

Selbsteinschreibung in das Bild

Form und Funktion der Signaturen bei Conrad von Soest

Abstract This study examines the function and meaning of artist signatures, specifically in the works of Conrad von Soest. The central thesis suggests that signatures serve not only to attribute a work to an artist but also fulfill broader socio-artistic and iconographic roles. The focus is on analyzing signatures in medieval panel paintings, particularly Conrad's two major works, the Wildunger Altar and the Marien Altar. Building on theories by Tobias Burg and Albert Dietl, this study goes beyond viewing signatures merely as text. Instead, it considers their visual design, positioning, and materiality as integral components of the artwork. In Conrad's works, both a clearly visible signature on the frame and "cryptic signatures" embedded within the composition

can be found. These hidden signatures, such as those concealed in the pages of books held by figures, serve not just as tools for attribution but also as symbols with religious or liturgical significance. Moreover, the study highlights how Conrad utilizes the materiality and form of the lettering in his compositions. By seamlessly incorporating his name into the pictorial reality, Conrad achieves a multi-layered presence, emphasizing both his role as the creator and his continuous involvement in religious practices. Examining the form and function of these signatures not only deepens our understanding of authorship in medieval art but also reveals the cultural and spiritual significance attached to these inscriptions.

Keywords Cryptosignatures; Materiality; Panel Painting; Characters

Die primäre Funktion einer Künstlersignatur ist die „bewusste Bezeichnung der Autorschaft durch den Künstler auf seinem Werke, mögen es Unterschriften, Monogramme, Piktogramme oder jegliche anderen sein“.¹ Bei ihrer wissenschaftlichen Untersuchung lag der erkenntnistheoretische Mehrwert zu Beginn fast ausschließlich in der Zuschreibung eines Werkes.² Darüber hinaus kann die Analyse von Künstlersignaturen als authentische Textquelle aber auch kunstsoziologische Aspekte ergründen, die über den rein auktorialen Informationsgehalt hinausgehen, wie bereits bei Peter Cornelius Claussen³ und spätestens mit der umfassenden Arbeit von Albert Dietl deutlich geworden ist.⁴ Dietl sammelt und analysiert unterschiedliche Formulierungen der Inschriften und verweist gleichwohl auf

1 LIEBMANN 1973, 129.

2 BURG 2007, 11, Anm. 2 verweist auf einen italienischen Brief aus dem 17. Jahrhundert, in dem bereits auf die Problematik der Zuschreibung hingewiesen wird. So ähnelten sich die Gemälde der Künstler Marco Basaiti, Benedetto Diana, Gio. Buonconsiglio, Lazzero Silvestrini, Christofano Parmese, Vittore Belliniano und Girolamo Santacroce in der Ausführung so sehr, dass eine eindeutige Unterscheidung nur durch die Gewohnheit der namentlichen Signatur möglich sei.

3 CLAUSSEN 1987.

4 DIETL 2009.

ikonologische Erschließungsmethoden, durch die die Signaturen „auch nonverbal, qua Position im Bau- und Bildensemble, neue Horizonte künstlerischer Bildungsstandards“⁵ eröffnen können. Einen besonderen Fokus auf die Beweggründe für Künstlersignaturen im Mittelalter legt Tobias Burg in einer umfassenden Studie.⁶ Burg kann dabei drei Motivationen für signierende Künstler herausarbeiten: eine religiös determinierte devotionale Praxis, den Stolz des schaffenden Subjekts oder ganz pragmatisch ökonomische Überlegungen. Er untersucht Signaturen auf ihre „Form“ und erweitert damit Peter Cornelius Claussens Quellenverständnis der Signatur, die über den Wortlaut als Indiz für die Bestimmung des gesellschaftlichen Status des Künstlers fungieren kann. Mit der „Form“ einer Signatur meint Burg dabei sowohl ihren Wortlaut als auch ihre „Gestalt“.

Die Gestalt der Signatur kann aber ebenfalls Rückschlüsse auf ihren Zweck sowie auf das Selbstverständnis dessen, der signierte, ermöglichen, wobei der Begriff Gestalt vielerlei umfasst: die verwendete Schriftart, die Größe der Lettern, ihre Lesbarkeit und nicht zuletzt auch die Position der Signatur in oder an einem Werk.⁷

Dieser Zugriff, der die Signatur bei Dietl und Burg dem Status einer reinen Textquelle enthebt, sie in einen größeren Zusammenhang stellt und auch ihre Gestaltung der Buchstaben und Positionierung als Informationsträger versteht, liegt der vorliegenden Studie zugrunde. Dabei wird Burgs Begriff der „Gestalt“ der Signatur um ihre Materialität von Schriftzeichen sowie die Materialität des Schriftträgers erweitert, da diese gleichsam Rückschlüsse zulassen, denn die Materialität von Schrift ist immer semantisiert.⁸ Besonders deutlich wird dies bei Signaturen in der Malerei, die innerhalb des Bildraums angebracht sind und Schriftträger sowie Schriftzeichen in ihrer Stofflichkeit und in ihrer zugehörigen Schreibtechnik⁹ fingieren. Mit diesem Ansatz sollen im Folgenden die Tafelwerke Conrads von Soest und dessen Signaturen beziehungsweise „Kryptosignaturen“¹⁰ analysiert werden.

Um Signaturen in dieser Art zu untersuchen, also Funktionen über die Werkszuschreibung hinaus zu ergründen und die Gestaltung als Bedeutungsträger ernst zu nehmen, beziehe ich mich auf die Definition von André Chastel. Als Signatur erfasst er jeden Hinweis auf den Autor eines Werkes, der vom Künstler als Zeichen gegeben wird. Dabei schließt er nur die künstlerischen Mittel zur Erkennung aus: „[La] signature [est] toute indication sur l’auteur de l’œuvre fournie par un procédé signalétique autre que les ressources mêmes de l’art.“¹¹ Nach Chastel können so

5 DIETL 2009, Bd. 1, 9.

6 BURG 2007.

7 BURG 2007, 13.

8 Vgl. KRÄMER 2003.

9 Zu den verschiedenen Praktiken des Schreibens vgl. MEIER/OTT/SAUER 2015, 471–567.

10 FRITZ 1950, 111.

11 CHASTEL 1974, 11; Übersetzung bei BURG 2007, 13.

unterschiedlichste Künstlersignaturen – von einer ausführlichen Inschrift bis zur bloßen Namensnennung, die auch nur aus einzelnen Buchstaben bestehen oder rein ikonisch sein kann – in ihren Formen untersucht werden.

Was dabei allen Künstlersignaturen gemein ist: Sie machen den Künstler präsent. Jedoch kann die Wirkung des Präsentmachens differieren – deutlich wird dies besonders dann, wenn es gleich mehrere Inskriptionen des Künstlers an/in einem Werk gibt, wie etwa bei Conrad von Soest. Da im Wildunger-Altar sowohl eine Signatur am Rahmen als auch zwei Namenseinschreibungen in den Darstellungen erhalten sind, ist davon auszugehen, dass es sich hier um Inschriften mit unterschiedlich intendierter Wirkung handelt. Was sagt die Form der Inschriften, also Wortlaut, Positionierung und Gestaltung der Schriftzeichen und Schriftträger Conrads über ihre Funktion aus?

Conrad von Soest

Conrad von Soest gilt heute als prägend für die gotische Tafelmalerei um 1440 in Norddeutschland.¹² Als Dortmunder Bürger, der 1384 urkundlich belegt werden kann,¹³ leitete er wahrscheinlich eine Werkstatt, zu deren Auftraggeber reiche, weit gereiste und gebildete patrizische Kaufleute gehörten.¹⁴ Zu den Hauptwerken des westfälischen Malers zählen der um 1403 entstandene Wildunger-Altar in der Stadtpfarrkirche von Bad Wildungen und der um 1420 entstandene Marien-Altar in der Dortmunder Marienkirche. Conrads künstlerisches Geschick ist in der Ausführung der beiden Tafelwerke zu erkennen: In der Verwendung der strahlenden Farbigkeit, erzeugt durch Lasuren in transluziden Pigmenten in einem ungewöhnlich großen Spektrum tonaler Nuancen, sowie mit der virtuellen Punzierung des Goldgrundes demonstriert er seine Kunstfertigkeit.¹⁵ Conrad wurde durch die westfälische Tradition,¹⁶ durch seine Reisen, aber auch durch die französische (Buch-)Malerei geprägt,

12 Eine umfassende (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) Bibliographie zum Leben und Werk von Conrad von Soest bis ins Jahr 1990 findet sich bei RINKE 1991. Eine ergänzende Bibliographie findet sich bei BUBERL 2004, 195–202; danach widmeten sich weitere Sammelbände und einzelne Artikel dem gotischen Tafelmaler und beleuchteten aus interdisziplinärer Perspektive sein Schaffen, seine Werke, seine Person und sein soziales Umfeld (in Auswahl): OHM/SCHILP/WELZEL 2006; OFFERMANN 2018; GRÖTECKE 2019.

13 Auf den 11. Februar 1394 ist ein Ehevertrag vor Zeugen zwischen *Conrade van Sost* und *Gertrude, dey dochter was wanner Lamberts van Munster* datiert. Eine Abbildung, Transkription und Übersetzung nach Monika Fehser findet sich bei SCHILP/WELZEL 2004, 230–232; u. bei SCHILP 2006, 172–173.

14 Vgl. CORLEY 2000, 21–31; CORLEY 2004.

15 CORLEY 2004, 61. Technische Details untersuchte dieselbe ausführlich in CORLEY 2000, 35–42; REINHOLD 2019.

16 Vgl. CORLEY 2000.

deren Einflüsse sich in seinen Werken wiederfinden.¹⁷ Für seine Zeitgenossen und Nachfolger war er nicht nur stilprägend, sondern er hat auch auf ikonographischer Ebene zu neuen Lösungen gefunden, indem er die Darstellungen in ihrer Tradition aufbrach und Anordnung sowie Gestaltung der Bildelemente variierte.¹⁸

Im geöffneten Zustand erzählt der Wildunger-Altar (Abb. 1) in zwölf kleinen und einem großen Bildfeld die Geschichte von der Kindheit Christi, seiner Passion und seiner Auferstehung.¹⁹ Zu einer bildlichen Erzählung zusammengefasst, werden in den einzelnen Szenen die verschiedenen Evangelienberichte sowie apokryphe Texte verarbeitet und dabei Akzente gesetzt.²⁰ Die Chronologie der Szenen verläuft dabei nicht in linearer Leserichtung, sondern variiert auf den verschiedenen Tafeln.²¹ Außen auf der Werktagsseite sind vier große, die Höhe der Tafel ausfüllende Standfiguren mit ihren Attributen zu sehen: die Heilige Katharina von Alexandrien, Johannes der Täufer, die Heilige Elisabeth von Thüringen und Nikolaus von Myra. An der Rahmung der Außenseite trägt das Retabel eine Signatur mit Jahresangabe, die im Folgenden noch genauer in den Blick genommen wird. Auf der Rückseite der Mitteltafel sind Überreste von Schrifttafeln mit einer örtlichen Chronik der Jahre 1319 bis 1420 angebracht.²²

Der Marienaltar (Abb. 2) zeigt heute fünf Szenen aus dem Leben Marias auf jeweils einer Tafel. Ursprünglich waren diese Teil eines gotischen Flügelaltars, wurden aber 1720 beschnitten, um sie in einen barocken Altaraufsatz einzupassen.²³ Seit 1957 befinden sich die Tafeln in ihrem heutigen Rahmen und wurden in ihre mutmaßlich ursprüngliche Anordnung zurückgeführt. Zu sehen sind auf der stark verwitterten Rückseite die Krönung von und Verkündigung an Maria, auf der Vorderseite die Geburt Jesu, die Anbetung der Könige und der Tod Marias.

Beide Tafelwerke enthalten eine Reihe unterschiedlich gestalteter Inschriften, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Größe im Vergleich zu den Figuren in den Hintergrund treten. Bei den Inschriften handelt es sich inhaltlich unter anderem um Benennungen der Figuren, Wiedergabe wörtlicher Rede und abgekürzte Bibelzitate. Dabei werden die Inschriften in den Bildern unterschiedlich inszeniert. Während die Schriftzeichen auf den wenigen Spruchbändern durch ihren fingierten materialen Textträger deutlich visuell hervortreten, sind die Bezeichnungen der Heiligen eher

17 CORLEY 2004, 69; CORLEY 2000, 43–55, 135–153. Weiteres zum Einfluss der gotischen Miniaturmalerei aus Frankreich und seinen Reisen nach Paris s. WELZEL 2004.

18 Vgl. CORLEY 2000, 95–120.

19 NIEHR 2019.

20 GRÖTECKE 2004, 118–119.

21 FISCHER 2005, 23; ENGELBERT 1995, 32 mit schematischen Abbildungen der Bildreihenfolge; GRÖTECKE 2019, 235.

22 CORLEY 2000, 199–200, mit Abbildung.

23 Ausführlich zur Geschichte des Marienaltars und seiner Umgestaltung: RINKE 2004; CORLEY 2000, 211–216, rekonstruiert die ursprünglichen Maße und das Aussehen der beschnittenen Tafeln und zeigt Abbildungen anderer Rekonstruktionen.



Abb. 1: Conrad von Soest, Wildunger-Altar, Tempera auf Eichenholz, geöffnet inklusive Rahmung 188,4 × 611 cm, 1403, Bad Wildungen, Hochaltar der Stadtkirche.



Abb. 2: Conrad von Soest, Marienaltar, Tempera auf Eichenholz, heute inklusive (beschnittener) Tafeln ca. 140 × 360 cm, um 1420, Dortmund, Hochaltar Marienkirche.

unauffällig in ihre goldenen Nimben punziert.²⁴ Weitere Inschriften sind soweit illusionistisch in die Darstellungen eingefügt, dass sie erst bei genauem Betrachten als solche zu erkennen sind: Kronen mit Inschriften aus Perlenbesatz bei Maria, eingestickte Buchstaben in den kostbaren Brokatstoffen, beschriebene Pergamentseiten in Büchern. In drei Darstellungen der zwei Retabeln ist in einem solchen Buch der Name des Malers zu lesen, der sich somit an verschiedenen Stellen in die Bildrealität illusionistisch, gar versteckt einschreibt.²⁵ Der Wildunger-Altar ist mit einer Rahmensignatur und den Namenseinschreibungen „möglicherweise sogar mehrfach und in unterschiedlicher Weise signiert“.²⁶ Im Folgenden sollen diese potenziellen Künstlersignaturen am Rahmen und in den Bildern untersucht werden. Mit besonderem Augenmerk auf die Positionierung der Signaturen und die Gestaltung sowie der Materialität von Schrift als Bedeutungsträger, soll der Forschungsdiskurs um diese ‚Kryptosignaturen‘ um eine Perspektive ergänzt werden, die das ikonische Potenzial von Schrift – speziell durch ihre Positionierung und Gestaltung – für die Erforschung von Künstlersignaturen verdeutlicht.

Die Positionierung der Signaturen

Auf der Werktagsseite des Wildunger-Altars befindet sich zu Füßen der Heiligen auf dem hölzernen Rahmen eine Künstlersignatur mit Jahresangabe. Der Rahmen sakraler Tafelbilder als Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Bildraum und Betrachterraum, wird seit dem späten 13. Jahrhundert in Italien mit Schriftzeilen versehen, die den Künstler nennen oder auch Jahreszahlen angeben.²⁷ Durch diese Positionierung markiert die Künstlersignatur ihre vermittelnde Funktion. An dieser Schwellenposition beschriftet Conrad von Soest das Retabel aus Wildungen und gilt damit als erster Künstler nördlich der Alpen, der sein Tafelwerk signierte (Abb. 3a–b).²⁸

24 Das Punzieren der Nimben ist üblich in der Tafelmalerei dieser Zeit. Dazu weiterführend: SCHULZ 2016; SCHULZ 2018.

25 CORLEY 2000, 209.

26 BURG 2007, 448–449.

27 GLUDOVATZ 2005, 115. Beispiele finden sich bei BURG 2007, Kapitel X u. XI.

28 BURG 2007, 449. Allerdings sind uns heute viele Tafelbilder ungerahmt oder in späteren Rahmungen überliefert, sodass der Entwurf einer präzisen Chronologie bei der Verwendung von Rahmensignaturen in der sakralen Tafelmalerei kaum möglich ist. Mit der flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts zeichnet sich jedoch eine neue Quantität der Signaturen nördlich der Alpen ab, die zunächst um Jan van Eyck zu entstehen scheinen. GLUDOVATZ 2005, 115, erfasst Conrad von Soest nicht als frühestes Beispiel der Signaturpraxis, sondern nennt als „ersten Tafelmaler nördlich der Alpen“ Jan van Eyck, „der sich seinen Werken buchstäblich als deren Hersteller inskribierte“ zwischen 1432 und 1441.



Abb. 3a–b: Inschriften auf dem unteren Rahmen der Werktagsseite des Wildunger Altars.

Wiewohl die Inschrift durch die Einpassung in einen anderen Rahmen heute weitestgehend zerstört ist, kann diese Inschrift durch eine Abschrift von Ludwig Varnhagen von 1793 rekonstruiert werden.²⁹ Am linken Flügelrahmen stand geschrieben: *hoc opus erat completum per [conradum pictorem de susato]*.³⁰ Darüber am unteren Bildrand: *temporibus rectoris divinorum conradi stollen plebani*.³¹ Am rechten Flügelrahmen befand sich die Datierung, die in der Forschung intensiv diskutiert wurde: *sup anno domini m°ccc [c°tercio]o [i]pso die beati egidij confessoris*. Die Inschrift nennt den verantwortlichen Künstler und den Tag der Fertigstellung: „Dieses Werk wurde vollendet durch Conrad von Soest im Jahre des Herrn 1403 am Tag des Heiligen Egidius [1. September], zur Zeit des Rektors des Gottesdienstes, des Priesters Conrad Stollen“.

Sowohl Größe als auch Platzierung des Teils der Signatur, die den Stifter nennt, scheint nicht zur sonst einheitlichen Inschrift auf dem Rahmen zu gehören. Da diese Inschriftenzeile zwar im Bildraum platziert wird, aber sich nicht wie die anderen Inschriften Conrads in die Bildwirklichkeit zu integrieren vermag, sondern die steinernen Sockel ohne Rücksichtnahme auf ihre Dreidimensionalität überschreibt, vermutet Burg, dass „die Initiative zu dieser nachträglichen Stifternennung weder vom Künstler ausging, noch von ihm gestaltet wurde“.³² So stünde die Künstlernennung nicht im originären Zusammenhang mit der Nennung des Stifters, sondern wäre unabhängig von dieser, was ihren Stellenwert erhöhte.

29 CORLEY 2000, 199, enthält Fotografien der Inschrift im heutigen Zustand und eine Abbildung des Manuskripts von Varnhagen. Der Historiker bestätigt in seiner Schrift die Richtigkeit der Abschrift des Christianus Dickius aus dem Jahr 1617, WÖLLENSTEIN 2003, 8.

30 Die Inschrift wird wiedergegeben nach BRIEL 2015, 11.

31 Bei dem Vorsatz handelt es sich wahrscheinlich um eine spätere Ergänzung, WÖLLENSTEIN 2003, 8.

32 BURG 2007, 49.

Die Positionierung des Namens auf dem Rahmen des Bildes machte den Künstler zwar präsent, schloss ihn aber aus dem Bildraum aus. Indes scheint die Signatur auf dem Rahmen gewisser Usus der Signaturpraxis zu sein und wohl auch als solche von den Künstlern empfunden worden zu sein, doch gibt es auch Anhaltspunkte, dass die Signatur durch ihre Positionierung neue Wirkmächtigkeit erlangen kann. Jan van Eyck beispielsweise löst einige Jahre nach Conrads Schaffen diese Trennung auf, indem er „die Malschicht über die Grenzen des eigentlichen Bildträgers hinaus ausbreitet“.³³ Der Rahmen wird durch die künstlerische Bearbeitung zum untrennbaren Bestandteil der Tafelwerke und die Signaturen werden materialkonform aufgetragen, also in der Schreibtechnik der durch die Malerei fingierten Materialität des Rahmens angepasst. In zwei seiner Werke platziert er seine Künstlersignatur im Bildraum selbst. Sowohl beim sog. *Timotheos* von 1432 als auch beim *Doppelbildnis der Arnolfini* von 1434 werden die Künstlerinschriften bei der Interpretation des Bildinhalts von der Forschung miteinbezogen – wobei sowohl der Wortlaut als auch die Gestalt der Inschrift eine Rolle spielt.³⁴ Beim *Doppelbildnis der Arnolfini* (Abb. 4a–b) hat dies u. a. zu unterschiedlichen Deutungen der Signatur selbst geführt. Denn gerade diese zunächst schlichte und eindeutig erscheinende Inschrift eröffnet „ein schillerndes Spektrum von Mehrdeutigkeiten und Assoziationen“.³⁵

Das Gemälde von Jan van Eyck zeigt ein als Standfiguren portraitiertes Paar in einem Innenraum. Mann und Frau sind in bürgerliche Gewänder gekleidet und haben die Hände ineinandergelegt. Über dem Spiegel an der Rückwand des Raumes ist die Künstlersignatur zentral ins Bild gesetzt: *Johannes de Eyck fuit hic 1434* – „Jan van Eyck war hier“. Zunächst erfüllt die Inschrift die primäre Funktion einer Künstlersignatur, indem sie das Werk dem Künstler zuschreibt, jedoch weicht Jan van Eyck von den üblichen Worten in seinen Signaturen (*Johannes de Eyck fecit*) ab. *Hic* als lokales Pronomen mit demonstrativem Charakter weist die Struktur einer seit der römischen Antike bekannten Anwesenheitsnotiz auf.³⁶ Nicht nur im Wortlaut ist die Inschrift in diesem Gemälde besonders, sondern auch auf gestalterischer Ebene. Im Gegensatz zu den angesprochenen Inschriften auf den gemalten Rahmen geht diese Inschrift keine direkte Verbindung mit ihrem vermeintlichen Träger, der Wand, ein. Auch die Größe der Buchstaben steht in keinem realistischen Verhältnis zu den anderen Bildelementen. Vielmehr wirkt die Signatur wie ein handschriftlicher Vermerk, mit Tinte in kalligraphierter gotischer Schrift, die mit den verzierten Ober- und Unterlängen der Buchstaben und den an- und abschwellenden Schäften an eine Urkundenschrift erinnert und normalerweise mit Tinte und Feder auf Papier oder Pergament genutzt wird. Das disparate Verhältnis zwischen impliziertem Schreibgerät (Feder) und Schriftträger (Wand) enthüllt

33 GLUDOVATZ 2005, 124.

34 GLUDOVATZ 2005, 141, N. 65 enthält eine ausführliche Literaturliste.

35 YIU 2001, 40.

36 YIU 2001, 43.



Abb. 4a–b: Jan van Eyck, Doppelbildnis der Arnolfini, Öl auf Holz, 81,8 × 59,7 cm, 1434, London, National Gallery.

die Illusion des Bildes für den Betrachter. Denn statt der Wand ist der Träger der Schrift die unsichtbare Oberfläche des Bildes selbst. So sorgt sie allein in ihrer Gestaltung für einen Moment der Irritation im sonst harmonischen Bildraum. Durch ihre Positionierung ist sie dennoch Teil des Bildes und ihre Funktion darf nicht nur als reine Künstlersignatur qua Definition begriffen werden. Folgt man beispielsweise Erwin Panofsky, der das Gemälde als Darstellung einer Trauung *per fides* deutet, kann man die Inschrift als Zeugenschaft des Künstlers in einem juristischen Sinne verstehen.³⁷ Darüber hinaus stellt die Inschrift einen Bruch auf der bildlichen Ebene dar, betrachtet man ihre Gestalt: Zwar verhält sie sich neutral gegenüber der Raumkonstruktion und könnte als gemalte Inschrift auf der hinteren Wand gesehen werden, aber durch die Form einer Künstlersignatur weist sie zugleich aus dem Bild heraus in die reale Welt. Karin Gludovatz beschreibt die Schrift im Bild als „Scharnier zwischen Realität und Illusion, Betrachter und Künstler“, das auf unterschiedliche Wirklichkeiten verweise und eine zeitliche Differenz veranschauliche.³⁸

37 PANOFSKY 1934. Speziell zur Inschrift und der Rechtspraxis des 15. Jahrhunderts: SEIDEL 1993, 131–141. Dabei handelt es sich um eine Deutung, die in der weiteren Forschung nicht unumstritten bleibt. Verschiedene Interpretationen und ihre Argumentationen werden bei GLUDOVATZ 2005, 141 zusammenfassend dargelegt. Eine ausführliche Diskussion der methodischen Ansätze und Argumentationen sowie eine kritische Reflexion dieser zum *Arnolfini-Doppelbildnis* liefert YIU 2001, 92–117.

38 GLUDOVATZ 2005, 146.

Ob die Signatur des Künstlers sich nun auf dem Rahmen befindet, an der Grenzposition zwischen Bildraum und Betrachterraum, oder im Bildraum selbst: Sie vermittelt in jedem Fall zwischen Innen und Außen, zwischen geschaffener Bildrealität und Betrachterwelt. Die ehemalige Anwesenheit der konkreten historischen Figur des Künstlers wird aufgerufen und die Signatur vermag den „Autor nachhaltig zu ,reanimieren“.“³⁹ Die Positionierung des Künstlernamens im Bildraum hebt eine vermeintliche Dichotomie von Inschrift und Bild auf und lässt die Künstler-signatur zu einem Element der Bildrealität werden, das bei der Deutung des Werkes eine maßgebliche Rolle spielen kann. Das Wechselspiel zwischen Bildinhalt und Inschrift im Bildraum lässt eine Reihe an Interpretationen zu, je nachdem wie ihr Zusammenwirken verstanden wird. Diese Mehrdeutigkeit, die bei Jan van Eyck als bewusste Entscheidung wahrgenommen und in unterschiedlicher Weise interpretiert wird, führt bei den Namenseinschreibungen bei Conrad zu Zweifeln an der Lesart der ‚Kryptosignatur‘. Wie Jan van Eyck schreibt auch Conrad von Soest seinen Namen in den Bildraum ein. Doch sind Conrads Inschriften deutlich versteckter und durch die Unvollständigkeit des Namens verrätselnder als die zentral positionierte Signatur im *Doppelbildnis der Arnolfini*.

Im (Gebets-)Buch von Maria in der Verkündigungsdarstellung des Wildunger-Altars (Abb. 5) finden sich die Buchstaben *n r a d* auf der Seite, die Maria als Nächstes aufschlagen wird (Abb. 6a–b). Während ihr diese Buchstaben also noch verborgen sind, kann der Betrachter in ihnen bei genauem Hinsehen den Namen des Künstlers lesen beziehungsweise die fehlenden Buchstaben ergänzen: (Co)*nrad*. Auch im Pflingstbild im rechten Flügel, im Buch des brillentragenden Apostels, ist eine Inschrift des Künstlers enthalten (Abb. 7a–b). Wieder liegen die aufgeschlagenen Seiten des Buches nicht direkt aufeinander, so dass der Betrachter einen eingeschränkten Einblick auf die Rückseite erhält. Alfred Stange liest die sichtbaren Anfangsbuchstaben der Textzeilen als Akrostichon: *c o n r a d*.⁴⁰ Eine weitere Namens-einschreibung im Marienretabel konnte 1950 erstmals von Rolf Fritz entdeckt und entziffert werden.⁴¹ Der ‚Marienretabel‘ auf der mittleren Tafel zeigt links neben dem Bett ein hölzernes Lesepult, auf dem ein in braunes Leder geschlagenes Buch liegt (Abb. 8a–b). Die Buchschließen liegen zwischen den Seiten wie ein Lesezeichen und öffnen es ein Stück, so dass gerade die Anfangsbuchstaben jeder Zeile zu erkennen sind: (c o)⁴² *n r a d*.⁴³

Besonders die unterschiedlichen Schreibweisen des Künstlernamens, die Uneindeutigkeit der einzelnen Buchstaben in ihrer Ausführung und die Mehrdeutigkeit

39 GLUDOVATZ 2011, 11.

40 STANGE 1967, Nr. 454.

41 FRITZ 1950, 111–112.

42 Die ersten beiden Buchstaben werden mit einem zu der Zeit gängigen Kürzungszeichen geschrieben, FRITZ 1950, 113.

43 Die folgenden Buchstaben a und d sind zu erraten, werden aber von der unteren Schließe teilweise verdeckt, SCHILP 2004, 24.



Abb. 5: Verkündigung, Wildunger-Altar, linker Flügel.



Abb. 6a: Verkündigung (Ausschnitt), Wildunger-Altar, linker Flügel, Buch mit Signatur: (Co)nrad.

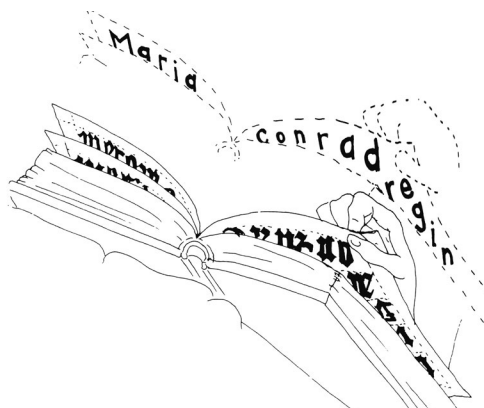


Abb. 6b: Umzeichnung von Arthur Engelbert



Abb. 7a: Pfingstszene (Ausschnitt), Wildunger-Altar, rechter Flügel, Buch mit Signatur: c o n r a d.

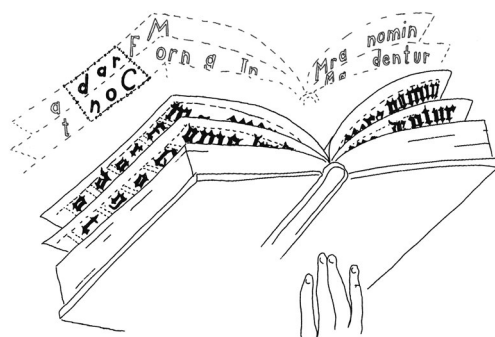


Abb. 7b: Umzeichnung von Arthur Engelbert.



Abb. 8a: Tod Marias (Ausschnitt), Marienaltar, Mittel-
tafel, Buch mit Signatur: (c) o n r a (d).



Abb. 8b: Ausschnitt, gedreht.

bei der Entschlüsselung des Textsinns an dieser Stelle werfen in der Forschung Zweifel an einer Künstlersignatur in Conrads Bildern auf. Die Lesart nach Stange und Fritz, die sonst weitestgehend von der Forschung übernommen wird,⁴⁴ stellt Tobias Burg in Frage. Man brauche in allen drei Fällen „einige Phantasie, um dort tatsächlich den Namen Conrad [...] erkennen zu können“.⁴⁵

Für den Marienaltar lehnt Winfried Offermanns die Lesart von Fritz gänzlich ab.⁴⁶ Die Transkription sei von der Literatur bis heute übernommen, „sodass sich der Mythos einer versteckten Signatur ohne Korrektur erhalten konnte“.⁴⁷ Statt einer Namenseinschreibung schlägt er eine andere Lesart vor. Drehe man die Schnittkante des Buches im Bild um 180 Grad, ergeben sich die folgenden sichtbaren Buchstaben: *a D m n o*. Weitere Buchstaben seien durch die Schließen verdeckt. Offermanns liest an dieser Stelle so den Beginn von Psalm 98 (97): *[Cant]a[te] Domino*.⁴⁸ Damit gliedert sich die Inschrift für ihn in ein Geflecht aus Texten, die aus einem überschaubaren Kanon entstammen und die über den gesamten Marienaltar verteilt „zum Teil schwer lesbar sind und verrätselt und verschlüsselt wirken“.⁴⁹ So werden Marianische Antiphonen, Psalmen und bekannte Texte aus dem Neuen Testament an verschiedenen Stellen durch in die Bildrealität integrierte Inschriften aufgerufen.

Die Beobachtungen von Offermanns zu den anderen Textstellen sind durchaus schlüssig und zeigen, wie komplex Conrads Kompositionen nicht nur bei der ikonographischen Ausgestaltung der Szenen und in der Gesamtschau sind, sondern auch bei der Auswahl der Textsegmente, die auf den vorgesehenen Rezipientenkreis, die Marienbruderschaft, zugeschnitten sind. Zwar argumentiert Offermanns auch auf der Ebene der Bildrealität, denn einige Buchstaben seien durch die „Schnallen“ verdeckt,⁵⁰ doch ließe sich hier gegenargumentieren, dass die konkrete Gestalt der Inschrift in ihrer hochgradig illusionistischen Weise keine Rolle spielt. Folgt man Offermanns vorgeschlagenem Perspektivwechsel für die Lesart, so läge das Buch verkehrtherum auf dem dargestellten Lesepult – ein Aspekt, der für Conrads Kompositionen unwahrscheinlich ist und Offermanns These in Zweifel stellt. Im Folgenden soll deswegen die Schrift auf ihre visuellen Aspekte untersucht werden, also Schriftart, Größe der Lettern, ihre Lesbarkeit sowie die Materialität von Schriftzeichen und Schriftträger und letztlich ihre Positionierung.

44 ENGELBERT 1995, 70; CORLEY 2000; SCHILP 2004, 24; WELZEL 2013.

45 BURG 2007, 449 stört sich besonders an der unterschiedlichen Schreibweise der drei Inschriften.

46 OFFERMANN 2018. Dabei lässt er die Inschriften des Wildunger-Altars allerdings unberücksichtigt in seiner Argumentation.

47 OFFERMANN 2018, 91.

48 OFFERMANN 2018, 91.

49 OFFERMANN 2018, 75. Zu den Texten der Inschriften auf dem Marienretabel auch STORK 2004.

50 OFFERMANN 2018, 90.

Die Gestaltung der Inschriften

Während die Signatur mit Jahreszahl mit dem Stifterzusatz auf den Rahmen der Werktagsseite des Wildunger-Altars geschrieben wurde, verbergen sich die weiteren Inskriptionen des Künstlernamens auf der Festtagsseite. Sowohl im Marienaltar als auch im Wildunger-Altar sind diese Inschriften in Büchern als einzelne Buchstaben, in einem Fall als eine Art Akrostichon versteckt. Die Lesbarkeit wird durch die illusionistische Wiedergabe der Bücher erschwert, da die Buchstaben teilweise von den Buchschließen verdeckt werden und die Leerstellen vom Betrachtenden ergänzt werden müssen. Nimmt man die Inschrift als Hinweis auf den Künstler im Sinne von André Chastel als Signatur ernst, so handelt es sich dem Kategoriensystem von Tobias Burg zufolge um Typ V:⁵¹

„[...] bildintegrierte Signaturen, die ihre gewohnte Form aufgegeben haben, sich so nicht direkt zu erkennen geben und dadurch am stärksten in die Szene eingeflochten sind“.⁵²

Burg selbst äußert Zweifel an einer Künstlersignatur bei Conrad, die als versteckt und illusionistisch gelten könnte, da es sich um unterschiedliche Schreibweisen in den Büchern handelt.⁵³ Die sichtbaren Buchstaben, die für Stange, Fritz und Corley durch Ergänzungen Conrads Namen ergeben, weisen in den drei genannten Beispielen keine eindeutigen Parallelen auf: Sowohl die Anordnung als auch die Buchstabenfolge sind unterschiedlich.

Gleichwohl zeigt die Entschlüsselung des Textgeflechts von Stork und Offermanns im Marienaltar, dass Conrad Texte der Betrachterwelt in die Bildrealität integriert und sie dabei nicht ostentativ inszeniert, sondern sie für die Betrachtenden erst bei genauem Hinsehen lesbar werden lässt.⁵⁴ Auf diese Weise hat der Künstler zeitgenössische „liturgische Gepflogenheiten“ ins Bild gesetzt, indem er auf der Mitteltafel des Marienaltars den Tod Marias als *Commendatio animæ* darstellt, die durch die Figurenpositionierung und die Wiedergabe der Gebete und Gesänge anschaulich wird.⁵⁵ Um das Sterbebett Marias sind die Apostel positioniert und lesen aus Büchern und von Schriftrollen Antiphone und Psalmen. Bei der Gestalt der Inschriften sind die Buchstabenformen, die Schreibtechnik und der Schriftträger

51 Burg unterscheidet in seinem „Versuch der Typisierung der Signaturen“ in der italienischen Malerei von 1300–1600 zwischen: „Signaturen außerhalb der bemalten Bildfläche“ (Typ I), „Nichtintegrierte Signaturen auf der Bildfläche“ (Typ II), „Schwach illusionistische Signaturen“ (Typ III), „Illusionistische Signaturen“ (Typ IV) und „Versteckte Signaturen“ (Typ V), BURG 2007, 321–328.

52 BURG 2007, 326.

53 BURG 2007, 449.

54 Vgl. STORK 2004; OFFERMANN 2018.

55 STORK 2004, 169.

kohärent: Die gotische Buchschrift weist Haar- und Schattenstriche wie von Feder oder Schreibrohr auf und ist auf liniertem Pergament geschrieben.

Im *Arnolfini-Doppelbildnis* von Jan van Eyck kommt es bei genauerer Betrachtung hingegen zu einem Bruch zwischen der Gestaltung der Schrift und ihrer Positionierung. Da auch hier der Künstler eine Buchschrift wählt, ohne aber ein geeignetes Trägermedium darzustellen, und da auch die Größe der Buchstaben im Verhältnis zu den anderen Bildelementen nicht stimmig erscheint, wird die Bildoberfläche zum Schriftträger. Es besteht zwischen „der Schrift auf dem Bild und der Schrift im Bild“ im Gegensatz zu anderen Künstlersignaturen „eine entscheidende formale und damit auch semantische Differenz“, wie Gludovatz konstatiert.⁵⁶ Durch die Gestalt der Signatur schließt Jan van Eyck die verbildlichte Szene und separiert sie auf unsichtbare Weise von der Betrachterrealität. Conrad provoziert keinen offensichtlichen Bruch durch die Gestaltung der Schrift, sondern nimmt den gemalten Schriftträger vollkommen ernst.

Er integriert generell seine Inschriften illusionistisch so sehr, dass sie zum Teil des Bildgeschehens werden, auch wenn sie auf inhaltlicher Ebene zur Betrachterwelt gehören. So versteckt er beispielsweise einen direkten Hinweis auf die intendierten Rezipienten ebenfalls in der Verkündigungsdarstellung des Wildunger-Altars (Abb. 5). Auf der oberen Leiste des Baldachins, unter welchem Maria am Leseputz kniet, sind Zeichen gemalt, die kufischen Buchstaben ähneln und wie auf den Brokatstoff gestickt erscheinen. Bisher blieb die Entzifferung der Zeichen als lesbarer Text ergebnislos.⁵⁷ Zwischen diesen Pseudo-Buchstaben ist nach Brockhausen das Gemerke der Stadt Wildungen versteckt, das heißt der „Anfangsbuchstabe als Marke, wie man ihn allerwärts seit dem 14. Jahrhundert zum Kennzeichen städtischen Eigentums gebrauchte“.⁵⁸ Das Gemerke der Wildungen, das sich an der konventionellen Buchstabenform (W) anlehnt, diese aber durch Zierelemente verfremdet, war für den angesprochenen Rezipientenkreis mit Sicherheit les- bzw. verstehbar (Abb. 9a–b). Auch an anderer Stelle im Wildunger-Altar ist dieses Zeichen sichtbar. In der Bildtafel der Auferstehung Christi trägt einer der Soldaten am Grab zu seiner Rüstung einen grauen Unterrock und einen roten Umhang. Beide Stoffe sind mit einem goldenen Muster bestickt. Hier wiederholt sich das stilisierte W in leicht abgeänderter Form im Dekor (Abb. 10a–b).

Dass es sich bei der dargestellten Brokatstickerei um mehr als ein Stoffmuster in der Baldachinleiste handeln muss, verdeutlicht nicht nur die Wiederholung im Gewand des Soldaten, sondern auch der weitere Hinweis auf Wildungen in der Tafel. Vermutlich zeigt die Gürtelschnalle des vorderen schlafenden Soldaten das Wappen der Stadt: Ein Vierpass mit eingefügten Zwickeln mit einem goldenen Schild und

56 GLUDOVATZ 2005, 316

57 Einzig Wöllenstein glaubt, „verschlüsselt in den dekorativen Buchstaben“ Marias Namen lesen zu können, WÖLLENSTEIN 2003, 33.

58 BROCKHUSEN 1953, 1.



Abb. 9a: Verkündigung (Ausschnitt), Wildunger-Altar, linker Flügel, Baldachin mit Gemerke der Stadt Wildungen zwischen Fantasieschriftzeichen.



Abb. 9b: Umzeichnung von Wolfgang Fischer.



Abb. 10a: Auferstehung (Ausschnitt), Wildunger-Altar, rechter Flügel, Gewand des linken mit Gemerke der Stadt Wildungen und Wildunger Wappen auf der Gürtelschnalle des schlafenden Soldaten.

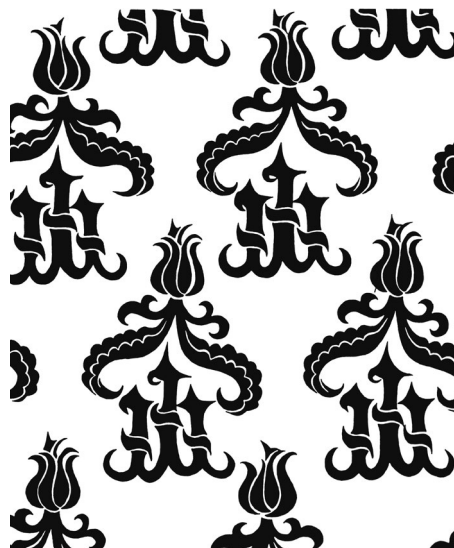


Abb. 10b: Umzeichnung von Arthur Engelbert.

schwarzen Sparren, der beidseitig von schmalen Leisten flankiert wird.⁵⁹ Auch bei der Darstellung des Gemerkes sind Schriftträger und Schreibtechnik passend zueinander. Quasi eingewoben in die Bildrealität verweist das stilisierte Schriftzeichen zugleich aus dem Bild heraus in die Welt der Betrachtenden. Zwischen Stoffmustern und Fantasiebuchstaben versteckt und verrätst Conrad von Soest den Hinweis auf den vorgesehenen Rezipientenkreis, nämlich die Wildunger Bürger. Conrad verrätst diese Hinweise so, dass sie eine bestimmte Gruppe ansprechen und von dieser erkannt beziehungsweise gelesen werden können.

Die unterschiedliche Gestaltung der Inschriften in Conrads Werken zeigt nicht nur, dass er diese bis ins Detail in die Bildrealität integriert, sondern auch, dass

⁵⁹ ENGELBERT 1995, 64–66.

die Gestaltung hochgradig semantisiert ist. Beispielsweise betitelt der Künstler in der Verkündigungsdarstellung des Wildunger-Altars die Protagonistin gleich dreimal auf verschiedene Weise (Abb. 4). Im goldenen Heiligenschein von Maria wird ihr Titel in das Metall eingearbeitet und sie als *Sancta Maria* bezeichnet. Materialität und Schrift gehen in den punzierten Nimben eine besondere Symbiose ein: Indem der Goldgrund um die Buchstaben herum angeraut wird, selbige aber glänzend bleiben, entsteht je nach Betrachterstandpunkt und Lichteinfall ein Flimmern und Flirren der Buchstaben. Die Schrift wird nicht aufgetragen, sondern das Metall wird durch Ritzen und Punzieren so bearbeitet, dass die Schriftzeichen zum Vorschein kommen und zugleich im Material verborgen bleiben.⁶⁰ Zusätzlich trägt Maria eine rote Krone mit weißen Perlen, die gut lesbar ihren Namen (*Maria*) ergeben. Der plastische Eindruck der Perlen wird durch Stuckeinsatz gesteigert.⁶¹ Auf dem Gürtel um ihren Leib ist in ähnlicher Weise zweimal der Buchstabe *m* zu lesen.⁶² Versteht man jede dieser Beschriftungen als „Hinweis auf etwas“⁶³, so werden die verschiedenen Zuschreibungen Marias betont, die auch in der Ikonographie selbst deutlich werden: Sie ist die Heilige Jungfrau, Königin und Mutter.⁶⁴ Diese unterschiedlichen Eigenschaften werden durch die Beschriftungen in Nimbus, Krone und Gürtel veranschaulicht.⁶⁵ Auf der Ebene des Wortlauts wird sie in allen drei Inschriften als Maria bezeichnet. Die Positionierung, Gestaltung sowie Materialität der Schrift und ihrer Träger attribuieren sie dabei unterschiedlich. Während die Inschrift um ihr Haupt ihre Heiligkeit betont und durch die Bearbeitung des Metalls beziehungsweise die Gestaltung der Buchstaben einen fast transzendenten Charakter erhält, indem sie zwischen Verborgenheit und Sichtbarkeit oszillieren, dient als weiterer Schriftträger die Krone als Zeichen für himmlische und irdische Würdenträger.⁶⁶ Die dritte Bezeichnung Marias befindet sich auf dem Gürtel um ihren Leib und verweist auf ihre Rolle als künftige Mutter, was in der Verkündigungsszene das zentrale Thema ist.

Nimmt man den Schriftträger ‚Buch‘ bei den Namenseinschreibungen ebenso ernst in seiner fingierten Materialität, wird schließlich die These zur Funktion der Namenseinschreibung Conrads von Thomas Schilp schlüssig: „Der Maler sichert sich hierdurch zuallererst seine als notwendig erachtete Vergegenwärtigung in der

60 Zur Produktion und Technik Conrads und seiner Werkstatt: CORLEY 2000, 35–42; SANDNER 2004; REINHOLD 2019.

61 CORLEY 2000, 197.

62 Aufzulösen ist die Abkürzung mit *mater maria*.

63 ENGELBERT 1995, 36.

64 FISCHER 2005, 37.

65 Während sie als Heilige durch den beschrifteten Nimbus in allen Darstellungen gekennzeichnet wird, ist sie nur noch in der dritten Szene, der Anbetung der Könige, mit der perlenbesetzten und beschrifteten Krone ausgezeichnet. Den Gürtel mit den Initialbuchstaben als Hinweis auf ihre Mutterschaft trägt sie ausschließlich in der Verkündigungsszene.

66 HOLL et al. 1970, 660.

Liturgie vor dem Altar selbst.“⁶⁷ Durch die Nennung des Namens konnten abwesende oder tote Personen in der Liturgie der Kirche vergegenwärtigt werden – „[d]enn es ist der Name, es ist das Aussprechen des Namens, das die Memoria schafft“.⁶⁸ Wurde der Name eines Verstorbenen bei der Eucharistiefeier in der Messe genannt, erlangte dieser Teilhabe am Opfer. Seit dem frühen Mittelalter war das Verlesen der Namenslisten zum Gedenken an die Verstorbenen fester Bestandteil der Messfeier. Doch das stete Wachstum und die schiere Anzahl der kalendrisch geordneten Einträge in den Nekrologien⁶⁹ machte es irgendwann unmöglich, alle Namen tatsächlich auszusprechen.⁷⁰ Das Totenbuch mit den enthaltenen Namenslisten wurde so zur Messfeier auf den Altar gelegt.⁷¹ Der geschriebene Name auf dem Altar reichte für die Memoria dementsprechend aus und die schriftliche Fixierung war auf Dauerhaftigkeit beziehungsweise Perpetuierung ausgelegt.⁷²

Wie bei den zitierten Gebets- und Gesangstexten im Marienaltar schafft Conrad durch die Inskriptionen seines Namens einen direkten Bezug zur Liturgiepraxis. Das gemalte Buch mit dem Namen des Künstlers befindet sich durch die Aufstellung der Retabel dauerhaft auf dem Altar.⁷³ So kommt es der gleichen Funktion während der Messe nach wie die auf dem Altar liegenden Nekrologien. Für das Totengedenken braucht es dabei keinen aktiven, lesenden Rezipienten, wie aus der Praxis hervorgeht. Wie sichtbar oder leserlich Conrad sich an dieser Stelle einschreibt, ist folglich irrelevant – das bloße Vorhandensein des Namens im Buch reichte für sein Wirken aus und sichert dem Künstler seine Memoria.

Wirksamkeiten der Signaturen

Conrad von Soest macht sich an mehreren Stellen auf beziehungsweise in seinen Werken präsent, indem er seinen Namen sowohl sichtbar auf den Rahmen der Werktagsseite als auch versteckt in die Bildtafeln der Festtagsseite einschreibt.

67 SCHILP 2004, 24.

68 OEXLE 1995, 50. Oexle bezieht sich dabei auf den Liturgiewissenschaftler Rupert Berger, der das Phänomen der „Gegenwart durch Namensnennung“ ausführlich darlegte: „Der Name zwingt den Genannten herbei, das Aussprechen des Namens schafft Gegenwart des Genannten.“ Zu *memoria* und Bildender Kunst s. auch: WELZEL 2006; OEXLE 1984.

69 Zu Nekrologien allgemein: HUYGHEBAERT 1972; HUGENER 2014.

70 HUGENER 2014, 54 mit weiterführenden Literaturangaben in Nr. 183.

71 SCHILP 2004, 24. Schilp lehnt in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „Künstler-signatur“ ab, da er diese Funktion nur in der Rahmensignatur erfüllt sieht: „sie könnte die Kennzeichnung des Werkes durch den Maler, dessen selbstbewussten Stolz auf sein Werk ausdrücken“.

72 Das Totengedenken gehört dabei zu den frühesten Anwendungsbereichen von Schrift und ist nach Jan Assmann die „ursprünglichste und verbreitetste Form von Erinnerungskultur“, ASSMANN 1992, 34.

73 WELZEL 2013, 125 identifiziert die gemalten Bücher als Stundenbücher, die den Stundenbeten und damit der Buße und Jenseitsvorsorge in der Praxis dienten.

Diese Präsenz bedeutet, wie gezeigt, aber nicht, dass die Inschriften uneingeschränkt sichtbar sind – die Namensinschreibungen auf der Festtagsseite erscheinen verborgen und verrätselt.⁷⁴ Ihre verschiedenen Funktionen werden dabei erst anhand von Wortlaut, Positionierung und Gestaltung von Schriftzeichen und Schriftträger deutlich. Während er sich mit der prominent hervortretenden Signatur am Rahmen der Werktagsseite des Wildunger-Altars deutlich sichtbar explizit als Autor verantwortlich zeichnet und auf den Entstehungsprozess verweist, dient die subtile Einschreibung des Namens in die gemalten liturgischen Bücher auf den eigentlichen Bildtafeln dazu, seine Memoria zu sichern.

Dass sich ein Künstler mehrfach in einem Bild kenntlich macht, ist ein Phänomen, das Karin Gludovatz für spätere Werke aufzeigt, so unterscheidet sie bei den Signaturen von Giovanni Segantini ebenfalls verschiedene Funktionen in einem Werk.⁷⁵ Das Gemälde *Mezzogiorno sulle alpi* von 1891 ist zweimal signiert: In der unteren rechten Bildecke an einem Felsbrocken findet sich klein, in roter Farbe geschrieben sein Monogramm „GS“ neben der Jahreszahl (Abb. 11a–b). Ein weiteres Mal scheinen seine Initialen aus Moos zu wachsen, das diesen Felsen überwuchert.



Abb. 11a: Giovanni Segantini, *Mezzogiorno sulle alpi*, Öl auf Leinwand, 77,5 × 71,5 cm, 1891, St. Moritz, Segantini Museum St. Moritz.



Abb. 11b: Ausschnitt: Stein mit Monogramm GS und Signatur mit Jahreszahl in roter Schrift.

⁷⁴ Dass eine restringierte Schriftpräsenz zur Steigerung ihrer Wirkmacht führen kann, zeigen die Fallbeispiele in dem Sammelband FRESE/KEIL/KRÜGER 2014.

⁷⁵ Vgl. GLUDOVATZ 2005.

Die Initialen aus Moos auf dem Stein, die Gludovatz als „semi-ikonische Signatur“ bezeichnet, garantieren ihm die Integration in den Bildraum.⁷⁶ Auf einer inhaltlichen Ebene bezeuge diese die Vereinigung von Künstler und Natur. Die „buchstäbliche Signatur“ hingegen, die in Rot daruntergeschrieben wurde, mache den Anspruch des Künstlers als Autor des Werks explizit und hebe ihn durch die Kombination mit der Datierung noch hervor. Bemerkenswert an diesem Beispiel aus dem 19. Jahrhundert ist, dass die uneindeutige Lesart des Monogramms auf dem Felsen nicht zu einem Zweifel einer doppelten Künstlersignatur im Bild führt, sondern diese These geradezu bestärkt. Denn diese versteckte Gestaltung der Inskription trägt in einer differenzierten Betrachtung umso mehr zu ihrer intendierten Funktion bei. Die Verbindung von Künstler und Natur wird durch die Untrennbarkeit von Bild und Schrift provoziert und durch die Uneindeutigkeit in der Lesbarkeit in ihrer Wirksamkeit gesteigert.

Der geradezu virtuose Umgang mit der Inszenierung von Schrift im Bild oder Schrift als Bild, der hier von Gludovatz für einen Künstler der Moderne proklamiert wird, kann und muss auch den Blick auf die mittelalterlichen Künstler schärfen. Denn in ganz ähnlicher Weise lassen sich auch die zwei unterschiedlichen Signaturen in Conrads Werken begreifen.⁷⁷ Während die Rahmensignatur eine primär auktoriale Funktion innehat und den Anspruch des Künstlers gut sichtbar betont, macht die im Buch verborgene Signatur den Künstler in der Szene präsent. Er baut hierdurch eine intime Nähe zu Maria und den Aposteln im Bild auf, in deren Bildwelt er sich einschreibt. Conrad kann dabei durch seine namentliche Inskription – die keinen aktiven, lesenden Rezipienten benötigt – perpetuierlich am liturgischen Geschehen der realen Welt teilhaben. Die „permanente Nennung des Namens“ als

⁷⁶ GLUDOVATZ 2005, 326.

⁷⁷ Darüber hinaus wird in der Forschungsliteratur verschieden vermutet, dass sich Conrad von Soest gar selbst in sein Werk hinein gemalt habe. BAUM 1966, 3 sieht bereits ein Selbstbildnis des Künstlers in der letzten Szene der Kindheitserzählung Jesu, in der Darbringung. FISCHER 1998, 57–58 vermutet in der Darbringungsszene bei den drei „zusätzlichen“ Figuren, die nicht zum eigentlichen Repertoire des ikonographischen Motivs zählen, die Darstellung von Conrad von Soest selbst, seiner Frau und Conrad Stollen. Bereits ENGELBERT 1995, 46 stellt zur gleichen Tafel die These auf, bei der rotgewandeten Figur rechts könnte es sich um den vermeintlichen Stifter Conrad Stollen oder einen heute unbekannten Stifter handeln. Fischer und Engelbert nehmen als ikonisches Indiz das kleine dämonische Tier, das als steinernes Dekor über den Köpfen der unbekannten Männer dargestellt wird. Dies könne als Hinweis verstanden werden, dass die beiden noch unter der Macht der Sünde stünden, also noch lebten. Im Gegensatz zu Fischer glauben Engelbert und WÖLLENSTEIN 2003, 53 jedoch nicht an eine Selbstdarstellung des Malers. Conrad male unter der Verwendung typisierter Standards und verzichte auf Wiedergabe des ‚Einmaligen‘. Ähnliche Gesichtszüge seien auch in den Aposteldarstellungen zu finden. Wölleinstein liefert darüber hinaus eine andere Interpretation des dämonischen Tieres in der Szene. Allen Spekulationen liegt das offensichtliche Selbstbewusstsein des Künstlers als Argument zu Grunde sowie die Unsicherheit, einige dargestellte Figuren (nicht?) dem Heilsgeschehen zuordnen zu können.

verrätzelte Inschriften im Bild findet sich auch in etwas späteren Werken anderer Künstler, so beispielsweise in dem Gemälde *Lukas malt die Madonna* von Dirk Baegert aus den Jahren 1470–1480.⁷⁸ Auch hier verweist nur eine Buchstabenfolge auf dem Zierband eines Krugs auf den Künstler, die dabei ebenfalls nicht eindeutig in ihrer Lesart ist. Es ist anzunehmen, dass die Einschreibung eines Künstlers zur Jenseitsvorsorge im (Bild-)Raum der Heiligen nicht mit dem gleichen Selbstbewusstsein beziehungsweise mehr Demut erfolgte, als eine auktoriale Zuschreibung, und dementsprechend nicht ostentativ zur Schau gestellt wird.

Conrad wählt für den Ort seiner Namenseinschreibungen Handlungssituationen, in denen „nach den Gewohnheiten seiner eigenen Zeit Jenseitsvorsorge stattfand“.⁷⁹ Neben der Nennung des Namens für die Memoria im Allgemeinen verknüpft er seinen Namen so direkt mit der zeitgenössischen liturgischen Praxis.

Mit dem Trägermedium ‚Buch‘ wählt er einen Bildgegenstand, der dies auf einer fingiert materiellen Ebene unterstreicht. Denn das gemalte Buch liegt als Teil des Retabels auf der Mensa des Altars selbst wie das reale Totenbuch, das dem Totengedenken diene.⁸⁰ Dieser Deutungszugewinn der Signatur hängt dabei von den räumlichen Verhältnissen ab, die sich nicht nur auf den Bildraum beschränken, sondern auch die Betrachterrealität miteinbeziehen – ein Aspekt, der die Künstlersignatur inhaltlich immer signifikant mitbestimmt: Sie vermittelt zwischen externer und (bild-)interner Realität.⁸¹

Deutlich zeigt sich am Beispiel Conrads, wie gewinnbringend die Untersuchung der ‚Form‘ einer Signatur ist, die sowohl die diskursiven sowie die ikonischen Attribute von Schrift in den Blick nimmt.⁸² Dabei gilt es Burgs Definition von ‚Form‘ einer Signatur zu erweitern.⁸³ Sowohl Wortlaut als auch Gestaltung, Positionierung und die materielle Erscheinung der Inschrift müssen als Informationsträger ernst genommen werden, um letztlich die Funktion(en) einer Künstlersignatur und ihre Wirksamkeit zu ergründen.

ORCID®

Lisa Horstmann  <https://orcid.org/0000-0002-2410-5937>

78 WELZEL 2013, 125.

79 WELZEL 2013, 125.

80 SCHILP 2004, 24.

81 GLUDOVATZ 2005, 316.

82 KRÄMER 2018, 210.

83 S. O. U. BURG 2007, 13.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Baum, Herbert (1966), *Der Wildunger Altar des Konrad von Soest*, Bad Wildungen.
- Briel, Verena (2015), „Bad Wildungen, Ev. Stadtkirche. Wildunger Altar, 1403“, in: ART-Dok (Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften): *Sammlungen – Mittelalterliche Retabel in Hessen (Objektdokumentation)*, <https://doi.org/10.11588/artdok.00004736>.
- Brockhusen, Hans Joachim von (1953), „Die Hoheitszeichen der Stadt Wildungen. Wappen, Gemerke und Farben vom Altarbild des Konrad von Soest“, in: *Mein Waldeck* (6), 1–2.
- Buberl, Brigitte (Hg.) (2004), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld.
- Burg, Tobias (2007), *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin.
- Chastel, André (1974), „Signature et signe“, in: *Revue de l'art* 26, 8–13.
- Claussen, Peter Cornelius (1987), *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum 1), Stuttgart.
- Corley, Brigitte (2000), *Conrad von Soest. Maler unter fürstlichen Kaufherren*, Berlin. [Englische Originalausgabe: Corley, Brigitte (1996): *Conrad von Soest. Painter Among Merchant Princes*, London.]
- Corley, Brigitte (2004), „Einige Bemerkungen zu Conrad von Soest und seiner Werkstatt“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 60–82.
- Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz F. 4, 6), 4 Bde., Berlin.
- Engelbert, Arthur (1995), *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400*, Köln.
- Fischer, Wolfgang (1998), „Heiliges Geschehen im höfischen Glanz – Theologische Aussagen – Liebe zum Detail. Bemerkungen zur kunstgeschichtlichen und theologischen Deutung des Wildunger Altars“, in: *Der Wildunger Altar des Conrad von Soest* (Festschrift der Evangelischen Kirchengemeinde von Bad Wildungen zum Abschluss der Restaurierung 1994–1998), bearb. v. Helmut Wöllestein, Bad Wildungen, 57–62.
- Fischer, Wolfgang (2005?), *Der Wildunger-Altar. Die Bilderwelt des Conrad von Soest*, Korbach.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgenen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston.
- Fritz, Rolf (1950), „Beobachtungen zum Dortmunder Marienaltar Conrads von Soest“, in: *Westfalen* 28, 107–122.
- Gludovatz, Karin (2005), „Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LIV, 115–175.
- Gludovatz, Karin (2011), *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München/Paderborn.
- Gludovatz, Karin (2019), „Im Zwischenraum. Faktizität und Fiktionalität der Künstlersignatur“, in: Ulrich Rehm u. Linda Simonis (Hgg.), *Poetik der Inschrift*, Heidelberg, 159–176.
- Grötecke, Iris (2004), „Bildfiguren im Wildunger Altar zwischen ‚Idealität‘ und ‚Realismus‘“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 117–137.
- Grötecke, Iris (2019), „Internationale Kunst und religiöse Bildrhetorik jenseits der Kunstzentren. Das Retabel des Conrad von Soest für Niederwildungen“, in: Ulrich Schütte, Hubert Locher, Klaus Niehr, Jochen Sander u. Xenia Stolzenburg (Hgg.), *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, Bd. 1: *Bildsprache, Bildgestalt, Bildgebrauch* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 166), Petersberg, 228–247.
- Hengelhaupt, Uta (1980), *Conrad von Soest. Der Wildunger Altar in seinem Verhältnis zur westfälischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Dissertation, Bochum.

- Holl, Oskar (1970), „Krone“ in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom, 659–661.
- Hugener, Rainer (2014), *Buchführung für die Ewigkeit. Totengedenken, Verschriftlichung und Traditionsbildung im Spätmittelalter*, Zürich.
- Huyghebaert, Nicolas (1972), *Les documents nécrologiques* (Typologie des sources du moyen âge occidental 4), Turnhout.
- Krämer, Sybille (2003), „Schriftbildlichkeit“ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München, 157–176.
- Krämer, Sybille (2018), „Das Bild in der Schrift. Über ‚operative Bildlichkeit‘ und die Kreativität des Graphismus“, in: Boris Roman Gibhardt u. Johannes Grave (Hgg.), *Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Text-Bild-Relationen in den Künsten* (Ästhetische Eigenzeiten 10), Hannover, 209–222.
- Liebmann, Michael (1973), „Die Künstlersignatur im 15.–16. Jahrhundert als Gegenstand soziologischer Untersuchungen“, in: Peter H. Feist, Ernst Ullmann u. Gerhard Brendler (Hgg.), *Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft* (Colloquium Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972), Wittenberg, 129–134.
- Meier, Thomas/Ott, Michael R./Sauer Rebecca (Hgg.) (2015), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin.
- Niehr, Klaus (2019), „Das Flügelretabel aus Bad Wildungen“, in: Ulrich Schütte, Hubert Locher, Klaus Niehr, Jochen Sander u. Xenia Stolzenburg (Hgg.), *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, Bd. 2: *Werk, Kontexte, Ensembles* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 166), Petersberg, 146–149.
- Oexle, Otto Gerhard (1984), „Memoria und Memorialbild“, in: Karl Schmid u. Joachim Wollasch (Hgg.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München, 384–440.
- Oexle, Otto Gerhard (1993), „Memoria, Memorialüberlieferung“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, München, 510–513.
- Oexle, Otto Gerhard (1995), „Memoria und Kultur“, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Memoria als Kultur* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121), Göttingen, 9–78.
- Offermanns, Winfried (2018), „Der Mythos der Signatur – Die Texte des Marienaltars in Dortmund“, in: *Westfalen* 96, 75–94.
- Ohm, Matthias/Schilp, Thomas/Welzel, Barbara (Hgg.) (2006), *Ferne Welten – Freie Stadt. Dortmund im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 2. April – 16. Juli 2006), Bielefeld.
- Panofsky, Erwin (1934), „Jan van Eyck's Arnolfini Portrait“, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64 (372), 117–127.
- Reinhold, Uta (2019), „Technologische Untersuchungen und Restaurierungen des gemalten Flügelaltars von Conrad Soest (um 1403) aus der Stadtkirche in Bad Wildungen“, in: Ulrich Schütte, Hubert Locher, Klaus Niehr, Jochen Sander u. Xenia Stolzenburg (Hgg.), *Mittelalterliche Retabel in Hessen*, Bd. 2: *Werk, Kontexte, Ensembles* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 166), Petersberg, 150–161.
- Rinke, Wolfgang (1991), *Conrad von Soest. Bibliographie zum Leben und Werk des Dortmunder Malers und seines niederdeutschen Umkreises. Mit einem Beitrag von Rolf Fritz* (Mitteilungen aus der Universitätsbibliothek Dortmund 9), Dortmund.
- Rinke, Wolfgang (2004), „Die Donation des Bürgermeisters Nies im Jahre 1720, Zur Geschichte des Hochaltar-Retabels in St. Marien zu Dortmund im 18. Jahrhundert“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 28–36.
- Sandner, Ingo (2004), „Unterzeichnung auf Gemälden des Conrad von Soest“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 37–59.
- Schilp, Thomas (2004), „Pro salute anime. Bedeutungsebenen der Jenseitsvorsorge in der spätmittelalterlichen Stadt“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 14–27.

- Schilp, Thomas (2006), „Ehevertrag zwischen Conrad von Soest und Getrud van Münster“, in: Matthias Ohm, Thomas Schilp u. Barbara Welzel (Hgg.), *Ferne Welten – Freie Stadt. Dortmund im Mittelalter* (Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 2. April – 16. Juli 2006), Bielefeld, Kat.-Nr. 75, 172–174.
- Schilp, Thomas/Welzel, Barbara (Hgg.) (2004), *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3), Bielefeld.
- Schulz, Vera-Simone (2016), „Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79 (4), 508–541.
- Schulz, Vera-Simone (2018), „Schriftgestöber und geritztes Gold. Orientalisierende Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei um 1300“, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin/Boston, 215–244.
- Seidel, Linda (1993), *Jan van Eycks Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, New York.
- Stange, Alfred (1967), *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 1: Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen, München.
- Stork, Hans-Walter (2004), „Realienkundliches auf den Tafelbildern des Conrad von Soest oder: was auf den Bildern zu lesen ist“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 166–194.
- Welzel, Barbara (2004), „Paris – Dortmund“, in: Brigitte Buberl (Hg.), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400* (Dortmunder Mittelalterforschung 1), Bielefeld, 83–99.
- Welzel, Barbara (2006), „Memoria und Bildende Kunst. Überlegungen zu einer postsäkularen Kunstgeschichte“, in: Thomas Schilp u. Barbara Welzel (Hgg.), *Die Dortmunder Dominikaner und die Propsteikirche als Erinnerungsort* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 8), Bielefeld, 71–97.
- Welzel, Barbara (2013), „Namensnennung und Memoria bei Conrad von Soest“, in: Nicole Hegener (Hg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, 116–125.
- Wöllenstein, Helmut (2003), *Von Angesicht zu Angesicht. Der Wildunger Altar des Conrad von Soest*, Kassel.
- Yiu, Yvonne (2001), *Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei* (Nexus 51), Frankfurt am Main/Basel.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 2: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Andreas Lechtape.
- Abb. 3a–b: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 4a–b: National Gallery, London.
- Abb. 5: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 6a–b: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt (ENGELBERT 1995, 37).
- Abb. 7a–b: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt (ENGELBERT 1995, 68).
- Abb. 8a–b: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Andreas Lechtape.
- Abb. 9a: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 9b: Fischer, Wolfgang (2005²), *Der Wildunger-Altar. Die Bilderwelt des Conrad von Soest*, Korbach, 147.
- Abb. 10a: © Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Thomas Scheidt.
- Abb. 10b: Engelbert, Arthur (1995), *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400*, Köln, 175.
- Abb. 11a–b: Museo Segantini, St. Moritz.