



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Der Dortmunder Marienaltar des Konrad von Soest**

**Konrad**

**Dortmund, 1931**

Text

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96985](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96985)

Auf der im September 1930 vom Landesmuseum der Provinz Westfalen veranstalteten Sonderausstellung der Meisterwerke altkirchlicher Kunst bildeten die Tafelgemälde des Konrad von Soest unbestritten den Mittelpunkt. Es lag dabei der besondere, nicht häufige Fall vor, daß von einem der größten Künstler, die nicht nur Westfalen sondern Deutschland im Mittelalter hervorgebracht hat, alle uns bekannten eigenhändigen Werke dank dem Entgegenkommen der Besitzer nebeneinander gezeigt werden konnten. Von der ursprünglichen, zweifellos sehr hohen Zahl seiner Gemälde, die gewiß alle kirchliche Kunstwerke gewesen sein werden, sind uns nämlich nur drei erhalten: der große Passionsaltar aus der Kirche in Bad Wildungen, die Reste des Hochaltars der Marienkirche in Dortmund und zwei kleine zusammengehörige Tafeln, die aus dem Walpurgis-Kloster in Soest stammen und als Eigentum des Westfälischen Kunstvereins im Landesmuseum zu Münster hängen. An sich genommen ist das leider sehr wenig, und wer vermöchte zu sagen, ob diese drei durch ein Spiel des Zufalles die Jahrhunderte hindurch bis in unsere Zeit geretteten Gemälde nun auch die künstlerisch wertvollsten und die schönsten Werke gewesen sind, die Konrads Künstlerhand geschaffen hat. Auf alle Fälle haben sie genügt, uns von seiner Eigenart und seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung eine feste Vorstellung zu geben.

Nicht als wenn darum nur die Kunsthistoriker einen Nutzen von der mit so großer Mühe durchgeführten Ausstellung und von dieser Gegenüberstellung gehabt hätten. Sie haben gewiß nur einen verschwindenden Bruchteil der Tausende der Besucher der Ausstellung gebildet, und es wäre schade, wenn die Nichtfachgelehrten unter ihnen an diesen großen Meisterwerken ohne Eindruck und ohne Freude vorübergegangen wären. Es liegt nahe zu fragen, wieviele von diesen schon vorher etwa von einem Konrad von Soest gehört haben und wie wenige gar diese drei Gemäldefolgen früher mit eigenen Augen gesehen haben, ehe ihnen das Landesmuseum diese Gelegenheit bot. Die beiden großen Altäre sind inzwischen wieder auf ihre alten Plätze in den Kirchen zurückgekehrt und blicken dort von den hohen Unterbauten, für die sie geschaffen sind, auf die Gemeinde feierlich herab. Wer würde leugnen wollen, daß gerade dort in dem Dämmerlicht des Kirchenchores, umgeben von den hohen, bunten Glasfenstern, wo ihr Platz auf dem Hauptaltar sie von allen sonstigen Kunstwerken absondert, ihre Schönheit und der ihnen innewohnende Wert eines Kultbildes am reinsten zur Geltung kommt. Dieser Platz an der alten Stelle in dem Leben des Gottesdienstes sichert ihnen einen großen Vorsprung vor jedem Tafelgemälde in einem Museum. Aber nicht jeder Westfale wird die Dortmunder Marienkirche und gar das etwas abseits vom großen Wege gelegene Bad Wildungen besucht haben, wohin trotz der bereits vorhandenen nicht gerade ganz kleinen Literatur über Konrads bunten Altar selbst nur wenige Sachgenossen bisher ihren Weg gefunden hatten. Die Ausstellung des Landesmuseums

bot allen Besuchern Gelegenheit, die großen Altarwerke in dem hellen Lichte eines neuzeitlichen Museumsaales aus nächster Nähe, in bequemer Augenhöhe und mit völliger Muße zu betrachten und sich darin zu vertiefen. Das erste Gefühl unserer Besucher war, wie wir häufig bei den Führungen festzustellen Gelegenheit hatten, das des Staunens, gleichsam als wenn hier ein ganz neuentdecktes Kunstwerk zum ersten Male vor ihr Auge gerückt sei, wie es ja bei vielen von ihnen auch der Fall gewesen sein wird. Ob nun darüber hinaus die unerhörte Schönheit und der ernste Wert der Bilder unsere Besucher angesprochen haben, ob sie ihnen eine Quelle freudigen Genießens und der Vertiefung in die unerschöpflichen Probleme eines Kunstwerkes geworden sind, wird wohl davon abgehängt haben, mit welchem Maße von Bereitwilligkeit, auf seine stumme Sprache zu lauschen, sie vor dieses hingetreten sind. Wer ihm nach einem flüchtigen Blick, nach einer halben Minute den Rücken wandte, wird wohl ebensowenig behaupten dürfen, das Bild gesehen zu haben wie jemand, der zum erstenmal das Meistersingervorspiel hört, von sich behaupten darf, es zu kennen. Auch wer die vierundzwanzig Tafeln dieses Heftes nur flüchtig durchzublätern beabsichtigt, wird enttäuscht sein. Ein Verfasser, der ein Buch in die sogenannte Welt schickt, befindet sich nicht in der angenehmen Lage wie ein Vortragender, der dem im verdunkelten Saale vor ihm sitzenden Publikum seine Diapositive vorführt und selbst durch sein Schellenzeichen bestimmen darf, wie lange der Zuhörer just das eine vom Vortragenden mündlich erläuterte Bild sich ansehen muß. Auch von jeder Tafel des Heftes gilt der Satz, daß sie dem Betrachtenden jede Minute, die er ihr schenkt, danken wird. Das Hauptgewicht des Heftes liegt durchaus in den Bildern. Es wäre das einfachste gewesen, jeden Text überhaupt fehlen zu lassen. Nun aber, wo selbst den Westfalen der Name Konrads noch so wenig bekannt ist, werden einige kurze Hinweise wohl nicht zu entbehren sein. Sie sollen kein Lehrbuch der Kunstgeschichte, kein erschöpfender Aufsatz über des Malers kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung sein, sollen keine neuen Forschungsergebnisse bieten oder kritisch zu der nicht unbeträchtlichen Literatur Stellung nehmen. Wer über den größten westfälischen Meister Näheres erfahren will, findet es in einer Arbeit von Karl Hölker in dem siebenten Hefte der Beiträge zur Westfälischen Kunstgeschichte (Münster 1921) oder in einem Aufsatz von Paul Jonas Meier in dem ersten Sonderheft der Zeitschrift Westfalen (Münster 1921). Über die Wiederherstellung der Dortmunder Gemälde hat Karl Schäfer im 62. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig 1928) berichtet.

Konrad von Soest ist der Name eines westfälischen Malers, der in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts jene drei Tafelgemälde schuf, die unsere Ausstellung im Landesmuseum vereinigte. Sein Name würde uns gerade so unbekannt sein wie der so ungezählt vieler seiner Zeitgenossen, wenn er sich nicht selbst auf dem Rahmen des Wildunger Altars genannt hätte. Während nun die einzelnen Buchstaben seines Namens hier deutlich zu lesen waren, ist das bei der für die Kunstforschung fast noch wichtigeren folgenden Zeitangabe nicht der Fall. Gerade die Jahreszahl ist fast völlig zerstört und nur mit großer Wahrscheinlichkeit kann man ihre ursprüngliche Fassung erraten. Der Wortlaut wird so gewesen sein: *Temporibus rectoris divinatorum Conradi Stollen plebani hoc opus completum per Conradum pictorem de Susato sub anno Domini mcccc quarto ipso die beati Egidii confessoris.* Also

auf deutsch: Zur Zeit des Leiters des Gottesdienstes, des Pfarrers Konrad Stollen, ist dieses Werk durch Konrad den Maler von Soest am Tage des heiligen Bekenners Agidius vollendet. Andere Autoren älterer Zeit haben die gleiche Zahl, die offenbar schon seit langer Zeit stark beschädigt war, auch wohl 1405 oder selbst 1415 lesen wollen. Sachlich ist der Unterschied nicht groß. Ich halte die Lesart 1404 für die wahrscheinlichste. Ein Zufall hat gefügt, daß unlängst in dem Chore der Kirche zu Balve im Kreise Arnsberg Wandgemälde an das Tageslicht gekommen sind, in denen sich ebenfalls ein Maler Konrad mit der Jahreszahl 1434 zu erkennen gibt. Wenn auch der böse Erhaltungszustand der Bilder ein Urteil nicht leicht macht, so scheint mir, ganz abgesehen von der verhältnismäßig großen Zeitspanne, die stilistische Übereinstimmung mit den Wildunger Bildern keineswegs zwingend. Auch fehlt in der Inschrift der Zuname des Künstlers. Maler, die Konrad geheißten haben, mag es damals vielleicht viele gegeben haben. P. J. Meier hat das große Verdienst, hinsichtlich der Persönlichkeit des Künstlers als der erste derjenigen geschichtlichen Quelle nachgegangen zu sein, die mit einiger Wahrscheinlichkeit ein Ergebnis in Aussicht stellte und auch wirklich gebracht hat. Er suchte nämlich, da sich das zweite Hauptwerk Konrads heute noch in der Marienkirche in Dortmund befindet, in dem dortigen Stadtarchiv nach näheren Nachrichten über die Person des Malers. Nicht umsonst. Am 11. Februar 1394 werden in Dortmund ein Konrad von Soest und seine Frau Gertrud von Münster urkundlich genannt. Daß er Maler gewesen sei, wird dabei nicht gesagt. In einem Bruderschaftsbuche von St. Nikolai in Dortmund wird dort für einen Zeitpunkt zwischen den Jahren 1413 und 1422 ein Meister Konrad Maler genannt. Hier fehlt der Zuname. Aber der Fall liegt doch wohl anders wie bei den Wandmalereien in Balve. Man wird zugeben müssen, daß die Tätigkeit Konrads, des Malers des Wildunger Altars, in der alten Reichsstadt in hohem Maße wahrscheinlich gemacht ist. Die Stellung der Worte in der angegebenen Inschrift: Konrad Maler von Soest, scheint anzudeuten, daß „von Soest“ nicht etwa der Zuname sondern eine Heimatbezeichnung ist, und diese Annahme findet darin eine gewisse Stütze, daß die beiden schmalen Tafeln mit den weiblichen Heiligengestalten tatsächlich aus dem Walpurgis-Kloster in Soest stammen. Merkwürdiger und völlig unberechtigterweise sind sie in der älteren Literatur meist als unbedeutende Schulmalereien angezweifelt worden. Ihre Nebeneinanderstellung mit dem Wildunger Altare im Landesmuseum hat die letzten Bedenken an der Eigenhändigkeit Konrads beseitigt und selbst ihre gleichzeitige Entstehung erwiesen.

Nun ist die ganze Kunstgeschichte, wie jeder weiß, eine nie abbreißende Entwicklung aus dem vorher Vorhandenen, ein Empfangen und ein Weitergeben, dem sich kein Künstler heute wie vor Jahrhunderten zu entziehen vermag, und dieses Entlehnen und Übernehmen ist auch kein Zeichen von Minderwertigkeit, da gerade bei großen Künstlern die Selbständigkeit der eigenen Veranlagung das übernommene Fremde zu etwas ganz eigenem Neuen umgestaltet. Indem so jeder Künstler sich auf die Schultern des anderen stellt, findet die junge Kunst der Renaissance aus Italien, wo Giotto 1337 stirbt, teils ihren Weg an den Hof Karls IV. in Prag und von dort nach Süddeutschland, teils begünstigt durch das Exil der Päpste in Avignon an die Höfe von Paris und Dijon. Wie aus der Isle de France die neue Gotik ihren Weg

in alle Welt findet, so spannen sich auch bei der Malerei und besonders bei der Miniaturmalerei in den Handschriften die verbindenden Fäden von Paris zu den Werkstätten aller benachbarten Länder. Nicht so, als wenn die französischen Maler nach Deutschland gewandert seien, sondern umgekehrt zog die Blüte der Pariser Miniaturmalerei die deutschen Künstler an die Höfe der Könige von Frankreich und der Herzöge von Burgund. Von dort zurückgekehrt, haben sie von den neuen Offenbarungen und Vorbildern ihr Leben lang gezehrt und das Fremde entsprechend ihrer eigenen Anlage und Begabung zu selbständigem Stile und Formensprache verarbeitet. Ein solcher junger Pilger wird auch Konrad von Soest kurz vor dem Jahre 1400 gewesen sein, und es braucht kaum gesagt zu werden, daß er trotz der reichen Ernte, die er aus dem Westen mit nach Hause brachte, ein selbständiger deutscher Maler geblieben ist. Es wäre nicht undenkbar, daß ihn seine Wanderschaft als Gesellen nicht nur nach Westen, sondern auch über die Alpen nach Italien geführt hätte, wie es bei dem Meister Bertram nachzuweisen ist. Eine solche Annahme würde gerade die Monumentalität, die sich in den Spätwerken Konrads, zu denen auch der Dortmunder Altar gehört, erklären. Seine Kunst steht schon eine wesentliche Stufe höher als der Grabower Altar Meister Bertrams von 1379 oder der Klarenaltar in Köln. Unter seinen engeren Zeit- und Kunstgenossen sichert ihm die nicht wegzudisputierende Jahreszahl auf dem Wildunger Altare 1404 einen großen Vorsprung, und zwar sowohl gegenüber dem Thomasaltare der Englandfahrer des Meisters Francke von 1424, dem Imhofaltare in Nürnberg um 1425, dem Bamberger Altare in München 1429, dem Magdalenenaltare Mosers in Tiefenbronn 1431 als gegenüber den Meisterwerken des um 1430 in Köln erscheinenden Stephan Lochners, des Konrad Witz in Genf und selbst dem Genter Altare der beiden van Eyck, der erst 1432 vollendet wurde. Es kann nicht Wunder nehmen, daß auch seine von Frankreich befruchtete und zu starker Eigenart sich entwickelnde Darstellungsweise bald ihrerseits nicht nur in Westfalen sondern auch in den Landen im Nordosten wie eine Offenbarung wirkte und zur Nachahmung anregte, wie das P. J. Meier in einem überraschenden Umfange nachgewiesen hat.

Die Dortmunder Tafeln sind die Reste eines großen Flügelaltares, ähnlich jenem in Wildungen. Das Innere des Schreines, in lebhaften, hellen Farben und auf leuchtendem Goldgrunde gemalt, öffnet nur an hohen Feiertagen sein Flügelpaar. Die an den Werktagen allein sichtbaren Außenseiten zeigen einen ruhigen, dunkleren Hintergrund, und die Figuren sind mit farbig weniger auffallenden Gewändern angetan. Bei geöffneten Flügeln bilden die Mitteltafel und die Innenseiten der Flügel ein einheitliches Ganzes. Bei dem Wildunger Altar ist dies in der Weise aufgeteilt, daß in der Höhe im allgemeinen eine Zweiteilung durchgeführt ist, die nur in der Mitte der Haupttafel zu Gunsten der Darstellung des Kalvarienberges, die den Raum von vier Feldern einnimmt, unterbrochen ist, so daß im ganzen ein großes Mittelbild und zwölf kleinere Nebendarstellungen sich ergeben. Im Gegensatz dazu gibt der Dortmunder Altar die ganze Haupttafel und jedes Flügelbild auf der Innen- wie auf der Außenseite, nur einer großen Darstellung. Durch die Vermeidung aller kleinen, vielfigurigen Einzelbildchen gewinnt er die Möglichkeit zu einer Steigerung in das Monumentale. Diese sichert ihm nicht nur von vornherein die künstlerische Überlegenheit gegenüber seinem Wildunger Gefährten, sondern er gibt sich gerade hierdurch

auch als das gereifere, später entstandene Kunstwerk zu erkennen. Ein Zufall hat es gefügt, daß unter den wenigen datierten Tafelgemälden jener Zeit sich eines, nämlich der 1424 entstandene jetzt im Museum zu Hannover befindliche Altar aus der Barfüßerkirche in Göttingen, erhalten hat, der, wie Graf Vizthum in den Göttinger Beiträgen zur deutschen Kulturgeschichte 1927 nachgewiesen hat, in seiner Darstellung von dem Dortmunder Altare sich abhängig erweist. Der letztere muß also wenige Jahre früher, etwa um 1420, entstanden sein. Wenn unverständlicherweise von früheren Autoren an seiner Eigenhändigkeit Zweifel geäußert sind, so hat die Gegenüberstellung beider Altäre in Münster diese vollständig beseitigt, und es scheint zwecklos, darüber heute noch ein Wort zu verlieren.

Das ursprüngliche Bild eines solchen riesigen Klappaltars bieten heute die Dortmunder Gemälde nicht mehr. Bis vor wenigen Jahren bildeten alle drei den Schmuck eines großen, dunklen Altares aus dem Jahre 1720, dessen derbe Barockmassen sie fast erdrückten. Gewiß zeugt es von der Bewunderung, die man auch im 18. Jahrhundert noch den fremdgewordenen gotischen Malereien zollte, daß man sie trotz ihres Gegenstandes nicht kurzerhand auf den Dachboden oder ins Feuer warf, sondern sie wiederum zum Mittelpunkte des neuen Altares machte. Ehrfurchtsvoll ist man dabei nicht gerade mit ihnen umgegangen. Um sie für den hoch in den Chor hinauftragenden Aufbau verwenden zu können, entschloß man sich, das ursprüngliche Nebeneinander der Bilder preiszugeben und eine zweigeschossige Anordnung vorzuziehen, die beiden Seitentafeln unten, das Mittelbild oben in der Höhe. Das wäre noch erträglich gewesen, wenn man nicht in barbarischer Verständnislosigkeit alle drei Tafeln in das Prokrustesbett des neuen Altaraufbaues gezwängt hätte, indem man von jeder an der einen oder anderen Seite ein erhebliches Stück absägte. Diese Anordnung hatte obendrein den großen Nachteil, daß das Hauptbild, die Darstellung des Todes Mariä, jetzt so hoch gerückt wurde, daß der Besucher der Kirche überhaupt keine Einzelheiten mehr erkennen konnte. Erst seit wenigen Jahren ist dieser Mißgriff dankenswerterweise wieder gutgemacht und die Tafel hängt heute in bequemer Augenhöhe unter Glas und Rahmen an einem der seitlichen Pfeiler des Kirchenschiffes, wo sie besser zugänglich ist als die beiden nebeneinander über dem Altartische angebrachten Reste der Seitenflügel.

Aus der Konstruktion eines mittelalterlichen Klappaltars ist von vornherein zu folgern, daß die Mitteltafel genau doppelt so breit sein muß wie jede der beiden Seitentafeln. Ja eigentlich sogar noch etwas breiter, nämlich um das Maß der beiden schweren Holzrahmen der Seitenflügel, die vor der Mitte der Haupttafel zusammenstoßen. Das trifft aber bei den Dortmunder Bildern nicht mehr entfernt zu. Die Darstellung des Todes Mariä mißt 110, jene der Geburt und der Anbetung der Könige je 95 cm in der Breite. Daraus würde sich für das Mittelbild zunächst eine ursprüngliche Breite von 190 cm ergeben, aber auch diese Berechnung bleibt hinter dem wirklichen Tatbestande noch weit zurück.

Die schmaleren Tafeln zeigen entlang ihrem oberen Rande einen ornamentalen, teils gemalten, teils gepunzten Streifen. Dieser folgt auch auf beiden Bildern je einem der seitlichen, senkrechten Bildränder, fehlt aber entlang dem anderen Rande. Daraus folgt, daß bei dem Einbau in den Barockaltar diese Tafeln jedesmal an einer Seite, und zwar die Darstellung der Geburt auf der rechten, die der Anbetung auf der linken

Seite (vom Beschauer aus verstanden) durch Absägen eines Brettes beträchtlich schmaler gemacht sind. Da nun bei der Haupttafel, dem Tode der Maria, der heute oben in der Linie eines Kreissegmentes abschneidet, dieser Randstreifen sich weder oben noch auf beiden Seiten zeigt, so folgt daraus die betrübliche Tatsache, daß diese Tafel sogar auf drei Seiten verschnitten worden ist. Es ist ein schwacher Trost, daß sich bei allen dreien wenigstens noch genau nachweisen läßt, wieviel sie damals von ihrer ursprünglichen Breite eingebüßt haben.

Auf der Darstellung der Geburt ist oben am Bildrande, etwas rechts von der Mitte, eine große, dichtgedrängte Schar lieblicher Engelhalbfiguren gemalt, die durch eine in altertümlicher Weise gezeichnete Wolkenwelle umsäumt werden. Da letztere einen Halbkreis bildet, ist dessen senkrechte Achse und damit die genaue Mitte des Bildes unschwer zu bestimmen. Sie liegt 64 cm von dem linken durch den Randstreifen als alt gesicherten Außenrande entfernt. Daraus ergibt sich eine ursprüngliche Gesamtbreite von 128 cm. Denken wir uns das abgesägte, 33 cm breite Brett wieder angefügt, so rückt die Engelwolke und die Gestalt des Joseph in die Mitte des Bildes. Rechts dürfte eine Wiedergabe des Stalles mit Ochs und Esel oder gar die Figuren von ein oder zwei Hirten ein Gegengewicht gegen die lichte Gruppe der Mutter gebildet haben, die noch durch eine Wolke roter Engelgestalten erweitert ist. Der Maler hat somit anscheinend von diesen beiden ungleichwertigen Gruppen jene, die gegenständlich und koloristisch das Hauptgewicht bildet, ganz nach links an das Ende der geöffneten Altartafel geschoben. Genau so, wie er auf dem Flügel am anderen Ende in der Darstellung der Anbetung der Könige zweien von ihnen, die noch durch einen vornehmen Begleiter vermehrt sind, ihren Platz zu äußerst rechts anwies.

Macht man bei der Außenseite des linken Flügels der Darstellung der Verkündigung die Probe auf das Exempel, so ist leicht zu sehen, daß hier durch den Schlussstein des zierlichen Kapellenaufbaues, unter dem die heilige Jungfrau sitzt, die Mittelachse festgelegt ist und somit sich für das links fortgefallene Stück ebenfalls eine Breite von 33 cm ergibt. Hier bildete die Figur des Engels mit seinem großen Flügelpaar das Gegengewicht zu dem Betpulte auf der rechten Seite. Die liebliche Gestalt der Maria ist dicht an die Achse herangezogen, ihr geneigter Kopf mit der schweren Nimbuscheibe befindet sich fast in der Mitte des Bildes.

Wenden wir unseren Blick zu dem Bilde auf der Innenseite des rechten Flügels, zu der Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige, so bestätigt der Befund auch hier unsere Erwartung, daß diesmal auf der linken Seite ein Randstreifen von der gleichen Breite fortgefallen ist. Der achtstrahlige, von drei Engeln gehaltene Stern, die Figur der Mutter und unten die in einer Bogenlinie vorspringende Stufe des Thrones legen genau die Mitte fest. Da auf der Tafel alle drei Könige, noch dazu mit einem Begleiter, erhalten sind, werden wir auf dem verlorenen Brette links nur etwa die Figur des heiligen Joseph zu suchen haben, wie er die Gaben der Könige in Empfang nimmt oder sie in eine Truhe legt, wohl kaum eine Darstellung des Stalles mit dem Vieh, die schlecht zu dem prächtigen Sitze der Gottesmutter und dem kostbaren Brokatvorhange dahinter passen würde.

Noch weniger Schwierigkeiten machte die Rekonstruktion der Rückseite dieses Flügels mit dem Bilde der Krönung Mariä. Die Linien des Gesamtaufbaues sind durch

die Mandorla mit der Umrahmung der anbetenden Engelchen gegeben. Das dünne Zepter ist nur ganz wenig aus der Achse nach links hinausgerückt. In den fehlenden Ecken rechts oben und unten haben wir Lukas-Stier und Johannes-Adler zu suchen.

Bei der Mitteltafel, der Darstellung des Todes Mariä, ist der Verlust am größten und empfindlichsten. Es wurde schon gesagt, daß dieses Bild nicht nur auf beiden Seiten sondern auch oben durch das Ausschneiden des Viertelkreises umfangreiche Einbußen erlitten hat. Um seine ursprüngliche Breite zu errechnen, müssen die Seitenflügel zu Hilfe kommen. Die alte Breite eines jeden ist oben mit 128 cm festgestellt. Zusammen also 2,56 m. Dabei ist aber auch noch jedesmal die Breite der vor der Mitte des Bildes zusammenstoßenden Holzrahmen einzusetzen, die mit je 13 cm entsprechend der Breite des Rahmens des Wildunger Altars angenommen sind. So ergäbe sich für den Tod Mariä ein Gesamtmaß von 2,82 m. Wo nun innerhalb dieser Länge sich das erhaltene Stück des Bildes ursprünglich befunden hat, verrät der große Halbkreis oben, in dem die Halbfigur Christi die Seele der Verstorbenen aufnimmt. Von dem Halbkreis ist gerade so viel erhalten, daß seine Achse festgelegt werden kann. Von ihr bis zum linken Bildrand mißt man heute statt der ursprünglichen 141 cm nur noch 97, bis zum rechten Bildrande gar nur 13 cm. Mit anderen Worten: es fehlt links ein Brett von 44, rechts eine Fläche von sogar 128 cm Breite, also genau so viel wie heute die schmaler gemachten Seitenflügel messen. Wir kommen demnach zu dem Ergebnis, daß die Haupttafel eine Fläche von 2 Quadraten,  $1,41 \times 2,82$  m darstellt, und daß die geringere Breite der Seitenflügel sich aus dem Fortfall je einer Rahmenbreite erklärt. Die Rekonstruktion ist hier vor eine schwere Aufgabe gestellt, da von den zwölf Aposteln, die man erwarten muß, nur drei und ein ganz kleiner Rest eines vierten erhalten sind und der Hauptgegenstand der Darstellung, der lichte, von Engeln umgebene Oberkörper der Maria, ganz von der Mitte weg nach links verschoben ist.

Wir erhalten hier eine unerwartete Hilfe durch einen anderen, heute im Landesmuseum befindlichen Altar aus Soest, der zwar nicht von der eigenen Hand Konrads herrührt, wohl aber von einem Nachahmer, der ebenfalls offensichtlich den Dortmunder Altar gekannt haben muß und für seine Arbeit dessen Darstellungen in einem solchen Maße benutzt, daß sie als Kopien bezeichnet werden müssen. Von den Gegenständen der Darstellung in Dortmund wiederholen sich drei, Geburt und Krönung sind fortgefallen. Auch dieser Altar trägt auf seinem Rahmen eine lateinische Inschrift: Johannes Blankenberch präpositus huius ecclesiae, und in der Tat ist ein Geistlicher dieses Namens urkundlich von 1422 bis 1443 als Propst der Walpurgiskirche in Soest, aus der der Altar stammt, nachweisbar. Ein richtiger Flügelaltar wie der Dortmunder oder Niederwildunger ist es eigentlich nicht. Er besteht allerdings aus drei einzelnen Tafeln, die in den gemeinsamen, breiten Rahmen eingespannt sind. Die Seitenbilder, Verkündigung und Anbetung der Könige, messen je 118 cm, das Mittelbild, der Tod Mariä, aber nicht, wie man erwarten sollte das Doppelte, sondern nur 166 cm. Wir werden also von vorneherein damit rechnen müssen, daß gerade die letztere Darstellung durch den Schüler des Meisters in ihren Figuren stark zusammengedrängt ist. Die Gestalt der Sterbenden, deren Augen und Mund von den liebevollen Händchen der Engel geschlossen werden, ist bei beiden die gleiche. Auch das Motiv, daß der heilige Johannes ihr die Sterbekerbe in die Hand gibt, kehrt hier wie dort



Altarbild aus St. Walpurgis, Soest

Münster, Landesmuseum

wieder. Nur ist auf dem Soester Altare das Hinüberneigen des Evangelisten durch die Häufung der Figuren verloren gegangen. Der Apostel, der in das Weihrauchgefäß bläst, wiederholt sich auch auf dem Dortmunder Bilde aber merkwürdigerweise im Gegenfinne. Das Händchen, das sich dort ganz links auf dem Betpulte zeigte, gibt einen Hinweis, wie wir uns den dort hockenden Apostel zu denken haben. Auch sein Gefährte mit der Schriftrolle ist beiden Bildern gemeinsam. Die kleine Figur des Stifters auf dem Soester Altare wird wohl eine Zutat des Schülers sein. Die Figur der heiligen Magdalena, für die bei dem Soester Bilde vielleicht ein besonderer Anlaß vorgelegen hat und die dicht an die Sterbende herangerückt ist, hat auf dem Dortmunder Altare ganz gefehlt oder auf der rechten Seite ein Gegenstück zu dem lesenden Apostel gebildet. Um sie herum und über dem Fußende des Bettes werden alle die Apostelgestalten zu suchen gewesen sein, welche die Soester Nachbildung im Hintergrunde wiedergibt, so die Gruppe der beiden gemeinsam in einem Buche Lesenden und des kurzfristigen Alten mit der Brille. Wieviel schöner gerade die in die Breite gedehnte Darstellung Konrads ist als die aufeinandergehäuften Figurenmenge der Nachbildung, braucht kaum gesagt zu werden. Gerade diese Weiträumigkeit und lockere Verteilung der Gestalten ist in der mittelalterlichen Kunst so etwas unerhört Neues und etwas so monumental Schönes, daß man sie schwerlich für ursprünglich halten würde, wenn nicht der Vergleich des erhaltenen Stückes mit demselben Abschnitt auf dem Soester Altare den unumstößlichen Beweis brächte, daß die Rekonstruktion zu Recht besteht. Konrad zeigt sich hier als ein ganz großer, seiner Zeit weit voraneilender Meister. Auch in den Darstellungen der Verkündigung ist die Übereinstimmung beider Altarwerke außerordentlich groß. Nur daß der Engel bei Konrad ein wenig stärker im Profil genommen zu sein scheint. Die auf seinem Bilde besonders stark zerstörten Teile rechts, wo die Engeln hinter dem Fenster sich gegenüber dem Betpulte der heiligen Jungfrau versammelt haben, lassen sich mit Hilfe des Soester Altares unschwer ergänzen. Die Darstellung der Anbetung der heiligen Könige zeigt überraschenderweise kaum eine Übereinstimmung. Es ist wohl möglich, daß hier noch eine andere Vorlage Konrads anzunehmen ist.

Aber alle Aufklärung, die der Soester Altar über die ursprüngliche Komposition des Dortmunder zu geben vermag, ist nur ein schwacher Trost für das unwiederbringlich Verlorene. Es sollen noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts Holztafeln mit alten Malereien und goldenem Grunde auf dem Boden der Kirche vorhanden gewesen sein. Wohin sie geraten und ob sie überhaupt Teile des Marienaltars gewesen sind, wird sich wohl nie mehr feststellen lassen. Das barbarische Absägen der Seitenbretter war nicht die einzige schwere Schädigung, die die Dortmunder Tafeln 1720 erleiden mußten. Bei allen dreien wurde am unteren Rande ein etwa 25 cm breiter Streifen mit schwarzer Ölfarbe aufgemalt, auf dem die großen Goldbuchstaben eines Bibelspruches Platz fanden. Darunter verschwanden die Füße fast aller dargestellten Figuren. Auch hat jene Zeit es sich nicht versagen können, einige Kleinigkeiten des alten gotischen Bildes zu ändern, die vielleicht das Mißfallen einzelner eifriger Besucher der inzwischen evangelisch gewordenen Kirche erregt hatten. So verschwand der Rosenkranz Josephs, und statt der einem katholischen Gebrauche entsprechenden Kerze hielt der Evangelist fortan eine Palme in der Hand. Daß diese Eingriffe bei der neuesten 1924 durch den Restaurator Hieronymi vorgenommenen Wiederherstellung wieder entfernt wurden, braucht kaum gesagt zu werden. Seine Aufgabe war, einerseits den Bestand des Bildes für alle Zukunft zu sichern, dann aber auch die Reste einer älteren, weniger glücklichen Restaurierung von 1848 zu beseitigen, die an vielen Stellen zu bemerken waren. Wenn nicht alles täuscht, gehört auch heute noch eine Einzelheit, die freilich für die Gesamtwirkung kaum in Betracht kommt, dieser Wiederherstellung um die Mitte des 19. Jahrhunderts an. Wir meinen die schwarzen Konturen der Engeln, die über dem Haupte der Sterbenden eine Schriftrolle halten. Diese Linien des Faltenwurfes und der Flügel scheinen so gefühllos und ungeschickt nachgezogen, daß es schwer fällt, dabei an die Meisterhand Konrads zu denken. Ihre ursprüngliche Ausführung, nur mit der Punze und der geringen Zuhilfenahme des Pinsels, die sich nur auf die Köpfechen der Engel beschränkt, wird gerade das Geisterhafte ihrer Erscheinung besser zum Ausdruck gebracht haben. Etwas Gutes hat freilich die Wiederherstellung von 1848 gehabt, indem sie erfreulicherweise vor der Wiederherstellung der Rückseiten der Flügel angesichts der außerordentlichen technischen Schwierigkeit und der fortgeschrittenen Zerstörung, von der die Abbildungen zeugen, haltmachte, die Reste der Malerei mit Zeitungspapier verklebte und mit brauner Ölfarbe überstrich. So war wenigstens nichts verdorben, und der Restaurator von 1924, der entsprechend den ganz neuen Grundsätzen der Erhaltung der Kunstwerke mit ungleich größerer Zurückhaltung und Gewissenhaftigkeit vorging, konnte auch heute noch den alten Zustand wiederherstellen. Hätte man 1848 einmal mit der Restaurierung dieser Rückseiten angefangen, so wäre der zerstörte Kreidegrund und alles Fehlende in der Malerei mutig ergänzt und hinzugemalt. Was aber das Ergebnis solcher älterer Restaurierungen zu sein pflegt, davon sind in jeder Gemäldegalerie die betrüblichsten Proben vorhanden. Die Wiederherstellung, die mit einer Beihilfe der Provinz Westfalen erfolgte, darf als wohl gelungen bezeichnet werden, und die Besitzerin der kostbaren Tafeln, die evangelische Kirchengemeinde der Marienkirche, darf die Gewißheit haben, daß diese großen Meisterwerke der westfälischen Kunst für alle Zukunft nunmehr gesichert sind.

