

IV.

Die Bedeutung des Klosters Grasschaft für die westfälische Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Von Dr. Alb. Schröder.

Wenn man versucht, die Werke der bildenden Kunst, die sich durch das Signum einer mehr oder minder einheitlichen formalen Note als Erzeugnisse der gleichen Ursprungsquelle zu dokumentieren scheinen, unter diesem Gesichtspunkte als künstlerisch und kulturell geschlossenes Gebiet herauszustellen, so wird dieses Beginnen immer eine gewisse Gefahr einer Zäsur in das fluktuierende, genetisch ablaufende Kunstschaffen in sich tragen. Alles werdende ist organisch miteinander verknüpft, alles scheinbar Neue erwächst aus der Grundlage eines schon vorher Gewesenen, das den Boden vorbereitet hat. Auch die Ausdrucksform der Kunst macht hiervon keine Ausnahme. Der Ablauf alles Kunstgeschehens stellt sich dar als eine periodisch wiederkehrende Wellenbewegung, beseelt von einer gleichbleibenden Tendenz. Die schöpferischen Naturen sind mehr oder minder eingespannt in den Formwillen ihrer Epoche, dem sie Ausdruck in ihren Werken geben, vorbehaltlich ihrer subjektiven Eigenart. Und gerade dieses scheint besonders betont werden zu müssen, wenn wir eine Gruppe von plastischen Werken, die eben durch ihre subjektive Note den gleichen Formwillen tragen, als künstlerisch-formale Einheit auffassen wollen.

Für die Ausbreitung des Barockgedankens in Westfalen scheint auf einem begrenzt umrissenen Bezirk besonders das im Kreise Meschede gelegene Kloster Grasschaft von Bedeutung gewesen zu sein als geistiger Ausgangspunkt eines Stilgefühls, das in seiner reinsten Form einen durchaus individuellen Charakter zeigt. Das Kloster versah die ihm inkorporierten Kirchen mit plastischem Schmuck, der entweder unter Leitung von Laienbrüdern an dem jeweiligen Orte durch einen dort ansässigen Künstler angefertigt wurde, wie dies z. B. in Eversberg geschehen ist, oder die Altäre wurden mit ihrer Skulptur im Kloster hergestellt und dann in die auszustattenden

Kirchen gebracht. Wir haben daher nicht nur die im Kloster angefertigten Plastiken zu betrachten, sondern müssen uns auch mit manchem Werke anderer Künstler beschäftigen zum Vergleich, in wie weit diese mit der vom Kloster angestrebten Richtung übereinstimmen.

Durch ein Jahrhundert — von etwa 1640 bis 1780 — werden wir die Wandlungen dieses „Graffschafter Barock“ — es handelt sich ausschließlich um Holzplastik — zu verfolgen haben, dessen Verbreitungsgebiet durch Lage und Zahl der dem Kloster inkorporierten Kirchen umrissen ist und sich als ein schmaler Streifen Landes vom Kreise Olpe, im südlichen Westfalen, durch die Kreise Meisebode und Brilon bis zum Kreise Lippstadt erstreckt.

Eingangs soll der Leser mit der Geschichte des Klosters vertraut gemacht werden; ein beschreibendes Verzeichnis der in Frage stehenden Werke, als deren geistiger Ausgangspunkt es zu gelten hat, füllt den zweiten Teil unserer Untersuchungen. Im dritten wird uns die Verbreitung des Barockgedankens in der westfälischen Plastik und seine formale Abwandlung im 17. und 18. Jahrhundert beschäftigen, innerhalb der durch eine stilkritische Analyse, die in einem vierten Kapitel den künstlerischen Qualitäten gerecht zu werden sucht, die Stellung näher charakterisiert werden soll, die der Graffschafter Barock in dem ihn umgebenden allgemein westfälischen einnimmt.

A. Geschichte des Klosters Graffschaft.¹⁾

Begründet wurde das Kloster Graffschaft 1072 von Erzbischof Anno II. von Köln (1056—75),¹⁾ der es mit Mönchen aus Siegburg, das 1060 gestiftet war, bevölkerte.²⁾ Ihnen wurden zur Verwaltung sogleich 12 Pfarreien überwiesen (Wormbach, Attendorn, Lüdenscheid, Balbert, Herscheid, Plettenberg, Hemer, Osterfeld-Callenhardt, Belmede, Bödefeld, Brunsappel, Rütthen). Die Aufzählung erscheint

¹⁾ Vgl. Boefler, Geschichtliche Mitteilungen über die ehemalige Benediktiner-Abtei Graffschaft, diese Zeitschrift Bd. 17 (1856) S. 214—234. T ü c k i n g, Geschichte der Benediktiner-Abtei Graffschaft, Blätter zur näheren Kunde Westfalens 14. Jahrg. (1876) S. 3—32.

²⁾ Die Gründungsurkunde bei Seiberz, Urkundenbuch zur Landes- und Rechtsgeschichte des Herzogtums Westfalens, I, Arnberg 1839, Nr. 30 S. 32.

wichtig, um darzutun, wie weit schon im Anfang der Einfluß dieses Klosters reichte.

Das Geschlecht, das die Schutz- und Vogteirechte ausübte, nannte sich „von Grasschaft“. Es ist die gleiche Familie, die auch in Medebach dasselbe Recht ausübte, die späteren Grafen von Wittgenstein. Seit 1101 sind Vögte von Grasschaft bekannt. Da das Geschlecht stark verschuldet war und seine Burg zu Nordenau als Grenzfestung zugleich von Waldeck und Köln begehrt wurde, erwarb, als es im Jahre 1572 mit Jost von Grasschaft im Mannesstamme ausgestorben war, die Vogteigüter Caspar von Fürstenberg zu Schnellenberg. Besonderes Wohlwollen bewies dem Kloster der Paderborner Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg (1661—1683), unter anderem durch die Zuwendung von Geldmitteln zur Anfertigung neuer Altäre, bei welcher Gelegenheit er sein Wappen mit dem Grasschafter vereinigen konnte: zwei rote im goldenen Felde liegende Balken wurden mit zwei roten im goldenen Felde aufrecht stehenden vereinigt.

Im Kloster, das dem hl. Alexander Martyr geweiht war, fanden bis 1507 nur Adelige Aufnahme. Die allmählich gelockerte Disziplin wurde wieder gefestigt durch den im gleichen Jahre erfolgten Anschluß an die Brunnsfelder Kongregation, wodurch auch äußerlich ein neuer Aufschwung herbeigeführt wurde, der seinen Rückhalt fand in der Wahl von sechs Mönchen aus den rheinischen Klöstern Deuz und Brauweiler im Jahre 1573, die die strenge Ordensregel des hl. Benedikt einführten. Wie sehr das Ansehen des Klosters inzwischen gestiegen war, erhellt aus der Tatsache, daß dem am 9. Juni 1682 zum Abt gewählten P. Emeritus Quinkeniüs, damaligen Pastor zu Langenstraße, die Visitation von Corvey, Aegidii und Ueberwasser zu Münster übertragen wurde.

Am 18. November 1727 begann man unter dem Prälaten Ambrosius Brunns mit dem Neubau der Klosterkirche. Am 12. September 1730 war sie unter dem Nachfolger, Abt Josias Poolmann, vollendet von Michael Spanner, einem Baumeister aus Sachsen, und wurde am 5. November 1747 vom Prälaten Ludovicus Grona geweiht. Sie war in dem in Westfalen beliebten Typus der Hallenkirche gebaut, der selbst in so später Zeit

noch Verwendung fand. Ihre äußere Erscheinung läßt sich durch die Kirche zu Altenrütthen rekonstruieren. Sechs Altäre, eine kleine Chororgel und eine große, in Würzburg gebaute Orgel, die nach Aufhebung des Klosters nach Frankenberg in Hessen kam, schmückte mit neun Chorstühlen die Kirche.

1765—86 wurden die Dekonomiegebäude durch den Abt Friedrich Kreilmann hinzugefügt, der als Pastor von Altenrütthen die dortige Kirche nach dem Grasschafter Vorbilde 1754—65 erbaut hatte. Trotz der Unbilden des siebenjährigen Krieges (1756—63), der dem Kloster mehrmalige Einquartierung brachte, die in übelster Weise dort haufte, konnte der Bau zu einem glücklichen Ende geführt werden (Abb. 1).

Die französische Revolution von 1789 brachte neue Einquartierung und hohe Kontributionen; die Patres verließen z. T. das Kloster, nachdem der Abt als Geißel fortgeführt war.

Als am 16. Februar 1804 durch den voraufgegangenen Reichsdeputations-Hauptschluß auch Grasschaft aufgehoben wurde, waren immerhin noch 29 Patres und 2 Novizen anwesend. Edmund Rüstige aus Erwitte, der letzte Abt, starb 1816 und liegt in Beleske begraben.

Am 27. Dezember 1821 wurde das Kloster mit Ländereien, Mühle usw. zur Verpachtung ausgeschrieben. Die Kirche bot man dem Kirchenvorstande von Grasschaft durch die hessische Regierung zur Benutzung an, was aber wegen der zu hoch erscheinenden Unterhaltungskosten abgelehnt wurde, wie auch zwei weitere Angebote gleicher Art.

Nach der Umwandlung in eine Domäne wurde das Kloster 1826 verkauft mit Ausnahme der Pfarrwohnung und 1829 mit dem Abbruch der stolzen, immer mehr zerfallenden Kirche begonnen, die glückliche, aber auch schicksalsvolle Tage dieses reichen und angesehenen Klosters erlebt hatte. Das Inventar wurde veräußert und befindet sich heute an mehreren Orten verstreut, die wir im folgenden Kapitel auffuchen werden.

Es ist zu beklagen, daß durch diese — fast muß man sagen — Halsstarrigkeit ein würdiges und in der Ausstattung reiches westfälisches Baudenkmal fallen mußte und sein prächtiges Inventar, das an Ort und Stelle

versammelt jedenfalls einen imponierenden Eindruck gemacht hat, auseinandergerissen wurde, so daß man heute auch durch den Besuch der verschiedenen Orte, an denen es sich jetzt befindet, nur eine unvollständige Vorstellung erhält von der einstigen prächtigen Wirkung.

Um so bedauerlicher ist dieses, wenn man bedenkt, daß das Kloster von den sog. Truchsessischen Wirren und dem danach einsetzenden „Bildersturm“ ganz unberührt blieb, während doch z. B. Marienfeld seine reichen Kunstschätze in jener Zeit fast vollständig eingebüßt hat.¹⁾

Äbte, die Erwähnung verdienen aus der Zeit, die uns hier beschäftigt, sind:²⁾

Emericus Quinken aus Schmallenberg, 1682 gewählt, 1707 gestorben.

Beda Weller aus Brunskappel, 1707 gewählt, 1711 gestorben.

Coelestinus Hohnk aus Arnsberg, 1711 gewählt, 1727 gestorben.

Friedericus Kreilmann aus Erwitte, 1765 gewählt, 1786 gestorben.

Nachdem wir so die Schicksale des Geburtsortes des Stiles kennen gelernt haben, der sich in so reichem Maße, auch von Geldspenden unterstützt, einer so großen Anzahl anderer Kirchen mitteilen sollte, fügen wir noch einige Bemerkungen hinzu über das Verhältnis, in dem diese letztgenannten zu Kloster Grafschaft standen.³⁾

Von den Pfarreien, mit denen wir uns hier zu beschäftigen haben, finden wir im liber valoris (1310—16), dem Buch der Einkünfte, in dem sämtliche Dekanate und Pfarreien der Erzdiözese Köln verzeichnet sind, drei als kölnische Dekanate in Westfalen genannt:

¹⁾ Vgl. Nordoff, Kunstzustände eines reichen Klosters um 1700, Repertorium für Kunstwissenschaft V, Berlin 1882.

²⁾ Vgl. Mooyer, Die Äbte des Klosters Grafschaft, diese Zeitschrift 19 (1858) S. 313—220. T ü c k i n g a. a. D.

³⁾ Vgl. die geschichtlichen Einleitungen zu den einzelnen Ortschaften in Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Ferner: Winterim und Mooren, Die Erzdiözese Köln (Liber valoris), Düsseldorf 1893. Bender, Das kölnische Westfalen, diese Zeitschrift 19 (1858) S. 1—32. R ü t h e r, Geschichtliche Heimatkunde des Kreises Brilon, Bigge 1920.

I Meschede
Brunskappel

II Medebach

III Wormbach
Negerkirche bei
Siedlinghausen
(untergegangen).

Für die Beziehung der übrigen Orte zum Kloster Grafschaft, an denen wir plastischen Werken begegnen werden, ergibt sich aus der angeführten Literatur folgendes:

Altenrütthen war eine alte kölnische Besitzung in Westfalen und wurde dem Kloster Grafschaft bei seiner Stiftung vom Erzbischof Anno II einverleibt. Die Kirche zu Altenrütthen ist den hl. hl. Gervasius und Protasius geweiht und seit 1687 mit Ordensgeistlichen aus Grafschaft besetzt. Am 16. Mai 1647 wurden durch den Weihbischof Friedl aus Paderborn 4 Altäre konsekriert. 1754—65 wurde die jetzige Kirche von Friedrich Kreilmann, dem späteren Abt von Grafschaft, nach dem Muster dieser Kirche erbaut. Eine Inschrift von 1779 gibt die Erweiterung des Turmes nach Westen an.

Affinghausen war bis 1735 Filiale von Brunskappel, mit dem es vom Kloster Grafschaft aus besetzt war. Die heutige Kirche ist der hl. Katharina geweiht. Der Hochaltar wurde 1684 von Heinrich Pölggen aus Meschede errichtet, von Dietrichen Jungesbluth aus Schmallenberg illuminiert. Die Kanzel ist gefertigt im Jahre 1678 und illuminiert von Benedicto PN aus Meschede: Den Beichtstuhl schnitzte im Jahre 1686 Loniesen Funcke aus Affinghausen.¹⁾

Attendorn wird in der Stiftungsurkunde des Klosters Grafschaft als Attenderna bezeichnet. Anno II soll die dortige Pfarrkirche zwischen 1056—75 erbaut haben. Die Abtei erlangte durch Inkorporation das Recht, die Pfarre zu besetzen, bis Abt Uffo 1176 das Recht der eigenen Wahl zugestand. 1222 wurde mit der Befestigung der Stadt durch Erzbischof Engelbert das Abhängigkeitsverhältnis von Grafschaft gelöst. Dieser verzichtete später auf alle Ansprüche zu Gunsten des Klosters.

Beleke. Anno II überwies dort ebenfalls einen Grundzins und Zehntlöse dem Kloster Grafschaft und bestätigte ihm alle Rechte an der Kirche zu Beleke.

¹⁾ Siehe Anhang, Akte 3.

Berghausen war ursprünglich eine Filialpfarre von Wormbach, wird im liber valoris noch nicht erwähnt, 1368 jedoch als selbständige Pfarre genannt, deren Besetzungsrecht der Abt von Grafschaft hatte. Die dem hl. Cyriacus geweihte Kirche ist im 12. Jahrhundert erbaut.

Bödefeld. Die Kirche wurde dem Kloster Grafschaft von Anno II bei dessen Stiftung 1072 geschenkt. Sie ist 1722/23 erbaut und den hl. Cosmas und Damian geweiht. Am 27. Juni 1736 wird die Erlaubnis zur Einweihung von Altären an den Abt von Grafschaft erteilt.¹⁾

Brunskappel wurde vom hl. Bruno gegründet und 1072 dem Kloster Grafschaft zugewiesen. Die Kirche ist nach dem Brande von 1764 erneuert und nach der Inschrift von 1767 am Portal ist St. Servatius ihr Patron. Am 1. August 1780 wird die Erlaubnis zur Weihe der Altäre gegeben.²⁾

Callenhardt wird im liber valoris von 1313 als Osterfeld (Ostervelde) genannt. 1072 verleiht Anno II. die Kirche zu „Ostervelde“ dem Kloster Grafschaft bei dessen Stiftung. Am 8. Mai 1645 wurde der Hochaltar durch den Weihbischof Frick aus Paderborn geweiht. Die Kirche ist dem Clemens Martyr geweiht, den auch das Stadtsiegel zeigt, und wurde 1722 neu erbaut.

Dorlar. 1765 und 1793 wurde der erste dreischiffige Bau der Pfarrkirche, die 1587 dieses Recht erhalten hatte, nach Osten vergrößert.

Fredeburg. Die neue Kirche wurde 1694 gebaut, wozu das Kloster Geldmittel zur Verfügung stellte. 1703 wird die Erlaubnis zur Einweihung dieser Kirche dem Abte von Grafschaft erteilt.³⁾

In der Kapelle zum hl. Kreuz, die 1646 in einer Urkunde erwähnt wird, wurde am 18. November 1645 eine Altarweihe durch den Weihbischof Frick aus Paderborn vorgenommen. 1774 wurde die Kapelle neu hergestellt und 1775 von Friedrich Kreilmann, Abt von Grafschaft, wieder eingeweiht.

¹⁾ Siehe Anhang, Akte 5.

²⁾ Siehe Anhang, Akte 6.

³⁾ Siehe Anhang, Akte 7.

Geseke. Die Pfarrkirche ad St. Petrum inkorporierte Anno II. dem Stifte zu Geseke, was 1077 durch seinen Nachfolger Sidolf bestätigt wurde. Bei Grenzstreitigkeiten zwischen dem Erzbischof von Köln und dem Bischof von Baderborn wurde das Stift 1294 dem ersteren zugesprochen. Die Abtei Grafschaft besaß Güter in Geseke.

Hemer. 1072 wird die dem St. Vitus geweihte Kirche von Anno II. an das Kloster Grafschaft geschenkt. Die heutige Kirche ist 1697 erbaut.

Rirchundem kam 1072 an das Kloster Grafschaft. Am 28. Juni 1647 wurde der Hochaltar geweiht. 1716 finden drei Altäre Erwähnung: Hochaltar ad ss. Petrum et Paulum. Nebenaltäre ad ss. Valentinum et Rocchum, ad ss. Joan. B. und ss. Margaretham et Luciam.

Langenstraße, Filiale von Altenrütchen, wird 1237 urkundlich mit eigener Kirche erwähnt, die Johannes dem Täufer geweiht ist, deren Patronat wegen der ehemaligen Abhängigkeit von Altenrütchen das Kloster Grafschaft führt, aus dem Mönche als Pfarrer entsandt wurden. Am 16. Juli 1649 weihte Fried den Hochaltar.

Lenne wird ebenfalls 1072 erwähnt als Schenkung von Anno II. an das Kloster Grafschaft. 1221 wird eine dem hl. Vinzenz geweihte Kirche genannt, die mit Grafschaft, das hier Güter besaß, eine Pfarrei bildete und im liber valoris als selbständig aufgeführt wird. 1368 kam sie mit der Grafschaft Arnberg an das Erzstift Köln.

Oberhundem. Am 18. Juli 1774 wird dem Abt zu Grafschaft die Erlaubnis zur Weihe der Altäre zu Oberhundem gegeben.¹⁾

Oberkirchen gehörte der Gerichtsbarkeit der Edellherren von Grafschaft zu Nordena an. 1441 wurde dieses Geschlecht von dem Abte zu Grafschaft mit dem Patronat der Pfarrkirche belehnt. Als es 1572 ausstarb, erfolgte die Belehnung des Landdrosten Kaspar von Fürstenberg mit dem Gerichts- und Kirchenpatronat. 1665 wurde die jetzige Pfarrkirche (der hl. Gertrudis geweiht), in deren Bezirk das Kloster Grafschaft Güter besaß, von Ferdinand von Fürstenberg, Bischof von Baderborn, erbaut.

¹⁾ Siehe Anhang, Alte 8.

Saalhausen war früher eine Filiale von Venne. 1350 verkaufte Johann von Graffschaft diesem Kloster seine Rechte auf drei Höfe zu Saalhausen.

Schmallenberg wird in der Stiftungsurkunde von Graffschaft nicht genannt, so daß es noch nicht bestanden zu haben scheint. 1243 tritt es jedoch schon als Stadt auf, zu deren Befestigung — mit Ausnahme der Burg — der Erzbischof Konrad v. Hochstaden mit dem Abte von Graffschaft, der auf den Schmallenberg Anrechte besaß, einen Vertrag abschließt, diese auf gemeinsame Kosten zu befestigen. Patron der Kirche ist wie in Graffschaft der hl. Märtyrer Alexander; wir begegnen auch mehreren Konventualen dieses Klosters als Pastören von Schmallenberg, das zu Medebach gehörte und „in extremis finibus dioecesis“ lag.

Belmede. Hier hatte Graffschaft das Patronat, wie aus der Stiftungsurkunde hervorgeht, in der der Ort als Falmedo bezeichnet wird.

Warstein wird ebenfalls 1072 erwähnt, wo der Zehnte von dort dem Kloster Graffschaft überwiesen wird. Die Pfarrkirche ist dem hl. Pankratius geweiht.

Wormbach wurde 1072 von Anno II. an Graffschaft geschenkt, von wo es von 1610 ab besetzt war. Die Kirche stand unter dem Schutze der hl. Apostel Petrus und Paulus, die heutige ist der hl. Walburga geweiht.

Wir haben geglaubt, dieser Aufzählung einen so breiten Raum gewähren zu müssen, erstens, um darzutun, in welchem Verhältnis die Orte, an denen sich die im folgenden Kapitel zu behandelnden Werke finden, zum Kloster stehen, ihrem sie überragenden, geistigen Haupte, unter dessen bewußtem, künstlerischem Einfluß sie stehen, zweitens, um das durch sie bestimmte Verbreitungsgebiet dieses Stiles dadurch aufzuzeigen.

B. Werke des Graffschafter Barock.

I. Im 17. Jahrhundert.

a) Frühbarock 1665 bis um 1720.

Bei der Betrachtung der plastischen Werke, begegnen uns als erste erhaltene Stücke die Altäre von Beleke.¹⁾

¹⁾ Abbildung bei Ludorff, Kreis Arnberg Tafel 18, 2.

Im Jahre 1661 stiftete Reichsfreiherr Ferdinand von Fürstenberg dem Kloster Graßschafft Geld zur Errichtung von 3 Altären,¹⁾ die um 1665 angefertigt und 1750 nach Beleke geschafft wurden, wo sich auch die Kommunionbank, eingelegte Arbeit, befindet. Die Altäre machen in ihrem Aufbau einen massigen, flächigen Eindruck von großer Schwere der Formen. Das Gemälde des Hauptaltars flankieren je zwei gedrehte Säulen, von denen eine auf einem Postament stehend vorspringt und sich im Gebälk verkröpft, neben diesen steht an jeder Seite die Figur eines Bischofs. Ein mächtiges Gebälk, das von dem oberen Rande des Bildrahmens überschritten wird, schließt den oberen Aufbau ab, über dem als Mittelstück der Bekrönung wiederum ein Gemälde angebracht ist, das seitlich von je einem Pilaster und einer gedrehten Säule begrenzt wird, neben denen je eine Heiligenfigur steht. Diesen mittleren Teil bekrönt ein gradliniger Architrav, der einen gespaltenen Dreieckgiebel trägt, zwischen denen die Figur des hl. Michael steht, die bis in die Gewölbekappen des Chores emporreicht.

Die Seitenaltäre gleichen im Wesentlichen dem beschriebenen Aufbau des Hauptaltars, nur fehlt dort jegliche statuarische Plastik.

Stilistisch sehr viel fortgeschrittener ist der Altar zu Dorlar. Auf einem sockelartigen Unterbau stehen sechs Säulen. In ihrer Stellung ist ein gleiches Motiv wie in Beleke angeschlagen, so, daß das mittelfte, die Zentralfigur flankierende Säulenpaar den seitlichen Rahmenleisten in Beleke entspricht, das folgende Paar ebenso wie dort vorspringt. Die Mitte des Altars nimmt ein hl. Bischof auf erhöhtem Postament ein, mit dem Buch in der Linken, dem Krummstab in der Rechten. Vor ihm als Schmuck des Tabernakels eine Pelikangruppe.

In den benachbarten Interkolumnien haben links der hl. Sebastian, rechts der hl. Sixtus mit Tiara und Kreuzstab Platz gefunden. Ein gradliniges Gebälk, das nur von einem baldachinartigen Mittelgliede, das hier dieselbe Bedeutung hat wie der Bogen des oberen Bildrahmens zu Beleke, unterbrochen wird, begrenzt diesen Teil des

¹⁾ Diese Zeitschrift 7, 222.

Aufbaues. Die Bekrönung — ein von vier freigeschwungenen Voluten gebildetes Gehäuse — umgibt die Gruppe Gottvater mit dem Reichsapfel über einer Puttenwolke. Seitlich hiervon stehen über den äußersten Säulen links die hl. Agatha, rechts der hl. Johannes.

Der Altar bietet im Hinblick auf die schwere massive Gebundenheit der besprochenen Altäre zu Belege ein interessantes Beispiel einer fast völligen Auflösung des architektonischen Verbandes, indem die sechs Säulen, die das Gebälk und die weitgeschwungenen Voluten des Oberbaus tragen, durch eingespannte Wandteile nicht weiter verbunden sind und daher als isolierte Vertikalen wirken. In der Ausführung ist er eine recht handwerksmäßige Leistung, die nur durch die originelle Lösung des Aufbaues beachtenswert erscheint.

Für Dorlar wird übrigens ein Hermann Schauerte (latinisiert Sutoris) aus Winkhausen erwähnt, der auch in Attendorf und Berghausen bekannt und um 1645 in Dorlar tätig ist. Es erscheint aber zweifelhaft, ob er der Meister des besprochenen Werkes ist, da dasselbe für eine so frühe Datierung stilistisch zu fortgeschrittene Formen zeigt und höchstens einer seiner späteren Schaffensperioden angehören könnte.

Zu dem wichtigen Architekturverband italienischer Barockaltaraufbauten kehrt der Hochaltar von Altenrütchen zurück, von dem uns hier nur die beiden Figuren der Kirchenpatrone beschäftigen sollen.

Eine Chronik im Pfarrarchiv, geschrieben 1716 von Heinrich Wilmes, Benediktiner zu Grafschaft, nennt als Patrone der Kirche die hl. Gervasius und Protasius und zählt vier Altäre auf: Rechts den Apostelaltar, links den Altar der hl. Anna und Katharina, in der Mitte vor dem Chor den Marienaltar, sodann einen Altar des hl. Stephanus mit der Figur dieses Heiligen und der Barbara, der dem „populo nostrae Westphaliae damnis bellis et timoribus consternato annis tranquillioribus“ von dem Weihbischof Bernhard Fricke von Paderborn auf Wunsch Ferdinands von Bayern, Erzbischofs von Köln und Bischofs von Paderborn, „Sacramento Confirmationis recolligiert“ worden ist. Diese vier Altäre wurden am

6. Mai 1647 geweiht.¹⁾ Der letzterwähnte wurde später, da er die Aussicht zum Chor allzusehr behinderte, abgebaut und seine Titel und Rechte wurden auf den links stehenden Annenaltar übertragen; desgleichen bekam der rechts stehende „titulum et devotionem“ eines kleinen hl. Kreuzaltares. Dieser und der St. Stephansaltar wurden am 23. Mai 1666 geweiht und durch Johann Worth, Abt zu Grasschaft, „cum iam novis et splendidis structuris ac tabulis ornata“. Von den erwähnten Altären ist heute in der Kirche nichts mehr vorhanden. Jedoch stehen (Abb. 2) auf dem Hochaltar, der dem hl. Clemens geweiht ist,²⁾ die beiden Figuren der Kirchenpatrone. Protasius, bärtig, mit dem Schwerte in der Hand, ist bekleidet mit dem charakteristischen römischen Panzer, in den die Muskulatur des Leibes hineingetrieben ist und unter dem die wehenden Lederlaschen hervorschauen, während Gervasius sich in voller, silberglänzender Rüstung mit dem bebüschtem Helm auf dem Haupte als römischer Legionär präsentiert. Ihr Stil verrät Formen, die eine Entstehung um 1660 wahrscheinlich machen. Ich erinnere dabei an gleichartige Figuren, z. B. auf dem Altare zu Westbevern von Gerhardt Gröninger,³⁾ die zwar zeitlich älter sind, aber barocke Stilelemente schon so stark zum Ausdruck bringen, wie wir sie bei unseren Werken als Zeugen einer provinziellen Kunstübung nicht erwarten dürfen.

Erwähnt seien in diesem Zusammenhange die beiden Skulpturen im Pfarrhause ebendort, die, obwohl von handwerklicher Arbeit und schlechter Fassung, doch durch die Art der Gewandbehandlung in der stark expressiven Faltengebung Beachtung verdienen. Besonders in der Heiligen mit dem Szepter bahnt sich ein Stilgefühl an, das — um ein entfernteres Stück zu nennen, das vielleicht das Ziel dieses Bemühens andeuten könnte — in der Doppelmadonna der Jesuitenkirche zu Baderborn von 1667 seinen Ausklang findet.⁴⁾

¹⁾ Diese Zeitschrift 57, II 131.

²⁾ Vgl. Kampschulte S. 41.

³⁾ Koch Tafel III.

⁴⁾ Seit 1668 in der ehemaligen Johanniskirche, 1667 gestiftet von „Gröningers Erben“, vgl. Richter, S. 38. Eine Skulptur

Zwei der Beichtstühle des Klosters Graffschaft gelangten bei dem Verkauf des Inventars nach Beleke. Sie zeigen einen einfachen, strengen Aufbau und schließen sich in der Betonung des Flächenhaften den besprochenen Altären ebendort an. Drei Arkadenbögen, die durch Pilaster getrennt sind, bilden den Unterbau; über dem mittleren steht eine Figur, die nischenartig von Halbsäulen, die sich im Gebälk verkröpfen, und einem abschließenden, geschwungenen Giebel eingerahmt wird. Ein durch mehrere krabbenartige Aufsätze am Rande belebtes Zwischenglied leitet von diesem Aufbau zu den Seiten über. Sonst findet sich kein plastischer oder ornamentaler Schmuck.

Neben diesen erhaltenen Werken begegnen wir noch mehreren nur urkundlich erwähnten. 1646 wird die Kapelle zum hl. Kreuz bei Fredeburg genannt, 1647 die Weihe von vier Altären in Altenrütthen und des Hochaltars von Kirchhundem, 1649 die Weihe der Altäre zu Langenstraße; 1655 stiftete die Familie Heinrich Hoffen das Altargemälde zu Schmallenberg; 1666 wird die Weihe des St. Stephansaltars zu Altenrütthen erwähnt.

Fassen wir zu einer kurzen Charakteristik die stilistischen Eigenschaften der besprochenen Werke zusammen, so werden wir bei allen Elemente einer ausgesprochenen frühbarocken Formgebung finden. Wohl sind sie noch befangen durch die Stilgewöhnung der vorausgegangenen Epoche. Klar und durchaus konstruktiv ist der Aufbau gegeben mit Betonung breiter Flächen und schwer lastender Gesimse; aber es machen sich doch schon Spuren geltend, die zu einer lebhafteren Bewegung hindrängen. Und gerade der Altar von Dorlar nimmt hierin sehr viel vorweg. Aber wir brauchen nicht so weit zu gehen. Auch in dem Hauptaltar von Beleke macht sich durch das Vorrücken der Säulen eine leise Schwingung im Grundriß bemerkbar, die bei späteren Werken auch im Linienspiel des Gesamtaufbaus ihre reiche Unterstützung findet.

Auch die Plastik schließt sich in ihrer Formgebung diesem Grundcharakter an. Steil und schwer fallen die

gleicher Auffassung, ein gen Himmel fahrender Christus, Augsburger Gegend um 1750, ist abgebildet in Jul. Braun, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, Abb. 471.

Gewänder der Heiligen zu Beleke und Dorlar, jedoch läßt die Bewegung der Draperie und der Figuren auf den Beichtstühlen zu Beleke und dem Hochaltar zu Altenrütten schon Vorzeichen einer neuen Stilauffassung erkennen.

Für die Zeit des Uebergangs zum Hochbarock müssen wir, da uns hier die Werke aus dem Graffschafter Kreise ein wenig im Stich lassen, Umschau halten nach Stücken aus der weiteren westfälischen Plastik, die uns hinüberführen zu dem Stil, der uns zu Beginn des 18. Jahrhunderts in unserem Material begegnen wird.

Dabei wäre vor allem der Altar zu Hemer¹⁾ zu nennen. Diese Kirche wird 1072 von Anno II. ebenfalls dem Kloster Graffschaft geschenkt und steht somit unserem Kreise nicht allzu fern. Die jetzige wurde 1697 erbaut und bald danach wird auch der Altar entstanden sein, der folgenden Aufbau zeigt. Ueber zwei von Podesten gestützten Archivolten, die die Mensa flankieren, liegt eine mit geflügelten Engelnköpfen geschmückte Predella, über der sich das Gemälde erhebt, das seitlich von zwei gedrehten, mit Fruchtschnüren und korinthischem Kapitell versehenen Säulen, die sich mit dem Gebälk verkröpfen, eingerahmt wird. Zwischen ihnen, etwas vorgeückt, steht ein Pilaster; vor diesem haben auf Postamenten die Figuren des hl. Petrus links und des hl. Paulus rechts Platz gefunden. Zwei Segmentgiebel, auf die geflügelte Engelgestalten hin gelagert sind, bilden den oberen Abschluß dieser Flankenpartien.

Unmittelbar daran anzuschließen wären die kleinen Seitenaltäre der Stadtkirche zu Geseke, die einen ähnlichen Aufbau zeigen mit gedrehten Säulen, die ein Gemälde begrenzen und Dreiecksgiebel tragen, auf denen zwei Heiligenfiguren in gleicher Weise lagernd angebracht sind.

Einen Entwicklungsgang auf etwas breiterer Basis werden wir geben können durch einen Vergleich mehrerer Kanzeln. Wir beginnen mit derjenigen zu Hemer,²⁾ deren Entstehung durch das angeführte Datum des Kirchenbaues (1695) etwa gesichert sein dürfte. Den Kanzelbecher teilen drei gedrehte Säulen, die auf Postamenten stehen, in

¹⁾ Ludorff, Kreis Iserlohn Tafel 4, 2.

²⁾ Ludorff, Kreis Iserlohn Tafel 4, 2.

vier Felder, in denen in einer nischenartigen Umrahmung Heiligenfiguren stehen. Den Schalldeckel, den ein derb stilisiertes Akanthusornament umgibt, bekrönt die Figur Christi mit der Weltkugel, auf einem Postament stehend, zu dem breite, flache Bänder vom Rande des Deckels führen, die ebenfalls aus stilisiertem vegetabilen Ornament gebildet sind.

Ähnlich im Aufbau ist die Kanzel zu Schmollenberg. Auch hier ist der Becher durch gedrehte Säulen in mehrere Felder gegliedert, in denen die Evangelisten stehen über einem geflügelten Engelsköpfchen, während den oberen Abschluß eine Muschel bildet.

Reicher in ihrer plastischen Ausgestaltung ist die Kanzel zu Wormbach (Abb. 3). Zwei paarweise geordnete gedrehte Säulen umrahmen jeweils eine Bischofs- oder Papstfigur, die, auf einem Postament stehend, losgelöst vom Hintergrunde, kräftig in Erscheinung tritt. Zwischen ihnen haben die kleineren, sitzenden Gestalten der Evangelisten Platz gefunden, gestützt von einem geflügelten Engelsköpfchen, bekrönt von der Muschel. Den Rand des Deckels schmückt ein stilisiertes Akanthusornament, in dem ebenfalls jeweils ein Engelsköpfchen erscheint.

Desgleichen muß hier die Folge der zwölf Apostel in der Hospitalkirche zu Attendorn erwähnt werden. Ein Chronogramm am Westportal¹⁾ ergibt die Jahreszahl 1703, die auch für unsere Skulpturen maßgebend sein dürfte; wenigstens zeigen die Faltenmotive, soweit sie bei der statuettenhaften Kleinheit der Figuren zur Geltung kommen können, durchaus Eigenschaften, die auf eine Entstehung zwischen 1700 und 1710 deuten.

Ein einigermaßen gesichertes Datum finden wir dann wieder bei der Kanzel zu Körbecke, die unmittelbar nach dem Brande der Kirche 1715 von Heinrich Stütting aus Beleke²⁾ angefertigt wurde wie sämtliche Bildhauerarbeiten des Inventars. Als Kanzelträger fungiert die Figur des Lanchelinus, der im Anfang des 12. Jahrhunderts in den Niederlanden sein Unwesen trieb, in seinen Irrlehren von dem hl. Norbertus besiegt wurde und jetzt unter die Kanzel

¹⁾ SanCta Barbara MartIr InterCeDe pro nobIs. [Bgt. Bruabend S. 46.

²⁾ Schulte, Kirche zu Körbecke.

christlicher Wahrheit verbannt worden ist. Den Kanzelbecher gliedern hier statt der gedrehten Säulen karyatidenartig verwandte Personifikationen der Tugenden, die auf fragenhaften Masken stehen, die die Hauptsünden darstellen in einer sprechenden Charakteristik. Den Schalldeckel bekrönte früher die Figur des hl. Michael, zu dessen Füßen der verstoßene Luzifer lag. Vollquellendes Akanthusornament findet sich vor allem an den Wandungen des Aufganges.

Auch der Altar verdient, hier erwähnt zu werden. Sechs gedrehte Säulen mit Fruchtstängeln und korinthischem Kapitell tragen das Gebälk, und zwar sind sie derart angeordnet, daß die mittlere sehr weit vorspringt, wodurch das Gebälk eine weit ausladende Schwingung mitmachen muß und so baldachinartig über den Heiligenfiguren steht, die in den Interkolumnien Platz gefunden haben. Ueber dem reich profiliertem Gebälk, das diesen Unterbau abschließt, erhebt sich in der Mitte die Gruppe des hl. Michael mit dem überwundenen Luzifer in einer nischenartigen Umrahmung aus stilisiertem Blumenwerk, dann folgen je eine Heiligenfigur; über der vordersten unteren Säule steht je eine karyatidenartige Engelfigur, so daß sich eine entsprechende triangelförmige Anlage wie im Unterbau ergibt. Seitlich davon, hinter einem Segmentgiebel stehend, rechts eine Schutzengelgruppe und ein Heiliger links. Die oberste Bekrönung bildet die Gestalt Christi mit dem Kreuz, begleitet von zwei adorierenden weiblichen Heiligen zur Seite und kleinen Putten.

Mit diesem Werke — wohl um 1720 — sind wir nun schon in die Zeit des vollentwickelten Hochbarock gelangt.

Befolgen wir diesen Entwicklungsgang auch bei der Ornamentik und der figuralen Plastik.

Die Kanzeln zu Hemer und Schmollenberg zeigen vollplastische Ornamentik in der Kartuschenbildung und im Akanthus eine so weit gehende Stilisierung, daß man das Naturvorbild kaum noch erkennt. Als nächste Parallelen ließen sich hierzu anführen etwa die Schnitzereien im Schlosse Schnellenberg Kr. Olpe, die 1702 von Joh. Sasse¹⁾

¹⁾ Brunnabend S. 156.

ausgeführt sind. In Wormbach gewinnt der Akanthus einen bewegteren Umriss, die Blätter überschlagen sich an den Enden, eine Mittelrippe ist gegeben und die ganze Form nähert sich mehr einem natürlichem Gewächs. Die letzte Phase bedeutet Körbecke, wo sich die einzelnen Blätter ineinander schlingen, durch Auszackungen eine bewegte Silhouette erlangen und in sich durch mehrere Rippen vielfach gegliedert sind und so fast der letzte Rest von Stilisierung verschwunden ist — auch bei den hängenden Fruchtgirlanden, welche die Treppenwandung teilen.

Dieses gleiche Loslösen aus starrer Gebundenheit zu plastischer Bewegtheit läßt sich auch bei der Skulptur verfolgen. In Hemer sind die Figuren streng in die Nischen eingespannt, die Gewandfalten fallen dementsprechend steil herab; in Schmollenberg treten sie aus dieser Umklammerung heraus und bewegen sich frei, ein Arm löst sich vom Körper und auch in die Gewandung kommt Bewegung; der Mantel, der beide Schultern deckt, hebt sich in bewegter Drapierung von dem steilsfaltigen Untergewande ab. In Wormbach schwingt die Figur selbst. Die ideale Mittelachse ist ausgebogen und diesen Zug macht die ganze Gewandung mit. Schräg überziehen die Falten den Körper, und der Mantel biegt in kräftigem Schwung vom Rücken her mit reichen Faltengeschieben in diese Bewegung ein.

Momentaner bewegt erscheinen die Figuren zu Körbecke. Die Gliedmaßen sind gelockert, die Körper voroder zurückgebogen, die Köpfe mit pathetischem Blick erhoben; die einzelne Falte der Gewandung hat an plastischer Ausdruckskraft gewonnen, so daß eine reichgegliederte Draperie in tiefen, beschatteten Faltentälern und hohen, lichten Graten die Figuren umgibt. Die Gruppe des hl. Michael bietet in ihrem Aufbau durchaus ein Beispiel hochbarocker Formgestaltung.

II. Im 18. Jahrhundert.

b) Hochbarock 1720 — um 1740.

Brachten die behandelten Werke das Wesenselement der Barockplastik recht eigentlich erst in dem letztgenannten zum Ausdruck, so tritt auch im Grafschafter Kreise bald

nach der Jahrhundertwende ein entschiedenes Streben zu barocker Formgebung ein.

Als erster Zeuge hierfür begegnet uns der 1725 errichtete Hochaltar zu Eversberg. Zwei gedrehte, mit Traubenschnüren und korinthischem Kapitell versehene Säulen, von denen die innere jeweils etwas vorgerückt ist, flankieren das Gemälde¹⁾ und verkröpfen sich im Gebälk, auf dem links die hl. Agatha, rechts eine zweite Heilige mit Palme stehen. Wucherndes Akanthusgeflecht, das sich in großen Spiralen ineinander schlingt, bildet den seitlichen Abschluß des Altares, vor dem auf Postamenten links die Figur des hl. Sebastian, rechts des hl. Rochus steht. Die Fassung ist erneuert mit reichlicher Verwendung von Gold.

Einen ganz anderen Eindruck in der stilistischen Konzeption bietet die Kanzel der dem hl. Petrus geweihten Stadtkirche zu Gesefke (Abb. 4). Sie soll — wie mir versichert wurde — ebenfalls aus dem Kloster Grasschaft stammen.

Auf dem Schalldeckel steht über der Erdkugel, begleitet von Putten, ein Engel, der die Rechte mahnend erhebt und in der Linken die Gesetzestafeln hält. Auf den Vorsprüngen des feingeschwungenen Randes sitzen die Evangelisten, mit Buch und Symbolen ausgestattet. Die Wände des Kanzelbeckers sind konkav geschweift, so daß am untern Ende ein wulstartiger Rand entsteht, auf dem ursprünglich die vier abendländischen Kirchenväter hingelagert waren, wovon später einer in Wegfall kam. Die Seitenwände zwischen ihnen füllen drei Reliefs in meisterlicher Auffassung: Auferweckung des Lazarus, Auferstehung und Taufe Christi. Ist die Verbindung der Apostel mit ihren Attributen ein wenig ungeschickt, kommen die Köpfe der drei Kirchenväter über den ersten Anlauf einer angestrebten Individualisierung nicht weit hinaus, so lassen uns einen ungetrübten Eindruck um so mehr die Putti genießen, die hier auch zu der beliebten Funktion als Schalldeckelträger benutzt sind. Wir fühlen die Wärme des Fleisches dieser Körperchen, deren „kugelige Lebendigkeit“ erst im Barock entdeckt worden ist.

¹⁾ Der Hochaltar wurde 1735 illuminiert. Abt Nikolaus Hengesbach aus dem Kloster Weddinghausen wird als Verfertiger der Gemälde erwähnt. 1913 renoviert.

Leider ist der frühere günstige Eindruck dieses beachtenswerten Stückes durch die heutige Fassung gänzlich verdorben.¹⁾ Der Zugang befand sich ursprünglich an der Rückwand, die mit einer vorzüglichen, bandartig verschlungenen Maureske ausgestattet ist, rein linear gegeben, ohne die sonst beliebten Akanthusblätter. Heute ist eine Treppe seitlich angebaut und dadurch zugleich einer der Kirchenväter verloren gegangen.

Bei der Datierung des Werkes würde zu bemerken sein, daß sich alle Stilelemente des Hochbarocks finden, so daß es zwischen 1720 und 30 entstanden sein wird.

Die künstlerischen Qualitäten dieses Werkes werden noch übertroffen durch die Immaculata des linken Chorstuhles zu Callenhardt, um 1725 entstanden,²⁾ die die qualitätvollste Plastik unseres Materials ist und eines der besten Stücke barocker Skulptur in Westfalen überhaupt sein dürfte (Abb. 5). Über dem rhythmisch-geschwungenen oberen Rande des Chorstuhles steht auf der Erdkugel die Madonna, mit dem rechten Fuße die Schlange zertretend. Ihren Körper umgibt in reicher Drapierung ein weißes Untergewand, über das in kräftigem Schwung ein blauer Mantel geworfen ist, der durch seine tiefunterschnittenen Faltengrate die starke Bewegung der Figur machtvoll unterstreicht und besonders an der linken Seite wie vom Sturme aufgewühlt erscheint und so ganze Gewandmassen sich über dem rechten vorgelegten Bein zusammen ballen läßt. Die linke Hand ist auf die Brust gepreßt, die rechte seitlich ausgestreckt. Das der stark bewegten Gewandung gegenüber von keiner geistigen Spannung oder affektiertem Pathos geladene, außerordentlich mild und verklärt wirkende Haupt, umgeben

¹⁾ Abb. des früheren Zustandes bei Ludorff, Kreis Lippstadt Tafel 33.

²⁾ Der Chorstuhl war der Familie v. Weichs eingeräumt, die aus Bayern stammt. Franz Otto v. Weichs ist 1712 Droste des Amtes Brilon, später Oberjägermeister des Kölner Kurfürsten. Am 26. April 1721 vermählt er sich mit Mar. Ther. von Galen von Dinklage, die 1729 stirbt. Am 4. Februar 1730 heiratet Franz Otto in dritter Ehe Mar. Gertrud von Westrem. (Blätter zur näheren Kunde Westfalens 18 [1880], 18 ff.) Da nun der Chorstuhl das v. Weichsche und v. Galensche Wappen zeigt, so dürfte er in der zweiten Ehe, um 1725 gebaut sein.

von dem strahlenden Sternennimbus, ist leicht zurückgebeugt und zeigt die ganze Ergebenheit in die hohe Aufgabe: kindliche Ergebenheit, die die Bewegung der rechten Hand zu bekräftigen sucht, jungfräuliches Erschauern, das den ganzen, spiralförmig gedrehten Körper durchrieselt und in der aufgepreßten linken Hand seinen beredten Ausdruck findet.

Etwa in dieselbe Zeit gehören auch die beiden Seitenaltäre und der dem hl. Clemens geweihte Hochaltar ebendort. Dieser zeigt einen einfachen Aufbau von je einer Säule mit korinthischem Kapitell und einem Pilaster, die das Altarblatt einrahmen, dem zur Seite links der hl. Clemens steht, bekleidet mit einem lila Untergewand, weißem Chorhemd und rotem, grün gefüttertem Mantel, die Bischofsmütze auf dem Haupt, den Krummstab in der Rechten, Geldsack und zwei Kinder als Attribute. Ihm gegenüber der hl. Nikolaus in weißem Gewand mit rotem Ueberwurf, gleichfalls rotem, grün gefüttertem Mantel. Ausgestattet mit Mitra und Kreuz als Zeichen seiner Würde, in der Rechten den Anker (Abb. 6). Die Bekrönung des Altares bildet die Darstellung der Dreieinigkeit: Gott Vater und Sohn, auf Wolken thronend, getrennt durch die Weltkugel in ihrer Mitte, über ihnen in einer mit Strahlen versehenen Nüschelwolke schwebend die Taube, von je einem Putto begleitet. Voluten bilden den Abschluß, auf denen je eine adorierende Engelgestalt kniet. Ueber den Türen der seitlichen Anbauten, die das Chorpolygon abschließen, steht links die hl. Barbara in lila Gewand und blauem, gelb gefüttertem Mantel, mit Palme und Schwert, rechts die hl. Apollonia in gelbem Gewand und grünem, lila gefüttertem Mantel mit der Palme und Zange in der Hand.

Die beiden Seitenaltäre gleichen einander im Aufbau. Zwei Säulen mit korinthischem Kapitell flankieren eine Nische, die von einem Pilaster eingefasst wird. Auf dem rechten Seitenaltar erscheint in einer Nische nochmals der hl. Clemens im Bischofsornat, begleitet von einem Kinde, das den Anker trägt. Zur Seite steht je eine Heiligenfigur, die sich der Mitte zuwendet. Ueber der Verköpfung des Gebälkes, das diesen Unterbau abschließt, erheben sich zwei Segmentgiebel, zwischen denen Putti eine Wappen-

kartusche halten und auf die adorierende Heilige hingelagert sind. Die Bekrönung bildet auf dem rechten Altar eine Gruppe des hl. Michael mit dem Drachen, auf dem linken die Gestalt Johannes des Täuflers.

Zur Datierung können wir vielleicht die Seitenaltäre der Stiftskirche zu Geseke heranziehen, die von Heinr. Pape angefertigt und lt. Inschrift 1729 und 1731 entstanden sind (Abb. 7). Besonders in der Draperie der Heiligen, die auf die Segmentgiebel — hier im Gegensinne — hingelagert sind, finden sich dieselben Faltenmotive. Wenn sich auch das letztere Werk als das eines weitüberlegenen Meisters zu erkennen gibt, so finden sich doch im Ornamentalen so viele gleiche Einzelheiten, daß auch unsere Stücke in der Zeit kurz vor 1730 entstanden sein müssen.

Zur weiteren Datierung von Werken aus dem Graf-schafter Kreise nehmen wir die 1730 von Philipp Bütt aus Baderborn im Franziskanerkloster zu Geseke errichtete Kanzel zur Hilfe. Auf den Feldern ihres Beckers, der unten in eine Traube endigt, sind die Halbfiguren der Evangelisten angebracht, mit einem Buch in der Hand, ihren Attributen zur Seite, über dem Haupte eine kleine Muschel. Flaches Akanthusgeflecht und Blumengehänge beleben die Grundfläche. Zwei stehende Engelfiguren in reichbewegter Draperie, in der besonders eine röhren-artig ineinander gedrehte und zurückgeworfene Falte auffällt, stützen den Schalldeckel, auf dem die fünf Kirchen-lehrer stehen. Hochgeschwungene Voluten tragen als Bekrönung die Figur des guten Hirten.¹⁾

An diese 1730 errichtete Kanzel schließt sich unmittelbar diejenige zu Arnsherg an, wohin sie nach dem im Jahre 1826 vorgenommenen Verkauf des Klosterinventars gelangte und heute mit den vier Beichtstühlen in der Propsteikirche zu finden ist.²⁾

¹⁾ Vgl. Falke S. 29. Von demselben das Epitaph des Dom-herrn Joh. Werner v. Jmbjen im Ostflügel des Domkreuzganges zu Baderborn. Es stammt aus dem Jahre 1743 und ist P. H. Büttke signiert. (Freundliche Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Fuchs in Baderborn.)

²⁾ Bei dem Verkauf des Klosterinventars gelangte die kleine Orgel für den Preis von 520 fl. nach Frankenberg i. Hessen, 2 Beichtstühle für 24 fl. nach Geseke, die 12 Apostel für 41 fl. nach Winterberg.

Der Aufbau ist der gleiche wie zu Geseke. Die Felder des Bechers füllen die Halbfiguren der Evangelisten mit Buch und Attribut. Den Schalldeckel bekrönt die Gestalt des guten Hirten, um den sich auch hier die vier abendländischen Kirchenväter mit dem hl. Bonaventura gruppieren. Eine rötliche Marmorierung überzieht das ganze Werk.

Der Fluß der Gewandung ist der gleiche; aber schon das feinprofilierete, naturalistische Ornament an der Wandung des Aufganges läßt erkennen, daß wir es hier mit einem höherstehenden Meister zu tun haben, der in der gut modellierten Aktfigur des Hieronymus ein beachtenswertes Stück zu geben weiß.

Die Kanzel war bestimmt zur Ausschmückung der neuerbauten, 1730 vollendeten Klosterkirche und wird, auch durch die gekennzeichnete Ähnlichkeit mit derjenigen zu Geseke, in diese Zeit zu datieren sein.

Einfacher, aber durchaus ähnlich im Aufbau ist die Kanzel zu Callenhardt. Ihren Becher teilen sechs auf Postamenten stehende und mit korinthischem Kapitell versehene Säulen in einzelne Felder, in denen die Halbfiguren der Evangelisten angebracht sind; die untere Endigung bildet ebenfalls eine Traube. Vom Schalldeckel, den eine vollrund stilisierte Fruchtgirlande, von hängenden Trauben unterbrochen, am untersten Rande umgibt, schwingen sich Voluten hoch, die als Bekrönung die Figur des guten Hirten tragen.

Die Kanzel gleicht in ihrem Aufbau sehr derjenigen des Franziskanerklosters zu Geseke, die 1730 errichtet ist; nur fehlen in Callenhardt die Gestalten der Kirchenväter auf dem Schalldeckel; auch sonst ist die Ornamentik sehr viel gröber, der Akanthus zeigt nicht diese feinen Schwingungen dünnlappiger Blätter. Kennzeichnet sich dadurch das Werk als die Arbeit eines provinziellen Meisters, so dürfte es aber doch in dieser Zeit — etwa 1720—30 — entstanden sein.

1735 ist der Hochaltar der Franziskanerkirche zu Geseke errichtet. Dieses Datum¹⁾ hilft uns, weitere Werke aus dem Grafschafter Kreise einzugruppieren. Der

¹⁾ Falke S. 28.

Altar zeigt folgenden Aufbau: Je zwei Säulen mit korinthischem Kapitell, von denen die inneren so weit vorgerückt sind, daß sie frei im Raume stehen, tragen das Gebälk. Pilaster, auf die ein leichtes Rocailleornament aufgeheftet ist, flankieren das Altarblatt, das seinerseits ebenfalls mit einem zierlichen Rocailleahmen umgeben ist. Vier Figuren, St. Joseph und Joh. v. Nepomuk zu äußerst, St. Joh. Baptist und der hl. Franz v. Assisi, innerhalb der Säulenstellung zur Seite des Altargemäldes, beleben den Unterbau. Den oberen Abschluß bildet die Krönung Mariä durch Gott Vater und Sohn, über denen die Taube in einer mit Strahlen versehenen Nüschelwolke schwebt. Seitlich begrenzen diese Szene Voluten, die sich hier nicht als freigeschwungene Bogen entwickeln, sondern aus der konkav geschweiften Rückwand herauswachsen. Auf ihnen kniet je eine anbetende Engelfigur.

Der Altar zeigt trotz seines frühen Datums manche Stilelemente, die eine sehr viel jüngere Entstehungszeit vermuten lassen. Keinesfalls kann ich mich aber der Ansicht anschließen, in dem Meister der Kanzel auch denjenigen des Hochaltars sehen zu wollen;¹⁾ beide sind, trotz mancher stilistischen Ähnlichkeiten, etwa in der Faltengebung, doch qualitativ zu sehr verschieden.

Aber wir können an diesen Altar weitere aus dem Graffhafter Kreise anschließen und das Datum 1735 ermöglicht uns, auch diese zeitlich einzuordnen.

Als erster käme der Hochaltar von Altenrütchen (Abb. 2) in Frage, von dem wir die beiden Hauptfiguren bereits betrachtet haben. Er bringt in der Stellung der Säulen, von denen je zwei, unterbrochen durch einen ornamentierten Pilaster, das von einem Rocailleahmen umgebene Altarblatt begrenzen, das gleiche Motiv wie in Belete, nur daß sie hier noch weiter vorgerückt sind, wodurch der ganze Altar einen konkav geschweiften Grundriß erhält und auch die Verkröpfungen des Gebälkes konvergieren. Freigeschwungene Voluten, vor denen jeweils eine Base steht, leiten von hier aus zu dem oberen Aufbau über: der Krönung Mariä durch Gott Vater und Sohn; seitlich davon je eine fliegende Engelfigur. Die Bekrönung bildet

¹⁾ Falke S. 32.

die in einer mit Strahlen versehenen Rüsche Wolke schwebende Taube als Symbol des hl. Geistes, umgeben von fliegenden Putten. Seitlich über den äußersten Pilastern steht je eine weibliche Heiligenfigur. Der reichbewegten Grundrißgestaltung des Altares entspricht hier auch die Behandlung der Gewandung, die in kräftigem Schwung die Gestalten Marias und Gottvaters umgibt und in den Faltenmotiven eine gleiche, wenn auch etwas gröbere Art wie in Geseke erkennen läßt. Besonders in der ornamentalen Ausstattung, in dem reichen Spiel des Akanthus, der Voluten und dem Rocailleornament des oberen Gemäldeabschlusses mit dem Stifterwappen findet diese Bewegung ihre reiche Unterstützung. Wir dürfen diesen Altar somit in die unmittelbare Nähe desjenigen von Geseke rücken, wodurch seine Entstehungszeit um 1740 anzunehmen wäre.

Etwa in dieselbe Zeit muß auch die Folge der 12 Apostel gehören, die in Callenhardt die Kirchenwände umzieht. Wenn gleich ihre Ausführung eine ungeschickte Hand verrät, was sich besonders in den zu groß geratenen Füßen zu erkennen gibt, so entschädigt uns hierfür eine umso kraftvollere Belebung der Gewandung und eine gewisse Individualisierung der Köpfe, die bei den sehr lang gezogenen Proportionen der Gestalten außerordentlich klein erscheinen, was der ganzen Figur eine eigenartige gotische Schlantheit verleiht (Abb. 8). Dabei glauben wir, innerhalb ihrer Zahl zwei verschiedene Hände feststellen zu können. Betrachtet man den Simon oder den Thaddäus mit seinem flatternden Mantel und dem mächtigen Haupt, von wallenden Locken und Vollbart umgeben, so wird man leicht erkennen, daß die übrigen Stücke hinter diesen beiden an Qualität zurückbleiben.

Für ihre Datierung müssen wir noch einmal die 1730 errichtete Kanzel der Franziskanerkirche zu Geseke heranziehen. Die Halbfiguren der Evangelisten an den Wandungen des Kanzelbeckers sind von derselben Erlebnis-kraft erfüllt, wie die Apostelgestalten zu Callenhardt, die dort allerdings momentaner, dramatischer wirkt. Auch in der Draperie der den Schalldeckel tragenden Engelfiguren findet sich die gleiche röhrenartig eingedrehte Falte, die ein Windsturm zurückzuschlagen scheint: hier vielleicht

weniger stark betont und bewegt. Die Masse des Haupt- und Barthaars der Apostel ist in einzelne Flocken aufgelöst, die Köpfe sind zur Seite gewandt, das Knie eines vorgelegten Beines tritt plastisch akzentuiert aus der Gewandung hervor: alles Kriterien, die eine Entstehung um 1730—40 erkennen lassen.

Etwas jünger dürften die Figuren der vier Apostel im Chor der Kirche zu Altenrütchen sein: Johannes in rosa Gewand und grünem Mantel, mit Kelch und Buch, Paulus in blauer Kutte und rotem Mantel, Petrus mit den beiden Schlüsseln, Andreas in braunem Mantel vor dem Kreuz stehend. Letzterer nimmt sich besonders eindrucksvoll aus: in seiner schwingvollen Gewandung, mit dem gewaltigen Kreuz entfernt erinnernd an Berninis entsprechende Figur an einem der Kuppelpfeiler von Sankt Peter. In der Faltengebung finden wir ähnliche Motive wie bei den Figuren zu Callenhardt. Es könnte auch weiter auf die besonders hervorgehobene, röhrenartige Falte hingewiesen werden, neben der das Bein plastisch hervortritt. Aber der ganze Umriß bleibt geschlossener gegenüber den dortigen Figuren dadurch, daß diese erwähnte Falte nicht durch ein starkes Zurückwirbeln, wie es dort häufig geschieht, den sonst ruhig verlaufenden Kontur sprengt. Die Konsolen zeigen jedoch eine Kokokartusche mit einem so vollentwickelten Rocailleornament, wie wir es in diesem provinziellen Stil vor 1740 kaum erwarten dürfen.

Bei einem Versuch, die Werke dieses Kapitels, das wir „Hochbarock“ überschrieben haben, zusammenfassend kurz zu charakterisieren, müssen wir gegenüber dem vorigen Abschnitt, dem „Frühbarock“, vor allem auf die Steigerung in der Ausdruckskraft der Bewegung hinweisen. Die Altäre haben durch die Stellung der Säulen durchweg einen konkav geschweiften Grundriß erhalten, dessen Schwingung auch das Gebälk folgen und daher konvergieren muß.

Die Plastik unterstützt die Bewegung auf das vorteilhafteste in der Draperie der Skulpturen durch einen reichbewegten Linien Schwung, der schon sehr bald nach Beginn des Jahrhunderts in der Immaculata zu Callenhardt einen höchstgesteigerten Ausdruck findet und etwas später nicht minder stark bei den Aposteln ebendort uns begegnet.

Neben diesen beiden Exponenten bewegt sich die übrige Plastik in einer Grenze, die einen gleichmäßigen Verlauf der Entwicklung erkennen läßt, wenn nicht vielleicht einige Ausnahmen (Apostel zu Altenrütten; Kanzelfiguren zu Geseke, Stadtkirche; Altarskulpturen zu Callenhardt) eine stärkere Akzentuierung des Plastischen durch Vereinigung hoher Faltengrate mit tief unterschrittenen Tälern zu geben wissen.

Am weitesten vorgeschritten ist die Ornamentik. Hier begegnen wir schon sehr früh neben naturalistischen Blumen- und Fruchtgehängen spärlich verwendetem Rocaille (Hochaltar zu Geseke, Franziskanerkirche; Hochaltar zu Altenrütten). Eine große Bedeutung hat immer noch der Akanthus, der sich besonders in den Voluten des oberen Abschlusses der Altaraufbauten zu reichem Leben entfalten darf und auch als seitliche Abgrenzung, z. B. in Eversberg, eine so ausgedehnte Entwicklungsmöglichkeit gefunden hat, wie wir sie in unserem gesamten Material nicht wieder antreffen. Läßt dieses Motiv schon eine Freude an der Linienbewegung im Umriss dünnlappiger Akanthusblätter erkennen, so finden wir andere Ornamentik, in der die Linie rein ornamental wirken soll wie in den Mauressen an der Kanzelrückwand zu Geseke, Stadtkirche.

Melden sich hier Stilelemente des beginnenden Rokoko an, so werden wir gerade dies, die Freude am bewegten, rein abstrakten Linienspiel, eine immer leichter, schwingender werdende Bewegung der Skulptur, ein fortschreitendes Auflösen der Altarbauten — besonders der oberen Bekrönungen — in lustige Volutenkonstruktionen in erhöhtem Maße in dem letzten Kapitel unserer Untersuchungen antreffen.

c) Rokoko 1740—1786.

Die Beichtstühle zu Urnsberg schließen sich durch ihre rötliche Marmorierung unmittelbar an die Kanzel ebendort an (Abb. 9). Der Aufbau ist fast klassisch streng zu nennen: über drei Bogenöffnungen liegt ein von vier mit reichem, korinthischem Kapitell geschmückten Säulen getragenes Gebälk, auf dem eine Figur steht, die von zwei kleinen Säulen flankiert ist, die ein Gebälk mit Segment-

giebeln tragen, zwischen denen das mit Strahlen ver-
sehene Auge Gottes in einer Kuschelwolke steht. Ein
volutenartig geschwungenes Zwischenglied bildet den Über-
gang zu Basen, die den seitlichen Abschluß bilden. Reiche
Verwendung von flachem Maureskenornament geben den
Stücken einen leichtbewegten, schillernden Eindruck.

War die Wandung des Aufganges der Kanzel noch
mit naturalistischem Kokokoornament geschmückt, so findet
hier, besonders bei den seitlichen Basen, Kocaille reiche
Verwendung. Eine Teilansicht des Hochaltars zu Worms,
Dom, datiert um 1730, im „Deutsches Ornament“¹⁾ gibt
einen ähnlichen Ausschnitt wieder. Bringt hier die geo-
graphische Lage eine frühzeitigere Berührung mit dem
westlichen Nachbarn mit sich, so dürfte auch das west-
fälische Stück bald danach — etwa um 1740 — anzu-
setzen sein.

Das Kokoko wendet durch sein Bemühen, der Linie
einen stilistischen Ausdruckswert beizulegen, auch der Sil-
houettenwirkung erhöhte Aufmerksamkeit zu. Hierfür sind
interessant die 12 Apostel, die, im Kloster Grasschaft an-
gefertigt, bei dem 1826 vorgenommenen Verkauf des
Inventars für den Preis von 41 fl. nach Winterberg
gelangten. Die Falten ihrer Gewandung sind weich
fließend gegeben und in die Fläche ausgebreitet, wodurch
die ganze Figur einen bewegten Umriß erhält und wie
ein Hochrelief aus der Wand herauswächst. Leider ist
ihr Aufstellungsort so ungünstig hoch gewählt, daß weitere
plastische Feinheiten dem Auge fast verloren gehen; auch
durch die 1904 erfolgte Restaurierung, die sie vor allem
ihrer alten Polychromie beraubt hat, erscheint der Ein-
druck noch ungünstiger.

Eine mit der Einweihung der Klosterkirche (1747)
gleichzeitige Beschreibung ihres Innern, erwähnt die Apostel
nicht, so daß sie um diese Zeit noch nicht bestanden haben
werden. Aber bald danach, vielleicht um 1750, müssen
sie gefertigt sein.

Bald danach dürften auch der Hauptaltar sowie zwei
Seitenaltäre zu Brunschkappel entstanden sein aus der
Hand von Grasschafter Laienbrüdern.

¹⁾ Richard Hamann, Deutsches Ornament, Marburg 1924,
Abb. 50.

Den Aufbau des ersteren teilen sechs mit korinthischem Kapitell versehene Säulen, die sich im Gebälk verkröpfen und in ähnlicher Weise triangelartig angeordnet sind wie zu Körbecke. In den äußeren Interkolumnien steht je ein hl. Bischof. Von dem Gebälkstück, das die mittlere Säule trägt, schwingt sich jeweils eine Volute aufwärts, die an ihrem Vereinigungspunkte das mit Strahlen versehene Auge Gottvaters umschließen und als Bekrönung die Weltenkugel tragen. Über der äußeren Säule steigt je ein Segmentgiebel empor, auf dem eine fliegende Engel-figur hingelagert ist.

Die Seitenaltäre sind einfacher gestaltet. Die konkav geschwungene Rückwand mit dem Gemälde wird seitlich begrenzt durch Pilaster, vor denen je eine Heiligenfigur steht. Über dem Gebälk, das dem Grundriß des Altars gemäß konvergiert, schwingen sich Voluten empor, die in einer mit Strahlen versehenen Kuschelwolke die Heilsymbole tragen.

Die Altäre dürften nach dem Brande von 1756 an ihrem heutigen Orte aufgestellt sein, als die Kirche nach einer Portalinschrift von 1757 dem hl. Servatius geweiht wurde. Die Ornamentik bringt neben naturalistischen Blumenmotiven feinprofiliertes Rocaille. Die Figuren der Seitenaltäre zeigen besonders einen stark belebten Schwung in der Gewandung, der durch den Vergleich mit einem 1734 datierten, ebenfalls dort befindlichen Nepomuk eine Entstehungszeit dieser Altäre um 1750 wahrscheinlich macht.

Der mehrfach erwähnte Altar von Wormbach erscheint besonders geeignet, ein Bild von dem Wesen des Graffschafter Barocks zu geben (Abb. 3). Als Altarerbauer wird ein Johann Wilhelm Zinn aus Fredeburg¹⁾ genannt, der 1759 sein Werk ausführte. Als Verfertiger der Figuren ist ein Meister Arxer (Arxter)²⁾ bekannt, der entweder in Altenrütthen seinen Wohnsitz hatte, weil dorthin der Betrag seiner Rechnung gesandt wurde, oder in dem ebenfalls erwähnten Schmallenberg beheimatet gewesen ist.

¹⁾ Nach einem Lagerbuch der Kirche erhält Arxter am 28. Oktober 1759 10 Reichstaler durch Wilhelm Zinn, 1760 sechs weitere Reichstaler.

²⁾ Es kommen beide Schreibweisen vor.

Der Altar in Wormbach schließt in dreifachem, konkavem Kurvenschwung den Chorraum der Kirche ab. Zwei freistehende, heute auf Konsolen ruhende Säulen mit reichem, korinthischem Kapitell tragen ein würfelförmiges Gebälkstück als Unterlage für eine weitausladende Deckplatte, über der sich eine Volute empor-schwingt, die in freiem Bogen zu dem Oberteile des Altares überleitet. In den seitlichen, von den erwähnten Säulen und vorschwingenden, ebenfalls mit korinthischem Kapitell versehenen Pilastern gebildeten Nischen, steht links die Figur des hl. Bonifatius, rechts die der hl. Walburga. Die Mitte nimmt ein Gemälde der Kreuzigungsszene ein, vor dem die gut bewegten Figuren des Petrus und Paulus stehen. Die Bekrönung bildet eine moderne Herz-Jesu-Darstellung, die von freigeschwungenen Voluten und einem Rocaille-ornament umgeben ist, das den Altar auch sonst in reichem Maße überspinnt und besonders die volutenartigen Aufsätze über den seitlichen Pilastern in eine phantastisch bewegte Silhouette ausklingen läßt. Seitlich dieser Bekrönung stehen die Figuren der hl. Franz Xaver und Johannes von Nepomuk. Während die Figuren der hl. Bonifatius und Walburga nur wenig bewegt sind, macht sich ein barocker Schwung in der Gewandung um so stärker bei den Gestalten des Petrus und Paulus bemerkbar. Mit pathetischer Gebärde hat Petrus sein Buch auf den rechten Oberarm gestützt, der von einer reichen Draperie bedeckt ist, die auch den Paulus umgibt, der im linken, weit ausgespannten Arme ein Buch trägt, während seine Rechte das Schwert hält (Abb. 10). Der ganze Altar ist mit Ausnahme der Säule und des Unterbaues von einer rötlichen Marmorierung überzogen, die ursprünglich sein dürfte und uns schon an Kanzel und Beichtstühlen in Arnsherg begegnet ist.

Ein kurzes Wort ist noch zu sagen über die polychrome Fassung der Figuren: es sind die für alle Arbeiten in dieser Zeit, in der der Grasschafter Barock seine reinste Ausprägung gefunden hat, so charakteristischen Farben lila, hellgrün und hellbraun.

Dieser Altar findet sein einfacheres Gegenstück in demjenigen von Schmallenberg.¹⁾ Leider war es

¹⁾ Abbildung bei Ludorff, Kreis Meschede Tafel 37, 1.

mir auf meinen Reisen nicht möglich, ihn intakt zu sehen, da er vollkommen abgebeizt war — also eines wichtigen Beurteilungsmomentes in unserer Sache beraubt — und seines plastischen Schmuckes entbehrte, der wie das gesamte Mobiliar der Kirche einer „gründlichen“ Restauration unterzogen wurde. Ich kann mich deshalb im Folgenden nur auf die erwähnte Abbildung bei Ludorff stützen.

Der Altar gleicht in der allgemeinen Anlage demjenigen von Altenrütten. Zwei je paarweise geordnete Pilaster und Säulen mit korinthischem Kapitell verkröpfen sich mit dem konvergierenden Gebälk. Das in einen Rocailleahmen gefaßte Altargemälde, vor dem zur Seite je eine der charakteristischen silbergepanzerten Heiligenfiguren steht, begrenzt ein Scheinpilaster mit einer Rokokokartusche als Kapitell und naturalistischem Blumengehänge. Seitlich davon auf Postamenten über der Eingangstür zum Chorpolygon die hl. Franz Xaver und Johannes Nepomuk, über denen je eine Engelfigur schwebt. Den oberen Abschluß bildet die Krönung Mariae durch Gott Vater und Sohn, die auf Wolken thronen, überschwebt von der Taube, in ähnlicher Fassung wie in der Franziskanerkirche zu Geseke. Diese Szene begrenzen Soluten, die sich auch hier aus der konkav geschweiften Rückwand entwickeln, auf ihnen sitzen kleine Putti.¹⁾

Wir erwähnten, daß der Verfertiger der Skulpturen von Wormbach auch für Schmallenberg genannt wird. Und in der Tat zeigen die hier in ähnlicher Wirkung — wie die hl. Bonifatius und Walburga dort — postierten hl. Franz Xaver und Johannes Nepomuk so sehr dieselben stilistischen Merkmale in Gewandung und Bewegung wie die gleichnamigen Heiligen in Wormbach, daß eine Mitarbeit unseres Meisters Xaver nicht von der Hand zu weisen ist. Aber der Altar ist im ganzen massiger und gedrungenener, besonders fehlt ihm gegenüber dem Wormbacher das zarte Ausklingen des oberen Aufbaues in den flackernden Akanthus und die durchbrochenen Soluten. Die konkave Schwingung und die allerdings etwas spärliche Verwendung von Rocailleornament lassen das Stück

¹⁾ Dehio, Handbuch V, S. 447: Mobiliar barock.

als ein Werk des Frühbarock erkennen, das um 1740 entstanden sein wird.

Blicken wir von hier aus noch einmal nach Wormbach zurück, so läßt sich das Mittelglied zwischen Schmallenberg und Wormbach der Altar zu Fredeburg einschleiben.

Seinen Aufbau gliedern zwei auf Postamenten frei vor der Altarfront stehende Säulen, neben denen zur Seite des in einen Rocailleahmen gefaßten Altarblattes die modernen Figuren Christi und Mariae stehen. Zwei Voluten, auf denen je ein Putto kniet, begrenzen den Oberbau: ein Gemälde, über dem der hl. Georg mit dem Drachen steht. In den seitlichen Anbauten, die das Chorpolygon abschließen, steht über der Tür links der hl. Michael, rechts eine Schutzengelgruppe. Flammender Akanthus gibt als Bekrönung gerade diesen Teilen des Altares eine phantastisch geformte Silhouette.

Das ganze Werk ist keine sehr wertvolle Arbeit; in dem bewußten Hinarbeiten auf dekorative Wirkung — besonders bei den seitlichen Anbauten — immerhin eine interessante Lösung, die in diesem Zusammenhange genannt zu werden verdient. 1645 wird für Fredeburg die Weihe eines Hochaltars bezeugt, der jedoch nicht mit diesem identisch sein kann, da letzterer vollentwickeltes Kokolornament, Rocaille und ornamentale stilisierten Akanthus zeigt, der sich hier schon von der naturalistischen Wiedergabe entfernt und zum reinen Linienspiel wird. Er ist eine gröbere Arbeit als der Wormbacher Altar, dem er in der allgemeinen Anlage gleicht, und dürfte zeitlich zwischen diesem und dem von Schmallenberg — etwa in die Jahre 1750—60 — einzuordnen sein.

Unmittelbar an den Altar zu Wormbach schließen sich die Seitenaltäre zu Altenrütchen (Abb. 2). Beide zeigen den gleichen Aufbau: eine Säule mit korinthischem Kapitell zwischen zwei Scheinpilastern, deren Kapitell eine Rocaillekartusche bildet, flankieren das ebenfalls in einen Rocailleahmen gefaßte Gemälde. Den oberen Abschluß, der seitlich von Voluten begrenzt wird, die sich aus der konkav geschweiften Rückwand entwickeln, bildet bei dem linken Altar eine Pietägruppe, bei dem rechten die Verkündigung an Maria, begleitet von pausbäckigen Putten,

überschwebt von den Heilsymbolen in einer Puttenwolke. Am Fuß der Säule zur Seite des Altargemäldes stehen hier die hl. Barbara und Anna (?) — ihr Attribut ist verloren gegangen; — während auf dem linken Altar vor eine gemalte Kreuzigungsszene die Figuren der Maria und des Johannes gestellt sind. Beide wenden sich mit pathetischer Gebärde dem Kreuzifixus zu. Hierzu kommt noch die religiös-mystische Ergriffenheit, die sich besonders in der spiralig gedrehten Gestalt des grün gewandeten Johannes zu erkennen gibt. Mit weit au=holendem Schritt tritt er aus dem Hintergrunde hervor, so daß sein roter Mantel ihn im Rücken wie ein geblähtes Segel, an der Seite in wirbelnde Falten zerfließend umgibt. Verzweifelt ringt er die Hände und hebt das von wild flatternden Locken umgebene Haupt zu seinem göttlichen Herrn und Dulder empor.¹⁾

Diese schwingvolle Bewegung an Figuren findet ihre reiche Unterstüzung in dem wogenden Auf und Ab, Vor und Zurück, das die architektonische Gliederung durchströmt, in den feinen Schwingungen des Gebälkes und der Bekrönung, in dem wirbelnden Spiel der Rocailleschnörkel, die die Gemälde umwuchern und besonders bei den seitlichen volutenartigen Abschläffen sich zu reichstem Leben entfalten.

Wir erwähnten, daß der Meister Ager den Betrag für die Figuren des Wormbacher Altars nach Altenrütten geschickt erhält. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß er auch dort Arbeiten ausgeführt hat. Ich möchte ihm hier die Skulpturen der Seitenaltare zuschreiben als ein späteres Werk seiner Hand. Besonders zeigen diejenigen des linken Altars die in Wormbach angeschlagenen Tendenzen in ausgeprägterem Maße. Die Behandlung der Gewandung ist von ähnlicher Art, in der Ausprägung der Gerichtszüge finden wir die gleichen Merkmale; auch das Haar des Johannes ist in denselben weichen, mattenartigen Wellen gegeben wie bei den Aposteln zu Wormbach, so daß die Werke nur aus der Hand eines Meisters stammen können.

Bei der zeitlichen Einordnung dieser Skulpturen können uns mehrere andere Daten Hilfe leisten. 1754

¹⁾ Dehio, S. 234: reiche Ausstattung, 18. Jahrhundert.

bis 65 ist die Kirche zu Altenrütchen erbaut, 1760 erhält Alexander seine Restzahlung für den Wormbacher Altar. Da die Altäre zu Altenrütchen eine weitere Stufe zum vollentwickelten Rokoko zeigen, so müssen sie um 1770 entstanden sein, wobei als äußere Grenze vielleicht die an der Westfassade des Turmes angebrachte Inschrift mit der Jahreszahl 1779 gelten kann. Nach Akte 2¹⁾ wird am 16. April 1766 die Erlaubnis zur Einweihung von Altären gegeben, wodurch das vorstehend angenommene Datum einigermaßen gesichert erscheint.

Vergessen wollen wir nicht, in diesem Zusammenhange die beiden gleichzeitigen Beichtstühle noch eines Blickes zu würdigen, von denen der eine von dem hl. Franziskus, der andere von der hl. Magdalena, beide über einer Puttenwolke schwebend, bekrönt wird. Besonders die Magdalena lehnt sich durch die pathetische Gebärde, mit der sie die rechte Hand auf die Brust legt, nahe an die Figuren des linken Seitenaltars an. Ein hl. Knecht, der zur Bekrönung eines dritten Beichtstuhles gedient haben mag, zeichnet sich besonders durch das Interesse an der stofflichen Wiedergabe der Spitzen des Chorhemdes aus.

Sind wir mit diesen Werken zeitlich schon in die letzte Phase des Rokoko gelangt, so bietet sich auch formal ein Beispiel für das völlige Regieren architektonischer Schwere und statischer Gebundenheit, das diese Epoche mit einer wahren Leidenschaft zu verfechten suchte, in dem Hochaltar des Klosters selbst, der bis 1884 in Attendorf war, wo heute noch zwei Figuren, St. Alexander, der Patron der Kirche von Grasschaft, und St. Georg, Vertreter jener charakteristischen, gepanzerten Rittergestalten, zu finden sind, die zum Hochaltar gehört haben sollen, aber qualitativ und stilistisch in keinem Verhältnis zu ihm stehen, während der Altar selbst sich jetzt in Fröndenberg a. d. Ruhr befindet. Er zeigt einen tabernakelartig runden Aufbau, den vier Säulen gliedern, während die seitliche Abgrenzung eine weitgeschwungene Balustrade bildet. Über dem Gebälk steigen ebenfalls Voluten auf, auf denen je ein geflügeltes Putto kniet, während zwischen ihnen das

¹⁾ Siehe Anhang: Altarmaterial.

strahlende Herz in einer Kuschelwolke steht. Die Bekrönung bildet der Kreuzifixus.

Der Altar dürfte in seiner heutigen Gestalt stark reduziert sein, da außer dem Kreuzifixus und den beiden Putten jeder plastische Schmuck fehlt. Die neue Fassung mit reichlicher Verwendung von Gold und der sonst bei Polychromierung von Grasschafter Skulptur dieser Zeit üblichen Skala fremden Farben lassen den Eindruck etwas zerrissen erscheinen, der ein einheitlicherer gewesen sein wird und bei Vorhandensein alles Plastik auch wohl imponierendere Wirkung gehabt haben dürfte. Denn bei der heutigen Anordnung muß es befremdlich erscheinen, daß das Kloster, welches so viele Kirchen mit plastischem Schmuck versehen hat, sich selbst mit einem Hochaltar begnügt haben sollte, der im Vergleich zu der sonstigen Ausstattung, den Beichtstühlen, der reichfigurierten Kanzel, besonders aber der machtvollen Erscheinung der zwölf Apostel zu winzig erschienen und fast erdrückt worden wäre. Aber auch so erkennen wir im Rhythmus des Aufbaues und der Behandlung des Ornamentes die Feinheiten der Grasschafter Schule wieder mit ihrer Vorliebe für die bewegte Linie als Ausdruckswert in der Kokokofartusche, im feinprofilierten Rocailleornament.

Die Datierung bereitet durch das völlige Fehlen der Skulptur einige Schwierigkeiten. Bei der 1747 erfolgten Einweihung der neuen Klosterkirche werden sechs Altäre erwähnt. Damals kann aber dieser Hochaltar noch nicht bestanden haben, da er im Vergleich zu dem sonstigen Material aus dieser Zeit zu vollentwickelte Kokokofformen zeigt. Auch gegenüber den nach 1750 entstandenen Aposteln — heute in Winterberg — erscheint er stilistisch so viel jünger, daß wir ihn mindestens in die Jahre 1770—75 setzen müssen.

Ein weiteres Stück des vollentwickelten Kokokofs ist die Kanzel in der sog. alten Kirche zu Warstein (Abb. 11). Auf dem unteren Rande ihres Bechers sitzen auf Voluten vor ornamentierten Pilastern die vier Evangelisten mit Buch und Attributen. Die Wandflächen zwischen ihnen füllt Rocaillemuschelwerk. Den Schalldeckel, dessen inneren Aufbau gleiche Rocailleornament zieren, bekrönt, von Voluten gestützt, ein Engel, der auf einer Puttenwolke über

der Erdfugel schwebend zum jüngsten Gericht in die Posaune stößt, während sein linker Arm die Gesetzestafeln hält. Der Rand ist mit der charakteristischen Verzierung des Régence, den Lambrequins versehen.

In diesem Werk hat innerhalb unseres Materials neben den Seitenaltären zu Altentrüthen das Stilgefühl des Rokoko seine reinste Ausprägung gefunden. Überall fühlen wir das feine Empfinden für die Schwingung der Linie in Voluten, Rocailleornament — besonders grazios an der Kanzelrückwand — und maureskenartigen Wandwerk am Boden des Kanzelbeckers. Die Plastik kommt diesem Bemühen entgegen durch ein rocailleartiges bozetto in der Behandlung der Draperie, das seinerseits einen schillernden, immer bewegten Eindruck geben will. Es ist ein Rokokowerk reinsten Prägung, klarer noch als die Seitenaltäre zu Altentrüthen und daher auch wohl ein wenig später entstanden, aber immerhin in ihre nächste Nähe, in die Jahre 1775—80 zu stellen.^{1) 2)}

Die Kanzel findet ihr einfacheres Gegenstück in derjenigen von Altentrüthen (Abb. 2). Auf dem Wulste am unteren Rande ihres Beckers sind in ähnlicher Weise die vier Evangelisten angebracht, zwischen denen auf der Wandung des Beckers, umgeben von Muschelornament, die Halbfiguren der Propheten erscheinen. Den Schalldeckel bekrönt, von Voluten gestützt, die Erdfugel, über der, auf einer Puttenwolke stehend, ein Engel schwebt, der die Rechte mahnend erhebt, während seine Linke die Gesetzestafeln umspannt. Auf der Rückwand ist zwischen umrahmenden Rocailleornament in flachem Relief die Taufe Christi dargestellt. Das Werk ist die Arbeit eines mehr provinziellen Meisters als desjenigen zu Warstein, was sich

¹⁾ Die von Dehio gegebene Bemerkung: Reiche Ausstattung, barock, Qualität nicht gut, soll sich wohl auf die übrigen Inventarstücke der Kirche beziehen.

²⁾ Eine ähnliche Kanzel fertigte — um eine süddeutsche Parallele zu nennen — z. B. Ignaz Günther für die St. Georgskirche in München-Bogenhausen (Abb. A. Feulner: Ignaz Günther, Jahressgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Wien 1920, Tafel 11). 1774 erhielt er hierfür die Restzahlung. Die ornamentale Behandlung ist die gleiche, ebenso schmücken Lambrequins den Schalldeckel, wenngleich bemerkt wird, daß „der knittrige Fluß der Falten zu erstarren“ beginnt. Das erwähnte Datum macht auch die Entstehung unseres westfälischen Werkes um 1780 wahrscheinlich.

besonders an der etwas schematisch behandelten Ornamentik zu erkennen gibt, der vor allem dieses Naturgewachsene, Saftvolle fehlt. Die Gewandung zeigt gleiche Motive, auch läßt die Ähnlichkeit im allgemeinen Aufbau dieselbe, vielleicht etwas frühere Entstehungszeit — um 1770 — vermuten.

Als die legt datierten Werke treffen wir die Seitenaltäre zu Eversberg und den Altar zu Oberhundem an.

Erstere sind 1785 im Orte gefertigt. Zwei Pilaster mit korinthischem Kapitell flankieren den halbkreisförmig konverg geschweiften Tabernakel, der seinerseits ebenfalls durch zwei ornamentierte Pilaster geteilt, von Rocaille umrahmt und belebt wird. Über demselben ist die Wand konkav geschweift, so daß eine Nische entsteht, in der sich auf dem linken Altar die Madonna,¹⁾ auf dem rechten der hl. Nikolaus findet. Den oberen Aufbau bilden die in einer mit Strahlen versehenen Küsselwolke schwebenden Heilsymbole, umgeben von geflügelten Engelköpfen, seitlich begrenzt durch Voluten, die sich aus der konkav geschweiften Rückwand entwickeln, bekrönt von einer präziösen Rocailleartusche.

Die Altäre sind von der gleichen rötlichen Marmorierung überzogen, die wir von Arnsherg und Wormbach her kennen, und heute durch je eine Heiligenfigur, die hl. Agatha und Johs. Baptista auf dem linken, die hl. Laurentius und Quirinus auf dem rechten ergänzt.

Der Altar zu Oberhundem ist 1785—86 vom Hause Bruch gestiftet worden.²⁾ Er zeigt für diese späte Zeit einen Aufbau von überraschender Schwere der Formgebung, die ganz wieder an die hochbarocke Lösung anknüpft.

Hier je paarweise geordnete Säulen, zwischen denen eine Heiligenfigur steht, flankieren die Mittelpartie, wo in einer Nische, die von einem Rocaillerahmen umgeben

¹⁾ Die Madonna erinnert in der Haltung der Beiden auf die Brust gepreßten Hände an die gleiche Fassung in Oberkirchen und am Westportal der Nikolaikirche zu Brilon (1772—82).

²⁾ 1785/86 vom Hause Bruch gestiftet, das im 18. Jahrhundert das Patronat über die Pfarrkirche hatte, und zwar von den Familien Schade und Brede. Als Verfertiger ist ein Landsberg-Behlen (?) aus Ahausen b. Attendorf bekannt (nach mündl. Mitteilung).

und einem mit Lambrequins verzierten, von Putten getragenen Baldachin bekrönt wird, der hl. Lambertus steht. Im Oberbau findet sich in einer ähnlichen Nische die Gestalt Christi mit der Weltkugel, dem zwei adorierende, auf Voluten sitzende Putti zugewandt sind. Seitlich davon auf einer Volute stehend je eine rocailleverzierte Vase. Als Bekrönung die Taube, in einer mit Strahlen versehenen Kückelwolke schwebend, begleitet von je einer Volute und Vase. 1835 ist der Altar renoviert worden, wobei man aber den Heiligen verschont zu haben scheint; denn er steht jetzt in seiner sicherlich ursprünglichen Polychromierung in weißem Gewande, hellbraunem Mantel mit hellgrünem Futter mit so wirkungsvoller inmitten des sonst neu gefaßten Altaraufbaus.

Ein Versuch, die Eindrücke, denen wir begegnet sind, kurz zusammen zu fassen, wird auch für dieses letzte Kapitel auf eine weitere Steigerung zu freier Bewegung in der figuralen Skulptur, im Ornament und Aufbau hinweisen müssen. Im Aufbau ein Bemühen, sich von letzter architektonischer Gebundenheit und Schwere zu befreien durch Stellung der Säulen und abstrakte Volutenkonstruktionen im Oberbau des Altars (Fröndenberg). Nicht zufällig berühren sich hier Anfang und Endpunkt der Entwicklung: Dorlar—Fröndenberg; es ist dasselbe Gestaltungsprinzip, das die ganze Epoche durchzieht.

In der Figurendarstellung Hinneigen zu wiegender, tänzelnder Schrittstellung, Auflösen der Gewandmasse in einzelne, flatternde Fetzen, betont durch eine rocailleartige Behandlung der Oberfläche (Altenrüthen, Johannes; Warstein, Kanzelfiguren).

Im Ornament ausschließliche Verwendung von Rocaille, das durch sein feines Linienspiel der sonst angestrebten Bewegung am weitesten entgegen zu kommen weiß. Selbst der Akanthus muß, wo er noch auftritt, sich zugunsten dieses Hauptmotivs eine Umwandlung gefallen lassen, die ihn weit von der naturalistischen, vollquellenden Wiedergabe des Hochbarocks entfernt.

Überall ein permanentes Fließen im schillernden Auf und Ab, Vor und Zurück. Der Akanthus flammt, das Rocaille sprüht, und in diesen flimmernden Tanz wirbeln die bunten Gewandfetzen der spiralig gedrehten Figuren.

Deutsches Rokoko! Und selbst vor diesen zweitrangigen Werken provinzieller Meister fühlen wir, es ist letztes, brünstiges Aufflammen barocker Gestaltungssehnsucht, letzte Gestaltungsmöglichkeit plastischer Eindrücke überhaupt.

C. Verbreitung des Barockgedankens in der westfälischen Plastik und seine formale Abwandlung im 17. und 18. Jahrhundert.

In Westfalen bilden sich im 17. Jahrhundert durch Zusammenarbeiten mehrerer Künstler in einem Schulverhältnis einzelne Kunstzentren heraus. Wie Grate ragen sie aus der allgemeinen Entwicklung hervor; an ihrem Fuße entfaltet sich eine rege künstlerische Tätigkeit, die im 18. Jahrhundert durch die Gunst höfischer und geistlicher Auftraggeber einen beachtenswerten Aufschwung nimmt.

Paderborn steht hier an erster Stelle, wo die älteren Mitglieder der Gröningersfamilie, Heinrich, Gerhard und Johann, arbeiteten. Nach Übersiedlung der letzteren nach Münster wurde diese Stadt durch ihre fruchtbare Schule zu einem Mittelpunkt künstlerischer Betätigung, die im 18. Jahrhundert unter Heranziehung auswärtiger Kräfte ein reiches Feld besonders unter dem Bischof Clemens August fand. Dann ist Coesfeld¹⁾ zu nennen, wo im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts der Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen eine Künstlerschar an sich zog, um der zur Residenz erwählten Stadt auch nach außen hin durch Schloß und Jesuitenkirche repräsentative Gebäude zu geben. Hier ist besonders Johann Kendeles aus Paderborn zu erwähnen, der mit Johann Hildebrandt von Steinen und dem Laienbruder Peter Losen das reiche Barockmobiliar der Kirche verfertigte.

Ein weiterer Kunstkreis, der sich jedoch vorerst noch nicht der Gunst eines hohen Auftraggebers erfreuen konnte, bildete sich um das Städtchen Giershagen im Kreise Brilon, wo die Familie der Bape²⁾ tätig war, aus der erst später Heinrich Bape nach Waldeck berufen wurde, wo er 1695 in Korbach, darnach in Wildungen ein Grabmal errichtete

¹⁾ Vgl. Hans Hüter, Coesfeld.

²⁾ Diese Zeitschrift 58 (1900) II S. 199—206.

und somit aus dem Kreise unserer Betrachtungen ausscheidet. Hier treffen wir auch einen Niederländer an, van de Wahl aus Brabant, welcher der Gefelle Heinrich Papes war.

Erwähnen wir noch den Namen des Adam Stenelt, der in Osnabrück und Minden tätig war, so haben wir damit zwei weitere Orte genannt, an denen barocke Formgedanken ihren ersten, künstlerisch-formalen Ausdruck gefunden haben, wenngleich letzterer außerhalb unseres Betrachtungsgebietes liegt.

Verfolgen wir nun die Entwicklung im einzelnen, so finden wir in Westfalen um 1700 unter dem Einfluß der Niederlande einen eigenen Barockstil sich entwickeln, der durch das Ausponderieren der plastischen Massen eine besondere Note erhält. Die untersehten Gestalten, deren Formen eher modelliert als geschnitten oder gemeißelt erscheinen, sind von einem geschlossenen Kontur in einem Zuge umschrieben, der nirgends durch einen in wilder Leidenschaft herausgestoßenen Arm oder einen wirbelnden Gewandfalten zerrissen wird. Brinckmann charakterisiert in seiner „Barockskulptur“ dieses Wesen als „eine halbgewollte, halb vom Temperament erzwungene Zurückdämmung“. Wie die westfälische Landschaft ihre Reize nur in Feierstunden enthüllt, wie in den Menschen dieser Landschaft neben einer tiefen Versonnenheit auch eine starke Leidenschaft schlummert, die zu Augenblicken in nie geahnter Glut hervorbrechen kann, so liegt auch in ihrer Kunst ein „barockes Ausdrucksverlangen“, das wie Funken unter der Asche glüht. Und sollte dies nicht um so packender, hinreißender wirken, als ein lautes, oftmals sehr leeres Pathos? Es konnte sich deshalb auch im Rokoko nicht die kokettierende Sinnlichkeit süddeutscher Skulptur entwickeln.

Ein „jedes Volk schafft sich in seiner Kunst ideale Auslösungsmöglichkeiten für sein Lebensgefühl“. Der von Natur aus bedächtige Westfale hält deshalb zäh an einer Formenwelt fest, die dieser Stammeseigenart einen besonders adäquaten Ausdruck zu verleihen weiß. Es dürfte daher auch bemerkenswert sein, daß die Westfalen, obwohl sie den neuen Stil erst aus zweiter oder dritter Hand durch Vermittlung von holländischen und süddeutschen Künstlern kennen lernten, als er in seinem Ursprungs-

lande bereits zu voller Höhe entwickelt war, doch wieder an seine anfängliche Formgebung anknüpfen, den Eigenwert der Linien sprechen lassen und eine gewisse kompakte Gebundenheit der plastischen Massen bevorzugen, die ihrem Wesen mehr entgegen kam, als sich einer vollkommenen Formaauflösung anzuschließen.

Die der westfälischen Barockplastik anhaftende Schwerflüssigkeit der Formgebung tritt auch schon durch einen Vergleich mit der gleichzeitigen süddeutschen zu Tage. Hier ein lebhaftes Spiel der Lichter auf den Graten der wirbelnd bewegten Gewandung, aus deren Fugen die Extremitäten emporschließen wie in befreiendem Aufjauchzen, das die ganze Materie ergreift, und dort ein dumpfes Zusammenballen der Formen, deren Schwere noch sehr häufig durch das Fehlen der Polychromie erhöht wird. Wenn auch die von uns betrachteten Stücke durch eine reiche, allerdings gedämpfte Farbgebung ausgezeichnet sind, so macht sich doch bei ihnen nicht diese Ausgelassenheit in der Bewegung der Figuren geltend, wie wir sie in Süddeutschland finden.

Halten wir nach Werken dieser Epoche Umschau, so begegnen uns die große Anzahl der Epitaphien in den Formen des Frühbarocks, jener Wandgräber, in denen später dieser Stil mit seiner Sucht nach Repräsentation den beifälligsten Ausdruck fand. Auch hier sind vor allem die Mitglieder der Familie Gröninger zu nennen, die in ihren ersten Baderborner Arbeiten schon ein entschiedenes barockes Formgefühl betonen, das sich allerdings in den vorstehend charakterisierten Grenzen hält. Erst unter Johs. Wilhelm Gröninger hebt sich dieser Druck, der bisher auf der westfälischen Barockplastik gelagert zu haben scheint, und wir haben ein sehr interessantes Beispiel dafür, wie zu Beginn des neuen Jahrhunderts fast spontan eine Wendung zu höchst barocker Formgebung einsetzt, in zwei Stücken zu Greven, Kreis Münster-Land, einem 1700 datierten Epitaph,¹⁾ das noch durchaus im gewohnten Stil des 17. Jahrhunderts gehalten ist, und der Kreuzigungsgruppe von 1724,²⁾ die bei der kurzen

¹⁾ Ludorff, Münster-Land Tafel 44, 1.

²⁾ Dasselbst Tafel 44, 2.

Zeitspanne nicht im mindesten den tatsächlich vorhandenen Reichtum hochbarocker Bewegung ahnen läßt.

Aber parallel mit dieser durchaus fortschrittlichen Tendenz läuft eine andere, die gerade unter Beibehaltung der Formgebung der vorausgegangenen Stilepoche die Linie, auch als Kontur einer straff umzogenen Silhouette, wirken läßt, so daß das eigentliche Element des Barocks, die Bewegung der plastischen Massen, eine dadurch hervorgerufene Belebung durch Licht und Schatten und eine Bereicherung der Umrisslinie garnicht zu Worte kommt. Für Westfalen bedeutet dieses Vorgehen denselben zähen Konservatismus gegenüber der herrschenden Kunstform, der nicht gewillt ist, dieselbe alsbald dem neuen Eindringling preiszugeben, wie wir ihn auch beim Übergang vom Romanischen zur Gotik feststellen können.

Dieser läßt eine Formensprache aufkommen, wie sie uns in der Kreuzigungsgruppe der 1737 erbauten Johannis Kapelle zu Rütthen begegnet, in der 1753/54 von Ayrer aus Paderborn errichteten Gruppe des Calvarienberges zu Bödefeld¹⁾ und den Fassadenfiguren des 1750 erbauten Turmes der Kirche²⁾ ebendort; Beispiele, die sich leicht vermehren ließen. Bedenken wir, daß um diese Zeit etwa ein Artus Quellinus nicht nur die Niederlande, sondern auch Deutschland mit manchem Werke seiner Hand beschenkt hatte, die nicht ohne Eindruck bleiben konnten, daß in Süddeutschland höchstgesteigertes Rokoko durch Meister wie Asam, Johann Bapt. Straub, Ignaz Günther zum Vortrag gelangt, so haben wir ein Bild für die Zähflüssigkeit der westfälischen Kunst als Ausdruck des Volkscharakters.

Dieses Moment läßt auch durchaus zu, von einer „Hauptansicht“ zu sprechen, von der aus die Plastik betrachtet sein will (Simbte: Pietà), ein Wunsch, dem der Barock die größten Schwierigkeiten entgegen zu setzen suchte, ja seinen höchsten Triumph darin findet, diesen überhaupt zur Unmöglichkeit zu machen.³⁾

¹⁾ Festschrift zum 150 jährigen Jubiläum des Kreuzberges zu Bödefeld, Bochum 1879.

²⁾ Ludorff, Kreis Meschede Tafel 3, 1.

³⁾ Ludorff, Kreis, Münster-Land. Vgl. Schapbetten, Selbdritt, Tafel 107.

Der Einfluß Hollands auf die Verbreitung des Barockgedankens in Westfalen scheint nur ein indirekter gewesen zu sein, indem die westfälischen Künstler das Land zu Studienzwecken aufsuchten¹⁾, während außer dem vielgereisten Floris holländische Plastiker in Westfalen kaum je von Einfluß waren. Wohl herrscht in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paderborn ein reiches Kunstleben, wohin rheinische und italienische Künstler kamen; auch belgische Meister entsenden dorthin ihre Schüler; ein Ludwig Willemsen baut den Hochaltar des Domes.

In größerer Anzahl begegnen wir jedoch Malern. 1617 wurde Adrian Bongard von Amsterdam berufen, um Altarbilder anzufertigen für die Lamberti-, die Jesuiten- und Minoritenkirchen, die jetzt zerstört sind — 1622 versah er die Flügel des Hochaltars mit Malereien, dessen plastischer Schmuck aus der Hand Gerhard Gröningers stammt.²⁾ Gerhard Terborch kommt 1646 nach Münster, um für den Rathausaal die „Unterzeichnung des Westfälischen Friedens“ zu malen und die Bildnisse der Gesandten in der Ratskammer. Johann Moritz Verkruzen wird 1712 sogar in die Gilde zu Münster aufgenommen.

Die eigentlichen Wegbereiter des Barocks in Westfalen waren Süddeutsche und Italiener;³⁾ Tiroler, süddeutsche Maler und Stuckateure wurden durch den Hof der bayerischen Kurfürsten herangezogen, die seit 1585 die Regierung der Bistümer Münster und Paderborn in Händen hatten. Besonders unter dem kunstliebenden Bischof Clemens August (1723—61) wurde der Andrang fremder Künstler nach Münster, welches sich unter seiner Regierung zu einem großartigen Kunstzentrum emporchwang, so stark, daß die westfälischen Meister sich derart zurückgesetzt fühlten, daß sie in einer Eingabe ihre Unzufriedenheit über die Bevorzugung der Fremden zum Ausdruck brachten und schließlich zur Selbsthilfe schritten, die einen blutigen Ausgang nahm.⁴⁾

¹⁾ Joh. Willh. Gröninger kehrt 1701 von seiner Wandererschaft zurück, die ihn nach den Niederlanden geführt hat. Gerh. Gröninger war 1624 nachweislich in Antwerpen.

²⁾ Vgl. Schmitz, Münster S. 95.

³⁾ Hartmann, Schlaun S. 285.

⁴⁾ Nordhoff, Westdeutsche Zeitschrift S. 227.

Wie Clemens August selbst durch verwandtschaftliche Beziehungen mit Süddeutschland verknüpft war, so brachte die Vermittlung mit Italienern — zumeist Stukkateuren — besonders sein Baumeister Schlaun. In großer Anzahl finden wir sie tätig in Münster und außerhalb bei Bauten, die unter Leitung dieses Meisters standen.

D. Stil der Grasschafter Barockplastik und ihre Stellung zur allgemeinen Westfälischen.

Versuchen wir zuletzt, Stil und Wesen des Grasschafter Barock innerhalb des westfälischen näher zu definieren! Es klingt überraschend, von einem „Grasschafter Barock“ sprechen zu wollen; doch zeigen alle Stücke, die von Künstlern dieser Schule stammen, jedenfalls um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo der Stil seinen Höhepunkt und die Klärung in der stilistischen Ausdruckskraft seiner Formgebung erreicht hat, zunächst in der formalen und technischen Durchbildung, dann aber — was in diesem Falle wohl noch wichtiger ist — in der polychromen Behandlung, soweit sie noch in alter Fassung vorhanden ist, eine so durchgehend gleich gestimmte Note, daß es nicht als zu gewagt erscheinen dürfte, von einem speziell „Grasschafter Barock“ zu sprechen.

Fragen wir nach dem Überblick über die künstlerische Tätigkeit des Klosters Grasschaft, die wir durch die bemerkenswertesten Stücke illustriert haben, nach ihrem Wesen und Stil und der Stellung dieser Skulpturen innerhalb der sie umgebenden gleichzeitigen Barockplastik, so müssen wir sagen, daß sie hier einen Fremdkörper darstellen. Schon durch die ausschließlich angewandte Polychromie fallen sie aus der sonst üblichen Gewohnheit der Westfalen, die Plastik ohne Farbe zu lassen, heraus. Wird hierdurch eine gewisse Formauflösung bewirkt und unterstützt, während man sonst nur bemüht war, durch Licht- und Schattenverteilung im dunklen Holze eine Art polychromer Wirkung zu erreichen, so gelangt dadurch zugleich — obwohl die Farbe in ihrer Zusammenstellung durchaus gedämpft und zurückhaltend angewandt ist — eine leichtere, heitere Auffassung in die Plastik, die der erdgebundenen westfälischen sonst fremd zu sein pflegt.

Betrachten wir ihren künstlerischen Habitus insgesamt, so werden wir eine süddeutsch gestimmte Note nicht verkennen können, die sich am deutlichsten in der Immaculata zu Callenhardt ausprägt. Ihre nächsten Verwandten haben wir in den Fassadenfiguren der Jesuitenkirche zu Büren,¹⁾ die von dem süddeutschen Meister Johann Theodor Axer²⁾ angefertigt sind. Hier finden wir die gleichsam süddeutsch unterstrichene Virtuosität in der Behandlung der Gewandmassen, die ein Sturm um die Gestalten zu jagen scheint, so daß sie — zumal die Madonna — in rotierende Bewegung geraten. Diese Fassadenfiguren sind teils gearbeitet von Johann Jacob Bütt, jedenfalls ein Mitglied der bekannten Paderborner Bildhauerfamilie, teils von dem erwähnten Axer, der die Figuren des hl. Ignatius, des hl. Aloisius und der Immaculata, ferner die Putten des Portales, das Wappen und die Embleme der Fassade lieferte. Es dürfte vielleicht nicht unwesentlich sein, daß der Name dieses Künstlers in Verbindung steht mit den besten Stücken aus dem Grafschafter Kreise, zumal die Madonna zu Büren und die Immaculata zu Callenhardt zeigen formale Ähnlichkeiten, in die wiederum die von Axer (Axter) gefertigten Altarfiguren zu Wormbach einzubeziehen sind, ferner der linke Seitenaltar zu Altenrütthen und die Taufdeckelgruppe in der Stadtkirche zu Geseke (Abb. 12). Leider hat sich über die näheren Lebensumstände dieses Meisters nichts finden lassen, doch scheint die Annahme, daß es sich um den gleichen Künstler handelt, nicht ausgeschlossen, der sich damit wenigstens durch seine Werke als festumrissene Persönlichkeit zu erkennen geben würde. Aber daß auch ein Westfale fähig war, es dem Süddeutschen gleich zu tun, lehrt die kleine Madonna von Joh. Wilhelm Gröninger am Mauritiuskirchplatz zu Münster oder die am Martinkirchhof ebendort, die, sollte sie nicht eigenhändig sein, doch seiner Schule entstammen dürfte. Werfen wir noch einen Blick auf die qualitätvolle Gruppe am Paulinischen

¹⁾ Vgl. Hartmann, Schlaun Abb. 10.

²⁾ Joh. Theod. Axer arbeitete in den Jahren 1755—57 den Fassadenschmuck der Jesuitenkirche zu Büren, die Wappen am Schloß Neuhaus bei Paderborn mit der Jahreszahl 1732. Vgl. Hartmann S. 34, 35, 227, 228.

Gymnasium zu Münster, 1700—1708—1733 datiert, so kann dieser Vergleich mit einem Werke eines bedeutenden westfälischen Bildhauers nur geeignet sein, die Vorzüge unserer Immaculata ins rechte Licht zu rücken.

Gleichfalls von der Vorstellungsweise des Südens inspiriert erscheinen die beiden hl. Innozenz und Sixtus auf dem Hochaltar zu Callenhardt. Sie finden ihre Vorbilder in den Figuren, die Bernini für die Fassung des altchristlichen Thrones Petri an der Chorschlußwand von St. Peter entwarf. Von ihnen scheint besonders der Augustinus¹⁾ Eindruck gemacht zu haben: es kehrt die gleiche Bewegung des schleifenden Schrittes, die herausgebogene rechte Hüfte und die in halbkreisförmigem Schwunge von der Schulter herabfließende, über dem linken Knie zusammengeballte Draperie des Mantels — wenn auch sehr abgeschwächt — bei unseren Figuren wieder. Gab der große Italiener trotz dieses Aufgebotes von gewaltigen Gewandmassen nur eine Gestalt, die man bewundern muß, die zur Achtung zwingt, nur einen Typus, so stattet der Deutsche, der Westfale sie mit naturalistischen, individualisierenden Zügen aus, die sie uns menschlich näher rücken, so daß man sie lieben kann. Wollen wir sie bewegter haben, also dem Zeitgeist entsprechender, so sei erinnert an die Figuren, die z. B. Ignaz Günther für den Hochaltar zu Neustift schuf,²⁾ besonders an den hl. Augustinus und sein Tonmodell im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, die sich leicht schwingend in tänzelndem Schritte drehen. Aber es muß immer wieder betont werden, daß ein weniger starkes Ausgeprägtsein dieser Stilmerkmale bei den Westfalen nicht in einem Unvermögen, sondern in der geistigen Struktur der Rasse zu suchen ist. Wir haben jedoch in unserem Material — an das Faltenmotiv anknüpfend — auch Vorläufer in den Kirchenvätern am Kanzelbecher zu Wormbach. Einem ähnlichen Motiv begegnen wir bei den Skulpturen der Seitenaltäre in Brunskappel, dem hl. Clemens vom rechten Seitenaltar zu Callenhardt, an den sich unmittelbar der hl. Lambertus zu Oberhundem anschließt, der den barocken

¹⁾ Brinkmann, Barockskulptur Abb. S. 250.

²⁾ Adolf Feulner, Ignaz Günther, Jahresgabe d. Deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft 1921, Tafel 3 und 8.

Schwung der Gewandung nach dieser Seite hin am eindrücklichsten zu geben weiß. Auch an einigen Apostelgestalten können wir diese Anordnung der Draperie verfolgen, und selbst der Johannes zu Altenrütthen läßt in seinem außerordentlich bewegten Mantel den Grundzug dieses Motivs erkennen.

Aber neben dieser süddeutsch anmutenden Note die z. T. mit italienischen Reminiszenzen durchsetzt ist, finden wir auch eine Eigenart, die doch wieder ganz deutsch vor allem norddeutsch, zu sein scheint und die sich in den Apostelgestalten von Callenhardt manifestiert: ich meine die neben einer im Einzelnen durchaus barocken Formung außerordentliche Schlankheit der Proportion, die „geheime Gotik“. Sie ist ein ureigenstes Element germanischen Wesens, begleitet als Unterströmung die heterogenst gerichteten Formgebungen und charakterisiert im vorliegenden Falle die germanische Note in der Internationalität des Barockstils, das „nördliche Element, ohne das er nicht denkbar ist“. Die Apostel an der Kanzel zu Warstein atmen den gleichen Geist. Ich fand Skulpturen derselben Auffassung leztthin im Petrus und einem Evangelisten am 1696 errichteten Hochaltar des Domes zu Lübeck¹⁾ und möchte in diesem Zusammenhange auch auf die Apostel eines Meisters hinweisen, der in der Herausarbeitung des gekennzeichneten Elementes zum Bizarren und in der Charakterisierung der Köpfe bis zur Karrikatur geschritten ist: der Hamburger Münstermann.²⁾

Noch einige Bemerkungen über das Technische, das bei unseren Werken die geistige Note mit beeinflusst. An die ausschließliche Anwendung von Polychromie wurde erinnert und auf die hierbei ausgebildete, besonders charakteristische Skala verschiedentlich hingewiesen. Aber auch im rein Plastischen können wir einen Entwicklungsgang verfolgen von kubisch gebundener Form zu einer immer weiter fortschreitenden Auflösung, unterstützt durch die Behandlung des Materials, die es durch den Künstler erfahren hat. Umspannen Petrus und Paulus am Altar von Wormbach mit weitausholender Armbewegung ihr

¹⁾ Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck, III. Bd. 1. Teil S. 118.

²⁾ Abbildung bei Brinkmann S. 206.

Buch, so daß dadurch eine Sprengung der Blockhaftigkeit gegeben ist, so wird doch das Handgelenk mit den Fingern, also jener äußerste Punkt, wo die Bewegung zerflattern würde, nach einwärts gebogen, um den Kräftestrom dem zentripetalen Bette wieder zuzuleiten.

In diesem Zusammenhange sei noch auf einige andere Apostelfiguren verwiesen, um durch Vergleich mit unseren Skulpturen deren Qualitäten ins rechte Licht zu rücken und sie als Endpunkt einer dort erstmals anhebenden formalen Entwicklungslinie erkennen zu lassen.

In der Kirche zu Seppenrade, Kr. Lüdinghausen, findet sich ein Altar mit Kreuzigung und gleichen Apostelfiguren.¹⁾ Der Altar wird von Koch dem Gerhard Gröninger zugeschrieben und setzt sich vielleicht zusammen aus zwei Werken, die 1634 und 35 angefertigt sind.²⁾ Hier haben wir noch eine vollkommen ruhige Haltung der Gestalten, deren sicherer Stand durch mehrere Steilfalten unterstrichen wird. Nur die quergelegte Draperie des Mantel beim Paulus und die leichte Drehung in den Körpern lassen das Leben der plastischen Bewegung ahnen, das sich in so reicher Fülle einige Jahre später entwickeln sollte. Vergleichen wir hiermit zwei Figuren aus dem Landesmuseum zu Münster,³⁾ so werden wir erkennen, wie hier der verborgene Keim schon zu reichster Blüte entfaltet ist: Die Gestalten schwingen, unterstützt von der Gewandung, die besonders den Petrus in kurvenartiger Bewegung umzieht, so daß das Auge das Verlangen hat, die Skulpturen von mehreren Seiten zu betrachten.

Sie stellen als westfälische Werke für diese Zeit eine erstaunliche Höhe barocker Formgebung dar.

kehren wir jetzt zu unseren Aposteln nach Wormbach zurück, so erscheinen diese auf den ersten Blick weniger barock empfunden; aber wir werden bald die geistigen Fäden erkennen, die von der einen Figur zur andern leiten und formal durch eine Kreuzung der Bewegungsachsen zum Ausdruck gebracht sind: Petrus hat die linke Hand mit dem Schlüssel gesenkt, dagegen das Haupt erhoben, während Paulus nach unten blickt und mit der

¹⁾ Abbildung bei Koch Tafel V.

²⁾ Vgl. daselbst S. 56.

³⁾ Meyer S. 98, Abbildung 227, 228, datiert um 1650.

Sinken das Buch sehr hoch umspannt. Dieses alles ist gewollt, berechnet aus dem Geist der Zeit, der selbst in diesen zweitrangigen Werken beredete Interpreten findet.

Sprachen wir zuvor von der Sprengung der Blockhaftigkeit, so besitzt in solcher Eigenschaft gerade der rechte Arm der Immaculata zu Callenhardt trotz der hingebenden Gebärde, die er durch seine Haltung ausdrücken soll, diese außerordentlich expressive Kraft, weil er als einziges Glied aus dem sonst geschlossenen, wenn auch sehr gewegt gezogenen Kontur herausstößt. Selbst der so ganz barock empfundene Johannes ebendort, der, was Formauflösung betrifft, als bestes Beispiel genannt werden kann, bietet formal doch nicht so viele, die geschlossene plastische Erscheinung zerfasernde Elemente, wie man bei der geistigen Spannung erwarten dürfte, die in der Figur liegt, deren Schwingung durch ein rocailleartiges bozetto in der Behandlung des Materials unterstrichen wird. An lezt-erwähnte Eigenschaft anknüpfend wollen wir noch einmal die Kanzel von Gesefe betrachten. Möchte man sich das ganze Werk wegen seiner eleganten Kurven und scharf geschnittenen Profile aus Marmor aufgebaut, die Reliefs wegen ihrer detaillierenden Minutiösität in Bronze gegossen wünschen, so lassen die Figuren der Evangelisten, vor allem aber die Kirchenväter und der bekrönende Engel mit den pausbäckigen Putten an Marmorarbeit erinnern. Im Lichthof des Landesmuseums zu Münster sind vier Kirchenväter aufgestellt,¹⁾ die sich am ersten mit unseren Figuren vergleichen lassen. Im Diözesanmuseum zu Osnabrück begegnen wir noch mehreren Stücken gleicher Art aus dem Kloster Desede bei Osnabrück. Die in Münster befindlichen sind auf das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts datiert. Wenngleich ich bei unserem Werke eine etwas frühere Entstehung annehmen möchte — Form des Kanzelbeckers und ornamentale Ausstattung lassen Erinnerungen an die vorausgegangene Phase des Regencestiles erkennen —, so gewinnen wir bei einem Vergleich dieser in Frage stehenden sehr qualitätvollen Skulpturen mit den unsrigen einen Maßstab für deren künstlerischen Wert. Die gleiche, an Steinarbeit erinnernde Eleganz

¹⁾ Abbildung bei Meyer Tafel 48; aus dem Osnabrücker Kunsthandel erworben.

und Glätte der Formen bei aller vollblütigen Kraft ihres materiellen, physischen Seins.

Des öfteren haben wir Gelegenheit genommen, auf die Farbgebung bei unseren Skulpturen aufmerksam zu machen, die besonders um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo der Grasschaftler Stil seine deutlichste Ausprägung gefunden hat, von einer so einheitlichen Note ist, daß man unschwer diese Werke als von einem geistigen Ausgangspunkte kommend erkennen wird.

Daneben findet sich die Linie als Ausdruckswert, häufig angewandt in feingeschwungenen Kocailleornamenten. Die Linie war schon einmal Träger des Formwillens: in der Gotik; diese suchte in der äußersten Regierung des konstruktiven Elementes in rein mathematischer Transzendenz den höchsten Gipfelpunkt zu erreichen, den zu erklimmen ihr bei dieser Einstellung möglich war. Das Rokoko wählt wieder die Linie als Träger seiner Idee, jedoch belastet mit der ungeheuren Fülle der Erkenntnis und Erfahrung, die die Menschheit in der dazwischen liegenden Epoche gesammelt hatte, als beredter Ausdruck, als Endpunkt der Entwicklung, in der der Mensch unter „stetem Wachsen an Sinnlichkeit des Empfindens allein der Außenwelt gegenüber zu treten wagte“. Diese Linienornamentik fügt sich leicht, kokett zusammen, und doch fühlen wir den Kräftestrom des pulsierenden Lebens, der diese von innen heraus entfalteten Formen belebt sein läßt und ihnen neben dieser unerhört feinen Sensibilität auch diese unendliche Sicherheit in der malerischen Kontrastierung gibt.

Indem die Grasschaftler nun auch die Linie kultivieren als Ausdrucksträger ihres Stilgefühls, folgen sie damit durchaus den allgemeinen Forderungen der Epoche.

Fragen wir, wie überhaupt nach den strengen Formen der Renaissance ein Stil von solch internationaler Bedeutung aufkommen konnte, so scheint neben dem „Gesetz der Abstufung“, das eine Reaktion auf diese zu oft gesehenen Formen verlangte, vor allem das tiefbejahende Lebensgefühl ausschlaggebend gewesen zu sein, das die Epoche des Barock durchströmt und das sich, da der Stil immer Ausdruck eines Zeitgefühles ist, diesem mitteilen mußte und in der breiten Formbehandlung seinen Aus-

druck findet, die wiederum in einer ganz neuen Auffassung der Materie ihren Grund hat. Man hatte erkannt, welcher ungeheuren, extensiven Spannung das Material fähig war, und man bemühte sich, diese Erkenntnis im Verlaufe der stilistischen Entwicklung immer fruchtbarer werden zu lassen. Deshalb kann die Barockskulptur nicht nur als absolute Plastik gewertet werden, sondern sie muß immer zusammen gedacht werden mit dem Raume, der sie umgibt, in dem sie steht und aus dem sie, vermöge ihrer in Bewegung gebrachten plastischen Massen, Stücke herausnimmt und in sich hineinreißt.¹⁾

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte noch einmal den Johannes des linken Seitenaltares zu Callenhardt, so finden wir hier das Hineinziehen ganzer Raumteile in den plastischen Körper, der von solch einer bizarren, ornamentaldekorativ jedoch so wohlklingenden Form ist, daß man erstaunen müßte über das Gebilde, das sich ergeben würde, wenn die ihn umgebende Luft plötzlich erstarrte, er selbst sich verflüchtigen würde, so daß man den ganzen Reichtum seiner plastischen Form an dem erstarrten Luftkörper nachtasten könnte.

Ich möchte zum Vergleich auf einen Johannes verweisen, den Christian Jorhan,²⁾ Schüler Straubs und Mitschüler von Ignaz Günther, für St. Jodok, Landshut schuf,³⁾ der eine auffallende Ähnlichkeit in der formalen Auffassung zeigt, aber in dem beruhigt glatten Faltenwurf schon den kommenden Klassizismus ahnen läßt.

Gerade der organische Schwung des S-förmig gedrehten Körpers, das fast völlige Zerfließen des kubischen Volumens durch den flatternden Mantel, lassen das Auge unsere Skulptur immer wieder umkreisen, so daß wir fragen müssen: Was ist hier Front? und der Stil seine höchstmögliche Ausdruckskraft erreicht zu haben scheint. Und dann diese devotionsgeladene, religiöse Ergriffenheit! Wie ist jede Faser seines Wesens durchfiebert von dieser mystisch-erotischen Hingabe!

¹⁾ Vgl. Brindmann S. 144.

²⁾ 1756—1807, Landshut (Adolf Feulner, Bayr. Rokoko, München 1923, S. 128).

³⁾ Abbildung bei Feulner S. 175.

Aber die Mystik, der man sich gleichwie in der so ausgesprochen transzendental gerichteten Gotik hingibt, ist ganz anders eingestellt. Sie ist mehr von subjektivem Erlebnis durchpflust.

Ein neuer Transzendentalismus zieht ein, der sich von dem des Mittelalters dadurch unterscheidet, daß „jener das Heilige gleichwie etwas objektiv Gegebenes, in sich Abgeschlossenes, etwas, dessen Besitz man sicher ist, ausdeutet, während für den Barock das Motiv der Sehnsucht, des Strebens, des Sichvereinigenwollens in den Vordergrund gerückt wird“. Und „mit dem Drang nach tieferer Erfassung des Glaubens ging die Beseelung des künstlerischen Ausdrucks Hand in Hand“.

Vergleichen wir mit diesem Johannes nun die Immaculata zu Callenhardt, so werden wir bei ersterem zwar eine dem barocken Wesen geistig wie formal weiter entgegen kommende Auffassung und Behandlung finden, die sich hart an der Grenze zum Theatralischen, zur leeren Pose bewegt. Hier jedoch läßt gerade die weise Zurückhaltung in den Mitteln stilistischer Ausdruckskraft uns die Skulptur doppelt wertvoll und trotz der Fassung und des mit Süddeutschland in enger Beziehung stehenden Bestellers als ein echt westfälisches Werk erscheinen, da ein süddeutscher Künstler jedenfalls bestrebt gewesen wäre, die hier so zurückhaltend gegebenen Akzentuierungsmittel der formalen und geistigen Note stärker zu unterstreichen.

Aber daß man im Barock bemüht war, neben dieser höchst gesteigerten formalen und geistigen Ausdruckskraft auch eine naturalistische individualisierende zu Worte kommen zu lassen, zeigen besonders die beiden Gestalten der hl. Nikolaus v. Bari und Clemens auf dem Hochaltar zu Callenhardt. Vor allem der Kopf des ersteren mit dem wallenden Bart und den asketisch ausgemergelten Zügen lassen in ihrer charakterisierenden Individualisierung fast an Portraithaftigkeit glauben.

Groß und gebietend, in einer selbstsicheren Ruhe stehen sie da, ein Eindruck, der noch durch die zahlreich steil fallenden Falten der Gewandung und den sie umgebenden mächtigen Mantel verstärkt wird, der die einzige barocke Bewegung, die in den Gestalten liegt, mit „wohl-

berechneter Dekonomie“ hervorzuheben weiß. Machtvolle Repräsentanten ihres Glaubens und ihrer Kirche! Die neue Fassung, die sich an die ursprüngliche jedenfalls eng anlehnen dürfte, tut diesem Eindruck keinen Abbruch, ist im Gegenteil durch die reichliche Anwendung kräftiger Farben, die sich in dem für Grasschaft charakteristischen Kreise bewegen, geeignet, diesen zu einem großem Teil noch zu erhöhen. Will man den Wert dieser Stücke, besonders nach der geistigen Seite hin, recht erkennen, so bietet sich zum Vergleich ein anderer Nikolaus in der Kirche zu Attendorn, der vielleicht in der Drapierung des Mantels mehr barocken Schwung zeigen mag, jedoch die tiefe geistige Note, die wir gerade für unsere Gestalten als so wesentlich erkannt haben, vermissen läßt.

Der Naturalismus des Barockes will nicht die in der Renaissance verfochtenen Tendenzen ins Extreme weiter-treiben, sondern er ist ein ureignes Glied seines Wesens. Er braucht ihn, um mit Hilfe seiner sinnlich faßbaren Funktionen ins Übersinnliche überzuleiten. Hier haben wir einen Hauptfaktor des Dualismus im barocken Stilgefühl. Obwohl ein Höchstmaß transzendentaler Hingabe angestrebt wird, gelingt es dem Barock, durch einen nicht weiter überbietbaren Vortrag von feinstem, sinnlich-erotischem Naturalismus dieses Ziel weitmöglichst zu erreichen. Er stellt sich so als eine Kreuzung von Gotik und Renaissance dar mit den transzendentalen Tendenzen der ersteren und den naturalistischen der letzteren.

So erscheinen eine transzendental gerichtete Mystik und ein erdgeborener Naturalismus als die beiden Hauptfaktoren barocken Wesens, die, obwohl sie so diametral entgegengesetzt sind, doch in der phänomenalen stilistischen Konzeption ihren synthetischen Ausgleich finden, indem feinste, höchst gesteigerte Sinnlichkeit ins Übersinnliche überleitet, Endliches infolge einer Durchdringung mit stärkster geistiger Potenz bis an die Grenze des Unendlichen gerückt wird.

Wir sprachen von dem starken Lebensgefühl der Barockepoche, die eine Zeit rauschender Feste und gediegener Repräsentation ist, woraus sich die prunkvolle, ostentative Darstellung der Martyrien erklärt, die aber außer dieser auch zugleich die himmlische Belohnung zeigt. Wie

Fürstinnen gekrönt stehen die Heiligen da (Altenrütthen); als Held, bekleidet mit dem heroischen Gewande antiker Siegergestalten, feiert man den Überwinder aller fleischlichen Gelüste (Altenrütthen). Das Volk wurde so dieser „genau und unabänderlich umschriebenen Welt von Heiligen und Ereignissen innerlich näher gerückt, durch die Sichtbarmachung des ewigen Lohnes zu einem gleichgerichteten Leben angespornt“; die gegenreformatische Kirche jedoch brauchte das Heroische „als Ausdrucksäquivalent ihres triumphatorischen Wesens“.

Plastik und Malerei müssen zusammenarbeiten, „um in einheitlichen Wirkungen dem Auge das Wunderbare anschaulich zu machen“. Johannes und Maria im linken Seitenaltar zu Altenrütthen stehen vor einer gemalten Kreuzigungsszene. Als Plastik von jeder architektonischen Gebundenheit befreit und durchaus ein Eigenleben führend, treten sie doch wieder geistig — ausgedrückt durch die Blickrichtung — in Abhängigkeit von dem Gesamtaufbau des Altares.

Etwas von der prunkvollen Feierlichkeit, welche die Epoche liebte, zeigt der Altar zu Hoinkhausen mit seinem vollsaftigen, quellenden Akanthusgeflecht und den Ritterfiguren der hl. Pankratius und Gervasius in blanker Rüstung. Wallende Federbüsche und reiche Vergoldung in etwas aufdringlicher Note lassen den feinen Takt vermissen, der sich bei den Figuren in Altenrütthen findet. Hier greift die linke Hand des Gervasius zierlich den Stab der Geißel, während die rechte den Palmzweig hält, als reiche er mit höchster Grandezza wie ein vollendeter Cavalier einer Dame eine Blume hin. Es ist außerordentlich bezeichnend dafür, wie innerlich gefestigt das Stilgefühl des Barock sein mußte, der die gesellschaftliche Kultur und Etikette bis zum Äußersten getrieben hat, daß wir selbst in den zweitrangigen Werken kleiner Dorfkirchen die Eigenarten formal ausgeprägt finden, die der Geist der Zeit forderte.

Ein kurzes Wort ist noch zu sagen über die Altarbauten allgemein, die uns in den dem Kloster Grafschaft inkorporierten Kirchen begegnen. Wir finden eine wuchtige Säulenstellung nach dem Muster des römischen Barocks (Brunskappel, Oberhundem, Hoinkhausen, Belese, Hemer,

Eversberg) als Ausgangspunkt; allmählich werden die Säulen von der Rückwand weiter abgerückt, sie treten hervor, so daß die mit ihnen verbundenen Gesimse, und Giebel schräg gestellt werden, wodurch der ganze Grundriß in Bewegung gerät und zu schwingen beginnt (Callenhardt, Altengesefte, Altenrütthen, Wormbach). Die beste Lösung hat diese Aufgabe in dem letztgenannten Altare gefunden, wo das flutende Bewegungsgefühl, das den architektonischen Aufbau durchströmt, in den seitlichen Rocailleschnörkeln, den freigeschwungenen Voluten des phantastisch filhouettierten Oberbaues und der wie Silberarbeit anmutenden Dekoration seinen Ausklang findet.

Aber wir haben in unserem Material noch ein Beispiel für die fast völlige Auflösung der architektonischen Gebundenheit in dem Altar von Dorlar. Hier sind die sechs Säulen, die das Gebälk und die weitgeschwungenen Voluten des Oberbaues tragen, durch eingespannte Wandteile nicht weiter verbunden.

Einen Typus für sich bildet der tabernakelartig rund gebaute Hochaltar des Klosters, der in seiner heutigen Gestalt jedoch stark reduziert sein dürfte, da er fast jeglichen plastischen Schmuckes entbehrt.

Werfen wir in diesem Zusammenhange noch einen Blick auf die seitliche Abgrenzung des Altars, wenn dieselbe durch Akanthusranken noch weiter in den Raum eingreift. Diese krause, dichtgelegte Akanthusranke ist „das wichtigste Ornament der Stuckdekoration und Holzschnitzerei“, ¹⁾ die nicht nur zur Belebung größerer Wandflächen, sondern auch — weiter ausgesponnen — als seitlicher Abschluß der hohen Altaraufbauten ihre Anwendung findet. Auch hierbei werden wir den Fortschritt von voller, fast noch materiell gebundener Formgebung (Hoinshausen) zu einer immer leichter werdenden Auflösung (Altengesefte, Eversberg) verfolgen können. Ein letztes Beispiel bietet sich in dem nicht von Grasschaft abhängigen, 1718 datierten Altar zu Rheder (Kr. Hörter), wo sich auf dem zierlichen, graziös verschlungenen, z. T. mit Reminiscenzen an die vorausgegangene Stilentwicklung durchsetzten Akanthusgewirr kleine Putten schaukeln.

¹⁾ Vgl. Schmitz, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland, S. 180.

Gestattete der Chorraum eine noch weitere Breiten- ausdehnung, so verband man Altar und Chorseiten mit einer Wand, in der den Zutritt zu dem auf diese Weise abgeschlossenen Raum eine Tür ermöglichte, über der eine Figur angebracht wurde, z. B. in Altenrütchen die hl. Antonius und Franz Xaver, in Callenhardt die hl. Barbara und Apollonia, während man bei dem sonst recht handwerklich gearbeiteten Altar zu Fredeburg diese seitlichen Anbauten dazu benutzte, um durch eine phantastische Bekrönung von Rocailleornament über einem Sebastian und einer Schutzengelgruppe ähnlich wie in Wormbach die Silhouette noch bewegter erscheinen zu lassen.

„Stil der Graffschafter Barockplastik und ihre Stellung zur allgemein westfälischen“ haben wir dieses Kapitel überschrieben. Es wird nötig sein, besonders um letztere näher beleuchten zu können, den Kreis weiter zu ziehen und die Werke, die wir behandelt haben, noch einmal kurz zu überblicken.

Als erste Stücke trafen wir die Altäre von Beleke an; breit, massig und schwer in der Formgebung. Ihre nächsten Parallelen finden sie in den Schnitzereien der Türumrahmungen auf Schloß Schnellenberg, Kr. Olpe.¹⁾ Die von Dehio gegebene Datierung in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts²⁾ deckt sich mit der von uns angeführten.³⁾

Bewegter im Umriss — die Dreiecksgiebel sind zu Viertelkreisen geworden — stellt sich der Altar zu Hemer⁴⁾ dar. 1698 ist die dortige Kirche erbaut; Dehio setzt das Mobiliar in dieselbe Zeit.⁵⁾ Zu ihm finden wir Vergleichsstücke in den Schnitzereien auf der Adolfsburg Kr. Olpe,⁶⁾ oder in den Türumrahmungen auf Schloß Herdringen,⁷⁾ Kr. Arnsherg.

¹⁾ Ludorff, Kreis Olpe Tafel 15, 3

²⁾ Dehio S. 447.

³⁾ Sie sind 1702 von Joh. Sasse ausgeführt, der 1674—77 den Hochaltar, die beiden Seitenaltäre und die Herrenstühle in der Abteikirche zu Corvey schnitzte. Vgl. Brunabend S. 156.

⁴⁾ Ludorff, Kreis Herforn Tafel 4, 2.

⁵⁾ Dehio S. 189.

⁶⁾ Ludorff, Kreis Olpe Tafel 38, 2. 1677.

⁷⁾ Ludorff, Kreis Arnsherg, Tafel 33, 1.

Zwischen diesen Werken steht — wenigstens dem Datum seiner Einweihung 14. Juni 1649 nach, der Pantratus-Altar zu Hoinhausen. Dieser verrät nun schon in dem vollquellenden Akanthusranken ein durchaus barockes Formempfinden, während wir in der Kanzel von Wormbach die vorher gekennzeichnete massige Schwere im Aufbau wiederfinden, die Plastik jedoch ein bewußtes Streben nach barock bewegter Formgestaltung zeigt.

In diesen Kreis gehören auch die Arbeiten der Pape — die Altäre des Klosters Himmelpforten, Kr. Soest, der Hochaltar von 1727 und die Seitenaltäre von 1729 und 1731 in der Stiftskirche zu Geseke.

Geben letztere ein abgeklärtes Bild des neuen Stils, so treffen wir auch bei den Grasschafter Werken bald nach der Jahrhundertwende ein entschiedenes Hindrängen zu barockem Ausdruck an in dem Hochaltar von Eversberg, der 1725 errichtet ist. Einen weiteren Schritt hierin bedeuten die Apostel zu Callenhardt, in denen der barocke Gedanke innerhalb unseres Materials seine erste, bedeutungsvolle Ausprägung gefunden hat, die nur in der einige Zeit früher entstandenen Immaculata ebendort gleichwertig vorhanden ist, wenn nicht gar übertroffen wird. Hiermit haben wir den Höhepunkt barocker Ausdruckskraft im Grasschafter Kreis erreicht, dem sich von gleicher Intensität nur der linke Seitenaltar zu Altenrütthen zugesellen läßt als Endpunkt einer Entwicklung in Werken, die sich um den Meister Axer gruppieren. In diesem Zusammenhange möchte ich auch auf die kleine zarte Gruppe der Taufe Christi, auf dem Taufstein der Stadtkirche zu Geseke aufmerksam machen, die, heute leider durch neue Fassung verdorben, doch so viele Stilmerkmale der Hand unseres Meisters Axer zeigt, daß auch sie in seine Nähe zu rücken ist (Abb. 12).

Die Apostel zu Winterberg finden ihre nächsten Parallelen in den Skulpturen zu Oberkirchen (Kr. Meschede),¹⁾ wenigstens prägt sich hier eine gleiche formale Auffassung aus, die auch eine ähnliche ästhetische Wirkung entstehen läßt. Verwiesen soll hierbei ebenfalls werden auf die Folge der 12 Apostel, die Heinrich Gröninger 1608 für den Dom zu Paderborn schuf.²⁾

¹⁾ Ludorff, Kreis Meschede Tafel 29, 2. — ²⁾ Dehio S. 413.

Mit der Kanzel zu Arnsherg haben wir die 1730 von Philipp Bütt aus Baderborn im Franziskanerkloster zu Geseke errichtete verglichen. Erstere verrät besonders in der ornamentalen Behandlung einen erheblichen Fortschritt, der angesichts der Beichtstühle — letztere um 1740 — eine etwas spätere Entstehungszeit — 1730—40 — zu erkennen gibt.

Etwa in dieselbe Zeit — um 1730 — gehört auch die Kanzel der Stadtkirche zu Geseke, an die sich unmittelbar eine Doppelmadonna in der Stiftskirche ebendort anschließt.

Eine gewisse Entwicklungsreihe stellt sich uns dar in den Altären von Fredeburg, Schmollenberg und Wormbach, von denen wir die letzten beiden als Werke eines Meisters erkannt haben. Eine Entwicklung, die von einer flächigen Gebundenheit zu einer immer weiteren Auflösung besonders im Oberbau des Altares fortschreitet, wobei sich an das Beispiel von Wormbach direkt der Hochaltar der Klosterkirche, jetzt zu Fröndenberg a. d. Ruhr anschließt, der in seinem tabernakelartig runden Aufbau nur mehr ein architektonisches Gerüst von Säulen und verbindenden Voluten darstellt.

Die letzten Werke, die Seitenaltäre zu Altenrütthen und Eversberg, bringen in der allgemeinen Anlage keine Abwandlung, nur prägt sich hier neben der außerordentlich schwungvollen Bewegung der Figuren das feine Verständnis der Grasschafter Schule für die Linie im vegetabilen Ornamente aus.

Auf ein Motiv speziell niederrheinischer und westfälischer Kunst sei noch hingewiesen, das auch in diesem Kapitel erwähnt zu werden verdient: die Doppelmadonna.

Sie läßt sich verfolgen von der Gotik, in deren späterer Epoche sie vor allem jene schwerplastische, erdgeborene Formgebung erfahren hat,¹⁾ bis zum Barock, wo in Anlehnung an den Zeitgeschmack eine prunkvoll-repräsentative Ausstattung bevorzugt wird. Sie hing in der Kirche entweder vom Triumphbalken herab für Chor und Mittelschiff zugleich oder zierte, von einer Puttenwolke umgeben, als Hauptfigur eines Marienleuchters das Mittelschiff in dekorativ-mächtiger Wirkung. So war sie angebracht in

¹⁾ Abbildung Zeitschrift f. christl. Kunst XX (1907) Tafel IV.

Everberg. Die Madonna, als Himmelkönigin mit Krone und Szepter ausgestattet, zeigt in feierlicher Haltung ihren Sohn dem Volke, umschwebt von einer Engelglorie, in dem goldenen Glanze des Strahlenkranzes. Leider hat man heute die Skulptur entfernt, sie in ihre beiden Hälften aufgelöst und eine derselben an der nördlichen Chorwand befestigt.

Ließ dieses Stück in seiner starren Pracht ziemlich kühl, so tritt uns ein anderes in der Kirche zu Körbecke dadurch gleichsam menschlich näher, daß die auf der Erdkugel über Schlange und Wondsfichel stehende Madonna nicht starr in die Ferne sieht, sondern das Haupt neigt, wodurch eine Verbindung mit dem Gläubigen hergestellt wird, dem das Kind auf ihrem Arme die Hände zum Gruß entgegenstreckt.¹⁾ Die Formgebung hat einen durchaus süddeutschen, fast möchte man sagen bambergischen Charakter und erinnert sehr an die Immaculata des Chorstuhles in Callenhardt.

Schlus.

Ein reich bestelltes Feld künstlerischer Betätigung haben wir durchschritten. Spuren, die nach dem Norden zeigten, aber zahlreicher noch solche, die einen süddeutschen Einfluß verrieten, konnten wir verfolgen, so daß sich Westfalen auch in dieser Zeit als das große Durchgangsland erweist, das vielseitige Eindrücke in sich aufnimmt und doch alle in eigener Weise zu verarbeiten weiß, so daß wir zuletzt wieder ein durchaus bodenständiges Formgefühl vorfinden.

Nur wenige Künstlernamen können wir nennen. Dies erklärt sich aus dem Umstande, daß die Plastik der anzuschmückenden Kirchen entweder im Kloster selbst angefertigt oder später an Ort und Stelle geschafft worden ist oder einem im Orte selbst ansässigen Künstler in Auf-

¹⁾ Sie stammt wie sämtliche Bildhauerarbeiten im Innern der Kirche mit Ausnahme des Orgelgehäuses von Heinr. Stütting aus Beleke, der als Zimmermann den Wiederaufbau der Kirche nach dem Brande von 1715 leitete. Nach deren Fertigstellung ging Stütting nach Beleke zurück; man weiß von weiteren Arbeiten seiner Hand nichts. Vgl. Schulte. Das Doppelbild ist eine Stiftung der Familie v. Hanssteden, die auf Haus Beleke wohnte.

trag gegeben wurde. Und nur im letzteren Falle sind uns einige Namen überliefert, während im ersteren jedenfalls ein einzelner Laienbruder sich nicht namentlich hervortun, sondern das vom Kloster angeregte Werk auch als geistiges Eigentum, hervorgegangen aus seiner Gesamtheit, betrachtet werden sollte.

Der Verfasser hatte gehofft, aus den im Staatsarchiv zu Münster liegenden Akten der Abtei Grafschaft noch einige weitere Belege herbeibringen zu können, leider hat sich diese Hoffnung nur zu einem geringen Teile erfüllt.

Aber auch so glauben wir, gezeigt zu haben, daß dem Kloster Grafschaft für die Ausbreitung des Barockstiles in Westfalen ein ehrenvoller Platz gebührt.

A n h a n g.

I. Akten.

1.

Chronik aus dem Pfarrarchiv zu Altenrütthen geschrieben 1716 von Emerico Wilmes, Benediktiner zu Grafschaft.

Licet olim quatuor hic altaria visa sint, summum silicet SS-rum Gervasy et prothasy ecclesiae patronorum, ad latus dextrum sub titulo SS-rum apostolorum; ad sinistrum S-ae Annae et Cathar., in medio autem ante Chorum SS-mae virginis Mariae, St-i Stephani protomartyris, cuius jam titulum obtinet ac St-ae Barbarae virginis et martyris, quae omnia dolendo suecici belli tempore, per sepulchrorum hostilem effractionem violata, immedie post, annis tranquillioribus a R-mo D-no Bernardo Frick episcopo cardinensi, et suffraganeo Paderbornensi Barvari Archi Epi. Col. Epi. Paderbornensis, populum nostrae Westphaliae damnis belli et timoribus consternatum Sacramento Confirmationis recolligeret pristinae consecrationi reddita, postmodum tamen, templi structum et majore etiam decore ita postulante, cum consensu superiorum loco suo mutato consecrationem, excepto summo, iterum perdiderunt, ne enim apertus omnibus ad chorum impediretur prospectus, Altare St. Stephani amotum S-ae Annae transtulit et ita se univit, ut vicarius St-i Stephani ordinarium suum sacrificii cultum in eodem exhibere teneat. Nec enim de St-a Anna et Cathar. ficit et de Apostolis praeter veterem titulum, quicquam foundationis reperitur, licet eiusmodi festa in altaribus istis celebrari adhuc semper soleant.

Ad dextrum vero SS-rum Apost. ampit(?) titulus et devotio S-ae Crucis pro eiusdem confratribus, cum privilegiis et indul-

gentiis librandarum ex purgatorio animarum, tenore Brevis Apostolici, cuius vel singulis septimis renovatio, vel perpetuitas, ab Apostolica sede petenda est.

Novissimo ergo Altarium S-ae Crucis et St. Stephani consecratio facta est Anno 1666 die 23. Mai per Rh-num et amplissimum D. Joannem Worth, Abbatem in Grafschaft et Collatorem Pastoratus huius ecclesiae, cum jam novis et splendidis structuris ac tabulis ornata, tituli sui inscriptionem praeserferrent ut sequitur;

ad dextrum in fronte:

Altare privilegiatum

in Basi:

pro gloria Dei et sub titulo S-ae Crucis et SS-rum Apostolorum involutione ad devotarum de eiusdem S-ae crucis Confraternitate animarum ex purgatorio liberationem Altare hoc consecratum.

Anno Dom. 1666

ad sinistrum:

Prae C e L so VI irt V t M Deo

inferius:

Ad majorem Dei gloriam, Virginisque matris et St-i Stephani protomartyris, nec non Sct-ae Annae Christi aviae SS-rum Catharinae et Barbarae virginum et Martyrum honorem Altare hoc erectum et consecratum Anno Dom liberario MDCLXVI.

2.

Nach Alte II 359 wird am 16. April 1766 die Erlaubniß zur Einweihung gegeben.

3.

Kurtze, dennoch gründliche, die Kirche St. Catarina zu Assighausen betreffende Nachricht etc. verfaßt und geschrieben durch F. Theopilum Trilling Ordinis S. Benedicti Professum dess Cloisters Grafschaft Anno 1686 (Münster, Staatsarchiv II 6).
Altare.

Daß Hohe Altar war in etwan schlecht, derhalbe dan ein neuess machen zu lassen genötiget worden. Ist gemacht von M. Henrichsen Pölgen zu Meschede, 62 Rhtr. gekostet und einen Rhtr. pro Arrha, alles auff der Kirchen Kosten. Und dies ist geschehen im Jahr 1684.

Ist illuminiert anno 1687 von M. Dienrichen Jungesbluth auss Schmallenberg, welches in für 60 Rhtr. bey seinen eigenen Kosten, item Essen und Trinken, verdinget hatte.

C a t h e d r a.

Ihr Predigtstuhl war gar schlecht, derhalben man genötigt worden, einen neuen machen zu lassen, und zwar mit der Praxis, daß man sich dessen auch im Fall der Noth am Platz einess Altaress gebrauchen kann, dan Vor diesem an dem Orth kein Altar gewesen.

Kostet zu schneiden 35 Rhtr. Anno 1678.

Ist illuminiert von M. Benedicto PN auss Meschede, A: 83. Kostet — 30 Rhtr., und hat der Maler bey dieser Arbeit verzehrt ad 15 Rhtr. Hierzu hat M. Henrich Rösen legiert 25 Rhtr. dass übrige hat die Kirche bezahlt.
Beichtstuhl.

Ess war allhie kein Beichtstuhl, sondern hinter dem Altar stunden zween Kasten, zwischen denen beeden war ein Brett, darauf der Priester eben sitzen konnte. Weil das aber sehr unbequem, hat die Kirche einen Beichtstuhl auss ihren Mitteln machen lassen, Anno 1686. Von M. Toniesen Funcke, Eingessenen dess Dorfes Assinghausen.

4.

Berghausen.

Nach Akte 2, 359 wird im Jahre 1767 die Erlaubnis zur Kirchweihe gegeben.

5.

Erlaubnis zur Weihe der Altäre in Bödefeld.¹⁾

Universis et singulis praesentes visuris notum fidemque facimus, quod Admodum Reverendo Gabri, ac amplissimo Domino Josiae Poolman ord. S. Benedicti Abbatiae in Grafschaft Ducatus Westphaliae Archi-Dioecesis Colonensis Praelato facultatem et licentiam concesserimus, prout in vim indulti Apostolici desuper obtenti concedimus per preceptum, ut Ecclesiam Parochi et duo altaria in Bödefeld ejusdem Ducatus et Archi-Dioecesis videlicet dictam Ecclesiam in honorem Dei et glorio-sae Virginis Mariae, nec non Sanctorum Cosmae et Damiani, ac Viti Martyrum, altare a latere Evangelii ad nomen et memoriam beatae Mariae, Josephi, altare vero a latere Epistolae, ad nomen et memoriam S. Viti et S. Annae et sacellum in monte S. Crucis ejusdem Parochiae extractum in honorem crucifixi Domini nostri Jesu Christi, ejusque dolorosae Matris et altare in eo existens iu honorem St. Francisci Seraphici, Francisci Xaverii, Antonii de Padua et Rochi, adhibitis orationibus ac ritibus in Pontificali romano praescriptis, aquae tamen et oleis ab aliquo Antistite benedictis seu consecratis, libere et licite consecrare ac dedicare possit ac valeat.

In quorum fidem praesentes per Secretarium Nostrum expeditas manu propria subscripsimus ac sigillo Nostro iussimus communiri. Coloniae 27. Junii 1736.

6.

Erlaubnis zur Weihe der Altäre zu Brunskappel.²⁾

Universis et singulis praesentes visuris notum fidemque facimus, quod Adm' R^{do} patri et Ampl^{mo} D^{no} Friderico Kreil-

¹⁾ Münster, Kloster Grafschaft, Akten I 359.

²⁾ Münster, Staatsarchiv Akten I 359.

mann ordinis Stⁱ Benedicti in Grafschaft aut Adm' R^{do} patri et Ampl^{mo} D^{no} Norberto Engelhardt Ordinis praemonstratensis in Wedinghausen Monasteriorum Abbatibus facultatem et licentiam concesserimus pro ut rigore indulti Apostolici desuper obtenti concedimus per praesentes ut neoaedificatas parochiales in Bigge et Brunsappel, Ducatus Westphaliae, Archi-Dioecesis Coloniensis Ecclesias cum sex in iis existentibus altaribus fixis adhibitis orationibus ac ritibus cum in aqua' tamen et oleis ab Episcopo benedictis seu consecratis liberè et licitè consecrare, altaribusq' authenticas Reliquias ex societate St-ae Ursulae praeter eas, quae in altaribus destructis recepta fuerunt includere et in quâlibet Ecclesia' actu peracto Sacrum pontificale solemniter celebrare, indulgentiasq' consuetas nomine Nostro concedere et publicare, Anniversarium autem Consecrationum hujusmode in Dominicam I^{am} post festum Stⁱ Martini Episcopi transferre possint respectivè et debeant.

In fidem praesentes per Secretarium Nostrum expeditas manu propria' subscripsimus ac sigillo Nostro jussimus communiri. Coloniae 1^{ma} Augusti 1780.

7.

Fredeburg.

Nach Akte 2, 359 wird im Jahre 1703 dem Abte zu Grafschaft die Erlaubnis zur Einweihung der Kirche von Fredeburg erteilt.

8.

Erlaubnis zur Weihe der Altäre in Oberhundem und Heinsberg.¹⁾

Universis et singulis praesentes visuris notum fidemq' facimus, quod Adm' R^{do} Patri et Ampl^{mo} D^{no} Friderico Kreilmann Abbatiae Graffschafftensis, Ordinis, Stⁱ Benedicti praelato facultatem et licentiam concesserimus, pro ut rigore indulti Apostolici desuper obtenti concedimus per praesentes, ut binas parochiales Ecclesias in Oberhundem et Heinsberg Ducatus Westphaliae, Archi-Dioecesis Coloniensis è fundamentis de novo aedificatas et in quâlibet Ecclesia' tria Altaria fixa ritu Solenni juxta praescriptum pontificalis romani adhibitis tamen aqua' et oleis ab Episcopo benedictis seu consecratis, liberè et licitè consecrare, iisdemq' Altaribus Reliquias Sanctorum à Nobis seu ex Commissione vel vice Nostra' pro veris et Authenticis recognitas includere, ac post peractum quemlibet autem quâlibet vice Sacrum pontificale celebrare, nec non Singulis Christi fidelibus ipso utriusq' Consecrationis die annum unum, et in Anniversario Consecrationis ejusmodi dictas Ecclesias et Altaria quotannis devotè visitantibus quadraginta dies de vera' indulgentia' in forma' Sacrae Romanae Ecclesiae consueta'

¹⁾ Münster, Staatsarchiv Akten I 359.

Authoritate Nostra' concedere cujuslibet autem consecrationis anniversarium, in Dominicam primam post festum S. Martini Episcopi transferre possit, ità tamèn, ut utroq' Consecrationis actu peracto desuper Specificè ad protocollum officij Nostri referre teneatur. In fidem praesentes per Secretarium Nostrum expeditas manu propria subscripsimus, ac sigillo Nostro jussimus communiri. Coloniae 18 July 1774.

II. Verzeichniß der Künstler.

Arxer (Arter), Verfertiger der Skulpturen am Altar von Wormbach, wofür er 1759 10 Reichstaler, 1760 6 weitere erhält nach dem Lagerbuch des Pfarrarchivs. Jedenfalls auch beteiligt an den Seitenaltären zu Altenrütten, dem Altar zu Schmallenberg und der Taufdeckelgruppe in der Stadtkirche zu Gesefe.

Benedictus, P N M aus Meschede, illuminierte im Jahre 1683 für 30 Reichstaler die Kanzel zu Assinghausen.

Funcke, M. Toniesen, verfertigte 1686 den Weichtstuhl zu Assinghausen.

Hengesbach, Nikolaus, Abt des Klosters Weddinghausen, illuminierte 1735 den Hochaltar zu Eversberg.

Jungesbluth, M. Dienrichsen, aus Schmallenberg, illuminierte den Hochaltar zu Assinghausen, wofür er 60 Reichstaler bekam.

Pape, Heinrich, errichtete 1683 und 1670 Heiligenhäuschen in der Umgegend von Giershagen im Kreise Brilon, um 1680 den Hochaltar zu Madfeld, 1695 zu Korbach in der Nikolaikirche das Denkmal für Prinz Georg Friedrich v. Waldeck (1692 †), nach Inschrift von 1674 zu Bildungen in der Stadtkirche das Grabmal für den Grafen Josias von Waldeck. Er war ein Schüler Theodor Gröningers in Paderborn und beschäftigte als Gesellen van de Wahl aus Brabant.

Christoffel, sein Sohn, ist künstlerisch weniger bedeutend. Er ist am 1. Januar 1678 geboren und wird im Kirchenbuche als statuarius bezeichnet. Er errichtete den inschriftlich mit der Jahreszahl 1733 bezeichneten Hochaltar zu Giershagen.

Dieser Werkstatt sind auch Hochaltar und Seitenaltäre der Stiftskirche zu Gesefe, desgleichen die Altäre des Klosters Himmelpforten im Kreise Soest zuzurechnen.

- Bölgen, M. Henrichen**, aus Meschede, errichtete im Jahre 1684 den Hochaltar zu Aßinghausen, wofür er 62 Reichstaler erhielt.
- Bütt, Philipp**, aus Paderborn, verfertigte 1730 die Kanzelfiguren der Franziskanerklosterkirche zu Geseke, während er kaum der Meister des Hochaltars dort sein wird. Von ihm auch das signierte und 1743 datierte Epitaph des Domherrn Joh. Werner v. Imbsen im Ostflügel des Domkreuzganges zu Paderborn.
- Landsberg=Behlen**, aus Ahausen bei Attendorn, errichtete zu Oberhundem den 1785–86 vom Hause Bruch gestifteten Hochaltar (nach mündl. Mitteilung).
- Sasse, Johann**, schnitzte 1674–77 die Herrenstühle, den Hochaltar und die beiden Seitenaltäre in der Abteikirche zu Corvey, 1702 die Türumrahmungen auf Schloß Schnellenberg, Kr. Olpe.
- Schauerte, Hermann**, (latinisiert Sutoris) aus Winkelhausen, hat um 1645 in Dorlar gearbeitet und wird auch in Attendorn und Berghausen genannt.
- Spanher, Michael**, aus Sachsen, vollendete 1730 die im Jahre 1727 begonnene neue Klosterkirche zu Grafschaft, die 1747 geweiht wurde.
- Stütting, Heinrich**, aus Beleke, verfertigte nach dem Brande von 1715 sämtliche Bildhauerarbeiten in der Kirche zu Körbecke bei Soest. Nach deren Beendigung kehrte er nach Beleke zurück, wo Arbeiten seiner Hand jedoch nicht bekannt sind.

III. Versuch einer Chronologie. Frühbarock.

- um 1645 Dorlar erwähnt. Fredeburg, Hochaltar geweiht.
- 1646 Fredeburg, Kapelle zum hl. Kreuz erweitert.
- 1647 Altenrütthen, 4 Altäre geweiht. Kirchhundem, Hochaltar geweiht. Callenhardt, Hochaltar geweiht.
- 1649 Hoinkhausen, Altar geweiht. Langenstraße, Altäre geweiht.
- 1655 Schmallenberg, Altargemälde gestiftet.
- um 1660 Altenrütthen, Hochaltar, Kirchenpatrone, Skulpturen im Pfarrhaus.
- 1661 Beleke, Geldstiftung zur Errichtung von Altären.

- 1665 Beiefe, Altäre, Beichtstühle.
 1666 Altenrütthen, Stephansaltar geweiht.
 1697 Hemer, Kirche, Altar, Kanzel. Geseke Stadt-
 kirche, Seitenaltäre.
 um 1700 Attendorn Hospitalkirche, Apostel.
 um 1710 Wormbach, Kanzel. Schmallenberg, Kanzel.
 Körbecke, Kanzel.
 1715 Körbecke, Brand.
 1716 Kirchhundem, 3 Altäre erwähnt.
 1720 Körbecke, Altar.
 1722/23 Bödefeld, Kirche erbaut.

Hochbarock.

- 1720/30 Callenhardt, Kanzel.
 1725 Eversberg, Hochaltar.
 um 1725 Callenhardt Chorstuhl.
 vor 1730 Callenhardt Hochaltar, Seitenaltäre.
 1730 Geseke Franziskanerkirche, Kanzel.
 um 1730 Geseke Stadtkirche, Kanzel.
 1735 Geseke Franziskanerkirche, Hochaltar.
 1735 Eversberg, Hochaltar illuminiert.
 um 1735 Arnsberg, Kanzel. Callenhardt, Apostel.
 1737 Rütthen, Johannis-Kapelle.
 um 1740 Altenrütthen, Apostel Hochaltar.

Rokoko.

- um 1740 Arnsberg, Beichtstühle. Schmallenberg, Altar.
 um 1750 Winterberg, Apostel. Brunskappel, Altäre.
 1754/65 Altenrütthen Kirche erbaut.
 1756 Brunskappel, Brand.
 1757 Brunskappel geweiht.
 1750 Geseke, Taufstein.
 1750/60 Fredeburg, Altar.
 1759 Wormbach, Altar.
 1770 Altenrütthen, Seitenaltäre, Kanzel.
 1770/75 Fröndenberg, Hochaltar.
 1774 Fredeburg, Kapelle zum hl. Kreuz restauriert.
 1775/80 Warstein, Kanzel.
 1785 Eversberg, Seitenaltäre.
 1785/86 Oberhundem, Altar.
 1785/86 Oberhundem, Hochaltar gestiftet.

IV. Literaturverzeichnis.

- Bätter zur näheren Kunde Westfalens, 10., 13., 14., 18. Jahrg., Meisehede. 1872, 75, 76, 80.
- Binterim u. Mooren, Die Erzdiöcese Köln, Düsseldorf 1893.
- Braun, Joseph S. J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. I. Teil, Freiburg 1908.
- Brieffmann, A. E., Barockskulptur, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1917.
- Brunabend, J., Attendorn, Schnellenberg, Waldenburg und Ewich, Münster 1878.
- Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bd. V: Nordwestdeutschland, Berlin 1912.
- Ewelt J., Die Weihbischöfe von Paderborn, Paderborn 1869.
- Falke, Kirche und Gymnasium der Franziskaner zu Gesela. Franziskanische Studien, Beiheft I, Münster 1915.
- Fuchs, Die Jesuitenkirche zu Büren, Paderborn 1925.
- Hartmann, Heinrich, Johann Conrad Schlaun, Beiträge zur westf. Kunstgeschichte Heft V, Münster 1910.
- Haujenstein, Wilh., Vom Geiste des Barock, München 1920.
- Hürer, Hans, Coesfeld als Residenz des Fürstbischöfs Christoph Bernhard v. Galen, Diss. Münster 1923.
- Jessen, Peter, Der Ornamentstich, Berlin 1920.
- Kampfschulte, Die westfäl. Kirchenpatrocinien, Paderborn 1867.
- Koch, Ferdinand, Die Gröninger, Beiträge zur westf. Kunstgeschichte Heft I, Münster 1905.
- Die Kunst in Giershagen, Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Bd. 58. Münster 1900. II S. 199—206.
- Liefmann, M., Kunst und Heilige, Jena 1912.
- Liese, Wilhelm, Geschichte der Pfarrei Kirchhundem, Paderborn 1920.
- Ludorff, A., Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Münster 1906.
- Meyer, Burthart, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Bd. I Die Skulpturen, Berlin 1914.
- Nordhoff, Kunstzustände eines reichen Klosters um 1700. Repertorium f. Kunstwissenschaft V, Berlin 1882.
- Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Trier 1889.
- Richter, Die Jesuitenkirche zu Paderborn, Paderborn 1892.
- Reimers, J., Handbuch für Denkmalpflege, Hannover 1911.
- Rütger, Jvj., Geschichtliche Heimatkunde des Kreises Brilon, Bigge 1920
- Schmih, Herm., Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland, München 1922.

- Schmig, Münster, Berühmte Kunststätten Bd. 53, Leipzig 1911.
Schulte, Die Kirche zu Körbecke, Soester Heimatkalender 1921.
Wackernagel, Martin, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1915.
Weisbach, Werner, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.
Wölfflin, Heinrich, Renaissance und Barock, München 1888.
Worringer, Wilhelm, Formprobleme der Gotik, München 1920.
Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 17, 19, 57, 58.

Den Abbildungen liegen Aufnahmen zu Grunde, die vom Landesamt für Denkmalpflege in freundlicher Weise zur Verfügung gestellt wurden, wofür an dieser Stelle gedankt sei. Einige beruhen auf Aufnahmen des Verfassers.

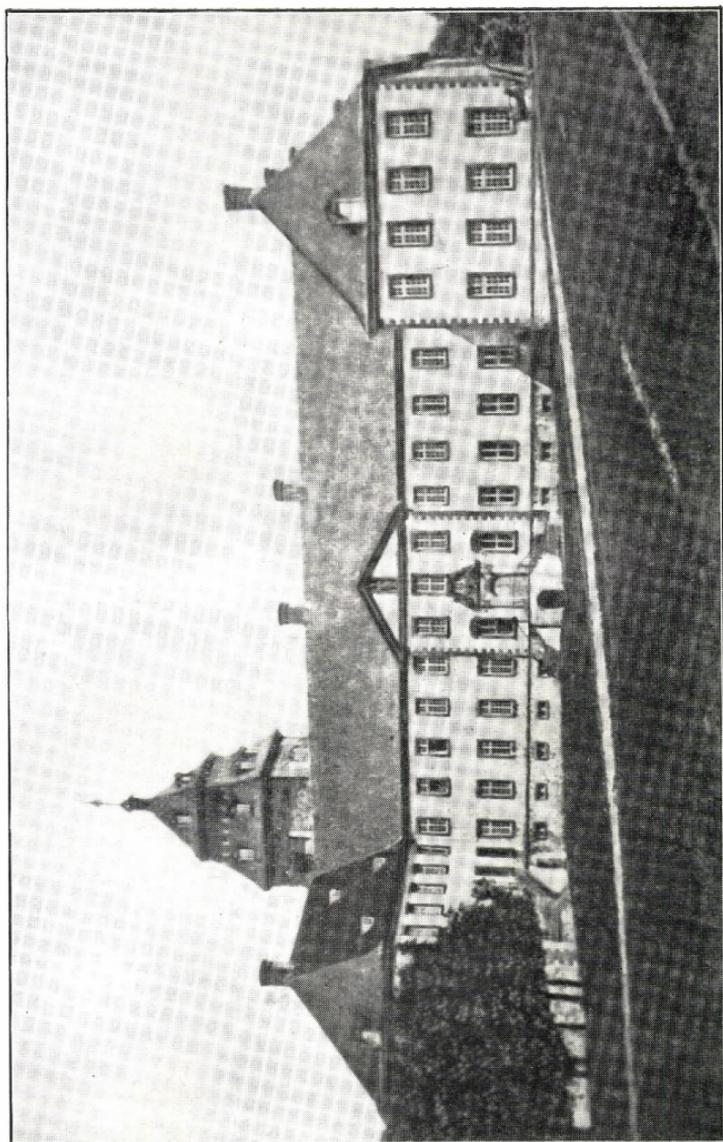


Abb. 1. Kloster Grafschaft



Abb. 2.

Altenrütthen: Hochaltar (um 1470), Seitenaltäre und Kanzel (1770)



Abb. 3.

Wormbach: Altar (1759) und Kanzel (um 1710)



Abb. 4.

Geseke Stadtkirche: Kanzel (um 1750), vor der Restaurierung



Abb. 5.
Callenhardt:
Immaculata (1725)
Aufn. d. Verf.



Abb. 6.
Callenhardt: Hochaltar (vor 1730)
Aufn. d. Verf.

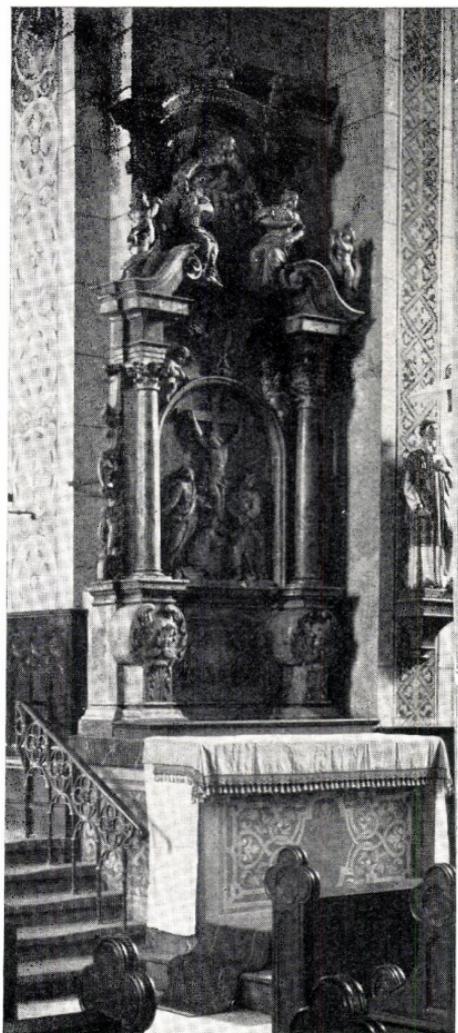


Abb. 7.
 Geseke Stiftskirche:
 linker Seitenaltar (1729—31)



Abb. 8.
 Callenhardt:
 Apostel (um 1735)



Abb. 9.

Munsberg: Beichtstuhl (um 1740). Ausn. d. Verf.



Abb. 10.
Wormbach: Altar (1759). Aufn. d. Verf.



Abb. 11.
Warstein: Kanzel (1775—80)



Abb. 12.

Geseke Stadtkirche: Taufstein (um 1750)

Quelle: Westfälische Zeitschrift 85, 1928 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: <http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org>