

II. Studien zur altwestfälischen Malerei.

Von

J. B. Nordhoff.

II¹⁾.

(Soest, Münster, Dortmund — Idealisten, Realisten).

Wiederholt nahm ich auf Grund einzelner Schriftquellen Anlass, den altdeutschen Maler Johan Koerbecke aus Münster wieder zu Ehren zu bringen — zuerst 1873 in diesen Jahrbüchern²⁾ mit Hülfe einer Chronik des reichen Cistercienser-Klosters Marienfeld, wonach er demselben unter dem Abte Arnold (1443—1480) eine Tafel mit den Bildern der Apostel Philippus und Jacobus fertigte. 1882 setzte mich³⁾ ein etwas erweitertes Quellenmaterial, besonders der jüngere Chronist Pater Herman Hartmann († 1719) in den Stand, zum Jahre 1470 unter den früheren Kunstwerken des Klosters auch ein grosses Hängekreuz mit einem trefflichen Farbenbilde von ihm anzuführen und zum Jahre 1471 noch seine Wohnung zu Münster am Wegesende zu bezeichnen. Fussend auf diese Thatsachen und bestimmt von allerhand Umständen führte ich endlich 1886 in den Kunst- und Geschichts-Denkmalern des Kreises Warendorf⁴⁾ zwei erhaltene Marienfelder Tafeln, die jetzt die Sammlung des westfälischen Kunstvereins zu Münster birgt⁵⁾, und zwar Werke des erklärten Realismus auf seine Hand zurück. Damit verknüpfte sich die Bemerkung, dass von Koerbecke an seiner Wohnstätte selbst, wo sich vor ihm wohl Maler⁶⁾, aber keine dort entstan-

1) I in diesen Jahrbüchern (1886) H. LXXXII, 122—126.

2) H. LIII, 45 mit derselben Stelle, wonach C. Becker den Meister mittelst eines Lesefehlers zum Jahre 1480 als Stoerbecke oder Stoenbecke in das Stuttgarter Kunstblatt 1843 Nr. 89 brachte.

3) Im Repertorium für Kunstwissenschaft V. 307 ff.

4) S. 147, 148 und darnach H. Janitschek in der Geschichte der deutschen Malerei S. 242.

5) Nr. 130, 131. Bilder dieser Sammlung werden im Folgenden noch häufig in Betracht gezogen und der schnelleren Orientirung wegen mit den Nummern ihrer Aufstellung angeführt.

6) Die im 15. Jahrhundert vor ihm hier ansässigen Meister beschränkten

denen Gemälde¹⁾ nachweisen lassen, der Grund zu einer bedeutenderen Tafelmalerei gelegt sei, und weiterhin, dass er, da ältere Werke von der Stilweise jener Tafeln in Westfalen kaum bekannt oder nicht bezeugt sind, hier mit dem 1473er Meister zu Soest über vereinzelte realistische Ansätze²⁾ der Landeskunst die volle niederländische Strömung geleitet habe. Was mir damals aus Mangel an Raum nicht möglich war, soll hier nachgeholt werden — nämlich jene wichtigen Behauptungen eingehender zu erläutern und zu beweisen. Wesentliche Dienste leisten dabei verschiedene Notizen aus den städtischen und anderen Archivalien, insofern sie willkommene Nachrichten über das Leben und Wirken des Meisters enthalten.

Darnach frische schon 1435 ein Koerbecke das Wappen eines Hauses am Wegesende auf — vielleicht ein Steinmetz und unstreitig der Vater oder ein naher Anverwandter des Malers Johan, dessen Wohnung wir ebendort bereits oben antrafen. Der Maler Johan Koerbecke und ein Herman Koerbecke, welcher seitdem in den Akten verschwindet, treten in den städtischen Papieren von 1446—1456 auf und³⁾ 1485/86 bezieht Maler Johan⁴⁾ nach den Kirchenrechnungen des Staatsarchives Gelder für Wandmalereien im „alten“, jetzt abgebrochenen Dome. Johan war schon als Maler eine so bekannte Persönlichkeit, dass in die Rechnung sein Hausname nicht aufgenommen wurde, was gleichzeitig bei dem Posten für einen Dekorationsmaler Johan (Telleken) geschah. Johan beherrschte also die Wandmalerei wie die Tafelmalerei, doch nicht über 1491 hinaus, weil nun nach den städtischen Papieren Else, die Wittwe Johan's Koerbecke, geheissen Maler, das Haus am Wegesende an Themo van dem Berge veräußerte. Den Verkauf bekräftigten die Gebrüder Heinrich und Herman Koerbecke,

ihre Thätigkeit jedenfalls auf Fahnen, Wandgemälde und Polychromie, so 1423 ein Herman Patinemeker, welcher am Wegesende neben mester Bernd de steynbicker wohnte (Martini-Copiar im Staatsarchive VII, 1016 p. 21) und 1443 ein Lubbert de meler unterm Bogen (dass. p. 60).

1) Sämmtliche hier und in der Umgegend gefundenen Bilder idealer Richtung vor ihm stammen, wie unten näher erörtert wird, aus der Soester Schule.

2) Nicht jene des sogen. Jarenius, sondern jene seines ältern Kunstgenossen Conrad von Soest; vgl. Jahrbücher LXVIII, 120 ff.

3) Nach einer freundlichen Mittheilung des verstorbenen Archivars Dr. L. Ennen zu Köln erscheint in dortigen Archivalien 1485 ein Berndt van Münster meylre.

4) Schwerlich ist der unten benannte Johan von Soest gemeint.

offenbar die Kinder Johans, nur keine Maler mehr; dieser Herman Koerbecke erscheint noch 1531 in einer Privaturkunde als Ehegemahl einer Gertrud und als „Meister“, ohne dass über seine Profession Weiteres verlautet.

Johan Koerbecke lässt sich also fast fünfzig Jahre auf seiner Künstlerbahn verfolgen — von 1446 bis 1491 wird er wiederholt in den Schriften erwähnt und zwar deutlich als der erste Maler in Münster; denn Kunstgenossen neben ihm kommen nur spät, und dann wohl nicht jedes Mal als Vertreter der höheren Malerei zum Vorschein: so 1477 ein Albert Maler¹⁾, 1485 der oben schon genannte Johan Telleken, 1487 ein Johan von Soest, über den wir unten Näheres erfahren, sodann ein Meister Martin²⁾ in den Jahren 1488/89, als Koerbecke wohl schon den Pinsel ruhen liess. Martin war vermuthlich keine ausgedehnte Wirksamkeit beschieden, zunächst weil sein Name bis jetzt nur einmal in den Schriften auftaucht, dann weil im Stadtarchive schon 1505 von einem Meister Goddert (Gerd?) die Rede ist, es sei denn, dass dieser mehr der Dekorationsmalerei oblag.

Koerbecke hat also in der westfälischen Hauptstadt der Tafelmalerei³⁾ einen so breiten Boden erobert, dass sich ihr auch allmählich jüngere Kräfte zuwandten. Es gab doch von seinem Ableben (1491) bis zum Auftreten der Familie To Ring verschiedene anscheinend fähige Meister, welche Bestellungen und Fortkommen fanden. Was ich

1) Eine städtische Urkunde dieses Jahres, betreffend eine Rente aus Westhues Erbe zu Greven, enthält als Zeugen Godeke Brokman und Albert maler.

2) Auf ihn geht ein bedeutender Posten in den Rechnungen des alten Domes: magistro Martino Pictori pro pictura conversionis s. Pauli . . . XXXII Mr. Das Wandgemälde kam beim Abbruche mit einem Bischofsbildnisse, andern Wandgemälden, Inschriften und Bibelsprüchen unter der Tünche hervor, wie man schreibt „künstlerisch ohne Bedeutung“ (H. Geisberg in der westfäl. Zeitschrift 38 I, 32). Sollte davon auch nur eine Figur in charakteristischer Copie gerettet sein, so hätte man noch eine Handhabe, den Meister und seine etwa noch vorhandenen Werke kennen zu lernen und letztere aus den gleichzeitigen Malereien auszuscheiden. So werthvoll können Kunstwerke „ohne Kunstwerth“ für die Zukunft und die Forschung werden.

3) Dagegen lässt sich hier die (figurale) Miniaturmalerei der Fraterherren bis 1425 zurückverfolgen, sie steht sicher erst seit 1479 unter realistischen, seit 1545 unter Renaissance-Einflüssen. Vgl. meine K. u. G. D. des Kreises Warendorf S. 69 ff. (mit Tafeln) 114, 165.

über letztere an anderer Stelle veröffentlicht habe¹⁾, darf hier wohl gleich mit einigen Nachträgen verbessert werden. So wird in den Stadtarchivalien zum Jahre 1529 noch ein Maler Herman Neiling angeführt und sein Zeit- und Kunstgenosse Kilian Weghewart, der uns dort in den Jahren 1523, 1530, 1541²⁾ begegnete, wird von den Executoren des Domherrn Johan Morrien († 1562) als pictor jam senio confectus in die Rechnungen eingetragen; er wohnte nach den städtischen Akten 1530 in der Martini-Laischaft. Als Sohn oder Anverwandter lässt sich wohl der Meister Johan Kilian Maler ansehen, dessen Name uns von den Executoren des Domherrn Wilhelm Valcke († 1572) überliefert ist.

Ich komme nun auf Koerbecke zurück, um den Nachweis zu führen, dass jene beiden Marienfelder Tafeln aus keiner andern Kunststadt als Münster, und aus keiner andern Werkstatt hervorgegangen sind, als jener Koerbecke's.

Die Bilder stimmen der Zeit nach mit der Regierung des Abtes Arnold oder was dasselbe ist, mit der Schaffenszeit Koerbecke's — es sind westfälische Frühblüthen der flandrischen Kunstweise.

Sie von Osnabrück abzuleiten, wo das Kloster Marienfeld damals auch eine kleine Tafel bestellte³⁾, ergeben sich weder in den Schriften Haltepunkte, noch in dem alten Gemäldebestande der Stadt und Umgegend, indem dieser weder mit den beiden Tafeln noch mit dem gesammten Bildnachlasse Marienfeld's einen Vergleich zulässt.

Was die Dortmunder Malerei anlangt, der sich nach 1500 ein weites Absatzgebiet aufthat, so mögen die lokalen Ansätze in der Mitte des 15. Jahrhunderts wurzeln⁴⁾, — es lassen sich nur keine nennenswerthen Proben derselben entdecken.

1) In Prüfers Archiv f. kirchliche Kunst, Jahrg. IX u. X.

2) Um diese Zeit gewann zu Freckenhorst die Wiedertäuferi immer festen Boden durch die Jünger des geschickten Glasmalers David Joris. K. u. G. D. des Kreises Warendorf, S. 102, 170. Vgl. Rauschenbusch, H. Hamelmann's Leben 1830, S. 136.

3) Vgl. den Beleg der älteren Chronik in den Jahrbüchern H. LIII, 45 u. K. u. G. D. des Kreises Warendorf S. 147.

4) Vgl. Jahrbücher H. LXVIII, 92. Laut Urkunde des Staats-Archivs, Marienborn Nr. 12, verkaufen 1467 6/10. vor dem Bochumer Freigrafen Johan Hakenberg der Meister Jacob meler und Pape Johan sein Vetter eine Kornrente aus dem Schelengute an das Beghinen-Haus zu Lütgen-Dortmund bei dem Freistuhle daselbst. Laut Inschrift war magister Theodorus de Tremonia

Dagegen fällt die berühmte Kunststätte an der Haar schwer in die Wagschale — allein in Soest gewährte der altgewohnte Idealismus dem Realismus nur erst einen geringen Spielraum und als dieser freier die Schwingen regt, zeigt er eine ganz andere Formenwelt, als das Marienfelder Tafelpaar. Das dortige Bild, was ihnen ähnlich sieht, ist jedenfalls auch Koerbeckes Werk.

Was Münster und Umgegend an idealen Malereien bewahrt haben von Freckenhorst (Marienfeld) bis Darup hin¹⁾, sind Arbeiten Conrad's von Soest — nach Soest und zwar auf den Meister des frühern Altares der Wiesenkirche²⁾ oder dessen Lehrer weist auch die schöne, jenem Altare an Jahren etwas überlegene Tafel³⁾ mit dem Bischofe Nicolaus und den vier Kirchenvätern, welche vor einigen Jahren der Fürst von Bentheim-Steinfurt aus der Althausener Kapelle zu Nordwalde dem Westfälischen Kunstvereine verehrt hat; das gleichartige nur jüngere Flügelpaar des Altares zu Amelsbüren ist offenkundig ein Erzeugniss der Schule des „Liesborner“ Meisters⁴⁾.

pictor huius (tabulae nämlich) der Urheber der Figuren einer älteren geschätzten Tafel der Hohnekirche zu Soest, J. Aldenkirchen, Mittelalterliche Kunst in Soest 1875, S. 19, 22. — 1508 wurden die Passionsbilder auf dem Kirchhofe (Kreuzgange?) der Dominikanerkirche zu Dortmund von Meister Heinrich aus Dortmund, dem Sohne, auf der Weddepütz gemalt, A. Fahne, die Grafenschaft und freie Reichsstadt Dortmund (Chroniken) I, 154. Nach derselben Quelle I, 167 war auch der 1521 zu Dortmund verstorbene Maler Reinold Dreyer, bis dahin Zeitgenosse der Gebrüder Dünwegge, ein hervorragender (?) Maler.

1) Jahrbücher H. LXVIII, 71 ff.

2) Nr. 99, 100 im Kunstverein mit dem Mittelstücke in Berlin lange fälschlich einem Soester Meister „Jarenus“ 1450—1500 zugeschrieben, A. Woltmann im Repertorium f. Kunstwissenschaft II, 422 ff.

3) 1,62 m breit, 1,4 hoch, stellt das schöne Bild im alten, profilirten Rahmen die fünf Figuren nebeneinander in etwas mehr als halber Lebensgrösse vor; der Himmel ist golden, der Boden dicht mit Grün, kleinem Geblüm und einzelnen (grossen) Gartenblumen (Aquileja, Schwertlilie u. s. w.) bestanden. Die Figuren ähneln oder gleichen fast einander in der Haltung, Carnation und Gesichtsbildung, die letztere verbindet sie mit dem genannten Altare der Wiesenkirche, an dem indess der brüchige Auslauf des Kleidergefälts und einzelne Judengesichter den aufdämmernden Realismus und ein etwas jüngeres Alter bekunden. Der Meister des Altares hat also entweder bei dem Maler des Althausener Bildes gelernt oder dies in seinen früheren Jahren ausgeführt, etwa um 1450.

4) Nr. 81 des Kunstvereins. Vgl. Lübke a. a. O. S. 363, 372 und L.

Nun machen auch die Erbstücke des Klosters Vinnenberg bei Warendorf bezüglich ihres Geburtsortes keine Schwierigkeiten mehr; denn die 1852 verkaufte und verschollene Marter des h. Andreas¹⁾ erinnerte in ihrem besonders idealen Ausdrucke an die Schule des Liesborner Meisters, und was das Paar mit kleinen fast unschönen Apostelgestalten²⁾ anlangt, so zieht sich davon zu dem sogen. Jarenius-Altare (99), dem ansehnlichen Bilde des Kunstvereins (Nr. 102) vom Jahre 1468, das zudem mit dem Vinnenberger Stücke den schwarzen sternbesäten Hintergrund theilt, sogar zu dem weit jüngeren Prachtwerke des Cappenberger Meisters, das zu Clarholz (Nr. 139) gefunden und zu Dortmund gemalt ist³⁾, ein gemeinsamer Faden: gewisse vier-eckige Gesichtsformate mit runzeliger Augenlage oder struppigem Barte. Jedenfalls sind die Vinnenberger Tafeln nach der Klosterreform von 1465 angeschafft⁴⁾, und da Vinnenberg dabei dem Abte von Liesborn unterstellt wurde, hat dieser gewiss die Anschaffung vermittelt und wahrscheinlich dort, wo auch das herrliche Liesborner Altarwerk entstanden war. Oder sollten die beiden Aposteltafeln schon zu Dortmund bestellt sein, dessen besten Meister mancherlei Berührungen mit der Soester Schule nicht verbergen können?

Der Ostsaum des Münsterlandes und die Nachbarzonen lagen im Kunstbereiche von Soest; von hier, nicht von Münster überkamen die Kirchen zu Enniger⁵⁾ und Ennigerloh⁶⁾ in romanischer Zeit ihre von der Münsterischen verschiedene Hallenform, Liesborn in der Frühgothik die Wandgemälde des Thurmes⁷⁾, sodann Beckum die gestreckten Raumverhältnisse der hallenförmigen Pfarrkirche; die Tafel- und Flügelgemälde Konrad's von Soest zerstreuen sich von Freckenhorst über Münster hinweg bis Darup und das Werk eines Nachfolgers⁸⁾

Scheibler's Recension in der westdeutschen Zeitschrift (1883) II. S. 300—304 über sämtliche westfälische Tafelgemälde von 1450—1550 nach Stil und Herkunft.

1) Lübke a. a. O. S. 350.

2) Nr. 79, 80 des Kunstvereins. Vgl. Lübke a. a. O. S. 354.

3) Vgl. Scheibler, a. a. O. II. 303.

4) Kreis Warendorf, S. 80.

5) Vgl. Lübke, a. a. O. S. 164.

6) Vgl. meinen Holz- und Steinbau Westfalens 1873, S. 408.

7) Jahrbücher, H. LIII, 43.

8) Zu meinem Bedauern kann ich für eine Angabe Jahrbücher LIII, 14, ein Maler Gerhard von Soest sei 1442 gen Köln gezogen, den Beleg nicht

bis Nortwalde; und als seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die Hauptstadt des Landes mit eigener Kunstübung den Soester Werken den Zugang nach Nordwesten sperrte, dringen diese — also die Schöpfungen des Liesborner Meisters und seiner Schule — um so massenhafter gen Norden auf den Ost- und Grenzsäum des Münsterlandes¹⁾ vor: Lippborg, Liesborn, Sünninghausen und Herzbrock²⁾ sind ihre Hauptfundstätten. Gerade, dass die spätidealen Malereien sich radienförmig von Soest³⁾, wo die Hohnekirche noch heute eine Perle davon besitzt, nach der Mark (Lünen), nach dem Münsterischen Nachbarrevier und durch Gert van Lon zu Gesecke nach dem Osten verbreiten, ist Beweis genug, dass sie dort ihren Heerd und eine möglichst unwandelbare Pflege hatten. Nun kann auch die Kunststätte der stilgleichen oder verwandten Strandläufer und Museen-Stücke nicht mehr fraglich sein, und die Werkstatt der mit Suelnmeigr bezeichneten Bilder von Marienfeld ist jedenfalls ebenso im Süden der Lippe zu suchen, wie jene der Klarholzer Tafel.

Also Soester Werk ist alles, was sich an rein idealen Tafelbildern im eigentlichen Kunstbereiche von Münster vorfand — dann hat die Hauptstadt auch bis ins 15. Jahrhundert hinein einer belangreichen Tafelmalerei ermangelt, und diese erst seit 1446 anfachen sehen durch Koerbecke und zwar im Dienste der niederländischen Formenwelt. In der That wird Münster fortan ein blühender Sitz der Farbenkunst und geradezu der Mittelpunkt aller Fundstücke realen oder halbrealen Geschmacks⁴⁾, wenn davon die Leistungen Gert's van Lon⁵⁾, der Dortmunder Meister⁶⁾ sowie die niederländischen Ausläufer der Alt-Eyck-

wiederfinden, geschweige etwas über seinen Antheil an der Soester Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts beibringen.

1) So lange dies ausser Acht blieb, wurden die Gemälde dort mit Münster, nicht mit Soest in Verbindung gebracht und daher Sitz und Ausgang der beiden Malrichtungen verwechselt oder im Dunkel belassen. Vgl. Lübke a. a. O. S. 355, Scheibler S. 301, mein Kr. Warendorf S. 80.

2) Nr. 121 ff.; Scheibler a. a. O. II, 301, 302.

3) Ebenso die fast gleichzeitigen Werke des Soester Glockengiessers Herman Vogel (1492—1517), wovon das bedeutendste zu Harsewinkel bei Marienfeld hängt. Vgl. meinen Aufsatz in Prüfer's Archiv f. kirchl. Kunst (1884) VIII, Nr. 11.

4) Scheibler, a. a. O. II, 302, 303.

5) Zeitschrift f. bild. Kunst 1881, S. 297 ff., Jahrbücher H. 82, 122 ff.

6) Scheibler in d. Zeitschrift f. bildende Kunst 1882/83, S. 59 ff.

schen Weise¹⁾ abgezogen werden. Die äussersten Fundstücke sind der grosse Flügelaltar zu Schöppingen²⁾ und die beiden Tafeln aus Marienfeld; dann kommen ausser den Werken Koerbeckes noch Funde von mittlerem Werthe in Betracht, wofür es ja vor und nach dem Jahre 1500 zu Münster Hände genug geben mochte.

Mit welchem Beifall und Glücke Koerbecke hier von Anfang an den Pinsel führte und seine Weise vertrat, bezeugten uns oben schon die Schriftquellen und die dort hervorgehobene Bereitwilligkeit, womit die Chronisten von Marienfeld gerade seiner Gemälde gedenken. Es fragt sich nur, warum sie nicht ausdrücklich auch unsere beregten Tafeln als Koerbecke's Arbeiten anerkennen.

Zunächst kam es den Chronisten nur auf die Kunstwerke und ihre richtige Vertheilung unter die kunstfördernden Aebte an — die Künstler werden nur vereinzelt vermerkt, vorab die Miniaturmaler, indem ihre Werke jedenfalls mit ihren Namen den Chronisten als leicht zugängliche Quellen vorlagen. Diese schweigen sonst so gut über die Maler und Bildner, aus deren Händen bis 1457 das grossartige Flügelwerk³⁾ des Hochaltares hervorgegangen war, wie über die Künstler, welche kurz vor und nach dem Jahre 1500 dem Hochchore mit Bildwerken und dekorativen Architekturen ein ganz neues Gewand anlegten. Nur einmal erklärt sich der ältere Chronist über die Herkunft eines Gemäldes aus Osnabrück, und nur zweimal wird ein mittelalterlicher Maler erwähnt, — eben unser Koerbecke; — sein Name erschien also im Kloster der Erhaltung, der Kunde der Mit- und Nachwelt werth. Der spätere Chronist, Pater Hartmann zog seine Angabe über den figuralen Schmuck des Hängekreuzes aus Vermerken, die sich bei der Entfernung desselben 1675 vorfanden⁴⁾, und der ältere Chronist, der uns das Kunstschaffen des Abtes Arnold und dabei unseren Meister vorführt, schrieb als Fortsetzer der lange unterbrochenen Klosterchronik erst unter dem Abte Thomdrecke (1537—1542)

1) Jahrbücher H. LXXXII, 129 ff.

2) Der jedoch eher in Dortmund als in Münster entstanden ist.

3) Die Aussenflügel wurden durch den Abt Herman Kolle (1603—1610), also erst im 17. Jahrhundert angefügt.

4) Vgl. über die Marienfelder Chroniken meinen Aufsatz: Churfürst Friedrich III erwirbt ein Tafelgemälde (aus Marienfeld) in der Zeitschrift f. Preussische Geschichte und Landeskunde (1881) XVIII, 576 und die Auszüge im Repertorium für Kunstwissenschaft V, 305 ff.

und da Arnolds Regierungsanfang über drei Menschenalter von ihm abstand, konnte er Einzelheiten und Künstlernachrichten, welche letztere ja den alten Chronisten stets nur geringe Sorge machten, höchstens aus dessen spätern Jahren noch von einem alten Klosterbruder gewahr werden — darunter auch die Bestellung der Koerbecke'schen Tafel mit Philippus und Jacobus und die Anschaffung einer zur Zeit des Chronisten schon „alten“ Orgel. Von den früheren Thaten des Abtes ist ihm nur Allgemeines mehr geläufig — offenbar weil sein Gewährsmann ihm mit Einzelheiten nicht mehr helfen konnte: so die Vollendung und Weihe des Hochaltars, der von Arnolds Vorgänger schon begonnen war, und der Preis von 1000 rh. Gulden für dessen (inneres) Tafelwerk und jene Orgel. Wie die Nachricht über das bemalte Kreuz findet sich die Schilderung des Altares erst bei Hartmann, der aus alten Notizen und besonders aus eigener Anschauung schöpfte. Es ist also ganz erklärlich und verzeihlich, wenn sein Vorgänger im 16. Jahrhunderte von den Meistern des Hochaltares überhaupt und namentlich von Koerbecke nichts mehr verlauten lässt, dessen Theilnahme an dem Altarwerke wohl keinem Zweifel unterliegen kann.

Denn wie Pater Hartmann ausführt¹⁾, zeigte das innere Flügelpaar des Hochaltars an beiden Seiten das ganze Geheimniss des Erlösungswerkes und was die Auffassung anlangt, eine ihm höchst „wunderbare“ Erscheinung: Gesichter und Kleider des Erlösers, der h. Jungfrau und Apostel waren einander gleich oder vielmehr gleichartig — denn er schiebt die Bemerkung ein: Uebereinstimmung der Gesichter habe bei Christus und Jacobus als Brüdern stattgefunden — Gesichter und Anzug des Pilatus, Annas, Caiphas, der Juden und Kriegsknechte liessen sich an wie Copien (aus der Umgebung) in einer Scene, ja auch in andern. Die Gewänder und das Aussehen der Maria Magdalena, des Joseph von Arimathia und anderer dem Herrn befreundeter Personen haben dagegen für ihn nichts Auffallendes — wir werden erfahren,

1) Hanc vero primariam inauratamque tabulam (das sculptirte Mittelstück) ambiabant suisque temporibus, ut infra clauderant, binae tabulae collaterales eidemque affixae, elegantissimis mysteriorum vitae Christi picturis foris et intus insignes, in quibus picturis id apprime mirandum, nempe easdem omnino vestium facierumque effigies verbi gr. Christi Domini, b. Mariae V., apostolorum (inter quos et facies d(omi)ni Jacobi cum Christi facie conveniebat tamquam fratris Domini in evangelio dicti) Pilati, Annae, Caiphae, Judaeorum adeo et militum, quae in una pictura videbantur, instar contrfectarum cernebantur et in aliis.

warum? Sind uns auch die Hauptscenen der Flügel, die dem Chronisten jene Auffassung oder vielmehr jene verschiedenartige Behandlung der Personen im Leidensdrama so grell in die Augen springen liessen, verloren gegangen, im Kleinen bestätigen seine Schilderungen schon unsere Tafeln¹⁾. Die eine mit der Verhöhnung spiegelt uns die Missethäter wieder mit Judengesichtern und den Kleidern aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ganz klar, nicht übertrieben.

Dagegen tragen auf der andern Tafel, welche die Grablegung enthält, Maria, Johannes und andere fromme Personen noch das ideale Gewand, und der charakteristische, nicht gerade unedle Gesichtstypus der beiden erstern kehrt beide Male bei Christus wieder — ein längliches Antlitz mit schmaler Stirn, langem Untergesichte und daran die kräftigen Kinnladen über die Schönheitslinie am Halse hinuntergezogen.

Das Gleichförmige in der Gesichtsbildung, was dem Meister zur Manier geworden, galt dem Chronisten für etwas Absichtliches oder auch Tiefsinniges, zumal dagegen die Missethäter und Juden mit Kleidern und Köpfen, wie man sie alle Tage sehen konnte, gewaltig abstachen.

Maria Magdalena aber hatte für ihn wohl deshalb nichts Bemerkenswerthes, weil sich ihre Auffassung ganz den übernatürlichen Vorgängen der Darstellung anpasste. Indem die Büsserin knieend am Grabe die Hand des Erlösers küsst, bietet sie dem Zuschauer nur ihre rechte Seite und zwar, mit idealer Kopfcontour, noch schmalen Schultern und einem lang herabwallenden Obergewande, woran die Falten unten in eckigen aber gemessenen Zügen brechen. Von Andacht und Hingebung durchdrungen erscheint sie als die einzige Idealfigur auf beiden Tafeln.

Kurzum die Bilder können mit den kraftvollen Frühererscheinungen des Realismus, wohinein der Idealismus noch einmal leise nachklingt, schwerlich vor dem Jahre 1446, worin uns die erste Spur des Meisters aufgeht, entstanden sein — ebenso wenig in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts, weil damit die Tagescostüme, insbesondere die zugespitzten Schuhe nicht stimmen; die mittlere Zeit fällt ungefähr mit der Weihe des Marienfelder Hochaltars 1457 zusammen.

Als diesem um 1670 der Barockgeschmack das Todesurtheil sprach, zerstreuten sich die Theile und lösten sich die zahlreichen Bildfelder, so dass das Werk nicht vollständig mehr anderswohin versetzt werden

1) Vgl. die stilistische und inhaltliche Beschreibung bei Lübke a. a. O. S. 350, 351 und in d. K. u. G. D. des Kreises Warendorf S. 148.

konnte¹⁾; der Reliquienstock hing bald an einer Chorwand und die Tafeln wanderten wahrscheinlich in den Kreuzgang; hier hingen zur Zeit der Aufhebung des Klosters mehrere Bilder mit Passionsszenen²⁾ und zwei davon fanden schliesslich Unterkommen beim Kunstverein, — es sind die Zielpunkte unserer Forschung, welche man nun wohl dem Münsterischen Maler Johan Koerbecke nicht mehr absprechen wird.

Dieselbe, nur etwas härter angelegte Hand erblicken wir im angeführten Mittelstücke des Altarwerkes von Amelsbüren, sodann in mehreren Passionsszenen des Pfarrhauses zu Langenhorst und vermuthlich auch, wie schon angedeutet, in einem altdeutschen Bilde zu Soest. In der Kreuzigung des Soestischen Krankenhauses, welche der Mitte des 15. Jahrhunderts zugeschrieben wird, schlagen die etwas über halbe Lebensgrösse hinausgehenden Figuren, die schweren Faltenbrüche, die Physiognomie des Herrn und des Liebesjüngers und das kärglich bemessene Schamtuch deutlich in Koerbecke's Formenwelt, nur tritt dieselbe hier nicht so gedrängt und manierirt auf, wie in den Bildern kleineren Formats. Da jedoch der Hintergrund noch mit dem architektonischen Baldachin und der herkömmlichen Ausstattung, mit goldener Luft, mit Mauer und Felsenburg, der Boden mit hohen Blumen vorlieb nimmt, so wird das Werk zu den Erstlingen³⁾ des Meisters zählen und wie im Stile, so auch im Alter das realistische Altarwerk der Wiesenkirche zu Soest von 1473 übertreffen. Für Soest nehmen sich die beiden Stücke als realistische⁴⁾ Sonderlinge und Eindringlinge aus, insofern dort noch bei den Malern der altideale Zug den Ton angab und dem Realismus eine nur untergeordnete Rolle eingestand. Die Schule des „Liesborner Meisters“ war damals noch in voller Schaffenskraft; ihr Flügelwerk aus der Walburgiskirche (Kunstver. Nr. 75—77) führt die Jahreszahl 1489⁵⁾ und vielleicht kündigt sich in den Figuren

1) Vere enimvero res dolenda, schreibt mit Zorn und Bedauern der jüngere Chronist in die Annalen, tam elegans, tam speciosum pretiosumque Campi (sc. s. Mariae) ac templi nostri cymmelion (quod adeo venerata ac demirata fuit tota retro antiquitas) ita destructum fuisse, ut non potius integrum alio transportatum fuerit.

2) Lübke a. a. O. S. 351.

3) Auf Nachbesserungen deutet schon das moderne INRI der Kreuzestafel.

4) Dem letztern ähnelt mehr die kleine Maria im Aehrenkleide mit zwei Figürchen, umrahmt von einem umwölbten Chore in der Wiesenkirche. Vgl. Scheibler a. a. O. II, 302.

5) Scheibler a. a. O. II, 301.

der Aussenflügel des Amelsbürener Altares schon die Art des Gert van Lon an, der als Soester Nachbar seinen zahlreichen Gemälden nach 1500 kaum noch den idealen Hauch wehren kann¹⁾.

Um so mehr dürfen wir Koerbecke für den Meister der Soester Kreuzigung halten, als er offenbar zwischen der Altsoester Kunststätte und seinem Wohnorte einen gewissen Künstlerverkehr hergestellt hat, der bis auf Aldegrevér²⁾ und die to Rings in Kraft blieb³⁾. Nannte sich der Vater, wie es damals nicht ungebräuchlich war, nach seinem Geburtsorte — Koerbecke liegt in südöstlicher Nachbarschaft der Stadt Soest — so hat der Sohn vielleicht dessen Beziehung dahin benutzt, um die Kreuzigung zu schaffen, Münster jedoch als Wohnsitz gewählt, weil ihm hier ein ungehindertes Wirkensfeld offen, dort eine beträchtliche Concurrenz und für seine Malweise ein arges Widerstreben zu befürchten stand; dass aber bald eine Brücke zu den dortigen Idealisten hergestellt ward, zeigt sich zunächst in einer Scene des früheren Altares der Wiesenkirche, insofern sich in der Auferstehung auf einem Flügel (Nr. 100) das Gesichtsprofil eines Wächters wie eine derbe Copie eines Juden in der Marienfelder Kreuzigung Koerbecke's anlässt — nicht umgekehrt, da jener Altar unter dem Vorhalten und Fortwirken des Idealismus in Soest doch wohl später entstand, als Koerbecke's Altar (1457). Den beiderseitigen Künstlerverkehr verräth noch augenscheinlicher das Amelsbürener Werk: Koerbecke malte das Mittelstück, ein Schüler des Liesborner Meisters führte die Flügel⁴⁾ aus. Nun

1) Vgl. Studie I in den Jahrbüchern H. LXXXII, 122 ff., 131.

2) Sein naher Anverwandter war unstreitig Lodewich Trippenmaker, Paderborner Richter zu Salzkotten 1480 (Urk. in Wigands Archiv f. Geschichte und Alterthumskunde IV, 165) — sein Vater offenbar jener Herman Trippenmaker, der 1491 28/10. in einem zu Gunsten des Ostenhospitals ausgestellten Schuldbriefe (Paderborner Stadtarchiv Urk. 191) bekannt wird (Vgl. J. F. Gehrken in der Westfäl. Zeitschrift IV, 147); der Name Trippenmaker war also längst Geschlechtsname, nicht mehr eine Charakteristik der Profession, vermöge welcher Gehrken den Vater gar der Schustergilde einverleiben will.

3) Vgl. Prüfer's Archiv IX, 82, 83.

4) Die einzigen idealeren Fundstücke der Spätzeit im eigentlichen Kunstbereiche Münsters; denn die kleine Kreuzigung Nr. 105 „aus einem Zunfthause des Münsterlandes“ muss ich nunmehr mit Scheibler unbedenklich dem Meister Gert van Lon aus Geseke zuerkennen. Ausserdem vervollständigen das Bild seines reichen Schaffens folgende Stücke: eine kleine Kreuzigung mit den Seitenfiguren jener gleichartig bei Herrn von Brenken zu Wever und mehrere

überrascht uns auch kaum mehr ein Ereigniss, wie folgendes: 1487/20/6. verkaufte vor dem bischöflichen Richter Johan Byscopinck zu Münster mester Johan von Soest de meler für sich, seine verstorbene Frau Gertrud und seine Stiefkinder Grete, Bernd und Johan Knosel, die Gertrud ihrem ersten Manne Johan Knosel dem Trippenmeker geboren hatte, und für Johan von Soest, den er mit Gertrud gezeugt hatte, an den Münsterischen Bürger Johan Hesseling zwei Häuser zu Münster an der Clemensstrasse (Hundsstiege), die seiner Frau als Knosels Wittwe angefallen und neben dem Hause des Zimmermannes Everd Moneke gelegen waren¹⁾. Die Handlung lässt durchblicken, dass Johan von Soest nach Münster verheirathet und bei anscheinend wohlhabigen Verhältnissen ein Kunstmaler war. Es gebriecht nur noch an einem bestimmten Anhalte, um seinen Namen hier und zu Soest auf Malereien anzuwenden oder eine Verbindung zwischen ihm und Koerbecke festzustellen; oder war dieser Johan von Soest gar der Maler der Amelsbürener Altarflügel? Diese tragen thatsächlich innerhalb der idealen Schulcharaktere ein selbständiges Meistergepräge, dem ich bis jetzt noch kein anderes Werk unterzuordnen vermag.

Die vier Fundorte der realistischen Gemälde, welche erwähnt oder näher betrachtet sind, Soest, Marienfeld, Amelsbüren und Langenhorst weisen auf Münster als den Mittelpunkt und zwar auf den dortigen meistberühmten Maler Koerbecke und da wir keine älteren Proben ihrer Stilrichtung im Lande wahrnehmen konnten, war es also dieser Künstler, welcher mit seiner mindestens seit 1446 anhebenden Kunstthätigkeit Westfalen in die Vorderreihe jener Landschaften gerückt hat, welche dem flandrischen Geschmacke ihren Tribut entrichteten, mochten auch stellenweise die altidealen Formen noch nachleuchten. Koerbecke macht ihnen in der Soester Kreuzigung und, wie die Magdalenenfigur beweist, in der Marienfelder Grablegung nur mehr vereinzelte Concessionen, sonst trägt er den Realismus im Figürlichen so bestimmt und markig aus, dass er sich denselben wohl nirgendwo anders, als in den Niederlanden angeeignet hat. Dafür sprechen seine frühe Lehrzeit, die man mindestens in den Anfang der vierziger Jahre setzen darf, die Nachbarschaft Westfalens und der Niederlande und die mannigfaltigen Beziehungen zwischen beiden Kunstrevieren. Denn

Andachtsbildchen auf Goldgrund, welche dem westfäl. Kunstverein von Berlin überwiesen sind.

1) Allgemeine Urk.-Sammlung Nr. 397 im Staats-Archiv.

solche¹⁾ ergeben sich längst im Handel, in Koerbeckes Jugendzeit im Verkehr der Fraterherren und der Ordensleute, und seit der Mitte des 15. Jahrhunderts empfand wohl kein Land so sehr den Einfluss der überreichen Cultur der Niederlande als Westfalen zumal im gelehrten Schulwesen, in der Buchdruckerei und in der Kunstübung, die sich nun unwiderstehlich Bahn bricht. Von dieser beseelt griff Koerbecke dem Geschmacke seiner Landsleute vor oder gab ihm als praktischer Maler zuerst Ausdruck, ohne, wie es scheint, selbst alle Bestellungen bewältigen zu können. Denn die Abkehr von der altidealen Stilweise der Soester Schule oder die Neigung zu den Naturformen war es doch, wenn seit 1461 die Bürger zu Unna und das Schwesterhaus zu Ahlen mit Umgehung der Landeskünstler den Malern zu Brügge und Antwerpen Aufträge zuwandten, oder wenn das Domkapitel zu Münster bei Franz (Franco) von Zütphen jene vielangestaunten Gemälde bestellte, die von den Wiedertäufern durchlöchert sind²⁾.

Die Dortmunder Schule³⁾ führte im Anfange des 16. Jahrhunderts die realistische Malweise zum höchsten Gipfel empor, vermochte jedoch mit allen Malern des Landes der Nachfrage so wenig zu genügen, dass fast gleichzeitig (1510—1530) die auswärtigen Barock-Nachbeter der van Eycks⁴⁾ hier noch ein weites Absatzfeld fanden.

1) Jahrbücher LIII, 45, LXVIII, 122 f.; Chroniken deutscher Städte (die Dortmunder von Dr. Hansen) XX, 312.

2) Jahrbücher LIII, 18, 47.

3) Ein bereits entartetes Produkt derselben gehört der Stilweise und dem Costüme der Figuren zufolge der Mitte des 16. Jahrhunderts an — nämlich das Flügelgemälde eines Altares auf dem Hause Delwig bei Dortmund. Hintergrund Landschaft, in der Mitte die Kreuzigung, wobei Maria zu Boden fällt, links die Kreuztragung, rechts die Auferstehung. Gesichter herbe, mehr gezeichnet, als modellirt, Falten lang, ihre Rücken rundlich und selten mehr eckig gebrochen, die Composition nicht gerade ungefällig. Aussen in Grau der h. Antonius und Laurentius.

4) Studie I, Jahrbücher H. LXXXII, 129 ff. Dazu als Nachtrag: der Antwerpen er „Schilderer“ Adriaen von Overbecke übernimmt 1513 laut Vertrag die Lieferung eines bemalten Schnitzaltares für den Hauptaltar der Pfarrkirche zu Kempen und erhält 1529 den Auftrag zur Ausführung einer doppelten Tafel für den dortigen Josephsaltar. H. Keussen in den Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XXV, 205, 207 ff. Dieser niederländischen Richtung und Zeit gehören jedenfalls noch an: eine farbenprächtige Anbetung der Könige mit Flügelbildern bei Herrn Schulgen zu Düsseldorf — ein Sippenbild bei Herrn v. Brenken zu Wever — und eine Anbetung der Könige

Auch nachdem die Renaissance hüben und drüben der realistischen Formenwelt ein Ziel gesetzt hatte, ja bis zum Ende des 17. Jahrhunderts trieb es die westfälischen Künstler, besonders die Maler und Goldschmiede unwiderstehlich zu den Niederlanden, und erquickten diese die hiesige Kunst und zumal die Malerei mit ihren Werken oder gar mit ihren Wander-Meistern.

mit Flügeln bei Herrn v. Landsberg zu Velen; letztere schliesst sich mit den auffälligen Farben, den geknitterten Gewändern und den Renaissance-Ornamenten dem Sassenberger Altare (1517) an, dem sie jedoch in den Köpfen überlegen ist. Vgl. Jahrb. 82 S. 129, Kreis Warendorf S. 60, 61.