

Wohl wenige Kirchen umfassen so viele verschiedenartige Bauteile in so interessanter Zusammenstellung wie das Münster zu Essen. Hier ist der Kreuzgang einbezogen, jede mittelalterliche Stilperiode vom 9. bis zum 18. Jahrhundert vertreten. Aber gerade durch die Art und Weise

10. Studien zur altwestfälischen Malerei.

I.

Im Jahre 1881 gelang es mir¹⁾, den Maler einer belangreichen Gruppe altdeutscher Bilder in dem Geseker-Bürger Gert van Lon nachzuweisen. Ohne zu wiederholen, was damals bezüglich seiner Stilweise und seines Verhaltens gegenüber den zeitgenössischen Kunstströmungen vorgetragen ist, beschränke ich mich hier zur Orientirung der Leser auf die Notiz, dass Gert zu den Jahren 1505, 1512, 1521 in den Geschichtsquellen vorkommt und von Geseke aus viele schöne Aufträge für die Städte und Ortschaften der Umgegend bis ins Lippe'sche und nach Corvei hin ausführte; sein Schaffen schliesst indess mit dem letztgenannten Jahre nicht ab; denn schwerlich gibt es von einem anderen Maler Westfalens einen so weitschichtigen Nachlass von Werken, wie von diesem Künstler einer Kleinstadt; es trägt doch ein seither verkanntes Werk Gert's offenkundige Anzeichen eines nicht unerheblich jüngern Alters. Nachträglich haben sich nämlich noch mehrere Werke von ihm gefunden, und diese sollen hier in Kürze vorgeführt, beziehentlich nachgetragen werden. Gelegentlich ist dabei von andern niederdeutschen Kunstgenossen die Rede, was um so willkommener sein möchte, als sich einzelne von ihnen entweder der Publication oder doch der Würdigung seither entzogen.

Die Anzeichen des jüngern Alters tragen mehrere Flügelgemälde eines Altares der Wiesenkirche zu Soest; zwei grosse Klappen verschliessen in einer Retable drei fast lebensgrosse Bildsäulen von

1) In der Zeitschrift für bildende Kunst S. 297—304. Der Aufsatz wurde abgedruckt in der Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde (Münster 1882) XL, II, 120 ff. und übersetzt im Journal des beaux-arts et de la litterature 1881 Nr. 17. Dort sind Beziehungen Gert's zu dem gleichnamigen Burgmännergeschlecht in Rüthen bestritten: merkwürdig ist jedoch, dass dieses 1316 und 1496 einen „Gert van Lon“ kennt (Fahne, Westphäl. Geschlechter 1858, S. 284); oder sollte der zuletzt genannte mit unserm Meister verwechselt sein, der damals wahrscheinlich schon seine Kunst selbständig ausübte?

Holz, Maria mit dem Kinde in einem Rosenkranze und als Seitenfiguren Agatha mit einem Buche und einer Brust in der Zange, sowie Antonius den Einsiedler mit rother Mütze, Krummstab, Buch, unter ihm den Drachen, neben ihm das Schwein. Das dritte sehr schmale und lange Gemälde dient als Klappe der Predella, worin man einst angeblich als Brustbilder den Herrn und sechs Apostel erblickte — letztere hätten dann, wie sich herausstellen wird, den Bildcyclus der Klappe vervollständigt.

Eine eingehende und ikonographische Schilderung des ganzen Altarwerkes, zumal seiner Bilder und Gemälde liegt hier weniger in meiner Absicht, als eine stilistische Untersuchung der Tafelbilder auf ihre Werkstätte und Zeitstellung. Eine Beschreibung ist nämlich schon anderswo geliefert¹⁾ und dabei eine ganz oder theilweise irrige Bestimmung des Malers herausgekommen, insofern die Gemälde auf beiden Seiten der drei Flügel, die Hauptpersonen wie die Staffage, die Zierarchitekturen wie die Hintergründe — ohne Unterschied — dem Heinrich Aldegrever zugesprochen wurden.

Wie ich sogleich zur Klärung der Frage voranschicken will, rühren die Gemälde von zwei Händen, einer alten, d. h. jener Gerts, und einer neumodigen, die ich nicht bestimmen kann. Die Aussenbilder der grossen Flügel, die Marien- und wahrscheinlich auch die Hauptfiguren der Innenbilder, die Bilder der Predellaklappe bis auf die Zierarchitekturen gehören meines Erachtens Gert von Lon an²⁾, nur macht er darin fast durchgehends Concessionen an die Forderungen und Wandlungen eines (neuen) Kunstlebens, womit er nicht aufgewachsen war. Auch hier vermessen wir bewegte Scenen, auch hier wiederholt sich: „möglichst wenige Figuren und statuarische Haltung“. Auf die Vorderseite der Predella kommen drei Darstellungen wie jene der Innenseite jedes Mal in einem oben abgerundeten Felde: zunächst links Mariä Begrüssung durch den Engel, in der Mitte die Geburt: Maria, Joseph und das von einem Engel gehaltene Kind, endlich rechts die hh. Dreikönige, unter ihnen ein Mohr. Die Hauptpersonen erscheinen als Brustbilder — ebenso und noch schlichter, nämlich gepaart, folgen auf der Innenseite Johannes der Evangelist mit dem Kelche,

1) Im Repertorium für Kunstwissenschaft Jahrg. VII, 276 ff., mit dem Dreikönigsbilde in Lichtdruck, dem Kopfe eines Hirten aus dem Bilde der Anbetung und kleinen Details in Holzschnitt.

2) Vgl. meine Artikel: „Die to Rings und die spätern Maler Westfalens“ in Prüfer's Archiv für kirchliche Kunst (1885) IX, 82.

Matthaeus mit dem Schwerte, — mitten Petrus und Paulus mit den üblichen Attributen, rechts Andreas mit Buch und Balken und Jakobus mit der Keule. Auf den beiden Seitenflügeln figuriren aussen links Maria mit dem Kinde, rechts (wieder) Antonius und Agatha. Die Geburt des Herrn inwendig auf dem linken Flügel durchweht allerdings ein dramatischer Hauch und eine lyrische Stimmung: indem Engel mit dem Kinde hanthieren — allein Maria kniet und Joseph steht daneben mit dem Stocke und der Kerze. Auch das andere Innenbild, die Anbetung der Könige (einer wieder mit dunkeler Carnation) entbehrt der lebendigen Gruppierung nicht — doch Maria sitzt mit dem Kinde fast ebenso theilnahmslos in der Haltung, wie im Gesichtsausdrucke.

Abgesehen von Schlitzärmeln und Kragen bestehen die Wandlungen darin, dass die drei Einzelheiligen im Aeussern der Hauptflügel eine schlankere Gestalt annehmen, dass bei der Epiphanie die Könige und Joseph sowie die Predellafiguren nach einem grössern Wechsel in Form und Ausdruck streben, als wir bei Gert gewohnt sind. Höchst wahrscheinlich sollte oder wollte er nun von Dürer's Holzschnitten und Stichen profitiren, die der damaligen Kunst so gewaltig imponirten, dass Maler und Bildner (zumal Hans Brüggeman zu Schleswig) ihnen gewisse Darstellungen oder Figuren gern abschauten. Bei Gert wollen sich die Antlitze verjüngen und individualisiren, die viereckigen Kopfcontouren¹⁾ ins Längliche und Ovale spielen — daher wird das Auge lebendiger die Nase gebogener, der Bart wechselvoller. Auch bei Maria gewahrt man ein ovaleres Antlitz und dennoch kaum mehr Leben; sogar unterschiedliche Gesichter der Heiligen können das Stiere und Gutmüthige nicht ganz ablegen. Was Anlage und Färbung betrifft, wird die enge Verwandtschaft der Mariengestalt²⁾ aussen auf

1) Dieselben erinnern, wie ich hier meinem frühern Aufsätze über Gert nachtragen will, mit den breiten Augenliedern, den kurzen Kinnen, und besonders in der Vorderansicht an den Meister des Cappenberger Triptychons, der wieder mit den Dünweggen zu Dortmund (1521) Fühlung hatte, (vergl. Scheibler in der Zeitschr. für bildende Kunst XVIII, 59 ff.) — sie sind beide auch Zeitgenossen Gerts, nur anscheinend früher gestorben. Den Werken Dünwegges möchte ich mit ziemlicher Sicherheit anschliessen: die beiden jetzt gemeinsam umrahmten Flügel zu Stockhausen an der Ruhr (124:90 cm): Christi Geburt und die Epiphanie, aussen Christus im Oelgarten und die Dornenkrönung.

2) Sie kam doch auch dem Mitarbeiter des Repertoriums VII, 271 zu alterthümlich vor, um sie ohne Entschuldigung einem Aldegrevener zuzuschreiben. „In einem Punkte, so äussert er, scheinen ihm (Aldegrevener) die Typen seiner west-

einem Hauptflügel mit dem gleichartigen Bilde zu Münster (Museum) jedem Laien einleuchten. Gert's Gesichtsausdruck lässt sich nicht verkennen bei der Agatha, und auf der Aussenseite der Predella bei einer Marienfigur und bei einem der h. Dreikönige.

Wie zu Soest kehren auf den erklärten Bildern des Meisters das weniger gezeichnete als modellirte Jesukind sowie die Engel in lichtbläulichen Kleidern wieder; ferner die steif gebrochenen Falten der weiten Kleider, die Cimelien und Prachtgewänder sorglichster Ausführung, die schön gemusterten und saftig gefärbten Thonfliese. Die Landschaft mit verschwommener Fern- und Stadtsicht auf dem Dreikönigsbilde zu Soest (oben rechts) den h. Joseph (als Wandersmann) mit Mantel und Kaputze oder mit Stab und Kerze, die Engelgruppe der Luft im Bilde der Anbetung treffen wir gleichförmig auch auf mehreren Stücken eines Cyclus, die wir demnächst betrachten.

Von ganz anderm Schlage d. h. von anderer Hand sind die decorativen Hintergründe, die nahenden Hirten bei der Anbetung, — diese

fälischen Umgebung (?) allzusehr beeinflusst und von einer künstlichen Idealisierung der Frauengesichter abgehalten zu haben. Maria erscheint uns wie eine behäbige westfälische (?) Patrizierfrau, der es nicht gegeben ist, ihre Seelenvorgänge durch das Gesicht zu verrathen. Auch bei Agatha ist das der Fall.“ — Die Maria hat für ihn (a. a. O. S. 270) noch ein ganz besonderes Interesse: „denn an ihr finden wir in der mehr grau gehaltenen Malerei einen Uebergang (!) zum Kupferstich, in welchem Aldegrever später (erst?) so Herrliches geleistet hat.“ Nun, das Obergewand ist lichtblau, in den Falten dunkeler, gerade wie zu Münster; Gert hat doch mit Vorliebe für Kleider die Farbescala von Lichtblau zum Hell- und Gelbgrauen, allerdings je nach den Personen (Maria, Jesus, Petrus, Engel u. s. w.) und sicher ohne einen Nebengedanken an den Kupferstich erschöpft; die Belege dafür enthält sein Bildcyclus im Clemenshospitale zu Münster. Hatte das „Graue“ im Gemälde damals Beziehung zu dem Stiche, wie kam es, dass im 15. und 16. Jahrhundert „Grau in Grau“ der Tafelmalerei des Niederrheins und der Niederlande geläufig, Oberdeutschland dagegen fremd war? (vgl. Scheibler im Repertorium für Kunstwissenschaft VII, 52). Aldegrever hat überdiess nach Sandrart, Teutsche Akademie (1774) III, 2, 235 seine Vorlagen für den Kupferstich gemeinlich mit der Feder ausgearbeitet. — S. 271 verweist der Mitarbeiter, um die Vorzüge der Flügelgemälde und das Verdienst ihres Malers herauszustreichen, auf die vorangehenden Ausläufer der »Kölnischen Schule« mit ihren manierirten und bis zur Widerlichkeit“ versüßlichten Gestalten, die auch in Soest manch Denkmal gesetzt und dabei in handwerksmässiger Oberflächlichkeit das Möglichste geleistet hätten“ (!!). . . . Man kennt sonst wohl eine sehr fruchtbare Soester Malerschule hohen Alters, aber kein Bild der Kölner Schule in Soest.

elastischen Gestalten mit lebensfrischen Antlitzern, — mehr oder weniger auch die Köpfe der Könige auf den beiden grossen Innenbildern. Den Bildern des Predellablattes ist schon ein Grund in Grau-Braun-Lilla gegeben — verschwunden der Goldgrund, die goldene oder weisse Luft der Fenster, überhaupt die helle Luftstimmung, das gothische Bei- und Architekturwerk; die Architekturen erheben sich im reichen und schweren Drechslerstyle der Renaissance, ebenso die Ziersäulchen hinter den Aussendarstellungen der Predella. Den Zierbau des Dreikönigsbildes verschönert oben eine Guirlande, gehalten von zwei Engelchen, und diese sind nackt. Als Ziermuster in der Guirlande an den Säulchen und Möbeln wurden kräftige, breite Blätter, stellenweise auch Menschenköpfe gewählt — noch keine Arabeske, kein Walzwerk, geschweige denn die Grotteske. Kurzum dies Repertoire der Ornamentik war Gert (früher) unbekannt und erscheint hier, wie ich gerne einräume, als Ausfluss einer Kunstweise, die er sich beim besten Willen nicht mehr aneignen konnte; sie mochte im Figürlichen probirt werden, im Decorativen konnte der altdeutsche Meister die Stile gewiss nicht aus der Schublade verabfolgen, wie heute ein Architekt.

Von wessen Hand rühren denn diese Neuerungen, und wer hat dem Gert überhaupt den Wandel des Stiles eingegeben und erleichtert? War es ein Soester, ein Westfale oder gar ein auswärtiger Maler?

Um diese Fragen zu erledigen, bedarf es einer Datirung des Bildes — wir versetzen es gegen das Jahr 1530; denn ein Stilumschlag, wie bei dem betagten Meister Gert, vollzog sich (nach 1521) gewiss nur Schritt für Schritt, also nach Verlauf von Jahren; verträgt sich der vereinzelt Gebrauch der Kleiderschlitz mit den ersten zwanziger Jahren, so schlägt das breit entfaltete Renaissance-Werk entschieden zu Gunsten der späteren aus; stand doch der ältere Ludger to Ring zu Münster noch 1537/38 mit einem ansehnlichen Tafelbilde halb in der Renaissance, halb auf traditionellem Boden¹⁾. Damit verlängert sich auch der Lebensfaden Gert's bis gegen 1530.

Wo stand nun einem Maler jene neue Formenwelt zur Verfügung, wie sie im Soester Bilde vor uns aufgeht? Zu Geseke, am Wohnorte Gert's gewiss nicht; wenn dort noch eine Malerei erwacht, so schliesst sie nicht mehr an Gert an; in Soest war, wie man bereits merkt jetzt gerade Ebbe; sonst hätte man für unser Bild nicht einen oder zwei auswärtige Meister gesucht; ein Jörgen Marschalck de meler

1) Prüfer's Archiv f. kirchl. Kunst IX, 181.

scheint hier das Jahr 1525¹⁾ nicht weit überlebt zu haben; der reiche Boden der Malerei treibt erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (bis 1605) wieder einige Nachblüthen²⁾.

Ich muss gestehen, mehrere Umstände lassen mich an Aldegrever's Beihülfe denken: die Renaissance-Ornamente, das Bildnissartige und die Körperlängen gewisser Figuren (zumal der Hirten), die zeitlichen und örtlichen Verhältnisse. Weilte er anfänglich in der Vaterstadt Paderborn, so war er Nachbar des Geseker Altmeisters; hielt er sich schon in Soest auf, so begegneten sich beider Wege auch hier; zu Soest stellt Aldegrever ja einen Klappaltar des grossen Franken in der Petrikerche auf³⁾, also vor'm oder spätestens im Todesjahre Dürers 1528, als unser Altarwerk im Werden war. Harmonirten beide Meister, so sah sich der ältere im gewissen Maasse auf die Kunst des jüngeren, dieser auf die Kundschaft des älteren angewiesen, der ihm vielleicht den Weg nach Soest gebahnt hat. Schwerlich kann Aldegrever bereits als Anhänger der Reformation aus der Fremde heimgekehrt sein⁴⁾, wie man vorgibt; denn seine erwähnte Aufstellung eines Dürer'schen Altares erfolgte unzweifelhaft noch ganz im Sinne des alten Glaubens und erst seit 1529 brechen in Soest die reformatorischen Bewegungen hervor, woran der Künstler bald energischen Antheil nimmt⁵⁾.

Andere Bedenken wiegen schwerer: Hat Aldegrever den Gert bei diesem Altarwerke unterstützt, warum gab er dann später diesen Malzweig so gut wie völlig wieder auf⁶⁾; ferner passen, wenn sie über-

1) Nach dem Stadt-Archiv IX, 103 hat er es anscheinend zu Wohlstand gebracht: er erstand zu Soest von Thonies Kleingarn 1501 2/3. in Gegenwart Johans des Plattenschlägers ein Haus und zwei Höfchen am grossen Teiche und veräusserte das Anwesen 1525 29./3. an die Stadt. War auch jener Heinrich von Soest, welcher 1520 mit seiner Frau zu Köln ein Haus verkauft (J. J. Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler 1852, S. 119) Maler und zum leichteren Absatze seiner Werke dorthin verzogen?

2) Weiteres in Prüfer's Archiv f. kirchl. Kunst X, 21. Ein Johan von Soest ist 1587 zu Köln von der Malerzunft in den Rath gewählt, ein Philipp von Soest um dieselbe Zeit Kunstgenosse der dortigen Maler. Merlo, Nachrichten S. 558, Fortsetzung I, 202.

3) Gehrken in der Zeitschr. f. Geschichte und Alterthumskunde IV, 150.

4) Gehrken das. IV, 150.

5) H. Kampschulte, Einführung des Protestantismus in Westfalen 1866, S. 59, 53.

6) Ausser dem bezeichneten Gemälde zu Prag existirt von ihm kein einziges Kirchenbild. L. Scheibler in d. Westdeutschen Zeitschr. II, 304, Woermann, Gesch. der Malerei II, 502.

haupt-Monogramme sind, zwei Zeichen über dem Paulusbilde des Predellablattes weder zusammen, noch einzeln ebensowenig auf seinen als Gert's Namen, im ersteren Gebrauche auch ebensowenig auf seinen üblichen als auf seinen Familiennamen „Trippenmeker“. Und doch ist das zweite Zeichen auf den letzteren bezogen, ohne den Nachweis, ob Aldegrever sich je desselben bedient hat. Er versah vielmehr seine ersten Ornamente von 1527¹⁾, also bevor er Soester Bürger war, gleich mit seinem bekannten Monogramme, das mit den Zeichen des Soester Bildes Nichts gemein hat. An der Gewandung bemerkt man die schweren (naturalistischen) Brüche Gert's²⁾ und zwar ohne jene Augen oder runden Tiefen, die Aldegrever sonst liebt. Was endlich Sandrart ihm an Tafelmalerei in Soest zuschreibt, entspricht unserm Bilde nicht und wird von ihm selbst auch als unverbürgt ausgegeben.

Von Soest richtet sich unser Auge nur mehr auf Münster und Dortmund; zu Recklinghausen, Essen, Coesfeld und Paderborn ist die Malerei entweder verblüht, oder noch nicht angepflanzt, jene zu Osnabrück noch zu wenig aufgeklärt. Aehnlich wie Soest ist Dortmund gegen 1530 ohne Kunstmaler und zwei Mal³⁾ auf auswärtige Bilder hingewiesen, konnte also gewiss nicht mehr reformirend auf Soest einwirken.

Zu Münster, wo erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts eine

1) Bartsch, Peintre-graveur. Nouvelle Edition VIII, 429, W. Schmidt in Meyer's Allgem. Künstler-Lexicon I, 249. Vgl. Licktwerk im Jahrbuche d. königl. Preuss. Kunstsammlungen (1884) IV, 89. Damit fällt auch die sonderbare Aeusserung im Repertorium VII, 292, Aldegrever habe erst nach Dürers 1528 erfolgtem Tode sein Monogramm (das eingeschaltete **FG**) geführt und bis dahin die Anfangsbuchstaben seines Familiennamens benutzt. Bartsch notirt VIII, 428 eine Vignette schon von 1522 (!), jene in Obernetter's Aldegrever B. 5, 2.

2) Im Repertorium VII, 271 heisst es: „Inbesondere muss die durchaus naturwahre und weit über Dürer hinausgehende Behandlung der Gewandung überraschen.“

3) Ueber das 1523 bezogene Rosenkranzbild äussert sich das Chronicon Dominicanorum Tremon. der Königl. Bibliothek zu Berlin: (1523) Eodem anno tabula rosarii facta per M. Wilhelmum de Arborch civem Colon. 23 annorum et constat 70 flor. Hildegardus Colon. eam pinxit sub expensis conventus. Sanctificata et dedicata est a Bernhardo (de Saxonia), suffraganeo Monasteriense, dum hic ad hospitium receptus fuisset de Colonia veniente (!). Die Künstlerrollen zu Köln enthalten im 17. Jahrhunderte noch Maler mit dem Namen „Dortmund“ oder „von Dortmund“. Merlo, Nachrichten S. 559 f. Vgl. S. 129 Note 4.

namhafte Tafelmalerei in's Leben tritt¹⁾, erhärtete, trotz einer gewissen Gegenströmung von Soest der niederländische Realismus so sehr, dass die Maler²⁾ zumal der älteren Zeit noch zaudernder der Renaissance nachgaben, wie Gert van Lon — letzterer hat also schwerlich die helfende Hand von dort erwartet.

Wir müssen nunmehr unsere Zuflucht nehmen zu den Barock-Nachbetern der Alt-Eyck'schen Schule, von welcher Westfalen in den Jahren 1510—1530 eine Serie von Kirchenbildern, bunt und ungleich wie eine Marktwaare, überkam. Die vorzüglichsten Stücke sind die Altarflügel der Petrikerche zu Soest, das Sassenberger Triptychon³⁾ (1517) und die grosse Kreuzabnahme aus Werne zu Münster (Museum Nr. 84, 87), die Flügel des Hochaltares zu Rhynern und das bildreiche Altarwerk zu Dorsten⁴⁾, welches laut einem Schreiben des verstorbenen Professors Evelt 1520 20./5. vom Kölner Weihbischöfe Theodorus (episc. Cyrenensis) zu Ehren der Heiligen Agatha und Johannes des Täufers consecrirt ist. Im Decorativen gern der Renaissance zugehan, schöpften diese Maler gerade wie für die gleichartigen Werke am Niederrhein entweder aus dem Borne der van Eycks, wie er in der Schule zu Löwen (Brüssel) nachsickerte, oder — die Frage ist noch nicht entschieden — sie lehnten sich mehr an die Vlamen, namentlich an den Frühstil des Bles⁵⁾.

1) Vgl. meinen Kreis Warendorf 1886 S. 148.

2) Prüfer's Archiv VII, 84; IX, 81, 85.

3) Beschrieben in meinem Kreis Warendorf S. 60, 61.

4) Mittel- oder handwerksmässig sind zwei Tafeln zu Altlünen, die Altarflügel zu Vreden, jene der Marienkirche und ein Cyclus der Katharinenkirche zu Osnabrück, die Flügel der Petrikerche zu Dortmund, eine Tafel zu Cappenberg, zwei Stücke (Barbara und Katharina) zu Caldenhof bei Hamm, der Doppelflügel zu Schwerte (1523) und die Flügel in der Altstädter Kirche zu Bielefeld. Vgl. Waagen, deutsches Kunstblatt 1850 S. 308, Lübke, Mittelalt. Kunst in Westfalen 1853, S. 364. Scheibler's briefliche und gedruckte Angaben in der Westdeutschen Zeitschrift II, 303.

5) Vgl. Woermann a. a. O. II, 496 f. zählt auch hierher die Tafel des Rosenkranzes zu Dortmund vom Kölner Meister Hildegard, vgl. vorher S. 128 und meine Kunstgesch. Beziehungen zwischen dem Reinlande und Westfalen 1873, S. 22, 50 (Bonner Jahrbücher H. LIII). Während Herr Dr. Fr. Schlie für die Dorstener Flügel in einem Briefe auf die Schule von Löwen recurriert, welche in einem der grossen Meister der van Eyck'schen Periode, und keinem geringeren als Dierick Bouts ihre Wurzeln, ja ihre treibende Kraft hat, findet Scheibler a. a. O. II, 303 und brieflich mehr Beziehungen zu den gleichzeitigen Vlamen,

Sie sassen wohl weniger mehr in Westfalen, als am Niederrhein und in den Niederlanden¹⁾. Nicht unmöglich wäre es, dass sich ein Vertreter dieser Malweise, wandernd in Soest oder Geseke aufgehalten, dem Gert dictirt oder gewisse Theile des Soester Werkes abgenommen, und dabei den Ziermustern des neuen Stiles einen möglichst weiten Spielraum ausbedungen hätte; dann hüllt sich dessen Name vorerst noch in's Dunkel.

Des Oefteren ist ein Kunstwerk unter verschiedenen Händen entstanden; die Art und Weise, wie sich das am Soester Altare zutrug, gewährt die lehrreichsten Blicke auf die Macht veränderter Zeit- und Kunstanschauungen, auf die Vorgänge in der Seele des alten Malers Gert. Er soll und will die stets gebrauchten Stilformen, ich möchte sagen, die Jugendideale, die ihm heilig, theuer und ruhmreich geworden, verlassen oder doch mit Motiven durchdringen und verquicken, die nachgerade Mode geworden waren; dass er den Versuch nicht scheute, ist selbst ein Merkmal der Zeit; für die architektonischen und andern Ornamente, die ihm voraussichtlich misslangen, zieht er eine junge, fähige Kraft heran, und für gewisse Partien des Figürlichen schaut er zugleich auf Dürers Vorbilder. Man verlangte in der alten Kunststadt mehr, als die Heimath zu leisten vermochte, sonst hätte man Dürer keinen Auftrag ertheilt. Nun, der alte und der junge Meister haben unser Bild einträchtig zu Stande gebracht, denn weder Gerts noch des Genossen Antheil sieht aus wie ein einfaches Vervollständigen oder Beendigen dessen, was der andere begründet oder begonnen hatte. Gert hat sich namentlich das Figürliche vorbehalten und, wie es auch

namentlich zu dem, was er im Anschlusse an Waagen den Frühstil des Bles nennt. Vgl. Woermann II, 523.

1) So jener Hildegard zu Köln; Scholten bringt in den „Auszügen aus den Baurechnungen der St. Victors-Kirche zu Xanten, Berlin 1852, S. VIII eine Notiz, welche „ebenfalls einem wahrscheinlich unbekanntem Namen gilt und sich auf ein tüchtiges Kunstwerk bezieht“: Anno 1553 pietae sunt tabulae altaris B. Mariae virginis per Rudolphum de Antwerpen, conductum Loesen, existente magistro fabricae, Everardo Maess. Vielleicht um diese Zeit gelangte eine Tafel des Hochaltares von Antwerpen an das Schwesternhaus zu Ahlen, wie schon 1461 von Brügge eine prächtige Glasmalerei an die Pfarrkirche zu Unna. Vgl. meine Kunstgesch. Beziehungen S. 18, 47. — Waren die Maler Kars(t)ken aus dem Gelderlande und Reynardt von Wesel, welche in der Wiedertäufer-Bewegung zu Münster eine Rolle spielten, hier bereits durch ihre Kunst eingeführt? Vgl. Prüfer's Archiv IX, 75.

gewandelt und gemodelt wurde, überall scheint noch das Charakteristische oder vielmehr das Typische seiner ehemaligen Formgebung hindurch. Worin beide Hände sich namentlich begegneten, worin die beiderseitigen Antheile einheitlich zusammenfliessen — das ist die tiefe, kräftige Farbe.

Aelter ist eine Serie von Gemälden im Clemenshospital zu Münster; das Figürliche bewegt sich durchaus noch im eigentlichen Formenkanon Gert's. Vierzehn an der Zahl wanderten sie wahrscheinlich auf Geheiss des Churfürsten Clemens August von Baiern aus einem seiner anderweitigen Bisthümer, etwa aus dem (Kölnischen) Sauerlande hierher als Schmuck seiner fürstlichen Krankenstiftung. Für eine solche Provenienz sprechen keine Acten, vielmehr gewisse Umstände, wie dass bis jetzt vom Geseker Meister in der Münster'schen Diöcese keine (Andachts-)Bilder des ursprünglichen Standorts an's Licht kamen, sodann kehrt in unserer Serie von einem Löwen gehalten ein oblong getheilter Schild dreimal auf der Rücklehne des Bettes im Bilde der Verkündigung und einmal beim Einzuge des Herrn in Jerusalem über dem Stadthore wieder. Von den Inhabern dieses Abzeichens kommen die altmünsterländischen Geschlechter Wüllen und Walegarden so wenig in Betracht, wie die unansehnlichen von Thünen und Ulferssen, sondern jedenfalls nur die Diöcesangehörigen der beiden letzteren, die Bredenol, Elspe und Plettenberg. Diese wohnten in der Kölner Erzdiöcese westfälischen Antheils und am Ersten rath man auf die Plettenbergs, welche im Herzogthum Westfalen an Würden und Besitzungen langhin fast alle Geschlechter überragten. Dass, wie wir sehen werden, in einem Gemälde der Geburt Christi eine schwarz gekleidete Nonne (Benedictinerin) mit der Kerze die Stelle Josephs vertritt, deutet vielleicht auf den ursprünglichen Fundort hin.

Die Bilder hangen links und rechts auf einem Gange des Westflügels in einer willkürlichen Folge der Scenen aus dem Leben des Herrn, das sie widerspiegeln. Auch richtig geordnet lässt sich noch manche Lücke erkennen und darum auf einen vormals weit umfassenderen Cyclus schliessen, als diese vierzehn Stücke darstellen:

1. Die Vermählung Marias und Josephs inmitten zweier Zeugen — Joseph, wie im Soester Bilde, im (rothen) Gürtelrocke und blauem Mantel mit einer Kaputze.

2. Marias Begrüssung durch den Engel in einem nicht überladenen, mit gothischen Möbeln staffirtem Gemache; an dem Bette die erwähnten Wappen.

3. Begegnung Marias und Elisabeths in einer Landschaft vor einem Hausthore.
4. Christi Geburt: Maria empfängt von einer Frau die Wochen-
suppe im Bette, neben diesem steht ein Tisch mit Hausgeräth, dahinter
eine schwarz gekleidete Frau (Nonne) mit der Kerze, vorn badet die
Wehemutter (Zeloni?) den Kleinen.
5. Anbetung des Kindes, das strahlend zwischen den Eltern liegt,
von welchen Joseph wie zu Soest Stab und Kerze führt; hinter ihnen
Ochs und Esel, über ihnen schauen zwei Personen (Hirten) durch ein
Kuppelfenster, einer mit dem Stabe in röthlichem Mantel und blauer
Kaputze, einer als lockiger Jüngling in grünlichem Rocke, — oben
schweben zwei Engel mit dem Gloria . . .
6. Darbringung im Tempel, wobei Joseph die beiden Tauben im
Korbe trägt; oben in einem Bilde mit Kleeblattschlusse Moses und
neben ihm zwei Männer, einer mit dem Buche und einer mit dem
Stabe.
7. Einzug des Herrn in Jerusalem mit zahlreichem Gefolge;
über dem Thore das bezeichnete Wappen.
8. Christus betet am felsigen Oelberge vor einem Kelche mit
der h. Hostie¹⁾ und hinter ihm stürzen die Kriegsknechte durch ein
hölzernes Gartenthor, indess die Jünger im Vordergrund schlafen.
9. Christi Verhöhnung: eine Gruppe von sechs Personen in einem
Gemache, dessen Fenster einfache Glasbilder zieren.
10. Christus erscheint den Jüngern.
11. Christi Himmelfahrt im Angesichte der betroffenen Jünger
und der Mutter.
12. Vor einem grünen Teppiche mit Granatmustern krönen Gott-
vater und der Sohn die h. Maria — darüber schweben die Taube und
zwei Engelpaare, deren eines musicirt, während das andere ein Buch
aufhält.
13. Die Herabkunft des h. Geistes.
14. Christus mit dem Nimbus des Lilien-Schwertes sitzt auf zwei
Regenbögen zwischen Maria und Johannes zu Gericht; unten rechts
werden die (nackten) Seelen vom Teufel und seiner Frau in den Höllen-

1) Wie auf einem Bilde der Schule Dierick Bout's im Germanischen Mu-
seum zu Nürnberg No. 25.

rachen gerissen, links von Petrus in's Himmelsthor geleitet. — Anordnung und Einzelheiten wie in einem grossen Holzschnitte des Schedelschen Chronicon (Nürnberg) 1493.

Die Bilder hatten ursprünglich offenbar Nichts mit sogenannten Stationen gemein; denn, wie die Lücken der Serie beweisen, machen sie heute nur zufällig die Zahl 14 aus und Stationen waren zu Gert's Zeit wohl noch nicht in Gebrauch. Am Ersten sind sie als Füllungen von Chorstühlen oder von Brüstungen einer Orgelbühne oder eines Nonnenchors gemalt und angebracht worden. Wie Blumen waren die Gemälde dem vielleicht nicht ungefärbten Möbelgerüste eingereiht, erinnere ich mich recht, in einer Kirche zu Geseke, dem Wohnorte unseres Malers; und noch heute muthet uns ihre gleichartige Verwendung sehr an in der Pfarrkirche zu Werl. Es unterbrechen hier die Orgelbrüstung¹⁾ gegen alle drei Schiffe oben abgerundete Gemälde mit Heiligenbildern und Unterschriften — nach dem Südschiffe die Heiligen Laurentius, Norbertus und Walburga, nach dem Nordschiffe Augustinus, Stephanus und Cäcilia, in der Brüstung nach dem Hauptschiffe nur vier: Petrus, Johannes der Täufer und der Evangelist und St. Michael — an allen Seiten in Brustbildern. Die anderen (Mittel-)Bilder der letzteren und längeren Brüstung wichen wahrscheinlich einem später angebrachten Erker. Das mehr architektonisch als decorativ behandelte Möbel, die Färbung der noch gut gezeichneten Gemälde sprechen für eine Entstehung der ganzen Serie im Beginne des dreissigjährigen Krieges.

Die Bilder des Clemenshospitals nehmen sich keineswegs als Theilreste eines Altarwerkes aus: es sind sämmtlich Einzeltafeln von gleicher Grösse, je mit abgeschlossener Darstellung ohne Spuren irgendwelcher Verkürzung oder Verstümmelung; ihre Maasse betragen 85 cm in der Höhe und 65 cm in der Breite; zweifellos war ihr vollständiger Cyclus

1) In alter Zeit schmückten sie die Orgel selbst: man stösst zum J. 1440 auf folgende Posten in den Rechnungen der St. Victors-Kirche zu Xanten (bei Scholten, a. a. O. S. 30): Item magistro Henrico pictori pro pictura ad organa et ad sepulchrum s. Victoris et ad flores seu pinnacula super chorum et cellarium XI flor. Ren. incl. II flor. Ren. datis pro panno linneo ad januas organorum. Auch die Verschluss tafeln der Orgel in der Franziskanerkirche zu Urbino zeigten Einzelheilige des Franziskanerordens, die theils Rafael, theils seinem Vater zugeschrieben wurden. Passavant, Rafael von Urbino 1839 I, 23.

ebenso grossartig als Bildschmuck einer Kirche oder eines Klosters, denn als Schöpfung eines Meisters der Kleinstadt.

Sie theilen mit Gert's anderen Kirchenbildern die ruhige Handlung und schlichte Composition, die saubern Costüme und die gothischen Interieurs; ein gothisches Blattgeränke bogenartig verflochten umfasst oben die häuslichen wie die landschaftlichen Scenen, verschiedene Muster herrschen in den Bodenflüssen, rundbogige Fenster in den Architekturen — die Farbengebung ist hier weit weniger brillant, wie sonst; überall wurde am Golde gespart, statt der goldenen eine weisse Luft für die Fenster gewählt, oder es beliebte die natürliche Landschaft, die sich gerne als felsiges Gebirge erhebt und als bläuliches Flussthal mit fern aufdämmernden Gebäulichkeiten oder Städten senkt. War dem Meister die Bevorzugung der Landschaft durch Sparsamkeitsrücksichten geboten, — so scheint es —, dann mangelt auch ein stichhaltiger Grund, die Münsterischen Tafeln in seine gereiften Jahre zu verlegen — allerdings sprechen anscheinend dafür einige Figürchen, sowohl aus der Frauen-, als aus der Männerwelt, die nämlich mit eleganter Kopfcontour und freundlichem Gesichtsausdrucke angenehm contrastiren gegen die stereotypen Gestalten der Hauptpersonen.

Gert's eigenste Malweise ohne anderweitige Zuthaten erschliesst uns ein Altarblatt der alten Pfarrkirche zu Hörste bei Lippstadt.

Es hat unzweifelhaft um 1700 dem jetzigen Hochaltar Platz gemacht, welcher in Stein hoch aufwipfelt mit seinen Baugliederungen, Bildsäulen und dem Hauptbilde in Relief, nämlich dem Abendmahle des Herrn und der Jünger. Es theilte das Loos so vieler Altwerke, nämlich, falls sie nicht gar zertrümmert oder vertilgt wurden, vor neu-modigen oder „schönern“ Anschaffungen in die Winkel oder Verliesse zu rücken und der Vergessenheit und Beschädigung anheimzufallen; im Thurme hinter der Orgel steht es, der Flügel baar und in der Bildfläche so arg mitgenommen, dass stellenweise der Holzgrund nackt hervorsieht und die Leinwand mit der Bemalung abblättert. Als Malgrund dient Kreide auf Leinwand, hie und da anscheinend auch Kreide allein auf kernigen Eichenstücken. Die Bildfläche hat die erheblichen Maasse von 2 m Länge und 1,26 m Höhe. Den Rahmen bedecken Gold sowie graue und rothe Farben.

Die einfachen und statuarischen Bilder sind: mitten die Kreuzigung des Herrn, Maria, Johannes, Magdalena und schwebende Engel mit Kelchen auf Goldgrund — und daneben auf der einen Seite Anna

selbdritt, auf der andern der h. Martinus als Kirchenpatron — diese in Architekturen, durch deren Fenster goldene Luft dringt. Bei allen Unbilden, die dem Werke widerfahren sind, bewahrt es noch mehrfach die feinsten Einzelheiten, zumal die gothischen Blattdecorationen sowie einen Farbenglanz von höchster Schönheit; und es macht den Eindruck, als sei es in den rüstigsten Tagen des Meisters vollbracht.

J. B. Nordhoff.