



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die mittelalterliche Malerei in Soest

Schmitz, Hermann

Münster, 1906

II. Teil. Der spätromanische Stil und das 13. Jahrhundert.

urn:nbn:de:hbz:466:1-28267

Zweiter Teil.

**Der spätromanische Stil und das
13. Jahrhundert.**

1. Kapitel.

Die Denkmäler aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Höhepunkt des byzantinisch-italienischen Einflusses.

Die dargestellten Anschauungen werden erst jetzt das rechte Licht erhalten. Der Sinn der Kunst des 12. Jahrhunderts wird noch deutlicher, wenn wir aus dem 13. Jahrhundert zurückblicken; indem die Zeitalter sich wechselseitig beleuchten. Die einzelnen Werke müssen wiederum der Erörterung der Probleme vorangehn.

Die nördliche Nebenapsis von St. Patrocli.

1. Noch im Ausgang des 12. Jahrhunderts, 30 bis 40 Jahre nach dem Hauptchor (1166), wird die nördliche Nebenapsis des Domes ausgemalt.¹⁾ Die Erneuerung ist so durchgreifend, dass die Gemälde als stilistische Dokumente beinahe nicht mehr gelten können; aber hinsichtlich des Inhaltes sind sie sehr wichtig.²⁾

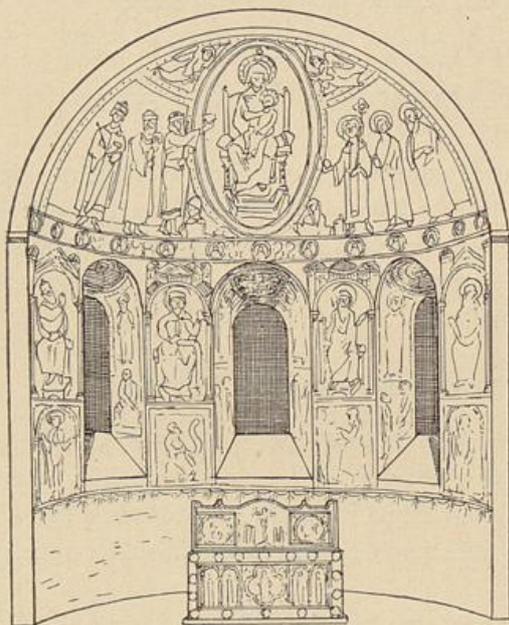
Die Apsis scheidet sich durch eine breite, tonnengewölbte Vorlage von der Ostwand des Querschiffs (vergl. Abb. S. 19). Der Maler hat eine gleichartige Fläche zu schmücken, wie im Hauptchor: den durch drei Rundbogenfenster zerlegten Apsiszyylinder, die Halbkuppel darauf. Oben thront in der Mandorla Maria mit dem Kinde; von links kommen die 3 Magier, rechts reihen sich der Erzengel Gabriel, Joachim und Anna nebeneinander. In der Höhe schwebt jederseits ein Engel, adorierend. Unten,

1) Ausführliche Beschreibung: *Organ f. chr. Kunst* 1861 (Jahrg. 11) S. 266—270; 1863 (Jahrg. 13). Wieder abgedruckt: Kaiser, *die Soester Patroclikirche und Nicolaiikapelle mit ihren restaurierten mittelalterlichen Wandmalereien*, Soest, Nasse. 1863. Aldenkirchen a. a. O. S. 7. — Gute Aufnahme der Messbildeanstalt.

2) Restauriert 1860—63 durch Lasinsky in Mainz; die Aufdeckung kurz vorher. Ausser der Übertünchung hatte ein Barockaltar geschadet; um dessentwillen hatte man Stücke aus der Mauer gebrochen.

der Thronenden zu Füßen, zwei heilige Männer in Brustbild, der rechte, priesterlich, neben ihm auf dem Altar Kelch und Patene: Melchisedek, der linke, ritterlich: St. Patroclus, daneben ein Fisch. Die Fensterzone ist durch ein Band — 13 Medaillonbrustbilder der kleinen Propheten und Baruch — von der Kuppel abgetrennt. Sie zerfällt durch horizontale Teilung in 2 Hälften. In der oberen sitzen vier Gestalten. Von links nach rechts David, Salomo: *ista est speciosa inter filias Hierusalem*, Isaias, [Ezechiel, vom Restaurator]. In gleicher Höhe mit ihnen stehen in den

Laibungen der drei Fenster je ein Greis und eine Greisin. Nach Kaisers Deutung: Joachim Vater, Anna Mutter. Simeon Priester; Hanna, die Prophetin; Zacharias und Elisabeth. Alle in Vorderhaltung, emporweisend. Die Kreismedaillons der Scheitel haben im Mittelfenster Johannes Evangelista, links und rechts Erzengel. Die ganze zweite Hälfte der Fensterzone erfüllen 10 Vorgänge und Gestalten aus dem alten Testament. Vier fallen auf die Apsiswand, je zwei in die Fenstergewände. Von links nach rechts: Daniel in der Löwengrube, Abraham, Jakob segnet Ephraim und Manasse. Jonas unter der



Nördliche Nebenapsis von St. Patrocli (System).

Kürbisstaude, Gideon, Elias und das Weib von Sarepta, Hiob im Elend, Jakob und der Engel (?) [Noah, Moses vom Restaurator].

2. Der Gedanke entwickelt sich von unten nach oben. Die Personen und Vorgänge des alten Testaments zu unterst deuten das Kommen des neuen Bundes an. „Es muss alles erfüllt werden, was in den Propheten und Psalmen von mir geschrieben ist.“ Luc. 24, 44. Daniel ist Vorbild Christi schon in altchristlicher Zeit. Die gekreuzten Arme des segnenden Jacob (1. Mose Kap. 48, 1—15) gelten den Kirchenvätern als Hinweis auf das Kreuz Christi, Jonas (Jona, Kap. 4.) als der auferstehende Christus. Gideon (Richter, Kap. 6, 11—14), der nur auf ein sichtbar Zeichen hin glaubt, ist dem ungläubigen Thomas parallel. Die Witwe von Sarepta mit den kreuzweis vorgehaltenen Holzscheiten (1. Könige, 17) deutet auf die

Kreuztragung, der standhafte Hiob, von seinen Freunden bejammert (Hiob, 2, 9—13) auf das Abendmahl. Was hier vorausgesagt wird, erhält die Erläuterung durch die Propheten darüber. Die sechs Figuren aus der Verwandtschaft Christi leiten unmittelbar auf das Hauptthema hin. Johannes endlich: er sieht eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit. In dem Gewölbe stehen sich alter und neuer Bund gegenüber. Rechts Melchisedek, Opferpriester des alten Bundes, links Patroclus, der Märtyrer, mit dem Fisch. Der Heilige, ein frommer Ritter in Troyes, wurde auf Befehl Aurelians in einem Sumpf enthauptet, denn er sollte um ein christliches Begräbnis gebracht werden. Aber der Leichnam schwamm auf dem Wasser zu den Christen und sie bestatteten ihn; es geschah 274. Zugleich ist der Fisch, *ἰχθύς*, hier in der uralten christlichen Bedeutung, als Symbol des Geheimnisses der Eucharistie.³⁾ Rechts noch Joachim und Anna. Aber links — von Norden, da kamen die Weisen aus dem Morgenland gen Jerusalem. Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenland und sind kommen, ihn anzubeten. Der Stern steht über Maria und dem Kind. Der von Engeln verehrten, auf den Thron Salomonis¹⁾ erhobenen Patronin ordnet sich also das Ganze unter. Die 3 Magier stehn als die Opfernden des neuen Bundes im Gegensatz zu Melchisedek.²⁾ Vor allem gelten sie als das bekehrte Heidentum. Hier in Gemeinschaft mit St. Patroclus sind sie vor Maria Vertreter des gläubigen Soest. Wieder eine allem Volk nahegehende, trostreiche Vorstellung. Die gesamte Ausstattung des Domes ist davon erfüllt (vgl. S. 23.).

In den Glasfenstern der Hauptapsis: Erfüllung der Vorahnungen des alten Bundes: Leben und Leiden Christi. In dem Freskenzyklus endlicher Triumph, Christus Salvator mundi. An den Basen der Säulen des Nordportals, in dessen Bogenfeld der segnende Christus, treten 2 gekrönte Köpfe plastisch hervor. Man kann sie wohl, wie die gleichen an den Engelsäulen zu Erwitte bei Lippstadt auf die überwundenen Königreiche (Dan. 2. Kap.

1) Der siebenstufige Thron Salomonis mit den 14 Geschlechtern Davids (in Löwengestalt) in dem Apsismälde zu Goslar. Kunstdenkmäler von Hannover, herausgeg. von Wolff, 1901, S. 84. In Gurk: *Ecce thronus magni fulgescit regis et agni*. Z. K. 1870 S. 139.

2) Wie auf dem Verduner Altar, vgl. Drechsler, der Verduner Altar, Taf. 19.

3) In der linken Vorlagswand ist noch die Sakramentsnische, die erst im späteren Mittelalter allgemein durch das Häuschen verdrängt wird (armarium). Heute noch ist das Chörchen dem Kultus der Maria geweiht.

1—49) deuten.¹⁾ Auf dasselbe Thema, die sieghafte Macht des Kreuzesopfers, deutet auch das bestickte Seidenkissen im Domschatz (um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden). Es diente zur Schaustellung der Reliquien St. Patrocli und war bei den Prozessionen allen sichtbar. Vorderseite: Lamm Gottes mit der Siegesfahne. Rückseite: Alexander rex. Zwei Vögel tragen den Thronenden aufwärts. Es ist eine alte orientalische Sage: Als Alexander der Grosse ans Ende der Welt kam, wollten ihn zwei Greifen in kupfernem Wagen in den Himmel tragen. Zu nahe der Sonne zerschmolz der Wagen, der König fiel herab. Die geistlichen Dichter des 12. Jahrh. sehen in dem König die dritte der Weltmonarchien nach der Vision Daniels.²⁾ Wie der alte Bund so wird der Heidenkönig überwunden. Ich will in den Himmel steigen und meinen Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen; ich will über die Wolken fahren und gleich sein dem Allerhöchsten. Ja zur Hölle fährst du (Jes. Kap. 14, 9—14).

3. Das Byzantinische der Hauptmotive braucht angesichts der im 1. Teil gemachten Erfahrungen nicht ausdrücklich bewiesen zu werden. Die unbewegte, das Kind zur Schau stellende Hagia Theotokos thront auf dem gepolsterten Herrschersitz, die Füße ruhen auf dem Untersatz.³⁾ Die

1) Abb. der Erwitter Säulen, Lübke, Taf. XXV, vgl. S. 86. Auf den Säulenschäften ist die Jakobsleiter eingemeißelt; als Verbindung des irdischen und himmlischen Reichs. Ähnlich an süditalienischen Skulpturportalen in den Gewänden; hier kann der Westfälische Steinmetz gelernt haben. — Die Jakobsleiter in gleichem Sinn im Freskenzyklus zu Gurk (Z. K. 1871). — Die 4 Königreiche gemäss Daniel Kap. 3 u. 7 in den Fresken des Karners zu Hartberg i. T. Das alte Testament darüber als Vorbereitung auf die Heilsordnung; oben Christus, Reich der Kirche. (Z. K. 1902, Taf. V—XI, S. 82.)

2) Es singt die Kaiserchronik, der Kaiser und der Kuonige Buoch (entst. vor 1160).

Das dritte tier was ein libarte;
Der bezeichnen den kriechischen Alexander
der mit vier herin vuor aftir lande;
unz er der werlde ende
bî guldinen siulen bekande.
In Indiâ er die wuste durchbrach;
mit zweien grifen
vuor er zuo den luften.

Mit ähnlichen Worten der Lobgesang auf den hl. Anno (entst. in Köln um 1180). Mit dem griechischen Roman Pseudocallisthenes kommt Alexanders Himmelfahrt in den Kreuzzügen über die Alpen. Die rheinischen Dichter erhalten die Legende über Frankreich. — Die Soester Darstellung erinnert an die in S. Marco (abgeb. bei Didron, *Annales archéologiques*). Weitere Darstellungen: Portal zu Remagen, Säulenkaptell zu Freiburg i. Br., Otranto.

3) So in S. Maria della Libera bei Sessa, in Messina, Parenzo, Monreale. Jenseits der Alpen in St. Philibert zu Tournus (Saone et Loire); in der Hohnkirche und Nicolai-kapelle zu Soest, in der Neuwerkirche zu Goslar, im Dom zu Braunschweig, in den Handschriften der thüringisch.-sächs. Malerschule. — Die altchristliche Auffassung (Priscilla-

dargereichten Gaben der 3 Könige bleiben unbeachtet. Das erinnert an die häufig in den Bogenfeldern über den Portalen angebrachte Komposition.¹⁾ Die Könige selbst, am ärgsten restauriert, lassen in den goldgesäumten Tuniken, den gemusterten Mänteln, den auffällig kleinen Füßen byzantinische Einwirkung nicht verkennen (vgl. die Könige im Hardehausener Evangeliar, Kassel).²⁾ Die 4 Propheten erinnern unmittelbar an italienisch-byzantinische Vorlagen. Dieselbe Gebärde Davids zeigt ein Prophet im Freskenzyklus zu St. Angelo in Formis. Die Figur von vorn; ihre rechte Hand zeigt aufwärts, der Arm überschneidet die Brust; der linke Arm greift darunter her, die Hand hält ein aufwärts flatterndes Spruchband.³⁾ Die alttestamentlichen Darstellungen sind am Ende des 12. Jh. schon eingebürgert. Vollzählig mit den entsprechenden neutestamentarischen Ereignissen hat sie der Klosterneuburger Altar des Nicolaus von Verdun (1181). In unserem Fall ist es aber keine Typologie. Die Vorgänge des neuen Testaments fehlen. Jakob segnet Ephraim und Manasse, Elias und das Weib von Sarepta, dies begegnet häufig auf den Kupferschmelzen der Kreuze; in Hinsicht auf das Kreuzesopfer.⁴⁾

Katakombe 4. Jh.) wird im 5. Jahrh. durch die byzantinische verdrängt. Wulff, Die Koimesiskirche zu Nicäa und ihre Mosaiken, Stud. z. Kunstgesch. d. Auslandes, Strassburg 1903, Bd. XIII, S. 256 bringt das mit dem Konzil von Ephesos (430) zusammen. — Die Orans mit griechischer Beischrift auf dem Tragaltar in Paderborn. Die stehende Madonna mit dem Kinde (seit 6. u. 7. Jh. Wulff: Fresco der Koimesis-Kirche) wirkt in der Madonnenstatue am Paderborner Portal nach.

1) Hauptbeispiel: Nordportal des Baptisteriums zu Parma; gegenüber der Engel den Joseph weckend; unten: Jakob und seine Söhne, Moses, Wurzel Jesse, Vorfahren Christi, Prophetenbrustbilder im Rahmen (Abb. Zimmermann, oberital. Plastik 1897, S. 121.) Goldene Pforte zu Freiberg i. S. Propheten in den Gewänden, Engel in den Laibungen, Jüngstes Gericht. Münster, Paradiesportal am Dom, Gegenstück Bekehrung Pauli (Türsturz). Kathedrale zu Bourges u. a.

2) Sie stehen in der Apsis hintereinander; während diese in der altchristlichen und ottonischen Kunst herkömmliche Art im 13. Jh. allgemein durch den knieenden, ältesten König verdrängt wird. In gleicher Tracht und Stellung in den Glasfenstern zu Chartres; hier auch die byzantinische Madonna.

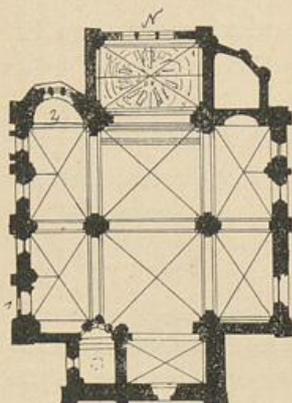
3) Abb. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst. Bd. 2 S. 40.

4) Die meisten um die Mitte des 12. Jahrh. entstanden, nach von Falke meist in Lüttich und Stablo. — In dieser Gegend wirken die Theologen Honorius von Autun, Hugo von St. Victor, Rupert von Deutz. Gerade diese geben der typologischen Auffassung die literarische Gestalt, indem sie die Bestrebungen der alexandrinischen Patristik aufnehmen. Rupert, vor allem Kommentator der Schriften Augustins, lebte in Deutz und zeitweilig in Siegburg. Wibald, Abt von Stablo und Corvey, war ihm persönlich bekannt. Hauck, Kirchengeschichte S. 413.

Nichts bewegt dieses Zeitalter so stark, als die Vorstellung der Überwindung des Heidentums — die 3 Magier, Alexander der Grosse, die 4 Weltreiche — und die Besiegung des Judentums durch das Erlösungsoffer des neuen Bundes. Es tritt in den beiden nächsten Werken noch klarer hervor.

Maria zur Höhe.

1. Maria zur Höhe liegt, wie die nahe Wiesenkirche im Nordosten der Stadt, entfernt vom Dom, nahe der Mauer. Im Innern ist es eine dreischiffige Halle, nur 2 Joche lang. Der Chor, im Grundriss rechteckig, schliesst gerade. Im Westen liegt ein viereckiger Turm, gegen das Mittelschiff in einer Empore geöffnet. Als Erzbischof Philipp von Heinsberg (1179–91) die Stadt in 6 Sprengel teilt, wird Maria in altis erwähnt. Die ältesten Teile des Baues reichen in den Ausgang des 12. Jahrhunderts hinauf: Nordwand und Turm in den unteren Teilen. In den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts — um 1220 — erweitert man die Kirche; die Pfeiler werden unter Beibehaltung dieser älteren Teile südwärts gerückt. Der nordwestliche Längsgurt trifft dadurch auf die Turmöffnung. Man fängt ihn durch drei kurze Säulen ab; diese, über Eck aus der Wandflucht herauspringend, bilden den Eingang einer Turmkapelle. Diesem Bau gehört auch das nördliche Rundchörchen und die Heilig-Grabnische in der nördlichen Nebenschiffswand an.¹⁾



Grundriss der Kirche Maria zur Höhe in Soest.

1. Heilig-Grabnische. — 2. Nördliches Nebenchörchen.

2. Gemälde.²⁾ Pfeiler, Gurten und Gewölbecken sind mit rotem und grauem Rankenwerk bemalt. Figürliche Darstellungen sind im Chor-

1) Tappe, die Altertümer der Baukunst in Soest, 1823, Heft 2. Lübke, S. 161. Taf. XVII. Bezold Dehio Bd. I. S. 509. Taf. 169, 185, 186. Sümmermann, Die Wandmalereien in der Kirche Maria zur Höhe in Soest. 14. Jahresbericht des Westfälischen Provinzialvereins f. Kunst u. Wissenschaft (Münster, 1886) S. XXXIII–XLIV. Das Haupthaus ist breit: 23 m, lang: 19 m; der Chor breit: $11\frac{1}{2}$ m, lang: $7\frac{1}{2}$ m. Die Grabnische $1\frac{1}{2}$ m lang, 1 m hoch, $\frac{1}{2}$ m tief. Seibertz, U. B. Bd. I. S. 94.

2) Aufdeckung: erste Nachricht bei Nordhoff, Bonner Jahrb. LXVII (1879) S. 114 Anm.; er hatte schon früher Malereien unter der Tünche vermutet. Sümmermann, 14. Jahresbericht des Provinzialvereins. Josephson (Pfarrer an M. z. H.), Die wiederhergestellten mittelalterlichen Malereien und die sonstigen bildlichen Darstellungen in der Kirche Maria zur Höhe in Soest. Soest 1890. Memminger christl. Kunstblatt 1884. S. 21–25.

raum, in der Grabnische und im nördlichen Nebenchorchen. Die Malereien im Chor und in der Grabnische sind bald nach der Erbauung entstanden. Die im Nebenchorchen um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Sie beschäftigen uns später.

Die Gemälde im Chor. Der rechteckige Raum ist mit einem kreuzförmigen Kuppelgewölbe überdeckt. Vom Zenith der Kuppel spannen sich Zwischengrate nach den Scheiteln der tragenden Spitzbögen. Der Maler verdeckt diese Diagonallinien dem Auge, indem er durch einen breiten, kreisförmigen Fries die obere Gewölbfläche abtrennt, wodurch der Eindruck entsteht, als wäre eine flache Kuppelkalotte auf vier sphärische Hängezwickel gesetzt.

Im östlichen Feld des Gewölbes, den Blick des Eintretenden sogleich hinreissend, erscheint Maria mit dem Kinde. Himmelskönigin, mit goldener Krone, auf goldenem Thronsitze, von goldenem Dreipass umrahmt. Sechzehn Engel in goldenen Gewändern, goldenen Nimben und goldenen Schuhen reihen sich zu zweien und dreien um die Thronende in feierlicher Ordnung. Sie stehen aufgerichtet, ganz von vorn, den Blick geradeaus. Die Köpfe und Flügel gegen den Scheitel des Gewölbes einwärts gerichtet, die herabhängenden Füße auswärts gegen die Peripherie, schliessen sie sich strahlenförmig um Maria zum Kreise zusammen. Anbetend zu den Seiten des Thrones zwei männliche Gestalten, braunbärtig der Linke, weissbärtig der zur Rechten: Johannes Baptista und Evangelista. Verehrend umschweben vier kleinere Engel die Thronende: zwei, den Scheitel des Gewölbes umfahrend, schiessen köpflings herab, Weihrauch streuend; die anderen zu den Seiten, streben empor. Auf dem Friesband, welches den himmlischen Reigen umrahmt, erscheinen zehn Brustbilder von Propheten des alten Bundes, abwechselnd mit Rankenfüllungen. Bärtige Greise zum meist, Spruchbänder in den Händen, zeigen sie erregt aufwärts. Jesaias: *ecce virgo concipiet et pariet*. Malachias: *ecce veniet ad templum suum.*¹⁾

Soest, seine Altertümer und Sehenswürdigkeiten. Soest 1891. S. 85. C. Josephson, Die Kirche „Maria zur Höhe“ in Soest und ihre mittelalterl. Malereien; Sonderabdruck aus dem Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus (Stuttgart) erschienen Soest, Capell, 1905. (Zahlr. Abbildungen.)

Abbildungen: Farbige Aufnahmen von Vorlaender im Besitz der Inventarisierung der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen (Münster Landeshaus). Photographieen darnach sind dort käuflich. Bormann, mittelalt. Wandmalereien a. a. O. Farbentafeln: Engel des Gewölbes, Abrahams Opfer, Kain u. Abel; nach den Copieen Vorlaenders, Schnelles und Quensens. Düsseld. Ausstellung 1902.

1) Jesaja 7, 14: Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heissen Immanuel. Malachias 3, 1: Und bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr, den ihr sucht, und der Engel des Bundes, den ihr begehret, siehe er kommt. (Darstellung Jesu.) Die übrigen Sprüche vom Restaurator.

Die vier Zwickel, sphärische und geknickte Dreiecke, zeigen Vorgänge des alten Testaments als Vorahnungen neutestamentarischer Ereignisse. Von links (Norden) nach rechts 1. Abraham: bewirtet die drei Engel im Hain Mamre. Sara horcht, den Kopf aus dem Vorhang der Haustür steckend. „Ich will wieder zu Dir kommen über ein Jahr, siehe, so soll Sara, dein Weib, einen Sohn haben“ (1. Mose 18), Vorbild der Verkündigung an Maria. 2. Jsaaks Opferung (1. Mose Kap. 22, 1—13), Vorbild des Opfertodes. 3. Die Eherne Schlange. Moses führt das Volk heran (4. Mose 21, 1—10), Vorbild Christi am Kreuz. 4. Elias und das Weib von Sarepta (1. Könige, 17) deutet die Kreuztragung voraus.

(Die vier Vorgänge ergänzen sich durch Kain und Abel an der östlichen Wand des rechten Nebenschiffs.)

Die Rückwand ist unten durch eine Blendarkade gefüllt. Die obere Fläche zerfällt durch ein dreiteiliges Fenster in zwei Schmalfelder. Jedes scheidet sich durch einen horizontalen Fries wieder zweimal. Links oben: 1. Daniel in der Löwengrube. In Vorderhaltung mit Spruchband; kleine Löwen um seine Füße. Von oben herab der Engel des Herrn, den Habucuc herbeiführend (Dan. 6, 1—27). „Welche haben durch den Glauben Königreiche bezwungen, der Löwen Rachen verstopfet“ (Ebr. Kap. 11). Vorbild der folgenden Darstellung. Darunter: 2. Der zwölfjährige Christus im Tempel. Das Spruchband ist dem des Daniel parallel gerichtet. Rechts oben: 3. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen Horeb. Das Volk liegt trinkend am Boden (2. Mose, 17, 1—6). Dem antwortet im neuen Bund: 4. Die Taufe Christi. In den äusseren Bogenfeldern der Blendarkade ist links Stephanus, rechts noch Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes; in den Zwickeln zwei weibliche Heilige.¹⁾

3. In der Heilig-Grabnische werden die Ahnungen des alten Testaments Wirklichkeit. Das Grab liegt in der nördlichen Nebenschiffswand, westlich gegen den Turm. Die Nische, über der schmalen rechteckigen Grabeshöhlung, schliesst spitzbogig, die Kanten sind mit drei Rundsäulen besetzt; das vordere Paar, auf Konsolen vor der Wand, trägt ein vorspringendes Mauerstück. Hierauf sind links und rechts vom Eingang zwei Propheten.²⁾ Auf der Rückwand der Nische unter dem Fenster erscheint als Hauptdarstellung: 1. Die Kreuzigung. Ein Knecht, links, sticht dem Toten die Lanze in die Seite, einer zur Rechten hält ihm den Schwamm mit Essig und Galle vor. Maria, ohnmächtig, von den

¹⁾ Ergänzt sind die Köpfe von Maria und Kind; ganze Partien der unteren Gewandpartie; die Palmbäume auf den Zwickeln.

²⁾ Ergänzt.

Frauen gehalten. Gegenüber ein Haufe schildbewehrter, gewaffneter Knechte, höhrend. 2. Auferstehung aus dem Grabe. In der rechten Laibung oben: 3. Die Frauen am Grabe; in der linken Laibung unten die drei suchenden Frauen, in der rechten der Engel auf dem Grabrand (Markus 16, 1—18). 4. Christus erscheint der Maria Magdalena; über der Kreuzigung links und rechts vom Fenster. 5. Himmelfahrt Christi. Als Abschluss im Scheitel das Osterlamm (Joh. 1. Kap. 49).

4. Angesichts des Gewölbes im Chor erfasst es uns wunderbar: Erlebnisse in Venedig, Ravenna, in Süditalien tauchen aus der Vergessenheit herauf. Das Kreuzgewölbe erscheint in eine Kuppel verzaubert. In allen Sphären byzantinischer Kultur war sie seit dem 6. Jahrhundert in Übung. San Vitale, S. Sergius und Bacchus, Hagia Sophia (558—63). Die strahlenförmig um den Mittelpunkt gelegten Einzelgestalten waren das Gegebene. Martorana zu Palermo: der Pantokrater im Brustbild, radial um ihn sechs fürstlich gewandete Engel.¹⁾ Näher an das Ursprungsland der byzantinischen Kunst führt das Katholikon von Hosios Lukas in Phokis; auch hier im Scheitel der Kuppel der Pantokrater, sechs Engelfürsten im Kreise. Hosios Lukas war Mittelpunkt des kirchlichen Lebens in Griechenland; wie Daphni Zielpunkt vieler Wallfahrer. Im 4. Kreuzzug, 1204, fällt es in die Hände der Lateiner.²⁾ Der Niederrhein nahm an dieser Kreuzfahrt stärksten Anteil. Maria mit Szepter und Krone, regina coeli, ist in Soest als Patronin von Stadt und Gemeinde im Mittelpunkt. Das Kind mit der Rolle und segnend ist der Immanuel (Is. Kap. 7, 14). Die englische Heerschar ist prachtvoll in Gold gekleidet. Alle tragen einen ausgeschweiften Goldkragen über Brust und Schulter; das gelbliche Kleid an Fusssaum und Ärmel goldstreifgeziert; meist noch ein lose geschlungener Mantel darüber. Vier sind durch den Bandstreif ausgezeichnet, den wir schon in St. Patrocli fanden. Bei dem einen liegt er kreuzweise auf der Brust: eine Rückerinnerung an den Loros, die Tracht der byzantinischen Engel.³⁾ Byzantinisch

1) Kondakoff, *L'art byzantin* a. a. O. S. 33. — 1143—1220 war das Kloster mit griechischen Mönchen besetzt.

2) O. Wulff, *Das Katholikon von Hosios Lukas und verwandte byzantinische Kirchenbauten*. Heft 11 der „Baukunst“ herausgeg. von Borrmann u. Graul, 2. Serie. — Hier soll sich altbyzantinische Gemütsstimmung noch echt erhalten haben. Der Cyklus, im 16. Jahrh. erneuert, geht auf eine Vorlage des 11. Jahrh. zurück. — Im Jahre 1211 siedeln sich die Cisterzienser dort an.

3) Er hatte sich im 9. Jahrh. von der spätrömischen Konsulartracht auf die Kaisertracht am byzantinischen Hofe übertragen. Die Erzengel, in der frühbyzant. Kunst bis VI. Jh. (Ravenna) einfach weiss gewandet, erhalten ihn zuerst. Die anderen Engel folgen im 9. Jh. Mosaik der Koimesiskirche a. a. O. In Soest ist die Schlingung des Bandes verwischt. Niemals in der byzantinischen Malerei: Hosios Lukas (11. Jh.); Cefalù (1148); Monreale. Die Tracht hat die Kunigunde auf der Malerei eines Schränkchens im Dom zu Halberstadt.

ist die Verzierung des Fusssaums mit goldenen Bommeln, die (zwar erneuerte) Goldstrichelung der Gewänder, die auf Goldschmelzen und Miniaturen durchgängig erscheint; die mehrzonige Färbung der Flügel; endlich unverkennbar der Kopftyp mit dem vorne hoch ansteigenden Haar. Erklärt sich die Sechzehnzahl daraus, dass die altbyzantinische Kuppel 16 Fenster und demgemäss 16 Abschnitte hatte? Drei halten Reichsapfel als Herrschende, die Erzengel; sechs tragen Szepter, drei ein palliumartiges Band, die vier übrigen beten an. Womöglich klingt die in der byzantinischen Malerei eingehaltene Rangordnung der Herrschaften, Gewalten, Fürstentümer und Mächte leise nach; in der Koimesiskirche umstehen sie die Theotokos und rufen dreimal ‚Heilig‘.

Das Opfer Abrahams und die Bewirtung der drei Jünglinge in Mamre findet sich in gleicher Nebeneinanderstellung in dem berühmten Mosaik zu San Vitale in Ravenna (6. Jahrhundert). Die Auffassung ist ganz anders: die liebliche Gartenszenerie des Haines Mamre, die Felslandschaft in der Opferszene, die der griechische Künstler der Bibellegende nacherzählt, sucht man umsonst. Es ist der gleiche Unterschied wie zwischen der Szene der trinkenden Juden am Fels Horeb hier und z. B. der Darstellung in der Handschrift des Gregor von Nazianz (9—10. Jahrhundert; Paris Bibl. Nat. graec. 510). Sicherlich hat der Soester irgend eine griechische Darstellung gesehen. Er versteht sie nur halb; die Trinkenden liegen einer über dem anderen. In der Szene der Taufe Christi lässt sich dieselbe Umbildung wahrnehmen; der Fluss wird als Wellenberg in die Bildebene geklappt, die Ufer schrumpfen zu einem schmalen, den Wellenberg umziehenden Erdstreif zusammen (vgl. Haseloff, Malerschule S. 120). Daniel ist in der Stellung und Tracht griechischen Darstellungen verwandt; Gregor von Nazianz¹⁾ und Mosaik zu Daphni²⁾. Kain und Abel erinnern an das Mosaik zu Monreale. Ähnliche Darstellungen in Deutschland, wo byzantinische Einwirkung nahe liegt.³⁾ Von den Vorgängen in der Grabnische fordert allein die Kreuzigung besondere Beachtung; sie gehört mit der gleich zu besprechenden Darstellung des Soester Retabulums in Berlin, des Goslarer Evangeliars und des Missales der Magdeburger Dombiblio-

1) Abb. Omont, Facsimiles des miniatures, Paris 1902.

2) Gazette des beaux arts 1901.

3) An der Ostwand des Langhauses zu Pürgg i. Tirol, als erstes Opfer wie in Soest, zusammen mit Abrahams Opfer und Schlangenerhöhung Abb. Centr. Komm. 1902. Romanische Wandmalereien zu Pürgg u. Hartberg. Taf. IV—XI. (Anf. 13. Jh.) — Plastisch als Vorbild auf den Opfertod Christi am Lettner zu Wechselburg, unterhalb des Kruzifixes; zusammen mit den 4 Propheten (Daniel). — Tympanonrelief aus dem 13. Jh. in Wennigsen (Hannover) Christus auf byzantinischen Thronsitze.

thek zu jener am Anfang des 13. Jahrhunderts plötzlich auftauchenden Gruppe reicherer Kompositionen, die unvermittelt neben denen der ottonischen Zeit (Egbert Kodex; Liutharschule) stehen. Man kann sie nur als Entlehnungen aus der byzantinischen Tradition erklären, worüber das Nähere bei Dobbert (Zur byzantinischen Frage, Jahrbuch der preuss. K. Bd. 15) und bei Haseloff (Malerschule, S. 147 u. Anmerk.) nachzulesen ist.

Das Altarbild mit der Kreuzigung.

Berlin, Kgl. Museum.

1. Technisches. Das dreiteilige Bild mit der Kreuzigung in der Mitte, Christus vor Caiphass links, den hl. Frauen am Grabe rechts, im Museum zu Berlin,¹⁾ wurde 1858 durch v. Quast in der Soester Wiesenkirche wieder aufgefunden und kam 1862 an das Museum. Es ist nicht zweifelhaft, dass das Bild in Soest gemacht ist. Gegenständliche und formale Auffassung sind die gleichen, wie in der Hohnkirche; zu derselben Zeit — um 1220 oder 30 — ist es entstanden.

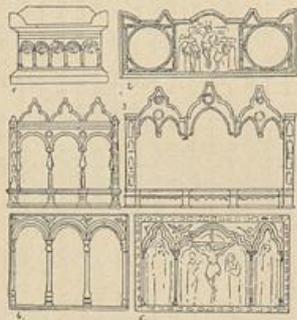
Man hat eine rechteckige Eichenholztafel, in die Höhe 0,81 m, in die Breite 1,94 m. Die Holzfläche ist mit Pergament bezogen, dies mit einer Kreideschicht belegt; die mit harzigen Mitteln gelösten Farben sind darauf getragen. Das Fleisch ist zäh, gelbbraun; dunkler, toniger als auf dem Antependium aus Walpurgis. Von gleichzeitigen Arbeiten auf deutschem Boden ist allein die Malerei auf dem Reliquienschrein von St. Georg bei Serfaus in Tirol (Strasse von Landeck zum Vintschgau), jetzt im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck in Betracht zu ziehen; abgebildet in Farbentafel in den Mitteilungen der Central-Kommission 1903 (N. F. S. 290). Neben den beiden Soester Tafeln die älteste, deutsche Tafelmalerei.²⁾ Die Malfläche, Fichtenholz, ist hier viermal überzogen, mit Kreide, mit Pergament, darauf mit Leinwand, zuletzt mit einer zweiten, polierten Kreide-

1) Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1216 A. Ausführliche Beschreibung und Farbentafel bei Heereman a. a. O. S. 41. — Ztschr. f. christl. Archäologie und Kunst 1858 (Bd. II) S. 283; wo v. Quast den ersten Bericht von der Entdeckung gibt. — Vergl. ferner: Dobbert, Göttingische gelehrte Anzeigen 1890. S. 181; hier wird in Rücksicht auch auf die Malereien in der Chorapsis von St. Patrocli auf die besondere Stärke des byzant. Einflusses hingewiesen; ders., Jahrb. d. pr. Kslg. Bd. XIX, S. 186. Haseloff, Malerschule, S. 146, 147, 151, 166, 345. Janitschek, Gesch. d. M., S. 161. — Abbildungen häufig, vgl. Aldenkirchen Taf. VIII. Janitschek; Lübke, Gesch. d. d. K. 1890. S. 306. Soest, seine Altertümer a. a. O. S. 105.

2) Der rechteckige, mit einem Satteldach gedeckte Kasten stand auf dem Hochaltartisch, die Breitseite der Gemeinde zuehend; auf dem Dache das jüngste Gericht in verkürzter Darstellung; darunter auf der Vorderwand die Apostel.

lage, welche das Gold und Silber und endlich die Farben aufnimmt. Die gegenständliche und formale Behandlung weist auf byzantinische Tradition; die raffiniert feine Technik wurde damals nur noch von den griechischen Klöstern (Athos, Konstantinopel) und ihren Pflegestätten in Italien geübt. Wo sollte dieser Serfauser Meister, vollends der Soester, wo sollte der technisch anknüpfen? — In unserer Tafel herrschen rote und blaue Töne vor; ein lehmfarbiges Braun kommt hinzu. Die Haltung ist lebhaft; gegen das bräunlich blasse Walpurgis-Antependium entschieden bunt und hell. Die modellierenden Lokalfarben sind sorgsam verschmolzen, kurze Lagen heben die Falten der Gewänder hervor. Der bräunlich-schwarze, alles umziehende Kontur ist in den Gesichtspartien von einer weissen Linie begleitet; mit der byzantinisierenden Malerei aus Serfaus hat die Tafel noch gemein: die Zerlegung der Haare durch schwarze Linien in wellige Bänder, die Andeutung des Mundes durch rote Striche. Die Farbenbehandlung des Tiroler Bildes ist nervöser, die Fläche mit einem Netz weisser und rosalicher Linien übersponnen. In der Gegenüberstellung der roten und blauen Farben in dem Soester Bilde, wozu das gelbliche, blonde Braun die Begleitung macht, klingt bereits die Grundstimmung an, welche die westfälischen Tafeln des 14. und 15. Jahrhunderts so eigentümlich macht. Man sieht, wenn man sich umdreht, aus dem Nebensaale das Gelb und Gold des riesigen Schöppinger Altares hervorleuchten.

2. Form. Als Antependium, Vorsatz, schliesst das Bild den Altartisch, nach vorn. Als Retabulum, Superfrontale erscheint es als Aufsatz.



1. Spätromischer Sarkophag.
2. Soester Altaraufsatz (1220—30).
3. Sienseseische Altäre des 15. Jahrh.
4. Soester Altarvorsatz (1250—70).
5. Antependium aus dem Dom zu Goslar, 2. Hälfte d. 13. Jahrh.

Man stellt die Tafel als Rückwand zum Schutz der Reliquien auf die zurückliegende Kante der mensa. Die Grundform bleibt das schmale Rechteck. Form und Stoff entlehnt man dem festen Untersatz (Steinretabulum, in S. Denis aus Koblenz. Vergoldetes Kupferretabulum in Cluny, 12. Jahrhundert). Der obere Rand ist nicht an die wagrechte Kante des Tisches gebunden, wie beim Vorsatz; die retabula in Maestricht (Stein) und Cluny haben in der Mitte einen rundbogigen Abschluss. Auch der Rahmen des Soester Bildes, welcher ein wenig vorspringt, ist nach oben ausgeschweift. In der Mitte in einen flachen Bogen, zu äusserst beiderseits in auswärts gerichtete halbe Flachbögen; dazwischen in einwärts geschweifte wagerecht abschneidende Spitzen. Dieser Umriss entstammt nicht dem nordischen Formgefühl des

beginnenden 13. Jahrhunderts. Die flachen Quadranten zu äusserst gehen auf die Seitenakroterien der griechischen Kunst zurück. Wir finden sie auf den Grabstelen und den Sarkophagdächern. Erinnern wir uns aus dem 1. Teil (Kap. 1, S. 33), dass die ältesten Altäre auf den Märtyrergräbern ruhten, und dass der Rahmen des aus der Vorderseite entstandenen Vorsatzes erzeugt wurde, indem das obere Dach mit den Seitensäulen zu einer Leiste verwuchs. Das Akroterion der griechischen Kunst verliert in der Niedergangszeit den aufsteigenden Umriss, es wird gedrückt und am Ende ist der Charakter der Halbpalmette verwischt. In der frühchristlichen Kunst erhält es eine Umrahmung, inwendig sogar figürliche Darstellungen in Relief.¹⁾ Das Grabmal des Rolandino Passeggeri auf Piazza Galileo in Bologna z. B. zeigt die Form noch im 13. Jahrhundert lebendig. — Die geschweiften, wagrecht abgeschnittenen Spitzen berühren noch seltsamer. Hier steigt sofort S. Marco auf. Die fünf Rundbögen des Obergeschosses sind in ähnliche Spitzen ausgezogen.²⁾ Die Venetianer liebten diese Spitzen sehr und liessen nicht von ihnen noch im 15. Jahrhundert. Die Porta della Carta (1438) neben dem Dogenpalast, der vergoldete Rahmen von Crivellis Triptychon in der Brera (1450—80) haben ihn noch. Besonders aber zeigen die Altartafeln der Sienesischen Schule diesen Abschluss. In Siena, Volterra und dem südlichen Toskana existieren an 20 bis 30 derartig abschliessender Altartafeln. Es ist die Berggegend, wo die Feierlichkeit der im Anfang des 13. Jahrhunderts empfangenen byzantinischen Kunst noch im Quattrocento empfunden wird.³⁾

1) Besonders die Residenz Ravenna, wo die Sepulcral-Kunst im 4.—6. Jahrh. blüht, enthält zahlreiche Beispiele.

2) Auf dem Mosaik über dem linken Portal, Überbringung der Gebeine des hl. Markus (11. Jahrh.), sind die 5 Bogen ohne die Spitzen. Diese wurden im 13. oder 14. Jahrhundert aufgesetzt.

3) Hauptbeispiele in den Uffizien zu Florenz: Verkündigung des Simone Martini (1285—1344). Krönung Mariae dat. 1420. Unbekannt (Phot. Brogi. 7565.) — Es ist meinem Gefühl nicht so natürlich, die Form der äusseren Spitzen unseres Altares zu erklären als Hälften des mittleren Flachbogens; indem man als Vorbild ein aufgeklapptes Triptychon annimmt. Die innere Feldereinteilung steht mit den Spitzen in keinem Zusammenhang. Übrigens hat das Rahmenornament an der Übergangsstelle in die Spitzen und Bögen eine Naht, wodurch diese erst recht als Aufsätze bezeichnet sind. Der Schweifbogen, wie er hier erscheint, hat natürlich nichts mit dem gotischen Schweifbogen (Eselsrücken) zu tun; bei S. Marco könnte man daran denken. Die Spitzen unseres Altars dagegen, wie der italienischen Altarraahmen, verraten in der stumpfen Endung, sowie den abgleitenden Konturen sofort ihre Abstammung, ihre Entstehung in orientalischer Atmosphäre. Wie sonderbar exotisch wirkt unser Altar erst recht, wenn man die Form des Goslarer Antependiums da-

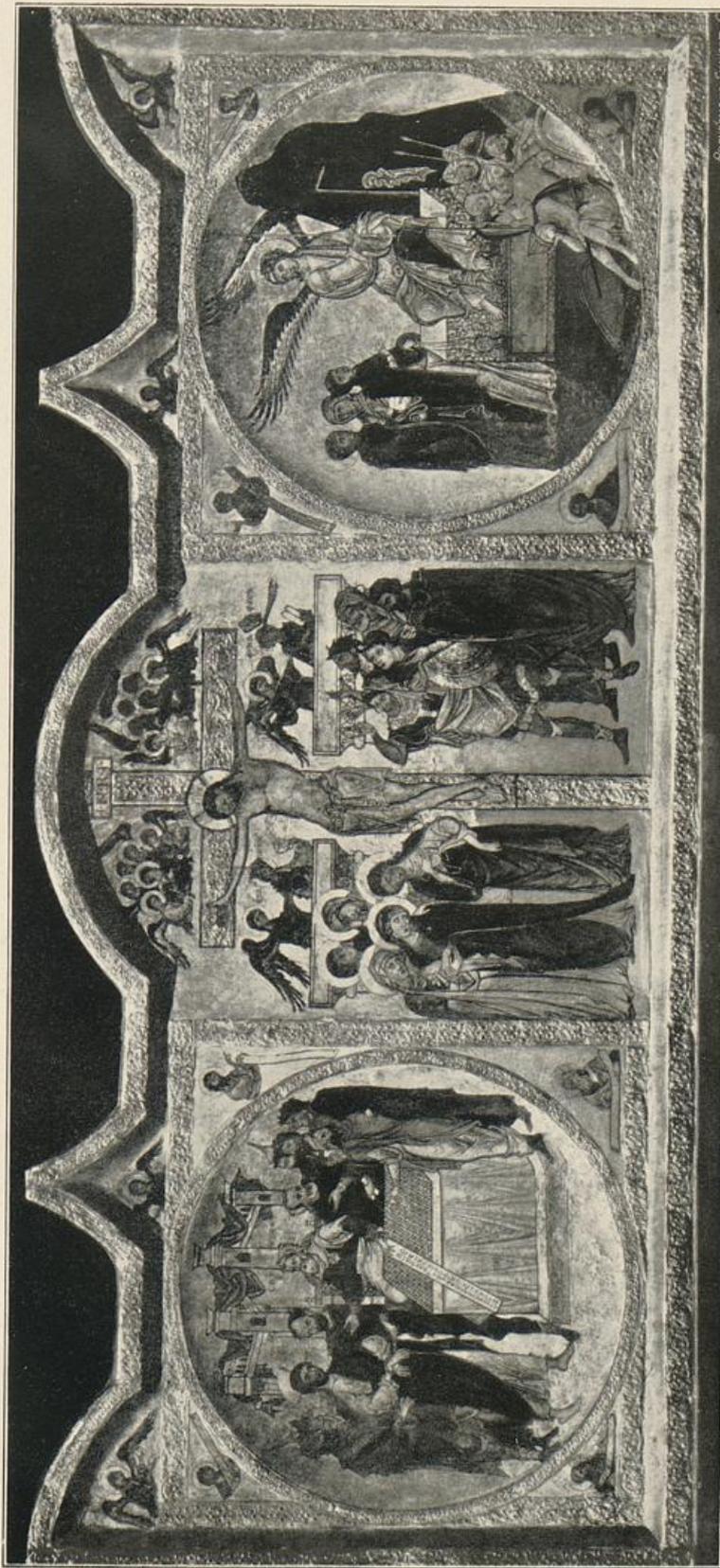
Die Fläche innerhalb des Rahmens zerfällt in drei Abteilungen. Die seitlichen sind Kreise; flach (konkav) eingewölbt und am Rande von einem Ornamentband umsäumt. Dem Kreis ist jedesmal ein Ornamentstreif im Quadrat umbeschrieben; in die vier beiderseits entstehenden Zwickelfelder hat der Maler Rundbilder von Propheten gesetzt. Den vier Spitzen des oberen Rahmens sind Brustbilder von Engeln eingefügt. Die ganze Tafel ist vergoldet. Die einfassenden Ornamentstreifen, die Rahmenleiste, der Balken des Cruzifixes sind in Gips plastisch aufgelegt, mit einem Stempel eingepresst. In den Ornamenten (der byzantinischen von Blättern durchwachsenen Palmette) ist die Herkunft von der Pressung und Treibung der Goldschmiedtechnik unverkennbar. Die Einwölbung der kreisrunden Seitenfelder ist gleichfalls eine Nachahmung von Treibearbeit in Metallblech.)

3. Die Darstellungen. Im Mittelpunkt: Opfertod Christi, eingefasst von Szenen vorher und nachher.

I. Christus vor Kaiphas (links). Christus wird von zwei Knechten vorgeführt. Rechts hinter einem verhängten Tisch sitzt Kaiphas auf gepolstertem Thron; neben ihm sitzt ein Mann, im Gespräch mit zwei rechts vom Tisch stehenden Männern. Hinter Christus ein Jude. Zwei Zuschauer im Grund, hinter dem Sessel. Rückwärts eine Architekturlukulle: des Hohenpriesters Palast. Die Hohenpriester aber und die Ältesten und der ganze Rat suchten falsch Zeugnis wider Jesum, auf dass sie ihn töteten. Und fanden keins. Und wiewohl viel falscher Zeugen herzutraten, fanden sie doch keins. Zuletzt traten herzu zweien falsche Zeugen und sprachen: Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen. Der eine der beiden Männer rechts legt die Hand auf den Tisch und legt Zeugnis ab; hierbei fasst ihn der andere an den Rücken. Der Mann auf dem Sessel mit der Schriftrulle ist der Richter; er sitzt mit dem Kaiphas auf einem Stuhl. Sus salla de gestlike walt ok helpen deme wertliken rechte oft es id bedarff (Sachsenspiegel des Eyke v. Repkow). Er zeigt auf den Angeklagten, dreht den Kopf nach den Zeugen, rollt seine Augen aber gegen Christus. Als ein grisgrimmender Löwe (Soester Recht). Links vollzieht sich ein anderes Begebnis. Kaiphas hatte Jesum gefragt: Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, dass du uns sagest, ob du

neben betrachtet. (abgeb. Wolff, Kunstdenkmäler von Hannover; Bd. II. Publikation der Düsseld. kunsthist. Ausstell. 1904. Kat. Nr. 103a. Vergl. Skizze S. 76.)

1) Solche getriebenen Rundfelder hat der Altar von S. Ambrogio in Mailand. — Desiderius, Abt von Monte Cassino liess z. B. einen Altar mit Gemmen und Email schmücken; er schickte dann einen Mönch nach Constantinopel, der liess die plastischen Arbeiten in Silber anfertigen und die Rundbilder („rotundas“) von griechischer Hand ausmalen. Leo v. Ostia. Vgl. Dobbert, Über den Stil Niccolò Pisanos und dessen Ursprung.



Altaraufsatz aus Maria zur Wiese
(Berlin)

Photogr. Franz Haufsdingel.

seiest Christus, der Sohn Gottes.¹⁾ Jesus sprach zu ihm: Du sagst es. Kaiphas: Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört. Da spieen sie aus in sein Angesicht und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht und sprachen: Weissage uns Christe, wer ist's, der dich schlug. Der Jude, links mit spitzem Hut, schlägt Christus von hinten ins Gesicht.

II. Die Kreuzigung. In der Mitte Christus am Kreuz. Links stehen Maria, Johannes und drei Frauen, rechts ein Soldat und vier Zuschauer. Dahinter auf einer Brüstung sieht man zur Linken einen Engel, der ein bekröntes Weib heranzführt. In verhüllten Händen trägt sie einen Kelch, welcher das Christi Seitenwunde entspringende Blut auffängt: Ecclesia. Zur Rechten stösst ein Engel mit dem Speer ein verschleiertes Weib fort vom Kreuz; die Krone fällt, die mosaischen Gesetzstafeln hält sie umklammert: Synagoga. Oben, als dritte Reihe erscheinen über dem Querbalken des Kreuzes zu beiden Seiten 6 Halbfiguren anbetender Engel. Sie kreuzigten ihn und oben zu seinen Häupten setzten sie die Ursache seines Todes und war geschrieben: dies ist Jesus der Judenkönig (J. N. R. J.). Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen: Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber! Bist Du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz. Der rothaarige Meineidige von vorher drängt sich vor. Es stand aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, des Kleophas Weib und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sah und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter: Weib, siehe das ist dein Sohn! Darnach spricht er zu dem Jünger: Siehe das ist deine Mutter. Erdbeben, Auferstehung aus den Gräbern, was uns auf den Soester Kreuzigungszenen um 1400 (Wildungen, Darup) begegnet, fehlt.²⁾ Aber der Hauptmann und die bei ihm waren und bewahrten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschracken sie sehr und sprachen: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen. Der Hauptmann mit Schild rechts; er und die zwei neben ihm zeigen auf den Gestorbenen. Johannes steht dicht am Kreuz, er neigt den Kopf gegen Maria. Sie bricht zusammen; eine Frau nimmt sie bei der Hand und schlingt ihren Arm ihr um die Schulter; der Kopf Marias sinkt nach der andern Seite. Ihr Kopf und der des Jüngers neigen sich gegeneinander. Und von der Stunde nahm der Jünger sie zu sich.

1) Kaiphas hält den Spruch: Quousque animas nostras tollis: si tu es XPC dic nobis palam. Lucas Kap. 22, 67 hat: Bist du Christus, sage es. Die Herkunft des ersten Teiles der Inschrift ist unbekannt.

2) Die Fusspartie ist zerstört. Analog den Darstellungen in der Miniatur ist am Fuss des Kreuzes der Schädel in einer Höhle zu denken: Adam.

Dahinter erscheinen die Köpfe zweier Frauen; die eine sieht nach dem Toten, die andere davon weg, abwärts, sie verbirgt ihr Gesicht in der Hand.

Wo ist eine solche Gruppe in der deutschen Kunst, wo solche fünf Köpfe, solche Hände, solche Gebärden, solcher Umriss? Die Spezialforschung weiss, dass die Kreuzigungsszene in analoger Auffassung auf den Marmorkanzeln der Pisani auftritt. Die früheste, im Baptisterium zu Pisa, 1260 von Nicola Pisano; die Grundlagen stimmen überein: Christus bärtig, nackt mit Lendenschurz, der Leib aufgebogen, die Füsse gekreuzt; links Maria ohnmächtig im Arm der Frauen, Frauenköpfe dahinter, rechts der Hauptmann zeugend, mit derselben eckigen Armbewegung; Pharisäer und spottendes Volk; ein Engel führt die Ecclesia, einer stösst die Synagoge fort; über dem Querbalken klagende Engel.¹⁾ Niccolo knüpft in seinem Reliefstil an die Spätantike an. Der Gegenstand seiner Kompositionen fliesst ihm wie den Malern Cimabue (1240—1302), Giotto und Duccio di Buoninsegna (1282—1320) von der byzantinischen Kunst her. Die in den Klöstern gepflegte Mosaik- und Frescomalerei beruht auf alter, ikonographischer Überlieferung. Die Kreuzigung in der Benediktinerkirche S. Angelo in Formis (unter Abt Desiderius, 1056) ist der pisanischen und soestischen Darstellung ähnlich; sie geht nach Dobbert direkt auf griechische Einwirkung zurück. Hier trägt der Hauptmann den gewölbten Rundschild, wie in Soest, hier ist das echt antike Motiv der Frau, die ihren Schmerz verbirgt, indem sie das Gesicht verdeckt.

III. Die Frauen am Grabe. v. Quast hatte sogleich gesehen, dass die dritte Szene, die hl. Frauen am Grabe, in verwandter Auffassung in dem Dombild des Duccio di Buoninsegna (in der Opera des Sieneser Domes, 1310 vollendet) auftritt. Dobbert hat dann bei Gelegenheit seiner Besprechung der gleichen Szene in S. Angelo in Formis auch diese auf byzantinische Quellen zurückgeführt (Jahrb. XV, S. 158). Abweichend davon ist die Dreizahl der Frauen in Soest²⁾ (nach Luc. 24, 2). Sie

1) Dieselben Grundelemente: Relief der Kanzel im Dom zu Siena, 1266—88 von Niccolo unter Arnolfos Beihilfe. Kanzel des Guglielmo d' Agnello in St. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja. Hier der Hauptmann in der Tracht der Legionare: mit leinenem Panzer, Brustharnisch (pectorale). Auf der Pisaner Kanzel hat er den kurzen Gladius; den Mantel kapuzenartig über den Kopf gezogen, ähnlich wie in Soest. Giovanni Pisano (1250—1328), Niccolos Sohn zeigt sich in seiner Behandlung des Themas (Kanzel in St. Andrea zu Pistoja 1301 vollendet und im Dom zu Pisa) vollendet 1311; jetzt Museo Civico) selbständiger.

2) Sie findet sich auch auf dem Relief über dem Südportal der Hohnekirche (so wird Maria zur Höhe von den Soestern genannt); in der Malerei der Grabnische; auf dem Relief der hölzernen Kreuzestafel in der Hohnekirche.

kommen von links, die vorderste trägt ein Rauchfass; der Engel sitzt auf dem Stein und zeigt auf das Felsengrab, in dessen Öffnung das Schweisstuch sichtbar wird (vgl. die Darstellung auf der Erztür in Ravello). Weber (geistl. Schauspiel a. a. O. S. 84) erklärt die 3 Vorgänge als die 3 Hauptszenen eines Passionsspieles; von den Sprüchen der Propheten begleitet. Die Kreuzigungsszene lasse den dreigeschossigen Bau der Bühne erkennen. Das Grab ist eine gemalte Kulisse, Schweisstuch, Rauchfass sind den Bühnenrequisiten nachgebildet; während Haseloff feststellte (Malersch. S. 166 u. Cod. Gertrudianus), dass wir hier bloss überkommene Bildmotive zu sehen haben.¹⁾

1) Vgl. die Szene auf dem Triptychon der Collegiale von Alba Fucense (Abruzzen, abgeb.: Bertaux, *L'Art dans L'Italie Méridionale*, Tome I, Paris, 1904, Pl. XIII bis); auch die Kreuzigung der Soester nächstehend. Wahrscheinlich das Werk eines Benediktiners von Monte Cassino aus dem Anfang des 13. Jahrh. Stil und Technik der 20 Passions-szenen auf Goldgrund, die in Stück gebildeten Rahmen, zeigen grosse Verwandtschaft mit den deutschen Malereien auf Holz (Serfaus); die byzantinische Strömung überzieht im Anfang des 13. Jahrhunderts Italien ebenso wie Deutschland; die Plastik in Toskana vor Niccolo Pisano. Von hier aus kommen die Italiener zu Giotto. Die Deutschen entwickeln sich ganz anders.

II. Kapitel.

Die Denkmäler des spätesten romanischen Stils.

Gewiss hat im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts eine unmittelbare Berührung Soests mit den byzantinisch-italienischen Kunstkreisen bestanden. Sicherlich ist es eine wunderbare Zeit. Die Bürger von Soest empfinden ähnlich, wie die von Siena, Pisa, Lucca u. s. w. In den weiteren, um die Mitte des Jahrhunderts geschaffenen Gemälden schwindet diese verwandte Empfindung dahin; wogegen ein höchst sonderbares, eigenes Formgefühl durchbricht. Nach einer kurzen Besprechung der Denkmäler wird sich das Bild vollenden.

Methler.¹⁾

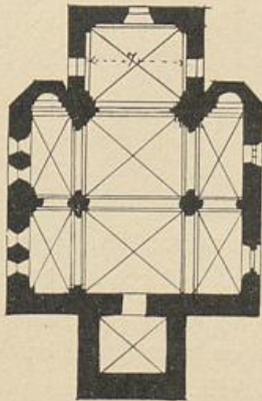
1. Methler, ein Kirchspiel westlich von Soest, in der Richtung auf Dortmund, liegt hinter Hecken und Obstbäumen, in flachen Kornfeldern und Wiesen. Die Kirche steht auf niederem Hügel, der viereckige, aus grünem Ruhrsandstein gebaute Westturm mit stumpfer Pyramide gedeckt, ist weithin sichtbar. Dicke Mauern, enge Schallöffnungen. Kirche, Kirchhof auf dem Hügel, ein Bach unten vorbei: die alte Gründung. Die Ansiedlungen umdrängen den Turm; Zufluchtsort, Stützpunkt der Verteidigung; Soest in seinen frühen Tagen.²⁾ Methler erscheint in einer Urkunde Erzbischof Philipps von 1189; es hatte an das St. Gereonsstift den Garben-

1) Deutsches Kunstblatt 1851 (Lübke). Lübke a. a. O. S. 327. Gesch. d. d. K. 1890, S. 276. Nordhoff, Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Westfalen, Stück I, Kreis Hamm, S. 38—40. Janitschek, Gesch. d. M., S. 151. Abbildungen: Pausen von Lübke; d. m. a. K. i. W. Atlas, Taf. XXX, Gesch. d. d. Kunst, S. 277. Kuglers Atlas z. Kunstgesch., Taf. 49. Janitschek, S. 151. Photographieen der Pausen Lübkes in der Messbildanstalt. Farbige Aufnahmen von Vorlaender im Besitz des Denkmälerarchivs der Provinz Westfalen. Farbige Abbildungen bei Borrmann, m. a. Wandmalereien (östl. Gewölbekappe). Lichtdrucktafeln bei Nordhoff. — Köln-Mindener Eisenbahn, Station Courl.

2) So dient z. B. der Turm der Stiftskirche von Kemnade in der Streitsache der Äbtissin Judith als Festung. Nach ihrem Überfall auf das Stift lässt ihn die Äbtissin besetzen und mit Mannschaft besetzen. Vergl. Janssen, Wibald von Stablo und Corvey, S. 133.

zehnten zu geben.¹⁾ Der Bau der Kirche fällt in das Ende der 1. Hälfte des 13. Jahrh.; darnach wurde sie ausgemalt. Der Turm aber, wie St. Petriturm in Soest, stammt noch aus dem 12. Jahrh. Sie liessen ihn stehen. Sicher hatten sie ihn lieb. Wie bei Maria zur Höhe ist das Innere eine dreischiffige Halle von 2 Jochen Länge; der Chor im Grundriss viereckig, schliesst gerade.

2. Gemälde sind im Chor, Überreste in den flachen Nischen der Seitenschiffe. Im Jahre 1851 entdeckte sie Lübke, als er seines Buches wegen durch Westfalen wanderte; v. Quast bewirkte die Freilegung; 1858—59 wurden sie von Fischbach in Unna gut restauriert. Der viereckige Chor ist mit spitzbogigem Kreuzgewölbe gedeckt. Im Gewölbe



Grundriss der Kirche zu
Methler.

Christus und Heilige, auf den Wänden die 12 Apostel. In der östlichen Kappe der in der Glorie Thronende, von Engeln aufwärts getragen. Die drei anderen Kappen zerfallen jede durch einen gemalten Streif in 2 Felder: 6 schmale Dreiecke laufen im Scheitel des Gewölbes zusammen. In jedem steht eine Gestalt mit dem Kopf nach dem Mittelpunkt, mit den Füßen gegen den Gewölb- rand; den Speichen eines Rades vergleichbar. Links und rechts Maria und Johannes der Evangelist, braunlockiger Jüngling mit dem Spruch: In principio erat verbum. Rechts reihen sich zwei Bischöfe an, links Catharina und Magdalena.

Dann die Wände. Eine hohe Rundbogen- arkade füllt sie unten. Oben zerfallen sie durch ein Fenster jede in 2 Abschnitte; auf diesen ist wieder durch einen wagerechten Streif ein oberes und unteres Feld abgeschnitten. In den unteren Feldern stehen die 12 Apostel; je zwei in einem Feld, durch Baldachinarkaden geschieden; eine feierliche Reihe. Über ihnen, in den oberen Spitzfeldern, ist auf der Ostwand die Verkündigung an Maria, auf der Südwand Laurentius und ein zweiter Heiliger, an der Nordwand Margareta, Schutzpatronin der Kirche, schlank, Kranz im Lockenhaar, die Füße auf dem Drachen, oben ein Kreuz. Eine Taube bringt Brot. Sie widersteht dem Antrag des römischen Statthalters, bannt im Gefängnis den Teufel in Drachengestalt, endlich enthauptet. Ein Heiliger mit Schwert daneben.

1) Organ für christl. Kunst, Jahrg. III, S. 114.

3. Unten die 12 Apostel, im Gewölbe der verherrlichte Erlöser inmitten von Heiligen und Märtyrern; eigentlich ist es der altüberlieferte Gedanke, wie er seit dem 5. Jahrh. in den Apsiden wiederholt wird. Nur verliert er hier den geschlossenen Schematismus. Der westfälische Maler verteilt ihn auf die 3 Wände des viereckigen Chorraums und in die Dreieckskappen des Gewölbes.

Die Eindrücke der byzantinischen Kunst sind verblasst. Man sieht es jenem Maler nicht an, ob er Erlebnisse vor ausländischen Monumentalwerken gehabt hat. Zwar spricht die Art, wie die Verkündigung angebracht ist, dafür. In San Nereo ed Achilleo ist auf dem Triumphbogen links der thronende Christus, rechts die Verkündigung. Auffälliger ähnelt die Gruppierung dem Mosaikenzyklus der Capella Palatina zu Palermo (das System abgebildet bei Lübke, *Gesch. der italien. Malerei*). In der Kuppel das Brustbild Christi, unter ihm über dem Triumphbogen die Verkündigung, ganz verwandt der in Methler: in dem einen Zwickel der Engel, von seitwärts herankommend, in dem andern Maria als Orans von vorn.¹⁾

Die Auffassung ist nun höchst lebendig und selbständig. Christus auf dem goldenen Thron sitzt bleibt der geheiligte Typus des 12. Jahrhunderts. Die beiden Engel, die die Glorie tragen, stemmen sich rückwärts dagegen und drängen sie in die Spitze der Kappe. Sie möchten sie durch das blaue, sternenbesäte Gewölbe hindurchjagen. Und darunter stürmt der Engel heran, den Oberkörper vorgebeugt, die Flügel schlagen herauf und herab, der Arm greift über den Rahmen fort und segnet Maria. Sie steht unbewegt, die Hände vor der Brust, die Augen drehen sich nach dem Engel. Und die Apostel. Erst noch scheint es eine Versammlung gleichmütiger, heiliger Menschen. Hier und da zuckt es plötzlich, ruckhaft, eine Hand wickelt sich aus dem Mantel, will reden. Gewisse Eigentümlichkeiten, die von dichtem Haar umrahmten Köpfe, Nasen mit aufgeblähten Nüstern, die Wurzel dreieckig eingekerbt, die gemusterten Nimben, finden sich auch in der byzantinischen Elfenbeinkunst. Besonders die Faltenmuster um die Handwurzeln gleichen denen der Apostelreliefs an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt; hier hat Goldschmidt gefunden, dass die Meister von byzantinischen Elfenbeinen gelernt haben; dass sie solche womöglich bei der Arbeit neben sich hatten.²⁾ Auch die Baldachine, Kuppeln

1) Maria als Orans in der Verkündigung aus dem Wandgemälde in Rocamadour (Gélys Didot a. a. O. *La peinture décorative en France* Pl. 16). In Methler könnte diese Stellung durch die Anbringung unter der Himmelfahrt bedingt sein; in dieser Szene ist Maria als Orans üblich.

2) Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. *Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen* 1900. S. 225. Abb. 11; Zeichnungen der Faltenmotive.

aus Sparren zusammengesetzt und mit Knöpfen gekrönt, deuten auf solchen Einfluss. Die Einwirkung ist in Methler eine ähnlich entfernte, wie sie z. B. die Kalenderapostel des Psalteriums des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart (vor 1217) verraten.

Die nördliche Nebenapsis von Maria zur Höhe.

Offenbar später als Chor und Grabnische wurde das nördliche Nebenchorchen der Hohnekirche gemalt. Während jene im 1. Drittel des Jahrhunderts, etwa 1220—30 entstanden, setzen wir diese Ausmalung um die Mitte des Jahrhunderts, um 1250—60, an. Die Apsis ist kein genauer Halbkreis; bei der erwähnten Erweiterung des Baus nach Süden, zog man auch die Apsiskurve in die Länge; doch scheint es, als hätte man einen Teil der Grundmauer der kleineren Apsis des ursprünglichen Baus beibehalten. Der Raum ist schmal und die steil ansteigende, hochgezogene Halbkuppel schneidet in das Nebenschiffgewölbe ein. In der Mitte des Apsiszylinders sitzt ein dreiteiliges Fenster. Völlig ist die altgeheiligte Form der Apsis, drei regelmässig eingesetzte Fenster, verlassen. Die Darstellungen bilden den Abschluss der cyklischen Folge von Chor- und Grabnische. In der Wölbung: Krönung Mariae. Darunter die Legende der hl. Katharina von Alexandrien. Maria sitzt mit dem Sohn auf goldenem Sessel zusammen, neigt ihren Kopf der Krone entgegen und hebt die Hände anbetend empor. Zur Seite stehen Magdalena, Katharina, Königin, gekrönt, in rotem, weissgefütterten Herrschermantel, Märtyrerin mit Palme. Zwei Engel fahren nieder und schwingen Rauchgefässe; zwei andere über dem Fenster. Die Legende spielt auf zwei Streifen zu jeder Seite des Fensters. Links oben: 1. Katharina weigert sich, das Götzenbild anzubeten. Der Pöbel drängt sich vor, die Heilige steht abseits. Rechts oben: 2. Katharina siegt in der Disputation über die heidnischen Gelehrten. Vor dem Thron des Kaisers steht das Mädchen, den heftig gestikulierenden Gelehrten gegenüber und deutet auf das Spruchband. Die Überwundenen werden auf Geheiss des Kaisers rechts verbrannt. Sie liegen zu Hauf in den Flammen. Ein Engel vom Himmel herab, die Seelen der in letzter Stunde Bekehrten aufzunehmen. 3. Das Rad, die Heilige zu töten bestimmt, wird vom Blitz zerschlagen. Engel kommen daher. Die Knechte werden von Splittern erschlagen. 4. Martyrium. Links letzter Versuch des Kaisers, das Mädchen vom Glauben abzubringen; er sitzt, den Kopf in die Hand gestützt, den Ellenbogen auf das übergelegte Bein; jene von Walther von der Vogelweide beschriebene Stellung des sorgenvoll Gestimmten. Katharina bleibt standhaft. Ihre Genossinnen, lauter junge



Nordchörchen von Maria zur Höhe in Soest
(Katharinenlegende, rechter Teil.)

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.

aus Sparren zusammengesetzt und mit Knöpfen gekrönt, deuten auf solchen Einfluss. Die Einwirkung ist in Methler eine ähnlich entfernte, wie sie z. B. die Kalenderapostel des Psalteriums des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart (vor 1217) verraten.

Die nördliche Nebenapsis von Maria zur Höhe.

Offenbar später als Chor und Grabnische wurde das nördliche Nebenchorchen der Hohnekirche gemalt. Während jene im 1. Drittel des Jahrhunderts, etwa 1220—30 entstanden, setzen wir diese Ausmalung um die Mitte des Jahrhunderts, um 1250—60, an. Die Apsis ist kein genauer Halbkreis; bei der erwähnten Erweiterung des Baus nach Süden, zog man auch die Apsiskurve in die Länge; doch scheint es, als hätte man einen Teil der Grundmauer der kleineren Apsis des ursprünglichen Baus beibehalten. Der Raum ist schmal und die steil ansteigende, hochgezogene Halbkuppel schneidet in das Nebenschiffgewölbe ein. In der Mitte des Apsiszylinders sitzt ein dreiteiliges Fenster. Völlig ist die altgeheiligte Form der Apsis, drei regelmässig eingesetzte Fenster, verlassen. Die Darstellungen bilden den Abschluss der cyklischen Folge von Chor- und Grabnische. In der Wölbung: Krönung Mariae. Darunter die Legende der hl. Katharina von Alexandrien. Maria sitzt mit dem Sohn auf goldenem Sessel zusammen, neigt ihren Kopf der Krone entgegen und hebt die Hände anbetend empor. Zur Seite stehen Magdalena, Katharina, Königin, gekrönt, in rotem, weissgefütterten Herrschermantel, Märtyrerin mit Palme. Zwei Engel fahren nieder und schwingen Rauchgefässe; zwei andere über dem Fenster. Die Legende spielt auf zwei Streifen zu jeder Seite des Fensters. Links oben: 1. Katharina weigert sich, das Götzenbild anzubeten. Der Pöbel drängt sich vor, die Heilige steht abseits. Rechts oben: 2. Katharina siegt in der Disputation über die heidnischen Gelehrten. Vor dem Thron des Kaisers steht das Mädchen, den heftig gestikulierenden Gelehrten gegenüber und deutet auf das Spruchband. Die Überwundenen werden auf Geheiss des Kaisers rechts verbrannt. Sie liegen zu Hauf in den Flammen. Ein Engel vom Himmel herab, die Seelen der in letzter Stunde Bekehrten aufzunehmen. 3. Das Rad, die Heilige zu töten bestimmt, wird vom Blitz zerschlagen. Engel kommen daher. Die Knechte werden von Splittern erschlagen. 4. Martyrium. Links letzter Versuch des Kaisers, das Mädchen vom Glauben abzubringen; er sitzt, den Kopf in die Hand gestützt, den Ellenbogen auf das übergelegte Bein; jene von Walther von der Vogelweide beschriebene Stellung des sorgenvoll Gestimmten. Katharina bleibt standhaft. Ihre Genossinnen, lauter junge

Mädchen, stellen sich um sie. Eine hängt sich an ihren Arm und weint heftig. Die ersten Verurteilten verschwinden schon seitwärts. Rechts, durch eine Turmkulisse geschieden, spielt das Ende. Die Einen liegen am Boden, der Henker schlägt dazwischen. Die schlanke Gestalt Katharinas in engem weissen Gewand, die Krone auf dem Blondhaar, steht noch aufrecht.¹⁾ Oben aber schon der Engel. Ihren Leichnam trugen die Engel auf den Sinai.

Reste in der Marienkirche zu Lippstadt.

Die in den 90er Jahren in der Marienkirche zu Lippstadt aufgedeckten Reste von Wandmalereien schliessen sich den Darstellungen im nördlichen Chörchen der Hohnekirche aufs engste an. Von dem alten, im Jahre 1189 durch den Grafen Bernhard von Lippe geweihten basilikalischen Bau stehen nur das Kreuzschiff und die beiden ostwärts daran gebauten viereckigen Flankentürme. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts wird das Langhaus zur Halle umgebaut. Der spätgotische Chor entstand erst 1478 bis 1506.²⁾

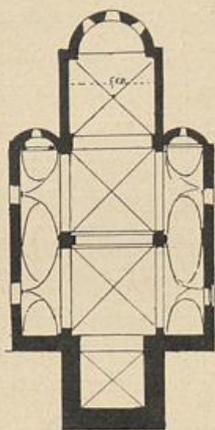
Die Gemäldereste befinden sich an den Seitenwänden des schmalrechteckigen Jochs, das zwischen den beiden Osttürmen den Eingang zum Chor bildet. Auf jeder Seite erscheint eine Szene in einiger Höhe vom Boden. In ein breites rechteckiges, von bunten Streifen umrahmtes Feld eingeordnet. Rechts Tod der Maria; links augenscheinlich die Disputation der hl. Katharina. Maria liegt auf tücherbehängter durchbrochener Bettlade, weissgewandet, das braune Haar quillt unter dem Kopftuch vor. Der blonde Christus in rotem Mantel steht dahinter und hält die Seele der Hingeschiedenen. Petrus und vier Jünger drängen sich von rechts an das Sterbelager. Die Disputation der hl. Katharina ist vielfach ähnlich der im Nordchörchen der Hohnekirche. Der Kaiser, blondbärtig, einen Purpurmantel über den Schultern, die Schuhe in goldenen Sandalen, sitzt auf hohem Säulenthron. Auf der anderen Seite, rechts, sitzen die Philosophen (fast zerstört) der vorderste mit Spruch und demonstrierender Handgebärde. Mitten dazwischen steht, von vorn gesehen, die Heilige; schlank, in ein enges unter den Brüsten gegürtetes Gewand von gelber Farbe gekleidet. Spruchband und Szepter in den Händen. Die Restaurierung hat hier noch nichts zerstört. Der Wert ist darum unschätzbar. Die dünnen blassen gelben und roten Farben sind in die schwarze Vorzeichnung eingefüllt.

1) Rechts stark ergänzt.

2) Lübke, S. 156. Taf. X.

Reste in Weslarn.

Wir fügen hier die gleichfalls nicht restaurierten, 1890 entdeckten Freskenreste in der Kirche zu Weslarn an.¹⁾ Der kleinste, unverdorbene Strich lässt mehr empfinden, als die grössten Cyklen, welche die Hand des Restaurators berührt hat. Weslarn liegt 1 $\frac{1}{2}$ Stunde von Soest, auf dem Höhenzuge, der die Börde nordwärts begrenzt. Der Turm ist quadratisch und, wie die vielen kleinen Kirchen um Soest, mit einer stumpfen Pyramide gedeckt. Das Innere ist eine zweijochige Halle mit sehr engen Nebenschiffen, die Gewölbe im Spitzbogen. Die Entstehung fällt in die ersten Jahrzehnte des 13. Jh. Die Nebenschiffe münden in flache Apsiden. Die linke, nördliche dieser Apsiden zeigt Gemälde. In lebensgrossen Gestalten oben in der Wölbung die Krönung Mariae, unten zu beiden Seiten eines Rundbogenfensters je ein Heiliger, Maria in rotem Mantel und blauem Kleid hält die Hände vor die Brust. Christus, rothaarig, mit gelbem Unterkleid, rotem Mantel krönt sie. Die Figuren stehen, wie die Apostel in Methler, vor gelbem Grund, der grün umrandet ist. Die grünen Mergelquadern sind sehr sorgfältig geglättet, darauf eine harte, etwa $\frac{1}{2}$ cm. dicke Kreideschicht, die Umrisse sind rötlich-braun; die Farben dünn, mehr gestrichelt. Der Unterschied ursprünglicher Fresken von restaurierten liegt darin, dass diese ersteren zurückhaltend gegenüber der Architektur bleiben, so dass der Beschauer, nachdem er den Eindruck der Architektur bereits empfangen hat, die Bilder allmählich erst auf den Wänden auftauchen sieht. Während der Restaurator mit bunten Farben die architektonische Gliederung vordringlich überbietet.



Grundriss der Kirche
zu Weslarn.

Die grünen Mergelquadern sind sehr sorgfältig geglättet, darauf eine harte, etwa $\frac{1}{2}$ cm. dicke Kreideschicht, die Umrisse sind rötlich-braun; die Farben dünn, mehr gestrichelt. Der Unterschied ursprünglicher Fresken von restaurierten liegt darin, dass diese ersteren zurückhaltend gegenüber der Architektur bleiben, so dass der Beschauer, nachdem er den Eindruck der Architektur bereits empfangen hat, die Bilder allmählich erst auf den Wänden auftauchen sieht. Während der Restaurator mit bunten Farben die architektonische Gliederung vordringlich überbietet.

Die Apsis der Nicolai-Kapelle in Soest.²⁾

Die kleine, südlich vom Dom St. Patrocli gelegene St. Nicolai-Kapelle wurde noch im 12. Jahrh. gebaut. Die Gemälde der Apsis sind um die

1) Photographie im Denkmälerarchiv der Provinz Westfalen.

2) Organ für christl. Kunst 1852. Lübke, S. 324. Kaiser, Die Soester Patroclikirche und Nicolaikapelle, a. a. O. Hotho, Gesch. d. Malerei. Bd. I. S. 175. Abbildungen: Organ für christl. Kunst. Pausen sämtlicher Apostel von Lübke. Derselbe, Gesch. d. d. Kunst, S. 276. Förster, Denkmale der Malerei, Bd. V, 9. Innenansicht der Messbildanstalt. — Die Aufdeckung fällt in die 50er Jahre des 19. Jahrh., die Restaurierung durch Fischbach in die 60er Jahre.

Mitte des 13. Jahrh. entstanden. Die Kapelle ist ein längliches Rechteck, durch zwei Säulen in zwei Schiffe geteilt, an der Ostseite in runder Apsis, an der Westseite in einem halben Sechseck schliessend. Hier ist eine Empore eingebaut. Die Vornehmen der Kaufleute werden dort dem Gottesdienst beigewohnt haben. Ihr Patron wird in dem Cyklus besonders geehrt. Die noch im 15. Jahrhundert in hohem Ansehen stehende Schleswicker-Bruderschaft hatte ihre Weinstube, die Rumenei, nahe bei, an der Nordseite des Domes. Zwischen Schiff und Apsidenraum ist eine breite, tonnenwölbte Vorlage eingeschoben; Rundsäulen in den Ecken umrahmen den Eingang. In der Kuppel abermals der von der Mandorla umstrahlte *Salvator mundi*, umgeben von den 4 apocalyptischen Tieren, angebetet von Augustinus, Maria zur Linken, Johannes dem Täufer, St. Patroclus zur Rechten. In der Fensterzone darunter haben die 12 Apostel ihren Stand. Zwei sind auf die linke Wand der Vorlage herausgerückt. Auf der rechten gegenüber ist St. Nicolaus. Über Christus in der Tonnenwölbung der Vorlage ist die thronende Maria mit dem Kinde in Rundkreis, 3 Rundkreise mit Propheten und alttestamentarischen Vorbildern der Magdschaft schliessen sie ein, den Bogen der Tonne ausfüllend.

Bemerkenswert sind 4 weibliche Gestalten, die in offenen Turmbauten über den Kuppelbaldachinen der 4 zwischen den Fenstern stehenden Apostel erscheinen, wohl die Kardinaltugenden. St. Nicolaus steht in Vorderhaltung unter reichgekröntem Baldachin. Seine bischöfliche Kleidung: weisse Casula, braune Alba, ein goldener, ausgeschweifter Schuppenkragen über der Schulter höchst feierlich. Zwei heranschwebende Engel krönen ihn mit Infula. Links knieen drei Jünglinge, rechts drei Mädchen, winzig gegenüber dem Heiligen. Die gebeugte Rückenhaltung eines Jünglings ist jener in byzantinischen Widmungsbildern häufigen Proskynese verwandt. Nicolaus ist ein Hauptheiliger der griechischen Kirche. Wie die hl. Margaretha (Methler), so kommt auch er mit den Kreuzzügen nach Westfalen. Sein Leichnam in Bari, wohin ihn Kaufleute im XI. Jahrhundert von Myra gebracht hatten, war der Zielpunkt der Kreuzfahrer, die von Norden kamen, um in Brindisi ins Meer zu stechen.¹⁾ In der *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine wird erzählt, wie der Heilige 3 arme Mädchen vor der Schande rettet. Heimlich, damit sich die Familie nicht zu schämen braucht, wirft er über Nacht drei goldene Aepfel durchs Fenster ins Haus; wie heute noch

1) Nicolaikirchen in Lippstadt, Lemgo, Ober-Marsberg, Siegen. — Über die Verehrung des Heiligen in Sizilien und Süditalien während des 11. und 12. Jahrh. vergl. Schultz, *Denkmäler der Kunst in Unteritalien*, 1860, Bd. I, S. 32. Bischof Konrad von Hildesheim, der 1195 mit Heinrich VI. nach Italien gezogen war, liess die Kirche des Heiligen 1197 restaurieren.

Tafel VIII.



St. Nicolaikapelle zu Soest

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.

am 6. Dezember vergoldete Nüsse und Äpfel den Kindern. Eines der Mädchen nimmt hier im Bilde mit verhüllten Händen (altbyzantinisches Zeremoniell, geweihte Dinge nicht mit blossen Händen zu berühren) einen goldenen Apfel entgegen. Drei Hauptleute Nipontius, Ursus, Apilio wurden eingekerkert und zum Tode verurteilt. Sie waren wegen Majestätsbeleidigung angezeigt worden; es war aber nicht wahr. Sie flehten zu Nicolaus, von dem sie erfahren hatten, dass er unschuldigen Menschen helfe; und er bewirkte ihre Freisprechung. Im Bilde danken sie mit erhobenen Armen.

Wenn wir die Gesamtanlage mit der Apsismalerei des St. Patroclidomes vergleichen, so scheint zunächst alles gleichgeblieben zu sein, wie vor 100 Jahren. Die Darstellung auf der Tonnenwölbung der Vorlage bringt aber schon einen neuen Ton herein. Maria im Mittelkreise; links Isaias; er wirft die Schulter herum, zeigt eindringlich empor, die Linke fährt gewaltsam aus dem Mantel. Gegenüber Jeremias, die Rechte, aufwärts weisend, reißt ein Mantelende mit sich, die andere hält krampfhaft das über den Körper fliegende Spruchband; *Ecce virgo concipiet et pariet filium*. David und Salomon in Brustbild beiderseits in Kreisen über den Ansatzgesimsen der Vorlagen; auch sie, in Psalmen und Sprüchen die Ankunft des Messias voraussingend. Vollends die beiden Zwischenkreise machen die Erfüllung zur Gewissheit: links Aaron mit einem Blumentopf und Spruchband. Der Mandelzweig, der ohne Same Blüte und Frucht treibt, ist die Jungfrau, die *virgo amygdalina*, Blüte am Stamme Jesse. Dem Aaron antwortet rechts Gideon, streitbarer Held. Israel aus der Midianiter Händen zu lösen bestimmt (Richter Kap. 6, 11—21). Vor dem Kampf legt er nächtlich das Fell aus: Wird der Tau auf dem Fell allein sein und auf der ganzen Erde trocken, so will ich merken, dass du Israel erlösen willst durch meine Hand, wie du geredet hast. Und es geschah also. Hieronymus und die Väter deuten es auf die Jungfrau.¹⁾ Die Trockenheit rings umher, die Feuchtigkeit auf dem Fell: dies ist ihnen zugleich Symbol des dürstenden Heiden- und Judentums und des erlösenden Christentums.

Die Apsis zu Lügde.

Diesem Werk unmittelbar verwandt ist die Apsismalerei der Kilianskirche zu Lügde im Teutoburger Wald. Eine kurze Erwähnung mag wegen

1) In Bezug auf Psalm 71 sagt Bernard in den Homilien „*super Missus est et sermo in Nativitate B. Mariae*“: *Descendit sicut pluvia in vellus et sicut stillicidia stillantia super terram*. Vgl. Kaiser, *Org. f. chr. Kunst*.

der völligen Restaurierung genügen. Die Abbildung bei Aldenkirchen nach einer Zeichnung Wittkops, der die Kirche kurz vor 1875 restaurierte, gibt ein falsches Bild des stilistischen Charakters. Aldenkirchen glaubte, die Malerei sei, wie der Bau, um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden, gleichzeitig mit der Apsisausmalung von St. Patrocli (1166) und dieser nahestehend. Hiervon ist in Wahrheit keine Rede. Die Kirche liegt auf einem Hügel ausserhalb der ummauerten Stadt, talaufwärts. Im Innern eine Pfeilersäulenbasilika, zweijochig, querschiffdurchsetzt; der Chorraum ein viereckiges Joch mit runder Apsis; Christus und die Apostel. In der Wölbung Christus mit spitzer Gloriole, neben ihm Maria und Johannes d. T., Petrus und Paulus. Sieben Apostel unten zwischen den drei Fenstern; vier weitere, zu zweien auf den Seitenwänden des Chorraums. Blauer, goldgestirnter Grund, lebhaft rote und gelbe Ornamente. Die spitzovale Glorie, die Kleeblattbogen der Baldachine über den Aposteln sind allein schon greifbare Argumente gegen eine Entstehung im 12. Jahrhundert. Dann der Stil.

Altarbild (Dreieinigkeits) in Berlin.

Als Abschluss der Reihe möge der dreiteilige Altaraufsatz mit der Dreifaltigkeit in der Mitte, Maria und Johannes Evangelista an den Seiten im Museum zu Berlin (Kaiser Friedrich-Museum Nr. 1216 B) hier seinen Platz finden.¹⁾ Wie das frühere Bild kam er 1862 aus der Wiesenkirche nach Berlin. Die Eigentümlichkeiten der späteren Gruppe (Methler, Nördl. Nebenchorchen von Maria zur Höhe, Nicolaikapelle, Lippstadt etc.) steigern sich auf den höchsten Grad. Die dünne Eichenholztafel ist 1,20 breit und 0,71 hoch. Der Rahmen ist modern. Die Fläche gliedert sich durch 3 Rundbogenstellungen. Die Säulen treten halbrund heraus, die Basen zeigen ein merkwürdiges, schwammiges Wulstprofil. Diese Form ist in der heimischen Architektur um die Mitte des 13. Jahrh. nicht zu finden. Wir sehen darin ein Nachwirken älterer, fremdartiger Elemente. Die Basen der auf süditalienisch-byzantinische Sphären deutenden Rundkapelle in Drüggelte sind ähnlich in der Empfindung.²⁾ Die 3 Rundbögen, die die Felder

1) Lübke S. 335, Janitschek S. 161. Haseloff, Thüring.-Sächs. Malersch. S. 194, 268, 348, 352; Heereman S. 80. Abbildungen: Heereman, Taf. IV. Lübke, Gesch. d. d. K., S. 305 (Maria). Soest, seine Altertümer a. a. O. Seemann, Kunstgeschichte in Bildern, II, 85 (1902). Phot. Hanfstängel.

2) Seesselberg, Die frühmittelalterl. Kunst der germanischen Völker, mit besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst in ethnographisch-anthropologischer Begründung (Berlin 1897, Text u. Tafelwerk) erklärt diese Basenformen in Drüggelte und in den skandinavischen Bauten als Nachbildungen von Töpfen; wie er ja jene sonderbaren Rundkirchen auf Bornholm, in Jütland und Südschweden sich aus germanischen Rundburgen (vgl. das Stonehenge) entwickeln lässt.



Altarvorsatz aus Maria zur Wiese
(Berlin)

Photogr. Franz Hanfstaingl.

oben schliessen, sind flache Leisten, gerillt und scharf geschliffen. Sicherlich liegt hier wieder eine Umbildung ererbter Metallformen in Holz vor. Das Gold ist glänzend poliert. Wie der Meister des Antependiums aus St. Walpurgis, der des Berliner Retabulums, so hat auch dieser Soester sein Eichenholz der Wirkung kostbarer Materialien angenähert. Die Farben sind trocken in dünner Tempera; ohne harzige Lösung, wie im Retabulum, heller, bunter als dort, blau und rot in schärferem Gegensatz, die Modellierung härter, ohne Ineinanderschmelzen der Töne.

Gottvater, bärtiger Greis, auf goldenem Thron, hält den gekreuzigten Sohn vor sich. Ich und der Vater sind eins. Die Taube auf seiner Brust.¹⁾ Maria links, Johannes Evangelista rechts, herkömmlich zu beiden Seiten des Kreuzes (Wechselburg). Maria mit dem blauweissen Kopftuch, darunter die welligen, braunen Haare vorquellen, ähnelt der Maria in der Krönung des nördlichen Chörchens der Hohnekirche.²⁾

1) Das Dogma der Trinität kommt mit dem 13. Jahrh. in der Kunst auf. Vgl. die thüring.-sächs. Handschriftengruppe Haseloffs. Vorstufen: Wenn auf den Externsteinen Christus am Kreuz erscheint, darüber Christus-Gottvater mit der Seele des Gestorbenen. In der Kreuzgruppe zu Wechselburg: Christus am Kreuz, darüber Christus mit der Taube. — Gottvater ist gleich dem Abraham im Psalter des Landgrafen Hermann (Stuttgart). Janitschek, S. 161.

2) Die übrigen deutschen Tafelgemälde des letzten spätromanischen Stils sind: Maria mit Kind im Museo Nazionale (Bargello) in Florenz; aus der Sammlung Carrand. Zeichnung und Colorit der obigen Dreifaltigkeit verwandt; nach Bode wahrscheinlich westfälisch. — Altaraufsatz mit Dreipassschluss (angeblich aus Quedlinburg, seit 1882 im Kunstverein zu Münster; jetzt wieder im Königl. Museum in Berlin). Christus am Kreuz, Passionsszenen, Krönung Mariae; abgeb. bei Haseloff in Kunstwerke aus Sachsen und Thüringen a. a. O. Taf. 122. — Tafel in Hochformat: Bischof unter Baldachinarchitektur im Dom zu Worms, abgeb. bei Kugler, Geschichte der Kreuzzüge, Berlin 1880, S. 319. — Die erwähnten weiblichen Heiligen auf den Schranktüren im Dom zu Halberstadt (Phot. Stoedtner, Berlin). — Das Kap. 1 angeführte Antependium im Kaiserhaus zu Goslar: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes; Stephanus, Laurentius auf den Seiten. Die spitzbogigen Abschlüsse oben, die Haltung Christi (eingefallene Brust, durchgedrückte Arme, hochgezogene Kniee) sind gotisch.

III. Kapitel.

Der spätromanische Stil.

1. Zusammenfassung. Stilcharakter der spätromanischen Malerei.

1. Das Bild, das die in der Zeit von 1200—1270 in Soest und unter Soester Einfluss entstandenen Werke gewähren, ist sehr viel bewegter als im 12. Jahrhundert. Und überall in Deutschland. Neben der in den ersten Jahrzehnten erfolgenden, auffälligen Annäherung an die byzantinische Kunst — Nördl. Chörchen von St. Patroclus, Maria zur Höhe: Chor und Grabnische, Altarbild (Kreuzigung) in Berlin — ringt sich eine eigene Ausdrucksweise hervor; schon vor der Mitte des 13. Jahrhunderts ist sie an den hauptsächlichsten Kunststätten Deutschlands verbreitet. Etwas Neues und dem romanischen Stil des 12. Jahrhunderts Entgegengesetztes; zu welchem die in enger Anlehnung an byzantinische Malerei geschaffenen Werke gewissermassen nur das Übergangsstadium bilden. Den Umbildungsprozess von Stufe zu Stufe zu beobachten, fällt bei dem erhaltenen Material schwer. Jedenfalls darf vorausgenommen werden: es liegt in der Natur der nun eingeschlagenen Richtung, dass die Wendung plötzlich, einer blitzartigen Eingebung folgend, vollzogen wird.

In den sächsischen Landen, für welche Haseloff das Material zusammengestellt hat, behauptet sich der alte Stil bis kurz vor 1200.¹⁾ Das 1194 entstandene Evangelienbuch in Wolffenbüttel (Cod. Helmst. 65) und der Hamburger Psalter in Scrinio 84 (Kat. d. Erfurter Ausstell. 231,

1) Hauptbeispiele: Evangelienbuch Heinrichs des Löwen, 1173 in Helmwardeshausen entstanden (im Besitz des Herzogs von Cumberland); Psalter im British Museum Lansdowne 381. Verwandt den erwähnten westfälischen Hs. Hs.: Münster, Staatsarchiv I, 133, Fraternitätsbuch aus Corvey (nach 1158); Evangelienbuch aus Hardehausen in Cassel (theol. fol. 59); weitere Werke: Augustinus de civitate Dei (Bibl. der Landesschule Pforta A 10, entst. in Bosau 1168—80), Evangelienbuch im Trierer Dom.

Taf. 111) verraten in der Hinneigung auf die malerische Breite und die Zickzacksäume der byzantinischen Miniatur, dass etwas Neues herannah; wie auch das stärkere Auftreten dieser Züge das Antependium von St. Walpurgis schon ans Ende des Strengromanischen setzt. Dies Neue selbst bricht aber plötzlich herein; in der von Haseloff aufgedeckten Gruppe des Stuttgarter Hermannsalters, noch vor dem 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, tritt es kräftig hervor: im Libellus de consecratione der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt von 1214 (152, Kat. 245), im Psalter des Landgrafen Hermann (Stuttgart, fol. 24; vor 1217) und der Elisabeth in Cividale (Museum, Pgm 344).¹⁾ Punkte, an denen man eine so enge Berührung mit der byzantinischen Kunst wahrnimmt, wie bei den frühen drei Soester Werken, dem Evangeliar im Rathause zu Goslar,²⁾ und einigen Teilen des Domes zu Braunschweig (vgl. die Engel an den Gewölben des südlichen Querschiffs) sind sehr vereinzelt gegenüber der Masse der übrigen Werke, in denen die fremde Art völlig in eigene Empfindung umgeschmolzen erscheint. Die Wandmalereien zu Braunschweig, besonders die Legenden Johannis d. T., des hl. Blasius, Thomas a Beket u. a., die Apsis der Neuwerkkirche in Goslar, die Decke von St. Michael in Hildesheim, die Putzritzungen an der Aussenwand des östlichen Querflügels am Dom zu Magdeburg. Am Rhein lernt man überhaupt nur Denkmäler dieser letzten, ausgebildeten Stilweise kennen: St. Gereon, die beiden Tympana der westlichen Vorhalle (Clemen, Taf. 38) die Zwickelmalereien im zehneckigen Hauptraum, die Legende des hl. Dionysius in der südl. Nebenkapelle; Hauptbeispiel: die 1227 vollendete Taufkapelle (Heilige und Märtyrer der thebäischen Legion); die Gewölbeausmalung von Maria Lyskirchen (Gegenüberstellung des alten und neuen Bundes); endlich in der 1247 erbauten St. Cunibertskirche die Jugendgeschichte Christi im nördl. Querschiff und die Kreuzigung der Taufkapelle.³⁾ Zahlreiche Berührungs-

1) Haseloff, Eine Thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 9. Strassburg 1897. Derselbe, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen“ (Publikation der Erfurter Kunsthistorischen Ausstellung von 1903) Redaktion: Oskar Döring und Voss. S. 87—109. Taf. 101—128; wichtigstes Abbildungswerk deutscher Miniatur des 13. Jahrhunderts.

2) Publikation von Dobbert: Das Evangelienbuch im Rathause zu Goslar. Jahrb. d. preuss. Kunstslg. 1898. Bd. XIX. Wegen der Verwandtschaft mit dem Missale des Domgymnasiums zu Halberstadt Nr. 114 (Haseloff, Taf. 118, 3), welches für den Domprobst Semeka (1241—63) gefertigt wurde, setzt Dobbert die Entstehung in die 40er Jahre.

3) Clemen, die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Düsseldorf, Schwann, 1905. — Wenn am Rhein unmittelbar byzantinisierende Werke fehlen, wie deren in Sachsen, Westfalen, Böhmen und Süddeutschland, so bedeutet dies keinen Unterschied: die

punkte bestehen zwischen der westfälischen, der sächsischen und der rheinischen Schule.¹⁾ Doch Schule ist hier nicht der richtige Ausdruck; wenn man bedenkt, dass das weitentfernte Tirol in seiner blühenden Malerei eine ganz ähnliche Erscheinung bietet; in ihrer letzten Phase ist sie der norddeutschen überhaupt gleich²⁾ (Gurk, Friesach, Piesweg). Auch in Böhmen verwandte Vorgänge. Und ich glaube, bei weiterer Erforschung

Kompositionen verkünden deutlich noch in den spätesten Tagen des romanischen Stils, dass auch hier die byzantinische Kunst eindringlich und unvergesslich gewirkt hat: Tod Mariä und Geburt des Kindes in St. Cunibert; die Höhle über den Tieren; das Polster der Maria; der Felsstreif um den Wellenberg in der Taufe Christi in M. Lyskirchen; die häufigen Kuppelgebäude und Felsstücke, die Ornamentik und viele andere Züge, die reichen Trachten und byzantinisch-antiken Rüstungen der Heiligen und Ritter in St. Gereon.

1) In dem byzantinisierenden Kreise: die Kreuzigung auf dem Soester Retabulum und in der Hohnekirche verwandt der des Goslarer Evangeliars, und das Evangeliar der Magdeburger Dombibliothek. In Braunschweig die Marien am Grabe, hier der übergreifende Arm des Engels, wie auf dem Retabulum; Abraham und die drei Engel im Chor der Hohnekirche ebenso in Braunschweig (Chorvorlage). Der Gottvater des späteren Soester Altars (Dreifaltigkeit) ist der Abraham des Stuttgarter Hermannpsalters; die Rundbilder beturbanter Propheten in Braunschweig und der Hohnekirche. Der Tod Mariä in Lipstadt sehr ähnlich dem in St. Cunibert, (Clemen Taf. 64) auch stilistisch. Unaufhellbar, wie weit diese Übereinstimmung aus der gemeinsamen Quelle, wie weit sie aus direkten, wechselseitigen Einwirkungen hervorgeht.

2) Hier werden fast jährlich neue Reste aufgedeckt und in den Mitteilungen der Zentralkommission veröffentlicht. Die Entwicklung ist der norddeutschen parallel. Erst der strenge Stil des 12. Jahrhunderts: Nonnenberg bei Salzburg (C. K. 1895, S. 254); Katharinenkapelle der Burg Hocheppan (Atz, Kunstgesch. von Tirol und Vorarlberg. S. 217—221, C. K. 1896 (12. Jhg., N. F. S. 167). Aus dem Ende des 12. Jahrh., unter wachsendem Byzantinismus: Apsis der Krypta von Marienberg bei Landeck; St. Jakobskirche zu Tramin im Etschtal, erste Hälfte 13. Jh. (Borrmann, Taf. 12); Reste im Ospedale des Val d'Ampezzo (C. K. 1891, S. 240); Sta Margaretha zu Lana bei Meran (C. K. 1892, S. 103); Kollegiatkirche u. l. Fr. zu Brixen (C. K. 1890, S. 148, Beil. VI.). Vor allem: Johanniskirche zu Pürgg, um 1220—30 (C. K. 1894, S. 17; 1895, S. 186; 1902) und Karner zu Hartberg. Endlich die letzte Phase in enger Verwandtschaft zur niederdeutschen: Burgkapelle zu Friesach (farb. Abb. Kunsttopographie des Herzogtums Kärnten 1889); Gurk, Turmempore (Abb. bei Janitschek, Borrmann u. a. O.; C. K. 1871 und 1902); Kapelle zu Piesweg (C. K. 1870, Taf. S. 16). — Von den Handschriften vergleiche die bei Julius Hermann, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Herausgeg. von Wickhoff, Band I: die illuminierten Handschriften in Tirol (Leipzig, Hiersemann 1905) abgebildeten: Psalterium aus Muri, Gries Nr. 37. Pontificale des Bischofs Friedrich von Wangen (1207—18). Cod. lat. Nr. 330 der Innsbrucker Hofbibliothek. Nr. 370 der Innsbrucker Universitätsbibliothek (Benedictionale der Salzburger Diözese). — Von den Tafelmalereien jenen stark byzantinisierenden Reliquienschrein aus Serfaus (C. K. 1903, S. 290). — Das Salzburger Antiphonar (Stift St. Peter a, XII, 7) zeigt schon um die Mitte des 12. Jahrh. eine zackige Umbildung des Byzantinischen.

würde man sie überall in Deutschland beobachten, da, wo das Kunstleben wirklich rege war. Es handelt sich um eine alle erschütternde Bewegung; ebenso, wie sich das Phänomen der Entstehung des romanischen Stils im 11. Jahrhundert nur deuten lässt als eine gleichzeitig allerorts eintretende Erregung der bis dahin kunstlos gebliebenen Gesamtheit. Vorgänge wie im 10. und im Anfang des 11. Jahrhunderts, wo die einzelne Schule der Reichenau ihre Zierkunst bis nach Sachsen und Westfalen, an die Höfe Siegeberts von Minden und Bernwards trägt, sind hier nicht anzunehmen. Die niederdeutschen Gegenden gewinnen jetzt von sich aus, auf eigenen Wegen, ihre erneute Anschauung byzantinischer Kunst. Ebenso die südostdeutschen Lande.

2. Das Retabulum in Berlin offenbart dies Punkt für Punkt. Einsam steht die natürlich-edle Darstellung der Kreuzigung in der Malerei der Zeit. Die Frauen und Johannes wirkliche Menschen; die Trauer beredt im stummen Spiel der Hände, in den gesenkten Köpfen — das laute Volk auf der andern Seite; die Modellierung der bunten Gewänder, der kräftige, bräunliche Ton des Fleisches: unbegreiflich; 30 Jahre vorher genügt der Anblick strengstilisierter, naturferner Gebilde. Bedenken wir aber: gar nichts spiegelt sich hier von der Umgebung des Soesters; antike Trachten, byzantinische Rüstungen; Geräte (Tisch und Sessel der Kaiphasszene u. s. w.), Architektur fremdartig. Also nur durch völlige Versenkung in ein fremdes Vorbild ist der Künstler der Natur nahe gekommen. Ja sogar zeigt er seine Hilflosigkeit in der Bewältigung des Raumes; er zieht alles in die Fläche. Dies lässt sich auch bei dem verwandten Künstler der Hohnkirche (Chor) wahrnehmen; die Szenen aus dem alten Testament setzen ja Bekanntschaft mit byzantinischen Miniaturen voraus. Die schmalen Bodenstreifen sind Verkümmernungen der in der byzantinischen Miniatur traditionellen Felslandschaft; die Vorstellung des Räumlichen fehlt ganz; die trinkenden Juden (am Horeb) liegen einer über dem andern.

Ganz umsonst auch hier das Suchen nach Zügen aus der alltäglichen Umgebung. Die Szene der drei Engel im Hain Mamre in der Hohnkirche stelle man neben die in San Vitale (1 Mose, Kap. 18): die beiden alten Leute, vor der Hütte, im Garten, da der Tag am heissesten war. Drei Jünglinge, in weissen Mänteln, lichte Scheine um den Kopf, kommen zum Besuch. Abraham hat ein Tischchen in den Schatten des Baumes gestellt, für jeden liegt ein Kuchen darauf, jetzt bringt er das gebratene Kälbchen. Sarah, in der Tür, die Hand nachdenklich ans Kinn gelegt. Leer, ohne liebende Verweilung auf dem Einzelnen ist die Darstellung des 13. Jahrhunderts; eine von Hand zu Hand gegebene Komposition; die gleiche in Braunschweig. Nur das Augenfällige herausgehoben; die Engel

strotzend in Goldkleidern, ihre Nimben riesenhaft, in Stuck aufgelegt, jeder soll sie nur ja erkennen. Nicht so in Ravenna: er hob seine Augen auf und sah und siehe da stunden drei Männer vor ihm.

Die letzte Spur landschaftlicher Elemente, Felsstreifen und ornamentale Bäume, verschwindet in den folgenden Werken. Die Architektur spielt die Rolle der Abbeviatur fort; Turmbauten der Katharinenlegende. Wohl leben Kuppelgebäude und Thronessel hier weiter; aber verwandelt in phantastische Gebilde; Berliner Dreifaltigkeit. Gleichfalls tritt in der späteren Zeit wieder eine schematische Stilisierung der Figuren hervor. Die Köpfe der Nikolaikapelle (Maria und Johannes auf dem Berliner Bild, wie in Lügde und Lippstadt) erscheinen als abgezirkelte Ovale, an die die Ohren angeklebt sind.

Mit der Gleichförmigkeit wächst die Ornamentalisierung, das Zeichnerische und Schattenlose wieder an. Also nur in einem kurzen Augenblick völliger Hingabe an das Fremde entstehen solche naturwahren Sachen wie das Retabulum und die Malereien der Hohnkirche. In ihrem weiteren Verlauf verrät die deutsche Malerei eine Wiederabkehr von der Natur, allmähliche Abnützung dieser fremden Elemente.

3. Indes: eine merkwürdige Veränderung der Linie und der dekorativen Flächenbehandlung vollzieht sich zugleich mit dieser Zunahme der Stilisierung. Die Linien ergreift eine auffällige Bewegung; mit gradweise anwachsender Schnelligkeit. Die Säume fangen zu springen an, hüpfen in kurzen Sätzen (Hohnkirche, Methler); zuletzt zuckend, rasend hin und her gejagt, irre, flackernde Mantel-Enden; verschärfte Zipfel, grellen Blitzen gleich, Zickzackfalten durcheinander, zerraupte Gewänder, die Fläche dicht überspinnend. Die Figuren wachsen in die Länge, rücken enger zusammen und dichter an den Rahmen. Darum wirkt die Apsis der Nikolai-kapelle (1250 ca.) so anders neben der Apsis von St. Patrocli (1166); bei völlig gleicher Anordnung. Die Mandorla, damals breitoval, schnürt sich zusammen, spitzt sich oben und unten zu und klemmt den Thronenden ein; die umgebenden Tiere der Evangelisten schieben sich dichter heran, ihre Flügel, langgezogen, züngeln in die Spitzen; die verehrend zur Seite stehenden Figuren, aufgeschossen, stossen mit den Köpfen beinahe oben an. Die sieben Kreise auf dem Vorlagenbogen (Maria mit Vorbildern und Propheten) scheinen sich drehen zu wollen; die Gestalten, in ihrer Länge aufgerichtet, berühren oben und unten die Peripherie; ihre quergerichteten Arme, Spruchbänder oder abflatternden Gewandenden möchten die Kreise herumreißen, den Speichen von Schwungrädern analog. Die in die Zwischenräume eingestopften Ornamente bringen die Umdrehung zum Stocken. Bewegung und zugleich Hemmung, Zerhackung, Auflösung der Fläche, Verengerung.

2. Der spätromanische Stil.

1. Die Rückwand in Idensen: zu beiden Seiten des Fensters gleichmässig aufgereihete Gestalten; feierlich das Grundmotiv der in grossen Zügen niedergehenden Mäntel. Die Rückwand in Methler: das erweiterte Fenster, die in den Ecken vorspringenden breiten Pfeilerbündel engen die Malfläche ein. Unten stösst die hohe Sockelarkatur gegen das Fenster, das Fenster oben gegen den spitzen Gewölbogen; auf dem Bogen stehen die beiden Engel, die Mandorla mit dem Thronenden in den Gewölbscheitel hinauftreibend. Darunter die Verkündigung, der Engel im Sturm, die segnende Hand greift über den Rahmen fort. Unten drängen sich die Apostel, zitternd unter dem Faltengeirr der Gewänder.

Mit der Malerei hat sich die architektonische Umgebung verändert. In Idensen: die leeren Flächen und stillen Linien der malerischen Darstellung leise begleitet von den einfassenden glatten Mauerstreifen in den Ecken. In Methler springen viermal abgetreppte Pfeilerbündel heraus, das Fenster erhält Säulenumrahmung, die Gewölbe Rundrippen. An die Stelle der Würfelkapitelle treten stark unterschnittene Blattkapitelle, aufgelockerte Gesimse mit Ranken und Vögeln darüber; wo ehemals Ornamentstreifen gemalt waren, tieft sich die Mauer ein; lautes Schattenspiel dieser plastischen Glieder.

Von hier aus hinübergleitend in das Gebiet der selbständigen Plastik gewahren wir jetzt zunächst im Relief ein Bedürfnis nach aufgewühlten zerfurchten Flächen. Das ebene eingeritzte Relief, dem sich die Plastik im Verlauf des 11. Jahrhunderts hingegeben hatte, verliert sich mit dem beginnenden 13. Jahrhundert.¹⁾ In Westfalen lässt sich das Neue mehr im Dekorativen beobachten. So die reiche Blattornamentik am Nordportal zu Vreden (Kreis Ahaus, Taf. 40, 41); die Kanten der Rücksprünge und die Archivolten mit scharf eingemeisselten Palmetten- und Akanthuskränzen ausgelegt. Die knieende Gestalt über dem Gesims und der

1) Reliefs des 12. Jahrhunderts: die Kreuzigung auf den Exsternsteinen (etwa 1115); der Taufstein in Freckenhorst von 1129; der Grabstein aus Borghorst (Münster, Bischöfl. Museum; Kreis Steinfurt, Taf. 4), die Engelsäulen, das Tympanon mit dem Kampf des hl. Michael in Erwitte; Taufsteine zu Aplerbeck (Kreis Hörde, Taf. 5); zu Courl (Taf. 13) und Metelen mit lombardischer Ornamentik. In Soest: Nordportal St. Patrocli, Südportal von St. Petri, Siedung Johannis ante portam latinam. Sehr merkwürdig: das Relief Kampf des Michael in Nordwalde (Kreis Steinfurt, Taf. 62).

liegende Löwe wie in Rheda¹⁾); die Menschen- und Löwengestalten in Rheda (unter den Säulenbasen und an den Kapitellen) führen auf Oberitalien zurück. Für die plastische Dekoration der Apsis der Stiftskirche zu Königslutter ist durch die Entdeckung Eichweddes der unmittelbare Zusammenhang mit Oberitalien nachgewiesen; es sind hier Kopieen von den Werken des Meisters Nicolaus am Dom zu Ferrara, in Modena und an St. Zeno zu Verona.²⁾

Das bewegte Faltenpiel unter Einwirkung byzantinischer Elfenbeinplastik zeigt eine Reihe von Reliefs auf Taufsteinen: in der Taufkapelle der Hohne-Kirche (Christus und Apostel); in Brechten (Kreis Dortmund Land); Lippborg (Kr. Beckum Taf. 48). Sie gehören der Richtung zu, die in Sachsen schärfste Ausprägung findet in den Stuckreliefs der Halberstädter Liebfrauenkirche und der Michaelskirche zu Hildesheim (Chorschranken). Nach Goldschmidt tritt sie in dem letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts auf, unvermittelt mit der voraufgehenden Richtung (Gröningen, Grabsteine in Quedlinburg). Hier unter stärksten byzantinischen Eindrücken.³⁾

2. Das Verlangen der Westfalen zur Vollstatue aber erwacht an der französischen Plastik. Hier nur lässt sich das Auseinandertreten von Skulptur und Architektur eigentlich im Zusammenhange beobachten: von der wundergleichen Erzeugung des Säulenbildes aus dem Untergrunde der Architektur (Chartres) bis zur frei auf dem Sockel vor der Wand stehenden Statue (Reims, Westportal).⁴⁾ Die Deutschen, ohne grosse Aufgaben, ohne Schulzucht, vielleicht auch ihrer Natur gemäss, finden den Weg zur vollplastischen Menschengestalt nur mühsam, die Blicke scheu nach Frankreich gewendet. Dies springt angesichts der beiden Hauptwerke westfälischer Plastik, der Paradiesportale in Münster und Paderborn in die Augen.

1) Denkmalspflege II. Jahrg. 1900. S. 81 (Abb.). Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Wiedenbrück, Taf. 29. Die zweigeschossige Burgkapelle wird dem Widukind, Edelherrn von Rheda und advocatus von Freckenhorst, zugeschrieben. Er baute 1185 das Kloster Marienfeld (Campus Mariae) und wurde dort, 1189 im Kreuzzug vor Akkon gestorben, beigesetzt.

2) Eichwede, Beiträge zur Baugeschichte des kaiserlichen Stiftes zu Königslutter, Dissertation der kgl. techn. Hochschule Hannover. Hannover 1904.

3) Goldschmidt, Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsln. 1900.

4) Eine Ahnung des auf S. 59 angedeuteten Gedankens liegt der (historisch falschen) Theorie der älteren Archäologie zu Grunde: erst aus den Hermen hätten sich die frühesten plastischen Menschenbilder griechischer Kunst entwickelt. In Oberitalien lässt sich an den Gewändestaturen des Meisters Nikolaus am Dom zu Ferrara etwas Ähnliches beobachten, wie in der Isle de France.



Paradies am Dom zu Paderborn
(Apostel und Bischof Meinwerk. Linkes Gewände.)

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.

Beide nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, fallen sie mit den Ausklängen der spätromanischen Stilweise (Nicolaikapelle, Lügde, Lippstadt, Berliner Dreifaltigkeit) zusammen. Das frühere der beiden, das Portal des südlichen Paradieses am Dom zu Paderborn, erhielt seine plastische Ausschmückung, nach den Untersuchungen Reiches, in den Jahren 1250—60.¹⁾ Damals wird eine wenig ältere Anlage von dem gewöhnlichen Typus: die Wände und Archivolten mit Rücksprünge und Säulen, in französischem Geschmack umgebaut. Der Eingang wird durch einen Mittelpfosten geteilt; die beiden Öffnungen im Kleeblattbogen überdeckt. Vor den Pfeiler kommt die Madonna mit dem Kinde zu stehn. In die abgeschrägten Laibungswände (wo die Säulen fortgebrochen werden) jederseits 3 Apostel auf durchlaufendem Sockelgesims. Zwei Heilige, Meinwerk und Kunigunde, in Nischenumrahmung vorn, beiderseits vom Eingang, auf der Stirnwand. Der Bildhauer kommt von der in Niederdeutschland namentlich heimischen Reliefplastik unter byzantinischem Einfluss her (vgl. die Gruppe der westfäl. Taufsteine). Die platten, flachgeschlagenen Leiber, Hand und Spruchband daran klebend, die haltlose, schwanke Fusstellung sind Reliefgewohnheiten; die faltige, antikische Draperie der Gewänder, die gezierten Nimben, Kopftypen, die stehende Hagia Theotokos, die kleinen Füße byzantinischer Brauch; in der Wandmalerei wiederkehrend. Ratlos steht der Meister vor der Aufgabe, Statuen zu bilden. Sie wird ihm von dem in Frankreich geschulten Architekten, welcher den Neubau (mit den Maasswerkfenstern) leitet, gestellt. Dieser hat, wie Reiche wahrscheinlich macht, die Form der Öffnung: 2 Kleeblattbögen auf Mittelpfosten, in St. Père-sous-Vézelay in Burgund gesehen; dort auch die Baldachine (unter der Madonna Füßen und über der hl. Kunigunde). Der Bildhauer war nicht drüben.

Anders steht es hierin mit dem Meister des südlichen Paradiesportales am Dom zu Münster.²⁾ Es entstand wohl erst in den Jahren 1260—70. Wie greifen den kräftigsten Künstler heraus, der die neun

1) Reiche, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn. Münster, Regensburg 1905. Zeitschrift für Geschichte Westfalens, Bd. LXIII. — Der Künstler soll der gleiche sein, der das Tympanon des Kirchhofportales am Dom zu Mainz gemeißelt hat.

2) Die 2 Figuren an jeder Querwand: rechts Bischof Dietrich von Isenburg und St. Laurentius, links ein Ritter und Maria Magdalena, sind schon stark gotisierend; und gehören, wiewohl jenen anderen verwandt, einem modern gebildeten, französisch gesinnten Künstler an; sie sind die letzten der Gruppe; hier die knieenden Stifter. Die Ornamentik aber ist einheitlich: spätromanische Ranken, kaum naturalisiert. Monatsdarstellungen, Jagdszenen, Musikanten (wie in Toulouse und häufig in Frankreich). — Nach dem Brand von 1197 legt Bischof Dietrich im Jahre 1225 den Grund zum Neubau. Vollendung 30. Septbr. 1261 durch Bischof Gerhard.

Apostel gearbeitet hat. Acht stehen an der Rückwand des schmalrechteckigen, durch zwei Rundpfeiler in zwei Schiffe zerlegten Raumes; zu beiden Seiten des Portales; der neunte an der Wand links. Auf Vorsprüngen vor der Mauer schwebend, reihen sie sich nebeneinander, durch Säulen getrennt, die unten auf einem fortlaufenden Kranzgesimse aufsitzen, oben Zwergarchitekturen tragen; über den Köpfen hängen Baldachine aus der Mauer. Die Anbringung der Figuren erinnert an St. Seurin in Bordeaux (voll. 1267; Abb. Gurlitt, Baukunst Frankreichs) die Sockelklötze der Basen auch ähnlich in Candes an der Loire. Auf Westfrankreich gehen ja (nach Dehio) die Gewölbformen des Domes zurück. Der Stil der Figuren verrät zunächst die Herkunft aus der Paderborner Hütte; niedere, zerkufte Stirnen, glotzige Augen, perrückige Haartouren, gebuckelte geriffelte Nimben, Perlenreihen an den Säumen; gerade die Eigenschaften der besten Paderborner Statuen (Meinwerk, Apostel links). Unmittelbare Eindrücke in Frankreich befähigen den Münsteraner aber, seine Gestalten so vollplastisch und statuarisch zu bilden.¹⁾ Mir scheint, er greift auf die frühgotische nordfranzösische Kunst der ersten Jahrzehnte zurück (Querschiffportale in Chartres; vor allem die Apostel des südlichen: das Oval der Köpfe, die langen Haare, die vorgebeugten Häse). Hierdurch erscheinen die Münsteraner in eigentümlichem Licht; die Plastik ist damals (um 1270) in Frankreich bereits auf dem Wege über die höchste Gotik hinaus. Die tonangebenden Werke der späteren Reimser Schule (besonders des „Josephmeisters“ am Westportal, Vöge) sind schon aufgestellt: die leicht gebeugten, zugespitzten Köpfe, geistvoll, lockenumrahmt; die hingleitenden Gewandfalten mit der Wendung des schlanken Körpers verschmelzend.

Hier dagegen grobe, gewalttätige Köpfe, Ideale des 12. Jahrhunderts (S. 56) widerspiegelnd, hoch, viereckig, auf dicken Stierhälsen. Mächtige, ungehobelte Leiber. Die Füße unbeholfen breitgestellt; ungeschickt umklammern die Hände das Buch. Die Köpfe vorgebeugt, gedrückt von schwerer Besorgnis. Die gefurchten Stirnen, die hochgezogenen Brauen, die schreckhaft aufgerissenen Augen, bei völliger Unbewegtheit des Unter Gesichts: eine furchtbare Spannung des Gemüts scheint die Versammlung zu lähmen; dem links (auf dem französischen Konsolfigürchen) ist die gleichmäßige Fussstellung der übrigen unerträglich; gewaltsam hebt er Bein und Arm. Der zweite von rechts (einem Künstler der Werkstatt zuzuschreiben)²⁾

1) Von westfranzösischen Statuen vgl. Bourges; s. auch S. 116, Anm. 2, S. 117, Anm. 2.

2) Arbeiten der Münsteraner Werkstatt: die Statue des hl. Bartholomäus in der Kirche zu Laer (Kreis Steinturt, Taf. 41); die beiden Apostelstatuen in der Kirche zu Metelen,

reisst in plötzlicher Erschütterung seinen rechten Arm hoch, drohend, wild, ungebärdig, die Augen glotzend, die fliehende Stirn ohne Gedanken. Die Gewänder stehen steif um den Körper, oft anklebend, kaum eine Ahnung von lebendigem Gliederbau darunter erweckend; entfernt vom wundervollen Zusammenfluss von Leib und Gewand der französischen hochgotischen Statue. Aber auch gleich weit entfernt von der streng tektonischen Parallelfältelung der Chartreser Querschiff-Figuren, auf deren Sphäre sie ja zurückzugreifen scheinen (Paris, Amiens). In Münster ist die Kleidung klein gefältelt, oft plisséartig, senkrechte, querüberlaufende Falten im Wechsel; Zipfelbäusche wie aus Metallblech (Bamberger Georgenchorreliefs) lösen sich ab, Zickzacksäume gleiten herüber. Heftiger noch die Zerschneidung der Fläche in Paderborn; z. B. die Madonna; scharfe Windstöße; das Gewandzeug aufgewühlt; kurzgehackte Schlingelfalten alles überwuchernd; blitzende Lichter; jähe Schattenfurchen. Der Leib im Fieberschauer geschüttelt. Dabei ist die Bewegung dumpf, die Schulterachsen haften an der Rückwand (die Rückseite rohgelassen). Stumme Mienen, nur die Stirnen zuckend, die Augen aufgesperrt: es trifft uns der stiere Blick eines von furchtbaren Krämpfen erschütterten Menschen.

3. Also hier dieselbe seltsame Erscheinung, wie in der Malerei. Zu ernst, als dass man sie für Manier halten könnte. Es ist kein Spiel mit leeren Formen ohne Lebensinhalt. Es ist mehr als Leben. Die rasenden Zickzacklinien, die zerrissenen Flächen: hierin erlöst sich die tiefste Unruhe des ganzen Menschen, seiner körperlichen und seelischen Kräfte. Ein heftiger Reizzustand, nicht aus einer Abnahme an Leben, aus Nervenschwächung zu erklären, vielmehr einem Übermass an Lebenskräften entsprungen. Die gehobene, aufwallende Gemütsstimmung, die uns bei plötzlicher Steigerung aller Lebensprozesse ergreift.¹⁾ Das befreiende und zugleich peinigende Gefühl; während der kurze, fliegende Atem und das klopfende Herz die Beschleunigung des Blutumlaufs deutlich anzeigen. Lust und Qual in einem, unerklärlich: Augenblicke gefährlichster Spannung, wo wir, ohne Ziel im Auge, uns treiben lassen, aufs Ungewisse hin, selbst in die eigene Vernichtung. Nur Bewegung, wilde, glühende, orgiastische Bewegung. Was kümmert dies Geschlecht die Darstellung der heimischen Umgebung, ruhelos schweifen die Blicke

deren architektonische Details mit denen des Münsteraner Domes verwandt sind (Kreis Steinfurt, Taf. 60).

1) Umgekehrt werden durch Gemütsregungen (plötzlicher Schreck oder Freude) körperliche Hemmungen, wie Herzklopfen, Blutstockung hervorgerufen; psychophysischer Parallelismus.

umher. Zuckende Linien und blitzende Flächen verlangt ihr flackerndes Auge.¹⁾

4. Die Architektur ist aber eigentlich die Kunst, in der solche gewaltigen inneren Bewegungszustände sich am greifbarsten zu äussern pflegen. Kurz vor der Jahrhundertwende beginnt eine Hochflut der Bautätigkeit in Westfalen, weil die Bevölkerung so gewachsen ist. Zeugnis für die in Soest in den ersten Jahrzehnten anschwellende Einwohnerzahl sind die Erweiterungen der Kirchen. St. Thomas, Pfeilerbasilika des 12. Jahrhunderts, wird zur Halle umgebaut; St. Petri, Pfeiler-Säulenbasilika, gleichfalls, mit Erneuerung des Querschiffs; Maria zur Höhe nach Süden vergrössert. Schliesslich die westliche Erweiterung des Domes: Vorhalle und Turmbau; dazwischen das spitzbogige Joch, als Verbindung mit den älteren östlichen Teilen von 1166. All dies spielt bis um 1230. Die Vorhalle; ein breites Rechteck, in fünf auf Pfeilern sitzende Bögen gegen den Platz geöffnet, darauf der ungeheure, viereckige Turm. Mit seinen Wurzeln fest in die Masse des Unterbaues verwachsen, steigt er zwei Geschosse hoch, würfelförmig, und geht oben in 4 Ecktürme und 4 spitze Seitengiebel über, zwischen denen die achtseitige Dachpyramide hochschießt. Von weitem zwei ungefüge Mauerblöcke; die Schattenhöhlen der Vorhallenbögen bringen einen ersten Schein von Leben herein. Näher kommend gleitet das Auge an den Kanten der Pfeiler nach innen; in den Gewänden lösen sich Vorlagen ab, in den Bogenlaibungen ausgekehrte Gurten. Über den drei Mittelbögen öffnet sich die Wand in drei rundbogigen Doppelfenstern; deren weit einspringende Höhlen von der Mauerstirn tief überschattet. Unter den Fensterbänken hin eine Zwerggalerie; dünne, locker in die Wand eingblendete Säulen aneinander gereiht, beleuchtet vor dem dunklen Grunde. Ähnlich der Vorgang an den Turmwänden. Das unterste Stockwerk glatt, 5 enge Mauerschlitze. Das zweite aber durch 4 Rundbogenfenster gegliedert. Die Giebel und Ecktürme zu oberst mit Blendarchitektur übersponnen. Im Vordergiebel beispielsweise eine blinde Säulenreihe; von drei übereinandergeschobenen Rahmenbögen überspannt; der innerste rund, der mittlere im Kleeblatt, der äusserste im Spitzbogen. Von aussen nach innen einspringend schalen

1) Der Anblick leerer kahler Flächen, gleichförmiger Gebilde, gerader Linien lässt uns ganz ruhig, die Betrachtung kleinstückeliger Flächen, schwankender Gebilde, wellenartig verlaufender Linien macht uns nervös; wir sprechen von „ruhigen“ Flächen oder „aufgeregten, schnellen“ Linien, gleich als ob diese Eigenschaften diesen Objekten selber anhafteten. Es besteht also ein wechselseitiger Zusammenhang zwischen dem optischen (physischen) Empfindungsreiz, den das Auge erfährt, und dem Gemütszustande des betrachtenden Subjekts. (Vischer, das optische Formgefühl, 1872). Fechner hat dies zuerst experimentell untersucht.



Paradies am Dom zu Münster
(Apostel der linken Seite.)

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.

sie die Mauerfläche ab; jenes nach oben zunehmende, schichtweise Abblättern; dem arabischen Geiste verwandt.¹⁾ Zusammen mit dieser im ganzen Lande hervortretenden Neigung geht die Steigerung der Linienbewegung. Die Blindarchitektur oben am Turm. Die zackig ausgeschnittenen, tropfsteinartig über die Fensteröffnungen herabhängenden Kleeblattrahmen an Maria zu Höhe; gleiche in Wickede, inwendig im Chor (Kreis Dortmund-Land, Taf. 43); über dem Nicolaus gemalt in der Nicolaikapelle. Es spielen hier italienische und französische Einflüsse durcheinander. Anfänglich sind es namentlich italienische: die Pilaster, Rahmenleisten über den Fenstern und glattkantigen Rundbogenfriese an der Nordwand von Maria zur Höhe (ältester Teil, Ende 12. Jahrh.) sind dem lombardischen Backsteinbau entlehnt; auch die Rundbogenfriese an St. Thomas ahmen Ziegelformen nach. An der Burgkapelle zu Rheda, und am Turm der Kirche zu Vreden, die in Backstein sind, ist es noch deutlicher; hier weist auch die plastische Dekoration auf italienische Sphaeren.²⁾ Nach 1200 aber wendet sich das zu Gunsten des französischen Einflusses. Die Detailbehandlung der westlichen Baugruppe des Domes; die Überspinnung der Giebel mit dichten Säulenstäben, wie an den Türmen von St. Etienne und Abbae aux Dames in Caen, Aulnay.³⁾ Dem analog die Oberlichtgaden in Münster und Osna-

1) Wunderschön am Giebel des Paderborner Paradieses; von aussen reich getreppte Rundbogenfriese, von innen die Gliederung der Fensterrahmen; die Wand wie ausgefressen. Querschiffgiebel von St. Petri; hier das herrliche Rosenfenster, wie im nördl. Giebel des Patrokliturnes und am Querschiff in Lippstadt: der innere Kreis mit dem äusseren Rahmen durch strahlenförmige Säulenradien verbunden; der äussere Rahmen von der Peripherie aus nach innen zurückspringend, die Wand scheint hier etwas ferner, zart umschleiert. Der obere Teil der westlichen Domtürme in Münster (1225) von Lisenen übersponnen. Querschiffgiebel in Lippstadt. Die bizarren Fensterschlüsse am Rathaus zu Dortmund. Die Säulenlisenen aussen am Chor in Langenhorst (Kreis Steinfurt, Taf. 44 ff.). Das Marsberger Portal.

2) Die durcheinandergeschobenen Bogenfriese an der Backsteinkirche zu Mandelsloh (Baudenkmäler Niedersachsens, Bl. 45). Gleichzeitig mit dem starken byzantinischen Einfluss in der Plastik und Malerei Niedersachsens ist der italienische (speziell oberitalienische) Einfluss in der Architektur auf allen Wegen und Stegen hereingedrungen, besonders in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die Dekoration der Apsiden mit Halbsäulen: am Dom zu Braunschweig, an der Frankenbergkirche zu Goslar, an der Stiftskirche in Wunstorf. Vor allem die ornamentale Dekoration von Königslutter, Riechenberg (Baudenk. Niedersachsens Bl. 15), Nicolausberg bei Göttingen (Bl. 16), Hamersleben (Bl. 23), Moritzberg (Bl. 26), Drübeck (Bl. 34), Ilseburg, Neustadt am Rübenberge, Quedlinburg (Bl. 31). Die wunderbaren Kapitelle zu Lügde; die Lorbeerblätter in St. Petri; Strickornament und Wellenranke des Patroclinordportals.

3) Der Eindruck der Vorhalle ist italienisch; was er in früheren Zeiten noch stärker war, als die Arkadenbögen mit der langen Bogenhalle des Rathauses durch Arkaden verbunden waren. Jene Rathauhalle ist zwar aus dem 18. Jahrhundert, aber an Stelle eines älteren Baus. — Die Bogenhalle des Rathauses zu Dortmund (Anfang 13. Jahrhunderts) ist

brück (nach Dehio) in angevinischer und normännischer Weise geziert. Die dreiteiligen Fenster mit inwendig lose vor die Stützen gestellten Säulen (Chor Maria zur Höhe, Wickede, Osnabrück) sind auch im Poitou heimisch (St. Radegonde in Poitiers, Sens; Abb. bei Gurlitt a. a. O.). Am auffälligsten die von Dehio erkannte Herübernahme der sechsteiligen Gewölbe mit starkem Stich in Münster, Osnabrück, Legden.

5. Plastik und Architektur entwickeln sich unter zunehmender französischer Beeinflussung. Im Gegensatz zur Malerei. Dennoch ist der Grundcharakter der gleiche. Darum ist es schwer, einen Namen für diese Epoche (1200—1270 etwa) zu finden. Ein Werk mit ganz französischen Formen wie der Dom in Köln entsteht gleichzeitig mit den Malereien in St. Cunibert (1247), welche den Lippstädter verwandt sind. Jenen nennen wir „gotisch“, diese „spätromanisch“. Die Statuen in Münster (1270 etwa) heißen spätromanisch, die Bamberger und Naumburger gotisch; trotzdem sind sie im tiefsten Wesen verwandte Menschen. Die Chorfenster-Malereien der Marburger Elisabethkirche sind im Stil der „spätromanischen“ Soester Malereien, der Bau aber ist „frühgotisch“.¹⁾ Die Stilbenennung ist also jedesmal von dem vorhandenen Mass an französischen, „gotischen“ Elementen hergenommen. Das gleichgestimmte Grundgefühl dieser Generation (1200—1270) ist dabei ausser Acht gelassen; welches doch erst den Stil macht. Dies ist in den Domen von Köln, Marburg, Trier (Liebfrauenkirche) dasselbe wie z. B. in St. Georg zu Limburg. Das Scharfe, Zerklüftete der „frühgotischen“ Architektur und das Zerknittern und Absplittern der Flächen „spätromanischer“ Werke verrät die gleiche Spannung, und ebenso

nun wohl auch unter italienischen Erinnerungen gebaut; wie besonders die völlig ungliederten Laibungen der Spitzbögen (vgl. die Kommunalpaläste von Prato und Pistoja) und die Akanthuskapitelle wahrscheinlich machen. Der Graf Konrad I. von Dortmund war mit Friedrich II. in Italien. Man erinnere sich auch der Laubgänge in Münster. Es wäre dies interessant zu untersuchen, denn auch im sozialen Kampfe gehen die lombardischen und toskanischen Städte den deutschen als Beispiele voran. — Analogieen bieten auch die Loggien von St. Angelo in Cefalù, Amalfi, besonders San Clemente zu Casauria in Süditalien (erb. 1176, Venturi, *Storia dell' arte italiana*, Bd. 3, S. 491). Drei Bogen auf viereckigen Pfeilern (andere in Ebreuil und Maursmünster). Die Einrichtung des Turmes erinnert andererseits an die Festungsbauten der französischen Städte (Donjons). Seesselberg (a. a. O.) leitet ihn wie die älteren in Minden und Paderborn aus nordischen Verteidigungstürmen her. Unwahrscheinlich angesichts der Tatsache, dass die Fortifikationskunst in diesem vollendeten Sinne in den Kreuzzügen gelernt wurde; mehrgeschossige Verteidigungstürme (zugleich Kirchen) in Syrien. — Zuletzt ist hier mit dem Aufspüren fremder Elemente wenig gewonnen. Ein Werk aus voller Künstlerseele.

1) 1235—1283. Abb. *Denkmalspflege* 1904 (Bd. 6, S. 68). Die 3 östlichen Fenster des östlichen Chorpolygon; 1855 restauriert. Einzelgestalten: Christus, Maria, Ecclesia, Synagoga, Joh. d. T., Bartholomäus, Joh. d. Ev., Franz von Assisi.

z. B. die schwerfällig-krampfhaften Bewegungen, die zerwühlten, dicken Gewänder der älteren Bamberger Schule (Apostelreliefs an den Chorschranken des Georgenchors; vor 1237) sind in den Statuen der jüngeren (besonders Heimsuchung am Pfeiler des Georgenchors; Adamspforte) nicht zur Ruhe gekommen, trotzdem die Meister der letzteren in Reims kopierten. Die herbe Schärfe der sächsischen Schule um die Jahrhundertmitte.¹⁾

Und dann die schwere Wucht der Gewölbe in Münster oder in der Hohnkirche. Die weit auseinandergerückten Pfeiler, mit tief ausholenden Atemzügen, die steilen Gurte darüber hingespant, die Gewölbscheitel hochgestochen, wie vom Sturmwind emporgejagt. Welcher gewaltigen Anstrengung bedurfte es, um solche Wirkung zu erreichen, um von der Gebundenheit der Basilika loszukommen. Wie tief muss das Verlangen nach Raum und Bewegung gewesen sein. Mit der grössten Schwierigkeit baut man damals basilikale Anlagen zu Hallen um. Lippstadt, St. Petri und Thomas in Soest. Durch Enge der Nebenschiffe und komplizierte Gewölbkonstruktionen sucht man sich zuerst zu helfen. Weslarn, Ostönnen, Bremen bei Soest; Langenhorst, Metelen, Huckarde, Brechten, Kirchderne, Mengede, Wickede; Tonnen, Kuppeln, Klostergewölbe beieinander. Und neben dieser Sehnsucht ins Weite (auch in den kleinsten Orten des Sauerlandes damals wahrnehmbar) wieder eine Verengerung der Flächengliederung; Oberlichtgaden in Münster, Rückwand der Hohnkirche. Die Gewölbe durch ein Strahlenbüschel von 6 oder 8 angeklebten Rippen zerteilt, mit Ringen oder Tellern besetzt; der Scheitel (wo sich die konstruktiven Kräfte eigentlich konzentrieren) ist von einem Ring umrahmt; die Gurtrippen durchschneiden ihn und verwandeln sich dann in ornamentale Gebilde. Lilien in Legden; Lippstadt, Paderborn. Etwas Beklemmendes, Widerspruchsvolles zieht hindurch. Oft hat der vernünftige, konstruktive Sinn ausgesetzt. Verrücktheiten sind nicht selten; bei den Westfalen doppelt verwunderlich.

Der Zusammenklang der Künste zerreisst.²⁾ Nicht mehr das architektonische Gesetz gibt den Grundton. Die gemalten Figuren, wechselvoll

1) Kanzel zu Wechselburg, Kreuzgruppen zu Halberstadt und Wechselburg, Kreuz im Dom zu Braunschweig, Grabmal Heinrichs des Löwen dort, des Grafen Dedo und der Mechtildis in Wechselburg, des Wiprecht von Groitzsch in Pegau. — Die „gotischen“ Reliefs am Lettner zu Naumburg mit scharf unterschnittenen, gehäuften Figuren. — Vor allem goldene Pforte zu Freiberg.

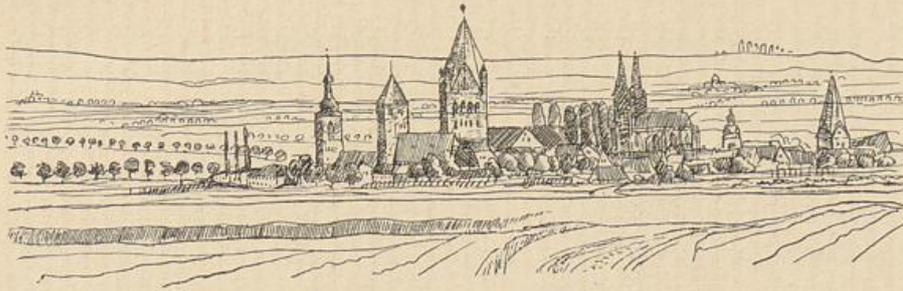
2) Äusserlich sind zwischen Malerei und Plastik viele Berührungspunkte damals: Die Statuen waren bemalt; Gold- und Farbreste an den Münsteraner, Paderborner Statuen; an den Bamberger Georgenchorreliefs (Vöge, Repertorium 1901, S. 263); die Sächsischen Stuckreliefs mit derselben grünen Umrahmung des blauen Grundes. Die Ornamente über den

im Umriss, fügen sich nur widerwillig dem Rahmen ein. Der übergreifende Engel in Methler (Verkündigung). Die Figuren der Legenden sind nicht mehr abgewogen verteilt (Idensen); vielmehr nach den Erfordernissen des untergelegten epischen Textes in Gruppen aufgelockert; Katharinenlegende in Maria zur Höhe. Und die Plastik: es ist gerade ihr Merkmal gegenüber der französischen, dass sie nicht wie diese in Übereinstimmung mit der Architektur den Weg zur Freiheit findet. Von aussen an die Wand gebracht, wirkt sie unorganisch. Paderborn; Bamberger Adams-pforte. Dies Zwiespältige auch in den Gestalten: eckig, plump und schwerfällig ihre Gebärden, nicht die Flüssigkeit der französischen Gelenke; heftig, gespannt. Ebenso ist die Bewegung der Glieder in der Malerei gewalttätig, zuletzt unnatürlich; die wie welk in die Fläche geklappten Hände des Gottvaters der Dreifaltigkeit.¹⁾ Das ist das Qualvolle jener Tage: die aus dem Tiefsten emporsteigende Begierde nach Bewegung ist mächtiger als die Befähigung, sie in Form zu bringen. Nur im Rausch vermögen das erhitzte Blut und der hochgehende Atem Ruhe zu finden; in jagenden Linien, zerhackten Flächen, stürmischen Faltenwogen. Die Malerei reisst dieser Taumel bis zur schwindelartigen Beklemmung; bis sie, mitten in der höchsten Raserei, zusammenbricht. Sie, der Ruhe der Anschauung vor allem bedürftig, die Erscheinung abzuspiegeln berufen, wird Ausdruck krampfartiger Reizzustände, tief aufgewühlter innerer Stimmungen. Plötzlich taucht sie unter, unbeerbt; keine Brücke herüber in die Zukunft; darnach ist es, als wäre sie nie gewesen.

frühesten Bamberger Apostelreliefs sind gemalt gewesen; mit zunehmender Plastik werden sie durch plastische Ranken ersetzt (Vöge denkt an Metalleinwirkung). In den Malereien selbst Nischen, Throne, sogar Gegenstände in plastischem Stuck. Die mit Tropfen besetzten bizarren Kleeblatt-Bögen in Architektur und Malerei. In der Nikolaikapelle erscheint an einer Stelle (r. Fenster) über einem Apostel anstatt des architektonischen Baldachins ein schlängeliges Liniengebilde mit zwei abwärts weisenden Hörnern; ähnlich enden die Baldachine der Münsteraner Apostel in flüssigen, tropfenartigen Zapfen. Die welligen Bodenunterlagen der Bamberger Apostelreliefs erscheinen in Frankreich in der Wandmalerei.

Aus diesem gegenseitigen Austausch darf für die Entstehung des Stils in der Plastik oder in der Malerei kein Schluss gezogen werden.

1) Die ausschreitenden Kalender-Apostel des Hermannsalters (Haseloff a. a. O.); die Oberkörper sind von vorn gesehn, die Beine gehen aber nach der Seite, so dass die Gestalten in der Mitte gebrochen zu sein scheinen; eine ähnliche Erscheinung in der griechischen Kunst. Nike von Archermos.



3. Erscheinungen der Zeit.

1. „Dass wir die Stadt Soest auf den Rat des Domkapitels, mit Zustimmung des Propstes zu Soest, seiner Brüder und aller Bürger in 6 Pfarreien geteilt haben, das haben wir getan, weil die Bevölkerung sich so vermehrt, ja vervielfacht hat, dass sie von einem Pfarrer nicht länger genügend geleitet werden kann“ (U. B. I. 94). Erzbischof Philipp legt einen Wall um die Stadt; 36 Türme in Pfeilschussweite; 10 Tore führen heraus. Das war um 1184. Schon in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts werden die Kirchen zu eng. Viele aus Westfalen ziehen nach den Ostseeländern. Als Kolonisten, als Kaufleute.¹⁾ Soests Handel nach den baltischen Ländern erreicht in der ersten Hälfte des Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Die Güter von Westen (Köln) und Süden (Frankfurt)

1) In den Verzeichnissen der ältesten Ratsverwandten von Lübeck sind genannt: 1175: Leveradt, 1177: Sifrid, 1188: Walderich von Soest. Vgl. die Angaben bei Tücking, zur Geschichte des westfälischen Handels- und Gewerbeleisses, 1874. Fahne, die Westfalen in Lübeck. In dem Vertrag der Kaufmannschaft von Gotland mit dem Fürsten Mitislaw Davidovitsch werden zwei Münsteraner, ein Soester, zwei Dortmunder genannt (Urk. B. d. Stadt Lübeck I, 694). Lübeck verwendet sich 1242 für Soester Bürger, denen Herzog Albrecht Waren geraubt hatte (U.-B. der St. Lübeck I, 97). Bürger von Münster, Dortmund und Soest beteiligen sich an der Gründung Wisbys, welches Stapelplatz für den nord-europäischen Handel wird. — Rügen ist von Corvey aus kolonisiert. — Besonders nach 1147 (Krieg gegen die Wenden) kommt der Handel in Schwung. — Schon im 10. Jahrhundert reist ein Araber von Fulda über Soest, Paderborn nach Schleswig (Jakob, ein arabischer Berichterstatter über die Städte Fulda, Soest etc. aus dem 10. Jahrhundert, Berlin 1890; „Soest ist ein Kastell im Lande der Slaven, dort gibt es eine salzige Quelle u. s. w.“). — Die Hallenkirchen auf Gotland vermutet Dehio unter westfälischem Einfluss (Bd. II, S. 409, Anm.); die frühe Aufnahme des Spitzbogens, die befestigten Kirchtürme. Die Grösse der Gesinnung erinnert wirklich unmittelbar an Westfalen. Dabei ein ähnliches Abschichten der Fläche, bizarre Rahmen im Anfange des 13. Jahrhunderts häufig; vgl. das Portal aus Gotland auf S. 410, Dehio, Bd. II.

gehen über Soest nach Lübeck. Soester Kaufleute reisen bis Nowgorod.¹⁾ Über Bremen und Schleswig geht der Handel nach Dänemark, Norwegen und Schweden,²⁾ Viele aber gehen auch als Kreuzfahrer ostwärts.³⁾ Innozenz III. erlässt 1199 (5. Oktober) einen Aufruf an die Gläubigen in Sachsen und Westfalen, den Christen in Livland zu helfen;⁴⁾ 1200 geht ein Geschwader von Lübeck dahin; 1202 gründet sich die Bruderschaft vom Ritterdienst Christi; 1210 siegt Bernhard von der Lippe über die Esthen. Der Kampf ist ebenso verdienstlich, wie der gegen die Sarazenen; die Ablässe sind im Wert gleich. Die Züge ins heilige Land häufen sich zur selben Zeit. Das Christenheer wird am Genezareth geschlagen, das heilige Kreuz geht dabei verloren; Jerusalem fällt 1187 in die Hände Saladins. Aufruf Clemens III.; Erhebung aller Christenheit. Philipp von Heinsberg, dessen Macht am Niederrhein hoch gestiegen war, wodurch die Spannung mit Barbarossa entstand, versöhnt sich mit dem Kaiser; und schwört am 27. März 1188, auf dem Hoftag Jesu Christi, in Mainz Reinigung. Jener Widukind, Edelherr von Rheda und advocatus von Freckenhorst, zieht vor

1) Die Alderleute von Gotland, Lübeck, Soest und Dortmund sind Schlüsselbewahrer des Schatzkastens auf dem Hof zum hl. Petrus der deutschen Kaufleute in Nowgorod; dessen Gesetzbuch, Skrá, von 1225. In Riga bestand eine Stube für Münster und Soest.

2) Der Beziehungen zu Schleswig wurde gedacht (S. 49, Anm.). Hinzugefügt sei: das Antependium in der Kirche zu Quern (Schleswig), aus vergoldetem Kupfer, zeigt fast die gleichen Ornamentmotive — ovale und herzförmige Palmetten, wie der Rahmen des Soester Retabulums in Berlin (Kreuzigung), was auch Matthäi, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530, Leipzig, Seemann 1901, S. 33, bemerkt hat. Hier auch die wulstförmigen Basen, wie auf dem späteren Antependium in Berlin. Sie treten auch an der Querner Kirche auf. Ob nun hier, wie in den dänischen Wandmalereien, die byzantinisch-orientalischen Anregungen auf direkten Wegen oder (wie die Taufsteine, vgl. Sauermann, die m. a. Taufsteine in Schleswig-Holstein, 1904, teilweise) über Westfalen hereingedrungen sind? Ein verwandter Zug westfälischer und nördlicher Kunst ist die Umsetzung byzantinisch-orientalischer Formen edleren Materials (Gold, Zellenschmelz, Gemmen) in bemaltes Eichenholz. Die mit roten und grünen Streifen bemalten Kruzifixe z. B. in Maria zur Wiese, in St. Petri (Turmempore) finden sich in Holstein und Dänemark häufig. Vgl. auch die Holzantependien in Kopenhagen (S. 34). Antependien in Lisbjerg in Dänemark, in Bergen, Museum, zu Ekwadt in Schleswig, Riesebye bei Eckernförde, zu Ulick, Hardanger, Gol. Sie wirken alle eigentümlich, wodurch man sich nicht verleiten lassen darf, sie in Beziehung zu einer nordisch-germanischen (englisch-norwegischen) autochthonen Kultur zu setzen; wie Matthäi unter dem Eindruck Seesselbergischer Ideen häufig versucht.

In Daelic in Norwegen wurden unter deutschen Münzen solche vom Bischof Hermann II. von Osnabrück (1174—1203), von Paderborn und Soest gefunden, Tücking, S. 16.

3) 1198 ein Abt Berthold mit Kriegern aus Sachsen, Westfalen und Friesland. Vgl. Tücking.

4) Finke, Papsturkunden Nr. 174.

Akkon, nachdem er noch nicht lange vorher mit Bernhard von Lippe auf Seiten Heinrichs des Löwen gegen Soest gezogen war. In Mainz nimmt der Kaiser, Friedrich von Schwaben und viele Ritterschaft das Kreuz. Am 23. April 1189, am Tage des heiligen Georg, bricht das Kreuzheer auf, von Regensburg durch Ungarn, Thracien, über den Bosphorus. Bei Ikonium wunderbarer Sieg gegen hundertfache Übermacht. Sie sahen den heiligen Georg in den Lüften. Schon 1188 war ein Trupp Schwaben, Kölner, Niederrheinländer rheinabwärts gefahren, um zur See hinzuzulangen.¹⁾ Ein zweiter in der Fastenzeit des Jahres 1189, der sich mit dänischen, friesischen, flandrischen Schiffen zu einer Flotte von 50 Schiffen vereinigte. Auch 1195, da Heinrich VI. in Bari das Kreuz nahm, segeln, ausser den südwärts, über die Alpen nach Apulien ziehenden Scharen, viele tausend Niederdeutsche um Westeuropa nach Messina.²⁾ Mit Innozenz III. (1198) beginnt die letzte Phase der Kreuzzugsbewegung; mit ihm das Jahrhundert der stärksten Einflüsse des Papsttums in Westfalen.³⁾ Im Jahre 1204 begibt sich abermals eine Flotte von Köln aus auf den Weg ins gelobte Land. Bei der Eroberung Constantinopels wurden viele Sachen, auch Kunstschatze erbeutet, wie in den Kölner Jahrbüchern steht.⁴⁾ 1212 ziehen zahllose Kinder unter Führung des zehnjährigen Nicolaus vom Niederrhein weg nach Süden. 1213 ergeht ein neuer Aufruf Innozenz III. Kreuzprediger auf allen Wegen; ihr Leiter der Kölner Scholasticus Oliverus. 1217 ziehen viele nach Ungarn, zum Kreuzzug des Königs Andreas. Die Mehrzahl, wie es heisst, 3000 Segel stark, fahren unter Führung des Grafen Georg von Wied und des Wilhelm von Holland an der Westküste Frankreichs entlang nach Akkon, Damiette zu belagern. Innozenz III. hatte 1216 bereits den Kreuzfahrern der Kölner Kirchenprovinz mitgeteilt, die, welche den Seeweg benutzen wollten, möchten sich in Messina, Brindisi und Umgegend versammeln, hier sollten sie mit den zu Lande Reisenden zusammenkommen, und er würde sie begrüßen (Finke, Nr. 241). Honorius III. erinnert sie 1217 (27. Januar), am kommenden

1) Kugler, die Kreuzzüge.

2) Diese Pilgerfahrten gingen immer der Küste längs, durch die Strasse von Gibraltar, an der spanischen Ostküste und der französischen Südküste vorbei, also im grossen Bogen. Von Südfrankreich gingen zweimal im Jahr, meist Ostern und am Feiertag des hl. Johannes, regelmässige Pilgerflotten. Heyck, Geschichte des Levantehandels, Stuttgart, 1879, S. 198.

3) Z. B. werden von den neun Münsterschen Bischofswahlen vier durch Eingreifen des Papstes entschieden (Finke, das Papsttum und Westfalen, S. 65).

4) *Annales Colonienses maximi*: „diripitur equorum innumera multitudo, auri et argenti, sericorum vestium atque gemmarum.“ (Humann, Repertorium, 1902).

April in den festgesetzten Häfen zu erscheinen (Finke, 250).¹⁾ In diesem Jahr verkauft Graf Gottfried von Arnsberg seinen Hof zu Rithem und die Mühle zu Uflen für 150 Mark, um sich Geld für die Kreuzfahrt zu verschaffen. Schon vorher hatten Dekan, Kustos und Kanonicus der Soester Kirche von Innozenz III. den Auftrag bekommen, eine Streitsache des Grafen mit Kölner Rittern beizulegen, welche den Kreuzzugsplan hinderten.²⁾ Die Soester Propstei zahlte während jener Zeit 88 Mk. Kreuzzugssteuern, die Dekanei Dortmund 44 Mk.³⁾

Im Jahre 1227 beginnt Konrad von Marburg seine Kreuzpredigten gegen die Ungläubigen im Lande: die Ketzer; methodische Verfolgung kommt in Gang. Dorso, Conrads Genosse, hat allein „wol dusent gebrannt“ (Sächsische Weltchronik). Die Dominikaner nehmen die Inquisition der Verdächtigen in die Hand.⁴⁾ 1231 kommen sie (Schwarze Brüder) nach Soest; 1236 nach Minden. Friedrich II. verhängt die Todesstrafe über alle Ketzer 1232. Im Jahr darauf, auf der Reichsversammlung zu Worms, sind alle von den Predigten Konrads erschüttert. Waldenser- und Katharer-Irrlehren kommen gegen Ende des 12. Jahrhunderts von Frankreich und Oberitalien herein.⁵⁾ Oft ist es überhaupt zweifelhaft, wie in Goslar: wo

1) „Nempe a vestre conversionis exordio studuistis, ut audivimus cum multo desiderio et favore acies dominicas instaurare in navibus, victualibus, armis, instrumentis bellicis.“

2) Seibertz U.-B., 148; Quellen der westfälischen Geschichte II, S. 469. Die Grafen von Arnsberg waren Schirmvögte von St. Walpurgis; seit 1229 Stadtvögte. Dass der Burghof ihr Sitz war, ist Vermutung. Im Burgverliess des Arnsberger Schlosses liess ein Graf von Arnsberg seinen Bruder verhungern. Zur Busse fuhr er ins gelobte Land; Volkssage; solchen liegt zuweilen historische Wahrheit zu Grunde. Auch die älteste Wiesenkirche nach der Sage von einer Gräfin zum Dank für Heimkehr des Gatten vom Kreuzzug erbaut.

3) 1216 bestätigt Innozenz den Vorstehern des Armenspitals zum hl. Geist in Soest ihre Besitzungen. Finke, 240. 1217, 10. April gestattet Honorius III. dem Kapitel die freie Propstwahl. Finke, 252. Noch 1264 verlangt Urban IV. eine Schuldsumme des Grafen Ludolf von Eberstein und Höxterer Bürger für Kreuzzugszwecke. Seibertz, U.-B. V, 613. Solche unvernünftige Geldausgaben von Westfalen sind verwunderlicher noch, als die Phantastereien in der Architektur. Dies unaufhörliche Abgehn von Flotten den Niederrhein abwärts, (kein Mensch weiss, wo sie geblieben sind), ist zu vergleichen mit dem Verfahren der Pisaner, Venetianer, Genuesen, Ragusaner, Amalfitaner. Handelsbeziehung Hauptinteresse. Anlage von Märkten und Kolonien. Gegenseitige Übervorteilung, Bekämpfung mit Hilfe der Ungläubigen. Jerusalem ging 1187 verloren, weil eine Partei der lateinischen Königsfamilie den Saladin gegen die andere ins Land rief. Der Doge Dandolo gebrauchte die Kreuzfahrer von jenseits der Alpen, um Konstantinopel zu erobern; denn der Republik Handelsmonopol sollte in Gang gebracht werden (1204).

4) Honorius bestätigt sie 1217. Vergl. die eindringliche Schilderung bei Hauck, Kirchengeschichte.

5) Schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts vereinzelte Regungen am Rhein. 1143 lässt Erzbischof Arnold Gericht halten und geht gegen die Katharer in Köln und Bonn vor.

es im J. 1223 geschah, dass der Propst Heinrich Minnike durch seine Lehren die Nonnen des Klosters Neuwerk in Raserei versetzte, so dass sie die Regel St. Benedikts in den Brunnen warfen.¹⁾ Elisabeth von Thüringen tut 1228, unter dem Eindruck der Lehren des Minoriten Rodeger ihr Entsagungsgelübde; nach dem Tode ihres Gemahls Ludwigs des Heiligen auf dem Kreuzzug in Otranto, gründet sie das Hospital zum heiligen Franciscus von Assisi (1228). In einer von Conrad von Marburg, ihrem Beichtiger, entzündeten Sehnsucht und Askese stirbt sie mit verrückten Sinnen. In der Kirche, wo ihr Körper unter dem Herzuströmen vielen Volkes beerdigt wird, sehen wir auch in den Chorfenstern den hl. Franciscus abgebildet. Hier auch Maria als Mater pulchritudinis, dilectionis et timoris et sanctae sapientiae. 1232 kommen die Franciscaner (fratres minores, graue Brüder) nach Soest; 1235 nach Paderborn.²⁾ Die Lehren des Lambert le Bègue in Lüttich entfachen die ekstatische Bewegung der Reuerinnen (1233 in Mainz; in Köln). 1251 wirbt ein Fanatiker in Flandern und der Picardie grossen Anhang; die Jungfrau selbst hatte ihn zum Kreuzzug aufgerufen.

Maria rückte in den Mittelpunkt schwärmerischer Heiligenverehrung. Als Hagia Theotokos, Gottesgebärerin der griechischen Kirche; wie in Soests Malereien. Der Deutschritterorden wählt sie zur Patronin.³⁾ Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, Katharina, die Standhafte, Magdalena, die Reuige (Hohnekirche, Chörchen); Margaretha, Nicolaus sind dieses Geschlechts Lieblinge; auf der Kreuzfahrt lernten sie die kennen. St. Georg, den Helden sahen sie bei Ikonium auf weissem

1163 verbrennen sie den Meister Arnold aus Flandern in Köln; seine Schülerin, deren Schönheit alle rührt, wirft sich auf seinen Scheiterhaufen und verbrennt. — Anfang 13. Jahrhunderts kommen die Waldenser nach Lüttich (1203); 1231 nach Trier.

1) Auf der Synode zu Hildesheim wird er auf Antrag des Päpstlichen Legaten Konrad von Porto verbrannt.

2) Bald gibt es Streit zwischen Weltgeistlichkeit und den Predigerorden; denn diese entfremden die Gemeindeglieder ihren Pfarrern; so in Soest in den 80er Jahren. In Warburg entsteht ein Aufstand gegen die Dominikaner i. J. 1282; sogar die Sturmglocken läuten. Westfäl. Zeitschrift 1902, S. 113.

3) Erzbischof Siegfried II. von Mainz (1200—1225) schenkt dem Friedrich, dem Sohn des Landgrafen Hermann I. von Thüringen, die Deutschordenskommande Reichenberg (1219); diese war in Sundern, nicht weit von Soest, im Sauerland begütert. Zeitschr. des Vereins für hessische Geschichte. N. F. Bd. 20, 1895. Geschichte der Ballei Hessen. Konrad I., aus dem Hause Arnsberg, Herr zu Rietberg tritt 1264 in den Deutschorden. Die Holzstatue Marias in der Wiesenkirche (14. Jh.) soll nach der Volkssage vom Kreuzzug mitgebracht sein; am 8. September (Mariä Himmelfahrt) trug man sie in Prozession nach dem Kloster Paradies durch die Felder (heute noch „Liebfrauenweg“). Auch das heute noch wundertätige Madonnenbild in Werl soll aus dem Morgenland gekommen sein.

Pferd und in goldener Rüstung. Ihm bauen die Soester in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts eine Kirche. St. Jürgen, nigge Kerke,¹⁾ Patron der Jürgenschützen. Die um 1200 erbaute Pfarrkirche in Vreden wurde dem hl. Georg und der Jungfrau geweiht. Es erwacht eine Begier nach episch bewegten Legendenzyklen. Braunschweig, Hohnekirche, Dionysiuslegende in St. Cunibert. Gewaltige Gestikulation.

Predigten und Lesestücke sollen Gestalt werden; besonders die der hohen Kirchenfesttage. Der Weihnachtsfestkreis: In der Messe die Ereignisse des alten Bundes, Psalmen und Sprüche der Propheten (besonders Jesaias, Kap. 9) als Lektionen dem Evangelium (Luc. 2) vorausgehend, schliessend mit der Epistel Jesaias 60, 1—6 am Dreikönigsfest (6. Januar): Surge, illuminare Jerusalem, quia venit lumen tuum et gloria Domini super te orta est; als Festevangelium des Tages (Matthaeus 2, 1—12) von den Weisen, aus dem Morgenland; dieser Zyklus im nördl. Marienchörchen des Domes.²⁾ Die Osterzeit ist illustriert am lehrreichsten in der Gräbnische der Hohnekirche. Durch die Gegenüberstellung des alten und neuen Bundes kommt ein bewegter Zug herein. Die Typologie, wie sie im 12. Jahrhundert zum System ausgereift ist.³⁾ Doch beachte man die räumliche Anordnung; im

1) Im Jahre 1822 abgebrochen. Pfeilerhalle mit schwerem Westturm. Nach dem Detail bei Tappe (Die Altertümer der deutschen Baukunst in der Stadt Soest, Essen 1823) war die Chorapsis im halben Sechseck geschlossen; die Ecken mit Lisenen besetzt; horizontal liefen 2 Friese (wie Neuwerk in Goslar); also eine italienischer Beeinflussungen verdächtige Form. — Unvergleichlich Vöges Analyse des hl. Georg an der Bamberger Nordostpforte im Relief des Bogenfeldes (Repertorium, 1902, zu den Bamberger Domsulpturen): Wie die gespannte Haltung des Ritters die Zeremonie (Madonna en face) hier ins Dramatische steigert.

2) Das Opfer (Melchisedec und Fisch St. Patrocli) eigentlich nicht zum Weihnachtsfestkreise gehörig. Es war aber eine altchristliche Sitte, an Epiphaniastagen den kommenden Ostertermin zu verkünden; weil dieser in jedem Jahre wechselte. Der Patriarch von Alexandria hatte ihn bekannt zu machen (Alt, Das Kirchenjahr, 1860, S. 321). Noch heute in vielen Kirchen die Sitte, nach dem Epiphaniasevangelium Osterfest und Fastenzeit anzukündigen. — Die Vorfahren Christi dringen durch Verlesung der Genealogie am Weihnachtstag in die Kunst. Die goldene Pforte von Freiberg mit der Anbetung der drei Könige im Tympanon, in den Gewänden 8 Gestalten: Daniel, Sibylle, Salomo, Johannes d. T., Virgil, Jesaias, David, Elisabeth, Aaron.

3) Die altchristliche Kunst stellt die Figuren des alten Testaments nur als Symbole dar. So deuten die Szenen in Ravenna: Melchisedec, Kain und Abel, Abraham den Isaak opfernd, die Engel den Isaak verkündigend, allgemein auf Christus hin (Bassussarkophag, Mosaik in S. Maria Maggiore). Ebenso suchen die Kirchenväter in den Prophezeiungen des alten Bundes Hinweise auf Christus. Erst in der französischen Scholastik des beginnenden 12. Jahrhunderts (Honorius von Autun, Hugo von St. Victor, Rupert von Deutz) wird der alte Bund dem neuen entgegengestellt. Der alte verliert die Bedeutung um seiner selbst willen. Die Erfüllung seiner Ereignisse und seine Überwindung im neuen Bund wird das

Chor (anhebend im rechten Nebenschiff): Kain und Abel, Abraham erhält die Verheissung Isaaks, Isaaks Opferung, eiserne Schlange, Weib von Sarepta. Der Kranz der Propheten darüber. In Maria mit dem Kinde und den Engelchören erfüllt sich der alte Bund. Johannes d. T. und Johannes d. E. den Gegensatz zusammenfassend. In den Szenen der Grabnische setzt sich das neue Testament fort: Kreuzigung, Frauen am Grabe, Christus erscheint der Maria Magdalena, Himmelfahrt, Osterlamm. Diese Darstellungen ergänzen sich durch das Scheibenkreuz der Kirche.¹⁾ Einer Kreisscheibe aus Eichenholz ist das Kreuz aufgenagelt. Vier Reliefs, geschnitzt und bemalt, in Rundkreisen, je eins in einem Quadranten auf der Scheibe; vier weitere in viereckigen Feldern an den Balkenenden des Kreuzes: Einzug in Jerusalem, Ölberg, Gefangennehmung, Christus vor Kaiphas — Grablegung, die drei Magdalenen am Grabe, Himmelfahrt und Vorhölle. Der Grund der Scheibe ist leinwandbezogen; mit roten und grünen Rankenarabesken bemalt; diese und die bandartigen Muster am Rand auf orientalischen Geweben zu finden. Der Stil der Reliefs erinnert an die zerfurchende Weise der byzantinisch beeinflussten Steinplastik. Einzelnes in

wichtigste. Der neue — die Passion vor allem — tritt in Gegensatz zum alten. Eindringen dieser Lehren in die Lektionen. Hauptwerk in dieser Richtung der Schmelzaltar des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg von 1181 (demselben Künstler hat v. Falke den Dreikönigsschrein in Köln zugewiesen, *Ztschr. f. christl. Kunst*, 1905). Jede der 17 Passionsszenen ist eingerahmt von 2 alttestamentarischen: die eine davon ante legem, die andere post legem (Gesetz an Moses). Nach Hugo von St. Victors („de Sacramento fidei“) Dreizeiteneinteilung: in primo genere continentur pagani, in secundo Judaei, in tertio Christiani. — Reichste Durchbildung des Gegensatzes in den Malereien von Maria Lyskirchen (Bonner Jahrbücher, 69; Taf. bei Clemen); auch in Braunschweig; ähnlich wie Maria zu Höhe. Wichtig der Kelch zu Werben in der Altmark (*Ztschr. für christl. Archäologie und Kunst*, I u. II, 1856): Abraham und Melchisedec, Isaaks Opferung, eiserne Schlange, Elias und Sareptana als Symbole des Opfers; am Fuss: Kreuzigung; Verkündigung mit Gideon und Moses im Dornbusch als Symbole der Magdschaft; wie Aaron und Gideon in der Nicolaikapelle. Vgl. auch symbolische Parallelen des Opfers: Kanzel zu Wechselburg, Opferreliquiar im Dom zu Osnabrück (Schriever, *der Dom zu Osnabrück*, 1901, S. 50). Die Kreuze aus der Werkstatt des Godefroid im British Museum, South-Kensington-Museum, aus St. Bertin zu Omer (v. Falke a. a. O.). Comesina und Heider, *Die Darstellung der Biblia pauperum in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts in St. Florian*, Wien 1863. Heider, *Beiträge zur Christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters*, Wien 1861. *Zeitschrift für christl. Kunst* 1902, die Anfänge der Armenbibel (Beissel an Hand des hierfür sehr wichtigen Missales im Hildesheimer Domschatz von Ratman).

1) Aidenkirchen a. a. O. Taf. III. Nordhoff, *Bonner Jahrbücher*, Heft LIII, S. 83. Clemen, *Ztschr. für bildende Kunst*, 1903, S. 98.

den Kompositionen ist unwiderlegbar byzantinischer Bilderkreis.¹⁾ Der Corpus Christi ist verschwunden. Um den Rand: *Inspice. quid. pacior. ut. quod. te. duco. sequaris — Dum. sic. afficio. ut. morte. mea. redimaris.* Solche Kreuze standen von Ostern bis Himmelfahrt auf dem Altar.²⁾ Am Charfreitag wurde das Kreuz nach Verlesung des Passionsevangeliums (Joh. 18 und 19) enthüllt: *Ecce lignum Crucis in quo salus mundi pependit.* Der Klerus legt es nach der Messe in das heilige Grab; wo es, von den Gläubigen angebetet, oft geküsst, bis zur Frühe des Ostertages bleibt. Vor Sonnenaufgang dieses Tages eilen alle, die hl. Frauen zu sehn; die Frauen und den Engel, von den Diakonen dargestellt. „*Quis revolet nobis lapidem ab hostio monumenti? aevia aevia.*“ Interrogatio angeli: „*Quem quaeritis in sepulchro christicole?*“ Responsio: „*Jhesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.*“ Et contra: „*Non est hic, surrexit, sicut predixerat, ite, annunciate quia surrexit de sepulchro.*“ Presbyter: „*Surrexit enim. Te deum laudamus.*“ Und die Menge: „*Surrexit Dominus vere, Alleluja.*“ Die Ostersequenz absingend: „*Victimae paschalis laudes immolent Christiani*“ tragen sie das Kreuz um die Kirche. *Gloria in excelsis Deo*, *Kyrie eleison*, Glockengeläute (während der Fasten verstummt). Das Evangelium Matthäi von der Auferstehung (28, 1—7) schliesst die Messe. Die Szene der Frauen am Grabe wird schon seit dem 10. Jahrhundert dramatisch vorgetragen.³⁾ „Bestimmen wir vor allem die Stände und die Örtlichkeiten, nämlich vor allem anderen das Kreuz und hernach das Grab,“ beginnt der Prolog eines altfranzösischen Osterspieles.⁴⁾ Eine Berührung zwischen Kunst und Drama

1) Die gekreuzten Torflügel in der Höllenfahrtsszene (Mosaic zu Daphni); der Engel auf dem Grab, mit dem übergreifenden Arm, das Szepter darunter vor; die Kuppelbauten; die gezierten Nimben; vgl. die Frauen am Grabe im Breviar von Monte Cassino (Paris, Bibl. Abb. Berteaux, a. a. O. S. 201). Bronzetür von Benevent; wo auch die Kreuzigung, wie auf dem Retabulum (Berteaux, S. 425). Gefangennehmung: St. Angelo in Formis, Sta Maria ad Cryptas (Berteaux, S. 209). Einzug in Jerusalem: Triptychon im Schatz von Alba Fucense (s. o.).

2) Rotula in Kremsmünster (C. K. 1861, S. 65) aus Kupferblech; darin Frauen am Grabe. Löwe (Symbol der Auferstehung), Adler (Symbol der Himmelfahrt); sie wurde in einen Fuss gesteckt, auf dem alttestamentl. Vorbilder: Schreiben des Tau; Erhöhung der Schlange, Samson trägt die Torflügel von Gaza. — Scheiben in Hildesheim aus Bronzeguss; Felder an den Balken des Kreuzes. — Besonders lehrreich: Das aus Buchsbaum geschnitzte Vortragskreuz im Hermannstädter evangelischen Kapitel (C. K. 1861, S. 152), Byzantinisch aus dem 15. Jahrhundert (Athos?). Mit 6 Passionsszenen in Relief. Höllenfahrt mit den Torflügeln.

3) Weber, S. 35. Hauck, Kirchengeschichte; wo das obige Gespräch zwischen dem Engel und den Frauen (aus einer Bamberger Handschrift des 10. Jahrhunderts) abgedruckt ist.

4) Springer, Ikonographische Studien. III. Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters. C. K. V. Jahrg. 1860, S. 131.

liegt hier in Maria zur Höhe vor. Weber hatte bereits auf dem Retabulum in Berlin Einwirkung des geistlichen Schauspiels vermutet. Im Mittelpunkt ist das Kreuzopfer, Ekklesia und Synagoga zu den Seiten. Sie sind hervorgegangen aus der *Altercatio Ecclesiae et Synagogae*; hinaufreichend in die Zeiten, da Christentum und Judentum auseinanderzutreten begannen: die auf die Gesetze Mosis pochende Synagoge wird von der Ecclesia mit Sprüchen aus dem neuen Testament überwunden. Derselbe Gedanke wie im sermo des hl. Augustin: *contra Paganos, Judaeos, Arianos, de symbulo*; Propheten und Gestalten aus dem alten Testament treten als Zeugen für die Gottheit Christi auf. Als Lektion an Weihnachten entwickelt sich der sermo bald dramatisch, zum Prophetenspiel. Ob wir ein solches im Chor der Hohnekirche haben? Oder in der Nicolaikapelle?¹⁾ Das Gefühl von der Überlegenheit des neuen Bundes und der Juden Hass steigern sich gegenseitig. Seit dem 12. Jahrhundert tragen die Juden vorgeschriebene Spitzhüte, lange Bärte, die Frauen Schleier. So treten sie in den Soester Malereien zahlreich auf; am Horeb; vor der ehernen Schlange; vor dem 12jährigen Christus im Tempel. Das Laterankonzil von 1215 verschärft die Bestimmungen. Die Versenkung in die Leiden Christi vertieft die Bitterkeit²⁾ (in der Charfreitagliturgie: *Jerusalem, Jerusalem, convertere te ad deum tuum*), Zweifel

1) Oberbibliothekar Milchsack in Wolfenbüttel, der das einzige Fragment eines Westfälischen geistlichen Spieles veröffentlicht, teilt gütigst mit, dass in der Zeit von 1200—1230 in Soest geistliche Spiele wohl hätten bekannt sein können. Sie hätten aber sich höchstens auf die Vorstellung der Hauptscenen der Passion und Weihnachtsgeschichte erstreckt. Die Typologie (in der Nicolaikapelle also: David, Salomon, Aaron mit dem Mandelzweig, Gideon mit dem Fell, Jeremias und Isayas die Maria verkündend) wurde also noch nicht gespielt. Die Spiele hätten auch noch nicht die Entfaltung erreicht, dass sie ihrerseits auf die Malerei eingewirkt hätten. Hierdurch fällt auf den Irrtum Webers Licht. Er hatte die Ecclesia, Synagoga, die Unterbauten, die Engel, die Felsen in der Frauenszene, die Requisiten derselben (Schweisstuch, Salbbüchsen) als Herübernahmen der Malerei aus dem Schauspiel erklärt. Es sind (nach Haseloff und Dobbert) aber alte Bildmotive. — Wenn also einzelne im (späteren) geistlichen Spiel auftreten, so liegt hier ein Herübergreifen der Malerei in dessen Sphäre vor. Jedenfalls: Die Liturgie (mit Predigt, Gesängen, Lektionen) ist Quelle für die malerischen Cyklen und für das geistliche Spiel. In dem Augenblick, wo die gehörten und gesehenen Tatsachen nicht mehr genügen, da hilft nur das eigene Mitspielen und Singen; in Deutschland muss das in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts gewesen sein. Die Passionszeit fällt mit der Frühlingsfeier zusammen; der Gemütszustand ist bewegt. In dem katholischen Sauerland zünden sie Osterfeuer auf den Bergen an; wie in heidnischen Zeiten. Prozessionen ziehen zum Kreuzberg. — Züge wie die Eidszene vor Kaiphas, der besorgte Kaiser (Hohnekirche, Katharinenlegende), die Judenhüte und Zeittrachten sind aus dem Leben und brauchen nicht dem geistlichen Spiel entnommen zu sein.

2) Zunehmende Kreuzverehrung. Legende der Auffindung des hl. Kreuzes durch Helena in den Braunschweiger Malereien. Splitter des hl. Kreuzes besass Maria zur Wiese.

beängstigen wegen der Erlösung.¹⁾ Jerusalem und das heilige Grab in der Ungläubigen Händen.

Ein Zwiespalt ist in diesen Menschen. Die Apostel in Münster (im Paradies) erscheinen gespannt im Ausdruck; der plumpe Mund nur wilder lallender Worte fähig. Und dann der schwermütige Stolz der Naumburger Stiftergestalten. In der Dekoration in Münster und Paderborn ein fröhliches Überspinnen mit plastischem Rankenspiel; wie nur in Westfrankreich.²⁾ In der Architektur Abschichtung der Flächen, sinnlos herabhängende Bögen, Schlusssteine, ausgezackte Gurten, stalaktitenähnlich. Die verzerrten Figuren der Malerei sind wie Fieberphantasien. Drang nach Weiträumigkeit: Maria zur Höhe: An den nervigen Pfeilern hinauf, über die weitgespannten Gurtbögen weg jagt der Blick in die hochgestossenen Scheitel steiler Gewölbe. Unwiderstehlich reißt der Eingang zum Chor den Beschauer hinein — Rücksprünge, Säulen hintereinander in den Gewänden — der Blick fährt empor: die Zwickel, der Kranz der Propheten, im Zenith der Kuppel Maria und Kind, strahlenförmig die Engel herum, flammengleich ihre Flügel emporzügelnd. Zwei Engel den Mittelpunkt umfahrend; langsam beginnt sich der Kreis zu drehen. Wunderbar ist es am Morgen, wenn die Sonne von Osten hereinscheint; wunderbar aber am Abend, wenn der Chorraum schon dunkelt, das Sonnenlicht von dem Fliesenboden der Kirche zurückscheint und das Gold zu leuchten anfängt.

1) „Vos, inquam, convenia, o Judaei, qui usque ad hodiernum diem negatis filium Dei“ beginnt die Predigt im Augustinischen sermo, nachdem die Propheten, Daniel, Moses, David, Habacuc, Simeon, Zacharias, Elisabeth, Johannes d. T., Virgil, Nebukadnezar und die Sibylle ihre Sprüche gesagt haben. Vgl. Weber, S. 41. Sollte die weibliche Gestalt mit Schleierbinde im nördlichen Marienchörchen (r. Laibung) als Sibylle gedeutet werden?

2) Beide Portale zeigen in der üppigen Verzierung mit Blattkränzen, Greifenketten (Paderborn) merkwürdigerweise gar keine Verwandtschaft zum Burgundischen; und ich möchte Reiche Aufstellung der Beziehung von Paderborn zu Vézelay in Burgund nicht allzu grosse Bedeutung beilegen. Dagegen die (von Reiche auch bemerkte) Übereinstimmung in der Aufstellung der Statuen mit Poitiers, Bourges etc. betonen. Die Ausspinnung der Baldachine mit Arabesken und das Weichflüssige der Zapfen in Münster stammt aus Bourges (vgl. Vitry, Sculpture française, Pl. XXXII.), vgl. Poitiers, Notre Dame la Grande, deren architektonische Verwandtschaft zu Paderborn (Dehio); Angoulême, dessen Kuppeln in der Marienkirche zu Dortmund nachklingen. Ist die Berührung Westfalens mit Nord- und vor allem Westfrankreich durch die an den Küsten fahrenden Kreuzzugspilger angeknüpft worden? Sie beginnt um 1200. Früher vereinzelt. Handelsbeziehungen kenne ich keine (s. auch das Marsberger Portal: mit Ranken- und geometrischen Mustern die spitzbogigen Laibungen ausgelegt; Kleeblattbogen).

— Die Erweiterung der Fenster verkündet die Freude zum Licht.¹⁾ Lust nach edlen Materialien (man täuscht sie sich vor, Altarrahen), Glasflüssen, bunten Steinen und Farben.²⁾ Das Rosenfenster im Giebel des Patrocliturns hat an den Radiensäulen Kupferhülsen, deren waren ehemals auch an der Zwerggalerie; welche Wirkung: Goldglanz, grünes Mergelgestein, blauer Himmel. In der Pfeilerhalle offenbart sich eine ans Italienische streifende Grösse, im Turm darüber aber Westfalen. Die Kirchen Soests liegen in Obstgärten oder dicht an Gehöften, kaum eine Wand herausgeziert. Hier aber legt sich die stolze Fassade breit vor den offenen Platz. Wir begreifen die Begier der Zeit nach weiten Fernen. Ihre Freude, und angesichts der übrigen Erfahrungen ihr Leid. Ihr Kaiser steigt auf; Friedrich II., unstät, aber herrlich im Bösen wie im Guten. Sehnsüchtig die Blicke nach Sizilien gerichtet, löst sich seine Seele erst unter dem Saitenspiel maurischer Künstler.³⁾ Aus St. Ulrici-Tor führt die Landstrasse südwärts, dem Haarstrang zu. Oben, auf dem Bergrücken, in Drüggelte, an den Höfen des alten Schulte, liegt die Heiliggrab-Kapelle: Kreisrund, inwendig zwei konzentrische Kreise von Säulen; zu innerst vier schwere, zu äusserst zwölf schlanke, die Kapitelle abgeblasste Nachbilder der Antike.⁴⁾ Rückwärts,

1) Die Fenster waren im 11. Jahrhundert enger geworden (Dehio). Aus praktischen Gründen: Fehlen der Verglasung; technischen: Sorge um die Sicherheit; ästhetischen: Vorliebe für gedämpftes Dunkel (St. Patroclus).

2) Glasflüsse waren im Rahmen des Goslarer Antependiums (etwa 1260).

3) Das Goslarer Evangeliar, Glanzstück der deutschen Miniatur des 13. Jahrhunderts, soll der Kaiser aus Süditalien mitgebracht haben. — Sind die spezifisch morgenländischen Musikinstrumente: Lauten und Schlagdeckel, die von den Figürchen in den Rankenkränzen im Münsteraner Paradies gespielt werden, damals in Westfalen gebraucht worden? Wahrscheinlicher entstammen sie den Skulpturen Westfrankreichs; wohin der Charakter der Ornamentation weist. Spanische Mauren und Kreuzfahrer hatten sie dort eingebürgert. — Soll man annehmen, dass die italienischen Trachten, wie sie in den Bildern auftreten, getragen wurden? So der heilige Patroclus in der Nicolaikapelle: Kurzer Mantel über der Schulter (Chlamis), der Panzer aus kleinen Schuppen zusammengenietet (squama); als Bewaffnung: das kurze Schwert (gladius) an der linken Seite (Vorrecht der römischen Hauptleute), Lanze, geschweiften dreieckiger Schild. Die geschweiften Formen auch an den Helmen der Krieger des Retabulums; dieselbe orientalische Empfindung wie in den Spitzen des Rahmens. — Am Hofe Kaiser Friedrichs in Süditalien konnten wohl dergleichen Moden herrschen.

4) Sie behaupten dort, die Kapelle wäre auf dem Schulenhof gegründet; die einen: in den Zeiten Karls des Grossen (von dem der grosse Herrgott von Soest und die korinthische Säule am Nordparadies St. Patrocli stammen soll). Andere sagen, es wäre ein Heidentempel und im hohen Altertum entstanden. Die heidnischen Opferstätten in der Umgegend (so auf dem Vorstenberg bei Neheim) waren der Erzeugung solcher Gedanken günstig. Die rohen Widder- und Menschenköpfe an den Kapitellen enträtseln sich der längeren Betrachtung erst als Rückerinnerungen antiker Masken (Voluten). Benckert (Ein

in der Ebene, schon ferne, die Türme der Stadt. Gegen Süden die Tannengebirge des Sauerlandes. Hier zogen sie hin.

Und das heilige Krütze¹⁾
Werd uns allzeit nütze
Das Krütze, da got sein marter an leit
Dasselbig sei unser Freud!

Kyrie eleison!

Auch das heilige Grap
Da got selbest inne lag
Mit seinen fünf wunden also her:
Fröhlich farn wir gen Jerusalem daher!

Kyrie eleison!

vermeintlicher Heidentempel Westfalens, Westfälische Zeitschrift, Bd. 54 [1896], S. 103) setzt die Entstehung in die Jahre 1217—1227. Im Jahre 1217 schliesst Graf Gottfried II. von Arnsberg, mit „unzählbarer Mannschaft“ auf dem Wege ins heilige Land (cum jam in provincu essemus peregrinari), einen Kaufkontrakt „apud Druglete“. Zwei Jahre später kehrte er zurück; Bischof Otto von Münster (1204—1218) starb beispielsweise auf diesem Kreuzzug und wurde wahrscheinlich in der hl. Kreuzkirche zu Stromberg begraben (Westfälische Zeitschrift, Bd. 51, S. 181.) Im Jahre 1227 schliesst Graf Gottfried bei Drüggelte abermals einen Kaufvertrag, um Gelder zur Unterstützung des Kreuzzugs (in subsidium terrae sanctae; in opus Peregrinationis terrae s.) flüssig zu machen; hier heisst es: juxta capellam Druchlete. (Als „capella sanctae crucis“ erscheint sie urkundlich erst 1560. Benckert.)

1) Böhme, Altdeutsches Liederbuch (1877) Nr. 568. Kreuzleis (in dieser Form aus dem 15. Jahrhundert, auf das 12. oder 13. zurückgehend): In Gottes namen faren wir — seiner gnaden begeren wir — nu helfe uns allen gottes kraft — Verleihe uns allen grosse Macht! Kyrie eleison.