit Hildesheim in Verbindung gebracht, man hat in ihm den Schüler

<sup>1</sup> Lichtwark, Meister Francke, 1899; Bella Martens, Meister Francke, 1929; Heise, Norddeutsche Malerei, 1918 S. 91; Brockmann, Die Entwicklungslinie in der Kunst Meister Franckes, in Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1927, S. 1; Pauli, Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle, in Cicerone 17 (1925) S. 433.

<sup>2</sup> Für Köln hat sich zuerst Schlie, vgl. Lichtwark a. a. O. S. 53, und später Habicht in Zeitschrift für christliche Kunst 29 (1916) S. 6 ausgesprochen.

<sup>3</sup> Für einen Hildesheimer erklärte Francke auch wieder Habicht in Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 26 (1915) S. 234.

<sup>4</sup> So R. Struck in Lübeckische Blätter Jahrg. 67 (1925) S. 449.

und Nachfolger Meister Bertrams<sup>5</sup> gesehen, und endlich hat man — völlig abwegig — einen Schreibfehler in der Abschrift der Urkunde, die seinen Namen überliefert, vermutend, ihn mit dem in Hamburg urkundlich nachweisbaren Henselinus de Stratzeborch<sup>6</sup> gleichsetzen wollen. Dieser wird aber schon 1383 erwähnt und stand also wohl noch der Generation Meister Bertrams oder doch wenigstens der des Meisters des Buxtehuder Altars nahe. Außerdem lebte er in den Jahren, in denen Meister Franckes erster erhaltener Altar entstand, in Lübeck, was allerdings kein unbedingter Gegenbeweis zu sein braucht. Sodann aber: wenn dieser Henselin aus Straßburg nach Hamburg und Lübeck kam, so sind im Werke Franckes keinerlei südwestdeutsche Züge zu erkennen, wie man gemeint hat, wohl aber unverkennbare niederdeutsche. Denn das ist entgegen jener letzten Behauptung sicher: Meister Francke war ein Niederdeutscher. Mehr aber läßt sich nicht sagen, und alle Versuche, Francke mit Köln, Hildesheim, Lübeck oder Hamburg<sup>7</sup> enger zu verknüpfen, sind mißglückt. Vielleicht war er Westfale, manche verwandtschaftliche Züge seiner Kunst mit der Konrad von Soests könnten dafür sprechen — ebenso möglich ist, daß er Niedersachse war, denn auch der Maler der Goldenen Tafel steht ihm nicht allzu fern, oder daß er vom Niederrhein kam.

Meister Franckes Name wurde uns in einer einzigen Nachricht überliefert, in der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Abschrift eines Vertrages, den die hamburgische Gesellschaft der Englandfahrer am 4. Dezember 1424 mit dem Maler abschloß und in dem sie einen Altar für ihre Kapelle in der Johanniskirche bei ihm bestellte. Dieser Altar blieb bis zum beginnenden 18. Jahrhundert an seinem Platze, wurde dann aber verschleudert und gelangte erst vor einem Menschenleben nach mannigfachen Schicksalen in seine Heimat zurück, wo er nunmehr, soweit er noch erhalten ist, in der Kunsthalle aufbewahrt wird. Lichtwark fügte zu ihm als Arbeiten von Franckes Hand noch die beiden Schmerzensmannbilder, von denen sich das frühere und kleinere im Leipziger Museum, das größere und spätere ebenfalls in der Hamburger Kunsthalle befindet. Die jüngere Forschung erkannte endlich als eigenhändig einen Barbaraaltar, der aus Nykyrko in Südwestfinnland in das Nationalmuseum zu Helsingfors gelangt ist. Wann und wie dieser Altar nach Nykyrko gelangte, ist nicht zu sagen. Sicher wurde er aber von Francke für eine Kirche Hamburgs oder dessen näherer Umgebung geliefert, anders wäre eine Einwirkung dieses Altars auf den um die Mitte des 15. Jahrhunderts tätigen sogenannten Meister von Heiligenthal, dessen Altar sich heute

<sup>5</sup> So Lichtwark a. a. O.

<sup>6</sup> Heise a. a. O. S. 97 und 161. Seine Hypothese fand viel Anhang, z. B. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II (1921) S. 193; Bruhns, Von Eyck bis Holbein, 1928 S. 66. Für Südwestdeutschland ganz allgemein als Heimat Franckes sprach sich zuerst H. A. Schmidt in Repertorium für Kunstwissenschaft 32 (1909) S. 366 aus.

<sup>7</sup> C. Walter in Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 7 (1901) S. 278.

<b>Geißelung</b>	<b>Kreuzigung</b>	<b>Auferstehung</b>
<b>Kreuztragung</b>		<b>Grablegung</b>

(zweimal geöffnet)

<b>(Verkündigung)</b>	<b>Verehrung des Kindes</b>	<b>Anbetung der Könige</b>	<b>(Darbringung)</b>
<b>(Gebet des hl. Thomas)</b>	<b>Verhöhnung</b>	<b>Ermordung</b>	<b>(Verehrung des Heiligen)</b>

(einmal geöffnet)

Francke: Englandfahrer-Altar (1424)

teilweise im Lüneburger Museum, teilweise eingebaut in den Chorschranken der Nikolaikirche befindet<sup>8</sup>, nicht zu denken.

Der Thomasaltar ist ein durchaus gemalter, doppelflügeliger Altar, 5—8. dessen Feiertagsseite der Passion Christi geweiht ist. Die Mitteltafel zeigte die Kreuzigung Christi. Von ihr ist nur noch das linke untere Viertel erhalten mit der Gruppe der trauernden Frauen. Zwei etwas spätere Altäre, der aus Preetz in Holstein stammende Altar im Kopenhagener Kunstgewerbemuseum<sup>9</sup> und ein Altar in Grove in der Grafschaft Schaumburg<sup>10</sup>, die von Franckes Kunst berührt scheinen, und mancherlei darstellerische Züge mit ihm gemeinsam haben, so auch die Gruppe der Trauernden in ähnlicher Anordnung, können doch nicht zur Rekonstruktion des Kreuzigungsbildes herangezogen werden. Vielmehr folgen sie wohl mehr dem Wildunger Altar. Meister Francke gab anders als alle diese Darstellungen unter dem Kreuze Reiter, wie noch einige Reste erkennen lassen. Sein Bild muß reicher und großartiger als jene gewesen sein. Seltsam, daß keine spätere Nachahmung uns eine Vorstellung von ihm bewahrt hat. Die Innenseiten der inneren Flügel faßten diese Kreuzigungsdarstellung mit vier Passionsszenen ein, je zwei auf jedem Flügel, die sämtlich erhalten sind. Links Geißelung und Kreuztragung, rechts Grablegung und Auferstehung. Die Außenseiten dieser Flügel sind oben mit der Verehrung des Kindes durch Maria und der Anbetung der Könige, unten mit der Verhöhnung des hl. Thomas von Canterbury und seiner Ermordung — der heilige Thomas von Canterbury war der Patron der Englandfahrer — geschmückt. Die äußeren Flügel sind verloren, doch hat uns Nicolaus Staphorst die Bilder auf ihren Innenseiten in seiner hamburgischen Kirchengeschichte in Kupfern überliefert<sup>11</sup>. Sie setzten die beiden Zyklen fort und zwar fanden sich noch Verkündigung und Darbringung im Tempel beiderseits oben, die Messe des hl. Thomas und Ludwig VII. am Grab des Heiligen beiderseits unten. Was auf den Außenseiten dieses Flügelpaares dargestellt war, wissen wir nicht. B. Martens glaubt, daß sie, wie auch beim Barabaraaltar, keinerlei Bilder trugen. Sollten sie bemalt gewesen sein, so können sie nur stehende Heilige gezeigt haben, denn ein vierter Bilderzyklus neben den Thomas-, Marien- und Passionsbildern ist gewiß nicht zu erwarten. Die gleichfalls verlorene Predella zeigte die Brustbilder Christi und der zwölf Apostel.

Der Barabaraaltar<sup>12</sup> enthält nur zwei Bilderzyklen, von denen der eine 1—4.

<sup>8</sup> Heise a. a. O. S. 102, Abb. 91 ff.

<sup>9</sup> Goldschmidt in Repertorium für Kunstwissenschaft 21 (1898) S. 116; P. Jonas Meier, Werk und Wirkung des Meisters Conrad von Soest, 1921 S. 37; Habicht, Hanseatische Malerei und Plastik in Skandinavien, 1926 S. 18, Taf. 5—6; F. Beckett, Altartavler i Danmark, 1895.

<sup>10</sup> Habicht, Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens I. 1919 S. 258.

<sup>11</sup> Abb. bei Martens a. a. O. S. 37.

<sup>12</sup> K. K. Meinander, Medeltida Altarskåp och Träsniderier i Finlands Kyrkor, 1908; Goldschmidt, Ein Altarschrein Meister Franckes aus Finnland, in Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 26 (1914/15) S. 17 ff.; Pauli, Der Barabaraaltar des Meisters Francke, in Zeitschrift für bildende Kunst 59 (1925/26) S. 106.

gemalt, der andere geschnitzt ist. Der Schrein und die Innenseiten der inneren Flügel zeigen fünf Reliefs mit Darstellungen aus dem Marienleben, der Tod selbst im Schrein. Francke dürfte auch an ihnen beteiligt gewesen sein. Ihr Stil ist dem seiner Bilder so verwandt, daß man annehmen darf, er habe für sie Vorzeichnungen geliefert. Sicher von seiner Hand und heute allgemein anerkannt sind die gemalten Bilder des Barbarazyklus, der bei geschlossenen Innenflügeln, in acht Bildern die Legende der Heiligen erzählend, sichtbar ist. Die Außenseiten der äußeren Flügel scheinen niemals bemalt gewesen zu sein. Nachdem alle späteren Übermalungen entfernt wurden, stören wohl noch einige große Fehlstellen, an denen die Farbe völlig abgeblättert ist, doch zeigt der Altar heute unverkennbar die Hand des Meisters wieder.

11, 12. Auf der Rückseite des kleinen Schmerzensmannbildes im Leipziger Museum befinden sich Reste eines vera ikon, die des größeren in Hamburg war wohl nie bemalt. Die beiden Tafeln zeigen den Schmerzensmann in Halbfigur bis zum Lententuch schmerzvoll, leidend im Ausdruck, mit der Rechten auf die blutende Brustwunde weisend. Im Leipziger Bild hält er in der linken Hand noch eine Geißel, erhebt sich hinter ihm und dem ihn unter den Achseln stützenden Engel das Kreuz. Zwei kleinere Engel, die seine Arme und Hände heben, tragen weitere Leidenswerkzeuge. Im hamburgischen Bilde, in dem Christus nach deutschem Brauche sich selbst aufrecht zu halten vermag, spannen fünf Engel hinter ihm und vor seinem Leib Brokatvorhänge. Dazu hält der linke untere eine Lilie, der rechte ein flammendes Schwert. Die beiden Möglichkeiten, die die beiden Bilder zeigen, einmal Christus gestorben oder doch völlig gebrochen zu geben, so daß ihn Engel stützen müssen, und zum anderen das Bild vorn und rückwärts durch Vorhänge abzuschließen, hat Meister Francke von der französischen Kunst übernommen, die den Schmerzensmann leblos zusammenbrechend schilderte. Aber Francke hat den französischen Typus keineswegs unverändert übernommen, und zumal in dem späteren hamburgischen Bilde hat Francke die französische Form mit der deutschen aktiveren Auffassung verknüpft, indem er die imago pietatis höchst eindrucksvoll zu einem Bilde des extremum iudicium wandelte. Mit diesem Hinweis auf eine französische oder burgundische Wurzel für die Ikonographie der beiden Schmerzensmannbilder ist eine entscheidende Quelle der Kunst Meister Franckes überhaupt angedeutet.

Bella Martens hat in ihrem verdienstvollem Buche die Voraussetzungen für den Stil Meister Franckes und das zeitliche Verhältnis der Werke eingehend und im ganzen gewiß richtig dargelegt, wenn man auch manchem ihrer Gedankengänge und Beweise nicht zustimmen kann. Der Barbaraaltar ist das frühere, der Thomasaltar ist das spätere Werk. Dieser ist nach 1424 entstanden, jener mag um 1410 anzusetzen sein. Die beiden Altäre setzen sich in ihrer stilistischen Haltung sehr deutlich voneinander ab. Der Barbaraaltar ist hell, seine Farben sind mitunter kalt. In der Art, wie sie locker, fast malerisch flockig aufgetragen sind, geben sie ihm ein zartes, duftiges Aussehen. Dagegen wirkt der Thomas-

altar zeichnerischer. Seine Farben sind dunkler, wärmer, mitunter schwer. Seine Formgestaltung ist straff und streng. Die Lockerheit der Formfü- gung, die heftigen Schrägbewegungen, die Vielschichtigkeit der räum- lichen Anlage, die den Barbaraaltar kennzeichnen, haben einer flächigeren, ausgewogeneren, klareren Kompositionsweise Platz gemacht. Die Bilder des Thomasaltars sind einfacher und geschlossener in der Anlage, die des Barbaraaltars erscheinen neben ihnen gleichsam zufälliger. Der Maler ist in ihnen temperamentvoller, er erzählt freier, schmückt aus, sucht formal neuartige Lösungen, im Thomasaltar ist er zurückhaltender und beschränkt sich mehr auf das Wesentliche. So bezeugt der eine Altar den noch jüngeren, weltzugewandten, der andere den reifen, zu letzter Einfachheit und Klarheit gelangten Meister.

Denn daß sie von einer Hand sind, ist ebenso unbezweifelbar. Die gleichen zierlichen Menschen, geschmeidig in den Bewegungen, elegant- modisch in der Kleidung, empfindsam im Ausdruck, begegnen in beiden Werken. Weiterhin bezeugen beide grundsätzlich die gleiche Aufgeschlos- senheit für die neuen Formprobleme, für die Annäherung des Bildaufbaues im Landschaftlichen und Räumlichen an die Wirklichkeit, für das räum- liche Hintereinander, für Überschneidungen von Figuren durch land- schaftliche Kulissen, für räumliche Bewegungen und Schrägbeziehungen. Und beide Bildwerke sind wiederum von der gleichen idealisierenden Verklärung getragen. Gewichtlos scheinen die Figuren, bald ist auch im Barbaraaltar der Tiefenzug der Bildanlagen zu Ende, schließt Goldgrund die malerischen Darstellungen ab. So groß der Typenschatz Meister Franckes ist, so bedeutsam sein Wille zur Verdeutlichung von Charakteren und Affekten, so gesteht er seinen Gestalten doch keineswegs eine selb- ständige Individualität zu. Er verfügt nicht nur vergangenen Zeiten gegenüber über „eine Fülle von physiognomischen und mimischen Er- fahrungen und Ausdrucksmitteln“, auch innerhalb seiner Zeit geben sie ihm in ihrer Mannigfaltigkeit eine einzigartige Stellung. Aber nie überschreitet er die Grenze, die durch den Inhalt der Darstellung gegeben ist, nie gibt er seinen Figuren den Anschein autonomer Existenzen, nie fordern sie jenseits der geschilderten Szene noch Aufmerksamkeit als porträthafte Individualitäten. Und da das ebenso für seine Landschaften und Bauwerke, für die Bilder in allen ihren Einzelheiten gilt, bewahrt er ihnen eine noch durchaus mittelalterliche idealisierende Verklärung.

Ein zarter Lyrismus liegt über allen Bildern Meister Franckes. Emp- findsam ist die Führung der Linien, das Zusammenklingen der Formen, die sich mitunter vierteilig verspinnen und durchkreuzen oder spitzig betont hervortreten. Wunderbar ist das Filigrangespinnst der Hände und Finger der trauernden Frauen auf dem Kreuzigungsfragment. Still, ja heimlich umhegend sind die Formbewegungen in der Verehrung des Kindes, heftiger in den Passionsbildern. Zumal in der Beweinung und der Auferstehung stoßen die Linien zweispältig, spitzig schneidend, schrill aufeinander. So stehen die Linien und Formbewegungen stets im Dienste des Bildinhaltes, seine Stimmungswerte ausdeutend und zum Klingen

bringend. Christus ist auf den beiden Schmerzensmannbildern wie in den Passionsdarstellungen, zumal der Auferstehung, kindhaft zart, ja zerbrechlich gegeben. Im Schmerz des Abschiednehmens sind alle Beteiligten auf der Grablegung am Sarkophag um Christus versammelt. In dem Verehrungsbilde rahmen und betonen alle Bildteile die Gruppe der Mutter und des Kindes. Die Engel spannen ein Tuch um sie, der Trog ist eine Grenze auf der anderen Seite. Die Geländeschollen führen von oben und unten in Diagonalen auf die Gruppe hin. Die Landschaft ist in den Dienst des Bildinhaltes gestellt, und zwar nicht nur in darstellerischer Hinsicht, indem sie die Örtlichkeit, in der die Begebenheit spielen soll, schildert, sondern auch in jenem höheren Sinne, daß sie die Hauptfiguren und mit ihnen den Bildgehalt heraushebt. So sind auch die riesig vergrößerten Hände Mariens zu verstehen. Ihr Umriß, ihre Bewegungen werden von dem Ausdruckswillen des Malers bestimmt. Im Laufe der Linien, im Zusammenklang der Formen liegt es begründet, wenn die Verehrung ein Bild stillen Glückes, wenn die Beweinung dagegen ein Bild schmerzvoller Klage ist. Auf dieser stimmungsmäßigen Forminterpretation beruht vor allem die Bedeutung von Franckes Kunst. Er besitzt eine Musikalität der Formgestaltung, eine Zartheit und einen Stimmungsreichtum wie kein anderer zu seiner Zeit.

Das Neue, das die um 1400 oder bald danach beginnende Malergeneration brachte, die kindlich schlanken, zerbrechlichen Gestalten, die weiche Gewänder in vielfach strömenden und schwingenden Falten umhüllen, die Freude am Einzelnen und Kleinen, an verschiedenartigsten Richtungen, Tiefenstößen wie Schrägbewegungen, die aber nie den Reliefcharakter wie auch die stille Empfindsamkeit und Lyrik der Tafeln stören dürfen — denn die Kunst dieser Jahrzehnte ist im ganzen undramatisch und eher passiv, denn aktiv —, das alles sprechen Franckes Werke mit wahrhaft programmatischer Eindringlichkeit aus. „Immer ist der Wille zum Ornament stärker als der Wille zur dramatischen Unmittelbarkeit. Auch in der stärksten Aktion bleibt er metrisch gebunden“<sup>13</sup>. Die Figuren sind vollplastisch gerundet, aber wie immer wirken sie auch wieder wie flache Reliefs. Ihre kubische Tiefe ist nicht wirksam gemacht, ihre Vorderfläche dagegen, das ornamentale Spiel ihrer Faltenbewegungen, ist nachdrücklich betont, und wenn sie vor Goldgrund stehen, aber auch sonst, scheinen sie dem Grunde aufgeheftet. Sie sind zu zierlich und zerbrechlich, als daß sie sich durchsetzen könnten, zumal sie von einer weiten Gewandfülle umhüllt sind, die in vielfache, dünne Bewegungsströme zerstrahlt ist. Die Gewänder scheinen wie die Figuren hauchdünn. Ihre Falten plätschern pendelnd in der Fläche und vermögen nicht in die Tiefe zu stoßen. Mehr verspinnen sich die Linien zu Gespinsten, schwingen von Figur zu Figur und fassen die Gruppen zu melodischen Ornamentgebilden zusammen. An Märchengestalten im Dornröschenschlaf erinnern mitunter diese Figuren. Eine traumhafte Stimmung erfüllt das Weihnachtsbild, aber auch die Gruppe der Trauernden. „Über-

<sup>13</sup> Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, 1924 S. 269.

schneidungen sind da, aber sie sprechen nicht, entwickeln keine räumliche Offenbarungskraft. Man verzichtet darauf, dem räumlichen Verbleib des Körpers nachzugehen, der etwa zu dem Johanneskopf gehört. Zu stark fühlt man, daß hier nur die Fläche recht hat und von jeder Gebärde verlangt, daß sie sich vornehmlich ihr als Arabeske einfügt. Man sehe sich daraufhin die Frau am rechten Rande der Gruppe an. In ihrer Haltung ist der flächenornamentale Gedanke geradezu ad absurdum geführt<sup>14</sup>.“ Trotz aller Freude am Modischen, an elegantem Putz und Tand, an architektonischen und landschaftlichen Motiven, auch an räumlicher Vertiefung, und obgleich Naturbeobachtungen in nicht geringem Maße die Bilder füllen — es bleibt bei einem Stimmungsrealismus, der vielleicht so am besten zu bestimmen ist, daß man seine Innerlichkeit betont, die zwischen Himmel und Erde eingespannt zu sein scheint. Weltzugewandt und weltabgewandt, beides sind diese Tafeln zugleich, und Realismus wie Idealismus dienen einer neuen Subjektivität — das ist entscheidend —, die den Bildinhalt in bislang unbekannter Weise persönlich ausdeutet. Die Bilder sind lyrisch zart und musikalisch wie keine vorher, und zugleich stehen Schönheitlichkeit und Geschmack in ihnen wiederum ganz neuartig im Vordergrund. Eine bewußte ästhetische Wertung deutet sich an, und andererseits wird das Seelische in einer neuen Weise ausgedeutet. Mit unerhörter Geschmackssicherheit gestaltete Francke seine Bilder.

Alle vier Werke, die uns von Meister Francke überliefert sind, zeigen diese Eigentümlichkeiten seiner Kunst, aber sie zeigen sie mit Unterschieden, und deutlicher sind sie in dem späteren Altar, dem zeitlich nahestehend die beiden Schmerzensmannbilder sich anfügen, während im Barbaraaltar manches Fremdartige seiner Kunst beigemischt ist.

Dieses Fremde, das das Frühwerk Franckes kennzeichnet, ist aus dessen künstlerischer Herkunft zu erklären, die Bella Martens — darin liegt das Verdienst ihrer Arbeit — so weit wie möglich geklärt hat. Freilich müssen wir noch immer eingestehen, daß wir die ersten, ursprünglichen Voraussetzungen von Franckes Kunst, die doch wohl mit seiner Geburtsheimat gegeben waren, nicht mehr kennen. Diese zu vermutenden ersten künstlerischen Eindrücke und Erfahrungen werden heute fast völlig überdeckt von anderen, die Francke in Frankreich empfing, wo er um 1405 und kurz danach geweiht haben muß. Denn soweit wir heute noch erkennen können, wächst Franckes Kunst aus der Malerei der Ile de France. In Pariser Miniaturhandschriften, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden, im *Térence des Ducs* (Paris, Arsenal Ms. 664), im *Boccace de Jean sans Peur* (Arsenal Ms. 5193), in den *Heures du Maréchal de Boucicaut* (Musée Jacquemart-André) und zumal in den *Merveilles du Monde* (Paris, Bibl. Nationale Ms. fr. 2819), die eine wahre Fundgrube für von Francke verwendete Motive sind, hat Bella Martens unbezweifelbare Übereinstimmungen mit mannigfachen Formmotiven Franckes in Bauwerken, Berg- und Baumformen, Figuren, Tieren und Ornamentformen nachgewiesen,

<sup>14</sup> Worringer a. a. O. S. 261.

aber auch seine Aufmerksamkeit für räumliche Fragen ist da begründet, so daß es nicht zu bezweifeln ist, daß Francke selbst an der Quelle dieser Kunst gewelt hat. Aus zweiter Hand kann er diese Eigentümlichkeiten seiner Kunst nicht empfangen haben. Man braucht nicht jedem Hinweis Bella Martens zuzustimmen; sie schießt oft weit über das Ziel hinaus und verfällt einem methodisch höchst angreifbaren Konstruktivismus, um Beweis zu Beweis zu fügen<sup>15</sup>, aber darin hat sie doch richtig gesehen: Francke hat in seiner Jugend stärkste Eindrücke von der neuesten französischen Kunst empfangen, und diese sind so tief in die seine eingegangen, daß eine unmittelbare Berührung stattgefunden haben muß.

Neben mancherlei Einzelheiten modischer und dekorativer Art, neben mancherlei landschaftlichen und architektonischen Formen hat Francke von diesem westlichen Kreise vor allem die Folgerichtigkeit und Betontheit seiner räumlichen und perspektivischen Bildgestaltungen, Größenstufung, Schichtung, Überschneidung, Farbabstufung in der dort geübten Weise, übernommen. Er unterscheidet sich in dieser Hinsicht in der Tat von jedem seiner deutschen Zeitgenossen und steht französischer Art und Logik sehr nahe. So ist die schräg ins Bild hineingestellte Mauer des zweiten Bildes, die nach der Legende in wunderbarer Weise emporwachsend den königlichen Vater an der weiteren Verfolgung der Tochter hindern soll, sicher aus einer Miniatur der Merveilles du Monde entliehen, wobei aber Francke das Motiv keineswegs sklavisch kopierte, sondern es umformte, so daß es am Ende einen völlig anderen Sinn bekam. Ebenso lassen sich die seltsamen, von Landschaftskulissen in ihrer unteren Hälfte verdeckten Figuren, bei denen das Bemühen um Tiefenschichtung besonders deutlich ist, auf diese Quelle zurückführen. Diese raumschaffenden Formen hat Francke fast sämtlich entliehen, und es ist wichtig, daß wir noch heute mit größter Sicherheit die Quelle in ihrem Umkreis angeben können. Weit über Äußerliches und Dekoratives hinausgehend hat sich Francke mit der neuen in der französischen Kunst dieser Jahre gewonnenen Gestaltungsform auseinandergesetzt und die Tiefenillusion, die französische Miniaturen des frühen 15. Jahrhunderts zum ersten Male zeigten, für das Tafelbild und den Altar nutzbar zu machen sich bemüht. Darin beruht seine geschichtliche Bedeutung für die deutsche Kunst. Er war der Erste, der höchst grundsätzlich diese in der Raumgestaltung gegebene Autonomie des künstlerischen Formproblems in Deutschland betonte. Die Bildtafel ist illusionär ein dreidimensionaler Lebensraum geworden, der den in ihm gegebenen und sich in ihm bewegenden Figuren neue Bewegungsmöglichkeiten schenkt, der ihnen dann aber auch neue Bindungen auferlegt, Bindungen, die durch das Gesetz der Verkleinerung bei zunehmendem Abstand gegeben sind. Freilich hält sich Francke gerade an dieses Gesetz, wie das dritte Bild der oberen Reihe, der Verrat des Hirten, zeigt, noch nicht sehr streng. Der alte Bedeutungsmaßstab

<sup>15</sup> Zu vergleichen hierzu die Rezensionen von Graf Vitzthum im Repertorium für Kunstwissenschaft 51 (1930) S. 247 und von dem Verfasser im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1929 S. 196.

bestimmt das Verhältnis des Königs zu den Hirten, nicht die neue raumperspektivische Gesetzlichkeit. Die Barbara im Hintergrund ist aber dann doch deutlich kleiner, weil weiter weg im Raum gemeint, gegeben. Auch die Bauten des ersten Bildes oder Baumgruppen werden der Tiefe zu kleiner. Francke zog gewiß noch nicht alle Folgen, wie wäre das zu dieser Zeit möglich, aber daß er Raumgestaltung und Tiefenillusion als Aufgaben und Ziele der Malerei anerkannte, ist ebensowenig zu bezweifeln. Sie scheinen ihm wenigstens in diesem Frühwerk Aufgabe und Ziel.

Denn im Thomasaltar ist das anders. Dieser zeigt französische Art weniger und erscheint deshalb neben dem Barbaraaltar altertümlicher. Bella Martens ist geneigt, daraus zu schließen, daß Francke bei diesem unbezweifelbar späteren Werke an ältere französische Quellen, an Handschriften aus der Zeit um 1400, angeknüpft habe. Graf Vitzthum<sup>16</sup> hat sie einwandfrei widerlegt. Und ebensowenig darf man diese Wandlung als ein Zurückfallen in provinzielle Rückständigkeit, als ein Vertrocknen infolge der räumlichen Entfernung von der Quelle, die in der Jugend ihm jene anregenden Eindrücke spendete, erklären, wozu Bella Martens gleichfalls neigt. Vielmehr handelt es sich umgekehrt um ein inneres Freiwerden, um „Verzicht auf Teilmodernitäten zugunsten einer Stileinheitlichkeit, die Meister Francke . . . zu einer ganz persönlichen künstlerischen Form ausprägen konnte“<sup>17</sup>. Das allein ist der Sinn dieser Wandlung. Man darf nie vergessen, daß am Ende der deutschen Malerei des 14. Jahrhunderts sehr anders als im Westen ein Meister von Wittingau mit vielen kleineren Geistesverwandten stand, Maler standen, die nicht so sehr Wirklichkeitsnachahmung, sondern Ausdruck, Verklärung, Vision erstrebten. Von hier aus ist die bei Francke zu beobachtende Wandlung allein zu verstehen. Sie bedeutet eine sehr schöpferische Entwicklung, wenn sie auch zuerst wie eine Rückwendung erscheint. Es ist so, „daß Francke sich bei der inneren Wandlung, die seine Kunst im Aufstieg vom Barbara zum Thomasaltar erfahren hat, dem Darstellungsprinzip des Mittelalters wieder angenähert, ihm den auflösenden Tendenzen der Zeit gegenüber noch einmal zum Sieg verholfen hat und daß sich hieraus, aus innerer Logik und schöpferischer Kraft, nicht in einem äußeren „Wiederaufnahme-Prozeß“ und aus unüberwindlichem Anlehnungsbedürfnis Formen ergeben haben, die den Formen einer dem Mittelalter näherliegenden Entwicklungsphase der nordeuropäischen Malerei ähnlich, keineswegs aber unmittelbar durch sie bestimmt sind“<sup>18</sup>.

Was Meister Francke in seiner Jugend tat, hat mancher andere deutsche Künstler gleichzeitig und nach ihm auch getan. Den Schritt zum Realismus, der ja zugleich ein Schritt zur Befreiung des Formproblems vom Bedeutungsvollen des Inhalts war, fanden die deutschen Meister selten nur von selbst, zumeist wurde er ihnen von westlichen oder südlichen Kunstzentren nahegebracht. Deshalb ging Francke gleich manchem

<sup>16</sup> A. a. O. S. 248.

<sup>17</sup> Martens a. a. O. S. 129.

<sup>18</sup> Graf Vitzthum a. a. O. S. 248.

anderen nach Westen, nur ist sein Bemühen verglichen mit dem anderer um einige Grade intensiver gewesen. In früheren Jahren hat ihn die Imitation wie selten einen beschäftigt, am Ende aber wandelte er wie alle jene Deutschen, die gleich ihm nach dem Westen gingen, diese Erfahrungen in einem ganz bestimmten Sinne ab, indem er wieder anzuknüpfen scheint an die in seinem Jugendwerk überholte Stufe. So kehrte er zurück zu einer „zeichnerisch-bestimmten“, „tektonisch gebändigten“ Form, und zwar deshalb, weil die erzählerische Behandlung heiliger und wunderbarer Geschichten und die optische Glaubhaftmachung durch möglichst engen Anschluß an die Natur ihm nicht genügten, weil er „herangereift war, die Geschehnisse in ihrem Kern oder in ihrer bleibenden Bedeutung zu erfassen und dies in einem Gestaltungsprozeß von viel höherer schöpferischer Kraft anschaulich werden zu lassen“<sup>19</sup>. Deshalb verzichtete Francke auf die vierteiligen Raumschichtungen seines Jugendwerkes und verwendete er den einfachen Streifenraum. Deshalb entkleidete er die Schräglinien an Bauwerken und in den Landschaften weit hin ihrer räumlichen Funktionen. Deshalb unterschied er vordere und rückwärtige Figuren kaum noch durch Größenabnahme. Er fügte die Dinge im Bilde im realistischen Sinne unlogischer zusammen, er ließ an Bauteilen funktionell wichtige Glieder weg oder stellte sie schräg, so daß ein klarer Raumeindruck sich nicht mehr ergeben kann. Die Farbe wird unillusionistisch. Das Bild ist nicht mehr Schilderung, sondern Veranschaulichung. „So stellt er die ‚Kreuztragung‘ nicht, wie es eben damals in den Niederlanden (Budapester Bild, Albertinazeichnung) geschah, so dar, wie sie sich wirklich vollzogen, wie man sie von einem entfernten Standpunkt aus gesehen haben könnte — —, er sieht die Situation von innen her in dem, worin sie sich von allen anderen irgendwie denkbaren Lebenslagen unterscheidet; er sieht den auf dem Gang nach Golgatha unter äußerer Last zusammensinkenden, von äußerer Gewalt mit Ziehen und Schieben trotzdem weitergetriebenen Christus, und er läßt das für diesen Vorgang entscheidende Kräftespiel in den die Bildfläche beherrschenden Diagonalen, den scharf silhouettierten Extremitäten der Knechte, läßt in Christus selbst bis in die letzte Gewandzelle hinein das Erlöschen aller aktiven Kraft, das „Nichtmehrgehen“ und trotzdem Vorwärtskommen augenfällig werden.“ — „So erhebt er „die Ermordung des heiligen Thomas“ aus dem Bereich einmaligen, an Ort und Zeit gebundenen Geschehens, das er nur zu erzählen hätte, und läßt sie zu einem Bilde des Märtyrers schlechthin werden“<sup>20</sup>.

Die Figuren herrschen, Raum, Architektur, Landschaften fügen sich um sie, sind nicht ihre Grundlage, heben sie mehr heraus. Und wo die Hauptfiguren nicht tatsächlich größer sind, da hat es den Anschein, als ob sie es wären. Der hl. Thomas auf der Ermordungsszene ist ein gutes Beispiel, wie Mantel, Konturbetonung und Nimbus dazu helfen, ihn vor den anderen, den Mördern und Begleitern, herauszuheben. Wie in der

<sup>19</sup> A. a. O. S. 248.

<sup>20</sup> A. a. O. S. 248/249.

Verehrung des Kindes die Landschaft in den Dienst der Hauptgruppe gestellt ist, wurde schon gesagt. Im Barbaraaltar werden Landschaft und Figur wesentlich im Sinne des Wirklichkeitsmaßstabes zusammengestimmt, im Thomasaltar sind sie es in einer viel tieferen, bedeutungsvolleren Weise. Die Schrägbewegungen, die im Barbaraaltar raumschaffend heftig in die Tiefe des Bildes hineinstoßen, sind nun gedämpft und nur bedingt noch räumlich gemeint. Richtung und Gegenrichtung halten sich weitgehend im Gleichgewicht. Die Raumbewegungen sind zu Flächenbewegungen geworden und damit zu Ausdrucksmitteln. Die Art ihres konsonanten Zusammenklagens oder dissonanten Gegeneinanders deuten, wie Verehrung, Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung lehren, unmittelbar die Stimmung des Bildes aus. Und das gilt auch von Drehung und Stellung der Figuren, deren Bewegungen nicht von statischen Überlegungen, sondern von expressiven Wünschen bestimmt werden.

Allein, dies ist nicht nur beim Thomasaltar so, im Grunde unterscheiden diese Merkmale auch schon den Barbaraaltar als Werk Franckes und als Leistung eines deutschen Meisters von seinen französischen Vorbildern. Auch in ihm stehen die Linien, obgleich sie Raumwerte sind, zugleich im Dienste des Bildinhaltes. Die Architekturen trennen wie im ersten Bilde die Figuren, oder sie betonen wie im Einkerkerungsbilde, wo die Schräge des Vordaches die gebeugte Haltung der Heiligen unterstreicht. So ist es dann auch im Mauerwunder: Francke macht hier die Mauer völlig anders, als sie in der Miniatur in den Merveilles du Monde gemeint ist, zum mimischen Widerpart des Dioskurus, dramatisiert mit ihr den Bildinhalt und macht sie zu einem sprechenden Sinnbild jener Worte der Legende: O böse Mauer, verflucht sei'n deine Steine. Und endlich, wie wunderbar sind in der Hinrichtungsdarstellung alle Bewegungen und Linien der Heiligen in den Dienst des Bildgehaltes gestellt. So erweist sich der Thomasaltar als eine letzte, feinste Folgerung jener Neigungen und Bemühungen, denen Francke auch schon im Barbaraaltar nachging, und die hier nur verhüllt waren infolge eben jener fremdartigen Einflüsse. Zwischen den beiden Werken liegt kein Bruch, es handelt sich auch nicht um einen Rückschritt, sondern einfach um Freiwerden und letzte Verdichtung. Das Eigene siegt über das Fremde, und das heißt: weniger die Außenwelt, das Sichtbare, mehr das Innerliche, Bedeutungsvolle bestimmt die Bildform und ihre Einzelheiten. Zugleich sieht Francke die Dinge größer. Die Sprache des Thomasaltars ist monumentaler oder doch wenigstens eindrucksvoller und ernster. Ein anderer Würdebegriff hat sich in Franckes Kunst durchgesetzt, und damit vor allem beweist sich dieses Werk von 1424 als die Arbeit des erfahrenen, gereiften Mannes. Keine Falte, keine Hügelkontur ist in ihm um seiner selbst gegeben, durchseelt ist jede Form in ihm.

Diese Entwicklung zeigen auch die beiden Schmerzensmannbilder. Das kleinere in Leipzig ist ganz gewiß früher als der Thomasaltar entstanden, <sup>11, 12.</sup> das größere sicherlich aber später, das letzte Werk, das wir von Francke heute kennen. Wir erwähnten oben, welche Selbständigkeit und schöpfer-

rische Leistung Francke in dieser Tafel in inhaltlicher Hinsicht bewiesen hat. Nicht geringer ist die Leistung im Formalen. Trotz aller Zartheit des Körperlichen, trotz aller heimlich-leidvollen Stille eignet dem Hamburger Bilde eine Größe und eine gehaltene Würde, die die letzte Zielsetzung seiner Kunst gegenüber dem Barbaraaltar und auch gegenüber dem Leipziger Schmerzensmann, der eben deshalb nicht völlig gleichzeitig mit dem Thomasaltar, sondern etwas früher, wenn auch gewiß nicht in der Zeit des Barbaraaltars entstanden sein kann, mit höchster Eindrücklichkeit deutlich machen. Noch strenger gebaut als die Bilder des Thomasaltars, tektonisch gebündelt und zeichnerisch bestimmt wie kein Werk zuvor, so hat Francke dem alten Bildthema einen tieferen und bedeutungsvolleren Gehalt zu geben vermocht, indem er Christus nicht nur als Leidenden, als Opfer, sondern als Richter zugleich darstellte. Hier wird man dann auch bezweifeln, ob Francke wie üblich mit dem Begriff lyrisch völlig zu fassen ist. Die Spanne seiner Kunst ist weiter. In diesem letzten Werke steigt er zu einer Größe des Tragischen empor, die nur noch das Münchener Veronikabild ähnlich zu damaliger Zeit erreichte. Aber wie auch immer man den Gefühlsgehalt seiner Kunst bestimmen mag, immer und von Anfang an steht seine Art als eine höchst empfindungsbetonte der begriffsbetoneren westlichen gegenüber.

Damit sind wir wieder bei der Frage nach Meister Franckes Herkunft angelangt. Graf Vitzthum hat schon gegen Bella Martens die mancherlei verwandtschaftlichen Züge betont, die Francke mit Konrad von Soest verknüpfen. Gewiß hat er seinen Stil nicht von diesem entliehen, gewiß dürften beide kaum in einem engeren schulmäßigen Zusammenhange gestanden haben. Sie arbeiteten selbständig und im wesentlichen wohl auch unabhängig nebeneinander. Aber sie waren in der Landschaft, im heimatlichen Raum, verbunden. Die Typen ihrer Figuren, zumal die der jüngeren Frauen, Form und Gebärdensprache der Hände, die fließenden Faltenbewegungen ihrer Gewänder ähneln einander unverkennbar, und weder können gemeinsame Vorbilder als bestimmend dafür angesehen werden, noch ist ein Hinweis auf die verbindende Note des Zeitstils eine hinreichende Erklärung. Die Gruppen der Trauernden auf dem Bruchstücke der Mitteltafel des Thomasaltars und auf Konrads Wildunger lehren, daß bei mancherlei Verschiedenheiten, und wenn auch Francke der Darstellung in den Heures du Maréchal de Boucicaut zweifelsohne nähersteht, doch wieder zahlreiche gemeinsame Züge die beiden Werke verknüpfen. Francke gegen Konrad in die Antithese „Höhenstaffelung — Tiefenstaffelung“ zu bringen, geht keinesfalls. Vielmehr schließen sich beide gegenüber Französischem zusammen „in dem Bestreben, die durch Modellierung und Überschneidung gegebenen Tiefenanweisungen für das Auge wieder aufzuheben durch lineare Bezüge mannigfacher Art in Falten, Umrissen und in der Lagerung der Hände“<sup>21</sup>.

Danach und den mannigfachen Einwirkungen zufolge, die Francke auf die niederdeutsche Malerei ausübte, möchte man in ihm wohl gern einen

<sup>21</sup> Graf Vitzthum a. a. O. S. 252.

Niedersachsen oder Westfalen sehen. Bella Martens aber möchte ihn aus Zütphen nach Hamburg kommen lassen. Das Netz ihrer Gedankengänge ist außerordentlich geschickt gesponnen und gewiß verführerisch. Ihrer Meinung nach ist Francke personengleich mit einem Frater Franco aus Zütphen, der für den Dom in Münster, wie die Kerssenbroichsche Geschichte der Wiedertäufer in Münster berichtet, zwei Bilder gemalt hat. So wäre Franckes Einfluß auf Westfalen erklärt. In Hamburg erhält weiterhin ein Meister Nikolaus 1412 Lohn für dreizehn Tafeln, eine Zahl, die der Zahl der Tafeln des Barbaraaltars entspricht. Endlich wohnte in Hamburg ein Nikolaus Vranke bei einem Schuhmacher namens Lubbertes, der aus Zütphen gebürtig ist. Zugegeben, daß die beiden letzten Nachrichten den gleichen Mann meinen könnten, die Nachricht Kerssenbroichs, der im späten 16. Jahrhundert schrieb und keine Angaben über das Alter der Bilder macht, mit ihnen zu verknüpfen, ist vollkommen unzulässig. Vor allem sind die Einwirkungen Franckes auf die westfälische Malerei keineswegs so stark, daß man unbedingt einen Aufenthalt Franckes in Westfalen vermuten darf, und wie sollte jener Mönch Franco, der von Münster nach Hamburg gegangen sein soll, schon 1407 hier eine hereditas, worunter wohl allgemein ein Besitz zu verstehen ist, in novo castro gehabt haben. Immerhin, würde man diese Gleichung streichen, so bliebe noch die Möglichkeit, daß jener in Hamburg genannte Nikolaus Vranke unser Meister Francke wäre. Die Möglichkeit, daß er aus Zütphen stammte, was für den hamburgischen Vranke nur aus seinem Vermieter zu vermuten wäre, kann man als wahrscheinlich gelten lassen. Ebenso aber kann man in Francke den Sohn jenes Kölner Stadtbaumeisters Arnold Francken sehen, der 1373—1399 erwähnt wird, ebenso kann er ein Sohn oder Verwandter jenes Hamburger Vranke sein, der als Tuchmacher seit 1370 nachweisbar ist. Mag Francke aus Westfalen, Niedersachsen oder vom Niederrhein gekommen sein, sicher war er ein Niederdeutscher, denn wenn Zütphen heute auch in Holland liegt, damals gehörte es zur Grafschaft Geldern, gehörte es zu dem Kulturraume des Niederrheins und der mittleren Hansagebiete. Das darf man nie übersehen. Gegen die Annahme, daß Francke aus Hamburg stamme, spricht neben anderem dies, daß seine Kunst keinerlei lokale Tradition mit der seines großen Vorgängers Meister Bertram verknüpft. Wir werden im Kapitel Niederrhein die Frage nochmals kurz streifen, denn da wird deutlich werden, daß in diesen Territorien mit ihren starken politischen, dynastischen wie auch kulturellen Beziehungen zu Burgund ganz zweifelsohne sehr einleuchtende Voraussetzungen für Franckes Kunst und die starke Auseinandersetzung mit den neuen Entdeckungen des Westens gegeben waren. Wie auch immer man zu Bella Martens Konstruktion stehen mag, es spricht künstlerisch und kulturgeschichtlich sehr viel dafür, daß Geldern, Kleve, eine der niederrheinischen Grafschaften, Franckes Geburtsheimat war.

Einen Werkstattkreis, eine Nachfolge, wie sie bei Konrad von Soest oder dem Veronikameister nachweisbar sind, scheint Francke nicht gehabt zu haben. Einzelne Anregungen sind in mancherlei niedersächsische,

westfälische und lübische Werke eingegangen, in einem unmittelbaren Zusammenhang mit ihm scheint aber kaum einer dieser Maler gestanden zu haben. Für einen Maler des 15. Jahrhunderts steht Francke seltsam einsam. Vielleicht gehört auch dies zu den Merkmalen seiner Kunst. Sie war zu sehr aus dem Erlebnis einer bedeutenden Persönlichkeit geboren, eines Menschen, der viele Züge einer neuen Zeit in sich trug. Denn mochte er auch in seiner Kunst dem religiösen Erleben allein dienen wollen, wie er es tat, wie er seine Figuren in Ausdruck und Gebärde charakterisierte, wie er es vermochte, „den jeweiligen Ausdruck mit neuen und nicht mehr mit nur-mittelalterlichen Gebärdenvokabeln, Freuden- und Leidensformeln zu bestreiten“<sup>22</sup> und alt überlieferte Themen inhaltlich und psychologisch zu vertiefen, wie er etwa den tragischen Zwiespalt in der Seele des Pilatus schildert, darin steht er allein und unerreicht als ein höchst selbständig empfindender Mensch in seiner Zeit da. Dies aus dem Erlebnis eines starken Menschen geborene Neue in seiner Kunst scheint ihn einsam gemacht zu haben, da es nicht nachahmbar und lernbar war.

Lichtwark gibt Francke außer den genannten Werken noch einen prachtvollen Beischlagpfosten mit Georg als Drachentöter im Museum für Hamburgische Geschichte. Daß Francke den Entwurf für dieses Steinrelief geliefert hat, darf als durchaus wahrscheinlich gelten. Zu den Thomasszenen lassen sich viele Ähnlichkeiten und Beziehungen zeigen. Dazu ist das Stück so einzigartig und so vereinsamt, daß Franckes Autorschaft, wie man es auch betrachtet, immer wieder sich aufdrängt. Die Idealbildnisse Adolfs von Schauenburg im Museum für Hamburgische Geschichte und im Magdalenenkloster sind dagegen so vielfach übermalt, daß eine sichere Beurteilung unmöglich ist.

<sup>22</sup> Martens a. a. O. S. 150.

## II. Westfalen

Meister Francke steht für sich. Wenigstens für uns nicht mehr gebunden an ein enger zu umgrenzendes Gebiet erscheint er uns als ein einsamer Vertreter der gesamten niederdeutschen Landschaft. Mit Konrad von Soest wenden wir uns zugleich der Betrachtung der Kunst einer bestimmten Landschaft zu. Konrad von Soest und Westfalen, dieser eine hervorragende Künstler und der Raum einer Landschaft, der Raum und die Kunst Westfalens<sup>1</sup>, sind eine Einheit. Und deshalb steht nun über diesem Kapitel der Name einer Landschaft, der sich dieser Maler völlig einordnet, mag er auch nehmend und gebend weit über ihre Grenzen hinausgegriffen haben, mag er einerseits von westlich-französischer Kunst beeindruckt worden sein und andererseits bis Lübeck und Erfurt gewirkt, mag er selbst bedeutende Werke für das linksrheinische Gebiet geschaffen haben. Westfalen ist seine Heimat durch Geburt und ist auch die Heimat seiner Kunst. Im Lande der roten Erde liegen die entscheidenden Wurzeln seiner Kunst, hier ging der Same seiner Kunst am dichtesten auf.

Konrad von Soest erreichte nicht die einsame Größe Franckes, seine Kunst nahm nicht den freien, hohen Flug, den der Thomasaltar und die beiden Schmerzensmänner lehren. Er erscheint neben Francke bodengebundener. Bei gleicher Blickrichtung in seiner Jugend nach Westen hat er doch Art und Eigenart seiner engeren Heimat nie so abgestreift. Was die heimatliche Landschaft, was alte künstlerische Überlieferung durch Geburt und bei erstem Beginnen ihm mitgegeben, wirkt in seinem Schaffen auch für uns noch deutlich erkennbar weiter. Das setzt ihn von Francke ab, mögen sie auch in vielem einander verwandt gewesen sein. Vielleicht darf man es so wenden: Konrad ist nicht so genial, und er ist — man darf wohl sagen: deshalb — bodenständiger, weil zu dieser Zeit Genialität schon Betonung des Individuellen bedeutete. Und weil er bodenständiger war, war er auch von größerer Wirkung. Er konnte Schüler und einen weiten Kreis von Nachfolgern haben, er konnte zum beherrschenden Maler werden und große Gebiete Nieder- und Mitteldeutschlands befruchten, wenn er auch gewiß nicht, wie man gemeint hat, in allen Städten dieses Gebietes gearbeitet hat. So nahe Francke und Konrad von Soest in ihrer Kunst beieinanderstehen, nahe wie keine zwei anderen des niederdeutschen Gebietes — darin unterscheiden sie sich in ihrer Veranlagung und Haltung grundsätzlich: Francke hat die ihm durch Geburt und Heimat mitgegebenen Eigenschaften abgestreift oder doch verallgemeinert, Konrad von Soest ist dem westfälischen Erbe dagegen treu geblieben von Anfang bis zu Ende.

### I.

Konrads<sup>2</sup> Ruhm wurde zuerst durch den Wildunger Altar, der 1404<sup>13-29</sup> datiert ist, begründet. Dann konnten ihm die Reste eines Altars in der

<sup>1</sup> Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest (Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte 3), 1906; Briele, Westfälische Malerei, 1926.

<sup>2</sup> Nordhoff in Bonner Jahrbücher 67 (1879) S. 100 und 68 (1880) S. 65; Hölker, Meister

Dortmunder Marienkirche<sup>3</sup> und zwei kleine Täfelchen mit den Darstellungen der hl. Ottilie und der hl. Dorothea aus der abgebrochenen Walpurgiskirche in Soest, im Landesmuseum zu Münster, zugeschrieben werden. Und endlich erweiterte die jüngste Forschung schlagartig sein Werk durch vier Arbeiten: einen kleinen beidseitig bemalten Flügel in der Münchener Alten Pinakothek<sup>4</sup>, der außen den heiligen Reinold, den Stadtheiligen von Dortmund, innen den hl. Paulus mit dem Wappen der Dortmunder Familie Berswordt, die auch im Leben Konrads eine Rolle spielt, zeigt, einen stark übermalten Marienaltar in der Michaelskapelle des Aachener Münsters, die ebenfalls stark erneuerten Engelbilder in der Aachener Schatzkammer<sup>5</sup> und endlich durch die Nikolaustafel in der Nikolauskapelle in Soest<sup>6</sup>, die, von üblen Übermalungen befreit, sich heute als ein sicheres Werk Konrads darbietet. So ist mit dem Namen Konrads ein Werk verbunden, das umfangreicher als das jedes anderen deutschen Malers zu dieser Zeit ist. Und ebenso sind wir über sein Leben besser als sonst unterrichtet, wenn das Überlieferte zuerst auch nur einige dürre Jahreszahlen zu umfassen scheint. Es sind Nachrichten, die höchst zufällig erscheinen und doch mit Sicherheit auf ihn zu beziehen sind.

Konrad bezeugt sich selbst in der ausführlichen Inschrift des Wildunger Altars: *Temporibus rectoris divinorum Conradi Stollen plebani Hoc opus completum per Conradum pictorem de Susato sub anno Domini mcccc quarto ipso die beati Egidii confessoris*. Nun begegnet uns ein Maler Konrad nicht in Soest oder einer anderen westfälischen Stadt, wohl aber in Dortmund<sup>7</sup>. Hier wird ein Meister Konrad, Maler, zwischen 1413 und 1422 mehrfach in dem Bruderschaftsbuche der St. Nikolai-kirche erwähnt. Weiterhin schließt am 14. Februar 1394 ein Konrad von Soest einen Ehevertrag (eine Morgensprache) mit einer Gertrud, der Tochter des verstorbenen Lambert von Münster, über bedeutende Vermögen ab, bei dem mehrere angesehene Bürger der Stadt, darunter der Ratsherr und Bürgermeister Lambert Berswordt anwesend waren. Man könnte an ein Spiel des Zufalls glauben und zweifeln, ob diese Nachrichten, von denen die eine einen Konrad von Soest, die anderen einen Maler Konrad nennen, aufeinander bezogen werden dürfen. Bei der einen ist die Abstammung, bei den anderen der Beruf und nichts weiter genannt. Müssen sie die gleichen Menschen betreffen? Man muß aber bedenken,

Conrad von Soest (Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte 7), 1921; P. I. Meier, *Werk und Wirkung des Meisters Konrad von Soest* (1. Sonderheft der Zeitschrift Westfalen), 1921; Geisberg, *Meister Konrad von Soest* (Westfälische Kunsthefte 2), 2. Aufl. 1934; Nissen in *Westfälische Lebensbilder II* Heft 3, 1931; derselbe in *Westfalen* 18 (1933) S. 107; Zimmermann ebenda 14 (1928) S. 228 und 16 (1931) S. 50; P. I. Meier ebenda 16 (1931) S. 37.

<sup>3</sup> Schäfer in *Zeitschrift für bildende Kunst* 57 (1928/29) S. 12; Geisberg, *Der Dortmunder Altar* (Westfälische Kunsthefte 2) 1. Aufl. 1931.

<sup>4</sup> Stange in *Wallraf-Richartz-Museum N. F.* 2/3 (1933/34) S. 165.

<sup>5</sup> Richter in *Der Mittag*, Düsseldorf, 23. Juli 1934.

<sup>6</sup> Nissen in *Westfalen* 18 (1933) S. 228.

<sup>7</sup> Luise v. Winterfeld in *Beiträge zur Geschichte Dortmunds* 37 (1925) S. 141; auch Stange a. a. O. S. 173/4.

in welchem Zusammenhang diese Erwähnungen stehen. In Bruderschaftsbüchern wird, wie vielfach festzustellen ist, üblich nur Beruf und Vorname genannt. Herkunft und Vergangenheit waren in diesem Falle unwichtig. Anders in den amtlichen Eintragungen der Morgensprache. Der betreffende Bürger konnte wegziehen oder den Beruf wechseln, da waren jene Angaben wichtig. Die Einträge von 1394 und 1413—1422 dürfen sehr wohl aufeinander bezogen werden. Und dann dürfen wir annehmen, daß sowohl die Zusatzbezeichnung de Susato auf dem Wildunger Altar wie in jener Morgensprache nicht die unmittelbare Herkunft Konrads angibt<sup>8</sup>. Es spricht vielmehr alles dafür, daß er trotz dieses Beinamens Dortmunder Kind war: von Soest war bei ihm schon Familienname. Wahrscheinlich war er ein Sohn oder Enkel des seit 1348 in Dortmund lebenden Wernerus pictor de Susato, also auch eines Malers, was zu bemerken nicht unwichtig ist. 1394 war Konrad bestimmt „nicht neu eingebürgert, muß aber Bürger gewesen sein, da seine Morgensprache mit Gertrud von Münster“ — wir haben hier denselben Fall eines Beinamens, der nur mittelbar die Herkunft meint — „nach Dortmunder Stadtrecht geschah“<sup>9</sup>. Und auch dies, daß Mitglieder alter Ratsgeschlechter ihm die Ehre der Brautmannen erwiesen, bestätigt unsere Annahme, er sei einer angesehenen Dortmunder Familie entstammt<sup>10</sup>.

Der Wildunger Altar steht heute noch auf dem Platze, für den er ge-

<sup>8</sup> P. I. Meier in Westfalen 16 (1931) S. 41.

<sup>9</sup> Luise v. Winterfeld a. a. O. S. 141.

<sup>10</sup> Schröders Versuch Cicerone 15 (1923) S. 1149, ihn mit einem bis 1451 in Lüneburg nachweisbaren Cord von Soest gleichzusetzen, ist vollkommen abwegig.

Geißelung	Weltgericht
Christus vor Pilatus	Pfingsten

Ölberg	Himmelfahrt
Kreuzigung	
Abendmahl	Auferstehung

Geburt	Darbringung im Tempel
Verkündigung	Anbetung

Wildungen, Kirche: Altar des Konrad von Soest (1404)

- 13—17. schaffen wurde. Er ist ein zweiflügeliger, durchaus gemalter Flügelaltar, der geöffnet 7,60 m mißt. Seine Feiertagsseite schildert in dreizehn Bildern das Leben Christi von der Verkündigung bis zu der Ausgießung des heiligen Geistes und dem Christus in der Glorie. Die Seltsamkeit, daß die vier Bilder des linken Flügels in Zusammenhang abgelesen werden müssen, während sonst die Folge der Bilder über Mitteltafel und rechten Flügel in zwei Reihen hinwegläuft, zwischen die, wiederum unregelmäßig springend, die große mittlere Darstellung der Kreuzigung eingeschaltet ist, darf nicht so erklärt werden, daß die Flügel erst nachträglich angefügt wurden<sup>11</sup>. Vielmehr ist der Zyklus der Jugend Christi — wie im Kirchsahrer Altar — so als in sich beschlossene Einheit gegeben worden, während es sonst mit den Passionsbildern unangenehme Überkreuzungen gegeben hätte. Ornamentierte Streifen trennen die einzelnen Szenen. In den Zwickeln des oben im Halbrund geschlossenen Kreuzigungsbildes sind zwei Propheten gegeben. Die Außenseiten der Flügel zeigen je zwei auf einer Art Attika stehende, gemalte Heiligenfiguren: links Katharina und Johannes den Täufer, rechts Elisabeth und Nikolaus. Die Erhaltung ist verhältnismäßig gut. Die früher verschiedentlich bezweifelte Datierung, man wollte, da die letzten Zeichen weitgehend zerstört sind, sie in 1414 umdeuten, hat sich bei neuerlichen Untersuchungen einwandfrei als *qto*, also *quarto* erwiesen, womit der Altar auf das Jahr 1404 gesichert ist<sup>12</sup>. Zumal auf dem rechten Flügel gibt es schwächere Teile, und hier mögen für einzelne leere Köpfe und Stellen Gesellenhände verantwortlich sein, nennenswert war ihre Mitarbeit nicht. Vielmehr zeigt sich des Meisters Hand an jedem Bilde in Entwurf und auch Ausführung unverkennbar. Sicher ganz von des Meisters Hand sind die in der Dortmunder Marienkirche erhaltenen Reste, die grausam zurechtgeschnitten im frühen 18. Jahrhundert in einen Barockaltar eingebaut wurden. „In barbarischer Verständnislosigkeit hat man damals von jedem Bilde an der einen oder anderen Seite ein erhebliches Stück abgesägt“<sup>13</sup> und damit eines der großartigsten und edelsten Werke altdeutscher Malerei zerstört. Nur ein, wohl im dritten Jahrzehnt entstandener westfälischer Altar kann uns noch eine ungefähre Vorstellung vom Aufbau des Ganzen und der Anlage der einzelnen Bilder vermitteln. Es ist der von einem Propst der Walpurgiskirche in Soest, Johannes von Blankenberch, zwischen 1422 und 1443 gestiftete Altar, der sich heute im Landesmuseum zu Münster befindet. Bei der Nachfolge Konrad von Soests wird von ihm noch des weiteren zu handeln sein. Ihm zufolge war Konrads Dortmunder Marienaltar zweiflügelig, anders aber als der Wildunger Altar trug er auf jeder Tafel nur eine Darstellung. Im Mittelfeld war der Tod Mariens, auf dem linken Flügel die Geburt, auf dem rechten die Anbetung der Könige dargestellt; auf den Außenseiten Verkündigung und Krönung. Da der aus der Barfüßerkirche in Göttingen stammende, heute

<sup>11</sup> Bella Martens a. a. O. S. 166.

<sup>12</sup> Zimmermann in Westfalen 16 (1931) S. 50 Anm. 1; auch P. I. Meier ebenda S. 41.

<sup>13</sup> Geisberg 1931 S. 12.

im Landesmuseum zu Hannover aufbewahrte große Altar, der 1424 datiert ist, sich vom Dortmunder abhängig zeigt<sup>14</sup>, muß dieser früher entstanden sein. Man darf ihn um 1420 oder kurz danach ansetzen.

So stehen diese beiden Altäre Konrad von Soests in einem ähnlichen zeitlichen Abstand wie die beiden uns von Meister Francke überkommenen, und sie zeigen auch ähnliche Unterschiede. Schon das ist kennzeichnend, daß das Format der Bilder bei dem späteren Dortmunder Altar größer ist. Es entspricht einer monumentaleren Formgesinnung. Geisbergs Rekonstruktionsskizze lehrt, daß die Bilder ziemlich streng symmetrisch gebaut waren, sei es, daß im Geburtsbilde Joseph, in der Anbetung Maria die Mitte beherrschten und über diesen Figuren halbkreisförmige Engलगlorien nochmals betonend angeordnet waren, sei es, daß im Marientod die Gruppen rechts und links gleichgewichtig waren und nur die Engलगlorie die Mitte betont. Eine sehr strenge Ökonomie waltete in diesem späten Werke. Ausgewogen, klar und straff waren die Teile zum Ganzen gefügt. Dagegen sind die Bilder des Wildunger Altars vergleichsweise locker gebaut. „Das Wort Komposition ist fast zu schwer: man möchte Arrangement sagen. Wie die drei Kreuze in die Bogenlinie hineinkomponiert sind, wie die beiden Schächerkreuze bedenkenlos in eine schwierige Schrägstellung gerückt sind, um mit dem abfallenden Bogen nicht in harter Horizontale zusammenzustoßen, wie mit derselben ungezwungenen Selbstverständlichkeit die Zwischenräume zwischen den Kreuzen und den seitlichen Bogenendungen mit fliegenden Engeln, flatternden Spruchbändern oder Baum- und Menschengruppen ausgefüllt sind, wie jenes reiche Bogenrund des Rahmens in allen Kurven widerschwingt, sei es in der großen Schmerzenskurve des Kruzifixus (mit der die harte Rechteckigkeit des Kreuzesstammes übertönt wird), oder sei es in dem sanft bewegten Wellengewoge der Frauengruppe: das alles zeigt die leichte Hand eines Künstlers, der im Dekorativ-Gefälligen, nicht im Monumental-Strengen zu Hause ist<sup>15</sup>.“ Die Formensprache ist kleinteilig, ja minutiös. „Die liebenswürdige Geschicklichkeit eines Miniaturisten ist es, die hinter dieser raffiniert ungezwungenen Bildregie steht. Alles ist aufs Momentane und Zufällige gestellt, und doch steht hinter dieser scheinbaren Zufälligkeit eine dekorativ sichere Berechnung. Probleme scheint es für diesen Künstler nicht zu geben, alles ist dem instinktiv sicheren Einfall überlassen<sup>16</sup>.“

Die Formen sind lebhaft bewegt, die Konturen schwingen in lockeren Kurven, reich ist das Geschiebe von Figuren und architektonischen Motiven. Die Nuance herrscht in Form und Farbe. Die Palette ist mannigfaltig reich und arbeitet mit zartesten Übergängen. Gleich hochgezüchtet, elegant geschmeidig ist die Zeichnung. Leicht, mitunter wirklich zufällig scheinen die Stellungen und Bewegungen der Figuren und sind doch stets höchst überlegt so geordnet. Präzios ist der Ausdruck der Gesichter, geziert sind die Bewegungen der Hände und Finger. Freude an anmutigen

<sup>14</sup> Graf Vitzthum in Göttinger Beiträge zur deutschen Kulturgeschichte, 1927 S. 74.

<sup>15</sup> Worringer a. a. O. S. 206ff.

<sup>16</sup> Worringer a. a. O. S. 208.

Linienbewegungen, an schwingenden und klingenden Faltenläufen, an modischen, schmuckreichen Kostümen, an sittenbildlichen und stilllebenhaften Zügen, an allem, was den Bildern eine lebhafte, gleißende Oberfläche zu geben vermag, prägte ihnen ihr Aussehen. Die Sicherheit des Geschmacks ist unübertrefflich. „Nie hat man geahnt, daß ein Westfale eine so leichte und gewandte Hand haben könnte. Von einer geradezu spielerischen Anmut und spielerischen Sicherheit ist der Vortrag.“<sup>17</sup>

Sehr charakteristisch sind die dieser Haltung entgegenkommenden Szenen wie Verkündigung und Anbetung der Könige, aber auch in der Kreuzigung hat sich diese weltlich-modische Neigung, diese Freude am Spielerischen und Anmutigen höchst nachdrücklich zur Geltung gebracht. Gegenüber der Gruppe der Frauen, die ähnlich der auf Franckes Kreuzigungsfragment ist, steht eine Gruppe von Männern. Es sind nach der alten Ikonographie die Juden und der Hauptmann, der auch an dem von seinem weisenden Finger ausgehendem Schriftbände erkennbar ist. In Wahrheit aber hat Konrad eine Gruppe höchst eleganter, modisch gekleideter Ratsherren geschildert, die das Ereignis, dem sie beiwohnen, besprechen. Ausführlich und mit sichtlicher Freude malte er die pelzverbrämten Brokate ihrer Mäntel, die Damastgewänder, die dicken Schmuckketten und Gehänge, die seltsamen Hüte und Mäntel mit Federputz und Agraffen, die spitzigen Schuhe, das dünne, kokette Stöckchen des vordersten, kurz all die Modetorheiten, die aus Frankreich und Burgund ihm bekannt geworden waren. Ähnlich sind die Könige in der Anbetung, ist Pilatus in der Geißelung, ist Longinus, der Christus die Lanze in die Seite bohrt, dargestellt. Und zu ihnen fügen sich, vom gleichen Geiste geschaffen, die verschiedenen Bauten, die sechs der Bilder, die Büsche und Hügel, die andere füllen. Sie zeigen eine gleiche Freude an kleinteiliger Mannigfaltigkeit. Ihre raumschaffende Wirkung ist gering. Sie rahmen mehr und gliedern die Gruppen, als daß sie Tiefe bewirken. Anders als Francke geht Konrad Tiefenstößen, dem Raumproblem überhaupt, aus dem Wege. Die schmalen Raumstreifen seiner Bilder sind stets unselbständig, den Figuren untertänig und gewinnen erst mit ihnen Sinn und Bedeutung. Und die Figuren selbst sind noch zarter und unkörperlicher als die in Franckes Barbaraaltar, wirklich körperlos, unschwer, unhaptisch scheinen sie. So wirken dann die schwingenden und spielerisch sich verschleifenden Falten und Konturen, wirken die Finger der Frauen unter dem Kreuze noch filigranartiger als bei Francke. Die Fläche herrscht stärker als bei diesem. Dem Formalen ist nicht jene bedingte Autonomie gewährt, die Francke im Räumlichen ihm zubilligt. Man darf daraus keinen grundsätzlichen Unterschied konstruieren, es handelt sich nur um einen gradweisen. Aber mehr als Francke fesseln Konrads Blick die dekorativen Reize des Oberflächenlebens, und sie schildert er allerdings mit einer Augenfreudigkeit wie kein anderer zur

<sup>17</sup> Worringer a. a. O. S. 206

gleichen Stunde. Es ist erlaubt, vor den Bildern des Wildunger Altars von Genrerealismus oder Oberflächenrealismus zu sprechen. Bei den Hütten und Bauwerken ist das ganz klar, aber auch der Joseph auf dem Geburtsbilde, der knieend das Feuer anbläst, damit die Suppe zum Kochen komme, ist nur als eine reliefplastisch und farbig mannigfaltig bewegte, reizvolle Oberflächenschilderung, als eine genrehafte Erscheinung gegeben. Konrads Realismus beschließt keine grundlegenden Probleme der Formgestaltung in sich. Eher mutet er wie ein heiteres Spiel an, nie berührt er die lyrisch gestimmte Idealität der Kompositionen. Denn mag Konrad im Kostümlichen noch so weltlich und irdisch erscheinen, diese Bekleidungen sind doch mehr eine Verkleidung und rücken wie der Goldgrund, wie die unkörperliche Schwerelosigkeit der Figuren, wie die versonnene, zarte Stille ihrer Mimik und Gestik die Bilder in eine durchaus überirdische Sphäre. Dabei ist Konrad nicht ausdrucksarm — man nehme etwa den Johannes auf der Kreuzigung oder den schmerzvoll verkrampt gebogenen Gekreuzigten selbst oder auch die drei Könige —, aber mehr noch als bei Francke gilt bei ihm, daß die Charakteristik seiner Figuren nie ins Eigenwertig-Individuelle vorstößt.

Wir wissen durch Meister Franckes Frühwerk, wie Konrad zu dieser elegant-modischen Sprache kam. Die dekorative Sicherheit seiner Bildgestaltungen war ihm sicherlich wie auch Francke von Natur aus eigen. Sie gehört in diesen Jahrzehnten überhaupt zu den entscheidenden Eigenschaften deutscher künstlerischer Gestaltung und findet sich auch, wo keinerlei westliche Einflüsse erkennbar werden. Aber die Freude am Stillebenhaften, an kostbaren Stoffen und Kleidern, am Augenreiz ganz allgemein und auch einzelne Typen unter den Männern, wie sie etwa die drei Könige zeigen, sie sind zweifelsohne vom Westen übernommen. Die Quellen müssen etwa die gleichen wie bei Francke gewesen sein: die französische Buchmalerei um 1400. Am nächsten steht wohl das *Livre de la Chasse* in der Bibliothèque Nationale (Ms. fr. 616). Da die Raumtiefe in diesen Handschriften noch nicht so nachdrücklich zur Geltung gebracht ist wie in den späteren, die Francke erlebte, so konnte sie auch Konrad noch nicht übernehmen. Sein Wildunger Altar ist mindestens fünf Jahre älter als der Barbaraaltar, und ihre Unterschiede sind gewiß zum Teil auch in diesem zeitlichen Abstände, nicht nur in der verschiedenen Veranlagung der Meister begründet. Freilich hat formales Denken wohl überhaupt Konrad weniger entsprochen. Für den Genrerealismus aber hatte die deutsche Malerei des späten 14. Jahrhunderts — man denke an den Schottener oder den Buxtehuder Altar, die beide von nahe verwandten Landsleuten Konrads geschaffen worden waren — so vorgearbeitet, daß er sich vom Westen nur zu einer ausführlicheren Ausbreitung und zu einer höfischen Sprechweise anregen zu lassen brauchte. Die Windspiele vor der Männergruppe der Kreuzigung sind neben verschiedenen Kleidungsstücken eindeutige Beweise für diese westlichen Anregungen. Ob dagegen auch die Gruppe der Trauernden von da abgeleitet werden muß, diese Frage bleibe offen.

Anders als auf Meister Francke hat auf Konrad von Soest die französische Buchmalerei weniger tief eingewirkt, und es ist deshalb nicht unbedingt notwendig, auch für ihn eine Wanderfahrt nach dem Westen vorauszusetzen. Aber auch wenn er wirklich dort gewesen sein sollte, was vorerst nur schwer zu beweisen sein dürfte, so hat er sich mit dessen Kunst, ihren Problemen und Zielen, nicht eigentlich auseinandergesetzt, sondern nur mancherlei Dekoratives übernommen. Dafür melden sich die heimischen Voraussetzungen im Wildunger Altar mit nachdrücklicher Deutlichkeit. Der Aufbau des Altars entspricht altgeübtem deutschen Brauche, und es ist nicht zu gewagt, wenn man auf die älteren westfälischen Altäre in Netze und heute in Köln als Vorstufen hinweist, von denen Konrad wohl auch die seltsame verbogene und verkrampfte Darstellung des Gekreuzigten übernommen hat. Denn hier kann es sich nicht um zufällige Parallelen handeln, ein unmittelbarer Zusammenhang muß angenommen werden. Diese Vermutung wird bestätigt, wenn man sodann auch zu zeitlich näheren Beispielen wie dem Schottener und dem Buxtehuder Altar Beziehungen findet. Die Verkündigung etwa dürfte auf eine Wurzel zurückgehen, die der Darstellung des Buxtehuder Altars nicht allzu fern stand, wobei man natürlich stets den eingetretenen und von Konrad selbst schöpferisch geförderten Stilwandel mit in Betracht ziehen muß, um die Unterschiede zu verstehen. So lehrt uns der Wildunger Altar ziemlich klar die Herkunft und die ersten Quellen, aus der Konrads Kunst erwuchs. Sie erscheint uns heute bodenständiger als die Franckes. Das Einheimische steht gewichtig neben dem fremd Übernommenen.

19—22. Konrads Entwicklung und die großartige Entfaltung seines Schaffens zeigen uns sodann die unglücklichen und doch noch immer so eindrucksvollen Reste des Dortmunder Marienaltars. Daß sie von seiner Hand sind, kann nicht bezweifelt werden, wenn auch die Wandlung sehr beträchtlich ist. Versteht man diese Unterschiede richtig, so bezeugen sie die Größe der Spanne und den Reichtum des Erlebens, die Konrad wie Meister Francke auszeichneten. Und wenn wie dieser auch Konrad auf manchen äußerlichen Reichtum, den sein Frühwerk, der Wildunger Altar, besitzt, verzichtet, so bedeutet das wiederum nicht Eintrocknen und Verarmen, sondern vielmehr Emporsteigen zu letzter Größe und Dichte.

Wir betonten oben, daß sich das Streben nach Größe schon im Aufbau des Altars zeigt, da die Szenen nicht mehr bilderbogenhaft neben- und übereinander gefügt sind, sondern nur drei große Darstellungen die beträchtlichen Flächen füllen: der Altar maß bei geöffneten Flügeln 5.64 m in der Breite zu 1.41 m in der Höhe, so daß der Marientod 2.82 m zu 1.41 m, die Flügelbilder je 1.41 m im Geviert groß waren. Gleichzeitig vereinfacht Konrad das Beiwerk, verzichtet er größtenteils auf architektonische wie landschaftliche Motive, klärt er die räumliche Anlage, steigert er den Maßstab der Figuren und macht er sie formal bedeutsamer. Wenige, große Formen stellt er klar und nachdrücklich ins Bild. Alles

Äußerliche ist von ihnen abgefallen, was seinem früheren Altar eine so spielerische Heiterkeit gab. Joseph bläst nicht mehr das Feuer an, um den Brei zu bereiten, sondern sitzt gehalten ruhig, nur leicht zur Gruppe der Mutter und des Kindes gewandt da als Mittelachse des Bildes. Jetzt ist er nicht mehr Genremotiv, sondern formal bedeutsamer Mittelpunkt der Bildanlage. Ebenso saß die Maria der Anbetung ursprünglich in der Mittelachse, und die Könige, Joseph und der Diener waren symmetrisch um sie angeordnet. Diese Symmetrie der Bildanlagen ist kennzeichnend für die baumeisterliche Gesinnung, mit der Konrad nunmehr seine Bilder aufbaut. Es geht ihm um Klarheit, Strenge und Ruhe. Eine hohe Würde will er jeder seiner Figuren, jeder seiner Kompositionen geben. Von da aus muß man sein neues formales Gestalten, die Tektonik seiner Bilder, das Ausscheiden von allem Kleinen, das Bemühen, jeder Figur eine gewichtige, bedeutsame Größe zu geben, verstehen. Was er im Wildunger Altar gar nicht war, Baumeister, das ist er in sehr hohem Maße geworden. Großflächig sind nun auch die Farben verteilt, und geben durch ihre strahlende Leuchtkraft den Bildern einen fast überirdischen Glanz. Im Dortmunder Altar sucht Konrad nicht mehr reizvoll, „interessant“ zu sein, ein tieferes Ethos erfüllt nun seine Kunst, beseelt seine Menschen, die nicht mehr modisch wie Schauspieler sich darstellen, die ernst und abgeklärt das Heilige erleben, dem Heiligen dienen. Und wie zart kann Konrad nun sein: etwa in der Gebärde des jüngsten Königs, der von der Seite herantretend leise mit der Hand Marias Mantel berührt. Keine lebhaftere Bewegung stört diese Bilder. Feierliche Stille und tiefe Ergriffenheit geht von ihnen aus zum Beschauer. Wie Francke in seinem Thomasaltar rührt Konrad im Dortmunder Marienaltar an Letztes. Vielleicht, daß Francke mehr und tiefer suchte: man denke an seinen späten Schmerzensmann, Konrad blieb auch in diesem seinem Spätwerk einfacher — aber man unterschätze nicht die Tiefe und Größe seines künstlerischen Wollens.

Der Nikolausaltar<sup>18</sup>, der 1933 von alten Übermalungen befreit wurde 18. und nun, wenn auch nicht zum besten erhalten, als gesichertes Werk Konrads gelten darf, und das Münchner Flügelchen gehören in die nächste 25—26. Nähe des Wildunger Altars. Ein Vergleich des hl. Nikolaus auf der Soester Tafel mit seiner Darstellung auf der Außenseite des Wildunger Altars, der Mädchenköpfe mit dem Verkündigungengel, des hl. Reinold mit dem jüngsten König der Anbetung bezeugen eindeutig eine zeitlich nahe Entstehung der Werke. Vielleicht darf man sie sogar noch etwas früher ansetzen. Der gewisse französische Einschub, den der Wildunger Altar zeigt, ist auch beim hl. Reinold deutlich, ja keine andere Figur Konrads trägt sich so spielerisch elegant, besitzt einen solch überlegenen, distanzierenden Ausdruck, hat ein solch modisch gepflegtes Aussehen wie diese ritterliche Figur. Zu den Gestalten des Livre de la Chasse ist von ihr nur ein kleiner Schritt, vielleicht übertrifft dieser Reinold sie noch

<sup>18</sup> Nissen, Zeitschrift des Vereins f. d. Geschichte von Soest und der Börde 48 S. 103.

in der Selbstverständlichkeit der Haltung. Andererseits scheint in den Tafeln noch viel ältere heimische Tradition zu stecken. Wenn wir nicht irren, weist die Gewandbehandlung beim Paulus und bei den seitlich stehenden Heiligen der Nikolaustafel zurück auf die Stilstufe, die in dieser Gegend etwa der Schottener Altar vertritt. Anders als bei den stehenden Heiligen des Wildunger Altars, anders auch als bei den beiden weiblichen Heiligen im Landesmuseum zu Münster liegen bei jenen die Gewänder zum Teil dem Leib noch straff an, der sich unter ihnen säulenhaft rundet. Wie im späten 14. Jahrhundert zirkeln die Konturen noch in spiraligen oder ohrmuschelförmigen Schnörkeln. Das musikalische, schwingende Kurvenspiel, das die Falten und Konturen des Wildunger Altars zeigen, fehlt diesen beiden Werken weithin. Altertümliches und westlich Beeinflußtes stehen unverbunden nebeneinander. Konrads Art, die ihm eigene dekorative Sicherheit ist auch schon an diesen Werken unverkennbar, aber es gibt auch noch Formelhaftes. Das darf man nicht übersehen. Der Kopf des Paulus in der Münchner Tafel darf noch mit dem Joseph im Schottener Anbetungsbilde in Beziehung gebracht werden. In Konrads Figur spricht jede Linie in reicheren Rhythmen. Die heftigen Helldunkelgegensätze sind gedämpft. Die Formen sind grazil. Wuchtig und heftig erscheint daneben die Ausdrucksweise des Schottener Altars. Dennoch wird man den Zusammenhang nicht verkennen dürfen. Konrad baute auf Grundlagen von der Art des Schottener Altars auf, wenn er nicht von diesem selbst ausging, was nicht mehr zu entscheiden ist, und führte dessen Art in die lyrisch-zarte Weise der Jahre nach 1400 über.

27. Die außerordentlich feinen und sorgfältig gemalten Münsterer Täfelchen — ihre Rückseiten zeigen eine Gregorsmesse — müssen ebenfalls noch nahe dem Wildunger Altar entstanden sein. Die Belege für eine zeitlich nahe Ansetzung sind mannigfache und bis in letzte Einzelheiten und Kleinigkeiten zu erbringen, aber diese beiden Flügel dürften nun später als der Wildunger Altar geschaffen worden sein. Denn mehr als in diesem scheint Konrad um Einfachheit und formale Größe bemüht gewesen zu sein.

Mit Sicherheit können sodann zwischen die beiden großen Altäre die Aachener Malereien gesetzt werden, die freilich so schlecht erhalten sind, daß über ihre ursprüngliche Form und Schönheit nur noch wenig ausgesagt werden kann. Aber trotz der den alten Bestand völlig verfälschenden Übermalungen dürfen sie doch mit Sicherheit für Konrad von Soest in Anspruch genommen werden. Darin haben Erwin Richter

28. und Max Geisberg ganz richtig gesehen. Die zwölf in der heutigen Schatzkammer befindlichen Tafeln zeigen einzeln oder paarweise zusammengerückte, lang gewandete Engel mit Musikinstrumenten, Weihrauchfässern und Leuchtern. Je zwei entsprechen sich gegenseitig. Einer von ihnen trägt einen kleinen goldenen Schrein, den der auf einer anderen Tafel dargestellte Kaiser Karl entgegennimmt. Offenbar soll damit auf die heiligen Reliquien hingewiesen werden, die das Aachener Münster besitzt. Bis auf zwei sind alle Figuren in die obere Hälfte der Tafeln

gerückt, so daß unter ihnen eine große leere Fläche bleibt. Der Grund für diese seltsame Anordnung wird darin zu sehen sein, daß sie ursprünglich den Schmuck der Innenwand des großen Reliquienschrankes der ehemaligen Schatzkammer in der Matthiaskapelle, die gleichzeitig mit dem 1414 vollendeten Chor erbaut wurde, gebildet haben. So erklärt sich zwanglos, warum die unteren Teile der Tafeln, vor denen die Reliquiaren und Ostensorien des Domschatzes standen, von der Darstellung freigelassen sind. „Man mag sich vorstellen, welch wundervolles Bild der geöffnete Schrank in dieser einzigartigen Verbindung der sakralen Heiligtümer, der Meisterwerke der Goldschmiedekunst, des Kunstgewerbes und der Malereien eines Konrad von Soest ehemals bot!“<sup>19</sup>

Die Mitteltafel des Marienaltars auf dem Michaelschore im Aachener Münster zeigt auf einem mit Brokatstoff überdeckten Sitze die thronende Maria mit dem Jesuskinde, umgeben von Erasmus und Matthias zur Rechten, Benedikt und der ägyptischen Maria zur Linken. Auf den Flügeln sind innen die Apostelfürsten, zu deren Füßen je ein Stifter kniet, außen sind Kaiser Karl mit Krone und Reichsapfel und Johannes der Täufer dargestellt. Die Wappen auf diesen Bildern bezeugen, daß es sich bei den beiden Stiftern um zwei Neffen Kunos von Falkenstein handelt, die ihm in seinen beiden Ämtern als Erzbischof von Trier (1362—88) und Administrator von Köln (1366—71) nachfolgten. Der eine ist der trierische Erzbischof Werner von Falkenstein, der 1418 starb, der andere der kölnische Friedrich III., Graf von Saarwerden, der 1414 starb. Demnach dürfte der Altar gegen oder bald nach 1414 entstanden sein. Früher ist er kaum anzusetzen. Soweit man bei der starken Übermalung noch urteilen kann, steht er dem Dortmunder Altar näher als dem Wildunger. Seine Form ist größer, die Komposition des Hauptbildes strenger und klarer als bei diesem Frühwerk.

Versuchsweise wenigstens sei in das Werk Konrad von Soests jenes 29.  
kleine Täfelchen des Münsterer Landesmuseums — seit längerem als Leihgabe im Wallraf-Richartz-Museum — eingefügt, das auf der Vorderseite die Trinität, rückwärts das vera ikon zeigt. Das Bildchen wird gemeinhin in die kölnische Malerei eingeordnet, aber weder zu den Werken des Veronikameisters, noch zu anderen kölnischen Arbeiten dieser Zeit bestehen wirklich überzeugende Zusammenhänge. Die Flächigkeit seiner Komposition, die Einfachheit seiner formalen Anlage, die es sehr deutlich von Franckes Lösungen absetzen, genügen nicht, um das Bild in die kölnische Malerei einzuordnen. Weder der Typus Gottvaters, noch die naiven, kindlichen Engelchen begegnen da. Wohl aber bei Konrad von Soest. Die Engel, die im Wildunger Altar den Gekreuzigten umflattern, sind alle so naiv lebendig, haben alle solch lockeres Haar, sind alle so flott angelegt. Gottvater kann man mit dem linken stehenden König oder dem hl. Reinold vergleichen — wie wörtlich übereinstimmend ist die Behandlung der Bärte —, und Christus wiederum mit dem Gekreuzigten

<sup>19</sup> Geisberg 1934 S. 10.

des Wildunger Altars. Seitdem das Münchner Flügelchen bekannt und in das Werk Konrads aufgenommen wurde, darf man es wohl wagen, auch diese Trinität dem westfälischen Meister zu geben. Der Münchner Flügel und die beiden weiblichen Heiligen in Münster lehren, daß Konrad im kleinen Format so delikate wie nur ganz wenige neben ihm sein kann, und nimmt man noch die mannigfachen Übereinstimmungen, von denen wir nur einige besonders auffallende nannten, hinzu, so ist es wohl nicht zu gewagt, ihm auch dieses reizvolle, edle Täfelchen zuzuschreiben. Überdies steht das vera ikon auch der noch zu besprechenden Tafel in Berlin nahe, die wir dem Meister des Fröndenberger Altars geben.

Außer dem Wildunger muß Konrad von Soest noch einen großen Kreuzigungsalter und ein zu seiner Zeit berühmtes Marienbild gemalt haben. Die zahlreichen vielfigurigen Kreuzigungsdarstellungen Westfalens und Niedersachsens, Soests und Hildesheims, setzen eine Komposition Konrads unbedingt voraus. Und ebenso verlangen die Marienbilder in den Budapester und Berliner Museen und weiterhin die sogenannte Madonna mit der Wickenblüte im Wallraf-Richartz-Museum die Annahme eines Vorbildes von Konrads Hand. Wahrscheinlich hat er dann auch noch einen Marienaltar gemalt, für dessen Gestalt der Altar aus der Walpurgiskirche in Soest, heute im Landesmuseum zu Münster, einen Anhalt bieten dürfte.

Es ist richtig, was P. I. Meier<sup>20</sup> sagt: „Die Wirkung, die Konrad ausgeübt hat, kann lediglich mit der eines Schongauer, Dürer, Flötner verglichen werden.“ Seine Kunst ist von einem kaum zu überschätzenden Einfluß gewesen. Er war nicht einsam, wie uns Meister Francke heute erscheint, sondern ein weithin Herrschender in den verschiedensten Teilen Niederdeutschlands, er war bestimmend für mannigfache Werke, die in nahen und fernen Werkstätten entstanden, an ihm konnte selbst die große und so fruchtbare Malerei Kölns nicht vorbeigehen. Seine Kunst muß so recht nach dem Herzen seiner Zeit gewesen sein. Ein glücklicher, heiterer Mensch müßte er nach unserer Vorstellung gewesen sein, der weniger problembeladen als Francke sich mit seiner beschwingten Künstlerhand rasch die Liebe seiner Zeitgenossen gewann.

## 2.

Ehe zu den, um Konrad sich fügenden, zahlreichen Werken westfälischer Malerei übergegangen und in ihre Mannigfaltigkeit Ordnung zu bringen versucht wird, müssen drei Marienbilder und ein Kanonbild besprochen werden, die in einem besonders engen Verhältnis zu Konrad von Soest stehen, wenn sie auch keine Originale von seiner Hand sind. Aber sie erfassen und wiederholen Bilder von ihm äußerlich und innerlich unmittelbarer, als es irgendeines der späterhin zu besprechenden Werke tut. Sie sind nicht schlechthin nur Arbeiten von Nachfolgern und Nachahmern, die mit einem ererbten, übernommenen Gute handeln, so gut sie es können, ihren Malern war es vielmehr darum zu tun, ein bestimmtes

<sup>20</sup> P. I. Meier, 1921 S. 61.

Werk und dazu gewiß ein besonders berühmtes Vorbild so wörtlich und genau wie möglich zu wiederholen.

Die Kreuzigungsdarstellung mit einem Geistlichen als Stifter, ein aus <sup>31.</sup> einem anscheinend verlorenen Missale gelöstes, auf Pergament gemaltes Kanonbild, das sich als Besitz des westfälischen Kunstvereins heute im Landesmuseum zu Münster<sup>21</sup> befindet, ist ziemlich stark abgerieben, aber noch immer sind die feinfühligte Farbgebung und die zarte Formgestaltung deutlich erkennbar. Die Figur des Gekreuzigten stimmt mit der des Wildunger Altars fast völlig überein. „Der Kopf des Johannes entspricht gegenseitig dem der Maria auf der Himmelfahrt. Vielleicht sind auf der Zeichnung die Linien des spitzen Gesichtswinkels noch mehr betont. Das Kinn ist in derselben Weise zur abgewendeten Seite hin verschoben wie bei der Salome des Kalvarienberges und namentlich dem Engel der Verkündigung, dessen Locken flockig durch helle und dunkle Linien modelliert sind“<sup>22</sup>. Der engste Zusammenhang mit Konrad von Soests Kunst ist unbezweifelbar. Keine andere westfälische Kreuzigungsdarstellung steht ihm so nahe, spiegelt seine Art so rein und klar wieder wie diese. Darf man zögern, das Bild Konrad selbst zu geben? Wenn wir zögern, so einmal aus dem Grunde, weil der Schluß von Buchmalerei auf Tafelmalerei stets sehr schwierig ist, dann aber scheinen einige Merkmale des Blattes auf einen anderen Maler hinzuweisen, auf den Maler des Isselhorster Altars, der seinerseits wieder Konrad besonders nahesteht. Auf der Kreuzigungsdarstellung des Altars, nach dem er genannt wird, ist der Eisennagel über den Daumen auch so sichtbar und sind die Haupthaare ebenso auffallend kurz gegeben. Sodann stimmen die Punzen überein, die in der Rahmung des Kanonbildes verwendet werden. Sicher aber folgt das Bild einem Vorbild von der Hand Konrads weitgehend genau nach, mag es nun vom Meister des Isselhorster Altars sein oder nicht.

Ebenso eindeutig ist das unmittelbare Verhältnis der beiden Marien- <sup>32—33.</sup> bilder in Berlin und Budapest zu Konrad von Soest. Sie sind untereinander in entscheidenden Teilen so verwandt, so übereinstimmend, daß man ohne weiteres annehmen möchte, daß sie ein und dasselbe Vorbild wiederholen. Das Berliner Bild hat nicht den Kranz musizierender Engel, Maria trägt statt der reichen, edelsteinbesetzten Krone ein Tuch, auch ihr Gewand ist nicht ganz gleich. Aber dann sind Haltung und Gebärde der beiden Figuren völlig dieselben. Auf beiden Bildern halten sie ganz gleichartig ein Tintenfaß, greift das pausbäckige Kind nach dem Mantel der Mutter, stimmen das Kind wie die Traggebärde bis in kleinste Einzelheiten überein, und hat dieses in der Linken ein Spruchband, auf dem in Berlin steht: Ich bin der Wech die Warheit und Leven. In Budapest ist nur mehr der letzte Teil erhalten, da die Tafel beschnitten ist. Unterschieden sind die Tafeln sodann im Stil ihrer Maler. Die Berliner Tafel ist großformiger und wuchtiger, die Budapester ist kleinteiliger, ängstlicher. Man könnte deshalb auch vermuten, daß die Bilder auf zwei verschiedene Vor-

<sup>21</sup> Geisberg in Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 53 (1932) S. 65.

<sup>22</sup> ebenda S. 66.

bilder zurückgingen. Beide müßten von Konrad von Soest und beide müßten aus der Zeit des Dortmunder Altars stammen. Dann aber wäre diese völlige Gleichartigkeit der inhaltlich bedeutungsvollen Teile unwahrscheinlich. So gehen beide doch wohl auf dasselbe Bild zurück, das Berliner aber ist die getreuerer Wiederholung, während das Budapester nicht nur von einem schwächeren Maler, sondern auch freier in der Wiedergabe ist. Wer aber war der Maler der Berliner Tafel? Wir scheinen ihn heute nicht mehr zu kennen, wenigstens scheint das Bild in keine der vielen anderen Gruppen sich zu fügen. Endlich gehört in diesen Zusammenhang auch das Marienbild, das, durch die Düsseldorfer Ausstellung zuerst bekannt geworden, aus der Sammlung Wittich kürzlich in den holländischen Kunsthandel gelangte.

### 3.

Wenden wir uns nun den übrigen, neben und nach Konrad von Soest arbeitenden westfälischen Malern und ihren Werken zu, so sind sie alle von ihm berührt, wenn sie auch an Kraft und Veranlagung sehr verschiedenartig sind, und wenn auch der Grad der Beeinflussung sehr verschieden beim einen oder anderen ist. Wenige nur setzen sich dem großen Meister gegenüber als schöpferische und selbständige, eigene Wege gehende Persönlichkeiten durch. Viele schwache und kleine sind unter ihnen, die sich nur eben durch den Grad des Einflusses und die verschiedene Zeit, in der sie mit Konrad in eine für sie bestimmende Berührung kamen, voneinander unterscheiden. Je nachdem sprechen sie dann die Sprache des Wildunger oder die des Dortmunder Altars. Einen eigentlichen Schul- und Werkstattkreis zu umreißen, ist uns nicht möglich. In Soest, aber auch in Dortmund und in der Umgebung von Münster, wo gleichfalls eine betriebsame Werkstatt vermutet werden darf, finden sich Werke, die von unmittelbaren Schülern und Gehilfen zu stammen scheinen.

Den Nachrichten über das Leben Konrads und unserer Deutung dieser Nachrichten widersprechend sind uns in Soest eine beträchtliche Zahl von Werken erhalten, die unverkennbar von Nachfolgern Konrads stammen. In dieser Stadt, nicht in Dortmund scheinen die seiner Kunst am treuesten anhängenden Werkstätten bestanden zu haben. Altäre und Wandmalereien zeugen für ihn in Soest. So ist in diesem Zusammenhange die Frage nach Konrads Heimat nochmals zu stellen. In Dortmund befinden sich noch heute die Reste eines großen Altars von seiner Hand, und auch der Reinold des Münchner Flügels weist nach Dortmund. Alle Nachrichten, die wir auf Konrad beziehen dürfen, finden sich ebenfalls in Dortmunder Urkunden. In Soest ist uns kein einziger auf Konrad beziehbarer Hinweis überliefert. Aber immerhin, Beziehungen muß er auch zu Soest gehabt haben, denn in der Nikolauskapelle steht die nunmehr für ihn gesicherte Altartafel, und aus St. Walpurg stammen die beiden Täfelchen mit Ottilie und Dorothea, die sich heute im Landesmuseum zu Münster befinden. In Dortmund sind uns Reste von Wand-