

V.

Der

altdeutsche Maler Gert von Con zu Geseke *).

Von

J. B. Nordhoff.

(Aus der Zeitschrift für bildende Kunst.)

Woltmann hebt in seiner Geschichte der Malerei ¹⁾ unter den altwestfälischen Bildern, welche unter dem Einflusse der Eyclischen Weise entstanden sind, mehrere Tafeln in der Sammlung des Kunstvereins zu Münster mit den kurzen, doch sehr rühmenden Worten hervor: „Zu dem Erfreulichsten aus der damaligen westfälischen Schule gehört ein aus Corvey stammender Altar zu Münster: in der Mitte die heil. Sippe, auf den Außen- und Innenseiten der Flügel je sechs Heilige innerhalb spätgotischer Architektur und auf sauber gemalten Fußbodensfliesen; die Köpfe in der Form etwas kurz, sind höchst realistisch, die Kinder im Mittelbilde haben aber die schlankeren Proportionen von Erwachsenen, die Behandlung ist höchst sorgsam, die Farbe klar. Ganz übereinstimmend im Charakter ist ein anderes Bild ebenda: Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in Seitenabtei-

*) Diese Abhandlung, welche in weiteren Kreisen mit vielem Danke aufgenommen und sogar vom Journal des beaux-arts als „un véritable événement dans le monde des arts“ abgedruckt wurde, glauben auch wir an dieser Stelle wiedergeben zu sollen, weil sie gerade für die Geschichts- und Kunstfreunde unserer Abtheilung das nächste Interesse hat. Die Red.

¹⁾ Band II, S. 98.

lungen Andreas und Georg, unten drei kleine Stifterfiguren, ein Ritter und zwei Damen, von bewundernswerter Feinheit.“

Was mir damals, als ich den fleißigen, freundlichen Gelehrten zu diesen Werken hingeleitete, nicht möglich war, nämlich ihren Meister und weitere Arbeiten desselben zu nennen, dazu haben mich allmählich Quellenforschung und Denkmäleruntersuchung in den Stand gesetzt. Und weil damit wiederum über eine hervorragende Werkstätte und eine merkwürdige Bildergruppe ein hoffentlich willkommenes Licht verbreitet wird, will ich den Meister und seine Werke, soweit es mir bis jetzt möglich ist, genauer würdigen.

Der Meister hieß Gert van Lon, seine Hauptwerke finden und fanden sich in Paderborn und der Umgegend. Daher schloß schon Lübke, welchem die stilistische und örtliche Verwandtschaft gewisser Bilder auffiel, ihr Meister habe in oder bei Paderborn gelebt ¹⁾. Paderborn kann sich zwar eines Altarbildes von ihm rühmen, jedoch nicht seines Wohnsitzes. So hoch es seit dem Bischofe Meinwerk in der Kunst und in den Wissenschaften gestiegen war ²⁾, so wenig leistet es mehr in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters, in denen die Städte als solche sich mit ihren Handwerken und Zünften der Künste bemächtigten; kaum dürfte dort eine kunstgewerbliche Zunft geblüht haben. Gegenüber den Städten im Westen, gegenüber den Kunstleistungen, welche Soest, Dortmund, Münster aufzuweisen haben, tritt es ganz in den Schatten. Vollends arm war es an Malern; der Familienname Henricus Pictoris, welchen uns eine Urkunde von 1409 aufbewahrt hat ³⁾, deutet wohl auf nichts weiter, als auf eine Uebung des Anstrichs und der Polychromie; 1427

¹⁾ Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. 1853. S. 353.

²⁾ Vgl. meinen Holz- und Steinbau Westfalens. 1874. S. 368 ff.

³⁾ Bei J. F. Brand, Archivwissenschaft. 1854. S. 24.

stellen hier ein „Hinrik der maler“ mit seiner Frau Gertrud und ein Johan Holtfuß vor Bürgermeister und Rath einen Schuldbrief zu Gunsten des Osthospitals aus ¹⁾; wäre dieser Hinrik für einen Kunst und Tafelmaler zu halten, so müßten doch irgend welche Spuren seiner Kunst übrig geblieben sein. Der Grundsatz, ein Mangel an Kunstwerken bedeute für einen Ort oder eine Gegend auch den Mangel an Künstlern, hat gewiß nur eine bedingte Gültigkeit; bekannt genug ist, daß Klöster und Kirchen, welche heute an Kunstwerken arm sind, einst reiche Schätze davon besaßen. Auch in Paderborn soll man in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts noch manche alte Gemälde im Kirchen- und Privatbesitz angetroffen haben, die seitdem veräußert oder ausgewandert sind, und sicher ist, daß in der Neuzeit dort einige Maler, ein Fabricius, Rudolphi und im 18. Jahrhunderte die Stratmanns Tüchtiges für ihre Zeit geleistet haben; wo aber die alten Schriftquellen, selbst die ungedruckten, schweigen, wo sichere Reste fehlen, da gab es mit aller Wahrscheinlichkeit auch keine Künstler, zumal in jenen Kunstzweigen, welche langehin bloß örtlich geübt wurden.

Der Meister Gert wohnte vielmehr in der kleinen Stadt Geseke, westlich von Paderborn, und er hat, da in den westlichen Landesteilen andere Meister den Bedarf an Gemälden befriedigten, wesentlich für den Osten, d. h. für die Kirchen des Bistums Paderborn gearbeitet. Die erste und sehr wichtige Nachricht ²⁾ über ihn bringt ein Schenkungsverzeichnis des Benediktinensstiftes Willebadessen, welches einige Meilen südöstlich von Paderborn lag: „Et is beredet tusschen der werdegen frowen to Willebodessen un eren convente up eyn, un den ersamen mester Gerde van

¹⁾ Stadt-Archiv Paderborn, Repertor. Nr. 114.

²⁾ Mitgeteilt von Herrn Rendanten Ahlemeyer zu Paderborn.

Lon up ander deel, so dat de solfte Gert sal laten maken de tafeln met enen cronement ¹⁾ un malen de up dat hoge altare to Willebodessen ynt Kloster vor XL goltgulden, den gulden to reckende vor XIII β. Pad (erborner) monte. Item un of de olde tafel nicht van gewerde ²⁾ wer, sal he ene nigge maken, darboven sollen em de junfern geven III goltgulden to bate tor niggen tafeln, item un I goltgulden to wynkope. Datum anno Domini 1505 up dach Meinulfi confessoris“ d. i. am 5. Oktober. Damit haben wir vor uns einen förmlichen Kunstkontrakt; er bezieht sich weder auf die Gegenstände der Darstellung, noch auf die Größe — das mochte mündlich festgesetzt sein; er nennt uns aber den Meister, den Bestimmungsort und den Preis. Der Meister soll eine ältere Tafel mitbenutzen und so das Werk herstellen; diese kann nicht groß gewesen sein, denn falls er sie durch eine neue ersetzen muß, erhält er für diese nur 3 Goldgulden mehr. Das ganze Werk kostet also außer dem Weinkaufe 43 Goldgulden. Gert hatte, wie die Quelle weiter angiebt, 1521 das Werk vollendet und auf dem Jungfer chore aufgestellt; vom Preise ließ er 20 Goldgulden nach und betrachtete sie als Mitgift seiner Tochter Ursula, die inzwischen dort ins Kloster getreten war. Glücklicherweise ist uns der Altar erhalten — er gelangte mit der Bartelschen Sammlung zu Arnberg in das Museum des Kunstvereins zu Münster, und an ihm haben wir einen Anhalt, um auch andere Werke Gerts zu bestimmen, über welche keine Nachweise in Betreff des Künstlers vorliegen. Wir kommen auf den Willebadessener Altar zurück, um vorher eine Lippische Urkunde ³⁾ zu hören, welche auch den Wohnort des Meisters anzeigt.

¹⁾ Krönung, Einfassung.

²⁾ Ist nicht = Sicherheit, Dauer, sondern = Wert.

³⁾ Bei Preuß und Falkmann, Lippische Regesten IV, 3003. Bieling

Danach verpflichtet sich Meister Gert „Imler“ von Gesseke im Jahre 1512 zu Paderborn vor den Lemgoer Bürgern Johan Eldersied und Pavel Bagendarm, den Dechen St. Joests (Jodocus' oder Jacobi-Bruderschaft) zu Lemgo eine Tafel zu malen, inwendig mit der ganzen Legende des heil. Jodok (oder Jakob), auswendig auf dem einen Teile (Flügel) das Bild dieses Heiligen und zweier Pilgrimme, auf dem anderen seine Raft, wie man sie am Pfingsttage umträgt mit dem Ritter und dem Priester, und ein Bild zu stoffiren. Die Farbe der Tafel soll in- und auswendig braunrot, blau oder grün und von der besten Sorte sein, die sich herstellen läßt. Zu dem Weinkaufe erhält Meister Gert, wenn das Werk fertig ist — nach seiner Zusage in einem (?) Jahre — den Lohn von 30 Goldgulden.

Die Urkunde steht auf einem Kerbzettel ¹⁾ möglichst „undeutlich“ und daher zweifelhaft zu entziffern; das gilt besonders von dem Hausnamen des Malers. Statt imler („undeutlich“) wird offenbar van Ion zu lesen sein. Beide Worte haben in der spitzen Minuskelschrift ungefähr die gleiche Zahl von Zügen und als längern Buchstaben das „l“ gerade in der Mitte gemein. Die Vornamen, Datirung, die Ortsangaben stimmen zu dem, was die Willebadessener Nachricht enthält. Es lassen sich auch aus der Umgegend von Paderborn keine Werke angeben, welche einem anderen Meister, als Gert van Ion zuzuschreiben wären. Das für Lemgo bedungene Werk fehlt und damit die Handhabe, die Frage nach dem Stilgeföhle zu erledigen. Wäre Imler ein anderer Meister als van Ion, so wäre letzterer am ersten für einen Bürger Paderborns zu halten — und dort hat

in der Westfälischen Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde XXIX, 129.

¹⁾ Ueber die Kerbzettel vgl. Homeier, Haus und Hofmarken, 1870, S. 373. Wattenbach, Schriftwesen A¹. S. 66.

kein anderer Spuren hinterlassen, als dieser. Daher kann es keinen Zweifeln mehr unterliegen, daß die Lippische Urkunde denselben Meister Gert van Lon betrifft, wie das Schriftstück von Willebadessen, und jene nennt als seinen Wohnort Gesefe. Den Haus- oder Beinamen van Lon führt er ohne Frage nicht von dem gleichnamigen Rittergeschlechte zu Rütthen, da sich ein Familienglied desselben schwerlich einer bürgerlichen Beschäftigung oder gar einem Handwerke hingeeben hätte, sondern von seinem Geburtsorte. Lohne liegt zwischen Gesefe und Soest, und mit der damaligen Soester Schule hat Gert in naher Beziehung gestanden. Das wird uns die Betrachtung seiner Werke beweisen.

Dabei geht der Altar von Willebadessen ¹⁾ voran, weil er uns als sein Werk durch jene Nachricht dokumentirt ist.

Von ihm ist wohl nur noch ein Flügel erhalten, welcher in neuerer Zeit mit der Säge gespalten wurde. Die Außenseite blieb dabei ganz, die Innenseite wurde, entsprechend den Darstellungen, in vier Teile längs und quer zerlegt, und daher mag es rühren, daß die Maaße beider Seiten etwas von einander abweichen; denn jeder der vier Teile hat 59 cm Höhe und 48 cm Breite, die nicht zerteilte Außenseite 133 cm Höhe und 99 cm Breite. Die vier Darstellungen enthalten die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Herabkunft des heil. Geistes und Christus als Weltenrichter, wie er auf zwei Regenbögen thront, unten rechts und links angebetet von Maria und Johannes, oben in den Ecken begleitet von zwei blaugekleideten Engeln mit Posaunen. Aus dem Boden erstehen einige Todte, nackt oder halb mit dem Tuche behangen. Sie gehören nicht zu den stär-

¹⁾ Die Herkunft ist sicher nach dem Bartelschen Kataloge, von welchem mir der gegenwärtige Vorstand des Kunstvereins, Baron Cl. von Heeremann, gütigst eine Abschrift zugestellt hat.

feren Leistungen des Meisters. Die figurenreichen Gruppen leiden an einer schematischen Anordnung ohne lebendige Verbindung, die Köpfe an Einförmigkeit und bei allem Naturalismus an Schärfe des Ausdrucks und kennzeichnen sich durch die viereckigen Umrisse, kurzen Stirnen, durch den spitzigen mit Kinn und Nase nach vorn ausladenden Unterkopf. Die Nimben sind golden, mit Schrift bepreßt, die Gewänder steif gefältelt oder knitterig gebrochen, die Hände länglich gebildet. Unter goldener Luft breitet sich bei den betreffenden Szenen eine ärmliche Landschaft aus. Die Ausgießung des heiligen Geistes findet in einer Baulichkeit statt, durch deren Fenster die goldene Luft scheint. Im ganzen sind hiermit die Vorzüge und Schwächen des Meisters schon vermerkt; doch treten die letzteren bei den größeren Bildern schärfer hervor, so schon bei der Außenseite des Flügels, welche, ungefähr in zwei Drittel Lebensgröße, die Heiligen Vitus mit Buch und Palme in vornehmer Zeittracht, Benedikt mit einem Buche, und Cosmas und Damianus zeigt. Jener hält einen Becher von geknickter Arbeit, dieser einen Mörser mit Deckel in den Händen. Den Hintergrund macht auf den Außenseiten ein dunkler gemusterter Behang mit einigen Goldsternen, die Gründe entbehren überhaupt des Goldes, und die meisten Heiligen haben Nimben. Die Nimben sind hier roth und die Namen darum in Gelb eingeschrieben; die Gewänder sind durchgehends prachtvoll, sorglich und sauber ausgeführt, namentlich das mit dunkelroten Granatäpfeln gemusterte Gewand des Vitus, dessen blaßrote Grundfarbe wie mit goldiger Schur schimmert; die braun gekleideten Beine dieses Heiligen sind gespreizt gestellt und noch recht mager, wogegen sonst das Körperliche, namentlich die Gesichter sich durch sehr wohlgenährte Formen auszeichnen.

Dieselbe Hand erkennt man sofort an zwei Triptychen derselben Sammlung; denn ihre Formen und ihre Technik erscheinen so klar und bestimmt, daß, wer ein Werk von ihr

ins Auge gefaßt, das verwandte schwerlich verkennen kann. Auch deren Flügel sind in ihrer Ebene gespalten und die Tafeln, welche sich nun nebeneinander ausbreiten, machen eine lange und, bei der glänzenden Färbung und sauberen Technik, eine schöne Reihe von Gemälden aus. Beide Werke haben verschiedene Darstellungen, doch bei den entsprechenden Teilen eine übereinstimmende Anordnung und überall eine Einrahmung von gemalten Architekturen. Die letzteren erscheinen bei dem einen einfacher und schwerer, bei dem andern leichter, dekorativer und in beiden Werken in den Formen der spätesten Gotik.

Das eine Triptychon mit den einfacheren Architekturen ist wiederum aus der Bartelschen Sammlung übernommen, der weitere Fundort aber nicht bekannt. Das Mittelstück entfaltet bei 152 cm Länge und 131 cm Höhe in aller Breite das fromme Genrebild der heiligen Familie, die Flügel bei 33 cm Breite und 126 cm Höhe zeigen außen Joachim's und Anna's Begegnung an der goldenen Pforte und auf blaßrotem, mit Granatäpfeln gemustertem Grunde die Himmelskönigin auf dem Halbmonde, umgeben von Sonnenstrahlen und weiterhin umrahmt von einem verflochtenen Rosengezweige, welches durch die fünf Wunden des Herrn gezogen ist. Unten knien und beten jederseits vier Personen, Männer und Frauen. Auf dem anderen Bilde steigt rechts in hellen Farben die goldene Pforte hinter dem Ehepaar und links hinter einem Gemäuer ein Berg mit einigen Bäumen bis zum blauen Himmel empor. Auf der Kuppe weidet eine Herde von Schafen, welche, ohne Zeichnung und Modellirung hingeworfen, doch von guter Fernwirkung sind; im Vordergrund begegnet Joachim dem Engel.

Das Bildwerk im Innern der Flügel besteht jedesmal aus drei fast unvermittelt nebeneinander stehenden Figuren, aber es imponirt durch die Charakteristik der Köpfe und die Farbenpracht. Die Architekturen haben flachbogige Fenster

und durch die Gitter scheint die Luft in Silberfarben; vier-eckige sauber gehaltene Thonfliesen, abwechselnd mit geometrischen und heraldischen Zeichen, bilden den Fußboden. Die durch ihre Attribute oder Nimbensinschriften kenntlichen Heiligen sind auf dem einen Flügel die heilige Ursula — ihr zur Seite eine Gruppe von neun kleinen Gefährtinnen — ihr Verlobter Conan und in der Mitte ihr Vater, die beiden letzteren, wie die Haltung der Finger andeutet, miteinander im Gespräche. Ursula mit ihren Gefährtinnen hat noch eine sanfte Biegung in der Hüftengegend, die Haare fließen in goldigen Locken schön herab, alle Gewänder stechen hervor mit den herrlichsten Mustern. Das Ganze atmet Feierlichkeit und Pracht.

Dasselbe gilt von dem Seitenstücke mit den Gestalten der Heiligen Petrus, Katharina und Paulus. Das Schwert des heil. Paulus erglänzt in Silberfarbe, die Kronen in Gold.

Das Mittelstück entrollt uns die heilige Sippchaft in idealer und naturalistischer Weise zugleich. Im Hintergrunde schwebt eine goldene Luft über hohen grünen Bergen, hinter welchen noch höhere mit bläulicher Stimmung aufragen, und ihren Boden beleben wenige Bäume, Schluchten und Linien. Davor erhebt sich eine spätgotische Arkade mit flachen Bögen, und durch diese schauen über die Lehne einer reich geschmückten Bank in der Mitte der heilige Joseph, an den Seiten je zwei, nach der allerdings nur schwachen Bewegung der Hände und Finger, miteinander sprechende Männer; die Frontstücke der Bank sind grau und sehr dekorativ gehalten, an der Rücklehne hängt mittelst Ringen an einer Stange ein grüner Teppich mit gelblichen Granatmustern auf rotem Grunde; darauf sitzen in der Mitte Maria, dem Jesuskinde auf ihrem Schoße eine Erdbeere gebend, hinter ihr (über die Rampe schauend) der heilige Joseph, links von ihr Anna, neben dieser am Ende der Bank in Profilstellung Joachim,

hinter beiden die ersten Männer Anna's, nach der Fingerhaltung miteinander sprechend; rechts von Maria sitzt Maria Jakobe, hinter ihr der Mann und am Ende der Bank halb im Profile Maria Kleophas (Kleophe), hinter dieser Kleophas in Unterhaltung mit seinen Nachbarn, wie das Männerpaar am entgegengesetzten Ende. Der rechten Hälfte des Bildes verleihen die Kinder an Zahl und naiver Handlung ein besonderes Uebergewicht vor der linken, zumal da die erwachsenen Personen sich dort mehr ruhig und feierlich benehmen. Vor Maria Jakobe stehen der heilige Johannes mit dem Kelche und Jacobus der Aeltere, auf dem Schoße der Maria Kleophas empfängt der heil. Joseph (Josep Justus) einen Erdbeerstrauß von der Mutter, vor ihr gruppieren sich stehend oder beschäftigt mit Pflücken und Einsammeln von Erdbeeren namentlich Jacobus der Jüngere, Judas und Simon (S. Simonis). Die Rimben enthalten die Namen, doch ist die eingepreßte Schrift so abgestumpft, daß sie der Klarheit und des zierenden Charakters entbehrt. Die eingeklammerten Namen entsprechen den Originallauten, die Rimbenlegende der heiligen Anna ist deutsch: O hilige moder sancta Anna.

Das andere Triptychon soll aus dem Kloster Corvey stammen. Die Maße sind etwas geringer, die Mitteltafel mißt 147 cm in der Breite, 123 cm in der Höhe und stellt dar die Kreuzigung mit den Seitenfiguren, daneben links den heiligen Andreas mit seinem Kreuze, rechts den heiligen Georg den Drachen tötend. Beide Heilige trennt von der Hauptscene die gemalte Architektur, welche hier wie auf den Flügeln ungemein reich emporwipfelt vor dem goldenen Hintergrunde. Das Kreuz steht auf dem grünen Berge Golgatha, fünf in der Luft schwebende Engel fangen in Kelchen das Blut des Herrn auf; bei diesem fallen die schwächtigen Körperformen, zumal in den Extremitäten ebenso auf, wie der bittere Leidensausdruck im Antlitze des Herrn ohne jenen

Seelenadel, welche andere Meister oft so ergreifend damit vereinten. Unten knien in kleiner Gestalt links zu den Füßen des Andreas ein Ritter, nach dem Wappenschild ein Wendt, rechts zu Füßen des Johannes und Georg zwei Ritterdamen mit dem Wappen von der Recke und Brede, und zu Füßen der heiligen Mutter liegt das Wappen Bock ¹⁾. Die Zeichen nennen uns offenbar die Stifter des Werkes; diese wohnten, wie ihre Nachkommen zum Theil noch heute im Lippeschen und Kalenbergischen, und das kann unsere Vermutung bestätigen, daß das Werk nach Corvey oder nach einem anderen Gotteshause an der Weser gehört hat. Uebrigens sind die Stifter in Profil verbildlicht und die beiden Stifterinnen, welche schwarze Kleider und hohe Hauben tragen, wunderbar reizende Erscheinungen in den Proportionen wie in der Haltung.

Die Flügel stimmen nicht so genau in den Maßen, 63 130 cm, zu dem Hauptbilde, wie in den reichen Architekturen und der Gesamtbehandlung. Innen wiederum jedesmal drei Heilige, hier die heilige Katharina mit dem Schwerte und Buche, rechts Sebastian (?) mit Lanze und Pfeil, links Aegidius (?) mit Pedum und Hirsch auf einem Buche, dort Barbara (?) mit Palme und Buch an der Seite eines schlanken Rundturmes, rechts Antonius mit Fackel, Stab und dem Kreuz auf dem Brustlätze, links ein Papst, der in einem Buche liest.

Auf den Außenflügeln vertritt den Goldgrund wieder eine Berglandschaft mit heller Luft und bläulichem Himmel. Auf dem einen sitzt vor einem rothem Gemäuer Maria mit dem Kinde, ihr zur Linken Barbara mit Tuch und Thurm, zur Rechten eine Heilige mit einem Buche, unten Dorothea mit Blumenkörbchen, rechts die heilige Agnes, auf deren

¹⁾ Reinecke Wendt erhielt 1527 ein Burglehen zu Blotho. Fahne Hövel S. 193.

Schoß das Lamm steigen will. Auf dem anderen finden wir die ganze heilige Familie wieder, doch gedrängter und einfacher, wie auf dem Hauptbilde des zuerst betrachteten Triptychons. Auch hier scheidet eine Querrampe die Männer, und zwar alle sechs, von den Frauen und Kindern, deren Fußboden mit Gras und Erdbeeren bewachsen ist, von denen wieder zwei Kinder pflücken; dies Bild erinnert in Einteilung und Anordnung an jenes aus der Schule des sogenannten Liesborner Meisters, welches im bischöflichen Museum zu Utrecht hängt.

Als Werk desselben Meisters erweist sich auf den ersten Blick ein vollständiges Triptychon auf einem Seitenaltare der katholischen Kirche in Lippsstadt in westlicher Nähe von Geseke. Es befand sich ursprünglich auf dem Seitenaltare der (protestantischen) Marienkirche, dann lange auf der Rauchkammer eines Privathauses und gelangte, allerdings arg verlegt und restaurirt, an den heutigen Standort. Ich traf es umstellt von Gerüsten und so im Dunkeln, daß ich nur das Notwendigste darüber aufschreiben konnte¹⁾. Das Mittelstück von 122 cm Höhe und 178 cm Breite bietet wieder auf landschaftlichem Hintergrunde mit goldener Luft die Kreuzigung mit den beiden Seitenfiguren, ähnlich den beiden Triptychen zu Münster. Schwebende Engel fangen in Kelchen das Blut der Wunden des Herrn auf, neben den Seitenfiguren steht links Megidius mit dem Hirsche (Antonius?) in einem dreifensterigen, rechts Stephanus in einem zweifensterigen Raume, auf den Innenflügeln jedesmal ein Heiligenpaar wieder in Räumen mit Fenstern, und zwar rechts die Heiligen Matthäus und Thomas, links Katharina und Agnes; auch hier die leichten Architekturen vor dem goldenen Hintergrunde. Die Außenflügel zeigen einerseits

¹⁾ Ergänzungen dazu verdanke ich der brieflichen Mitteilung des Reallehrers Herrn H. Reißmann.

die Messe des heil. Gregorius, andererseits wieder die Himmelskönigin mit dem Kinde, gekrönt von zwei schwebenden Engeln; die Architekturen ergehen sich wiederum in den phantastischen Formen der Spätgotik, durch ihre Fenster auf den Innenflügeln bringt silbernes Licht.

Dieselbe Hand verrät im Dom zu Baderborn ein Flügelaltar, welcher im vorigen Jahre leider in einen Seitenraum geschafft worden ist, bis dahin aber im südlichen Kreuzarme an der Wand hing, wo früher nach Akten und Urkunden von 1378 und 1404 ein Altar des Beneficiums der heiligen Margaretha stand¹⁾. Und wirklich bieten die äußeren Seiten der Flügel acht Szenen aus dem Leben dieser Heiligen mit allerhand erklärenden Spruchbändern und landschaftlichen Hintergründen unter blauer Luft. Das Bild hat ohne Rahmen eine Höhe von 180 cm, das Mittelstück 125 cm Breite und jeder Flügel davon die Hälfte. Die Innenseite des linken zeigt die Anbetung der Könige, jene des rechten in vier durch einen Kreuzstab gebildeten Feldern unten Christus zur Borhölle fahrend und die Auferstehung, wobei er einen eben erwachten Wächter am Grabe segnet, oben die Himmelfahrt und die Sendung des heiligen Geistes in einer geschlossenen Halle und deshalb ohne Goldgrund, welcher sonst alle Tafeln im Innern überzieht. Auf dem Gegenstücke sehen wir im Vordergrunde die Könige und Reiter als ihr Gefolge, die Diener, welche die Pferde halten,

¹⁾ Teilweise nach dankenswerten Mitteilungen der Herren Ahlemeyer und F. Laudage zu Baderborn. Brand, (Beschreibung der Stadt Baderborn, 1846, S. 13,) fertigt das Werk so ab: Man sieht dem Pfarraltar „gegenüber ein altdeutsches Klappbild“.

(Der hier besprochene Flügelaltar ist nur einstweilen aus Anlaß von Restaurationsarbeiten, die im Dom stattfanden, von der Wand genommen; er wird wegen seines Kunstwertes einer sorgfältigen Restauration unterzogen und dann an geeigneter Stelle im Dom wieder aufgestellt werden. Die Red.)

und neben der Krone des ersten und knieenden Königs am Boden eine kleine Krone, welche für das Christkind paßt. Im landschaftlichen Hintergrunde zieht aus dem Thore Jerusalems der blanke Zug, voran die drei Könige zu Ross nebeneinander, links hüten die Hirten die Schafe, und viel weiter zurück in äußerster Ferne scheinen sich Reiter zu begegnen, als ob die eine Gruppe die andere nach dem neugeborenen Könige der Juden fragte.

Das Hauptbild versinnlicht das Jüngste Gericht. Hier ist die Zeichnung vorzugsweise edel, die Ausführung vollendet, die Anordnung übersichtlich, die Bewegung freier als in allen Werken, die wir bis jetzt betrachtet haben. Hoch unter zwei schwebenden Engeln mit Posaunen thronet Christus, die Füße auf einem Regenbogen, umgeben von den Aposteln auf zierlich geschmückten Stühlen, während vorn, den Kreis fast schließend, Maria und Johannes der Täufer knien. Im Vordergrunde bis zu den Füßen des Weltenrichters überall Auferstehende. Die Seligen werden links (zur Rechten des Herrn) zu der Pforte einer hohen thurmartigen Burg geführt, deren Fenster und Galerien musizierende Engel einnehmen; gegenüber rechts werden auf hochansteigenden, kluftreichen Bergmassen die Verdammten von vielen fragenhaften Teufeln gezerrt und gepeinigt. Im Vordergrunde vor Maria erfleht der Stifter Gnade — eine kräftige Mannsperson, angethan mit einem faltenreichen Messgewande. Vor ihm liegt das Wappen: ein grüner Baum, in dessen Stamm eine Art eingehauen ist.

Die Technik des Meisters verdient alle Anerkennung, teilweise Bewunderung. Er gebrauchte nach altsächsischer Weise zu den Tafeln Eichenholz, überzog es mit Leinwand und diese mit einer Kreidedecke. Einzelne Züge an den Fleischteilen erscheinen zart, wie aufgehaut, sonst ist die Farbe pathos, kräftig und leuchtend, nur nicht mehr so licht und leicht wie in den Temperabildern, die Bildfläche fühlt

sich höckerig an. Ganz meisterhaft gelangen ihm die kleinen Donatorenporträts, die Gewänder mit ihren herrlichen Mustern, die Geräte und die ornamentirten Fußbodenfliesen. Den goldenen Grund beleben einpunktirte und eingepreßte Zierden von wechselnder Figur, die Rimben ebenso gebildete Inschriften. Dies und die Vorliebe für Architekturen, die Pracht, welche Farben, Gewänder und Beiwerk aussprechen, lassen seine Werke ganz deutlich als Triebe und Spätlinge der Soester Schule¹⁾ erscheinen, ebenso gewisse Züge der Auffassung und Behandlung.

Sein Beharren bei der goldenen Luft, seine gedrückten Berge mit dem spärlichen Baumschmuck, die schwachen Perspektiven des Hintergrundes, die Tiergestalten ohne Zeichnung und Modellirung bezeugen schon, daß er des Realismus nicht recht Herr werden konnte.

Eine klare Komposition hat der Meister im Jüngsten Gerichte versucht. Bewegte Szenen oder entsprechende Attitüden sind nicht seine Sache, sondern, wo es der Gegenstand eben gestattet, wenige Figuren und statuarische Haltung. Das Beiwerk und die Porträts sind meistens saubere Arbeiten, die Gewandfalten oft schön und reich fließend, in den Brüchen dagegen wieder hart oder gar knöchern. Das Zeitkostüm gelingt ihm gut, als Kopfbedeckung der Männer liebt er die niedrige Klappmütze. Der Ausdruck der Männerköpfe ist würdig, wohl gar fein, aber einförmig. Wer einen Kopf von ihm gesehen hat, kennt fast das Gepräge aller andern. Sie sind von viereckigem Umriß und groß, die Stirnen niedrig, die Kinladen zum Halse rechtwinkelig ausgeladen und breit, die Augen klein, ohne gehörigen Wechsel im Blicke,

¹⁾ Man vergleiche über die Soester (Liesborner) Schule Lübke a. a. O. S. 346 ff. und über die älteren Werke derselben meine „Soester Malerei unter Meister Konrad“ in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden. Bonn, (1879) Heft LXVII, 100 ff. und (1880) S. LXVIII, 65 ff., besonders S. 112 ff.

so daß man schwer darüber entscheiden kann, ob der Meister sie aus Schwäche stier oder aus idealem Gesichtspunkte gutmüthig gebildet hat. Ein idealer Zug liegt mehr in den Gesichtern der Frauen, ein realistischer in denen der Männer. Doch auch hier tritt der Unterkopf mit Nase und Kinn gern noch spizig hervor. Die Proportionen der Männer sind gedrungener, mehrere Frauengestalten noch bei kurzen Taillen an den Hüften ausgebogen, die Kinder und die kleineren Gestalten verhältnismäßig schlank. Die Hände erfreuen sich besserer Bildung, als die Beine und Plattfüße, die letzteren haben selbst bei den stehenden Kindern etwas Schlaffes, Schwimmsfußartiges, und darin berührt sich unser Meister mit dem Münsteraner, welcher unter anderem das Mittelstück des Amelsbürener Altars im Museum zu Münster geschaffen hat, in manchen anderen Dingen mit der Schule des Liesborner Meisters oder vielmehr mit jener Richtung der Soester Schule, welche den Idealismus der Vergangenheit so lieblich mit dem Realismus verschmolz, auf den die Zeit drang. Und die Richtung stand — man kann bestimmte Vorbilder nicht nennen — im allgemeinen der Weise Rogiers van der Weyden am nächsten, sowohl was die lyrische Stimmung, als was die Ausprägung der Charaktere betrifft. Von Einwirkungen eines Dortmunder oder auch eines Kölner Meisters, geschweige eines Dürer findet sich keine Spur, gleichwie den Architekturen jedes Renaissancemotiv fremd ist. Meister Gert van Lon hat, so dürfen wir aus allem schließen, in seiner Nachbarschaft Soest gelernt, höchstens einmal nach Münster hinübergeschaut, dann in der kleinen Stadt Geseke seinen Herd gegründet, in den Traditionen seiner Schule den Idealismus mit dem stetig heftiger pochenden Realismus zu verbinden gesucht und so lange daran festgehalten, wie wohl kein anderer Maler. Seine Schwächen verdunkelten sich in den Augen der Zeitgenossen vor seinen Tugenden,

und daher erhielt er so viele bedeutende Aufträge aus dem Osten des Landes und aus den Wesergegenden.

Bescheiden führt er weder ein Meisterzeichen noch eine Jahreszahl. 1505 tritt er in den Urkunden zuerst, 1520 zuletzt auf. Daher reicht seine Lehrzeit gewiß noch in das 15. Jahrhundert zurück, seine Thätigkeit aber noch weiter über die zwanziger Jahre des folgenden hinaus. Denn wenn die jüngeren Werke eine unreifere Meisterschaft bekunden, so läßt der Willebadessener Altar, welcher 1520 aufgestellt wurde, das Jüngste Gericht zu Paderborn und eine Kreuzigung zu Arensburg an Alter sicher hinter sich zurück. Es ist kein großartiges Künstlerleben, das des Meisters von Gesefke, aber jedenfalls ein erfreuliches und kulturgeschichtlich merkwürdiges; der Güte seiner Arbeiten verdanken wir das Erbe derselben. Und das bleibt immerhin nicht unerheblich. Nehmen wir diese Erfahrungen zusammen, so ist Woltmanns Lob, welches wir eingangs mittheilten, ebenso unzutreffend, wie Lübke's Tadel: „Die Köpfe, zwar edel im Typus, sind meistens verzeichnet; die Färbung ist zwar klar und leuchtend, allein dafür ist die Behandlung der Gewandung etwas steif und unfrei“. Beide Forscher hatten nur ein bestimmtes Werk im Auge. Hätten sie die gesammten Leistungen überschaut, so würde der Tadel wie das Lob anders erklingen sein.

Die Gemäldesammlung auf der Arensburg bei Minteln ziert eine Kreuzigung, welche gleichfalls unserem Meister angehört. Ihm schreibt es mit Bestimmtheit der umsichtige Erforscher altdeutscher Gemälde, L. Scheibler¹⁾ zu; Lübke

¹⁾ Ich benutze diese Gelegenheit, den glücklichen Forschungen Scheiblers auf dem Gebiete der altdeutschen Malerei öffentlich meine Anerkennung auszusprechen. Er nennt noch ein Werk unseres Meisters — eine Kreuzigung auf der Wilhelmshöhe bei Kassel, in der Kapelle der Ritterburg — vielleicht auch, wie die meisten ihrer gemalten Fenster, ein Fund aus dem Dome zu Paderborn. Beipflichten

(S. 354), welcher einen höherstehenden Meister dafür vermutet, beschreibt das Werk so: „Es ist von vortrefflicher Erhaltung und zeigt auf Goldgrund Christus am Kreuze, zu den Seiten je vier Heilige, Michael, Andreas, Petrus, Agidius, Agnes, Johannes, Maria und noch einen anderen Heiligen. Unten kniet eine Donatrix mit Wappenschild und dem von ihrem Munde ausgehenden Spruche: O leve her, verbarme de myner. Das Kolorit ist kräftig und satt, der Farbauftrag pastoser als beim Liesborner Meister, an dessen Lieblichkeit dagegen die Köpfe, namentlich die weiblichen, mit fein gezeichneter Nase und kleinem Munde erinnern. Die männlichen Köpfe zeigen nicht selten hohe Würde und kräftige, dabei edle Charakteristik. Doch sind die Köpfe durchweg etwas groß im Verhältnis zu den Körpern. Den Leib Christi hat der Maler zu mager gebildet, offenbar in der Absicht, ihn möglichst ideal zu halten; im Gesichte des Herrn aber hat ihn das Streben, den Seelenausdruck zu betonen, zu Uebertreibungen, wie blau unterlaufenen Augen und dergleichen verleitet.“ Bis auf diese finden sich also thatsächlich nur Eigenarten unseres Meisters, und sie treten vervollkommnet und veredelt an den gut erhaltenen Werken hervor.

kann ich ihm aber nur mit Bedenken, wenn er dem Meister auch die kleine Kreuzigung der Bartel'schen Sammlung (vergl. Lübke, S. 344) zuzählt. (Vergl. Bonner Jahrbücher Heft LXVIII, 92.) Lübke führt a. a. O. S. 353 und bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VIII, 367, richtig die Willebadeffener Tafeln, die „Heilige Familie“ mit den Flügeln in der Bartel'schen Sammlung, sowie „das Jüngste Gericht“ im Dome zu Paderborn auf dieselbe Hand zurück, nähert dagegen dort S. 350, hier S. 366 das Passionsbild der Bartel'schen Sammlung zu sehr dem Liesborner Meister und giebt dem Kruzifixgebilde mit Heiligen auf der Arensburg einen besondern Urheber.