



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die westfälischen Dome Paderborn, Soest, Osnabrück, Minden, Münster

Hege, Walter

Berlin, 1936

Der Dom Zu Münster

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99457](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99457)



DER DOM ZU MÜNSTER

Der dem Heiligen Paulus geweihte Dom, nach dem die Stadt ihren Namen trägt, ist ihr Mittelpunkt und Schicksal geworden. Keiner der Dome blickt auf eine so dramatische Vergangenheit zurück und kann die gleiche überwältigende Fülle geschichtlicher Erinnerungen vor uns ausbreiten. Der als altheidnische Kultstätte vermutete Hügel über der Afsurt sollte durch die später darauf erwachsene Bischofskirche zum kulturellen und politischen Mittelpunkt des Landes werden.

Sichtbar ist in dem deutlich umgrenzten, einst mauerumhegten Bezirk der Domfreiheit der Kern der späteren Stadtsiedlung bewahrt geblieben. (Abb. S. 79.) Noch heute treten wir aus dem nur wegartig vorbereitend wirkenden Raum der unselbständig der Dommauer angeschmiegtten Märkte auf den weiten, von Kurien und öffentlichen Gebäuden umgebenen Platz als auf den eigentlichen zentralen Freiplatz Münsters, der auch die wirtschaftliche Rolle des Marktplatzes heute übernommen hat. Ihn beherrscht, auf seiner Nordseite in schwer gegliederter Masse lang hingestreckt „wie ein gelagerter Löwe“ der Bau des Doms, ebenso wie die dröhnende Stimme seiner Glocken Ausdruck ruhender Majestät. (Bilder 72, 78.)

Die dominierende Lage des Doms spiegelt die geschichtliche Entwicklung. Die Bischöfe von Münster verstanden bereits im Mittelalter mehr als ihre Nachbarn, ihre Machtstellung zu festigen. Die große Bedeutung des Fürstbistums in der Neuzeit ist durch die frühere Entwicklung vorbereitet. Den letzten Glanz dieses geistlichen Fürstentums verkünden die barocken kirchlichen und feudalen Bauwerke der Stadt und vor allem die aufwändige Residenz jenseits des alten Wallringes. Ihr Baumeister Johann Konrad Schlaun war es auch, der durch die umgebenden spätbarocken Kurien und die feinfühlig die Achsenbeziehungen des Platzes ordnende Lindenbepflanzung dem Dom seinen im wesentlichen noch jetzt gewährten vornehm-intimen Rahmen gab.

Der Dom von Münster ist nicht nur die räumlich größte der westfälischen Bischofskirchen, sondern auch die künstlerisch wertvollste. Sein Innenraum ist der gewaltigste architektonische Eindruck, den Westfalen zu bieten vermag. Hier stehen wir vor einer der Gestaltungen, denen absoluter Höchstwert zuzusprechen ist. Jedesmal beim Betreten des Doms ist der Eindruck überwältigend.

Die äußere Erscheinung wird dadurch bestimmt, daß dem wuchtigen Kernbau romanisch-früh-

gotischer Zeit eine spätgotisches Spitzkleid nach 1500 übergeworfen wurde. Der reizvolle Gegensatz ist in dieser Form einmalig.

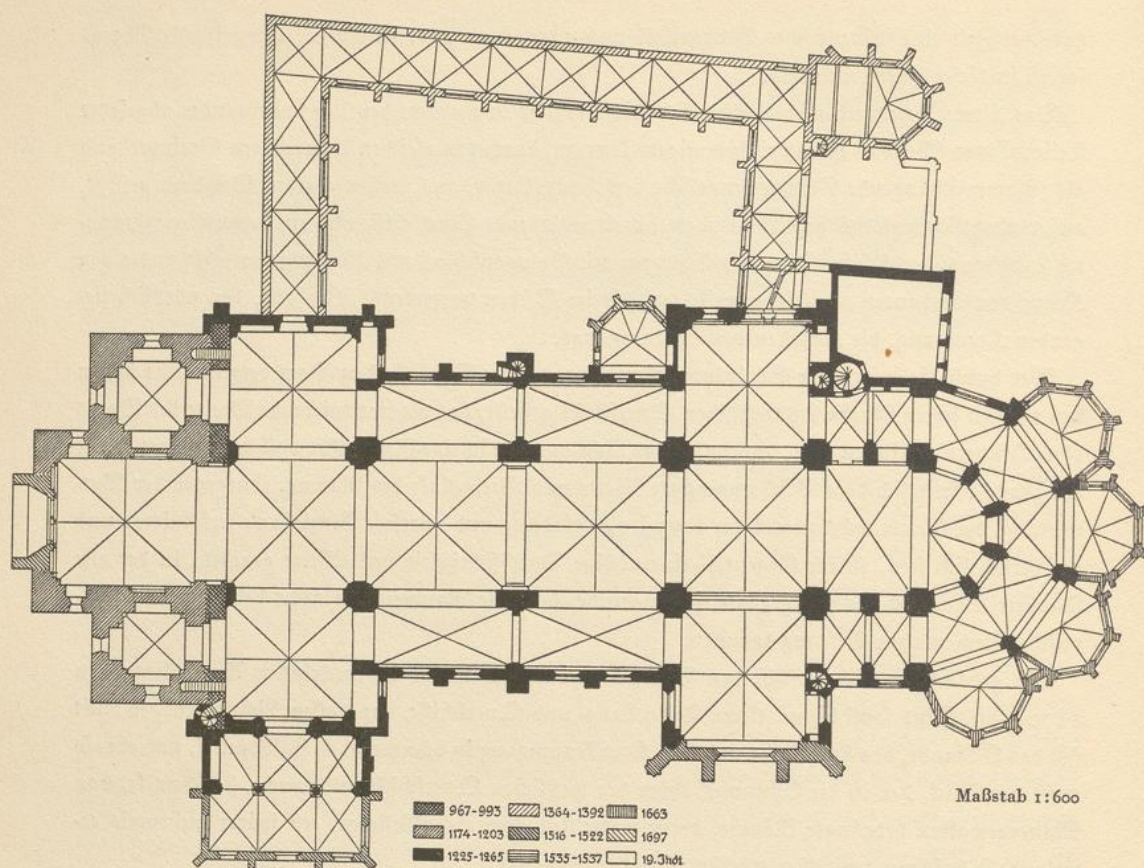
Das ältere Kernwerk aber gliedert sich leicht faßbar in mehrere deutlich voneinander abgesetzte Teile: Einen Westbau mit zwei stämmigen Türmen, durch den gleichen kleinteiligen Steinverband als zusammenhängende Gruppe kenntlich; den Hauptkörper, aus großen glatten Quadern gefügt, außerordentlich kraftvoll gegliedert in zwei breitausladende Querschiffe und ein dazwischengespanntes Langhaus, das sich im Osten als Chorarm mit Polygonschluß und Umgang fortsetzt; und einen Kranz von Anbauten verschiedener Zeiten, die im Süden vortretende Vorhalle, den nördlich liegenden Kreuzgang, die Kapellen des Chorumgangs.

Wer durch die in reichem Skulpturenschmuck prangende Vorhalle den Dom betritt, sieht sich in den riesigen leeren Raum des westlichen Querschiffs gestellt, das die imponierende Breite des Doms ohne Hindernis erfassen läßt, und in die das Licht durch mächtige Radfenster voll hereinflutet. Zum Langhaus öffnet sich dem Blick ungeahnte Weite und Vielgestalt des Raums. Entgegen der Vermutung, der Raum würde durch die doppelte Ausladung und mittlere Einziehung zerschnitten und unübersichtlich sein, ist im Gegenteil eine völlige Durchsichtigkeit und Weite gegeben, in der alle Raumteile zugleich als sich gegenseitig steigernde, doch die Raumeinheit nicht behindernde rhythmische Elemente zur Geltung kommen.

Ein gedämpftes Licht erfüllt den Dom, besonders seit der düster-funkelnden Ausmalung von 1870—80. Sind sonst die mittleren Teile, Lang- und Querschiffe, von vollem Licht erhellt, so hält sich das Osthaupt, das hohe Chor und sein Kapellenumgang in dämmerndes Halbdunkel, und ebenso trifft der Blick, der in die Öffnungshöhlen der westlichen Querschiffwand taucht, halbdunkle, von Mauerwalten bedrängte Räume, deren mittelften, das alte Westchor, erst später mehrmals erweiterte Lichtöffnungen voller erhellen. (Bilder 96—101.)

Alle Hochräume überspannen, durch wuchtige Gurtbögen getrennt, hochschieitelige dunkle Kuppelgewölbe von starker Schalung, die acht nur teilweise konstruktiv zu wertende Rippen verstärken, die durch rosettenartige Schmuckscheiben belebt sind. Nur im östlichen Chorjoch fehlen die Scheitlerippen. Diese hervorragend kraftvolle Deckengestaltung erst mit ihrem lastenden Schattendunkel rundet das Raumbild des Doms zu seiner eigenartigen Geschlossenheit.

Daß die lebhaft wechselnde Raumfolge als ein ungeteilter Eindruck erlebt wird, kommt durch die nur an diesem Dom so auftretende völlige Aufreißung der Seitenschiffräume zum Mittelschiff. Riesig breite gedrückte Spitzbögen öffnen beiderseits in zwei der vollen Mittelschiffsbreite entsprechenden Durchbrechungen die Arkadenwand. Die dazwischen verbleibenden Pfeilermassen, an sich mächtig genug, werden im Verhältnis zu der Breite der Öffnungen zum knappen Mauerrest. Mittelalterliche Raumzerteilung ist nur in den Seitenteilen und im Umgang des östlichen Chores noch zu finden. Sonst ist der ganze riesige Innenraum zu einer Einheit des Gefühls und des Blickes geworden in einem gleichgerichteten Vorgang, wie er andernorts zum Hallenraum geführt hat. Die Lösung dieser Aufgabe in Münster, die bei schon festgelegter Anlage durch kühne Änderung des Plans diese Wirkung erreichte, verdient die höchste Bewunderung.



DER DOM ZU MÜNSTER

Man erkennt in dieser großartigen Zusammenziehung einer doppelpoligen Basilika zu einem straff disziplinierten Einheitsraum eine der über Zeit und Landschaft sich erhebenden Raumlösungen, wie sie in glücklichen Augenblicken der Geschichte, das Unvereinbare zusammenbindend, zu unerklärbaren, seltener Inspiration verdankten Höhepunkten führen. Um nur die größten Beispiele zu nennen, stellen die Hagia Sophia, der Dom zu Trier, die Peterskirche in Rom jedesmal eine solche Tat dar. Ein ähnliches, dem weltweiten Horizont der Stauferzeit verdanktes Verschmelzen von Orient und Abendland findet auch am Dom von Münster statt, und der empfängliche Mensch empfindet einen Hauch von Orient in diesen riesenhaften Bogenspannungen und dieser Breitraumentfaltung. Der Weg, der von hier, obwohl indirekt, zur Orientheimat des Kuppelraumes zurückführt, ist klar. Der Westen Frankreichs, und hier vor allem der Dom St. Mauritius in Angers, muß der Anreger gewesen sein.

Im Dom von Angers und der Abteikirche La Couture in Le Mans findet sich auch der breite seitliche Wandbogen vor, aber nur als Nischenbogen, nicht als Öffnung zu wirklichen Seitenschiffen.

Schon dort entsprang er einer Verbindung der südwestfranzösischen Kuppelarchitektur mit dem basilikalischen Langraum des Nordens. Erst in Münster, darf man sagen, ist das vollkommene Schlußglied dieser Entwicklungsreihe, erst hier sind die monumentalen Eigenschaften der südwestlichen Kuppelkirche und das straffe System der Basilika zu höherer Einheit verschmolzen.

Der erste Dom von Münster, der auf einer Klostergründung des heiligen Ludger um 793 fußt und nach der um 804 erfolgten Erhebung zum Bischofssitz alsbald aufgeführt sein muß, ist hart nördlich des heutigen bis in das spätere Mittelalter erhalten gewesen. Erst 1377 machte er dem neuen Kreuzgang Platz.

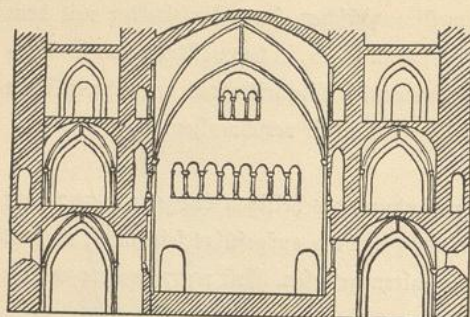
Ohne daß ein anderer Grund als das Bedürfnis nach freierem Raum zu erkennen ist, baute nach Meldung der Chronik Bischof Dodo (967—993) südlich des älteren einen neuen Dom von sehr bedeutenden Ausmaßen. In der herben Schlichtheit des Aufbaues bei großer lichterfüllter Weiträumigkeit, wie sie die zum Teil erhaltenen Mauern des westlichen Querschiffes noch unmittelbar erleben lassen, und in der durch die Mauerführung des heutigen Werkes vollkommen bewahrte Gesamtform und Raumgestalt zeigt sich der Dombau Dodos an führender Stelle unter den großen Bauunternehmungen um und nach 1000. Als zeitlich nächste Großbauten sind der Willigisdom in Mainz und das Münster der Reichenau zu nennen. Die zweifache Querschiffbildung mag auf den, nicht sicher überlieferten, karolingischen Dom von Köln zurückgehen.

Unsicher bleibt die Rekonstruktion des westlichen und des östlichen Endes der Dodokirche. Die um zwei Gurtbogenbreiten über das westliche hinausgerückten Stirnwände des östlichen Querhauses lassen hier einen steinernen Bierungsturm vermuten, dem wohl im Westen ein quadratischer Turm jenseits des Westquerschiffes entsprechen mochte, der, vielleicht erst im 11. Jahrhundert fertiggestellt, als ein ähnliches Turmkastell wie das Paderborner Westchor gedacht werden mußte. Der fast burgartige Charakter des späteren Westbaues spricht nicht dagegen. Die Eingänge dieses ottonischen Doms werden sich bereits auf der Südseite befunden haben.

Das nächste große Bauunternehmen ist der Neubau des Westwerks zu der gewaltig gruppierten Dreieckigkeit, die wir noch jetzt, nur unwesentlich in ihrer Substanz verändert, vor uns sehen. Es war zugleich der Beginn des dritten, noch heute bestehenden Dombaues.

Erbauer des Westwerkes war, nachdem Bischof Friedrich II. (1152—68), der von der mailändischen Beute die Reliquien der heiligen Viktorinus und Florianus mitbrachte, schon wesentliche Vorarbeiten geleistet hatte, Bischof Hermann (1174—1203), der das von Grund aus zusammenhängende, räumlich komplizierte Werk des Westbaues aufführte. Eine Bauunterbrechung, die durch einen schweren Brand 1197 eintrat, kann man wohl in einer deutlich verfolgbaren Zonengrenze in etwa $\frac{2}{3}$ Höhe des Bauwerks wieder erkennen, über welcher eine andere Oberflächenbearbeitung einsetzt. Der Chronikmeldung ist doch soviel zu entnehmen, daß noch unter Hermanns Regierungszeit das „Alte Chor“ wie dieser Bauteil heißt, eingewölbt und fertig dastand. (Bild 98.)

Dieses Westchor, das sich inmitten der doppelgeschossigen Türme, deren Untergeschoß sich kapellenartig zum alten Westquerschiff öffnete, als fast ganz, bis auf Türdurchlässe, isolierter quadrati-



WESTCHOR VOR 1225
Schnitt gegen Osten

durch gleiche Zwergsäulenmotive verschleierte Bogendöffnungen zu den seitlichen, um 2 Meter tieferliegenden unteren Turmkapellen. Darüber zog sich ein als durchlaufende Zwerggalerie gestalteter Wandumgang rings um alle vier Wände und erweiterte sich um die Fenster mehrmals zu höheren Nischenbögen. Hart unter den Scheiteln der Gewölbeschildbögen trat nochmals wenigstens an drei Seiten eine dreigeteilte Arkade auf, die wiederum als Laufgang, aber mit regelmäßigen kleinen Lichtöffnungen nach außen, um die Seiten des Bauwerks herum lief. Der Boden des Chores lag zwei Meter über der Bodenlage des alten Doms, doch bestand anscheinend keine Krypta unter ihm.

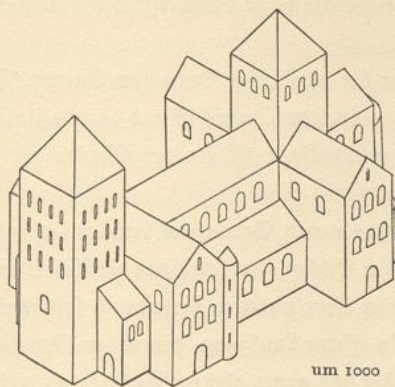
Als liturgische Bedeutung dieses Bauteils wird in Analogie zu der zweifellos am nächsten verwandten Peterkirche in Werden an der Ruhr vor allem Pfarrchor und Taufkirche anzusehen sein. Es fehlen da alle klaren Anhalte. Doch hat daneben wohl der Wunsch des Bauherrn, eine verteidigungsfähige Burg in unmittelbarer Verbindung mit dem nördlich gelegenen Bischofshofe zu errichten, nicht an letzter Stelle den Ausschlag für die Gestalt des Werkes gegeben. Noch heute ist die einst zu einem hohen Brückenübergang gedöfnete, von innen zu verriegelnde Tür im Obergeschoß des Nordturms zu erkennen. Später war das obere Geschoß des Nordturmes sichere Schatzkammer des Bischofs.

Die beiden Türme, deren Untergeschosse Kapellen enthielten und bald Bischofsgräber aufnahmen, haben etwas ungleiche Maße. Da beim älteren Nordturm die Öffnung zum Querschiff ungünstig gegen die Seitenschiffsflucht nach außen gerückt war, wurde diese Härte am Südturm weitgehend korrigiert.

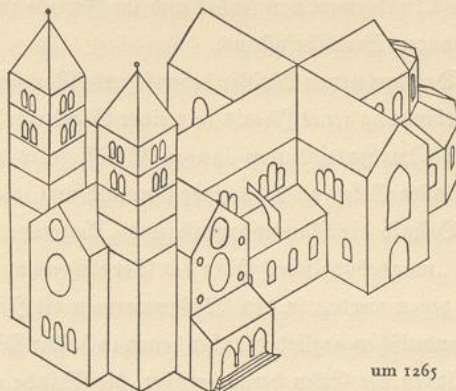
Die freien Obergeschosse der Türme wurden erst lange Zeit nachher, parallel mit dem allmählichen Neubau des Domes im 13. Jahrhundert hochgeführt in einer Flächengliederung niederrheinischer Art, doch kräftiger und plastischer empfunden. Ihre ursprüngliche Bekrönung mag ähnlich der heutigen gewesen sein. In spätgotischer Zeit bestanden höhere Helme, die im Jahre 1534 von den Wiedertäufern herabgestürzt wurden.

Der Beginn des neuen Domes im Anschluß an das allmählich vollendete Westwerk begann 1225 unter Bischof Dietrich von Isenburg. Bis zur Weihe unter Bischof Gerhard von der Mark im Jahre 1265 wurde die Hauptmasse des Werkes in ununterbrochenem Zuge vollendet. Bauarbeiten mögen sich aber, wie ein auftretendes gotisches Fenster und Portal zeigen, noch lange, bis um 1300 hingezogen haben.

scher Raum mit weit höherer Fußbodenlage an die schwere Westwand anschob, steht, soweit uns Bauten dieser Zeit bekannt sind, vereinzelt. Das Mittelquadrat unter schwerem Rippen- gewölbe begrenzten ringsum Mauern von mächtiger Stärke, in die mehrmals übereinander in der Art von Zwerggalerien erscheinende Laufgänge eingefügt waren. In drei Zonen waren die Wanddurchbrechungen geordnet. In der untersten erschienen außer Fenstern und Türen zwei



um 1000



um 1265

DER DOM ZU MÜNSTER

Wie bereits bemerkt, erhebt sich der Bau auf den Grundmauern des ottonischen Doms, und in seinem westlichen Querschiff sind große Teile des älteren Baues erhalten und nur außen neu verkleidet worden, die über den Gewölben noch wohl zu erkennen sind.

Es sieht zunächst so aus, als ob die Bauteile in der Reihenfolge von Westen nach Osten neu errichtet wären. Das stimmt wohl für die oberen Bauteile, besonders die Gewölbe; dennoch geht, wie Geisbergs Forschungen wahrscheinlich gemacht haben, ein entgegengesetzter Anfang voraus.

Der östliche Chorschluß mit seinem Umgang, wohl zunächst nur bis zur Sockelzone gefördert, zeigt eine Bauplanung, die sich an burgundische und oberrheinische Vorbilder, besonders aber auch an den gleichgearteten ersten Plan des 1209 begonnenen Magdeburger Domchores anschließt. An ein unterquadrates Chorjoch mit Abseiten von der Breite der Seitenschiffe schließt sich ein Halbpolygon von der Form eines halben Zehnecks an, um das ein Chorumgang gleicher Form ohne Kapellen herumgeführt ist.

An dem einzig erhaltenen, später weiter nach außen versetzten Mauerstück des Umgangs erscheint ein in die Wand eingelassenes Brustbild eines Bischofs mit der Beischrift Theodoricus Ep., das sicher noch der Frühzeit des Dombaues angehört. Man muß dieses Bild wohl als ein Epitaph des ersten, bald verstorbenen Bauherrn ansprechen.

Es ist anzunehmen, daß im ersten Plan der neue Bau viel mehr der gotischen Gesetzmäßigkeit folgen sollte. Die engen Teilungen, die um Chorjoch und Umgang in der Anlage bestanden, sollten gewiß auf ein gestrecktes Langschiff gebundenen Systems, vielleicht unter Opferung des Westquerschiffes, übertragen werden.

Eine völlig andere Wendung nahm die Bauplanung aber darauf, wohl in den ersten Regierungsjahren des Bischofs Ludolf von Holte (1226—47). Von dem bisher unberührt gebliebenen Westquerschiff ausgehend, wurde ein anderer Charakter im Neubau herrschend; von diesem Bauteil, der durch seine riesige Raumweite wohl geradezu der Anreger der großen Gedanken der Folgezeit war, blieben die Mauern größtenteils als Kerngemäuer erhalten, wurden aber am Außenbau ganz

mit Quaderwerk verblendet und im Innern zur Folie für das mächtige Gliederspiel des nun eingebauten Gewölbesystems.

Das den neuen Meister beherrschende Raumerlebnis war der großartige Dom von Angers. Die Verbindung jenes Ideals mit einer Gegebenheit wie dem doppelten Querschiff und dem basiliken, zwei Quadrateinheiten langen Schiff, alles von außergewöhnlicher Weite der Maße, bot in Münster Gelegenheit zu einer Raumlösung, die es sonst nirgends gibt.

Sobald die Raumphantasie des „Angersmeisters“ sich des neuen Gedankens bemächtigt, wird der „magdeburgische“ Plan des Vorgängers aufgegeben. Am Ostchor hört scheinbar die Arbeit auf. Dagegen werden in den Westquerarmen die Innenwände in ihrer unteren Zone durch spitzbogige Wandnischen gegliedert, über denen in halber Wandhöhe ein offener Laufgang, hinter den Gewölbevorlagen der Ecken herumgeführt, die Wände umzieht, über das ganze obere Wandfeld aber eine riesige, durch den Schilbbogen der Wölbung begrenzte Nische gespannt, die das Kolossalmotiv eines Rosenfensters großenteils ausfüllt.

Im Langschiff war zunächst das gebundene System geplant, bereits unter Leitung des „Angersmeisters“, wie die Breite der vorgesehenen Gurte verrät. Die Seitenschiffmauern wurden noch mit dieser Absicht quadratischer Gewölbejoche hochgeführt. Aber dann ergab sich für diesen Bauteil mit verstärkter Betonung der Raumeinheit der gleiche Riesenschritt auch in der Erdgeschosshöhe, die Verbindung vom quadratischen Joch des Mittelschiffs zu einem längsoblungen Seitenschiffjoch in einer einzigen Riesenoöffnung. Das formale Vorbild boten wieder die Werke, auf die der Meister hauptsächlich zurückgreift, der Dom von Angers und die Abteikirche Notre Dame de la Couture. In beiden wird die untere Wandzone durch eine wuchtig breite Mauernische belebt. Nun wurden diese Nischen zu Arkaden, und das Seitenschiffjoch öffnete sich in voller Breite zum Mittelraum, ein prachtvolles Baumotiv, dessen Konsequenzen, die offenen Durchblicke auch in der Diagonale, dem Meister vielleicht selbst erst während der Arbeit klar wurden.

Im Rausch der Raumvereinheitlichung konnte der Meister der Folgerung nicht ausweichen, auch das Alte Chor dem Gesamttraum einzuverleiben. Das geschah, indem die Trennungsmauer in gleicher weitgespannter Öffnung, wie die übrigen spitzbogigen Mittelschiffgurte, herausgebrochen wurde. Verlor damit der Chorraum seine früher höchst eigenartige Geschlossenheit, so wurde er ein unentbehrliches Glied des neuen Ganzen. Sein Fußboden wurde um 1,50 Meter gesenkt, sein Gewölbe mußte ebenfalls abgebrochen und in 2 ½ Meter Erhöhung wieder aufgeführt werden. Seine Westwand erhielt ebenfalls ein mächtiges Radfenster.

Zugleich mit der Mittelloffnung der Westmauer werden auch die beiden großartig kantigen seitlichen Durchbrüche geschaffen sein, die die schon vorhandene untere Kapellenoöffnung jedes Turms mit der oberen in einen Bogen zusammengezogen. Dieses monumentale Motiv ist erst dem „Angersmeister“ zuzutrauen. Es entstand so eine rhythmisch zentrierte Gruppe von Raumteilen, die westlich des Querschiffs das Längssystem noch einmal aufnahm.

Die Form der Gewölbe ist durch die achtriippigen, in präzisiertem Steinschnitt ausgeführten hochgeschwellten Wölbungen des Domes von Angers angeregt worden. Aber der westfälische Meister hat,

wohl weil die geschulten Arbeiter fehlten, seine Gewölbe in der landläufigen Bruchstein-Mörtelbettungstechnik mit ringförmiger Mauerung ausgeführt. Die breiten Rippen haben ganz unfranzösisches Profil, drei Wulste, von Kehlen getrennt. Scheiben mit Rosettenmotiven schmücken wie an angevinischen Gewölben ihren Lauf.

Dem breiten Rippenprofil entspricht die auffallende Gliederbildung in diesem westlichen Hauptteil des Domes. Bündel von runden Diensten stehen auf ebenso gerundeten Basen und Sockeln und enden mit einer Kapitellzone von knollig gerundeten Knospenbildungen, über denen ein abgerundetes Gesims herumläuft.

Dieses System von weich gerundeten Gliedern weist, wie es scheint, auf englische Frühgotik hin. Hier finden sich überall die gedrechselten Kapitelle und Basen und auch aus gehäuftten Rundstäben bestehende Rippenprofile gleich dem in Münster vorhandenen.

Die Verbindung verschiedenartiger Elemente ist bei dem weitgereisten Meister wohl begreiflich. Für dieses freie Verschmelzen zu einer Einheit finden sich überall Beweise. Die Zickzackrippen der Seitenschiffgewölbe sind anglonormannisch; die vielfach an Rippen und Bögen auftretenden Menschenköpfe, wie auch die Ziersymbole der Medaillons an den Außenwänden stammen teils aus den westlichen Küstenlandschaften Frankreichs, teils wieder aus dem normannischen Kunstkreis.

Im inneren Aufbau fallen noch mehrere Besonderheiten auf. Die Schildbogenführung an den beiden Langhausseiten ist nasenartig eingezogen und bildet die ganz leichte Andeutung eines Kleeblattbogens. Dieses höchst strukturwidrig empfundene Schmuckmotiv, das zuerst in der Abteikirche Herford auftritt, ist wahrscheinlich eine Anlehnung an dekorative Spielereien alt-englischer Baukunst. Die Ostwand des Chores von Salisbury zeigt in ähnlicher Seltsamkeit Durchknickung von Blendbögen.

Ein sehr selbständig angewandtes Ziermotiv sind die dreigeteilten Blendnischen zu Seiten der breiten Arkaden des Mittelschiffs. Man hat diese Wandbelebung früher gern als den Rest einer einmal wirklich durchgeführten Blendgalerie aufgefaßt. Nachdem aber Geisbergs Forschungen den Glauben an eine nachträgliche Veränderung des Arkadensystems zerstört haben, fällt diese Annahme fort. Um so kühner ist der dekorative Wurf dieser Wandbelebung, die der Starrheit und Mächtigkeits mit dem beliebtesten Schmuckmotiv der Frühgotik, dem Triforium, entgegenwirkt, für das in diesem System eigentlich kein Raum ist. Die Unbekümmertheit, mit der die Blendnischen in die Zwickelfelder gepreßt werden, so daß das Fenstergesims dem Bogen ausweichen muß und die untere Ecke der Nischen fast den Arkadenrand berührt, ist nur diesem Meister zuzubilligen.

Ein eigentümlicher Formenaufbau zeichnet auch den Zwischenpfeiler aus. Die Gurtvorlagen wachsen erst in halber Höhe, abgestuft sich verstärkend, als Kragsteine aus ihm heraus, während unten nur die glatte Mauer bleibt. Hochgotische Gegenstücke von gleicher Eigenwilligkeit zeigt der Dom von Minden. Ob hier, wie oft bei Zisterzienserkirchen, die Abkrugung durch praktische Gründe bedingt ist, ist zu bezweifeln. Es geht um die Unterstreichung der Raumeinheit. Bewußte Absicht formt aber den untersten Teil der Kragsteine zur Rahmung einer Spitzbogennische, die als rhythmisches Element der Wandgliederung ähnlichen Aufgaben dient, wie die Blendtriforien der Zwickelflächen.

Am Außenbau sind Elemente verschiedener französischer Landschaften einer selbständigen Gesamthaltung dienstbar gemacht. Die gotischen Strebebögen müssen durch die große Anzahl abgetreppter derber Wasserschlüge die breitgelagerte Wucht betonen. Derselben Aufgabe dient die ganz auf horizontale Lagerung komponierte Schanwand des südlichen Westquerarms. Man muß sich diesen Bauteil, ein Meisterstück seiner Art, in seiner heute durch den spätgotischen Vorhallengiebel gestörten Ursprünglichkeit mit der sockelartig vorgelegten kleineren Vorhalle im Geiste vorstellen.

Auch hier wirken in den Radmotiven Erinnerungen von Langres in Burgund, Chartres, Viseur und Laon zusammen. Dennoch ist nichts von mehr erdgebundener Eigenart, als die plötzliche raushafte Häufung von Kreisformen in der nüchternen Mauerfläche.

Wohl gleichzeitig mit der Inangriffnahme des angevinischen Wölbungsbaues muß einer auch aus Westfrankreich eingetroffenen Bildhauerpersönlichkeit der Figurenschmuck der Südvorhalle in Auftrag gegeben sein. Die Aufgabe der architektonischen und dekorativen Formung der Vorhalle aber übernahm ein Meister der Steinmetzkunst, der bis dahin am Chorumgang des Magdeburger Domes seine Hand bewährt hatte. Von diesem stammen die beiden einst die Vorderwand des Paradieses tragenden Freisäulen und größtenteils der Kapitell-, Schlußstein- und Frieschmuck der Vorhalle. Auch die skulptierten Kämpfer der gegenüberliegenden Nordpforte des Querschiffs sind von seiner Hand. In demselben schnittigen Gegensatz von feinstem Ornamentreichtum und hartkantig glatten Wandflächen, wie er am Magdeburger Chorumgang besteht, ist auch die Vorhalle erdacht. (Bilder 80—85.)

Der Hauptbau läßt bereits in den Oberteilen des Mittelschiffs die Mitarbeit einer Kraft erkennen, die berufen ist, den letzten Teil der Bauarbeiten romanischer Zeit als leitender Meister durchzuführen. Dieser Meister kommt von Köln, und all die Teile des Doms, die Rundfenster mit gewirtem Rundstab in der Leibung und darüber einen feingearbeiteten Bogenfries zeigen, sind sein Werk. Seine Hand ist ebenso charakteristisch an den Obergeschossen der Türme wiederzuerkennen.

Doch schon am Westquererschiff scheint sein, wenn auch noch nicht herrschender Einfluß zu beginnen in dem Wandel der Fensterformen, die im Nordarm von der Rose zur rundbogigen Dreifenstergruppe übergeht. Über dieser ersten Dreifenstergruppe tritt auch zuerst der Bogenfries auf. (Bild 76.)

Der Kölner Meister wandelt allmählich die zuerst vorhandenen westfranzösischen Leibungssäulen, die an der Südseite des Langschiffs zu Säulen mit Schafttring und rundstäbigem Archivolteglied werden, zum einfachen gebogenen Rundstab mit Wirteln um.

Das prächtige Schmuckmotiv der die Fenstergruppen umschließenden und fortsetzenden Blendarkatur an der südlichen Mittelschiffshochwand ist bereits als selbständige Leistung des „Kölners“ anzusprechen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch die Nichtausführung der ursprünglich geplanten Strebebögen mit dem Übergang der Bauleitung auf ihn in Zusammenhang steht. Mit dem Weiterbau zum Vierungsjoch aber, der wohl etwa um 1250 begonnen wurde, ist er der leitende Meister des Dombaues.

Der Kölner hat eine andere Auffassung von Raumproportion und Gewölbegehalt. Er setzt, wie vor ihm der „Angersmeister“ im Alten Chor, den Kämpfer des westlichen Vierungspfeilerpaares

fast 2 Meter höher, indem er ihn oberhalb des schon ausgeführten verdoppelt. So erhält das Vierringsjoch neben dem scharf spitzbogigen Gurt seiner Westseite drei fast rundbogige mit gleicher Scheitelhöhe, aber erhöhtem Fußpunkt. Die Gewölbeform wird geschwellter und die Rippen scharfer gekrümmt. Doch wird das Rippenprofil und die Schmuckscheiben beibehalten.

Ebenso wie bei der westlichen Kämpferüberhöhung ein neuer Ornamentcharakter auftrat, nämlich über dem romanischen Palmettenfries die Kämpferzone rundlicher Knospen erschien, so tritt nun über dieser beim neuen Kämpferstück ein Schmuck von zackigem Blattwerk in der Art der französischen Gotik auf, wie er in den östlichen Teilen des Doms sich in eigenartiger Anpassung an die romanischen Grundformen überall reizvoll abgewandelt wiederfindet.

Die sehr prächtige innere Wandgliederung der Ostteile durch einen hinter hochstämmigen, nischenförmig die Fenstergruppen rahmenden Blendarkaden herumgeführten Laufgang ist die der spätromanischen Kölner Bauweise, deren Gedanken an den westfälischen Domkirchen ihre letzte Auswirkung finden. Die Form der gebündelten Zwischensäulen der Bogengruppen ist besonders straff und wohlklingend und stellt eine würdige Parallele zu der letzten Schöpfung der Schule in Köln, St. Kunibert, dar. Der Ostteil des Innenbildes von Münster erhält hiermit eine eigentümliche Wirkung von gesättigter Pracht, wie sie die kölnische Kunst überall ausstrahlt.

Die Einwölbung des Chorumgangs ist merkwürdig unbeholfen. In ihr ist eine geradezu archaische Lösung für die Gewinnung des Scheitelpunktes der Gewölbe gewählt worden, indem man statt der durch die gelenkige Rippenwölbung freien Wahl des Scheitelpunktes den äußeren Fußpunkt der Gewölbe senkte und diese also schief stellte. Es sieht so aus, als ob hier noch wieder der „Magdeburger“ Anfang seinen Einfluß ausgeübt hat. Andererseits sind neben die Kelchwürfelkapitelle der Diagonalrippen entwickelte frühgotische Hörnerkapitelle der Quergurte getreten. Welcher Art die eingetretene Veränderung ist, ist hier nicht klar erkennbar. Das einheitlich erscheinende steile Basenprofil tritt gerade an kölnischen Bauwerken der Spätromanik noch spät auf, muß aber wohl, besonders, da wie im Magdeburger Chor das Basenprofil zum höheren Boden der Innenseite rechtwinklig gebrochen herumgeführt wird, der ersten Magdeburger Planung angehören.

Wie weit der Ostteil des Doms bei der Weihe, die Bischof Gerhard von der Mark im Jahre 1265 vornahm, fertig war, ist nicht sicher, doch liegt die Annahme nahe, daß der Bau in einheitlich spätromanischer Durchführung fertig dastand. Die Frage gewinnt erhöhte Bedeutung angesichts der frühgotischen Bauglieder, die sich am Nord- und Südquerarm vorfinden oder rekonstruieren lassen, einem großen noch vorhandenen Maßwerkfenster in der Nordwand und den Resten der einst in die südliche Stirnwand führenden Johannespforte.

Es ist, besonders auch in Anbetracht der überall sich findenden gotischen Ornamentteile (die aber sehr wohl nach der Weihe ausgearbeitet sein können) die Annahme einer Ursprünglichkeit des gotischen Fensters und der Pforte während des langsamen Ausbaues der Querarme nach geschetzener Weihe gerechtfertigt. Zwar ist die Maßwerkfigur des spitzbogigen Vierblattes, die hier auftritt, eine erst für das 14. Jahrhundert typische Form; auch wollen die Leibungsglieder, die heute an der Westpforte wieder verwendet vor uns stehen, erst nach 1300 möglich erscheinen. Aber es darf, gerade

am Nordquerarm, das in der Westwand neben dem erwähnten gotischen erscheinende romanische Einzel-
fenster, das durch Korrektur an die Stelle einer schon begonnenen Dreifenstergruppe getreten ist, als Be-
weis der eingetretenen Unsicherheit und des Ringens der alten mit der neuen Form angesehen werden.

Die monumentale Skulptur, die während der Bauzeit des 13. Jahrhunderts im Dom geschaffen wurde, rückt seine Hütte in die vorderste Reihe der deutschen Kunststätten der Zeit. Sie umfaßt eine
ältere und eine jüngere Gruppe von Großfiguren sowie eine Fülle ornamentaler Kleinskulptur in
der Vorhalle, die vier Evangelistengestalten an den Eckdiensten des Vierungsjoches, zwei weitere
Wandfiguren im Chorjoch und die Reste des Bogenfeldes der ehemaligen Johannespforte.

Die Skulpturen des Paradieses stellen schon in ihrer Anordnung ein in Mitteleuropa ver-
einzeltes Werk dar. Niemand wird sich angesichts dieser Figurenwand eines tiefen Eindrucks er-
wehren können, obwohl der weiße Anstrich, der heute alles dick überzieht, der Wirkung der Gestalten,
die ursprünglich farbig waren, nicht förderlich ist, und sie durch den erweiternden spätgotischen Vor-
bau des Paradieses aus ihrer ehemaligen lichtumspielten Außenwandlage in den dunklen Hinter-
grund eines tiefen Innenraumes versetzt sind. (Bilder 80—95.)

Die Großskulpturen der Apostel arbeitete ein Meister, der von Westfrankreich kam. Er wählte
die dort übliche Einstellung der Figur in die Wand mittels einer Rückenplatte, wobei er dem Mangel
irgendwelcher Sockelglieder durch behelfsmäßige Fußplatten begegnen mußte, und stellte sie zwischen
enggereichte, unter sich unverbundene Säulen und unter reiche Baldachine, eine im Baukörper der
Vorhalle nicht ursprünglich vorgesehene Wandgliederung.

Die beiden zum Vergleich herangezogenen westfranzösischen Werke, das Portal von St. Seurin
in Bordeaux und die Nordvorhalle von Candès an der Loire, geben wesentliche Aufschlüsse über
Schulung und Vorbilder des Meisters. Beide müssen, wenn auch unfertig, ihm vor Augen gestan-
den haben. War der Meister aber in Bordeaux, so ist mehr als wahrscheinlich, daß er auch Santiago,
den berühmten Wallfahrtsort, gesehen hat. Der Seeweg zu diesem Pilgerziel und seine Haupthafen-
plätze geben die Erklärung, warum in Münster ein so ferner, eigentlich vorgotischer Typus des Mo-
numentaleingangs dem näheren und moderneren nordfranzösischen den Rang ablief.

Es ist hier aber kein französisch klingendes Werk, sondern ein Urbild westfälischer Eigenart ent-
standen. Man muß die oft betonte Wahrscheinlichkeit gelten lassen, daß der Meister der Vorhallen-
figuren von Geburt ein Westfale war. Die schwerfällige Wucht und die dumpfe, angestrengte
Geistigkeit der Gestalten, ihre Überzeugungskraft bei mangelnder Formensicherheit, und das ur-
wüchsige plastische Gefühl, das jede Einzelheit ihrer Erscheinung zu fast aggressiver Eindringlichkeit
prägt, müssen diese Vermutung bekräftigen.

Zu den Fragen der zeitlichen Reihenfolge und der Einzelheiten soll hier nicht Stellung genom-
men werden. Bekannt ist, daß von 1243 an Verbindungen zu der Paderborner Paradieswerkstatt
bestanden und daß bereits in Münster die geschlängelten Säume und die weichere Stofflichkeit in
mehreren der Apostel vorbereitet sind. In ihre Reihe gehört auch der thronende Christus, der heute
vereinsamt, ursprünglich aber wohl zwischen den Fürbittern Maria und Johannes, das Bogenfeld
über dem Portal einnimmt. (Bild 83.) In dem spätesten der Apostel, dem zweiten links der Pforte,

ist die Berührung mit antiker Gewandhaltung, wohl Römischer Herkunft, bemerkbar. (Bild 85.)

Von eigentümlichem Reiz sind auch die über den Figuren aufgereihten Baldachine und Säulenkronen, ein Anhaltspunkt der architektonischen Phantasie der Künstler, die sich in solchem Modellspiel tummelte.

Gleichzeitig oder etwas früher hat der Sturz der Pforte und ihr Mittelpfosten Skulpturenschmuck erhalten, der ganz anders geartet ist. Die Reliefs des Sturzbalkens, links die anbetenden Könige, die über Juden- und Heidentum thronende Maria mit dem Kinde und die Darstellung im Tempel, rechts die Geschichte der Bekehrung des Paulus, sind Werke von eigenwilliger dekorativer Kraft. Der Kleinkunst scheint die unterschrittene Relieftchnik und das ornamentale Linienpiel in Gewand, Haar und Beiwerk entlehnt. Gibt die linke Seite den reichsten Ornamentcharakter, so ist rechts das dramatisch erzählende Moment von hoher Kraft. Hier tritt eine wohl mittelhheinische reizvolle Sonderart der spätromanischen Figurenkunst auf, die mit Werken in Limburg a. d. Lahn weitgehend übereinstimmt. (Bilder 88, 89.)

Am Mittelpfosten der Pforte steht die 1536 nach der Wiedertäuferzerstörung erneuerte hohe Gestalt des Heiligen Paulus. Man darf in ihm wohl ein persönliches Werk Johann Beldensniders sehen und die scheinbaren Abweichungen von seiner Art damit erklären, daß der Künstler sich hier bemühte, sich dem in Trümmern erhaltenen älteren Werk anzupassen. Das so kopierte Vorbild muß ein deutsch-spätromanisches Werk gewesen sein, das in seiner Gewandhaltung Ähnlichkeit mit den Reliefs der Bamberger Georgenchorschranken, vielleicht mit noch unruhigerem Linien Schwung, aufwies. Merkwürdigerweise wirkt noch heute der um 300 Jahre jüngere Paulus wie aus einem Guss mit dem Türsturz. (Bilder 82, 91.)

Um 1250 mögen die vier Evangelisten des Bierungsjoches gearbeitet sein. Sie teilen sich deutlich in zwei Hände. Der Bildhauer des östlichen Paares, Matthäus und Johannes, kam vom Paderborner Paradiesportal, mit dessen Gewandfiguren die beiden Evangelisten aufs engste verwandt sind. Dagegen kommt der andere Künstler, der Markus und Lukas arbeitete, von Reims, ohne freilich mehr als das äußere Schema von dort mitzubringen. Von diesen beiden Männern scheint auch das in zerstörten Überresten erhaltene, jetzt im Kreuzgang eingemauerte Bogenfeld der Johannespforte bald nach 1250 gearbeitet zu sein. Die hehren Gestalten der Evangelisten sind für die Steigerung des Innenraumes von hoher Bedeutung.

Wahrscheinlich mit dem Regierungsantritt des Bischofs Gerhard von der Mark (1261—72) trat in der Gestaltung des Paradieses eine Änderung ein. Die bisher offenen Seitenbögen wurden vermauert. Vier große Wandstatuen sind in ihre mittleren Felder eingestellt. An der Ostseite das Bildnis des Bischofs Dietrich von Hsenburg mit dem Grundstein des Domneubaues in der Hand, neben ihm der Heilige Laurentius. Gegenüber an der Westwand eine Rittergestalt, wahrscheinlich der als selig geltende Graf Gottfried von Rappenberg, der von 1079 bis 1127 lebte und sein Vermögen zu Klosterstiftungen hingab, sowie die Heilige Maria Magdalena. (Bilder 92—95.)

Eine einleuchtende Erklärung dieser Bildwerke geht dahin, daß Bischof Gerhard seinen im Unglück verstorbenen Verwandten Dietrich von Hsenburg ehren und in die gleiche Reihe mit dem hochverehr-

ten Grafen Gottfried stellen wollte. Der Kalendertag der Heiligen Maria Magdalena hatte im Leben des Bischofs Dietrich eine besondere Rolle gespielt, wie der Spruch auf seinem Schriftband erläutert.

In diesen vier Gestalten erhebt sich die westfälische Plastik zu einem absoluten Höhepunkt. Hervorgegangen aus französischer Schulung, haben sie dennoch eine völlig freie und anders gerichtete, deutsche Haltung gewonnen. Ein Vergleich mit den in vielem den Ausgangspunkt bildenden Rheimer Fassadengestalten zeigt sogleich, wie eine andere Welt, weniger von formaler Vollkommenheit als von Ausdruckskraft und innerer Lebendigkeit, hier Geltung hat. Die vier Gestalten werden über die Zufälligkeit der dargestellten Menschen hinaus zu allgemein gültigen Typen: Ritter und Bischof, Heiliger und Frau, jede Figur voll gespanntem Leben und fähig, den ganzen Raum durch ihre Bewegungsenergie und ihren seelischen Adel zu beleben und zu beherrschen. Zu den Füßen der beiden Heiligen knien die kleinen Stifterfiguren des Bischofs Gerhard und wahrscheinlich seiner Schwester Richardis, Abtissin von Fröndenberg.

Als diese Figuren geschaffen wurden, erwuchs in Naumburg die um die Wände des Westchores gruppierte Schar ritterlicher Männer und Frauen zur Ehrung eines lebenden Fürstengeschlechtes. In gleicher Gesinnung suchte Bischof Gerhard die Verdienste seines Hauses um den Dom zu verherrlichen. Und der Ausdruck freier adeliger Schönheit, den die Kunst seiner Zeit trägt, erhebt auch dieses bescheidenere Denkmal in die Reihe der großen Selbstdarstellungen des deutschen Wesens.

Als vereinzelte Bildwerke um 1300 stehen, infolge ihres dunklen Standortes kaum beachtet, die überlebensgroßen Figuren des Petrus und Paulus, beide auf der gekrümmten Sockelfigur eines Königs und Menschenkopfkonsolen stehend, an den beiderseitigen Zwischenpfeilern des Chorjoches.

Erst die Spätgotik hat, nachdem der Dom im 13. Jahrhundert herrlich vollendet war, wieder eine Bautätigkeit entfaltet, die aber kaum mit der der Erbauungszeit verglichen werden kann. Es waren Ergänzungen und Veränderungen; den Körper des Doms selbst berühren sie nur oberflächlich.

Im Jahre 1377 wurde nach dem Abbruch des ehrwürdigen ersten Doms Ludgers der Kreuzgang erbaut, dessen geschlossene Nordwand wahrscheinlich auf den Grundmauern jenes alten Bauwerks steht. Eine kräftige, erste Spätgotik kommt in diesem Bau, der die Nordseite des Doms harmonisch umschließt, zu Worte. Gegenüber der leisen Kunst des 14. Jahrhunderts setzt die eigentliche dekorative Spätgotik, wenig bekümmert um die Geschlossenheit des älteren Bauwerks, wie mit Trompetenklängen ein. Neues Raumgefühl und verstärktes Licht- und Schmuckbedürfnis machen sich rücksichtslos geltend.

Unter Bischof Erich von Sachsen-Lauenburg (1508—22) wurde die Umgestaltung der äußeren Ansicht des Doms durch ringsum weitgehende Erneuerung seiner Schaufseiten vorgenommen. Von diesen Arbeiten steht die Einfügung eines mächtigen Portals in die Westfassade, dagegen Schließung des südlichen Ostquerarms durch eine portallose Wand mit riesigem Fischblasen-Fenster durch inschriftliche Datierung 1516 zeitlich fest. (Bilder 74, 79.) Die Neuaufführung der südlichen Querschiff-Stirnwand wurde in Anlehnung an die reiche spätgotische Bauweise der südlichen Niederlande als besonderes Prunkstück mit figürlich reichgeschmücktem Giebelfelde ausgeführt, das jetzt, nachdem der spätgotische Giebel durch die Wiedertäufer herabgestürzt war, in einer 1565

neugeschaffenen Renaissancegestalt vor uns steht. Die ganze Giebelwand ist ihrer Substanz nach eine formgetreue Erneuerung jüngster Zeit. (Bild 75.)

Durch die Umlegung des Portals wurde dem Innenraum des Doms eine ganz veränderte Ausrichtung gegeben. Die Westwand zwischen den Türmen wurde zur Haupteingangsseite und bevorzugten Fassade. Über der neuen Hauptpforte erhielt sie ein ähnliches größeres Fenster mit Fischblasenwerk, das die bisherige Westrose ersetzte. Das Westportal ist aber nicht rein spätgotisch, die inneren Leibungen und Archivolten gehören dem Anfang des 14. Jahrhunderts an. Diese Erscheinung ist wohl nicht anders erklärbar, als daß die alte Johannespforte bei dem Einbruch des Westportals wiederverwendet wurde. Andernfalls müßte man annehmen, daß bereits im frühen 14. Jahrhundert die Anlage eines Westportals erfolgt sei.

Die zur Fassade gewordene Westgiebelwand wurde durch die überlebensgroße Gruppe des Einzugs Christi in Jerusalem als Füllung einer dreigeteilten Schmucknische ausgezeichnet. Dieses Werk entging der Zerstörung und stellt eine sehr hochwertige Arbeit der Zeit unmittelbar vor dem Eindringen der Renaissanceideale dar. Die großzügig-monumentale Auffassung und der kraftvolle Naturalismus des Werkes sind in der deutschen Steinbildnerei der Spätgotik kaum überboten. Man spricht die Arbeit Henric Brabender, genannt Weldenstider, dem Vater Johannes, zu. Das Original befindet sich wie das Meiste der originalen Außenplastik des Doms, im Landesmuseum. (Bild 102.)

An die erwähnten Umbauten schloß sich eine Ersetzung der romanischen Seitenschiffwände durch spätgotische, wobei auch jedesmal die äußere Kappe der fast als Quertonnen gestalteten Wölbungen der Seitenschiffe erneuert werden mußte. Die Sockelzone und die Stümpfe der Strebe- Pfeiler blieben erhalten. Zweck dieser Maßnahme war, dem sehr dunklen Innenraum durch große Seitenfenster volles Licht zuzuführen. Das Maßwerk dieser Fenster mit eleganter Fischblasenzeichnung ist von besonderer Feinheit.

Als letztes Glied dieser Umbauten darf die Erweiterung und Überbauung der Vorhalle zu der kastenartig geschlossenen heutigen Gestalt betrachtet werden. Der Erweiterungsbau der Vorhalle hatte wohl die Unterbringung der Dombibliothek im Obergeschoß als Hauptziel, die dort im Jahre 1527 verbrannte. Die Mitteltür wurde wahrscheinlich um 1540 zugleich mit der im Bogenfeld aufgestellten Sündenfallgruppe neu eingefügt.

Über allen unter Bischof Erich von Sachsen geschaffenen Bauteilen zieht sich die gleiche zierlich durchbrochene Maßwerkbrüstung zwischen Giebeln als zarter Ausklang gegen den Luftraum herum.

Erstaunlich spät entschloß man sich, dem Domchor einen Kapellentanz zu geben. Erst 1539 wurde die erste nördliche Chorkapelle erbaut. (Bild 73.) Der vorhandenen ließ Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen in der Zeit des schon beginnenden Spätbarock die drei weiteren Kapellen im Süden zwischen 1663—78 anfügen. Seinem Befehl gemäß sind sie genaue Kopien der ersten, und selbst das dort wegen der Enge des Durchgangs abgeplattete Sockelprofil hat man getreulich überall wiederholt. Als Beispiel des Nachlebens der Gotik im späteren 17. Jahrhundert ist dieser Kapellentanz, der in seiner locker wirkenden Anfügung an die niederen Umgangsseiten des

Domchores auch in seinen Verhältnissen ein für Deutschland ungewöhnliches, eher niederländisches Bild darbietet, bezeichnend für die konservative Gesinnung Westfalens.

Die außerordentlich reiche Ausstattung des Doms von Münster gehört im wesentlichen zwei Zeiten an: der letzten dekorativen Spätgotik der Jahre nach der Wiedertäuferzerstörung und dem Barock des 17. und 18. Jahrhunderts.

Von Werken, die vor das Jahr 1534 zurückgehen, das aus dem von reicher spätgotischer Ausstattung erfüllten Dom eine Stätte der Verwüstung gemacht hatte, ist ganz Weniges nur erhalten.

Von einigen spätromanischen Gedenksteinen in Form von Reliefbildern, die an mehreren Stellen in der Wand vermauert sind, ist der des Bischofs Dietrich im Chorumgang schon genannt. Aus der Mitte etwa des 13. Jahrhunderts stammt das große, öfters übermalte Wandgemälde, das von der Unterwerfung mehrerer friesscher Gaue unter die Botmäßigkeit des Bischofs in monumentaler, doch der naturnahen Züge nicht entbehrender Symbolik Kunde gibt.

Ein besonders feines Gusswerk des späten 14. Jahrhunderts ist das Taufbecken. Gerade aus dieser Zeit sind gute Arbeiten nicht häufig. Noch liegt keine Untersuchung vor, ob es ein westliches Importstück oder einheimische Arbeit darstellt.

Aus dem Schutt des Bildersturmes erstieg der Dom überraschend schnell zu neuer Pracht, und die Seele der neuen Ausschmückung war Johann Beldensneider, der Sohn Henriks. Diesem in voller Jugendkraft stehenden Künstler von außergewöhnlicher technischer Geschmeidigkeit und einer Arbeitskraft, die den stärksten Anforderungen in kurzer Zeit gerecht wurde, fiel die Aufgabe zu, zunächst das notwendigste an Ausstattung in prächtiger Ausführung zu erneuern. Der Paulus am Mitteltürpfiler der Paradiespforte und das große Sakramentshäuschen sind bereits im Jahre 1536 fertiggestellt worden. Dieses letztere stellt eine Leistung von ganz erstaunlicher Kraft der entwerfenden Vorstellung wie der technischen Ausführung dar. (Bild 100.) Wahrscheinlich arbeitete, wie auch eine wiederkehrende Meistermarke an mehreren seiner Arbeiten bestätigt, Johann Drabender in fester Verbindung mit einer leistungsfähigen Steinmetzwerkstatt.

Die außerordentliche Vollendung des Steinmetzwerkes in diesen Arbeiten ist nicht unvorbereitet, sondern hängt mit einer Industrie feiner „Steinschnitzwerke“ zusammen, die sich im 15. Jahrhundert in Münster entwickelt hatte, und die den besonders für Feinbearbeitung geeigneten Baumberger Sandstein zur Voraussetzung hatte. Mit zierlichen Sakramentshäuschen, aber auch mit Grabsteinen und Epitaphien ist von Münster aus die ganze Umgegend beliefert worden.

Beldensniders Arbeiten müssen schon, da er in fortdauernder Werkstattgemeinschaft mit seinem Vater arbeitete, vor dem Wiedertäuferaufstand begonnen haben. Der Sockel des Christophorus, an dem die Beilhiebe der Bilderstürmer ihre Spuren zurückließen, weist sich als Arbeit der Beldensneiderwerkstatt aus. Interessante Reste von Simsonszenen am kämpferartig ausragenden oberen Stein des alten Sockels sind hinter barocken Wappenschildern verborgen.

Bald nach der Vollendung des großen wurde das kleinere Sakramentshaus mit felsartigem Fuß vollendet, und die lebensgroßen Statuen des „Engelchores“, neun leuchtertragende Engel

mit großen Flügeln, in denen man mit Wahrscheinlichkeit Arbeiten des älteren Welsensnider erkennt, auf dem Umgang rings um das Chor aufgestellt. Sie sind später entfernt worden.

Die umfangreichste Aufgabe, die Johann Brabender zufiel, war die von 1537—42 vollendete Herstellung des Lettners, des sogenannten Apostelganges, der bis 1870 ein vorzüglich charakteristisches Schmuckstück des Doms war, in diesem Jahr aber endgültig dem Bedürfnis nach Blickfreiheit zum Chor weichen mußte. Für die deutsche Kunst ist der Abbruch dieses Werkes ein harter Verlust. Unter den im Museum bewahrten Resten sind von hohem Reiz die sitzenden Heiligengestalten, die dem Werk seinen populären Namen „Apostelgang“ eingebracht haben. In dem köstlichen Zusammenklang der reizvollen Figuren mit dem feingearbeiteten Ornamentwerk ihrer Baldachine, deren jeder neue unerschöpfliche Gedankenfülle verrät, war dieser Lettner ein hohes Meisterwerk. Aber er war es nicht weniger in der kraftvollen Straffheit seines von einem unbekannten Baumeister entworfenen architektonischen Aufbaues, von dem nur noch alte Abbildungen, die jetzige Aufstellung einiger Trümmer im Landesmuseum aber nichts verrät. (Bild 112.)

Auf Johann Welsensnider gehen noch manche wertvollen Steinskulpturen im Dom zurück. Ein sehr schönes Werk ist das nach 1540 durch ihn nach der Zerstörung erneuerte Schade-Epitaph. Eine in kraftvollem Renaissancegeist gestaltete Gruppe des Sündenfalls füllte bis zu ihrer Überführung in das Diözesan-Museum das Bogensfeld der äußeren Mitteltür des Paradieses.

Es fehlt an einer abschließenden Arbeit über die Welsensniderwerkstatt. Hier kann nur soviel gesagt werden, daß eine große Werkstattseinheit, eine fortlaufende Tradition die außerordentlich stattliche Reihe der Arbeiten von Vater und Sohn umfaßt. Es will ganz so scheinen, als sei der Meister der Osnabrücker Lettnerapostel, der auch das Westphalen-Epitaph in Paderborn meißelte, mit Henrik Brabender dieselbe Person. Es hätte dann der Vater bereits ein ähnliches Werk in Osnabrück ausgeführt, wie es nun der Jüngere mit größter Meisterschaft in Münster vollbrachte.

Die Ausstrahlungskraft dieser Werkstatt, die auch durch den 1546 vom jüngeren Welsensnider geschaffenen Hildesheimer Lettner bewiesen wird, ist nicht leicht hoch genug einzuschätzen.

In einem unentschiedenen Zwiellichtzustand zwischen Mittelalter und Neuzeit verharren die Figurengruppen des nach dem Bildersturm im Jahre 1565 durch Albert Reinink wiederhergestellten Giebelfeldes über dem südlichen Querschiffarm und der bronzenen Salvatorfigur darüber. Der Bruch mit der gotischen Tradition hat sich erst in dem geistvollen Figurenzyklus der Westpforte, Maria mit dem Kinde am Mittelpfosten, den klugen und törichten Jungfrauen am Gewände, im Jahre 1592 restlos vollzogen, und zwar an einem Werk, das in der Wahl seines Themas und der formalen Aufgabe an die 1534 verlorenen gotischen Gestalten anknüpfen mußte. (Bilder 103—105.)

Der Jungfrauenzyklus ist ein verhältnismäßig vereinzelter Monumentalwerk des Manierismus, und als solches von größtem geschichtlichem Interesse. Aber ungleich so manchen unerträglichen Künsteleien dieser Zeit klingt hier so viel Anmut und Empfindung auf, daß das Werk mehr Beachtung verdient, als ihm gewöhnlich zuteil wird.

Die Fülle von plastischen Bildwerken, mit denen die Barockzeit den Dom geschmückt hat, im einzelnen aufzuzählen, ist nicht angängig. Eine knappe Auswahl des Wertvollsten muß hier für

vieles Gute, das übergangen werden soll, mit eintreten. Nur hingewiesen sei auf die überall in und am Dom verteilten Einzelstatuen von Heiligen, die im Anfang des 17. Jahrhunderts von den Domherren gestiftet wurden und in einem Täfelchen zu ihren Füßen Datum und Stifter angeben.

Die wirklich bedeutenden Leistungen der letzten, barocken Periode münsterscher Bildnerei sind mit dem Namen der über mehrere Generationen hier wirkenden Künstlerfamilie der Gröninger verknüpft. Das Meiste, was der Dom an virtuoson und derb-lebensvollen Leistungen der Barockbildnerei enthält, gehört dieser Gröningerschule an, und das Fesselnde bei der Betrachtung ist, zu erleben, wie hier drei Generationen, jede mit anderer geistiger Einstellung, einander folgen. Es handelt sich freilich nicht um eine zusammenhängende Kette einander folgender Meister einer Werkstatt. Der älteste der drei Münsterschen Gröninger, Gerhard, stammte aus Paderborn und war der jüngere Bruder des dort wirkenden Heinrich Gröninger. Er wurde 1609 in Münster ansässig und war für die folgenden Jahrzehnte der führende Meister der Stadt.

Unter der stattlichen Zahl von Denkmälern des Doms, die auf seine Hand zurückgehen, steht an auffälligster Stelle der große Christophorus, den Gerhard auf den vergleichsweise zierlichen Sockel der Welsensniderwerkstatt setzte, der vor den Wiedertäufertagen wohl auch einen Christophorus getragen hatte. (Bild 107.) Die Riesengestalt von 1627 zeigt die künstlerische Auffassung Gerhards als vorwiegend naturalistisch. Ein solches Gewand, wie der Riese trägt, wirkt wie aus der Kleiderkammer des zeitgenössischen Theaters entlehnt. Verglichen mit dem Paderborner Gegenstück Heinrich Gröningers ist diese Leistung nüchterner, aber eindringlicher durch die sorgfältige Durcharbeitung der Oberfläche, die geradezu etwas Erschreckendes hat und haben soll.

Wiel versteckter und kaum zugänglich steht das erste repräsentative Werk Gerhard Gröningers, der Hochaltar von 1622, im Chor. Die beiden inneren Flügelseiten zeigen die holzgeschnitzten Flachreliefs der Bekehrung und der Enthauptung des Paulus, Tafeln von merkwürdig erregter Komposition. Die Malerei der Außenflügel ist von dem Amsterdamer Maler Adriaen Bongard.

Als schönste Leistung Gerhards muß das große, in die Altarnische des nördlichen Kreuzarms gestellte, etwa 1630 vollendete Grabdenkmal des Dechanten Heidenreich von Lethmate angesehen werden. In diesem erscheint seine Kunst wahrhaft bedeutend. Ein geistvoller Aufbau, ein zierliches und dabei kraftvolles rhythmisches Spiel der Glieder und in der Hauptgruppe des Ecce homo eine durch ihre naturalistische Eindringlichkeit, doch auch durch Adel und Mäßigung hervorragende Gestaltung. (Bild 106.)

Mehrere kleinere Grabdenkmäler leiten über zu dem wildbewegten Aschebroich-Epitaph, in dessen Darstellung der Geißelung Christi das Äußerste an Leidenschaft die Formen krümmt und durchlodert. Eine der kraftvollsten Persönlichkeiten eines deutschen Frühbarocks spricht aus dieser Ausdruckssteigerung.

Gerhard Gröningers Leben und Schaffen endet in Auflösung, und erst fast ein Menschenalter später, unter dem Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen, kommt wieder ein Gröninger, Johann Mauriz, als Vertreter des reifen Hochbarock französisch-niederländischer Richtung, zu Worte.

Johann Mauriz Gröninger machte die plastische Ausstattung der von 1663 ab erbauten Galen-

schen Chorkapellen. Allen Stücken dieser Ausstattung ist derselbe derbschlächtig niederländische Charakter eigen, der die Kunst der Christoph-Vernhardzeit überall beherrschte. Unter ihnen ist das vor seinem Tode 1678 geschaffene Grabdenkmal des kriegerischen Fürstbischofs ein sehr beachtenswertes Werk. Inmitten eines breit proportionierten, schwer lastenden Aufbaues von schwarzem und weißem Marmor, umrauscht von der Überfülle der Trophäen und Herrscherembleme, waltet um die fein empfundene Gestalt des im Gebet versunken knieenden Fürsten eine verinnerlichte Stille. Hier ist eine überzeugende Gestaltungskraft am Werke. Die gleiche Aufgabe, einem Fürstbischof sein Denkmal zu schaffen, fiel Johann Mauritz noch einmal, bei dem Nachfolger des vorigen, Friedrich Christian von Plettenberg, zu. Neuerdings wird der Hauptanteil an dieser Arbeit seinem Sohn, Johann Wilhelm Gröninger, zugeschrieben. In diesem Werk geht Gröninger zu der von Frankreich gepflegten Darstellung freier Natürlichkeit in der Wiedergabe des Fürsten über, der auf einem Ruhebett lehrend erscheint. Der Aufbau hat Geschmeidigkeit und Eleganz der Proportion. Sinnreich ist die Schwierigkeit gelöst, ein Zifferblatt der astronomischen Uhr mit dem Denkmal zu verbinden. Die Auffassung des Fürstenporträts dieses nach 1700 geschaffenen Denkmals ist von wunderbar milder Reife.

Das gegenteilige Urteil muß angesichts der ungeheuren Reliefwand des Jüngsten Gerichts, die Johann Mauritz Gröninger 1692 im Auftrage eines Domherrn Heidenreich von Lethmate an der Südwand des Westquerschiffs errichtete, ausgesprochen werden. Diese Riesenwand von 6 Metern Höhe und 9 Metern Breite setzt sich die Aufgabe, ein Kolossalgemälde des Rubens im plastischen Relief nachzubilden. Die tyrannische Herrschaft der Malerei über das plastische Schaffen der Zeit wird hier zum lehrreichen Erlebnis.

Das letzte, in sorgfältiger Feinheit durchgeführte Werk dieses Gröninger sind die beiden breiten alabastrernen Bildwände der Chorschranken. Sie wurden 1705 aufgestellt. Hier geht der Künstler, wie in dem gleichzeitigen Plettenbergdenkmal, von der flämischen zur Versailler Kunstrichtung über, indem zur leidenschaftlich-pathetischen Bewegung geschliffene Feinheit der Oberfläche und malerische, atmosphärische Weichheit treten. Nach dem ersten, überfüllten Schlachtenrelief des Kampfes Karls mit Widukind gewinnt er in den folgenden Tafeln, die durch ihre Breitproportion der Komposition nicht geringe Schwierigkeiten machten, ein gelöstes Verhältnis zwischen Figuren und Hintergrund. Als Ganzes betrachtet, sind diese beiden breithingelagerten Rückwände der Schranken ein Kunstwerk von überlegenem Geschmacl. (Bild 100.)

Der Sohn des Johann Mauritz war Johann Wilhelm Gröninger, und in seinen Arbeiten herrscht unbestritten die französische Schulung. Von dem tüchtigen Können auch dieses letzten Gröningers zeugen mehrere Altäre und Grabdenkmäler des Doms, besonders das prächtige Denkmal des 1712 gestorbenen Ferdinand von Plettenberg, in dessen klassifizierend kühler Rahmung das meisterhaft gearbeitete vollplastische Bild des ringenden Christus am Ölberg vor zugehörndem Hintergrund in Flachrelief erscheint. Für Johann Wilhelms späteres Schaffen sind bezeichnend die Marmorfiguren heiliger Frauen, die an verschiedenen Stellen im Dom aufgestellt, einen französisch-weltlichen Zug nicht verkennen lassen.

Neben den Gröningern traten die übrigen, oft tüchtigen bildhauerischen Kräfte zurück. Doch an auffallendster Stelle steht das 1624 dem Meister Melchior Kribbe in Auftrag gegebene Wanddenkmal des Domherrn Otto von Dorgolo. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Gerhard Gröninger, bei dem das Figürliche die unbedingte Vorherrschaft hat, ist Kribbe in erster Linie seiner Ornamentiker. Die Meisterschaft, wie dieser riesige Aufbau mit seiner Fülle krauser Kleinformen zur klaren tektonischen Wirkung zusammengefaßt ist, verdient alle Bewunderung. (Bild 108.)

Ein nicht unwürdiger Gegenspieler des zweiten Gröninger ist Wilhelm E. Roks, als dessen wahrscheinliches Werk die flämisch kraftvolle Kreuzigungsgruppe des Grabmals Wilhelms von Büren (†1680) angesehen wird. An Geschlossenheit und vollendeter plastischer Durchbildung zeigt sich dieses Werk den meisten Arbeiten Gröningers überlegen. (Bild 109.)

Als Schlußglied der eindrucksvollen Reihe religiöser Großplastik verdienen die vorzüglichen Arbeiten Wilhelm Achtermanns, eines münsterischen Vertreters nazarenischer Kunst, eine eingehende Betrachtung. Die Marienklage im Westchor ist 1844, die Kreuzabnahme in der ältesten Chorumgangskapelle 1856 vollendet. Die Harmonie und Geschlossenheit der Komposition, verbunden mit tiefer Empfindung, machen diese beiden Marmorwerke zu sehr bedeutenden Nachfahren der großen münsterischen Tradition. (Bild 98.)

Eine feine Kultur münsterischer Malerei ist im 16. Jahrhundert vorhanden gewesen, und ihr feinstes, durch das Dämmerlicht seines Standortes nur schwer zu genießende Werk ist die Ausmalung der Frontwand der berühmten astronomischen Uhr im südlichen Chorumgang. (Bild 110.)

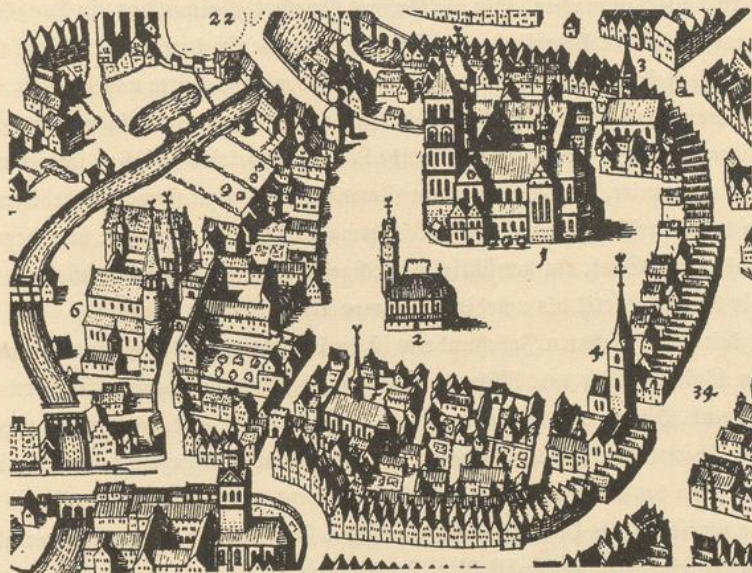
Diesem Werk muß auch seiner technischen Leistung nach einige Aufmerksamkeit geschenkt werden. Nachdem der Bildersturm der Wiedertäufer ein früheres zerstört hatte, wurde von 1540—43 das jetzt bestehende Meisterstück der Mechanik hergestellt, das neben den Stunden den Kalendertag mit Monat und Jahr und seinen astronomischen Aspekt, die Stellung der Sonne im Tierkreis, die Mondphasen und Auf- und Untergang der damals bekannten Planeten anzeigt. Das Schlagwerk ist im Geiste der Zeit mit mechanisch bewegten Figuren verbunden, zur Mittagsstunde erscheinen die drei heiligen Könige vor dem Christuskinde, das auf Marias Schoß sitzt.

Künstlerisch ist die Hauptsache die feine Renaissancemalerei des älteren Ludger tom Ring, ein Werk von ungewöhnlichem Reiz. Die natürlich bewegten Zuschauergruppen, die aus den Säulengarkaden eines Renaissancepalastes der Huldigung der Könige zusehen, sind in ihrer Feinmalerei leider von unten fast nicht zu erkennen. Die miniaturhafte Kleinarbeit des Meisters tritt bewundernswert hervor in den in Augenhöhe der Kalenderscheibe eingefügten, nicht ganz 15 cm im Durchmesser zeigenden Rundbildern der Monatsbeschäftigungen, welche die höchsten Ruhmestaten altniederländischer Stundenbücher im behaglichen Rahmen münsterischen Bürgerlebens wiederaufleben lassen.

Wichtiger als die schnell erfolgte Erneuerung des Chorgestühls, die sich nicht über das Durchschnittliche erhebt, ist dem Domkapitel nach der Niederwerfung des Täuferaufstandes eine der hohen Kultur behaglicher Innenraumausstattung jener Zeit entsprechende Neugestaltung des Kapitelsaales gewesen. Der Meister dieser Holzverkleidung, Johannes Ruper, hat dieser Aufgabe acht

Jahre seines Lebens von 1544 bis 1552 gewidmet, und wirklich gehört die durch Pilaster und Quersäulen gerahmte Reihe der mit krausem Zaddelwerk der Helmzier und Schriftbändern umwobenen Wappenschilde zu den höchsten Leistungen deutscher Schnitzkunst der Renaissance. (Bild III.)

Wir nehmen, eine große Zahl weniger bedeutender Werke, die doch auch zu dem überreichen Gesamtbilde ihr Teil beitragen, übergehend, vom Dome Münsters Abschied. In diesem Bauwerk ist die künstlerische Kraft vieler Generationen zusammengetragen worden. Unendlich vieles, was einmal da war, ist durch bewegte Schicksale vernichtet und nicht mehr vor unseren Augen. Was an Reichtum der Ausstattung etwa um 1500 vorhanden war, können wir nur ahnen. Aber dies alles scheint in dem neu Erstehenden wiederzukehren und seine Fülle unsichtbar zu mehren. Das Bekenntnis einer Stadt und eines Volkes zur Kunst klingt durch alle Zeiten aus diesem Bauwerk.



DOM UND DOMFREIHEIT ZU MÜNSTER UM 1650