



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Universitätsbibliothek Paderborn**

## **Die mittelalterliche Malerei in Soest**

**Schmitz, Hermann**

**Münster, 1906**

3. Meister Conrads Schule. Stellung zur Natur

**urn:nbn:de:hbz:466:1-28267**

verbreiten sich über ganz Niederdeutschland; in den Jahren 1390—1440 entstehen jetzt zahlreiche Werke dieses sogenannten „idealen“ (früher auch germanischen) Stils. Neben Hermann Wynrich in Köln und Conrad in Soest stellen sich die Hamburger Bertram und Francke; die Süddeutschen und die Böhmen haben ihre Kunst auf direkten Wegen aus Italien. Dass nun Conrad von Soest, der die stärksten Verwandtschaften mit Burgundischer Malerei aufweist, dessen Schule aber bis nach Danzig wirkte, in Burgund gewesen ist, darf kaum bezweifelt werden; dass Kölner Maler für Philipp den Kühnen in Dijon arbeiteten, ist ja mehrfach überliefert.<sup>1)</sup> Übrigens vollzieht sich mit dem 15. Jahrhundert die völlige Hinwendung von Soest zum Niederrhein und dem damit zusammenhängenden Flandern. Finden wir also Szenen, wie die figurenreiche Kreuzigung, die Geburt des Kindes, wo die Mutter am Boden liegt, Joseph vorne hockt,<sup>2)</sup> wie die Darbringung im Tempel unter Kuppelarchitektur — um nur einige Beispiele zu nennen — in der toskanischen und sienesischen Malerei des Trecento wieder, so ist dies jetzt nicht verwunderlich. Auch erinnerte uns der Kruzifixus in St. Patroclus nicht ohne Grund an Giotto's Schule.

### 3. Meister Conrads Schule. Stellung zur Natur.

Mittelstück und linker Flügel des Wildunger Altars sind am sorgfältigsten ausgeführt; der rechte Flügel und die Passionsszenen sind flüchtiger; die Rückseiten (mit Johannes, Katharina, Nikolaus und Elisabeth) sind sehr verblasst; darum ist nicht zu entscheiden, ob sie von anderer Hand sind.<sup>3)</sup> Meister Conrad war wohl nicht ohne Ruf, da Künstlernamen auf Tafelbildern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr selten sind.<sup>4)</sup>

1) So 1403 Hermann de Coulogne in der Karthause zu Dijon. Vergl. die Korrespondenz Philipps des Kühnen, veröffentlicht von Meister im Historischen Jahrbuch der Görresgesellschaft 1900 (XXI), S. 87.

2) Sogar der Suppe-kochende Joseph ist ein traditionelles Motiv: Wandgemälde in der Kirche zu Slavetin in Böhmen (1365—75), Abbildung: Topographie des Königreichs Böhmen 1898, S. 80. Wandgemälde in Saint Bonnet le Chateau (15. Jahrhundert). Abbildung: Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez, Montbrison 1900. Hier auch die figurenreiche Kreuzigungsgruppe (Pl. VIII), die auf Toskana (T. Gaddi im Refectorium von Sta Maria Novella u. a.) zurückgeht.

3) Scheibler (Kritik der Düsseldorfer Ausstellung, Rep. 1905) erkennt in ihnen, im Gegensatz zur übrigen Forschung, nur dieselbe Hand. Die Zeichnung ist entschieden runder und flüssiger; das Oval der Gesichter weicher, die Fältelung gleitender, zügiger.

4) Ist Conrads Inschrift die früheste im Norden? 1426 folgt die der Eycks auf dem Genter Altar, 1431 die des Moser in Tiefenbronn, 1446 die des Conrad Witz von Basel auf dem Altar im Musée Archéologique in Genf, 1449 die des Pfenning in Wien, die des Conrad Laib in Graz.

Seine Wirkung zeigt es: bis in die 40er Jahre des Jahrhunderts steht die Soester Malerei unter seinem Einfluss; und selbst die um die Mitte des Jahrhunderts einsetzende naturalistische Richtung verrät in den Kompositionen, den Typen, vor allem der Farbenstimmung (Rot und Blau mit Weiss vor gelbbraunem Erdreich) noch einen Hauch seiner Kunst. (Kreuzigung der Hohnekirche, Schöppinger Altar, der grosse aus Soest stammende Altar in Berlin, Altäre aus Lippborg, Sünninghausen, Alt-Lünen, Amelsbüren.) Hier seien nur die Werke der unmittelbaren Schule Conrads (die Zeit von 1400 bis ungefähr 1440) ins Auge gefasst, und mit dem Hinweis auf Nordhoffs ausführliche Beschreibungen in möglichster Kürze aufgeführt.<sup>1)</sup> Dorothea und Ottilia im Kunstverein zu Münster.<sup>2)</sup> Die einzigen Werke, die dieselbe Hand wie der Wildunger Altar verraten. — Altar mit der Kreuzigung in St. Paul zu Soest;<sup>3)</sup> die Kompositionen sind Nachbildungen der Wildunger; die landschaftlichen Züge sind verloren;

1) Nordhoffs Aufsatz bleibt für diese Zeit grundlegend; er schrieb ihn in seinen besten Jahren, mit Liebe und ausserordentlichem Fleiss; es ist eine der besten Arbeiten über deutsche Malerei, zwar wenig bekannt, sollte aber vorbildlich wirken. Dass er das Wesen dieser Richtung historisch nicht begriff, liegt daran, dass er zu einer Zeit schrieb, die von der Entwicklung der deutschen Kunst kein deutliches Bild hatte. Wie wenig scharf sind sogar in Janitscheks grosser Geschichte der Malerei von 1891 die springenden Punkte herausgearbeitet. — So lässt Nordhoff bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine malerische Richtung in Soest entstehen, die als Vorstufe zu Conrad aufzufassen wäre. Die Werke derselben: Krönung Mariae in Münster; Vierteiliger Altarflügel und hl. Anna bei Loeb, Gut Caldenhof bei Hamm; (Krönung Mariae und Herabkunft des hl. Geistes ebendort); sowie der Jakobsaltar der Wiesenkirche; sie sind nach der Jahrhundertwende anzusetzen. Es sind geringere Künstler; diese sollten zu einer Zeit, wo die gotische Dekoration in Blüte war, wo die burgundische Malerei noch nicht den wichtigen Aufschwung genommen hatte, eine neue malerische Richtung begründen? Ihre Kompositionen allein beweisen schon ihre Zugehörigkeit zu der Hauptschule. — Auch hat es wenig Zweck, zufällig erhaltene Malernamen mit den unsignierten Bildern zu verknüpfen. Wie lückenhaft sind die Stadtbücher, wenn man nicht einmal Meister Conrad von 1404 darin findet. Malernamen sind 1231: Everwin, dem das Patroclikapitel ein Haus verkauft. Tross, Westphalia 1825. Nr. 35. 1308: Conradus pinctor; 1331: Werner, Maler von Soest, als Bürger von Dortmund erwähnt bis 1350; 1395: Johannes melere; 1398: Johannes meygeler; nach Nordhoff. Ein Thydericus Scrynenmeker in Rechnung des Patroclistiftes, 14. Jahrh. (Münster, Staatsarchiv; gütiger Hinweis des Geh. Archivrats Philippi).

2) Eichenholz. 0,93 : 0,27. Ehemals Deckel eines Kästchens in St. Walpurgis. Nordhoff Bd. 67, S. 135. Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 106 und Nr. 107. Photographien vom Westfälischen Provinzialverein, Münster, Ausstellung 1879.

3) Eichenholz. 1,35 : 2,72. Kreuzigung in der Mitte, links: Anbetung der drei Könige, Verrat des Judas; rechts: Christus vor Pilatus, Auferstehung. Grüner Rahmen mit vergoldeten Stückpressungen. Nordhoff, Bd. 69, S. 67. Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 110. Photographie von Bruckmann; Abbildung in der Publikation von Clemen und Firmenich. Scheibler (Kritik der Ausstellung Rep. 1905) nennt ihn altertümlicher.



Jakobsaltar der Wiesenkirche

Inventarisierung der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen.



Altar in St. Pauli zu Soest

Photogr. Bruckmann.



die Zeichnung ist härter, Oval der Gesichter spitzer; Färbung greller, trockener. Roh, aber charakteristisch. — Der Altar mit figurenreicher Kreuzigung in Darup.<sup>1)</sup> Reitergruppen auf braunem, felsigem Terrain, sehr hochgezogen; Magdalena am Kreuzesstamm; Maria sinkt nach hinten zurück; gelbe Lilien und blaue Kornblumen; Komposition und Färbung sehr verwandt der Kreuzigungstafel im Kölner Museum, die von den meisten Forschern (Scheibler, Aldenhoven, Nordhoff) der westfälischen Schule, von Firmenich Richartz richtiger dem niederrheinischen Meister zugewiesen wird, der die drei Tafeln im Utrechter erzbischöflichen Museum gemalt hat. — Der Altar mit der Kreuzigung aus Warendorf in Münster;<sup>2)</sup> dem Daruper Bild verwandt; aber roher (die Kreuzabnahme beispielsweise ist der auf dem Dombilde Duccios in Siena gleich). — Dortmund, Kreuzigung in der Marienkirche,<sup>3)</sup> in den Figurengruppen der Wildunger ähnlich. — Der Jakobialtar der Wiesenkirche (Kreuzigung);<sup>4)</sup> die figurenreiche Komposition hat mit den übrigen viele Züge gemein; unmöglich bezieht sich die übrigens restaurierte Inschrift mit dem Datum 1376 auf dieses Altarbild. — Soest, St. Pauli; Predella mit zwölf Aposteln unter grünen Baldachinen.<sup>5)</sup> — Münster, Kunstverein, Tod der Maria; links Verkündigung, rechts Anbetung der Könige.<sup>6)</sup> Gemalt für Johannes von Blankenberg, Propst von St. Walpurgis, in den Jahren 1422—1443. Tod der Maria, Anbetung der Könige sind dieselben wie auf dem Jakobsaltar. Auch stilistisch ist ein enger Zusammenhang zwischen beiden. — Krönung

Darup

Kreuzigung

Warendorf

Jakobi

Blankenberg

1) Eichenholz. 1,25 : 1,90. Nordhoff Bd. 69, S. 75. Darup, Kreis Coesfeld. Bahn bis Appelhülsen, Post bis Nottuln, dann zu Fuss 1 Stunde. Photographische Aufnahme müsste behördlicherseits veranlasst werden. — Die Kreuzigung im Kölner Museum: Aldenhoven S. 104, Nordhoff, Bd. 68, S. 69. Tafel bei Aldenhoven. Photographie Schmitz. Die Utrechter Tafeln beschrieben bei Nordhoff Bd. 69, S. 109. Tafeln bei Aldenhoven.

2) Eichenholz. 1,70 : 2,65. Restauriert von Fridt in Köln. Nordhoff Bd. 68, S. 71. Lübke S. 343. Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 108. Nach Nordhoff (Rep. V [1882] S. 316) aus Kloster Marienfeld, das in Soest eine Residenz hatte.

3) Sehr beschädigt, im nördlichen Seitenschiff. Abbildung Kreis Dortmund; links: Kreuztragung (wie in Darup); rechts: Abnahme vom Kreuz.

4) Eichenholz. Lübke S. 338. „Hoc altare consecratum est in honoresanctorum beati Jacobi, Stae Catharinae, Mauriti et sociorum eius et Sti. Jodoci Cujus dedicatio est dominica post Jacobi. Consecratum anno domini Millo trecentesimo LXX sexto dominica prima post diem S. Jacobi ap.“

5) Photographie beim Provinzial-Konservator. Die Tafel ist (nach den runden Köpfen mit kleinen Augen, der flachen, flüssigen Färbung) wohl ein Werk des Meisters des Jakobialtars.

6) Katalog von 1882, Nr. 70. Die historischen Nachrichten über die aus Walpurgis nach Münster gekommenen Tafeln sind bei Becker, Deutsches Kunstblatt 1843, S. 369, zusammengestellt. Lübke S. 341, Nordhoff, Bd. 69, S. 88.

Mariä im Kunstverein zu Münster.<sup>1)</sup> — St. Nikolaus und vier Heilige in der St. Nikolaikapelle zu Soest;<sup>2)</sup> die runden Kopfformen, die welligen Gewandsäume und die emailglatte Färbung finden sich auf keinem anderen Soester Bilde. — Die beiden Flügelklappen eines Altars in der Pfarrkirche zu Fröndenberg.<sup>3)</sup> Je vier Szenen aus dem Jugendleben Mariä und Christi. Gefertigt für Segele von Hamme, Äbtissin des ehemaligen Zisterzienserinnenstiftes (1414—22); nach einer späteren Notiz 1421. Die Zeichnung ist runder als bei Conrad, der Ton der Farben ähnlich, der Auftrag flüssiger, die Modellierung mit weissen Lichtern kräftiger; Geburt, Anbetung der Könige, Darbringung sind dieselben Kompositionen. — Die Tafeln bei Rittergutsbesitzer Loeb auf Gut Caldenhof bei Hamm; eine vierteilige mit Jugendszenen Christi und die andere mit Anna und Maria. Vermählung Marias, die Flucht nach Egypten, der zwölfjährige Christus im Tempel, sind dieselben Kompositionen wie in Fröndenberg; roh und hölzern.<sup>4)</sup> — Nicht mit Sicherheit Soester Arbeit sind die drei Tafeln in der Marienkirche zu Dortmund: Geburt, Anbetung der Könige, Tod der Maria; vielleicht Überreste eines 1431 gestifteten Altars.<sup>5)</sup> Die glatte Farbenbehandlung und der Typ der Maria erinnert stark an Hermann Wynrichs Weise

1) Eichenholz. 120 : 170. Christus und Maria auf roter Bank; oben 8 blaue Engel; unten kniende Nonne. Auf den Seiten St. Walpurgis und Augustin. Abbildung bei Janitschek.

2) Eichenholz. Leinwandbezogen, 1,08 : 1,69 St. Nikolaus auf Thronszitz. Im Gestühl Engel. Rechts knien die 3 Mädchen; links knien 4 Stifter. Links stehen Johannes, Katharina; rechts Johannes Evangelist und Barbara. Lübke S. 346. Nordhoff Bd. 69, S. 65. Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 105. Von Fridt restauriert. Photographie vor der Restauration beim Provinzial-Konservator; nach der Restauration bei Bruckmann.

3) Nordhoff, Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen; Stück I: Kreis Hamm, Münster 1880, S. 139. Photographische Tafeln. Nordhoff Bd. 69, S. 77. Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 110a. Photographie von Bruckmann. — Eichenholz. Jede Tafel: 1,47 : 1,21. Flügel eines Klappaltars (Unterweisung Marias durch Anna, Joachim bei den Hirten mit Heiligengestalten aussen gingen nach Nordhoff zu Grunde); verbunden durch eine geschnitzte vergoldete Nische mit den Wappen von der Mark und von Loos; entstanden unter Katharina von der Mark (1426—1437), Tochter Ehrhards von der Mark und Gräfin Maria von Loos. Vgl. Firmenich-Richartz im Katalog. — Nach Scheibler (Kritik a. a. O.) vielleicht vom Meister des Clarenaltars. Das ist ganz unmöglich. Dieser hat gar keine Architektur im Bilde, gedrungene Figuren, kein Beiwerk, statuarische Komposition.

4) Nordhoff, Kreis Hamm a. a. O., Tafel. Photographie bei Schöningh, 1,48 : 0,90 und 0,69 : 0,48.

5) Passavant a. a. O., S. 415. Lübke S. 340. Nordhoff Bd. 69, S. 84. Lichtdrucke Kreis Dortmund-Stadt. Im Jahre 1431 wurde von vier Brüdern Berswordt ein hl. Kreuzaltar gestiftet. Die erwähnte Kreuzigung im nördlichen Nebenschiff ist aber von anderer Hand. Eine Verwandtschaft zwischen den sorgfältig modellierten, glatt gemalten Dortmunder Tafeln und dem Altar des Praepositus Blankenberg in Münster (der flach und dünn gemalt ist) besteht nicht; wie einzelne Forscher meinen.

Nikolaikapelle

Fröndenberg

(Madonna mit der Bohnenblüte). Den dreissiger Jahren gehören schon die drei Tafeln der Dechanei zu Freckenhorst<sup>1)</sup> an; hier ist die Färbung süsslich-rosig, wie bei den Kölner Meistern der Zeit (Meister der kleinen Passion). Sehr stark an Köln klingen die Krönung Mariä und Pfingsten bei Loeb auf Caldenhof an.<sup>2)</sup>

Es ist noch nicht Zeit, zu entscheiden, welche Beziehungen die Soester Schule mit den nördlichen und östlichen Teilen Norddeutschlands verbinden. Die überraschende Ähnlichkeit der Darstellungen kann an sich nichts beweisen. Als wichtigste Werke sind zu berücksichtigen: der grosse Marienaltar in der Marienkirche zu Bielefeld;<sup>3)</sup> im Mittelfeld sitzt Maria mit Heiligen unter rotem Baldachin; zu beiden Seiten sechs Szenen aus dem Marienleben und der Passion; Kreuzabnahme und Kreuztragung sind dieselben wie in Warendorf; das Abendmahl ist dem Wildunger ähnlich. Die Predella mit Aposteln und Propheten in der Marienkirche zu Osnabrück.<sup>4)</sup> Vier Tafeln in der Gemäldegalerie zu Braunschweig (Nr. 8 a--c);<sup>5)</sup> Abendmahl und Pfingsten dem Wildunger Altar verwandt. Der Kreuzaltar des Heinrich von Duderstadt aus der Paulinerkirche zu Göttingen im Welfenmuseum zu Hannover (1424);<sup>6)</sup> die Kreuzigung ist eine erweiterte Kopie der Wildunger; gleich sind die Schächer, die Frauen, der händeringende Johannes, der Hauptmann mit Baret. Die Flügel der goldenen Tafel im Welfenmuseum;<sup>7)</sup> Himmelfahrt wie in Wildungen; Frauen am Grabe wie in Darup. Die Predella mit fünf weiblichen Heiligen in der Marienkirche zu Lübeck (Hochaltar von 1406; Predella von 1425).<sup>8)</sup> Die linke Hälfte einer Kreuzigung, 1903 aufgefundenes Bruchstück (wahrscheinlich) eines 1397 gestifteten Altars von St. Marien in Lübeck.<sup>9)</sup> Hier

1) Nordhoff Bd. 69, S. 73. Verrat, Geisselung, Pfingsten. Abbildung Kreis Warendorf. Geisselung unter Nr. 109 auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904.

2) Nordhoff Bd. 68, S. 126. Photographieen bei Schöningh. Die schlanken Typen wie in Fröndenberg; auch die glatte verschmelzende Gewandfarbe des Rot und Blau; die Höhlung mit weissen Lichtern.

3) Photographie beim Provinzial-Konservator. Nordhoff Bd. 69, S. 86. Im Jahre 1399 wurden in der Marienkirche zwei Altäre gegründet.

4) Passavant, Deutsches Kunstblatt 1841, S. 414. Nordhoff Bd. 69, S. 89.

5) Photographie von Bruckmann 1900. Fusswaschung, Auferstehung.

6) Abbildung bei Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands 1885—90, Tafel 15.

7) Voriges Citat, Tafel 13.

8) Abgebildet Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansastadt Lübeck, Lübeck 1906, Bd. II. Verkündigung, 2 Apostel, Goldschmidt, a. a. O., Tafel 3.

9) Voriges Citat, Bd. II, S. 124. Aufgefunden im Werkhause von St. Marien.

ist die Übereinstimmung mit den entsprechenden Figuren der Wildunger Darstellung handgreiflich: Frauengruppe, dahinter Longinus und ein Knecht, der ihm hilft, der gute Schächer. Die Frage nach den Beziehungen der Hamburger Kunst zu Soest muss offen bleiben.<sup>1)</sup> Die Werke des Meister Bertram von Minden (1367—1415): der Altar von 1379 für St. Petri in Hamburg (aus Grabow, wohin er 1734 gelangte, in die Kunsthalle zurückgekehrt), der Marienaltar in Buxtehude und der Apokalypsenaltar im South-Kensington-Museum haben in der westfälischen Kunst weder Vorläufer noch Parallelen.<sup>2)</sup> Dagegen findet man in den Werken des Meister Francke in Stil, Färbung und Komposition Anklänge an die Schule Conrads von Soest. Die Frauengruppe, die uns von seinem Hauptwerk, dem 1424 von den Englandfahrern für St. Johannis bestellten St. Thomasaltare erhalten ist, ist mit der Wildunger, Warendorfer, Daruper zu vergleichen; die Ähnlichkeit der Kreuzigungsszene auf dem Altar aus Preetz (Holstein) im National-Museum zu Kopenhagen (von einem Schüler Meister Franckes) mit der Wildunger ist unbestreitbar.<sup>3)</sup> Die weiteren Ähnlichkeiten können an dieser Stelle nicht aufgezählt werden. Dass Hamburg auch sonst von Westfalen künstlerisch beeinflusst wurde, hat Nordhoff belegt. Soest hatte beinahe fünfmal so viel Einwohner wie Hamburg. Meister Francke ist ein Künstler, der in der Darstellung der Wirklichkeit über Conrad einen Schritt hinausgeht.

Jedenfalls bildet Westfalen mit ganz Niederdeutschland ein zusammenhängendes Kunstgebiet. Beziehungen von Soest zur gleichzeitigen süddeutschen Malerei, die im Paehler Altar im National-Museum zu München (für das bayrische Gebiet) und in den Werken des Meister Berthold von Nürnberg (für das fränkische Gebiet) kulminiert, sind nicht vorhanden.<sup>4)</sup> Die von älteren Forschern beobachtete Verwandtschaft geht auf die italienischen Elemente in beiden Richtungen zurück. Diese kamen aber nach

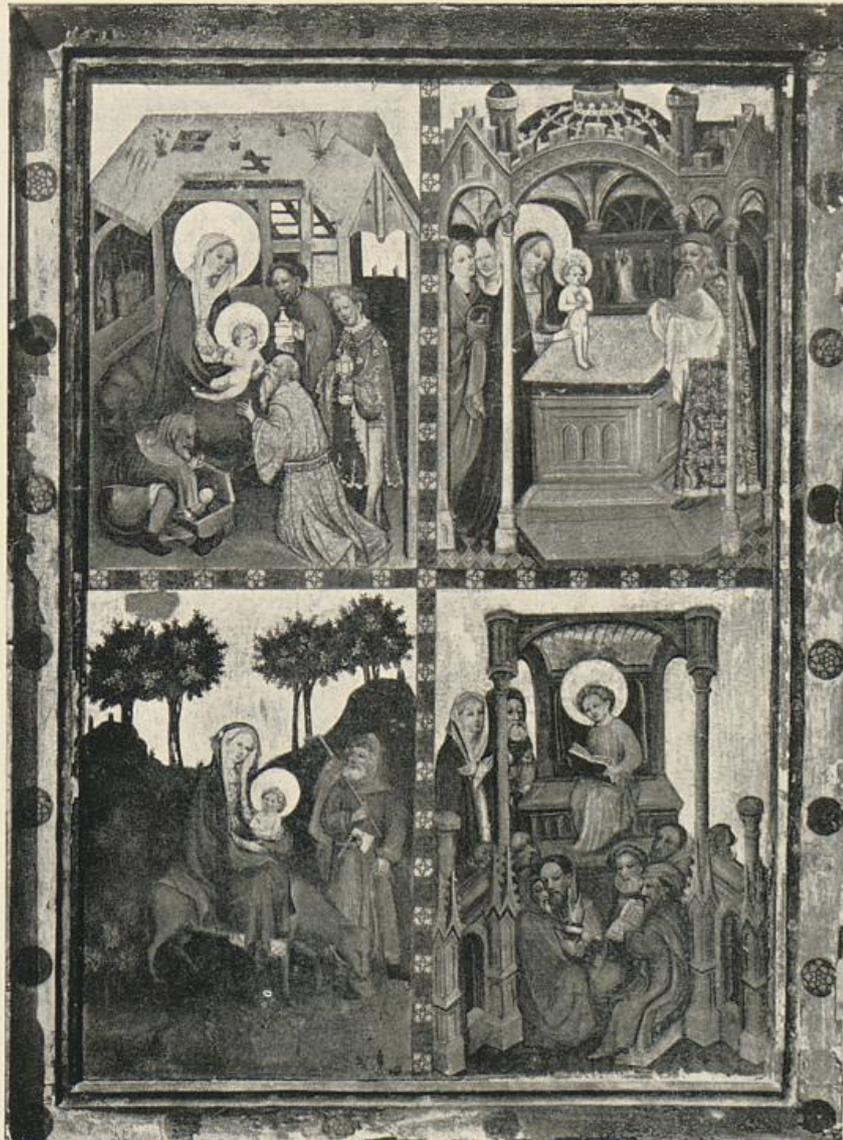
1) Schlie und Nöhring, Der Hamburger Meister von 1435, Lübeck, Nöhring 1898. Lichtwark, Meister Francke (1424), Hamburg 1899, als Manuskript. Gazette des beaux arts 1904, S. 311.

2) Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lichtwark, Meister Bertram, Festrede aus „Der Deutsche der Zukunft“. Berlin 1905. Derselbe, Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367—1415, Hamburg 1905, 121 Abbildungen. Als Manuskript gedruckt.

3) Zeichnung der Preetzer Kreuzigung bei Goldschmidt, Repert. 1899 (Bd. XXI), S. 116. Photographische Abbildung bei Matthäi, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein a. a. O. Tafel XII, S. 38, 39.

4) Kreuzigungen in Altmühldorf (Tafel 283), Fürstätt (Taf. 223), Oberbergkirchen (Tafel 283). Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Bd. Regierungsbezirk Oberbayern, abgeschlossen 1906. Die späteren des Pfenning in Belvedere (Tafel VII) und des Conrad Laib in der Grazer Domkirche bei Stiasny, Altsalzbürger Tafelbilder. Jahrbuch der Sammlungen des a. h. Kaiserhauses. Wien 1903 (Bd. 24).

Tafel XVI.



Altar in Fröndenberg. Rechte Flügelklappe

Photogr. Bruckmann.



Süddeutschland, wie gesagt, über Tirol und Salzburg, nicht über Burgund. Darum wiegen in den süddeutschen Kreuzigungsdarstellungen die idealen giottesken Trachten vor; in den westfälisch-niederdeutschen die flandrisch-burgundischen.

Um auf die Grundfrage zu kommen, sei bemerkt, dass man schwer umschreiben kann, welcher Art die Beziehungen dieser Generation zur Natur sind. Sehen wir einerseits die Gestalten in fast schattenlosen, ungebrochen niedergleitenden Gewändern in der Bildebene sich flach verbreiten, manchmal an gotisches Dekorationsgefühl erinnernd, so erfreuen uns andererseits die Züge heimischer Umgebung und Sitte; in den schräg aufsteigenden Fussböden erscheinen die Anfänge der Raumvorstellung; zwar sind die Fluchtlinien noch parallel. Um dieses zwischen Überlieferung und Anschauung schwankende zu verdeutlichen, sei auf die roten und blaugefärbten Baldachinarchitekturen hingewiesen, die über den Szenen erscheinen; weil sie in der westfälischen Malerei besonders häufig sind, brachte man sie mit der Holzarchitektur und dem Holzreichtum unserer Gegend zusammen. Doch findet man hier nirgends solche Formen. Sie sind aus der burgundischen Malerei übernommen; und diese hat sie aus Italien. Sie entstehen in der toskanischen und sienesischen Schule des Trecento, indem sich die Kuppelgebäude, welche man der byzantinischen Kunst entnahm, mit den Rahmen der gotischen Malerei zu einer Form verbanden. Die gewöhnliche Dreiteilung der französischen Miniaturbilder (Psalter des hl. Ludwig) behielt man bei, dadurch dass man die Teilungssäulchen stehen liess und den Grund als Rückwand zurückschob.<sup>1)</sup> Darum sehen die Bauten unserer westfälischen Bilder aus, wie Häuser, bei denen das Dach mit Zinnen und Türmen von aussen gesehen ist, während man vorne das Innere aufgeschnitten hat. Zwei Säulen laufen vom Dach zum vorderen Rande des Bodens; sie überschneiden die Schicht, in der sich die Figuren bewegen; so dass diese auf einer Schaubühne sind. Die Soester Darbringung im Tempel (Wildungen, Fröndenberg, Loeb) hat darum solche Ähnlichkeit mit der des Ambrogio Lorenzetti (Siena, Arezzo). Das ist ein Beispiel für viele. Fallen nun die Säulen fort, so hängen die Turm- und Kuppelphantasieen mit Bögen und Kapitellen frei über den Figuren. Sehen wir also blaue goldschimmernde Kuppeln über den Szenen schweben, so wissen wir, dass sie aus der byzantinischen Kunst über Italien, Burgund nach Soest gekommen sind. Neben diesen Formen zeigen sich heimische Sitten; in der Anbetung der Könige auf dem Jakobsaltar der Wiesen-

1) Wulff, Zur Stilbildung der Trecentomalerei, Rep. f. Kunstwiss. 1904.

kirche ist an die rosenrote Turm- und Giebelarchitektur, die der Maler in Soest nicht sehen konnte, ein Stall angebaut; er ist mit gelbgestrichenen Brettern beschlagen und durch einen Plankenzaun von einem Wiesenstück abgegrenzt; auf dem Palast des Herodes in überlieferter phantastischer Form ist eine Dachluke angebracht (Warendorf); auf dem Brettergiebel des Stalles sind die Löcher, wo die Hühner aus- und einfliegen (Fröndenberg, Geburt). Die nackte, spärlich bebuschte Felslandschaft leitet sich aus der toskanischen Malerei her; auch die massigen Bäumchen;<sup>1)</sup> mit den schuppenartig gezeichneten der gotischen Miniatur (Nequamsbuch) sind sie nicht in Verbindung; wie aber die Gänseblümchen (Wildungen) oder Lilien und Kornblumen (Darup) gemalt sind, muss man in der Nähe sehen. Auch die Figuren haben einen Zug mit den allgemeinen weichen Typen der nachgiottesken Malerei gemein;<sup>2)</sup> nur dass sie kindlicher gebildet sind. Immer sind es ovale Gesichter von allgemeinem Ausdruck, sanft; den Bösewichtern ist nichts Schlimmes zuzutrauen; wie der fuchsigrote, spitzbärtige Judas (Wildungen) eigentlich nur äusserlich von den andern Aposteln unterschieden ist. Diese sitzen still beisammen und ihre Bekümmernis drückt sich allgemein in ihrer Haltung aus. Die Beschränkung auf die grossen Züge verleiht den Werken dieses Stils überhaupt eine wunderbare Stimmung.

#### 4. Soester Art.

Ist es schon schwer, zu erklären, auf welche Weise die am Ende des 14. Jahrhunderts neuerwachende deutsche Malerei, unter Anlehnung an burgundische und italienische Malkunst, allmählich eine eigene Vorstellung von der Natur gewinnt: so ist es noch viel schwerer zu sagen, wodurch sich unsere Malerei von der der übrigen deutschen Landschaften unterscheidet. Denn diese Richtung ist noch so sehr Ausdruck eines allen gemeinsamen Gemütszustandes, wie es die Kunst während des ganzen Mittelalters gewesen war, dass die Eigentümlichkeiten der Stämme erst leise bemerkbar werden. Aber sie werden bemerkbar. Man sagt sich vor

1) Wolfgang Kallab, Die Toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung. Jahrb. der Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses 1900 (Bd. 21), S. 1. Siehe vor allem die Felsenlandschaften und Kuppelbauten des griechischen Menologiums in der vatikanischen Bibliothek.

2) Zur Charakteristik dieser Typen vgl. die Ausführungen von J. v. Schlosser, Ein veronesisches Skizzenbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, Jahrb. (s. oben), 1895 (Bd. 16). — In der Malerei von 1390—1430 sind die Trachten der heiligen Personen wieder allgemeiner und idealer (antiker), als in der vorausgehenden gotischen; das ist von Dvorák schon beobachtet.