

# Die Barockisierung des Paderborner Domes

## Erster Teil

Von Wilhelm Tack

Vier Jahre nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges, im Jahre 1652, begann eine große Umgestaltung des Paderborner Domes, die erst mit der Erneuerung der letzten von den acht Langhauskapellen im Jahre 1704/05 ihren Abschluß fand. Am Gebäude des Domes wurde damals nur wenig, desto mehr an seiner Ausstattung geändert. Die reiche Inneneinrichtung der Kathedrale wurde bis auf geringe Reste beseitigt und durch neue Werke im Barockstil ersetzt.

Die wichtigsten Quellen für eine Darstellung dieser Umgestaltung sind die damals geschaffenen Werke, sowie schriftliche Nachrichten im Archiv des ehemaligen Paderborner Domkapitels, das heute im Staatsarchiv zu Münster aufbewahrt wird. Drei Abteilungen des Kapitelsarchivs kommen in erster Linie in Betracht: die Protokolle des Kapitels, die von 1650 bis zur Auflösung des alten Kapitels im Jahre 1810 mit geringen Ausnahmen erhalten sind, die Strukturrechnungen, die von 1674/75 bis 1810 lückenhaft vorhanden sind, sowie verschiedene Capseln des Capselarchivs, vor allem die Capsel 66 „Structura“<sup>2</sup>. Außer

<sup>1</sup> Der zweite Teil erscheint im nächsten Bande dieser Zeitschrift.

<sup>2</sup> Staatsarchiv Münster, Pad. Domkapitel, Protokolle. Zitiert: PDP mit der Angabe der Jahre, die der betr. Band umfaßt. Die Zitation einfach nach der Bandnummer ließ sich nicht durchführen, da die Bände nicht einheitlich durchnummeriert sind. — Pad. Domstift, Vermischte Rechnungen Nr. 86—89. Nr. 86 enthält die Strukturrechnungen 1674—1739, Nr. 87 die von 1740—67, Nr. 88 die von 1768—99, Nr. 89 die von 1800—10. Zitiert: Strukturrechnung mit der Jahreszahl. — Pad. Capselarchiv, Caps. ... Nr. ... (= die Lage in der betr. Capsel). Die ständig wiederkehrende Bezeichnung StAM (= Staatsarchiv Münster) blieb als selbstverständlich fort. — Zur Verminderung der Zahl der Anmerkungen sind die Fundstellen, die sich kurz ausdrücken ließen, im Text selbst angegeben, z. B. Caps. ... Nr. ... In den PDP ließen sie sich eindeutig ausdrücken durch Hinzusetzen der Seitenzahl zum Datum. — Dem Staatsarchiv Münster sei für die gütige Erlaubnis, die Archivalien in Paderborn benutzen zu können, der beste Dank gesagt. Ohne eine solche Benutzungsmöglichkeit wäre das volle Ausschöpfen der zum größten Teil noch unerschlossenen Quellen bei ihrem gewaltigen Umfang unmöglich gewesen. Umfassen doch die Protokolle allein 71 Bände mit zusammen 48 000 Seiten.

diesen drei Hauptquellen kommen in Frage einzelne Codices und Akten aus den Archiven des Metropolitankapitels (AMP), des Generalvikariates (AGP) und des Altertumsvereins (AAP), sowie aus dem Handschriftenbestand der Theodorianischen Bibliothek, sämtlich in Paderborn.

Diese Quellen berichten mehr oder minder ausführlich nur über jene Veränderungen im Dom, die vom Kapitel selbst veranlaßt oder bezahlt wurden. Die reichen Stiftungen der Fürstbischöfe und einzelner Domkapitulare werden nur nebenbei erwähnt, wenn das Domkapitel seine Zustimmung dazu gab oder sich für die Geschenke bedankte. Einzelheiten werden nicht angeführt. Nachforschungen in den Archiven einiger Adelsfamilien, aus denen die Stifter stammten, führten nur in wenigen Fällen zu einem positiven Ergebnis.

Über den Zustand des Domes vor dem Beginn der Barockisierung enthält die „Regula“, ein alter, bereits 1567 und dann wieder 1646 abgeschriebener Fest- und Memorienkalender des Domes im Archiv des Metropolitankapitels<sup>3</sup>, der noch nie von der Forschung benutzt wurde, eine Reihe bisher unbekannter Tatsachen.

In der L i t e r a t u r ist die große Umgestaltung der Kathedrale nach dem Dreißigjährigen Kriege wie auch ihre mittelalterliche Ausstattung bisher am ausführlichsten von Stolte behandelt<sup>4</sup>. Ihm waren aber die beiden ergiebigsten Quellen, die Kapitelsprotokolle und die Strukturrechnungen, die hier überhaupt zum ersten Male für die kunstgeschichtliche Forschung herangezogen werden, wie auch die „Regula“ unbekannt.

## I. Der Zustand des Domes beim Beginn der Barockisierung

Zum Verständnis der Barockisierung des Domes ist eine Darstellung der Innenausstattung der Kathedrale vor dem Beginn der Umänderungen notwendig. Damals bot der Innenraum des Domes ein ganz anderes Bild als heute. Leider gibt es davon keine Ansicht auf Gemälden, Holzschnitten oder Kupferstichen. So bleibt nur die Möglichkeit, den früheren Zustand aus den geschichtlichen Nachrichten zu rekonstruieren, wie Stolte es bereits tat. Seine Darlegungen lassen sich aber in vielen Punkten ergänzen bzw. korrigieren.

<sup>3</sup> AMP Handschrift B. I, 3. — Wahrscheinlich ist uns in dieser Regula eine spätere erweiterte Abschrift jener ebenfalls „Regula“ genannten Gottesdienstordnung des Domes von 1223—25 erhalten, die Gobelin Person (1358—1425) in seinem Cosmidromius (ed. Jansen Münster (1900) 49) erwähnt. Dieser Vermutung entsprechend ist das bei Tack, Geschichtliche Nachrichten über die Bautätigkeit am Paderborner Dom im 13. Jahrhundert (in Simon, St. Liborius, sein Dom und sein Bistum. Paderborn (1936) 238) über die Regula Gesagte zu verbessern.

<sup>4</sup> Bernh. Stolte, Der Dom zu Paderborn. In: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens, Münster (zitiert nach dem heutigen Titel „Westfälische Zeitschrift“: WZ) Bd. 61 (1903) II 63—144; 62 (1904) II 104—162; 63 (1905) II 118—168.

Vor 1652 trat das Innere des Domes nicht als ein einheitlicher, von einem Punkte aus überschaubarer Raum in Erscheinung, sondern gliederte sich in drei mehr oder weniger getrennte Räume.

Im Osten lag der hohe oder *Ostchor*, dessen Umfang ungefähr dem jetzigen Zustande entsprach. Gegen das Langhaus war er durch den *Lettner* abgeschlossen. Reste davon wurden 1925 gefunden und von Fuchs beschrieben<sup>5</sup>. Nach dem Funde war der Lettner eine feine bunt bemalte Arbeit aus Baumberger Stein aus der Zeit um die Mitte des 14. Jahrhunderts, an der die Figuren der 12 Apostel angebracht waren. Er hatte eine solche Tiefe, daß kleine Gewölbe in ihm möglich waren, wie der gefundene Schlußstein beweist und schriftliche Quellen ausdrücklich bezeugen, indem sie den Lettner als „testudines“ bezeichnen, auf denen die Knaben singen. Er hatte zwei Durchgänge. Auf ihm standen Kerzen, die, weil der Lettner wegen seines Figurenschmuckes auch den Namen Apostelgang führte, Apostellichter hießen<sup>6</sup>.

Die *seitlichen Chorschränken* waren bis 1653 durch Arkaden geziert, ähnlich denen an der Wand des südlichen Seitenschiffes in der Nikolai-kirche zu Lemgo. Eine Zwickelfüllung dieser Arkaden ist 1925 gefunden<sup>7</sup>.

Der *Hochaltar*, ein Reliquienaltar aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, stand frei im Chor einige Meter östlich der Vierung. Er steht heute im nordöstlichen Querhaus, dem sogen. Hasenkamp<sup>8</sup>.

Hinter dem Hochaltar lagen noch *drei andere Altäre*, an der Nordseite der Altar Unserer lieben Frau, gestiftet 1396, an der Ostseite ein weiterer Altar und an der Südseite das altare Corporis Christi von 1345, das aber hundert Jahre später bereits in ein Denkmal für den Bischof Rotho umgewandelt war<sup>9</sup>. Ob die beiden anderen Altäre um 1650 noch vorhanden waren, läßt sich nicht mit Bestimmtheit behaupten. Jedenfalls bestand damals bereits das riesige Grabdenkmal Dietrichs von Fürstenberg († 1618) auf der Nordseite des Chores, das erst 1924 ver-  
setzt wurde.

Auf dem Chor standen mehrere *große Leuchter*, darunter der für die fast bei allen Memorien in der „Regula“ erwähnte „candela“, zwei große

<sup>5</sup> Alois Fuchs, Grabungen und Funde im und am Paderborner Dom seit 1907. In: Simon, Sankt Liborius, sein Dom und sein Bistum (wissenschaftl. Festschrift zum Liborijubiläum 1936) Paderborn (1936) 230 ff.

<sup>6</sup> AMP Handschrift B. I, 3 S. 18. — Stolte, Dom Pad. WZ 61 II 119 ff. — Fuchs, Grabungen und Funde 230 ff. Abb. 20—22.

<sup>7</sup> Wilh. Tack, Die Skulpturen am Pfarrflügel des Paderborner Domes. Vortrag im Altertumsverein Paderborn am 1. 3. 1939, noch ungedruckt. Abb. bei Fuchs, Grabungen und Funde, Abb. 22b unten links.

<sup>8</sup> Fuchs, Der Dom zu Paderborn. Paderborn (1936) 28 Abb. 20. — Stolte, Dom Pad. WZ 62 II 106 ff.

<sup>9</sup> Stolte, Dom Pad. WZ 62 II 111 ff. — Fuchs, Grabungen und Funde 226 Abb. 17.

Lichtträger, deren Forträumung dem Strukturar in der Kapitelssitzung vom 9. April 1665 (fol 134r) befohlen wurde, sowie ein siebenarmiger Leuchter vor einer Madonnenfigur, der anlässlich des Liborijubiläums 1736 entfernt, danach aber wieder aufgestellt wurde. Er wird genannt der „candelaber mit 7 Leuchten ante statuam BMV in Choro“<sup>10</sup>. Wir haben ihn uns so ähnlich vorzustellen wie den schönen siebenarmigen Leuchter aus dem 13. Jahrhundert in der Busdorfkirche<sup>11</sup>.

Im östlichsten Joch stand die bemalte und zum Tragen eingerichtete, heute im Diözesanmuseum befindliche *Reliquientruhe*, in der 1579 die Reliquien des aufgehobenen Klosters Helmarshausen zum Paderborner Dom überführt waren. Denn die große Kirchenvisitation, die der Fürstbischof Dietrich Adolph von der Recke am 14. und 15. Juni 1654 im Dom abhielt, begann am Nachmittag des 14. Juni mit der Prüfung der „tumba in choro adservata“. Zwar ist hier ihre Herkunft aus Helmarshausen nicht bezeugt, aber ihr Inhalt stimmt mit den aus Helmarshausen überführten Reliquien überein. Später, nach der Errichtung des neuen Hochaltars, wird die Truhe mit der ausdrücklichen Herkunftsbezeichnung „aus Helmarshausen“ als in der Sakristei stehend genannt<sup>12</sup>.

Ein *Hungertuch* hing in der Fastenzeit zwischen den beiden östlichen Vierungspfeilern. Die Rollen, auf denen es hochgezogen wurde, befanden sich bis zur Domrenovierung 1924/27 noch an den geraden Flächen neben den beiden östlichen jungen Diensten etwas unterhalb der Kapitellhöhe. In der ältesten erhaltenen Strukturrechnung von 1674/75 wird es „Fastenlaken“ genannt und in der folgenden Rechnung (S. 29 bzw. 25) als aus Leder bestehend bezeichnet.

Dem hohen oder Ostchor gegenüber lag der niedere oder *Westchor*, meist chorus inferior benannt mit dem Zusatz St. Liborii. Gemäß der Sockelhöhe der Pfeiler zog er sich bis in das westliche Querschiff hinein. Auf ihm standen fünf Altäre: das altare occidentale S. Liborii oder altare S. Liborii sub turri an der Westwand des Turmes, der Johannesaltar oder einfach altare inferioris chori, der von 1231 ab mehrere Jahrhunderte der Dompfarrgemeinde als Kirchspielsaltar diente und wahrscheinlich an der Ostwand des niederen Chores, also zwischen den beiden westlichen Vierungspfeilern der Westvierung stand, der Philippus- und Jakobusaltar von 1335 an dem nordwestlichen, der Martinusaltar von 1383 am südwestlichen Vierungspfeiler oder in dessen Nähe und endlich der Katharinenaltar von 1316 unter dem

<sup>10</sup> AMP Handschrift B. I, 3 S. 343. — Strukt. Rechn. 1736/37 S. 35. — PDP 1737—40 fol 74 a r und 78 r.

<sup>11</sup> Im Busdorf ist zum Jahre 1468 neben einem siebenarmigen auch ein dreiarmer Leuchter nachweisbar (AAP Cod. 86 fol. 6v 11vf).

<sup>12</sup> AGP Handschrift XIII, 5 fol 2 rf. — PDP 1737—40 fol 194 v und Pad. Capselarchiv Caps. 136 Nr. 11 12 (Notariatsinstrumente über Besichtigungen 1738 1765).

Turm<sup>13</sup>. Daß die Gräber Imads und eines unbekanntenen Bischofs, die 1924 im Bereich des alten Westchores entdeckt wurden, vor dem Abbruch des niederen Chores noch kenntlich waren, ist nicht wahrscheinlich. Denn Harius, der in seiner *Series Episcoporum Padibornensium* von 1578 (AAP Cod. 221) die Gräber der Paderborner Bischöfe, soweit sie bekannt waren, erwähnt und meist auch beschreibt, sagt von den beiden Bischofsgräbern auf dem niederen Chor nichts<sup>14</sup>.

Zwischen den beiden Chören dehnte sich das *Mittelschiff* des Domes aus, das ebenfalls mit Altären reich besetzt war. Vor dem Lettner standen drei Altäre, in der Mitte der Kreuz- oder Laienaltar, dessen Retabel, gestiftet 1603 vom Domdechanten Arnold von Horst, im oberen Teil des heutigen Pfarraltars erhalten ist<sup>15</sup>. Das Vorhandensein der beiden anderen Altäre vor dem Lettner, deren Patrozinien unbekannt sind, ergibt sich aus dem Abbruchkontrakt zwischen dem Domkapitel und Meister Hans Deger vom 5. Juni 1652, in dem es heißt: „das Toxall sambt dreyen altaren vor dem Chor mit bestem Vortheill abbrechen“ (s. unten S. 46). Vermutlich sind die Mensen der beiden seitlichen Altäre vor dem Lettner erhalten in den 1,70 m breiten Mensen der heutigen Seitenaltäre; denn für diese sind sie zu schmal, also nicht für sie geschaffen, und ihre Untersuchung 1939/40 ergab einwandfrei mittelalterlichen Ursprung. Sie passen in ihrer Breite auch gut zum alten Kreuzaltar, dessen eben genanntes Retabel am Fußpunkt 1,60 m breit ist. Drei Altäre von solch geringer Breite haben die Durchgänge durch den Lettner zum Chor nicht behindert.

Auch an den *Pfeilern* des Langhauses haben *Altäre* gestanden, auf die Stolte (WZ 61 II 138 f) zuerst aufmerksam machte. Er glaubt,

<sup>13</sup> Stolte, Dom Pad. WZ 61 II 116 f 128 ff. Der Katharinenaltar lag wahrscheinlich unter dem Turme selbst an dessen Nord- oder Südseite, nicht, wie Stolte meint, an der Westwand des nördl. basilikalischen Joches. Denn er wird noch am 16. 10. 1651, als Heidenreich Hörde das Katharinenbenefizium erhielt, genannt als „altare S. Catharinae sub turri“, während man bei einer anderen Lage wahrscheinlich gesagt hätte: „in inferiori choro“. PDP 1650—59 fol 146 r. — Daß auch der Taufstein einmal auf dem niederen Chor gestanden hat, wie Stolte, Dom Pad. WZ 61 II 130 aus einem alten Prozessionale herausliest, geht bei genauer Prüfung des Textes nicht aus ihm hervor. Dieser paßt vielmehr gut zu einer Lage des Taufsteins vor dem Chore, wo der Taufstein um 1650 auch stand.

<sup>14</sup> Natürlich waren die Gräber ursprünglich kenntlich. Noch 1237 stiftete Bernhard IV. für das Grab Imads eine Kerze für den Jahresgedächtnistag. Auch wurde Imads Memorie auf dem Liborialtar unter dem Turm, also vor dem Grabe Imads gehalten, später aber auf den Hochaltar verlegt, wie die „Regula“ beweist. Doch bezeugt diese nebenbei auch den alten Brauch „ex antiquis registris“. AMP Handschrift B I, 3 S. 25. — Theod. Bibl. Pad. Handschrift Pa 68 fol 39 r 61 v 63 v. — Schaten, *Annales Paderbornenses* I ad ann. 1076. Vgl. Fuchs, Grabungen und Funde 217 ff 224.

<sup>15</sup> Fuchs, *Der Sakramentsaltar des Paderborner Domes*. 5. Jahresbericht des Diözesanmuseumsvereins Paderborn (1917) 26 f. Abb. 11. — Stolte, Dom Pad. WZ 61 II 137 f.

vor jedem der acht Pfeiler sei ein Altar gewesen. Doch läßt sich der Standort einiger Altäre, die Stolte für die Pfeiler in Anspruch nimmt, anderswo nachweisen.

Stolte nimmt als Nr. 1 der Pfeileraltäre den der 10 000 Märtyrer an. Nach Ausweis der „Regula“ (S. 352) stand dieser aber an der Ostwand des Pfarrflügels nächst dem Eingang in die Liebfrauenkapelle (Pfarrsakristei). Unter Nr. 2 nennt er das Benefizium *Mariae Magdalenaee* und unter Nr. 5 das des hl. *Servatius* und weist jedem einen eigenen Pfeileraltar zu. Beide Titel gehören aber zu *einem* Benefizium, von dem es im Kapitelsprotokoll vom 6. Oktober 1677 (fol 211 v) heißt: „*possessor beneficii a quondam Thesaurario anno 1311 in honorem B. Mariae Magdalenaee et B. Servatii fundati*“, und ähnlich drückt sich das Protokoll vom 6. April 1771 (fol 82 v ff) aus: „*Beneficium sub titulo S. Servatii et S. Magdalenaee*“. Der Altar dieses Benefiziums, meist einfach *Servatiusaltar* genannt, stand aber nicht an einem Pfeiler, sondern im großen Kapitelsaal. In den Kapitelsprotokollen wird er über hundertmal genannt, denn vor ihm geschah bei jeder Aufnahme ins Kapitel die Eidesleistung „*denudatis pedibus*“, an ihm wurde vor jeder Bischofs-, Propst- und Dechantenwahl die hl. Messe vom Heiligen Geist gelesen, vor ihm sitzend hielten die Bischöfe im großen Kapitelsaal die Lehnstage ab. Die von Stolte unter Nr. 3 und 4 aufgeführten Benefizien *SS. Petri et Pauli* und *Caeciliae* sind im amtlichen Verzeichnis der „Regula“ von 1646 (S. 411) nicht mehr enthalten, also offenbar schon vor dieser Zeit eingegangen oder mit anderen zusammengelegt. Dagegen werden die drei zuletzt von Stolte genannten Benefizien der 11 000 Jungfrauen, des hl. *Matthäus* und der vier Kirchenlehrer (*quatuor Doctorum*) wohl bestimmt an den Pfeilern gestanden haben. Von den beiden letzten ist der Verbleib der Altartafeln bekannt (s. unten S. 50).

Die Pfeileraltäre waren — eine bisher unbekannte Tatsache — mit *Gittern* umgeben, wie sich aus dem Kapitelsprotokoll vom 6. April 1652 (fol 184 v) über ihren Abbruch ergibt. Diese Gitter müssen, weil auf sie zuerst der Blick fiel, den Eindruck des Mittelschiffes entscheidend bestimmt haben.

Außer den Altären befanden sich im Mittelschiff des Domes eine Reihe von *Grabplatten* aus Metall oder Stein, erhöht über dem Flur der Kirche auf niederen Tumben ruhend. Bischöfe aus dem 13. bis 16. Jahrhundert haben hier ihre Ruhestätten gefunden. Die Metallplatten von den Gräbern *Bernhards V.* († 1341), *Ruperts von Berg* († 1394) und *Remberts von Kerssenbrock* († 1568) haben sich, an andere Stellen versetzt, erhalten. Die Grabplatte *Simons III.*, Edelherrn zur Lippe († 1498), von welcher der Text der Inschrift durch *Harius* (AAP Cod. 221 fol 44 r) überliefert ist, lag in der Nähe des Taufsteines, der im Westen des Mittelschiffes, vielleicht in der Achse des westlichen Quer-

hauses stand. Östlich vom Grabe Simons III. befand sich die Ruhestätte Balduins von Steinfurt († 1361), die dieser sich 1357 einrichtete und mit einem Altar BMV, Caroli, Henrici et Oswaldi schmückte. Letzterer war aber als Verkehrshindernis schon bald nach Balduins Tod beseitigt und die aus dem Boden ragende Platte bis zu diesem gesenkt<sup>16</sup>.

Die Kanzel war vielleicht mit dem Lettner organisch verbunden<sup>17</sup>. An ihrem jetzigen Platze befand sich damals ein *Sakramentshäuschen* in Form einer einfachen, oben flach geschlossenen Nische von 70×45 cm Größe, die durch eine feste Tür oder ein Gitter verschlossen war. Um zu ihr zu gelangen, mußte man auf Stufen emporsteigen. Der Schmuck dieses Häuschens bestand nicht in Bildhauerarbeiten, sondern in einer sehr feinen und zarten Malerei auf der glatten Fläche des Pfeilers. Reste davon traten zutage, als die später dort angebrachte Kanzel beim Luftangriff auf Paderborn am 17. Januar 1945 weggerissen wurde. Sie sind noch nicht freigelegt, lassen aber einen schönen Engelkopf erkennen, sowie ein Spruchband, auf dem der mit Noten versehene Text des Invokatoriums des Fronleichnamfestes steht: (Christus) regem adoremus dominantem (gentibus, qui se manducantibus dat spiritus) pinguedinem. Dieser Text läßt keinen Zweifel daran, daß es sich bei der Nische wirklich um ein Sakramentshäuschen handelt, obwohl seine Stellung an der Epistelseite einer Kirche ziemlich ungewöhnlich ist. Meist findet es sich auf der gegenüberliegenden Seite. 1653 kam die Grabplatte Rembert von Kerksenbrock an diesen Pfeiler und blieb dort, bis sie 1736 durch die nun zerstörte Kanzel ersetzt wurde<sup>18</sup>.

Dem Sakramentshaus gegenüber befand sich wie noch heute die *Pieta*. Sie muß ein bevorzugtes Kultobjekt gewesen sein, denn vor ihr stand der spätgotische Opferstock aus Stein, heute in der Vituskapelle, der noch 1745 als „ante matrem dolorosam“ stehend erwähnt wird und damals durch zwei eiserne Opferkästen ersetzt wurde<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Schaten, Ann. Pad. II ad ann. 1357 und 1361. — Es mögen noch mehr Bischofsgräber im Mittelschiff des Domes sein, die heute unbekannt sind. So stieß man z. B. 1916 beim Legen elektr. Kabel in der Achse des Domes, ungefähr in der Höhe einer Linie, welche die westlichsten Vorsprünge des Kanzel- und des Pietapfeilers verbindet, auf ein unbekanntes Bischofsgrab, das damals nicht geöffnet wurde.

<sup>17</sup> So war es oft im Mittelalter und auch noch in der Renaissancezeit, wie z. B. im Dom zu Hildesheim.

<sup>18</sup> Strukturrechnung 1735/36 S. 35; 1736/37 S. 26. — Die alte Kanzel wurde damals dem Busdorf auf Bitten des dortigen Kapitels geschenkt (PDP 1734—36 fol 408 r). Dort blieb sie nur etwas länger als 50 Jahre. Denn der Dompropst Franz Arnold von der Asseburg († 1790) bestimmte in seinem Testament vom 10. 8. 1787: „Ich legire ex haereditate mea Collegio Bustoifensi eine neue Kanzel ohne viel Geld machen zu lassen.“ (AAP Akt 29, nicht foliiert.) Er ist also der Stifter der jetzigen Empirekanzeln im Busdorf.

<sup>19</sup> Strukturrechnung 1744/45 S. 14; 1745/46 S. 15.

Ob der *Radleuchter*, den Harius 1578 noch mitten im Dom hängen sah (AAP Cod. 221 fol 34 r), 70 Jahre später noch dort war, ist fraglich, da er nach 1578 nicht mehr erwähnt wird.

Die *Doppelmadonna* hing wie heute im Mittelschiff.

In den *Seitenschiffen* waren die Wände von gotischen *Kapellenportalen durchbrochen*. Auf ihre Gestaltung wirft einiges Licht ein Fund bei der Renovierung der Dreikönigskapelle im Januar 1936, bei der man in der Trennungswand zwischen Dom und Kapelle östlich des heutigen Portals eine Fensterwange aus werkgerecht versetzten Sandsteinen feststellte, während die Wand westlich des Portals aus schönen, schichtweise sauber gemauerten Sandsteinquadern bestand. Vier Schichten wurden freigelegt, welche die Höhen von 38, 38, 33 und 35 cm hatten, während die Breite der einzelnen Steine 24, 46, 40, 48, 63, 51 und 82,5 cm betrug. Aus dem Fund ergibt sich folgendes: Die Wand zum Dom hin war nicht symmetrisch zur heutigen Kapellenachse gebildet und das Portal lag nicht in der Achse des jetzigen. Außer dem Portal vermittelten gotische Fenster, ob verglast oder nur vergittert, ließ sich nicht mehr feststellen, die Verbindung zum Dom hin. Wahrscheinlich waren beiderseits der Tür solche Fenster, die mit der Tür eine architektonische Gruppe bildeten. Da der Eingang nicht in der Achse der jetzigen Kapelle lag, stand der Altar wahrscheinlich an der Ostwand. Eine malerische Lösung der Anschlußwand der Kapellen an die Seitenschiffe des Domes ist nach dem Fund sehr gut denkbar.

Von der *Ausstattung* der gotischen Kapellen hat sich nur das Alabasterrelief mit der Darstellung der hl. Dreikönige erhalten, heute im südlichen Wandpfeiler des Chores, eine englische Arbeit aus den Werkstätten von Nottingham von etwa 1360, welche ursprünglich wohl das Mittelstück des Altares der Dreikönigskapelle war (BKW Pad. Taf 44, 3). Das Tafelgemälde neben der Meinolphuskapelle mit der Auferstehung Christi aus dem Jahre 1600, das nach einer Inschrift auf der Rückseite dem Andenken des Domkantors Heinrich von Papenheim († 1599) gewidmet ist, befand sich wahrscheinlich in der Matthiaskapelle, die noch im 17. Jahrhundert Papenheimsche Kapelle hieß, weil ein Herr von Papenheim sie gestiftet hatte<sup>20</sup>. Vor dem Portal der Vituskapelle lag die Messinggrabplatte des Bischofs Heinrich von Spiegel († 1381), der diese Kapelle gründete und vor ihr begraben wurde<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Da das Bild auf seinem noch ursprünglichen Rahmen einen Aufsatz mit dem Gemälde Gott Vaters trägt, könnte es sogar als Altarbild gedient haben. Die bisher nicht veröffentlichte Inschrift auf der nur roh bearbeiteten Rückseite des Bildes lautet: Ao Christi 1599 Mensis Octobris / Die 9. honorabilis Dns. Henri / cus a Papenheim, huius Eccliae / Senior et Cantor, Suae Etatis Ao. 49 / obiit, Cuius Anima in Sancta / Pace requiescat, Amen. — Auf der Vorderseite befinden sich in den vier Ecken vier Ahnenwappen des Stifters.

<sup>21</sup> Harius, Series Episc. Pad. AAP Cod. 221 fol 36r. — Stolte, Dom Pad. WZ 61 II 144.

Die *Orgel* stand seit 1626 vor der Roten Pforte auf den von Arnold von Horst gestifteten und von Gröninger angefertigten prächtigen Renaissancesäulen, die jetzt vor der Hauptorgel stehen.

Im *südöstlichen Querschiff*, dem Pfarrflügel, stand an der Ostwand nächst der Tür zu der Liebfrauenkapelle der Altar der 10 000 Märtyrer, wie oben bemerkt. Vielleicht lag neben ihm der Margarethenaltar, dessen Altartafel bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts im Pfarrflügel hing und sich heute im Diözesanmuseum befindet. An der Südwand stand der Laurentiusaltar. Stolte (WZ 61 II 118 ff) vermutet im Pfarrflügel auch den Agathaaltar.

Im *nordöstlichen Querschiff*, dem Hasenkamp, läßt sich mit Sicherheit nur ein Altar, und zwar der in der Nische der Ostwand, nachweisen. Stolte vermutet dort einen zweiten Dreikönigs-, den Magdalenen- und den Peter- und Paulsaltar. Der Magdalenenaltar, ist, wie bereits gesagt, identisch mit dem Servatiusaltar im großen Kapitelssaal, und der Peter- und Paulsaltar kommt in dem Benefizienverzeichnis der „Regula“ von 1646 nicht mehr vor. Auch eine Kapelle, die des hl. Mauritius, muß in der Nähe des Hasenkamps gelegen haben. Ihr Benefizium und das in ihr gestiftete omnium Sanctorum werden in jenem Verzeichnis noch genannt, und 1654 prüfte Dietrich Adolph bei der Kirchenvisitation die beiden Armreliquiare, die früher auf dem Mauritiusaltar gestanden hatten<sup>22</sup>.

Die Nische mit den rauchfaßschwingenden Diakonen, vor welcher seit der Barockisierung der alte Hochaltar steht, ist wahrscheinlich der Rest einer *Heilig-Grabanlage*, wie sie sich vielfach gerade an der Nordseite von Kirchen befinden, wie z. B. in Soest in St. Maria zur Höhe<sup>23</sup>. Daß auch der Paderborner Dom eine feste Anlage eines Heiligen Grabes hatte, ist um so mehr anzunehmen, als für den Dom ein liturgisches Osterspiel mit dem Auftreten von Engeln und frommen Frauen, die natürlich von Klerikern gespielt wurden, und sogar die dabei zu sprechenden Texte bezeugt sind in dem Prozeßionarius Bernhards V. vom Jahre 1324, einer für die Feier der Liturgie im Paderborner Dom äußerst wichtigen, aber bisher noch gar nicht ausgewerteten Handschrift<sup>24</sup>. Das Heilige Grab muß später in einen Altar umgewandelt sein. Darauf deuten eine Erbreiterung der Nische nach unten

<sup>22</sup> Stolte, Dom Pad. WZ 62 II 128 f. — Visitationsprotokoll 1654: AGP XIII, 5 fol 5 v.

<sup>23</sup> Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens (= BKW) Soest Taf. 86. Für die Gestaltung des Heiligen Grabes in Nischenform bieten sich viele Parallelen, z. B. bei A. Schwarzweber, Das Heilige Grab in der deutschen Bilderei des Mittelalters. Freiburg i. Br. (1940) Abb. 2, 23, 28, 30, 39, 45, 46, 76.

<sup>24</sup> Prozeßionarius Ecclesiae Paderbornensis et ordo servandus in eadem (von 1324). Abschrift des 17. oder 18. Jahrhunderts in AGP D I, I fol 70—87. (Darin die Liturgie der Osternacht auf fol 78 v.)

und die Lavabonische rechts daneben. In unmittelbarer Nähe des Heiligen Grabes über der Tür zum Atrium befindet sich seit 1619 der von Bernhard Georg von Brenken gestiftete und von Heinrich Gröninger angefertigte große Christophorus.

Die Krypta hatte drei Altäre, den des hl. Stephanus in der Mitte, den Marienaltar nach Norden und den des hl. Nikolaus nach Süden (Stolte WZ 62 II 125 ff). In ihr lag, etwas über den Fußboden erhöht, ein großer Stein ohne Inschrift oder Abzeichen. Er deckte das Grab der ersten Paderborner Bischöfe, das aber als solches nicht bekannt war. Harius (AAP Cod. 221 fol 22 v) vermutete 1578 in ihm das Grab des ersten Paderborner Bischofs Hathumar und glaubte, Name und Inschrift seien „pro veterum simplicitate“ weggelassen. Auch als das Grab bei der Visitation der Reliquien des Domes am 15. Juni 1654 geöffnet wurde, wußte man nicht, wer dort ruhte. Man nahm damals an, weil die Gebeine teilweise in Seide eingewickelt waren, „daher zu vermuten, daß großer Herren beine seien“, darunter die des Sachsenherzogs Widukind<sup>25</sup>.

Außer den genannten waren eine Reihe weiterer Kunstwerke im Dom, von denen wenige noch im Dom, z. B. die Johannisschüssel über dem Südeingang zur Krypta, das Tafelgemälde mit der Geburt Christi von 1612 neben der Hippolytuskapelle, eine ganze Reihe im Diözesanmuseum, die meisten aber verschollen sind. Vor der Barockisierung fehlte dem Dom freilich der freie Durchblick durch die mächtige Halle, aber die einzelnen Raumteile, in die er sich durch die großen Einbauten gliederte, haben in ihrer reichen Fülle von Kunstwerken ein farbenprächtiges Bild geboten, vorab die 40 Altäre.

## II. Der Verlauf der Barockisierung

### 1. Die bauliche Umgestaltung durch das Domkapitel

#### Die Kapitelsbeschlüsse — der Architekt

Nach den Kapitelsprotokollen tauchte der Gedanke einer Umgestaltung des Dominnern zuerst in der Sitzung vom 6. April 1652 (fol 184 v ff) auf. Der Domdechant Kaspar Philipp von Ketteler machte den Vorschlag, die wegen ihrer Gitter als besonders störend empfundenen Pfeileraltäre zu entfernen. Das Kapitel stimmte zu. Das war der erste und entscheidende Schritt auf dem Wege, die Jahrhunderte alte Inneneinrichtung des Domes von Grund auf zu ändern. Sofort bemühte man sich um einen Architekten, den man auch bei dem damals vorbereiteten

<sup>25</sup> Visitationsprotokoll 1654: AGP Handschrift XIII, 5 fol 16 rf. Vgl. Völker, Neues vom alten Bischofsgrab in der Domgruft. Heimatborn (Beilage zum Westfäl. Volksblatt, Paderborn) 16. Jg. (1936) 26 f.

Kirchenbau in Bredenborn, einem domkapitularischen Dorf im Kreise Höxter, heranziehen wollte. Das Protokoll (fol 181 r) sagt darüber: „... worüber einer zu Wiedenbrug wohnender und in dergleichen Bausachen erfahrener geistlicher leybruder observanten ordens mitt in vorschlag kommen.“ Man stellte jedoch bald fest, daß nicht in Wiedenbrück, sondern „zum Rietbergh ein erfahrener bawmeister und leybruder observantenordens vorhanden sei“. Das wurde bereits 11 Tage später, in der Sitzung vom 15. April 1652 (fol 186 r) bekanntgegeben und „befohlen, an den H. Guardian daselbst noie. rmi. (= nomine reverendissimi) Capituli zu schreiben, daß denselben anhero zu kommen beurlauben möggt“. Zwei Monate nachher war der Franziskaner-Laienbruder in Paderborn und präsentierte am 5. Juni 1652 (fol 192 v) seinen Entwurf zur Umgestaltung des Domes. Der Name des Architekten ist aber erst aus dem Sitzungsprotokoll vom 19. April 1653 (fol 244 v) bekannt. Hier erklärt der Dechant, damit die Umänderung „desto formlicher und ad maiorem populi deuotionem excitandam eingerichtet wurde, ist gefellig gewesen, den laybruder observanten ordens Herrn Gerdten Mahler als einen in dergleichen Sachen geübten erfahrenen architectum zu verschreiben, von demselben einen Abriß zu nemmen, nach dessen direktion und gutachten mitt dem bawen zu verfahren, maßen es darauf also werckstellig geworden“.

Über Gerhard Mahler ist nichts Näheres bekannt außer einer Zeichnung zur Wallfahrtskapelle in Telgte, die Theodor Rensing aufgefunden, veröffentlicht und mit einem Konkurrenzentwurf von Peter Pictorius zusammengestellt hat<sup>26</sup>. Diese Zusammenstellung ist lehrreich, denn sie erweist Bruder Gerhard als einen Dilettanten, der seinem ganz gotisch konstruierten Bau durch ein barockes Äußere, das er in manieristischer Weise zusammenfügt, ein zeitgemäßes Mäntelchen umhängt, zeigt dagegen Pictorius als echten Künstler, als schöpferische Begabung.

In den Kapitelsprotokollen findet sich der Name des Bruders Gerhard nur noch einmal. In der Sitzung vom 4. November 1653 (fol 273 r) wurde vorgeschlagen, Bruder Gerhard zu einem Gutachten über die Aufstellung einer kleinen Chororgel aufzufordern. Die Mitteilung im Protokoll schließt mit dem an sich belanglosen, für uns aber wichtigen Satze, es habe „J. H. H. (= Ihro Hochwürden Herr) Sintzig Junior (= der Domkapitular Johann Heinrich von Sintzig) mitt demselben (= Bruder Gerhard) zureden über sich genommen“. Warum erledigte gerade der junge Herr von Sintzig etwas, das eigentlich in den Geschäftsbereich des Dechanten fiel? Das lag wahrscheinlich daran, daß Bruder Gerhard Berater war bei der Erneuerung der Dreifaltigkeits-

<sup>26</sup> Theod. Rensing, Zur Baugeschichte der Wallfahrtskapelle in Telgte. In: Heimatbuch Telgte, herausgeg. zum Stadtjubiläum 1938 von Paul Engelmeier, Telgte o. J. (1938) 172 f mit Abb.

kapelle am Dom, die der Onkel des jungen Herrn von Sintzig, der Dompropst Johann Wilhelm von Sintzig, damals gerade vornehmen ließ.

Die übrigen Arbeiten Bruder Gerhards für den Dom lassen sich bestimmen an Hand des Vertrages zwischen dem Domkapitel und dem Maurermeister, welcher den Umgestaltungsplan Mahlers zur Ausführung brachte und in dem Vertrage ausdrücklich versprach, „es gantzlich nach delineation und außweisung des benenten Abrißes zumachen und zuuolnziehen“. Mahler hat seinen Plan in der Sitzung vom 5. Juni 1652 (fol 192 v) persönlich dem Kapitel vorgelegt und die Zustimmung der Domherren gefunden. Der Plan selbst ist leider nicht erhalten. Doch bietet der eben genannte Vertrag mit dem Maurermeister, der unmittelbar nach der Genehmigung des Mahlerschen Planes in der gleichen Kapitelssitzung abgeschlossen wurde, wenigstens in etwa einen Ersatz für den Verlust. Er lautet<sup>27</sup>:

„Wir Thumbprobst . . . thuen hiemit bekennen und zu wissen . . . daß . . . in besagter Paderbornischer Thumbkirchen etwas nach Ausweisung des darüber gemachten und vorgebrachten Abrißes zu mehrer derselben Zierath und Ansehen abzuschaffen zu verbessern und zu bawen concludiert und abgeredt und zu dessen erbaw und verrichtung meister Hans Deger, Grafflicher Maurermeister zu Rhaden sich angegeben es gantzlich nach Delineation und außweisung des benenten Abrißes zumachen und zuuolnziehen versprochen, wir mit demselben heut dato nach folgenden Vergleich und Contract darüber getroffen und eingegangen.

1. Daß nemlich zum ersten obbemelter M. Hans Deger das Toxsall sambt dreyen altaren vor dem Chor mit besten Vorthieill abbrechen, waß von hawensteinen daran für gut sein wieder zu dem newen Werck gebrauchen, und wan etwas an den Kirchen Pfeileren beschädigt werde, wieder bessern solte. (Toxall = Lettner.)

2. Zum anderen die Trap vor dem Chor mit nutz abbrechen von alten oder newen steinen ein neue trap nach gegebenen Abriß hawen, aufsetzen und den Boden mit Platten zu legen. (Trap = Treppe.)

3. Zum dritten an (beide)n seithen neben dem Chor 2 Trappen abzubrechen (und ne)we nach dem abriß hawen und auffsetzen, waß an beyde(n) seithen der Klufft die neue trappen den alten Mauern (vorgehen), dem Gewölb gleichformig aufsetzen sampt (einer) le)hen auf die Trappen —  $3\frac{1}{2}$  schu hoch ahn beiden trappen.

4. Zum vierdten am Endt beyder trappen sollen 2 Eingang zum Chor gemacht werden. Zu dem Endt ist von nothen auf jeder seithen ein Pfeiler vom Boden der Kirchen in der Chorhohe aufzumauern und die 4 Thuren an beyden seithen jede 8 schue hoch, 4 schue weith darin zu setzen, an seithen des Capittullhaußes solte eine trap aufgesetzt

<sup>27</sup> Pad. Capselarchiv Caps. 66 Nr. 29 a.

werden in das Capittullhauß zu gehen, ahn seiten der Sacristey solte der gang in die Sacristey zugemauert werden, der Trappen lehne in gleicher Linie, was in dem gang übrig pleibt, soll dem Sacristey Boden gleich geplattet werden.

5. ... Der Meister soll 2 thuren machen ... eine under S. Christoffel, die andere an das L. Frawen Capellen in das mittel der Kirchenflügell einbrechen und aufsetzen.

6. ... soviel die Chorstüell erfordern an beiden seithen in die Pfeiler inhawen und zumauern, den Boden, wo der Chorstull gestanden mit Platten belegen, wan es vonnothen.

7. ... an beiden seithen neben dem hohen Altar, alda die Mauer gewichen, eine Mauer biß unter das Gewölbe aufführen mit 2 Kirchenfenstern und einer Thur in die Sacristey inzusetzen und ein Thur zuzumachen. Nach Belieben kann diese newe maur mit einem Bogen gemacht werden. Wan über kurtz oder lang geliebet kan ein Bischoffliches sitz gar fueglich gericht werden. Der Chor wird mit dieser newen maur so viel gesterket, daß man kein weitere Gefahr oder zu ankeren hat.

8. Der Pfeiler, alda die Orgel gestanden, solte den anderen gleichformig mit hawsteinen aufgesetzt werden, wan in der höhe an hawsteinen unförmlich vorgehet, dem anderen gleichformig abgehawen und verbessert werden.

9. ... der Tauffstein abzubrechen, wieder aufsetzen, wie der Abriß zeigt, waß daran verstoßen, wieder zu beßern.

10. ... die 5 seülen under der orgell abzulägen, dem Meister soll dazu nothwendige Hulff zu seinen Knechten gegeben werden.

11. ... Under dem Klockenthurm soll ein Creutz gewolb geschlagen werden 16 schuh hoch, sambt einem scheidtrechten bogen nach dem riß und ein loch 10 schue lang 4 schue weidt ahn einer seithen des gewölbe zulaßen. Eine Trap darin zu setzen.

12. ... Zum zwolfften die Nebenaltar in der Kirchen abzubrechen, den Boden under wieder zu legen und 4 altar von newen auffmauern.

13. ... An den 8 Kapellen soll eine jede eine thür in die mitte gehawn und aufgesetzt werden 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> schue hoch, 6 schue weit, in 6 Kapellen kann ein groß Fenster ad 6 schue weit, oder 2 kleine as 3 schue weith gesetzt werden.

14. ... Die Grabstein mitten in der Kirchen zu sencken.“

(Die Kosten für das Ganze belaufen sich auf 1100 Rthlr.)

Dem Vertrag ist ein Memoriale angehängt, worin es heißt, daß die Steine von der großen Säule zum Ausbessern jenes Pfeilers gebraucht werden können, an dem die Orgel befestigt war. Ferner wird vorge schlagen, einen „Tonicher oder Plasterer“ zu beschäftigen und einen

Maler mit dem Weißen der Kirche zu beauftragen, da dann alles „in eine Unruhe“ gemacht werden kann.

Nach diesem Vertrag hat Bruder Gerhard Mahler für die Umgestaltung des Domes folgendes vorgeschlagen:

1. Abbruch des Lettners, der drei vor ihm stehenden sowie sämtlicher anderen Nebenaltäre; Wiederaufbau von vier Nebenaltären.

2. Abbruch der Treppen, die vom Mittelschiff bzw. den beiden Querarmen zum Chor hinaufführen. Neubau dieser Treppen in veränderten Formen.

3. Anlage von 4 Türen zum Chor hin, nämlich zwei von den seitlichen Aufgängen, eine vom Kapitelshaus und eine von der Sakristei her.

4. Anlage der beiden Portale unter dem Christoffel und zur Liebfrauenkapelle.

5. Aushauen des für das Chorgestühl erforderlichen Platzes aus den Pfeilern.

6. Verstärkung der ausgewichenen Chorwand.

7. Verlegung der Orgel und Orgelbühne, sowie des Taufsteines.

8. Anlage eines Gewölbes mit Treppendurchlaß im Turm.

9. Veränderung der Türen und Fenster in den Kapellen.

10. Senkung der Grabsteine im Mittelschiff des Domes.

Außerdem hat Gerhard Mahler aus dem oben genannten Grunde sehr wahrscheinlich das Portal der Dreifaltigkeitskapelle entworfen. Trifft das zu, so müssen ihm aus stilkritischen Gründen auch die Portale der Liebfrauenkapelle und unter dem Christophorus sowie die vier Nischen in den beiden östlichen Vierungspfeilern zugeschrieben werden (s. unten S. 59). Durch Abbruch des Lettners, aller Nebenaltäre, des Taufsteines und der Orgel hat Bruder Gerhard im Innern des Domes jene Weiträumigkeit, in dem Sitzungsprotokoll „große Luft“ genannt, erreicht, die das Ziel der ganzen Umänderung war.

Außer den Arbeiten im Dom ist die 1862 abgebrochene Kirche in Bredenborn durch die Kapitelsprotokolle als Werk Gerhard Mahlers erwiesen. Vielleicht ist Bruder Gerhard auch identisch mit jenem „frater Gerhardus in Münster“, der von dort aus als Vertrauter des Osnabrücker Fürstbischofs Franz Wilhelm Grafen von Wartenberg die Bauarbeiten dieses Fürsten an seinem Residenzschloß zu Iburg 1652 bis 1658 beaufsichtigte, während der eigentliche Architekt der Süd-deutsche Johann Kraft war. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß der unter Gerhard in Paderborn tätige Maurermeister Deger ebenfalls in Iburg gearbeitet hat<sup>28</sup>. Außerdem

<sup>28</sup> Wilh. Jäneke, Die Baugeschichte des Klosters Iburg. Münster (1909) 30. Bruder Gerhard wird hier irrtümlich als Jesuit bezeichnet.

baute Bruder Gerhard 1652 die Kirche für die Katholiken in dem nahe bei Iburg gelegenen Quakenbrück<sup>29</sup>.

Kurz nach dem Dreißigjährigen Kriege waren einheimische Laien als Architekten selten, ausländische sehr teuer. Ordensarchitekten dagegen, die sowohl für ihren Orden als auch für Fremde arbeiteten, begegnet uns im 17. Jahrhundert sehr oft<sup>30</sup>. Somit ist die Berufung des Franziskanerbruders Gerhard Mahler als „Dombaumeister“ nach Paderborn für die damalige Zeit ganz verständlich.

Statt des bisher unbekannt gebliebenen Gerhard Mahler geben Nordhoff und nach ihm Stolte den süddeutschen Ingenieur Damian Niedecker als verantwortlichen Baumeister an, der 1658 einen Riß für die Schloßgräben in Neuhaus machte und 1660 auf dem Hause Curl bei Dortmund, dem Stammsitz derer von der Recke, weilte<sup>31</sup>, und nach dem Kapitelsprotokoll vom 4. Juli 1659 (fol 620 r) mit der Ausbesserung der Paderborner Stadtmauer beauftragt war. Wann er nach Paderborn gekommen ist, wissen wir nicht. Jedenfalls war er 1656, als die Dom-

<sup>29</sup> Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler I. Niedersachsen und Westfalen. Berlin (1935) 434.

<sup>30</sup> Beispiele: Minoriten-Laienbruder Franz Gaugreve aus Bielefeld schuf nach 1638 den Hochaltar der Bonner Minoritenkirche, leitete wahrscheinlich den Umbau der Münsterschen Minoritenkirche und erbaute das Schloß zu Herten. Dabei verunglückte er tödlich durch Absturz vom Gerüst am 9. 9. 1666 (Eubel, Gesch. d. Köln. Minoritenordensprovinz. Köln (1906) 71 171. BKW Stadt Münster VI, 249). — Jesuitenlaienbruder Anton Hülse erbaute die Kirchen seines Ordens in Paderborn, Coesfeld und Siegen, das Ursulinenkloster in Köln und die Observantenkirche in Münster (Rensing in: Westfalen, 19. Jg. (1934) 325; 20. Jg. (1935) 134 f. BKW Stadt Münster VI, 265 269). — Kapuzinerarchitekten waren: Pater Servatius aus Coesfeld, der Erbauer der Kapuzinessenkirche in Paderborn (Bessen, Collectanea: Theod. Bibl. Pad. Handschrift Pa 98 S. 18, 20. P. Arsenius Jakobs, Totenbuch der rheinisch-westfälischen sowie der früheren rheinischen und der kölnischen Kapuzinerprovinz, Limburg (1933) 345). — Bruder Michael von Gent, Erbauer des Schlosses Raesfeld, und Bruder Bonitius, Erbauer der Schlösser Melschede und Hirsutenberg, der Kapuzinerkirche in Werl und Begutachter für die Pläne der Pad. Jesuitenkirche. (Rensing in: Westfalen, 19. Jg. (1934) 325. Das Totenbuch der Kapuziner nennt noch manche Ordenskünstler, namentlich aus der Trierer Gegend z. B. S. 89, 208, 312). — Die reichste künstlerische Tätigkeit entfaltete Bruder Ambrosius von Oelde (vgl. den II. Teil dieser Arbeit). — Bildhauer Bruder Stephan von Rütten schuf die Kanzel für die Kapuzinerkirche in Münster; Bruder Damian Veith aus Ratingen, zeitweise Hofmaler des Kurfürsten von Köln, malte mehrere große Altarbilder, z. B. für die Kapuzinerkirchen in Paderborn, Münster, Werne, Rheinberg, Kaiserswerth (Eberh. Mohsmaier, Beitr. zur Gesch. des ehemaligen Kapuzinerklosters in Münster 1615 bis 1811. (Diss. Münster) Paderborn (1937) 30. BKW Stadt Münster VI, 288. — Vgl. auch J. B. Nordhoff, Einheimische Kloster- und süddeutsche Laienbaumeister in Westfalen während der letztvergangenen Jahrhunderte. In: Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Trier, 8. Jg. (1899) 220 ff.

<sup>31</sup> Nordhoff, Die westfälischen Domkirchen II. Der Dom zu Paderborn. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande (Bonner Jahrbücher) Heft 99. Bonn (1890) 187. — Stolte, Dom Pad. WZ 63 II 122.

renovierung schon vier Jahre im Gange war, noch nicht dort. Denn in der Kapitelssitzung vom 6. März 1656 (fol 388 v) machte der Dechant bekannt, Dietrich Adolph plane eine gründliche Reparatur der Stadtmauer Paderborns und habe sich deshalb „um einen erfahrenen ingenioem starck und vielfaltig zwar bemühet, denselben aber . . . nicht zur Hand gehabt“. Darum kann Niedecker auch bis dahin die Oberleitung der Domrenovierung nicht gehabt haben; ob er sie später hatte, also etwa 1658—61, läßt sich nicht beweisen.

Der ausführende Unternehmer bei der Umgestaltung des Domes war der gräflich waldeckische Maurermeister Hans Deger aus Rhoden, der, wie bereits gesagt, auch am Schloß Iburg arbeitete, offenbar dorthin berufen von Bruder Gerhard<sup>32</sup>. Seit 1661 war er am kurfürstlichen Schloß zu Arnsberg tätig. Sodann arbeitete er am Schloß Hirschberg und zwar wieder unter einem Ordensarchitekten, dem Bruder Benitius<sup>33</sup>. Nach Thieme-Beckers Künstlerlexikon (8, 547) ist er um 1678 gestorben.

#### Abbruch, Verbleib und Aufbau der Altäre

Die Arbeiten im Dom begannen im Juni 1652 mit dem *Abbruch der Pfeileraltäre* mit ihren „Gegitteren“. Am 24. August 1652 (fol 205 r) konnte man bereits über den Verbleib von vier abgebrochenen Altären verfügen. Den Matthäusaltar erhielt der Landdrost Wilhelm von Westphalen als Geschenk, weil er zu diesem „jeder zeit große affection getragen“. Zwei weitere, nicht näher bezeichnete Altäre kamen nach Bredenborn und Etteln, ein vierter auf den Kleehof nach Elsen, nämlich die Altartafel „Quatuor Doctorum“, d. i. der von dem Domherrn Hermann von Crevet 1516 gestiftete Altar des heiligen Hieronymus oder der vier Kirchenlehrer<sup>34</sup>. Für letzteren bedankte sich der Dompropst Johann Wilhelm von Sintzig, weil ihm der Kleehof vom Kapitel wegen seiner Verdienste um die Rettung des Liborischreines und der *sacra supellex* am 4. Februar 1651 (fol 83 v) zu lebenslänglichem Nießbrauch

<sup>32</sup> Jäneke, Iburg 32 glaubt, Deger, der hier als Degen erscheint, sei Süddeutscher. Am 18. 12. 1653 bescheinigt der Iburger Bauschreiber Joh. Bucham, daß Deger dort gearbeitet habe (Pad. Capselarchiv Caps. 66 Nr. 36 fol 22).

<sup>33</sup> Rensing, Schloß Ahaus und sein Baumeister. In: Westfalen, 19. Jg. (1934) 325. — Heintr. Hartmann, Johann Konrad Schlaun. Münster (1910) 252, 285 nimmt für Deger ebenfalls bayerische Abkunft an und weist ihm auch den Arnsberger Schloßbau zu. Pastor Zacharias Wahl in Rhoden sagt in seinem „Index rerum mirabilium“, den er gleichzeitig mit den Ereignissen schrieb, daß Deger beim Bau der dortigen Neustadt sich selbst im März 1650 dort das erste steinerne Haus errichtet habe. Also muß er wenigstens seit der Zeit dort ansässig gewesen sein (L. Curtze, Beiträge zur Gesch. der Fürstümer Waldeck und Pyrmont. Arolsen (1869) Bd. 2, 256).

<sup>34</sup> Theod. Bibl. Pad. Handschrift Pa 130 Bd. XIII fol 28 rf .

übergeben war. Einige Monate später, am 19. April 1653 (fol 243 v), erhielt das Kloster Brede bei Brakel auf seine Bitten einen der abgebrochenen Altäre. Der Domkantor von Imbsen wurde bestimmt, ihn auszuwählen. Also waren damals noch mehrere Altäre aus dem Dom zu vergeben; sie werden in ähnlicher Weise verschenkt worden sein. Da mehrfach der Ausdruck „Altartafel“ vorkommt, wird man in erster Linie an Tafelgemälde auf Holz zu denken haben von der Art, wie die Tafel des Margarethenaltares im Diözesanmuseum erhalten ist.

Die genaue Zahl der damals abgebrochenen Altäre läßt sich nicht angeben, weil nicht bekannt ist, wieviel bei Beginn der Renovierung noch standen. Nach einem Memoriale (Caps 66 Nr. 29a fol 17), welches kurz nach Beginn der Arbeiten niedergeschrieben ist, weil es in ihm heißt, „wenn die übrigen Altäre an den Pfeilern weggeschafft sein werden“, sollen noch 15 Altäre im Dom und drei in der Kluft (= Krypta) bleiben außer denen in den Kapellen des Umganges.

Vier von den abgebrochenen Altären mußte Deger vertragsgemäß im Dom wieder aufrichten. Der erste war der *Kreuzaltar* Arnolds von Horst, der mitten vor dem Lettner gestanden hatte und nunmehr in das südöstliche Querschiff, den Pfarrflügel, kam. Auf diesen Wiederaufbau beziehen sich die beiden nicht ganz klaren Sätze in der ersten Abrechnung, die sich von Deger erhalten hat<sup>35</sup>: „Mehr für die Muscheln an des Her Horst seine Altar und das Postament auch dritt für den Altar . . . 14 Daller. Mehr bei des Herrn Horst Altar die Säulen gemacht, welcher frei stehet an der Mauer . . . 3 Daller“. Wahrscheinlich ist hier die Rede von der Zusammensetzung des Altares mit Resten eines andern, auf die zuerst Fuchs in seinem Aufsatz über den Sakramentsaltar des Domes im 5. Jahresbericht des Diözesanmuseums Paderborn (22 ff) hinwies. Der untere hinzugefügte Teil enthält Muscheln und Säulen und dient als Ganzes als Postament für den oberen, den alten Horst-Altar.

Der zweite an anderer Stelle wiederaufgebaute ist der *Philippus- und Jakobusaltar*. Er wurde vom Westchor in das nordöstliche Querschiff, den Hasenkamp, übertragen und dort in der Achse des Zehnecks aufgestellt (PDP 1779 fol 16 r f).

Beim dritten und vierten von Deger wieder aufgebauten Altar handelt es sich um die Mensen der beiden *Seitenaltäre*.

So blieben nach diesem großen Aufräumen die 15 in dem genannten Memoriale erwähnten Altäre im Dom, nämlich je einer im Chor (Hochaltar), Pfarrflügel (Kreuzaltar Arnolds von Horst), Hasenkamp (Philip-

<sup>35</sup> Zwei undatierte Teilabrechnungen Degers (Pad. Capselarchiv Caps. 66 Nr. 29a fol 7 f und Nr. 36 fol 24) lassen sich mit Hilfe der Kapitelsprotokolle und zweier Abrechnungen über den Bau der Orgelbühne vom 31. 11. 1655 (in der gleichen Capsel Nr. 29a fol 9 f und Nr. 36 fol 24) datieren auf 1653 bzw. Ende 1654.

pus- und Jakobusaltar), der Liebfrauenkapelle und dem Kapitelssaal, zwei am Choraufgang und acht in den Kapellen des Langhauses. Zu diesen kommen die drei Altäre der Krypta und die der drei Kapellen im Umgang (Brigittenkapelle, Kapelle der heiligen Katharina und Barbara, Westphalenkapelle). Damit war die Überfülle der Altäre beseitigt, aber dem Dom ein genügend großer Altarbestand gesichert.

### Die Veränderungen im östlichen Teil des Domes

Nunmehr ging es an den Abbruch des Lettners, im Vertrage mit Deger „Toxsall“ (Doxal) genannt, die Veränderung der Choraufgänge und Chortüren und die Umbauten in den Räumen südlich des Chores. Deger sollte vertragsgemäß die alten Steine möglichst benutzen, hatte natürlich auch eine Menge neuer nötig, beschäftigte deshalb in den Brüchen von Bergheim und Neuenheerse mehrere Steinmetzen und begab sich öfter dorthin, wie aus der eben genannten Abrechnung hervorgeht. Im Mittelschiff des Domes legte man als Ersatz für die bisherigen Chortreppen einen neuen breiten *Choraufgang* in der Achse des Domes an, der in zwei Abstufungen zum Chor hinaufführte und in mittlerer Höhe durch einen Podest unterbrochen wurde, der die ganze Breite des Mittelschiffes einnahm. Zu beiden Seiten der Treppe waren zwei neue Seitenaltäre vorgesehen. So wurde hier eine großzügige, echt barocke Anlage geschaffen, die den Blick in den Chor frei gab.

Der neue Aufgang, der nach der zweiten Abrechnung Degers 207 Rthlr. kostete und Ende 1654 fertig war, erhielt später den Namen Prälatentreppe, weil er bis zu seiner Veränderung im Jahre 1913 der offizielle Aufgang der Prälaten: Bischof, Dompropst, Domdechant und Generalvikar zum Chor war. Von hier aus wurden bis zur Auflösung des alten Domkapitels im Jahre 1810 die Bischofs-, Propst- und Dechantenwahlen und die Provisionsbullen für neue Domherren bekanntgegeben, seit dieser Zeit nur noch die Bischofswahlen.

Die damals ebenfalls erneuerten *seitlichen Choraufgänge* haben Treppenstufen von gleicher Form wie die Prälatentreppe. Jedoch wirken die Seitenwangen wie auch die seitlichen Chorschranken, beide ganz schmucklose Mauern, merkwürdig nüchtern. Die nördliche Tür zum Chor trägt auf ihrem Sandsteinsturz die Jahreszahl 1653, und in die Deckplatte der nördlichen Seitenwange ist das Wappen Dietrich Adolphs in dürftiger Zeichnung — anscheinend mehr als Spielerei eines Steinmetzen, denn in offiziellem Auftrage — eingehauen.

Um die mittlere Chortreppe mit dem Podest anlegen zu können, mußte man ein in der Achse des Domes liegendes *Bischofsgrab*, das nach Osten hin einen kreuzgewölbten, von der Westwand der Krypta zugänglichen Vorraum hatte, verändern. Deshalb schlug man das alte

Kreuzgewölbe heraus und zog ein neues, tiefer liegendes Tonnengewölbe in west-östlicher Richtung ein, führte es aber merkwürdigerweise nicht ganz bis zur Kryptawand, so daß in einem schmalen Spalt der Ansatz des alten Kreuzgewölbes sichtbar blieb. Auf diese Umänderung der Vorhalle des alten Bischofsgrabes beziehen sich die Sätze in der ersten Abrechnung Degers: „Mehr was die Maurer haben herausgebrochen aus Ihro Hochfürstl. Gnaden Begräbnis“ und „Mehr Ihr. Fürstl. Gnaden Begräbnis zu wölben und auszumauern . . . 30 Daller“. Mit dem Ausdruck „Ihr. Hochfürstl. Gnaden Begräbnis“ kann nur eine Gruft für den damaligen Fürstbischof, also Dietrich Adolph selbst, gemeint sein. Zur Bezeichnung eines Bischofs, der Jahrhunderte vorher gestorben und dort begraben war, hätte man eine solche Titulatur gewiß nicht gebraucht. Offenbar hatte also Dietrich Adolph vor, die alte Bischofsgruft, die wegen des neuen Choraufganges geändert werden mußte, für sich selbst herrichten zu lassen. Damit wählte er sein Begräbnis an einer Stätte, die, wie wir vermuten dürfen, nicht ohne sein Zutun erneuert war. Er folgte so dem Beispiel jener Bischöfe, die sich ebenfalls in den von ihnen erbauten oder veränderten Räumen beisetzen ließen (Imad im Domturm; Meinwerk in seiner Stiftung, der Abdinghofkirche; Bernhard I. in der von ihm erbauten Klosterkirche zu Hardehausen). Warum Dietrich Adolph später doch nicht in der von ihm hergerichteten Gruft, sondern auffallend primitiv in dem vermauerten Sakristei-Eingang beigesetzt wurde, wissen wir nicht, weil die Kapitelsprotokolle aus der Zeit seines Todes fehlen. Vielleicht hat das tiefe Zerwürfnis des Bischofs mit seinem Domkapitel, der sogen. Synodalstreit, der die letzten Lebensjahre des Bischofs trübte, bis hierhin seine Schatten geworfen<sup>36</sup>.

Gleichzeitig mit der Änderung dieser Grabanlage kamen die *Messingplatten* von den Bischofsgräbern im Mittelschiff des Domes an die

<sup>36</sup> Die Deutung des Ausdruckes „Ihr. Hochfürstl. Gnaden Begräbnis“ verdankt der Verfasser einer freundl. Mitteilung von Domkapitular Prof. Dr. Fuchs, Paderborn. — Über die Gräber Imads und Dietrich Adolphs vgl. Fuchs, Grabungen und Funde 217 ff und 229 f. Über den Synodalstreit siehe Joh. Linneborn, Der Synodalstreit des Pad. Bischofs Theodor Adolf von der Recke mit seinem Domkapitel Sonderdruck aus der Festschrift der Görresgesellschaft für Georg von Hertling zum 70. Geburtstag 31. 8. 1913. Kempten und München 1913. — In der mittelalterlichen, 1653 wegen Errichtung der Prälatentreppe veränderten Anlage, die man sonst wohl als Confessio angesprochen hatte, sieht Fuchs, Grabungen und Funde 235 f, mit Recht das Grab eines Bischofs. Er denkt an einen der beiden Erbauer des Domes im 13. Jahrhundert, Bernhard IV. († 1247) oder Simon I. († 1277), beide Edelherren zur Lippe. — 1935 wurde bei der Anlage einer neuen Bischofsgruft das Tonnengewölbe Degers bis zur Kryptawand durchgeführt, so daß der Ansatz des alten Kreuzgewölbes seitdem unsichtbar ist. An die Stelle des eigentlichen Grabes, des *loculus*, der schon vorher nach Osten offen war und keine Gebeine mehr enthielt, trat der Eingang in den zweiten Raum der neuen Bischofsgruft.

Pfeiler. Das kostete „4 Daller“. Die ein wenig über den Boden erhöhten Tumben wurden bis auf den Flur der Kirche gesenkt.

Auf dem *Chor* selbst führte man die im Vertrag vorgesehenen rein technischen Arbeiten aus, verzierte auch die beiden östlichen Vierungspfeiler mit je zwei Muschelnischen mit entsprechender Umrahmung und Kartusche. Die lose vor die Umrahmung gehängten Wappen des Fürstbischofs Ferdinand von Fürstenberg und des Dompropstes Johann Wilhelm von Sintzig sind erst später angebracht, vermutlich zwischen 1661 und 1664 (Regierungsantritt Ferdinands — Tod von Sintzigs). Wahrscheinlich haben beide für die Nischen Figuren gestiftet.

Zu beiden Seiten des Chores schuf Deger die neuen *Portale* unter dem Christophorus und zu der Liebfrauenkapelle, deren jedes 45 Taler kostete.

Endlich veränderte er die *Liebfrauenkapelle* und die *Sakristei* durch Ausbrechen eines dicken Pfeilers und einer Wand und wölbte beide Räume neu ein, die Liebfrauenkapelle mit einem Kreuz- und die Sakristei mit einem Tonnengewölbe, denn in seiner ersten Abrechnung heißt es: „Mehr das Kreuzgewölb in der Liben Frauen Kapellen zu machen und über der Liben Frauen Kapellen das halbe Runde Gewölb zu machen . . . 40 Daller“. Auch im Raum hinter der Liebfrauenkapelle, der heutigen Hilfssakristei für das Priesterseminar, ist damals das Gewölbe erneuert, wenn das auch nicht ausdrücklich in der Abrechnung gesagt wird, welche für diesen Raum lautet: „Mehr was ich in der Lieben Frau hinder Kapelle hab ausgebrochen und pflastern lassen mit rauhen Blatten . . . 49 Daller“. Es wird aber bewiesen durch die Reste einer 1917 entdeckten mittelalterlichen Malerei an der Nordwand des Raumes, deren kleine, einzeln stehende Figuren von dem schweren Schildbogen angeschnitten werden<sup>37</sup>.

Mit der Vollendung der hier aufgeführten Arbeiten war die große Neugestaltung des Domes in seinem östlichen Teil im wesentlichen abgeschlossen bis auf den Chorabschluß zum Mittelschiff hin und die Verstückierung der Liebfrauenkapelle.

#### Die Veränderungen im westlichen Teil des Domes

Die Erneuerungen im westlichen Teil des Domes sind im Vertrag mit Deger wie auch in den Abrechnungen nur summarisch aufgeführt.

Als die fünf alten Altäre im *Westchor* abgebrochen waren, wurde die Schranke gegen das Westquerschiff entfernt und der bisher erhöhte Boden bis auf das Niveau des übrigen Domes gesenkt, also der alte

<sup>37</sup> Fuchs, Grabungen und Funde 215. Ein Foto davon im Archiv des Diözesanmuseums verbrannte bei der Zerstörung Paderborns am 27. 3. 1945.

Westchor abgebrochen. Diese Arbeiten waren bis Mitte 1654 abgeschlossen, denn ihre Vollendung war die Vorbedingung für den Bau der neuen Orgelbühne, über die bereits am 31. Januar 1655 Abrechnungen vorgelegt wurden<sup>38</sup>.

Die *Orgel* stand damals auf fünf Säulen in der Nähe der Roten Pforte. Sie war 1626 durch den Domdechanten Arnold von Horst dorthin überführt von ihrem früheren Standort im nördlichen Seitenschiff vor der Engelkapelle. Hier hatte sie sehr günstig gestanden, da sie sowohl dem Hochaltar auf dem Chor wie dem Laien-Kreuzaltar vor dem Lettner wie auch dem Sängerkhor auf dem Lettner nahe gewesen war. Ihr neuer Platz an der Roten Pforte war bei weitem nicht so gut. Und wenn die Klagen über schlechten Chorgesang in den Jahren um 1650 in den Kapitelsprotokollen nicht verstummen wollen, so mag die weite Entfernung der Orgel das Ihrige dazu beigetragen haben.

Gleich bei der ersten Besprechung der Änderungen im Dom in der Sitzung vom 6. April 1652 (fol 185 r) fragte deshalb der Dechant, „ob nicht auch . . . organum widerumb von dannen auf vorigen orth . . . zu transferiren were“. Die Frage wurde bejaht, dabei aber erwähnt, „damit aber das orgel vom staub, durch das am chor abbrechendes mauerwerck und altar, nicht wieder erfüllet und verdorben würde, müßte dies bawen und abbrechen woll vorher gehen und biß dahin das orgel an seinem orth bestehen pleiben“. Dem Beschluß entsprechend wurde die Versetzung der Orgel auch im Vertrag mit Deger vom 5. Juni 1652 vorgesehen. Aber der Beschluß kam nicht zur Ausführung. Zwar wurde die Orgel mit ihrer Bühne an der Roten Pforte wieder abgebrochen, aber sie wurde nicht wieder auf ihren alten Platz vor der Engelkapelle aufgestellt, vermutlich, weil ihr Einbau dort die erstrebte Weiträumigkeit wieder beeinträchtigt hätte. Um für den Chorgottesdienst eine Orgel in der Nähe zu haben, erwog man am 4. November 1653 die Anschaffung einer eigenen Chororgel (fol 273 r). Die Hauptorgel aber wurde in dem durch den Abbruch des Westchores frei gewordenen Raum vor dem Turm aufgebaut und zwar auf einem breiten flachen Sandsteinbogen, der die beiden östlichen Eckpfeiler des Turmes verband. Gegen den Turm schloß man die Orgel durch eine Fachwerkwand mit Backsteinfüllung ab.

Die *Orgelbühne* ließ man über den Sandsteinbogen nur wenig nach Osten in den Dom hineinragen, zog sie aber durch den ganzen Turm hindurch, so daß sie zum größten Teil nicht vor, sondern hinter der Orgel lag. Nach dem Vertrag mit Deger hätte die Bühne auf einem flachen Gewölbe, das 16 Fuß über dem Boden errichtet werden sollte,

<sup>38</sup> Sämtliche Nachrichten über Orgel, Orgelbühne und Taufstein: Pad. Capselarchiv, Caps. 66 Nr. 29 a fol 29. Die Ergänzungen fol 9 ff und Nr. 36 fol 24, ferner Nr. 27 und 31 fol 39.

liegen sollen. Doch man hat statt dessen eine flache Decke eingezogen und diese gestützt durch die vier prächtigen Renaissancesäulen Gröningers, die auch die alte Orgel getragen hatten<sup>39</sup>. In einer Abrechnung vom 31. Januar 1655 ist die Stelle, wo der Meisternamen stand, leider zerstört. Doch ist kaum daran zu zweifeln, daß auch hier Hans Deger am Werk war. Die Kosten betragen für den Abbruch des Bogens und der Pylonen unter der alten Orgel einschließlich der Wiederaufrichtung der Säulen unter der neuen Bühne 30 Rthlr., für den Neubau des Bogens im Turm 207 Rthlr., für einen Mauerdurchbruch zum nördlichen Treppenturm 20 Rthlr.

Die Aufstellung der Orgel selbst verzögerte sich lange. Zwar wurde mit dem „Orgelmacher“ Hans Henrich Bader am 24. Mai 1655 ein Kontrakt geschlossen, in welchem dieser sich verpflichtete, die Orgel in 1½ Jahren „auf einen andern orth zu setzen, zu vermehren und fertig zu liefern für 725 Rthlr.“. Doch wurde die Orgel erst 1661 fertig, und Bader forderte am 4. August dieses Jahre für den Umbau 949 Rthlr., erhielt aber nur 712 Rthlr. zugestanden.

Gleichzeitig mit der Versetzung der Orgelbühne wurde 1654 der *Taufstein* aus dem Mittelschiff in das südliche basilikale Joch übertragen. Das kostete 102 Rthlr.

Damit war auch im Westen der Umbau des Domes vollendet und auch hier reine Bahn und freier Durchblick geschaffen. Was der Franziskanerarchitekt Bruder Gerhard Mahler vorgeschlagen und Meister Hans Deger in die Tat umgesetzt hatte, stand nun fertig da bis auf den im Punkt 13 des Vertrages mit Deger erwähnten Umbau der Kapellenportale und Fenster und die Neuaufstellung der Orgel. In nicht ganz drei Jahren, von Juni 1652 bis Anfang 1655, hatte man das große Werk geschafft und die Absicht, „große luft“ im Dom zu erzielen, erreicht.

### Die stilistische Einordnung der Neuschöpfungen

Die Arbeiten der soeben behandelten ersten Periode der Domrenovierung haben aus der Vielfalt unübersichtlicher Teilräume durch Entfernung der vielen Einbauten den einen Großraum geschaffen. Zwar blieb der mittelalterliche Baubestand unangetastet, er wurde auch nicht wie in so manchen anderen alten Kirchen mit einer barocken Verstickung überzogen. Aber er zeigte sich jetzt wieder in jener Weit-

<sup>39</sup> Die Steine der fünften, wahrscheinlich stärkeren und einfacheren Säule, die vermutlich in der Mitte unter der Bühne stand, verwendete man später zur Verbesserung des Pfeilers vor der Engelkapelle, an dem die Orgel früher gestanden hatte (Pad. Capselarchiv, Caps. 66 Nr. 29 a fol 17).

räumigkeit, die nicht nur das Ziel der westfälischen Kunst zur Zeit der Erbauung des Domes im 13. Jahrhundert war, sondern auch der Barockzeit als Ideal vorschwebte.

Der Dekor findet sich nur an den Nischen der beiden östlichen Vierungspfeiler und den drei Portalen unter dem Christophorus, an der Liebfrauen- und der Dreifaltigkeitskapelle, welche letzteres hier herangezogen werden muß, da es inschriftlich 1653 errichtet und aus dem oben (S. 45) angeführten Grunde wahrscheinlich von Gerhard Mahler entworfen ist<sup>40</sup>.

Der Dekor dieser Werke ist der des Knorpelstils. Die Säulen ruhen auf hohen Sockeln mit Beschlagwerk und tragen jonische Kapitelle. Sie sind im unteren Drittel mit Knorpelwerk besetzt, welches auch die Inschrifttafeln und Kartuschen umgibt und beim Portal der Dreifaltigkeitskapelle die ganze Fläche überzieht. Reste von ihm finden sich im Innern der Kapelle, da dieses später überarbeitet ist. Wo Engelköpfe verwendet sind, haben sie im Vergleich zu denen der folgenden Periode ein hageres Aussehen.

Auch die Eisengitter vor dem Portal der Dreifaltigkeitskapelle und vor der Pietanische im Mittelschiff gehören zum Dekor dieser Periode. Bei ihnen sind Rundeisen in Durchstecktechnik verwendet, stärkere Stäbe sind balusterartig ausgebildet.

Der Knorpelstil tritt in Paderborn bereits in einigen Arbeiten Gröningers auf, der ihn den damals weit verbreiteten Vorlagebüchern entnahm<sup>41</sup>. Genau so wird Gerhard Mahler gehandelt haben; denn der Begriff des geistigen Eigentums war damals noch unbekannt und die Mehrzahl der Vorlagebücher eigens zum Kopieren herausgegeben<sup>42</sup>.

In Münster bürgerte sich der Knorpelstil etwas später als in Paderborn ein, nämlich 1632<sup>43</sup>, in Minden findet er sich im Dom am Hochaltar von 1656 und den großen Reliquienschränken von 1663. Pracht-

<sup>40</sup> Im übrigen wird diese Kapelle gemeinsam mit den anderen im II. Teil dieser Arbeit behandelt. Wenn die Innendekoration mit dem Portal nicht ganz auf einer Stufe steht, so liegt das an einer gründlichen Überarbeitung im Jahre 1731. PDP 1728—33 fol 310 r und Strukturrechnung 1730/31 S. 29.

<sup>41</sup> Eugen Franke, Heinrich Gröniger, der Bildhauer zur Zeit der Gegenreformation in Paderborn. WZ 90 (1934) II 58 f.

<sup>42</sup> Nur wenige seien genannt: Sehr verbreitet war das „News Compertament-Büchlein“, das Gottfried Müller in Braunschweig als Verleger 1621 herausgab und das zum ersten Male den reinen Knorpelstil zeigte, sowie das Vorlagebuch, welches der Augsburger Kupferstecher Lukas Kilian unter dem Titel „News Schild Büchlein“ 1633 in Augsburg erscheinen ließ, endlich das damals modernste Werk: Friedrich Undeutsch, „Neues Ziratenbuch, den Schreibern . . . dienlich“, das um 1650 erschien. Für die Menge der damals den Künstlern gebotenen Vorlagen vergleiche man den Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatl. Kunstbibliothek Berlin 1939, der 5435 Nummern enthält, ferner Peter Jessen, der Ornamentstich, Berlin 1920 passim.

<sup>43</sup> BWK Stadt Münster VI, 47.

werke sind dort die Kanzel, ein Geschenk Christoph Bernhards von Galen aus dem Jahre 1664, und der Taufstein, die beide vom gleichen Meister stammen. In Paderborn hält sich der Knorpelstil nicht so lange, sondern bricht plötzlich ab mit dem Erscheinen der niederländischen Künstler, deren Werke die zweite Periode der Domrenovierung füllen. Sie bringen einen ganz andern Stil, den des Hochbarock, nach Paderborn, während die Werke der ersten Periode für Paderborn den Frühbarock bedeuten.

## 2. Die Ausschmückung des umgestalteten Domes durch Dietrich Adolph von der Recke

### Der Plan des Fürstbischofs

Fürstbischof Dietrich Adolph von der Recke (1650/61) kommt das Verdienst zu, den durch das Domkapitel neugestalteten Raum des Domes auf eigene Kosten mit großen, für den Gesamteindruck bestimmenden Kunstwerken ausgestattet zu haben. Dabei ging der Fürstbischof nach einem großzügigen *Plan* vor.

1. *Drei Altäre* sollten sich zu einer geschlossenen Gruppe verbinden und, erhöht stehend, das Mittelschiff beherrschen, der Hochaltar und die beiden Seitenaltäre.

Mit diesem Altartrio führte Dietrich Adolph einen Typus der Kirchengestaltung im Bistum Paderborn ein, der mit dem Barock auch anderswo üblich und in den folgenden Jahrhunderten allein herrschend wurde. Erst die allerneueste kirchliche Ausstattungskunst nach dem Weltkrieg machte sich von der Alleingültigkeit dieses Typus frei. Gleich nach seiner Verwirklichung im Paderborner Dom hat der neue Typ viel Schule gemacht.

2. Der Chor sollte durch ein hohes *Gitter* abgeschlossen werden, auf dem wie auf dem früheren Apostelgang Kerzen angebracht werden konnten.

3. Den Choraufgang sollten zwei *Kaiserfiguren* gleichsam als Wächter flankieren: Karl der Große und Heinrich II., jene Kaiser, die zu Paderborn in engster Beziehung standen.

Das war ein fürstlicher Gedanke Dietrich Adolphs, zugleich aber auch ein Zeichen für den neu erwachenden historischen Sinn der Zeit, der bald darauf Ferdinand von Fürstenbergs *Monumenta Paderbornensia* und Schatens *Annales Paderbornenses* hervorbrachte. Zwar war die Verehrung beider Herrscher in Paderborn alt. Ihnen und dem hl. König Oswald zu Ehren hatte sich Fürstbischof Balduin von Steinfurt 1357 im Dom seinen Grabaltar errichten lassen. Ihre Figuren zieren das Grabdenkmal Dietrichs von Fürstenberg († 1618). In der Umgebung fanden

sie sich, aus den Jahren 1604/08 stammend, an der Ostseite der beiden westlichen Vierungspfeiler der Ostvierung des Münsterschen Domes. Karl und der hl. Reinold standen am Choreingang der Reinoldikirche zu Dortmund. Nirgends aber war die Aufstellung so monumental wie in Paderborn. Und wenn die beiden Kaiser kurze Zeit nachher auf dem Prunkchormantel Dietrich Adolphs im Paderborner Domschatz, auf dem außerdem die beiden Namenspatrone des Bischofs Theodor und Adolph dargestellt sind, vorkommen wie auch am Altar der Vituskapelle, wenn sie ferner noch später in der Kilianskirche in Lügde an den östlichen Vierungspfeilern erscheinen und am Haupteingang und Hochaltar von Corvey die dortigen Stifter Karl der Große und Ludwig der Fromme angebracht sind, so sind das sicher Ausflüsse der Aufstellung der Kaiserfiguren in Paderborn.

4. Eine Kapelle, die *Dreikönigskapelle*, sollte renoviert und dem Andenken von Dietrich Adolphs Verwandten gewidmet sein.

Damit setzte Dietrich Adolph eine Anregung, die er dem Kapitel gegeben hatte, selbst in die Tat um, nachdem der Dompropst bereits eine Kapelle renoviert hatte. Es dauerte aber lange, bis sein Beispiel zur Renovierung anderer Kapellen reizte.

Die *zeitliche Reihenfolge* der Geschenke Dietrich Adolphs verlief so:

- 1654 das Chorgitter,
- 1655 die beiden Kaiserfiguren,
- 1655 die Dreikönigskapelle,
- 1656/57 die beiden Seitenaltäre,
- 1657 die Tür zur Liebfrauenkapelle,
- 1655/61 der Hochaltar.

### Das Chorgitter

Wenn Dietrich Adolph sich am 19. April 1653 (fol 244 v) eingehend nach dem Fortgang der Arbeiten im Dom und gerade nach der finanziellen Seite der Renovierung erkundigte, so mochte er schon damals im Sinne haben, das Kapitel in seinen Ausgaben kräftig zu entlasten durch die Stiftung von größeren Ausstattungsstücken für den Dom. Am 29. Mai 1654 schrieb er an den Domdechanten: „Ipsum aedificium des Thumbs anbelangend, hätte man sich, wie es ratione organi, baptisterii wie auch anderen in Vorschlag gebrachten concepten halber zu einandt zu vergleichen undt wenn Gott die Gnade vndt mittel zu deren volziehung gebte, man darin einig, vndt was für gut befunden, bei habenden mitteln werckstellig gemacht werde. An Verfertigung deß den Herrn gefälligen eißern gitterwercks werde Ich kein fleiß noch Vn-

kosten sparen.“ (AGP D I, I fol 351 r.) In der Kapitelssitzung vom 13. Dezember 1654 (fol 339 r) konnte der Dechant die Aufstellung des „kostbar ansehnlichen eiseren Gegitters“ für die nächsten Tage ankündigen und fragte deshalb, „was Herrn Bruder Paulo alß prin (= Prinzipalen) Directoren und den mahleren und schmieden pro honorario alles solte gegeben und zugelegt werden“. Man entschloß sich, dem Bruder Paul 12 Dukaten, den Malern einen Rosenobel (ein Geldstück) und den Schmieden einen Drilling Bier zu verehren.

Danach ist das Gitter in den letzten Tagen des Jahres 1654 aufgestellt und sein Entwurf stammt wieder von einem Ordenskünstler, dem Bruder Paul. Leider ließ sich nichts über dessen Leben feststellen. Doch ist von seiner Arbeit folgendes bekannt: Er wurde herangezogen bei den Beratungen über den neuen Hochaltar des Domes. Anscheinend legte man auf sein Urteil großen Wert. Denn man bemühte sich am 26. Februar 1655 (fol 346 v), „wegen vermutlich palter abreise des H. Bruderen Pauls schleunig zuverfahren“. Am 31. März 1655 (fol 351 v 353 r) beschloß das Kapitel, den teilweise baufälligen Portikus zu renovieren, aber „über solche reparation erst bruder Paulum zu consultiren“; auch wegen der Reparatur des „Hauses Lippspring solte man des Bruders Pauli consilium adhibiren und eß von demselben in einen augenschein zu nemmen begehren“. Im Auftrage des Fürstbischofs war Bruder Paul am Wiederaufbau der von den Schweden zerstörten Burg zu Dringenberg beteiligt (BKW Warburg 99). Vielleicht war er Süddeutscher und brachte von dort, wo perspektivische Gitter besonders beliebt waren, die Anregung für eine solche Art von Gitter mit nach Paderborn. So wurde hier, soweit sich übersehen läßt, das erste perspektivische Gitter in Westfalen geschaffen.

Weil Bruder Paul zu solchen Arbeiten als Sachverständiger gehört wurde, zu denen man früher Bruder Gerhard herangezogen hatte, muß letzterer um diese Zeit nicht mehr in Paderborn gewesen sein. Daß auch Bruder Paul Paderborn 1655 wieder verlassen hat, ergibt sich aus dem Suchen des Fürstbischofs nach einem Sachverständigen für die Erneuerung der Stadtbefestigung seiner Hauptstadt, wofür Bruder Paul der geeignete Mann gewesen wäre.

Das Gitter, das sich heute vor der Hauptorgel befindet, ist aus Bandeisen und Eisenblech in Ausschneidetechnik in perspektivischer Zeichnung hergestellt. Es hat in der Achse eine große zweiflügelige Tür, zu der die niedrigeren Seitenteile in einer Schräge ansteigen. Die Zeichnung der beiden Türflügel ergibt einen sehr tiefen Raum, dessen vorderer Teil flach gedeckt ist, während der hintere, etwas engere mit einem Tonnengewölbe versehen ist. An seinem Eingang halten zwei Figuren Wache, über denen zwei Engel schweben. Die Mitte, den Ausgangspunkt der Perspektive, bildet die geschlossene Rückwand des

Raumes. Im schrägen Teil des Gitters erblickt man in seitlichen Nischen den Bischofsthron Dietrich Adolphs, auf dessen Rückwand sich das bischöfliche Wappen mit den Buchstaben T A E P (Theodor Adolphus Episcopus Paderbornensis) befindet. Die niedrigen Seiten des Gitters öffnen den Blick in kleine tonnengedeckte Kapellen mit Devotionsaltären, deren Retabel gemalt sind. Zwischen den Kapellen liegen die rechtwinkelig aufgeteilten geraden Flächen, die oben durch ein Gesimse mit Balustern abgeschlossen sind. Vor der Fläche steht zwischen je zwei Kapellen ein hoher Leuchter mit Kerze, dem auf dem Gesimse ein Kübel mit einem kugelig geschnittenen Bäumchen entspricht. Aus dem reich bewegten oberen Abschluß des Gesimses wachsen Kerzenhalter heraus.

Das Ganze ist eine reiche, wohldurchdachte Arbeit, die großen Anklang gefunden hat. Denn sie wurde bei den Kapellenportalen des Domes nachgeahmt und zehn Jahre nach ihrer Entstehung im Dom zu Osnabrück, von geringen Kleinigkeiten abgesehen, genau kopiert. Teile davon schließen jetzt den Chorumgang des Osnabrücker Domes ab.

Das Osnabrücker Gitter ist nach den dortigen Strukturrechnungen von dem Meister Christian Schmidt in Dringenberg angefertigt zum Preise von 290 Rthlr., die durch den Osnabrücker Domdechanten und Paderborner Kapitular Wilhelm von Winkelhausen in Raten mit nach Paderborn genommen und dort bezahlt wurden. Die Aufstellung in Osnabrück geschah durch „des Maurermeisters Hans von Waldecks (= Degers) Knechte“. In Osnabrück gefiel das Gitter so ausgezeichnet, daß man dem Meister noch 4 Rthlr. „Drinckgeld“ bewilligte.

Vermutlich hat Meister Christian Schmidt in Dringenberg auch das Paderborner Gitter hergestellt. Denn was sollte sonst für ein Grund für das Osnabrücker Domkapitel vorgelegen haben, das Gitter für Osnabrück in Auftrag zu geben an einen sonst unbekanntem Meister in dem kleinen und weit entfernt liegenden Dringenberg? Gerade weil der Zeichner des Paderborner Gitters, Bruder Paul, nicht mehr da war, war es eine große Erleichterung und eine gewisse Gewähr für das Gelingen der Arbeit, wenn man diese einem Meister anvertrauen konnte, der sie schon einmal gemacht hatte. Der Auftrag für das Paderborner Gitter aber wird nach Dringenberg gekommen sein durch die dortige Tätigkeit Bruder Pauls, von der schon die Rede war. Dabei hat Bruder Paul jedenfalls den Schmidt kennengelernt. Dieser war ein angesehener Bürger Dringenbergs, denn 1648 und 1650 wurde er zum Kämmerer und 1650 auch zum Schöffen gewählt<sup>44</sup>.

Die Kerzenhalter wurden auf dem Gitter angebracht, weil auch auf seinem Vorgänger, dem Lettner, die sogen. Apostellichter gebrannt

<sup>44</sup> Christian Dolfen, Das perspektivische Gitterwerk von 1664 im Dom zu Osnabrück. In: Beiträge zur Geschichte und Kulturgeschichte des Bistums Osnabrück. Osnabrück (1939) 1—11.

hatten. Noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch ist in den Kapitelsprotokollen und Strukturrechnungen die Rede von „behufs den Lichtern auf dem Apostelgang“ oder „ambitus Apostolorum“; also hat man auf das Gitter den Namen seines Vorgängers übertragen. Da eine Stiftung für die Lichter nicht vorhanden war, wurden sie meist von dem jeweiligen Dechanten persönlich bezahlt, so z. B. von den beiden letzten des alten Kapitels Damian von Forstmeister und Christoph von Kesselstatt<sup>45</sup>. Auch später wurden die Kerzen auf dem Gitter angezündet; sie brannten an den hohen Festtagen bis zum Abbruch des Gitters im Jahre 1913.

### Der Hochaltar, die Seitenaltäre und die Kaiserfiguren

#### Geschichte ihrer Errichtung

Im Anschluß an die Aufstellung des Chorgitters Ende 1654 wurde mit dem Bau der beiden *Seitenaltäre* am Choraufgang, des Kreuz- und des Liboriantares begonnen. In dem schon herangezogenen Briefe an den Domdechanten sagt der Fürstbischof am 29. Mai 1654, er werde „auch sorglich dahin bedacht sein, damit der Anfang mit dem Creutz altar gemacht werde“. Also ist dieser zuerst errichtet. Sein Altargemälde ist datiert 1656. In der jetzt übertünchten Inschrift auf der Rückseite des Altares<sup>46</sup>, in der Dietrich Adolph diesen Altar dem Andenken seines Vorgängers Ferdinand I., Herzog von Bayern (1618—50), widmete, ist ein Datum nicht angegeben. Geweiht wurde der Altar gleichzeitig mit dem gegenüberliegenden Liboriantar vor dem 13. Juli 1657 durch den Fürstbischof selbst. In einem Verzeichnis der Altarweihen Dietrich Adolphs heißt es: „1657. Ambo altaria in Cathed. in gradib. ante Chorum a dextris ascendendo in honore S. Crucis, B. M. Virg., S. Achatij, S. Theodori, decem millium Martyrum, S. Caroli, S. Henrici, S. Oswaldi et reliquias inclusit SS. Adriani et Natalis, S. Celsi aliasque.“ Unmittelbar anschließend fährt die Notiz bezüglich des Liboriantares fort: „a sinistris in honore SS. Liborij, Pavacij, Gundanisoli, SS. Laurentij, Kiliani, Chrysogoni, Pancratij, Georgi, Valentini, Quirini, Godehardi, Sigismundi, Ludowici, Julianae et Kune-gundis et reliquias inclusit SS. Liborij, Quirini, Sabini, Celsi, XI millium Virginum aliasque sacras“<sup>47</sup>. Die ebenfalls übertünchte Inschrift auf der Rückseite datiert von 1657, das Altargemälde von 1656.

<sup>45</sup> Z. B. Strukturrechnungen von 1733/34 S. 29 (Apostelgang) 1737/38 S. 32 (ambitus Apostolorum). Nach der Strukturrechnung 1805 S. 28 bekamen die Küster für das Aufsetzen der weißen Wachskerzen auf das Gitter zu Ostern 2 Rthlr. 18 Mg., die Meßdiener für das Anzünden 1 Rthlr. 18 Mg.

<sup>46</sup> Stolte, Dom Pad. WZ 63 II 126 f.

<sup>47</sup> AGP D I, I fol 380 r. Die Datierung ergibt sich daraus, daß die folgende Altarweihe an diesem Datum stattfand und das Verzeichnis chronologisch angelegt ist.

Der *Hochaltar* wird in den Kapitelsprotokollen nur zweimal genannt. In der Sitzung vom 26. Februar 1655 (fol 346 v) teilte der Dechant das Vorhaben des Fürstbischofs mit, „das jtzig hohes Altar abbrechen und unter die Uhr wieder setzen (also an seinen jetzigen Standort) und an dessen platz gantz newes zurichten zu lassen“. Die Meister seien dafür schon „bedingt“, und die Arbeit eile wegen der bevorstehenden Abreise des Bruders Paul. Dann fährt das Protokoll fort: „die Herren Thumbkapitularen solche gnedige intention gern gehöret und sich dabei erclert haben, daß dafür erst J. Hochfl. G. gehorsambst pillig zu dancken were.“ Also ist Anfang 1655 bereits der Plan erwogen und der Auftrag den Künstlern fest vergeben.

Die nächste Nachricht über den Hochaltar bringt das Kapitelprotokoll vom 14. Juli 1659 (fol 620r). Danach hatte der Kapuzinerpater Stanislaus Kuling auf Befehl des Fürstbischofs aus Reliquienkisten auf dem Chor und in der Sakristei Überreste der hl. Abrunculus, Fides, Spes, Caritas und Epiphanius entnommen, die im Hochaltar eingeschlossen werden sollten. Wahrscheinlich war der Altar damals der Vollendung nahe.

Dietrich Adolph starb am 30. Januar 1661, ohne den Altar ganz fertig gesehen zu haben. Als sein Nachfolger Ferdinand II. von Fürstenberg am 4. Oktober 1661 seinen Einzug in Paderborn hielt, führte man ihn „ad altare maximum, quod nunc, sub antecessore magnifice coeptum, erat consumatum“. Die Reliquien des hl. Liborius „erant in aurea argenteaque capsula altari imposita“<sup>48</sup>. Also war der Altar inzwischen fertiggestellt und der Liborischrein in ihm beigesetzt.

Am 1. Februar 1662 wurde der Altar durch Ferdinand konsekriert zu Ehren der hl. Liborius, Pavacius, Turribius, Gundanisulus und Meinolphus. Im Sepulchrum wurden beigesetzt Reliquien von den Heiligen Liborius, Pavacius, Turribius, Gundanisulus, Meinolphus, Stephanus, Eustachius, Pancratius, Autor, Kaiser Heinrich, Caritas und Elisabeth von Thüringen<sup>49</sup>.

Zur Konsekration war die farbige Fassung des Altares noch nicht ganz vollendet. Denn am 1. September 1663 (Caps. 66 Nr. 31 fol 59) reichte der damals im Dom viel beschäftigte Maler Paul van Paets dem Kapitel ein Schriftstück ein, in dem für den Hochaltar aufgeführt sind 350 Rthlr. Arbeitslohn und 150 Rthlr. für Material. Leider ist nicht zu erkennen, ob dieses ein Angebot oder eine summarische Abrechnung für bereits geleistete Arbeit ist.

<sup>48</sup> P. Sander, *Historia annua Collegii S. J. unter dem betr. Datum. Theod. Bibl. Pad. Handschrift Pa 43, 2.*

<sup>49</sup> Christoph Völker, *Kirchen-, Kapellen- und Altarkonsekrationen Ferdinands von Fürstenberg in der Diözese Paderborn. Heimatborn (= Beilage zum Westfäl. Volksblatt Paderborn) 13. Jg. (1933) 28.*

Von den beiden *Kaiserfiguren* am oberen Ende der Prälatentreppe war das Standbild Heinrich II. 1655 datiert. Gleichzeitig wird dann auch die Karlsfigur entstanden sein.

### Die Künstler Ludwig und Anton Willemsens

Die Namen der Künstler der drei Altäre und der Kaiserfiguren werden bereits 1827 von Brand genannt, es sind der Bildhauer Ludwig Willemsens und der Maler Anton Willemsens, beide aus Antwerpen<sup>50</sup>.

L u d w i g W i l l e m s s e n s wird verhältnismäßig oft in der kunstgeschichtlichen Literatur genannt, aber meist nur in kurzen Notizen, die sich dann durch alle späteren Veröffentlichungen ziehen<sup>51</sup>.

Sucht man Auskunft über einen Antwerpener Künstler, so greift man zunächst zu den „Liggeren“, jenem umfangreichen Mitgliederverzeichnis der Antwerpener St. Lukasgilde, das 1453 begonnen und mit einer kleinen Unterbrechung bis zur Aufhebung der Gilde im Jahre 1794 fortgeführt wurde. Die Liggeren enthalten mehrere Tausend Namen, verzeichnen den Eintritt als Lehrling, die Beförderung zum Meister und oft auch den Tod eines Mitgliedes. So sind sie eine höchst wichtige Fundgrube für die Antwerpener Künstlergeschichte, die zudem der Forschung durch die vorbildliche Veröffentlichung von Rombuts und Leries erschlossen ist<sup>52</sup>.

In den Liggeren kommt der Name Willemsens seit 1488 häufig vor. Im 16. und 18. Jahrhundert werden je 8, im 17. 28 Künstler dieses Namens verzeichnet<sup>53</sup>. Also gehörte Willemsens einer alten Antwerpener Künstlerfamilie an. Er selbst kommt in den Liggeren seit 1661 vor. Über sein Leben ist folgendes bekannt:

<sup>50</sup> Franz Jos. Brand, *Der Dom zu Paderborn*. Lemgo (1827) 53 f. Nordhoff, *Dom Pad.* 187 Anm. 10 führt nur einen an, Wilhelm Willemsens, offenbar ein Verschreiben für Ludwig. Stolte, *Dom Pad.* WZ 63 II 122 nennt Ludwig und sagt S. 126 von den Gemälden der Seitenaltäre, sie sollten nach Brands Angabe von einem Anton Willemsens sein. Demnach war dessen Name ganz in Vergessenheit geraten, bis er bei einer Renovierung 1912 wieder entdeckt wurde. — Ludwig schreibt seinen Namen Willemsens, Anton teils ebenso, teils mit ß; wir wählen die am häufigsten vorkommende Art: Willemsens.

<sup>51</sup> Der derzeit. Herausgeber von Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1908 ff, Dr. H. Vollmer, teilte dem Verfasser freundlicherweise die gesamte dort bekannte Literatur über Willemsens mit: 21 Werke. Ihm sei dafür auch hier der beste Dank gesagt.

<sup>52</sup> Phil. Rembouts und Theod. van Leries, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde*. Antwerpen o. J. Bd. 1 hat 792, Bd. 2 1002 Seiten. Bd. 1 umfaßt die Zeit 1453—1615, Bd. 2 1629—1794. Das Werk ist zweisprachig, flämisch und französisch. (Zitiert: Liggeren.)

<sup>53</sup> Die betr. Personen sind nach dem Register der Liggeren leicht festzustellen.

Ludwig Willemssens wurde getauft in der Kathedrale zu Antwerpen am 7. Oktober 1630. Sein Vater hieß Michael, seine Mutter Luzia geb. Keersmaeckers. Geschwister von ihm sind nicht bekannt, wenn nicht, was wahrscheinlich ist, der später zu nennende Anton sein Bruder war. Ludwig soll als Bildhauerlehrling zu Artus Quellin, dem Älteren, gekommen sein<sup>54</sup>. Eine Eintragung darüber findet sich in den Liggeren wahrscheinlich deshalb nicht, weil Quellin als Hofbildhauer nicht verpflichtet war, der St. Lukasgilde anzugehören und seine Lehrlinge dort anzumelden. Nach der Lehrzeit ist Willemssens auf die damals allgemein übliche Wanderschaft gegangen. Wir treffen ihn zuerst wieder am 26. Februar 1655 (fol 346 v) in Paderborn, wo sein Wirken im Dienste Dietrich Adolphs begann. 1661 nach Vollendung seines letzten Werkes in Paderborn, des Domhochaltars, muß er nach Antwerpen zurückgekehrt sein, weil er in diesem Jahre als Freimeister (zum Unterschiede von Weinmeister = Meistersohn) in die St. Lukasgilde aufgenommen wurde. Im Alter von gut 40 Jahren heiratete er am 27. April 1671 Anna Corvers. Die Trauung fand in der St. Joriskerk (= Georgskirche) zu Antwerpen statt<sup>55</sup>. Bis wenigstens 1687 muß die Ehe kinderlos gewesen sein. Denn in jenem Jahre besuchte der schwedische Hofarchitekt Nikodemus Tessin, der Jüngere, der Erbauer des Stockholmer Königsschlosses, auf einer Reise durch Europa auch Willemssens und schrieb darüber in sein Tagebuch: „... hat keine Kinder, sondern ein weib, das brav von seiner arbeit plaudern kan“<sup>56</sup>. Nach zwanzigjähriger Ehe starb die Frau von Willemssens am 8. Januar 1691 und wurde in der St. Georgskirche zu Antwerpen beigesetzt. Elf Jahre später starb Ludwig selbst am 13. Oktober 1702 und wurde neben seiner Gattin begraben. 1709 wurde daneben Johanna Maria Willemssens bestattet,

<sup>54</sup> Liggeren 2, 325 Anm. 3. — A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon* 2, 886. — Als Geburtsjahr von L. Willemssens gibt Füssli, *Künstlerlexikon*, Ausgabe von 1779 s. v. Willemssens 1635 an; denn er sagt, W. sei 1702 im Alter von 67 Jahren gestorben. Nach ihm Nagler, *Künstlerlexikon* Bd. 21 (1851) 501, und Edmond Marchal, *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les XVIIe et XVIIIe siècles*. Bruxelles (1877) 115. Marchal verbessert das aber unter den Errata 257 in 1630. — Juliane Gabriëls, *Artus Quellin, de Oude*. Antwerpen (1930) 65 betont, daß sich die Lehrzeit des L. Willemssens bei Artus Quellin, dem Älteren, nicht beweisen lasse.

<sup>55</sup> Liggeren 2, 325, 330, 332 und 325 Anm. 3.

<sup>56</sup> Gustav Upmark, *Ein Besuch in Holland 1687*. Aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nikodemus Tessin d. J. In: *Oud Holland*. Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche Kunst, Letterkunde, Nijverheid, enz. Herausgeg. von A. Bredius und E. W. Moes, 18. Jg. (1900) 200. — Über Nikodemus Tessin d. J., den größten schwedischen Architekten des 17. Jahrhunderts, vgl. Ragnar Josephson, *Le problème d'un style suédois*. In: *Actes du XIIIe Congrès international d'histoire de l'art*. Herausgeg. von Jonny Roosval. Stockholm (1933) 59, 61—64.

die entweder eine nach 1687 geborene Tochter oder eine nahe Verwandte des Künstlers war<sup>57</sup>.

Über den Charakter von Willemsens sagt Nikodemus Tessin: „H. (= Herr) Willemsens ist sonsten auch der beste, und sonderlich in modellen, hat uns viele freundschaft erwiesen undt ist ein sehr moderster man, der sich selber nicht kennt; hat viele hübsche wercke gemacht“<sup>58</sup>. Und wenn Tessin anschließend fortfährt, die Frau des Künstlers könne brav von der Arbeit ihres Mannes plaudern, so scheint Willemsens selbst ein stiller Mensch gewesen zu sein, der das Reden seiner Frau überließ.

Unter den zahlreichen Schülern von Willemsens, die in den Liggeren genannt werden, war der letzte und bedeutendste Peter Dionysius Plumier, der die Kunst seines Meisters nach England brachte<sup>59</sup>.

Die ältesten bekannten Arbeiten von Willemsens sind seine Paderborner Werke. Als er seine Tätigkeit in Paderborn begann, war er erst 25 Jahre alt. Ein solch junges Alter des Künstlers müßte in Erstaunen setzen, wenn es nicht übergenug Parallelen dazu bei anderen Künstlern gäbe. Wir greifen nur einige der bedeutendsten niederländischen Maler heraus: Rubens wurde mit 21 Jahren, van Dyck gar mit 18 Jahren, Jordaens und Teniers d. J. mit 22 Jahren Meister<sup>60</sup>. Wenn Willemsens erst verhältnismäßig spät mit 31 Jahren Freimeister wurde, so lag das an seinem Aufenthalt in Paderborn.

Sechs Jahre, von 1655 bis 1661, arbeitete er an der Ausschmückung des Paderborner Domes. Sein erstes Werk waren die *beiden Kaiserfiguren* Karls des Großen und Heinrichs II., die ursprünglich Wächtern gleich am Eingang des Chores standen und seit 1931 am Hochaltar angebracht waren. Die Figuren waren aus Holz geschnitzt, 2,20 m hoch, und eine von ihnen, die Figur Heinrichs II. an der Evangelienseite des Hochaltars, war auf der waagerechten Fläche der Sockelplatte signiert: Ludwig Willemsens fecit Ao. 1655.

Die beiden Kaiser waren prächtige Herrschergestalten in glänzender Rüstung mit Krone, Weltkugel, Szepter oder Schwert und Königsmantel. Die Haltung beider war sehr lebendig durch die Unterscheidung von Stand- und Spielbein und eine Drehung der Körper in sich. Trotz gleicher Grundform bei beiden war jede ganz individuell behandelt und keineswegs das Spiegelbild der anderen. Karls feuriger Herrscherkopf war von einem prächtigen Vollbart umrahmt, demgegenüber machte

<sup>57</sup> Liggeren 2, 325, Anm. 3, 551, 557, 635.

<sup>58</sup> Upmark, Besuch in Holland 1687. 200.

<sup>59</sup> Liggeren 2, 420, 423, 433, 474 f, 478, 524, 527, 544, 611, 614. — Thieme-Becker, Künstlerlexikon Bd. 27, 162 f.

<sup>60</sup> Max Friedländer, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12) 2. Aufl. Berlin (1926) 6, 17, 321—23.

Heinrichs Gesicht einen etwas müden Eindruck. Jedenfalls hatte sich Willemssens mit den beiden Figuren in Paderborn sehr gut eingeführt.

Die beiden Seitenaltäre, der Kreuz- und der Liborialtar waren im Aufbau ziemlich schlicht. Über der Mensa erhob sich die nur durch Füllungen aufgeteilte Predella (beide Tabernakel waren späteren Datums), die seitlich durch zwei vorspringende Sockel abgeschlossen wurde. Auf diesen standen kannelierte Säulen, die ein großes Gemälde in schwerem Goldrahmen einfaßten. Im Kreuzaltar war die Kreuzigung, im Liborialtar die Huldigung des Bistumspatrons an die Muttergottes mit dem Jesuskind dargestellt. Neben den Säulen nach außen standen am Kreuzaltar die beiden Soldatenheiligen Theodor mit dem Schild und Achatius mit dem Kreuz. Theodor war gewählt als Patron des Stifters und Achatius als Anführer der 10 000 Märtyrer, deren Benefizium aus dem Pfarrflügel auf diesen Altar verlegt wurde. Am Liborialtar waren die Figuren des hl. Kaiserpaares Heinrich und Kunigunde dargestellt, beide im Krönungsornat, weil dieser Altar u. a. der hl. Kunigunde geweiht und durch sie auch die Anbringung der Heinrichsfigur gerechtfertigt war. Barocke Bekrönungen mit Putten und Guirlanden schlossen beide Altäre nach oben ab.

Seinen krönenden Abschluß fand das Werk von Ludwig Willemssens in der Errichtung des neuen *Hochaltars*, des Herzstückes der gesamten Barockausstattung des Domes<sup>61</sup>. In der Hauptsache bestand der Aufbau in einer gewaltigen, vollkommen frei im Raum errichteten Säulensstellung von vier gewundenen Säulen mit korinthischen Kapitellen, die durch ein kräftiges Gebälk verbunden waren und oben die Kolossalfiguren der vier großen lateinischen Kirchenlehrer Gregor, Hieronymus, Augustinus und Ambrosius trugen. Mitten auf dem Gebälk thronte in einer schweren architektonischen Nische die Madonna mit dem Jesusknaben, und über ihr stand auf der Weltkugel der auferstandene Heiland mit dem Siegeskreuz. Zwischen den Säulen stand die Mensa, deren Platte in einer Größe von 2,40 m im Quadrat heute die Gräber Imads und eines unbekanntenen Bischofs vor der Treppe zur Turmorgel deckt. Sie trug einen großen Tabernakelaufbau, der zweigeschossig war und im Obergeschoß das eigentliche Tabernakel, im unteren ein Behältnis für den Liborischrein enthielt. Letzteres war von der Rückseite durch eine Treppenanlage zugänglich. Der Raum über dem Tabernakel war bis zum Gebälk über den Säulen vollkommen offen und

<sup>61</sup> Fuchs, Der Hochaltar des Paderborner Domes. 7. Jahresbericht des Diözesanmuseums 1918/19. Paderborn (1920) 11 ff. Fuchs, Der Hochaltar des Paderborner Domes, Westfäl. Volksblatt Nr. 169 und 175 vom 25. 7. und 1. 8. 1931. Fuchs, Die Wiederaufrichtung des alten Hochaltars im Paderborner Dom. In: Westfalen 17. Jg. (1932) 239 ff.

gestattete den Durchblick auf die Rückwand des Chores, wo vor dem vermauerten mittleren Teil des Fensters ein großes Gemälde, die Geburt Christi darstellend, hing. Für den Beschauer vom Mittelschiff des Domes aus verband sich aber der Altaraufbau mit dem Bild zu einer Einheit, so daß der Eindruck entstand, als hänge das Bild im Altar selbst.

Der Aufbau dieses Altares bedeutete für Paderborn etwas absolut Neues. Er stellte die Vereinigung zweier Typen dar: Vorbild war einmal der Altar über der Confessio von St. Peter in Rom, den Bernini im Auftrage Papst Urbans VIII. in den Jahren 1624—33 geschaffen hatte, sodann der Hochaltar in St. Karl Borromäus in Antwerpen. Beim Hochaltar von St. Peter in Rom, der frei im Raum unter der Kuppel der Peterskirche steht, führen von allen Seiten Stufen zu einer schlichten Mensa herauf. An den vier Ecken dieser Stufen erheben sich auf Marmorsockeln gewaltige vergoldete Bronzesäulen, die einen luftigen Baldachin tragen. Das Werk Berninis wurde allgemein bewundert und in unzähligen Stichen in alle Welt verbreitet. Oft wurde es nachgeahmt. Willemssens übernahm von diesem Altar vor allem den frei im Raum stehenden Säulenaufbau. Jedoch stellte er die Säulen nicht in ein Quadrat, sondern setzte die beiden rückwärtigen nach außen und dicht hinter die vorderen, bildete also eine breite, nur für die Ansicht von vorn berechnete Front. Ferner übernahm er die Anlage von Stufen auch auf der Rückseite, endlich bildete er die Form der Säulen ziemlich genau nach der in Rom.

Von St. Karl Borromäus in Antwerpen übernahm Willemssens die Gestaltung des oberen Teiles des Altares über dem Gebälk. Den Antwerpener Altar hatte Rubens entworfen und sein Freund Hans van Mildert in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts ausgeführt. Dieser Altaraufbau ist im Grunde weiter nichts als der prunkvolle Rahmen um ein Gemälde von riesigen Ausmaßen, das Rubens selbst schuf, eine Säulenstellung mit schwerem oberem Aufbau, sodaß der Schwerpunkt der Architektur oben liegt, wo die Mitte von einer in einer Nische thronenden Madonna eingenommen wird. Die Predella unter dem Gemälde ist dagegen ganz schlicht (das Tabernakel ist später vorgesetzt). Das neue prächtig ausgestattete belgische Kunstinventar „Ars belgica“ hat diesem Altaraufbau mit Recht den Namen „Portikusaltar“ gegeben, da er gleichsam den prachtvollen Portikus, den Durchgang zu dem Riesengemälde bildet, und ihn als Prototyp für alle belgischen Portikusaltäre bezeichnet. Die Genealogie dieses Altartypus läßt sich auch weiter rückwärts verfolgen: Rubens hat den Typ aus Italien mitgebracht, speziell vom Hochaltar der Jesuitenkirche zu Genua. Die thronende Madonna in Antwerpen aber zeigt Anklänge an Michelangelos Madonna

in Brügge. Der Typ führt also in das Mutterland des Barock, nach Italien<sup>62</sup>.

Wie beim Hochaltar in St. Karl Borromäus war auch in Paderborn der obere Teil des Altares in massigen Formen ausgeführt, so daß auch hier der Schwerpunkt des Aufbaues oben lag. Ebenso fand sich in Paderborn die Nische mit der sitzenden Madonna wieder.

Der Barockhochaltar im Paderborner Dom vereinigte also die Idee des Baldachinaltares von Bernini mit der des Portikusaltares von Rubens. Willemssens hat von beiden entlehnt, das Entlehnte aber in schöpferischer Weise umgeformt und zu einem einheitlichen Kunstwerk von imposanter Wirkung gestaltet, das den Dom ganz beherrschte.

Der Altar war in solch kolossalen Dimensionen errichtet, daß zu seiner Aufstellung das östlichste Joch des Chores erhöht werden mußte durch Höherlegen des Gewölbes und Schaffung großer Fenster in neu errichteten seitlichen Giebeln. Letzteres war sehr wesentlich für die Wirkung des Altares, der im oberen Teile einer Fülle von Licht bedurfte, um zur beabsichtigten Wirkung zu gelangen. Das Hineinragen des Altares in den erhöhten Gewölberaum brachte aber zwei unangenehme Begleiterscheinungen mit sich: der auferstandene Christus war vom Schiff der Kirche aus nur halb zu sehen, und die um die Gewölberhöhung laufende Galerie schnitt für das Auge stark in den Aufbau des Altares ein.

Die Glanzstücke des Aufbaues waren die vier gewundenen Säulen, die ersten dieser Art in Paderborn, die hier später noch oft nachgeahmt wurden. Aber nur einmal ist die Wirkung des Vorbildes fast erreicht, in den gewundenen Säulen, jetzt acht statt vier und ohne die Dreiteilung bei jeder Säule, am Hochaltar der Jesuitenkirche in Paderborn, deren bisher unbekanntes Schöpfer Fuchs jüngst festgestellt hat in der Person des Paderborner Bildhauers Heinrich Gröne<sup>63</sup>.

In engster Anlehnung an sein Vorbild, die Bronzesäulen in St. Peter<sup>64</sup>, teilte Willemssens die Säulen des Domhochaltares durch Perlschnüre und Akanthusblätter in drei Zonen, von denen die untere wie in Rom kanneliert war. Die beiden oberen hatte Bernini mit Olivenzweigen, in denen sich Putten tummeln, belegt. Willemssens umzog die mittlere Zone mit Maiskolben und Reben, die obere mit Rosenranken. Prächtig

<sup>62</sup> Martin Konrad, Antwerpener Binnenräume im Zeitalter des Rubens. In: Belgische Kunstdenkmäler, herausgeg. von P. Clemen. Bd. 2. München (1923) 209 ff. Dort auch die Abb. des Antwerpener Altares auf S. 210, Abb. 157. — *Ars Belgica*, Bd. 2: Barockkerken te Antwerpen. Herausgeg. von Stan Leurs, Antwerpen (1935) 27.

<sup>63</sup> Fuchs, Von Kreuzen, Madonnen und Altären (Rektoratsschrift der Pad. Akademie 1940) Paderborn (1940) 75 f.

<sup>64</sup> Abb. der Berninischen Säulen finden sich sehr oft. — Eine Genealogie der gewundenen Säulen gibt Fuchs, Von Kreuzen, Madonnen und Altären 76 Anm. 8.

waren hier wie auch sonst am Altar die sehr naturnah gebildeten Ranken, Früchte und Blumen wiedergegeben. Das Kostlichste aber waren die in den Ranken ganz unbekümmert herumturnenden Putten, Kindergestalten von sprühender Lebensfrische, und pausbackige Engelköpfe.

Die sechs Großfiguren am Altar waren reich bewegte Gestalten, umgeben von einem barocken Rausch von Gewändern. Trefflich waren die Köpfe, vor allem die der Kirchenväter charakterisiert. Trotz der Fülle ihrer Körper waren sie ganz durchgeistigte Erscheinungen. Die Madonna, die in großer Pose in der Nische thronte und einen prächtigen Jesusknaben auf dem Schoße hielt, war demgegenüber in ihrem Gesichtsausdruck etwas hohl. Die mächtige Gestalt des auferstandenen Heilandes hätte eine in die Plastik übertragene Figur von Rubens sein können.

Leider waren weder der Hochaltar noch die Seitenaltäre signiert oder aktenmäßig als Arbeiten von Willemsens beglaubigt. Trotzdem sind wir von der Autorschaft des Ludwig Willemsens überzeugt aus folgenden Gründen:

1. Ludwig Willemsens hat nach der Signatur die eine der beiden Kaiserfiguren geschaffen. Von vornherein ist daher anzunehmen, daß er auch das Gegenstück hergestellt hat. Diese Annahme wird zur Gewißheit durch die formalen Übereinstimmungen beider Figuren.

2. Nun war die stilistische Verwandtschaft zwischen den Figuren Karls des Großen und Gregors so groß, namentlich in der charakteristischen Kopfbildung, daß beide nur von einem Künstler geschaffen sein konnten. Mithin war Willemsens auch der Schöpfer der Figur Gregors und damit aller sechs Großplastiken des Hochaltars.

3. Mit dem prachtvollen Christusknaben auf dem Schoß der Madonna stimmten die Engelköpfe und Putten an allen drei Altären — mit Ausnahme einiger weniger am Liborialtare, die später erneuert waren — derart eng überein, daß auch diese ganze Gruppe nur von einem Meister stammen konnte. Zudem findet sich die gleiche charakteristische Bearbeitung der Kindergestalten in Antwerpen, der Heimat von Willemsens. Die Engel von Artus Quellin d. J. in St. Jakob und St. Paul in Antwerpen oder vom Lettner in der Salvatorkirche zu Brügge oder die Putten und Gehänge am Altar der Liebfrauenkapelle der Gommaruskirche zu Lier<sup>65</sup> könnten Geschwister der Paderborner Arbeiten sein. Ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß einige von ihnen sogar von Willemsens selbst angefertigt sind, der nachweislich viel mit Artus Quellin d. J. zusammenarbeitete.

<sup>65</sup> Hugo Kehler, Über Artus Quellin, d. J. In: Belg. Kunstdenkmäler, Bd. 2, Abb. 196, 203, 208, 210b und Taf. 34, 36. — Ars Belgica, Bd. 3: Lier von Stan Leurs. Antwerpen 1935, Taf. 15, 16.

4. Jakob de Wit (1695—1755), der nicht lange nach dem Tode von Willemssens die Antwerpener Kirchen beschrieb, sagt von unserem Künstler, er habe sich ausgezeichnet durch die Anfertigung von „mar-mere kinderen in seer schone belden“, und Rousseau stellt Willemssens in Bezug auf seine Kinderfiguren auf eine Stufe mit François Duquesnoy, „le plus charmant sculpteur de figurines d'enfants du XVIIe siècle“<sup>66</sup>. Also müssen gerade die Kinderfiguren von Willemssens die besondere Bewunderung der Mit- und Nachwelt erregt haben. Des Künstlers Kinderfiguren in Paderborn konnten das im gleichen Maße.

5. Auch die reiche fruchtschwere vegetative Ornamentik mit ihren prallen Fruchtgehängen, platzenden Schoten und anderen Fruchtgehäusen wiesen auf das üppige Antwerpen, die Heimat von Willemssens<sup>67</sup>.

Die Autorschaft für die drei Altäre ist so auf stilkritischem Wege für Ludwig Willemssens erschlossen. Sie wird bestätigt durch die in Paderborn seit langem — seit wenigstens 1827 — bestehende Tradition, denn schon Brand nannte damals Willemssens als den Schöpfer der Kunstwerke. Auf stilkritischem Wege können Ludwig Willemssens noch folgende weiteren Arbeiten im Paderborner Dom zugesprochen werden: Die Halbfigur des hl. Joseph mit dem Jesuskinde vor dem Portal der Dreikönigskapelle, die Fürstbischof Dietrich Adolph gerade damals renovieren und in eine Josephskapelle verwandeln ließ, die beiden schweren, reich geschnitzten Bilderrahmen in dieser Kapelle, die Entwürfe zur Stuckdekoration dieser und der Liebfrauenkapelle, von denen vor allem die letztere reiche Fruchtgehänge in den üppigen flämischen Formen zeigt. Auch drei Holzbüsten, von denen eine als Papst, eine andere als Diakon gekennzeichnet sind, stammen nach den Stilformen sehr wahrscheinlich von Willemssens. Sie befanden sich früher im Dom und werden heute im Diözesanmuseum aufbewahrt.

Nach der Rückkehr in seine Heimat hat Willemssens dort eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet. Das geschah vielfach im Verein mit anderen Künstlern, vor allem mit Artus Quellin d. J., dem bedeutendsten Mitgliebere der bekannten Künstlerfamilie. Dieser Umstand ersichert eine genaue Zuweisung der einzelnen Werke an Willemssens sehr<sup>68</sup>. So kommt es, daß bei einer Reihe von Arbeiten die Autorschaft von Willemssens umstritten ist. Deshalb mag hier der Hinweis genügen, daß sich in Antwerpen in der Kathedrale, wie auch in St. Jakob und

<sup>66</sup> Jakobus de Wit, *De Kerken van Antwerpen*. Neu herausgeg. von J. de Bosschere. Antwerpen und s'Gravenhage (1910) 24. — Henry Rousseau, *La sculpture aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*. Collection des grandes artistes des Pays-Bas, Bruxelles-Paris (1911) 27.

<sup>67</sup> Konrad, *Antwerpener Binnenräume*. passim.

<sup>68</sup> Darauf machte bereits Juliane Gabriels, Artus Quellin, de Oude. S. 58 aufmerksam. Den Paderborner Hochaltar datiert sie übrigens falsch auf 1673. Weitere Nachrichten über Willemssens finden sich dort 196, 213, 240, 297 ff.

St. Paul Altäre und Figuren von Willemsens befinden. Im Kgl. Museum zu Brüssel haben sich von Willemsens zwei Bozzetti erhalten: St. Martin und Religio nimmt Amor zu sich<sup>69</sup>.

Im Gegensatz zu Ludwig ist Anton Willemsens in der flämischen Kunstgeschichte völlig unbekannt, obwohl er in den Liggeren vorkommt. 1649/50 wird er als Meister eingetragen, 1655/58 ist sein Aufenthalt in Paderborn bezeugt. Zwischen dem 18. September 1671 und dem gleichen Datum des folgenden Jahres ist er in Antwerpen gestorben<sup>70</sup>.

Durch die Nachricht, daß Anton Willemsens bereits 1649/50 Meister wurde, scheint bestätigt zu werden, daß er einige Jahre älter war als Ludwig. Wenn er sich den Meistertitel in dem damals allgemein üblichen Alter von 20—25 Jahren erworben hat, so wäre er 1625—30 geboren. Da Ludwig 1630 geboren ist, war Anton sehr wahrscheinlich dessen älterer Bruder; beweisen läßt sich das jedoch nicht. Daß Anton Willemsens nicht viel älter war als Ludwig, scheint das jugendliche Aussehen auf einem Bilde zu bestätigen, auf welchem wir sein Porträt vermuten (s. unten S. 76 f.).

Sämtliche von Willemsens bekannten Gemälde befinden sich in Paderborn. Folgende sechs sind von ihm signiert:

1. Zweiseitig bemaltes Altarbild aus der ehemaligen bischöflichen Kapelle, jetzt im Diözesanmuseum, mit der Darstellung der Krönung Mariens auf der einen und der Madonna mit vier Heiligen auf der anderen Seite. Zwei von den Heiligen sind durch ihre Attribute als Liborius und Meinolphus gekennzeichnet. Größe ohne Rahmen 151,5×106,5 cm. Bezeichnet auf der Seite mit der Krönung Mariens: „Ant. Willemsens inv. Ao. 1655.“

2. Altarbild im Kreuzaltar des Domes mit der Kreuzigungsgruppe. Das Bild, das am 27. März 1945 mit dem Kreuzaltar zerstört wurde, war signiert: „Ant. Willemsens invenit Ao. 1656.“

3. Altarbild im Liboriantar, ebenfalls bis auf geringe Reste zerstört. Dargestellt war die Huldigung des hl. Liborius an die Madonna und das Jesuskind. Bezeichnet: „Anton Willemsens invenit Ao. 1656.“

4. Altarbild an der Ostwand des Pfarrflügels, ursprünglich im Altar der Dreikönigskapelle, mit der Darstellung der Vermählung Mariens. Größe ohne Rahmen 200×140 cm. Signatur: „Ant. Willemsens inv. Anno 1656.“

5. Bild an der Westwand der Dreikönigskapelle in reich geschnitztem Rahmen, der eigens für diesen Platz geschaffen war: Anbetung

<sup>69</sup> A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti. Niederländische und französische Bildhauer. Deutsch-englische Ausgabe.* Frankfurt a. M. (1925) 44 ff. Taf. 21, 22.

<sup>70</sup> *Liggeren* 2, 205, 210, 413.

der hl. Dreikönige und der bethlehemitische Kindermord im Hintergrund, jetzt ebenfalls zerstört. Signiert: „Ant. Willemssens fecit Anno 1656.“

6. Bild im ehemaligen Kapuzinerkloster in Paderborn: die Madonna von sechs Bischöfen umgeben, von denen einer als St. Liborius gekennzeichnet war. Das zerstörte Bild war signiert: „Ant. Willemssens pinx. Anno 1658.“

Auf Grund des stilistischen Befundes lassen sich Anton Willemssens folgende drei weiteren Arbeiten im Paderborner Dom zuweisen, auf denen keine Signatur festzustellen war und von denen nur die letzte erhalten ist, die erste dagegen am 27. März, die zweite am 17. Januar 1945 zerstört wurden:

1. Altarbild des Hochaltars, auf dem die Geburt Christi wiedergegeben war.

2. Bild an der Ostwand der Dreikönigskapelle, Gegenstück zu dem Bilde an der Westwand, mit der Darstellung der hl. Ursula.

3. Bemalung der Holztür der Liebfrauenkapelle, datiert 1657.

So lassen sich 9 Werke von Anton Willemssens feststellen; 7 davon befanden sich im Paderborner Dom und erfordern nunmehr unsere Aufmerksamkeit nach der inhaltlichen wie nach der formalen Seite.

Bezüglich des Bildinhaltes verlangen zwei Gemälde eine eingehende Besprechung: das Liboribild im Liboraltar und das Ursulabild in der Dreikönigskapelle.

Das *Altarbild im Liboraltar* zeigte einen knienden Bischof vor der Madonna mit dem Jesuskind. Durch sein Attribut, das Buch mit den Steinen, war dieser eindeutig als St. Liborius gekennzeichnet. Nun erwies sich der Kopf des hl. Liborius, als er 1912 von späterer Übermalung befreit wurde, als ein Porträt des Stifters dieses Altares, des Kardinals Franz Wilhelm Grafen von Wartenberg. Diese Tatsache hat dazu verleitet, in der Figur nicht den hl. Liborius, sondern den Donator zu sehen. Diese Meinung tauchte gleich nach der Renovierung des Bildes auf, wurde aber bereits 1914 durch Fuchs richtiggestellt mit dem Hinweis, daß das Buch mit den Steinen nur zu St. Liborius, aber nicht zu Franz Wilhelm von Wartenberg paßt<sup>71</sup>. Wir hatten also den hl. Liborius vor uns, dem man aber die Züge Franz Wilhelms gegeben hatte, und zwar wahrscheinlich auf Wunsch des Fürstbischofs Dietrich Adolph, der damit seinem Freunde und großen Wohltäter Paderborns ein ehrendes Denkmal setzen wollte, wie er es auch durch die leider übertünchte Inschrift auf der Rückseite des Altares getan hat. Eine

<sup>71</sup> Westfäl. Volksblatt, Paderborn, Nr. 185 und 202 vom 11. 7. und 28. 7. 1912. — Fuchs, Der heilige Liborius in der bildenden Kunst. 3. Jahresbericht des Diözesanmuseums 1914. Paderborn (1915) 14 ff.

solche Ehrung aber war berechtigt; denn Franz Wilhelm hat für Paderborn durch seine Befreiung der Stadt von feindlicher Besatzung Entscheidendes geleistet. Für seine Beziehungen zu Paderborn seien einige charakteristische Tatsachen mitgeteilt:

Franz Wilhelm Graf von Wartenberg, der aus der nicht ebenbürtigen Ehe des Herzogs Ferdinand von Bayern mit Maria von Pettenbeck stammte und am 1. März 1593 geboren war, wurde 1621 Minister des Kurfürsten von Köln und behielt diesen Posten bei, als er 1625 Fürstbischof von Osnabrück wurde. 1633 von den Schweden aus Osnabrück vertrieben, konnte er erst 1650 in sein Hochstift zurückkehren. In der Zwischenzeit hielt er sich meist in Köln auf. Am 19. April 1643 machte er dort sein Testament. Unter den sieben Zeugen, die das Testament unterzeichneten, befanden sich zwei Mitglieder des Paderborner Domkapitels, der Dompropst und spätere Fürstbischof Dietrich Adolph von der Recke und der Domkantor und nachherige Dompropst Johann Wilhelm von Sintzig. 1646 ließ Franz Wilhelm durch seinen Kommandanten von Wiedenbrück, Balduin von Remont, die Stadt Paderborn von der hessischen Besatzung befreien und rettete dadurch dem Hochstift Paderborn seine Selbständigkeit. Aus Dankbarkeit für das Gelingen des gewagten Unternehmens, das er unter den Schutz des hl. Franziskus gestellt hatte, betrieb Franz Wilhelm nicht nur eifrig die Gründung des Franziskanerklosters in Paderborn, sondern stiftete auch im Dom den Liboraltar. Am 1. Oktober 1651 weihte er in der Paderborner Kathedrale seinen Freund, den Dompropst Dietrich Adolph, zum Bischof dieses Bistums. Wiederholt hielt er sich in den folgenden Jahren in Paderborn auf. Am 5. April 1660 wurde er vom Papst Alexander VII. zum Kardinal ernannt und am Pfingstmontag des gleichen Jahres wurde ihm das Kardinalsbirett durch einen eigenen Legaten, den päpstlichen Kammerherrn und Präsidenten der Akademie der Humanisten in Rom, Ferdinand von Fürstenberg, den späteren Fürstbischof von Paderborn, im Dom zu Regensburg feierlich aufgesetzt<sup>72</sup>.

Aus diesen engen Beziehungen Franz Wilhelms zu Paderborn und vor allem zu Dietrich Adolph erklärt sich sowohl die Stiftung des Altares durch ihn im Paderborner Dom wie auch die Wiedergabe seines Porträts auf dem Altarbild.

Nebenbei sei erwähnt, daß der Künstler als Modell für die Wiedergabe des Bischofsstabes auf diesem Bilde wie auch auf dem Gemälde im Kapuzinerkloster den im Domschatz befindlichen Stab des Weihbischofs Pelcking benutzte. Wahrscheinlich hat Willemsens auch den Chormantel, den St. Liborius trägt, nach einem damals im Dom vor-

<sup>72</sup> Goldschmidt, Lebensgeschichte des Kardinalpriesters Franz Wilhelm von Wartenberg, Fürstbischof von Osnabrück und Regensburg, Minden und Verden. Osnabrück (1866) S. 117 f, 179, 229.

handenen Modell gemalt. Er ähnelt sehr dem schon genannten Prunkchormantel Dietrich Adolphs im Domschatz (s. oben S. 59), der auch auf dem Gemälde im Kapuzinerkloster ziemlich genau kopiert war. Die Chormäntel der übrigen Bischöfe auf diesem Gemälde zeigten so bis ins kleinste die damals üblichen Formen und Ornamente, daß auch sie nur nach Modellen gemalt sein können. Dazu paßt, daß auf beiden Bildern auch die Rochetts mit der damals üblichen Krause am Halse versehen waren. Anton Willemssens hat also, soweit eben möglich, mit Vorliebe vorhandene Gegenstände auf seinen Bildern kopiert. So haben seine Bilder nicht nur religiösen und künstlerischen, sondern auch kulturgeschichtlichen Wert.

In ganz besonderem Maße war das der Fall bei dem *Ursulabild der Dreikönigskapelle*. Denn auf ihm waren eine ganze Anzahl Damen und Herren der damaligen führenden Gesellschaftsschicht, manche von ihnen offenbar Porträts, im Zeitkostüm dargestellt.

Das Bild hatte auch ikonographisch eine gewisse Bedeutung. Als man bei der letzten Renovierung der Kapelle 1936 auf die Kartusche des schweren, geschnitzten Rahmens die Worte schrieb: „O quam pulchra est casta generatio cum claritate. Sap. 4“, sah man in dem Bilde offenbar eine Darstellung der unbefleckten Empfängnis Mariens. Wir möchten dem Bilde eine andere Deutung geben und in ihm eine — allerdings sehr merkwürdige — Darstellung der hl. Ursula sehen aus folgenden Gründen:

1. Um eine Madonna konnte es sich nicht handeln, weil zwei Engel ihr den Siegeskranz und die Märtyrerpalme brachten. Einen Kranz auf dem Haupte der Madonna kann man gelten lassen. Er ist dann reiner Schmuck. Aber eine Märtyrerpalme paßt nicht zu Maria, obwohl sie Königin der Märtyrer genannt wird. Denn bei einer Märtyrerpalme denkt man doch unwillkürlich an ein äußeres, leibliches Martyrium, während bei Maria ein seelisches in Frage kommt. Es war also auf dem Bilde nicht Maria, sondern eine hl. Märtyrerin dargestellt.

2. Diese Märtyrerin aber mußte aus königlichem Geblüte sein, denn sie trug eine Krone auf dem Haupte. Eine Siegeskrone aber konnte das in diesem Falle nicht sein, weil ein Engel bereits ein anderes Siegeszeichen, den Siegeskranz, brachte.

3. Die Pfeile deuten daraufhin, daß wir in der hl. Märtyrerin aus königlichem Geschlecht wahrscheinlich die hl. Ursula zu sehen hatten. Denn ihr gewöhnliches Attribut ist der Pfeil. Nun ist die hl. Ursula in der bildenden Kunst sehr oft dargestellt<sup>73</sup>. Von allen bekannten Werken aber kommt keins als Vorbild für die Paderborner Darstellung

<sup>73</sup> Egbert Delpy, Die Legende von der hl. Ursula in der Kölner Malerschule. Köln (1901) 118 ff, 146 ff, 151 ff. — Wilh. Hausenstein, Das Werk des Vittore Carpaccio. Stuttgart-Berlin-Leipzig (1925) 57, 61. Taf. 28.

in Frage. So könnten immer noch Zweifel auftauchen, ob es sich in diesem Falle wirklich um St. Ursula gehandelt hat.

4. Jeder Zweifel daran wird behoben, wenn wir das Bild im Zusammenhang mit den übrigen Gemälden, die sich in der Kapelle befanden, betrachten und uns dabei der Patrone erinnern, denen Dietrich Adolph diese Kapelle nach ihrer Erneuerung am 4. September 1657 weihte. Es waren Maria, Joseph, Joachim, Anna, die Dreikönige, die Unschuldigen Kinder und St. Ursula. Nun sahen wir auf dem Altarbild Maria, Joseph, Joachim und Anna, auf dem Bilde an der Westwand die hl. Dreikönige und im Hintergrunde den bethlehemitischen Kindermord. So waren auf diesen beiden Bildern alle Patrone der Kapelle zusammengestellt mit Ausnahme der hl. Ursula. Wenn nun ein drittes Bild in derselben Kapelle auf St. Ursula paßte, so ist kein Zweifel mehr möglich, daß hier wirklich St. Ursula dargestellt war.

Das Patrozinium der hl. Ursula erklärt sich daraus, daß das alte Benefizium dieser Heiligen nach dem Abbruch ihres Altares bei der Barockisierung des Domes auf den Altar dieser Kapelle verlegt wurde. Den Beweis dafür liefert eine Eintragung im Kapitelsprotokoll vom 22. September 1692 (fol 170 f), nach welcher ein neuer Benefiziat vom Benefizium der hl. Ursula Besitz ergriff „per tactum cornu altaris in Sacello divi Josephi“, durch Berührung der Ecke des Altares in der Kapelle des hl. Joseph. So wurde nämlich diese Kapelle seit ihrer Renovierung durch Dietrich Adolph immer genannt, weil dieser bei der Erneuerung der Kapelle zwar das mittelalterliche Patrozinium der hl. Dreikönige beibehielt, ihm aber die oben genannten Patrone, in erster Linie den hl. Joseph, im Range voranstellte. Dementsprechend ließ er ja auch eine Halbfigur des hl. Joseph über dem Portal des Heiligtums anbringen und bestimmte als Altarbild die Vermählung Mariens mit dem hl. Joseph.

Wie auf dem Ursulabild, so vermuten wir auch auf dem Dreikönigsbild einige Porträts, vor allem in dem König in der Ritterrüstung, der einen kostbaren Pokal in der Hand trug und aus dem Bild heraus den Beschauer ansah. Die Person war so repräsentativ gegeben, so zum Beschauer gewandt und so wenig mit der eigentlichen Anbetungsszene verbunden, daß die Vermutung nahe liegt, der Künstler habe auf eine Hervorhebung dieser Figur ganz besonderen Wert gelegt. Wenn das zutrifft, könnte man in ihr vielleicht den Herrn erblicken, zu dessen Andenken Dietrich Adolph diese Kapelle nach der Portalinschrift erneuern ließ, seinen Verwandten, den kaiserlichen Geheimrat und Präsidenten des Reichshofrats Johann von der Recke.

Endlich scheint noch ein Porträt auf dem Altarbild der Dreikönigskapelle zu sein. Dort schaut ein ziemlich junger Mann mit Schnur- und Knebelbart, langem, auf die Schultern herabfallenden Haar und

dunklem, hoch am Halse geschlossenen Mantel über die rechte Schulter des Hohenpriesters. Kopf, Kleidung und Stellung dieser Figur verraten auf den ersten Blick, daß sie nicht zu der Gruppe der Personen gehört, welche die hier dargestellte heilige Szene der Vermählung Mariens mit St. Joseph erfordert, nämlich außer Maria und Joseph den Hohenpriester und die Eltern Mariens. Das Porträt eines Adligen, wie auf den anderen Bildern von Willemsens, kann es aber auch nicht sein wegen der Kleidung, welche die Person trägt. Diese paßt vielmehr ganz und gar für einen Künstler. Dann kommt in erster Linie der Maler des Bildes selbst, Anton Willemsens, in Frage.

Natürlich ist das nur eine Vermutung, die sich kaum jemals beweisen lassen wird. Dagegen könnten Zufallsfunde das eine oder andere Porträt eines Adligen auf den Bildern von Willemsens vielleicht einmal feststellen.

Als Verfertiger des Hochaltargemäldes hat man lange Zeit den Genter Maler Nikolaus Liemaker, genannt Roose, angesehen. Brand hat das zuerst handschriftlich als Anmerkung zu seinem Domführer von 1827, S. 54, als Vermutung ausgesprochen, 1867 aber fest behauptet. Von da ist diese Annahme als bestimmte Behauptung in die folgende Domliteratur übergegangen, bis Fuchs die Unmöglichkeit nachwies. Wenn Brand 1867 auch noch behauptet, Liemaker sei nur Ersatz für den ursprünglich in Aussicht genommenen Rubens gewesen, so trifft das natürlich nicht zu. Doch ist die Nachricht nicht so ganz aus der Luft gegriffen; sie paßt nur nicht für Paderborn, sondern etwas modifiziert für Münster. Dort wurde 1619 wirklich mit Rubens wegen der Flügelgemälde für den neuen Hochaltar verhandelt, ihm aber auf Drängen des Jesuitenpaters Holland dessen Vetter A Adrian van den Bogart vorgezogen. Dieser forderte nur 600 bis 700 Rthlr., während Rubens 1860 Rthlr. verlangt hatte. Diese Tatsache, die Geisberg mit Recht als „übel angebrachte Sparsamkeit und den Klüngel verwandtschaftlicher Beziehungen“ brandmarkt, scheint Brand zu der Annahme verleitet zu haben, man habe auch von Paderborn aus mit Rubens verhandelt<sup>74</sup>.

#### Die formale Seite im Kunstschaffen von Ludwig und Anton Willemsens

Was die beiden Antwerpener Künstler in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts nach Paderborn brachten, war die flämische Barock-

<sup>74</sup> Brand, Dom Pad. Handexemplar des Verfassers mit Bemerkungen. Hier Bemerkung zu S. 54. — Brand, Paderborn in vergangenen Jahrhunderten. Pad. Kreisanzeiger Nr. 51 vom 26. 6. 1867. — Fuchs, Hochaltar des Domes. 7. Museumsbericht. Paderborn (1920) 1. — BKW Stadt Münster V, 203, 207 ff.

kunst aus der Zeit ihrer Hauptblüte unter der Ära von Rubens. Damals war Antwerpen die größte Handelsmetropole von ganz Nordwesteuropa. Ungeheure Reichtümer strömten in die Stadt. Allenthalben äußerte sich der neue Wohlstand. Für die Künstler gab es so reichlich wie nie zuvor zu tun. Zusehends vermehrte sich ihre Zahl, und alle fanden Brot. Nun hatte Antwerpen das seltene Glück, gerade in dieser Zeit höchsten materiellen Wohlstandes einen *Peter Paul Rubens* zu besitzen, welcher der Kunst der Scheldestadt seinen genialen Geist nicht nur in der Malerei, sondern auch in den anderen Künsten aufprägte. Üppige Gestalten, naturnah gebildet, voller Lebens- und Sinnenfreude, ja, nicht selten voller Sinnlichkeit, beherrschen des Meisters zahlreiche Gemälde. Herrlich frisch und lebensprühend malt er seine Engel- und Kindergestalten, fruchtschwer und üppig hängen seine Guirlanden, wundervolle Pracht und Mannigfaltigkeit spricht aus seinen Blumen. Dabei war Rubens ein Meister der Komposition bis zu jenen visionär geschauten Bildern allergrößten Ausmaßes, wie dem Sturz der Verdammten in der alten Pinakothek in München. Rubens Einfluß griff hinüber in die Plastik wie in die Architektur. Am Beispiel des Hochaltares von St. Karl Borromäus in Antwerpen wurde das bereits dargelegt. Vor allem wurden die herrlichen Putten des Meisters von Bildhauern immer wieder zum Vorwurf genommen, ebenso wie die üppigen Fruchtguirlanden. Die Künstlerfamilie Quellin, besonders Artus d. J., brachte es darin zu hoher Meisterschaft. Eigene „Rubensstecher“ sorgten für weiteste Verbreitung der Kunst des großen Meisters. So kann es nicht Wunder nehmen, daß Rubens mit seiner Kunst ein ganzes Zeitalter beherrschte.

Zahlreiche flämische Künstler, mochten sie nun selbst Schüler von Rubens gewesen sein oder durch ihre Lehrmeister mit dem großen Genius zusammenhängen, verbreiteten Rubens Kunst über ganz Nordwestdeutschland, England und die skandinavischen Länder. Sie waren willkommenen Gäste, besonders in dem durch den Dreißigjährigen Krieg ruinierten und aller eigenständigen Kunst beraubten Norden Deutschlands. Für diesen sind sie die Vermittler des neuen Stils, des Barock, der in Italien aufgekomen war und in den Niederlanden durch Rubens eine spezifisch nordische Note bekommen hatte.

Zwei von diesen Künstlern waren Ludwig und Anton Willemssens, die den flämischen Barock nach Paderborn übertrugen. Keiner von ihnen war Schüler von Rubens gewesen, der bereits 1640 gestorben war. Keiner von ihnen hat Rubens ganz kopiert. Doch hat Ludwig Willemssens den von Rubens nach Flandern übertragenen Typ des Portikusaltares nach Paderborn weitergeführt, er hat lebensvolle Gestalten nach der Art von Rubens geschaffen und die üppige vegetabilische flämische Dekoration in Paderborn eingeführt. Vor allem hat er

die lebensfrohen Putten, die sein Lehrmeister Artus Quellin d. Ä. von Rubens Bildern in die Plastik übertragen hatte, nach Paderborn weitergeleitet. In ihnen ist er als Bildhauer am größten.

Anton Willemssens hat wohl nur wenige Einzelheiten aus Rubens Gemälden direkt kopiert, wie z. B. auf dem Hochaltarbild die gestreifte Decke, auf der das Jesuskind lag, nach Rubens Anbetung der Könige von 1609/10 im Prado zu Madrid, die kniende Frau mit dem Korb voller Eier und den Hühnern und die Frau mit dem großen Gefäß auf dem Kopfe nach der Anbetung der Hirten von 1617/19 im Museum zu Marseille. Im Ganzen aber sprach aus seinen Gemälden, den besten Barockbildern, die es in Paderborn gab, die Art des großen Flamen<sup>75</sup>.

Als Dietrich Adolph die flämischen Künstler nach Paderborn berief, die seine Stiftungen für die Ausschmückung des Domes anfertigen sollten, hat er sicherlich hohe Erwartungen an ihr Schaffen für die Kathedrale geknüpft. Er ist nicht getäuscht worden. Es war eine Glanzleistung dekorativer Kunst, welche die beiden Willemssens im Dom hervorgebracht haben. Im einzelnen besehen ging zwar manches nicht über das Mittelmaß hinaus. Doch waren auch künstlerisch ausgezeichnete Leistungen darunter wie die Kirchenväter, die Putten und die Prunksäulen von Ludwig Willemssens oder das stille, feierliche Altarbild mit der Vermählung Mariens und Josephs aus der Dreikönigskapelle, Anton Willemssens bestes Stück. Jedenfalls bedeutet die Wirksamkeit der beiden Niederländer den Höhepunkt der Barockisierung des Domes nach dem Dreißigjährigen Kriege. Mit ihrer Tätigkeit war der Hochbarock in Paderborn eingezogen.

<sup>75</sup> Adolf Rosenberg, Peter Paul Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen (Klassiker der Kunst Bd. 5) Stuttgart-Leipzig 1905 Abb. 41 und 152. — Hans Gerhard Evers, Peter Paul Rubens. München o. J. (1942) passim.