

I.

Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Von
Ferdinand Kofh.



Einleitung.

Die westfälische Malerei nimmt im Anfange ihres Auftretens¹⁾ d. h. während der ersten Blüteperiode, welche zwischen die Jahre 1380 und 1430 fällt, einen durchaus analogen Entwicklungsgang, wie ihre kölnische Schwesterkunst. Auch bezüglich ihrer Leistungen vermag sie in Konrad von Soest²⁾ einen den dortigen Meistern völlig ebenbürtigen Rivalen aufzuweisen. Wenn auch ihre Farben-

¹⁾ Ich rechne nicht jene drei vereinzeltten Soester Antependien aus dem Ende des 12. Jahrh., welche die Museen zu Berlin und Münster aufbewahren; vgl. Udenkirchens „Die mittelalterliche Kunst in Soest“ Bonn 1875. — Heeremann von Zuydwijck „Die älteste Tafelmalerei Westfalens.“ Münster 1882 (hier auch Abbildungen der drei Werke). — Lübke „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen“. Leipzig 1853 S. 334. — Sanitschek „Geschichte der deutschen Malerei“. Berlin 1890 S. 161 f.

²⁾ Nordhoff „Die Soester Malerei unter Meister Konrad“ Bonner Jahrbücher 67 (1879) S. 100 ff. und 68 (1880) S. 65 ff. — Auf ein Ansuchen (vom 10. Dez. 1897) des Oberbürgermeisters von Dortmund, im dortigen gerade der Restauration unterworfenen Rathause einige entdeckte Wandgemälde zu begutachten, konnte Prof. Nordhoff dieselben bestimmt der Soester Schule und zwar der Zeit des Meisters Konrad, doch nicht diesem, sondern einem andern Maler, etwa dem gleichzeitigen „Johann“ zuschreiben. Die Reste stellen dar: Christus in rotem Mantel,

gebung prunkvoller und heller, ihre Formenzeichnung weniger vornehm und die Darstellung infolge der mehr historischen Vorwürfe dramatischer und lebendiger erscheint,¹⁾ so beruht doch ihre ganze Denk- und Anschauungsweise auf demselben religiösen Fühlen und Empfinden, welches auch die dortigen Künstler jene mythischen und fast körperlosen Scheingebilde darstellen läßt, die wie keine andern in so treffender Weise das religiöse Ideal des ausgehenden Mittelalters verkörpert haben.²⁾ Dieser Parallelismus schwindet um die Mitte des 15. Jahrh., wo von den Niederlanden her die neuerfundene Ölfarbentechnik ihren Einzug hält und in beiden Kunstrevieren einen neuen Aufschwung der Malerei hervorruft. Während nun die kölnische Schule rückhaltlos dem niederländisch-realistischen Geschmacke huldigt, läßt die westfälische Schule zwei deutlich erkennbare Richtungen unterscheiden: Eine idealistische, welche trotz der Übernahme der neuen Technik den altgewohnten Grundfägen des idealisierenden Styles treu bleibt und eine realistische, welche zugleich mit der Errungenschaft der technischen Vorteile auch dem niederländischen Realismus Rechnung trägt. „Die eine dieser Stylweisen ist von anziehender Milde, verfällt aber oft ins Schwächliche, die andere ist energischer, schlägt jedoch meist in unruhige,

blauer Tunika und goldener Strahlenkrone auf einem Throne sitzend und in den Händen ein Spruchband haltend mit den Worten: „iuste iudicate filii hominum“; ferner Maria in blauem Mantel auf rotem, mit goldenen Sternchen betupften Hintergrunde und Johannes den Täufer in härenem Gewande; vgl. „Denkschrift über die Ausschmückung und Ausstattung des wiederhergestellten Rathhauses zu Dortmund.“ Dortmund 1899 S. 7 f., (hier auch eine Abbildung der Christusfigur).

¹⁾ Nordhoff a. a. D. 67 S. 117 f.

²⁾ So völlig gleich wie Firmenich-Richarz „Wilhelm von Herle und Hermann Wyrnich von Wesel“ Zeitschrift für christl. Kunst 8 (1895) S. 245 die kölnischen und westfälischen Bildwerke sein läßt, sind dieselben denn doch nicht. Sie lassen sich sehr wohl auseinander halten. Man muß allerdings etwas scharfer zusehen.

verzerrte Bewegungen und in häßliche Gesichtszüge über.¹⁾ Jene hat, wie Nordhoff nachgewiesen,²⁾ ihren Sitz in Soest und versorgt die Nachbargebiete an der Lippe, den Ost und Grenzsaum des Münsterlandes und die Gegenden südlich und östlich der Haar³⁾ mit den Erzeugnissen ihrer Kunst, diese blüht in Münster und beschränkt sich fast ausschließlich auf den engen Bezirk des Münsterlandes. Bisher war man allgemein der Ansicht, die westfälischen Meister hätten sich vorderhand nur mit den technischen Vorteilen der neuen Erfindung begnügt und hätten nach wie vor dem einseitigen Idealismus gehuldigt, um sich erst am Ende des Jahrhunderts der realistischen Stylweise anzuschließen. Noch Lübke⁴⁾ stellt die Entwicklung der westfälischen Malerei dieser Periode so dar, als ob die Werke realistischen Charakters erst dann entstanden seien, nachdem der Idealismus abgewirtschaftet habe. Durch Nordhoffs Untersuchungen ist aber zweifellos erwiesen, daß beide Richtungen neben einander herliefen, und daß bereits in Münster seit dem Jahre 1446 der realistische Geschmack durch Johann Koerbecke die eifrigste Pflege fand.“ „Dieser Künstler, heißt es dort,⁵⁾ rückte mit seiner mindestens seit 1446 anhebenden Kunstthätigkeit Westfalen in die Vorder-

1) Scheibler „Verzeichnis der Gemälde und plastischen Bildwerke im Museum des Kunstvereins zu Münster 1882“. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst II 1883 S. 301.

2) Nordhoff Studien zur altwestfälischen Malerei II Jahrb. d. Vereins für Altertumsfreunde im Rheinlande Heft 87.

3) Lippborg, Liesborn, Sünninghausen und Herzebrock sind die Hauptfundstätten. — Die Dortmunder Schule kommt erst seit 1500 in Betracht. Wenn auch die Anfänge schon um 1450 wurzeln mögen, so haben sich doch keine nennenswerten Proben erhalten; vgl. Nordhoff Studien II a. a. D. S. 127. — Scheibler Zeitschrift für bildende Kunst 1882/83 S. 59 ff. — 1470 wirkte irgendwie ein Maler „Meister Theodor von Dortmund“ in Soest. Vgl. Aldenkirchen a. a. D. S. 22.

4) a. a. D. S. 337 ff.

5) Studien II a. a. D. S. 136.

reihe jener Landschaften, welche dem flandrischen Geschmacke ihren Tribut entrichteten.“

Während somit die Hauptstadt des Landes weniger engherzig den Anschauungen des Zeitgeistes zu folgen suchte, war man in Soest allerdings konservativ genug, nicht sofort mit dem altgewohnten Idealismus zu brechen und der neuen Mode zu huldigen. Ehe hier die idealen Gestalten für immer von der Bildfläche verschwanden, gelang es dem alten Style noch einmal, seinen ganzen Zauber zu entfalten, und, dank der einflußreichen Persönlichkeit des sogenannten Meisters von Liesborn, eine zweite Blüte zu erreichen, die zwar die erste an zeitlicher Dauer nicht übertreffen, jedenfalls aber an Formenschönheit und Farbenpracht den Rang streitig machte. Anhebend mit den im Anfange unseres Jahrhunderts so arg mißhandelten Stücken des sog. Meisters von Liesborn,¹⁾ in denen sich die idealistische Auffassung zu einer Reinheit und Schönheit erhebt, wie wir es ähnlich nur in Italien in den Werken des beatifizierten Mönches aus Fiesole sehen, erreicht diese Richtung ihren Höhepunkt in dem vorzüglichsten Gemälde westfälischer Kunst des 15. Jahrh. überhaupt, in dem großen Altarbilde der Höhenkirche zu Soest.

I.

Der Meister der Lippborger Passion.

§ 1. Aufstellung des Namens.

Der idealisierenden Stylrichtung gehören nun auch diejenigen Bildwerke an, mit denen wir uns in folgendem zunächst beschäftigen wollen. Sie stammen zwar nicht alle

¹⁾ Bei Aufhebung des Klosters im Jahre 1803 wurde das Altarwerk aus der Kirche entfernt und in kleine Teile zerschnitten. Die wichtigsten kamen in das National-Museum zu London (Pausen derselben im Provinzial-Museum zu Münster); andere sind in der Sammlung des Herrn

von der Hand eines einzigen Meisters, bilden aber innerhalb der Soester Schule eine durch stylistische Übereinstimmungen so eng verwandte und geschlossene Gruppe, daß wir ihre Entstehung zweifellos in ein und derselben Werkstatt suchen müssen. Leider versagt der gänzliche Mangel an jedweder urkundlichen Notiz einen Aufschluß über die Persönlichkeit irgend eines der Künstler, sodaß wir vorläufig nur im Stande sind, eine stylistische Charakterisierung der einzelnen Werke zu geben. Danach scheint der Meister des Lippborger Altarwerkes, welches vor kurzem in das Provinzial-Museum zu Münster gekommen ist, der hervorragendste Vertreter innerhalb der Werkstatt gewesen zu sein. Seine Hand erkennt man mit völliger Bestimmtheit auch in dem Flügelaltare der Kirche zu Sünninghausen (unweit Lippborg) und in dem schönen bereits genannten Altarbilde der Höhenkirche zu Soest. Da diese drei Schöpfungen an Größe und Schönheit die übrigen Bilder der Gruppe bedeutend übertreffen, so halten wir uns für berechtigt, die Werkstatt nach ihrem Autor und den Künstler selbst nach seiner charakteristischsten Arbeit zu benennen. Bis also ein glücklicher Fund etwa in Archiven den wirklichen Namen des Meisters ans Licht fördern wird, mag er vorderhand die Bezeichnung „Meister der Lippborger Passion“ führen.

§ 2. Charakteristik seines Stils.

Da man verschiedentlich die Werke des Künstlers mit dem sog. Meister von Liesborn in Verbindung gebracht

Rittergutsbesizers Löb auf Kaldenhof bei Hamm und im Provinzial-Museum zu Münster. (Abbildungen dieser Stücke in den Bau- und Kunstdenkmälern Westfalens, herausgegeben von Ludorff, Kreis Beckum.) Über den Meister selbst vgl. die von Nordhoff (Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Westfalens 1866 S. 214) angeführte Literatur und Sanitschek a. a. O. S. 239 f.

hat,¹⁾ so haben wir zunächst keine Stellung zu diesem höchst eigenartigen und völlig vereinzelt dastehenden Maler der Soester Schule zu berücksichtigen.

In der That haben beide Meister zufolge ihrer gemeinsamen Herkunft ziemlich viel verwandtes, und namentlich erinnern einige Figuren auf der Lippborger Tafel durch die ideale Schönheit ihrer Köpfe unwillkürlich an die lieblichen Gesichter der jugendlichen Heiligen auf den in England befindlichen Stücken des Liesborner. Aber dennoch ist bei näherer Vergleichung die Formgebung dieses Künstlers eine andere. Jene eigenartig mandelförmige Bildung des Auges, die fast zwingend an Sienesische Vorbilder gemahnt, und die wohl Janitschek (a. a. O. S. 240) zu der Frage veranlaßt haben mag, ob der Meister je über die Alpen gekommen sei, findet sich bei unserm Künstler nicht. Er bildet das Auge runder und ohne jene feine Zeichnung des obern Lides und der Brauen. Auch ist die Bildung des Mundes, der Nase und der Ohren bei dem Liesborner Meister bedeutend schöner und der Natur entsprechender, als bei dem unsrigen, wo bereits jener hohe Ansatx des Ohres und jene bogenförmige Bildung des Mundes erscheint, was wir später in so charakteristischer Weise bei seinem mutmaßlichen Schüler, dem früher fälschlich „Jarenus“ genannten Meister des Berliner Altars (N^o 1222) antreffen. Endlich ist auch die Kompositionsweise unseres Künstlers eine vorgeschrittenere. Er wendet bereits auf den Tafeln zu Soest und zu Lippborg die sog. Episodenmalerei an, indem er eine Reihe verschiedener, chronologisch aufeinanderfolgender Handlungen ohne jedwede Trennung in ein und dieselbe Landschaft stellt. Ist demnach eine Identifizierung beider Meister nicht

¹⁾ Schreiber findet die Tafel aus Lippborg so gut, daß sie von dem Liesborner selbst sein könnte, vgl. dessen Recension a. a. O. S. 302.

wohl möglich, so bleibt es immerhin nicht ausgeschlossen, daß sie als Bürger ein und derselben Stadt in näherer Beziehung zu einander gestanden haben; denn der Liesborner Meister gehört, wie ich hier nochmals nach Nordhoff's Klarlegung betonen will, ebenfalls der Soester Schule an.¹⁾ Jedenfalls ist unser Künstler ein ebenso getreuer Interpret derselben Styl- und Anschauungsweise, wie der Liesborner Meister, und steht, was Schönheit der Form und Schönheit des Ausdrucks anbetrifft, von allen heimatischen Kunstkollegen diesem Künstler am nächsten.

Ein Hauptvorzug seiner Schöpfungen besteht in der einfachen und gemessenen Wiedergabe aller Gefühle und Empfindungen. Niemals ist der Ausdruck des Gesichts verlegend, oder die Gebärden Sprache übermäßig heftig. Immer geben sich die Figuren ruhig, ungezwungen, leidenschaftslos und ohne Affektiertheit in ihren Bewegungen. Dementsprechend gelingen auch die weniger dramatisch, mehr lyrisch angelegten Szenen um vieles besser, als die bewegteren Vorgänge. Und doch versucht er sich in den letzteren grade mit besonderer Vorliebe. Die Formengebung seiner Figuren gründet sich allerdings auf ein sichtbares Studium der Natur, und namentlich sind die Köpfe der Männer in durchaus charakteristischer und lebensvoller Weise aufgefaßt. Dennoch läßt die Modellierung der übrigen nackten Teile in jeder Beziehung zu wünschen übrig. Sie ist schwach und beeinträchtigt durch einen alles umgebenden, schwarzen Kontur. Ebenso mangelhaft ist auch die Kenntnis der Anatomie und der Proportion. Meistens sind die Arme und Beine im Verhältnis zum

¹⁾ Obwohl der Meister bereits von Nordhoff (Studien II a. a. O.) deutlich als Soester nachgewiesen ist, findet sich die alte Bezeichnung „Meister von Liesborn“ neuerdings wieder bei Wormstall, Westfälische Zeitschrift 55 S. 85 ff. — Vgl. auch Einnenborn ebendasselbst 56 I S. 33 Note 4 und S. 35.

Körper viel zu schmal und zu lang. Dies gilt hauptsächlich von den Figuren der beiden Schächer, deren Extremitäten und Körper völlig verzeichnet sind. Alles übrige dagegen verdient uneingeschränktes Lob. An erster Stelle die Köpfe. Diejenigen der Männer sind trefflich gezeichnet, voller Leben und Wahrheit, diejenigen der Frauen und jugendlichen Gestalten zart und von anmutvoller Schönheit. Selbst bei den Physiognomien der Schergen und Henkersknechte treten noch keine häßlichen Bildungen auf. Besonders interessieren aber eine Anzahl aufwärtsblickender Gesichter durch ihre kühne, wohlgelungene Verkürzung. Die Wangen sind eher schmal, wie rund, die Nase etwas lang und das Kinn meist klein und zierlich. Die Mundwinkel haben — freilich nur bei Männerköpfen — zuweilen eine starke Neigung nach unten. Das Inkrnat ist blühend, frisch, mit zarten Lichtern, das Haar weich und sorgfältig, die Hände gut und richtig, die Füße dagegen durchweg zu groß und zu plump. Die Gewandung zeigt wohl hie und da schon eckige und auch scharf gebrochene Falten, hat aber im allgemeinen noch breite, große Flächen. Sie ist für die Personen des Heiligenkreises und ihrer Angehörigen die antike, für die übrigen das Modestüm der Zeit. So tragen die Männer teils den mehrfarbigen, kurzen Sammet- oder Tuchrock, teils den langen, pelzverbrämten und um den Leib gegürteten Brokatmantel, die Frauen das lange Schlepplleid, das enge Mieder und den losen Mantel. Für ein feineres Empfinden des Künstlers spricht die nur schwache Andeutung des Heiligenscheines durch feine Goldstrahlen und die im Verhältnis zur übrigen Soester Schule nur schwache und sparsame Verwendung von wirklichen Metallfarben für Rüstungen, Schwerter, Helme, Schilde und dgl. Diese Dinge sind größtenteils in natürlichen Farben und mit großer Geschicklichkeit in der Nachbildung des Metallglanzes wiedergegeben. Ausgezeichnet ist die

Landschaft mit ihren prächtigen, sorgsam ausgeführten Architekturen, den spiegelnden Gewässern und den weiten, hügeligen, in blauen Tönen schimmernden Fernen. Ausgezeichnet ist auch das Kolorit, das satt und leuchtend, doch in allen Teilen harmonisch wirkt. Endlich ist auch noch auf das eigenartige, eingepunzte Muster im Goldgrunde der Luft aufmerksam zu machen. Es besteht aus einem dreimal geschwungenen Bande mit drei Strahlenbüscheln und scheint spezifisch Söestisch zu sein.¹⁾ Wir finden es bereits auf den beiden Tafeln Konrads der hl. Ottilia und Dorothea im Provinzial-Museum zu Münster. Von hier aus läßt es sich durch die Werke unserer Gruppe bis auf diejenigen des falschen Jarenus verfolgen. Ja es findet sich auch noch auf dem aus der Kirche zu Amelsbüren in das Museum zu Münster gelangten Altarwerke, dessen Mittelstück Nordhoff dem Meister Johann Koerbecke aus Münster vindiciert, während er die Flügel einem Schüler des Liesborner Meisters zuschreibt.²⁾ Aus dieser Charakteristik und den Fundorten der Gemälde ergibt sich ohne weiteres, daß unser Künstler seine Lehrzeit in Söest durchgemacht und dort auch seine spätere Thätigkeit gefunden hat. Er wird etwa in den zwanziger Jahren des 15. Jahrh. geboren sein und dem Style der erhaltenen Gemälde nach zu urteilen seine Hauptschaffenszeit zwischen 1450 und 1470 gehabt haben.

§ 3. Die eigenhändigen Werke.

a. Die Altartafel aus Lippborg.

Die Altartafel aus Lippborg,³⁾ welche sich, wie schon gesagt, seit kurzem im Provinzial-Museum zu Münster be-

¹⁾ Auf außerwestfälischen Bildern habe ich das Muster bisher noch nicht gefunden.

²⁾ Studien II a. a. D. S. 135.

³⁾ Eine schlechte Abbildung bei Ludorff a. a. D. S. 60.

findet, steht von den drei eigenhändigen Schöpfungen des Meisters der Zeit nach in der Mitte. Sie hat bisher noch keine Beschreibung gefunden, sondern ist nur erst von Nordhoff¹⁾ und daraufhin von Scheibler²⁾ und Janitscheck³⁾ erwähnt worden. Bestehend aus einer dicken, 1,75 m hohen und ebensobreiten Eichenholztafel, die mit kreidegrundierter Leinwand überzogen ist, enthält sie in der Kompositionsmanier der Epifodenmalerei die Hauptscenen aus der Leidensgeschichte des Herrn. In der Mitte der Tafel erhebt sich, alles überragend, das Kreuz des Erlösers. Ihm zur Seiten hängen an etwas kleineren Kreuzen die schmerzverzerrten Gestalten der beiden Schächer, von denen der Gute den Blick zum Himmel richtet, während ihn der Böse zur Erde senkt. Christus ist von schmalen, schwächlichem Körperbau, aber von edlem Ausdruck des Gesichts. Seine schmalen Hüften umgiebt ein weißes, spärliches Lententuch. Unten am Fuße des Kreuzes kniet mit aufgelösten Haaren die klagend aufwärtsblickende Maria-Magdalena und umklammert in verzweiflungsvollem Schmerze den Kreuzesstamm. Zwischen den Kreuzen hält auf reichgezümmten Pferden eine glänzende Reiterchar. In ihrer Mitte sieht man links den greisen, ehrwürdigen Longinus, rechts den dunkelbärtigen, bekehrten Hauptmann. Beide präsentieren sich in den prächtigsten Brokatgewändern. Der eine zeigt mit der Linken auf seine erblindeten Augen und hält in der Rechten die Lanze, welche ein jugendlicher Begleiter zum Stiche in die Seite des Herrn führt. Der andere weist mit der Rechten auf den Körper des Gekreuzigten und spricht zu seinem Nachbar gewendet die Worte: *vere filius dei erat iste.* (Spruchband.) Zwei der Reiter

1) Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Westfalens 1866 S. 214.

2) a. a. D. S. 302.

3) a. a. D. S. 241.

tragen lange Stangen mit kleinen Fahnen auf denen die Abzeichen der römischen Legion, auf der einen ein Skorpion,¹⁾ auf der andern die Buchstaben SPQR (senatus populusque romanus) gemalt sind. Im Vordergrund der Tafel unterstützt der schöne Lieblingsjünger die ohnmächtig zusammenbrechende Maria, deren Arme steif und leblos am Körper herunterhängen, während drei klagende Frauen sich um die beiden gruppieren. Links sieht man aus dem Stadttore, dessen Nische im oberen Stockwerke eine grau in grau gemalte und geharnischte Ritterfigur mit trauerndem Gesichtsausdruck birgt, den Zug der Schergen mit dem Kreuztragenden Christus hervorkommen. Der Heiland will unter der drückenden Kreuzeslast zusammenbrechen; aber einer der Knechte reißt ihn mit einem Seile wieder empor, ein anderer bedroht ihn aufmunternd mit einer Keule. Hinter dem Herrn folgen die klagenden Angehörigen, denen ein köstlich gezeichneter Scherge mit beiden Händen ein Maul reißt.²⁾ Rechts erblickt Christus in feurigrotem Mantel, die Siegesfahne in der Linken, die Patriarchen des alten Testaments aus der flammenden Vorhülle. Adam ein prächtiger Greis mit langem Silberhaar und Bart, reicht ihm mit ehrfurchtsvoller Gebärde beide Hände entgegen. Im Hintergrunde der Tafel er-

¹⁾ Das Bild des Skorpions erscheint des öftern auf mittelalterlichen Kreuzigungsbildern und zwar immer — soweit ich es verfolgen konnte — auf Emblemen der römischen Soldaten. — Semper, welcher es auf Kreuzigungsbildern eines anonymen Meisters der Pusterthaler Schule fand, legte daraufhin diesem Künstler den Namen „Meister mit dem Skorpion“ bei; vgl. dessen „Wandgemälde und Malereien des Brixener Kreuzgangs“ Innsbruck 1887. — Zanitschek a. a. S. 305.

²⁾ Diese Figur muß traditionell gewesen sein. Wir sehen sie bei Konrad von Soest (Tafel zu Warendorf), bei Roerbecke (Tafel aus Langenhorst) und noch im 16. Jahrh. (Bild im Provinzial-Museum zu Münster, ohne Katalognummer; es stellt die Kreuzschleppung dar und ist verwandt den Dünwegge).

blickt man in kleineren Figuren die Darstellung des „noli me tangere.“ Reiche Landschaft mit Hügeln und Seen und einer vielgetürmten Stadt bildet den Hintergrund, und über dem Ganzen schwebt die goldne Luft, welche in der vorbeschriebenen Weise gemustert ist.

Auf dem Zaumzeugknopfe eines Pferdes befindet sich ein geschwungenes Band mit den Buchstaben VS und VV, auf zwei andern das Zeichen A. Durch letzteres bewogen schreibt Nordhoff in der angeführten Zeitschrift die Tafel dem Meister des Altarwerkes in Alt-Lünen zu. Er sagt nämlich dort (S. 214.) nach vorheriger Erwähnung des Liesborner Werkes: „Sollte insbesondere die Tafel zu Alt-Lünen eine verwandte Herkunft haben, dann findet eine solche auch statt bei dem — von Pastor Dibon daselbst neuentdeckten — größeren Passionsbilde zu Lippborg, da das Monogramm des letzteren, welches zweimal auf Zaumzeugknöpfen vorkömmt mit dem Hauptzeichen des Bildes zu Alt-Lünen übereinstimmt.“ Indessen geht es mir mit diesem Zeichen, wie Scheibler mit dem zu Alt-Lünen. Ich kann dasselbe keinesfalls für eine Meister-signatur erklären. Der Umstand, daß derartige Zeichen des öftern auf mittelalterlichen Bildern erscheinen, und gerade die Buchstaben A und S¹⁾ auf dem Altarwerke in der Kirche zu Schermbeck²⁾ bei Wesel sogar zusammen mit dem Bilde des Skorpions auf der Fahne eines römischen Soldaten angebracht sind, läßt mich weit eher vermuten, daß wir es hier gleichfalls mit Abzeichen der römischen Legion zu thun haben, zumal die Stellen, wo sie sich befinden, schwerlich von dem Künstler zur Anbringung seines Monogrammes

¹⁾ Die Buchstaben A und S finden sich z. B. bei Israhel von Mekenen. Folge aus dem Leben Christi 55 Blatt B. VI. 290, 229. Nagler Monogrammist I. 11, 22.

²⁾ Photographie des Werkes bei A. Schmitz in Köln.

und dann gleich zweimal gewählt sein dürften. Außerdem befinden sich ja auf dem dritten Knopfe, auch noch aufgemalte Buchstaben¹⁾ und zudem hat das Zeichen in Lünen hinter dem A noch ein S.

b. Der Altar in der Kirche zu Sünninghausen.

Die zweite Schöpfung, welche wir von der Hand unseres Meisters nachweisen können, ist der Flügelaltar in der Kirche zu Sünninghausen.²⁾ Leider ist derselbe fast vollständig übermalt und verdorben. Nur noch wenige Reste der Mitteltafel haben ihren ursprünglichen Charakter bewahrt. Diese aber zeigen in Haltung und Auffassung Zug um Zug die Hand des Meisters.

Das dreiteilige Werk, welches aus einem 1,22 m hohen und 2,08 m breiten Mittelstück und zwei beweglichen,

¹⁾ Völlig willkürliche und rein dekorative Buchstabenreihen kommen namentlich auf Gewandsäumen vor, vgl. Nordhoff Recension der Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden von S. Kraus; Repertorium für Kunstwissenschaft 12. S. 192. — Infolge einer derartigen Buchstabenreihe auf dem Rocksaume einer Figur, hat man ein Bild im Museum zu Münster auf den Namen N. Suelmeigr getauft (vgl. Lübke a. a. D. S. 351, — Sanitschek a. a. D. S. 241, — Scheibler a. a. D. S. 301). Ob man mit dieser Bezeichnung das Richtige getroffen, steht noch sehr dahin; denn nach dem ersten Buchstaben befindet sich kein Zeichen, welches auf eine Abkürzung des Vornamens schließen ließe, und hinter dem letzten folgt noch ein Buchstabe, von dem allerdings nur die Anfangsstriche zu sehen sind, weil hier gerade der Saum umbiegt. Wie die stylistische Vergleichung ergibt, findet sich im Pfarrhause zu Sendenhorst ein zweites Werk dieses eigenartigen Künstlers. Es stellt ebenfalls die Anbetung des Kindes dar und zeigt dieselben Figuren und die gleiche braunrote mit Schlingpflanzen bewachsene Architektur. (Eine Abbildung bei Ludorff a. a. D.)

²⁾ Abbildung bei Ludorff a. a. D.; vgl. Lübke a. a. D. S. 349, — Sanitschek a. a. D. S. 241, — Scheibler a. a. D. S. 302, — Katalog der Ausstellung des Altertumsvereins in Münster 1879 Nr. 1463. — Photographie des Werkes bei Schöningh in Münster.

je 1,22 m hohen und 95 cm breiten Flügeln besteht, vergegenwärtigt wiederum Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn, und zwar sind auf der Mitteltafel in fünf Feldern in der Mitte die Kreuzigung, links die Geißelung und Kreuztragung, rechts die Grablegung, und Christus als Gärtner, auf den Flügeln links das Gebet am Ölberge, rechts die Auferstehung zur Darstellung gebracht. Als Trennungsglieder der einzelnen Felder dienen fingerbreite, aufgemalte Goldstreifen. Diese alte Anordnung, welche in Verbindung mit einer einfacheren, weniger figurenreichen Komposition einen ruhigeren und noch idealeren Eindruck hervorruft, läßt darauf schließen, daß der Altar trotz der bereits in blauer Farbe erscheinenden Luft, dem Lippborger Bilde der Zeit nach voransteht. Indessen ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch die heute eigentümlich modern aussehende Luft ehemals golden war.

Die Hauptszene der Kreuzigung ist bedeutend einfacher, wie zu Lippborg. Es fehlen sowohl die Schächer, als auch die große Reitergruppe. Wir haben nur den Crucifixus, zu seinen Füßen die knieende und den Kreuzesstamm umflammernde Magdalena, links eine klagende Frau, die ohnmächtige Maria und den sie unterstützenden Johannes, rechts den bekehrten und zum Kreuze hinaufweisenden Hauptmann und zwei Begleiter. Christi Leichnam ist völlig identisch mit dem auf der Tafel zu Lippborg. Der Ausdruck seines Gesichtes, die Haltung des Körpers und Kopfes, die Zeichnung der Hände und Füße und die Form und Faltengebung des Leidentuches ist genau so wie dort. Auch die Art und Weise, wie die zusammenbrechende Mutter Arme und Hände hält, wie der hülfeleistende Jünger ihren Mantel unter die rechte Achselhöhle emporrafft, oder der bekehrte Hauptmann zum Heiland hinaufweist, verrät keinen wesentlichen Unterschied von der dortigen. Am auffallendsten ist jedoch die Übereinstimmung in der Scene der Kreuz-

schleppung. Nicht allein hat hier der kreuztragende Christus dieselbe Haltung des Körpers und Kopfes, dieselbe Stellung der Hände und Füße und dieselbe Faltengebung seines graublauen Gewandes; Auch Maria und Johannes, sowie der buntgekleidete Scherge, welcher den Heiland an einem Seile fortreißt, ergeben sich als völlig identisch mit den entsprechenden Figuren der Lippborger Tafel. Endlich zeigt auch die Darstellung des „noli me tangere“ dieselben Figuren und dieselbe Anordnung wie dort. Mehr noch als die Mittelstafel haben die Flügel durch die Übermalung gelitten, namentlich der rechte mit der Scene der Auferstehung. Christus entsteigt hier in rotem Mantel dem schräg in's Bild hinein gestellten Sarkophage, den die drei schlafenden Wächter in hockender Stellung umlagern. Auf dem linken Flügel interessieren vornehmlich die Köpfe der drei schlafenden Jünger und der etwas modernisierte Christustypus. Der landschaftliche Teil der Tafeln ist überall groß und stimmungsvoll angelegt, doch hat auch er durch die Übermalung einen andern, vorgeschritteneren Charakter erhalten.

Die Außenseiten der Flügel zeigen heute ein paar fürchterlich rohe Nachwerke aus der Barockzeit, links Maria mit dem Kinde auf dem Halbmond, rechts den hl. Vitus und den hl. Michael. Auf dem erneuerten Rahmen steht die Jahreszahl 1661.

e. Das Altarbild der Höhenkirche zu Soest.

Wie bereits bemerkt bildet die Altartafel in der Höhenkirche zu Soest, welche gleich den vorigen eine Darstellung der Passion enthält, den Höhepunkt der idealen Malerei des 15. Jahrh.¹⁾ Es ist überhaupt das glänzendste, reichste

¹⁾ Lübke a. a. D. S. 357. — Sanitzschel a. a. D. S. 241. — Scheibler a. a. D. S. 302.

und farbenprächtigste Werk, welches die mittelalterliche Kunst in Westfalen hervorgebracht hat. Einzelne Gewänder sind so reich mit Perlen, Gold und Edelmetalle besetzt, daß man unwillkürlich an die Malereien der van Eycks erinnert wird und beim Künstler mindestens eine Kenntnis jener Meisterwerke voraussetzen möchte. Alles ist bis in die kleinsten Einzelheiten fein und sorgsam ausgeführt. Nichts ist vernachlässigt. Bäume und Architekturen, Hügel und Gewässer, Rüstungen und Helme, Schwerter und Lanzen, kostbare Gewänder und die Menschen selbst, alles beweist den eifrigsten Fleiß und die höchste Sorgfalt des Meisters. Dabei ist das Kolorit von einer Leuchtkraft und Tiefe, wie es selbst die spätern Renaissancemeister Westfalens, trotz ihrer Anwendung des Hellbunkels, kaum wieder erreicht haben. Wenngleich der Künstler bei der Charakterisierung der Personen nach bestmöglicher Naturtreue gestrebt und auch in der Faltengebung durchgehends schon ziemlich scharfe Brüche beliebt hat, so schwebt doch über dem Ganzen ein so idealer Hauch, daß selbst bei den Schergen und Henkersknechten keine häßlichen und unedlen Gestalten aufkommen.

Stylistisch steht das Werk den beiden vorigen so nahe, daß man unbedenklich deren Meister auch für den Schöpfer dieses prächtigeren Stückes halten muß. Außer den Kopf-typen, welche in Form und Ausdruck die größte Verwandtschaft zeigen, zwingt namentlich die Gestalt des Kreuztragenden Christus zu dieser Annahme. Die Stellung der Hände und Füße, ja sogar die Faltenmotive seiner graublauen Gewandung sind in den drei Stücken so völlig übereinstimmend, daß wohl keines von ihnen unabhängig von den beiden andern entstanden sein kann. Dazu kommt, daß sich bei der Kreuztragung auch wieder der durch seine Stellung und sein doppelfarbenes Kostüm so auffallende, Christum emporreißende Scherge befindet und in der Scene

der Vorhölle die Figuren von Adam und Eva fast mit denjenigen auf dem Lippborger Bilde identisch sind. Auch die episodentartige Komposition, die Zeichnung der Pferdeköpfe, die Bildung der Landschaft, die goldene Luft mit dem eingepunzten Muster, die Vorliebe für aufwärtsblickende Köpfe, Metallrüstungen und Waffen allerart, sowie die nur bescheidene Andeutung der Heiligenscheine durch feine Goldstrahlen, wie sich dies alles auch auf dem Lippborger Bilde findet, läßt kaum einen Zweifel an der gleichen Autorschaft der Werke aufkommen. Nur ist — wie gesagt — hier alles glänzender, prunkender und in der Ausführung auch vollendeter und richtiger, wie dort. Selbst der Inhalt der Darstellung deckt sich fast mit dem auf der Lippborger Tafel. Wir haben in der Mitte des Bildes die Kreuzigung mit der glänzenden Reiterchar, am Fuße des Kreuzes Christi die klagende Magdalena, vorne die Gruppe der Frauen und Johannes mit der ohnmächtigen Maria, daneben die um den Rock des Herrn losenden Kriegsknechte, links die Kreuztragung, darüber das von Verehrenden umgebene Antlitz Christi im Schweißstuche der Veronika, rechts die Erlösung der armen Seelen aus dem Fegefeuer und darüber die Grablegung. Bei der Kreuzschleppung sieht man die beiden bis auf's Hemd entkleideten Schächer, mit Stricken an einander gebunden, dem Zuge voranschreiten. Bei der Kreuzigung werden ihre Seelen, die ihrem Munde in Kindergestalt entfahren, von einem Engel respektive Teufel in Empfang genommen. An den Enden der Kreuzesbalken hängen die Marterinstrumente, und an dem Stadttore befindet sich, wie auf dem Bilde aus Lippborg, eine Nische und darinnen die Figur des Moses mit den Gesetzestafeln. Darunter liest man die Buchstaben SPQR. Vorzüglich schön ist der Kopf des Christus im Schweißstuche der Veronika und ebenso volle Bewunderung verdienen auch die Köpfe des blinden, ehr-

würdigen Longinus und des bekehrten Hauptmanns. Alles in allem bildet das Werk eine Perle der mittelalterlichen Kunst in Westfalen.

§ 4. Die Schulwerke.

a. Der Altar in Alt-Lünen.

Den eigenhändigen Schöpfungen des Meisters reihen sich nun ein paar Bilder an, die durch ihren stylistischen Charakter offenkundig ihre Herkunft aus der Werkstatt unsers Meisters verraten. Zunächst gilt dies von dem Altarwerke in der evangelischen Kirche zu Alt-Lünen. Sein Schöpfer verfügt über eine minder begabte Hand. Was derselben mangelt, ist vor allem jener hohe Schönheitsfimmel, den wir dort so bewunderten. Die Figuren sind weniger richtig proportioniert, haben schmale, schlanke Körper und dicke, wenig schöne, aber gut modellierte Köpfe. Ihre Bewegung ist eckig und unbeholfen, die Modellierung der nackten Teile schwach und unplastisch und der Ausdruck der Gesichter bedeutend flacher. Auch hat das Kolorit bereits eine starke Hinneigung zum Bunten. Dahingegen ist die geistige Auffassung des Dargestellten, die Anordnung der einzelnen Szenen, die Wahl der Typen, das Muster im Goldgrunde der Luft, kurz die ganze Malweise durchaus die für unsere Werkstätte charakteristische.

Ehemals bildeten die Tafeln ein bewegliches Flügelwerk, heute sind sie auseinandergetrennt und in einen dreiteiligen, gotischen Holzbau eingelassen, dessen Mittelfeld eine minderwertige Kopie der Grablegung nach Caravaggio¹⁾ (nicht Pietà nach Caracci, wie Becker sagt) einnimmt. Sie

¹⁾ Es ist die Kopie des bekannten Meisterwerkes in der Vatikanischen Gallerie zu Rom; vgl. die Radierung von Krauskopf in „die Kunstschatze Italiens“ herausgegeben und beschrieben von C. von Lützow, Stuttgart 1884 S. 452.

enthalten Szenen aus der Passion und aus der Kindheitsgeschichte des Herrn.

Eine Konsole, von 78 cm Höhe und 54 cm Breite, welche früher den Altar geschmückt haben soll, befindet sich heute im Provinzial-Museum zu Münster (N^o 90). Sie zeigt auf weinrotem Teppichmuster die hl. Veronika mit einem lebensgroßen Christuskopfe. Leider läßt die gänzliche Übermalung dieses Stückes heute kaum noch eine Beurteilung zu. Doch muß die ursprüngliche Malerei eine sehr bedeutende gewesen sein.¹⁾

Der Altar wird zum ersten Male von K. Becker²⁾ erwähnt und folgendermaßen charakterisiert: „Der Meister hat auffallende Verwandtschaft mit dem Liesborner schon bei flüchtiger Anschauung. Im Ausdrucke und Schönheit der Charaktere steht er unter ihm. Dennoch ist er ein ausgezeichnete Künstler. Besonders ist der Christuskopf von ungewöhnlicher Großartigkeit und Tiefe. Der Umstand, daß die Darstellung und Verkündigung Kopieen des Liesborner Meisters sind, läßt vermuten, daß die andern Stücke des Liesborners genau so gewesen sind, wie die Bilder hier. Anscheinend sind dieselben um 1470—1490 gemalt.“ Schon Scheibler³⁾ hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Bilder keine Kopieen des Liesborner Werkes sind. Sie sind aber auch keine freien Wiederholungen derselben, wie Lübke⁴⁾ sich ausdrückt. Selbst die von Becker als Kopieen angeführten Szenen der Darstellung im Tempel und der

¹⁾ Herr Prof. Nordhoff sprach mir gegenüber die Vermutung aus, daß die Konsole wohl eher als Handtuchrolle, denn als Stütze des Altars gedient habe. Diese Annahme würde in der That eine feine Beziehung zu dem dargestellten Gegenstande abgeben. — Ein Schema der Anordnung der einzelnen Szenen findet sich bei Ludorff a. a. D. Kreis Dortmund Land.

²⁾ Kunstblatt 1843 (Nr. 90).

³⁾ a. a. D. S. 302.

⁴⁾ a. a. D. S. 348.

Verkündigung haben nur gewisse Züge mit den entsprechenden Vorgängen auf dem Liesborner Werke gemein. Auch ist die Datierung des Werkes von Becker etwas zu spät angesetzt. Sie wird dem Style der Malerei entsprechend nicht weit von der des Liesborner Werkes also um 1465 bis 1470 anzusetzen sein.

Die früheren Außenseiten der Flügel, jetzt auf der Rückseite des Altarbaues angebracht und daher sehr schlecht zu besichtigen, sind von einer andern jüngern Hand. Wenn ich nicht irre ist es diejenige, welche die Außenflügel des Amelsbürener Altars gemalt hat. Nordhoff will in den letztern bereits eine Anknüpfung an die Art des Gert von Lon erkennen.¹⁾ Die beiden großgedachten und würdig ernstern Figuren der Gottesmutter und des Täufers, welche auf der einen Tafel zu Lünen, gleichwie zu Amelsbüren vor einem grünen Teppichvorhange und unter trefflich gemalten Baldachinen stehen, nehmen sich fast wie verkleinerte Kopieen der dortigen aus. Die andere Tafel zeigt den hl. Georg als Drachentöter in silberner Rüstung und im Hintergrunde die hl. Agnes knieend mit einer Krone auf dem Kopfe. Die weitgedehnte Landschaft, welche die Figuren umschließt, kündigt bereits einen leisen Anflug von Stimmung an und deutet darauf hin, daß der Meister schon eingehendere Studien nach der Natur betrieben hat.

b. Die Tafel der Sammlung von Zur-Mühlen in Münster.

Auch die Doppeltafel der Sammlung des Herrn Rittmeisters von Zur-Mühlen in Münster gehört hierhin. Sie

¹⁾ Studien II a. a. D. S. 135. — Über den Meister Gert van Lon vgl. Nordhoff in der Zeitschrift für bildende Kunst 1881 S. 297 ff. und Jahrb. des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinlande 1886 S. 122 ff. — Scheibler a. a. D. S. 302.

steht in stylistischer Hinsicht dem vorigen Werke am nächsten. Nach Aussage des Besitzers soll sie aus dem Kloster von Liesborn stammen. Ihr Inhalt vergegenwärtigt in mehreren Abteilungen die Legende von der wunderbaren Auffindung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena. Zuzolge ihrer Herkunft wurde sie früher von einigen Kunstautoren (Kugler Lübbe) für eine Jugendarbeit des Liesborner Meisters gehalten. Sie hat aber, wie auch jetzt allgemein angenommen wird, mit diesem Künstler nichts zu thun. Wahrscheinlich gehörte sie zu einem der vier Altäre, welche seit Aufhebung des Klosters verschollen sind. Als Arbeit des Liesborner Meisters — wenn auch als Jugendwerk — müßte sie doch wenigstens einen Keim von jener eigenartigen Formenzeichnung und Formenschönheit offenbaren. Aber von alledem ist nichts zu sehen. Die Figuren sind steif und eckig in ihren Bewegungen und wenig glücklich im Ausdruck. Dabei macht auch die Malerei keineswegs den Eindruck einer Anfängerarbeit, sondern zeigt klar und deutlich die Handschrift eines schon fertigen Künstlers, der sich bereits ein eigenes Formenideal geschaffen hat. Der stylistische Charakter aber und das Muster im Goldgrunde der Luft kennzeichnen die Tafel als ein Product unserer Werkstatt.¹⁾

c. Die innern Flügelbilder des Altars aus Amelsbüren.

Weiterhin sind noch zu nennen die beiden innern Flügelbilder des Altars aus der Kirche zu Amelsbüren²⁾

¹⁾ Nach Becker (Kunstblatt 1843 Nr. 89) sollen in der ehemaligen Sammlung Krüger in Minden die jetzt leider verschollenen Flügel des Bildes gewesen sein. Sie enthielten das Martyrium der thebaischen Legion und die Kirchenväter.

²⁾ Lübbe a. a. D. S. 364. — Scheibler a. a. D. S. 302. — Nordhoff Studien II a. a. D. S. 135.

Als ein Abkömmling unserer Werkstatt erweist sich auch das bisher nur erst von P. Clemen in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz

jetzt im Provinzial-Museum zu Münster (N^o 82 und 83). Sie tragen zwar innerhalb der idealen Stylrichtung ein völlig eigenartiges Gepräge, verraten aber durch den ge-

(Kreis Rees S. 109) erwähnte Bild in der Kirche St. Maria in der Schnurgasse zu Köln. Es stellt in großzügiger Landschaft und goldener Luft in der Mitte den Gekreuzigten dar, dessen aus den Wundmalen rinnendes Blut von zwei langgewandeten Engeln in goldenen Kelchen aufgefangen wird. Rechts und links hängen die Schächer. Am Fuße des Kreuzes Christi kniet diesmal nicht Maria-Magdalena, sondern ein stigmatifizierter Mönch in grauer Kutte (hl. Franziscus), der das aus den Fußwunden fließende Blut mit einem Kelche auffängt. Im Vordergrund links sind Johannes und die Frauen um die zusammengebrochene Mutter beschäftigt. Rechts steht eine Gruppe vornehmer Männer. In der Mitte der Tafel kniet die kleine Figur des Malers und neben ihr liegen ein Todtenschädel und eine Palette mit Pinseln. Im Hintergrunde sieht man in kleineren Figuren die Annagelung ans Kreuz, die Dornenkrönung und die um den Rock streitenden Söldner. Sämmtliche Figuren sind große, treffliche Erscheinungen, besonders die Rückenfigur des ganz im Vordergrund rechts stehenden Mannes in blaßrotem, prächtig drapiertem Mantel und Hermelintragen. Die Gesichter der Männer sind durchaus individuell und porträtartig, die der Frauen mit hoher Stirn, kleinem Mund und etwas langer Nase. Alle haben eine stark dunkle Partie unter den Augen und ein auffallend bleiches Infarnat mit nur ganz zarten, graublauen Schatten. Der Ausdruck der Leidtragenden ist sanft, milde und ohne jegliches Pathos; das Ganze überhaupt ruhig und absichtslos. Jedenfalls gehört das Bild zu den wenigen Stücken dieser vorgerückten Zeit, in denen noch ein leiser, idealer Ton nachhallt. Der Meister des Bildes, der sich hier in aschgraugelbem Mönchshabite mit Pinsel und Palette abkonterfeit hat, ist uns bereits durch zwei andere Werke in der Kilians und Nikolai-kirche zu Korbach bekannt. Es ist derselbe, welcher sich auch dort als anbetender Franziskaner-Observant in dem nämlichen Kostüme mit Pinsel und Palette dargestellt hat. Nordhoff hat ihm in der Lützowschen Kunstchronik 1891/92 N. F. III 370 f. und 394 f. einen längeren Aufsatz gewidmet. Die Korbachschen Bilder tragen die Jahreszahlen 1518 und 1527. Um diese Zeit muß auch das Kölner Bild seinem Style nach anzusetzen sein. Da der Christuskörper fast identisch mit dem auf der Tafel in der Höhenkirche zu Soest ist, so liegt die Vermutung nahe, daß der Meister aus unserer Werkstätte hervorgegangen ist. (Photographie des Werkes bei A. Schmitz in Köln.)

musterten Goldgrund und die Anordnung der verschiedenen Passionscenen ihre Zugehörigkeit zu unserer Gruppe. Einmal sind sie abhängig von dem Altar zu Sünninghausen, indem sich bei der Scene der Geißelung die Figuren des blutbesprigten Christus und des schlagenden Schergen wie Copieen der dortigen anlassen, zum andern von dem Berliner Altare des falschen Jarenius, indem die Anordnung der Scenen, namentlich die des jüngsten Gerichtes und der Himmelfahrt, vollkommen mit der dort befindlichen übereinstimmt. Der Meister ist ein höchst unbedeutendes, handwerksmäßiges Talent. Er bildet seine Figuren lang, schmal, mit viereckigen, dicken Köpfen, glozenden Augen und hoch geschwungenen Brauen. Leider sind die Tafeln sammt dem Mittelstück überaus stark beschädigt.

II.

Der Meister Johann von Soest.

§ 1. Person und Bildungsgang des Künstlers.

Aus der im vorigen Teile geschilderten Werkstätte geht nun auch derjenige Meister hervor, welcher lange Zeit unter dem falschen Namen „Jarenius“ eine nicht unbedeutende Rolle in der kunsthistorischen Litteratur gespielt hat. Damals war er nur bekannt durch eine einzige Schöpfung, den großen Kreuzigungsaltar des Berliner Museums (N^o 1222), heute lassen sich noch drei weitere, umfangreiche Werke seiner Hand mit völliger Sicherheit nachweisen. Es sind dies der große Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Schöppingen, das bisher noch wenig bekannte, heute im nördlichen Querschiffe des Kölner Domes aufgestellte Altarwerk aus der Kirche zu Halbern am Niederrhein¹⁾ und jene bereits

¹⁾ Photographie bei A. Schmitz in Köln.

von Nordhoff dem Meister zugeschriebene Tafel mit fünf Heiligen aus der Althausener Kapelle bei Nordwalde, jetzt im Provinzial-Museum zu Münster.¹⁾

Die Stylkritik dieser Werke ergibt eine höchst interessante, eigenartige Künstlerindividualität, die im Kampfe zwischen Idealismus und Realismus zu keiner von beiden Richtungen eine bestimmte Stellung einnimmt, sondern auf demselben Bilde halb der einen, halb der andern Weise die weitgehendsten Concessionen macht. Da der Künstler zudem seine erste Lehrzeit in Soest, seine späteren Jahre aber höchst wahrscheinlich in Münster zugebracht hat, so wird er der eigentlichsste Vermittler zwischen idealistischer und realistischer, zwischen Soester und Münsterischer Kunstweise. Leider fehlt uns auch diesmal jedes direkte Urkundenmaterial, sodaß wir bei der Frage nach der Person und dem Bildungsgange des Künstlers lediglich wieder auf die Werke selbst angewiesen sind.

Läßt schon die Herkunft des Berliner Altars, der nach Waagens Bericht aus einer der Kirchen von Soest stammt²⁾ auf Beziehungen des Meisters zu dieser Stadt schließen, so spricht in noch entscheidenderem Maße der stylistische Charakter seiner Malweise dafür. Die idealen Gestalten der Frauen und jugendlichen Heiligen, die lieblichen Köpfehen der Engel, welche an die zarten Schöpfungen des Liesborner Meisters erinnern, das Kolorit mit seiner Hinneigung zum Bunten, die vielfache Verwendung von

¹⁾ Abbildung in Zeitschrift für christl. Kunst 1891 S. 74.

²⁾ Nordhoffs Versuch den Berliner Altar von Mariensfeld herzuleiten und ihn als denjenigen zu bezeichnen, welchen das Kloster unter seinem Abte Gallenkamp an den großen Churfürsten verkaufte (vgl. Repert. f. Kunstw. V 1882 S. 305 und Zeitschrift für preussische Geschichte und Landeskunde 1881 XVIII S. 576) ist von Scheibler (a. a. O. S. 303) zurückgewiesen und von ihm selbst (Studien II a. a. O.) aufgegeben.

goldenem Zierat,¹⁾ kurz die ganze Technik der Gemälde verrät zweifellos den in der Soester Schule gebildeten Künstler. Dabei giebt die Auffassung und Behandlung der Gesamtkomposition, welche derjenigen der Tafeln aus Lippborg und der Soester Höhenkirche entlehnt zu sein scheint, ferner das bekannte Muster im Goldgrunde der Luft, sowie die auffallenden Typen gewisser Figuren, welche ausgesprochenes Eigentum der im vorigen Teile geschilderten Werkstätte sind, — ich verweise nur auf den durch seine Stellung und sein doppelfarbenes Kostüm so sehr markanten Schergen in den Szenen des Verhörs und der Kreuztragung — beredtes Zeugnis von dem Unterricht und dem Hervorgehen des Künstlers gerade aus dieser Werkstätte. Überhaupt dürfen wir alle idealen Elemente, denen wir in seinen Bildern noch so reichlich begegnen, getrost auf Lehrtraditionen dieser Schule zurückführen. Ja das Bild in der Höhenkirche zu Soest, welches wie ein vollkommenes Prototyp der Schöpfungen unsers Meisters erscheint, zeigt deutlich genug, daß wir in seinem Autor den Lehrmeister der idealen Formenanschauung des unsrigen zu suchen haben.

Wo aber bezog der Meister die Kenntnis der realistischen Stylweise? Wir müssen unbedingt eine Reise in die Niederlande annehmen. Abgesehen von der großen Nachbarschaft Westfalens und der Niederlande und den mannigfachen Beziehungen,²⁾ welche beider Kunstreviere miteinander verknüpften, machen namentlich die vielfachen Anklänge an Dirk Bouts diese Annahme zur Gewißheit.

¹⁾ Über die Soester Maltechnik, namentlich über die Behandlung des Goldgrundes mit Ornamenten und vertieftem Linienwerk vgl. Nordhoff „Die Soester Malerei unter Meister Konrad“ a. a. D. S. 114 f.

²⁾ Nordhoff Studien II a. a. D. S. 137 und die von ihm (Sahrb. des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinlande LIII 45 und LXVIII 120 ff.) angeführten diesbezüglichen Schriften.

Der Christuskopf mit dem strähnig gescheitelten Haar, dem länglichen Gesichte, dem spärlichen Barte und den scharf vorspringenden Backenknochen,¹⁾ die wenig schönen, aber charakteristischen Figuren, die steifen eckigen Bewegungen, die koloristischen Versuche verschiedener Beleuchtung und die Ausgestaltung der Interieurs²⁾ erinnern so auffallend an die Art und Weise dieses Holländers, daß ein Aufenthalt in dessen Atelier entschieden vorausgesetzt werden muß.³⁾ In die Heimat zurückgekehrt, hat dann der Meister nicht mehr in Soest, sondern in der Hauptstadt des Landes seinen Wohnsitz und seine Werkstätte aufgeschlagen. Hier konnte er für seine neue Malweise am ehesten Verständnis finden, denn hier war der Boden für die Pflanzungen realistischer Kunst seit 1446 durch Johann Koverbecke gebnet. Auch muß es auffallen, wie überraschend viel gemeinschaftliche Züge in den Leistungen beider Künstler zu finden sind. Dieselben sind so zahlreich, daß ich sogar eine Zeitlang glauben konnte, die ganze Gruppe von Bildwerken könne nur von einem einzigen Meister herrühren, der allerdings später eine Wandlung durchgemacht habe. Man betrachte z. B. Koverbeckes Tafel der Verspottung Christi im

1) Vgl. namentlich den Christuskopf auf dem Dirk Bouts'schen Bilde der Sammlung Thiem in San Remo „Christus im Hause Simons“. Abbildung im Klassischen Bilderschätze herausgegeben von F. v. Heber und Ad. Bayerdorfer Nr. 1453.

2) Vgl. „Die Feier des Passahfestes“ von Dirk Bouts in der Gallerie der königlichen Museen zu Berlin Nr. 539. Abgebildet im Klassischen Bilderschätze Nr. 1339. Hier ist der Wandkamin genau derselbe wie bei der Verkündigung auf dem Schöppinger Außenflügel.

3) Man hat auch verschiedentlich an die Memlingsche Art seiner Komposition erinnert (Schnaase, Lübke), hat aber nicht beachtet, daß diese Manier schon vor Memling, wenn auch nicht so ausgesprochen, auftritt, und daß die sicher datierten Stücke dieses Meisters erst mit dem Jahre 1475 beginnen (vgl. Scheibler „Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460—1500“, Bonn 1880 S. 13 f.) einer Zeit, wo unser Künstler sicher wieder in der Heimat weilte.

Provincial-Museum zu Münster (№ 30). Mit dem Berliner Altare unseres Meisters verbindet sie nicht allein die bereits von Nordhoff bezeugte Übereinstimmung zweier stark jüdisch ausgeprägter Physiognomien eines Schergen hier und eines Wächters in der Auferstehungsscene dort, sondern auch die völlig gleiche Bildung des Fußbodenbelags, der in seinen zarten Farbentönen von weiß, blaßrosa, blau und olivgrün zweimal auf den Berliner Altarflügeln, sowohl in der Verkündigungsscene, wie auch bei der Herabkunft des hl. Geistes wiederkehrt. Noch überzeugender sind die Beziehungen der Koerbeckeschen Tafel zu der gleichen Scene auf dem Kölner Altare. Abgesehen von der ziemlich ähnlichen Anordnung bezüglich der Steinbank, auf welcher der gefesselte Heiland sitzt und den abermals wiederkehrenden gleichgemusterten Fußbodenfliesen, ist die Christusfigur sogar bis auf den etwas idealern Ausdruck des Gesichtes, hier wie dort identisch. Die Faltenmotive seiner graublauen Gewandung machen gradezu den Eindruck einer gegenseitigen Pause. Auf zwei andern Tafeln Koerbeckes, den beiden, jetzt im Provincial-Museum zu Münster befindlichen Stücken mit Passionsscenen aus dem Pfarrhause zu Langenhorst, bekundet vor allem die Scene der Kreuzabnahme die engste Verwandtschaft mit der gleichen Darstellung auf dem Kölner Altare. Sodann ist der auferstehende Christus mit dem seitwärts geneigten Kopfe und dem nach links hin flatternden Haare in Haltung des Körpers und Stellung der Arme und Beine genau so, wie der auf dem Berliner Altarflügel. Auch die lang ausgestreckten und hockenden Wächter, welche in derselben Scene vor und hinter dem Steinsarge schlafen, entsprechen sich in ihren verschiedenen Körper-Lagen und Stellungen hier, wie dort. Ebenso ist auch der kleine, blaugekleidete Page, welcher bei der Händewaschung des Pilatus hülfreich zur Hand geht, eine bei unserm Meister bekannte und beliebte Figur. Endlich zeigt

auch ein drittes Werk Koerbeckes, das Mittelstück des Amelsbürener Altars, jene für unsern Meister so überaus charakteristische, mißverstandene Anwendung der Episodencomposition, auf welche ich hernach bei Charakterisierung seiner Stylweise eingehen werde.

Kann somit kein Zweifel an einem Zusammenhang der Werke beider Künstler bestehen, so fragt es sich nur, wer von ihnen der gebende und wer der empfangende Teil gewesen ist. Nach Nordhoffs' Untersuchungen kann nur Koerbecke der Lehrer gewesen sein, denn er bemerkt ausdrücklich¹⁾, daß das Gesichtsprofil des schlafenden Wächters auf dem Berliner Altarflügel eine Kopie des Schergen aus Koerbeckes Tafel der Verspottung sei, und daß das Verhältnis kein umgekehrtes sein könne, da der Berliner Altar, unter dem Vorwalten und Fortwirken des Idealismus in Soest, doch wohl später entstanden sei, als Koerbeckes Werk. Hierbei ist freilich stillschweigend die Voraussetzung gemacht, daß der Berliner Altar in Soest entstanden und sein Schöpfer daselbst ansässig gewesen sei. Da Koerbecke bereits seit 1446 in den Urkunden erwähnt wird, und auch seine Werke, mit Ausnahme des Altars aus Amelsbüren, in der That einen etwas älteren Charakter an sich tragen, so glaube auch ich, daß das von Nordhoff bezeichnete Verhältnis das richtige ist, zumal die Fußbekleidung auf Koerbeckes Werken nur erst aus Tuch oder Filzbezügen besteht und noch nicht jene eigenartigen Stelzenschuhe zeitigt, wie wir sie bei unserm Meister sehen. Dagegen bin ich bezüglich der Ortsfrage anderer Meinung. Grade die angeführten Beziehungen zu Koerbecke, erfordern unbedingt ein näheres Zusammenleben beider Künstler und manchen es weit wahrscheinlicher, daß der Meister eher in Münster, denn in Soest seinen Wohnsitz gehabt hat. Hierfür spricht

¹⁾ Studien II a. a. D. S. 135.

auch noch folgender entscheidende Umstand. An einem Pfeiler des Domes zu Münster befindet sich dicht neben der Bildsäule des hl. Christophoros ein Rest von Wandmalerei, der in halblebensgroßen Figuren die Bekehrung Pauli auf dem Wege nach Damaskus darstellt. Stylistisch zeigt die Malerei eine so enge Verwandtschaft mit der Darstellung gleichen Gegenstandes auf dem Außenflügel des Berliner Altares, daß wohl trotz der Antiquaschrift auf dem Spruchbände, kaum ein Zweifel an der gleichen Autorschaft beider Werke entstehen kann. Die Kopftypen Gott-Vaters, des erschreckten Paulus und seines Begleiters mit den hintergezogenen Mundwinkeln, tragen alle charakteristischen Merkmale unseres Meisters an sich, und das naturalistische Motiv des rückwärtsflatternden Mantels findet sich hier wie dort. Auf jeden Fall hat man aber mit den Malereien im Dome einen heimischen Künstler und keinen fremden betraut, zumal Münster eine blühende Malerschule besaß und auf's glücklichste mit Soest rivalisierte.¹⁾ Nun wissen wir aus alten Kirchenrechnungen des dortigen Staatsarchivs, daß in den Jahren 1485 und 1486 ein Maler „Johann“ Gelder für Wandmalereien im alten, jetzt abgebrochenen Dome empfing²⁾ und aus einer Urkunde ebenda selbst,³⁾ daß im Jahre 1487 20. Juni ein Maler „Johann aus Soest“ zwei Häuser in der Clemensstraße zu Münster, wohin er verheiratet war, verkaufte. Nordhoff, welcher uns die beiden Nachrichten mitteilt,⁴⁾ möchte nun den ersten Namen

1) Wandmalerei ist überall. Die Bemalung einer Bildsäule des 13. Jahrh. in Metelen nachgewiesen von Nordhoff bei Longinus, Führer durch das Münsterland 1896 II S. 128.

2) Über die dort unter der Tünche aufgedeckten Malereien vgl. Geisberg in der westfälischen Zeitschrift 38 I 32.

3) Allgemeine Urkundensammlung Nr. 397 des Staatsarchivs zu Münster.

4) Studien II a. a. D. S. 125 u. 136.

für Johann Koerbecke in Anspruch nehmen, weil die bloße Angabe des Vornamens nur auf die bekannte Persönlichkeit dieses Meisters bezogen werden könne. Für den zweiten Namen weiß er noch keinen Anhalt, um Malereien zu Soest und zu Münster auf ihn anzuwenden, oder eine Verbindung zwischen ihm und Koerbecke herzustellen. Was letztere Bedingungen anbetrifft, so glaube ich, daß wohl kein Meister dieselben glücklicher erfüllen kann, als eben der unsrige. Ich trage daher keinerlei Bedenken ihn und Johann von Soest als ein und dieselbe Künstlerpersönlichkeit zu bezeichnen. Aber auch die erstere Nachricht möchte ich lieber auf Johann von Soest denn auf Johann Koerbecke bezogen wissen. Nimmt man an, daß Koerbecke im Jahre 1446, wo ihn die Urkunden zum ersten Male als Meister nennen, etwa 20 Jahre zählte, so muß er die Malereien im alten Dome, welche zwischen 1485 und 1486 beglichen wurden, wenigstens als sechzigjähriger Mann, also immerhin in einem Alter ausgeführt haben, wo man derartig unbequeme und anstrengende Arbeiten lieber einer jüngeren Kraft überläßt.¹⁾ Johann von Soest aber muß

¹⁾ Nordhoff bemerkt selbst (Studien II a. a. D. S. 126), daß in den Jahren 1488/89, wo in den Rechnungen des alten Domes nunmehr ein Meister Martin erscheint, also nur 2 Jahre später, Koerbecke wohl schon den Pinsel habe ruhen lassen. Interessant ist übrigens, daß von den unter der Tünche aufgedeckten Bildern Martins eines gleichfalls die Befehrung Pauli darstellte. Ich kann hier nur der Klage Nordhoffs beipflichten, daß man nichts davon in charakteristischer Pause gerettet hat. Wie wertvoll hätte grade dieses Stück für unsere Vergleichung sein können! — Zugleich mögen hier noch einige unveröffentlichte Notizen eine Stelle finden. Über Joh. Koerbecke bewahrt das Staatsarchiv in Münster eine Notiz, die sich auf der Rückseite eines Büchleins vom Jahre 1465, geschrieben von einem Mönche Johann von Ahlen im Kloster Marienfeld, findet. Danach erhält der Ordensbruder von guten Leuten 43 rheinische Gulden, um ein Glasfenster im Westgiebel herstellen zu lassen. Der Abt sagt ihm, er solle das Geld aufheben und warten, bis sich die Summe

in diesem schwierigen Zweige der Malerei schon früher bewandert und berühmt gewesen sein, denn sonst würde man ihm sicher nicht die Malereien im neuen Dome anvertraut haben.

Fassen wir also das Gesagte noch einmal zusammen, so ergibt sich aus dem frühern, fabelhaften Jarenus nunmehr ein urkundlich bezeugter Meister Johann von Soest, der auch aller Wahrscheinlichkeit nach in Soest um 1440

durch mildthätige Gaben noch vergrößert habe. Dieselben müssen aber wohl ausgeblieben sein, denn weiterhin trägt ihm der Abt auf, das Geld an Joh. Koerbede aus Münster zu geben in Bezahlung für die von ihm gefertigten Tafeln auf dem obersten Altare. Da die Weihe dieses Altars erst im Jahre 1457 stattfand (vgl. Nordhoff Studien II a. a. O. S. 131 und 133), so ist die Notiz offenbar in späterer Zeit auf die leere Rückseite des Büchleins nachgetragen worden. Jedenfalls erfahren wir aus ihr, daß Joh. Koerbede der Maler des Marienfelder Hochaltars gewesen ist. — Sodann teilte mir Herr Prof. Nordhoff noch mit, daß bei dem Verkauf des Koerbedeschen Hauses im Jahre 1491 Laurentius Wytte, de Meler, (offenbar ein Schüler des Meisters) Bürgerschaft leistet. Hausbrief bei Riemann am Wegesende. — Ferner nach einer Urkunde: „Hiurik Moderfonne, Grete seine Frau, Meister Hermann Korbede und Gertrud seine Frau, Bürge zu Münster, verkaufen dem Kerstien Kerfering, Kanonikus von St. Martin, einen Rentenbrief. 1531. 5. 7. — Nach den Rechnungen des alten Domes erhält 1514—15 Johann Wyleden pro pictura parietis in medio ecclesiae . . . IV marcas V solidos und 1516—17 ein magister Hinricus Veldenschneder pro ligneis imaginibus octo apostolorum substructura organi stantibus V marcas. Ferner malt um 1536 ein Kilian pictor ein Wandgemälde im Kapitelhause von Ludgeri. Nach dem Ludgeri-Barrbuche. — Nach Krabbes Aussagen befanden sich im Dome noch folgende Malereien: An der Orgel, Fischblasenmuster und Quadersteindekoration vor 1448, zufolge eines dabei angebrachten Wappens der Familie Morienn; in den Gewölbezwickeln des westlichen Querschiffes Blumenmedaillons, inschriftlich aus den Jahren 1628—30 ebenda die Figuren continentia, temperantia und amicitia, — in den Seitenschiffen: Bilder aus dem Marienleben (nördlich) und aus dem Leben des hl. Paulus (südlich) von Kaspar Storp 1650. Ein Dietrich Storp wirkte um 1630, vgl. Nordhoff in Prüfers Archiv für kirchliche Kunst 1886, Jahrg. 10 S. 22.

geboren sein wird. Jedenfalls hat er hier seinen ersten Unterricht empfangen, ist dann auf Wanderschaft gegangen, hat in den Niederlanden das Atelier des Dirk Bouts besucht und hat sich, in die Heimat zurückgekehrt, in Münster niedergelassen, wo er Beziehungen zu Koerbecke pflegte und gleich diesem die realistisch-niederländische Strömung leitete. Ferner dürfen wir annehmen, daß er ein wohlhabender Mann war, da er zwei Häuser in der Clemensstraße sein eigen nannte, und daß er vielleicht noch bis in das folgende Jahrhundert hinein seine Thätigkeit ausübte.

§ 2. Charakteristik der Malweise.

Obwohl man im allgemeinen bei den nordischen Künstlern des 15. Jahrhunderts von einer Komposition in unserm Sinne nicht reden kann, da sie weder eine sinnreiche Ausnutzung des gegebenen Raumes, noch eine wohl durchdachte Anordnung und Hervorhebung der Hauptgestalten kennen, sondern ihre Figuren in naiver Weise neben und hintereinander stellen, so muß ich doch mit einigen Worten auf die absonderliche Kompositionsmanier unseres Künstlers eingehen. Neben jener althergebrachten Weise, die Tafel durch aufgemalte Streifen und Bänder in verschiedene Bildfelder einzuteilen und so für jede Handlung einen besondern Raum zu schaffen, bedient sich unser Meister auch der bereits mehrfach genannten damals allgemein beliebten Episodenkomposition. Während jedoch die niederländischen Meister, namentlich Hans Memling und Dirk Bouts, sowie die heimischen Kunstkollegen ihre verschiedenen, chronologisch auf einanderfolgenden Handlungen durch die landschaftliche Anordnung, Gruppierung und vor allem durch die perspektivische Verkürzung der Figuren streng von einander zu scheiden und so klar und übersichtlich zu gestalten wissen, verfällt unser Künstler in einen doppelten

Fehler. Einmal sondert er seine figurenreichen Gruppen nicht genügend durch die Landschaft, sodaß die einzelnen Szenen in einander überlaufen und ein wirres, unübersichtliches Gewühl bilden, zum andern unterläßt er es, diejenigen Episoden, welche im Hintergrunde der richtig perspektivisch gezeichneten Landschaft vor sich gehen, ebenfalls nach den Gesetzen der Perspektive zu verkürzen. Hierdurch entsteht ein auffallendes Mißverhältnis zwischen Landschaft und Figuren.¹⁾ Beide Kompositionsweisen finden sich nebeneinander auf dem Berliner Altare, wo das Mittelstück die letztbeschriebene, die beiden innern Flügelbilder die alte, ideale Manier zeigen.

Bezüglich des Ausdrucks und der Bewegung darf man wohl sagen: das Wollen des Künstlers ist größer als sein Können. So gerne er möglichst lebendige und dramatische Aktionen schildern will, so wenig vermag er die äußerst übertriebenen Attitüden seiner Figuren wahr und glaubhaft zu gestalten, oder ihre heftigen Gestikulationen durch ein entsprechendes Mienenspiel auch nur hinreichend psychologisch zu erklären. Trotz der großen Anstrengung, welche die Figuren machen, um lebhaft zu erscheinen, bleibt ihre Bewegung dennoch „seltsam hastig“ (Kugler) steif, eckig und unbeholfen. Immerhin darf man einigen Szenen wie z. B. der Kreuzschleppung auf dem Berliner oder Schöppinger Altare eine gewisse kühne Wirkung nicht absprechen. Wo der Meister dagegen in den bescheidenen Grenzen seines Talentes bleibt und ruhig dastehende, aktionslose Figuren giebt, kann er zuweilen von trefflicher Wirkung sein. Einige seiner Männergestalten sind prächtige, stattliche Erscheinungen, voller Würde und Selbstbewußtsein. Ich verweise nur auf die drei vorderen Figuren beim Schöppinger *ecce homo* oder auf die schöne Gestalt des

¹⁾ Vgl. die Mitteltafel des Altars aus Amelsbüren.

zweiten Weisen bei der Anbetung der hl. drei Könige auf dem linken Flügel des Berliner Altars. Auch in Szenen wie der Grablegung und Beweinung Christi, wo er den Ausdruck des Schmerzes sanft und ohne Ekstase wiedergiebt, weiß er zu fesseln und zu rühren. Hauptsächlich aber ist feierliche Ruhe und fromme Andacht das Gebiet, auf dem er sich heimisch fühlt. Daher gelingen ihm auch Szenen wie die Verkündigung oder die Anbetung des neugeborenen Kindes am besten. Seine Madonnen und Frauen sind anmutige, liebenswürdige Erscheinungen, denen allerdings noch vieles fehlt, um sie als schön zu bezeichnen. Dieses Prädikates dürfen sich höchstens die kleinen Kinderengel rühmen, welche wirklich noch etwas von dem so viel gepriesenen Liebreiz und der süßen Holdseligkeit der Engel des Liesborner Meisters an sich tragen. Überhaupt ist das Schönheitsideal des Meisters kein sehr hohes. Ihm ist es weit mehr um die charakteristische Auffassung eines Männerkopfes, denn um die ideale Gestaltung eines schönen Gesichtes zu thun. Schreckt er doch selbst vor der Darstellung völlig häßlicher, sogar bucklicher und verkrüppelter Menschen nicht zurück.

Offenbar hat der Meister eifrige Studien nach dem Modell gemacht und hat auch die Anatomie des Körpers im allgemeinen richtig verstanden. Dennoch ist die Wiedergabe der nackten Teile durchaus mangelhaft und unkorrekt. An schwächtigen, dünnen Körpern sitzen lange, magere Arme und schmale, dünne Beine. Völlig verfehlt sind in den Kreuzigungsszenen jedesmal die beiden Schächer, die sich in unglaublichen Windungen dem Beschauer präsentieren. Ihre Arme und Beine gleichen Stöcken, die man an verschiedenen Stellen geknickt und gebrochen hat. Der Leib wird unterhalb der Brust stark eingeschnürt, so daß diese und die Hüften breit und unschön hervortreten. Etwas mehr Sorgfalt verwendet der Meister auf die Bil-

dung des Christuskörpers. Hier kommen die Proportionen wenigstens annähernd der Wirklichkeit gleich, wenn auch die Extremitäten im Verhältnis zur Natur immer noch gar zu fleischlos und gebrechlich erscheinen. Selbstverständlich macht sich diese mangelhafte Körperkenntnis bei langgewandeten oder mit antiker Tracht bekleideten Figuren weniger störend bemerkbar.

Wie schon gesagt, verwendet der Meister ein Hauptaugenmerk auf die lebenswahre Durchbildung der Köpfe. Dennoch kommt er auch hier nicht über ein gewisses konventionelles Schema hinaus. Den Gesichtern haftet immer etwas typisches an, und die Bildung der Einzelteile ist fast überall dieselbe. Ins Auge fallend ist vor allem der nach den Ohren zu breit ausladende Schädel mit dem hohen Ansatz des Ohres, dessen Oberrand fast bis zur Mitte der im ganzen schon ziemlich hohen Stirn reicht. Typisch sind ferner die schmalen, glanz- und leblosen Augen, die stark vortretenden Backenknochen, der kleine Zwischenteil zwischen Nase und Mund und die bei Männerköpfen häufig in übermäßiger Weise hinuntergezogenen Mundwinkel, welche den Gesichtern einen mürrischen und verdrießlichen Ausdruck verleihen. Die Frauen haben einen kleinen Mund und zum Zeichen der Anmut und Milde die Mundwinkel gerne etwas hoch gezogen. Die Nase ist meist individuell gebildet; doch liebt der Meister, wie fast alle damaligen Künstler, zur Charakterisierung der Schergen und Büttel gern übertrieben jüdische Formen. Das Haar ist zunächst in breiter Masse untermalt, und dann sind die einzelnen Härchen und Lichter mit feinen Pinselstrichen aufgesetzt. Maria Magdalena und die Jungfrau Maria haben stets das auf die Schultern fallende, rotblonde, wellig durchgefämmte Haar. Der Bart der Männer ist um den Mund herum meist spärlich. Er endet in eine oder in zwei Spitzen, die zuweilen geflochten werden.

Die Hände sind oft lebhaft gestikulierend, lang und schmal, die Füße unförmig, groß und plump. Beiden fehlt die genauere Kenntnis des innern Knochenbaues und jede Angabe eines Gelenkes. An den Händen findet sich nicht selten der Daumen mit einer leisen Schwingung nach außen abgepreizt.

Die Modellierung der nackten Teile ist, mit Ausnahme der Männerköpfe, die zumeist sehr eingehend modelliert sind, durchaus flach und schattenlos, und der alles umgebende schwarze Kontur beeinträchtigt die plastische Wirkung noch mehr.

Die Personen des Heiligenkreises kleidet der Meister in antike Gewandung, die übrigen nach der Sitte der Zeit in das Modestüm der Wende des 15 Jahrhunderts. Besondere Vorliebe bekundet er für brokatene, seidene, sammete und pelzverbrämte Gewänder. Die Männer tragen enganliegende, trifortartige Beinkleider und gegürtete, mehrfarbige Röcke. Letztere sind manchmal so kurz, daß sie kaum die Hüften bedecken, oder bis an die Knie reichen, manchmal so lang, daß sie fast den Boden berühren. Bald haben sie lange und enge, bald kurze und weite, bald aufgeschlitzte und herabhängende Ärmel. Nicht minder mannigfach sind die Formen der Kopfbedeckung. Neben runden und flachen, hohen und spitzen Hüten, kommen Kapuzen und Mützen, farbige und umgefrempte Filze vor. Die Fußbekleidung besteht in spitzen Schnabelschuhen, einfachen, tuchenen Überzügen und in eigenartigen, bereits erwähnten Stelzenschuhen.

Der Zug der Falten ist flott und wohlverstanden. Er folgt überall der Bewegung des Körpers. Hier und da bilden die Falten wohl noch breite und ruhige Flächen; zumeist sind sie aber nach realistischer Weise eckig und scharfkantig gebrochen. Selbst röhrenartige Falten sind nicht selten. Der Heiligenschein ist immer aus Gold, meist

scheiben oder strahlenförmig. Wo er gegen den Goldgrund der Luft zu stehen kommt, wird er gerne einpunktiert und mit Nagen und anderweitigem Zierat versehen. Innerhalb des Bildes erhält er oft eine dicke, tellerförmige Gypsunterlage. Zuweilen wird er wie aus Laune ganz fortgelassen.¹⁾ Aus wirklichem Golde oder Silber bestehen auch die Rüstungen, Helme, Schwerter und Lanzenspitzen der Reiter und Knechte, sowie sehr oft der Zaumzeugschmuck der Pferde. Diese selbst sind steif und hölzern. Charakteristisch für sie ist die stereotype Beugung des Nackens und das immerwiederkehrende Motiv des hochgezogenen rechten oder linken Vorderbeines. Besser und natürlicher gebärden sich die Hunde und anderweitigen Tiere, mit denen der Meister zuweilen seine Bilder zu staffieren beliebt.

Die Landschaft spielt bei ihm eine große Rolle und ist auch seine schlechteste Seite durchaus nicht. Nur ist sie nicht gleichmäßig genug durchgebildet. Gewöhnlich ist der Vorder- und Mittelgrund zu wenig ausgeführt und flüchtig. Die braunen, formlosen Hügel, welche hier die Landschaft durchziehen, gleichen eher einer Reihe von Maulwurfshügeln, denn einer natürlichen Anlage, und die Bäume und Sträucher sind so roh und schematisch als hätte sie ein Anfänger gemalt. Auffallend gut ist stets die Ferne. Sie ist düstert und zart, dabei doch flott und sicher ausgeführt. Vielgestürmte Städte, baumbelaubte Höhen und widerspiegelnde Gewässer bilden hier in wechselnder Folge ein schönes, anmutiges Landschaftsbild. Besondere Sorgfalt verwendet der Meister auf Baulichkeiten und Architekturen und auf

¹⁾ Dasselbe findet sich auch bei dem Kölner Meister der Cybersberger Passion, mit dem der unsrige überhaupt viel verwandtes hat. Nach Scheibler (Die hervorragendsten anonymen Meister und Bildwerke der Kölner Malerschule von 1460—1500, Bonn 1880 S. 17) soll der Kölner ebenfalls ein Schüler des Dirk Bouts gewesen sein.

die Ausgestaltung von Innenräumen. Hier ist alles sauber und detailliert von den spätgotischen Hallen, Burgen und Häusern bis herab zu den kleinsten Gegenständen, welche das Meublement der Zimmer und zu den bunten Fliesen, welche den Belag der Fußböden bilden. Die Luft ist — wenn nicht golden — unten weißlich und nach oben zu tief blau. Bei der Befehung Pauli auf dem Außenflügel des Berliner Altars ist sogar Gewitterstimmung und bei der Gefangennahme Christi Nacht und Fackelbeleuchtung nicht ohne Geschick versucht.

Mit den Gesetzen der Perspektive weiß der Meister, solange es sich um Landschaft und Innenräume handelt, befriedigend umzugehen, wenn er auch, was fast alle Künstler jener Zeit thun, den Augenpunkt stets zu hoch annimmt. Daß er aber Figuren und Landschaft in kein harmonisches Verhältnis zu bringen vermag, habe ich schon bei Charakterisierung seiner Kompositionsweise bemerkt.

Das Kolorit ist hell, kräftig und leuchtend, jedoch mit einer Annäherung zum Bunten, ohne deshalb disharmonisch zu sein. Manchmal hat freilich das Rot gar zu grelle weiße oder gelbe Lichter. Das Gelb ist in seinen Schatten rot und orange, das Weiß blau, grau oder violett. Die verschiedenen Töne des Grün sind saftig und leuchtend mit gelblichen Lichtern, ebenso die zahlreichen Nuancen des Rot. Das Blau hat dagegen oft einen Stich in's Grüne. Entsprechend der helleren oder dunkleren Karnation der Gesichter, zeigt der Teint der Frauen einen zart grau-blauen oder violetten Schatten, der der Männer einen dunkelen, bräunlich-roten. Die Wangen sind leicht gerötet, die Lippen wenig frisch, und die Lichter auf Nase, Stirn und Kinn in weißer Farbe aufgesetzt und dann vertrieben.

Die Malweise ist durchgängig in Ölfarbe, der Aufstrich fest und zäh, an einigen Stellen jedoch so dünn, daß die Vorzeichnung und Untermalung durchschimmert. Häufig

sind Lasurfarben, namentlich ein krappartiges Rot verwendet. Was endlich die Ausführung betrifft, so ist dieselbe nicht immer gleichmäßig. Neben fein und sorgsam ausgeführten Szenen, finden sich mitunter solche von fast skizzenhaft roher Ausarbeitung.

§ 3. Werke des Meisters.

a. Der Altar in Berlin.

Dieser durch Passavant¹⁾ auf den Namen „Jarenius“ getaufte und in der Litteratur bekannt gewordene Altar,²⁾ ist ein großes dreiteiliges Werk, dessen Mittelstück (1,91 m hoch und 3,42 m breit) sich heute noch im Berliner Museum befindet (*N^o* 1222), während die Flügel (je 1,91 m hoch und 1,59 m breit.) seit 1880 leihweise dem Provinzial-Museum zu Münster überlassen sind, wo sie die Katalognummern 99 und 100 führen. Leider hat sich bis jetzt noch nichts Bestimmtes über seine Herkunft ermitteln lassen. Wir müssen also vorläufig mit der Nachricht Waagens vorlieb nehmen, nach welcher der Altar aus einer der Kirchen von Soest stammt und eine Einzelerwerbung des Berliner Museums vor dem Jahre 1830 ist. Seit durch Woltsmanns Untersuchung³⁾ der nichts weniger als westfälisch klingende Name „Jarenius“ in das Reich der Fabel verwiesen ist, geht der Altar heute unter der allgemeinen Bezeichnung „Soester Schule“, an deren Stelle nunmehr die genauere „Johann von Soest“ zu setzen ist.

Die Mitteltafel des östern beschrieben (Schnaase, Lübke, Janitschek) stellt in episodentartiger Komposition die

¹⁾ Kunstreise durch Belgien und England S. 141 und 402 und Kunstblatt 1833 Nr. 13.

²⁾ Wir finden den Namen bei Kugler, Waagen, Becker, Förster, Schnaase und Lübke.

³⁾ Repert. für Kunstw. II S. 422.

Kreuzigung mit den sie begleitenden Nebenumständen dar. In der Anordnung der Gruppen nicht sonderlich verschieden von dem Bilde in der Soester Höhenkirche, leidet sie jedoch an den für unsern Meister als charakteristisch bezeichneten Fehlern, der mangelhaften Raumbildung, der schlechten Sonderung und perspektivischen Verkürzung der Gruppen, an der Überfülle der Figuren und an allzu buntem Kolorit. In der Mitte der Tafel erhebt sich zwischen den Kreuzen der stark verzerrten Schächer, deren Seelen in Kindergestalt von einem Engel resp. Teufel geholt werden, das Kreuz des Erlösers, dessen Stamm die kniende Magdalena mit beiden Armen umklammert hält. Links gruppiert sich eine Reiterſchar um den blinden Longinus, der, von einem Kriegsknechte unterſtützt, die Lanze in die Seite des Herrn ſticht, rechts eine andere um den bekehrten Hauptmann. Mehr nach vorne befindet ſich eine Gruppe von Juden, die einen ſitzenden und ein Spruchband ſchreibenden Geſonnen umſtehen.¹⁾ Ganz im Vordergrunde hocken die Söldner und geraten beim Würfelspiel um den Rock des Herrn in einen Meſſerſtreit. Links ſieht man die Frauen und Johannes um die ohnmächtige Mutter beſchäftigt. Ganz links kommt Chriſtus, das Kreuz tragend, neſt dem Gefolge aus dem Stadtthore. Hinter ihm ſchreiten, Maria, Johannes und Veronika mit dem Schweißſtuche. Etwas zurück ſpielt die Gefangennahme Chriſti durch Judas und ſeine Kotte. Ganz rechts erlöſt Chriſtus die Patriarchen aus der flammenden Vorhölle und weiter zurück wird er von den weinenden Angehörigen zu Grabe beſtattet.

Während dieſe Tafel einen durchaus unruhigen und wenig befriedigenden Eindruck hinterläßt, geben ſich die Innenseiten der Flügel einfacher, weniger geräuſchvoll und

¹⁾ Die Gruppe erſcheint auch auf dem Bilde Konrads von Soest in Warendorf.

angenehmer für die Betrachtung. Jede Scene beansprucht hier einen Raum für sich, begnügt sich mit einer geringeren Figurenzahl und zeigt ein minder buntes, ungleich harmonischeres Kolorit. Jeder Flügel enthält vier Scenen aus der Geschichte des Herrn, und zwar der linke Vorgänge aus der Kindheitsgeschichte, der rechte Ereignisse nach seinem Tode.

Die erste Darstellung auf dem linken Flügel, welche die Verkündigung zeigt geht in einer Stube vor sich, deren Boden schön und säuberlich mit bunten Fliesen ausgestattet ist, und deren rechte Hälfte fast ganz von einem großen Bette mit roten Kissen und Vorhängen eingenommen wird. Rechts im Vordergrund kniet Maria in demüthvoller und ergebener Haltung vor einem gotischen Betpulte. Ein goldener Nimbus mit eingepunktetem Namen umgiebt ihr anmutvolles Köpfcgen, von dem die blonden Haare in weichen Wellen auf den blauen Mantel und das blaßrote Unterkleid herabfließen. Von links naht sich ihr der liebe Himmelsbote in weißem Kleide und rosenrotem Mantel, dessen breite Borde ein prächtiger Schmuck von aufgemalten Prophetenstatuen ziert. In der Linken hält er ein Scepter, woran ein Spruchband mit den Worten: *ave gratia plena „dominus tecum“*. Vorne am Boden steht ein Napf mit allerlei Geblüm, und im Hintergrunde ein Schränkchen mit einem kupfernen Waschbecken. Durch das Oberlicht eines Fensters flutet ein goldener Lichtstrahl in das Zimmer, und in demselben schwebt die Taube des hl. Geistes und der kleine Christusknabe mit dem Kreuze.

Der Vorgang im zweiten Felde, der in weiter Landschaft vor einem halbverfallenen Schuppen spielt, hat die Anbetung des neugeborenen Kindes zum Gegenstande. Maria kniet hier mit über der Brust gekreuzten Armen betend vor dem kleinen Christuskinde, das von einer Strahlenglorie umgeben nackt am Boden liegt. Neben

ihr kniet gleichfalls anbetend der hl. Joseph in rotem Mantel, blauer Kapuze und mit einer brennenden Kerze in der Rechten. Auch sechs kleine Kinderengel haben sich zu gleichem Thun herniedergelassen und knien jetzt zu drei und drei gruppiert vor und hinter dem Jesusknaben. Zwei von ihnen müssen sich ohne Flügel behelfen.

In der folgenden Scene, der Anbetung der hl. drei Könige, sitzt Maria vor einem Stalle, der zur Hälfte durch einen großen, roten Vorhang geschlossen ist, und in dessen Inneren man Joseph, sowie das Stöcklein und Geslein einträchtig bei einander findet.¹⁾ Maria hält auf ihrem Schoße das ziemlich anmutig bewegte Kind. Als Mutter trägt sie nicht mehr die losen, auf die Schultern herabfallenden Haare, sondern das um den Kopf gewundene, weiße, niederländische Tuch. Der erste der drei Könige, ein alter, weißbärtiger Mann in rotgoldnem Brokatmantel kniet vor dem Kinde und will ihm zum Zeichen der Huldigung und Verehrung das Ärmchen küssen. Hinter ihm steht der zweite, eine hohe, prächtige Männergestalt in pelzverbrämtem, hellem Mantel und goldener Krone auf dem Haupte. Langes, dunkles Haar und ein in zwei Enden geflochtener Bart umrahmen sein gebräuntes, hübsches Gesicht, aus dem zwei Augen wie selbstgefällig den Beschauer anblicken. Zum Geschenke bringt er ein schönes, goldenes Brunkgefäß. Der Dritte endlich, als Repräsentant der blühenden Jugend in eng anschließenden, roten Beinkleidern, langen, spitzen Schnabelschuhen und kurzem, dunkelgrünem Sammetwams, fährt mit der Rechten wie grüßend an seine Kopfbedeckung, um welche sich eine goldene Krone legt, und reicht dem Beispiele der Kollegen folgend, dem Kinde gleichfalls einen goldenen Prachtpokal dar.

¹⁾ Über die Bedeutung der Tiere vgl. A. Schulz „Legende vom Leben der hl. Jungfrau Maria 1878“ und Borberg „Bibliothek der neuteamentlichen Apokryphen“ I 268.

Als Umrahmung der vierten Scene dieses Flügels öffnet sich eine hohe, gotische Halle in Bossen-verziertem Tudorbogen. Die Gewölbekappen derselben sind von glühend roter Farbe und verdanken ihre Leuchtkraft dem Umstande, daß sie zuerst in wirklichem Golde untermalt und dann mit roter Lasurfarbe übergangen wurden. Die Scene vergegenwärtigt die Darstellung des Kindes im Tempel. In der Mitte der Halle steht der Altar, dessen goldene Rückwand, in drei Teile geteilt, die schwarz aufgemalten Figuren des Moses mit den Gesezestafeln und zweier Heiligen enthält.¹⁾ Von links naht Maria mit dem Kinde, welches zurückweichend die Ärmchen nach der Mutter ausstreckt, als wolle es nicht in die Hände des Priesters gegeben sein. Ein leises Lächeln umspielt daher die Züge Mariens. Ihr zunächst steht eine Frau in reichem Brokatkleide grünem Mantel und weißem Kopftuche. In der Hand trägt sie ein Körbchen mit Opfertauben.²⁾ Dann folgen Joseph und noch andere Personen. Von rechts naht dem Altar der Hohepriester, ein alter, graubärtiger Mann, in reichem, golddurchwirktem Ornat. In den vorgestreckten Händen hält er ein weißes Tuch, um darinnen das Kind zu empfangen. Sein Gefolge besteht aus 5 Personen von denen namentlich eine Männerfigur in glänzender Kleidung auffällt.

Von den vier Darstellungen des rechten Flügels zeigt die erste den auferstehenden Christus, wie er, die Siegesfahne in der Hand, in feurigrotem Mantel dem steinernen Sarkophage entsteigt. Drei schlafende Wächter

¹⁾ Die Figur des Moses auf der Rückwand des Opfertisches findet sich auch auf den Bildern zu Lünen und aus Herzebrok (Museum zu Münster Nr. 123—129).

²⁾ Diese Figur erscheint auch auf den Bildern zu Lünen, Herzebrok und Liesborn.

lagern vor und hinter dem Grabe, und aus der Ferne nahen die drei Marien mit ihren Salbenbüchsen der Stätte.

In den beiden folgenden Szenen sehen wir einmal den Kreis der Jünger und Maria am Berge Tabor versammelt und dem himmelfahrenden Christus nachschauen, von dem nur noch die Beine und ein Stück seines roten Mantels sichtbar sind, zum andern in einer gotischen Halle sitzen und unter heftigen Gestikulationen der Herabkunft des hl. Geistes entgehenharren.

Die letzte Scene verbildlicht die Darstellung des jüngsten Gerichts. Wir sehen Christus als Weltenrichter auf einem doppelten Regenbogen thronen und über Gerechte und Ungerechte sein Urteil fällen. Von seinem Haupte gehen links zwei Blumen, rechts zwei Schwerter aus. Etwas tiefer, wie er, knien links Maria, rechts der Täufer mit bittend erhobenen Händen. In der Luft sieht man vier mächtig beschwingte Engel, welche die Posaunen des Gerichts blasen und die Toten aus den Gräbern erwecken. Diese entsteigen links unten in ziemlich realistischer Weise dem Boden, und werden, soweit sie durch den Richterspruch des Herrn zu Höllequalen verurteilt sind, auf der rechten Seite von zwei furchterhaften Teufeln in den Rachen eines Ungeheuers gestoßen. Ganz oben in der linken Ecke des Bildfeldes hat der Meister noch einen Teil des Goldgrundes ausgespart und hier in einer tiefblauen Wolkenumrahmung die Gemeinde der Seligen zu einer Gruppe vereint dargestellt.¹⁾ In ihrer Mitte steht Petrus mit dem Himmelschlüssel und reicht einem der Seligen die Hand.

Die Außenseiten der Flügel zeigen eine ungleich rohere, ja fast handwerksmäßige Ausführung, welche zuweilen wie eine bloße Untermalung erscheint. Dafür treten aber die

¹⁾ Vgl. dieselbe Anordnung auf dem Flügel des Amelsbürener Altars.

charakteristischen Merkmale des Meisters um so deutlicher zu Tage. Nirgendwo macht sich z. B. die unschöne Bildung der Köpfe mit ihren hochstehenden Ohren, den kleinen, schmalen Augen und dem kurzen Zwischenteil zwischen Nase und Mund, nirgendwo die gelenklosen Hände und Füße und die schwache Modellierung des Nackten so unangenehm und störend bemerkbar, wie hier.

Das Hinunterziehen der Mundwinkel ist hier in einer Weise gehandhabt, daß der Mund gradezu die Form eines Hufeisens annimmt, und die Gesichter alle so trift und grämlich dreinschauen, als wollten sie ihrer Trübsal im nächsten Moment durch einen Thränenstrom Luft machen. Von einer Rundung des Körperlichen ist kaum noch die Rede. Alles ist flach und sieht aus, wie aufgeklebt. Die meisten Figuren stehen da, wie Holzklöße, die weder Teilnahme noch Empfindung äußern. Ihre Arme und Beine bewegen sich, als gingen sie in Scharnieren. Am schlimmsten vernachlässigt erscheint die Landschaft. Sie ist — abgesehen von der Ferne und den Architekturen — gradezu formlos und hingeschmiert. Dazu hat auch die glückliche Anordnung der Innenseiten wieder der realistischen der Mitteltafel weichen müssen.

Gegenstand der Darstellung bildet das Martyrium der Apostel Petrus und Paulus. Im Hintergrunde der ersten Tafel sehen wir rechts die zwei Gefangenen von mehreren Schergen zum Tribunal geführt, links den Kaiser mit Krone und Scepter auf seinem Throne sitzen und über die Apostelfürsten das Todesurteil fällen. Im Vordergrund ist die Exekution an Petrus im Beisein des Kaisers und seines Gefolges vollzogen. Wir sehen den Heiligen mit dem Kopfe nach unten in langem, blaßrotem an den Füßen zugeschnürtem Kleide am Kreuze hängen. Neben ihm stehen zwei Engel in weißen Kleidern, von denen der eine ein Buch, der andere einen Kranz von Rosen

emporhält. Ganz im Vordergrund tummeln sich zwei Hündchen.

Auf der andern Tafel sieht man zunächst die Hinrichtung Pauli. Eben hat der Henker sein schauriges Geschäft beendet und steckt nun ruhig und gelassen sein Schwert in die Scheide. Ihm zur Seite steht rechts eine Gruppe teilnahmsloser Zuschauer, links der Kaiser mit seinem Gefolge. Der Leichnam des Enthaupteten liegt in langem, blauem Kleide, das noch einen Teil des Halses und der Schultern frei läßt, am Boden. Um den abgehauenen, seitwärts gerollten Kopf entspringen drei Quellen, und neben jeder liest man die Buchstaben IHS. (Jesus.) Im Hintergrunde ist die Bekehrung des Apostels auf dem Wege nach Damaskus dargestellt. Rechts erblickt man die turmreiche Stadt, in der besonders ein gewaltiger Rundbau mit hoher Kuppel auffällt. Links kommt zwischen den braunen Hügeln der Landschaft eine Reiterschar mit Bogen und Lanzen dahergezogen. An ihrer Spitze reitet Saulus auf einem grüningezäumten Pferde. Erschreckt beugt er sich weit über den Rücken des Tieres zurück und hält die Linke, wie geblendet, über die Augen. Hoch oben in der Luft aber erscheint Gott Vater in Wolken und Blitzen und hält in den erhobenen Händen ein Spruchband mit den Worten: „Saule, Saule, quid me persequeris.“

b. Der Altar in Schöppingen.

Der Schöppinger Altar wird meines Wissens zum ersten Male durch C. Becker in die kunsthistorische Litteratur eingeführt. Im Schornschen Kunstblatt vom Jahre 1843, N^o 89 erwähnt er ihn als ein großes Werk mit Flügeln in der Art des Meisters Jarenus, ohne jedoch die Zusammengehörigkeit mit dem Berliner Altare bestimmt auszusprechen. Dies geschieht erst durch Scheibler in der schon

mehrfach citierten Recension. Hier heißt es nach vorheriger Erwähnung des Berliner Altars: „Dem genannten Altarwerke muß eins von gleichem Umfange, das zu Schöppingen, angehören.“ Scheiblers Ansicht wird geteilt von Janitschek¹⁾ und dem Berliner Kataloge. Die ältern Kunstautoren scheinen das Werk überhaupt nicht zu kennen; wenigstens erwähnen sie es nicht. Erst Lübke bringt es wieder in seinem Buche über mittelalterliche Kunst in Westfalen (S. 364). Er setzt es aber irriger Weise bereits in das 16. Jahrhundert und erwähnt es erst nach Besprechung der Gebrüder Dünwegge im Anschluß an den Altar aus Amelsbüren, dessen gleichfalls zu späte Datierung schon Scheibler²⁾ rügt. Nordhoff, der in seinen Studien³⁾ gelegentlich ebenfalls auf den Altar zu sprechen kommt, stimmt Scheiblers Ansicht nicht bei, sondern hält das Werk für eine Schöpfung der Dortmunder Schule. Indessen läßt die vollkommen inhaltliche, wie stylistische Übereinstimmung mit dem Berliner Altare durchaus keinen Zweifel an der gleichen Autorschaft der beiden Werke zu.

Der Altar besteht gleich dem vorigen aus einem feststehenden Mittelstück von 2,95 m Breite und 1,79 m Höhe und zwei beweglichen, innen und außen bemalten Flügeln, die je 1,35 m breit und 1,79 m hoch sind. Bei geschlossenen Flügeln sehen wir links die Verkündigung, rechts die Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und sechs Engel.

Die erste Scene der Verkündigung geht, gleich wie auf dem Berliner Altare, in einer sorgfältig ausgestatteten Stube vor sich. Schöne, bunte Fliese decken den Boden, kräftige, sichtbare Holzbalken tragen die Decke, und die ge-

1) a. a. D. S. 242.

2) a. a. D. S. 302.

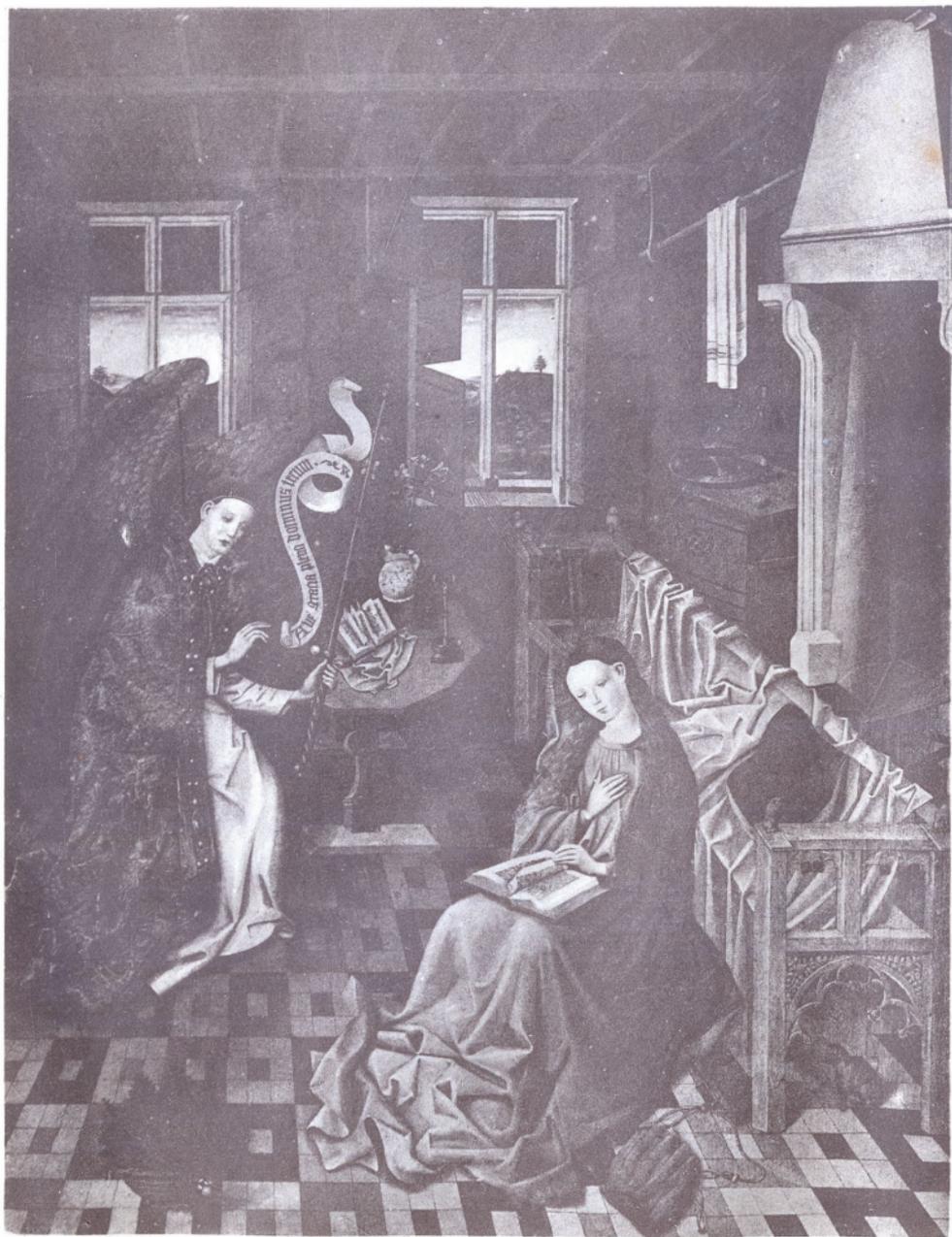
3) a. a. D. S. 131.

öffneten Laden der Fenster ¹⁾ im Hintergrunde bieten dem Blicke eine hübsche Landschaft, über deren baumbewachsenen Hügeln ein wolkenloser Himmel blaut. An der rechten Wand erhebt sich ein hoher Kamin und hinter ihm steht wieder eine Anricht mit einem blinkenden, kupfernen Waschgesehirr.

Statt des großen Bettes, haben wir diesmal eine lange, mit gotischem Zierat geschmückte Bank, über deren Rückenlehne und Sitz ein großes, rosenrotes Tuch in vielen Röhrenfalten herabfällt. Tisch und Stuhl bilden das weitere Meublement der Stube. Eben ist der schöne Himmelsbote auf mächtigen Schwingen der Jungfrau genant. Noch verharret er in halbkniender Stellung vor ihr. Ein langes, weißes Gewand von dickem Stoff und ein kostbarer, perlenbesetzter Brokatmantel hüllen seine Glieder ein. Dunkelblondes Gelock umrahmt das liebliche Köpfcgen, und die Linke hält das Scepter mit dem Spruchbande: „ave gratia, plena dominus tecum.“ Maria sitzt diesmal auf einem Schemel vor der Bank und hält auf ihrem Schoße das Gebetbuch, in dem sie eben gelesen hat. Jetzt schlägt sie in demütiger Bescheidenheit die Augen nieder und legt zum Zeichen innerster Ergebenheit die Rechte an die Brust. Rothblondes Haar fließt von ihrem Haupte in weichen Wellen auf die schmalen Schultern herab und bildet im Verein mit dem blauen Mantel und dem blaßroten Kleide einen reizenden Farbenaccord. Während auf dem Tische das Symbol der unbefleckten Empfängnis, die Vase mit den weißen Lilien steht, fällt durch das Fenster

¹⁾ Sie enthalten bereits Kreuzstäbe. G. Pauli (Die Renaissancebauten Bremens im Zusammenhange mit der Renaissance in Nordwestdeutschland, Leipzig 1890 S. 43) scheint anzunehmen, daß der Kreuzstab erst mit der Renaissance von den Niederlanden her nach Nordwestdeutschland gekommen sei.

Sinker Flügel.
(Außenseite.)



Altarbild in Schöppingen.

(Mittelfstück.)



im Hintergrunde rechts ein goldener Lichtstrahl auf das Haupt Mariens.

Auch die zweite Scene der Anbetung des Kindes ist der auf dem Berliner Altare fast gleich. Sie spielt, ähnlich, wie dort, vor einem dürftig aufgeführten Schuppen, dessen Vorderseite durch eine große, zurückgeschlagene, rote Draperie gebildet wird. Reiche Landschaft mit natürlichem Himmel füllt den Hintergrund. Wieder liegt das nackte Christuskind von einer Strahlenglorie umgeben am Boden, und wieder kniet die anbetende Mutter in stiller Andacht vor dem Neugeborenen. Aber diesmal ist die Anordnung der übrigen Figuren eine etwas andere. Während Joseph in braunem Pilgerkleide und tiefrotem Mantel ehrfurchtsvoll hinter Maria steht, haben von den prächtig gekleideten Kinderengeln diesmal erst dreie den Boden erreicht, indes die andern drei noch in der Luft schweben und dort ihr gloria in excelsis deo singen. Dickslein und Eslein, die neugierig ihre Köpfe aus dem Schuppen hervorstrecken, schließen den Kreis.

Beide Scenen atmen eine wunderbar feierliche Ruhe und Stimmung, deren Wirkung noch durch die Anwendung des natürlichen Himmels, durch die einfache Handlung, die feine Ausführung und das schlichte, harmonische Colorit bedeutend gehoben wird.

Öffnet man die Flügel, so entrollt sich unsern Blicken das ganze Schauspiel der Leidensgeschichte des Herrn. Sämmtliche Scenen des Dramas, von der Gefangennahme Christi bis zur Herabkunft des hl. Geistes, laufen hier in ununterbrochener Folge mit allen Einzelheiten und mit einem großen Aufwande von Figuren über Mittelstück und Flügel hinweg. Das Ganze bildet so ein einziges, zusammenhängendes Gemälde, das aber an Stylofigkeit und Verworrenheit das Mittelstück des Berliner Altars womöglich noch übertrifft. Dagegen ist das Colorit nicht ganz so

bunt, wie dort. Es ordnet sich mehr einem wohlthuenden Gesamttönen unter. Statt des natürlichen Himmels haben wir hier wieder den in bekannter Weise gemusterten Goldgrund der Luft und statt der auf den Außenseiten so angenehm berührenden Ruhe die heftigste Bewegung und das wildeste Durcheinander.

Die Geschichte hebt an auf dem linken Flügel mit der Gefangennahme des Herrn im Garten Gethsemane. Wie auf dem Berliner Altare, bildet die Scene ein düsteres Nachtstück mit Fackelbeleuchtung, wo Christus unter dem Andringen der Häscher den Fuß des Verräters empfängt. Vorne kniet Petrus und holt mit dem Schwert aus, um dem am Boden liegenden Malchus das Ohr abzuhauen. Dann folgen die Scenen der Verspottung und Geißelung, beide in einer sonderbar, theils aus romanischen, theils aus spätgotischen Elementen zusammengesetzten Halle, deren Stirnseite durch ein von einem Löwen gehaltenes Wappen mit dem heraldischen Doppeladler geschmückt ist. Bei der Geißelung steht Christus, an eine Säule der Loggia gebunden, wie ein Bild des Jammers da. Mit wahrer Begeisterung schlagen die roh und häßlich gebildeten Schergen den blut überspritzten, nackten Körper, während der Hohepriester und einige Begleiter im Hintergrunde der Halle erbarmungslos der grausen Marter zuschauen. Hieran reiht sich links im Vordergrunde der Tafel das ecce homo. Auf einer Treppe des Palastes steht Pilatus und zeigt dem untenstehenden Volke den gefesselten und mit einer Dornenkrone geschmückten Herrn. Hier interessieren vornehmlich einige gut charakterisierte Personen von trefflicher Haltung und großer Drapierung. Dann folgt noch die Händewaschung des Pilatus, bei der zwei jugendliche, blau gekleidete Bagen mit Wasserkanne und Handtuch helfend ihre Dienste verrichten und schließlich die Wegführung des Herrn, welche den Übergang zur Mitteltafel bewerkstelligt.

Hier ist alles genau so, wie wir es auch auf dem Berliner Bilde gesehen.

Zunächst haben wir ganz links den Zug der Kreuzschleppung, der in wildem Getümmel aus dem Stadthore hervorkommt. Vorauf reitet ein Herold und bläst in eine Trompete, an der eine kleine Fahne mit einem Skorpion befestigt ist. Ihm folgt eine Reiterschar und ein Haufen Volks. In dessen Mitte sieht man die beiden bis auf's Hemd entkleideten Schächer¹⁾ und einen Schergen mit einer langen Leiter. Dann kommt Christus mit dem Kreuze, den zwei Knechte emporreißen und ein Dritter mit einer Keule bedroht.²⁾ Hinter ihm schließen Johannes und die Frauen den Zug. In einer Nische des Stadthores gewahrt man, wie auf dem Lippborger Bilde, eine geharnischte Ritterfigur und zu deren Füßen, wie auf dem Berliner Altare, das Wappen mit dem doppeltköpfigen Adler und die Buchstaben SPQR. Auch eine Brücke mit darunterfließendem Wasser und zwei Kinderfiguren auf derselben ist genau so, wie in Berlin. In der Hauptszene, der Kreuzigung, haben wir wieder Christum und die beiden Schächer an hohen Kreuzen, und zwar den ersteren mit ziemlich edlem Ausdruck des Gesichts, die letzteren als wahre Zerrbilder, unter den Kreuzen die blinkende Reiterschar, in ihrer Mitte den blinden Longinus mit der Lanze, Stephaton mit dem Essigschwamm und den bekehrten Hauptmann mit dem Spruchbände: *vere filius dei erat iste*, am Kreuzesstamm die klagende Magdalena, vorne Johannes, die Frauen und die ohnmächtige Maria und ganz im Vordergrunde die um den Rock würfelnden Söldner. Einer derselben setzt eben eine Flasche an den Mund, um sich für das gleich folgende Geschäft zu stärken. Neben ihnen stehen wieder ein paar

1) Wie auf dem Bilde der Höhentirche zu Soest.

2) Wie auf dem Bilde zu Sünninghausen.

ausgezeichnete Gewandfiguren. Von weiteren Szenen enthält die Mitteltafel noch rechts im Hintergrunde die Grablegung, wo Christi Leichnam unter dem Klagen und Weinen der Angehörigen von Joseph von Arimathia und Nikodemus zur letzten Ruhe gebettet wird, und rechts im Vordergrund die Vorhölle, wo Christus die Pforten derselben sprengt und die Patriarchen des alten Testaments aus dem Fegfeuer erlöst. Oben auf der burgartig gedachten Hölle treiben fragenhafte Teufelsgestalten ihr Spiel.

Der rechte Flügel zeigt als erstes Ereignis den Auferstandenen mit dem roten Mantel und der Siegesfahne. Ein weißgekleideter Engel schiebt den Deckel des Sarkophags bei Seite; vorne brennt ein Holzfeuer; um dasselbe herum lagern die schlafenden Wächter und von rechts nahen die drei Marien dem Grabe. Etwas weiter zurück im Mittelgrunde der Tafel erscheint Christus der am Boden knieenden Magdalena als Gärtner. Er trägt einen dunklen Filzhut auf dem Kopfe und einen Spaten in der Rechten. Mit der Linken deutet er, wie abweisend, gegen das die Hände nach ihm ausstreckende Weib. *Noli me tangere* scheint sein Mund zu sprechen. Dann folgt noch die Scene der Himmelfahrt und als Beschluß des Ganzen die Herabkunft des hl. Geistes. Beide Vorgänge atmen denselben Geist, wie die auf dem Berliner Altarflügel. In der ersten Scene haben wir wieder die Gesellschaft der Jünger und Maria am Berge Tabor versammelt, wo sie dem himmelfahrenden Christus, dessen *vestigia*¹⁾ wieder dem Berge

1) Pilger fanden sie 1519 up den berch von Oliveti dar man noch suth, dat dar en schon tempel gestanden hefft, dar noch en cleyen cappel in steit dar unse leyve here tho hymmel foer und men suth dar wahrhaftig dey voetstappen van synen gebenedieden rechteren (?) voite in enen harden steyn getreden dar 4 bernende lampen boven hanget. Pilgerfahrt nach dem hl. Lande von 1519 mitgeteilt von Dr. Hoogeweg in Westf. Zeitfchr. 47 I 208.

aufgemalt sind, mit lebhaften Gebärden des Erstaunens nachblicken, in der andern finden wir sie in der gotischen Halle, wo sie das Wunder der Ausgießung des hl. Geistes erwarten, der sich in Gestalt einer weißen Taube von der Höhe der Halle auf sie herabläßt.

c. Der Altar aus Haltern.

Als ein drittes Werk unseres Meisters ergiebt die vergleichende Stylkritik jenen großen Flügelaltar mit Passionscenen, welcher vor einigen Jahren aus der Kirche zu Haltern nach Köln verkauft, dort vortrefflich restauriert und im nördlichen Querarme des Domes aufgestellt wurde.

Er besteht gleich den vorigen aus drei Teilen und mißt aufgeklappt in der Höhe 1,42 m und in der Breite 4,80 m wovon allein auf das Mittelstück 2,40 m fallen. Der Umstand, daß der ganze Altar, Mittelstück und Flügel, noch nach der idealen Weise angeordnet und in verschiedene Bildfelder eingeteilt ist, daß ferner die Außenseiten der Flügel fast noch keine Spur eines eindringenden Realismus aufweisen, ja sogar die Scenen des linken Flügels noch auf einem altertümlichen, schwarzen Hintergrunde mit goldenen Sternen gemalt sind, läßt darauf schließen, daß die Entstehungszeit des Werkes der der beiden andern vor-
aufgeht. Auch ist die ganze Malweise noch etwas ängstlicher, sorgfamer, detaillierter, und es laufen die Muster der Brokatstoffe zuweilen noch unbekümmert über die Falten der Gewandung hinweg. Abgesehen aber von diesen mehr äußerlichen Differenzen, geht im übrigen die stylistische Verwandtschaft namentlich mit dem Schöppinger Altare sogar soweit, daß nicht allein einzelne Köpfe, sondern selbst ganze Figuren bis in die kleinsten Details hier, wie dort, identisch sind. Man vergleiche daraufhin bei beiden Altären den Christus am Kreuze, Christus in der Vorhölle, den

Bagen, der bei der Händewaschung des Pilatus, Wasser aus einer Kanne gießt, den Schergen, der Christum zum Verhör führt, oder die Köpfe der beiden Schächer, des Johannes, des bekehrten Hauptmanns etc. In jedem Teile macht sich die Hand unsers Meisters bemerkbar, und überall stoßen wir auf Reminiscenzen aus den vorigen Werken. Auch der Goldgrund hat wieder das bekannte Muster.

Eingeteilt ist die Mitteltafel in fünf Teile, wovon ein großes, quadratisches Mittelfeld, von der Höhe des Altars, die Kreuzigung mit der Reiterschar, Maria Magdalena, Johannes und der Gruppe der Frauen enthält, je zwei kleinere Felder zur Seite links die Händewaschung des Pilatus und die Kreuztragung, rechts die Kreuzabnahme und die Höllenfahrt zeigen. Der linke Flügel enthält in vier Abteilungen das Gebet am Ölberge, die Gefangennahme, die Geißelung und Verspottung, der rechte in ebensovieleu Feldern die Grablegung, Auferstehung, die drei Marien am Grabe und Christus als Gärtner. Sämmtliche Scenen zeigen die von den vorigen Bildern her bekannte Auffassung und bedürfen daher keiner Beschreibung.

Die Außenseiten der Flügel tragen ein noch völlig ideales Gepräge. Wenn man diese schmalen, über schlanken Figuren, namentlich die weiblichen in ihrer einfachen Haltung ohne viel Bewegung und Ausdruck auf dem altertümlichen Grunde¹⁾ dastehen oder sitzen sieht, so glaubt

¹⁾ Der schwarze Grund mit den goldenen Sternen giebt mir Gelegenheit, auf drei andere westfälische Gemälde einzugehen, die in gleicher Weise auf schwarzem, resp. rotem Grunde mit goldenen Sternen gemalt sind. Es sind dies die beiden Tafeln mit Apostelfiguren aus dem Kloster Binnenberg bei Warendorf (Nr. 79 und 80 des Museums zu Münster) vgl. Lübke a. a. O. S. 345, die Tafel mit Maria und sechs Heiligen (Nr. 102 ebendasselbst) und die Altarpredella im nördlichen Seitenschiffe der Wiesenkirche zu Soest (vgl. Nordhoff Kreis Warendorf S. 80). „Was das Paar mit kleinen, fast unschönen Apostelgestalten anlangt, sagt Nord-

man im ersten Moment einen anderen Meister vor sich zu haben. Erst die Betrachtung der Einzelheiten lehrt uns, daß wir es mit Malereien unsers Meisters zu thun haben.

Der linke Flügel vergegenwärtigt vier Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers. In der ersten sehen wir den völlig nackten Christus bis an die Knie im Wasser eines Baches stehen, während ein Engel zu seiner rechten

hoff (Studien II a. a. D. S. 129), so zieht sich davon zu dem sog. Saranus-Altare, dem ansehnlichen Bilde des Kunstvereins Nr. 102 vom Jahre 1468, sogar zu dem weit jüngeren Prachtwerke des Rappenberger Meisters, das zu Klarholz gefunden und zu Dortmund gemalt ist (vgl. Scheibler a. a. D. 303) ein gemeinsamer Faden: gewisse viereckige Gesichtsformate mit runzeliger Augenlage oder struppigem Bart.“ Mit unserm Meister teilen die Binnenberger Stücke außerdem die gleiche Musterung der Fußbodenfliesen und den mürrischen Zug um den Mund. Dagegen erinnert der Kopf des Apostels Jakobus auffallend an den Christuskopf auf Koerbedes Tafeln aus Langenhorst. Von einem Werke Koerbedes in Mariensfeld wird übrigens berichtet, daß dort Übereinstimmung der Gesichter bei Christus und Jakobus als Brüdern stattgefunden habe (vgl. Nordhoff Studien II a. a. D. S. 132). Die Tafel Nr. 102 des Museums zu Münster ist von einem tüchtigen, scharf beobachtenden Künstler, der bereits farbig zu modellieren versucht. Das Weiße in den Augen zeigt bereits leise Abtönungen mit blauer und roter Farbe, die Lippen bekommen schon Glanzlichter und die Haare ihre natürlichen Farben und Schattierungen. Ja, der abgeschlagene Kopf des hl. Dionysius ist bereits so realistisch, daß das Inkarnat die bleiche Farbe des Todes zeigt, die Lippen eine bläuliche Färbung erhalten und die Wangen gar die Eindrücke wiedergeben, welche die Finger des Trägers in dem weichen Fleische verursachen. — Die Altarpredella in Soest wird von Lübke (a. a. D. S. 339) in die zweite Hälfte des 14. Jahrh. von Nordhoff (Soester Malerei unter Meister Konrad a. a. D. S. 124 f.) in die zweite Hälfte des 15. Jahrh. gesetzt. Ich stelle sie an den Anfang des 15. Jahrh., etwa um 1430. Es ist eine rohe, handwerksmäßige Arbeit eines völlig unbedeutenden Gefellen. Die Köpfe sind alle nach einer Schablone gemacht. Alle haben dieselbe Zeichnung der Augen, dieselben aufdringlichen Stirnfalten und dieselben stylisierten Korkenzieherlocken. Die Falten der Gewandung, deren Farbe nur zwischen einem schmutzigen Rosa und Olivgrün wechselt, ähneln schlagend an karolingische Buchmalereien.

Seite das ausgezogene Gewand hält, und der auf dem andern Ufer knieende Johannes die feierliche Taufe vollzieht. Über ihren Köpfen erscheint Gott Vater und entsendet den hl. Geist in Gestalt einer Taube.

In der zweiten Scene steht Johannes auf einer Kanzel und predigt dem zu seinen Füßen sitzenden und gespannt zuhörenden Volke Buße. Herodes mit Krone und Scepter und langem Purpurmantel steht mit einigen Begleitern vor ihm und wendet unwillig den Kopf zur Seite.

Die dritte Scene verbildlicht einen Moment direkt nach der Enthauptung. Salome hält den Kopf des Hingerichteten auf einer Schüssel, neben ihr steht der überaus groß gebildete Henker mit dem Schwerte, und beide betrachten nachdenklich das abgeschlagene Haupt des am Boden liegenden Täufers.

Die vierte Scene zeigt uns den König mit seiner Buhle und zwei Genossen hinter einer reich gedeckten Tafel sitzen. Von links tritt Salome in's Zimmer, um die Schüssel mit dem Haupte des Hingerichteten auf den Tisch zu stellen.

Die vier Felder des rechten Flügels enthalten Scenen aus der Geschichte eines hl. Bischofs. Zunächst sehen wir, wie der Heilige auf einem Sessel sitzend von drei Bischöfen zur gleichen Würde gekrönt wird, indem ihm einer derselben eine Bischofsmütze auf's Haupt setzt; sodann, wie er in der Kirche seine erste Messe liest, wie er ferner am Boden knieend durch sein Gebet einen Toten in's Leben zurückruft und, wie er endlich, auf dem Sterbebette liegend, die hl. Sacramente empfängt.¹⁾

¹⁾ Photographie des Werkes bei A. Schmitz in Köln. Eine Abbildung des Mittelfücks bei Clemen „Die Kunstdenkmäler der Rheinproving“ Kreis Nees S. 63.

d. Die Tafel aus Nordwalde.

Das letzte größere Werk, welches wir vorläufig von der Hand unsers Künstlers nachweisen können, ist jene schöne 1,55 m hohe und 1,65 m breite Tafel mit der Darstellung des hl. Nikolaus und der vier Kirchenväter, welche Nordhoff bereits als Jugendarbeit des Meisters, oder als Werk seines Lehrers bezeichnet hat.¹⁾

Die Tafel wurde im Jahre 1882 als Antependium eines Altars in der Hauskapelle des Gutes Althaus bei Nordwalde (unweit Münster) und zwar bei zufälliger Entfernung einer vorgesezten Tafel aus der Barockzeit wieder aufgefunden. Durch Schenkung des Fürsten von Bentheim-Steinfurt kam sie in das Provinzial-Museum zu Münster. Ihre Erhaltung ist die denkbar beste, und selbst der alte, profilierte Holzrahmen hat seine ursprüngliche Färbung noch bewahrt.

In etwas mehr als halber Lebensgröße stellt die Tafel auf mattem, diesmal aber ungemustertem Goldgrunde die fünf Gestalten nebeneinander vor. In der Mitte steht der hl. Nikolaus, links der hl. Hieronymus und der hl. Gregor, rechts von ihm der hl. Ambrosius und der hl. Augustinus. Die Haltung und Stellung der Figuren ist nicht besonders abwechselnd, und ebensowenig vermögen ihre Köpfe durch bemerkenswerten Wechsel des Ausdrucks zu fesseln; dagegen interessieren die glänzenden Gewänder mit ihrer prächtigen Musterung, das reiche sorgsam ausgeführte Beimerk und das schöne, durchaus harmonische Kolorit.

Die Nimben zeigen in glänzenden Buchstaben die Namen der Heiligen, und der Boden, auf dem die Figuren stehen, ist dicht mit Grün, kleinem Geblüm und einzelnen

¹⁾ Studien II a. a. D. S. 128.

großen Gartenblumen, wie Schwertlilie, Narziß und Aquileia bewachsen.¹⁾

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir es mit einer Schöpfung unsers Meisters zu thun haben. Als solche kennzeichnet sie vor allem die Bildung der Köpfe mit den charakteristisch gezeichneten Ohren, der zart blaßrote Teint mit den graublauen Schatten, wie ihn der Meister vornehmlich bei den Gesichtern der Frauen beliebt, und die Muster zweier Gewänder, welche mit denen auf dem Berliner und Schöppinger Altare übereinstimmen. So kommt das schöne Dessin auf dem Pluviale des hl. Nikolaus sowohl beim Berliner Altare auf dem Mantel eines der knieenden Engeln in der Scene der Anbetung des Kindes, als auch beim Schöppinger Altare auf dem Mantel des Engels in der Scene der Verkündigung zur Verwendung. Ferner kehrt das Muster auf der Tafel des hl. Ambrosius beim Berliner Bilde auf der Decke des Opferaltars in der Scene der Darstellung im Tempel wieder.

Die Tafel gehört, wie Nordhoff richtig bemerkt, der Frühzeit des Meisters an. Sie ist noch völlig ideal und vollständig in Soester Weise aufgefaßt. Selbst die Faltengebung zeigt noch keine scharfe und eckige Brechung. Am nächsten stehen die Figuren den Malereien auf dem Außenflügel des Kölner Altars mit der Geschichte des Bischofs. Die dortigen Typen sind genau dieselben, wie hier. Wahrscheinlich sind die beiden Werke kurz nach einander etwa um 1460—70 entstanden.

Schon Freiherr von Heereman²⁾ macht darauf aufmerksam, daß die Tafel ihrer ursprünglichen Bestimmung

¹⁾ Eine ähnlich schöne und naturgetreue Nachbildung von Blumen zeigt die Tafel Koerbeckes mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, jetzt in der Dompropstei in Soest (ehemals im dortigen Krankenhaus).

²⁾ Heereman von Zuydwijf giebt eine ausführliche Beschreibung des Werkes in der Zeitschrift für christl. Kunst 1891 S. 74 ff.

nach wohl schwerlich als Antependium jenes Altars in der Althauser Kapelle gedient habe, und er spricht diesbezüglich eine Vermutung aus, welche ich hier deshalb wiederholen will, weil sie, wenn richtig, ein weiteres Dokument für meine Annahme, daß der Meister in Münster seinen Wohnsitz gehabt habe, bilden würde. „An der Nordseite des Domes zu Münster, sagt er, befand sich eine zuerst dem hl. Ludgerus, seit dem 12. Jahrhundert aber bereits dem hl. Nikolaus, dem Patrone der Kaufleute und des Handels, geweihte Kapelle mit einem Altare dieses Heiligen. Da das Gut Althaus, in dessen Kapelle das Bild wieder entdeckt wurde, bis zur Säkularisation sich im Besitze des Domkapitels befand, so ist die Annahme nahe gelegt, daß das Bild diesen Nikolaus-Altar der Kapelle geziert hat und beim Abbruche derselben, oder auch schon früher nach Althaus gelangte.“
