



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Hege, Walter

Berlin, 1936

Die Wiesenkirche Zu Soest

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

DIE WIESENKIRCHE ZU SOEST

Nicht fern von dem mächtigen Patroklusmünster erhebt sich die Pfarrkirche St. Maria zur Wiese. Die Laune des spätgotischen Stilgefühls will es, daß ihre Schöpfung, obwohl federleicht gegenüber der Mauerwucht der alten Stiftskirche, im Fernbilde der Stadt dominiert.

Kurz und breit, quadratähnlich geschlossen und übersichtlich ist der Grundriß der Soester Pfarrkirchen. Die Wiesenkirche folgt hierin ganz dem in Soest traditionellen Typus, den die köstliche ältere Kirche St. Maria zur Höhe in so vollkommener Schönheit des Raums uns darbietet. Nur die Höhendimension ist in dem spätgotischen Werk um das Doppelte gesteigert, und der Sinn aller plastischen und räumlichen Werte hat eine Umkehrung erfahren. Das Angesicht der Welt hat sich verändert seit den Tagen der romanischen Bauweise. (Bilder 114—117.)

Der Typus der Pfarrkirche entwickelte sich notwendig mit dem steigenden Aufblühen der Städte und in enger Wechselwirkung mit der Verbreitung der Bettelmönchskirchen. Ebenso wie bei diesen war die Predigt ein Hauptteil des Gottesdienstes, und ihren Bedingungen folgend mußte sich der Raum der Kirche einheitlich runden, um den Prediger möglichst allen Versammelten sichtbar, sein Wort allen vernehmlich zu machen. Ein vieltöpfiges Priesterkollegium, das ein Langchor nötig gemacht hätte, entfiel bei der Pfarrkirche, der Chorraum durfte sich kurz um den Altar schließen und den Gläubigen die Feier des Altarsakramentes bis auf wenige Schritte nahebringen.

Mit dieser Wandlung der liturgischen Bedürfnisse erfassen wir nur einen Zug der Zeitwende unter unzähligen. Nicht mehr die imponierende Längensperspektive zwischen immer wiederholtem Pfeiler- und Bogenschritt, die feierliche Prozessionsstraße mit dem streng haltgebietenden Letztner entsprach dem demokratischen Zeitalter der Bürgermacht. Lichte Raumweite über dem fast achsenlos allseitig gedehnten Saal, ein gewichtloses, hochgespanntes Zelt, lichtdurchströmt, farbendurchspielt, das gilt der Spätgotik als würdiger Rahmen des göttlichen Dienstes.

Die Geistigkeit des vierzehnten Jahrhunderts ist die Umkehrung des dreizehnten, und seine Kunst ist ihr getreuer Spiegel. Was dort blühend, vollsaftig, bejahend war, wird hier hartbrüchig, asketisch und entsagend. Nicht mehr die harmonische Körperschönheit gilt, sondern die vergeistigte, die das Körperliche überwindet. In die Aufgaben der Architektur übertragen, heißt das aber, statt der schwellenden Massen des kräftigen Gliederwerks formt jetzt, an ihnen zehrend, der Luftraum, das Nichtfeste, die sozusagen als Rest gelassene Substanz. An Stelle der Rundglieder gewinnen die zwischen ihnen sich einfressenden Hohlkehlen die Führung.

Dieses Verhältnis, daß die plastischen Massen angegriffen und aufgezehrt werden durch den Luftraum, ist in der Wiesenkirche in einer Stärke zum künstlerischen Erlebnis und zum Prinzip der baulichen Schöpfung geworden, wie sonst selten. Der geniale erste Baumeister der Kirche muß ein kühn voranschreitender Pionier der neuen Grundsätze und ihr Mitschöpfer gewesen sein. Sein Werk ordnet sich so wenig in das gewöhnliche Bild der sonst für die Zeit beobachteten Erscheinungen ein, daß man sich immer gestraubt hat, den Worten der Inschrift zu glauben, die deutlich lesbar und unberührt, mit Farbe gemalt, an einer der inneren Seiten des Hauptchores geschrieben stehen:

C ter X mille tribus l que dies tenet ille

Huius quo primum struxit loculi capud ymum

Ne Deus o dempnes hunc schendeler arte iohannes.

Das ergibt als bequemste Lesart 1314, und zu diesem Resultat sind die Philologen auch stets gekommen. Auch Effmann las 1314. Die Stilkritiker aber haben entweder 1331 oder 1343 herausgelesen, ein schwieriges Kunststück. Bei aller Krausheit und Willkür des Lateins erlaubt doch der Text nur die Lesart 1314, der Stilbefund aber spricht für die Mitte des Jahrhunderts. Es bleibt scheinbar ein unlösbarer Widerspruch. Vergleicht man aber den seit 1313 gearbeiteten Schrein des Heiligen Patroklus in seinen Einzelformen mit dem Chor der Wiesenkirche, so findet man so viel Gleichlautendes, daß eine völlige Ablehnung des frühen Grundlegungsdatums, dem ja ein langsame Fortgang des Werkes gefolgt sein mag, nicht gerechtfertigt erscheint. Am Schrein herrscht ähnlich wie an den Gewänden der Wiesenkirche durchaus das Kehlenprofil, und auch sonst sind an diesem Kleinkunstwerk merkwürdige Hinweise auf den gleichen Wandel des Stilgefühls, und sicher schon um 1315—20, festzustellen. Es müßte übrigens auch in diesem Falle die so vielfach unterschätzte Rolle eines Einflusses der englischen Kunst untersucht werden.

An der Wiesenkirche hat ein einziges Schmalfenster, das östliche des nördlichen Nebenchores, noch rundstäbiges Pfosten- und Maßwerk, bei allen übrigen herrscht unbestritten schon das gefehlte Stabwerk. Am Nordchor hat also Meister Johannes Schendeler die Arbeit begonnen und weiterhin die Kirche aufgeführt, die sich in ihren östlichen Jochen völlig aus einem Guß erweist, so daß bis zu der sicher überlieferten Chorweihe von 1376 das Bauwerk einheitlich den Geist des ersten Meisters atmet. (Bild 115.)

Es ist festzustellen, daß bis zuletzt dem ersten Plan in der Anordnung des Ganzen Folge geleistet wird und nur die Ausführung im Einzelnen je nach der Schulung der einander folgenden Meister sich wandelt. Das Anfangsdatum des Turmbaues vermittelt eine Inschrift an der nördlichen Treppe, die mit hinreichender Deutlichkeit den Regidittag 1421 als Zeitpunkt der Grundsteinlegung angibt und den arcista Johannes Weelarch, vielleicht einen Niederländer, als den Baumeister bezeichnet. Langsam geht, durch die zwei Jahrzehnte darauf ausbrechende Soester Fehde unterbrochen, der Bau der Westteile vorwärts, schließlich wird er im 16. Jahrhundert unter Verzicht auf den geplanten Ausbau der Türme durch eine krüppelhafte Notbedachung, einen hölzernen Spitzhelm über dem nordwestlichen Turmstumpf, im übrigen ein einfaches Querdach, zum notdürftigen Abschluß gebracht.

Erst das Interesse des kunstliebenden Preußenkönigs Friedrich Wilhelm IV. für das in seinen feineren Teilen stark verwitterte Kleinod der Gotik hat eine gründliche Wiederherstellung, freilich auch darüber hinaus eine Vervollständigung der Türme in korrekter Hochgotik herbeigeführt, die nicht volle Zustimmung finden kann. Diese Turmspitzen wirken im Soester Stadtbild als nicht am rechten Platz. Die dürftige Krüppelbildung des alten Holzhelms ließ wenigstens die blockhafte Macht des straff und kurz aufragenden Kirchenkörpers mit voller Wirksamkeit sprechen. Die jüngste Wiederherstellung von 1932 hat durch Abnahme vieler Kleinformen den Eindruck der Türme etwas erträglicher gemacht. (Bild 114.)

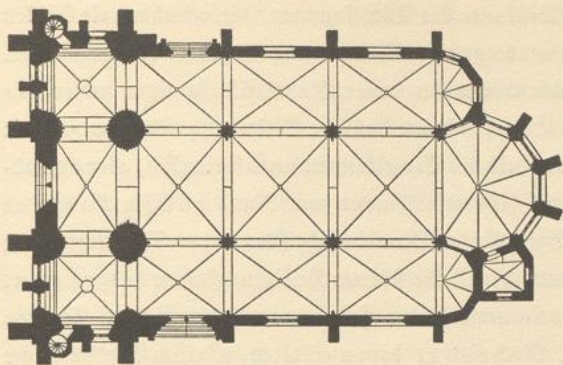
Der Chortypus der Wiesenkirche ist in Soest um 1270 bereits in dem schönen Chor der Peterskirche hochgotisch vorgebildet. (Bild 33.) Hier in der Wiesenkirche wird er zu seiner letzten Konsequenz an Höhensteigerung und schimmernder Eleganz geführt. Der Blick durch den Innenraum nach Osten zeigt eine Kirche von Glaswänden. Von außen ist der Eindruck bestimmt durch die scharfkantig aufsteigenden Strebepfeiler zwischen schmalen Wandbahnen, deren schnittige Flächen aus grünem Stein im verschiedenen Einfall des Lichtes wie Facettenschliff eines Edelsteines wirken.

Dem scharf zerspaltenen Chorschluß folgt an den Langseiten die als Gegensatz bewußt betonte Fläche, die nur wenige weit von einander entfernte schmale Strebepfeiler unterbrechen. Die hohen, schlanken Fenster lassen Fläche genug zu ihren Seiten übrig. Diese Wände wirken wie straff gespanntes Papier. Erst mit dem dritten Joch, das die Portale enthält, kommt etwas Anderes herein, besonders setzt das große Südportal an Stelle der kühnen Schärfe und Schnittigkeit stärkere Mauermaße und reiches Wandrelief. Die Westtürme mit dem stoßweisen Rhythmus ihrer in dichterem Bündel aufstrebenden plastischen Massen wiederholen in geistreich verändertem Spiel die gedrängten Vertikalglieder der Chortheile.

Im ganzen muß aber betont werden, daß die Einzelformen, wie Kehlenprofil und Wasserschlüge, sich am ganzen Bau gleich bleiben und eine wirkliche Planänderung nicht erfolgt ist. Der Gegensatz von West- und Ostteil ist funktionell begründet. Von der um ein weitgespreitztes Gerüst gespannten, dünnen Außenhaut des Ostteils leiten die vortretenden Einzelarkente der Portale geschickt über zu den in enger Stellung den Turm abstrebenden Pfeilermassen, dessen leider nicht deutlicher vorstellbarem Obergeschosß sicher die eigenwillig kecke Lösung der im Unterteil bestehenden Gegensätze zufallen sollte.

Nicht begründet ist die Behauptung, daß die Wiesenkirche einmal einen Einzelturm als Westabschluß haben sollte. Die nachweisbare Herkunft des ersten Baumeisters von der Kölner Dombauhütte und der Ehrgeiz der Stadt, in dieser ihrer selbstgebauten Bürgerkirche ein Trutz-Köln aufzurichten, mögen von vornherein nach der Richtung der doppeltürmigen Ordnung ihren Anreiz geübt haben. Man hatte in einem schönen Hallenbau der frühen Hochgotik, der Johanniskirche in Osnabrück, das in den Raum gezogene Turmjoch mit beiderseitigem versteifendem Emporeneinbau vor Augen. Daß die Johanniskirche eine Stiftskirche war, brauchte für das stolze Soest kein Hindernis zu sein, es ihr gleichzutun.

Im Innern der Kirche verfolgte der Baumeister das Ziel, das größte Raumvolumen aus den gegebenen Grundmaßen herauszuholen und dem ganzen Raumgebilde ein etwa würfelfartiges, fast richtungsloses Gefüge zu verleihen, wobei die vier schlanken Freipfeiler für das Empfinden des Betrachters ein zentrales Mittelquadrat aus dem Gesamtraum herauszuschneiden. So wurden die Pfeiler auf die geringste Zahl beschränkt, ihr Durchmesser wurde so gering wie möglich genommen und der Ansatzpunkt aller Gewölbebögen so hoch, wie jeweils gefordert, gewählt. Die Scheitelpunkte der Gewölbe zeigen die gleiche Höhe, die trennenden Gurt- und Scheidbögen sind schmal und den Kappenflächen eng angeschmiegt. Die Gewölbe der Halle, soweit sie der ersten Bauzeit angehören, haben eine knappe, straffgespannte Kappenform ohne Bofung und ganz wenig steigenden geraden Stich. Es herrscht der Eindruck einer elastischen Einheit in der ganzen Gewölbedecke.



DIE WIESENKIRCHE ZU SOEST
Maßstab 1:600

Auch ein trennendes Kämpferband fällt fort, kein Kapitell bezeichnet den Ansat der Bögen. In dem Bestreben, die Wölbung fast unmerklich vom Pfeiler ausgehen zu lassen, wurde das Rippenprofil erst unmittelbar am Gewölbe durch Spaltung eines breiten, inmitten der Diagonalseiten der Pfeiler aufstrebenden sehnartigen Bandes gewonnen, das durch stark eingetieft gerundete Kehlen von dem achsial vortretenden, vom Pfeilersockel ab entwickelten Gurtprofil getrennt wird.

Im Ganzen betrachtet, hat der Pfeiler den Durchschnitt eines übereck gestellten Quadrates von nicht ganz 1,30 Meter Seitenlänge, dessen Seitenmitten aber ganz wenig durch den diagonalen Sehnenzug nach außen herausgebuchtet werden, so wenig, daß der Winkel nur bei aufmerksamerer Betrachtung bemerkt wird. Der Sockel der Pfeiler hat keinerlei vorspringendes Profil, sondern wird dadurch gebildet, daß sich das aus den beiden Hohlkehlen jeder Seite gebildete kehlige Rundprofil einen halben Meter über dem Fußboden in den vollen Block abgeschragt verliert.

Da die Hauptenergie der verkörperten Kräfte in senkrechter Richtung emporstrebt, sind es die Vertikallinien, die den Eindruck bestimmen. Neben den geballten Kraftbündeln der Pfeiler stoßen, eingebunden in die Wände, gleiche begleitende Energiestränge senkrecht empor, und zwischen ihnen werden die Fenster in den emporstrebenden Linienfluß mitgerissen. (Bilder 116—117.)

Die Wände sind innen noch mehr als außen völlig leere, glatte Flächen, die nur durch die Wanddienste, die ebenso wie die entsprechenden Pfeilerteile das Gurtprofil, Birnstab zwischen Kehlen, vom Sockel auf ohne Unterbrechung in den Bogen durchführen, und durch die Fenster unterbrochen werden. An die Gewölbekappe stößt die Wand ohne jedes Schildbogenprofil. Kein Gesims läuft in Sohlbankhöhe der Fenster herum, keine Blendarkatur gibt der unteren Wandzone sockelartige Haltung. Auch die Fensterleibungen haben für den Eindruck keine Tiefe, der gläserne Farbvorhang steigert die Glächigkeit, und als einziges Querband umläuft eine Kette in das steinerne Stabwerk der Fenster eingefügter Vierpässe über ihrem untersten Viertel den Raum, und oben bilden die Maßwerke einen ähnlichen Schmuckkranz.

Aus alledem ergibt sich, daß eine plastische Wirkung geradezu vermieden ist. Der Raum wird zum Licht- und Farbenphänomen. Das tiefe Grün der Wände, einst durch dunkelrote Farbe der Hohlkehlen und gleiches Granatapfelmuster noch weniger Stein, mehr Teppich als heute, wird zur Schattenfolie für die farbige Blut der Glasfenster. Die transparenten Fensterflächen sind, seltsam genug, das eigentlich haltgebende, harmonisierende Element des Innenraumes.

Auf den Blick nach Osten und schräg nach den Seitenhöfen, wo die Glasfläche über den Stein das Übergewicht hat, ist der Eindruck des Raumes bewußt abgestellt. Der Quadratraum von 26 Metern

Seitenlänge reicht im Westen bis an die Westkante der Türöffnungen, die offenbar mit Willen in seine Ecke gelegt sind. Von hier aus soll man mit diagonaler Blickrichtung den ganzen Raum erfassen.

Das dreigeteilte Chor mit seinem Zueinandergreifen dreier Raumteile zu einer außen wie innen gleich geschlossenen und harmonischen Einheit ist eine bauliche Gestaltung von ganz großem Wurf. An den drei Chorschläüssen wechselt das Bild der Einzelformen unaufdringlich, aber mit absichtsvoller Lebendigkeit. Das über die Mittelschiffsbreite hinaus zum Rund geblähte Hauptchor trennen von den Nebenchören nur dünne Steinhäute. Der feierliche Raum des Mittelchores ist neben dem prächtigsten Glasfensterschmuck durch die Reihe schöner Heiligengestalten ausgezeichnet, die in einer auch Christus und zweifellos Maria umfassenden Folge von ursprünglich 16 Figuren reizvoll zwischen den Fenstern gruppiert sind. Noch sind 11 davon erhalten, nämlich Christus, acht Apostel, Johannes der Täufer und eine weibliche Heilige. (Bilder 118, 119.)

Diese wenig unterlebensgroßen Steinbildwerke verraten durch die ornamentale Melodik der Linien und das Spiel der Säume und Haarlocken bei geschmeidiger Glätte der Oberfläche ihre nahe Verwandtschaft mit den Chorpfeilerstatuen des Kölner Domes. Von besonders fein ziselierender Arbeit sind die reizvoll wechselnden, trommelförmigen Sockelsteine, einfacher die bekronenden Baldachine. Den drei ersten Gestalten der linken Seite gibt die Freilegung der ursprünglichen Farbigkeit erst ihr eigentliches Leben. Die Frage, wann diese Folge von Steinbildern gearbeitet wurde, darf dahin beantwortet werden, daß es gleichzeitig mit den Glasfenstern in einer Reihe von Jahren geschah, deren Abschluß mit Wahrscheinlichkeit die Chorweihe von 1376 bildete. Zu diesem Zeitpunkt wird man die Figuren im Chor aufgestellt haben.

Man hat bereits im Hallenbau der ersten Bauzeit den bestimmenden Einfluß der Kölner Dombauhütte bemerkt. Doch unterliegt der feinfühlige Baumeister in schöpferischer Wandlung dem Formzwang einer Landschaft und einer Stadt. Die kölnische Formensprache wird in Soest von Grund aus verwandelt. Daß aber noch im jüngsten Teil, dem Westbau, eine Nachwirkung der Dombauhütte fortbesteht, macht der fünfteilige Unterbau der Westfassade wahrscheinlich.

Die Lage der Hauptportale in dem westlichen Joch des Schiffes und die bevorzugte Behandlung der südlichen ist in der älteren Soester Tradition vorgezeichnet. In diesem prächtigen Schmuckstück des Außenbaues, dem großen Figurenportal der Südseite, dessen Mittelpfeiler als Patronin der Kirche Maria mit dem Kinde einnimmt, begegnet sich mit den kölnischen, im Figurenschmuck wie im Maßwerk weiterwirkenden Zusammenhängen etwas Neues, der durch die Vermittlung der Niederlande hereinwirkende nordfranzösische „Flammenstil“. Hier ist eine Stelle, wo man mit aller Deutlichkeit die deutsche Spätgotik mit ihren anderen, räumlichen Zielen mit der westeuropäischen zusammenstoßen sieht.

Die in einer mächtigen Mauerverstärkung tief eingeleibte Südpforte ebenso wie ihr zierlicheres nördliches Gegenstück zieht das zum Maßwerkfenster geöffnete und erweiterte Bogenfeld mit der zweigeteilten Türöffnung unter einen mächtigen Spitzbogen. Diese Gestaltung finden wir im späten Mittelalter überall dort, wo niederländischer Einfluß sich geltend macht. Völlig entwickelt zeigt es die Wiesenkirche erst an ihrer Westfassade. Gleichzeitig tritt das Fischblasenmaßwerk und der

Eiselsrüden auf. Beides ist am nördlichen Portal und seiner Fensterlunette mit dem „westfälischen Abendmahl“ zu finden. Vor der Wiederherstellung des vorigen Jahrhunderts aber enthielten auch die hohen Fenster zum Teil Fischblasen und verrieten den sehr allmählich vollendeten Ausbau der Kirche.

Das Eintreten des flämischen Stileinflusses kann man wahrscheinlich noch etwas schärfer zeitlich festlegen. Der Bau des Südportals, dessen kompakte Rahmung so deutlich ein anderes struktives Empfinden gegenüber dem eigentlichen Kirchenbau verrät, darf wohl, das läßt auch die Ähnlichkeit seines Maßwerkes mit dem 1379 vollendeten Westfenster der Altenberger Abteikirche vermuten, dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhundert angehören und dann dem „mester Godert van sunte Druden“, also einem aus den Niederlanden, aus St. Trond im östlichen Belgien, gekommenen Baumeister zuzusprechen sein, der 1392 urkundlich genannt wird. Das Südportal zeigt nicht nur in dem das Fenster überfangenden Türbogen, sondern auch in Einzelheiten wie dem senkrechten Stabwerk der Oberwand und einem breiten, die Archivoltensfiguren aufnehmenden Hohlkehlenprofil genau der Art, wie wir es aus den gemalten Bildrahmungen altniederländischer Gemälde kennen, eine ausgesprochen niederländische Haltung. Das Nordportal wurde dann unter dem gleichen Meister, doch mit geringerem Materialaufwand unmittelbar anschließend ausgeführt.

Die Steinfiguren der Südpforte geben uns willkommenen Aufschluß darüber, wie sich von den Chorbildwerken aus die Weiterentwicklung der monumentalen Bildnerei vollzog.

Die beiden großen seitlichen Gewändefiguren, ein heiliger Papst und ein jugendlicher Heiliger, denen leider Hände und Attribute verloren gegangen sind, zeigen deutlich eine enge Anlehnung an die Gewändefiguren des Kölner Petersportals. Besonders bei der Papstfigur tritt dies deutlich hervor.

Die zwischen ihnen am Türpfosten stehende zart-liebliche Maria hat den gleichen kölnischen Faltenfall, aber sie zeigt, daß den Bildhauer in Soest noch etwas Anderes stark beeindruckt hat: die Malereien des Meisters Konrad. Die schwante Haltung und das hauchzarte Gesichtchen, die Korallenkette und das hochgegürtete Nieder, die Krone mit Minuskelschrift und das von den gespreizten Fingern der Rechten etwas schräg getragene Szepter geben uns Kunde von dem Einwirken der zierlichen Scheinwelt der gemalten Tafel auf die harte Steinwirklichkeit des Bildhauers. (Bild 120.)

Die beiden über den Baldachinen der unteren stehenden kleineren Seitenfiguren zeigen Neigung zu dem um 1400 in Soest auftretenden Manierismus, der in seiner Übertreibung der schon an den Chorstatuen auftretenden puppenhaften und geschraubten Züge die plastische Parallele zur Gestaltenwelt Konrads von Soest darstellt.

Die Figurengruppe der Südpforte wird wohl um 1410, unmittelbar vor Beginn des Turmbaues, entstanden sein. Wenigstens für die am reifsten erscheinende Maria ist die volle Schaffenshöhe Konrads bereits Voraussetzung. Die Archivolte blieb ohne den beabsichtigten bildnerischen Schmuck. Die übrigen Pforten der Kirche, für die ebenfalls Figurenschmuck vorgesehen war, haben ihn wohl niemals erhalten.

Der Westbau ist Massenbau, nicht mehr Raumbau. Er soll Türme tragen. Als Raumteil will der Unterbau der Türme nicht sprechen, es ist dunkel und unräumlich unter den Türmen. Aber die

im Wettbewerb allseitig aufstrebenden Glieder, Strebepfeiler und Polygontürmchen für die Treppen, bringen ein Aufwärtsdrängen plastischer Massen zu sinnfälligem Ausdruck. (Bild 114.)

Im Innern hört, wie schon bemerkt, in dem Westjoch unter den Türmen die freie Raumhaltung auf. Dieser Raum gehört nur als vorbereitendes Werk, man möchte fast das Paradox „Westwerk“ aussprechen, zur Kirche. Die Freipfeiler, auf denen die Türme im Innern stehen, zeigen in ihrer komplizierten Profil- und Grundrißbildung wenig Anpassung an die schlanken, ausgekehlten Stützen des Hallenraumes, vielmehr ballt sich ihr Gesamtkörper zur ungeheuren Kreisrundung. Der Quergurt zwischen den Türmen schwingt sich in tiefgegliedertem Profil vom Sockel in den Bogen hinauf, eine Form, die an den reich profilierten Riesenbogen erinnert, der das Kölner Mittelschiff im Westen einschnürt.

Die Seitenjochs unter den Türmen halbiert der Höhe nach eine Empore, deren Bögen etwas hinter die Mittelachse der Pfeiler zurücktreten und sich in willkürlicher Begegnung ihrer Leibungen mit dem aufgehenden Pfeilerprofil verschneiden, so daß ihre tiefunterschnittenen Stäbe sich durchkreuzen. Man betont also hier statt der Einheitssubstanz im Hallenraum das Zusammengesetzte. Alle Gewölbe der Turmjochs zeigen große, einst offene Scheitelringe zum Durchhängen der Glockenseile. In den äußersten Ecken der Turmjochs befinden sich die Türen zu den Treppentürmchen. An dem Sturz der nördlichen lasen wir die Bauinschrift des Johannes Beelarch.

Straff und klar, aber nüchtern ist die Erscheinung der Westfassade, bei der die Erinnerung an die Fünfteilung derjenigen des Kölner Doms mitwirkt. In rasch beschleunigtem Tempo steigert sich das Längenmaß der Seitenfenster. Das Achsenfenster nimmt die ganze Höhe mit einem Saß.

Die oben geäußerte Vermutung, Jan Beelarch möchte ein Niederländer gewesen sein, findet sich durch die Haltung der Westfassade, besonders durch die nun ganz in niederländischem Sinn erfolgte Zusammenziehung von Portal und Riesenfenster unter einen gemeinsamen Bogen, bestätigt.

Nur bis zur Höhe des Hauptgesimses der Kirche hat das Mittelalter den Turmbau vollendet. Die Blütezeit der Stadt war nach der siegreich durchgeführten Fehde zu Ende. Im westlichen Teil der Kirche haben die Gewölbe eine andere, gebustete Form, die auf eine Schließung dieser Jochs erst nach Beendigung der Fehde hinweist. Noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurden Teile des Westbaues eingewölbt. Der letzte bedeutende spätgotische Baumeister Porphyrius, dem der Ausbau der Türme hätte zufallen sollen, verließ 1529 die Stadt.

Der Innenraum der Wiesenkirche war kostbarer Schrein einer überreichen Ausstattung, von der gegenwärtig ein großer Teil sich weit von seinem alten Standort im Deutschen Museum in Berlin befindet. Doch noch jetzt ist das, was vorhanden ist, ein Hinweis auf den einstigen Reichtum dieses so hochgeehrten und liebevoll gepflegten Heiligtums.

Den farbigen Hauptschmuck bildeten die Glasfenster. Die Wiese gehört zu den glanzvollsten Stätten alter Glasmalerei. Von den prächtig silberhell und rubinrot funkelnden Fenstern des Mittelschiffs, die zwar auch stark renoviert sind, doch ihren alten Bestand im Ganzen erhalten zeigen, geht die Geschichte der Glasmalerei zu den beiden Nebenchören über. Sind die Fenster des Mittelschiffs

wahrscheinlich vor 1376 vollendet, so nähern sich die letzteren dem Ende des Jahrhunderts. (B. I 19)

In prächtigen Beispielen sieht man weiter an den Langseiten des Kirchenraums Glasfenster verschiedener spätgotischer Stufen. Das ganz eigenartig schöne Patroklusfenster, das den Ritter zeigt, dem vor dem Kirchenportal die Himmelkönigin erscheint, mag der Zeit um 1460 angehören. Erheblich später, um 1520, ist die „Wurzel Jesse“, die am nächsten Hochfenster nach Westen in Bleilot und Silbergelb, der zeichnerischen Technik des 16. Jahrhunderts, dargestellt ist.

Ein modernes Werk von 1922 ist gegenüber dem Patroklusfenster in das entsprechende südliche Fenster eingelassen worden, die Auferstehung Christi von Elisabeth Coester, eine starke Arbeit aus den lebendigsten Tagen der expressionistischen Kunst, die im unteren Teil Ehrentafel für die Gefallenen ist. Der Eindruck ist ernst und bedeutend und der Zusammenklang mit den alten Glasfenstern durchaus glücklich.

Wenn die einst hier versammelten beweglichen Kunstwerke noch an ihrem Platze stünden, würde St. Marien zur Wiese ein einzigartiges religiöses Museum sein. Jetzt macht der Raum, der seit dem 16. Jahrhundert wie alle anderen Kirchen außer dem Münster zur evangelischen Pfarrkirche wurde, den Eindruck des Ausgeraubten, dem in verständnisvoller Sorge die jüngste Zeit durch Neuschaffung wertvoller Ausstattung, wie sie der Behang der Taufe oder der Teppich vor dem Altar darstellen, ebenfalls Werke von Elisabeth Coester, entgegenwirkt. Dennoch ist eine spätgotische Kirche ohne ihren breit ausladenden, farbig und goldleuchtenden Flügelaltar nicht vollständig, der hier zwar in den beiden seitlichen Ehren noch erhalten ist, im Hauptchor aber schmerzlich vermisst wird.

Die Restauration des vorigen Jahrhunderts hat nach Beseitigung eines Barockaufbaues dem Hochaltar eine steinerne gotisierende Rückwand unter Benutzung eines aus der abgebrochenen Kirche St. Walburgis hierher überführten Sakramentshäuschens gegeben.

Ebenso wie ihres spätgotischen Hochaltars hat sich die Kirche einiger besonders wertvoller Stücke entäußert, die noch vor der Zeit des Schendeler-Baues das ältere Kirchlein Marias in palude geschmückt haben. Es ist ein spätromanischer Altaraufsatz griechischer Arbeit, ein ganz vereinzelt hochwertiges Werk, das in dunkel-voller Farbigkeit auf Goldgrund drei Szenen der Passion schildert. Ebenso wie mehrere Kunstwerke des Patroklusdomes ist es eine kostbare Erinnerung an die byzantinischen Beziehungen der Stadt zur Zeit ihrer Blüte im 13. Jahrhundert. Der Rahmenaufbau der Tafel ist so westfälisch wie möglich. Der fremde Künstler muß die Malerei in Soest ausgeführt haben.

Ferner sind in Berlin zwei prächtige Vorsatztafeln für Altäre, eine spätromanische von der wildgeackten Zeichnung der Mitte des 13. Jahrhunderts, die in drei Bogenfeldern den Gnadenstuhl zwischen den Fürbittern Maria und Johannes darstellt, und eine überaus zarte gotische Vorsatztafel des früheren 14. Jahrhunderts, die in zierlichen Arkaturen Christus thronend zwischen einer Folge von Heiligen zeigt und schon für den Hochaltar der gotischen Wiesenkirche gearbeitet wurde.

Der große spätgotische Flügelaltar, der den Hochaltar einst bekrönte, befindet sich jetzt an gleichem Orte. Mit seiner Figurenfülle und frischen Farbigkeit gab dieses Werk, eine Hauptarbeit des Schöppinger Meisters um 1460-70, in vollkommener Weise dem Blick zum Hauptchor Halt und Harmonie. Mit den älteren Glasgemälden zusammen muß die farbigte Wirkung der breiten Wand

des Flügelaltars, dessen Mitteltafel eine figurenreiche Darstellung der Passion füllte, außerordentlich beglückend gewesen sein.

Es ist klar, daß diese Entäußerung eines großen Teils seiner wertvollsten Schätze in der jetzigen Erscheinung der Wiesenkirche schmerzlich fühlbar bleibt. Noch sind die Altartische größtenteils erhalten, doch fehlt mit ihren Aufsätzen und ihrer Pflege dem Raum Wärme und Wohnlichkeit, die ihm sicher in hohem Maße eigen waren.

Von den noch in der Kirche vorhandenen seitlichen Choralaltären ist nur der linke von größerer Bedeutung. Der Flügelaltar des Nordchörschens ist ein Werk niederländischer Schulrichtung, das 1473 gemalt ist und in enger Verbindung mit dem Drabanter Meister von St. Gudula steht. Unter den noch in der Kirche vorhandenen Werken ist dieses das wertvollste, ein Kabinettstück der Tafelmalerei.

Erstaunen muß die große Zahl der vorhandenen Sakramentshäuschen. Außer einem kleinen, das an ursprünglicher Stelle an der Chorwand steht, sind, offenbar gelegentlich der Restauration auf die beiden vor den östlichen Freipfeilern befindlichen Altäre gestellt, noch zwei größere vorhanden. Das rechte, bei weitem prächtigste von ihnen, gehört ursprünglich der Wiesenkirche zu eigen und muß an der Pfeilerecke neben dem Hauptaltar einmal seinen Platz gehabt haben. Es ist eine sehr elegante Steinarbeit aus münsterscher Werkstatt vom Ende des 15. Jahrhunderts. Das kleinere und schlichtere Häuschen auf dem linken Altartisch wurde nach dem Abbruch der Georgskirche hier geborgen. Aus der gleichen Ausstattungsperiode wie das hohe Sakramentshaus stammen die schönen Steinleuchter vor dem Hochaltar.

Auch die Glasmalerei hat in der letzten Zeit des Glanzes, der auf das ermattende Soest fiel, noch zur Vollkommenheit dieses lichten Tempels des Spätmittelalters beigetragen. Neben dem großen Fenster der Wurzel Jesse von fast farbloser Haltung in Gelb und Weiß steht die in heiterer Farbigeit einer neuen Zeit erklingende bekannte Darstellung des „Westfälischen Abendmahls“ in dem Lünettenfenster der nördlichen Pforte. Die Breitproportion und betonte perspektivische Raumtiefe, der Wille zur volkstümlichen Sprache und zur erzählenden Breite in diesem eigenartigen Werk des Reformationszeitalters zeigt, daß der Quell der mittelalterlichen Kirchenkunst versiegt war.

Die Wiesenkirche in Soest ist kein Dom, und man kann ihr das Recht bestreiten, in diesem Buche aufzutreten. Wenn aber irgend ein Kirchenbau Westfalens geeignet ist, die Glanzzeit der Bürgerkunst, das spätere Mittelalter für diese Landschaft zu repräsentieren, so ist es diese Soester Pfarrkirche. Darum darf sie als das zerbrechlich zarte, in höchster Verfeinerung der Augenkultur schimmernde Spätwerk des Mittelalters hier abschließend ihren Platz finden.